

ANTONINA VALLENTIN

LEONARDO DA VINCI



· K S I Ą Ż K A I W I E D Z A ·

W A R S Z A W A

1 9 5 1

ANTONINA VALLENTIN

LEONARDO DA VINCI

Przełożył

STANISŁAW SIELSKI

PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

Okladkę i obwolotę projektowała

EWA FRYSZTAK-LUBELSKA

Printed in Poland

Państwowy Instytut Wydawniczy,

Warszawa, 1959 r.

Nakład 20 000 + 253 egz.

Ark, wyd. 30. Ark, druk. 40,75 4- 17 wkl.

Papier druk, sat, kl. III, 90 g, form. 82 X 104/32

z Fabryki Papieru w Kluczach

Oddano do składania 6. IV 1959 r.

Podpisano do druku 6. X 1959 r.

Druk ukończono w listopadzie 1959 r.

Toruńska Drukarnia Dziełowa,

Toruń, ul.

Katarzyny 4

Nr zam. 442 – D-II

Cena zł 55,-

Rozdział pierwszy

SEN O WIELKIM PTAKU

*Deh non m'avère a vil ch'io non ton povero;
povero è quel che ossai cose desidera.*¹

¹ Nie gardźcie mną, nie jestem bowiem ubogi; biedny jest tylko ten, kto pożąda dóbr doczesnych. (*Kodeks Atlantycki*, 71 recto)

Życie Leonarda zaczęło się pod znakiem wielkiego ptaka. Właś-
sne jego wspomnienia sięgają bardzo wczesnych lat dzieciństwa;
zachował w pamięci obrazy z czasów, kiedy jeszcze leżał w kołys-
sce. Miał wówczas dwa, a może trzy lata, ale jak to często się
zdarza w rodzinach włościańskich, wciąż jeszcze był kołysany
do snu przez matkę. Kiedy jako chłopczyk leżał w kolebce wolno
kołyszącej się pod nim, wpatrzony w bezbrzeżny błękit, roztacza-
jący się ponad jego oczami, spostrzegł pewnego razu, że z nasy-
conej światłem przestrzeni zbliża się ku niemu szybko jakiś czarny
punkt, rośnie niepokojąco, aby wreszcie przeobrazić się w kształt
dwóch wielkich skrzydeł, pomiędzy których wystawał ostry
dziób ptasi; szeroko rozłożony ogon z szumem przecinał powie-
trze. Ciężkie wielkie skrzydła roztaczały ponad kołyską ciemność,
która przesłaniała słońce. „I wydawało mi się – opowiadał później
Leonardo – że kiedy leżałem w kołysce, spadł na mnie jakiś sęp,
otworzył mi dziobem usta i uderzył nim kilkakrotnie po wargach.”

Był to wiek, w którym głęboko wierzono w sny i w znaki na
niebie, tłumacząc je sobie jako zapowiedź mających nastąpić

wydarzeń. Pomimo całego sceptycyzmu, z jakim Leonardo odnosił się do zjawisk nadprzyrodzonych, zachował żywo w pamięci to wspomnienie, co do którego sam nawet nie bardzo zdawał sobie sprawę, czy stanowiło istotnie echo jego przeżycia, czy tylko snu. W czasie kiedy pochłonięty był realizacją najbardziej zuchwałego i najbardziej potężnego z planów, jakie odważył się powziąć w swoim życiu, w chwilach szczególnie burzliwych wydobywał z przysypanych pyłem czasu wspomnień dzieciństwa właśnie ten obraz wielkiego ptaka, opuszczającego się na dziecko w kołysce, i dodawał na wpeł z dumą, na wpeł z rezygnacją: „Zdaje się, że był to herold przeznaczenia – *par che sia mio destino.*”

Może Leonardo dlatego tak wiernie przez całe życie trwał przy tym wspomnieniu z lat dzieciennych, że po prostu w świecie rzeczy codziennych i realnych stanowiło ono dlań jedyną obietnicę spełnienia się jego przeznaczeń i jedyną jego ucieczkę od szarzyzny życia codziennego.

Po ojcu Leonardo pochodził ze środowiska mocno tkwiącego w świecie obwarowanym tradycjami i zwyczajami, oszczędnością i zapobiegliwością. Jak dalece można sięgnąć w przeszłość, przodkowie Leonarda, noszący nazwisko zaczerpnięte z nazwy rodzinnej miejscowości, byli prawnikami i piastowali najwyższe godności obywatelskie w miasteczku Vinci. Dokumenty rodziny da Vinci sięgają połowy XIII stulecia i, o ile wiadomo, członkowie jej zawsze prowadzili w republice florenckiej kancelarie notarialne i adwokackie. Łączyli się związkami małżeńskimi z zaprzyjaźnionymi rodzinami innych prawników. Da Vinci, zawsze wierni zawodowi dziedziczonemu z ojca na syna, nie oderwali się jednak od ziemi. Chętnie uciekali z ponurych kancelarii do swych posiadłości ziemskich, pozostawiając na biurkach akta i formularze. Na własnych gruntach oddawali się pielęgnowaniu drzewek

oliwnych i winnej latorośli. Lgnęli do ziemi z całą, zapamiętałością wieśniaków korzystających z każdej okazji, aby dokupić to jakieś półko, to znowu jakiś pagórek z kawałkiem winnicy. Połowę płynnego kapitału lokowali zwykle w jednej z instytucji kredytowych we Florencji, drugą zaś inwestowali w ziemi, stopniowo wykupując grunty w miejscowości Vinci. Jako prawnicy wiedzieli, jak kupować za bezcen, orientowali się również, jak należy ukrywać wzrastające dochody przed okiem poborcy podatków. Ilekroć dziad lub ojciec Leonarda dokupywał kawałek ziemi czy też domek, w deklaracjach majątkowych, składanych władzom fiskalnym, przedstawiał zawsze nowy nabytek jako ostateczną ruinę nie zasługującą nawet na nazwę nieruchomości.

To umiłowanie życia wiejskiego szczególnie silnie występowało u dziada Leonarda, Ser Antonia, który ponad swój własny zawód stawiał zawsze rolnictwo i przebywał więcej na roli aniżeli w kancelarii notarialnej. Jako rodzina zwarta, skupiona przy jednym zawodzie i wspólnej majątności, da Vinci mieszkali pod wspólnym dachem, rodzice wspólnie z dorosłymi synami, ich żonami, a później i ich dziećmi. Prowadzili prosty, jednostajny tryb życia w obszernym domu otoczonym wielkim ogrodem. Podobnie jak większość współczesnych im ludzi tego samego stanu da Vinci byli skromni i pracowici; odżywiali się obficie i pożywnie, ale z prostotą, odzież nosili dostatnią, ale nie rzucającą się w oczy; oszczędzali na przyjemnościach dnia dzisiejszego, aby zapewnić sobie spokojne jutro. Mieli wykształcenie zawodowe, które chroniło ich przed dyletantyzmem. Czasami w listach swoich cytowali Dantego, były to jednak przede wszystkim listy prawników, odznaczające się ścisłością i jasnością ujęcia przedmiotu.

Ojciec Leonarda, Ser Piero, trudnił się zawodem prawniczym od dwudziestego pierwszego roku życia. Przez pewien czas przebywał w Pizie i stąd nawiązywał coraz to silniejsze i trwalsze

nici stosunków z Florencją. Jego energia, zapobiegliwość i świadoma celu ambicja, jak również jego silnie zakorzenione tradycje mieszczańskie nie stanowiły dostatecznych hamulców dla nieokiełzanego temperamentu, który w tym wczesnym okresie młodości często skłaniał go do kierowania się uczuciem, a nie rozsądkiem. Mając lat dwadzieścia trzy, chociaż wciąż jeszcze pozostawał pod nadzorem rodziny, osiągnął już zupełną samodzielność. Bujna żywotność z wyraźnym odcieniem zmysłowości, która nie opuściła go do końca życia, stała się przyczyną pewnego epizodu miłosnego u progu jego kariery życiowej. Bohaterką tego romansu była prosta dziewczyna wiejska bez rodziny i bez posagu, której żadną miarą nie mógł wprowadzić do domu rodzicielskiego.

Leonardo przyszedł na świat jako dziecko miłości czy też przypadku.

W tym samym roku 1452 rodzina, nie chcąc dopuścić do dalszych głupstw, ożeniła w pośpiechu Ser Piera z szesnastoletnią dziewczyną z dobrej rodziny, Albierą di Giovanni Amadori, której miało przypaść w udziale pocieszenie młodego małżonka po zerwaniu przygodnego romansu.

Kiedy Leonardo stał się już sławny, współcześni mu biografowie twierdzili, że Katarzyna, jego matka, była dziewczyną „dobrej krwi”, *di buon sangue*, ale nic więcej nie potrafili napisać ani o jej pochodzeniu, ani o jej nie znanym bliżej życiu. W każdym razie krew ta nie okazała się na tyle dobra, aby Ser Piero mógł poślubić Katarzynę. Po kilku latach niezamężna matka Leonarda zamknęła epizod krótkiego romansu poślubieniem prostego wieśniaka z Vinci, Piera di Vacca di Accattabriga. To pewne jednak, że albo ta właśnie „dobra krew”, albo też może spontaniczny wybuch zwierzęcej radości, który połączył dwoje młodych ludzi w pełni sił żywotnych, stworzył cud przyjścia na świat Leonarda w rodzinie

prawników, która zarówno przedtem, jak i później przysparzała ludzkości tylko adwokatów i notariuszy.

Mniej więcej w tym czasie, kiedy matka Leonarda, Katarzyna, przystąpiła do uporządkowania swego życia, Ser Piero zabrał naturalnego syna do domu rodzicielskiego. Młoda dziewczyna z dobrej rodziny, którą poślubił, pozostała bezdzietna, w domu zaś, w którym mieszkali sędziwi jego rodzice, ojciec miał już lat siedemdziesiąt pięć, matka siedemdziesiąt cztery, znalazło się dość miejsca dla ładnego, wesołego chłopca o jasnych lokach. W wieku lat pięciu Leonardo uważany był za członka rodziny. W zeznaniu majątkowym za rok 1457, dotyczącym domu jego dziadka w dzielnicy Santa Croce, Leonardo wymieniony jest jako naturalny syn Ser Piera – *figlio di Piero non legittimo*. W tych czasach skaza na urodzeniu nie miała wpływu na przyszłość dziecka. Sukcesy odnoszone przez nielegalne dynastie i sławnych bastardów, zasiadających na tronach książęcych we Włoszech XV stulecia, w dużym stopniu wpłynęły na zmniejszenie znaczenia legalnych związków małżeńskich, tak iż jedynie cudzoziemcy pochodzący z krajów ortodoksyjnie wiernych tradycji, jak na przykład Francuz Commines, mogli się dziwić, że w rodzinach włoskich dzieci z nieprawego łoża wznoszą się do równości z synami z legalnego łoża, otrzymują takie samo wychowanie i mają takie same możliwości w dalszej karierze.

Młoda macocha, licząca wówczas zaledwie dwadzieścia jeden lat, chętnie przyjęła za swoje ładne i czarujące dziecko. Otoczyła je troskliwą opieką, na jaką zdobyć się może tylko bezdzietna kobieta; nawet jej rodzina polubiła chłopca, który bardzo się zaprzyjaźnił z bratem przybranej matki, Alessandrem Amadori. Przyjaźń ta przetrwała aż do lat męskich Leonarda. Szczególną miłością darzył chłopca stryj Francesco, który nie miał

określonego zajęcia i mieszkał razem z rodziną brata. Uczuciu temu pozostał wierny aż do śmierci i stawiał nawet wyżej Leonarda od późniejszych ślubnych dzieci Ser Piera. Czuwano jednak pilnie, aby dziecko nie zetknęło się z matką. Fakt, że chłopiec pozbawiony został nie dających się niczym zastąpić czułości i ciepła miłości macierzyńskiej, miał poważnie zaciążyć na dalszym rozwoju Leonarda.

W jakiś niezrozumiały bliżej sposób dziecko odczuło, że jakkolwiek formalnie i bez zastrzeżeń przyjęto je do środowiska mieszczańskiego, sfera ta jednak pozostała mu obca. Brak wyraźnego poczucia przynależności do ściśle określonego środowiska miał się okazać decydujący dla dalszego rozwoju Leonarda i jego poglądów na życie. Od czasów wczesnego dzieciństwa chłopiec pozostawiony był sam sobie; słodką tyranię miłości macierzyńskiej zamienił na nieograniczoną swobodę czerpania wrażeń z otaczającego go świata.

Pierwsze głębokie wrażenia przeżył w związku z krajobrazem okolicy, w której przyszedł na świat. Miasteczko Vinci z domkami, nad którymi górował zamek z wysoką wieżą, wyglądało jak uczone jedno ze skalnych występów Monte Albano. Wzrok mógł tutaj błędzić daleko i bez przeszkód; zbocza Monte Albano łagodnie opadały w dolinę, a kiedy wiatr strącał liście z drzew oliwnych, stoki mieniły się jak przysypane srebrnym pyłem. Dalej roztaczał się widok na żyzną, zieloną dolinę Lukki pokrytą młodymi drzewkami jakby plamami czerwieni, wśród których wesoło odcinały się białą porozrzucane tu i ówdzie małe domki. Z drugiej strony rozpościerał się widok na łańcuch gór albańskich, tajemniczych i kuszących pięknem. Pomiedzy skałami pieniły się potoki górskie. Porywały za sobą ostre kamienie, powoli, lecz ustawicznie odrywane przez wodę od głazów. Tak powstawały kamieniste łożyska rzek leniwie toczących fale.

W tym to właśnie okresie wczesnego dzieciństwa zaczął się w chłopcu kształtować stosunek do przyrody, której umiłowanie miało wynagrodzić mu brak ciepła w obcowaniu z ludźmi. Podobnie jak wszystkie rozegzaltowane uczucia młodości, entuzjastyczna miłość Leonarda do natury była tak wyłączna, że wykluczała niemal zupełnie wszelkie inne zainteresowania. Starał się unikać wszystkiego, co by mogło przeszkodzić mu w obcowaniu z przyrodą. Dla samotnych wędrówek po okolicy zaczął zaniedbywać naukę, z jakiej w skromnym zakresie mógł korzystać w Vinci. Poza umiejętnością czytania i pisania Leonardo opanował początki matematyki i bardzo powierzchowną znajomość łaciny; zainteresowania jego nauką nie wyszły poza skromne ramy elementarnych wiadomości. Ojciec jego coraz częściej przebywał za interesami we Florencji, w domu zaś nie było nikogo, kto by potrafił wzbudzić w chłopcu większy głód nauki. Przez całe życie Leonardo musiał pokutować za zaniedbania wczesnej młodości. Olbrzymi zasób wiedzy, który później posiadał, zdobył wyłącznie jako samouk, w pocie czoła pracując nad przyswojeniem sobie podstawowych wiadomości wówczas, kiedy zbliżał się do szczytu osiągnięć. Przez całe życie miał gorzko żałować, że nie otrzymał odpowiedniego wykształcenia w młodości. W okresie, kiedy wiedza książkowa, znajomość języków klasycznych i znajomość autorów stanowiły klucz do zajęcia w świecie odpowiedniego stanowiska, Leonardo musiał stać na uboczu i uchodzić w oczach ludzi współczesnych za prostaka.

Ale chłopiec, który wzrastał w Vinci, nie wiedział jeszcze, co traci, kiedy ponad nudne i niezrozumiałe dlań podręczniki szkolne przekładał bezpośrednią obserwację zjawisk przyrody i dociekanie ich przyczyn, co w przyszłości miało stać się największą pasją jego życia. Wspiął się na zbocza Monte Albano i prześlizgiwał

między stromymi skałami rzucającymi głębokie cienie na górskie ścieżki. Spomiędzy zarośli wystawały wielkie głazy o kształtach dziwnych i nieznanym, wciągając strudzonego wędrowca coraz głębiej w poszarpany, skalisty labirynt. Pewnego dnia Leonardo zatrzymał się nagle u wejścia do ciemnej jaskini. Żaden głos ludzki tutaj nie docierał, żaden szmer nie zakłócał tajemniczej i złowroziej ciszy tak ogromnej, że aż zapierającej dech w piersi. Jednak od chęci ucieczki, od obawy przed nieokreślonym niebezpieczeństwem silniejsze było pragnienie zgłębienia tajemnicy jaskini, o której istnieniu nigdy nie słyszał i w której stopa ludzka nigdy jeszcze przed nim nie stanęła. Leonardo musiał mocno nachylić wyrośniętą postać, aby prześliznąć się pomiędzy zwisającymi skałami. Kalecząc dłonie o ostre kamienie, po omacku posuwał się pomiędzy wilgotnymi ścianami, mrużąc przesyczone światłem oczy, aby powoli przyzwyczaić je do otaczającej ciemności. Jakiś impuls silniejszy od lęku kazał mu podążać naprzód pomimo ogarniającego go zmęczenia. „Pociągany przemożnym pragnieniem poznania potężnych, różnorodnych i ciekawych form, jakie stworzyła przyroda, odważyłem się zapuścić pomiędzy te ponure skały.” Nieprzenikniony mrok jaskini niczym zasłona przesłaniał mu widok dziwny a nieznanym. Leonardo nachylił się, aby zorientować się w kształtach pieczary, jednak wzrok jego nie mógł przeniknąć ciemności. „I kiedy już byłem jakiś czas w jaskini, ogarnęły mnie nagle dwa uczucia: lęku i pragnienia. Lęku przed otaczającym mrokiem, pełnym grozy, i pragnienia, by poznać, czy grotka kryje coś godnego podziwu.” W ten sposób młody Leonardo wspomina o swojej przygodzie, ujawniając w dramatycznych słowach swe młodzieńcze nastroje. „Jak huragan – pisze – który wdziera się do krętej, piaszczystej doliny niszcząc wszystko, co natotka na drodze... Jak burzliwy wiatr północny albo

Stromboli czy Etna, kiedy ziejąc ogniem i siarką rozrywają skały i miotają w powietrze głązy i ziemię...” Leonardo znał już siebie na tyle, żeby ogarniający go głód poznania porównywać do wichrów północnych czy też wulkanów, które niszczą i łamią wszystko, co stanie im na drodze. Piętrzyło się przed nim tyle zagadek, tyle zjawisk, które go męczyły i na które nie mógł znaleźć wyjaśnienia! Jakże tu na przykład wytłumaczyć sobie fakt spotkania muszli w dolnych warstwach skalnych z dala od oceanu? Czyżby ziemia „ze wstydu skryła się aż pod fale morskie”? W jaki to sposób kości jakiegoś potężnego potwora znalazły się w odkrytej przez niego jaskini, żeby zamknięte w formie skamieliny tworzyć z kolei szkielet górski?

Muszą być przecież i ludzie, i książki, które by potrafiły zaspokoić jego ciekawość! Myśląc o tym Leonardo doznawał coraz to większego niepokoju; już nie zadowalał go krąg zainteresowań, które wypełniały jego umysł w przeszłości, pragnienie zaś studiów wzbudziło w nim wolę tworzenia. Pierwsze jego rysunki, wykonywane podczas wędrówek dla utrwalenia rzeczy godnych zapamiętania, szkicowane były tylko dla własnej przyjemności. Rysował wszystko, co napotkał: rzadsze okazy kwiatów, skał i zwierząt. Nagle odkrył w sobie radość rysowania, uczuł silną tęsknotę do przelewania na papier widzianych kształtów. Inni uważali to za dziecinną zabawę, dla niego było to odkrycie celu życia.

Od wczesnych lat młodości Leonardo nie pozwalał nikomu z rodziny wchodzić do swego pokoju. Zwykle zamykał się u siebie, aby pozostać w samotności poza murem tajemnicy. Przyzwyczajenie to zachował do końca swoich dni. W pokoju jego leżały porozrzucone dziwne przedmioty – owoc jego wędrówek; woń schwytych zwierząt mieszała się z odorem gnijących ryb i larw

owadów oraz z ciężkim zapachem wędnących kwiatów.

Z tego prawdopodobnie okresu musi pochodzić anegdota, która krążyła po Florencji, a którą podaje Vasari. Pewnego dnia znajomy wieśniak przyniósł do ojca Leonarda okrągłą deskę wyciętą z drzewa figowego i prosił, aby Ser Piero kazał któremuś z florencyjskich artystów wymalować na desce obraz. Wieśniak ten często oddawał różne usługi ojcu Leonarda, umiał bowiem jak nikt inny chwycić zwierzynę w sidła i łowić ryby i odgrywał rolę dostawcy dużego domu notariusza, toteż Ser Piero chętnie zgodził się uczynić zadość jego prośbie. Deska przeleżała jednak dłuższy czas w zapomnieniu, aż nie wysuszone dostatecznie drzewo zaczęło się paczyć, a niezgrabnie wystrugana powierzchnia stała się szorstka. W tym stanie znalazł deskę Leonardo, który od wczesnych lat lubował się w pięknym materiale, w gładko wypolerowanych płaszczyznach i w drzewie o wyrazistym rysunku słoików. Nie zwlekając zabrał się do pracy; namoczył deskę, nadał jej odpowiedni kształt wyginając ją nad ogniem, wyheblował ją, zagruntował i doprowadził do stanu, w którym artysta mógł przystąpić do nałożenia farby. Ser Piero, widząc zabiegi syna, żartobliwie zaproponował mu, aby na desce tej spróbował swojego kunsztu malarskiego. W propozycji tej musiała zabrzmieć jednak pewna nuta drwiny i braku zaufania do zdolności malarskich chłopca, skoro Leonardo postanowił dokonać takiego dzieła, które by odebrało ojcu chęć robienia podobnych żartów w przyszłości. Z zawziętością zabrał się do pracy. Z wędrowek po okolicy przynosił do domu wszystkie ciekawsze okazy fauny, jak jaszczurki i węże, świerszcze i motyle, nietoperze i koniki polne, obserwował różne stadia ich zachowania się, a zwłaszcza momenty mogące wzbudzić przerażenie i odrazę. Jak na młodzieńca było to zajęcie co najmniej dziwne, niemal rodzaj zemsty, którą chciał wyrzucić

na swoich bliźnich. Wymalował na desce wilgotną czeluść grotu, która go kiedyś przejęła takim lękiem, na tle zaś ciemności, jaką zionęła jaskinia, wyłaniały się postacie mitycznych smoków z żarzącymi się oczami, ze straszliwie rozwartymi paszczami, z których wydobywały się płomienie, i z rozszerzonymi nozdrzami zionącymi trującym dymem. Malując ten straszny obraz, będący jak gdyby symbolem strachu i przerażenia, Leonardo zapomniał całkowicie o otaczającym go świetle i nie czuł nawet duszącego smrodu zgnilizny, jaki napełniał jego pokój. Wiedział tylko, że pod dotknięciem jego pędzla realizują się przed nim wszystkie ponure sny jego młodości, wszystkie rzeczywiste i urojone cierpienia i wszystkie koszmary dzieciństwa.

Wieśniak zapomniał już o swojej prośbie, Ser Piero zaś o swoim żarciu, kiedy Leonardo, tłumiąc uśmiech triumfu, poprosił ojca do swojego pokoju. Kierując się wrodzonym wybitnym poczuciem światła i zmysłem dekoracji Leonardo na pół przysłonił okno i tak ustawił sztalugi, aby tylko sam obraz wyłaniał się z mroku. Zabiegi te nie chybiły celu. Ser Piero nawet nie zdążył sobie przypomnieć żartobliwego zamówienia obrazu i w przekonaniu, że to istotnie jakiś straszliwy potwór zięje ku niemu ogniem, śmiertelnie błądzący z przerażenia rzucił się ku drzwiom. Przy wejściu stał jednak Leonardo z rozkrzyżowanymi ramionami i kryjąc zagadkowy uśmiech w kącikach ust powiedział z rzadko u tak młodego chłopca spotykanym skupieniem: „Widzę, że dzieło moje osiągnęło swój cel.”

Kiedy Ser Piero ochłonął z przerażenia, od razu odezwała się w nim żyłka do interesów. Milcząc zabrał obraz zgrozy ze sobą do Florencji, nabył tam jaskrawo wymalowaną drewnianą tarczę przedstawiającą serce przeszyte strzałą i ofiarował ją zachwyconemu wieśniakowi, dzieło zaś swego syna sprzedał – bez wiedzy

zresztą młodego artysty – jednemu z florenckich handlarzy obrazów za sto dukatów. Handlarz ten i tak zrobił dobry interes, bo wkrótce odprzedał obraz ekscentrycznemu księciu Mediolanu za trzysta dukatów.

Niewątpliwie to właśnie makabryczne wspomnienie młodości miał Leonardo na myśli, kiedy w wiele lat później w swojej *Rozprawie o malarstwie* dał taki przepis na przedstawienie smoka: „Weź głowę brytana albo setera, daj jej oczy kota, uszy jeżozwierz, nos charta, brwi lwa, skronie starego koguta i szyję żółwia.”

II

Szczęśliwe kupieckie wykorzystanie talentu malarskiego Leonarda nasunęło Ser Pierowi myśl, aby, zamiast kierować syna do rodzinnego zawodu prawniczego, oddać go na dalsze studia pod kierunkiem kogoś z malarzy. Przedtem jednak Ser Piero, chcąc się przekonać, czy syn jego istotnie ma talent, zabrał w najgłębszej tajemnicy niektóre z rysunków Leonarda i zaniósł je do oceny Andrea del Verrocchio. Entuzjazm mistrza utwierdził go w tym postanowieniu. Tego rodzaju pokierowanie losami Leonarda pokrywało się zresztą z osobistymi planami jego ojca. Pierwsza żona Ser Piera zmarła przed rokiem czy dwoma laty, a ponieważ młody wdowiec nie miał zamiaru żyć samotnie, poślubił w roku 1465 zupełnie młodą dziewczynę, dziecko niemal, Francescę Lanfredini. Druga jego żona również pochodziła z dobrego domu i stosownie do tradycji rodzinnych była córką notariusza.

Ser Piero nie tylko kipiał radością życia; posiadał również ambicję rozszerzania zasięgu swoich czynności poza krąg obowiązków prowincjonalnych. Ostatnio coraz częściej wzywany był do sporządzania aktów notarialnych dla opectwa we Florencji,

miał więc nadzieję, że w mieście tym będzie mógł osiąść na stałe. Dla zmniejszenia ryzyka przystąpił do spółki z innym notariuszem we Florencji, w październiku zaś 1468 roku wynajął od opactwa na dogodnych warunkach – *una bottega con fondachetto* – „sklep z przylegającą małą komnatą” nadający się na kancelarię notarialną, a przy tym dobrze położony tuż naprzeciw Bargello, pałacu florenckiego podesty.

W ten sposób Leonardo znalazł się we Florencji, która ze swoim bujnym życiem musiała wywrzeć silne wrażenie na szesnastoletnim chłopcu. Florencja była wówczas bogatym miastem, znajdowała się u szczytu rozwoju. Bogactwo i świadomość jej potęgi odczuwało się tutaj na każdym kroku. Kupcy florenccy osnuli cały świat pajęczyną swoich nici, we wszystkich większych miastach posiadali przedstawicieli wznoszących dla siebie pałace i prywatne kaplice. Sprowadzali surowce przy pomocy własnej floty i eksportowali towary do najbardziej odległych zakątków kuli ziemskiej. Kupcom florenckim udało się nawet podważyć legendarną niemal potęgę Rzeczypospolitej Weneckiej i zagrozić handlowi weneckiemu na Wschodzie.

W tym czasie, mniej więcej około roku 1470, pewien mieszkaniec Florencji, Benedetto Dei, z którym Leonardo w późniejszym okresie się zaprzyjaźnił i do którego pisywał pełne humoru listy, przystąpił do opisywania ówczesnej potęgi Florencji, pragnąc w ten sposób dać do poznania Wenecjanom, z jak silnym przeciwnikiem mają do czynienia. Dei wiele podróżował po różnych krajach, był więc niewyczerpaną skarbnicą najbardziej fantastycznych opowiadań; ostatnio odkrył nie wysłowny czar rodzinnego miasta. „Posiadamy dwa źródła bogactwa, dwie gałęzie handlu – pisał on Wenecjanom – które są potężniejsze od weneckiego handlu futrami, mianowicie: wełnę i jedwab. Naszymi klientami są i

dwór w Rzymie, i sultan, i król neapolitański, i król hiszpański. Konstantynopol i Pera, Brusa i Adrianopol, Saloniki i Gallipoli, Chios i Rodos biorą od nas więcej jedwabiu i brokatów srebrem przetykanych niż od Wenecji, Genui i Lukki razem wziętych.” W czasie, kiedy Leonardo przybył do Florencji, Dei chodził po ulicach rodzinnego miasta licząc sklepy i przedsiębiorstwa. W samym tylko śródmieściu cech sukienników posiadał 270 straganów; w 83 wspaniałych sklepach piętrzyły się stosy tkanin jedwabnych, 33 *palazzi* mieściły rezydencje bogatych bankierów. „Cyfry te jednak bynajmniej nie wyczerpują – dodawał z dumą Dei – stanu bogactwa Florencji: w 54 warsztatach kamieniarze i szlifierze marmurów obrabiają kamienie; w 84 pracowniach stolarze pracują nad słynnymi intarsjami z kolorowego drzewa, a cóż dopiero mówić o 44 sklepach jubilerskich, dokoła których tłoczą się nabywcy z całego świata!”

Leonardo, przywykły do samotności życia wiejskiego, z szeroko rozwartymi oczyma obserwował przelewający się obok niego tłum, „we Florencji bowiem – jak pisze Villani – można powiedzieć, że targi odbywają się codziennie”. Leonardo widział kupców ze Wschodu, majestatycznie poruszających się w powłóczystych szatach i oglądających kaskady błyszczących brokatów albo też zwoje miękkiego sukna, tkanego we Florencji z wełny importowanej z Anglii i farbowanego w niezrównany sposób na kolor brzoskwini, bogatego szkarłatu albo fioletu; widział przechodzące miejscowe piękności, szczupłe, promienne młodością, noszące głowy niczym drogocenne kwiaty. Kobiety zatrzymywały się przed sklepami jubilerów targując się o cenę pierścieni i brosz lub kupując u złotników delikatne girlandy do przyozdobienia włosów, jasnych, o odcieniu popiołu, lub ciemnych barwy kasztana. Poza mieszkankami Florencji do sklepów złotników tłumnie wchodziły kobiety z całego niemal świata i kupowały wota dla

świętych, do których chciały zwrócić się z prośbą lub którym pragnęły okazać wdzięczność.

Ruchliwe, pulsujące życiem miasto karmione było przez otaczające je okolice niczym potężna a nienasycona bestia. Benedetto Dei obliczał, że Florencja sprowadzała mąkę i mięso, wino i oliwę, jarzyny i owoce aż z trzydziestu tysięcy gospodarstw rolnych, płacąc za dostarczone jej płody około dziewięciuset tysięcy dukatów rocznie, przy czym należy zauważyć, że ówczesny dukat florencki posiadał zawartość kruszcu odpowiadającą wartości półtora dolara, jeśli zaś chodzi o siłę kupna jednego dukata, przewyższała ona wartość dziesięciu dolarów.

Każdy członek cechu, każdy kupiec, każdy rzemieślnik i każdy robotnik miał swój udział w tej rzece bogactwa, która płynęła przez Florencję. A było to bogactwo, które starało się dać zewnętrzny wyraz swojej potędze zmieniając niemal całkowicie oblicze miasta. Kiedy Leonardo wędrował po ulicach Florencji, cały przepych nowej sztuki zabłysnął przed jego zdumionymi oczyma. Nad katedrą już od trzydziestu lat piętrzyła się kopia Brunelleschiego strzelając niczym symbol miasta w czysty błękit nieba koloru zamrożonej ultramaryny. Potężny gmach San Lorenzo wciąż jeszcze znajdował się w stanie budowy. Przestronna nawa Innocenti od niedawna zachwycała oko rytmem kolumnady, podobnie jak krużganki i kaplica Pazzi w Santa Croce; Santa Annunziata dopiero się budowała, a fasadę kościoła Santa Maria Novella, projektowaną przez Albertiego, wciąż jeszcze otaczało rusztowanie. Pałac Medyceuszów, wykończony zaledwie przed laty dziesięciu, budził zachwyt wspinałą fasadą o rustyce z ziarnem coraz delikatniejszym, im wyżej wznosił się budynek. Palazzo Rucellai z doskonałymi w harmonii płaszczyznami i pilastrami stał zaledwie od lat pięciu, w monumentalnym Palazzo Pitti architekci dopiero wykańczali dziedziniec.

Jakkolwiek wiele jeszcze pozostało do zrobienia i wykończenia, nowa architektura całkowicie opanowała Florencję. Przy silnych kontrastach, operowaniu światłem i cieniem, podkreślaniu profilu i przy całkowitym wykorzystaniu efektów kolumnady i filarów, skąpanych w słońcu, sztuka ta czuła się jak najlepiej właśnie we Florencji, w tym idealnie czystym powietrzu – *aero cristallino* – pozostającym w tak ścisłym związku z nowym poczuciem przestrzeni.

Styl architektoniczny tego okresu był następstwem odkrycia klasycznej sztuki starożytnych. Odrodzenie klasycyzmu musiało wpłynąć na, wyzwolenie elementów sztuki rodzimej, której organiczny rozwój opóźniony został przez wtargnięcie z Północy fali obcego gotyku. Uważając się za spadkobierców szlacheckiego dziedzictwa kulturalnego, ludzie XV wieku wierzyli, że przez naśladowanie wzorów klasycznych uda się im dorównać potężnej przeszłości. Humanizm, który w tym stuleciu dokonał rewolucji w umysłach, nie stał się jeszcze dobrem ogółu; w okresie tym humanizm przejściowo wpłynął nawet na wytworzenie się rozdziału w społeczeństwie, przyczyniając się do powstania silnych antagonizmów w dziedzinie myśli. W demokratycznej Florencji, przeżywającej swój złoty wiek, humanizm stanowił w znacznie większym stopniu aniżeli w królestwach i księstwach hamulec dla rozwoju poczucia obywatelskiego, a pielęgnowany umiejętnie przez Medyceuszów przygotował im drogę do objęcia władzy autokratycznej. Elita intelektualna tego okresu, zapatrzona w odległą przeszłość, oderwana była zupełnie od zagadnień bieżących i od rzeczywistości.

Patrycjusze florenccy w surowych szatach gromadzili się na placach i skrzyżowaniach ulic albo zasiadali na kamiennych ławach przed kościołami i prowadzili dyskusje żywo gestykułując i zapalając się nad takimi czy innymi zaletami klasycznych

autorów lub też gorąco sprzecząc się o pisownię jakiegoś słowa. Często sposób interpretacji jednego tylko wiersza potrafił wywołać burzę w umysłach tak łatwo zapalnych i tak dalekich od tolerancji. Kiedy zarzucali sobie na ramiona poły płaszczy, zdawało im się, że drapują się w fałdy rzymskiej togi, a kiedy powoływali się czy to na Katona, czy Cyncynata, Mucjusza czy Cyncerona, wydawało się im, że mówią o swoich przodkach. Bez przerwy niemal cytowali klasyczne powiedzenia i chętnie mówili o sobie: „my Latynowie”.

Klasy oświecone z bezwzględny egoizmem i pychą odgrodziły się od mas. Humanizm z całą tyranią żądał, aby człowiek oddał mu się bez reszty, i monopolizował każdą myśl ludzką. Prąd ten wymagał, aby człowiek od wczesnej młodości skoncentrował się wyłącznie na studiach klasycznych poświęcając na ich rzecz wszelkie inne zainteresowania. Oczywiście przyjmowano za pewnik, że na czas studiów każdy dysponuje odpowiednimi środkami materialnymi. Garść uczonych, przeważnie rekrutujących się spośród ubogiego duchowieństwa, dzięki poparciu protektorów i ogromnej pracowitości zdobyła sobie monopol na wiedzę, która poza tym dostępna była jedynie dla dzieci patrycjuszów, synów i córek ludzi bogatych. Jak pisze Alberti: „Człowiek o odpowiednim urodzeniu, a bez wykształcenia – *senza ledere* – jest poważany nie więcej niż prosty wieśniak.”

Jakkolwiek zawdzięczając swemu pochodzeniu i stanowisku ojca Leonardo należał do klasy społecznej, spośród której rekrutowała się elita intelektualna, słaba znajomość łaciny i nieobycie z autorami klasycznymi zamykały mu drogę do środowiska często posługującego się łaciną w mowie potocznej i uważającego za konieczne przytaczanie w rozmowie cytów z dzieł autorów klasycznych. Ponadto, pomimo wysokiego szacunku, jakim cieszyła

się w społeczeństwie florenckim sztuka, zawód, który obrał sobie Leonardo, leżał niemal na samej granicy zawodów uznawanych w kołach szanującego się mieszczaństwa. W czasie, kiedy rozpoczął on naukę malarstwa, sztuki piękne traktowano jeszcze na równi z rzemiosłem. Wielu spośród ówczesnych malarzy i rzeźbiarzy, jak Ghirlandaio, Pollaiuolo, Botticelli i Verrocchio, pracowało początkowo w warsztatach złotników i niejeden z nich czuł się tak ściśle związany ze swoim mistrzem w kunszcie cyzelerstwa, że chętnie zgadzał się na poświęcenie własnego nazwiska mieszczańskiego dla pomnożenia sławy imienia wielkiego złotnika.

Dopiero w epoce Leonarda dokonano się przeszerogowanie artystów i zaliczenie ich do wyższych warstw społecznych. Od malarzy starszego pokolenia Leonardo mógł usłyszeć o wielu upokorzeniach, na jakie byli narażeni. Protektorzy ich najczęściej zwracali się do nich używając lekceważącej formy „ty” i płacili im śmiesznie niskie wynagrodzenie miesięczne, niewiele większe od płacy służącego. Bracia Ghirlandaio żywili się resztkami rzucającymi im ze stołu refektarza w klasztorze w Passignano. Sztuka wciąż jeszcze nie stanowiła zajęcia odpowiedniego dla synów dobrych rodzin. Ojciec Michała Anioła, człowiek pyszałkowaty, o ciasnych horyzontach, który zresztą przez całe życie był tylko ciężarem dla syna, wpadł w furję, kiedy syn jego zaczął studia w pracowni Ghirlandaia. Nie dał się udobruchać nawet wówczas, kiedy sam Lorenzo de Medici zaczął protegować Michała. Jeszcze na przełomie szesnastego stulecia, kiedy sława Leonarda, Michała Anioła i Rafaela szeroko rozniosła się po Europie, Baldassare Castiglione pisze w swoim *Cortegiano*, że wprawdzie doskonały dworzanin powinien próbować swych sił również i w sztuce, jednak zawód artysty nie jest godzien szlachcica. Kiedy Leonardo osiągnął już szczyt sławy, jeszcze uskarżał się na pomniejszanie

sztuki przez współczesnych, którzy „malarstwo zaliczali do czynności mechanicznych”.

W przeciwieństwie do humanistów, którzy wciąż nie mogli oderwać się od zamierzchłej przeszłości, sztuka zaczęła iść własną drogą, czerpiąc natchnienie z życia współczesnego.

Największym wydarzeniem artystycznym tej epoki było odkrycie realizmu w sztuce. Z chwilą też, kiedy sztuka przestała być podporządkowywana ideom kościelnym i przestała stanowić wyłącznie tylko środek służący do wyrażania uczuć religijnych, odzyskała niezależność. Wyzwolenie to sztuka pośrednio zawdzięcza humanizmowi, który w okresie tym nie atakował jeszcze źródeł wiary, a nawet, przeciwnie, usiłował pogodzić elementy pogaństwa starożytności z religią chrześcijańską. We Florencji żył nawet człowiek nazwiskiem Marsilio Ficino, który za cel życia postawił sobie pogodzenie filozofii Platona z nauką Chrystusa. Humanizm usunął przeszkody, które w średniowieczu stały na drodze rozwoju sztuki, wprowadzając ją w życie jako czynnik niezależny, oparty na własnych podstawach.

Po tej pierwszej rewolucji drogi humanizmu i twórczej sztuki rozeszły się na pewien czas. Humanisci stawiali za wzór artystom tej epoki posągi starożytnych bogów, podobnie jak architektom kazali kopiować ruiny klasycznych świątyń i łuków triumfalnych. Artyści, podobnie jak i architekci, oddawali się przede wszystkim naśladowaniu antycznych form ornamentu z tym tylko zastrzeżeniem, że o ile architekci spotkali się z potwierdzeniem własnych poglądów co do ujmowania form przestrzennych, o tyle artyści po raz pierwszy zdali sobie sprawę, że wydobyte na światło dzienne posągi bogów przedstawiają ludzi, istoty trójwymiarowe o stopach mocno opartych o ziemię.

W zadziwiająco krótkim czasie przebywający we Florencji malarze i rzeźbiarze zgłębili znajomość ciała ludzkiego. W entuzjazmie nowatorskim zaczęli nawet wręcz kwestionować zasługi swoich poprzedników; odrzucali podporządkowanie szczegółów doskonaleniu całości, wzajemną zależność form. Nawet tezy ich bezpośredniego poprzednika i mistrza, Massacia, nie znalazły uznania w ich oczach, ponieważ pozostawały w sprzeczności z ich fanatycznym realizmem. Sztuka ta, tak głęboko związana z rzeczywistością, stanowiła produkt życia współczesnego: znajdowała poparcie wśród ludności Florencji coraz bardziej zdającej sobie sprawę ze swojego znaczenia. Zamożność Florentczyków umożliwiała im uwiecznianie własnej doczesnej wędrówki w marmurze i brązie, na płótnach obrazów czy też we freskach.

We wczesnym okresie rozwoju sztuka we Florencji wyrażała apoteozę życia codziennego. Święci z ołtarzy, ukryci poza święciami, byli po prostu rzemieślnikami i sklepikarzami z sąsiedztwa, a w Madonnach, nachylających się nad pucołowatymi dzieciakami, z łatwością każdy mógł poznać pełne macierzyńskiej dumy młode mieszkanki Florencji. Aniołowie czy też młodzi bohaterzy biblijni to przecież tylko młodzieńcy, którzy w pracowniach malarzy zdejmowali wytworną odzież, aby pozować z procą Dawida w ręku. Brodaci prorocy zasiadali w Wielkiej Radzie we Florencji, a małe *amoretti* to chłopcy bawiący się na ulicach. Tłem dla epizodów z życia świętych stała się zwykła komnata florenckiego domu, ożywiona nowym poczuciem przestrzeni, z nowymi sprzętami, odświętnie wyporządkowana, jak gdyby w oczekiwaniu mających wkrótce nadejść gości, mimo to przecież zwykła izba codziennego użytku, z jakiegokolwiek epoki. W tym dziele uświetnienia panującej klasy mieszczańskiej każdy miał swój udział: i cech rzemieślników, który zamawiał figury świętych czy też obrazy do ołtarzy,

i mały chłopiec o kędzierzawych włosach, służący za model, i bogaty kupiec, który kazał się portretować w otoczeniu rodziny jako pobożny kolator bądź też występował jako jeden z trzech Mędrców ze Wschodu albo świadek sceny ukrzyżowania.

III

Mistrz, u boku którego Leonardo rozpoczął naukę, był typowym przedstawicielem swojej epoki. Nazywał się Andrea di Michaele di Francesco de Cioni, ale przyjął nazwisko swojego dawnego nauczyciela, słynnego złotnika Verrocchia. Ucieleśniał on w swojej osobie przejście od rzemiosła do sztuki, od umiejętności technicznej i opanowania materiału do pracy twórczej, będącej źródłem nowego niepokoju ducha. Na jego silnych, szerokich barkach spoczywała osadzona mocno głowa kanciasto ciosana, o szerokim, wypukłym czole, obwisłych policzkach, wystającym nosie i podwójnym podbródku. Głowa ta równie dobrze mogłaby należeć do każdego florenckiego bankiera czy sukiennika. Z twarzy tej patrzyły oczy jasne, o ostrym spojrzeniu, nieco skośne, pod uniesionymi do góry jakby ze zdziwienia brwiami. Oczy, które w przeciwieństwie do sytości bijącej z całego oblicza stale wyrażały niezaspokojony głód patrzenia. Wąskie usta, które jak cięcie noża przerywały zażywną powierzchnię twarzy, zdawały się tłumić niepokój zdradzany przez spojrzenie. Według opinii wyrażonej przez współczesnych, Andrea Verrocchio był „jednym z najbar dziej poważanych i cenionych nauczycieli w każdej gałęzi sztuki”. Niestrudzony pracownik, opanował każdą metodę pracy i potrafił tworzyć w każdym materiale. Krzepkie jego ręce, cierpliwe ręce cyzelera, bez przerwy zajmowały się pracą twórczą trzymając czy

to pędzel, czy młot, pilnik czy szpachlę. „Andrea nigdy nie popadał w beczynność – pisze Vasari. – Zawsze albo coś malował, albo rzeźbił, często przechodził od jednego dzieła do drugiego, aby w ten sposób uniknąć znużenia przy wyłącznym poświęcaniu się jednej pracy zbyt długo.”

Pilność i wytrwałość, rzetelne oddanie się pracy dla osiągnięcia najwyższego opanowania formy – oto elementy atmosfery, jaką znalazł Leonardo w pracowni Verrocchia. Kolegą jego był o sześć lat od niego starszy Pietro Perugino pracujący z typowo chłopską zawziętością. Perugino musiał pokonać wiele trudności, zanim został artystą. Niejednokrotnie nie stać go było na łóżko, sypiał wówczas na gołych deskach, byle tylko zaoszczędzić nieco grosza na studia. Podejmował się każdej roboty, nawet najgorszej, i odmawiał sobie wszystkiego, byle wyrąbać sobie drogę do zamierzonego celu, który wreszcie udało mu się osiągnąć. Miał zresztą skromne potrzeby człowieka, który o własnych siłach szedł przez życie i który nie obciążał się zbyt dużym balastem. Nie przejmował się brakiem wykształcenia, za cel bowiem nie postawił sobie pisania poprawnych listów, lecz malowanie obrazów, które by znalazły chętnych nabywców. Nie interesował się też innymi gałęziami sztuki; postanowił zarabiać na życie jako malarz i poza tym nie miał innych ambicji. Z chwilą też, kiedy opanował sztukę malarzką, zaczął torować sobie drogę do mieszczańskiego dobrobytu, zadowolony i nawet dumny ze swych dokonań.

Ta sama gorliwość w pracy połączona z ambicją zdobycia umiejętności technicznych, które by w przyszłości pozwoliły na uzyskanie możliwie jak największych zarobków, cechowała i pozostałych kolegów Leonarda. Taki na przykład Lorenzo di Credi, młodszy od niego o siedem lat, nie usiłował pokonywać trudności, lecz ograniczał się do przyswojenia sobie rzeczy najłatwiejszych,

a brak temperamentu artystycznego zastępował rzeczywiście dużą łatwością powierzchownego ujmowania tematu. Z biegiem czasu poświęcił się całkowicie, o ile na to pozwalała jego dość ograniczona inteligencja, kopiowaniu dzieł innych mistrzów. Di Credi zdołał nawet do tego stopnia przyswoić sobie technikę malarską Leonarda, który przesłaniał go niczym olbrzymi cień, że, jak twierdzi Vasari, nie sposób było odróżnić kopię od oryginału.

W tym małym, mieszczańskim świecie ograniczonych ambicji i szukania najłatwiejszych dróg wyrazu jedynie Leonardo i jego mistrz jednakowo dążyli do zgłębienia nowych dziedzin wiedzy. Verrocchio był starszy od Leonarda o siedemnaście lat, ale pomiędzy nim a jego uczniem nie było tej różnicy pokolenia, która istniała, zdaniem Michała Anioła, pomiędzy nim a jego mistrzem Ghirlandaiem. W czasie kiedy Leonardo rozpoczął studia, Verrocchio nie został jeszcze obciążony wielkimi zamówieniami, których wykonanie miało mu w przyszłości przysporzyć tyle sławy. Wciąż jeszcze starał się odnaleźć samego siebie usiłując zastosować swoją ugruntowaną wiedzę rzemieślniczą do rozwiązania nowych problemów. Teoretyczna znajomość ciała ludzkiego i perspektywy stała się nieodzowna dla każdego malarza i rzeźbiarza, którzy często rozpoczynali naukę w pracowni nie posiadając żadnego albo prawie żadnego wykształcenia wstępnego. Toteż we wczesnym okresie rozwoju sztuki we Florencji na pierwszy plan zainteresowań zajmujących umysły artystów wysunęły się prawa perspektywy. Starszy już wiekiem malarz Paolo Uccello oddał się z całym zapamiętaniem studiom nad zagadnieniem perspektywy, a kiedy żona usiłowała go oderwać od pracy, której oddawał się po nocach, Paolo wstając od stołu wołał w ekstazie: „Doprawdy, perspektywa jest wspaniałą nauką!” To nie matematycy, lecz malarze włoscy posunęli naprzód badanie praw rządzących

przestrzenią, podobnie zresztą jak oni, a nie lekarze rozpoczęli prace badawcze nad budową ciała ludzkiego.

Zdecydowany za wszelką cenę opanować elementy wiedzy, które, zdawałoby się, znajdują się poza zasięgiem jego możliwości, Verrocchio, którego wytrwałość, jak twierdzi Vasari, przewyższała jego wrodzone zdolności, z całym zapamiętaniem oddał się studiowaniu geometrii. W ten sposób żądza wiedzy, płonąca w młodym Leonardzie, błysnęła jeszcze jaśniejszym płomieniem u boku mistrza. Teraz dopiero Leonardo zaczął zdawać sobie sprawę, jak wiele stracił przez to, że lekceważył dawniej naukę. Postarał się o podręczniki matematyczne i w razie trudności szukał pomocy i rady u znajomych matematyków. Nawet wtedy, kiedy już sam przestrzegał swoich czytelników, że dzieła jego są zrozumiałe tylko dla matematyków, nawet wówczas jeszcze zwracał się do przyjaciół z prośbą o pomoc w rozwiązywaniu problemów matematycznych i pisał: „Niech mistrz Luca pokaże, jak się wyciąga pierwiastki.” Brak opanowania tych zasadniczych podstaw Leonardo boleśnie odczuwał przez całe życie, a niejednokrotnie w obliczenia jego wkradały się pomyłki, zwłaszcza kiedy nie mógł uporać się ze zbyt trudnymi dla niego ułamkami.

We wczesnym okresie florenckim Leonardo poznał jednego z najwybitniejszych uczonych epoki, Benedetta Aritmetica, człowieka o niezwykle praktycznej umysłowości, żywo interesującego się handlem i przemysłem. Prawdopodobnie Aritmetico skierował uwagę młodego artysty na zagadnienia techniki i ówczesne potrzeby przemysłu. Leonardo zaczął bardzo wcześnie interesować się mechaniką i budował różne narzędzia własnego pomysłu dążąc do zaoszczędzenia wysiłku rąk ludzkich. W okresie tym opracował projekt tokarki i szlifierki oraz zastanawiał się nad współdziałaniem poszczególnych części maszyn i funkcjonowaniem spideł.

W rozważaniach tych spotkał się z problemami natury ogólnej, jak zagadnienie przenoszenia siły i opór stawiany przez różne materiały. Z początku usiłował rozwiązać te problemy przez uciążliwe badania praktyczne, które kontynuował tak długo, aż przy ostatecznym projekcie mógł lakonicznie zanotować: „Oto projekt dobry i prosty. Lepszy.”

Młody Leonardo coraz częściej stwierdzał swą niedostateczną znajomość zasad fizyki, zwrócił się więc o pomoc do źródeł klasycznych i odkrył istnienie nauk przyrodniczych, stanowiących zaledwie skromny dopływ głównego prądu kultury humanistycznej. Zaczął pożyczać od znajomych dzieła naukowe, bądź to tłumaczone na język ojczysty, bądź to stanowiące przekłady z języka greckiego na łacinę, i usiłował mozolnie odcyfrować ich treść.

Człowiekiem, który jako przedstawiciel klasycznej szkoły nauk przyrodniczych szerzył naukę Arystotelesa i zwalczał bardziej wpływowy kierunek szkoły neoplatonickiej, był Grek Argyropoulos, wykładający wówczas w Akademii florenckiej. Argyropoulos przybył do Florencji po upadku Konstantynopola i wykładał tu „filozofię naturalną” Arystotelesa aż do chwili, kiedy w roku 1471 udał się do Rzymu. Dokonał też przekładu *Fizyki* i *De caelo* (O niebie) Arystotelesa. Leonardo słuchał wykładów tego sławnego uczonego, którego nazwisko dość często powtarza się w jego notatkach z tego okresu. Jednak człowiekiem, który wywarł rzeczywiście decydujący wpływ na wciąż jeszcze bardzo młodego Leonarda, był Paolo del Pozza Toscanelli, słynny lekarz, filozof, badacz zjawisk przyrodniczych i matematyk. Nazwisko Toscanello, który wówczas już liczył ponad siedemdziesiąt lat, wybiegało bardzo często na usta mieszkańców płocnej Florencji. W roku 1468 założył on w katedrze florenckiej słynną linię południka mającą służyć do ustalania dat ruchomych świąt kościelnych. Starzec chętnie otaczał się licznym gronem osób, lubił bowiem

towarzystwo różnego rodzaju awanturników i podróżników, z których opowiadań starał się wyluskać ziarno prawdy. Sam odzywał się mało i rzadko. Czasami tylko jego starcze oczy, znużone ślęczeniem przez tyle lat nad książkami i mapami, zapalały się ogniem młodzieńczym i wówczas zaczynał mówić, oszczędny w słowach jak człowiek przywykły do milczenia i, jak twierdzi Vasari, „zawsze mówił o rzeczach niezwykłych”.

Toscanelli nigdy nie opuszczał rodzinnej Florencji, ale w pracowni jego stał globus wskazujący lądy jeszcze nie zbadane, oceany jeszcze nie przebyte i rasy ludzkie jeszcze nie poznane. Na podstawie całego mnóstwa najbardziej fantastycznych wiadomości, na zasadzie pomiarów, których dokonywał przy pomocy niedostatecznych przyrządów, Toscanelli z coraz większą pewnością dochodził do wniosku, że musi istnieć droga do Indii w kierunku zachodnim. Był już za stary, aby samemu ważyć się na taką wyprawę, pragnął jednak, aby marzenia jego zrealizowali ludzie dzielni i młodszy, którym nie skąpił rad i wskazówek. Kiedy Kolumb zaczął myśleć o dostaniu się do Indii drogą morską, Toscanelli przesłał mu do Lizbony mapę oceanu, na której pieczołowicie uwidoczniał wszystkie fragmenty posiadanej przez siebie wiedzy w tym zakresie. W dziesięć lat po śmierci Toscanelliego na przestworzach wrogiego oceanu Kolumb pochylał się nad tę właśnie mapę i porównywał szczegóły, zaznaczone na niej przez starożytnego lekarza, z nowym lądem, który zagadkowo majaczył na krańcach horyzontu.

Rozmowy Leonarda z Toscanellim wzbudziły w nim tęsknotę za odległymi krajami, głód ujżenia nie znanych bliżej ludzi i poznania ich obyczajów. W latach późniejszych Leonardo, podobnie jak jego stary przyjaciel, będzie usiłował rysować mapy, aby przełać w nie swoje sny o lądach, których nigdy nie oglądał, i o szlakach nie zbadanych przez żadnego człowieka, wypełniając

fragmentaryczne zarysy kuli ziemskiej zdecydowanymi liniami i różnie barwionymi plamami.

Leonardo studiował również powstawanie i zanikanie łądów oraz zmiany zachodzące na powierzchni skorupy ziemskiej w ciągu wieków i teraz dopiero zrozumiał, ile stuleci musiało upłynąć od chwili, kiedy kości znalazły się w odkrytej przez niego jaskini. Niewątpliwie też wspomnienie lat dzieciennych musiało żywo stanąć przed jego oczyma, kiedy pisał z młodzieńczym entuzjazmem: „Ach, jakże niszczycielski potrafi być czas! Iluż królów zdążyło już przeminąć, ile narodów zniknęło z powierzchni ziemi, ile zmian nastąpiło w różnych państwach od chwili, kiedy owa nieznana ryba znalazła się w ciemnej szczelinie jaskini... A dzisiaj, zniszczona przez czas, leżysz cierpliwie w zakątku jako nagi szkielet i przyczyniasz się do istnienia góry, która wznosi się ponad tobą.”

Z ziemi skierował Toscanelli wzrok młodego Leonarda ku niebu, tłumacząc mu, tak jak to on i jemu współcześni rozumieli, położenie ciał niebieskich oraz wyjaśniając działanie żelaznych praw rządzących mechanizmem wszechświata. Leonardo patrzył w niebo jakby urzeczony mistyczną adoracją. Obserwował chmury gromadzące się przed burzą i błyskawice, które „szybkim drżeniem skrzydeł” rozrywały nieboskłon, a zdumiony działaniem tajemniczych sił wołał: „O potężne i kiedyś żywe narzędzie twórczej przyrody, niezdolne do wyzwolenia się od swej własnej mocy, wyrzekniesz się życia w bezruchu i poddasz prawu, w jakie Bóg i czas wyposażyły płodną naturę”.

Pod wpływem nauki, która odsłoniła przed nim rąbek swoich tajemnic, Leonardo zaczął sam dokonywać obliczeń dla ustalenia położenia gwiazd. Na przeszkodzie stanął mu jednak brak środków na skonstruowanie potrzebnych przyrządów. Ówczesne przyrządy naukowe były jeszcze zupełnie prymitywne, niewiele

różniły się od tych, jakimi posługiwali się uczeni w starożytności. Znano wówczas astrolabium – „łapacz gwiazd”. Była to okrągła płyta miedziana z ruchomą wskazówką, którą musiało obsługiwać trzech ludzi: jeden trzymał ją, drugi nastawiał wskazówkę, trzeci wreszcie odczytywał wyniki. Przyrząd taki miał ze sobą Kolumb podczas swej wielkiej podróży. Posługiwano się również rodzajem pierścienia, który nastawiano równoległe do równika i który w połączeniu z innymi jeszcze pierścieniami tworzył imitację nieboskłonu. Istniał wtedy jeszcze goniomètr, którego krótsze ramię, ruchome, posuwając się wzdłuż podziałki pozwalało na odczytywanie kątów, kwadrant, przymocowany do ściany i pozwalający na skierowanie ruchomego celownika na obserwowany przedmiot, wreszcie dioptra z kołem zębatym, ślimakiem, podnośnikiem i płytą pomiarową, na której odczytywano różnice poziomów w taki sam sposób, jak to czynił przed wiekami Heron z Aleksandrii.

Przyrządy te zresztą były nie tylko niewystarczające, ale i kosztowne, braki bowiem w precyzji starano się w nich zastąpić bogatymi ozdobami i cyzelerską ornamentacją. Tak więc młody Leonardo musiał pożyczać od swoich przyjaciół nie tylko książki, ale i przyrządy naukowe. W pismach jego znajduje się wzmianka, że pożyczał kwadrant od niejakiego Carla Marmocchiego, nie znanego zresztą bliżej astronoma i matematyka. Leonardo sporządzał poza tym przyrządy dla własnego użytku, między innymi czasomierze wykonane na podstawie własnych eksperymentów. Skonstruował zegar wodny, o którym się wyraził, że odda on szczególne usługi podczas podróży, oraz jeszcze jeden przyrząd do mierzenia czasu zaopatrzonego w ołowiany ciężarek i oparty na zasadzie działania zgęszczonego powietrza. Pod rysunkami dotyczącymi wspomnianych wynalazków zamieścił następującą uwagę: „Nie brak nam środków ani sposobów mierzenia naszych

nędznych dni, przez które winniśmy przejść tak, aby ich nie zmarnować. Zostawiajmy po sobie dobre imię i trwałą pamięć wśród śmiertelnych, aby życie nasze nie przeszło nadaremnie.” Tak Leonardo ze skłonnością, tak bardzo właściwą młodym ludziom, do filozofowania na temat życia i śmierci łączył pesymizm z młodzięcziymi snami o sławie i o dokonaniu rzeczy wielkich. Ambicje te żyły w nim obok zainteresowań pracami badawczymi, które uważał za cel sam w sobie. Oba te impulsy porywały go każdy w inną stronę, biorąc kolejno górę. Sam zaś Leonardo, nie mogąc zdecydować się na konkretny kierunek, czynił później gorączkowe wysiłki, aby nadrobić stracony czas.

IV

Studia w pracowni Verrocchia często dawały Leonardowi okazję do wejścia w świat ludzi możnych i bogatych, którzy imponowali mu z początku przepychem, stopniowo jednak przyzwyczaił się do nowego otoczenia. Wkrótce po przybyciu do Florencji, wciąż jeszcze oszołomiony mnóstwem nowych wrażeń, Leonardo po raz pierwszy spotkał człowieka, który uosabiał jednocześnie dumę i ambicję swojego miasta, jego zainteresowania intelektualne i zrozumienie dla sztuki, jego zmysł kupiecki i radość życia – Lorenza de Medici. Bank Medyceuszów stanowił najbardziej widoczny objaw gospodarczej potęgi Florencji, wzniesionej wspólnym wysiłkiem przedsiębiorczej ludności tego miasta. Bank negocjował z portami legalnych i nielegalnych ksiąg, popierał cesarzy i królów, inspirował wybuchy wojen i powstawanie nowych państw, udzielał albo odmawiał kredytów, od których zależały losy ambitnych awanturników usiłujących z bronią w ręku zdobyć sobie nowe państwa. Dziedzic tej potęgi, Lorenzo de Medici, po

matce odziedziczył władczy temperament, po sędziwym zaś dziadku Cosimie rozum i znajomość ludzi.

Rok 1468 zakłócony został wojną z kondotierem weneckim, Colleone, oraz epidemią dżumy. Natychmiast po zawarciu pokoju Lorenzo de Medici przystąpił do urządzenia wspaniałego turnieju, pragnąc w ten sposób podnieść na duchu szemrzących i niezadowolonych mieszkańców Florencji. W pracowni Verrocchia zawrzało od pracy. Malowano sztandary i projektowano kostiumy. W dzień uroczystości uczniowie Verrocchia, wmieszani w tłum na placu Santa Croce, mieli możliwość podziwiania świetnego widowiska.

Zgromadzeni na placu widzowie z zachwytem opowiadali sobie, że sama tylko perła w berecie Lorenza kosztuje pięćset dukatów, a brylant połyskujący na jego tarczy, tak zwany *Il Libro*, szacowany jest na dwa tysiące dukatów. Po zwycięstwie odniesionym w turnieju, Lorenzo, jako dobry kupiec i nieodrodny syn Florencji, zanotował w swoim dzienniku, że turniej kosztował go dziesięć tysięcy złotych florenów. Nie ulega wątpliwości, że Medyceusz uważał ten wydatek za celowy.

Leonardo nie należał ani do klasy kupców, ani też do kategorii początkujących polityków florenckich, miał więc bardzo słabe pojęcie o bankowości czy też o urabianiu opinii publicznej. Prawdopodobnie też dopiero obecność w charakterze widza na turnieju musiała po raz pierwszy obudzić w nim głód przepychu, pragnienie posiadania pięknych szat, chęć pieszczenia oka widokiem ciężkich fałd brokatu i miękkich zwojów aksamitu, panowania nad dumnym stąpaniem rumaków, wreszcie zdobycia tej wyniosłej obojętności, z jaką moźni tego świata przejeżdżają wśród podziwiających ich tłumów.

Ten zmysł przepychu, zrodzony z umiłowania piękna

i rozwijający się obok wrodzonej skromności, miał od tej chwili towarzyszyć mu na zawsze i pobudzać go do zdobycia sobie właściwego uznania. Na razie jednak Leonardo nie zdawał sobie jeszcze sprawy, jakimi środkami i w jaki sposób miał ten cel osiągnąć. Poszukiwał dopiero drogi najbardziej dla siebie właściwej. Na razie chłonał wszystko, czegokolwiek Verrocchio, mógł go nauczyć. Lepił w glinie postacie pucołowatych dzieci i główki uśmiechniętych dziewcząt pełnych radości życia. Niestety, z dzieł datujących się z tego wczesnego okresu twórczości Leonarda nic się nie zachowało; wspominają o nich jedynie luźne zapiski współczesnych. W okresie tym każda praca podejmowana w pracowni Verrocchia do tego stopnia pochłania Leonarda, że czasami zapominał on o swym postanowieniu zostania malarzem.

Malowano wówczas temperą i podejmowano ostrożne próby z nową techniką olejną, a równocześnie modelowano bardzo wiele w glinie, gipsie i wosku. W pracowni Verrocchia pracowano nie tylko przy sztalugach, ale często posługiwano się dłutem i młotem, dokonywano odlewów i zajmowano się cyzelerstwem. Leonardo postanowił nic z tego wszystkiego nie uronić. Kiedy pomocnicy Verrocchia odlewali z miedzi kulę, która po połączeniu miała ukoronować kopułę katedry, i kiedy Verrocchio osobiście i z największą ostrożnością przylutowywał do kuli krzyż – a była to czynność wymagająca szczególnej pieczołowitości, jeśli się zważy, że krzyż taki musi się oprzeć podmuchom najbardziej gwałtownych wichrów – Leonardo brał udział we wszystkich tych pracach, a później obserwował podnoszenie kuli wśród entuzjazmu tłumów i umieszczanie jej na szczycie kopuły. Jeszcze w pół wieku później mając do czynienia z podobnym problemem przypomniał sobie ten moment: „Pamiętajcie o tym stopie, za pomocą którego została przylutowana *palla* Madonny del Fiore.”

„Ponieważ jednak postanowił poświęcić się zawodowi malarza, znaczną część swych studiów spędzał na rysowaniu, głównie z natury.” Tak pisze Vasari o latach nauki Leonarda, jakby z odzieniem ubolewania nad trwonieniem wyjątkowego talentu na lutowanie i zajęcia temu podobne. Leonardo zdecydowanie i metodycznie posuwał się krok za krokiem, nie opuszczając żadnego etapu na drodze prowadzącej do całkowitego opanowania formy. Pracowicie malował fałdy materii usztywnionej gliną według metody, którą Verrocchio doradzał swoim uczniom i którą później sam całkowicie potępił w swojej *Rozprawie o malarstwie*. Rysował również pocięte bruzdami twarze starców, którzy służyli w pracowni Verrocchia jako modele. Kopiował szkice stanowiące dowód umiłowania jego mistrza dla bogactwa ornamentacji: szkice misternych loków układających się dokoła głów kobiecych, kunsztownie zdobionych zbroi i hełmów zakończonych grzebieniami z piór kogucich, liści powoju, uskrzydłonych smoków, głów rozwrzeszczanych meduz i ryczących lwów. Całą tę spuściznę artystyczną przekazał światu w wiele lat później niemal nietkniętą.

Młody Leonardo nie ograniczał się wyłącznie do studiowania i rysowania ciała ludzkiego. On, który w młodości przemierzył wszystkie skaliste ścieżki w okolicach Vinci, dla którego codziennym tłem był górski krajobraz i którego wzrok tak długo śledził przesuające się obłoki, nie mógł zadowolić się konwencjonalnymi formami malarstwa, gdy chodziło o takie tematy, jak góry, drzewa czy woda. „Malarz – oświadcza później w swojej *Rozprawie* – który nie potrafi wzbudzić w sobie równocześnie umiłowania wszystkich tematów malarskich, nie zdoła nigdy być wszechstronnym.” Jednak w owym wczesnym okresie koledzy Leonarda głosili, że natura może najwyżej stanowić tło dla ciała ludzkiego, a Botticelli utrzymywał nawet, że szkoda po prostu tracić czas na

obserwowanie przyrody, skoro wystarczy rzucić o ścianę gąbkę umaczaną w farbie, aby w powstałych w ten sposób plamach dojrzeć najpiękniejszy krajobraz. Leonardo wspomina w *Rozprawie* o tym sporze z czasów swojej młodości, a pisząc o Botticellim dodaje złośliwie: „I taki malarz malował pożałowania godne krajobrazy.”

Najwcześniejszym zachowanym dziełem Leonarda z czasów jego młodości jest znajdujący się w Galerii Uffizi we Florencji rysunek piórkiem, noszący napis: „W dniu Matki Boskiej Śnieżnej, 2 sierpnia 1473 roku.” Rysunek przedstawia fragment krajobrazu górskiego, wspomnienie z lat dzieciennych artysty. Jest to pejzaż doliny falującej wśród skał, hen aż po horyzont, pełnej powietrza i światła. Żadna postać ludzka nie odwraca uwagi od przyrody. Pierwszy to krajobraz w historii sztuki europejskiej wolny od wszelkich momentów narracyjnych i stanowiący cel sam w sobie.

W okresie tworzenia tego krajobrazu Leonardo osiągnął dwudziesty pierwszy rok życia i równocześnie ukończył studia malarzkie. Od roku zresztą był już członkiem cechu malarzy. Chociaż jednak nie brakło mu odwagi, jeśli chodzi o nowatorstwo w malarstwie, nie zdołał jeszcze uniezależnić się ani pod względem artystycznym, ani materialnym. Znajdował się w tak ciężkich warunkach, że nie tylko nie miał pieniędzy na opłacenie w cechu składki członkowskiej, ale nie mógł nawet zdobyć się na drobną kwotę potrzebną na zakup świec, jakie członkowie cechu ofiarowywali dla uczczenia święta swojego patrona, św. Łukasza. Tymczasem ojciec jego z powodzeniem zaczął wykonywać zawód notariusza we Florencji; zajmował on na Piazza Firenze większą część domu położonego tuż koło jego biura i płacił tytułem czynszu dwadzieścia cztery floreny rocznie. Chociaż Ser Piero i w drugim małżeństwie

nie doczekał się potomstwa, w obszernym jego mieszkaniu nie było już miejsca dla własnego syna; Leonardo nawet po ukończeniu studiów nadal mieszkał w domu Verrocchia. Zdany całkowicie na własne siły znalazł się bez środków do życia.

Messer Andrea sam zresztą popadł w duże trudności finansowe. Stale pomagając ubogim a bardzo licznym krewnym Verrocchio musiał stopniowo wyprzedawać cały majątek odziedziczony po ojcu. Wkrótce sprzedał dom rodzinny, aby uzyskać sumę potrzebną na spłacenie długów. Gospodarstwo Verrocchia, który pozostał starym kawalerem, prowadziła jego owdowiała siostra przygarnięta przez brata wraz z trojgiem dzieci. Chociaż Verrocchio miał dość powodów, aby uskarżać się na kłopoty rodzinne i „dostateczną biedę”, nie poskąpił Leonardowi gościny ani stawy w swoim domu.

V

Pozycja bezimiennego pomocnika sławnego mistrza i stała zależność od niego, nawet po ukończeniu okresu nauki, nie mogły być miłe dla młodego, ambitnego człowieka snującego marzenia o pozostawieniu po sobie trwałych śladów doczesnej działalności, ale rozliczne kłopoty nie pozostawiały Leonardowi wiele czasu na zastanawianie się nad tymi sprawami. Przez pewien czas wydawało się nawet, że gotów jest zadowolić się prostym faktem istnienia i działania. Odnosi się wrażenie, że natura, obdarzając Leonarda takim bogactwem różnorodnych talentów, sama powstrzymywała go od obrania sobie jakiegoś bardziej zdecydowanego i określonego kierunku. Szukanie i badanie środków, które by pozwoliły na najlepsze wyrażenie własnego temperamentu artystycznego, oraz ustawiczne poszukiwanie dróg dla najwłaściwszego wykorzystania

każdego twórczego, ale jeszcze nie wypróbowanego talentu, zawsze działa hamująco na wysiłki młodego człowieka, który czuje, że przeznaczeniem jego jest wielkość. Ulegając tym czynnikom Leonardo rozpraszał się tym bardziej, że w miarę badania granic swoich możliwości dochodził do wniosku, iż rozciągają się one niemal w nieskończoność. Wszystko, do czegokolwiek się zabrał, przychodziło mu z niezwykłą łatwością. Niezawodne spojrzenie odpowiadało wręcz nieprawdopodobnej zręczności rąk. Niezależnie od szybkiego wizualnego ujęcia i plastycznego oddania tematu Leonardo posiadał niezwykły dar rozwiązywania najtrudniejszych problemów z dziedziny nauk ścisłych. Cokolwiek raz zbadał, niesłychana jego pamięć wchłaniała na zawsze. I jak gdyby miał mało tego bogactwa talentów, natura obdarzyła go jeszcze niebezpieczną władzą nad ludźmi; młody Leonardo nie bardzo sobie jeszcze zdawał sprawę z tego, w jaki sposób mógłby ten dar wyzyskać.

Ładne dziecko o różowej buzi i wijących się kędziorach wyrosło na młodzieńca pięknego jak młody bożek. Chociaż epoka, na którą przypadała młodość Leonarda, przekazała niezwykłą obfitość portretów pędzla miernych artystów przedstawiających nalane, cyniczne i nieciekawe twarze nie znanych nikomu mieszczuchów, z okresu tego nie zachował się ani jeden wizerunek najpiękniejszego człowieka tych czasów. Jedyne obraz przedstawiający postać archanioła, pędzla jednego z uczniów Verrocchia (poprzednio przypisywany Botticellemu), łączony jest z imieniem Leonarda, a porównanie go ze znajdującym się w Turynie jedynym autentycznym portretem artysty potwierdza słuszność tej wersji. Młody Leonardo żyje w pamięci swoich współczesnych właśnie jako archanioł w zbroi, wysoki, wąski w biodrach, szeroki w barkach, o postaci giętkiej i wyprostowanej, z głową odrzuconą nieco w

tył, jak gdyby chciał skupić na swojej twarzy wszystkie promienie słoneczne. Na szerokie, niemal kwadratowe czoło spada chmura kędziorów o barwie wypolerowanej miedzi, spod silnych łuków brwi patrzą oczy jasne i duże, o spojrzeniu przenikliwym jak u zwierzęcia gotującego się do skoku. Prosty, silnie zarysowany nos o rasowych nozdrzach, ostro zarysowany łuk górnej wargi, dolna warga pełna i wydatniejsza oraz silnie podkreślony kwadratowy podbródek nadają tej twarzy, zbyt pięknej, znamię heroizmu. „Było to najpiękniejsze oblicze na świecie” – stwierdza współczesny historyk, Paolo Giovio z właściwą tej epoce skłonnością do superlatywów. Całą twarz opromienia uśmiech, który zdaje się wybaczać wszystko zło tego świata. „Wspaniałość jego postaci musiała każdego podnieść na duchu” – takie zdanie słyszał Vasari od ludzi, którzy znali ten uśmiech i wspomnienie jego przechowywali w pamięci jak cenny klejnot.

Leonardo nie zaznał wiele życzliwości ludzkiej w okresie wczesnej młodości. Dzieciństwo jego upłynęło w tęsknocie za gorącym uczuciem macierzyńskim, później świadomość wpływu, jaki wywierał na ludzi, uderzyła mu do głowy jak mocne wino. Odczuwany dawniej brak serdeczniejszych uczuć wynagrodzony został licznymi związkami przyjaźni, które nagle zaczęły odgrywać olbrzymią rolę w jego życiu. Wśród młodzieńczych rysunków Leonarda pojawiają się coraz to inne nazwiska nieznanymi młodych mieszkańców Florencji z dodatkiem: *compare* – „druh”, a o jednym z nich Leonardo pisze nawet: *amantissimo quanto mio* – „mój najdroższy przyjaciel”. Artysta dokładał wszelkich starań, aby całkowicie podbić koło swoich młodych przyjaciół. Jako mańkut pisał i rysował lewą ręką, obydwie ręce miał jednak jednakowo wyrobione, muskuły zaś posiadał ze stali. Często i chętnie popisywał się siłą. Jeden z jego młodych przyjaciół opowiadał

później, jak Leonardo potrafił schwycić za cugle i zatrzymać parę spłoszonych koni, a podkowy i żelazne kołatki do drzwi zginał, jak gdyby były z miękkiego ołowiu. Leonardo chętnie pokazywał swoim przyjaciołom, jak ostre i ciężkie szable, owinięte chustkami z obu końców, pękały w jego dłoniach niczym pręty drewniane.

Beztrioskie grono młodych przyjaciół, którymi otaczał się Leonardo, przeciągało ulicami Florencji śpiewając niefrasobliwe słowa poety trecenta, Sacchettiiego:

*Ciascum grida per godere
E muoia chi non vuol cantare.¹*

¹ Każdy niech śpiewa z radości –
Śmierć tym, co broni?, się pieśni! (wł.)

Głos Leonarda zawsze górował zwycięsko nad ogólną wrzawą, „głos o dźwięku, który ujarzmił” – jak powiada Giovio, i którego nikt nie zapominał, jeśli go raz usłyszał. Leonardo zazwyczaj akompaniował sobie na instrumentach, które sam konstruował i które obok rzadkiego bogactwa tonu odznaczały się niezwykle oryginalnością formy, jako że śpiewak pragnął nie tylko uprzyjemnić czas towarzyszom, ale również olśnić ich różnorodnością pomysłów. Instrumenty te przypominały niekiedy czaszkę jakiegoś zwierzęcia, niekiedy brzuch ryby.

W życiu młodego Leonarda pewną rolę odgrywało zamiłowanie do błahostek, które wkradało się do jego pracy niejednokrotnie osłabiając powagę podejmowanych badań naukowych. Potrafił on na przykład przerwać mieszanie farb mające na celu „uzyskanie szczególnie pięknej barwy czerwonej” lub błyszczącej zieleni, aby nagle przerwucić się do sporządzania z kwiatów pomarańczy i jaśminu różnych perfum albo pachnideł do rąk; wśród projektów

pieców hutniczych lub młynów można było znaleźć notatki odnoszące się do sztuczek kuglarskich, które zamierzał zademonstrować w gronie przyjaciół. A kiedy towarzysze jego zbierali się u niego wieczorem, artysta stawiał na stole wazę z wrzącą oliwą i lejąc na nią czerwone wino cieszył się widokiem barwnych płomieni. Sztuczki swoje i figle przygotowywał zawsze bardzo sumiennie, niemal z pedantyczną dokładnością, i skrupulatnie je notował, np. w jaki sposób do szklanki napełnionej po brzegi wrzucić trzy liry tak, aby nie uronić ani jednej kropelki, albo jak można złamać trzcinę położoną na dwóch szklankach nie tłukąc szkła. Wszystkie te figle wymagały pewnej ręki i niezawodnego oka urodzonego kuglarza.

Leonardo notował również anegdoty i zagadki, które słyszał, oraz zapisywał sobie niektóre wiersze. Czasami, gdy były to utwory nieznanymi autorów, podawał je jako własne w formie improwizacji. Jeden z takich wierszy stanowi dość ścisły wyraz nastrojów młodego człowieka przepełnionego prostą radością, że żyje na świecie:

Ten, kto niezdolen działać wedle chęci,
Porywom pragnień uzdę niech założy.
Szaleństwem chcieć, gdy działać się nie może;
Mądrego próżna tęsknota nie zności.

W latach dojrzałych jednak Leonardo nie ustawał w walce o rozszerzenie swych możliwości; to tylko w krótkim okresie radosnej młodości głosił tę łatwą i beztroską filozofię poprzestawania na skromnych celach.

Towarzysze, którzy go zarazili bakcylem przyjaźni, należeli, podobnie jak i on, do dobrych rodzin. Byli to przystojni młodzi chłopcy. Mieli wiele wolnego czasu, prześcigali się w najbardziej oryginalnych pomysłach i wypróbowywali na sobie wzajemnie wspólne im wszystkim upodobanie do mistyfikacji, które zwłaszcza

silnie zakorzenione było w samym Leonardzie. We wczesnych jego rysunkach wciąż pojawiają się te same twarze, na wpół zrodzone w wyobraźni, na wpół jak gdyby wydobyte z mroku pamięci artysty. Wszystkie one posiadają ten sam grecki profil o prostym, bezpośrednio z czoła wyłaniającym się nosie; łagodny owal otoczony długimi lokami, twarz o zbyt małych, zmysłowych ustach, o zbyt krótkiej górnej wardze oraz o oczach wielkich i okrągłych, mających spojrzenie jakby puste.

Jeden z przyjaciół Leonarda, starszy o parę lat od niego Atalante Miglioretti, był również nieślubnym synem ogólnie szanowanego florenckiego notariusza. Odznaczał się szczególnie pięknym głosem, a Leonardo udzielał mu lekcji gry na lutni. Miglioretti chętnie akompaniował sobie do śpiewu posługując się wykonanymi przez przyjaciela instrumentami zaopatrzonymi w nie znaną jeszcze w tych czasach klawiaturę. Odznaczały się one niezwykle pięknym tonem. Inny z jego przyjaciół, Tomaso Masini, syn ogrodnika z położonej w pobliżu Florencji Peretoli, przedsiębiorczy młodzieniec, zajmował się nieco malarstwem, ale głównie poświęcał się sztuce złotniczej. Posiadał również duże zdolności do mechaniki i lubił uchodzić za jasnowidza. Masini zdawał sobie sprawę, że pochodzi z ludu, lecz zaparł się swojego ojca, przybrał imię „Zoroastro da Peretola” i utrzymywał, że jest nieślubnym synem Bernarda Rucellaiego, spokrewnionego z rodem Medyceuszów. Był to długonogi młodzieniec o bladej twarzy, ostrych rysach i przenikliwym spojrzeniu wyzierającym spod czupryny kruczonych włosów. Podobnie jak i Leonardo posiadał on duże zamiłowanie do wszelkiego rodzaju sztuczek i był niezrównanym mistrzem mistyfikacji, zanim w późniejszych latach nie stał się zwykłym oszustem i szantażystą. Leonardo traktował go z lekceważeniem jako przedmiot swoich drwin, które Tomaso brał za dobrą monetę, bowiem przy całej swojej wystudiowanej pozie

miał na tyle rozwinięty zmysł praktyczny, aby ocenić korzyści płynące z faktu utrzymywania przyjaznych stosunków z młodymi ludźmi z dobrych rodzin.

Leonardo darzył sympatią ludzi o nieustalonej pozycji, krążących niczym błędne ogniki na granicy społeczeństwa o uregulowanym trybie życia, jak gdyby tajemnice natury ludzkiej, o których miał słabe pojęcie, wywierały nań przemożny wpływ. Może artysta dlatego tak łatwo poddawał się urokowi niezbadanej otchłani życia ludzkiego, że sam znał siłę panowania nad sobą i zdawał sobie sprawę z własnej równowagi moralnej i umysłowej. Chętnie przebywał w towarzystwie osób równych mu wiekiem a dających upust swawoli, jednak zachowanie się jego cechowały zawsze trzeźwość i umiarkowanie, niezwykle w tak młodym wieku, jak gdyby jakiś wrodzony instynkt powstrzymywał go od wybryków. Była to epoka, w której najbardziej pieprzne anegdoty krążyły z ust do ust, a ordynarne piosenki były głośno śpiewane na ulicach nawet przez czcigodnych członków cechów. Pomimo to zbiory anegdot Leonarda nie obejmują ani jednego opowiadania o wątpliwym smaku. Wrodzona wstydlivość zawsze powstrzymywała go przed braniem udziału w zabawach o podłożu erotycznym. A w mieście, w którym pod wpływem klasycznych poetów pijaństwo podniesione zostało do godności kultu Bachusa, Leonardo unikał wszelkich zebrań pijackich, czuł wstręt nawet do zamroczenia wywołanego oparami alkoholu, który „sam mści się na pijakach”.

Leonardo zachowywał również wstrzemięźliwość w jedzeniu, żywiąc się głównie jarzynami i owocami. Podobnie jak o zdrowie, dbał i o swój wygląd zewnętrzny pamiętając zawsze o czystości ciała i schludności ubioru. Raz, jeszcze jako młody człowiek, operując

narzędziami przerwał pracę, aby zanotować, w jaki sposób przy tego rodzaju robocie można uniknąć zabrudzenia paznokci. Później ujął swoje wrodzone zamiłowanie do czystości w następującym zdaniu: „Jeśli ktokolwiek chce się przekonać, jak dusza żyje w ciele, niech zobaczy, jak to ciało codziennie się zachowuje: jeśli dusza jest plugawa i brudna, to i ciało przejmuje od niej plugawość i brud.”

Pokolenia prawników przełały na Leonarda pewną skłonność do pedanterii. Czasami, kiedy zimny wiatr wiejący od strony ojcowskiej kancelarii unosił nagromadzone w pracowni papiery, Leonardo brał pióro do ręki, aby swoim prostym, przypominającym niemal sztych pismem bezmyślnie wypisywać formułę tak często widywaną na dokumentach ojca: *In Dei nomine, amen*. Ślady tej spuścizny występują bardzo często. Leonardo skrupulatnie zapisuje wszystkie swoje drobne wydatki i niejednokrotnie notuje daty przy odpowiednich pozycjach. Tego rodzaju wybuchiście kupieckiej pedanterii będą towarzyszyć mu przez całe życie. W przerwach pomiędzy potężnymi falami myśli zapisuje szczegóły dotyczące się dat i godzin, traktując je jak wyspy przypomnienia; notuje wydatki, doprowadza ich sumę do dokładnego salda; zawsze działa pod wpływem impulsów nakazujących mu zapisywać wszystkie sprawy załatwione lub nie załatwione.

Leonardo podlegał różnym, często sprzecznym wpływom, które jednak w odniesieniu do jego osoby działały w jakiejś przedziwnej harmonii. Na pewien czas ambicje jego przycichły ugaszone zaspokojeniem niewybrednej próżności chłopięcej, pragnienie wiedzy zamilkło ograniczając się do zwykłej ciekawości. W okresie tym przypominał pływaka, który balansując na czubkach palców pręży ramiona i bierze głęboki oddech, zanim zdecyduje się na skok do wody. Przez jakiś czas Leonardo podobny był do

archanioła płynącego po bezchmurnym i beztroskim niebie młodości.

Jednak lekkomyślne przebywanie w towarzystwie ludzi różnego pokroju sprowadziło na Leonarda ciężką karę. Ludzie o wątpliwych charakterach, wyslizgujący się spod kontroli zorganizowanego społeczeństwa, zdołali utorować sobie drogę do łatwo zresztą dostępnego koła przyjaciół Leonarda, wyzyskać ich zaufanie i nieznajomość życia. Z jasnego nieba beztroskiej egzystencji uderza w Leonarda cios, który miał zakończyć okres płochy młodości. W samym sercu czcigodnej Florencji istniała instytucja dająca nieograniczoną swobodę działania dla zawiści i podłości ludzkiej i pozwalająca na rozpanoszenie się intrygi pod płaszczykiem obrony dobrych obyczajów poprzez anonimową denuncjację. Instytucją tą był Ufficiali di Notte è dei Monasteri. Na zewnątrz Palazzo Vecchio widniała skrzynka, zwana *tamburo*, do której kto tylko chciał, mógł wrzucać kartki z oszczerstwami. 8 kwietnia 1476 roku w *tamburo* znaleziono doniesienie oskarżające siedemnastoletniego Jacopa Saltarellego, nieciekawego zresztą młodzieńca, o uprawianie homoseksualizmu z czterema młodymi Florentczykami, z których jednym miał być Leonardo, syn Ser Piera da Vinci, mieszkający w domu Andrea del Verrocchio.

W tych czasach oskarżenia tego rodzaju nie należały do rzadkich. Humanści, którzy opierali się na filozofii Platona, głosili również ateński kult piękności efeba i kult idealnej przyjaźni; przeciwnicy humanistów zareagowali oskarżeniem ich o niemoralne praktyki. Filozof florencki, Marsilio Ficino, w ostatnim rozdziale dzieła o życiu Platona, zatytułowanego *Apologia de moribus Platoni*, zwraca się przeciwko psom, jak ich nazywa, ośmielającym się kłaść sławę i wartość moralnych nauk Platona, którego serce pałało rzeczywistą miłością do młodych ludzi tylko

i wyłącznie na płaszczyźnie czystych ideałów. Stojący na czele Akademii Platońskiej w Rzymie Pomponio Leto został również oskarżony o utrzymywanie anormalnych stosunków z jednym ze swoich uczniów, młodym Wenecjaninem, którego piękność sławił w wierszach. W murach rzymskiego więzienia Pomponio napisał swoją obronę i powoływał się w niej na Sokratesa, który w podobnych słowach głosił również kult piękna.

Oskarżenie, które mogło być niebezpieczne nawet dla stojących na świeczniku humanistów, musiało tym bardziej uderzyć w nie znanego nikomu młodzieńca nie posiadającego żadnych wpływowych protektorów. Odosobnienie Leonarda zostało jeszcze spotęgowane zamieszczeniem, jakie zapanowało w jego stosunkach rodzinnych. Młodzią drugą żoną jego ojca nie mogła znieść ciężaru współżycia z Ser Pierem i umarła wkrótce po ślubie. Przez pewien czas wdowiec musiał się czuć niepokieszony po stracie małżonki i często zapewne myślał o śmierci, skoro zakupił nawet miejsce dla siebie na cmentarzu we Florencji. Człowiek ten jednak kipiał takim nadmiarem energii, że rozpacz jego nie mogła trwać zbyt długo. Samotność ciążyła mu, podjął więc raz jeszcze próbę stworzenia sobie nowego» życia. Jego trzecia żona, Małgorzata di Guglielmo, była znowu niemal dzieckiem, pomimo jednak fatum, które prześladowało małżeństwa Ser Piera, znalazła dosyć odwagi, aby go poślubić; co więcej, wniosła mu wiano w postaci czterystu florenów, co na ówczesne stosunki przedstawiało poważną sumę. W domu Ser Piera nie było już miejsca dla pięknego syna, zaledwie o sześć lat starszego od macochy, zwłaszcza od czasu, kiedy w roku 1476 ojciec jego dobiegający pięćdziesiątki został ojcem pierwszego ślubnego dziecka.

Dla czcigodnego notariusza, którego poważanie i majątek znacznie wzrosły, publiczne postawienie jego najstarszego syna

pod pręgierzem musiało być ciężkim ciosem. Uczuł się sam głęboko dotknięty, zawrzał cnotliwym oburzeniem i za jedyne wyjście z sytuacji uznał zgromienie zrozpaczonego syna z powodu niesławy, jaką ściągnął na jego nazwisko. Przygnębiony Leonardo zwracał się wszędzie, gdzie tylko mógł, o ratunek z opresji: przede wszystkim do członków swojej rodziny, do wuja z Pistoii, który poślubił siostrę Ser Piera, i prawdopodobnie za pośrednictwem jednego z przyjaciół także do swojej matki, z którą nie utrzymywał już żadnych stosunków. „Powiedz mi – pisał do przyjaciela – jak sprawy stoją i czy Katarzyna byłaby skłonna coś dla mnie zrobić.” Z rozpaczliwych listów, pisanych w tym czasie o pomoc, wyłania się ciągle to samo imię, imię stryja Francesca, które Leonardo po wielokroć powtarza, jak gdyby ono miało stanowić jego ostatnią deskę ratunku, lecz potem zdecydowanym ruchem przekreśla je, jakby w rozpacz, że stryj zawiódł jego oczekiwania. Leonardo, zawsze tak dumny z siebie, przyzwyczajony do okrzyków zachwytu witających jego osiągnięcia i tak pewny działania swojego czaru, nagle spostrzega, że jest zupełnie sam. Doznał uczucia, jak gdyby raptem błyskawica oświetliła przed nim otchłań jego osamotnienia.

Przekonał się teraz, jak bardzo człowiek jest bezsilny wobec oszczerstwa, zwłaszcza oszczerstwa podstępnego i rzuconego z ukrycia. „Usta zabijają więcej ludzi niż sztylet” – *la bocca a nemorti più che'l coltello* – pisał w jednym z listów, którego nie dokończył. Jak każdy, kto w młodości raz zaznał wrażenia, że twardy grunt zaufania chwije się mu pod nogami, Leonardo nie próbował później odbudować w sobie wiary w ludzi. Nigdy też później nie mógł się pozbyć zawsze czujnej podejrzliwości ani obawy przed ludzką podłością.

Leonardo pisał w tym czasie petycje pod adresem wpływowych

mieszkańców Florencji, spośród których jeden zwłaszcza, zawsze chętnie spieszył z pomocą niesłusznie oskarżonym. Był to, jak go nazywał Marsilio Ficino, „brat poszukujący prawdy”, Bernardi di Simone Cortigiani, który wybawił raz samego Marsilia Ficino z ciężkiej opresji w walce z oszczercami. Cortigiani w tym czasie sprawował urząd jednego z gonfalonierów, to znaczy przełożonego cechów florenckich. Leonardo odstąpił przed nim całą głębię swego przygnębienia i rozpaczy: „Jak już panu mówiłem, jestem zupełnie sam... A jeśli takie rzeczy jak miłość nie istnieją, to coż pozostaje w życiu? – Przyjacieli!” Dnia 9 kwietnia policja obyczajowa zdecydowała się przesłuchać oskarżonych, brutalnie wdzierając się w tajniki ich życia prywatnego. Sny młodości, skłonności, może nawet świadomie nie odczuwane, wydobywano bez miłosierdzia na światło dzienne. Młodych i wrażliwych chłopców traktowano na równi ze zwykłymi przestępcami oswojonymi ze światem występku. Zarzucano im zboczenia, których istnienia zaledwie się domyślali. Po przesłuchaniu sprawa została odłożona na dwa miesiące, dwa długie, okropne miesiące. Dopiero po upływie tego okresu umorzono ją.

Bolesne to przeżycie na zawsze zatrzymało młodą duszę Leonarda. Poczuł nagle, że stracił wszelką przyjaźń, która wynagradzała mu brak cieplejszych uczuć w dzieciństwie. Czy można by przypuszczać, że jakieś nieczyste pragnienia ukrywały się za tym głodem piękna, który skierował Leonarda ku młodym ludziom o z lekka niewieścim wdzięku? Czy pielęgnowanie uczuć przyjaźni miałyby być splugawione pożądaniem ciała rozpustnego chłopca? Niewysłowny brud tej sprawy wstrząsnął Leonardem wyrządzając mu bodaj większą krzywdę aniżeli samo oskarżenie. Podmuch zimnego wiatru zmroził jego duszę, jego wrażliwość uczuciową. Nigdy

już żadne uczucie nie wydawało mu się niewinne. Stosunek jego do mężczyzn i kobiet został raz na zawsze wypaczony i zniekształcony. Po tym gorzkim doświadczeniu wrodzona wstydlivość jeszcze bardziej spotęgowała działanie istniejącej w nim siły, która hamowała jego naturalne impulsy; żadne namiętności nie mogły później hamulców tych przewyciężyć. Brutalne i cyniczne roztrząsanie stosunków erotycznych w zimnej izbie urzędu policyjnego wgrzyzło się zbyt mocno w pamięć przewrażliwionego młodzieńca, który odtąd nigdy nie mógł się pozbyć odrazy do stosunku płciowego, nawet naturalnego i normalnego. Jeszcze po wielu latach pisał: „Spółkowanie i narządy, które do tego służą, są tak ohydne, że gdyby nie piękno twarzy i ozdoby dokonane ręką rzemieślnika oraz wyzwolenie umysłu, rodzaj ludzki straciłby swoje człowieczeństwo.”

Na razie jednak młody Leonardo był w stanie ciągłego niepokoju. Trudno stwierdzić, czy istotnie przebywał w więzieniu, czy też tylko wyobraźnia podsunęła mu taką możliwość. Zagadkowe zdanie zapisane przez niego w latach późniejszych jeszcze bardziej zaciemnia tę tajemniczą sprawę. „Kiedy przedstawiałem Wszechmocnego jako chłopca, wtrącono mnie do więzienia.; teraz, kiedy mam go malować jako mężczyznę, możliwe, że postąpię ze mną jeszcze gorzej.” Czyżby Leonardo pisząc te słowa miał na myśli Jacopa Saltarellego, młodzieńca służącego mu za model? Miał on uraz na punkcie więzienia i jakby chcąc wszelkimi możliwymi środkami zabezpieczyć się przed utratą wolności rysuje na kartce papieru, która nosi datę tego okresu, narzędzie „do otwierania więzienia od wewnątrz”, rodzaj żelaznego drążka zaopatrzonego w śrubę, z obcęgi do wyciągania gwoździ.

Wydaje się również, że Leonardo nosił się z zamiarem dokonania dzikiej zemsty na swoich prześladowcach, nagle bowiem

zaczął się zastanawiać nad sposobami zatruwania drzew, tak aby rodziły owoce o naturalnym smaku i zapachu, ale prowadzające śmierć. Kogo Leonardo chciał uśmiercić w tak wyrafinowany sposób? Czyżby swoich prześladowców? A może sam pragnął uciec od życia nie zwracając niczyjej uwagi? W każdym razie nie ulega wątpliwości, że w okresie tym snuł jakieś szalone plany. Wynikałoby to również z przytoczonej przez niego cytaty z *Metamorfoz* Owidiusza – Leonardo wciąż jeszcze jest tak młody, że wyraża swe nastroje za pośrednictwem cytat: „Nie sądzę, o Grecy, abym musiał opowiadać wam o moich czynach, skoro sami je widzieliście – rzekł Ulisses do ludu – podobne czyny dokonywane są bez świadków i tylko noc ciemna je dostrzega.” Bez względu jednak na takie czy inne plany Leonardo marzył obecnie o jakimś strasliwym kataklizmie, który by pochłonął jego osobiste cierpienia. Oczami wyobraźni widział koniec świata i malował jego sceny z jakąś ponurą satysfakcją, jak gdyby znajdował przyjemność w myśli o zniszczeniu całego szatańskiego rodzaju ludzkiego.

Natura również jest zła, według jej praw bowiem jedne zwierzęta żyją kosztem drugich „i jak gdyby jej to nie wystarczało, zsyła zatrute i morowe powietrze na wielkie skupiska żyjących istot, zwłaszcza na ludzi, którzy rozmnażają się najliczniej, inne bowiem zwierzęta nie mogą ich pożreć.” I nadejdzie dzień, kiedy marnotrawna natura znajdzie się bez wody, która wsiąknie w głąb ziemi, „rzeki pozbawione będą wody, a żyzna gleba przestanie rodzić, wszystkie zwierzęta, nie znajdując traw na łąkach, zginą. Zabraknie pożywienia dla lwów, wilków i innych drapieżników, zabraknie go i dla ludzi, którzy po wielu bezowocnych wysiłkach zostaną zmuszeni do rozstania się z życiem, a rasa ludzka wymrze.

Wtedy powierzchnia ziemi wypali się i spopieleje i taki będzie koniec przyrody ziemskiej.”

Nawet po upływie kilku miesięcy, kiedy pierwsze rozdrażnienie minęło, Leonardo wciąż jeszcze filozofuje na temat śmierci, tej nieodstępnej towarzyszki życia.

„Zważcie tylko! Nadzieja powrotu do siebie i do swego dawnego stanu przypomina urzeczenie ómy światłem; człowiek, który z ciągle odradzającym się pożądaniem tęskni do nowej wiosny, nowego lata, każdego nowego miesiąca i nowego roku, czując, że to, co upragnione, nadejdzie jeszcze nieprędko, nie zdaje sobie nawet sprawy, że pożąda tylko własnej zguby.” Może Leonardo istotnie był przekonany, że doznane przejścia zabiły w nim wszystkie pragnienia i wszystkie ambicje, że mógł teraz śmiać się z biednych ludzi, którzy z radością witają każdy nadchodzący dzień. Jeden z jego przyjaciół przesłał mu w tym czasie list z wyrazami współczucia z powodu przykrości, które go spotkały, dołączając doń długi poemat, który miał mu dodać odwagi. Leonardo przechowywał utwór ten wśród swoich papierów, jednak wielka plama z atramentu, która się na nim znalazła, pozwala na odczytanie jednego tylko wiersza: „Mój Lionardo, dlaczego tak mnie dręczysz?” Przyjaciel ten, używający florenckiej formy imienia artysty, musiał go głęboko wzruszyć, Leonardo bowiem odpowiedział mu poematem własnego pióra, w którym z dumą odrzuca wyrazy współczucia i daje folgę swojej nowej, gorzkiej znajomości świata:

Nie gardźcie mną, nie jestem bowiem biedny.

Ubogi jest ten tylko, kto rzeczy ziemskich pragnie...

Głuchy na wszystkie uczucia i pragnienia Leonardo nie wiedział, co ma ze sobą zrobić. Nie zamierzał pozostać we Florencji, ale też nie mógł się zdecydować, dokąd się udać. „Gdzie właściwie

mam osiąść? – pisał do tego samego przyjaciela – wkrótce się o tym dowiesz.” Na razie nie posiadał środków ani też nie był na tyle znany, aby pozwolić sobie na oddalenie się z terenu, w którym zapuścił już korzenie. I tak życie biegło swoim torem, a rany zadane młodzieńcowi zaczęły się stopniowo zblizniać. Przez pewien jednak czas wydawało się, że bolesne przejścia złamały twórczy talent Leonarda i zahamowały rozwój jego indywidualności.

VI

Trwająca przez kilka lat anonimowa współpraca z Verrocchciem przyniosła nieoczekiwane rezultaty, wprawdzie nie dla młodszego partnera, który nie odnalazł jeszcze własnej drogi, lecz dla samego mistrza, który szybko zbliżał się do szczytów sławy. Rok 1476, tak fatalny dla Leonarda, był rokiem triumfu dla Verrocchia, który właśnie wtedy wystawił w Palazzo Vecchio posąg Dawida z brązu. Verrocchio wzniósł się ponad błyskotliwy wdzięk swoich dotychczasowych dzieł, które stanowiły dziwaczne połączenie mocy i delikatności. Odrzucił styl jubilera gubiącego się w drobiazgach, a dzięki nowemu ujęciu treści duchowej oraz zamiarzeniom wybiegającym poza granice zwykłego naśladownictwa rzeczywistości wykazał mistrzowską pewność ręki i opanowanie materiału.

Pomiędzy Verrocchciem a Leonardem istniała dziwna wzajemna współzależność, rzadko spotykana między dwoma twórcami. Mistrz, ciągle jeszcze ucząc i służąc za wzór, jednocześnie sam wiele korzystał przejmując od niedojrzałego ucznia elementy, które później stały się podstawą indywidualnych dzieł Leonarda. W szczególności Verrocchio przejął od ucznia umiejętność

uchwycenia idei przewodniej, umiejętność, której Leonardo sam jeszcze nie potrafił konkretnie wyrazić, a która w dzieło sztuki wcielała wartości trwałe i konieczne, wykluczając elementy przypadkowe. Działo się tak, jak gdyby Verrocchio znał już twórczość dojrzałego Leonarda; można by go uważać za twórcę nowych pierwiastków w sztuce, gdyby nie fakt, że elementy te sprawiają wrażenie czegoś obcego, czegoś zapożyczonego od młodzieńca nie zdającego sobie jeszcze sprawy z bogactwa swego talentu.

Leonardo oświadczył w późniejszej fazie swego życia, że aby portret nabrał pełnego wyrazu, prócz twarzy muszą być na nim uwidocznione ręce... Zanim jednak jakikolwiek portret został zamówiony u Leonarda, Verrocchio wykonał w marmurze biust kobiety (Bargello) o skrzyżowanych rękach: cudownych, uduchowionych rękach, kontrastujących spokojem i majestatem z surową, kanciastą twarzą kobiety. Andrea del Verrocchio stał na granicy dwóch światów, w punkcie przełomowym pomiędzy dwoma poglądami na sztukę. Następne jego dzieło, grupa św. Tomasza wkładającego dłoń w ranę Chrystusa, stanowiło kamień milowy na drodze od przesiąkniętej realizmem sztuki quattrocenta ku okresowi następnemu, w którym nastąpił zwrot ku wiernemu oddawaniu wyrazu.

Proces psychologiczny, jaki rozgrywał się na terenie pracowni Verrocchia, nie uszedł zresztą uwagi innych artystów czujnie śledzących kroki swojego kolegi. Był on przedmiotem rozmów we wszystkich pracowniach florenckich i z biegiem lat wieści dochodzące z pracowni Verrocchia przekształciły się w legendę, którą Vasari przytacza tylko w ogólnych zarysach. Bohater jego opowieści, Leonardo, wcześniej dojrzały, jak wszyscy zresztą bohaterowie, będąc jeszcze niemal chłopcem ujął za pędzel, aby przystąpić do pracy nad nie wykończonym dziełem Verrocchia przedstawiającym *Chrzest Chrystusa*. Namalowana wówczas postać

anioła miała ujawnić taką przewagę ucznia nad mistrzem, że pokonany Messer Andrea zarzucił podobno malarstwo na zawsze.

Na obrazie tym istotnie znajduje się postać anioła, która stanowi najwcześniejsze z istniejących dzieł związanych z imieniem Leonarda. Niewprawne oko z trudem tylko zdołałoby zauważyć, że postać anioła klęczącego po lewej stronie wyróżnia się wśród innych postaci. Harmonizuje ona z całością kompozycji o bogactwie kontrastowych brył, ale podwójne wygięcie i skręt ciała zostały pozbawione właściwych efektów wskutek przysłonięcia ud zbyt obfitą materią i nadmiernej kanciastości przesadnie ciężkich fałd draperii. Podniesiona do góry i widziana z profilu twarz ma więcej życia niż raczej pozbawione wyrazu oblicze innego anioła, lecz silnie podkreślone wygięcie nosa, gałka oczna wysunięta spomiędzy powiek i ostro zarysowane fałdy karku noszą znamiona formalnej zależności od stylu Verrocchia, podobnie jak aureola zdobiąca włosy i przypominająca krążki błyszczącego drutu. Jedynie usta z wygiętymi do góry wilgotnymi kątami mówią o pulsie nowego życia.

A przecież anioł ten jest niezaprzeczalną własnością Leonarda, roztacza dokoła siebie jakąś atmosferę światła i cieni, jak gdyby nagle w zamkniętą przestrzeń wtargnął prąd świeżego powietrza. Efekt obrazu podnosi przyniesiona z Północy, a wciąż otoczona tajemniczością nowa technika malarska polegająca na stosowaniu farb olejnych. Technika ta stanowiła istną rewelację dla artystów florenckich, kiedy w roku 1476 po raz pierwszy zademonstrował ją flamandzki malarz Hugo van der Goes, wystawiając obraz przeznaczony na ołtarz Portinari. Michał Anioł odrzucił technikę olejną jako zbyt skomplikowaną, nazywając ją „sztuką dla kobiet i mułów”, za to Leonardo przyjął ją z entuzjazmem, oceniając jej

głębię i bogactwo odcieni. Wkrótce też Leonardo wzbogacił wielką płaszczyznę, malowaną przez Verrocchia temperą, umieszczając na niej postać anioła wykonanego farbami olejnymi i dokonując retuszu znajdującego się w głębi pejzażu.

Żaden dokument nie rzuca światła na datę powstania tego *Chrztu Chrystusa*, nie ulega jednak wątpliwości, że nie jest to dzieło cudownego dziecka. Mija się również z prawdą twierdzenie, jakoby mistrz Andrea nigdy później nie wziął pędzla do ręki. Znajdujący się w Galerii Uffizi naprędce robiony szkic Leonarda, datowany z roku 1478, uważany jest za szkic głowy anioła. Wskazywałoby to, że sam obraz malowany był w końcu roku 1478, co wydaje się jednak o tyle wątpliwe, że właśnie w tym czasie Leonardo przestał być bezimiennym współpracownikiem Verrocchia.

Bolesne przejścia wywołane denuncjacją powoli poszły w zapomnienie, wyrządzona zaś Leonardowi krzywda w pewnym stopniu wyszła mu nawet na dobre, ci bowiem, którzy go opuścili w nieszczęściu, obecnie usiłowali wynagrodzić mu wyrządzoną niesprawiedliwość, wykorzystując swoje stosunki z osobami wpływowymi i zdobywając dla niego zamówienia. Ser Piero, który w swoim zawodzie pracował dla władz Florencji, prawdopodobnie osobiście musiał interweniować na rzecz syna, skoro Signoria, najwyższa władza republikańskiej, udzieliła Leonardowi pierwszego w jego życiu oficjalnego zamówienia na obraz do ołtarza w kaplicy Św. Bernarda w Palazzo Vecchio. Praca ta została na krótko przedtem zlecona Pierowi Pollaiuolo, zamówienie jednak wycofano. W marcu 1478 roku Leonardo otrzymał pierwszą zaliczkę w wysokości dwudziestu pięciu florenów.

Obraz ten jednak nigdy nie został wykończony, nad Florencją bowiem rozpuściła się nagle gwałtowna burza wypadków politycznych, wywołana walką o najwyższą władzę w republikańskiej.

Władzę tę zamierzali zagarnąć dla siebie Medyceusze, podobne jednak ambicje miała również rodzina ówczesnego papieża, Sykstusa IV. Pozycja Medyceuszów była wszakże tak silna, że jedynie podstęp mógł usunąć ich z drogi. Arcybiskup Salviati i pozbawiony wszelkich skrupułów awanturник Girolamo Riario podali sobie ręce i zorganizowali spisek dobierając do pomocy kondotierów, skończonych łotrów i opryszków, wreszcie wilki w sutannach. Papież nie sprzeciwiał się sprzysiężeniu, dopóki akcja miała rozgrywać się bez przelewu krwi, co Riario obiecał mu z cynicznym uśmiechem.

W niedzielę 16 kwietnia 1478 roku dzwony katedry głośno wzywały wiernych na uroczyste nabożeństwo, które miał celebrować osiemnastoletni siostrzeniec papieża, kardynał Rafael Sansoni-Riario, bezwolne narzędzie w ręku Girolama. Początkowo zamierzano wymordować Medyceuszów podczas bankietu, który miał się odbyć po nabożeństwie. W ostatniej jednak chwili bankiet został odwołany, zdecydowano więc przenieść akcję do katedry. Mordu miał dokonać wynajęty opryszek. Odmówił on jednak udziału w akcji, kiedy się dowiedział, że zabójstwo ma być dokonane w kościele. Od razu zresztą na jego miejsce zgłosiło się dwóch księży, którzy, jako bardziej obcy z wnętrzem katedry, nie czuli specjalnych skrupułów. Na znak dany przez kardynała Bernardo de Bandino Baroncelli, awanturnik i syn wysokiego dygnitarza, wpełznął sztylet w plecy chorowitego i słabego Giuliana de Medici, równocześnie zaś dwaj księża usiłowali zasztyletować jego brata Lorenza, któremu udało się odskoczyć w bok i uniknąć śmierci. Tymczasem zgromadzony w katedrze, a nie orientujący się w przebiegu akcji tłum zwrócił się przeciwko spiskowcom, zaś morderca Giuliana, uciekając po stromych schodach dzwonnicy, uratował życie ukrywając się pomiędzy serca dzwonnicy. Po kilku

dniach spędzonych w ukryciu Bandino zdołał uciec i dotarł aż do Bosforu, gdzie spodziewał się znaleźć bezpieczne schronienie. Jednak ramię Lorenza de Medici było długie i dosięgło go w Konstantynopolu. Na rozkaz Mahometa II Bandino został aresztowany i wydany w ręce kuzyna Lorenza, Antonia de Medici, który przywiózł zabójcę zakutego w kajdany do Florencji. Dnia 29 grudnia 1479 roku Bandino został powieszony przed Palazzo del Capitano.

VII

Wieża pałacu podesty we Florencji po dziś dzień ozdobiona jest wizerunkami osób powieszonych podczas opisywanych zamieszek, między innymi również i arcybiskupa Salviatego. Wizerunki te wykonane zostały przez mistrza Sandra Botticellego po cenie czterdzieści florenów od sztuki. Czterdzieści florenów stanowiło pokaźną sumę dla malarza, którego wypadki pozbawiły możliwości wykonania pierwszego oficjalnego zamówienia, toteż Leonardo udał się na miejsce egzekucji i skrupulatnie wykonał szkic wiszącego na szubienicy Bandina, nie pomijając nawet takich szczegółów, jak guziki podbitego futrem płaszcza, i notując swoim pięknym pismem kolory tureckiego kaftana, płaszcza, futrzanego podbicia, a nawet skóry trzewików (kolekcja Bonnata w Bayonne). Ręka Leonarda ani na chwilę nie zadrżała, kiedy szkicował wszystkie te makabryczne szczegóły u stóp szubienicy. Pomimo to nie zdołał on uzyskać spodziewanego zamówienia.

Sam fakt jednak zabiegania o zamówienie tego rodzaju wskazuje, że sytuacja materialna Leonarda w tym czasie nie musiała być najlepsza, aczkolwiek zdołał on już wybrnąć z biedy, jaka towarzyszyła jego wczesnej młodości. Nie udało mu się jeszcze

osiągnąć powodzenia materialnego, uzyskał już jednak całkowitą niezależność artystyczną, stojąc mocno na gruncie własnej, nieskrępowanej indywidualności.

Na fragmencie jednego ze szkiców, znajdujących się dziś w Galerii Uffizi, Leonardo robi uwagę, świadczącą o pewnej metodyce: „W roku 1478 rozpocząłem dwa obrazy Najświętszej Marii Panny.” Jednym z nich jest obraz tak zwanej *Madonny Benois*, znajdujący się obecnie w leningradzkim Ermitażu. Obraz ten nosi jeszcze piętno quattrocenta; przedstawia Madonnę trzymającą na kolanach silnie zbudowane Dziecię o pucołowatych policzkach. Okrągła głowa Madonny z bardzo wysokim czołem, cienko zarysowaną linią brwi i małymi, dziecinnymi policzkami jest typowo florencka; znajdujące się w głębi gotyckie okno, które nie ukazuje tutaj żadnego widoku (na kopiach widać słabe zarysy pejzażu), pochodzi z okresu wczesnego florenckiego quattrocenta. Ale też całość nie wykracza poza ramy konwencjonalnego malarstwa.

Co Leonardo zdołał uchwycić w tym obrazie, to szczególnie nastrój, nastrój pełen tkliwości, jaki obserwował, kiedy jego młoda macocha, sama rozbawiona jak dziecko, kołysała na kolanach pierworodnego synka wybuchając serdecznym śmiechem na widok niezgrabnych ruchów rączek dziecięcia. Śmiech ten wprawia w drżenie zaokrągloną szyję dziewczęcej matki i sływa delikatną falą na pół odsłoniętą pierś. Powieki matki zdają się drgać nad uciekającym w dal spojrzeniem; długie, proste palce, tak typowe dla kobiet Florencji, trzymają kwiat, podczas gdy dziecko usiłuje uchwycić go pulchną rączką. Matka i dziecko są tak wyodrębnieni z otoczenia, tak wyłącznie i wzajemnie sobą zajęci, że widz się czuje jak niepotrzebny intruz, wdzierający się w zamknięty świat, który broni się przed obcymi spojrzeniami. Jeszcze chwila, a uśmiech zniknie, twarz dziewczęcia odwróci się z wyrazem

zdumienia w stronę patrzącego, a miękka rączka dziecka złamie delikatną łodygę kwiatu.

Efekt spontaniczności bijący z tego obrazu, jak gdyby zrodzony w jednej chwili i tylko na tej chwili skoncentrowany, stanowi wynik starannego przemyślenia i wyliczenia, jest jakby rozwiązaniem mozolnie opracowanego zadania matematycznego.

Z szerokiej podstawy, utworzonej przez rozsunięte kolana, kompozycja wybiega ku górze jak trójkąt o kącie rozwartym. Z okrągłej, pulchnej twarzy spływa po jednej stronie linia tworząca jakby niewidzialny łuk architektoniczny ponad wygięciem łokcia aż do szerokiej podstawy kolan. Z drugiej strony podobna linia spływa z wypukłego czoła ponad główką dziecka i dłonią matki aż po drugie kolano. W całości kompozycji trudno byłoby doszukać się jakiegś przypadkowości lub ofiary na rzecz despotycznego realizmu. Niewidzialny rysunek strukturalny przezornie i celowo prowadzi oko widza. Trudno zacząć oglądanie od środka obrazu; oko musi zatrzymać się najpierw na fałdach sukni, aby potem dopiero ześliznąć się na postać dziecięcia, a z dziecka na główny akcent obrazu, śmiech młodej matki.

Głębokie, pełne kolory doskonale ze sobą harmonizują. Suknia barwy zielonkawobłękitnej zakończona jest u wycięcia kolo szyi złotym haftem, błękitno-zielony płaszcz podbity żółtym aksamitem wchłania całe światło z wyjątkiem złotych blasków na zgięciach fałd. Mocne akordy barw służą tu zresztą tylko jako element kompozycyjny prowadząc wzrok ku twarzy o prześlicznej barwie perłowej macicy. Spod skóry przebijają delikatne linie błękitnych żyłek.

W tym najwcześniejszym z istniejących dzieł Leonarda można się już doszukać wszystkich pierwiastków jego geniuszu twórczego. Obraz promieniuje czarem stanowiącym tajemnicę Leonarda,

jak gdyby on tylko jeden zdolny był obudzić nie dające się opisać wzruszenia spływające w łagodnych akordach. Wzruszenia, które można wyśpiewać, ale nigdy określić, jak gdyby on jeden tylko zdolny był malować obrazy świętych i ludzi, których tajemnicy nie może zgłębić nawet widz obcujący z nimi bez przerwy; obrazy, które dla każdego, kto je widzi po raz pierwszy, są tak pełne niespodzianek, że wszystko, co o nich wiemy, wydaje się fałszywe. Niezależnie jednak od niezbadanych tajemnic obraz śmiejącej się Madonny ma w sobie dosyć elementów łatwo zrozumiałych, aby pobudzić każdego naśladowcę do gorączkowej pracy, toteż stanowił on niezwykłą atrakcję dla niezliczonych rzesz kopistów aż do chwili, kiedy Rafael namalował swoją *Madonnę z goździkiem*.

Drugi obraz Madonny, rozpoczęty przez Leonarda w tym samym czasie, pozostawił po sobie ślady tylko w postaci mniej lub bardziej wiernych kopii stanowiących dzieło rutyny malarskiej florenckich kolegów Leonarda. Była to *Madonna z dzbanem*, z dzbanem z kwiatami, o których Vasari wspomina, że pokrywała je rosa tak delikatna jak oddech i wydawały się „bardziej żywe niż samo życie” – *più vive che vivezza*.

Artyści w tej epoce powtarzali w nieskończoność w różnych wariacjach tematy malowane przez Leonarda, jak gdyby nie mogąc się od nich oderwać, chociaż cała ich nowość polegała tylko na odmiennym od dotychczasowego ujęciu. Upór, z jakim inni artyści naśladowali Leonarda, dowodzi, że już od samego początku sztuka jego była skończoną doskonałością, której wyjątkowość zacierała się jedynie z biegiem lat jak moneta będąca zbyt długo w obiegu.

Mniej więcej w tym samym czasie Leonardo namalował małą predellę – prawdopodobnie przeznaczoną do ołtarza, do którego

wielki obraz malował jeden z jego kolegów – *Zwiastowanie*, znajdujące się obecnie w Luwrze. Co najbardziej może uderza w tym małym obrazie, ograniczonym formatem, to właśnie jego układ, który narzuca od razu widzowi myśl, że na żadne inne rozwiązanie artysta w tym wypadku nie mógłby się zdobyć. Odstępy po obu stronach i pomiędzy klęczącymi postaciami są idealnie zrównoważone, z całego zaś obrazu bije głęboka cisza, w jaką spowite jest misterium posłannictwa zesłanego z nieba na ziemię. Dziewica, która przed chwilą usłyszała zwiastowanie z ust anioła, z pokorą pochyliła głowę, klęcząc z rękoma skrzyżowanymi na piersi. Anioł klęczy z dłonią uniesioną gestem hieratycznego pozdrowienia. Głowa jego jest pochylona pod tym samym kątem co i głowa Marii i oboje patrzą w dół, jak gdyby zwiastowany cud już istniał pomiędzy mi.

Postać anioła, podobnie zresztą jak i Marii, wyrasta z szerokiej podstawy utworzonej przez fałdy szat, jednak ciężar draperii rozrzuconych dokoła jego postaci równoważy rozmach wielkich skrzydeł sięgających daleko w stronę widocznej linii horyzontu. Skrzydła te nie stanowią tutaj tylko symbolu posłannictwa, które spłynęło z niebios, są to również potężne skrzydła mogące unieść człowieka w górę, skrzydła, o jakich Leonardo marzył pragnąc wzbić się w obłoki.

Scena – zamknięty ogród – *hortus clausus* – w którym rozgrywa się misterium, z kamiennym pochylonym ogrodzeniem – przecięta jest szeregiem równoległych przekątni; jedna z nich przebiega przez płaszczyznę rąk o ruchach rozbieżnych, druga przez głowę i plecy, trzecia wreszcie przez linię skrzydeł anioła. Wszystkie szczegóły drugorzędne usunięte zostały na plan dalszy; nawet przedmioty znajdujące się na froncie są pograżone w ciemnych barwach, aby uwaga widza się nie rozpraszała. Oko śledzi trójkąt

równoboczny utworzony przez dwie nachylone ku sobie postacie aż po błękitne wzgórza falujące w kierunku srebrzystego nieba, na którym jak zapowiedź nowego dnia płyną małe, różowe obłoczki.

Leonardo z rozmysłem osiągnął tutaj prostotę efektów i melodię ciszy, a w późniejszym okresie w ostrych słowach piętnował malarzy swej epoki szafujących tanimi, melodramatycznymi akcentami: „Widziałem za naszych dni anioła *Zwiastowania*, który wywierał wrażenie, jakby chciał naszą drogą Matkę Boską wypędzić z izby, jego gesty nasuwały myśl o obelgach, jakie się miota tylko na największych wrogów. A i nasza droga Najświętsza Panna wyglądała tak, jak by z rozpaczycy chciała wyskoczyć przez okno.”

To, co Leonardo zdołał umieścić w wąskich ramach tego obrazu, znalazło wielu naśladowców malujących wielkie płótna. Między innymi również i znajdujące się w Uffizi *Zwiastowanie* nosi tak silne ślady wpływu Leonarda, że może być łatwo wzięte za jego dzieło. Czyżby to jego mistrz, Verrocchio, malował owo *Zwiastowanie*? Stojący na froncie wspaniale rzeźbiony pulpit z całym bogactwem antycznej ornamentacji mógłby śmiało stanowić przedmiot marzeń każdego rzeźbiarza. A może obraz ten był dziełem Lorenza di Credi, który w tym czasie pozostawał pod silnym wpływem Leonarda? W każdym razie namalował go ktoś, kto miał możliwość oglądania próbnego szkicu Leonarda anioła ze *Zwiastowania*, znajdującego się obecnie w Luwrze. (Szkic ten zdobi Christ Church College w Oksfordzie; Leonardo później znacznie uprościł postać anioła w predelli.) Autor tego obrazu mógł nawet korzystać z pomocy Leonarda. Istnieje prawdopodobieństwo, że mistrz sam dokonał retuszu głowy anioła. Jednak twórca *Zwiastowania* z Galerii Uffizi nie potrafił tchnąć w swe dzieło całego uroku rozgrywającego się misterium. Głównym

akcentem tego obrazu nie jest piękna służebnica boża, która przed chwilą usłyszała zwiastowanie, lecz pani wysokiego rodu, o małej, arystokratycznej główce, pani, którą zaskoczył ktoś podczas czytania i która zdumiona podnosi do góry ręce – cudowne ręce piętnastego stulecia. Wydaje się, jakby ich właścicielka wyliczała coś na palcach, błędząc martwym wzrokiem poza ramami obrazu. Artysta nie zdołał również opanować kompozycji pozwalając, aby ogrodzenie zlewało się z ramą obrazu, i popełniając błąd w perspektywnym układzie rąk Madonny; płaska jej twarz umieszczona na tle muru wydaje się jeszcze bardziej martwa.

Fakt, że już pierwsze dzieła Leonarda znalazły wielu naśladowców, dowodzi, że szczęście nareszcie zaczęło się do niego uśmiechać. W tym czasie właśnie otrzymał on od króla Portugalii, najbogatszego władcy na świecie, zamówienie na projekty materii, jakie później miały być tkane we Flandrii ze złota i jedwabiu. Karton Leonarda, wykonany w barwach czarnej i białej, przedstawiał grzech pierworodny: Adama i Ewę, na tle łąk ziemskiego raju. Pierwsi rodzice stoją pod drzewami o skróconych perspektywnie gałęziach, wśród kwiatów, zieleni i pasących się zwierząt. Według Vasariego krajobraz „był tak pięknie oddany, że nie chciało się uwierzyć, aby człowiek mógł mieć tyle cierpliwości”. Realistyczne potraktowanie szczegółów, co szczególnie uderzyło Vasariego, wiązało się z nowym ujęciem kompozycji tematu. (Karton ten nie istnieje, znany jest tylko z opisów.) Leonardo nie ustawia pierwszych rodziców po obu stronach drzewa: rysuje Ewę, jak niedbałym ruchem, z giętkością węża okręcającego się dokoła drzewa, jedną ręką sięga konarów drzewa, drugą zaś podaje jabłko Adamowi. Wyciągnięte ramiona Ewy tworzą formalną więź pomiędzy obiema postaciami, coś w rodzaju zakłętego kręgu winy, w jaki oboje się dostali. I znowu koncepcja ta wydała się

wszystkim tak naturalna, jakby innej w ogóle być nie mogło. Usunęła w cień wszystkie poprzednie. Nowa koncepcja obrazowania grzechu pierworodnego została ogólnie przyjęta; uległ jej później również Rafael. Raz jeszcze dzieło Leonarda, dziś już nie istniejące, naprowadziło ludzi na nowe ścieżki.

W okresie tym wielki artysta odkrył, że jego Madonny, pełne wzruszającego wdzięku, najłatwiej mogą mu zjednać uznanie współczesnych, przystąpił więc do studiów nad nowym obrazem o tej samej tematyce, w którym raz jeszcze zamierzał osiągnąć równowagę pomiędzy elementami przypadkowymi a wartościami ogólnie uznanymi. I tym razem obraz miał przedstawiać scenę z życia codziennego: dzieciątko, które usiłuje uciec od matki, aby bawić się z kotkiem; scena ta musiała wzruszyć serce każdej matki, przypominając jej wczesne lata własnych dzieci. Równocześnie nasilenie uczucia i zwartość kompozycji miały zapewnić dziełu odpowiedni szacunek. Leonardo przystąpił do studiów nad pulchnymi ciałkami małych dzieci tulących w drobnych, miękkich ramionkach kocięta; zauważył przy tym wzajemną chęć wspólnej zabawy i obustronne zainteresowanie, zarówno po stronie dzieci, jak i zwierząt. Zabrał się do pracy z jeszcze większą niż zazwyczaj energią, pragnąc tym razem osiągnąć całkowitą zwartość kompozycji. Pierwsze szkice (jeden z nich znajdzie się w British Museum) wciąż jeszcze opierały się na formie stromych trójkątów. Dopiero później Leonardo wpadł na szczęśliwy pomysł, żeby dziecko zamknąć w ramionach matki jak w kole. Stopniowo doszedł do schematu prostokątnego. Madonna, schylona w profilu, klęczy na ziemi i przyciąga do siebie dziecko (British Museum).

VIII

Nie tylko jednak żmudne szukanie pełnego rozwiązania opóźniło postępy w pracy. Wir wypadków politycznych musiał porwać za sobą również i Leonarda. Nieudany spisek wciągnął Florencję w wojnę podkopując jej dobrobyt. Każdy miłujący pokój obywatel musiał stanąć po stronie Medyceuszów. Papież, oburzony egzekucją dokonaną na osobie arcybiskupa i uwięzieniem kardynała, swego siostrzeńca, zapominając przy tym, że sam brał udział w sprzysiężeniu, zwrócił przeciwko Florencji wszystkie posiadane narzędzia władzy zarówno świeckiej, jak i duchownej, to znaczy armię i ekskomunikę. W walce tej papież znalazł sprzymierzeńca w osobie króla Neapolu, który niechętnie widział rozrastającą się potęgę Florencji. Na pole walki król wysłał swego syna, księcia Kalabrii. Dowództwo nad armią papieską objął Federigo da Montefeltro, księżę Urbino.

Florencja była miastem nie znającym się na sztuce wojennej, pewien jednak Florentczyk wybitnie interesował się techniką wojenną i śledził rozwój wypadków z coraz większą uwagą. Był to młody malarz śmiejących się Madonn – Leonardo da Vinci. Nie odznaczał się on ani większą wojowniczością niż reszta mieszkańców miasta, ani nie miał w sobie żyłki awanturniczej, która by mu kazała ryzykować życie, ani też sprawa Medyceuszów nie leżała mu na sercu więcej niż reszcie młodych ludzi, którzy woleli powierzyć swe bezpieczeństwo wojskom zaciężnym. Leonardo żył w czasach, kiedy zaczęła się dokonywać zasadnicza przemiana w technice wojennej, kiedy pojawiły się nowe wynalazki, kiedy biegłość człowieka w posługiwaniu się stalą i żelazem wynajdywała coraz to nowe środki do uśmiercania ludzi. Ta nowa gałąź sztuki wojennej zainteresowała go podobnie jak wszystkie rzeczy nowe

i jeszcze nie udoskonalone. Już dawniej wszystkie jego szkicowniki były wypełnione projektami maszyn do mielenia czy szlifowania. Obecnie pochłonęło go studiowanie nowych problemów, a oddawał się mu z takim zapałem, jak gdyby życie jego miało zależeć od ich rozwiązania. Na kartkach ze szkicami obrazów pojawiać się zaczęły projekty machin wojennych (jak na przykład na kartce znajdującej się w Uffizi a datowanej z roku 1478). Entuzjazm dla techniki, który porwał Leonarda, nieodrodnego syna epoki przejściowej, zrodził się z podziwu dla mechanizmu wojny. Była to dziedzina bardzo obszerna, znacznie rozleglejsza nawet od świata kwitnącego wówczas przemysłu, który wciąż jeszcze opierał się na rzemiośle, nie mogąc zerwać z dotychczasowymi metodami produkcji.

Leonarda szczególnie zainteresowało odlewanie dział. Zaprojektował on nawet rodzaj „moździerza, który może strzelać bez odrzutu”, oraz lekkie działo o wielu lufach, coś w rodzaju karabinu maszynowego, które zmontowane na podwoziu, zaopatrzone w koło zębate, mogłoby uzyskać maksimum swobody ruchów. Wykonał też projekt furgonu pod trzydzieści trzy lufy armatnie, „z których jednaście mogło strzelać jednocześnie”. Projekty Leonarda nie wzbudziły jednak większego zainteresowania, a Lorenzo de Medici na stanowisko inżyniera wojskowego zaangażował innego artystę florenckiego, Giuliana da Sangallo. Mimo to Leonardo nie ustawał w studiach, śledził z rosnącym zainteresowaniem rozwój wypadków wojennych i zastanawiał się nad dostosowaniem swych projektów do zmienionych form walki.

Latem roku 1479 wojska papieskie zadały niesławną klęskę armii florenckiej. „Tak tchórzliwie i bez ducha zachowywała się ta armia – pisze ze wzdrgną Machiavelli – że do wywołania paniki wystarczało, żeby koń odwrócił łeb w stronę ogona.”

Im dłużej Leonardo zajmował się narzędziami wojny, tym większa staranność i ścisłość cechowała jego rysunki; wkładał w nie całą swoją umiejętność artystyczną, jak gdyby chciał w ten sposób wzbudzić jak największe zainteresowanie dla swoich projektów. Jednak plany jego bez względu na to, jak pięknie zostały wykonane, nie przyniosły mu nominacji na inżyniera wojskowego. Wojna trwała zresztą zbyt krótko, aby nie znany nikomu nowicjusz na tym polu mógł zwrócić na siebie uwagę. Dowódcom papieskim i księciu Kalabrii wystarczyło zdobycie twierdzy Colle, po czym zawarli trzymiesięczny rozejm, nie chcieli bowiem narażać wojsk, i tak już wyczerpanych oblężeniem twierdzy, na trudy kampanii zimowej. Skorzystał z tego Lorenzo de Medici, aby zakończyć tę niesławną wojnę. Traktat pokojowy podobny był do wszystkich układów tego rodzaju, w których zwycięzca dyktuje warunki zwyciężonym, jednak kupcy florenccy wyżej stawiali najgorszy pokój od najlepszej wojny. Mężczyźni i kobiety z płaczem i ze śmiechem rzucali się sobie w ramiona na ulicach Florencji, dając w ten sposób wyraz radości z powodu zawarcia pokoju.

IX

Mieszkańcy Florencji ze zdwojonym zapałem przystąpili znowu do pracy, znów zamawiali dzieła sztuki u miejscowych artystów, Leonardo zaś starannie zebrał wszystkie swoje rysunki i plany wojenne, schował je na inną okazję i poświęcił się całkowicie wykonaniu wielkiego zamówienia, przy którym nareszcie mógł wypróbować swoje siły i umiejętności. Na początku roku 1480 mnisi z San Donato a Scopeto weszli w posiadanie nieruchomości Valdelsa, zapisanej im przez kupca łyka lipowego, Simone, który

sam wstąpił do zakonu. Zapis obejmował kodycył, mocą którego Simone zastrzegł dla swej wnuczki wiano w wysokości stu pięćdziesięciu florenów. Zakonnicy postanowili wykorzystać legat dla zamówienia obrazu do ołtarza w swym klasztorze, a ponieważ byli klientami Ser Piera, notariusz zaproponował im, aby zwrócili się z zamówieniem do jego syna. Zakonnicy zawarli z Leonardem formalną umowę. Artysta miał otrzymać jedną trzecią nieruchomości, której nie mógł jednak sprzedać w przeciągu najbliższych trzech lat, natomiast zakon miał prawo w tym okresie odkupić od Leonarda ową część nieruchomości za kwotę trzystu florenów. Równocześnie przekazano Leonardowi zobowiązanie wypłacenia wiana wnuczce Simona. Ponadto na niego spadał obowiązek pokrywania kosztów farb, a nawet, co było sprzeczne z ówczesnymi zwyczajami, sam miał kupować złoto potrzebne do wykonania obrazu. Poza tym Leonardo tracił wszelkie prawa do obrazu, gdyby zamówienie nie zostało wykonane w ciągu najwyżej trzydziestu miesięcy.

Była to dość dziwna umowa zawarta pod auspicjami Ser Piera, zwłaszcza jeśli się zważy, że Leonardo nie posiadał żadnych środków na wypłacenie posagu wnuczce Simona. Młody malarz czuł się jednak tak uradowany tym pierwszym większym zamówieniem, że gotów był podpisać wszystko, cokolwiek tylko podsunęto by mu do podpisu. Oczywiście, nie mógł wywiązać się ze swojego zobowiązania w stosunku do signoriny Lisabety, wnuczki Simona, i mnisi musieli sami wypłacić zaliczkę na poczet wiana. Oburzeni zakonnicy zanotowali w swoich kronikach: „Leonardo oświadczył, że nie ma pieniędzy na wypłatę.”

Tymczasem młody malarz z energią przystąpił do wstępnych studiów nad obrazem. Początkowo jako temat wybrał „hołd pastrzy”, ulubiony we Florencji XV stulecia, swojski motyw nie pozabawiony anegdotycznej prostoty. Obraz miał przedstawiać

Marię klęczącą ze złożonymi rękami przed Dzieciątkiem oraz św. Józefa, który chyląc się jakby ze znużenia ku ławce opowiada o cudzie przybyłym w pośpiechu pasterzom; ci zaś stoją dokoła, to nachylając się, żeby lepiej ujrzyć Dzieciątko, to znowu podnosząc ręce do nieba (kolekcja Bonnata w Bayonne). Na innym szkicu (Kunsthalle w Hamburgu) Leonardo przedstawia św. Józefa jako starca snującego opowiadanie, jeszcze gdzie indziej szkicuje Dzieciątko wesoło bawiące się na podłodze. Jest to znowu jeden ze wzruszających obrazków, przywodzących na myśl pieśń ludową śpiewaną *sotto voce* i rozptywającą się w łagodnych akordach. Na dalszym planie wół ciężki i spokojny z zadowoleniem żuje u żłobu, obok zaś osiołek zajada smakowite siano; zwierzęta są niezgrabne i drewniane niczym zabawki dzieciinne (zbiory w Windsorze). Możliwe, że ponad tą sceną Leonardo zamierzał umieścić chór aniołów, barwny wieniec otaczający tę scenę pełną pokoju i wznoszący się z ziemi ku niebu, jak by na to wskazywał szkic znajdujący się w Wenecji.

Przez pewien czas Leonardo usiłował opracować ten temat szukając typów prostodusznych pasterzy oraz poważnych i zamyślonych ludzi. Zbierał również szczegóły potrzebne mu do zbudowania tła rysując postacie pasterzy zsiadających z koni i przywiązujących je obok wołu i osła. Jednak pomimo pewnych postępów w pracy nie był zadowolony z wyboru tematu. Umysł jego zbyt pochłaniało mnóstwo problemów i idei; targał nim niepokój, ambicja nakazywała ukazanie własnego oblicza artystycznego, a statyczna idylla pasterska nie dawała mu do tego okazji. Możliwe, że już wtedy myślał o *Ostatniej Wieczery*. W Luwrze znajduje się szkic pochodzący z tego okresu; Leonardo zgromadził na nim postacie młodzieńców i mężów pochłoniętych zapalczywą rozmową i nachylonych nad wąskim stołem. Obok widnieje mały

rysunek przedstawiający Chrystusa, który z podniesionym palcem objawia, że zostanie zdradzony. Jest to jednak tylko słaba isierka, która raz zabłyśnieła, aby szybko zgasnąć. Może Leonardo nie czuł się jeszcze wówczas na siłach, aby sprostać tak wielkiemu zadaniu jak przedstawienie dramatu zdrady, a może chciał tylko wykorzystać swoje dotychczasowe prace przygotowawcze do nowego obrazu *Pokłon Trzech Króli*.

Był to szczególnie ulubiony temat w okresie quattrocenta. Pozwalał on na rozwinięcie całego przepychu i bogactwa ówczesnej Florencji oraz dawał artyście możliwość przedstawienia całego kunsztu narracyjnego, ukazania wspaniałego orszaku bogatych kupców ze Wschodu i świetnych jeźdźców z obcych krajów. Temat ten pozwalał również na wprowadzenie postaci sławnych ludzi epoki, którzy później z godnością patrzyliby z ram obrazu. W okresie tym Botticelli wykonał już na ten sam temat malowidło dla kościoła Santa Maria Novella jako wyraz wdzięczności z powodu szczęśliwego ocalenia Lorenza de Medici i zarazem dowód ówczesnej potęgi Medyceuszów. Pomimo to Leonardo nie chciał zrezygnować z tematu, który w jego ujęciu nie miał nic wspólnego z prymitywnym umiłowaniem elementów widowiskowych, okazywanym przez współczesnych. Artysta pragnął wydobyć z tematu ducha sceny i odsłonić istotne jej znaczenie. Chciał namalować przeżycie, a nie procesję. Stał się cud, gwiazda ukazała się nad Betlejem, a światło rozlało się wśród ciemnej nocy; narodził się Syn Boży. Wieść rozeszła się po całym świecie, starzy i młodzi, ubodzy i możni przybyli, aby zachwycić się i składać hołd, aby wąpiąć i wierzyć. Radość z wydarzenia rozchodzi się szeroką falą i ogarnia Matkę, która podniosła się z łoża, aby usiąść trzymając Dzieciątka na kolanach. W głębi sceny widać jakby salę wspartą na kolumnach, a dalej tłum przybyłych i cisnących się ludzi. Na

stopniach schodów również gromadzą się przybysze patrząc ze wzruszeniem (zbiory Gallichon, Luwr). Całość zamknięta jest w kręgu czci i miłości, nawet zwierzęta, wiedzione instynktem, podniosły się na nogi. W latach dojrzałych Leonardo tak tłumaczył główną myśl swego *Pokłonu Trzech Króli*: „Wszyscy obecni przy każdym godnym uwagi wydarzeniu traktują je z wyrazem zdumienia na twarzy... a jeśli zdarzenie to jest cudem, zgromadzeni kierują na nie spojrzenia i dają różny wyraz swojej czci, tak jakby im ukazano hostię.”

Na niezliczonych kartkach Leonardo szkicował postacie i ruchy ludzi oraz malujący się na ich obliczach wyraz, w zależności od wieku, usposobienia, rozwoju umysłowego i wrażliwości. Jeden z młodzieńców nie może uwierzyć własnym oczom i przysłał ją dłonią, aby w ten sposób lepiej przyjrzeć się niezrozumiałemu zjawisku. Inny otworzył szeroko ramiona wysuwając naprzód ciało, które niby fala zdąża za płaszczyzną wyciągniętych rąk (rysunek w Luwrze). Leonardo naszkicował również postać o pięknej, odrzuconej głowie i rękach, których gest zdaje się wyrażać wymówkę, że dusza ludzka jest zbyt uboga, aby objąć i zrozumieć tak doniosłą chwilę. Inny szkic przedstawia człowieka z rękoma złożonymi w zachwycie, jakby pragnącego, aby chwila ta mogła trwać wiecznie (Museum Wallrat, Kolonia). Jakiś starzec osunął się ruchem zbyt już słabych nóg i sztywnych kolan, drugi stoi zamyślony z głową wspartą na dłoni (British Museum); trzeci unosi palec do góry, jakby perorował; a każdemu, kto nie może usłyszeć i zrozumieć, kto nie chce uznać cudu, głos trąb winien wtłoczyć tę wiadomość w odporne uszy (zbiory Malcolma w British Museum). Z oddali zbliżają się jeźdźcy na koniach o zaokrąglonych zadach pokrytych potem. Zwierzęta, które Leonardo rysował w niezliczonej ilości szkiców (zbiory w Windsorze), jak

gdyby ten drugoplanowy temat miał dlań jakąś szczególną wartość, wkrótce z niepewnych rysunków stały się mistrzowskimi studiami. Opanowanie poszczególnych postaw, wystudiowanie zarysów wygiętych karków, silnych łuków podbrzuszy sprawiło, że stojące dęba konie doskonale harmonizują z ogólnym nastrojem obrazu.

Leonardo poświęcił również dużo uwagi opracowaniu tła, na którym rozgrywała się cała scena, pragnąc spotęgować efekt głębi. Robił w tym celu specjalne szkice (Uffizi), skomplikowane rysunki wykazujące mistrzowskie opanowanie perspektywy, jak np. wizerunek podwójnych schodów lub ukazanej w skrócie perspektywicznym kolumnady podkreślającej dal, z której wyskakują jeźdźcy, podczas kiedy wielki wielbłąd leży na pierwszym planie u stóp schodów.

W czasie tych żmudnych studiów, rozmyślań i poszukiwań, w czasie znajdowania i odrzucania Leonardo w coraz większym stopniu zdobywał swobodę, opanowanie i płynność wyrażania ruchu. Zamiast ołówka coraz częściej ujmuje pióro, aby atramentem szybko utrwalić pewne wrażenia. Każda narysowana przez niego kreska odznaczała się niezrównaną delikatnością; nie odrywał pióra od papieru zaznaczając czy to krzywizny kończyn, czy też łuk pleców, załamywał linię w zygzakach przy oddaniu jakiegoś gwałtownego ruchu.

Te wstępne studia przeciągały się tak długo, że mnisi zaczęli tracić cierpliwość. „Czas upływa, a my tylko tracimy” – *Il tempo passava è a noi ne veniva pregiudicio* – skarżyli się w swoich kronikach. Aby uspokoić rozżalonych zakonników, Leonardo starał się wykonywać różne prace w klasztorze. Między innymi odnowił stary zegar malując go przygotowanymi przez mnichów farbami: żółtą i niebieską. Za tę dodatkową robotę otrzymał zaliczkę w

wysokości jednego lira i sześciu soldów. Wreszcie jesienią 1481 roku artysta zakończył prace przygotowawcze i przystąpił do gruntownia płótna. Mnisi byli zachwyceni widząc tak znaczny postęp i posłali do domu Leonarda kilka worków zboża tytułem specjalnej gratyfikacji. To, co ujrzeli na płótnie obserwując później przez ramię pracę Leonarda, wzbudziło wśród nich taki entuzjazm, że w kilka dni później obdarzyli malarza beczką czerwonego wina.

Nareszcie z szarej płaszczyzny zaczęły się wyłaniać zarysy brązowych cieni i plamy złotożółtego światła, jakaś wspaniała wizja, jakiś sen o rzeczach spoza zasięgu spraw tego życia, sen spoza zasięgu ludzkich możliwości odtwarzania, przelewany na płótno. Środkowa grupa Madonny i Dziecięcia potraktowana została jako centralny, nieruchomy punkt świata wprowadzonego w stan jakiegoś niezwykłego poruszenia. Przez wygięcie dolnej części postaci uzyskał Leonardo spokojne uniesienie w górę wąskich ramion Marii, jak gdyby na chwilę wstrzymała oddech. Madonna siedzi wyprostowana, jedynie głowę zwróciła w bok, a wysoko sklepione czoło, pochylone na kształt podciętego kwiatu, zdaje się uginać pod brzemieniem już wówczas przewidywanych tragicznych wypadków. Spod lekko przymkniętych powiek smutne spojrzenie obejmuje postać Dziecięcia, które z żartobliwą powagą unosi rączkę do błogosławieństwa. Dokoła ust Madonny błąka się cień uśmiechu pełnego smutnej tkliwości, podczas gdy ręka silnie zgięta w przegubie mocno i troskliwie podtrzymuje nóżkę Dziecka.

Dokoła tej postaci, która wygląda jak uosobienie ciszy, pienie się i pulsuje ruch i podniecenie. Ze wszystkich stron zdążają ludzie, aby złożyć hołd, który jak fala ściele się u stóp Madonny przyjmując postać klęczących Trzech Króli ze Wschodu. Głowa jednego z nich pochyla się tak nisko, że broda niemal dotyka

ziemi. Ogólne napięcie zmniejsza się na chwilę w dwóch postaciach stojących po rogach obrazu, aby znowu przybrać na sile w wyciągniętych ramionach, w twarzach młodzieńców zwróconych ku niezrozumiałemu dla nich zjawisku, w pełnych ekstazy obliczach starców i na dalszym planie – w sylwetkach cwałujących, spienionych koni. Snop żółtego światła, który tryska z grupy środkowej i kontrastuje z rozlewającymi się dokoła cieniami, wzmacnia elementy wizualne, potęguje wrażenie snu na jawie, tak charakterystyczne dla tego obrazu.

Wydaje się, że efekt spontaniczności, jakiejś znakomitej trafności, gorączkowego natchnienia, bijący z tego dzieła, przypisać należy przede wszystkim pieczołowicie przemyślanej konstrukcji, prawie dialektycznej i opartej na matematycznej ścisłości. Różne elementy, które Leonardo pracowicie zgromadził, współdziałają niczym kółka maszyny, aby wprowadzić w ruch całą scenę. Dwa ogromne prostokąty, krzyżujące się nad głową Madonny, wywołują wrażenie jakiegoś ginącego gdzieś w zaświatach horyzontu bez końca. Przestrzeń dokoła głównych postaci jest ograniczona trójkątem, którego jeden bok przebiega od wierzchołka głowy Madonny, mija wyciągnięte ramię Dziecka i opada na plecy jednego z klęczących królów. Drugi spływa wzdłuż zarysu jasno oświetlonego ramienia Madonny na głowę wybijającego pokłony króla. Znajdujące się na dalszym planie schody przenoszą jeden z prostokątów z prawej strony ku lewej. Drugi prostokąt wznosi się ponad galopujące konie w kierunku odległych wzgórz. Wszystko na tym obrazie, każda postać ludzka, każde zwierzę, każde drzewo, podporządkowane jest myśli przewodniej ogólnej kompozycji. Każdy motyw, nawet pozornie bez znaczenia, każda sylwetka odgrywająca nawet najskromniejszą rolę składa się na ogólny

efekt skoncentrowany na grupie środkowej.

W trzecim rzędzie dostrzegamy postać młodzieńca z głową odzruconą w tył i z wyciągniętymi ramionami, jak gdyby zdumionego cudem. Jego czysty profil o greckim nosie, na w pół otwarte usta o krótkim łuku stromo opadającym w dół, wysunięta broda – wszystko to promieniuje wiarą i oddaniem. Człowiek i ogarniające go wzruszenie tworzą tutaj jedną całość wyrażając zupełnie wyjątkowe zdarzenie psychologiczne. Z punktu widzenia kompozycji postać ta umieszczona jest w tym miejscu jedynie dla zaakcentowania linii prostokąta, która sięga od pochylonej głowy męża pogrążonego w zadumie wzdłuż wyciągniętego ramienia aż po sylwetę drzewa wznoszącego się niczym wykrzyknik na skraju grupy środkowej.

Leonardo miał zaledwie trzydzieści lat, kiedy malował *Pokłon Trzech Króli*, ale już wówczas nie były mu obce żadne środki prowadzące do uzyskania pełnej doskonałości. Z chwilą też, kiedy umysł jego z nieubłaganą jasnością zaczął obejmować całość, nie mógł on zadowalać się tylko połowicznymi osiągnięciami. Kiedy Leonardo przystąpił do rozwiązywania swego pierwszego w życiu wielkiego problemu artystycznego, zaczęła się tragedia jego przeznaczenia: załamywanie się stałego dążenia do doskonałości w walce z oporną materią. Jak gdyby zawistny los określił granice ludzkich możliwości twórczych, Leonardo wciąż i wciąż natrafiał na swej drodze na przeszkody zewnętrzne, u progu jego kariery splatały się ze sobą spełnienie zamierzeń i ich daremność. *Pokłon Trzech Króli* nigdy nie wyszedł ze swej fazy wstępnej zaznaczonej brązową i złotą farbą. Głęboka tragedia tego fragmentu misterium wydaje się być związana z jedną z postaci umieszczonych w rogu obrazu: z postacią młodzieńca w zbroi, jedyną, która wychodzi poza ramy kompozycji. Malarze, koledzy Leonarda, stosowali

tego rodzaju układ, aby w rogu obrazu umieścić swój autoportret; postać artysty w takim wypadku miała odgrywać rolę jakby komentatora przedstawionej akcji, zwracającego się bezpośrednio do widza. Zgodnie z tą tradycją Leonardo prawdopodobnie pragnął na zawsze utrwalić swoją młodość i tężyznę, nie potrafił jednak w tym wypadku wyjść poza obowiązujący wówczas szablon. W mroku podmalowanego tła postać młodzieńca w zbroi, rzucającego z boku skupione spojrzenie, wygląda jak upiorny cień stojący na skraju niezbadanego świata.

X

Cóż takiego mogło skłonić Leonarda do zaniechania wykończenia obrazu? Czyżby ucieczka przed odpowiedzialnością, nagły lęk, że zadanie przerasta jego siły? Czy może Leonardo w chwili, kiedy udało mu się pokonać główne trudności, stracił zainteresowanie dla dalszej pracy? Przyczyny, które zmusiły go do zaniechania rozpoczętego dzieła, pozostały dotychczas nierozwiązaną zagadką, istnieją jednak dane, które pozwalają przypuszczać, że panujące we Florencji stosunki zaczęły coraz bardziej ciążyć młodemu malarzowi. Mniej więcej w tym czasie, kiedy Leonardo zadowalał się skromnym uznaniem dla swej pracy ze strony mnichów z San Donato a Scopeto w postaci otrzymywanych od czasu do czasu darów w naturze, koledzy jego we Florencji: Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli i Perugino otrzymali największy obstalunek, jaki świat mógł wówczas zaoferować, mianowicie zamówienie na dekorację kaplicy papieskiej, która miała unieśmiertelnić imię Sykstusa IV. Rozżalony Leonardo z zazdrością człowieka, na którym się nie poznano, widział, jak

przyjaciele jego wyjeżdżają do Rzymu stanowiącego cel marzeń wszystkich artystów.

Leonardo stał się szczególnie wrażliwy, gdy zdał sobie sprawę, jak najlepsze lata jego twórczości prześlizgują mu się między palcami. „Nic tak nie ucieka – pisał – jak lata, dzieci czasu.” Obawa przed ucieczką lat coraz bardziej go opanowywała, jak gdyby się lękał, że ani jego twórczy talent, ani uporczywa pogoń za wiedzą nie zdołają już wydać owoców w krótkim okresie życia ludzkiego. Ogólnie sądzono, że Leonardo marnuje czas, on tymczasem ogarnięty był paniczną obawą, że się spóźni, że zostanie pozbawiony rezultatów dotychczasowych wysiłków i doświadczeń; ogarniała go obawa, która zwykle jest udziałem dopiero ludzi starzejących się. „O czasie, który wszystko niszczysz, o zawistny wieku starców” – wołał za Owidiuszem Leonardo. Kiedy Helena spoglądając w zwierciadło ujrzała, jak lata pokryły jej twarz zmarszczkami i fałdami, zaczęła się skarżyć z płaczem: „Dlaczego aż dwa razy zostałam porwana?” Zmęczony oczekiwaniem i nie mogąc dłużej szukać pociechy w nadziei, że czas jego jeszcze nadejdzie, Leonardo notuje: „Kto ma okazję i nie wyzyskuje jej, traci przyjaciół i nigdy nie dochodzi do pieniędzy.”

A przecież nie brakło we Florencji ani wielkich zamówień, ani też możnego protektora sztuki, dumnego z opieki roztaczanej nad artystami. Lorenzo de Medici, zwany Il Magnifico, który ubiegał się zarówno o przyjaźń wybitnych osobistości, jak i o poklask tłumu, który był namiętnym zbieraczem antyków, który wysyłał swoich agentów do najodleglejszych krajów z misją wyszukiwania dzieł sztuki, który w swoim pałacu i ogrodzie kazał urządzić pierwszą akademię i który stworzył pierwsze muzeum, nie posiadał w swoich zbiorach ani jednego dzieła Leonarda i ani jedno zamówienie nie wiąże się z jego imieniem.

Bardziej jeszcze niż obojętność Medyceusza wobec jego twórczości drażniła Leonarda pycha ówczesnej elity intelektualnej, która jakby murem odgradzała Lorenza od reszty społeczeństwa. Koła grupujące się koło Akademii Platońskiej odznaczały się zupełnym brakiem tolerancji, tak charakterystycznym zresztą dla każdej kliki. Podkreślana przez nie ekskluzywność i znakomitość często nie była pozbawiona akcentów komicznych. Podobnie jak ludzie, którzy zanadto przejmują się swoją świetnością, osoby z tych kół nawet w życiu codziennym ciągnęły za sobą ogon uroczystych śmieszności, a ich wieczory dyskusyjne czasami przypominały dzielenie włosa na części, stosowane przez tak pogardzanych przez nich uczonych średniowiecza. Leonardo zdawał sobie sprawę z wyższości przeprowadzanych przez niego prac badawczych nad książkową wiedzą humanistów, z wyższości własnych praktycznych wyników badań nad jałową wojną słów. Wysiłki jego zmierzały do zapewnienia ludzkości zwiększenia bezpieczeństwa w kręgu wciąż jeszcze nie zbadanego świata. Zainteresowania te powstały w nim podczas prac nad *Pokłonem Trzech Króli*, a na jednym z jego szkiców znajdujących się w Luwrze widnieje obok wspaniałej postaci młodego człowieka rysunek przyrządu „do ważenia powietrza i określania, kiedy nastąpi zmiana pogody”. Przyrząd ten składał się z tarczy i wskaźnika zakończonego małą gąbką.

Uczeni zlekceważyli wysiłki Leonarda. Humanisci, zamknięci w kole wzajemnej adoracji, starali się nie dopuścić nikogo niepowołanego do środowiska, które im zapewniało sławę i dobrobyt. Im właśnie Leonardo przypisywał to, że w rodzinnym mieście nigdy nie mógł zdobyć uznania: „Chodzą nadęci i uroczyści, w pięknych szatach i obwieszeni klejnotami, które zawdzięczają pracy innych, a nie własnym wysiłkom, i wzdragają się uznać

moją własną pracę. Pogardzają mną jako wynalazcą, o ileż jednak bardziej sami zasługują na zarzut, że nie są wynalazcami, a tylko trąbią i powtarzają dzieła innych. Są oni dłużni naturze, ponieważ przypadek tylko zrządził, że noszą suknie, które ich odróżniają od stada zwierząt.”

Leonardo nigdy nie zapomniał ogromu zła, jakie mu wyrządzono w tym czasie, i ran zadanych mu przez tych ludzi. W wiele lat później, kiedy przygotowywał swoje prace do druku, przypomniał doznaną zniewagę. „Wiem dobrze, że ponieważ nie miałem odpowiedniego wykształcenia, niektórzy ludzie w swym zarozumiałstwie będą mnie odtrącać jako niewykształconego. Idioci! Będą mówić, że ponieważ nie mam wykształcenia, nie jestem zdolny do należytego, pełnego wypowiedzenia się na temat przeze mnie obrany.” Okrzyk „niewykształcony” – *uomo senza lettere* – wznoszono przeciwko człowiekowi, który posiadał wiedzę o zasięgu takim, jakiego nikt żyjący nigdy nie opanował ani przedtem, ani potem.

Trzydziestoletni Leonardo, który wszechmocny zarozumiałych pyszałków mógł przeciwstawić jedynie wiarę we własne siły, coraz częściej myślał o opuszczeniu Florencji i o przeniesieniu się na stałe do innego miasta. W Rzymie nie było dlań możliwości pracy, ale cóż szkodziło spróbować szczęścia w Mediolanie, w tym bogatym Mediolanie, który tak chętnie widział u siebie artystów z Florencji. Nic go już z Florencją nie łączyło, czekał więc tylko na okazję do wyjazdu. Rzemiosło, które czasami uprawiał dla przyjemności, pomogło mu, przypadkiem może, do urzeczywistnienia zamiarów w znacznie większym stopniu aniżeli wszystkie inne wysiłki dotychczasowe. To, czego nie mógł osiągnąć jako malarz, uzyskał jako lutnista, „jako że nie było nikogo, kto by tak jak on grał na lutni” – pisze jeden z jego bezimiennych biografów. Humanisci traktowali muzykę, „to lekarstwo dla duszy”, jako sztukę

wyjątkowo wyszukaną, która, jak powiada Ficino, „mogła być uprawiana jedynie przez ludzi kulturalnych”. Filozof ten, uważający się za znawcę wczesnego okresu klasycznej nauki greckiej, zjawiał się na każdym bankiecie urządzanym przez Akademię Platonską ze swoją lirą wykonaną według wzorów starożytnych i przy jej dźwięku popisywał się starczym i bezbarwnym śpiewem, podczas gdy Lorenzo de Medici wtórował mu zachrypłym głosem, uderzając ciężką dłońią w struny swojej lutni.

Lorenzo de Medici znał się jednak dobrze na muzyce. Kiedy raz w jego obecności ktoś zaatakował utalentowanego konstruktora organów, Antonia Squarcialupiego, Lorenzo gorąco wziął go w obronę mówiąc: „Gdybyście wiedzieli, co to znaczy być mistrzem w pewnym fachu, byłibyście łagodniejsi w sądach.” Pewnego dnia Lorenzo dowiedział się, że malarz Leonardo sporządził lirę ze srebra, nadając jej kształt końskiej czaszki, przy czym zęby służyły do umocowania strun. Lorenzo zachwyił się zarówno bogactwem tonu, jak i oryginalną formą instrumentu, a ponieważ w owej chwili zależało mu na podtrzymaniu dobrych stosunków z nowym władcą Mediolanu, Lodovikiem Sforzą, również miłośnikiem muzyki i kolekcjonerem rzadkich przedmiotów, postanowił ofiarować mu sporządzoną przez Leonarda lirę. Leonardo oświadczył gotowość zawiezienia instrumentu osobiście, Lorenzo zaś nie uczynił najmniejszego kroku, żeby odwieść go od zamiaru szukania u obcych szczęścia, którego odmówiło mu jego własne miasto. „Florencja – pisał Vasari – postępowała ze swoimi artystami jak czas ze swoimi twórcami: tworzyła ich, aby potem z wolna ich wyzyskiwać i zniszczyć.” Zaopatrzone w list polecający Lorenza, Leonardo wraz z dźwięczącą srebrną czaszką i z kufrem pełnym szkiców, projektów i rozpoczętych obrazów udał się do Mediolanu

w towarzystwie swojego przyjaciela, śpiewaka Atalante Miglioretiego.

W jednym z tych rozpoczętych obrazów, znajdujących się obecnie w Watykanie, w obrazie, który nigdy nie został wykończony, Leonardo da Vinci wyraził przepełniającą go goryczy i wszystkim rozczarowaniom doznany, zanim zdążył poznać życie.

U wejścia do jaskini klęczy św. Hieronim, straszliwie wychudzony starzec, trzymając w wyciągniętej dłoni kamień, którym bije się w zapadniętą pierś. Sylwetka klęczącego świętego zaakcentowana jest szeroko potraktowanymi liniami, podczas gdy szata ujęta w szerokie asymetryczne fałdy została zaledwie podmalowana. Ramię z zaakcentowaną muskulaturą, starannie wymodelowane, rysuje się wyraziście. Podobnie wykończona jest szyja – jeden splot żył – oraz łysa czaszka i policzki; raczej już tylko skóra i kości, jakaś zasuszona głowa mumii, ożywiona jedynie okrzykiem wydobywającym się z szerokich, wykrzywionych ust i migotliwym spojrzeniem człowieka pogrążonego w ekstazie skruchy pełnej samozaparcia. Wyschnięte ciało na ciemnym tle poszarpanych skał jaskini wygląda jak blok skalny na tle drugiego bloku, jak światło na tle nocy. Spadzistość prostokąta wyciągniętego ramienia podkreślona jest równoległymi liniami potężnego cielska lwa leżącego na pierwszym planie. Prostokąt ten przecina bok trójkąta biegnącego od głowy ryczącego zwierzęcia, ponad łokciem, aż po wysunięte naprzód czoło świętego. W ten sposób patrzący ulega konieczności skierowania spojrzenia w głąb posępnej jaskini, którą święty nazywał powierniczką swych tajemnic. Skalista dzikość roztacza się dokoła umęczonej postaci świętego niczym cisza, w którą wdziera się jego żarliwy okrzyk bez echa. Wszelkie pragnienia zmysłowe opuściły już to wyniszczone oblicze, tę pierś o wystających żebrach i strzępy ciała. Święty bytuje

sam ze swoim cierpieniem. Jest tak samotny, jak samotny jeszcze żaden człowiek nie był na świecie, a mimo to wciąż niszczy własne ciało, jak gdyby zamierzał zgasić ostatnie iskry czucia, ostatni ślad reakcji umęczonego organizmu. Jednak ból otaczający szeroko rozwarte usta bliski jest błogosławieństwa, a wyraz twarzy prawie stał się uśmiechem; spojrzenie, które zdaje się szukać zmiłowania, zostało już złagodzone łaską niebios.

W ten sposób nikt jeszcze nie oddał przesyty życiem ani też cierpienia w całej jego bezlitosnej ohydzie, tak jakby artysta zamierzał całkowicie zaprzeczyć przyjemności odczuwania, jak gdyby rozżarzonym żelazem męczeństwa chciał wypalić każdy przejaw radości życia. Nie dokończony obraz przedstawiający św. Hieronima niby czerep zdruzgotanej młodości Leonarda pozostał na jego drodze usianej podobnymi fragmentami.

Rozdział drugi

LATA OCZEKIWANIA

Non si volta chi a Stella è fisso.¹

¹ Nie odwraca się ten, kto jest z gwiazdą związany (wł.).

Było to oblicze ciemne, nieruchome i nieodgadnione, pozbawione wyrazu oblicze człowieka nawykłego do maskowania swoich uczuć. Leonardo wpatrywał się w nie chcąc zbadać efekt swoich słów. Lodovico Sforza słuchał jak władca, z udanym zainteresowaniem. Oficjalny jego biograf, Corio, wspomina, że Lodovico zawsze był gotów słuchać, równocześnie jednak potrafił stać się niemy, głuchy i głupi, jeśli nie chciał czegoś zrozumieć.

Jednakże Leonardo uważał się za znakomitego psychologa, zdolnego do czytania w ludziach jak w otwartej książce. Uważał się też za dyplomatę, może nawet za lepszego dyplomatę niż poseł rodziny Este, miał bowiem dar czarowania niechętnych słuchaczy. W wiele lat później, kiedy zdobył znaczne doświadczenie w obcowaniu z książętami i królami, spisał na użytek swoich uczniów i młodych przyjaciół zasady postępowania z możliwymi tego świata, zasady naiwne i prymitywne, takie, jakie mogły być skreślone jedynie ręką człowieka, który obcował zbyt długo ze sobą i który w poczuciu wyższości własnego intelektu nie docenia inteligencji u innych. U schyłku życia, niepomny doznanych rozczarowań, Leonardo napisał: „Słowa, które nie wpadają mile w ucho słuchającego, wywołują znudzenie, nawet zniecierpliwienie. Można to

snadnie zauważyć widząc, jak słuchacz nie potrafi powstrzymać się od ziewania. A więc, jeśli zwracacie się do ludzi, których przychylność pragniecie sobie pozyskać, a zobaczycie podobne oznaki zniecierpliwienia, najlepiej od razu zmieńcie temat, inaczej bowiem, zamiast zjednać sobie życzliwość, ściągniecie na siebie ich niełaskę i nieprzyjaźń. A jeśli pragniecie dowiedzieć się, w czym znajdują największe upodobanie, a nie chcecie ich o to pytać, mówcie na różne tematy; kiedy zauważycie, że coś ich zainteresowało, tak że przestali ziewać, marszczyć czoło lub zachowywać się w podobny sposób, możecie być pewni, że to właśnie jest przedmiot, w którym znajdują upodobanie.” We wszystkich tych sprawach Leonardo posiadał dostateczne wyrobienie w chwili, kiedy zastanawiał się nad wyborem tematu interesującego człowieka, od którego przychylności tak wiele zależało.

Rozmowa ta, o tak doniosłym dla Leonarda znaczeniu, odbyła się albo w końcu 1482, albo też na początku roku 1483. Lodovico Sforza znajdował się wówczas u progu potęgi. Czekał on długo i cierpliwie na okazję zagarnięcia władzy nad księstwem Mediolanu, do czego nie posiadał zresztą tytułu prawnego. Sytuacja jego jako młodszego syna i dziedzica książęcego stolca jedynie w razie śmierci lub wypadku brata wzmocniła tylko i podkreśliła jego wrodzone zdolności, jego cierpliwość i wytrwałość, skrytość i przebiegłość. Najstarszy jego brat i dziedzic tronu, Galeazzo Maria, był uparty, kapryśny, brutalny i według słów matki „nie odznaczał się zbyt dużą inteligencją”. Matka, która na niego nie miała żadnego wpływu, poświęciła się całkowicie młodszemu synowi, przenosząc na niego swoją troskę i energię, miłość i żądzę władzy. Przy podatnej na wpływy naturze Lodovico był chętnym i pojętym uczniem, przy czym matkę i syna łączyła taka zażyłość, że

Lodovico zwierzał się jej ze wszystkich trosk, pragnień i przewiśnień, a nawet kiedy kupował nowe ubranie, przychodził do niej z prośbą o pozwolenie. Gdy się rozstawali, pisywał do niej niemal codziennie. Dzięki uprzejmej skromności, dzięki masce, która unieruchamiała jego rysy, i dzięki bystrości, która kazała mu zakreślać granice własnego stanowiska, Lodovico zdołał do tego stopnia pozyskać sobie zaufanie porywczego i podejrzliwego brata, że po wspólnie odbytej w roku 1471 podróży do Florencji księżę Galeazzo mianował go swoim następcą na wypadek, gdyby jego synowie zmarli bezpotomnie.

Lodovico bawił właśnie w misji dyplomatycznej we Francji, kiedy w roku 1476 doszła go wiadomość, że brat jego został zastrzykowany przez paru młodych idealistów uważających się za spadkobierców starożytnych morderców tyranów. W pośpiechu wracał do Mediolanu, zanim jednak przybył na miejsce, szwagierka jego, Bona Sabaudzka, zdążyła już mocno pochwycić władzę w ręce występując jako regentka w imieniu swego syna, Giana Galeazzo. Pod naciskiem braci Lodovico zdecydował się odstąpić od ulubionej taktyki oczekiwania, jednak przedwcześnie zorganizowana przez niego i skierowana przeciwko księżnej rewolucja została krwawo stłumiona, brat jego Oktawian utonął w Adydzę podczas ucieczki, on zaś sam został skazany na wygnanie do Pizy.

Niedługo potem Lodovico wykorzystał stan walk i zamieszek, jaki zapanował we Włoszech w następstwie spisku skierowanego przeciwko Medyceuszom, aby zjawić się u granic Mediolanu i zaoferować pomoc szwagierce, której zadeklarował tak dalece posuniętą uległość, że Bona Sabaudzka ujęta pochlebstwami obdarzyła go całkowitym zaufaniem – *par sottise* – „z głupoty”, jak to krótko określił Filip de Commines. Jedynie kanclerz, Cicco Simonetta, który był zaufanym doradcą Francesca Sforzy i który

dobrze wiedział, co sądzić o rodzinie książęcej i co się kryje pod maską uśmiechu Lodovica, przestrzegał zaślepioną kobietę: „Ja mogę stracić głowę, ale wasza wysokość niedługo straci księstwo.” W trzy dni później, 10 października 1480 roku, starzec wywieziony został z Mediolanu w beczce, nowy władca bowiem nie mógł odważyć się na dokonanie publicznej egzekucji w stolicy. Trzynastego października o świcie ekskanclerz klęczał na wilgotnej łące w Pawii i patrząc na błyszczący topór w ręku kata potrząsał mądrą, siwą głową na myśl o tym, jak szybko spełniło się jego proroctwo. Bona Sabaudzka, wygnana z Mediolanu, błąkała się od zamku do zamku i daremnie usiłowała pozyskać sobie pomoc najpotężniejszych władców świata. Przed sobą miała jeszcze długie życie w zapomnieniu, podczas którego mogła rozmyślać nad mądrością swego świętego kanclerza.

Z przezornością parweniusza Lodovico postanowił zjednać sobie najpotężniejsze domy książęce poprzez związki małżeńskie. Swojego jedenastoletniego bratanka zaręczył z ośmioletnią wnuczką króla Neapolu, Ferdynanda, od którego otrzymał tytuł księcia Bari. Sam zaczął starać się o rękę córki księcia Ferrary, a kiedy się dowiedział o zaręczynach starszej córki tego księcia, Izabeli, z margrabią Mantui, nie wahał się zaręczyć z młodszą, pięcioletnią Beatrice. Powinowactwa z dworami książęcymi zaplątały Lodovica w wojnę, której, aczkolwiek sam zawdzięczał władzę powikłaniom wojennym, wolał raczej uniknąć. Czynnikiem, który podzielił Włochy na dwa wrogie sobie obozy, była raz jeszcze ambicja siostrzeńca czy też syna papieża, Hieronima Riario, bezpośrednim zaś powodem wojny stał się, mało ważny zresztą, spór pomiędzy Wenecją a Ferrarą o prawa eksploatacji salin. Drobiazg ten jednak wystarczył, aby pożoga wojny wkrótce dotarła aż do bram Rzymu.

Troski wojenne całym ciężarem przygniatały barki Lodovica w chwili, kiedy przyjmował malarza florenckiego, który przybył na jego dwór ze srebrną lutnią. Lodovico nie miał w tej chwili czasu, aby myśleć o pięknych pomnikach. Jego sprzymierzeniec, Alfons z Kalabrii, syn króla Ferdynanda, został na głowę pobity przez dowódcę armii weneckiej, Roberta Malatesta di Rimini; tysiące trupów zaległy cuchnące pole bitwy Campo Morto. Ambitne plany Lodovica, zadokumentowania swojej niedawno zdobytej władzy, musiały ustąpić trosce o zachowanie uzyskanego z wielkim trudem stanowiska. Leonardo, zgodnie z własną receptą, zauważył wkrótce, że ze wszystkich przedstawionych przez niego planów jedynie te, które dotyczyły nowych wynalazków z dziedziny sztuki wojennej, zdołały wzbudzić większe zainteresowanie władcy Mediolanu. Z właściwą sobie umiejętnością koncentracji skupił więc cały swój wysiłek na drodze, którą Lodovico sam, zdawało się, mu wskazywał. Artysta pomyślał, że oto nadarza się szczęśliwa okazja szybkiego osiągnięcia znaczenia na tym obcym dworze. Jednak, podobnie jak wielu ludzi pochłoniętych niemal całkowicie problemami natury ogólnej, Leonardo nie posiadał zmysłu praktycznego w życiu codziennym. W przekonywanie księcia włożył cały swój dar elokwencji i charakterystyczny dla siebie upór.

Od czasu do czasu rzucał badawcze spojrzenie na ciężką i imponującą sylwetkę człowieka siedzącego na tronie w nagiej, sklepionej sali mediolańskiego zamku. Ciemna cera zjednała Lodovicowi jeszcze we wczesnej młodości nieco drwiące przezwisko *Il Moro* – Maur, które chętnie zaaprobował, oceniając nieomylnym instynktem wartość egzotycznej nazwy mogącej mu pomóc do pozyskania popularności. Twarz jego stanowiła dziwne połączenie rysów znamionujących siłę i słabość. W tej chwili jednak Leonardo nie wnikał już w zagadkowość tego oblicza, znajdując się

– jak powiada Vasari – pod wpływem swego „straszliwego daru przekonywania”, a kiedy po tej długiej rozmowie zasiadł, aby napisać memoriał zawierający treść wyłuszczonych problemów, musiał pokonać duże trudności, zanim zdołał rozliczne swe projekty ująć w kształt usystematyzowany.

II

Sławny ten dokument stanowi dziwne połączenie dworskiej uniżoności z wyniosłą dumą. Obfituje on w wiele tajemniczych aluzji, w sprawach jednak najbardziej istotnych odznacza się wyjątkową przejrzystością. Jest to dzieło człowieka, który zna swoją wartość, chociaż może nie miał dotychczas jeszcze okazji wykazać swoich umiejętności.

„Najdostojniejszy Panie – pisze Leonardo – ponieważ dotychczas dużo widziałem i badałem wynalazków tych wszystkich, którzy się mają za słynnych mistrzów i wynalazców sprzętu wojennego i których wynalazki w gruncie rzeczy nie odbiegają od machin będących w powszechnym użyciu, postaram się nie czyniąc nikomu ujmy ujawnić i wyjaśnić Waszej Ekscelencji moje sekrety; kiedy tylko Wasza Ekscelencja raczy rozkazać, podejmę się w krótkim czasie wykonać wszystkie urządzenia, które w krótkich słowach pragnę tutaj wyliczyć.”

To, co Leonardo w krótkich słowach, jak powiada, wyliczył, czyniąc to jednak z drobiazgowością właściwą epoce, która nie zdążyła jeszcze stworzyć fetysza specjalizacji ani też wytworzyć żargonu dostępnego jedynie wtajemniczonym i która uznawała swobodę działania intelektu we wszystkich dziedzinach, było wynikiem ostatnich lat jego studiów zarówno teoretycznych, jak i praktycznych i stanowiło połączenie wiedzy wojskowej z jego

własnymi doświadczeniami i wynalazkami. Znajomość techniki wojennej Leonardo zawdzięczał szczegółowym studiom, których liczne ślady można znaleźć w jego rękopisach i w rozprawie Roberta Valturia *De re militari*. Artysta często powoływał się na tego autora, wspominając o broni starożytnej i klasycznych operacjach wojennych, pragnął bowiem w ten sposób podnieść ciężar gatunkowy własnych wniosków:

W memoriale swoim wywodził:

„1. Znam metody budowania bardzo lekkich i mocnych mostów, które można łatwo przenosić z miejsca na miejsce. Mosty te nadają się zarówno do ścigania nieprzyjaciela, jak i w razie potrzeby do oderwania się od przeciwnika. Potrafię również wznosić inne mosty, bezpieczne, odporne na ogień i nie dające się uszkodzić podczas walki, a równocześnie łatwe do rozebrania na części i do ustawienia na nowo. Wiem również, jak podpalać i niszczyć mosty przeciwnika.”

Dla każdej z tych propozycji znajdujemy w pozostawionych przez Leonarda papierach szereg mniej lub bardziej szczegółowo wypracowanych rysunków; niektóre z nich datują się z okresu wcześniejszego, inne noszą daty późniejsze, jak gdyby poszczególne wnioski ulegały poprawkom, zanim artysta przedstawił je innym osobom.

„2. Wiem, jak przy obleganiu twierdzy usunąć wodę z fos, jak należy budować różne typy mostów obłączniczych, drabin i innych sprzętów potrzebnych przy takim przedsięwzięciu.

3. Gdyby wysokość murów fortecznych lub odporność umocnień nie pozwalała oblegającemu na zrobienie użytku z pocisków bombardujących, znam sposoby zniszczenia każdej fortecy, jeśli tylko nie jest zbudowana na skale.”

Sposoby, które Leonardo miał na myśli i o których nie podaje

blizszych szczegółów, nie chcąc ujawniać swoich sekretów ewentualnym konkurentom, polegały na wierceniu podziemnych korytarzy i galerii zaopatrzonych w komory minerskie, częściowo okrągłe, częściowo w kształcie prostokątów, znajdujące się już w obrębie murów fortecznych, przede wszystkim pod wieżami, co do których można było przypuszczać, że w lochach ich mieszczą się składy prochu.

W wiele lat później Leonardo szczegółowo studiował problem zmiany biegu koryta rzeki, aby w ten sposób działać na szkodę nieprzyjaciela, na razie jednak zalecał metodę niszczenia murów fortecznych „bez bomb, jeśli tylko w pobliżu znajduje się rzeka”. Na umówiony sygnał należało otworzyć wszystkie śluzy; wtedy potężna fala wody zalałaby wszystkie przeszkody uderzając kaskadami w mury forteczne. Był to pierwszy zanotowany w historii projekt wykorzystania siły wodnej dla celów zniszczenia. Leonardo nadmienił też, że w podobny sposób można by zalać wodą nawet całe pole bitwy; jak gdyby przepowiedział rozpaczliwy krok Holendrów, którzy w roku 1372 podczas wojny z Francją przerwali groble, aby wody Zuider Zee mogły zatopić ich kraj.

„4. Znam metody sporządzania dział prostych w użyciu i łatwo dających się transportować. Działa te mogą wyrzucać grad pocisków rozsiewając równocześnie chmury dymu i nie tylko zadając nieprzyjacielowi straty, ale też siejąc popłoch w jego szeregach.”

Na bardzo pięknym rysunku (który znajduje się dziś w prywatnych zbiorach w Paryżu) Leonardo przedstawił działanie bomby sporządzonej z konopi i z kleju rybiego, z szeregiem rurek, które na kształt szprych sterczą z kuli miedzianej wypełnionej prochem. „Kula, która się sama obraca i przy tym wyrzuca snopy ognia długości sześciu łokci” – pisał Leonardo pod rysunkiem, na którym

„snopy” ognia, rozpryskujące się na wszystkie strony, zostały narysowane z taką pieczołowitością, jak gdyby chodziło tutaj nie o śmiercionośny pocisk, lecz o niewinną zabawkę z dziedziny pirotechniki. Nawet kiedy Leonardo przedstawiał działanie bomby na uciekających żołnierzy, przypominali oni lekkonogich starożytnych bożków, a ich okrągłe, stalowe hełmy pod ręką malarza stawały się podobne do kapeluszy pasterzy owiec z Arkadii. Wszystkie pomysły Leonarda, dotyczące śmiercionośnych wynalazków, otacza zawsze powiew starożytnego piękna, jak gdyby zainteresowania jego tym przedmiotem były całkowicie oderwane od ich właściwego celu albo jak gdyby autor wyłączał tutaj swój zmysł rzeczywistości nie chcąc zakłócać radości wynalazcy. Rysunek ten, niezależnie zresztą od klasycznej harmonii formy, pozwala na rzut oka w daleką przyszłość, uprzedza bowiem wynalazek wojenny najnowszych czasów, mianowicie straszną w swej skuteczności raketę wirującą, wynalezioną w roku 1846 przez Amerykanina Hale'a.

„Jest to najbardziej śmiercionośny środek, jaki istnieje – pisal Leonardo na marginesie rysunku przedstawiającego walcowaty pocisk wypełniony prochem strzelniczym i kulami. – Środkowa kula wybucha i powoduje rozrzut pozostałych w czasie nie dłuższym niż jedno *Zdrowaś Mario*” – niewinnie dodaje artysta przy końcu opisu. Pocisk ten, nazwany przez wynalazcę klotonbrotom, był pierwszym nowoczesnym granatem gazowym, ponieważ dla zwiększenia jego skuteczności Leonardo zalecał wypełnienie go kawałkami siarki, której gazy miały „wywołać odurzenie”. Znał się jednak nie tylko na lontach, nieobca mu była również zasada zapalnika uderzeniowego. Wśród jego rysunków znajdują się projekty pocisków zaopatrzonych w ciężką podstawę stożkową, przy czym w chwili, kiedy pocisk trafiał w cel, podstawa siłą swojego

ciężaru przebijała cienką blaszkę miedzianą, zapalając w ten sposób znajdujący się w środku materiał wybuchowy.

Projekty Leonarda wyczerpywały całą gamę ludzkiej żądzы zniszczenia, jaka przetrwała od czasów starożytnych aż po dzień dzisiejszy. Zawsze usilnie dbał on o to, aby wynaleziona przez niego broń sporządzona była z jak najbardziej łatwopalnego materiału, aby mogła spalić się „szybko, zanim nieprzyjaciel zdoła się zorientować w istocie wynalazku”, a nawet aby nie mógł jej „podpatrzeć”. Dlatego też pocisk wyrzucany z balisty ¹ miał ładunki umieszczone promieniście dokoła osi pocisku; „nie ma środka, który by mógł powstrzymać straszliwe działanie tego pocisku – dodaje z zadowoleniem, a dalej pisze: – Jeśli wyrzucisz sześć do ośmiu takich pocisków na nieprzyjaciela, na pewno zostaniesz zwycięzcą.”

¹ Balista – rodzaj maszyny wojennej używanej w dawnych czasach do miotania kamieni i innych pocisków. (Przyp. tłum.)

„5. Znam również metody osiągnięcia wskazanego punktu za pomocą krętych chodników podziemnych, budowanych bez najmniejszego szelestu. W razie potrzeby chodniki takie mogą być wykopane pod rowami fortecznymi lub też pod łóżyskiem rzeki.

6. Potrafię także budować kryte wozy, bezpieczne i nie do zdobycia. Jeśli wozy te ze swoją artylerią przejdą przez linie przeciwnika, nie ma takiej siły, która by mogła się im przeciwstawić. Pod osłoną ich może się posuwać piechota nie natrafiając na żaden opór i przeszkody.”

Leonardo dość długo zresztą zastanawiał się nad możliwością opancerzenia wozu bojowego. Już w dziele Valturia napotkał wzmiankę o używanym przez Rzymian wozie zaopatrzonym w noże wystające na kształt sierpów. Podczas kiedy starał się rozwinąć tę myśl, zaopatrując wóz w nowoczesny mechanizm, zaczęły

powstawać w nim wątpliwości, czy wóz ten w ogóle da się zastosować w praktyce. Z okresu tych studiów pochodzi rysunek przedstawiający apokaliptyczną wizję śmierci i zgrozy (obecnie w muzeum w Turynie). Początkowo Leonardo sporządził projekt wozu zaopatrzonego w koła zębate i w cztery potężne sierpy wprawiane w ruch za pomocą olbrzymiej śruby, później narysował inny projekt, przypominający nowoczesną kosiarkę z tą tylko różnicą, że na jej złowrogi plon miały się składać zmasakrowane ciała ludzkie. Na rysunku tym widać konie pędzące z całą energią wyprężonych tułowi, dalej linię pleców pochylonego naprzód woźnicy, równoległą do łuku końskich karków, i wreszcie krótki, rozwiany płaszcz woźnicy, tworzący tutaj motyw płynności. Wygięte drążki prowadzą do kół zębatach, sierpy zaś wypryskują na kształt kwiatów z serca śruby pięknymi łukami w rzutach pionowym i poziomym. Gdziekolwiek sierp taki przeszedł, pozostawił za sobą ofiary walczące ze śmiercią. Widać, jak jeden z żołnierzy leży w agonii z obciętymi nogami; z drugiego został już tylko tułów, podczas gdy ręce i nogi wyleciały w powietrze. Pomimo to rysunek emanuje z siebie taki nastrój spokoju i harmonii, że wydaje się, jak gdyby artysta przez chwilę nawet nie zdawał sobie sprawy z tego, co dzieło jego w rzeczywistości przedstawia.

Na innym projekcie wozu bojowego sierpy zostały zastąpione knutami, jeszcze gdzie indziej maczugami – prymitywnym narzędziem walki włączonym w ramy nowoczesnego mechanizmu (zbiory windsorskie). Im bardziej Leonardo był niezadowolony z rozwiązania strony technicznej swoich pomysłów, tym więcej piękna zdają się zawierać jego rysunki, jak gdyby artysta usiłował sztuką pokryć niedomagania swoich projektów. Jednak nie poddawał się złudzeniom zbyt długo, wkrótce bowiem już stwierdził, że wozy te „mogą zadać straty własnym oddziałom w nie

mniejszym stopniu niż nieprzyjacielowi, siejąc wśród swoich zamieszanie, a poza tym grozi im prędkie wyeliminowanie z akcji”. Leonardo wysuwał te zastrzeżenia zupełnie w taki sposób, jak gdyby sam nigdy nie popełnił żadnej omyłki w traktowaniu tego problemu.

Ostateczne i jedynie zadowalające rozwiązanie zagadnienia opancerzonego wozu bojowego, o którym Leonardo wspomina w memoriale przedłożonym Lodovicowi Sforzy, nie posiada żadnego ze wspomnianych niedociągnięć. Wóz ten z dwoma zachodzącymi na siebie skorupami przypominał jakiegoś olbrzymiego żółwia (rysunek w British Museum). Pancierz poprzerwany jest wieńcem otworów strzelniczych, mieszczących się również i w spiczasto zakończonym dachu wozu, u którego wierzchołka znajdował się jeszcze otwór zapewniający dopływ świeżego powietrza. Najbardziej uderzający w tym najwcześniejszym prototypie nowoczesnego czołgu jest fakt, że Leonardo już wówczas myślał o nowym sposobie uruchomienia wozu, chcąc usunąć siłę pociągową zwierząt łatwo narażonych na zranienie. Wóz miał być uruchomiany siłą rąk ludzkich za pomocą ręcznych korb przymocowanych do poziomych wałków, których ruch obrotowy miał się przenosić na koła. „Do uruchomienia wozu potrzeba ośmiu ludzi; muszą oni kierować wozem i umieć ścigać nieprzyjaciela” – dodaje Leonardo.

Jak na owe czasy był to zdumiewający wynalazek. Wkrótce Leonardo miał przeprowadzić dalsze udoskonalenia, aby dostosować go do bardziej pokojowych celów, na razie jednak zainteresowania jego ześrodkowywały się całkowicie na technice wojennej, wykluczając inne kierunki myśli. Najwięcej uwagi poświęcał Leonardo konstrukcji dział.

Wynalezione przez niego modele wykazują olbrzymi postęp w stosunku do używanej wówczas artylerii.

„7. W razie potrzeby – pisał dalej w swoim memoriale – mogę konstruować bombardy, moździerze i katapulty o najpiękniejszych kształtach i najbardziej celowe w użyciu, a odbiegające od typów obecnie używanych.”

Podczas gruntownych studiów nad działami ciężkimi i lekkimi Leonardo zetknął się, niemal że przypadkiem, z nowym elementem siły, który miał zrewolucjonizować świat: z parą. Musiał on zdawać sobie sprawę z nowości swojego wynalazku, skoro ilekroć w swojej praktyce odsunął się zbyt daleko od ustalonych zasad, zawsze okazywał skłonność do kompromisu z ówczesnymi wykształconymi na humanizmie władcami, wobec których powoływał się na autorytet uczonych greckich lub rzymskich; tak było i w tym wypadku. Przedstawił swoją parową bombardę jako wynalazek Archimedesesa i z charakterystyczną dla siebie skłonnością do mistyfikacji określił naumyślnie wagę w talentach ¹, a odległości w stadiach. „Architronit – pisał – jest machiną miedzianą, wynalezioną przez Archimedesesa, która może wyrzucać z wielką siłą ciężkie kule żelazne.” Do opisu tego dodał Leonardo rysunek przedstawiający zbiornik wody połączony z rurą miedzianą rozgrzaną węglem. Woda wpływała do rozpalonej do czerwoności rury, zamieniała się w parę i wyrzucała kulę znajdującą się u wylotu. „Będzie się to wydawać cudem dla tych, którzy zobaczą siłę wyrzutu i usłyszą huk.” Leonardo przy różnych okazjach powracał jeszcze do problemu tej wielkiej siły pędnej przyszłości, jednak doświadczenia jego przeszły nie zauważone, a nadejście nowego świata, którego wizję miał przed oczami, zostało opóźnione przez sen stuleci.

¹ Talent – jednostka wagi używana w starożytności. (Przyp. tłum.)

Podczas następnych lat Leonardo wciąż był zajęty budową dział, jednak poza tą specjalnością interesował się również i ogólnymi problemami mechanicznymi, ulegając coraz to bardziej urokowi zagadnień związanych z konstrukcjami mechanizmów. Z właściwą sobie metodycznością, nie pozwalającą na pominięcie żadnego szczegółu, zaprojektował ogromne podwozie przeznaczone do przewozu olbrzymich dział własnego pomysłu. Narysował dziedziniec odlewni w momencie ładowania luf armatnich. W rysunku tym (obecnie znajdującym się w Windsorze) daje się wyczuć takie umiłowanie świata metalowych potworów, że stał się on właściwie peanem gloryfikującym zbratanie człowieka z maszyną. Gdyby nie strzelnice, umieszczone w zębatym murze, dziedziniec ten z widoczną w tyle wnęką, w której spiętrzone lufy różnych kalibrów, mógłby śmiało uchodzić za część nowoczesnej fabryki. Na środku sceny widać podwozie o olbrzymich kołach, umieszczone pod potężnym dźwigiem, podczas gdy wypolerowana lufa stopniowo opuszczana jest na lawetę. Dokoła widnieją nagie postacie ludzkie bądź to ciągnące za liny, bądź też uczepione w całych grupach fragmentów potężnego dźwigu wśród gmatwaniny żelaznych dźwigni i prętów; widać ich plecy nachylone w ogromnym wysiłku, ramiona w jakimś zapamiętaniu wyprężone do góry, grupy ludzi zwisających całym ciężarem u lin, z ciałami odchylonymi do tyłu na kształt fal – wszystko to zdaje się obrazować znikomość człowieka w zestawieniu z potęgą maszyny, zetknięcie się ruchu mas ludzkich z nieruchomą siłą metalowego potwora, nierozłączność człowieka i maszyny splecionych razem w wizerunku tej pierwszej świątyni poświęconej mechanicznemu bóstwu nowych czasów. W ten sposób, okrężną drogą pierwszy nowoczesny obraz ery przemysłu uitorował sobie drogę w dziedzinę sztuki.

„8. Na wypadek, gdyby działanie bombardy miało okazać się

nieskuteczne, podejmuję się zbudować katapulty, balisty, rusznice i inny sprzęt o niebywalej skuteczności, nie znany dotychczasowej praktyce, a w ogóle w zależności od różnych okazji mogę konstruować wszelkiego rodzaju sprzęt dla celów obrony i natarcia.”

W dziewiątym punkcie swojego memoriału pisze Leonardo:

„9. A jeśli chodzi o walki na morzu, znam metody sporządzania machin znakomicie dostosowanych zarówno do natarcia, jak i do obrony, jak również podejmuję się budować okręty odporne na ogień największych dział oraz na proch i dym.”

Opracowanie przez Leonarda planów walki na morzu należy wprowadzić do późniejszego okresu, ale już w czasie pisania tego memoriału sporządzał on rysunki statków zaopatrzonych w płaskie, skrzyniowate moździerze (zbiory w Windsorze) mogące miotać na okręty nieprzyjacielskie rodzaj greckiego ognia albo sproszkowane zatrute wapno. Leonardo gruntownie starał się zbadać możliwości zastosowania zatrutych sproszkowanych substancji, jak gdyby podstępny ten śmiercionośny wynalazek wzbudzał jego szczególne zainteresowanie; wynalazca miał zamiar „miotać na okręty nieprzyjacielskie za pomocą wyrzutni” wapno, siarczan arsenu – *orpimento sottile* – albo oktan miedzi w formie proszku, a „wszyscy ci, którzy by tym proszkiem oddychali, musieliby zginąć”. W przewidywaniach swoich brał również pod uwagę, że wiatr mógłby skierować chmurę proszku i na własne oddziały. Na taki wypadek zalecał użycie rodzaju maski ochronnej złożonej „z kawałka cienkiego wilgotnego sukna, przymocowanego do ust i nosa, tak aby proszek nie mógł się dostać do środka”.

Długi ten memoriał, sporządzony pod kątem widzenia ówczesnej sytuacji wojennej, mógłby śmiało wyjść spod pióra inżyniera

wojskowego wezwanego do Mediolanu jedynie w celu obrony kraju. W ostatniej chwili Leonardo musiał zdać sobie sprawę, że w zbyt wielkim stopniu poddał się wpływom chwili i atrakcyjności techniki wojennej, dodał więc na końcu, niemal w formie dopisku:

„10. W czasie pokoju, sądzę, mógłbym z najlepszym wynikiem współzawodniczyć z każdym w dziedzinie architektury, projektowania budynków prywatnych bądź publicznych oraz doprowadzania wody z jednego miejsca do drugiego.

Podjęmę się też wykonać rzeźby w marmurze, brązie i glinie, jak również malować obrazy wszelkiego rodzaju, wytrzymując współzawodnictwo z każdym.

Mógłbym także wykonać w brązie posąg konny, który by uniesmiertelnił pamięć ojca Waszej Dostojności i sławnego domu Sforzów. A gdyby którekolwiek z wymienionych wyżej dzieł okazało się dla kogokolwiek niemożliwe do wykonania, jestem gotów wykonać je w każdym czasie, przeprowadzając doświadczenia w parku czy też w jakimkolwiek innym odpowiednim miejscu wskazanym przez Waszą Ekszelencję, której łaskowości jak najpokorniej się polecam.”

III

W chwili wręczenia tego memoriału Lodovicowi Sforzy Leonardo nie zdawał sobie jeszcze sprawy z tego, że twardy los zetknął go z człowiekiem, który bardziej niż ktokolwiek inny z bogatej galerii ludzi jego epoki stanowił jego zupełne przeciwieństwo. Lodovico Sforza pochłonięty był całkowicie tylko dniem dzisiejszym, gonił za przyjemnościami życia i myślał jedynie o chwili bieżącej i jej krótkotrwałych rozkoszach. Z takim człowiekiem, tkwiącym wyłącznie w terażniejszości, miał mieć do

czynienia Leonardo, człowiek, który mógł myśleć i planować tylko na daleką przyszłość, człowiek, który, nawet gdyby mógł przeżyć swoje życie kilka razy, jeszcze by nie zdążył przemyśleć do końca swoich myśli i wykonać wszystkich swoich projektów, człowiek, który lekceważył teraźniejszość jak gdyby żyjąc w jakiejś enklawie wieczności.

Któregoś dnia podczas pierwszych lat swojego pobytu w Mediolanie Leonardo spoglądając na nurt płynącej u jego stóp rzeki zrozumiał sens dnia dzisiejszego. „Woda, której dotykasz w rzece, jest ostatnią z fal, które uciekają, i pierwszą z tych, które nadpływają. Tak samo dzieje się z teraźniejszością.”

Nie tylko jednak w ustosunkowaniu się do życia, ale i pod względem całej mentalności Sforza i Leonardo stanowili dwa typy biegunowo różne. Sforzowie byli urodzonymi parweniuszami, a ich zmysł piękna wyrażał się jedynie w banalnych formach luksusu, w pogoni za najbardziej doczesnymi przyjemnościami i w żądzy marnotrawstwa obliczonego na chwilowy efekt. Lodovico Sforza, który z całej rodziny posiadał może jeszcze najwięcej zdolności do nauki i umiejętności dostosowania się do otoczenia, zgodnie z panującym wówczas zwyczajem zaczął interesować się wiedzą i sztuką, uważał to bowiem za jeden ze swoich obowiązków władcy oraz za środek ułatwiający mu urabianie opinii publicznej. Nigdy jednak nie zdołał wyrobić w sobie osobistego stosunku do sztuki i zadowalał się oceną wyrażoną przez osoby z jego otoczenia. Cokolwiek sobie przyswajał, zawsze podawano mu w formie gotowego produktu myśli innych ludzi. Fakt ten w połączeniu z humanistycznym wykształceniem wyrobił w nim silną wiarę w autorytet władzy, poza którą wszystkie rzeczy nowe i trudno zrozumiałe, wszystko, co jeszcze nie zostało zbadane i potwierdzone praktyką, traktował z nieufnością.

Gdyby nawet przyjąć, że Lodovico był człowiekiem o mniej ograniczonych horyzontach umysłowych, to i tak metody, które zastosował Leonardo w celu pozyskania sobie względów możnego władcy, musiałyby spalić na panewce. Artysta zjawiał się jako ktoś zupełnie nowy w obcym dla siebie otoczeniu, projekty zaś, które przedstawił władcy Mediolanu, uderzały zbyt dużą różnorodnością i zbyt daleko wybiegały w przyszłość, aby mogły wzbudzić zaufanie. Skala tych propozycji była zbyt szeroka, aby nawet człowiek o mniej wyrobionym zmyśle praktyczności niż Lodovico mógł ich autora obdarzyć środkami niezbędnymi do realizacji jego pomysłów. Ręka, która przyjęła memoriał, szeroka, ciężka ręka o krótkich palcach (na jednym z nich ciemnym blaskiem połyskiwał pierścion z rubinem i wyrytą na nim głową Cezara) zdradzała człowieka pozbawionego wyobraźni, który nie bardzo wiedział, jak ma potraktować przedstawione mu projekty.

Leonardo nie zrażał się jednak i pełen wielkich nadziei chodził po ulicach miasta wyobrażając sobie, że znalazł nową i wdzięczną ojczyznę. Mediolan w tym czasie był wielkim i bogatym miastem, jednym z największych i najbogatszych na kontynencie; wybiegał daleko w równinę lombardzką. Liczył 18 tys. domów (Paryż miał ich w tym czasie nie więcej niż 13 tys.), 14 tys. sklepów i 300 tys. mieszkańców. Cały kraj użyźniały liczne rzeki i strumienie alpejskie; powietrze skrzyło się srebrem unoszących się mgieł; była to kraina samorodnej bujności i obfitości. Około roku 1470 po raz pierwszy zasadzono w tej bogatej i żyznej glebie drzewo morwo-we, stwarzając w ten sposób nowe źródło zamożności, uruchomiona zaś w połowie stulecia produkcja jedwabiu szybko przyczyniła się do wyparcia z kraju tkanin importowanych. Piętnaście tysięcy robotników pracowało w tym przemyśle, a zapotrzebowanie na jedwabie mediolańskie było tak wielkie, że

ambasadorowie zwracali się do Lodovica z prośbą o umożliwienie im nabycia kilku łokci kosztownych brokatów, za które płacono od 12 do 40 dukatów za łokieć. Jednak ani bogactwo gleby, ani przemysł tekstylny nie stanowiły głównego źródła sławy kupieckiej Mediolanu. Sławę tę zawdzięczało miasto już od trzynastego stulecia przede wszystkim produkcji broni. W stu wielkich warsztatach kuto, spawano, ostrzono i szlifowano pancerze i broń ręczną. Wzdłuż całej via degli Armorai warsztaty te stłoczone były jeden koło drugiego i zalewały ulicę postaciami błyszczących rycerzy bez głów, końskich tułowi bez nóg, lasem kopii, pik i halabard; wszystko to stapiało się jak gdyby w jakąś wielką, błyszczącą armię.

Wyrób broni jeszcze bardziej potęgował zbrojny charakter miasta położonego wśród spokojnych równin. Zębate mury forteczne ze swoimi piętnastu basztami zdawały się urągać łagodnemu roziskrzonemu powietrzu, a kiedy minęło się jedną z siedmiu bram, można się było znaleźć od razu w sercu całkowicie średniowiecznego grodu. Ciężkie i kwadratowe pałace szlachty, umocnione budynki o przysadzistych basztach szczyrzyły zęby z otaczających je ze wszystkich stron fortyfikacji. Na skraju miasta, przy Porta Giovia, wznosiły się mury zamku budowanego pośpiesznie przez księcia Franciszka niczym jakaś zmora z kamienia i żelaza. Sponad głębokich fos, wypełnionych wodą przepływającą leniwie, stromo piętrzyły się nagie mury, po bokach sterczały okrągłe baszty, przy wejściu zaś wznosiła się groźnie wysoka prostokątna wieża zbudowana przez Filareta na polecenie Bony Sabaudzkiej. Wśród skąpanego w zieleni krajobrazu barwiły się czerwone jak krew mury, a strzelnice sterczały niczym purpurowe palce na tle błękitnego nieba. Obszerny dziedziniec wewnętrzny, Piazza d'Armi, z tłumem zbrojnych sług i gości wyglądał tak, jak

gdyby za chwilę miał się zamienić w zbrojny obóz. Dziedziniec ten wznosił się w stronę stromej skały Rocchetta, najbardziej niedostępnej części fortecy; umocnione, pozbawione okien mury tworzyły wraz ze skrzydłem książęcym jedną twierdzę, po której oko błędziło zatrzymując się aż na złowrogo patrzących otworach strzelnic.

Całe miasto wyglądało tak, jak gdyby było okryte jedną kolczugą, surowe i posępne, jednak żyzna ziemia i jasne, czyste powietrze przyczyniały się do osłabienia tego wrażenia. Gotyckie formy przeważające w budownictwie łagodziły surowość wyglądu Mediolanu. Łososiowo-różowy odcień wypalanej gliny i czerwona barwa cegieł nadające charakter miastu zdawały się wypełniać kontury murów i wysokich gotyckich okien. W dużym stopniu do złagodzenia gładkich, surowych płaszczyzn przyczyniały się różnorodne malowidła i dekoracje – wieńce owoców, arabeski z kwiatów, symbole zwierząt i krajobrazy. Czasami dekoracje pokrywały wszystkie ściany budynku, jak na przykład w pałacu Misaglia należącym do rodziny słynnych płatnerzy; dekoracje te stanowiły jakby prototyp stosowanej dzisiaj formy nowoczesnej reklamy, ściany bowiem pałacu pokryte były wizerunkami broni i godłami najstawniejszych i najbardziej potężnych klientów firmy.

Mieszkańcy Mediolanu wyglądali podobnie jak ich domostwa. Odznaczeni się zuchwałym charakterem, złagodzoną chęcią życia. Spotykane na ulicach kobiety miały jasne włosy, okrągłe kształty i szerokie biodra leniwie kołyszące się pod fałdami szerokich spódnic. Cienkość talii podkreślał kontrast z bufiastymi, bogato haftowanymi rękawami. Na pełnych, białych jak mleko szyjach połyskiwał czasami rubin, niczym wielka kropla krwi, a złote łańcuchy błyszczące na wydatnych biustach brzęczały cicho, w miarę jak ich właścicielki poruszały się senne, zmysłowe i prowokujące. Poeta Antonio Cammelli, znany jako Il Pistoia i również

urodzony w Vinci, porównywał je bez zbytej uprzejmości do tuczonych kapłonów. Cammelli lubił dla zabicia czasu włóczyć się po ulicach Mediolanu, zawsze rozglądając się za pięknymi kobietami i zawsze gotów stracić ostatniego solda i resztki zdrowia w przygodzie miłosnej. A kiedy obserwował piękne mieszkanki Mediolanu siedzące za stołem, ubrane w kosztowne suknie, obwieszane klejnotami, z ciężkimi pierścieniami na każdym palcu, dodawał ironicznie, że wyglądają jak niemieckie stragany wędrownie.

Kobiety te stanowiły jakby symbol ospałego życia ówczesnego Mediolanu, szukającego prymitywnych rozrywek, rozkoszującego się banalnym zbytkiem i niewybrednym jadłem oraz beztrasko oddającego się przyjemnościom chwili. Współcześni uważali Mediolan za najbardziej folgujące sobie miasto we Włoszech, którego mieszkańcy interesują się głównie tym, jak powiada Matteo Bandello, „aby stół był obficie zaopatrzony. Mediolańczycy uważają, że życie zaczyna się dopiero wówczas, kiedy się dobrze zje i wypije, i kiedy się ma wesołą kompanię.” Materialistyczna filozofia tego miasta ujęta została nawet w przysłowie: „Suknia może być w strzępach, byle misa była pełna” – *Straziato sia il mantello è grasso il piatello*.

Jakże obce musiało być dla Leonarda, przywykłego do skromnego trybu życia, to obżarstwo i pijaństwo, to prymitywne i głośnie używanie życia. Ludzie byli mu obcy i obce było mu całe oblicze tego miasta. Jedyne gdzieniegdzie dochodziło go dalekie echo sztuki florenckiej. Bank Medyceuszów z bogato zdobionym portykiem, zbudowany przez Michelozza, i potężny zarys Ospedale Maggiore, datujący się z czasów Filareta, przerywały tu i ówdzie monotonię rzędów gotyckich domów.

Wzniesiona na zlecenie księcia Galeazzo Marii w wewnętrznym

dziedzińcu zamku renesansowa *loggia* wtargnęła w surowe otoczenie posępnych budowli, jak gdyby ktoś wyrąbał okno z widokiem na inny, nowy świat, przestronna zaś kaplica zbudowana przez Michelozza dla agenta Medyceuszów, Portinarięgo, tkwiła jak cenny klejnot czystego florenckiego quattrocenta w kościele Sant' Eustorgio.

Nowa sztuka Odrodzenia, sławna już w całym świecie, nie zdołała jeszcze zapuścić korzeni w Mediolanie. Miasto nie było zbyt dobrze usposobione dla cudzoziemców, broniło się z gnuśnym uporem przeciwko infiltracji obcych wpływów. Miejscowi artyści trzymali się razem, wrogo nastawieni wobec wszystkich przybyszów; i tak mieli już dość kłopotów z utrzymaniem własnych, dość niepewnych pozycji. Miasto, tak dumne ze swojego bogactwa i zbytkownego życia, w wypadkach, kiedy przychodziło wynagradzać artystów, stawało się chciwe i skąpe. Arystokratyczne rodziny nie miały ambicji uwieczniania swej sławy w brązie lub w marmurze, artyści więc musieli wegetować jako rzemieślnicy. Kamieniarze, drzeworytnicy, malarze fresków i miniatur uzależnieni byli od kaprysu zmaterializowanego społeczeństwa i od zamówień płynących z dworu.

W tym czasie dwór w Mediolanie był najbogatszym dworem na świecie, kiedy jednak w grę wchodziło udzielenie zamówień artystom, rozrzutni książęta od razu wynajdywali dziury w swoich kieszeniach i zawzięcie targowali się z biednymi rzemieślnikami, jak gdyby w ten sposób chcieli uratować równowagę budżetu państwowego. Hołowano zasadzie polecenia prac nie artystom dającym rękomię najlepszego wykonania, lecz tym, którzy godzili się pracować za najniższym wynagrodzeniem. Dwór przyznawał pierwszeństwo miejscowym artystom, łatwiej bowiem można było im obniżyć płace, kontrolować ich za pośrednictwem urzędników

dworskich i trzymać w szachu ekspertyzami dokonywanymi przez ich konkurentów. Każda myśl o sztuce podporządkowana była względem oszczędności.

IV

Na dwa albo trzy lata przed Leonardem przybył do Mediolanu Donato d'Agnolo, zwany Bramante. Il Moro zaofiarował mu pięć dukatów miesięcznie. Śpiewacy i lutniści otrzymywali w tym czasie dwanaście dukatów na miesiąc, lecz Bramante, późniejszy twórca bazyliki Św. Piotra w Rzymie, był według słów jego ucznia Cesariana „cierpliwym synem ubóstwa”. Ubranie miał w strzępach, obuwie zniszczone, uskarżał się jednak na swoją biedę jedynie w patetycznych sonetach. W pierwszym okresie pobytu w Mediolanie Bramante cierpliwie czekał na otrzymanie jakiegoś poważniejszego zamówienia z dziedziny architektury i zadowalał się malowaniem fresków przedstawiających w naturalnej wielkości młodych dworzan jako zakutych w stal rycerzy.

Jedna tylko gałąź sztuki kwitła jeszcze na jałowym gruncie mediolańskiego skąpstwa: malarstwo portretowe. Portrety zamawiano zresztą nie w tym celu, aby podziwiały je przyszłe pokolenia, lecz raczej dla sprawienia przyjemności rodzinie, wyświadczenia uprzejmości jakiemuś księciu z sąsiedztwa lub zjednania sobie przyszłego zięcia. Francesco Sforza wysłał w roku 1460 swojego na, dwornego malarza, Zanetta Bugata, „który malował z natury ze zdumiewającą doskonałością”, do Brukseli na studia u Rogera van der Weydena. Bugato przez trzy lata doskonalił się tam w nowej sztuce malarstwa olejnego, a po powrocie do Mediolanu sumiennie i pilnie przystąpił do pracy malując portrety księcia i członków jego rodziny, portretując księżnę i jej synów, a

nawet ulubionego psa księcia, Baretę. Ale i Bugato musiał długo czekać na zapłatę; długo skarżył się i prosił, aż wreszcie przyciśnięty długami musiał osobiście zwrócić się do księcia i przypomnieć mu, że nie otrzymał dotychczas ani grosza.

Kiedy Leonardo po raz pierwszy zawitał do Mediolanu, nie miał w ogóle pojęcia o tych przygnębiających stosunkach. Z początku prawdopodobnie spodziewał się zająć miejsce starego i już niezdolnego do pracy wojskowego inżyniera księcia, Bartolommea Galia, stanowisko to jednak otrzymał Ambrogio Ferrari. Wkrótce też nastąpiła zmiana w naprężonej sytuacji politycznej, z którą Leonardo w tak dużym stopniu wiązał swoje nadzieje. Lodovico Sforza już wtedy, kiedy Leonardo przedstawiał mu swoje projekty, nie myślał poważnie o prowadzeniu wojny, która by mogła zachwiać i tak już niezbyt pewne jego stanowisko, i decydował się raczej polegać na swoich talentach dyplomatycznych niż na nowych wynalazkach wojennych. W memoriale swoim Leonardo wspominał o okresie pokoju, w którym mógłby się podjąć wykonania gigantycznego pomnika Francesca Sforzy. Kiedy jednak nadeszły lata pokoju, przekonał się, że były to lata oczekiwania, lata migotliwych nadziei, odkładanych obietnic i nie dotrzymywanych przyrzeczeń, lata tym bardziej niszczące i wyczerpujące, że każdego dnia, każdej godziny istniały możliwości zmiany na lepsze; uśmiech fortuny zawsze czekał u progu drzwi, nigdy zupełnie nie otwartych, ale też i nigdy zupełnie zamkniętych.

Dopiero późniejsze powodzenie rzuciło nieco światła na ciemny okres pierwszych lat spędzonych przez Leonarda w Mediolanie. Niektórzy z obserwatorów jego życia sądzili, że szczęście obdarzyło go uśmiechem już w pierwszych dniach pobytu w tym mieście. Vasari, wprowadzony w błąd późniejszą sławą Leonarda, pisał, że „kiedy książę zapoznał się z cudownymi projektami

Leonarda, zakochał się niemal nie do wiary w jego talentach”. W rzeczywistości wszystkie te cudowne, zbyt cudowne projekty od początku wpadły do uszu zupełnie głuchych. Z każdym dniem Leonardo stawał się uboższy o jedno ze swoich złudzeń. Z każdym dniem coraz wyraźniej dostrzegał bolesną rzeczywistość życia artysty w Mediolanie. Przywiezione z Florencji oszczędności topniały coraz bardziej, tak że dość szybko artysta nie mógł pozwolić sobie na osobne mieszkanie ani nawet na osobny pokój w jednym z licznych zajazdów mediolańskich. Dzień za dniem kurczyły się ambitne marzenia i wielkie plany, aż wreszcie nadeszła chwila, kiedy wyłoniła się konieczność rozpoczęcia walki o zdobycie środków umożliwiających najskromniejsze bodaj utrzymanie. Leonardo był człowiekiem obcym w tym świecie małostkowych kłótni o uzyskanie zamówienia i gorzkiego, upokarzającego upominania się o otrzymanie należnej zapłaty. W świecie tym powodzenie zależało od posiadania silnych łokci i zaostrego zmysłu praktycznego, te zaś cechy artyści mediolańscy mieli wyrobione znacznie lepiej niż on.

Przybysz dowiedział się, że nawet jego koledzy z Lombardii często łączyli się w grupki po dwóch lub trzech w celu wzajemnej obrony swoich interesów. W tym stanie rzeczy najrozsądniej było rozejrzeć się za kimś dobrze zorientowanym w miejscowych stosunkach, za człowiekiem sprytnym i przedsiębiorczym, który by potrafił wyzyskać nieliczne nadarżające się okazje i równocześnie miał na tyle ambicji, aby ocenić korzyści płynące ze związania się z Leonardem. Takiego człowieka, który też mógł mu zapewnić dach nad głową i pracownię, znalazł Leonardo w osobie Ambrogia de Predis. Giovanni Ambrogio de Predis albo da Preda był najmłodszym synem Leonarda (albo Lorenza) da Preda, który, podobnie jak Ser Piero, trzykrotnie szukał szczęścia w małżeństwie.

Przyrodni brat Ambrogia, Ewangelista, zajmował się drzeworytnictwem, inny przyrodni brat, głuchoniemy Cristoforo, był znany i zdolnym, choć pozbawionym większego polotu malarzem miniatur. Od niego to Ambrogio przejął wyostrzoną, ostrożną linię rysunku, metaliczne wypracowanie szczegółów i silne zaakcentowanie ogólnego zarysu. O parę lat starszy brat Bernardino trudnił się odlewaniem monet i tkaniem gobelinów. Przedsiębiorczy Ambrogio przyswoił sobie obie te umiejętności. Ojciec ich nie był na tyle zamożny, aby móc utrzymać liczną rodzinę, i synowie jego już od wczesnych lat musieli zarabiać na życie. Ambrogio nie miał jeszcze skończonych lat osiemnastu, gdy pracował już nad miniaturami, a ponieważ zajęcie to nie dawało mu dostatecznych środków do życia, zabrał się wraz ze swoim bratem do odlewania monet. Ambicja i energia Ambrogia, zrodzone nie z biedy, ale z poczucia mieszczańskiej przedsiębiorczości, oraz chęć wydzwignięcia się ponad wąskie ramy na wpół rzemieślniczej rutyny, w jakiej tkwili jego bracia, pozwoliły mu szybko posunąć się naprzód. W czasie kiedy Leonardo przybył do Mediolanu, Ambrogio, liczący wówczas dwadzieścia osiem lat, zajmował już stanowisko nadwornego malarza rodziny Sforzów; sława jego zdążyła nawet wybiec poza granice Mediolanu, pracował bowiem również i dla księżnej Ferrary, która wynagrodziła go dziesięcioma łokciami tkaniny jedwabnej.

W okresie tym Ambrogio nauczył się wszystkiego, co tylko mogła mu dać stara sztuka lombardzka. W gruncie rzeczy tradycje te istniały w nim głęboko zakorzenione i były mu bliższe niż nowy duch, jaki zaczynał panować poza granicami Mediolanu; Ambrogio zdawał jednak sobie sprawę, że swoim rzetelnym, ale ubogim stylem nie osiągnie ani sławy, ani majątku, o jakim marzył.

Tajemniczy przybysz z Florencji reprezentował dla ambitnego

Mediolańczyka jakiś nowy świat, który zamierzał podbić. Ambicji jego nie mąciła żadna próżność, która by go mogła odwieść od podporządkowania się komu innemu, przynajmniej na tak długo, dopóki wymagałoby tego jego własne powodzenie jako artysty. Sytuacja, w jakiej się znalazł Leonardo, stwarzała doskonałą okazję dla Ambrogia. W ten sposób rozpoczęła się ta dość dziwna współpraca geniusza z człowiekiem reprezentującym tylko pracowitość i mierność, współpraca, która miała nastreczyć tyle zagadek dla przyszłych historyków sztuki. Ambrogio, pomysłowy i technicznie dobrze wyszkolony artysta, gotów był jednak chwilowo poświęcić swoją indywidualność i tworzyć jako zaledwie odbicie swojego wielkiego partnera, do tego stopnia, że rozróżnienie ich dzieł stało się prawie niepodobieństwem. Ambrogio zdradza się tylko sposobem opracowania szczegółów. Później, po osiągnięciu swojego celu, miniaturzysta powrócił do własnego stylu, jak gdyby nigdy nie znajdował się pod przygniatającym wpływem wielkiego człowieka.

Wspólnie z Ambrogio de Predis i z jego przyrodnim bratem Ewangelistą Leonardo ubiegał się o pozyskanie zamówienia od bractwa Niepokalanego Poczęcia. Po długich rokowaniach, 25 kwietnia 1483 roku doszło do podpisania umowy w kancelarii mediolańskiego notariusza, Antonia de'Capitani. Na uroczystość tę przybył przeor Bartolommeo degli Scarlione w otoczeniu ośmiu członków zgromadzenia i baczył, aby żadna z ważnych klauzul nie została w umowie pominięta. Wszystko zawczasu przemyślano i omówiono tak, aby zabezpieczyć się przed najmniejszym bodaj przejawem inicjatywy czy dowolności ze strony artystów. Wielkość zamówionego obrazu uwarunkowana była wymiarami bogato w drzewie rzeźbionych ram, które na zamówienie bractwa już przedtem wykonał Giacomo del Mayno. Gorliwość teologiczna,

z jaką bractwo broniło dogmatu o Niepokalanym Poczęciu, znalazła swój wyraz w ścisłych instrukcjach dotyczących wykonania malowanych płaskorzeźb w górnej części ołtarza. Bóg Ojciec miał być przedstawiony w otoczeniu aniołów, głowę Matki Boskiej miała wieńczyć aureola, kołyska zaś miała się mieścić pośrodku krajobrazu górskiego. Umowa przewidywała również kolory szat, jakie miały przeświecać poprzez wzór złotogłowiu. Wszystko zostało ustalone przez członków bractwa aż do najdrobniejszych szczegółów, nie zapomniano nawet o końcach zwisających fałd szaty anioła. Umowa przewidywała nawet, jaką część obrazu ma wykonać maestro Leonardo (tylko jemu przyznano ten tytuł, jako że Mediolańczycy nie mieli widocznie zbyt wysokiego mniemania o własnych artystach). Środkowa część tryptyku, przedstawiająca Madonnę z Dzieciątkiem w otoczeniu proroków i aniołów, miała być „malowana farbami olejnymi przez florenckiego artystę”. Wspólnikowi jego przypadło w udziale wykonanie skrzydeł ołtarza; na każdym z nich Ambrogio de Predis miał wymalować postacie czterech aniołów, śpiewających i grających na różnych instrumentach. Zapłatę za wykonanie obrazu ustalono na dwieście dukatów, jednak bractwo obiecało jeszcze dodatkowe wynagrodzenie w razie dobrego wykonania, którego ocena, zgodnie z mediolańskimi zwyczajami, zależała od opinii ekspertów. Na końcu tego długiego aktu znajdował się paragraf przewidujący termin wykonania – 8 grudnia 1484 roku.

Leonardo podpisał umowę, prawdopodobnie wzruszając tylko ramionami wobec tylu uciążliwych klauzul, po czym ulicami Mediolanu udał się w kierunku bramy Ticino, gdzie zamieszkiwał wraz z braćmi de Predis. Była wiosna, jego pierwsza wiosna w Mediolanie. Nic nie mogło zatrzymać go teraz w mieście wśród domów i wystrojonych tłumów, podczas gdy nad całym krajem

dokoła unosiła się z dobrze nawodnionej równiny delikatna zasłona mgły, mieniąca się błękitnymi blaskami w przesyconym słońcem powietrzu. Pola przedstawiały jedną wielką, nieprzerwaną płaszczyznę pokrytą młodymi pąkami i pachnącym kwieciem. Jak gorącą falę odczuwał Leonardo czar tej wiosny. Jeszcze w dzieciństwie przyzwyczał się obserwować kwiaty i trawy rosnące dokoła domu; dzisiaj przeżywał na nowo zetknięcie z naturą, która ofiarowywała mu taką mnogość kwiatów o różnorodności barwy i formy, odczuwał szczęście, że dane mu jest radować się dotykiem liści, raz suchych, to znów wilgotnych, raz delikatnych, to znów szorstkich, że może oglądać w nich nieskończone bogactwo rysunku, a w ich wygiętych łodygach nie powtarzające się arabeski. Na każdym kroku znajdował coś, co przyciągało jego uwagę i wzbudzało zachwyty. Co chwilę zginał wysoką postać albo klękał w trawie i ostrożnie rozchyłał płatki kwiatów, następnie w szkicowniku rysował pęk liści wyrastających z ziemi niczym miniaturowa korona palmy albo też śledził kierunek roślin pełzających wśród omszonych labiryntów lub usiłował uchwycić szmaragdowy odbłask delikatnych pąków i srebrzysty odcień trawy. Cierpliwie rysował zagięcia płatków irysów polnych, których delikatne łodyżki wychylały się z płataniny listowia, aby podeprzeć główki kwiatów przechylających się niczym motyle za najdelikatniejszym podmuchem wiatru to w tę, to w inną stronę. „Wiele kwiatów rysowanych z natury” – napisał artysta w tytule wykazu szkiców, jaki z właściwą sobie metodycznością sporządził w początkowym okresie pobytu w Mediolanie.

Leonardo coraz to dalej zapuszczał się w głąb kraju mijając skały i urwiska i zdążając do „cienistych dolin ożywionych wesołym szmerem wijących się potoków”. W czasie wędrówek rysował pokarbowane stożkowate szczyty, pokruszone fałdy skalnych

warstwie, przepaściste wąwozy o połyskliwych ścianach i głębokie rozpadliny, na dnie których zbierała się woda o powierzchni nieruchomej, połyskującej miękko jak jedwab. A kiedy pewnego razu zaskoczyła go ulewa, rysował bijące z chmur strugi deszczu, które bębniły po gładkiej powierzchni wody. „Cóż to zmusza cię, człowieku, abyś opuścił własne schronienie w mieście, porzucił krewnych i przyjaciół i udał się na wędrówkę poprzez góry i doliny, jeśli nie przyrodzone piękno świata?” – pisze później Leonardo w *Trattato della pittura*. To naturalne piękno świata natchnęło go do twórczej pracy tej wiosny roku 1483. W tym okresie był zgorzkniały i rozczarowany, podrażniony szykanami umowy i przygnębiony koniecznością współpracy z kolegą daleko mniejszej miary. Kłopoty materialne, krępujące swobodę jego ruchów, również nie przyczyniały się do poprawy nastrojów, jednak wszystkie troski osobiste zanikały z chwilą, kiedy jego chciwe oczy zaczynały się sycić radosnym pięknem wiosny.

I nagle przed upojonym instynktowną radością na widok budzącej się natury stanęła świetlana wizja *Madonny wśród skal*. Był to jak gdyby jakiś sen na jawie człowieka wyciągniętego na mchu i spoglądającego w słońce aż do chwili, kiedy słoneczny blask zaczął przyoblekać się w kształty i w barwy, stając się uśmiechniętym ludzkim obliczem. *Madonna wśród, skal* stanowi dzieło najlżejsze i najbardziej pulsujące życiem z całej twórczości Leonarda. Matka Boska, wzruszona słodyczą wiosennego dnia, osunęła się na kolana opiekuńczo ogarniając wyciągniętymi ramionami bawiące się dzieci, których nie dotknął jeszcze cień udrek tego świata. Poważna i jakby rozświetlona wewnętrznym blaskiem Madonna zwraca szerokie czoło w stronę Jana, który klęcząc wśród traw i kwiatów, w całym blasku ich wiosennego bogactwa, podnosi złożone tłuście, dziecinne rączki ku świętemu Dziecięciu

usiłującemu uniese swoje miękkie, wiotkie ciało; maleńka różowa nóżka, na której opiera się niewielki ciężar ciała, wyraża jakąś wzruszającą bezradność, podczas gdy mała piąstka otwiera się do błogosławieństwa.

Wizja Leonarda wciąż jeszcze zdradza bliskie pokrewieństwo z czarującymi obrazami wczesnego okresu florenckiego, na których szczupła dziewczęca Madonna na tle gęstwiny leśnej z uwielbieniem spogląda na drobne dziecięce ciało Chrystusa. A jednak w obrazie tym żyje coś, co nie ma nic wspólnego z konwencjonalną pobożnością. Jakiś dziwny urok wypełnia grotę, w której klęczy Madonna. Jakieś cienie pełzają wśród wilgotnych skał, a rośliny i głązy połyskują tajemniczo na tle łagodnej głębi, która nagle otwiera się na spotkanie idącego z oddali światła. Na tym tle, wśród skalnych występów zalegających ciemną grotę i w gęstwinię kwiatów rosnących pomiędzy kępkami pulchnego mchu, równie dobrze mogliby wypoczywać pogańscy bożkowie i równie dobrze lekkonogie nimfy mogłyby wyłonić się ze złotego brzasku, uciekając w popłochu przed bożkiem Panem. Nawet anioł, który zstąpił z obłoków i klęczy wśród fałd szat z atłasu płomiennoczerwonej barwy, ma w sobie więcej z pogańskiego bożka niż z posłańca niebios. Spoza mięsistych i zmysłowych powiek patrzą oczy o rysunku migdałów, rzucając spojrzenie nabrzmiałe tajemnicą, w wilgotnych zaś kącikach bardzo czerwonych ust zdaje się drgać tęsknota nie wiedząca nic jeszcze o wyrzeczeniu.

Madonna wśród skał narodziła się z zupełnie ziemskiej radości życia, z tak namiętneho uwielbienia natury, że nie pozostawiało ono już miejsca na żadną myśl o rozczarowaniach na tym padole nieszczęść. Cały krajobraz i postacie skąpane są w jakimś czarodziejskim światłocieniu, w samym zaś obrazie światło stanowi akcent działający najsilniej. Skośny snop blasku pada na pochyłą

głowę Madonny i spływa bez przeszkody po jej ciężkich powie-
kach. Tylko jedna ręka wychyla się spomiędzy fałd płaszcza, aby
opiekuńczo otworzyć się ponad główką Dziecięcia. Leonardo raz
jeszcze namalował taką dłoń o delikatnym ruchu i w śmiałym
skrótce, czyniąc z niej główny akcent swojego arcydzieła – *Ostat-
niej Wieczery*. Od tego czasu wszyscy naśladowcy Leonarda za-
częli stosować ten ruch w obrazach świętych, aż wreszcie gest ten
przeszedł w manierę tracąc w ogóle jakikolwiek sens.

Z wypukłego czoła Dziecięcia, na którym rudawo-złote loki
lśnią w połysku skóry, bije jakaś niezwykła jasność ogarniająca
zarówno matkę, jak i dziecko, podczas gdy dwie postacie narodne,
anioła i maleńkiego Jana, umieszczone są na drugim planie, jak
gdyby oświetlone jedynie jasnością spływającą na nie z postaci
pierwszoplanowych. Światło to zanika stopniowo, aż wreszcie
przechodzi w cień, jednak nawet najgłębszy mrok jest jak gdyby
przezroczysty i rozedrgany pulsującym w nim tajemniczym ży-
ciem.

Obok planowego rozmieszczenia świateł Leonardo i w tym
wypadku przeprowadza z matematyczną niemal dokładnością
architektoniczną rozbudowę kompozycji w formie trójkąta równo-
bocznego. Jedna stromo opadająca linia prowadzi od pochylonej
głowy Madonny wzdłuż jej ręki, tej cudownej, długiej, zgiętej w
przegubie ręki miękko spoczywającej na ramieniu dziecka, aż po
mocno opartą stopę maleńkiego Jana. Boki trójkąta przecinają się
wśród fali ciemnych włosów pokrywających skośnie pochyloną
głowę Madonny. Wyciągnięta ręka przerywa drugi bok trójkąta,
który szybko wznosi się ponad głowę dziecka, aby spłynąć następ-
nie obok krzywizny skrzydła równoległe do fałdy szaty anioła. Mo-
tyw trójkąta powtarza się również i wewnątrz kompozycji obrazu.
Linie wnoszą się tutaj od wewnętrznej fałdy ciemnoniebieskiego

płaszczka Madonny do połyskującej na jej piersi broszy, a dalej opadają pod zacienionymi płaszczycznami ręki i łokcia i ponad plecami Dziecięcia do ziemi.

Wskazująca ręka anioła robi wrażenie jak gdyby obcego elementu na tle powierzchni wewnętrznego trójkąta. Uwięziona pomiędzy dłońmi Madonny i Chrystusa, na pierwszy rzut oka wydaje się niepotrzebnym zamieszaniem w całości kompozycji. Jednak kiedy na skutek nowych poglądów co do ujęcia przestrzeni, które zaznaczyły się w późniejszym okresie, ręka ta została usunięta z kopii znajdującej się w Galerii Narodowej w Londynie, można było zauważyć uderzającą lukę i ocenić wartość ruchu tej dłoni. I to zarówno w sensie duchowym, jak i formalnym. Jest to wymowna ręka mądrego efeba, ściśle związana z duchem Florencji, któremu Leonardo wciąż hołdował w pierwszych latach pobytu w Mediolanie. Szczupła, na wskroś uduchowiona ręka anioła wprowadzona została pewnie i stanowczo do środka kompozycji i odgrywa w niej rolę akcentu decydującego. Cały rytm obrazu zależy od tego mocnego gestu ręki, gestu najsilniej pulsującego życiem w całym obrazie; gest ten służy poza tym do połączenia obu płaszczyczn kompozycji, przenosząc rytm na prostokąty znajdujące się na drugim planie obrazu, prowadzone na lewo zygawkowatą linią pomiędzy skałami aż do jaśniejszej błękitem dali, a na prawo rozplywające się w bogatych złotych odcieniach poprzez wyłom w mroku.

Leonardo nie przejmował się zbyt instrukcjami swoich klientów. Pomimo wyraźnych warunków, narzuconych przez bractwo, żaden brodaty prorok ze Starego Testamentu nie wtargnął w królestwo świętych dzieciątek. Leonardo był zresztą zbytnie dobrym znawcą problemów teologicznych, aby nie zdawać sobie sprawy z tego, w jak małym stopniu kompozycja jego odpowiadała doktrynom bractwa. W czasie kiedy pomiędzy teologami wciąż

toczyły się zacięte spory o dogmat Niepokalanego Poczęcia, obraz Leonarda stanowił jak gdyby wyzwanie. Fakt obecności anioła, który podkreśla ruchem ręki gest błogosławiącego Dziecięcia, mógł być tłumaczony jako poparcie doktryny tomistycznej o uświęceniu narodzin. W każdym innym wypadku mogłoby to wskazywać na przypadkowe trzymanie się przez artystę własnych dróg, jednak jeśli chodzi o Leonarda, to takiego czy innego ujęcia tematu nie należało przypisywać jego fantazji malarskiej. Była to subtelna obrona zastosowana wobec skierowanych przeciwko niemu ograniczeń; był to raczej sposób ominięcia uciążliwych dla niego rygorów.

Niezależność Leonarda zaraziła i Ambrogia de Predis który na każdym ze skrzydeł ołtarza, zamiast czterech postaci śpiewających i muzykujących aniołów, wymalował tylko po jednej, jak to później broniąc się określał, po „jednej wielkiej postaci” anioła. Postacie aniołów były niezgrabne w ogólnej sylwetce, z surowo wykończonymi szczegółami; uderzał w nich zupełny brak kompozycji, tak charakterystyczny dla całej szkoły lombardzkiej lekceważącej ogólną strukturę na rzecz akcentowania poszczególnych fragmentów.

W ogólnych zarysach kompozycja musiała powstać dość szybko, a nawet niektóre postacie są bardzo podobne w typie do sylwetek florenckich tego okresu. W każdym jednak razie można stwierdzić, że obraz nie był gotów na termin przewidziany umową. Pomiędzy artystą i jego zleceniodawcami wynikł długi spór, który trwał ponad dwadzieścia lat. W tym to okresie powstała osnuta tajemnicą kopia obrazu znajdująca się obecnie w Londynie. Czyżby bractwo miało zastrzeżenia co do sposobu, w jaki Leonardo potraktował dane mu instrukcje? Czy też może miało skrupuły natury teologicznej co do wykonania obrazu? A może uważano po prostu, że obraz nie jest wart więcej niż dwadzieścia pięć dukatów,

podczas gdy Leonardo żądał dopłaty w wysokości stu dukatów? W dziesięć lat po podpisaniu umowy Leonardo i Ambrogio de Predis zwrócili się do Lodovica Sforzy z prośbą, aby zechciał nareszcie położyć kres tej przykrej sprawie, a jeszcze w dziesięć lat później, po bezskutecznej interwencji Sforzy, w kwestii tej osobiście interweniował król Francji. Spór o siedemdziesiąt pięć dukatów przetrwał burze wojen, zmiany na tronach oraz inwazje i klęski obcych najeźdźców. Prawdopodobnie na przełomie stulecia musiało dojść do tajnego porozumienia, w myśl którego obaj malarze zatrzymali dla siebie oryginał obrazu zobowiązując się do zastąpienia go identyczną kopią. Zamiana obrazów, prawdopodobnie na skutek życzenia wyrażonego przez potężnego nabywcę, musiała być dokonana w najgłębszej tajemnicy, skoro całe pokolenia historyków sztuki daremnie usiłowały rozwiązać zagadkę obrazu paryskiego, który nieznanymi drogami dotarł do Francji, oraz malowidła znajdującego się w Londynie, nabytego w Mediolanie od spadkobierców bractwa Niepokalanego Poczęcia.

Jakkolwiek zaledwie dwadzieścia lat różnicy w poglądach artystycznych dzieli oba obrazy, w rzeczywistości należą one do dwóch różnych epok rozwoju sztuki. Znajdujący się w Luwrze własnoręczny obraz Leonarda zaliczyć można do okresu ostatnich lat wczesnego Odrodzenia, podczas gdy znajdujący się w Londynie duplikat przy całej wierności w oddaniu szczegółów nosi wyraźnie piętno sztuki renesansowej wypełni jej rozwoju. W czasie, kiedy powstawał duplikat londyński, Leonardo miał mnóstwo zamówień, na których wykonanie daremnie oczekiwali nawet najpotężniejsi władcy. Wspólnik jego, Ambrogio de Predis, który doszedł nareszcie do celu swoich ambitnych wysiłków zostając nadwornym malarzem cesarza Maksymiliana I, prawdopodobnie musiał się czuć na siłach, aby podjąć się tego dzieła; miał on

zresztą do dyspozycji szkice Leonarda i od czasu do czasu mógł korzystać ze wskazówek dawnego partnera. Jednak pomimo najlepszych chęci, aby oddać jak najwierniej wszystkie szczegóły oryginału, Ambrogio de Predis nie był w stanie wyjść poza granice własnych umiejętności. Miękkie, zacierające się zaokrąglenia pod pędzlem Ambrogia zamieniały się w ciężkie poduchy mięsa, własne zaś zamiłowania, tak charakterystyczne dla jego stylu, spotęgowane jeszcze zostały panującą w tym okresie tendencją do wybujanych form i mocnego akcentowania wypukłości.

Z całą pewnością nie był to pierwszy wypadek, w którym Ambrogio de Predis wykańczał dzieło według szkicu Leonarda. Przedsiębiorczy wspólnik genialnego artysty nabrał zwyczaju korzystania z pomocy asystentów, co pozwalało na całkowite wyzyskanie pracowni, system ten jednak zawodził w odniesieniu do Leonarda, który stosował raczej metodę żmudnej pracy i powoli posuwał się naprzód. Idea obrazu dojrzewała w nim powoli; poprzez wiele projektów dochodził coraz bliżej do ostatecznego zarysu kompozycji, zatrzymując się na wynikach swoich rozmyślań po to tylko, aby doznać rozczarowania, aby stwierdzić zanik zainteresowania tematem, aby dać się opanować przez nową, bardziej przemożną myśl, jak gdyby w ogóle zatracił łączność ze swoją dotychczasową pracą. W tym stadium Leonardo pozwalał już innym kończyć swoje dzieło. Pewnego razu ktoś ze współczesnych widział, jak w pracowni Leonarda pomocnicy pracowali nad dwoma obrazami rozpoczętymi przez mistrza. Kiedy zainteresowanie własnym dziełem wracało. Leonardo zbliżał się na chwilę do niego, nadawał oczom o tępych wyrazie ujmujący, wilgotny blask, ożywiał blade, martwe wargi, jednym dotknięciem pędzla doprowadzał strumień krwi do anemicznej skóry. Wynikiem tej

metody pracy były obrazy, które nie wyszły całkowicie spod ręki Leonarda, które nie są zupełnie wolne od surowego balastu dobrej rzemieślniczej roboty, ale które mimo to pulsują takim życiem, jakie mógł tchnąć w nie tylko wielki artysta. Do tych obrazów, które i tak zresztą uchodzą za dzieła Leonarda, zaliczyć należy znajdujący się w Ermitażu leningradzkim obraz pod tytułem *Madonna Litta*. Sucha szarość skóry i ostre, pozbawione odcieni barwy czerwono-błękitnych szat wskazywałyby na sposób, w jaki kładł farby Ambrogio de Predis, jednak z drugiej strony w łagodnym pochyleniu głowy jest tyle muzyki, że gest ten zdradza rękę Leonarda. Również w początkowym okresie tej dość dziwnej współpracy pomiędzy nigdy nie zaspokojonym myślicielem a zupełnie przeciętnym partnerem powstało w pracowni, którą Leonardo dzielił z braćmi de Predis, wiele portretów stanowiących dwoiste dzieła sztuki tego samego typu co *Madonna Litta*.

W Mediolanie stosunkowo najłatwiej można było uzyskać zamówienie na portret, przedsiębiorczy zaś Ambrogio dobrze wiedział, jak ma wyzyskiwać swoje stosunki na dworze książęcym. Jeden z muzyków nadwornych, cieszący się wyjątkowymi względami Lodovica, kazał się sportretować przez Ambrogia w czarnej szacie i z małą czerwoną czapeczką na rudych lokach przypominających zwoje miedzianego drutu. Zawód jego naiwnie podkreślony został nutami, które trzymał w sztywnych palcach. Piękna męska twarz o mocno wystających kościach policzkowych jest silnie wymodelowana, podobnie jak na innym portrecie mężczyzny pędzla Ambrogia, znajdującym się w galerii Brera. Oczy otoczone są białą obwódką światła, która zawsze zdradza wszystkie dzieła Ambrogia; spomiędzy twardych powiek idzie ku widzowi bursztynowy przebłysk spojrzenia w dal. Na tle jakby napiętej skóry drżą niespokojne nozdrza, usta zaś, które zdają się być uwięzione

między twardymi powierzchniami, tchną życiem, a wilgotne wargi wywierają wrażenie, jak gdyby przed chwilą zamknęły się po wypowiedzeniu jakiegoś słowa.

Również młoda księżniczka z rodu Sforzów zamówiła u Ambrioga de Predis swój portret. Wyzywające spojrzenie zdradza jej wysokie pochodzenie w jeszcze większym stopniu niż bogate sznury pereł i rubin błyszczący na jej piersi. Ambrogio namalował jej wąski, zadarty nos i okrągły, dziecięcy podbródek z taką samą skrupulatnością jak i jej sztywne ciemne włosy, jak naszywana perłami złotą siatkę i haft na czarnej sukni. Jedyne drobny, stromy łuk małych ust, łagodnie ocieniony miękką krągłością policzków, tchnie innym życiem (portret z profilu w Ambrozianie).

V

Pierwszym widocznym dowodem stosunków pomiędzy Leonardem i Lodovikiem Sforzą jest portret Cecylii Gallerani. Cecylia miała zaledwie czternaście lat, kiedy Il Moro został jej kochankiem; uwiedziona przez Lodovica, kiedy była niemal dzieckiem, urodziła mu ładnego chłopca, który, podobnie jak wiele innych dzieci tego księcia, zmarł młodo na skutek odziedziczonej po ojcu choroby. Cecylia nie należała jednak do kobiet, które by się dały łatwo porzucić lub zapomnieć, tak jak to się wydarzyło z innymi *innamorate* Lodovica Maura. Pochodziła z dobrej rodziny mediolańskiej i wiedziała, jak wyciągnąć korzyści ze swojego starannego wychowania i wykształcenia, wysoko nosząc godność księżcej metresy. Mówiła płynnie po łacinie, pisała czarujące poematy po włosku, grała i śpiewała, tak że pochlebcy na dworze księżęcym często nazywali ją nowoczesną Safo.

Leonardo malował portret Cecylii, kiedy miała lat siedemnaście. Imię jej łączy się z obrazem znajdującym się obecnie w Krakowie; jakkolwiek związek ten nigdy nie został oficjalnie potwierdzony, to jednak tradycja, opierająca się bardziej na prawdopodobieństwie psychologicznym niż na dokumentach, z uporem utrzymuje, że *Dama z łasicą* z muzeum Czartoryskich jest właśnie portretem Cecylii. Z obrazu spogląda na nas długa, owalna twarz kobieca o spiczastym podbródku, jaki od Leonarda przejęła późniejsza szkoła lombardzka, o dużych oczach, które pod prostymi brwiami sprawiają wrażenie niemal że prostokątnych, o długim, wąskim nosie będącym zaprzeczeniem wzorów klasycznych i zdradzającym nieograniczoną ciekawość, wreszcie o małych, miękkich ustach, ustach niemal dziecka, z prawie zupełnie nie wygiętą górną wargą. Te właśnie drobne usta, o wiele za małe, kłócą się ze wszystkim w tej zagadkowej twarzy. Usta te są o wiele młodsze niż doświadczone oczy, oczy o spojrzeniu wyniosłym i świadomym swego celu; są one o wiele młodsze niż zaokrąglone, strome ramiona, a wręcz nie zgadzają się już z energiczną brodą. Uśmiech, a raczej jakby powiew uśmiechu okala wargi ześlizgując się z kąców mocno zaciśniętych ust. Cała twarz jest jakby pokryta maską powagi, jednak właśnie ten na pół przytłumiony uśmiech zdołał przecież objąć policzki: nieuchwytny i miły dociera niemal do samych oczu kontrastując ze stanowczym, skierowanym przed siebie spojrzeniem. Ułamek sekundy dzieli rozjaśnianie się tej twarzy od pełnego łagodnego uśmiechu oblewającego twarz Mony Lizy. Znajdująca się w Krakowie kobieta jest jakby młodszą siostrą Giocondy, jakby zepsutą dziewczynką, która zbyt wcześnie stała się kobietą. W nagłym zwrocie jej głowy w lewo uderza radość życia; cała sylwetka tchnie ciekawością i napięciem, jakie nie występują w obrazie Mony Lizy, ale *Dama z łasicą*,

podobnie jak i jej sławna siostra, stanowi ten sam splot sprzeczności połączony z tajemniczym czarem zwycięskiej kobiecości. Ręce tej dziwnej postaci również są młodsze, bardziej oczekujące, bardziej nerwowe – długie ręce lutnistki o giętkich palcach, na wskroś uduchowionych i równocześnie na wskroś zmysłowych, których koniuszki przesuwają się po miękkim futerku łasiczki. Z zamiłowaniem do symbolistyki, tak charakterystycznym dla tej epoki, Leonardo umieścił łasicę w ramionach Cecylii nie tylko jako symbol niewinności i ulubione godło Lodovica, ale również jako małego drapieżnika, którego grecka nazwa przypomina dźwięk nazwiska Gallerani; tak pouczył artystę jakiś wykształcony humanista. Malując spiczastą główkę zwierzątka, poddając się pieszczocie palców, Leonardo stworzył jakby złowrogie pokrewieństwo pomiędzy tą ruchliwą mordką o żywych oczkach a twarzą pięknej kobiety.

Dama z łasicą należy również do rzędu zagadek, w które tak obfitowała współpraca Leonarda z Ambrogio de Predis. Czyżby Ambrogio wszedł w posiadanie obrazu nie wykończonego przez Leonarda i namalował, jak to było w jego zwyczaju, owal twarzy i spadziste ramiona bezpośrednio na tle portretu? Czyżby to on rozstawił szeroko palce u dłoni Cecylii i odtworzył uczesane gładko włosy otaczające twarz niczym ciemna mycka wcinająca się w zagłębienia policzków? Czyżby laserunek pokrywający powierzchnię obrazu był dziełem późniejszym restauratorów, czy też może stanowił tylko koncesję Ambrogia na rzecz panującej wówczas a zapożyczonej ze Wschodu mody nakazującej użycie do układania włosów gumy arabskiej? Zastosowanie tego środka, potępionego zresztą przez Leonarda, sprawiało, że twarz wywoływała wrażenie, według własnych słów artysty, jak gdyby „wypolerowanej”. A może portret młodej Cecylii pędzla Leonarda

w ogóle zaginął, a znajdujący się w Krakowie obraz stanowi jedynie kopię malowaną wspólnie z Ambrogiem w tym czasie, kiedy Leonardo stał się już bardzo sławny, a portret Cecylii opromieniony był odblaskiem jego sławy? W okresie tym Bernardo Bellincioni napisał nawet sonet o *Portrecie Madonny Cecylii malowanym przez maestra Leonarda* i przedstawił w nim zazdrość Natury o dzieła malarza, który potrafił tak malować piękne kobiety, że odnosiło się wrażenie, jak gdyby niemal słuchały, a tylko słów im brakowało.

W późniejszym okresie, kiedy coraz trudniej było zapewnić sobie dzieło pędzla Leonarda, Izabela d'Este zwróciła się do Cecylii z prośbą o pożyczenie jej na krótko portretu, pragnęła bowiem porównać go z obrazami Giovanniego Belliniego. Cecylia, czując się zaszczycona tą prośbą, wręczyła portret specjalnemu wysłannikowi, który przybył z Mantui. Zauważyła przy tym nie bez pewnej melancholii, że przecież portret jest tak do niej niepodobny – było to w roku 1498 – iż nikt nie uwierzy, aby rzeczywiście ją przedstawiał. Nie było to winą maestra, który nie miał równego sobie – *invero credo non si trova a lui uno paro* – obraz został namalowany, „kiedy była jeszcze tak niedojrzała”; od tego czasu zmieniła się całkowicie.

Kiedy Leonardo przystąpił do malowania portretu Cecylii, przypuszczał zapewne, iż wszechwładna faworyta księcia będzie mogła mu dopomóc w wyrobieniu stosunków. W trakcie jednak pracy nad obrazem Leonardo coraz bardziej dawał się opanowywać przez nieuchwytny czar tego na pół dziecka, na pół kobiety stanowiącej jakieś połączenie powagi i lubieżności, o wielkich oczach, które poznały już życie, ale pragnęły zobaczyć jeszcze o wiele więcej, i o delikatnych, niewinnych ustach. Wśród papierów Leonarda znajduje się początek listu do Cecylii, w którym Leonardo dziękuje za „przemiałą wiadomość” od „swojej umiłowanej

bogdanki” – *amantissima mia diva*. Nie wydaje się, aby list ten pisany był ręką Leonarda. Czyżby więc artysta dyktował te słowa komu innemu, czy też może występował jedynie jako powiernik kogoś innego, a może tylko bawił się uczuciem stosując superlatywy, jak to było w zwyczaju u ludzi jego stulecia?

„Miłość zwycięża wszystko” – *amor omni cose vince* – również i tę dewizę, popularną w jego epoce, notuje Leonardo w tym okresie na kartce rysując jednocześnie szereg zagadek obrazkowych, tak wówczas lubianych. Za ich pośrednictwem zakochani okresu Odrodzenia pod płaszczykiem niewinnych obrazków przesyłali sobie nawzajem tylko ich interesujące wiadomości. Leonardo z całą pasją oddał się tej zabawie szeregując zdania, w których wciąż powtarzało się słowo miłość – *amore* – przedstawione jako dwie morwy – *more* – poprzedzone literą A; na przykład: „Będę szczęśliwy, jeśli miłość, którą ci ofiaruję”... – *felice sarei se dell'amore cilio ti porto...* albo „jeśli się szczęście do mnie uśmiechnie, zawiadomię cię o tym” – *pero se la fortuna mi fa felice t'avisio*. Leonardo uprawiał tę zabawę w miłość niemal że z pedanterią. W jednym wypadku za pomocą naiwnego języka obrazków pragnął przedstawić, że poparzył sobie palce – *ora sono fritto*. Innym razem przedstawił żal z powodu źle ulokowanego uczucia – *colpa dell'amore mal collocato*. Odnosi się prawie wrażenie, że pod niszczącym wpływem spojrzenia Cecylii zachwiana została cała, zdawałoby się, niewzruszona równowaga umysłu artysty. I bez względu na to, czy Leonardo jako mężczyzna jedynie igrał z uczuciem, czy też może tylko śnił sen na jawie, faktem jest, że jako artysta nie był w stanie wyzwolić się spod czaru spojrzenia „damy z łasicą”. Nawet malując w tym samym okresie *Madonnę wśród skał* dał aniołowi długą, owalną twarz Cecylii,

jej spiczasty podbródek i wyraz oczekiwania nie mający nic wspólnego ze świętością.

Leonardo przerachował się jednak, jeśli spodziewał się, że Cecylia udzieli mu swojej protekcji; tak było zresztą zawsze, ilekroć wyobrażał sobie, że postępuje z wyjątkową przebiegłością. Możliwe też, że aż do chwili, kiedy artysta stał się sławny, Cecylia mogła nie zdawać sobie sprawy, że maestro nie ma równych sobie. W każdym bądź razie znowu miesiące i lata upływały, a imię Leonarda wciąż jeszcze było nie znane w oficjalnych rejestrach malarzy dworskich. Zamówienia na obrazy i portrety pozwalały mu opędzić najniezbędniejsze wydatki powstrzymując go od ostatecznego zwątpienia, jednak załamanie się wielkich nadziei tak go zniechęciło, że nie był po prostu zdolny do szukania szczęścia gdzie indziej. Możliwe, że nawet żałował opuszczenia Florencji i że usiłował nawiązać z powrotem zerwane stosunki z przyjaciółmi i z krewnymi; dowiadywał się też o brata swojej macochy, księdza Alessandra Amadoriego, jednak bez widocznego powodzenia. Nie mógł pozwolić sobie na powrót do rodzinnego miasta, czekał więc w dalszym ciągu na uśmiech losu, wykuwając nowe plany i pocieszając się nadzieją na praktyczne dowody względów Lodovica Sforzy.

W okresie tego oczekiwania sporządził inwentarz swego dorobku artystycznego stanowiący rodzaj bilansu jego wszechstronnych uzdolnień. Pomiędzy rozpoczętymi obrazami i rysunkami znajdowało się wiele szkiców do *Św. Hieronima na pustyni*, przy czym jeden z nich przedstawiał klęczącego świętego widzianego z tyłu, z głową zwróconą w kierunku widza – kompozycja o wiele lepsza i przyjemniejsza od rozwiązania, które znalazło wyraz w podmalowanym obrazie. Inwentarz obejmował nie mniej niż osiem szkiców do obrazu *Św. Sebastiana*. Jeden z najważniejszych, znajdujący się obecnie w Bayonne, przedstawiał świętego

w ujęciu, jakie później przejął od Leonarda Sodoma. Jeden z późniejszych szkiców stanowi dowód, że Leonardo nie mógł uwolnić się od myśli przedstawienia pięknego młodzieńca, na pół greckiego bożka, na pół męczennika chrześcijańskiego uwiązanego do słupa. Szkic ten znajduje się obecnie w Hamburgu. Przedstawiony na nim święty jest bardziej gwałtowny w ruchach i bardziej buntowniczy w wyrazie. W spisie mieściły się dalej cztery szkice stanowiące prace przygotowawcze do późniejszego obrazu anioła ze *Zwiastowania* oraz „wiele kompozycji aniołów”. Inwentarz obejmował ponadto rysunek piórką głowy Chrystusa, wykonany obraz Madonny, inny obraz Madonny widzianej z profilu oraz głowę Matki Boskiej jako studium do obrazu przedstawiającego Wniebowstąpienie. W pracowni Leonarda znajdowała się również jego płaskorzeźba przedstawiająca Ukrzyżowanie – *una storia di passione fatta in forma*. Wśród wielu studiów wyliczyć można: szkic przedstawiający wysoko podniesioną głowę przyjaciela artysty, Atalanta Migliorettiego, wiele rysunków *głów* efebów pokrytych miękkimi, bogatymi kędziorami, poprzez które, według własnych słów Leonarda, „jak gdyby sztuczny wiatr przenikał”, oraz główki dziewcząt otoczone ciężkimi splotami włosów. Leonardo interesował się każdym ciekawym szczegółem twarzy ludzkiej, każdym niezwykłym typem; rysował Cygankę i robił studia głów starców. Jedna z nich osadzona jest na bardzo długiej, chudej szyi. Ze szczególnym zamiłowaniem artysta rysował mięsiste, zniszczone podbródki starych kobiet. Książę wciąż zapewniał Leonarda, że powierzy mu wkrótce zamówienie na pomnik Francesca Sforzy. Artysta, biorąc obietnice zbyt serio, przygotował nawet szkic do głowy pomnika.

Lata oczekiwania wykorzystał Leonardo na wypełnienie luk w swoim wykształceniu. Wzruszające były te wysiłki samouka

w kierunku zdobycia podstaw, których mu brakowało, i pozyskania elementarnych wiadomości, tak aby braku ich nie musiał odczuwać na każdym kroku. Używając języka swojej matki Leonardo często nie był w stanie oddać precyzji terminów naukowych. Słowa, które obaliły monopol łaciny jako języka nauki, były wciąż jeszcze nowe i obce, pojęcia zaś będące wynikiem nowego ducha nie zostały dostatecznie jasno sformułowane. Z pomocą współczesnych słowników – jednym z nich był *Vocabulista* Luigi Pulciego – Leonardo ułożył długą listę wyrazów dodając do nich krótkie objaśnienia niezmiernie charakterystyczne dla jego własnego procesu umysłowego. S y l o g i z m – pisze Leonardo – wyrażenie wątpliwe – *parlare dubbioso*; s o f i z m – wyrażenie wykrętne, fałsz użyty zamiast prawdy; o s t e n t a c j a – udawanie kogoś, kim się nie jest; w i e d z a – znajomość rzeczy możliwych. Ułożył również długą listę synonimów pragnąc w ten sposób wzbogacić własny język i dążąc do opanowania wszystkich odcieni mowy. Sporządził też listę rzeczowników i czasowników usiłując wykazać w niej różne odcienie znaczeń poszczególnych słów. Wśród siedmiu do ośmiu tysięcy słów w tych listach znajdujemy często całe grupy wyrażen, które wywierają wrażenie, jak gdyby znalazły się tam jedynie z uwagi na ich obcość; przypominają jak gdyby farby wyciśnięte na paletę, gotowe na wypadek późniejszego ich użycia. Leonardo tak gruntownie pracował nad tajnikami swojej mowy – kontynuował zresztą studia te przez całe życie – że później mógł z dumą oświadczyć: „W moim języku ojczystym mogę posługiwać się tylu wyrażeniami, że raczej mógłbym mieć trudności, jeśli chodzi o właściwe zrozumienie rzeczy, niż z powodu braku słów do wyrażania własnych myśli.” Cóż jednak za ogromny wysiłek musiał włożyć w dzieło takiego opanowania języka! Jakże niewielu ludzi mogłoby się zdobyć na podobną

cierpliwość, nawet gdyby słowo miało być jedynym wyrazem ich działalności twórczej.

Mimo to Leonardo lubił ten wysiłek, ponieważ „tak jak żelazo rdzewieje, jeśli się go nie używa, a stojąca woda tęchnie albo też zamarza w czasie mrozu, podobnie i umysł niszczy, jeśli się go nie ćwiczy”. W innym miejscu Leonardo podkreśla, że uprawia tę gimnastykę umysłową głównie we własnym interesie. „Przyswojenie wszelkich wiadomości jest zawsze korzystne dla umysłu, który będzie mógł wyeliminować rzeczy zbędne, a zachować dobre. Jako że nie jest możliwe miłować coś lub nienawidzić, jeśli się przedtem tego czegoś nie pozna.”

W uwadze tej dostrzec można ślad wpływów niemieckiego filozofa, kardynała Mikołaja z Cusy albo Cusanusa, w którego dzieła Leonardo zagłębiał się w tym czasie. Cusanus, który zmarł w drugiej połowie piętnastego stulecia, stworzył własny system filozoficzny wyprowadzając go z zasady, że nikt nie jest zdolny nic pokochać, dopóki nie zrozumie przedmiotu swojego ukochania. Podobnie jak Leonardo uległ jego wpływom, Cusanus wzorował się na Paolu del Pozzo Toscanellim. Jako siedemnastoletni braci-szek klasztorny Cusanus został wprowadzony przez Paola w zupełnie nowy świat zjawisk przyrodniczych i, tak jak Leonardo, postawiony w obliczu konieczności dokonania wyboru pomiędzy Platonem a Arystotelesem, wybrał nauki matematyczno-przyrodnicze. „W naszej nauce nie ma nic pewnego poza matematyką” – pisał Cusanus, tak samo jak tylko to, co jest znane, może być umiłowane, jak tylko to, co jest wymierne, może być poznane. Wspólne umiłowanie spraw wymiernych zbliżyło Leonarda do Cusanusa i za jego przykładem artysta oświadczył, że „ten, kto lekceważy najwyższą pewność, jaką daje matematyka, popada tylko w zamieszanie i nie będzie nigdy w stanie zmusić do

milczenia sprzeczności nauk sofistycznych prowadzących tylko do wiecznego szalbierstwa”.

Jednak niemiecki kardynał należał do ludzi stojących na przełomie dwóch epok tkwiąc mocniej w średniowiecznym mistycyzmie niż w empiryzmie nowych czasów. Jego system filozoficzny usiłował pogodzić za pośrednictwem ścisłej i logicznej argumentacji żarliwą i wykluczającą wszelkie odchylenia wiarę z zaobserwowanymi faktami z dziedziny fizyki i nauk przyrodniczych. Wszystko, co widział w otaczającym go świecie zewnętrznym, nie stwarzało dlań żadnych problemów i nie budziło żadnych wątpliwości. Cała wiedza była jego zdaniem drogą prowadzącą ku Bogu, poznanie zaś stanowiło tylko jeden ze środków pozwalających na zdobycie wiedzy o Stwórcy.

Pod wpływem Cusanusa Leonardo zaczął rozmyślać nad podstawami naszego pojmowania i spostrzegania czując potrzebę jaśniejszego poznania praw i granic działalności umysłowej. Cofnął się do dzieł, na których oparł swoją filozofię Cusanus. Codzienne notatki Leonarda odzwierciedlają bezustanne poszukiwania książek, których jeszcze nie zdążył przeczytać. Nie wszystkie jednak źródła jego dociekań filozoficznych mogły być zidentyfikowane. Rzadko tylko wyciągi z dzieł pisarzy starożytnych, średniowiecznych i współczesnych, znalezione pomiędzy jego papierami, nosiły jakiś ślad wskazujący na ich pochodzenie. Gdy tylko Leonardo zdobył odpowiednią książkę, od razu przystępował do pracy i poddawał zawarte w niej myśli swoim własnym, wysoce indywidualnym procesom umysłowym.

Jako człowiek polegający wyłącznie na świadectwie własnych oczu, artysta stawiał wzrok najwyżej w hierarchii zmysłów; był nieznużony, jeśli chodziło o danie pierwszeństwa wrażeniom wizualnym. Ponieważ „oko jest oknem duszy”, ludzie zawsze

najbardziej drżą na myśl o utracie wzroku. Na poparcie tej tezy Leonardo przytaczał odruchy człowieka w wypadku uczucia nagłego lęku; człowiek zdjęty obawą nigdy nie będzie przykładał rąk do serca – „źródła życia” – ani nie przyciśnie ich do głowy czy do uszu, natomiast zawsze i niezmiennie w podobnej sytuacji będzie usiłował osłonić oczy. „Jest to prawdziwy cud – tłumaczy – że wszystkie formy, wszystkie barwy, wszystkie odbicia wszelkich fragmentów wszechświata ześrodkowane są w tym jednym punkcie!” Wstrząśnięty do głębi tym zjawiskiem, Leonardo kończy swój pean na cześć wzroku słowami: „Cudowne, zdumiewające zjawisko, którego prawa zmuszają, aby wszelkie skutki wypływały najkrótszą drogą z przyczyn.”

Leonardo zdawał sobie sprawę, że przesunięcie podstawy jego ogólnego poglądu na dochodzące doń z zewnątrz wrażenia wizualne kłóci się nieco z filozoficzną doktryną o kontemplacji wewnętrznej, toteż odpiera ten zarzut mówiąc: „A jeśli powiadacie, że oglądanie świata przeszkadza skoncentrowanym rozmyśleniom, dzięki którym znajdujemy drogę do Boga... to odpowiadam, że oko, ten książę zmysłów, spełnia swoją powinność, nie pozwalając rozwijać się zagmatwanym i kłamliwym nie naukom, lecz i tylko definicjom.” I kiedy Leonardo słyszał czy też czytał, że jakiś filozof wyłupił sobie oczy, aby wzrok nie przeszkadzał mu w rozmyśleniach, był do żywego oburzony tym niepojętym dlań szaleństwem, podobnie jak oburzałby się człowiek świątobliwy słysząc o świętokradztwie.

Leonardo nigdy jednak nie czuł się swobodnie w dziedzinach myśli abstrakcyjnej; w okresie, kiedy podejmował pierwsze wysiłki w kierunku zbudowania własnego systemu filozoficznego, znajdował się stale w rozterce pomiędzy zasadami, które przyjął od innych, a własnymi poglądami, pomiędzy pragnieniem wysnucia

całkowitego systemu filozoficznego a wrodzoną mu skłonnością do konkretności. Od scholastyków średniowiecza przejął koncepcję stanowiska człowieka we wszechświecie: „Ciało nasze podporządkowane jest niebu, niebo zaś podporządkowane jest duchowi.”

To rozróżnianie we wszechświecie pojęć niższych i wyższych, materialnych i duchowych, znajdowało swój odpowiednik w człowieku, w podziale na zmysły i rozum. „Zmysły są ziemskie, rozum zaś stoi poza zmysłami, kiedy je ocenia” – pisze Leonardo. Cztery siły, które rządzą duszą, dzielą się na siły rozumu i na siły odczuwania. Podczas jednak kiedy szkoła klasyczna uznawała rozum i wolę za dwie siły umysłowe, Leonardo w ich miejsce podstawiał pamięć i intelekt. Może działał tutaj pod wpływem św. Augustyna, który utrzymywał, że intelekt został stworzony przez pamięć, wola zaś pochodzi od obu. Zgodnie jednak ze swoim nastawieniem intelektualnym oraz zdolnością do elastycznego myślenia i zapamiętywania wielu rzeczy Leonardo zawsze wyżej stawiał w hierarchii pamięć niż wolę i rozum. Uzależniając od oka wszystkie wrażenia, które doń dochodziły, uważał pamięć za jedyną broń, którą człowiek może przeciwstawić niszczącej sile czasu, i za najcenniejszą wartość, którą śmierć tylko może mu zabrać. „Ludzie niesłusznie skarżą się na ucieczkę czasu, twierdząc, że upływa zbyt szybko, a nie dostrzegają, że mają go w dostatecznej ilości; dobra pamięć, w jaką natura nas wyposażyła, sprawia, że wszystko, co zdarzyło się w odległej przeszłości, wydaje się nam teraźniejszością.”

Ulegając w tym okresie wpływom scholastyków średniowiecza Leonardo posunął się tak daleko, że przejął od nich koncepcję wysiłku wszystkich rzeczy żywych i martwych przesuujących się przez wszechświat. Leonardo nie określa jednak wysiłku tego jako zmagania mających na celu połączenie się z Bogiem, chciał

tylko jak gdyby wskazać na sam ruch i jego kierunek nie precyzując jego ostatecznych celów i stwarzając rodzaj teologii bez Boga. Jako młody człowiek dał wyraz swojemu zachwytowi nad działaniem sił przyrody, a teraz chciał tylko powiedzieć o prawach danych twórczej przyrodzie przez Boga i czas. Jednak jego milczące wyzwolenie się z pęt ortodoksji posunęło się od tego czasu tak daleko, że przestał rozbudowywać swój światopogląd, zanim w ogóle uczynił jakąkolwiek wzmiankę o Bogu.

W cieszącej się dużą poczytnością *Teologii* Arystotelesa oraz w dziełach Mikołaja z Cusy Leonardo znalazł definicję siły przyciągania działającej we wszechświecie, która utrzymywała w harmonijnym związku materię z formą i siłą z działaniem. W dziełach tych znalazł również określenia związane z siłą wzajemnego przyciągania we wszechświecie elementów ducha i materii oraz wzajemnego przyciągania ciała i duszy u człowieka. Cusanus oparł swój system na następującej trójcy: podmiot, który miłuje, przedmiot umiłowania i miłość, która je jednoczy. Pod jego to wpływem Leonardo napisał słowa: „Jak rzecz zmysłowa pobudza zmysły, tak człowiek miłujący poruszony jest przez przedmiot swoich umiłowań, jednoczy się z nim i stanowi z nim jedność... Kiedy miłujący osiągnął cel swoich umiłowań, odpoczywa; kiedy ciężar spadł, leży spokojnie.” Do tych abstrakcyjnych sformułowań Leonardo próbował wprowadzić inne definicje, oparte na wrażeniach prostych mających związek z dziedziną bardziej mu bliską – z etyką, która jego zdaniem ściśle łączyła się z pojęciem estetyki. „Jeśli przedmiot miłości jest nikczemny, to i miłujący staje się nikczemny.”

Z wędrówek tych w dziedzinę metafizyki Leonardo zachował koncepcję ruchu we wszechświecie, zazębiania się przyczyn i skutków oraz hipotezę siły wyższego stopnia, która dyktuje prawa natury. Siłę tę nazwał koniecznością, wszystko zaś inne wyrzucił

za burtę jako nie interesujący go balast. Problem poznania absorbował go tylko przez krótki przeciąg czasu, później, jak gdyby nigdy przedtem nie zajmował się prawami abstrakcji, drwił sobie ze starych filozofów, którzy usiłowali zdefiniować pojęcia duszy i życia, rzeczy nie dających się udowodnić.

W pierwszych latach pobytu w Mediolanie Leonardo rozmyślał nad zagadnieniem duszy i porównywał ją do wiatru przechodzącego przez piszczalki organów, który wywołuje fałszywy dźwięk, jeśli jedna z piszczalek jest pęknięta. W okresie tym Leonardo głosił nieśmiertelność duszy, która nie ulega rozkładowi wraz z rozkładem ciała. W późniejszym okresie ze wzruszeniem ramion porzucił te teoretyczne rozmyślenia i z ironią napisał: „Resztę definicji o duszy pozostawiam mnichom, tym ojcom ludów, którzy z samego natchnienia znają wszystkie tajemnice.” Leonardo również oświadczył, iż wszelkie dociekania zaczynające się i kończące na intelekcie w ogóle nie zasługują na poważne traktowanie: „Wydaje mi się, że te nauki, których źródło nie leży w doświadczeniu, matce pewności, i które nie kończą się na doświadczeniu, to znaczy, których pochodzenie albo rozwój czy też cel nie zahaczają o żaden z pięciu zmysłów, są pełne błędów i niewarte zachodu.” Z pewnością siebie człowieka, który nareszcie czuje twardy grunt pod nogami, Leonardo przeciwstawiał dedukcyjnym metodom nauk dotyczących dziedziny ducha własne prace badawcze: „Tutaj (w matematyce i geometrii) nie mogą istnieć spory o to, czy dwa razy trzy daje mniej czy więcej niż sześć albo czy suma trzech kątów w trójkącie jest większa czy też mniejsza od sumy dwóch kątów prostych. Każda różnica zdań musi zniknąć wobec wiecznego milczenia i pokój musi zapanować wśród zwolenników nauk ścisłych, pokój, jakiego nie da się osiągnąć przy zwoźniczych naukach z dziedziny duchowej.”

Ale w latach daremnego oczekiwania, które upłynęły na bezowocnym filozofowaniu, w latach, w których czas spędzany na niedobrowolnym leniuchowaniu poświęcił studiowaniu filozofii, w tych latach artysta nie zdołał jeszcze osiągnąć pełni równowagi intelektualnej.

VI

Oburzenie na zły los, który zmarnował mu młodość, pogłębiało się w Leonardzie, ciążyły na nim nagromadzone rozczarowania. Gorycz, którą powiększał każdy dzień nie przynoszący plonu, wżerała się coraz mocniej w jego duszę. Leonardo, który tak lubił życie towarzyskie, który ogrzewał się ciepłym echem własnych słów, który mógł obserwować oddziaływanie własnej wymowy na innych, obecnie musiał spędzać długie okresy w samotności i pozbawiony był wszelkich radości aż do chwili, kiedy jego pragnienie ciepła i zrozumienia ustąpiły miejsca odcięciu się od ludzi i mizantropa. Artysta o niezwyklej wrażliwości zdany był na łaskę każdego odruchu głupoty czy bezmyślności, każdego nietaktu wyrządzonego przez złośliwość czy obojętność. Leonardo ukrywał głęboko swoje troski znosząc w milczeniu przeciwności losu i nie powierzając ich nawet białym kartkom leżącym na stole, które znały tyle jego tajemnic. Artysta musiał jednak czuć się mocno zraniony w tym okresie próby, skoro wydarł mu się na pół tłumiony okrzyk wyznania: „Gdzie istnieje największa moc odczuwania, tam też istnieje największe cierpienie umęczonego.”

W latach tych Leonardo mógł obserwować zwycięstwo mierzoty, triumf nikczemności i absurdu. Życie odstąpiło przed nim swoje kulisy, aż wreszcie pogarda dla ludzkości zatrąła mu duszę do tego stopnia, że wyobraził sobie, iż znalazł się w jakimś

karykaturalnym świecie. Wtedy to po raz pierwszy w jego notatniku poświęconym studiom filozoficznym zaczęły pojawiać się karykatury, które stały się później najbardziej znane spośród wszystkich jego rysunków i które też najczęściej kopiowano i fałszowano. Tak szeroko były one rozpowszechnione w sztychach siedemnastego stulecia, że zdobyły daleko wcześniej popularność niż najbardziej wyidealizowane postacie twórczości geniusza. Podczas samotnych wędrówek po ulicach Mediolanu Leonardo mijał bezzębnych starców, kłótlive stare baby i ludzi obrośniętych tłuszczem, o lisim spojrzeniu i przeżartych wargach. Widok tych twarzy drapieżnych, tych pozbawionych wyrazu ust, obwisłych policzków i ropiejących ciał przesładował go niczym straszliwy koszmar. „Taki jest człowiek” – mówił do siebie Leonardo. Sam piękny, wysoki i cieszący się znakomitym zdrowiem, śledził z zimnym obrzydzeniem okropne typy i analizował ich ohydę. „Tak się cieszył – oświadcza Vasari – na widok niektórych dziwnych twarzy... że gotów był cały dzień iść za człowiekiem, który przykuł jego uwagę, i tak potrafił zapamiętać rysy jego twarzy, że po powrocie do domu mógł ją narysować tak, jak gdyby ją miał przed sobą.”

Jakże zdumione musiały być te wszystkie kobiety o wykrzywionych ustach i wyżartych nosach, o obwisłych piersiach, o wolu pod gardłem i twarzach pokrytych brodawkami, widząc, jak wytworny cudzoziemiec depcze im tak długo po piętach! Jedna z nich niewątpliwie musiała mu rzucić jadowite spojrzenie, które artysta zdołał zachować w pamięci; inna pewnie spojrzała na niego z lubieżnym uśmiechem na pomarszczonej, zwierzęcej twarzy. To jednak, co rysował po powrocie do domu, bynajmniej nie było żywym odbiciem widzianych twarzy, jak twierdzi Vasari. „Taki jest człowiek” – myślał Leonardo i z różnych elementów

widzianych postaci składał dopiero jakąś potworną całość – nos jednego człowieka, a usta drugiego, broda jednej osoby, a zajęcza warga drugiej, to znowu jakieś spojrzenie wyzierające z oczu tonących w tłuszczu, to usta nabrzmiałe żarłocznością. Żaden rys anormalny lub zniekształcony nie uchronił się przed jego srebrnym ołówkiem; w twarzach tych nie można było dostrzec najbliższego śladu dobroci, współczucia czy inteligencji. Z jakimś złośliwym zamiłowaniem Leonardo wydobywał z nich wszystko, co kryły w sobie bestialskiego lub odrażającego; tu jeszcze jedna zmarszczka, tam głęboki cień, tam znów silniejsze światło, i tak aż do chwili, kiedy z kartki papieru wyłonił się jakiś pomiot diabelski, niesłychanie żywy, nieomylnie ludzki.

Do tego samego okresu należy notatka Leonarda skreślona po przeczytaniu dzieła Valturia *De re militari*: „Demetrius zwykł był mawiać, że nie ma różnicy pomiędzy słowami i głosem prostaka lub człowieka niewykształconego a dźwiękiem czy szmerem wydobywającym się z brzucha napełnionego wiatrami. I powiedział nie bez słuszności, że uważa za obojętne, skąd ludzie tacy emitują głos, z dolnej części ciała czy też z ust, jedno i drugie bowiem posiada tę samą wartość i stworzone jest z tej samej substancji.” Taki jest człowiek! Refren ten powtarza się przez całe życie Leonarda, jego zaś karykatury będą się stawały coraz to bardziej złowrogie jako wyraz rosnącej wzdardy. „Są ludzie, którzy zasługują na to tylko, aby nazwać ich kanałami dla pokarmów, wytwórcami kału i zapełniaczami ustępów, jako że obecność ich nie dotyczy niczego innego na świecie i jako że nie mają oni żadnej wartości, skoro nic innego nie potrafią pozostawić po sobie prócz kału.”

Jedyną ucieczką od przygnębienia i mizantropa były marzenia o wielkich dziełach, o odległych krajach, o odpowiedzialnych

stanowiskach i o wielkich przewrotach w przyrodzie, marzenia, w których szukał schronienia przed własną ponurą mściwością wobec nieprzyjaznego świata. Niezdecydowany Leonardo, którego Nieznane równocześnie nęciło i napawało obawą, nosił się z zamiarem odbycia wielkich podróży po obcych krajach, byle tylko uciec jak najdalej od swego dotychczasowego życia. Szukał kontaktów z podróżnikami, którzy opowiadali dziwne historie o ludziach i zdarzeniach na Wschodzie. Jednym z takich podróżników, chodzącym już w glorii swoich dokonań, był rodak Leonarda, Benedetto Dei, częsty gość w Mediolanie i na dworze Sforzów. Benedetto Dei, człowiek opanowany żądzą podróży i przygód, widział bardzo wiele dziwnych rzeczy. Podróżował po Afryce i miał równie dokładne informacje o stosunkach w Tunisie, jak o osobistościach na dworze sułtana, o wypadkach w Azji i walkach politycznych o władzę w Europie. Jego pewność siebie nie ustępowała jego znajomości świata. „Otoczyłem sławą – zwykł mawiać – swoje nazwisko i swój naród: jest to zresztą wiadome na całym świecie, wszystkim ludom we Włoszech i poza Włochami, gdziekolwiek postąpiła moja stopa.”

Po powrocie z podróży Benedetto Dei jeździł z miasta do miasta, z jednego dworu książęcego na drugi i rozwoził ostatnie wiadomości z bliska i z daleka. Informował swoich protektorów o ostatnich wypadkach dając własne komentarze na temat stosunków panujących na dworach zagranicznych i osób piastujących w danej chwili wpływowe stanowiska. Był on typowym dziennikarzem tej epoki, która nie słyszała jeszcze nic o dziennikach; nigdy ani wiek, ani choroba, złe drogi czy też wichry i niepogoda nie mogły odwieść go od wędrówek. W opowiadaniach jego czy listach każda przygoda nabierała barw, pulsowała życiem; każdy wypadek w jego oczach stawał się ważniejszy i bardziej

interesujący. Przyjaciele jego i wielbiciel przezwali go nawet *tuba del bene* – „tuba dobrych opowieści”.

Ilekróć Benedetto Dei opuszczał Mediolan, Leonardo pozostawał z nim w ożywionej korespondencji, a ponieważ znał słabe strony Benedetta, sam zaś zachował dawne upodobanie do mistyfikacji, przyjął jego napsuszony styl i donosił mu o rzeczach absolutnie niemożliwych, które jakoby mu się przytrafiły. Zabawa ta była jednak czymś więcej niż tylko parodią; w żartobliwej formie i w przesadnych opisach kryły się elementy własnego zamiłowania do marzeń i to, co zaczynało się żartem, często przeistaczało się w makabryczną historię, zgodnie zresztą z upodobaniami Leonarda w tym kierunku. „Co nowego na Wschodzie? – pytał żartem w brulionie jednego ze swoich listów. – Słyszałem, że w lipcu przybył tam olbrzym z pustyni Libijskiej.” Dalej zaczynał opowiadać o olbrzymie z czarnym obliczem i z płomieniami zięjącymi z oczodołów. Olbrzym miał straszliwe i ciemne brwi, które wystarczyło zmarszczyć, aby niebo pokryło się chmurami, a ziemia zadrżała w posadach. Był to obraz zapożyczony z bohaterskiego romansu Antonia Pucciego *La reina d'Oriente* i wyposażony przez Leonarda w całe mnóstwo charakterystycznych rysów będących tworem jego własnej wyobraźni. Z największą powagą pisał dalej: „Wierz mi, że nie ma tak odważnego człowieka, który by na widok tego straszliwego spojrzenia nie chciał mieć skrzydeł u ramion i przy ich pomocy uciec jak najdalej.”

Siła twórcza Leonarda była tak ogromna, że nawet najdziksze twory jego fantazji nosiły zawsze pewien chociażby drobny rys zdający się świadczyć o bezwiednej domieszce elementów obserwacji. I tak olbrzym jego miał wydęte wargi otoczone wąsem jeżącym się jak u kota. Leonardo rozwlekle rozpisywał się o popłochu

sianym przez olbrzyma wśród ludności oraz o tym, jak to potwór pośliznął się na ziemi mokrej od krwi, runął niby waląca się góra, jak ludzie stoczyli się na jego cielsku niby mrówki kłując je nożami, wreszcie jak to olbrzym pod wpływem łaskoczących go ukłuc podniósł się z pomrukiem podobnym do grzmotu i jak potrząsnął głową, a wtedy maleńcy ludzie wylecieli w powietrze albo czepiali się jego włosów niczym żeglarze trzymający się lin w czasie burzy. „Zaprawdę, zaprawdę, drogi Benedetto, myślę, że odkąd świat istnieje, nikt nie słyszał takiego lamentu, takiego płaczu wywołanego straszliwą trwogą.”

Podobne zwroty, świadczące o niepoohamowanym zamięłowaniu do mistyfikacji i o niezaspokojonej tęsknocie za rzeczami odległymi, można znaleźć w długich fragmentach listów i notatek oraz w rysunkach na stronicach 145 r. a., 145 v, a., 145 v, b, zbioru pt. *Kodeks Atlantycki*. W listach tych, stanowiących ucieczkę od szarżyzny życia codziennego a adresowanych raz do Devetdara, czyli zarządcy pałacowego w Syrii, to znowu do namiestnika „św. Sułtana Babilonu”, Leonardo podaje opis fikcyjnej podróży na Wschód. Listy te zaopatruje w szkice krajobrazów tak wierne, jak gdyby je robił z natury. Z całą pewnością musiał on od dawna marzyć o opuszczeniu nieprzyjaznej mu ziemi rodzinnej, równocześnie jednak zdawał sobie zapewne sprawę z tego, że nigdy nie potrafi zdobyć się na taką decyzję. Prosił rodaków, którzy doszli do wysokich godności w służbie władców orientalnych, o opowiadanie mu przeżytych przygód; kolekcjonował mapy odległych lądów, pochłaniał opisy pisarzy współczesnych i klasycznych aż do chwili, kiedy ściany jego pracowni rozstępowały się i sam widział siebie w podróży do fantastycznych krajów, zaplątanego w niezwykle przygody, które sam w siebie wmawiał.

Czyżby Leonardo istotnie miał zamiar nasunąć komuś w

przyszłości przypuszczenie, że naprawdę odbywał te wszystkie podróże? Za hipotezą tą przemawiałby wysiłek, z jakim usiłował nadać swoim opisom cechy prawdopodobieństwa. A może tylko pragnął wytworom swoich marzeń nadać formę ilustrowanej opowieści o przygodach, czego w pewnym stopniu dowodziłyby niejasy zresztą spis rozdziałów – *divisione del libro* – który dołączył do jednej z serii swoich listów? Wszystkie nici stale się tutaj krzyżują i płaczą; raz zdawałoby się, że górę biorą przesłanki czysto literackie, to znowu odzywają się głosy, że wszystkie opisy dotyczyły podróży istotnie przez Leonarda odbytych. Ostateczny wynik tych badań wciąż jednak pozostaje zagadką nie rozwiązaną na przestrzeni stuleci.

Według *divisione del libro* Leonardo nosił się z zamiarem napisania opowieści o proroku poszukującym zwolenników nowej wiary. (Czyżby myślał o Mahomecie, którego często cytował?) Straszliwa powódź zalewa miasto ze wszystkimi niemal jego mieszkańcami. Pozostali przy życiu wypędzają proroka, jednak, na pozór pod wpływem nowej klęski żywiołowej, sprowadzają go z powrotem. Prorok wraca i wykazuje, że ostatnia klęska została zesłana dla pomszczenia go. Na tło tych fantastycznych opowieści rzuca Leonardo to tu, to tam pewne akcenty osobiste, sprawiające, że listy jego nabierają cech autobiografii.

Celem wywołania u czytelnika wrażenia, że podróże te nie są wytworem fantazji, Leonardo dołącza do opisów nie tylko rysunki górzystych krajobrazów, rzek i urwistych wąwozów, ale też i mapy, które, aczkolwiek wykonane w formie szkicowej, są tak dokładne, że najpoważniejsi nawet badacze przypuszczali, iż robione były na miejscu. Jednak nazwy miejscowości umieszczone na mapach nie odpowiadały nazwom wówczas używanym. Były one

zapożyczone od starożytnych; w jednej z notatek Leonardo podaje źródło: „Góra Cepsis z mapy Azji Ptolemeusza.” Zdaje się, że posługiwał się w tym wypadku wydaniem mapy drukowanej w Ulm w roku 1482. Inne szczegóły zaczerpnął z *Meteorologii* Arystotelesa.

Mrok, jakim Leonardo rozmyślnie osnuwał swoje życie, rzucił również i na jego papiery. Nie wszystko, co zawierały, można było brać serio; stwarzały one dokoła jego osoby atmosferę egzotyczną i tajemniczą. Leonardo odwracał wzrok od szarzyzny życia codziennego, od odrażających cech otaczających go ludzi i oto przed jego oczami wyrastał potężny masyw Taurusu, którego żadne szczyty na świecie nie mogą przewyższyć. Błyszczące skały z najbielszego kamienia pną się ku niebu, a kiedy na cztery godziny przed zachodem oświeci je słońce, płynie z nich jakby łagodna poświata księżycowa. Cień rzucany przez ten łańcuch górski jest tak potężny, że w lecie dociera nawet do Sarmacji, odległej przecież o dwanaście dni drogi, a zimą aż do gór Hyperborejskich, oddalonych o miesiąc podróży. I nagle pewnego straszliwego dnia ośnieżone szczyty zawaliły się i runęły na żyzne i kwitnące doliny pełne wszelkiego dobra i zamieszkałe przez szczęśliwą ludność. Przez ten bujny kraj i przez jego wielką i wspaniałą stolicę przeszedł huragan, słuzy niebios otwały się, rzeki wezbrały i zalały miasto, potoki wody naniósł muł i kamienie pomieszane z odpadkami drzew i zielska; wicher wyrwał drzewa unosząc je w powietrze. I jak gdyby działanie wichru i powodzi nie wyczerpywało jeszcze ogromu nieszczęścia, po burzy nastąpił pożar, który robił wrażenie wzniesionego nie przez burzę, lecz przez „dziesięć tysięcy szatanów”. To, co woda oszczędziła, zostało zniszczone przez ogień; w przeciągu dziesięciu godzin żyzny i zielony kraj stał się zwęgloną pustynią. Wśród ruin miasta i jego zgłiszcz snuły

się resztki ocalałych mieszkańców, błąkających się w przerażeniu i odchodzących od zmysłów. Kobiety i dzieci, bogaci i biedni tłoczyli się niczym stadka owiec w zrujnowanych kościołach „zadzroszcząc zmarłym ich losu, jako że – dodawał Leonardo, jak gdyby był przy tym obecny – wszystkie te cierpienia są niczym w porównaniu z tymi, które nas wciąż oczekują, i to w niedługim już czasie”.

Takie były sny Leonarda, kiedy puszczał wodze fantazji. Nie wystarczały mu jednak ani rozpadające się góry, ani powódzie i pożary wzniecane przez dziesięć tysięcy szatanów; wyobraźnia jego na chwilę tylko spoczywała, aby znów podjąć myśl o jakimś niebywałym nieszczęściu. Jak gdyby szukając zadośćuczynienia za wszystko, czego życie mu odmówiło, za obawę przed przygodami miłosnymi, za ostrożność na każdym kroku, za brak przyjaciół, Leonardo usiłował zatracić swój ukryty ból i doznaną wzdę, współczucie i mizantropie, tragedię własnych nie ziszczonych aspiracji w wyimaginowanym kataklizmie natury i „w płaczu, jakiego jeszcze świat nie słyszał”.

Opowieść o kataklizmie na Wschodzie pozostała tylko fragmentem. Życie codzienne miało jednak swoje prawa i przez pewien czas było zbyt barwne i pełne, aby zostawić chwile wolne na marzenia. Lecz na marginesie świadomości Leonarda zawsze pozostała pewna skłonność do ulegania urokowi okropności, ukryta, kiedy życie biegło gładko, i wybuchająca w chwilach rozczarowań ciemnym płomieniem pod powierzchnią zażartej samoobrony.

Rozdział trzeci

TRIUMF OLBRZYMA

*O dormiente, che cosa è sonno ? Il sonno ha similitudine
colla morte. O perché non fai adunque tale opera, che
dopo la morte tu abbi la similitudine di perfetto vivo, che
vivendo farti col sonno simile a tristi morti?*¹

¹ O śpiący; czym jest sen? Sen podobien jest śmierci. O, czemuż nie tworzysz tedy takiego dzieła, byś po śmierci podobien był doskonale żyjącemu, ty, który żyjąc upodabniasz się snem do smutnych zmarłych? (Kodeks Atlantycki, 76 redo). Przekład Leopolda Staffa (Z Pism wybranych Leonarda da Vinci).

Pewnego dnia w lutym 1489 roku Mediolan przybrał nagle odświętną szatę. Długi szlak pomiędzy katedrą a zamkiem – tysiąc siedemset kroków, jeśli iść pieszo – osłonięty był baldachimem z białej materii, jako że w Mediolanie zimą pogoda bywa często kapryśna. Na ścianach domów zawisły kosztowne gobeliny i girlandy zieleni, wśród których jasno przebłyskiwały liście granatów. Miała właśnie odbyć się uroczystość zaślubin młodego księcia Giana Galeazza z wnuczką króla Neapolu, Izabelą Aragońską.

Blask olbrzymich brylantów otaczał bladą twarz młodego księcia i długie włosy opadające mu dokoła chudych policzków. Cała postać Galeazza aż skrzyła się od połysku szat ze złotogłowiu. Książę nieśmiało trzymał za rękę młodą i piękną dziewczynę i tak oboje ręka w rękę szli poprzez most zwodzony i bramę zamku jak dwoje dzieci, przed którymi otworzył się nagle jakiś świat z bajki.

Wielki dziedziniec zamkowy, zamknięty nagimi i ponurymi ścianami, stracił również swój codzienny groźny wygląd; głęboka czerwień murów ożywiona została draperiami z błękitnej materii, na których wymalowano herby i centaury. Monotonię ścian przerywały girlandy uwite z gałęzi wawrzynu i bluszczu. Przez środek obszernego dziedzińca biegła kolumnada wyrosła nagle z ziemi jakby za dotknięciem różdżki czarodziejskiej. Spirale z żarnowca tworzyły filary, a łukowy strop utkany był ze złota i liści; ani jeden listek, ani jedna gałązka nie wystawała i nie psuła gładkich, zaokrąglonych powierzchni; filary i strop wyglądały jak malowane, co z entuzjazmem podkreślał jeden z naocznych świadków.

Wrażenie tej doskonałości osiągnięte zostało w znacznym stopniu dzięki wysiłkom Leonarda, który cierpliwie okręcał drewniane słupy od dołu do góry girlandami z żarnowca, przymocowywał je za pomocą plecionki, następnie poddawał całość starannemu strzyżeniu. W notatniku z tego okresu Leonardo zanotował cały szereg różnych wskazówek „o wykonaniu dekoracji w formie budynków” i o zawieszaniu w namiotach sufitów z materii. Z wrodzoną sobie zapobiegliwością utrwalił również receptę na zastąpienie kosztownej niebieskiej farby w tych wypadkach, kiedy chodzi o zamalowywanie dużych powierzchni. Wynaleziona przez niego farba mogła być produkowana niezwykle tanio.

Kolumnada z zieleni stanowiła tylko preludium do cudów przygotowanych na uroczystości weselne. Tymczasem z Neapolu nadeszła wiadomość o nagłej śmierci matki narzeczonej, Ippolity Marii Sforzy, księżnej Kalabrii. Zaniechano projektowanych uroczystości, a młody książę wraz z księżną wyjechali od razu do swego zamku w Pawii. Leonardo powrócił do zwykłej pracy, od której został oderwany przygotowaniem do uroczystości weselnych.

Kolumnada zwiędła i wkrótce ją rozebrano, Leonardo zaś zauważył z westchnieniem, że jakkolwiek architektura zaabsorbowała go do tego stopnia, iż musiał zarzucić wszystkie inne zajęcia, to jednak zaszczycono go wykonaniem jego projektów tylko w materiale ulegającym zniszczeniu.

Zainteresowanie Leonarda architekturą w tych latach, całkowicie pochłaniające uwagę artysty, prawdopodobnie związane było z postępami robót przy budowie katedry mediolańskiej. W każdym razie imię Leonarda po raz pierwszy pojawiło się w oficjalnych rejestrach mediolańskich w związku z konkursem na budowę kopuły. Władze katedralne od lat zajmowały się problemem zakończenia budowy. Z początku sprowadzano architektów z Niemiec, a jeden z nich już po pięciu miesiącach został zwolniony po „wyrządzeniu wielkich szkód budynkowi”. Johann Nexemberger z Grazu również opuścił Mediolan w 1486 roku, niczego nie osiągnąwszy; zarówno on jak i jego pomocnicy nie czuli się na siłach, aby przezwyciężyć trudności przysparzane im przez rzemieślników mediolańskich.

Nie wiadomo, czy Leonardo został zaproszony do wyrażenia swojej opinii, czy też zawdzięczał udział w konkursie dłużniemu memoriałowi, który skierował do władz katedralnych i który dotarł do nich w momencie zupełnego zamieszania. Memoriał nosi wiele śladów studiów metafizycznych podjętych przez Leonarda i pisany jest w tym samym stylu filozoficznych ogólników:

„Tak jak lekarze i opiekujący się chorymi muszą znać naturę człowieka, istotę jego życia i zdrowia, oraz wiedzieć, w jakim stopniu równowaga i harmonia tych elementów przyczynia się do ich zachowania i jak z drugiej strony brak harmonii zagraża im i niszczy je... tak samo wszystko to trzeba wiedzieć, jeśli chodzi o chorą katedrę; potrzebuje ona architekta-lekarza, który rozumie

właściwości budynku, prawa rządzące właściwą metodą budowy oraz źródło i podział tych praw, jak również przyczyny, dzięki którym budynek stoi i może trwać.”

Jest raczej niespodzianką, że władze katedralne nie przeraziły się tym wstępem; wręcz przeciwnie, naukowo ujęty memoriał zrobił na nich duże wrażenie. Wrażenie to jeszcze spotęgowało się, kiedy Leonardo obiecał, że nawiązując do architektów starożytności wykaże na podstawie istniejących budynków przyczyny ich przetrwania lub rozpadnięcia się w ruiny. „Najpierw wyjaśnić skutki spowodowane przyczynami, a wówczas dopiero udowodnić przyczyny za pomocą doświadczeń.” Tym razem Leonardo okazał się dobrym psychologiem proponując zgodnie z panującym w Mediolanie duchem przywiązania do tradycji, że sporządzi model, który „będzie posiadał symetrię, logiczną zwartość i harmonię charakteryzujące już rozpoczętą budowlę... Dołożę też starań – dodawał – aby nikogo nie krytykować ani też nikogo nie oskarżać.” W zakończeniu prosił władze o powzięcie zupełnie chłodnej decyzji.

Tymczasem całą sprawę ujął w ręce Lodovico Sforza wzywając do Mediolanu florenckiego architekta Lukę Fancellego. W czasie pertraktacji z Fancellim Leonardo sporządził model katedry, o którym wspominał w swoim memoriale, w końcu zaś lipca 1487 roku władze katedralne wypłaciły pierwszą ratę na poczet należności za drewniany model, który snycerz Bernardo da Abbiate wykonał według projektu artysty. Jasne jest, że w wielu studiach, które Leonardo zrobił, zanim doszedł do zadowalającego rozwiązania, usiłował, jak to zresztą wykazał w swoim memoriale do władz kościelnych, pogodzić gotyckie elementy konstrukcyjne z nowym stylem kopulastej katedry, stwarzając naturalne przejście z jednego stylu do drugiego. W większości swoich szkiców starał

się zachować układ ośmioboczny, w niektórych z wysoką kopułą nadbudową, w innych z ośmiobocznym bębniem wspartym na ośmiu podporach spoczywających na ośmiu filarach. Pewna ilość szkiców dotyczy wnętrza kopuły; na jednej z kartek konstrukcja kopuły polegała na ciekawym układzie kamieni tak dokładnie dopasowanych, że w całości wywierały wrażenie doskonale gładkiej powierzchni. W szkicach swoich Leonardo wyczerpał wszystkie możliwości budowy kopuł, wszystkie możliwe kombinacje o różnych odcieniach; można by nawet przypuszczać, że zatracił bezpośredni cel swoich studiów i przygotowywał się raczej do napisania specjalnej rozprawy o budowie tego rodzaju form architektonicznych.

Spośród mnóstwa rysunków i obliczeń, w których Leonardo usiłował dostosować się do stylu lombardzkiego, wyłaniał się często jakby niechcący, jakby wślizgując się na papier, potężny masyw arcydzieła Brunelleschiego – kopuły katedry we Florencji. Można by odnieść wrażenie, że Leonardo mógł bez żalu porzucić ojczyzne miasto, że potrafił żyć bez domu i bez stosunków z ludźmi, ale nie był w stanie zapomnieć tego widomego symbolu Florencji; wydaje się, że nurtujące go uczucie nostalgii wyraziło się, jak to nazwał Ridolfo Ghirlandaio, w „chorobie katedry” – *la malattia del duomo* – która rozniecała w sercu każdego Florentczyka nieodpartą pragnienie ujrzenia masywu katedralnej kopuły.

Projekt Leonarda nie przypadł jednak do gustu ekspertom władz katedralnych, podobnie zresztą jak i projekty innych współzawodniczących architektów. Lata upłynęły, zanim powzięto ostateczną decyzję. Leonardo, który wiecznie był niezadowolony ze swoich dzieł, daremnie starał się o odzyskanie modelu celem dokonania w nim poprawek. Władze katedralne nie mogły jakoś uzgodnić swojego stanowiska w tej sprawie i nie potrafiły zdobyć

się ani na definitywne odrzucenie projektu Leonarda, ani też na jego przyjęcie. Lodovico raz jeszcze musiał osobiście interweniować w tej sprawie. Latem 1490 roku pod przewodnictwem księcia odbyło się na zamku oficjalne posiedzenie w tej kwestii; książę wymógł powzięcie decyzji. Jak było do przewidzenia, decyzja poszła w kierunku przyjęcia projektu lombardzkiego budowniczego Antonia Amadea. W tym czasie jednak Leonardo wycofał się z konkursu uważając, że staranie się o zamówienie niewarte jest jego czasu i zachodu. Poprzestał jedynie na złożeniu księciu meldunku, przekazanego za pośrednictwem sekretarza książęcego: „Maestro Leonardo zawiadomił mnie, że jest zawsze do dyspozycji W. Ks. Mości, ilekroć tylko zaszłaby tego potrzeba.”

II

Cóż się stało, że Leonardo zaczął interesować się budową katedr, i to na tle uciążliwych swarów i dokuczliwych zawiści współzawodniczących architektów? Czemuż przypisać należy, że po raz pierwszy doznał trującej rozkoszy kompozycji trójwymiarowej i dał się opanować namiętności projektowania konstrukcyjnego? Pragnieniem jego było wznoszenie nowych miast, stworzenie dla ludzkości nowego i szczęśliwego otoczenia, w którym ludzie mogliby poruszać się swobodnie wśród piękna, w otoczeniu przesiąkniętym światłem i powietrzem, z dala od nużącego zgiełku i zabójczych zapachów. Jakże ohydny był ten świat, w którym żyli jego współbracia, z wyjątkiem kościołów, w których się modlono, i niewielu miejsc należących do bogaczy. Ubodzy sfłoczeni byli niczym trzoda w izbach ciemnych i pozbawionych powietrza. Tłumy w łachmanach zalegały place i ulice; tuż obok kościołów

nierządnicze czekały na przechodniów, szulerzy siedzieli na ławach krzycząc i przeklinając zagłębieni w grze, przekupnie rozsiadali się na bruku, kupcy zaś demonstrowali zawartość swoich sklepów bezpośrednio na ulicy. Odpadki i resztki jedzenia wyrzucano bez skrupułów przez okna na głowy przechodniów, w razie deszczu ulicami płynęły strugi wody unosząc ze sobą lepką mieszaninę kurzu, brudów i śmieci, całe góry nieczystości rosły i rozkładały się.

Lodo vico Sforza, jako odpowiedzialny zwierzchnik, daremnie usiłował zmienić ten stan wydając zarządzenia ogłaszane przez trębaczy i stąd też nazwane *gridi* (okrzyki). Starał się uregulować ruch uliczny i wpłynąć na utrzymanie czystości na ulicach przez nakładanie kar na niechłujnych mieszkańców. Pomimo to góry śmieci wciąż rosły i zatrwały powietrze, a dorośli i dzieci załatwiali potrzeby naturalne na każdym rogu ulicznym albo na schodach; nawet na zamku i w pałacach straszliwy smród z kuchen i ustępów przenikał do wspaniale urządzonych komnat.

Leonardo, człowiek o wyjątkowo dużej wrażliwości, bardzo cierpiał z powodu fetoru, który współcześni mu uważali za coś normalnego i naturalnego i zwalczali ohydny zapach jedynie za pomocą olbrzymich ilości perfum. Leonardo cierpiał z powodu hałasu wozów turkoczających po wyboistych ulicach, kłótni bab i przeklinania tragarzy, podobnie jak i z powodu wszelkiego rodzaju brzydoty i zgiełku, co nie raziło ludzi o mniej wyostrzonych zmysłach. Tylko od czasu do czasu władcy stawali się bardziej wrażliwi na owe fatalne warunki sanitarne i uświadamiali sobie, że zaniedbane domostwa i zaśmiecone ulice stają się rozsądnymi wszelkiego rodzaju chorób; na to jednak trzeba było szerokiej fali epidemii, która sprawiała, że zaczęli drżeć o własne życie. Pomiedzy rokiem 1484 a 1486 zaraza morowa wybuchła w wielu

miastach we Włoszech, szalejąc ze szczególną siłą w Mediolanie. Jak wszyscy hedoniści tak i Lodovico Sforza bardzo dbał o swoje zdrowie; zasięgał rad lekarzy i astrologów wskazujących na wpływ gwiazd i zalecających mu wstrzymanie się od spożywania ostryg. Księżę pośpiesznie wydawał zarządzenie za zarządzeniem, wprowadzając w życie rygorystyczną kwarantannę i polecając, aby chorych izolowano, a ich łóżka i odzież palono. Na szpital dla ubogich, Ospedale Maggiore, mogący pomieścić łącznie, z personelem tysiąc sześćset osób, wyasygnowano kwotę trzydziestu tysięcy dukatów. Pomimo to epidemia wciąż się szerzyła, Lodovico zaś zbiegł z Mediolanu. Księżę był błydy ze strachu, nie pozwalał nikomu do siebie się zbliżyć; najważniejsze dokumenty państwowe sekretarz mógł mu przedstawiać dopiero po pewnym okresie odleżenia się i po silnym skropieniu papierów perfumami.

„Odważa naraża życie na niebezpieczeństwo, strach je chroni” – zauważył Leonardo rozważając możliwości wyzyskania obawy księcia przed śmiercią dla zrealizowania własnych wielkich planów. Dla uregulowania gęstości zaludnienia w wielkich miastach Leonardo proponował wybudowanie dziesięciu miast, z których każde mogłoby liczyć nie więcej niż pięć tysięcy domów i trzydzieści tysięcy mieszkańców; ponieważ tylko w ten sposób „będzie można rozmieścić masę ludności, która żyje stłoczona razem na podobieństwo stada kóz napełniając powietrze smrodem i rozsiewając zarazki chorób i śmierci.” Wysuwając te ambitne plany Leonardo nie pomijał ekonomicznej strony zagadnienia i proponował, aby koszty wzniesienia nowych osiedli ponosiły wspólnie gminy i państwo, które miałyby udział w zyskach. „Zarząd miasta Lodi poniesie koszty i otrzyma dochody, które raz do roku przekazywać będzie księciu... Dajcie mi władzę – dodawał – aby wszystko to mogło być wykonane bez kosztów dla was oraz aby we

wszystkich okręgach słuchano tych, którzy będą mieli poruczoną pieczę nad nimi.”

Leonardo proponował, aby zaprojektowane przez niego miasta budowano wzdłuż brzegów rzek (miał na myśli brzegi Ticino) albo też nad morzem, jako że plany jego przewidywały już wówczas wprowadzenie systemu kanalizacyjnego opartego na zupełnie nowoczesnych zasadach; znajdująca się w pobliżu wznoszonych osiedli woda miała ułatwić założenie kanalizacji. Wszystkie nieczystości z ustępów i ze stajen oraz śmiecie z ulic miały być spłukiwane do podziemnych zbiorników – *vie sotterrane* – skąd prąd wody miał je dalej zmywać kanałami aż do rzeki. Wszystkie drogi miały być zaopatrzone w ścieki zapobiegające gromadzeniu się wody deszczowej i nieczystości; poza tym projekt przewidywał ustępy publiczne. Ponieważ jednak Leonardo liczył się z tym, że ludność nie da się łatwo odwieść od niechlujnych przyzwyczajzeń, proponował, aby wszystkie schody budowano w kształcie spirali, zauważył bowiem, że ludzie zwykle załatwiają potrzeby naturalne na klatkach schodowych pomiędzy piętrami. Chciał raz na zawsze uwolnić miasta od straszliwego fetoru. Przy pomocy specjalnego urządzenia w postaci jakby kapturew nasadzanych na kominy pragnął zapobiec tworzeniu się chmur dymu zwisających nad miastami. Kaptury te miały jednocześnie nie dopuszczać do tego, aby wiatr wtlaczał dym z powrotem. Leonardo projektował miasta pełne przestrzeni i powietrza, szerokość ulic uzależniał od wysokości domów. Światło i powietrze miały mieć dostęp do każdej izby przez okna umieszczone w okrągłych wykuszach. Izby artysta planował jako odizolowane wyspy zabezpieczone przed zgiełkiem i hałasem życia codziennego.

Miasta marzeń Leonarda pomyślane były dla możnych i dla arystokracji tego świata. Miały być budowane w dwóch

kondygnacjach, przy czym górną artysta przeznaczał dla szlachty, dolną – dla ludzi z gminu. Wozy ani tragarze nie mogli mieć dostępu do górnego miasta. Robotnicy mieli pracować w znoju pod arkadami dolnego miasta i tu wykonywać pracę dla potrzeb i wygody mieszkańców górnej kondygnacji, aby zaoszczędzić im widoku i zapachu uznojonnych mas. Odnosi się wrażenie, jakby jedynym celem sanitarnych innowacji planowanych przez Leonarda było zaoszczędzenie możliwym tego świata zapachu ludzi biednych i ryzyka zarażenia się od nich chorobami.

Syn wiejskiej dziewczyny nie poczuwał się już do solidarności z klasą społeczną, której przypadło w udziale dźwigać ciężary i popychać wozy w miastach. Wrażliwością, wstrętem do biedy i brzydoty, głodem luksusu i wyrafinowaniem Leonardo czuł się spokrewniony z elitą, która chodziła odziana w atłasy i płaszcze jedwabne, otoczona zapachem perfum, i która starannie omijała drogi używane przez obdarty i niechlujny motłoch. W namiętym umiłowaniu piękna nie było już miejsca na inne uczucia ani względy. Leonarda interesowała tylko uroda jego czystego i lśniącego miasta o arkadach zharmonizowanych z ulicami szerokimi i pełnymi powietrza, rytm pięknie ozdobionych fasad i łagodne przejście z górnej kondygnacji do dolnej. Kończył on swój projekt wymownym apelem: „Miasto takie będzie synonimem piękna; będzie miało wartość dla twórcy dając mu dochody i rozrastając się. Przyniesie mu także nieprzemijającą sławę.”

Zalecenie to przeszło jednak bez echa. Sny Leonarda o życiu w warunkach lepszych i piękniejszych dręczyły go długo, aby z kolei ustąpić nowym błyskom nadziei, które miały przynieść nowe rozczarowania.

Skoro nie było mu dane budować nowych miast, Leonardo

usiłował przynajmniej usunąć codzienne przykrości, których doznawał jego zmysł powonienia; zaproponował pewne ulepszenia w ustępach i w stajniach. Miał zresztą specjalne powody, aby w tym czasie interesować się, stajniami, w których spędzał wiele czasu poświęcając się studiom koni. Stajnia zaprojektowana przez Leonarda prawdopodobnie miała służyć koniom Galeazza da Sanseverino, właściciela najpiękniejszych rumaków w Mediolanie, wspaniałych arabów o długich tułowiach i cienkich nogach, może nawet zbyt cienkich w stosunku do silnie rozwiniętych szyj i małych *głów*. Leonardo spędzał wiele dni na szkicowaniu pięknych zwierząt i na studiowaniu gry mięśniów drgających pod jedwabistą skórą; wspominał często o „Sycylińczyku” i o silnym ogierze berberyjskim, tak jakby to byli jego starzy przyjaciele.

III

Leonardo zdołał wreszcie osiągnąć punkt zwrotny w życiu trafiając na okazję, na którą czekał tak długo. Nareszcie powierzono mu zamówienie na pomnik Francesca Sforzy, zamówienie, o którym marzył od tylu lat. Wydawało się, że droga do szczęścia leży przed nim otworem. Artysta zdawał sobie sprawę z tego, że okazję taką należy uchwycić mocno w obie ręce: „Jeśli szczęście nadpłynie, trzymaj je mocno za grzywę, z tyłu bowiem jest łyse.” Wszystkie jego niespełnione sny, wszystkie nieziszczone plany i jego zdolność tworzenia koncepcji na olbrzymią skalę wlały się jak potok w dzieło zaprojektowania pomnika. Kiedy jeszcze książę Galeazzo Maria około roku 1470 pertraktował z rzeźbiarzami florenckimi w sprawie budowy pomnika, starsi koledzy Leonarda zdawali sobie sprawę ze swych ograniczonych możliwości i

obliczali dla całego dzieła wagę nie większą niż tysiąc funtów (miary florenckiej). Leonardo jednak marzył o wzniesieniu takiego kolosa, jakiego nikt przedtem nie odważyłby się nawet wziąć pod rozwagę. Pragnął usunąć w cień wszystko, co kiedykolwiek przedtem zostało stworzone. Współczesnym Leonarda aż dech zapierało w piersiach, kiedy słyszeli o olbrzymich wymiarach, w jakich zamierzał on wznieść ten symbol potęgi rodu Sforzów. Sam koń miał mieć dwanaście łokci wysokości, co równało się siedemdziesięciu dłoniom. Leonardo zamierzał odlać posąg ze stu tysięcy funtów brązu, topiąc metal w pięciu piecach. W miarę postępu prac ambicje artysty wciąż rosły, aż przy końcu ogólna waga doprowadzona została do dwustu tysięcy funtów.

Posąg miał być bez precedensów nie tylko pod względem wymiarów. Dotychczas pomniki przedstawiały zwycięzców siedzących w zbroi na koniu łagodnie stąpającym. Tym razem konny kolos miał stać dęba, powstrzymywany w szalonym ruchu lewą ręką przez zbrojnego jeźdźca trzymającego w prawej dłoni berło wyciągnięte na długość całego ramienia. Ruch ten stanowić miał przeciwagę ruchu konia. W jednym z najważniejszych szkiców do tego dzieła (obecnie w zbiorach windsorskich) Leonardo proponował podparcie przednich nóg kolosa za pomocą pnia drzewa umieszczonego pod kopytami, wkrótce jednak porzucił to raczej słabe rozwiązanie na rzecz umieszczenia pod kopytami ciała zabitego wroga. Teraz wszystko grało pełnym życiem, przy doskonale zachowanej równowadze sił i śmiało wznoszących się przekątniach. Jedno tylko wyłoniło się zastrzeżenie: posąg tego rodzaju nie mógł być odlany w brązie. Śmiały projekt został wykonany jako mały model w wosku i nie wykazał słabych stron, Leonardo jednak wkrótce zdał sobie sprawę, że jego model pozostaje w niezgodzie z prawem grawitacji. Artysta usiłował osiągnąć rzecz niemożliwą.

Doświadczenia jego, wątpliwości i wahania nie mogły ująć uwagi Lodovica Sforzy, który znacznie lepiej dostrzegał ludzkie słabości niż uzdolnienia, toteż nieufność jego, nieufność człowieka praktycznego, wystąpiła z całą siłą w stosunku do marzyciela, jakim był Leonardo. Poufnie zwrócił się do ambasadora florenckiego, Pietra Alemanniego, z prośbą o rozejrzenie się za nowym rzeźbiarzem. W lipcu 1489 roku ambasador napisał do Lorenza de Medici proponując, by przysłał do Mediolanu jednego albo dwóch *maestri*, którzy by mogli stanąć na wysokości zadania, jako że Lodovico nosił się z zamiarem wzniesienia czegoś niezwykle potężnego – *una cosa in superlativo grado* – a nie miał zbyt wiele zaufania do zdolności Leonarda, któremu poruczono wykonanie zamówienia.

Rzeźbiarze florency byli oczywiście zachwyceni możliwością współzawodniczenia w wykonaniu tak ważnego zamówienia. Antonio Pollaiuolo wykonał dwa projekty pomnika; na jednym z nich u stóp jeźdźca leżała pokonana Weronka, na drugim zaś, podobnie jak w projekcie Leonarda, postać powalonego wroga leżącego pod kopytami konia. Lodovico działał wprawdzie w tajemnicy, Leonardo zauważył jednak zły humor swojego zleceniodawcy i w momencie, kiedy książę zaczął rozglądać się za innym rzeźbiarzem florenckim, artysta, zdając sobie sprawę z wartości dobrze zastosowanej łaciny, zwrócił się do poety i uczonego, Piattina Piattiego, z prośbą o ułożenie epigramu do umieszczenia na pomniku. Piatti szybko przesłał mu żądany wiersz napisany przez jego wujka: *Non sum Lysippus nec Apelles nec Polyclethus* itd. – „Nie jestem ani Lizyppem, ani Apellesem, ani Polykлетem czy Zeuksisem lub Myronem, znakomitym mistrzem brązu; jestem Leonardem z Florencji, rodem z Vinci, wielbicielem i wdzięcznym uczniem starożytnych. Brakuje mi tylko symetrii stosowanej

w starożytności. Zrobiłem, co mogłem; oby potomność była dla mnie pobłażliwa.”

Pomimo tak uporczywego błagania o pobłażliwość niezadowolony Lodovico był już bardzo bliski wycofania wielkiego zamówienia, gdy Leonardo odniósł triumf na innym polu i powrócił do łask kapryśnego władcy. Okres rocznej żałoby młodej księżnej dobiegał końca, więc z początkiem roku 1490 postanowiono podjąć na nowo przerwane uroczystości weselne, w których przygotowanie włożono już tyle pracy i zachodu. Istniały zresztą szczególne powody, aby uroczystości te odbyły się z niezwykłym przepychem. Błady młody Gian Galeazzo zdążył już doznać niezwykłych wstrząsów w swoim krótkim życiu: okropna śmierć ojca, oderwanie od matki, zagarnięcie władzy przez bezwzględnego stryja. Wszystko to razem wywołało w młodym księciu pewien kompleks niższości. Gian Galeazzo wciąż jeszcze był dzieckiem nie zdradzającym najmniejszej ochoty do małżeństwa, do którego go zmuszano, i zdrowa, silna cudzoziemka, która została jego żoną, raczej go onieśmiała. W dumie wyniesionej z domu aragońskiego żądała ona od męża, aby zachowywał się tak, jak przystało na władcę potężnego księstwa, gdy tymczasem Gian nie potrafił nawet postąpić jak prawdziwy mężczyzna. Był on szczególnie wrażliwy i nerwowy i obecność Izabeli wprawiała go w zakłopotanie. Poza tym cierpiał na ataki gorączki z gwałtownymi skokami od bardzo wysokiej do bardzo niskiej. Przez pewien czas niedyspozycje te służyły mu za pretekst do ukrycia młodzieńczej nieśmiałości. Jednakże stary król Ferdynand nie chciał ani słyszeć o niedomaganiach seksualnych chłopca i nalegał na dopełnienie małżeństwa, które wówczas dopiero uczyni z umowy małżeńskiej akt ważny i wiążący. Po paru miesiącach król wysłał do Mediolanu posła z misją wywiedzenia się, jak sprawy stoją. Wkrótce po

każdym dworze krążyły niezliczone plotki na ten temat. Księżna Ferrary opowiedziała królowej węgierskiej, która na wygnaniu szczególnie była spragniona wszelkiego rodzaju nowinek, że „jej wysokość księżna wciąż jest taką samą czystą dziewicą jak w chwili, kiedy przybyła do Mediolanu, a z tego, co widzimy i słyszymy, wydaje się, że jeszcze nią przez pewien czas pozostanie”.

Wiadomości, które docierały do Neapolu, stawały się coraz bardziej niepokojące; Izabela w listach skarżyła się na przykrości, na jakie narażona została przez małżeństwo, jak również na dwuznaczność swojego stanowiska: Gian Galeazzo był tylko marionetką w rękach Lodovica, który zagarnął całą władzę. Kiedy młody książę ukazywał się publicznie w towarzystwie swojego stryja, tłum, zamiast wznosić okrzyki na cześć księcia, krzychał: „Moro, Moro!”

Lodovico uśmiechał się tylko, zadowolony, że niedołęstwo siostrzeńca usuwa obawę o zjawienie się dziedziców tronu. Nie można było jednak dopuścić, aby oburzenie dworu neapolitańskiego posunęło się zbyt daleko. Uroczystości projektowane na cześć Izabeli miały przyczynić się do uspokojenia jej rodziny. Nadworny wierszokleta, Bernardo Bellincioni, ujął myśl Lodovica uczczenia młodej księżnej w formę przedstawienia teatralnego.

Na krótko przed rozpoczęciem uroczystości król Ferdynand brutalnie oświadczył, że nie wypłaci reszty posagu w kwocie dwudziestu tysięcy dukatów, dopóki młody książę nie spełni swoich obowiązków małżeńskich. Lodovico wezwał do siebie młodego bratanka i, zamiast pomówić z nim poufnie jak dojrzali mężczyzna z niedoświadczonym młodzieńcem, zaczął przemawiać do niego w obecności arcybiskupa Mediolanu i tłumu wybitnych obywateli; była to zresztą dobra okazja dla porównania jego własnej silnej męskości z brakiem doświadczenia młodego władcy. „Rozpalił pod nim piekło” – pisał o tym wydarzeniu poseł rodziny

Este. Lodovico zaostrzył jeszcze groźbę króla Ferdynanda oświadczając, że zwróci wyplaconą już część posagu, a wraz z nią i narzeczoną.

Chłopiec stał w bezsilnym upokorzeniu przed tłumem dojrzałych mężów odbywających nad nim sąd i uśmiechających się złośliwie. Lodovico jednak omylił się, sądząc, że chytrze spotęgował kompleksy swojego siostrzeńca i w ten sposób zwiększył własne szanse ciągłości linii rodu Sforzów. Okazało się, że jego pogroźki pokrzyżowały jego subtelną grę. W zmęczonych oczach chłopca pojawił się jakiś nowy wyraz. Zaczął zdawać sobie teraz sprawę, że może utracić raz na zawsze jedyną istotę, która naprawdę do niego należała. Pomimo całego lęku, jaki czuł wobec tej wciąż mu obcej dziewczyny, bardziej jeszcze obawiał się powrotu do dawnej samotności. Obserwujący go ambasador domu Este słusznie zinterpretował nowy błysk w bladych oczach chłopca. „Rzecz, którą możemy utracić, zawsze wzbudza nasze pożądanie” – szepnął do siebie sentencjonalnie. Widział, jak lęk przed utratą dziewczyny przekształcił chłopca w mężczyznę.

Dnia 13 stycznia 1490 roku w wielkiej sali, do której zaczęli napływać arystokratyczni goście, panował dziwny nastrój. Składały się nań: źle maskowany niepokój młodego księcia, chytre zadowolenie Lodovica, żal i oburzenie Izabeli, wreszcie niezdrawa ciekawość zaproszonych gości. Z niecierpliwością ludzi przywykłych do gonitwy za przyjemnościami widzowie blisko do północy przyglądali się tańczącym nie zdradzając zresztą najmniejszego zainteresowania zabawą; jedynie od czasu do czasu to ten, to ów rzucił ciekawe spojrzenie w kierunku ciężkiej zasłony z atlasu rozciągniętej przez całą szerokość sali i zakrywającej wejście do komnaty używanej przez księcia jako prywatna kaplica.

Około północy zaczął się właściwy spektakl. Kiedy zasłona

zaczęła się podnosić do góry, na proscenium wystąpiło dziecko ze skrzydłami anioła i oznajmiło ciekim, drżącym głosem, że obecnie goście ujrzą i usłyszą coś, czego nigdy przedtem jeszcze nie oglądali ani nie słyszeli. Zanim dziecięcy głos skończył recytować wyuczone zdania, utonęły one w głośnych okrzykach entuzjazmu mężczyzn i w ciekich piskach zaproszonych dam. Jeden z obecnych zanotował, że w pierwszej chwili zdawało mu się, iż ma przed sobą prawdziwy raj. Przed zachwyconymi oczami widzów roztoczył się widok niebios, dzieło Leonarda. Była to olbrzymia półkula bogato od wewnątrz wyłożona. Cały horyzont pokrywały gwiazdy; ponad linią widnokregu światła migające spoza szklanych tarcz obrazowały dwanaście znaków Zodiaku, a siedem planet uszeregowano zgodnie z ich hierarchią. Stosownie do wskazówek Lodovica odpowiednie napisy zawierały dworne pochlebstwa i przerośnię. Przedstawiały one zazdrość Apollina z powodu urody Izabeli i obronę jej czci przez Jupitera, a kończyły się orędziem Merkurego, który przywiódł ze sobą trzy pogańskie gracje i siedem postaci wyobrażających cnoty chrześcijańskie, które miały towarzyszyć Izabeli w jej ziemskiej wędrówce.

W blasku spływającym z wnętrza półkuli i skrzącym się jak gdyby pyłem diamentowym siedem planet poruszało się w swoich orbitach, bożkowie olimpijscy zaczęli zstępować z wyżyn, nawet Jupiter we własnej osobie porzucił swój tron w niebiosach, aby udać się na szczyt góry. Cnoty i gracje przepływały przez scenę, gwiazdy migotały i gasły, pływające nimfy potrząsały białymi lampionami chińskimi. Łagodna muzyka i kryształowe głosy chórów książęcych tłumy hałas mechanizmu, tak że odnosiło się zupełnie wrażenie, jak gdyby wszystko poruszane było przez jakieś siły nadnaturalne. Jeden z obecnych dyplomatów zanotował, że gdy trzy gracje i siedem cnot towarzyszyło Izabeli Aragońskiej do

drzwi jej sypialni, dziecięcą jej twarz rozjaśnił taki blask, „że wydawała nam się słońcem”. Młody książę Gian Galeazzo musiał zauważyć ten blask. W przystępie pewności siebie, tak u niego niezwykle, wyprostował wątlą postać, jak gdyby chciał rywalizować z dumną i zuchwałą sylwetką oglądaną na portretach ojca.

W rok później Izabela urodziła dziedzica tronu mediolańskiego. Ale jeszcze przedtem zaprzyjaźnione dwory dowiedziały się, że młody Gian Galeazzo odkrył w sobie gwałtownego ducha Sforzów. Poseł dworu Este cynicznie donosił swojej egzaltowanej władczyni, że księżna Mediolanu jest w ciąży i że książę cierpi na ból brzucha, ponieważ „zbyt zawzięcie zaorywał rolę”.

IV

„Festiwal w raju” całkowicie przekonał Lodovico do jego malarza. Il Moro szczególnie lubił pomysłowe mechanizmy, aczkolwiek niewiele z nich rozumiał. Ten zamknięty w sobie, chytry człowiek miał czasami odruchy dobrego humoru; rzadkie i krótkie wybuchy serdecznej wesołości często były wynikiem dziecinnych żartów dokonywanych przy pomocy nowych wynalazków mechanicznych. Poza tym Lodovico, podobnie jak i Leonardo, lubił zwodzić otoczenie. Pewnego razu książę polecił zrobić trzy szkarłatne kaftany dla siebie, dla młodego księcia i dla Galeazza da Sanseverino i wyhaftować na nich hiszpańskie przysłowia. Następnie ukazał się ramię w ramię ze swoimi dwoma towarzyszami w wielkiej sali zamkowej. Nagle na piersiach obu młodych ludzi rozległo się dzwonienie: to srebrny mechanizm wszyty w ich kaftany zaczął działać. Obydwaj młodzieńcy zatrzymali się

przestraszeni, a Lodovico wybuchnął głośnym śmiechem.

Leonardo również interesował się mechanizmami zegarowymi. Jako młody chłopiec wykonał różne części mechanizmu zegarowego, obecnie zaś zaprojektował aparat przedłużający bieg zegara. W aparacie tym cztery cylindry sprężynowe umieszczone były ukośnie jeden nad drugim. Kiedy dolny cylinder obracał się, cylinder znajdujący się bezpośrednio ponad nim wkręcał się weń tak, że kiedy jedna sprężyna rozkręciła się, zaczynała pracować następna. Inny wynalazek Leonarda wymierzony był przeciwko jego przyzwyczajeniu późnego wstawania. Zwykle artysta pracował do późna w nocy, następnie zaś lubił spać aż do południa albo też leżeć w łóżku marząc i snując pomysły geniusza, które nie bardzo liczyły się z warunkami życia codziennego. Między innymi wynalazł dla siebie i dla innych śpiochów rodzaj budzika. O parę kroków od łóżka znajdował się kozioł drewniany podtrzymujący rurkę, z której woda wolno kapała do naczynia umieszczonego na ramieniu dźwigni, sięgającym brzegu łóżka; drugie ramię pochylone było na skutek ciężaru płytkiego naczynia napełnionego wodą. Z chwilą kiedy naczynie, do którego kapała woda, osiągało pewną wagę, opadało ono w dół unosząc do góry drugie ramię dźwigni; wówczas płytke naczynie opróżniało się, a ramię dźwigni nagle uderzało śpiącego w nogi. „Jest to zegar dla użytku tych, którzy zazdrośnie czuwają nad wykorzystaniem swojego czasu” – pisał Leonardo na końcu opisu tego wynalazku. Budzik ten wprawdzie nie miał zbyt wielkiej wartości praktycznej, ujawniał jednak szczególnie ciekawą myśl znaną obecnie pod nazwą „retransmisji mechanicznej” lub ramienia siły. Wchodziła w grę zasada wzmożonego działania niewielkiej siły przez przedłużenie jej ramienia, tak aby mogła ona wykonać znaczną pracę.

Wiele technicznych wynalazków Leonarda datujących się z tego okresu wywiera wrażenie, jak by ich autor bardziej interesował się potencjonalnymi wartościami wynalazku niż jego praktycznym zastosowaniem. Leonarda fascynowało zagadnienie wyzwolenia siły, jej wzmocnienia i uwielokrotnienia. Mechanizm obracających się, błyszczących i brzęczących kół zębatach był dla niego jakimś cudownym zjawiskiem, stale też dokonywał różnych eksperymentów w tym zakresie. Z przyjemnością przyglądał się precyzyjnemu zazębianiu się kół, a obserwując ich niezawodną pracę wpadał w niemal liryczny nastrój dowodzący, jak bardzo był wzruszony. „Stawiam ten wynalazek na drugim miejscu po druku; jest nie mniej pożyteczny i stosowany przez ludzi, a na pewno bardziej zyskowny, piękniejszy i subtelniejszy.” Od czasu kiedy Leonardo zrobił tę uwagę, próbował zastosować zasadę przeniesienia siły do różnych celów z zakresu życia codziennego. Za pomocą transmisji trybowej usiłował wprowadzić w ruch wszystko, co tylko mu przychodziło na myśl. Wiele z jego wynalazków nie wyszło z ram pomysłów, wiele zostało wyśmianych lub zapomnianych aż do czasów najnowszych, kiedy opracowano je na nowo. Leonardo zastosował mechanizm kół zębatach nawet do rożna, stwarzając w ten sposób pierwsze mechaniczne urządzenie służące do obracania mięsiwa na ogniu. Robiąc eksperymenty z tym wynalazkiem zupełnie przypadkowo zaobserwował skutki działania rozgrzanego powietrza. W jednym z projektów zastosował urządzenie do jednostajnego obracania rożna za pomocą pewnego rodzaju turbiny zainstalowanej w kominie i wprawianej w ruch prądem rozgrzanego powietrza. „Jest to – oświadczył – najwłaściwszy sposób pieczenia mięsa, ponieważ rożen obraca się wolniej lub szybciej zależnie od tego, czy ogień jest słabszy, czy gwałtowniejszy.”

Prasa do oliwek uruchamiana za pomocą kół zębatach mogła,

zdaniem Leonarda, zapewnić znacznie większą wydajność plonów oliwek w Lombardii. „Przyrzekam wam – oświadczał – że oliwki będą tak gruntownie wyciśnięte, że po sprasowaniu staną się niemal zupełnie wysuszone.” Niezależnie od tych drobnych praktycznych udoskonalień Leonarda opanowała gigantyczna jak na owe czasy idea wyzyskania środków mechanicznych dla celów komunikacyjnych. Ułatwienia transportowe w tym okresie były jeszcze bardzo prymitywne. Myśl o pokonaniu odległości należała do najwcześniejszych zainteresowań Leonarda i nie dawała mu spokoju aż do chwili, kiedy pochłonęły go marzenia o podboju powietrza. Na jednym z jego bardzo wczesnych rysunków znajduje się uwaga odnosząca się do mechanizmu „służącego do poruszania kół u wozu”. W okresie pobytu w Mediolanie Leonardo dokonał w związku ze studiami nad techniką wojskową oraz z projektem krytego wozu bojowego wynalazku pierwszego pojazdu o trakcji samoczynnej, przeznaczonego do użytku prywatnego. Był to lekki wóz skonstruowany z ram drewnianych, kryty płótnem; silnik jego składał się z szeregu sprężyn, które wprawiały w ruch dwa wielkie poziome koła zębate, połączone ze sobą za pomocą specjalnego trybu. Mechanizm ten, znany w nowoczesnej terminologii samochodowej pod nazwą dyferencjału, miał na celu zapewnienie zróżnicowanego ruchu kół na zakrętach. Był to problem szczególnie trudny do pokonania przy budowie pierwszych samochodów parowych i rozwiązany został dopiero w połowie dziewiętnastego stulecia przez Pacquera. Pierwszy pojazd mechaniczny Leonarda, który mógł przejechać prawdopodobnie nie więcej niż kilkanaście metrów, zaopatrzony był w drążek sterowy z rodzajem przekładni, co upodabniało całość do wczesnych modeli trójkołowców.

Przy całym mnóstwie niezliczonych pomysłów, które przelewał

w tym okresie na papier, Leonardo nie zapomniał, że to właśnie srebrna lutnia ułatwiła mu nawiązanie pierwszych kontaktów z Lodovikiem Sforzą, toteż zastosował „najpiękniejszy i najsubtelniejszy” wynalazek kół zębatach do instrumentu muzycznego, stanowiącego kombinację skrzypiec i klawicymbału, który nazwał *viola organista*. W instrumencie tym ton wytwarzała taśma bez końca. Szerokie, karbowane koło w środku poruszane było za pomocą bądź to ciężarka, bądź też spiralnej sprężyny. Koło to uderzało z lewej i z prawej strony w małe płytki umieszczone na pionowych ośkach, zaopatrzonych na końcach w kółka zębate, i przenosiło powolny, drgający ruch na taśmę. Mniej więcej w sto lat później instrument ten wszedł na rynek muzyczny pod nazwą dulcimeru norymberskiego jako wynalazek Hansa Haydna starszego.

W czasach Leonarda szczególnie popularne były bębny. Każde wydarzenie, każdy pochód, każda uroczystość rozpoczynały się werblem. Leonardo postanowił zmechanizować bęben. Na jednym z jego rysunków widzimy pałeczki uruchamiane przez koła zębate; to jednak go nie zadowalało, mechanizm bowiem wymagał użycia korby ręcznej. Wynalazł więc ogromny bęben osadzony na wózku. Kiedy wózek był w ruchu, specjalne cylindry osadzone na osi zaczynały obracać się i wprawiały w ruch pałeczki uderzające miarowo w skórę bębna. Cały mechanizm teatralny z bożkami olimpijskimi i planetami uruchamiany był również przy pomocy skomplikowanego systemu kół zębatach.

Od czasu „rajskiego festiwalu” Lodovico nie miał już wątpliwości, że Leonardo potrafi wykonać wielki pomnik jego ojca. Artysta ze swej strony poznał granice swoich możliwości i zamiast marzyć o nieosiągalnej doskonałości, postanowił skapitulować na rzecz rozsądku. Jednak kapitulacja ta była ciężką próbą i wywołała w nim przygnębienie, które znalazło wyraz w kryptonimowej

uwadze na jednym z rysunków (obecnie w Windsorze): „Dotychczas nigdy nie zdołałem dokonać ani jednego dzieła.” Było to wyznanie gorzkie i niesprawiedliwe dla człowieka, który stojąc u progu czterdziestki miał za sobą życie wypełnione żmudnym wysiłkiem. Jednak widocznie Leonardo nie tracił nadziei, że zrealizuje swe projekty i marzenia, skoro zaraz po słowach przygnębienia pisze: „Ale wiem, że mój obecny wysiłek przyniesie mi triumf.”

W trzy miesiące po uroczystościach weselnych Leonardo zanotował pod datą 23 kwietnia 1490 roku, że wykończył nowy projekt pomnika – *ricominciai il cavallo*. Nie mieszkał już z braćmi de Predis. Lodovico przydzielił mu pracownię w starej części zamku, w Corte Vecchia, gdzie Leonardo miał pracować nad pomnikiem, poza tym zaś artysta mógł jeszcze korzystać z komnaty na najwyższym piętrze, gdzie dokonywał swoich doświadczeń, które pragnął utrzymać w tajemnicy. Z komnaty tej, zawsze starannie zaryglowanej, istniało wyjście na dach rozciągający się aż do wieży Św. Gotharda. Leonardo mógł stąd oglądać katedrę z lasem rusztowań wciąż otaczającym nie wykończoną budowlę. Z daleka dochodził go łagodny odgłos młotów murarskich. Z zainteresowaniem przyglądał się, jak robotnicy pracowicie wyciągali jakąś figurę, aby umieścić ją w przeznaczony dla niej wnęce, albo też jak podnoszono do góry filary. Stale obserwował pracę prymitywnych narzędzi i przestarzałych maszyn oraz marnowanie czasu i energii ludzkiej. W czasie wędrowek po ulicach Mediolanu Leonardo często przystawał, aby obserwować wznoszone budowle czy też przyglądać się wysiłkowi robotników. Często też zachodził do domu przyjaciół posiadających stajnie, w których studiował konie; sporządził nawet listę osób posiadających w Mediolanie szczególnie piękne rumaki. Przyglądał się pracom przy wznoszeniu kościołów i domów, a wszystko, co tylko miało jakiś związek

z budownictwem, stanowiło dla niego przedmiot nieodpartego zainteresowania. Stale odczuwał pokusę, aby służyć dobrą radą i pokazać ciężko pracującym robotnikom, w jaki sposób mniejszym wysiłkiem mogliby osiągnąć lepsze wyniki; gotów był nawet sam pomagać im w pracy. Po powrocie do domu rysował od razu właściwy uchwyt narzędzi albo uproszczenie jakiejś zbyt skomplikowanej pracy.

Na jednym z arkuszy, na których Leonardo szkicował różne rzeczy tylko co widziane, utrwalającym tym razem jakieś okno gotyckie w stylu lombardzkim, znajduje się seria rysunków, które przedstawiają różne narzędzia: łopaty, młoty, nosidła do przenoszenia ziemi itd. Widnieje tam również rysunek ilustrujący właściwy sposób kopania fundamentów. Gdzie indziej artysta narysował projekt świdra ziemnego opartego na zasadzie używanego dzisiaj korkociągu. Pomysł ten został zrealizowany w praktyce około roku 1580 przez Bernarda Palissy. Dla ułatwienia pracy przy przesuwaniu ciężkich kamieni wynalazł Leonardo specjalny uchwyt złożony z trzech połączonych ze sobą klinów, tzw. „wilka”; dla podnoszenia ciężkich filarów skonstruował dźwig pracujący przy pomocy śrub i urządzeń transmisyjnych. Poza tym zaprojektował inny jeszcze dźwig, o lżejszej konstrukcji, oparty na tej samej zasadzie co i wyciągi stosowane obecnie w budownictwie, jak również wyciąg pozwalający na podniesienie z łatwością ciężkiego dzwonu aż na sam szczyt dzwonnicy. Wynalazkiem, który mógł być szczególnie doniosły w tej epoce, była wiertarka do rur wodociągowych z wydrążonych pni drzewnych. Przy zastosowaniu wiertarki Leonarda pień był ustawiany pionowo i wiercono od dołu do góry tak, że trociny od razu wylatywały na zewnątrz. W miarę, jak świder się obracał, platforma podtrzymująca maszynę podnosiła się do góry wraz z robotnikiem; zasadę tę po

raz pierwszy zastosował praktycznie w końcu osiemnastego stulecia drezdeński inżynier Peschel. Aby ułatwić kładzenie dachu, Leonardo zaprojektował specjalny piec do lutowania, tej samej szerokości co arkusze blachy ołowianej. Wyposażony w ten arsenał nowych maszyn i metod, Leonardo wciąż czekał na jakieś wielkie zamówienie budowlane, które pozwoliłoby mu na zastosowanie obmyślonych wynalazków i ulepszeń.

V

Nareszcie latem 1490 roku zdawało się, że szczęście uśmiechnęło się do Leonarda. Lodovico w piśmie skierowanym do swojego sekretarza, Bartolommea Calca, polecał mu, aby Francesco di Giorgio Martini, architekt ze Sieny zajęty przy budowie katedry mediolańskiej, udał się do Pawii celem zbadania stanu robót przy budowie katedry w tym mieście. Lodovico, który zawsze uważał, że trzy głowy są lepsze od jednej, dodał w postscriptum, że maestro Leonardo da Vinci i maestro Giovanni Amadeo winni również udać się do tego miasta w tej samej misji.

W Pawii eksperci już od trzech lat spierali się o projekt katedry. Cristoforo Rocchi, architekt katedralny czy też, jak sam siebie skromnie nazywał, mistrz-modelarz, przedstawił im projekt, który stanowił właściwie kopię kościoła Św. Zofii w Konstantynopolu, zakrojoną na mniejszą skalę. Projekt ten spotkał się z bardzo życzliwym przyjęciem miejscowej ludności. Jednak kardynał Ascanio Sforza, brat Lodovica i biskup Pawii, który ponosił znaczną część kosztów budowy katedry i który podczas swoich podróży widział wiele potężnych budowli wzniesionych w nowym stylu, nie zgodził się na ten nieudolny projekt. Amadeo otrzymał polecenie

opracowania nowego. W roku 1488 sprowadzony z Mediolanu Bramante zaproponował szereg drastycznych zmian w projekcie Amadea. Jednak ludność Pawii wciąż darzyła sympatią swojego dobrego mistrza-modelarza i niechętnie odnosiła się do zdania cudzoziemców. Lodovico we własnej osobie przybył do Pawii, aby interweniować w tej sprawie. Zarówno architekt ze Sieny, jak i Leonardo pracowali z pośpiechem, aby uczynić zadość jego żądaniom; Amadeo nie brał udziału w tych pracach.

Przygotowując się do tego zadania Leonardo wykonał niezliczoną ilość szkiców. Podobnie jak i Bramante upodobał sobie schemat krzyża greckiego dla budowy świątyni i rysował go w niekończących się odmianach. Na jedenastu kartach (obecnie w *Kodeksie Atlantyckim*) rysował jeden po drugim różne projekty krzyżów wpisanych w kwadrat; ten sam problem usiłował rozwiązać również na innych ośmiu szkicach. Wydaje się, że Leonardo szczególnie interesował się rozwiązaniem uwzględniającym kopułę wspartą na czterech filarach, o kwadratowej podstawie. Na jednym z rysunków przewiduje obok kopuły wybudowanie ze wszystkich czterech stron po jednej absydzie, z dodatkiem czterech wież narożnych. Zwłaszcza jeden z tych rysunków, na którym pokazał kwadratowe dachy absyd łączące kopuły czterech wież z główną kopułą katedry, jest szczególnie sugestywny; przypomina on doskonałą harmonię pierwotnego projektu bazyliki Św. Piotra w Rzymie. Leonardo projektował również kościoły oparte na podstawie ośmiobocznej, z ośmioma identycznymi kaplicami przypominającymi kaplicę degli Angeli we Florencji, dzieło Brunelleschiego, lub kaplicę Santa Maria w Pawii. Na jednym z rysunków widzimy cały pierścień kaplic o różnych założeniach, połączonych ze środkowym ośmiokątem za pomocą półokrągłych

wnęk; niektóre z tych kaplic są ośmiokątne, niektóre okrągłe i zakończone dzwonicami.

Leonardo zdawał sobie jednak sprawę, że jego zleceniodawcy woleli schemat krzyża łacińskiego, przyjęty w Lombardii, zaczął więc projektować długie kościoły ściśle przypominające dobrze znane budowle, jak San Sepolcro albo San Lorenzo w Mediolanie. W projektach tych przewidywał wybudowanie trzech podobnych absyd albo też otaczał wielką kopułę wieńcem ośmiu mniejszych kopuł. Ten ostatni rysunek w wielu szczegółach przypomina drewniany model Rocchiego, zachowany po dziś dzień w katedrze; projekt tak samo przewiduje kruzganki wzdłuż ramion krzyża oraz lekką latarnię u szczytu kopuły.

Jest rzeczą niemożliwą stwierdzić, jak dalece projekty Leonarda i jego sugestie zostały praktycznie wyzyskane. Tym niemniej pobyt artysty w Pawii stał się dla niego źródłem nowych wrażeń i nowych natchnień, które akumulował na przyszłość. Leonardo, jak to miał we zwyczaju, pilnie wszystko obserwował notując w pamięci rzeczy niezwykłe i odmienne niż w Mediolanie obyczaj. Francesco di Giorgio Martini zabawił w Pawii zaledwie jakieś dziesięć dni. Obaj przybysze zatrzymali się w oberży „Pod Saraceni”, rachunek zaś, który nie przekroczył zresztą dwudziestu lirów, pokrył komitet budowy katedry. Leonardo pozostał w Pawii nieco dłużej. Towarzyszył mu jego uczeń Marco, prawdopodobnie Marco d'Oggiono, niespełna dwudziestoletni młodzieniec, którego Leonardo uczył, jak należy obserwować.

Dotychczas artysta niewiele jeździł po świecie, odbywając podróż tylko w wyobraźni. Nie miał też okazji oglądania pomników dłuta starożytnych rzeźbiarzy inaczej jak na ilustracjach. Teraz po raz pierwszy zobaczył posąg jeźdźca z brązu, dzieło starożytnego artysty, stojący w Pawii na placu przed katedrą i przedstawiający

prawdopodobnie króla Gotów, Gisulfa, popularnie nazywany „Regisole”. Leonardo chodził wciąż dokoła posągu myśląc o swoim konnym pomniku, przy którym od dwóch miesięcy podjął na nowo pracę. Rumak króla stał przynajmniej twardo i pewnie na nogach; własny koń artysty zrywający się w galopie, koń jego marzeń, tak cudownie sugestywny, istniał jedynie na rysunku. Leonardo miał więc jeszcze jeden argument na osłodę pierwszych rozczarowań. „Ruch w posągu z Pawii jest bardziej niż cokolwiek innego godny zachwytu... stąpanie rumaka przypomina prawie ruch swobodnego konia” – pisał, słowo zaś „prawie” tworzyło tutaj jakby pomost, który twórca wybudował pomiędzy swoimi aspiracjami a istotnymi możliwościami. Zaraz po tym dodał – jakkolwiek przez całe życie bezustannie mówił artystom, aby wyłącznie polegali tylko na studiowaniu natury, matki sztuki: „Naśladownictwo przedmiotów starożytnych jest bardziej godne polecenia niż kopiowanie rzeczy nowych.” Czyżby więc doznany zawód, a może tylko lekka atmosfera podróży popchnęła Leonarda do tego drobnego odstępstwa od jego dogmatyzmu?

W Pawii również Leonardo po raz pierwszy ujrzał ruiny starożytnego amfiteatru zbudowanego dla króla Teodoryka. Nowe uczucia, jakie powstały w nim dla sztuki starożytnej, nie były jeszcze na tyle silne, aby rozbudzić bezkrytyczny szacunek dla ruin zgasłego świata. Zgodnie z duchem epoki Leonardo czuł się całkowicie na siłach, aby drogą harmonijnych adaptacji dostosować ruiny do nowych celów. Naszkicował nawet projekt przebudowania amfiteatru klasycznego na „teatr dla słuchania mszy”. Wypracował też kilka wariantów tego dość dziwaczного projektu. Do starożytnego amfiteatru z rzędami wznoszących się siedzeń dodawał prostokątny budynek, podzielony na trzy nawy, z absydą po każdej stronie. Na środku areny przewidywał umieszczenie

wysokiego fragmentu filaru, który miał służyć jako kazalnica. Leonardo był tak pewny siebie i miał tak duże zaufanie do zdolności oratorskich ówczesnych kaznodziejów, że w ogóle nie odczuł najmniejszych skrępowań na myśl o zakonniku głoszącym słowo Boże na środku pogańskiego amfiteatru. Nie był jednak zadowolony ze swojego projektu. Nie wydawał mu się dość wspaniały, dość przytłaczający. Leonardo pragnął, aby trzy rzędy siedzeń zgrupowane zostały, podobnie jak w absydach, dokoła prostokątnego chóru. Poza tym proponował przykrycie całości kopułą.

Ale i wtedy Leonardo nie był w stanie oderwać wzroku od urzekających go ruin. Wykonał nowy projekt zostawiając na środku areny filar i przewidując umieszczenie rzędów siedzeń tak jak w dzisiejszych teatrach. Cały teatr położony na wzgórzu, ku któremu prowadziły schody i kryte chodniki, miał być przykryty olbrzymią kopułą. Powstały w ten sposób dziwaczny panteon pogańsko-chrześcijański Leonardo nazwał „miejscem kazań” – *locho da predicare*.

Do rzędu wielkich, a całkowicie niepraktycznych marzeń należał również jeden z najdziwniejszych i najbardziej zagadkowych projektów, na jaki kiedykolwiek mógł się ważyć artysta obdarzony najbujniejszą wyobraźnią i zmysłem pionierskim (zbiory Vallardiego). Leonardo proponował wybudowanie grobowca dla książąt. Nie podał zresztą ani powodów, które skłoniły go do podjęcia tego projektu, ani żadnych szczegółów co do miejsca tego gigantycznego mauzoleum czy też osoby właściciela grobowca. Jeśli jednak miał to być jeszcze jeden sen na jawie, to należy stwierdzić, że projekt wypracowany został bardzo starannie w każdym szczególe, od figur w dużej skali aż do wskazówek co do układania płyt kamiennych. Można by sądzić, że w tym czasie Leonardo istotnie był przekonany o przyszłej realizacji swego

projektu. Na sztucznie podniesionej płaszczyźnie, na tle sfalowanego krajobrazu miała wznosić się budowla w kształcie piramidy. Jak w projekcie teatru, tak i tutaj z dwóch stron prowadziły do góry pełne wdzięku schody aż na platformę, z której sześć wejść poprzez krąg galerii prowadziło do trzech olbrzymich krypt grobowych. Wnętrze grobu miało być zbudowane z płyt kamiennych, zdaje się, że z granitu, który mógłby się oprzeć niszczącemu działaniu czasu lub rąk ludzkich. Płyty te, o zaokrąglonych krawędziach, tak pomysłowo zachodziły jedna na drugą, że tworzyły kopułę o bezprzykładnej masywności, utrzymaną w jakiejś mieszaninie stylu mykeńskiego ze stylem epoki współczesnej twórcy.

Według wymiarów podanych przez Leonarda średnica krypt u podstawy miała wynosić sześćset metrów, ogólna zaś elewacja zaprojektowana była na wysokość odpowiadającą wysokości wieży katedry kolońskiej. Nad platformą wznosił się stożek zakończony świątynią otoczoną przestronną kolumnadą; kopuła świątyni, podobnie jak w starożytnych panteonach, była otwarta, jak gdyby tylko słońce i niebo mogły ukoronować ten wspaniały pomnik wzniesiony ku czci zmarłych.

Mauzoleum to miało wystarczyć dla całych pokoleń książęcych rodzin, mogło bowiem pomieścić około pięciuset urn. Jednak władcy, z którymi Leonardo utrzymywał stosunki, nie byli faraonami ani też książętami etruskimi. (Groby Etrusków, dziwnie zbliżone do projektów Leonarda, wciąż jeszcze leżą przysypane włoską ziemią.) Byli to ludzie o efemerycznym smaku, żyjący tylko dniem dzisiejszym; ich ciasna pożądlivość wykluczała myśl o miejscu wiecznego spoczynku zmarłych, zwłaszcza w świątyni wznoszącej się w niebo i symbolizującej pamięć o życiu i o śmierci. Dlatego też najbardziej monumentalny projekt, jaki kiedykolwiek narodził się w myśli architekta, zniknął z pola widzenia

równie bez śladu jak i przyczyny, które go wywołały.

Był to ten okres życia, w którym Leonardo, umiejący bez reszty zagłębić się w zagadnieniach interesujących go w danej chwili, nie miał innych zainteresowań poza architekturą; myślał i śnił tylko kategoriami architektonicznymi i każde wrażenie doznane w ciągu dnia wzbudzało w nim pomysły architektoniczne. Kiedy przechadzał się wzdłuż brzegów Ticino, tylko stare mury Pawii, a nie krajobraz czy też gra światła i cieni potrafiły przyciągnąć jego uwagę. Zapadał zmrok; Leonardo zabłądził w labiryncie ciasnych zaułków i zaczął zwracać na siebie uwagę kobiet w jaskrawych sukniach z taniego materiału. Pełen zawsze jednakowej wyniosłej ciekawości w stosunku do wszelkich zjawisk, musiał prawdopodobnie pójść za jedną z tych kobiet aż do domu cieszącego się niedobrą sławą a popularnie znanego pod nazwą *Malnido*, „gniazdo zła”. Znalazłszy się tam zapewne rozglądał się dokoła właściwym sobie chłodnym, krytycznym wzrokiem, a zainteresowały go bez wątpienia nie ohydne praktyki prostytutek, lecz niepraktyczny sposób budowania domów publicznych. Stwierdził, że nikt nie miał pojęcia, jak należy budować domy tego rodzaju, i pod wpływem chwilowego zainteresowania narysował od razu plan dobrze zorganizowanego domu publicznego o trzech wejściach umożliwiających czcigodnym obywatelom wśliznięcie się niepostrzeżenie do środka. System dobrze pomyślanych korytarzy zabezpieczał ich przed niepożądaną niedyskrecją.

Ale i ten praktycznie rozwiązany dom publiczny ni« wzbudził większego zainteresowania niż monumentalny grobowiec dla ksiąząt. Projekt jego również pozostał w notatniku, tym cmentarzysku planów daremnie czekających na zamówienie, i spoczął tam wśród rysunków elewacji kościołów i projektów kopuł. Kiedy

Leonardo szkicował plan domu publicznego, przez głowę przewijały mu się już inne myśli i projekty, które skrzątnie notował na tej samej kartce, jak gdyby należały do tej samej kategorii zainteresowań. Potrafił na przykład zanotować metodę budowy kominów na zamku w Pawii i tuż obok wspomnieć o książce z biblioteki książęcej, która wywarła na nim duże wrażenie.

Na zamku w Pawii znajdowało się wiele rzeczy bardziej godnych uwagi aniżeli jego kominy. Była to potężna, kwadratowa budowla panująca nad dolinami rzeki Ticino, Po, Adygi i Olony, z czterema przysadzistymi, kwadratowymi wieżami po rogach olbrzymiej fasady wyposażonej w strzelnicę. Całość ostro rysowała się na tle olśniewającego letniego nieba. W dolnej części zamczyska z okratowanymi oknami, spoglądającymi w ciemną wodę fos fortecznych, mieściły się lochy ze średniowiecznymi narzędziami tortur i cele skazanych na dożywotnie więzienie, popularnie nazwane *lunga dimora*. Ponad tą ponurą częścią mieściły się sale bankietowe i obszerne komnaty o ścianach pokrytych wesołymi malowidłami. Podłogi wyłożone były bogatą mozaiką, sklepione stropy utrzymane w barwach błękitnej lub złotej, z freskami wskazującymi na zamiłowanie dworu Sforzów do używania życia. I tak Galeazzo Maria siedząc przy stole patrzył na portret przedstawiający go właśnie przy uczcie. Bona Sabaudzka spoglądała na portret przedstawiający ją przy zabawie piłką. Ich krewni i dworzanie mogli podziwiać na obrazach swe wizerunki wielkości naturalnej – *da naturale* – wraz z końmi i psami, a przechodząc z jednej komnaty do drugiej widziało się, jak książę i księżna cwałują na tle zielonego krajobrazu, poprzez lasy, polując na jelenia albo też jak zapuszczają wędkę w jasne wody Ticino łowiąc srebrzyste ryby.

VI

Najcenniejszym jednak skarbem zamku była bezsprzecznie biblioteka książęca mieszcząca się w jednej z wież. Marmurowe schody, po których dałoby się jeździć konno, prowadziły do wielkiej sali bibliotecznej, której ściany pokrywały półki wypełnione iluminowanymi, pergaminowymi rękopisami oprawnymi w bogato barwiony aksamit lub złoty adamaszek. Księgi przytwierdzone były do półek srebrnymi łańcuchami. Biblioteka ta stanowiła jeden z cudów Włoch. Współczesny historyk podaje, że pewien młody uczony zwiedzając bibliotekę upadł na kolana na widok tych rzadkich dzieł, o których zobaczeniu marzył. Nie tylko świat świecki cenił tę skarbnicę wiedzy; przedstawiciel karmelitów przy dworze rzymskim, Niccolo da Napoli, oświadczył, że doznał większego szczęścia na widok tej biblioteki aniżeli zwiedzając święte miejsca w Jerozolimie.

Wiele z tych rękopisów, cicho brzęczących łańcuchami, musiało się znaleźć w rękach Leonarda pieszczącego ich aksamitne oprawy. Jeden z nich szczególnie utkwił mu W pamięci, odnosił się bowiem do nowej dziedziny badań naukowych, dziedziny, w którą Leonardo właśnie wkroczył ostatnio. „U Witeliusza jest osiemset pięć wniosków z dziedziny perspektywy” – zanotował Leonardo pod pierwszym wrażeniem przeczytanego dzieła. Przy innej okazji pisał: „Zobaczcie Witeliusza w bibliotece w Pawii.” Dzieło o perspektywie polskiego uczonego z trzynastego stulecia, Witeliusza, miało szczególną wartość dla artysty, który właśnie na krótko przed przybyciem do Pawii, w kwietniu 1490 roku, zaczął studiować optykę. Jego notatnik C, poświęcony niemal wyłącznie temu zagadnieniu, zaczyna się uwagą: „23 kwietnia 1490 roku rozpocząłem ten tom próbując od nowa ujeżdżać mojego rumaka.”

Podczas pobytu w Pawii Leonardo odwiedził Fazio Cardana, którego może już spotkał przedtem w Mediolanie: Cardano, prawnik, lekarz i matematyk, wykładał na uniwersytecie w Pawii swój ulubiony przedmiot: matematykę. Należał on do tych dziwnych ludzi, którzy zawsze wywierali szczególny wpływ na Leonarda. Był wprawdzie starszy od niego tylko o osiem lat, jednak ze swoją pochyloną postacią, wyblakłymi oczyma, które błyszczały jak u kota, i z drżącymi rękoma, niepewnie poruszającymi się to tu, to tam, sprawiał wrażenie sędziwego starca. Inni profesorowie ubierali się na czarno, Fazio Cardano zawsze nosił szaty barwy płomienno-czerwonej, co nadawało mu wygląd niezgrabnego karła. Współcześni uważali go za cud uczoności. Cardano prowadził surowy tryb życia nie zwracając uwagi ani na siebie, ani też na osoby, które z nim mieszkały lub pracowały. Gardził wszelkimi konwenansami życia towarzyskiego i odznaczał się niezwykłą skromnością, wolny od cienia zarozumiałstwa zawodowego. Od wielu lat jego najlepszym i najbardziej zaufanym przyjacielem był prosty kowal.

Cardano wręczył Leonardowi książkę, którą przetłumaczył w roku 1482, *Perspectiva communis*, pióra Johna Peckhama. Z dzieła tego Leonardo przepisał następujące słowa:

„Wśród studiów o naturalnych przyczynach i skutkach widzimy światło, które wręcz ujarzmi obserwatora... Stosownie do tego perspektywa winna być postawiona na czele wszystkich ludzkich gałęzi wiedzy... Znajdziecie w niej nie tylko sławę matematyki, ale również fizyki, ozdobioną kwieciem obu nauk.”

Leonardo postanowił sam napisać rozprawę na temat tej najbardziej wyrafinowanej gałęzi wiedzy. Perspektywa stanowiła pierwsze wielkie odkrycie dokonane w dziedzinie sztuki w piętnastym stuleciu. Świadome tworzenie dzieł sztuki zaczęło się od

prób pokonania trudności, które nastęczał problem przestrzeni. Starsi i obdarzeni wysoką kulturą koledzy Leonarda poczytywali sobie za obowiązek przekazanie potomności swego dorobku w dziedzinie nowej nauki o skutkach odległości, i to nie tylko za pośrednictwem swoich dzieł, ale również drogą wykładu teorii. W przedmowie do swojej pracy Leonardo nawiązuje do istniejących rozpraw na ten temat i pisze:

„Widząc, że nie będę mógł znaleźć przedmiotu szczególnie pożytecznego lub przyjemnego, bo ludzie, którzy byli przede mną, już podjęli wszystkie tematy pożyteczne lub potrzebne, zmuszony jestem postąpić jak ktoś, kto będąc ubogi ostatni przybywa na targowisko i musi brać te towary, które inni kupujący po obejrzeniu odrzucili z powodu ich mizernej wartości. Naładuję więc mój skromny worek tym pogardzanym i odrzuconym przez tylu towarem i udam się w drogę, aby go rozprzedać, i to nie w wielkich stolicach, ale w biedniejszych miastach, biorąc taką cenę, jakiej będzie wart.”

Leonardo bynajmniej nie kierował się fałszywym wstydem, kiedy w ten sposób określał swoje zadanie przystępując do pracy nad pierwszym dziełem, które miał zamiar opublikować. Przepętniała go obawa, że jako samouk może być zdany na łaskę humanistów i narażony na ich drwiny. Dlatego też pracę swoją rozpoczął od wstępu, który szczerością i pokorą miał rozbroić krytykę, zanim autor sam przystąpił do zaatakowania z całą energią ewentualnych krytyków, odrzucając tezę, że jako człowiek bez wykształcenia – *senza lettera* – nie jest zdolny do traktowania o danym zagadnieniu. Leonardo zatytułował swoją rozprawę: *Proemio di prospettiva, cioe del'Ufficio dell' occhio* – *Wstęp do perspektywy, to znaczy do funkcji oka*. Wbrew przedmowie Leonardo we wszystkich twierdzeniach wyrażał pewność, że w pracy swojej wkroczył w dziedzinę niezupełnie jeszcze zbadaną, i gdy tylko

pokonał pierwsze uczucie niepewności wobec uczonych, przypuścił śmiały atak na autorów klasycznych: „Niech czytelnik sam zauważy, ile wiary można pokładać w starych pisarzach.” Błądzą oni tylko bezradnie prowadząc jałowe dysputy filozoficzne, podczas kiedy rzeczy, „które mogą być rozpoznane i w każdej chwili udowodnione doświadczeniem, nie były uznawane albo też w ciągu tylu stuleci poddawano je mylnej interpretacji. Działanie oka, które tak niezawodnie spełnia swoją funkcję, niezliczeni autorzy objaśniali aż do chwili obecnej zawsze tylko w jeden sposób, podczas kiedy ja na podstawie doświadczeń twierdzę, że należy je tłumaczyć inaczej.”

Pomimo zawziętych dyskusji na temat perspektywy poprzednicy Leonarda lekceważyli problem optyki i teorię wizualną albo też zadowalali się wyciąganiem błędnych wniosków z nauk klasycznych. Szkoła Platona utrzymywała, że promienie wysyłane są przez oko, które jest wypukłe i dlatego mniej dostosowane do przyjmowania niż do emitowania promieni. Promienie te wracając przynoszą obraz danego przedmiotu, obraz zaś dociera następnie do świadomości człowieka w jego duszy. Ta teoria „wchłaniania za pośrednictwem nerwów”, jakby ją dzisiaj nazwano, została przyjęta przez Euklidesa i Ptolemeusza i była ogólnie uznana aż do czasów Leonarda, jak to sam stwierdza. Teoria ta przetrwała nawet dłużej, bowiem Bramantino, uczeń i naśladowca Bramante-go, twierdził, że oko wysyła promienie do tego przedmiotu, na którym chce spocząć. Nawet Leonardo przez pewien czas był zwolennikiem tej teorii. „Oko – pisał Leonardo – wysyła swój obraz poprzez powietrze w kierunku wszystkich przedmiotów, które są w polu jego widzenia, po czym odbiera obraz tych przedmiotów.” Po rozgryzieniu teorii wizualnej Leonardo odrzucił tę hipotezę z

energiją wskazującą na uwolnienie się od własnych błędów: „Jest rzeczą niemożliwą, aby oko mogło samo wysyłać zdolność widzenia za pomocą promieni wizualnych.”

Według teorii Arystotelesa światło potrzebuje jakiegoś środka, za pośrednictwem którego mogłoby przebywać drogę, tak jak głos na przykład rozchodzi się za pośrednictwem powietrza. Teorię tę przyjął Leonardo. „Jak kamień rzucony w wodę powoduje rozchodzenie się kół na wodzie i jak głos rozchodzi się w powietrzu, tak samo i każde ciało... napełnia powietrze nieskończoną ilością swoich obrazów” – pisał artysta przystępując do dyskusji nad obranym przez siebie zagadnieniem. Przejął on koncepcję obrazów (*similitudine*; często zresztą na określenie słowa „obraz” używał łacińskiego terminu: *species*) od scholastyków, którzy przypisywali przedmiotom zdolność przekazywania własnych form organom wzroku. Zdaniem jego, powietrze wypełnione jest tymi *species* czy też obrazami, a oko niczym magnes przyciąga je do siebie.

Sprawdzając i odrzucając jeden błąd po drugim Leonardo stopniowo zbliżał się do swojej teorii. Dokonane przez niego doświadczenia przyczyniły się do tego, że wyrzucił za burtę idee, które poprzednio przyswoił sobie na podstawie przeczytanych dzieł. Leonardo brał kartkę papieru z małą dziurką w środku i patrząc przez nią na źródło światła widział, jak promienie rozchodzą się stożkowato z jednego punktu. Zauważył również, że kiedy padają one na białą ścianę, ulegają ponownemu rozszczepieniu. Przez pewien czas artysta robił doświadczenia z tą samą kartką papieru, następnie zaś wyciął w niej otwór w kształcie gwiazdy i cieszył się z uzyskanego wyniku – *belli effetti di prospettiva*. Pierwszym wynikiem jego doświadczeń było stwierdzenie, że światło rozchodzi się w liniach prostych: „Proszę pozwolić mi stwierdzić, że każdy promień przechodzący przez powietrze o tej samej gęstości

posuwa się w linii prostej od źródła aż do przedmiotu lub miejsca, na które pada.” I aby potwierdzić ten argument, Leonardo przytoczył teorię Arystotelesa o tym, że każdy naturalny ruch posuwa się po najkrótszej drodze, najkrótszą zaś drogą jest zawsze linia prosta. W okresie tym Leonardo, zdaje się, nie czytał jeszcze *Optyki* i *Katoptryki* Euklidesa. Dzieła te doczekały się wydania drukiem po grecku i po łacinie dopiero w roku 1557 w Paryżu. W pracach tych artysta znalazłby te same wnioski, jakkolwiek wyrażone innymi słowami.

Kontynuując doświadczenia z przedziurawioną kartką papieru Leonardo skonstruował skrzynkę w kształcie sześcianu. Promienie słoneczne mogły dostać się do wnętrza skrzynki przez otwór w cienkiej blaszce i dotrzeć do przeciwległej ścianki. W ten sposób Leonardo zbudował *camera obscura*. Aparat ten był już prawdopodobnie wspomniany przez Arabów, możliwe nawet, że znał go Alberti, jednak Leonardo pierwszy nadał mu ostateczną formę. Girolamo, syn przyjaciela Leonarda, Fazio Cardana, dodał tylko do aparatu soczewki i w ten sposób *camera obscura* została ostatecznie skompletowana. Aparat ten długo uważano za wynalazek dokonany w siedemnastym wieku i przypisywano go uczonemu nazwiskiem Giambattista della Porta albo Maurolycus. Leonardo znał również zastosowanie soczewek; jeszcze będąc we Florencji wykorzystał soczewki w konstruowanej przez siebie lampie, „aby uzyskać piękne, silne światło”.

Wydaje się jednak, że w tym okresie Leonardo skoncentrował się wyłącznie na zagadnieniu widoczności. Zbudowanie *camera obscura* zbliżyło go do prawdy potwierdzając jednolitość procesu. Jediną rzeczą, która pozostała mu do rozwiązania, było zagadnienie podwójnej inwersji – problem, na który ani Witeliusz, ani arabski jego mistrz, matematyk Alhazen, nie potrafili dać

odpowiedzi. Leonardo zaczął badać budowę oka. Jego badania nad optyką datują się z tego samego okresu, w którym powstało nowe i absorbujące go zainteresowanie, późniejsza dominująca pasja jego życia: studium anatomii. Z początkiem roku 1489 Leonardo założył specjalny notatnik poświęcony badaniom anatomii, pisząc na wstępie: „2 kwietnia 1489 roku zacząłem książkę zatytułowaną *De figura umana*.” Od tej chwili obydwaj zainteresowania biegly równolegle obok siebie lub łączyły się jak wtedy, kiedy zajmował się anatomią oka. Leonardo odróżniał takie części oka jak otwór optyczny, który nazywał *pupilla*, powłokę pigmentową – *uvea* oraz tęczówkę – *luce*. Wszystkie te części znane już były Arabom; posuwając się znacznie dalej poza osiągnięcia swoich poprzedników Leonardo stwierdził istnienie ciała krystalicznego w oku – *sphera cristallina* – którego odkrycie Maurolycus w wydanej przez siebie w roku 1575 książce przypisywał sobie. Według opinii Leonarda właśnie w tej substancji krystalicznej następowała powtórna inwersja promieni dająca w wyniku obraz nieodwrócony. Podobnie jednak jak i po nim Maurolycus, Leonardo nie zdołał wyjść poza próg wyjaśnienia funkcji oka, co pierwszy uczynił dopiero Kepler na przykładzie doświadczenia z obrazem odwróconym na siatkówce.

W latach następnych Leonardo stale kontynuował badania wrażeń wzrokowych. Pierwszy zaatakował problem lornety, podobnie jak pierwszy wyjaśnił powstawanie trójwymiarowego obrazu przedmiotów w wyniku różnic w perspektywie na skutek różnego położenia oczu. „Przedmioty widziane dwoma oczyma będą wydawać się bardziej okrągłe niż te, które oglądamy jednym okiem” – pisał w cztery lata później.

Leonardo również szczególnie interesował się zjawiskami złudzeń optycznych. W wielu doświadczeniach, do których z uporem

powracał, jak gdyby sprawiały mu one specjalną przyjemność, skorygował różne błędy popełniane przez siebie w czasie, kiedy zajmował się tylko teoretycznym rozważaniem przedmiotu. Rozważał na przykład zagadnienie, czy światło potrzebuje czasu na rozprzestrzenianie się, i podobnie jak jego poprzednicy w starożytności i w średniowieczu, odpowiedział początkowo na to pytanie negatywnie. Leonardo, tak jak i oni, wyciągał wniosek ten z faktu, że wschodzące słońce od razu – *senza tempo* – oświetla naszą półkulę. Oko jednak potrzebuje czasu, aby zaabsorbować wrażenie. Leonardo stwierdził, że kiedy wrażenia następują szybko jedno po drugim, występuje zjawisko złudzenia optycznego. Na poparcie tego twierdzenia cisnął zaostrzony na końcu nóż w stół tak, że ostrze wbiło się w drzewo. Kiedy nóż chwiał się, odnosiło się wrażenie, że się widzi dwa noże. Później Leonardo dodał jeszcze jeden przykład z pochodnią obracaną szybko dokoła; wydawało się wówczas, że widzi się jeden krąg świetlny. Inne złudzenia optyczne, które i dzisiaj są objęte programem nauki fizyki, Leonardo wyjaśnił w sposób jeszcze i dziś aktualny, na przykład: przedmiot umieszczony na jasnym tle wydaje się mniejszy niż jest w rzeczywistości. Jasno oświetlony przedmiot wydaje się większy niż identyczny przedmiot słabiej oświetlony. Jeśli jeden koniec pręta żelaznego o jednolitej grubości rozgrzejemy do czerwoności, będzie się nam on wydawał grubszy niż drugi. Wszystkie te zjawiska promieniowania Leonardo pierwszy zauważył i zanotował.

Znał również złudzenia polegające na odbiciu światła. Opisuje on przykład z dwiema osobami stojącymi przed lustrem, z których jedna dotyka palcem, tak jak się to jej wydaje, odbicia oka drugiej osoby; „druga osoba będzie miała wrażenie, że dotykasz własnego oka”. Leonardo tłumaczył to zjawisko prawem odbicia, które

sformułował w sposób do dziś stosowany: „Kąt odbicia jest zawsze równy kątowi padania.” Leonardo szczególnie lubił przykłady podobieństwa zjawisk naturalnych i wykazywał identyczność praw dla światła, głosu, zapachu i fal magnetycznych. Przykładów takich zgromadził bardzo wiele.

Poza doświadczeniami Leonardo bardzo lubił operować definicjami, które powtarzał w różnych ujęciach, jeśli wydawały mu się właściwe. Jako przykład może służyć jego oświadczenie o istocie światła: „Ciemność jest brakiem światła; cień jest zanikaniem światła.” Artysta rozróżniał trzy rodzaje cieni w zależności od natężenia światła i wykonał niezliczoną ilość rysunków na poparcie swojej teorii o cieniach „zwykłych” i „pochodnych”. Miał też zamiar rozwinąć tę teorię w siedmiu tomach, a następnie po zgłębieniu teorii przejść do praktyki. Jeśli chodzi o praktyczne zastosowanie teorii, w jego pracach napotykaemy porównanie dwóch źródeł światła, którego natężenie mierzone jest głębokością cieni. W rysunku ilustrującym to porównanie Leonardo wyprzedza fotometr Rumforda o dobre trzysta lat. W ciągu pracy ogarniał go coraz większy zachwyt dla praw, które stopniowo odkrywał; coraz bardziej też dziwił się bogatym żniwem odkryć w podjętych przez siebie badaniach nad procesem widzenia: „Napisz w twojej anatomii, w jaki sposób na najmniejszej przestrzeni obraz może być odtworzony w pełnych wymiarach.”

Leonardo zauważył, że granice pomiędzy poszczególnymi działami nauki wciąż się zacierają. Jego badania z dziedziny anatomii, biegnąc równolegle z doświadczeniami z zakresu optyki, być może, opóźniły opublikowanie jego pierwszej pracy naukowej; postanowił wykończyć ją później. Jednak pierwsze studia Leonarda z dziedziny anatomii nie miały w sobie jeszcze tego ducha pracy badawczej, który cechował go w późniejszym okresie. Zainteresowanie anatomią powstało w nim przy studium aktów

w związku z konnym posągiem Francesca Sforzy. W notatniku A, który został zaczęty prawdopodobnie w końcu 1490 roku, artysta robi często wzmianki o posągu i o swoich studiach aktu. Pomiedzy tymi uwagami snuje się ciągle nic podejmowanych coraz to nowych badań, dając ogólny obraz wszechstronnych zainteresowań Leonarda. Nie zaniedbywał on też studiów nad perspektywą, ale wśród notatek z tej dziedziny często spotkać można i uwagi o sile mięśni ludzkich. Równocześnie nie słabły zainteresowania artysty dla architektury. Leonardo podsumował nawet wyniki wszystkich przeprowadzonych przez siebie doświadczeń w rozprawie o wytrzymałości tworzyw i o odporności na ciśnienie różnego rodzaju konstrukcji architektonicznych. W rozprawie tej spodziewał się, na podstawie wcześniej podjętych doświadczeń, dojść do pewnych wniosków co do statyczności budynków i przyczyn, które mogą narazić je na szwank, zaczynając od ciśnienia na fundamenty, a kończąc na rozłożeniu ciśnienia na dźwigary. I chociaż wiele problemów nie posunęło się poza punkt wyjścia, Leonardo zdołał jednak wykończyć szereg rozdziałów swojej pracy. Włączył w nie także rozważania o łuku, który, stosując swój plastyczny styl, nazwał siłą powstałą z połączenia dwóch elementów słabych. I od razu, jak gdyby tego jeszcze nie było dosyć, napotykaemy wzmiankę o nowej dziedzinie prac badawczych. „Początek rozprawy o wodzie” – pisze Leonardo u góry nowej strony notatnika.

Plansze ze szkicami pochodzące z tego okresu również stanowią poplątaną mieszaninę różnych zainteresowań. W miarę rysowania Leonardowi wciąż przychodziły do głowy coraz to nowe myśli i przeszkadzały w pracy. Każda rzecz, która zajmowała go w danej chwili, natychmiast znajdowała swój wyraz za pośrednictwem jego ołówka, tak że każda z tych plansz mogłaby służyć

jako odbicie zdumiewającej wprost aktywności umysłowej artysty, stanowiąc niejako przekrój jego mózgu w czasie pracy. Profile filarów narysowane są tuż obok części rąk i nóg; wzory ornamentów wypełniają wolne miejsca pomiędzy rysunkami krtani ludzkiej; na brzegu planszy przedstawiającej muskulaturę nogi i kręgi stosu pacierzowego wyłania się nagle jakieś mauzoleum utrzymane w dziwacznym stylu orientalnym, jak gdyby Leonardo tkwiąc nawet w badaniach nad budową i funkcjonowaniem ciała ludzkiego nie mógł uwolnić się od myśli o grobowcach książęcych.

Niezależnie od tych plansz, stanowiących rodzaj plastycznych rozmyślań, Leonardo robił studia anatomiczne, odznaczające się niezwyklej delikatnością wykonania i najwyższą doskonałością w wykończeniu każdego szczegółu. Były to prace, do których odnosił się z całą miłością. Dotknięcie jego srebrnego ołówka miało taką precyzję jak muśnięcie piórkiem. Pochodzące z tego okresu plansze z rysunkami czaszek, przekrojami stosów pacierzowych, poszczególnych kości i pustych oczodołów należą do jego najpiękniejszych prac. Ujawniony w nich został wysoce artystyczny wysiłek, do jakiego był zdolny. Wydaje się, że artysta nosił się z zamiarem opublikowania swojej pracy o anatomii ciała ludzkiego, ale i tutaj znowu wykończeniu dzieła stało na przeszkodzie nie tylko całe mnóstwo różnych zainteresowań, które nurtowały Leonarda, ale w większym może stopniu ogromna skala jego planów i zamiarów. Program, jaki sobie zakreślił, wymagał od niego nieprzerwanej pracy przez całe życie. Główne jego zainteresowania w tym okresie odnosiły się do dziedziny do tego czasu szczególnie lekceważonej, a mianowicie do systemu nerwowego. Leonardo postanowił opisać układ nerwowy każdej części ciała: nerw wywołujący zmarszczenie brwi, nerw otwierający usta w uśmiechu,

istotę kichania i ziewania, głodu i pragnienia, żarłoczności, snu i zmęczenia, oraz przyczyny odruchów nerwowych, od dreszczy i kurczów począwszy, a skończywszy na paraliżu i epilepsji.

Przy końcu roku 1490 Leonardo dotkliwie odczuwał ostrą zimę, zadymki śnieżne i ponure, szare dni. Pragnąc wykorzystać długie godziny dla pracy w nocy, Leonardo skonstruował lampę, która rzucała wspaniały snop jasnego światła na papiery porozkładane na jego stole. Kopzące pochodnie igrałyby z cieniami, migotanie świec przeszkadzałoby bezustannie, knot lampy oliwnej rzucałby żółte światło, które z trudem rozpraszałoby ciemności. Pracownia Leonarda zalana była potokami jasnego, jednostajnego światła. Wewnątrz dużej kuli szklanej wypełnionej wodą Leonardo umieścił cylinder szklany w ten sposób, że słaby płomyk knota w lampie oliwnej dawał światło o blasku niemal czarodziejskim. Lampa ta musiała wzbudzić sensację, ponieważ wkrótce Leonardo skonstruował drugą podobną, tym razem ustawioną na bogato rzeźbionym postumencie. W tej postaci lampa przetrwała aż do czasów, kiedy do oświetlenia zaczęto używać nafty.

Nie tylko jednak nocne godziny przeznaczał Leonardo na studia. Wykorzystywał każdą wolną chwilę, a robił to metodycznie, nie zapominając o zdrowiu, o które dbał jak człowiek oszczędzający siebie w przewidywaniu jakiejś wielkiej chwili mającej kiedyś nadejść. Spisał nawet dla siebie, opierając się na popularnym podówczas wierszu, prawidła regularnego trybu życia. Zdrowy ich sens zgadzał się zresztą całkowicie z przyzwyczajeniami Leonarda, z jego skromnymi zasadami. „Jeśli chcesz zachować zdrowie – brzmiał wiersz – postępuj według następujących prawideł: nie jedz, jeśli nie jesteś głodny, nie przejadaj się na noc, posiłki jedz dobrze omaszczone, potrawy twoje niech będą proste, ale smacznie przyrządzone, nie pij wina pomiędzy posiłkami albo przy

pustym żołądku. Nie sypiaj w dzień i dobrze się nakrywaj na noc, nie zażywaj lekarstw i nigdy nie wpadaj w złość, unikaj zbytku i zachowuj regularny system odżywiania.” Całe życie Leonarda było tak uporządkowane jak życie uczonego, który mając niezależność materialną może całkowicie się poświęcić spokojnym przyjemnościom erudyty. Czasami, kiedy artysta szkicował swój rozległy program prac coraz bardziej rozszerzając dziedziny studiów, wydawało się, że zapominał o swej roli malarza zatrudnionego na dworze Sforzów, zależnego od kaprysów i humorów swojego pracodawcy.

VII

Lodovico Sforza nie zdradzał chęci zaaprobowania ambitnych planów, które Leonardo, nie zrażając się, wciąż mu przedstawiał. Stale jednak wykorzystywał Leonarda, kiedy chodziło o organizację wszelkiego rodzaju wielkich uroczystości w Mediolanie. Lodovico gotów był korzystać z każdej okazji dającej mu możliwość roztoczenia całego przepychu, żeby chociaż tylko w ten sposób ratować swój nadwątlony prestiż. Jedną z takich okazji nadarzała się właśnie teraz. Był to równocześnie punkt zwrotny w dotychczasowym życiu Lodovica – moment jego małżeństwa z Beatrice d’Este. Umowa ślubna podpisana została już jakiś czas przedtem, jednak uroczystości weselne ciągle odkładano pod różnymi błahymi pretekstami. Poseł rodziny d’Este, Giacomo Trotti, który miał bystre oczy i wyostrzony słuch, w ten sposób donosił dworowi w Ferrarze o przyczynach zwłoki: „Książę chodzi o jego kochankę, która mieszka na zamku i jest przy nadziei.” Poza tym jednak Trotti był mężem doświadczonego i znającym życie, toteż

chcąc pocieszyć rodziców Beatrice dodał: „Czas, którego nikt nie może pogwałcić, wszystko załagodzi.”

Chociaż jednak Lodovico nie miał chęci wstępować w ten nowy związek, konieczny ze względów politycznych, i to zwłaszcza teraz, kiedy jego ukochana Cecylia miała mu urodzić dziecko, próżność jego nie mogła pozwolić na to, aby własne jego wesele miało być mniej wspaniałe niż uroczystości weselne młodego księcia.

Pewnego lodowatego ranka styczniowego roku 1491 wjeżdżała do Mediolanu Beatrice d'Este. Była to młoda dziewczyna licząca zaledwie piętnaście lat. Witana oficjalnie narzeczona, po niecierpliwych uściskach na zamku w Pawii, była już kobietą. Miała twarz delikatną, pełną, owalną i zagniewaną – twarz, która mogła zapowiadać na późniejsze lata obwisłe i zwiotczałe policzki – z brwią zmarszczoną uporem. Ciemne, gładko przyczesane ponad czołem włosy opadały w ciężkich splotach na ramiona przykrywając kark gruby i krótki. Dwa loki wymknęły się spod przyglądanych włosów i igrały na okrągłych, ciemnych policzkach dając nadąsanej, dziecięcej buzi pewien rys pustoty. Oczy osadzone były w płytkich oczodołach pod łukowymi brwiami – bardzo czarne i raczej wypukłe, zdolne do rzucania niebezpiecznych spojrzeń. Długi nos rozpoczynał się pod okrągłym czołem i przechodził niespodziewanie w zadarty koniuszek zabawnie poruszający się na boki i jakby ciekawie do góry. Aby jednak nikt nie dał się zwieść wesołości zadartego noska i jakby dla harmonii z rzucającymi groźne błyski oczyma – usta były duże i wyzywające. Wysunięta dolna warga zdawała się podkreślać pogardliwe wygięcie górnej.

Do wielkiej sali balowej, o błękitnym sklepieniu usianym złotymi gwiazdami, wchodziło się pod łukiem triumfalnym ozdobionym portretem Francesca Sforzy na koniu, dziełem Leonarda,

a może tylko kopią konnego pomnika. Tutaj to Beatrice d'Este, księżna Bari, musiała ustąpić miejsca Izabeli Aragońskiej, księżnej Mediolanu – i od tego dnia zaczęła się mediolańska tragedia. Na razie jednak obydwie damy uprzejmie uśmiechały się do siebie, kiedy zaś Beatrice składając pierwszą wizytę Izabeli nachyliła się nad kołyską nowo narodzonego dziecięcia, a Lodovico pyszniąc się swoją męskością nietaktownie zapytał, czy chciałyby mieć podobne, obecni przy tym dworzanie mogli usłyszeć jej chłodną odpowiedź: „To jedno już mi wystarczy.”

Żadna chmura nie przysłoniła uroczystości weselnych. Turniej rycerski na Piazza degli Armi trwał przez pełne trzy dni ściągając do Mediolanu najślawniejszych szermierzy epoki. Nikt chyba bardziej nie był zadowolony z przebiegu uroczystości niż sam Lodovico. W długim liście pisanym do swojego brata, kardynała Ascania, oświadczył, że mimo „naszej wrodzonej skromności” uroczystości te miały zupełnie wyjątkowy charakter; od wielu lat już we Włoszech nie skruszono tylu kopii, a były to kopie o takiej mocy, że nikt by w to nie uwierzył, gdyby nie widział ich przedtem. Lodovico dodał jeszcze, że o wspaniałych tych uroczystościach należałoby poinformować papieża.

Leonardo, który w tak znacznym stopniu przyczynił się do uświetnienia uroczystości, właśnie w tym czasie miał mnóstwo osobistych kłopotów. W końcu lipca 1490 roku w czasie pobytu w Pawii, a może już po powrocie do Mediolanu, przyjął do siebie w charakterze ucznia dziesięcioletniego chłopca imieniem Giacomo, syna niejakiego Giovanniego Pietra Caprottiego z Oreno. Ojciec był za biedny, aby uiścić za syna zwykłą w takich wypadkach opłatę, Leonarda jednak tak ujęła piękność rysów chłopca, regularnych jak u greckiego bożka z marmuru, że i bez pieniędzy

przyjął go na naukę. Mały Giacomo był w łachmanach i na pół zagłodzony, tak że artysta zaraz na drugi dzień musiał kupić mu trochę koszul, jakieś porcięta i kubrak. Chłopiec okazał się tak żywy i ruchliwy, że w ciągu jednego roku zużył nie mniej niż dwadzieścia cztery pary trzewików. Przy końcu roku Leonardo ze zwykłą sobie systematycznością podsumował wydatki na garderobę Giacomu: na płaszcz, kubrak na podszewce, cztery pary spodni, trzy kaftany i nieprawdopodobną ilość obuwia; w sumie stanowiło to poważną kwotę.

Jednak chłopiec, tak psuty przez Leonarda bardzo oszczędnego przecież, gdy chodziło o jego osobiste wydatki, był zaniedbany nie tylko fizycznie, ale również moralnie. Pieniądze, które Leonardo odłożył na pierwsze wydatki Giacomu, zniknęły z jego sakiewki. Artysta wziął chłopca na spytki, „nie sposób jednak było wydusić z niego przyznanie się do winy, chociaż miałem zupełną pewność”, że pieniądze zabrał Giacomo. Pewnego razu Leonardo wziął chłopca ze sobą na kolację do jednego ze swoich przyjaciół, Jacopa Andrei da Ferrara. Giacomo, nie przywykły do widoku takich ilości potraw, jadł wszystko z niebывałą żarłocznością; „jadł za dwóch, a szkody wyrządził za czterech”; wino, które rzadko przedtem widywał, poszło mu szybko do głowy, tak że stłukł trzy szklanki i rozlał płyn na stole.

Ale nie koniec na tym. W pracowni Giacomo był jednym wielkim utrapieniem. Kradł, co tylko wpadło mu pod rękę. Jeden z artystów podarował Leonardowi kawał skóry na trzewiki; Giacomo ściągnął ją od razu. Leonardo sporządził listę wszystkich psot wyrządzonych przez chłopca, listę tak starannie ułożoną, jak gdyby przewinienia te stanowiły istotnie ważne wypadki w jego życiu. Na końcu tego wykazu artysta dodał: Giacomo „jest złodziejem, kłamcą, żarłokiem i uparciuchem”. Uczeń Leonarda, Marco

d'Oggionno, zgubił srebrny ołówek; po długim poszukiwaniu znaleziono go w skrzynce, w której Giacomo przechowywał swój skromny dobytek. Łajanie nie wywoływało poprawy: Wkrótce potem inny uczeń, Boltraffio, zauważył brak ołówka, który położył na rysunku. I tym razem ślady prowadziły do Giacomina. W czasie przygotowań do turnieju, który miał się odbyć podczas uroczystości weselnych Lodovica, Giacomo potrafił znaleźć tysiące powodów, aby zawsze mieć coś do roboty w domu Galeazza da Sanseverino. Pewnego dnia, kiedy przymierzano kostiumy, w których miał się ukazać orszak Galeazza, Giacomo wdrapał się na łóżko, na które rzucano kaftany i kubraki, i szybko opróżnił znajdujące się w kieszeniach, sakiewki. Leonardo był szczególnie wrażliwy na każdą przykrość wyrządzoną mu przez otaczające go osoby. Przywykł już do rozczarowań i do gorzkiej niesprawiedliwości, do cierpkości ludzkiej, do braku zrozumienia i do męki twórczego wysiłku, posiadał jednak niezwykle wyostrzoną wrażliwość na ukłucia życia codziennego. Często drobne troski domowe bardziej go bolały niż najcięższe uderzenia losu. Tym razem dał upust swemu oburzeniu w długim liście, jaki mógłby być napisany przez oskarżyciela publicznego. List ten stanowi surowy dokument z dokładnym wyliczeniem wszystkich doznanych przykrości i podsumowaniem co do grosza wydatków na tego dziesięcioletniego chłopca. Pomimo to Leonardo trzymał przy sobie dziecko, całkowicie mu obce. Giacomo zaś w dalszym ciągu był źródłem utrapienia, jak gdyby zdawał sobie sprawę z tego, że może dawać folgę najgorszym instynktom i mieć pewność zupełnej bezkarności, Leonardo często wybuchał gniewem, nie przestawał jednak psuć chłopca traktując go ze znacznie większą pobłażliwością, aniżeli malec ze względu na swoją pozycję w jego domu – na pół terminatora, na pół służącego – zasługiwał.

VIII

Leonardo nie mógł znaleźć spokoju, tak potrzebnego mu do pracy. Od chwili przybycia Beatrice d'Este do Mediolanu stała się ona ośrodkiem gorączkowych prac, których fala objęła również i spokojną pracownię Leonarda. Kiedy Beatrice zjechała do Mediolanu, była wciąż jeszcze na pół dzieckiem. Jej sztywny sposób bycia, suknia z brokatu i sznury pereł otaczające ciężkie sploty włosów nie mogły ukryć ani braku doświadczenia malującego się na jej ciemnych licach, ani nieco gwałtownych ruchów, które nadawały jej cechy złośliwej, dzikiej kotki. Młoda mężatka znalazła się obecnie w sytuacji, która nawet dla starszej i bardzo doświadczonej kobiety mogłaby przedstawiać wielkie trudności. Już sam problem małżeństwa z człowiekiem o tyle starszym musiał być w każdym wypadku wielce uciążliwy. Cóż dopiero kiedy Beatrice dowiedziała się, że mąż jej jest poważnie zakochany w Cecylii Gallerani. Młoda małżonka podjęła nierówną walkę z właściwą sobie gwałtownością. Tam gdzie była bezsilna jako kobieta, upominała się o swe prawa jako żona. Po kilku gwałtownych scenach udało się jej zakazać pięknej Cecylii ukazywania się na dworze w takich samych sukniach z haftowanego złotego brokatu jak jej. Dotknięta i obrażona Beatrice uzbroiła się przeciwko swojemu mężowi w pancerz dworskiej etykiety.

Pod wpływem pierwszych rozczarowań i na skutek przeskoku z beztroskiego dzieciństwa do wrogiej atmosfery, która ją otaczała, Beatrice z dziecka nagle przekształciła się w kobietę. Nagle i jak gdyby przedwcześnie osiągnęła pełną dojrzałość, twardą i przepojoną goryczą. Jej wczesne doświadczenia w dziedzinie brutalnej strony stosunków seksualnych i upokorzenia, na które narażała ją jej niewierny małżonek, podporządkowały instynktowną

radość życia młodej kobiety pospolitym i demoralizującym wpływom, które prędko przyczynić się miały do jej tragicznej śmierci. Jej dziecięce upodobania do zabawy i wesołości zdegenerowały się w żądzę zbytku i posiadania, jej naturalna odwaga i nonszalanckość przekształciły się w ustawiczne kuszenie losu i igranie z ogniem. Straciwszy równowagę przy niefortunnym starcie życiowym, Beatrice pogrążyła się w wir przyjemności i zabaw, polowała w dzień, tańczyła bez znużenia całymi nocami. Ponad wszystko przekładała taniec i muzykę, wesołe pochody karnawałowe, maskarady i teatr. Jeśli chodzi o poważne interesowanie się sztuką dramatyczną, dwór w Ferrarze był pierwszym spośród dworów włoskich. Posiadał on stałą scenę, ponad sto kostiumów teatralnych oraz trykoty cielistego koloru dla tancerzy i tancerek. Na tamtejszej scenie wystawiano komedie klasyczne, jak *Menaechmi* i *Amphitryon* Plauta (sztuki te grano dla uczczenia zaślubin Anny Sforza z Alfonsem d'Este). Parę lat przedtem Ferrara była świadkiem pierwszego przedstawienia pierwszej włoskiej sztuki scenicznej pt. *Favola di cefalo*, pióra Niccola da Correggio. Przyjazd Beatrice przyczynił się do znacznego ożywienia życia teatralnego w Mediolanie. Z Ferrary przybyła trupa aktorów z Ariostem, wówczas jeszcze młodym chłopcem. Jak pisał sekretarz Beatrice, rzadko kiedy upłynął miesiąc, aby nadworny poeta nie przedstawił „sztuki pastoralnej, komedii, tragedii albo jakiegoś innego przedstawienia”. Oficjalnym poetą nadwornym był w tym czasie Bernardo Bellincioni, człowiek utalentowany, ale służalczy i pozbawiony skrupułów. Nie dbał ani o godność osobistą, ani o zasady, byle cieszyć się łaskami Lodovica. Przedsiębiorcza służalczość pozwoliła mu na całkowite zmonopolizowanie względów księcia. Leonardo często spostrzegał, jak Bellincioni krzyżował mu jego

plany, chociaż w wierszach poeta sławił swojego rodaka jako nowego Apellea.

Beatrice podzielała niechęć Leonarda do poety, zdawała sobie bowiem sprawę, że działał on jako pośrednik pomiędzy Cecylią a Lodovikiem i spełniał wiele drobnych usług wobec małego Cezara, aby w ten sposób przypodobać się księciu, tak dumnemu ze swego syna. Ze swojej strony Beatrice zaangażowała na swój dwór mediolańskiego poetę Gasparego Viscontiego.

Po otrzymaniu tej nominacji Visconti dedykował Beatrice zbiór sonetów pisanych złotem i srebrem na purpurowym pergaminie i ozdobionych miniaturami. Poza tym napisał sztukę *Pasitea* oraz skomponował dla Beatrice kilka krótkich komedijek i swawolnych obrazów karnawałowych na modłę przyjętą i popularną we Florencji. Na wystawienie tych sztuk Leonardo musiał zaprojektować dekoracje i kostiumy oraz wymyślić maszynierię sceniczną i parę drobnych niespodzianek mechanicznych. Lubił on te zajęcia i traktował je z powagą dorosłego człowieka bawiącego się z dziećmi i umiejącego wczuć się w ducha ich zabawy.

Rysunki Leonarda do tych sztuk przechodziły z rąk do rąk wędrując pomiędzy krawcami i farbiarzami, stolarzami i maszynistami, aby w końcu ulec spaleniowi wraz z innymi śmieciami karnawałowymi. Jednak tu i ówdzie można napotkać wzmiankę wskazującą na jego wkład do dworskich zabaw: tu jakaś kurtyna w szachownicę niebiesko-białą, z ozdobnym szlakiem, jakieś tanio wykonane kostiumy karnawałowe z nalepionymi ziarnami zboża mającymi imitować haft naszywany perłami, jakieś ptaszki ześlizgujące się po sznurkach, to znowu jakieś figury alegoryczne, jak np. dziewczyna z rogiem, symbolem rodu d'Este, lub różnego rodzaju gloryfikacje Lodovica, stanowiące ilustracje do panegryków Bellincioniego i Viscontiego. Leonardo znalazł się obecnie

w ciężkiej sytuacji: był zależny nie tylko od człowieka stanowiącego przeciwieństwo jego własnego typu, od ograniczonego filistrza Lodovica, ale również od wymysłów rozkapryszonej dziewczyny, która nie miała nigdy ani zrozumienia, ani uznania dla jego pracy.

Beatrice wszakże, podobnie jak i jej siostra, otrzymała staranne wykształcenie i miała gruntowną znajomość literatury klasycznej. Podczas jednak kiedy Izabela d'Este starała się kontynuować tradycje zaszczerpione jej przez matkę i pomimo ubóstwa kraju i lekomyślności swojego małżonka potrafiła uczynić z dworu w Mantui ośrodek życia umysłowego, jej młodszą siostrą zaraz po wyjściu za mąż wyrzuciła za burtę wszystkie kulturalne zainteresowania dzieciństwa i dała się pochłonać przyjemnościom życia, aby w tym rozpaczliwym wysiłku uciec od myśli o swych troskach małżeńskich.

Beatrice do reszty zapomniała o tych zainteresowaniach, kiedy stwierdziła, że postępując właśnie w ten sposób zdobyła wreszcie miłość swego małżonka. Nadszedł dzień, może nawet niespodziewany, kiedy Lodovico spostrzegł, że ta zagniewana dziewczyna, która tak szorstko odnosiła się do niego, przekształciła się w bardzo interesującą kobietę – *molto piacevole* – o naturze zmysłowej i bez śladu pruderii. Łatwo budząca się i zmienna jak chorągiewka na wietrze namiętność Lodovica zwróciła się ku Beatrice; jego czułość i raczej niezgrabna troskliwość skierowały się teraz wyłącznie ku jej osobie. Beatrice zdobyła swojego męża i wiedziała już teraz, jak go ma przy sobie utrzymać. Lodovico po prostu lubił jej humor i jej gonitwę za przyjemnościami – i to było wszystko. Beatrice postanowiła trzymać się tej roli; może uważała tę grę za rozsądną, a może też rola ta stała się już jej drugą naturą.

„Mając bogactwo dworu mediolańskiego mogliśmy robić

wszystko, czego dusza zapagnie” – wzdychała Izabela, ilekroć przyjeżdżała do Mediolanu i obserwowała swawolny tryb życia swojej siostry. „Dałby Bóg, abyśmy mieli te pieniądze; już wiedzielibyśmy, co z nimi zrobić” – zwrot ten stale powtarzał się w jej listach do męża. Beatrice wzruszała tylko ramionami; poza codziennymi przyjemnościami nie miała żadnych ambicji. Na jej polecenie nie stworzono w brązie ani w marmurze żadnego dzieła o nieprzemijającej wartości, żaden „ślad nie łączy jej z jakimkolwiek dziełem sztuki, żaden obraz nie jest – związany z jej imieniem.

W tym stanie rzeczy Leonardo, malarz, rzeźbiarz i architekt, nie był zbyt zatrudniony przez nową panią (Mediolanu. Jeśli musiał odrywać się od pracy nad olbrzymim pomnikiem Francesca Sforzy, to tylko po to, aby spełnić polecenia księżnej związane z jej przyjemnościami. Niemniej artysta musiał dojść do wniosku, że jako dworak Sforzów mógł już być pewny powodzenia, o które tak długo daremnie walczył. Nie szczędził też wysiłków, aby dostosować się do dworskiej atmosfery. Nie uchylał się od pochlebstw i nie wahał się grać tej samej roli co jego rodak Bellincioni, jakkolwiek prawdopodobnie bez narażania swojej godności osobistej. Gwoli uciszenia wątpliwości księcia Giana Galeazza rysował różne alegoryczne obrazki i usiłował zwalczać plotki krążące dokoła ambicji i egoizmu Lodovica. W bardzo wielu szkicach i rysunkach, po których pozostały jedynie okruszki notatek, Leonardo uprawiał skuteczną propagandę na rzecz regenta Mediolanu. I tak na przykład narysował Zazdrość wyciągającą do Il Moro okulary – symbol jasności wzroku, podczas gdy symbolicznie czarna Sprawiedliwość świadczyła na korzyść regenta (zbiory Bonnata w Bayonne). Innym razem narysował koguta (*gallo* – symbol Giana Galeazza) ze stadem wilków dokoła, podczas gdy strwożona gołębica (godło Bony Sabaudzkiej) trzepotała

skrzydłami, a Przewrotność śpieszyła na pomoc z gałęzią żarnowca, ulubionym symbolem Lodovica, w dłoni (Christ Church College, Oxford). Jakkolwiek jednak Leonardo nie szczędził trudu, by bronić oczernionej cnoty wcielanej w gronostaja brnącego po błocie, by malować Giana Galeazza szukającego schronienia w fałdach płaszcza Il Moro, by przedstawiać Lodovica jako Fortunę wypędzającą ubóstwo, wydaje się, że w usiłowaniach tych był mniej szczęśliwy niż inni, zawodowi pochlebcy u dworu. Artysta stale widział, jak na jego drodze stają różne nędzne istoty mające większą wprawę w graniu na strunach słabostek i próżności księcia, mogące trzymać go w swojej mocy tak, jak to potrafi służalczy podwładny w stosunku do nieufnego władcy, do którego zawsze znajdzie dostęp każdy powiew pochlebstwa.

IX

Umysł Lodovica zdolny był żywić jednocześnie prostą wiarę dziecka i najbardziej absurdalne przesady oraz połączyć najbardziej bezwzględny cynizm z jakimiś koszmarnymi koncepcjami życia, które miało nadejść. Był on realistą pozbawionym wszelkich hamulców moralnych, a mimo to człowiekiem o wiecznym niepokoju w duszy. Jako nieodrodny syn epoki szukał pociechy w okultyzmie, w którym zawsze mógł znaleźć usankcjonowanie wszelkich swoich czynów. Humanistyczni filozofowie odrzucili wprawdzie religijne pojęcie o karze za grzechy, wierzyli jednak w magię i w wypędzanie szatana, jak gdyby w ten sposób instynktownie pragnęli czymś zastąpić odrzucone kajdany. Ludzie tacy jak Marsilio Ficino podzielali wiarę w przesady, a nawet jeden z najbardziej niezależnych myślicieli tego okresu, Pico della Mirándola, widział w czarnoksiężniku człowieka, „który

jednoczy niebo i ziemię i sprawia, że niższy świat łączy się z mocami ze świata wyższego”. Dziwnym trafem początek wpływów nauk przyrodniczych przyczynił się do spotęgowania wiary w magię. Ludzie, przed którymi zaczęły się odsłaniać cuda natury i którzy zaczęli dostrzegać naturalne siły i prawa przyrody, nie byli w stanie początkowo jasno odróżnić rzeczy możliwych od niemożliwych. Niezwykłość nowej wiedzy, którą zaczęli zdobywać, nasuwała przypuszczenie o istnieniu sił tajemniczych a niewidzialnych. Ludzie mówili o magii naturalnej w odróżnieniu od magii demonicznej, a nawet zaczęto mówić o magii „empirycznej”. Im bardziej uzupełniano w ten sposób bardzo niedostateczną jeszcze znajomość spraw tego świata, tym więcej ludzie Ignęli do idei świata pozaziemskiego.

Magia i egzorcyzmy szczególnie kwitły na dworze mediolańskim. Każdy szarlatan utrzymujący, że pozostaje w stosunkach z duchami osób, które odeszły, każdy niebieski ptak grający na ludzkiej łatwowierności łatwo mógł znaleźć dostęp do kół dworskich. Pewnego dnia do Mediolanu przybył młody człowiek z Ferrary utrzymujący, „że zna prawdziwą sztukę magii i odprawiania egzorcyzmów oraz że może odsłonić najbardziej tajemne sekrety natury”. Człowiek ten uzyskał ogromny wpływ na Lodovica.

Leonardo gorąco zwalczał te przesady. „Ze wszystkich rzeczy, o jakich ludzie opowiadają – pisał – najbardziej idiotyczna jest wiara w nekromancję, siostrę alchemii.” Usiłował on wykazać całą absurdalność wiary w duchy oraz podać przyczyny, dla których nie mogą one istnieć: gdyby duch miał być istotą bezcielesną, musiałby tworzyć próżnię, próżnia zaś obca jest naturze. Duch nie może posiadać materii podobnej do powietrza: zostałby od razu potargany na strzępy przez wichry; duch nie może ani mówić, ani też poruszać się: bez ruchu powietrza nie ma dźwięku, duch zaś

pozbawiony materii nie może tym samym wytwarzać ruchu. Leonardo przytaczał argumenty za argumentami, ostatnie zaś z nich stanowiły już wynik jego osobistych badań i dociekań, przy pomocy których pragnął przypuścić atak na wiarę w duchy, wyciągając w tym celu co najcięższe działa nauk matematycznych. „O wy, matematycy, rzućcie światło na przesady” – wołał wskazując w ferworze na szkody wyrządzane przez szarlatanów działających na dworze księżęcym.

Pomimo to jednak nawet wówczas, kiedy Leonardo z największą jasnością umysłu, na jaką mógł się zdobyć, darł na strzępy wszystkie przesady, sam nie potrafił się oprzeć pokusie słuchania głosu mocy nadnaturalnych w odniesieniu do własnego losu, godząc się chwilowo ze złudzeniem, że przecież można uchylić zasłony przyszłości. Pomiędzy wydatkami z tego okresu, które z tak charakterystyczną dla siebie dokładnością notował, figuruje wstydliva pozycja: *per dir la ventura* – „za przepowiadanie przyszłości” – sześć soldów.

Wiara we wpływy gwiazd była bodajże jeszcze silniejsza niż wiara w skuteczność magii. Astrologia połączyła się tutaj z magią, aby kształtować losy ludzkie, zaś Marsilio Ficino połączenie to rozwinął w system obejmujący ducha i naturę, los jednostki i bieg historii. Nie podejmowano żadnej decyzji, nie udano się w żadną podróż, nie zawarto żadnego małżeństwa bez uprzedniego zapytania gwiazd o radę. Tego rodzaju niewola była sprzeczna z panującymi w tej epoce nastrojami, kiedy to dzięki nowym odkryciom i nowym zdobyczom nauki otaczający człowieka świat rozszerzył się niepomiarowo. W tych warunkach po zrzuceniu przez człowieka więzów intelektualnych i moralnych absurdem było nakładać sobie pęta. Bardzo niewiele jednak potrafiło zdobyć się na dostateczną odwagę, aby przeciwstawić się tyranii konstelacji i ich

interpretatorów albo aby oświadczyć, jak to uczynił Pico della Mirándola w swojej polemice zwróconej przeciwko astrologii, że cuda umysłu większe są niż cuda nieba i że przeznaczenie jest córką duszy – *sors animae filia*.

Wszyscy synowie Francesca Sforzy, poczynając od tyranizującego Galeazza Marii a kończąc na kardynale Ascanio, który potrafił nagle przerwać podróż, ponieważ konfiguracja gwiazd okazała się niekorzystna, niewolniczo zgodzali się z doktryną o wpływie układu gwiazd na losy ludzkie. Lodovico Sforza w swoich sprawach osobistych zwracał się najpierw do Boga, potem jednak, w drugiej instancji, radził się gwiazd, aby – jak mówił – „móc mitygować działanie szatana i czynić dobrze”. Termin swojego ślubu określił na podstawie horoskopu. Przed zaprzysiężeniem swoich dowódców czekał na ogłoszenie przychyłnej konstelacji gwiazd, kiedy zaś raz niecierpliwie oczekiwał przyjazdu jednego ze swoich dyplomatów, potrafił po jego przybyciu odłożyć audiencję, ponieważ dany miesiąc znajdował się właśnie pod niepomyślnym wpływem księżyca. Wprowadził czterech astrologów na katedry uniwersyteckie w Pawii; jeden z nich, Ambrogio da Rósate, został jego osobistym lekarzem i nadwornym astrologiem i wywierał na księcia olbrzymi wpływ. „Nic się tutaj nie dzieje bez zasięgnięcia przedtem jego porady” – pisała jedna z dam dworu Izabeli d’Este. Dama ta pilnie śledziła przebieg wydarzeń na dworze mediolańskim. Sława tego astrologa osiągnęła takie rozmiary, że nawet papież Innocenty VIII prosił Lodovica, aby zezwolił mu na ułożenie papieskiego horoskopu. Posunięcia Ambrogia da Rósate nie zawsze były szczęśliwe, jeśli chodzi o losy innych ludzi, okazywały się jednak wyjątkowo celowe w odniesieniu do jego własnych z pomocą czy też bez pomocy gwiazd. Doszedłszy do wniosku, że katedra w Pawii nie jest dość popłatna, da Rósate zmusił księcia

do powierzenia sobie prefektury wraz z dochodami z ceł i monopolu. Został również uszlachcony przez Lodovica w uznaniu za sług, które położył jako lekarz.

Leonardo raz jeden tylko wspomina imię Ambrogia da Róstate, wiele jednak jego tyrad wydaje się być skierowanych przeciwko tej wszechwładnej osobistości. Leonardo stale rzucał gromy na idiotyzmy ówczesnej wiedzy medycznej, na „lekarzy, którzy żyją z chorych” i na leki przez nich zapisywane. Jednym z nich był środek na rozpuszczanie kamieni żółciowych dających się we znaki jednemu z najbardziej wpływowych doradców książęcych; lekarz sprowadzony z Niemiec zapisał mu jakieś bardzo dziwne dekokty.

Leonardo traktował astrologię z milczącą pogardą. „Unikajcie ryzykownych recept osób, których argumenty nie opierają się na doświadczeniu” – pisał. Zależności od konfiguracji gwiazd przeciwstawiał jedyne prawo, które znał: potrzebę, „panią i przewodniczkę przyrody, jej przedmiot i jej wynalazcę, jej odwieczne prawo i wędzidło”. Potrzeba ta, ukazana przez nauki ścisłe, pozostaje w harmonii ze zmysłem żywotności i z pewnością siebie tych, którzy ten zmysł posiadają. Dla Leonarda realizacja tej harmonii stanowiła źródło szczęścia. Kiedy mógł udowodnić związek pomiędzy przyczyną i skutkiem lub wykazać stosunek zużytej siły do wykonanej pracy, stwierdzał: „Cudowna jest twoja sprawiedliwość, Najwyższy Żniwiarzu, który sprawiłeś, że każda siła snadnie jest ujęta w karby i że jej nie brakuje tych cech, które ją czynią skuteczną.”

X

Zdawałoby się, że jasność pojmowania i wszechstronność umysłowa, które Leonardo zdobywał krok za krokiem, nie mogły stworzyć pomostu dla pojednania z ludźmi karmiącymi się złudzeniami według własnego upodobania, by znaleźć drogę w świecie dokonujących się wielkich przemian. W życiu Leonarda zdarzyła się raz chwila, kiedy sam był gotów zbudować taki pomost, kiedy gotów był wyrzec się swojego absolutyzmu i pozostawić na boku pewne rzeczy mu znane, aby za tę cenę zbliżyć się do idei społeczeństwa, w którym żył. Okres taki, zdaje się, pokrywał się z przybyciem Beatrice do Mediolanu, kiedy to Leonardo zajmował się pracami związanymi z uprzyjemnianiem życia młodej księżnej. Możliwe, że życie to, którego była ośrodkiem, zaczęło mu się podobać, że zaczął stopniowo przyzwyczajać się do tej obcej mu atmosfery, tak jak człowiek dorosły bawiąc się z dziećmi gotów jest zapomnieć o swoim wieku. Kompromis ten pomiędzy jego zasadami a współczesnymi ideami znajdujemy w osobliwym zbiorze bajek o zwierzętach, wykończonym w latach 1493 i 1494. Bajki te prawdopodobnie przedtem przez dłuższy czas autor opowiadał. Dziwna ta książka dla dorastających dzieci w zagadkowy sposób pozbawiona jest zupełnie charakteru cechującego resztę dzieł Leonarda. Leży jak rumowisko średniowiecznych murów na drodze nowoczesnych prac badawczych.

Dla wykonania alegorycznych rysunków na cześć Lodovica albo też projektów dekoracji teatralnych czy kostiumów karnawałowych rysowanych dla Beatrice Leonardo w poszukiwaniu odpowiednich symbolów zwierzęcych prawdopodobnie posługiwał

się starymi wydaniem *Bestiarius* lub *Physiologus*¹. Alegoryczne te szkice, wypełniające niemal całkowicie jeden z jego notatników, stanowią coś więcej aniżeli zwykły materiał dla prac dekoracyjnych. Drobne uwagi czynione tu i ówdzie, np. „salamandra – dla cnoty”, „ostryga – dla zdrady” i tak dalej, dowodzą istnienia pewnych tematów, które Leonardo zamierzał kiedyś rozwinąć. Duży zbiór alegorycznych bajek zwierzęcych stworzony został gwoli ucieście czy też nauce słuchaczy lub czytelników i był dostosowany do ich poziomu umysłowego.

¹ *Physiologus* (gr. „Bestiarium”) – średniowieczne (II w, po Chrystusie) dzieło o zwierzętach napisane częściowo prozą, częściowo wierszem, zachowane w językach greckim, łacińskim, armeńskim, etiopskim, starofrancuskim, staroangielskim i in.

W jednej z bajek Leonardo opowiadał o jednorożcu, który sypia na kolanach niewinnej dziewczyny i tylko w takiej sytuacji można go przychwycić. W innej mówi o salamandrze żyjącej w ogniu, to znowu o kameleonie latającym ponad chmurami i karmiącym się powietrzem. Personifikacje cnót i występków łączy z różnymi maksymami, czasem bardzo wymownymi, czasem banalnymi: „Kto schwyci węża za ogon, zostanie ukąszony.” „Nie ma nic trudniejszego nad opanowanie samego siebie.” „Myślisz mało, a błądzisz wiele.” „Nie istnieje nic szerszego niż wołanie okrętu w niebezpieczeństwie.”

Ani te alegorie, ani maksymy nie były wynalazkiem Leonarda. Jedne i drugie zostały zapożyczone z dzieł, które czytał, i stanowiły po prostu plagiat. Wiele z nich pochodziło z anonimowego zbioru *Fiore di virtu* (Kwiat cnoty), datującego się z pierwszej połowy czternastego stulecia, inne z poematu *Acerba* pióra Cecea d'Ascoli, jeszcze inne z *Historii naturalnej* Pliniusza. Leonardo nie trudził się zbytnio, aby poczynić w nich jakieś zmiany. Raz tylko zrobił własną satyryczną uwagę, kiedy mówił o pawiu,

symbolu próżności: „Jest to ostatni nałóg, z którym należy walczyć.”

Wydaje się, że Leonardo cieszył się dużym powodzeniem jako narrator, gdyż w latach następnych notatki tego rodzaju mnożą się coraz bardziej, jak gdyby artysta odkrył dla siebie nowe pole działania. Beatrice d'Este nie zdradzała ochoty, aby Leonardo namalował jej obraz, a nawet bodaj tylko portret, natomiast zdaje się, że uczyniła zeń swojego dworzanina i chętnie słuchała jego opowiadań. Zdaje się też, że ona to wpłynęła na wyrobienie prozy Leonarda, który starał się dogodzić swoim słuchaczom i sam wreszcie znalazł upodobanie w tej rozrywce. Na dworze Sforzów wieczory bywały długie, a trudno było stale tańczyć lub bawić się w przedstawienia amatorskie. Nudny i wymuszony nastrój panował podczas tych przeciągających się wieczorów, kiedy jedni drugim przeszkadzali i nie dopuszczali sobie nawzajem do zrobienia cze- gokolwiek pożytecznego. Czasami grywano w karty. Beatrice lubiła wysoką grę i nie kryła zadowolenia, ilekroć wygrywała. Osoby obdarzone darem wymowy prześcigały się w opowiadaniu ostatnich dowcipów i zabawnych historyjek albo też popularnych wówczas bajek z ich nieskomplikowanymi i oczywistymi mora- łami. Bawiono się również w gry towarzyskie. Do najbardziej rozpowszechnionych należały: *bulletini* polegająca na przesyłaniu sobie kartek, *cicirlanda*, gra, w której każdy z obecnych szeptał jakiś sekret swojemu sąsiadowi, a wreszcie najpopularniejsza wówczas zabawa w odgadywanie, polegająca na przepowiadaniu rzeczy niemożliwych, odnoszących się do najzwyczajszych wyda- rzeń życia codziennego, a ubranych na zawołanie w możliwie najbardziej zawiłe słowa.

Dużo śmiechu i gwaru musiało rozbrzmiewać w wielkich sa- lach mediolańskiego zamku wśród tańczących cieni, przy blasku

ognia kominka i świec rzucających światło barwy miodu.

W takie wieczory Leonardo opowiadał zapewne większość swoich bajek i anegdot, zagadek i przepowiedni. Otoczony kołem mężczyzn i kobiet przenikniętych krótkowzroczną chciwością, bratobójczą zawiścią, małymi zazdrościami i podstępami, opowiadał im symboliczne przypowieści o zwierzętach. Zachęcony powodzeniem zaczął snuć bajki własnego pomysłu. Przed podaniem ich słuchaczom pisał je i po kilkakroć przepisywał pracownicy. Wszystkie te bajki obracały się dokoła jednego tematu: ukaranej dumy, i kończyły się oklepanym morałem o obowiązku przedstawiania na małym, w granicach, jakie los przydzielił człowiekowi – temat i morał dość dziwny w ustach człowieka, którego mogło zadowolić jedynie osiągnięcie najwyższego celu i dla którego nie istniały na tym świecie rzeczy nieosiągalne.

Leonardo opowiadał więc, jak to woda leniwie wlewa się do oceanu, aby później unieść się ku niebu i znowu opaść na ziemię w formie deszczu, jak wsiąkając w ziemię odprawia pokutę za poprzednią dumę. Jak to cedr gardził wszystkimi innymi drzewami padającymi pod dotknięciem topora, a potem sam został wyrwany z korzeniami przez wichę; jak płomień ginie w kłębach gryzącego dymu, kiedy tylko opuści ognisko; jak drzewo figowe z dumą utrzymujące, że rodzi piękne owoce, zostaje zniszczone i okaleczone, kiedy tylko człowiek zwróci nań uwagę. Wreszcie, dla kontrastu, jak odrobina śniegu spadając z niebosiężnych szczytów może znaleźć schronienie w głębi doliny, ponieważ „ci, którzy są pokorni, zostają wywyższeni”.

Czyżby Leonardo opowiadał te króciutkie historyjki tylko po to, aby w ten sposób ustrzec się od zarzutu zarozumiałstwa? Czyżby z całą premedytacją okrywał się płaszczem obfudy, aby

w ten sposób ukryć się przed ludzką zawiścią? Możliwe, że metody te narzuciła mu jego własna, nieco szorstka dyplomacja, która często nasuwała mu myśl o wprowadzeniu w stosunki towarzyskie rozmaitych drobnych, a najbardziej przy tym oryginalnych pomysłów. Bardziej jednak prawdopodobne wydaje się przypuszczenie, że Leonardo raczej całkowicie nie zdawał sobie sprawy z tych niedorzeczności, że w zupełnie bezosobowym traktowaniu tematów przez chwilę nawet nie próbował zastosować tych nauk moralnych do siebie, że przeprowadzał uogólnienia na podstawie własnych doświadczeń z siłami przyrody, własnych rozczarowań i wreszcie własnych spostrzeżeń co do złej woli u otaczających go ludzi. A kiedy opowiadał tak przekonująco i tak interesująco, może już wówczas śnił marzenie o szczęściu i spokoju, o życiu w zaciszu i zapomnieniu, marzenie, o którym i tak przecież wiedział, że nigdy nie będzie mogło być urzeczywistnione.

Leonardo czuł się całkowicie w swoim żywiole, kiedy dawał do rozwiązania zagadki ubierając je w formę „przepowiedni”. Wiele z nich przejął z popularnych powiedzonek (dowcipni Florentczycy szczególnie upodobali sobie ten rodzaj gimnastyki umysłowej). Niektóre z nich znalazł we współczesnych dziełach, jednak większość z nich nieomylnie zdradza piętno jego własnej indywidualności. Za ich pośrednictwem Leonardo ujawnił wiele swych najgłębszych myśli, w nich pokazał żądro najbardziej gwałtownych, satyrycznych ataków na religię i społeczeństwo. Jest bardzo prawdopodobne, że tego rodzaju metoda dawała mu pewną swobodę w krytykowaniu różnych przejawów życia, co w inny sposób w ogóle nie byłoby możliwe. Podobnie jak człowiek po włożeniu maski odczuwa większą swobodę w wyrażaniu swych myśli, tak i Leonardo wykorzystywał popularną rozrywkę dla

rzucenia w zwięzłej formie przepowiedni oskarżeń przeciwko wielu rzeczom, które go bolały lub wywoływały jego oburzenie. Używał tej formy dla odzwierciedlenia prawdziwych charakterów ludzi, którzy go otaczali i którym zmuszony był schlebiać.

Leonardo mógł zręcznie połączyć zabawną grę słów z satyrą na niesprawiedliwość tego świata. Opowiadania te przybierały najostrzejszy ton w bajkach o zwierzętach, jak gdyby autor wyczuwał, że cierpienia niemych stworzeń wywołują o wiele większe wrażenie niż najbardziej elokwentne skargi ludzi. „O, Przyrododo, dlaczego stałaś się tak niesprawiedliwa? Jesteś czułą i dobrą matką dla niektórych twoich dzieci, a tak okrutną i bezlitosną macochą dla innych!” – woła Leonardo mając na myśli osiołka, który tak lojalnie pracuje na pana, chociaż ten go brutalnie bije. Leonardo przepowiadał „chwile, kiedy na ziemi znowu pojawi się Herod, a niewinne dzieci zostaną zabrane od nianiek”; myślał wtedy o koźlętach, jagniętach i cielętach, które „giną od straszliwych ran”, aby tylko zadośćuczynić żarłoczności człowieka, który z całą pewnością jest najbardziej okrutny ze wszystkich zwierząt. „Nic nie przetrwa na ziemi ani pod ziemią, ani w wodzie – pisał Leonardo, najbardziej zawzięty wegetarianin – co by nie zostało upolowane, uprowadzone lub zabite... ciała zaś ludzkie staną się grobowcami i przejściowymi miejscami spoczynku dla wszystkich stworzeń żyjących, przez nich zabitych.” Zaprawdę, człowiek jest najokrutniejszy ze wszystkich istot. „O Ziemi, dlaczego nie otworzysz się i nie pochłoniesz go w szczeliny otchłani i jaskiń, aby niebo nie musiało oglądać tak bezwzględnie i okrutnego potwora!”

Kiedy Leonardo nawiązywał do współczesnych obyczajów, wyrażał czasami poglądy dotyczące zagadnień zazwyczaj obcych człowiekowi beżzennemu. Protestował na przykład przeciwko ciasnemu owijaniu niemowląt w powijaki; mogą one tylko

żałować utraconej wolności „płacząc, wzdychając i lamentując”. Równie uderzająca jest wypowiedź Leonarda na temat obyczaju wyposażenia dziewcząt. Obyczaj ten tak go oburza, że „przepowiednię” na ten temat dwukrotnie powtarza w dwóch różnych wersjach. „I jeśli w przeszłości ani opieka rodziców, ani też grubość murów nie mogły uchronić (dostatecznie) młodych dziewczek przed pożądliwością mężczyzn i przed gwałtem, to przyjdzie przecież czas, kiedy ojcowie i krewni dziewcząt będą płacić duże sumy mężczyznom, którzy zechcą spać z nimi, nawet gdyby dziewczęta były bogate, szlachetnie urodzone i najbardziej urodziwe.”

I dalej dodaje z niesmakiem: „Nie ma co do tego na pewno dwóch zdań, że Przyroda musi pragnąć, aby rasa ludzka zginęła, jako rzecz bezużyteczna i niszcząca wszystko, co zostało stworzone.”

W ten sposób Leonardo, pozornie łatwo godząc się z istniejącym porządkiem, pośrednio jednak wyraża pogardę dla człowieka. Z dalekowzrocznością zdumiewającą w tej epoce wymienia walkę o posiadanie i żądę pieniędzy jako podstawowe przekleństwo ludzkości. Pod nagłówkiem: „Obawa przed nędzą” Leonardo pisze: „Rzecz zgubna i przerażająca zaczęła się taki lęk pomiędzy ludźmi, że w panicznym strachu pragnąc uciec przed nią będą spieszyć się, aby zwiększyć swoją niezmierną potęgę.” W innym znów miejscu pod tytułem: „O pragnieniu bogactwa” przepowiada: „Ludzie będą ubiegali się o rzecz, przed którą odczuwać będą największy lęk. Będą żyli w niedostatku po to tylko, aby nie popaść w niedostatek.” Jedyłą przyczyną tej słabości ludzkiej jest złoto wydobywane z głębi ciemnych jaskiń i przynoszące ludziom smutek, udręczenie i znój. Kruszcze „sprowadzą na całą ludzkość cierpienia, niebezpieczeństwa i śmierć. Wielu ich poszukiwaczom przyniosą one po trudach zadowolenie, ci jednak, którzy ich nie

osiągną, zginą w nędzy i niedostatku. Sytuacja taka wywoła nie kończące się pasmo zbrodni, będzie je powiększała i zmusi złych ludzi do zabójstw, rabunków i niegodnych czynów. Będzie siała niezgodę i pozbawiała wolności niezawisłe miasta, wielu odbierze życie i obróci ludzi przeciwko sobie, aż uciekną się do podstępów, zdrady i oszustwa. O potworne zwierzę, o ileż by lepiej było dla ludzi, gdyby wszystkie te rzeczy mogły powrócić do twojej jaskini!”

Czy Leonardo istotnie wygłaszał te „przepowiednie” na zamku mediolańskim, w komnacie przylegającej do skarbcza Lodovica, wśród mężczyzn i kobiet myślących jedynie o zbytku i przyjemnościach, kochających złoto i klejnoty nie mniej od własnego cennego życia, wśród ludzi, którzy nigdy przez chwilę nawet nie pomyśleli o źródłach swych bogactw i zaszczytów albo o wysiłku i cierpieniach, jakimi bogactwa te zostały okupione? Ten najprawdziwszy i najbardziej przepojony goryczą rozdział „przepowiedni” pisał Leonardo prawdopodobnie tylko dla siebie traktując te wnioski jako wynik pewnych badań, które rozpoczął dla rozrywki, a zakończył w formie analizy krzywd społecznych. Fantastyczna forma wywodów dawała mu większą swobodę niż jakiegokolwiek inne bardziej bezpośrednie ujęcia. Jednak myśli jego nie mogłyby znaleźć oddźwięku z powodu całkowitego braku zrozumienia u słuchaczy.

Leonardo odważył się posunąć jeszcze dalej i zaatakował coś potężniejszego nawet niż najpotężniejsi władcy na ziemi. Od satyry społecznej przeszedł do karcenia stosunków religijnych. Polemika, w jaką wdał się Leonardo, nie miała bynajmniej nic wspólnego z krytyką moralnego upadku Rzymu, z krytyką stanowiącą w owym czasie zjawisko ogólne i naturalną reakcję jednostek najbardziej pobożnych, owoc głębokich i szczerych uczuć religijnych. Krytyki tej dopuszczano się zarówno z ambony, jak i na

placach targowych, jakkolwiek drugi Savonarola, brat Giuliano da Muggia, który w tych czasach odważył się w kazaniach w Mediolanie wychwalać liturgię ambrozjańską odciągającą Mediolanczyków od „występków plugawego Babilonu”, musiał na kolanach i z powrozem na szyi odwołać swoje herezje wobec władz kościelnych w otoczeniu zgromadzonych tłumów. Mniej więcej w tym samym czasie Bellincioni pisał w liście o „bandzie nowych faryzeuszów” i o „żarłocznych rzymskich wilkach z tysiącem fałszywych relikwii i z tysiącem oszustw”. List ten adresowany był do Lodovica. Należy przypuszczać, że Bellincioni pisząc go musiał być pewny milczącej zgody dostojnego adresata.

Poziom moralny, księży w Mediolanie był równie niski jak w Rzymie. Bywali prałaci, którzy mieszkali pod jednym dachem ze swoimi konkubinami, pokazywali się z nimi publicznie na konnych przejażdżkach i na łowach, bywali zakonnicy, którzy, jeśli nawet nosili habit, potrafili równocześnie prowadzić wesoły tryb życia i nie wahali się zastawiać w lombardach klejnotów klasztornych, aby w ten sposób zaspokajać kaprysy swoich przyjaciółek. Jeszcze gorsze stosunki panowały w klasztorach żeńskich, gdzie opaci i spowiednicy napastowali młode mniszki. Władze kościelne interweniowały jedynie w najbardziej jaskrawych wypadkach, jak na przykład z okazji skandalu w klasztorze żeńskim San Nazaro di Belusco, kiedy to przeorysza zdążyła urodzić aż czworo dzieci, zanim arcybiskup sam oświadczył, że klasztor jej „od czterdziestu lat prowadzony był jak dom publiczny”.

Krytyka Leonarda nie była jednak skierowana przeciwko przewinieniom ludzi noszących szaty duchowne. Kiedy w jednym miejscu wspomina: „Faryzeusze – mam na myśli świętych braci” – słowa te nie miały głębszego znaczenia. W swoich „przepowiedniach” nawiązuje do nadużywania przywilejów stanu

duchownego, oburza się, że księża korzystają ze szczególnych przywilejów żyjąc kosztem ludzi pracy. „Znajdzie się wielu ludzi – pisze – którzy porzucą pracę i ból, i ubóstwo życia, aby zamieszkać wśród bogactwa we wspaniałych domach, i którzy będą twierdzili, że postępując tak czynią Bogu przyjemność.” Leonardo pomija występki popełniane przez sługi boże i odważa się wytykać nadużycia, za które odpowiedzialność ponosi sam Kościół. Podobnie jak to uczynił Hus przed nim, a Luter po nim, Leonardo zwrócił się ze specjalną gwałtownością przeciwko frymarcheniu odpustami. W jednej ze swoich „przepowiedni” *O handlowaniu rajem* pisze: „Wielu będzie sprzedawało publicznie i bez przeszkody różne rzeczy o najwyższej cenie i to bez żadnego pozwolenia Pana tych rzeczy, które nigdy nie należały do nich, ani nie leżały w granicach ich mocy, a sprawiedliwość ludzka nie zdoła temu przeszkodzić.” A pod tytułem: *O mnichach, którzy sprzedają frazesy, przyrzekają raj i gromadzą wielkie bogactwa*, oświadcza: „Niewidzialne pieniądze zapewnią triumf tym, którzy je wydadzą.”

Zupełnie już w duchu reformacji Leonardo potępia przepych Kościoła. Atakuje również wysokość nadmiernych wydatków, związanych ze wspaniałymi pogrzebami, które zwłaszcza w Mediolanie były bardzo popularne, jak gdyby po życiu, które na pewno nie mogło się Bogu podobać, ludzie potrzebowali specjalnej rekomendacji do Stwórcy, aby najsilniejszymi argumentami uzyskać pojednanie z Niebem. W pogrzebach wybitnych obywateli często brało udział nie mniej niż sześć tysięcy księży i mnichów. Według relacji naocznego świadka podczas jednego z pogrzebów niesiono tyle pochodni, że cały Mediolan wyglądał, jakby stał w ogniu. Prawdopodobnie jeden z takich pogrzebów miał Leonardo na myśli pisząc: „Prości ludzie muszą nieść wielkie ilości

świateł, aby oświetlić drogę tym, którzy stracili wzrok na zawsze.”

Z podobną gwałtownością jak odpusty zaatakował Leonardo kult wielu świętych. W rozprawie *O religii mnichów żyjących ze swoich świętych, którzy od dawna już zmarli* pisze: „Ci, co nie żyją już od tysiąca lat, opędzają koszty utrzymania wielu ludzi żyjących.” I pomimo to, że sam przecież namalował najpiękniejsze obrazy kościelne przeznaczone dla kultu pobożnych, równocześnie zwalczał adorację wizerunków świętych: „A ludzie będą zwracać się ku tym, którzy ich nie usłyszą, którzy będą mieli oczy otwarte, a nic nie zobaczą... Będą do nich mówić, a nie usłyszą odpowiedzi... Będą prosić o litość tego, co ma uszy, a nic nie słyszy... Będą zapalać światła przed tym, co jest ślepy...” Leonardo zwalczał również instytucję konfesjonału; pod tytułem: *O zakonnikach, którzy są spowiednikami*, pisał: „Nieszczęśliwe kobiety z własnej i nieprzymuszonej woli odsłaniają przed mężczyznami wszystkie swoje grzechy i swoje najbardziej bezwstydne i sekretne uczynki.” Ożywiony duchem nowej wiary, która jeszcze nie zdążyła podzielić świata, Leonardo, ten twórca najpiękniejszych obrazów Madonny, zaatakował oddawanie czci Najświętszej Paninie mówiąc: „Wielu tych, którzy wierzą w Syna, wznosi świątynie jedynie w imię Matki.” W atakach swoich posuwał się nawet dalej, zwracając ostrze satyry przeciwko wierze w Zbawiciela: „We wszystkich częściach Europy wielkie masy ludności opłakują śmierć jednostki, która zmarła na Wschodzie.”

Wszystkie te uwagi pisał Leonardo swą łatwą do rozszyfrowania kryptografią w okresie, kiedy Inkwizycja na nowo przystąpiła do energicznej działalności. Papież Aleksander VI, który z całym cynizmem przyznawał się do zarzucanych mu występków, wkrótce po zdobyciu z pomocą Ascania Sforzy, brata Lodovica, tronu

papieskiego rozpoczął wzmożoną kampanię przeciwko heretykom. Władze duchowne w Lombardii oświadczyły swoją gotowość przyjscia z pomocą Świętej Inkwizycji. Tortury oficjalnie zostały zniesione, wolno je było jednak stosować wobec heretyków, czarnoksiężników i czarownic. Błuzniącym przeciwko Bogu i Matce Boskiej obcinano języki, bluźniących zaś przeciwko świętym rozbierano w miejscach publicznych na oczach tłumu i wylewano im po trzy wiadra wody na obnażone brzuchy. Odznaczający się zmysłem praktycznym Lodovico dodał do tych kar moralnych wysokie grzywny pieniężne płatne na rzecz władz duchownych.

Leonardo nie czuł w sobie powołania do niepotrzebnego męczeństwa. O ile w zaciszu swojej pracowni pisał cięte przepowiednie, o tyle na zewnątrz starał się nie uchodzić za jawnego heretyka. Na końcu jednego z rozdziałów przeznaczonych do publicznego czytania dodaje: „Nie ma tu żadnych sprzeczności z Pismem świętym, które jest najwyższą prawdą.” Pomimo jednak tych ostrożności w owej epoce, w której jedyne źródło informacji stanowiły ustne donosy, każda zaś plotka dotycząca osób wysoko postawionych tym chętniej była słuchana, zapatrywania Leonarda nie mogły zbyt długo pozostać w ukryciu. W pierwszym wydaniu pracy pt. *Życie Leonarda* Vasari pisze: „Filozofując na temat przyrody Leonardo usiłował zgłębić tajemnice roślin. Stale też obserwował ruchy niebios, fazy księżyca i obroty słońca. W trakcie tych obserwacji doszedł do tak heretyckich poglądów, że zignorował zupełnie religię i uważał za rzecz ważniejszą być filozofem niż chrześcijaninem.” Charakterystyczne jest, że już z drugiego wydania Vasari z własnej inicjatywy usunął ten niczym nie poparty zarzut herezji, podobnie jak malarz usunąłby z obrazu rys osłabiający ogólny efekt. Niemniej w oczach współczesnych Leonardo uchodził za czarnoksiężnika obdarzonego mocami nadnaturalnymi,

przywykłego do rozmawiania z gwiazdami, rozwiązującego zagadki przyrody i snującego pod krzaczastymi brwiami niebezpieczne myśli.

XI

Leonardo nagle stał się tak sławny, że władze kościelne i duchowne nie odważyły się po niego sięgnąć. Mniej więcej w trzy lata od chwili, kiedy porzucił swój pierwszy ambitny projekt wzniesienia kolosalnego pomnika Francesca Sforzy, właściwy model był już gotów do odlewu w metalu. Kiedy olbrzymi ten model po raz pierwszy wystawiono na widok publiczny, to przy całej skromności Leonarda wrażenie było tak olbrzymie, że aż zapierało ludziom dech w piersiach. Olbrzym prawdopodobnie przywieziony został na dziedziniec zamkowy na specjalnie zrobionej platformie. Potężna sylwetka stała teraz na tle czerwonych murów cytadeli. Przy całym spokoju ogólnego zarysu z gigantycznej tej koncepcji bila jakaś ogromna energia ruchu. Był to jak gdyby triumfalny okrzyk siły zrywającej się do skoku pod niebo, triumf tej „siły” – *sforza* – którą protoplasta rodu, syn wieśniaka Attendola, przyjął za nazwisko i którą zbrojna postać osadzona na ogromnym rumaku miała uosabiać jako potęgę panującego rodu.

Lodovico, pomniejszy dziedzic Francesca Sforzy, zdawał sobie sprawę z tego, przynajmniej tak mu się zdawało w tej godzinie dumy, że posąg ów kładzie podwaliny pod sławę jego rodu, sławę, która miała przetrwać stulecia. Kierując się swym talentem reżyserskim Lodovico postanowił, że odsłonięcie pomnika nastąpi podczas jednego ze wspaniałych festiwałów, tak popularnych wśród lubujących się w pompie Mediolańczyków, których zamierzanie w tym kierunku chciał wykorzystać dla własnej polityki.

A jeśli chodzi o politykę, żywił przekonanie, że właśnie obecnie zrobił decydujące posunięcie, które zapewni trwałe podstawy dla jego ambitnych planów na przyszłość. Posunięcie to stanowiły rokowania prowadzone z Maksymilianem I. Ze wszystkich podwójnych gier, jakie Lodovico prowadził w życiu, pertraktacje te prawdopodobnie były najbardziej pozbawione skrupułów. Wdowcowi po Marii Burgundzkiej, któremu król francuski sprzątnął sprzed nosa bogatą Annę Bretońską, ofiarowywał on rękę swojej bratanicy, Bianki Marii Sforza, łącznie z posagiem czterystu tysięcy dukatów, co stanowiło poważną sumę dla człowieka będącego stale w tarapatkach pieniężnych. Lodovico stawiał tylko jeden warunek: Maksymilian musiał złożyć wiążącą obietnicę, że z chwilą włożenia na skroń korony cesarskiej nada Sforzom tytułem lenna księstwo Lombardii, potwierdzając w ten sposób ich roszczenia do księstwa, kwestionowane dotychczas przez Dom Orleański. Lenno nie miało być nadane księciu Gianowi Galeazzowi i jego potomkom, lecz Lodovicowi i jego następcom. Il Moro niewątpliwie musiał uważać posunięcie to za szczególnie korzystne, gdyż za obrabowanie młodego księcia Galeazza miał zapłacić ręką jego siostry i funduszami ze skarbcza książęcego.

Lodovico czuł się tak zachwycony tajnym układem, który miał już w kieszeni, że zaopatrzył niepokazną księżniczkę w wyprawę, która zdumiała nawet dwory przywykłe do niezwykłego przepychu. Same jej klejnoty oceniano na czterdzieści tysięcy dukatów. Młoda księżniczka wyposażona też została w nieprawdopodobną wręcz ilość bielizny; możliwe, że w ten sposób chciano zaimponować Niemcom, którzy wśród Włochów uchodzili za rasę brudną i niechlujną. Jej kaftaniki miały rękawy sięgające ziemi, suto haftowane złotem i srebrem; bieliznę pościelową, z najdelikatniejszego płótna wyrabianego w Cambrai, zdobiły postacie ludzi i

zwierząt. Przybory toaletowe zostały wykonane ze złota i kości słoniowej, a nawet pewne naczynia, służące celom nader prozaicznym, sporządzone były z masywnego srebra. Maksymilian nie mógł osobiście przybyć do Mediolanu, poza tym dwór mediolański pogrążony był w głębokiej żałobie z powodu śmierci księżnej Ferrary, ślub jednak odbył się z wielkim przepychem. Domy ozdobiono dywanami, łuki triumfalne pokryto wiecznie zielonym bluszczem, przed frontonem katedry ustawiono łuk, największy i najwspanialszy ze wszystkich, a w poprzek niego rozciągnięto płachtę płócienną, używaną prawdopodobnie już w czasie ślubu Lodovica. Na płótnie wymalowany był konny portret Francesca Sforzy. Talent reżyserski Lodovica okazał się w praktyce nader korzystny dla Leonarda. Wieści o jego zdumiewającym dziele biegly od miasta do miasta, od jednego dworu książęcego do drugiego, od pracowni do pracowni, a kiedy przybyli do Mediolanu goście i na własne oczy zobaczyli olbrzymi pomnik, każdy z dostojników nagle zdał sobie sprawę, że Leonardo da Vinci stworzył największe, najślawniejsze i najbardziej imponujące dzieło sztuki, jakie kiedykolwiek wyszło spod rąk ludzkich.

„Stanowczo utrzymuję i na pewno się w tym nie mylę, że ani Grecja, ani Rzym nie widziały czegoś równie wielkiego” – pisał mediolański poeta Baldassare Taccone.

Leonardo nie potrzebował już prosić znajomych o napisanie ciepłych epigramatów. Poetyckie hołdy napływały ze wszystkich stron, a niektórzy poeci w stosowaniu superlatywów dla wyrażenia zachwytu przechodzili samych siebie. Była to epoka, w której ludzie gonili za rekordowymi osiągnięciami, teraz zaś zdawali sobie sprawę, że znaleźli największe pod postacią tego kolosalnego posągu. Żaden z nieśmiertelnych artystów starożytności, ani Fidiasz, ani Myron, ani Skopas czy Praksyteles nie mogli się

równać z Leonardem Florentczykiem. Nawet Jowisz we własnej osobie, według słów jakiegoś anonimowego rzymskiego poety, musiał uchylić czoła przed zwycięskim Leonardem.

Vittoria vince è vinci tu vittore – pisał wykorzystując grę słów w zastosowaniu do nazwiska Leonarda; „Zwycięstwo jest zwycięzcą, a ty, o zwycięzco, zdobyłeś zwycięstwo.”

W tej godzinie spełnienia marzeń Leonardo zrozumiał pełny sens zwycięstwa opromienionego ogólnym uznaniem tym może głośniejszym, im bardziej spóźnionym. Lodovico zupełnie zapomniał, jak niedawno ogarnięty wątpliwościami, czy Leonardo kiedykolwiek skończy pomnik, zaczął rozglądać się za innym rzeźbiarzem. Leonardo również nie pamiętał już o własnych wysiłkach w związku z szukaniem właściwego rozwiązania ani o wątpliwościach czy chwilach zniechęcenia. Pomiędzy rzeźbiarzami „jest jeden tylko człowiek zasługujący na uznanie – Leonardo z Florencji, który odlewa w brązie konny posąg księcia Francesca” – pisał sam Leonardo w co najmniej dziwnym liście przeznaczonym dla komitetu budowy katedry w Piacenzy i przesłanym na ręce jednego z przyjaciół, który z listu tego miał zrobić odpowiedni użytek.

W orszaku towarzyszącym narzeczonej cesarza do Niemiec znajdował się również partner Leonarda, Ambrogio de Predis, ten sam, który później namalował tyle portretów młodej cesarzowej i jej małżonka. W orszaku prawdopodobnie przez pewien czas jechał i Leonardo, z podróży tej bowiem zostawił wiele notatek. Przejeżdżając koło jeziora Como Leonardo zwrócił uwagę na potoki. Jedne płynęły powoli, inne rwały i obracały koła młyńskie. Przejeżdżano przez Valtelinę nad brzegami Adygi, wśród wysokich, majestatycznych gór, i przez dolinę Chiavenny o przepaści- stych zboczach, po których spływały pienne się wodospady.

Pomimo odniesionych sukcesów Leonardo był oszczędny jak zawsze i chętnie zatrzymywał się w wiejskich oberżach, w których mógł znaleźć pełne utrzymanie za cztery soldy dziennie. Nie mniej skrupulatnie od cudów natury widzianych w Valtelinie notował, że funt cielęciny i butelka wina kosztuje tam po jednym soldzie, a funt masła i funt soli po dziesięć denarów.

Po pożegnaniu się ze swoim partnerem, który udał się w dalszą drogę do Niemiec, Leonardo zaczął poddawać analizie swoją przeszłość, tak jak z górskiej drożyny obserwował dolinę. Z odjazdem Ambrogia de Predis skończył się dla artysty okres, w którym był nikomu nie znany, okres niespełnionych marzeń. Teraz ścieżka jego życia wiodła do góry, podobnie jak stroma górską droga, po której ludzie mozolnie wspinają się kalecząc ręce o ostre skały. Droga wiodła do zasypanych śniegiem odludzi, gdzie człowiek może znaleźć ukojenie nie pragnąc kontaktu z innymi ludźmi. Leonardo myślał o głazie leżącym samotnie na szczycie góry, o głazie, który tęskni za swoimi braćmi w kamieniu i który osuwa się i zwała w dół, na drogę, gdzie stopy ludzkie go depczą, kopyta zwierząt tratują, a koła wozów właczają w ziemię, aż wreszcie zagłębi się w błoto, pełen żalu za utraconym spokojem. I myśląc o tym dodał z gorzkim uśmiechem człowieka, któremu obcowanie z ludźmi zadało tyle ran, świeżo zagojonych. „I taki los czeka tych, którzy porzucają życie w samotności, życie poświęcone rozmyślaniom i skupieniu, aby żyć w miastach pomiędzy ludźmi pełnymi grzechu.”

Rozdział czwarty

„ZAPRAWDĘ POWIADAM WAM, IŻ JEDEN Z WAS WYDA MIĘ”

*Il giglio si pose sulla ripa del Ticino
è la córtente tiro la ripa insieme col giglio.*¹

¹ Na brzegu Ticino leżała lilia i prąd porwał za sobą brzeg a z nim i kwiat, (wł.)

Karol VIII, król Francji, przekroczył Alpy w roku 1494 niczym zwycięzca z czasów starożytnych. Białe jego sztandary z lilią, koroną i dumną dewizą *Voluntas Dei: Missus a Deo*² – powiewały w łagodnym wrześnieowym powietrzu, a łoskot bębnow, wielkich jak beczki, obwieszczał jego wejście w mury Asti.

² Wola boska: posłane od Boga. (łac.)

W kilka dni później do Asti przybyła Beatrice d’Este, siedząc sztywno na koniu wspinającym się do skoku, „tak wyprostowana, jak gdyby była mężczyzną” – jak się wyraził ktoś z orszaku królewskiego. Beatrice od dawna już przygotowywała się do tej wizyty, nie chciała bowiem dopuścić, aby wspaniałość dworu francuskiego mogła usunąć ją w cień. W styczniu 1493 roku Beatrice urodziła syna, któremu dano imię Ercole, później jednak na cześć cesarza zmieniono je na Maksymilian. Od chwili narodzin chłopca cała swawolna egzystencja Beatrice nabrała nowego znaczenia, a wrodzona jej ambicja zyskała zdecydowany cel. Rywalizacja pomiędzy dwiema władczyniami Mediolanu, z których każda przeżywała męża bujnym temperamentem, rozpoczęła się walką

o względne zaszczyty, które miały być przyznane ich pierworodnym: o kształt kołyszek, w których leżały ich dzieci, o czas trwania bicia w dzwony, o ilość dam dworu i o krój sukien. Walka ta rozciągała się również na szachownicę polityki międzynarodowej jako wyraz ścierania się rywalizujących ze sobą wpływów.

Impulsem działania inicjatorów inwazji francuskiej były ich własne, osobiste zawiści i ambicje, ich własne interesy i plany. Sprowokowali oni najazd pomimo opozycji dworu francuskiego i narodu Francji, pomimo ostrzeżeń Anny de Beaujeu i biernej dezaprobaty młodej małżonki Karola. Etienne de Vesc, marszałek dworu z Beaucaire, i ambitny *surintendant des finances*, Guillaume Briçonnet, któremu nie wystarczało wysokie stanowisko w administracji państwowej i który pragnął dla siebie godności kardynała, zasypywali młodego króla własnymi argumentami. Król słuchał uśmiechając się bezmyślnie, spoglądając szklanym wzrokiem wybałuszonych oczu. Jeśli myślano, że został przekonany, to się mylono. On sam lepiej wiedział, co ma robić. Miał zamiar przekroczyć Alpy bynajmniej nie po to tylko, żeby zapewnić Beatrice książęcą koronę Mediolanu, tiarę papieską późniejszemu Juliuszowi II czy też purpurę kardynalską dla Briçonnetu.

Czymże były ich malutkie plany wobec jego olbrzymich projektów, ich skwapliwe a natrętne rady wobec potężnego głosu, który on sam tylko słyszał w sobie: głosu sławy? Bitwy, które miał teraz stoczyć, miały być tylko wstępem do wielkich zmaganiań, jakie go czekały, do wyprawy krzyżowej przeciwko niewiernym, do świętej wojny z półksiężycem.

Karol VIII lubił piękne kobiety; czasami kochał je bardziej niż własną sławę, a chęć posiadania ich pulsowała w jego krwi bardziej gwałtownie nawet niż pragnienie dokonania wielkich czynów,

o których naczytał się w rycerskich opowieściach. Do tego stopnia przepadał za kobietami, że z ochotą zezwolił, aby osiemset kobiet pociągnęło za jego armią; większość z nich zabrano po prostu z cieszących się złą opinią ulic miast, przez które przechodziły wojska. Sam król także nie gardził tanimi przyjemnostkami, tak że już w chwili wkroczenia do Asti nosił w sobie zarazki odrażającej choroby.

Choroba ta stanowiła pierwszą przeszkodę na drodze triumfalnego marszu Karola przez Włochy. Lodovico z pośpiechem posłał swojego nadwornego lekarza i astrologa Ambrogia da Rosate, aby zajął się leczeniem „ospy” króla, jak dyskretnie starano się nazwać to niedomaganie. Czyżby wypadek ten stanowić miał przestrogę boską wymierzoną przeciwko śmiałkowi? Tak przynajmniej przypuszczali Aleksander VI wśród trosk, które go nurtowały w Rzymie, i Izabela Aragońska przebywająca na swoim zamku w Pawii.

Młody książę Gian Galeazzo leżał na zamku w Pawii złożony bolesną a tajemniczą chorobą: okazał się nie więcej przygotowany do śmierci niż do życia. Walczył ślepo z chorobą nie chcąc przyznać, że jest chory. Właśnie w chwili, kiedy śmierć zaglądała mu już w oczy, zaczął nagle odgrywać rolę pana domu i silnego człowieka. Postanowił, że osobiście przyjmie króla Francji.

Dnia 15 października Karol VIII stanął u łóża chorego. Młody książę nie zamykał już oczu wobec rzeczywistości i trzeźwo oczekiwał spełnienia się swego losu. Z niespotykaną przedtem w jego głosie powagą prosił króla o poparcie dla swojego syna Francesca. Tępe rysy Karola drgały nerwowo w podnieceniu. Jego pragnienie sławy walczyło z nakazem rycerskości wobec kobiety i umierającego człowieka. Wciąż jeszcze nie mogąc się zdecydować wyjął, że nie mógłby wyrzec się królestwa Neapolu. Ciągłe powracał

przy tym do sprawy honoru, jakkolwiek przestał się już orientować, po czyjej stronie ten honor się znajduje, i spoglądał strapiony na Izabelę, jak gdyby spodziewał się od niej rady. Wreszcie – bezsilne narzędzie losu – niezgrabnie opuścił komnatę, mówiąc coś do siebie. U drzwi czekali już na niego Lodovico i Beatrice. Na zamku w Pawii zgromadził się cały dwór mediolański. Tegoż wieczora miało się odbyć przedstawienie teatralne, a śmiech i głośne rozmowy oraz dźwięki muzyki przenikały do komnaty umierającego księcia.

W orszaku Lodovica znajdował się również Leonardo da Vinci. Kiedy na zamku w Pawii ważyły się losy Mediolanu, on przechadzał się wzdłuż brzegów Ticino. Obserwując piaskarzy płuczających piasek w poszukiwaniu ziaren złota zaczął się zastanawiać, dlaczego przy ruchu płuczki lżejsze cząstki jej zawartości gromadzą się u góry lub naokoło brzegów i postanowił zbadać to prawo. Pomimo zupełnego braku zainteresowań sprawami politycznymi Leonardo musiał jednak powziąć pewne podejrzenia co do krytycznej sytuacji. Widział on przyszłość bardziej jasno niż ludzie bezpośrednio zaangażowani w wypadki polityczne, a może też tylko podczas przechadzki tej uderzyła go myśl, która znalazła wyraz w następującej melancholijnej przypowieści: „Na brzegu Ticino leżała lilia i prąd porwał za sobą brzeg, a z nim i kwiat.”

W pięć dni później Gian Galeazzo zmarł rozstając się z tym światem tak, jak dziecko rozstaje się ze swoją zabawką. Śpiewacy opuścili zamek. Matka, pocieszając się chwilową poprawą w jego zdrowiu, również wyjechała. Ale to nie z ludźmi było ciężko rozstać się młodemu księciu. Kiedy ksiądz opuścił komnatę i kiedy chory wiedział, że zbliża się jego ostatnia godzina, polecił przyprowadzić do swego łóża dwa ulubione konie i z trudem unosząc się raz jeszcze pogłaskał ich lśniąca sierść delikatną ręką. Następnie

kazał przyprowadzić swoje charty. Stado psów wtargnęło do komnaty umierającego ocierając o brokatową koldrę szczupłe głowy. Ostatnie spojrzenie młodego księcia Mediolanu padło na wilgotne brązowe oczy zwierząt, które były jego jedynymi przyjaciółmi na tym świecie.

Konni posłańcy wysłani zostali od razu na noc z pismem do Lodovica, oznaczonym godłem *cito, cito, cito*, które zwykle kładziono na wszystkich dokumentach państwowych i doniesieniach o śmierci dla podkreślenia ich pilności. Zastali go w Piacenzy, skąd Il Moro w największym pośpiechu udał się do Mediolanu. Zanim wieść o zgonie zdążyła dotrzeć do miasta, Lodovico zwołał Wielką Radę na posiedzenie do zamku. Uzurpując tron, starał się zachować, o ile to tylko było możliwe, pozory legalności i zaraz na wstępie „wiedziony przezornością” – jak pisze jego biograf, zaproponował, aby przestrzegano zasady prawnego następstwa tronu. Oczywiście z góry postarał się o to, aby poplecznicy jego w Radzie wysunęli zastrzeżenie, że „panujące w państwie stosunki nie są tego rodzaju, żeby małe dzieci można było obdarzać taką godnością”. W tych warunkach Lodovico miał zgodzić się niemal pod naciskiem na przyjęcie książęcej korony.

Zwłoki Giana Galeazza jeszcze spoczywały na wysokim katafalku udrapowanym złotogłowiem na zamku w Pawii, kiedy dzwony Mediolanu rozkołysały się na cześć nowego władcy przejeżdżającego przez ulice miasta wśród okrzyków tłumów i milczących przekleństw.

Beatrice osiągnęła teraz szczyt triumfu. Na rozkaz Lodovica sprowadzono do Mediolanu Izabelę Aragońską ubraną w habit mniszki uszuty z najtańszego brązowego sukna. Materiał ten, jak twierdziły damy na dworze, nie mógł kosztować więcej niż cztery soidy za łokieć. Dwoje dzieci Izabeli, również ubranych na znak

żałoby w brązowe szaty, z trwogą tuliło się do matki. Jej zmęczona twarz była jak z kamienia, jej na wpół obłąkany wzrok błędził dokoła szukając zmarłego męża, blade zaś wargi poruszały się bezdźwięcznie, jak gdyby szepcząc jego imię.

Śmierć Giana Galeazza była tak na rękę Lodowicowi, że w otoczeniu króla Francji przebąkiwano nawet po cichu, iż w wypadku tym musiano użyć jednej z szybko działających włoskich trucizn i że król najlepiej by uczynił zagarniając tron Mediolanu dla siebie. Karol VIII opłakiwał śmierć młodego księcia i zamówił mszę za spokój jego duszy. Była nawet chwila, kiedy król wahał się pomiędzy ambicją a niechęcią popełnienia zdrady wobec swojego gospodarza, pomiędzy współczuciem a podejrzeniem. Ostatecznie życie zwyciężyło śmierć i Karol VIII na nowo podjął podbój kraju.

Była to dziwna wojna. Karol wiódł za sobą silną armię, która nie staczała żadnych bitew. Każde miasto otwierało przed nią bramy. Wojska posuwały się naprzód bez przeszkód i zwyciężały nie natrafiając na opór. Piero de Medici z własnej inicjatywy pośpieszył na spotkanie Karola i wręczył mu klucze wszystkich swoich fortec. A podczas kiedy republikanie florency obalali znienawidzony reżim Medyceuszów, Savonarola słał z ambony Karola jako miecz Boga, jako nowego Cyrusa i nowego zbawcę świata.

Karol dokonał podboju Włoch przy pomocy drewnianych ostróg, jak to pogardliwie zauważył Aleksander VI. Jednak papież zdrzął z przerażenia, kiedy z okna Watykanu ujrzał czerwone światła pochodni, oświetlające drogę królowi Francji, który z obnażonym mieczem wjechał w mury Wiecznego Miasta. Łoskot kopyt końskich grzmiał wzdłuż Via Lata (dzisiejsze Corso), ciężkie furgony przetaczały się po drodze, działa groźnie połyskiwały w chybotliwym świetle pochodni, tłum zaś wykrzykiwał na cześć zwycięzcy: „Francja, Francja!”, rzucając równocześnie drwiące

okrzyki pod adresem papieża. Francuzi odpowiadali hasłem Filipa de Commines: *Dieu est avec nous!*¹

¹ Bóg jest z nami! (fr.)

Karol VIII zjawił się na ziemi włoskiej jako ucieleśnienie karzącej sprawiedliwości. Wystarczyło, aby rzucił rozkaz, a najbardziej niegodny ze wszystkich namiestników Chrystusowych zostałby złożony z urzędu ku zadowoleniu całego chrześcijaństwa. Kiedy jednak rozpoczął rokowania z Aleksandrem VI, z góry już był przez niego pobity, nie mógł bowiem sprostać podstępom bezbronnego papieża. Podczas kiedy wojska królewskie plądrowały rzymskie getto grabiąc pieniądze bogatym Żydom i paląc synagogi, zwycięstwo Karola rozwiało się jakby za podmuchem wiatru. Posuwając się dalej na południe wzdłuż Via Latina Karol nie zdołał nawet zapewnić sobie nadania mu przez papieża królestwa Neapolu. Król zabrał wprawdzie ze sobą jako zakładnika Cezarego Borgię, kardynała Walencji, kardynał ten jednak zbiegł już dwa dni później.

I znowu wystarczyło, aby Karol tylko określił, gdzie wojska jego mają się zatrzymać, aby miasto po mieście kapitulowały. Mniejsze twierdze oblegano i bez litości równano z ziemią albo też zdobywano je przy pomocy zdrady. Król Alfons, ojciec Izabeli Aragońskiej, nie czekał na nadejście Karola; złożył koronę na rzecz swojego młodego syna Ferrantina, po czym zbiegł z Neapolu.

Lodovico Sforza, książę Mediolanu i sprzymierzeniec króla, był obecnie najpotężniejszym władcą we Włoszech. Czyż to nie on właśnie wezwał króla Francji, aby uczynić z niego swoje narzędzie? Czyż to nie on uwolnił się od swoich najpotężniejszych wrogów, od dynastii aragońskiej? Czyż nie on upokorzył papieża i zdobył tron mediolański nie przelewając przy tym ani jednej

kropki krwi? Dom Aragoński został poniżony, Medyceuszów wygnała ich własna ludność, dwór Este był jego sprzymierzeńcem – czyż nie stał się więc najpotężniejszym obecnie księciem we Włoszech i władcą przeznaczenia kraju? Zwracając się do jednego z ambasadorów Lodovico wyciągnął obie dłonie, rozstawił krótkie palce i oświadczył: „Spójrzcie – w jednej dłoni trzymam pokój, a w drugiej wojnę.” Był panem losów Włoch i świata.

We Włoszech nie brakowało jednak ostrzegawczych głosów określających inwazję kraju jako nieszczęście. Ludzie tacy jak Pistoia ubolewali nad hańbą, która spadła na ziemię włoską. Zwracając się do Lodovico Pistoia powiedział z ironią: *Ben puoi dir, Signor mio: Ho nelle mani il cielo è'l mondo tutto sotto il manto.* – „Łatwo jest wam, panie, rzec: Trzymam niebo w rękach, a cały świat pod połami płaszcza.”

Ale obojętni Mediolańczycy nie interesowali się przebiegiem wypadków, gdyż uważali, że osobiście ich one nie dotyczą.

II

Cały niemal Mediolan rozbrzmiewał odgłosem pił i młotów. W okresie tym burzono bardzo wiele starych domów i wznoszono na ich miejsce nowe budowle bądź to z inicjatywy dworu, bądź też właścicieli prywatnych. Niektóre z budowli zamkowych przebudowywano, fortyfikacje zaś ulegały dalszemu wzmocnieniu. Leonardo ponownie przedłożył księciu swoje stare projekty dołączając do nich nowe w związku ze zmianami, jakie zaszły w technice prowadzenia wojny. „Teraz, kiedy artyleria zwiększyła swoją skuteczność o trzy czwarte, wskazane jest, aby murom fortyfikacyjnym nadać odporność o trzy czwarte większą, niż to dotychczas

było we zwyczaju.” Leonardo przedstawił wiele projektów dotyczących różnych udoskonaleń, sporządził również szkicowe plany nowych robót przy budowie okrągłych baszt, celem zaś ułatwienia zaopatrywania zamku zaproponował wybudowanie podwójnych schodów wzajemnie się krzyżujących. Myśl ta później została zrealizowana przy budowie zewnętrznej klatki schodowej w Blois.

„Jestem zadowolony z tego wszystkiego” – pisał Leonardo po dokonaniu pomiarów grubości ścian zamkowych i szerokości fos. Zastrzegł się jedynie co do projektu tajnych korytarzy łączących wnętrza zamku z wysuniętymi stanowiskami artylerii, z chwilą bowiem, kiedy którykolwiek z tych posterunków zostanie się w ręce przeciwnika, nieprzyjaciel mógłby przeniknąć do wewnętrznego pierścienia murów. Traktując to jako ogólną zasadę uważał, że system bastionów ma wiele słabych stron, i przeciwstawił mu metodę budowy fortyfikacji w starożytności i w średniowieczu. W znakomitym rysunku naszkicował plan takich fortyfikacji o kształcie wielokąta. Podobny nawrót do planów wielokątnych fortyfikacji można zaobserwować na rysunku Durer'a z roku 1527. Metoda ta jednak nie wzbudziła ogólnego zainteresowania aż do czasu, kiedy w Prusach przyjął ją Fryderyk Wielki. Piękny ten rysunek mógł zwrócić uwagę na nowe pomysły Leonarda, nie wydaje się jednak, aby projekty te zyskały uznanie w oczach Lodovica, który podobnie jak i inni ludzie tego pokroju przywykł do przydzielania swoim pomocnikom poszczególnych dziedzin pracy, ale nie darzył zaufaniem tego, kto odważył się wykroczyć poza z góry ustalony zakres działania.

W okresie tym Leonardo współpracował na zamku z Bramantem, który dobiegał wówczas pięćdziesiątki i sławę zawdzięczał głównie dziełom swego pędzla. Pracował jednak z powodzeniem

również na polu architektury i dotychczasowe jego osiągnięcia w tym kierunku zapowiadały, że zdoła stworzyć dzieła jeszcze potężniejsze. Bramante miał wielu przyjaciół na dworze mediolańskim. Wszyscy poeci nadworni, którzy nigdy nie wspominali o Leonardzie, do niego odnosili się zawsze ze słowami podziwu. Nawet sam Leonardo znajdował się pod urokiem tego człowieka o mocnych, twardych rysach, wysoko sklepionym czole i bystrym, śmiałym spojrzeniu głęboko osadzonych oczu. Często zwracał się do niego z prośbą o radę w sprawach architektonicznych, wspomina też w późniejszych latach o pomocy, jakiej udzielał mu Bramante „przy projekcie mostu zwodzonego pokazanego mi przez Donnina”. O ile jednak w okresie tym Bramante mógł udzielać pewnych wskazówek czysto technicznych, to jednak współpraca z Leonardem była i dla niego niezwykle pożyteczna, chociaż może sam nie zdawał sobie z tego sprawy. Jest bardzo prawdopodobne, że w miarę jak Bramante stopniowo ogarniał szerokie koncepcje Leonarda, ten rzeczowy i pewny siebie człowiek przejął również ogromną wizję możliwości otwierających się przed architekturą. Niektóre z zagadnień przez nich diskutowanych zapewne zasiały w umyśle Bramantego ziarna, które po długim okresie kielkowania dały w ostatecznym wyniku wspaniały owoc. W okresie tym mieli obaj dużo okazji do prowadzenia wspólnych rozmów, pracowali bowiem razem w Vigevano, letniej rezydencji Sforzów, do której Lodovico miał specjalną słabość. Było to miejsce jego urodzenia, a jakiś prymitywny sentyment drzemiący w zakamarkach duszy tego wyrachowanego człowieka uczynił to miejsce szczególnie mu drogim. Na jego polecenie zburzono brzydkie stare domy; powstały szerokie ulice i obszerny, ozdobiony arkadami plac, dokoła którego stanęły nowe budowle tak bogato ozdobione wielobarwną terakotą, że cały plac robił wrażenie

jednej wielkiej sali. Wykończony został w roku 1494, dość wcześnie, aby można go było jeszcze ozdobić (zachowanymi do dzisiaj) herbami księcia Bari z jego znamiennej dewizą: *Ich hoff – „Mam nadzieję”*.

Stary zamek również uległ przebudowie. Izabela Aragońska gorzko skarżyła się w pierwszych latach małżeństwa na niewygodę, na jakie była narażona mieszkając w starym gmachu. Bramante dobudował do jednego ze skrzydeł obszerny Palazzo delle Dame, gdzie pokrył freskami ściany komnat przeznaczonych dla Beatrice. Kiedy Bramante udał się do Pawii, aby skopiować słynny zegar zamkowy, Leonardo przystąpił do opracowania kosztorysu dekoracji sali zamkowej, sali niewątpliwie o bardzo wielkich rozmiarach, skoro projekt przewidywał dwadzieścia cztery sceny z historii rzymskiej, głowy filozofów oraz pewną ilość innych scen umieszczonych pomiędzy pilastrami. Ceny wykalkulowane przez Leonarda były bardzo skromne – czternaście lirów za każdą scenę z historii rzymskiej i po dziesięć lirów za głowę filozofa. Same farby potrzebne na obramowania, biorąc pod uwagę barwy niebieską i złotą, musiałyby kosztować siedem lirów. Nie ma śladów jednak, aby ten ambitny projekt kiedykolwiek został zrealizowany.

W Vigevano Leonardo zajmował się również drobnostkami. Zbudował na przykład dla Beatrice drewnianą altanę z pełną wdzięku fontanną. Większą część wiosny 1494 roku spędził w Vigevano oraz sąsiedniej miejscowości należącej do Sforzów, w której Lodovico zamierzał założyć wzorowe gospodarstwo rolne. Leonardo zbadał tutaj wprowadzony przez księcia system nawodnienia, który okazał się tak skuteczny, że uboga gleba od razu zaczęła dawać obfite plony. Kanał Sforzów biegnący od rzeki Ticino został przebudowany i przedłużony od Sesii do Vigevano; na cześć Lodovico odcinek ten nazwano Mora. Leonardo był

pełen podziwu dla dokonanego dzieła. W pracach swoich wspomina o stu trzydziestu śluzach do osuszania bagien. „Śluzy te – pisze – były dla mnie doskonałym przykładem.” Oglądał młyny, notował czas potrzebny na przemiał, zbierał informacje na temat cen zboża i mąki, starał się obliczyć zysk w wypadku udoskonalenia mechanizmu przemiału. „Woda jest przewoźnikiem przyrody” – pisał w uwagach do swoich prac w Vigevano. Od dawna już interesował się zagadnieniem wykorzystania siły wodnej. Właśnie tej cudownej wiosny w Lombardii zainteresowania te przekształciły się w namiętność, która przez długie lata miała rządzić jego życiem, jak gdyby jakieś tajemnicze nici wiązały go z wodą. Woda była tym elementem, który najbardziej go interesował – stale zmiennym, a przecież odwiecznie jednakowym, przezroczystym, a przecież odbijającym niebo i ziemię, ciągle innym, a przecież podlegającym niezmiennym prawom. Szum wody przenikał jego sny, a widząc oczyma wyobraźni jakąś żywiołową katastrofę, czuł przewalające się nad nim masy wody. Ilekroć Leonardo szukał porównań, myśl jego zwracała się ku rzece lub ku morzu. Jeśli przesunął dłonią po głowie pokrytej kędziorami włosów, uśmiechał się i mówił, że przypominają mu fale.

W okresie tym umysł Leonarda zaprzętało w silnym stopniu zagadnienie podobieństwa praw rządzących wszystkimi zjawiskami natury. Interesowała go każda zagadka wszechświata, naturalnym zaś następstwem upodobań badawczych było pragnienie osiągnięcia harmonii w ogólnej koncepcji świata, w koncepcji, którą obserwacje miały stale rozszerzać, wypełniać i komplikować odkryciami nowych zjawisk i nowych praw. Leonardo zdawał się żywić obawę, że zbyt wielka szczegółowość jego badań może przesłonić mu pogląd na całość obrazu. W tym okresie życia

bardziej niż kiedykolwiek przedtem skłaniał się ku sprowadzaniu wszystkich zjawisk do wspólnego mianownika, czasami nawet kosztem wejścia w konflikt z faktami naukowymi.

Jednym z najbardziej prokrustowych uogólnień Leonarda, od którego nigdy właściwie nie potrafił się uwolnić, jakkolwiek wpłynęło ono na zniekształcenie wielu wyników jego studiów, była zapożyczona od starożytnych koncepcja o paralelizmie mikrokosmosu i makrokosmosu, człowieka i wszechświata. „Pisarze starożytności nazywają człowieka światem w miniaturze” – tymi słowami rozpoczął Leonardo swoją rozprawę o wodzie. Do tych pisarzy zaliczał się Seneka, który, jak odkrył Leonardo, również głęboko interesował się tym problemem. Poprzednicy Leonarda, Brunetto Latini i Ristoro d'Arezzo, kładli duży nacisk na harmonię, jaka winna panować w naturze, a koncepcja ta jeszcze długo panowała w umysłowości wielu myślicieli. Człowiek – wyjaśniał Leonardo – zbudowany jest, podobnie jak i inne twory, z ziemi, wody, powietrza i ognia. Jego szkielet odpowiada skalistemu szkieletowi świata. Organizm ludzki ma w sobie morze pod postacią krwi, która rozszerza płuca przy oddychaniu, podobnie jak w ciele ziemi znajduje się ocean, który wzbiera i opada co sześć godzin tworząc oddech świata. Jak u człowieka naczynia krwionośne rozgałęziają się po całym ciele, tak niezliczone żyły wodne przebiegają przez ciało ziemi. Woda, która spływa strumieniami ze szczytu góry tryskając z rany w kamieniu, „stanowi krew utrzymującą górę przy życiu”. Sok, który podnosi się w roślinach, przypomina krew krążącą w żyłach ludzkich. W Vigevano Leonardo przyglądał się odwijaniu pędów latorośli winnej, specjalnie osłoniętych na okres zimowy (zdarzenie to zapisał w notatniku pod datą 20 marca 1494 roku), i obserwował przycinanie pędów.

Zauważył wówczas, że soki spływają od korzeni ku obciętym gałązkom, podobnie jak krew w chorym ciele zbiera się w pewnym miejscu, które należy otworzyć i dać upust skażonej cieczy, aby umożliwić świeży dopływ krwi nie skażonej. Natura, „pomocnica wszystkich istot żyjących”, dba o to, aby życiodajne soki nie uległy zmarnowaniu.

Pociągnięty w pierwszej chwili niezwykłością porównania, Leonardo zauważył jego słabe strony, kiedy zaczął zastanawiać się nad siłami, które powodują krążenie soków poprzez martwe ciało ziemi i mogą doprowadzić strumień wody aż na szczyty gór. W dziełach pisarzy starożytności i średniowiecza – zdaje się, że w latach tych Leonardo mógł dużo czasu poświęcić na czytanie – znalazł wyjaśnienie tego problemu, nie zdołało ono jednak zaspokoić jego ciekawości. Według *Meteorologii* Arystotelesa morze jest uwięzione we wnętrzościach ziemi; według Pliniusza Starszego krąży ono za pośrednictwem żył wodnych w organizmie globu, a pod wpływem ciśnienia ziemi i siły wiatru zdolne jest podnieść się aż do poziomu wierzchołków gór. Brunetto Latini twierdził, że morze leży wyżej od najwyższych gór. Ristoro d'Arezzo popierał ten pogląd wysuwając argument, że woda jest lżejsza od ziemi i dlatego może utrzymywać się w górze. „Woda nie będzie przenosić się z miejsca na miejsce, dopóki nie przyciągnie jej głębia” – utrzymuje Leonardo. Jeśli zaś morze mogło znajdować się powyżej wierzchołków górskich, jak to utrzymuje „błędna opinia”, to przecież po tylu wiekach dawno by już musiało odpłynąć. „Nawet w najmniejszym stopniu nie jestem zdumiony opinią, która wytworzyła się na tle jednomyślnej zgody tych, co wyrazili sąd sprzeczny z prawdą” – dodaje Leonardo. Twierdzeniom podtrzymującym ten pogląd przeciwstawił jedną tylko uwagę: gdyby morze leżało wyżej niż ziemia, zalałoby glob natychmiast po

usunięciu zapór. „W ogólnym mechanizmie ziemi te części położone są najniżej, które dostały zatopione przez morza.”

Leonardo wysunął inny jeszcze wniosek, który w tym czasie niewątpliwie musiał być ogólnie przyjęty, a mianowicie teorię, że poziom morza wszędzie jest jednakowy oraz że „jak z samej istoty wynika, żadna płaszczyna wody nie może leżeć poniżej poziomu morza”. Jeśli się przyjmowało te prawdy jako aksjomat, jakże można było wytłumaczyć wytrysnięcie źródła jakiejś rzeki? Gdyby Leonardo posunął się tylko o jeden krok dalej, znalazłby się u progu właściwej odpowiedzi. Jednak jego zdolność patrzenia przyćmiona była ulubioną koncepcją o podobieństwie zjawisk w życiu organicznym i nieorganicznym. Leonardo usiłował usprawiedliwić swoje lekceważenie prawa przyciągania wysuwając inne prawo fizyczne, mianowicie prawo ciepła, o którym wówczas jeszcze mało wie ś, dziano, a i on sam dopiero zaczynał błądzić po omacku; w tej nowej dla niego dziedzinie. „Gdzie jest życie, tam jest i ciepło, a gdzie jest ciepło życia, tam muszą krążyć soki” – pisał. Dalej starał się wyjaśnić, w jaki sposób ciepło unosi do góry parę wodną z rzek i bagien, dlaczego w powietrzu zimniejszym para ta gromadzi się w postaci ciężkich chmur i opada na ziemię jako deszcz. Jednak lektura odwiodła go od tych trafnych hipotez. Albertus Magnus utrzymywał, że słońce i gwiazdy wytwarzają pod ziemią wilgotne opary, które wznoszą się później w postaci jakby wiatrów aż do chwili napotkania szczeliny w górach, przez którą wydostają się na zewnątrz. Leonardo zapalił się do tej koncepcji i wyjaśniając zjawisko źródła bijącego w górę narysował aparat do destylacji, półokrągłe naczynie ogrzewane z góry, z otworem z boku, przez który wydostaje się woda. To połączenie nowych metod badawczych ze spuścizną średniowiecza doprowadziło Leonarda do uzupełnienia jego koncepcji podobieństwa

zachodzącego pomiędzy makrokosmosem a mikrokosmosem: ta sama przyczyna, naturalne ciepło, które powoduje krążenie krwi w ciele człowieka i dopływ jej aż do głowy, które wznosi wodę aż na szczyty gór, działa wbrew naturalnym prawom. Podobnie jak krew wypływa z rany w głowie, tak i morze wytrysku je poprzez szczeliny w ścianie górskiej.

Wprawdzie Ristoro d'Arezzo już wówczas nie zgadzał się z teorią parowania mórz wewnętrznych. Alberti zaś opisał, w jaki sposób powstają źródła, i wyjaśnił ich bieg poprzez szczeliny skalne, jednak Leonardo do tego stopnia był opanowany przez koncepcję paralelizmu pomiędzy człowiekiem i ziemią, że przez dłuższy jeszcze czas nie chciał przyswoić sobie tych nowych zdobyczy nauki. Starcie pomiędzy tradycją a nowymi osiągnięciami długo jeszcze miało oddziaływać hamująco na Leonarda również w innych dziedzinach myśli. Walka ta przybierała często ostre formy, zwłaszcza ze względu na charakter konfliktu pomiędzy uczuciem a wynikami doświadczeń oraz daremne zmagania człowieka dążącego do wyzwolenia się spod działania ulubionych urojeń.

„Ruch jest źródłem życia” – oto jak Leonardo podsumował twoje studia z dziedziny mechaniki w tym okresie. Aż do tego czasu historia mechaniki dotyczyła głównie statyki, dynamika była jeszcze w powijakach, studenci zaś czerpali wiedzę przeważnie z ubogiej spuścizny po nauce greckiej.

W tej tak bogatej w wydarzenia epoce, w której żył Leonardo, miał on aż nazbyt wiele czasu na studia i prace badawcze. W wyniku niezliczonych obserwacji odkrył wiele nowych praw wynajdując i stosując wszelkiego rodzaju praktyczne próby, zanim przystąpił do ostatecznego formułowania zasad. Co to jest ruch? – zadawał sobie pytanie. „Żaden przedmiot martwy nie może

poruszać się sam z siebie, ruch jego stanowi wynik ruchu innych ciał.” Cóż to za siła, która wprawia w ruch martwe przedmioty? – zapytywał z kolei. Definicje jego wciąż jeszcze pozostawały pod wpływem średniowiecznej metafizyki ruchu. Siła – *sforza* (później Leonardo używał słowa *impeto*) – jest wynikiem braku albo nadmiaru. Zmusza ona wszystko istniejące do zmiany formy i położenia, śpieszy pełna gniewu ku upragnionej śmierci, rodzi się z gwałtu i umiera od wolności. Im jest większa, tym szybciej się zużywa; wzrasta na skutek wysiłku i zanika w spoczynku. Ciało, na które wywiera działanie, traci wolność.

Uogólnienia te datują się z okresu, w którym używano tych samych terminów w odniesieniu zarówno do fizyki, jak i do filozofii, w którym nie znano jeszcze linii odgraniczającej nauki ściśle od innych gałęzi wiedzy i w którym ruchy z dziedziny doświadczalnej identyfikowano z procesami intelektualnymi. Wrażliwość artystyczna Leonarda znajdowała tutaj specjalną przyjemność w szkicowaniu uogólnień. Sporo jeszcze lat upłynęło, zanim odrzucił cały ten balast filozoficznych definicji i zanim osiągnął jasność sądu o matematycznej precyzji. Ale już teraz, u progu tej scholastycznej metafizyki, pojawiły się elementy dynamiki przyszłości, które Leonardo beztrąsko poplątał z uogólnieniami przeszłości.

Wiele czasu artysta poświęcił problemowi środka ciężkości, który uważał za jedno z podstawowych zagadnień mechaniki. Zaczął od osobistych obserwacji. Zauważył, że człowiek siedzący nie może się podnieść bez pomocy rąk, jeśli część jego ciała, znajdująca się przed punktem podparcia, nie jest cięższa od części znajdującej się poza nim. Obserwował ślizgających się; stwierdził, że człowiek podnoszący ciężar jedną ręką równocześnie wyciąga drugą oraz że dźwigając jakiś ciężar zgina plecy, aby zachować równowagę. Widział, jak człowiek, który pośliznął się w jednym

kierunku, wyciągnął ramię w stronę przeciwną. Z niezliczonych tych obserwacji wysnuł wniosek, którego nikt jeszcze przed nim nie sformułował: dla utrzymania równowagi wystarczy, jeśli środek ciężkości znajduje się w obrębie podstawy danego ciała. Zanotował kilka paradoksalnych wypadków, w których równowaga nie ulega zakłóceniu, narysował na przykład ramę zachowującą równowagę, mimo że opierała się tylko na końcu gwoździa, dalej drążek podparty na samym końcu, a również utrzymujący równowagę. Rysunki te wywierały wrażenie, jak gdyby Leonardo myślał o tych przykładach równowagi jedynie w celu włączenia ich do swojego arsenału sztuczek kuglarskich.

Nie ustawał w badaniach nad zagadnieniem ruchu w powietrzu. Od czasów Arystotelesa utrzymywał się pogląd, że właśnie powietrze podtrzymuje ruch. Jedynie Wilhelm Occam odważył się przeciwstawić tej ogólnie przyjętej teorii, utrzymując, że ciągłość ruchu można wytłumaczyć bezwładnością, której prawo pierwszy sformułował dopiero Kartezjusz. Od Alberta z Saksonii i Mikołaja Cusanusa Leonardo przejął koncepcję siły rozpędowej, którą posiada na przykład strzała w momencie opuszczenia cięciwy. Usiłował wytłumaczyć ciągły ruch strzały tworzeniem się pierścieni w powietrzu, podobnych do kół na wodzie, które posuwają łódź naprzód. Dla wielu zjawisk Leonardo nie umiał znaleźć wytłumaczenia. Obserwując lot strzały zauważył trzy stadia tego ruchu: „wybuch”, który wyrzuca strzałę w powietrze, opadanie i zmianę kierunku. Usiłując wiernie narysować szlak lotu pocisku Leonardo nie nadał mu formy paraboli z identycznymi łukami, ale na drodze opadania pocisku narysował krzywiznę bardziej stromą, tak jak linia ta przebiega w rzeczywistości na skutek oporu stawianego przez powietrze.

Większość myśli, które Leonardo zaczerpnął do swoich studiów nad mechaniką, pochodziła z trzynastego stulecia, z dzieła filozofa Jordanusa Nemorariusza, pioniera nowoczesnej wiedzy mechanicznej. Z dzieła tego zaczerpnął takie pierwsze zasady, jak na przykład prawo, że „każdy ciężar dąży do opadnięcia ku środkowi (ziemi) po najkrótszej drodze”, oraz nową jak na owe czasy koncepcję pracy dokonanej, przy pomocy której Jordanus wyjaśniał prawo równowagi dźwigni. Leonardo często wspomina inne jeszcze dzieło z trzynastego stulecia, *Tractatus de ponderibus* (Rozprawa o ciężarach), również przypisywane Jordanusowi. Dzieło to stało się źródłem najciekawszych wniosków Leonarda. Wypracował on prawo ruchu po równi pochyłej, prawo, które dopiero w osiemdziesiąt lat później rozpowszechnił Simon Stevinus z Bruges. Uwaga o ruchu przyśpieszonym ciał swobodnie spadających sprowokowała Leonarda do przeprowadzenia eksperymentu z dwiema kulami zrzuconymi najprzód równocześnie, a następnie jedna po drugiej. W ten sposób badacz usiłował dojść do ścisłej formuły stosunku wzrostu szybkości do ilości przebytej drogi. Opis tego eksperymentu zaopatrzył w diagram podający w linii poziomej cyfry oznaczające przerwy w czasie, w kierunku zaś pionowym odległości. Prawdopodobnie jest to pierwszy wykres znany w historii nauki. Leonardo bardzo się zbliżył do ustalenia prawa o stosunku drogi ciała spadającego do kwadratu czasu. Nie udało mu się jednak ściśle sformułować tego zagadnienia. W obliczeniach brał pod uwagę fakt oporu powietrza oraz zjawisko opóźnienia ruchu w gęstej substancji, jak na przykład w wodzie; „można to udowodnić wprawiając miecz w ruch wahadłowy” – dodaje. Leonardo zdawał sobie doskonale sprawę – i to całkowicie w duchu nowoczesnych prac badawczych – z wartości powtarzanych doświadczeń. „Przypominam ci, że wnioski twoje musisz

potwierdzić przykładami, a nie wnioskami, co byłoby zbyt łatwe; mówić powinien na podstawie doświadczeń” – zaznaczał nieco później, jak gdyby pod swoim adresem. W innym znowu miejscu pisze: „Zanim ustalisz jakieś ogólne prawo, wypróbuj je dwa albo trzy razy obserwując, czy doświadczenie da te same wyniki.”

Jakkolwiek metoda pracy Leonarda odpowiadała wymaganiom nauki doświadczalnej, to jednak nie potrafił on znaleźć nowego języka dla wyrażenia nowych koncepcji. Jego obraz zasady zachowania energii był mglisty; oto, co pisze na ten temat: „Ciężar jest pokonywany przez siłę, a siła przez ciężar. Im bardziej ciężar opada, tym bardziej rośnie; im bardziej opada siła, tym bardziej maleje.” Praktyczne eksperymenty Leonarda poprzedzały jego twierdzenia teoretyczne, dlatego też od razu doszedł do właściwego wniosku, który po raz pierwszy sformułował dopiero Galileusz, a mianowicie, że to, co się zyskuje na sile przy użyciu maszyny, traci się na czasie i na odwrót. Obserwacje Leonarda, dokonane prawdopodobnie w trakcie przyglądania się pracy młynów w Vigevano, doprowadziły go do wniosku, że jeśli w danym momencie koło poruszane jest przy pomocy pewnej ilości wody i jeśli ilość ta nie może być zwiększona, „to samo koło może wprawdzie wprowadzić w ruch pewną ilość maszyn, zużyje jednak wówczas odpowiednio większą ilość czasu, a maszyny te nie wykonają większej pracy w dłuższym okresie czasu niż pierwsza maszyna w jednej godzinie.” Obserwując w ruchu swoje ukochane koła zębate zauważył: „W im większym stopniu siła ulega przenoszeniu z koła na koło, z dźwigni na dźwignię, tym bardziej wzrasta i zwalnia tempo.” Już w tym czasie świeża w jego umyśle koncepcja pracy efektywnej, może nawet udałoby mu się tę myśl sformułować, gdyby zdołał wykończyć rozprawę o ruchu. Często wymienia rozdziały tej rozprawy, która częściowo przynajmniej musiała

być znana, jeśli wiele zawartych w niej wniosków można znaleźć w pracach jego następców.

W okresie tym Leonardo w równym stopniu interesował się hydrauliką, która w pracy jego łączy się nierozdzielnie z dynamiką. Spostrzegł na przykład, że jeśli naciśnie się tłok pompy wodnej na szerokość palca, wówczas woda wytryśnie na odległość dwóch łokci. Ten sam stosunek zauważył pomiędzy szybkością obrotów koła i jego osi a obwodem napędzającego koła zębatego. To porównanie pracy pompy wodnej z przenoszeniem siły za pomocą układu kół zębatach zawierało już wówczas w sobie logikę¹ prawa Pascala, podstawowego prawa hydrauliki. Leonardo usiłował również odkryć, w jaki sposób rozkłada się ciśnienie na powierzchnię cieczy. Jakkolwiek obliczenia jego miały charakter próbny i nie były dokładne, to jednak wykazał on jasny związek zachodzący pomiędzy ciśnieniem na daną powierzchnię a wysokością strumienia wody: „Jeśli jedenaście łokci kamieni będzie wywierać parcie na jeden łokieć wody, strumień wody podniesie się jedenaście razy wyżej niż wtedy, gdy ciśnienie wynosi tylko jeden łokieć.” Siła podnosząca wody podlega tym samym prawom co i podnoszenie ciężarów za pomocą bloku. „Jest niemożliwe, aby spadający ciężar mógł unieść inny ciężar tej samej wagi, choćby tylko do tej samej wysokości, z jakiej został on opuszczony, bez względu na to, jak długi byłby czas pracy. Lepiej więc milcz, ty, który proponujesz uzyskanie większego ciężaru wody niż ciężar, którym chcesz tę wodę tłoczyć” – pisze Leonardo, jak widać, do jednego z inżynierów zajętych przy robotach wodnych. Ciecze podlegają tym samym prawom co i ciała stałe. W obu wypadkach istnieje ten sam związek pomiędzy siłą i odległością, jak też pomiędzy siłą i czasem. Wszystkie ruchy w naturze składają

się na tę samą sumę: jeśli człowiek skacze ze schodów stopień po stopniu, suma ciężaru i siły poszczególnych skoków jest taka sama, jak gdyby ten człowiek wykonał jeden skok od szczytu schodów aż do ich podstawy.

Leonardo miał zamiar napisać rozprawę o ruchu i mierzeniu wody – *Del moto è misura dell'acqua*. Dzieło to zakrojone było na razie na piętnaście tomów, z tym że ilość ich stopniowo miała dojść do trzydziestu pięciu. Autor zgromadził już nawet pokaźną ilość szkiców do tej rozprawy. Lomazzo na przykład widział nie mniej niż trzydzieści znakomitych rysunków samych tylko młynów. Leonardo obserwował proces tworzenia się fal na wodzie zamierzając tylko temu jednemu zagadnieniu poświęcić jeden z tomów swojej rozprawy. W pewnym odstępie czasu rzucał na stojącą wodę dwa kamienie i następnie obserwował marszczenie się tafli wodnej oraz powstawanie i rozszerzanie się kół zachodzących jedno na drugie. Takie same ruchy wytwarzają się i w powietrzu: „Jak kamień rzucony na wodę powoduje powstawanie kręgów, tak i dźwięk rozchodzi się w powietrzu w postaci kół.” Koła te zachodzą jedno na drugie zachowując swój własny środek.

Leonardo wciąż zajmował się zagadnieniami związanymi z wodą, kiedy zaczął myśleć o zbadaniu podobieństwa ruchu fal na wodzie i w powietrzu. Napisał on, że na podstawie odbicia odgłosu grzmotu możliwe jest określenie miejsca nawiedzonego burzą. Aby tego dowieść, sporządził nader skomplikowany aparat, kiedy zaś zauważył, że „ruch wiatru całkowicie przypomina ruch wody”, wynalazł specjalny wiatromierz „do lepszego rozpoznawania wiatrów”.

Zaprojektował również skomplikowany przyrząd, rodzaj kwadrantu przymocowanego do deski, na końcu której zwiisał język żelazny działający na podobieństwo wahadła i wskazujący siłę

wiatru na podziałce umieszczonej na łuku. Podobny aparat znany był w Anglii w końcu siedemnastego stulecia.

Magnes – twierdzi Leonardo – również wysyła fale podobne do ruchów rozchodzących się w powietrzu i wodzie. W nieznanym bliżej celu sporządził rodzaj tablicy zaopatrzonej w łuk i igłę magnetyczną, pierwszą igłę magnetyczną umieszczoną na osi poziomej – wynalazek zastosowany dopiero w pół wieku później.

Uwaga Leonarda skoncentrowała się jednak głównie na ruchach wody. Wynalazł on instrument, za pomocą którego można było ustalić, czy prąd rzeki jest szybszy na dnie, czy też na powierzchni, na środku czy też przy brzegach. Obserwując ciśnienie, wywierane przez prąd na brzegi, odkrył, w jaki sposób prąd wpływa na zmianę biegu rzeki. Omówienie tego problemu miało stanowić jeden z ważniejszych rozdziałów jego pracy.

III

Zdaje się jednak, że Leonardo w tym okresie nie posunął się dalej w studiach. Współczesne wydarzenia i kłopoty życia codziennego wymagały zwrócenia baczniejszej uwagi na toczące się wypadki. Ci, którzy zagrzebali się w pracy i nie mieli kontaktów ze światem zewnętrznym, mogli już w parę miesięcy po inwazji Karola VIII zaobserwować olbrzymie przemiany dokonujące się we Włoszech. Triumf Karola przyczynił się wprawdzie do umocnienia władzy Lodovica Sforzy, łatwość jednak, z jaką triumf ten został osiągnięty, dała władcy Mediolanu wiele do myślenia. Król Francji, który tak skutecznie zrealizował roszczenia domu Anjou do tronu neapolitańskiego, mógł przecież pewnego dnia również

dobrze wystąpić z pretensjami domu Orleańskiego do księstwa Mediolanu. Roszczenia te datowały się jeszcze z czasów małżeństwa Ludwika Orleańskiego, brata Karola VI, z Walentyną, prawowitą dziedziczką Viscontich, a chociaż małżeństwo to zawarte zostało pełne sto lat temu, Lodovico – niepewny uzurpator – zbyt dobrze zdawał sobie sprawę z kruchości podstaw, na jakich opierały się jego własne roszczenia do tronu. Czuł się teraz dość silny, aby zniszczyć narzędzie, którego użył, zanim mogło ono obrócić się przeciwko niemu, i zdecydował się wyprawić z powrotem do Francji Karola, którego sam przedtem wezwał do przekroczenia Alp.

Stosownie do tego planu Lodovico zgromadził wszystkich niezadowolonych władców. Karol VIII, zanim jeszcze zdążył wstąpić na tron Neapolu, ujrzał, jak przeciwko Francji tworzy się liga, na czele której stanęli papież, Rzeczpospolita Wenecka, król Hiszpanii, cesarz niemiecki i księżę Mediolanu. Karol VIII, o sercu błędnego rycerza, a umyśle zwykłego głupca, nie mógł pojąć możliwości podobnej zdrady. W tej krytycznej sytuacji, kiedy los jego został już przypieczętowany, jedyną jego reakcją była dziecinna wprost rozpacz z powodu tajnej zмовy sprzymierzeńców. „Cóż za hańba – mówił Karol do posła Domenica Trevisana – a ja zawsze wam wszystko mówiłem.”

Karol szybko rozpoczął odwrót w kierunku Francji. Nie tylko jako człowiek czystego serca, ale też jako rycerz pełen męstwa rzucił się z narażeniem własnego życia w wir bitwy pod Fornovo, do której wojska sprzymierzone zmusiły armię francuską. Walczył jak lunatyk i ze szczęściem lunatyka uniknął pewnej śmierci przebijając się do Asti, gdzie zawarł wątpliwy pokój. W parę miesięcy po uroczystościach koronacyjnych w Neapolu stracił królestwo neapolitańskie; jego sen o potędze rozwiął się jak dym. Karol

wrócił do Francji nie zdając sobie sprawy z przyczyn swojej klęski, tak jak przedtem nie zdawał sobie sprawy z przyczyn swoich sukcesów. Teraz Lodovico Sforza rzeczywiście osiągnął szczyt swojej potęgi – jako zwycięzca sił, które sam rozpuścił. Mniej więcej w tym czasie rozpowszechnił on we Włoszech alegoryczny wizerunek przedstawiający go jako Murzyna z miotłą. Licząc na krótką pamięć swoich ziomków Lodovico przedstawiał siebie jako oswobodziciela kraju z rąk obcych barbarzyńców.

Znalazł się jednak wobec konieczności wyłożenia olbrzymich sum dla umocnienia swego zwycięstwa i wzrostu władzy. Niezależnie od dużego posagu, jaki dał swojej bratanicy, lekkomyślniej Biance Marii, musiał wypłacić sto dwadzieścia tysięcy dukatów za wprowadzenie go na tron przez Maksymiliana, który w tym czasie został cesarzem. Ceremonia ta odbyła się ze szczególną wspaniałością w Mediolanie w roku 1495. Przedtem namawiając Karola VIII do włoskiej wyprawy Lodovico wypłacił mu dwieście tysięcy dukatów, teraz musiał łożyć olbrzymie sumy na utrzymanie własnych wojsk. Zmuszony był nawet przetopić złote medale i wysłać kosztowności do Wenecji na zabezpieczenie pożyczki w wysokości pięćdziesięciu tysięcy dukatów. W związku z trudnościami finansowymi nałożył nowe podatki i daniny na ludność, która zaczęła się burzyć i głośno złorzeczyć nowemu władcy. Dla obrony przeciwko Ludwikowi Orleańskiemu, który objął w posiadanie Nawarrę, Il Moro musiał uciec się do pomocy zaciężnych wojsk cudzoziemskich, kiedy zaś jego teść, książę Ferrary, przystąpił do odlewania ciężkich dział, Lodovico dostarczył mu potrzebnego w tym celu metalu. Ludwisarz domu Este, Giannino Alberghetti, z którym w swoim czasie Leonardo omawiał sprawy techniczne, przysłał sto pięćdziesiąt tysięcy funtów brązu, który miano wodą

spławić do Ferrary. Był to właśnie metal przeznaczony na odlew olbrzymiego posągu. Leonardo z gorzkim rozczarowaniem widział, jak jego dzieło – owoc wieloletniej pracy – rozpadło się w nicłość. Zniósł ten cios z charakterystycznym dla niego fatalizmem. „Jeśli chodzi o konia – pisał później do Lodovica – to nie mam nic do powiedzenia, wiem bowiem, jakie teraz są czasy.”

Nie tylko jednak najdumniejsze nadzieje Leonarda rozsypały się w gruzy. Gualtieri, skarbnik Lodovica, wstrzymał wypłatę należnych mu pieniędzy, tak że Leonardo raz jeszcze stanął w obliczu walki o byt. I to nie tylko o własny byt – musiał bowiem utrzymać swoich rzemieślników, służbę i nicponia Giacoma, którego przezwiał *Salai* – „mały diabeł”. „Przez trzydzieści sześć miesięcy musiałem żywić sześć gąb, a miałem na to wszystko pięćdziesiąt dukatów” – oto jak ujął Leonardo wyniki trzyletniej ciężkiej walki.

Rozglądając się dokoła za nowymi zamówieniami i słysząc, że władze katedralne w Piacenzy szukają rzeźbiarza, który by wykonał portal do katedry, wystosował do jednego z przyjaciół, prawdopodobnie do kogoś wpływowego, list, w którym w charakterystyczny dla siebie sposób szczegółowo wyłożył, że dzieło tego rodzaju winno wywierać szczególne wrażenie na cudzoziemcach przybywających z obcych krajów i dlatego nie powinno wyjść z nieodpowiednich rąk. Doszły go słuchy, pisze dalej, że pracę tę zaoferowano do wykonania garncarzowi, płatnerzowi, ludwisarzowi, dzwonnikowi, a nawet jakiemuś kanonierowi. Jeden z nich, jakiś ordynarny, nieokrzesany człowiek, miał nawet czelność otrzymać list polecający od samego Lodovica. List kończył się naiwną uwagą, że istnieje jeden tylko człowiek godzien tego dzieła – „Florentczyk Leonardo, który jest w trakcie wykonywania w brązie konnego posągu księcia Francesca i który nie potrzebuje

osobiście ubiegać się o tę pracę, ma bowiem roboty już na całe życie i wątpić nawet należy, czy wszystkie te prace zdąży wykonać, tak bowiem są ogromne.” Patetyczny ten list jest wzruszający w swoim połączeniu naiwnej przebiegłości z dumną pewnością siebie: rzuca on światło na trudności, z jakimi Leonardo musiał walczyć w tym okresie. W każdym razie list ten nie osiągnął zamierzonego celu.

Inne wysiłki w kierunku otrzymania poważniejszych zamówień również spełzły na niczym. W kilka lat później Leonardo usiłował zapewnić sobie zamówienie na obraz do ołtarza w kościele Franciszkanów w Brescii. Przygotował już nawet plan rozmieszczenia postaci świętych, ale i to dzieło powierzono innemu artyście. Jakkolwiek Lodovico nie płacił swoim artystom, wymagał, żeby stale dla niego pracowali. Pomimo pustki w skarbcu książęcym zarządził dokonanie zmian w zamku, między innymi nakazał urządzenie dla Beatrice pewnej liczby małych, bogato ozdobionych komnatek, tzw. *camerini*. Leonardo przystąpił do pracy. Jednak wśród trosk o zdobycie kawałka chleba malowanie pogodnych fragmentów dekoracyjnych nie należało do łatwych zadań. Leonardo zmuszony był natarczywie domagać się o zapłatę narażając się na wyniosłość i impertynencję ze strony opływających w dostatki książęcych urzędników, którzy nie mogli zrozumieć, jak człowiek tak świetnie ubrany i o tak wytwornych manierach mógł mieć kłopoty ze zdobyciem kawałka chleba na co dzień.

„Może Wasza Ekscelencja w przekonaniu, że posiadam pieniądze, nie wydał poleceń Messer Gualtieriemu” – pisał delikatnie Leonardo do Lodovica. Dyskretne te żądania nie odniosły skutku, jako że nikt lepiej od księcia nie potrafił w takich wypadkach udawać głuchego. Leonardo stracił wreszcie cierpliwość i porzucił pracę na zamku ku zdumieniu urzędników, którzy nie mogli

pojąć, aby ktoś do tego stopnia mógł stracić panowanie nad sobą. „Malarz, który dekorował nasze *camerini*, zrobił coś w rodzaju awantury i w związku z tym porzucił pracę” – pisał sekretarz książy do Lodovica w liście z 8 czerwca 1496 roku. Imię Leonarda w liście nie jest co prawda wymienione, nie wydaje się jednak, by bohaterem skandalu mógł być ktoś inny, zwłaszcza że po zajściu tym zaczęto gorączkowo ubiegać się o pozyskanie Pietra Perugina, malarza cieszącego się podówczas szczególnym wzięciem.

Oszczercy na dworze robili, co mogli, rozsiewając plotki i złośliwe pogłoski, aby tylko pogłębić przepaść pomiędzy księciem a jego nadwornym malarzem. Już i tak rozgoryczony walką o byt Leonardo ujrzał, jak zazdrość i zła wola usiłowały go przedstawić w najgorszym świetle. Drzemiąca w nim zawsze podejrzliwość wybuchła i teraz w paroksyzmie nienawiści skierowanej przeciwko nieznanemu wrogowi. Leonardo pozostawił po sobie mało danych wskazujących na jakieś mocniejsze węzły łączące go z ludźmi, w tym jednak okresie, jak i w innych chwilach swojego życia, pisał długie listy, w których opisywał wszystkie swoje zmartwienia, listy pełne rozpaczliwych a często nieuzasadnionych ataków na ludzką nikczemność. Milczący i raczej nieudzielający się zwykle Leonardo pod wpływem nurtującej go nienawiści stawał się wymowny dając upust uczuciom. „Znam jednego człowieka – pisał – który obiecywał sobie otrzymać ode mnie rzeczy bynajmniej mu się nie należące, a zawiedziony w swoich bezczelnych żądaniach usiłował pozbawić mnie wszystkich przyjaciół. Z chwilą kiedy stwierdził, że ludzie ci są mądrzy i nie chcą ulegać jego woli, zaczął mi grozić utrzymując, że znalazł papiery, które odsuną ode mnie moich dobroczyńców. Mając to na względzie poinformowałem o tym Waszą Dostojność... w tym celu, żeby

człowiek ten, gdyby usiłował uczynić z Waszej Dostojności narzędzie swojej niegodziwości, zawiódł się w swoich zamiarach.”

Tym osobistym wrogiem Leonarda musiał być ten sam człowiek, o którym Leonardo wspominał już poprzednio: „Nawet gdyby mógł zaprzęgnąć do pracy wszystkie moce piekielne, jakie istnieją lub istniały, to i tak nie zaspokoiliby to żądzy jego szatańskiej duszy. Bez względu na moje możliwości, nie byłbym w stanie opisać charakteru tego człowieka.” Poważne troski materialne, wrogie środowisko i daremne mimo sławy wysiłki uzyskania zamówień, które mniej znaczni od niego artyści otrzymywali bez trudu, wszystko to razem doprowadziło Leonarda do rozpaczliwej myśli o porzuceniu sztuki w ogóle. Strzęp jakiegoś listu zawiera słowa: *la mia arte la quale voglio mutare*¹. Miał nadzieję, że dzięki wynalazkom bardziej mu się poszczęści w dziedzinie produkcji przemysłowej. „Jutro rano, 2 stycznia 1496 roku, zrobię pas i dokonam próby” – notuje kładąc dokładną datę jak człowiek stawiający kamienie milowe przy drodze. Leonardo wynalazł maszynę do ostrzenia igieł robiąc przy tym cały szereg rysunków konstrukcyjnych, wykonanych ze szczególną pieczołowitością. Liczył, że maszyna ta da mu poważne zyski. „Sto razy na godzinę po czterysta igieł za każdym razem daje czterdzieści tysięcy na godzinę, a w dwunastu godzinach – czterysta osiemdziesiąt tysięcy. Powiedzmy okrągło czterysta tysięcy, co po pięć soldów za tysiąc daje dwadzieścia tysięcy soldów, czyli tysiąc lirów za każdy dzień roboczy, a przy dwudziestu dniach roboczych na miesiąc dwieście czterdzieści tysięcy lirów, czyli sześćdziesiąt tysięcy dukatów rocznie.”

¹ Moja sztuka, którą chcę zmienić (porzucić) (wł.).

Niestety, nie ma śladów, które by wskazywały, że Leonardo osiągnął te tak optymistycznie wykalkulowane wyniki. W latach

następnych wciąż pracował nad wykonaniem znakomitych rysunków ze świetnie wykończonymi szczegółami technicznymi, które wyglądały niczym plany dla konstruktorów maszyn. Zdawał sobie dobrze sprawę, że rozwój dwóch wielkich gałęzi produkcji w Mediolanie, tj. przemysłu metalowego i włókienniczego, hamowany był przez wolno posuwającą się pracę ręczną, usiłował więc zmechanizować wytwórczość przy pomocy szeregu wynalazków. Wynalazł np. maszynę przędzalniczą, znacznie przewyższającą pod względem technicznym maszynę Jurgena z roku 1530. Doskonale się orientował, jak wielki wpływ wynalazek jego mógłby wywrzeć na cały przemysł włókienniczy i jak bardzo rewolucyjne skutki mógłby za sobą pociągnąć, toteż pragnąc na razie zachować tajemnicę umieścił maszynę w skrzyni. Cały proces przędzenia ukryty był przed okiem ciekawych robotników. Włókno z rąk robotnika przesuwano się na wałek widoczny z zewnątrz; wątek ulegał skręceniu na specjalnych widelkach, po czym od razu nawijał się na szpulkę. Różną szybkość obrotów dwóch części maszyny uzyskał Leonardo przez zastosowanie dwóch zespołów bloków o różnej średnicy, wprawianych w ruch za pomocą korby ręcznej. W maszynie tej na szczególną uwagę zasługiwało urządzenie służące do prowadzenia wątku, jakie po raz pierwszy zastosowano w Anglii dopiero przy samym końcu osiemnastego stulecia. Celem zapewnienia równomiernego rozprowadzania włókien Leonardo wbudował w maszynę mały mechanizm, który wprawiał w ruch widelkowatą dźwignię, taką samą, jaka po dziś dzień używana jest do nawijania nitki w maszynach do szycia.

Leonardo wykonał wiele projektów warsztatów tkackich różnego rodzaju, wykazujących poważne udoskonalenia, i starał się zastąpić w nich wysiłek ręczny maszyną. Dopóki proces wykańczania sukna odbywał się ręcznie, ogólny koszt jego wyrobu

był bardzo wysoki. Leonardo wynalazł maszynę do wykańczania sukna zaopatrzoną w cztery wały uruchamiane mechanicznie. Sukno nawijano najpierw na wałek, a następnie mocno napięte przeciągano na całej szerokości wzdłuż warsztatów; dwa noże, uruchamiane za pomocą drutu i specjalnego urządzenia szarpiącego, przesuwały się wówczas po szorstkiej powierzchni materiału, ścinając każdą nierówność, podczas gdy wały poruszane za pomocą bloków ześlizgiwały się do tyłu, aby w ten sposób nie dopuścić do dalszego rozwijania się sukna.

Ani w papierach pozostawionych przez Leonarda, ani w żadnych innych współczesnych dokumentach nie ma śladu, który by wskazywał, że wynalazek ten został wprowadzony w życie. A był to przecież ten sam wynalazek, który w Anglii w połowie osiemnastego stulecia wywołał taką burzę przeciwko maszynom i rewoltę bezrobotnych robotników, którzy własnymi rękoma pogrucholali maszyny-potwory odbierające im kawałek chleba.

W jakiś czas później Leonardo wynalazł maszynę do robienia lin zaopatrzoną we wrzeciona ustawione w półkole, która mogła prząść i skręcać piętnaście cienkich pasemek liny jednocześnie. Inna maszyna do wyrobu lin o tyle jeszcze zasługiwała na uwagę, że zaopatrzona była w urządzenie zaciskające pas, pierwszy wynalazek tego rodzaju w historii konstrukcji maszyn.

Podobnie jak w przemyśle włókienniczym większość procesów związanych z produkcją żelaza i stali była niezwykle powolna i uciążliwa. Już wówczas, kiedy Leonardo zajmował się wynalazkami z zakresu techniki wojennej, zaczął projektować maszyny mające na celu udoskonalenie tych procesów. Pomysły jego sypały się szybko jak wióry spod hebla. Obecnie wrócił do nich, opracował je w szczegółach i zaopatrzył w uwagi dowodzące ogromu

przeprowadzonych doświadczeń. Sporządził projekt walcowni metali, pierwszy w ogóle w historii techniki, i to na długo przedtem, zanim powstała pierwsza taka walcownia. Leonardo stale poprawiał swoje projekty i starał się zwiększyć wykalkulowaną wydajność zaprojektowanych maszyn. Jednym z najpiękniejszych jego rysunków technicznych jest projekt walcowni poruszanej przez koło turbinowe. Inny projekt znajdujący się na tym samym arkuszu przedstawia maszynę do walcowania sztab żelaznych, którym nadawano długość dwudziestu łokci. I ta maszyna również miała być uruchamiana za pomocą koła turbinowego. Leonarda pochłaniała głównie ekonomiczna strona zagadnienia, toteż dodał uwagę: „Maszyna ta musi być poruszana przez wodę, ponieważ w razie poruszania jej siłą rąk, pracowałaby tak wolno, że wyniki tej pracy byłyby znikome.” W projektach dostosowywał walcownie żelaza również i do innych celów; w notatniku z roku 1497 naszkicował maszynę „do wyrobu cienkich a jednakowych arkuszy blachy cynowej”.

Wśród najwcześniejszych projektów Leonarda znajdują się rysunki maszyn szlifierskich, w których, podobnie jak i przy walcowniach, stopniowo zwiększał wyliczoną wydajność starając się rozszerzyć ich zakres działania. Jego projekty stawały się coraz bardziej skomplikowane, coraz to inne stadia produkcji ulegały mechanizacji, tak że od modelu zwykłej szlifierki Leonardo dochodził do planów całych fabryk. Widzimy na przykład projekt przyrządu do wiercenia cylindrów; miał on być uruchamiany za pomocą wielkiego koła zębatego, ruch zaś samego noża obrabiającego wnętrze cylindra miał być uzyskany za pomocą kombinacji koła, którego jedna połowa była zębata, i sprężyn. Pierwsze projekty Leonarda, których większość datuje się jeszcze z jego wczesnego okresu pobytu we Florencji, zdają się dzielić od jego ostatnich

planów już nie lata czy dekady, ale całe stulecia, tak wielki był postęp techniczny uwidoczniiony w jego projektach z lat późniejszych.

Leonarda zawsze szczególnie pochłaniało zagadnienie przenoszenia ruchu. Stale i uparcie powracał do tego problemu usiłując zastosować metody jak najbardziej bezpośrednie i pozwalające na jak najmniejszą stratę energii. Kiedy jednak od rozważań teoretycznych przeszedł do praktyki, stwierdził lukę w swoich obliczeniach. Przystąpił do badania przyczyn utraty energii i doszedł do ustalenia prawa tarcia, dotychczas zupełnie jeszcze nie znanego. Zaobserwował również, że inny rodzaj tarcia następuje przy ruchu ślizgowym, inny zaś przy toczeniu się; ten ostatni opisuje posługując się swoim metaforycznym stylem: tarcie „posuwając się nieskończenie małymi krokami polega raczej na uderzeniach niż na naciskaniu”. Na podstawie tego doświadczenia doszedł do wniosku, że opór wywołany tarcie na gładkiej płaszczyźnie poziomej równa się dla wszystkich ciał czwartej części ich wagi. Nawet to dość dowolne uogólnienie było przecież pierwszym krokiem stawianym na zupełnie dziewiczej ziemi. Kiedy Leonardo zobaczył swoje maszyny nie tylko na papierze, ale i w ruchu – a wszystkie jego obserwacje w tym okresie opierały się na wynikach praktycznych doświadczeń – zauważył, że użycie oliwy albo smaru do niektórych części maszyn zmniejsza opór stawiany przez tarcie. W związku z tym w swojej maszynie do wiercenia cylindrów umieścił już odpowiednią ilość otworów, przez które przeciekała oliwa.

W okresie tym Leonardo, nie przestając zresztą pracować nad zagadnieniami przenoszenia siły, zaczął interesować się łożyskami kulkowymi, odkrycie to zaś wywołało u niego niemal że liryczny wybuch entuzjazmu. „Wynalazek ten nadaje ruchom obrotowym trwałość, która wydaje się zdumiewająca i cudowna. Po wyłączeniu siły pędnej można jeszcze obserwować szereg obrotów.”

Po zastosowaniu łożysk kulkowych do jednej z maszyn Leonardo pisze: „Jest to cud techniki.” Pomimo jednak całego entuzjazmu i radości Leonarda z powodu dokonania tego wynalazku nie wydaje się, aby praktyczne wyniki tego odkrycia odpowiadały wielkim nadziejom, jakie wynalazca w nim pokładał.

IV

Po „skandalu” wywołanym przez Leonarda na zamku Lodovico nie ustawał w zabiegach o pozyskanie sobie na służbę Perugina. Obiecywał mu złote góry, widocznie jednak bystry Umbryczyk musiał mieć pewne podejrzenia co do stanu sztuki w Mediolanie i nie dał się skusić komplementom ani naleganiom mediolańskiego ambasadora. Tymczasem Leonardo tak zżył się z Mediolanem, albo też może nie chciał ryzykować, że nie szukał szczęścia gdzie indziej. W przeciwieństwie do awanturniczości intelektualnej cierpiał on na pewien bezwład, jeśli chodziło o sprawy praktyczne lub o powzięcie jakiegokolwiek decyzji. Skoro raz osiadł na miejscu, nigdy by go nie opuścił, gdyby nie był do tego zmuszony okolicznościami lub wolą silniejszą od własnej. Wobec tego z ciężkim sercem zdecydował się napisać list do Lodovica, aby załagodzić istniejący między nimi spór.

Napisanie listu było dla Leonarda nad wyraz przykre „Jestem bardzo strapiiony – *assai mi rincresca* – zaczynał trzykrotnie, zanim udało mu się dokończyć wstępne zdanie – że zmuszony do zarobienia na kawałek chleba musiałem przerwać pracę, którą mi Wasza Dostojność powierzył.” A ponieważ w tym czasie jeszcze nie uważał wszystkich swoich nadziei za pogrzebane, pisał dalej: „Ale spodziewam się, że w krótkim czasie zarobię już tyle, iż

będę mógł ze swobodną głową zabrać się znowu do pracy ku zadowoleniu Waszej Ekszelencji.” Dalej uczynił bezpośrednią wzmiankę o należącej mu się zapłacie za trzyletnią pracę i o trudnościach finansowych, w jakich się znalazł.

Przypomnienia te jednak, zdaje się, nie odniosły żadnego skutku, Leonardo wystosował więc jeszcze jeden list do księcia. Kopia tego listu została rozdarta na pół, tak że pozostały jedynie fragmenty poszczególnych zdań, ale i te pozwalają nam odtworzyć bezmiar rozpaczony autora:

„Wasza Dostojność nie daje mi żadnych zamówień...

Wiem, że w tej chwili myśli Waszej Dostojności zwrócone są w inną stronę...

Pragnąłbym przypomnieć Waszej Znakomitości moje powolne służby...

A ponieważ moje milczenie może budzić niezadowolenie Waszej Dostojności...

...życie moje jest na usługach Waszej Dostojności, jestem gotów zawsze do wypełnienia Jego rozkazów...”

I wreszcie następuje zdanie przepojone goryczą, w którym Leonardo prosi, aby przynajmniej mógł dostać coś z odzieży, i w którym nawiązuje do wszystkich doznanych rozczarowań i do sprawy należnych mu pieniędzy. Grozi, że porzuci sztukę, a równocześnie przypomina, że jest mocen stworzyć „dzieła o nieprzemijającej sławie, aby pokazać tym, co przyjdą po nas, że ja...”

Nie wiadomo, czy był to skutek tego uniżonego listu, czy też może trudności w wyszukaniu następcy Leonarda, dość że pomiędzy Lodovikiem a jego nadwornym malarzem przywrócona została harmonia, a w jej wyniku powstało „dzieło o nieprzemijającej sławie”, które miało uczynić imię Leonarda nieśmiertelnym.

Nie ma żadnych śladów, które by wskazywały, kiedy Leonardo otrzymał zamówienie na malowanie *Ostatniej Wieczerzy*. Kościół

Santa Maria delle Grazie, ze wszystkich kościołów Mediolanu położony najbliżej zamku, zawsze cieszył się szczególnymi względami Lodovica. W tym to kościele książę modlił się i tam znajdował wyspę spokoju wśród swoich światowych potrzeb i zajęć. Lodovico pozostawał w szczególnie przyjaznych stosunkach z przeorem klasztoru dominikanów i często po wysłuchaniu mszy zażywał przechadzki po cichym ogrodzie klasztornym robiącym wrażenie jasnego zielonego jeziora okolonego arkadami ze złotożółtego kamienia. Tutaj czytał listy albo też przyjmował posłów przywożących szczególnie ważne wieści. Często też długo tutaj przesiadywał rozmyślając i odpoczywając w tej oazie spokoju i ciszy.

W radości i w smutkach myśli Lodovica zawsze łączyły się z tym klasztorem i jego kościołem. Stary kościół wydawał mu się zbyt pospolity – *troppo positiva*. W roku 1492 książę kazał zburzyć wielką nawę i chór, polecił Bramantemu przebudować kościół i ukoronować budowlę wielką kopułą. Pragnął również zrobić jakąś specjalną przyjemność milczącym zakonnikom, którzy w białych habitach bezszelestnie przesuwali się koło niego nie przeszkadzając mu w rozmyślaniach; zarządził więc przebudowanie refektarza klasztornego. Pracę tę prawdopodobnie wykonał również Bramante. Była to zwykła sala o harmonijnych proporcjach. Na tylnej ścianie Lodovico polecił lombardzkiemu malarzowi Montorfanowi wymalować *Ukrzyżowanie*. Było to dzieło pełne życia, obejmujące wiele postaci. Montorfano skończył je około roku 1495. Zamówienie na fresk na głównej ścianie, na którą padało pełne światło z wysokich okien refektarza, otrzymał, po pogodzeniu się z księciem, Leonardo. Nie było żadnych wątpliwości co do wyboru tematu, jakiż bowiem temat mógłby być odpowiedniejszy do sali refektarza niż *Cenacolo – Ostatnia Wieczera* w

„wielkiej, górnej komnacie, umeblowanej i przygotowanej”? Temat ten był również ulubiony w rodzinnym mieście Leonarda, poza tym dzięki istniejącym już tradycyjnym elementom nie nastroczał zbyt wielu trudności. Należało właściwie tylko porozmieszczać postacie apostołów wzdłuż długiego stołu na tle ściany i ująć całość w harmonijne ramy architektoniczne. Problem nie nasuwał więc żadnych trudności, dopóki Leonardo, jak to miał w zwyczaju, nie zaczął robić wysiłków, aby osiągnąć i pełnię indywidualnej charakterystyki, i syntezę formalną oraz aby wielokrotność poszczególnych reakcji stopić w jedną przekonującą całość.

Zazwyczaj Leonardo widział w myśli obraz szybciej, niż słowa mogły być przelane na papier. Tym razem jednak stanął w obliczu zadania o najwyższej skali trudności. Rozpoczął od notowania myśli tak, jak mu przychodziły do głowy, kiedy snuł pomysły kompozycyjne.

„Jeden pije; postawił szklankę na stole i zwraca głowę w stronę mówcy. Inny, zaciskając palce obu rąk, ze zmarszczoną brwią zwraca się ku swojemu sąsiadowi. Sąsiad ten rozkłada ręce ukazując dłonie, wznosi ramiona do ucha sąsiada i otwiera usta w zdumieniu. Jeszcze inny apostoł szepce coś do ucha sąsiadowi; słuchający zwraca ku niemu ucho, trzymając w jednej ręce nóż, w drugiej zaś na pół przekrajany bochenek. Inny, który się obrócił, trzymając nóż w ręce wywraca szklankę stojącą na stole. Ktoś oparł dłonie na stole i obserwuje, jeszcze ktoś wydyma policzki. Któryś z apostołów nachyla się i, aby widzieć mówcę, przysłania ręką oczy; inny przegina się w tył poza pochylonego sąsiada, aby spojrzeć na mówcę pomiędzy ścianą a postacią człowieka, który się nachylił.”

To pierwsze przelanie na papier budzących się zarysów kompozycji daje nam znamieny obraz pracy mózgu Leonarda.

Rejestruje on przede wszystkim reakcje osób; artystę głównie interesowało różnorodne wyrażenie jednych i tych samych uczuć nurtujących różne typy ludzkie. Formalne rozmieszczenie postaci, zgrupowanie ich dokoła postaci centralnej, to wszystko Leonardo przesuwiał na plan drugi. Również na później odkładał zadanie selekcji tak malowniczo opisanych tutaj postaci i odrzucenia elementów zbędnych, nie grających roli w tej scenie pełnej podniecenia i głębokiego wzruszenia.

Jednak szczegóły, które Leonardo podał czy to w tym fragmencie, czy też w innych notatkach o postępach swoich prac nad *Ostatnią Wieczerzą*, nie są jedynymi, jakie w tej sprawie posiadamy. Leonardo nie należał już do nie znanych nikomu malarzy; uczniowie i ciekawi świadkowie bacznie obserwowali jego przygotowania. Dzieło, którego się podjął, stało się zbyt wielkim ośrodkiem ogólnego zainteresowania, aby mógł on tak jak dawniej pracować powoli, z wahaniem i niemal że w ukryciu. Teraz pełno było widzów, którzy zaglądali mu przez ramię obserwując ruchy jego ręki. Jedni drugim opowiadali o metodach jego pracy; naoczni świadkowie notowali jego słowa, ojcowie opowiadali synom o powstającym obrazie. Nagle praca mózgu Leonarda stała się widoczna dla wszystkich. Powstawanie jego arcydzieła można było śledzić niemal krok za krokiem.

Leonardo rozpoczął pracę od poszukiwania odpowiednich typów, które by najlepiej wyrażały poszczególne momenty napięcia emocjonalnego. „Leonardo – pisze Giovanni Battista Giral di – gdy tylko przystępował do malowania jakiejś postaci, przede wszystkim zastanawiał się nad jej typem i charakterem. Rozstrzygał, czy miała ona przedstawiać człowieka szlachetnie urodzonego, czy plebejusza; człowieka pogodnego czy też surowego; zatroskanego czy wesołego, dobrego czy złośliwego. Kiedy uchwycił cechy

danego charakteru, udawał się do miejsc, znanych mu z gromadzenia się ludzi tego typu, pilnie obserwował ich twarze i obyczaje, ich nawyki i sposób poruszania się. Gdy tylko zaś znalazł to, co mu było potrzebne, od razu zabierał się do notowania szczegółów w małej książeczce, którą stale nosił za pasem. Mój ojciec, który bardzo interesował się takimi sprawami, opowiadał mi z tysiąc razy, że Leonardo stosował tę metodę w szczególności do swojego sławnego obrazu w Mediolanie.”

Leonardo nie zadowolął się jednak tylko robieniem samych szkiców i sprowadzał modele do swojej pracowni.

Malowanie *al fresco*, wielkimi płaszczyznami wymagającymi szybkiego kładzenia farb, nie było metodą, która by odpowiadała technice Leonarda przywykłego do pracy żmudnej i subtelnej, dlatego też starał się on przeciągnąć jak najbardziej prace przygotowawcze robiąc staranne studia nie tylko głów, ale i rąk, a nawet stóp widocznych spod stołu, jak również rękawów i innych części odzienia.

Mniej więcej w tym czasie Leonardo zaczął posługiwać się czerwoną kredką i osiągać za jej pomocą efekty o niezwyklej delikatności. Zamiast twardego i ostro urywającego się pociągnięcia piórkiem wolał miękki i płynny ruch kredką, pozwalający na łagodne ścieniowanie płaszczyzn. Wiele z najpiękniejszych jego studiów pochodzi właśnie z tego okresu. I tak na przykład istnieje studium ślicznej głowy apostoła Filipa (w Windsorze), głowy bardzo młodego człowieka, lekko nachylonej, o podłużnych, przezroczystych oczach, o delikatnych współczujących ustach i o falistych kędziorach łagodnie okalających zaokrąglone policzki. Jest to głowa, w której Leonardo ujął najbardziej idealny typ swojego dojrzałego okresu, okresu pobytu w Mediolanie. Przestał już wtedy malować główki młodych Florentczyków o krótkich, prostych nosach, o okrągłych oczach i o stromej krzywiźnie warg przypominających silnie napiętą cięciwę łuku. Twarze Leonarda stały się

łagodniejsze, o mniej ostrych brodach, opierających się na szerokiej, białej podstawie szyi. Rysował on również głowy dojrzałych mężczyzn o kwadratowych, silnych czołach, o nosach długich i lekko wygiętych, o wysuniętej dolnej wardze, o silnie zaakcentowanym podbródku i o mocno rozwiniętym karku, tak jak to widać na windsorskim studium głowy apostoła Bartłomieja. Robił też studia głów starców o długich nosach, bezzębnych ustach i sterzącej do góry brodzie. Głowy te rysował zwykle bez zarostu, tak aby wyraźniej ukazać wszystkie akcenty charakterystyczne. Dopiero w momencie wykańczania całej postaci dodawał brody krótkie i ostre jak szczecina lub zaokrąglone i wysunięte do przodu.

Leonardo pracował ze stałym napięciem energii i koncentracji. Ogrom stojącego przed nim zadania całkowicie monopolizował jego myśli, i to nie tylko wówczas, kiedy rysował i malował. Zanim zasnął, długo jeszcze rozmyślał nad pracą wykonaną w ciągu całego dnia leżąc z otwartymi oczami i wpatrując się w zapadający dokoła niego zmrok. Zajmował niewielką izbę i twierdził, że duża nie pozwoliłaby mu się skupić. Później bardzo gorąco zalecał ten sposób oddawania się myślom w ciemnościach, „jako że na podstawie własnego doświadczenia stwierdziłem, że niemałą korzyść odniesiesz leżąc w łóżku w ciemnościach, aby w wyobraźni odtworzyć sobie po kolei wszystkie zarysy form, jakie studiowałeś”.

Z rana myśli jego znowu krążyły dokoła powstającego obrazu. W budzących się marzeniach przed oczami przesuwały mu się postacie, które zamierzał wyczarować na ścianie. Pogrążał się tak w myślach przez cały ranek podczas tych cennych wczesnych godzin, „kiedy umysł jest świeży i wypoczęty, a ciało gotowe do podjęcia nowego wysiłku”. Czasami wyskakiwał bardzo wcześnie z łóżka, kiedy słońce zaledwie wzeszło, a izdebka jego wciąż jeszcze

pogrążona była w niepewnym blasku, który tak lubił, w miękkim, przemijającym blasku, jaki można zobaczyć jedynie o świcie lub o zmierzchu. W takich chwilach przystępował od razu do pracy, aby uchwycić wizję, która zarysowała się przed nim we śnie. Kiedy stał samotnie na swoim rusztowaniu, niczym żeglarz wyrzucony na odludną wyspę, cały otaczający go wówczas świat zanikał. Długie godziny mogły upłynąć, zanim któryś z jego uczniów odważył się nieśmiało przypomnieć, że nadeszła pora posiłku. Leonardo niecierpliwym ruchem ręki odsuwał go wtedy na bok. Cały refektarz nasycony był złotym światłem, a świeże farby miały połysk emalii. Później światło stawało się coraz bledsze i dopiero kiedy po kątach zaczynały się snuć szare cienie, a kontury powoli się zacierały, Leonardo odkładał pędzel i jak człowiek nagle zbudzony ze snu, z myślami błędzącymi gdzieś daleko, wolno udawał się do domu.

Niekiedy po okresie nadludzkiego wysiłku przez dłuższy czas nie brał pędzla do ręki. Jeśli zjawiał się wówczas w refektarzu, to tylko po to, aby ze skrzyżowanymi ramionami stojąc w milczeniu i bez ruchu całymi godzinami przypatrywać się swojemu dziełu. W takich chwilach pracowały jedynie jego jasne oczy, jak gdyby zapalone jakimś zimnym płomieniem. Następnie, nie dotknąwszy nawet pędzla, oddalał się z brwią zmarszczoną w bolesnym skurczu, zamknięty w sobie i pełen myśli, jak gdyby po długiej rozmowie z postaciami, które stworzył. Czasami robiąc obliczenia w swojej pracowni w Corte Vecchia lub pracując nad projektami przebudowy zamku albo nad proporcjami ciała ludzkiego potrafił nagle przerwać pracę i wyjść szybko na ulicę nie zważając ani na słońce stojące wysoko na niebie, ani na powietrze przesycone upałem. Spieszył wówczas do klasztoru, wskakiwał na rusztowanie, brał pędzel do ręki, robił parę pociągnięć: tutaj trochę światła,

tam jakiś lekki cień, po czym wracał ze spokojnym zadowolonym uśmiechem człowieka, który wykonał swoją pracę.

Często do klasztoru Santa Maria delle Grazie zachodzili dostojni prałaci z nadzieją ujrzenia Leonarda przy pracy, często do refektarza zaglądał po mszy Lodovico – często zachodzili tutaj nie mający nic do roboty dworzanie, jako że do dobrego tonu należało wiedzieć o postępie pracy nad sławnym dziełem. Uczniowie Leonarda gromadzili się w pobliżu mistrza, a ciekawi przybysze z uwielbieniem wpatrywali się w sławnego artystę. Wśród nich znajdował się czasami młody bratanek przeora, Mateo Bandello, który pragnął zostać poetą, a stał się utalentowanym pisarzem romansów. Miał on bystre oko, talent zwięzłego ujmowania myśli i żywy styl w opisywaniu wrażeń. Obserwował Leonarda przy pracy, przysłuchiwał się jego powiedzeniom i później przekazał potomnym to, co usłyszał i zobaczył.

Zwykle milczący Leonardo potrafił jednak być towarzyski i rozmowny. Chętnie słuchał krytycznych głosów ze strony otaczających go osób. „Bo – pisze później – malarz nigdy nie powinien odmawiać słuchania opinii innych ludzi; wszyscy wiemy, że nawet człowiek, który sam nie jest malarzem, zna dobrze wygląd innych ludzi... Wiemy, że ludzie mogą oceniać dzieła natury; tym bardziej winniśmy się zgodzić, że mogą też oceniać nasze błędy... Słuchajcie cierpliwie opinii innych ludzi, zastanówcie się nad nią i rozważcie starannie, czy przeciwny wam krytyk ma prawo was krytkować. Jeśli stwierdzicie, że ma słuszość, starajcie się poprawić wasze błędy; jeśli zaś tak nie uważacie, postępujcie tak, jak byście nic nie słyszeli.” Leonardo słuchał więc cierpliwie inteligentnych obserwatorów, ignorował resztę.

Pomimo jednak własnej recepty Leonardo był zbyt dogmatyczny,

aby móc długo cierpieć obecność głupców. Pewnego razu do klasztoru przybył stary kardynał z Gurk. Z urodzenia był on Francuzem i nazywał się Raymond Perauld. Posiadał bogate biskupstwo Gurk w Karyntii i należał do ulubieńców cesarza Maksymiliana. Usłyszał o wielkim dziele i pragnął zobaczyć artystę przy pracy. *Maestro* zszedł z rusztowania, aby powitać dostojnego gościa. Jego eminencja był bardzo przystępny i bardzo łaskawy, wydawał się tylko nieco zdziwiony atmosferą głębokiego szacunku, jaka otaczała osobę Leonarda. Z książęcą uprzejmością zapytał, co też za taką pracę artysta otrzymuje. Leonardo nie miał jednak zamiaru tolerować dłużej tego słodko-łaskawego tonu, a tym mniej jeszcze zarozumiałstwa księży, choćby nawet byli oni odziani w purpurę kardynalską. Cóż taki człowiek mógł wiedzieć o twórczym wysiłku? Czy w ogóle mógł pojąć wielkość odślaniającą się przed jego oczami? Leonardo doskonale wiedział, że może zaimponować kardynałowi (któremu stale brakowało pieniędzy) jedynie jakąś historią o olbrzymich dochodach, będącą dowodem jego zdolności. Niedawno jeszcze zmuszony był do pisanania niemal że żebrzących listów, w tej chwili jednak oświadczył obojętnym tonem, że otrzymuje tytułem pensji dwa tysiące dukatów rocznie, niezależnie od upominków, którymi książę codziennie go obsypuje. Słowa te wywarły ogromne wrażenie na zdumionym kardynale. Po jego wyjściu Leonardo powrócił na rusztowanie i złościł uwagę, jak zwykle kiedy rozpoczynał pracę, że wielcy artyści zawsze cieszyli się uznaniem nawet wśród barbarzyńców (tak przynajmniej głosi stara legenda florencka, którą cytuje Vasari; nie ulega wątpliwości, że nie ma w niej ani słowa prawdy). Leonardo opowiedział przy tym, jak to Filippo Lippi, bawiąc z przyjaciółmi na przejażdżce łodzią w pobliżu Ankony, został napadnięty przez mauretańskich korsarzy i uprowadzony wraz z

towarzyszami do kraju barbarzyńców. Zostali oni zesłani na galery i zakuci w kajdany. Cierpienia ich trwałyby bez końca, gdyby nie to, że pewnego dnia Filippo podniósł kawałek węgla i narysował nim na białej ścianie portret dozorca niewolników. Czyn ten barbarzyńcy uznali za cud i od razu uwolnili Filippa z kajdan.

Przeor klasztoru, Vincenzo Bandello, skarżył się wobec księcia, że jakkolwiek dzieło Leonarda jest bardzo zaawansowane, wciąż brakuje dwóch najważniejszych postaci: Judasza i Chrystusa. Lodovico przedstawił tę skargę swojemu nadwornemu malarzowi, ten jednak od razu miał gotową odpowiedź.

– Cóż te mnichy mogą wiedzieć o pracy artysty? Czy potrafią malować? – zawołał. – To prawda, że od dłuższego już czasu nie byłem w klasztorze, ale mimo to ani jeden dzień nie upłynął, że-
bym nie poświęcił co najmniej dwóch godzin na pracę.

– Jakże to może być, skoro nie pokazujecie się w klasztorze? – zapytał Lodovico.

– Waszej ekscelencji wiadomo, że brakuje mi Judasza. Nie mogę po prostu znaleźć człowieka o rysach, które by wyrażały tak niegodziwy charakter. Od roku już codziennie, rano i wieczór, udaję się do dzielnicy przestępców, gdzie mieszkają największe szumowiny, ale mimo to dotychczas nie znalazłem tego, czego szukam. Jeśli w dalszym ciągu poszukiwania moje nie dadzą wyników, będę musiał wykorzystać głowę przeora. Nadaje się zupełnie dobrze na model. Jeśli wahałem się dotychczas to zrobić, to jedynie z obawy, aby nie urazić jego uczuć.

Lodovico wybuchnął śmiechem na tę odpowiedź. Była ona zbyt dobra, aby wkrótce całe miasto nie opowiadało sobie, że przeor niechcący służył jako model Judasza. Leonardo w końcu znalazł odpowiednią głowę, o ostro zarysowanej twarzy, którą

rysował z profilu i bez brody (zbiory w Windsorze). Wciąż jednak nie mógł znaleźć głowy Chrystusa i tak jak przedtem przebiegał uliczki Barghetto, kryminalnej dzielnicy Mediolanu, w poszukiwaniu głowy Judasza, tak obecnie szukał promiennych rysów Chrystusa w kołach arystokratycznej młodzieży na dworze mediolańskim. Według tradycji, poszukiwania te nie dały jakoby wyniku, więc zrozpaczony Leonardo zwrócił się o pomoc i radę do swojego kolegi, malarza Bernardina Zenale. Ten zauważył, że Leonardo popełnił błąd nadając twarzom apostołów Filipa i Jakuba Starszego jakąś nadziemską piękność, której nic już nie jest w stanie przewyżżyć. W tej chwili można już było tylko pozostawić twarz Chrystusa nie wykończoną. Leonardo miał zgodzić się z tą radą, postać Chrystusa jedynie zaznaczyć na dowód ludzkiej niemocy odmalowania rysów nadczłowieka.

Nie leżało jednak w naturze Leonarda zadowalanie się połowicznymi rozwiązaniami czy też unikanie trudności bez względu na ich skalę. Im dłużej szukał modelu dla postaci Chrystusa, tym bardziej zdecydowany był znaleźć to wcielenie boskości. I nagle uradował się z pierwszego sukcesu; w notatniku swoim zanotował, że znalazł ręce, które będzie mógł wykorzystać przy postaci Chrystusa, ręce należące do Alessandra z parmeńskiej rodziny Carissimich. W tym samym notatniku znajdujemy również niezrozumiałe zdanie: „Chrystus, młody hrabia – ten od kardynała del Mortaro” – *Christo giovan Conte, quello del Cardinal del Mortaro*. Nareszcie Leonardo miał model dla twarzy Chrystusa.

Od tej chwili praca posuwała się szybko naprzód. Kiedy zdjęto rusztowanie, miało się wrażenie, że na ścianie odbywa się jakiś cud, a przecież cała scena namalowana przez Leonarda stanowiła tylko jak gdyby rozszerzenie realnego świata, w jakim żyli

dominowanie. Stół stojący w poprzek całego obrazu był tym samym stołem, przy którym jedli zakonnicy, a ozdobiony niebieskim haftem obrus stanowił wierną kopię obrusa z klasztornej skrzyni, obrusa noszącego jeszcze ślady sztywnych fałd czystej bielizny przed chwilą rozłożonej. Ujęta w skrócie perspektywicznym sala również stanowiła jak gdyby dalszy ciąg surowej architektury refektarza. Poprzez otwory trzech okien oko mogło swobodnie błędzić po horyzoncie i ślizgać się spojrzeniem po tak dobrze znajomym, sfalowanym krajobrazie przeciętym krętą linią rzeki i po łagodnych wzgórzach majaczących w niebieskawej dali.

Uwaga widza musiała jednak zatrzymać się na środkowym oknie. Tutaj rozgrywało się właściwe misterium. Tutaj, na tle światła napływającego przez okno, Leonardo umieścił postać Chrystusa, jak gdyby ujętą w świetliste ramy. Było to mistrzowskie ujęcie, wykazujące niezwykle opanowanie techniki malarskiej zmierzającej do odizolowania centralnej postaci od reszty otoczenia, do stworzenia dla niej wolnej przestrzeni wśród niespokojnego słończenia głów i ramion oraz pogrążenia jej w aureoli blasku, jak gdyby już nie należała do tego świata.

Twarz Chrystusa jest niemal że pozbawiona wyrazu. Głowa bardzo lekko pochyla się w jedną stronę. Ciężkie powieki na pół zakrywają oczy, których spojrzenie błędzi gdzieś daleko nie napotykać na wzrok ludzki. Mocno zaciśnięte wargi robią wrażenie, jak gdyby przed chwilą wypowiedziane słowa gorzkiej prawdy: „...powiadam wam, iż jeden z was wyda mię...” – wciąż jeszcze ciążyły na kątach ust. Obie ręce ciężko opadły na stół. Prawa dłoń, oparta na przegubie, uniesiona jest do góry, jakby mimo woli błogosławiąc, i lewa, otwarta ku górze, opadła na stół ruchem wyrażającym poddanie się pełne poświęcenia: jest to ręka człowieka, który pogodził się ze swoim strasznym losem, jest to ręka,

która bardziej wymownie niż słowa mówi, że teraz losu już się nie da odwrócić.

Jednak dopiero co wypowiedziane słowa wciąż jeszcze działały budząc podniecenie wszystkich obecnych. Tylko że uczniowie nie dostrzegali w ruchu lewej dłoni milczącej rezygnacji mistrza. Jego sąsiad z lewej strony, Jakub Starszy, „otworzył usta w zdumieniu” i zdaje się powtarzać słowa Chrystusa, jak to czasami czynią ludzie nie rozumiejąc jeszcze, o co chodzi, jego zaś szeroka męska pierś i wyciągnięte ramiona wyrażają i jakby podświadomy sprzeciw zrozumienia słów Pana, i jakby tarczę ofiarowaną mistrzowi.

Apostoł Tomasz o bystrej twarzy, ostro zakończonym nosie i o myślącym spojrzeniu wznosi do góry palec wskazujący. Należy on do wiecznych sceptyków; temu nie wystarcza gołosłowne oświadczenie. Za to apostoł Filip, który nie myśli, ale odczuwa, zerwał się z miejsca i nachylił się ku przodowi. Jego skrzyżowane ramiona, oczy nabrzmiałe łzami i pełne żalu usta, i ręce konwulsyjnie przyciśnięte do piersi świadczą o jego niewinności. Ta grupa uczniów wznosi się niczym fala na tle nieruchomej postaci Chrystusa.

Po drugiej stronie fala opada wśród trzech postaci. Najbliżej Chrystusa znajduje się postać apostoła Jana, jego najbardziej ukochanego ucznia. Siedzi on z głową pochyloną bólem i ręce złożył takim ruchem, jakby stracił już wszystko. Nie stawia żadnych pytań, nie usiłuje protestować; cała jego postać pogrążona jest w bezbrzeżnym żalu. Tuż obok biernej postaci Jana widnieje silna sylwetka Piotra, człowieka czynu, który czołem niemal dotyka pozbawionej życia, męczeńskiej twarzy Jana. Lewa ręka Piotra w podnieceniu ciężko oparła się o ramię Jana, jak gdyby w ten sposób chciał nim wstrząsnąć i obudzić go z żalu; prawa dłoń w

momencie, kiedy zerwał się z miejsca, uchwyciła jakby niechcący nóż.

Malarze quattrocenta zawsze izolowali postać Judasza jak człowieka dotkniętego zarazą i umieszczali ją po drugiej stronie stołu, jak gdyby już wszyscy wiedzieli o jego zdradzie. Leonardo natomiast śmiało umieścił Judasza tuż koło ucznia, którego Jezus najbardziej ukochał. W tym wypadku artysta okazał się lepszym psychologiem niż jego koledzy. Wiedział on, że zdrada przebywa zwykle tuż koło zaufania i że jeśli może tak pewnie zadawać ciosy, to tylko dlatego, że spowita jest w wiarę i w lojalność. Wszyscy mogli na nią patrzeć, ale nikt nie mógł jej zauważyć.

Leonardo wiedział o tym z własnego, gorzkiego doświadczenia i dlatego też użył własnej metody, która by pozwoliła na poznanie zdrajcy wśród innych postaci. Oblął postać Jezusa światłem, Judasza pogrążył w cieniu. Twarz Zbawiciela obramowana jest blaskiem, twarz Judasza znajduje się w oddaleniu od źródła światła jakby na skutek instynktownego odsunięcia się zdrajcy od szczerzej postaci Piotra, prawie że niedostrzegalnego uchylecia się, zdradzającego nieczyste sumienie. Jego szatański, sępi profil z przebiegłym spojrzeniem występuje tutaj jako jedyna ciemna sylwetka i to rysuje się tak wyraźnie, że do stwierdzenia tożsamości osoby zbędna jest nawet sakiewka, którą Judasz kurczowo zaciska w ręku.

Akcja rozgrywająca się na obrazie przejawia się we wzmożonym falowaniu ruchu w kierunku postaci Chrystusa po prawej stronie obrazu, w opadaniu zaś po lewej. Leonardo, matematyk i architekt, przesuwa to falowanie dalej na lewo, podczas gdy na prawo ruch osiąga punkt szczytowy w osobie Filipa, po czym znowu opada jakby rozbijając się o ściany. Po prawej stronie fala wznosi się i przesuwa wzdłuż wyciągniętego ramienia Mateusza,

który zerwał się z miejsca, aby zareagować; coś należy przecież uczynić i Mateusz apeluje do reszty zebranych. „Czyż mogą pozwolić, aby to się stało?” – woła zwracając się do Szymona Piotra. Żywiolowy wybuch Mateusza podjęty jest z pewną powściągliwością przez Tadeusza odznaczającego się bardziej dojrzałym doświadczeniem. W odpowiedzi na ich oburzenie Szymon rozkłada jedynie ręce ruchem, który każe przypuszczać, że apostoł ten nie ma pojęcia, o co właściwie chodzi.

Subtelność psychologiczna Leonarda w wytworzeniu w ten sposób nastroju głębokiego wzruszenia obu apostołów na tle postawy starego człowieka, gotowego do pogrążenia się z zadowoleniem w spokojną ignorancję, znajduje wyraz również w formalnej doskonałości obrazu, w zaniku ruchu na tle pionowej, wyprostowanej postaci Szymona o głowie jakby skopiowanej z rzymskiego medalionu. Jednak Szymon Piotr ma nie tylko odpowiedzieć na natarczywe pytania swoich sąsiadów. Oto z drugiego końca stołu wychyla się ku niemu apostoł Bartłomiej i opierając twardo dłonie o krawędź stołu apeluje do niego w gorączce podniecenia i z płomieniem w oczach. I podczas gdy te rzucane sobie wzajemnie pytania łączą psychologicznie oba końce stołu, formalnie biorąc wszystkie postacie zwrócone są ku sobie profilami dokoła równoległych pionów.

Po całkowitym zharmonizowaniu w ten sposób momentów ruchu Leonardo z niezrównanym mistrzostwem doprowadził napięcie po lewej stronie obrazu do punktu szczytowego, aby zaraz pozwolić mu opaść. Rozpłomienionej głowie Bartłomieja przeciwstawił niemal że apatyczny profil Jakuba Młodszego, a gwałtowne zerwanie się z miejsca Bartłomieja złagodził miękkim ruchem, z jakim Jakub dotyka ramienia Szymona Piotra. Tuż obok stworzył cezurę, i to zarówno formalną, jak psychologiczną, w postaci starego apostoła Andrzeja, który z podniesioną jakby w

pytaniu brwią, pooranym zmarszczkami czołem i zapadniętymi kątami ust rozkłada ręce na dowód swojej niewinności.

Znajdująca się w klasztorze Santa Maria delle Grazie *Ostatnia Wieczerza* stanowiła rewelację dla współczesnych Leonarda. Po raz pierwszy podjęto tutaj śmiałą próbę przedstawienia zbiorowej reakcji z wiernym zachowaniem indywidualnych właściwości każdego z poszczególnych charakterów. Na obrazie tym nie ma obojętnych aktorów, nie ma widzów ani też postaci dekoracyjnych, jak to zdarzało się na obrazach malowanych poprzednio. Leonardo skomponował swoje dzieło z trzynastu ściśle osobistych dramatów stopionych w jedną całość. Wszystko na tym obrazie wydawało się bliskie, mieściło się w granicach zwykłego ludzkiego zrozumienia, a przecież rozgrywało się na nim jakieś misterium z innego świata, z którym codzienne życie nic nie miało wspólnego. Sala była tak dobrze znanym refektarzem, stół i obrus nie różniły się od tych, jakich na co dzień używali dominikańscy zakonnicy. Nawet misy i kubki pochodziły, zdawało się, z klasztorowego kredensu. Postacie przypominały osoby codziennie spotykane, a przecież były to postacie nadludzi odzianych w szaty nie związane wyraźnie z żadną epoką, postacie heroicznym aktorów grających role daleko wybiegające poza ich małe, codzienne życie. Były to postacie wszystkim bliskie, a przecież dalekie, tak jak wszystko na tym obrazie było bliskie, a przecież ujęte w ramy heroicznym wymiarów. Trzydzieści osób nigdy by nie mogło zasiąść przy tak wąskim stole; Leonardo dobrze zdawał sobie z tego sprawę, podobnie jak i każdy z widzów przypatrujących się obrazowi. W tym jednak wypadku poświęcenie realizmu na rzecz zamierzonego efektu było rzeczą całkowicie usprawiedliwioną.

Ostatnia Wieczerza otworzyła nową erę w dziejach sztuki.

Miejsce słabych ludzi zajęli półbogowie i herosi, na świat zjawisk codziennych zaczęto patrzeć pod innym, szerszym kątem widzenia. Leonardo, syn florenckiego quattrocenta, sztukę swojej epoki złożył do grobu i dotknięciem swej troskliwej ręki ożywił sztukę nową, osiągającą od razu pełną blasku dojrzałość. Przygotował drogę dla wszystkich przyszłych półbogów i bohaterów.

Z *Ostatniej Wieczery* Leonarda wywodzą się prorocy z kaplicy Sykstyńskiej i filozofowie *Szkoły ateńskiej*. Nie tylko jednak w epoce Leonarda jego wpływ na sztukę był tak ogromny i rewolucyjny. Wpływ ten musiały odczuć również przyszłe pokolenia jego następców, wpływ tak ogromny, że sztuka musiała się przed nim ugiąć. *Ostatnia Wieczera* była jak gdyby nagłym otwarciem się źródła, z którego każdy mógł czerpać i pić świadomie czy też podświadomie. Z *Ostatniej Wieczery* kopiowano bez wytchnienia, często z przesadą, szczegóły konstrukcyjne, typy, gesty, nawet fragmenty odzieży. Dzieło to było nie tylko ogromnym wyczynem, jak na przykład olbrzymi posąg Francesca Sforzy; stanowiło ono osiągnięcie zupełnie wyjątkowe, nie dające się naśladować. Tajemnicę jego znał jedynie Leonardo. Jego *Ostatnia Wieczera* stanowiła testament dla potomności jako kanon nowego ujęcia piękna i elementarz dla przyszłych pokoleń artystów. Głębokie wrażenie, jakie dzieło to wywołało, ogarnęło cały świat; wpływ jego przetrwał stulecia.

V

Leonardo sam zdawał sobie sprawę, jak bardzo sugestywnie i wychowawczo mogło oddziaływać jego dzieło. Wrodzone zamiłowanie do uczenia nakazywało mu teraz podać interpretację tej milczącej lekcji, ujawnić wnioski, do których doszedł, i wykształcić

pokolenie artystów, których można by odwieść od zwykłego empiryzmu i naśladowania swych nauczycieli oraz od stosowania tanich sztuczek zawodowych. Leonardo przystąpił do pisania *Rozprawy o malarstwie*. Praca ta zrodziła się z głębokiej pogardy dla rzemieślniczego traktowania sztuki. „Malarz – pisze – który maluje tylko mechanicznie i jedynie na podstawie wzrokowej oceny, bez własnego wysiłku myślowego, jest jak zwierciadło, które odbija rzeczy przed nim ustawione, nic o nich nie wiedząc” – *senza cognitione d'esse*. To podkreślanie roli myśli w sztuce twórczej przewija się stale w naukach Leonarda. „Ci, którzy pracują bez znajomości rzeczy – pisał później – są jak żeglarz, który wsiada na okręt bez steru i kompasu i który nigdy nie wie, dokąd dotrze.”

Leonardo przyznawał, że mogą istnieć gałęzie wiedzy, których niepodobna tak przekazywać, jak na przykład dobra materialne; do takich dziedzin zaliczał malarstwo, dlatego że sztuki nie można wpoić tym, którym natura odmówiła zdolności do jej uprawiania. Niemal że tym samym tchem Leonardo zaraz jednak dodaje, prawdopodobnie nie zdając sobie nawet sprawy z popełnionej niekonsekwencji, że ta gałąź wiedzy daje największe korzyści, której owoce najbardziej nadają się do przekazywania, a w konsekwencji wiedza będzie tym mniej pożyteczna, im większe trudności będzie nasuwało przekazywanie jej innym; najwyższy zaś cel malarstwa zawsze można wpoić każdemu pokoleniu ludzkości.

Leonardo, którego największą namiętność stanowiły prace badawcze, którego głód wiedzy eliminował wszelkie inne pragnienia i w którego umyśle każdy proces intelektualny posiadał żywość faktycznego przeżycia, wykazywał skłonność do subiektywnego generalizowania faktów, utożsamiając intelekt z natchnieniem i

zdolność poznawania z wrażliwością. „Malarstwo stanowi najdoskonalszą analizę umysłową” – zauważa od niechcienia w jednej ze swoich prac nie zdając sobie nawet sprawy, jak dalekie jest takie stwierdzenie od przedstawienia procesu twórczego. Miał on zawsze na myśli człowieka o zupełnie wyjątkowym typie. Tytułując jeden z rozdziałów napisał: „Z życia artysty-filozofa na wsi”; później skreślił słowo: „filozofa”, nie zmienił jednak swoich uwag, jakkolwiek w rzeczywistości odnosiły się one do zupełnie wyjątkowego wypadku.

Według panujących podówczas zwyczajów Leonardo zaopatrzył swoje wielkie dzieło o teorii sztuki w długą przedmowę, w której uzasadniał wyższość malarstwa nad innymi gałęziami sztuki. Porównanie to – *paragone* – przeprowadzone pomiędzy malarstwem, rzeźbą, muzyką i poezją, było w gruncie rzeczy dialektyczną igraszką wzorowaną na słownych pojedynkach, jakie na dworze mediolańskim toczyli pomiędzy sobą poeci, malarze, architekci, inżynierowie, humaniści, teologowie oraz przedstawiciele nauk ścisłych. Jednym z takich intelektualnych turniejów był *duello* rozegrany 19 lutego 1498 roku w obecności Lodovica Sforzy i opisany przez Fra Lukę Paciolego, który wśród uczestników wymienia Ambrogia da Rosate, niezrównanego harcownika Galeazza da Sanseverino i Leonarda da Vinci.

Tak jak porównanie różnych gałęzi sztuki może wydawać się mocno nieuzasadnione, podobnie wyrażona w *paragone* myśl o *dimostrazione cosi terribile* odsłania bezkompromisową logikę, która według Vasariego była tak charakterystyczna dla Leonarda.

„Jeśli gardzisz malarstwem, które jest jedynym naśladowcą widzialnych dzieł Natury, to niewątpliwie wzgardzisz też najbardziej subtelnym wynalazkiem, który w sposób filozoficzny i wrażliwy pozwala przyglądać się temu, co stanowi treść wszystkich

form– morzom i równinom, roślinom i zwierzętom, trawom i kwiatom, pograżonym w światłach i w cieniach. Jest ono prawdziwą nauką i prawą córką Natury, jako że stanowi jej odpryski, a raczej może je lepiej nazwać wnuczką Natury, gdyż wszystkie rzeczy widzialne stworzone są przez Naturę, a ponieważ malarstwo z tych rzeczy się wywodzi, tym samym jest wnuczką Natury i łączy je węzły pokrewieństwa z Bogiem.”

Rzeźba nie może wytrzymać porównania z malarstwem. „Możę to bezstronnie ocenić – oświadcza Leonardo – bo uprawiam jedno i drugie w jednakowej mierze.” Jego twórcza i bystra wrażliwość, jego zmysły wibrujące wyostrzoną czujnością znalazły pełnię wyrazu, kiedy stwierdzał, że rzeźbiarze „nie mogą przedstawiać ani ciał przezroczyстых lub świetlistych, ani refleksu światła, ani powierzchni jasnych jak zwierciadło, ani też obłoków czy zachmurzonego nieba”. Rzeźbie przypisuje Leonardo jedną tylko wyższość: trwałość, zaraz jednak dodaje, że obraz malowany na miedzi jest równie trwały jak posąg.

Argumentacja Leonarda brzmi szczególnie sofistycznie, kiedy omawia on swój stosunek do poezji. Nie uchyla się nawet od grubej przesady przytaczając przykłady dominującej wartości malarstwa, oparte rzekomo na własnych przeżyciach. Takim samym niedbałym tonem, jakim opowiadał kardynałowi z Gurk o swoich fantastycznych dochodach, wspomina teraz, jak to sam widział małe dzieci trzymane na rękach i wyciągające rączkę w kierunku portretów swoich ojców lub jak psy i koty ocierały się o wizerunki swoich panów. „Scena ta przedstawiała niezwykły widok.” Widział on również na własne oczy, jak psy szczekały na widok psów na płótnie oraz jak jaskółki usiłowały usiąść na kratach okiennych wymalowanych na obrazie.

Malarstwo, „które bezpośrednio przedstawia dzieła Natury, nie potrzebuje ani interpretatorów, ani komentatorów” – oświadcza Leonardo ze złośliwym zadowoleniem, niewątpliwie mając na myśli panujący wówczas stosunek do malarstwa. „Zaliczyliście malarstwo do rzędu sztuk mechanicznych” – stwierdza z gniewem obserwując ignorancję swojej epoki i dodaje, że poeci za dedykację dzieł o wątpliwej wartości otrzymują znacznie wyższe wynagrodzenie aniżeli malarze za swoje arcydzieła. W podobnym tonie lekceważenia odrzuca twierdzenie, jakoby poezja miała być trwalsza niż malarstwo: „dzieła kotlarza mogą przetrwać jeszcze dłużej, jako że mogą lepiej oprzeć się działaniu czasu niż dzieła wasze lub nasze.”

W dyskusji Leonardo posuwa się czasami już zbyt daleko. „Możecie nazywać malarstwo niemą poezją, ale malarz ma prawo wam odpowiedzieć, że poeta uprawia ślepe malarstwo, a cóż jest gorsze: być niemym czy też ślepym?... Powiedzcie mi też, co jest bliższe człowiekowi, jego imię czy jego portret? Imię człowieka może się zmieniać zależnie od kraju, ale nigdy jego wygląd, chyba w razie śmierci... Napiszcie gdziekolwiek imię Boga, a tuż obok umieśćcie jego obraz; przekonacie się, co spotka się z większą czcią.”

Leonardo starał się oprzeć swoją teorię estetyki na czymś więcej niż tylko na dyskusji, jednak często nie spostrzegał, że jego filozofia piękna czasami jest sprzeczna z jego własnymi argumentami wysuwanymi w obronie malarstwa. Kiedy przedstawiał malarstwo jako sztukę tak ściślego naśladowania natury, że dzieci, psy, koty i jaskółki traktowały obraz jako rzeczywistość, i kiedy uważał, że malarstwo spełnia swoje najwyższe zadanie sprawiając wzrokowi, „najwyższemu ze wszystkich zmysłów, przyjemność taką samą, jaką wywołuje wszystko, co jest stworzone przez Naturę”, wcale

przez to nie zamierzał ograniczyć roli malarstwa jedynie do sztuki tworzenia złudzeń czy też traktować malarstwo jako ekwiwalent piękna spotykanego w życiu codziennym. Argumentację tę stosował jedynie w toczonej przez siebie walce słów. Często argumentacji tej ulegał, lecz po zastanowieniu się odrzucał te argumenty. Najwyższy nakaz twórczości artystycznej – Leonardo używa tutaj podobnie jak w swojej filozofii przyrody określenia „konieczność” – wymaga, aby myśl artysty przekształciła się w myśl Natury – *transmularsi nella propria mente di natura* – aby artysta stał się ogniwem pośredniczącym pomiędzy sztuką a Naturą, starał się wyjaśnić przyczyny jej zjawisk i dążył do zrozumienia jej praw. Artysta swoją wyobraźnią może pomóc Naturze, choćby wybiegając poza jej granice, może do woli czerpać z jej źródeł, zbierać rozrzucone przez nią skarby i podkreślać jej wartości; może uciec spod jej dyktanda, szukać i gromadzić rzeczy, jakich mu odmówiła, tworzyć swój własny, odrębny świat i rządzić nim jak autokrata dzięki twórczej mocy, jaka znalazła się w jego dłoniach.

„Jeśli malarz pragnie ujrzeć rzeczy piękne, które wzbudzają w nim uczucie miłości, to właśnie on jest ich panem i ma moc je stworzyć; jeśli pragnie ujrzeć potwora, który budzi przerażenie, lub zobaczyć rzecz groteskową, krotochwilną lub naprawdę wznuszającą, to również jest panem i bogiem świata, który chce oglądać. Jeśli malarz pragnie namalować krajobraz, miejsce dzikie i odludne czy też miejsca chłodne i cieniste w dzień upalny, może to uczynić, podobnie jak może namalować miejsca gorące, kiedy jest zimno. Jeśli malarz pragnie ujrzeć doliny lub zobaczyć szeroką płaszczyznę ze szczytu górskiego, jeśli chce, aby morze ukazało się na widnokręgu, jest panem tych pragnień. I doprawdy wszystko, co istnieje we wszechświecie, wszystko, co istnieje rzeczywiście lub tylko w wyobraźni, wszystko malarz może od

razu ogarnąć myślą i ująć w ręce, a ręce te posiadają taką doskonałość, że potrafią stworzyć równocześnie harmonię wszystkich związków, stopioną w jedno tak, że może być zrozumiana na pierwszy rzut oka, podobnie jak to się dzieje z obrazami rzeczywistymi.

W ustępie tym Leonardo podał swą definicję istoty sztuki i koncepcję radowania się nią. W *paragone* pomiędzy malarstwem a poezją opowiada, jak to król Maciej, kiedy mu przyniesiono poemat o jego ukochanej i równocześnie jej portret, od razu zamknął książkę i zwrócił się w stronę obrazu. Do zagniewanego poety król rzekł: „Czy nie wiesz, że dusza nasza jest zbudowana z harmonii, a harmonia ta powstaje jedynie w tych chwilach, kiedy można ujrzeć lub usłyszeć pełną współzależność rzeczy? Czy nie widzisz, że w nauce waszej w takich chwilach nie ma właściwej proporcji, że w niej jedna część następuje po drugiej, że część następna pojawia się dopiero wówczas, kiedy poprzednia zamiera?”

Pierwszym warunkiem radowania się sztuką jest nie zwodnicze naśladowanie natury, ale dokonanie wyboru spośród tych rzeczy, jakie nam ona ofiarowuje, wyboru przeprowadzonego pod kątem harmonii proporcji; drugi warunek stanowi równoczesność dostrzegania albo, jak to w innym miejscu Leonardo mówi, szybkość – *prestezza* – zmysłu dostrzegania: innymi słowy synteza, która jest warunkiem i wynikiem instynktu twórczego. Podobna koncepcja istoty sztuki i radowania się nią, wciąż jeszcze niejasno sformułowana, wciąż jeszcze nie mogąca uporać się ze znalezieniem odpowiednich wrażeń, wynosi Leonarda wysoko ponad poziom poglądów na estetykę w jego epoce, w której zresztą sam jeszcze na pół tkwił, a w której jedynym celem było naśladowanie rzeczywistości. To, o czym nieśmiało wspomina i co z rozmysłem wprowadza w życie, stanowiło właśnie pokonanie rzeczywistości,

selekcję i podniesienie rzeczy realnych. Stanowisko to przesądzało o zaniku dotychczasowych form sztuki, zwiastowało narodziny innych.

Leonardo wskazał cele, do których ta nowa sztuka miała zmieścić, kiedy mówiąc o malarstwie wspomniał, że zdumiewa ono bardziej niż jakakolwiek inna sztuka: że jest ona *di maggior maraviglia*. W innym miejscu wspomniał, że rzeźba nie wyczerpuje umysłowo tak jak malarstwo oraz że związana jest ona z o wiele mniejszym wysiłkiem inwencji twórczej – *è di minore fatica d'ingegno*. Ocena ta, oparta na pokonywaniu przeszkód natury intelektualnej, ujawnia całkowicie indywidualny stosunek Leonarda do sztuki. Z tego też stosunku wywodził się efekt artystyczny: zdumienie, które musiało ogarniać widza. Leonardo działał tutaj bardziej przykładem niż słowem. Nie zdawał sobie zresztą sprawy, że postępując w ten sposób sam kładzie tę nową sztukę do grobu, otwiera bowiem drogę każdemu kuglarzowi i linoskokczkowi, każdemu szarlatanowi umięjącemu zręcznie żonglować tanimi efektami. Dla Leonarda walka ta była zmaganiem się o stworzenie cudu, nie kończącą się potajemną bitwą wydaną elementom materialnym, w którą zaangażował się całym wewnętrznym drzeniem twórczego geniuszu wiedząc, że czeka go triumf albo miażdżąca klęska.

Leonardo sam określił tę walkę w zdaniu, które stanowi klucz do jego filozofii sztuki: „Malarz walczy i współzawodniczy z Naturą.” Lomazzo, który miał możliwość rozmawiania z większością ludzi stojących blisko Leonarda, jak również z jego uczniami, dodaje jeszcze jedno słowo, które uzupełnia obraz twórczej walki mistrza: „Ilekroć Leonardo przystępował do pracy nad obrazem, zawsze wywierał wrażenie, jak gdyby przepełniała go trwoga.” Lomazzo prawdopodobnie nie zdawał sobie nawet sprawy, jak bliski był prawdy pisząc te słowa. Trwoga zawsze ogarniała

Leonarda; nie tylko kiedy jeszcze jako nie znany nikomu malarz wpatrywał się w niezamalowane płótno, ale i wówczas, kiedy stał się wielkim człowiekiem opromienionym wieńcem sławy. Uczucie to stale go prześladowało jak jakaś paraliżująca, dusząca zmo-
ra, z którą walczył niemal jak z żywym przeciwnikiem. Uzbrojony w olbrzymi zasób wiedzy i w talenty o nieograniczonym wprost zasięgu, Leonardo zbliżał się do każdego nowego obrazu z pełną świadomością swojego celu, nigdy nie polegając na chwiejnych, instynktownych impulsach, i wówczas to ogarniało go owo wewnętrzne drżenie, przenikała go świadomość miary stojącego przed nim zadania i wątpliwości co do własnych uzdolnień. Często uczucie to zwyciężało i wówczas artysta widział, jak wszystkie narzędzia jego walki spadają w przepaść rozpacz, on sam zaś czuł się pokonany przez wytknięte sobie cele. Wszystko, co inni mogli zauważyć z tych zmagañ, mieściło się w dalszych słowach Lomazza: „I z tego powodu Leonardo nie mógł skończyć zaczętych dzieł, do tego stopnia bowiem posiadał on rozwinięte poczucie odpowiedzialności wobec sztuki, że dostrzegał błędy w obrazach, które inni uważali za wspaniałe.”

Leonardo wiedział jednak dobrze, że arcydzieła rodzą się właśnie z lęku i z wątpliwości. Wielokrotnie usiłował tę myśl sformułować. „Lichy to artysta – pisze – którego dzieło przerasta jego intelekt. Do doskonałości w sztuce może dążyć tylko ten, którego umysł panuje nad jego dziełem.” W innym znowu miejscu Leonardo daje wyraz tej samej myśli, w lekko zmienionej formie, umieszczając ją w znamienym tytule: „Malarz, który nie ma wątpliwości, mało osiągnie.”

Żyjąc w niezależności, jaką daje izolacja umysłowa, wypróbowując wszystko własnym odczuwaniem i wszystko wyprowadzając z własnych doświadczeń Leonardo nie mógł przewidzieć, że

jego uogólnienia z zakresu teorii sztuki i gromadzenia przez niego reguł (a każdej takiej sformułowanej przez siebie regule – *regola* – nadawał moc prawa) mogą doprowadzić przede wszystkim do pokonania wysiłku twórczego, do usunięcia wątpliwości, do zmniejszenia pracy umysłowej i do zapanowania rutyny. Zdaje się jednak, że artysta dostrzegał niektóre z tych niebezpieczeństw, gdyż pisał: „Jeśli będziesz usiłował zastosować reguły w chwili komponowania, nigdy nie dasz sobie z nimi rady, a tylko wprowadzisz zamęt do swojej pracy.” Uwaga ta jest po prostu zwykłym ostrzeżeniem, nad którym Leonardo wkrótce już musiał przejść do porządku, inaczej bowiem pozbawiłoby ono jego pracę całkowicie podstaw intelektualnych. W swoim zamiłowaniu do wysnuwania reguł, które coraz ściślej łączyło się z zamiłowaniem do prac badawczych, Leonardo ciągle ustalał coraz to nowe prawidła z każdej niemal dziedziny wiedzy i wprowadzał je do służby „bóstwa wiedzy malarskiej”. Leonarda do tego stopnia pochłaniał rozgrywający się w nim proces myślowy, że artysta wyprowadzał prawa i reguły nawet z właściwości, które ściśle wiązały się z jego osobą, jak na przykład z jego wrażliwości czy też bogactwa własnej wyobraźni. Zalecał też naśladowanie umiejętności, o których sam chyba najlepiej musiał wiedzieć, że nie mogą być przelewane na inne osoby, jak na przykład dar snucia marzeń. Do szeregu wskazówek dla swoich uczniów włączył „nowy wynalazek dotyczący filozofii”. Termin ten od razu wydał mu się zbyt pretensjonalny, a sam wynalazek, jakkolwiek ważny dla niego osobiście, trudny do sformułowania, jak zresztą wszystko, co było ściśle związane z jego osobą, tak że w końcu artysta zdecydował się powiedzieć tylko, iż wynalazek ten może wydawać się „bez znaczenia i prawie śmieszny, a mimo to posiada dużą wartość” jako środek do pobudzania myśli. „Polega on na tym, że jeśli będziesz patrzył

na mury pokryte plamami różnego rodzaju albo na masę skał różnego koloru, a zechcesz namalować krajobraz jako tło, to możesz dopatrzeć się w plamach i w skałach różnych pejzaży, zarysów gór, rzek, urwistych turni, drzew, równin oraz rozlicznych dolin i pagórków. Możesz również ujrzeć w nich fragmenty bitew, ożywione ruchy, dziwaczne postacie, szybką grę twarzy ludzkiej, różne stroje i niezliczoną ilość innych rzeczy; z murami i ze skałami dzieje się to samo co z biciem dzwonów, w których dźwięku możesz doszukać się każdego imienia i każdego słowa, jakie żyje w twojej wyobraźni.” I tak Leonardo snuł swoje marzenia stojąc w obliczu pstrych ścian skąpanych w łagodnym świetle spływającym z zachmurzonego nieba, kiedy ostre kontury cieni ulegają zatarciu, a blask słońca łagodnieje. I tak samo marzył w czasie samotnych wędrówek, kiedy z oddali dochodził do niego dźwięk dzwonów. Czy uczniowie jego też potrafili dostrzec te same obrazy w zatartych plamach starych murów? Czy słyszeli oni ten sam głos w graniu dzwonów niesionym na falach wiatru? Czy dźwięk i barwa, kształt i odcień były tak ściśle związane z ich wrażliwością, że jedno wrażenie nasuwało drugie? A może stali tylko w milczeniu i wzrokiem nic nie rozumiejącym patrzyli na mistrza z szacunkiem, w którym można było wyczuć odcień lęku przed czymś nie z tego świata i przed czymś budzącym przerażenie?

VI

W okresie tym Leonardo miał wielu uczniów nie tylko w tym celu, aby wtajemniczać ich w arkana malarstwa, ale również po to, aby w ten sposób zwiększyć swoje skromne dochody. Często wspomina o uczniu imieniem Marco, prawdopodobnie mając na myśli Marca d'Oggionne, który wyrósł na malarza lubującego się

w prymitywnych jasnych barwach, oraz o Gianie Antoniu, czyli Giovannim Antoniu Boltraffio, który pośród wszystkich bezpośrednich uczniów Leonarda posiadał może najlepsze warunki, aby przejąć jego spuściznę artystyczną.

Młody ten człowiek prawdopodobnie też najbardziej zbliżał się do mistrza, jeśli chodzi o szybkość pojmowania zjawisk. Boltraffio pochodził z dobrej rodziny mediolańskiej, tak nawet dobrej i starej, że uważała ona zawód swojej latorośli za coś poniżającego, a później pamiętała o tym, aby na grobie Antonia umieścić napis głoszący, że zajmował się on malarstwem jedynie dla przyjemności. Bliski jego przyjaciel, poeta boloński, Girolamo Casio, nazywa go „jedynym uczniem Leonarda”. Boltraffio rzeczywiście był jedynym malarzem, który potrafił przejąć zmysłowy czar sztuki Leonarda, a przejął go tak dobrze, że jego arcydzieło *La belle Ferronnière* przez całe stulecie uważano za dzieło Leonarda. Przy całym jednak wielkim talencie Boltraffio zachował światopogląd swojej rodziny i podchodził do sztuki jedynie jako wysoce kulturalny amator. Chętnie też porzucił pędzel, aby poświęcić się dyplomacji, a później objąć jedno ze stanowisk w służbie państwowej. I wówczas, w chwilach wolnych od zajęć zawodowych, dla własnej przyjemności malował delikatne, zniewieściałe postacie efebów, pięknych i cierpiących, podobnych w typie do jego św. Sebastiana, albo też zakochanych we własnej piękności jak jego *Narcyz* z Galerii Uffizi. A jeśli malował portrety swoich przyjaciół, na przykład poety Casia z długimi włosami, zmysłowo wykrojonymi ustami, z dołeczkiem na brodzie i z zaokrągloną, kobiecą szyją, to przedmiot portretu, jak Casio sam się wyraził, uczynił piękniejszym, niż go stworzyła natura.

Leonardo pisał *Rozprawę o malarstwie* z myślą o własnych uczniach i o przyszłych pokoleniach malarzy. Była to praca, w którą włożył całą swoją miłość, był to wyraz jego własnych pragnień przekazania innym swej wiedzy i swoich doświadczeń. W pracy tej kryła się radość starszego człowieka, który widzi, jak ziarna przez niego zasiane wschodzą w umysłach jego młodych i wrażliwych zwolenników. Niezależnie jednak od praw malarstwa i od technicznych wskazówek Leonardo wpajał w swoich uczniów prawidłą właściwego trybu życia, stanowiące wyniki jego własnych doświadczeń i lekcję dającą się zastosować do wszystkich młodych ludzi, gorzką lekcję wyrzeczenia się i wzgardy dla ludzkiej zbiorowości. Na każdym kroku powtarzał, że „malarz winien być samotny”; samotność jest koniecznym warunkiem sztuki twórczej. „Jeśli jesteś sam, należysz całkowicie do siebie, jeśli masz bodaj jednego tylko towarzysza, należysz tylko w połowie do siebie, a będziesz należał coraz to mniej proporcjonalnie do żądań, jakie ci będzie stawiało życie towarzyskie.” Leonardo stale powtarzał to ostrzeżenie pod adresem swoich uczniów, przestrzegał ich przed marnowaniem życia na rozrywki towarzyskie i zalecał stosowanie oszczędnej gospodarki zasobami życiowymi. Własne jego życie stanowiło najlepszy przykład, w jaki sposób człowiek żyjąc pośród ludzi i mając z nimi do czynienia może równocześnie całkowicie odizolować się od świata.

Leonardo stawiał siebie również za przykład uczniom, jeśli chodzi o skromny tryb życia. „Powinniście zrozumieć – pisał – że doprawdy nie trzeba tak wiele pieniędzy, aby zaspokoić nasze potrzeby. Jeśli będziecie wydawać nadmierne sumy, nigdy nie zrobicie z nich pełnego użytku, a tym samym pieniądze te nie będą wasze. Cały skarb, którego nie potraficie wykorzystać, przestaje jak gdyby być waszą własnością; to, co zarabiasz, a czego nie

wykorzystujesz na własne utrzymanie, w innych rękach zwraca się przeciwko tobie i staje się dla ciebie bezużyteczne.”

Leonardo posiadał pełne prawo do tego, aby napisać, że utrzymanie człowieka nie wymaga zbyt dużo pieniędzy. Własne jego gospodarstwo prowadzone było ze spartańską prostotą. Notował każdy grosz wydany na chleb, jarzyny, wino i mięso dla swoich uczniów i pomocników, a sądząc z tych codziennych wydatków (nie przekraczały one nigdy, nawet w innych okresach, sumy trzydziestu jeden lub trzydziestu dwóch soldów) było to gospodarstwo człowieka, dla którego oszczędność stała się drugą naturą, i człowieka samotnego, który rzadko u siebie przyjmował.

Od czasu do czasu w rachunkach tych pojawiają się imiona kobiet, co wskazuje, że bywały w tym kawalerskim domu. Raz wymieniona jest Łucja, innym razem notatka głosi, że 16 lipca 1493 roku do domu przybyła Katarzyna. Kobieta ta zapadła na zdrowiu i została umieszczona w szpitalu, gdzie zmarła. Koszty pogrzebu pokrył Leonardo. Wydatki związane z pogrzebem wypadły dość poważnie; był to zresztą piękny pogrzeb z udziałem czterech księży i czterech kleryków, przy wielkiej ilości świec woskowych. Sama stypa kosztowała sto dwadzieścia soldów. Honorarium lekarza wyniosło jedynie dwa soldy; śmierć w Mediolanie była kosztowniejsza niż życie. Sądząc z wysokości tych wydatków i opierając się na identyczności imion niektórzy pisarze przypuszczali, że Katarzyna była matką Leonarda, która przybyła do Mediolanu, aby umrzeć w ramionach syna. Przypuszczenie to nie wydaje się prawdopodobne. Leonardo stracił przecież całkowicie łączność z domem i rodziną. Katarzyna była prawdopodobnie gospodynią Leonarda, prostą kobietą służącą mu wiernie i lojalnie. Bez względu na krytyczny stosunek do otoczenia Leonardo nigdy nie

skarżył się na te kobiety, a na łożu śmierci myślał o ostatniej z nich z prawdziwą wdzięcznością.

W swoim spokojnym i skromnym domu Leonardo żył w zupełnej samotności; w myśl swoich zasad należał wyłącznie do siebie. Nawet spóźnione uznanie jego wielkości nie wprowadziło żadnych zmian do jego mizantropijnego odosobnienia. Nie odczuwał już pokus, aby zabłysnąć, jak kiedyś, na terenie towarzyskim. Jedna tylko dziwna postać snuła się na krawędzi tej samotności, niewyraźna i w charakterze, i w stosunku do Leonarda – mały Giacomo. Z biegiem czasu stał się on młodym człowiekiem; Leonardo nazwał go Salai. W latach spędzonych pod dachem Leonarda nie wykazał on żadnej skłonności do poprawy, a wśród rachunków z roku 1497 znajdujemy lakoniczną uwagę: „Salai kradnie pieniądze.” Leonardo ciągle go psuł, podobnie jak wówczas, kiedy chłopiec był dziesięcioletnim urwisem. Salai dostawał koszule z najdelikatniejszego płótna po dziesięć soldów za łokieć i nosił płaszcz ze srebrnego brokatu, bogato haftowany i lamowany zielonym aksamitem po brzegach. Chłopiec, który przybył pod dach Leonarda w łachmanach i na pół przymierając głodem, stał się teraz zarozumiały i chełpliwy. Gdy tylko Leonardo wyznaczył mu stałą pensję, jak każdemu ze swoich pomocników, chłopak od razu poprosił o zaliczkę i wydał ją na parę różowych spodni obszytych falbanami.

Salai przylgnął do życia Leonarda jak cień miękki i pełen wdzięku. Szedł za nim wszędzie, jak gdyby był dzieckiem. „W Mediolanie – pisze Vasari – Leonardo zabierał ze sobą, jako swojego *protégé*, młodego, pięknego i pełnego wdzięku chłopca o ślicznych bogatych kędziorach, które tak zachwycały Leonarda.” Dwa rysunki artysty według wszelkiego prawdopodobieństwa przedstawiają rysy młodego Salaiego. Wcześniejczy z tych szkiców

jest wizerunkiem chłopca w wieku około lat siedemnastu. Linia prostego nosa przebiega do góry bez żadnego załamania aż do gładkiego czoła, tak że gdyby tylko górna część twarzy była widoczna, całość można było uważać za podobiznę greckiego bożka. Jednak nozdrza są wąskie i długie, co nie dowodzi zbyt wielkiej wrażliwości, górna warga jest za krótka, jak gdyby nie mogła zamknąć się nad zębami i nadaje małym, dziecięcym ustom chytry i żarłoczny wyraz czający się w kątach ust. Okrągła, silna broda, jakże daleko odbiegająca od profilu greckiego bożka, harmonizuje z niemal głupkowatym spojrzeniem niewielkich oczu, z miękkimi policzkami i z zaokrągloną linią szyi. Dokoła głowy tego efeba o niezdecydowanym charakterze, wahającym się pomiędzy czystością a zmysłowością, pomiędzy tępotą a złośliwością, rozsypane jest bogactwo krótkich loków, miękkich i lekkich jak mgła, loków poprzez które widać bardzo małe ucho.

Na drugim portrecie, robionym może w sześć lat później, profil w minimalnym stopniu wykazuje cechy pewnego zmęźnienia. Może nawet przeciwnie – zarys podwójnego podbródka nadaje twarzy wyraz jakby zniewieściałości. Odęte wargi zdradzają jeszcze większe zadowolenie z samego siebie; zniknęło jedynie głupawe spojrzenie ustępując miejsca nikłemu uśmiechowi wydobywającemu się spod ciężkich powiek. Jest to ten sam doświadczony, zagadkowy uśmiech, jaki później ukazał się w oczach św. Jana. Kędziory, które przedtem rozsypywały się niczym chmura, obecnie przylegają jak wieniec krótkich, kręcących się loków do raczej długiej czaszki; węgiel Leonarda troskliwie usiłował oddać ich sploty.

W postaci Salaiego odnalazł Leonardo ucieleśnienie zawsze poszukiwanego przez siebie typu piękności. Ilekroć ujmował ołówkiem i od niechcienia rysował jakiś profil, był to zawsze ten sam

profil, profil Salaiego, i to nawet wcześniej, zanim Giacomo w ogóle pojawił się na widowni. Bez względu jednak na to, kim dla mistrza był ten próżny, zepsuty, chytry i pogardzany chłopiec, faktem jest, że nigdy nie przestąpił on progu własnego świata Leonarda, tego świata, który coraz bardziej odcinał się od jego życia zewnętrznego i od jego pracy jako artysty, świata wielkich przygód przeżywanych w myśli, świata wszystkich nurtujących go namiętności. Każda nowa praca badawcza była dla Leonarda odkryciem nieznanego kontynentu. Radość i smutek, podniecenie i przygnębienie, duma i udręka ogarniały go jedynie na skutek wyników jego prac badawczych, a punktami zwrotnymi w życiu były dla niego tylko chwile, kiedy widział wyłaniające się nowe dziedziny badań.

Okres, w którym Leonardo malował *Ostatnią Wieczerzę*, był również okresem wyjątkowych prac badawczych i na nowo rozbudzonego zainteresowania matematyką. Wszystkie jego poprzednie studia zbliżały go krok za krokiem do tej nauki, nie posiadał jednak dostatecznych podstaw niezbędnych do studiów nad nią. To było przyczyną, że niejednokrotnie jego eksperymenty techniczne posuwały się w fałszywym kierunku albo też dawały niewłaściwe wyniki właśnie dlatego, że obliczenia jego zawierały pewne proste i elementarne błędy.

Przypadek zbliżył Leonarda do człowieka, który posiadał te elementy wiedzy i który chętnie pomagał mu w obliczeniach albo też pokazywał na przykład, jak należy wyciągać pierwiastki. Człowiekiem tym był brat Luca Pacioli, mianowany przez Lodovica Sforzę profesorem matematyki. Był on o dwa lata starszy od Leonarda i podobnie jak on pochodząc z Florencji, posiadał cechy tak typowe dla mieszkańców tego miasta: zmysł praktyczny i szybkość orientacji. Pacioli już bardzo wcześniej doceniał wartość stosunków z wysoko postawionymi osobami i jako młody

człowiek udał się do Albertiego, pojechał z nim do Rzymu i został w jego domu. Mając lat trzydzieści pięć wstąpił do zakonu franciszkanów, powodowany w tym wypadku raczej względami materialnymi niż pobożnością; w życiu zawsze zresztą kierował się motywami utylitarnymi. Pod pięknym mnisim kapturem ukrywał się człowiek o dużej wiedzy i jeszcze większych ambicjach, łaknący światowych splendorów, człowiek o silnych łokciach, nie mający żadnych skrupułów, kiedy chodziło o jego własny interes. Z twarzy jego, okolonej surowym kapturem, biło zawsze zadowolenie. Oczy, osadzone blisko siebie, patrzyły na świat z dostojną powagą i nie bez lekkiego odcienia przebiegłości; długa górna warga oddzielała usta od szerokiego, władczego nosa; wąskie wargi, naprężone w chełpliwym uśmiechu, robiły wrażenie cienkiej nitki.

„Brat Luca Pacioli – pisze Vasari – był jednym z tych, co to własną skórę ośła okrywają grzywą lwa.” Vasari oskarża go o kradzież łacińskich rękopisów, które Pacioli wyłudził od ślepego i starego malarza Piera della Francesca i wydał jako własną pracę. Jednak Fra Luca Pacioli potrafił wzbudzić takie zaufanie, a obrona przez niego dziedzina wiedzy była tak nowa, że w ówczesnym świecie ezoteryzmu i obskurantyzmu mógł doskonale uchodzić za człowieka o wybitnym umyśle i za głosiciela nauk tajemnych. Dzięki sile argumentacji pierwszy zdołał przekonać wydawców i namówić ich do wydrukowania dzieła naukowego. Dzięki niemu wydana w Wenecji jego *Summa de arithmetica* stała się pierwszą drukowaną książką naukową.

Człowiek tego typu od razu zdał sobie sprawę z korzyści, które mogło mu dać zbliżenie się do Leonarda. W tym czasie Pacioli pracował nad książką o geometrii, którą pretensjonalnie zatytułował *De divina proportione* (O boskiej proporcji), i prosił Leonarda

o przygotowanie medziorytów do opracowywanego przez siebie dzieła. W przedmowie Pacioli opisuje Leonarda jako „najbardziej czcigodnego ze wszystkich malarzy, badacza perspektywy, architekta i muzyka oraz człowieka obdarzonego wszystkimi cnotami”. Niezależnie od tej oficjalnej współpracy z Leonardem Pacioli wykorzystał studia Leonarda z zakresu proporcji. Wykształcony malarz francuski, Geoffroy Tory, oskarżył później Fra Lukę, że popełnił „cichy plagiat” i że zarówno cały jego system, jak wszystko, co tylko przedstawiało jakąś wartość w jego książce *De divina proportione*, zostało skradzione z prac „zmarłego seigneuru Leonard de Vinci, który był wielkim matematykiem, malarzem i rzeźbiarzem.”

Możliwe, że Leonardo istotnie został oszukany przez Fra Lukę Paciolego, ale nie jest też wykluczone, że przejrzał on mnicha na wskroś i zgodził się na tego rodzaju współpracę. W każdym bądź razie Pacioli oddał mu duże usługi wprowadzając na próg nowego świata. To właśnie Pacioli wzbudził zainteresowanie Leonarda proporcjami ciała ludzkiego. Na słynnym rysunku, znajdującym się w Wenecji, widzimy postać męską wrysowaną w koło i w kwadrat; były to pierwsze zaczątki studiów nad proporcją budowy człowieka. Leonardo uważał proporcję za prawo wszechświata. „Proporcję znajdujemy nie tylko w liczbach i miarach, lecz również w dźwiękach, w krajobrazie, w czasie i w położeniu oraz we wszystkich przejawach siły.”

Pacioli niewątpliwie zasłużył się tym, że wpoił w Leonarda-samouka wiarę we własne siły. Leonardo mógł teraz stwierdzić trafność swoich wniosków w dziedzinie, która go zawsze pociągała i równocześnie przerażała. Nagle poczuł twardy grunt pod nogami; udało mu się osiągnąć najwyższą pewność – *somma certezza*.

Dawne jego odkrycia wykazały teraz doskonałą ścisłość; jasność ich została osiągnięta w każdym punkcie. Mógł on teraz odrzucić własne pomyłki i błędy, na jakie naprowadzili go inni, „jako że żadne ludzkie dociekanie nie może nazwane być nauką, dopóki nie posuwa się ścieżką matematycznego wykładu i dowodzenia”. Bez słowa odrzucił cały balast średniowiecznych pojęć, odrzucił wszystkie więzy filozoficzne. Język jego nabrał dźwięku mocnego i metalicznego. Po wątpliwościach, jakie nasunęły mu się w trakcie pisania przedmowy do pierwszego dzieła, w której wyrażał jeszcze ubolewanie z powodu braku kompetencji, mógł już śmiało napisać, niemal ze z odzieniem pychy: „Człowiek, który nie jest matematykiem, niech lepiej nie czyta tego dzieła.”

VII

Leonardo tak był pochłonięty studiami matematycznymi, że zaczął zaniedbywać prace rozpoczęte w refektarzu klasztoru Santa Maria. Miał tu jeszcze wykonać fryz dekoracyjny dokoła *Ostatniej Wieczery* oraz koło fresku Montorfana umieścić wizerunki księcia i księżnej jako fundatorów. Pomimo ustawicznych upomnień posuwał się z robotą tak opieszale, że Lodovico stracił cierpliwość i polecił swojemu sekretarzowi, aby spisał z Leonardem formalną umowę, w której malarz zobowiązałby się wykończyć prace w klasztorze w ściśle określonym terminie. Naprzeciwko ściany rozjaśnionej barwami szat apostołów, tuż koło twardych konturów postaci z fresku Montorfana, Leonardo malował postacie Lodovica i Beatrice d’Este z rękami złożonymi do modlitwy, w tradycyjnej klęczącej postawie pobożnych fundatorów wraz z ich synami Maksymilianem i Franceskiem. Beatrice zrobiła się teraz otyła;

„Któregoś dnia będzie tak tęga jak matka” – pisała zaniepokojona jej siostra Izabela. Beatrice zawsze nosiła suknie w podłużne pasy, aby w ten sposób wywołać wrażenie smukłości. Tak też była ubrana, kiedy malował ją Leonardo. Jednak ani jej portret, pierwszy zresztą portret pędzla Leonarda, ani też portret Lodovica nie oparły się zniszczeniu. Leonardo śpieszył się, używał nieodpowiednich materiałów, podczas więc gdy dzieło Montorfana zachowało całą swoją pierwotną świeżość, tylko zatarte kontury i niewyraźne plamy rozrzucone na odrapanej powierzchni mogą przywołać na myśl ambicje księcia i księżnej, którzy pragnęli przejść do historii razem z arcydziełem *Ostatnia Wieczerza*. Jak gdyby sam los odmówił tym dwojgu, od których przez lata całe zależała egzystencja Leonarda, przejścia do niezасłużonej nieśmiertelności.

Mniej więcej w tym czasie Leonardo otrzymał od Lodovica zamówienie na wykonanie znacznie bardziej światowego obrazu, mianowicie portretu kochanki księcia, Lukrecji Crivelli.

Walka, którą wszczęła Beatrice o duszę i zmysły Lodovica i która, jak się wydawało, ukoronowana została całkowitym zwycięstwem, skończyła się jej porażką. Może dla tej prostej przyczyny, że Lodovico, czując się już zanadto związany z Beatrice, siłą reakcji pragnął się uniezależnić od niej, zarówno zmysłowo, jak i intelektualnie, właśnie przez niewierność. Atmosfera panująca na dworze mediolańskim nie sprzyjała zresztą stałości uczuć. „Żadna wiosna nie przynosi tylu kwiatów i gałązek, ile figłów żony płatają swoim mężom – pisze Bandello. – Gdyby te psikusy wszystkie znano i opisano, pochłonęłyby one więcej tomów niż najbardziej szczegółowe streszczenie ustaw.” Używając niewinnego określenia „figle” Bandello nie tylko chciał w ten sposób nazwać oszukiwanie mężów przez rozflirtowane mieszkanki Mediolanu, ale miał

również na myśli pozbywanie się niewygodnych mężów za pomocą trucizny albo sztyletu wynajętego zbira. „Mężowie odpłacają żonom tą samą monetą i z takim wynikiem, że i mężów, i żony można by zaliczyć do tej samej kategorii co opryszków łupiących i mordujących po drogach.” Corio, oficjalny historyk dworu mediolańskiego, tymi słowami maluje obraz stosunków panujących na dworze: „Mąż przyprawdza żonę do jej kochanka, a ojciec własną córkę”.

Beatrice nie potrafiła zdobyć małżonka, jak również nie udało się jej umocnić swego stanowiska politycznego. Cóż więc pozostało jej w młodym życiu (liczyła zaledwie dwadzieścia dwa lata), dla czego warto byłoby żyć? Podniecenie jej szukało ujścia w gwałtownych orgiach nacechowanych dzikim okrucieństwem i w namiętnej, nieokiełzanej żądzy użycia, wywierającej czasami wrażenie, jak gdyby pragnęła samowyniszczenia się. Beatrice zaszła znowu w ciążę, już po raz trzeci, Lukrecja jednak również była brzemienna, Il Moro zaś interesował się tylko dzieckiem kochanki. Pomimo swojego stanu Beatrice tańczyła tej zimy roku 1496 więcej niż kiedykolwiek. Bawiła się dzień i noc nie zważając na przestrogi lekarza. Pewnego wieczoru podczas tańca jej drobna, ciemna twarzyczka powlokła się nagle bledością i Beatrice z krzykiem upadła na ziemię. Na jej uróżowaną twarz padły fioletowe cienie klóćąc się z bladym odcieniem złota. Zawsze ruchliwe, niemal dziecięce dłonie nagle zamarły, zaciskając się dokoła krzyża, który ktoś wsunął jej między palce. Usta jej były zamknięte; za życia nigdy nie zamykały się ponad ostrymi, białymi zębami. Po śmierci usta te przybrały wyraz gwałtownego protestu, niemal że ujawniły jej pragnienie śmierci.

Lodovico z rozpaczą w sercu klęczał u jej łoża. Teraz, kiedy nie żyła, a z nią i płód, jaki nosiła w sobie, przekonany był, że

tylko ją jedną kochał. Powoli zaczął sobie zdawać sprawę ze związku pomiędzy tą śmiercią a jego lekceważeniem żony. Ogarnęło go poczucie winy, a cała jego pewność siebie i świadomość własnej wielkości załamały się. Ogarnięty żalem dawał upust swojej rozpaczy gwałtownie szlochając. W tej chwili z sypialni wysunął się potworny karzeł, ulubiony trefniś Beatrice. Drobną jego twarz, pokryta zmarszczkami, wyrażała trwogę; stał teraz bezużyteczny jak nikomu już nie potrzebny sprzęt. Później, kiedy opowiadał o śmierci swojej pani, korzystając ze swobody, jaką mu dawało jego stanowisko, zauważył, że tylko niewielu będzie żałować księżnej, była bowiem nieobliczalna i złośliwa jak dzika kotka. Tak brzmiało oficjalne epitafium Beatrice skreślone przez jej ulubionego błazna, Frittallę.

Księżna Mediolanu pochowana została z یشcie mediolańskim przepychem. Za marami postępował Lodovico, naprawdę szczerze pogrążony w smutku. Był to zupełnie inny człowiek, zdecydowany skończyć z niemoralnym życiem, które stało się przyczyną śmierci jego małej „Toto”. Zamknął się później w komnacie obwieszanej kirem, sam odziany w długą szatę żałobnika; wszystkie posiłki przyjmował stojąc, podczas gdy przygnębieni dworzanie snuli się milcząc dokoła, rozmawiali szeptem i stąpali na palcach po budzących echo salach, jak gdyby zwłoki wciąż jeszcze znajdowały się na zamku. „Mediolański dwór z wesołego rajy przemienił się w jakieś posępne piekło” – pisał sekretarz Beatrice. W smutku Lodovico okazał się równie gwałtowny i nieopanowany jak dawniej w używaniu radości życia. Polecił Leonardowi namalowanie obrazu przedstawiającego Wniebowzięcie Matki Boskiej; obraz miał być umieszczony nad głównym wejściem do kościoła Santa Maria delle Grazie i przedstawiać wśród innych postaci Lodovica i Beatrice jako fundatorów, przy czym św. Dominik,

patron zakonu, miał polecać księcia opiece Matki Boskiej, a postać Beatrice miała się znaleźć tuż koło św. Piotra. Zamówienie było bardzo pilne i Lodovico tak nalegał na pośpiech, że chociaż obraz miał być wystawiony na działanie wiatru i wilgoci, Leonardo musiał malować go na płótnie. Toteż dzieło to szybko uległo zniszczeniu i zakonnicy zastąpili je kopią, która niebawem podzieliła los oryginału.

Smutek i skrucza Lodovica wypaliły się we własnym ogniu. W parę miesięcy później Lukrecja Crivelli urodziła mu syna, Giana Paola, co książę uznał za znak, że Niebo przebaczyło mu jego winy. Nie upłynęło sześć miesięcy od chwili, kiedy Beatrice spoczęła w grobie, a Lodovico zaczął obsypywać kochankę cennymi upominkami w uznaniu wielkich uciech – *ingentem voluptatem* – jakie znalazł w jej towarzystwie.

Leonardo nie zdążył jeszcze wykończyć małej, czarnej komnaty – *Saletta Negra* – poświęconej pamięci zmarłej Beatrice, kiedy książę zlecił mu udekorowanie przylegającej do *Saletta Negra* wielkiej sali bankietowej – *Sala delle Asse*. Tuż obok szybko usuwanych wspomnień śmierci Beatrice, na ścianie sąsiadującej z czarną tablicą mającą uwiecznić pamięć zmarłej i jej nie narodzonego dziecka, Leonardowi polecono wyczarować apoteozę hojnej natury. Mając w pamięci kopułę kiedyś przez siebie uwitą z gałęzi, skonstruował obecnie ogromną altanę obejmującą całą szerokość sali. Wzdłuż krawędzi sklepienia, podtrzymując ornamentację ścian, bieżyły grube, sękaty gałęzie, a przez liściasty labirynt przewijały się złote wstęgi.

To połączenie gałęzi i wstęg wywierało olbrzymie wrażenie. Na podobną grę efektów mógł się zdobyć jedynie taki urodzony mistyfikator jak Leonardo. Była to zresztą jego specjalność i Leonardo szczególnie lubił ten rodzaj prac dekoracyjnych. Na szkicu, datowanym z roku 1494, widzimy jeden z takich rysunków.

Vasari posiadał miedzioryt z takim motywem dekoracyjnym i wrytym napisem: „Leonardi Vinci Academia.”

Miedzioryt ten, podobnie jak i inne noszące ten sam napis, naprowadził historyków na błędną ścieżkę wniosków, że w okresie tym istniała w Mediolanie akademia Leonarda. „Leonardo – pisze Vasari – poświęcał dużo czasu rysowaniu zespołów sznurów z węzłami, tak ułożonych, że razem tworzyły koło.”

W dekorację sali *delle Asse* Leonardo włożył olbrzymi wysiłek. W okresie tym interesował się on szczególnie motywami dekoracyjnymi ujętymi w kształt kół lub kwadratów; u podstaw jednak tej pracy, która była na wpół zabawą, stała jego gruntowna znajomość praw rozwoju roślin, znajomość soków gromadzących się pod korą i elastyczności młodych pędów, rozwijania się liści i przekształcania się pędów w gałęzie. Źródłem jego zainteresowań pracami dekoracyjnymi stały się motywy oparte na lombardzkiej sztuce zdobniczej. W motywach tych, tak zwanych *gruppi*, szczególnie lubował się Bramante, a Leonardo często podziwiał ich wykonanie i niejednokrotnie o tym wspominał. W tym wypadku stosowanie przez Leonarda liści jako motywu dekoracyjnego, mającego na celu wywołanie złudzenia optycznego, wybiegało daleko poza pojęcie stylu współczesnego. I tak jak Leonardo *Ostatnią Wieczerzą* pogrzebał quattrocento, sztukę piętnastego stulecia, tak obecnie jego styl dekoracyjny Wielkiego Odrodzenia wybiegał poza ramy jego epoki i zbliżał się do granic jeszcze nie istniejącego świata baroku.

Kiedy w kwietniu 1498 roku zdjęto rusztowania, wielka sala bankietowa wyglądała niczym ogromna altana przygotowana na uroczystości weselne. Pozostał tylko jeden jeszcze fragment rusztowania, a kiedy Lodovico zniecierpliwiony nalegał na usunięcie desek, odpowiedziano mu, że „Maestro Leonardo obiecał

wykończyć salę dopiero na koniec października”. W tym czasie książę w sekrecie przemyślał już o następnym małżeństwie z Klarą Gonzaga, szwagierką Izabeli d’Este i wdową po Gilbertcie de Bourbon i hrabim Montpensier. Klara Gonzaga była kobietą pełną temperamentu; *Heptameron* wspomina o niej, że „niezadowolona z przychylności, okazywanej jej przez króla, utrzymywała zakazane stosunki z trzema szlachcicami, a również i z innymi; potrafiła jednak za pomocą uroczystych przysięg zapewnić sobie takie milczenie z ich strony, że przez długi czas każdy z nich był przekonany, iż jest jedynym jej uprzywilejowanym wielbicielem.” Po przedwczesnej śmierci męża Klara podróżowała po całych Włoszech, gnana z miejsca na miejsce wiecznie burzącym się w niej niepokojem. Zorientowała się, że Lodovico mógłby być dla niej odpowiednim mężem, z drugiej zaś strony i Sforza zdawał sobie sprawę z korzyści, które mogły mu dać jej francuskie stosunki. Związek ten nie doszedł jednak do skutku wobec protestu Karola VIII, który podobno przestrzegał hrabinę, aby nie dała sobie zawracać głowy tak niepewnemu człowiekowi.

Była to ostatnia ingerencja Karola w wewnętrzne sprawy włoskie. W kwietniu 1498 roku nagły zgon przerwał kapryśne życie typowego hedonisty. Następcą Karola został jego kuzyn, Ludwik Orleański, roszczący sobie prawa do tronu mediolańskiego. Ludwik XII nie należał do niepraktycznych marzycieli, nie był też błędnym rycerzem jak Karol VIII. Cechowało go słabe zdrowie i zmęczone jego nerwy nie pozwalały na snucie ambitnych planów. Mając lat trzydzieści osiem robił wrażenie zupełnie starego człowieka. Miał jednak pewne plany, od których nie dałby się nikomu odwieść. Przede wszystkim potwierdził formalnie swoje roszczenia do tronu mediolańskiego i z okazji koronacji przyjął tytuł księcia Mediolanu; faktyczny władca tego księstwa nigdy nie był dla

niego niczym więcej jak tylko Signorem Lodovikiem.

Z początku Ludwik XII zadowolili się tytułem, musiał bowiem najpierw doprowadzić do porządku swoje sprawy osobiste. Pragnął otrzymać rozwód z brzydką córką Ludwika XI, aby móc pojąć za żonę Annę Bretońską, o którą daremnie się starał, zanim jeszcze poślubiła jego poprzednika. Przez pewien czas losy tronu mediolańskiego zależały od łoża małżeńskiego nieszczęśliwej brzydkiej kobiety.

W tym czasie na scenę wystąpił inny jeszcze aktor tej tragicznej komedii – Cesare Borgia, syn papieża Aleksandra VI i kardynał wbrew własnej woli. Od czasu tajemniczej śmierci starszego brata, księcia Gandii, który był ulubionym synem papieża, Cesare gorączkowo rozglądał się za stanowiskiem, które dałoby mu władzę świecką, zarezerwowaną przez Aleksandra dla starszego syna. Szukał początkowo oparcia w związku z córką króla Neapolu, ta jednak odrzuciła propozycję małżeństwa z krzywoprzysięcą „księdzem i synem księdza.” Nie stanowiła zresztą pod tym względem wyjątku wśród księżniczek włoskich. Wobec takiego obrotu sprawy Cesaré zaczął szukać przymierza z dworem francuskim i zaofiarował Ludwikowi XII dyspensę papieską, której ten tak bardzo potrzebował.

Losy Lodovica spoczęły teraz w rękach nie znanej jeszcze nikomu francuskiej księżniczki: zależały od tego, czy da się ona zmusić do poświęcenia swoich zasad moralnych. Wybór padł na Charlotte d'Albret, księżniczkę Nawarry. W dniu kiedy Ludwik XII wymógł na niej zgodę, świecka kariera Cesara Borgii została zapewniona, a los Lodovica Il Moro przypieczętowany. Teraz już Ludwik XII znajdował się w posiadaniu bulli papieskiej pozwalającej na poślubienie jego *chère Bretonne* i mógł obecnie dać folgę swoim ambicjom mediolańskim, które, według opinii osób

stojących blisko króla, od początku o władnęły jego umysłem.

Wszystkie posunięcia zmierzające do przypiecztowania losu brzydkiej żony Ludwika XII oraz poszukiwania żony przez Cesara Borgię trwały pewien czas, który Lodovico Sforza starał się gorączkowo wykorzystać na umocnienie swojej władzy. Przez blisko dwadzieścia lat potrafił on utrzymywać swoje stanowisko przez skomplikowane intrygi, wygrywać jednych wrogów przeciwko drugim i trzymać ich w szachu aż do chwili, kiedy poczuł mocny grunt pod nogami. Teraz jednak ujrzał w osobie Ludwika XII godnego siebie przeciwnika. Usiłował nakłonić cesarza Maksymiliana do zajęcia Burgundii; zawarł pakt z Wenecją i równocześnie podjudził przeciwko niej Turcję. Wszystkie te zabiegi nie dały żadnych wyników. Przeciwnie, jego aż nadto przejrzyste intrygi pozwoliły królowi Francji zorganizować koalicję europejską skierowaną przeciwko uzurpatorowi Mediolanu. Zbyt późno Il Moro spostrzegł, że dyplomacja jego zawiodła, zaczął więc myśleć o obronie kraju.

Jak gdyby w poczuciu skruchy na łożu śmierci usiłował pogodzić się teraz ze swoimi lombardzkimi przeciwnikami, starał się naprawić krzywdy wyrządzone w ciągu długich lat i wyrównać zaległe długi wdzięczności.

W tym krytycznym momencie naprawiania błędów całego życia Lodovico pomyślał również o swoim nadwornym malarzu, Leonardzie da Vinci. Pomimo nawału gorączkowych zajęć rozpoczął pertraktacje o kupno winnicy leżącej blisko Porta Vercellina, chcąc uczynić z tego nabytku prezent dla Leonarda. Przelew praw własności winnicy, obejmującej szesnaście przętów, nastąpił w końcu kwietnia 1499 roku. Akt ten, oświadczył księżę, pozwoli jego nadwornemu malarzowi wybudować własny dom „wzmacniając

w ten sposób więzy, które już obecnie łączą go z Naszą Osobą”.

Po raz pierwszy w życiu Leonardo miał zapewniony kawałek chleba. Po raz pierwszy mógł żyć na wsi, na własnej ziemi i pod własnym dachem. W tej szczęśliwej dla niego chwili, myśląc o zapewnionej przyszłości, prawie że nie zauważył nawet nadciągającej burzy, która tę pewność czyniła raczej iluzoryczną. Leonardo policzył posiadane przez siebie pieniądze i z westchnieniem ulgi zanotował: „W dniu 1 kwietnia 1499 roku stwierdziłem, że posiadam dwieście osiemnaście lirów.”

VIII

Nareszcie tego lata Leonardo mógł urzeczywistnić marzenie, które snuł od wczesnej młodości. Dużo wolnego czasu i świadomość zapewnionego bytu materialnego pozwoliły, mu pokusić się o zdobycie szczytu „Momboso” – jak go nazywał; prawdopodobnie był to szczyt Monte Rosa. Żadna z jego notatek dotyczących tego wielkiego przeżycia nie jest datowana, fakt jednak, że pisał o nim w tzw. *Leicester Codex*, pochodzącym z pierwszej dekady szesnastego stulecia, wskazywałby na to, że wyprawę tę Leonardo podjął, zanim jeszcze opuścił Lombardię, to jest około roku 1511, chociaż możliwe, że odbyła się ona później.

W tych czasach wejście na Monte Rosa było olbrzymim przedsięwzięciem, na jakie odważyć się mogli jedynie ludzie nieprzeciętni; stawali się oni potem przedmiotem opowiadań na całe stulecie, jak Petrarca po osiągnięciu szczytu Mont Ventoux czy Pietro Bembo, który odważył się wejść na szczyt Etny.

Leonardo od wczesnej młodości odczuwał urok górskich

wierzchołków, urok przedzierania się poprzez gąszcze, wspinania się na strome skały, czołgania się ponad zapierającymi dech w piersiach szczelinami i przepaściami, jednakże wszystkie te wspomnienia dzieciństwa bladły w obliczu szczytów, których jeszcze nigdy nie dosięgła stopa ludzka. Leonardo zapomniał podać datę, kiedy wyprawa ta nastąpiła, wspomina jednak porę roku: było to lato. Sam szczyt osiągnął Leonardo w połowie lipca. Z dumą notuje, „że żadna inna góra nie posiada podstawy na takiej wysokości”. Łańcuch górski rozdzielał dwa kraje: Francję i Włochy, u stóp góry brały początek cztery rzeki przecinające Europę w czterech głównych kierunkach: Ren, Rodan, Dunaj i Po. Jednak duma ze zdobycia tak wysokiego szczytu – Leonardo sam nie znał jego wysokości – i ze stania nad kolebką czterech sławnych rzek (Leonardo nie miał środków, aby sprawdzić te obserwacje) musiała ustąpić uczuciu grozy wywołanej widokiem, jaki roztaczał się z tej wysokości (ponad trzy tysiące pięćset metrów) przed jego oczami. Masy skłębionych chmur płynęły u jego stóp przesuwał się dokoła samotnego wierzchołka. W górze widniało ciemniejsze niebo, jak gdyby stanowiło ono tę zasłonę ciemności, która według średniowiecznej koncepcji oddzielać miała sferę ognia. Przed sklepieniem majaczącej w oddali ciemności drgały blaski barwy lazuru. W wiele lat później kładąc smugi gęstego dymu na tle zasłony z czarnego aksamitu Leonardo usiłował zrekonstruować ten dziwny efekt, który pozostawił w nim tak niezatarte wspomnienie.

Ponad jego głową rozpościerało się ciemne niebo, dokoła zaś rozedrgany błękit. Kamienie, po których stąpał, błyszcząły jakby pokryte diamentami i rzucały niemal oślepiające blaski. Nigdy jeszcze Leonardo nie widział światła o podobnym nasileniu, zauważył też, że słońce nigdy nie świeci tak jasno w dolinach i że

silne to światło załamywało się na zamrzniętych powierzchniach pokrywających wierzchołek góry. Stojąc tak z wrażeniem, że jest zawieszony między niebem a ziemią, Leonardo czuł, jak bardzo daleko się znalazł od wszystkiego, co realne. Mleczna rzeka chmur odpłynęła odsłaniając inne szczyty i poszarpany łańcuch gór pokrytych śniegiem, na które padały oślepiające blaski słońca; śnieżne płaszczyzny, nagie skały i przepaście ginące w cieniu zaczęły powlekać się tym samym błękitem, którym nasycone było powietrze (rysunek w zbiorach windsorskich).

Rzadki ten widok nakłonił wędrownika do rozmyślań nad dziwnymi efektami światła. Z satysfakcją Leonardo stwierdził, że udało mu się znaleźć wytłumaczenie zjawiska niebieskich cieni w atmosferze: „Stwierdzam, że błękit, jaki widzimy w powietrzu, nie jest kolorem powietrza, lecz wynikiem ciepłej wilgotności, która paruje w drobnych i niedostrzegalnych atomach i chwyta padające na nią promienie słoneczne.”

Leonardo nigdy jeszcze nie był tak odcięty od współczesnych wydarzeń jak właśnie w tych miesiącach, kiedy to wypadki rozwiły się z dużą szybkością, zbliżając się do momentu rozstrzygającego. Z końcem lipca 1499 roku do Mediolanu dotarła wiadomość, że wojska francuskie już zajęły część terytorium Lombardii. Leonardo tymczasem spokojnie pracował studiując i wykonując drobne zamówienia. Możliwe, że właśnie wtedy znalazł okazję, aby spełnić prośbę biednej Izabeli Aragońskiej (którą Lodovico rozdzielił z jej najstarszym synem nakazując, aby opuściła zamek i przeniosła się do Corte Vecchia) o zainstalowanie łazienki w jej nowym mieszkaniu. Leonardo przystąpił do pracy, tak jakby w ogóle w tym czasie nie miał już innych kłopotów. Trzy czwarte wody gorącej i jedna zimnej dawały według jego obliczeń właściwą temperaturę kąpielową. Leonardo wykonał projekt aparatu do

dostarczania i ogrzewania wody, jak również naszkicował plan urządzenia odpływowego. Na jednym z wielu rysunków z tej dziedziny widzimy datę 1 sierpnia 1499 roku. Świat, który był przecież i jego światem, kipiał wokół, Leonardo jednak tego nie dostrzegął. Na tej samej kartce papieru, na której postawił wspomnianą datę 1 sierpnia, zanotował, że tegoż dnia pracował nad „ruchem i ciężarem”.

Tymczasem książę Mediolanu podjął ostateczną walkę o utrzymanie swego zagrożonego panowania. Z armią francuską na karku walczył teraz o zachowanie posłuszeństwa swoich poddanych. Dotychczas Lodovico usiłował pozyskać sobie jedynie możliwych tego świata, teraz poświęcił całą swoją subtelną elokwencję, cały swój majestat i zmysłowe ciepło, zastępujące w jego charakterze bardziej ludzkie pierwiastki, na pozyskanie sobie poparcia ludności, którą dotychczas tak bezlitośnie opodatkowywał i wystawiał na szykany służalczej biurokracji. Tłumaczył tłumom, że powodem wysokich podatków było stałe zagrożenie granic ze strony nikczemnego przeciwnika i błagał mieszkańców Mediolanu, którzy wciąż jeszcze mieli świeżo w pamięci triumfalne przyjęcia zgotowane Karolowi VIII, żeby bronili swego kraju przed barbarzyńcami. Przyciskając rękę do serca Lodovico zaklinał lud, aby w tej godzinie próby nie opuszczał swojego prawowitego księcia. Nigdy przecież nie popełnił żadnej niesprawiedliwości; zawsze był ojcem dla wdów i sierot. Głos jego aż drżał z tłumionego wzruszenia, kiedy wspominał o swojej wspaniałomyślności. Nigdy przedtem nie przemawiał do tłumów z takim przejęciem.

W wyniku tych zabiegów lud zrozumiał tyle, że jedynie groźba klęski mogła wywołać tego rodzaju apel ze strony władcy. Już samo wystąpienie z takim apelem oznaczało porażkę Lodovica. W tej ostatniej godzinie dokonały się jednak w psychice księcia

pewne zastanawiające przeobrażenia. Przez całe życie zawsze oszukiwał i łamał słowo, zdradzał zarówno wrogów, jak przyjaciół. Teraz nagle oparł całą swoją przyszłość na zwróceniu się do ludu z prośbą o dochowanie wierności; postąpił jak szuler, który zapomniał o tym, że jego partnerzy również mogą posiadać znaczne karty. Kiedy go przestrzegano przed wątpliwą lojalnością wodza wojsk książęcych, Galeazza da Sanseverino, odpowiedział, że nie mógłby nawet dopuścić myśli o podobnej niewdzięczności. Jednak brat Galeazza zdążył już dojść do porozumienia z Francuzami, a przy pierwszym starciu z wojskami francuskimi Galeazzo, jako obrońca Aleksandrii, stchórzył i opuścił twierdzę.

„Ludzie, których zawsze darzyłem łaskami, teraz mnie zdradzają” – skarżył się Lodovico nie mogąc pojąć takiej zdrady. Po upadku Aleksandrii powierzył swoich synów i swoje skarby opiece brata, kardynała Ascania, który przebywał w Niemczech, a sam zaczął gotować się do ucieczki. Pomimo gorzkich doświadczeń wciąż jeszcze pragnął wierzyć w lojalność ludzką. Obronę zamku mediolańskiego powierzył człowiekowi, którego uważał za absolutnie pewnego, Bernardinowi da Corte. Wbrew radzie brata Lodovico nie chciał zabrać ze sobą dzieci Bernardina jako zakładników. Zamek był nie do zdobycia; zaopatrzone go bogato w żywność i amunicję. Lodovico miał nadzieję, że Francuzi połamią sobie zęby na tej groźnej twierdzy. Tylko ta nadzieja jeszcze rozjaśniała gorzką chwilę odjazdu człowieka, który przez wiele lat był absolutnym władcą kraju, a teraz, w czasie ucieczki, słyszał jedynie drwiące okrzyki swoich poddanych – „Francja! Francja!”

W cztery dni później Mediolan otworzył bramy Francuzom. Żaden strzał nie padł z twierdzy, jakkolwiek jej wieże i umocnienia mogły bez przerwy zionąć morderczym ogniem. Za to nocą

odbywały się dziwne wędrówki. Wymieniano listy i wnoszono do zamku worki ze złotem. Ludwik XII zastosował obecnie wobec ludzi będących na służbie Sforzy te same metody, przy pomocy których Lodovico pozyskiwał sobie dygnitarzy Karola VIII i „przyjaciół króla”. Bernardino da Corte, najwierniejszy z wierznych, wydał zamek w ręce Francuzów. „Od czasów Judasza – wołał Lodovico Sforza – nie było większego zdrajcy niż Bernardino da Corte.”

Wszyscy, którzy zależeli od Lodovica albo też mieli powody do obaw przed Francuzami, jeśli tylko mogli, uciekali z Mediolanu. Leonardo również powoli przygotowywał się do wyjazdu, aczkolwiek wciąż jeszcze miał nadzieję, że uda mu się pozostać, „pomimo – jak pisał naoczny świadek – że w mieście panował nie dający się opisać zamęt, jak gdyby nadszedł dzień sądu ostatecznego”. Leonardo nie spostrzegł się nawet, jak i jego osobę nagle zaplątano w misterną sieć intryg. Jak to często i później zdarzało się w jego życiu, okres jego spokojnej pracy zburzony został na skutek ambicji i woli możnych tego świata. Wśród okupantów Mediolanu znalazł się Ludwik Luksemburski, hrabia de Ligny, który przedtem towarzyszył Karolowi VIII w jego wyprawie włoskiej. W okresie krótkiego panowania Francuzów w Neapolu hrabia poślubił księżniczkę Altamura, a po jej śmierci wystąpił z roszczeniami do jej neapolitańskich posiadłości. Hrabia przyzwyczajony był do dowodzenia i nie mógł strawić tego, że Ludwik XII mianował wodzem naczelnym wojsk francuskich nie jego, de Ligny, lecz Giana Giacomę Trivulzia. Hrabia spodziewał się jeszcze, że uda mu się namówić króla do podjęcia wyprawy przeciwko Neapolowi, tymczasem zaś na własną rękę zaczął rokować z Wenecją o finansowe poparcie dla jego osobistej wyprawy mającej na celu zawładnięcie księstwem Altamura. Ostrożni Wenecjanie

posunęli się jednak tylko do zapewnienia posła hrabiego, że bardzo wysoko cenią sobie okazane im zaufanie i że plany hrabiego uważają za niezwykle interesujące. Niemniej hrabia poczynił już przygotowania do awanturniczej wyprawy. Postanowił wywalczyć sobie przejście przez terytorium Florencji, dojść do Rzymu – może liczył na poparcie Cesara Borgii lub papieża – i wywołać rewoltę wśród Neapolitańczyków. Na tę prywatną kampanię hrabia potrzebował kogoś znającego dobrze kraj i ludzi, posiadającego znajomość systemu obronnego Florencji i obeznanego ze sztuką wojenną. Człowieka takiego znalazł w osobie Leonarda da Vinci.

Wśród papierów pozostawionych przez Leonarda znajduje się kartka z notatką skreśloną obcą ręką. Notatka przypomina, że maestro Leonardo obiecał przedłożyć raport dotyczący Florencji, stanu jej fortec i sposobu, w jaki umocnienia te są utrzymywane. W tych czasach zresztą nie uważano, aby Leonardo popełniał rzecz niewłaściwą udzielając informacji o swoim własnym kraju. W epoce tej panował ogólny pogląd, że każdy silny człowiek wyrasta ponad granice małych państw i staje się obywatelem całego świata. „Bez względu na to, gdzie się osiedli mąż uczony, zawsze potrafi przysporzyć chwały swojej ojczyźnie” – pisał Codro Urceo. Leonardo i tak zresztą nie miał żadnych skrupułów ofiarując swe usługi czy to przyjaciołom, czy też wrogom Florencji, rodzinne jego miasto nie chciało bowiem korzystać z jego kwalifikacji. Poza tym Leonarda pociągała jeszcze atmosfera konspiracji, jaką de Ligny otaczał swoje plany, toteż w uzupełnieniu swego zwyczaju pisania od prawa do lewa, notując sprawy, jakie miał do załatwienia, zaczął posługiwać się anagramami, jak na przykład: *Truva ingil (Ligny) è dilli che tu l'aspetti amorra (a Roma) è che tu andrai con seco ilopanna (a Napoli)*. – „Udaj się do Ligny i powiedz mu, że będziesz czekał na niego w Rzymie i że

udasz się z nim do Neapolu.” Leonardo przygotował sobie dwa wielkie wory, do których zapakował swój skromny dobytek; resztę rzeczy, których nie mógł zabrać ze sobą, sprzedał. Poczynił też wiele zakupów, głównie odzieży. Nabył płaszcze, nakrycia głowy, pończochy, cztery pary trzewików i skórę na buty. Miał zamiar zatrzymać się po drodze w Vinci, gdzie prawdopodobnie chciał zaimponować swojej rodzinie wielką ilością garderoby. Mimo całej awanturniczości przedsięwzięcia, w jakie dał się wciągnąć, nie zapomniał i o obchodzących go sprawach praktycznych. Jak wspomina w jednym z anagramów, postanowił wykorzystać osobę de Ligny celem uzyskania od króla Francji potwierdzenia darowizny otrzymanej od Lodovica Sforzy. Zanim jednak Leonardo zakończył przygotowania do podróży, do Mediolanu dotarła wiadomość, że Lodovico prowadzi zaciąg żołnierzy szwajcarskich, aby przy ich pomocy odzyskać swoje księstwo. W Mediolanie Francuzi, których początkowo przyjmowano okrzykami radości, utracili całkowicie popularność, nie umieli bowiem dostosować się do nowego otoczenia. „Francuzi – wyraził się pogardliwie Aleksander VI – umieją dokonywać podbojów, ale nie mają pojęcia, jak utrzymać zdobycz.”

Jeden z najlepszych przyjaciół Leonarda, architekt i inżynier Giacomo Andrea da Ferrara, usiłował zorganizować spisek przeciwko osobie Trivulzia. Plan jego polegał na wprowadzeniu do zamku podziemnym chodnikiem zwolenników Lodovica. W momencie jednak, kiedy da Ferrara przepiłowywał sztaby kraty żelaznej, został przychwycony przez straż francuską. Wypadek ten postawił Leonarda w bardzo kłopotliwym położeniu, jednakże postanowił on czekać cierpliwie na dalszy rozwój wydarzeń. Na skutek ruchów wojsk francuskich de Ligny musiał na razie porzucić swoje plany, Leonardo zaś znalazł się w takiej sytuacji, że nie

bardzo wiedział, w którą stronę ma się obrócić. Zabrał całą posiadaną gotówkę, razem sześćset florenów, i zdeponował ją we florenckim kantorze pożyczkowym. Z końcem roku 1499 opuścił Mediolan w towarzystwie Fra Luki Paciolego i nieodstępnego złotowłosego Salaiego.

Podczas podróży Leonardo dowiedział się o powrocie Lodovica, o zdobyciu przez niego Domodossoli i Como i wkroczeniu do Mediolanu. Wkrótce jednak nadeszły wiadomości o porażce księcia na skutek zdrady popełnionej przez nikczemnych Szwajcarów przekupionych przez Francuzów. Myśląc o huraganie wydarzeń, który zmiotł panowanie Sforzów, Leonardo notował uwagi dotyczące spraw, które go najbardziej interesowały lub wzruszały. Pierwsza jego myśl obejmowała dzieła sztuki, te zniszczone i te nie dokończone – nie jego własne dzieła, ale dzieła, nad którymi pracował Bramante, jak kopuła kościoła Santa Maria delle Grazie czy kościół Sant Ambrogio. Pod uwagami tymi napisał: „Budowle, które wznosił Bramante.” Później przypominał sobie ludzi, których znał. „Burgrabia uwięziony” – notował wspominając innych znajomych, jak na przykład Galeazza Viscontiego, który, według słów ludzi jemu współczesnych, zawsze stawał po stronie zwycięzcy; obecnie jednak Francuzi potraktowali go z całą surowością osadzając w więzieniu francuskim. „Visconti wywieziony – pisał Leonardo – a potem syn jego umarł.”

Inne uwagi przywodzą na myśl wrogów Leonarda na dworze mediolańskim: Rosata, wszechmocnego lekarza i astrologa – „Gianowi della Rosa odebrano majątek” – i zawsze zwlekającego skarbnika, Bergonza Botta, o którym Leonardo pisze swoim enigmatycznym stylem: „Bergonzo zaczął, ale nie chciał dokończyć, i tak fortuna opuściła go.” A potem – ale tylko raz

jeden – myśl Leonarda zatrzymała się na osobie Lodovica: „Książę stracił swoje państwo, swoje posiadłości i wolność i nie doprowadził żadnego ze swych dzieł do końca.” Tylko tyle miał Leonardo do powiedzenia po szesnastu latach bliskiego obcowania z Il Moro: obojętne epitafium o przepotężnym władcy, którego udziałem stał się bezprzykładny upadek.

Rozdział piąty

OBOJĘTNY OBSERWATOR

Decipimur votis et tempore fallimur et mors

*Derided curas; anxia vitae nihil.*¹

¹ Zdradza nas los i czas do ziemi gnie,
Życie jest niczym; śmierć zapomnienie śle. (łac.)

Świetny dworak Niccolo da Corregió nazywał Izabelę d'Este, margrabinę Mantui, „pierwszą damą świata”. Współcześni jej, lubujący się w superlatywach, stawiali ją na specjalnym piedestale, potomność zaś otoczyła ją wieńcem uwitym ze wszystkich barw i blasków, jakie tylko rozrzucone zostały w jej epoce. Izabela sama zresztą była pewna, że przeznaczeniem jej jest przejść do legendy, i nie omyliła się. Na przeciąg stuleci stała się symbolem intelektualnej działalności, artystycznych ambicji i wrażliwego a owocnego zrozumienia współczesnych dążeń. Blask opromieniający jej postać potomność przeciwstawiała ciemnym plamom jej epoki, jej dostojny spokój – rozwydrzonym namiętnościom, jej dobroć – zbrodniom, jej entuzjazm, z jakim witała wszystko, co tylko pojawiło się nowego w sztuce.– pozostałościom barbarzyństwa i jej przykładne życie – rozluźnionym obyczajom epoki. Współcześni jej czuli, iż każde spotkanie z nią stanowi odkrycie, że może istnieć cnota bez nudy, kobiecość pełna pokus – bez poświęcenia godności, wpływ nie opierający się na przemocy lub

majątku. W miarę też jak czas upływał, postać jej urastała do symbolu kobiecości roztaczającej natchnienie.

Aureola dokoła imienia Izabeli nie była zresztą ani mimowolna, ani też przypadkowa. Izabela wytknęła sobie pewne cele w życiu, tak jak mężczyźni wybierają sobie zawód. Z całym rozmysłem zajęła miejsce w życiu kulturalnym swojej epoki, podobnie jak aktor przyjmuje bohaterską rolę specjalnie dla niego napisaną. Żyła z mocnym postanowieniem osiągnięcia sławy i decyzji tej pozostała wierna przez całe swe bujne życie. Niczyje życie nie mogło być bardziej jasno wytknięte. Żadna klęska, żaden triumf, żadne uczucia, własne czy też innych, żadne sukcesy ani upokorzenia nie były w stanie odwieść jej od zamierzonego celu. Nie czyniła nigdy ustępstw ani na rzecz życia, ani też wobec siebie, a pod żadnym już pozorem na rzecz osób, które za tę cenę mogłyby jej być pomocne. Jakkolwiek była kobietą znającą silne i prymitywne wzruszenia i potrafiła urządzić zupełnie ordynarne sceny głupiemu, brzydkiemu i wiecznie niewiernemu, a przecież kochanemu mężowi, a nawet wrywać włosy jego kochankom, to przecież dawała upust swoim uczuciom jedynie wtedy, kiedy mogła być pewna, że sprawy te nie zakłócą jej wyraźnie zakreślonych planów.

Ironia losu związała ją z Franceskiem Gonzaga, podczas gdy jej raczej brzydka i niepozorna siostra mogła grać rolę w polityce światowej żyjąc wśród nieprawdopodobnego przepychu. Los nie dał jej męskiego dziedzica, ograniczył teren jej działania, naraził ją na upokorzenia nie tylko jako kobietę, ale również jako żonę. Mimo to Izabela potrafiła odnieść triumf nawet nad przeznaczeniem. Jej małe państewko było tylko pionkiem na szachownicy politycznej, za męża miała zwykłego kondotiera, na którym nawet nie można było polegać. „Nareszcie pozbyliście się tego durnia” –

powiedział papież do Wenecjan, kiedy margrabią Mantui porzucił u nich służbę. Braki natury materialnej Izabela potrafiła zastąpić silną indywidualnością, niezrównanym talentem dyplomatycznym, znajomością ludzkich słabostek i niezmordowanym pielęgnowaniem przyjaźni z potężnymi władcami. Izabeli nie stać było na to, aby odwiedzającym Mantuę książętom zaofiarować jakieś realne przymierze lub poważną pożyczkę. Starła się za to, aby łóżka jej gości były wygodne, dawała im potrawy, jakie lubili, i wina, do jakich byli przyzwyczajeni, a nawet upewniała się, czy goście wolą sypialnie o salach pokrytych obrazami czy też gobelinami. Izabela wiedziała z o wszystkim, co się działo na świecie, pilnowała każdej okazji, kiedy mogła przysłużyć się wpływowym osobistościom, pisała listy wykazujące jej niezwykłą inteligencję, wysyłała je we właściwej chwili i zawsze nie zwlekając potrafiła przesłać, komu należało, wyrazy współczucia czy też wylewnych gratulacji.

Izabeli nie stać było na to, aby kupować na wagę złota wielkie dzieła sztuki czy też zatrudniać u siebie słynnych artystów. Uciekała się za to do innych środków. Posłowie jej odwiedzali słynnych artystów, pozostawiali na stole dwadzieścia pięć dukatów czy też podobną kwotę i odchodzili. Kiedy poseł wracał po paru tygodniach, pieniądze były już wydane, a artysta w ten sposób stawał się dłużnikiem margrabiny. Teraz z miesiąca na miesiąc, z roku na rok upominany był o wyrównanie zobowiązania, a w końcu grożono mu nawet sprawą sądową. Do artystów, traktowanych w ten sposób aż do czasu uiszczenia się z zobowiązań, należał Giovanni Bellini. Izabela nigdy nie zapomniała o niczym i nie dopuszczała, aby ktokolwiek mógł zapomnieć.

Najsilniejszą bronią Izabeli była jej ujmująca, zniewalająca uprzejmość. Jej korespondencję dyplomatyczną czyta się jak listy

miłosne. Do każdego artysty, którego upominała za opieszałość, zwracała się zawsze jak do jednego z wielkich geniuszy, zapewniając go o swym uwielbieniu. Z tą samą energią traktowała sprawy poważne jak i drobiazgi, a każde swe żądanie potrafiła poprzeć taką żarliwością, iż można było przypuszczać, że od spełnienia jej życzeń zależy zbawienie jej duszy.

Pomimo całego zapału do kolekcjonerstwa i traktowania stosunków z różnymi znakomitościami niemal jak chleba powszedniego, usiłowania Izabeli w kierunku pozyskania Leonarda, usiłowania daremne a trwające całe lata, miały znaczenie głębsze i bardziej osobiste. Izabela często spotykała Leonarda podczas swoich wizyt na dworze mediolańskim i zdała sobie sprawę z wartości tego człowieka wcześniej i lepiej niż Beatrice i Lodovico. Ponieważ nie udało się jej zdobyć żadnego obrazu jego pędzla, pożyczła na krótki czas portret Cecylii Gallerani. Nie mogąc skusić Leonarda do przybycia do Mantui, zabrała ze sobą przynajmniej jego przyjaciela i rodaka, Atalante Migliorettiego, śpiewaka, który wraz z nim przybył do Mediolanu. Została później nawet chrześną matką dziecka Migliorettiego.

Jak się zdaje, jej uwielbienie dla Leonarda miało głębszy i szczerzy charakter niż uczucia, jakim dawała wyraz w innych kierunkach. Wydaje się, że uczuciami darzyła nie tylko malarza, którego dzieła pragnęła pozyskać, ale i człowieka, którego wartość w pełni doceniała. „Leonardo, malarz, jest naszym przyjacielem” – napisała przy jakiejś okazji. Przyzwyczajona była do panowania nad ludźmi, Leonarda jednak zawsze traktowała na równym sobie poziomie. Czuła, że coś ją pociąga do tego człowieka, który podobnie jak i ona przedstawiał intelektualnie osobowość zupełnie wyjątkową, czuła, że są pokrewnymi sobie duchami. Możliwe, że w jego pragnieniu wiedzy wyczuwała rys podobny do własnego

zamiłowania do książek, a w jego pasji do prac badawczych, które czasami pochłaniały go bez reszty, te same wartości, które przenikały jej własne ambicje. Możliwe, że wszechstronność jego geniuszu identyfikowała z własnymi wszechstronnymi zainteresowaniami, szybkie zaś wybiecie się ponad intelektualny poziom własnego otoczenia utożsamiała z odosobnieniem człowieka, którego otoczeniem był wszechświat.

Kiedy Leonardo po wydostaniu się z zamętu, jaki nastąpił po upadku panowania Sforzów, przybył do Mantui, Izabela przyjęła go jak prawdziwego przyjaciela. Przez pewien czas Mantua była jedyną spokojną wyspą wśród szalejącego huraganu i Leonardo rzeczywiście zaciągnął dług wdzięczności wobec Izabeli za udzielenie mu spokojnego schronienia. W czasie całej tej zawieruchy politycznej, w której jej malutkie państewko mogło być zmiecione niczym źdźbło słomy, Izabela robiła, co tylko było w jej mocy, aby ściągnąć do Mantui artystów, którzy rozsypali się po kraju po upadku dworu mediolańskiego. Jedno z najbardziej gorących życzeń Izabeli zostało spełnione, kiedy Leonardo, ulegając prośbom margrabin, przystąpił do malowania jej portretu. W odosobnionej, udekorowanej komnacie wyglądającej niczym wyspa piękna, rzucona wśród morza spraw codziennych i brzydoty życia, w *studio*, które miało dzielić sławę Izabeli, tych dwoje siedziało teraz twarzą w twarz, jak gdyby samo przeznaczenie postanowiło, że muszą się zejść, ona – najwybitniejsza kobieta tych czasów, i on – największy człowiek epoki.

Z okna komnaty poprzez zasłonę lekkiej mgły unoszącej się pod niskim, zimowym niebem roztaczał się widok na srebrzyste jezioro. Rozległy krajobraz, taki jaki Leonardo lubił, z zamglonym horyzontem, tajemniczo majaczącym spoza przesłony chmur, tworzył naturalne tło dla portretu Izabeli d'Este. Na jednej ze ścian

komnaty wisiał obraz pędzla Mantegni, przedstawiający *Triumf na Parnasie*; tańcząca muza miała rysy Izabeli. Jej pełna twarz o zdecydowanych, owalnych policzkach zwrócona była w stronę widza; jej sklepione, niezbyt wysokie czoło okalało bogactwo kruczonych włosów; w jej szeroko otwartych oczach o rysunku migdałów jaśniał ten blask, który piękne kobiety tak zdecydowanie potrafią skoncentrować; w drobnych, zmysłowych ustach kryła się jakby dyskretna obietnica.

Nie ulega wątpliwości, że w ten sposób właśnie Izabela wyobrażała sobie swój portret malowany przez Leonarda. Siedząc w fotelu przechyliła się w tył, pewna swojego uroku, bardziej milcząca niż zwykle i jakby głębiej odczuwająca spokój wypoczynku, wkrótce bowiem spodziewała się zostać matką. Leonardo nie siedział jednak naprzeciwko Izabeli, jakby rozmyślnie unikając jej zniewalającego spojrzenia. Ze swojego miejsca widział raczej nieciekawą profil, długi nos, zgrubiały na końcu i o mięsistych nozdrzach, zdecydowaną brodę z zadatkami na drugą i wypukłe oczy. Leonardo dostrzegał również w tym sklepionym czole siłę intelektu. Zauważył on i tę pewność siebie, z jaką Izabela potrafiła nosić głowę, wyprostowaną między falami ciemnych włosów opadających na pełne ramiona. Widział jej przenikliwość i subtelność; toteż dał Izabeli ręce zmysłowe i uduchowione, wyłaniające się z fałd ciężkiej materii rękawów, ręce tak wymowne i nerwowe, że prawie niezdolne do spoczynku, przeciwnie, gotowe każdej chwili do żywej gestykulacji. Jedynie dokoła drobnych i stanowczo zarysowanych ust, zbyt małych jak na tak pełną twarz, Leonardo wydobył słynny czar piękności Izabeli, a wraz z nim i coś jakby akcent humoru, jedyny ludzki, ale jakże słaby akcent w tej całej apoteozie.

Szkic, który Leonardo wykończył i który miał mu służyć do

malowania portretu – znajdujący się w Luwrze rysunek nosi ślady kopiowania – wykazuje zdumiewające podobieństwo. Tak przynajmniej utrzymywał Lorenzo Gusnasco, lutnista, który widział nieco później szkic w posiadaniu Leonarda. Z rysunku jednak bije jakiś chłód nacechowany niemal złośliwością. Jest to portret kobiety wybitnej, ale nie takiej kobiety, w której Leonardo mógłby się zakochać. Nie robi nawet wrażenia wizerunku dobrej przyjaciółki, którą się podziwia. To nie była ta Izabela, którą pragnęli widzieć jej mąż i jej przyjaciele. Została pozbawiona swojego rozbijającego, zmysłowego wdzięku i zredukowana do podstawowych elementów swojego charakteru: czynnej inteligencji, świadomości ambitnych celów i wyrachowanego chłodu. Szkic ten do tego stopnia nie podobał się jej mężowi, że ku wielkiemu żalowi Izabeli pozbył się on kopii rysunku, którą Leonardo pozostawił w Mantui.

Zimny, martwy szkic, jeszcze bardziej zatarty pod dotknięciem obcej ręki, skopiowany z portretu wielkiej damy – oto wszystko, co pozostało ze spotkania Izabeli d’Este z Leonardem da Vinci. Pamiętne to spotkanie przeszło obojętnie jak każda inna chwila, nie przekształcając się w zwykłą przyjaźń i pozostawiając po sobie zaledwie szkic arcydzieła, które nigdy nie powstało. Mimo wszystko Leonardo znalazł w Mantui wiele rzeczy, które lubił i których od długiego czasu był pozbawiony. Na zamku Mantui dużo muzykowano. Sama Izabela posiadała piękny, wyszkolony głos i grywała na wielkiej lutni skonstruowanej przez Atalante Migliorettiego. Podczas długich wieczorów na zamku gromadziło się towarzystwo ludzi inteligentnych, aby zabawić się kulturalną rozmową, ujawniając czy też komentując skarby swojego wykształcenia w gładko wypolerowanych zdaniach. Leonardo spotykał tam nie tylko poetów i muzyków, świetnych dworaków i

rycerskich polemistów, ale również swego kolegę, Andrea Mantegnę, który na długo jeszcze przed rządami Izabeli namalował w sali bankietowej serię fresków przedstawiających *Triumf Cezara*, dzieło, które pokazywano każdemu gościowi jako najpiękniejszą rzecz na zamku. Dumę jednak Izabeli stanowił *Triumf na Parnasie*, który Mantegna malował według ścisłych instrukcji, dotyczących nie tylko wyboru i układu poszczególnych postaci, nie tylko kompozycji całości i tła krajobrazu, ale nawet najdrobniejszych szczegółów strojów. Izabela chętnie opowiadała historię powstania tego obrazu.

Leonardo widział jednak nie tylko obraz, widział również pomarszczoną i pełną bruzd twarz starego malarza, twarz samotnego myśliciela. Dowiedział się od Mantegni, podobnie jak i od samej Izabeli, w jaki sposób wykorzystywała ona swoją znajomość sztuki: artyści musieli malować pod jej dyktando. Na razie Izabela była zajęta dekorowaniem swojego *studiolo*; Leonardo dowiedział się o charakterystycznym sposobie, w jaki Izabela zamierzała pozyskać pewną ilość arcydzieł potrzebnych do dekoracji ścian. Podobnie jak wiele kobiet, które roztropność chroni przed pokusami i których upadek jest jedynie wynikiem ich własnej woli, Izabela szczególnie lubiła banalne formy moralizowania i w związku z tym jako temat do serii obrazów wybrała walkę pomiędzy cnotą a występkiem. Jej uczeni sekretarze dostarczali potrzebnych materiałów – *invenzione* – po czym Izabela dodawała do nich pewne szczegóły i przesyłała nieszczęsnemu malarzowi z poleceniem wypracowania szkiców. Aby uniknąć jakichkolwiek nieporozumień, do poleceń takich dołączano jeszcze dwie taśmy z wymiarami, na których co do cała podana była długość i szerokość zamówionego obrazu. Dopiero później „inwencję”, szkic i dwie taśmy z miarą przedstawiano któremuś z wielkich artystów do

obejrzenia. „Życzyłabym sobie – mówiła z westchnieniem Izabela, jeśli któryś z zamówionych na miarę obrazów nie został przysłany dość szybko – abym mogła być tak obsługiwana przez malarzy, jak obsługują mnie poeci. Wiem jednak, że jest to daremne życzenie.”

Leonardo był jedynym artystą, któremu Izabela zaoszczędziła wdawania się w te drobiazgowo wskazówki. Kiedy raz podsunęła mu projekt pewnego obrazu – projekt ten zresztą naprawdę był zachwycający – szybko zaraz dodała, że Leonardo na pewno namaluje go ze swoim niezrównanym wdziękiem: tak bardzo pragnęła mieć jakiś obraz jego pędzla, jakikolwiek obraz. „Pozostawiamy uznaniu waszmości wybór tematu i termin wykonania.” Możliwe jednak, że Leonardo obawiał się czegoś więcej niż tego artystycznego nadzoru. Możliwe, że nie był on już w stanie dłużej tolerować tego wtargnięcia w jego spokój pustelnika. Możliwe, że osoba Izabeli za późno weszła w jego życie, że jej inteligencja i zmysł spostrzegawczy zbyt późno zaczęły dobijać się do drzwi, które on zatrzaskał za sobą.

Leonardo doznał w swoim życiu wiele niewdzięczności i niezrozumienia, zachowane zaś dowody wskazują, że tylko jeden człowiek obdarzał go uwielbieniem, usilnie ubiegając się o jego przyjaźń. Człowiekiem tym była kobieta, której niewyczerpana wprost uprzejmość miała źródło może w czymś więcej niż tylko uwielbienie dla jego geniuszu. Za uczucie to Leonardo odpłacił jej niedźwiedzioватыm zachowaniem się, graniczącym już wręcz z elementarnym brakiem uprzejmości. Przez całe lata Izabela co pewien czas zapraszała Leonarda do Mantui, a on nigdy z zaprosin tych nie chciał skorzystać. Przez całe lata Izabela nalegała, aby wykończył jej portret, a on stale zbywał ją odpowiedziami, które czasami nie zawierały nic ponad słowa, że „Leonardo nie ma nic

więcej do powiedzenia”. A przecież właśnie w tych latach Leonardo znalazł czas, i to nawet dużo czasu, aby malować portret żony jakiegoś tam mieszczucha florenckiego, portret, który uczynił ją nieśmiertelną. Przez całe lata Izabela błagała Leonarda, aby przysłał jej jakiś obraz, chociażby najmniejszy, i obiecywała mu góry złota posyłając do niego ambasadorów, agentów i księży, zmuszając ludzi, którzy utrzymywali z nim stosunki, aby zechcieli szepnąć za nią choć jedno słowo. Dopiero po śmierci Leonarda Izabela otrzymała jego dzieło (nie istniejące już), które Leonardo ofiarował do jej *studiolo*, jak gdyby wola jej nie była dość silna, aby poruszyć żyjącego, potrafiła zaś przewyciężyć zmarłego.

Mantua stanowiła tylko krótką przerwę w podróży Leonarda. Nagła decyzja wyruszenia w dalszą drogę nasuwa przypuszczenie, że musiało ogarnąć go pragnienie ucieczki, jedyne pragnienie zawsze zdolne poruszyć jednostki niezdecydowane. Wyjazd jego był znakiem milczącego zerwania z Izabelą d’Este, które podtrzymywał z roku na rok, aż wreszcie nawet i jej wytrwałość stopniowo musiała wygasnąć.

II

W chwili wyjazdu Leonardo motywował swój krok, może nawet szczerze, koniecznością załatwienia ważnych spraw państwowych. W marcu 1500 roku przybył do Wenecji, stawiając po raz pierwszy stopę w „najbardziej wspaniałym mieście, jakie kiedykolwiek widziałem” – jak się wyraził Commines. „Rzym zamieszkują ludzie, Wenecję bogowie” – mówią Wenecjanie – *Illam homines dices, hanc possuisse deos*. Jakieś miasto z bajki istotnie wznosiło się z lazurowych wód niczym sen wyśniony przez

oszołomionych nektarem bogów. Marcowe słońce przesączało się przez opary mgły wiszącej nad morzem i podnosiło z wody skrzący się, srebrzysty blask, który przenikał powietrze, jak gdyby jakaś wielka muszla perłowa otworzyła się, aby skąpać ziemię i niebo w tęczowych blaskach. Żłociste i delikatne różowe barwy drgały ponad marmurami kościołów i pałaców, ponad ozdobnymi framugami otwartych okien, kolumnadami pełnymi harmonii i delikatnie zdobionymi szczytami dachów; kopuły kościołów rysowały się przed oczami jak gdyby malowane na niebie.

Ten właśnie czarowny blask przenikający powietrze sprawił, że Leonardo, leżąc z rana w łóżku, patrząc spod na pół przymkniętych powiek na słońce i pozwalając igrać tęczowym promieniom na swoich rzęsach, oddał się znowu marzeniom. Było to światło przenikające każdą barwę, światło jak gdyby zmieszane z płynnym złotem lub srebrem, światło, które wszystkim ceniom nadało przezroczystą głębię, a miękkość wszystkim konturom. To właśnie światło czyniło z Wenecjan artystów. Leonardo, który usiłował wyczarować je na swoich obrazach, zanim w ogóle ujrzał ten blask na własne oczy, niewątpliwie dostrzegłby w nim elementy bliskie i pokrewne, gdyby tylko miał na to więcej czasu.

Przybył on jednak do Wenecji w momencie niezwykłego podniecenia. Place, wypełnione zazwyczaj miłym gwarem, teraz zatłoczone były rozkrzyczanymi i rozgorączkowanymi tłumami domagającymi się, aby obradująca właśnie Rada ukarała admirała Grimani za haniebną porażkę poniesioną z rąk Turków pod Lepanto. Leonardo słyszał, jak tłum śpiewał swoją pieśń nienawiści:

*Antonio Grimani,
ruina d' Cristiani.*

*rebelio de' Veneziani,
puostsi esser manxa da canni.*¹

¹ Antonio Grimani,
niegodnyś chrześcijanin!
Buntowniczy wenecki czarcie,
psom by cię rzucić na pożarcie! (wł.)

Do uszu Leonarda dochodziły pogłoski krążące wśród tłumów i powiększające panikę. Mówiono, że Turcy zajęli Istrię i Friuli, że jest ich dwadzieścia tysięcy – dzikich jeźdźców, straszliwych spahisow sułtana Bajazeta; jeżdżą oni od wsi do wsi pałac i mordując. Kraj leży bezbronny, wydany na łaskę najeźdźcy. Nikomu się nawet nie śniło, że uda się im wdrzeć na terytorium Wenecji, a spahisi już dotarli do brzegów Isonzo. Tłumy jeńców, hamujące dalszy pochód, zostały przez spahisow bez litości wymordowane. Wróg siał taki popłoch wśród ludności, że barykadowano domy, mężczyźni zaś raczej woleli zginąć z głodu wraz z żonami i dziećmi aniżeli stawić czoło wrogowi.

Poseł wenecki, Alvise Manenti, powrócił z Turcji z próżnymi rękami. Powrót jego nastąpił właśnie w chwili, kiedy Leonardo przybył do Wenecji. Rada pracowała gorączkowo, tłumy zaś wypełniały ulice głośną wrzawą. Przybycie Leonarda do Wenecji poprzedziła jego sława inżyniera wojskowego. Możliwe, że Leonardo został polecony Wenecjanom przez hrabiego de Ligny, którego stosunki z Wenecją były tak bliskie, że ofiarowano mu nawet fotel w Radzie; a może też Fra Luca Pacioli, który z każdej sytuacji potrafił wyciągnąć korzyść dla siebie, powiedział swoim przyjaciółom weneckim, że Leonardo mógłby się przydać w ich potrzebie. W każdym bądź razie od pierwszej chwili po przybyciu Leonardo znalazł się w kołowrocie rokowań, zamówień, specjalnych delegacji i tajnych raportów. W tych warunkach nie mógł,

swoim zwyczajem, wałęsać się swobodnie po nowym mieście, jak gdyby po nie odkrytym jeszcze łądzie, stosując ulubioną zasadę: *nota ogni cosa* – „na wszystko zwracaj uwagę”. Nie miał teraz czasu na podziwianie niezwykłej piękności Wenecji. Zamiast tego jego notatniki wypełniły się sekretnymi uwagami i niewyraźnymi wskazówkami dotyczącymi tajnych przygotowań do obrony. W całej Wenecji wyczuwało się groźbę wiszącej nad nią katastrofy, a napięcie to napełniało Leonarda niewzruszonym spokojem, jak gdyby sama jego natura łaknęła tego starcia rozpętanych sił, pozwalając mu na wzniesienie się z dumną obojętnością ponad sprawę tego świata.

Najważniejszym i najpilniejszym zadaniem było zabezpieczenie bezbronnego zaplecza przed nowym uderzeniem, które w razie powodzenia mogło doprowadzić nieprzyjaciela aż do bram Wenecji. Należało wznieść fortyfikacje i przygotować do obrony punkty najbardziej narażone na ataki. W czasie kiedy Leonardo pośpiesznie objeżdżał zagrożone tereny, po okolicy wciąż jeszcze musiały włóczyć się luźne oddziały wojsk tureckich. W wyniku rozpoznawczych wyjazdów Leonardo doszedł do wniosku, że droga inwazji tureckiej mogła prowadzić tylko przez Isonzo. „Zdaję sobie sprawę – pisał pod nagłówkiem *«Illustrissimi Signori»* w raporcie, którego kopię, jak zwykle, zachował dla siebie – że nie jest możliwe stworzenie stałych środków obrony, ale muszę podkreślić, że dzięki takiej rzece mała liczba ludzi może się stać równoznaczna wielkiej... Jestem zdania, że rozlokowanie siły obronnej wzdłuż wspomnianej rzeki byłoby jej najbardziej wszechstronnym wykorzystaniem.”

Leonardo jeździł poprzez doliny Friuli, wzdłuż brzegów Piawy i Tagliamento, dojeżdżał aż do Gorycji. Na prymitywnym szkicu biegu Isonzo i Vilpago notuje: „Most koło Gorycji – Vilpago – wysoko – wysoko.”

Przy projektowaniu nowych śluz na Isonzo Leonardo w dużym stopniu mógł wykorzystać swoje wcześniejsze prace zarówno teoretyczne, jak i praktyczne. Korespondencję jego z władzami weneckimi, związaną z powierzonymi mu zadaniami, cechuje pewien dogmatyzm, jak na przykład: „Im bardziej woda jest błotnista, tym więcej waży, im więcej zaś waży, tym szybciej spada, a im szybciej spada, tym silniej uderza w zaporę.” Leonardo z góry przewidywał zastrzeżenia, jakie mogli wysunąć rzeczoznawcy weneccy i dlatego z góry starał się je odparować. Prąd wody niosąc ze sobą drzewo i kamienie nie byłby w stanie zniszczyć zapory, jaką zamierzał wznieść Leonardo, zapory wysokiej na cztery łokcie, odpowiadającej przeciętnemu poziomowi wody. W razie powodzi, gdyby woda podniosła się ponad ten poziom porywając za sobą pnie drzew, przepływałyby one ponad górną krawędzią zygzakowatej zapory, wcale w nią nie uderzając.

Zdaje się, że władze weneckie miały pewne zastrzeżenia co do kosztów tych robót, w jednej bowiem z notatek Leonardo zauważa ironicznie: „Wenecjanie chętną się, że w ciągu dziesięciu lat mogą wydać trzydzieści sześć milionów w złocie na wojnę z Cesarstwem, z Kościołem, z królem hiszpańskim i z królem Francji – po trzysta tysięcy dukatów miesięcznie.” Wydaje się jednak, że sprawa kosztów została szybko załatwiona i że Leonardo mógł od razu przystąpić do pracy. W wiele lat później, kiedy budował śluzę we Francji, przypomniał sobie tę wenecką umowę: „I pamiętajcie, aby zapora była ruchoma, taka, jaką zbudowałem we Friuli, gdzie przy otwarciu śluzę woda wypływała kanałem wykopanym w dnie.”

W tych ciężkich chwilach Leonardo zajęty był również odlewaniem dział. Dowodzi tego lakoniczna notatka: „Bombardy... w Wenecji... według projektu, jaki zrobiłem w Gradisce...”

Wśród wszystkich tych prac Leonardo wysunął śmiały plan, którego realizacja pozwoliłaby Wenecjanom zadać miazdzący cios Turkom. Była to myśl, która mogła znaleźć zastosowanie jedynie w sytuacji tak rozpaczliwej jak ta, w jakiej znalazła się Wenecja. Leonardo na poparcie swojego projektu przedstawił formalne podstawy naukowe, żadne jednak wyjaśnienia nie mogły go ustrzec od podejrzeń o posługiwanie się czarną magią. Cudzoziemski ten czarnoksiężnik poinformował mianowicie Wenecjan, i to takim tonem, jakby wyjaśniał rzecz niezwykle prostą, że wynalazł aparat pozwalający na zbliżenie się pod wodą do nieprzyjacielskich okrętów celem przedziurawienia ich ścian.

Projekty zanurzenia się pod powierzchnię wody były marzeniem równie starym jak i sny o wzniesieniu się w powietrze. Pomysły te, szczególnie w średniowieczu, bardzo silnie działały na wyobraźnię.

Mniej więcej w połowie piętnastego stulecia niejaki Leono Battista Alberti podjął próbę wydobycia z jeziora Nemi zatopionych galer rzymskich. Chciał on posłużyć się nurkami z Genui, o których opowiadano mu, że „pływają jak ryby, a skoro tylko dostaną się na dno jeziora, będą mogli stwierdzić wielkość statków i donieść, czy są całe, czy też uszkodzone.” Pierwszy rysunek ubioru nurka znajdujemy w dziele sieneńskiego inżyniera z piętnastego stulecia, Giacomina Mariana Taccoliego. Ograniczył się on jednak tylko do włożenia na głowę nurka hełmu z workiem wypełnionym powietrzem. Właściwy ubiór nurka zaprojektowany został dopiero przez inżyniera Battistę della Valle, który w pierwszej połowie szesnastego stulecia napisał głośną książkę o sztuce wojskowej. Należał on do znamiennej dla tych czasów kategorii techników nie posiadających zupełnie wiedzy teoretycznej, a przecież osiągniętych zdumiewające wyniki praktyczne. Wynaleziony przez niego

ubiór nurka posiadał hełm zaopatrzony w szklane okulary i wyposażony był w rurkę sięgającą ponad powierzchnię wody. Ta „wspaniała metoda pozostawiania pod wodą” – jak ją nazywał della Valle, miała również służyć do dziurawienia nieprzyjacielskich okrętów. Odpowiedni rysunek, w pierwszym wydaniu wspomnianej książki z roku 1524, zdradza uderzające podobieństwo do szkicu wykonanego przez Leonarda w pierwszym okresie jego pobytu w Mediolanie.

Leonardo wpadł prawdopodobnie na pomysł swojego wynalazku w czasie rozmowy z podróżnikami przybyłymi ze Wschodu. Niewątpliwie musieli mu oni opowiadać o indyjskich połowiaczach pereł używających specjalnego ubioru, który pozwalał im pracować pod wodą. „Przyrząd ten – pisał pod swoim szkicem – używany jest na Morzu Indyjskim do wydobywania pereł i sporządzony jest ze skóry z zastosowaniem wielu obręczy, tak aby morze go nie zgmiotło. W górze na łodzi siedzi towarzysz nurka; nurek łowi perły i korale mając oczy zasłonięte okularami i pancerz nabity z przodu gwoździami”; prawdopodobnie dla ochrony przed wielkimi rybami. Mniej więcej w tym samym czasie Leonardo zaprojektował ubiór nurka do celów ratunkowych, „środek pozwalający uratować się z rozbitego okrętu w czasie burzy na morzu”. Ubiór ten składał się z kamizelki skórzanej z rodzajem szerokiego fartucha sięgającego od pasa do kolan. Za pomocą rurki grubości palca, przytwierdzonej do piersi, można było napełniać fartuch powietrzem. Aby ułatwić pływanie Leonardo zaprojektował rękawice z rodzajem klinów pomiędzy palcami, na podobieństwo ogromnych kaczyczych łap. W późniejszym okresie sporządził wiele projektów hełmów zaopatrzonych w skórzany ustnik, do którego przytwierdzona była długa rurka usztywniona

obrączkami; górny jej koniec utrzymywał się ponad wodą za pomocą korkowego krążka.

Jednak łatwo widoczne aparaty tego typu absolutnie nie nadały się do obecnych celów Leonarda. Nowy wynalazek, pozwalający niespostrzeżenie zbliżyć się do okrętu przeciwnika, ukryty był w głębokiej tajemnicy. Zaprojektowany ubiór nurka Leonardo miał zamiar sporządzić u siebie w domu – *fatti cucire la veste in casa* – z pomocą zwykłego rzemieślnika, „najchętniej jakiegoś prostaka”. Ubiór ten, o ile można się zorientować z opisu Leonarda, miał się składać z pancerza, spodni, w których nawet przewidziany był otwór służący do oddawania moczu, maski z umocowanymi do niej okularami oraz urządzenia służącego do połączenia nosa i ust z wielkim skórzanym workiem albo pęcherzem usztywnionym obręczami i przytwierdzonym do ubioru w taki sposób, aby nie krępował oddechu nurka. Zbiornik (pęcherz) z powietrzem miał być przymocowywany jedynie w czasie przebywania nurka w morzu, „tak aby sekret wasz nie został odkryty” – przypominał Leonardo. Zbiornik, jak to Leonardo wyraźnie podkreśla, miał być opróżniony z powietrza w momencie zanurzenia nurka obciążonego workami piasku. Leonardo dodawał, że zbiornik można było napełnić powietrzem pod wodą, podobnie jak i dwa albo trzy inne zbiorniki, które nurek miał zabrać ze sobą i które miały służyć do wydobycia się z powrotem na powierzchnię wody (pomysł ten zastosowany został w aparacie do nurkowania wynalezionym przez Hersikę). Jak z tego widać, Leonardo musiał wynaleźć też metodę dostarczania powietrza pod wodą, możliwe, że przy pomocy zanurzonej w wodzie komory powietrznej.

W roku 1535 ponowiono próbę wydobycia galer zatopionych w jeziorze Nemi. Niejaki maestro Guglielmo da Lorena wynalazł dzwon zaopatrzony w urządzenie doprowadzające powietrze,

a przecież nie posiadający żadnego widocznego połączenia z powierzchnią wody. Wynalazca odebrał od wszystkich obecnych przysięgę, że nie zdradzą jego tajemnicy, a i on sam zabrał sekret wynalazku ze sobą do grobu. Leonardo również odmówił wydania swojego sekretu. „Nikommu nic nie mów, a sam tylko będziesz wyróżniony” – pisał Leonardo w przystępie niezwykłego u niego egoizmu wynalazcy. Zazwyczaj był bardzo hojny w opisie swoich wynalazków, w tym jednak wypadku miał specjalne powody do zachowania ścisłej tajemnicy. Po latach wyjaśniał swoje stanowisko w następujący sposób: „Dlaczego nie opisuję mojej metody pozostawiania pod wodą albo też sposobu utrzymania się bez jedzenia? Nie ogłaszałem tego ani też nie rozszerzałem wiadomości o tym z uwagi na zło tkwiące w naturze ludzi, którzy by mogli użyć tych sposobów jako narzędzi mordy na dnie morza, niszcząc okręty i topiąc je razem z ludźmi. Natomiast mogę mówić o innych, nic zawierających tego niebezpieczeństwa, ponieważ otwór rury do oddychania, podtrzymywany przez pływaki lub korek, widoczny jest nad powierzchnią wody.”

Leonardo po raz pierwszy i jedyny od czasu, kiedy oddał swój talent wynalazcy na usługi ludzkiej żądzy siły, niepokoił się na myśl o możliwych następstwach wynalazku. Opisywał przecież niemal że z uczuciem zadowolenia najstraszliwsze pociski, rysował je z takim zamiłowaniem, jak gdyby chodziło mu o wydobycie efektów artystycznych. Obojętność, z jaką objaśniał metody zastosowania najbardziej morderczego działa, wskazywała na to, że wcale nie odczuwał, aby śmierć na polu bitwy była czymś tak strasznym. Teraz jednak czuł, że nie wolno mu opisywać broni, którą sam charakteryzował jako szczególnie skuteczną w walkach na morzu. Odnosi się niemal wrażenie, jak gdyby Leonardo uważał

śmierć na morzu za okropniejszą niż śmierć na stratowanym polu bitwy, jak gdyby zatopienie galery było czymś bez porównania bardziej okrutnym niż położenie trupem szeregow żołnierzy na lądzie. A może teraz dopiero zrozumiał to, czego nie odczuwał wyraźnie przedtem, całe okrucieństwo ludzi i ich nieokiełznaną żądzę zabijania bliźnich? W tej chwili jednak pochłonięty był zagadnieniem obrony przed bezlitosnym napastnikiem, a także opracowaniem środków, które by pozwoliły zadać przeciwnikowi druzgocący cios na morzu. Na tym samym arkuszu, na którym narysował projekt ubioru nurka, znajduje się objaśnienie metody zatapiania okrętów nieprzyjacielskich. Nurek miał niespostrzeżenie podpłynąć do okrętu, wyświdrować w jego kadłubie niewielki otwór, i to możliwie na końcu deski, następnie wmontować w otwór śrubę z przymocowanymi do niej zębami, które otwierały się w miarę wkręcania śruby. Do śruby przytwierdzona była również obręcz dająca nurkowi oparcie w czasie pracy. Zapas powietrza miał wystarczyć na cztery godziny. Zadaniem nurków nie było bynajmniej zatopienie całej floty tureckiej. Mieli oni przede wszystkim zatopić najważniejsze galery i następnie przenieść pracę na inne obiekty, a równocześnie, pod osłoną nocy, mniejsze jednostki miały podejść do galer i zasypać je ogniem pocisków z dział.

W tych naprędce i w ostatniej chwili robionych notatkach Leonardo nie podaje bliższych szczegółów dotyczących „małych jednostek”, które miały zbliżyć się niepostrzeżenie do wielkich galer. Jeden z jego pomysłów, pochodzący z okresu wcześniejszego, najbardziej bogatego w wynalazki z dziedziny wojskowej, opisany jest jako „okręt” służący do zatapiania innych okrętów. Obiekt ten przypomina dużą komorę mogącą pomieścić jednego człowieka w pozycji skulonej. (Znajdujący się obecnie w Windsorze rysunek

pozwała na dokładniejsze zorientowanie się w istocie wynalazku.) Ponad głową znajduje się rodzaj podnoszonej małej kopuły. Komora ta mogła być zanurzona; kiedy człowiek zajmował w niej miejsce, zanurzała się na taką głębokość, że kopuła wystawała ponad powierzchnię wody. Leonardo otoczył głęboką tajemnicą wynalazek tej prymitywnej łodzi podwodnej. Nawet w swoich notatkach, zabezpieczonych przed niedyskrecją pismem od prawa do lewa, opisuje działanie tego wynalazku w nader zagadkowy sposób. „Pamiętaj, abyś przed wejściem i zamknięciem się wypuścił l-t” – pisał. Dwie te litery oznaczały *alito* – dopływ powietrza – uzyskiwany za pomocą nie sprecyzowanej przez Leonarda metody, która miała znaleźć zastosowanie zarówno przy ubiorze nurków, jak i przy łodzi podwodnej. Czyżby jednak Leonardo nie był jedynym człowiekiem, który śnił o łodzi podwodnej, albo może sława jego tajemniczych wynalazków rozeszła się poza granice Włoch? W każdym bądź razie Franciszek Bacon, wspominając w swoim *Novum Organum* o wynalazku dzwonu do zanurzania, pisze, że słyszał o zadziwiającym wynalazku małego statku, który przez pewien czas może poruszać się pod wodą.

Po dokonaniu wstępnych przygotowań Leonardo przystąpił do opracowania bardziej szczegółowych wskazówek związanych z zaatakowaniem floty tureckiej. Przewidywał on zgrupowanie na brzegu szczególnie godnych zaufania oficerów i powierzenie im zadania ostatecznego zniszczenia sił tureckich. Na brzegu miano też przygotować większą ilość łańcuchów w przewidywaniu dużych ilości jeńców. Leonardo wykazał w tym okresie niezwykle rozwinięty zmysł praktyczny; możliwe też, że miał przy sobie jakiegoś doradcę szczególnie w tym kierunku uzdolnionego. Leonardo z góry pragnął upewnić się, że w razie powodzenia akcji wysiłki jego spotkają się z należytą oceną. „Przede wszystkim

zawrzyj umowę na piśmie, że połowa okupu będzie należała do ciebie, i to bez żadnych potrąceń.” Człowiekiem, któremu Leonardo miał zamiar powierzyć finansową stronę całego przedsięwzięcia, był Alvise Manenti, ambasador wenecki przy Wysokiej Porcie, mający szczególne powody, z racji niepowodzenia swej misji dyplomatycznej, do nienawiści wobec Turków. „Jeńcami niech się zajmie Maneto i niech on też załatwia sprawy związane z okupem” – pisał Leonardo. Awanturniczy plan tak go podniecił, że uważał on zwycięstwo za zupełnie pewne – *Guastero il porto!* – „Zniszczę port!” W wyobraźni słyszał już pełne groźby okrzyki pod adresem Turków: „Jeśli nie poddacie się w ciągu czterech godzin, pošlemy was na dno!” W miarę jak myśli przychodziły mu do głowy, w podnieceniu przelewał je na papier. Pewien był, że udziałem jego będzie zwycięstwo, wielka gratyfikacja i nieśmiertelna sława. Wyobrażał już sobie, jak na rogu, który weźmie ze sobą, obwieści zgromadzonym tłumom, że zwyciężył, daleko zaś po wodzie rozejdzie się okrzyk radości głoszący, że Wenecja uratowana została od zalewu barbarzyńców.

Przeznaczenie widocznie jednak chciało, aby triumf ten nigdy nie był osiągnięty. Czyżby w krytycznym momencie powstały jakieś nieprzewidziane przeszkody albo może zawiodły próby czy też jakiś błąd techniczny uniemożliwił wprowadzenie planu w życie? Ani jednym słowem Leonardo nie wspomina później o swoim weneckim przedsięwzięciu; żadna ze współczesnych notatek nie podaje nawet wzmianki o tym etapie; jedynie przypadkowe uwagi Leonarda, jego raporty z wyjazdów nad Isonzo, wskazujące na kontakty z władzami weneckimi, wspomniane imiona i rysunki projektów dowodzą, że wszystko to razem nie należało do kategorii marzeń i nie stanowiło nowej opowieści o jakimś straszliwym wydarzeniu, powstałej w jego wyobraźni i wypracowanej w zaciszu

pracowni. Ten nie zrealizowany plan bitwy z Półksiężycem stanowi jeden z najbardziej tajemniczych epizodów w życiu Leonarda. Rzuca on niepewne i chwiejne światło na krótki okres pomiędzy wyjazdem z Mantui a powrotem Leonarda do rodzinnego miasta.

III

Uwaga napisana na rachunku Leonarda w Santa Maria Novella wskazuje, że przybył on do Florencji w końcu kwietnia 1500 roku. Szesnaście lat upłynęło od chwili, kiedy opuścił to miasto. Miał teraz lat czterdzieści osiem, zachował jednak smukłość sylwetki i silną muskulaturę lat młodzieńczych. Za to twarz jego zdradzała ślady przedwczesnej starości; głęboko osadzone oczy otoczone były siatką delikatnych zmarszczek sięgających aż po skronie. Chłodne spojrzenie niebieskich oczu nie utraciło nic ze zwykłej przenikliwości, jednak wzrok nie był tak bystry jak dawniej. W okresie tym Leonardo nosił już okulary. Nos jego wydłużył się i zaokrążył. Twarz pokrytą jasnym, rudawym zarostem przeorywały dwie głębokie bruzdy rysujące się na zapadniętych policzkach. Silnie sklepione czoło cofnięte było poza głęboko zapadnięte skronie, okolone długimi kędziorami nieco już przerzedzonych włosów. W ten sposób Leonardo został przedstawiony z profilu przy końcu swojego pobytu w Mediolanie przez jednego z artystów lombardzkich, prawdopodobnie przez swojego partnera, Ambrogia de Predis. Na obrazie tym artysta zaakcentował powagę wieku i majestat mądrości, a nawet wprowadził pewien odcień legendy, jak gdyby nie chodziło tutaj o człowieka z krwi i kości, lecz raczej o osobę proroka i czarnoksiężnika. W oczach swoich własnych rodaków Leonardo uchodził również za czarodzieja,

będąc dla nich postacią wprawdzie bliską, a przecież daleką. Wrażenie to jeszcze bardziej potęgował jego oryginalny sposób ubierania się. Leonardo zawsze ubierał się niezwykle starannie, dbając o całość zewnętrznego wyglądu i nie zwracając najmniejszej uwagi na aktualne wymagania mody. Często zresztą kpił sobie z jej kaprysów, a w swojej *Rozprawie o malarstwie* wylicza wszystkie przerosty, jakie w tej dziedzinie zaobserwował. Z czasów swojego dzieciństwa zapamiętał modę ogólnego dziurkowania i wycinania w ząbki sukien, trzewików i czapek, co wywoływało wrażenie, jak gdyby z każdego szwu wystawał koguci grzebień; pamiętał krój sukien tak obcisłych, że „pękały one na wielu ludziach”, i trzewiki tak ciasne, że „wszystkie palce pokryte były nagniotkami”. Pamiętał też o następnej z kolei modzie, kiedy to noszono kaftany z kołnierzami sięgającymi powyżej głowy, a później znowu tak skąpe, że zaledwie przykrywały ramiona. W pewnym okresie, kiedy noszono płaszcze tak długie i obszerne, że mężczyźni musieli unosić je do góry, aby po nich nie deptać, on sam ubierał się w krótkie kubraki sięgające zaledwie do kolan. Były one uszyte zwykle z sukna różowego koloru, jeszcze bardziej podkreślającego świeżość cery Leonarda, jasną barwę jego starannie wypielęgnowanych wąsów i długiej, falistej brody.

Bardziej jeszcze niż wygląd intrygował ziomków Leonarda jego tryb życia. Kiedy w wiele lat później Giorgio Vasari przybył do Florencji w poszukiwaniu wspomnień po Leonardzie i kiedy zbierał wrażenia, jakimi mieszkańcy tego miasta mogli się z nim podzielić, otrzymał obraz człowieka, który, jak by się mogło wydawać, prowadził beztroski tryb życia. „Jakkolwiek nie miał prawie z czego żyć i pracował niewiele, zawsze utrzymywał służbę i konie, w których znajdował wielkie upodobanie.” Nigdzie zresztą styl życia Leonarda nie mógł wzbudzić większego zaciekawienia

niż właśnie w wiecznie pochłoniętej interesami Florencji. Wytworna jego niedbałość ostro kontrastowała z postawą zawsze zaferowanych Florentczyków. Ludziom, którzy stale się śpieszyli i stale rozmawiali tylko o swoich obowiązkach, interesach i kłopotach, zdecydowana nonszalancja Leonarda wydawała się jakimś karygodnym lenistwem. A już w głowach nie mogła się im pomieścić jego ostentacyjna obojętność wobec strony finansowej jego pracy. Jeszcze po latach Vasari słyszał opowiadania, jak bardzo Leonardo był nierozsądny i lekkomyślny w sprawach pieniężnych, jak to potrafił utrzymywać ludzi, którzy go przez chwilę tylko potrafili zainteresować, i jak raz, kiedy chciano mu wypłacić honorarium drobnymi, z gestem *grand seigneur*a odmówił przyjęcia zapłaty, dumnie oświadczając, że nie pracuje za grosze.

Przylgnęła do niego legenda o przesadnej hojności. Jak widać, skrupulatni Florentczycy nie mieli pojęcia o tym, jak bardzo styl życia Leonarda przypominał ich własny, jak nic nie wiedzieli o drobiazgowej trosce, z jaką administrował swoim skromnym budżetem, ani o zapisywaniu, na wzór drobnego sklepikarza z za rogu ulicy, najmniejszej pożyczonej kwoty, ani o natarczywości, z jaką Leonardo domagał się zwrotu długu. Podobna legenda, może rozmyślnie tolerowana przez Leonarda, krążyła wokół jego wysokiej stopy życia. A przecież prawdopodobnie rzadko kiedy mógł on nazwać własnym chociażby tylko jednego z tych koni, które tak bardzo lubił. Zresztą w jego drobiazgowo prowadzonych rachunkach domowych nigdzie nie napotyka się wydatków na owies, z wyjątkiem wypadków, kiedy Leonardo przebywał w podróży. Prawdopodobnie też i opowiadania o jego gościnności opierały się na równie kruchych podstawach. Przeważnie Leonardo sam szukał dla siebie dachu nad głową, sam raczej korzystał z gościnności innych.

Kiedy po długiej nieobecności Leonardo powrócił do Florencji, pierwszą jego troską stało się znalezienie dachu nad głową. Przed laty musiał opuścić to miasto głównie z powodu zagmatwanych stosunków rodzinnych; kiedy wrócił, zastał w stosunkach tych jeszcze większy zamęt. Trzecia żona Ser Piera zmarła w pięć lat po wyjeździe Leonarda. W kopii listu, stanowiącej jedyny istniejący fragment korespondencji pomiędzy ojcem i synem, Leonardo wspomina o otrzymanym właśnie od ojca liście, który „w jego skromnych granicach przyniósł mi radość i smutek. Radość dlatego, że dowiedziałem się o waszym dobrym zdrowiu, i smutek, ponieważ dowiedziałem się o waszym nieszczęściu.” Nieszczęściem tym prawdopodobnie była śmierć macochy Leonarda. Wypadek ten jednak nie miał żadnego wpływu na niezniszczalną żywotność Ser Piera. Liczył on obecnie sześćdziesiąt lat i pojął czwartą żonę, zaledwie dwudziestopięcioletnią dziewczynę z dobrego domu, Lukrecję di Guglielmo Cortigiani. Lukrecja, biedna sierota po notariuszu, traktowała prawdopodobnie małżeństwo z o tyle starszym od niej mężczyzną jako środek wydobycia się z kręgu rodzinnych kłopotów materialnych. Jednak Ser Piero pomimo sześćdziesiątki wciąż jeszcze posiadał temperament i wigor jak za czasów młodości i młoda żona z roku na rok rodziła mu dzieci, tak że kiedy Leonardo przybył do Florencji, w domu przy via Ghibellina, w którym dorastali synowie z trzeciego małżeństwa, dokaazywało już pięcioro maleństw, a szóste było w drodze. W ojcowskim domu zabrakło miejsca dla Leonarda.

Ogólna suma oszczędności Leonarda zdeponowanych w Santa Maria Novella, instytucji kredytowej, w której zarówno ojciec jego, jak i dziad lokowali swoje pieniądze, w obecnych stosunkach równałaby się około trzydziestu tysiącom złotych lirów. Leonardo zdecydowany był jednak nie naruszać kapitału stanowiącego owoc

jego wieloletniej, ciężkiej pracy i szybko zaczął rozglądać się za możliwościami zarobkowania. Jeśli nawet z wędrówek swoich nie powrócił jako człowiek bogaty, to przynajmniej przywiódł ze sobą sławę tak już wielką, że potrafiła ona wygładzić mu ścieżki nawet w jego sceptycznym i skłonny do krytyki rodzinnym mieście. Sława jego stała się tak głośna, że jeden z młodszych artystów, Filippino Lippi, który zawarł umowę z klasztorem serwitów o namalowanie obrazu, wycofał się z zamówienia, gdy się dowiedział, że Leonardo oświadczył, iż chętnie podjąłby się podobnej pracy. Serwici również nalegali na zawarcie umowy z Leonardem ofiarowując mu utrzymanie i mieszkanie w klasztorze, a ich chęć posiadania arcydzieła pędzla Leonarda była tak wielka, że godzili się nawet utrzymywać jego nieodłącznego towarzysza, Salaiego. Po miesiącach niepewnej egzystencji mury klasztorne przyjęły troskliwie Leonarda w swoje ciche odosobnienie.

Dla Leonarda klasztor z jego milczącymi mieszkańcami stanowił jakąś wyspę spokoju. Wolny od troski o byt całkowicie poświęcił się pracy – swojej własnej pracy. I jak gdyby w ogóle nic się nie zdarzyło, jak gdyby nadal znajdował się w swojej mediolańskiej pracowni, powrócił do przerwanych studiów nad geometrią, całkowicie zapominając o zamówieniu, które przecież zapewniło mu gościnność mnichów. Odnosiło się niemal wrażenie, jak gdyby Leonardo pragnął dokonać jakiejś ekspiacji za miesiące zmarnowane w służbie ludzi i zdarzeń, jak gdyby pragnął odrobić swój błąd: próbę odegrania roli w bieżących wypadkach politycznych.

Leonardo tak całkowicie odciął się od otaczającego go świata zewnętrznego, że do celi jego nie zdołało przeniknąć ani jedno słowo podniecenia, które opanowało ulice Florencji. Na horyzoncie politycznym pojawił się Cesare Borgia grożąc, że wkrótce cały

kraj stanie w ogniu. Wypędził on dziedzicznych władców i opowując, zdawało się, niezdojbyte twierdze zbliżał się coraz bardziej do bram Florencji. Panowało tutaj ogólne podniecenie. Każdy mieszkaniec miasta, uważający się za męża stanu i przyszłego władcę, ogłaszał plany mające uratować państwo, zaprzeczał, jakoby we Florencji panował zamęt i upadek handlu oraz przemysłu, i przepowiadał katastrofę cywilizacji. W tym samym czasie Leonardo pochłonięty był wyłącznie zagadnieniami planimetrii i pomagał swojemu przyjacielowi, Fra Luce Paciolemu, który przybył z nim razem do Florencji, w wydaniu *Elementów* Euklidesa. Trzy wiersze skreślone ręką Leonarda jako wstęp do *De divina proportione*, wydanej ostatecznie w roku 1509, ujawniają cały jego entuzjazm dla „słodkiego owocu” studiów, który „karmi umysł” filozofa:

*El dolce fructo vago è si diletto
costrinse già i philosophi a cercare
causa di noi per pasciar l'intelletto.¹*

¹ Słodki owoc niepewny a błogi
Myśl pobudza, filozofów wiedzie
Na badania przyczyn mądre drogi, (wł.)

Serwici byli jednak rozczarowani. Wyobrażali sobie, że kiedy malarz zamieszka w ich klasztorze, będą mogli lepiej obserwować postęp pracy koło zamówionego obrazu, okazało się jednak, że nie zdawali sobie zupełnie sprawy z trudności pokonania łagodnego, ale i niewzruszonego spokoju Leonarda, z bezskuteczności swoich napomknien ani też z biernego oporu, jaki artysta stosował wobec zadania, które uważał tylko za jakiś uciążliwy obowiązek przeszkadzający mu w studiach. Dużo czasu upłynęło, zanim głośne skargi mnichów dotarły wreszcie do świadomości Leonarda.

Wówczas to dopiero przystąpił do pracy nad zamówionym obrazem do ołtarza w kościele Zwiastowania.

Jako najbardziej odpowiedni temat Leonardo wybrał postać Madonny ze Św. Anną. Temat ten interesował go jeszcze w czasie pobytu w Mediolanie. Rysunek, który przywiózł ze sobą, a który obecnie znajduje się w Royal Academy, przypomina w stylu i w nastroju *Madonnę wśród skał*. We wczesnym okresie Leonardo uważał zestawienie głów kobiecych za korzystny sposób spotęgowania efektu, tak jak to się dzieje ze zdaniem powtórzonym gwoli większej jasności. W owym czasie chętnie jeszcze stosował dialektyczne gesty w rodzaju podniesionego palca wskazującego, zadowalał się wprowadzeniem do kompozycji przekątnej, jaka wznosiła się ponad plecami św. Jana czy ponad błogosławiącą rączką Dziecięcia kończąc się na pionie głowy Madonny. Ale twórcy *Ostatniej Wieczery* rysunek tego rodzaju już nie wystarczał. Temat, który Leonardo wybrał dla nowej kompozycji (a który można oglądać w obrazie pt. *Św. Anna Samotrzecia* znajdującym się obecnie w Luwrze), w swojej prostocie odzwierciedla zamiłowania Leonarda do studiów geometrycznych, jakie w tym czasie uprawiał. Grupa trzech postaci zbudowana jest na kształt stromej piramidy wtłoczonej w tak wąską przestrzeń, że trzeba było uciec się do niezwykłego rozwiązania i umieścić Marię na” kolanach św. Anny. Jednak znakomita znajomość ciała ludzkiego pozwoliła artyście na wywołanie u widza wrażenia, że ryzykowne to rozwiązanie stanowi coś zupełnie naturalnego i nie nasuwa żadnych wątpliwości.

Przy tym układzie głowa św. Anny zajmuje przestrzeń znajdującą się ponad główną grupą. Nakrycie głowy wznosi się aż do punktu, który stanowi ukoronowanie piramidy – matematyk nie pozwolił na wprowadzenie do kompozycji żadnych przypadkowych

elementów. Od zgiętego łokcia jedna linia pochyła mija główkę Dziecięcia i wzdłuż grzbietu baranka spada do podstawy kompozycji. Druga przebiega z podobną ostrością poprzez ramię św. Anny, mija fałdy płaszcza spoczywającego na udzie Madonny i opada wzdłuż szat siedzącej świętej. Przecięcie się przekątnych w głębi obrazu jest osiągnięte za pomocą wyciągniętego ramienia Marii usiłującej przytrzymać Dziecię. Ruch ramion Marii zharmonizowany jest z ruchem pochylonej naprzód głowy; po lewej stronie obrazu harmonia ta osiągnięta została za pomocą równoległego ustawienia nóg obu niewiast. Po prawej stronie paralelizm powtarza się w ruchu wyciągniętego ramienia Dziecięcia, a nawet i zakręconego ogonka baranka, jako że w obrazie tym nie ma nic, co by było wynikiem przypadku i nie pozostawało w ścisłym związku z całością. Ruch od lewej strony ku prawej zrównoważony jest skierowanym w lewo ruchem zgiętego ramienia św. Anny, profilem Madonny, opadającymi liniami ramion i jasnymi fałdami szat. W ogólnym układzie dużą rolę odgrywa krajobraz łączący się z głową Madonny i wznoszący się ku prawej stronie, aż do ciemnej, poszarpanej sylwetki drzewa, podczas gdy w głębi z falistej doliny wyrastają wierzchołki gór tworząc stożek podobny do piramidy, jaką tworzy Św. Rodzina. Obraz ten stanowi najbardziej przemyślaną, najbardziej zrównoważoną i, można by niemal powiedzieć, najbardziej sofistyczną kompozycję Leonarda. W rękach innego artysty niewątpliwie stałby się tylko suchym, formalistycznym dziełem, pozbawionym życia rysunkiem geometrycznym. Leonardo jednak stworzył postacie ludzkie z krwi i kości, w ciała kobiece wlał życie dając im miękkie, aksamitne ramiona i pełne szyje, w których dostrzegało się niemal każde drgnienie oddechu. Podłużne, przezroczyste oczy Madonny przepełnione są czułością

kochanki; usta jej otacza niemal omdlewający uśmiech poddania się, jej piękna szyja pochyla się w ruchu pełnym uczucia.

Rzucając wyzwanie zarówno tradycji, jak i prawdopodobieństwu Leonardo przedstawił matkę Marii jako kobietę w wieku córki. Spojrzenie Św. Anny rzucane spod na wpół przymkniętych, wygiętych powiek wywiera wrażenie, jak gdyby promieniowało jakimś niedostrzegalnym blaskiem ponad głową kobiety, którą tak hojnie darzy miłością. Nad całą twarzą dominuje szerokie, sklepienie czoło z niemal prostokątnymi oczodołami, jak gdyby trzeba było aż wymowy tych mocnych, szerokich płaszczyzn, aby przytłumić wzruszenie wywołane uśmiechem, który przepływa poprzez nieuchwytne cienie, by stopić się później z zarysem policzków opadających łukiem w kierunku spiczastej brody. Cały geometryczny rysunek wywołuje wrażenie, że Leonardo stworzył go tylko w tym celu, aby doprowadzić do powstania tego uśmiechu, aby uśmiech ten przekształcić we wzniosłą tajemnicę. A przecież jest to uśmiech całkowicie z tego świata, uśmiech mało co mający wspólnego z poświęceniem, uśmiech niepokojący, działający na zmysły, uśmiech pełen zrozumienia i pobłażania dla trzymającej się w cieniu kobiecości, uśmiech samoobrony, uśmiech noszący piętno przeżytych rozczarowań, triumfalny uśmiech, który pozostawił już poza sobą i cierpienie, i szczęście, który poznał i początek, i koniec uczuć, uśmiech, w którym maluje się i mądrość, i jakaś bezsilność w obliczu niemocy doświadczenia, którego nie da się nikomu przekazać.

Leonardo sam tak określił działanie tego zupełnie nieświętego uśmiechu, jakim obdarzał postacie świętych na swoich obrazach: „Miałem taki wypadek, że namalowałem obraz przedstawiający kogoś świętego, a człowiek, dla którego przeznaczone było mało-widło, zapałał do niego miłością i zapragnął, aby usunąć z niego

wszelkie atrybuty świętości, tak żeby mógł go bez obawy całować. W końcu sumienie przewyciężyło pragnienie i zakochany człowiek zmuszony był usunąć obraz ze swojego domu.” Święty, który zdołał do tego stopnia wzbudzić niepokój miłośnika sztuki, musiał mieć uśmiech św. Anny. Jeśli jednak przed obrazem stanął ktoś, kto pozostawał w zgodzie z własnym sumieniem i ze światem, kto miał mocno zakorzenione podstawy wiary, widział twarz pięknej pobożnej niewiasty nachylającej się z obietnicą błogosławieństwa niebios. Podobnie można było dostrzec w postaciach Marii i Anny wszystkie objawy mistyczne, jakie mogły drzemać w umyśle widza. Uczony zakonnik, wicegenerał zakonu karmelitów, Pietro da Novellara, patrząc na niedokończony szkic obrazu doszukał się w nim głębokiego znaczenia teologicznego. Sądził, że w uśmiechu świętej Leonardo zamierzał zamknąć cały triumf Kościoła, że baranek, do którego Dziecię wyciąga ramionka, ma ucieleśniać pragnienie, podczas gdy Madonna w swojej macierzyńskiej miłości stara się uchronić Dzieciątka od czekającego je losu. Św. Anna, symbolizująca Kościół, powstrzymuje córkę gestem mówiącym, że los Dziecięcia i tak musi się spełnić. Obraz został wykończony około Wielkanocy 1501 roku. Serwici byli tak zachwyceni, że zupełnie zapomnieli o swoich skargach i nie martwili się już kosztami utrzymania Leonarda i jego służby, jego „familii”. Artyści florenccy ze zdumieniem podziwiali ogromny *tour de force* kompozycji, umieszczenie kilku postaci naturalnej wielkości na tak wąskiej przestrzeni. Mężczyźni i kobiety z ludu, starcy i dzieci stali przed obrazem wpatrzeni weń jak w cud. Każdy z patrzących dostrzegał w malowidle jakieś osobiste przeżycie. Serwici, dumni z posiadania tak pięknego obrazu, wystawili go na krótko na widok publiczny i przez dwa dni cała Florencja defilowała przed arcydziełem. Jak Vasari w wiele lat później zauważył,

była to jakby procesja podczas uroczystych świąt kościelnych. Leonardo wzbudził teraz w swoim rodzinnym mieście entuzjazm, którego wyrazem stał się jeden zgodny chór zachwytu, do jakiego jest zdolna krytyczna publiczność, gdy raz zostanie zdobyte jej uznanie.

Jedynym człowiekiem, który przestał się całkowicie interesować obrazem z chwilą jego wykończenia, był sam jego twórca. „Leonardo zupełnie stracił cierpliwość do obcowania z pędzlem – pisał Pietro da Novellara do Izabeli d’Este – i obecnie poświęcił się całkowicie geometrii.” Margrabina z Mantui czekała już więcej niż rok na portret, który Leonardo miał namalować na podstawie zabranego ze sobą szkicu. Kiedy Izabela dowiedziała się, że Leonardo przebywa we Florencji, gdzie pracuje nad nowym obrazem, wysłała do wicegenerała zakonu karmelitów jeden z tych listów, z których była tak sławna, prosząc go o wywiedzenie się, co Leonardo robi we Florencji, nad czym obecnie pracuje oraz jak długo jeszcze zamierza w tym mieście pozostać. Z niezwykłą u niej dyskrecją prosiła jeszcze wicegenerała, który zresztą oddawał się całkowicie na jej usługi, aby wybadał ostrożnie, „jak gdyby z własnej inicjatywy”, czy Leonardo zgodziłby się namalować dla niej obraz, jakikolwiek obraz, oraz kiedy byłoby najdogodniej dla niego taką pracę wykonać. Gdyby jednak Leonardo okazał się uparty – *renitente* – jej kobiecy instynkt kazał liczyć się i z taką możliwością – Novellara musi uczynić wszystko, co jest w jego mocy, aby zdobyć od Leonarda przynajmniej obraz Madonny „we właściwym mu stylu pobożności i słodyczy”.

„Z tego, co wiem, wydaje się, że Leonardo prowadzi nader bezładny tryb życia kierując się raczej kaprysem dnia” – odpowiedział Novellara. Mistrz miał już dosyć malowania i pogrążył się całkowicie w studiach nad geometrią. Uczniom swoim polecił

malować dwa portrety, sam zaś tylko od czasu do czasu przykładał do nich pędzel. O tym wszystkim wicegenerał wiedział tylko na podstawie pogłosek. Teraz otrzymane zlecenie wziął sobie bardzo do serca. Zaprzyjaźnił się nawet z Salaim, wypytywał go o jego chlebodawcę, a w czasie świąt wielkanocnych sam odwiedził artystę. Zakonnik miał wówczas możliwość przekonania się, że pogłoski, o jakich słyszał, bynajmniej nie były przesadzone. Studia matematyczne do tego stopnia zburzyły zainteresowanie Leonarda malarstwem, że nie potrafił on już zmusić się do ujęcia pędzla – *non puo patire il pennello*. Mnich słynął z elokwencji i robił, co tylko mógł, aby spełnić życzenie Izabeli. Mimo całej jednak wymowy, wszystkim, co zdołał uzyskać, było tylko całkowicie nie wiążące oświadczenie, że Leonardo da margrabinie pierwszeństwo przed kimkolwiek innym, jeśli tylko zdoła uwolnić się od zobowiązań zaciągniętych wobec króla Francji bez narażenia się na jego niełaskę.

IV

W chwili kiedy Leonardo przy pomocy tego bezwstydnego wykrętu uniknął nacisku Izabeli, stosunki jego z królem Francji były równie luźne, jak silne były jego zapewnienia o względach królewskich. Pierwsze spotkanie pomiędzy nadwornym malarzem Lodovica Sforzy a nowym władcą mediolańskim nastąpiło późną jesienią 1499 roku, podczas triumfalnego wjazdu Ludwika XII do Mediolanu. Na zasadzie roszczeń rodzinnych zwycięzca uważał miasto za swoją prywatną własność i natychmiast polecił zinventaryzować wszystkie skarby, jakie znalazły się w jego posiadaniu. Wkrótce też udał się z panami swojego dworu do refektarza klasztoru Santa Maria delle Grazie, aby obejrzeć *Ostatnią Wieczerzę*.

Król, słabowity człowiek o wąskich ramionach i zapadniętej klatce piersiowej, usiłował przyjąć pozę zwycięzcy, daleki był jednak od osiągnięcia zamierzonego celu. Jego wąska, mała głowa opierała się na cienkiej szyi robiącej wrażenie jeszcze bardziej wychudzonej z powodu sterczącego jabłka Adama. Zarys jego chudej twarzy opadał poprzez wystające kości policzkowe w kierunku spiczastej brody. Duże, wybaluszone oczy i szerokie usta na tle tak wąskiej twarzy występowały z jeszcze większą wyrazistością.

Jednak ten człowiek o tak mało królewskiej postawie był synem księcia-poety o subtelnej wrażliwości, który wśród goryczy wygnania zdołał zachować całe ciepło człowieczeństwa. Arcydzieło Leonarda rozpaliło w królu takie pożądanie – *cuius opens libidine adeo accensum Ludovicum regem ferunt* – jak pisze Paolo Giovio, który jako mały chłopiec słyszał opowiadanie o tym fakcie, że Ludwik podniósł długie ramię i zakreślając w powietrzu dziecienną dłonią wielki prostokąt zapytał otaczających go dworzan, czy nie dałoby się zdjąć fresku ze ściany celem przewiezienia go do Francji, i to za wszelką cenę, choćby za cenę rozebrania całego refektarza.

Jeden z członków orszaku króla, sekretarz stanu, Florimond Robertet, należał do ludzi szybkiej decyzji i, podczas kiedy król rozważał swój niewykonalny plan, Robertet zaczął szukać wielkiego malarza.

Na wiosnę 1501 roku Pietro da Novellara, ciekawie rozglądając się po pracowni Leonarda, zobaczył niedawno wykończony niewielki obraz właśnie w tym rodzaju, jakiego poszukiwała Izabela. Obraz przedstawiał Madonnę pełną czaru i pobożności. Przeznaczony był dla sekretarza stanu króla Francji i przedstawiał scenę, która musiała przemawiać do każdego widza, scenę taką, jaką każdy może zaobserwować patrząc na szczęśliwą matkę bawiącą się z dzieckiem. Matka Boska usiłowała sięgnąć po motek

z nicią, aby nawinąć go na szpulkę, jednak rozbawione Dziecię śmiejąc się pochwyciło nóżkę kołowrotka, którą matka daremnie usiłowała wyjąć z małej piąstki. Nad tą pogodną sceną, wypełnioną dziecięcym śmiechem i macierzyńską miłością, unosił się już, jak groźny cień, symbol męczeństwa: krzyż kołowrotka.

Obraz ten zaginął, pozostawił jednak liczne ślady w kopiach uczniów Leonarda i w naśladownictwach późniejszych artystów wykazując silny wpływ, jaki wywarł na współczesnych. Przeznaczeniem tego obrazu było pozyskanie dla Leonarda przyjaciół i wielbicieli w dalekich krajach, na jego zaś losy obraz ten miał wpłynąć w sposób, o którym on sam nie miał wówczas jeszcze najmniejszego pojęcia.

W tej chwili inny człowiek starał się pozyskać Leonarda – Cesare Borgia. Obaj spotkali się już przedtem w Mediolanie, w czasie uroczystego wjazdu króla Ludwika XII. Księżęta i kardynałowie, ambasadorowie i dowódcy wojsk, mediolańscy dostojnicy i francuscy baronowie współzawodniczyli ze sobą w rozsiewaniu blasków splendoru podczas wspaniałej uroczystości. Każdy z panujących księząt prowadził w swoim orszaku po stu pięćdziesięciu zbrojnych jeźdźców, wszystkich jednak zaćmiewał przepychem nowy książę Valentinois, książę z łaski króla Francji – Cesare Borgia.

Cesare Borgia nie miał pojęcia o sztuce, doceniał jednak wagę entuzjazmu, z jakim potężny monarcha traktował dzieła sztuki, toteż od chwili, kiedy Ludwik XII tak otwarcie zachwycał się *Ostatnią Wieczerzą*, imię Leonarda da Vinci wryło się we wrażliwą jego pamięć. W trzy lata po tym spotkaniu, na wiosnę 1502 roku, zaproponował on artyście, aby wstąpił do niego na służbę w charakterze architekta i inżyniera wojskowego. Machiavelli wyraził się o Cesare Borgii, że nikt tak jak on nie potrafi zjednywać

sobie ludzi. Leonardo również nie potrafił się oprzeć tej pokusie. W okresie tym całkowicie zarzucił sztukę i zdecydowanie odseparował się od ludzi, aby w ten sposób zdobyć spokój potrzebny dla wyłącznego poświęcenia się najbardziej abstrakcyjnej gałęzi wiedzy. Można by odnieść wrażenie, że jakiś kaprys losu związał Leonarda z tym gwałtownym człowiekiem, który już wówczas uważany był za najbardziej nienasyconego spośród wszystkich władców, i to w epoce, w której żądza władzy stanowiła zjawisko powszechne.

Cesare Borgia na pewno należał do największych awanturników epoki. Gdyby się był urodził gdzie indziej i w innych czasach, mógłby zostać rycerzem napadającym na drogach, żeglarzem, poszukiwaczem złota albo też – w innych okolicznościach – sławnym finansistą lub wielkim przemysłowcem. Przeznaczenie postawiło go na szczyśle zupełnie wyjątkowym i odrębnym, nawet w tak bujnej epoce. Cesare był synem papieża. Dawało mu to znakomitość stanowiska nie opartego na prawie oraz wiele korzyści nie zawsze zgodnych z jego właściwą pozycją. Co więcej, los kazał mu się urodzić młodszym synem i jakkolwiek był on urodzonym człowiekiem czynu i wojownikiem, przeznaczenie dało mu tylko pośrednią władzę duchowną, rezerwując stanowiska świeckie dla jego starszego brata. Nienawiść do ludzi obudziła się w nim bardzo wcześnie; możliwe, że się z nią już urodził, z uczuciem człowieka pokrzywdzonego przez los. Był urodzonym rokozaninem.

Gorącokrwisty ojciec Cesara, Rodrigo Borgia, należał do typu ludzi zmysłowych i nie uznających żadnych hamulców. Posiadając nie większy szacunek dla swojego wysokiego urzędu niż dla swoich kochanek i dzieci, pomimo najbardziej gwałtownych wybuchów obrażających poczucie moralności potrafił zachować ludzkie uczucia prostego człowieka. Cesare stanowił inny typ

mężczyzny. Nie poddawał się nieobliczalnym uczuciom, miał naturę bardziej wyrachowaną, jego ponure, niezdrowe ambicje nie znały uczucia zadowolenia, jakie daje posiadanie, jego zazdrość nie znała uczucia miłości. Jego najbardziej bezwzględne morderstwa popełniane były z chłodnym wyrachowaniem, jego najbardziej przeklinane zdrady stanowiły raczej sumę drobnych oszustw. Cesare napadał tylko na słabych i bezbronnych, a jeśli przygotowywał truciznę lub posyłał swoich zbirów w pogoń za upatrzoną ofiarą, czynił to biorąc zawsze pod rozwagę możliwe następstwa i nie posuwał się nigdy ani na krok poza granice zapewnionej bezkarności. Pewnego razu w przystępie wybuchu gniewu zranił człowieka stojącego tak blisko papieża, że krew bryznęła na pontyfikalne szaty. Jednak nawet w chwilach najbardziej gwałtownych wybuchów gniewu potrafił on zawsze na tyle utrzymać się w ryzach, aby być pewnym, że nie znajdzie się nikt, kto by mógł świadczyć przeciwko niemu, ani też nikt, kogo nie mógłby się pozbyć. Cesare każdy sukces przypisywał tylko sobie, podobnie jak uważał, że za każde niepowodzenie tylko on ponosi odpowiedzialność. Śmierć papieża była dlań katastrofą, ale i w tym wypadku skutki jej przypisywał wyłącznie własnej krótkowzroczności i błędom swoich obliczeń. Zgadzał się z Machiavellim, że powinien był zabezpieczyć się przeciwko wszelkim ewentualnościom, nawet przeciwko możliwości własnej poważniejszej choroby, która zbiegła się u niego ze śmiercią ojca. Egoizm jego był całkowicie nieemocjonalny. Człowiek ten, mocny jak jego herbowe godło, byk Borgiów, nigdy nie podlegał żadnym namiętnościom. Jeśli urządzał w Watykanie orgie, to tylko dlatego, aby dogodzić starczym żądzom swojego ojca; z wyprawy na Kapuę sprowadził ze sobą cały harem. Znał jednak tylko chłodną i cyniczną zmysłowość, tak charakterystyczną dla człowieka gardzącego

ludzkością; znane mu było tylko pozbawione wszelkiej radości uczucie zaspokojenia żądy. Krążące wówczas plotki utrzymywały, że był kochankiem własnej siostry i że prześladował również miłością swoją szwagierkę, frywolną i rozpustną Donnę Sancję; nigdy jednak nie przywiązał się szczerze do żadnej kobiety. Jeśli plotki miały uzasadnienie, jego stosunek z Lukrecją prawdopodobnie przypominał pasję gracza stawiającego na najwyższą stawkę.

Nawet po zdobyciu władzy Cesare Borgia nie mógł pozbyć się uczucia żalu, które towarzyszyło mu w przeszłości. Przepelniony był posępną nienawiścią w stosunku do potężnych władców, o których względy musiał zabiegać, jak również w stosunku do klasy panującej, do której sam przecież należał. Jego styl życia, jak styl życia każdego parweniusza, był napuszony, sztuczny, często graniczący ze śmiesznością. Cesare drobiazgowo przestrzegał zasad hiszpańskiej etykiety, z troskliwością plebejusza dbał o swoje maniery i godził się nawet na nudne i uciążliwe akcesoria, jeśli tylko miały one być ceną jego dostojności. Nie miał żadnego zrozumienia dla sztuki, otaczał się jednak poetami, malarzami, muzykami, wymagała tego bowiem jego pozycja. Nigdy zresztą nie czuł się swobodnie w swoim otoczeniu. Jeśli tylko mógł uwolnić się od jarzma etykiety, jakie sam sobie nałożył, chętnie mieszał się z tłumem, mocował z żołnierzami lub jednym uderzeniem zabijał byka. Sam uważał, że jest urodzonym władcą, i rzeczywiście posiadał pewne cechy władcy: wyjątkowy talent organizacyjny i administracyjny, znajomość potrzeb szarych ludzi i rzadką umiejętność wyzyskiwania ludzi zdolnych, których traktował jako pozycje w swoich obliczeniach.

Jedną z takich pozycji był Leonardo da Vinci.

V

Z początkiem roku 1502 Cesare zdołał opanować siłą lub przekupstwem tyle terytoriów, poczynając od Piombino na zachodzie, a kończąc na Cesenie i jej porcie nad Adriatykiem, oraz potrafił tak umocnić swoje władanie w Romanii¹, że zaczął rozważać plany budowy fortyfikacji i wzniesienia godnej siebie stolicy w Cesenie. Papież, który każdemu chętnie opowiadał, jak mu kiedyś przepowiedziano, że zostanie papieżem i że syn jego będzie królem, z entuzjazmem odniósł się do jego planów. Minister mantuański w Rzymie słyszał, jak papież z zachwytem opowiadał mu o przyszłym splendorze Romanii, o nowych dzielnicach, które jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej wyrastają dokoła zamku w Cesenie, o pałacach ciągnących się od Ceseny aż do Porto Cesenatico i o łańcuchu fortyfikacji, które uczynią nowe państwo niezwyciężonym.

¹ Romania – dawna prowincja Państwa Kościelnego, która obejmowała dzisiejsze prowincje włoskie: Bolonię, Ferrarę, Rawennę i Forlę.

Leonardo da Vinci przybył do Piombino w maju 1502 roku. Całe miasto było jeszcze pod wrażeniem wizyty papieża Aleksandra VI. Pamiętna ta wizyta pozostawiła widoczne ślady w postaci natychmiastowego rozpoczęcia prac przy budowie różnych budynków i osuszania błot otaczających miasto. Leonardo przystąpił do opracowania ambitnego planu odwodnienia terenów, projektując budowę sieci kanałów odprowadzających wodę do dwóch kolektorów, jednego – biegnącego dokoła błot i drugiego – przecinającego cały teren; oba kolektory miały za zadanie odprowadzać wodę do morza. „Sposób osuszenia moczarów w Piombino” – napisał Leonardo pod rysunkiem tych planów.

W tym czasie Cesare Borgia wciąż jeszcze przebywał w Rzymie, dokąd odprowadzał swojego ojca w powrotnej jego podróży. Dokoła szeptem opowiadano sobie makabryczne historie, łącząc z imieniem Cesara pogłoski o jakimś strasliwym mordzie. Pewnego dnia, podczas pobytu Leonarda w Rzymie, z Tybru wydobyto pokłute sztyletami zwłoki osiemnastoletniego Astorre Manfrediego, pięknego, jasnowłosego pana na Faenzy. Astorre złożył swoją władzę i swój los w ręce Borgii i uśpiony jego obietnicami przekonany był, że w Rzymie nie grozi mu żadne niebezpieczeństwo. Astorre cieszył się jednak zbyt wielką popularnością, aby Cesare mógł go oszczędzić. Jego okropna śmierć wywołała wstrząs nawet w tej epoce przywykłej do gwałtu. Imię mordercy wymieniano jedynie szeptem: mieszkańcy Rzymu, którzy zbyt głośno mówili o okrucieństwach Cesara, bywali porywani przez zbirów książęcych, którzy ofiarom ucinali prawą dłoń i wyrywali język. Nie tylko jednak trwoga zamykała usta mieszkańcom Piombino; prości ci ludzie znali swojego księcia tylko jako dobrego i sprawiedliwego władcę, który do siebie na służbę nie przyjmował żadnych cudzoziemców, lecz otaczał się dobrymi i, jak i oni, spokojnymi obywatelami, który szanował ich zwyczaje i obyczaje i który obecnie osuszał bagna, będące siedliskiem zarazków.

Jeśli nawet krążące pogłoski dotarły do Leonarda, to i tak zagłuszone były przez szum morza, na którym ześrodkował on teraz uwagę nie dbając o to, co się dzieje na świecie. Leonardo spoglądał na fale napływające z oddali i rozbijające się o brzeg. Jeszcze w wiele lat później wspominał tę grę fal o śnieżnobiałych grzbietach. „Fale morskie w Piombino – pisał – są jedną pianą wodną.” W Piombino obserwował gwałtowne burze wiosenne; godzinami całymi potrafił stać w ulewny deszcz na brzegu morza. Widział,

jak deszcz uderza o łódzie rybackie, podczas gdy wiatr huczał dokoła niego wyrwijąc drzewa i unosząc je w powietrze. Widział, jak fale wznoszą się wysoko, niczym wał szklany, aby znowu pogrążyć się w odmętach. Godziny spędzone wśród rozszalałego żywiołu wywarły na nim głębokie wrażenie, a po latach stały się podstawą jego tragicznej opowieści o potopie.

Nie tylko jednak sama rozkosz estetyczna oglądania rozpęta-nych sił żywiołu zatrzymywała Leonarda na brzegu. Zaczął on teraz zastanawiać się nad siłami, które pędzą przed siebie te masy wodne, i nad prawami, które rządzą przyptywem i odpływem. Rysunek bałwanów morskich, koło którego dopisał: „Rysowane nad morzem w Piombino”, zaopatrzony jest w szereg uwag dotyczących uderzania i odpływu fal.

Jednak inżynier wojskowy Cesara Borgii nie miał czasu na zgłębianie tych problemów. Wkrótce już Leonardo musiał opuścić Piombino i podróżować w szybkich etapach. Zaledwie miał czas rzucić okiem na osobliwości Sieny; wzrok jego na chwilę tylko zatrzymał się na wieży ratuszowej Mangia, dominującej nad miastem rozrzuconym po wzgórzach. Przez chwilę tylko mógł wsłuchiwać się w wysoki dźwięk dzwonów bijących na sławnej wieży zegarowej. Jedyne uwagi, jakie tutaj zapisał, odnosiły się do mechanizmu dzwonów i do „miejsca zaczepienia serca dzwonu”.

Kiedy zbliżył się do kresu swojej podróży i stanął u bram Arezza, znalazł się w obozie najbardziej zagorzałego wroga swojego rodzinnego miasta, Vitellozza Vitellego. Vitelli wstąpił na służbę Cesara Borgii jako kondotier celem pomszczenia śmierci swojego brata, który będąc w służbie państwa florenckiego został oskarżony o zdradę i stracony. Z początkiem czerwca mieszkańcy Arezza zbuntowali się przeciwko panowaniu Florencji i Vitellozzo pośpieszył im na pomoc. Leonardo dołączył się do jego wojsk

idących na spotkanie armii Toskanii i rysował mapy terenu, na którym Vitellozzo miał zamiar rozegrać działania wojenne. Leonardo wykończył mapy niezwykle starannie, mając wciąż jeszcze w pamięci rady, jakich udzielił mu w jego młodości stary Toscanelli. Nanosił na mapy wzniesienia, rysował delikatne linie strumieni, ciepłą sjeną znaczył miasta, szmaragdową zielenią rozświetlał lasy, jasnym błękitem barwił jeziora i cieszył się z wykonywanej pracy. Przez chwilę nawet nie pomyślał o tym, że obcy żołnierze będą maszerować wzdłuż białych linii, które oznaczały drogi Toskanii, aby walczyć z jego rodakami.

Ulice Arezza przepełnione były podnieconym tłumem, który na widok wchodzących w mury miasta wojsk Vitellozza wznosił okrzyki: „Wolność! Wolność!”, podczas gdy grupki zwolenników Medyceuszów odpowiadały okrzykiem: „*Palle! Palle!*” W Palazzo Priori gonfalonierzy łowili uchem dźwięk podków końskich i płakali z radości w oczekiwaniu bliskiego wyzwolenia. Garnizon pozostał jednak wierny republice i postanowił bronić cytadeli. Vitellozzo kazał ogłosić przez trębaczy, że wytnie w pień całą załogę, jeśli twierdza nie podda się w ciągu dwóch dni. W związku z zapowiedzianym oblężeniem Leonardo zaprojektował kosze, które miano napełniać ziemią, oraz przygotował specjalną mieszankę prochu.

W dwa tygodnie później twierdza poddała się. Wypadek ten wywołał głębokie wrażenie w całych Włoszech. Mieszkańców Florencji opanowała panika, niemal widziano już Cesara Borgia u bram miasta. Florentczycy zwrócili się z prośbą o pomoc do króla Francji, znaleźli przy tym sprzymierzeńca w osobie Karola d'Amboise, pana na Chaumont i regenta Mediolanu, który przestrzegł króla przed wzrastającą potęgą księcia Valentinois i doradził, aby król przysłał swoje wojska do Florencji, co też monarcha uczynił.

Cesare Borgia wolał uniknąć jawnego zatargu z Francją i dezawuując swoich dowódców oświadczył, że Arezzo zostało zaatakowane bez jego wiedzy. Pomimo to Vitellozzo dysząc zemstą nie przetrwał marszu w kierunku Florencji i zajął po krótkiej walce miejscowość San Sepolcro. Wśród huku dział i odgłosu walenia się murów Leonardo przypomniał sobie, że w mieście znajduje się pewien rękopis, obiecany mu przez Vitellozza, więc najspokojniej, jak gdyby siedząc w ciszy swojej pracowni, skreślił następujące słowa: „Borges (Leonardo miał na myśli Antonia Boyer, kardynała i arcybiskupa Bourges) dostarczy wam Archimedesa, który jest w posiadaniu biskupa Padwy, a Vitellozzo rękopis znajdujący się w Borgo di San Sepolcro.”

Podczas kiedy dowódcy oburzali się na postępowanie swojego księcia, Cesare Borgia drogą ohydnych gwałtów znowu powiększał swój stan posiadania. Nową zdobyczą było księstwo Urbino. Cesare i w tym wypadku posłużył się swoją najsilniejszą bronią, bardziej jeszcze niebezpieczną niż osławiona biała trucizna Borgiaów: obłudą. Mimo że tragiczna śmierć Astorre Manfrediego wciąż jeszcze żywo stała w pamięci ludzi, słaby Guidobaldo da Montefeltro, książę Urbino, uległ, podobnie jak i pan na Faenzy, złowieszczym obietnicom Cesara, dostarczył mu dział i wojsk, rzekomo potrzebnych w działaniach skierowanych przeciwko sąsiedniemu terytorium. Podczas kiedy Guidobaldo daremnie oczekiwał rozpoczęcia zamierzonej akcji, wojska Borgii wkroczyły w granice księstwa Urbino. Książę ratował się pośpieszną ucieczką i w ten sposób uniknął losu Astorre. Po wielu trudach udało mu się w przebraniu wieśniaka dotrzeć do Mantui; nie potrafił on po prostu zrozumieć, aby ktokolwiek mógł dopuścić się podobnie ohydnej zdrady. „Stało się tak dlatego – pisała Izabela d’Este do swojej szwagierki, Klary de Montpensier – że zaufał

on księciu Valentinois, który oświadczył mu się z taką braterską miłością, iż usiłowałby każdego uczciwego człowieka, nie będącego oszustem.”

Nawet ludzie z najbliższego otoczenia Cesara zdawali sobie sprawę, że zdrada ta była szczególnie brutalna i bezlitosna. Lukrecja Borgia wciąż jeszcze miała w pamięci wspaniałe przyjęcie, jakiego przed sześciu miesiącami doznała wraz ze swoim mężem w Urbino podczas podróży poślubnej. Guidobaldo i jego piękna żona Elisabetta odstąpili im wówczas własny pałac, oboje przesadzając się w uprzejmości i gościnności. Lukrecja dawno jednak musiała się już pogodzić z aktami gwałtu swojego brata, toteż w tym wypadku zauważyła tylko z westchnieniem, że dałaby pięćdziesiąt tysięcy dukatów, aby móc nie wiedzieć o tej zbrodni. Ludność Urbino odnosiła się z wyjątkowym szacunkiem do swojego kulturalnego, wrażliwego władcy, darząc specjalną miłością jego piękną i dzielną żonę, a teraz z trwogą oczekiwała chwili, kiedy będzie mogła zobaczyć nowego władcę, który zdążył już wprowadzić się na zamek. Widzieli jednak tylko galopujące od czasu do czasu po górskich drogach kawalkady jeźdźców, którym towarzyszyły centkowane lamparty i stada dzikich psów. Wszyscy jeźdźcy byli jednakowo ubrani: mieli czarne berety z białym piórem i maski.

Zamek w Urbino panował nad okolicą jak gdyby zrosnięty ze skałą, na której był zbudowany. Ludność utrzymywała, że mieścił tyle komnat, ile jest dni w roku. Leonardo, patrząc na potężne schody, zastanawiał się nad przyczyną, dla której wywierają one tak silne wrażenie, notował wymiary stopni oraz stosunek grubości podstaw filarów do grubości ścian. Cesare Borgia zdawał sobie dobrze sprawę z tego, jak wątpliwe było jego panowanie w Urbino, toteż zawczasu przystąpił do wywożenia dzieł sztuki, które Federigo da Montefeltro gromadził z taką pieczołowitością.

Sławne gobeliny przedstawiające wojnę trojańską posłał w prezencie kardynałowi z Rouen, który pilnował jego interesów na dworze francuskim. Wspaniała biblioteka, w której dawniej zatrudnionych było stale trzydziestu czterech kopistów, wywieziona została do Ceseny. Leonardo widział, jak pakowano sławne rękopisy łacińskie, greckie i hebrajskie oraz cenne dzieła oprawne w złocisty brokat, ładując je na grzbiety mułów; w jednej ze swoich zagadkowych „przepowiedni” pisze: „O mułach, które dźwigają wielkie ilości złota i srebra; wiele skarbów i wiele bogactw znajdzie się na czworonożnych zwierzętach, które przenoszą je w różne miejsca.”

W tym samym czasie, kiedy Izabela zapomniała o troskach rodzinnych, Leonardo przechadzał się spokojnie po uliczkach Urbino i obserwował gołębie pogrążające się w odmęty ciemnego błękitu letniego nieba niczym pływacy zanurzający się w morze. Z obserwacji tych pozostawił notatkę: „Gołębnik w Urbino, trzydziesty lipca 1502 roku”. Następnego dnia Leonardo udał się do Pesaro, byłej siedziby Giovanniego Sforzy, którego Cesare potrafił rozwieść z Lukrecją w momencie, kiedy potrzebował bardziej wpływowego szwagra. Krótki okres szczęścia tego małżeństwa upamiętniony został połączonymi herbami Sforzów i Borgiów, wciąż jeszcze zdobięcymi ściany pałacu wygnanego władcy. Z pałacu tego Cesare nie usunął biblioteki zgromadzonej takim nakładem kosztów przez Aleksandra Sforzę. Biblioteka ta zawierała wszystkie łacińskie przekłady z greckiego, wszystkie najnowsze dzieła z dziedziny astrologii, medycyny i kosmografii, utwory wszystkich poetów, wszystkie pisma Ojców Kościoła, krótko mówiąc – jak pisał Bistizzi – „każdą książkę, którą warto było posiadać”. Leonardo specjalnie interesował się bibliotekami i, jak gdyby jego podróż służbowa przez zjednoczone przemocą

posiadłości Cesara była tylko przejażdżką uczonego podróżującego dla własnej przyjemności, notuje na okładce swojego notatnika: „W dniu 1 sierpnia 1502 roku biblioteka w Pesaro.”

Na tej samej okładce Leonardo skreślił dziwną strofkę, którą można odczytać na sarkofagu arcybiskupa Squillace w Otranto:

Decipimur votis et tempore fallimur et mors

*Deridet curas; anxia vita nihil.*¹

¹ Zob. Przyp. na str. 308.

Czyżby Leonardo w podróżach swoich zapuścił się aż po Otranto, czy też może już w roku 1501 był na służbie u Cesara Borgii, w czasie kiedy towarzyszył on armii francuskiej w podboju Neapolu? A może znalazł po prostu to zdanie w jednym z rękopisów w Pesaro i przepisał je z myślą o niespokojnym życiu swojego pracodawcy, o wzlotach i upadkach możliwych *tego* świata, o rozczarowaniach i o śmierci, która szydzi sobie z ludzkich starań? *Anxia vita nihil*; w tym jednym zdaniu zsumował wrażenia z najbardziej brzemiennej w wypadki okresu swojego życia. W czasie pilnej podróży, i to w okresie przeładowanym wypadkami i zdarzeniami, Leonardo potrafił zatrzymać się po drodze, aby wpatrywać się w kojące duszę malowidła i gromadzić harmonijne wrażenia, jak gdyby potrzebował czegoś, co by mogło zrównoważyć nałożone nań obowiązki.

VI

W Rimini Cesare wzmacniał i rozbudowywał twierdzę. Domy, które znalazły się na linii ognia, uległy zburzeniu. Kamieniarze i tracze oraz zwykli robotnicy pracowali gorączkowo, furgony toczyły się z hałasem po wyboistych drogach, dozorczy krzyczeli,

całe powietrze przeniknięte było kurzem i wrzawą. Po obejrzeniu stanu robót Leonardo szedł ulicami rozglądając się za jakimś spokojniejszym miejscem. Przez dłuższą chwilę stał przed fontanną wsłuchując się w kryształowy dźwięk wody wznoszącej się ku górze i opadającej w milionach strużek płynnego srebra. Zauważył, że każdy strumień wydawał swój własny, indywidualny dźwięk i że dźwięki te zlewały się w jedną harmonijną całość. Było to zresztą jedyne wrażenie z Rimini, jakie uważał za godne zanotowania: „Osiągnij harmonię różnych strumieni spadającej wody, podobnych do tych, które widziałeś w fontannach w Rimini; działo się to 8 sierpnia 1502 roku.”

Nie wiadomo, czy Leonardo pisząc te słowa wiedział już, że panowanie Cesara Borgii zbliża się do kresu. Z końcem lipca Ludwik XII, idąc z wojskami na południe, aby bronić swoich posiadłości neapolitańskich przeciwko Hiszpanom, zatrzymał się w Mediolanie, gdzie został od razu otoczony przez książąt, których Cesare wypędził z ich posiadłości. Książęta przedstawili królowi swe skargi i opowiedzieli mu o wszystkich okrucieństwach awanturniczego uzurpatora. Wszystkie języki rozwiązały się, aby opisać tego szatana w ludzkim ciele, o którym obecnie mówiono, że zamordował własnego brata. Izabela d'Este przestrzegала swojego męża, który bawił właśnie w Mediolanie, aby był ostrożny w rozmowie o Borgii i aby zwracał uwagę na to, co je i pije, „jako że człowiek, który zdolny jest podnieść rękę na ludzi własnej krwi, zdolny jest do wszystkiego”. Stopniowo i Ludwik XII dał się opanować podejrzeniom. Doradził on księciu Montefeltrowi, aby nie rezygnował z księstwa Urbino. Cesare usiłował zalegalizować swoją władzę nad tym księstwem ofiarowując księciu Urbino kapelusze kardynalski. Król doradził też Gonzagom, aby nie żenili swojego syna z córką Cesara, ponieważ, jak powiedział do ich

posta: „Bóg raczy wiedzieć, co się może stać. Jest rzeczą niemożliwą polegać na słowie Valentinois czy też na jego obietnicach.” Całe Włochy lżej odetchnęły słysząc te słowa, wszyscy bowiem orientowali się, że władza Borgii opierała się na potędze króla Francji. Gdyby tylko Ludwik XII wycofał swoje poparcie, całe panowanie Cesara runęłoby jak domek z kart. „Francuzi uważają teraz papieża za swego przeciwnika” – stwierdzali z radością Wenecjanie. Udzielali też chętnie schronienia i opieki wszystkim ofiarom Cesara.

A Cesare Borgia jak gdyby nie zdawał sobie sprawy z grożącego mu niebezpieczeństwa i spędził pierwszy tydzień sierpnia u łóża siostry, która powiła martwe dziecko. Trzymał jej trawione gorączką ciało w mocnych ramionach aż do chwili, kiedy lekarze puścili chorej krew, i nie uwolnił jej z objęcia, aż na bladą twarz wystąpiły pierwsze wątłe oznaki życia. Dopiero wtedy pośpieszył do Mediolanu na krytyczne spotkanie z Ludwikiem XII. Przejeżdżał o zmierzchu przez Porta Romana, kiedy zupełnie niespodziewanie wpadł w ramiona króla, właśnie w chwili, kiedy Ludwik opuszczał kwaterę Trivulzia. Ciemną twarz Borgii rozjaśnił od razu niewinny, łagodny i budzący zaufanie uśmiech. Powitał króla z opanowaną uprzejmością, stanowiącą spuściznę po jego duchownej karierze, a Ludwik od razu zapomniał o wszystkich wyrzutach i wymówkach, z jakimi zamierzał wystąpić. Wszystkie jego wątpliwości i podejrzenia rozplynęły się pod wpływem rozbijającego uśmiechu Cesara. Ludwik XII uściskał Borgia jak dawno nie widzianego brata. Kiedy obaj przybyli do zamku, dał mu komnatę przylegającą do własnej. Przy wieczerzy posyłał mu potrawy z własnego stołu. Później, w nocnej koszuli, osobiście sprawdzał w gościnnej komnacie, czy jego goście niczego nie brakuje. Służba królewska stale była do dyspozycji gościa, a sam

król kilkakrotnie w ciągu nocy, jak gdyby gnębiony wyrzutami sumienia z powodu poprzednich podejrzeń, sprawdzał, czy wszystkie wydane polecenia zostały wykonane. Zgromadzeni pod drzwiami dworzanie szeptali jeden do drugiego: „Nigdy jeszcze żaden gość nie był tak honorowany.” Cesare wyraźnie dał królowi do zrozumienia, jak bardzo on i papież mogą się mu przydać w jego neapolitańskiej wyprawie oraz jak mało można polegać na pomocy wygnanych książąt. Kardynał d'Amboise, którego Cesare olśnił perspektywą tiary papieskiej, z namaszczeniem potakiwał słuchając jego słów.

Kiedy Borgia przybył wraz z królem do Pawii, czuł się już zupełnie na siłach, aby przystąpić do realizacji swoich najambitniejszych planów. Właśnie tutaj Leonardo otrzymał z rąk Cesara list z pełnomocnictwami stwierdzający jego oficjalne stanowisko. Z charakterystyczną dla niego jasnością formułowania Cesare Borgia polecał wszystkim swoim „zastępcom, burgrabiom, dowódcom, kondotierom, oficerom, żołnierzom i podwładnym”, aby ułatwiali swobodę ruchów okazicielowi, którym jest „znakomity i nasz najbardziej umiłowany sługa, Architekt i Inżynier Generalny, Leonardo da Vinci, któremu zleciliśmy, aby skontrolował stan naszych miast i fortec tak, abyśmy mogli zaopatrzyć je stosownie do potrzeb i jego oceny”. Wszyscy wymienieni w liście obowiązani byli udzielić okazicielowi wszelkiej pomocy, ułatwiając jemu i jego pomocnikom przejazdu wolne od wszelkich opłat publicznych oraz pozwalając im oglądać i mierzyć, co tylko będą chcieli. Należało też przyjść im z pomocą w robociznie i służyć wszelkimi ułatwieniami, jakich by inżynier generalny zażądał. Każdy inżynier winien podporządkować się jego dyrektywom. I niech nikt nie odważy się uczynić czegoś wbrew tym rozkazom, jeśli nie chce „wzbudzić naszego gniewu”.

Nie dopuszczająca żadnych wątpliwości forma listu w dużym stopniu przyczyniała się do ułatwienia podróży Leonarda. Nareszcie doczekał się wielkich zamówień, o których daremnie marzył od tak dawna. Miał teraz poparcie władcy, który posiadał potrzebną energię i władzę, aby wszystko, czego zażądał, istotnie zostało zrobione. W Cesenie, nowej stolicy Romanii, miano wybudować nowy gmach sądu. Stare budynki rządowe zamierzano przebudować zgodnie z ich nowym przeznaczeniem, w samym zaś środku miasta miał stanąć wspaniały wodotrysk. Największą wagę jednak przywiązywał Cesare Borgia do rozbudowy Porto Cesenatico, który zapewniłby mu wpływy na Adriatyku; na razie port ten stale ulegał zamuleni. Leonardo proponował, aby nową stolicę kanałem połączyć z portem; w planie, w którym naszkicował konstrukcję kanału, przytoczył też dane dotyczące organizacji kolumn roboczych, nadając im schemat piramidy. Narysował również plany nowej dzielnicy Ceseny, tzw. *borgo integro*, którymi szczególnie zainteresował się Aleksander VI. Plan przedstawiał poszczególne parcele przeznaczone pod zabudowę oraz rozplanowanie ulic i wodociągów. Był całkowicie gotowy na papierze, zanim rozpoczęto budowę pierwszego budynku. Leonardo wyobrażał sobie *borgo* tak, jakby zamieszkiwali już je ludzie, którzy wśród trosk i kłopotów życia codziennego mogą zapomnieć o rzeczach najbardziej koniecznych, toteż dodaje na marginesie planu: „Należy uważać, aby zbiorniki zawsze były pełne.”

Leonardo przygotował również plany rozbudowy pałacu i kierował pracami fortyfikacyjnymi; polecił tak wysunąć naprzód bastiony, aby mogły one osłaniać zewnętrzną linię rowów fortecznych.

Mimo tak rozlicznych obowiązków Leonardo potrafił jeszcze znaleźć czas na swoje zainteresowania o charakterze bardziej ogólnym. Chodził po uliczkach Ceseny, a zbliżając się do

średniowiecznego zamku, najeżonego ciężkimi blankami, szkicował zauważone fragmenty w swoim notatniku. Długo zatrzymywał się na placu targowym obserwując wieśniaków znoszących winogrona i rysując haki, na jakich zawieszali ciężkie pęki owoców. Odbił wiele przejażdżek w okolice Ceseny. W czasie wyjazdów obserwował, jak zboże bezpośrednio po wymłóceniu zawożono do prymitywnych młynów, i zastanawiał się nad sposobem lepszego wykorzystania siły wiatru. Wynałazł w tym czasie wiatrak z ruchomym dachem wspierającym się na silnie zbudowanej, okrągłej podstawie. Wiatrak ten mógł się obracać wraz ze swoimi skrzydłami. Z pozostawionych przez Leonarda szczegółowych wskazówek dotyczących budowy wiatraka, sposobu ustawienia kamieni i pracy jego górnej kondygnacji wydaje się, że wiatrak ten istotnie został wówczas zbudowany; był to pierwszy tzw. młyn „holenderski” typu, jaki w pięćdziesiąt lat później znalazł powszechne zastosowanie. Leonardo wynalazł poza tym urządzenie, pozwalające na zatrzymanie młyna, w postaci drewnianego półkoła naciskającego na wielkie koło zębate mechanizmu napędowego. Urządzenie to przetrwało po dziś dzień w nie zmienionej formie.

Podczas wędrówek tych Leonardo obserwował też zwyczaje miejscowej ludności. Później już przypominał sobie, jak to pastarze u stóp Apeninów kopali głębokie doły w kształcie kominów i osadzali u ich szczytu małe rogi, które „wespół z zagłębieniem” wydawały głośny dźwięk. Wiele zaobserwowanych rzeczy nie podobało mu się. Irytował go zwłaszcza widok wozów o jednej parze małych kół z przodu i o dwóch wielkich kołach z tyłu; w ten sposób cały ciężar przesunięty był na przednie koła i hamował ruch wozu. „Romania jest siedliskiem wszelkiego rodzaju głupoty” – zanotował.

Możliwe, że całe dotychczasowe otoczenie Leonarda mogło

mu się wydać tępe i bezbarwne na tle ucieleśnienia się, w pewnym stopniu, dawnych jego marzeń o podróży na Wschód. Do Cesara Borgii przybyło poselstwo z Wysokiej Porty, jakieś dziwne postacie w jaskrawych, egzotycznych szatach. Leonardo wyjątkowo dobrze orientował się w stosunkach panujących na Wschodzie. Ze studiów swoich znał okolice rzadko dotknięte stopą podróżnego. Znał nawet bieg rzek i dziwnie zbudowane miasta, które widzieli tylko nieliczni podróżnicy. Posiadał on poza tym tak gruntowną znajomość zwyczajów mahometan i ich religii, że w latach późniejszych powstała legenda, jakoby Leonardo przyjął wiarę islamu. Zdążył on już całkowicie zapomnieć, że niedawno jeszcze był gotów walczyć przeciwko Półksiężycowi. Bajazet II również, jak się zdaje, nie miał uprzedzeń w stosunku do chrześcijan, którzy by mogli mu się przydać. Starał się on obecnie znaleźć we Włoszech budowniczego, który by się podjął budowy stałego mostu łączącego Perę z Konstantynopolem. Most ten miał zastąpić stary, drewniany most pontonowy przerzucony przez Mahometa II ponad Złotym Rogiem. Na podstawie wymiarów, dostarczonych mu prawdopodobnie przez członków poselstwa, Leonardo wykonał projekt mostu i zanotował na marginesie: „Most z Pery do Konstantynopola; czterdzieści łokci szeroki, siedemdziesiąt łokci ponad wodą i sześćset łokci długi, z czego czterysta łokci ponad wodą, a dwieście spoczywających na ziemi; w ten sposób most będzie się opierał na własnej konstrukcji.”

Nie wiadomo, czy Leonardo istotnie rozmawiał z wysłannikami tureckimi, czy też tylko śnił przy swoim stole o zamówieniu zleconym przez Bajazeta II. Może po prostu w ostatniej chwili zląkł się uciążliwej podróży, a może też marząc o moście przerzuconym ponad Złotym Rogiem puścił wodze fantazji, aby uciec w ten sposób od nudy życia w Romanii. W jakiś czas później Michał Anioł odczuwał to samo pragnienie ucieczki od monotonii życia

codziennego i po sprzeczce z zagniewanym papieżem nawiązał rozmowy z Turkami w sprawie budowy tego samego mostu. Jednak Juliusz II uznał obecność Michała Anioła przy sobie za niezbędną i zmusił go do pozostania w Rzymie.

Cesare Borgia również nie mógłby się obyć bez pomocy swojego inżyniera generalnego. Zwycięstwo odniesione w Mediolanie nad Ludwikiem XII dało mu jedynie krótki okres względnego spokoju. Zdumiewające to pojednanie wzniciło popłoch wśród sprzymierzeńców Borgii. Jego kondotierzy uważali jego wyrzeczenie się Arezza, obietnicę zaprzestania wojny zdobywczej i niedokonywania aktów agresji w stosunku do posiadłości florenckich za ciężki cios dla ich ambicji, pragnień wywarcia zemsty osobistej czy też wzbogacenia się. Uznali, że Cesare wykorzystał ich, a następnie oszukał. Niedługo potem niezadowoleni kondotierzy zebrawi się potajemnie w La Magione, niedaleko Perugii, i dokonali obliczenia sił stojących do ich dyspozycji. Po stwierdzeniu, że w sumie mają dziesięć tysięcy żołnierza, zaryzykowali bunt skierowany przeciwko Cesarowi. Wojska Borgii zostały napadnięte od tyłu i pobite. Nic już teraz nie stało na przeszkodzie, aby wygnani książęta mogli powrócić do swoich ksiąstewek, a między innymi również i Guidobaldo mógł wśród radości zgromadzonych tłumnie mieszkańców objąć z powrotem panowanie w Urbino.

Zakonnica Osanna z Mantui przepowiedziała w transie, że „Borgia będzie przypominał palącą się słomę”. Wszystko wskazywało na to, że ogień ten szybko wygasał. Wszyscy wrogowie, jakich Cesare sobie przysporzył, połączyli się z buntownikami. Francesco Gonzaga, brat Giovanniego, wystąpił razem z innymi przeciwko Cesarowi, którego powszechnie już uważano za zgubionego. Jednak Izabela d’Este, sprawująca władzę w Mantui pod nieobecność męża, uważała, że jeszcze za wcześniej występować z

otwartą przyłbicą. Aprobując po cichu postępowanie szwagra, oficjalnie oświadczyła, że z akcją tą nie ma nic wspólnego.

Buntownicy zaczęli napierać na Cesara ze wszystkich stron i otoczyli go ostatecznie pod Imolą. Sztandar jego wciąż jeszcze powiewał ukazując dumne hasło: *Aut Caesar aut nihil*¹. Cesare zawsze uważał się za wcielenie swojego rzymskiego imiennika. Jeszcze jako kardynał kazał wyryć na głowicy swojego miecza słowa: *Cum nomine Caesaris omen*². Poza tym jednak Cesare był jeszcze graczem, gotowym nawet do postawienia swojego życia na jedną kartę. Na głowicy jego miecza widniały ponadto wyryte słowa: *Jacta alea est*, „kości zostały rzucone”,

¹ Albo Cezar, albo nic (łac).

² Dobra wróżba (związana) z imieniem Cezara (łac).

W tym czasie Cesare czuł się jak człowiek, który rzucił wszystko na jedną kartę i wszystko stracił. Doprowadzony do rozpacz, jakby przeczuwając zbliżającą się śmierć, zaczął radzić się gwiazd. W wyniku trawiącej go choroby ciało jego pokryło się ranami. Nikt nie miał do niego dostępu poza zaufanym adiutantem Michelettem, za którego pośrednictwem wydawane były wszystkie rozkazy. Wielu dowódców nigdy nie słyszało nawet głosu Cesara. Przez cały dzień spał on w łożu zasłoniętym firankami, jak gdyby obawiał się, że światło słoneczne odsoni spustoszenia dokonane przez chorobę. Albo może nadwerżone jego nerwy nie były już w stanie znieść wrzawy i zgiełku dnia codziennego. Dopiero, kiedy się ściemniało i kiedy nastawała cisza, około godziny ósmej wieczorem Borgia wyskakiwał z łoża i od razu siadał do pracy. Posępny i milczący, o nerwach napiętych jak u zwierzęcia gotującego się do skoku, pracował do godziny piątej lub szóstej z rana. Gdy tylko świt zaczynał przedzierać się do oświetlonej świecami komnaty, Cesare powracał do sypialni i zamykał się.

W czasie bezsennych nocy siedział pochylony nad mapami woj-
skowymi. Leonardo wykonał dla niego świetny plan Imoli, wyka-
zując na nim żółtą ochrą wszystkie dojścia i obwałowania, w
rdzawym kolorze przedstawiając zabudowania, w jasnozielonym –
pola z przewijającą się przez nie niebieską wstęgą rzeki Salerno.

W rękach spiskowców z La Magione znalazło się już wiele for-
tec i terytoria leżące dokoła Pesaro, Fano i Rimini. Na północy,
poza Imolą, Cesare nie rozporządzał już żadnym punktem oparcia.
W odpowiedzi na natarczywą jego prośbę król Francji zgodził się
wysłać mu pomoc. Borgia zdawał sobie jednak sprawę, że na po-
mocy tej nie może całkowicie polegać. Zdecydował się więc,
pierwszy spośród książąt włoskich, zamiast użyć wojsk zacięż-
nych, uciec się do powołania pod broń ludności cywilnej. Dzięki
zdumiewającemu talentowi organizacyjnemu w krótkim czasie
zdołał sformować armię rekrutującą się spośród ludu.

VII

„Państwo opierające się na wojskach zaciężnych nigdy nie bę-
dzie dostatecznie chronione, ponieważ żołnierz zaciężny jest kłó-
tliwy, ambitny, bez wiary i dyscypliny, chętny wśród towarzy-
szy, a tchórzliwy wobec nieprzyjaciela; nie znane jest mu uczucie
obawy przed Bogiem ani uczucie lojalności wobec ludzi” – słowa
te napisał Niccolo Machiavelli, który był sekretarzem Signorii¹
we Florencji, a w tym czasie właśnie przybył do Imoli.

¹ Rada zarządzająca w dawnych miastach włoskich.

Signoria, wysyłając go do tego miasta, miała trudny problem
przed sobą; z jednej strony we Florencji podzielano ogólny po-
gląd, że Cesare jest już zgubiony, z drugiej jednak zdawano

sobie sprawę, że wśród spiskowców znajduje się śmiertelny wróg Florencji, Vitellozzo Vitelli, z którym w żadnym wypadku nie można było dojść do porozumienia. Zwykły sekretarz, oczywiście, nie mógł być uważany za pełnowartościowego negocjatora, w każdym bądź razie był on jednak na miejscu i mógł informować Florencję o przebiegu wypadków utrzymując równocześnie kontakt z Cesarem. Machiavelli niechętnie podjął się tej misji. Należał on do ludzi, dla których jedynym bóstwem i świętością był człowiek czynu i którzy znają jedną tylko cnotę: szybkość decyzji. W stosunku do siebie Machiavelli nie stawiał jednak tak wysokich wymagań, toteż z ciężkim sercem odrywał się od skromnego dostatku swojego domu i od ukochanej młodej żony. Czekająca go misja nie tylko nie była atrakcyjna, ale przeciwnie, Machiavelli zdawał sobie dobrze sprawę i z ostrożności, i ze skąpstwa swoich mocodawców, którzy nie chcieli zgodzić się na złożenie księciu żadnych konkretnych propozycji, nie chcieli nawet pokryć wydatków Machiavellego związanych z tą podróżą. Poza tym miał on już przedtem do czynienia z Cesarem i dobrze wiedział, że księżę nie da się wziąć na lep słodkich słówek; sam był przecież mistrzem w tej sztuce.

W tym jednak okresie Cesare Borgia nie miał wielkiego wyboru, toteż z wdzięcznością przyjął nawet tak mizernego emisariusza niezbyt pewnego sprzymierzeńca.

Z kompromisu, jaki powstał w październiku 1502 roku pomiędzy niezdecydowanym rządem z jednej strony a wielkim awanturnikiem z drugiej, wyłoniła się nowa doktryna państwowa i nowe pojęcie moralności politycznej; konsekwencje ich miały na przeciąg stuleci zaważyć na losach ludzkości. Z początku Machiavelli bardzo rzadko spotykał się z Cesarem Borgia, tym więcej miał więc czasu, aby zastanawiać się nad jego indywidualnością, aby wejść w kontakt z tymi niewielu ludźmi, którzy by mogli dać mu

pewne informacje o księciu, oraz aby zapoznać się z logiką tego silnego męża stanu. Żaden szczegół nie uszedł uwagi szybkiego spojrzenia szeroko rozstawionych oczu Niccola. Przychodziło mu to tym łatwiej, że ani bliskie otoczenie Borgii, ani też sam książę nie brali florenckiego sekretarza zbyt serio, nie traktowali go na tyle poważnie, aby warto było wprowadzać go w błąd czy też ukrywać przed nim pewne wiadomości. Na pierwszy rzut oka Machiavelli niczym nie różnił się od pierwszego lepszego urzędnika w służbie Rzeczypospolitej Florenckiej. Jego krótkie, ciemne włosy, zaczesane z przodu jak u każdego pisarczyka, opadały niesforną grzywą na mocno sklepienie czoło; odstające uszy jeszcze bardziej poszerzały i tak już szeroką twarz o wystających kościach policzkowych, zapadniętych policzkach i cofniętej nieco brodzie. Szeroko rozstawione oczy w połączeniu z charakterystyczną brwią i z długim, wydatnym nosem mogłyby złożyć się na kapitalną całość przypominającą klasyczne popiersia rzymskich bohaterów, których Machiavelli tak uwielbiał. Jednak cofnięta broda, a bardziej jeszcze szerokie usta z przyczajonym w kątach uśmiechem psuły ten efekt. Właśnie te usta, wesołe, gadatliwe, wskazujące na łatwo dającą się zaspokoić zmysłowość, jak i zbyt słabo zarysowana broda przekształcały rysy aktora wielkiego dramatu w twarz komedianta. A kiedy uśmiech rozjaśniał oczy nad szerokimi kośćmi policzkowymi, wówczas w twarzy tej można było doszukać się rysów urzędnika, który monotonię swoich nudnych obowiązków usiłuje zrekompensować nie tylko dobrym humorem, ale również i niewybrednymi przygodami miłosnymi.

Spotkanie między Niccolem Machiavellim a jego ideałem stanowiło najważniejszy wypadek w tym okresie, wypadek o następstwach, które dały się odczuć jeszcze po upływie stuleci.

Machiavelli przybył z miasta dumnego ze swoich demokratycznych instytucji, miasta uważającego się za twierdzę równości i swobody słowa i myśli. Znał on jednak i odwrotną stronę medalu tej równości. Znał słabe strony systemu parlamentarnego z jego ciągłymi zmianami w rządzie. W ciągu wielu lat służby, spędzonych w sekretariacie politycznym, Machiavelli miał możliwość z bliska zapoznać się z brakami systemu parlamentarnego i zaobserwować małoduszność przywódców parlamentarnych. Każdy dokument, który trafiał do jego rąk, odzwierciedlał obawę przywódców przed odpowiedzialnością. Politycy, których okres władzy był ograniczony, na każdym kroku brali pod uwagę swoich ewentualnych następców, z góry już myśląc o rachunku, jakiego ktoś kiedyś będzie mógł od nich zażądać. Przy wszystkich rokowaniach Machiavelli zauważył, że biorący w nich udział na każdym kroku natykali się na wady systemu, w którym zbyt wiele osób o wszystkim wiedziało uczestnicząc w podejmowaniu decyzji. Zarówno książę Valentinois, jak i król Francji uskarżali się, że jeśli cokolwiek powiedzą posłowi florenckiemu, przedostanie się to od razu do wiadomości publicznej.

Patrząc z wysokości swojej kancelarii na ustrój demokratyczny Machiavelli widział w nim źródło wszelkiego zła. Wszyscy przedstawiciele rządu, z którymi stykał się osobiście, nie posiadali, jego zdaniem, ani kwalifikacji mężów stanu, ani też cech przywódców politycznych. Fatalne skutki ciągłych zmian u steru rządów nie mogły ująć uwagi obywateli o szczerze demokratycznym nastawieniu; ostatecznie zdecydowano, aby na czele Signorii stanął gonfalonier mianowany dożywotnio na to stanowisko. Bardzo gorące wybory na ten urząd odbyły się zaledwie na dwa tygodnie przed przybyciem wysłannika Florencji do Imoli i Machiavelli wciąż jeszcze był pod wrażeniem ich przebiegu. Na stanowisko to

wybrany został Piero Soderini, reprezentujący typ człowieka tak przeciętnego i nieszkodliwego, że bez obawy powierzono mu tak wysoki urząd. Machiavelli nie miał dla niego ani krzty więcej szacunku niż dla kogokolwiek innego w demokratycznym świecie Florencji.

Tymczasem jednak Machiavelli przy pomocy swej rozigranej wyobraźni zaczął studiować charakter nieodgadnionego Cesara Borgii – *questo signore segretissimo* – w którego wielkość duszy i wzniosłość intencji wierzył nie mniej silnie niż w jego niewątpliwą stanowczość i szybkość decyzji oraz którego później miał postawić za przykład wszystkim władcom. Na razie ideał jego siedział w ponurym zamku niczym wielki pająk w swojej kryjówce. „Staram się zyskać na czasie – tłumaczył Machiavellemu – obserwując wypadki i czekając na okazję.” Dość szybko złowił on w swoje sidła pierwszą głupiutką muchę, biednego Paola Orsiniego, który w przebraniu przybył do Imoli.

Cesare nie ustawał w sianiu ziaren niezgody pomiędzy spiskowcami, wygrywając ich jednego przeciwko drugiemu, i chłodno i z rozmysłem przygotowywał nieuchronną zemstę. Tymczasem nadeszła ostra zima i drogi Romanii stały się nie do przebycia. Gwałtowna śnieżycą odcięła Imolę od reszty świata. Po pewnym czasie obręcz zacieśniająca się dokoła Cesara zaczęła się rozluźniać, aż nadszedł dzień, kiedy książę wyszedł z ukrycia. Odsiecz francuska przybyła. Borgia miał się teraz na kim oprzeć, zanim przeszedł do zadania ciosu.

Podczas tych zimowych miesięcy w Romanii dokoła Cesara skupiała się zaledwie garść ludzi zaufanych i współpracowników. Niektórzy z nich, jak Leonardo da Vinci, Antonio da Sangallo i rzeźbiarz Pietro Torrigiano, pochodzili z Florencji. Torrigiano był ponurym, silnie zbudowanym mężczyzną o krzaczastych brwiach

zdradzających gwałtowność usposobienia. Pewnego razu, w przyście wybuchu gniewu, złamał on nos Michałowi Aniołowi. Zbiegł wtedy z Florencji i powodowany jedynie zamiłowaniem do przyciągnięcia się jako żołnierz na służbę do Cesara.

W ciągu tej zimy Cesare odzyskał całkowicie równowagę i pewność siebie. Nie było w Romanii żadnego księcia, któremu by trzeba było schlebiać, ani żadnego władcy, którego by należało pilnować. Borgia był teraz w doskonałym, pogodnym nastroju. W niedzielę chętnie, z nielicznym tylko otoczeniem, ukazywał się to na jednym, to na drugim placu przed kościołami i przyglądał się, jak miejscowi mieszkańcy, odziani w odświętne szaty, ostrożnie przechodzili przez kałuże. Stawał wówczas z szeroko rozstawionymi nogami ponad kałużą i starał się laską zanurzoną w błocie ochlapać odświętne suknie uciekających wśród pisku kobiet. Oczywiście towarzysze jego usiłovali w tym naśladować swojego pana. Albo też wśród wrzawy i wesołości karnawałowych nocy Cesare polecał otwierać na oścież podwoje pałacu w Imoli; rozbawiony tłum wlewał się do środka i posuwał się aż do drzwi książęcej sypialni, w której wyciągnięty na łożu, na tkanej złotem narzucie, leżał Borgia odziany w płaszcz gronostajowy, nieruchomy, z obnażonym mieczem w jednej dłoni i z berłem w drugiej, piękny, poważny, srogi – taki, jakim szary człowiek wyobrażał sobie swojego księcia. Albo, co również było dla niego charakterystyczne, ukazywał się na jednym z placów i współzawodniczył z młodymi chłopakami w mocowaniu się lub w przeskakiwaniu rowów. Niekiedy też starannie wypielęgnowanymi rękami rozrywał nowe liny konopne wzbudzając tym zachwyty wieśniaków. Po każdej takiej próbie wybuchał głośnym, prostackim i wzbudzającym strach śmiechem.

Dobry humor nie opuszczał Cesara i w okresie świąt Bożego Narodzenia, które spędzał w Cesenie. W twarzy jego było jednak coś złowrogiego. Któregoś wieczoru urządził wielki bal w pałacu Malatestów, zorganizowany z przepychem, jakiego stare mury pałacu nigdy jeszcze przedtem nie oglądały. Szczupła sylwetka Borgii prześlizgiwała się wśród tłumów tancerzy z istic kocim wdziękiem, jak gdyby poruszana jakąś ukrytą siłą. Nazajutrz na placu przed cytadelą przechodnie z przerażeniem ujrzeli pokaleczone ciało mężczyzny. Jego wspaniały, złotem haftowany mundur pokrywały plamy krwi; głowa wbita była na ostrze włóczni zatkniętej w ziemi. Po zniekształconych rysach poznano, że należała ona do gubernatora Ceseny, Don Ramira de Lorqua, najbardziej lojalnego i najbardziej okrutnego ze wszystkich oficerów Borgii. Umieszczony napis głosił przerażonym tłumom, że człowiek ten, tak potężny jeszcze wczoraj, został stracony z rozkazu księcia, ponieważ spekulował zbożem i podnosił w ten sposób cenę chleba dla ludu. Ten teatralny gest od razu zjednął Cesarowi serca ludności. Władca bowiem – powiada Machiavelli – nie powinien mieszać się do spraw majątkowych swoich poddanych, jako „że ludzie łatwiej przeboleją śmierć swoich ojców aniżeli utratę majątku”.

Teraz Borgia mógł już całkowicie polegać na lojalności swoich poddanych z Romanii, postanowił więc spotkać się ze swoimi pełnymi skruchy kondotierami, „drogimi braćmi” – jak ich nazywał. Aby dać dowód swoich pokojowych intencji, przed uroczystością pojednania odesłał wojska francuskie. Oświadczył, że nie potrzebuje już więcej” pomocy wojsk cudzoziemskich; w gruncie rzeczy zależało mu raczej na tym, aby się pozbyć niedogodnych świadków.

Spotkanie nastąpiło w Senigalii, miejscowości, którą kondotierzy na nowo zdobyli dla Cesara. Jeden z nich tylko, Vitellozzo Vitelli, miał pewne podejrzenia co do lojalności Borgii. I jeszcze

ktoś, mianowicie Oliverotto da Fermo, również w metodach Cesa-
ra podejmowania gości musiał dostrzec pewien rys dobrze mu
znany a złowrogi. Księżę powitał powracających towarzyszy z
wylewną serdecznością, po czym zaprowadził ich przez ciemne
korytarze zamkowe do leżącej na uboczu komnaty, gdzie kondotierzy
stwierdzili nagle, że odcięto ich całkowicie od ich wojsk.
Oliverotto musiał wówczas przypomnieć sobie, jak pewnego dnia
będąc gościem w pałacu swojego wuja, Giovanniego Fogliana,
rozmawiał z wujem podobnie trzymając go pod rękę i niepostrze-
żenie odciągając od reszty gości, aż wreszcie zaprowadził go do
oddalonej komnaty, gdzie polecił go zamordować wynajętym
zbirom.

Następnego dnia Cesare Borgia posłał po sekretarza Rzeczy-
spolitej Florenckiej i oświadczył mu „jak najbardziej pogodnie” –
colla migliore cera del monde – że Vitellozzo Vitelli i Oliverotto
da Fermo zostali straceni, a Paolo Orsini i jego brat, księżę Gravi-
na, uwięzieni. Przekonany, że Machiavelli całkowicie zaaprobo-
wał jego krok, Cesare nie taił wobec niego swojej radości z powo-
du dokonanego zamachu – *si rallegro meco con questo successo*.
Napisał również do Izabeli d’Este, aby poinformować ją „o na-
szych postępach”. Izabela nie zwlekała z przesłaniem mu gratula-
cji z powodu tego sukcesu i jako wyraz swojej radości przesłała
mu skrzynię zawierającą sto masek karnawałowych, aby księżę
mógł zażyć przyjemności po wszystkich swoich „trudach i zabie-
gach”. Maski te przedstawiały twarze ludzkie. Borgia wyjmując je
ze skrzyni jedną po drugiej wołał z głośnym śmiechem, że przy-
pominają mu tego lub innego z jego przyjaciół.

Nawet Ludwik XII wzdrygnął się, kiedy wiadomość o tym
„wyśmienitym kawale” – *bellissimo inganno* – dotarła do Francji,
a Francesco Gonzaga w liście do swojej żony pisał: „Król nie taił
przede mną oburzenia, jakkolwiek zwykle stara się nie ujawniać
swoich uczuć.”

Wkrótce jednak król odzyskał równowagę i słyszano nawet, jak wyrażał się, że czyn ten był godny Rzymianina. Jedna tylko kobieta nie chciała się zgodzić, aby polityka miała wypaczyć jej zwykłe, kobiece pojęcie moralności albo żeby fakty dokonane miały wpłynąć na kształtowanie się jej oceny zdarzeń: Charlotta d'Albret, żona Cesara; może właśnie dlatego, że była jedyną kobietą, która naprawdę kochała Borgię, załamywała ręce z rozpaczą: „Cóż za złość i okrucieństwo, równie okropne jak godne ubolewania!” Charlotta była tak wstrząśnięta, że ani Cesare, ani król nie mogli namówić jej do powrotu do męża.

Wkrótce po dokonaniu mordu w Sinigalii Borgia udał się do Rzymu, gdzie później polecił stracić obu braci Orsinich. Nie wiadomo, czy Leonardo towarzyszył mu w tej podróży; w pewnym stopniu wątpliwość tę mogłaby wyjaśnić pochodząca z późniejszego okresu notatka Leonarda, w której wspomina o podjęciu z urzędu celnego we Florencji skrzyni przysłanej z Rzymu. A może po prostu powrócił w styczniu 1503 roku do Florencji wraz ze swoimi rodakami Torrigianem, Sangallem i Machiavellim. W każdym bądź razie Leonardo nie poświęcił ani jednego słowa wypadkom, które jego współczesnym zapierały dech w piersiach. Dopiero po ponownym powrocie do Florencji, kiedy na nowo podjął wątek codziennych zajęć notując myśli i uwagi w swoim dzienniku, dopiero wtedy myśl jego na jedną chwilę powróciła do osoby Cesara; nie była to zresztą myśl nieprzyjemna. Leonardo, jak gdyby żałując przerwanej współpracy, zadawał sobie pytanie: „Gdzie jest książkę? – *Dov'è Valentino?*”

Rozdział szósty

LOT WIELKIEGO PTAKA

Piglierà il primo volo il grande uccello.¹

¹ Wielki ptak dokona swojego pierwszego lotu. (wł.)

Leonardo przechadzał się po florenckim placu targowym spoglądając ponad głowami zgiełkliwego tłumu i jakby słuchem wyszukując czegoś w tym rozgwarze głośnych okrzyków i śmiechu, nawoływań handlarzy, targów i kłótni. Nagle usłyszał głos sprzedawcy ptaków zachwalającego swój rozszczebiotany towar i od razu ruszył w tym kierunku. Małe ptaszki, cisnące się w ciasnych klatkach, rozpaczliwie były skrzydełkami o pręty, a z ich gardziołek wydobywał się krótki, oszalały z przerażenia pisk.

Handlarze ptaków dobrze już znali tego ekscentrycznego pana płacącego bez wahania każdą żadaną cenę, gapie zaś, których nigdy tutaj nie brakowało, dobrze wiedzieli, co z jego zbliżeniem się nastąpi. Oto Leonardo wkładał rękę do klatki i ostrożnie wyjmował drobne, ciepłe ciało broniącego się ptaka; następnie otwierał dłoń i wypuszczał małego więźnia na swobodę.

Tłum śmiał się widząc podobne marnowanie pieniędzy, ale Leonardo nie dostrzegał drwiących twarzy; obserwował wyłącznie ruch małych skrzydełek. Ptak, rozumował, jest organizmem pracującym zgodnie z zasadami matematycznymi, niewątpliwie więc można by zbudować przyrząd naśladowający ruchy ptasie. Przede

wszystkim jednak należało odkryć prawa rządzące lotem ptaków oraz obliczyć moc potrzebną człowiekowi do utrzymania się w powietrzu.

Leonarda od dawna już prześladowała myśl o człowieku, który o własnych siłach zdoła wzbić się w powietrze. Myśl ta nie opuszczała go nigdy, jak daleko mógł sięgnąć pamięcią – bodaj że od chwili wizji wielkiego ptaka, który spływał z przestworzy ku śpiącemu dziecięciu. Ale ktoś inny, jeszcze przed Leonardem, śnił również o lataniu. „Będzie można zbudować przyrząd do latania, w którym człowiek usiądzie i zacznie obracać mechanizmem, za pomocą którego sztucznie zrobione skrzydła będą uderzały w powietrze w taki sposób, jak to czynią ptaki w locie.” Słowa te napisał Roger Bacon, żyjący w trzynastym stuleciu wielki poprzednik Leonarda i samotny pionier wszystkich naukowych prac badawczych. Leonardo mniej więcej w tym czasie czytał właśnie dzieła Bacona.

Bez względu na rodzaj pracy, jaka pochłaniała Leonarda w danej chwili, myśl jego stale powracała do tego marzenia najbardziej natrętnego i najbardziej upartego. Rozmyślał nad zagadnieniem pokonania powietrza jeszcze we wczesnym okresie swojego pobytu w Mediolanie, kiedy to opracowywał pomysły z dziedziny techniki wojskowej i obiecywał Lodowicowi Sforzy uzyskanie bezwzględnej przewagi na lądzie i na morzu. Leonardo nie bawił się w prorocze wizje, nie zajmował się nawet teoretycznymi rozważaniami na temat możliwości, wobec których staną przyszłe pokolenia. Już wtedy, kiedy pierwszy raz dał się zafascynować mechanice odkrywając utajone piękno części maszyn i kiedy wydawało mu się, że warsztat mechaniczny jest rajem na ziemi, już wtedy dokonywał pierwszych doświadczeń z przyrządem do latania.

W notatce pochodzącej z tego wczesnego okresu mediolańskiego Leonardo ustalił najbardziej podstawową zasadę ruchu w

powietrzu, zasadę, którą później Newton ogłosił jako prawo wzajemności aerodynamicznej. „Ciało oddziałuje na powietrze z tą samą siłą, z jaką powietrze działa na ciało.” Orzeł – pisze Leonardo – wzbija się w najwyższe i najrzadsze regiony powietrza za pomocą uderzeń skrzydeł. „Możecie również zauważyć, jak powietrze, płynąc ponad morzem i wydymając żagle, porusza wylądowany ciężko okręt. Na podstawie tych przykładów i podanych racji człowiek wyposażony w skrzydła dostatecznie szerokie i odpowiednio skonstruowane mógłby pokonać opór powietrza, a po pokonaniu go ujarzmić je i wznieść się ponad nie.”

Później Leonardo przedstawiał powietrze jako rodzaj cieczy o ściśle określonym ciężarze i o wielkiej gęstości w niższych warstwach, zbliżonych do ziemi i wody, cieczy elastycznej, dającej się zgęszczać; w swój obrazowy sposób porównywał powietrze do „poduszki napełnionej pierzem, przyciśniętej do śpiącej osoby”. Na podstawie tych założeń Leonardo doszedł do wniosku, że właśnie następujące kolejno po sobie zjawiska zagęszczenia i rozrzedzenia powietrza umożliwiają ptakom utrzymanie się w powietrzu. Ciało cięższe od powietrza może się unieść w górę jedynie w tym wypadku, jeśli powietrze pod szerokimi płaszczyznami nośnymi skrzydeł zostanie dostatecznie zgęszczone, aby wytworzyć ciśnienie do góry. „Dopóki ruch skrzydła tłoczącego powietrze jest szybszy niż ruch tłoczonego powietrza, powietrze nie zostanie zgęszczone pod skrzydłami i w następstwie ptak nie będzie mógł się unieść sam w górę.”

Leonardo usiłował najpierw określić wielkość płatów nośnych potrzebnych do podniesienia ciężaru wagi około czterystu funtów¹.

¹ Funtów florenckich. Florencka libra wynosiła około trzystu pięćdziesięciu g. (Przyp. tłum.)

Następnie przystąpił do sprawdzenia, za pomocą wagi, zdolności nośnej skrzydła w stosunku do ciężaru ciała ludzkiego. Dopiero wtedy wykonał aparat, który mu umożliwił obserwowanie podnoszenia się, przy odpowiednim obciążeniu, skrzydła szerokości i długości dwudziestu łokci. „Jeśli dwustufuntowy kadłub uniesie się, zanim skrzydła opadną, doświadczenie się uda.”

Najwcześniejszy z przyrządów do latania skonstruowany przez Leonarda miał kadłub zwężający się ku końcowi i skrzydła przymocowane do szerszej części. Lotnik miał leżeć płasko, zabezpieczony przed upadkiem żelaznymi uchwytami, i wprawiać w ruch skrzydła pracą rąk i nóg. Jeśli chodzi o pierwsze projekty, Leonardo przewidywał połączenie poszczególnych części szkieletu za pomocą okuć żelaznych, później jednak użył do tego celu materiałów bardziej giętkich, jakie miał wówczas do dyspozycji, jak na przykład młode i elastyczne drzewo, trzcina lub dobrze wyprawiona skóra. Przewidywał również podział poszczególnych ruchów; lotnik miał unosić skrzydła jedną nogą, drugą zaś je opuszczać. Później Leonardo ruch nóg zastąpił ruchem korby i dodał ster skonstruowany na kształt ptasiego ogona. Ster połączony był z szyją lotnika; kiedy lotnik poruszył głową w prawą stronę, ster obracał się w lewo i na odwrót.

Wkrótce Leonardo zaczął robić doświadczenia z innym modelem, opartym na nowym projekcie. W modelu tym cały ciężar mechanizmu spoczywał na ramionach lotnika, a nie jak dotychczas na kadłubie aparatu. Model ten wyposażony był w podwójną parę skrzydeł, które lotnik miał uruchamiać częściowo za pomocą pewnego rodzaju strzemion, częściowo zaś za pomocą dźwigni. Przy pierwszych próbach budowy skrzydeł Leonardo wzorował się na skrzydłach ptaka. Na szkielecie złożonym z mocnych żeber drewnianych rozciągnął płótno, przyczepił do niego ptasie pióra i

podbił surowym jedwabiem; dla pewności pokrył jeszcze całość siatką. Ze względu jednak na wymagane wymiary uznał długie, sztywne żebra za nieodpowiednie i zastąpił je spoidłami, które pozwalały nie tylko na poruszanie skrzydeł w dół i w górę, ale również na ich obrót dokoła własnej osi w miejscu przymocowania. Po pewnym czasie doszedł do wniosku, że naśladowanie skrzydeł ptaka nie jest praktyczne. „Pamiętaj, że twój ptak musi naśladować nie co innego, tylko nietoperza – pisał – ponieważ jego błona tworzy szkielet, raczej spoidła szkieletu, a innymi słowy wiązała skrzydeł... Nietoperz korzysta z pomocy swojej błony, która łączy wszystko i jest bez dziur.”

Mniej więcej w tym czasie, kiedy Leonardo wynalazł nowy typ skrzydeł, odrzucił on już definitywnie poprzedni model samolotu. Projekt, nad którym najdłużej może pracował, przekreślił grubą linią. Z kolei zaczął opracowywać trzeci typ, w którym lotnik miał stać wyprostowany pomiędzy dwoma słupkami, jakby w pewnego rodzaju gondoli podobnej do płytkiego spodka. Podwójne skrzydła przymocowane były do słupków. Aparat ten, trochę przypominający helikopter, miał być wprawiony w ruch przez lotnika za pomocą pedałów połączonych ze skrzydłami linkami nawiniętymi na bębny. Lotnik pracował tutaj nie tylko nogami, ale również rękami, a nawet głową. Leonardo opierał się na następującym obliczeniu: „Człowiek wytwarza głową siłę około dwustu funtów, a rękami również siłę około dwustu funtów, co odpowiada wadze człowieka. Skrzydła winny być poruszane na krzyż, podobnie jak poruszają się nogi konia w chodzie. Twierdzą, że ten system jest lepszy niż jakikolwiek inny.” Sam aparat wykonany został z trzciny i płótna. Skrzydła posiadały rozpiętość czterdziestu łokci (osiemdziesiąt stóp); „gondola” miała czterdzieści stóp szerokości i dziesięć stóp wysokości. Aby ułatwić wzniesienie się w górę,

Leonardo skonstruował system drabinek, które miały odegrać taką samą rolę jak nogi ptaka w momencie jego wzbijania się w powietrze. Podczas lotu drabinki te, długości dwunastu łokci, miały być wciągane do góry. Leonardo zauważył, że ptaki o krótkich nogach nie mogą poderwać się do lotu tak łatwo jak ptaki długonogie. Drabinki te, zbudowane na kształt łuków, miały również służyć do złagodzenia uderzenia przy lądowaniu zabezpieczając aparat przed uszkodzeniem: „to jest znakomite” – *è questo è perfetto* – dodał z zadowoleniem Leonardo.

„Utrzymuję – pisał na podstawie swoich doświadczeń – że lepiej jest stać aniżeli leżeć na brzuchu.” Nowy jego model składał się z dwóch płaszczyzn poziomych, ułożonych jedna nad drugą i zaopatrzonych w drabinki. Na starannie wykończonym rysunku, zawierającym wiele szczegółów konstrukcyjnych, model aparatu zdaje się wisieć u sufitu wielkiej izby, prawdopodobnie izby w Corte Vecchia, znajdującej się ponad pracownią oddaną do dyspozycji wynalazcy.

„Zablokuj górną izbę drągami – pisał Leonardo – i zrób duży, wysoki model, a na dachu domu znajdziesz dość miejsca; jest to chyba najbardziej odpowiednie miejsce pod każdym względem w całych Włoszech.” Na dachu, który ciągnął się prawdopodobnie aż do wieży Św. Gotarda, Leonardo był dostatecznie zabezpieczony przed niepożądaną ciekawością. „A kiedy znajdziesz się na dachu koło wieży – dodaje – to nie zobaczą cię z wierzchołka” (kopuły katedralnej).

„Wypróbujesz ten przyrząd ponad wodą, tak abyś nie uczynił sobie krzywdy w razie upadku” – pisze Leonardo pod projektem modelu, który miał służyć do przeprowadzenia praktycznych prób. Kiedy opracowywał poprzedni model, również miał zamiar wypróbować go ponad wodą zaopatrując się przy tym w pas

ratunkowy. Obecnie jednak dokonał odkrycia, które miało go jeszcze lepiej zabezpieczyć od ryzyka upadku. „Jeśli człowiek rozepnie ponad sobą namiot, sporządzony z płótna nieprzemakalnego, dwanaście łokci szeroki i dwanaście łokci wysoki, to będzie mógł upaść z każdej wysokości nie czyniąc sobie żadnej krzywdy.” W podobnie zwięzły, kategoryczny sposób pisał Leonardo zawsze, kiedy czuł pewność co do trafności swoich wynalazków. W rzeczywistości jego wynalazek był po prostu normalnym spadochronem. Po przeszło stu latach Wenecjanin Veranzio, który prawdopodobnie czytał rękopisy Leonarda, sporządził rodzaj kwadratowego żagla z linami umocowanymi w każdym rogu; jednak płaska płachta nie była w stanie zapewnić tego bezpieczeństwa co namiot wolno otwierający się w czasie spadania. Blisko dwa stulecia jeszcze upłynęły, zanim Lenormand skoczył z wysokości obserwatorium w Montpellier ze swoim spadochronem, demonstrując jego niezawodną skuteczność.

Aby udoskonalić urządzenie sterowe swojego samolotu Leonardo zastosował rodzaj wahadła zawieszzonego w szklanej kuli. „Kula ta umieszczona w pierścieniu – pisze – umożliwi ci prowadzenie aparatu wprost przed siebie lub na ukos, stosownie do twojego życzenia.”

Na tym samym arkuszu, na którym wykonywał ostateczny projekt swojego przyrządu do latania, Leonardo wyrysował jeszcze część mapy Europy z zaznaczeniem granic różnych krajów, jak gdyby snując jakieś marzenia, że jego skrzydła mogą go zanieść do odległych krain. Kiedy jednak myślał o spełnieniu swych marzeń, opanowały go wątpliwości, czy jego aparat będzie zdolny do wzniesienia się w powietrze bez pomocy siły mechanicznej. Szukając rozwiązania wziął szeroką, cienką linię i obracał nią szybko w powietrzu. Stwierdził wówczas silny nacisk na swoje ramię w kierunku obrotu osi. Na podstawie tego doświadczenia doszedł do

wniosku, że można by wzbić się w powietrze przy pomocy śmigła powietrznego. Śmigło takie o promieniu ośmiu łokci mogłoby być wprawiane w ruch za pomocą taśmy stalowej sprężyny, ciasno nawiniętej na bęben. Leonardo nie podał jednak bliższych szczegółów co do sposobu, w jaki zamierzał połączyć śmigło ze swoim przyrządem do latania, nie objaśnił też, w jaki sposób śmigło to miało być praktycznie wykorzystane.

Po doświadczeniach tych nastąpił okres, w którym Leonardo zafascynowany został architekturą, poza tym zaś otrzymał on w tym czasie wiele poważniejszych zamówień. Zaczął pracować nad gigantycznym posągami konnym oraz nad wielu zagadnieniami naukowymi, tak że jego sny o podboju powietrza uległy na jakiś czas przesunięciu na plan drugi. Dopiero po zerwaniu z Lodovikiem Sforzą, kiedy to pochłaniały go projekty wynalazków przemysłowych, przyszło mu na myśl, aby wyniki tych prac, jak również rezultaty badań z zakresu mechaniki wykorzystać przy budowie przyrządu do latania. Około roku 1496 sporządził projekt maszyny do latania zaopatrzonej w mechaniczne środki napędowe. Silnik ten – *fundamento del molo* – „podstawa ruchu” – jak to określił na brzegu rysunku – składał się z dwóch potężnych sprężyn eliptycznych umocowanych do krawędzi poziomej platformy, na której miał stać lotnik. Dwie linki połączone ze sprężynami przebiegały przez wałek, ulegając następnie nawinięciu na dwie szpule umieszczone na poprzecznym drążku. Drążek ten wprawiany był w ruch za pomocą drugiego drążka równoległego; przekazanie ruchu następowało za pośrednictwem linek nawiniętych na bębny o różnej średnicy i obracające się z różną szybkością. Do uruchomienia drugiego drążka służyła korba, której oś połączona była z kołem zębatym umieszczonym w połowie drążka. Za pomocą ruchu dwóch korb, znajdujących się na końcach drążka,

uzyskiwało się zmianę jednostajnego ruchu obrotowego na ruch wahadłowy, obniżający i podnoszący skrzydła.

Projekt ten, uwzględniający napęd mechaniczny, stanowił jedynie chwilowy nawrót do projektów datujących się z wcześniejszego okresu. Lata jeszcze miały upłynąć, zanim Leonardo ponownie zagłębił się w tę dziedzinę przystępując do pracy z nowym entuzjazmem i z pasją, która przytłumiła inne zainteresowania. Chwila ta nastąpiła wtedy, kiedy po okresie swojej awanturniczej służby u Cesara Borgii powrócił do Florencji.

Tymczasem zdarzył się wypadek, który nie mógł nie wyrzucić silnego wrażenia na Leonardzie. Z początkiem stycznia 1503 roku odbyły się w Perugii uroczystości zaślubin Pentesilei Baglioni, siostry panującego księcia, ze sławnym kondotierem Bartolommeem d'Alviano. Uroczystości miał uświetnić próbny lot maszyny do latania, dokonany przez wynalazcę, matematyka Giovanniego Battistę Dantiego. Był to naprawdę emocjonujący widok, kiedy zaproszeni goście ujrzeni, jak ciężki przedmiot niczym jakiś potworny ptak oderwał się od wieży kościoła Santa Maria della Vergine. Na chwilę maszyna zawisła w powietrzu, w momencie jednak kiedy zaczęła opadać ku ziemi, jedno ze skrzydeł zawadziło o występ w murze, co wywołało pęknięcie drewnianego szkieletu; rozległ się krzyk przerażenia. Na szczęście pogruchotana maszyna wylądowała na dachu kościoła, a wynalazca wyszedł z opresji jedynie ze złamaną nogą.

Teraz Leonardo wiedział, że nie jest osamotniony w snach o podboju powietrza. Musiał skoncentrować się w swej pracy, jeśli nie chciał, aby ubiegł go jakiś inny wynalazca. Podczas kiedy dokonywał ostrożnych doświadczeń na modelach, jego rywal nie bał się wystawić na próbę swojego prymitywnego aparatu;

wprawdzie ryzykował przy tym życie, czyż jednak przygoda taka nie zasługiwała na poniesienie ryzyka?

Niepowodzenie Dantiego i własne negatywne wyniki z modelami doświadczalnymi, które albo zawodziły, albo nie ośmielały do ryzyka lotu próbnego, naprowadziły Leonarda na myśl, że zagadnienie podboju powietrza nie jest wyłącznie problemem konstrukcyjnym. Uprzytomnił sobie, że siła mechaniczna, którą starał się zastosować w swoich ostatnich, skomplikowanych projektach, mogłaby być zastąpiona siłą wiatru. Jednak zagadnienie prądów powietrznych zdolnych do uniesienia ciała, pokonania oporu powietrza, wirów powietrznych mogących zwichnąć równowagę aparatu, słowem cały problem warunków atmosferycznych nie był wówczas na tyle zbadany, aby można go było ściśle brać pod uwagę. Na podstawie obserwacji Leonardo doszedł do wniosku, że siła, jaką człowiek posiada w nogach, przewyższa dwukrotnie siłę potrzebną do utrzymania się w pozycji stojącej, a wobec tego siła, jaką reprezentuje człowiek, całkowicie powinna wystarczyć na pokonanie oporu powietrza. Problem latania nie był więc problemem siły, lecz problemem zręczności i dokładnej znajomości prądów powietrznych. Po wielu fałszywych krokach i wstępnych doświadczeniach Leonardo osiągnął jedyną ścieżkę, która leżała przed nim otworem, ścieżkę badań nad szybownictwem.

Jedynym wzorem dla człowieka-lotnika jest ptak; nowe koncepcje Leonarda oparły się też na tej zwięźle określonej zasadzie. Człowiek może wykonywać takie same ruchy jak ptak; musi on tylko mieć dokładną znajomość praw rządzących lotem ptaków. Przy próbach lotu ludzi stosunek pomiędzy ciężarem, jaki ma być uniesiony do góry, a rozpiętością skrzydeł winien być taki sam jak u ptaków. Leonardo ważąc różne ptaki doszedł do wniosku, że powierzchnie ich skrzydeł mierzone w łokciach stanowiły

pierwiastki kwadratowe ich wagi mierzonej w funtach florenckich. W ten sposób doszedł do wniosku, że człowiek ważący czterysta funtów potrzebuje płatów o rozpiętości dwudziestu łokci, aby wznieść się w powietrze.

Leonardo uważał jednak za rzecz niezbędną studiowanie sposobów stosowanych przez ptaki podczas lotu. „Należy zaznajomić się z anatomią ptasiego skrzydła” – pisał w tym czasie i zamierzał przeprowadzić dokładne obserwacje lotu ptaków, aby na podstawie niezliczonych przykładów ustalić, w jaki sposób ptaki wykorzystują ciśnienie powietrza przy wznoszeniu się w górę, mając przy tym skrzydła rozpostarte i prawie nieruchome. Leonardo jak zawsze lubował się w analogiach, które mogły stanowić dowód jedności wszystkich zjawisk, toteż i teraz porównywał wznoszenie się w górę po półkolistych łukach do wyłaniania się z wody śruby Archimedesa.

II

W pierwszych miesiącach roku 1503, w których Leonardo przypuszczalnie poświęcił się całkowicie badaniom warunków lotu, rodzinne jego miasto zaplątało się w nowy konflikt z Pizą. Wojna ta miała na celu całkowite wyniszczenie przeciwnika. Rzeczpospolita Florencka zgromadziła znaczne siły, a ponieważ szczęście jej dopisywało, wojska jej zbliżyły się na pięć mil do Pizy. Zaalarmowani Pizanie zwrócili się o pomoc do Cesara Borgia, nie mogli jednak uzyskać definitywnej odpowiedzi z Rzymu. („Papież – mówiono – nigdy nie robi tego, co mówi, a Valentino nigdy nie mówi, co ma zamiar zrobić.”) Mimo to Florencja podejrzewała, że Cesare nosi się z zamiarem jej podboju. Szary lud zaczął szemrać z powodu kosztów wojennej awantury i krytykować

politykę gonfaloniera Piera Soderiniego. Ludzie skarżyli się również na nadmierne wydatki jego żony Argentiny, która kazała obsadzić balkony Palazzo della Signoria kwiatami.

Czyżby Leonardo nareszcie w tej krytycznej chwili oddał się na usługi rodzinnego miasta? A może to Machiavelli ułatwił mu zbliżenie się do Signorii? W każdym razie faktem jest, że Leonardo przedstawił władzom florenckim plan zniszczenia Pizy raz na zawsze. Plan ten był tak śmiały, że mógł być brany pod uwagę jedynie w sytuacji wyjątkowo krytycznej. Leonardo proponował ni mniej, ni więcej tylko skierowanie biegu rzeki Arno dwoma kanałami do morza z ujściem koło Livorno. W ten sposób Piza, odcięta od wody i od dostępu do morza, raz na zawsze zostałaby skazana na wegetację, przestając być punktem oparcia dla jakiegokolwiek polityki wymierzonej przeciwko wszechwładztwu Florencji.

Z końcem lipca Signoria zleciła, aby Leonardo przeprowadził badania terenowe. Do pomocy dodano mu, kierując się być może względami ostrożności, asystenta w osobie herolda Giovanniego, zaufanego sługi Soderiniego. Giovanni (ojciec Benvenuta Celliniego) niezależnie od swoich oficjalnych obowiązków herolda miejskiego zajmował się również pracami związanymi z inżynierią wojskową, często więc korzystano z jego pomocy przy wykonywaniu modeli mostów i maszyn. Leonardo i Giovanni razem udali się poszóstnym pojazdem w drogę kierując się do miejsca postoju dowództwa wojsk w pobliżu Pizy. Misja ich – jak zaznacza Giovanni w swoim zestawieniu wydatków – „miała na celu zbadanie rzeki Arno w pobliżu Pizy i wyprowadzenie jej z dotychczasowego łożyska”.

W miarę podróży, wśród skwaru tokańskiego lata, pod błękitnym bezchmurnego nieba Leonardo obserwował, jak krajobraz rozwijał się przed jego oczyma niczym mapa odwijana z rulonu.

Przyglądał się skrętom wyschniętych rzek oraz konfiguracji pagórków badając, z jakimi trudnościami może być połączona budowa przyszłego kanału, czy będzie on przebiegał przez kraj o glebie łatwej do poruszenia, czy też grunt o podłożu skalistym. W obozie projekt Leonarda powitany został z entuzjazmem; od razu też wysłano do Florencji, do wydziału wojskowego (Balii) raport stwierdzający: „Kiedy zbadaliśmy plan z gubernatorem, doszedłem po wielu dyskusjach i wątpliwościach do wniosku, że praca ta może oddać wielkie usługi, zarówno jeśli bieg Arno zostanie zmieniony lokalnie, jak i w wypadku, jeśli bieg ten w ogóle zostanie zmieniony przy pomocy kanału; dzieło to nareszcie zabezpieczyłoby wzgórze od ataku nieprzyjaciela.”

W czasie tych wstępnych rozważań Leonardo oddał całą swoją wiedzę wojskową na usługi rodaków. Narysował mapę Toskanii z lotu ptaka, zaznaczając na niej miasta i najważniejsze miejsca umocnione, wyniosłości terenu i drogi, wszystko z największą przejrzystością i dokładnością. Była to mapa odpowiadająca wyłącznie celom strategicznym. Po powrocie do Florencji Leonardo z entuzjazmem zabrał się do pracy nad przygotowaniem do oczekującego go dzieła. Sporządził drugą mapę Toskanii uwzględniając na niej głównie rzeki z ich śluzami i skrętami, ujścia dopływów i jeziora – istne arcydzieło kartografii. Góry były starannie wycieniowane, tak aby uwydatnić działy wód; delikatna sepia przesłaniała równiny niczym najsubtelniejsza mgiełka; łańcuch wysokich gór odcinał się ciemną plamą, morze zaś połyskiwało wspianiałym błękitem.

Koniecznym warunkiem powodzenia całego przedsięwzięcia była szybkość wykonania planowanych robót. Leonardo znał wiele mechanicznych sposobów pozwalających na zaoszczędzenie czasu i pracy. Na pięknej karcie *Kodeksu Atlantyckiego*, pełnej

barw, podobnie jak i jego mapy, Leonardo narysował potężną mechaniczną kopaczkę służącą do wydobywania ziemi z łożyska kanału. Olbrzymich rozmiarów deptak, poruszany siłą nóg ludzkich, podnosił do góry *za* pomocą pewnego rodzaju dźwigów dwa kubły wywracające się u szczytu maszyny i wyrzucające w ten sposób swoją zawartość. Na marginesie rysunku Leonardo zamieścił obliczenie dotyczące wydajności maszyny w porównaniu z wynikami uzyskiwanymi przy zastosowaniu tradycyjnych procesów pracy. Kiedy ziemię kopie się łopatami, potrzeba aż sześciu ruchów łopata dla napełnienia jednej taczki, jako że za jednym ruchem człowiek nie może nałożyć więcej niż osiemnaście funtów, a pojemność tacek wynosi sto dwanaście funtów. Natomiast kubły posiadają pojemność dwudziestu tacek, mogą bowiem pomieścić dwa tysiące dwieście czterdzieści funtów ¹. Poza tym Leonardo proponował jeszcze zastosowanie dźwigu automatycznego, który by się posuwał po szynach ułożonych na dnie kanału umożliwiając prowadzenie robót na dwóch poziomach; dźwig taki, zaopatrzony w uchwyty różnej długości, mógłby podnosić kubły napełnione przez robotników, a następnie opróżniać je.

¹ Cyfry podane przez Leonarda wynoszą dwadzieścia jeden tysięcy sto pięćdziesiąt i „około trzech tysięcy” funtów florenckich. (Przyp. aut.)

Jeśli chodzi o problem zaoszczędzenia czasu, Leonardo wyprzedzał swoją epokę o całe stulecia. Rozwahał również zagadnienie zastąpienia robotników, mimo taniości ich pracy w tym czasie, pracą zwierząt pociągowych. Tuż obok rysunku maszyny, która, ustawiona na brzegu kanału, mogła podnosić za pomocą dźwigów kamienie z łożyska kanału, Leonardo wykonał dwa bardzo ciekawe rysunki dźwigu obrotowego pracującego w połączeniu z windą. Do windy na poziomie ziemi prowadził rodzaj szerokiej,

lekko pochylonej platformy. Jeden z robotników po platformie tej wprowadzał do windy wołu. Z chwilą gdy woł wszedł do odpowiedniej klatki, winda opadała, podnosząc jednocześnie za pomocą liny skrzynię napełnioną ziemią. Dźwig opróżniał skrzynię, woł zaś o własnych siłach szedł na górę, aby powtórzyć tę operację. Leonardo obliczał, że zwierzę musiało w ciągu jednego dnia zrobić czterysta takich wędrówek. Posiadając już wówczas zrozumienie wartości zaoszczędzania czasu i energii w sensie jak najbardziej nowoczesnym, Leonardo zauważył, że można by jeszcze bardziej powiększyć doskonałość maszyny, gdyby zastosować dwa wejścia do klatki windy; urządzenie to zaoszczędziłoby zwierzęciu milę i jedną trzecią dziennie. Techniczne wykonanie projektu było równie nowoczesne jak i sama zasada, na której projekt się opierał. Projekt ten, niemal w identycznej formie, został zrealizowany w pierwszej połowie dziewiętnastego stulecia we Francji na skutek sugestii wysuniętych przez Coulomba.

Leonardo wynalazł również wiele urządzeń służących do niwelacji terenu; szkice tych urządzeń spotykamy wśród jego notatek pochodzących zarówno z wcześniejszych, jak i późniejszych okresów. Przy wyrównywaniu wielkich obszarów Leonardo doradzał stosowanie lamp ustawionych na słupach wzdłuż linii wyrównawczych w odstępach co czterysta łokci.

Przy obliczaniu kosztów Leonardo brał pod uwagę dokładny czas potrzebny na wykonanie danej części pracy; znał on każdy ruch związany z wykonaniem takiej pracy. Kopacz pracuje wykonując po, sześć ruchów, czasami po cztery. W tym ostatnim jednak wypadku nie może pracować tak bez przerwy. „Obliczyłem to” – pisze Leonardo. Niewykwalifikowany robotnik może skopać cztery łokcie kwadratowe w ciągu dwóch dni.

Pomimo jednak tak dokładnej znajomości metod i mimo wynalezionego sprzętu praca nie postępowała tak szybko naprzód, jak się tego Leonardo spodziewał. Wkrótce powstały tarcia pomiędzy czynnikami decydującymi, nieuniknione spory pomiędzy organami wojskowymi i cywilnymi. Doszło do tego, że w sprawie Leonarda Machiavelli musiał interweniować w oparciu o cały autorytet Signorii dla wyjaśnienia dowódcy wojsk florenckich w polu, że rząd florencki jest zdecydowany przeforsować przedsięwzięcie. „Niniejszym ponawiamy nasze żądanie – pisał Machiavelli z końcem sierpnia – jako że decyzja nasza jest niezmienna i życzymy sobie, abyście, Panie, użyli wszelkich środków i plan ten wprowadzili w życie. Dlatego też konieczne jest, niezależnie od udzielenia praktycznej pomocy, abyście, Panie, pomogli temu dziełu okazując swoją dobrą wolę. Polecenie to jest wam, Panie, przekazane dlatego, że gdyby się znalazł jakikolwiek kondotier u was, który by tego nie rozumiał, życzymy sobie, abyście, Panie, mogli wytłumaczyć mu nasze intencje oraz to, że zgodnie pragniemy, aby intencje nasze zostały poparte słowem i czynem.”

Pismo to wywołało pożądaną skutek i do wszystkich okolicznych gmin wysłane zostało polecenie dostarczenia potrzebnych kontyngentów siły roboczej. Na skutek instrukcji danych przez Machiavellego ustalono niezwykle wysokie stawki – dziesięć sol-dów dziennie. Dla uzyskania jak najlepszych wyników sprawdzono z Ferrary wykwalifikowanych majstrów. Robotnikom przydzielono osłonę wojskową celem zabezpieczenia ich ze strony nieprzyjaciela.

Leonardo spędzał bardzo dużo czasu na miejscu robót, których postęp nie zawsze go zadowalał. Za to całkowicie urzekło go spokojne piękno nadrzecznego krajobrazu. Było to coś więcej niż tylko ucieczka od zniechęcającego życia miejskiego; Leonardo

przechadzał się nad brzegiem zagrożonej rzeki, jak gdyby pragnął nasycić się tym pięknem zanim zostanie ono zniszczone uderzeniami łopaty i szpadli. Obserwował, jak z rana mgła unosi się do góry muskając zbocza wzgórz usłane pokosami. Niebo wtedy nie było jeszcze błękitne – *non azzurreggia* – i nie było jeszcze błękitu w powietrzu, które skrzyło się białością niczym obłok w czystym powietrzu. Zieleń krajobrazu pokrywał szary nalot. Na horyzoncie niewyraźnie rysowały się kontury wież kościelnych. Cudowny błękit powoli dopiero zaczynał przenikać przez rozplywającą się mgłę. „Jednak przy pięknej pogodzie, kiedy słońce w południe stoi wysoko, cały krajobraz tonie w najpiękniejszym błękitcie.” Powietrze było czyste i wolne od jakiegokolwiek wilgoci; przesiąknięta słońcem zieleń jasno połyskiwała, a głębokie cienie kładły się pod ciężkim listowiem drzew. Leonardo układał się wówczas w miłym cieniu i wpatrywał się w kryształowo czyste niebo. Kiedy tak leżał osłonięty przed blaskiem słońca, liście na zewnętrznych gałęziach miały przezroczystość zielonego szkła; a kiedy oddech wiatru poruszał liśćmi, unosząc do góry ich białe spody, wydawało się, że jakiś srebrny blask marszczy się wzdłuż gałęzi. Bywały też i inne dni, kiedy nad krajobrazem zwieszały się ciężkie chmury. Trudno było wtedy odróżnić nawet jeden przedmiot od drugiego; cienie stawały się nieliczne i niewyraźne, a ich zarysy rozplywały się jak dym – *il lor termini se ne vanno in fumo*.

Leonardo obserwował krajobraz tak dokładnie, że każde pojedyncze drzewo nabierało dla niego cech indywidualnych. W jodłach, sosnach i cyprysach dostrzegał zieleń o odcieniu czarnym, w orzechu i w gruszy zieleń miała odcień żółtawy, a w zieleni wierzby i drzewa oliwnego skrzyło się srebro. Kiedy nadeszła jesień, obserwował drzewa, które, w miarę jak liście więdły, pierwsze pokrywały się rdzą. Zamierzał opisać krajobraz, kiedy

wichry przebiegały poprzez doliny, kiedy deszcz siekł z góry, kiedy słońce wychodziło spoza chmur lub kiedy chowało się za obłoki prześwietlając je głęboką czerwienią i malując na ich skraju płonące obrzeże światła. Zdecydowany był w swojej *Rozprawie o malarstwie* poświęcić osobny rozdział zmieniającym się obliczom krajobrazu. W czasie wędrówek co chwila niemal otwierał notatnik, aby zrobić uwagę czy to o grze kolorów, czy też o czarodziejskich efektach światła, od czasu do czasu zaś dłużej odpoczywał i wówczas zwykle rysował jakiś fragment krajobrazu. Każdy z tych małych rysunków stanowił całkowicie wykończony obraz. Delikatnym pociągnięciem, niby muśnięciem, Leonardo przelewał na papier kontury rzeki zaznaczając jedną linią, jakby wiązką włosów, ślad prądu marszczącego powierzchnię wody; albo też rysował moczary z wysepkami porowatych skał lub strzeliste turnie z potokami pędzącymi u ich stóp, z małutkimi mostkami przerzuconymi nad spienioną wodą i z małym domkiem uczepionym skalnego występu. Czasami rysował gładką taflę wody z płynącym wzdłuż liny promem, zmierzającym do brzegu pokrytego zaroślami, albo też grupę drzew stojących nad wodą, przy czym każde z nich posiadało swoją indywidualną wymowę niczym twarz ludzka (zbiory windsorskie).

III

Kiedy jesień zaczęła pokrywać rdzą liście jarzębiny, drzew wiśniowych i pędy winorośli, Leonardo powrócił do Florencji. W następstwie doniosłych wypadków politycznych Rzeczypospolita Florencka zyskała nową rękojmię bezpieczeństwa, co na pewien czas odwróciło jej uwagę od problemu zniszczenia Pizy. W sierpniu zmarł nagle i w tajemniczych okolicznościach papież

Aleksander VI. Powodem śmierci miał być atak malarii, jednak pewne symptomy wskazywały na to, że Aleksander VI omyłkowo wypił truciznę; z woli Niebios – jak mówiono. Ta sama choroba schwyciła w szpony Cesara Borgia i jakkolwiek udało mu się ją pokonać, nie był on już w stanie zapobiec ostatecznemu upadkowi swojej potęgi; jedynie ciemni wieśniacy z zapadłych kątów Romarii wciąż jeszcze oczekiwali powrotu swojego księcia. W ten sposób Florencja pozbyła się najpotężniejszego przeciwnika, z chwilą zaś kiedy Piero de Medici również zmarł, ludzie poczuli, że wreszcie Rzeczpospolita została po wsze czasy ugruntowana i zabezpieczona od wrogów zewnętrznych i wewnętrznych. Mieszkańcy Florencji czuli się niezwykle dumni z tego zwycięstwa, jak gdyby było ono wyłącznie ich zasługą. Wiara w przyszłość napęłniała serca przeciętnych ludzi, którzy rządili miastem i którzy snuli obecnie ambitne i rozległe plany. Piero Soderini, gonfalonier czy też, jeśli kto woli, dożywotni gubernator, ogarnięty był – jak to zwykle zdarza się u ludzi z natury nieśmiałych – przyływem nieograniczonego optymizmu; chętnie dawał ucho wszelkim ambitnym planom i poświęcał myśli środkom, które by zdobyły sławę jego miastu.

Moment ten Leonardo uznał za najbardziej odpowiedni do zrealizowania wielkich projektów; do głowy zaczęły mu przychodzić myśli najbardziej śmiałe. Ujmował je w formę chłodnych i ścisłych wniosków, starannie opracowanych we wszystkich szczegółach. Zgodnie ze zmienioną sytuacją polityczną przekształcił swój dotychczasowy plan zmiany koryta rzeki Arno na plan budowy kanału łączącego Florencję z Pizą, zamieniając w ten sposób przedsięwzięcie o charakterze wojennym na dzieło pokojowe i konstruktywne. Już Lorenzo de Medici dyskutował z ojcem architekta Luki Fancellego nad projektem budowy kanału biegnącego

z Prato do Signa i zasilanego wodami z Bisenzio, jednak plan Leonarda szedł o wiele dalej. Leonardo proponował uregulowanie dolnego biegu Arno powyżej Florencji oraz zbudowanie kanału, który by połączył tę rzekę z Prato, Pistoią i Serravalle, uchodząc koło Livorno poprzez moczary Stagno do morza. Zdając sobie sprawę z wagi poparcia tego projektu przez koła gospodarcze, przedstawił swój plan nie tylko czynnikom oficjalnym, ale również przedstawicielom cechów. „Cech tkaczy wełny winien zbudować ten kanał i otrzymać z niego dochody.” Leonardo wyliczył też wiele innych gałęzi produkcji, które by odnosiły korzyść z kanału. Na jego brzegu można by wznieść młyny zbożowe oraz przędzalnie jedwabiu dające zatrudnienie setkom robotników; dalej: tkalnie wstążek, kuźnie, młyny mielące saletrę, szlifiernie noży, papiernie, garncarnie pędzone wodą, fabryki filcu, tartaki wodne i szlifiernie broni.

Leonardo spodziewał się również wzbudzić zainteresowanie miast położonych na szlaku kanału. „Kanał przyniesie korzyść całej okolicy; Prato, Pistoia i Piza, podobnie jak i Florencja, zarobią na kanale dwieście tysięcy dukatów rocznie. Dla tak pożytecznego dzieła powinny udzielić swojej pomocy w pieniądzu i robociznie; podobnie postąpią mieszkańcy Lukki.” Leonardo był kiepskim kalkulatorem, kiedy chodziło o jego własne interesy, potrafił jednak wyszukiwać niezliczone argumenty przemawiające do wyobraźni osób, których poparcie spodziewał się pozyskać, argumenty przemawiające do żądzy zysku małego człowieka. „Jeśli Arno zostanie uregulowane powyżej i poniżej, każdy, kto tylko zechce, będzie mógł znaleźć skarby w każdym akrze ziemi.”

Dla ułatwienia strony finansowej oraz dla obniżenia kosztów Leonardo proponował wypłacenie stawek dziennych w wysokości tylko czterech soldów, zamiast dziesięciu ustalonych przez

Machiavellego. Doradzał również wykorzystanie taniej robocizny w okresie od połowy marca do połowy czerwca, kiedy to wieśniacy nie są zajęci robotami w polu. „Powiniennem przeprowadzić ten kanał koło Prato i Pistoia, przebić go przez wzgórza koło Serravalle i dać mu ujście do jeziora Sesto, nie potrzebowałbym wówczas śluz, które nie są trwałe i zawsze nasuwają trudności przy używaniu ich i utrzymywaniu” – pisał w swoim projekcie. Jednak pod Serravalle napotkał wzniesienie wysokości około czterystu siedemdziesięciu stóp, przez które nie był w stanie przebić się przy ówczesnych możliwościach technicznych, zaprojektował więc olbrzymią pompę ssącą, która miała umożliwić przeprowadzenie kanału zygzakowatą linią poprzez śluzy dziesięciu łokci głębokości i ośmiu szerokości. „Stosując zasadę pompy można każdą wielką rzekę przeprowadzić przez najwyższe góry” – oświadczył kategorycznie. Proponował również wykorzystanie siły spadku wody, która by uruchamiała pompy ssące doprowadzające wodę do śluz.

Zygzakowaty kanał oczywiście nie nadawałby się do żeglugi, możliwe jednak, że Leonardo miał na myśli rozwiązanie, które kiedyś zalecał w Lombardii: chodziło wówczas o dwa tunele połączone ze sobą pionowym szybem; u wejścia do górnego tunelu miała znajdować się śluza, a na dnie szybu kłapa miała umożliwić powolny odpływ wody, aby statek mógł się powoli obniżyć.

Leonardo raz jeszcze dał się zafascynować czarowi inżynierii. Śnił o potężnych siłach przyrody ujarzmionych ręką człowieka. Dla niego podniesienie rzeki z jej łożyska i przeprowadzenie jej przez góry wydawało się czymś zupełnie prostym. Myślał wyłącznie terminami pomp, dźwigów i gigantycznych konstrukcji żelaznych, rysował swoje potwory mechaniczne z czułością kochanka i fanatyzmem sekciarza. „I każdego dnia – pisze Vasari – Leonardo

sporządzał modele i rysunki, aby pokazać, jak z łatwością można przesuwać góry lub też przebijać się przez nie, aby wznieść się z jednego poziomu na drugi. Udowadniał, jak za pomocą dźwigni, bloków i śrub można podnosić wielkie ciężary lub przesuwać je z miejsca na miejsce; albo też demonstrował, jak można opróżniać baseny portowe czy też podnosić wodę na wyższy poziom. Mózg jego przez chwilę nawet nie zaznał odpoczynku od inwazji najbardziej fantastycznych pomysłów.”

Do tego okresu, w którym Leonardo sądził, że nie ma rzeczy leżących poza granicami ludzkich możliwości, należy projekt, który współcześni uważali za najbardziej absurdalny ze wszystkich „wariactw” Leonarda: projekt podniesienia Battistero, starego kościoła pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela we Florencji. Ten klejnot wczesnej sztuki florenckiej wiele stracił na skutek sąsiedztwa z ogromną masą kopuły nowej katedry, która po prostu przytłaczała niewielki kościół. Pomysł Leonarda polegał na odcięciu kościoła od fundamentów, podniesieniu go do góry za pomocą olbrzymich dźwigów hydraulicznych, a następnie wybudowanie na fundamentach specjalnej konstrukcji, złożonej z wieńca odwróconych łuków opierających się na łukach normalnych. Cała operacja miała się odbyć bez naruszenia chociażby jednego kamienia starego kościoła.

W związku z projektem tym zaczęto wysuwać zastrzeżenia, że w budowlu mogą powstać rysy i że kościół może się zawalić. Na zarzuty te Leonardo odpowiadał posługując się całym arsenałem naukowych argumentów. Latami zajmował się zagadnieniem wytrzymałości materiałów budowlanych i powierzchni nośnych oraz zastanawiał się nad przyczynami defektów w murach, obecnie zaś pragnął wyłożyć wyniki swoich badań, które rozpoczął jeszcze w Mediolanie, w rozprawie *O przyczynach pęknięć w murach*.

Uzbrojony w olbrzymią wiedzę omawiał swój projekt z wszystkimi członkami władz florenckich, zbijał wysuwane zastrzeżenia i przedstawiał wszystkie środki ostrożności, jakie miał zamiar zastosować. „Leonardo – oświadcza Vasari – wysuwał tak silne i przekonujące argumenty, że projekt wydawał się praktyczny, chociaż każdy wiedział, że z chwilą kiedy Leonardo odejdzie, całe przedsięwzięcie okaże się niewykonalne.”

IV

Rozmyślając nad projektami, które na przeciąg stuleci miały jeszcze pozostać poza sferą ludzkich osiągnięć, Leonardo całkowicie zatracił poczucie własnych potrzeb materialnych. Dopiero bieda obudziła go ze snów. Ograniczył wydatki domowe do minimum – w okresie tym gospodynią jego była kobieta imieniem Margerita – mimo to jednak musiał ciągle podejmować coraz to nowe sumy z Santa Maria Novella. Od czasu porzucenia służby u Cesara Borgii nie miał żadnych dochodów i co trzy miesiące z rachunku swojego podejmował po pięćdziesiąt florenów (stanowiących równowartość dwu tysięcy pięciuset złotych lirów). Podobnie jak dawniej, kiedy projekty jego musiały spełznąć na niczym, pod naciskiem palących potrzeb materialnych raz jeszcze powrócił do malowania. W październiku 1503 roku wstąpił do florenckiego cechu malarzy.

Decyzja jego była związana z planami, nad jakimi zastanawiała się Signoria, pragnąca w jakiś sposób dać wyraz radości z powodu poprawy ogólnej sytuacji politycznej. Signoria chciała uzewnętrznić te uczucia ozdobieniem wielkiej sali obrad freskami, które by przypominały bohaterskie czyny z dziejów Florencji. Leonardo zwrócił się do Signorii z prośbą, aby powierzono mu to zadanie.

Jakkolwiek Florentczycy potrafili kręcić głową na fantastyczne projekty i niejasne zajęcia Leonarda, w tym wypadku nie mogli odrzucić oferty tak sławnego człowieka. Istnieją jednak pewne dane wskazujące na drobne tarcia pomiędzy Signorią a mediolańskim nadwornym malarzem w wyborze tematu fresków. Signorią pragnęła, aby freski te przedstawiały zwycięstwo Florentczyków nad Mediolańczykami, odniesione w bitwie pod Anghiari w roku 1440.

Wśród papierów Leonarda znajduje się oficjalna florencka wersja bitwy. Notatka ta jednak nie została skreślona ręką Leonarda; odręczne pismo raczej mocno przypomina pismo Machiavellego. Jest to legenda historyczna, jak wiele innych w tym rodzaju, o heroicznych zmaganiach Florentczyków i ich sprzymierzeńców z przeważającymi siłami Niccola Picciniego. Święty Piotr we własnej osobie ukazał się wśród chmur, aby obwieścić Florentczykom, że Bóg jest po ich stronie; nieprzyjaciel został odpędzony „i wówczas zaczęło się wielkie mordowanie ludzi, z których żaden nie uszedł z wyjątkiem tych, co zdołali się ukryć lub zbiec”. Bitwa pod Anghiari rzeczywiście stanowiła punkt zwrotny w historii florenckiej. Jak Machiavelli sam pisze, porażka Florencji wydałaby całą Toskanię w ręce księcia Mediolanu.

Wróg napadł zniemacka na Florentczyków, którzy z powodu upału odłożyli broń, jednak Florentczycy zajmowali o wiele dogodniejsze stanowiska strategiczne, tak że pomimo długiej i zaciętej walki stracili zaledwie jednego człowieka w osobie niedoświadczonego jeźdźca, który spadł z konia i został stratowany przez uciekającą kawalerię. Tak wyglądał przebieg bitwy przedstawiony później przez Machiavellego historyka, opis zasadniczo różniący się od wersji przedstawionej przez Machiavellego propagandzistę.

Leonardo niewiele dbał ani o wersję oficjalną, ani o fakty historyczne. Namalował bitwę z całą świadomością pomijając interwencję sił niebieskich i zamiast stworzyć epizod gloryfikujący bohaterstwo Florentczyków namalował po prostu dziką furję wojny, taką jaką jest ona w rzeczywistości. Jeden z ustępów jego *Rozprawy o malarstwie* nosi tytuł: „O sposobie przedstawiania bitwy.” Zdaniem Leonarda bitwę należy przedstawiać wśród obłoków kurzu i w świetle odległego blasku. Obraz jej winien być kłębowiskiem oszalałych koni i uciekających ludzi, sceną przerażenia z dziko krzyczącymi wojownikami i z ofiarami, których oczy zasnuwa mgła śmierci; „i nie pozostaw ani jednego miejsca, które by nie było stratowane i przesiąknięte krwią”.

Mając w oczach taką właśnie wizję bitwy, wizję wyzwolonego szaleństwa, Leonardo rozpoczął poszukiwanie elementów grozy, z których miał zamiar zbudować swoją kompozycję. Signoria zapewniała mu całkowitą swobodę uwalniając go od trosk materialnych i oddając do jego dyspozycji niektóre komnaty w Santa Maria Novella, a wśród nich i nie używaną Sala del Papa. Leonardo przystąpił do pracy rozpoczynając od niezliczonych studiów koni: koni w pełnym galopie, o ciężkich tułowiach kłębiących się na kształt fal, o wyciągniętych długich szyjach, o rozdętych chrzypach; koni wspinających się niemal pionowo i wpierających się mocno w ziemię tylnymi nogami; koni uciekających, o spoconych bokach pokrytych pianą i z muskularni nabrzmiałymi pod skórą tak napiętą, jak gdyby lada chwila miała pęknąć.

Prace wstępne rozpoczął artysta jak zwykle metodycznie od rysowania aktów męskich o silnych nogach i ramionach, o mięśniach grubych jak postronki; następnie sadzał muskularne postacie na mocne konie i rzucał ludzi i zwierzęta w odmęt szalonego ruchu stopionych w jedną całość.

Leonardo długo i starannie szukał odpowiednich modeli dla swoich wojowników. Raz znalazł starego człowieka o tysej czaszce, o zakrzywionym nosie, o brodzie przypominającej dziadka do orzechów i o szerokich, mięsistych ustach. Kiedy człowiek ten otwierał usta, aby krzyknąć, chude jego policzki pokrywały się siatką zmarszczek. Rysując tę twarz w całej jej ohydzie Leonardo naszkicował na brzegu arkusza, jak gdyby pod wpływem podświadomego impulsu zrodzonego ze wstrętu do tej twarzy, drobne usta i okrągłe policzki Salaiego. Znalazł też odpowiedni model dla żołnierza w kwiecie wieku męskiego w osobie mężczyzny o byczym karku, kwadratowej głowie, prostym nosie i łukowato wygiętych brwiach. Narysował go z płonącym wzrokiem i z nosem zmarszczonym w przystępie furii. Zrobił również szereg szkiców młodego człowieka o okrągłych policzkach i silnie zarysowanej brodzie z ustami otwartymi do krzyku; czasami rysował tę samą głowę z profilu, umieszczając ją pomiędzy łbami końskimi o rozwartych chrapach i zgrzytających zębach. Na tym samym arkuszu narysował z profilu głowę lwa o rozwartej szeroko paszczy, jakby w momencie wydawania groźnego ryku. Rysował ludzi i konie wydobywając z nich dziwne wzajemne podobieństwo. Wciąż usiłował uchwycić moment krwiożerczego okrzyku; na jednym z arkuszy znajdujemy plamę z atramentu, dokoła której wyrysował twarz ludzką, przy czym plama miała odgrywać rolę ust otwartych we wściekłym okrzyku.

Po upływie dłuższego czasu udało się Leonardowi osiągnąć najwyższe napięcie w twarzach modeli i umiejscowić je w znakomicie wykończonych studiach wykonanych czerwoną kredką; dwa spośród nich znajdują się obecnie w Budapeszcie. Na koniec Leonardo osiągnął stadium, kiedy mógł przystąpić do kompozycji obrazu. Nie cierpiał szybkiej pracy na powierzchni ściany,

postanowił więc najpierw wykonać całą kompozycję w kolorach na dużym kartonie. W lutym 1504 roku Signoria poleciła cieślom wykonać rusztowanie według wskazówek Leonarda. Był to rodzaj ruchomego pomostu, uchodzący w oczach współczesnych za cud techniki: pomost podnosił się, kiedy platformy rusztowania zbliżano do siebie i odwrotnie, obniżał się, kiedy platformy od siebie oddalano.

Samo malowidło już nie istnieje. Jak wynika z opowiadań współczesnych, ściana w sali obrad przerywana była oknami, tak że Leonardo nie dysponował ciągłą płaszczyzną, na której mógłby przedstawić całą, dziką scenę rzezi. Brał jednak pod uwagę w swojej kompozycji problem okien i połączył je stromymi łukami mostu, który odegrał istotnie ważną rolę w prawdziwej bitwie pod Anghiari. Rozwiązanie to pozwoliło, jak wskazują szkice, rozbić fresk na trzy grupy walczących – jazdę posuwającą się naprzód, walkę o sztandar, potraktowaną jako punkt szczytowy akcji i stanowiącą formalny środek kompozycji, i wreszcie – jako zakończenie bitwy – bezładną walkę piechoty z uciekającą konnicą na dalszym planie.

Dzieło to prawdopodobnie zaginęłoby całkowicie z wyjątkiem fragmentów zaznaczonych w nie wykończonych szkicach (znajdujących się w British Museum, w Akademii Weneckiej i w Windsorze), gdyby nie młody Flamandczyk, zwący się Piotr Paweł Rubens, który, podobnie jak wielu jego rodaków podróżując dla studiów po ziemi obiecanej sztuki, odwiedził blisko w sto lat później Florencję, gdzie odkrył oryginalny karton Leonarda. Rubens, jasnowłosy młodzieniec z Północy, pulsował energią i pragnieniem życia, odznaczał się nieograniczoną niemal chłonnością. Człowiek ten, o rozbudzonej wrażliwości połączonej z niezłomnym pionem moralnym i równowagą umysłu, nie przybył do Włoch, tak jak wielu jego starszych kolegów-artystów, jedynie w poszukiwaniu

piękna formalnego. Był on wrażliwy na wszystko, co w życiu kipiało energią i zapalem, na wszystko, co podlegało namiętności pokrewnej pasji jego własnego wysiłku artystycznego. W kartonie przedstawiającym bitwę pod Anghiari dostrzegł elementy, które działały jak najbardziej pobudzająco. Szybкими pociągnięciami kredki zrobił na wielkim arkuszu szarego papieru kopię środkowej sceny przedstawiającej walkę o sztandar; następnie pocieniował rysunek sepią.

Rubens uratował z wielkiego dzieła Leonarda szczytowy fragment bitwy: kłębowisko jeźdźców walczących ze sobą na śmierć i życie. Rumak chorążego pośrodku obrazu staje ukośnie dęba; jego jeździec, odwrócony plecami i z głową nachyloną nad karkiem konia, uchwycił oburącz drzewce sztandaru, który inny jeździec usiłuje mu wydrzeć. Trzeci jeździec, pośrodku obrazu, w wysokiej, staromodnej czapce, prawdopodobnie kondotier mediolański, Niccolo Piccinino, wysuwa się naprzód napierając koniem tak blisko na jeźdźca, który usiłuje wydrzeć sztandar, że nogi ich rumaków płaczą się, a zwierzęta zwarły się zgrzytając zębami. Jakiś stary człowiek w turbanie na głowie skoczył na pomoc młodemu wojownikowi, a krótkie, szerokie miecze skrzyżowały się w powietrzu. Na ziemi, pod ciężkimi tułowiami koni, leżą jeźdźcy wysadzeni z siodła; dwaj z nich po lewej stronie zwarli się w uścisku śmiertelnej walki, po prawej zaś żołnierz, który na pół podnosi się z ziemi, usiłuje zasłonić się okrągłą tarczą przed następującym nań koniem.

Jest to obraz zawziętej, wściekłej walki, obraz żądzy zabijania i śmierci. Człowiek i zwierzę walczą i tratują się w ślepym szale zniszczenia zgrzytając zębami, krzycząc i wyjąc z bólu. Ostrza mieczy błyszczą, rozwiane grzywy końskie podnoszą się, brzegi płaszczy łopoczą i płaczą się w powietrzu wśród ogólnego zgiełku. I jak gdyby jeszcze tego wszystkiego nie było dosyć, każdy

ozdobny fragment broni gra własną rolę w tym obrazie powszechnego zamieszania. Hełm jednego z jeźdźców zrobiony jest na kształt błyszczącej, spiralnej muszli. Hełm chorążego, jak gdyby utworzony ze spirali, przypomina kształtem koguci grzebień; jego kolczugę podtrzymują na ramionach naramienniki, przypominające na pół gwiazdy morskie, na pół jaszczurcze łapy, pierś zaś jest ozdobiona głową barana z zakrzywionymi rogami. Leonardo dążył do tego, aby przedstawić cały bestialski obłęd wojny – *la pazzia bestialissima* – Rubens zaś wiernie odtworzył jego dzieło oddając każdy szczegół pobudzający wyobraźnię.

Rubens nie zdołał jednak zwrócić dostatecznej uwagi na ścisły układ geometryczny, na którym opiera się nawet ten obraz, najbardziej niespokojny ze wszystkich dzieł Leonarda. Całość kompozycji tej części fresku wbudowana została w niemal pedantycznie potraktowany romboid. Główny ruch rozgrywa się pomiędzy dwiema ostro zarysowanymi przekątnymi, z których jedną, po lewej stronie, tworzy wspinający się koń i linia przebiegająca wzdłuż łopoczącej flagi, a drugą, po prawej, podniesiona ręka z mieczem. Podstawa romboиду przebiega wzdłuż linii kopyt konia i głowy leżącego żołnierza, w górnej części obrazu linię równoległą tworzą odwrócone łokcie i wyciągnięte miecze. Kłębowski ludzi i zwierząt tworzy mocną konstrukcję i przemyślaną, skonsolidowaną całość. Ramy prostokątnego trójkąta, umieszczonego ukośnie w obrazie, przepelnia chaos, jednak przecinające się linie przeciągnięte są z matematyczną dokładnością, ze ściśle zachowanym środkiem ciężkości. Jest doprawdy coś niepokojącego w tej wyrazistości, z jaką na przykład w środku obrazu odrzucona do tyłu głowa umierającego wojownika, splecione nogi koni, z wściekłością odwrócona szyja końska i ramię kondotiera zostały umieszczone na jednej, wewnętrznej przekątnej.

W okresie pracy nad kartonem ¹ bitwy pod Anghiari Leonardo, jak się zdaje, sam uległ furii, jaka wyzierała z każdego szczegółu obrazu. Cokolwiek w tym czasie malował czy rysował, jak gdyby w wyniku jakiejś autosugestii było przeniknięte pierwiastkami okrucieństwa i szału. Wspinające się czy padające konie, które Leonardo stale szkicował, przekształcały się stopniowo pod dotknięciem jego ołówka w jakieś potwory o syrenich ogonach, pokryte zmierzwiłą sierścią czy też zgoła łuską; łbom końskim malarz przydawał baranie rogi lub lwie głowy, krok za krokiem oddalając się od rzeczywistości i zamieniając zwierzęta w zionące ogniem smoki. Przez jakiś czas Leonardo w ogóle nie mógł uwolnić się od motywów smoków. Potwory swoje wyposażał w skrzydła nietoperza, szczęki krokodyla i lwie pazury; rysował smoki walczące pomiędzy sobą lub też ukazywał je jako nieszczęsne ofiary walki z zakutymi w stal rycerzami. Widok tych chimer budził szczególne przerażenie, kiedy Leonardo dla spotęgowania wrażenia umieszczał na środku jakiejś groteskowej twarzy śmieszny, zadarty nos albo kiedy spośród masy splątanych rogów wyzierało dwoje ludzkich oczu nadając piętno niesamowitej rzeczywistości mozaice nagromadzonej ohydy.

¹ Karton w tym wypadku oznacza obraz w pełnych wymiarach służący malarzom jako model przy malowaniu fresków.

Ludzie, zwierzęta i inne elementy mieszały się groteskowo ze sobą w tym burzliwym okresie pracy Leonarda pogrążonego w świecie wyobraźni. Jego przyjaciel, bogaty kupiec florencki, ale i człowiek o wyrobionym smaku artystycznym, Antonio Segni, szczególnie lubił obrazy alegoryczne; on to właśnie zamówił u Botticellego obraz przedstawiający *Kalumnię Apellesa*. Leonardo

dał mu nie istniejący dziś rysunek przedstawiający Neptuna na rydwanie zaprzężonym w konie morskie. Znajdujący się obecnie w Windsorze szkic tego rysunku ukazuje nam zwierzęta wspinające się do skoku w rytmie nasuwającym myśl o rozkołysanych falach burzliwego morza.

Leonardo, jak gdyby nie mogąc oderwać się od tego tematu, ciągle studiował elementy oblędu we wszelkich jego przejawach, a im bardziej zagłębiał się w studia, tym lepiej udawało mu się w całej pełni uchwycić bestialstwo i ohydę krwiożerczej furii. Z nieubłaganą jasnością zdawał sobie sprawę z całej groteski i absurdu wybujałych instynktów wojennych. W Windsorze znajduje się szkic stanowiący ponurą parodię bohaterstwa, które Leonardo, na skutek otrzymanego zamówienia, miał gloryfikować. Szkic przedstawia splątaną masę walczących ze sobą malutkich ludzi, podczas gdy nad ich głowami rozpętała się walka gigantycznych słoni i monstrualnych, bezgłowych zwierząt.

W okresie tym Leonardo, stale żyjąc w fantastycznym świecie gwałtu i przerażenia, zaczął odczuwać, być może podświadomie, pragnienie spokojnego piękna. Wśród naprędce robionych szkiców galopujących koni nagle pojawiła się postać anioła z podniesioną ręką, pierwszy jasny zwiastun postaci bezpłciowych świętych czy bogów, pierwszy ślad nowego dzieła, jakie miało się wykrystalizować w obrazie *Święty Jan*. Na innym arkuszu zaznaczył niewielki kwadrat i wypełnił go postacią kłęzącej kobiety, będącej pierwszym zarysem peanu na cześć rozpusty – *Ledy z tabędziem*.

Nastroje, jakim uległ Leonardo, zostały odczute przez jedyną kobietę, która znała go lepiej, niż on sam przypuszczał, i która nie ustawała w zabiegach, aby dać mu odczuć swoją życzliwość. Kobieta tą była Izabela d'Este. W maju 1504 roku zleciła ona swemu

ambasadorowi we Florencji, Angelowi del Tovaglio, aby udał się do Leonarda i przedstawił mu raz jeszcze jej prośbę o jedno z jego dzieł; spełnienie tej prośby mogło przecież stanowić dla niego pewnego rodzaju odprężenie w chwilach, kiedy czuł się zmęczony pracą nad wielkim obrazem batalistycznym. Ustne zlecenie poparte było osobistym listem, w którym Izabela przypominała Leonardowi o zobowiązaniu, jakie wobec niej zaciągnął – *l'obbligo della fede che havete cum noi*. Jeśli Leonardo nie może teraz namalować jej portretu, to może mógłby spełnić swoją obietnicę dając jej jakiś inny obraz. „Gdyby tylko Waszmość chciał spełnić to największe nasze pragnienie, chcemy, abyście wiedzieli, że niezależnie od zapłaty, którą sami postanowicie, pozostaniemy Waszmości tak dłuźni, że żadnej innej myśli mieć nie będziemy, jak tylko żeby być na Wasze usługi, a i od tej już chwili gotowi jesteśmy uczynić wszystko dla Waszej wygody i przyjemności.”

Temat, jaki Izabela podsuwała mając na myśli niewielki obraz, odpowiadał artyście, który niejednokrotnie odczuwał teraz potrzebę ucieczki od zadania, którego się podjął. W miarę, jak Leonardo czytał ten list, przed oczyma jego narastała wizja Dziecięcia „w tym okresie życia, kiedy stawia pytania doktorom w świątyni – scena namalowana z tą słodyczą i łagodnością wyrazu, które w najwyższym stopniu tylko Waszmość potrafi oddać ze swoim szczególnym talentem”. Izabela nigdy nie otrzymała tego obrazu, jednak Leonardo namalował postać Chrystusa, przedstawiając go jako chłopca o jasnych włosach, możliwe że wśród doktorów w świątyni, na co wskazywałyby liczne studia *głów* brodatych starców, a może też jako młodego Zbawiciela z kulą ziemską w lewej dłoni i z prawą ręką wzniesioną do błogosławieństwa, tak jak możemy to zaobserwować na wielu kopiach wykonanych przez jego uczniów z oryginału, który zaginął. Sam temat do tego stopnia

zainteresował Leonarda, że malarz obiecał nawet ambasadorowi mantuańskiemu spełnić prośbę margrabiny. Jednak Angelo del Tovaglio należał do ludzi doświadczonych i znających życie, toteż po nawiązaniu kontaktu z Peruginem i po otrzymaniu od niego podobnej obietnicy napisał do Izabeli: „Mam silne podejrzenia, że obydwaj zaczną teraz współzawodniczyć ze sobą w zwłoce, i jakkolwiek nie wiem jeszcze, kto kogo pobije, to jednak wydaje mi się, że zwycięzcą zostanie Leonardo.”

Mniej więcej w tym samym czasie stało się wiadome we Florencji, gdzie plotki rozchodziły się niezwykle szybko, że Signoria, znieczepliwiona wolnym postępowaniem pracy Leonarda, podjęła energiczne kroki mające na celu przyśpieszenie wykonania zamówienia. Jak uskarżano się podczas posiedzenia w maju 1504 roku, Leonardo otrzymał już trzydzieści pięć florenów, a dotychczas nawet karton nie został jeszcze wykończony. Signoria nie chciała zgodzić się na żadną dalszą zwłokę; albo Leonardo zobowiąże się wykończyć karton do lutego 1505 roku, albo też musi zwrócić otrzymane zaliczki i przekazać rysunki w takim stanie, w jakim się znajdują. Decyzja ta została ujęta w formę aktu notarialnego przygotowanego do podpisu Leonarda; warunki nie przewidywały żadnych „wyjątków czy wykrętów” – *ogni exceptione et cavillatione rimossa*. Leonardo podpisał układ w dobrej wierze, jak gdyby nadal zamierzał ulegać pokusom swych rozlicznych zainteresowań.

V

Stosunkowo długi okres czasu, jaki Leonardo miał do dyspozycji, artysta zawdzięczał prawdopodobnie podjęciu na nowo prac związanych z budową kanału, którego nawet wśród gorączkowej

aktywności twórczej, nie stracił z oczu. Wśród studiów fragmentów bitwy pod Anghiari pełno jest rysunków pomp i turbin; na arkuszach przedstawiających cwałujące konie i twarze ludzkie, zniekształcone spazmem szafu, można również znaleźć rysunki wielkich pomp ssących i wodociągów, a wśród notatek wciąż napotykałyśmy uwagi o dziełach, na które Leonardo chciał się powołać jako na teoretyczną podstawę swoich prac praktycznych, jak na przykład o przekładzie łacińskim dzieła Archimedesesa o ciałach pływających – *Archimedes de insidentibus in húmido* (O ciałach zanurzonych w cieczy), czy też o *Pneumatyce* Herona zachowanej tylko w rękopisie; z ostatniego dzieła przejął model syfonu.

Jednak w tym czasie, kiedy Leonardo dokonywał badań górnego dorzecza Arno (wiele danych wskazuje na to, że działo się to wczesnym latem 1504 roku), czekało na niego wielkie przeżycie, które odsunęło na bok wszelkie zajęcia, a nawet kazało mu zapomnieć o bezpośrednich zobowiązaniach. Podczas podróży Leonardo dokonał spostrzeżenia, które już raz w dzieciństwie zrobiło na nim tak silne wrażenie, kiedy w jaskini Vinci natrafił na kości jakiegoś potwora, skamieniałe szczątki i ślady tajemniczego życia minionych wieków. W czasie pobytu w Mediolanie Leonardo badał formację skał w Lombardii, gdzie ze zdumieniem odkrył skamielinę muszli. Pewnego dnia, kiedy pracował nad swoim „wielkim koniem”, wieśniacy, którzy wiedzieli, że Leonardo interesuje się wszystkim, co jest niezwykle, przynieśli mu cały worek dziwacznych kamieni; kamienie te, zebrane w górach pomiędzy Parmą a Piacenzą, zawierały zamknięte w nich muszle i robaczki, wciąż jeszcze dobrze zachowane. Roboty ziemne przy kanale, prowadzone w dolinie rzeki Arno pomiędzy Florencją a Gonfoliną, nie ujawniały wprawdzie śladów skamieniałych muszli, za to na skalistych zboczach wzgórz, wśród których przewijała się

wstęga Arno, Leonardo natrafił na pewną ilość skorupiaków morskich, jak gdyby jakaś fala wyrzuciła je na te wzgórza, gdzie zamieniły się w kamienie.

Pisarze starożytni wspominali o znaleziskach muszli na zboczach górskich i łączyli ten fakt z istnieniem tam poprzednio dna morskiego. W czasach Leonarda jednak uważano zjawiska te po prostu za kapryś natury. Niektórzy przypuszczali, że Stwórca sam dla własnej przyjemności rozmieszczał tu i ówdzie niedoskonałe twory, zanim powołał do życia świat w tej formie, w jakiej istnieje do dzisiaj; inni mówili o istnieniu twórczych sił na ziemi, zmierzających do naśladowania form przyrody. Szkoła włoska, która wszystko uzależniała od wpływu gwiazd, uważała, że muszle w czarodziejski sposób zostały przeniesione na szczyty gór. Ci mędrzy, którzy nie mogli nie zgodzić się z organicznym pochodzeniem skamielin i którzy polegali na pisarzach klasycznych, oświadczyli, że skamieliny te znalazły się na szczytach gór jako pozostałość potopu.

Pod tytułem *Wątpliwości – Dubitatione* – Leonardo pisze: „Powstaje tutaj wątpliwość co do tego, czy potop w czasach Noego był powszechny, czy nie; zdaje się, że nie można przypisywać mu cech powszechności, a to z następujących powodów. Z Biblii wiemy, że potop ten nastąpił jako wynik deszczu, który bez przerwy trwał czterdzieści dni i czterdzieści nocy. Jeśli jednak – zapytuje Leonardo – potop zalał całą ziemię aż po wierzchołki najwyższych gór, to w jaki sposób wody mogły opaść, bo przecie woda może opadać tylko w dół?” „A wobec braku naturalnego wyjaśnienia – dodaje ironicznie – musimy dla rozwiązania tego problemu uciec się do pomocy hipotezy cudu albo też musimy przyjąć, że cała ta woda wyparowała pod wpływem ciepła słonecznego.”

Problem ten Leonardo zaatakował posługując się całym swoim zapasem wiedzy i talentu dialektycznego. Nie tracił czasu, aby zbyt długo zajmować się tymi, którzy powstawanie skamielin przypisywali wpływowi gwiazd: „Szkoda czasu dla takich gadułów” – *di troppo discorso*. W rozprawie, jaką zamierzał napisać, miał przeprowadzić dowód zbijający teorię potopu. „W pracy tej należy przede wszystkim udowodnić, że skorupiaki, znajdujące się na wysokości tysiąca łokci, nie mogły się tam znaleźć w wyniku potopu.” Leonardo wysunął argument, że skorupiaki nie pływają, lecz drążą w piasku rodzaj korytarzy, którymi mogą się posuwać z szybkością trzech do czterech łokci dziennie. W ten sposób nie mogły przebyć odległości dwustu pięćdziesięciu mil, dzielących Adriatyk od Lombardii, w ciągu czterdziestu dni. Zwierzątka te nie mogły również być naniesione przez fale, a to z uwagi zarówno na ich ciężar, jak i na fakt, że poruszają się wyłącznie po dnie morskim. W danym wypadku nie chodziło o puste muszle, które mogą unosić się na falach, lecz o muszle zamknięte, kryjące we wnętrzu ciała skorupiaków. Nie mogły one być również naniesione tutaj przez fale potopu, w takim bowiem wypadku szczątki te byłyby porzucane dokoła, a nie leżałyby warstwami jedne na drugich. Leonardo troskliwie zbadał wszystkie rodzaje muszli znalezionych w skałach, jak również ości ryb i szczątki zwierząt i roślin, z którymi były pomieszane, i doszedł do wniosku, że mogły to być jedynie skorupiaki żyjące w wodach słonych. Kiedy wzrok jego ślizgał się po krajobrazie, przed oczyma powstawała wizja, która mogła wydawać się bajką dla ludzi tej epoki z ich przesadami i z ich niedostateczną wiedzą. Kiedyś te doliny i zbocza wzgórz zalewało morze. „Z początku nad tymi równinami włoskimi, nad którymi dzisiaj unoszą się ptaki, pływały ławice ryb.” Morze Śródziemne było bardziej rozległe niż obecnie; pokrywało ono dorzecza wielkich rzek Afryki, Azji i Europy, fale

zaś jego podmywały górne połacie zboczy otaczających je gór; szczyty Apeninów sterczały z wody niczym małe wysepki.

Leonardo musiał spotkać się z dużą dozą niedowierzania, z nieudolnymi zastrzeżeniami, z przypuszczeniami, że przecież ludzie wykształceni książkowo muszą być od niego mądrzejsi. Uczeni mówili mu, że gdyby to, co on utrzymuje, było prawdą, musiałyby o tym pozostać jakieś wzmianki w pracach dawnych pisarzy. Leonardo odpowiadał na stawiane mu zarzuty ze spokojną pewnością siebie, która by wskazywała na to, że nie był już samotny, ale przeciwnie, mógł liczyć na poparcie wielu zwolenników. „Ponieważ jest wiele rzeczy znacznie starszych niż pisane księgi, nie można się dziwić, że w naszych czasach nie ma żadnych zapisków o rozlaniu się mórz ponad wielu krajami; a nawet gdyby zapiski takie istniały, to wojny, pożary i powodzie oraz zmiany w używanych językach i w stosowanych prawach mogły zniszczyć wszelki ślad po nich. Dla nas jednak wystarczającym świadectwem jest fakt znalezienia na szczytach gór, leżących daleko od mórz dzisiejszych, żyłatek zrodzonych w wodach słonych.”

Wiele jeszcze lat miało upłynąć, zanim Bernard Palissy, człowiek o podobnej umysłowości jak Leonardo, odrzucił wszystkie bezładne wyjaśnienia odnoszące się do skamielin i opierając się na własnych doświadczeniach, uzyskanych w praktyce garncarskiej, ogłosił w roku 1580 wyniki swoich badań. Prace badawcze Leonarda, jakkolwiek rzetelne i oparte na obserwacji, ucierpiały na skutek zbyt ciasnego zasięgu tych spostrzeżeń. Formacje skalne, które badał Leonardo, prawie wszystkie były trzeciorzędowe, zawarte zaś w nich skamieliny zbyt przypominały formy życia istniejące po dziś dzień. W tym stanie Leonardo nie miał możliwości stwierdzenia, tak jak to uczynił Palissy, że znalezione przez niego okazy stanowiły pozostałości po żyłatkach, które dawno wyginęły.

Ograniczone pole obserwacji Leonarda nie pozwoliło mu również na uzmysłowienie sobie zasięgu zmian, jakie zaszły w budowie skorupy ziemskiej.

Już Arystoteles postawił pytanie, czy części kontynentu nie tworzyły kiedyś dna morskiego, nie zdawał on sobie jednak sprawy z rozmiarów tych przemian. Słabo orientował się w wielkości przemian, jakie objęły powierzchnię ziemi, i przypisywał je działaniom sił wulkanicznych i wody. W wiekach średnich wiedzę o obliczu ziemi czerpano głównie z arabskiego rękopisu *De elementis*, jak wówczas przypuszczano, dzieła Arystotelesa (rozprawa ta zwalczała teorię zmian powierzchni lądu i morza), oraz z rozprawy o minerałach, której część przypisywano mylnie Arystotelesowi, część zaś, może słusznie, Avicennie. Rozprawa ta nosiła ślady doktryny Strabona, przywiązywała jednak mniejszą wagę do skutków trzęsienia ziemi, a opierała się raczej na erozyjnym działaniu wody.

Ostatnie to wyjaśnienie bardziej trafiało do przekonania Leonardowi i lepiej harmonizowało z jego nagromadzonymi obserwacjami. W wyobraźni zbadał on najbardziej odległe części kuli ziemskiej, w rzeczywistości jednak nigdy dotychczas nie wydał się poza granice środkowych i północnych Włoch, nie miał więc tym samym bezpośredniej styczności z formacjami wulkanicznymi. Etna – zwana wówczas Mongibello – i Stromboli uchodziły w opinii Leonarda raczej za przykłady tajemniczych sił, o których wiedział coś niecoś tylko ze słyszenia i które właściwie niewiele go interesowały. „Nie ma takiego kawałka ziemi, który by nie nosił śladów płynącej wody i który nie byłby już widziany przez słońce” – pisze dając w tym krótkim i pogodnym ujęciu wyraz własnych dojrzałych koncepcji ewolucji ziemi. W dociekaniach swoich zawsze jednak zbaczał z właściwej linii, kierując się bądź

to namiętnością do studiów hydrograficznych, bądź też porównaniem ziemi z żywym organizmem, do czego wciąż miał skłonność. Właśnie w tym okresie kończył dzieło swego życia, swoją wielką rozprawę o wodzie. Stale uzupełniał tę pracę. Treść rozprawy ujął w następujące słowa: „Tomy te traktują w pierwszej części o istocie wody i jej ruchach, w innych zaś o skutkach prądów, które zmieniają świat od wewnątrz i wpływają na jego kształt.” Zgodnie z klasyczną koncepcją o ciężarze gatunkowym elementów Leonardo uważał, że części globu ziemskiego, które były pokryte rzekami i które poddane zostały erozyjnemu działaniu wody, stały się lżejsze, podczas gdy inne połacie, w których nagromadził się materiał unoszony przez wodę, stały się cięższe, tak że ich stosunek do środka ziemi uległ zmianie. Rzeki nie tylko „rozdzieliły człony wielkich Alp, jak to można zauważyć na podstawie warstwie skalnych”; wydrążyły one również wnętrze ziemi, i to do tego stopnia, że działalność ta spowodowała aż zawalenie się skorupy ziemskiej. „Wielką wysokość wierzchołków górskich, wystających ponad powierzchnię wody, można przypisać zapadaniu się wielkich mas ziemi przezartych wodą w kierunku środka globu ziemskiego. Masy te pocięte były siatką żył wodnych bez przerwy niszczących ziemię, przez którą przepływały.”

W ten sposób Leonardo tłumaczył zniszczenie Sodomii i Gommory oraz powstawanie jezior i mórz śródlądowych. Możliwe, że jakaś góra osuwając się zamknęła Morze Czerwone lub że inne wzniesienia w podobny sposób przyczyniły się do zwężenia Morza Śródziemnego. „Widzieliśmy już – dodawał – jak taka rzecz zdarzyła się i w naszych czasach, kiedy to wysoka góra osunęła się zamykając wylot doliny i tworząc z niej jezioro.” Leonardo poświęcił dużo czasu i wysiłków, aby odtworzyć w szczegółach swój obraz świata prehistorycznego. Był przekonany, że Morze Śródziemne łączyło się z Morzem Czerwonym aż do chwili, kiedy

otworzyła się cieśnina Gibraltarska, a Morze Śródziemne wlało swe wody do Atlantyku. Przypuszczał, że Adriatyk zajmował całą dolinę rzeki Po, że Toskania była kiedyś przecięta przez dwa wielkie jeziora i że Morze Czarne zalewało niegdyś całą obecną dolinę Dunaju.

W związku z tymi niedostatecznymi wysiłkami odtworzenia dawnego oblicza ziemi Leonardo zwracał się do przyjaciół mieszkających w dalekich krajach z prośbą o dostarczenie mu informacji dotyczących biegu, szybkości prądu i ujść rzek w ich krajach oraz przyływów i odpływów ich mórz. Przystąpił do pracy z całą wytrwałością. Pragnął określić istotę tysiącletnich procesów zmian i chciał uzyskać wgląd w tajemniczą pracę sił, które przekształcają formy kuli ziemskiej. Wyobrażał sobie nawet, że udało mu się odkryć duszę świata, „ducha rozwoju” mieszkającego w organizmie ziemi. „Nic nie może się rozwinąć tam, gdzie nie ma racjonalnego, wrażliwego życia, gdzie nie ma wegetacji... Dlatego też możemy powiedzieć, że ziemia posiada ducha rozwoju (*anima vegetativa*), że gleba jest ciałem, skały, które tworzą góry, stanowią jej kościec... wody są jej krwią... a przyływ i odpływ oceanu jej oddechem... Duch rozwoju przebywa w ogniu, który wybucha w różnych częściach świata w gorących źródłach, w kopalniach siarki i w wulkanach, w Mongibello (Etna) na Sycylii i w wielu innych miejscach.”

Podobne fantastyczne pomysły, wyprzedzające o stulecia epokę Leonarda, tak długo zajmowały jego umysł, że jego koncepcja o ogniu, który ogrzewa duszę ziemi, naprowadziła go na drogę badań nad nieznaną siłą, która nigdy jeszcze nie była ani zastosowana, ani też wymierzona – nad parą. W tych czasach, a nawet jeszcze w sto lat później, nie odróżniano pary od gorącego powietrza. Leonardo sam zresztą nie zdawał sobie sprawy z różnicy pomiędzy tymi dwoma pojęciami. We wczesnym okresie studiów

nad techniką wojskową proponował zastosowanie pary do wyrzucenia pocisku z działa; później wysuwał projekt pędzenia kół turbiny za pomocą gorącego powietrza. Wynalazł też sposób doprowadzenia wody do fontanny za pomocą ciśnienia wywołanego podgrzewaniem, a następnie chłodzeniem powietrza.

Aż do czasu, kiedy Leonardo zaczął intensywnie studiować geologię, nie zajmował się nigdy naukowo problemem pary. Teraz dopiero przystąpił do pierwszego wymierzenia procesu jej wytwarzania, „ażeby zrobić doświadczenie i ustalić prawo, że ilość wody ulega zwiększeniu przy zamianie w parę.” Leonardo umieścił worek z cielejcej skóry w naczyniu przypominającym kształtem sześciennym, otwartym u góry; worek, do połowy napełniony wodą, był szczelnie zamknięty i zajmował tylko część sześciennego naczynia. Leonardo przykrył worek wiekiem zaopatrzonym w tłok obciążony odpowiednim ciężarkiem. Przy ogrzewaniu naczynia powstawała para i stopniowo wypełniała worek, który unosił do góry wieko umożliwiając w ten sposób zmierzenie objętości i stopnia ciśnienia. Doświadczenie to nie zadowoliło, zdaje się, Leonarda. Usiłował on następnie, tym razem podgrzewając wodę bezpośrednio w sześciennym naczyniu, wymierzyć objętość pary w stosunku do ilości wody przekształconej w parę. Doświadczenie to powtórzone zostało dopiero w sto lat później, kiedy to – jak ogólnie wówczas przypuszczano – po raz pierwszy przeprowadził je Giambattista della Porta.

W tym czasie Leonardo rozbudowywał na dużą skalę swoją błędną teorię o jedności świata organicznego posługując się większą niż kiedykolwiek ilością przykładów. Przystąpił teraz do badań, które po wielu latach wytężonej pracy umysłowej, jaką poświęcił tej teorii, miały błąd jego sprostować. Dziwny może się wydać fakt, że na właściwą drogę zrozumienia istoty budowy

ziemi naprowadził go dopiero wgląd w prawa rządzące wszechświatem, które poznał w związku ze studiami nad budową niebios.

Podczas kiedy Leonardo kończył rozprawę o wodzie, rozprawę, w której miał zamiar zamknąć całą swoją wiedzę łącznie nawet z wynalazkami z zakresu wojny podwodnej, ukrywanymi poprzednio, aby nie dawać do ręki ludziom tak straszliwej broni, spojrzenie jego spoczywało na wielkiej rzece Arno, jak gdyby pragnął wydrzeć falom ich ostatni sekret. Obserwując rzekę w oślepiającym blasku słońca zauważył, że kiedy woda się burzy, odbicie słońca wydaje się większe niż wtedy, kiedy jej powierzchnia jest gładka. Przypomniawszy sobie wówczas podobny wypadek ze struną od lutni, na którą pada światło świecy: jeśli struna była nieruchoma, odbijała tylko jeden punkt świetlny, natomiast podczas wibracji ta sama struna robiła wrażenie jednej wstęgi utkanej ze złota. Leonardo obserwował również rzekę podczas tych ciepłych nocy księżycowych, kiedy to ciemny fiolet wody zdawał się być przysłonięty pyłem o srebrzystym blasku, a światła niby łuską kładły się na niemal czarnej wodę, gdzieś tam załamując się na grzbietach fal (Leonardo odnosił wówczas wrażenie, że podobne zjawisko występuje i na powierzchni szyszki). W zależności od krzywizny fali obraz każdego odbitego przedmiotu jest mniej lub więcej uwielokrotniony na wodzie.

Obserwowanie tego prostego zjawiska naprowadziło Leonarda na drogę studiów nad istotą światła księżycowego. Jego pierwszy wniosek, którego żarliwie bronił, okazał się błędny. Sądził on, że to morza i wody księżycy odbijają światło słoneczne, którego odbite promienie ulegają jeszcze uwielokrotnieniu, odzwierciedlane w wodach ruchomych. Wdał się nawet w spór ze współczesnym uczonym maestrem Andrea da Imola, który utrzymywał, że światło księżycy nie jest wynikiem odbicia światła w jego wodach.

„Jedyny argument mojego przeciwnika to twierdzenie, że na księżycu nie ma wody” – pisał Leonardo uważając, że plamy na księżycu, starannie przez niego rysowane, są „chmurami unoszącymi się nad wodami księżycza”. Mimo zasadniczego błędu koncepcja ta stanowiła znaczny postęp wśród licznych wyjaśnień tego zjawiska, jako że plamy na księżycu zawsze pobudzały ludzką wyobraźnię. W wiekach średnich zjawisko to tłumaczono sobie na podstawie najróżniejszych teorii. „Jedni w plamach tych dopatrywali się obrazu człowieka na szubienicy, inni widzieli dwóch ludzi wzajemnie wydzierających sobie włosy z głowy... jeszcze inni twierdzili, że widzą Abła i Kaina ...a byli i tacy, którzy widzieli byka albo konia, jak to bywa z ciemnymi ludźmi” – pisał z pogardą Ristoro d'Arezzo dodając własną interpretację: „Podczas pełni księżycza widzimy twarz ludzką, ponieważ jest to najbardziej doskonała rzecz, jaką można wpisać w koło.” Plutarch w swoim dziele *De facie in orbe lunae* (O wyglądzie tarczy księżycza) tłumaczy zmienne plamy na księżycu jako cienie rzucane przez słońce, plamy zaś stałe – jako zagłębienia na powierzchni księżycza, którą uważał za ciało stałe, promieniujące światło zapożyczone od słońca. Astronomia średniowieczna bez powodzenia usiłowała rozwiązać zagadkę istoty księżycza. Przejęła ona od Arystotelesa doktrynę czterech elementów: ziemi, wody, powietrza i ognia, jak również doktrynę podziału na świat ziemski i świat niebios. Według scholastyków świat ziemski składał się z nietrwałej substancji podlegającej zepsuciu i mógł poruszać się tylko w kierunku prostym, podczas gdy substancja ciał niebieskich nie była ani lekka, ani ciężka, ani płodna, ani podlegająca zniszczeniu i stanowiła przedmiot ruchu obrotowego, najdoskonalszego ze wszystkich ruchów, krążąc dokoła nieruchomego punktu centralnego ziemi.

Leonardo bez zastrzeżeń przyjął doktrynę Arystotelesa o czterech elementach świata ziemskiego. Rozmyślając nad odbiciem światła od wody doszedł do wniosku, że księżyc promieniuje światło zapożyczone od słońca; uderzyła go myśl o identyczności zjawisk ziemskich i niebieskich. Intelktualna droga tego samouka i jego intuicyjne reakcje na sprawy uświęcone tradycją były tak niezwykle, że doprowadziły do podważenia współczesnych pojęć o wszechświecie, i to w tym punkcie, w którym doświadczalna jego metoda mogła znaleźć najmniejsze zastosowanie, mianowicie w odróżnieniu materii ziemskiej od niebieskiej. „Księżyc ciężki i masywny – ciężki i masywny jak księżyc” – pisze Leonardo na pierwszej stronie notatnika, którym się posługiwał w tym czasie. Skreślił tę uwagę jak człowiek, na którego nagle spłynęło jakies objawienie. W dalszym ciągu notuje zdania tworzące jak gdyby łańcuch argumentów. „Nic, co lekkie, nie jest ciemne. Nic, co lekkie, nie przebywa wśród rzeczy mniej lekkich. Bez względu na to, czy księżyc jest umiejscowiony wśród swoich elementów, czy też nie. A jeśli księżyc nie ma swego miejsca jak ziemia wśród swoich elementów, to jakże się dzieje, że nie spadł pomiędzy nasze elementy? A skoro nie znajduje się wśród swoich elementów, ani też nie spada na dół, w takim razie musi być lżejszy niż inne elementy. A skoro jest lżejszy niż inne elementy, to dlaczego stanowi ciało stałe, a nie przezroczyste?”

Istnieje jakaś „bezlitosna logika” – *terribile dimostrazione* – jak pisze Vasari, w tym łańcuchu pytań. „Oczywiste jest, że księżyc również otaczają jego elementy, to znaczy woda, powietrze, ogień. Dzięki temu utrzymuje się on sam w sobie, a więc również i w przestrzeni, podobnie jak i nasza ziemia wraz ze swoimi elementami utrzymuje się w przestworzach. Ciężar w jego elementach spełnia tę samą rolę co w naszych.”

Argumentem o identyczności elementów i funkcji Leonardo zburzył cały gmach filozofii scholastycznej. Jeśli księżyc osłonięty jest własnymi elementami i posiada swój własny środek, dokoła którego wszystkie inne ciężkie elementy usiłują się obracać, w takim razie ziemia nie może być dłużej uważana za centralny punkt wszechświata, tak jak to wyobrażał sobie człowiek w średniowieczu, mówiąc przy tym z nieskończonym zarozumiałstwem o swoim podobieństwie do Boga i równocześnie z nieskończoną pokorą uznając własną grzeszność, która miała mu być odpuszczona. Cały ten metafizyczny system średniowiecza, oparty na człowieku i jego stosunku do Stwórcy, również rozsypał się w gruzy.

Czy słońce rzeczywiście obraca się dokoła ziemi, czy nie jest ono czymś więcej niż tylko planetą w rodzaju Jowisza, Wenus, Saturna, Marsa czy Merkurego? „Słońce nie obraca się” – *il sol non si muove* – napisał raz Leonardo niezwykle dużymi literami na arkuszu papieru pokrytym rysunkami pochodzącymi z jego okresu mediolańskiego. Odkrycie to spłynęło na Leonarda jak gdyby jakieś olśnienie, aby zaraz zaniknąć w cieniu dotychczasowych koncepcji. Teraz Leonardo znowu zbliżał się do tego samego rewolucyjnego odkrycia. Nosił się z zamiarem napisania rozprawy o księżycu – *della essentia della luna*. Miała ona stanowić wstęp do jego studiów astronomicznych. Leonardo rozpoczął przygotowania do prac badawczych zakreślonych na taką skalę, jak gdyby w ogóle kwestia wolnego czasu nie odgrywała u niego żadnej roli. Pod dachem domu, w którym mieszkał, wzniósł coś w rodzaju obserwatorium i umieścił w nim przyrząd, o którym wspomina krótko i zagadkowo: „Zrób szkła, abyś mógł zobaczyć powiększony obraz księżyca.” Już przedtem wynalazł rurę, teleskopową; czyżby umieścił w niej teraz soczewki powiększające i

skonstruował w ten sposób pierwszy teleskop? W każdym bądź razie Leonardo podał wskazówki, jak należy posługiwać się tym aparatem. Wyjaśnił również, w jaki sposób trzeba w danym czasie szukać gwiazd, tak aby uchwycić okiem ich cechy. Uwagi jego z tego czasu wskazują na podniecenie człowieka świadomego, że udało mu się osiągnąć ważny etap życia.

VI

Pochłonięty pracą Leonardo ogłuchł na wszystko, co się działo dookoła niego. Właśnie tego lata, 1504, zdarzył się wypadek, który „powinien był go wzruszyć, gdyby nie trwał on wówczas w tak całkowitym oderwaniu od życia. Wśród notatek, odnoszących się do drobnych kwot dawanych Salaiemu czy też wydawanych na utrzymanie domu, znajduje się krótka wzmianka skreślona śmiałym pismem, nie zdradzającym żadnego wzruszenia: „O godzinie 7 rano, w środę, dnia 9 lipca 1504 roku zmarł o godzinie siódmej rano Ser Piero da Vinci, notariusz podesty, mój ojciec. Miał osiemdziesiąt lat; pozostawił dziesięciu synów i dwie córki.” Leonardo wspomina o tytule i urzędzie zmarłego, jak gdyby pisał o jakimś wybitnym znajomym, którego przyjaźnią się szczylił. Pomylił się jednak podając wiek ojca. Ser Piero w chwili śmierci mógł mieć najwyżej siedemdziesiąt siedem lat. Co więcej, dzień 9 lipca przypadał we wtorek, a nie w środę. Możliwe, że omyłkę tę przypisać należy nieobecności Leonarda w tym czasie we Florencji. Godzina śmierci jest powtórzona, może w wyniku tłumionego wzruszenia. Na jednej z kart *Kodeksu Atlantyckiego* znajduje się również wzmianka o śmierci ojca. Czyżby Leonardo napisał ją pod wpływem wzruszenia, czy też może po prostu zapomniał, że już raz o tym wspominał?

Zmarł starszy pan, ktoś zupełnie obcy, notariusz podesty, człowiek, z którym Leonardo związany był jedynie przez przypadek. Nie istnieje żaden obraz czy bodaj rysunek, dzieło sławnego syna notariusza, które by wskazywało, jak wyglądał jego ojciec. Jedynie te dwie krótkie wzmianki o śmierci pozostały jako dowód stosunków istniejących między tymi dwoma ludźmi. Leonardo odczuwał gorzką pogardę, dla wszystkiego, co łączyło go z rodziną, odnosił się z zatrutym sceptycyzmem do dzieci i do rodziców, a tych ostatnich traktował jako naturalnych wrogów. Obojętność Ser Fiera dla nieślubnego syna zrobiła z Leonarda mizantropa, przekształciła go w przeciwnika systemu rodzinnego. Zamknięty w sobie, jeśli chodzi o sprawy osobiste, raz tylko – i to dopiero wiele lat później – Leonardo skorzystał z okazji, aby dać wyraz swojej nienawiści do węzłów rodzinnych i swojej goryczy z powodu wszystkiego, co musiał przejść w młodości. Jego przyrodni brat, Giuliano, który również został notariuszem, napisał do Leonarda, aby podzielić się z nim szczęśliwą wiadomością o urodzeniu syna. Leonardo odpowiedział, w sposób na pewno nie mający precedensu, listem, który mógł wysłać jedynie ktoś cieszący się z okazji wyrażenia całej nurtującej go goryczy. „Dowiedziałem się z twojego listu – pisał Leonardo – że dane ci jest mieć dziedzica. Dowiedziałem się też, jak wielką sprawiło ci to radość, a ponieważ uważam cię za inteligentnego człowieka, zdaję sobie sprawę, że nie dorównuję ci bynajmniej sławą mądrości. Cieszysz się, że udało ci się samemu stworzyć sobie czynnego wroga, którego jedynym pragnieniem będzie uzyskanie swobody, co nie nastąpi wcześniej niż po twojej śmierci.”

Po zgonie Ser Piera liczne grono jego ślubnych dzieci rozpoczęło gwałtowny spór o schedę. Starsze dzieci usiłowały uszczuplić udział młodszych, reprezentowanych przez macochę. Leonardo nie brał udziału w tych obrzydliwych kłótniach. Ojciec jego

nic mu nie pozostawił, może dlatego, że Leonardo stał mu się obcy, albo też może przypuszczał, że tak sławny malarz nie potrzebuje więcej korzystać z pomocy materialnej. W rodzinie tej Leonardo miał tylko jednego przyjaciela, stryja Francesca, przyjaciela z czasów wczesnej młodości. Stryj, który kochał Leonarda i czuł, że ojciec niesprawiedliwie postąpił wobec syna, wciąż jeszcze żył mieszkając spokojnie w Vinci Wkrótce po śmierci brata Francesco da Vinci sporządził testament i, jak gdyby dla równowagi, wszystko, co odziedziczył po rodzicach, zapisał ukochanemu bratankowi Leonardowi, z pominięciem innych dzieci Ser Piera.

W tym czasie kiedy ojciec Leonarda przypuszczał, że może pominąć bogatego syna, artysta wciąż musiał naruszać oszczędności przywiezione z Mediolanu. Na wiosnę znowu podjął pięćdziesiąt florenów, jakkolwiek otrzymał zaliczkę od Signorii na wykończenie kartonu przedstawiającego bitwę pod Anghiari. Może Leonardo liczył na to, że otrzyma więcej pieniędzy za prace związane z budową kanału. Prace te postąpiły tak dalece, że można już było myśleć o pierwszej próbie zmiany koryta rzeki. Próba ta w dużym stopniu została ułatwiona powodzią, dzięki której wody Arna zaczęły płynąć nowym korytem. Jednak niezwykła susza jesienna wywołała stopniowe obniżanie się poziomu wody, aż nagle pewnego dnia rzeka powróciła do swojego dawnego łożyska; kanał wysechł.

Dowódcy zaczęli uskarżać się na zatrudnianie ich wojsk pilnowaniem bezużytecznego przedsięwzięcia. Naczelnny wódz wojsk w polu, Antonio Giacomini, z gniewem domagał się, aby go odwołano. Sceptycy we Florencji znowu doszli do głosu wysuwając argumenty przeciwko budowie kanału, a Rada Dziesięciu określiła całe przedsięwzięcie jako wariackie – *piuttosto ghiribizzo che altro*. Soderini jednak nie chciał ustąpić i trzymał się planu z

uporem, jaki często potrafią wykazać ludzie niezdecydowani. Machiavelli, który nie zawsze się z nim zgadzał, tym razem oddał całą swą niezrównaną elokwencję na usługi gonfaloniera. Z końcem września zwołano Radę Osiemdziesięciu, aby raz jeszcze rozważyć całość zagadnienia, po czym po długiej i gorącej dyskusji postanowiono, pomimo licznych wątpliwości i narastających trudności, nie przerywać robót, ale przeciwnie: kontynuować je ze zdwojoną energią. Machiavelli zakomunikował decyzję tę we wzniostych słowach dowódcom i osobiście pilnował postępu prac. W październiku z zadowoleniem stwierdził, że do wykończenia pozostał już tylko ostatni odcinek kanału, mianowicie samo ujście, które według projektu miało mieć szerokość pięćdziesięciu pięciu i długość osiemdziesięciu łokci.

Tymczasem nastąpił okres gwałtownych burz jesiennych; zdało się, że niebo spada na ziemię ścianą deszczu. Robotnicy, nie chcąc pracować w tych warunkach, porzucili powierzone im zadania. A wreszcie przyszła burza gwałtowniejsza niż wszystkie poprzednie. W pobliżu miejsca, gdzie kanał miał uchodzić do morza, stały trzy galery, którymi dowodził neapolitański kondotier Don Dimas de Requesens. Okręty nie mogły oprzeć się szalejącemu żywiołowi; maszty zostały pogruchotane, żagle porwane i trzy statki zaczęły tonąć. Krzyk tonących mieszał się z wyciem wiatru. Osiemdziesięciu marynarzy straciło życie.

Jakieś przekleństwo Boga prześladowało to przedsięwzięcie. Florentczycy byli przerażeni. Wprawdzie rzeczoznawcy, przybyli z Ferrary, próbowali ich uspokoić, żaden z nich jednak nie usiłował bronić dalszego prowadzenia robót. Wojska pilnujące kanału zostały odwołane. Mieszkańcy Pizy wtargnęli na teren prac i zasypali wykopy wśród radosnych okrzyków wygłodniałej ludności. Z końcem października 1504 roku poza skopaną ziemią nic już

nie przypominało wielkiego przedsięwzięcia. W pamięci współczesnych żyło ono jako śmieszny sen jakiegoś ekscentryka. „Florentczycy – pisał Muratori – schlebiali sobie, że potrafią odwrócić bieg Arna; takie piękne obietnice otrzymali od swoich architektów i inżynierów. Rzeka jednak śmiała się z tych projektów płynąc w dalszym ciągu swoim korytem jak i za dawnych czasów.”

Leonardo nie napisał ani słowa o ciężkim ciosie, który zniszczył jego nadzieje. Jedynie jak zawsze, ilekroć dumne jego plany obracały się wniwecz, z zapamiętaniem oddawał się pracy jako artysta, poświęcając się raz jeszcze całkowicie malarstwu – nie tyle po to, żeby szukać pociechy w swojej sztuce, ile w tym celu, żeby porażkę zastąpić sukcesem, na jaki mógł liczyć.

VII

U podłoża nowego przyływu energii, z jaką Leonardo przystąpił do pracy nad kartonem fresku przedstawiającego bitwę pod Anghiari, znalazł się jednak jeszcze inny motyw poza szukaniem ukojenia w sztuce. Leonardo zmuszony został do wytężenia wszystkich sił we współzawodnictwie na ogromną skalę z wielkim rywalem, który zwalczał go z nienawiścią i który miał za sobą młodość, nieubłaganą energię i tylko jeden cel przed sobą. Rywalem tym był Michał Anioł Buonarroti.

Pierwsze spotkanie pomiędzy nimi nastąpiło w styczniu 1504 roku. Signoria zaprosiła wszystkich wybitnych artystów w mieście na zebranie do pracowni Michała Anioła. Na zebraniu tym miano przedyskutować sprawę miejsca ustawienia marmurowego posągu Dawida, dłuta Michała Anioła. Ogrodzenie, którym zazdrosny rzeźbiarz otoczył swoje dzieło, zostało już usunięte i oczom zebranych ukazał się posąg młodego zapaśnika, wyciosany w

marmurze, emanujący z siebie siłę naturalnego zjawiska. Szczupłe, mocne nogi wyciągnięte były na całą długość, od wąskich bioder w górę prężył się wspaniały, silny tors. Siła pulsująca w młodym ciele koncentrowała się w szerokich barkach. Ramię z procą, wyglądające jak wiązka poskręcanych postronków, naprężone było w każdym mięśniu aż po linię przesadnie nieco wyrobionego karku o naprężonych ścięgnach. Drugie ramię, zakończone nieproporcjonalnie wielką dłonią, zwisało luźno na kształt pałki. Na jeszcze nie rozwiniętym, naprężonym ciele młodzieńca spoczywała niewielka głowa z płataniną niesfornych włosów nad niskim czołem, z dużymi, kwadratowymi oczyma i niemal boleśnie skurczonymi brwiami, pomiędzy którymi przebiegały dwie gniewne, rozwidlone linie. Jedyne koło ładnych ust, ze zmysłowo wygiętą górną wargą, błąkał się jakiś nieuchwytny czar, który kompensował wrażenie gwałtowności bijącej od tego posągu.

Młody zapaśnik stał niby wyzwanie wśród zgromadzenia artystów. Niektórzy z nich należeli do starszego pokolenia malarzy, niektórzy byli rówieśnikami rzeźbiarza, prawie wszyscy jednak czuli, że należą do tej epoki w sztuce, której podzwonne stało się już faktem dokonanym. W porównaniu z tym olbrzymem postaci Botticellego wydawały się kruche jak ze szkła, święci Perugina stali się powierzchowni i bez duszy, realistyczna surowość Pollaiuola robiła wrażenie czegoś filigranowego, Filippino Lippi, Piero di Cosimo, Lorenzo di Credi widzieli, że sztuka ich zanika. W milczeniu stawiali sobie pytanie, czy właśnie w tym posągu zaklęte zostało piękno. Wywiązała się długa i gorąca dyskusja na temat znalezienia odpowiedniego miejsca dla posągu Dawida: czy lepiej ustawić go przed frontem pałacu Signorii, gdzie byłby widziany ze wszystkich stron, stanowiąc zaszczyt dla miasta, czy też może w

Loggia dei Lanzi, wielkiej sali używanej na uroczyste zebrania. Większość zebranych w głębi duszy pragnęła, aby żadne z tych zaszczytnych miejsc nie zostało wybrane i aby posąg umieszczono raczej w którymś z kościołów. Wskazywano, że posąg stojąc w Loggia dei Lanzi mógłby przeszkadzać podczas uroczystości publicznych. W atmosferze niewypowiedzianych obaw, ukrytych nienawiści i pragnień, do których nikt nie miał odwagi się przyznać, jedynie głos Giuliana da Sangallo brzmiał spokojnie i beznamiętnie. Proponował on ustawić posąg w Loggia dei Lanzi, jednakże z uwagi na kruchość materiału otoczyć go odpowiednim ogrodzeniem zabezpieczającym.

W czasie dyskusji Leonardo długo i z powagą przyglądał się posągowi i szkicował go w notatniku, jak to zwykle czynił w wypadkach budzących jego zainteresowanie. W tym czasie pracował nad swoim kartonem i nie miał powodu traktować dzieła swojego kolegi czy to z uznaniem, czy z niechęcią. Nie potrzebował obawiać się konkurencji ze strony młodszych mistrzów, własna jego sława była już dostatecznie ugruntowana. Czyżby jednak Leonardo dostrzegł pewną nierównomierność w wykonaniu posągu, który wywierał najlepsze wrażenie, jeśli oglądany był z przodu, tracił natomiast przy oglądaniu z boku? A może po prostu działał pod wpływem rozsądnego wniosku Sangalla? W każdym bądź razie zgodził się z nim wypowiadając opinię, że posąg należałoby ustawić w Loggii, w taki jednak sposób, aby nie przeszkadzał on w uroczystościach urządzanych w pałacu Uffizi.

W całym tym zgromadzeniu najbardziej wybitnych artystów epoki jedynie mało znany złotnik nazwiskiem Salvestro odważył się oświadczyć, że raczej należałoby może samemu artyście pozostawić prawo określenia miejsca najbardziej stosownego na ustawienie jego dzieła. Uważał on, że człowiek, który stworzył posąg,

sam najlepiej będzie wiedział, jak i gdzie należy to dzieło ustawić. Wniosek ten, zdaniem przyjaciół Michała Anioła, stanowił najlepsze rozwiązanie. Michał Anioł, podejrzliwy, przewrażliwiony, wyobrażający sobie, że otoczony jest atmosferą nienawiści ze strony miernot i zazdrości ze strony uznanych mistrzów, pragnął zapewnić swojemu dziełu miejsce najbardziej zaszczytne, a był na tyle młody, że przekładał chwilowy triumf ponad zapewnienie posągowi przetrwania przez lata.

Spór o miejsce dla *Dawida* przeniósł się z pracowni Michała Anioła na ulice miasta. Cała Florencja z zapartym tchem czekała na wyrok w tej sprawie. Przyjaciele Michała Anioła stali na straży posągu, gotowego do transportu i umieszczonego na wszelki wypadek w klatce z grubych desek, jako że – jak powiadał herold Giovanni – ktoś nienawistny mógłby łatwo posąg uszkodzić. A któreś nocy istotnie ktoś obrzucił kamieniami rzeźbę, potęgując podejrzania Michała Anioła, który i tak już był przekonany o istnieniu zorganizowanego a wymierzonego przeciwko niemu spisku. Mieszkańcy Florencji jednomyślnie unosili się pochwałami dla osoby rzeźbiarza i jego dzieła, w którym dopatrywali się symbolu własnej siły i własnego bohaterstwa. „Olbrzym” – jak go popularnie nazywano – przewożony był na miejsce przeznaczenia w uroczystej procesji trwającej trzy dni. Zdarzenie to stanowiło jakby punkt zwrotny w historii Florencji, przez długi czas bowiem jeszcze każdy kupiec zawierający transakcję zaznaczał, czy została ona dokonana przed czy też po ustawieniu posągu.

Triumf ten nie rozproszył jednak podejrzeń, jakie Michał Anioł żywił w stosunku do swoich kolegów. Kiedy Perugino wyraził się raz o nim z pewnym sarkazmem, Michał Anioł w obecności świadków nazwał go nieinteligentnym gburem i malarzem pozbawionym krzty talentu.

Perugino, którego byt zależał od jego opinii jako artysty, oskarżył Michała Anioła przed Radą Ośmiu. Michał Anioł potrafił jednak tak umiejętnie wykazać braki artystyczne swojego przeciwnika, że – jak mówi Vasari – Perugino „wyszedł z tej sprawy z niezbyt wielkim honorem”.

Wydaje się jednak, że żądło zawiści Michała Anioła skierowane było głównie w stronę Leonarda. Michał Anioł czuł, że opinia Leonarda posunęła się jedynie do chłodnej odmowy uznania wielkości jego dzieła. Michał Anioł pracował jak gdyby w przystępie jakiejś manii prześladowczej i tłumaczył sobie często najbardziej niewinne zdania jako wypowiedziane z zawiścią i w celu upokorzenia go. Pewnego dnia na ławce przed pałacem Spini na Piazza della Trinita siedziało grono najbardziej wybitnych obywateli miasta, żywo dyskutując nad pewnym ustępem Dantego i rozprawiając ze skupioną uwagą ludzi, dla których dysputy tego rodzaju stanowią najważniejszą rzecz w życiu. W chwili najbardziej gorącej dysputy przez Piazza przechodził właśnie Leonardo, człowiek znany z wiedzy i z tego, że lubi interesujące dyskusje, toteż od razu poproszono go o wyrażenie opinii co do właściwej interpretacji ustępu. Tak się jednak zdarzyło, że w tej samej chwili na drugim rogu ukazał się Michał Anioł, całkowicie pogrążony w myślach i z pogardą ignorujący wszystkich przechodniów. Czy Leonardo wolał uniknąć jałowej dyskusji, czy uczynił to żartem, czy też może pragnął po prostu ułagodzić zły humor swojego kolegi, dość że wskazując na Michała Anioła, który znany był jako zapalony wielbiciel Dantego, powiedział:

„Zapytajcie lepiej Michała Anioła; on to wam wyjaśni.” Michał Anioł zatrzymał się jak człowiek nagle zbudzony ze snu i splotął od razu rumieńcem gniewu.

Leonardo nadszedł ubrany jak wielki pan, zgodnie ze stałym swoim zwyczajem. Wąs jego był starannie podkręcony, broda

miała połysk metalu, ręce nosiły ślady pieczołowitej pielęgnacji. Odzienie Michała Anioła było pomięte, jak gdyby miał zwyczaj sypiać w ubraniu; fałdy płaszcza pokrywał pył marmurowy, szorstkie ręce oblepiała glina, krótkie, zmierzwione włosy w nieładzie opadały na wykrzywione marsem czoło. Leonardo pomimo lat pięćdziesięciu zachował regularne rysy, nie dotknięte ręką czasu, a jego matowo połyskujące długie włosy stanowiły piękną ramę dla twarzy o jasnej cerze. Duże czoło i chłodne przenikliwe oczy zdawały się oczekiwać na danie krótkiej odprawy szaleńcowi, pomiędzy krzaczastymi brwiami kryła się zuchwała zmarszczka. Młoda twarz Michała Anioła była zużyta i zniszczona, nos złamany uderzeniem pięści Torrigiana – ten znak Kaina, jak to określał sam Michał Anioł – zniekształcał całą twarz. Z oczu jego biło rozgorączkowanie napięcia, z jakim pracował, poorane bruzdami czoło przecinała nabrzmiąta żyła. Michał Anioł zawsze oczekujący, że ktoś go obrazi, potraktował uwagę Leonarda jako bezpośrednie wyzwanie. „Wyjaśniajcie sami, panie – krzyknął – wy, którzy zrobiliście model konia do odlania w brązie, a potem, nie umiejąc zrobić odlewu, tchórzliwie porzuciliście pracę!”

Leonardo oszołomiony był tym wybuchem złej woli. Michał Anioł niewątpliwie pragnął w ten sposób dać wyraz swojemu oburzeniu na własny los, jednak jak zawsze tak i w tym wypadku skala jego gniewu znacznie przekraczała wszelkie dopuszczalne granice. Rzeźbiarz poszedł dalej, odwrócił się jednak, aby jeszcze zawołać z sarkazmem: „I te tłuste gęsi z Mediolanu powierzyły wam takie dzieło!”

Ani słowo nie wyszło z ust Leonarda, tylko krew napłynęła mu do twarzy. W ogólnej ciszy, jaka zapanowała wśród świadków tego zajścia, Leonardo oddalił się, wyprostowany i pewny siebie nawet pod obuchem tego upokorzenia. „Nie można bardziej ani

mniej panować nad kimkolwiek niż nad samym sobą” – *non si puo avere maggiore ne minore signoria che quella di sè medesimo* – powiedział raz Leonardo. I chociaż w papierach swoich notował wiele kłopotów, na jakie w życiu natrafiał, nigdy nie zrobił najmniejszej nawet wzmianki na temat tego właśnie zajścia. Raz tylko, jak gdyby w formie nagany pod własnym adresem i przestrogi mającej lepiej go uzbroić przed zawiścią ludzką, napisał:

„Cierpliwość osłania nas przed złem, tak jak odzienie przed zimnem. Tak samo i ty, który nakładasz na siebie więcej odzienia, skoro zimno się zwiększa, tak aby nie czyniło ci krzywdy, winieś wzmoc swoją cierpliwość w obliczu większego zła, a wówczas stanie się ono bezsilne i nie będzie mogło uczynić ci krzywdy.”

Mimo to obelga Michała Anioła dotknęła Leonarda silniej, niż to nawet sam napastnik sobie wyobrażał, stanowiła ona bowiem przypomnienie jakiegoś tragicznego przeznaczenia, które zawisło nad twórczymi dziełami Leonarda, jak gdyby sam los zawiał się zwalczać wszystkie jego wysiłki w kierunku osiągnięcia doskonałości. Jak daleko Leonardo mógł sięgnąć pamięcią wstecz, ścieżki jego życia zasłane były rumowiskiem planów, które zawiodły, nie dokończonych arcydzieł od *Pokłonu Trzech Króli* począwszy, na posągu Sforzy skończywszy, pękniętymi bańkami mydlanymi jego marzeń i odkryciami na pół tylko dokonanymi. Gigantyczny posąg, gotowy do odlania, wciąż jeszcze stał na dziedzińcu mediolańskiego zamku, wystawiony na działanie wiatru i pogody, z każdym dniem ulegając zniszczeniu i obecnie służąc jedynie za cel zakwaterowanym w zamku gaskońskim łucznikom. Po upadku Lodovica Ercole d’Este, księżę Ferrary, usiłował zająć się odlaniem posągu w brązie, gdyż uważał to – jak pisał do swojego ambasadora w Mediolanie – „za rzecz słuszną i pożądaną.” Kardynał

d'Amboise wyraził gotowość pójścia na rękę księciu, musiał jednak czekać na zgodę króla, a Ludwik XII zwlekał z odpowiedzią. Może sam miał nadzieję zrobienia pewnych kroków w sprawie wykonania odlewu. W ten sposób prośba księcia poszła w zapomnienie, aż wreszcie posąg uległ takiemu zniszczeniu, że w ogóle nie nadawał się już do uratowania. Czyżby tylko ślepy los, czy też może czas, pożerający wszystko na świecie, był odpowiedzialny za zniszczenie najśmielszych zamierzeń Leonarda? Raz, w chwili przygnębienia, Leonardo przyznał się, że sam ponosi odpowiedzialność za tragedię swojego życia: „Najwyższe szczęście staje się przyczyną nieszczęścia, a pełnia mądrości przyczyną szaleństwa.” Jakże wiele ze swoich planów mógłby zrealizować, gdyby nie były one tak rozległe i tak śmiałe; jakże wiele odkryć stałoby się udziałem ludzkości, gdyby nie dążył do absolutnej doskonałości sformułowań; jakże wiele arcydzieł zdołałby wykończyć, gdyby nie starał się o osiągnięcie najwyższej doskonałości!

Zarzut Michała Anioła dotyczący braku umiejętności był tym bardziej niesprawiedliwy, że na przeszkodzie odlaniu posągu stały jedynie niespokojne czasy i brak metalu. Gdyby jednak posąg nie został zakrojony na tak olbrzymią skalę, potrzebna ilość metalu na pewno by się jeszcze znalazła, jak również mimo burzliwych czasów sam proces odlewu mógłby być dokonany. Za kulisami wybuchu Michała Anioła kryło się jednak coś więcej niż osobiste oburzenie, coś, z czego Michał Anioł zaledwie sam zdawał sobie sprawę: nienawiść fanatyka do apostaty. Michał Anioł, którego zainteresowanie sztuką urosło niemal do rozmiarów fanatyzmu, instynktownie wyczuwał, że Leonardo nie posiada tej wyłącznej lojalności wobec sztuki, że dla niego najważniejsze sprawy w życiu leżą poza granicami twórczości artystycznej. To rozpraszenie

energii Michał Anioł uważał za zdradę, za karygodną lekkomyślność dyletanta trwoniącego wielkie siły twórcze.

Michał Anioł zamknął się teraz w sobie pograżając się w nastroju pośpęnej nienawiści do Leonarda, jak gdyby w ten sposób pragnął przed sobą usprawiedliwić swój wybuch. Wszystko zresztą, co wiedział o Leonardzie, sprowadzało się do legendy o jego życiu pełnym zbytku i ekstrawagancji, o marzeniach, jakim potrafił oddawać się całymi godzinami. Z legendą tą Michał Anioł porównywał swoją własną surową młodość poświęconą wyłącznie pracy. Jak gdyby pragnąc wykazać swoje mistrzostwo oraz chcąc powetować swoje ofiary, Michał Anioł postanowił stanąć do współzawodnictwa z Leonardem w dziedzinie, w której ten zdążył już wykazać swoje przez nikogo nie kwestionowane mistrzostwo, podczas gdy dla Michała Anioła dziedzina ta pozostawała jeszcze prawie obca. Michał Anioł był przede wszystkim rzeźbiarzem i malował bardzo mało. To, co zrobił w tym zakresie, wyglądało raczej jak płaskorzeźba przeniesiona na gładką płaszczyznę. W dwa lata później przeciwnicy jego namówili Juliusza II, aby powierzył Michałowi Aniołowi dekorację kaplicy Sykstyńskiej, w nadziei, że rzeźbiarz cofnie się przed tym zadaniem. Bramante, który miał ochotę pozbyć się tak potężnego rywala, wyraził się ze złośliwym uśmiechem, że Michał Anioł nigdy nie ośmieliłby się przyjąć takiego zamówienia.

Nikt jednak naprawdę nie zdawał sobie sprawy z fanatyzmu, do jakiego Michał Anioł był zdolny. Postanowił on obecnie współzawodniczyć z Leonardem malującym bitwę pod Anghiari, zaczął więc ubiegać się o zamówienie na fresk w sali obrad, na ścianie znajdującej się naprzeciwko ściany zarezerwowanej dla dzieła Leonarda. Władze Florencji nie mogły odmówić prośbie

popularnego twórcy *Dawida* i udzieliły mu jesienią 1504 roku żądanego zamówienia.

Już sam ten fakt był bardzo przykry dla Leonarda, któremu w swoim czasie obiecano powierzyć dekorację całej sali. W ten sposób doszło do współzawodnictwa nie spotykanego dotychczas w świecie sztuki, do rywalizacji pomiędzy dwoma artystami, z których każdy musiał się zdobyć na danie z siebie najwyższych wartości.

W październiku opróżniono dla Michała Anioła wielką salę w szpitalu Sant Onofrio, zbudowano dla niego rusztowanie i przygotowano płyty tektury potrzebnej na sporządzenie kartonu. Michał Anioł z zapałem przystąpił do pracy. Temat, który obrał, stanowił jakby wyzwanie dla Leonarda. Dla Michała Anioła, twórcy płaskorzeźby *Centaury i Lapitowie* pochodzącej z okresu jego wczesnej młodości, furia i chaos, jakie Leonardo wprowadził do swojej kompozycji, były tematem tak znanym i bliskim, że mógł on uważać dzieło Leonarda niemal za wtargnięcie w swoją własną dziedzinę. W każdym bądź razie Michał Anioł wszedł obecnie w sferę, w której Leonardo uważany był za mistrza. Postanowił namalować zbiorowisko pięknych ciał ludzkich w rozmaitych pozach, przeciwstawiając furii bitwy pod Anghiari scenę niemal sielankową. Zaproponował uczczenie bohaterskiej przeszłości miasta namalowaniem pogodnej sceny przedstawiającej żołnierzy spod Anghiari kąpiących się w rzece. Władze Florencji nie miały zastrzeżeń co do wyboru tego tematu.

W szpitalu Sant Onofrio i w Sala del Papa w Santa Maria Novella odbywał się ten jedyny w swoim rodzaju pojedynek, budzący podniecenie całej Florencji i każdego skupiska artystycznego we Włoszech. Na Florencji spoczęły oczy całego świata artystycznego. Wszędzie uczniowie studiujący malarstwo porzucali swoich nauczycieli, a młodzi artyści pozostawiali nie dokończone

obrazy, aby odbyć pielgrzymkę do tego miasta. Późną jesienią 1504 roku do Sala del Papa wszedł młody człowiek, aby podobnie jak inni młodzi ludzie ujrzeć Leonarda przy pracy. Człowiekiem tym był młody malarz z Urbino, Raffaello Sanzio. Liczył on wówczas zaledwie dwadzieścia jeden lat, ale ze swoją szczupłą budową, wąskimi ramionami, miękkimi zarysami długiej bladej twarzy i dziecięcym dołkiem na brodzie wywierał wrażenie chłopca. Czoło miał gładkie jak u dziecka, równie młodzieńcze były blade usta o dolnej wardze wysuniętej naprzód. Jedyne podłużne oczy o rysunku migdałów, osadzone pod silnym, śmiałym, czarnym łukiem brwi, wydawały się dziwnie dojrzałe; malowała się w nich jakaś przedwczesna stanowczość kontrastując z miękkością rysów i z miłym uśmiechem błakającym się w pobliżu ust. Spoza tego gorącego spojrzenia, obejmującego zarówno ludzi, jak i przedmioty, przebijało natarczywe pragnienie życia.

Młody Rafael, syn malarza, a w tym czasie uczeń Perugina, przybył do Florencji gnany jakimś wewnętrznym impulsem, któremu zawsze był posłuszny. Pozostawał wciąż jeszcze pod wpływem swojego mistrza i malował te same postacie świętych o płaskich twarzach bez wyrazu, podtrzymywanych niczym kwiaty przez delikatne łodygi szyi i wznoszących spojrzenie ku niebu. Jakkolwiek Rafael znacznie lepiej wiedział niż jego mistrz, jak w postaciach te wlać życie i ruch i jak łączyć je w grupy, nie popisywał się tą umiejętnością i dawał swoim postaciom tylko te gesty, które na całym świecie mogły być zrozumiane. Obrazy jego cechował nastrój skupienia, który przenikał je niczym łagodna melodia.

We Florencji przed oczyma Rafaela otworzył się świat zupełnie nowy, świat, o jakim w swoich ambicjach nigdy nawet nie marzył. Już po pierwszym spotkaniu z Leonardem Rafael wiedział, że musi rzucić za burtę cały balast, z jakim przybył do

Florencji. W bólu i w ciężkim wysiłku odrzucał rzeczy, których go uczono, a które hamowały jego postęp i zamykały ścieżkę do sławy. „Stopniowo, z wielkim wysiłkiem – pisze Vasari – Rafael porzucił styl Perugina.” Dwie fale przemożnego wpływu: dojrzała, ale niełatwo zrozumiała sztuka Leonarda i nieodparta siła Michała Anioła, uwielbiana przez całą młodzież we Florencji, współzawodniczyły ze sobą o zdobycie młodego artysty, Rafael jednak ani przez chwilę nie wahał się w wyborze.

„Kiedy ujrzał dzieła Leonarda, ogarnęło go głębokie oszołomienie i zdumienie, a ponieważ styl Leonarda odpowiadał mu lepiej niż jakikolwiek inny, widziany przedtem, przystąpił do studiowania go i robił, co mógł, aby styl ten naśladować.” Tyle na ten temat pisze Vasari w swoim ścisłym, chociaż nieco naiwnym opowiadaniu o punkcie zwrotnym w karierze artystycznej Rafaela.

Z wrodzoną chłonnością młody człowiek dał się całkowicie ogarnąć nowym wpływom, które stały się dlań objawieniem. Przyszło mu to tym łatwiej, że umysł jego wolny był od jakichkolwiek urazów psychicznych. Jednak Rafael z zadziwiającą nieomylnością instynktu przejął jedynie te elementy, co do których miał pewność, że może je całkowicie przyswoić. W rezultacie elementy te do tego stopnia stały się częścią składową jego własnego stylu, że szybko przestał zdawać sobie sprawę z zaciągniętych przez siebie długów. Instynkt ten, pozwalający mu absorbować rzeczy potrzebne dla jego rozwoju, i zdolność oceniania pierwiastków pożytecznych stały się ważnymi czynnikami w twórczości Rafaela. Michał Anioł, który uważał, że wszystko zawdzięcza wyłącznie sobie, i energicznie zaprzeczał, jakoby zaciągnął jakiegokolwiek zobowiązania w stosunku do swoich nauczycieli, nie był w stanie zrozumieć, jak młody malarz mógł przejąć jego własną sztukę.

Później, kiedy Rafael zdobył powodzenie i sławę, Michał Anioł wyraził się o nim, że karierę swoją zawdzięcza nie tyle zdolnościom, ile zmuśnemu wysiłkowi. Rafael nie przejął się zbyt mocno tą opinią i posuwał się dalej na drodze swojego rozwoju.

VIII

Rafael przybył do Florencji, aby studiować kartony fresków mających ozdobić salę obrad, i z gorliwością, która uczyniła zeń najbardziej ulubionego ucznia, przystąpił do kopiowania grupy jeźdźców z kartonu przedstawiającego bitwę pod Anghiari. W okresie tym jednak stał się świadkiem faktu, który miał dla niego o wiele większe znaczenie niż znajomość ruchu ludzi i zwierząt, niż podpatrywanie mistrzowskiego panowania nad chaosem, sztuki budowania grup i ustawiania poszczególnych postaci. Był to okres silnych zaburzeń w życiu Leonarda, który szamotał się pomiędzy pragnieniem gorączkowej twórczości artystycznej, a chęcią ucieczki w umiłowany świat studiów. W tym to właśnie okresie, nacechowanym dokuczliwą rywalizacją z ambicjami Michała Anioła i tak brzemienym w rozczarowania, Leonardo pracował nad portretem Giocondy.

Prawdopodobnie już od dłuższego czasu musiał on pracować nad portretem Mony Lizy, młodej żony bogatego Francesca del Giocondo. Możliwe, że podjął się tego zamówienia w czasie, kiedy powrócił do Florencji i zmuszony był rozglądać się za zarobkiem. Nawet imię związane z tym obrazem opiera się raczej na tradycji, a historia modelu jest równie fragmentaryczna jak i historia samego obrazu. W każdym bądź razie była to historia zupełnie zwykła. Bogaty i starzejący się Francesco del Giocondo,

dwukrotny wdowiec, poślubił biedną dziewczynę, o dwadzieścia lat młodszą od siebie, córkę Florentczyka związanego z Antonio Maria di Noldo Gherardini. Dziewczyna ta, podobnie jak i macochy Leonarda, traktowała małżeństwo jako rodzaj ratunku przed ubóstwem. To byłoby wszystko, co wiedzano we Florencji o małżonce Messer Gioconda, Madonnie Lizie (w skrócie Mona Liza albo, według nazwiska męża, La Gioconda). Wiedzano jeszcze, że z małżeństwa tego urodziła się córeczka, która wkrótce zmarła; jak się zdaje, małżeństwo nie miało więcej dzieci.

Kiedy Leonardo przystąpił do pracy nad portretem, Mona Liza liczyła coś ponad dwadzieścia cztery lata; kiedy pozowała mu po raz ostatni, miała lat prawie trzydzieści i uchodziła w oczach ludzi ówczesnej epoki za kobietę, która ma swój najlepszy okres już poza sobą. Ludzie wówczas lubili kobiety szczuplejsze, o dziewczęcych twarzach opierających się na długich, wąskich szyjach, o delikatnej budowie i o stromych ramionach, robiących wrażenie jak gdyby zbyt słabych, aby udźwignąć ciężkie fałdy brokatowych sukien lub ciężar błyszczących klejnotów. Mona Liza była silnie zbudowaną i dobrze rozwiniętą kobietą; małżeństwo i macierzyństwo wypełniło jej figurę, twarz jej zaś stała się szersza. Zgodnie z panującą wówczas modą, wymagającą, aby cera była jasna, skóra Mony Lizy niczym błyszczący atłas pokrywała jej pełne policzki. Twarz jej była zresztą pospolita, tak jak pospolity był tryb jej życia – była to twarz ujawniająca znakomite zdrowie i niewzruszony spokój, twarz kobiety, której zmysły zostały uśpione w leniwym nurcie życia i która pędziła swoje dni niewiele się spodziewając i niewiele pragnąc.

A mimo to właśnie ta kobieta, na wskroś mieszczańska, dojrzała i nie bardzo szczęśliwa, ale też i nie specjalnie nieszczęśliwa, potrafiła zafascynować Leonarda więcej niż jakakolwiek inna ze wszystkich, które spotkał w życiu.

Leonardo spędził wiele lat na malowaniu jej portretu, a w latach tych oczekiwało go tyle innych zamówień, zamówień niekiedy bardzo natarczywych. Izabela d'Este daremnie błagała go o namalowanie jej portretu. Rozległe plany i liczne niepowodzenia wprowadziły nieład w jego życie. W tym jedynym wypadku Leonardo pracował nad portretem z niezmienną wytrwałością, a jeszcze po latach, które upłynęły od chwili zamówienia, wciąż twierdził, że obraz nie jest całkowicie wykończony, jakby w ten sposób pragnął wytłumaczyć fakt zabierania ze sobą portretu na dalsze wędrówki.

Imię Mony Lizy ani razu nie pojawia się w notatnikach Leonarda, tak skąpych, jeśli chodzi o jego sprawy osobiste. Nigdzie nie spotykamy najmniejszej nawet wzmianki, która by miała jakiś związek z portretem, żadnego słowa, żadnej cyfry, żadnego szczegółu. Nigdzie też nie napotykamy najmniejszego nawet śladu jakiegokolwiek bądź współczesnej plotki obiegającej pracownię i łączącej imię Mony Lizy z jej malarzem. Również i w dziełach wężących za sensacją biografów wielkich ludzi nie natrafiamy na żadną wzmiankę, która by łączyła Monę Lizę z imieniem Leonarda. Jednak w wiele lat później, kiedy zdążono już zapomnieć o czcigodnym Messer Giocondzie, a pamiętano jedynie imię jego żony, żyło jeszcze wielu współczesnych Leonarda, którzy żywo przypominali sobie okoliczności, wśród których Leonardo malował portret Mony Lizy traktując go zupełnie inaczej niż wszystkie inne obrazy, jakie kiedykolwiek malował. Pracując nad tym portretem Leonardo dbał o to, aby w domu jego przebywali muzycy i lektorzy, starał się otoczyć obraz atmosferą wszystkiego, co sam najbardziej umiłował, atmosferą pulsującą światłem, barwą i muzyką, harmonizującymi z jego własnym nastrojem.

Imię skojarzyło się z obrazem niemal przypadkowo, podobnie

jak opis sposobu jego malowania. Był to portret kobiety jak wiele innych kobiet, z historią również podobną wielu innym, a mimo to właśnie tylko ten portret stał się tym dziełem jedynym, nigdy nie-odścignionym, do którego nikt nawet nie zdołał się zbliżyć, portretem, który zachwycał i oszałamiał wszystkich poprzez stulecia, zachowując żywotność jak za dni, kiedy po raz pierwszy ukazał się oczom ludzkim, mimo że bez końca opisywano go, dyskutowano i interpretowano. Na tym właśnie polega zagadka Mony Lizy. Bez względu na to, co Leonardo robił, powracał zawsze do tego portretu jak do źródła, z którego mógł czerpać spokój wewnętrzny i przy którym mógł się odświeżyć po trudach codziennego życia. Wśród najbardziej gorączkowej pracy nad kartonem bitwy pod Anghiari, kiedy czuł się zbyt zmęczony widokiem rozkrzyczanych wojowników o twarzach zniekształconych szaleństwem walki i oczu pokrywających się mgłą śmierci, kiedy smoki i demony zanadto absorbowały jego wyobraźnię, rzucał wszystko, aby spędzić parę spokojnych godzin nad portretem Mony Lizy.

W *Rozprawie o malarstwie* Leonardo zalecał malarzom, aby nie malowali portretów w pełnym świetle podczas pogodnych dni, lecz tylko wtedy, kiedy przez nisko wiszące chmury przesącza się blade światło, kiedy deszcz pada srebrnymi strużkami albo kiedy niebieskawy zmierzch zaciera kontury ostrego światła, kusząc cienie i nadając twarzom mężczyźni i kobiet nierealny czar. W takich godzinach przytłumionego światła Leonardo malował Monę Lizę. Pracownię wypełniały niezwykle dźwięki instrumentów muzycznych pomysłu artysty. (W tym czasie Leonardo sporządził kilka nowych instrumentów o wielkim bogactwie tonów i o szczególnym dźwięku przypominającym jak gdyby głos płynący z innego świata.) Równocześnie jeden z lektorów czytał wiersze któregoś z wielkich poetów przeszłości. Mona Liza ze złożonymi

rękami siedziała w fotelu i wyglądała jak każda inna mieszkanka Florencji z dobrej rodziny. Nie miała na sobie nic, co by wskazywało na bogactwo jej męża. Ciemne jej włosy, rozdzielone na środku, niczym nie ozdobione, opadały luźno wzdłuż policzków przyczyniając się do poszerzenia twarzy. Suknia bez żadnych ozdób z wyjątkiem wąskiego, haftowanego szlaku ściśle opinała jej pełną pierś. Żaden połyskujący klejnot czy łańcuch nie przerywał perłowej karnacji pełnej szyi wychylającej się z głęboko wyciętego stanika. Ręce również wolne były od jakichkolwiek kosztowności. Nagość ich uwydatniał kontrast ze wspaniałym bogactwem fałd rękawów sukni.

O czym mogła myśleć Mona Liza w godzinach tak wspaniałych i ceremonialnych posiedzeń? Na portrecie obserwujemy twarz pełną żywego wyrazu, a przecież daleką, jak gdyby była to twarz kobiety żyjącej życiem dla niej obcym i niezrozumiałym. Ponad regularnymi rysami wznosi się szerokie i pogodne czoło, nigdy nie dotknięte gorączkową myślą ani dręczącymi wątpliwościami. Zupełnie niespodziewanie jednak z oczu o rysunku migdałów, pomiędzy ciężkich, mięsistych powiek, jakby obciążonych leniwie przesuwającymi się a jeszcze w pełni nie prześnionymi marzeniami, wybiega ku nam szybki promień uśmiechu zrodzonego w jakimś ułamku sekundy. Uśmiech ten opływa szeroką twarz, sięga aż do stanowczych, drobnych ust. Górna warga przylega ściśle do dolnej o barwie koralu, jak to się zdarza u kobiet, które przyzwyczajone są do milczenia i które potrafią umiejętnie słuchać.

Czyżby to właśnie ten uśmiech Leonardo zdecydował był przełać na płótno w ciągu tych długich lat pracy nad portretem Mony Lizy? Czy zauważył może, jak uśmiech ten musnął jej twarz, kiedy jakiś wiersz wzbudził jej wspomnienia lub jakiś harmonijny

dźwięk wywołał wzruszenia, być może, nigdy przedtem nie doznane? A może po raz pierwszy ujrzał ten nieuchwytny uśmiech we własnych snach? Kiedyś Leonardo zapytał z żalem: „Dlaczego oko dostrzega pewne rzeczy o wiele wyraźniej w czasie snu, niż kiedy usiłuje zobaczyć je na jawie.” A może Leonardo zaszczerpił kobiecej twarzy ten uśmiech zaciśniętych ust i pytające spojrzenie sięgając po prostu do wielkiej skarbnicy własnej wiedzy? Czyżby zdarzyło mu się to samo co i innym malarzom, o których opowiadał, że dają swoim modelom, najbardziej nawet do nich niepodobnym, własne rysy i charakterystyczne cechy ciała i duszy oraz obciążają taką wyidealizowaną postać swojego pomysłu własnymi błędami i brakami? „Znałem malarzy – pisze w *Rozprawie o malarstwie* – którzy każdą postać przez siebie stworzoną traktowali jako wierną kopię samych siebie nadając postaciom tym własne gesty i ruchy.” Malarze obdarzeni żywym usposobieniem przeleją na płótno własną żywość, pobożni – spojrzenie zwrócone ku Niebu, a malarze nie lubiący wytężonego życia będą malowali postacie wyglądające jak wcielenie lenistwa.

Leonardo twierdził, że tendencja do uwiecznienia w ten sposób własnego obrazu jest równie stara jak i sama umiejętność dostrzegania. Dusza, która rządzi ciałem kształtując od wewnątrz wygląd człowieka, określa również zdolność oceniania zjawisk. Wpływ duszy jest tak silny, że „prowadzi ona rękę malarza i każe mu malować obraz na własne podobieństwo, jeśli się jej wydaje, że jest to najlepszy sposób przedstawienia człowieka... A jeśli dusza znajdzie stworzenie, które przypominać będzie ciało, jakie stworzyła dla siebie samej, postać ta może się jej tak spodobać, że dusza sama skłonna jest się w niej zakochać.”

Czyżby ten twórczy proces, odzwierciedlający się w przelaniu własnej osobowości artystycznej, tej tyranizującej mocy własnego

J a, który Leonardo tak wnikliwie przeanalizował, miał również określić charakter portretu Mony Lizy? Czyżby Leonardo podświadomie utożsamiał rysy Mony Lizy z ideałem własnej duszy? Czyżby z oczu Mony Lizy wynurzało się własne jego spojrzenie obciążone jakimś niewymiernym problemem? Czyżby to własny jego uśmiech, uśmiech świadomej sobie wielkiej mądrości muskał drobne usta Mony Lizy nadając im wyraz wyniosłej nieprzystępności, tak nic nie mającej wspólnego z jej dobroduszną twarzą? „Malarz mający niezgrabne ręce będzie malował podobne ręce na swoich obrazach” – pisał Leonardo. Czyżby ręce Mony Lizy z ich mocnymi nadgarstkami i wrażliwymi końcami palców, ręce, które zdają się cieszyć miękkością gładzonego przez siebie jedwabiu, czyżby to miały być ręce pulchnej i spokojnej żony bogatego florenckiego kupca?

Leonardo znał uśmiech Mony Lizy na długo, zanim portret został zamówiony przez Francesca del Giocondo. Uśmiech ten błąkał się koło ust kobiecych w nie istniejących już popiersiach z terakoty; ten sam uśmiech opływa usta Świętej Anny. Magnetyzujące spojrzenie Mony Lizy możemy również dostrzec w oczach anioła z obrazu *Madonna wśród skał*, spojrzenie, które później nabrało pełni wyrazu w tajemniczych oczach Jana Chrzciciela. Spojrzenie to i ten uśmiech były ściśle związane z osobą samego Leonarda; należały one do niego, a nie do jego modeli. Czyżby cechy te ożyły nagle w portrecie Mony Lizy dlatego tylko, że zetknęły się z autentyczną kobiecością, kobiecością zrównoważoną i pewną siebie, przyjmującą swój ziemski los i wchłaniającą każde wzruszenie po to tylko, aby je stłumić? W portrecie Mony Lizy Leonardo położył szczególny nacisk właśnie na tę majestatyczną niewzruszoność.

Harmonijną i starannie wykończoną sylwetkę kobiecą Leonardo

umieścił na tle dzikiego i skalistego krajobrazu pociętego zygzakowatymi liniami ścieżek i wijących się potoków, wypełnionego oparami mgieł snujących się pomiędzy stromymi zboczami górskimi. Spowijające krajobraz światło wywiera wrażenie, jak gdyby zostało przesiane przez płynącą wodę albo przez zielonkawę szkło, jak gdyby było światłem z dna morza albo jak gdyby ponad nim rozciągała się warstwa ciężkiego listowia przenikniętego promieniami słońca. Na tle spokoju Mony Lizy światło to przyczynia się do spotęgowania nastroju jakiejś groźnej nieskończoności.

Farba na obrazie popękała i spęzła i inne już ręce usiłowały powstrzymać zanikanie połysku skóry; czerwona barwa wypłowiwała i przypomina kolor fioletowo-niebieski, barwy żółte przeszły w zieleń, niebieskie – w szaro-brudne; werniks żółtkł i pokrył się brudem wysysając resztki piękna kolorów. Mimo to uśmiech Mony Lizy wciąż spływa zwycięsko z obrazu pokonując zniszczenie i rozkład, jak gdyby mógł przetrwać jeszcze tysiące istnień.

Dla współczesnych Leonarda portret ten stanowił punkt zwrotny w sztuce. Koledzy jego wciąż stosowali w malarstwie realizm z całą jego ostrością i brutalnością, oddając czasami przypadkowe piękno i czasami równie przypadkową brzydotę. Portret Mony Lizy odrzucał tę ostrość i kruchy urok realizmu i wprowadzał w zamian nową koncepcję piękna, nowy typ człowieka, pełny i promienny, wyrastający ponad osobiste przeznaczenia i utrzymujący się na płótnie, jak gdyby stanowił środek świata.

Po dziś dzień portret Mony Lizy jest jedynym i samotnie stojącym arcydziełem u progu nowej epoki. Młody Rafael szybko miał okazję ujrzenia portretu, a jeśli nawet od razu nie potrafił w całej pełni uchwycić tajemnicy czaru obrazu, to jednak chłonnym i świeżym umysłem musiał uznać jego zadziwiający charakter. Skrupulatnie kopiował opanowaną sylwetkę Mony Lizy, jej

wyprostowaną postawę w lekkim skrucie, zmysłowy spokój jej rąk i zarysy majaczące w dali krajobrazu. Mniej więcej w tym czasie otrzymał zamówienie na portret Messer Doniego i jego żony. Ze swoim impulsywnym, ambitnym, a przy tym niezbyt skrupulatnym temperamentem Rafael przyswoił sobie każdy z elementów dzieła Leonarda, o którym sądził, że będzie go mógł wykorzystać we własnej pracy. Stworzył portret o wzruszającym, a nawet nieco komicznym charakterze aż nazbyt gorliwej pracy ucznia przesadzającego w naśladowaniu swojego mistrza.

Dokoła nalanej i pozbawionej wyrazu twarzy przedwcześnie dojrzałej Maddaleny Doni Rafael umieścił włosy i welon ściśle jak na portrecie Mony Lizy, pozwalając, aby tępe spojrzenie okrągłych oczu wybiegało z portretu i zatrzymywało się łagodnie na widzu. Drobne usta wyłaniające się spomiędzy obwisłych policzków zamknął w sposób dający im wyraz stanowczości, zupełnie nie harmonizujący z gadatliwymi wargami. Aby portret ten stanowił już niemal wierną kopię Mony Lizy, Rafael ułożył ciężkie dłonie Maddaleny Doni, z ich tłustymi kielbaskami palców, jedną na drugiej, przeladowując je ciężkimi pierścieniami; na tłustej szyi zawiesił jeszcze bardzo ciężki naszyjnik. A mimo to właśnie ten obraz ze wszystkimi swoimi dysonansami wprowadził Rafaela w nową epokę sztuki czyniąc z niego dziedzica ogromnego spadku po Leonardzie, ogromnego spadku sztuki portretowania ludzi. Rafael przyswoił sobie jednak jeszcze coś znacznie więcej, kiedy to krok za krokiem otwarcie szedł za Leonardem w okresie najbardziej owocnej działalności wielkiego mistrza.

Dla Leonarda portret Mony Lizy stanowił próbę przedstawienia kobiety. Jego uczniowie i naśladowcy, którzy malowali akt Mony Lizy w identycznym układzie, stwarzając obraz irytujący i absurdalny, wykazali tylko, jak bardzo nie rozumieli swego

mistrza. Malując indywidualne rysy Mony Lizy Leonardo pragnął doszukać się w nich odwiecznej tajemnicy kobiecości. Ta niezezsuta, pogodna kobiecość ze swoją zdrową, zwierzęcą, trochę senną zmysłowością, którą Leonardo znalazł w uległej, a przecież całkowicie panującej nad sobą żonie Francesca del Giocondo, stanowiła objawienie dla tego człowieka niemłodego już i mało wiedzącego o kobietach. Dla jego własnych, nieczułych zmysłów przeżycie to równało się jakby obserwowaniu jakiegoś naturalnego zjawiska. Czuł się wstrząśnięty, jak gdyby oglądał odwieczną siłę w jej działaniu określonym losem, siłą, która go jednak nie zdołała dotknąć.

Po namalowaniu portretu Mony Lizy Leonardo przystąpił do ucieleśnienia kobiecości pełnokrwistej, ociążale zmysłowej, w nagiej postaci Ledy wyłaniającej się spośród obfitości roślin i kwiatów, z ciepłym zarysem bujnych bioder objętych skrzydłem wielkiego łabędzia; była to jakaś oszałamiająca, zapierająca dech w piersi trójca roślin, ptaków i kobiety.

Rafaël przejął również koncepcję *Ledy* Leonarda. Skopiował miękki skręt głowy pokrytej dziwnie pozwijanymi splotami włosów przypominającymi skórę węża, błyszczące skorupy ślimaków albo też pędy egzotycznych roślin. Spojrzeniem, które musiało wszystko zauważyć, Rafaël objął niepokojące zarysy dobrze rozwiniętego ciała kobiecego, jakkolwiek w tym czasie nie miał on jeszcze okazji do wykorzystania wszystkich szczegółów. Dopiero po wielu latach wyzyskał je w *Galatei*.

W tym okresie pobytu we Florencji Leonardo nie posunął się poza wstępne szkice *Ledy*. Wykończył w określonym terminie karton batalistyczny i przystąpił do pracy nad przeniesieniem kompozycji na ścianę sali del Consi-gue Z końcem lutego 1505 roku dysponował już specjalną platformą na kołach, którą

zbudował dla niego herold Giovanni. Leonardo pragnął stworzyć coś zupełnie wyjątkowego i dlatego wymyślił specjalny proces, który w wybitnym stopniu miał się przyczynić do uzyskania świetności kolorów. W gruncie rzeczy nie lubił on techniki freskowej, wymagającej szybkich ruchów pędzla, których później w żaden sposób nie można zmienić. Na przeszkodzie w postępie pracy stała również pewna dorywczość, kiedy to po dniach gorączkowej działalności następowały długie przerwy i okresy rozmyślań. W refektarzu Santa Maria delle Grazie Leonardo powłókł ścianę warstwą żywicy, po czym mógł malować na ścianie niemal jak na desce. Obecnie uważał, że wynalazł lepszą metodę, i to taką, która pozwoli na oddanie całej świetności farb olejnych w przeciwstawieniu do raczej martwych tonów tempery. Według świadectwa jednego ze współczesnych a bezimiennych informatorów Leonardo znalazł w dziele starożytnego pisarza Pliniusza receptę na malowanie przy pomocy ciepła. Według tego przepisu sporządził spoiwo, którego z bardzo dobrymi wynikami użył przy malowaniu kartonu: kazał rozpalać w pracowni wielki ogień, który szybko wysuszał środek wiążący nie uszkadzając przy tym emaliowego połysku farb.

Po przeprowadzeniu eksperymentu z tak dobrym wynikiem Leonardo pokrył ścianę w Sala del Consiglio tą samą miksturą. Aby artyście dopomóc w pracy, Signoria przydzieliła mu dwóch asystentów, malarza Raffaella di Bagio i bawiącego wówczas na studiach we Florencji młodego Hiszpana Ferranda de Almedina. Przyjacielowi Leonarda z czasów jego młodości, Tomasowi Masiniemu, który przyjął imię Zoroastro da Peretola, zlecono mieszanie farb według wskazówek mistrza, młody zaś uczeń Leonarda, siedemnastoletni Lorenzo (może Lorenzo Lotto z Bergamo), pomagał w pracy w miarę swoich skromnych możliwości.

Wyschnięcie podkładu na ścianie musiało jednak potrwać pewien czas, zanim można było przystąpić do właściwego malowania fresku. Tymczasem przyszła wiosna. Po okresie wytężonej pracy zimowej Leonardo nigdy jeszcze nie czuł się tak zmęczony miastem jak teraz. Skorzystał z przerwy w pracy, aby przyjąć zaproszenie kanonika Alessandra Amadoriego, który z dumą uważał się za wuja Leonarda, aczkolwiek był tylko bratem pierwszej żony Ser Piera. Jednak ta kobieta do chwili przedwczesnej śmierci zajmowała miejsce matki Leonarda, a on zachował wdzięczne o niej wspomnienie i przyjazne uczucia dla jej brata.

IX

Wiosna w Fiesole jest szczególnie piękna. Młoda radosna zieleni spływa ze wszystkich zboczy dolin, świeży powiew pochyla wierzchołki drzew oliwnych, a szmaragdowozielone łąki wyglądają tak, jak gdyby ktoś rozpylił nad nimi srebrzystą pianę. Na tle złotych wstążek dróg wznoszą się ciemne, wyprostowane sylwetki cyprysów. Sosny długimi, nieregularnymi gałęziami majaczą wśród ciemnobłękitnego nieba. Promienie słoneczne nie mają jeszcze tego oślepiającego białego blasku, jaki można zauważyć w lecie; przypominają one raczej złote strzały zabarwione błękitem, jakby skąpane w kropelkach wczesnej rosy porannej. Na wzgórzach, w powietrzu wciąż jeszcze wyczuwa się ślady chłodu stopniowo ustępującego gorącej woni dzikich kwiatów. Wonne, rozrzedzone powietrze idzie do głowy niczym lekkie wino zbyt szybko wypite. Leonardo stał wśród tego piękna bez ruchu i spoglądał przed siebie lub w bezchmurne niebo jak gdyby pijany tym nadmiarem blasku i zapachu. Następnie wyciągał notatnik i pilnie

pokrywał stronicę za stronicą rysunkami i obszernymi uwagami.

Notatki te odnosiły się do marzeń, które snuł przez całe życie, do marzeń o wielkim ptaku-człowieku, który o własnych siłach mógłby się wznieść w powietrze. Już zaraz po przybyciu do Fiesole Leonardo podjął na nowo przerwane badania nad lotem ptaków. Ten nieuleczalny pracownik, uważany przez współczesnych za marzyciela marnującego czas, wykorzystał okres wypoczynku w Fiesole na intensywne obserwacje, a następnie na zebranie, przesianie i porównanie ich wyników oraz na wypróbowanie, w jakim stopniu rezultaty te mogłyby być użyteczne podczas prób lądowania. W promiennych blaskach wiosennego słońca w Fiesole Leonardo pracował nad rozprawą o locie ptaków; rozprawa ta miała obejmować cztery tomy omawiające ruch naprzód przy pomocy skrzydeł i bez uderzenia skrzydłami oraz zawierające ogólne dane dotyczące lotu ptaków, nietoperzy i owadów, a także opis każdego elementu mechanizmu takiego lotu.

Dane dotyczące lotu ptaków opierały się na niezliczonych, długich i żmudnych obserwacjach. Nikt przed Leonardem nie traktował poważnie tego problemu, a blisko dwa stulecia miały jeszcze upłynąć, zanim Borelli ogłosił swoją pracę pt. *De motu animalium* (1680), traktującą o prawach rządzących ruchami wszystkich zwierząt. Dalsze dwieście lat minęło, zanim, prawie że w końcu dziewiętnastego stulecia, J. B. Pettigrew zaczął się zajmować mechanizmem lotu. A przecież Leonardo, będący pionierem w dziedzinie przez nikogo jeszcze nie zbadanej i zdany wyłącznie na własne bystre oko, mając w dodatku do swojej dyspozycji jedynie bardzo prymitywne przyrządy, jakimi w tej epoce się posługiwano, stworzył obraz lotu ptaków, który mimo licznych błędów zawierał znaczną ilość elementów nowoczesnej teorii lądowania.

Najdalej w swych obserwacjach Leonardo posunął się w dziedzinie lotu ślizgowego, lotu bez uderzenia skrzydłami. Ptaki o dużych skrzydłach wznoszą się w górę, po czym łagodnie krążąc czekają na podmuch wiatru, który by je uniośł, „niczym drapieźny ptak, sęp, którego widziałem we Fiesole dnia 14 marca 1505 roku ponad wsią Barbiga” – pisał Leonardo podając nawet, jakby to było pamiętne zdarzenie, dokładną datę. Zaledwie widoczne drganie skrzydeł zdoła już utrzymać równowagę ptaka; później może się on unosić w górę, wolno zataczając półkola i wykorzystując uderzenia wiatru o dolną powierzchnię skrzydeł. Przez jakiś czas ptak porusza się pod wpływem siły wiatru, po czym ponownie opada zataczając półkole aż do chwili, kiedy świeży podmuch wiatru znowu go uniesie do góry i popchnie naprzód.

Przyjmując jako punkt wyjścia wyłącznie rzeczy widziane i fakty wielokrotnie obserwowane Leonardo odkrywał, jak gdyby przypadkiem, podstawowe prawa mechaniki. Wspomina o tym obojętnie jak człowiek, który w życiu natknął się na wiele podobnych wypadków i zapuścił się już zbyt daleko w gęstwinę prac badawczych, aby jeszcze trudzić się ustawianiem drogowskazów wzdłuż swoich ścieżek. Jeśli chodzi o lot ślizgowy, Leonardo tak opisał sposób, w jaki ptak nagle zmienia kierunek lotu: przesuwając końce skrzydeł w stronę ogona w żądanym kierunku, a nagły ruch automatycznie już ustawia go pod wiatr, ponieważ „każdy ruch ma tendencję do utrzymania się albo raczej każde ciało będące w ruchu trwa w nim tak długo jak długo istnieje wpływ siły pędnej”. Zasada ta, zwana inaczej prawem bezwładności, pierwszy raz sformułowana została w roku 1638 przez Galileusza w jego pracy *Discorsi e dimostrazioni matematiche* (Rozprawy i dowodzenia matematyczne) i historia nauki opisuje ją jako jego odkrycie.

Głównym problemem, który absorbował uwagę Leonarda – zawsze zresztą z punktu widzenia praktycznego zastosowania – była sprawa równowagi zależnej od stosunku pomiędzy środkiem ciężkości a środkiem oporu; Leonardo wynalazł przyrząd, który umożliwił mu określenie środka ciężkości ptaka. Obserwacje jego przede wszystkim zmierzały do ustalenia, w jaki sposób ptak jest zdolny do przesuwania środka oporu za pomocą otwierania i zamykania skrzydeł. „Kiedy ptak opada, środek ciężkości przesuwa się przed jego środek oporu... a kiedy pragnie wznieść się w górę, środek ciężkości pozostaje za jego środkiem oporu.”

W czasie tych obserwacji Leonardo nie przestawał zachwycać się doskonałością mechanizmu ukrytego w ciałach ptasich, mechanizmu, który usiłował zgłębić we wszystkich jego szczegółach. „Początki – pisał Leonardo – często są przyczyną wielkich skutków. I tak obserwujemy, jak drobny, prawie niedostrzegalny ruch steru może obrócić okręt wielkich wymiarów, wypełniony ciężkim ładunkiem, i to wśród wielkiego ciężaru wody, która ciśnie na jego ściany, i wśród zębów burzliwych wiatrów, które wypełniają jego potężne żagle. Tak samo dzieje się z ptakami: mogą one utrzymać się same w powietrzu ponad prądem wiatrów bez uderzenia skrzydłami, nieznaczny ruch ogona lub skrzydła, służący do znalezienia się pod lub ponad strugą wiatru, wystarcza, aby powstrzymać je od upadku.”

Leonardo zwrócił również szczególną uwagę na fakt, że ptak zbliżając się do ziemi obniżył swój ogon, rozpościerał jego pióra, podnosił głowę do góry i uderzał lekko skrzydłami, aby w ten sposób zmniejszyć szybkość opadania i osiąść łagodnie. Badacz zdawał sobie sprawę z tego, że lądowanie stanowiło jedno z głównych niebezpieczeństw grożących aparatowi do latania, toteż w

celu przestudiowania tego zagadnienia sporządził sztucznego ptaka z ruchomym ogonem. Na modelu tym, luźno zawieszonym, usiłował wypróbować skutki ruchów piór ogona.

Z góry już przewidywał zastrzeżenia, które mogły powstać w związku z zastosowaniem obserwacji lotu ptaków do prób lotu człowieka. Prawdą było, że mięśnie i nerwy ptaka, a w szczególności mięśnie piersiowe, przewyższają mocą, poza wszelkimi proporcjami, analogiczne mięśnie człowieka. Leonardo twierdził jednak, że siła ptaków jest o wiele większa od siły potrzebnej do zwykłego latania; ptaki często muszą uciekać przed swoimi prześladowcami, często również same muszą ścigać swoje ofiary, a niejednokrotnie też dźwigać ciężki ładunek w dziobie. Podobnie i ludzie mają w nogach siłę znacznie większą od tej, jakiej normalnie potrzebują. Fakt ten Leonardo zademonstrował na przykładzie prostego doświadczenia. Zmierzył głębokość śladów stóp człowieka stojącego na miękkim gruncie, następnie wymierzył głębokość śladów człowieka trzymającego drugiego człowieka na ramionach i wreszcie śladów stóp człowieka, któremu kazał skoczyć możliwie jak najwyżej. Ze wzrostu zagłębienia śladów wyciągnął wniosek, że człowiek w nogach posiada siłę masy mięśniową dwa razy większą niż ta, która jest potrzebna do utrzymania człowieka w pozycji stojącej.

Leonardo całkowicie pozostawał w zgodzie z zasadami nowoczesnej techniki lotniczej, kiedy zalecał lotnikowi wzniesienie się możliwie na największą wysokość, „ponieważ będzie ona dla niego rękojmią bezpieczeństwa”. Przy lotach na dużej wysokości aparat będzie lepiej chroniony przed prądami i wirami powietrznymi niż przy lotach niskich; lotnik będzie miał mniejsze trudności z zachowaniem równowagi i większą łatwość w manewrowaniu, co pozwoli na łagodne lądowanie. Wielkie ptaki drapieżne, pisał Leonardo, latają bardzo wysoko z podobnych przyczyn:

„Gdyby lot ich był niski... nie mogłyby znaleźć żadnego schronienia z powodu gwałtownych, lodowatych podmuchów szalejących w wąskich przejściach między górami, jak również przy swoich wielkich skrzydłach nie byłyby w stanie tak pokierować lotem, aby nie zawadzić o przepaściste ściany albo wysokie turnie czy drzewa.”

Leonardo zdawał sobie sprawę z braków współczesnej znajomości warunków atmosferycznych, w owym czasie jednak mógł podejmować jedynie powierzchniowe badania. Dopiero w jakiś czas później gruntownie zgłębił ten problem, uważając go za „pierwsze stadium wiedzy dotyczącej stworzeń uskrzydłonych w powietrzu”. Miał jednak nadzieję, że zdołał już zebrać dostateczną ilość danych doświadczalnych i uzyskać potrzebną znajomość praw rządzących lataniem, aby przystąpić do budowy „wielkiego ptaka” – jak nazywał swój aparat.

Tym razem model aparatu opierał się na zasadzie szybowca. Płaszczyny nośne skopiowane zostały ze skrzydeł nietoperza; ścięgna – jak je Leonardo nazywał – miały być zrobione z linek skręconych z czystego jedwabiu, spojenia zaś z dobrze wygarbowanej skóry. Lotnik miał się znajdować w rodzaju gondoli powietrznej, ponieważ – jak twierdził konstruktor – „latający człowiek musi być wolny od pasa w górę, tak aby środek ciężkości jego i maszyny mógł ulegać przesunięciu stosownie do potrzeby”. Latający aparat narażony był, zdaniem Leonarda, na dwa niebezpieczeństwa: podpory aparatu mogły ulec złamaniu albo też aparatowi w razie przechylenia groziło wywrócenie. Jeśli chodzi o pierwszy wypadek, Leonardo starał się zmniejszyć ryzyko zwiększając moc materiału, w drugim – usiłował umieścić możliwie jak najdalej od siebie środek ciężkości i środek oporu. Przewidywał, że w aparacie o rozpiętości trzydziestu łokci (sześćdziesiąt stóp) odległość ta wyniesie cztery łokcie.

W tym stanie rzeczy Leonardo uważał, że udało mu się pokonać wszystkie przeszkody stojące na drodze konstrukcji przyrządu do latania. Właśnie podczas tej radosnej wiosny, w Fiesole wydało mu się, że marzenia jego życia stają się osiągalne i bardziej nawet namacalne niż otaczająca go rzeczywistość. Wśród rozfalowanych wzgórz, sięgających aż po rozświetlone niebo, wznosił się nagi pagórek wysokości tysiąca trzystu stóp, popularnie nazwany Monte Cecero albo, z uwagi na swoją szczególną budowę, Łabędzią Górą. Leonardo postanowił dokonać lotu ze szczytu tego wzgórza. Ani przez chwilę nie wątpił o powodzeniu przedsięwzięcia. Na tle obecnego podniecenia wszystkie poprzednie wahania i rozczarowania poszły w niepamięć. Raz jeszcze Leonardo osądził, że marzenia jego znalazły się u progu urzeczywistnienia, i z góry już cieszył się oczekującym go triumfem. Powrócił do Florencji i do swych zajęć jak człowiek ukrywający jakąś radosną tajemnicę. Pośpiesznie i jak gdyby w sekrecie przed samym sobą zapisał w notatniku: „Ze wzgórza, które nosi nazwę wielkiego ptaka, słynny ptak podejmie lot i napełni świat swą wielką sławą.” Słowa te wydały mu się zbyt płaskie i pospolite dla wyrażenia jego radości i podniecenia, więc kreśli ponownie, tym razem na okładce notatnika zawierającego wyniki obserwacji lotu ptaków, niemal liryczną uwagę: „Wielki ptak dokona pierwszego lotu z grzbietu wielkiego Łabędzia i napełni cały świat zdumieniem, a wszystkie kroniki swoją sławą, i przyniesie wieczną chwałę miejscu swojego urodzenia.”

Tak Leonardo snił o sławie. Ani przez chwilę jednak nie przypuszczał, że to jego twórczość artystyczna opromieni sławą nieśmiertelną miejsce jego urodzenia; ani przez chwilę nawet nie przypuszczał, że właśnie nieśmiertelne jego dzieła zapewnią mu sławę, która pójdzie w świat i zapełni wszystkie kroniki. Leonardo

prawie nigdy nie myślał o tym, aby nurtujące go pragnienie sławy miał zaspokoić jako malarz. I jeśli nawet odczuwał gorycz pochodzącą jeszcze z okresu wczesnej młodości, kiedy to nikt nie chciał uznać jego talentu, gorycz, której wyrazem stało się żarliwe pragnienie uznania jego sławy przez wieś rodzinną, to zdaje się, że pragnienie to nigdy nie zawładnęło nim w chwili, kiedy stał przed sztalugami czy przed freskiem. Kiedy Leonardo-malarz myślał o sławie, nigdy nie obiecywał sobie, że zdobędzie nieśmiertelność jako artysta. Wielkie wynalazki, wyjątkowe odkrycia, nowe wyniki prac badawczych czy też zwycięstwa odniesione nad żywiołami – one to miały, jak tego pragnął, roznieść sławę jego imienia po świecie, poprzez wszystkie granice i poprzez stulecia. Wszystkie jego niezaspokojone ambicje, wszystkie jątrzące się w nim upokorzenia, całe pragnienie uznania go przez współczesnych, wszystko to ześrodkowywało się teraz w marzeniu o ludzkim ptaku, który na szeroko rozpostartych skrzydłach o własnych siłach wzbije się w powietrze.

Leonardo powrócił do swojej pracy w Sala del Consiglio jak człowiek oderwany przez nędzne zajęcia zawodowe od jedynej działalności, która miała dla niego decydujące znaczenie. Powleczona werniksem powierzchnia ściany przyjmowała świetnie kolory. Przy pomocy młodych a zręcznych pomocników praca Leonarda posuwała się szybko naprzód. W ciągu zimy środkowa scena, przedstawiająca walkę o sztandar, została wykończona. Łaknące krwi twarze wojowników płonęły światłem, jak gdyby skąpane były w odbiciu jakiegoś odległego blasku, z postaci zwierząt i ludzi nadnaturalnej wielkości biła jakaś dzika wspaniałość.

Jednak barwy te, połyskując jak emalia, uporczywie nie chciały pozbyć się kleistej wilgotności. Wynalezione przez Leonarda cudowne spoivo wymagało na wyschnięcie więcej czasu, niż

artysta się spodziewał. Coś było tutaj nie w porządku. Zniecierpliwiony Leonardo postanowił powtórzyć w Sala del Consiglio ten sam eksperyment ze sztucznym suszeniem, który już raz zastosował przy malowaniu kartonu. W sali ustawiono wielkie palenisko, a fale ciepła ogarnęły błyszczące i wilgotne malowidło. Nagle, kiedy płomień wznosił się do góry, niektóre farby zaczęły się rozpuszczać i poczynając od górnej krawędzi obrazu opadać zalewając płaszczyznę malowidła. Strugi farb zaczęły się mieszać jedna z drugą. Przed oczyma Leonarda roztoczył się straszliwy obraz wolno, ale stale posuwającego się zniszczenia. Wszystko, co pozostało po latach pracy, to pocięta pręgami powierzchnia ściany, na której niewyraźnie majaczyły jakieś upiorne postacie. Raz jeszcze Leonardo, szukając absolutnej doskonałości, zniweczył zupełnie wyjątkowe dzieło i triumf swej sztuki.

W tym czasie Michał Anioł powrócił do pracy nad kartonem swojego fresku, jednak już po paru miesiącach musiał ją przerwać. Papież Juliusz II wzywał go do Rzymu. W maju 1506 roku artysta pokłócił się z papieżem. Przy podobnie upartych temperamentach musiało dojść do starcia. Michał Anioł, pieniąc się z gniewu, powrócił do Florencji i nie bardzo wiedział, co ma ze sobą zrobić. Rozwagał możliwość wstąpienia na służbę turecką, nie tracił jednak nadziei, że uda mu się jeszcze pogodzić z papieżem; tymczasem jednak wznowił przerwana pracę nad kartonem kąpiących się żołnierzy. W przeszłości Florencja podzielona była na dwa obozy. Obecnie Michał Anioł znalazł poparcie młodszego pokolenia, mającego kult dla rzeczy nowych, oraz pomoc ze strony ludzi małodusznych i niezdecydowanych, zrażonych niepowodzeniem Leonarda. Spotkał się również z poparciem gonfaloniera, który w wyniku współzawodnictwa pomiędzy artystami jemu właśnie przyznał palmę pierwszeństwa. „Możemy zaręczyć, że Michał

Anioł jest wybitnym człowiekiem, pierwszym w swojej sztuce we Włoszech, a może i na całym świecie” – pisał Soderini do brata. Soderini odznaczał się tolerancją, do jakiej są zdolni ludzie uparci i ograniczeni, skoro raz uświadomili sobie wartość jakiejś jednostki. „Jeśli przemówimy do niego łaskawie i potraktujemy go uprzejmie, możemy wszystko od niego otrzymać. Nie potrzeba nic więcej, wystarczy tylko dać mu do poznania, że go lubimy i że jesteśmy dla niego dobrze usposobieni. Dokona wtedy na pewno zdumiewających rzeczy.”

Czy Leonardo w obliczu źle ukrywanego gniewu gonfaloniera, wyrzutów Signorii i własnego, przepojonego goryczą niesmaku, mógł na nowo przystąpić do wykonania powierzonego mu dzieła? Jedyne jakiś olbrzymi sukces, jakiś niezrównany triumf mógł go wyzwolić od dręczącej zmory doznanej porażki. Znowu nadeszła wiosna i Leonardo znów znalazł się w Fiesole jako gość przybranego wuja Alessandra Amadoriego, tak dumnego z wpływu, jaki wywierał na młodego pseudosiostrzeńca. Właśnie tej wiosny 1506 roku Alessandro Amadori miał wypróbować siłę tego wpływu, tym razem w charakterze adwokata Izabeli d’Este. Ani jednak Izabela, ani wuj nie mogli przełamać uporu Leonarda.

Nadeszła chwila, kiedy wielki ptak miał się poderwać do lotu. Nagie stoki Łabędziej Góry wznosiły się wśród wonnego bogactwa tokańskiej wiosny. Ze wzgórzem tym łączyła się legenda przekazywana przez stulecia z ojca na syna. Wierzano w nią tak usilnie, jak gdyby rzeczywiście istnieli wiarogodni świadkowie mogący ją potwierdzić. Ze szczytu Monte Cecero miał się pewnego dnia wzbić w górę wielki ptak, jak gdyby cała Góra Łabędzia sama uniosła się w powietrze. Nagle znikł niczym połknięty przez niebo.

Coś się stało tej wiosny. Czyżby Leonardo wykończył budowę

„wielkiego ptaka” i zaopatrzony w spadochron i pęcherze zaryzykował próbę lotu? Przekroczył już wprawdzie pięćdziesiątkę, jednak ręce jego wciąż jeszcze miały tę samą siłę, z jaką łamał kiedyś podkowy i zginał żelazne sztaby. Czyżby dokonał próby lotu, zachowując zazdrośnie dla siebie sekret tego wydarzenia, i czyżby spadł bez wypadku wśród szczątków aparatu? A może sen rozwiął się, zanim wynalazca odważył się na jego urzeczywistnienie?

Żaden naoczny świadek nigdy nie przemówił na ten temat. Po określeniu swojej triumfującej przepowiedni nigdy już Leonardo ani słowem nie wspominał o locie. W każdym bądź razie od tej, chwili nigdy nie pisał o „wielkim ptaku” jako o czymś zupełnie realnym, nie widział też siebie w powietrzu unoszącego się w glorii sławy, która miała rozejść się po całym świecie. Coś runęło tej wiosny w Fiesole, aparat albo nadzieja. W wiele lat później, kiedy Leonardo od dawna leżał już w grobie i kiedy wtajemniczeni, o ile tacy w ogóle kiedykolwiek istnieli, nie potrzebowali dłużej utrzymywać sekretu, Girolamo Cardano, syn przyjaciela Leonarda, Fazio Cardana, jak gdyby wyjawiając tajemnicę albo może powtarzając tylko pogłoskę, pisał z wyższością człowieka, któremu los oszczędził rozczarowań:

„Obaj ludzie, którzy ostatnio próbowali latać, spotkali się z niepowodzeniem. Leonardo da Vinci również usiłował latać i spotkał go ten sam los. Był on wspaniałym malarzem.”

Rozdział siódmy

CZŁOWIEK – DZIEŁO SZTUKI

*Ancorache lo inziegno umano faceta inventioni varie,
rispando con vari slrumenti a un medesimo fine,
mai esso trovera invenzione più bella, ne più facile,
ne più breve della natura, perché nelle sue inventioni
nulla manca è nulla è superfluo.*¹

¹ Geniusz człowieka może dokonać różnych wynalazków posługując się różnymi narzędziami dla osiągnięcia tego samego celu. Jednak nigdy nie zdoła on dokonać odkrycia piękniejszego, bardziej ekonomicznego lub bardziej bezpośredniego niż prawa natury, jako że w jej wynalazkach niczego nie brakuje i niczego nie ma w nadmiarze, (wł.)

Poza Porta Orientale, wschodnią bramą Mediolanu, ciągnie się szeroki szmat otwartej przestrzeni przecięty wstęgą wartko płynącego potoku popularnie zwanego Acqua Lunga – Długa Woda. W tym to miejscu Leonardo proponował wybudowanie pałacu z loggią dwudziestu jeden łokci długości, dziesięciu i pół szerokości i ośmiu wysokości. Zazwyczaj przy budowie takich loggii nadawano im tę samą szerokość co i wysokość, „jednak – pisał Leonardo w swoim notatniku – wydaje mi się, że daje to melancholijny efekt, ponieważ przy tej wysokości są one ponure”.

Pałac miał być jasny, pełen powietrza i chłodu w lecie, kiedy to Mediolan ogarnia fala nieznośnego upału. Leonardo proponował, aby przez pałac przepływał potok dostarczając zimnej wody do

wodotrysków. Z właściwym sobie zamięłowaniem do technicznych igraszek proponował również, aby w różnych miejscach pałacu porozmieszczać rodzaj pułapek. Nie podejrzewający żartu gość w razie nadejścia na dane miejsce zostałby zlanym wodą tryskającą nań ze wszystkich stron. Leonardo uśmiechał się na myśl o pięknych damach w pułapce takiego natrysku.

Szerokie, wygodne schody miały prowadzić do wielkiego parku tak nawodnionego, aby można było na jego terenie założyć gaje pomarańczowe i aleje wysadzone wiecznie zielonymi cedrami. U stóp drzew miały rosnąć w olbrzymich ilościach rzadkie kwiaty migające za każdym podmuchem wiatru niczym małe, kolorowe światełka pod warstwą ciężkiego, zielonego listowia. Plan przewidywał ujęcie sączącej się wąskimi rowami wody w duże stawy, w których miały przepływać srebrzyste rybki, nie mącącej powierzchni przezroczystej wody ukazującej wyźwirowane dno o bogatej roślinności.

W parku tym nie mogło być ani duszno, ani parno. „Za pomocą młyna zawsze w lecie wytworzę wiatr” – pisał Leonardo i proponował, aby młyn ten wprawiał w ruch różne instrumenty muzyczne, których tony wonny wiatr roznosiłby po całym parku. Czar tego wspaniałego pałacu letniego nie byłby pełny bez ptaków i bez trzepotania ich skrzydeł w skrzących się promieniach słońca, śpiew zaś i szczebiot ptaków miał się mieszać z dźwiękami lutni.. Leonardo proponował rozciągnięcie ponad całym parkiem siatki z cienkiego drutu miedzianego, aby w ten sposób utrzymać w niewoli cały zespół latających śpiewaków. „Wiele ptaków różnego rodzaju – pisał – i w ten sposób będziecie mieli zawsze muzykę przy zapachu kwiatów, cedrów i cytryn.”

Czarujący ten ogród, leżący z dala od zgiełku codziennego życia, miał być przeznaczony dla francuskiego władcy Mediolanu,

którym był w tym okresie Charles d'Amboise, Sire de Chaumont i *Grand Maistre* Francji. Wszystkie wspaniałości, jakie Leonardo zgromadził, aby stworzyć ten sen letni, miały stanowić wyraz głębokiej wdzięczności Leonarda za wielką łaskawość okazywaną mu przez tego francuskiego arystokratę. Zdaje się, że właśnie wiosną 1506 roku, kiedy Leonardo dotknięty został najbardziej tragicznymi niepowodzeniami, otrzymał on od pana de Chaumont usilne zaproszenie do Mediolanu. Nigdy chyba zaproszenie takie nie mogło być bardziej na czasie, umożliwiała ono bowiem artyście ucieczkę od trapiących go dylematów.

Leonardo musiał jednak najpierw pokonać opór gonfaloniera i Signorii. Władze florenckie nie kryły swojego oburzenia z powodu zamiaru Leonarda porzucenia pracy, i to w tak krytycznym momencie. Z drugiej strony gonfalonier nie mógł jednak wyraźnie sprzeciwić się życzeniu wyrażonemu przez namiestnika króla Francji, z którego opieki korzystała Florencja. Zanim jednak gonfalonier wyraził zgodę na wyjazd Leonarda, ten musiał podpisać 30 maja 1506 roku sporządzony u notariusza akt, mocą którego zobowiązywał się powrócić do Florencji w ciągu trzech miesięcy. Złożył przy tym kaucję w wysokości stu pięćdziesięciu florenów, która miała przepaść, gdyby osobiście nie podjął jej z kasy Signorii. W każdym bądź razie Leonardo zapewnił sobie krótki okres odprężenia przed przystąpieniem do pracy nad usunięciem zniszczeń w malowidle ściennym przedstawiającym bitwę pod Anghiari. Rozczarowania ostatnich lat bardzo zaciążyły Leonardowi. Dokuczanie i drwiny, na jakie był stale narażony ze strony swoich ziomków, były tak trudne do zniesienia, że mając obecnie lat pięćdziesiąt cztery przybył do Mediolanu nie mniej rozgoryczony i upokorzony niż wówczas, kiedy przyjeżdżał po raz pierwszy do tego miasta i kiedy liczył tylko lat trzydzieści.

W Mediolanie Leonardo jakby cudem znalazł się nagle w atmosferze przyjaźni i gorącego uznania. Wicekról Mediolanu przyjął go w swoim domu jako znakomitego gościa, którego od dawna pragnął poznać i o którym z góry wie, że zostanie jego przyjacielem. „Wspaniałe dzieła – pisał wicekról do Signorii – jakimi ziołek wasz, Maestro Leonardo da Vinci, wzbogacił miasta włoskie, a w szczególności Mediolan, wzbudziły miłość dla niego tych wszystkich, którzy je widzieli, chociaż nawet nigdy go nie spotkali osobiście. My również przyznajemy, że należeliśmy do tych, którzy go kochali, zanim jeszcze poznali go osobiście.”

Pan de Chaumont, bratanek wszechpotężnego kardynała d'Amboise, został mianowany namiestnikiem królewskim mając lat dwadzieścia pięć. W chwili kiedy Leonardo go poznał, władca mediolański piastował wiele godności i zaszczytów; był marszałkiem Francji i wielkim admirałem floty francuskiej. W okresie sprawowania władzy w Mediolanie zgromadził olbrzymie bogactwa, i to przy pomocy metod raczej dość wątpliwych. Posiadał tutaj odziedziczoną posiadłość, wspaniale odbudowany Chateau de Meillant; dowcipnisie szeptali, że „*Milan a fait Meillant.*”¹

¹ Mediolan zbudował zamek Meillant. (fr.)

Poza szerokim, kwadratowym czołem pan de Chaumont snuł ambitne plany: śnił o księstwie toskańskim obejmującym Lukkę, Pizę i Piombino, i jedynie zastrzeżenia, jakie miał w tej sprawie jego stryj, który myślał o tiarze papieskiej dla siebie, powstrzymały ambitnego namiestnika od wykrojenia siłą tego księstwa z organizmu osłabionych Włoch. Tymczasem, pieszcząc się nadzieją wspaniałej przyszłości, Charles d'Amboise wiodł życie swobodne,

pełne burzliwych przygód i awantur miłosnych. Był on – jak mówił kronikarz mediolański – „przyjacielem Wenus i Bachusa”, a w wyszukiwaniu coraz to nowych przyjemności okazywał tym większą gorliwość, im częściej ulegał atakom malarii, która mimo jego sił i żywotności przedwcześnie wpędziła go do grobu. Jak gdyby przewidując krótkotrwałość swego istnienia na świecie, Charles d'Amboise chciwie korzystał ze wszystkich przyjemności nie tylko zmysłowych, ale i intelektualnych, jakich życie mogło mu dostarczyć. Jego rozmowy z Leonardem otworzyły przed nim świat zupełnie nowy, odsłaniając możliwości, o jakich nigdy nie marzył, i rozwijając zdumiewające, przekraczające granicę wyobraźni perspektywy i plany. Dyskutował on z Leonardem nad zagadnieniami śmiałych konstrukcji, budowy kanałów, pogłębienia i regulacji rzek, tak aby uczynić je spławnymi, oraz wynalazków wojskowych. Zdawał sobie sprawę, że arcydzieła artysty odsłaniały przed nim jedynie mały wycinek możliwości jego geniuszu. „Po naszych rozmowach z nim i po uświadomieniu sobie wielu jego zalet – pisał pan de Chaumont do gonfaloniera Florencji – widzimy wyraźnie, że sława, jaką zdobył swoim malarstwem, jest niczym wobec sławy, na jaką zasługuje pod innymi względami, w których celuje najwyższą doskonałością. Pragniemy stwierdzić, że jeśli chodzi o dowody jego pracy, to wszystko, o cokolwiek poprosiliśmy go, czy to w dziedzinie projektów, czy architektury, czy innych rzeczy stosownych do naszego położenia, potrafił on spełnić nasze żądania w taki sposób, że nie tylko byliśmy zadowoleni, ale musieliśmy go podziwiać.”

Chaumont nie miał zamiaru zgodzić się na to, aby tak wartościowy człowiek opuścił Mediolan po trzech miesiącach. Zresztą i sam Leonardo robił, co było w jego mocy, aby opóźnić swój powrót do Florencji, gdzie nie mógł sobie wyobrazić rozpoczęcia

na nowo pracy nad dziełem, które spotkało niepowodzenie, zwłaszcza że płonący w nim ogień wygasł, a radość tworzenia należała do przeszłości. Chaumont zwrócił się do Signorii z prośbą o przedłużenie artysty urlopu. Prośba ta jednak przyjęta została bardzo nieprzychylnie. Signoria napisała szorstko do Geffroya Carlesa, wicekanclerza Mediolanu, że może zgodzić się na przedłużenie nieobecności Leonarda tylko o jeden miesiąc: mógł on pozostać w Mediolanie do końca września. Signoria nie wysunęła zresztą zastrzeżeń co do dłuższego pobytu artysty w Mediolanie, jeśli zwróci on pieniądze pobrane za dzieło, które nawet nie wyszło ze stadium początkowego.

O osobę Leonarda rozpoczęła się teraz regularna wojna pomiędzy Signoria a wicekrólem. Chaumont wysłał ponownie list do gonfaloniera prosząc o przyznanie artyście dalszych trzech miesięcy urlopu i zaznaczając, że taka jest wola króla. Soderini odpowiedział opryskliwie i ze złe ukrytą złością: „Leonardo da Vinci – pisał – nie zachował się tak, jak był powinien, w stosunku do naszej Rzeczypospolitej. Wziął dużo pieniędzy, a zaledwie zaczął ważne dzieło, do którego się zobowiązał.”

Geffroy Carles również gorąco popierał sprawę Leonarda. Człowiek ten, którego Ludwik XII nazywał swoim „umiłowanym i wiernym doradcą”, był nie tylko wybitnym administratorem, zwierzchnikiem Delfinatu i wicekanclerzem Mediolanu, ale również uczonym, który uzyskał doktorat na uniwersytecie w Turynie. Odznaczał się wspaniałym orlim nosem, którego efekt w dużym stopniu osłabiała okrągła i nieco cofnięta broda, znamionująca ludzi o pogodnym i żartobliwym usposobieniu. Był on zbieraczem cennych rękopisów, interesował się naukami przyrodniczymi i muzyką; pisał też wiersze chętnie czytane przez przyjaciół zbijających się w jego domu, który stał się jednym z ośrodków życia

kulturalnego. Przyjaźń pomiędzy Carlesem a Leonardem dała powód do złośliwych plotek rozsiewanych we Florencji przez zazdrosnych przeciwników artysty. W odpowiedzi swojej Soderini dodał, że Leonardo działał jako szpieg na rzecz Carlesa – *per amore della Signoria Vostra si è comportata da delatore*. List swój zakończył definitywną odmową: „Życzymy sobie, aby w tej sprawie nie było dalszych żądań, jako że zamówione dzieło ma służyć naszej społeczności, my zaś bez zaniedbania naszych obowiązków nie moglibyśmy się zgodzić na dalszą zwłokę.”

Wicekról całkowicie podzielał opinię swojego stryja o zmyśle kupieckim Florentczyków. Pewnego razu kardynał d'Amboise powiedział ambasadorowi Florencji: „Wy, Florentczycy, nigdy niczego nie możecie dokonać. Zawsze się targujecie o ludzi i pieniądze.” Jednak na list gonfaloniera Chaumont odpowiedział z dyplomatyczną kurtuazją, z lekkim tylko odcieniem ironii traktując napastliwe słowa Soderiniego. Pisał on gorąco o swoim podziwie dla geniuszu Leonarda, jak gdyby chciał w ten sposób otworzyć oczy Florentczyków na wielkość ich sławnego ziomka: „I jeśli już trzeba człowieka o takich wartościach zachwalać wobec jego własnych rodaków, czynimy to z całego naszego serca i stwierdzamy wobec was, że gdyby kiedykolwiek jego rodzinie miasto chciało uczynić coś dla niego, czy to przez zwiększenie jego majątku, czy to poprawę jego bytu, czy też obdarzając go zaszczytami, czyniąc tak wyświadczy jemu, jak i nam szczególną przyjemność.”

Nawet tak wyraźne oświadczenie nie zdołało zmienić postawy krótkowzrocznego gonfaloniera domagającego się natarczywie powrotu Leonarda. Spór o osobę malarza groził niemal przekształceniem się w sprawę stanu i osiągał stadium, w którym król został zmuszony do osobistej interwencji. A w okresie tym Florentczycy

mieli szczególne powody do troski o utrzymanie łask królewskich. Ludwik XII po ciężkiej niemocy, która zagrażała jego życiu, przygotowywał się obecnie do nowej wyprawy włoskiej. Florentczycy mieli też szczególne powody do wdzięczności wobec króla za to, że zapobiegł interwencji Ferdynanda Katolickiego w sporze między Florencją a Pizą. „Teraz jednak – powiedział Ludwik do ambasadora florenckiego, Francesca Pandolfiniego – nadarza się okazja, aby Signoria mnie wyświadczyła uprzejmość. Napiszcie do nich, że pragnę skorzystać z usług Maestra Leonarda, malarza, który przebywa obecnie w Mediolanie. I żeby mi Waszmość dopilnował, aby Signoria upoważniła go do wstąpienia na moją służbę od razu i aby nie ruszał się z Mediolanu aż do mojego przybycia.”

Ludwik XII zbyt dobrze znał życie i naturę ludzką, aby nie zdawać sobie sprawy, że nawet władca musi wyraźnie dać do zrozumienia, w jakim stopniu zależy mu na wypełnieniu jego życzenia, toteż dodał: „I napiszcie do Florencji w taki sposób, żeby list odniósł skutek, napiszcie natychmiast i pokażcie mi ten list.”

O rozmowie tej Pandolfini poinformował Signorię. Był on zdumiony, że Leonardo cieszy się tak wielkimi względami. W formie wyjaśnienia dodał jeszcze tonem człowieka, któremu nie są obce niezrozumiałe kaprysy możnych tego świata: „A wszystko to stało się w następstwie małego obrazu jego pędzla, który ostatnio tutaj przywieziono i który uważa się za dzieło zachwycające.” Pandolfini bardzo chciał się dowiedzieć, jakiego też rodzaju zamówienie król miał zamiar powierzyć artyście» Król, z myślami przepełnionymi uśmiechem błąkającym się dokoła ust Madonny z kołowrotkiem malowanej dla Florimonda Roberte, odpowiedział: „Jakiś obraz Madonny albo coś innego, coś, co mi przyjdzie do głowy; może poproszę go, aby namalował mój portret.”

Ażeby się upewnić, Ludwik osobiście napisał w połowie stycznia 1507 roku do Signorii: „Odczuwamy szczególną potrzebę skorzystania z usług Maistre Leonard de Vince, malarza z waszego miasta, i mamy zamiar zamówić pewne dzieła jego ręki, jak tylko przybędziemy do Mediolanu, co z pomocą Boską wkrótce winno nastąpić. A skoro tylko otrzymacie to pismo, napiszcie do niego, aby nie ruszał się z Mediolanu aż do chwili naszego przybycia.”

II

Ludwik wkrótce już miał poważne powody, aby udać się do Mediolanu. Genua od paru miesięcy znajdowała się w stanie fermentu. Ludność jej zbuntowała się przeciwko rządowi arystokracji, a spór pomiędzy klasami szybko przekształcił się w rewoltę skierowaną przeciwko władzy francuskiej. Niezdecydowana postawa Francuzów zachęciła Genuńczyków do walki o niepodległość. Tłumaczyli oni sobie wahanie okupantów jako oznakę ich słabości, nie wiedząc, że Francuzi zawsze zwlekali z podjęciem decyzji aż do nadejścia momentu krytycznego.

Mimo ostrzeżeń doradców, obaw królowej, zaklinań papieża i gróźb Maksymiliana Ludwik XII nie chciał się zgodzić na ustępstwa. Gdyby ktokolwiek – oświadczył król – odważył się stanąć na jego drodze, to on, król, wyda mu bitwę. Gdziekolwiek armia francuska znalazła się w marszu, przyłączali się do niej młodzi rycerze spragnieni przygód i szukający sławnej śmierci lub życia pełnego zaszczytów i bogactw po drugiej stronie Alp. Mimo silnych fortyfikacji i korzystnego położenia miasta Genuńczycy musieli skapitulować wobec śmiałków walczących pod wodzą takich ludzi jak La Palice i Bayard.

Po formalnej kapitulacji Genui, 24 maja 1507 roku, król

wkroczył do Mediolanu witany przez ludność i przez duchowieństwo. Fala nowych uroczystości wymazała przeszłość z pamięci ludzkiej. Leonardo znowu musiał zająć się urządzaniem wspaniałych uroczystości. Projektował dekoracje teatralne, a w czasie przedstawień pod gołym niebem w powietrzu fruwały sztuczne ptaki jego pomysłu, zawieszane na niewidocznych drutach. Jeśli jednak dokoła osoby nowego władcy gromadzili się ci sami ludzie co i koło jego poprzednika, obowiązujący na zamku ceremoniał przeniknięty został zupełnie nowym duchem: etykietę ignorowano i nikt zazdrośnie nie przestrzegał przywilejów pierwszeństwa. Wielcy panowie francuscy zwracali się jeden do drugiego po prostu jak człowiek do człowieka. Izabela d'Este uskarżała się, że w ogólnym zamieszaniu wywołanym nowymi obyczajami „jest rzeczą zupełnie niemożliwą odróżnić jednego dostojnika od drugiego”. Dobry humor króla również w niemałym stopniu przyczynił się do wprowadzenia zamętu w nakazany sztywny ceremoniał włoski. Podczas jednego z balów stare wino i uroda młodych kobiet tak zawróciły królowi głowę, że jego arcychrześcijańska mość sama zmusiła czterech co młodszych kardynałów, aby ku uciesze zebranych gości wzięli udział w płasach.

Wśród tańczących kardynałów znajdował się jeden z najbardziej oddanych przyjaciół Lodovica Sforzy, jego szwagier, Ippolito d'Este. Pozostał on wierny Lodovicowi aż do ostatniej chwili i podejmował broń w jego sprawie mimo stanowczego sprzeciwu swego ojca, ostrożnego księcia Ferrary. Stosunki młodego kardynała z nadwornym malarzem Lodovica datowały się prawdopodobnie jeszcze z tego okresu, kiedy Il Moro był u władzy, pierwsza jednak wzmianka o nim, jako o zaufanym protektorze, pojawia się w notatkach Leonarda dopiero po ceremonialnym wjeździe króla Francji do Mediolanu.

Gdyby Ippolito d'Este poszedł za swoimi skłonnościami, niewątpliwie zamieniłby purpurę kardynalską na błyszczącą zbroję, a zapewnione dochody na przygody wojenne. Zepsuty przez samą naturę i pozbawiony przez służalczość i pochlebstwa otoczenia jakiegokolwiek dyscypliny wewnętrznej, wzrastał rozwijając w sobie jednakowo wszystkie swe cechy dobre i złe, brutalność i wspaniałość, zuchwalstwo i nieobliczalność.

Po raz drugi w życiu Leonardo spotkał się na ziemi mediolańskiej z uznaniem, którego odmówiono mu w rodzinnym mieście. Po raz drugi zaczynał budować karierę z pomocą protektorów, którzy nie byli jego ziomkami. Znowu czuł się jak u siebie w domu w Mediolanie, będąc gościem pana de Chaumont. Na parę dni przed przybyciem króla Francji przelał saldo swojego rachunku w Santa Maria Novella na rachunek depozytowy. Saldo to, w wysokości stu pięćdziesięciu florenów, odpowiadało kwocie, jaką musiał zwrócić Signorii tytułem kompensaty za swoją nieobecność. Wyrównał to zobowiązanie i w ten sposób zerwał ostatnią więź, która łączyła go z Florencją.

W tym czasie nastąpił wypadek, który miał go jeszcze silniej związać z Mediolanem. Zdarzeniem tym było poznanie młodego Francesca Melzi, który przybył do Leonarda w charakterze ucznia. Miał on odegrać doniosłą rolę w życiu tego starzejącego się i całkowicie osamotnionego człowieka. Francesco należał do znakomitej mediolańskiej rodziny Melzich i prawdopodobnie malarstwo pociągało go raczej jako amatorska rozrywka. Miał on niewielki talent, dużą cierpliwość i wielką umiejętność naśladowania. Gdyby zajął stanowisko czołowego obywatela miasta, niewątpliwie zarzuciłby malarstwo traktując je jako kaprys młodości. Jednak zetknięcie się z Leonardem otworzyło przed nim szersze horyzonty.

Leonardo był niezwykle ujęty osobistym urokiem chłopca, jego regularnymi rysami, swobodnym wdziękiem i brakiem jakichkolwiek cech właściwych temu wiekowi, jak pewne nieokrzesanie czy niezgrabność. W przeszłości Leonardo podobnie już raz się zachwyił urodą małego nicponia Giacomu. Tym razem nie chodziło o zaniedbanego i zdemoralizowanego chłopca żerującego na dobroci mistrza; ten chłopiec miał charakter prosty i przezroczysty jak kryształ, chociaż może jeszcze niezupełnie uformowany, jak się tego można było zresztą spodziewać po człowieku, którego dzieciństwa nie przesłonił zaden cień. Francesco był układnym i posłusznym chłopcem o wrodzonym dobrym sercu i o tak spokojnym usposobieniu, że nawet niespodziewana przyjaźń z wielkim człowiekiem nie zachwiała jego równowagi.

W tym niezwykłym związku przyjaźni przedwcześnie starzejącego się człowieka z młodym chłopcem, człowieka, który wchłonał w siebie całą ówczesną wiedzę, z dzieckiem, które bez zastrzeżeń patrzyło na otaczający je świat jak w zwierciadło, niewątpliwie jedynym dawcą był Leonardo. Z intuicją chłopca znajdującego się na granicy wieku młodzieńczego Francesco Melzi bardzo szybko zauważył samotność swojego sławnego przyjaciela. Poprzez zwodniczy blask legendarnej sławy Francesco zdołał dojrzeć zupełne odosobnienie wielkiego myśliciela. I bardzo szybko jego idealizowanie osoby mistrza zaczęło mieszać się ze wzruszającą troskliwością wyrażającą się w drobnych sprawach codziennego życia, jak gdyby to młody syn opiekował się ojcem, który jest niepraktycznym geniuszem.

W miarę jak lata upływały, troskliwość ta rozwinęła się w Melzim w prawdziwe poczucie odpowiedzialności, a wreszcie w przekonanie, że rola ta stanowi świętą misję, jaką przeznaczenie włożyło mu na barki. Na długo przedtem, zanim Leonardo zdał

sobie sprawę, jak bardzo jego młody przyjaciel stał się dla niego niezbędny, przyjmował on poświęcenie młodego człowieka jako niespodziewany a spóźniony dar życia.

III

Szczęśliwsza atmosfera, w jakiej żył teraz Leonardo, szybko przyczyniła się do usunięcia żądła niepowodzeń, jakie były jego udziałem we Florencji. Zaledwie rok upłynął od chwili, kiedy to wolał uciec z tego miasta, aniżeli stanąć w obliczu konieczności naprawiania własnych błędów. Teraz otrząsnął się z tych przykrych wspomnień i czuł się dostatecznie silny, aby podjąć ostrą walkę z władzami florenckimi w obronie swoich interesów osobistych. Walkę tę przeniósł do obozu wroga i prowadził ją z zajadłością, jaką mogły usprawiedliwić jedynie doznane zadawnione krzywdy.

Mniej więcej w połowie roku 1507 umarł jego stryj, Francesco da Vinci. Śmierć jego przeszła niespostrzeżenie jak i jego życie, tak że nawet akt śmierci się nie zachował. Po zgonie ten cichy syn przedsiębiorczej rodziny doszedł do głosu wywołując aktem ostatniej woli większą wrzawę aniżeli przedtem działalnością całego swojego życia. Ze swoją niezależnością spojrzenia widział wszystkie trudności materialne, z jakimi musiał się borykać jego sławny bratanek, pozostawił mu więc właściwie cały swój majątek. Niezależnie od bezpośrednich korzyści materialnych akt ten stanowił jak gdyby formalne dopuszczenie Leonarda do rodziny i wyrównywał w tym względzie zaniedbanie ojca w stosunku do syna. Reszta rodziny, pozostająca pod wpływem Ser Giuliana, który zgodnie z tradycją również został notariuszem, zakwestionowała testament stryja, Leonardo zaś ze swej strony zaczął

dopominać się o przysługującą mu część schedy po ojcu. Osobiście udał się w tej sprawie do Florencji, zaopatrzony w listy polecające wystawione przez jego protektorów z królem włącznie. W sporze toczącym się pomiędzy zwykłymi obywatelami Ludwik XII rzucił na szalę cały ciężar swojej potęgi zwycięzcy. W liście swoim z dnia 27 lipca 1507 roku król *Loys, par la grâce de Dieu Roy de France, Duc de Milan, Seigneur de Gênes* – skreślił następujące słowa do gonfaloniera i notabli we Florencji:

„Bardzo nam mili a wielcy przyjaciele! Dowiedzieliśmy się, że nasz drogi a wielce umiłowany Leonard de Vince, nasz malarz i inżynier nadworny, ma spór i sprawę ze swoimi braćmi o pewną schedę. Ponieważ będąc stale przez nas zajęty i znajdując się w naszym otoczeniu nie może on należycie pilnować tej sprawy oraz ponieważ jest naszym jedynym życzeniem, aby wspomniany spór został zakończony jak najlepiej i jak najszybciej sprawiedliwym wyrokiem, postanowiliśmy napisać do Was w tej sprawie. I żądamy, abyście przyczynili się do tego, żeby spór ten został jak najlepiej i jak najszybciej załatwiony wyrokiem prawa, a czyniąc tak sprawicie nam bardzo wielką radość.”

Jak gdyby ten aż nadto wyraźny dowód łaski króla nie był jeszcze wystarczający, Leonardo zwrócił się do wicekróla Mediolanu z prośbą, aby użył on w jego sprawie swoich wpływów w stosunku do Signorii. Charles d'Amboise napisał 15 sierpnia do Florencji, że król bardzo niechętnie godzi się na rozstanie z Leonardem, który właśnie pracuje nad zamówionym przez niego obrazem. Leonardo winien więc załatwić jak najszybciej swoje sprawy we Florencji i wracać możliwie najprędzej do Mediolanu.

Półtora roku przedtem Leonardo opuścił Florencję mając na sumieniu niedotrzymanie umowy. Obecnie wracał jako nadworny malarz i inżynier króla Francji. Uzbroidł się jednak przeciwko każdej niemiłej ewentualności, na jaką mógł być narażony. Daleko

posunięta ostrożność w tym kierunku dziwnie łączyła się w jego naturze z często występującym brakiem zmysłu praktycznego. Przyipywy wyjątkowej bystrości następowały u niego czasami po okresach całkowitego niedołęstwa w załatwianiu spraw codziennych. Teraz nie zaniedbał niczego, co by mogło wpłynąć na uzyskanie korzystnej dla niego decyzji. Pragnął otrzymać zadośćuczynienie za wszystkie upokorzenia doznane w przeszłości. Po przybyciu do Florencji Leonardo dowiedział się, że sprawa jego znajduje się w rękach jednego z przeorów, Raffaella Hieronima, i wkrótce stwierdził, że sędzia ten pozostaje w niezwykle zażyłych stosunkach z kardynałem Ippolitem d'Este. Leonardo nie miał żadnych skrupułów wykorzystując osobę króla w swoich sprawach osobistych, tym bardziej więc nie wahał się ani przez chwilę, żeby zwrócić się do kardynała z prośbą o interwencję. „Zaledwie parę dni temu przybyłem tutaj z Mediolanu – pisał – i stwierdziłem, że mój brat nie chce się zgodzić na wykonanie ostatniej woli spisanej przed trzema laty, kiedy umierał mój ojciec. Aczkolwiek sprawa moja jest uczciwa, pragnąłbym upewnić się, że zostanie ona zasądzona na moją korzyść. Dlatego też nie mogę powstrzymać się od prośby, aby Wasza Wysokość zechciał napisać list polecający.” Leonardo prosił kardynała, aby napisał do Ser Raffaella w „ten zręczny i skuteczny sposób, którego Wasza Wysokość tak umie używać... i nie mam najmniejszych wątpliwości, na podstawie wielu rzeczy, które słyszałem, że Ser Raffaello, będąc tak serdecznie oddany Waszej Wysokości, wyda wyrok po mojej myśli”.

Leonardo czując, że uczynił wszystko, co mógł, cierpliwie czekał na wyrok. Tym razem był on gościem rzeźbiarza Giovannięgo Francesca Rusticiego i mieszkał w domu, który Piero di Braccio Martelli, uczony i zamożny protektor artystów, oddał do

dyspozycji rzeźbiarza. Dom, do którego wprowadził się Leonardo wraz z nieodstępnym Salaim, dziwny zaiste przedstawiał widok. Był to dom ekscentryka, całkowicie odpowiadający zamiłowanom lubującego się w grotesce Leonarda. Rustici podzielał na przykład upodobanie swojego gościa do wszystkich dziwnych zwierząt. Miejsce psa zajmował tutaj jeżozwierz, który często wbijał kolce w nogi gości podczas spożywania posiłków. Nic wówczas nie mogło bardziej rozśmieszyć gospodarza niż widok gości krzyczących z przerażenia i pocierających okaleczone łydki. Oswojony orzeł swobodnie latał po przestronnych komnatach, jak gdyby zapominając o bezkresnych przestworzach. Czasami wśród ożywionej rozmowy rozlegał się gdzieś z kąta jakiś chrapliwy, zgrzytający głos, po czym nagle na stole zjawiał się kruk, łopotał skrzydłami i spoglądając na mówcę otwierał dziób, jak gdyby chciał zrobić jakąś uwagę dowodzącą, że w tym czarnym ptaku zamknięta jest ludzka dusza. Rzeźbiarz był przekonany, że zwierzęta jego podlegają pewnym tajemniczym metamorfozom. Wierzył również w nekromancję i w czarną magię; w wielu retortach warzył różne dziwne mikstury i z upodobaniem otaczał się czarnoksiężnikami i alchemikami.

Jednak ten niezwykły człowiek, otaczający się dziwnymi zwierzętami i jeszcze dziwniejszymi ludźmi oraz gorszący świetne towarzystwo, do którego z urodzenia należał, potrafił zdobyć się na coś więcej niż tylko na pogardę w stosunku do spraw zwykłych i codziennych. Jako artysta posiadał on wielki talent, który wywarł silne wrażenie na Lorenzu de Medici jeszcze wtedy, kiedy młody artysta był niemal dzieckiem; za namową księcia rozpoczął on studia w pracowni Verrocchia. W tym czasie Leonardo nie pracował już u swego mistrza; opuścił Florencję, kiedy Rustici liczył zaledwie lat dziesięć. Chłopiec musiał jednak widzieć wczesne

rzeźby i rysunki Leonarda, zwłaszcza studia koni, którymi specjalnie się interesował. Musiał też zapewne słyszeć o pracach badawczych Leonarda i o jego mistrzostwie w każdej niemal dziedzinie, o jego trybie życia i o przestrzeganiu przez niego niepojętych praw, jakie sam sobie narzucił. Leonardo stał się dla niego wzorem. Usiłował go naśladować w ramach możliwości własnego talentu i własnej dyscypliny życia pędzonego dość bezcelowo. Vasari stara się wykazać, że młody rzeźbiarz pracował w zakresie swojej sztuki raczej dla przyjemności i z chęci wyróżnienia się, a nie w celu zarobienia pieniędzy. Rustici był zresztą szlachetnie urodzony i posiadał majątek zapewniający mu niezależność materialną. Od czasu do czasu wyładowywał energię w jakimś wielkim wyczynie, czuł bowiem, że musi dać konkretne dowody swoich możliwości.

Leonardo przybył do Florencji w okresie podobnego przyływu wupału twórczego. Cech kupców – *arte dei mercanti* – jeszcze w poprzednim roku postanowił usunąć rozsypujące się marmurowe posągi przy wejściu do Chrzcielnicy i zastąpić je grupami ogromnych figur z brązu, przerastającymi wielkość człowieka. Rustici otrzymał zamówienie na jedną z takich grup, mającą przedstawiać świętego Jana pomiędzy faryzeuszem a lewitą. Była to pierwsza jego poważniejsza praca. Przyjazd Leonarda właśnie w tym czasie Rustici uważał za szczególne zrządzenie losu. Starał się on, jak tylko mógł, aby jego czcigodny gość czuł się jak najlepiej w jego domu i uprzedzał wszystkie jego życzenia. Pod maską lekkomyślności Rustici ukrywał rzeczywiście bardzo dobre serce. Trzymał zawsze pieniądze w koszyku, tak aby je mieć pod ręką na wypadek, gdyby ktoś zapukał do jego drzwi z prośbą o jałmużnę. Dzielił się dochodami z przyjaciółmi, których los nie obdarzył równie łaskawie. Mimo to nie miał zbyt wielkiego zaufania do

uczciwości ludzkiej. Pewnego razu po odpoczynku w lesie zapomniał zabrać swój płaszcz; kiedy później płaszcz ten odniesiono mu do domu, zauważył żartobliwie: „Świat staje się zbyt doskonały; widocznie koniec jego jest już bliski.”

Leonardo mógł również zaobserwować, jak bardzo serio gospodarz jego traktuje otrzymane zamówienie, i chociaż sam w tym czasie miał na głowie ważne zamówienia, otrzymane od króla Francji i od wicekróla Mediolanu, nie szczędził rad i życzliwych wskazówek młodszemu przyjacielowi w okresie wstępnych prac. Na temat tej przyjaźni pracownie florenckie obiegały różne złośliwe plotki; jedną z nich notuje nawet Vasari: „Leonardo był tak przywiązany do niego... że zawsze czynił ściśle to, czego Giovanfrancesco od niego zażądał.” Pomimo dwudziestu lat różnicy wieku, obaj mieli te same upodobania, jeśli chodzi o płatanie figłów, często nawet makabrycznych, o zwodzenie bliźnich i o stosowanie złośliwych wynalazków mechanicznych. Giovanfrancesco Rustici należał do grona młodych artystów, którzy sami przezwali się „Braćmi Kotła” – *compagnia del paiuolo* – i którzy regularnie spotykali się to w tym, to w innym domu jednego ze swoich kolegów. Pewnego dnia, kiedy obowiązki gospodarza pełnił Giovanfrancesco, goście ujrzeni, że jadalnia zamieniona została na olbrzymi kocioł miedziany, zrobiony z wielkiej kadzi. W tajemniczym świetle sączącym się z góry, twarze gości robiły takie wrażenie, jak gdyby znajdowały się pod wodą. Kiedy gospodarz skinął głową, spod podłogi wychyliło się nagle drzewo, po czym gałęzie jego rozpostarły się ponad stołem podsuwając gościom talerze z jadłem. Po pierwszym daniu gałęzie opadły znikając pod podłogą; ukazały się ponownie przy następnych daniach. Zgrzyt mechanizmu zagłuszyły dźwięki ukrytej orkiestry. Wynalazkiem

tym Giovanfrancesco pobił wszystkie pomysły swoich przyjaciół. Jeden z nich przyniósł ze sobą pieczoną gęś ucharakteryzowaną na kotlarza, inny kotlety cielęce mające wyobrażać kowadło, a malarz Domenico Puligo przyszedł z pieczonym prosiakiem przebrany za pomywaczkę.

IV

Może niektóre z tych mechanicznych niespodzianek zostały opracowane wspólnie przez Leonarda i Rustica, może Leonardo podsunął tylko pewne pomysły. To ostatnie przypuszczenie wydaje się bardziej prawdopodobne. Leonardo urządził się bardzo wygodnie w domu Rustica. Miał pod ręką wszystkie swoje papiery i szkice i wcale nie wywierał wrażenia człowieka, który oczekuje na wydanie wyroku sądowego, podczas gdy gdzie indziej czekają nań pilne zadania, lecz kogoś, kto nareszcie osiągnął niebiański spokój i może przejrzeć cały swój naukowy dorobek przeszłości.

Leonardo porządkował porozrzucane luźno papiery, przeglądał mniejsze notatniki, w których pomieszone były obserwacje z najbardziej różnych dziedzin, wykreślał powtórzenia i błędy, przepisywał ustępy sprawiające mu szczególną przyjemność, układał razem materiały pozostające w pewnym ze sobą związku i doszedł w końcu do wniosku, że jeśli nawet ten zbiór nie stanowi jeszcze kompletnego dzieła, to i w takim już stanie nadaje się do ogłoszenia drukiem, napisał więc wstęp do zamierzonego wydania swoich rękopisów.

„Zaczęto we Florencji w domu Piera di Braccio Martellego dwudziestego drugiego dnia marca 1508 roku. Ma to być nie uporządkowany zbiór prac wziętych z wielu rękopisów, które skopio-
wałem tutaj mając nadzieję, że uda mi się później poukładać je

każdy na swoim miejscu stosownie do przedmiotu, o jakim traktują. Wierzę jednak, że zanim dokończę tego zadania, będę musiał powtórzyć jedne i te same rzeczy wiele razy, za co, o czytelniku, nie gań mnie, jako że przedmiotów jest dużo, a pamięć nie może ich zatrzymać wszystkich i powiedzieć: «Nie napiszę tego, ponieważ już to raz napisałem.» Gdybym życzył sobie uniknąć tego błędu, to w każdym wypadku, przepisując dany ustęp, a nie chcąc się powtarzać, musiałbym czytać wszystko, co napisałem poprzednio, i to tym bardziej, że powstają długie odstępy pomiędzy czasem napisania jednego rękopisu a następnego.” Przez pewien czas Leonardo nosił się z myślą wydrukowania tych prac, obliczał nawet, ile liter objęłoby dzieło liczące sto sześćdziesiąt stronic. Podobne obliczenie zrobił w jednym z dzieł Rogera Bacona, które przygotował do druku.

Leonardo zaprojektował też ulepszoną prasę drukarską. Projekt ten należy do najwcześniejszych z istniejących rysunków tego rodzaju; urządzenie składało się z prasy, której spód z chwilą, gdy blat podnoszono do góry, zsuwał się po płaszczyźnie pochyłej. W ten sposób arkusz już zadrukowany dawał się łatwo usunąć, a na jego miejsce można było położyć arkusz następny. Spód prasy, poruszany przez wielkie koło zębate, wracał następnie do poprzedniej pozycji; nacisk potrzebny do otrzymania wyraźnych odbitek uzyskiwano za pomocą pasa skórzanego.

Wydaje się jednak, że Leonardo uznał żniwo za przedwczesne, i szybko porzucił zamiar wydania swoich dzieł. Może uważał, że wnioski jego nie opierają się jeszcze na dość silnych podstawach, a może całkowicie pochłaniające go zamiłowanie do prac badawczych raz jeszcze ogarnęło go bez reszty. Powrócił obecnie do badań nad dziedziną, która już przed laty dwudziestu stanowiła przedmiot jego żywych zainteresowań i której poświęcił każdą

zaoszczędzoną chwilę. Dziedzina tą była anatomia. Leonardo zajmował się nią często i wszechstronnie w okresie, kiedy malował w pracowni Verrocchia, kiedy z zapałem studiował proporcje ciała ludzkiego, kiedy interesował się optyką, kiedy badał podstawowe prawa mechaniki i możliwości zastosowania ich do ruchów człowieka, kiedy z pogardą patrząc na praktyki szarlatanów na dworze mediolańskim usiłował udowodnić ignorancję ówczesnych lekarzy i kiedy przystępując do opisu kuli ziemskiej dał się zaplątać w błędną teorię o identyczności świata organicznego i nieorganicznego.

Dziedzina ta nie była całkowicie dziewicza. Już w drugiej połowie trzynastego stulecia na Wszechnicy Bolońskiej odbywały się wykłady anatomii. Nowa ta nauka bodaj po raz pierwszy w historii została wykorzystana wówczas przez sąd, kiedy to profesor boloński, Guglielmo da Saliceto, dokonał na zlecenie władz sądowych sekcji zwłok markiza Umberta Pallavicina celem ustalenia przyczyny zgonu. W latach następnych odbyło się wiele spraw sądowych, w których anatomia odegrała rolę podobną do roli dzisiejszej toksykologii; wzywano wielu chirurgów dla ustalenia drogi autopsji wnętrzości, czy zmarła osoba nie została otruta. Przy końcu stulecia, w okresie epidemii dżumy we Włoszech, jeden z odważnych lekarzy lombardzkich dokonał licznych sekcji zwłok ofiar epidemii w nadziei, że uda mu się wśród ropiejących gruczołów limfatycznych znaleźć przyczynę zarazy.

W roku 1300 Bonifacy VIII wydał bullę *De sepulturis*, w której groził ekskomuniką każdemu, kto „wypatroszy zwłoki zmarłych i ugotuje je barbarzyńsko w celu oddzielenia mięsa od kości, aby te ostatnie pochować we własnym kraju”. Bulla miała na celu zwalczanie zwyczaju, który zakorzenił się od czasów wypraw krzyżowych. We Francji jednak, podobnie jak i w innych krajach,

uważano, że bulla stanowi w ogóle zakaz zajmowania się anatomią. Zdaje się jednak, że uczeni włoscy albo bardziej właściwie interpretowali postanowienia bulli, albo też może w ogóle przeszli nad nimi do porządku. Anatom z Mediolanu, Mondino de Luzzi, który był również profesorem w Bolonii i który w roku 1316 napisał podręcznik anatomii praktycznej, utrzymywał, że dokonał sekcji trojga zwłok, w tym dwojga kobiecych. Panujące wśród ludności przesady, zabobony i skrupuły natury religijnej były tak silnie zakorzenione, że prawie uniemożliwiały otrzymywanie zwłok. Zezwalano jedynie na użycie zwłok osób powieszonych, zwłok osób innej rasy i niewolników. W Bolonii zaś, gdzie zainteresowanie anatomią było szczególnie duże i gdzie rektor uniwersytetu korzystał z przywileju otrzymania w ciągu roku dwojga zwłok, męskich i kobiecych, ustalono, że w żadnym wypadku nie mogą to być zwłoki obywateli Bolonii ani też osób mieszkających w promieniu trzydziestu mil od miasta.

W okresie, w którym we Włoszech przystąpiono do naukowego badania proporcji ciała ludzkiego, opinia publiczna odniosła się do procesu tego z takim entuzjazmem, że zmusił on do milczenia podnoszące się tu i ówdzie głosy sprzeciwu. W połowie piętnastego stulecia jeden z profesorów w Padwie stwierdził, że był świadkiem czternastu sekcji. We Florencji studium anatomii zawdzięczało swój rozwój głównie artystom, a Leonardo jeszcze jako młody człowiek obserwował Antonia Pollaiuola, jak studiował zwłoki, których sekcji sam dokonał. Jeden z anatomów florenckich z dumą podkreślał, że niezależnie od wielu autopsji publicznie dokonał sekcji dwudziestu zwłok; raz tylko w życiu – dodał on – spotkał się z wypadkiem, że odmówiono mu zgody na dokonanie autopsji. W roku 1505 we Florencji odbyła się publiczna sekcja zwłok, która stała się ważnym wydarzeniem w życiu publicznym

miasta. Człowiek zwący się Bernardino Belladonna został powieszony za kradzież; zwłoki jego publicznie przewieziono do sali anatomicznej w Santa Croce. Na miejscu, na koszt profesorów, odprawiono mszę na intencję zbawienia duszy zmarłego, po czym ciało złożono na drewnianym stole i personel szpitala przystąpił do sekcji. Równocześnie jeden z profesorów objaśniał przebieg sekcji, demonstrator zaś wskazywał małą laseczką poszczególne części ciała, w miarę, jak profesor je omawiał. Pokaz ten odbywał się dwa razy dziennie tak długo, jak na to pozwalał stan zwłok. Publiczność gromadziła się i przyglądała z szeroko otwartymi ustami. Każdy mógł przysłuchiwać się wykładom, jeśli tylko miał dostatecznie silne nerwy i zamiłowanie do mocnych wrażeń.

Ze względu na zainteresowanie szerokich kół ludności sprawami anatomii zakaz używania zwłok osób zmarłych śmiercią naturalną zaczęto we Florencji omijać, zwłaszcza kiedy chodziło o dostarczenie zwłok artystom cieszącym się dużą popularnością. Michał Anioł pracował w latach 1503-1506 w komnacie oddanej do jego dyspozycji w Santo Spirito, gdzie przeor umożliwił mu dostęp do kostnicy, a nawet sam pomagał mu w dokonywaniu sekcji. Artysta mógłby w tych warunkach przez długi czas pracować bez przeszkód, gdyby sam nie popełnił fałszywego kroku używszy swego skalpela przy sekcji zwłok Corsiniego, którego rodzina oburzona tym postępkim podniosła niebywałą wrzawę.

Mniej więcej w tym czasie, kiedy Leonardo podjął prace przygotowawcze do obrazu bitwy pod Anghiari i robił liczne studia ruchów, zaczął on badania nad funkcjami mięśni. Mógł być świadkiem sekcji dokonywanych w pobliskim szpitalu Santa Maria Novella, a może nawet niektórych z nich dokonywał osobiście. Anatomia, nowa jego pasja, zagarnęła go całkowicie w posiadanie.

Już przed laty ułożył cały program swoich studiów anatomicznych, poczynając od embriologii i obejmując wszystkie stadia rozwoju od niemowlęstwa aż do starości, wkraczając nawet w dziedzinę patologii. Teraz postanowił przystąpić do rozwiązania zagadki życia.

Z ekstatyczną dumą badacza, mimo niechęci do uzewnętrzniania jakichkolwiek wzruszeń, oświadcza: „Odślaniam ludziom istotę powstania pierwszej, a może i drugiej przyczyny ich istnienia.” Leonardo zdawał sobie sprawę z rozmiarów tego przedsięwzięcia. „Chcę zdziałać cuda” – *Voglio far miracoli* – wołał rzucając słowa pogardy „alchemikom, niby to twórcom złota i srebra, inżynierom, którzy chcą wlać życie w stojącą wodę i nadać jej ruch wieczny, i największym głupcom, nekromantom i czarnoksiężnikom”, których spotykał w domu Rustica, słowem, wszystkim ludziom kroczącym po błędnej drodze i ślepym na prawdziwe cuda. Leonardo wiedział, ile pracy i wyrzeczeń kosztować go będzie osiągnięcie wytkniętego celu. Pogodnie rezygnował z dobrobytu i godził się na ciężkie warunki materialne: „Może będę posiadał mniej niż inni ludzie o spokojniejszym życiu albo ci, co to pragną posiść bogactwa w ciągu jednego dnia.”

Kiedy Leonardo zaczął pracować nad kartonem bitwy pod Anghiari, nawiązał kontakt z zakonnikami zatrudnionymi w szpitalu Santa Maria Novella i uzyskał z ich strony takie samo pozwolenie, jakie Michał Anioł otrzymał od przeora klasztoru Santo Spirito, to znaczy pozwolenie dokonywania sekcji zwłok nawet osób zmarłych śmiercią naturalną. Leonardo nieraz obserwował konających czekając na moment ich śmierci, aby od razu mógł na ich zwłokach dokonać sekcji. Pewnego razu siedział u łóżka bardzo starego człowieka, który wzbudził jego szczególne zainteresowanie, był bowiem wyschnięty na wiór, „wolny od tłuszczu i soków, które

utrudniają rozpoznanie różnych części”. Mała, pomarszczona głowa starca, pokryta żółto-brązową skórą, leżała na poduszce niczym pokurczony kasztan. Starzec zachował przytomność umysłu i niskim głosem opowiadał znakomitemu panu, który tak niespodziewanie zaczął mu okazywać uwagę, że liczy sobie akurat sto lat, że nie czuje właściwie żadnych bólów, a tylko jest bardzo, bardzo słaby, a często dokucza mu takie zimno, że po prostu nie może się rozgrzać. Leonardo dobrze go rozumiał, sam bowiem z wiekiem stał się niezmiernie wrażliwy na zimno, a ostatnio zaczął nawet nosić rodzaj futrzanej kamizelki. Uprzejma troskliwość dziwnego przybysza wniosła ostatni promień ciepła w osamotnienie starca. Pewnego dnia, kiedy obaj byli razem, odizolowani technieniem śmierci od innych pacjentów na sali, starzec z żalonym uśmiechem bezzębnych ust usiadł wyprostowany na łożku i „bez żadnego już innego ruchu czy znaku odszedł z tego życia”. Już przedtem Leonardo sporządził precyzyjną piłę do piłowania kości – *sega da osso di sottil dentatura* – teraz spokojnie zabrał się do pracy pewną ręką dokonując sekcji zwłok w celu ustalenia przyczyny „tak łagodnej śmierci” – *et io ne feci notomia per vedere la causa di si dolce morte*. Mięśnie były wiotkie i wyschnięte; dzięki brakowi tłuszczu sekcja nie nastęrczała żadnych trudności. W żyłach Leonardo natrafił na zwapnienia – *pietre* – wielkości kasztana; miały one kolor trufl i były przyczepione do żył w worczkach kształtu ptasich żołądków. Szczegółowy ten opis, przytoczony w wyniku dokonanej autopsji, stanowi pierwszą w historii medycyny relację o zgonie spowodowanym arteriosklerozą.

U innego pacjenta Leonardo znalazł w oskrzelach grudki przypominające kształtem orzechy, „w środku był proch i wodnista limfa” – oczywisty dowód gruźlicy płuc. W innym wypadku pisze: „Usunąłem skórę z człowieka, który był tak zniszczony przez

chorobę, że mięśnie prawie całkowicie zanikły i wyglądały jak cienka błona, tak że ścięgną, zamiast przekształcić się w mięśnie, zamieniły się w szerokie pasy skóry.”

Leonardo dokonał sekcji zwłok dwuletniego dziecka i znalazł „wszystko na opak niż u starego człowieka”. Wzdłuż pokrzywionej, poplątanej, grubej siatki arterii przebiegających przez ramię starca narysował proste, delikatne linie naczyń krwionośnych dziecka. Leonardo dokonał również sekcji zwłok czteromiesięcznego niemowlęcia oraz uważał za szczególnie szczęśliwy przypadek możliwość przeprowadzenia sekcji zwłok kobiety, która zmarła podczas ciąży; w macicy jej znalazł niemal całkowicie już uformowany embrion.

Według nakreślonego dawniej programu rozprawa Leonarda o anatomii miała się „rozpocząć od poczęcia człowieka, opisu macicy, życia w niej embrionu i jego rozwoju” w łonie matki. W parę lat później Leonardo oświadczył, że własnymi rękami dokonał sekcji dziesięciu zwłok, a pod koniec życia, oceniając zasięg przeprowadzonych prac badawczych, z dumą zauważył, że dla zgłębienia tajemnic ludzkiego ciała dokonał sekcji trzydziestu zwłok.

W gorącym klimacie włoskim zwłoki szybko się rozkładały i nie mogły być dłużej trzymane dla celów sekcji niż trzy albo cztery dni. W średniowieczu studenci stosowali balsamowanie zwłok, Leonardo jednak na to się nie zgadzał, zabieg ten bowiem powodował powstawanie zmian organicznych. Z początku, zwłaszcza jeśli chodzi o kości, Leonardo stosował metodę dokonywania sekcji po moczeniu ciała, później jednak, studiując układ naczyń krwionośnych i nerwów, stwierdził, że sposób ten nie jest zadowalający. „Ostrzegam was, że anatomia nerwów nigdy nie odłoni wam ich systemu rozgałęzień ani też mięśnie nie ukążą wam swoich

odchyleń, jeśli będziecie je studiowali na ciałach, które zostały zanurzone w wodzie bieżącej albo w wodzie wapiennej.”

W tych warunkach sekcja musiała być przeprowadzona szybko. Podczas długich nocy tajemnicza cisza zalegała kostnicę, w której Leonardo stał samotnie obok zwłok. Niepewne światło rzucało na sklepienie piwnicy jakieś cienie wyolbrzymione do potwornych rozmiarów migocząc nad poćwiartowanymi i obdartymi ze skóry zwłokami, a chybotliwe cienie jeszcze bardziej potęgowały upiorny nastrój. Czujne i podniecone zmysły Leonarda rejestrowały wszystkie potworne wrażenia, nie dający się opisać odrażający widok poćwiartowanych członków, rozlewających się wnętrzności, przerażającą ciszę, w której rozlegał się jedynie dźwięk piły do kości, i wstrętny zapach rozkładającego się ciała, potęgujący się z godziny na godzinę. W pewnej chwili ogarniała go fala nudności, tak że z trudem tylko powstrzymywał się od wymiotowania. „Jeśli macie zamiłowanie do tych rzeczy – ostrzegął Leonardo swoich czytelników – to może was powstrzymać od nich wstręt, a jeśli i to was nie zniechęci, może wam stanąć na przeszkodzie obawa przed pozostawianiem w nocy wśród trupów poćwiartowanych, obdartych ze skóry i przedstawiających okropny widok.”

Czas jednak nie zmniejszył zamiłowania Leonarda do tej pracy; jego żelazna wola kazała mu stać przy stole sekcyjnym w przekonaniu, że ma on do spełnienia misję, do której nikt w tym stopniu co on nie posiada dostatecznych kwalifikacji. Panując nad sobą i posiadając odpowiednią zręczność mógł on pokusić się o zgłębienie tajemnic ciała ludzkiego. Za ważniejszą jednak rzecz uznał przekazanie zdobytych wiadomości innym ludziom. Można to było uczynić jedynie przy pomocy obrazowego przedstawienia. „A jeśli to wszystko nie powstrzyma was – przypomina Leonardo

swoim czytelnikom – może nie potraficie rysować tak dobrze, jak to jest potrzebne do takiego przedstawienia. Jeśli będziecie posiadać umiejętność rysunku, może zabraknie jej znajomości perspektywy. A jeśli nawet będziecie to wszystko umieli, możecie nie rozumieć, jak przedstawić obraz przy pomocy metod geometrycznych, oraz nie znać metody obliczenia sił i pracy mięśni. Potrzebna jest również cierpliwość, jeśli chcecie wytrwale pracować.”

Jest to jeden z tych bardzo rzadkich wypadków, kiedy Leonardo robi aluzję do swoich możliwości artystycznych. Tutaj wspomina o nich wśród wielu kwalifikacji dających mu możliwość praktycznego studiowania anatomii. Słusznie też argumentuje, kiedy pisze: „O, czytelniku, jakimż to słowami zdołasz opisać całą konfigurację przedmiotów z tą doskonałością, jaką daje rysunek? Jeśli nie potrafisz rysować, opiszesz wszystko niejasno i przekażesz tylko bardzo mało wiadomości o prawdziwych formach przedmiotów. I sam tylko będziesz się zwodził wyobrażając sobie, że zdołasz zadowolić swoich słuchaczy mówiąc o konfiguracji przedmiotów cielesnych w stosunku do płaszczyzn. Ostrzegam cię, że możesz zaplątać się w słowa, chyba że będziesz mówił do ślepych. Albo jeśli zapragniesz, aby słowa twoje dosięgły tylko uszu słuchaczy bez zamiaru przedstawienia czegokolwiek ich oczom, to mów im tylko o istocie rzeczy lub zjawisk przyrody, a nie staraj się przelać w uszy ludzkie rzeczy, które mogą być zrozumiane tylko oczami, jako że zawsze prześcignie cię dzieło malarza.”

Anatomowie już dawno zdawali sobie dobrze sprawę z potrzeby ilustracji dla objaśnienia budowy ciała ludzkiego. Pierwszy rysunek, będący wynikiem obserwacji rzeczywistości, pochodzi z połowy piętnastego stulecia; był to rysunek szkieletu, tworzący stronicę tytułową niemieckiego przekładu rozprawy o chirurgii,

napisanej przez Brunona z Pawii. Aż do tego czasu wszystkie ilustracje stanowiły reprodukcję nieznanych i raczej groteskowych oryginałów, które kopiowano od czasu do czasu dla tej prostej przyczyny, że nic lepszego nie było pod ręką. Pierwsze drukowane ilustracje ukazały się w zbiorze prac z zakresu medycyny *Fasciculus medicinae*, wydanych w roku 1491 przez Jana Kethama, Niemca, przebywającego stale we Włoszech. W parę lat później ukazały się wydania wcześniejszej rozprawy pióra Mondina. Wydania te, podobnie jak i niemieckie dzieła z zakresu anatomii opublikowane w ostatnich latach piętnastego stulecia, zaopatrzone były w pokaźną ilość miedziorytów, jednak sztychy te, jeśli chodzi o oddanie rzeczywistości, niewiele odbiegały od rysunków dzieci bawiących się ołówkiem.

Leonardo, wielki pionier sztuki wiernego przedstawiania ciała ludzkiego, pierwszy również w rysunkach, jakich przez stulecia nikt nie potrafił przewyższyć, oddał szczegóły wewnętrznej budowy ciała. Jego koledzy studiowali budowę człowieka, aby nową tę umiejętność wykorzystać w służbie swej sztuki; Leonardo poświęcił anatomii swoje wyjątkowe zdolności artystyczne, jak gdyby w ten tylko sposób mógł osiągnąć cel najbardziej szlachetny. Miał nawet zamiar wydać ilustrowaną encyklopedię ciała ludzkiego. „Prawdziwą wiedzę – pisał – o formach ciała ludzkiego można zdobyć jedynie za pomocą ich obrazowego przedstawienia i to pod jak najbardziej różnymi aspektami. Dlatego też, aby dać znajomość rzeczywistych form każdej części ciała człowieka, pierwszego zwierzęcia między zwierzętami – *prima bestia infra le animali* – przyjmę za zasadę, aby każdą część przedstawić w czterech obrazach, widzianą z czterech stron. A jeśli chodzi o kości, przedstawiać je będę w pięciu obrazach dodając ich przekrój przez środek.”

Przekroje poprzeczne, zwłaszcza kości, których Leonardo dokonywał przy pomocy noża i piłki, stanowiły rzecz zupełnie nową i wyprzedziły o stulecia nowoczesne metody naukowe. Niektóre ze studiów osteologicznych, jak rysunki czaszki, należą do najpiękniejszych dzieł jego ręki. Rysunki czaszek pochodzą mniej więcej z roku 1489, kiedy to nosił się on z zamiarem napisania książki *O formach człowieka*; wykonane są cienkim srebrnym ryłcem i robią zupełnie wrażenie miedziorytów.

Niezależnie od nieosiągalnej wprost doskonałości w plastycznym przedstawieniu form ciała ludzkiego Leonardo dokonał odkryć, które stanowiły olbrzymi krok naprzód w nauce anatomii. On pierwszy wykonał dokładne rysunki skrzywień kręgosłupa i nachylenia kości krzyżowej służącej do właściwego rozłożenia ciężaru górnej części ciała w stosunku do części dolnej. Opisał również zaokrąglenia i nachylenia żeber, przyczyniając się w znacznym stopniu do zrozumienia mechanizmu oddychania. On pierwszy także zdał sobie wyraźnie sprawę z właściwego umieszczenia miednicy; całe stulecia upływały, zanim odkrycie to zostało dokonane na nowo. Zapoczątkował też badania nad statycznymi i dynamicznymi prawami wyprostowanego szkieletu. W swoich rysunkach czaszek i ich przekrojów po raz pierwszy ukazał układ kości czołowych i klinowych; narysował kanał lakrymalny, przez który, jak pisał, „łzy od serca dochodzą do oczu”. Pierwszy zdemontrował różne zagłębienia czaszki, między innymi zagłębienia górnej kości szczękowej, które odkrył Highmore dopiero w roku 1651 i które od jego imienia nazwano „jamą Highmore'a.” W anatomii rąk malarz rąk Mony Lizy osiągnął najwyższy stopień doskonałości. Leonardo uważał, że ręce widziane z góry należy przedstawiać nie mniej niż w dziesięciu rysunkach, a dłonie w drugich dziesięciu. W przerwach rozrzuconych na przestrzeni lat Leonardo usiłował zrealizować swój program zilustrowania

różnych części szkieletu ludzkiego. „Zacznij anatomię – pisał – od głowy, a skończ ją na podeszwie stopy.” W dalszym rozwinięciu swego programu pisał: „Najpierw narysuj kręgosłup, następnie pokryj go stopniowo mięśniami, jednym po drugim.” Galen pozostawił bardzo szczegółowy opis anatomiczny mięśni, był on jednak całkowicie oparty na sekcjach przeprowadzanych u małp. Pisarze średniowieczni interesowali się głównie umięśnieniem znajdującym się w trzech głównych zagłębieniach ciała ludzkiego, tzn. w głowie, w klatce piersiowej i w brzuchu; lekceważyli oni mięśnie nóg i rąk.

W badaniach nad umięśnieniem Leonardo szczególnie interesował się odkryciem źródła pracy mięśni. Zasada ideologiczna, którą Arabowie przejęli od Arystotelesa i której pisarze średniowieczni nie odrzucali, pozostawała bowiem w harmonii z nauką Kościoła, znalazła odbicie również w zamiłowaniu Leonarda do wykazywania użyteczności każdego zjawiska i do wynajdywania płaszczyzny wspólnej wszystkim zjawiskom. Z zasady tej uczynił on punkt wyjścia dla swoich studiów, mimo że często mu ona przeszkadzała albo też sprowadzała go na manowce. „O naturze, która z potrzeby tworzy ważne dla życia organy w potrzebnej i właściwej formie i położeniu; i o tym, jak potrzeba jest towarzyszem natury” – tymi słowy Leonardo, jako nieodrodny syn epoki, apoteozując potrzebę podsumowuje swój program. Nauka współczesna nie osiągnęła jeszcze stadium, w którym zdolna byłaby do rozróżniania pomiędzy anatomią a fizjologią, pomiędzy budową a działaniem, Leonardo więc nie potrzebował odrywać się od uświęconej tradycją doktryny.

Dla Leonarda mięsień stanowił organ służący określonej roli i nie mógł być tak długo rozpoznany, dopóki cel nie zostanie wyraźnie określony. W celu trafnej ujęcia pracy mięśni Leonardo

postanowił funkcje te zilustrować za pomocą sznurków. „W ten sposób będziesz je mógł przedstawić, układając jeden nad drugim, tak jak je ułożyła natura i nazywając stosownie do organu, któremu służą.” Proponował wykonanie modelu szkieletu z przymocowanymi do kości drutami, które by naśladowały mięśnie i które by „zginały się w naturalny sposób”. Na osobnym” arkuszu narysował cały system drutów starając się wykazać różnicę pomiędzy mięśniami biodra i uda u człowieka i u konia.

Pierwszą ogólną zasadą Leonarda było następujące stwierdzenie: „Zadaniem mięśni jest ciągnąć, a nie pchać, z wyjątkiem mięśni organów płciowych i języka”. Kiedy mięsień kurczy się, jego odpowiednik ulega rozciągnięciu. Uogólnieniem tym Leonardo wyprzedził ustalenie prawa o wzajemnym pobudzaniu się nerwów, wypracowanym przez Sherringtona. W owych czasach w umysłach ludzkich jeszcze nie świtały koncepcje o odruchach i hamulcach nerwowych, jednak pewne zarysy tych koncepcji musiały błąkać się w umyśle Leonarda, gdy pisał o automatycznym skurczu mięśni w wypadkach paraliżu i epilepsji, kiedy to dusza cierpiącego mimo wszelkich wysiłków nie jest w stanie zapanaować nad drganiem kończyn. Pewnego razu Leonardo obserwował, jak ogier z powodu wielkiego wyczerpania ledwo mógł się utrzymać na nogach. Kiedy zwierzę ujrzało klacz, natychmiast wróciło do formy, dogoniło klacz i pokryło ją. Czyżby nerwy dostarczały wszystkich środków potrzebnych dla tak szybkiego wyzdrowienia? – zadawał sam sobie pytanie Leonardo nie mogąc znaleźć wyjaśnienia tej sprawy. Zagadnieniem jednak, które najbardziej go interesowało, było pytanie: »Czy mięśnie otrzymują napęd z mózgu, czy też nie.» Leonardo-malarz postanowił szukać „źródła ruchów, które dostrzegamy w skórze, w ciele i w mięśniach twarzy”. Interesował się głównie powstawaniem ruchu w mięśniach,

dlatego też najbardziej zaawansowane były jego studia odnoszące się do mięśni nóg i rąk. Przez cały czas jednak w studiach tych dominował malarz nad uczonym, kreślarz nad wykładowcą.

Leonardo musiał wciąż dźwigać na sobie całe brzemię bezużytecznego balastu tradycji. Stale hamowała go koncepcja, że siła i energia stanowią elementy nie mające nic wspólnego z materią. Według Galena organizm zaopatrywany był w potrzebną energię przez ducha. Leonardo odrzucił jednak tę koncepcję i przyjął inną, o zróżniczkowanym działaniu krwi przebiegającej przez żyły i przez arterie, przy czym pierwsza z nich miała dostarczać organizmowi pokarmu, druga zaś łączyć się ze źródłem życia w lewej komorze serca. Co jednak działo się w sercu, gdyby koncepcji tej nie można było przyjąć? Tajemnica ta bardzo intrygowała Leonarda. Pod rysunkiem przedstawiającym serce napisał rodzaj mimowolnego wykrzyknika: „Cudowny organ, wynalazek Najwyższego Mistrza.”

Leonardo pragnął stwierdzić, co się dzieje w chwili, kiedy śmierć zatrzymuje działanie serca. „Czy z chwilą śmierci serce zmienia swoje położenie, czy nie?” Ponieważ nie mógł w tym wypadku posłużyć się ciałem ludzkim, usiłował przeprowadzić odpowiednie doświadczenie na zwierzętach. Przyjęta w Toskanii metoda bicia świń stwarzała pewne możliwości w tym kierunku. Zwierzę, rozpaczliwie miotające się i napełniające powietrze żałosnym kwikiem, rzucono na grzbiet, pomocnik mocno przytrzymał je na ziemi, a rzeźnik wprawną ręką wbijał głęboko w serce zwierzęcia sztylet typu używanego do otwierania beczek z winem. Leonardo przypatrywał się tej operacji z najwyższym zainteresowaniem. Zauważył, że podczas kiedy zwierzę leżało już zupełnie nieruchomo, rękojeść sztyletu przez chwilę jeszcze ruszała się to w jedną, to w drugą stronę i zatrzymywała się dopiero w

momencie, kiedy zwierzę było prawie zupełnie zimne. Leonardo, brodząc we krwi i nieczystościach, podchodził do zwierzęcia i w chwili kiedy serce zostało przebite, szybko otwierał ciało i obserwował dokładnie skurcz skaleczonego organu. „Obserwowałem to wiele razy – pisał – robiąc pomiary i pozostawiając narzędzie w sercu aż do chwili, kiedy zwierzę zostało rozprute.” Mniej więcej w połowie dziewiętnastego stulecia Schiff dokonał doświadczenia z igłą dla stwierdzenia reakcji nerwów w sercu. Rudolf Wagner stosował tę samą metodę w celu obliczenia uderzeń serca. Doświadczenia rozpoczęte w barbarzyńskiej rzeźni tokańskiej doprowadziły w końcu do wynalazku nowoczesnego kardiografu.

Nieco później Leonardo skonstruował szklany model aorty dla zaobserwowania obiegu krwi. Wypełnił woskiem aortę wołu, zrobił z niej odlew gipsowy i wdmuchał weń szkło. Kiedy gips odpadł, Leonardo otrzymał odpowiednik aorty w szkle. Pozwoliło mu to na obserwowanie obiegu krwi. Zamierzał również umieścić wewnątrz rurki błonę, która by miała na celu imitowanie półksiężycowych zastawek.

Badając działalność serca Leonardo szczególnie nalegał na artystyczne wykonanie wszelkich modeli i rysunków, mających na celu przekazanie odpowiednich wiadomości znajdujących się poza zasięgiem opisów słownych. „Jakimiż słowy opiszesz serce – zapytywał w przedmowie do rozprawy o anatomii, którą zamierzał wydać – jeśli nie zapiszesz całej książki? A im dokładniej i bardziej zrozumiale będziesz pisał, tym większy zamęt wprowadzisz do umysłu czytelnika.” W miarę wysiłków w kierunku jak najwierniejszego oddania obrazu serca Leonardo doszedł do wniosku znacznie wyprzedzając panujące wówczas poglądy, że serce jest naczyniem utworzonym przez silne mięśnie, ożywionym i karmionym przez arterie i żyły, podobnie jak to się dzieje z innymi

mięśniami.” Obserwacje jego pozwoliły mu na ukształtowanie trafnej koncepcji funkcjonowania zastawek. Leonardo zdawał sobie sprawę z tego, że podczas rozszerzania się serca potężne wiązki mięśni, znajdujące się u podstawy aorty, zbliżają się jedna do drugiej, tak aby stworzyć mocne zamknięcie. Na podstawie studiów z dziedziny hydrodynamiki wyjaśnił otwieranie się zastawek pod wpływem wirów tworzących się w aorcie. Rysował zastawki i „ścięgna nerwowe” – *corde nervose* – które, jak oświadczał, pokryte są najdelikatniejszym ciałem – *sottilissima carnosità*. Odkrył również wsierdzie, błonę dotychczas nie znaną. Chcąc utrzymać się przy swojej koncepcji o przyptywie i odpływie krwi, Leonardo musiał przyjąć teorię Galena o ruchu krwi poprzez porowatą błonę, znajdującą się pomiędzy komorami serca. Błonę tę nazwał *septum ventricolorum* – „sito (*cholatorio*) serca”. Błędnie przy tym sądził, że *vena cava* i *vena pulmonalis* mają bezpośrednie ujście do komór sercowych, nie dostrzegał bowiem ich przejścia przez komory górne.

Pierwsza trudność wystąpiła w chwili, kiedy musiał stwierdzić istnienie tajemniczego ciepła mającego siedzibę w lewej komorze serca. Jego pozytywistyczny stosunek do zjawisk wykluczał wiarę w istnienie w tym wypadku sił nadprzyrodzonych, wybrał więc rozwiązanie kompromisowe zastępując *calor innatus* hipotezą o powstawaniu ciepła na skutek tarcia, „szybkiego i stałego ruchu krwi, powodującego tarcie o komórkowatą ścianę górnej komory... W ten sposób krew jest ogrzewana i przygotowywana tak, że może przenikać przez pory i dawać życie i ducha członkom.”

Przyjęcie zasady działania mechanicznego stanowiło wprawdzie postęp w stosunku do tradycji (właściwe wyjaśnienie stało się możliwe dopiero po późniejszym odkryciu tlenu), uniemożliwiło

ono jednak Leonardowi dojście do wielkiego odkrycia o obiegu krwi. W każdym bądź razie Leonardo tak dalece zbliżył się do tego odkrycia, że już zaraz w następnym zdaniu prawie je sformułował, kiedy oświadczył w przeciwieństwie do teorii Galena, że „wszystkie żyły i arterie wychodzą z serca” i że „serce jest rdzeniem, który daje początek drzewu żył”. Stwierdza następnie, że krew, która powraca do komór, nie jest tą samą, która zamyka zastawki. Po przeprowadzeniu porównania pomiędzy parowaniem i zagęszczeniem cieczy a wzrostem soków w ciele ludzkim Leonardo dodaje, że krew krąży w stałym obiegu.

Leonardo był szczególnie dumny ze swoich wiadomości o naczyniach krwionośnych. „Aby zdobyć prawdziwą i rzetelną wiedzę o żyłach, dokonałem sekcji ponad dziesięciu zwłok ludzkich, niszcząc wszystkie inne członki i usuwając najdrobniejsze cząsteczki ciała otaczające żyły. Nie wywoływałem przy tym krwawienia z wyjątkiem prawie niewidocznego krwawienia żył włoskowatych. Ponieważ pojedyncze ciało nie mogło przetrwać tak długo, należało posuwać się krok za krokiem używając różnych zwłok, aż wreszcie osiągnąłem cel i zdobyłem wszystkie wiadomości. Powtórzyłem to dwa razy, aby poznać różne zjawiska.”

Leonardo nie pominął również żadnej okazji, aby studiować zagadnienie rozgałęzienia naczyń krwionośnych. Zamierzał on pewnego razu sporządzić rysunek ręki Francesca miniaturzysty (przyjaciel jego, Francesco Vente, od którego pożyczył kiedyś pieniądze), „ponieważ uwidaczniała ona wiele żył.” Większość rysunków Leonarda opierała się na wynikach sekcji zwierząt, a nie ludzi, wykazują one jednak wiele różnych szczegółów systemu naczyniowego, jak na przykład arterie oskrzeli, które sam pierwszy rozpoznał.

Teoria Leonarda o podgrzewaniu krwi drogą tarcia doznała,

jego zdaniem, potwierdzenia w działalności płuc, w których, jak stwierdził, krew przepływa przez *vena arterialis* i w nich się oziębia. Leonardo przyjął opartą na tradycji teorię, że płuca stanowią pojedynczy organ o dwóch skrzydłach. Płuca interesowały go szczególnie z uwagi na ich związek z procesem oddychania – unoszenie się żeber i opadanie przepony, powodujące powstawanie próżni, a następnie strumienia powietrza napełniającego płuca. Leonardo uważał proces ten za oparty całkowicie na działalności mięśni.

Podobnie interesował się pracą organów trawienia i mechanizmem opróżniającym żołądek i kiszkę. Nie zgadzał się na teorię, że żołądek, wydzielając soki, wykonuje ruchy niezależne. Rytmiczną akcję wydzielania przypisywał kurczeniu się ścian żołądka oraz ruchom przepony w czasie oddychania. Jak to miał we zwyczaju, podał teleologiczne wyjaśnienie budowy oraz położenia żołądka i kiszek: „Zwierzęta nie posiadające stóp mają kiszkę prostą, leżą bowiem zawsze na ziemi. Człowiek natomiast jest wyprostowany i żołądek jego ulegałby szybkiemu wypróżnieniu, gdyby nie fakt, że kiszki jego są poskręcane. Gdyby kiszki były proste, niektóre pokarmy przechodziłyby przez nie nie dotykając ich i wtedy wiele pożywienia pozostałoby nie strawione i nie wchłonięte przez wnętrzości.”

Stare koncepcje średniowieczne (to znaczy te, które odpowiadały raczej arbitralnej filozofii Leonarda) dziwnie mieszały się w jego umyśle z pomysłami, które o stulecia wyprzedzały ówczesną naukę. Nie wyrzekając się prymitywnej teleologii Leonardo miał niezbyt jasno skryształizowane pojęcia o odwiecznych procesach metabolizmu. Usiłował je sformułować w następujących słowach: „Każde ciało, które przyjmuje pokarm, stale umiera i stale się odradza... Jeśli nie dostarczysz pożywienia w tej samej ilości, która została zużyta, życie straci siłę, a jeśli w ogóle odbierzesz

pokarm, życie zostanie zniszczone zupełnie. Ale jeśli przywrócisz tyle, ile uległo zniszczeniu dzień za dniem, wówczas tyle życia się odnowi, ile zostało zużyte, akurat tak samo, jak płomień świecy karmiony pokarmem w niej zawartym... aż do chwili, kiedy jasne światło przekształci się w mroczny dym.”

Poszukiwania praw rządzących życiem dokonały największego wyłomu w dotychczasowych pojęciach. Leonardo stale stawiał sobie pytanie, gdzie znajduje się źródło ruchu, przyczyna całego życia. Dokonywał doświadczeń z żabami, wyjmując po kolei mózg, serce i wnętrzności i obserwując, jak ciało wciąż drga, chociaż „żaba ginęła od razu, skoro tylko przecięty został nerw pacierzowy – *midolla della schienet*; aż do tej chwili żaba mogła żyć bez głowy, serca, wnętrzności lub skóry. Wydaje się więc, że tutaj właśnie umiejscowione zostało źródło ruchu i życia.”

Leonardo sceptycznie odnosił się do starej, greckiej teorii, jakoby serce było siedliskiem duszy. I w tym wypadku opierał swoje wątpliwości na doświadczeniach. „Staraj się śledzić nerwy błędne – pisał – aż do serca i patrz, czy nerwy te powodują ruch serca, czy też serce porusza się samo. Jeśli ruch pochodzi od nerwów błędnych – *vagus* – które mają swoje źródło w mózgu, to jasne się stanie dla ciebie, że siedliskiem duszy są komórki mózgowe, podczas gdy elementy życiodajne mieszczą się w lewej komorze serca. Jeśli ruch serca powstaje sam w sobie, będziesz mógł powiedzieć, że siedzibą duszy, jak również i elementów życiodajnych, jest serce.”

Operując piłą i skalpelem i posuwając się krok za krokiem w odkrywaniu istoty ciała ludzkiego, Leonardo nagle opanowany został przez uczucie nieograniczonej mocy. Wydawało mu się, że wszystko można odkryć i wszystko zademonstrować. Gdzieś przecież wśród cudownej tkaniny delikatnych żyłek i przezroczystych

blonek musiało znajdować się siedlisko duszy. „Jako że nie może ona przenikać poprzez całe ciało, tak jak to wielu myśli. Raczej jest ona gdzieś umiejscowiona. Gdyby przenikała wszędzie, a tym samym i każdą część, nie byłoby potrzeby, aby organy wszystkich zmysłów zbiegały się w jednym ośrodku i w jednym jedynym miejscu.”

Ośrodek nerwów zmysłowych umieścił Leonardo w „środkowej” komórce mózgu. „Wydaje się, że dusza przebywa w części oceniającej zjawiska – *nella parte juditale* – a część ta, zdaje się, umieszczona jest w miejscu, gdzie się spotykają wszystkie zmysły; i to się nazywa zmysłem rozsądku” – *sensu comune*.

W celu bardziej skutecznego obserwowania komórek mózgowych, mających według Leonarda być siedliskiem duszy, zdecydował się on wypełnić je płynnym woskiem. „Zrób dwa otwory powietrzne – pisał – w czaszce, w miejscu większej komory, weź roztopiony wosk, za pomocą strzykawki zrób otwór w komorze pamięci i przez ten otwór napełnij trzy komory mózgowe. A potem, kiedy wosk stężeje, przetnij mózg; zobaczysz wówczas wyraźnie kształt trzech komór.” Zwyczaj robienia zastrzyków do naczyń krwionośnych datuje się dopiero od chwili dokonania przez Harveya, w siedemnastym stuleciu, odkrycia obiegu krwi, w stosunku zaś do komór mózgowych metoda ta została zastosowana dopiero w ostatnich czasach. Doświadczenie to wymaga szczególnej ostrożności, jako że wierzch komór może bardzo łatwo ulec pęknięciu. Wypadek ten, zdaje się, zdarzył się podczas doświadczeń Leonarda; wskazywałby na to błędny opis trzeciej komory.

Na samym początku swoich studiów anatomicznych, kiedy Leonardo niemal wszystkie procesy wyprowadzał z pracy mózgu, był on przekonany, że sperma również ma źródło w mózgu. Na potwierdzenie tego poglądu powoływał się na opinię Hipokratesa,

z którą spotkał się w łacińskim przekładzie *De semine* (O nasieniu), istniejącym wówczas jedynie w rękopisie. „Hipokrates powiada, że nasze nasienie wywodzi się z mózgu, z płuca i jąder naszych rodziców, gdzie ulega ostatecznej syntezie.” W późniejszym okresie, kiedy zaczął się specjalnie interesować powstawaniem spermy i budową organów rozrodczych w celu „odkrycia ludziom przyczyny ich istnienia”, Leonardo przyjął, że sperma powstaje we krwi. Osobiste jego obserwacje w tym kierunku – uwiecznił je w wielu mistrzowskich rysunkach – dowodzą olbrzymiego postępu w stosunku do teorii przekazanych przez źródła starożytne i średniowieczne. Do tego stopnia interesował się tym zagadnieniem, że badał narządy płciowe mężczyzn powieszonych. Pewnego razu, kiedy dokonał sekcji zwłok powieszzonego, stwierdził, że członek był przepełniony krwią. Leonardo był pierwszym człowiekiem, który dał właściwy opis budowy narządów płciowych. Uważał on, że organ męski żyje własnym życiem: „Żyjątko to często posiada duszę i inteligencję niezależne od człowieka.” Po rozważeniu roli, jaką odgrywają jądra w powstawaniu spermy i wytwarzaniu subiektywnego ciepła, Leonardo oświadczył, że stanowią one siedlisko energii emocjonalnej, i na dowód tego przytaczał fakt, że wszystkie zwierzęta kastrowane są tchórzliwe, że całe ich stada gotowe są uciekać przed jednym zwierzęciem nie wykastrowanym. Leonardo również pierwszy podał trafny obraz kobiecych narządów płciowych. Uczeni średniowieczni uważali, że zwierzę winno mieć tyle przedziałów w macicy, ile ma sutek piersiowych. Według tej teorii maciora miała mieć siedem takich przegród, kobieta zaś dwie. Leonardo narysował macicę w postaci pojedynczego organu i uwydatnił przy tym z niezwykłą dokładnością jajniki, jakkolwiek popełnił błąd nie łącząc ich z macicą i ulegając w tym wypadku ogólnie panującemu

przekonaniu, że zarówno jądra, jak i jajniki wytwarzają nasienie, które łącząc się formuje zarodek. Jakby na potwierdzenie tej opinii Leonardo nadmienia, że „w Etiopii nie słońce czyni skórę Murzynów czarną; jeśli bowiem Murzyn zapłodni Murzynkę w Scytii, wyda ona na świat czarne dziecko, a jeśli Murzyn zapłodni białą kobietę, wyda ona na świat dziecko popielate. I to wskazuje na to, że nasienie matki odgrywa tę samą rolę w formowaniu zarodka co i nasienie ojca.”

Wiele znakomitych rysunków, pokazujących zarodek w łonie matki, dowodzi dokładnością, że Leonardo musiał dokonać sekcji zwłok kobiety w zaawansowanym stanie ciąży. Z niesłabnącym zainteresowaniem, niemal z podnieceniem badał on związek zachodzący pomiędzy matką a nie urodzonym dzieckiem. Z początku przypuszczał, że krew matki i krew dziecka muszą być całkowicie rozdzielone, jednak pod jednym ze swoich najpiękniejszych rysunków napisał, jak gdyby własny rysunek naprowadził go na instynktowne odgadnięcie związku: „I ta sama dusza rządzi obydwoma ciałami, a pragnienia i obawy są wspólne dla tego istnienia i dla wszystkich członków ciała kobiety... stąd można by wnioskować, że jedna i ta sama dusza kieruje obydwoma ciałami i że to samo ciało żywi obydwu.”

W innym znów miejscu Leonardo pisze: „Dusza matki formuje w łonie istnienie ludzkie i w odpowiedniej chwili budzi duszę, która tam zaczyna zamieszkiwać. Dusza ta z początku śpi pod opieką duszy matki, która karmi ją za pośrednictwem żyły pępowiny, wpajając w nią nowe życie.” Im bardziej Leonardo posuwał się naprzód w pracy badawczej nad ciałem ludzkim, tym więcej zachwycał się konstrukcją organizmu ludzkiego, najdoskonalszym wytworem natury. Ciekawe, że teraz dopiero, kiedy zaczął zdawać sobie sprawę, jak bardzo cenne jest życie ludzkie, zaczęło go ogarniać przerażenie na myśl o jego niszczeniu. Przyjaciele i

uczniowie musieli prawdopodobnie patrzeć przez ramię Leonarda i obserwować z zachwytem geniusz artystyczny człowieka, który odślaniał przed nimi tajemnicę ciała ludzkiego. Jednemu z nich odpowiedział on z całą mocą swojej nowej wiary w świętość ludzkiego życia:

„I ty, o człowieku, który uważasz, że w pracy mojej widzisz cudowne dzieła natury, i który myślisz, że byłoby zbrodnią zniszczyć je, zważ tylko, o ile większą zbrodnią byłoby zabrać człowiekowi życie. A jeśli te zewnętrzne jego formy wydają ci się cudownie zrobione, pamiętaj, że są cme niczym w porównaniu z duszą, która mieszka w człowieku, jako że zaprawdę bez względu na to, czym ona jest, jest rzeczą świętą. Zostaw ją, aby mieszkała w Jego dziele z Jego dobrej woli i dla Jego radości, i nie pozwól, aby twój gniew lub twoja złość niszczyły życie, jako że zaprawdę ten, kto go nie ceni, sam na nie nie zasługuje.”

W przeszłości Leonardo, inżynier wojskowy, projektował najbardziej mordercze maszyny, a czynił to z taką samą czułością i troskliwością, z jaką obecnie rysował wewnętrzną strukturę ciała ludzkiego. Teraz jednak, zdaje się, całkowicie zerwał z przeszłością; odtąd nigdy już wśród jego papierów nie pokazały się rysunki narzędzi śmierci, jak gdyby wiedza o formach ciała ludzkiego wytworzyła współczucie dla umęczonej ludzkości i tęsknotę za pokojem na ziemi.

Mimo doskonałości mechanizmu ciała ludzkiego natura potrafiła stworzyć inne istoty, w pewnym sensie jeszcze bardziej doskonałe. Podczas gdy Leonardo coraz to bardziej zagłębiał się w prace badawcze nad ciałem ludzkim, posługując się przy tym sekcjami zwierząt, bardziej nadających się do tego rodzaju doświadczeń, doszedł do przekonania, że różne zwierzęta pod niektórymi

względami przewyższają ludzi. „Stwierdziłem – pisze – że w porównaniu ze zwierzętami narządy czucia u człowieka są bardziej tępe i surowe. Składają się one z mniej pomysłowych organów i z mniej uczulonych powierzchni odbierających wrażenia.”

Leonardo postanowił napisać po wykończeniu swojej rozprawy o anatomii człowieka pracę poświęconą anatomii porównawczej. Praca ta zakrojona była na olbrzymią skalę i w razie realizacji musiałaby pochłonąć całe lata nieprzerwanych doświadczeń. Po omówieniu spraw związanych z „pierwszym zwierzęciem¹ pomiędzy zwierzętami” pragnął napisać „o stworzeniach należących prawie do tego samego gatunku, jak małpy i podobne, których jest wiele”.

Osobny rozdział nowej rozprawy miał być poświęcony opisowi „ruchów zwierząt czworonożnych, do których należy również i człowiek, gdyż podobnie w dzieciństwie czołga się na czworakach, a w miarę podrastania zaczyna poruszać kończynami na krzyż w taki sposób, jak to czyni koń idąc kłusa: jeśli wysunie naprzód prawą nogę, to jednocześnie wysuwa naprzód lewą rękę i na odwrót.” To, co Leonardo miał zamiar napisać, nie stanowiłoby w żadnym wypadku zwykłego opisu różnych gatunków zwierząt. Miał to być opis porównawczy, opierający się na różnicach i podobieństwach zachodzących pomiędzy różnymi zwierzętami. W pracy tej „opiszesz dla porównania nogi żaby, które mają wielkie podobieństwo do nóg człowieka, zarówno jeśli chodzi o kości, jak i o mięśnie. A później, w dalszym ciągu, tylne nogi zająca, które są bardzo muskularne i mają silne, wyrobione mięśnie, ponieważ nie pokrywa ich tłuszcz.”

Leonardo dokonał sekcji niedźwiedzia i przedstawił w czterech bardzo pięknych rysunkach wizerunek niedźwiedziej łapy. Przeprowadził również sekcję małpy. Miał zamiar następnie wykazać

„rozmiar różnic zachodzących pomiędzy łapą niedźwiedzia lub małpy a stopą człowieka”.

We Florencji, gdzie lew był popularnym symbolem republiki w przeciwstawieniu do *palle* Medyceuszów, symbolu rządów autokratycznych, lwy trzymano w klatkach na tyłach Palazzo del Capitano. Zwierzęta te stanowiły dary państw zaprzyjaźnionych. Pewnego dnia jedno z nich zdechło i Leonardo miał okazję przeprowadzić jego sekcję. Przystąpił do pracy z niezwykłym zainteresowaniem. Stwierdził, że „król zwierząt”, jak nazywał to drapieżne i okrutne zwierzę, posiada zmysły o wiele bardziej wyostrzone niż zmysły człowieka. Stosunkowo znaczną część głowy zajmują oczodoły, a nerwy wzrokowe, które u człowieka są cienkie, długie i wątle, łączą się ściśle z mózgiem. Organ powonienia również zajmuje w czaszce lwa o wiele więcej miejsca.

Do programu prac badawczych z zakresu anatomii porównawczej Leonardo włączał także ptaki, ryby i owady. Wszędzie starał się przeprowadzić porównanie z człowiekiem, wykazując zachodzące różnice i dokonując tego, co nazywał „wtórną demonstracją wtrąconą między anatomię i życie”. Bardzo się już oddalił od swojej napisanej przed dwudziestu laty i przenikniętej jeszcze na wskroś duchem średniowiecza książki o zwierzętach, *Bestiariusza*. W latach, które od tego czasu upłynęły, zbliżył się do progu nowoczesnego ujęcia historii naturalnej, nie zdołał jednak wyjść poza kroki wstępne. Olbrzymia praca, którą miał zamiar wykonać, stanowiła dzieło, jakiemu żaden człowiek nie podołałby w ciągu całego życia, nawet gdyby był wolny od zawodowych zobowiązań, o których zresztą Leonardo bardzo lubił przy okazji zapominać. Stale odczuwał brzemień braku czasu, potrzebnego na zaspokojenie wszystkich swoich potrzeb, toteż na końcu przedmowy, w której wyliczał wszystkie warunki, jakim anatom winien

odpowiadać, pisze: „Czy wszystkie te przymioty posiadam, czy nie, sto dwadzieścia ksiązek napisanych przeze mnie wyda werdykt TAK lub NIE. W pracach tych nigdy nie hamowała mnie ani chciwość, ani niedbalstwo, a tylko brak czasu.”

V

Pobyty Leonarda we Florencji zbliżał się ku końcowi. Wkrótce już miał zapasć wyrok w sprawie, którą wniósł przeciwko swoim braciom, nie miał więc wymówki, która pozwoliłaby mu przedłużyć pobyt w tym mieście. Długa nieobecność Leonarda w Mediolanie zaczęła już nawet irytować jego protektora, pana de Chaumont, który przestał odpowiadać na jego listy. „Odnoszę wrażenie – pisał Leonardo – że nieodpłacenie się za wielką uprzejmość, jakiej doznałem ze strony Waszej Ekscelencji, uraziło Ją.” Wysłał ten list przez Salaiego, który miał ustnie oświadczyć, że pan jego powróci do Mediolanu około Wielkanocy.

Leonardo, jak gdyby stopniowo powracając do świata zdarzeń rzeczywistych i jakby pragnąc nadrobić okres całkowitego pograżenia się w studiach, zaczął teraz energicznie interesować się swoimi sprawami. Wysyłał na wszystkie strony listy, prosił przyjaciół o różne przysługi, pytał pana de Chaumont, czy przyznana mu przez króla pensja zaczęła już napływać, jako że nie chciał dłużej być dla niego ciężarem i nadużywać jego gościnności. Ludwik XII przyznał Leonardowi przywilej pobierania opłat rzecznych, potwierdzając, że wpływy z tego źródła mają przypadać na jego rzecz nawet w czasie jego nieobecności w Mediolanie. Tego lata panowała jednak silna susza, a poza tym obliczanie opłat od dostaw nie było jeszcze zorganizowane, toteż Leonardo nie miał

możności przedstawić swoich roszczeń. Obecnie prosił swego protektora o interwencję w tej sprawie u władz zarządzających drogami wodnymi. Równocześnie zwrócił się bezpośrednio do przewodniczącego komitetu wodnego z prośbą o pomoc. Leonardo bardzo nie lubił listów tego rodzaju i nakreślił niezliczoną ilość brulionów obu pism.

Również i od Francesca Melziego Leonardo nie miał już od dłuższego czasu żadnej wiadomości. „Dzień dobry, Messer Francesco – pisał – dlaczegóż to, na miłość boską, nie odpisałeś mi na żaden z listów, które wysłałem do Ciebie?” I jakkolwiek Leonardo zazwyczaj łatwo tracił humor, w tym wypadku niedbalstwo chłopca traktował dość lekko. „A teraz, czekaj, na Boga, aż do chwili, kiedy przyjadę, a wówczas dam ci tyle do pisania, że dostaniesz mdłości.” Melzi także miał poruszyć sprawę w komitecie wodnym: „Jeśli mnie kochasz, to zadaj sobie trudu i ponaglij przewodniczącego komitetu.”

Ażeby najskuteczniej pozyskać sobie względy protektorów, Leonardo nadmienił, że we Florencji namalował dwie Madonny, różnej wielkości, przeznaczone dla króla. Tak przynajmniej napisał w pierwszym brulionie listu do Chaumonta; w drugim brulionie dyplomatycznie poprawił ten ustęp: „dla naszej najbardziej Chrześcijańskiej Mości albo kogokolwiek wybranego przez Waszą Ekscelencję.”

Gdy Leonardo malował te obrazy (w jednym ze swoich listów pisze, że z a c z ą ł je malować, i zdaje się, że ten zwrot jest bliższy prawdy), otaczali go młodzi ludzie, którzy jakkolwiek nie otrzymywali od niego regularnie wskazówek, to w każdym razie uczyli się obserwując mistrza i słuchając jego rad, mających zażywać na całej ich karierze. Prawdopodobnie wśród nich znajdował się trzynastoletni Jacopo Carucci, którego Vasari nazywa uczniem Leonarda. Jacopo był przedwcześnie rozwiniętym dzieckiem o

miłej, uśmiechniętej twarzyczce otoczonej chmurą jasnych włosów i o dużych okrągłych oczach, z których można było odczytać osamotnienie wcześniej osieroconego dziecka. Był on synem florenckiego malarza i posiadał wrodzony talent. Pochodził ze wsi Pontormo. Początkowo terminował u szewca, lecz uciekł od niego, aby znaleźć się w pracowniach florenckich malarzy. Opuścił właśnie ostatniego swojego mistrza w chwili, kiedy Leonardo przybył do Florencji.

Żaden z uczniów, którzy znaleźli się pod wpływem Leonarda, nie posiadał większych możliwości potencjalnych i większego opanowania techniki w młodym wieku niż właśnie Jacopo. Jednak zetknięcie się jego ze sławnym mistrzem całkowicie zrujnowało jego przedwczesną karierę i specyficzny, przychodzący mu bez najmniejszego wysiłku sposób malowania. Gdyby drogi ich nigdy się ze sobą nie skrzyżowały, Jacopo da Pontormo mógłby zostać mistrzem w swoim własnym stylu i twórcą dzieł o bujnej piękności i bogatym kolorycie, jak na przykład obrazy jednego z jego nauczycieli, Andrea del Sarto. Gdyby Jacopo miał możliwość dłużej pracować z Leonardem, towarzysząc mu w jego podróżach przez całe życie, jak na przykład Salai i Melzi, mógłby stać się spadkobiercą wielkiego dziedzictwa. Ale okres, kiedy Jacopo przebywał bezpośrednio w towarzystwie Leonarda, był na to za krótki, a za długi na to, aby zatrzeć się w pamięci chłopca czy też pozostać w niej tylko jako krótki epizod. Chłopiec zaraził się bakcylem dążenia do najwyższej doskonałości. Pragnienie to nigdy nie miało już go opuścić. Jacopo da Pontormo do końca życia pozostał niezadowolonym z siebie artystą-poszukiwaczem, który natychmiast porzucał przedmiot swoich poszukiwań, skoro go tylko osiągnął. Z natury swego powołania Jacopo powinien był tworzyć dzieła dające dużo radości, dzieła pogodne i bogate w barwie, dzieła

o odurzającej piękności formy. Tymczasem szamotał się on rozpaczliwie z jednym problemem po drugim, usiłując osiągnąć głębię wyrazu przerastającą jego siły i marnując swoją miłą i przyjemną sztukę w jakimś zapamiętałym samoudręczeniu.

W okresie tym inny jeszcze młody artysta znalazł się w zasięgu wpływów Leonarda – Baccio Bandinelli; Leonardo zachęcił go do uprawiania rzeźby. Bandinelli również zaraził się duchem głębokiego niepokoju i nie znającymi granic ambicjami artystycznymi. Jeśli nawet nie był on tym szaleńcem, który według Vasariego miał pociąć na strzępy karton Michała Anioła przedstawiający *Żołnierzy w kąpieli*, to na pewno życie jego stanowiło jedną szaleńczą, dziką i beznadziejną walkę z przygniatającą przewagą Michała Anioła.

Zdaje się, że było już preznaczeniem Leonarda wprowadzać niepokój w życie młodych artystów, których ścieżki skrzyżowały się z jego drogą. Ci z jego zwolenników, którzy jak Andrea Solario, Bernardino Luini, Gianpedrino i Sodoma wchłonęli coś niecoś z jego osobowości nie zatracając przy tym własnej, mogli uniknąć niepokojących jego wpływów, jego brzemiennej uogólnień i oddziaływania jego wszechwładnej indywidualności. Andrea Solario został wezwany przez kardynała d'Amboise na zamek de Gaillon i opuścił Mediolan w roku 1507. Luini, sympatyczny i zdolny rzemieślnik, który umiał naśladować Leonarda, prawdopodobnie nigdy nie pracował pod jego bezpośrednim kierunkiem, podobnie jak i Gianpedrino lub Sodoma, najbardziej utalentowani jego naśladowcy. Sodoma właśnie wykończył poważniejsze dzieło, kiedy Leonardo powrócił do Mediolanu. Leonardo często myślał o owocnej działalności wychowawczej i o utworzeniu akademii artystów grupujących się dokoła jego nazwiska.

Pieścił się tą myślą jak człowiek, który od wczesnej młodości

odnosił się ze złością do każdej koncepcji akademickiej. Przy jakiejś okazji, kiedy narysował całą płataninę wstążek, ujrzał w wyobraźni urzeczywistnienie swoich snów i wpisał na środku rysunku słowa: „Ac. Leonardi Vinci.”

Pomiędzy młodymi ludźmi, którzy znaleźli się w otoczeniu Leonarda po jego powrocie z Florencji do Mediolanu, nie było ani jednego, który by reprezentował miarę odpowiednią dla akademii czy też zgrupowania uczniów. Imiona uczniów, figurujące w rachunkach domowych Leonarda, należą do nieznanymi i późniejszych artystów, którzy dobrze się czuli w granicach swoich możliwości i zadowalali się niewolniczym stosowaniem poszczególnych elementów zawartych we wskazówkach mistrza. Najbardziej sumiennym z nich był Cesare da Sesto, który niemal z uporem usiłował naśladować technikę Leonarda. Jakkolwiek jego kopie obrazów są bardzo dokładne, zdradza go od razu czerwona wyalot na powierzchni płótna; jako rysownik jednak poczynił on dostateczne postępy, aby rysunki jego przez całe stulecia mylono z rysunkami mistrza.

Uczniem, który najdłużej pracował pod kierunkiem Leonarda, a nie pozostawił po sobie ani jednego znanego obrazu, był Salai; jedynie pewna ilość raczej słabych prac, zdradzających pewne pokrewieństwo pomiędzy sobą, jeśli chodzi o złe ujęcie rysunkowe, może być przypisana człowiekowi, którego Leonardo daremnie, a tak hojnie darzył swoją nauką. Salai, w okresie mediolańskim już niezależny artysta, wciąż mieszkał w pobliżu Leonarda, a chociaż zarabiał już sam na siebie, dobrze wiedział, w jaki sposób wykorzystywać wspiałość Leonarda dla siebie i swojej rodziny. Ojciec jego otrzymał w dzierżawę winnicę Leonarda w pobliżu Porta Vercellina, a kiedy siostra jego wychodziła za mąż, Salai w dalszym ciągu wyludzał pożyczki od swego mistrza. „W

październiku... 1508 roku – pisze Leonardo – otrzymałem trzydzieści złotych talarów. Salaiemu pożyczyłem trzynaście na posag dla jego siostry i zostało mi siedemnaście.” I jakby tytułem żartobliwego ostrzeżenia dodaje: „Nie pożyczaj: Jeśli pożyczysz, nie dostaniesz z powrotem pieniędzy; jeśli je dostaniesz, to nieprędko, a jeśli prędko, to będą fałszywe, a jeśli nie będą fałszywe, to stracisz przyjaciół!” Żarty nie robiły jednak na Salaim żadnego wrażenia, podobnie jak w przeszłości nie odnosił skutku gniew Leonarda. Jedyńm jego zmartwieniem było znalezienie pretekstu, pod którym mógłby znowu wyłudzić od swojego sławnego przyjaciela nieco pieniędzy.

Z chwilą powrotu Leonarda do Mediolanu zaczął się dla niego okres dobrobytu, jakiego jeszcze w życiu nie zaznał. Pensja wypłacana przez króla Francji napływała regularnie; Leonardo skrupulatnie notował wszystkie wpływy z tego źródła. I jak gdyby los pragnął mu wynagrodzić długie lata przeciwności, z jakimi się musiał borykać, otrzymał teraz zamówienie, które nie tylko zapewniało mu duże zyski materialne, ale dawało również okazję do zabezpieczenia przed zniszczeniem jego arcydzieła – konnego posągu Francesca Sforzy. Nowe zamówienie dotyczyło pomnika marszałka Giana Giacomu Trivulzia. Marszałek należał do jednej z najstarszych rodzin mediolańskich; jako lojalny sługa Galeazza Marii Sforzy skazany został przez Lodovica na wygnanie. Ze wszystkich pociągnięć tego uzurpatora to właśnie miało okazać się najfatalniejsze w skutkach. Trivulzio, oderwany od ziemi ojczystej, stał się błędnym rycerzem, którego pragnienia powrotu do Mediolanu nic nie mogło ugasić; był on gotów wstąpić na służbę do kogokolwiek na świecie, byle był to wróg Lodovica, i wziąć udział w każdym spisku skierowanym przeciwko księciu. Był on urodzonym żołnierzem; wiele razy krwawił na polach bitew: ciało

jego pokrywały blizny i nigdzie nie spał tak dobrze jak wśród zgiełku obozowego lub przy huku dział. Brał udział we wszystkich zbrojnych zmaganiach swej epoki. Szukał dowództwa pod rozkazami króla Neapolu, a kiedy II Moro zaczął prowadzić dwulicową grę z Karolem VIII, wstąpił na służbę do króla Francji. Trivulzio należał do ludzi szczerych i otwartych, nienawiść zaś do Lodovica panowała w nim nad wszystkimi innymi uczuciami. Nienawiść ta nie przesłaniała mu jednak trzeźwości spojrzenia i nawet na wygnaniu pozwoliła zachować właściwą ocenę zdarzeń.

Ludwik XII z własnego doświadczenia znał uczucia ludzi wygnanych i wydziedziczonych, podobnie jak i metody walki o odzyskanie władzy, toteż chętnie postanowił wykorzystać Trivulzia i jego znajomość kraju i ludzi. Obiecał mu, że po zwycięstwie odniesionym nad Mediolanem otrzyma godność wicekróla Księstwa Mediolańskiego. Dał mu do zrozumienia, że zwycięstwo francuskie, jeśli nastąpi, będzie stanowiło osobisty triumf marszałka i że jako zwycięzca Trivulzio będzie jechał tuż obok niego, a następnie będzie postępował w księstwie według własnego uznania, obdarzony władzą „tak rozległą, jakiej tylko zechce zażądać.”

Trivulzio żył wyłącznie nadzieją, że kiedyś doczeka się tego dnia, a z chwilą, kiedy marzenia jego się ziściły, stwierdził, że odarto go ze wszystkich złudzeń. Jeszcze zanim wrócił do swojego kraju, już oburzony był zuchwalstwem zwycięzców. Kiedy jeden z rycerzy pikardyjskich pozwolił sobie na akt poufałości w stosunku do jednej z dam, należącej do jego rodziny, kazał go powiesić. Szybko też swoją nie znającą granic pychę zraził do siebie szlachtę mediolańską. Nikogo nie uznawał za równego sobie, a arystokrację Mediolanu traktował lekceważąco. Szczerze ludzki potrafił być tylko w stosunku do osób z ludu. Ludwik XII przebiegle pozwolił swojemu wicekrólowi zmarnować zdobytą

sławę i popularność, po czym odsunął go w cień i oddał jego stanowisko najpierw hrabiemu de Ligny, a następnie hrabiemu d'Amboise. Kiedy urażony Trivulzio osiadł we Francji, król zżęcznie wykorzystał jego uczucia nostalgii i zezwolił mu łaskawie na powrót do Mediolanu, tym razem jednak już bez zaszczytów i tytułów.

Jedynym pragnieniem Trivulzia było umrzeć na ziemi ojczyściej i być pochowanym uroczyście, z całą okazałością. Ponieważ nie ufał zbyt swoimi dziedzicom, że dla zapewnienia mu pośmiertnych zaszczytów zechcą uszczuplić fortunę, jaką zgromadziła jego chciwość, postanowił jeszcze za życia wznieść sobie pomnik. Kiedy po uroczystym wjeździe do Mediolanu stanął na wielkim dziedzińcu zamkowym, ujrzał pozostający tam jeszcze olbrzymi posąg, symbol znieprawionej potęgi Sforzów. Teraz, kiedy wichry i deszcze zniszczyły arcydzieło, Trivulzio zwrócił się do Leonarda, aby unieśmiertnił jego osobę w nowym posągu.

Nowy protektor Leonarda był człowiekiem zniszczonym ciągłym poszukiwaniem przyjemności i ciężkim rzemiosłem wojennym; ciało jego toczyła choroba, którą uznano za nieuleczalną. Mimo to wywierał on wrażenie człowieka o olbrzymiej sile fizycznej. Szerokie barki podtrzymywały potężną głowę o czerwonym obliczu z dużym, szerokim nosem, jeszcze bardziej uwydatniającym się na tle zniszczonych wichrami policzków. Taka postać wymagała, aby rzeźbiarz ją wykuł w twardym, gruboziarnistym kamieniu, raczej nie wykańczając jej i pozostawiając tylko z grubsza zaznaczone rysy. Nad własnym swoim grobem Gian Giacomo Trivulzio pragnął wyglądać jak zwycięzca na koniu, zwycięzca pokonujący nawet śmierć. „Rumak naturalnej wielkości z jeźdźcem” – pisał Leonardo na projekcie pomnika. Dokładne obliczenie kosztów i seria rysunków dają dostateczne pojęcie o

wielkości zamierzonego dzieła. Na potężnej podstawie opierała się ciężka płyta kamienna z koniem, jeźdźcem oraz ośmiu figurami alegorycznymi tworzącymi całość architektoniczną z właściwym pomnikiem. Sarkofag z leżącą na nim postacią umieszczony był w głębi niszy. Na jednym z rysunków Leonardo otoczył niszę kolumnadą przypominającą dzieło Bramantego, rzymskie Tempietto. Sarkofag otoczony był fryzem, na którym uwiecznione zostały zwycięstwa marszałka. Wewnętrzne łuki sklepienia niszy ozdobione zostały rozetami. Doryckie kapitele filarów miały być odlane z brązu. Szerokie schody z harpiami podtrzymującymi kandelabry prowadziły do pomnika. Architrav pokryty był kiściami kwiatów. Bogate płaskorzeźby zdobiły wszystkie kontury. Każda płaszczyzna pokryta była ornamentami harmonizującymi z nowym stylem epoki, w której zmarłych otaczano takim bogactwem form, jak gdyby powstałi oni już z grobu.

Leonardo obliczył koszty pomnika co do grosza. Samo wykonanie modelu miało kosztować czterysta trzydzieści dwa dukaty. Koszt materiałów – metalu, drzewa i węgla drzewnego, potrzebnych do dokonania odlewu, miał wynosić siedemset dukatów, wypolerowanie zaś posągu po odlaniu czterysta pięćdziesiąt dukatów. Leonardo określił również wysokość swojego honorarium „za wykonanie postaci zmarłego, aby ją dobrze zrobić.” Wykonanie tej postaci miało kosztować sto dukatów, ale koszt marmuru lub brązu podnosił tę sumę do trzystu osiemdziesięciu dziewięciu dukatów. Całość miała wynieść trzy tysiące czterdzieści sześć dukatów. Suma ta nie przerażyła widocznie klienta, skoro Leonardo wkrótce po sporządzeniu obliczeń przystąpił do prac przygotowawczych.

W pierwszych rysunkach, podobnie jak przy posągu Sforzy, Leonardo przewidywał, że koń będzie się wspinał opierając

przednie kopyta o tarczę leżącego wroga. Artysta uparcie trzymał się swojego projektu pragnąc przedstawić konia w pełnym galopie i miał nadzieję, że tym razem, na mniejszą skalę, uda mu się zamiar ten zrealizować. Jego koń był prawdziwym rumakiem wojennym o silnym tułowiu i o potężnym, mocno nachylonym karku. W późniejszych rysunkach leżący na ziemi człowiek znajdował się niemal pod kopytami. Tego rodzaju ujęcie wypełniało lukę widoczną na poprzednich projektach i dawało większą koncentrację kompozycji. Jednak raz jeszcze koń w tym ruchu stanowił tylko marzenie artysty przelane na papier. Większe szanse urzeczywistnienia miał koń idący kłusa; jedna z jego tylnych nóg spoczywała na żółtciu.

Szkice tego pomnika (wszystkie znajdują się obecnie w zbiorach windsorskich) różnią się od rysunków posągu Sforzy, wykonanych srebrnym rylcem, mocnymi pociągnięciami kredki, czasami uzupełnionymi pociągnięciami piórka lub czerwonego ołówka. Ogólna sylwetka jest mocniejsza i bardziej zwarta. Zwłaszcza silne zgięcie głowy konia przyczynia się do większej koncentracji. Koń i jeździec są silni i związani z sobą. W posągu Sforzy „wielki rumak” powstawał niezależnie od osoby jeźdźca, którego postać później dopiero posadzono na siodle.

Nowe rysunki zdradzały również, że Leonardo przestał snuć marzenia o dokonaniu rzeczy niemożliwych. Były one czytelne i pozwalały wyobrazić sobie posąg już odlany w brązie. Leonardo poświęcił dużo uwagi powiązaniu osoby jeźdźca z całością architektury pomnika. W jednym ze szkiców stworzył niemal dwupiętrową konstrukcję, w innym łuk triumfalny składający się z trzech części. Kiedyś znów zamierzał rozszerzyć niszę umieszczając po bokach postacie pojmanych jeńców, nagich młodzieńców

w kajdanach, które, reprezentując kontrastujący element ruchu, miały związać pomnik z otaczającą go monumentalną architekturą.

Ostatni ten szkic jest tylko luźnym projektem, przedstawia jednak w uderzający sposób mocne, nagie postacie o muskularnych, wygiętych plecach i o silnych kończynach tworzących w całości obraz nikomu niepotrzebnej energii, podobnie jak to się dzieje z młodzieńcami Michała Anioła z kaplicy sykstyńskiej, którzy naprężają wszystkie mięśnie, aby unieść lekkie wieńce z kwiatów.

Leonardo od trzydziestu pięciu lat rysował konie z natury; jego studia w tej mierze datują się niemal od chwili, kiedy tworzył swój *Pokłon Trzech Króli*. W nieskończonej ilości szkiców wyczerpał wszystkie możliwe sytuacje. Był on na wskroś zorientowany w anatomii konia. Jednak kiedy przystąpił do pracy nad pomnikiem Trivulzia, raz jeszcze rysował konie z natury, studiując każdy szczegół, grę mięśniów drgających pod skórą i fałdy tworzące się przy zgięciu stawów.

Nauczony smutnym doświadczeniem Leonardo tym razem troskliwie przystąpił do przygotowań związanych z odlaniem pomnika. Model miał być zbudowany „na żelaznych nogach, silnych i mocno osadzonych na podstawie”. Forma odlewnicza miała być wykonana „częściami”, tak aby po dokonaniu odlewu można ją było łatwiej uwolnić od warstwy „bardzo tłustego wosku”. Leonardo poświęcił tej sprawie szczególną uwagę wykazując przy tym taki zmysł oszczędności, że proponował „wykonanie zewnętrznej formy z gipsu, aby zaoszczędzić wydatków na drzewie”, oraz zwrócenie kupcowi nie zużytej ilości wosku.

Jednak i to dzieło, tak starannie obliczone i przemyślane aż do najdrobniejszych szczegółów, nigdy nie doczekało się realizacji. Niepewne czasy i rozliczne inne obowiązki nie pozwoliły

Leonardowi dokończyć prac przygotowawczych, zanim i tak cały projekt upadł na skutek załamania się panowania francuskiego w Mediolanie.

VI

Prace nad pomnikiem Trivulzia nie przeszkadzały Leonardowi równocześnie zajmować się intensywnie sprawami dróg wodnych i kanałów przecinających Lombardię. Tym razem w grę wchodziły i jego interesy osobiste, a właśnie wtedy, kiedy troski materialne najmniej dawały mu się we znaki, miał on więcej szczęścia niż kiedykolwiek przedtem w uregulowaniu swoich spraw majątkowych. Dawniej latami całymi musiał czekać na pieniądze należne mu od Lodovica Sforzy, teraz poprzestał tylko na ożywionej korespondencji, aby zapewnić sobie przysługujące mu dochody z kanału San Cristoforo. Kiedy zwrócono mu uwagę, że jeśli otrzyma swą należność, dochody króla uszczuplą się o osiemdziesiąt dwa dukaty, Leonardo odparł żywo, że to nie król ucierpi, lecz złodzieje wody, którzy się wzbogacili na regulacji kanału – *i ladri*, złodzieje i nieudolni inżynierowie, zdecydowani zrobić wszystko, co im przyszło do głowy. Leonardo postanowił pokazać, co należało w tym kierunku zrobić. Jeszcze podczas pobytu we Florencji, kiedy to starał się zapewnić sobie względy przewodniczącego komitetu do spraw wodnych, w listach do Chaumonta czynił różne na ten temat obietnice: „Błagam Waszą Dostojność o przypomnienie przewodniczącemu komitetu o mojej sprawie. Po powrocie mam nadzieję skonstruować pewne przyrządy i inne rzeczy, które wielce uradują naszą Arcychrześcijańską Mość.”

Kiedy Leonardo po raz pierwszy przybył do Mediolanu, zastał w Lombardii dobrze rozbudowaną sieć kanałów. Śluzę znano tam

już na początku piętnastego stulecia, kiedy to ród Viscontich zaczął budować je w różnych miejscach. W przeciągu trzydziestu pięciu lat zbudowano ponad pięćdziesiąt mil kanałów i dwadzieścia pięć śluz. Po przybyciu do Mediolanu Leonardo dołożył starań, aby zapoznać się z metodami utrzymywania kanałów. Wspomina on o tym, jak polecił sprowadzić do siebie majstra „dobrze obeznanego z wodą”, który by mu wyjaśnił, jak można uniknąć szkód wyrządzanych przez wodę i jak wielkie są koszty utrzymania kanałów, oraz podał szczegóły dotyczące „śluz, kanałów i młynów typu lombardzkiego”. Wkrótce już jednak Leonardo wiedział znacznie więcej od swojego nauczyciela i przedłożył Lodovicowi plan oraz szczegółowy kosztorys regulacji kanału Martesana.

Teraz Leonardo osiągnął już taki poziom wiedzy, że mógł zarzucić inżynierom mediolańskim brak kwalifikacji. Przedstawił nowe projekty dotyczące kanału, „w którym zresztą najbardziej był zainteresowany, to znaczy kanału San Cristoforo. Na wyjątkowo pięknym rysunku, obrazującym odcinek kanału z sześciu śluzami umieszczonymi parami jedna nad drugą, widzimy lakoniczną notatkę: „Kanał San Cristoforo, Mediolan, 3 maja 1509 roku.” Leonardo dokonał również pewnych ulepszeń w konstrukcji śluz i zaprojektował nowy ich typ; Alberti wspomina, że śluzy takie istniały już w połowie piętnastego stulecia. Leonardo proponował zaopatrzenie ich w różne urządzenia pozwalające na zamykanie i otwieranie tam. Na jednym z rysunków tama śluzy podnoszona jest za pomocą łańcuchów przymocowanych do znajdującego się na brzegu kołowrotu uruchamianego przez dozorcę kanału. Na innych widzimy projekty zapadni uruchamianych za pomocą specjalnej dźwigni albo też przy pomocy ciężko naładowanych statków.

W okresie tym Leonardo powrócił do problemu, który interesował go jeszcze w czasach Lodovica Sforzy, do kwestii uszląwnienia Adygi. Proponował zbudowanie potężnej zapory, która by łączyła brzegi rzeki w miejscu znanym pod nazwą Tre Corni, oraz wykopanie kanału pomiędzy Brivio i Trezzo dla skrócenia szlaku szlawnego o dwie mile. Dla poparcia tego projektu użył całej swojej elokwencji i przytaczał przy tym najbardziej przekonujące argumenty natury ekonomicznej: „Jeśli się nie ogłosi, że jest to przedsięwzięcie publiczne i że grunty mają być wykupione, król będzie mógł pokryć koszty z dochodów uzyskanych w przeciągu jednego roku.”

Jeżeli chodzi o wykonanie prac na odcinku szczególnie ciężkim i skalistym o stromych pochyłościach, Leonardo proponował zastosowanie na różnych poziomach trzech wielkich syfonów oraz sześciu kołowrotów. „Prace należy rozpocząć z góry, tak aby materiał mógł być sprowadzony na dół, do jednego poziomu... Przy każdym odcinku kanału, w miejscu wykonywania robót ziemnych, należy ustawić jeden kołowrót, którego nie trzeba nawet ruszać z miejsca... łatwiej jest bowiem przedłużyć linię holującą niż przesuwać całą maszynię.”

Zalecając wykonanie swojego projektu Leonardo wspominał o sławie, jaką przedsięwzięcie to przyniesie jego wykonawcom, i obiecywał nawet wykonać tablicę pamiątkową, która byłaby umieszczona u wylotu kanału w Brivio. Wysiłki jego spełzły jednak na niczym, a projektowany przez niego kanał wybudowany został przez innego inżyniera, Bartolommea della Valle, za panowania Franciszka I. Wszystkie wielkie projekty Leonarda z dziedziny hydrauliki niemal bez wyjątku nie doczekały się jego życia realizacji; podjęte zostały dopiero po latach i wykonane przez innych z pominięciem zastosowania wszystkich ulepszeń wynalezionych przez niego. Leonardo pragnął, aby projekty jego

przynajmniej przekazane zostały potomności. Szczególnie zależało mu na wykazaniu praktycznych wartości jego teoretycznych osiągnięć. „Jeśli będziecie gromadzić wiadomości o ruchach wody, pamiętajcie o uzupełnieniu każdego wniosku wykazaniem jego praktycznych wartości – *li sui giovamenti*. Po namyśle Leonardo zdecydował się oddzielić studium wody od hydrauliki, inaczej bowiem „zawsze będziecie mieszać praktykę z teorią, co w wyniku wytworzy zamęt.” Tymczasem w rozprawie jego ilość rozdziałów poświęconych zagadnieniom praktycznym wzrosła do czterdziestu – *40 libri de' giovamenti*.

Przesiewając materiały teoretyczne Leonardo zauważył, że rzeczy ważne pomieszane były z mniej ważnymi. „Najpierw napisz o wszystkich wodach i o wszelkich ich poruszeniach... pamiętaj przy tym o zachowaniu porządku, inaczej bowiem dzieło będzie niejasne. Opisz wszystkie formy wody, od największych do najmniejszych fal, i podaj ich przyczyny.”

Tym razem jednak należało uczynić znacznie więcej poza ścisłym uporządkowaniem stale rosnącego materiału związanego ze studiami hydrograficznymi. W ciągu paru lat, które upłynęły od chwili, kiedy zaczął studia geologiczne, Leonardo długo rozmyślał nad zagadnieniami, które te studia mu nasunęły, i stopniowo zaczął poddawać rewizji swoje poglądy. Już w trakcie badań astronomicznych porzucił tak popularną w średniowieczu koncepcję o centralnym położeniu naszej kuli ziemskiej we wszechświecie; narzucało to również konieczność zrezygnowania z tradycyjnych koncepcji o podobieństwie istoty świata organicznego i nieorganicznego. Leonardo przez lata całe usiłował wierzyć w identyczność istoty makrokosmosu i mikrokosmosu. Przez lata w nieskończonej ilości wyimaginowanych porównań usiłował przedstawić ten punkt widzenia, a czynił to w sposób, który zdradzał, jak bardzo

był przywiązany do tej idei. Koncepcja ta będąca spuścizną po wiekach średnich ciążyła mu i hamowała swobodę jego myśli. Jeśli człowiek nie stanowił ośrodka wszechświata, to w takim razie ziemia nie mogła być wizerunkiem człowieka, najdoskonalszej istoty, jaka została stworzona. Jeśli księżyc był światem i nasza kula ziemską również, podobnie jak i wiele gwiazd, wytłumaczenie zjawisk zachodzących w ciele człowieka nie miałyby żadnego związku z organizmem wszechświata. Gruntowne studia anatomiczne Leonarda i jego rosnąca znajomość organów ciała człowieka zadały śmiertelny cios jego umiłowanej koncepcji. Pewnego dnia w milczeniu i z uczuciem jakby zażenowania z powodu ludzkiej łatwości porzucił koncepcję tę zupełnie, tak jak się ktoś wyzbywa dziecinnych urojeń.

Nie wspominając nawet jednym słowem o długiej i okrężnej drodze, po której doszedł do nowych poglądów, Leonardo zaprzeczył teraz istnieniu w organizmie ziemi „morza krwi”, które miało krążyć poprzez żyły wodne i wznosić się do wysokości największych szczytów górskich, podobnie jak krew wznosi się do głowy człowieka. Jeśli – twierdził obecnie – woda znajdująca się w górach ma pochodzić z morza, które samo podnosi ją na wysokość najwyższych wierzchołków górskich, to dlaczego woda stykająca się z powietrzem nie mogłaby się wznosić poprzez atmosferę, gdzie napotyka mniejsze przeszkody na swojej drodze? I jakby trochę drwiąc z siebie i z błędów popełnionych w przeszłości, dodaje: „A ty, który znalazłeś podobne hipotezy, wróć do natury i ucz się od niej.”

Leonardo postanowił napisać teraz specjalny rozdział: „*Księga czterdziesta druga. O deszczu* – W jaki sposób powstają chmury, co powoduje, że para wodna unosi się z ziemi w górę, oraz jakie są przyczyny mgły, śniegu i gradu. W badaniach tych musiał zająć

się problemem powstawania kropli; problem ten dotychczas uchodził jego uwagi. „Każda rzecz płynna i elastyczna musi mieć formę kulistą – pisał – każda kulka najmniejszej nawet drobiny wody staje się zbiornikiem wody w jej granicach.” Jednak forma kulista nie ma nic wspólnego z kulistą formą oceanu, który podlega prawu ciężenia. Na podstawie tego rozróżnienia Leonardo przeprowadził granicę pomiędzy dwiema gałęziami teoretycznej fizyki: hydrostatyką cieczy, które podlegają prawu ciężenia, a teorią włoskowatości; było to pierwsze sformułowanie w tej dziedzinie należącej już do nauki nowoczesnej.

Niezależnie od tych owoców badań, wolnych już od dawnych naleciałości, praktyczne prace Leonarda przyniosły nowe obserwacje i nowe odkrycia. Zaczął on zajmować się zagadnieniem osuszania błot. „W jaki sposób przy pomocy bieżącej wody – pisał – można sprowadzić z gór ziemię do błotnistych dolin, aby użyć je i zapobiec zatrutowaniu powietrza.” W rozdziale VI księgi dziewiątej – *Hydrauliki* – opisuje przyczyny powstawania bagnistych ujść rzek i zaleca zasypywanie bagien ziemią, co „oczyści” powietrze i zamieni moczary w żyzny grunt. Metody te były znane w Toskanii jeszcze w dwunastym stuleciu i Leonardo musiał je znać z prac Albertiego. Osobisty jego wkład do tego dzieła polegał na wynalezieniu w tym czasie aparatu opartego na zasadzie siły odśrodkowej, którą odkrył. „Jeśli zamieszymy ręką wodę w napełnionym do połowy naczyniu, powstaną prądy wirowe, wystawiające dno naczynia na działanie powietrza; z chwilą kiedy ustaje działanie siły wywołującej wirowanie wody, prądy te w dalszym ciągu trwają, szybkość ich jednak ulega zmniejszeniu aż do momentu, kiedy ruch wygasa całkowicie.” Na tym polegała zasada wynalezionej przez Leonarda pompy odśrodkowej służącej „do osuszania błot przylegających do morza”. Prąd, o którym

wspomina, powstawał w potężnym zbiorniku o jednym otworze w postaci „dziury w dnie, przez którą woda doprowadzana była rurą z moczarów”. Rodzaj wiatraka pędzonego turbiną wytwarzał prąd wody. Zbiornik umieszczony był w ten sposób, aby woda mogła być wypompowana ponad poziom morza. Woda z bagien przedstawiała się do zbiornika, a następnie odprowadzana była do morza; ruch odśrodkowy wystarczał, aby osuszyć błota całkowicie. Leonardo czuł się bardzo dumny z tego wynalazku i zdecydował się utrzymać go w głębokiej tajemnicy. „W użyciu należy strzec tajemnicy pompy i wirowania otoczywszy je murem – na rysunku widać nawet ścianę wzniesioną pomiędzy morzem a bagnami – i odciąższy od morza.”

Na odwrocie arkusza, na którym Leonardo borykał się z teorią sztucznych prądów i wirów, narysował on rodzaj śruby o szesnastu łopatkach, umieszczonej w kanale i dostarczającej za pomocą przekładni siły niesprecyzowanej na rysunku maszyny. Dopiero w osiemnastym wieku zaczęto używać śrub do napędu okrętów, przy czym postępy w tej dziedzinie były tak nikłe, że praktycznie biorąc zastosowanie tej metody datuje się dopiero od chwili, kiedy z początkiem dziewiętnastego stulecia Austriak Józef Ressel wynalazł śrubę okrętową.

Jakkolwiek Leonardo bardzo interesował się praktyczną stroną swoich studiów hydraulicznych, to jednak dopiero różnorodność ruchów wody, prądy i bystre nurty, falowanie naturalne i sztuczne potrafiły całkowicie zafascynować go i pochłonąć jego uwagę. Papiery jego z tego okresu pokryte są rysunkami krętych potoków, wirów, krzyżujących się prądów, jak gdyby cały świat zniknął dla niego w dzikim tańcu rozhukanych fal. Leonardo nie mógł po prostu uwolnić się od obsesji w tym kierunku aż do chwili, kiedy dał wyraz nurtującym go myślom w formie szeregu rysunków

swojego „Potopu”. A i później nawet pociągnięcia jego miękkiego ołówka, jakiego niemal wyłącznie używał, zawsze nieubłaganie obracały się dokoła ruchu fal, który miał już pozostać z nim aż do końca jego dni.

Jak gdyby to wszystko mu nie wystarczało, Leonardo postanowił poświęcić księgę czterdziestą trzecią swojej rozprawy zagadnieniu „powietrza uwięzionego pod wodą”. „Widziałem – pisał – tak gwałtowne ruchy powietrza, że unosiły one ze sobą największe drzewa w lesie i całe dachy wielkich pałaców, i widziałem, jak powietrze z tą samą gwałtownością ryło leje w ziemi, unosząc potem żwir, piasek i wodę na odległość większą niż pół mili.” Całkowicie pochłonięty był gwałtownymi ruchami wody, powietrza i piasku. „Opisz ruchy piasków na pustyni, to znaczy: powstawanie fal piasku unoszonego przez wiatr oraz wzgórz i pagórków, jak to się zdarza w Libii. Przykłady tego możemy widzieć w postaci piaszczystych wydm nad brzegami Po, Ticino i innych dużych rzek.”

Cokolwiek Leonardo robił w tym czasie, wszystko nacechowane było ideą ruchu, krążenia i wirowania, ideą, która stała się teraz dla niego prawem obejmującym wszystkie zjawiska. Szczególną uwagę poświęcił swojej teorii prądów krwi, która dobiega aż do serca; w tym to właśnie czasie sporządził rurkę szklaną w kształcie aorty celem lepszego obserwowania tych ruchów. W trakcie studiów anatomicznych usiłował stworzyć dzieło na wzór *Anatomica sive Historia corporis humani* (Anatomia, czyli Nauka o ciele ludzkim), wydanej pięć lat wcześniej w Wenecji przez lekarza Alessandra Benedettiego. Przełożył też jedno z dzieł Avicenny. Doradzał studiowanie ciała ludzkiego w ruchu i w spoczynku: „Idź co sobotę do łaźni parowej, a zobaczysz nagich mężczyzn.” Dla sprawdzenia proporcji ciała ludzkiego usiłował znaleźć wydanie Vitruwiusa; Messer Ottavino Pallavicino obiecał mu

postarać się o jeden egzemplarz tego dzieła. Leonardo miał zamiar dokonać większej ilości sekcji i w tym celu nabył nawet „noże z Czech”. Zdając sobie sprawę z tego, że jego studia z zakresu procesu oddychania znajdują się wciąż jeszcze w stadium początkowym, postanowił napełnić powietrzem płuca świni „aby przekonać się, czy rozszerzają się one w poprzek i wzdłuż, czy tylko w poprzek, kurcząc się w innym kierunku”. Wyliczenie wszystkich tych rzeczy, których należało dokonać, a które Leonardo jak zwykle zapisywał na okładce swojego notatnika, daje nam obraz całego labiryntu jego intelektualnej działalności w tym okresie. Leonardo nie był już teraz niepokojony przez natarczywych a niecierpliwych klientów, nie potrzebował przerywać studiów, aby troszczyć się o sprawy materialne. Nikt go też nie irytował pisemnymi umowami ani nie narzucał mu ściśle określonych terminów, które przeszkadzałyby mu w poświęceniu się spokojnej pracy uczonego. Leonardo-artysta, który przez całe życie walczył z Leonardem-uczonym, obecnie ustąpił palmy pierwszeństwa temu ostatniemu, a Leonardo-człowiek czuł, że teraz dopiero zdobył wolność. Przepisał on nawet żartobliwy wiersz dający wyraz radości człowieka, któremu udało się uniknąć niewoli drobnych obowiązków życia codziennego. „O wolności ludzka – pisał – jakżeż cenna jesteś! Jakżeż nieszczęśliwi są ci, którzy żyją w zależności!”

Nadzieje Leonarda, że uda mu się wykończyć niektóre rozdziały prac, były już teraz bardziej usprawiedliwione. Postanowił zacząć od studiów astronomicznych. Notatki jego z tego okresu zaczynają się od uwagi o wklęsłym zwierciadle, którego potrzebował do doświadczeń z załamywaniem się promieni słonecznych. Większość książek, które udało mu się znaleźć, należała do dziedziny matematyczno-astronomicznej, były to takie dzieła, jak: *Meteory* Arystotelesa w przekładzie włoskim, *O środku ciężkości*

Archimedes, klasyczna praca z zakresu statyki, dalej książki Giovanniego Marlianiego, mediolańskiego lekarza i matematyka, z którego synami łączyły Leonarda stosunki przyjaźni. Niektóre z przeczytanych książek Leonardo odrzucał z lekceważeniem: „Nauka Marlianiego jest zła.” Nie pomijał żadnego szczegółu, najbardziej nawet nikłego, który by mógł go naprowadzić na właściwą drogę.. „Horacy pisał o szybkości ruchu nieba” – napisał na okładce notatnika, obok zaś dodał: „Posidonius pisał dzieła o wielkości słońca.” Największe wrażenie zrobiła na Leonardzie praca Alberta z Saksonii pt. *Questiones in Aristotelis libro de celo et mundo* (Zagadnienia dotyczące nieba i świata w księdze Arystotelesa), którą czytał prawdopodobnie przy pomocy słownika, jako że właśnie w tym czasie postarał się o słownik łacińsko-włoski – „Vocabulista Volgare e Latino”. Wpływ tego wielkiego uczonego, urodzonego w Helmstedt, który stał się tak sławny w Paryżu w połowie czternastego stulecia, daje się zauważyć we wszystkich uwagach znajdujących się w notatnikach Leonarda z tego okresu.

Leonardo odrzucił wszystkie popełnione dotychczas błędy, tak własne, jak i pochodzące z innych źródeł. Użył tych samych argumentów co i Albert z Saksonii w zwalczaniu tak popularnych w średniowieczu idei pitagorejskich, według których krążeniu ciał niebieskich miały towarzyszyć fale krystalicznej, nieziemskiej muzyki sfer. Zwalczał również koncepcję, jakkolwiek sam był przedtem jej zwolennikiem, jakoby płamy na księżycu powstawały skutkiem podnoszenia się pary wodnej.

Wzbogacony nową wiedzą i uwolniony od pewnych złudzeń Leonardo podjął na nowo studia astronomiczne. Jeden z rozdziałów rozprawy o astronomii poświęcił „udowodnieniu, że Ziemia jest gwiazdą”. Doskonale zdawał sobie sprawę z tego, w jak

wielkim stopniu podobne twierdzenie podważy istniejące tradycje, kiedy z charakterystyczną dla siebie ironią dodawał: „W wykładzie twoim musisz udowodnić, że ziemia jest gwiazdą podobnie jak i księżyc, a następnie chwałą wszechświata; później dopiero powinieneś mówić o wielkości różnych gwiazd, stosownie do autorów” – *secondo li autori*. Skłonność Leonarda do uogólnień i jego instynktowna tendencja do jednoczenia praw rządzących wszechświatem doprowadziły go do objęcia tą teorią nie tylko ziemi i księżyca, ale w ogóle wszystkich gwiazd, które zdaniem jego podobnie jak i księżyc odbijały tylko światło słońca. „Niektórzy powiadają, że świecą one (gwiazdy) same, twierdząc, że gdyby Wenus i Merkury nie świeciły własnym światłem, to gdyby znalazły się pomiędzy słońcem a naszymi oczyma, musiałyby tak ściemnieć od słońca, że zakryłyby je przed naszym wzrokiem. Ale to jest fałszywe.”

Przekonany o minimalnych rozmiarach ziemi Leonardo zwrócił wzrok ku niebu. Pewnego razu obserwował gwiazdy przy pomocy wypukłych szkieł. W innym wypadku trzymał przy oku kartkę papieru, w której zrobił otwór szpilką, aby w ten sposób wyeliminować migotanie gwiazd, które uważał za złudzenie optyczne. Nawet Galileusz, w wiele lat później, przypisywał migotanie gwiazd „wibracji ściśle związanej z nimi substancji o przyrodzonej wspaniałości”. Gwiazdy oglądane przez dziurkę od szpilki robią wrażenie niepomierne małych, mimo że wiele z nich to gwiazdy nieskończenie większe niż nasza ziemia razem z jej wodą. „Zważcie tylko, jak wielka wydałaby się ta nasza gwiazda przy takiej odległości, i pamiętajcie o ilości gwiazd, które jeszcze znajdują się pomiędzy gwiazdami rozsianymi na ciemniejszym niebie.”

Czy można więc było przypuszczać, że nasza ziemia, ten drobny punkcik we wszechświecie, ma być właśnie tym ośrodkiem,

dokoła którego kręcą się i słońce, i gwiazdy? Leonardo już raz, zanim jeszcze przystąpił do metodycznych studiów astronomicznych, wyraził pewne wątpliwości co do tej hipotezy, notując wówczas niezwykle wielkimi literami: „Słońce się nie obraca.” Teraz jednak, po przestudiowaniu wielu dzieł astronomicznych, Leonardo nie miał odwagi posunąć się tak daleko i to mimo raczej negatywnej opinii, jaką miał o niektórych „autorach”; w obliczu tak ogromnej ilości argumentów nagromadzonych na poparcie dotychczasowej teorii wszechświata, nie odważył się teorii tej zachwiać. Mimo to stale, przy różnych okazjach, pośrednio dawał wyraz swojemu przekonaniu, że ziemia się obraca. „Pozwólcie, aby ziemia obracała się, obojętne w którą stronę, to powierzchnia jej wód nigdy nie porzuci swojego kulistego kształtu.” Pisząc te słowa mógł jednak mieć na myśli to, że ziemia obraca się dokoła swej własnej osi (tak jak to już oświadczył Mikołaj z Cusy), co nie naruszało średniowiecznej koncepcji o ziemi jako ośrodku wszechświata.

Chociaż nie można ustalić ponad wszelką wątpliwość, jaki właściwie był pogląd Leonarda, wszystkie jego argumenty kończyły się gloryfikacją na cześć słońca jako najpotężniejszego czynnika we wszechświecie. „Mogę tylko ganić wielu pisarzy starożytnych – pisał – którzy utrzymują, że słońce ma taką wielkość, jaką widzimy.” Miał zamiar obalić to twierdzenie w czwartej księdze swojej rozprawy o astronomii. Czytał, że Sokrates opisywał słońce jako masę rozżarzonego kamienia: komentował tę uwagę słowami: „Ten, kto nie zgadzał się z tym błędnym twierdzeniem, nie był zbyt daleki od prawdy.”

Słońce miało być utworzone z tej samej substancji co ziemia i gwiazdy. Utrzymywano też, że jak tego dowodzi biały ich blask, gwiazdy są stworzone z materii eterycznej. Leonardo zbijał te twierdzenia i mając na myśli swoje doświadczenia z odlewami z

brązu oświadczył, że płynny brąz również daje biały blask, który w miarę podgrzewania metalu staje się coraz jaśniejszy. W ustępie zatytułowanym *Laude del Sole* – „Chwała Słońcu” – pisze słowa, które brzmią niemal jak jakaś inwokacja pogańska:

„Pragnąłbym mieć dość słów na wyrażenie nagany w stosunku do tych, którzy skłonni są wyżej wynosić człowieka niż słońce; w całym wszechświecie nie ma ciała bardziej wspaniałego i bardziej potężnego niż ono. Światło jego daje światło wszystkim ciałom niebieskim rozsianym we wszechświecie. Słońce jest źródłem wszystkich sił witalnych, jako że ciepło, które znajduje się we wszystkich istotach żyjących, pochodzi od duszy. I nie ma we wszechświecie innego ośrodka ciepła i światła, jak to wykazano w księdze czwartej. Na pewno ci, którzy postanowili czcić ludzi jako bogów, jak Jowisza, Saturna, Marsa i tym podobnych, popadli w największy błąd, bo nawet gdyby człowiek był tak wielki jak ziemia, nie będzie większy niż mała gwiazdka, która wygląda jak punkcik zawieszony we wszechświecie. A przecież ludzie są śmiertelni i muszą zgnić i zepsuć się w swoich grobach.”

Niektórzy ludzie uchyceni w kleszcze dwóch namiętności zaczynają gardzić pierwszą, kiedy zdecydowali się hołdować tylko następnej. Tak też było z Leonardem, który zaczął teraz lekceważyć swój dawny entuzjazm dla człowieka – dzieła sztuki.

W okresie tym poza astronomią Leonardo interesował się wyłącznie studiami matematycznymi. Przez całe życie wciąż rozluźniał swój stosunek do zdarzeń rozgrywających się dokoła niego. Obecnie tendencja ta całkowicie zwyciężyła. Ale właśnie przy swojej pracy natrafił na wydarzenia życia czasami druzgocące, ale czasami i podnoszące na duchu, na tortury zwątpienia i na rozkosze pewności. Te przygody ducha notował jak drogowskazy na ścieżkach jemu tylko znanych.

W niedzielę 30 kwietnia 1509 roku, w spokojny wieczór po dniu ciężkiej pracy Leonardo doznał przeżycia, które dzień ten uczyniło dlań wielkim świętem. „Od dawna już usiłowałem – pisał – wymierzyć kąt zawarty pomiędzy dwoma łukami; w tej właśnie chwili, w wilię miesiąca maja, około godziny 22, w niedzielę, odkryłem, co następuje...”

VII

Nazajutrz po tym doniosłym wieczorze Leonardo, jak to miał we zwyczaju, długo leżał w łóżku oddając się rozmyślaniom. Nagle w ciszę majowego dnia wdarł się odgłos bliskich strzałów. Ulice Mediolanu napełnił jakiś niezwykle hałas; rozległy się kroki maszerujących żołnierzy, chrzęst broni oraz okrzyki zgromadzonych tłumów. Raptem huk dział spotęgowany został straszliwą eksplozją, której echo utonęło wśród panicznych krzyków uciekającego w popłochu tłumu. Wśród huku dział, oddających salwę honorową, do miasta wkroczył Ludwik XII. Kanonierzy byli jednak zbyt gorliwi i jedno z dział, zbyt mocno naładowane, eksplodowało. Jeden z dworzan królewskich przysypany został odłamkami żelaza, mały zaś chłopiec, który podszedł za blisko, rozrywany na strzępy. Zabobonni Włosi widzieli w tym zły omen dla nowego przedsięwzięcia króla.

Istotnie niezwykle przedsięwzięcie sprowadziło na ziemię włoską nową zbrojną interwencję Ludwika XII, skierowaną tym razem przeciwko Wenecji a zadecydowaną przez Ligę z Cambrai. Była to wojna, w której Francja sama pozwoliła się użyć za narzędzie papieskich ambicji. Doradca Ludwika XII, Georges d'Amboise, kardynał i legat papieski, odznaczał się dużymi zdolnościami. Żywił on przekonanie, że zna na wylot kardynała Giuliana della Rovere, późniejszego papieża Juliusza II, teraz jednak nie

orientował się zupełnie, jakie cele wytknął sobie papież. Podczas zgromadzenia w Cambrai jeden z ambasadorów wyjaśnił, że celem papieża „jest zostać panem i mistrzem intrygi na tym świecie”. W czasie obrad wszystkie nici zbiegały się w niewidzialnych dłoniach papieża.

Niezależnie od tego niewidzialnego przeciwnika w zawilej grze politycznej przebiegły kardynał spotkał innego jeszcze wroga, nie mniej zdolnego i wpływowego, w osobie tym razem kobiety, Małgorzaty Parmeńskiej, która miała słuszne i zadawnione pretensje w stosunku do Francji. Mimo zapewnień przyjaźni ze strony króla francuskiego nie mogły się one nawet po latach zatrzeć w jej pamięci. Była ona zaręczona z Karolem VIII, który bez ceremonii, tak jak się odsyła paczkę nie przyjętego towaru, odesłał ją jej ojcu, Maksymilianowi Habsburgowi. W obliczu utajonych ambicji papieża i utajonej chęci zemsty tej kobiety Francuzi z góry skazani byli na przegraną i mogli odgrywać jedynie rolę drugorzędną w zdobywczej wojnie, w której papież pragnął odzyskać państewka kościelne zagarnięte przez Wenecję, cesarz prowincje weneckie, Francja zaś mogła co najwyżej zdobyć dla siebie część byłego księstwa Mediolanu.

W wyniku subtelnych umów, zawartych w Cambrai, w kwietniu 1509 roku Francuzi rozpoczęli kroki wojenne. W tym samym czasie Juliusz II rzucił ekskomunikę na Wenecję, a Charles d'Amboise, zanim jeszcze król nadciągnął z głównymi siłami, rozpoczął ze zmiennym szczęściem walkę przeciwko potężnej armii weneckiej. Wojna ta, prowadzona przeciwko zuchwałej rzeczypospolitej, była w Mediolanie nader popularna. Setki rycerzy śpieszyły pod sztandary króla Francji wystawiając własnym sumptem zbrojne poczty. Odziani w błyszczące brokaty jechali oni teraz w orszaku króla, który po krótkim postoju w Mediolanie wyruszył w pole ubrany w białe szaty, jak gdyby jechał na jakąś

uroczystość, a nie na wyprawę wojenną. W orszaku króla jechał również inżynier królewski, Leonardo da Vinci.

Opoдал zamku w Cassano, na wzgórzu nad Adygą Charles d'Amboise spotkał wojska królewskie z całą pompą, którą tak lubił. Na zamku tymczasem zebrała się rada wojenna. Król uważał, że należy natychmiast uderzyć i zadać od razu decydujący cios, jednak dowódcy królewscy doradzali raczej poczekać, aż wojska weneckie się zbliżą. Tymczasem Leonardo rozpoznawał teren i brzegi rzeki celem upewnienia się co do możliwości założenia portu dla ruchu rzecznego; w notatniku jego napotykamy krótką wzmiankę z tego okresu: „Porto di Cassano.”

Trivulzio błagał króla, aby nie posuwał się naprzód; ostrzegwał, że krok taki będzie równoznaczny z całkowitym zniszczeniem armii francuskiej. Ludwik XII był jednak niewzruszony. Nazajutrz przez Adygę przerzucono lekkie mosty i wielka armia bez przeszkód przedostała się na drugi brzeg, nie niepokoiona przez wojska weneckie, które zajęły umocnione pozycje na wzgórzach. Po przekroczeniu rzeki Trivulzio, który potrafił sam uznać własny błąd, oświadczył królowi: „Najjaśniejszy Panie, zwycięstwo do nas teraz należy.” Ludwik XII z niejasnym wspomnieniem bohaterskich czynów dokonanych w starożytności i z zamiłowaniem do heroicznego gestów polecił zniszczyć mosty za sobą, tak aby wojska jego, mając odcięte drogi ucieczki, mogły liczyć jedynie na zwycięstwo z bronią w ręku. Król uderzył mocno, zdecydowanie i brutalnie. Nieszczęsny kraj został zniszczony, wsie spalone, ludność obrabowana, a groby zmarłych zbezczeszczone. Wojska posuwały się nieubłaganie naprzód, zostawiając za sobą przerażenie i spustoszenie. Pod Agnadello wojska francuskie spotkały armię wenecką, która ruszyła do natarcia z okrzykiem: „Włochy i wolność!” Natarcie to załamało się wobec przewagi wojsk

francuskich. Po zażartej bitwie pole walki zaległo szesnaście tysięcy trupów; w większości byli to Wenecjanie.

Zachęcony odniesionym zwycięstwem Ludwik XII przystąpił do oblężenia twierdzy Caravaggio. Artyleria królewska wysadziła w powietrze magazyn prochu i zmusiła twierdzę do poddania się. Następnie armia francuska pomaszerowała w kierunku Lago d'Isco. Leonardo szybko robił szkice topograficzne, a kiedy król postanowił zdobyć Bergamo, artysta narysował dolny bieg rzeki Serio wijącej się wzdłuż doliny, którą wojska musiały się posuwać. Inna mapa powstała w związku ze zdobyciem Bergamo, na dalszym zaś arkuszu widzimy mapę rejonu leżącego pomiędzy Bergamo a Brescią. Były to doliny żyzne i dobrze nawodnione. Leonardo szczególnie interesował się tutaj biegiem rzek, ujściem ich dopływów oraz zarysami jezior, jak gdyby miał nadzieję, że kiedyś będzie może odpowiedzialny za rozwój dróg wodnych tego rejonu. Rejon ten pozostał jednak tak krótko w rękach Francuzów, że później nawet przewano go popularnie: Francia Corta – „krótka Francja”. Większość tych szkiców robiona była na kolanie, tak jak to bywa w czasie podróży. Leonardo mógł uzyskać nazwy wsi i miast jedynie przez wypytywanie mieszkańców, dlatego też notował je fonetycznie, tak jak wymawiano je w twardym dialekcie bergamskim.

Biorąc udział w wyprawie Ludwika XII Leonardo głównie interesował się zagadnieniami wodnymi. W czasie przypadkowego spotkania w obozie nieprzyjacielskim z inżynierem Fra Giocondem da Verona, dominikaninem, miał okazję przedyskutowania interesujących go problemów. Fra Giocondo, człowiek mający już dobrze po sześćdziesiątce, posiadał podobnie jak i Leonardo rozliczne zainteresowania. Współcześni nazywają go księżnicą wiedzy starożytnej i nowoczesnej. Był on archeologiem, zajmował

się jednak również i architekturą. Jako inżynier wojskowy budował fortyfikacje w Treviso, a jako ekspert od spraw wodnych zmienił bieg rzeki Brenta, która zagrażała lagunom weneckim.

Fra Giocondo zajęty był również przy budowie zamku w Blois; Leonardo bardzo interesował się planem instalacji wodnych założeń w zamku; jego kolega wyjaśnił mu system rur i pomp, on zaś na tej podstawie sporządził odpowiedni szkic.

Wierny swojemu zwyczajowi zdobywania wiadomości od wszystkich specjalistów, jakich napotykał, Leonardo obserwował przy pracy swojego przyjaciela, Jeana Perréala, nadwornego malarza Ludwika XII, usiłując przyswoić sobie technikę malowania miniatur, w której Perréal celował. „Naucz się – notował Leonardo – od Giana di Paris sztuki malowania na sucho oraz tego, jak przyrządza on białą sól i przygotowuje papier, podwójnie złożony. I obejrzyj jego skrzynkę z przyborami do malowania; naucz się od niego, jak malować kolor skóry temperą oraz w jaki sposób rozpuszcza on gumowany werniks...”

Jean de Paris, jak wówczas nazywano Perréala, należał do ludzi obdarzonych bujną fantazją i nieograniczoną pewnością siebie. Był on malarzem, inżynierem, architektem i pokojowcem królewskim, wykorzystując liczne swoje uzdolnienia na służbie u Karola VIII w czasie jego wyprawy włoskiej. Z tego też okresu datuje się jego przyjaźń z Leonardem, a wydaje się, że obaj musieli rzeczywiście być w dobrych stosunkach ze sobą, skoro Jean Lemaire, poeta nadworny wychwalający w swoich wierszach Perréala, układał również peany na cześć Leonarda *qui a des grâces suprêmes*.¹

¹ Który został obdarzony najwyższymi łaskami, (fr.)

W tym czasie jednak Leonardo interesował się głównie astronomią i zanotował z zadowoleniem, że Perréal, który sam uważał się za adepta w teorii i sztuce matematyki, zaofiarował się z dokonaniem dla niego pomiarów słońca.

Tymczasem Ludwik XII zdobył Peschierę i czekał na przybycie cesarza. Mimo jednak najbardziej uroczystych obietnic cesarz wciąż odkładał swój przyjazd, aż wreszcie Ludwik XII stracił cierpliwość i powrócił do Mediolanu.

Przybył tam znacznie wcześniej, niż pierwotnie zamierzał, toteż z pośpiechem sprowadzono złożony rydwan zaprzęzony w białe konie; za rydwanem mieli iść ludzie przebrani w sposób symbolizujący pięć zdobytych miast. Gały program uroczystości zepsuł jednak król, który oświadczył, że nie zajmie miejsca w rydwanie; nie miał zamiaru paradować po ulicach Mediolanu niczym wódz rzymski odbywający wjazd triumfalny. Ludwik XII był zbyt poważny, aby brać udział w podobnych, raczej teatralnych uroczystościach, zwłaszcza iż musiał już zapewne zdawać sobie sprawę z tego, że jakkolwiek odniósł niewątpliwe zwycięstwo z bronią w rękę, to znacznie mniej mu się powiodło na polu manewrów politycznych.

Mimo to w dni lipcowe 1509 roku Mediolan nie mógł się uskarżać na brak uroczystości; przed katedrą gromadziły się wielkie tłumy, aby podziwiać mechanicznego lwa – jedną z tych kolosalnych zabawek, w jakich lubował się Leonardo – lub przerażającego smoka wychylającego się z wody, podczas gdy kogut galijski, stojący na brzegu z nastroszonymi piórami, wydrapywał potworowi oczy. Rzeczpospolita Wenecka nie traciła jednak czasu na mechaniczne figle i nie zajmowała się symbolistyką. Rozpoczęła rokowania z Juliuszem II celem zmniejszenia skutków poniesionej porażki.

Po wyjeździe króla z Mediolanu Leonardo nie musiał już

bezpośrednio zajmować się sprawami wojskowymi. Uczniowie jego, jak dawniej, trudnili się w pracowni wykańczaniem poszczególnych części obrazów zaprojektowanych przez mistrza. Niektóre fragmenty *Świętej Anny Samotrzeciej*, obrazu, który Leonardo wcześniej naszkicował we Florencji, prawdopodobnie podmalowywał Cesare da Sesto, natomiast twarze kobiet, miękkie fałdy welonów, połyskujące jedwabne szaty i zanikające kontury odległego krajobrazu były dziełem samego Leonarda.

Powoli dojrzewiała również jego *Leda* – obraz pełen posępnej rozpusty, nabrzmiały zmysłowością emanującą z potrójnej harmonii, na którą składały się: kobieta, ptak i krajobraz. Postać Ledy opiera się na mocno ustawionej prawej nodze; zarys nogi przebiega wzdłuż dobrze zaokrąglonej łydki, poprzez drobne kolano, nabrzmiewa półkolistą linią dokoła silnie wygiętego biodra promieniującego bogactwem różowego, zdrowego ciała. Linia biodra podkreślona jest wspaniałym, białym obrzeżem skrzydła łabędzia, obejmującym kształt kobiecy jakąś niepokojącą linią równoległą. Lewa noga z wysuniętym naprzód kolanem i długim udem, którego połyskująca skóra kontrastuje z głębokimi cieniami, opiera się łagodnie na ziemi, powodując wygięcie brzucha o łagodnie zaokrąglonej powierzchni, normalnej u kobiet, które były już w ciąży i wydały na świat dzieci. Zaokrąglony i stromy bark zwrócony jest ostro naprzód, tworząc z wygięciem biodra sugestywną, zacienioną fałdę ciała; silne ramię, wysunięte obok piersi, dopełniając półokrągłego zarysu, harmonizuje z pochyleniem głowy. Odnosi się wrażenie, jak gdyby długa fala opływająca udo zanurzała się w cieniu biodra, aby wyłonić się w silnym zgięciu, znowu skryć się, ponownie, po raz trzeci wystąpić w krągłości policzka i zginąć ostatecznie w pianie włosów na głowie Ledy. Później fala odplywa wzdłuż zarysu odrzuconego do tyłu ramienia, spływa po

krągłości piersi i ostatecznie zlewa się z falą uda okrytego skrzydłem łabędzia. Ruch głębokich cieni i silne światło jeszcze bardziej podkreślają to falowanie zarysów ciała.

Jędrne półkule piersi i muskularne, wyciągnięte ramię tworzą połączenie pomiędzy nadpływającą falą zarysów po prawej stronie, a odpływającą po lewej. Elementy te pozwalają również na związanie z całością kompozycji łabędzia, który tworząc jakąś przerażającą jedność fizyczną z Ledą tuli gładką pierś do ciała kobiety. Dłonie Ledy spoczywają na wygiętej szyi łabędzia; szyja ta, wygięta niemal z gniewem, równowazy po tej spokojniejszej stronie obrazu niespokojne linie ciała kobiecego z lewej strony.

Leonardo związał kobietę i ptaka w jedną nierozzerwalną całość formalną. Brzydki dziób ptaka wznosi się ponad występ drobnej piersi i prowokująco cofnięte lewe ramię. Otwarty dziób ma wyraz niemal ludzkiej pożądlivosti. Głowa Ledy uchyla się w bok leniwym ruchem pełnym kuszącego zezwolenia. Delikatnie rzeźbiona twarz kobieca o gładkim, okrągłym czole, o dużych, zaokrąglonych powiekach, prostym nosie i wysuniętym podbródku, pełna jest trzeźwego poddania się. Dokoła ust błąka się uśmiech wyrażający zgodę na grzeszne igraszki, znamienny uśmiech przepełniony wspomnieniami. Spojrzenie Ledy ślizga się po własnej postaci, wyrażając jak gdyby pełne znużenia zadowolenie.

Niezależnie od formalnej jedności kompozycji to świadome zezwolenie, to falowanie pożądania jednoczące ptaka i kobietę stwarza jakąś specyficzną, niemal aż do bólu podniecającą atmosferę, która napełnia obraz jak gdyby jakąś ciężką, odurzającą wonią. Może istotnie trzeba było być aż tak odpornym na działanie żądz zmysłowych jak Leonardo, aby stworzyć podobny symbol zmysłowej pokusy i lubieżnego poddania się; może naprawdę trzeba było być aż tak nieczułym na tajemnicę ciała kobiecego,

aby móc w tak podniecający sposób namalować oddanie, się kobiety.

Oryginał tego obrazu zaginął i znany jest tylko z kopii i z naśladownictw malowanych przez uczniów Leonarda, prawdopodobnie również i przez Sodomę. Dzieła te jednak nie mają już tego światła i tego jedwabistego połysku kobiecej skóry. Są one przy tym potraktowane zbyt naturalistycznie i przekraczają pewne granice.

Niepokojąca *Leda z łabędziem* stanowiła jak gdyby ucieczkę Leonarda z niewoli jego studiów astronomicznych. Nagle niewola ta skończyła się. Nastąpiło to, być może, w wyniku pewnego spotkania, do którego doszło przy końcu roku, a może na początku nowego, i które w Leonardzie obudziło na nowo pasję do anatomii, pasję uznaną już przez niego za przezwyciężoną.

Marcantonio della Torre nie miał wówczas nawet lat trzydziestu, a już uchodził za pierwszego spośród żyjących anatomów. Razem z Pico della Mirandola cieszył się opinią zjawiska zupełnie wyjątkowego w świecie nauki. Aż do jesieni 1509 roku był on profesorem na uniwersytecie w Padwie. Otaczała go grupa żarliwych uczniów, wykłady jego gromadziły tłumy ciekawych słuchaczy.

Marcantonio i jego zapal do nauki wywarły tak głębokie wrażenie na Leonardzie, że postanowił on uzupełnić swoje studia anatomiczne. „Tej zimy 1510 roku – pisał – mam nadzieję, że uda mi się opanować całą dziedzinę anatomii.” Możliwe, że w tym okresie Leonardo słuchał w Pawii niektórych wykładów della Torre i że uczestniczył w zajęciach praktycznych celem uzupełnienia luk w posiadanym przez siebie materiale. Jednak atmosfera panująca na uniwersytecie nie sprzyjała poważniejszym studiom. Studenci wciąż ulegali wpływowi wypadków politycznych, które rozgrywały się w pierwszych latach nowego stulecia, ustawiczne

zaś walki toczące się pomiędzy niepopularnymi władcami i obcy-
mi najeźdźcami oraz ciągle zamieszki stwarzały stan podniecenia i
niepewności. Jak to zwykle bywa w czasach wojen, studenci ode-
rwni od swoich normalnych zajęć i nękani ciągłą niepewnością
jutra uważali swoje przedłużające się studia za nudne i zbyteczne.
Protestowali głośno przeciwko męczącym wykładom z dziedziny
anatomii opuszczając sale wykładowe i rzucając obelżywe okrzyki
pod adresem profesora.

Studenci w tym okresie zorganizowali się w bandy napastujące
spokojnych obywateli na ulicach. Rozzuchwaleni brakiem jakie-
gokolwiek oporu przystąpili do rabowania prywatnych domów, do
plądrowania sklepów i do demolowania warsztatów bezsilnych
rzemieślników. W końcu, kiedy zaczęli grabić pałace możnych,
oburzeni mieszkańcy zwrócili się do władz o pomoc uskarżając
się, że związki studenckie stanowią organizacje, których „studia
polegają wyłącznie na grabieży i szerzeniu niepokoju wszelkiego
rodzaju”.

Jak zwykle w czasach rozluźnienia obyczajów i zaniku wiary
młodzież zaczęła przyswajać sobie prymitywne doktryny mistycz-
ne, interesując się raczej zjawiskami nadprzyrodzonymi niż bu-
dową ciała ludzkiego. Leonardo, zawsze hołdujący naukom ści-
słym, nie mógł zrozumieć postępowania tej młodzieży. Zarzucał
jej brak inteligencji. „O ludzka głupoto, czyż nie dostrzegasz, że
jakkolwiek przebywasz ze sobą przez całe swoje życie, to jeszcze
nie zdajesz sobie sprawy z tego, że rzeczą, którą posiadasz w naj-
wyższym stopniu, jest twoje szaleństwo? A poza tym z tłumem
s sofistów oszukujesz siebie i innych gardząc naukami matematycz-
nymi, w których jedynie mieszka prawda... I zajmujesz się cuda-
mi, i piszesz, że posiadasz wiadomości o tych sprawach, których
umysł ludzki nie jest w stanie objąć i które nie mogą być udowod-
nione żadnym przykładem wziętym z natury.”

Leonardo odnosił się ze szczególną pogardą do prymitywnych a popularnych wówczas kompilacji, za pomocą których usiłowano wytłumaczyć wszystkie zagadnienia zasługujące na uwagę prostymi ujęciami, cieszącymi się wielkim powodzeniem w kołach studentów. „Wyobraź sobie, że te niecierpliwe duchy... tracą tyleż czasu, ile go zużywają pożytecznie na studiowanie tworów natury i czynów człowieka. Pozwólcie pozostać im między zwierzętami; pozwólcie, aby psy i inne drapieżniki były ich towarzyszami... Cóż za pożytek z człowieka nie dbającego o szczegóły spraw, o których chce udzielać dokładnych wiadomości, jeśli sam pomija większą część najważniejszych rzeczy, z których całość jest złożona? To prawda, że niecierpliwość, która jest matką głupoty, wielbi zwięzłość, jak gdyby człowiek nie potrzebował całego życia na to, aby zdobyć całkowitą wiedzę dotyczącą jednego tylko przedmiotu, takiego jak znajomość ciała ludzkiego. I taki człowiek chce zrozumieć umysł Boga, w którym zamknięty jest wszechświat, ważąc go drobiazgowo i przesadnie, tak jak gdyby pragnął go rozłożyć na nieskończoną ilość części!” W podnieceniu Leonardo dodaje jeszcze: „Umiłowanie czegokolwiek wypływa z posiadanych wiadomości, jest ono tym żarliwsze, im wiadomości są pewniejsze. A pewność ta rodzi się z całkowitej wiedzy o wszystkich częściach, które, jeśli są razem połączone, tworzą całość rzeczy, które winno się miłować.”

Stwierdzenie, że „miłość wypływa z wiedzy”, jest drogowskazem całego życia Leonarda. Z labiryntu zagmatwanych ścieżek tego życia umysł Leonarda zawsze wyłaniał się, aby zmierzać prosto do jednego tylko celu umiłowanych prac badawczych, to jest do postępu nauki. Ten właśnie wewnętrzny nakaz wycisnął piętno na całym jego życiu. Ani przez chwilę nawet nie chciał on spocząć, aby zaznać zadowolenia z rzeczy już osiągniętych; całe

jego życie było bezustannym naciskiem na granice, które określały możliwości jego intelektualnych koncepcji i jego działalności. Leonardo zbliżał się już do sześćdziesiątki i zaczynało go teraz ogarniać lekkie zniecierpliwienie i jakby obawa, czy zdąży wykończyć wszystkie swoje prace, czy zdoła w latach, które mu jeszcze pozostały, doprowadzić rozliczne swoje częściowe osiągnięcia do końca.

Pragnął przynajmniej wydać swoją wspaniale ilustrowaną *Anatomię*; zdawał sobie dobrze sprawę z wartości tej pracy. Kiedyś raz jeszcze powrócił do tej sprawy pisząc: „Ta najbardziej zwięzła metoda przedstawienia różnych aspektów przekaze prawdziwą i pełną wiedzę, aby zaś zalety tej metody nie zostały zagubione, uczę was sposobu właściwego drukowania i błagam was, moi spadkobiercy, aby chciwość nie powstrzymała was od nie...” Zdanie to pozostało nie dokończony, jak gdyby jakiś nieprzewidziany wypadek nie pozwolił zakończyć tego wzruszającego apelu do rozsądku dziedziców.

VIII

Możliwe, że Leonardo słyszał dochodzące z oddali głuchoe odgłosy przypominające grzmoty, a przez okna może widział luny dalekich pożarów odbijające od tła bladego zimowego nieba. Rysując czerwoną kredką skłębione obłoki dymu, rozplomienione migoczącymi językami ognia, pisał: „Często słyszymy dźwięk z tego kierunku, z którego dobiega nas echo dźwięku, a nie ze strony jego źródła – *sito del voce reale*; zdarzyło się to w Ghiaradadda, gdzie wybuchł ogień, który spowodował dwanaście odgłosów grzmotu w dwunastu chmurach, a pochodzenia ich nie można było rozpoznać.”

Leonardo interesował się problemami akustycznymi i traktował je z takim spokojem, jak gdyby stanowiły niewinne zjawisko przyrodnicze, podczas gdy w rzeczywistości były zwiastunem nadciągającej burzy. Chmury znów zaczynały zaciemniać horyzont polityczny. Był to wstęp do nowej wojny, zagrażającej spokojowi Leonarda i możliwościom jego pracy. Wypadki pożarów mnożyły się coraz częściej, Leonardo jednak nie przypuszczał ani przez chwilę, aby mogły dotknąć go bezpośrednio; notował je z podaniem dnia i godziny, po czym spokojnie powracał do pracy. „Dnia 10 grudnia o godzinie 9 rano podłożono ogień na *piazza*. Dnia 18 grudnia 1511 roku Szwajcarzy ponownie wzniecali ogień w Mediolanie.”

Nie był to pierwszy najazd Szwajcarów na terytorium Mediolanu. Rok temu zapuścili się oni aż po Várese, Chaumont wiedział jednak, jak odeprzeć najeźdźców bez uciekania się do rozlewu krwi. „Zostali oni pokonani sztukami złota – *escuz au soleil* – metodą stosowaną przez *Grand Maistre* Chaumont.” Tym razem Szwajcarzy zaatakowali Francuzów, przekupieni złotem przez Watykan. Triumf swojego oręża zawdzięczali Francuzi skutkom układów Ligi z Cambrai, powołanej do życia przez papieża. Kiedy jednak wiadomości o zwycięstwach odnoszonych przez Francuzów dotarły do Rzymu, wojownik w tiarze zaniepokoił się. Juliusz II zaczął gorączkowo szukać wszelkich możliwych środków, które by mu pozwoliły zaszachować Francuzów, a nie mając żadnych absolutnie skrupułów, aby zdezawuować rozpoczętą i zainicjowaną przez siebie akcję, zwrócił się nagle o pomoc do Wenecji. „Gdyby nawet Wenecja nie istniała – wyraził się – trzeba by ją stworzyć.” Nieco wcześniej, w lutym 1510 roku, papież cofnął ekskomunikę rzuconą na to miasto, a wkrótce potem zawarł przymierze ze Szwajcarami, których pomoc wojskową Ludwik XII zbagatelizował kierując się prawdopodobnie francuskim skąpstwem.

Przy całej swojej inteligencji Ludwik XII nie był w stanie zrozumieć nagłej zmiany sytuacji politycznej, podobnie jak w swoim czasie o wiele mniej zdolny od niego Karol VIII nie mógł pojąć zdrady, której dopuścił się względem niego Lodovico. Nie mniejszą dezorientację wykazywali doradcy królewscy, z trudem ukrywający zakłopotanie. „Odkąd Francja istnieje i bez względu na to, jak bardzo messieurs Francuzi zdecydowani byli się bronić, nigdy jeszcze nie wpadli w takie zdumienie jak obecnie” – pisał jeden z agentów cesarza.

Liga z Cambrai należała do przeszłości, aktualna zaś stała się święta liga wymierzona przeciwko Francji. Papież, znajdujący się w Bolonii, zdany był jednak na łaskę Chaumonta, który przystąpił do oblężenia tego miasta i bez trudu mógłby ująć łamiącego przysięgi namiestnika Chrystusowego, gdyby ślad szacunku, jaki żywił jeszcze dla głowy Kościoła, nie sparaliżował jego zamiarów. Uniknąwszy w ten sposób niewoli Juliusz II zwrócił się przeciwko Francuzom. Przez wiele lat korzystał on z gościnności dworu francuskiego i snuł wtedy nici misternych intryg. Obecnie zaczął walczyć przeciwko Francji, podnosząc oręż w imię wolności i niezawisłości Włoch. Sam, nie bacząc na swój podeszły wiek, na podagrę i na dolegliwości, które we Włoszech nazywano francuską chorobą, osobiście poprowadził swoje wojska przeciwko barbarzyńcom. Z pomocą Wenecjan pokonał wojska francuskie w bitwie pod Correggio, gdzie zmarł młody Chaumont wyczerpany trudami zimowej kampanii i zmożony przez malarię i rozpacz z powodu poniesionej porażki. Następcą Chaumonta na stanowisku wicekróla Mediolanu został siostrzeniec królewski, Gaston de Foix, który zaledwie przestał być chłopcem. Był to wysoki, szczupły młodzieniec, który jeszcze w zupełnie młodym wieku wystrzelił w górę jak smukła topola. Pełen młodzieńczego zapału wyruszył

przeciwko upartemu, staremu papieżowi. „Założę się o sto tysięcy dukatów i o moją tiarę – powiedział Juliusz II – że wypędzę Francuzów z Włoch.”

Nagła zmiana frontu wywołała zdumienie nie tylko króla i jego doradców, ale również zwykłych, szarych ludzi poza granicami Włoch, którzy nie mogli zrozumieć istoty sporu toczącego się pomiędzy arcychrześcijańskim monarchą a głową chrześcijaństwa. Papież rzucił ekskomunikę na siedmiu kardynałów, którzy zdecydowali się popierać króla; w odpowiedzi na ten krok Ludwik XII wezwał siedmiu wspomnianych kardynałów najpierw do Pizy, potem do Mediolanu, i tu na naradzie odbytej pod przewodnictwem uczonego Bernardina di Carvajal uznali oni Juliusza II za niegodnego piastowania swojego stanowiska.

Mniej więcej w tym samym czasie Szwajcarzy przekroczyli granicę niosąc czerwone sztandary z wymalowanymi scenami Męki Pańskiej. Zostali jednak odparci przez Gastona de Foix. Wkrótce potem młody wódz zwrócił się przeciwko wojskom papieskim i hiszpańskim, aby stoczyć z nimi decydującą bitwę. Na polach Rawenny rozgorzała krwawa walka z przeważającymi siłami sprzymierzonych. Generał hiszpański i równocześnie inżynier wojskowy, Pedro Navarro, wprowadził do akcji potężną artylerię, przeciwko zaś piechocie skierował wozy bojowe zaopatrzone w mordercze sierpy. Zgodnie z ówczesnymi zapiskami wozy te uderzająco przypominały wczesne wynalazki Leonarda; w jakiś tajemniczy sposób wprowadzono je do akcji mającej na celu zniszczenie wojsk króla, któremu służył Leonardo.

Bitwa zakończyła się wielkim zwycięstwem oręża francuskiego. Pole boju zaległo piętnaście tysięcy trupów. Nieprzyjacieli uciekł w popłochu, jednak bohater dnia, młodociany Gaston de Foix, ranny osiemnaście razy, znalazł śmierć na polu walki

kończąc przedwcześnie życie, które, zdawało się, zostanie opromienione później blaskami największej chwały. Zwycięstwo francuskie było przygniatające; w ogólnym popłochu, jaki ogarnął przeciwnika, jedynie stary papież zachował przytomność. Śmierć młodego wodza na przesiąkniętych krwią polach Rawenny jak gdyby pozbawiła Francuzów ich ostoi we Włoszech. W Mediolanie wybuchła zaraza morowa zawleczona tam z Bresci. W mury miasta weszły wojska znużone trudami wojny, szpitale przepełnione były rannymi. W mieście panował nastrój niepokoju, a ludność wiedziała już, że wkrótce jej władcy znowu się zmienią. Mieszkańcy Mediolanu spoglądali spode łba na Francuzów jak na obcy i nienawistny element.

Leonardo oczekiwał dalszego rozwoju wypadków podobnie jak dwanaście lat temu. Raz jeszcze znalazł twardszy grunt pod nogami po to tylko, aby przekonać się, że grunt ten znowu osuwa mu się spod nóg. Tym razem odciął się jeszcze bardziej zdecydowanie od świata zewnętrznego, głuchy i ślepy na rozgrywające się dokoła niego wypadki. Ludzie, których kochał, pomarli albo padli ofiarą katastrof dziejowych. Chaumont, jego protektor, już nie żył, jego przyjaciel Marcantonio della Torre zachorował na febrę. Szczęście odwróciło się od króla, który tak punktualnie wypłacał mu pensję, zdejmując z jego ramion brzemię trosk materialnych, a marszałek Trivulzio, którego pomnik miał wznosić, opuścił po raz drugi Mediolan udając się wraz z wycofującymi się wojskami francuskimi na dobrowolne wygnanie.

Już w czerwcu 1512 roku Francuzi uciekali przez Alpy ustępując przed pościgiem Szwajcarów i przeklinając króla, który ich wpędził w tę nieszczęśliwą awanturę. Leonardo wciąż jeszcze pozostawał w Mediolanie i czekał sam, być może, nie wiedząc na co. W danym momencie zwycięzcami byli Szwajcarzy. Razem z

nimi przybyły wojska niemieckie, a cesarz, pewien teraz zwycięstwa, obdarzył Mediolan nowym władcą w osobie najstarszego syna Lodovica i równocześnie swojego chrześniaka. Nadworny malarz króla Francji obserwował wjazd młodego Maksymiliana Sforzy, podobnie jak w swoim czasie nadworny malarz księcia Lodovica obserwował wjazd króla Francji. Przybycie młodego księcia odbyło się z taką samą wspaniałością, jaką stosowano przy wjeździe każdego nowego władcy Mediolanu. Młody książę, wychowany na dalekiej północy, odziany w białą atlasową szatę bogato ozdobioną złotym haftem, jechał teraz przez znane, a przecież już na wpół zapomniane ulice miasta, które musiał opuścić będąc jeszcze dzieckiem.

Bez względu na to, czy Mediolan znajdował się w rękach Francuzów, Szwajcarów czy Niemców, domu Orleańskiego czy rodziny Sforzów, dla Leonarda było to miasto, w którym żył wśród wonnych ogrodów i winnic i w którym mieściła się jego pracownia, a w niej białe arkusze papieru leżały w jasnym kręgu światła rzucanego przez lampę oliwną.

W pobliżu Mediolanu walki wciąż jednak trwały. W maju 1513 roku Francuzi ponownie przekroczyli granicę, a młody książę, pamiętając okropny los swojego ojca, uciekł do Szwajcarii. Juliusz II – *pontefice terribile* – nieprzejednany wróg Francji, zmarł. Po jego śmierci Wenecja i Francja doszły do porozumienia i podzieliły – na papierze – półwysep pomiędzy siebie; Mediolańczycy przestali się zupełnie orientować, kto jest właściwie ich władcą: Francuzi czy też zbiegły książę. Raczej obojętnie spoglądali na ulice oczekując nowego pana, który odziany w białą szatę haftowaną złotem wjedzie w bramy miasta.

Szwajcarzy znowu rozwinęli swoje sztandary, przekroczyli granicę i ponownie osadzili młodego Maksymiliana na tronie.

Uderzyli z taką furią na Francuzów pod Novarrą, że wojska francuskie pospiesznie wycofały się do Francji, pozostawiając większość swojej artylerii w rękach Szwajcarów. Raz jeszcze ulice Mediolanu rozbrzmiały odgłosem ciężkich kroków szwajcarskich wojsk najemnych; raz jeszcze twardy akcent niemiecki i szcęk broni raziły ucho Leonarda. Ponad Lombardią wciąż jednak unosił się błękit letniego nieba, a z ogrodu Leonarda dolatywała woń jak za czasów pokoju. Na zamku mediolańskim bronił się jeszcze garnizon francuski, walcząc z głodem i oczekując odsieczy.

Dnia 19 września 1513 roku wyczerpana załoga opuściła zamek; żołnierze francuscy otrzymali obietnicę, że będą mogli spokojnie wycofać się do granicy. Nie zanościło się na rychły powrót Francuzów. Leonardo po raz drugi stracił dom i opiekę protektora. Po długich miesiącach niepewności zdecydował się wreszcie na następny krok. Na pierwszej stronie nowego notatnika skreślił lakoniczną uwagę:

„Dnia 24 września 1513 roku opuściłem Mediolan udając się do Rzymu wraz z Giovannim, Franceskiem de Melzi, Lorenzem i Il Fanfoią.”

Rozdział ósmy

MIASTO ROZCZAROWAŃ

*Kon si debbe desiderare lo impossible.*¹

¹ Nie pożądajmy rzeczy niemożliwych, (wł.)

Rzym – *acterna urbs* – stanowił niejedno, lecz niezliczoną ilość miast splecionych ze sobą w granicach średniowiecznych murów obronnych, tak jak się to zdarzało i w innych ufortyfikowanych grodach. Łańcuch tych murów nie był zresztą zbyt długi. Jeden z Francuzów zadał sobie trud, aby cierpliwie licząc kroki przejść wzdłuż całego pasma fortyfikacji. Kroków tych naliczył szesnaście tysięcy. Policzył również baszty: było ich ogółem trzysta sześćdziesiąt. W obrębie murów miasto rozpadało się na niezliczoną ilość sprzecznych i różnorodnych elementów, które chyba tylko przypadek mógł związać w jedną całość. Dzielnica znajdująca się u stóp Kapitolu, z labiryntem nieregularnych uliczek, oraz gęsto zamieszkała dzielnica Trastevere zachowały jeszcze swój średniowieczny charakter, małe domki o wąskich, okratowanych oknach skupione były gęsto obok siebie, wystające zaś górne piętra, do których prowadziły zewnętrzne schody, zamykały dopływ światła do wąskich uliczek potęgując jeszcze bardziej echo zgiełku ulicznego. Ponad dachami, które wznosiły się w różnych kierunkach i pod różnymi kątami, widniały średniowieczne kwadratowe wieże, a ich sylwetki mieszały się w oddali z łagodnie

wygiętymi szczytami dachów, a gdzieniegdzie i z kopułami, które ostatnio zaczęto tu wznosić ponad kościołami i pałacami.

Nowa era w budownictwie, jakkolwiek bardzo jeszcze młoda, znajdowała tutaj już mocny wyraz w sposobie wznoszenia domów, w filigranowym wykończeniu loggii i w harmonii arkad, zacierającej surowość nagich ścian czarodziejską grą światła i cieni. Nowa era przebiła sobie drogę poprzez kręte uliczki i rumowiska starożytnego Rzymu, niejednokrotnie wyzyskując pozostałe bloki marmuru; czasami z rzeźbionych bloków marmuru lub z kolumn wypalano wapno, czasami bez ceremonii włączano pozostałe fragmenty w nowe ściany lub kolumnady. Na ogół fragmenty starożytnego Rzymu przetrwały wtłoczone pomiędzy średniowiecze a nową erę; niektóre z nich wykorzystano dla potrzeb codziennego życia, niektóre zaś pozostawiono samotnie na tle rumowisk.

Na Forum, pomiędzy ocalałymi kolumnami i ruinami świątyni, rozlegało się chrząkanie i kwiczenie świń spędzanych tutaj na sprzedaż. Łuki triumfalne wbudowano w wieże, w których celnicy wyznaczali opłaty na bydło spędzane z okolicy na rzeź. Klasztor Santa Maria Nuova przytulony był do łuku Tytusa. Tuż przed świątynią Faustyny i koło łuku Septimusa Severa rozłożyli się kołodzieje budujący dwukołowe furgony i drewniane jarzma dla wołów; obok znajdowało się targowisko, na którym sprzedawano bydło.

Kolumna Marka Aureliusza wciąż jeszcze częściowo była zasypana; widocznym jej fragmentom zagrażało zniszczenie przez wozy, które kręcąc się po ciasnej uliczce nie mogły uniknąć zawadzenia dyszlem czy kołem o bogato rzeźbione części kolumny. Forum Romanum okupowane zostało przez świnię. Kozy, zdaje się, uznały Kapitol za swoje królestwo nadając mu nawet nową nazwę, Mons Capitolinus bowiem przeistoczył się w Monte

Caprino – Kozi Pagórek. Kozy biegały pomiędzy kolumnami i kamiennymi blokami na skraju Tarpejskiej Skały, wspinały się po ruinach starożytnych domów, zapuszczały się aż pod pałac Senatorów ze wspaniałymi wieżami wybudowanymi na miejscu oczyszczonym z ruin.

Dokoła term Dioklecjana wyrósł las. Służył on jako zwierzyniec i miejsce papieskich polowań. Ktoś, kto szukałby śladów minionej chwały i świetności, napotkałby tylko ciekawe spojrzenia zwierząt szczypiących trawę pomiędzy wielkimi łukami leżących w ruinie budowli.

Wyłączną domeną świata starożytnego było wzgórze Palatynu. Tutaj ruiny walczyły jedynie z roślinnością. Sosny rosły pomiędzy potężnymi kolumnami septizonium Severa, bluszcz pięł się po czerwonobrazowych murach, dzikie róże gęsto oplatały przewrócone filary, krzaki broniły dostępu do szczątków ołtarzy. Gdzieś tam jeszcze zachowały się rzeźbione marmurowe bramy otoczone drzewami laurowymi, a na szczątkach muru wciąż widać było ślady fresków przedstawiających w pełnych i nie zniszczonych przez czas barwach sceny z codziennego życia Rzymian sprzed wielu wieków. Uczni z wszystkich krajów przybywali tutaj oglądać szczątki malowideł i ubolewać nad zaginioną cywilizacją.

Życie codzienne w Rzymie było co najmniej równie różnorodne jak i wygląd miasta. Główną ulicę stanowiła wówczas via Giulia, którą Juliusz II kazał przebić przez dzielnicę bankierów i funkcjonariuszy dworskich. Od czasu, kiedy na tron papieski wstąpił Giovanni de Medici jako Leon X i kiedy za nim do Rzymu napłynęły niezliczone rzesze Florentczyków, cudzoziemców szukających wrażeń i uczonych, via Giulia stała się jedną z głównych arterii, którą popłynął wartki nurt nowego życia w Wiecznym Mieście. Ze wspaniałych, nowych pałaców wychodzili młodzi

ludzie w trzewikach z aksamitu, w beretach zawadiacko zsuniętych na bok, a służba usuwała przed nimi z drogi gapiących się przechodniów. Na via Giulia młodzi ludzie mijali kobiety obwieszane klejnotami, poruszające się wśród obłoków perfum, kobiety o tak zuchwałym spojrzeniu, że według słów współczesnych wyglądały tak, „jak gdyby każda z nich miała wkrótce wstąpić na tron”. Prowokujące zachowanie się możliwych wywoływało ponure spojrzenia ze strony mniej szczęśliwych przechodniów należących do kategorii, której ludność Rzymu zawdzięcza swoją opinię. *Roma santa, ma il popolo cattivo* – „Miasto święte, ludność nikczemna” – mówi przysłowie. Stanowczo zbyt często spienione fale Tybru wyrzucały nabrzmiąte zwłoki ofiar zazdrości lub zemsty, sprzeczki o byle głupstwo czy też zbrojnego rabunku.

Wśród tego bogactwa i zawistnej nędzy snuli się dzierząc mocno w dłoniach grube kije przybyli tutaj z dalekich krajów pielgrzymi w kapeluszach nasuniętych głęboko na czoło. Czołgali się kłęcząc po stopniach Santa Maria in Aracoeli albo zapełniali siedem kościołów, do których ślubowali odbyć pielgrzymkę. Często spotykali poważnych mężów pogrążonych w skupieniu i odwróconych plecami do bazyliki laterańskiej. Wspaniała, wykładana mozaiką fasada kościoła nie wywierała żadnego wrażenia na uczonych; przybyli oni tutaj, aby podziwiać konny posąg Marka Aureliusza czy też jakiś blok marmuru, po którym pielgrzymi stąpali obojętnie. Pielgrzymi i uczeni spoglądali na siebie bez przyjaźni – byli fanatykami rywalizujących ze sobą poglądów.

Książęta Kościoła, świetni w swojej purpurze, wyjeżdżali na polowania otoczeni żywym i barwnym orszakiem, wśród sfory ujadających psów i wśród tłumu naganiaczy, sokolników, muzykantów i poetów. Jechali przez zabłocone i wąskie uliczki, mijali kobiety targujące się z żydowskimi kramarzami sprzedającymi

ryby na starożytnych marmurowych ołtarzach, mijali też starożytne grobowce i domy o złej sławie, z których okien wychylały się półnagie prostytutki, aby rzucić okiem na świętą kawalkadę.

Podróżni z Północy przybywali do miasta przez Porta del Popólo od razu napotyając pierwszy pomnik nowej ery w postaci kościoła Santa Maria del Popólo o gładkiej fasadzie noszącej piętno wczesnego Odrodzenia i o delikatnie zarysowanym szczytce dachu. Potem przybysze dostrzegali mauzoleum w kształcie piramidy, popularnie znane jako grobowiec matki Nerona. Następnie mijali pastwisko położone obok grobowca Augusta, aby wreszcie dać się pochłonąć labiryntowi wąskich uliczek, przy których ubodzy rzemieślnicy mieszkali wśród na wpół opuszczonych średniowiecznych pałaców pod ciągłą groźbą, że budowle te mogą im runąć na głowy.

Wszystko to jednak nie stanowiło tego Rzymu, na który zwrócone były oczy całego świata. Miasto pielgrzymów leżało na drugim brzegu Tybru, poza ogromnym zamkiem Świętego Anioła – na wpół starożytnym grobowcem, na wpół warowną cytadelą. Tam znajdowało się miasto papieży, z którym żadna stolica świata nie mogła wytrzymać porównania. Straż przy wejściu do Watykanu trzymali Szwajcarzy, barczyści mężczyźni o czerwonych twarzach, odziani w mundury biało-zielone, bogato przybrane złotem; światło połyskiwało na ich szerokich halabardach i złotych ozdobach na piersiach. Starsza część bazyliki Św. Piotra wciąż jeszcze stała, obok jednak widniały już fundamenty nowej budowli, która miała być największym i najwspanialszym kościołem w całym świecie chrześcijańskim.

Cudzoziemcy kierowali swoje kroki najpierw do Watykanu. Dokoła kompleksu pałaców papieskich ciągnął się szereg zajazdów i oberży, przeważnie szwajcarskich i niemieckich, których właściciele za pomocą barwnych wywieszek starali się zwrócić

uwagę przyjezdnych rodaków. W jednej z takich oberż zatrzymał się Leonardo z uczniami i ze służącym; tymczasem w Belwederze przygotowywano dlań odpowiednie komnaty. Nareszcie, zdawało się, rozpoczął się dla Leonarda okres uznania i powodzenia. Przygotowania do jego pobytu w Rzymie wskazywały na przybycie osobistości o uznanej sławie. Przez większą część życia mieszkał on w jakichkolwiek bądź domach, które mu się trafiały; teraz przygotowywano dlań apartamenty w otoczeniu przepychu i wyjątkowego piękna.

Belweder, pełna zbytku letnia rezydencja położona na szczycie wzgórza watykańskiego, swoimi obronnymi murami przypominała miniaturową fortecę. Z okien rozpościerał się widok na równinę Kampanii i na majaczące w oddali falujące wzgórza zlewające się na widnokręgu z głębokim błękitem nieba. Po jednej stronie widok ten był zamknięty ostrym konturem Monte Soracte, po drugiej tonącymi w jesiennej zieleni ogrodami watykańskimi oraz wspinałymi, cienistymi arkadami, zbudowanymi przez Bramantego, łączącymi pałac z Watykanem.

Korytarze pałacu wyłożono majolikowymi kaflami utrzymanymi w jasnych barwach. Komnaty ozdobione były widokami słynnych miast: Wenecji, Florencji i Rzymu, malowanymi „w stylu flamandzkim” przez Pinturicchia. W apartamentach przeznaczonych dla Leonarda prawdopodobnie od dłuższego czasu nikt nie mieszkał, komnaty były bowiem prawie zupełnie pozbawione sprzętów, o które musiano się dopiero starać. Wiele zmian wprowadził sam Leonardo, polecając zbudowanie kuchni, zmianę okien, tak aby można było uzyskać odpowiednie górne światło, oraz założenie tarasu. Ponadto dla Leonarda zamówiono łóżko składane oraz stół na krzyżakach do spożywania posiłków. Nie zapomniano nawet o stole do mieszania farb; Leonardo urządził

się tutaj tak, jak gdyby Belweder miał stać się jego domem już do końca jego dni.

Belweder miał jednak coś więcej poza przestrzenią i rozległymi widokami. Szerokie marmurowe schody wiodły na szczyt gęsto zadrzewionego wzgórza kończąc się na małej polance, którą kazał wyciąć Juliusz II jeszcze w okresie, kiedy zmęczony ciągłymi konfliktami tęsknił za chwilą prawdziwego spokoju. Ta właśnie część ogrodu belwederskiego, Giardino delle Pigne, uważana była za jeden z cudów Rzymu; Vasari nazywał ją najpiękniejszą rzeczą, jaką świat widział od czasów złotego wieku starożytności. Białe, marmurowe, niedawno odkopane posągi bogów wyłaniały się z ciemnej zieleni krzewów laurowych na tle metalicznie połyskujących drzew pomarańczowych; wśród nich znajdowała się potężna grupa Laokoona, tak silnie przemawiająca do wyobraźni ludzi tego okresu. Był tam również wspinały młody Apollo z głową otoczoną burzą włosów w stylu ulubionym przez Leonarda, ponadto posągi Tyberiusza, Ariadny oraz Wenus Felix, należące do grupy najwcześniej odkopanych zabytków. Łagodne światło, przesączające się poprzez gałęzie sosen, zdawało się niemal wlewać życie w białe marmurowe posągi. Żadna stopa nie profanowała wyżwirowanych ścieżek; specjalny napis zabraniał wstępu do sanktuarium. Jedyne wiatr igrał w gałęziach drzew, a z marmurowych basenów dochodził cichy szmer wody. Śpiew ptaków łączył się z muzyką wiatru i wody, aby stworzyć rzeczywistość, która zaćmiewała czarodziejskie ogrody ze snów Leonarda.

Poza pogańskim sanktuarium Giardino delle Pigne znajdowały się w Rzymie inne jeszcze osobliwości, które interesowały Leonarda. Wśród ogrodów watykańskich, na stokach wzgórza, Leon X umieścił wielki zwierzyniec. Leonardo nigdy jeszcze nie widział tyle okazów rzadkich zwierząt zebranych razem. Królowie i

książęta przesyłali papieżowi w darze lwy pochodzące ze wszystkich części świata. Posiadał on również pantery i lamparty, niepokojnie kręcące się tam i z powrotem po ciasnych klatkach; kameleony i małpy oraz papugi, których gardłowy krzyk mieszał się z rykiem szakali. Największą jednak osobliwość stanowił biały słoń przysłany papieżowi przez króla Portugalii. Małe oczka zwierzęcia patrzyły tak mądrze, że prości ludzie byli święcie przekonani, iż słoń rozumie wszystko, co się do niego mówi. Papież, niezmordowanie obserwował zwierzę, którego ociężałe ruchy zawsze przyprawiły go o wybuch śmiechu. Do tego stopnia troszczył się o słonia, że wyznaczył dla niego specjalnego dozorcę. Jednak czy to klimat był zbyt ostry, czy może opieka zbyt troskliwa, dość że wkrótce słoń rozstał się ze światem ku wielkiemu żalowi papieża, który polecił Rafaelowi wymalować wizerunek swego ulubieńca na ścianie Watykanu.

Leon X kazał również założyć w Belwederze ogród botaniczny, do którego sprowadził najrzadsze okazy roślin. Widok egzotycznych kwiatów wzbudził w Leonardzie dawne zainteresowanie światem roślinnym, zainteresowanie, któremu nigdy dotychczas nie poświęcił więcej uwagi. Obecnie znalazł on w swoim otoczeniu wszystko, co tylko mogło go zainteresować na tym świecie. W najstarszym skrzydle pałacu watykańskiego, którego okna wychodziły na wewnętrzny dziedziniec Belwederu, znajdowała się biblioteka założona przez Sykstusa IV. Leonardo znalazł w niej różne rękopisy, których daremnie szukał przez całe życie. Przybył do Rzymu jak do ziemi obiecanej, jak do miasta spełnienia swych marzeń.

Jeśli nawet Leonardo spoglądał z podziwem na otaczający go przepych, to przecież nie mógł nie zauważyć ostrzeżenia, które pozostawił po sobie jego poprzednik nadając symboliczną formę uczuciom głębokiego rozczarowania. Opowiadano jeszcze w

Watykanie historię o smutnych doświadczeniach Andrea Mantegni. Papież Innocenty VIII musiał pokonać wiele trudności, zanim udało mu się namówić Izabelę d'Este do odstąpienia mu na pewien czas swojego nadwornego malarza. Mantegna przyjęto w Watykanie z otwartymi ramionami i wynoszono pod niebiosa. Przystąpił on od razu do pracy nad dekorowaniem kaplicy papieskiej w Belwederze. Czcze słowa były jedyną zapłatą, jaką otrzymał. Nie zwrócono mu nawet tych wydatków, które poniósł z własnej kieszeni. Mantegna namalował cztery główne cnoty Platona – Przewrotność, Sprawiedliwość, Męstwo i Wstrzemięźliwość – oraz trzy cnoty chrześcijańskie – Wiarę, Nadzieję i Miłość – z gorzką ironią dodając jeszcze jedną, swojego już pomysłu, mianowicie Ostrożność. Papież przyjął tę aluzję za dobrą monetę. „Namalujcie jeszcze Cierpliwość” – zauważył Innocenty i pozwolił powrócić do Mantui.

Jeśli jednak nawet wypadek z Mantegna mógł dawać Leonardowi dużo do myślenia, uważał on, jak i wielu innych, że sprawy te należą już do przeszłości, że papież z rodziny Medyceuszów nie mógłby postąpić w podobny sposób. Czyż nie był to złoty wiek? Czyż po ponurym okresie rządów Marsa nie nastąpiło teraz panowanie Apollina? Wszyscy humaniści na całym świecie wiedzieli, że z chwilą kiedy z konklawe zwycięsko wyszedł kardynał Giovanni de Medici, nadeszła ich godzina. Każdy borykający się z trudnościami artysta przekonany był, że znalazł mecenasa sztuki w osobie syna Lorenza de Medici. Każdy mieszkaniec Florencji czuł się osobiście zaszczycony tym wyborem. Kupcy i bankierzy podążali do Rzymu; poeci i muzycy porzucali żony i dzieci, pracodawców i zapewnione miejsca pracy, aby jak ómy dążyć do światła, które promieniowało z Rzymu na cały świat. Leonardo był ziomkiem papieża. Lorenzo de Medici dał mu przecież okazję do

zrobienia kariery, kiedy ze srebrną lutnią posłał go na dwór Lodovica Sforzy. Ukochany brat Leona, Giuliano de Medici, darzył Leonarda szczególną przyjaźnią. Obaj zetknęli się ze sobą w czasie, kiedy Medyceusze przebywali na wygnaniu, teraz zaś Giuliano, opływający znowu w bogactwa i zaszczyty, przypomniał sobie o znajomości ze sławnym artystą. Zdawało się, że nareszcie w Rzymie Leonardo spotka się ze spóźnionym spełnieniem swoich aspiracji. Giuliano de Medici robił wrażenie wyjątkowo bystrego władcy i protektora, jakiego Leonardo rzadko spotykał w życiu. Ojciec jego zwykł był mawiać, że ma trzech synów: Piera, który jest wariatem, Giovanniego, który jest mądry, i Giuliana, który jest dobry. Najstarszy syn odziedziczył po ojcu taką ambicję i żądzę władzy, że dla młodszych niewiele już pozostało z silnego charakteru Lorenza. II Magnifico był silny i brzydki; Giuliano w słabym tylko stopniu przypominał ojca. Miał długi i zagięty nos, krzaczaste brwi Lorenza, pozbawione jednak podobnie wyrazistego rysu, melancholijne, podłużne oczy spoglądające sennie i obojętnie na rzeczy i ludzi. Gała sylwetka Giuliana była wyrafinowana i zblazowana. Chmura miękkich włosów otaczała nieregularne rysy, broda na wpół zakrywała jego wąskie, zmysłowe usta, długie zaś ręce o wąskich palcach zakładał sennie jedną na drugą z wyrazem jakby pewnego niesmaku. Bezbarwne słowa wolno wyrażały jego myśli, a jakkolwiek nie liczył jeszcze lat trzydziestu pięciu, ruchy miał powolne i znużone. Robił wrażenie człowieka już zbyt zmęczonego, aby doprowadzić do końca jakkolwiek zamierzony ruch.

Giuliano zjawił się na świecie jak człowiek, który nie ma już o co walczyć i który nawet nie potrzebuje zadawać sobie trudu, aby utrzymać swój stan posiadania. Wydawało mu się, że urodził się tylko po to, aby używać i korzystać z życia. Wcześniej jednak spotkał się ze zmiennym uśmiechem fortuny. Dane mu też było

poznać, jak niestałe bywają uczucia przyjaźni. Gdyby natura wyposażyła go w większą ambicję, niewątpliwie przepoiłoby go uczucie goryczy, tak właściwe ludziom wrażliwym a skrzywdzonym przez los.

Po ojcu odziedziczył wrażliwość i nieokiełznaną skłonność do folgowania swoim kaprysom. Lata wygnania spędził na krótkotrwałych przygodach miłosnych, z których każdą upamiętnił cyklem czarujących sonetów. Teraz był już przedwcześnie zużyty, żył wyłącznie we własnym świecie myśli i interesował się tylko niewyjaśnionymi tajemnicami przyrody, których wielkość niejako przeczuwał. Nie był jednak na tyle wytrwały, aby zdobyć się na dłuższy wysiłek umysłowy. Każda dłuższa dyskusja męczyła go; blada jego twarz stawała się wówczas jeszcze bardziej bezkrwista, ciężkie powieki opadały na przezroczyście oczy, on zaś sam musiał odpocząć, zanim był w stanie podjąć na nowo rozmowę. Odnosiło się wrażenie, jak gdyby Giuliano dobijał się słabo i bezskutecznie do ciężkich wrót żelaznych w przekonaniu, że poza nimi znajduje się świat do zdobycia, lecz zdawał sobie sprawę ze swojej bezsilności. W takich chwilach szukał schronienia w prostych i uznanych wierzeniach, oddawał się gorliwie praktykom religijnym. Wkrótce jednak ogarniał go na nowo sceptycyzm i głód wiedzy.

Przez jakiś czas zajmował się alchemią i pozostawał pod wpływem czarnoksiężników i nekromantów. Wkrótce jednak poczuł się tak zmęczony życiem, że jedynie w samobójstwie widział ucieczkę od dręczących go problemów, duchowych. Napisał nawet sonet na usprawiedliwienie dobrowolnej śmierci: „Nie jest to tchórzostwem ani też wynikiem tchórzostwa, że dla uniknięcia gorszego jeszcze nieszczęścia, jakie mnie oczekuje, pogardziłem życiem i że tęsknię za chwilą, kiedy je zakończę.”

Giuliano de Medici i Leonardo, pierwszy jeszcze zupełnie miody, drugi już stary, obaj zjednoczyli się we wspólnym wysiłku ucieczki od świata materialnego; dyletant i niezmordowany badacz ulegli temu samemu pragnieniu odkrycia nie zbadanych dotychczas tajemnic świata. Oba ogarnęło znużenie powierzchownością i płytczną życia towarzyskiego, a cierpiące nerwy Giuliana i nieskończenie subtelna spostrzegawczość Leonarda łąknęły wszystkiego, co piękne, ciekawe czy też niezwykłe.

W Belwederze urządzono dla Leonarda kompletne laboratorium. Zaangażowano nawet do jego wyłącznej dyspozycji rzeźmiślnika, Niemca, z płacą siedmiu dukatów miesięcznie.

O ile można się zorientować z niejasnych aluzji w listach i notatkach Leonarda, zajmował się on głównie sporządzaniem dla Giuliana de Medici zwierciadeł zniekształcających i lusterek zapalających. Leonardo wynalazł w tym czasie wiele maszyn do swojego laboratorium, głównie obrabiarek różnego typu, służących do wyrobu dużych metalowych zwierciadeł wklęsłych. Jedną z tych maszyn dostarczała długich, jednakowych pasków miedzianych potrzebnych do spawania zwierciadeł. Była to pierwsza maszyna tego typu w historii produkcji. Uruchamiano ją za pomocą ręcznej korby, ale mogła też być pędzona siłą wodną.

Wzywając Leonarda do Rzymu Giuliano de Medici wyznaczył mu stałą pensję miesięczną w wysokości trzydziestu trzech dukatów (około osiemdziesięciu dwóch i pół dolara). Była to suma duża, jeśli się zważy, że para kapłanów kosztowała wówczas w Rzymie cztery carliny (jeden dukat równał się piętnastu i pół carlinom), a jaja można było nabyć w cenie jednego carlina za tuzin. Giuliano pokrył również wszystkie koszty związane z urządzeniem apartamentów w Belwederze. Dochody jego dochodziły do

sześćdziesięciu tysięcy dukatów rocznie, a przy tym zawsze miał szczerą rękę dla innych. Wspaniałomyślność jego i hojność znane były wśród będących w potrzebie artystów, zebrzących mniichów i szarlatanów.

Leonardo w pracach swoich posługiwał się często śrubami metalowymi, które stanowiły niezwykłą rzadkość w czasach, kiedy powszechnie do łączenia materiałów używano klinów lub nitów. Ciężkie śruby drewniane stosowano już w starożytności w prasach służących do wyciskania wina, a nawet istnieją dane, że śruby metalowe odlewali już Rzymianie. Wydaje się jednak, że do końca siedemnastego stulecia małe śruby metalowe nie znalazły się w powszechnym użyciu, a wyrób ich połączony był z dużymi trudnościami. Złotnicy średniowiecza potrafili się zdobyć tylko na przylutowanie drutu metalowego dokoła szpilki i umocowanie w ten sam sposób innego kawałka drutu w środku odpowiedniej rurki. Leonardo dawno już myślał o odlewaniu w drewnianej formie śrub z brązu albo z mosiądzu i następnie nacinaniu ich za pomocą specjalnej maszyny, „najpierw w większym otworze, a później w mniejszym; w ten sposób unikniesz mozolnego piłowania.” Maszyny tego typu zostały sprowadzone do Europy z Ameryki dopiero na początku dziewiętnastego stulecia i są po dziś dzień w użyciu.

Leonardo wynalazł ponadto inną jeszcze maszynę do nacinania skrętów śruby, co pozwalało na sporządzanie długich śrub. Metoda jego również jest stosowana jeszcze dzisiaj. Materiał mający ulec nacięciu, umieszczany był na ruchomym wózku; z chwilą gdy środkowe koło wprawiano w ruch, pręty śruby poruszały wózek wolno naprzód i równocześnie szersze lub mniejsze skręty, zależnie od potrzeby, były nacinane na pręcie śruby. „To jest sposób robienia śrub” – napisał Leonardo na odpowiednim rysunku,

Do każdego z tych wynalazków Leonardo sporządzał niezwykle staranne rysunki, wykończone do ostatniego szczegółu. W tym czasie pracował on również nad różnymi niezwykle stopami rtęci, miedzi i żelaza. Do tego stopnia dbał o tajemnicę składu tych stopów, że nie powierzał jej nawet swoim notatkom pisanym od prawa do lewa, a ograniczał się tylko do podania składników pod nazwami: Merkury, Wenus albo Jowisz. W jednym wypadku miedź występuje pod nazwą *erenev* – odwrócone słowo Venere – Wenus. Przy doświadczeniach tych posługiwał się różnymi chemikaliami. W jednej z list, sporządzonych przez siebie, wymienia saetrę, kwas siarczany, ałun, chlorek amonu, rtęć, sublimat, arsenik i oktan miedzi. Nie wspomina jednak, w jakim celu używał tych chemikaliów. Jeszcze bardziej tajemniczo pisze o jakiejś formie odlewniczej, która dość często występuje w jego notatkach z tego okresu; nazywa ją „sagoma”. Była ona sporządzona z miedzi, żelaza lub ołowiu; forma ta mogła być „często umieszczana na kolanach matki”, to znaczy – prawdopodobnie – w ogniu.

Z pozostawionych przez Leonarda notatek nie można się zorientować, jaki był istotny cel prac wykonanych przez niego dla Giuliana de Medici. Niewątpliwie Giuliano, żywo interesujący się alchemią, musiał wykorzystywać wynalazki Leonarda do różnych celów okultystycznych. Jego chorobliwie podniecony umysł usiłował zapewne wkroczyć w dziedzinę nienaruszalnych praw natury. Dowodziłaby tego przestroga, którą Leonardo skreślił w notatniku zawierającym wzmiankę o „sagomie”: „O, badaczu, nie staraj się twierdzić, że znane ci są rzeczy, które natura sama w sposób zwykły przeprowadza, ale raduj się, jeśli znasz kres tych rzeczy, które są twoim dziełem.”

Bez względu jednak na zadania, które Leonardo miał wykonać dla Giuliana, i na środki materialne stojące obecnie do jego

dyspozycji, Rzym był dla niego czymś więcej niż tylko miastem, w którym znalazł spokojny kawałek chleba i możliwości dokonywania tajemniczych eksperymentów. Rzym stanowił przede wszystkim miasto dające wyjątkową okazję do zdobycia nieśmiertelnej sławy. Żaden ze świeckich władców na całym świecie nie był w stanie udzielić takich zamówień jak te, które rozdzielał namiestnik Chrystusowy. W Rzymie Leonardo spotkał swoich starych przyjaciół i swoich starych wrogów pracujących nad takimi dziełami, o których on dotychczas tylko marzył i które były do pomyślenia tylko w tym mieście. Na czele świata artystycznego w Rzymie stał dawny współpracownik Leonarda na dworze mediolańskim, Donato Bramante. Kiedy panowanie Lodovica Sforzy w Mediolanie zaczęło się chwiać, Leonardo wahał się i czekał, potem wyruszył w podróż bez określonego celu. W tym samym czasie Bramante udał się wprost do Rzymu i znalazł tu nareszcie właściwe dla siebie środowisko. Liczył on wówczas już około sześćdziesięciu lat, posiadał jednak umysł prawdziwego artysty, co pozwoliło mu całkowicie zerwać z przeszłością i pomimo przekroczonej sześćdziesiątki poświęcić się studiom nad architekturą Rzymu, aby przyswoić sobie wszystko, co tylko mogło mu dać jakąś korzyść. Z każdym zadaniem, jakiego się podejmował, jego talent rósł i dojrzewał, a w obliczu tego spóźnionego żniwa twórczych możliwości rosło jego zaufanie we własne siły. Osiągnął wreszcie poczucie, że nie ma już takich zadań, które by przekraczały granice jego możliwości. Przy sprzeciwie całego Rzymu i ku oburzeniu całego chrześcijaństwa udało mu się zmusić papieża do zburzenia tysiącletniej bazyliki Św. Piotra. Mimo że sam znajdował się już u schyłku życia, wziął na swoje barki zadanie, którego ogrom musiałby przerazić każdego innego człowieka. Zebrał całą armię kamieniarzy, murarzy, majstrów, dozorców, rachmistrzów,

budowniczych, architektów i rzeźbiarzy i szybko wznosił fundamenty i ściany nowej budowli. Ponaglany własną niecierpliwością i gorączkową ambicją Juliusza II budował śmiało, szybko, z jakiegokolwiek bądź materiału, jaki mu wpadł w rękę..

Kiedy Leonardo przybył do Rzymu, Bramante opuścił już Belweder, gdzie początkowo zamieszkiwał; od dawna przestał on być „cierpliwym synem ubóstwa”. Posiadał własny piękny pałac w Borgo Vecchio i gromadził w swoich ścianach wszystkich, którzy pragnęli zdobyć w Rzymie powodzenie i zaszczyty. Jego kwadratową, ciężką, jakby siekierą ciosaną głowę, teraz już prawie łysą, okalał wieniec srebrzystych włosów; jego silny kark nabrzmiał od mięśni, głęboko zaś osadzone oczy rzucały władcze spojrzenie, tak jak to widzimy na portrecie pędzla Rafaela pt. *Dysputa*. Bramante rzeczywiście stał się dyktatorem w świecie sztuki, był on bowiem nie tylko budowniczym bazyliki Św. Piotra i Watykanu, ale również faktycznym władcą w dziedzinie sztuk pięknych: podsuwał Juliuszowi II nazwiska architektów, rzeźbiarzy i malarzy, których, jego zdaniem, należało zatrudnić.

Zdaje się, że Bramante całkowicie zapomniał o starej przyjaźni z Leonardem, który też ani razu nie wspomina o nim w czasie swojego okresu rzymskiego, jakkolwiek imię jego dość często pojawiało się wśród notatek Leonarda w czasach pobytu jego w Mediolanie. Możliwe jednak, że Bramante już wówczas cierpiał na chorobę, której uległ w kwietniu 1514 roku. W każdym bądź razie przy swoich ambicjach i przy nieustannej pogoni za władzą i wpływami Bramante znalazł miejsce dla jednego tylko protegowanego, dla Rafaela. Uczył go w sposób, który przypominał zazdrośnego ojca przygotowującego syna do objęcia po nim spuścizny. W czepku urodzony chłopiec – *fortunato garçon* – jak go nazywał

jego kolega Francia, który zetknął się z nim w Rzymie w roku 1508 – wpadł po przybyciu do Rzymu prosto w objęcia swego przeznaczenia. Rafael był ziomkiem Bramante'go i nawet dalekim jego krewnym; stanowił on rzadkie połączenie zaufania do własnych sił i skromności, cech tak charakterystycznych dla tego utalentowanego dziedzica wielkiej spuścizny artystycznej.

W miarę jak Bramante stopniowo monopolizował w swym ręku władzę w dziedzinie sztuki, ogarniała go od czasu do czasu obawa co do losów i trwałości zbyt pośpiesznie wznoszonych przez niego budowli. Był on zawsze czujny, aby w każdej chwili mógł odeprzeć zarzuty zazdrosnych rywali, którzy mieli możność zbyt dokładnego przyglądania się jego pracom. Niemal z taką samą energią i pomysłowością wysuwał własną osobę na plan pierwszy, z jaką powstrzymywał innych od zajęcia bardziej czołowych stanowisk. Jednak młodość i urok osobisty Rafaela miały w sobie coś rozbrajającego, coś, co wzbudzało zaufanie. Dokoła jego ust igrał uśmiech człowieka szczęśliwego, który nie zna uczucia zazdrości ani zawiści. W jego aksamitnych oczach malował się wyraz wdzięczności człowieka, który nie zapomina o swoich długach. Kiedy Bramante wziął go pod swoje skrzydła opiekuńcze, aby osłonić przed uciążliwymi rywalami, starszy pan był wówczas już tak potężnym protektorem, że Rafaelowi, mimo że liczył zaledwie lat dwadzieścia pięć, powierzono ozdobienie sal recepcyjnych w Watykanie. Kiedy Leonardo przybył do Rzymu, w Stanza della Segnatura, w sali, w której odbywały się posiedzenia najwyższego sądu kościelnego, znajdowały się już freski: *Dysputa* oraz *Szkola ateńska*, a twórca „ich zdobył sławę o zasięgu światowym.

W Rzymie Leonardo spotkał również swojego wielkiego rywala w osobie Michała Anioła, który mniej więcej przed rokiem

skończył malowanie sklepienia w kaplicy Sykstyńskiej. Leonardo krytycznie obserwował wykonaną pracę. Masa potężnych, nagich ramion i nóg, przesadna gra mięśni i gwałtowność ruchów raziły jego zmysł proporcji. W tym czasie właśnie Leonardo poprawiał i uzupełniał swoją *Rozprawę o malarstwie*, może z myślą o ogłoszeniu tej pracy drukiem, i w trakcie tych zajęć, pod wpływem obserwacji dzieła Michała Anioła, nie tylko zalecał artystom studiowanie anatomii jako rzeczy „niezwykle ważnej i niezwykle pozytywnej”, ale również przestrzegał przed przesadą: „O, malarzu-anatomie, pamiętaj, abyś przez zbyt silne podkreślanie kości, mięśni i ścięgien nie stał się malarzem drewnianym.” I jakby przypominając sobie dawny spór florencki, dodaje niepozobawioną ironii uwagę o „nagich postaciach, które uzewnętrzniają wszystkie swoje uczucia”.

Poza tą aluzją nie istnieją żadne wzmianki ani w notatkach Leonarda, ani też w żadnych innych kronikach, które by wskazywały na jakiegokolwiek jego spotkanie z Michałem Aniołem. Michał Anioł mieszkał wówczas we własnym domu przy Macel dei Corvi, w pobliżu Kapitolu, pracował nad sarkofagiem Juliusza II i spodziewał się wkrótce otrzymać jeszcze poważniejsze zamówienie od Leona X.

Jeśli tyle nieśmiertelnych dzieł Bramantego, Rafaela i Michała Anioła powstało w czasie pontyfikatu Juliusza II, tego żołnierza w tiarze, który nie zgodził się, aby malowano go z książką w ręku, i żądał od Michała Anioła, aby włożył mu do ręki miecz, to cóż dopiero za możliwości otwierały się przed Rzymem pod władzą papieża z rodziny Medyceuszów, który sam o sobie mówił, że urodził się w bibliotece, a mógł jeszcze dodać, że wychował się w muzeum! Cóż za zamówienia mogły czekać na ziomka papieża i protegowanego jego ukochanego brata! I czymże w gruncie rzeczy

była miesięczna pensja Leonarda w wysokości trzydziestu trzech dukatów w porównaniu z trzema tysiącami dukatów, które otrzymał Michał Anioł za sklepienie kaplicy Sykstyńskiej, albo sum, jakie zarabiał Rafael – dwanaście tysięcy dukatów za każdą salę w Watykanie? Leon X sam był przekonany, że wstąpienie jego na tron oznaczać będzie świt złotego wieku sztuki i nauki i że pod jego panowaniem Rzym zacznie nareszcie spełniać swoją historyczną misję ośrodka kultury. Wielu utalentowanych artystów wszelkiego rodzaju, przepojonych wielkimi nadziejami, przewijało się przez sale Watykanu, które nigdy jeszcze nie widziały tak ożywionego ruchu. Artyści, poeci i uczeni mieszały się z prałatami i ambasadorami, którzy często całymi godzinami musieli wyczekiwać na audiencję. Zdawało się, że przepych i wspaniałość, wprowadzone przez nowego papieża, usprawiedliwiały wielkie nadzieje oczekujących. Przybywający do Watykanu stąpali po wspaniałych dywanach, mijali bogato rzeźbione okna i stoły, na których stały złote wazy wysadzone półszlachetnymi kamieniami. Tu i ówdzie rozpościerały się baldachimy z jedwabiu i ze złocistego brokatu, a fałdy ich za każdym ruchem rozrzucały wspaniałe blaski. Kiedy po przejściu przez amfiladę sal przybywające osoby dopuszczone zostały do sali audiencjonalnej, widok jej po prostu zapierał dech w piersiach. Na tronie siedział bez ruchu mężczyzna potężnej budowy, o majestatycznym wyglądzie, sztywny jak posąg. Pełne życia były jedynie wyjątkowo miękkie ręce, które papież trzymał przed sobą niczym drogocenne klejnoty. Okrągła, nieproporcjonalnie duża głowa zdawała się być osadzona bezpośrednio na silnych ramionach. Twarz jego była niepokojąco blada kontrastując z purpurą szat. Papież liczył zaledwie trzydzieści siedem lat, twarz jednak miał zupełnie niezmierną i bez życia. Szerokie, pucołowate policzki, prawie zakrywające małe, zmysłowe usta, przecinała linia dużego, mięsistego nosa, którego

władczy wygląd wcale nie harmonizował z pełnym napięciem, nerwowym spojrzeniem wylupiastych oczu. Papież miał jednak zwyczaj, zwłaszcza kiedy słuchał, zamykać oczy, co jeszcze bardziej potęgowało wrażenie niedbałej obojętności.

Czasami jednak ta pozbawiona wyrazu, nieodgadniona twarz rozjaśniała się bardzo szczerym uśmiechem, za którym kryła się głęboka znajomość natury ludzkiej, łatwo budzące się współczucie, szczerze wyczucie wartości duchowych i poczucie humoru. W takich chwilach pokryte tłuszczem rysy nagle rozjaśniały się, a niespodziewanie miły i pełen harmonii głos podawał słuchaczowi pięknie ułożone i pełne głębokich myśli zdania. Każdy artysta czy uczony, przyjęty przez Leona X na audiencji, czuł się jak syn marnotrawny powitany serdecznie w domu i tym bardziej oczekiwał później z całkowitym zaufaniem spełnienia się cudu papieskiej łaski.

Jeśli tyle największych umysłów pokładało takie zaufanie w papieżu, przyczyny tego zjawiska szukać należy częściowo i w tym fakcie, że Leon X zdawał sobie dobrze sprawę ze swoich licznych cnót. Wiedział, że wolny jest od wielu błędów swoich poprzedników, że nie obciążają go ambicje wojenne Juliusza II ani nepotyzm Aleksandra VI, ani też lubieżne żądze, które były udziałem tak wielu księży. Podobnie jak i inni ludzie o dużej wrażliwości uważał on swoje liczne braki za cnoty, swoją nieczułość na pokusy za wyższość moralną, swój brak zainteresowania ludźmi i wypadkami za uduchowanie, swój brak apetytu, spowodowany słabą kompleksją, za cnotę wstrzemięźliwości, a hojność, wynikającą z chęci sprawienia sobie przyjemności, za wrodzoną wspaniałomyślność ducha.

Jego chwiejna polityka i odraza do podejmowania decyzji poddyktowane były pragnieniem pójścia po linii najmniejszego oporu

i niechęcią do stykania się z ludźmi niezadowolonymi. Leon X był niezwykle hojny w obietnicach, co do których, chociaż dawane były w dobrej wierze, musiał przecież zdawać sobie sprawę, że nigdy ich nie będzie w stanie spełnić. Musiał on dobrze nauczyć się sztuki zwlekania, która jest bronią słabych. W ten sposób potrafił powoli znużyć każdego, o kim wiedział, że nie będzie już go mógł wykorzystać.

Leon X usiłował przeszkodzić Michałowi Aniołowi w wykonaniu wielkiego nagrobka swojego poprzednika; nie chciał też dawać mu nowych zamówień. „Michał Anioł jest niemożliwy; sami widzicie, że nie można z nim nic zrobić” – wyraził się raz papież w rozmowie z Sebastianem del Piombo, rozkładając przy tym z rozpaczą piękne, białe ręce.

Leon X nie mógł jednak zlekceważyć protegowanego swojego brata, wkrótce więc Leonardo otrzymał zamówienie na obraz. Malarz zabrał się do pracy ze zwykłą sobie ostrożnością. W tym czasie, prawdopodobnie na skutek sąsiedztwa z ogrodem botanicznym, rozpoczął on studia nad różnymi roślinami, usiłował przy tym wydestylować z soków roślinnych odpowiedni gatunek specjalnie trwałego werniksu. Jednak mury pałaców watykańskich wszystko słyszały. *Famiglia* Leona X była czterokrotnie liczniejsza niż dwór jego poprzedników. Liczyła ona 683 funkcjonariuszy różnych stopni. Każdy z nich szpiegował jeden drugiego pragnąc zdobyć plotki, które mogłyby podszeptać papieżowi. Leon X szczerze ubawił się wiadomością, jakoby Leonardo osobiście zajmował się przyrządzaniem werniksu, zanim jeszcze w ogóle przystąpił do malowania obrazu. „Niestety – wyraził się papież – ten człowiek nigdy do niczego nie doprowadzi, myśli bowiem o końcu, zanim przystąpił do rozpoczęcia dzieła.” Historia ta, przytoczona przez Vasarięgo, wydaje się całkowicie odpowiadać mentalności Leona X. Cóż on mógł wiedzieć o zawitych ścieżkach,

po których wędrował duch Leonarda? Nie miał przecież pojęcia o tym, że Leonardo widział w myśli swój obraz w ostatecznej formie, zanim w ogóle ujął pędzel, że uważał za swój cel nie tyle wykonanie, ile raczej twórczy akt samej koncepcji, że jeśli opóźniał przelanie myśli na płótno, było to jedynie bezpośrednim wynikiem ostatecznego opracowania tych myśli w licznych studiach. Historia z werniksem, której papież tak chętnie dał ucho, dostarczyła mu pretekstu do uwolnienia się od człowieka, którego zupełnie nie mógł zrozumieć i który nie zawsze gotów był mu ustąpić. Papież chętnie pozbywał się niedogodnych współpracowników rzuciwszy złośliwe zdanie, które nabierało wagi dymisji: „Ten człowiek nigdy do niczego nie doprowadzi” – *costui non è per far nulla* – tak brzmiały słowa, które zakończyły artystyczną karierę Leonarda na dworze papieskim.

Co więcej, papież mógł sobie pozwolić na to, aby pozbyć się i Leonarda, i Michała Anioła, znalazł bowiem w osobie Rafaela człowieka, który mu całkowicie odpowiadał. Gdyby chciał sobie wyobrazić ideał swojego nadwornego malarza, ideałem tym byłby Rafael. Leon X doszedł do przekonania, że ten czarujący i uprzejmy młody człowiek jest darem zesłanym mu przez jego szczęśliwą gwiazdę.

Rafael liczył wtedy trzydzieści lat; zachował smukłość sylwetki, a owal jego twarzy z dołeczkiem na brodzie pozostał niemal taki jak za czasów wczesnej młodości. Artysta nosił wysoko kształtną głowę; spod okrągłego czoła ze śmiało zarysowanymi łukami brwi gorące, aksamitne oczy patrzyły z wyrazem naiwnego zadowolenia i pewności siebie, Drobne, zmysłowe usta miały chłopięcy, zniwalający uśmiech, na wpół nieśmiały, na wpół zuchwały, uśmiech, którym obdarzyła go młodość wolna od trosk i zwątpień. Bramante na łożu śmierci polecił papieżowi tego

młodego malarza jako swojego następcę; krok ten charakteryzuje nieodpowiedzialny egoizm parweniusza, który zagarnął, co tylko mógł, dla siebie i dla swoich protegowanych, nie zastanawiając się czy będą oni mogli sprostać tej wielkiej odpowiedzialności. Podobna rekomendacja, pochodząca od tak znakomitego artysty, dała Leonowi X pożądany pretekst, aby przejść do porządku nad artystami o większych kwalifikacjach, jak gdyby istotnie potrzebował tego usprawiedliwienia w chwili, kiedy powierzał Rafaelowi kierownictwo budowy bazyliki Św. Piotra.

Odtąd Rafael codziennie konferował z papieżem, jak o tym donosił swojemu stryjowi nie bez odcienia młodzieńczej dumy. Żonglował teraz zawrotnymi cyframi, o jakich nigdy przedtem nawet nie śnił. Leon X przeznaczył sześćdziesiąt tysięcy dukatów rocznie na wydatki związane z budową bazyliki. Rafael bez sprzeciwu wysłuchiwał wszystkich żądań papieża, a na jego uśmiechniętej twarzy nigdy nie pojawił się nawet ślad zniecierpliwienia, kiedy papież odrywał go od najważniejszych prac, aby wdać się z nim w nie kończące się rozmowy na temat urządzenia jakiejś uroczystości, wzoru monety, dekoracji do sztuki teatralnej, ozdobienia wazonu czy też namalowania ogromnego obrazu przedstawiającego w rozmiarach nadnaturalnych zdechłego słonia. W osobie Rafaela Leon X znalazł człowieka, który nigdy nie powiedział „nie”, który nigdy nie kazał mu czekać na wykonanie zamówienia, który nigdy nie okazywał zniecierpliwienia i który nigdy nie usiłował postawić na swoim. Papież, jeśli tylko czegokolwiek potrzebował, posyłał po Rafaela i uważał to za rzecz jak najbardziej naturalną. Podobnie Rafael, uważając to również za coś najbardziej naturalnego, przyjmował każde zlecone mu zadanie i traktował to jako cenę, którą musiał płacić za wysokie i świetne stanowisko.

Ilekróć Rafael zastanawiał się nad zleconymi mu pracami, musiał przyznać, że był za nie hojnie wynagradzany, jeśli nie bezpośrednio, to w każdym razie pośrednio. Odkąd Leon X tak bez zastrzeżeń okazywał mu swoje względy, i to w sposób tak niezwykle dla papieża, przykład jego starał się naśladować każdy pochlebca i każdy dworak, toteż fala powodzenia wyniosła Rafaela wysoko. Nagle stał się on jedyną wyrocznią w artystycznym Rzymie, i to nie tylko on sam, ale również jego uczniowie i przyjaciele. Żaden dwór nie był bardziej zdany na łaskę mody panującej w sztuce niż właśnie dwór Leona X. Ktokolwiek pragnął zamówić obraz nie dla przyjemności artystycznej, lecz tylko dla dogodzenia ambicji i próżności, powierzał zamówienie Rafaelowi.

Agostino Chigi, pierwszy potentat finansowy w stylu nowoczesnym, dorobkiewicz i parweniusz, który wyłącznie własnymi środkami stworzył potężną organizację bankową, uważał, że jego willi i kaplicy domowej nie może dekorować nikt poza Rafaelem, nawet gdyby przeciążony pracą artysta powierzył wykonanie znacznej części prac swoim uczniom. Chigi był chytrym kupcem; jeśli wydawał pieniądze, czynił to ostrożnie i zawsze w sposób robiący mu reklamę. Podczas wydawanych przez niego przyjęć po spożyciu posiłków srebra wyrzucano do Tybru, gdzie na dnie leżały już sieci do wyłowienia ich później z powrotem.

Jednym z protektorów Rafaela był kardynał Bernardo Dovizzi, noszący również od miejsca swojego urodzenia nazwisko Bibbiena. Należał on do najpotężniejszych ludzi na dworze rzymskim. Wychowywał się razem z dziećmi Lorenza de Medici, zaś jego zmysł organizowania zabaw i dyskrecja, jaką zachowywał w stosunku do swoich książęcych towarzyszy, sprawiły, że stał się niezbędnym dla Giovanniego. Kiedy Giovanni został kandydatem na

stolicę Piotrową konklawe miało wątpliwości co do wyboru tak młodego papieża. Sytuację uratował wówczas Bibbiena puszczając w ostatniej chwili pogłoskę, jakoby Giovanni cierpiał na nieuleczalną fistułę. Obecnie kardynał pełnił obowiązki głównego doradcy politycznego papieża. Bibbiena okazał się niezbyt dyskretny korzystając z usług swego przyjaciela Rafaela i prosząc go o wymalowanie erotycznych obrazów na ścianach swojej łazienki. Kardynał dbał też o awans towarzyski Rafaela i dość natarczywie proponował mu małżeństwo ze swoją siostrzenicą. Jednak ambicje Rafaela rosły równolegle do jego sukcesów artystycznych, toteż wkrótce przeszedł do porządku nad sprawą ożenku z bogatą panną, jakkolwiek sprawa ta była przedmiotem szczegółowych narad z jego rodziną. Tymczasem korzystając z majątku i sławy kolekcjonował zaszczyty i tytuły, jak na przykład szambelana papieskiego i rycerza Złotej Ostrogi, tytuły stawiające go na równi z arystokratami, wśród których lubił się obracać.

Rafaël był niez mordowanym pracownikiem; do późna w noc siedział nad szkicami swoich obrazów albo też męczył się nad problemem fundamentów bazyliki, co do których Bramante pozostawił zupełnie niewystarczające wskazówki. W dzień przeskakiwał z jednego rusztowania na drugie, spiesźnie przebiegał z jednego budynku do drugiego, często aż błady z nadludzkiego wy-czerpania. Równocześnie jednak lubił uchodzić w opinii za człowieka prowadzącego bez troski tryb życia. Idąc ulicami Rzymu zawsze był wspaniale ubrany, niczym najznakomitszy z jego protektorów, zawsze otoczony – niby gwardią przyboczną – gromem swoich uczniów. Pewnego dnia spotkał Michała Anioła, który, przewrażliwiony jak zawsze, a teraz jeszcze upokorzony przez papieża i lekceważony, odczuł wspaniałość osoby Rafaela i jego otoczenia jako osobisty afront. Michał Anioł zaszedł Rafaelowi

drogę i z pogardliwym uśmiechem, jak gdyby żądając wytłumaczenia, zawołał z gniewem: „Gdzież tak idziesz z tą eskortą, jak gdybyś był jakimś wodzem?” Zawiesz i pogarda nie zdołały zbić Rafaela z tropu. Odpowiedział od razu: „A gdzież ty idziesz tak samotnie, jak gdybyś był katem?” Towarzysze jego wybuchnęli głośnym śmiechem, śmiechem tych, co zawsze staną po stronie człowieka obdarzonego uśmiechem losu.

Michał Anioł na każdym kroku dopatrywał się spisków wymierzonych przeciwko swej osobie. Ze szczególną zaciekłością usiłował podkopać opinię Rafaela. Jeszcze w wiele lat później stale utrzymywał, że wszystko, co Rafael wiedział o sztuce, zdobył od niego. Jednak Rafael mógł sobie pozwolić na to, aby być szlachetnym i wielkodusznym, i kiedy doniesiono mu o sarkastycznych docinkach Michała Anioła, odpowiedział, że dziękuje Bogu za to, iż urodził się w dniu, kiedy Michał Anioł już żył. Rafael okazywał podobną wspaniałomyślność i w stosunku do Leonarda, którego nie tak dawno jeszcze otaczał głęboką czcią; od czasu do czasu odstępował mu nawet drobniejsze zamówienia, niczym okruchy rzucane ze stołu możnego. I tak Baldassare Turini z Pescii, datariusz papieski i bliski przyjaciel Rafaela, zamówił u Leonarda dwa małe obrazy: *Madonna z Dzieciątkiem* i *Dzieciątko*, „cud wdzięku” – jak pisał Vasari; oba te obrazy zaginęły, pozostały jednak po nich niezliczone kopie wykonane przez uczniów Leonarda.

Wpływowi przyjaciele Rafaela nie posiadali jego wielkoduszności. Michał Anioł, który nigdy nie zapominał o wyrządzonych mu krzywdach, jeszcze po latach skarżył się, że Bibbiena nazwał go raz człowiekiem umyślowo chorym. Leonardo również uważany był za ekscentryka. Jeden z najbardziej kulturalnych ludzi na dworze papieskim, Baldassare Castiglione, człowiek inteligentny,

ale pozbawiony zdolności właściwej oceny osób, w tych słowach wspominał o Leonardzie w swoim *Cortegiano*: „Jeszcze jeden spośród najwybitniejszych malarzy na świecie wzgardził sztuką, w której był najrzadszym mistrzem, i poświęcił się studiom filozoficznym, w których dochodził do tak dziwacznych pomysłów i nowych fantazji, że nie potrafił ich odmalować.”

Leonardo, usunięty w cień w dziedzinie sztuki przez Rafała, znalazł w Rzymie taki sam brak zrozumienia, z jakim spotkał się już we Florencji w czasach młodości. Drugorzędne przeszkody odcięły go od bezpośredniego otoczenia papieża; jedną z takich przeszkód była niedostateczna znajomość łaciny będącej wówczas językiem dworskim. Leonardo niemal do końca życia dokładał starań w kierunku opanowania tego języka. Jego ćwiczenia z zakresu gramatyki spotykamy w notatnikach pochodzących nawet z ostatniego okresu; mimo to, jak Franciszek I powiedział później do Benvenuto Celliniego, Leonardo nigdy nie posunął się poza „granice początkowej znajomości łaciny”. Bezpośrednie otoczenie papieża składało się z różnych ludzi w skali sięgającej od uczonych do błaznów, od prałatów do idiotów, od muzyków do lokai mówiących po łacinie. Ani Bramante, ani Leonardo, ani Michał Anioł nie mieli wstępu do tego towarzystwa i Rafał *był* jedynym wielkim artystą dopuszczanym do grona gromadzącego się w myśliwskim zameczku papieża w Villa Magliana, gdzie nie obowiązywał ceremoniał dworski.

Nie tylko braki w poprawnym posługiwaniu się łaciną odsuwały na bok artystów dystansowanych przez byle jakiego bakałarza posiadającego wykształcenie klasyczne. Humanizm zaczynał już słabnąć w wielu miastach włoskich, wciąż jednak niepodzielnie panował w Rzymie. Erazm, przejeżdżając w rękę 1508 przez Wenecję, spotkał tam wielu uczonych, którzy, jakkolwiek znali

dobrze łacinę, nie chcieli rozmawiać z nim w tym języku; tu i owdzie filologia była już wypierana przez nauki przyrodnicze – *la natura delle cose occulte*. Jednak Leon X, wychowany w atmosferze Akademii Platońskiej we Florencji, miał szczególną słabość do studiów klasycznych. Pierwszym jego aktem po wstąpieniu na tron było założenie uniwersytetu greckiego w Rzymie, do którego powołał co najwybitniejszych hellenistów, przyjaciół swojego ojca. Instytucja ta, podobnie jak wszystko, do czego Leon X przyłożył rękę, była tylko na wpół zorganizowana i pozbawiona dostatecznych środków; wkrótce też papież przestał się nią interesować. Jedno tylko przetrwało: klika uczonych odznaczających się takim samym zarozumiałstwem, jakie we Florencji zatruło życie młodego Leonarda.

Wierszokleci byli w tym czasie wynagradzani o wiele lepiej niż artyści. Rafael jako kierownik budowy bazyliki Św. Piotra za swoją wyczerpującą pracę otrzymywał trzysta dukatów rocznie; poeta Tebaldeo, sekretarz Lukrecji Borgii, dostał od papieża pięćset dukatów za epigram ułożony na jego cześć. Pewien bakałarz z dzielnicy Trastevere, który sklecił jakiś utwór na cześć Giuliana de Medici, powołany został na intratne stanowisko do Collegio Mediceo.

Na tle ogólnego przesadnego entuzjazmu dla kultury klasycznej najlepiej może jeszcze na dworze papieskim torowała sobie drogę muzyka. Leon X, który odziedziczył po ojcu zamiłowanie do tej sztuki, potrafił całymi godzinami, siedząc z zamkniętymi oczyma, słuchać dźwięków muzyki. Często będąc już w swojej sypialni sam grał na jednym z wielu instrumentów wiszących na ścianach. Czasami piękny jego głos głużył nawet dźwięk instrumentu. Nikt nie ośmielił się wtedy przeszkodzić papieżowi.

Podobnie jak i jego ojciec doceniał on w całej pełni talent muzyczny.

Największe jednak łaski i brzęczące dowody uznania sypały się na tych, którzy potrafili wywołać dobry humor u papieża. Leon X był tak otyły, że ruszał się tylko z trudnością, unikał wszystkiego, co mogłoby go nużyć, i cierpiał z powodu nudy, tak charakterystycznej dla pustki jego życia. Postanowił cieszyć się życiem spokojnie i bez wysiłku, niewinnie i bez ryzyka. Podobno kiedyś miał powiedzieć do swojego brata Giuliana: *Godiamoci del papato poiché Dio ce l'ha dato* – „Cieszymy się papieżstwem, skoro Bóg je nam powierzył.” Samo życie było już dostatecznym wysiłkiem dla człowieka o słabych nogach, a tak ciężkiego, że tylko z najwyższym wysiłkiem mógł się podnieść z łóżka, i to jeszcze z pomocą dwóch służących. Mistrz ceremonii, Paris deGrassi, stale rozpaczał z powodu ciągłego spóźniania się papieża, i to bez względu na ilość czekających osób. Aby wypocząć po ciężkich obowiązkach, Leon X otaczał się ludźmi, którzy umieli go zabawić.

Mniej więcej w rok po przybyciu do Rzymu Leonardo mógł stwierdzić, jakiego to rodzaju sukcesy były osiągalne na dworze papieskim. Leon X postanowił pewnego razu uwieńczyć na Kapitolu zgrzybiałego poetę Cosima Baraballa i obdarzyć tytułem *poeta laureatus*. Ziomkowie dostojnego starca ostrzegali go, aby nie dał się użyć jako narzędzie kaprysu papieża. Baraballo nie przepuszczał jednak, aby uroczystość zaczynająca się od mszy odprawionej w kaplicy papieskiej pomyślana była jako farsa. Jeszcze w czasie uczyty z udziałem papieża i wielu kardynałów, podczas której sławiono zasługi laureata porównując go z Dantem i Petrarcką, sędziwy *poeta laureatus* nie podejrzewał nic złego. Kiedy wreszcie biskup Lang, ambasador cesarza, włożył na siwe skronie poety

wieniec laurowy, wśród nieopisanego tumultu zebranych siłą wsadzono starego człowieka na grzbiet białego słonia, który okazał się jedynym stworzeniem nie znajdującym nic śmiesznego w tej głupiej zabawie i stanowczo odmówił przeniesienia wrzeszczącego komicznego ciężaru na drugą stronę mostu Świętego Anioła.

Żart ten, dokonany na Cosimie Baraballu kosztem starych tradycji był tylko słabym odzwierciedleniem błazeństw wyprawianych na dworze papieskim. Gdziekolwiek Leonardo się obejrzał, wszędzie widział jakieś nieprawdopodobne kreatury, których jedynym zadaniem było rozśmieszyć papieża. W Belwederze, tuż obok komnat zajmowanych przez Leonarda, mieszkał Giovanni Lazzarro de Magistris, szambelan papieski i strażnik prywatnej szkatuły, mały, brzydki człowieczek o potwornie powykręcanych kończynach. Snuł się on jak cień po salach Watykanu i tylko piśkliwy głos zdradzał jego obecność. Prawdziwe jego imię dawno zostało zapomniane; ogólnie znany był jako Serapica („komar”). Serapica uśmiechał się tylko służalczo, bo i tak wiedział, że jest najważniejszą osobą na dworze. W młodości zatrudniony był w psiarni. „Zaczął od prowadzenia psów na smyczy, potem został papieżem i rządził światem” – pisał o nim Pietro Aretino. Oficjalnie pensja jego wynosiła sto dukatów, w rzeczywistości jednak dochody jego przekraczały dziewięćdziesiąt tysięcy dukatów rocznie. Papież kategorycznie polecił mu dopuszczać na dwór tylko ludzi wesołych; za odpowiednim wynagrodzeniem Serapica zezwalał jednak na wstęp każdemu, pouczając go tylko, jak się ma zachować. Przedstawiał on papieżowi poważnych uczonych jako kłownów lub rywali Cosimy Baraballa. Leon X śmiał się tylko z tych podstępów.

Drugą groteskową postacią na dworze papieskim był Fra Mariano, mnich kiwający się jak kaczka na krzywych nogach.

Miał zwyczaj mawiać o sobie, że jest wodzem obłąkanych – *capo dei matti*. Tłustą jego twarz stale wykrzywiał obrzydliwy uśmiech. Ogromny brzuch podskakiwał do góry i opadał pod habitem, a tubalny głos załamywał się przy śmiechu przechodząc w jakiś dziwny skrzek. Małe oczka, tonące w warstwie tłuszczu, bystro przypatrywały się ludziom dokoła. Ten na pozór gadatliwy wesołek, zdawałoby się, gotów wygadać się z każdą tajemnicą, należał w gruncie rzeczy do najbardziej powściągliwych w mowie ludzi na świecie. Lorenzo de Medici, u którego Mariano służył jako balwierz, zatrzymał go jako swojego zaufanego nawet wtedy, kiedy Mariano za sprawą Savonaroli został mnichem, jakkolwiek twierdził, że istnieją trzy rzeczy na świecie, przed którymi należy się mieć na baczności: przed wołem z przodu, przed mułem z tyłu i przed mnichem – zarówno z przodu, jak i z tyłu.

Po śmierci Bramantego, w kwietniu 1514 roku Fra Mariano mianowany został *piombatore* – strażnikiem pieczęci. Urząd ten przynosił osiemset dukatów rocznie. Fra Mariano zamieszkał wówczas w Watykanie, w Uffizio del Piombo, ze złotym łańcuchem zawieszonym na drzwiach: „w sam raz dla obłąkańca” – jak sam zauważył.

Fra Mariano cieszył się opinią nie tylko wesołka, ale również niezwyklego żarłoka. Papież lubił obserwować ludzi obdarzonych potężnym apetytem przyglądając im się przez szkła powiększające, z wysokości swego stołu. Opowiadano, że Fra Mariano przy jakiejś okazji spałaszował czterysta jaj i zjadł dwadzieścia kapłonów.

Główny błazen papieża w gruncie rzeczy był jednak filozofem. Posiadał on mały domek na Kwirynale z rozległym widokiem na Kampanię, o wnętrzu skromnie umeblowanym i ozdobionym jedynie freskami Caravaggia. Tęgi, hałaśliwy mnich potrafił być

jednak i sentymentalnym poetą. Papieża, który nim gardził, kochał i czynił, co tylko mógł, aby odgrodzić go od chmary pochlebców i bufonów obniżających reputację Watykanu; jednym z nich był „arcypoeta” Camillo Quemo, współzawodniczący z Fra Marianem w sztuce obżarstwa. Pewnego razu „arcypoeta” zjawił się podczas uczty przebrany za zawołowaną Wenus i wyzwał papieża na pojedynek w recytowaniu wierszy łacińskich.

Do błaznów należał również kardynał Bibbiena, najbardziej wpływowego dyplomata w Rzymie. Ruchliwa jego twarz mogła wykrzywiać się w nieskończonej ilości grymasów. Miał on duże wyczucie komizmu, a w opowiadaniach potrafił najbardziej fantastycznym historiom nadać cechy prawdopodobieństwa. Izabela d’Este nazywała go tkliwie *moccicone* – „brzdąc”. Paolo Giovio podaje, że Bibbiena potrafił najpoważniejszych ludzi doprowadzić do takiej furii, że ośmieszali tylko samych siebie.

Panujący na dworze nastrój odrywał Leonarda od jego studiów. Stale pokutujące w nim zamiłowanie do płatania figlów i do mistyfikacji odżyło teraz na nowo. Przy swojej znajomości zjawisk przyrodniczych i niewyczerpanej wprost cierpliwości sporządzał on różnego rodzaju niespodzianki dla swoich sąsiadów. Lepił z wosku małe, dziwaczne zwierzątka, napełniał je ostrożnie powietrzem, a następnie puszczał z wiatrem w ogrodach watykańskich. Pewnego razu znalazł w winnicy koło Belwederu jaszczurkę o dość dziwacznym kształcie; zabrał ją do domu, pokrył drobne ciało łuską i następnie przyprawił jej rozczochraną brodę i rogi. Kiedy ktokolwiek odwiedzał Leonarda, gospodarz otwierał pudełko, z którego ku przerażeniu gościa wyskakiwał jakiś ohydny potworek.

Pewnego razu Leonardo postarał się o dobrze oczyszczone jeli-ta baranie, pokazał je na dłoni swoim gościom, tak jak to robi

zawodowy kuglarz, po czym wyszedł do sąsiedniej izby, służącej mu za warsztat, i napełnił je powietrzem; poprzez otwarte drzwi wydęte jelita wpływały do izby stopniowo całkowicie ją wypełniając. Goście Leonarda na widok tych bezkształtnych, przezroczystych potworów stali przyciśnięci do ścian, zdumieni trochę tym nieprzyjemnym dla nich żartem.

Przez całe lata jeszcze opowiadano w Watykanie o niezwykłych figlach płatanych przez ekscentrycznego Leonarda, nikt jednak nie zdawał sobie sprawy, że czy to lepiąc małe figurki z wosku, czy też napełniając jelita, w gruncie rzeczy dokonywał on eksperymentów ze zjawiskiem rozszerzania się powietrza podczas podgrzewania i że badał w ten sposób możliwości praktycznego wykorzystania tego faktu. Możliwe, że już wówczas miał wizję wynalazku, który po stuleciach przeciwstawił się jego „wielkiemu ptakowi”, wynalazku statku latającego, lżejszego od powietrza. Zdaje się jednak, że nie podjął tej myśli, która by go znowu sprowadziła do punktu wyjściowego studiów o lataniu.

Wyrzucając w powietrze w ogrodach watykańskich swoje małe figurki woskowe Leonardo zaczął obserwować drzewa, krzewy i rośliny, które rosły wzdłuż ścieżek. Wkrótce nowa ta i bliżej nieznana dziedzina zaczęła go coraz bardziej pochłaniać. W ogrodzie botanicznym założonym dla Leona X Leonardo miał okazję do studiowania rzadkich okazów roślin i do stwierdzenia, jak bardzo życie roślinne podlega jednym i tym samym prawom. Głęboko wierzył w racjonalną celowość każdej formy stworzonej przez naturę. Najpierw zwrócił uwagę na zdumiewającą skuteczność, z jaką gałęzie i liście drzew wystawione są na działanie wilgoci i życiodajnych promieni słonecznych. Dalej odkrył prawa botaniczne, całkowicie nie znane w tej epoce. Stwierdził, że różne okazy

roślin mają liście umieszczone w rozmaity sposób na łodygach i że liście „mają cztery sposoby rośnięcia jedne nad drugimi”. Umieszczone są nad sobą spiralnie, tak że „szósty zawsze wynurza się ponad szóstym spod spodu, albo dwie trzecie na górze znajdują się ponad dwoma trzecimi na dole, albo trzeci na górze jest ponad trzecim na dole lub też jak liście bzu dwa i dwa umieszczone są na krzyż, jedne nad drugimi” tak, aby nie pozabawiać światła słonecznego liści znajdujących się na dole. Prawa te zostały ponownie odkryte dopiero w sto pięćdziesiąt lat później przez Tomasza Browna, który ogłosił je w roku 1658 w *Ogrodzie Cyrusa*. Ponieważ gałęzie wyrastają z pąków znajdujących się pomiędzy liśćmi, muszą one podlegać tym samym prawom; Leonardo naliczył jedenaście grup rozmieszczenia liści, ułatwiającego dostęp powietrza i światła. Znajomość praw rządzących wzrostem roślin umożliwiła mu ustalenie wieku gałęzi i pni na podstawie ilości stojów.

Pewnego dnia Leonardo przyniósł do domu sadzonkę dyni i starannie oczyścił ją z korzeni, pozostawiając tylko jeden. Następnie wystawił ją na działanie słońca i cierpliwie obserwował rozwijanie się liści i owocowanie. Uwagę jego szczególnie przyciągnęło to, że liście zawsze starały się obrócić w kierunku słońca. W wyniku tych obserwacji natrafił na dwie podstawowe tezy wzrostu roślin, na negatywny geotropizm i pozytywny heliotropizm. „Słońce – pisał – daje roślinom duszę i życie, a ziemia karmi je wilgocią.” Wznoszenie się soków, pozornie sprzeczne z prawem przyciągania, tłumaczył zjawiskiem włoskowatości; fakt ten ponownie odkryty został przez Halesa dopiero w połowie osiemnastego stulecia. Ciągłe poszukiwania Leonarda, idące w kierunku ustalenia jednakowych praw rządzących przyrodą, kazały mu doszukiwać się podobieństwa pomiędzy życiem roślin i zwierząt,

podobnie jak pomiędzy światem organicznym i nieorganicznym; krążenie soków zaliczył do tej samej kategorii zjawisk co krążenie krwi w ciele ludzkim i wód na ziemi.

Zainteresowanie Leonarda światem roślinnym, nie należącym do dziedziny abstrakcji, było zdumiewająco niepodobne do jego zainteresowań z innych dziedzin. W innych wypadkach zwykle zapominał o pierwotnych motywach, które naprowadzały go na drogę badań. W czasie przechadzek po ogrodach watykańskich zwracał głównie uwagę na barwy i rysunek roślin i jakkolwiek poczynił w tym czasie wiele ważnych obserwacji naukowych, zainteresowania jego coraz bardziej koncentrowały się na stronie estetycznej, jak gdyby oko malarza pokonało pragnienie wiedzy uczonego. Kontakt z naturą wzbudził w nim dawne zamiłowanie do krajobrazu, a w notatkach jego znajdujemy znowu wskazania dla malarzy i rady dla tych uczniów, którzy nie chcą ograniczyć się do malowania człowieka, ale dążą, podobnie jak i on sam, do wszechstronności.

Każde drzewo – podkreślał Leonardo – posiada własne, indywidualne barwy i odcień. „Pamiętaj, o malarzu – pisał – że różnorodność głębi odcieni w każdym okazie roślin zależy od rzadkości albo też gęstości jego gałęzi.” Każda część krajobrazu zmienia wyraz w miarę zmiany oświetlenia, podobnie jak to się dzieje z twarzą ludzką. „Kiedy słońce znajduje się na wschodzie, drzewa są ciemniejsze w środku, brzegi zaś ich jaśniejsze.” W świetle liście stają się prawie przezroczyste, a łąki mają najpiękniejszą zieleń. „Żdźbła trawy znajdujące się przed cieniem roślin są żywiej oświetlone na tle cienia.” Kiedy słońce jest na zachodzie, zieleń łąk i drzew ciemnieje. Wilgotne powietrze zwisa ciężko i przygnębiająco nad krajobrazem pozbawionym blasku i szarym jak popiół.

Mimo to, podobnie jak przy malowaniu portretu, Leonardo najbardziej lubił krajobraz pod chmurnym niebem, kiedy drzewa pochłaniają łagodne, jakby rozproszone światło i kładą szerokie, jednostajne płaszczyzny cieni na trawę. Zwisające gałęzie oglądane z daleka zatracają ostrość konturów, a kształt drzew w miarę zbliżania się do linii horyzontu staje się niemal kulisty. Malując krajobraz zimowy „gór nie należy ukazywać w odcieniu błękitnym, jak w lecie, jako że najbłękitniej wyglądać będą te góry, które same w sobie są najciemniejsze, a drzewa odarte z liści zawsze z daleka będą wyglądać szaro”. Leonardo pozostawił również wskazówki, jak należy malować miasta, kiedy słońce wschodzi i kiedy zachodzi; kiedy dachy wznoszą się ciemną plamą na tle jasnego nieba albo też kiedy promienie słońca oświetlają je, a one kontrastują z murami pograżonymi w cieniu; kiedy mgła spowija miasto albo kiedy mury toną w obłokach delikatnego pyłu; kiedy dym wznosi się do góry – im gęstszy, tym czerwiejszy – lub kiedy rozplywa się w zanikającym świetle zachodu.

Kończąc naukowe spostrzeżenia z dziedziny botaniki Leonardo zwraca się z apelem: „O, malarzu, jeśli nie znasz tych praw, staraj się wszystko narysować dokładnie tak, jak się to ukazuje w naturze; w ten sposób unikniesz krytyki ze strony tych, którzy mają wiedzę; i nie pogardzaj studiami, jak to czynią ci, którzy pragną tylko złota.”

Uwagi te, dotyczące malowania pejzażu, przeznaczone były do umieszczenia w *Rozprawie o malarstwie*, którą Leonardo zamierzał teraz ogłosić drukiem. Przeglądając tę pracę znalazł w niej luki oraz ustępy, z których nie był zadowolony. Studia z dziedziny perspektywy podjął jeszcze przed dwudziestu laty. Bardziej jednak zależało mu na uporządkowaniu materiału niż na zasadniczej rewizji; głównie chodziło mu o jasne sformułowanie praw rządzących perspektywą. Gdzie tylko mógł, zastępował rozwlekłe

objaśnienia krótkimi, zwięzłymi stwierdzeniami. Przed dwudziestu laty pisał: „Każda część powierzchni ciała różni się barwą od (odbitego) koloru przedmiotu, znajdującego się naprzeciwko” i rozwijał tę tezę w całej rozciągłości. Obecnie w Rzymie napisał zwięzle: „Barwa przedmiotu oświetlonego zależna jest od barwy ciała świecącego” – *Il colore del alluminato partecipa del colore dello alluminante*.

Leonardo stale podkreślał wagę wiedzy teoretycznej, jak gdyby w ten sposób pragnął usprawiedliwić poświęcenie całego swojego życia pracom badawczym. „O błędzie popełnianym przez tych, którzy działają praktycznie nie posiadając wiadomości. Ci, którzy mają zamiłowanie do pracy praktycznej nie posiadając wiadomości, są jako ten żeglarz, który wsiada na okręt bez steru lub busoli i który nigdy nie może być pewien, gdzie dopłynie. Praktyka musi zawsze opierać się na zdrowej teorii, a w tym wypadku perspektywa jest przewodnikiem i bramą; bez niej niczego nie można dokonać w zakresie rysunku.”

Większość uzupełnień do *Rozprawy o malarstwie*, pochodzących z tego okresu, Leonardo oznaczał słowem „Pichera” (*Pittura* – malarstwo), a to dla łatwiejszego ich odnalezienia w masie różnych notatek. Nosił się on z zamiarem wydania drukiem nie tylko książki o malarstwie, ale również innych swoich prac będących już na ukończeniu. Zachęcał go przykład starego Fra Gioconda, który wydał w roku 1513 we Florencji u Filippa di Giunta drugi nakład swojego *Vitruviusa*, dedykując tę pracę Giulianowi de Medici. Leonardo również miał zamiar dedykować wydane dzieło swojemu protektorowi. Był to sposób wyrażania uczuć szczególnie ceniony przez Medyceuszów uważających się za intelektualnych liderów epoki. Leonardo wciąż jeszcze pracował nad geometrią. U dołu kartki, na której rozwiązał jakiś problem, jak

gdyby chciał zwrócić uwagę na dług wdzięczności zaciągnięty wobec Giuliana, skreślił następujące słowa: „Skończone o godzinie 23 dnia 7 lipca w Belwederze, w pracowni przydzielonej mi przez II Magnifico w roku 1514.” Studia geometryczne pochłaniały znaczną część jego czasu. W okresie tym Bramante i zgrzybiały Fra Giocondo, a później i młody Rafael zajęci byli przy budowie bazyliki Św. Piotra, największego dzieła, jakie chrześcijaństwo mogło zaoferować. Leonardo również zajmował się planami architektonicznymi, w tym jednak wypadku chodziło tylko o przebudowę stajni dla Giuliana de Medici, wielkiej stajni na sto dwadzieścia osiem koni.

Pracując nad tym arcydziełem Leonardo miał przed oczyma starożytną kopułę Panteonu położonego tuż obok pałacu Medyceuszów. Budowla ta wyglądała jak wcielenie jego marzeń o mauzoleum zwycięzcy albo o amfiteatrze półbogów. Niewątpliwie musiał gorzko odczuwać przepaść leżącą pomiędzy jego wczesnymi ambicjami a teraźniejszością.

Leonardo był pomijany nie tylko, gdy chodziło o wielkie zamówienia, ale również gdy w grę wchodziły wysokie stanowiska. W tym czasie kiedy godność piombatora, jedna z najbardziej dochodowych, zwykle nadawana wielkim artystom, przyznana została głównemu błaznowi papieża, Fra Marianowi, Leonardo otrzymywał jedynie drobne zamówienia, jak na przykład zaprojektowanie sztancy do mennicy papieskiej. Była to pierwsza próba tego rodzaju, aż do końca bowiem piętnastego stulecia monety wykonywano prawie całkowicie ręcznie. Przy pomocy prasy Leonarda moneta mogła być – podkreślał on – „wybita w doskonałej okrągłości, wielkości i wadze, co oszczędzało pracę robotnika, który wycinał i ważył monetę, i drugiego, który ją zaokrąglął. W ten sposób monety przechodzą tylko przez ręce urzędnika sprawdzającego

i pieczętarza, są przy tym szczególnie piękne.” Leonardo dodawał jeszcze, że „wszystkie monety, których brzeg nie jest doskonały, winny być odrzucane jako bezwartościowe”.

Jego szczęśliwy rywal, Rafael, nie był w stanie podołać wszystkim zamówieniom. Leonardo otrzymywał jedynie niewielkie zamówienia na obrazy. Sława jego wciąż jednak żyła wśród cudzoziemców przybywających do miasta. I tak Constanza d'Avolos, księżna Francavilla, zamówiła u niego swój portret. Obraz ten już nie istnieje; ukazywał on dostojną damę we wdowich szatach, a według opisu pozostawionego przez jednego ze współczesnych poetów pełna powagi, piękna twarz, wylaniająca się z fałdów delikatnego wdowiego welonu „przewyższała sztukę prześcigając sama siebie” – *supero l'arte è se medesimo vinse*.

Jego najlepsi przyjaciele i najbardziej zagorzali wielbicielowie zapomnieli o nim zupełnie. Izabela d'Este, której syn mieszkał w Watykanie częściowo jako zakładnik, częściowo jako bożyszcze papieża i ludu, przybyła do Rzymu w październiku 1514 roku. Teraz Leonardo mógłby namalować jej portret – była ona wciąż jeszcze bardzo piękna – albo też spełnić jej życzenie dając jej obraz swojego pędzla. Izabela odwiedziła Rzym po raz pierwszy; jej wjazd w towarzystwie Giuliana Medyceusza i jej starego przyjaciela Bibbieny zamienił się niemal w triumfalny pochód. Zwiedzała starożytne ruiny popisując się znajomością klasycznej kultury i sprawdzając jej stopień u swoich przyjaciół; brała udział w polowaniach urządzanych na jej cześć w termach Dioklecjana; tańczyła zamaskowana podczas karnawału rzymskiego; odbywała pielgrzymki do wszystkich kościołów i odnawiała stosunki ze wszystkimi przyjaciółmi i znajomymi. Od czasu do czasu myśl jej biegła ku małżonkowi, który leżał w Mantui cierpiąc na przekłą

francuską chorobę. Zdaje się jednak, że w najmniejszym stopniu nie interesowała się już Leonardem. W notatnikach jego nie znajdujemy żadnej wzmianki o jakimkolwiek spotkaniu w tym czasie z księżną Mantui. Izabela doskonale zdawała sobie sprawę z sytuacji i zamówiła swój portret u Rafaela.

Brat Izabeli, piękny i lubujący się w zbytku kardynał Ippolito d'Este, brał czynny udział w organizowaniu dla niej ożywionych zabaw. Kiedyś był on protektorem Leonarda, teraz jednak, podobnie jak jego siostra, ignorował go całkowicie. Tak samo zresztą zignorował Ariosta, poetę, który go unieśmiertelnił. Ariosto, rozczarowany i zrażony życiem dworskim w Watykanie, powrócił do Ferrary, gdzie przystąpił do pisania przepojonych goryczą satyr wymierzonych przeciwko Rzymowi.

Leonardo, zlekceważony i zapomniany, w dalszym ciągu mieszkał w Belwederze. Około Bożego Narodzenia do Rzymu przybył jego brat, Ser Giuliano. Żona Giuliana, Alessandra, w liście do męża prosiła, aby przypomniał ją swojemu bratu, „temu człowiekowi o wyjątkowej dystynkcji” – *uomo excellentissimo è singularissimo*. Alessandra, zdaje się, należała do tych kobiet, które prowadząc szare i nudne życie pieszczą się wspomnieniem każdego spotkania w przeszłości z ludźmi sławnymi lub wyjątkowymi. List ten, jedyny istniejący dokument rodzinny zawierający życzliwą wzmiankę o Leonardzie, posiada dopisek innej ręki: „Alessandra postradała rozum i stała się ofiarą melancholii.”

Jedynym przyjacielem, na którym Leonardo naprawdę mógł polegać w tym mieście bezlitosnego zapomnienia, był jego protektor, zmęczony i cierpiący Giuliano de Medici. Ogólnie uważano, że znajduje się on u progu świetnej kariery. Był bratem papieża, a pogłoski krążyły, że myśli o koronie neapolitańskiej. W rzeczywistości Giuliano nie miał żadnych ambicji; projekty neapolitańskie

starali się w niego wmówić ci, którzy obiecywali sobie w razie realizacji tych zamierzeń ciągnąć z nich znaczne korzyści osobiste. Całe Włochy jak również król Francji i król Hiszpanii byli przekonani, że Giuliano myśli o podboju Neapolu i że w tym kierunku urabia odpowiednio politykę Watykanu. Tymczasem Giuliano leżał na kanapie, ciężkie jego powieki na wpeł przysłaniały błękitne oczy, a on pracowicie cyzelował wiersze sonetu miłosnego.

Leon X, podobnie jak i jego brat, nie przywiązywał zbyt wielkiej wagi do tych neapolitańskich projektów. Zdawał on sobie dobrze sprawę, że brat jego nie należał do typu zwycięzców. Powierzył mu wprawdzie dowództwo wojsk papieskich, siostrzeńca zaś mianował dowódcą armii florenckiej, jednak w rozmowie z jednym z przyjaciół zauważył pesymistycznie: „Mianowałem dwóch *capitani* nie mających najmniejszego pojęcia o dowodzeniu; gdyby stanęli w obliczu poważniejszego zadania, nie wiem doprawdy, jak by dali sobie radę.”

Tymczasem Giuliano otrzymał pewne posiadłości kościelne, do których pretensje rościły zarówno Francja, jak i Mediolan, a mianowicie miasta: Modenę, Parmę, Piacenzę i Reggio. Z polecenia Giuliana Leonardo udał się do Parmy, prawdopodobnie celem zbadania stanu fortyfikacji. W notatniku jego znajdujemy krótką wzmiankę: „Parma, w obozisku «Pod Dzwonem», 25 września 1514 roku.” Leonardo zwiedzał również wybrzeże na południe od Rzymu, zapuszczając się aż po teren znany pod nazwą Błot Pontyjskich.

W czasie upalnych miesięcy letnich opary z Błot Pontyjskich dochodziły aż do Rzymu i zatrzymywały powietrze miazmatami, które mogły nagle zważyć z nóg najsilniejszego człowieka. Leon X, który przy swojej tuszy tak cierpiał z powodu upałów, że podczas

uroczystości kościelnych musiano mu stale ocierać twarz z potu, odczuwał paniczny lęk przed chorobą i miał stale przed oczyma straszną śmierć Aleksandra VI. Już na początku swojego pontyfikatu rozważał on sprawę osuszenia Błot Pontyjskich. Pierwsze plany, jakie mu przedłożono, przewidywały odprowadzenie wód z wyżej położonych terenów nadbrzeżnych za pomocą pogłębienia Rio Martino. Giuliano de Medici odniósł się z entuzjazmem do tego projektu, a znając chwiejność swojego brata oświadczył, że chętnie sam pokryje koszty przedsięwzięcia. Z jego też polecenia Leonardo udał się na teren błot, gdzie sporządził świetną mapę utrzymaną w kolorach niebieskim i w sepii, z nazwami naniesionymi normalnym pismem, od lewa do prawa, jak to czynił zwykle, kiedy sporządzał mapy dla swoich mocodawców.

Jego plan osuszenia błot wybiegał poza początkowe projekty inżynierów papieskich. Proponował on, aby stojącą wodę odprowadzano nie tylko za pośrednictwem uregulowanego koryta Rio Martino, lecz również przekopany kanałem, który by połączył rzekę Livoli (Ufente) z morzem w pobliżu miejscowości Badino, dwukrotnie wymienionej w odręcznych listach papieża, datowanych z dnia 7 lipca i 14 grudnia 1514 roku.

Mapa Leonarda ukazuje rzekę Livoli wijącą się w niezliczonych skrętach poprzez płaszczyznę, aby wreszcie, po okrążeniu szerokim łukiem Monte Circeo, ująć do morza. Leonardo zalecał uregulowanie i tej rzeki przez skrócenie jej biegu i nadanie jej większej pochyłości, tak aby prąd mógł porwać za sobą wody stojące. „Osuszenie błot będzie mogło nastąpić – pisał – jeśli się przeprowadzi przez błota szereg mulistych strumieni. Na teren błot rzeka musi wejść korytem wąskim a głębokim, natomiast opuścić je ujściem szerokim a płytkim... Błota zostaną wypełnione ziemią w postaci naniesionego mułu przy niskim poziomie, a

woda spłynie z powierzchni na drugim końcu bagien.” Po latach część Błot Pontyjskich koło miejscowości Badino została osuszona według projektów Leonarda. Prace te wykonał inżynier lombardzki, Fra Giovanni Scotto z Como, wprowadzając w życie plany Leonarda.

W parę miesięcy po powrocie Leonarda z objazdu Błot Pontyjskich protektor jego zaczął przygotowywać się do dalekiej podróży. W związku z realizacją ambitnych planów pozyskania korony dla Giuliana przygotowywano sojusz z dworem francuskim; uważano, że sojusz taki najlepiej przypieczętuje małżeństwo Giuliana z Philibertą Sabaudzką, a Ludwik XII robił, co tylko było w jego mocy, aby małżeństwo to z bratem papieża doprowadzić do skutku. Po śmierci Anny Bretońskiej Ludwik XII, pomimo swego wieku i wątłego zdrowia, poślubił Marię Tudor, siostrę króla Anglii, pragnąc w ten sposób przyczynić się do wzmocnienia sojuszu anglo-francuskiego. Ludwik sądził, że przez związanie się z rodziną Medyceuszów uda mu się pozyskać chwiejnego papieża dla przymierza zawartego pomiędzy Francją, Wenecją, Florencją i Ferrarą, a skierowanego przeciwko Hiszpanii. Liga ta miała na celu odzyskanie dla Ludwika XII księstwa Mediolanu oraz zdobycie tronu neapolitańskiego dla Giuliana. W okresie tym papież pozostawał wprawdzie w przyjaznych stosunkach z Hiszpanią, z drugiej jednak strony gorąco popierał małżeństwo brata z Philibertą Sabaudzką, co by zwiększyło splendor imienia Medyceuszów. Philiberta była wątłą dziewczyną o bladej twarzy, jednak jej królewska krew zasługiwała na wysoką cenę, a papież obiecał jej dać posag w wysokości stu tysięcy dukatów, z czego trzydzieści tysięcy miano wypłacić w materiałach, sukniach i klejnotach.

Jednego z pochmurnych dni grudniowych Giuliano de Medici, blady i zmęczony po bezsennej nocy, wyruszał w drogę na

spotkanie swojej brzydkiej narzeczonej. Kiedy ręką zegnał swoich przyjaciół, na palcu jego połyskiwał ogromny szafir, pożegnalny upominek papieża. Giuliano był apatyczny, a ruch jego ręki zdawał się mówić: „Żegnajcie na zawsze.”

Leonardo wrócił tego dnia do swojego warsztatu w Belwederze przeniknięty dziwnym uczuciem przygnębienia. Obawiał się, że przyjdzie mu stracić protektora, czuł, że jest to smutny dzień w jego życiu. Wkrótce potem dowiedział się, że właśnie tego samego dnia zmarł jego wielki przyjaciel, król, Francji, którego zawsze mógł traktować jako ostatnią ucieczkę w godzinę potrzeby. Jak gdyby pod wrażeniem złej wróżby w notatniku swoim zapisał: „Dnia 9 stycznia 1515 roku o świcie Magnifico Giuliano de Medici opuścił Rzym, aby pojąć żonę w Sabaudii; tego samego dnia przypadła śmierć króla Francji.”

Po wyjeździe Giuliana zaczął się dla Leonarda okres drobnych kłopotów. Jego pomocnik Georg, niemiecki rzemieślnik, który co miesiąc otrzymywał siedem dukatów od bankiera Giuliana, nagle zażądał podwyżki płacy, a kiedy Leonardo przedstawił mu umowę, Niemiec zaczął uciekać się do wszelkiego rodzaju pretekstów, aby tylko uniknąć roboty. Leonardo pragnął, aby pomocnik jego mieszkał w warsztacie; chciał go też nauczyć języka włoskiego, aby nie szukać wciąż pomocy tłumacza. Georg przekładał jednak towarzystwo swoich młodych rodaków nad ciągle przebywanie ze starszym, ekscentrycznym człowiekiem. Niemiec przekładał również kuchnię gwardii papieskiej nad oszczędny stół Leonarda, który był zdumiony wilczym apetytem swojego pomocnika. Kiedy Niemiec się najadł, zaczynał ze Szwajcarami wędrówki wśród ruin i strzelał do ptaków. Pewnego razu, pod pozorem, że ma do wykonania pilną robotę dla Giuliana, znikł na dwa miesiące. Po pewnym czasie Leonardo dowiedział się, że Georg kłamał: cała jego

robota polegała na naprawie kilku strzelb. Posłał więc po swojego pomocnika, a ten wpadł w taki gniew, że żaden z ludzi Leonarda nie ośmielił się nawet do niego przybliżyć.

Bezczelność tego człowieka wyprowadziła Leonarda z równowagi, tak jak to często się zdarza w wypadku drobnych, ale dokuczliwych kłopotów. Leonardo wyolbrzymił całą historię do rozmiarów niemal sprawy stanu, doszukiwał się motywów tego zuchwalstwa w charakterystyczny dla niego sposób i wierząc, że wpadł na trop jakiegoś spisku, napisał: „Nareszcie odkryłem, że to Messer Giovanni *degli specchi* – Johannes robiący zwierciadła – jest sprężyną tego wszystkiego.” Messer Johannes oburzony na Leonarda, który usunął go w cień, czynił teraz, co tylko było w jego mocy, aby się na nim zemścić. Obserwował on stale Geoga przy pracy. Obaj Niemcy postanowili okraść Leonarda z jego wynalazków. Chodzili razem po Watykanie i rozpowiadali, że Leonardo nie ma pojęcia o wyrobieniu zwierciadeł; jedynym prawdziwym mistrzem w tej dziedzinie jest tylko Giovanni *degli specchi*.

Kłopoty z niemieckimi rzemieślnikami przechyliły szalę trosk Leonarda. Potrafił zawsze dostosować się do ciężkich ciosów i znieść poważne przykrości; jego filozoficzny sceptycyzm uzbroił go przeciwko uderzeniom doznawanym ze strony innych ludzi. Mógł patrzeć, jak nadzieje jego rozsypują się w pył, a mimo to potrafił zachować spokój. Nie mógł jednak ścierpieć drobnych, dokuczliwych ukłuć, drobnych kłopotów życia codziennego, drobnych swarów, które go wyczerpywały i czyniły niezdolnym do pracy. W takich wypadkach jego pancerz spokoju okazywał się niewystarczający.

Ustawiczne upokorzenia, na jakie był narażony w Rzymie, załamały Leonarda moralnie, a spory z niemieckimi pomocnikami doprowadziły go niemal do choroby. Liczył teraz już ponad

sześćdziesiąt lat, a zdrowie, które przez całe życie służyło mu bez zarzutu, obecnie po raz pierwszy zaczęło zawodzić. W zimie Leonardo zachorował; posłano po lekarza. W papierach jego znajduje się skreślony obcą ręką adres pewnego doktora w Rzymie. Może było to pierwsze ostrzeżenie o chorobie, która go wreszcie miała powalić, zapowiedź niemocy, która miała obezwładnić jego rękę. Była to oczywiście przejściowa przestroga i Leonardo wkrótce przestał się tym wypadkiem zajmować. Wiadomość o powrocie do Włoch Giuliana de Medici przyczyniła się w znacznym stopniu do poprawy nastroju Leonarda.

Giuliano jednak wyczerpany trudami podróży i pasmem męczących uroczystości weselnych leżał chory we Florencji. Był też znużony zmianą w trybie życia, wywołaną małżeństwem z młodą żoną. Kiedy stan jego zdrowia poprawił się, Leonardo czuł się, jak gdyby jego własne zdrowie uległo poprawie. „Tak bardzo się uradowałem, Najdostojniejszy Panie – pisał do Giuliana – wiadomością o upragnionej poprawie zdrowia Waszej Dostojności, że sam prawie wyzdrowiałem.” Leonardo usprawiedliwiał się z niewykonania jakiegoś powierzonego mu zadania „z powodu złośliwości tych niemieckich oszustów.” Cztery razy zaczynał len list, usiłując wyrazić swą myśl, przekreślając i poprawiając poszczególne zwroty, aby wreszcie powrócić prawie bez zmian do pierwszej redakcji i opowiedzieć Giulianowi o swoich kłopotach z niemieckim ślusarzem. Niektóre fragmenty tego listu urastały do rozmiarów całego aktu oskarżenia i stanowią najdłuższy z istniejących dokumentów dotyczących stosunków Leonarda z otaczającymi go osobami. Leonardo stykał się z wielu wybitnymi ludźmi epoki, a jedyna szczegółowa charakterystyka skreślona jego piórem dotyczy tylko Georga, głupiego i złośliwego robotnika niemieckiego.

Również jeśli chodzi o dzikiego, młodego Salaiego, to Leonardo pozostawił zaledwie słaby zarys jego sylwetki.

Wkrótce Niemiec Georg zbiegł, a Messer Giovanni *degli specchi* objął w posiadanie warsztat, w którym pracował jego rodak. Przystąpił on do masowego wyrobu luster i sprzedawał je, gdzie się tylko dało. Niebawem cały Belweder zamienił się w fabrykę zwierciadeł. Leonardo niecierpliwie czekał na powrót swojego protektora, który by położył kres tym skandalicznym praktykom, jednak poprawa zdrowia Giuliana nie trwała długo; przedwcześnie wyczerpany organizm z trudnością walczył z chorobą. Leonardo miał teraz dużo wolnego czasu, aby poświęcić się pracy naukowej, choroba zaś spotęgowała jego pragnienie doprowadzenia prac badawczych do końca. Leonardo zaczął śpieszyć się jak rolnik, który usiłuje zebrać plon, zanim będzie za późno – wielkie żniwo jego życia, rozrzucone i niedostępne w gąszczu papierów. Istniała też pewna ilość prac podejmowanych i zarzucanych, które wymagały ponownego przejrzenia przed oddaniem ich do druku.

U schyłku życia Leonardo był mocno przekonany o przytłaczającej wyższości swojej metody doświadczalnej w zakresie nauk przyrodniczych i wyższości dowodzenia matematycznego nad naukami humanistycznymi, nad introspektywną filozofią, którą już zwalczał, kiedy był jeszcze młodym człowiekiem. Wyraz uznania tej wyższości dał w jednym ze zwięzłych i doskonale sformułowanych uogólnień, tak charakterystycznych dla niego w tym okresie: „Nie może być pewności w nauce tam, gdzie nie da się zastosować jednej z nauk matematycznych.” Leonardo przystąpił do przeglądania swoich notatek z dziedziny mechaniki z zamiarem zebrania ich razem w formie rozprawy; zamiast przedmowy postanowił umieścić na początku następujący apoftegmat:

„Mechanika jest rajem nauk matematycznych, ponieważ w niej dochodzimy do owoców matematyki.”

Jednak w czasie przeglądania tych notatek Leonardo stwierdził, że wiele rzeczy po upływie lat wymaga rewizji i uzupełnień, tak więc ponownie musiał zagłębić się w studia i doświadczenia. Znaczna część najbardziej zdumiewających wyników jego prac badawczych z dziedziny statyki i dynamiki pochodzi właśnie z tego okresu.

Część swoich obserwacji zebrał Leonardo w rozdziale zatytułowanym: *O nauce o ciałach ciężkich w związku z siłą wywołującą ich ruch*. Wcześniejsze rozwlekłe wyjaśnienie streścił w następującym uogólnieniu: „Istota ciała ciężkiego jest trojaka: jednym (z jej elementów) jest jego proste i naturalne ciążenie, drugim – ciążenie przypadkowe, a trzecim – tarcie, jakie powoduje. Ciążenie naturalne jest niezmienne; związane z nim ciążenie przypadkowe zmienia się stale wraz z siłą, tarcie zaś zmienia się zależnie od istoty środka, który je powoduje.”

Na nowo przystąpił również do doświadczeń z wagą. Zastanawiając się nad warunkami równowagi zauważył, że mógłby tutaj wykorzystać znaną mu już teorię dźwigni. Wiele stron swojego rękopisu wypełnił uwagami zdążającymi do rozwiązania tego zagadnienia; po wykreśleniu niektórych ustępów zaznaczył na marginesie: „To jest lepiej wyrażone o trzy stronicie dalej.”

Wreszcie Leonardo doszedł do absolutnie jasnej koncepcji o istocie siły jako wypadkowej składników działających w różnych kierunkach. Teoria ta stanowi najbardziej doniosły jego wkład do nauki o mechanice. Powrócił on do niej w wyniku rewizji swoich wcześniejszych badań nad prawem ciążenia i stwierdził, że ciało ciężkie opadając ukośnie rozkłada swój ciężar pomiędzy dwa różne „aspekty”.

Dla zaobserwowania drogi ciał swobodnie spadających Leonardo rzucił ze szczytu wieży pewną ilość ciężarków i zauważył, że wbrew wszelkim przypuszczeniom nie spadały one całkowicie pionowo. Powtórzył to doświadczenie wiele razy i doszedł do wniosku, że wchodziło tutaj w grę lekkie odchylenie w kierunku wschodnim. Zjawisko to przypisywał obrotowi ziemi dokoła własnej osi. Doświadczenie owo naprowadziło go na odkrycie wpływu obrotu ziemi na drogę ciał spadających. Ciało zachowuje swoją szybkość tangencjalną w miejscu rozpoczęcia drogi, szybkość wyższą niż szybkość osiągnięta na powierzchni ziemi. Galileusz daremnie szukał wyjaśnienia tego odchylenia, a właściwe wytłumaczenie tego zjawiska podał dopiero Gassendi w dziele pt. *De motu impresso a motore translata*, wydanym w roku 1642.

Dzieci bawiące się bąkiem stanowiły również punkt wyjścia do długotrwałych doświadczeń. Leonardo z zapartym tchem śledził ruch zabawki, po czym sam przystąpił do puszczenia bąka w ruch i cierpliwie obserwował ruch aż do chwili, kiedy zabawka przestawała się obracać i przewracała się. Leonardo był tak olśniony zagadnieniami, które stąd wynikały, że postanowił zebrać wszystkie swoje wyczerpujące notatki z tego zakresu w jeden rozdział poświęcony ruchom złożonym; zamierzał włączyć do nich ruchy „półkuliste” i spiralne.

Zainteresowania Leonarda krzywiznami ruchu związane były z innymi studiami w tym czasie. Znaczną stosunkowo część jego prac pochłaniały studia na temat zmian figur zbudowanych z linii krzywych. Często oznaczał te prace tytułem *De ludo geometrico* (Rozrywki geometryczne). *Kodeks Atlantycki* zawiera znaczną ilość kart pokrytych tymi przekształceniami datującymi się z tego właśnie okresu przymusowej a gorzkiej bezczynności. Prace te noszą już ślady ostatniej choroby Leonarda. Pociągnięcia ołówkiem,

dawniej tak delikatne i lekkie jak tchnienie, teraz mocno wgłębiały się w papier, jak gdyby ręka Leonarda nagle stała się cięższa. Piśmo ręczne, kiedyś przypominające delikatny miedzioryt, teraz stało się zamazane i niewyraźne i czasami robi wrażenie, jak gdyby wzrok piszącego stracił dawną bystrość.

Leonardo nosił już od pewnego czasu okulary; w miarę posuwania się w latach wzrok jego ulegał dalszemu osłabieniu. U sufitu artysta zawiesił silniejszą lampę, a nie chcąc dopuścić do tego, aby pozostać bez światła, wynalazł lampę, w której knot podnosił się do góry w miarę wypalania się oliwy. Sporządził również szkła napełnione wodą, tak aby „oko nie musiało widzieć przedmiotów oddalonych w zbytnim pomniejszeniu, tak jak to się dzieje na zasadzie zwykłej perspektywy”.

Mimo jednak oskarżenia się na osłabienie oczu podjął obecnie studia, przy których musiał całkowicie polegać na precyzji wzroku. Postanowił mianowicie do rękopisów zakwalifikowanych do druku włączyć pracę o locie ptaków i uzupełnić je rozdziałem obejmującym anatomię ptasich skrzydeł. Mimo grubszych i nieco zatartych pociągnięć karty, na których notował wyniki dokonanych sekcji, wykazują dawne mistrzowskie opanowanie tematu. Na wielu stronicach notatnika E, którego w tym czasie używał, opisuje budowę skrzydeł i mięśni piersiowych różnych gatunków ptaków. Nie ograniczał się zresztą tylko do ptaków; opisywał również lot nietoperzy, motyli i „innych owadów latających przy pomocy czterech skrzydeł”. Specjalną uwagę poświęcał muchom, które nagle wzbijają się w powietrze z szumem skrzydeł. W uzupełnieniu opisu różnych ruchów zaobserwowanych w locie starał się wyprowadzić z lotu istot żyjących prawa mechaniczne, które już przedtem odkrył. Obserwując lot ptaków podczas wiatru i wysiłek wkładany w pokonanie oporu powietrza z zadowoleniem

stwierdził: „Natura nie łamie swoich własnych praw.”

Istotne jednak zrozumienie ruchów ptaków w powietrzu zależało od zrozumienia istoty wiatrów, a to znowu pociągało za sobą zbadanie ruchów wody. „Wiadomości te będą stanowić drabinę wiodącą do zrozumienia stworzeń latających w powietrzu i podczas wiatru.” Leonardo przystąpił do badania prądów powietrznych. „Wiatr – pisał – wywiera na ptaka taki sam nacisk jak klin podnoszący ciężar.” W ten sposób wykazał, że powietrze nie wywiera parcia wzbudzającego ruch, w przeciwieństwie do teorii Arystotelesa, który przypisywał powietrzu utrzymywanie ruchów; powietrze tylko stawia opór wobec ciał będących w ruchu. „Powietrze ulega zgęszczeniu przed ciałami, które szybko się posuwają, przy czym zgęszczenie to jest większe lub mniejsze zależnie od szybkości posuwającego się ciała.” Uogólnienia te, rozpoczynające obserwacje Leonarda nad elastycznością powietrza, stanowią zasady, które po raz pierwszy ogłoszone zostały dopiero przez Borellego w pracach wydanych w siedemnastym stuleciu.

W usiłowaniach uzupełnienia każdego działu prac swego życia Leonardo w stosunkowo krótkim czasie znacznie przekroczył zakreślone sobie granice. Wydaje się, że w tym czasie zdołał już na tyle uwolnić się od pęt myśli średniowiecza, aby szybko posunąć się na ścieżkach nowoczesnych naukowych prac badawczych. Wciąż jednak nie mógł się pozbyć myśli o jedności wszystkich zjawisk w naturze. Stale też usiłował rozważać równolegle zagadnienia wody i powietrza. „Powietrze porusza się jak rzeka i posuwa chmury, tak jak rzeka unosi ze sobą wszystko, co tylko pojawi się na jej powierzchni.” Usiłując wyjaśnić istotę powietrza przez porównanie go z wodą Leonardo doszedł do rewizji swojej rozprawy o wodzie, rozprawy, którą uważał za zakończoną.

Każde z nowych odkryć Leonarda zostało potwierdzone przez odkrycia poprzednio już dokonane. Według jego własnych słów odkrycia te stanowiły kroki, za pomocą których posuwał się od jednej „wiedzy” do innych. Rozprawa o wodzie, dzieło, do którego najczęściej powracał, stanowiła odbicie wszystkich etapów jego rozwoju. Program, który teraz sobie zakreślił pod tytułem *Porządek pierwszej księgi o wodzie*, pozostawał pod wpływem jego ostatnich studiów z dziedziny mechaniki. „Określ najpierw, co rozumie się przez wysokość i głębokość oraz jak elementy umieszczone są jeden w drugim. Następnie, co rozumiemy przez ciężar stały i ciężar płynny; ale przedtem, czym są ciężar i lekkość same w sobie. Następnie opisz, dlaczego woda się porusza i dlaczego jej ruch ustaje, a potem, dlaczego ruch ten jest raz wolniejszy, a raz szybszy.” Jak i w wielu innych wypadkach Leonardo całkowicie ignorował swoje poprzednie pomyłki: usiłował udowodnić, że „ocean nie przedostaje się pod ziemię”, że natomiast „woda wznosi się pod wpływem ciepła słonecznego, a następnie opada ponownie w formie deszczu”.

W okresie tym dokonywał również doświadczeń w celu wypróbowania możliwości dostosowania swoich nowych odkryć z zakresu mechaniki do hydrauliki. Doświadczenia te udowodniły, że w naczyniach połączonych poziomo różnych cieczy pozostają w stosunku odwrotnym do ich gęstości. Idąc dalej śladem tych doświadczeń Leonardo stwierdził, że równanie pomiędzy impulsem wzbudzającym ruch i oporem, który powoduje równowagę ciał stałych, można zestawić z równaniem pomiędzy odgórnym ciśnieniem cieczy a ciśnieniem na dno. Identyfikacja ta, odnosząca się do praw rządzących ciałami stałymi i cieczami, stanowi część dziedziny nowoczesnych prac badawczych. Identyfikacja zachodząca pomiędzy wszystkimi prawami natury odgrywała dużą

rolę w filozofii Leonarda dotyczącej jego wcześniejszej koncepcji o identyczności świata organicznego i nieorganicznego. Jakkolwiek jednak nie szkicował on już swoich barwnych porównań pomiędzy człowiekiem a ziemią, niełatwo przyszło mu oderwać się od swoich wcześniejszych koncepcji, przy czym wciąż jeszcze usiłował zharmonizować paralelizm mikrokosmosu i makrokosmosu ze swoimi nowymi obserwacjami.

Johannes, niemiecki szlifierz luster, postanowił usunąć starego i niewygodnego dlań człowieka z Belwederu i uczynić wszystko, aby tylko uprzykrzyć mu pobyt w Rzymie. „Przeszkadza mi w pracach anatomicznych, oskarża przed papieżem, a także i w szpitalu” – pisał Leonardo do Giuliana de Medici. W tym czasie zainteresowanie anatomią we Włoszech stało się zjawiskiem powszechnym i oświecony Leon X nie mógł poważnie traktować donosów niemieckiego ślusarza. Z drugiej jednak strony Leon był dość ostrożny, aby nie naruszać zbyt jaskrawo kanonów kościelnych, i o ile w poufnych rozmowach ze swoimi przyjaciółmi pozwalał sobie często na duży liberalizm w traktowaniu wielu spraw, to tym większą wagę przywiązywał do zewnętrznego obserwowania przepisów Kościoła. Toteż i w tym wypadku, obawiając się skandalu, papież, bez żalu zresztą, poświęcił Leonarda.

Giuliano de Medici wciąż leżał chory we Florencji, a Leonardo nie miał w Rzymie przyjaciół, którzy by mogli wstawić się za nim u papieża. Osamotniony i opuszczony, a obecnie jeszcze zniesławiony i nie dopuszczany do swoich prac, Leonardo walczył wszystkimi dostępnymi mu środkami o uznanie, które wyślizgiwało mu się z rąk. Jak gdyby pragnąc wykazać niesłuszność oskarżenia Niemca i brak jakiegokolwiek herezji w swych studiach anatomicznych, zebrał szybko swoje notatki o budowie jamy ustnej, tchawicy i gardła, ujął je w formę pracy o mechanizmie mowy

ludzkiej i nadał im tytuł: *Trattato de voce*¹. Spodziewał się, że w Rzymie, gdzie przywiązywano tak wielką wagę do dialektyki, gdzie koła watykańskie tak wysoko ceniły mistrzów słowa i gdzie sam papież kochał się w piękności ludzkiego głosu, praca jego winna spotkać się ze szczególnie życzliwym przyjęciem.

¹ Traktat o głosie (wł.)

Rozpoczynając od anatomii gardła i strun głosowych Leonardo opisał dalej budowę tchawicy, w której, jego zdaniem, głos ludzki nabiera odpowiednich tonów, niskich lub wysokich. Następnie przystąpił do wykazania niezwykłej ilości mięśni języka (wspaniały rysunek przedstawia wnętrze jamy ustnej) oraz mięśni warg, które u człowieka występują w znacznie większej liczbie niż u zwierząt: „Jest to wynikiem licznych czynności stale wykonywanych przez wargi, jak na przykład przy wymawianiu czterech spółgłosek alfabetu: *b, f, m, p*.” Twórca uśmiechu Mony Lizy poświęcił specjalną uwagę parze mięśni, „które rozszerzają usta i przygotowują je do uśmiechu”. Następnie krok za krokiem Leonardo opisał rozwój dźwięków wydobywających się z tchawicy w formie samogłosek i spółgłosek, przedstawił też membranę, o którą uderza powietrze przy powstawaniu włoskiej samogłoski *a*, oraz ruchy warg przy wymawianiu samogłosek *u* i *o*.

Powstawanie zrozumiałych dźwięków oraz rozwój mowy stanowiły zawsze dla Leonarda zdumiewające zjawisko, któremu nigdy nie mógł się dość nadziwić. „Zważcie tylko, jak dzięki ruchom języka, warg i zębów wymowa wszystkich nazw rzeczy staje się nam znana, a proste i złożone słowa naszej mowy docierają do naszych uszu za pośrednictwem tego organu. Gdyby wszystkie działania natury miały mieć nazwę, mowa rozszerzyłaby się w nieskończoność w związku z nieskończonością twórców

natury istniejących albo mogących się wyłonić. Same języki idą w zapomnienie i zamierają, jak i inne rzeczy stworzone; a jeśli przyjmiemy, że świat nasz jest wieczny, to musimy rzec, że istniały najróżniejsze języki i że nadal będzie ich nieskończona różnorodność w nieskończonej liczbie stuleci płynących ku nieskończoności.”

Istnieje notatka wskazująca, że 14 grudnia 1514 roku Leonardo doręczył *Rozprawę o mowie* prywatnemu szambelanowi papieskiemu zważemu się Battista dell'Aquila. Nie wydaje się jednak, aby Messer Battista zainteresował się tą pracą. Powierzony mu rękopis wraz z załączonymi wspomniałymi rysunkami zaginął, tak że jedynie kilka luźnych kartek, trochę wstępnych szkiców i notatek świadczy o usiłowaniach Leonarda umocnienia swojego stanowiska na dworze papieskim.

Wysięk ten, podobnie jak i inne, okazał się daremny. Leon X, jak wszyscy ludzie leniwi, stawiał ponad wszystko własny spokój, a skoro raz coś postanowił, nie zadawał sobie trudu, aby decyzję zmieniać. Gdyby jednak nawet chciał, i tak nie miałby po temu okazji z powodu burzy, jaka zerwała się w wyniku jego własnej, chwiejnej polityki. Z rozmysłem nie stosował on polityki swojego wojowniczego poprzednika i usiłował zachować pokój za wszelką cenę szukając przymierza raz z jedną, to znowu z drugą stroną. W ten sposób sam zaplątał się w wojnę. Pierwszą jego troską było utrzymanie równowagi pomiędzy państwami włoskimi.

W lutym 1515 roku papież podpisał protokół koalicji, do której przystąpiły: Państwo Kościelne, cesarz, król Hiszpanii, Mediolan, Genua i Szwajcaria. W marcu papież zaproponował tajny układ Franciszkowi I, następcy Ludwika XII. Król Francji, marzący o odzyskaniu Mediolanu, odrzucił tę propozycję. Leon X pomimo wszystko pragnął jednak utrzymać pokój i w chwili, kiedy najemne

wojska rzymskie maszerowały na spotkanie sił francuskich, wciąż jeszcze negocjował z Francją. Wkrótce stwierdził, że Francuzi żądają Parmy i Piacenzy. Oświadczył wówczas, że raczej straci tiarę niż te miasta. Giuliano mianowany został dowódcą wojsk papieskich, jednak poprawa w stanie jego zdrowia była ostatnim migotaniem uciekającego życia. Obronę Parmy i Piacenzy objął jego bratanek, Lorenzo.

Obawiając się ataku od strony morza papież zaczął brać pod uwagę wzmocnienie portu w Civitavecchii. Jeszcze w roku 1508 Bramante rozpoczął tam na wielką skalę roboty fortyfikacyjne prowadzone dalej przez Giuliana Lena i Antonia da Sangallo. Papież osobiście udał się do Civitavecchii celem obejrzenia pierścienia bastionów, które miały uczynić twierdzę nie do zdobycia. Możliwe, że właśnie w tej ciężkiej chwili przypomniał sobie talenty inżynierskie Leonarda, a może też Giuliano zwrócił mu na nie uwagę. W każdym bądź razie faktem jest, że Leonardo wyjeżdżał z Rzymu do Civitavecchii, a według wszelkiego prawdopodobieństwa wyjazd ten nastąpił właśnie w owym krytycznym okresie.

Leonardo po przybyciu do Civitavecchii rozglądał się dokoła wyszukując, jak to miał we zwyczaju, miejsca szczególnie malownicze. Kiedyś znajdowała się tutaj letnia rezydencja cesarów. Pałac ich stał na wzgórzu, z którego roztaczał się piękny widok na miasto i na port, Leonardo był jednak przekonany, że pałac stał tuż koło portu ze schodami prowadzącymi ku morzu. W wyobraźni usiłował wywołać przed oczami całą wspaniałą scenerię z zamierzchłej przeszłości. Kiedyś, już bardzo dawno, nosił się z zamiarem odbudowania starożytnego amfiteatru w Pawii. Teraz, z wrodzonym talentem do snucia marzeń w marmurze i kamieniu,

wznosił w wyobraźni – ponad szczątkami kolumn – pałac cesarów. Budowla ta miała mieć trzy piętra. Ponad kolumnadą umieścić obszerną loggię, trzecie piętro miał wieńczyć spiczasty dach.

Nie tylko jednak pałac cesarów wznosił się przed oczami Leonarda. Oczami wyobraźni widział też falochrony zbudowane na starożytnych fundamentach. Teraz jednak zamierzał wysunąć je głębiej w morze, tak aby łukiem zamykały port tworząc bezpieczniejsze wejście dla okrętów. Poza portem wznosiło się miasto otoczone murami, nie żadne kłębowisko splątanych uliczek jak za czasów średniowiecza czy nawet w epoce współczesnej Leonardowi, ale zbudowane w kwadracie, starożytne *castrum* z prostymi ulicami przecinającymi się pod kątem prostym. To, co Leonardo widział, to nie była Civitavecchia, na której spoczęło jego spojrzenie. Przed oczami jego roztaczała się wizja starożytnego przepychu. Ten człowiek nie posiadający klasycznego wykształcenia osiągał to, do czego rzadko tylko i nieśmiało zmiierzali humaniści: kilku szybkimi pociągnięciami ołówka wskrzeszał z ruin starożytny port.

Kiedy Leonardo śnił o zaginionym świecie, do papieża przebywającego w Civitavecchii doszła wiadomość, że Mediolan raz jeszcze znalazł się w rękach Francuzów. Franciszek I wyruszył w początkach sierpnia z trzydziestopięciotysięczną armią, która splendorem zaćmiewała wojska Karola VIII i Ludwika XII. Obok króla jechali dowódcy, których same nazwiska dźwięczały w uszach Włochów jak okrzyk zwycięstwa: Trivulzio, Trémouille i Bayard – *chevalier sans peur et sans reproche*. Za radą Trivulzija król przekroczył Alpy przez przełęcz d'Argentière, uważaną za nie do przebycia. Najechał on Włochy bez ostrzeżenia, rozgromił jazdę mediolańską i wydał bitwę pod Marignano. Bitwa ta była tak

krwawa, że Trivulzio, objeżdżając po odniesionym zwycięstwie pole walki, wyraził się, iż osiemnaście bitew, w jakich brał udział, stanowi dziecinną igraszkę w porównaniu z tą masakrą.

Panowanie Maksymiliana Sforzy w Mediolanie rozpadło się jak domek z kart. Leon X widząc, że przegrał, postanowił rzucić na szalę prestiż swojego wysokiego stanowiska, aby tylko doprowadzić do pokoju z Francją. Zdecydowany, bodajże po raz pierwszy w życiu, na bardziej stanowczy krok, pokonał opory swojego otoczenia i udał się do Bolonii, aby osobiście dojść do porozumienia z królem Francji.

Czyżby Leonardo towarzyszył papieżowi? Czyżby brał udział w triumfalnym wjeździe do Florencji i w odwiedzinach papieża w pałacu Medyceuszów u łoża umierającego Giuliana? A może przedtem już zetknął się z Franciszkiem I w Bolonii, gdzie młody i piękny król, upojony zwycięstwem, kazał papieżowi czekać na siebie, zanim raczył się z nim zobaczyć. Zachowany szkicowy portret Attusa, skarbnika króla, prawdopodobnie pędzla Melziego, wskazywałby na obecność Leonarda w Bolonii. W tym samym czasie Leonardo wysłał z Mediolanu nie istniejący już dziś list do niejakiego Zanobiego Boniego, który zarządzał jego winnicą w Fiesole, prawdopodobnie stanowiącą część schedy odziedziczonej po stryju Francesco. Bez względu jednak na to, czy Leonardo przebywał w tym czasie w Bolonii, czy w Mediolanie, usiłował on, zresztą jak zwykle z bardzo nikłym skutkiem, trzymać rękę na pulsie wypadków. W Windsorze istnieje nawet dowód tych usiłowań w postaci alegorycznego rysunku będącego w tych czasach jednym ze skutecznych sposobów zwrócenia na siebie uwagi władcy. Jest to ciekawy karton przedstawiający pojednanie władz świeckiej i duchownej. Poprzez wzburzone fale łódź toruje sobie

drogę; przy sterze siedzi wilk i steruje łapą. W kierunku łodzi, tańcząc na wzburzonych falach, jakie Leonardo ze szczególnym zamiłowaniem lubił rysować w ostatnim okresie życia, zbliża się kula ziemiska, na której szczycie siedział orzeł w koronie. Wśród zacieniowanych linii globu można rozróżnić datę 1516. Czyżby rysunek ten, przedstawiający rzymskiego wilka, symbol Kościoła, i ukoronowanego orła, symbol cesarstwa, miał stanowić uczczenie konkordatu zawartego w Bolonii pomiędzy Francją a papieżem? Możliwe, że orzeł, tradycyjny symbol Imperatorów, przedstawiał zwycięskiego króla Francji, który w tym czasie rozważał plany wielkiej wyprawy krzyżowej i który już wówczas może śnił o koronie Świętego Cesarstwa Rzymskiego; roszczenia do niej zgłosił w dwa lata później.

Jakkolwiek tłumaczylibyśmy alegorię windsorską, stwierdzić należy, że usiłowania Leonarda zawiodły. Ten właśnie okres jego życia pogrążony jest w ciemności, jak gdyby mimo jego sławy współcześni całkowicie o nim zapomnieli. Nie istnieją żadne ślady wskazujące na jakieś zamówienia, żadne notatki, które by wyjaśniały, czy w tym czasie przebywał w Mediolanie, we Florencji czy też w Rzymie. Wydaje się prawdopodobne, że Leonardo powrócił do Belwederu, zachowała się bowiem notatka, odnosząca się do proporcji kościoła Św. Pawła, sporządzona w nieznanym celu i wskazująca, że w sierpniu 1516 roku Leonardo przebywał w Rzymie oczekując jakiegoś nowego zwrotu wydarzeń, może jakiegoś wielkiego zamówienia, a może decyzji papieża w sprawie ogłoszonego w 1515 roku konkursu na projekt fasady San Lorenzo we Florencji. W konkursie tym wzięli udział Michał Anioł, Rafael, Giuliano da Sangallo, Andrea i Jacopo da Sansovino, prawdopodobnie również Leonardo.

Leonardo czekał w mroku półzapomnienia, tak jak czekał w okresie młodości, jakkolwiek życie jego pełne było sławy i osiągnięć. Ogarnęło go teraz takie samo zwątpienie we własne siły jak u progu kariery, kiedy to przyswoił sobie filozofię abnegacji, pesymistyczną filozofię tak obcą jego właściwej naturze. Teraz był już człowiekiem starym, zmęczonym i rozczarowanym, o czole pooranym bruzdami, o opuszczonych kątach ust. Siedział przy stole i porządkował swoje obserwacje o stosunku cieni do kształtu źródła światła. Pewnego dnia, rysując starannie kontury cieni rzuconych przez różne oświetlone przedmioty, przerwał na chwilę pracę, aby skreślić następujące słowa: „Nie należy pragnąć rzeczy niemożliwych” – *non si debbe desiderare lo impossibile*.

Na tle utraty zaufania we własne siły, będącej wynikiem jego ograniczonych obecnie możliwości, Leonardo, jak przed laty, zaczął oddawać się marzeniom. Ujrzał w wyobraźni jakieś straszliwe katastrofy, jakiś obraz końca świata. Tym razem starał się swoje marzenia oprzeć na podstawach naukowych, włączyć je w ramy studiów nad żywiołami, nad ruchami wody i powietrza. Przez wiele lat ulegał urzekającemu zjawisku przyptywających i odpływających fal; przez lata całe zajmował się zagadnieniami związanymi z ruchami powietrza, ostatnio zaś coraz częściej interesował się problemem wiatrów i powstawania mgieł oraz chmur burzowych. Marzenia jego wybiegały poza granice tych studiów. Oczami wyobraźni widział ziemię wstrząsaną furią żywiołów, widział strwożoną ludzkość dotkniętą epidemiami, jak gdyby pogrążając wszechświat w otchłań chaosu usiłował znaleźć zadośćuczynienie za swoją przymusową beczynność.

Katastrofę, którą przewidywał podczas swoich samotnych

spacerów czy też przy stole do pracy, zamierzał Leonardo zobrazować w formie opisu, który by pomógł młodemu malarzom w przedstawianiu potopu. Jak kiedyś opisywał swoje podróże na Wschód, tak teraz szkicował, etap po etapie, obraz zniszczenia spowodowanego potopem. Jak gdyby tylko dla własnego użytku notował: „Ciemność, wichur, burza na morzu, powódzie, lasy w płomieniach, pioruny z nieba, trzęsienie ziemi, zapadanie się gór i miast... ludzie na drzewach, które ich nie mogą utrzymać. Drzewa i skały, wieże i wzgórza pokryte ludźmi; łodzie, stoły, koryta służą jako środki lokomocji wodnej. Na wzgórzach pełno mężczyzn, kobiet i zwierząt. Błyskawice z nieba oświetlają wszystko.” Następnie Leonardo pod tytułem: „Opis potopu” – pisze szczegółowo: „Najpierw przedstawcie urwisty szczyt góry z dolinami u stóp, po bokach niech się ziemia osuwa łamiąc korzenie. Potężne drzewa wywrócone, z korzeniami zwróconymi do góry, w nagich zboczach gór odkryjcie głębokie szczeliny spowodowane dawnymi trzęsieniami ziemi... A w głębi jakiejś doliny mogą leżeć części osuniętej góry tworząc zaporę dla spienionych fal rzeki, które przelewając się przez jej brzeg, spiętrzone, płyną w dół; największa z tych fal zniszczy mury miasteczek i domostw w dolinie.”

Jak gdyby Leonardo przeczuwał, że słowo pisane nie zdoła oddać scen rozgrywających się w jego wyobraźni, odrywał się ciągle od pisania, aby bądź to na marginesie, bądź też między liniami rysować nagie skały, spienione rzeki piętrzące się na przeszkodach, wiry i pokryte pianą fale rozbijające się o mury miast. Umieszczał te szkice wśród tekstu niby klucze, które sam tylko rozumiał i które później dopiero zamierzał przekształcić w elementy tragedii.

„A później – pisał w dalszym ciągu – ruiny wielkich budowli

w tych miastach rozsypią się w pył, który wzniesie się do góry na podobieństwo dymu albo chmur wśród padającego deszczu. A spienione wody wystąpią z brzegów i uderzając w napotkane przeszkody wzbiją w powietrze błotnistą pianę.”

Aby obraz ten mieć jak najżywiej przed oczami, Leonardo przypomniał sobie burzę, której był świadkiem w Piombino, wyrócone drzewa, szczątki budynków wyrzucane przez rozhukane morze i ściany deszczu porywane przez wichę.

„Fale morskie rozbijające się o zbocza górskie będą pienię się z szybkością zależną od siły rozbijania się. Powracając będą one spotykać następne fale, po czym z wielkim hukiem wracać ku morzu, które je wyrzuciło. Wielka liczba mieszkańców i zwierząt wszelkiego rodzaju pędzona jest wzrastającymi falami potopu na szczyty gór.”

Leonardo usiłował utrzymać fikcję naukowego opisu, jednak porwany wyobraźnią snuł marzenia wybiegające daleko poza granice możliwości malarskich.

„Pola pokryte wodą, na powierzchni której pływają stoły, łódka, łodzie i inne sprzęty sklecone na skutek potrzeby i trwogi przed śmiercią; na nich znajdują się mężczyźni, kobiety i dzieci wśród krzyku i płaczu, przerażeni wyciem wiatru, który z szaloną mocą kłębi masy wody pochłaniającej ciała tonących... A wody śpieszące ku brzegom zdają się rozbijać je ciałami utopionych i uśmiercają tych, w których jeszcze życie pozostało.”

Leonardo jak gdyby zapomniał o swojej roli malarza; w uszach jego dźwięczały odgłosy żywiołowej katastrofy. „Ach, cóż za straszliwe hałasy słyhać w powietrzu rozdieranym furią grzmotów i błyskawic, które je przeszywają! Iluż ludzi możecie dojrzeć, jak zaciskają sobie rękami uszy, aby nie dopuścić do nich tych

strasznych odgłosów!” W jego wizji tragedia zniszczenia świata nieuchronnie zbliża się do końca:

„Innym nie wystarczyło zakrywanie sobie oczu; kładli sobie jedną dłoń na drugiej, aby zamknąć je lepiej, tak aby nie widzieć okrutnego zniszczenia rasy ludzkiej ręką Boga... Jeszcze inni w rozpaczę sami odbierali sobie życie, nie mogąc znieść tak wielkich cierpień; jedni z nich rzucali się z urwistych skał, drudzy dusili się własnymi rękami. Byli tacy, co chwyтали swoje dzieci i zabijali je. Niektórzy kaleczyli się własną bronią, inni padali na kolana polecając się Bogu. Ach, jakie wiele matek opłakuje swoich synów pochłoniętych przez fale i wznosząc ramiona w górę, słowami i różnymi groźącymi gestami złorzeczy gniewowi bogów! Niektórzy załamywali ręce, łamali sobie palce, gryźli je aż do krwi i czołgali się na kolanach w trwodze nie do zniesienia. Już i ptaki nie mogąc znaleźć kawałka ziemi, który by nie był zajęty przez istoty żyjące, zaczęły siadać na ludziach i na zwierzętach, a ciała zmarłych, ulegające zepsuciu, zaczęły opuszczać głębie wód i wydobywać się na powierzchnię. Powietrze zapełniło się ciemnymi chmurami i rozdartymi błyskami rozgniewanego nieba, oświetlającymi ze wszystkich stron głębie mroku.”

Leonardo tak był pochłonięty obrazem zagłady grzesznego rodzaju ludzkiego, że całkowicie zapomniał o przeznaczeniu opisu. Przeznaczał go dla malarzy, a przecież ani ryk wichru, ani krzyki tonących i płacz matek nie mogą być oddane plastycznie. Zapomniał też, że kiedyś sam przecież metodą naukową zwalczał teorię potopu. Teraz, kiedy pogrążony był w rozpaczę, wystarczał jakikolwiek pretekst, aby odżył mu przed oczami ten straszliwy obraz, od którego nie mógł się oderwać.

Rysował posępne niebo, po którym przewalały się chmury

siekące deszczem. Płomienie wybuchały z ludzkiego mrowiska; skały pękały, a mury miast usuwały się pod naporem zapadającej się ziemi. Wieże chwiały się pod wpływem wstrząsu. Inny rysunek na tym samym arkuszu ukazuje chmurę spowitą w płomienie, zwisającą ponad zionącym ogniem kraterem, z którego wychodzą jakieś upiorne szkielety dźwigające na ramionach kamienie nagrobne. Na innym rysunku płomienie zionące z nieba ścigają postacie karzełków, wśród których stoi samotny człowiek jak drzewo, o które rozbijają się podmuchy burzy.

Pierwsze szkice zgodne są z tekstem, jak gdyby Leonardo po prostu traktował je jako ilustrację do swego opisu. Na jednym z arkuszy narysował obraz huraganu, który niedawno przedstawił słowami. Jak gdyby szczególnie mu zależało na tym, aby obraz ten utkwiał w pamięci współczesnych przenikniętych kultem dla klasycyzmu, tak popularnym w kołach rzymskich humanistów, wśród chmur wyrysował bożków wiatru z wydętymi policzkami, łącząc pogańskie symbole z obrazem biblijnym. Leonardo wkrótce jednak zarzucił podobne ułatwienia. Ostatecznie jego szkice, przedstawiające kłębowisko żywiołów, ograniczyły się wyłącznie do tego tematu; człowiek przestał się na nich pojawiać.

W wielu rysunkach przedstawiających potop, a znajdujących się obecnie w Windsorze, Leonardo pozostawia samym żywiołom zadanie opowiedzenia o kataklizmie, jak gdyby potęga jego wyobraźni i geniusz artysty pozwalały mu na niewprowadzanie do akcji elementów ludzkich. Ostatnie stadium zniszczenia świata przedstawia jako walkę pomiędzy napierającymi masami wody a wyjąłym wichrem. Potężne fale uderzają o pękające skały bazaltowe, cały zaś obraz przedstawia jedno kłębowisko rozszalałych wód. Grupa targanych wichrem drzew stanowi ostatnią rzecz

żywą na tym świecie zapadającym się w otchłań. Nad miastem zawisł cyklon niczym drapieżny sęp. Potoki deszczu zalewają wszystko; skały rozpadają się, odłamki ich spadają na ruiny wież i domów wyglądających jak dziecinne zabawki i chwiejących się pod wpływem zalewających je fal.

Na innym arkuszu Leonardo przedstawia powódź przelewającą się przez zadrzewione wzgórza i łamiącą drzewa niczym źdźbła słomy. Gdzieś pomiędzy ziemią a niebem istniało górskie miasteczko; zasłona ciężkich chmur rozwarła się na chwilę, aby ukazać obraz całkowitego zniszczenia. Twierdza, zbudowana przez człowieka i odporna na każdą napaść ludzką, została teraz pokonana przez masy wody zalewające jej mury i blanki. Woda zmywała wieże i bastiony strącając je w fale płynącej powodzi.

Na innym rysunku widzimy samotne drzewo wciąż jeszcze opierające się naporowi żywiołów. Przywarło ono rozpaczliwie do skały, ale woda zaczęła ją podmywać. Ziemia już się zmieszała z wodą. Morze wznosi spienione fale ku niebu, które zdaje się przyniatać ziemię. Morze i obłoki są już splątane ze sobą. W tej walce żywiołów zaginęł ostatni ślad życia, pozostało tylko prerażenie.

Kiedy wszystko zostało zniszczone i zmiecione z powierzchni, wewnątrz ziemi otwarło się i wyrzuciło potężne bloki bazaltowe i potoki wody podobne do języków ognia; rozjątrzone fale przelewały się przez skały; a niebo robiło wrażenie, jak gdyby miało się zwalić na ziemię. Na tle tego chaosu maleńki krzaczek przywarł u brzegu wody, ostatnia pozostałość po zanikającym życiu.

Podczas kiedy Leonardo śnił swój sen o zniszczeniu ludzkości, szukając w ten sposób ucieczki przed ciasną i pozbawioną jakiegokolwiek uśmiechu rzeczywistością, załamała się podstawa jego

bytu materialnego. W marcu 1516 roku zmarł Giuliano de Medici, a wraz z nim upadła ostatnia nadzieja, która przyświecała Leonardowi w Wiecznym Mieście.

Przez pewien czas Leonardo ze zwykłą sobie niechęcią do zmiany miejsca pobytu wahał się nie wiedząc, co ma ze sobą zrobić. Może pragnąc usprawiedliwić przed samym sobą dalszy pobyt w Rzymie łudził się, że zwycięży w konkursie na projekt fasady San Lorenzo; może myślał, że tym razem uda mu się pokonać starego rywala, Michała Anioła. W wiele lat później Vasari słyszał, jak opowiadano, że Leonardo opuścił Rzym w momencie, kiedy Michał Anioł otrzymał to zamówienie. Może były to tylko plotki krążące po pracowniach, na poparcie jednak tej wersji trzeba stwierdzić, że wyjazd Leonarda nastąpił właśnie w okresie krótkotrwałego pobytu Michała Anioła w Rzymie; Leonardo wolał opuścić miasto niż narazić się na ryzyko spotkania ze starym przeciwnikiem.

Zanim opuścił Rzym, Leonardo, jak wszyscy ludzie opuszczający po dłuższym pobycie jakieś miejsce, zaczął rozważać swoją przeszłość. Myślał o początkach swojej kariery, kiedy to Lorenzo de Medici wysłał go do Mediolanu ze srebrną lutnią, a ten nic nie znaczący gest potężnego człowieka przypomniał mu szereg świetnych okazji, które potem po kolei następowały. Leonardo ciepło wspominał Lorenza, a potem przyszedł mu na myśl zimny i wrogi jego syn, który obecnie był papieżem; przypuszczano, że wstąpienie na tron papieski członka rodu Medyceuszów zwiastuje nadejście złotego wieku w sztuce. Życzliwość Lorenza i oziębłość Leona zapewne miały to samo źródło w obojętności i w braku zrozumienia, ale Leonardo mógł o tym nie wiedzieć w chwili, kiedy porównywał swoje sukcesy z załamaniem się wszystkich swoich nadziei. Przepelniony goryczą, goryczą starzejącego się człowieka,

któremu nie pozostało zbyt wiele czasu na snucie nowych planów, Leonardo spoglądał wstecz na lata, które nie przyniosły mu owoców, a ciążyły całą beznadziejnością podwajającą ich brzemień. I Leonardo, który nigdy nie skarżył się na żadnego ze swoich protektorów, teraz, kiedy opuszczał na zawsze i Rzym, i swój własny kraj, skreślił gorzkie słowa skargi: „Medyceusze stworzyli mnie i złamali – *li Medici mi crearono et distrussono.*”

Rozdział dziewiąty

„MOGĘ PRACOWAĆ DALEJ”

L'un caccia l'altro.

*Per questi quadretti s'intende la uito à li studi umani.*¹

¹ Jeden popycha drugi.

Za pomocą tych małych klocków przedstawione jest życie i wysiłki człowieka, (wł.)

Franciszek I szczególnie lubował się w balach maskowych i maskaradach i sam chętnie brał w nich udział. „Król i pewni młodzi ludzie z jego otoczenia, należący do jego ulubieńców i zaufanych, niemal co dnia przebierają się w dziwaczne ubrania, a twarze przykrywają maskami; następnie wyjeżdżają na miasto i wstępują do jakiegokolwiek domu, gdzie grają i bawią się.” Król lubił również turnieje z udziałem wspaniale przybranych rycerzy. Już jako dziecko dosiadał niespokojnych koni, a jako chłopiec często po zabawie ze swoimi rówieśnikami wracał do domu w łachmanach. Jako król lubił współzawodniczyć z najlepszymi jeźdźcami ze swego dworu na udeptanej ziemi lub na koniu z kopiać czy mieczem w rękę.

Król, księżęta, rycerze i młodzi ludzie ze szlachty, wszyscy brali udział w krwawych bitwach; wszyscy zaglądali śmierci w oczy i krwawili ranami niemal śmiertelnymi. Teraz zbierali się znowu, aby potykać się w turniejach, brać udział w zmyślonych

bitwach i współzawodniczyć z rycerzami okrągłego stołu, o których marzyły damy.

Kiedy król galopował na rączym rumaku, smukła jego sylwetka była samym blaskiem. Wspaniały rząd na koniu, powiewające pióra i wstęgi, błyski pozłacanej stali i blask klejnotów, wszystko to łączyło się w jedną wspaniałą oprawę osoby królewskiej. Przeładowanie bogactwem, złote łańcuchy i pióra kazały się domyślać zamiłowania do przepychu u tego młodego monarchy, który jeszcze nie zdążył się nasycić swoją władzą i bogactwem, do jakiego nie był przyzwyczajony. Jego dumna, piękna twarz nie miała jednak w sobie nic teatralnego. Była to twarz człowieka, którego przeznaczeniem jest władać, długa skupiona twarz z wystającą, kwadratową brodą i z długim wąskim nosem; małe, nieco skośne i niezbyt głęboko osadzone oczy wypełniał złotawy blask. W tej królewskiej twarzy dopatrywano się śladów ambicji bez granic i pogoni za wielkością. Pomimo jego hedonizmu ludzie uważali go za człowieka szczerego i pełnego cnót.

Podobnie jak król i jego towarzysze, tak i damy przebywające na dworze przekonane były, że istotnie żyją w jakimś wymaginionym świecie nieprzemijających wzruszeń. Niezależnie od wielu pospolitych przygód miłosnych marzyły one o heroicznym czynach, o radościach bukolicznego życia oraz o wielkich poświęceniach w służbie nierozterwalnego związku miłujących się dusz nie splamionych brudem tego świata. Dwór nie krępował się w korzystaniu z uciech zmysłowych, wszyscy jednak odczuwali stałą tęsknotę za wartościami trwałymi i dawali jej wyraz w lirycznych wypowiedziach (każda osoba na dworze potrafiła mówić wierszem), w ustawicznym przenoszeniu się dworu z miejsca na miejsce i w niezliczonej ilości maskarad i turniejów.

Leonardo da Vinci, którego król zabrał ze sobą z Włoch w charakterze malarza nadwornego, miał okazję ująć ten świat niezapokojonych pragnień w formę szkiców kostiumów maskaradowych i uroczystych pochodów. Papiery jego z tego okresu pokryte są sylwetkami legendarnych postaci i młodych bożków, postaci znajdujących się na pograniczu rzeczywistości i legendy, ale mocno umieszczonych na muskularnych nogach i pełnych wigoru długich, silnych udach. Szerokie piersi tych postaci okrywały zbroje z łusek albo kolczugi opadające na wąskie biodra. Ciała ich okręcone były złotymi łańcuchami lub sznurami. Jakkolwiek mocno osadził Leonardo swoich młodych herosów na ziemi, robią oni wrażenie, jak gdyby jakieś niewidzialne skrzydła unosiły ich w górę. Wicher spowodowany tym lotem rozwiewa ich długie wstęgi i skręca szerokie fałdy rękawów, a włosy tworzą jasny obłok porwany wiatrem albo też w splotach przetykanych wstążkami opadają im na ramiona. Spomiędzy chmur lub zwojów włosów wyglądają ku nam twarze bez płci, o prostych nosach wyłaniających się bezpośrednio z czoła i o nieproporcjonalnie drobnych ustach, twarze na wpół archaniołów w zbrojach, na wpół śpiących pasterzy trzymających w delikatnych palcach kopie, jak gdyby to były pręty łożyny. I mimo że były to postacie wyśnione i rysowane dla innych, zdradzają one dziwne pokrewieństwo z profilami młodzieńców, które Leonardo w roztargnieniu rysował w czasach najwcześniejszej młodości.

Właśnie wówczas kiedy Leonardo ogarnięty został przez ten nowy a obcy mu świat usiłujący w pogoni za przyjemnościami uciec od nudy codziennej, właśnie wówczas narysował, jak gdyby pod wpływem nowego otoczenia, dziwną wizję (obecnie znajdującą się w Windsorze), która jak drogowskaz ukazuje drogę do świata niezgłębionej tajemnicy. Rysunek, pomyślany pierwotnie jako projekt kostiumu maskaradowego, przekształcił się w rodzaj

symbolu. Delikatnymi jak muśnięcie pociągnięciami ołówka Leonardo objął eteryczny kształt kobiecego ciała, jak gdyby płynący w obłokach przezrzystej draperii. Bystre spojrzenie kobiety spoczywa na widzu, jak gdyby wzywając go do pójścia za władcym ruchem jej ręki. Jej okrągła twarz o nieregularnych, ruchliwych rysach jest poważna i skupiona, jednak dokoła niemal lubieżnych ust błąka się uśmiech. Postać tej płasającej kobiety jest jakby stworzona do wszelkich zmysłowych rozkoszy: jej długie, szczupłe nogi, wylaniające się z fałd draperii, odsłonięte są aż po kuszące wygięcie bioder.

Płasająca kobieta Leonarda zstąpiła, być może, z rajy wrażliwych dusz opisanego przez przyjaciółkę króla i poetkę, Annę de Graville, z tej krainy marzeń, w której kobiety, podobnie jak i owa tancerka, płasły boso, osłonięte jedynie przezrzystymi tkaninami. Jednak tancerka Leonarda nie robi wrażenia tylko wytworu współczesnej poezji, przeciwnie, jest to kobieta z krwi i kości, nieregularne zaś, bynajmniej nie wyśnione rysy jeszcze bardziej potęgują wrażenie, że projekt kostiumu przeznaczony był dla kobiety, której rysy malarz niechcący utrwalił.

Rysunek ten należy do najpiękniejszych dzieł Leonarda z ostatniego okresu jego życia. Jeśli artysta istotnie rysował projekt kostiumu dla jednej z dam z bezpośredniego otoczenia króla, to możliwe, że przeznaczał go dla Małgorzaty de Valois, siostry Franciszka I.

Z początkiem października 1517 roku król urządził wielki festiwal na zamku Argenton, w którym znudzona Małgorzata mieszkała wraz ze swoim niekochanym i przykrym w pożyciu małżonkiem, księciem Alençon. Inteligentna i dowcipna, o trafnym sądzie i dużej kulturze, odznaczająca się niezwykleymi zdolnościami do zajęć intelektualnych, najmądrzejsza (według opinii ambasadora włoskiego) nie tylko wśród kobiet, ale i wśród

mężczyzn we Francji, Małgorzata de Valois, gdyby tylko potrafiła opanować swój popędliwy charakter, mogła być odegrać rolę, decydującą na dworze francuskim i w polityce europejskiej. Jak słońce, który obrała sobie za godło, Małgorzata zawsze zwracała się ku jakiemuś oddalonemu światłu; wiele daremnych uczuć przeżyła wspominając pamięć poległego Gastona de Foix czy też otaczając namiętym uwielbieniem swojego brata. Od czasu do czasu jej „słońce na ziemi”, jej „jedyne królewski król” przypominał sobie o siostrze i wówczas najeżdżał dom swego szwagra. Czynił to zawsze z wielką okazałością, jak gdyby chciał splendorem rozjaśnić nieco szarą zębą życia Małgorzaty.

Z początkiem października królewska kawalkada wtargnęła na zamek Argenton. Za orszakiem królewskim ciągnął się bez końca sznur wozów wyładowanych namiotami i dywanami oraz niespodziankami przygotowywanymi w związku z festiwalem. Na dziedzińcu zamkowym odbył się turniej, na który rycerzy zwoływano dźwiękami rogu; może był to róg Rolanda, sporządzony z kości słoniowej, którym zwoływano paladynów Karola Wielkiego.

Najlepsi jeźdźcy potykali się w turnieju, nikt jednak nie mógł sprostać Jego Arcychrześcijańskiej Mości.

Po turnieju odbyło się przedstawienie teatralne, prymitywne w założeniu i naiwne jak drzeworyty sprzedawane na wiejskich jarmarkach. Sama jednak akcja zdradzała rękę mistrza, któremu nieobcy był mechanizm sceny. Na środku sali bankietowej pojawił się nagle pustelnik z rozwianą, długą brodą, ukląkł przed królem i zaczął recytować długie przemówienie pełne zaokrąglonych zwrotów. Bóg mu objawił, że na ziemię zstąpił król, aby uratować ludzkość ze szponów dzikiego lwa. Pustelnik sławił jeszcze tego zbawcę, któremu nikt nie jest w stanie się oprzeć, gdy nagle w otwartych drzwiach ukazał się lew we własnej postaci, stąpając

sztywno na mechanicznych nogach w kierunku króla. Grzywa lwa była zjeżona, a paszcza otwarta tak groźnie, że tu i ówdzie wśród dam rozległy się okrzyki przerażenia. Wówczas monarcha powstał i różdżką czarodziejską, którą mu wręczył pustelnik, trzykrotnie uderzył potwora. W tym momencie pierś lwa rozerwała się, a z turkusowo-błękitnego wnętrza wśród przejmującej ciszy pod nogi króla zaczęły powoli sypać się białe lilie.

Sława tego przedstawienia rozeszła się daleko poza granice Francji. Jeden z obecnych przy nim Włochów, mnich Anastasio Turrioni, przesłał szczegółowy jego opis młodemu Federigowi Gonzadze, który po matce, Izabeli d'Este, odziedziczył zainteresowania wszystkimi ciekawymi wydarzeniami na świecie. Mimo że Turrioni nie wspomina o Leonardzie jako o organizatorze tej całej imprezy, młody Francesco Melzi, który towarzyszył swojemu maestrowi we Francji, wiernie zanotował spóźniony triumf mistrza. „Leonardo Vinci – pisał w wiele lat później malarz Lomazzo – według tego, co mi opowiadał jego uczeń, signor Francesco Melzi, sporządził raz lwa z cudownym mechanizmem; lew przeszedł przez salę bankietową, zatrzymał się przed Franciszkiem I, królem Francji, po czym z otwartej piersi zwierzęcia posypały się lilie i inne kwiaty.”

Uroczystości na zamku Argenton trwały przez kilka dni. Następnego dnia, przy końcu wspaniałej uczty, kiedy goście byli już rozochoceni i rozgrzani winem, w otwartych drzwiach sali ukazał się nagle rycerz Guillaume de Montmorency, całkowicie zakuty w złotą zbroję, trzymając przed sobą niczym relikwię złote serce. Rycerz zbliżył się do króla i złożył przed nim klejnot, który otworzył się, a z jego złocistego wnętrza wyłoniła się postać spoczywająca na kuli. Jedna strona jej ciała zakuta była całkowicie w złotą zbroję, druga zaś okrywała łąchmany. Goście króla długo

zastanawiali się nad znaczeniem tego podwójnego symbolu. Czyżby miał on przedstawiać podwójny aspekt miłości, szczęścia i cierpienia, czy może pożądlivość opartą na blichtrze i gorzką skruchę?

I w tym wypadku Turrioni opisując to wydarzenie ani słowem nie wspomniął o swoim wielkim rodaku. Jednak w papierach Leonarda znajduje się alegoryczny rysunek, który, wydaje się, jest ściśle związany z tą symboliczną postacią. „Przyjemność i ból – *piacere è displaceré* – przedstawione są jako bliźniaki – pisze Leonardo w objaśnieniu rysunku – jako że nigdy jedno nie może istnieć bez drugiego, jak gdyby złęczone były ze sobą plecami, gdyż jedno stanowi przeciwieństwo drugiego... Glina, złoto... Jeśli wybierzesz przyjemność, wiedz, że poza nią istnieje ktoś, kto wystawi cię na ciężką próbę i zmusi do skruchy... Istnieją one w tym samym ciele, ponieważ opierają się na tej samej podstawie, jako że źródłem przyjemności jest praca i ból.” Było to surowe kazanie, jakie stary człowiek przekazał młodym ludziom w czasie ich zabawy. A młodzież ta, hołdująca nieokiełznanej wesołości, była szczególnie wrażliwa na przestrogi mądrego człowieka, który przybył z obcego kraju. Potrafił on wzbudzić w niej utajone tęsknoty i wątpliwości, do których sama nie chciała się przyznać. Symbol ten głęboko wzruszył wszystkich obecnych i, jak notuje skrupulatny obserwator włoski, „wiele dam czyniło gesty wyrażające żal lub skruchę”.

II

Młody król był szczególnie wrażliwy na nauki Leonarda. Po wielu latach Benvenuto Cellini słyszał, jak w obecności króla Nawarry i kardynałów z Ferrary i z Lotaryngii Franciszek I wyraził

się, że „nie przypuszcza, aby kiedykolwiek przedtem urodził się człowiek, który by tyle wiedział co Leonardo, i to nie tylko w zakresie rzeźby, malarstwa i architektury, ale, co ważniejsze, i w dziedzinie filozofii”. Franciszek nie był głębokim myślicielem, nie szukał też odwiecznych prawd. W dzieciństwie spędził więcej czasu na hasaniu na koniach niż nad książkami. Wychowując się na podrzędniejszym dworze, wśród wątpliwego splendoru, jaki otaczał go jako ewentualnego następcę tronu, którego nadzieje na koronę chwiały się, ilekroć Anna Bretońska zachodziła w ciążę, szukał zaspokojenia głodu życia w przygodach miłosnych dostarczających później materiału do plotek i do rubasznych piosenek w sztukach grywanych na placu Maubert w Paryżu. Zamiast zazdrośnie oszczędzać się i przygotowywać do wielkiej roli, marnował czas doskonaląc się w sztuce uwodzenia. Uwielbiany przez ambitną matkę i siostrę zdołał zgromadzić duży zapas pewności siebie. Głębię umysłu zastąpił mu nieomylny instynkt, którym kierował się w swoich sympatiach i antypatiach, w uczuciach miłości i nienawiści. Podobnie jak wszyscy, którzy musieli się kiedyś cieszyć nadziejami opartymi na nader kruchych podstawach, i on wyrobił w sobie dobrze rozwinięty zmysł wykorzystywania okazji oraz bystre spojrzenie na wszystko, co mogło okazać się dlań pożyteczne, nawet gdyby sam nie potrafił ocenić wartości tych rzeczy.

Właśnie ten instynktowny stosunek do ludzi kazał mu szukać przyjaźni z Leonardem, kiedy spotykali się czy to w Bolonii, czy też w Mediolanie. Leonardo, zniechęcony długimi latami oczekiwania, zmęczony projektami, które do niczego nie doprowadziły, i badaniami, które ciągnęły się w nieskończoność, rozgorzyczony na własnych rodaków i pozbawiony pewności bytu, był szczególnie wrażliwy na obietnice królewskie. Prawdopodobnie zresztą nie umiałyby się oprzeć osobistemu czarowi Franciszka I, nawet gdyby

spotkanie nastąpiło w pomyślniejszych dla niego okolicznościach, tak jak nie potrafił się oprzeć Cesarowi Borgii i innym, którzy wtargnęli w jego samotność. Leonardo zawsze niechętnie ruszał się z miejsca, nawet z domu, w którym był tylko gościem; zawsze odkładał termin wyjazdu. Był wielkim podróżnikiem w wyobraźni, w gruncie rzeczy jednak nawet chwilowa przeprowadzka wyprawiała go z równowagi. Obecnie stał się stary i chory, pierwszy raz jednak w życiu zdecydował się opuścić ziemię ojczystą, aby nigdy już do niej nie wrócić.

Franciszek I nie miał wprawdzie wśród przodków mecenasów sztuki, nie odznaczał się też okrzychaną znajomością zagadnień sztuki jak medycejski papież, mimo to jednak dostarczył z królewską hojnością swojemu gościowi środków do życia. Benvenuto Cellini podaje, że król przyznał Leonardowi pensję roczną w wysokości siedmiuset talarów; książki rachunkowe dworu wykazują, że Leonardo otrzymywał tysiąc *écus de soleil* – złotych talarów – rocznie, poza tym czterysta talarów otrzymywał Francesco Melzi „włoski szlachcic towarzyszący uczonemu Maistre Lyonard.” Książki te wykazują również jednorazową wypłatę na rzecz „Salayego, służącego Me Lyonard de Vince... za okazane usługi”.

W tym czasie, to znaczy w końcu 1516 i na początku 1517 roku, król często odwiedzał zamek w Amboise i osadził starego maestra w sąsiedztwie swojej rezydencji. Franciszek zawsze z sentymentem myślał o miejscu, w którym spędził młodość. Amboise było też ulubioną siedzibą Karola VIII. Zamek dumnie wznosił się nad spokojnymi brzegami Loary niczym zaklęty w kamień sen jakiegoś marzyciela. Okrągłe baszty obronne wciąż jeszcze świadczyły o roli, jaką zamek musiał kiedyś odgrywać. Groźne bastiony broniły stromego wejścia. Z chwilą jednak, kiedy ktoś konno czy w karocy przejechał bramę wjazdową i minął most zwodzony,

widział w budowlach wieńczących szczyt zetknięcie się dwóch światów. Tuż przy murach obronnych wznosiła się prostokątna kaplica Św. Błażeja, ośrodek zaś kompleksu budynków zamkowych stanowił kościół Św. Florencjusza. Gotyckie wieżyczki wznosiły się ponad ostro zakreślonymi łukami okien. Wszystko to razem stanowiło świat porzucony przez Karola VIII z chwilą, kiedy ujrzał on objawienie nowej sztuki. Karol we własnej osobie, wyrzeźbiony ponad wejściem do kaplicy Św. Błażeja wraz z Anną Bretońską, klęczał teraz u stóp Madonny, w szerokim płaszczu spływającym z wąskich ramion i w ciężkiej koronie na zbyt dużej głowie. Prymitywny realizm tej rzeźby, tak charakterystyczny dla przedsiódków wszystkich kościołów jego kraju, należał już do epoki, która przeminęła.

Karol VIII potrafił jednak napełnić Amboise nowym życiem. Jakkolwiek pod Fornovo utracił niezliczoną ilość wozów wyładowanych łupem i portretami kobiet zdobytych lub pożądanych, to jednak uratował jeszcze tyle, aby dzień po dniu do Amboise przybywały furgony napełnione rzeźbami i obrazami, rzeźbionymi kominkami i marmurowymi płytami – fragmentarycznymi zwiastunami nowego kierunku w sztuce i nowych idei formy. Niezależnie od tych dzieł, które Karol VIII podziwiał i wyrwał z ich otoczenia, sprowadził on z Włoch rzemieślników, których widział przy pracy, ogrodników z Neapolu, którzy – jak pisał – potrafią zakładać takie ogrody, że brak w nich tylko Adama i Ewy dla całkowitego obrazu raj; dalej architektów (*deviseurs de bastiments* – rzeźbiarzy w marmurze), „tokarzy alabastru”, specjalistów od wyrobu aksamitu, jubilerów i wielu innych, mających „budować i pracować dla jego uciechy i według jego poleceń, stosownie do wzorów włoskich”. W Amboise rozpoczęto roboty na modłę włoską – *à la mode d'Italie*. Gotyckie mury ze strzelistymi

oknami zastąpiono renesansowymi fasadami, gładkimi jak pergamin. Pozostawiając gotyckie wieżyczki, wyrastające ze szczytów dachów, wzdłuż szerokich płaszczyzn założono gzymsy, których obecność jeszcze bardziej akcentowały mocne prostokąty szerokich okien.

Wielu rzemieślników włoskich osiedliło się tutaj na stałe wraz z rodzinami. Ludwik XII sprowadził jeszcze więcej włoskich specjalistów do Amboise. Najślawniejszym poprzednikiem Leonarda był tutaj stary mnich, Fra Giocondo da Verona. Na jednej z okrągłych rzeźbionych kolumn łuku, podtrzymującego jedną z baszt, znajduje się zażywna twarz okolona patriarchalną brodą, która przypomina obraz uczonego zakonnika, jeden zaś z renesansowych budynków, znany pod nazwą Hôtel Joyeux, tradycja każe uważać za, jego siedzibę. Amboise roiło się wówczas od specjalistów włoskich wszelkiego rodzaju; w księgach dworskich figurują pozycje odnoszące się do włoskich rzemieślników, jak „jubilera i specjalisty od wylęgu i hodowania kur”, postrzygacza aksamitu *à l'Italienne*, specjalistów od wyrobu perfum i wody piżmowej oraz dozorczy papug. Kiedy Leonardo przybył do Amboise, do jego uszu dotarł znany mu dźwięk włoskiej mowy, a oko jego spotkało wśród mieszaniny dziwnej architektury tak dobrze znane mu motywy; w ogrodzie założonym przez Neapolitańczyka Doma Pecella zaaklimatyzowało się pierwsze drzewo morwowe i pierwsze pomarańcze zaczęły się złocić wśród metalicznego połysku liści.

Pomimo to cały otaczający go świat wydawał mu się obcy. Nawet niebo było inne niż w jego własnym kraju, o bledszym błękitcie jak gdyby przysłoniętym skrzącymi się obłokami przesuwanymi się na kształt białych welonów. I zieleń płaskiego krajobrazu robiła wrażenie mniej intensywnej, jak gdyby drzewa i krzewy były przezrocyste. A szeroko płynąca rzeka tak wiernie

na wolno prze suwającej się, srebrzystej powierzchni odbijała obraz wysepek, że i ziemia, i woda zlewały się ze sobą w jedną całość. Porowaty kamień, używany do budowy w tym kraju, również zdawał się absorbować światło. Powietrze było tu miękkie i łagodne, ani tak kryształowo czyste jak we Florencji, ani też błękitne i przesypane złotem jak w Lombardii, ale przesycone lekką mgłą, która łagodziła wszystkie cienie i zacierała ostrość konturów.

Jednak na tej obcej ziemi i pod obcym niebem Leonardo znalazł wreszcie dach nad głową, jaki rzadko tylko przypadał mu w udziale w ciągu życia. Przez całe życie prawie zawsze i wszędzie był czyimś gościem, zmuszony do dzielenia mieszkania z kimś, kto miał takie same prawa jak on, jeśli nie lepsze. Rzadko kiedy mógł doznawać uczucia, że jest panem u siebie w domu, w którym wolno mu robić, co mu się podoba. Zawsze musiał dbać o to, aby zamykać wszystkie drzwi dla zabezpieczenia się przed okiem ciekawych lub intruzów, a kiedy udawał się na spacer, narażony był na badawcze spojrzenia mijających go ludzi. W Amboise Franciszek I przydzielił mu na stałą siedzibę zameczek Cloux. W roku 1516 budynek ten przez pewien czas należał do szwagra królewskiego, księcia Alençon; później mieszkała w nim matka księcia.

Zameczek wzniesiony był z cegły, z narożnikami z piaskowca, i pokryty strzelistym dachem tak charakterystycznym dla architektury tego kraju. Dom ten wybudował dla siebie Etienne le Loup, marszałek dworu Ludwika XI, wznosząc go w nie rzucającym się w oczy stylu, tak jak przystało na roztrzonego sługę wielkiego władcy. Dom musiał być bezpretensjonalny, równocześnie jednak miał odpowiadać potrzebom wysokiego dygnitarza; w ten sposób przekształcił się w rodzaj kompromisu pomiędzy domem zwykłego ziemianina a pałacem. Kryty krużganek nad wejściem, stanowiący

najstarszą część budynku, był konstrukcją nader skromną, zbudowaną z belek i z cegły, za to na wieży, z której roztaczał się daleki widok, właściciel kazał za pozwoleniem króla ustawić moździerz jakby dla obrony zamku, którego był panem.

Następnie Cloux przypadło koronie, a Karol VIII kazał budować kaplicę z ośmiokątną wieżyczką. Wnęki nakryte delikatnie rzeźbionymi baldachimami, strzeliste okna, ganki ozdobione gotycką ornamentacją i smukłe wieżyczki wdzięcznie przerywały surowe płaszczyzny ceglanych murów, a światło załamujące się w chropowatościach rzeźbionych ornamentów otaczało cały dom jakimś delikatnym, srebrzystym blaskiem.

Mały zameczek otoczony był całkowicie drzewami, które izolowały go od świata. Ponieważ jednak wznosił się na wzgórzu, z okien jego roztaczał się ponad wierzchołkami drzew widok na szeroką, zieloną płaszczyznę ginącą w oddali w srebrzystym blasku horyzontu. Wśród łąk wiła się Amasse, dopływ Loary. W słońcu rzeka robiła wrażenie długiej, wijącej się, szmaragdowej wstęgi. Na gruntach Cloux znajdował się również młyn wodny oraz duży gołębnik. Panującą ciszę przerywał jedynie dochodzący od strony łąk szmer wody, przypominający szelest jedwabiu, trzepotanie skrzydeł gołębic i świergot ptactwa. Po długiej pielgrzymce Leonardo dotarł wreszcie do przystani spokoju.

III

Komnaty małego zameczku były obszerne, o jasno bielonych ścianach; wysokie wąskie okna miały półkoliste szybki z grubego szkła, przez które docierało łagodne światło. Miękkie cienie, których najsilniejszy blask słoneczny nie mógł pokonać, igrały wśród

mocnego belkowania stropów. Na tych obcych ścianach, wśród niezwyklego oświetlenia, wisały obrazy, które Leonardo przywoził ze sobą, tak jak się wozi przyjaciół, z którymi nie chce się rozstać. Znajdował się tu również, jakkolwiek już nie należący do niego, portret Mony Lizy; kupił go Franciszek I, znany ze słabości do pięknych kobiet, nawet jeśli figurowały tylko na obrazach. (Chytry Bibbiena, zdając sobie dobrze sprawę z tej słabości, zamówił u Rafaela portret pięknej Joanny Aragońskiej pragnąc tym prezentem zjednać sobie trwałe względy króla.) Obraz *Świętej Anny Samotrzeciej*, wykończony w Mediolanie przy pomocy uczniów, połyskiwał w łagodnym świetle, a występująca na białej ścianie, migocząca błękitna głębia tła malowidła robiła wrażenie, jak gdyby ktoś otworzył na oścież okno, aby odsłonić tak ulubiony przez Leonarda widok na skalisty krajobraz.

Więcej piętna indywidualności Leonarda niż uśmiech Mony Lizy i więcej światła znajomego krajobrazu było w urzekającym wezwaniu oczu *Św. Jana Chrzciciela*, ostatnim obrazie, który artysta namalował, zanim uległ starości i chorobie. Po raz pierwszy wizja Chrzciciela pojawiła się mu przed oczami jeszcze przed dziesięciu laty. Wśród chaosu szkiców do *Bitwy pod Anghiari* zjawia się jaśniejąca spokojnym blaskiem twarz młodego Jana. W tym czasie postać jego przypominała anioła ze *Zwiastowania*; Jan ręką ukośnie podniesioną na tle piersi wskazywał na swoje posłannictwo. Mały szkic, sporządzony w chwili, kiedy pierwsza myśl o obrazie przeszła artyście przez głowę, musiał prawdopodobnie później opracować według tych samych wzorów, na których on sam albo też jego uczniowie oparli się wykańczając obraz z aniołem ze *Zwiastowania*, jako że Vasari podziwiał w pałacu księcia Cosimy de Medici „głowę anioła wznoszącego rękę

widzianą w skrócie od barku aż po łokieć, podczas gdy druga ręka przyciśnięta jest do piersi”.

Jednak gra światła i cieni, która tak bardzo uderzyła Vasariego w tym obrazie, nie stanowiła głównego przedmiotu zainteresowania Leonarda. Artysta, jak gdyby pragnąc wskazać na jakieś tajemnicze posłannictwo, usiłuje wciąż znaleźć właściwy wyraz plastyczny dla tego młodzieńca z podniesioną ręką. Zamiar malowania świętego Jana powziął pod wpływem popularnej we Florencji tradycji, a może też po prostu w wyniku jakiegoś przypadkowego zamówienia. Później nie mógł już uwolnić się od jego wizji, jak gdyby wreszcie odkrył wielką misję swojego życia. Leonardo narysował kilka szkiców świętego, które uczniowie jego pilnie kopiowali. Zamierzał on przedstawić świętego Jana w całym blasku urody efeba, na wpół anioła, ale również i na wpół Adonisa. Św. Jan zwykle bywa przedstawiany jako kaznodzieja na pustyni, który znużony opiera się o jakiś występ skalny. Leonardo jednak nie namalował ani chrześcijańskiego męczennika, ani też kaznodziei prawiącego o skrusze, lecz młodego bożka zdającego sobie sprawę ze swoich sił i ze swojej triumfującej piękności. Nagie ciało świętego Jana nigdy nie doznało dreszczu poniżenia. Okrągłe, miękkie, niemal kobiece ramiona nigdy nie ugięły się pod brzemieniem zwątpień, szczupłe ręce nigdy nie były w szeroką pierś z zapamiętaniem mistyka i pokutnika; cienkie i sprężyste nogi nigdy nie klęczały na piasku, a stopy tancerza nigdy nie kaleczyły się o ostre skały.

Św. Jan Leonarda nigdy nie przebywał na pustyni, skąd wołanie jego przez nikogo nie byłoby usłyszane. Ziemię, na której stał, okrywało bogactwo traw i roślin. Chłodna, ciemna skała, o którą się oparł, jeszcze bardziej podkreśla różową barwę jego ciała, a chropowata powierzchnia kamienia kontrastuje z miękkim

aksamitem jego skóry. Skalny występ przypomina skałę, na której opiera się postać Ledy ze zbiorów Spiridona. Obydwa obrazy łączy jednak nie tylko podobieństwo bezpośredniego tła i podobne zarysy szerokiego krajobrazu, gdzie na pierwszym planie stoi samotnie młode drzewko niczym okrzyk triumfu; w obu malowidłach widzimy to samo traktowanie nagich ciał, tę samą grę światła i cieni i ten sam sugestywny nastrój hamowanego pożądania. Można by nawet odnieść wrażenie, że Leonardo nosił się ze świętokradczym zamiarem potraktowania swojego chrześcijańskiego świętego jako odpowiednika pogańskiej Ledy, jak gdyby obok hymnu lubieżnej kobiecości pragnął dać wyraz gloryfikacji doskonałości ciała młodego mężczyzny.

Według oryginału Leonarda lub może według któregoś z jego szkiców jeden z jego uczniów, prawdopodobnie Cesare da Sesto, namalował obraz znajdujący się obecnie w Luwrze. Podobnie jak przy malowaniu innych obrazów, Cesare da Sesto musiał zapewne zwrócić się o pomoc do malarza Bernazzana, traktowanie bowiem roślin wyraźnie zdradza rękę tego artysty. W duchu jednak i w kompozycji obraz jest całkowicie dziełem Leonarda. Aż do końca siedemnastego stulecia obraz ten znajdował się w zbiorach królewskich, znany tam jako *Św. Jan na puszczy*. Potem nastąpił wiek, w którym zaczęto się oburzać na widok tego nagiego herosa siedzącego z krzyżem w ręku; dokoła szczupłych bioder zarzucono mu skórę lamparcią, na czoło włożono wieniec, a w miejsce krzyża, na który św. Jan tak wymownie wskazuje, wsadzono do ręki laskę Bachusa. W osiemnastym wieku obraz ten był już znany w Luwrze jako *Bachus*, jak gdyby szczątek odzienia i niewielka zmiana pewnych atrybutów mogła przekształcić niezupełnie może przekonywającego świętego w prawdziwego pogańskiego bożka uciechy.

Piękność efeba Jana-Bachusa przetrwała nienaruszona w pół-akcie, który Leonardo zabrał ze sobą udając się do Francji. Było to późne i niezupełnie własne jego dzieło. Prawdopodobnie nie starczyło mu już sił na jego wykończenie. Rękę ucznia – może był nim Melzi – zdradza metaliczny odcień zwichrzonych włosów, ostry zarys powiek i może nawet potraktowanie tła, w kopii bowiem Salaiego, znajdującej się obecnie w Mediolanie, święty widoczny jest na tle bardzo dalekiego krajobrazu. Mimo to Leonardo pokazał obraz ten osobom odwiedzającym go w Cloux jako własne dzieło. Może mimo drobnych usterek obraz ten stanowił dla niego ostatni dowód jego sztuki, którą chciał przekazać potomności. I jak gdyby wiedział lub przeczuwał, że maluje ostatnie dzieło w życiu, włożył w ten obraz swoje najbardziej dojrzałe doświadczenia, wcielił weń całe swoje mistrzostwo dla osiągnięcia najwyższej intensywności efektu.

Mały ten obraz pełen jest życia i ruchu. I chociaż przedstawia jedynie półakt, a może właśnie dlatego, ma ogromną sugestywność. Ruch podniesionej ręki stanowi akcent dominujący w kompozycji. Przekątnia przedramienia podkreślona jest linią równoległą pochylonego barku. Wysuwające się z barku ramię przecina niemal pod kątem prostym dwie przekątne, a czworobok ten, wzmocniony zacienionym ramieniem i ręką wysuwającą się z mroku, tworzy właśnie tę głębię obrazu, która przyciąga uwagę widza. Matematycznie obliczona kompozycja jest szczególnie skomplikowana i wypracowana, jak gdyby Leonardo wciąż jeszcze odczuwał radość geometrycznych transformacji, które tak długo zajmowały go w przeszłości.

Silnie wyrazu kombinacji geometrycznych dorównuje gra światła i cieni, jak gdyby Leonardo w obrazie tym osiągnął nareszcie swój ideał plastycznego wyrazu i pełną intensywność uwypuklenia brył. Głównym czynnikiem nastrojowym w tym malowidle jest

niewidzialne źródło światła. Wyłaniająca się z cienia głowa sama rzuca cień na pierś. Silne światło pada na szerokie czoło okolone raczej zbyt wielkim bogactwem kędziorów. Oczodoły, długie i prawie prostokątne, pozostają w cieniu. Z głębi tego gorącego mroku pada na widza skupione spojrzenie, jakby z wyrazem osobistego wezwania. Ciężkie, zmysłowe powieki są na wpół przyknięte, jak gdyby chciały ukryć uśmiech. Mimo to w oczach tych, które śledzą widza, jest jakieś nalegające wezwanie, w którym łączy się smutek ze szczęściem. Wezwanie to powtarza się w uśmiechu okalającym wilgotne, kobiece usta, w uśmiechu zbyt poufałym, zbyt zniewalającym, który zna słabości i ułomności ludzkie i który nęcąc czuje już smak owocu posiadania.

Żaden z greckich bogów, ani triumfujący Apollo Belwederski, ani też Apollo Sauroktonos (zabijający jaszczurkę) z kokieteryjnie wygiętymi kobiecymi biodrami, nie jest aż tak po brzegi wypełniony pogańską rozkoszą jak właśnie ten młodzieniec, którego Leonardo przedstawił jako św. Jana Chrzciciela. Na wpół mężczyzna, na wpół kobieta zdradza pokrewieństwo ze wszystkimi postaciami, którym Leonardo dał coś nieśmiertelnego. Ma w sobie coś z oczu Mony Lizy, coś z wilgotnych ust anioła z *Madonny wśród skał*, coś z lubieżności Ledy. Bez płci, a przecież dziwnie podniecająca wyłania się postać św. Jana Chrzciciela jak ostatnia wizja stworzona przez człowieka, który umarł dla ziemskich żądz i którego ręka zaczęła już zawodzić.

Bardziej jeszcze zagadkowe niż sama postać świętego jest posłannictwo, które ma on spełnić. Znamienny gest podniesionej ręki, dialektyczny ruch palca wskazującego, ruch tak ulubiony przez Leonarda, kieruje spojrzenie na ledwo widoczny w głębi krzyż. Krzyż ten miał tłumaczyć uśmiech i wezwanie malujące się w oczach, uśmiech, który podkreślał i szczęście, i wieczne potępienie.

W obrazie tym, w którym wszystko jest przemyślane, w którym każdy szczegół posiada swoją intencję niczym w akcie ostatniej woli człowieka w pełni władz umysłowych, krzyż ten nie stanowi jakiejś koncesji na rzecz tradycji, koncesji uczynionej z cyniczną obojętnością. Krzyż ten jak widmo stoi w cieniu niczym ostrzeżenie przed śmiercią, która czai się na dnie każdej radości, przed przeznaczeniem, które czeka na wszystkich żyjących na tej ziemi.

W ten sposób śmierć przedstawiano w starożytności: jako kusielkę ofiarującą rozkosz, jak drzemiące w ludziach ostatnie złudzenie pożądania, jako piękną dziewczynę z uśmiechem, który jest kłamstwem, jako młodość, która gasi płomień życia.

Czyżby Leonardo aż tak dobrze znał tradycje starożytne, czy może w swojej pogańskiej czci dla piękna zbliżył się tak do ducha greckiego, że u zmierzchu życia zjawiała się przed nim wizja tego młodego boga ze znakiem krzyża jako uśmiechnięte ostrzeżenie przed śmiercią?

W każdym bądź razie dla współczesnych mu, żyjących w okresie rozbudzenia starożytnego zmysłu piękna i podlegających mniej lub więcej świadomie idei pogodzenia Platona z Chrystusem, posłannictwo św. Jana, który tak łatwo mógł się przekształcić w Apollina lub w Bachusa, nie nasuwało żadnych wątpliwości. Traktowali oni ten obraz jako coś zupełnie oczywistego, jako obraz świętego, który przemawiał nie do duszy, lecz do zmysłów.

IV

W październiku 1517 roku kardynał włoski Luigi d'Aragona oglądał ten obraz w pracowni Leonarda w Cloux. I on, i jego otoczenie bez zastrzeżeń zgodzili się, że obraz ten przedstawia św.

Jana Chrzciciela jako młodzieńca. W podróży przez Francję kardynał zatrzymał się w Amboise, pragnął bowiem koniecznie odwiedzić Leonarda. Był to człowiek wykształcony, o wyszukanym smaku, znający się na muzyce i uchodzący za liberalnego protektora sztuk pięknych. Nie wydaje się jednak, aby w Rzymie interesował się osobą Leonarda. Teraz wszakże rodak jego, który dostąpił tak wysokich zaszczytów za granicą, któremu król za siedzibę przeznaczył jeden ze swoich zamków, mógł być zaszczycony wizytą kardynała, stał się przecież „bardzo znamienitym malarzem naszych czasów” – *pictore in la età nostra excellentissimo*.

Szczęśliwym trafem kardynał zabrał ze sobą młodego sekretarza, Antonia de Beatis, który w pełni doceniał kulturalne korzyści podróży i który skrupulatnie notował wszystko, co mu się wydawało godne uwagi. Ze wszystkich ludzi, którzy widzieli Leonarda i rozmawiali z nim, Antonio de Beatis ostatni zadał sobie trud opisanie tego spotkania i jemu też potomność zawdzięcza materiały dotyczące wielkiego artysty w ostatnich latach jego życia.

Leonardo spotykał wielu rodaków na dworze francuskim, tym razem jednak wizyta, a raczej okazja do dłuższej rozmowy z ludźmi znającymi się na sztuce sprawiła mu szczególną przyjemność. Podróźni ujrzeli przed sobą bardzo starego człowieka: Antonio de Beatis był przekonany, że na pewno ma on już dobrze po siedemdziesiątce. Tak bardzo zestarzał się Leonardo, tak bardzo już był znużony, chociaż w rzeczywistości liczył wówczas nie więcej niż sześćdziesiąt cztery lata. Atak, znacznie poważniejszy niż pierwsza przestroga w Rzymie, sparaliżował jego prawą rękę, która zwisała teraz ciężko i bezwładnie. Sekretarz kardynała nie wiedział, że Leonardo włada lewą ręką równie dobrze jak dawniej prawą. Przekonany był, że nie może on już malować i poprzestaje na udzielaniu wskazówek innym. Przyglądał się obrazom, które

jeden z uczniów, pochodzący z Mediolanu (był to Melzi albo może Salai) – *chi lavora assai bene* – który pracował zupełnie dobrze, malował pod kierunkiem mistrza. Widział on również, jak Leonardo pokazywał kardynałowi własne dzieła: *Świętego Jana*, *Świętą Annę Samotrzecią* i jeszcze trzeci obraz posiadający własną historię, „portret pewnej damy florenckiej, malowanej z natury na skutek sugestii zmarłego Giuliana de Medici”.

Czyżby goście oglądali jakiś nie istniejący już portret kobiety, którą Giuliano kochał, portret, o którym dziwnym zbiegiem okoliczności nikt nigdy nie słyszał w pracowniach florenckich? A może była to *Mona Liza*? To ostatnie jest bardziej prawdopodobne. Portret Mony Lizy bezpośrednio z domu Leonarda dostał się do zbiorów królewskich. Może Antonio de Beatis poplątał urywki rozmowy i mimo braku wyobraźni zaczął doszukiwać się jakiegoś romantycznego związku pomiędzy Moną Lizą a Giulianem; a może istotnie słyszał o jakimś mało znanym szczególe dotyczącym tajemnicy Mony Lizy i przekazał ją potomności w ten dyskretny sposób.

Czyżby Giuliano kochał Monę Lizę, kiedy była jeszcze dziewczęciem i zanim skazany został na wygnanie z Florencji? Czyżby tęskniąc za ukochaną wówczas, kiedy już była żoną Messer del Giocondo, zamówił u Leonarda jej portret? A może po prostu niezrównoważony Giuliano, zawsze uciekający od rzeczywistości, uległ urzekającemu czarowi jednego z obrazów Leonarda? Na chwilę łączą się dwa cienie: kobiety, której tajemnicę Leonardo przez lata całe usiłował rozwikłać, i słabowitego przyjaciela, którego śmierć tak szybko mu zabrała. Później tajemnica ich związku, o ile w ogóle taki istniał, ponownie zanika. Antonio de Beatis powiedział o wiele za mało albo też może trochę za wiele; zagadka Mony Lizy w dalszym ciągu pozostała nierozwiązana.

Było w Cloux jeszcze wiele innych rzeczy, które skrupulatny kronikarz miał do zanotowania. Leonardo wydobył z szuflad niezliczoną ilość arkuszy dotyczących jego studiów anatomicznych i pokazał je kardynałowi objaśniając rysunki kości i mięśni, nerwów i żył, ścięgien i wnętrzności. Zdumieni goście po raz pierwszy ujrzeli wewnętrzną strukturę człowieka przedstawioną w sposób, na jaki nikt jeszcze przedtem się nie zdobył. Leonardo z dumą nadmienił, że dokonał w życiu więcej niż trzydziestu sekcji zwłok mężczyzn i kobiet w różnym wieku.

Gościwość, z jaką Leonardo pokazywał kardynałowi swoje skarby, częściowo należy przypisać pragnieniu starzejącego się człowieka podzielenia się swoimi wiadomościami, częściowo zaś chęci pozyskania miarodajnego świadka własnej pracy i własnych osiągnięć, świadka, który by mógł przekazać je ojczyźnie mającej dla niego tak mało zrozumienia. Antonio de Beatis podkreśla, że widział te wszystkie rzeczy „na własne oczy” – *oculatamente*. Leonardo rozmawiał z kardynałem o swojej wielkiej rozprawie o wodzie, o swoich różnych wynalazkach i maszynach, a spoglądając na rękopisy dodał, że rozrosły się one do „nieskończonej ilości tomów”. „Wszystkie one były pisane – nadmienia Antonio de Beatis – w języku gminnym, a jeśli ujrzą światło dzienne, okażą się nader cenne i zachwycające.”

Myśli sekretarza powróciły do starego maestra, kiedy w dwa miesiące później po powrocie do Włoch, w końcu grudnia, stanął w Mediolanie przed *Ostatnią Wieczerzą* i patrzył ze wzruszeniem na to „najdoskonalsze” arcydzieło. Jednak proces zniszczenia już wtedy się zaczął i Antonio stawiał sobie pytanie, czy przyczyną tego nie jest wilgoć przenikająca przez szczeliny w murze lub czy nie został popełniony tutaj jakiś błąd. Jeszcze za życia twórcy arcydzieło zaczęło zanikać. Podczas ostatniego pobytu w

Mediolanie Leonardo musiał zauważyć uszkodzenia, a przy swojej znajomości defektów w murach, o których napisał specjalną rozprawę, nie mógł ukryć przed sobą faktu, że to wielkie, całkowicie skończone jego dzieło ulega powolnemu, ale stałemu i nie dającym się zatrzymać zniszczeniu.

Jego arcydzieła były zniszczone lub ulegały zniszczeniu, jego olbrzymia wiedza nie została wykorzystana, ogromny materiał naukowy, który zbierał przez całe życie, marnował się po szufladach i skrzyniach w postaci nie wykończonych notatek pisanych sekretnym pismem i w obecnej formie zupełnie niedostępnych ludzkości, „jeśli ujrzą światło dzienne” – jak pisał Antonio de Beatis, a Leonardo sam sobie zadawał teraz pytanie, czy w ogóle kiedykolwiek doczekają się one opublikowania. Przestał się już łudzić nadzieją, że uda mu się za życia wydać swoje prace. Zaczął przyznawać, że podjął się nadludzkiego zadania i że został pokonany. Znał zresztą siły, które go złamały: uciążliwa walka o byt, płatanina przypadkowych wpływów i zdarzeń targających człowiekiem to w tę, to w tamtą stronę, wreszcie arbitralność losu.

Pogrążony w myślach Leonardo machinalnie zaczął rysować szereg małych prostokątów, z których każdy symbolizował jakąś aspirację albo przedsięwzięcie intelektualne. Najpierw rysował je pionowo, a później ukośnie niby klocki dziecinne przewracające się jeden na drugi. „Jeden popycha drugi” – napisał pod rysunkiem Leonardo i z uczuciem beznadziejności człowieka, który ugiął się przed losem, dodał w formie wyjaśnienia: „Małe te klocki wyrażają życie i wysiłki ludzkie.”

V

Młody król Franciszek I często jak huragan wpadał do Cloux, z wdziękiem, ale nieuchronnie wprowadzając zamieszanie w dom starego mistrza. Jakiś niepokój gnał monarchę z miejsca na miejsce. Nie mógł ścierpieć pobytu w otoczeniu, które przestało go interesować. Dwór zawsze musiał być gotów do pakowania się i ruszenia w drogę. Specjalne wozy stale wyładowane były sprzętem podróżnym, dywanami, makatami i przyborami, których król potrzebował, nawet jeśli spędzał jedną tylko noc w jakimś samotnym zameczku.

Z Amboise do Cloux wiodła przez wzgórza ścieżka z poręczą, którą kiedyś założono dla uchronienia dzieci królewskich od poślizgnięcia się w czasie przechadzek. Tą ścieżką Franciszek I często udawał się do Cloux, aby porozmawiać z Leonardem. Król nie potrafił jednak dobrze słuchać. Zbyt szybko usiłował pojąć i przyswoić sobie wiadomości, które Leonardo sumiennie usiłował mu wyłożyć. Król zawsze sądził, że pojął, o co chodzi, zanim starzec skończył swój wykład. Monarcha zresztą w małym stopniu przywiązywał wagę do ścisłości informacji i traktował je raczej jako bodziec własnych procesów myślowych.

W czasie tych rozmów Franciszek I uspokajał się, za to spokój Leonarda ulegał całkowitemu zakłóceniu z chwilą, kiedy orszak królewski z wrzawą i hałasem wjeżdżał na zamek w Amboise. Młody król, zepsuty i nie liczący się z innymi, monopolizował całkowicie dla siebie czas Leonarda. Może przypuszczał, że w ten sposób pozwalając artyście brać udział w życiu dworskim wyświadcza mu uprzejmość. „Ponadto – jak pisze Benvenuto Cellini – Leonardo posiadał tak wielki geniusz i przy tym pewną znajomość

języka greckiego i łaciny, że król Franciszek był wprost rozkochany w jego wielkich cnotach i tak lubił go słuchać, że rzadko upłynął jakiś dzień, żeby go nie widział.”

Cellini, znalazłszy się po latach na dworze francuskim, słyszał jednak również, że Leonardo często bywał zmęczony zainteresowaniami swojego królewskiego wielbiciela, który niejednokrotnie przeszkadzał mu w pracy i sprawiał, że ostatnio wysiłki artysty szły na marne. „Były to przyczyny – pisał Cellini – uniemożliwiające mu wykończenie jego cudownych prac dokonanych z taką wytrwałością.”

W Rzymie Leonardo nie mógł znaleźć żadnej pracy dla siebie, tutaj Franciszek I przeładowywał go robotą. Sam pełen energii i rozmachu król lubił dać jak najwięcej z siebie, ale też i wydobyć jak najwięcej z innych. Snuł on rozległe plany, z których jeden kłócił się z drugim. Czuł się szczęśliwy, jeśli sam był zajęty i jeśli udało mu się zająć innych. Leonardo, w którym wciąż pokutowała dawna żyłka snucia wielkich planów, również ulegał rozległym projektom króla, odczuwał jednak teraz jakby pewną obawę. Czas płynął, niemal prześlizgiwał mu się między palcami, a on widział, jak koniec jego dni zbliża się nieuchronnie. Mimo to namiętność do dokonywania rzeczy niemożliwych była w nim tak silnie zakorzeniona, że nie mógł się oprzeć urokowi rozległych planów, jak gdyby gorzkie doświadczenia nie nauczyły go jeszcze odróżniać rzeczy praktycznych od niemożliwych.

Zamek w Amboise, ze swoją mieszaniną różnych stylów, które w jedną całość łączył tylko blask słońca odbijającego się w białym kamieniu, raził świeżo rozbudzony zmysł artystyczny Franciszka I. Podczas swojego triumfalnego marszu przez Włochy widział on książęce zamki i prywatne pałace zbudowane w jednolitym stylu przez mistrzów nowej sztuki. Król postanowił zburzyć stary zamek,

a na jego miejscu wznieść nowy *à la mode d'Italie*. Leonardo z entuzjazmem odniósł się do tego projektu. Zbudował już tyle pałaców na papierze, wypracował tyle planów miast na swoim stole, a nigdy nie doczekał się ich realizacji w kamieniu. Może teraz nareszcie nadeszła okazja wykorzystania jego wielkiego doświadczenia, okazja dostarczenia ludzkości lepszych warunków bytowania niż te, do których współcześni zdążyli się przyzwyczaić.

Leonardo i młody król posiadali te same poglądy, jeśli chodzi o wygody i ułatwienia życiowe, których potrzeby współcześni im zgoła nie rozumieli i nie odczuwali. Brud i niechlujstwo, które tak bardzo irytowały Leonarda we Włoszech, były bodaj że jeszcze większe we Francji. Podróżujący po tym kraju Włosi stale uskarżali się na straszliwe zapachy, jakie zatruwały powietrze na najwspanialszych nawet dworach. Chustki do nosa były prawie zupełnie nieznaną; książęta i dworzanie wycierali nosy palcami.

Jeden z licznych obserwatorów, pozostających na służbie Izabeli d'Este, donosił swojej władczyni, która sama zresztą nie zawsze używała chustki do nosa, że damy francuskie „są raczej brudne, na rękach mają świerzb i różne inne rodzaje brudów”.

Franciszek I wprowadził na dwór nowy styl życia, który współcześni określili jako zbytek. Wielkie ilości bielizny króla i jego haftowanych chustek do nosa wywoływały powszechne zdumienie. Wymagania króla co do komnat mieszkalnych i łóżek uważano za kaprysy bardzo zepsutego młodego człowieka i za jeszcze jeden przykład jego dziwactw.

Leonardo z dużym zadowoleniem udowadniał królowi, jak łatwo można usunąć niewygody w starych budynkach i zapewnić mieszkańcom nie tylko lepsze warunki mieszkaniowe, ale również

większe bezpieczeństwo życia. Jego plany dotyczące przebudowy zamku w Amboise szły głównie w kierunku wprowadzenia wielu praktycznych ulepszeń. Wielkie sale, przeznaczone na zabawy i uroczystości, miały mieścić się na parterze, ponieważ – mówił Leonardo – „widziałem wiele sal, jak się zapadły grzebiąc trupy pod gruzami”. Dla tych samych przyczyn każda ściana, nawet najcieńsza, powinna spoczywać na fundamencie zbudowanym w ziemi albo też opierać się na mocnym łuku; możliwe, że Leonardo miał wówczas na myśli loggie watykańskie budowane pospiesznie przez Bramante, które bardzo szybko zaczęły wykazywać niebezpieczne rysy. Leonardo dużą wagę przywiązywał też do zabezpieczenia budynków przed ogniem. Zamierzał również wydać walkę okropnym zapachom. W tym celu proponował zbudowanie znacznej ilości ustępów znajdujących się na tym samym pionie zamku. Ustępy te miały być połączone jednym wspólnym kanałem wbudowanym w ścianę, a wentylację miał zapewnić specjalny szyb sięgający aż po dach. Na wypadek, gdyby ktoś przez nieuwagę pozostawił ustęp otwarty, Leonardo przewidywał zaopatrzenie drzwi w ciężarki, które by je automatycznie zamykały.

Leonardo uważał, że zamek powinien być przede wszystkim miłą i wygodną rezydencją. Dopiero po uporaniu się z zagadnieniami natury praktycznej przystąpił do strony czysto architektonicznej. Celem uzyskania pełnego efektu proponował pozostawienie przed zamkiem dużej, otwartej przestrzeni. Dziedziniec wewnętrzny miał być bardzo obszerny i otoczony arkadami. Długość jego Leonardo obliczał co najmniej na połowę długości całej fasady, szerokość – na sto sześćdziesiąt stóp przy dwustu czterdziestu stopach długości. Przewidział również budowę dużego basenu, w którym mogłyby się odbywać zawody i turnieje. Uważał, że

zawodnicy mogliby walczyć ze sobą stojąc na łodziach.

W czasie kiedy Leonardo przybył do Francji, architekt francuski, Jacques Sourdeau, pracował przy budowie zamku w Blois. Architekt ten ściśle naśladował wzory włoskie i kierował się prawdopodobnie planami przygotowanymi przez *deviseur de bastiments* – jednego z tych budowniczych – których często wówczas sprowadzano z Włoch. Byli oni płaćeni ze specjalnych funduszków, tak że nazwiska ich nie figurowały w księgach wydatków dworskich i dlatego imiona ich są teraz nieznane. Sourdeau pracował w Blois sumiennie i dobrze, opierając się już na nowych zasadach. Budowane przez niego nowe skrzydło zawierało wszystkie elementy sztuki Wielkiego Odrodzenia, sztuki, która spotkała się z życzliwym przyjęciem we Francji. Zamek w Blois byłby jednym z wielu pałaców włoskich rozsianych po całej Europie, gdyby nagle nie dobudowano doń wieży mieszczącej kręte schody. We Francji, a zwłaszcza w Bretanii w tym czasie kręcone schody budowane w kamieniu lub drzewie, wijące się w mniejszych lub większych skrętach dokoła osi nie należały do rzeczy niezwykłych. Jednak forma architektoniczna klatki schodowej w Blois jest zupełnie wyjątkowa. Odnosi się wrażenie, jak gdyby ktoś przybył na miejsce, kiedy zamek był już wykończony, i doszedłszy do wniosku, że nie da się dobudować szerokich, włoskich schodów wpadł na pomysł przecięcia fasady przez środek (początkowo klatka schodowa znajdowała się w środku skrzydła) i wzniesienia na zewnątrz tej zupełnie niezależnej otwartej wieży ze schodami. Jest to zupełnie wyjątkowy klejnot sztuki architektonicznej, dowodzący wielkiej śmiałości budowniczego, na jaką mógł sobie pozwolić tylko człowiek i mający wielki wpływ, i uważany za niezrównanego mistrza. Kształt tych schodów wywodzi się nie z jakiejś konwencjonalnej zasady architektonicznej, lecz z naturalnej formy

muszli, jaką na każdym kroku można znaleźć na północno-zachodnim wybrzeżu Włoch. Wydaje się raczej mało prawdopodobne, aby taką muszlę można było spotkać w samym sercu Tureanii. Szczegółem godnym zanotowania jest fakt, że schody te kręcą się w lewo, jak gdyby projektowane były przez mańkuta, który w tym czasie nie władał już zupełnie prawą ręką.

Człowiek, który nie tylko interesował się kształtem muszli, który nie tylko rozmiłowany był we wszelkiego rodzaju spiralnych formach spotykanych w przyrodzie, ale też lepiej niż kto inny potrafił wyczarować w miękkim kamieniu schody na podobieństwo gładkich liści, mieszkał w tym czasie tuż koło tego zamku i często, jak na to wskazują jego notatki, jeździł do Blois. Chociaż jednak wszystkie wskazówki i wszystkie prawdopodobieństwa psychologiczne przemawiają za tym, że Leonardo brał czynny udział w zaprojektowaniu tych schodów, to z drugiej strony żadna notatka, żaden szkic w jego papierach nie łączy jego osoby z tą wyjątkową konstrukcją. Czyżby przez kaprys losu ze skrzyni wyładowanej projektami Leonarda miał właśnie zagiąć ten jeden jedyny ślad arcydzieła architektury, który dane mu było zrealizować?

Nowy zamek w Amboise pozostał tylko na papierze. Młody król miał dużo pomysłów i stawiał coraz to nowe żądania pod adresem maestra, szybko jednak przestawał się nimi interesować. Przyjeżdżał i odjeżdżał ze swoim orszakiem, a stary człowiek ze sparaliżowaną ręką, który nie mógł już utrzymać cugli w rękę, musiał towarzyszyć królowi w tych podróżach, wydany na łaskę złych dróg i surowych warunków. Spędzał noce w prymitywnych namiotach lub w naprędce przygotowanych kwaterach po różnych zamkach lub domkach myśliwskich.

W czasie jednego z takich wyjazdów do domku myśliwskiego w Romorantin Leonardo wystąpił ze śmiałym jak na ówczesne stosunki projektem budowania przenośnych domów, których części można by budować w miastach, a następnie szybko składać w dowolnym miejscu.

Dla ułatwienia komunikacji pomiędzy zamkami królewskimi Leonardo zaproponował wykorzystanie Loary jako drogi wodnej. W związku z tym zbadał szczegółowo brzeg tej rzeki, jej zakręty, odgałęzienia i wysepki oraz szybkość nurtu przy niskim i wysokim stanie wody. Gdyby udało się uregulować Beuvron, dopływ Loary, można by uzyskać połączenie z Sauldre, położonym niedaleko Romorantin.

Rzeka Beuvron – dodawał Leonardo – mając szybszy nurt sama oczyściłaby i pogłębiła swoje koryto i zabezpieczyła w ten sposób okolice przed powodzią. Leonardo powoływał się tutaj na rozdział dziewiąty księgi trzeciej swojej rozprawy o wodzie, w którym wykazał, że im szybszy jest prąd, tym głębiej rzeka żłobi swoje koryto.

Z Romorantin Leonardo udał się do rejonu Sologne. W przeciwieństwie do bogatej Turenii kraj tutaj był ubogi i wywarł przynębiające wrażenie na przybyszu. Liczne powodzie niszczyły życie ludzkie i zbiory; latem z bagien wydobywały się trujące opary. W swoim czasie Leonardo planował dla Cesara Borgii osuszenie moczarów w Piombino; później opracował rozległe plany, których nie chciano traktować dość poważnie, usunięcia niebezpieczeństwa miazmatów unoszących się nad Błotami Pontyjskimi. Teraz nosił się z zamiarem przyjscia z pomocą ziemi, która go tak gościnnie przyjęła.

Po powrocie do Amboise Leonardo w dalszym ciągu śnił o budowie wielkich dróg wodnych. Na tym samym arkuszu, na którym zanotował datę swojego powrotu do Amboise, naszkicował

piórkiem plan sieci wodnej, jak gdyby nie mógł oderwać się od tego zagadnienia. Raz jeszcze narysował bieg Loary i Cher, rozważając położenie Blois, Amboise, Tours i Montrichard. Na samym końcu projektu wypisał włoską nazwę Lyonu – Lione. Marzył o błękitnej wstędze wody przecinającej Francję i sięgającej aż po Włochy. Wstęga ta stanowiłaby istotną więź pomiędzy Francją a jego własnym krajem, który znał Francję jedynie jako napastnika. Na końcu swoich uwag Leonardo napisał:

„Trzeba zrobić plan” – *Farai saggio*.

VI

Czasy sprzyjały tym spokojnym marzeniom. Po awanturniczej kampanii włoskiej nastął okres pokoju i dobrobytu. „Królestwo Francji – pisze współczesny kronikarz – zażywało pokoju i żyło w wielkiej spokojności. Nie zanosilo się w tych czasach na nową wojnę, rozbiory czy wojnę domową. Kupcy z towarami podróżowali bezpiecznie, zarówno lądem, jak i morzem, a Francuzi, Anglicy, Hiszpanie, Niemcy i wszystkie inne narody chrześcijańskie handlowały spokojnie między sobą, co było wielką łaską Boga dla narodów chrześcijańskich.” Leonardo, który tak często padał ofiarą wojen i rewolucji, walk o władzę i zdobywczych kampanii, przeżywał ostatnie swoje lata w pokoju, którego, zdawało się, nic nie zdoła naruszyć.

Wydawało się, że pokój został podwójnie zapewniony, kiedy brzydka, drobna królowa Klaudyna urodziła w końcu lutego 1517 roku dawno upragnionego syna. Król uważał, że teraz wyrokiem Wszechmocnego został zatwierdzony jako władca swego kraju.

W rok później odbyły się „z największym triumfem” chrzciny delfina. Sam papież był ojcem chrzestnym. Król uważał jednak,

że wielkie to wydarzenie nie zostało jeszcze dostatecznie uczczone, i postanowił urządzić drugą uroczystość. Miała ona się odbyć równocześnie z uroczystościami z okazji małżeństwa bratanka papieża, Lorenza de Medici, którego papież wysłał do Francji, aby zastępował go w charakterze ojca chrzestnego. Medyceusze nie mieli jednak zwyczaju rozdawania zaszczytów za darmo. Istotnym celem wizyty Lorenza było znalezienie sobie żony. Pragnął on osiąść z bogatą żoną w jakimś małym, ale własnym państewku, w którym mógłby rządzić nie oglądając się na zmienne humory Florentczyków. Mimo że urodził się jako potomek rasy żądnej władzy, syn chorobliwie zarozumiałego ojca i chłodnej, ambitnej matki, nie zdradzał zupełnie cech swojej rodziny. Postanowił żyć nie wywołując niczyich pretensji, chciał „dać przykład życia z czystymi rękami”. Różnił się od pozostałej rodziny prawością charakteru, jakkolwiek nie posiadał ani jej temperamentu, ani talentów i energii.

Matka Lorenza i pozbawiony skrupułów papież uciekający się do zdrady postarali się dla niego o księstwo Urbino, a król Francji od lat szukał dla niego żony na dworze francuskim. Przez pewien czas brano pod uwagę małżeństwo z córką Cesara Borgii. Ostatecznie po długich poszukiwaniach znaleziono dla goniącego za posagiem Lorenza odpowiednią partię w osobie Magdaleny de la Tour d'Auvergne, córki hrabiego de Boulogne i Katarzyny Burbońskiej.

W maju 1518 roku na zamku Amboise odbyły się podwójne uroczystości: chrztu delfina i zaślubin Lorenza. Teraz, kiedy pokój panował niepodzielnie, uroczystości weselne rozpoczęto od fikcyjnej wojny, od turniejów rycerskich, w których brał udział sam król zakuty od stóp do głowy w złocistą zbroję z pękiem czarnych piór u szyszaka.

Turniej, „najświetniejszy, jaki kiedykolwiek odbywał się we Francji”, trwał pełny tydzień stanowiąc tylko wstęp do dalszych uroczystości. Nawet cichy dom Leonarda wciągnięty został w wir zabaw weselnych. Pewnego wieczora – było to już dziewiętnastego czerwca – król przyprowadził swoich gości do Cloux. Ciepłe noce czerwcowe wolno zapadają w Turenii; na niebie barwy srebra pokrytego szronem smugi koloru miedzi utrzymują się jeszcze długo po zachodzie. Tego wieczoru goście schodząc w dół ścieżką wiodącą do Cloux, ujrzeni z daleka jakiś dziwny blask, jak gdyby jakieś białe języki światła otaczały ciemne mury okalające zameczek. Kiedy przeszli pod sklepionym wejściem, znaleźli się nagle w jakimś zaczarowanym świecie. Mały dziedzińczyk, sześćdziesięciu stóp długości i dwudziestu szerokości, pokrywała podłoga zaślana dywanami z herbem królewskim. Ponad zaimprovizowaną salą balową wznosiło się niebo, nie było to jednak niebo Turenii barwy oszronionego srebra, ale niebo koloru ciemnego błękitu, jak gdyby goście przeniesieni zostali nagle do innego kraju i do jasnego, dziennego światła. Na sztucznym sklepieniu niebios migotały gwiazdy, dokoła krążyły planety; po jednej stronie świeciło jasne słońce, po drugiej srebrzysty księżyc.

Leonardo nie wahał się powtórzyć swoich wynalazków, które już raz zastosował podczas festiwalu urządzonego na cześć nieśczęśliwej Izabeli Aragońskiej. Obecni byli jednak przekonani, że są świadkami zupełnie nowego i wyjątkowego widowiska. Nawet Galeazzo Visconti zachwycił się tym „cudownym przedstawieniem”. Podał on pełny opis tej imprezy, podobnie jednak jak i inni Włosi, obecni na dworze francuskim, ani słowem nie wspominał o gospodarzu i organizatorze tego wieczoru.

Czarodziejska noc w Cloux zakończyła cykl uroczystości. Król opuścił Amboise, a Lorenzo de Medici, zadowolony, ale i

wyczerpany wrażeniami doznanymi na dworze francuskim, powrócił do Włoch wraz ze swoją „zbyt piękną” młodą żoną. Cieszył się nadzieją długiego życia w zaciszu domowym, jednak wkrótce po powrocie padł ofiarą choroby, którą we Włoszech nazywano francuską. Jego młoda i delikatna żona zmarła przy urodzeniu dziecka, a zaledwie w rok po uroczystościach w Amboise skonał i Lorenzo, wielka nadzieja rodu Medyceuszów. Córeczka Katarzyna, licząca wówczas zaledwie trzy tygodnie, przeżyła nie tylko swoich rodziców, lecz również męża i synów. Po latach Katarzyna Medycejska, królowa Francji, odwiedziła zamek, na którym z takim przepychem odbyły się uroczystości weselne jej rodziców.

VII

Po wyjeździe gości spokój zapanował w cichym zameczku Cloux. Hałas, wrzawa uroczystości, szcęk broni ustąpiły ciszy przerywanej jedynie rechotaniem żab, ćwierkaniem świerszczy i szczęśliwym świergotem ptaków. Leonardo mógł znowu powrócić do pracy i pogрузić się w dawno zaniedbanych księgach. W notatniku swoim zanotował: „24 czerwca, w dniu świętego Jana, w Amboise, w Palazzo Cloux”, jak gdyby chciał w ten sposób podkreślić początek nowego okresu pracy, a pod spodem dopisał jeszcze: *Io continuerò* – „Teraz mogę pracować dalej.” Opanowany nowymi nadziejami zdecydowany był raz jeszcze przeciwstawić się wypadkom, które go chciały pokonać; było to jego ostatnie wyzwanie rzucone własnym, niknącym siłom. Zdawało mu się, że ma przed sobą jeszcze miesiące i lata spokojnej pracy, że będzie mógł jeszcze doświadczyć szczęścia dalszych prac badawczych i że dożyje dnia, w którym uporządkuje wszystkie swoje dzieła.

Przypuszczał, że czeka go jeszcze długi okres spokojnego i stopniowego zbliżania się do końca swoich dni. Życie ciężko go doświadczyło, ale też i on rzucił wyzwanie życiu zawsze z takim samym okrzykiem nadziei, jaki i teraz umieścił na ostatniej z notatek – ostatnią deklarację swojej niezwykłej woli do pracy.

Po gorącej i wonnej jesieni nastąpiła długa zima. Wiatr zawodził dokoła samotnego zameczku, sponad łąk podnosiły się fale mgieł jak oddech ziemi skutej lodem, a przez wąskie, wysokie okna przesączały się niewyraźne promienie bladego słońca. Na wielkich kominkach, robiących wrażenie małych domków wbudowanych w ściany, trzeszczały potężne kłody sypiące snopami iskier, a czerwone płomienie mieszały się z bladym światłem zimowym. Starzec odczuwał przejmujące zimno i szczerze się zawiął w czarny płaszcz podbity futrem.

Otaczała go cisza. Hałaśliwy Salai opuścił już Francję i powrócił do Włoch, gdzie wybudował sobie dom na gruncie należącym do Leonarda. Wszystko, co samotny człowiek miał jeszcze drogiego na świecie, ucieleśniło się teraz w pięknej, spokojnej twarzy Francesca Melziego, który dbał o niego, zawsze pełen uwielbienia i troskliwości. Melzi musiał przeczuwać, że niedługo już będzie im dane przebywać razem, starał się więc wryć w pamięć każdy szczegół tych ostatnich miesięcy. W pobliżu Leonarda znajdowały się jeszcze dwie osoby starające się o jego wygodę w sposób, który Leonardo bardzo lubił: służący Battista de Vilanis, którego przywiózł ze sobą z Mediolanu, i kobieta o francuskim imieniu Mathurine, która doglądała gospodarstwa z tym milczącym poświęceniem, z jakim przez całe swoje życie spotykał się ze strony prostych kobiet z ludu.

Podczas tej zimy Leonardo zaczął szybko słabnąć, aż wreszcie nadszedł moment, kiedy z nieubłaganą jasnością, która nie

pozostawiała mu już cienia złudzeń, dostrzegł, że jego siły żywotne zaczynają zanikać. Przez całe życie nigdy nie mógł się zdobyć na to, aby pomyśleć o sobie. Teraz z rozmysłem i ostrożnie zaczął przygotowywać się do odejścia na zawsze. Wobec prawa, na mocy którego majątek cudzoziemca zmarłego we Francji przypadał na rzecz Korony, Leonardo zawczasu postarał się o pozwolenie króla na swobodne dysponowanie swoim majątkiem. Kiedy promienie wiosennego słońca wtargnęły do komnat w Cloux gasząc zimowe cienie, zrozumiał, że nadszedł czas sporządzenia ostatniej woli; podczas długich, bezsennych nocy przemyślał każdy jej szczegół. „Wobec pewności nadejścia śmierci i niepewności, kiedy ona nastąpi”, wezwał do siebie 23 kwietnia 1519 roku notariusza królewskiego z Amboise, Guillaume Bouveau, aby zeznać swoją wolę w obecności świadków.

W godzinie śmierci na wygnaniu Leonardo odsunął od siebie wszystkie uczucia gniewu, puścił w niepamięć zło, które mu wyrządzono, i tym bardziej odczuwał wdzięczność za wszystkie rzeczy dobre, jakich doznał w życiu. Odsunął od siebie myśl o gorzkich sporach z braćmi o schedę po ojcu; zapomniał, że nigdy właściwie nie został dopuszczony do rodziny i że nikt z krewnych z wyjątkiem stryja Francesca nigdy nie okazał mu najmniejszej serdeczności. Jak człowiek świadom swoich obowiązków wobec rodziny pamięta on o swoich „braciach z krwi – *fratelli carnali* – zamieszkałych we Florencji” i zapisuje im czterysta dukatów złożonych w Santa Maria Novella; później zapisał im jeszcze swoją posiadłość w Fiesole.

Wykonawcą jego woli i wyłącznym spadkobiercą jego dorobku intelektualnego został młody człowiek będący teraz jedyną istotą ludzką, której w swojej samotności poświęcił wszystkie uczucia. Leonardo pisał, że „w uznaniu usług wyświadczonych życzliwie w

przeszłości” zapisuje „Messer Francescowi Melziem” cały swój dorobek artystyczny i naukowy, „wszystkie książki i każdą z nich, które rzeczony testator ma w tej chwili w swoim posiadaniu, oraz inne instrumenty i portrety, związane z jego sztuką i zajęciem jako malarza”.

„Celem wynagrodzenia go za jego koszty, czas i pracę, związane z wykonaniem niniejszego testamentu”, Leonardo pozostawił Melziem całą znajdującą się w domu gotówkę oraz zapisał mu wszystkie należności, które do chwili śmierci skarbnik królewski obowiązany był mu wypłacić. Swoją odzież pozostawił również Melziem, z wyjątkiem „płaszcz z dobrego, czarnego sukna, podbitego futrem” i czapki sukiennej, które otrzymała Mathurine za wierną służbę wraz z końcową odprawą w wysokości dwóch dukatów.

Hojnie wynagrodzony został także służący, Battista de Vilanis. Otrzymał on przyznane Leonardowi przez Ludwika XII prawa do pobierania opłat z kanału San Cristoforo oraz połowę mediolańskiej posiadłości. Salai został postawiony na tej samej stopie co i Vilanis. Obu nazywa Leonardo swoimi służącymi. Salai otrzymał drugą połowę posiadłości mediolańskiej, na której zresztą i tak się już osiedlił ze swoją rodziną.

Błade promienie kwietniowego słońca, dochodzące przez wysokie, wąskie okna do sypialni Leonarda, padały na grupę mężczyzn w czarnych sutannach i w zakonnych habitach. Francesco Melzi, jedyny świadek świecki, jako główny spadkobierca i wykonawca testamentu złożył przysięgę, że „ani nie powie, ani też nie uczyni nic takiego, co by było sprzeczne” z testamentem. Wszyscy pozostali świadkowie byli duchownymi: wikariusz kościoła w St. Denis w Amboise, dwóch księży i dwóch mnichów z zakonu franciszkanów. Było to dość niezwykle towarzystwo u łoża umierającego człowieka, który przez całe życie gardził

księżmi jako faryzeuszami i który, jak Vasari podkreśla, wolał być filozofem niż dobrym chrześcijaninem.

Leonardo polecił swoją duszę „Bogu, naszemu Panu, Mistrzowi i Władcy” – *nostro Signor Messer Domino Dio* – „Najświętszej Dziewicy Marii, Archaniołowi Michałowi i wszystkim błogosławionym aniołom i świętym w raju”. Następnie drobiazgowo omówił szczegóły związane ze swym pogrzebem. W kościele Św. Florencjusza w którym pragnął być pochowany, miano odprawić trzy msze śpiewane. Ponadto chciał, aby tego samego dnia odbyło się trzydzieści cichych mszy w kościołach St. Denis, St. Grégoire i u Franciszkanów, przy świetle licznych, grubych świec woskowych, których wagę przezornie określił: dziesięć funtów. Ciało jego miało być przeniesione z Cloux do Amboise w obecności całej kapituły kościoła St. Denis; trumnę mieli nieść kapelani kościoła zamkowego, za trumną zaś postępować miało sześćdziesięciu ubogich niosących każdy po zapalonej pochodni. Odległość nie była wielka i Leonardo zwracając uwagę nawet i na ten szczegół swojego pogrzebu dodał, że niewypalone pochodnie winny być rozdzielone pomiędzy cztery kościoły.

Jakże odległe stały się te czasy, kiedy Leonardo kpił sobie z prostych ludzi, którzy oświetlali drogę tym, co już stracili wzrok na zawsze. Mimo jednak tak drobiazgowych dyspozycji dotyczących pogrzebu, nie napisał on ani słowa o tym, jak ma być ubrany do trumny ani też jak wyobraża sobie projekt swojego nagrobka. Człowiek ten, który snił o książęcych mauzoleach i o gigantycznych pomnikach, nie zastanawiał się ani przez chwilę nad tym, w jaki sposób oznaczyć miejsce własnego wiecznego spoczynku.

Na razie jednak daremnie oczekiwał na długi wypoczynek, na głęboki sen, jaki miał nastąpić po ciężkim dniu pracy. Choroba

i starość przyszły nań zbyt wcześnie, tak że jeszcze nie mógł pogodzić się z myślą o śmierci. Jego przedwczesny zgon odbierał mu możliwość spełnienia zamierzonych zadań. Agonia jego pełna była rozpacz i dręczących samooskarżeń. W godzinie śmierci Leonardo dokonywał przeglądu swojego życia; wmawiał w siebie, że je zmarnował i roztrwonił, że przy całym olbrzymim wysiłku nie zdobył nic poza osiągnięciami fragmentarycznymi.

Francesco Melzi był świadkiem ostatnich chwil mistrza, o których opowiadał później najbliższemu znajomym. Treść tego opowiadania musiała dojść do uszu Vasariego, który zbudował własną hipotezę tych bolesnych i ciężkich chwil. Opisuje on, jak Leonardo* na łożu śmierci ubolewał, że „błuźnił przeciwko Bogu i ludziom, zaniedbując swoją sztukę”. Vasari, którego poza sztuką nic nie obchodziło, a właściwie nic poza malarstwem, i dla którego entuzjazm, z jakim Leonardo odnosił się do prac badawczych, był grzechem w stosunku do jego twórczego geniuszu, tłumaczył sobie ten żal umierającego jako żal z powodu nie namalowanych obrazów.

Taki był największy wysiłek, jakiego kiedykolwiek dokonano dla zbadania i wyjaśnienia zjawisk wszechświata, wysiłek pokonany śmiertelnością człowieka. Zupełnie wyjątkowy przebieg życia Leonarda, życia poświęconego pracy badawczej w każdej dziedzinie wiedzy, zakończył się, a nie zostały opublikowane nawet fragmenty jego wniosków. Ludzkość musiała na nowo odkrywać tajemnice, które on znał już, musiała badać na nowo ścieżki wydeptane i oznaczone przez niego, popełniając omyłki, do których on się już przyznał, i wpadać w pułapki, których jemu udało się uniknąć.

O tym musiał wiedzieć Leonardo w godzinie śmierci, kiedy po

jego poranej bruzdami twarzy ciekły łzy, najbardziej ciężkie i bolesne łzy, jakie kiedykolwiek ktoś mógł uronić nad swoimi nieprzebranymi możliwościami. W ciszy i w samotności, w przejmującej ciszy, jaka spłynęła do komnat, które już wkrótce miała nawiedzić śmierć, Leonardo do końca toczył swoją ostatnią walkę. Drugiego maja 1519 roku spojrzenie jego raz jeszcze spoczęło na otaczających go osobach, na znajomej twarzy młodego człowieka, którego przypadek z nim złączył, i na obliczu wiernego służącego, który wraz z nim udał się na dobrowolne wygnanie. A później oczy jego zamknęły się na zawsze – oczy, które daremnie wypatrywały Ziemi Obiecanej.

VIII

Leonardo odszedł od życia niezauważony; stary człowiek umierający z dala od swego kraju i od swych uczniów. Jedynymi żałobnikami, którzy szli za jego trumną, było paru ludzi, którzy utracili dobrego pana, i opłacony tłum biednych z najbliższego osiedla, którzy kołysali pochodniami i głośno zawodzili z powodu śmierci jakiegoś cudzoziemca. Tyle tylko o nim wiedzieli, że polecił wypłacić każdemu z nich po siedemdziesiąt tureńskich sous.

Może właśnie dlatego, że finał tego wielkiego życia był tak skromny, współcześni zaczęli ozdabiać jego ostatnie chwile. Vasari opisuje, że król we własnej osobie był obecny przy śmierci Leonarda i podtrzymywał własnymi rękoma głowę umierającego. „A duch jego, który był najbardziej wzniosły, wiedząc, że nie może go spotkać większy zaszczyt, oddał ostatnie tchnienie w ramiona króla.” W rzeczywistości Franciszek I w chwili śmierci Leonarda znajdował się daleko od Cloux. Poprzedniego dnia żona powiła mu drugiego syna na zamku Saint-Germain-en-Laye.

Kiedy Francesco Melzi doniósł królowi o śmierci Leonarda, Franciszek I, który w swoim młodym życiu poznał tylko radość, ogarnięty został głębokim smutkiem; płakał, czując, że śmierć tego człowieka oznacza lukę w jego niespokojnym życiu. Melzi opowiadał później przyjaciółom, jak bardzo król przejął się śmiercią Leonarda. A ponieważ były to łzy królewskie, Lomazzo poświęcił im następujący wiersz:

*Pianse mesto Francesco re di Francia
Quando il Melzi che
morto era gli disse
Il Vinci...¹*

¹ Franciszek, król Francji, płakał z żalu, kiedy Melzi opowiedział mu, że Vinci nie żyje. (wł.)

Dla młodego Francesca Melzi śmierć Leonarda, jakkolwiek był to naturalny i oczekiwany zgon człowieka znacznie starszego, stanowiła cios niepowetowany. Odczuwał żal *szczery i* głęboki. On również wiedział, o ile świat zubożał z powodu tej śmierci. Upłynął blisko miesiąc, zanim Melzi na tyle się opanował, że doniósł o zgonie braciom Leonarda. „Dla mnie był on jak gdyby najlepszym ojcem – pisał – jest rzeczą niemożliwą dla mnie wyrazić żal, jaki odczuwam z powodu jego zgonu. I dopóki będę żył, pozostanę pogrążony w ciągłym smutku. Będzie to słuszne, gdyż okazywał mi dzień po dniu najgorętsze uczucie i oddanie. Cios ten jest wielką stratą dla wszystkich, natura bowiem nie zdoła znowu stworzyć podobnego człowieka.”

Były to słowa młodego człowieka, mało co więcej niż przeciętnie utalentowanego, godnie jednak wyrażają one stratę, jaką poniosła ludzkość z powodu śmierci Leonarda – *la perdita di tal uomo quale non è più in podesta della natura.*

Jakiś zawistny, niszczycielski los prześladował Leonarda nawet po śmierci. Wkrótce na obcej ziemi, w której spoczywał, rozszalała się burza i przewaliła ponad cichą kaplicę w Amboise, gdzie leżał pomiędzy szczątkami francuskich książąt i ich dworzan, jak gdyby był jednym z nich. Pod sztandarem swych wyznań bracia rzucili się na siebie poświęcając szczęście doczesne na rzecz wiecznego zbawienia. Kościoły zostały zburzone, nagrobki zbezczeszczone, świeża krew poląła się na zwłoki wyrzucone z trumien. Zamek w Amboise stał się również widownią bratobójczych walk, jego jasne, białe kamienie zostały zbryzgane krwią.

Jeśli nawet grób Leonarda uniknął zniszczenia w czasie walk hugonotów, szczątki jego i tak mogły korzystać tylko z chwilowego spokoju. Burza Rewolucji Francuskiej ponownie uderzyła w książęce groby. Kościoły uległy zniszczeniu, a spokój zmarłych znowu został naruszony w imię nowych praw. Mało wiadomo o losach kaplicy w Amboise w okresie Wielkiej Rewolucji. Jeśli jednak nawet zapomniany grób Leonarda przetrwał i tę burzę, to padł w końcu ofiarą toporów i siekier, które zburzyły w roku 1808 zniszczoną i już nie nadającą się do użytku kaplicę. Wandale, którzy dokonali dzieła zniszczenia, posprzedawali płyty marmurowe i kamienie nagrobne, a nawet przetopili na metal ołowiane trumny. Z kaplicy pozostała jedynie kupka gruzu, dokoła której dzieci bawiły się piszczelami i czaszkami zmarłych, aż i te szczątki rozsypały się w popiół. Pewnej nocy miejscowy ogrodnik zgarznął porozrzucane szczątki i po ciemku pochował je. Zniszczone i rozrzucone, jak tyle własnych jego dzieł, śmiertelne szczątki Leonarda zmieszane zostały z kośćmi innych ludzi i z ziemią pod murawą parku w Amboise.

W wieku romantyzmu, kiedy wiedziano, jak wiele zawdzięczano zmarłym, poeta francuski, Arsène Houssaye, rozpoczął

poszukiwania szczątków Leonarda. Pomędzy szkieletami nieznanych osób natrafił na zbielele kości wysokiego mężczyzny i na dużą czaszkę, o której przypuszczano, że mogła zawierać mózg tego wielkiego geniusza. Houssaye ze zcją zebrał te szczątki i pogrzebał je w kaplicy St. Blaise, tej samej, nad której przedsiönkiem drobny król Karol VIII modlił się w wielkiej koronie. Na prostym kamieniu kryjącym śmiertelne szczątki może Leonarda, a może innej osoby, znajduje się napis owiany taką samą atmosferą niepewności, jaka przenikała życie artysty. Szczątki te stały się przedmiotem domysłów i przypuszczeń, podobnie jak przedtem życie i dzieła Leonarda.

*Sous cette pierre
reposent des ossements
recueillis dans les
fouilles de l'ancienne
chapelle royale d'Amboise
parmi lesquels on suppose
que se trouve la dépouille mortelle de
Léonard de Vinci*

Pod tym kamieniem
spoczywają kości
zebrane podczas
ekshumacji w dawnej
królewskiej kaplicy w Amboise,
pomiędzy którymi, jak przypuszcza się,
znajdują się śmiertelne szczątki
Leonarda da Vinci

SPIS TREŚCI

Rozdział pierwszy	
SEN O WIELKIM PTAKU	5
Rozdział drugi	
LATA OCZEKIWANIA	84
Rozdział trzeci	
TRIUMF OLBRZYMA	144
Rozdział czwarty	
„ZAPRAWDĘ POWIADAM WAM „JEDEN Z WAS WYDA MIĘ”	220
Rozdział piąty	
OBOJĘTNY OBSERWATOR	308
Rozdział szósty	
LOT WIELKIEGO PTAKA	371
Rozdział siódmy	
CZŁOWIEK – DZIEŁO SZTUKI	454
Rozdział ósmy	
MIASTO ROZCZAROWAŃ	540
Rozdział dziewiąty	
„MOGĘ PRACOWAĆ DALEJ”	607