



2 ARS LONGA

PRZEMIANY SZTUKI

OD SZPITALA NIEWINIĄTEK DO HUŚTAWKI FRAGONARDA

OD: **Beata Lewińska /
Wojciech Jerzy Kieler**
DLA: **Szkół Plastycznych**



ZABRONIONE JEST
PRZEKSZTAŁCANIE TREŚCI
BEZ ZADECLAROWANEJ
WARTOŚCI ARTYSTYCZNEJ

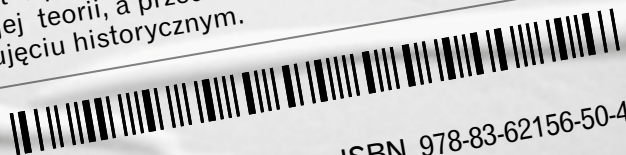


WARTOŚĆ ARTYSTYCZNA
KRAJ: PL

WAGA: 0,4 kg
WYMIARY: 168 × 240 × 19 mm

Podręcznik do historii sztuki 2 z 4

Historia sztuki jest przedmiotem szkolnym, którego zadaniem jest wprowadzenie uczniów w obszar dziejów sztuki oraz jej teorii, a przedmiotem poznania są sztuki wizualne w ujęciu historycznym.



ISBN 978-83-62156-50-4

Beata Lewińska
Wojciech Jerzy Kieler

Ars longa
Przemiany sztuki od Szpitala Niewiniątek
do *Huśtawki* Fragonarda

PODRĘCZNIK DLA LICEUM SZTUK PLASTYCZNYCH
I POLICEALNEGO STUDIUM PLASTYCZNEGO

Tom II

Spis treści

Redaktor prowadzący **Bożena Kawenczyńska**
Redaktor merytoryczny **Maria Płażewska**
Redakcja indeksów **Eliza Kostrzewa**
Redakcja językowa **Agnieszka Pietrasiewicz**
Fotoedytor **Weronika Strzelec**
Korekta **Bożena Hulewicz, Sylwia Kozak-Śmiech**
Redaktor techniczny **Ewa Matuszewska**

Recenzenci merytoryczno-dydaktyczni
Prof. dr hab. Ryszard Kasperowicz
Prof. dr hab. Artur Winiarski

Projekt layoutu, opracowanie graficzne **Jerzy Matuszewski**
Projekt okładki **Jakub Dobosiewicz**
Skład **Profika Studio Graficzne, Warszawa**

Copyright by Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 2022
ul. Mikołaja Kopernika 36/40, 00-924 Warszawa

ISBN 978-83-62156-50-4 (wersja drukowana)
ISBN 978-83-62156-51-1 (wersja elektroniczna online)

Druk i oprawa **Grafix Centrum Poligrafii**
ul. Bora Komorowskiego 24
80-377 Gdańsk

ROZDZIAŁ I

Sztuka renesansu we Włoszech

1. Tło historyczne przemian w sztuce	7
2. Poglądy estetyczne	11
3. Architektura	15
Architektura XV wieku	
Architektura rzymska XVI wieku	
Architektura Wenecji i Vicenzy w XVI wieku	
4. Rzeźba	35
Rzeźba wieków XV i XVI	
Rzeźbiarska twórczość Michała Anioła	
5. Malarstwo	48
Malarstwo florenckie XV wieku	
Malarstwo XV wieku w innych miastach Włoch	
Leonardo da Vinci	
Malarska twórczość Michała Anioła	
Rafaël i inni malarze XVI wieku	
Malarstwo weneckie końca XV i początku XVI wieku	
Tycjan	
Malarstwo weneckie drugiej połowy XVI wieku	

ROZDZIAŁ II

Sztuka manieryzmu we Włoszech

1. Tło historyczne przemian w sztuce	97
2. Poglądy estetyczne	99
3. Architektura	101
4. Rzeźba	103
5. Malarstwo	105

ROZDZIAŁ III

Sztuka renesansu i manieryzmu w innych krajach Europy

1. Tło historyczne przemian w sztuce	111
2. Poglądy estetyczne	113
3. Architektura	116
Architektura w Niderlandach w XVI wieku	

Architektura we Francji w XVI wieku	
Architektura w krajach niemieckich	
4. Rzeźba	123
5. Malarstwo	125
Malarstwo niemieckie XV i XVI wieku	
Malarstwo francuskie XVI wieku	
Malarstwo niderlandzkie El Greco	
Malarstwo na dworze w Pradze	
6. Grafika	145

ROZDZIAŁ IV

Sztuka renesansu i manieryzmu w Polsce

1. Tło historyczne przemian w sztuce	149
2. Poglądy estetyczne	151
3. Architektura	153
4. Rzeźba	166
5. Malarstwo	170
6. Rzemiosło artystyczne	176

ROZDZIAŁ V

Sztuka baroku we Włoszech

1. Tło historyczne przemian w sztuce	179
2. Poglądy estetyczne	182
3. Architektura	187
Giovanni Lorenzo Bernini, Francesco Borromini i inni architekci rzymscy	
Architektura w innych miastach Włoch	
4. Rzeźba	197
Rzeźbiarska twórczość Giovanniego Lorenza Berniniego	
Nurt klasycyzujący	
5. Malarstwo	204
Caravaggio i włoscy caravaggioniści	
Szkoła bolońska i barok klasycyzujący	
Malarstwo iluzjonistyczne	

ROZDZIAŁ VI

Sztuka baroku w Hiszpanii

1. Tło historyczne przemian w sztuce	219
2. Poglądy estetyczne	221
3. Architektura	224
4. Rzeźba	227
5. Malarstwo	228
Diego Velázquez	

ROZDZIAŁ VII

Sztuka baroku we Francji i w Anglii

1. Tło historyczne przemian w sztuce	237
2. Poglądy estetyczne	239
3. Architektura	242
Architektura sakralna	
Architektura rezydencjonalna	
4. Rzeźba	250
Nurt barokowy	
Nurt klasycyzujący	
5. Malarstwo	253
Nurt klasycyzujący	
Nurt caravaggionistyczny	
6. Rzemiosło artystyczne	261

ROZDZIAŁ VIII

Sztuka baroku we Flandrii i w Holandii

1. Tło historyczne przemian w sztuce	263
2. Poglądy estetyczne	265
3. Architektura	268
4. Rzeźba	270
5. Malarstwo	272
Peter Paul Rubens	
Inni malarze flamandzcy	
Malarze holenderscy	
Rembrandt	
Jan Vermeer van Delft	
6. Grafika	303

ROZDZIAŁ IX

Sztuka rokoka we Francji, Włoszech i w Anglii

1. Tło historyczne przemian w sztuce	305
--------------------------------------	-----

2. Poglądy estetyczne	308
3. Architektura	310
4. Rzeźba	312
5. Malarstwo	314
Malarstwo francuskie	
Malarstwo weneckie	
Malarstwo angielskie	
6. Grafika	330
7. Rzemiosło artystyczne	331

ROZDZIAŁ X

Sztuka baroku i rokoka w innych krajach Europy

1. Tło historyczne przemian w sztuce	333
2. Poglądy estetyczne	335
3. Architektura	337
Architektura w krajach niemieckich	
Architektura w Rosji	
4. Rzeźba	347
5. Malarstwo	349
6. Rzemiosło artystyczne	350

ROZDZIAŁ XI

Sztuka baroku i rokoka w Polsce

1. Tło historyczne przemian w sztuce	353
2. Poglądy estetyczne	355
3. Architektura	358
Architektura wczesnego baroku	
Architektura dojrzałego baroku	
Architektura późnego baroku i rokoka	
4. Rzeźba	373
Nurt włoski	
Nurt klasycyzujący	
Rzeźba rokoka	
5. Malarstwo	380
Nurt włoski	
Nurt niderlandzki	
Nurt klasycyzujący	
Malarstwo późnego baroku i rokoka	
6. Grafika	390
7. Rzemiosło artystyczne	392
Indeks terminów	395

Drogie Uczennice i drodzy Uczniowie szkół plastycznych!

Mieliście okazję zapoznać się z pierwszym tomem podręcznika ARS LONGA. Obecnie do Waszych rąk trafia drugi tom obejmujący zagadnienia dotyczące sztuki nowożytnej: renesansu, manieryzmu, baroku i rokoka, czyli czasów od XV do ok. połowy XVIII wieku. Omawiany okres jest znacząco krótszy od poprzedniego, w którym poznaliście sztukę od paleolitu do końca wieków średnich. Z punktu widzenia europejskiej kultury jest on jednak bardzo istotny, wtedy bowiem dokonały się przemiany, które ugruntowały naszą tradycję kulturową. Zasadniczą różnicą jest to, że w poprzednim okresie autorzy dzieł często pozostawali dla nas anonimowi. Od czasów renesansu liczba ważnych dla dorobku kulturowego twórców znacznie jednak wzrosła i nie byli już oni bezimienni.

Zadaniem podręcznika jest pokazanie Wam, jak zmieniała się sztuka w ciągu wspomnianych kilku wieków. Publikacja przybliży też twórczość wybitnych artystów i ich najbardziej znane dzieła. Jeśli historia sztuki będzie Waszym przedmiotem maturalnym, znajdziecie w tym podręczniku niezbędne wiadomości, które pozwolą Wam pomyślnie zdać egzamin. Jako uczniowie szkół plastycznych, przygotowujecie się także do egzaminu dyplomowego, który w części teoretycznej obejmuje zagadnienia z historii sztuki. Dzięki zaproponowanym zadaniom będziecie mogli ćwiczyć umiejętności określone w standardach wymagań egzaminacyjnych.

Podręcznik jest tak skonstruowany, aby informacje płynęły wielotorowo, stanowi więc kompendium wiedzy, które ułatwi Wam poszukiwanie informacji na wybrany temat i ćwiczenie umiejętności opisywania oraz analizowania dzieł architektury i sztuk plastycznych. W publikacji – oprócz tekstu podstawowego i ilustracji z komentarzami – zamieszczone są informacje o: cechach stylu właściwych opisywanemu środowisku artystycznemu lub twórcy; technikach, które były zapoczątkowane lub szczególnie cenione w danym okresie; podstawowych funkcjach, jakie wówczas pełniła sztuka; najważniejszych motywach ikonograficznych i popularnych ornamentach; słownictwie przydatnym przy analizie dzieł; artystach, ich życiu i twórczości; najważniejszych muzeach, galeriach i kolekcjach dzieł sztuki. W podręczniku znalazły się także: opatrzone komentarzem cytaty z dziedziny estetyki lub wypowiedzi twórców, które ułatwią Wam zrozumienie charakteru i znaczenia sztuki w danym okresie; dodatkowe informacje przeznaczone dla szczególnie dociekliwych; wykazy dzieł, które nie są tutaj zilustrowane, ale należałoby je zobaczyć, sięgając do popularnych na rynku opracowań, oraz zadania, które sprawdzą Waszą wiedzę i umiejętności.

Życzymy przyjemnej i owocnej nauki!

Autorzy

SZTUKA RENESANSU
WE WŁOSZECH

Korzystając z podręcznika, możecie się nauczyć:

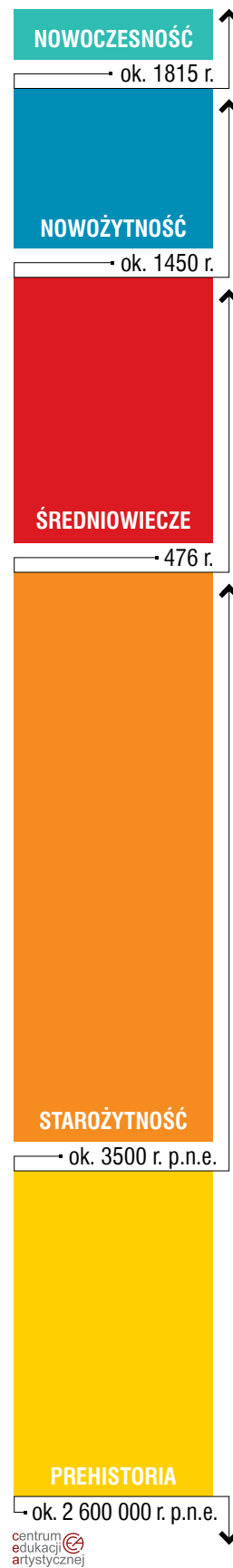
- przedstawiać chronologię sztuki renesansowej, manierystycznej, barokowej i rokokowej,
- porównywać poznane okresy i style oraz poznać ich wzajemne oddziaływania,
- uwzględniać źródła inspiracji, wyjaśniać, jaki wpływ na kształt dzieła sztuki miały wydarzenia historyczne i kulturalne, poglądy estetyczne oraz mecenat artystyczny,
- rozróżniać dyscypliny sztuki oraz techniki artystyczne, przypisywać określone techniki poznanyim artystom,
- poprawnie stosować poznane terminy i pojęcia z zakresu historii sztuki,
- rozpoznawać podstawowe gatunki, określać tematykę dzieła sztuki i wskazywać źródła ikonograficzne,
- nazywać środki artystyczne stosowane przez twórców,
- identyfikować najbardziej reprezentatywne i najsłynniejsze dzieła oraz przyporządkowywać je właściwym autorom lub stylom, w obrębie których powstały,
- rozpoznawać najwybitniejszych twórców sztuki nowożytnej, określić czas, w którym żyli,
- odróżniać, dzięki podanym datom życia, artystów, którzy mają takie samo nazwisko lub przydomek,
- identyfikować podstawowe motywy ikonograficzne,
- analizować teksty pisarzy, filozofów i artystów, interpretując je i wskazując wpływ tych wypowiedzi na charakter sztuki oraz na kształt dzieł nowożytnych,
- wyjaśniać, na czym polegał wpływ krytyki na kształt dzieła w sztuce nowożytnej,
- poddawać krytycznej ocenie dzieła i zjawiska w sztuce,
- oddzielać faktografię od autorskiej interpretacji i analizy w publikacjach z zakresu historii sztuki,
- formułować własne zdanie na temat zjawisk w sztuce,
- kojarzyć dzieło z miejscem, w którym ono się znajduje (miasta, kościoły, muzea, galerie), krajami (co jest podane poza ich stolicami oraz miejscowościami w Polsce),
- opisywać i analizować dzieła, uwzględniając ich cechy formalne,
- poznawać wkład kultury polskiej w dziedzictwo światowe i dzieła kultury światowej, które znajdują się na terenie Polski.



Dzieła obce w Polsce lub oryginalne



Obiekty polskie znaczące w kulturze światowej



XV w.

XVI w.

- 1401 r. konkurs na drugie drzwi do bazyliki w Florencji
- ok. 1440 r. pierwsze użycie ruchomej czcionki przez Johanna Gutenberga
- 1445 r. dotarcie portugalskich żeglarzy do ujścia Senegalu w Afryce, początek wielkich odkryć geograficznych
- 1453 r. upadek Konstantynopola
- 1492 r. odkrycie Ameryki przez Krzysztofa Kolumba
- 1517 r. wystąpienie Marcina Lutra
- 1527 r. zdobycie i złupienie Rzymu przez armię cesarską
- 1545 r. początek soboru trydenckiego

1. TŁO HISTORYCZNE PRZEMIAN W SZTUCE

Podczas gdy w niemal całej Europie rozwijała się jeszcze sztuka **średniowiecza**, a w niektórych krajach był to nawet czas jej największego rozkwitu, we **Włoszech** zaczął się już **renesans (odrodzenie)**. Rozpoczyna on epokę, którą historycy nazwali **nowożytnością**. Renesans nie ma wyraźnego początku ani końca. Na jego rozwój wpłynęły wyprawy krzyżowe. Pobudziły one potrzebę poznawania nowych ziem wraz z ich bogactwem materialnym i niematerialnym. Przyczyniły się też do rozwoju miast i bogacenia się mieszczaństwa dzięki handlowi. Wszystko to wpłynęło na ukształtowanie się nowej struktury społecznej, co zwiastowało koniec dominacji feudalizmu. W historii powszechnej za początek renesansu przyjmuje się różne daty. Najczęściej wiąże się go z rokiem zdobycia przez Turków Konstantynopola (1453). Na dworach cesarzy bizantyńskich i w kościołach obrządku greckiego nauka, kultura i sztuka kwitły od wielu wieków. Przejęcie władzy przez Turków spowodowało ich gwałtowny upadek, a emigrujący uczeni i artyści najchętniej byli przyjmowani we Włoszech, gdzie sytuacja polityczna sprzyjała rozwojowi nauki oraz twórczości. Wówczas nie było to jedno państwo,

lecz liczne miasta-państwa o różnych ustrojach politycznych, m.in.: Republika Florencka, Królestwo Neapolu, Republika Wenecka, Księstwo Mediolanu oraz Państwo Kościelne. Rywalizowały one nie tylko na gruncie polityki, lecz także na polu nauki i sztuki. To właśnie we Włoszech funkcjonowało ponad 20 uniwersytetów, a niektóre, jak te w Bolonii i Padwie, sławą i znaczeniem nie miały sobie równych w Europie poza paryską Sorboną.

Istotne dla renesansu jest też wynalezienie **druku** przez **Johanna Gutenberga**, co znacząco wpłynęło na dostęp do wiedzy. Badacze nie są jednak zgodni co do daty pierwszego użycia ruchomej czcionki. Najczęściej przyjmuje się, że nastąpiło to między rokiem 1440 a 1450. Za inną datę początku renesansu uważa się odkrycie Ameryki przez Krzysztofa Kolumba (1492).

Wszystkie te daty są symboliczne ze względu na płynność przejścia od średniowiecza do renesansu. Długo w literaturze i sztuce panowały formy mieszane, czego przykładem w dziedzinie literatury jest twórczość Dantego Alighieri, który do niedawna był uważany za twórcę z pogranicza średniowiecza i renesansu, a obecnie powszechnie uznaje się go za pisarza średniowiecznego. Podobne kontrowersje dotyczą prób klasyfikacji twórczości Francesca Petrarci i Giovanniego Boccaccia związanych z kręgiem włoskich **humanistów**. Omówiona w poprzednim tomie twórczość **Giotta di Bondone** przypadła wprawdzie na średniowiecze, ale zauważono w niej nowe **protorenesansowe** formy, które miały istotny wpływ na kształtowanie się malarstwa renesansowego.

Początek renesansu jako stylu w sztukach plastycznych wyznacza ogłoszony w 1401 roku konkurs na **drzwi** (drugie – północne) do **baptysterium** we **Florencji**. Byłaby to data najwcześniejsza z wyżej wymienionych. Wówczas powstało dzieło, w którym połączono

zainteresowanie **antykiem**, fascynację anatomią i próbę odtworzenia trójwymiarowej przestrzeni. Tematem konkursowym miała być wykonana w **złoconym brązie** scena Ofiarowania Izaaka wkomponowana w formę gotyckiego czteropłatk, na wzór kwater pierwszych drzwi – dzieła Andrei Pisana. W konkursie wzięło udział siedmiu artystów, ale zachowały się tylko dzieła **Filippa Brunelleschiego** i **Lorenza Ghibertiego**. Praca Brunelleschiego była interesująca ze względu na sposób pokazania postaci w **skrótach perspektywicznych**. Przedstawione sylwetki nie tworzyły jednak tak integralnej kompozycji, jak w rzeźbie Ghibertiego, który skoncentrował się na oddaniu napięcia towarzyszącego scenie. Nagi Izaak w dziele Ghibertiego wzorowany był na antycznych **aktach**, a w tle sceny został ukazany fragment górskiego pejzażu. Cała kompozycja była łatwiejsza do wykonania pod względem technicznym, nie wymagała odlewania tak wielu elementów osobno i łączenia ich, jak w dziele konkurenta. Z tego powodu w konkursie zwyciężył Ghiberti, który ostatecznie wykonał drzwi.

Data końca renesansu także jest dla historyków sporna. Niektórzy uważają, że skończył się on wraz z wystąpieniem **Marcina Lutra** w 1517 roku. Dla Rzymu przyjmuje się najczęściej rok 1527, który wiąże się ze zdobyciem i złupieniem tego miasta przez niemiecko-hispańskie wojska cesarza Karola V (wł. *sacco di Roma*). Można spotkać też pogląd, że koniec renesansu pokrywa się z początkiem soboru trydenckiego (1545). Większość badaczy łączy jednak koniec renesansu z rokiem 1600, mimo że data ta jest umowna. Sztuka renesansu przypada więc na wiek XV, we Włoszech nazywany **quattrocento**, oraz na wiek XVI – **cinquecento**. Trzeba dodać, że w XVI wieku we Włoszech – równoległe do renesansu – rozpoczęły się przemiany w sztuce, które historycy sztuki nazwali **manieryzmem**, a u schyłku tego stulecia narodził się **barok**.

Sam termin *renesans* (fr. *renaissance* – ‘odrodzenie’) często rozumiany jest jako odrodzenie antycznej nauki i antycznych form w sztukach plastycznych. Najważniejszym źródłem inspiracji dla twórców renesansu była więc sztuka starożytnej Grecji i Rzymu odkrywana w tych aspektach, które w średniowieczu nie były szerzej uwzględniane. Odrodzenie antyku przejawiało się nawiązaniem do form starożytnych (np. porządki architektoniczne), sięganiem po tematy wywiedzione z antyku (np. sceny mitologiczne) oraz zainteresowaniem grecką filozofią, przede wszystkim teoriami Pitagorasa, Platona, Arystotelesa, Epikura oraz stoików.

W wiekach XV i XVI ambicją nie tylko królów i książąt, lecz także bogacącego się mieszczaństwa było tworzenie ośrodków nauki, kultury i sztuki. Także **Kościół katolicki** – reprezentowany przez papieża, wysokich dostojników oraz zgromadzenia zakonne – przyczyniał się do rozwoju kultury. W dalszym ciągu istniały **cechy** i gildie, ale z punktu widzenia artysty miały one mniejsze znaczenie, ponieważ odrodziło się i funkcjonowało na szerszą skalę zjawisko **mecenatu**, czyli opieki nad twórcami. Wyrażała się ona nie tylko w zamówieniach, które były podstawą bytu artystów, lecz także we wspieraniu ich rozwoju intelektualnego. Zgromadzeni na dworach mecenasów filozofowie, teolodzy, pisarze i artyści toczyli dyskusje na temat sztuki i wzajemnie się inspirowali.

Renesans to czas ludzi światłych i wszechstronnie wykształconych. Większość twórców zajmowała się kilkoma dziedzinami sztuki, a niekiedy też nauki. Uczeń także nie ograniczał się do jednej dziedziny, dlatego w powszechnym użyciu jest określenie **człowiek renesansu** (wł. *l'uomo universale*), czyli człowiek wszechstronny.

Zjawisko mecenatu zmieniło pozycję artysty, m.in. umożliwiając twórcom przemieszczanie się, a w związku z podróżami zdobywanie nowej wiedzy i rozwijanie umiejętności. We **Florencji**, w której idee humanizmu pojawiły się najwcześniej, wybitnymi mecenasami sztuki byli członkowie rodu **Medyceuszy**. A wśród nich starannie wykształcony **Lorenzo de Medici** (1449–1492), zwany Wawrzyńcem Wspaniałym (wł. *Lorenzo il Magnifico*), który uczynił z Florencji centrum kulturalne i naukowe.



Filippo Brunelleschi *Ofiarowanie Izaaka*

Lorenzo Ghiberti *Ofiarowanie Izaaka*

Reliefy o zbliżonej wielkości ok. 40 x 47 cm znajdują się w Muzeum Narodowym Bargello (Museo Nazionale del Bargello) we Florencji.

Drugim ważnym ośrodkiem kultury i nauki był **Rzym**, gdzie mecenas sprawowali przede wszystkim papieże, a zwłaszcza **Mikołaj V**, który rozpowszechnił tutaj idee humanizmu, **Juliusz II** z rodu della Rovere oraz **Leon X** z rodu Medyceuszy. Za ich pontyfikatów kwitła sztuka. Rozbudowano pałace papieskie, ozdobiono freskami Kaplicę Sykstyńską i zaczęto budować nową Bazylikę Świętego Piotra. Mecenas rozwijał się także w innych miastach. Artystów wspierali książęta **Mediolanu** – rodzina **Sforzów**, książęta **Mantui** z rodu Gonzaga oraz książęta d'Este w **Ferrarze**. Natomiast w **Wenecji** mecenasami byli dożowie i patrycjat miejski.

Mecenas odegrał ogromną rolę w rozwoju indywidualizmu w nauce, kulturze i sztuce. Artysta, który był zapraszany na dwór, mógł poczuć się kimś wyjątkowym. Wykonywał już nie tylko zlecenia mecenasów, ale coraz częściej oferował dzieła gotowe, które tworzył nie według sugestii opiekuna, lecz zgodnie z własnym zamierzeniem i potrzebą ekspresji. Indywidualność artysty dobrze oddaje obraz **Andrei del Verrocchia Chrzest Chrystusa**. Miejsmem, gdzie adepci architektury oraz sztuk plastycznych zdobywali umiejętności warsztatowe, były pracownie starszych i bardziej doświadczonych artystów. Wraz z mistrzami realizowali zamówienia, które niekiedy wymagały pracy wielu rąk. Najzdolniejsi usamodzielniali się i tworzyli własne pracownie.



Andrea del Verrocchio Chrzest Chrystusa
Obraz powstał ok. 1470 roku we Florencji. Został namalowany farbą olejno-temperową na desce

o wymiarach 1,52 x 1,80 m. Przedstawia Chrystusa stojącego w rzece Jordan, odbierającego chrzest z rąk św. Jana Chrzciciela, któremu towarzyszą dwaj aniołowie. Anioł po lewej oraz pejzaż w tle są dziełem młodego ucznia Verrocchia – Leonarda da Vinci. Partie namalowane przez Verrocchia zostały oddane zgodnie z linearną tradycją tokańskiego malarstwa. Na tym tle wyróżnia się doskonałość opracowania fragmentów stworzonych przez Leonarda, a przede wszystkim niezwykle miękki modelunek twarzy anioła. Często powtarzana anegdota zapisana przez żyjącego w XVI wieku Giorgia Vasarię, twórcę *Żywotów najsłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, głosi, że umiejętności siedemnastoletniego Leonarda stały się powodem, dla którego Verrocchio porzucił malarstwo, skupiając się odtąd na rzeźbie. Mimo że dziś opowieści tej nie daje się wiary (anegdoty o zbliżonej treści dotyczyły też innych artystów), jest ona świadectwem tego, iż w czasach renesansu zdecydowanie wyżej ceniono indywidualność artystyczną niż wierne kopiowanie stylu mistrza. Obraz znajduje się w Galerii Uffizi (Galleria degli Uffizi) we Florencji.

DLA DOCIEKLIWYCH

- Nowożytność zdaniem historyków obejmuje czas od narodzin renesansu po kongres wiedeński (1815). Nie wszyscy jednak wiążą tę datę z końcem epoki. Historycy sztuki uznają natomiast, że schyłek nowożytności przypada na koniec klasycyzmu.
- Termin *mecenas* pochodzi z czasów starożytnego Rzymu. Wywodzi się od nazwiska wszechstronnie wykształconego Caiusa Cilniusa Maecenas zwanego z dworem Oktawiana Augusta. Wspierał on materialnie twórców, m.in. Horacego i Wergiliusza.

SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień wydarzenie artystyczne, które miało istotny wpływ na rozwój nowych form w renesansie.
2. Odpowiedz, dlaczego nie można jednoznacznie określić daty początku i końca renesansu.
3. Wyjaśnij termin *mecenas* i wskaż jego przykłady w czasach renesansu.

2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Żaden twór rzeźbiarstwa ani malarstwa, ani rzemiosła artystycznego nie powstanie bez umysłu; to umysł decyduje o nich wszystkich”.

Mikołaj z Kuzy

„Sztuki zawdzięczają swoją doskonałość i wykończenie sile matematyki, zdolnościom liczb, miar i wag, które bardziej niż wszystko inne opierają się na rozumie”.

„Cechą piękna jest to, że przywabia do siebie i porywa. [...] Piękno, gdziekolwiek się pojawi przed nami – podoba się i spotyka z pochwałą, gdyż odpowiada idei piękna nam wrodzonej i pod każdym względem jest z nim zgodne”.

Marsilio Ficino

„Przystoi nam, o ile mamy tylko sposobność we wszystkim, w czym daje nam przykład natura, postępować zgodnie z jej wzorem. Tak artysta stara się, by narysowana postać, która sama w sobie nie jest niczym, jak tylko niewielką ilością farby sztucznie nałożoną na deskę, była podobną tej, którą tworzy natura”.

Giovanni Boccaccio

„Jeśli człony ciała będą proporcjonalne do szerokości twarzy, to kształt ich będzie piękny, nawet jeśli same człony nie były piękne. Bo jedynie proporcjonalność stanowi o pięknie”.

Lorenzo Ghiberti

„Uczcie się robić postać ludzką, bo w niej zawarta jest wszelka miara i proporcja dla kolumn, a także dla innych rzeczy. [...] Przyczyna, dla której łuki pełne są piękniejsze od ostrych, nie ulega wątpliwości [...]”.

Filarete

„Sztuka budowania polega cała na rysunku i wykonaniu. Istota i zasady rysunku zawierają się w znajomości rysowania i łączenia w sposób dobry i doskonały linii i kątów, z jakich składa się fasada budowli”.

„[...] piękno jest harmonią wszystkich części dostosowanych do siebie i będących w zgodzie i proporcji z tym dziełem, w którym się znajdują tak, żeby nic dodać, ani ująć, ani nie zmienić, żeby nie zepsuć całości”.

Leone Battista Alberti

„Szczytowym osiągnięciem malarza jest dokonać tego, aby powierzchnia płaska ukazała ciała wypukłe i występujące z owej płaszczyzny. Ten, kto przewyższa innych w tej sztuce, zasługuje na największą pochwałę, a takie osiągnięcie, a raczej korona tej wiedzy, rodzi się z cieni i światła – lub jeśli wolisz – z jasności i ciemności”.

Leonardo da Vinci

Nowożytną filozofię, a także **estetykę** zapoczątkowali wybitnie uzdolnieni i wykształceni **włoscy humaniści**, którzy byli oczarowani **antykiem**. Inspirowali się nim zarówno dostojnicy kościoła, jak i pisarze świeccy, łącząc filozofię chrześcijańską z antyczną, a także z **mitologią**.

Twórcy nie negowali tego, co było istotne w **średniowieczu**, lecz nadawali temu inną wartość. Filozofowie renesansu wychodzili z założenia, że chociaż człowiek nie jest w stanie pojąć Boga, może się nauczyć poznawać Go przez **symbole**. Świat materialny postrzegany zmysłami jest bowiem odzwierciedleniem tego niematerialnego.

U schyłku średniowiecza filozofia była oparta na dwóch koncepcjach filozoficznych: **arystotelizmie** i **platonizmie**. W renesansie dominującym nurtem stał się platonizm, zwany także **neoplatonizmem renesansowym**, choć istnieli też zwolennicy filozofii Arystotelesa. Neoplatonicy studiowali klasyczną łacinę i grekę, co przyczyniło się do odnowy nauki i filozofii **starożytnej**, a także antycznej poezji i sztuki. Wypracowali wzorzec **człowieka renesansu**, który rozwijał swoją kreatywność w wielu różnych dziedzinach, osiągając w ten sposób pełnię człowieczeństwa.

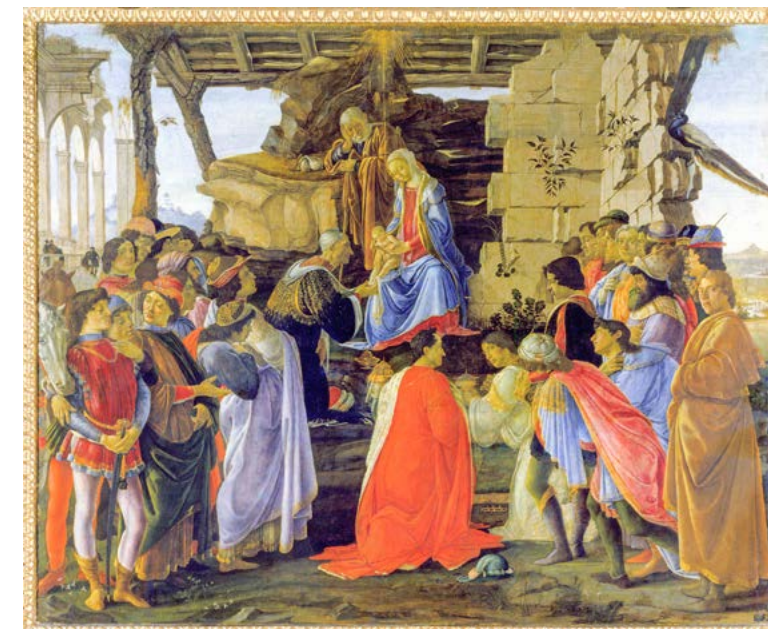
W wyniku fascynacji filozofią neoplatońską otwarto we **Florencji** w 1462 roku **Akademiię Platonską**. Powstała ona z inicjatywy **Cosima de Medici**, zwanego **Starszym**, twórcy potęgi rodu **Medyceuszy**. W kręgu akademii tłumaczono teksty Platona, a filozofowie, tacy jak **Marsilio Ficino** i **Giovanni Picó della Mirandola**, głosili kult fizycznego piękna, które jest odbiciem bezcielesnej doskonałości.

Potomek Cosima, **Lorenzo il Magnifico** (1449–1492), przejął opiekę nad akademią i skupił wokół siebie najwybitniejszych filozofów, poetów i artystów, a wśród nich **Leonarda da Vinci** i **Sandra Botticellego**, który na obrazie **Pokłon Trzech Króli** sportretował m.in. trzy pokolenia **mecenasów**. Na dworze Lorenza de Medici zaczynał też tworzyć **Michał Anioł**. Uczni i artyści zgromadzeni wokół Lorenza zgłębiali filozofię starożytną, łącząc ją z filozofią chrześcijańską (świat wartości boskich z wartościami ludzkimi). Podobnie rzecz się miała z mitologią. Postacie antycznych bogów i bohaterów były rozumiane jako **alegorie** wartości uniwersalnych, np. miłości, dobra, piękna, mądrości. Powrót artystów do zasad estetyki antyku określa się jako **klasycyzm**. Nowe idee zaczęły przenikać do pozostałych części Włoch, a także innych państw europejskich.

Ważny dla rozwoju sztuki stał się też dwór księcia **Federica da Montefeltra** w **Urbino**, na którym działały takie osobistości, jak **Leone Battista Alberti**, **Baldassare Castiglione** oraz **Piero della Francesca** – autor obrazu **Biczowanie Chrystusa** uważanego za jedno z arcydzieł malarstwa renesansowego i przykład estetyki tego okresu.

Sandro Botticelli **Pokłon Trzech Króli**

Obraz namalowany temperą na desce o wymiarach 1,34 x 1,13 m powstał ok. roku 1475. Pod postaciami monarchów ze Wschodu i otaczających ich dworzan sportretował przedstawicieli trzech pokoleń rodu Medyceuszy, a także filozofów i poetów z ich otoczenia, takich jak Giovanni Picó della Mirandola oraz Angelo Poliziano. Po prawej stronie zamieścił autoportret w miodowym płaszczu. Obraz znajduje się w Galerii Uffizi we Florencji.



Piero della Francesca **Biczowanie Chrystusa**

Dzieło powstało ok. 1455 roku, zostało namalowane farbą olejno-temperową na desce o wymiarach 84,50 x 58,40 cm. Kompozycja oparta jest

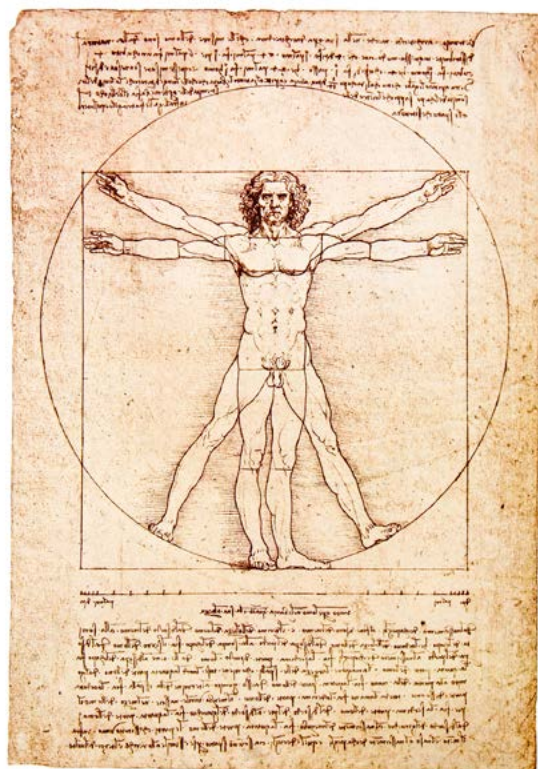
na zasadach złotego podziału, odnosi się więc do antycznych zasad piękna klasycznego. Artysta zastosował perspektywę linearną z jednym punktem zbiegu na linii horyzontu i mistrzowsko wyznaczonymi

planami. Różne są interpretacje tematyki obrazu. Postacie Chrystusa i jego oprawców zostały przedstawione na dalszym planie, a na pierwszym, po prawej, znajduje się prawdopodobnie przyrodni brat księcia Urbino wraz ze zdradzieckimi doradcami, którzy przyczynili się do jego śmierci. Inna hipoteza głosi, że przedstawiono tu Judasza albo cesarza bizantyńskiego szukającego wsparcia dla zagrożonego przez Turków Konstantynopola. Istnieje też interpretacja sceny jako snu św. Hieronima, w którym był on chłostany za czytanie utworów pisarzy antycznych. Zgodnie z takim odczytaniem postacie na pierwszym planie przedstawiałyby Horacego, Wergiliusza i Cicerona. Obraz znajduje się w Galerii Narodowej Marche (Galleria Nazionale delle Marche) w Urbino.

W czasach renesansu zmieniła się pozycja człowieka w świecie. W średniowieczu tworzono na chwałę Boga. W renesansie człowiek, jako najdoskonalszy twór boski, zyskał szczególną wartość zarówno w aspekcie duchowym, jak i cielesnym. Maksymą, która przyświecała humanistom i artystom włoskim, były słowa Terencjusza, rzymskiego komediopisarza z II wieku: „Człowiekiem jestem i nic, co ludzkie, nie jest mi obce”. Humanisci stworzyli podstawy nowożytnego indywidualizmu. Koncentrowali uwagę na sprawach ludzkich, godności człowieka i jego wolności. Propagowali rozwój fizyczny, psychiczny i intelektualny oraz harmonijne współżycie w społeczeństwie. Podkreślali, jak wielkie są możliwości ludzkiego rozumu, doceniali wartość wiedzy o świecie i potrzebę jej zdobywania. Wszystko to miało wpływ na sztukę, która była postrzegana jako metoda poznawania i opisywania świata.

Człowiek, jako temat dzieła sztuki, wywołał niespotykane od czasów antyku zainteresowanie. Spowodowało to fascynację anatomią. Przeprowadzono pierwsze, wciąż jeszcze nielegalne, sekcje zwłok, by poznać zasady rządzące ludzkim ciałem. Chętnie rzeźbiono i malowano akty. Nagość miała ukazywać piękno dzieła, które stworzył Bóg. Przedstawienie ciała ludzkiego nie opierało się jedynie na obserwacji. Artyści, poszukując idealnych proporcji, starali się je podporządkować prawom matematyki.

Jeden z najwybitniejszych humanistów – Mikołaj z Kuzy – głosił, że doskonałość Boga odzwierciedla się w matematyce. W porządku i harmonii koła i figur stereometrycznych widziano odbicie doskonałości boskiej. Zgodnie z tzw. wielką teorią wywodzącą się z antyku uważano, że o porządku decyduje liczba. Właściwe liczby wyznaczają proporcje, a te odpowiadają za harmonię, która decyduje o pięknie. Piękno dla artystów renesansu było więc z jednej strony wartością wymierną, z drugiej odzwierciedleniem boskiego ładu.



Leonardo da Vinci Człowiek witruwiański

Rysunek z ok. 1490 roku, wykonany piórkem i ołówkiem na papierze o wymiarach 25,50 x 34,30 cm, przedstawia nagiego mężczyznę wpisanego w dwie figury: kwadrat i koło – uważane w renesansie za doskonałe. Pracy towarzyszy inskrypcja, z której wynika, że jest to ilustracja do książki III traktatu Witruwiusza *O architekturze ksiąg dziesięć*. Leonardo zwrócił uwagę, że wysokość dorosłego człowieka odpowiada w przybliżeniu długości jego rozłożonych ramion, mierzonej od czubków palców. Według Witruwiusza równała się ona dziesięciu modułom, z których jeden moduł był długością głowy. Rysunek, nazywany też *Homo Quadratus* (łac. 'człowiek kwadratowy'), znajduje się w Gallerii Akademii (Galleria dell'Accademia) we Florencji.

Aby artysta mógł zdobyć uznanie, musiał prezentować wysoki poziom wiedzy opartej na studiach antyku. Dotyczyło to zarówno architektury i rzeźby, jak też traktatów teoretycznych. Na przykład, odkrywając na nowo dzieło Witruwiusza, twórca stawał się uczonym, a jego praca była wynikiem głębokich przemyśleń i interpretacji dzieł filozofów i estetyków starożytnych. Pisano traktaty oparte na ich poglądach. Leone Battista Alberti napisał *De re aedificatoria libri decem* (łac. 'Dziesięć ksiąg o sprawach budownictwa'), utwór wzorowany na traktacie Witruwiusza, a następnie *De pictura* (łac. 'O malarstwie'), w którym po raz pierwszy sformułował nowożytne naukowe zasady **perspektywy linearnej** oraz wprowadził siatkę ułatwiającą jej wykreślanie. Artysta, który przede wszystkim zasłynął jako architekt, uważał, że malarstwo jest najtrudniejszą ze sztuk, ponieważ jego zadaniem jest przeniesienie i jak najdoskonalsze odwzorowanie świata trójwymiarowego na płaszczyźnie dwuwymiarowej. Osiąganie najdoskonalszej **iluzji** rzeczywistości było celem, do którego droga wiodła poprzez zdobywanie wiedzy dotyczącej **środków artystycznych**.

Leonardo da Vinci także traktował **dyscypliny artystyczne** jako naukowe, a każde wykonane dzieło było dla niego nowym źródłem poznania i doświadczenia. W jego – zapisywanych pismem lustrzanym – notatkach znalazły się uwagi dotyczące malarstwa, które potem wydano w jednym tomie jako *Traktat o malarstwie*. Poruszał on m.in. problemy postrzegania wzrokowego, pisał o sposobach ukazania iluzji przestrzeni w obrazie, takich jak perspektywa linearna i perspektywa powietrzna oraz światłocien.

Istotne znaczenie dla dalszych dziejów architektury miał też traktat **Andrei Palladia** *I quattro libri dell'architettura* (wł. 'Cztery księgi o architekturze').

SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, kim byli na terenie Włoch humanisci i jaki wywarli wpływ na kształtowanie się nowożytnej filozofii i estetyki.
2. Powiedz, dlaczego w okresie quattrocenta powstało tak wiele rozpraw teoretycznych dotyczących architektury i sztuk plastycznych.
3. Wyjaśnij, w czym przejawiały się inspiracje antykiem w czasach renesansu.

3. ARCHITEKTURA

W renesansie architekturę cechowało stałe poszukiwanie nowych rozwiązań i idealnych proporcji. Nawiązanie do antyku w formach architektonicznych wiązało się zarówno z inspiracją ruinami starożytnego Rzymu, jak i ponownym odczytaniem dzieła Witruwiusza. Ówczesni architekci opierali się na wzorach antycznych oraz na lokalnej tradycji artystycznej, np. architekturze **romańskiej**, której przykłady znajdowali najbliżej miejsca swojej działalności. Dbali o to, aby artykulacja, czyli podziały ścian, była jasna oraz czytelna, oparta na stałym stosunku liczbowym oraz uzasadniona geometrią. Dążąc do idealnej harmonii i doskonałych proporcji, wprowadzali elementy architektury antycznej, traktując je niekiedy jako **schematy kompozycyjne**. Stosowali zasadę podziału łuku **triumfalnego**, np. w **fasadach** budowli lub w wystroju wnętrz. Z antyku przejęli **porządki architektoniczne: joński, koryncki, tokański i kompozytowy**; a także **portyki kolumnowe z trójkątnym frontonem, arkadowe loggie i galerie**. Stosowano zasadę **spiętrzenia porządków** wzorowaną na rzymskim Koloseum. W renesansie uważano, że idealne są **plany centralne**, a zwłaszcza **koło i kwadrat**, które w opinii starożytnych filozofów były formami najpełniej

odpowiadającymi racjonalnemu układowi kosmosu. Głównymi elementami konstrukcyjnymi były półkoliste **łuki**, **kolumnady arkadowe** lub **kolumnady** połączone prostym **belkowaniem**. Obok stosowanych wciąż jeszcze **sklepień krzyżowych** i **kolebkowych** pojawiły się odmiany z **lunetami**, w których kolebka nawy była przecięta kolebkami poprzecznymi umożliwiającymi wprowadzenie **okna** w ścianie powyżej **podpory**, będącej oparciem dla sklepienia. Jeszcze inną formą było **sklepienie zwierciadlane**, które przypominało kolebkę ściętą u góry poziomą płaszczyzną. W budowlach na planie centralnym lub w przęsłach **naw** budowli na **planie podłużnym** stosowano też **sklepienia żagłaste** lub **żagłowe**. Przypominały one nadmuchane od dołu kwadratowe lub prostokątne płachty materiału zaczepione w czterech punktach, przy czym sklepienie żagłowe było pełniejsze. W renesansie stosowano także formy sklepienne znane już w antyku i w **średniowieczu**, jak **sklepienia klasztorne**, **kopuły na bębnie (tamburze)** i **kopuły na pendentywach**. Na kopułach umieszczano **latarnie** – walcowate lub wieloboczne **wieżyczki** zwieńczone **hełmem**, które doświetlały wnętrza. W niektórych budowlach sklepienia zastępowały **kasetonowe stropy** o kwadratowych lub oktagonalnych polach. Kasetony stosowano też na podniebiach kopuł i w sklepieniach kolebkowych. Popularne stały się także **balustrady** ozdobione **tralkami**, czyli pionowymi elementami podtrzymującymi poręcz.

Architektura świecka powoli traciła swój charakter obronny. W miastach budowano czworoboczne **pałace** z wewnętrznymi **dzielniami arkadowymi**. Zewnętrzne elewacje dzielono w poziomie **gzymsami**, a w niektórych wprowadzano również podziały pionowe – **rytm pilastrów** lub **półkolumn**. Często zdobiono je też **boniowaniem**, czyli podkreśleniem krawędzi ciosów kamiennych. Boniowanie mogło być gładkie, ale zdarzało się też, że powierzchnia **kamienia** była opracowana w taki sposób, by przypominał on naturalny, „surowy” gład. Takie opracowanie elewacji nazywa się **rustyką**. Ściany budynków bywały zdobione metodą **sgraffito**, w której nakładano na siebie kolorowe warstwy tynku, a następnie tworzone dekoracje, odsłaniając spodnie warstwy. Na obrzeżach miast i poza nimi zaczęły powstawać **wille** z portykami kolumnowymi.

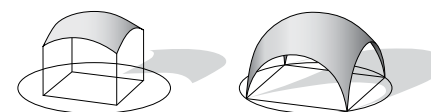


Michelozzo di Bartolommeo, dziedziniec Palazzo Medici Riccardi we Florencji

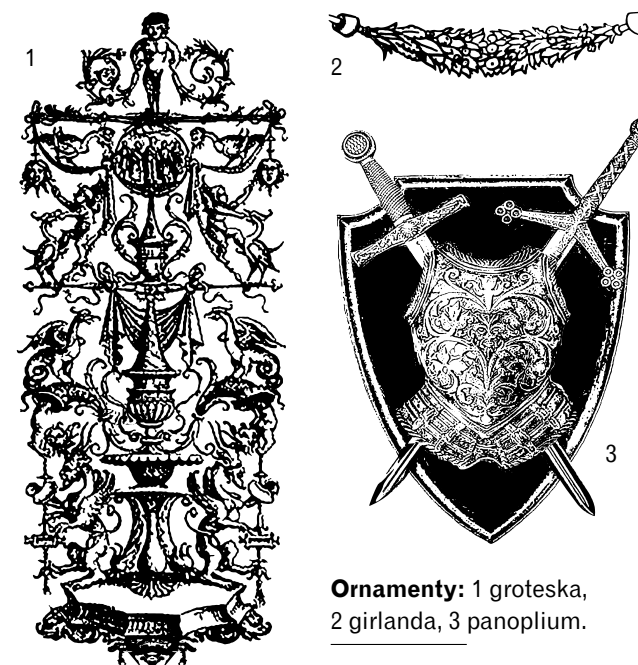
Pałac wzniesiono w XV wieku dla Medyceuszy, a w XVII wieku odkupiła go rodzina Riccardi. Loggia otaczająca dziedziniec wsparta jest na kolumnach o głowicach kompozytowych.

W budowlach renesansowych pojawiały się też **loggie**, czyli wnęki w elewacji budynku otwarte kolumnadą na zewnątrz, występujące na całej jego szerokości lub tylko fragmentcie, np. w **Palazzo Medici Riccardi (pałac Medyceuszy)** we **Florencji**. Niekiedy pełniły one funkcję komunikacyjną. Dziedzińce niektórych budowli otaczały **krużganki**, które także służyły komunikacji, nie były jednak integralną częścią budynku, bo dobudowywano je do lica ściany.

Do dekoracji architektonicznej wprowadzano znane już w **starożytności** **ornamenty**, a także ich nowsze formy. Często stosowano **girlandy (festony)**, czyli wieńce z kwiatów i roślin lub owoców zwieszające się z dwóch punktów zaczepienia, oraz **zwisły**, czyli pęki kwiatów, owoców i liści opadające z jednego punktu. Pojawiały się też **konchy (muszle)** oraz **woluty (ślimacznice)**. Popularnym ornamentem była **groteska**, czyli wić roślinna, w którą wplataną inne elementy: postacie ludzkie, zwierzęta, owoce, części zbroi, a nawet obrazy. Do dekoracji architektonicznej należały też **panoplia** – motywy z elementami uzbrojenia, a także sztandarami, proporcami i tarczami.



Schematy sklepień żagłastych oraz żagłowych



Ornamenty: 1 groteska, 2 girlanda, 3 panoplium.

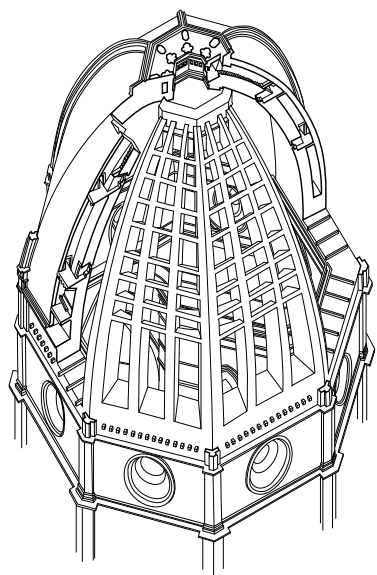
Architektura XV wieku

Renesans najwcześniej pojawił się w Toskanii, której centrum była **Florencja**. Wybitni architekci, tacy jak **Filippo Brunelleschi (1377–1446)** i **Leone Battista Alberti**, tworzyli formy architektoniczne, opierając się na wzorcach **antycznych** oraz na lokalnej tradycji. Dążyli oni do klasycznej klarowności form i **harmonii**, marząc o stworzeniu idealnej budowli.

Początki **architektury quattrocenta** wiążą się z działalnością Brunelleschiego. Dziełem, które przyniosło mu rozgłos, była potężna **kopuła** wieńcząca **prezbiterium katedry we Florencji**. Budowę samej katedry pod wezwaniem Santa Maria del Fiore (Matki Boskiej Kwietnej) rozpoczęto w XIII wieku, a jej plany w trakcie realizacji wielokrotnie się zmieniały. W rezultacie stała się ona bazyliką na **planie krzyża łacińskiego** z trójabsydową częścią wschodnią. Władze Florencji zastanawiały się, komu powierzyć dokończenie budowy. Sprawa nie była prosta, ponieważ należało przesklepić olbrzymie prezbiterium na **planie oktagonu**. Przy tak ogromnej skali budowli rusztowania nie utrzymałyby nawet własnego ciężaru. Problem zainteresował wielu architektów, a rozwiązanie znalazł właśnie Brunelleschi.

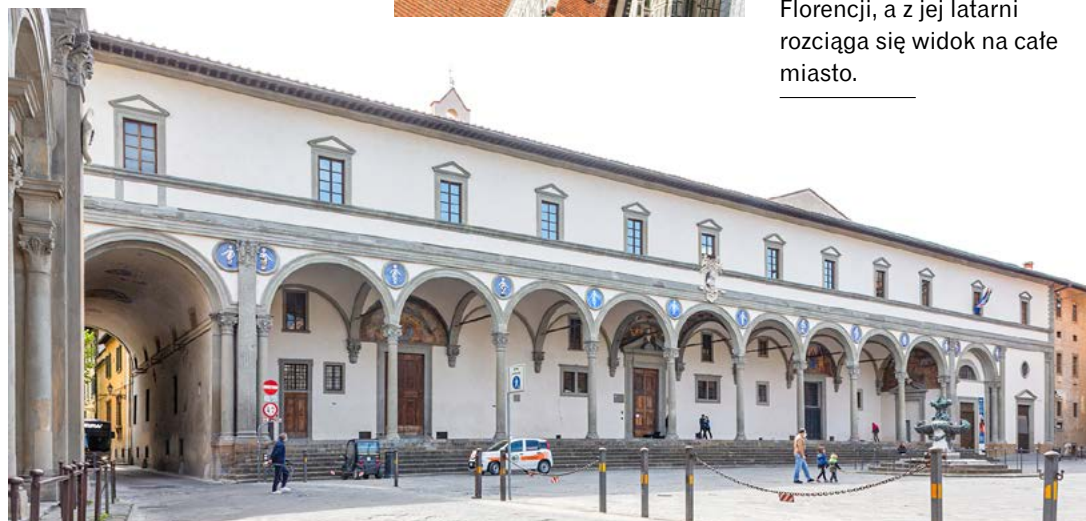
Artysta – po przegraniu z Lorenzem Ghibertim konkursu na drugie drzwi do bazyliki florenckiej – zajął się głównie architekturą. Wyjechał do Rzymu, w którym zainspirowały go do badań pozostałości **antycznych** budowli.

Po powrocie do Florencji Brunelleschi wziął udział w konkursie na projekt kopuły, przygotowując jej model. zaproponował, aby **sklepienie** było dwuwarstwowe, a między powłokami zaprojektował **schody**. Rozwiązanie to na stałe weszło do historii architektury. Na czas budowy zainstalowano tam pomosty, którymi transportowano materiały. W rezultacie powstała ogromna elipsoidalna czasza na ośmiobocznym **bębnie**, która jest rodzajem stosowanego w antyku rzymskim **sklepienia klasztornego**.



Filippo Brunelleschi, kopuła katedry we Florencji

Pokryte czerwoną dachówką zwieńczenie florenckiej katedry powstało w latach 1418–1436. Zwyczajowo nazywane jest ono kopułą, ale jest to ośmioboczne sklepienie klasztorne wzmocnione ośmioma potężnymi żebami. Rozpiętość przekrycia wynosi 45,5 m, a sama kopuła wraz z ośmiobocznym bębniem, na którym jest oparta, i latarnią ma 107 m wysokości. Widoczna jest niemal z każdego miejsca Florencji, a z jej latarni rozciąga się widok na całe miasto.



Filippo Brunelleschi, Szpital Niewiniątek we Florencji

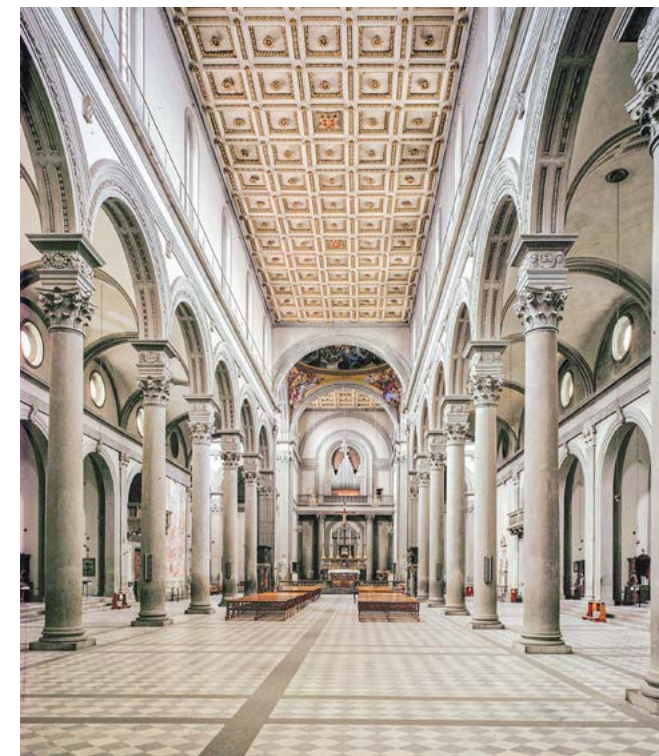
Architekt zdecydował, że zespół podłużnych budowli zgrupowanych wokół dziedzińca będzie otwarty na jeden z miejskich placów, dzięki kolumnowej loggii wzniesionej na kilkustopniowym podwyższeniu. Półkoliste arkady zostały oparte na kolumnach kompozytowych. Na ich osi, ponad gzymsem, rozmieszczono okna zwieńczone trójkątnymi naczółkami. Szpital został ukończony w 1444 roku i uważa się go za pierwsze w pełni renesansowe dzieło architektury. Kilkanaście lat później Andrea della Robbia ozdobił elewację ceramicznymi reliefami.

Niedługo po ogłoszeniu konkursu na kopułę powierzono Brunelleschiemu zaprojektowanie miejskiego przytułku dla osieroconych lub porzuconych dzieci – **Szpitala Niewiniątek (Ospedale degli Innocenti)**. Zbudowana tam **loggia**, otwarta przeszwitami arkadowymi na zewnątrz, jest manifestem nowego stylu. Cechują ją: **horyzontalizm**, czyli podkreślenie linii poziomych, spokojny **rytm**, idealna **symetria**, a przede wszystkim wykorzystanie półkolistych **arkad**, które ożywiają strukturę grą **światła i cienia**. **Fasadę** zdobi mocno uwydatniony **gzymś**, co stało się inspiracją dla innych architektów projektujących pałace.

Brunelleschi zaprojektował we Florencji kilka znaczących budowli, a wśród nich **kościół San Lorenzo (św. Wawrzyńca)**, który jak większość jego projektów, ukończono po śmierci artysty. Zarówno ta świątynia, jak i **kościół Santo Spirito (Świętego Ducha)** wyraźnie nawiązują do bazylik wczesnochrześcijańskich. Oba powstały na **planie krzyża łacińskiego** w proporcji 1 : 2. Ten prosty plan odznaczał się klarownością, spójnością kompozycyjną i logiką podziałów. Całość była równomiernie rozświetlona przez **okna naw bocznych** i **nawy głównej**, co stwarzało nastrój spokoju i porządku. W obu kościołach nawy boczne były **sklepione żaglasto**, w nawach głównych zaś zastosowano **stropy z kasetonami** – w kościele San Lorenzo – kwadratowymi, a w Santo Spirito – oktagonalnymi.

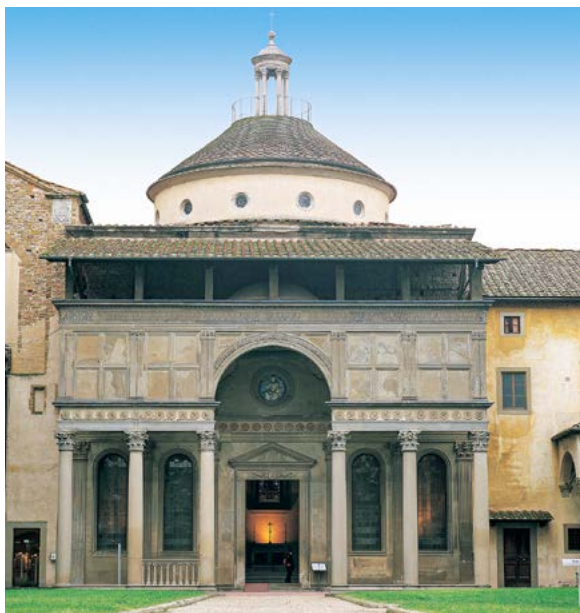
Filippo Brunelleschi, kościół San Lorenzo we Florencji

Świątynię wznoszono od lat dwudziestych XV wieku. Nawę główną oddzielają od naw bocznych dwa rzędy kolumn korynckich, na których spoczywa belkowanie, a ponad nim – łuki arkad. Na skrzyżowaniu nawy z transeptem została zaprojektowana kopuła. Do jednego z ramion krzyża przylega Stara Zakrystia, a do drugiego – Nowa Zakrystia projektu Michała Anioła. Aranżację fasady powierzono też temu artyście, ale nigdy nie została dokończona. Z lewej strony wejścia do kościoła znajduje się Biblioteka Laurenziana (Biblioteca Medicea Laurenziana), znana historykom sztuki z westybulu, czyli przedsiönka, też projektu Michała Anioła.



Przy północnym ramieniu **transeptu kościoła San Lorenzo** Brunelleschi zaprojektował **Starą Zakrystię** na **planie kwadratu**, sklepioną kopułą wspartą na **pendentywach**. Projektując podziały ścian wewnętrznych za pomocą korynckich **pilastrów** i półkolistych **arkad**, architekt odwołał się do schematu **antycznego łuku triumfalnego**. Taki model **kaplicy** o funkcji sepulkralnej powtarzany był potem wielokrotnie na terenie Włoch i poza ich granicami.

Około 1430 roku Brunelleschi zaprojektował **kaplicę Pazzich (Cappella Pazzi)** przy florenckim **kościółce Santa Croce (Świętego Krzyża)**. Była to budowla składająca się z trzech części: prostokątnych – **portyku** i **korpusu** oraz małego kwadratowego prezbiterium z aneksami. Projektując kaplicę, artysta poszukiwał idealnych **proporcji** w wiązaniu **bryły** i form. Budowlę cechuje też umiar w dekoracji wnętrza.



Filippo Brunelleschi, kaplica Pazzich przy kościele Santa Croce we Florencji

Kaplica znajduje się na dziedzińcu kościoła franciszkanów. Jej budowę rozpoczęto ok. 1430 roku, ale nie została ukończona. Do wydłużonego prostokąta wnętrza przylega nieco węższy portyk wsparty na sześciu kolumnach korynckich. Nad środkowymi kolumnami znajduje się arkada. Portyk w części środkowej sklepiony jest kopułą, a po bokach – kolebkowo. Analogiczny układ jest w korpusie budowli. W projekcie wykorzystano motyw łuku triumfalnego. Charakterystyczne dla architektury Brunelleschiego jest też łączenie białej barwy ścian z szarą tonacją elementów architektonicznych budujących ich podziały, takich jak pilastry, belkowanie i arkady.

Brunelleschiemu przypisywano też projekt **Palazzo Pitti (pałacu Pittich)** we Florencji, trudno jednak ocenić, jaki był w tym udział architekta. Palazzo Pitti to obecnie kompleks muzealny. Jedną z jego części jest **Galeria Pałacowa (Galleria Palatina)**, w której można zobaczyć m.in. dzieła Sandro Botticello, Rafaela i Tytjana. Za pałacem rozciągają się założone w XVI wieku przez **Cosima I de Medici (1519–1574)** Ogrody Boboli. Pewne jest, że Brunelleschi zaprojektował **kościół Santa Maria degli Angeli (Matki Boskiej Anielskiej)**, który jednak nigdy nie został zbudowany. Gdyby powstał, byłby to na terenie Włoch pierwszy kościół na **planie centralnym** – idealna budowla renesansowa.

Dzieła Brunelleschiego charakteryzuje spokój i harmonia. Architekt wiązał **klasyczną** powściągliwość z różnorodnością form. W pełnej słońca Toskanii loggie i portyki były nie tylko źródłem cienia, ale przez grę rozświetlonych i zacienionych partii stanowiły uzupełnienie dekoracji. Brunelleschiego uważa się za prekursora nowego stylu, który wywarł wpływ na wielu twórców.

Architektem, który pracował pod kierunkiem Brunelleschiego i kończył niektóre budowle po jego śmierci, był **Michelozzo di Bartolommeo**. Jak większość ówczesnych twórców związany był z dworem **Medyceuszy**. Zaprojektował dla nich **pałac**. Niektórzy badacze uważają, że korzystał przy tym z wcześniejszego projektu Brunelleschiego. Zwarty szkielet budynku na zewnątrz sprawia bardzo surowe wrażenie, głównie z powodu rustykalnego **boniowania** w dolnej kondygnacji i dzielących poszczególne piętra **gzymsów kordonowych**. Charakterystyczny dla tej budowli jest wydatny **gzyms koronujący**. Po wejściu na wewnętrzny **dzielnicek** rozpościera się jednak widok na piękną **loggię** otwartą na dziedziniec **arkadami**. Zapewniała ona cień i służyła komunikacji obok amfiladowo połączonych pokoi. **Amfilada** to ciąg pomieszczeń, w którym przechodzi się bezpośrednio z jednego do drugiego. W całej budowli zwraca uwagę **kontrast** między surową zewnętrzną **elewacją**, kojarzącą się bardziej z twierdzą niż z pałacem, a elegancją wewnętrznego dziedzińca z lekkimi **kolumnami** i **ornamentami** w formie **medalionów** i **grotesek**. Rozpowszechniony przez Michelozza di Bartolommeo nowy styl budownictwa pałacowego zaczął się przyjmować w innych włoskich miastach, a także poza Włochami.

Michelozzo di Bartolommeo, Palazzo Medici Riccardi we Florencji

Pałac zbudowany w latach 1444–1462 początkowo był siedzibą rodziny Medyceuszy, a potem pełnił funkcję banku. Elewacje zewnętrzne na poziomie przyziemia zdobi okładzina kamienna, zwana rustyką. Pierwsze piętro ozdobione jest gładkim boniowaniem, a ostatnia kondygnacja jest gładko tynkowana. Poszczególne piętra oddzielają gzymsy kordonowe, które – łącznie z najbardziej rozbudowanym gzymsem koronującym budowlę – podkreślają horyzontalizm kompozycji architektonicznej. Okna na górnych kondygnacjach pałacu są zakończone półokrągło z kolumnką pośrodku na wzór romańskich biforiów. Najpiękniejszym wnętrzem Palazzo Medici Riccardi jest Kaplica Trzech Króli, dekorowana freskami Benozza Gozzolego. W jej otarzu znajduje się **Adoracja Dzieciątko** namalowana przez Fra Filippa Lippiego.



Wybitnym architektem tokańskim okresu **quattrocenta** był **Leone Battista Alberti**. Jego twórczość obejmowała wiele dziedzin: malarstwo, poezję, muzykę i architekturę. Do **Florencji** przybył po studiach w Bolonii i związał się z dworem **Medyceuszy**, chociaż tworzył też projekty budowli w innych miastach, a jako dojrzały architekt zamieszkał w **Rzymie**. Swoje projekty, które charakteryzowała perfekcyjnie rozrysowana geometria, traktował jako realizację przemyśleń teoretycznych, powierzając ich finalizację innym budowniczym. Alberti, jako teoretyk sztuki, napisał 3 bardzo istotne dla rozwoju sztuki renesansu traktaty, w tym o architekturze. Rozważania teoretyczne oparł na dziele **Witruwiusza**. Opisał **antyczne porządki architektoniczne**, podając obowiązujące w nich **proporcje**, a także system ustalania podstawowego **modułu** budowli, czyli określonej liczbowo wartości uzasadnionej geometrią. W rozważaniach na temat architektury brał pod uwagę różne czynniki: zależność funkcji budowli i jej formy, właściwości materiału oraz znaczenie dekoracji.

Pierwszy ważny projekt Albertiego to tzw. **Tempio Malatestiano** (mauzoleum **Malatestów**). Powstało ono w wyniku przebudowy kościoła **San Francesco** (św. **Franciszka**) w **Rimini**. Należący do zakonu franciszkanów kościół miał się stać mauzoleum rodziny **Sigismonda Pandolfa Malatesty**, zamożnego kondotiera, czyli dowódcy wojsk najemnych. Alberti nadał budowli nową formę. W projekcie **fasady** nawiązał do **łuku triumfalnego**, co stało się wzorem dla innych twórców. Z kolei na **elewacjach** bocznych zaplanował **arkady** wycięte w masywie muru. W **niszach** pod łukami były rozmieszczone **kamiennie sarkofagi** członków dworu Malatestów. Kościół od strony wschodniej miała zamykać rotunda przesklepiona kopułą, co jednak nie zostało sfinalizowane.



Leone Battista Alberti, tzw. Tempio Malatestiano w Rimini

Architekt ok. 1466 roku nadał świątyni nową, antykizującą formę architektoniczną. Fasadę podzielono czterema korynckimi półkolumnami, między którymi znalazły się trzy łuki, jak w trójprzelotowych łukach triumfalnych w antyku rzymskim. Górna część fasady nie została dokończona.

Alberti jest też autorem **fasady Palazzo Rucellai** (pałacu **Rucellai**) we **Florencji**. Budowla ta miała trzy kondygnacje oddzielone **gzymsami kordonowymi**. Dominujące podziały poziome zostały tu zrównoważone pionowymi – **rytmem okien** oraz znajdującymi się na każdej kondygnacji **pilastrami**. Alberti, wzorując się na Koloseum, zastosował w fasadzie zasadę **spiętrzenia porządków**. Pilastron najniższej kondygnacji nadał charakter tokański, środkowej – joński, a najwyższej – koryncki. Gzyms nad ostatnim piętrem był najokazalszy i wsparty na **konsolach**, czyli wspornikach, najczęściej w formie woluty. Elewację pałacu zdobiło też gładkie **boniowanie**.



Leone Battista Alberti, fasada Palazzo Rucellai we Florencji

Budowę skończono ok. 1457 roku. Na najniższym poziomie są drzwi i czworokątne okna, ale na drugiej i trzeciej kondygnacji, zgodnie z tradycją florencką, zastosowano okna zamknięte półkoliście i dekorowane na wzór romańskich biforiów. Między oknami znajdują się pilastry. Widoczna jest tendencja do równoważenia kierunków poziomych – pionowymi. Płytsze boniowanie sprawia, że budowla wydaje się optycznie lżejsza w stosunku do innych pałaców florenckich. W tej części Włoch cechą pałaców była też kamienna ława, która obiegała cokół budynku, oraz obronny charakter przyziemia.

Leone Battista Alberti, fasada kościoła Santa Maria Novella we Florencji

Alberti rozpoczął pracę nad fasadą w roku 1456. Istniały już wówczas nisze z nagrobkami w dolnej kondygnacji i otwory drzwiowe. Architekt musiał zmierzyć się z wyzwaniem polegającym na tym, że brzegi górnej kondygnacji kościoła wypadały bezpośrednio nad drzwiami wiodącymi do naw bocznych, co nie było zgodne z zasadami renesansowej architektury. Zgodnie z nimi podziały wertykalne górnej kondygnacji powinny stanowić optyczną kontynuację podziałów dolnej. Aby zamaskować tę nieregularność, Alberti oddzielił obie kondygnacje szerokim fryzem i nadał fasadzie harmonijny wygląd przez zastosowanie modułu kwadratu. Obie kondygnacje zostały połączone przez spływy wolutowe.



Dziełem Albertiego jest też fasada **kościółka Santa Maria Novella** we **Florencji**. We Włoszech nie było tradycji wznoszenia wież w **fasadach**, dlatego budowane **kościółki bazylikowe** dawały od frontu widok na **dachy naw bocznych**. W projektowaniu kościoła architekt po raz pierwszy zastosował **spływy wolutowe**, czyli boczne elementy **szczytu** budowli, dekoracyjnie opracowane na kształt baranich rogów. Dzięki temu uzyskał harmonijne połączenie węższej górnej kondygnacji z szerszą częścią przyziemia. Fasadę zdobią też wielobarwne płyty **kamienne**, typowe dla architektury florenckiej od czasów średniowiecza.



Istotne znaczenie dla architektury włoskiego renesansu ma projektowany przez Albertiego kościół **San Andrea (św. Andrzeja)** w **Mantui**. Pozornie powtórzył układ kościołów bazylikowych Brunelleschiego: **plan krzyża łacińskiego**, płytkie **prezbiterium** nawiązujące do świątyń wczesnochrześcijańskich, klarowny układ i **kopuła** na przecięciu **naw**. We wnętrzu zastosowano jednak ważną zmianę. **Nawa główna** została poszerzona w stosunku do tradycyjnie przyjętej szerokości, a zamiast naw bocznych pojawiły się z każdej strony po trzy wnęki pełniące funkcję **kaplic**. Nawa zyskała **sklepienie kolebkowe z kasetonami**, a wewnątrz – charakter monumentalny. W fasadzie po raz pierwszy zastosowano też **wielki porządek**, czyli **pilastry korynckie** ciągnące się przez całą wysokość świątyni.

Leone Battista Alberti, fasada kościoła San Andrea w Mantui

Kościół ten został zaprojektowany ok. 1470 roku. Jego fasada, podobnie jak w Tempio Malatestiano, inspirowana jest formą łuku triumfalnego. Głęboki, zacieniony portyk nadaje jej rzeźbiarski charakter. Całość zwieńczona jest trójkątnym frontonem.

DLA DOCIEKLIWYCH

Typ dwukondygnacyjnej bezwieżowej fasady, która jest zwieńczona trójkątnym frontonem, Leone Battista Alberti mógł zaczerpnąć z rzymskiego kościoła San Miniato al Monte we Florencji. Zastosowane przez niego w fasadzie Santa Maria Novella sploty wolutowe, a także rezygnacja z naw bocznych na rzecz kaplic w San Andrea w Mantui inspirowały architektów wczesnego baroku. Alberti zaprojektował też w Mantui kościół San Sebastiano (św. Sebastiana) na planie krzyża greckiego. To pierwszy tego typu projekt w czasach nowożytnych.

Cechy włoskiej architektury sakralnej XV wieku:

- swobodne czerpanie ze wzorców antycznych,
- stosowanie różnych planów dla budowli sakralnych: krzyża łacińskiego oraz greckiego, kwadratu, prostokąta,
- dążenie do klarownych układów,
- poszukiwanie harmonii w idealnych proporcjach budowli,
- dążenie do centralizacji przynajmniej w części prezbiterialnej (często występowała kopuła).

Cechy włoskich pałaców XV wieku:

- surowość zewnętrznych elewacji w stosunku do lekkości form wewnętrznego dziedzińca,
- trójkondygnacyjność,
- podkreślanie podziałów poziomych wydatnymi gzymsami kordonowymi dzielącymi kondygnacje z najbardziej uwydatnionym gzymsem koronującym,
- bardzo surowa część przyziemia z niewielkimi oknami,
- otoczenie zewnętrznych elewacji kamiennymi ławami,
- półkoliste zakończenie podzielonych biforialnie okien środkowej i górnej kondygnacji,
- zdobienie elewacji rustyką i gładkim boniowaniem,
- dążenie do spiętrzania porządków na wzór antyczny, jeśli w budowlu występowały pilastry dekorujące poszczególne kondygnacje.

TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Rodzaje sklepień stosowane w XV wieku:

- sklepienie kolebkowe,
- sklepienie kolebkowe z lunetami,
- sklepienie krzyżowe,
- sklepienie klasztorne wieloboczne,
- sklepienie żaglowe i żaglaste,
- kopuła na pendentywach,
- kopuła na bębnie.

Ornamentyka i elementy zdobnicze stosowane w renesansie:

- girlanda roślinna – wieniec z np. kwiatów, liści lub owoców zwieszany z dwóch punktów zaczepienia,
- groteska – ornament składający się z wici roślinnej, w którą są wplecione inne elementy, takie jak: postacie ludzkie i fantastyczne, zwierzęta, owoce, części zbroi,
- koncha (muszla), którą stosowano we wnętrzach półkopuł,
- panoplia – motyw dekoracyjny w postaci wiązki skrzyżowanych elementów uzbrojenia, jak: broń, zbroje, sztandary, proporce, tarcze,
- woluta – element architektoniczny i motyw ornamentalny w formie zwoju. Jego szczególną formą były sploty wolutowe występujące w górnych kondygnacjach fasad kościołów.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Filippo Brunelleschi, Stara Zakrystia w kościele San Lorenzo we Florencji (Włochy)
2. Filippo Brunelleschi, wnętrze i plan kościoła Santo Spirito we Florencji (Włochy)
3. Filippo Brunelleschi (przypisywany), Palazzo Pitti we Florencji (Włochy)
4. Michelozzo di Bartolommeo, wnętrze Kaplicy Trzech Króli w Palazzo Medici Riccardi we Florencji (Włochy)
5. Leone Battista Alberti, plan i wnętrze kościoła San Andrea w Mantui (Włochy)
6. Leone Battista Alberti, kościół San Sebastiano (św. Sebastiana) w Mantui (Włochy)

Architektura rzymska XVI wieku

Rzym, jako główny ośrodek sztuki **cinquecenta**, zasłynął osiągnięciami artystów w dziedzinie **architektury**. Ruiny **antyczne**, w które miasto było tak bogate, przyciągały architektów z różnych rejonów Półwyspu Apenińskiego. Prowadzili oni badania nad architekturą starożytnego Rzymu i konfrontowali ich wyniki z traktatem **Witruwiusza**.

Sztuka rzymska wiązała się przede wszystkim z **mecenatem** papieskim, zwłaszcza za pontyfikatu **Juliusza II** i **Leona X**. Najważniejszym celem Juliusza II było zburzenie grożącej zawaleniem **bazyliki św. Piotra na Watykanie** pochodzącej z czasów Konstantyna Wielkiego i wzniesienie w tym miejscu nowej. Papież zamierzał zbudować ogromną świątynię – **symbol** triumfującego Kościoła. W 1504 roku **Giuliano da Sangallo** narysował **plan** nowej bazyliki, ten jednak nie zyskał akceptacji zleceniodawcy. Kolejnym wykonawcą zlecenia został **Donato Bramante**. Architekt pochodził z Urbino i zasłynął kilkoma do-

konaniami; np. dokończył budowę **kościółka Santa Maria presso San Satiro** (Najświętszej Marii Panny przy św. Satyrze) w **Mediolanie** oraz zaprojektował na **dzieńcu kościoła San Pietro in Montorio** w **Rzymie** niewielką kaplicę – **Tempietto** – upamiętniającą miejsce męczeńskiej śmierci apostoła. Budowlę tę cechowały symetria i doskonałe, matematycznie wyliczone **proporcje**, dzięki czemu stała się ona manifestem dojrzałego **renesansu**.

Donato Bramante, Tempietto w Rzymie

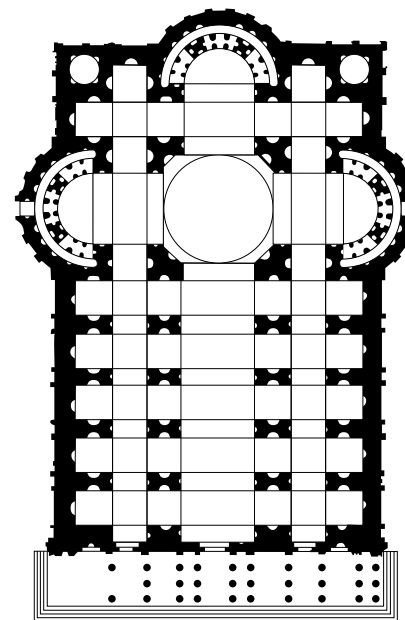
Świątynia wzniesiona w latach 1502–1503, jest idealną budowlą renesansową. Cechują ją klasyczny porządek i system harmonijnych matematycznych proporcji, gdzie każdy element ma odniesienie zarówno do całości, jak i pozostałych części. Budowla o trójstopniowej podstawie została wzniesiona na planie koła i zwieńczona kopułą na wysokim bębnie. Korpus w dolnej kondygnacji otaczają kolumny toskańskie. Nad nimi znajduje się fryz z tryglifami i metopami, a ponad nim – balustrada z tralek. Elewacje na obu kondygnacjach zostały rozczłonkowane pilastrami, między którymi umieszczono wnęki. Kaplica nawiązuje do antycznych monopterosów – budowli na planie koła otoczonych kolumnadą.

DLA DOCIEKLIWYCH

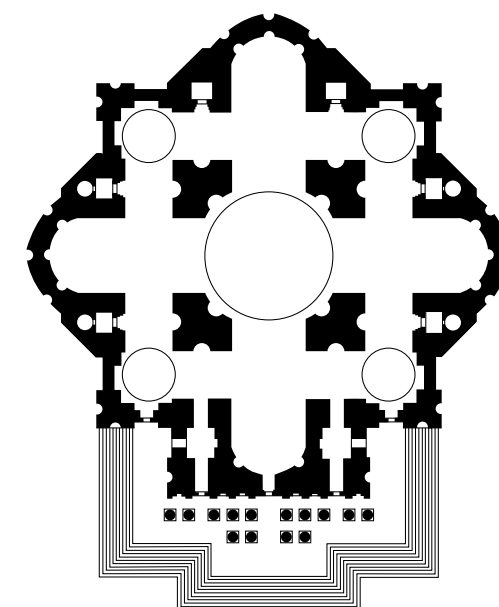
Donato Bramante, projektując mediolański kościół Santa Maria presso San Satiro, nie miał miejsca, by zmieścić prezbiterium. Tam, gdzie powinno się znajdować, przebiegała ruchliwa ulica. Zastąpił więc część prezbiterialną freskiem, który – dzięki zastosowaniu perspektywy linearnej – tworzył iluzję nieistniejącej przestrzeni. To jedno z pierwszych tego typu rozwiązań w historii architektury.

Bramante był zwolennikiem **planów centralnych**, dlatego chciał, aby nowa bazylika powstała na planie **krzyża greckiego** wpisanego w kwadrat. W jego szkicownikach zachował się rysunek ukazujący **kopułę** na skrzyżowaniu **nawy głównej** z **transeptem**, a na przekątnych kwadratu – między ramionami krzyża – cztery mniejsze kopuły. W narożach kwadratu miały być też wzniesione cztery **wieże**, a każde ramię krzyża byłoby zakończone półkolistą **absydą**. Pomysł Bramantego przypominał budowlę **bizantyjskie**. Papież kazał zburzyć część bazyliki wczesnochrześcijańskiej i w 1506 roku przystąpiono do budowy. Wzniesiono część **podpór**, które miały dźwigać centralną kopułę, ale śmierć Bramantego przerwała te prace. Wówczas papież powierzył budowę **Rafaelowi**, który miał kontynuować dzieło. Zaproponował on zmianę planu z centralnego na **plan podłużny** – **krzyża łacińskiego**. Jego nagła śmierć po raz kolejny przerwała budowę. Kontynuatorem był **Baldassare Peruzzi**, zwolennik planu centralnego. Ze względu na złupienie Rzymu przez wojska Karola V fundusze papieskie uległy uszczupleniu i budowa została spowolniona. Następnym architektem był **Antonio da Sangallo Młodszy**. Ten próbował zmienić koncepcję, wydłużając ramię krzyża i projektując dwuwieżową **fasadę**. Także i ten plan nie został zrealizowany i nowym budowniczym bazyliki w 1546 roku został **Michał Anioł** – ceniony już wówczas rzeźbiarz i malarz, a także architekt, który wslawił się m.in. aranżacją urbanistyczną **Piazza del Campidoglio** (placu **Kapitolińskiego**) w **Rzymie**.

Michał Anioł stworzył ostateczny projekt **Bazyliki Świętego Piotra**, nawiązując do pomysłu Bramantego. Powrócił do **planu centralnego**, ale powiększył znacząco centralną **kopułę**, którą wsparł na czterech potężnych **filarach**. W narożach kwadratu zaplanował cztery mniejsze kopuły, ale zrezygnował z wież. W porównaniu z projektem Bramantego plan Michała Anioła cechowała większa zwartość i jednolitość oraz **monumentalizm elewacji**. Prace prowadził aż do śmierci, a kontynuowali je kolejni architekci zatrudniani przez papieży, w tym **Giacomo della Porta**. Budowa Bazyliki Świętego Piotra nie została ukończona w renesansie. Ostateczny kształt nadali jej architekci **baroku**.



Rafaël, plan Bazyliki Świętego Piotra w Watykanie



Michał Anioł, plan Bazyliki Świętego Piotra w Watykanie



Kopuła Bazyliki Świętego Piotra w Watykanie

Z czasów renesansu przetrwała ogromna kopuła świątyni zaprojektowana przez Michała Anioła,

a zbudowana przez jego kontynuatorów. Oparta jest ona na bębnie, a jej ciężar za pośrednictwem pendentywów spoczywa na czterech filarach. Ma strukturę dwupowłokową. Wewnętrzna kopuła o grubości 2 m spełnia funkcję nośną, a zewnętrzna – o grubości metra, opięta szesnastoma żebrami i rozczłonkowana trzema rzędami okien – pełni funkcję dachu. Dzięki takiej konstrukcji między powłokami mogły znaleźć się schody wiodące na taras widokowy, z którego roztacza się widok na panoramę miasta. Kopuła zwieńczona jest latarnią, która dodatkowo doświetla wnętrze. Elipsoidalny przekrój pionowy kopuły, nawiązujący do kopuły florenckiej katedry, sprawia, że wydaje się ona lekka i smukła. Wysokość mierzona od poziomu placu do wierzchołka krzyża wieńczącego latarnię wynosi 133 m, a zewnętrzna średnica kopuły – blisko 60 m.



Michał Anioł, Piazza del Campidoglio w Rzymie

Na wzgórzu, które w starożytności było symbolem państwa rzymskiego i zamykało Forum Romanum, od strony północno-zachodniej w średniowieczu powstały Palazzo dei Conservatori (pałac Konserwatorów) oraz Palazzo dei Senatori (pałac Senatorów). Papież Sykstus IV w XV wieku podarował Kapitol miastu, a w Palazzo dei Conservatori umieścić część zbiorów sztuki, dając tym początek Muzeom Kapitolinijskim (Musei Capitolini). W 1536 roku Michał Anioł zaprojektował nowe rozwiązanie urbanistyczne dla placu, nadając mu kształt trapezu, który optycznie zbliżając perspektywiczne linie zbiegu, zmonumentalizował projekt. Zgodnie z zamysłem artysty ujednolicono elewacje trzech pałaców, wśród których dominował Palazzo dei Senatori umieszczony centralnie na osi schodów prowadzących na wzgórze. Na środku placu Michał Anioł umieścić konny pomnik Marka Aureliusza. W XX wieku miejsce wyłożono kostką, w której – zgodnie z projektem artysty – białe kamienie utworzyły gwiazdę na ciemnym tle.

W tym samym czasie, gdy powstawała renesansowa Bazylika Świętego Piotra, w Rzymie wznoszono wiele innych budowli. Rozbudowano wówczas rezydencję papieską w Watykanie oraz wzniesiono **Palazzo Farnese** (pałac Farnese). Jego budowę zajął się **Antonio da Sangallo Młodszy** na polecenie kardynała z rodu Farnese – późniejszego papieża **Pawła III**. Architekt zaprojektował trójkondygnacyjną budowlę na **planie prostokąta** zbliżonego do kwadratu z kwadratowym **dzieńcem** wewnętrznym. Została ona wzniesiona zgodnie z tradycją powrotu do **antycznego** następstwa porządków, począwszy od **toskańskich półkolumn** najniższej kondygnacji, przez półkolumny **jońskie** – środkowej, aż po **korynckie**, zdwojone **pilastry** – najwyższej. Całość przypominała pałace florenckie z okresu **quattrocenta**, ale pojawiły się też ważne zmiany w ukształtowaniu **elewacji**, zwłaszcza od strony dziedzińca, którą projektował Michał Anioł oraz kolejni architekci. Były to prostokątne zakończenia **okien**, które zwieńczono trójkątnymi lub półokrągłymi **naczółkami**, czyli małymi frontonami. Stosowano też ich **alternację**.

Najazd z 1527 roku właściwie zakończył renesans w Rzymie. Przywracanie potęgi miastu przez najwyższych dostojników kościelnych wiązało się już z powstawaniem lub wykańczaniem budowli o nieco innym charakterze i z wykorzystaniem odmiennych **środków artystycznych** – powszechnie kojarzonych z **manieryzmem**.

Cechy rzymskiej architektury XVI wieku:

- inspiracja architekturą antyczną,
- stosowanie planów centralnych: koła i krzyża greckiego,
- akcentowanie rytmu poszczególnych elementów architektonicznych,
- symetria,
- poszukiwanie w matematyce (stosunkach liczbowych i geometrii) idealnych proporcji,
- spiętrzenie porządków lub stosowanie wielkiego porządku,
- dekoracja powiązana ze strukturą budowli,
- częste wieńczenie prostokątnych okien trójkątnymi lub półkolistymi naczółkami (stosowanie też alternacji naczółków, czyli naprzemiennych naczółków trójkątnych i półkolistych),
- dążenie do monumentalizmu.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Donato Bramante, kościół Santa Maria presso San Satiro w Mediolanie (Włochy)
2. Donato Bramante, kościół Santa Maria delle Grazie w Mediolanie (Włochy)
3. Donato Bramante, krużganki kościoła Santa Maria della Pace (Matki Boskiej Królowej Pokoju) w Rzymie
4. Antonio da Sangallo Młodszy, Michał Anioł, Palazzo Farnese w Rzymie

Architektura Wenecji i Vicenzy w XVI wieku

Wenecja była miastem-państwem o szczególnym statusie gospodarczym i kulturalnym. Miała rozległe kontakty ze Wschodem. Z tego powodu na **architekturę** miasta – nie tylko w średniowieczu, lecz także w okresie **quattrocenta** – znacznie większy wpływ niż w innych regionach miały **sztuka bizantyjska** i **sztuka islamu**. Jednym z najważniejszych architektów był tu Jacopo Tatti, znany jako **Jacopo Sansovino**. Pochodził z Florencji, długo jednak przebywał na dworze papieskim, gdzie poznał **Donata Bramantego**. Pozostawał pod wpływem jego dzieł oraz projektów **Michała Anioła**. Po tym, jak złupiono Rzym,

artysta osiedlił się w Wenecji, gdzie zyskał sławę i został głównym architektem miasta. Jego dziełem jest aranżacja **Piazza San Marco** (placu św. Marka), który powstał u stóp **bazyliki św. Marka**.

Sansovino zamknął plac od strony wybrzeża monumentalną **Biblioteką św. Marka** (**Biblioteca di San Marco**), której **fasada** była zwrócona w stronę Laguny Weneckiej tuż obok wijącego się esowato Canale Grande (Wielkiego Kanału). Biblioteka znalazła się naprzeciwko pałacu Dożów. Ze względu na to sąsiedztwo architekt starał się nadać budowli formę równie dekoracyjną, jak koronkowa i wykwinna elewacja pałacu. Fasadę budynku podzielił na dwie kondygnacje, z których każda została rozczłonkowana **arkadami**, a pod ich łukami umieszczono **okna**. Sansovino obudował też **loggię** średniowieczną **kampanilę**, czyli dzwonnice przy bazylice św. Marka, a od strony kanału wzniósł budynek mennicy o znacznie bardziej surowej formie, z elementami **rustyki**. Wenecjanie zawdzięczali mu więc aranżację najważniejszego punktu miasta.



Jacopo Sansovino, Biblioteka św. Marka w Wenecji

Budowla powstawała w latach 1536–1554 ze względu na potrzebę przechowywania księgozbiorów ocalonych przez Wenecjan po upadku Konstantynopola. Między arkadami umieszczono półkolumny – na dole tokańskie, a w górnej części jońskie. Porządkowi tokańskiemu odpowiadał fryz, który przypominał swobodnie potraktowane układy tryglifów i metop, natomiast nad kolumnami jońskimi znajdował się fryz ciągły z girland urozmaiconych figurkami puttów. Całość wieńczyła balustrada tralek, którą zdobiły posągi.

DLA DOCIEKLIWYCH

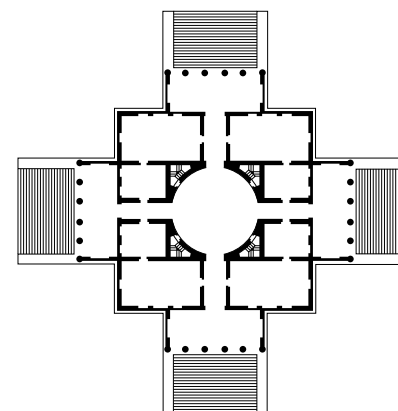
Jacopo Sansovino właściwie nazywał się Tatti, ale ponieważ początkowo terminował u znanego wówczas rzeźbiarza – Andrei Sansovina – zmienił nazwisko.

Sansovino miał istotny wpływ na wygląd Wenecji, ale nie dorównywał znaczeniem innemu architektowi i teoretykowi architektury, jakim był **Andrea Palladio** (1508–1580), którego dzieła przez długie wieki były źródłem inspiracji dla architektów europejskich. Duże znaczenie dla artysty miała podróż do Rzymu, gdzie zajmował się studiowaniem **antycznych** ruin oraz dzieła **Witruwiusza**. Teoretyczne rozważania zawarł w traktacie *I quattro libri dell'architettura* (wł. 'Cztery księgi o architekturze'), w którym opisał m.in. zasady projektowania **architektury rezydencjonalnej**.

Jego pierwszym istotnym dziełem była przebudowa **fasady Palazzo della Ragione** (**pałacu Rozumu**), zwanego bazyliką, w **Vicencie** i pełniącego funkcję **ratusza** miejskiego. **Loggia**, którą zaprojektował dla średniowiecznego budynku, w dużym stopniu nawiązywała do Biblioteki św. Marka w Wenecji i cechowała się prostotą podziałów architektonicznych.

Dziełem, które przyniosło mu największą sławę, było jednak zaprojektowanie podmiejskiej rezydencji **Villa Rotonda** (**Villa Almerico Capra**) w **Vicencie**. Inspirując się budowlami **starożytnymi**, a zwłaszcza Panteonem rzymskim, stworzył budynek na **planie centralnym** z czterema identycznymi **portykami**. Idealne **proporcje** uzyskał na drodze matematycznych obliczeń z wykorzystaniem zasad geometrii. Wymiary poszczególnych pomieszczeń i całej **bryły** były oparte na zestawieniu przenikających się figur krzyża greckiego, kół i kwadratów. Budowla była trójkondygnacyjna, składała się z niskiego przyziemia i odpowiadającej mu wysokością najwyższej kondygnacji oraz z reprezentacyjnego pierwszego piętra, **piano nobile**. Oryginalność projektu polegała na tym, że po raz pierwszy w prywatnej rezydencji wykorzystano takie elementy budownictwa antycznego jak wydatne portyki inspirowane architekturą świątynną.

Villa Rotonda należy do tych budowli renesansowych, które stanowiły pierwowzór dla wielu obiektów architektonicznych tworzonych w wiekach późniejszych. W Anglii jej odbiciem jest **Chiswick House**, a w Polsce była inspiracją dla zbudowanej w czasach stanisławowskich **Królikarni** w Warszawie oraz **pałacu w Lubostroniu**.



Andrea Palladio, Villa Rotonda w Vicencie

Ta prywatna rezydencja, usytuowana na wzgórzu z dala od centrum miasta, została wzniesiona ok. 1567 roku, ale prace nad jej ukończeniem kontynuowano też po śmierci Palladia, częściowo zmieniając projekt. Główny korpus wraz z portykami kolumnowymi, do których wiodą wysokie schody, tworzy plan krzyża greckiego wpisanego w kwadrat. Pośrodku budynku znajduje się duża, wysoka na trzy kondygnacje, reprezentacyjna sala nakryta spłaszczoną kopułą i bogato dekorowana freskami oraz stiukami. W obrębie kwadratowej przestrzeni całego gmachu znajduje się osiem pomieszczeń połączonych amfiladowo. Portyki jońskie otwierają się na cztery strony świata i stanowią dominantę każdej z czterech elewacji.

Palladio zaprojektował też kilka kościołów w Wenecji, a wśród nich **II Redentore (Zbawiciela)** oraz **San Giorgio Maggiore**. W ich projektach skryształizował się styl artysty. Fasady obu kościołów zdobią **półkolumny w wielkim porządku**, który scala dwie kondygnacje, nadając budowli **monumentalny** charakter. Charakterystyczne jest też stosowanie kilku **frontonów** o różnej skali wielkości.

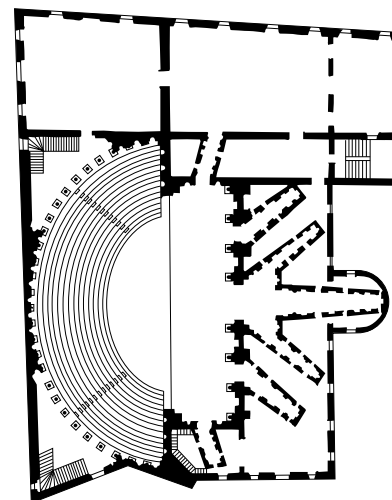
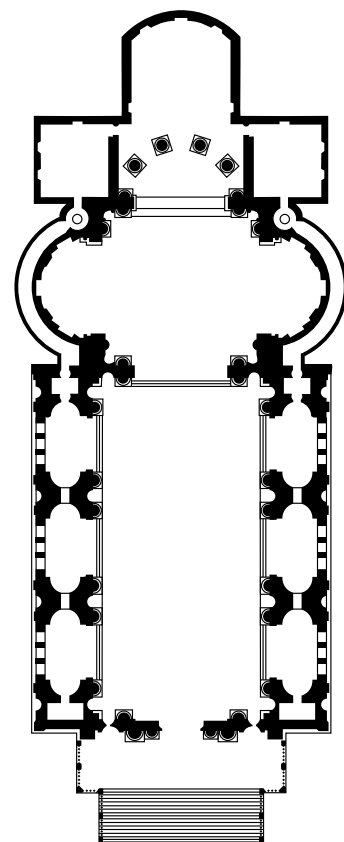


Andrea Palladio, kościół II Redentore w Wenecji

Budowę świątyni rozpoczęto w 1577 roku jako wotum dziękczynne za opanowanie zarazy, która nawiedziła miasto. Kościół został zbudowany na planie podłużnym. Składał się z dwóch części – prostokątnej nawy i chóru w kształcie trefla. Palladio zamiast naw bocznych zaplanował po każdej stronie po trzy kaplice otwarte arkadami w kierunku poszerzonej nawy głównej. Kaplice te połączono wąskimi przejściami. Elementem dominującym w części centralnej była kopuła z latarnią, do której z zewnątrz dostawiono okrągłe kampanile. Do głównego wejścia od strony kanału prowadziły schody. Fasada kościoła była podzielona półkolumnami i pilastrami, zgodnie z zasadą wielkiego porządku, charakterystyczną dla projektów artysty.

Jednym z najwybitniejszych dzieł Palladia był **Teatro Olimpico (Teatr Olimpijski)** w **Vicencie** – pierwszy teatr nowożytny stworzony w celu popularyzacji antycznych dramatów. Architekt połączył w nim wiedzę zdobytą w wyniku gruntownych studiów nad architekturą starożytnych teatrów oraz dziełem Witruwiusza z osobistym doświadczeniem. Zdobył je, projektując okolicznościowe sceny teatralne dla spektakli odbywających się

na wolnym powietrzu. Palladio w swoim projekcie w mistrzowski sposób powiązał elementy architektury z **iluzjonistyczną scenografią** teatralną, przy której pracował już po jego śmierci **Vincenzo Scamozzi**. W 1585 roku w teatrze odbył się pierwszy spektakl – wystawienie dramatu Sofoklesa.



Teatro Olimpico w Vicencie

Budowę teatru zainaugurowano w 1580 roku na zlecenie Accademii Olimpico w Vicencie. Projekt wykonał Andrea Palladio, dekoracje zaś Vincenzo Scamozzi. Theatron, przestrzeń przeznaczona dla widowni, miał kształt półeliptyczny, czym nawiązywał do antycznych teatrów na planie półkola, i był zamknięty półkolistą kolumnadą zwieńczoną balustradą. Sufit zdobił fresk przedstawiający niebo, co przypominało o tym, że w starożytności spektakle odbywały się w plenerze. Scenografię cechował mistrzowski iluzjonizm. Stanowiła ją konstrukcja z drewna, cegły i stiuku ukazująca rozchodzące się promieniście uliczki z antykizującymi budowlami, częściowo namalowanymi. Widok na centralną uliczkę otwierał prześwit w kształcie łuku.

Scamozzi zaprojektował też **idealne miasto** renesansowe, **Palma Nova**, oddalone 10 km od Wenecji. Jego geometryczny kształt – dziewięcioramiennej gwiazdy – był porównywany do płatka śniegu. Układ nawiązywał do założeń militarnych. Rozlokowanie ulic, a także ich szerokość i długość współgrały z wielkością **placów** i wysokością **kamienic**. Centrum miasta stanowił sześciokątny plac główny, wokół którego zaplanowano najważniejsze budynki. Stąd rozchodziło się sześć ulic o identycznej szerokości – trzy prowadziły do **bram** miasta, a trzy pozostałe do wejść na mury obronne, którymi Palma Nova była otoczona. W renesansie projektowano miasta idealne w różnych częściach Europy. Jednym z nich był **Zamość** wzniesiony przez włoskiego architekta **Bernardo Morando**.

Budowle wznoszone przez Palladia oraz jego kontynuatorów i naśladowców były źródłem inspiracji dla architektów późniejszych czasów. Szczególnie chętnie przyjmowano je w krajach protestanckich, a zwłaszcza w Holandii i Anglii, w opozycji do form barokowych,



identyfikowanych jako styl „papieski”. Dążenie do naśladownictwa było tak wyraziste, że w historii sztuki zostało nazwane stylem palladiańskim lub palladianizmem.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Andrea Palladio, Palazzo della Ragione w Vicenzie (Włochy)
2. Andrea Palladio, kościół San Giorgio Maggiore w Wenecji (Włochy)

Cechy weneckiej i wicentyńskiej architektury XVI wieku:

- konsekwentne i programowe czerpanie z antyku,
- klarowność konstrukcji budynków,
- częste stosowanie wielkiego porządku, co monumentalizowało wygląd budowli,
- stosowanie portyków kolumnowych na wzór antycznych świątyń,
- bogata i często zaskakująca dekoracja wnętrza.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień konstrukcje kopuł poznane na zajęciach historii sztuki od starożytności do renesansu. Zestaw je z konstrukcją kopuły Filippa Brunelleschiego w katedrze florenckiej.
2. Porównaj powstały we Włoszech dowolny kościół romański (np. katedrę w Pizie) z kościołem San Lorenzo we Florencji. Czy widzisz jakieś podobieństwa i różnice w planach budowli, dekoracji architektonicznej, sposobie przesklepiania wnętrza, proporcjach?
3. Omów elewację zewnętrzną Palazzo Medici Riccardi i Palazzo Rucellai. Jakie były istotne różnice w ich ukształtowaniu?
4. Wyjaśnij, dlaczego Szpital Niewiniątek uważa się za pierwszą budowlę w stylu renesansowym.
5. Przyjrzyj się ilustracjom przedstawiającym pałace florenckie z XV wieku oraz elewację Palazzo Farnese w Rzymie i określ podobieństwa oraz różnice w dekoracji zewnętrznej.
6. Wskaż, który obiekt architektoniczny jest, Twoim zdaniem, idealną budowlą renesansową. Uzasadnij swoją odpowiedź.
7. Przypomnij sobie termin *dominanta kompozycyjna* i odnieś go do cech architektury i projektu urbanistycznego Piazza del Campidoglio Michała Anioła.
8. Wybierz dwa dowolne przykłady budowli o podobnej funkcji z XV oraz XVI wieku i określ, na czym polega różnica w sposobie kształtowania formy architektonicznej, planu budowli, jej struktury i dekoracji.
9. Wyjaśnij pojęcia *wielki porządek* i *spiętrzenie porządków* i określ, w jaki sposób podane sposoby dekorowania elewacji wpływają na jej ostateczny kształt.
10. Porównaj plany Bazyliki Świętego Piotra wykonane przez Rafaela i Michała Anioła i wyjaśnij, na czym polegały różnice.
11. Znajdź ilustrację przedstawiającą Palazzo della Ragione w Vicenzie i porównaj tę budowlę z fasadą Biblioteki św. Marka w Wenecji. Jakie widzisz podobieństwa i różnice?
12. Wyjaśnij, dlaczego fasada Biblioteki św. Marka w Wenecji jest tak dekoracyjna.
13. Wymień cechy twórczości Andrei Palladia.

4. RZEŻBA

W okresie **quattrocenta** skupiano się przede wszystkim na doskonaleniu sposobu odnawiania budowy anatomicznej postaci i ich **indywidualizacji**, a także na poszukiwaniach metod uzyskania **iluzji** głębi w **reliefach** oraz różnicowaniu planów. Swobodnie wówczas czerpano ze wzorców **antycznych**.

Nowe trendy w **rzeźbie pierwszej połowy quattrocenta** w zasadzie ograniczały się do twórczości artystów z **Florencji**. Studiowali oni dzieła antyczne i uczyli się, jak w **mimetyczny** sposób oddawać wygląd postaci. Doświadczenia artystów tokańskich swój najlepszy wyraz znalazły w dziełach **Michała Anioła** i wraz z nim dotarły potem do **Rzymu**.

Michał Anioł – jeden z najwybitniejszych artystów **renesansu** – za wykonanie w **drewnie krucyfiks** do kościoła Santo Spirito we Florencji otrzymał od przeora klasztoru augustianów klucze do kostnicy. Tam potajemnie wykonywał – wówczas zakazane – sekcje zwłok, zgłębiając zasady anatomii, poznając muskulaturę i mechanizmy ruchu ludzkiego ciała.

W rzeźbie renesansu od XV do XVI wieku zaszły duże przemiany **form**. Podobnie jak w antyku stojące sylwetki były ukazane najczęściej w **kontrapoście**. Z czasem jednak dzieła nabierały **dynamizmu**, poszukiwano rozwiązań bardziej **ekspresyjnych**, sylwetki stawały się swobodniej wygięte. Niektóre przedstawienia zaczęły cechować **patos** i ekspresja porównywalne do rzeźby okresu **hellenistycznego**. Rzeźba powstawała w różnych **technikach**, także **ceramicznych**, oraz materiałach: **kamieniu, drewnie, brązie**.

Niemal wszyscy rzeźbiarze quattrocenta wykorzystywali **perspektywę linearną** jako sposób uzyskania iluzji przestrzeni w tworzonych licznie reliefach. W tych ostatnich widać także różnicowanie planów – wyraźniejsze opracowanie planu pierwszego, a mniej dokładne traktowanie planów dalszych w celu jak najlepszego uzyskania wrażenia przestrzenności.

Michał Anioł *Chrystus Zmartwychwstały*

Artysta wyrzeźbił posąg w 1520 roku z białego marmuru. W rzeźbie widoczna jest fascynacja budową anatomiczną. Idealizowane i muskularne ciało Chrystusa przypomina sylwetki mitologicznych bohaterów. Jego twarz nie wyraża emocji. Również poza kontrapostu, w jakiej został przedstawiony, wywodzi się ze sztuki antycznej. Dzieło cechuje statyka i harmonia proporcji. Krzyż trzymany przez Chrystusa ma charakter symboliczny, gdyż jest zbyt mały jak na rzeczywiste narzędzie męki. Pierwotnie postać była całkowicie naga, draperię z brązu dodano dopiero w baroku. Rzeźba ma 2,05 m wysokości. Znajduje się w kościele Santa Maria sopra Minerva w Rzymie.



Rzeźba wieków XV i XVI

Artystą, którego historycy sztuki wiążą z początkiem **renesansu**, był **Lorenzo Ghiberti**, florencki rzeźbiarz, złotnik, a także architekt i teoretyk sztuki. Pozostawił on po sobie nieukończone trzymotowe dzieło *Commentari*, w którym opisał dokonania wybitnych twórców włoskich w XIV wieku.

Największy rozgłos przyniosła mu jednak **rzeźba**. Po wygranym konkursie na **drugie drzwi do bazyliki** we **Florencji** artysta wykonał zamówienie, które nawiązuje jeszcze do tradycji **gotyckiej**, ale widać w nim już zapowiedź nowych trendów. Drzwi cechuje zróżnicowanie głębokości **reliefu** w celu uzyskania **iluzji przestrzeni**, a także ujmowanie postaci w ruchu. Zdobą je 28 płaskorzeźbionych reliefów figuralnych ilustrujących życie Chrystusa oraz wizerunki ewangelistów i Ojców Kościoła. Sceny zostały ujęte w formie typowego dla gotyku czteropłatkowego, w celu nawiązania do kompozycji pierwszych drzwi – dzieła **Andrei Pisana**. Poszczególne postacie są **zindywidualizowane**, ukazane w różnych pozycjach. Ponadto sprawiają wrażenie, jakby odrywały się od **tła**, w którym artysta przedstawił architekturę antyczną oraz średniowieczną z terenów Półwyspu Apenińskiego, oddaną z uwzględnieniem konsekwentnie rozrysowanej **perspektywy linearnej**.



Lorenzo Ghiberti, trzecie drzwi do bazyliki we Florencji
Rajskie wrota powstawały w latach 1424–1452 i mają ponad 8 m wysokości. Zostały wykonane techniką wosku traconego. Skrzydła obramione są bordiurą,



na której umieszczono 20 postaci biblijnych, będących portretami artystów współczesnych Ghibertiemu, a także autoportret twórcy. Widać dążenie do różnicowania planów, z których pierwszy jest najbardziej wypukły, na drugim postaci modelowane są bardziej płasko, a trzeci jest niemal graficzny. Ten zabieg oraz doskonale wykreślona perspektywa linearna sprawiają, że przedstawienia nabierają niezwykłego autentyczności. Prawy dolny relief ukazuje rozmowę przybyłej z daleka królowej ze słynącym z mądrości władcą Izraela. *Spotkanie króla Salomona i królowej Saby* jest przykładem mistrzowskiego różnicowania planów i wykorzystania perspektywy z jednym punktem zbiegu. Obecnie w bazyliki eksponowana jest kopia *Rajskich wrot*, a oryginał znajduje się w Muzeum Katedralnym (Museo dell'Opera del Duomo) we Florencji.

Doświadczenie zdobyte podczas realizacji drugich drzwi Ghiberti wykorzystał w następnym dziele – trzecich drzwiach, których wykonanie powierzył mu cech sukienników florenckich. Odlane z **brązu** ze **złoconymi** elementami były one tak piękne, że sto lat później Michał Anioł nazwał je „wrotami raj”. Umieszczono je od strony wschodniej naprzeciwko wejścia do katedry. Artysta zrezygnował w nich z formy czteropłatkowego na rzecz dziesięciu kwadratowych kwater. **Środki artystyczne**, takie jak mistrzowsko rozrysowana perspektywa linearna, przedstawianie postaci w różnych pozach oraz skrótach perspektywicznych, doskonale ukazana architektura, w której pojawiły się arkady, pilastry i inne elementy, właściwe dla inspiracji **antykiem** – czynią drzwi arcydziełem. Sceny wypełnione są reliefami o tematyce zaczerpniętej ze Starego Testamentu. W wielu przedstawieniach artysta zastosował **narrację kontynuacyjną (symultanimizm)**, to znaczy, że sceny ilustrują kilka wydarzeń rozgrywających się w różnych miejscach oraz czasie i składają się na jedną opowieść. Drugim i trzecim drzwiom do bazyliki Ghiberti poświęcił blisko 48 lat.

Ghiberti specjalizował się w reliefie, natomiast artystą, który zajmował się zarówno **rzeźbą pełnoplastyczną, statuaryczną**, jak i reliefem był Donato di Niccolò di Betto Bardi, zwany **Donatello** (ok. 1386–1466), który pobierał nauki m.in. u Ghibertiego. niewiele wiadomo o życiu artysty. Na pewno odbył on podróż do Rzymu, gdzie zajmował się studiowaniem **rzeźby antycznej**. Pierwsze znaczące dzieła Donatella powstały ok. 1410 roku i były związane z dekoracją rzeźbiarską **katedry florenckiej** oraz **kościółka Orsanmichele (San Michele in Orto)** we Florencji. W dekoracji architektonicznej katedry na szczególną uwagę zasługuje opracowanie rzeźbiarskie **kantorii**, czyli balkonu dla śpiewaków. Tańczący korowód **puttów**, których formy kształtowane są dość swobodnie i jeszcze bez wnikliwych studiów anatomii, artysta zestawiał z motywami ornamentálnymi zaczerpniętymi ze **starożytności**. Istotnym zleceniem dla twórczości Donatella była też dekoracja **Starej Zakrystii kościoła San Lorenzo** we Florencji zbudowanej przez **Filippa Brunelleschiego**.

Najbardziej znanym dziełem rzeźbiarza – powstałym na zlecenie **Medyceuszów** – jest wykonany z **brązu** **posąg Dawida**. Przedstawienia tej postaci były popularne w okresie **quattrocenta**, gdyż widziano w niej **symbol** zwycięskich walk, jakie Republika Florencka stoczyła w trakcie najazdu obcych wojsk. Postać starotestamentowego bohatera została przedstawiona tuż po zabiciu filistyńskiego wojownika Goliata. Dawid ukazany jest jako nagi młodzieniec, w **kontrapoście**, z nogą swobodnie opartą na ściętej głowie Goliata. Jest to pierwsze pełnoplastyczne przedstawienie **aktu** w renesansie, dlatego dzieło to odegrało ważną rolę w rozwoju sztuki.

Donatello *Dawid*

Posąg z brązu o wysokości 1,58 m powstał w latach 1430–1440. Widoczne w nim liczne nawiązania do antyku to: ukazanie w akcie biblijnej postaci, poza kontrapostem, wnikliwe opracowanie budowy anatomicznej, a także rekwizyty, jak wieniec laurowy zdobiący hełm. Rzeźba znajduje się w Muzeum Narodowym Bargello we Florencji.





W Padwie Donatello wykonał **pomnik konny kondotiera Gattamelaty**. Tradycja pomników konnych sięga **starożytności**, a z jej spuścizny pozostał w Rzymie pomnik konny Marka Aureliusza. Surowa, zadumana postać Gattamelaty – weneckiego najemnego dowódcy z buławą w ręku – porównywana jest z monumentalnym posągiem rzymskiego cesarza.

Donatello, pomnik konny kondotiera Gattamelaty w Padwie
Prace nad odlanym z brązu monumentem trwały w latach 1447–1453. Wykonanie pomnika konnego jest rzeczą niezwykle trudną, gdyż potężny tors zwierzęcia musi być oparty na smukłych nogach. Aby zapewnić statykę czterech podpór, jedną z nóg konia artysta oparł na kuli. Rzeźbę o wysokości 3,40 m cechuje powaga i spokój. Jest to realistyczne przedstawienie portretowe, choć kondotier zdaje się być na nim młodszy, niż był w trakcie wykonywania rzeźby. Artysta starał się oddać cechy kondotiera: męstwo i stanowczość. Zbroję wzorował w swobodny sposób na zbrojach antycznych. Pomnik ustawiony jest na wysokim cokole na jednym z głównych placów Padwy, tuż obok bazyliki św. Antoniego (Basilica di Sant'Antonio).



Twórczość Donatella jest bardzo różnorodna. Artysta wykonywał **posągi** świętych i starotestamentowych proroków oraz **portrety** wybitnych postaci. Jego dojrzałe prace cechuje swobodny układ, podkreślenie cech indywidualnych w portretach, wyczucie ruchu, a w **reliefie** – plastyczność form, przemyślana **kompozycja** i umiejętne wykorzystanie **perspektywy linearnej**. Pod koniec życia dzieła Donatella cechowały **ekspresja** i wnikliwe studium psychiki, czego przykładem jest rzeźba **Maria Magdalena pokutująca**. Artysta przedstawił świętą nie jako oblubienicę Chrystusa, lecz – starą, skruszoną kobietę, okrytą jedynie swoimi długimi włosami.

Donatello Maria Magdalena pokutująca

Drewnianą figurę Marii Magdaleny artysta wykonał ok. 1455 roku prawdopodobnie do bazyliki florenckiej. Obecnie dzieło znajduje się w Muzeum Katedralnym we Florencji. Ascetyczna, pełna dramatyzmu sylwetka starej kobiety została oddana w sposób niezwykle naturalistyczny.

Uczniem Donatella był **Andrea del Verrocchio**, rzeźbiarz i malarz, jeden z wybitnych przedstawicieli **quattrocenta**. Pochodził z rodziny złotników, a sławę przyniosły mu dzieła wykonane w **brązie**. Tworzył **rzeźby** o tematyce religijnej, które cechowało mistrzostwo techniczne i **realizm** przedstawienia. Wykonał z brązu w latach 1473–1476 – podobnie jak jego nauczyciel – **Dawida**. **Biblijny** bohater został przedstawiony jako młodzieniec ubrany w tunikę, która tylko od bioder jest swobodnie udrapowana, a na wysokości torsu opina jego postać na wzór **antycznego stylu mokrych szat**, uwytatniając cechy anatomiczne. Dawid stoi w **kontrapoście**. U jego stóp leży realistycznie oddana głowa Goliata.

W ostatnich latach życia Verrocchio zaprojektował **pomnik konny kondotiera Colleonego**. Artysta zdążył jeszcze przed śmiercią wykonać model pomnika oraz formę do odlewu, ale dzieło ukończył już inny rzeźbiarz. Pomnik stanął na wysokim **cokole** na jednym z placów **Wenecji**.



Andrea del Verrocchio, pomnik konny kondotiera Colleonego w Wenecji

Budowa pomnika była finansowana ze środków zapisanych w testamencie kondotiera. Rzeźba jest wykonana z brązu i bez cokolu ma 3,95 m wysokości, a jej ciężar spoczywa tylko na trzech nogach konia. W porównaniu z pełnym spokojem posągiem Donatella, sylwetka kondotiera uosabia siłę i bezwzględność, a figura zwierzęcia ma więcej dynamizmu. Kondotier przedstawiony jest w renesansowej zbroi. Odświeżenie pomnika nastąpiło w 1496 roku.

W omawianym okresie pojawiły się rzeźby wykonane w **technice glazurowanej terakoty**. Z ich wyrobu słynęła rodzina **della Robbia**. **Luca della Robbia** zyskał sławę jako inicjator techniki barwnie glazurowanych **reliefów** i **rzeźb pełnoplastycznych**. Jedną z jego realizacji był wystrój **kaplicy Pazzich** przy kościele Santa Croce we **Florencji**. Technikę tę doskonalili bratanek artysty – **Andrea della Robbia**, którego dziełem są m.in. **medaliony** z przedstawieniami niemowląt zdobiące **Szpital Niewiniątek**. Częstym tematem podejmowanym przez della Robbiów były przedstawienia Madonn o subtelnej, **wyidealizowanej** urodzie.



**Andrea della Robbia,
tondo z przedstawieniem niemowlęcia
ze Szpitala Niewiniątek we Florencji**

Przedstawienia niemowląt w tondach o średnicy 1,46 m zostały wykonane w glazurowanej terakocie i umieszczone na fasadzie Szpitala Niewiniątek w drugiej połowie XV wieku. Każdemu z dzieci ukazanych na intensywnie niebieskim tle rzeźbiarz nadał indywidualne rysy twarzy. Przedstawienia te miały nie tylko podkreślać funkcję budynku, lecz także odwoływać się do hojności mieszkańców Florencji i skłonić ich do wspierania sierot datkami.



**Andrea della Robbia
Madonna z Dzieciątkiem**

Madonna z Dzieciątkiem, zwana Madonną Architektów, to jedno z licznych przedstawień tego tematu w twórczości artysty. Białe sylwetki Marii i Jezusa umieszczone są na błękitnym tle w otoczeniu dziecięcych aniołów. Nad głową Madonny widoczne są dłonie Boga i przedstawienie Ducha Świętego pod postacią gołębic. Sposób ukazania Jezusa świadczy o wnikliwej obserwacji zachowania dziecka. Obraz w postaci półkolistego łuku zdobiony jest kwiatami. Terakotowy relief o wymiarach 96 x 134 cm znajduje się w Muzeum Narodowym Bargello we Florencji.

W **renesansie** pojawił się nowy typ **nagrobka**, odmienny niż w średniowieczu. **Gotyckie grobowce** cechowała odsunięta od ściany **tumba**, czyli **kamienna skrzynia**, na której spoczywała rzeźba ukazująca zmarłego w **statycznej** pozie. Za inicjatora nowej formy przedstawienia uważa się **Donatella**, który wraz z **Michelozzem di Bartolommeo** stworzył **nagrobek antypapieża Jana XXIII** w **baptysterium** we **Florencji**. **Tumba** została dosunięta do ściany. Na **sarkofagu** znalazły się mary, czyli łożo zmarłego, na których spoczywa spokojna postać ukazana jeszcze w dosyć statyczny sposób. Rzeźba zmarłego została umieszczona w **niszy** zamkniętej od góry półkolistym **naczółkiem**. W **tympanonie** została przedstawiona **Madonna z Dzieciątkiem**. Typ tumby dostawionej do ściany kontynuował **Bernardo Rossellino** w nagrobku **Leonardo Brunigo** w kościele **Santa Croce** we **Florencji**.

Ostateczny kształt renesansowym grobowcom nadał **Andrea Contucci**, znany jako **Andrea Sansovino**, twórca **nagrobka kardynała Ascania Sforzy**. Od nazwiska rzeźbiarza utworzono nazwę **pozy sansovinowskiej**, która stała się wzorem dla przedstawiania postaci zmarłych we Włoszech i poza nimi, m.in. w Polsce. W pozie tej postać zmarłego leży z nieco uniesionym korpusem, jakby zapadł on w drzemkę, jedną nogę ma ugiętą i zachodzącą na drugą, a głowę wspartą na ręce. Przedstawienie to było zgodne z wykładnią neoplatońską, według której życie traktowano jak sen, a śmierć – przebudzenie, czyli wyzwolenie z czasu i przestrzeni.



**Andrea Sansovino,
nagrobek kardynała Ascania Sforzy
w kościele Santa Maria del Popolo
w Rzymie**

Marmurowy nagrobek ma postać sarkofagu umieszczonego w ściennej wnęce, na którym znalazło się łożo zmarłego i jego posąg. Jest to nowatorskie przedstawienie nawiązujące do nagrobków etruskich. Ukazana przez artystę postać zmarłego wygląda jak żywa – z ugiętymi i skrzyżowanymi nogami oraz głową wspartą na zgiętej w łokciu ręce. Ponad postacią znajduje się tondo z przedstawieniem **Marii z Dzieciątkiem**. Dzieło powstało ok. 1505 roku na zlecenie papieża **Juliusza II**.

Wybrane techniki stosowane we włoskiej rzeźbie renesansowej:

- rzeźba w kamieniu (głównie marmurze),
- rzeźba w drewnie,
- rzeźba ceramiczna (terakota),
- odlew w brązie.

Cechy włoskiej rzeźby renesansowej:

- wprowadzanie perspektywy linearnej do reliefów,
- różnicowanie planów reliefów przez głębokość ich modelowania,
- stosowanie skrótów perspektywicznych w reliefie,
- doskonalenie sposobu oddania budowy anatomicznej ciała,
- indywidualizacja rysów poszczególnych postaci,
- ukazywanie figur stojących w kontrapoście,
- nawiązywanie do wzorców antycznych w ornamentyce towarzyszącej rzeźbie architektonicznej,
- stosowanie pozy sansovinowskiej w rzeźbie na nagrobkach.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Lorenzo Ghiberti, drugie drzwi do bazyliki w Florencji (Włochy)
2. Donatello *Święty Jerzy*, rzeźba w Muzeum Narodowym Bargello we Florencji (Włochy)
3. Donatello *Habakuk*, rzeźba w Muzeum Katedralnym we Florencji (Włochy)
4. Donatello, kantoria katedry florenckiej w Muzeum Katedralnym we Florencji (Włochy)
5. Donatello, popiersie Niccolò da Uzzano w Muzeum Narodowym Bargello we Florencji (Włochy)
6. Donatello *Judyta i Holofernes*, rzeźba w Palazzo Vecchio we Florencji (Włochy)
7. Donatello *Zwiastowanie*, relief w kościele Santa Croce we Florencji (Włochy)
8. Donatello, Michelozzo di Bartolommeo, nagrobek antypapieża Jana XXIII w bazylice w Florencji (Włochy)
9. Andrea del Verrocchio *Dawid*, rzeźba w Muzeum Narodowym Bargello we Florencji (Włochy)
10. Terakotowe dekoracje w kaplicy Pazzi we Florencji (Włochy)

Rzeźbiarska twórczość Michała Anioła

Michelangelo Buonarroti, znany jako **Michał Anioł** (1475–1564), uznawany jest za jednego z najwybitniejszych twórców w dziejach świata. Zajmował się wieloma dziedzinami sztuki: przede wszystkim rzeźbą, a także malarstwem, architekturą, urbanistyką, a pod koniec życia również poezją – tworząc sonety. Jego dzieła były źródłem inspiracji i przedmiotem podziwu dla wielu artystów zarówno za jego życia, jak i w wiekach późniejszych.

Urodził się w tokańskiej miejscowości Caprese. Jego matka zmarła wcześniej, więc wychowywał go ojciec. W wieku trzynastu lat został oddany na naukę do pracowni malarskiej, którą prowadził **Domenico Ghirlandaio**. Ponieważ przejawiał wybitny talent rzeźbiarski, trafił na dwór **Medyceuszów**, gdzie rzeźbiarz Giovanni di Bertoldo wprowadzał go w tajniki pracy w tej dyscyplinie. Na dworze **Lorenza de Medici** (1449–1492) we **Florencji** odebrał gruntowną edukację humanistyczną i zapoznał się z filozofią neoplatonicką, która znalazła odbicie w jego twórczości. Tam też powstały jego pierwsze prace rzeźbiarskie, a wśród nich **relief *Madonna przy schodach***. Po śmierci swojego protektora Michał Anioł udał się do **Rzymu**, gdzie wykonał ***Pietę watykańską***, rzeźbę, w której skrytykował się wszystkie cechy **renesansu**. *Pietà watykańska* jest jedynym sygnowanym dziełem Michała Anioła. Podobno podpisał się on na szarfie spinającej szatę Marii już po zakończeniu prac, kiedy usłyszał, że rzeźba jest przypisywana innemu artyście. Jego późniejsze prace świadczyły już o stopniowym odejściu od **klasycznych** ideałów na rzecz poszukiwania nowych **środków ekspresji**.

Po powrocie do Florencji artysta wykonał **posąg Dawida**, który ustawiono na **Piazza della Signoria**, głównym placu miejskim, przed **Palazzo Vecchio**. Dawid przedstawiony został w pozie **kontrapostu**. W jego sylwetce wyczuwa się wewnętrzną siłę, napięcie i gniew. Cechy te określane po włosku jako **terribilità** staną się charakterystyczne dla dojrzałej twórczości artysty.

Michał Anioł *Pietà watykańska* w Bazylice Świętego Piotra w Watykanie

W latach 1498–1500 artysta wykonał marmurową *Pietę* o wysokości 1,75 m. Rzeźbiarz sięgnął po motyw, który począwszy od XIV wieku był charakterystyczny dla mistycznej sztuki północnej Europy. Nadał mu jednak zupełnie nową formę. Młoda Maria trzyma na kolanach bezwładne ciało Syna. Nieskalana czasem i cierpieniem piękna twarz Marii oraz wyidealizowane przedstawienie ciała Chrystusa wynikają z neoplatonickiego przekonania, że piękno fizyczne jest obrazem doskonałości duchowej. Idealizacja ciała umęczonego Chrystusa pojawiła się nie tylko w *Piecie* Michała Anioła. Zabieg ten znany jest też z innych dzieł, m.in. *Oplakiwanie* Sandra Botticellego. Sposób wyrzeźbienia ciała świadczy o doskonałej znajomości anatomii. Postacie wkomponowane są w kształt trójkąta. Aby to osiągnąć,



Michał Anioł musiał pomniejszyć proporcje ciała Chrystusa względem ciała Marii, tak by nie wystawało ono poza kontur wyznaczony jej szatą.

Michał Anioł *Dawid*

Wykonany w latach 1501–1504 marmurowy posąg o wysokości 5,50 m uważany jest za jedno z największych osiągnięć rzeźby renesansowej. Biblijnego bohatera artysta ukazał w momencie przygotowywania się do starcia z Goliatem, co uwidacznia skupioną, pełną napięcia twarz. Do wykonania posągu przeznaczono lekko pęknięty blok marmuru, a Michał Anioł – jak powtarzał historiograf Giorgio Vasari – miał wtedy powiedzieć: „Widzę rzeźbę, teraz muszę tylko odrzucić to, co zbędne”. Artysta zaplanował postać Dawida z jedną ręką zgiętą w łokciu i dłonią zbliżoną do twarzy (prawdopodobnie ugięcie ręki zostało wyznaczone przez linię pęknięcia marmuru). Dzieło zostało wykonane z dużą dbałością o szczegóły anatomiczne. Obecnie znajduje się w Galerii Akademii we Florencji. Na pierwotnym miejscu eksponowana jest jego kopia.

DLA DOCIEKLIWYCH

W Polsce nie ma oryginalnych rzeźb Michała Anioła. Są tylko ich kopie wiernie naśladowujące oryginały. Kopia *Pięty watykańskiej* znajduje się w katedrze poznańskiej. W 1972 roku *Pietà* stała się obiektem ataku szaleńca, który uderzając młotkiem, odłamał Marii lewą rękę i uszkodził twarz. Do rekonstrukcji pierwowzoru dzieła wykorzystano kopię z Poznania.

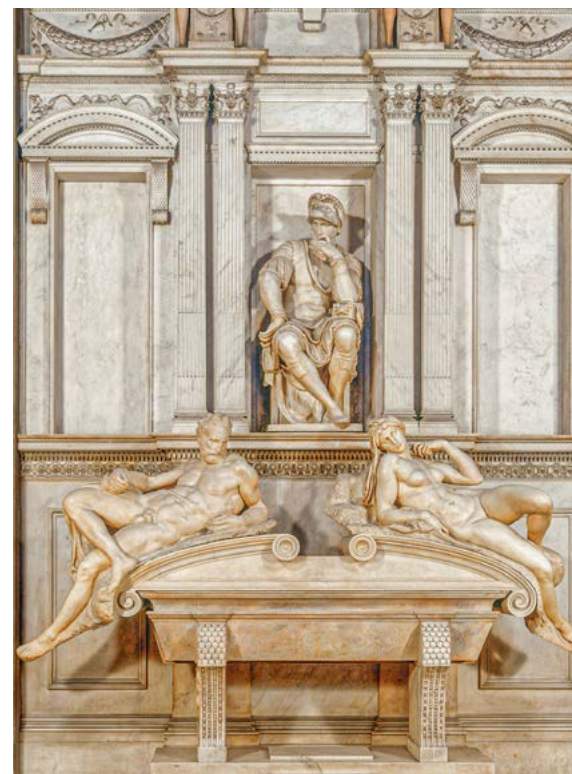


W 1505 roku kolejny protektor i mecenas artysty – **Juliusz II** – ponownie wezwał Michała Anioła do Rzymu, by ten wykonał jego monumentalne mauzoleum. Trzykondygnacyjny nagrobek miało zdobić 40 posągów i liczne reliefy. Zamówienie było nierealne zarówno ze względu na ogrom prac, któremu nie mógł poddać jeden artysta, jak i brak funduszy na jego realizację. Protektor nie chciał zapłacić za kosztowne sprowadzenie przez Michała Anioła marmurów z Carrary, co doprowadziło do konfliktu. Ponadto papież był już wtedy zajęty rozbudową Bazyliki Świętego Piotra i malarską dekoracją Kaplicy Sykstyńskiej, do czego też zobligował artystę. Mimo to w następnych latach prace nad grobowcem papieża Juliusza II były kontynuowane. Do wcześniej wykonanych figur dwóch jeńców Michał Anioł wyrzeźbił posąg Mojżesza, który skończył już po śmierci papieża na zlecenie wykonawców jego testamentu. Niektóre postacie jeńców i niewolników, które miały otaczać Mojżesza, nie zostały jednak ukończone. Widać tu efekt **non finito**, który zdominował późną twórczość Michała Anioła. Artysta zapisał w jednym ze swoich sonetów, że idea doskonalszej rzeźby zaklęta jest w marmurze, aby ją wydobyć, potrzebny jest dotyk oświeconej dłoni. Miewał jednak niekiedy problemy z materializacją projektu, który określał mianem *disegno interno* (wł. ‘rysunek wewnętrzny’). Jedną z teorii głosi, że zostawiał on niektóre z rzeźb celowo w fazie niedokończonej, obawiając się, że podczas ich wykonywania może naruszyć doskonałą ideę dzieła.



Michał Anioł *Mojżesz*

Figura miała być częścią mauzoleum Juliusza II, które nigdy nie zostało zrealizowane. Marmurowy posąg powstawał w latach 1515–1516 w pierwszej fazie prac nad nagrobkiem i tylko on został umieszczony w miejscu pochówku papieża w rzymskim kościele San Pietro in Vincoli (św. Piotra w okowach). Rzeźba o wysokości 2,35 m przedstawia Mojżesza z rogami, co prawdopodobnie wynikało z błędnego tłumaczenia Pisma Świętego przez św. Hieronima, w którym świetliste promienie nad głową biblijnej postaci zostały zastąpione rogami. Michał Anioł nadał rzeźbie rysy papieża, a cała figura symbolizowała jego potęgę i mądrość.



Nagrobek Lorenza de Medici



Nagrobek Giuliana de Medici

Michał Anioł, wystrój rzeźbiarsko-architektoniczny mauzoleum Medyceuszy we Florencji

Dla grup rzeźbiarskich w Nowej Zakrystii oprawę stanowią ściany, które zdobią elementy architektoniczne wzorowane na formach antycznych. Dynamicznie ujęte alegoryczne postacie bliższe są estetyce manieryzmu niż klasycznym ideałom renesansu. Artysta pracował nad mauzoleum w latach 1520–1535.

Nowy papież **Leon X**, który pochodził z rodziny **Medyceuszy**, był zainteresowany przede wszystkim gloryfikacją swojego rodu, a także rozwojem miasta swoich przodków – **Florencji**. Zlecił więc artyście wykonanie wystroju **Nowej Zakrystii** w kościele **San Lorenzo**, która miała stać się **mauzoleum Medyceuszy**. Michał Anioł zaaranżował wnętrze, w którym połączył w jedną plastyczną formę 6 monumentalnych figur w oprawie architektonicznej. Były to przedstawienia **Lorenza II de Medici** (1492–1519) z **alegoriami** Jutrzenki i Zmierzchu oraz **Giuliana de Medici** z towarzyszącymi mu alegoriami Nocy i Dnia. Postać Giuliana jest, zgodnie z wykładnią filozofii neoplatonickiej, uosobieniem *vita activa* (wł. ‘życia aktywnego, działania’), a postać Lorenza – *vita contemplativa* (wł. ‘życia kontemplacyjnego, duchowego’).

DLA DOCIEKLIWYCH

Mało kobieca budowa anatomiczna alegorycznej postaci Nocy świadczyć może o tym, że do rzeźby pozował artyście męski model.



W ostatnich latach życia Michała Anioła powstały inne znane rzeźby m.in. *Pietà florencka*, znana też jako *Zdjęcie z krzyża*, oraz *Pietà Rondanini*. Oba przedstawienia odbiegają od ideałów wypracowanych w rzeźbie renesansu. W *Piecie florenckiej* martwe ciało Chrystusa podtrzymuje klęcząca Madonna wraz ze św. Marią Magdaleną i św. Józefem z Arymatei (o rysach artysty). Michał Anioł zastosował tu **kompozycję piramidalną**, znaną już w okresie hellenistycznym. Grupa miała zdobić nagrobek artysty, ostatecznie jednak znalazła się w katedrze florenckiej. Michał Anioł nie skończył tego dzieła, a twarz Marii Magdaleny wyrzeźbił jeden z jego naśladowców. W drugiej rzeźbie przedstawił stojącą Madonnę, podtrzymującą martwe ciało Syna. Oba dzieła cechuje efekt **non finito**. Artysta skupia się na wydobyciu **ekspresji**. Bardziej zarysowuje kształty postaci, niż starannie je wydobywa. Ogranicza ingerencję w tworzywo tylko do takiego stopnia, by było ono nośnikiem idei.

Michał Anioł *Pietà Rondanini*

Wykonana w marmurze rzeźba o wysokości 1,95 m jest ostatnim dziełem artysty datowanym na 1564 rok. Ze względu na surowe opracowanie kamienia powszechnie uważa się ją za niedokończoną. W stosunku do wcześniejszych prac artysty widoczny jest tutaj brak troski o detale oraz szkicowość ujęcia. Matka Boska podtrzymująca osuwające się ciało Chrystusa pokazana jest w pozycji stojącej, odmiennie niż wskazywałaby na to tradycja. Dzieło znajduje się w zamku Sforzów (Castello Sforzesco) w Mediolanie.

Twórczość Michała Anioła jest przykładem bardzo dynamicznych przemian, jakie zaszły w XV i XVI wieku w sztuce włoskiej. W jego dziełach widoczne jest przejście od form spokojnych i harmonijnych do pełnych dynamizmu i niepokoju. Z tego powodu Michała Anioła uważa się z jednej strony za człowieka renesansu, jako wszechstronnie uzdolnionego twórcę, z drugiej zaś artystę, którego dojrzałe prace mają już charakter **manierystyczny**, a nawet zapowiadają **barok**.

DLA DOCIEKLIWYCH

Do niedawna Michałowi Aniołowi przypisywano także *Pietę z Palestriny* przechowywaną w Galerii Akademii we Florencji. Obecnie autorstwo to jest często podważane.

Pod koniec życia Michał Anioł zajmował się także poezją, pisząc wiele sonetów i kazań. Ich tematyka osnuta jest wokół istoty miłości i śmierci. Dzieła te stały się źródłem wiedzy o poglądach artysty na sztukę, piękno i wiarę. Według filozofów geniusz Michała Anioła wyrażał się w dwóch pojęciach, będących wyrazem napięcia między duchem a materią. Było to: *divinità*, które oznaczało boską potęgę i piękno, oraz *terribilità*, którego istotą było

uczucie samotności i grozy istnienia oraz wewnętrzne rozdarcie duchowe. Pojęcia te znalazły odzwierciedlenie w egzystencji artysty i jego sztuce, którą cechuje ekspresja przełamująca spokój i harmonię dzieł wczesnego renesansu.

W wielu miejscach, m.in. w Polsce, znajdują się kopie dzieł Michała Anioła. Oprócz wspomnianej kopii *Piety watykańskiej* z katedry poznańskiej, na terenie Polski są jeszcze: kopia posągu Lorenza de Medici w Collegium Iuridicum w Krakowie oraz kopia *Mojżesza* na dziedzińcu Muzeum Narodowego w Szczecinie.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Michał Anioł *Madonna przy schodach*, relief w Domu Buonarrotich we Florencji (Włochy)
2. Michał Anioł *Bitwa Centaurów*, relief w Domu Buonarrotich we Florencji (Włochy)
3. Michał Anioł, krucyfiks w kościele Santo Spirito we Florencji (Włochy)
4. Michał Anioł *Bachus*, rzeźba w Muzeum Narodowym Bargello we Florencji (Włochy)
5. Michał Anioł *Madonna z Brugii*, rzeźba w kościele Onze-Lieve-Vrouwekerk (Najświętszej Marii Panny) w Brugii (Belgia)
6. Michał Anioł *Tondo Pitti*, płaskorzeźba w Muzeum Narodowym Bargello we Florencji (Włochy)
7. Michał Anioł *Umierający niewolnik*, rzeźba w Luwrze w Paryżu
8. Michał Anioł *Niewolnik*, rzeźba w Galerii Akademii we Florencji (Włochy)
9. Michał Anioł *Zwycięstwo (Dawid)*, rzeźba w Palazzo Vecchio we Florencji (Włochy)
10. Michał Anioł *Pietà florencka*, rzeźba w Muzeum Katedralnym we Florencji (Włochy)



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Porównaj wybrane przez siebie kwatery z drugich i trzecich drzwi do baptysterium we Florencji oraz wskaż podobieństwa i różnice w kompozycji zewnętrznej i wewnętrznej kwatery, a także sposobie ukazania głębi.
2. Opisz inną niż reprodukowana w podręczniku kwatere *Rajskich wrót* pod kątem zastosowanych środków artystycznych.
3. Wymień techniki stosowane przez rzeźbiarzy renesansu i wskaż po jednym przykładzie dzieła dla każdej z nich.
4. Opisz formę dwóch pomników konnych powstałych w renesansie – kondotiera Gattamelaty i kondotiera Colleonego i porównaj je z antycznym pomnikiem konnym Marka Aureliusza.
5. Zapoznaj się z ilustracjami przedstawiającymi rzeźby quattrocenta i znajdź w nich przykłady świadczące o antykizacji.
6. Wyjaśnij, na czym polegało nowatorstwo rzeźby renesansowej.
7. Objaśnij pojęcie *poza sansovinowska* i znajdź w sztuce starożytnej przynajmniej jeden przykład nagrobka ukazującego zmarłego w podobnej pozycji.
8. Na podstawie rzeźb biblijnego Dawida dłuta Donatella, Andrei del Verrocchia i dwóch posągów Michała Anioła prześledź zmiany, jakie dokonały się w sposobie wyobrażania tej postaci.
9. Wyjaśnij, na czym polegało przełamywanie konwencji wczesnego renesansu w twórczości Michała Anioła.
10. Określ źródła inspiracji twórczości rzeźbiarskiej Michała Anioła.

5. MALARSTWO

Malarze **renesansowi** nie mogli czerpać bezpośrednio z dorobku malarzy **antycznych**, ponieważ go nie znali. W ich dziełach odnaleźć można nawiązania do **starożytności**, ale dotyczą one tematów zaczerpniętych z **mitologii** lub historii antycznej, antykizujących form budowli lub poży **kontrapostu** wzorowanej na rzymskich **kopiach** rzeźb greckich. Punkt odniesienia dla malarzy **quattrocenta** stanowiła twórczość **Giotta di Bondone**. Przejęli oni i rozwinęli jego dążenia do ukazania trójwymiarowości i indywidualizacji malowanych postaci zarówno w kwestii ich wyglądu, jak i przeżywanych emocji.

Wciąż dominowały zamówienia na obrazy o tematyce religijnej. Były to, składające się z wielu **kwater**, **nastawy** na **ołtarz główny**, jednotablicowe nastawy bez podziału na kwatery dekorujące **nawy boczne** oraz niewielkie dzieła służące prywatnej pobożności. Obok **scen religijnych** pojawiały się też **portrety** oraz **sceny mitologiczne** i **alegoryczne**. W tych ostatnich często ukazywano **akty**, co wynikało zarówno z inspiracji antykiem, jak i z fascynacji anatomią. Postacie ludzkie **idealizowano** zgodnie z neoplatonickim przekonaniem, że piękno zewnętrzne jest obrazem wewnętrznej doskonałości. Dla malarzy XV wieku niezwykle istotne były próby stworzenia **iluzji głębi** na dwuwymiarowym podłożu. W odróżnieniu od Giotta nie budowano głębi intuicyjnie, ale w oparciu o metody naukowe opracowane przez architektów. Uważa się, że pierwsze wykresy **perspektywy linearnej** wykonał **Filippo Brunelleschi**, a jej szczegółowe opracowanie zawarł w swoim traktacie *De pictura* **Leone Battista Alberti**. Stworzył on koncepcję obrazu jako okna w ścianie, polegającą na przekonaniu, że przestrzeń namalowana na obrazie jest przedłużeniem rzeczywistej przestrzeni pomieszczenia, w którym znajduje się malowidło. Jednym z pierwszych dzieł, w których wykorzystano perspektywę linearną, był **Tron Łaski** **Masaccia**.



Masaccio Tron Łaski, fresk w kościele Santa Maria Novella we Florencji

Dzieło przedstawia Trójcę Świętą w typie Tronu Łaski. Jest to formuła ikonograficzna, w której Bóg Ojciec podtrzymuje krucyfiks z ukrzyżowanym Chrystusem, a między nimi widoczna jest Gołębica – symbol Ducha Świętego. Fresk o wymiarach 3,17 x 6,67 m namalowany w 1425 roku cechuje charakterystyczna dla renesansu symetria i statyka. Kompozycja oparta jest na interakcji trzech trójkątów, z których najmniejszy obejmuje Boga Ojca, Gołębicę Ducha Świętego i poziomą belkę krzyża, środkowy zawiera w sobie postacie z grupy Ukrzyżowania, a dolne wierzchołki największego z trójkątów wyznaczone są przez klęczących małżonków Lanzich. U dołu widnieje szkielet Adama. Jest to nawiązanie do tradycji mówiącej, że Chrystusa ukrzyżowano na miejscu grobu pierwszego człowieka. Nad szkieletem umieszczony jest napis o treści wanitatywnej: „Byłem, czym ty jesteś, ty będziesz, czym jestem ja”. Całość stanowi epitaforium rodziny Lanzich. Masaccio umieścił scenę na tle malowanej iluzjonistycznie architektury. Scenę flankują korynckie pilastry, między którymi pod półkolistą arkadą wspieraną na kolumnach jońskich znajduje się nisza mieszcząca scenę Ukrzyżowania i Trójcę Świętą. Przesklepiona kolebką z kasetonami nisza została namalowana w perspektywie linearnej. Fresk ten uchodzi za pierwsze konsekwentne zastosowanie zasad tej perspektywy i uważa się, że Masacciowi pomógł ją wykreślić Filippo Brunelleschi, choć nie ma na to bezpośrednich dowodów.

Antonello da Messina Święty Sebastian

Artysta namalował obraz w Wenecji ok. 1478 roku farbami olejno-temperowymi na desce. Dzięki nim udało mu się osiągnąć głębię koloru i subtelne przejścia światłocieniowe. Świadectwem renesansowych poszukiwań jest harmonijne ukazanie budowy anatomicznej świętego, a także wyeksponowanie w tle pejzażu architektonicznego podporządkowanego prawom perspektywy linearnej. Postać świętego jest powiększona w stosunku do osób w tle i ukazana z perspektywy żabiej, co ją dodatkowo monumentalizuje. Modelunek sylwetki jest miękki. Statyczna, zamknięta i podporządkowana prawom symetrii kompozycja jest doskonałym przykładem renesansowej harmonii. Święty Sebastian był patronem m.in. strażaków, łuczników, myśliwych, chronił też przed dżumą, stąd jego popularność w sztuce tego czasu. Na obrazie zachowuje on stoicki spokój, mimo zadanych ran, i wznosi wzrok ku Bogu, w którym pokłada nadzieję, co jest świadectwem chrześcijańskiego humanizmu. Obok świętego leży złamana kolumna. Jest ona symbolem stałości, a z drugiej strony pokazuje, że łatwiej jest złamać kamień niż człowieka, który swą ufność pokłada w wierze. Obraz o wymiarach 85 x 171 cm znajduje się w Galerii Obrazów Starych Mistrzów (Gemäldegalerie Alte Meister) w Dreźnie w Niemczech.



Ponadto **kompozycje** miały wyraźnie wydzielone plany, często zróżnicowane zgodnie z zasadami **perspektywy barwnej**, gdyż cieplejsze barwy wydawały się przybliżać do oka widza, chłodniejsze zaś, w których malowano pejzażowe **tła**, „cofały się” optycznie. Artyści posługiwali się także **perspektywą powietrzną**, ukazując dalsze plany nieostro za sinobłękitną mgiełką. Przeważały **kompozycje statyczne** i dążące do **symetrii**. Częstym **schematem kompozycyjnym** scen był trójkąt równoramienny. Artyści stosowali **szerszą gamę barwną** z przewagą **barw chromatycznych**. Kolory na pierwszym planie były zestawiane na zasadzie **kontrastu temperaturowego**. Przeważał **koloryt lokalny**. **Światło** w obrazach przeważnie było rozproszone i padało z zewnętrznego źródła. **Modelunek światłocieniowy** charakteryzowała konsekwencja – **cienie** padały w przeciwną stronę względem źródła światła.

Artyści w XV wieku posługiwali się w większości **techniką temperową**, często tworząc też **freski** zarówno w kościołach, jak i w rezydencjach możnowładców. W ostatniej ćwierci XV wieku i w wieku XVI coraz częściej – szczególnie na terenie Wenecji – **temperę** wzbogacano spoiwem olejnym, dzięki któremu łatwiej można było uzyskiwać efekty **laserunkowe**, czyli przeświecanie spodniej warstwy **farby** przez warstwę wierzchnią. Jednym z pierwszych malarzy tworzących we Włoszech tą techniką był **Antonello da Messina**, czego dowodzi m.in. jego obraz przedstawiający **św. Sebastiana**. Dzięki stosowaniu **techniki olejno-temperowej** malarze **cinquecenta** nie rozdzielali już tak rygorystycznie **plam barwnych** wyraźnym **konturem**, uzyskując efekty bardziej malarskie od tych artystów, którzy stosowali tradycyjną technikę temperową.

Wybrane techniki stosowane we włoskim malarstwie renesansowym:

- tempera, ▪ technika mieszana olejno-temperowa, ▪ fresk.

Cechy włoskiego malarstwa renesansowego:

- występowanie tematyki zarówno religijnej, jak i świeckiej – w tym mitologicznej,
- zainteresowanie budową anatomiczną człowieka – malowanie aktów,
- częste występowanie pejzaży w tle, pojawianie się w pejzażu antykizującej architektury,
- idealizowanie postaci,
- stosowanie perspektywy linearnej i powietrznej,
- preferowanie kompozycji statycznych i harmonijnych,
- równomierne rozkładanie światła i cieni,
- operowanie światłem rozproszonym,
- stosowanie szerokiej gamy barw czystych,
- stosowanie kolorytu lokalnego,
- wyraźne rozgraniczenie plam barwnych,
- inspirowanie się malarstwem protorenesansowym Giotto di Bondone.

DLA DOCIEKLIWYCH

- Twórcy renesansu znali opisy dzieł malarzy starożytnych, przede wszystkim prac Apellesa. Niektórzy z nich podejmowali próby odtworzenia zaginionych obrazów antycznego mistrza. Świadczy o tym *Kalumnia Apellesa* pędzla Sandra Botticellego, a także, jak sądzą niektórzy, *Narodziny Wenus* tego samego autora.
- Jednotablicowe nastawy ołtarzowe zwykle przeznaczone do naw bocznych świątyń noszą nazwę *pala d'altare*.

Malarstwo florenckie XV wieku

Miastem, w którym najwcześniej pojawiło się malarstwo renesansowe, była Florencja. W pierwszej połowie XV wieku wyróżnia się w tym ośrodku dwie tendencje: nurt monumentalny wyrastający bezpośrednio z osiągnięć Giotto di Bondone i nurt dekoracyjny, którego przedstawiciele łączyli wpływy Giotto z tradycją malarstwa sienneńskiego i wywodzącą się z gotyku dekoracyjnością stylu międzynarodowego.

Do kontynuatorów Giotto należał Tommaso di Ser Giovanni di Simone, znany jako Masaccio (1401–1428), który uważany jest za pierwszego w pełni renesansowego malarza. Udało mu się, mimo krótkiego życia, zrewolucjonizować malarstwo. Proporcje postaci zaczerpnął nie tylko z dzieł Giotto, lecz także z rzeźb Nicoli Pisana. Tworzył obrazy techniką tempery na desce z tradycyjnym złotym tłem, takie jak *Madonna z Dzieciątkiem i aniołami* oraz *Ukrzyżowanie*. Widoczne jest w nich konsekwentne operowanie światłocieniem, który nadaje postaciom brylowatość. Najbardziej nowatorskie były jednak freski wykonane przez artystę we florenckich kościołach. W *Tronie Łaski* z kościoła Santa Maria Novella i w malowidłach w kaplicy Brancaccich (Cappella Brancacci) w kościele Santa Maria del Carmine Masaccio zastosował perspektywę linearną, a w ich tłach ukazał pejzaż i architekturę.

Fresk przedstawiający Tron Łaski jest dowodem opanowania przez Masaccia zasad perspektywy linearnej i fascynacji architekturą o formach antykizujących. Artysta, aby zapewnić malowidłu wewnętrzną spójność, trzykrotnie zastosował repetycję barwną w szatach postaci, naprzemiennie powtarzając kolor czerwony i błękitny.

Freski w kaplicy Brancaccich ukazują historię Adama i Ewy oraz dzieje św. Piotra. Masaccio malował je z Masolinem, artystą reprezentującym styl międzynarodowy. W odróżnieniu od wydłużonych proporcji postaci Masolina, sylwetki namalowane przez Masaccia dowodzą znajomości anatomii i mają bardziej realistyczne, choć dość przysadziste proporcje.

DLA DOCIEKLIWYCH

Masaccio i Masolino to pseudonimy będące różnymi formami imienia Tommaso, przy czym Masaccio oznacza wielkiego Tomasza, a Masolino drobnego Tomaszka. Niewątpliwie malarze uzyskali te przydomki podczas wspólnej pracy nad freskami w kaplicy Brancaccich.



Masaccio Grosz czynszowy, fresk w kaplicy Brancaccich w kościele Santa Maria del Carmine we Florencji

Fresk o wymiarach 5,98 x 2,55 m powstał ok. 1425 roku. Temat został zaczerpnięty z Ewangelii według św. Mateusza. Gdy Chrystus z apostołami przybyli do Kafarnaum, poborcy podatków zarzucili im, że nie płacą należności. Wówczas Chrystus powiedział Piotrowi, by poszedł nad jezioro, zarzucił wędkę i otworzył pyszczyk złowionej ryby, a tam znajdzie monetę. Fresk zgodnie z metodą narracji kontynuacyjnej przedstawia w jednej scenerii trzy kolejne epizody: w centrum Chrystus w otoczeniu apostołów rozmawia z poborcą podatkowym, na lewo Piotr wydobywa monetę z pyska ryby, na prawo zaś oddaje podatek poborcy. Temat nie został wybrany przypadkowo. W czasach powstawania malowidła Florencja, zagrożona ze strony Mediolanu, przygotowywała się do wprowadzenia nowego podatku, chodzą więc o usankcjonowanie autorytetem religii konieczności uiszczania opłat na rzecz państwa. W przedstawieniach apostołów Masaccio zrezygnował z frontalizmu, ukazując ich w swobodnych pozach. Poborcę podatków przedstawiono tyłem, w pozie kontrapostu.



Masaccio Wygnanie z raju, fresk w kaplicy Brancaccich w kościele Santa Maria del Carmine we Florencji

Fresk o wymiarach 88 x 214 cm powstał ok. 1425 roku. Artysta przedstawił Adama i Ewę w chwili, gdy opuszczają raj, a nad nimi unosi się archanioł Uriel trzymający miecz. Za pierwszymi rodzicami widoczna jest brama raju ukazana w perspektywie linearnej. Wokół rozciąga się skalisty, pustynny krajobraz – wizja nieprzyjaznej ziemi, która ma być nowym domem wygnańców. Mimika i gesty postaci świadczą o przeżywaniu rozpaczki z powodu popełnionego grzechu i niepewnej przyszłości. Obie sylwetki to akty, ich proporcje są poprawne, a ruch ukazany w sposób naturalny. Wrażenie trójwymiarowości wzmacnia silny modelunek światłocieniowy.

Drogą wytyczoną przez Masaccia podążał **Andrea del Castagno**. Zasłynął on przede wszystkim freskami, wśród których najslawniejszym jest *Ostatnia Wieczerza* z refektarza klasztoru św. Apolonii we Florencji. Artysta dowiódł w nim biegłej znajomości **perspektywy linearnej**. Malowane przez niego postacie cechuje też mocny **modelunek światłocieniowy**, przez co wydają się one być bardzo plastyczne. W dziełach artysty dominuje atmosfera powagi.



Andrea del Castagno Ostatnia Wieczerza, fresk z refektarza klasztoru św. Apolonii we Florencji

Dzieło o wymiarach 9,75 x 4,53 m powstało ok. 1450 roku. Temat Ostatniej Wieczerzy bardzo często pojawiał się w refektarzach klasztornych. Castagno pragnął wywołać wrażenie, że stół, przy którym zasiada Chrystus i jego uczniowie, należy do rzeczywistej przestrzeni przeznaczonej do spożywania posiłków przez zakonnicę. Dekoracja posadzki i sufitu malowanego wieczernika podkreśla biegłość artysty w operowaniu perspektywą linearną. Castagno wiernie odwzorował fakturę marmurowych płyt na ścianach pomieszczenia, a postacie apostołów zindywidualizował. Judasz, zgodnie z późnośredniowieczną tradycją, siedzi po przeciwnej stronie stołu niż pozostali apostołowie, ponieważ uważano, że był niegodny zasiadać w bezpośredniej bliskości Chrystusa.

Artystą reprezentującym nurt dekoracyjny malarstwa florenckiego w pierwszej połowie XV wieku był Guido di Pietro, powszechnie znany jako **Fra Angelico** (Brat Anielski). Prawdopodobnie uczył się on rzemiosła u przedstawiciela **stylu międzynarodowego**, Lorenza Monaco, który w swojej twórczości łączył znajomość odkryć Giotta z wytwornością i dekoracyjnością malarstwa czternastowiecznej Sieny. Fra Angelico spędził siedem lat w klasztorze dominikańskim przy **kościel San Marco** (św. Marka) we Florencji, gdzie namalował ponad czterdzieści **fresków** w celach zamieszkiwanych przez swoich współbraci. Następnie udał się do **Rzymu** na wezwanie papieża, by udekorować freskami Pałac **Apostolski**, zwany też **Pałacem Watykańskim**. Ostatnie lata życia spędził w miejscowości Fiesole, gdzie pełnił funkcję przeora, czyli przełożonego klasztoru dominikanów.

Fra Angelico posługiwał się **farbami temperowymi**, tworząc obrazy tablicowe i **freski**. Malował wyłącznie **sceny religijne**. Słynął z przedstawiania delikatnych, pełnych wdzięku postaci aniołów, którym zawdzięczał swój przydomek. Jego obrazy cechuje poetycki nastrój i jasna, świetlista **tonacja** barw. Często stosował błękity, delikatne róże i odcienie złota. Jego dzieła cechuje afirmacja świata, nawet wówczas, gdy poruszają one treści pasyjne, jak np. w obrazie *Zdjęcie z krzyża*. W **tłach** pojawia się architektura świadcząca o znajomości najnowszych trendów. Artysta umiejętnie budował przestrzeń, stosując **perspektywę linearną** i **modelunek światłocieniowy**. Echem tradycji stylu międzynarodowego w jego twórczości była dekoracyjność i dbałość o szczegóły, takie jak np. rośliny w ogrodzie.

DLA DOCIEKLIWYCH

Skrót Fra przed imieniem lub przydomkiem malarza, takich jak np. Fra Angelico lub Fra Filippo Lippi, pochodzi od wyrazu *fratello* (wł. 'brat') i oznacza zakonnika. Fra Angelico został błogosławionym Kościoła katolickiego i uznawany jest za patrona artystów oraz historyków sztuki.

Fra Angelico Zwiastowanie, fresk w klasztorze San Marco we Florencji

Fresk o wymiarach 3,21 x 2,16 m powstał ok. 1440 roku w północnym korytarzu klasztoru dominikanów. Malowidło ukazuje moment, gdy archanioł Gabriel przykłada, by powitać Marię, obie postacie krzyżują ręce na piersiach na znak pokory, cnoty oczekiwanej od zakonników. Różowa suknia anioła i jego wielobarwne skrzydła wskazują, że jest on przybyszem z raju. Scena



została przedstawiona w loggii, której sklepienie wspiera się na kolumnach korynckich. Po lewej stronie

widnieje ogród otoczony płotem. Motyw *hortus conclusus* (łac. 'zamkniętego ogrodu') to odniesienie do dziewictwa Marii.



Fra Angelico *Zdjęcie z krzyża*

Obraz o wymiarach 1,85 x 1,76 m. namalowany farbą temperową na desce ok. roku 1443 stanowił centralną kwaterę ołtarza. W scenie uczestniczą nie tylko postacie opisane przez ewangelistów, ale także Florentczycy, m.in. przedstawiciele rodu Strozich, dla których powstało to dzieło. Obraz jest wieloplanowy, a budowle w tle przywołują Jerozolimę, choć ich formy wywodzą się z architektury florenckiej. Jasna, świetlista kolorystyka dzieła nie współgra z tematem pasyjnym. Tak pogodny stosunek do tematu był typowy dla artysty, który malując *Zdjęcie z krzyża*, zdawał sobie sprawę, że stanowi ono niezbędny etap prowadzący do Zmartwychwstania ukazanego w zwieńczeniu ołtarza. Dzieło znajduje się w Muzeum św. Marka (Museo di San Marco) we Florencji.

Innym twórcą, który łączył zdobycze renesansu z dekoracyjnością wywiedzioną ze stylu międzynarodowego, był Paolo Uccello. Słynął ze scen batalistycznych – do dziś zachowały się trzy z pierwotnych pięciu obrazów ukazujących *bitwę pod San Romano*.



Paolo Uccello
Bitwa pod San Romano

Obraz przedstawia moment, w którym dowódca armii mediolańskiej zostaje strącony z konia. Kompozycja ma charakter fryzowy – najważniejsza akcja rozgrywa się na pierwszym planie, na wąskim pasie, równoległe do płaszczyzny obrazu. Iluzję głębi budują skróty perspektywiczne ciał martwych koni i leżące na ziemi kopie ukazane zgodnie z prawami perspektywy linearnej. Artysta nie posłużył się jednak perspektywą powietrzną, przez co dalsze plany obrazu, na których ukazano scenę polowania, nie wydają się realistycznie oddawać wrażenia przestrzenności. Uccello zastosował repetycję barwną, dzięki czemu uzyskał wewnętrzną spójność kolorystyki. Artysta odrealnił scenę, nadając kolorom funkcje dekoracyjne. Obraz powstawał w latach 1435–1436, został namalowany farbą temperową na desce o wymiarach 3,23 x 1,82 m. Znajduje się w Galerii Uffizi we Florencji.

Batalia między Florencją a Mediolanem i Sieną, która miała miejsce w 1432 roku, zakończyła się zwycięstwem Florencji. W następujących po sobie scenach artysta szczegółowo odtworzył kolejne epizody zmagania zbrojnych, dużo uwagi poświęcając sposobowi ukazania głębi. Udowodnił biegłość w stosowaniu **perspektywy linearnej** przez liczne **skróty perspektywiczne** leżących na ziemi ciał żołnierzy i koni. Postacie namalowane są stosunkowo płasko, a ich sylwetki są znacznie wydłużone, co świadczy o jeszcze silnym wpływie malarstwa **gotyckiego**. W obrazie *Święty Jerzy i smok* Uccello zademonstrował też swobodę w ukazywaniu trójwymiarowości. Oprócz skrótu perspektywicznego konia i wyraźnego wydzielenia planów, zastosował **perspektywę dwuogniskową**. Wzrok widza podąża zarówno w głąb pieczary po lewej, jak i ku oddalonym szczytom po prawej stronie obrazu. Mało realistyczna struktura grotu i ujawniająca niezwykłą wyobraźnię artysty sylwetka smoka o wielobarwnych skrzydłach sprawiają, że dzieło to wydaje się być ilustracją baśni.

Paolo Uccello
Święty Jerzy i smok

Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 74 x 56 cm ok. 1460 roku. Walka św. Jerzego ze smokiem, opisana w *Złotej legendzie* Jacopa da Voragine, postrzegana była jako zmaganie sił dobra i zła. Artysta przedstawił świętego na białym rumaku, natomiast za smokiem otwiera się czarna przestrzeń grotu. Walka sił światła i ciemności widoczna jest także w przyrodzie – skłębione burzowe chmury kontrastują z pogodnym, błękitnym niebem. Po lewej stronie stoi księżniczka, którą rycerz właśnie ocala przed niechybną śmiercią w paszczy smoka. W obrazie widoczne są dwie tendencje. Z jednej strony renesansowa biegłość w przedstawieniu perspektywy, z drugiej jeszcze średniowieczne, niemal płaskie kształtowanie



sylwetki i smukłość postaci. Smok przyjmuje formę hybrydalną – ma pazury i zęby lwa, skrzydła nietoperza, węzowy ogon. Wrażenia baśniowości dopełnia dekoracyjnie traktowana, czysta kolorystyka. Grota stanowiąca schronienie bestii

nie przypomina rzeczywistych formacji skalnych. Jej kształt prawdopodobnie został zaczerpnięty ze sztucznych dekoracji stanowiących oprawę świąt dworskich lub kościelnych. Dzieło znajduje się w Galerii Narodowej (National Gallery) w Londynie.

DLA DOCIEKLIWYCH

Giorgio Vasari przytacza anegdotę na temat Paola Uccella świadczącą o jego umiłowaniu perspektywy. Podobno studiował ją prawie całą noc, a gdy żona wołała, aby udał się na spoczynek, odpowiadał: „O jakże pełną słodczy nauką jest perspektywa”.

Fra Filippo Lippi to malarz łączący obie tendencje, które wykrystalizowały się w pierwszej połowie stulecia. Artysta należał do zakonu karmelitów przy florenckim kościele Santa Maria del Carmine, znał zatem **freski Masaccia**. Zapożyczył z nich umiejętność kształtowania **iluzji głębi** i wyraźny **modelunek**, który złagodził wytwornością i wdziękiem wywiedzionymi z malarstwa **Fra Angelica**. Wiele jego dzieł powstało dla **Medyceuszy**. Namalował liczne wizerunki Madonn, zasłynął przedstawieniami Adoracji Dzieciątka w leśnej scenierii. Charakterystyczna dla niego była falista **linia** wyraźnie wyznaczająca **kontury**. Subtelne, smukłe Madonny Lippiego, np. *Madonna w oknie*, stanowiły inspirację dla Sandro Botticellego.

DLA DOCIEKLIWYCH

Fra Filippo Lippi stał się bohaterem głośnego skandalu obyczajowego. Był on kapelanem żeńskiego zakonu i tam poznał siostrę Lukrecję, z którą wdał się w romans. Na prośbę Medyceuszy papież wydał dyspensę zwalnającą oboje ze ślubów zakonnych, by mogli zawrzeć małżeństwo. Synem Fra Filippa Lippiego był Filippino Lippi, także malarz, uczeń Sandro Botticellego. Skończył on m.in. dekorowanie freskami kaplicy Brancaccich przerwane kilkadziesiąt lat wcześniej przedwczesną śmiercią Masaccia.

Druga połowa XV wieku to czas działania we **Florencji** dużych pracowni malarskich, w których pod okiem mistrza kształcili się liczni uczniowie. Jedną z największych prowadził **Andrea del Verrocchio**, znany przede wszystkim jako rzeźbiarz. Jego malarstwo cechowało staranne przedstawianie budowy anatomicznej postaci, wyrazisty rysunek i ukazywanie rozbudowanych pejzaży w **tlach** obrazów. Jego najważniejszym dziełem jest *Chrzest Chrystusa* namalowany z uczącym się u niego młodym Leonardem da Vinci.

Alessandro di Mariano Filipepi znany jako **Sandro Botticelli** (ok. 1445–1510) to jeden z najwybitniejszych artystów włoskich XV wieku. Kształcił się w pracowniach Fra Filippa Lippiego i Andrei del Verrocchia. Malował **sceny mitologiczne, religijne, alegoryczne i portrety**. Tworzył głównie dla rodziny **Medyceuszy**. Szczególnym miłośnikiem jego malarstwa był kuzyn Lorenza de Medici (1449–1492), **Lorenzo di Pierfrancesco de Medici**, dla którego powstały *Narodziny Wenus* i *Primavera*. Na zaproszenie Sykstusa IV artysta wyjechał w 1481 roku do Rzymu, by dekorować freskami **Kaplicę Sykstyńską**.

W obrazach Botticellego odnaleźć można echa filozofii neoplatonickiej. Postacie bogów **antycznych symbolizują** pojęcia uniwersalne, np. Wenus ukazuje ideę miłości i piękna, Atena – mądrości. Obecnie znany jest on z obrazów mitologiczno-allegorycznych, takich jak: *Narodziny Wenus*, *Primavera*, *Wenus i Mars* oraz *Atena i centaur*. Za życia postrzegany był jednak jako *madonnier* (wł. ‘malarz Madonn’), który zasłynął licznymi **tondami** przedstawiającymi Madonnę z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów o delikatnej, młodzieńczej urodzie. Najsynniejszym z nich jest *Madonna del Magnificat*. W zbiorach **warszawskiego Muzeum Narodowego** znajduje się natomiast *Matka Boska z Dzieciątkiem, św. Janem Chrzestcą i aniołem* tego artysty. W późniejszym okresie malarz uległ ascetycznej ideologii głoszonej przez dominikanina **Girolama Savonarolę**, która istotnie wpłynęła na styl jego malarstwa. Porzucił wówczas tematy mitologiczne, a jego dzieła charakteryzowały się większym dramatyзмом i żarliwością religijną.

Botticelli stosował **technikę temperową**. Potrafił jednak uzyskiwać efekty **laserunkowe**, co wykorzystywał, malując niemal przezroczyste **draperie** szat. Posługiwał się **gamą** jasnych, **nienasyconych barw**, w której przeważały chłodne **tonacje**. Efekt wewnętrznego rozświetlenia obrazu uzyskiwał przez wprowadzanie nitek **złota**. W porównaniu z innymi malarzami tego okresu, stosował delikatny i dosyć płytki **modelunek światłocieniowy**. Najważniejszym środkiem wyrazu artystycznego malarza była falista, dekoracyjna **linia**,

którą nakreślał długie włosy i przylegające do ciała pod naporem wiatru szaty kobiet. Taki sposób obrazowania zgodny był ze wskazaniem zawartymi w traktacie *De pictura*, który napisał Leone Battista Alberti. Dla Botticellego dbałość o poprawność budowy anatomicznej nie była priorytetem, o czym świadczą nadmiernie wydłużone szyje oraz nienaturalne układy rąk i struktura ciała. Nie wpływa to jednak na wrażenie harmonii. Postacie namalowane przez artystę są niezwykle piękne, niemal zawsze młode, a na ich twarzach maluje się wyraz delikatnego smutku. To poetyckie zestawienie **idealizacji** z melancholią sprawia, że obrazy Botticellego wymykają się prostym interpretacjom.

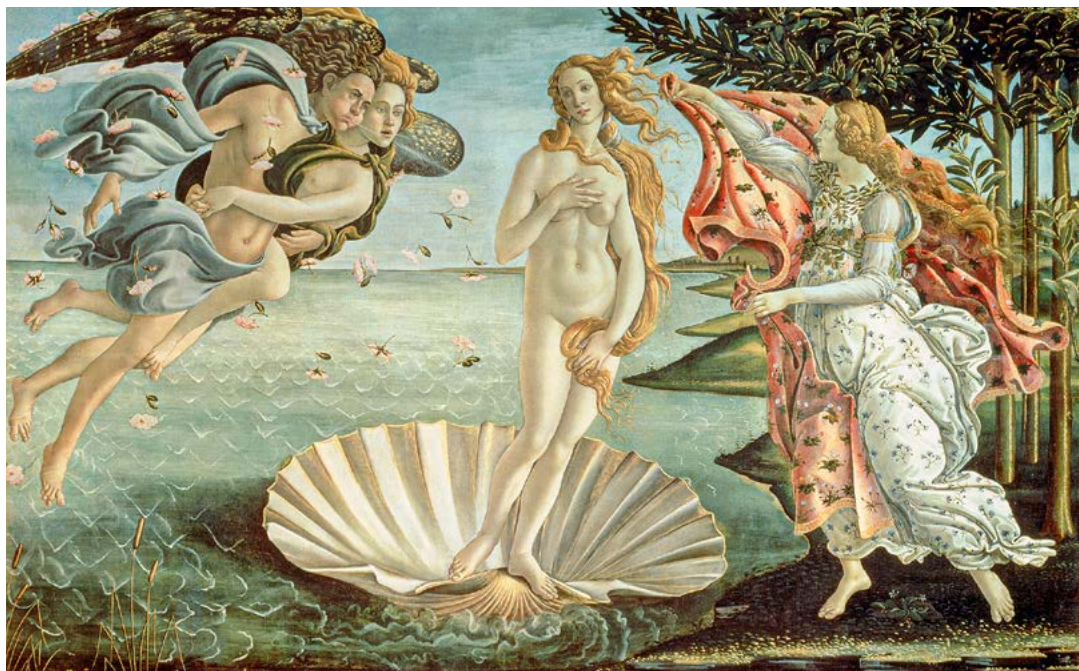
Sandro Botticelli Primavera

Obraz został namalowany ok. 1480 roku farbami temperowymi na desce o wymiarach 3,14 x 2,03 m. Przedstawia postacie mitologiczne stojące na ukwieconej łące na tle gaju pomarańczowego, który obrazuje ogród Hesperyd z greckich mitów. Opowieść rozpoczyna po prawej stronie scena uwodzenia przez Zefira nimfy Chloris, która pod wpływem jego miłości zmienia się we Florę, boginię roślinności. W centrum obrazu stoi Wenus. Nad jej głową wlatuje Amor, mierząc z łuku w stronę jednej z tańczących po lewej stronie Gracji. Na skraju widnieje Merkury, który zdaje się odganiać chmury kaduceuszem. Odczytanie treści obrazu przysparza badaczom wiele trudności, gdyż Botticelli połączył w nim motywy z literatury antycznej (m.in. z *Metamorfoz* Owidiusza) i poezji Angela Poliziana (1454–1494), poety związanego z akademią medycejską. Niemiecki uczyony Aby Warburg (1866–1929) odczytuje dzieło jako „obraz z kluczem”, który miałby nawiązywać do platonickiej miłości Giuliana de Medici i przedwcześnie zmarłej Simonetty Vespucci, której rys



badacz odczytuje w postaci Flory. Obraz miałby więc powstać po śmierci Simonetty. Nawiązywać do tego ma motyw odwróconych pochodni na szacie Merkurego. Z kolei brytyjski historyk sztuki Edgar Wind (1900–1971) dostrzega w obrazie przedstawienie dwóch obliczy miłości zgodnie z teorią Platona. Miłość niebiańska, czysta, duchowa, zstępuje z niebios, by znaleźć swe odbicie w miłości zmysłowej, ziemskiej. Natomiast amerykański uczyony Charles Dempsey (1921–1982) odczytuje *Primaverę* jako kalendarzowy zapis cyklu wegetacyjnego roślin od lutego, symbolizowanego przez Zefira, poprzez marzec (Chloris), kwiecień (ukwiecona Flora), maj – miesiąc miłości

(Wenus), trzy gorące i suche miesiące włoskiego lata (Gracje), aż po wrzesień (Merkury), który walczy z pierwszymi chmurami. Za tą hipotezą ma przemawiać wiele gatunków roślin przedstawionych przez Botticellego oraz zainteresowania fundatora – Lorenza di Pierfrancesco de Medici, który preferował życie wiejskie, zgodne z naturą. Mnogość interpretacji dzieła wskazuje nie tylko na niezwykłą erudycję artysty i dobrą znajomość mitologii, literatury, a nawet botaniki, lecz też na wyrafinowany gust kolekcjonera, który odczytywanie obrazu na różnych poziomach znaczeniowych mógł traktować jako rozrywkę. Dzieło znajduje się w Galerii Uffizi we Florencji.



Sandro Botticelli *Narodziny Wenus*

Obraz został namalowany ok. 1485 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,78 x 1,73 m. Artysta na wielu poziomach nawiązał w nim do antyku. Ukazał scenę z mitologii, w której bogini Wenus dryfuje na muszli do brzegów wyspy. Popychające ją wiatry zostały upersonifikowane po lewej stronie obrazu. Mężczyzna to Zefir, władca wiatru zachodniego. W jego towarzystwie badacze dopatrują się Chloris – ukochanej Zefira według *Metamorfoz* Owidiusza – lub Aury, łagodnej bryzy towarzyszącej mu w tekście hymnu Homera. Między personifikacjami wiatrów a sylwetką Wenus unoszą się kwiaty róż, atrybuty bogini miłości. Po prawej stronie na łodzi Hora (jedna z bogiń odpowiedzialnych za rytm natury i upływ czasu) oczekuje przybycia Wenus, by okryć jej ciało czerwonym płaszczem w kwieciste wzory. Botticelli ukazał boginię w sposób znany z antycznych rzeźb – w kontrapoście i w pozie *Venus pudica*, czyli wstydlivej, zastaniającej rękoma biust i łono. W obrazie można doszukać się także odniesień do filozofii neoplatonickiej. Marsilio Ficino stworzył koncepcję Venus-Humanitas – wcielenia doskonałej moralnie ludzkości, kierującej się pięknem i miłością. W świetle tej interpretacji narodziny Wenus to początek nowej epoki opartej na boskiej doskonałości, który ma miejsce pod rządami Medyceuszy. Do nazwiska rodu mogą nawiązywać drzewa pomarańczowe (łac. *mala medica*) rosnące na łodzi za Horą. Kompozycja obrazu jest niezwykle harmonijna. Sylwetka Wenus wyznacza oś symetrii, a przedstawienia wiatrów i Hory optycznie się równoważą. Artysta zastosował nienasycone barwy, których pola są wyraźnie oddzielone konturem. Rozwiane złociste włosy bogini zostały ukształtowane za pomocą linii o płynnym przebiegu. Dzieło znajduje się w Galerii Uffizi we Florencji.

DLA DOCIEKLIWYCH

- Na obrazach Sandra Botticellego często pojawiają się postacie o podobnych rysach twarzy. W literaturze przedmiotu można spotkać się z tezą, że artysta uwieczniał w ten sposób Giuliana (brata Lorenza de Medici) i Simonettę Vespucci, jego platoniczną miłość.
- Dzieła Sandra Botticellego ze względu na idealizację i płynny przebieg linii inspirowały artystów XIX i początku XX wieku – szczególnie prerafaelitów i twórców secesyjnych.



Sandro Botticelli *Wenus i Mars*

Obraz został namalowany w roku 1485 farbami temperowymi na desce o wymiarach 173 x 69 cm. Przedstawia parę mitologicznych kochanków ukazanych po akcie miłosnym. Wenus ubrana w renesansową szatę czuwa, podczas gdy jej nagi towarzysz śpi, a elementami jego uzbrojenia bawią się dziecięce satyry. Artysta, podążając za neoplatonikami, pragnął przedstawić zwycięstwo miłości nad konfliktami zbrojnymi. Jej triumf nie jest jednak ostateczny, gdyż jedno z satyrząt właśnie dmie w muszlę, czym zapewne obudzi Marsa. Psoty satyrów wprowadzają do obrazu akcenty humorystyczne. Dzieło prawdopodobnie wykonano dla rodziny Vespuccich, o czym może świadczyć gniazdo os (wł. *vespa*) nad głową Marsa. Format obrazu wskazuje na to, że pierwotnie stanowił on dekorację łoża lub skrzyni posagowej. Dzieło znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.

Sandro Botticelli *Matka Boska z Dzieciątkiem, św. Janem Chrzycielem i aniołem*

Tondo zostało namalowane ok. 1480 roku temperą na desce o wymiarach 1,11 x 1,08 m. Scena nie ma charakteru historycznego – św. Jan jest nastolatkiem, podczas gdy zgodnie z narracją biblijną był starszy od Chrystusa jedynie o pół roku. Trzymany przez niego krzyż zapowiada przyszłą mękę Zbawiciela, podobnie jak smutek malujący się na twarzy Marii. Ukazano ją w centrum bramy, przez co jawi się ona jako *Porta coeli* (łac. 'brama niebios'), pośredniczka między ludźmi a Bogiem. Symbolikę maryjną wprowadzają też kwiaty róż. Dwie księgi nawiązują do Biblii. Otwarta, kartkowana przez anioła, to Stary Testament, w którym zawarto proroctwa dotyczące narodzin Zbawiciela. Nowy Testament, wciąż jeszcze zamknięty, czeka na swoje dopełnienie. Błękitny płaszcz Marii został namalowany

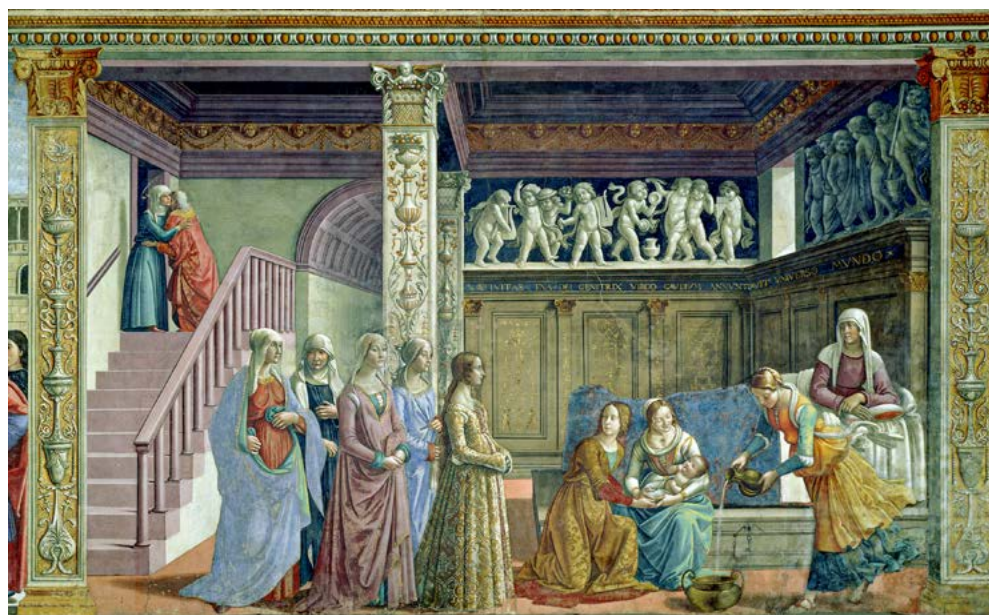


bardzo kosztowną ultramaryną, pigmentem uzyskiwanym z półszlachetnego kamienia lapis lazuli. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Działający we Florencji **Antonio Pollaiuolo** był nie tylko malarzem, ale także rzeźbiarzem i złotnikiem. **Giorgio Vasari** – twórca *Żywotów najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* – przedstawia go jako pierwszego, który wykonał sekcję zwłok, by lepiej poznać budowę ludzkiego ciała. Fascynacja anatomią widoczna jest m.in. w obrazie *Męczeństwo św. Sebastiana*. Podejmował on też chętnie tematy **mitologiczne**, np. w obrazach *Prace Heraklesa* oraz *Apollo i Dafne*. Widać w nich większą **dynamikę** niż u innych malarzy tego środowiska.

Domenico Ghirlandaio zapisał się na kartach historii sztuki nie tylko jako wybitny malarz, lecz także jako właściciel znaczącej pracowni, w której uczył się m.in. młody Michał Anioł. Należał też do grona artystów zaproszonych przez papieża **Sykstusa IV** do dekorowania freskami **Kaplicy Sykstyńskiej**. Specjalizował się w **scenach religijnych** i **portretach**, wykonywał **freski** i obrazy **temperowe na desce**. Do jego najważniejszych fresków zalicza się dekoracje prezbiterium **kościółka Santa Maria Novella** i **kościółka Ognissanti (Wszystkich Świętych)** we Florencji. Wśród najistotniejszych obrazów tablicowych warto wymienić *Adorację pasterzy z kościoła Santa Trinità (Trójcy Świętej)* we Florencji oraz znajdujący się w Luwrze obraz *Starzec z wnukiem*. Ghirlandaio miał zmysł dekoracyjny, który wyrażał się w skłonności do ornamentalnego traktowania **antykizującej** architektury i do finezyjnego rysunku. Drobiazgowy **realizm** szczegółu artysta mógł zapożyczyć ze sztuki **niderlandzkiej**. Twórca biegle posługiwał się **perspektywą linearną** i **powietrzną**. W **kompozycji** preferował układy **fryzowe**.



Domenico Ghirlandaio *Narodziny Marii*, fresk w kościele Santa Maria Novella we Florencji

Scena rozgrywa się w renesansowej komnacie i została ukazana zgodnie z metodą narracji kontynuacyjnej. Po lewej stronie, u szczytu schodów Ghirlandaio przedstawił spotkanie Anny i Joachima, którzy według apokryfów byli rodzicami Marii. Po prawej widoczna jest św. Anna leżąca na łożu oraz jej służące przygotowujące kąpiel dla małej Marii. Do Anny zbliża się orszak kobiet pragnących jej pogratulować narodzin córki. Pod ich postaciami artysta ukazał przedstawicielki rodu Tornabuonich, który ufundował freski. Zarówno bogaty, ornamentalny wystrój patrycjuszowskiej komnaty, jak i postacie kobiet pokazują charakterystyczne dla malarza uwspółcześnienie realiów malowanych scen. Fresk powstał w latach 1485–1490 przy udziale młodego Michała Anioła.

Domenico Ghirlandaio ***Adoracja pasterzy***

Obraz, który ma formę kwadratu o boku 1,67 m, został namalowany temperą na desce w roku 1485. Artysta pokazuje w nim znajomość zasad **perspektywy linearnej** i **powietrznej** oraz **zabytków antycznych** (np. łuk triumfalny), z którymi zetknął się w Rzymie. Widać tu także wpływ **współczesnego mu malarstwa niderlandzkiego**. Realistyczne ujęcie twarzy pasterzy wywodzi się z *Adoracji Dzieciątka z Tryptyku Portinari* Hugona van der Goesa. W obrazie występuje wiele motywów – adoracja zaczerpnięta z wizji św. Brygidy, zwiastowanie pasterzom (widoczne na wzgórzu po lewej) oraz ich pokłon, a także orszak mędrców ze Wschodu, który zmierza



w stronę Dzieciątka. Wół i osioł nad żłobem pochodzą ze starotestamentowego prorocтва Izajasza i oznaczają dwa wyznania, judaizm i chrześcijaństwo. Artysta zawarł też odniesienia do przyszłej męki Chrystusa: funkcję żłobu

pełni sarkofag o antykizujących formach, a na pierwszym planie przysiadł szczygieł, który zgodnie z tradycją, miał wyciągać kolce korony cierniowej z ciała Chrystusa. Dzieło znajduje się we florenckim kościele Santa Trinità.

Domenico Ghirlandaio *Starzec z wnukiem*

Obraz został namalowany ok. 1490 roku farbą temperową na desce o wymiarach 46 x 62 cm. Z jednej strony stanowi alegorię różnych okresów życia, z drugiej zaś jest realistycznym portretem, o czym świadczy sposób namalowania twarzy starca. Ghirlandaio eksponuje swoją biegłość w budowaniu iluzji głębi. Wyraźnie wydziela plany, stosuje **perspektywę linearną**, **powietrzną** i **barwną** poprzez wprowadzenie **plamy czystej czerwieni** na pierwszym planie. Dzieło znajduje się w Luwrze w Paryżu.





TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Masaccio *Ukrzyżowanie*, obraz w Muzeum Capodimonte w Neapolu (Włochy)
2. Masaccio *Matka Boska z Dzieciątkiem*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
3. Paolo Uccello *Bitwa pod San Romano*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
4. Paolo Uccello *Bitwa pod San Romano*, obraz w Luwrze w Paryżu
5. Paolo Uccello *Nocne łowy*, obraz w Ashmolean Museum w Oksfordzie (Wielka Brytania)
6. Fra Angelico *Zwiastowanie*, obraz w Muzeum Prado (Museo Nacional del Prado) w Madrycie
7. Fra Angelico *Zmartwychwstanie oraz Naigrywanie*, freski z klasztoru św. Marka we Florencji (Włochy)
8. Fra Filippo Lippi *Adoracja Dzieciątkła*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
9. Fra Filippo Lippi *Madonna w oknie*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
10. Sandro Botticelli *Madonna del Magnificat* (ilustracja w 1. tomie podręcznika), obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
11. Sandro Botticelli *Atena i centaur*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
12. Sandro Botticelli *Zwiastowanie*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
13. Sandro Botticelli *Opłakiwanie*, obraz w Starej Pinakotece (Alte Pinakothek) w Monachium (Niemcy)
14. Antonio Pollaiuolo *Męczeństwo św. Sebastiana*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
15. Antonio Pollaiuolo *Apollo i Dafne*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
16. Domenico Ghirlandaio *Święty Hieronim*, fresk w kościele Ognissanti we Florencji (Włochy)
17. Domenico Ghirlandaio *Ostatnia Wieczerza*, fresk w refektarzu klasztoru Ognissanti we Florencji (Włochy)

Malarstwo XV wieku w innych miastach Włoch

Formy typowe dla malarstwa renesansu skryształizowały się w środowisku florenckim, ale w innych ośrodkach też nie brakowało wybitnych artystów. W **Padwie** swą osobowość artystyczną ukształtował **Andrea Mantegna**. Miasto to było ośrodkiem uniwersyteckim o europejskiej renomie, w którym kwitły nauki humanistyczne i studia nad **antykiem**. Żywa była też tradycja **Giotta di Bondone**, autora cyklu fresków w kaplicy Scrovegnich. Oba te czynniki okazały się niezwykle istotne dla młodego Mantegny, który już w wieku dziesięciu lat został przyjęty do **cechu**. Pochodził z plebejskiej rodziny, ale dzięki zdolnościom dorobił się znacznego majątku i zdobył wysoką pozycję społeczną. Ożenił się z Nicolosią, siostrą weneckich

malarzy Giovanniego i Gentilego Bellinich, z którymi przez całą swą dojrzałą twórczość utrzymywał kontakty artystyczne. Od roku 1460 Mantegna przebywał na dworze księcia **Lodovica Gonzagi** w **Mantui**, gdzie działali m.in. **Donatello** oraz **Leone Battista Alberti**. Idee zawarte w traktatach Albertiego zainspirowały Mantegnę do badań nad **perspektywą linearną**, których efektem były dzieła oparte na niespotykanej dotąd **iluzji głębi** i licznych **skrótach perspektywnych**, co widoczne jest szczególnie w przedstawieniu

Andrea Mantegna, fresk w Komnacie Nowożeńców w Palazzo Ducale w Mantui

Artysta malował ten fresk w latach 1465–1475. Z dużym poczuciem humoru ukazał amorki zaglądające do komnaty i balansujące na wewnętrznej krawędzi balustrady. Widać też kobiety, które – w ramach żartu – zamierzają zrzucić do wnętrza donicę z rosnącą w niej rośliną.



Opłakiwanie Chrystusa, zwanym również *Chrystusem w grobie*, oraz we **freskach** zdobiących **Komnatę Nowożeńców (Camera degli Sposi)** w **Palazzo Ducale (pałacu Książęcym)** w **Mantui**. Na ścianach zostali przedstawieni książę Lodovico i jego żona w otoczeniu dworzan i dzieci. Na sklepieniu Mantegna namalował **oculus**, który tworzy pełną humoru iluzję, że nad łóżem nowożeńców znajduje się otoczone **balustradą** okno, przez które do środka zaglądają amorki i ciekawscy ludzie. Przedstawienie sceny widocznej od dołu w śmiałym skrótce perspektywicznym nosi nazwę **da sotto in su**. Malarstwo Mantegny charakteryzuje znajomość anatomii, klarowność rysunku i wyrazisty **modelunek światłocieniowy** zainspirowany twórczością Giotta. W tłach jego obrazów często pojawia się skalisty pejzaż lub architektura o formach **antykwizujących**, będąca świadectwem fascynacji malarza **starożytnością**. Artysta zasłynął także jako jeden z pierwszych we Włoszech miedziorytników.

DLA DOCIEKLIWYCH

Malując iluzjonistyczny oculus w Palazzo Ducale w Mantui, Mantegna zainicjował typ iluzji polegający na tworzeniu złudzenia głębi przez domalowywanie na sklepieniach elementów architektury ukazanych w silnych skrótach, co stało się popularne w baroku.

Andrea Mantegna**Opłakiwanie Chrystusa**

Obraz o wymiarach 81 x 68 cm namalowany ok. 1480 roku ukazuje ciało Chrystusa leżące na marmurowej ławie, nazywanej Kamieniem Namaszczenia. Po lewej stronie znajdują się postacie opłakujących, Jana Ewangelisty, Matki Boskiej i prawdopodobnie Marii Magdaleny, natomiast po prawej widoczna jest puszcza na wonności oraz drzwi, za którymi panuje ciemność. Mantegna po raz pierwszy w dziejach malarstwa pokazał postać widoczną od strony stóp. Ten skrót perspektywiczny nie wydaje się być w pełni poprawny, jeśli ogląda się obraz powieszony naprzeciwko oczu patrzącego. Stopy Chrystusa postrzega się wtedy jako zbyt małe. Wrażenie to znika, jeżeli obraz umieści się znacznie poniżej poziomu oczu widza.



Prawdopodobnie taki punkt widzenia przewidział artysta. Zastosowana technika temperowa ze spoiwem klejowym sprawia, że warstwa farby jest niezwykle cienka i widoczne są sploty płótna. Artysta zastosował bardzo ograniczoną gamę barw, uzyskując efekt niemal

monochromatyczny. Zabieg ten miał upodobnić malowaną postać do posągu. Widoczna jest fascynacja medycyną, o czym świadczy m.in. realistyczny sposób ukazania zaschniętych ran. Obraz znajduje się w Pinakotece Brera (Pinacoteca di Brera) w Mediolanie.

Najważniejszym malarzem piętnastowiecznej Umbrii był **Piero della Francesca** (ok. 1415–1492). Artysta tworzył m.in. w **Urbino**, **Florencji** i **Arezzo**. Specjalizował się zarówno we **freskach**, o czym świadczy m.in. scena **Zmartwychwstania**, którą wykonał w ratuszu rodzinnego miasta, oraz cykl poświęcony krzyżowi świętemu w **katedrze** w **Arezzo**, jak i w malarstwie **temperowym na desce**, czego przykładem może być m.in. **Biczowanie Chrystusa** oraz **Chrzest Chrystusa**. W jego twórczości przeważała tematyka religijna, swoją sławę zawdzięczał jednak **portretom**, spośród których najbardziej znany



Piero della Francesca Zmartwychwstanie, fresk w Muzeum Miejskim w Sansepolcro

Fresk o wymiarach 2,00 x 2,25 m został wykonany w 1465 roku w sali rady dawnego ratusza. Obecnie jest to muzeum (Museo Civico di Sansepolcro). Na pierwszym planie śpią rzymscy żołnierze, nieświadomi tego, że za ich plecami rozgrywa się cud – Chrystus wychodzi z grobu, trzymając w dłoni triumfalną chorągiew. Postać Zbawiciela stanowi oś symetrii obrazu, dzieląc przestrzeń na dwie części. Po lewej stronie widoczne są suche drzewa, a po prawej zielone. Przejście od zimy do wiosny symbolizuje przekroczenie granicy między śmiercią a życiem. Kompozycja obrazu oparta jest na prawach geometrii w taki sposób, by wyeksponować harmonijnie zbudowane ciało Zmartwychwstałego. Wyjątkowy jest wyraz twarzy Chrystusa, która z jednej strony tchnie godnością, z drugiej zaś wyraża świadomość męki i tajemnicę grobu.



Piero della Francesca Portrety Federica da Montefeltra i Battisty Sforzy

Dzieło namalowane farbami temperowymi na desce składa się z dwóch obrazów

o wymiarach 33 x 47 cm namalowanych ok. 1470 roku. Książęca para została ukazana z profilu, co było efektem inspiracji wizerunkami na antycznych oraz renesansowych

monetach i medalach. Mogło też chodzić o ukrycie niedoskonałości fizycznej władcy Urbino – Montefeltra w młodości stracił prawe oko w turnieju rycerskim. Realistyczny sposób ukazania twarzy księcia wywodzi się z tradycji sztuki niderlandzkiej. Typowe dla renesansu przedstawienie postaci na tle pejzażu widzianego z lotu ptaka sugeruje, że portretowani mogą znajdować się w loggii pałacu. To pierwszy tak rozległy pejzaż w malarstwie włoskim. Artysta zastosował różne rodzaje perspektywy: linearną, powietrzną i barwną. Obrazy znajdują się w Galerii Uffizi we Florencji.

jest **dyptyk** przedstawiający władcę Urbino **Federica da Montefeltra** i jego małżonkę **Battistę Sforzę**. Malarz mistrzowsko posługiwał się **perspektywą linearną**, a jej zasady opisał w traktacie. Jego dzieła łączą typowe dla malarstwa włoskiego **schematy kompozycyjne z realizmem** detalu o genezie **niderlandzkiej**. Chłodne **światło** dominujące w obrazach wydobywa natomiast ostrość rysunku i wyraźne granice między polami poszczególnych **barw**. Malarz preferował **czyste barwy** i jasne **tonacje**. Charakterystyczna dla jego dzieł jest także **statyka kompozycji**. Dominują **linie wertykalne i horyzontalne**, a postacie wydają się być zastygłe w bezruchu. Ich twarze nie wyrażają emocji, co nadaje im dostojeństwo. Głęboki **modelunek światłocieniowy** wywodzi się z fascynacji dziełami **Masaccia**, które artysta widział podczas pobytu we Florencji.

Piero della Francesca

Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych

Obraz o wymiarach 1,72 x 2,51 m został namalowany ok. 1472 roku farbami temperowymi na desce. Jest to pierwsze w sztuce włoskiej ukazanie motywu *Sacra Conversazione* (wł. 'święta rozmowa') w kościelnym wnętrzu. W centrum przedstawiono Marię ze śpiącym na jej kolanach Dzieciątkiem. Otaczają ich stojący w półkolu aniołowie i święci. Przed nimi klęczy w zbroi fundator dzieła – Federico da Montefeltra, który składa swe rękawice u stóp Marii. Tym samym kondotier jawi się jako *miles christianus* (łac. 'żołnierz chrześcijański'), którego celem jest nie tylko obrona wiary, ale przede wszystkim walka z własnymi słabościami i szatańskimi pokusami. Obraz miał pełnić funkcję epitafium Federica. Artysta z detalami oddał architekturę, zachowując zasady perspektywy linearnej. Interesujący szczegół stanowi strusia jajo zwieszające się na łańcuchu z konchy w półkopule wieńczącej absydę. Jego symbolika nie jest jednoznaczna. Może się ono odnosić zarówno do idei niepokalanego poczęcia Marii, jak i zapowiadać Zmartwychwstanie. W obrazie nie brakuje też odniesień do przyszłej męki Chrystusa. Sens pasyjny mają krwistoczerwone korale na



szyi Dzieciątka oraz eksponowanie stygmatów przez św. Franciszka. Dzieło znajduje się w Pinakotece Brera w Mediolanie.

TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Sacra Conversazione jest to typ hierarchicznej kompozycji wielopostaciowej, w której najważniejsza jest postać tronującej Madonny z Dzieciątkiem. Po jej bokach stoją symetrycznie rozstawieni święci, pochodzący z różnych czasów. Jest to przedstawienie niebiańskiego obcowania świętych, które od czasów renesansu stało się popularne w scenach ołtarzowych.

Malarzem umbryjskim wywodzącym się z warsztatu Piera della Franceski był Pietro di Cristoforo Vannucci, znany jako **Pietro Perugino**. Artysta terminował też w pracowni **Andrei del Verocchia**. Sam z kolei zasłynął jako nauczyciel **Rafaela**. Tworzył **freski, obrazy temperowe i olejno-temperowe**. Do jego najbardziej znanych dzieł należy scena **Przekazania kluczy św. Piotrowi** dekorująca **Kaplicę Sykstyńską**. Poza tym malował liczne Madonny o melancholijnych obliczach, wizerunki świętych i inne sceny o tematyce religijnej, które odznaczają się miękkim **modelunkiem światłocieniowym**, ciepłym **światłem** i **idealizacją**. Postacie często ukazane są w architektonicznych portykach, a **tła** obrazów wypełniają pejzaże skomponowane z łagodnych wzgórz, jezior i **antykwizującej** architektury. Wrażenie **łśnienia barw** artysta uzyskiwał dzięki licznym warstwom **laserunków**.

Pietro Perugino
Przekazanie kluczy św. Piotrowi,
fresk w Kaplicy Sykstyńskiej
w Watykanie

Fresk o wymiarach 5,50 x 3,40 m stanowi część dekoracji wykonanych przez włoskich malarzy na zlecenie papieża Sykstusa IV w latach 1480–1482. Przekazując klucze Piotrowi, Chrystus w symboliczny sposób ustanawia go głową Kościoła. Temat wiązał się z funkcją kaplicy, w której od wieków byli wybierani kolejni papieże. Główna scena została ukazana w tradycyjnej kompozycji fryzowej. Postacie, zgodnie z zasadą izokefalii, mają głowy na niemal tym samym poziomie. Wrażenie harmonii zapewnia



dziełu symetria i statyka kompozycji. Na drugim planie na osi symetrii Perugino ukazał budowlę na planie centralnym, a po jej obu stronach, w równych odstępach,

trójpłozotowe łuki triumfalne. To wizja popularnego w ówczesnej teorii sztuki miasta idealnego, o architekturze ściśle podporządkowanej regułom geometrii.

Innym wartym uwagi malarzem tego czasu był **Antonello da Messina**. Artysta ten musiał zetknąć się z twórczością malarzy niderlandzkich, gdyż wykazywał się niezwykłą biegłością w malowaniu **realistycznych** detali, a także jako jeden z pierwszych na Półwyspie Apenińskim łączył spoiwo **olejne** z **temperowym**. Pozwalało mu to uzyskiwać **laserunki** i miękkie przejścia **światłocieniowe**. Malarz ten był również prekursorem w zakresie stosowania płóciennego **podobrazia**. Za punkt kulminacyjny jego twórczości uważa się lata 1475–1476, które spędził w **Wenecji**, dając istotny impuls do zmian w sztuce tego środowiska.

DLA DOCIEKLIWYCH

Interesująca szkoła malarska rozwinęła się w drugiej połowie XV wieku w Ferrarze, na dworze książąt d'Este. Artyści tacy jak Cosimo Tura lub Francesco del Cossa łączyli klasyczną renesansową kompozycję i znajomość perspektywy linearnej z cechami zapożyczonymi z twórczości Rogiera van der Weydena: elementami realizmu, graficzną precyzją linii oraz dramatyzmem przedstawień i obfitością szat o licznych załamujących się fałdach.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Andrea Mantegna *Święty Sebastian*, obraz w Muzeum Historii Sztuki (Kunsthistorisches Museum) w Wiedniu
2. Andrea Mantegna *Zaśnięcie Marii*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
3. Andrea Mantegna *Madonna z Dzieciątkiem*, obraz w Galerii Malarstwa (Gemäldegalerie) w Berlinie
4. Andrea Mantegna *Chrystus w Ogrodzie Oliwnym*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
5. Piero della Francesca *Sen Konstancyjna*, fresk w katedrze w Arezzo (Włochy)
6. Piero della Francesca *Chrzest Chrystusa*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
7. Pietro Perugino *Pietà*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
8. Pietro Perugino *Madonna z Dzieciątkiem pomiędzy św. Janem Chrzycielem a św. Sebastianem*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
9. Antonello da Messina *Święty Hieronim w pracowni*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
10. Cosimo Tura *Pietà*, obraz w Muzeum Correr (Museo Correr) w Wenecji (Włochy)
11. Cosimo Tura *Kaliopie*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najważniejszych twórców fresków tworzących w XV-wiecznej Florencji.
2. Wymień cechy fresków Masaccia, które świadczą o ich renesansowym charakterze.
3. Odszukaj w albumach lub w internecie *Zwiastowanie* Sandra Botticellego i porównaj je ze *Zwiastowaniem* Fra Angelica. Jakie dostrzegasz podobieństwa, a jakie widzisz różnice?
4. Znajdź w albumach lub w internecie reprodukcję obrazu Paola Uccella *Bitwa pod San Romano* z Galerii Narodowej w Londynie i powiedz, w jaki sposób artysta uzyskał iluzję głębi.
5. Odszukaj w 1. tomie podręcznika reprodukcję *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci i porównaj ją z *Ostatnią Wieczerną* Andrei del Castagno. Jakie dostrzegasz podobieństwa, a jakie widzisz różnice?
6. Wymień znanych Ci malarzy florenckich, którzy tworzyli dla Medyceuszy.
7. Odszukaj w albumach lub w internecie reprodukcję *Ateny i centaura* Sandra Botticellego i przedstaw swoją interpretację przesłania obrazu.
8. Wymień znane Ci obrazy Sandra Botticellego, w których ukazał on motywy mitologiczne.
9. Zanalizuj w punktach kompozycję *Chrztu Chrystusa* Andrei del Verocchia.
10. Zanalizuj w punktach kolorystykę *Adoracji pasterzy* Domenica Ghirlandaia.
11. Odpowiedz, które z cech malarstwa Domenica Ghirlandaia świadczą o tym, że czerpał on inspiracje z malarstwa niderlandzkiego.
12. Odnajdź w internecie lub w albumach reprodukcję obrazu Andrei Mantegny ukazującego św. Sebastiana. Porównaj go ze św. Sebastianem z dzieła Antonella da Messiny. Wskaż podobieństwa i różnice.
13. Wyjaśnij, które z cech malarstwa Andrei Mantegny wywodzą się ze sztuki Giotta di Bondone.
14. Zanalizuj w punktach kolorystykę fresku Piera della Franceski przedstawiającego Zmartwychwstanie.
15. Odszukaj w internecie lub w albumach reprodukcję obrazu Piera della Franceski *Sen Konstancyjna*. Posługując się dostępnymi źródłami, określ jego temat.
16. Znajdź w źródłach reprodukcję obrazu Piera della Franceski *Chrzest Chrystusa*. Wskaż te cechy dzieła, które decydują o jego renesansowym charakterze.
17. Scharakteryzuj w punktach kompozycję *Przekazania kluczy św. Piotrowi* Pietra Perugina.

Leonardo da Vinci

Trudno znaleźć innego artystę niż **Leonardo da Vinci** (1452–1519), którego dzieło i życie obrosłyby większą legendą. Jest on powszechnie uważany za jednego z największych malarzy w dziejach sztuki. Był człowiekiem wszechstronnie utalentowanym. Tworzył projekty techniczne, które stały się inspiracją dla poszukiwań naukowych w wiekach późniejszych. Zaprojektował m.in. prototypy śmigłowca i czołgu, doskonalił konstrukcje statków. Przyczynił się też do rozwoju anatomii, budownictwa lądowego, hydrodynamiki i optyki. Pracował na największych dworach Europy: dla **Medyceuszy** we Florencji, dla **Sforzów** w Mediolanie oraz dla króla **Franciszka I** we Francji. **Dyscypliny artystyczne** traktował jak naukowe.

W sztukach plastycznych eksperymentował z technikami i formami. Często, gdy rozwiązał jakiś problem, przestawała go interesować finalizacja dzieła, stąd w jego twórczości tak wiele prac niedokończonych. Prowadził szkicowniki, które są źródłem wiedzy nie tylko na temat sztuki, lecz także punktem wyjścia dla poszukiwań naukowych. Z jego dorobku pozostało do naszych czasów kilka tysięcy stron notatek z **rysunkami**, zapisanych pismem lustrzanym.

Ze wszystkich dziedzin nauki i sztuki największą sławę przyniosło mu jednak **malarstwo**, chociaż do naszych czasów przetrwało zaledwie kilka obrazów bezspornie uważanych za jego dzieła. Leonardo zasłynął **scenami religijnymi** i **portretami**. Traktując malarstwo jako dziedzinę naukową, prowadził badania empiryczne nad naturą i szukał sposobów jej **iluzjonistycznego** odzwierciedlenia na płaskiej powierzchni. Swoje przemyślenia na temat **perspektywy** zawarł w *Traktacie o malarstwie*, który w rzeczywistości był luźnym zbiorem kart zebranych w jeden tom po jego śmierci.

Artysta urodził się w miejscowości Vinci, niedaleko Florencji. Otrzymał staranne wykształcenie jako syn zamożnego notariusza. W wieku siedemnastu lat wstąpił do pracowni **Andrei del Verrocchia**, trzy lata później został wpisany do **cechu** malarzy – Bractwa św. Łukasza – a następnie założył własną pracownię. We wczesnym okresie twórczości był związany przede wszystkim z **Florencją**, namalował tu m.in. obraz **Madonna Benois**, przedstawiający młodą Marię beztrósko bawiącą się z Dzieciątkiem. Obraz, który podkreślał **humanistyczny** wymiar macierzyństwa, stał się wzorem dla wielu podobnych przedstawień w okresie **renesansu** – m.in. autorstwa Rafaela. W dziele tym artysta zastosował typową dla swojego stylu technikę **sfumato**, która charakteryzowała się subtelnym przejściem od partii oświetlonych do zaciętych, dającym efekt miękkiej gradacji **walorowej**. W pierwszym okresie florenckim twórca otrzymał też zamówienie na scenę ołtarzową dla klasztoru San Donato w Scopeto. Jego realizacją miał być obraz **Pokłon Trzech Króli** – dzieło, które nigdy nie zostało ukończone. Artysta zastosował w nim **kompozycję piramidalną**. W tym czasie powstało także **Zwiastowanie** oraz **Portret Ginevry Benci** – pierwszy z wizerunków kobiecych Leonarda.

W wieku trzydziestu lat twórca zamknął florencki warsztat i udał się do **Mediolanu**. Na dworze **Lodovica Sforzy**, zwanego Il Moro, zasłynął jako muzyk, lutnik, wynalazca machin wojennych oraz budowniczy mostów i urządzeń fortyfikacyjnych. W tym czasie powstał obraz **Dama z gronostajem** – przedstawiający Cecylię Gallerani, faworytę księcia. Dzieło to znalazło się w kolekcji Czartoryskich. Obraz został kupiony we Włoszech u schyłku XVIII wieku przez księcia Adama Jerzego Czartoryskiego do kolekcji jego matki, Izabeli Czartoryskiej. Eksponowany był w muzeum założonym przez księżną w Puławach. Wówczas prawdopodobnie zamalowano pierwotne błękitnoszare tło, nadając mu czarną barwę. Obecnie jest jednym z najcenniejszych eksponatów w zbiorach **Muzeum Narodowego w Krakowie**.

Leonardo da Vinci **Dama z gronostajem**

Portret, znany też jako **Dama z łasiczką**, został namalowany farbami olejną i temperową na desce orzechowej o wymiarach 40,50 x 55,00 cm między 1488 a 1492 rokiem. Leonardo ożywił dzieło, różnicując kierunki – tors kobiety jest zwrócony w lewo, podczas gdy jej twarz kieruje się w prawą stronę, wprost ku światłu. Zwierzę trzymane przez Cecylię Gallerani ma znaczenie symboliczne. Odnosi się zarówno do portretowanej (gronostaj po grecku to *galle*), jak i do jej możliwego protektora. Lodovico otrzymał order gronostaja i zwierzę to było jego emblematem. Gronostaj – zgodnie z ówczesnymi przekonaniem – brzydził się wszelkim brudem i był zwierzęciem szlachetnym, ale jednocześnie drapieżnym i niebezpiecznym.

W tym okresie Leonardo pracował też nad sceną ukazującą **Madonnę w grocie** zamówioną przez Bractwo Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny. Dzieło to powstało w dwóch wersjach, od współczesnego miejsca przechowywania nazywanych paryską i londyńską. W **Madonnie w grocie** Leonardo ponownie posłużył się kompozycją piramidalną, a gesty i mimika postaci wskazują na uczuciowe relacje między nimi. Artysta wykazał się też znajomością **perspektywy powietrznej**, geologicznej struktury skał i botaniki.



Leonardo da Vinci **Madonna w grocie**

Obrazy namalowane są farbami olejnymi na desce, wymiary dzieła paryskiego (po lewej) to 1,22 x 1,99 m, a londyńskiego (po prawej) 1,20 x 1,89 m. Pierwsze z dzieł Leonardo wykonał dla kościoła San Francesco w Mediolanie. Tak zachwydziło ono Lodovica Sforzę, że zaprzagnął mieć ten obraz dla siebie. Leonardo namalował więc dla kościoła drugą wersję przy znacznym udziale swoich uczniów. Obie wersje przedstawiają Marię z małym Jezusem, św. Janem Chrzcicielem oraz archaniołem Urielem. Maria otacza ręką św. Jana, który ręce złożone do modlitwy kieruje w stronę Dzieciątka. Wersje różnią się szczegółami, takimi jak aureole lub układ rąk postaci, oraz środkami formalnymi.



Wersja w zbiorach Luwru namalowana jest miętko, a dominantą kompozycyjną podkreśla światło skierowane na grupę postaci. Pejzaż w tle, namalowany zgodnie z zasadami perspektywy powietrznej, nie odwraca uwagi patrzącego od sceny głównej.



Wersja z Galerii Narodowej w Londynie jest wyrazistsza, a światło silniej rozproszone. Wśród badaczy nie ma zgody co do czasu powstania. Dzieło z Paryża datuje się na lata 1483–1490, obraz z Londynu na czas między rokiem 1495 a 1508.



Podczas pobytu Leonarda w **Mediolanie** w latach 1495–1497 powstało też malowidło ściennie *Ostatnia Wieczerza* dla **refektarza klasztoru Santa Maria delle Grazie (Matki Boskiej Łaskawej)**. Artysta długo przygotowywał się do wykonania tego dzieła, ponieważ chciał uchwycić autentyczność gestów i mimiki apostołów w momencie, gdy Chrystus wypowiedział prorocze słowa o zdradzie jednego z nich. Na obrazie widoczne jest poruszenie apostołów i napięcie wywołane słowami ich nauczyciela. Aby stworzyć **iluzję** przedłużenia wnętrza refektarza, Leonardo zastosował **perspektywę linearną**, w której wszystkie linie zbiegają się w punkcie centralnym tuż nad głową Chrystusa. Osobnym zagadnieniem jest rozkład **światła** na przedmiotach i postaciach w zacienionym wnętrzu. Artysta unikał mocnego światła, uważając, że spłaszcza ono kolory. *Ostatnia Wieczerza* nie jest freskiem. Leonardo namalował ją na suchym tynku, uniemożliwiając łączenie się barwników i pigmentów z podłożem, co przyczyniło się do krótkiej trwałości dzieła i sprawiło dużo problemów konserwatorom.

Opuściwszy Mediolan, Leonardo krótko przebywał w Mantui i Wenecji, by w końcu powrócić do **Florencji**. Prawdopodobnie tam namalował kolejny obraz – *Świętą Annę Samotrzec*, choć zdania uczonych są podzielone i niektórzy uważają, że obraz powstał na zlecenie króla francuskiego po zajęciu Mediolanu.

We Florencji został namalowany portret żony kupca Francesca del Gioconda, powszechnie znany jako *Mona Lisa*. W warsztacie Leonarda powstała przynajmniej jeszcze jedna wersja tego obrazu, najprawdopodobniej jako dzieło jednego z uczniów artysty. Ze względu na miejsce przechowywania nazywana jest ona *Moną Lisą* z Muzeum Prado. W przeciwieństwie do konserwatywnych zarządców Luwru, którzy niechętnie oczyszczają dzieła z późniejszych warstw przemalowań i brudnych **werniksów**, konserwatorzy madryckiego muzeum zdecydowali się przywrócić wersji z Prado jej pierwotny wygląd. Dzięki temu można sobie wyobrazić, jak wyglądałaby paryska wersja po gruntownej konserwacji.

Leonardo da Vinci *Święta Anna Samotrzec*

Obraz o wymiarach 1,30 x 1,68 m namalowany jest farbami olejnymi na desce. Zastosowane sfumato sprawia, że przejście od partii rozświetlonych do zacienionych jest miękkie, a formy bardzo plastyczne. Postacie, których głowy znajdują się na jednej diagonalnej linii, nawiązują ze sobą kontakt wzrokowy. Maria przedstawiona jest jako uosobienie matczynej miłości. Stara się odciągnąć syna od baranka, usiłując chronić go tym samym przed męką oraz śmiercią na krzyżu, którą to zwierzę symbolizuje. Święta Anna zdaje się być spokojna i pogodzona z tym, co musi nastąpić. Nowatorskie połączenie zdynamizowanej kompozycji z pejzażem w tle znalazło licznych kontynuatorów. Obraz znajduje się w Luwrze w Paryżu.



DLA DOCIEKLIWYCH

- *Mona Lisa*, wychwalana w *Żywotach słynnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgia Vasariego, stała się źródłem inspiracji dla licznych artystów XVI wieku. Świadczą o tym m.in. dzieła Rafaela, takie jak *Dama z jednorożcem* lub portret Magdaleny Doni. Doczekała się także niezliczonych reinterpretacji w sztuce nowoczesnej. W dialog z dziełem Leonarda wchodzili m.in. Marcel Duchamp, Fernand Léger, Salvador Dali, Andy Warhol, Jean Michel Basquiat, Banksy.
- Dziedzina, która zajmuje się badaniem twórczości dawnych mistrzów od strony technologicznej, jest konserwatorstwo. Zadanie konserwatora jest trudne, bo dzieła, które trafiają na jego warsztat, zwłaszcza te tworzone przez dawnych mistrzów, były przemalowywane i konserwowane w wiekach ubiegłych. W najbardziej drastyczny sposób czyniono to w wieku XIX, kiedy to konserwatorzy, a najczęściej nieprzygotowani do tego malarze, nie kierowali się żadnymi regułami ani procedurami. Dokonywali zmian w kompozycji obrazu, często przycinali podobrazie do ramy, w którą zleceńodawcy chcieli dzieło oprawić, oraz stosowali środki chemiczne, które niszczyły poszczególne partie obrazu. W porównaniu z regułami, którymi kierują się współcześni konserwatorzy, było to prawdziwe barbarzyństwo. W wielu muzeach jeszcze dzisiaj można znaleźć obrazy, a wśród nich te najszlachetniejsze, z odziedziczoną po XIX wieku warstwą restauratorską.

Leonardo da Vinci *Mona Lisa*

Portret Lisy del Giocondo jest niewielkim obrazem namalowanym farbami olejnymi na desce o wymiarach 53 x 77 cm w latach 1503–1506. Modelka, ujęta w trzech czwartych, siedzi na krześle ze skrzyżowanymi dłońmi, opierając łokcie na poręczy. Ukazana została w loggii (słabo czytelnej na skutek późniejszego zmniejszenia wymiarów obrazu) na tle rozległego pejzażu widocznego z lotu ptaka. Malarz chciał pokazać postać jak żywą. W tym celu zrezygnował z niewystępujących w naturze konturów i wprowadził delikatny efekt sfumato oraz posłużył się licznymi laserunkami, którymi budował miękkość skóry kobiety i przezroczystość jej woalki. Żółtawobeżowa tonacja obrazu niewiele ma wspólnego z oryginalną paletą barw, którą posłużył się Leonardo. Ten efekt dały liczne warstwy werniksów, które w ciągu wieków wchłaniały kurz i dym świec. Artysta, najwidoczniej dumny ze swojego dzieła, nigdy się z nim nie rozstawał i zabrał go ze sobą do Francji, dlatego obraz znalazł się w zbiorach Luwru. W 1911 roku *Mona Lisa* została skradziona i przewieziona do Włoch. Stała się wówczas rzecz nieprawdopodobna.



Salę z pustym miejscem po obrazie odwiedzało równie wielu turystów, jak w czasie, kiedy wisiał on na ścianie. Wpłynęło to na popularność dzieła, które w 1915 roku powróciło do Francji.

We Florencji miała też miejsce artystyczna potyczka Leonarda z **Michałem Aniołem**. Artyści rywalizowali ze sobą od dawna. W 1503 roku rząd Republiki Florenckiej zlecił im pokrycie malowidłami ściennymi Sali Narad w **Palazzo Vecchio** – ratuszu miejskim. Tematyką malowideł miały być sceny z historii miasta. Leonardo zaczął malować **Bitwę pod Anghiari**, a Michał Anioł **Bitwę pod Casciną**. Żaden z nich nie ukończył jednak pracy.

Leonardo w 1506 roku powrócił do Mediolanu, a następnie wyjechał do Rzymu. W tym czasie powstał ostatni z jego obrazów – **Święty Jan Chrzciciel**. W 1517 roku malarz przyjął zaproszenie od francuskiego króla **Franciszka I** do zamieszkania w zamku Cloux koło Amboise, położonego w dolinie Loary. Spędził tam ostatnie lata życia, pracując m.in. nad projektem połączenia rezydencji królewskich drogą wodną oraz nad uregulowaniem Loary.

Biografia Leonarda była przedmiotem wielu opracowań naukowych oraz dzieł filmowych i literackich. Gruntownej analizie poddawano każdy aspekt życia artysty, a jego obrazy, rysunki i notatki były rozszyfrowywane i odczytywane przez stulecia. Mimo to niejednoznaczna i kryjąca wiele tajemnic twórczość Leonarda do dzisiaj fascynuje badaczy.

DLA DOCIEKLIWYCH

- W *Traktacie o malarstwie* Leonardo napisał, że ta dziedzina sztuki opiera się na naukach ścisłych, ale sama w sobie też jest źródłem poznania natury. Uważał, że do powstania dzieła artysty jest niezbędna wiedza, ale dopiero realizacja jest pełnym aktem poznawczym. Tym samym uznawał prymat działania artystycznego nad wszelkimi rozważaniami teoretycznymi, co było wyzwaniem rzuconym uczonym i humanistom czasów renesansu, którzy zajmowali się teorią.
- Istnieje kilka obrazów, takich jak np. *Madonna Litta* lub *Salvador Mundi*, które przez niektórych badaczy przypisywane są Leonardowi, przez innych z kolei – któremuś z jego uczniów. Obraz *Salvador Mundi*, znany z ówczesnych opisów, przez wieki uznawany był za dzieło zaginione. Wykonana współcześnie konserwacja XVI-wiecznego obrazu, uważanego dotąd za kopię namalowaną przez ucznia Leonarda, rozpoczęła ogólnościatową dyskusję na temat autorstwa dzieła. Wielu wybitnych badaczy przypisało obraz Leonardowi, w efekcie czego został on sprzedany na aukcji w 2017 roku za 400 milionów dolarów anonimowemu kolekcjonerowi.
- Leonardo znalazł grono naśladowców, zwanych leonardystami. Działali oni przede wszystkim w Mediolanie. Wśród nich byli m.in. Ambrogio de Predis, Giovanni Antonio Boltraffio i uchodzący za najzdolniejszego z nich – Bernardino Luini.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

- Leonardo da Vinci *Zwiastowanie*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
- Leonardo da Vinci *Pokłon Trzech Króli*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
- Leonardo da Vinci *Portret Ginevry Benci*, obraz w Narodowej Galerii Sztuki (National Gallery of Art) w Waszyngtonie
- Leonardo da Vinci *Madonna Benois*, obraz w Ermitażu, Państwowym Muzeum w Sankt Petersburgu (Rosja)
- Leonardo da Vinci *Ostatnia Wieczerza* (ilustracja w 1. tomie podręcznika), obraz w refektarzu klasztoru Santa Maria delle Grazie w Mediolanie (Włochy)
- Leonardo da Vinci *Święty Jan Chrzciciel*, obraz w Luwrze w Paryżu

Malarska twórczość Michała Anioła

Malarstwo rzymskie XVI wieku zostało zdominowane przez twórczość **Michała Anioła** i **Rafała**. Pierwszy z nich rzadko uprawiał malarstwo tablicowe. Jedynym jego ukończonym dziełem tego typu było powstałe podczas pobytu we Florencji **tondo *Święta Rodzina z Janem Chrzcicielem***, zwane *Madonną Doni* z uwagi na nazwisko fundatorów. Obraz ten pod kilkoma względami zapowiada już **manieryzm**. Świadczy o tym m.in. skrzyśnięta sylwetka Marii. Takie ułożenie jej ciała, w którym nogi i tors skierowane są w innym kierunku niż głowa, nazywa się **figura serpentinata**. W obrazie artysta posłużył się **modelunkiem barwnym**, zwanym metodą **cangiante** (wł. *cangiare* – ‘zmieniać się’). Polega ona na nakładaniu jaśniejszych, na ogół **chłodnych** odcieni **barw** w miejscach, gdzie pada **światło**, i ciemniejszych – często **cieplejszych** – w miejscach zaciemnionych.



Michał Anioł *Święta Rodzina z Janem Chrzcicielem*

Przedstawienie Świętej Rodziny zostało namalowane ok. 1504 roku farbami temperowymi na okrągłej desce o średnicy 1,20 m. Kompozycja obrazu jest wieloplanowa. W centrum siedzi Maria, która obraca się w kierunku Jezusa, podawanego jej zza pleców przez św. Józefa. W tle widoczni są przyglądający się tej scenie mały św. Jan Chrzciciel oraz grupa nagich, atletycznych postaci. Nawiązują one do antycznych rzeźb i symbolizują erę pogańską. Murek oddzielający je od Świętej Rodziny może oznaczać odgraniczenie świata pogańskiego od nadchodzących zmian niesionych przez Zbawiciela. Gest podawania sobie Dzieciątka może być nawiązaniem do nazwiska fundatorów. Włoskie słowo *doni* oznacza dary, ale też podawane przedmioty. Koliste podobrazia pojawiały się w tradycji florenckiej, zgodnie z którą matkę obdarowywano tzw. deską

porodową (wł. *desca da parto*). Była to dwustronnie malowana taca, na awersie której najczęściej znajdowała się scena religijna z Dzieciątkiem Jezus, a na rewersie herb rodziny. Na takiej tacy przynoszono połoźnicy smakołyki, a później wieszano obraz na ścianie jako pamiątkę wydarzenia. Dzieło znajduje się w Galerii Uffizi we Florencji.

Najdoskonalszym osiągnięciem w twórczości malarskiej Michała Anioła było udekorowanie **freskami Kaplicy Sykstyńskiej**, ufundowanej przez papieża **Sykstusa IV** w XV wieku. Będąc w Rzymie, artysta pracował najpierw nad **posagami**, które miały ozdobić **nagrobek papieża Juliusza II**. Polecono mu przerwać prace i wbrew własnej woli poświęcić się malarstwu. W 1508 roku Michał Anioł rozpoczął prace nad malowidłami zdobiącymi **kolebkowe sklepienie** kaplicy, które trwały 4 lata. Na dziewięciu wyodrębnionych polach przedstawił tematy z Księgi Rodzaju – **biblijną** historię stworzenia świata i człowieka oraz dzieje Noego. Wymiary postaci pokazanych w kolejnych scenach zmieniały się, od najmniejszych przy wejściu, do największych w pobliżu ołtarza. Zastosowana **korekta optyczna** pozwalała na zobaczenie ich w jednakowej wielkości z perspektywy wejścia do kaplicy. Boczne części sklepienia, w tym **lunety**, Michał Anioł ozdobił postaciami biblijnych Proroków i Sybilli – mitycznych wieszczek, które miały zapowiedzieć przyjście Mesjasza. Postać proroka Jeremiasza jest **autoportretem** artysty, który w ten sposób sygnował swoje dzieło.



Michał Anioł, sklepienie w Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie

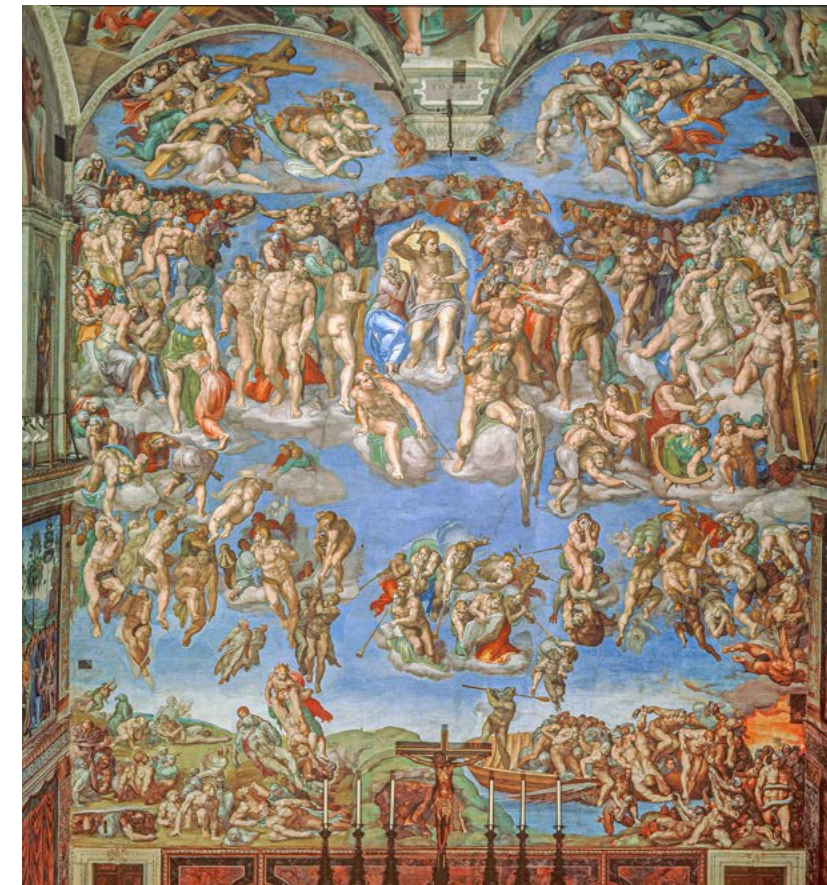
Nad freskami artysta pracował w latach 1508–1512. Sklepienie kaplicy o wymiarach ponad 40 m długości i blisko 14 m szerokości wypełnił scenami, które ilustrują historię stworzenia. Są to: *Oddzielenie światła od ciemności*, *Stworzenie słońca i księżyca*, *Oddzielenie morza od lądów*, *Stworzenie Adama*, *Stworzenie Ewy*, *Grzech pierworodny i Wypnanie z raju*, *Ofiara Noego*, *Potop*, *Pijaństwo Noego*. Między scenami ukazani zostali nadzy młodzieńcy siedzący w różnych pozach, nazwani przez artystę *ignudi* (wł. *nudo* – 'nagi'). Niektórzy z nich trzymają żółędzie odnoszące się do rodzowego nazwiska papieża Juliusza II – *Rovere* (wł. 'dąb'). Jedną z najbardziej znanych scen – *Stworzenie Adama*, ukazuje moment, gdy Bóg przekazuje mu dotykem iskrę życia. W postaci Adama uwidoczni się zamiłowanie Michała Anioła do studiowania anatomii. Ciało pierwszego człowieka jest niezwykle muskularne, ale niemal całkowicie bezwładne. Twarz Boga Ojca ma rysy papieża Juliusza II. Dawniej uważano, że wszystkie freski artysta wykonał osobiście. Nowe badania, przeprowadzone podczas ostatniej konserwacji, wykazały, że artysta miał kilku pomocników.

Michał Anioł *Sąd Ostateczny*, fresk w Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie

Prace nad dekoracją ściany ołtarzowej artysta rozpoczął w 1534 roku, a poświęcenie fresku w Kaplicy Sykstyńskiej nastąpiło blisko 10 lat później. Ogromne malowidło o wymiarach 13,30 x 17,00 m wypełnia ponad 400 postaci rozmieszczonych w dwóch partiach – niebiańskiej i ziemskiej. W centrum widoczny jest wzorowany na wizerunkach Apolla Chrystus, po lewej stronie – Maria, orędowniczka ludzkości.

Chrystusa-sędziego otaczają kręgiem święci z wyraźnie zaznaczonymi atrybutami. Szczególnie zaakcentowani są Wawrzyniec i Bartłomiej, gdyż obok Matki Boskiej byli oni patronami kaplicy. Na kawałku skóry trzymanej przez Bartłomieja Michał Anioł umieścił autoportret. Z kolei przedstawienie św. Piotra to portret papieża Pawła III. Bezskrzydłe anioły,

ukazane w lunetach nad opisaną sceną, trzymają *arma passionis*, czyli narzędzia męki Pańskiej, inne, wyobrażone poniżej świętych, dmą w trąby, by obudzić zmarłych na sąd. Z prawej strony namalowane są dusze potępionych, a z lewej – zbawionych. Potępieni przewożeni są łodzią przez mitologicznego Charona ku piekielnym czeluściom ziejącym ogniem.



W 1534 roku Michał Anioł ponownie został zaangażowany do prac malarskich w Kaplicy Sykstyńskiej. Tym razem na zlecenie pochodzącego z rodu Medyceuszy papieża **Klemensa VII** zajmował się malowaniem **fresku *Sąd Ostateczny*** na ołtarzowej ścianie kaplicy. Dzieło zostało ukończone już za pontyfikatu papieża **Pawła III** z rzymskiego rodu Farnese. **Kompozycja** sceny jest pozbawiona renesansowej harmonii oraz spokoju. Malarz wprowadza **kontrast** między niebiańskim łodem na górze a płataniną bezwładnych ciał na ziemi. Artysta zastosował w niej **szerołą gamę barwną** z dominacją błękitu, uzyskanego z kamienia lapis lazuli. Scena Sądu Ostatecznego zamyka klamrą narrację pozostałych malowideł w kaplicy. Dekoracje sklepienia i ścian bocznych dotyczyły przedstawień ze Starego i Nowego Testamentu, a fresk na ścianie ołtarzowej stanowi ich **symboliczne** połączenie u kresu czasów. **Dominantą kompozycyjną** w centrum jest postać Chrystusa, którego artysta

przedstawił w sposób odmienny od tradycyjnego. Zbawiciel – jako najwyższy sędzia – został namalowany bez brody, a jego muskularne ciało przypomina greckich bogów lub herosów. Prawą rękę podnosi w geście sygnalizującym nieuchronną karę, jawi się więc zarówno jako karzący Bóg Starego Testamentu, jak i Chrystus przychodzący ponownie u kresu czasów. Ponadto, obok motywów **biblijnych**, w partii piekła pojawiają się postacie takie jak Charon i Minos zaczerpnięte z **mitologii** greckiej za pośrednictwem *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri. Wzięcie sądu cechuje więc synkretyzm źródeł inspiracji. Fresk był bardzo nowatorski, a ponieważ Michał Anioł odszedł od wcześniej wypracowanych schematów – spotkał się z ostrą krytyką. Wszystkie postacie były pierwotnie nagie, co wywołało falę oburzenia. W związku z tym po soborze trydenckim jeden z uczniów Michała Anioła, Daniele da Volterra, został zobowiązany przez papieża do domalowania **perizoniów**, czyli opasek zakrywających nagość.

Na terenie Watykanu znajduje się też **Kaplica Paulińska (Cappella Paolina)** także pokryta **freskami** przez Michała Anioła. Malowidła na jej ścianach powstałe w latach 1542–1550 przedstawiają sceny Nawrócenia św. Pawła i Ukrzyżowania św. Piotra.

DLA DOCIEKLIWYCH

- W scenie Stworzenia Adama Bóg Ojciec obejmuje ramieniem kobiecą postać. Istnieją różne próby jej interpretacji. Niektórzy badacze widzą w niej wyobrażenie postaci Ewy lub Marii w umyśle Boga, inni Sofię, wcielenie mądrości bożej.
- Badacze uważają, że ciało Chrystusa w scenie Sądu Ostatecznego, namalowane tak jak sobie wyobrażano mitologicznych herosów, było wzorowane na Torsie Belwederskim, antycznej rzeźbie ze zbiorów papieskich.
- Legenda głosi, że pod postacią Minosa, dręczonego przez węże w piekle, Michał Anioł uwiecznił mistrza ceremonii papieskiego dworu. Był to Biagio da Cesena, który miał krytykować nagość postaci na fresku.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

Michał Anioł *Ukrzyżowanie św. Piotra* i *Nawrócenie św. Pawła*, freski w Kaplicy Paulińskiej w Watykanie

Rafaël i inni malarze XVI wieku

Raffaello Santi, znany w Polsce jako **Rafaël** (1483–1520), był najmłodszym z trójki wielkich mistrzów **renesansu**, do których zalicza się też Leonarda da Vinci i Michała Anioła. Nie był tak wszechstronny, jak dwaj pozostali artyści, zasłynął przede wszystkim jako malarz, ale zajmował się też architekturą.

Artysta urodził się w miejscowości Urbino jako syn nadwornego malarza rodziny Montefeltro. Jego daty urodzin i śmierci wypadły w Wielki Piątek i w ten sam dzień miesiąca (6 kwietnia), co biografowie – począwszy od Giorgia Vasariego – uznali za szczególny znak. Warsztat poznawał w pracowni ojca, a potem u innych artystów, a zwłaszcza **Pietra Perugina**, który zapoznał go z **techniką malarstwa olejnego**. Wczesne obrazy Rafaëla przypominają styl Perugina, o czym świadczą *Zasłubiny Marii* z *Józefem* wzorowane na niemal identycznym obrazie starszego malarza. Kompozycja dzieła została podzielona wyraźnie na dwie części, z których dolna ukazuje moment ślubu Marii z Józefem. W górnej części widoczna jest idealna budowla renesansowa na planie centralnym. Scenę, skąpaną w delikatnym, rozproszonym **świecie**, cechują **harmonia** i spokój. Artysta posłużył się

Rafaël *Madonna ze szczygłem*

Obraz został namalowany w latach 1505–1506 farbami olejnymi na desce o wymiarach 77 x 107 cm. Dzieło miało swoją burzliwą historię, gdyż zostało zniszczone na skutek zawalenia się domu jego właściciela i zrekonstruowane. Przedstawia siedzącą na kamieniu Madonnę z Dzieciątkiem i małego św. Jana Chrzciciela. Jezus spogląda na trzymanego przez św. Jana szczygła, który zgodnie z tradycją chrześcijańską symbolizuje mękę Chrystusa. Postacie zostały ukazane w charakterystyczny dla malarstwa renesansowego sposób – na tle pejzażu. Piramidalny układ postaci powiązanych gestami i spojrzeniami wskazuje na inspirację dziełami Leonarda da Vinci. Obraz znajduje się w Galerii Uffizi we Florencji.



bogata **światlistą kolorystyką**, wyraźnie jednak oddzielając od siebie poszczególne **plamy barwne**.

Rafaël już w wieku siedemnastu lat został malarzem cechowym w rodzinnym mieście. Na dworze księcia Montefeltro poznał wybitnego pisarza – Baldassarego Castiglione, z którym łączyła go zażyła przyjaźń. Artysta spędził też 4 lata we **Florencji**, gdzie podziwiał dzieła **Leonarda da Vinci**. Namalował wówczas obrazy, które przyniosły mu rozgłos, a wśród nich *Madonnę ze szczygłem* oraz *Piękną ogrodniczkę*. Ten ostatni przedstawia wprawdzie Madonnę z Chrystusem i św. Janem Chrzcicielem, ale swoją nazwę zawdzięcza bogactwu roślin w pejzażu. Zostały one odtworzone w wyniku studiów z natury. W wizerunkach Marii widać wyraźny wpływ Leonarda, zwłaszcza w powiązaniu postaci z tłem pejzażowym oraz w technice **sfumato**.

W 1508 roku Donato Bramante, krewny Rafaëla, zaprosił go do **Rzymu**. Artysta, na zlecenie papieża **Juliusza II**, wykonał tam wielkie dzieło – udekorował **freskami** połączone amfiladowo stanze, czyli komnaty, w **Pałacu Apostolskim**. W **stanzy della Segnatura** namalował *Szkolę ateńską*, *Dysputę o Najświętszym Sakramencie* i *Parnas*. Każdy z tych fresków odnosi się do jednej z naczelnych idei triady platońskiej. Filozofowie w szkole ateńskiej poszukują prawdy, debata o Eucharystii odnosi się do dobra, a przedstawienie Apolla, Muz i słynnych poetów – do piękna. We wszystkich tych malowidłach Rafaël połączył postacie starożytne (filozofów, poetów, bohaterów biblijnych i mitologicznych) z żyjącymi współcześnie. Tym samym podkreślił, że czasy, w których żyje, są kontynuacją

dawnych tradycji. W stanzie Heliodora powstały m.in. freski *Uwolnienie św. Piotra z więzienia* i *Wypędzenie Heliodora ze świątyni*. Po śmierci Juliusza II, papież Leon X zlecił artyście dalsze wykonywanie zdobień pałacu, a także kontynuację prac nad projektem **Bazyliki Świętego Piotra**. Zostały wówczas pokryte freskami kolejne komnaty. Artysta malował jednak wraz z pomocnikami i dlatego nie do końca wiadomo, które malowidła wyszły spod jego ręki, a które są dziełem innych malarzy. Od 1515 roku Rafael był konserwatorem pamiątek antycznego Rzymu, co sprawiło, że wprowadzał do swoich prac wiele motywów dawnej architektury.



Rafael *Szkola ateńska*, fresk w stanzie della Segnatura w Pałacu Apostolskim w Watykanie

Fresk ukazuje słynnych filozofów greckich zgromadzonych w budynku o antykizujących formach ukazanych w idealnie rozrysowanej perspektywie linearnej z jednym punktem zbiegu. W centrum stoją: Platon z ręką wzniesioną ku niebu – źródle wszelkiej inspiracji i idei – oraz Arystoteles, który wskazuje ziemię jako źródło wszelkiego poznania. Reprezentują oni dwa systemy filozoficzne – platonizm i arystotelizm, na których była zbudowana filozofia chrześcijańska. Starzec na schodach to Diogenes, a mężczyzna opierający się o blok kamienny – Heraklit. Na drugim planie, obok Platona, w brązowej szacie został namalowany Sokrates, który prowadzi dysputę z grupą młodych ludzi. U dołu Euklides tłumaczy swoim uczniom zasady geometrii, a Pitagoras wpisuje cyfry do księgi. Przedstawienie różnych szkół filozoficznych wiąże się z renesansowym przekazem, że droga do prawdy wiedzie przez rozum i poznanie. Według badaczy malarz w postaciach filozofów uwiecznił rysy najznakomitszych artystów renesansu. Platon ma twarz Leonarda da Vinci, Heraklit – Michała Anioła, Euklides to Donato Bramante, a Arystoteles – Giuliano da Sangallo. Nie zabrakło także autoportretu artysty, który przedstawiony jest po prawej stronie z półprofilu (w ciemnym berecie). Identyfikacja osób nie jest oczywista i ciągle stanowi przedmiot badań. Ukazanie współczesnych artystów pod postaciami antycznych mędrków miało pokazać, że sztuka w dobie renesansu była narzędziem poznawania i osvajania świata. Z ideą tą współgra przedstawienie w niszach architektonicznych Ateny i Apolla – bogów mądrości i sztuki. Fresk, ograniczony od góry łukiem sklepienia, wpisuje się w prostokąt o wymiarach 7 x 5 m. Dzieło powstało w latach 1509–1512.

Rafael *Madonna Sykstyńska*

Obraz został namalowany w latach 1513–1514 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,95 x 2,65 m i należy do najbardziej znanych dzieł artysty. Istnieją hipotezy, że miał on zdobić nagrobek Juliusza II. Rafael stworzył malarską iluzję, w której odstania się kotara, a Madonna z Dzieciątkiem przekraczają granice światów, objawiając się wiernym na prośbę świętych orędowników. Po lewej stronie adoruje Madonnę św. Sykstus o twarzy papieża Juliusza II, a po prawej – św. Barbara, patronka umierających. Dwa, wyglądające na nieco znudzone, aniołki, ukazane na granicy świata rzeczywistego i wyobrazonego, stały się motywem często wykorzystywanym we współczesnym designie. Obraz został kupiony przez Augusta III Sasa i jest jednym z najcenniejszych dzieł Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie w Niemczech.



Obok prac nad dekorowaniem Pałacu Apostolskiego Rafael wykonywał także zlecenia innych mecenasów. Dla bogatego bankiera **Agostina Chigiego** w *Villa Farnesina*, jego rzymskiej rezydencji, namalował ze swoim uczniem cykl fresków o tematyce **mitologicznej**, a wśród nich *Tryumf Galatei* – temat zaczerpnięty z poematu epickiego Owidiusza – *Metamorfozy*. W tym czasie malował też przedstawienia Madonn – wśród nich *Madonnę Sykstyńską* oraz *tondo Madonna della Sedia* – obraz, który imponuje pogłębionym studium psychiki małego dziecka. Spogląda ono z ciekawością, a jednocześnie nieśmiało, tuląc się do ramienia matki. Artysta znakomicie wkomponował grupę figuralną w kształt tonda, posługując się głównie łukami i formami zaokrąglonymi oraz operując **gamą barw podstawowych** i zieleni.

Rafael malował też **portrety** wybitnych osobistości tamtych czasów, w tym *Portret Baldassarego Castiglione*, a także wizerunki papieży – Juliusza II i Leona X – protektorów i mecenasów artysty.

Rafael *Portret Baldassarego Castiglione*

Portret pisarza, wybitnego humanisty i krzewiciela idei neoplatonickich, namalował artysta w latach 1514–1515 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 73 x 82 cm. Castiglione, podobnie jak Rafael, pochodził z Urbino. Został zaproszony na dwór papieża Leona X i osiadł w Rzymie. Najwybitniejszym dziełem literata był *Dworzanin*, w którym propagował zasady życia towarzyskiego. Portret, znajdujący się obecnie w zbiorach Luwru w Paryżu, jest jednym z najpiękniejszych dzieł Rafaela. Nic więc dziwnego, że nawiązywali do niego, a nawet kopiowali, tacy wybitni artyści jak np. Peter Paul Rubens i Rembrandt Harmensz van Rijn.





Rafał Przemienienie Pańskie

Obraz jest wielofiguralną kompozycją namalowaną farbą olejno-temperową na desce o wymiarach 2,78 x 4,05 m w latach 1516–1520. Przedstawia scenę Przemienienia Chrystusa na górze Tabor. Kompozycja jest dwustrefowa. W górnej części ukazano Chrystusa między Mojżeszem a Eliaszem oraz oślepienych blaskiem apostołów Piotra, Jakuba i Jana Ewangelistę. W dolnej części znajduje się scena przyrowadzenia przez uczniów epileptyka, aby został uzdrowiony przez pozostałych apostołów. Górna strefa dzieła przywodzi na myśl hellenistyczną *Grupę Laokoona*, którą odkryto w 1506 roku i umieszczono w zbiorach papieskich. Pracę nad obrazem przerwała śmierć artysty, a dokończył go uczeń Rafała – Giulio Romano. Obraz znajduje się w zbiorach Muzeów Watykańskich (Musei Vaticani).

Ostatnim dziełem Rafała było *Przemienienie Pańskie*. W obrazie tym widoczna jest nieobecna wcześniej w jego twórczości **dynamika** i **ekspresja**. Pracę nad dziełem przerwała śmierć artysty, który zmarł w wieku zaledwie 37 lat. Pochowano go, zgodnie z jego życzeniem, w **Panteonie** w **Rzymie**. Rafał inspirował się sztuką wielkich artystów renesansu, ale nie tworzył dzieł eklektycznych. Wypracował indywidualny styl oparty na **idealizacji**, który był naśladowany przez innych twórców w XVI stuleciu i w czasach późniejszych, aż do XIX wieku włącznie, kiedy to uważano Rafała za największego malarza renesansu.

W zbiorach Izabeli Czartoryskiej znajdował się *Portret młodzieńca* pędzla Rafała. Dzieło to zaginęło podczas II wojny światowej i do dziś uważane jest za jedną z największych polskich strat wojennych w dziedzinie kultury. Jego poszukiwania nadal trwają.

DLA DOCIEKLIWYCH

Modelką, która często pozowała Rafaelowi, była jego rzymska kochanka, Margheritta Luti, zwana Fornariną ('Piekareczką'). Jej twarz można odnaleźć m.in. w takich obrazach, jak: *La Velata*, *Madonna della Sedia*, *Madonna Sykstyńska* lub we fresku ukazującym morską boginkę Galateę.

We Florencji tworzył **Andrea del Sarto**. Artysta został zaproszony do Francji na dwór **Franciszka I**. W jego dziełach widoczne są wpływy **Leonarda da Vinci** i **Rafała**. Był on też jednym z pierwszych florentczyków, którzy wzbogacili **temperę** domieszką **oleju**. Tworzył głównie obrazy religijne, które cechowała **idealizacja**, świetlisty **koloryt** i **atektoniczna kompozycja** zapowiadająca **manieryzm**. Najsłynniejszym dziełem artysty jest *Madonna z harpami*.

Na szczególną uwagę zasługuje jedna z pierwszych malarek **Sofonisba Anguissola**, która tworzyła w Cremonie, a potem przeniosła się na Sycylię. Przez pewien czas przebywała także w Hiszpanii na zaproszenie króla Filipa II. Przełamała ona stereotyp, że malarstwo jest dyscypliną przeznaczoną wyłącznie dla mężczyzn. Zasnęła malowaniem **portretów**, głównie kobiecych. Jedno z jej najsłynniejszych dzieł, *Gra w szachy*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu.



Sofonisba Anguissola Gra w szachy

Obraz o wymiarach 97 x 72 cm został namalowany w 1555 roku farbą olejno-temperową na płótnie. Przedstawia trzy siostry malarki i ich opiekunkę. Dwie z nich, Lucia i Europa, grają w szachy. Artystka chciała pokazać, że jej siostry są nie tylko piękne i elegancko ubrane, lecz także dorównują umysłem mężczyznom, gdyż szachy to rozrywka wymagająca logicznego i strategicznego myślenia. Szachownica może być też symbolem przewrotnej gry ludzkiego losu, a ukazanie dziewczynki, nastolatki, młodej i dojrzałej kobiety można odczytywać jako symboliczne przedstawienie kolejnych okresów ludzkiego życia. Artystka wykazała się znajomością metod budowania iluzji głębi, stosując w swoim dziele perspektywę linearną i powietrzną.

DLA DOCIEKLIWYCH

Sofonisba Anguissola to jedyna kobieta, której twórczość omawia szczegółowo Giorgio Vasari w *Żywotach słynnych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Jej sława była tak wielka, że podróżujący po Włoszech w XVII wieku Anton van Dyck specjalnie udał się na Sycylię, by z nią porozmawiać.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Rafael *Zaślubiny Marii z Józefem*, obraz w Pinakotece Brera w Mediolanie (Włochy)
2. Rafael *Madonna della Sedia*, obraz w Galerii Pałacowej we Florencji (Włochy)
3. Rafael *Portret Leona X*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
4. Rafael *Madonna w zieleni*, obraz w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu
5. Rafael *Piękna ogrodniczka*, obraz w Luwrze w Paryżu
6. Rafael *Dysputa o Najświętszym Sakramencie*, fresk w stanzji della Segnatura w Watykanie
7. Rafael *Parnas*, fresk w stanzji della Segnatura w Watykanie
8. Rafael *Uwolnienie św. Piotra z więzienia*, fresk w stanzji Heliodora w Watykanie
9. Rafael *Triumf Galatei*, fresk w Villa Farnesina w Rzymie
10. Rafael *La Velata*, obraz w Galerii Pałacowej we Florencji (Włochy)
11. Andrea del Sarto *Madonna z harpiami*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień dyscypliny artystyczne, którymi zajmował się Leonardo da Vinci.
2. Wyjaśnij termin *sfumato* i podaj przykłady zastosowania tej techniki w malarstwie.
3. Odszukaj reprodukcje obrazów Leonarda da Vinci *Zwiastowanie* i *Święty Jan Chrzciciel*. Na podstawie ich analizy określ, jak zmieniała się jego twórczość.
4. Znajdź w sztuce nowoczesnej i współczesnej przykłady pastiszów lub nawiązań do dzieł Leonarda da Vinci. W oparciu o źródła i opracowania dokonaj ich interpretacji.
5. Zaplanuj wycieczkę śladem dzieł Leonarda da Vinci. Jakie miasta byś w niej uwzględnił?
6. Omów tematykę fresków Michała Anioła na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej.
7. Wyjaśnij, dlaczego Michał Anioł w komponowaniu postaci na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej zastosował zasadę stopniowego ich powiększania w kierunku ołtarza.
8. Określ na podstawie kilku dowolnie wybranych dzieł Rafaela cechy jego twórczości.
9. Powiedz, w jaki sposób malarska twórczość Rafaela realizuje cechy typowe dla sztuki renesansu.
10. Znajdź w twórczości Rafaela i innych malarzy renesansu włoskiego przykłady kompozycji piramidalnej.

Malarstwo weneckie końca XV i początku XVI wieku

Podobnie jak w dziedzinie architektury, tak i w malarstwie artyści w Wenecji wypracowali własny styl. Na jego kształt miały wpływ: suma doświadczeń twórców działających w innych regionach Włoch oraz na północy Europy, lokalna tradycja artystyczna, a przede wszystkim poszukiwanie nowych rozwiązań.

Złoty wiek Serenissimy (wł. 'Najjaśniejszej') – jak nazywano Wenecję – zaczął się w drugiej połowie quattrocenta, po zdobyciu przez Turków Konstantynopola. Wówczas to pojawiła się tendencja do przełamania sztywnego i hieratycznego sposobu przedstawiania postaci, co charakteryzowało sztukę bizantyńską. Najważniejszą cechą malarstwa weneckiego był jednak koloryzm. Badacze brali pod uwagę różne aspekty, szukając źródeł prymatu gry barwnej nad innymi czynnikami budowy obrazu. Uważano, że może położenie miasta nad wodą i wilgotność powietrza wpływały na inne wycucie barw, ale większość uczonych sceptycznie traktowała tę teorię. Bardziej prawdopodobnym powodem były kwestie techniczne. Wenecja prowadziła handel z wieloma krajami świata, stąd w mieście pojawiali się kupcy, którzy przywozili pigmenty nieznanne w innych rejonach

Półwyspu Apenińskiego, a nawet w wielu krajach europejskich. Pozwalały one na poszerzenie palety barwnej. Wenecjanie używali m.in. sproszkowanego szkła, które przełamano barwę i zwiększało jej transparentność. Ponadto Antonello da Messina w ostatniej ćwierci quattrocenta przyczynił się do upowszechnienia w Wenecji techniki olejnej, która bardzo szybko wyparła temperę, a także technikę mieszaną olejno-temperową, stosowaną przez włoskich artystów. Farby olejne lepiej schły w wilgotnym, weneckim klimacie. Pozwalały – przez stosowanie wielu warstw laserunków – na uzyskanie znacznie szerszej gradacji walorowej i różnorodnej tonacji barwnej. Umożliwiały też doskonalenie obrazu przez wielokrotne retuszowanie i przemalowywanie.

Na wyjątkowy charakter malarstwa weneckiego miało też wpływ nakładanie barwników na deskę lub płótno z charakterystycznym wyrafinowaniem w zestawieniach kolorystycznych. Specyficzne było także budowanie modelunku światłocieniowego – najczystsza barwa pojawiała się między najintensywniejszym światłem a półcieniem, podczas gdy w najgłębszych cieniach nie przygaszano koloru, ale go pogłębiano.

Malarstwo Wenecji miało arystokratyczny charakter. Ulubioną rozrywką możnych była wilegiatura, czyli spędzanie czasu w wiejskich posiadłościach, czytanie poezji i podziwianie piękna natury. Znalazło to swoje odzwierciedlenie w gatunku malarskim zwanym poesia. Reprezentujące go obrazy ukazywały sceny alegoryczne rozgrywane się w arkadyjskim pejzażu. Typowa dla malarstwa weneckiego była także zmysłowość malowanych ciał. Wrażenie ich wyjątkowej miękkości uzyskiwano licznymi laserunkami.

Pierwszym wybitnym malarzem Wenecji był Giovanni Bellini. W dziele artysty wciąż ważny był rysunek, zwany we Włoszech *disegno*, a kolor stanowił tylko jego dopełnienie. Bellini pochodził z rodziny artystycznej. Malarstwem zajmowali się jego ojciec i brat,

Giovanni Bellini

Madonna z Dzieciątkiem i świętymi

Obraz malowany farbami olejno-temperowymi na płótnie o wymiarach 2,35 x 5,00 m powstał w 1505 roku. Przeznaczony był do kościoła San Zaccaria (św. Zachariasza) w Wenecji. Jednotablicowa nastawa ołtarzowa służyła do dekoracji ścian bocznych kościoła. Artysta przedstawił scenę Sacra Conversazione. Na osi symetrii ukazał Madonnę z Dzieciątkiem siedzącą na wysokim tronie w głębokiej absydowej niszy. Otaczają ją cztery postacie świętych z atrybutami właściwymi dla ich przedstawień w sztuce: Łucja, Hieronim, Katarzyna i Piotr. U stóp Marii znajduje się muzykujący anioł, stały motyw prac Belliniego. Architektoniczna nisza została namalowana w taki sposób, by stworzyć iluzję wnętrza w ścianie. Rzeczywiste pilastry flankujące ołtarz zdają się być połączone namalowanym łukiem z parą pilastrów w głębi malowidła.



a szwagrem był **Andrea Mantegna**. Prawdopodobnie właśnie od Mantegni na początku swej drogi artystycznej zaczerpnął on wyraźny rysunek postaci. Z czasem jego **modelunek** stawał się coraz bardziej miękki, a obrazy charakteryzowała **harmonijna kompozycja** i poetycki nastrój. **Laserunki** pozwalały na uzyskanie bogatej **gradacji walorowej** oraz subtelnymi i dźwięcznymi zestawieniami barwnymi. Plany były wyraźnie zróżnicowane przy wykorzystaniu zasad **perspektywy barwnej** oraz **powietrznej**. Postacie na pierwszym planie często miały szaty w **kontrastujących tonacjach** nasyconych czerwieni i błękitów, drugi plan był utrzymany w oliwkowych zieleniach, a **tło** w **tonacji** sinobłękitnawej. W tłach pojawiały się pejzaże i elementy architektury. Bellini dobrze oddał życie wewnętrzne malowanych postaci i łączące je zależności.

Tematyka obrazów artysty odnosiła się do **Biblii** i żywotów świętych. Malarz tworzył przede wszystkim obrazy ołtarzowe do weneckich kościołów, a także przedstawienia Madonn służące do indywidualnej modlitwy. Kilkakrotnie malował Madonnę z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych, w typie **ikonograficznym** Sacra Conversazione (wł. 'święta rozmowa'). Malował też **portrety**. Prawdopodobnie w jego pracowni kształcił się Tycjan.

Uczniem Belliniego był Zorzi di Castelfranco, znany jako **Giorgione**. Żył nieco ponad 30 lat, więc nie pozostawił wielu dzieł. W dodatku autorstwo większości z nich nie jest potwierdzone i wciąż stanowi przedmiot badań i sporów. Artysta tworzył dzieła o tematyce religijnej i **mitologicznej**. Uważany jest za pierwszego wybitnego kolorystę w malarstwie Wenecji, a jego obrazy, o nasyconych światłem **plamach barwnych** przy jednoczesnym ograniczeniu roli rysunku, cechuje niezwykle miękki **modelunek**. Nie ma w nich linearyzmu typowego dla



Giorgione *Burza*

Obraz namalowany ok. 1506 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 72 x 83 cm doczekał się wielu opracowań i kilkudziesięciu interpretacji. Jedni badacze dopatrują się w nim ilustracji mitów

o Zeusie oraz Io lub Demeter i Jazonie, inni szukają źródeł w Biblii lub w poezji, a jeszcze inni uważają, że jest to scena rodzajowa bez odniesień do literatury. Istotną nowością w sposobie przedstawienia jest przeniesienie akcentu z postaci namalowanych na pierwszym planie na krajobraz w tle. Staje się on głównym „bohaterem” obrazu, podczas gdy stojący z lewej mężczyzna i naga kobieta karmiąca piersią dziecko wydają się jedynie dopełnieniem. Giorgione perfekcyjnie zbudował pejzaż z widocznymi elementami architektury i uchwycił napięcie związane ze stanem atmosfery, kiedy ciemne burzowe niebo rozrywa światło błyskawicy. Jest to pierwszy obraz w historii sztuki nowożytnej, w którym artysta ukazał ulotny stan natury. Dzieło kształtują barwy i światło. Pierwszy plan cechują barwy ciepłe, a drugi – chłodna szmaragdowa zieleń przechodząca w błękit, zgodnie z zasadami perspektywy barwnej, dzięki czemu obraz nabiera głębi. Dramatyzm potęguje zestawienie światła i cienia. Dzieło znajduje się w Gallerie dell'Accademia w Wenecji.



Giorgione *Śpiąca Wenus*

Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,75 x 1,08 m ok. 1510 roku. Odpoczywająca naga bogini została przedstawiona na tle wiejskiego pejzażu z łagodnymi wzgórzami. Przyćmiona mgłą atmosfera łagodzi wszystkie kontury, a mimo to zachowana jest plastyczność form. Dzieło przedstawia jedność fizycznego i duchowego piękna człowieka i natury. Obraz prawdopodobnie dokończył Tycjan po śmierci Giorgionego. Stał się on źródłem inspiracji dla wielu artystów zarówno współczesnych malarzowi, jak i późniejszych (Tycjan, Diego Velázquez, Francisco Goya, Édouard Manet). Dzieło znajduje się w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie w Niemczech.

Andrei Mantegna oraz malarzy tokańskich quattrocenta. Giorgione posługiwał się **techniką mieszaną olejno-temperową**. Malował **poesie** oparte na **mitologii** i literaturze. Ukazywał w nich idealną harmonię między człowiekiem a światem natury. Preferował ciepłe zielenie i odcienie złota. Malowane sceny zatopione są w świetle letniego popołudnia. **Schematy kompozycyjne**, które zastosował w swoich dziełach, powtarzano przez następne stulecia. Twórca uchodzi za inicjatora specyficznego dla malarstwa weneckiego gatunku – **bukoliki** (idylli), czyli ukazywania **wyidealizowanego** życia pasterzy i rolników. Niektóre z tych przedstawień mają charakter **alegoryczny** – zamieszczone w nich motywy, postacie i ich **atrybuty** oznaczają określone pojęcia i idee.

Osiągnięciem artysty jest budowanie głębi w tle pejzażowym za pomocą **perspektywy powietrznej** oraz obserwacja natury w jej ulotnych stanach, co widoczne jest m.in. w obrazach *Burza* i *Trzej filozofowie*. Interpretacja treści obydwu wymienionych dzieł nie jest jednoznaczna. W pierwszym z nich malarz oddał krótkotrwałe zjawisko atmosferyczne, jakim jest nawałnica. W drugim – studiował **światło** zachodzącego słońca, które wpływa na poszczególne elementy obrazu: od widzianych pod światło i przez to pograżonych w **cieniu** drzew po plastyczny **modelunek** oświetlonych postaci i ich szat.

Jednym z najwybitniejszych obrazów artysty jest *Śpiąca Wenus*. Boginię o wyidealizowanym ciele odczytywać należy jako wizualizację boskiego piękna i harmonii natury. Arkadyjski pejzaż w tle przywołuje stoicki ideał życia zgodnego z naturą.



Koncert wiejski

Obraz namalowany został farbami olejnymi na desce o wymiarach 1,38 x 1,10 m ok. 1510 roku i uchodzi za dzieło Giorgionego lub młodego Tycjana. Przedstawia sielankową scenę ukazaną w bukolicznym pejzażu. Kolejne plany, co było typowe dla obu artystów, kulisowo się na siebie nakładają. Postacie skąpane są w ciepłym świetle letniego popołudnia. Tajemniczość przesłania obrazu nie burzy niezwyklej harmonii wynikającej z połączenia piękna natury i sztuki, która zbliża nie tylko przedstawicieli różnych klas społecznych (mieszczanin i wieśniak na obrazie), lecz także świat ludzki i nadprzyrodzony. Obraz znajduje się w Luwrze w Paryżu.

W zbiorach Luwru znajduje się *Koncert wiejski*, który dawniej przypisywano Giorgionemu, a obecnie toczy się spór o jego autorstwo. Większość badaczy francuskich uważa, że jest to dzieło Tycjana inspirowane stylem Giorgionego, nie brakuje jednak uczonych, którzy nadal uznają autorstwo Giorgionego. Obraz przedstawia dwóch ubranych mężczyzn i dwie nagie kobiety na tle pejzażu. Młodzi mężczyźni – jeden w stroju bogatego mieszczanina, a drugi w wiejskim – zajęci są rozmową lub śpiewem (jeden z nich gra na lutni) i wydają się nie zauważać nagich kobiet. Stąd niektórzy sądzą, że cała scena jest **alegorią** poezji, a postacie kobiece można odczytywać jako Muzy lub nimfy. Taką interpretację potwierdzają **atrybuty** w rękach kobiet: flet i dzban z wylewającą się wodą. Źródeł pomysłu dla tego przedstawienia poszukuje się w filozofii neoplatonickiej i w literaturze. Dzieło było inspiracją dla wielu artystów europejskich w następnych wiekach, a zwłaszcza dla słynnego obrazu Édouarda Maneta (1832–1883) *Śniadanie na trawie*.

DLA DOCIEKLIWYCH

- Dla odróżnienia renesansowych malarzy Wenecji od twórców z innych ośrodków Półwyspu Apenińskiego często używa się określenia „koloryści weneccy”. Najbardziej charakterystyczną cechą sztuki weneckiej było *colorito* (wł. ‘barwne’), które stało w opozycji do rysunku – *disegno* dominującego u większości malarzy florenckich i rzymskich. Spór na temat wyższości jednego nad drugim toczył się już w XVI wieku, a zapoczątkował go Giorgio Vasari – zwolennik *disegno*. W praktyce oznaczało to, że artysta przygotowujący się do malowania obrazu tworzył szkice przygotowawcze, a następnie wprowadzał bezpośrednio na podobrazie tzw. podrysówki. Dla artystów z regionu Toskanii i Umbrii były one wiążące i ostateczne, a kolor traktowano jako ich dopełnienie. Koloryści weneccy także stosowali podrysówki, ale w twórczości większości z nich stawały się one coraz mniej istotne. Podczas malowania traktowano je swobodnie, zmieniając pierwotny szkic, gdyż to plama barwna decydowała o ostatecznym kształcie dzieła. Sam termin *colorito* oznaczał nie tylko kolor, lecz także kunszt artystyczny w posługiwaniu się nim.
- Ważną rolę w życiu intelektualnym Wenecji odgrywał dwór Katarzyny Cornaro, byłej królowej Cypru mieszkającej w Asolo niedaleko Wenecji. Gromadzili się na nim humaniści hołdujący ideałom neoplatonickim, m.in. poeta Pietro Bembo.
- Tematy bukoliczne pojawiły się w literaturze antycznej zarówno greckiej (Teokryt), jak i rzymskiej (Wergiliusz). W czasach renesansu zostały spopularyzowane przez *Arkadię* Jacopa Sannazara napisaną w 1484 roku.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Giovanni Bellini *Ołtarz św. Hioba*, obraz w Gallerie dell'Accademia w Wenecji (Włochy)
2. Giovanni Bellini *Madonna na łące*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
3. Giovanni Bellini *Pietà*, obraz w Gallerie dell'Accademia w Wenecji (Włochy)
4. Giovanni Bellini *Modlitwa w Ogrójcu*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
5. Giorgione *Trzej filozofowie*, obraz w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu

Tycjan

Tiziano Vecellio, znany jako **Tycjan** (ok. 1485–1576), kształcił się w pracowni **Giovanniego Belliniego** i współpracował z **Giorgionem**, który wywarł istotny wpływ na jego wczesną twórczość. Po nagłej śmierci malarza Tycjanowi przypadło w udziale ukończenie wielu obrazów mistrza. Artysta żył bardzo długo. Biografowie spierają się co do daty jego urodzin, ale uważa się, że żył około czterdziestu lat. Jego twórcza energia i pracowitość dały efekty w postaci bardzo wielu obrazów o różnorodnej tematyce. Osiągnął za życia międzynarodową sławę, malując dla papieża i władców, a wśród nich cesarza **Karola V** z dynastii Habsburgów i jego syna – **Filipa II**, których był nadwornym artystą. Tycjan przyjaźnił się z wybitnymi malarzami i literatami, a zwłaszcza z **Pietrem Aretinem**. Malował **portrety**, **sceny religijne**, **mitologiczne** i **alegoryczne**. Uchodzi za jednego z największych mistrzów operowania **kolorem**. Jego twórczość charakteryzują wyrafinowane zestawienia **barw** i ich świetlistość. Osiągnął rozmiękczenie **konturów** i płynne przejścia między poszczególnymi **tonami** poprzez nakładanie **laserunków** w miejscach graniczenia dwóch **plam barwnych**.

Przy tak długim życiu dorobek artysty nie mógł być jednolity stylistycznie, dlatego zauważyć można istotne zmiany, jakie zachodziły w jego twórczości. Jednym z wczesnych dzieł malarza jest *Noli me tangere* (łac. ‘Nie dotykaj mnie’), którego temat został zaczerpnięty z Ewangelii św. Jana, a dotyczy spotkania Marii Magdaleny ze zmartwychwstałym Chrystusem.



Tycjan *Miłość niebiańska i ziemską*

Obraz został namalowany ok. 1515 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,79 x 1,18 m. Zatytułowany go już po śmierci artysty. Ukazuje po lewej stronie siedzącą kobietę w atłasowej sukni, a po prawej – nagą, bliźniaczko podobną, z tkaniną okrywającą jedynie biodra i czerwonym płaszczem zsuwającym się z ramienia. Scenę najczęściej odczytuje się jako alegorię dwóch aspektów miłości opisanych przez Platona. Słynny niemiecki historyk sztuki, Erwin Panofsky (1892–1968), uznał nagą kobietę za miłość niebiańską. Trzyma ona lampę – symbol boskiej miłości. W tle za nią znajduje się kościół i namalowana jest scena polowania na zająca (symbol powściągnięcia zmysłowości). Jej odziana towarzysząca, wspierająca dłoń na luksusowym przyborniku do szycia, wizualizuje miłość ziemską, doczesną. Ona z kolei została ukazana na tle zamku i pary zający, oznaczających miłość zmysłową. Obie kobiety siedzą na sarkofagu przekształconym w studnię, w której Kupidyn miesza wodę. Ze studni wypływa źródło pozwalające wzrastać roślinom. Obrazuje to symboliczne przejście ze śmierci do życia, które umożliwia miłość. Obraz zamówiony przez weneckiego arystokratę z okazji jego ślubu znajduje się w Galerii Borghese w Rzymie.

Artysta odszedł od ugruntowanego w tradycji sposobu przedstawienia tej sceny religijnej z widokiem na grób, na rzecz spotkania na drodze. W dziele tym widoczne są jeszcze wpływy Giorgionego, podobnie jak w innym obrazie – *Miłość niebiańska i ziemską*. Świadczy o tym nastrój liryzmu, bukoliczny pejzaż, kulisowe nakładanie planów i umiejętność powiązania postaci z tłem pejzażowym. Z czasem artysta wypracował własny styl, który przez wieki był podziwiany przez malarzy europejskich.

DLA DOCIEKLIWYCH

Wiedzę na temat świętych artyści czerpali z Nowego Testamentu oraz ze *Złotej legendy* Jacopa da Voragine, dominikanina, arcybiskupa Genui, który spisał w drugiej połowie XIII wieku żywoty świętych. Z czasem księga ta stała się bardzo popularna. Do dzisiaj zachowało się ponad tysiąc bogato iluminowanych rękopisów.

Pierwszym niezależnym dziełem Tycjana była *Assunta* namalowana do ołtarza głównego kościoła *Santa Maria Gloriosa dei Frari* w Wenecji. W obrazie tym zauważalna jest silniejsza niż poprzednio dynamika i pogłębienie ekspresji postaci.

Tycjan malował dzieła o tematyce religijnej na przemian ze scenami mitologicznymi. Do tych ostatnich zalicza się obraz *Bachanalie* namalowany dla księcia Ferrary *Alfonsa I d'Este*. Jest to wielopostaciowa kompozycja inspirowana utworem jednego z pisarzy antycznych – Filostratos. Opisano w nim boga Dionizosa, który powróciwszy na wyspę Andros, zastał jej mieszkańców upojonych winem podczas świąt obchodzonych ku jego czci.

Tycjan *Assunta*

Obraz ołtarzowy przedstawiający Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny, znany jako *Assunta* (wł. 'Wniebowzięcie'), artysta namalował w 1518 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,90 x 6,60 m. Temat zaczerpnął z apokryfów. Jest to dwustrefowa kompozycja podzielona na część ziemską i Królestwo Niebieskie. Łączy je postać Marii unoszonej przez anioły do nieba, gdzie ma zostać ukoronowana. Połączenie obu stref podkreślają zastosowane środki artystyczne, takie jak repetycja czerwieni na szatach apostołów, Marii i Boga w najwyższej partii. Maria ma piękną, natchnioną twarz, a obserwujący ją apostołowie są poruszeni, co pokazują ich teatralne pozy i gesty. Obraz wisi w ołtarzu głównym kościoła *Santa Maria Gloriosa dei Frari* w Wenecji na znacznej wysokości, co tłumaczy zastosowanie przez Tycjana skrótów charakterystycznych dla perspektywy żabiej.



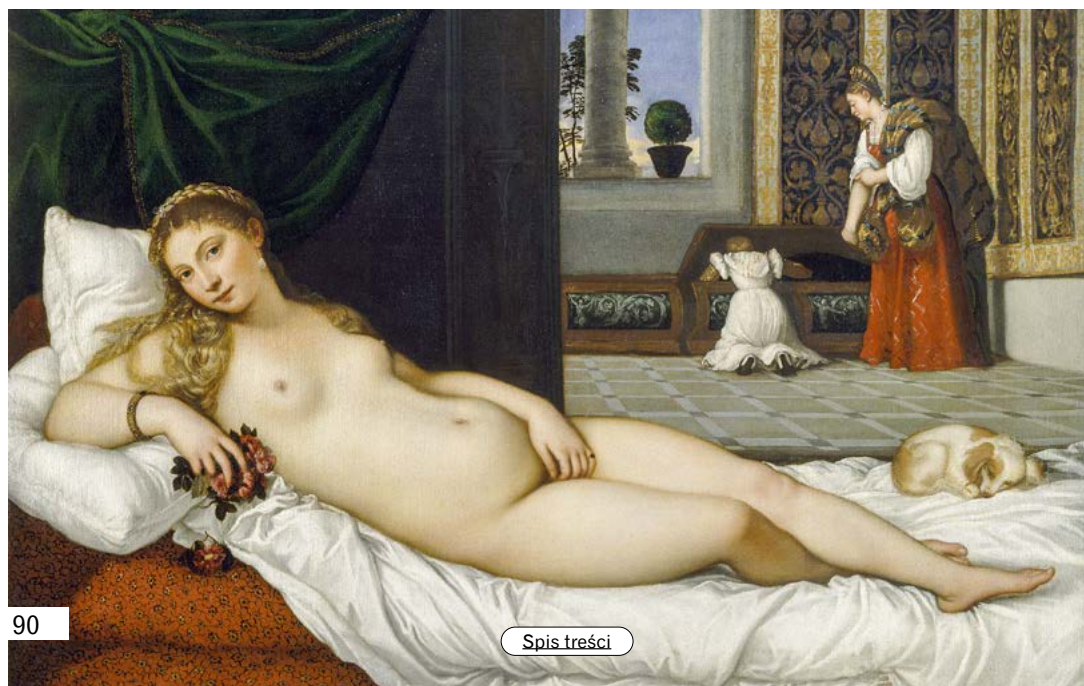
Przesłanie dzieła ma charakter moralizatorski, wskazując na skutki nadmiernego opilstwa. Scena, ukazana na tle pejzażu, kształtowana **plamą barwną**, jest przykładem dojrzałego stylu artysty, a zarazem kwintesencją weneckiego koloryzmu. Dla gabinetu Alfonsa I d'Este powstały także inne dzieła o tematyce **mitologicznej**, m.in. *Bachus i Ariadna*.

Kilka lat po *Bachanaliach* Tycjan namalował *Madonnę rodziny Pesaro* na zamówienie cyprijskiego kupca. Dzieło, które nawiązuje do motywu Sacra Conversazione, przedstawia Matkę Boską z Dzieciątkiem siedzącą na tronie u szczytu schodów w towarzystwie świętych i **fundatorów**. Członkowie rodziny Pesaro ukazani są z profilu na pierwszym planie. Jest to nowatorska kompozycja, ponieważ Madonna nie jest usytuowana centralnie. W obrazie tym widoczna jest tendencja do **dynamizowania kompozycji**, która spotęgowała się w późniejszych dziełach Tycjana.

W dorobku artysty odnaleźć też można liczne **akty** mitologicznych bogiń i bohaterek. Tycjan gloryfikuje w nich kobiecą urodę. Jego modelki mają pełne kształty i złotrudawe włosy (do dzisiaj mówi się o tym kolorze tycjanowski). Do najsłynniejszych dzieł tego typu zaliczyć można *Wenus z Urbino* i kilka wersji *Danae*.

Tycjan *Wenus z Urbino*

Obraz z 1538 roku, namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,65 x 1,19 m, nawiązuje kompozycją do *Śpiącej Wenus* Giorgionego. W czasach renesansu mitologiczne przedstawienia bogiń były pretekstem nie tylko do ukazywania zmysłowego piękna ciała kobiecego, ale niosły też głębsze przesłanie. Takie obrazy często zamawiano jako prezent ślubny. Naga Wenus została przedstawiona we wnętrzu oddzielną kotarą od pozostałej części pomieszczenia. W jednej ręce trzyma pęk róż, a drugą zakrywa łono. W tle, otwierającym się z prawej strony, widać służące, które wyjmują suknie ze skrzyni ustawionej pod oknem. Takie skrzynie wraz z pełnym wyposażeniem stanowiły wyprawę ślubną kobiet. U nóg Wenus śpi pies. W poszczególnych elementach przedstawienia historycy sztuki dopatrywali się odniesień do różnych wartości. Różę w ręku bogini mają symbolizować namiętną miłość. Pies jest symbolem wierności, natomiast krzew mirtu na parapecie okna – wiecznego oddania. Tycjan w tym dziele znakomicie operował nie tylko barwą, ale też światłem, które ma dwa źródła. Jedno z nich znajduje się poza obrazem, drugie stanowi znajdujące się w tle okno. Do przedstawienia nawiązywało wielu artystów w wiekach późniejszych. Obraz znajduje się w Galerii Uffizi we Florencji.



Spis treści

Tycjan zasłynął też jako portrecista. Umiejętnie oddawał nie tylko wygląd, lecz także życie wewnętrzne swoich modeli. W latach czterdziestych XVI wieku sportretował m.in. **papieża Pawła III** i **cesarza Karola V**.

Tycjan *Karol V po bitwie pod Mühlebergiem*

Obraz z 1548 roku został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,83 x 3,35 m. Przedstawia cesarza i króla Hiszpanii, który – dowodząc armią Świętego Cesarstwa Rzymskiego – rozbił wojska protestantów dowodzone przez saskiego elektora. Władca, namalowany w pozie kondotiera, trzyma w ręku włócznię. Przedstawienie ma wymiar symboliczny. Smutek na twarzy monarchy, ukazanego w scenerii zachodzącego słońca, może oznaczać koniec marzeń o jedności chrześcijańskiej Europy. Portret ilustruje też cnoty cesarza – jego odwagę (samotnie wyjeżdża z lasu, który uchodził za ostoję rozbójników i sił nieczystych)



i powściągliwość (mocno trzyma lejce, uspokajając konia, który chciałby ruszyć galopem). Sposób oddania przedmiotów, takich jak lśniąca zbroja, atlas spowijający konia czy liście drzew, wskazuje na kunszt artystyczny. Obraz znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.

W późniejszym okresie twórczości Tycjan stosował intensywne **kontrasty światłocieniowe**, które łączył ze swobodą operowania plamą barwną. Świadczy o tym *Autoportret* ze zbiorów **Galerii Malarstwa (Gemäldegalerie)** w **Berlinie**, a także ostatnie dzieło – kompozycja ołtarzowa ze środkową sceną przedstawiającą w oryginalny sposób zakomponowaną *Pietę*. Zjawisko **luminizmu**, czyli sposobu kształtowania kompozycji malarskiej za pomocą intensywnej gry **światła i cienia**, charakterystyczne dla wielu artystów tworzących pod koniec XVI i w XVII wieku, miało swoje źródło właśnie w późnej twórczości Tycjana. Artysta ograniczał rolę koloru, a też uwydatniał dukt **pędzla i impastową fakturę**, często nakładaną szpachlą. Taki sposób malowania, z widoczną fakturą malarską, w historii sztuki jest określany terminem **non finito**.

Tycjan prowadził dużą pracownię. Jego uczniowie kontynuowali styl malarstwa mistrza. Jednym z nich był Paris Bordone, którego dwa dzieła – *Wenus i Amor* oraz *Sacra Conversazione* – znajdują się w zbiorach **Muzeum Narodowego** w **Warszawie**.



DLA DOCIEKLIWYCH

Tajemnica koloru tycjanowskich obrazów wiąże się ze stosowanymi przez niego laserunkami. Podstawową metodą uzyskiwania właściwej barwy było nakładanie warstw farby o różnym stopniu transparentności, od prawie kryjących aż do lekko zabarwionej *imprimatury*, czyli cienkiej warstwy farby rozprowadzonej dużą ilością werniksu. Ważny był także sposób malowania. Artysta zaczynał od podrysówki, którą traktował swobodnie, a następnie malował tło pejzażowe, zaczynając od partii najbardziej oddalonych. Na końcu wprowadzał postacie.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Tycjan *Noli me tangere*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
2. Tycjan *Flora*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
3. Tycjan *Madonna rodziny Pesaro*, ołtarz z kościoła Santa Maria Gloriosa dei Frari w Wenecji (Włochy)
4. Tycjan *Bachanalie*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
5. Tycjan *Bachus i Ariadna*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
6. Tycjan *Portret papieża Pawła III z wnukami Ottavianem i Alessandrem Farnese*, obraz w Muzeum Capodimonte w Neapolu (Włochy)
7. Tycjan *Danae*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
8. Tycjan *Wenus z lustrem*, obraz w Narodowej Galerii Sztuki (National Gallery of Art) w Waszyngtonie
9. Tycjan *Autoportret*, obraz w Galerii Malarstwa w Berlinie
10. Tycjan *Pietà*, obraz w Gallerie dell'Accademia w Wenecji (Włochy)

Malarstwo weneckie drugiej połowy XVI wieku

Wśród malarzy weneckich **dojrzałego renesansu** szczególne znaczenie ma Jacopo Robusti, znany jako **Jacopo Tintoretto** (1518–1594). Był on synem farbiarza tkanin, stąd jego przydomek Tintoretto (wł. 'Farbiarczyk'). W dziełach tego artysty są widoczne zarówno doświadczenia kolorystyczne, wykorzystanie zjawiska **luminizmu**, czyli wydobywanie ważnych elementów obrazu grą **światła**, jak i **cienia**. Miał on powiedzieć, że chciałby rysować jak Michał Anioł, a malować jak Tycjan.

W jego obrazach rzadko widać zainteresowanie zewnętrznym pięknem człowieka, chociaż studiował budowę anatomiczną oraz doskonalił sposób oddawania postaci w **skrótach perspektywicznych**. Uwaga artysty była skierowana przede wszystkim na oddanie uczuć i emocji. Psychika oraz życie duchowe były dla niego ważniejsze od piękna cielesnego. Dla spotęgowania siły wyrazu stosował odpowiednie **środki artystyczne**: intensywną grę światła i cienia, dramatyczną gestykulację, nienaturalne pozy oraz wyrażającą emocje mimikę. Tintoretto tworzył z wielkim rozmachem **dynamiczne kompozycje scen religijnych** ukazane na tle architektury. Znany był z biegłości w planowaniu i nie potrzebował długotrwałych studiów przygotowawczych. W swoich obrazach stosował grunty barwione na brązowo, które ujednotaczały **kolorystykę** wierzchnich warstw malowidła. Tintoretto był autorem obrazów o tematyce **biblijnej** dotyczących żywotów świętych, a także **przedstawień mitologicznych, alegorycznych** oraz **portretów**. Styl jego malarstwa jest pełen dynamizmu i dramatycznej **ekspresji**. W jego twórczości spletały się w spójną całość doświadczenia **Michała Anioła**, weneckich kolorystów oraz artystów, których twórczość kojarzona jest z **manieryzmem**, jak np. Parmigianino. Tintoretto w **kompozycjach** stosował układy **diagonalne**, a postacie przedstawiał w śmiałych i zaskakujących skrótach perspektywicznych. Współcześni nie doceniali jego prac, uważając, że jest najbardziej ekscentrycznym wśród artystów weneckich. Podziwiali jego biegłość, ale ich zdumienie budziła oryginalność i antyklasycyzm twórcy, który sprzeciwiał się tradycji i lekcewał powszechnie przyjęte kanony **piękna**. Krytykowano też szkicowy charakter jego obrazów oraz manierę śmiałych, niewygladzonych dotknięć pędzla.

W historii sztuki znany jest przede wszystkim jako twórca dużych scen związanych ze św. Markiem – patronem Wenecji – które zapoczątkował obraz *Cud św. Marka*. Następnie powstały na zamówienie 3 inne malowidła, w tym *Przeniesienie ciała św. Marka*. Obraz ten ukazuje aleksandryjskich chrześcijan, którzy w burzową noc wykradają zwłoki świętego ze stosu ciał zabitych przez pogan. Postacie zostały namalowane w różnych pozach, często

**Jacopo Tintoretto Ostatnia Wieczerza**

Obraz został namalowany w latach 1592–1594 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 5,68 x 3,65 m. Kompozycja jest nowatorska. Artysta zastosował perspektywę z punktem zbiegu przesuniętym ze środka obrazu ku jego narożnikowi. Stół, wokół którego skupili się Chrystus i apostołowie, ustawiony jest skośnie, dzięki czemu kompozycja stała się bardziej dynamiczna. Dynamizm ten podkreślają też ekspresyjne gesty postaci. Dookoła stołu krząta się służba, a z góry zlatują aniołowie, co świadczy o tym, że w przedstawieniu sceny nie tyle ważna jest realność historyczna, ile jej mistyczny wymiar. Postać Chrystusa rozdającego komunię wyróżnia złocista aureola, która świeci własnym światłem. Obraz stanowi też mistrzowskie studium sztucznego światła, którego źródłem jest lampa oliwna w lewym górnym rogu. Dzieło znajduje się w kościele San Giorgio Maggiore w Wenecji.

w skrótach perspektywicznych na tle architektury stanowiącej rodzaj dekoracji teatralnej. Pełne ekspresji gesty sprawiają, że widz czuje się uczestnikiem dramatu. Dla spotęgowania **realizmu** sceny Tintoretto wprowadził akcenty **orientalne** – wielbłąda oraz turbany na głowach mężczyzn. Dzieło cechuje niezwykle bogaty **światłocień**, który potęguje siłę wyrazu i sprawia, że nocna scena nabiera realności.

Tintoretto był też dekoratorem wnętrza **Scuola Grande di San Rocco**, dla której wykonał 56 płócien o tematyce **biblijnej**, oraz **pałacu Dożów**. Pod koniec życia stworzył arcydzieło *Ostatnia Wieczerza* dla kościoła **San Giorgio Maggiore** w **Wenecji**. Zmarł w wieku siedemdziesięciu pięciu lat podczas epidemii dżumy.

W zbiorach polskich są dwa jego obrazy: *Portret weneckiego admirała* w **warszawskim Muzeum Narodowym** i *Narcyz* w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.



DLA DOCIEKLIWYCH

Jacopo Tintoretto słynął z wyjątkowej szybkości wykonywania dzieł (wł. *prestezza del fatto*). Mimo to artysta starannie przygotowywał się do malowania każdej sceny. W tym celu tworzył woskowe modele postaci, które ustawiał w intensywnie oświetlonym pudełku.

Inną osobowością twórczą Wenecji był pochodzący z Werony Paolo Caliari, znany jako **Paolo Veronese**, autor obrazów o tematyce religijnej, historycznej i mitologicznej. Szczególnie chętnie ukazywał on uczty. Stosował jasną, znacznie chłodniejszą **gamę barw** w porównaniu do innych weneckich malarzy tego czasu. Tworzył wytworne, eleganckie sceny, w które wprowadzał tematy i kostiumy z życia współczesnych mu mieszkańców Wenecji. Z tego powodu uważany jest za malarza, który najpełniej ukazał bujność życia miasta. Po przybyciu do Wenecji został zaproszony do udziału w pracach nad dekoracją **pałacu Dożów**. Obok **fresków** znany jest on przede wszystkim z dużych obrazów o tematyce **biblijnej** – *Uczta w domu Lewiego* oraz *Gody w Kanie Galilejskiej*. Zasłynął także cyklem malowideł **iluzjonistycznych** wykonanych w **Villi Barbaro w Maser**. Artysta pokrył freskami 9 sal willi zaprojektowanej przez Andrzeja Palladia. Nie brak tam akcentów humorystycznych, jak np. obraz służącej zaglądającej przez namalowane drzwi otoczone rzeczywistą kamieniarką. Rozwiązania takie miały na celu zaskakiwać widza i demonstrować kunszt artysty oraz pokazać gust artystyczny właścicieli willi.



Paolo Veronese *Uczta w domu Lewiego*

Obraz z 1573 roku został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 12,78 x 5,50 m. Pierwotnie miał przedstawiać Ostatnią Wieczerzę i był przeznaczony do refektarza klasztoru dominikanów w Wenecji. Artysta potraktował temat swobodnie, lekceważąc ewangeliczny opis. W partii centralnej wokół suto zastawionego stołu umieścił wiele postaci ubranych we współczesne mu stroje dworskie. Wśród namalowanych pojawili się m.in.: mężczyzna dłubiący nożem w zębach, czarnoskóry służący, karty, halabardnicy i pies. Veronese odtworzył w ten sposób obraz życia codziennego Wenecji. W natłoku wielu postaci Chrystus stał się prawie niewidoczny. Obraz wzbudził protest przedstawicieli Kościoła, co skończyło się wyrokiem sądu inkwizycyjnego i nakazem przemalowania dzieła. Artysta jednak nie zrobił tego, a jedynie zmienił tytuł obrazu na *Uczta w domu Lewiego*, ponieważ w Biblii nie była ona dokładnie opisana. Dzieło znajduje się w Gallerie dell'Accademia w Wenecji.

Paolo Veronese, fresk w Villi Barbaro w Maser

Fresk powstały ok. 1560 roku realizuje ideę Leone Battisty Albertiego – obrazu jako okna w ścianie. Malarz, biegle operując perspektywą linearną i modelunkiem światłocieniowym, stworzył iluzję ciągnących się w głąb ogrodów między namalowanymi elementami antykizującej architektury. Celem artysty było zatarcie granicy między przestrzenią rzeczywistą a wykreowaną.



W XVI-wiecznej Wenecji działała także malarska rodzina del Ponte, znana jako **Bassano**. Jej najwybitniejszy przedstawiciel, **Jacopo Bassano**, zasłynął łatwością malowania motywów **animalistycznych**, które wprowadzał do scen o tematyce **biblijnej**.

Cechy koloryzmu weneckiego w XVI wieku:

- stosowanie licznych warstw olejnych laserunków,
- uzyskiwanie wyrafinowanych efektów kolorystycznych,
- wprowadzenie bogatej gradacji walorowej,
- ograniczenie znaczenia podrysówek na rzecz swobodnie kształtowanej plamy barwnej,
- przyciemnianie gruntów.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

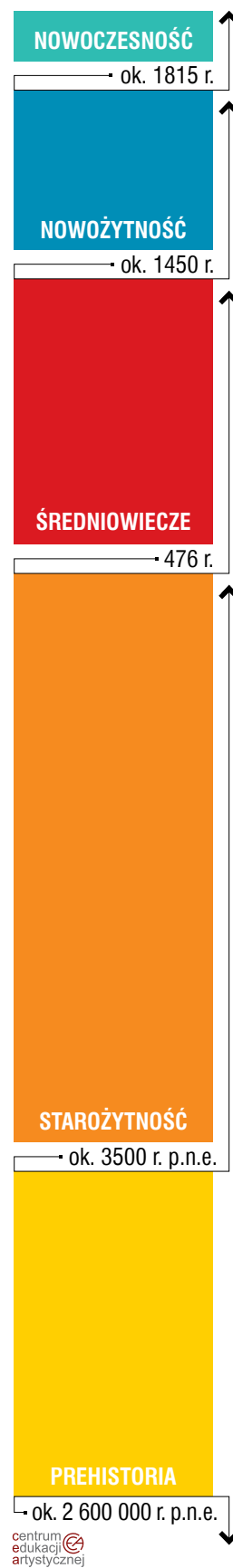
1. Jacopo Tintoretto *Cud św. Marka*, obraz w Gallerie dell'Accademia w Wenecji (Włochy)
2. Jacopo Tintoretto *Zuzanna i starcy*, obraz w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu
3. Jacopo Tintoretto *Przeniesienie ciała św. Marka*, obraz w Gallerie dell'Accademia w Wenecji (Włochy)
4. Paolo Veronese *Gody w Kanie Galilejskiej*, obraz w Luwrze w Paryżu
5. Paolo Veronese *Wenus i Adonis*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
6. Jacopo Bassano *Zwierzęta wchodzące do arki Noego*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie


 SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień zdobycze techniczne, które wpłynęły na charakter malarstwa weneckiego.
2. Wyjaśnij, na czym polegało kształtowanie kolorem w malarstwie weneckim.
3. Wymień kilka gatunków malarskich, które pojawiły się w malarstwie weneckim.
4. Scharakteryzuj w punktach cechy stylu Giorgionego.
5. Odszukaj w internecie lub w albumach obrazy Andrei Mantegny i Giovanniego Belliniego *Modlitwa w Ogrójcu*. Wskaż ich podobieństwa i różnice.
6. Wymień gatunki malarskie, które uprawiał Tycjan.
7. Porównaj trzy wybrane obrazy z różnych okresów twórczości Tycjana i określ, jak zmieniała się jego twórczość.
8. Porównaj obraz *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi* Giovanniego Belliniego z *Madonną rodziny Pesaro* Tycjana. Jakie widzisz różnice w kompozycji dzieł i ich kolorystyce?
9. Wymień przynajmniej trzech artystów weneckich, których można nazwać kolorystami.
10. Podaj pseudonimy artystów, którzy wielokrotnie malowali: a) sceny uczt; b) sceny związane ze św. Markiem; c) motywy animalistyczne.
11. Odpowiedz, jakie środki artystyczne wykorzystywał w swojej twórczości Jacopo Tintoretto.
12. Porównaj *Ostatnią Wieczerzę* Leonarda da Vinci i Jacopa Tintoretta. Jakie widzisz różnice w kompozycji i kolorystyce scen?


 WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na przykładzie twórczości trzech wybranych artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki omów środowisko artystyczne Florencji okresu quattrocenta.
2. Analizując dzieła trzech różnych artystów, omów różnorodność tematyki podejmowanej przez malarzy włoskich XV wieku.
3. Na trzech przykładach dekoracji freskowych z renesansu omów sposoby uzyskania iluzji przestrzeni.
4. Na przykładzie trzech wybranych dzieł malarskich z quattrocenta i cinquecenta wykaż, w jaki sposób i w jakim celu artyści renesansu wykorzystywali motywy mitologiczne.
5. Na przykładzie trzech wybranych rzeźb z quattrocenta i cinquecenta wykaż, w jaki sposób i w jakim celu artyści renesansu wykorzystywali motywy biblijne.
6. Na przykładzie trzech budowli sakralnych z quattrocenta i cinquecenta omów zagadnienie różnorodności koncepcji oraz wpływ sztuki antycznej na formy architektoniczne.
7. Dokonaj analizy porównawczej *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga i fresku o tej samej tematyce Michała Anioła. Zwróć uwagę na treść i formę dzieł.
8. Na podstawie trzech dowolnych dzieł Michała Anioła z różnych okresów prześledź przemiany stylu artysty.


 SZTUKA MANIERYZMU
 WE WŁOSZECH

XVI w.

- 1517 r. początek reformacji
- 1527 r. zdobycie i złupienie Rzymu przez armię cesarską
- 1563 r. powstanie Akademii Sztuki Rysunku we Florencji
- 1577 r. powstanie Akademii Świętego Łukasza w Rzymie

 1. TŁO HISTORYCZNE
 PRZEMIAN W SZTUCE

Szerzenie się **protestantyzmu**, który wstrząsnął autorytetem papieżstwa, sprawiło, że **humanizm** – główny prąd umysłowy **renesansu** – stracił na znaczeniu. Popularność nauk Marcina Lutra i Jana Kalwina przyczyniła się do niepokojów społecznych i wojen religijnych. W atmosferze zwątpienia w klasyczne ideały powstał we Włoszech nowy styl w sztuce – nazwany **manieryzmem**. Termin *manierizm* wywodzi się od włoskiego słowa *maniera*, które określa indywidualny styl artysty, a także naśladowanie tego stylu przez innego twórcę. W związku z tym drugim znaczeniem w naszych czasach termin ten ma często wydźwięk pejoratywny. W XVI wieku maniera była cechą pozytywną, a wręcz pożądaną, oznaczającą pewną **stylizację**, którą z czasem uznano za najbardziej charakterystyczny przejaw nowego stylu. Żaden nowy trend nie wypiera całkowicie poprzedniego, zatem formy renesansowe współlistniały z nowymi tendencjami artystycznymi. Manierizm we Włoszech rozwijał się w czasie, kiedy do **Wenecji** dotarł dojrzały **renesans**. Łączył się więc z nim w dziełach wielkich architektów i niektórych malarzy weneckich.



Giambologna *Porwanie Sabinek*

Artysta należący do Akademii Sztuki Rysunku wykonał tę marmurową rzeźbę o wysokości 3,97 m dla Loggii dei Lanzi we Florencji. Tematem dzieła jest mit dotyczący początków Rzymu. Rzymianie zorganizowali igrzyska, na które zaprosili pobliski lud Sabinów, by w ustalonym momencie porwać Sabinki i zapewnić żony rzymskim mężczyznom. Artysta przedstawił kulminacyjny moment wydarzenia. Wyszukane gesty i pozy postaci są typowe dla sztuki florenckiego manieryzmu.

Kolebką manieryzmu był **Rzym**. Za czasów papieża **Leona X** kwitły sztuki piękne, niestety po jego śmierci (1521) sytuacja wielu artystów stała się niepewna. Zabrakło wielkiego protektora, a przez kilka następnych dziesięcioleci jego następcy nie mogli przeznaczać już tak wielkich środków na rozwój sztuki z powodu toczonych wojen. Podupadały też **cechy**. Kiedy w 1527 roku, podczas najazdu na Rzym (*sacco di Roma*), miasto zostało zdobyte i splądrowane, doszło do zniszczenia licznych dzieł architektury i sztuki. Po tym wydarzeniu wielu artystów opuściło Rzym. Tym samym nowe trendy zaczęły przejmować inne miasta na terenie Półwyspu Apenińskiego, w tym **Florencja** i **Parma**.

We Florencji po śmierci **Lorenza I de Medici**, czyli po 1492 roku, jego następcy kontynuowali sprawowanie **mecenatu**. Wyróżnił się wśród nich **Cosimo I de Medici** (1519–1574), który skupił wokół siebie najwybitniejsze postacie świata artystycznego. W 1563 roku na jego dworze powstała **Akademia Sztuki Rysunku (Accademia delle Arti del Disegno)**. Inicjatorem jej powstania był **Giorgio Vasari**, architekt, malarz i historyograf, którego dziełem jest zbiór biografii artystów włoskich od Cimabuego do Michała Anioła. Do akademii należeli m.in. Agnolo di Cosimo, znany jako **Agnolo Bronzino**, Giovanni da Bologna, znany jako **Giambologna**, oraz **Benvenuto Cellini** – twórcy, których w historii sztuki nazwano manierystami. Patronem akademii został **Michał Anioł**, którego dojrzała twórczość przełamwała konwencje renesansowe, rozpoczynając nowe tendencje w sztuce.

Akademia zrzeszała wybitne osobowości artystyczne dworu **Medyceuszy**, a zadaniem jej członków było nadzorowanie procesu powstawania dzieł. Podległa jej Kompania (wł. *Compania*) była z kolei rodzajem cechu zrzeszającego mniej samodzielnych artystów, których zadaniem była techniczna realizacja dzieł sztuki. Powstanie tej instytucji miało istotne znaczenie dla artystów, choć nie była to akademie w takim znaczeniu, jak rozumiemy to dzisiaj. Toczono w niej dysputy o sztuce, a mniej doświadczeni i mniej kreatywni artyści poznawali warsztat, pracując wraz z członkami akademii.

W ślad za florencką instytucją, kilkanaście lat później, w 1577 roku powstała z inicjatywy papieża **Grzegorza XIII Akademia Świętego Łukasza (Accademia Nazionale di San Luca)** w **Rzymie**. Wyłoniła się ona z cechu malarzy, hafciarzy, rzeźbiarzy i architektów, którego patronem był św. Łukasz. Akademii w Rzymie przewodził włoski manierysta **Federico Zuccaro**. Była ona – podobnie jak akademie florencka – terenem dysput o sztuce i ścierania się poglądów. Nie miała więc charakteru uczelni artystycznej, choć w jej intelektualnej atmosferze rozwijali się artyści.

DLA DOCIEKLIWYCH

- Terminu *manieryzm* w stosunku do niektórych zjawisk w sztuce XVI wieku użyto po raz pierwszy u schyłku wieku XVIII, kiedy dokonania artystów nazywanych manierystami uważano za przejaw sztuki „zepsutej”.
- Twórczość manierystów inspirowała wielu artystów nowoczesnych i współczesnych, gdyż była wyrazem indywidualności twórczej. Jej zwolennikiem był m.in. Salvador Dali (1904–1989).
- Cosimo I de Medici zainicjował powstanie jednego z najstarszych muzeów – Galerii Uffizi we Florencji, w której udostępniono społeczeństwu zgromadzone przez Medyceuszy zbiory dzieł sztuki. Budynki galerii zostały zaprojektowane przez Giorgia Vasariego.

SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

- Wyjaśnij, co oznacza termin *manieryzm*.
- Wykaż, jaki wpływ na życie artystyczne miały powstające we Włoszech akademie.

2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Sztuka, jeśli człowiek przyniesie ją z nieba, przekracza naturę”.

„Jeżeliś dłutem lub jeżeliś farbą
Dokonał sztuki co równa naturze,
To przewyższyła ją jeszcze twa ręka,
Czyniąc nam piękno jej jeszcze piękniejszym”.

Michał Anioł

„Opowiadają więc, że pewnego dnia Michał Anioł udzielił takiego pouczenia [...] swemu uczniowi, że powinien zawsze wykonywać postacie w formie serpentynowej piramidy [...]. Nic nie jest odpowiedniejsze do przedstawienia takiego ruchu, jak forma ognistego płomienia. [...] Malarz winien do formy piramidalnej dołączyć formę serpentynową, wyobrażając krzywizny żywego węża, gdy się porusza, jest to bowiem forma właściwa dla fałującego ognistego płomienia. Oznacza to, że postać powinna wyobrażać formę litery S zwyczajnej lub odwróconej [...]”.

Gian Paolo Lomazzo

„Jest istotnie możliwe, by na obrazie, jaki malujesz, znalazły się rzeczy, jakich natura nie zrobiła, a także by rzeczy zostały ulepszone, by sztuka nadała im wdzięku, naprawiła je i ułożyła jak najodpowiedniej. Jeśli powiedziałem, że malarz jest nazbyt śmiały, to dlatego, że chce on przewyższyć naturę, usiłując w postaciach tchnąć ducha i uczynić je jakby żywymi, choć przedstawia je na płaszczyźnie”.

Pontormo

„Wdzięk i doskonałość sztuki są poza porządkiem natury, która zazwyczaj pozostawia części niepiękne”.

Giorgio Vasari

„Nie należy przypuszczać, że jest jeden rodzaj doskonałego malowania. Przeciwnie, z różnej budowy i usposobienia ludzi powstają różne sposoby malowania”.

Lodovico Dolce

Powstanie nowego stylu – **manieryzmu** – wiąże się z kryzysem wartości i ideałów, w jakie wierzyli artyści **renesansu**. Z chwilą, kiedy najwybitniejsi z nich osiągnęli doskonałość w naśladowaniu rzeczywistości, zaczęto się zastanawiać, czy można odtwarzać naturę jeszcze precyzyjniej. Do zaistnienia takich dylematów przyczyniło się też wielkie dzieło **Giorgia Vasari**o – *Żywoty najznakomitszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Autor dowodził w nim, że sztuka renesansu, począwszy od wybitnych twórców XV wieku we Florencji, którzy poszukiwali sposobów wiernego odzwierciedlenia natury, osiągnęła swoje apogeum w dziele Leonarda da Vinci, a znalazła swój koniec w twórczości Michała Anioła. Dziś historycy sztuki nie myślą już w kategoriach rozwoju form, lecz przemian, jakie zachodziły w sztuce. Dzieło Vasariego i jego przekaz miały jednak wpływ na kształtowanie się poglądów na sztukę w okresie **cinquecenta**.

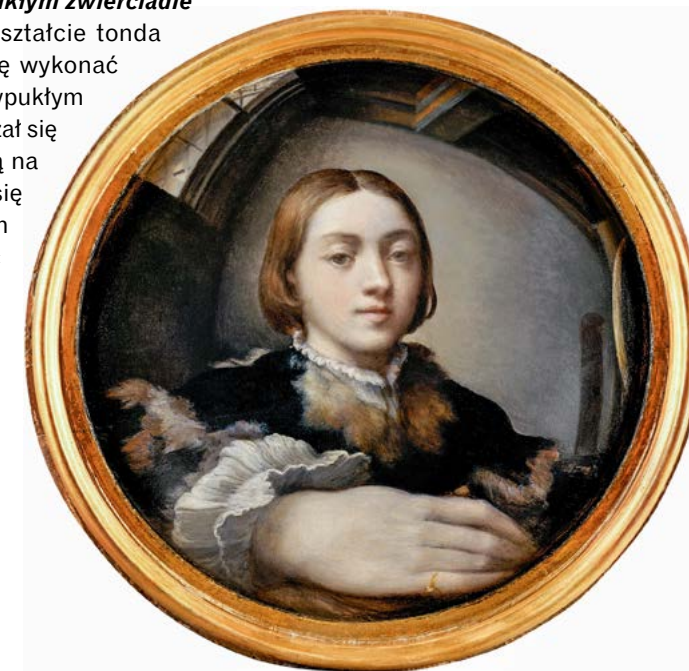
Artyści XVI wieku mistrzowsko opanowali zagadnienia, które w poprzednim stuleciu były przedmiotem rozważań i praktyk ich poprzedników: potrafili oddawać budowę anatomiczną ludzkiego ciała w każdej jego pozycji, a **skrótów perspektywicznych** stosowali z maestrią. Biegłe posługiwali się **perspektywą linearną** i **powietrzną**, a wprowadzenie jej zasad w dziełach **rysunkowych, malarskich** i w **reliefie** pozwalało im na tworzenie **iluzji** rzeczywistości.

Z czasem jednak zwątpili w sens wnikliwego studiowania natury. Odtwarzanie wyglądu rzeczy przestało interesować manierystów, co już widać w dojrzałych dziełach **Michała Anioła**, który był zarówno twórcą renesansowym, jak i manierystycznym. Poglądy na sztukę, których źródłem są jego sonety i listy, wpłynęły znacząco na manierystów. Główne myśli artysty skupiały się wokół relacji – sztuka a natura. Jego zdaniem celem sztuki jest **piękno**. Natura zaś sama w sobie jest piękna, bo jest doskonałym tworem Boga. Kto wzoruje się na naturze, wzoruje się na pięknie, ale nie oznacza to, że ma ją wyłącznie odtwarzać. Twórca bowiem sięga nie tylko do wzoru, który ma przed sobą, ale przede wszystkim do tego, który ma w sobie, zwłaszcza w wyobraźni i sferze emocjonalnej. Może więc wytwarzać rzeczy piękne, które nie istnieją w naturze.

Podobne poglądy wyznawali włoscy manierysty. Początkowo pod pojęciem *manieri* rozumiano styl, a zwłaszcza indywidualny styl artysty. Z czasem zaczęto ją pojmować jako zespół cech, takich jak odejście od wiernego naśladowania natury na rzecz jej umiejętnego przetwarzania, a tym samym kreowania nowych sposobów przedstawiania świata. Renesans oznaczał podporządkowanie się narzuconym regułom, a manierysty pragnęli uwolnić się od nich. W poszukiwaniu oryginalności zrezygnowali z przestrzegania klasycznych zasad porządku i harmonii na rzecz dążenia do skomplikowanych **układów kompozycyjnych**. Malowane i rzeźbione postacie nabierały z jednej strony pewnego wdzięku i wyrafinowania, z drugiej zaś sztuczności i dramatyzmu. Nieskrępowana wyobraźnia twórcza prowadziła do stosowania nietypowych rozwiązań i zaskakujących efektów. W miejsce jasnych i czytelnych kompozycji renesansowych manierysty stosowali w scenach figuralnych **dynamiczne**, skłębione i spiętrzone układy postaci. Poszukiwano jak najtrudniejszych ujęć, wymagających technicznej biegłości, by pokazać swoją zręczność. Tendencje te dobrze ilustruje **Parmigianino** w *Autoporcecie w wypukłym zwierciadle*. Trzeba jednak dodać, że nie wszystkie te cechy występowały w takim samym stopniu u poszczególnych manierystów.

Parmigianino *Autoportret w wypukłym zwierciadle*

Artysta, tworząc autoportret w kształcie tonda o średnicy 24 cm, zdecydował się wykonać go farbami olejnymi na desce o wypukłym kształcie, by imitować lustro. Wykazał się pomysłowością ujęcia, polegającą na zniekształceniu dłoni odbijającej się w zwierciadle. Chciał tym samym zademonstrować swoją biegłość warsztatową, co było typowe dla manierystów. Obraz powstał w roku 1524, znajduje się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień cele, jakie stawiali sobie artyści manieryzmu.
2. Powiedz, które poglądy Michała Anioła inspirowały manierystów.

3. ARCHITEKTURA

Manieryzmu w **architekturze** włoskiej należy się doszukiwać w zmianie sposobu myślenia – dążeniu do oryginalności i zaskakiwania, niechęci do klasycznych proporcji i harmonii form, a zastąpienie ich nagromadzeniem **środków wyrazu**, by osiągnąć spektakularny efekt. Cechą manieryzmu w architekturze, ale przede wszystkim w **architekturze wnętrza**, jest upodobanie do bogatej ornamentyki wypełniającej niekiedy każdą wolną przestrzeń, co określa się jako **horror vacui** – lęk przed pustką.

Tendencje manierystyczne widoczne były w projektach architektonicznych **Michała Anioła**. Jeszcze przed rozpoczęciem prac nad planem Bazyliki Świętego Piotra otrzymał on zlecenie od pochodzącego z rodu **Medyceuszy** papieża **Klemensa VII** na zaprojektowanie **westybulu z klatką schodową Biblioteki Laurenziana (Biblioteca Medicea Laurenziana)** we **Florencji** przylegającej do kościoła San Lorenzo. Przestrzeń westybulu była niewielka, gdyż wynosiła niespełna 40 metrów kwadratowych, a musiały się w niej zmieścić **schody**, które prowadziły do położonego wyżej lektorium. Artysta, aby uzyskać **iluzję** większej przestrzeni, zastosował **korekty optyczne**. Schody powstały na planie trapezu, dzięki czemu wydają się znacznie bardziej monumentalne, a stopnie środkowego biegu zostały zaokrąglone. Trzy biegi schodów prowadzące do jednego otworu drzwiowego, **kolumny** ustawione parami i wbudowane w ścianę, a także puste **nisze** imitujące okna to rozwiązania służące dekoracyjności i **zdynamizowaniu** wnętrza, co odbiega od logicznej, opartej na funkcjonalności estetyki renesansu.

DLA DOCIEKLIWYCH

Tendencja do celowego eksponowania trudności warsztatowych nosi włoską nazwę *difficoltà*.



Michał Anioł, westybul Biblioteki Laurenziana we Florencji

Westybul wraz ze schodami artysta zaprojektował ok. 1523 roku. Prace ukończono już po jego śmierci. Stopnie środkowego biegu schodów są zaokrąglone i zróżnicowane pod względem szerokości, co sprawia wrażenie rozlewania się formy. Całości dopełnia plastyczne opracowanie ścian westybulu.

Nowe rozwiązania zastosowane w przez Michała Anioła w Bibliotece Laurenziana były wyrazem tendencji manierystycznych. Sposób zakończenia **prezbiterium** oraz **kopuła** w **Bazylice Świętego Piotra w Rzymie** także są wyrazem sprzeciwu wobec spokoju i harmonii form klasycznych. Lico **absydy** od strony zewnętrznej dekorują zdwojone **pilastry**, które podtrzymują wydatny **gzyms**. Między nimi architekt umieścił pionowe pasy **okien** o różnorodnym kształcie oraz **nisze**. Ta różnorodność opracowania plastycznego sprawia, że **elewacja** świątyni wydaje się być dziełem z pogranicza architektury i rzeźby, a różnorodność form powoduje, że partie oświetlone i przyciemnione sprawiają wrażenie bardzo plastycznych. Wyrażna dominacja kopuły nad całością budowli jest przejawem myślenia odmiennego niż w pełnej harmonii twórczości Donata Bramantego.

Cechy włoskiej architektury manierystycznej:

- upodobanie do form niezwykłych, zaskakujących,
- stosowanie różnorodnych form,
- przełamywanie klasycznej harmonii,
- wypełnianie każdej wolnej przestrzeni dekoracją ornamentalną – horror vacui.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Scharakteryzuj dzieła architektoniczne Michała Anioła i powiedz, w czym przejawia się w nich przełamywanie konwencji renesansowej.
2. Wyjaśnij termin *horror vacui*. Wyszukaj przykłady dzieł z różnych epok, w których występuje taka tendencja.

4. RZEŻBA

Złotnik i rzeźbiarz **Benvenuto Cellini** oraz pochodzący z Niderlandów, ale działający przede wszystkim we Włoszech, **Giambologna**, to główni przedstawiciele **manieryzmu** w **rzeźbie**. Najbardziej znanym dziełem Celliniego jest **Perseusz**. Rzeźba wykonana we **Florencji** na zamówienie **Cosima I de Medici** miała upamiętnić przyjęcie przez niego tytułu wielkiego księcia Toskanii. Perseusz depte ciało Meduzy, trzymając w prawym ręku miecz, a w lewym odciętą głowę potwora. Rzeźba miała wymowę polityczną, będąc wyrazem podziwu dla księcia, który odciął się od republikańskich rządów uosabianych przez Meduzę. **Posąg** umieszczony jest na bogato dekorowanym – zgodnie z tendencją **horror vacui** – **cokole**. Rzeźbiarz zastosował typowe dla manieryzmu opracowanie muskularnej postaci bohatera, które Włosi określają jako **titanismo** (wł. ‘tytanizm’), a którego źródłem inspiracji była rzeźbiarska twórczość **Michała Anioła**. Artysta wykazał się także maestrią w opracowaniu detali.

Benvenuto Cellini *Perseusz*

Wykonany z brązu posąg mitycznego herosa o wysokości 3,20 m artysta stworzył do Loggia dei Lanzi we Florencji ok. 1454 roku. Obecnie oryginał znajduje się w Muzeum Narodowym Bargello we Florencji, a w jego pierwotnym miejscu eksponowana jest kopia.



Ze względu na burzliwy żywot i awanturnicze skłonności Cellini musiał opuścić Włochy i schronić się na dworze króla Francji **Franciszka I**, dla którego wykonał słynną *Salierę*, czyli złotą solniczkę.



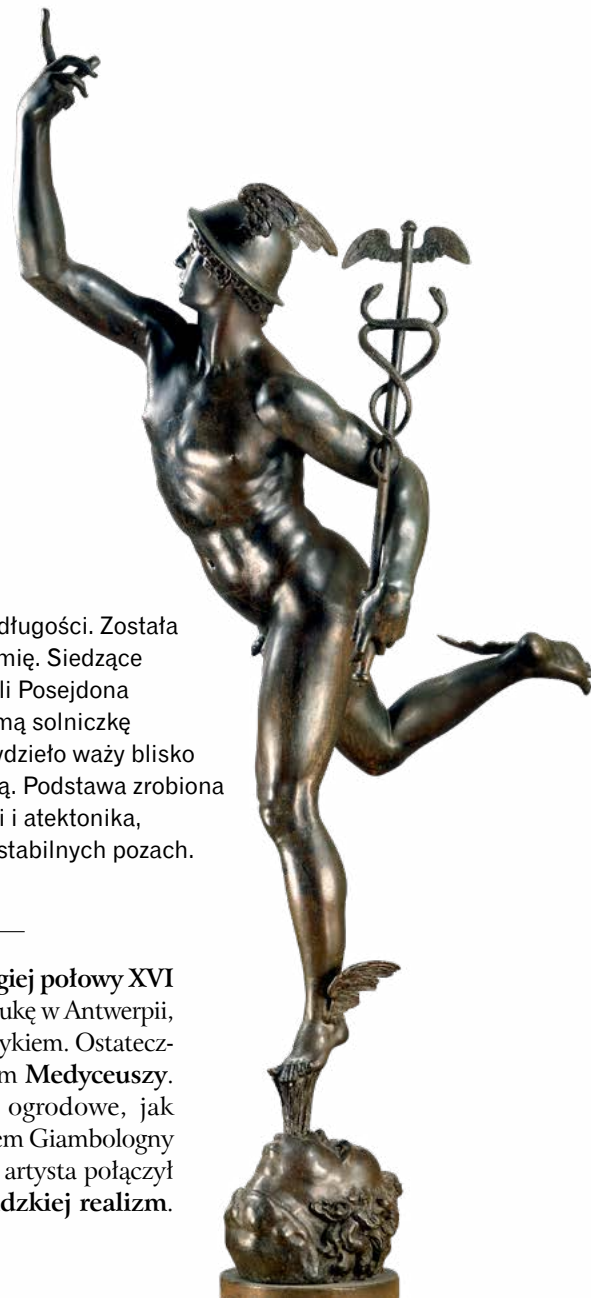
Benvenuto Cellini *Saliera*

Saliera (wł. 'solniczka') ma 26,0 cm wysokości i 33,5 cm długości. Została wykonana w latach 1540–1543 i symbolizuje planetę Ziemię. Siedzące postacie mężczyzny i kobiety uosabiają Morze i Ląd, czyli Posejdon (boga mórz) i Demeter (boginię ziemi). Cellini opisał samą solniczkę i okoliczności jej zamówienia w swoim pamiętniku. Arcydzieło waży blisko 5 kg, wykonane jest ze złota i częściowo zdobione emalią. Podstawa zrobiona jest z hebanowego drewna. Dzieło cechuje horror vacui i atektonika, gdyż obie wyrzeźbione postacie są przedstawione w niestabilnych pozach. Znajduje się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.

Najwybitniejszym rzeźbiarzem włoskim **drugiej połowy XVI wieku** był **Giambologna**. Artysta przerwał naukę w Antwerpii, by udać się do **Rzymu** w celu studiów nad antykiem. Ostatecznie osiadł we **Florencji** i związał się z dworem **Medyceuszy**. Tworzył zarówno monumentalne formy ogrodowe, jak i drobne rzeźby w **marmurze** i **brązie**. Dziełem Giambologny jest **fontanna Neptuna** w **Bolonii**, w której artysta połączył elegancję i zaczerpnięty ze **sztuki niderlandzkiej realizm**.

Giambologna *Merkury*

Posąg z brązu o wysokości 1,75 m wykonany ok. 1564 roku przedstawia mitycznego boga – patrona handlu i zysku, będącego też postać bogów. Merkury sprawia wrażenie, jakby nie podlegał prawom ciężenia. W lewej dłoni trzyma kaduceusz – skrzydlaty kij opleciony przez dwa węże, który miał moc uśmierzenia sporów. Posąg znajduje się w Muzeum Narodowym Bargello we Florencji.



Atletyczny bóg ukazany jest w skręcie ciała charakterystycznym dla manieryzmu. Cokół okalają postacie czterech harpii, z których piersi tryskają strumieniem wody – wyrafinowany erotyzm był charakterystyczny dla nowego stylu. Niemal wszystkie cechy manieryzmu można odnaleźć w innym dziele artysty – posągu *Merkury*. Zaskakuje poza, którą – ze względu na oparcie całości w jednym punkcie – cechuje **atektonika kompozycji**, czyli pozorna niestabilność, i wrażenie lekkości – **sprezzatura**. Uwagę zwraca też pełen finezji, teatralny gest boga. Przykładem wielopostaciowej rzeźby jest grupa *Porwanie Sabinek*. W przedstawieniu tym artysta zastosował spiętrzoną, **spiralną kompozycję** nawiązującą do układu **figura serpentinata** stosowanego przez **Michała Anioła**.

Cechy włoskiej rzeźby manierystycznej:

- stosowanie układu figura serpentinata,
- wprowadzenie wyszukanych form, które sprawiały wrażenie pewnej sztuczności,
- operowanie afekcją, czyli wyrafinowanymi gestami, mimiką i pozami postaci,
- zdynamizowanie kompozycji,
- stosowanie atektonicznych, czyli pozornie niestabilnych, kompozycji,
- wprowadzenie horror vacui,
- uzyskanie efektu sprezzatury, czyli wytwornej lekkości,
- eksponowanie trudnych rozwiązań technicznych,
- wprowadzenie do sztuki wyrafinowanego erotyzmu.

Wybrane techniki stosowane we włoskiej rzeźbie manierystycznej:

- rzeźba w kamieniu (głównie marmurze), ■ odlew w brązie, ■ odlew w złocie.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

Giambologna, fontanna Neptuna w Bolonii (Włochy)



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Porównaj *Perseusza* Benvenuta Celliniego z *Porwaniem Sabinek* Giambologny. Czy widzisz jakieś podobieństwa w kompozycji i sposobie ujęcia?
2. Wyjaśnij na wybranych przykładach rzeźb termin *figura serpentinata*.

5. MALARSTWO

Nowe idee artystyczne najsilniej wpłynęły na **malarstwo**. Obok dzieł mieszczących się w konwencji **renesansowej** zaczęły powstawać takie, które ujawniały nieskrepowaną swobodę twórczą artystów. **Manieryści** stosowali skomplikowane **układy kompozycyjne**. Głównym środkiem wyrazu był rysunek. Malowane przez nich postacie przybierały wyszukane pozy, często też cechowały je wydłużone **proporcje**. Charakterystyczną cechą było też szczelne wypełnienie pierwszego planu i niechęć do rozbudowywania głębi. Był to przejaw sprzeciwu wobec renesansowej tendencji wiernego odzwierciedlenia natury i stosowania iluzji przestrzeni.



**Pontormo Zdjęcie z krzyża,
fresk z kościoła Santa Felicita we Florencji**

Na pierwszym planie fresku o wymiarach 1,92 x 3,13 m widoczna jest zakrzywiona linia ciała Chrystusa podtrzymywanego przez uczniów. Ciało to wydaje się prawie nic nie ważyć, pozbawione jest też wyraźnych oznak cierpienia. Dostrzec można w nim inspirację *Pietą watykańską* Michała Anioła. Dzieło charakteryzuje wyrafinowana, chłodna kolorystyka oparta na repetycji błękitów i różów. Niezwykłym rozwiązaniem jest to, że artysta zrezygnował z ukazania krzyża, którego statyczna forma bardzo ustabilizowałaby kompozycję. Malowidło powstało w latach 1525–1528.



Pontormo Nawiedzenie

Dzieło zostało namalowane w latach 1528–1529 farbami olejnymi na desce o wymiarach 1,56 x 2,02 m dla kościoła San Michele (św. Michała) w Carmignano. Motyw nawiązuje do Ewangelii św. Łukasza, w której opisano, jak Maria – dowiedziawszy się, że zostanie matką – odwiedziła swoją kuzynkę Elżbietę. Obie postacie przedstawione są w nietypowych pozach na pierwszym planie, który do tego stopnia wypełniają ich sylwetki, że zdają się wystawać poza powierzchnię obrazu. Maria i Elżbieta ukazane są z profilu, a ich twarze zdradzają silne emocje. Tuż za nimi artysta przedstawił dwie inne kobiety. W tle widoczna jest architektura uliczki rozrysowana według zasad perspektywy linearnej, jej widok przysłonięty jest jednak przez osoby z pierwszego planu. Proporcje ciał są zaburzone. Niewielkie głowy wydają się być zbyt małe w porównaniu z obfitymi biodrami. Postacie przedstawiono w perspektywie żabiej. Kolorystyka tła utrzymana jest w spokojnych szarościach, podczas gdy szaty mają intensywne kolory, w których dominuje turkus sukni Marii oraz zieleń, żółcień i róż szat pozostałych kobiet. Bryły modelowane są techniką cangiante.

Jednym z najwybitniejszych manierystów był Jacopo Carucci, zwany **Pontormo**. Artysta, związany z dworem **Medyceuszy**, inspirował się twórczością **Andrei del Sarta** i **Michała Anioła**. W scenach religijnych i portretach stosował **dynamiczną kompozycję**. Charakterystyczną cechą jego twórczości było też zabudowywanie pierwszego planu i stosowanie czystego, chłodnego, nienasyconego, niekiedy wręcz nienaturalnego **kolorytu**. Przykładem tego może być jeden z najbardziej charakterystycznych obrazów manieryzmu – *Nawiedzenie*. Wyrafinowana **kolorystyka**, zaskakujące, bardzo świetliste **barwy**, odrzucenie klasycznych proporcji ciała i wyeksponowane gesty dłoni to cechy typowe dla nowego stylu w sztuce. Obraz wyróżnia też dekoracyjne opracowanie **fałd szat**, w których ukazaniu artysta wykazał się niezwykłą maestrią.

Pontormo tworzył także **freski**, czego przykładem jest *Zdjęcie z krzyża z kościoła Santa Felicita* (św. Felicity) we **Florencji**. Dzieło to cechuje świetlisty koloryt, ujednoczenie sposobu oddania materii przedmiotów i zabudowanie pierwszego planu zgodnie z tendencją horror vacui. Namalowane postacie wydają się być niematerialne, jak gdyby unosiły się w powietrzu.

Uczniem i współpracownikiem Pontorma był Agnolo di Cosimo, zwany **Agnolo Bronzino**, współzałożyciel Akademii Sztuki Rysunku, związany z dworem **Medyceuszy**. Tematyka jego obrazów jest bardzo różnorodna. Artysta malował **sceny religijne, mitologiczne i alegoryczne**, wykonywał też liczne **portrety** członków znamienitych rodów. Typ portretu, który wykształcił, był odmienny od renesansowego. Cechowała go niezwykła precyzja detalu w oddaniu stroju i klejnotów przy jednoczesnej niechęci do indywidualizacji psychologicznej. Portretowane postacie miały dostojne pozy, bardzo oszczędną gestykulację i stonowaną mimikę, a ich twarze sprawiały wrażenie porcelanowych. Przykładem tego mogą być portrety **Eleonory Toledańskiej** i **Lucrezii Panciatichi**.

Agnolo Bronzino Portret Eleonory Toledańskiej z synem Giovannim

Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 96 x 115 cm powstał w roku 1540. Portret przedstawia żonę księcia Cosima I de Medici, która usiłowała wprowadzić we Florencji surową etykietę znaną z hiszpańskiego dworu. Malarz z wyjątkową pieczołowitością ukazał detale wspaniałej sukni księżnej. Uderza jednak brak kontaktu emocjonalnego między Eleonorą a towarzyszącym jej synem. Chłodny wyraz dzieła dodatkowo potęguje jednolite błękitne tło. Obraz znajduje się w Galerii Uffizi we Florencji.



Najsłynniejszym dziełem Bronzina jest *Alegoria czasu i miłości*, w której postaciom i ich atrybutom został nadany sens alegoryczny, choć interpretacja niektórych elementów nie jest jednoznaczna. Skupiają się tu wszystkie cechy malarstwa manierystycznego: zawikłana, wieloosiowa kompozycja, zapelnienie pierwszego planu, chłodna kolorystyka, alegoryczne przesłanie, wyrafinowany erotyzm oraz wyszukane gesty i pozy postaci.



Agnolo Bronzino
Alegoria czasu i miłości
Obraz namalowany ok. 1545 roku farbami olejnymi na desce

o wymiarach 1,17 x 1,47 m przedstawia na pierwszym planie grupę postaci wypełniającą niemal całą przestrzeń. W części centralnej została ukazana naga Wenus, która trzyma w ręku złote jabłko. Towarzyszy jej Amor dotykający piersi kobiety. W miłosnym uścisku próbuje zdjąć z głowy bogini diadem, podczas gdy ta sięga ręką do kołczana, usiłując rozbroić Amora. W prawym górnym narożniku ukazany został Chronos. Jest to personifikacja Czasu, na co wskazują klepsydra i skrzydła. Gest Chronosa nie jest jednoznaczny i nie wiadomo

do końca, czy starzec odsłania prawdę o naturze cielesnej miłości, czy też usiłuje ją ukryć przed wzrokiem widza. Prawdopodobnie pozostałe postacie to personifikacje: Rozkoszy, Zabawy, Oszustwa i Zazdrości. Według jednej z interpretacji zestawienie postaci alegorycznych i licznych symboli oznacza, że nawet miłość podlega Czasowi, a namiętność cielesna jest ulotna. Postacie ukazano w pozie figura serpentinata, a barwy są czyste i świetliste. Dzieło znajduje się w zbiorach Gallerii Narodowej w Londynie.

Innym florenckim malarzem był **Fiorentino Rosso**. Od 1530 roku przebywał on na dworze **Franciszka I** w Fontainebleau we Francji, gdzie wpłynął na spopularyzowanie malarstwa manierystycznego. Jego styl był pełen dynamiki i śmiałych skrótów perspektywicznych. Artysta mniej uwagi przywiązywał do ekspresji twarzy postaci.



Znaczącym ośrodkiem malarstwa była także **Parma**. Działał tam Antonio Allegri, znany jako **Correggio**. Jego obraz *Adoracja Dzieciątka przez pasterzy* ukazuje scenę nocną kształtowaną przez efekty

Correggio Adoracja Dzieciątka przez pasterzy

Obraz zwany niekiedy *Świątą nocą* został zamówiony do kaplicy Narodzenia Pańskiego w bazylice San Prospero w Reggio nell'Emilia. Ukończone w 1530 roku dzieło namalowane farbami olejnymi na płótnie ma wymiary 1,88 x 2,57 m. Źródło światła na obrazie ma charakter nadprzyrodzony i rozchodzi się promieniście od Chrystusa po jego postaniu z kłosów zboża, co zapowiada Eucharystię. Światło wydobywa z mroku twarze i części sylwetek zgromadzonych wokół żłobu. Obraz został ukośnie podzielony na strefę ziemską i niebiańską, w której widać skrzycone sylwetki aniołów. Dzieło znajduje się w Gallerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie w Niemczech.

światłocieniowe, dzięki której artysta zyskał sławę malarza **nokturnów**. W obrazie widoczne są efekty **protobarokowe**. Correggio jest też autorem fresku przedstawiającego *Wniebowzięcie Marii* w **kopule katedry w Parmie**.

Podobnie jak **Mantegna**, potrafił malować postacie w **skrótach perspektywicznych** i w skomplikowanych układach ciał, a wyraz jego dzieł dodatkowo potęgował silny **światłocieni**.

Wpływy Correggia widoczne są w dziełach **Girolama Francesca Mazzoli**, znanego jako **Parmigianino**. Artysta działał w Rzymie, Bolonii i Parmie. Na jego twórczość miało wpływ malarstwo **Michała Anioła** oraz **Rafaela**. Dzięki tej inspiracji obrazy Parmigianina cechowały wdzięk oraz lekkość. Artystę charakteryzowało upodobanie do dziwnych, zaskakujących efektów. Najsłynniejszym jego dziełem jest *Madonna z długą szyją*, w którym artysta, stosując **żabią perspektywę**, zdeformował namalowane postacie, w efekcie czego uzyskały one nierzeczywiste **proporcje**.

Parmigianino Madonna z długą szyją

Obraz został namalowany ok. 1540 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 1,35 x 2,19 m. Przedstawia **Matkę Boską z Dzieciątkiem** o nienaturalnie wydłużonych sylwetkach. Ich pozy i gesty całkowicie zrywają z renesansowymi konwencjami, a Dzieciątko zdaje się wręcz zsuwać z kolan Matki. Obraz ma charakter alegoryczny, a jego przesłanie wiąże się z dogmatem Niepokalanego Poczęcia. Anioł po lewej stronie trzyma w ręku wazę o jajowatym kształcie. Może ona odnosić się do Marii jako mistycznego naczynia, w którym dokonano się ucieleśnienie Chrystusa, ale też do naczyń wykorzystywanych w alchemii, którą Parmigianino bardzo się interesował. O długiej szyi Madonny mówi tekst jednego z hymnów maryjnych – „Twoja szyja jak kolumna”. Kompozycja obrazu jest asymetryczna – po lewej stronie tłoczy się grupa postaci, podczas gdy prawa strona



dzieła jest pusta. Obraz nie został ukończony, o czym świadczy pozostawienie w podmalówce części portyku wznoszącego się za Madonną. Dzieło znajduje się w Gallerii Uffizi we Florencji.

Wybrane techniki stosowane we włoskim malarstwie manierystycznym:

- olej na desce, ■ olej na płótnie, ■ fresk.

Cechy włoskiego malarstwa manierystycznego:

- stosowanie wyszukanych form, które dawały efekt sztuczności,
- wprowadzenie afektacji,
- operowanie horror vacui,
- operowanie rysunkiem jako głównym środkiem wyrazu artystycznego,
- operowanie dynamiką i asymetrią kompozycji,
- stosowanie układu figura serpentinata, czyli ukazywanie postaci w silnym skrucie ciała,
- wprowadzenie urozmaiconych i skomplikowanych kompozycji,
- spłylenie przestrzeni i zabudowanie pierwszego planu,
- odejście od klasycznych proporcji postaci ludzkich na rzecz deformacji,
- operowanie wyrafinowaną kolorystyką, odejście od koloru zaobserwowanego w naturze na rzecz barw chłodnych, jasnych, niekiedy nawet jaskrawych,
- docenianie indywidualnej ekspresji twórczej.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Agnolo Bronzino *Portret Lucrezji Panciatichi*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
2. Fiorentino Rosso *Mojżesz broniący córek Jetry*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
3. Antonio Correggio *Wniebowzięcie Marii*, fresk w katedrze w Parmie (Włochy)



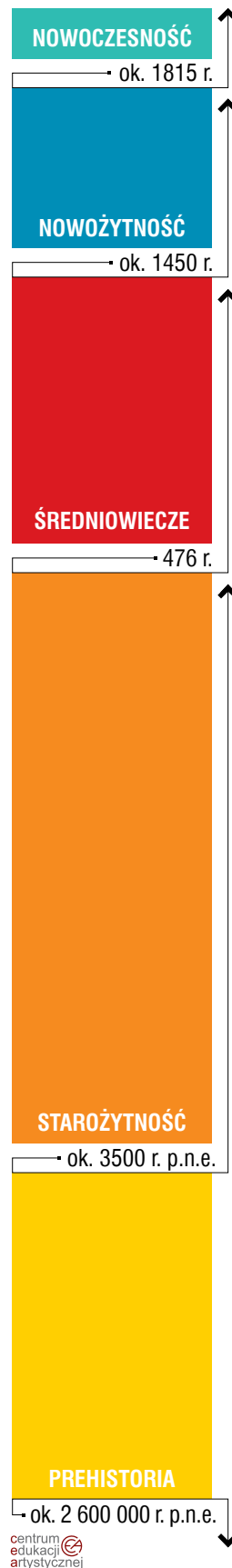
SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, w jakim celu manieryści stosowali skomplikowane układy kompozycyjne.
2. Na wybranych przykładach przedstaw stosunek manierystów do natury.
3. Wymień pseudonimy najważniejszych malarzy włoskiego manieryzmu i podaj po jednym przykładzie ich dzieł.



WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na trzech wybranych przykładach włoskich dzieł malarskich przedstaw różnice w sposobie przedstawiania świata przez artystów XV wieku oraz manierystów wieku XVI.
2. Dokonaj analizy porównawczej *Madonny ze szczygłem* Rafaela i *Madonny z długą szyją* Parmigianina. Jakie dostrzegasz różnice w ujęciu tematu i w zastosowanych środkach artystycznych?



SZTUKA RENESANSU I MANIERYZMU W INNYCH KRAJACH EUROPY

XVI w.

XVII w.

- 1517 r. wystąpienie Marcina Lutra
- 1568 r. wybuch wojny osiemdziesięcioletniej

1. TŁO HISTORYCZNE PRZEMIAN W SZTUCE

W związku z tym, że we **Włoszech manieryzm** współistniał z dojrzałym **renesansem**, niektóre kraje europejskie przejmowały oba te **style**, łącząc je w powstałych tam dziełach w jedną całość. W wielu krajach współistniały one też z narodową tradycją i elementami **gotyku**, dlatego nie można mówić o renesansie rozumianym jako okres w sztuce **Niderlandów, krajów niemieckich** lub **Francji**. Raczej mówi się tam o recepcji, czyli przyswajaniu cech renesansu i manieryzmu.

W Niderlandach wiek XVI był szczególnie wyjątkowym okresem, pełnym niepokoju społecznego i wojen religijnych. Składające się w dużej mierze z mieszczan społeczeństwo, w którym dominowała religia **protestancka** (głównie kalwinizm), było rządzone przez katolickich **Habsburgów** z linii hiszpańskiej. Ta część kontynentu doskonale prosperowała pod względem gospodarczym, co znacząco wpłynęło na rozwój sztuki i **rzemiosła artystycznego**. Największym portem Europy była **Antwerpia**, która mogła przyjąć naraz nawet 2,5 tys. statków. Dokonywano tam dużych transakcji finansowych związanych z handlem między Europą a odległymi krajami zamorskimi. **Pierwsza połowa XVI wieku** wiązała się tu z panowaniem cesarza **Karola V**

z dynastii Habsburgów, który urodził się w Niderlandach i dlatego tereny te były mu szczególnie bliskie nie tylko ze względów sentymentalnych, ale też gospodarczych, jako centrum rzemiosła i handlu. Bogacące się mieszczaństwo zachowywało pewną niezależność, mimo absolutystycznych zapędów władcy.

Towary sprowadzono nie tylko drogą morską, ale także lądową, głównie z centralnej Europy. Wszystko to przyciągało artystów, którzy mieli nadzieję na dostatnie życie i intratne zlecenia. Około 1560 roku w Antwerpii istniało ponad trzysta pracowni malarskich. Położenie Niderlandów i rozwinięty tam handel sprawiły również, że kraj ten stanowił pomost, którym przekazywano dorobek kultury i sztuki z Włoch do innych państw europejskich, oraz odwrotnie – dokonania w dziedzinie technik artystycznych do Włoch.

Po śmierci Karola V Niderlandy dostały się pod panowanie jego syna **Filipa II**, znanego w historii sztuki miłośnika twórczości Hieronymusa Boscha i kolekcjonera jego dzieł, które z czasem zostały włączone do zbiorów Muzeum Narodowego Prado w Madrycie. Za czasów tego władcy – gorliwego katolika – wzmogły się w Niderlandach prześladowania religijne. Chęć uwolnienia się od obcych kulturowo i religijnie hiszpańskich wpływów doprowadziła ostatecznie w 1568 roku do wybuchu wojny osiemdziesięcioletniej, w wyniku której nastąpił podział Niderlandów na **katolickie** południe (Flandrię) i **protestancką** północ (Holandię). W związku ze specyfiką tego rejonu w XVI-wiecznej sztuce pojawiło się **malarstwo rodzajowe** ukazujące różne aspekty codziennego życia.

Inny charakter miała wówczas **sztuka niemiecka**. Od czasów wystąpienia **Marcina Lutra** odbywała się przemiana kulturowa, która wiązała się z przyjmowaniem religii protestanckiej. Cesarz **Ferdynand I** z dynastii Habsburgów – brat Karola V – musiał zmierzyć się z problemem **reformacji**. Prowadził on politykę kompromisu i łagodzenia wewnętrznych sporów. Z kolei jego syn, **Maksymilian II**, opowiedział się za religią katolicką, a jego dwór stał się ważnym ośrodkiem sztuki. Podzielone religijnie Niemcy znalazły się w dwóch różnych strefach wpływów. Protestancka północ przyjmowała wzorce **niderlandzkie**, a katolickie południe – **włoskie**. Ponadto, podobnie jak na terenie Niderlandów, nowe trendy mieszały się z tradycją **gotycką**.

Nowe idee artystyczne we **Francji** wiązały się z panowaniem króla **Karola VIII** z dynastii Walezjusów, który rościł sobie prawa do królestwa Mediolanu. W wyniku jego licznych wypraw wojennych na teren Włoch kultura i sztuka tego rejonu docierały do Francji. Władca zaprosił tu ponad dwudziestu artystów, którzy mieli budować w stylu włoskim. Jego następca – **Ludwik XII** – kontynuował politykę artystyczną ojca, ale dopiero dwór **Franciszka I**, wybitnego **mecenasa**, stał się prawdziwym ośrodkiem sztuki, w której współistniały cechy **renesansu i manieryzmu**.

Jean Clouet, François Clouet Portret Franciszka I
Portret francuskiego króla został wykonany prawdopodobnie w latach 1520–1525 przez Clouetów – ojca i syna – z pierwszej szkoły Fontainebleau (grupy artystów działających na dworze królewskim). Obraz namalowano farbami olejnymi na desce o wymiarach 74 x 96 cm. Znajduje się w Luwrze w Paryżu.



W **XVI wieku** nowe idee dotarły też na **Wyspy Brytyjskie**. W 1534 roku z woli **Henryka VIII** z dynastii Tudorów ogłoszono akt supremacji Anglii, czyli odezwania się od papieża, który dał początek Kościołowi anglikańskiemu, a w dalszej konsekwencji licznym wyzaniom protestanckim. Henryk VIII zapraszał na swój dwór artystów z kontynentu, m.in. Hansa Holbeina Młodsze.

Z kolei do **Hiszpanii manierizm** dotarł za sprawą **El Greca**.



Hans Holbein Młodszy Portret Henryka VIII

Obraz został namalowany ok. 1541 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 75 x 88 cm.

Władca został ukazany en face, w półpostaci, na neutralnym, niebieskim tle. Artysta wyeksponował kosztowny strój króla zdobiony haftami i drogimi kamieniami namalowanymi z niemal fotograficzną

precyzją. Na twarzy monarchy maluje się wyraz powagi. Dzieło znajduje się w Palazzo Barberini (pałacu Barberinich) w Rzymie.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień władców europejskich, którzy w XVI wieku sprawowali mecenat artystyczny.
2. Powiedz, które kraje europejskie odeszły w XVI i XVII wieku od katolicyzmu.

2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Przyznaję, że Apelles był księciem tej sztuki, któremu inni artyści nie zarzucić nie mogli [...]. Dürer zaś, choć i w innych dziedzinach godzien podziwu, czegoś nie przedstawia jedną tylko barwą, a więc czarnymi liniami? Cięż, światło, promieniowanie, wypukłości, wklęsłości [...]. Poprawnie ujmuje proporcje i harmonijne stosunki. Co więcej – maluje to nawet, czego odmalować się nie daje: ogień, promienie światła, pioruny, błyskawice [...], wszelkie odmiany charakteru i uczuć i całą wreszcie duszę człowieka, tak jak przebijają ona z wyglądu ciała, i niemal głos sam”.

Erazm z Rotterdamu o grafice Albrechta Dürera

„Przyczyną zaś tego, że malarze [niemieccy] zadowoleni byli ze swych błędów, było jedynie to, że nie uczyli się sztuki mierzenia, bez której nikt ani stać się, ani być porządnym rzemieślnikiem nie może [...]. Ponieważ zaś [geometria] jest właściwą podstawą wszelkiego malarstwa, podjąłem się stworzyć początek dla wszystkich młodych zamiłowanych w sztuce”.
„Bez właściwej proporcji żadna figura nie może być doskonała, choćby była wykonana, jak to jest tylko możliwe najstaranniej”.
„Ten, kto chce uczynić coś w sposób właściwy, nie powinien naturze niczego ujmować ani nie przydawać jej niczego nieodpowiedniego”.

Albrecht Dürer



Albrecht Dürer *Autoportret w szubie*

Obraz został namalowany w roku 1500 farbami olejnymi na desce o wymiarach 49 x 67 cm. Artysta przedstawił się frontalnie, z rozpuszczonymi włosami, w pozie pełnej godności, czym świadomie nawiązał do wizerunków Chrystusa w typie *Salvator Mundi*. Stylizacja na Zbawiciela nie była jednak wyrazem bluźnierstwa, raczej chęcią wskazania, że artysta dysponuje mocą twórczą, która zbliża go do Boga. Niezwykła jest precyzja, z jaką twórca odmalował takie detale, jak np. futro, którym obszyta jest jego szata, lub bliki w oczach, w których odbijają się nawet szpory, czyli okienne podziały. Zawężenie palety barwnej do czerni, brązów, barw cielistych oraz bieli może wynikać z chęci konkurowania ze słynnym antycznym malarzem Apellesem, którego chwalono za to, iż potrafił oddać rzeczywistość przy zastosowaniu zaledwie czterech barw. Dzieło znajduje się w Starej Pinakotece w Monachium w Niemczech.

Poglądy estetyczne Dürera wywodziły się z **renesansu włoskiego** i były pierwszymi takimi koncepcjami w środkowej Europie. Uważał on, że artystyczne doświadczenie (niem. *Brauch*) i teoretyczna wiedza artysty (niem. *Kunst*) powinny być nierozdzielne. Napisał m.in. traktat o mierzeniu oraz *Cztery księgi o proporcjach*. W swoich rozważaniach nie sformułował definicji piękna, ale odnosił się do kryteriów znanych już w **starożytności**, takich jak właściwa miara, **harmonia** i **proporcje**. Uważał, że źródłem **piękna** jest natura. Sądził też, że należy rozróżniać opinie artystów i laików, czyli sąd kompetentny od nieprofesjonalnego.

Pod koniec XV wieku antwerpski **cech** malarzy połączył się z izbą retoryków propagujących idee humanizmu. W XVI wieku w Niderlandach osobowością, która miała ogromny wpływ na estetykę, był **Pieter Bruegel Starszy**. Przyjaźnił się z filozofami i humanistami. Jego sztuka miała charakter filozoficzny, oparty na koncepcji świata, u której podstaw leżało przekonanie o wielkości natury i znikomości człowieka. Uważał on, podobnie jak starożytni stoicy, że świat stanowi całość podlegającą prawom przyrody, a człowiek jest jedynie częścią tego systemu. Stąd też w jego obrazach ogromne bogactwo drobnych postaci. Ludzkie marionetki pokazywał w groteskowy sposób, w specyficznym stylu, który nie miał odpowiedników ani w sztuce gotyckiej, ani wśród twórców współczesnych artystów. W założeniach jego filozofii sztuki, których nigdy nie spisał, a jedynie odzwierciedlił w obrazach, nie było miejsca na klasyczne ideały piękna, jak harmonia i symetria.



Pieter Bruegel Starszy *Zabawy dziecięce*

Obraz został namalowany w 1560 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 1,61 x 1,18 m. Stanowi studium ówczesnych obyczajów ukazanych pod pretekstem zabaw dzieci. Z perspektywy lotu ptaka artysta ukazał 250 postaci dziecięcych, które w zabawach wykorzystują różne rekwizyty, jak kawałki drewna, kości, obręcze, czyli przedmioty zwykle znajdujące się na podwórkach. Sylwetki dzieci nie są idealizowane, a badacze obyczajów wyróżnili tu aż 100 różnych gier i zabaw. W rzeczywistości dzieło nie jest sceną rodzajową, ale alegorią. Jego przekaz kierowany jest do dorosłych, którzy trwonią bezrozumnie czas swojego życia. Niektórzy badacze wiążą symbolikę obrazu z rozprawą filozoficzną Erazma z Rotterdamu *Pochwała głupoty*, która była satyrą na społeczeństwo tych czasów. Obraz znajduje się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.

Ośrodkiem myśli estetycznej był także dwór **Habsburgów**, początkowo w **Pradze**, a później w **Wiedniu**. Znamienne dla tego środowiska było z kolei upodobanie do osobliwości i wszelkich przejawów odmienności w naturze. Być może z tego powodu tak dobrze czuł się tam **Giuseppe Arcimboldo**, z pochodzenia Włoch – najbardziej ekscentryczny wśród manierystów. Rozważaniami na temat jego twórczości zajmował się Gregorio Comanini, włoski pisarz i poeta ze środowiska manierystów, zaliczający sztukę Arcimbolda do *imitatione fantastica* (wł.), w której twórca pod wpływem wyobraźni przetwarza rzeczywistość aż do efektów budzących zdziwienie.

SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, kim był Erazm z Rotterdamu i jakie poglądy głosił.
2. Przedstaw poglądy Albrechta Dürera na temat sztuki.
3. Scharakteryzuj poglądy zaprezentowane w twórczości Pietera Bruegla Starszego dotyczące świata i życia ludzkiego.

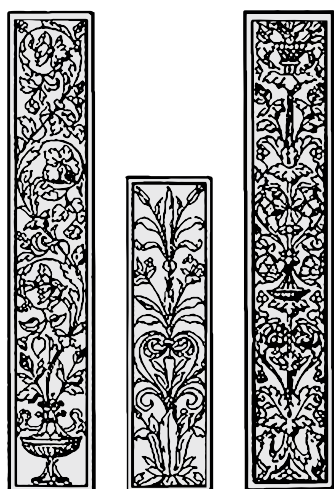
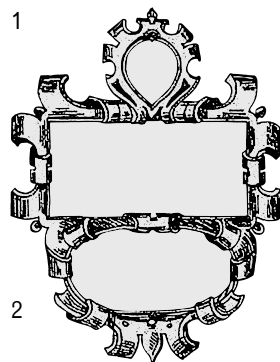
3. ARCHITEKTURA

W krajach na północ od Alp **architektura** nie występowała w czystej postaci renesansowej ani manierystycznej. Można jednak mówić tam o recepcji renesansu w architekturze. W **Niderlandach**, gdzie **styl gotycki** miał ugruntowaną pozycję, wznoszono nowe budowle, zwłaszcza świeckie, takie jak: ratusze, hale targowe, zbrojownie (arsenały), domy cechowe i kamienice mieszczańskie o strukturze nadal gotyckiej. W ich dekoracji wprowadzano jednak nowe elementy: poziome **gzymsy**, zdobienie **elewacji boniowaniem** lub **rustyką**, prostokątne zwieńczanie **okien**. Coraz częściej stosowano też typowe dla renesansu i manieryzmu w krajach południa Europy **ornamenty**, jak **groteska** i **girlanda**, a także charakterystyczny dla północy **ornament zwijany** (*rollwerk*), **ornament okuciowy** oraz **ornament kandelabrowy**. **Woluty** zdobiły schodkowo zwięzające się ku górze **szczyty**, a **portale** wieńczono półkolistym **łukiem**. Popularnym materiałem budowlanym w Niderlandach była **cegła**. **Kamień** stosowano natomiast w dekoracji budynków do ozdoby narożników oraz **obramień**

otworów **okiennych** i **drzwiowych**. Ze względu na dominującą gotycką strukturę budowli tamtejsza architektura cechowała się smukłością, stromymi **dachami** o wysokich kominach, a także trójkątnymi lub schodkowymi szczytami i bogatą dekoracją.

Ornamenty stosowane w dekoracji architektonicznej Niderlandów:

1. ornament okuciowy,
2. ornament zwijany (*rollwerk*),
3. ornament kandelabrowy.



El Escorial w Hiszpanii

Budowa obiektu trwała od 1563 do 1584 roku. Skala przedsięwzięcia była imponująca – mury zewnętrzne kompleksu mają kształt prostokąta o wymiarach aż 207 na 153 m. Całość została wzniesiona z szarego granitu w surowym stylu. Plan obiektu miał przypominać kształt rusztu na pamiątkę męczeńskiej śmierci św. Wawrzyńca. W jego centrum usytuowano kościół.

Także we **Francji** długo jeszcze utrzymywała się **estetyka gotyku**. Podobnie jak w Niderlandach ze względu na uwarunkowania klimatyczne budowano wysokie i strome **dachy**. Reprezentacyjne przykłady architektury XVI wieku wiążą się przede wszystkim z **budownictwem rezydencjonalnym**. We wznoszonych **zamkach** i **pałacach**, zwłaszcza w dolinie Loary, pojawiała się **renesansowa** i **manierystyczna** dekoracja architektoniczna z zaczerpniętą ze sztuki **włoskiej** ornamentyką. Wprowadzano **gzymsy**, **pilastry**, spiralne i dekorowane bogatą ornamentyką **klatki schodowe** oraz okładziny **kamiennie** w niektórych partiach budynków.

W **krajach niemieckich** o strefach wpływów decydował podział na część **protestancką** i **katolicką**. Na katolickim południu chętnie przyjmowano wzorce **włoskie**, natomiast na północy – **niderlandzkie**. W tej części Europy nadal silna była tradycja **gotycka**, dlatego struktura budowli pozostała **średniowieczna**, a jedynie w dekoracji architektonicznej zaznaczały się nowe tendencje. W budynkach o wysokich, stromych **dachach** stosowano ornamentykę podobną jak w Niderlandach.

W **Hiszpanii**, 45 km od Madrytu, powstał olbrzymi kompleks pałacowo-klasztorny – **El Escorial**, który stał się **nekropolią** hiszpańskich monarchów. Projektantami byli **Juan Bautista de Toledo**, **Giambattista Castello** i **Juan de Herrera**.

DLA DOCIEKLIWYCH

Podczas bitwy Filipa II z Francuzami zniszczeniu uległ kościół pod wezwaniem Świętego Wawrzyńca. Król ślubował wówczas, że zbuduje inną świątynię pod tym samym wezwaniem. Plany te zrealizował, wznosząc El Escorial.

Architektura w Niderlandach w XVI wieku

Liczne kontakty handlowe sprawiły, że w XVI wieku w architekturze Niderlandów zaznaczyły się wpływy włoskie – renesansowe i manierystyczne – nie wypierając jednak tradycji lokalnej. Początkowo nowe tendencje pojawiły się w architekturze obronnej, a zwłaszcza we wznoszonych przez artystów włoskich fortyfikacjach takich miast, jak Amsterdam, Antwerpia i 's-Hertogenbosch. Architektura wewnątrz murów miejskich pozostawała średniowieczna, jednak w bramach uwidoczniły się formy wzorowane na antyku, co otworzyło drogę do wprowadzania ornamentów włoskich.

Najwcześniejszą budowlą w stylu renesansowym w Niderlandach był pałac regentki Małgorzaty w Mechelen, dzieło Rombouta II Keldermansa, który przebudował także ratusz w Gandawie. Jego budowle cechują wyraziste podziały horyzontalne, wydatne gzymsy, półkolumny oraz typowo włoskie ornamenty, takie jak medaliony i groteski. Całość jest zwieńczona trójkątnym szczytem typowym dla architektury tej części Europy.

Inną postacią, która odegrała ważną rolę w rozwoju architektury, był pochodzący z Antwerpii Cornelis de Vriendt, znany jako Cornelis Floris – architekt, rytownik i rzeźbiarz. Opracował on wzorniki, które były źródłem inspiracji dla jego następców i przyczyniły się do spopularyzowania ornamentów, zwłaszcza okucioowego i kartusowego. Najważniejszym dziełem Florisa jest ratusz w Antwerpii. Zapoczątkowany przez niego styl dekoracyjny, charakterystyczny dla północnej Europy, przyjął się nie tylko w Niderlandach, ale też w krajach środkowej Europy. Stosowany był zwłaszcza w projektach kamienic, których charakterystycznymi cechami były: wertykalizm łagodzony liniami gzymsów oraz schodkowy szczyt ozdobiony obeliskami i wolutami. W takim kształcie styl ten przyjął się w Gdańsku. Na architekturę tego miasta duży wpływ miały też budowle Lievena de Keya, działającego na północy Niderlandów na przełomie wieków XVI i XVII. Był on projektantem m.in. hal mięsnych w Haarlemie, ceglanej budowli o kamiennej dekoracji narożników i wysokich szczytach dekorowanych obeliskami.



Cornelis Floris, ratusz w Antwerpii w Belgii
Budowla powstała w latach 1561–1565 we współpracy z innymi architektami. Uznawana jest za jeden z najwybitniejszych przykładów oddziaływania

renesansu i manieryzmu w Niderlandach. Wpływy włoskie widoczne są w wysokim cokole budynku – z kamienną rustyką i licznymi otworami zwieńczonymi łukiem – nad którym wznoszą się dwa piętra oddzielone od siebie

gzymsami i belkowaniem. W elewacji widoczne są okna podzielone kamiennymi szprosami. Ratusz ma wyeksponowaną część centralną, zwaną ryzalitem, nieznacznie wysuniętą przed lico budowli. Jest ona zwieńczona trójkątnym szczytem z obeliskami. Okna środkowego ryzalitu zakończone są półkoliście, tak samo jak okna umieszczone w cokole, co nadaje całości spójny charakter, a jednocześnie wprowadza urozmaicenie w fasadzie budynku. W podziatach wertykalnych fasady zastosowano półkolumny i pilastry o klasycznych głowicach, ustawione zgodnie z zasadą spiętrzenia porządków.

TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Najpopularniejsze ornamenty stosowane w dekoracji architektonicznej w Niderlandach:
- okucioowy, - zwijany (rollwerk), - kandelabrowy.

Cechy renesansowej architektury w Niderlandach:

- łączenie lokalnych tradycji budowli gotyckich z elementami renesansowymi i manierystycznymi,
- budowanie głównie z cegły z dodatkiem kamiennych ciosów występujących w obramieniach drzwi, gzymsach i narożach budynków,
- stosowanie stromych dachów z wysokimi kominami,
- występowanie trójkątnych szczytów, często zdobionych obeliskami,
- wprowadzenie prostokątnych zakończeń okien, często podzielonych kamiennym szprosem,
- stosowanie ornamentyki, a zwłaszcza ornamentu okucioowego, zwijanego oraz kandelabrowego.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Rombout II Keldermans, pałac regentki Małgorzaty w Mechelen (Belgia)
2. Rombout II Keldermans, ratusz w Gandawie (Belgia)
3. Lieven de Key, hale mięsne w Haarlemie (Holandia)

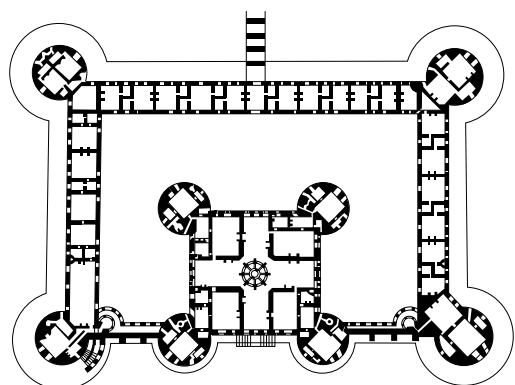
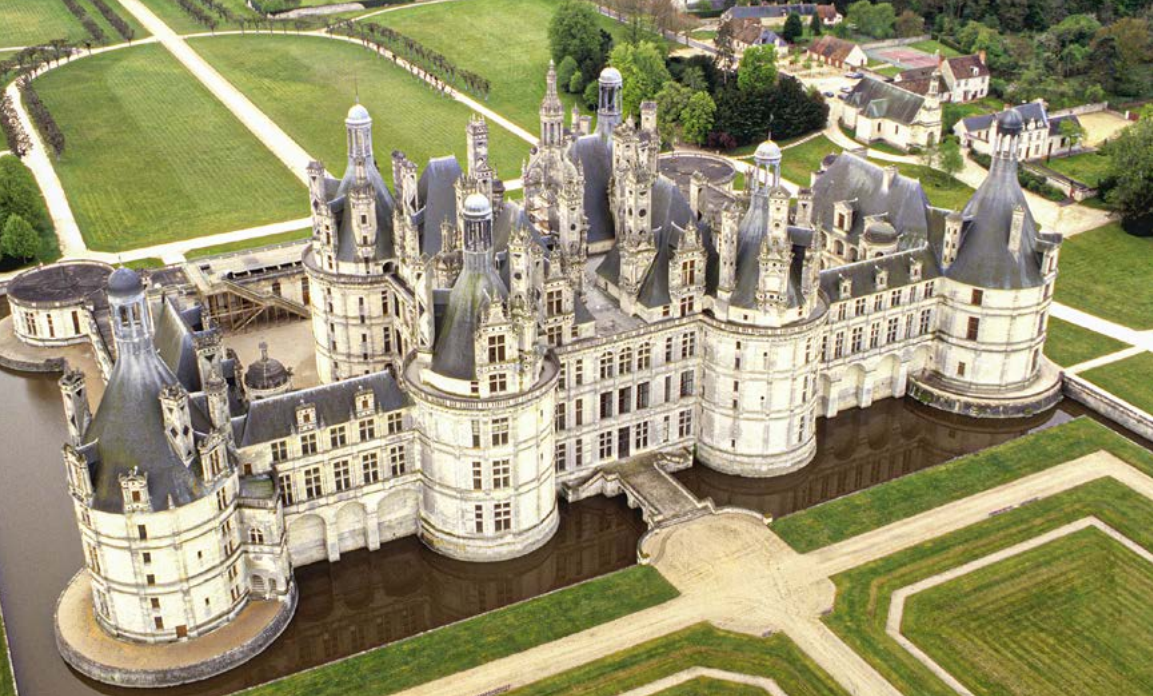
Architektura we Francji w XVI wieku

Renesans i manieryzm w architekturze francuskiej wiąże się przede wszystkim z rozbudową, przebudową i budową licznych zamków – siedzib królewskich i arystokratycznych – zwłaszcza w dolinie Loary. Pierwszych włoskich architektów Giovanniego Gioconda oraz Domenica da Cortonę zaprosił Karol VIII. Giocondo dobudował w zamku w Blois tzw. Trakt Królewski, w którym dominują wpływy gotyckie. Architekt wkrótce wrócił do Rzymu, a w zamku został da Cortona, który za czasów Franciszka I objął urząd generalnego intendenta (nadzorca) budowli królewskich. Pod jego kierunkiem zbudowano od strony dziedzińca nowe skrzydło zamku ze spiralną klatką schodową na planie ośmioboku, z której słynie Blois. Porównanie dwóch skrzydeł zamku – Gioconda i da Cortony – pokazuje, jak w ciągu kilkunastu lat formy dekoracyjne zaczerpnięte z włoskiego renesansu zaczęły wypierać gotyckie.

Skrzydło z klatką schodową zamku w Blois we Francji

W latach 1515–1525 dobudowano nowe skrzydło. Poszczególne kondygnacje jego elewacji zostały podzielone gzymsami i rozczłonkowane pionowymi pilastrami na modłę włoską. Klatkę schodową zdobią umieszczone na wspornikach posągi ze strzelistymi baldachimami – elementy wywodzące się z architektury gotyckiej. Wszystko to jest przykładem syntezy stylów, która cechowała architekturę francuską XVI wieku.





Zamek w Chambord we Francji

Zbudowany w latach 1519–1559 zamek jest jednym z najważniejszych arcydzieł architektury renesansu we Francji. Jego konstrukcja przypomina średniowieczną twierdzę otoczoną

fosą. Powstał na planie prostokąta, w którego narożach stoją potężne okrągłe wieże o średnicy 20 m. Centralna część zamku, zwana we Francji donżonem, została zaprojektowana na planie kwadratu przylegającego do głównej elewacji, która ma charakter parawanowy i stanowi fasadę budowli o 128 m długości. Wieże w narożach donżonu zwieńczono spadzistymi dachami. Wewnątrz znajduje się klatka schodowa w kształcie podwójnej spirali, od której odchodzą 4 przedsionki tworzące krzyż grecki wpisany w kwadrat donżonu. W wieżach i w narożach kwadratu znajdują się apartamenty dworskie. Zamek ma aż 440 komnat i 84 klatki schodowe. Budowlę cechuje też bardzo rozbudowane poddasze z wysokimi kominami i lukarnami.

Zamek w Chambord, położony nad rzeką Cosson, dopływem Loary, został zbudowany w czasach Franciszka I. Uczeni nie ustalili jednoznacznie, kto był jego głównym projektantem. Jedni przypisują wstępne założenie Domenicowi da Cortonie, inni uważają, że jest on dziełem architektów francuskich. Niektórzy sądzą, że wpływ na jego ostateczny kształt miał również przebywający na dworze francuskim Leonardo da Vinci. Sylwetka zamku z licznymi pionowymi akcentami ma charakter **gotycki**, ale elementy architektoniczne: **gzymsy** i **pilastry**, zostały zaczerpnięte z dokonań architektury **włoskiej**. Ażurowa, dwubiegowa główna klatka schodowa, zakończona smukłą **latarnią**, **lukarny**, czyli okna doświetlające poddasze, a przede wszystkim większy nacisk położony na formę budowli niż na jej funkcjonalność to cechy świadczące o **manierystycznym** charakterze rezydencji. Zamek w Chambord jest więc doskonałym przykładem krzyżowania się wpływów włoskich oraz francuskich – gotyckich, renesansowych i manierystycznych.

Jak widać z przytoczonych przykładów, nawet budowle, które powstawały od podstaw w okresie **renesansu**, nie miały charakteru ściśle renesansowego. Względy klimatyczne wymuszały zachowanie stromych **dachów**, a praktyczne wiązały się z potrzebą zagospodarowywania obszernych **poddaszy** pomieszczeniami mieszkalnymi, np. dla służby dworskiej. Wszystko to wpłynęło na synkretyczny charakter architektury francuskiej XVI wieku.

Działający we Francji architekci wykazywali się doskonałym kunsztem kamieniarskim, dlatego budowle tamtych czasów charakteryzują się znakomicie opracowanymi elementami rzeźbiarskimi i architektonicznymi. Początkowo nad otworami okiennymi i drzwiowymi występowały nieco spłaszczone w porównaniu do łuków pełnych **łuki koszowe**, ale z czasem zastąpiono je **łukami pełnymi**. Trzony **kolumn** i **pilastrów** zdobiły głębokie **żłobki** (**kanele**), ściany często dekorowano płaskim **boniowaniem**, a **elewację** urozmaicano licznymi ornamentami: **medalionami**, **girlandami** i **kartuszami** z herbami. Na ostateczny efekt wpływało też zróżnicowanie materiału, czyli różne odmiany **kamienia** stosowane w detalach architektonicznych.

W **połowie XVI wieku** działali już architekci lokalni, wśród których wyróżniał się **Pierre Lescot**, związany głównie z Paryżem. Wraz z innym francuskim architektem i rzeźbiarzem, **Jeanem Goujonem**, pracował on przy rozbudowie **Luwru**. Ich dziełem jest **fasada pałacu** – będąca przykładem **francuskiego renesansu** – ozdobiona **manierystyczną** dekoracją rzeźbiarską.

Przy przebudowie podparyskiego **pałacu w Fontainebleau**, który zyskał nową szatę w duchu **renesansu** i **manieryzmu**, działał **Philibert Delorme**. Architekt ten rozbudował też **zamek w Chenonceau** z charakterystyczną **galerią** zbudowaną na moście, przeznaczoną dla faworyty króla **Henryka II**, **Diany de Poitiers**.

DLA DOCIEKLIWYCH

Położony w dolinie Loary zamek w Anet został wybudowany na polecenie króla Henryka II dla Diany de Poitiers. W obramieniu drzwi widoczna jest forma łuku triumfalnego na cześć Diany – łowczyni. W jednej z lunet zamkowych znajduje się relief włoskiego manierysty Benvenuto Celliniego przedstawiający nagą nimfę.

Cechy renesansowej i manierystycznej architektury we Francji:

- łączenie stylów, np. gotyckiego, renesansowego i manierystycznego,
- stosowanie wysokich dachów z licznymi lukarnami,
- zagospodarowywanie poddaszy,
- projektowanie fantazyjnych klatek schodowych, np. spiralnych,
- rozczłonkowanie elewacji elementami poziomymi (gzymsami) i pionowymi (pilastrami),
- stosowanie łuku koszowego, a w późniejszym czasie pełnego,
- projektowanie prostokątnych okien.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Fasada południowa Luwru w Paryżu
2. Pałac w Fontainebleau (Francja)
3. Zamek w Chenonceau (Francja)

Architektura w krajach niemieckich

Charakterystyczne dla architektury w północnych krajach niemieckich były smukłe budowle o stromych dachach z trójkątnymi szczytami, często – podobnie jak w Niderlandach – dekorowane obeliskami. Znakomitym przykładem architektury renesansowej jest ratusz w Bremie. Popularnymi motywami zdobniczymi były ornamenty zwijane i ornamenty okuciove charakterystyczne dla manieryzmu. Architektura użyteczności publicznej, czyli ratusze, zbrojownie oraz kamienice, przypomina niderlandzką. W XVI wieku rozbudowywano i wznoszono też zamki, które ze względu na toczony wojny miały charakter obronny. W narożach lokowano wieże z klatkami schodowymi. Budowle otaczały dziedzińce, wokół którego powstawały renesansowe krużganki.



Ratusz w Bremie w Niemczech

Budowla powstała w XV wieku w stylu gotyckim, ale na przełomie wieków XVI i XVII Lüder von Bentheim przeprowadził jej restaurację, dodając od strony rynku renesansową fasadę na bazie planów architektów niderlandzkich, m.in. Hansa Vredemana de Vriesa. Cechą charakterystyczną budynku są bogato dekorowane schodkowe szczyty z licznymi obeliskami. W partii przyziemia elewację otwiera arkadowy krużganek. Wysokie, prostokątne okna zwieńczone są alternacją trójkątnych i półokrągłych naczółków.

DLA DOCIEKLIWYCH

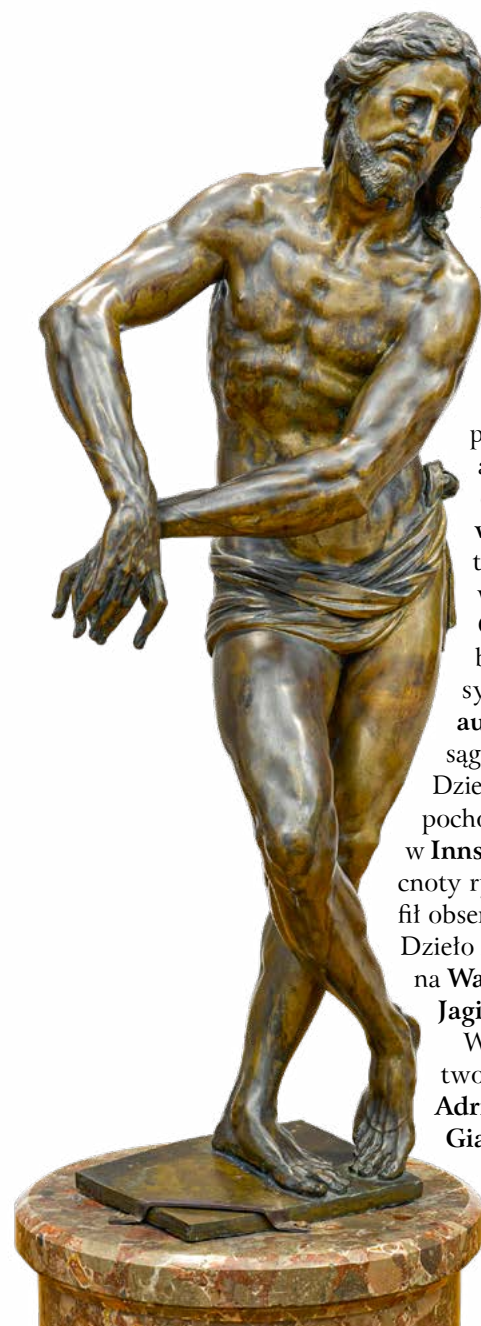
Architektura renesansu występowała także na terenie Czech i Węgier rządzonej w pierwszej połowie XVI wieku przez przedstawicieli dynastii Jagiellonów – Władysława Jagiellończyka i jego dzieci. Na Węgrzech, przy katedrze w Ostrzychomiu, powstała kaplica grobowa biskupa Bakócza. Została zbudowana na wzór kaplic włoskich na planie kwadratu i nakryta kopułą na pendentywach. Niekiedy uważa się, że jej autorem mógł być Bartolomeo Berrecci. Najwybitniejszym dziełem renesansu w Pradze jest pałac Belveder.

Cechy architektury niemieckiej XVI wieku:

- wpływ architektury niderlandzkiej,
- wznoszenie budowli o stromych dachach i schodkowych szczytach.

SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Porównaj bryłę i dekorację ratuszy w Antwerpii oraz w Bremie. Jakie widzisz podobieństwa i różnice?
2. Wyjaśnij, w jaki sposób w XVI-wiecznej architekturze Niderlandów i Francji przejawiały się wpływy gotyckie, renesansowe i manierystyczne.
3. Przyjrzyj się reprodukowanym przykładom architektury francuskiej XV i XVI wieku i wskaż elementy gotyckie oraz te, które mają charakter renesansowy i manierystyczny.
4. Opisz plan, bryłę i dekorację zamku w Chambord.



4. RZEŻBA

W rzeźbie europejskiej XVI wieku występowały jednocześnie trzy nurty. W Niemczech wciąż działali rzeźbiarze gotyccy, tacy jak Wit Stwosz i Tilman Riemenschneider. Ich dzieła wpływały na twórczość artystów kolejnej generacji, którzy łączyli cechy gotyckie i renesansowe. Na rzeźbę Niderlandów i Francji duży wpływ wywarli włosy manierysty, przede wszystkim Giambologna.

W Niemczech w XVI wieku działała rodzina Vischerów z Norymbergi. Prowadzili oni warsztat brązowniczy, który specjalizował się w wykonywaniu płyt nagrobnych. Cechowały je jeszcze gotyckie formy, ale stopniowo w rzeźbionych postaciach widać było efekty studiowania anatomii, a także wpływ rzeźbiarza włoskich, zwłaszcza Donatella. Dobrym przykładem twórczości Vischerów jest grobowiec św. Sebalda w kościele pod jego wezwaniem w Norymberdze. Gotycka tumba jest odsunięta od ściany i ma bardzo bogato dekorowany cokół, na którym wśród symbolicznych przedstawień pojawił się też autoportret Petera Vischera. Baldachimem zdobią posągi apostołów, które przypominają rzeźby Donatella. Dziełem warsztatu jest też dekoracja rzeźbiarska nagrobka, pochodzącego z dynastii Habsburgów Maksymiliana I, w Innsbrucku. Grobowiec otaczają posągi symbolizujące cnoty rycerskie. W rzeźbach tych widać, że artysta potrafił obserwować naturę i dążył do wiernego jej odtworzenia. Dzieło z warsztatu Vischerów zachowało się też w katedrze na Wawelu. Jest to płyta nagrobna kardynała Fryderyka Jagiellończyka.

W Pradze na dworze Rudolfa II z dynastii Habsburgów tworzył rzeźbiarz niderlandzkiego pochodzenia Adriaen de Vries. W jego dziełach widoczne są wpływy Giambology, ponieważ artysta uczył się w jego pracowni podczas pobytu we Włoszech. Jednym z dzieł de Vriesa jest znajdująca się w Muzeum Narodowym w Warszawie rzeźba *Chrystus przy kolumnie*.

Adriaen de Vries *Chrystus przy kolumnie*

Rzeźba o wysokości 1,25 m wykonana z brązu w roku 1604 przedstawia Chrystusa w scenie biczowania. Jego ciało nie nosi śladów męki. Jest antycznie piękne. Odnosi się tym samym do rzeźby *Chrystusa Zmartwychwstałego* dłuta Michała Anioła. Dynamiczna, niemal taneczna poza, skręt tułowia i wrażenie atektoniki to typowe cechy rzeźby manierystycznej. Dzieło cechuje też sprezzatura i jest ono niewątpliwie popisem umiejętności artysty nabytych we florenckim warsztacie Giambology. Rzeźba znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

**Diana**

Marmurowa rzeźba o wysokości 2,11 m powstała ok. 1554 roku. Postać bogini z jeleniem i dwoma psami zdobiła fontannę na dziedzińcu zamku w Anet, a obecnie znajduje się w Luwrze. Przedstawienie to jest przykładem francuskiego manieryzmu. Przypisywano je m.in. takim artystom, jak Jean Goujon i Germain Pilon.

We Francji działał Jean Goujon. Jego dziełem są reliefy *Fontanny Niewiniątek* w Paryżu, które zostały przeniesione do Luwru. Cechuje je wdzięk i poetycki nastrój. Artysta wykonał także oprawę **balkonu dla muzyków** w sali balowej Luwru. Balkon podtrzymują cztery **posągi kariatyd** odziane w stroje będące manierystyczną transpozycją znanego od **antyku stylu mokrych szat**. Dekoracyjny charakter i bogata ornamentyka dopełniają kompozycję. Prawdopodobnie dziełem Goujona jest też **posąg Diany** wykonany dla Diany de Poitiers.

Cechy rzeźby renesansu i manieryzmu w innych krajach Europy:

- współistnienie form gotyckich, renesansowych i manierystycznych,
- wpływ twórczości Giambologny,
- dekoracyjność,
- uzyskiwanie efektów atektoniki i sprezzatury.

Wybrane techniki stosowane w rzeźbie renesansu i manieryzmu w innych krajach Europy w XVI:

- rzeźba w marmurze, ▪ odlew w brązie.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Peter Vischer, nagrobek św. Sebalda w kościele św. Sebalda w Norymberdze (Niemcy)
2. Peter Vischer, płyta nagrobna kardynała Fryderyka Jagiellończyka w katedrze na Wawelu w Krakowie
3. Jean Goujon, reliefy *Fontanny Niewiniątek* w Luwrze w Paryżu
4. Jean Goujon, balkon dla muzyków w Luwrze w Paryżu



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, w jakiej technice specjalizował się warsztat Vischerów.
2. Powiedz, na dziełach jakiego rzeźbiarza włoskiego wzorował się Adriaen de Vries.
3. Wymień manierystyczne cechy rzeźby Adriaena de Vriesa *Chrystus przy kolumnie*.
4. Wymień nazwisko najważniejszego rzeźbiarza francuskiego XVI wieku.

5. MALARSTWO

W krajach niemieckich, w których od połowy XV wieku rządili Habsburgowie, początki renesansu zbiegły się z gwałtownie przebiegającą reformacją.

Wybitnym mecenasem był cesarz Maksymilian II z dynastii Habsburgów, który stworzył na swym dworze ośrodek kultury renesansowej. Na terenie Niemiec powstawały doskonale dzieła w duchu renesansu, gdyż działali tam tacy twórcy, jak Albrecht Dürer, Hans Holbein Młodszy i Lucas Cranach Starszy.

W Niderlandach zapotrzebowanie na sztukę było duże, gdyż bogacące się mieszczaństwo chciało otaczać się pięknymi przedmiotami i dziełami sztuki. Przyczyniło się to do powstania licznych warsztatów malarskich, których działalność wpłynęła na propagowanie idei humanizmu. Inspiracje antykiem były tam mniej widoczne, gdyż nie wpisywały się w miejscową tradycję. Na XVI-wiecznych artystów znaczny wpływ miała twórczość Jana van Eycka i Hieronymusa Boscha. W malarstwie niderlandzkim XVI wieku szczególną rolę odgrywały też dokonania Pietera Bruegla, zwanego Starszym lub Chłopskim.

We Francji mecenat był sprawowany przede wszystkim przez dwór, szczególnie króla Franciszka I. Liczyła się tam wytworna elegancja oraz wyrafinowanie i skomplikowany przekaz ideowy, zazwyczaj związany z przesłaniem dzieła lub z jego dedykacją. Najistotniejsze dokonania w malarstwie XVI wieku mieli artyści określanymi jako pierwsza szkoła Fontainebleau.

Malarstwo manierystyczne w Hiszpanii wiąże się przede wszystkim z twórczością El Greca.

**Galeria Franciszka I**

Pałac w Fontainebleau został przebudowany, zyskując renesansowo-manierystyczny charakter. Za czasów Franciszka I dwa odrębne budynki połączono galerią. Jej dekorację stiukową wykonał w latach 1522–1540 Fiorentino Rosso. Król zgromadził tam jedną ze swoich kolekcji dzieł sztuki.

Malarstwo niemieckie XV i XVI wieku

Najwybitniejszym malarzem renesansu na północ od Alp był **Albrecht Dürer** (1471–1528). Artysta pochodził z **Norymbergi**. Bardzo duży wpływ na jego twórczość miały podróże do **Wenecji**, gdzie miał okazję skonfrontować się z malarstwem **włoskiego renesansu**. Dürer łączył wpływy włoskie – znajomość **perspektywy linearnej** i tradycji **antycznej** – z **realizmem** i precyzją malowania detali, których źródła tkwią w malarstwie północnej Europy. Stosował **szerszą gamę barwną**, a **nasycone barwy**, szczególnie czerwień i błękit, często **kontrastował temperaturowo**. Głębię swych obrazów budował perspektywą linearną i **powietrzną**, a także wyrazistym i konsekwentnym **modelunkiem światłocieniowym**. Motyw główny w jego obrazach umieszczony jest zawsze centralnie, na pierwszym planie i wyraźnie odcina się od **tła**, które w obrazach Dürera wypełniają pejzaże lub neutralna czerń. Tworzył on przede wszystkim obrazy **olejne na desce** i staranne studia **akwarelowe** – **przedstawienia floralne i animalistyczne**, np. *Zając*, ale pozostawił po sobie także **rysunki węglem** (np. portret matki).



Albrecht Dürer *Zając*

Dzieło zostało namalowane w roku 1502 farbami akwarelowymi i gwaszem na papierze o wymiarach 23 x 25 cm. *Zając*, widoczny lekko z góry, został ukazany z wręcz fotograficzną precyzją. Malarz bardzo pieczołowicie oddał zróżnicowaną długość i umaszczenie sierści zwierzątka. Zainteresowanie światem fauny i flory było typowe dla artystów renesansu. Dürer swoje akwarele traktował często jako studia przygotowawcze do obrazów olejnych. Opatrzanie tej pracy sygnaturą i datą może jednak wskazywać na to, że dla artysty nie była ona studium, ale finalną formą dzieła. Obraz przechowywany jest w galerii Albertina w Wiedniu.

W historii sztuki Dürer zapisał się też jako wybitny grafik oraz twórca **portretów** i obrazów religijnych, takich jak np. *Ołtarz Paumgartnerów*, *Pokłon Trzech Króli*, *Święto Różańcowe*, *Adam i Ewa* oraz *Czterej święci* – dzieło znane pod błędnym tytułem *Czterej apostołowie*. *Ołtarz Paumgartnerów* powstał na zlecenie przedstawicieli bogatej rodziny kupców norymberskich. W części centralnej przedstawia Boże Narodzenie w formule Adoracji Dzieciątka. Po bokach, w myśl średniowiecznej zasady **hierarchizacji**, ukazano pomniejszone postacie fundatorów i ich rodzinę. Scena rozgrywa się w scenerii architektonicznej, która w środkowej części otwiera się na pejzaż. W obrazie obok tendencji do wnikliwego studiowania detalu widoczne są starania artysty, by wszystkie elementy malowanej rzeczywistości podporządkować prawom **perspektywy linearnej** oraz konsekwentnie stosować **modelunek światłocieniowy**.

Przedstawienia Adama i Ewy dowodzą fascynacji artysty rzeźbą **antyczną**. Źródłem inspiracji dla **idealizowanych** ciał **biblijnych** bohaterów były posągi *Apolla Belwederskiego* i *Wenus Medycejskiej*, które malarz mógł oglądać podczas podróży do Włoch.



Albrecht Dürer *Pokłon Trzech Króli*

Obraz został namalowany w 1504 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 114 x 99 cm. Powstał najprawdopodobniej na zamówienie elektora saskiego Fryderyka III Mądrego. W dziele są wyraźnie widoczne wpływy włoskie, np. we wkomponowaniu sceny głównej w trójkąt i eksponowaniu motywu ruin. Z kolei drobniawość, z jaką oddane zostały poszczególne kamienie, a nawet rośliny w szczelinach między nimi, ma genezę niderlandzką. Dürer, by stworzyć iluzję głębi, posłużył się perspektywą linearną, dzieląc przestrzeń na mniejsze, wyraźnie wyodrębnione fragmenty. Postać jednego z monarchów to autoportret artysty. Dzieło znajduje się w Galerii Uffizi we Florencji we Włoszech.

Albrecht Dürer *Czterej święci*

Obrazy zostały namalowane farbami olejnymi na deskach o wymiarach 76 x 215 cm. Przedstawiają postacie Jana Ewangelisty i Piotra (lewe skrzydło) oraz Pawła i Marka (prawe skrzydło). Święci zostali ukazani jako personifikacje czterech temperamentów: sangwinicznego, flegmatycznego, melancholicznego i cholerycznego. Plastyczność figur została podkreślona wyrazistym modelunkiem światłocieniowym i ciemnym, neutralnym tłem. Obrazy stanowią świadectwo przemian religijnych w XVI-wiecznej Norymberdze. Pierwotnie tablice były zaplanowane jako część *Sacra Conversazione*, czyli przedstawienia Matki Boskiej w otoczeniu świętych, jednak Dürer – po poparciu przez władze miasta idei Marcina Lutra – zdecydował się nie malować kwatery centralnej, ponieważ kult maryjny był odrzucany przez protestantów. Postanowił za to wyraźnie podkreślić rolę osobistej lektury Pisma Świętego w językach narodowych – święci trzymają księgi, a u dołu obrazów malarz zamieścił wersety



z Biblii przetłumaczonej przez Lutra na niemiecki. Dzieła znajdują się w Starej Pinakotece w Monachium w Niemczech.



Dürer był świadomy swojego talentu. Jako jeden z pierwszych artystów często sygnował swoje prace. Znakiem rozpoznawczym jego dzieł są litery A i D, z których druga wpisana jest w światło pierwszej. Pozostawił też po sobie kilka **autoportretów** malarskich i rysunkowych. Do najważniejszych należą **Autoportret w rękawiczkach** i **Autoportret w szubie**. Jawi się w nich już nie jako rzemieślnik, ale arystokrata pędzla o statusie równym artystom włoskim tego czasu. Dürer pisał też traktaty teoretyczne, głównie poświęcone sposobom obliczania idealnych **proporcji**.

Albrecht Dürer **Autoportret w rękawiczkach**

Obraz został namalowany w 1498 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 41 x 52 cm. Artysta przedstawił się w nim w kosztownym, niezwykle wyszukanym biało-czarnym stroju, aby stworzyć wrażenie, że należy do wyższej klasy społecznej. Motyw otwartego okna w tle, za którym rozciąga się odległy górski pejzaż, został zaczerpnięty ze sztuki włoskiej. Dzieło znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.

DLA DOCIEKLIWYCH

Muzykujący aniołek u stóp tronu Marii w *Madonnie Różancowej* dowodzi fascynacji Albrechta Dürera widzianymi w Wenecji obrazami Giovanniego Belliniego.

Jednym z najważniejszych portrecistów **renesansu** był pochodzący z Augsburga **Hans Holbein Młodszy**. Artysta początkowo tworzył w Bazylei, gdzie zaprzyjaźnił się z Erazmem z Rotterdamu. W tym okresie oprócz **portretów** malował także **sceny religijne**, m.in. **realistyczne**, przejmujące przedstawienie *Chrystus w grobie*. Malarz zaakcentował w nim ludzką naturę Chrystusa, którego ciało zdradza już oznaki rozkładu. Od 1528 roku Holbein przebywał w **Londynie**, gdzie otoczył go swym **mecenatem Henryk VIII**. Artysta wykonał tam liczne portrety króla, jego żon i dworzan. Do najsłynniejszych dzieł Holbeina należy obraz *Ambasadorowie* przedstawiający posłów francuskich na dworze Henryka VIII Jeana Dinteville'a i Georges'a de Selve. Mieli oni namówić króla, by nie zrywał związków z Kościołem katolickim. Malarz zastosował w nim zabieg **anamorfozy**, czyli celowego przekształcenia namalowanego przedmiotu tak, by był on czytelny, tylko gdy jest widziany pod określonym kątem. Obrazy Holbeina cechują się też drobiazgową precyzją bliską mistrzom niderlandzkim XV stulecia. Artysta wiernie ukazuje detale stroju malowanych postaci i towarzyszących im akcesoriów oraz oddaje **fakturę** różnorodnych materiałów. Jego uwaga jest skupiona na pierwszym planie, postaci ukazane są w ciasnych pomieszczeniach lub na neutralnym, chłodnym **tle**, a ich twarze nie wyrażają emocji.

Hans Holbein Młodszy **Ambasadorowie**

Obraz namalowany w 1533 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 2,10 x 2,07 m przedstawia ujętych en pied, czyli w całości, młodych postów francuskich. Przedmioty przedstawione na obrazie, podobnie jak u malarzy niderlandzkich, mają ukryte znaczenia. Za kotarą jest krucyfiks nawiązujący zarówno do celu misji ambasadorów, jak i do daty powstania obrazu, ukończonego w Wielki Piątek 1500 lat po śmierci Chrystusa. Na obrazie widoczne są też liczne odniesienia do podziemia w Kościele. Na półce między ambasadorami leży lutnia z pękniętą struną, wiązka fletów, w której zabrakło jednego, oraz dwie książki: podręcznik arytmetyki otwarty na rozdziale o dzieleniu i zbiór hymnów o Duchu Świętym odnoszących się do idei jedności. Globusy pokazujące



niebo i ziemię przywołują dwa porządki – wieczny i doczesny. Najciekawszym z przedstawionych na obrazie symboli jest ukazana w anamorfozie czaszka widoczna na pierwszym planie.

Odnosi się ona zarówno do motywu marności (łac. *vanitas*), jak i do herbu Dinteville'a. Dzieło znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.

Ważnym zjawiskiem w sztuce krajów niemieckich **pierwszej połowy XVI wieku** było malarstwo – nazwane później **szkołą naddunajską** – takich artystów, jak m.in. **Lucas Cranach Starszy** i **Albrecht Altdorfer**. Działali oni na terenie **południowych Niemiec** i **Austrii**. Słynęli z zainteresowania północnym **pejzażem**, który po raz pierwszy wystąpił nie tylko jako **tło** obrazów, ale samodzielny temat malarski. W **scenach figuralnych** rozległe motywy pejzażowe często dominują nad **sztafażem** biblijnym lub mitologicznym. Zwracają uwagę **realistyczne** studia roślinności (głównie drzew iglastych) i topografii terenu. Malarzy cechuje precyzja rysunku i umiejętność osiągania bogatych efektów **światłocieniowych**.

Lucas Cranach Starszy pochodził z Frankonii, a jego dwaj synowie – Lucas, zwany Młodszy, i Hans też byli malarzami. Działal w **Wittenberdze** na dworze elektora saskiego **Fryderyka III Mądrego**. Pełnił też kilkakrotnie funkcję radnego, a nawet burmistrza miasta. Cranach przyjaźnił się z Marcinem Lutrem, którego idee były w Wittenberdze niezwykle popularne. Był nawet świadkiem na jego ślubie i ojcem chrzestnym jego dzieci. Świadectwem tej znajomości są **portrety Marcina Lutra** i jego żony **Katarzyny**. Malarz sporo podróżował wzdłuż doliny Dunaju, dlatego w jego pracach występuje pejzaż naddunajski. Artysta prowadził też duży warsztat, w którym wykonywano obrazy i **drzeworyty** upowszechniające jego styl. W malarstwie Cranacha, obok zainteresowania otaczającą

rzeczywistością, widoczne są jeszcze wpływy **gotyckie** przejawiające się w wydłużeniu malowanych postaci, tanecznym ruchu i delikatnym **modelunku**. Chętnie tworzył **akty**, choć robił to bez dogłębnej znajomości anatomii – postacie są wyraźnie **stylizowane** w duchu ideału urody dworskiej. W **łłach** scen występują idylliczne pejzaże, często pojawiają się skały, lasy, rozlewiska. Artysta malował też sceny **mitologiczne**, np. **Wenus i Amor**, **biblijne** (liczne wizerunki Madonn z Dzieciątkiem), **alegoryczne** oraz **portrety**.

W Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu znajduje się kilka jego prac, m.in. *Adam i Ewa* oraz *Madonna pod jodłami*. Nieznane są dokładne okoliczności, w których dzieło to trafiło do wrocławskiej katedry, ale pasjonująca jest historia jego zaginięcia i odnalezienia po II wojnie światowej. Niemiecki duchowny podmienił **oryginał** na **kopię** i wywiózł go w ukryciu za granicę. Zamianę zauważono dopiero po kilkunastu latach, a oryginalny obraz po licznych perypetiach wrócił do Polski w 2012 roku.



Lucas Cranach Starszy *Wenus i Amor*

Obraz został namalowany ok. 1526 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 55 x 81 cm. Cranach nawiązał w nim do sielanki starożytnego greckiego pisarza Teokryta, w której Amor – usiłujący ukraść plaster miodu – został dotkliwie pożądlony przez pszczoły. W ukazanej scenie skarży się on matce, a Wenus poucza go, że zsyłane przez niego cierpienia miłosne są znacznie boleśniejsze od użądleń pszczoły. Przedstawienie ma więc wymowę alegoryczną. Za postaciami rozciąga się znakomicie namalowany pejzaż ukazujący las, leśne zwierzęta, jabłoń, rozlewisko i skaliste góry. Wenus jest naga, jej sylwetka smukła, a karnacja blada, co jest typowe dla malarza. Cranach często wyposażał też malowane postacie w elementy stroju lub biżuterii, np. kapelusz z piórami lub złoty łańcuch, zaczerpnięte ze współczesnego mu życia dworskiego. Dzieło znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.



Lucas Cranach Starszy *Madonna pod jodłami*

Obraz został namalowany w 1510 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 57 x 71 cm. Dzieło przedstawia Madonnę z Dzieciątkiem ujętą w półpostaci na tle rozległego pejzażu inspirowanego przyrodą i krajobrazem terenów alpejskich. Przedstawianie scen biblijnych w realiach bliskich odbiorcy spopularyzowało się już w XV wieku na fali przemian w pobożności – chodziło o nakłanianie wiernych do emocjonalnego przeżywania prawd wiary i zmniejszenie dystansu między sacrum a profanum. Dzieciątko trzyma kiść winogron, co symbolizuje Eucharystię. W lewym dolnym rogu widnieje pierścień z sygnaturą Cranacha i jego warsztatowym znakiem – skrzydlatym wężem. Dzieło znajduje się w Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu.

Artystą, któremu przypisano namalowanie pierwszego samodzielnego **pejzażu**, był działający w **Ratyzbonie** **Albrecht Altdorfer**. Jego **Krajobraz naddunajski** przedstawia lesistą dolinę, zamek, rozlewisko i skaliste szczyty w tle. Malarz ukazał naddunajską przyrodę bez wprowadzania sztafażu mitologicznego czy **biblijnego**. Precyzja, z jaką zostały namalowane poszczególne drzewa, pozwala zaliczyć je do konkretnych gatunków. Dzieła artysty cechuje niezwykle drobiazgowy rysunek i styl zaczerpnięty z **malarstwa miniaturowego**. Altdorfer sprowadził sceny figuralne do roli niewielkiego **sztafażu**, często ujmował też krajobraz z lotu ptaka, tworząc w ten sposób tzw. **pejzaż kosmiczny**. Malarz jest twórcą jednego z najbardziej znanych nowożytnych obrazów ze **scenami batalistycznymi**. **Bitwa Aleksandra Wielkiego z Persami pod Issos** ukazuje zwycięskie starcie wojsk greckich z armią perską dowodzoną przez Dariusza III. Obraz bywa odczytywany w kontekście ówczesnej polityki: jako nawiązanie do zwycięstwa cesarza Karola V pod Pawią nad armią króla Francji Franciszka I lub też zmagania sił chrześcijaństwa z zagrażającymi Europie Turkami.



Albrecht Altdorfer *Bitwa Aleksandra Wielkiego z Persami pod Issos*

Obraz namalowany w 1529 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 1,20 x 1,58 m przedstawia scenę batalistyczną wpisaną w krajobraz o nienaturalnie wysoko umieszczonej linii horyzontu. Malarz ukazał decydującą fazę starcia. Dariusz zrywa się do ucieczki, a Aleksander podejmuje za nim pościg. Zmagania militarne na ziemi znajdują odzwierciedlenie w przedstawieniu sił przyrody – światło słoneczne w partii nieba zderza się z ciemnością nocy. W górnej części dzieła widnieją ukazana w skrócie perspektywicznym tabliczka z opisem zwycięstwa Aleksandra nad Dariuszem. Obraz znajduje się w Starej Pinakotece w Monachium w Niemczech.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Albrecht Dürer *Matka*, rysunek w Kupferstichkabinett w Berlinie
2. Albrecht Dürer *Adam i Ewa*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
3. Albrecht Dürer *Święto Różańcowe*, obraz w Galerii Narodowej w Pradze
4. Albrecht Dürer *Ołtarz Paumgartnerów z Narodzinami Chrystusa*, obraz w Starej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
5. Hans Holbein Młodszy *Portret Erazma z Rotterdamu*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
6. Hans Holbein Młodszy *Chrystus w grobie*, obraz w Kunstmuseum w Bazylei (Szwajcaria)
7. Hans Holbein Młodszy *Portret Jane Seymour*, obraz w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu
8. Hans Holbein Młodszy *Portret Georga Giszego*, obraz w Gemäldegalerie w Berlinie
9. Lucas Cranach Starszy *Portret Marcina Lutra*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
10. Lucas Cranach Starszy *Adam i Ewa*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
11. Albrecht Altdorfer *Święty Jerzy walczący ze smokiem*, obraz w Starej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
12. Albrecht Altdorfer *Krajobraz naddunajski*, obraz w Starej Pinakotece w Monachium (Niemcy)

Malarstwo francuskie XVI wieku

Panujący od 1515 roku Franciszek I sprowadził do pałacu w Fontainebleau włoskich malarzy, takich jak **Fiorentino Rosso** i wszechstronnie uzdolniony **Francesco Primaticcio**. Ozdobili oni wnętrza pałacu wspaniałą dekoracją **stiukową**, **freskami** i obrazami. Reprezentowali włoski **manierizm**, który trafił na bardzo podatny grunt na królewskim dworze. Wkrótce pałac w Fontainebleau stał się znanym ośrodkiem artystycznym, do którego zaczęli napływać twórcy z całej Francji, np. anonimowy autor obrazu *Diana łowczyni* oraz **Jean Cousin Starszy**. Ten ostatni namalował dzieło *Eva Prima Pandora*, które przedstawia Ewę jako Pandorę, według **mitologii** pierwszą kobietę na Ziemi. **Biblijny** wąż, który owija się wokół jej ramienia, stanowi **symbol** grzechu pierworodnego, a naczynie to mitologiczna puszka Pandory – źródło nieszczęść tego świata, ale też nadziei. Ewa została przedstawiona w pozie typowej dla malarstwa włoskiego, a jej otoczenie – wnętrze grotty z widocznym w dali krajobrazem – przypomina obrazy Leonarda da Vinci.

François Clouet i wielu innych artystów wypełnili komnaty zamku licznymi malowidłami. Stworzyli oni **pierwszą szkołę Fontainebleau**. Sztukę w tym ośrodku charakteryzowało częste czerpanie z **włoskiego renesansu** i **manieryzmu** oraz łączenie ich z tradycją **gotycką** i elementami **niderlandzkimi**. Artyści posługiwali się **alegorią** o skomplikowanej wymowie i **ikonografią** mitologiczną. Znamienny dla tej szkoły był też wyrafinowany erotyzm i poetycki wdzięk.

Diana łowczyni

W latach 1550–1560 nieznanymi malarz z pierwszej szkoły Fontainebleau namalował obraz olejny na płótnie o wymiarach 1,33 x 1,92 m przedstawiający mityczną Dianę. Tematyka dzieła była związana z łowiectwem – jedną z najpopularniejszych dworskich rozrywk w tamtych czasach. Wizerunek bogini to jednocześnie portret Diany de Poitiers. Obraz znajduje się w Luwrze w Paryżu.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. *Portret Gabrielle d'Estrées i jej siostry, księżnej de Villars*, anonimowy artysta z pierwszej szkoły Fontainebleau, obraz w Luwrze w Paryżu
2. *Jean Cousin Eva Prima Pandora*, obraz w Luwrze w Paryżu

Malarstwo niderlandzkie

Najważniejszym ośrodkiem malarstwa w XVI-wiecznych Niderlandach była **Antwerpia**. Dzięki opiece cesarza i dynamicznemu rozwojowi handlu miasto liczyło ponad 100 tys. mieszkańców. Prężnie rozwijała się tam myśl **humanistyczna** inspirowana m.in. wydaniem zbioru dzieł **Erazma z Rotterdamu**. Na terenie Antwerpii, podobnie jak w innych ośrodkach miejskich, działały liczne pracownie malarskie. Rozwój kartografii oraz podziw dla podróży i odkryć geograficznych wpłynął na popularność **pejzażu kosmicznego**. Specjalizował się w nim **Joachim Patinir**. Jego obrazy cechowała wysoko umieszczona linia horyzontu i wyraźnie wydzielone plany dzięki zastosowaniu zasad **perspektywy powietrznej**. Na pierwszym planie dominowały oliwkowe zieleń, dalej turkusy, a w tle przeważały sinawe błękity. **Sztafaże figuralne** ze **scenami biblijnymi** lub **mitologicznymi** na jego obrazach domalowywali już inni artyści. Jednym z najbardziej znanych dzieł malarza jest *Łódź Charona*.



Joachim Patinir *Łódź Charona*

Obraz został namalowany ok. 1520 roku farbami olejnymi na dece o wymiarach 103 x 64 cm. To typowy dla Niderlandów pejzaż kosmiczny ze sztafażem o tematyce mitologicznej. Patinir zaprezentował w nim wizję, która łączy elementy zaczerpnięte z mitologii (Charon i Cerber) z obrazem zaświatów typowym dla wyobraźni chrześcijan – niebo zaludniają aniołowie, a piekło jawi się jako pole ruin spustoszone przez pożar. Taki sposób ukazywania piekieł (łac. *infernum*) został zaczerpnięty z malarstwa Hieronymusa Boscha. Patinir wyeksponował też w tym obrazie motyw czterech żywiołów. Dzieło znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.

Pieter Aertsen tworzył **sceny rodzajowe** z wyeksponowanym na pierwszym planie motywem **martwej natury**. W jego obrazach często pojawiały się stoły lub lady targowe całe wypełnione wiktuałami. Obrazy te były skomponowane zgodnie z tendencją **horror vacui**.



Pieter Aertsen *Kram rzeźniczy*
Obraz został namalowany farbami olejnymi na desce

o wymiarach 1,65 x 1,16 m w 1551 roku. Przedstawia na pierwszym planie kram rzeźniczy

z wyjątkowo realistycznie ukazanymi różnymi rodzajami mięsa. W tle pojawia się wnętrze gospody oraz scena ze Świętą Rodziną w trakcie ucieczki do Egiptu. Gospoda odnosi się do sfery grzechu i pokus związanych z doczesnością. Jej przeciwwagę stanowi postać Marii, która uosabia cnotę miłosierdzia, ponieważ – mimo swego ubóstwa – daje datki żebrakom. Obraz znajduje się w Muzeum Sztuki Karoliny Północnej w Raleigh (Stany Zjednoczone).

Dzieła Aertseana, np. *Kram rzeźniczy*, mają charakter moralizatorski. Stanowią przestrożę przed grzechami chciwości i obżarstwa. Typowe dla Pietera Aertseana malowanie na pierwszym planie scen rodzajowych, a dopiero na drugim mniej widocznych scen religijnych zainspirowało w czasach baroku hiszpańskiego malarza Diego Velázquezę.

Do innych godnych uwagi malarzy niderlandzkich pierwszej połowy XVI wieku należą Quentin Massys oraz Jan Gossaert, zwany Mabuse. W twórczości obu tych artystów widać wpływy sztuki niderlandzkiej XV stulecia i inspiracje zaczerpnięte z malarstwa włoskiego.

Najwybitniejszą postacią malarstwa niderlandzkiego XVI wieku był Pieter Bruegel, zwany Starszym lub Chłopskim (ok. 1525–1569), ze względu na to, że jeden z jego synów nosił to samo imię. Szkolił się u jednego z cechowych artystów, by w wieku dwudziestu pięciu lat stać się samodzielnym twórcą przyjętym do cechu malarzy w Antwerpii. Podróżował na Półwysep Apeniński i do Francji, ale jego życie było związane z miastami niderlandzkimi, najpierw Antwerpią, a później Brukselą. Nie ulegał wpływom włoskim. Stąd jego malarstwa nie można w pełni zakwalifikować ani do renesansu, ani do manieryzmu. Z tego powodu o twórczości Bruegla mówi się, że przypada na czas renesansu.

DLA DOCIEKLIWYCH

- Pieter Bruegel zdobył sławę już za życia, a zapotrzebowanie na jego obrazy było tak duże, że syn artysty, Pieter Młodszy, wykonywał liczne kopie dzieł ojca. Malarzami byli także: drugi syn artysty – Jan, zwany Starszym lub Aksamitnym, i wnuk, również Jan, zwany Młodszy. Za czasów synów malarza zmienił się zapis ortograficzny ich rodowego nazwiska, które zaczęto zapisywać jako Brueghel.
- Polski bard Jacek Kaczmarski, znany z piosenek zaangażowanych w problematykę społeczną i polityczną w czasach PRL-u, napisał wiele tekstów będących poetycką interpretacją znanych obrazów. Kilka z nich odnosi się do dzieł Bruegla lub do obrazów mu przypisywanych: *Tańca pod szubienicą*, *Walki karnawału z postem*, *Ślepców*, *Pejzażu z upadkiem Ikara* czy też *Zimy*. Każda z piosenek, nawiązując do wymowy obrazów, kryje jeszcze głębsze znaczenie, odnoszące się do terroru politycznego w polskiej rzeczywistości stanu wojennego.

Artysta malował głównie pejzaże ze sztafajem oraz sceny rodzajowe i alegoryczne. Interesowała go natura, którą przedstawiał w odmiennych odsłonach, np. w różnych porach roku. Człowieka traktował jako nieodłączną jej część, mając świadomość jego przywar i słabości. Obrazy Bruegla wypełniają liczne i drobne jak mrówki postacie, które pokazane są w scenach z życia codziennego: na weselach, w trakcie biesiad, zabaw i przy pracy. Obrazy te nie są jednak tylko ilustracją życia i procesów zachodzących w przyrodzie, ale mają też wymowę moralizatorską. Artysta, by przekazać wartości etyczne, operował skomplikowanym przekazem alegorycznym. Bruegel przyjaźnił się z humanistami niderlandzkimi i interesował ich myślą. Krytykował ludzkie wady i śmieszności w sobie właściwy sposób, który sprawiał, że było to malarstwo z pogranicza realizmu i groteski.

Jego najśłynniejsze obrazy powstały w latach 1552–1569, m.in. *Zabawy dziecięce* i *Walka karnawału z postem*. Obraz można czytać jako wizję egzystencji ludzkiej w obliczu dwóch postaw, które toczą swoistą psychomachię. Karnawał ma się kojarzyć z bezmyślną vegetacją, nastawioną jedynie na przyjemność, a post – z podszytą hipokryzją pogardą dla radości życia. Sposób przekazu jego obrazów niewątpliwie nawiązywał do stylu Hieronymusa Boscha. Bruegel ukazywał nie tylko życie codzienne, ale też tragizm i komizm ludzkiej egzystencji. Nawet sceny religijne prezentował we współczesnych mu realiach. Artysta przedstawiał rzeczywistość najczęściej z perspektywy lotu ptaka. W jego obrazach ludzkie sylwetki wyglądały jak kukielki w teatrze codzienności. Malarz często pozbawiał swoich bohaterów cech indywidualnych, gdyż nie to było najważniejsze w przekazie.



Pieter Bruegel
Walka karnawału z postem
Dzieło zostało namalowane w 1559 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 1,64 x 1,18 m. Jego główna scena rozgrywa się na rozjaśnionym świetle

placu miejskim otoczonym przez budynki – po lewej stronie stoi karczma, a po prawej – kościół. Kompozycję, z perspektywą z lotu ptaka, wypełniają liczne postacie wykonujące różne czynności. Na pierwszym planie

otyły mężczyzna siedzący na beczce jest uosobieniem karnawału z jego hucznymi zabawami, obżarstwem i opilstwem. Naprzeciwko niego wychudzona staruszka, która jedzie na wózku ciągniętym przez zakonnika i kobietę, uosabia post i życie ascetyczne. Podział obrazu na dwie części jest bardzo wymowny. Każda z personifikacji ma swój orszak. Po stronie karnawału widać przebierańców z licznymi atrybutami zabaw, a postacie wokół postu trzymają kołatki używane w kościołach w Wielki Piątek. W centrum obrazu widać błazna, który oprowadza przechodniów, oświetlając im drogę pochodnią, mimo że jest dzień. Stanowi on symbol fałszywych przewodników w życiu duchowym. Obraz znajduje się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.

W niektórych obrazach, np. w dziele *Chrystus niosący krzyż*, artysta ukazywał tytułową scenę na dalekim planie. W obrazie *Wesele chłopskie* malarz, przedstawiając ucztę weselną w stodole, pokazał zainteresowanie ludem i jego obyczajowością. Bruegel zawdzięczał temu drugi ze swoich przydomków – Chłopski.



Pieter Bruegel *Wesele chłopskie*

Artysta przedstawił ludzi przy stole w czasie posiłku. Bohaterowie piją piwo, oblizują poplamione jedzeniem palce, trzymają łyżki w ustach – jest to kadr z życia codziennego bez tendencji do idealizowania. W stodole panuje gwar – grają muzykanci, do środka cisną się coraz to nowi weselnicy. Trudno wyłowić w tłumie postaci pannę młodą, a pan młody w ogóle nie został wyróżniony, trwają więc ciągłe spory badaczy o jego tożsamość. Ukazanie głównych bohaterów sceny poza osią jej symetrii jest typowym zabiegiem malarstwa Bruegla. Uważa się, że artysta zawarł też w obrazie swój autoportret – to ubrany na czarno mężczyzna siedzący blisko prawej strony obrazu. Dzieło zostało namalowane farbami olejnymi na desce o wymiarach 1,63 x 1,14 m w 1566 roku. Znajduje się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.

Na innym obrazie – *Tańcu pod szubienicą* – Bruegel przedstawił rozległy krajobraz z łąką, wzgórzami, wijącą się rzeką i widoczną w oddali wioską. Sylwetki tańczących chłopów są znikome wobec **pejzażu** i stanowią jedynie **sztafaż**. Artysta na pierwszym planie wyeksponował szubienicę. Przedstawił ją w intrygujący sposób, zaprzeczający zasadom perspektywy linearnej, co sprawia, że wzrok widza koncentruje się na tym elemencie. Szubienice w czasach artysty kojarzyły się z hiszpańskimi rządami Habsburgów, a śmierć przez powieszenie była karą dla protestanckich kaznodziejów. Obraz jest więc aluzją do terroru, jaki wprowadził książę Alba – namiestnik Filipa II. Taniec pod szubienicą można

też odczytywać jako **alegorię** życia ludzkiego, które mija na błahych przyjemnościach w cieniu nieuświadomionego śmiertelnego zagrożenia.

Obrazami o charakterze moralizatorskim są też *Ślepy* i *Kraina lenistwa*. Pierwszy z nich to przestroga przed podążaniem za fałszywymi przywódcami religijnymi, drugi to ostrzeżenie przed grzechem nieumiarkowania. Malarz przedstawił na nim trzy postacie śpiące wokół drzewa, przy którym znajduje się stół z resztkami jedzenia. Jest wśród nich rycerz, uczonek i wieśniak. Obok nich ukazane są atrybuty identyfikujące postacie z różnych warstw społecznych – elementy zbroi, książka i cep do młócenia zboża.

W *Wieży Babel* artysta wykorzystał temat zaczerpnięty z Księgi Rodzaju. Wśród wielu interpretacji obrazu jest też taka, zgodnie z którą wieża jest **symbolem** Antwerpii. Miasto prężnie rozwijało się gospodarczo w XVI wieku, a w jego murach pojawiali się mówiący w różnych językach kupcy ze wszystkich stron świata. Byłby to więc wyraz lęku przed nowoczesnością.



Pieter Bruegel *Wieża Babel*

Obraz namalowany farbami olejnymi na desce o wymiarach 1,55 x 1,14 m powstał w 1563 roku. Inspiracją dla artysty była biblijna opowieść, zgodnie z którą pełni pychy ludzie postanowili się zjednoczyć i pokazać swą potęgę, budując ogromną wieżę bez błogosławieństwa ze strony Boga. Ten ukarał ich, mieszając im języki, przez co nie mogli się porozumieć i dokończyć dzieła. Badacze Biblii uważają, że nie chodzi w tej opowieści o wytłumaczenie przyczyn wielości języków, ale o motyw kary zesłanej na ludy, które wierzyły w moc swoich bóstw. Wieża przypomina kształtem rzymskie Koloseum, co może być wynikiem podróży artysty do Rzymu. Obraz znajduje się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.

W 1565 roku Bruegel stworzył cykl obrazów *Pory roku*, do którego należą m.in.: *Zima*, *Sianokosy* oraz *Powrót stada*. Badacze nie potwierdzili, jaka była ostateczna liczba obrazów z tej serii, ale zachowało się ich 5. W cyklu tym artysta nie tylko **realistycznie** przedstawił naturę, ale uwzględnił też rytm jej przemian. Ukazał ludzi zajmujących się właściwą dla każdej pory roku pracą. Pejzaże świadczą o wnikliwym studiowaniu przyrody, której człowiek jest tylko częścią i to nie najważniejszą.



Pieter Bruegel *Zima*

Obraz z 1565 roku został namalowany farbami olejnymi na desce o wymiarach 1,62 x 1,17 m. Należy do cyklu ilustrującego pory roku. Jego kolorystyka wskazuje na wnikliwą obserwację natury. Zimna tonacja bieli i bladego błękitu oraz ciemne, niemal czarne sylwetki bezlistnych drzew jednoznacznie kojarzą się z zimą. Kompozycja obrazu jest zbudowana na kilku liniach diagonalnych. Na pierwszym planie widoczni są myśliwi powracający z polowania, za którymi podążają psy. Po lewej widać grupę ludzi przy ogniu oczekujących na posiłek. W dali, na zamrzniętym stawie, pokazane są maleńkie sylwetki ślizgających się ludzi. Zabawy na lodzie mogą symbolizować kruchość i niepewność ludzkiego losu. Obraz znajduje się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.

Obraz *Pejzaż z upadkiem Ikarą*, którego autorstwo nie jest do końca potwierdzone (historycy sztuki uważają, że może to być jedna z kopii dzieła Pietera Bruegla z ok. 1557 roku), nawiązuje do mitu o Ikarze, ale przedstawia jego osobliwą interpretację. Artysta namalował rozległy **pejzaż**. Na pierwszym planie ukazał oracza, nieco niżej pasterza ze stadem

owiec i rybaka wylawiającego sieci. Na horyzoncie widać zbocza górskie, a w oddali port. Tytułowy bohater jest prawie niewidoczny, jakby jego dramat pozostał niezauważony przez nikogo (widać jedynie nogi wystające z wody i kilka piór ze skrzydeł). Wydaje się, że malarz nawiązał tu do dwóch flamandzkich przysłów: „Żaden oracz nie przerywa pracy z powodu śmierci człowieka” oraz „Śmierci nic nie powstrzyma”. Obraz jest więc metaforą ludzkiego życia z nieuchronnością jego końca. Prezentuje też światopogląd stoicki – tragedia jednostki nie burzy harmonii świata.

Przez kilkaset lat dzieła artysty były odczytywane powierzchownie i dosłownie, gdyż widziano w nich jedynie **sceny rodzajowe** o zabarwieniu satyrycznym, dopiero w wieku XIX – po kolejnych analizach – badacze odkryli ich bogaty przekaz intelektualny.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Pieter Bruegel *Taniec pod szubienicą*, obraz w Darmstadt Hessisches Museum (Niemcy)
2. Pieter Bruegel *Sianokosy*, obraz w Galerii Narodowej w Pradze
3. Pieter Bruegel *Żniwa*, obraz w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)
4. Pieter Bruegel *Powrót stada*, obraz w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu
5. Pieter Bruegel *Pochmurny dzień*, obraz w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu
6. Pieter Bruegel *Chrystus niosący krzyż*, obraz w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu
7. Pieter Bruegel *Ślepcy*, obraz w Muzeum Capodimonte w Neapolu (Włochy)
8. Pieter Bruegel *Kraina lenistwa*, obraz w Starej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
9. Pieter Bruegel (przypisywany) *Pejzaż z upadkiem Ikarą*, obraz w Królewskich Muzeach Sztuk Pięknych w Brukseli

El Greco

Domenicos Theotokopulos, znany jako **El Greco** (ok. 1541–1614), urodził się i wychował na Krecie, ale tworzył na terenie **Hiszpanii**. Jego obrazy należą do najważniejszych dzieł **manieryzmu**. Pierwsze doświadczenia artystyczne El Greca łączyły się z **malarstwem ikonowym** typowym dla sztuki greckiej XVI wieku. Uduchowienie jego prac, brak zainteresowania głębią i mistyczne pojmowanie roli **światła** wywodzą się więc z tradycji malarstwa bizantyńskiego.

Kreta należała wówczas do Republiki Weneckiej, więc na studia malarskie młody artysta udał się do miasta św. Marka. Nie wiadomo, w czyjej pracowni kontynuował naukę – Tycjana czy Tintoretta. Z warsztatów weneckich zaczerpnął wrażliwość na **kolor** i traktowanie go jako głównego **środka wyrazu artystycznego**. W tym okresie opanował także metody budowania **iluzji głębi** i umieszczanie w **tłach** obrazów elementów pejzażu.

W 1575 lub 1576 roku malarz przybył do Hiszpanii. Początkowo przebywał w **Madrycie**, bezskutecznie próbując zostać malarzem nadwornym **Filipa II**. Ostatecznie osiadł w **Toledo**, które pełniło funkcję duchowej stolicy Hiszpanii. Tworzył tam obrazy głównie o tematyce religijnej, które są świadectwem żarliwej wiary artysty. Do najważniejszych z nich należą: *Zwiastowanie*, *Pokłon pasterzy*, *Zesłanie Ducha Świętego*, *Niesienie krzyża*, *Obnażenie z szat* oraz *Pogrzeb hrabiego Orgaza*. Ten ostatni pokazuje pogrzeb, żyjącego w XIV wieku, hrabiego Gonzalo de Ruiza, który umierając, zapisał kościołowi św. Tomasza wypłacaną co roku rentę. Gdy po dwustu latach mieszkańcy jego dawnych włości odmówili dalszego płacenia, proboszcz wytoczył im proces, a za część odzyskanych pieniędzy zamówił obraz u El Greca.



El Greco Zwiastowanie

Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 67 x 91 cm w 1600 roku. Artysta ukazał scenę opisaną w Ewangelii św. Łukasza. Marię przedstawił przy kłęczniku w trakcie studiowania ksiąg biblijnych. Gabriel trzyma w dłoni białą lilie – symbol czystości Matki Boskiej. Między Marią a archaniołem na tle burzowych chmur unosi się biała gołębicą symbolizująca Ducha Świętego. Obraz, który świadczy o głębokiej wierze artysty, utrzymany jest w stylu typowym dla jego dojrzałej twórczości. Kompozycję cechuje dynamika oraz asymetria. Scena została ukazana w perspektywie żabiej, a uwaga widza ma być skupiona na pierwszym planie. Gama barw, chociaż szeroka, ograniczona jest do kilku tonów budujących rozległe plamy barwne. Postacie o wydłużonych proporcjach gestami i mimiką pokazują, że toczy się między nimi intensywny dialog. Wagę rozmowy dodatkowo podkreśla rozświetlająca scenę błyskawica. Dzieło znajduje się w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie.



1586–1588. Kompozycja dzieła jest dwustrefowa. W dolnej części przedstawiono pogrzeb hrabiego. Uczestniczą w nim mieszkańcy współczesnego artysty Toledo, między którymi El Greco umieścił także autoportret. Żałobnicy ubrani w surowe czarne stroje i białe kryzy sfcoczeni są ciasno, a ich głowy zgodnie z zasadą izokefalii tworzą niemal równą linię. Jednostajność konduktu pogrzebowego rozbijają postacie świętych – Szczepana i Augustyna – w złotych szatach liturgicznych. Zgodnie z legendą mieli oni zstąpić z nieba, by osobiście złożyć do grobu ciało hrabiego. Strefa górna – ukazująca niebo – przedstawiona jest znacznie dynamiczniej i w szerszej gamie barwnej. Na osi symetrii obrazu malarz ukazał Chrystusa, poniżej niego Marię i Jana Chrzciciela. Tworzą oni grupę Deesis, wypraszającą łaskę zbawienia dla hrabiego, którego duszę w postaci dziecka unosi ku niebu Archanioł Michał. Niebiosa wypełnione są tłumem świętych i patriarchów ze Starego Testamentu. Dzieło znajduje się w kościele Santo Tomé (św. Tomasza) w Toledo (Hiszpania).

El Greco Pogrzeb hrabiego Orgaza

Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,60 x 4,60 m w latach

Malarz tworzył również znakomite **portrety** oddające psychikę modeli oraz surowość hiszpańskich obyczajów, przejawiającą się w czarnych prostych strojach i białych kryzach, czyli plisowanych kołnierzach wokół szyi. El Greco jest także autorem widoków Toledo. Stanowią one jedne z najwcześniejszych realizacji **pejzażu** psychizowanego, który dobrze oddaje emocje artysty. Szczególnym dziełem w jego dorobku jest **Laokoön**. Tematyka **mitologiczna**, która pojawiła się w tym obrazie, nawiązuje nie tylko do historii kapłana trojańskiego znanej z *Eneidy* Wergiliusza, ale też do odnalezionej na początku XVI wieku rzeźby hellenistycznej, którą artysta mógł oglądać podczas pobytu w Rzymie.

Najbardziej charakterystycznymi cechami malarstwa El Greca są: znaczne wydłużenie postaci oraz przedstawianie scen na tle burzowego nieba. Artysta preferował **chłodne barwy**. Nawet te, które zwyczajowo uważane są za ciepłe, takie jak żółć lub czerwień, w obrazach tolekańskiego mistrza przyjmują zimne odcienie – cytrynowy i szkarłatny.

Zimne **światło** w obrazach malarza zaznaczone jest wyraźnymi **blikami**, rozłożonymi nie zawsze konsekwentnie i zdającymi się przeskakiwać nerwowo z przedmiotu na przedmiot. **Kompozycję** obrazów cechuje **dynamika** i częste spiętrzenia grup postaci na pierwszym planie. Malarz preferował ujęcia od dołu, w **perspektywie żabiej**. Na twarzach uduchowionych postaci, często przeżywających głębokie uniesienia mistyczne, malują się silne uczucia.



El Greco Laokoön

Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,73 x 1,38 m w latach 1610–1614. Laokoön i jeden z jego synów toczą dramatyczną i skazaną na klęskę walkę o życie, podczas gdy drugi syn jest już martwy. Obraz nie został ukończony – postacie stojące po prawej stronie nie są w pełni opracowane. Badacze najczęściej widzą w nich bogów beznamiętnie przyglądających się walce Laokoona z zesłanymi przez nich wężami. W tle obrazu zamiast antycznej Troi El Greco ukazał Toledo. Zabieg ten bywa rozmaicie interpretowany. Może odnosić się do legendy, według której miasto mieli założyć uciekinierzy z Troi. Może też podkreślać archetypiczność dramatu Laokoona – ci, którzy usiłują walczyć z bogami, aby sprzeciwić się przeznaczeniu, niezależnie od miejsca i czasu skazani są na klęskę. Dzieło znajduje się w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone).



W Muzeum Diecezjalnym w Siedlcach znajduje się *Ekstaza św. Franciszka*. Dzieło to stanowi jedno z najbardziej spektakularnych odkryć w polskiej historii sztuki. Dwie młode badaczki Izabella Galicka i Hanna Sygietyńska odnalazły je w 1964 roku, pokryte licznymi przemaalowaniami, na plebanii w Kosowie Lackim. W trakcie konserwacji odsłonięto sygnaturę greckiego artysty, która ostatecznie potwierdziła intuicję badaczek.



El Greco *Ekstaza św. Franciszka*

Obraz został namalowany ok. 1578 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 75 x 102 cm. Przedstawia św. Franciszka w momencie otrzymania stygmatów, czyli ran podobnych do Chrystusowych. Święty ukazany na tle burzowego nieba wpatruje się w światłość widoczną w prawym górnym rogu. Ta część obrazu uległa dużemu zniszczeniu, prawdopodobnie pierwotnie widniała tam postać Chrystusa, o czym świadczą inne zachowane wersje tego tematu autorstwa El Greca. Charakterystyczny dla artysty jest sposób malowania szklistych oczu o uniesionych źrenicach i wyraźnym refleksie światła zaznaczonym blikiem bieli. Nadają one postaci wyraz niezwykłego uduchowienia. Czaszka widoczna w dolnej części płótna wprowadza motyw vanitas. Dzieło znajduje się w Muzeum Diecezjalnym w Siedlcach.

DLA DOCIEKLIWYCH

W *Pogrzebie hrabiego Orgaza* El Greco szczegółowo namalował lśniąca zbroję hrabiego. Toledo było słynnym ośrodkiem płatnerstwa, czyli rzemiosła polegającego na wykonywaniu metalowych zbroi, tarcz, hełmów itp.

Innym ważnym malarzem tworzącym w XVI-wiecznej Hiszpanii był **Luis de Morales**. Zasłynął on przede wszystkim pełnymi liryzmu wizerunkami Madonn utrzymanymi w chłodnej **tonacji barwnej**. W typie urody malowanych kobiet i w miękkim **modelunku** badacze doszukują się wpływów malarstwa Leonarda da Vinci.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. El Greco *Pokłon pasterzy*, obraz w Muzeum Prado, Madryt
2. El Greco *Zestanie Ducha Świętego*, obraz w Muzeum Prado, Madryt
3. El Greco *Niesienie krzyża*, obraz w Muzeum Prado, Madryt
4. El Greco *Obnażenie z szat*, obraz w zakrystii katedry w Toledo (Hiszpania)
5. El Greco *Widok Toledo*, obraz w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)

Malarstwo na dworze w Pradze

Bardzo ważny międzynarodowy ośrodek artystyczny powstał w XVI wieku w Pradze na dworze **Rudolfa II** z dynastii Habsburgów, który przeniósł do tego miasta stolicę cesarstwa. Cesarz fascynował się nie tylko sztuką, ale także astronomią, alchemią, botaniką i zoologią. Zadaniem artystów sprowadzanych z **Włoch, Niderlandów i krajów niemieckich** było nie tylko malowanie **portretów, scen mitologicznych i religijnych**, lecz również dokumentowanie królewskiej kolekcji rzadkich okazów fauny i flory.

W tym celu na dwór cesarski przybył z Mediolanu **Giuseppe Arcimboldo**. Zasłynął on tworzeniem wizerunków zbudowanych z owoców, warzyw, kwiatów, zwierząt i przedmiotów. Konwencja zaskakującego i żartobliwego **portretu** wpisywała się znakomicie w gusta czasów **manieryzmu**. Arcimboldo stworzył cykl **alegorycznych portretów** ukazujących żywioły i cztery pory roku. Te ostatnie były przedstawione przez postacie w różnym wieku: wiosna to chłopiec, lato – młody mężczyzna, jesień – człowiek dojrzały, a zima – starzec. Jego najsłynniejszym dziełem jest wizerunek **Rudolfa II jako Wertumnusa**, rzymskiego boga vegetacji i płonów. Obraz ten służył nie tylko rozrywce, ale pełnił też funkcję propagandową, pokazując, że czasy rządów cesarza to okres dobrobytu.



Giuseppe Arcimboldo *Lato*

Obraz namalowany farbami olejnymi na desce o wymiarach 51 x 67 cm jest przykładem wyrafinowanego manieryzmu. Kaftan lata zbudowany jest z kłosów zbóż, a jego głowa z warzyw, zbóż i owoców. Na kołnierzu i rękawie zapisana jest sygnatura malarza i rok powstania obrazu – 1563. Dzieło zostało namalowane dla cesarza Maksymiliana II. Dziesięć lat później artysta stworzył jego drugą wersję o nieco większych rozmiarach, która obecnie znajduje się w Luwrze w Paryżu. Pierwsza jest natomiast w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.

Giuseppe Arcimboldo *Rudolf II jako Wertumnus*

Obraz został namalowany farbami olejnymi na desce o wymiarach 58 x 71 cm. Powstał w 1590 roku, kiedy Arcimboldo wrócił z Pragi do Mediolanu. Wizerunek cesarza, mimo że zbudowany z owoców, warzyw, kwiatów i zbóż, zawiera charakterystyczne cechy znane z realistycznych portretów monarchy, np. wydatną szczękę i worki pod oczami. Władca jawi się tu jako pan świata i czasu – rośliny budujące jego portret pochodzą zarówno z różnych stron świata, jak i pór roku. Dzieło znajduje się w zamku Skokloster koło Sztokholmu.



Innymi malarzami, którzy działali na dworze **Rudolfa II**, byli sprowadzeni z **Niderlandów** **Roelandt Savery** oraz **Bartholomeus Spranger**. Ten pierwszy tworzył **pejzaże** wzbogacone licznymi motywami animalistycznymi. Drugi był autorem **scen mitologicznych** i **alegorycznych** charakteryzujących się **asymetrią**, erotyką i wyrafinowaną elegancją.

W zbiorach **Muzeum Narodowego** w **Warszawie** znajduje się **Krajobraz z arką Noego** Roelandta Savery'ego. Natomiast w Muzeum Narodowym we Wrocławiu **Chrzest Chrystusa** Bartholomeusa Sprangera.



Cechy malarstwa renesansu i manieryzmu w innych krajach Europy:

- zróżnicowane źródła inspiracji: czerpane ze sztuki włoskiej, niderlandzkiej XV wieku, łączenie tych wpływów z tradycjami lokalnymi i elementami gotyku,
- eksponowanie lokalnego pejzażu,
- rozwój indywidualności artystycznych: Albrechta Dürera, Pietera Bruegla i El Greca.

Wybrane techniki stosowane w malarstwie renesansu i manieryzmu w innych krajach Europy:

- olej na desce, ■ olej na płótnie, ■ akwarela na papierze.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Roelandt Savery *Krajobraz z arką Noego*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
3. Bartholomeus Spranger *Chrzest Chrystusa*, obraz w Muzeum Narodowym we Wrocławiu
3. Bartholomeus Spranger *Wenus i Adonis*, obraz w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień cechy malarstwa Albrechta Dürera.
2. Znajdź reprodukcję *Święta Różańcowego* i na przykładzie tego dzieła odpowiedz, w jaki sposób pobyt we Włoszech wpłynął na styl Albrechta Dürera.
3. Porównaj autoportrety Albrechta Dürera. Jakie dostrzegasz różnice między nimi?
4. Powiedz, dla jakiego władcy tworzył Hans Holbein Młodszy.
5. Wymień cechy malarstwa Hansa Holbeina Młodszeo.
6. Omów symbolikę portretu *Ambasadorowie* Hansa Holbeina Młodszeo.
7. Wymień przedstawicieli szkoły naddunajskiej i wskaż cechy charakteryzujące ich malarstwo.
8. Znajdź reprodukcje obrazów ukazujących Adama i Ewę Albrechta Dürera i Lucasa Cranacha Starszego. Wskaż podobieństwa i różnice między tymi dziełami.
9. Powiedz, w jaki sposób Albrecht Altdorfer odniósł się w *Bitwie Aleksandra Wielkiego z Persami pod Issos* do aktualnej sytuacji politycznej.
10. Scharakteryzuj pierwszą szkołę Fontainebleau.
11. Wymień malarzy niderlandzkich XVI wieku i wskaż, w jakich gatunkach się specjalizowali.
12. Powiedz, czym był pejzaż kosmiczny i którzy malarze XVI wieku ukazywali go w swoich dziełach.
13. Scharakteryzuj krótko wymowę obrazu Pietera Bruegla Starszego *Walka karnawału z postem*.
14. Wymień cechy malarstwa El Greca.
15. Powiedz, w jaki sposób na twórczość El Greca wpłynęło to, że pochodził z Krety i kształcił się w Wenecji.
16. Wymień malarzy działających na dworze Rudolfa II w Pradze.
17. Powiedz, jakimi metodami i w jakim celu Giuseppe Arcimboldo wykreował wizerunek władcy w portrecie *Rudolf II jako Wertumnus*.

6. GRAFIKA

W **XVI wieku**, dzięki rozwojowi **drukarstwa**, coraz więcej artystów zajmowało się **grafiką**. Z drukarni i warsztatów złotniczych pozyskano technologie, które wpłynęły na rozwój różnych typów **drzeworytu**. Najpopularniejszy był **drzeworyt langowy**. Wykorzystywano do niego **deskę** ciętą wzdłuż pnia miękkiego drzewa, w której wycinano dłutami **kontury** przedstawięń. Metoda ta nie pozwalała jednak na wprowadzenie do drzeworytu **światłocienia**. Początkowo próbowano go osiągnąć za pomocą **szrafowania**, czyli wykonywania wielu cienkich nacięć, które z daleka dawały wrażenie **tonu** pośredniego. Stosowano też **drzeworyt światłocieniowy**, którego **odbitki** uzyskiwano z dwóch różnych **matryc**. Pierwsza z nich dawała zarys konturu **rysunku**, a druga наносiła partie rozświetlone jasną **farbą**. Wykorzystywanie do takich drzeworytów barwionego **papieru** pozwalało na uzyskanie dodatkowego efektu kolorystycznego. W Niemczech i w Niderlandach stosowano także **drzeworyt groszkowy**, w którym zamiast dłuta wykorzystywano **puncę**, czyli narzędzia w formie stalowego pręta o różnie ukształtowanym zakończeniu. **Puncowanie** dawało efekt punktowy.

Drzeworyt nie jest techniką, która dawałaby duże możliwości powielania, dlatego poszukiwano trwalszych rozwiązań. Należał do nich **miedzioryt** – technika **druku wkłęsłego**. Na wypolerowanej miedzianej płycie żłobiono stalowym rylcem rysunek. Farba, którą zatrzymywały wyżłobione partie, odciskała się na papierze. Podejmowano też pierwsze próby w zakresie techniki **akwaforty**. W **XVI wieku** była też znana technika **suchej igły** – odmiana miedziorytu, w której na miedzianej płycie ryto rysunek ostrą stalową igłą pozostawiającą po bokach wiórki, które – podobnie jak rowki – zatrzymywały farbę. Dzięki temu uzyskiwano efekt miękkiej, bardziej szkicowej linii.

W **XVI wieku** w **krajach niemieckich**, **Niderlandach** i we **Francji** funkcjonowało wiele znanych w Europie warsztatów drukarskich. Grafice, która ze wszystkich dyscyplin artystycznych była najpowszechniejsza (jej egzemplarze, a także matryce wędrowały po Europie), przypisywano funkcję dydaktyczną, informacyjną i użytkową. Status artystów, którzy uprawiali tę dyscyplinę, był różny w poszczególnych krajach. Początkowo grafikę lokowano na pograniczu rzemiosła i sztuki, ze względu na fakt, że powielane **ilustracje** były istotnym źródłem wiedzy o świecie, ale niekoniecznie miały charakter autorskiej **grafiki artystycznej**. Powszechnie wykorzystywano je w różnych formach publikacji, takich jak: kalendarze, obrazki dewocyjne, książki. Popularyzowały też **wzorce ikonograficzne** i prezentowały zbiory sztuki.

W połowie XVI wieku nastąpił podział na **grafikę użytkową (reprodukcyjną)**, w której zawodowy rytownik przenosił obraz artysty na klocek lub metalową matrycę, oraz na **grafikę autorską**, którą zajmowali się najwybitniejsi twórcy. W praktyce, oznaczało to, że ten sam artysta był autorem **kompozycji** i wykonawcą płyty służącej do tworzenia odbitek.

Najwybitniejsze dzieła grafiki autorskiej powstawały w Niemczech, gdzie zajmowali się nią m.in. **Albrecht Dürer** i **Albrecht Altdorfer**.

Dürer, który uprawiał grafikę równolegle z malarstwem, miał szczególny wkład w rozwój drzeworytnictwa i miedziorytnictwa. Osiągnął wyjątkową maestrię w precyzyjnym oddawaniu szczegółów i posługiwaniu się narzędziami rytowniczymi. U schyłku XV wieku wydał ilustrowaną, dwujęzyczną księgę (po niemiecku i łacinie) z czternastoma **rycinami** przedstawiającymi sceny z Apokalipsy. Ich duży format, 30 x 40 cm, wzbudził powszechne zdumienie i dał twórcy europejską sławę, ponieważ dotychczasowe drzeworyty miały niewielkie rozmiary. Przedmiotem naśladowania stały się też efekty **światłocieniowe** uzyskane przez Dürera za pomocą **szrafowania**.



Albrecht Dürer
Czterej jeźdźcy Apokalipsy
 Drzeworyt należący do cyklu *Apokalipsa* był wyrazem niepokojów społecznych, jakie wówczas ogarnęły Europę. Artysta nawiązał w nim do Apokalipsy św. Jana. Czterej jeźdźcy pędzą przed siebie, nie zważając na tratowane pod kopytami ich koni ciała ludzi różnej płci i stanów społecznych. Jeździec z widłami jest alegorią Śmierci, ten z wagą symbolizuje Głód (waga miała służyć do odmierzania porcji pożywienia), jeździec trzymający miecz to Wojna. Ostatnią postacią według niektórych interpretacji jest Mór, czyli zaraza. Na głowie ma koronę, a w ręce trzyma łuk, którego strzały ostatecznie osiągną każdego. W Apokalipsie św. Jana ważne są też symboliczne barwy koni: biała, czarna, czerwona i trupio błada. Tutaj kolorystyka została oddana jedynie za pomocą gradacji walorowej. Grafika o wymiarach 28 x 39 cm powstała w 1498 roku.

Artysta kilkakrotnie podejmował tematy pasyjne, tworząc dwa cykle: *Dużą Pasję*, składającą się z siedmiu rycin drzeworytniczych, oraz *Małą Pasję*, obejmującą 37 drzeworytów. Eksperymentował też z kolorem podłoża, na którym wykonywał odbitki, dzięki czemu powstał cykl ilustracji pasyjnych nazywanych *Zieloną Pasją*. Twórca zilustrował także sceny z życia Marii, które cechowało mistrzowskie oddanie **iluzji przestrzeni** oraz kameralny, poetycki nastrój.

Dürer dokonał ważnych odkryć technologicznych i artystycznych także w dziedzinie **miedziorytu**. Dotyczyły one subtelności cięcia, budowania plastyczności form, sugerowania przestrzeni i oddawania **faktury** materii. Do jego najwybitniejszych dokonań w tym zakresie należą tzw. sztychy mistrzowskie o skomplikowanej **symbolice**: *Rycerz, śmierć i diabeł*, *Melancholia I* oraz *Święty Hieronim w pracowni*. Bywają one interpretowane jako obraz trzech postaw życiowych: aktywnej, kontemplacyjnej i poświęconej tworzeniu sztuki.

Wkład Dürera w rozwój drzewo- i miedziorytnictwa jest niepodważalny. Z jego dorobku czerpali wybitni artyści XVII wieku, m.in. **Rembrandt Harmensz van Rijn**.

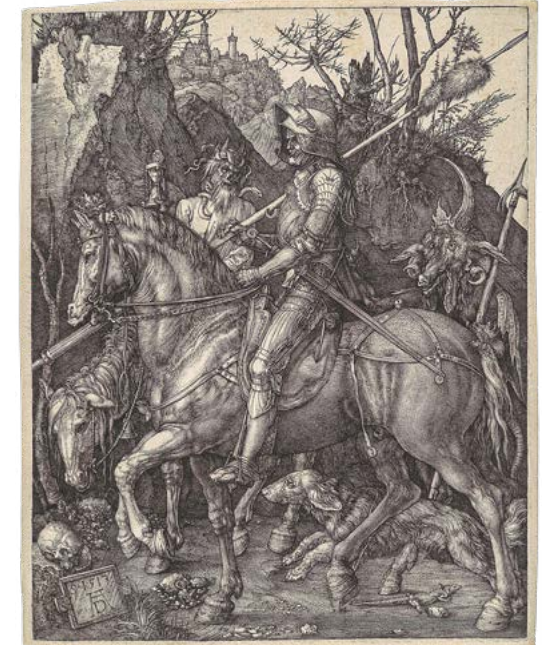
W krajach niemieckich grafiką zajmował się też **Albrecht Altdorfer**, który znany był z tego, że eksperymentował z **białorytem**, drukując białą **farbą** na ciemnym **papierze**.

Albrecht Dürer *Rycerz, śmierć i diabeł*

Miedzioryt ukazuje chrześcijański ideał aktywnego życia (łac. *vita activa*). Bohater dzieła, przedstawiony jako mężczyzna w podeszłym wieku, to rycerz chrześcijański (łac. *miles christianus*) podobny do tego, którego w swym traktacie opisał Erazm z Rotterdamu. Niewzruszenie wypełnia on swoją misję, podążając stromą ścieżką ku zamczysku symbolizującemu Jerozolimę Niebiańską. Towarzyszy mu personifikacja Śmierci ukazana z klepsydrą. Tuż za nim przedstawiony jest diabeł jako hybrydalny stwór. Czyha on na duszę wojownika, którą zdobędzie, jeśli ten zawróci z prawej drogi. Rycerz może być metaforą nieustannej walki człowieka z siłami zła. Jego wierność symbolizuje biegnący za nim pies. Z kolei w przeciwnym kierunku, ku szatanowi, podąża salamandra, która jako zwierzę tradycyjnie łączone z żywiołem ognia, kojarzyła się z potępieniem. Grafika o wymiarach 19 x 25 cm powstała w 1513 roku.

Albrecht Dürer *Melancholia I*

Grafika o wymiarach 19 x 25 cm jest duchowym autoportretem samego artysty, który wśród licznych symboli oczekuje na moment natchnienia, by stworzyć arcydzieło. Przedstawia ona skrzydatego geniusza – twórcę, który siedzi pogrążony w zamyśleniu wśród rozrzuconych narzędzi. Wśród znaczących atrybutów towarzyszących przedstawieniu zauważyć można klepsydrę – symbol przemijania – oraz kwadrat magiczny ukazany na ścianie za postacią. Sumy liczb w każdej jego kolumnie i wierszu są takie same. Cztery środkowe cyfry dolnego wiersza składają się na datę powstania dzieła (1514). W rycinie tej artysta – odwołując się do mitologii (tytułowa *Melancholia* była córką Saturna), teorii czterech temperamentów, a także do astrologii – pokazuje rozległość swoich humanistycznych zainteresowań. Przedstawił tu bowiem astralny konflikt wpływów zsyłającego bierność i melancholię Saturna (jego atrybuty to kompas, waga, klepsydra i kometa) oraz obdarzającego ludzi siłą i wolą działania Jowisza (do tego boga odnoszą się magiczny kwadrat, pies i wieniec na głowie *Melancholii*). Według ówczesnych wierzeń sam Dürer miał urodzić się pod znakiem Saturna. Z tego powodu destrukcyjne działanie tego boga należało zrównoważyć atrybutami Jowisza, by *melancholia* – zamiast prowadzić do apatii – dawała artyście siłę zdolną tworzyć arcydzieła. Dürer skomplikował



dodatkowo wymowę grafiki, włączając w nią symbole alchemiczne, m.in. drabinę o siedmiu szczeblach i kociętek na ogniu. Celem poszukiwań alchemików był zmieniający każdą materię w złoto kamień filozoficzny oraz eliksir nieśmiertelności. Tym właśnie, według Dürera, miało być arcydzieło – zapewniać twórcy dostatek i wieczną sławę.

Wybrane techniki stosowane w grafice renesansu i manieryzmu w innych krajach Europy:

- drzeworyt, • miedzioryt, • akwaforta.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Albrecht Dürer *Adam i Ewa* (ilustracja w 1. tomie podręcznika)
2. Albrecht Dürer *Święty Hieronim w pracowni*



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najważniejszych grafików renesansu.
2. Powiedz, jakimi technikami graficznymi posługiwał się Albrecht Dürer.
3. Znajdź w 1. tomie podręcznika grafikę Albrechta Dürera ukazującą Adama i Ewę. Omów graficzne sposoby ukazania głębi w tym dziele.



WYPOWIEDZ SIĘ

1. Dokonaj analizy porównawczej obrazów Fra Angelica i El Greca pt. *Zwiastowanie*. Jakie dostrzegasz różnice w ujęciu tematu i w zastosowanych środkach artystycznych?
2. Analizując trzy dzieła malarskie lub rzeźbiarskie powstałe w różnych środowiskach artystycznych, określ, w jaki sposób w XVI wieku ukazywano ciało ludzkie.
3. Na przykładzie analizy trzech wybranych dzieł z różnych dziedzin wskaż, w jaki sposób idee włoskiego renesansu i manieryzmu wpływały na sztukę innych krajów Europy.

SZTUKA RENESANSU I MANIERYZMU W POLSCE

XVI w.

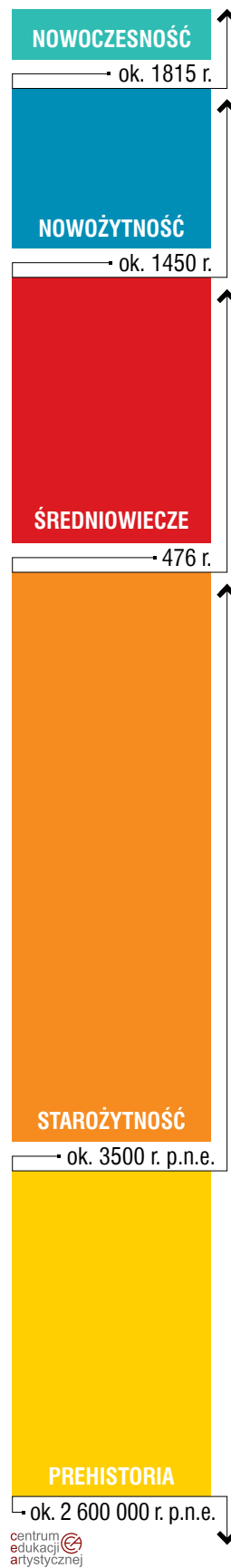
lata trzydzieste XVII w.

- 1507 r. koronacja Zygmunta I Starego na króla Polski
- 1518 r. ślub Zygmunta I Starego z Boną Sforzą
- 1525 r. hołd pruski
- 1530 r. koronacja Zygmunta II Augusta (do śmierci ojca jest koregentem)
- 1548 r. śmierć Zygmunta I Starego – Zygmunt II August rozpoczyna samodzielne panowanie
- 1569 r. unia lubelska
- 1572 r. śmierć Zygmunta II Augusta, ostatniego męskiego przedstawiciela dynastii Jagiellonów
- 1575 r. koronacja Anny Jagiellonki
- 1576 r. ślub Anny Jagiellonki ze Stefanem Batorem i jego koronacja na króla Polski
- 1587–1632 panowanie Zygmunta III Wazy

1. TŁO HISTORYCZNE PRZEMIAN W SZTUCE

Okres **renesansu** w Polsce przypada na panowanie **Zygmunta I Starego**, **Zygmunta II Augusta**, a także **Anny Jagiellonki** i **Stefana Batorego**. Do Polski docierały też tendencje **manierystyczne**, które znalazły podatny grunt w kulturze **sarmackiej**. Cechy renesansu i manieryzmu przeplatały się, tworząc całość, dlatego ich wyodrębnienie w konkretnym dziele bywa bardzo trudne. Wpływy manieryzmu pojawiały się jeszcze w latach trzydziestych XVII wieku, w czasach panowania królów elekcyjnych z dynastii Wazów: **Zygmunta III Wazy**, a nawet w pierwszych latach panowania **Władysława IV**. Dotyczyło to zwłaszcza północy kraju, która była pod silnym wpływem sztuki **niderlandzkiej**.

Zygmunt I prowadził pokojową politykę, podpisał rozejm z Moskwą, zawarł układy z Habsburgami oraz z imperium osmańskim. Za jego panowania ostatecznie zostało zlikwidowane państwo krzyżackie, w miejsce którego utworzono Prusy Książęce. Władzę sprawował tam, jako władca świecki, ostatni mistrz zakonu – Albrecht Hohenzollern. W 1525 roku złożył on hołd lenny Zygmuntovi I.



Ostatni królowie z dynastii Jagiellonów przyczynili się do zachowania pokoju religijnego. Czas ich panowania wiązał się też z przemianami ustroju. Decydującą rolę zaczęła odgrywać szlachta, której nadawano przywileje królewskie. Wprowadzono wówczas język polski jako urzędowy, a rozwój **Akademii Krakowskiej** i literatury sprawiły, że XVI wiek nazywany jest **złotym wiekiem** kultury polskiej.

W okresie samodzielnych rządów Zygmunt II borykał się z wewnętrznymi problemami. Dotyczyło to zwłaszcza konfliktu z częścią szlachty. W 1569 roku król doprowadził w Lublinie do unii z Litwą i rozpoczął się okres Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Do Korony dołączył Ukrainę, Wołyń i Podlasie. Jego trzy małżeństwa były bezdzietne, a śmierć władcy w 1572 roku rozpoczęła trzyletni okres pierwszego bezkrólewia. Zakończył go wybór na króla siostry Zygmunta II – Anny Jagiellonki, która sprawowała władzę wraz z mężem – Stefanem Batorym, księciem Siedmiogrodu.



Jagiellonowie

W kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się zbiór dziesięciu miniatur – każda o wymiarach 17,50 x 19,50 cm – namalowanych farbami olejnymi na blasze. Powstały one po 1553 roku, najprawdopodobniej z fundacji Zygmunta II Augusta, i przedstawiają członków rodziny Jagiellonów. Zygmunt I Stary już wówczas nie żył, jego wizerunek został więc odtworzony na podstawie istniejących źródeł ikonograficznych. Portrety przedstawiają kolejno (począwszy od górnego rzędu): Zygmunta I, jego małżonkę Bonę, Zygmunta II, jego trzy żony: Elżbietę Habsburżankę, Barbarę Radziwiłłównę i Katarzynę Habsburżankę, oraz cztery córki Zygmunta Starego – Izabelę, Katarzynę, Zofię i Annę. Monarchowie przedstawieni są na jednolitym tle, a ich wizerunki są schematyczne i uproszczone.

Do **Krakowa** renesans o cechach **włoskich** dotarł za panowania Zygmunta I. Wybitnymi **mecenasami** sztuki byli: król, jego żona **Bona Sforza** oraz ich dzieci: Zygmunt II i Anna Jagiellonka, a także możnowładcy, m.in. **Jan Zamoyski** i **Jan Łaski**. Polska w XVI stuleciu była państwem zjednoczonym i silnym gospodarczo. Najważniejszą grupą społeczną była szlachta, natomiast mieszczaństwo miało słabszą pozycję niż w innych częściach Europy.

W okresie złotego wieku wysoki poziom osiągnęło szkolnictwo średnie i wyższe. Nadal dobrze rozwijała się Akademia Krakowska, a kanclerz Jan Zamoyski utworzył **Akademię w Zamościu**. Wzrosła liczba szkół parafialnych, a u schyłku renesansu **jezuici** zakładali liczne szkoły, które nazywano kolegiami. Podobnie jak w innych krajach Europy, rozwijało się

drukarstwo, którego głównym ośrodkiem był stołeczny Kraków. Wydawano utwory Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego.

W Polsce nie toczono wówczas wojen religijnych, a religie **protestanckie** znajdowały wielu wyznawców. Luteranizm był popularny wśród mieszczaństwa, zwłaszcza na Pomorzu. Wśród szlachty dominował **katolicyzm**, ale jej część wybierała kalwinizm. Najbardziej radykalnym i prześladowanym wyznaniem byli bracia polscy, czyli arianie.

W Rzeczypospolitej Obojga Narodów, państwie wielu kultur i religii, sztukę tworzone przede wszystkim na potrzeby szybko bogacącej się szlachty.

Umowną datą końca renesansu i manieryzmu w Polsce jest rok 1640.

SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, za panowania jakiej dynastii pojawił się w Polsce renesans. Wymień jej przedstawicieli, którzy zasłynęli jako mecenasi sztuki w XVI wieku.
2. Wymień możnowładców, którzy sprawowali mecenat w Polsce w czasach renesansu.
3. Scharakteryzuj czynniki, które sprzyjały rozwojowi sztuki w Polsce w XVI i na początku XVII wieku. Czy – Twoim zdaniem – słusznie okres ten nazywany jest złotym wiekiem?

2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Król znakomity i w tym także przewyższając sławę swoich poprzedników, zamek zaczął przyozdabiać nowymi budynkami [...], z dziwną i sobie właściwą czyniąc to przemyślnością, tak że nie wiadomo, co trzeba więcej podziwiać, czy królewską wspaniałość budowniczego, czy architektoniczny i artystyczny zamysł króla”.

Jost Ludwik Decjusz

„Nadobną krakowianie sztukę wyprawili
Na owych Sukiennicach, co w rynku sprawili
Bo na nich wkolo wszędy zmalowali”.

Mikołaj Rej *Zwierzyniec*

„Kiedy Apelles boskie wydawał utwory,
Jakież na obraz jego składały się wzory,
Czy te, które się wdziękiem natury rumienia,
Czyli, których jagody maściami się mienia?”

„Mamże wspominać murem obwiedzone grody,
I tylu sztuk nadobnych czarujące płody?
Starożytne szczytki i złote świątynie,
I mury tylowieczne płaczące w ruinie?”

Jan Kochanowski *Elegie* (5, 7)

Chociaż piśmiennictwo o sztuce, w formie popularnych w **renesansie** traktatów pisanych przez artystów w Polsce, się nie pojawiło, to jednak wybitni ludzie kultury, a zwłaszcza pisarze, interesowali się sztuką. W ich dziełach, obok przekazu głównego, pojawiały się komentarze świadczące o zainteresowaniu **antykiem**, a przede wszystkim **włoską** sztuką renesansową. W utworach **Jana Kochanowskiego**, który studiował we Włoszech, przywoływane są postacie z dzieł Rafaela. Jego matka z Urszulką w ramionach

przypomina mu Matkę Boską z obrazu *Madonna Sykstyńska*, a Dorota w *Sobótce* przywodzi na myśl Fornarinę – damę z portretu Rafaela. Świadczy to o recepcji sztuki renesansowej w Polsce oraz ujawnia poglądy **estetyczne** autorów. Sztuka miała być przede wszystkim **klasyczna** i odwołująca się do ideałów antycznych. Pisarze komentowali też dzieła sztuk plastycznych i architektury, które powstawały w Polsce, i uważali, że swobodna interpretacja wzorców płynących z innych krajów jest zjawiskiem pożądanym. Dzieła renesansowych twórców włoskich kształtowały gust i stanowiły istotny punkt odniesienia. Na wprowadzenie do Polski stylu renesansowego reagowali też dworzanie. **Jost Ludwik Decjusz**, pochodzący z Alzacji krakowski dyplomata i sekretarz **Zygmunta I Starego**, zachwycał się wspaniałością przebudowy **Wawelu**.

Chociaż renesans pojawił się w Polsce przed przybyciem **Bony Sforzy do Krakowa**, to historycy i historycy sztuki podkreślają zasługi włoskiej księżniczki dla jego rozwoju. Bona odebrała w młodości staranne wykształcenie **humanistyczne** i była jedną z najlepiej wyedukowanych księżniczek Europy. Czytała dzieła Wergiliusza, Cyncerona, a także pisma Ojców Kościoła. Jej wiedza obejmowała historię, teologię i prawo. Poznała życie dworskie w Mediolanie i Bari, gdzie bywało wielu wybitnych twórców renesansu. Matka Bony, Izabela, w młodości uchodziła za wyrocznię w sprawach mody, a swoje zamiłowania przekazała córce. W naukowych opracowaniach na temat małżonki Zygmunta I powtarza się sąd o jej wyrafinowanym guście, **mecenacie** i realizowanych zamówieniach, świadczących o potrzebie otaczania się pięknymi przedmiotami, których królowa była kolekcjonerką. W wyprawie ślubnej Bona otrzymała ogromną liczbę strojów i tkanin, co niewątpliwie przyczyniło się do zainteresowania w Polsce modą włoską. Chęć zdobycia silnej pozycji politycznej nie przysporzyła jej dobrej sławy, ale nawet nieprzychylnie ustosunkowani historycy oraz pisarze podkreślali, że jej przyjazd zmienił obyczaje na dworze. W czasie swojego pobytu w Polsce królowa przyczyniła się do istotnych przemian artystycznych.

Swoje zainteresowania artystyczne przeniosła na dzieci, a zwłaszcza na **Zygmunta II Augusta**, który zgromadził ogromną kolekcję wawelskich **gobelinów (tapiserii)**, zwanych w Polsce **arrasami**, i **Annę Jagiellonkę**, sprawującą mecenat nad takimi artystami, jak Marcin Kober i Santi Gucci. Zainteresowanie renesansem ważne było także dla mecenasów sztuki spoza dworu królewskiego. Humanista prymas **Jan Łaski** zgromadził na swoim dworze uczonych i artystów. Korespondował nawet z **Erasmem z Rotterdamu**. Artystów włoskich zatrudniał też **Jan Zamojski**.



Królowa Bona, drzeworyt

Dzieło Josta Ludwika Decjusza *De vetustatibus Polonorum* (łac. *O starożytności Polaków*) wydane w 1521 roku opisuje dzieje Jagiellonów w czasach panowania Zygmunta I Starego i Zygmunta II Augusta. Drzeworyt przedstawia młodą, sfińczącą z urody i dobrego smaku królową. Powstał on zaledwie kilka lat po jej ślubie. Suknia i nakrycie głowy królowej są bardzo bogate i ukształtowane zgodnie z ówczesnymi tendencjami panującymi w modzie.

SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień polskich pisarzy renesansu, w których dziełach znaleźć można refleksje dotyczące sztuki.
2. Omów wpływ królowej Bony na rozwój kultury renesansowej w Polsce.



Sukiennice w Krakowie

W latach 1556–1559, po zniszczeniach wywołanych pożarem, przebudowano w Krakowie średniowieczną halę targową – Sukiennice, nadając jej nową, renesansową formę. Gotycki układ bazyliki wzbogacono wspartymi na kolumnach podcieniami i schodami. Budynek został podwyższony, dach obwiedziono biegnącą wokół hali attyką grzebieniową – pierwszą tak charakterystyczną dla renesansu polskiego. Projektantem schodów umieszczonych przy krótszych bokach był Giovanni Maria Padovano. Jemu też przypisuje się całe zwieńczenie budynku.

3. ARCHITEKTURA

Architekci sprowadzeni do Polski jeszcze w czasie panowania **Aleksandra Jagiellończyka**, brata Zygmunta I Starego, dążyli do nadania swoim dziełom **harmonii** oraz **symetrii**, która była uzyskiwana przez zrównoważenie linii pionowych i poziomych. Stosowali też powtarzającą się formę **łuku pełnego**. W przebudowywanych i budowanych **zmkach** oraz **architekturze** miejskiej – **ratuszach**, halach lub **kamienicach** – występowały cechy, które w sposób bardziej lub mniej swobodny nawiązywały do **włoskich** wzorców. **Architektura sakralna** przybierała przede wszystkim formy **kaplic** dobudowywanych do istniejących **kościółów**. W budowłach inspirowanych **renesansem** były to kaplice na **planie centralnym kwadratu**, natomiast **manierystyczne** miały też inne formy, np. **prostokąta** lub **owalu**. Kaplice były zwykle kryte **kopułą**, często zwieńczoną **latarnią**. Budowano mniej kościołów, gdyż te, które powstały w **stylu gotyckim**, nadal spełniały swoją funkcję. Jeżeli tworzone były nowe, to długo jeszcze nawiązywały do form **średniowiecznych**, co było widoczne np. w podpierających mury **przyporach**.

W zmkach lub ratuszach podziały na kondygnacje były akcentowane w różny sposób. Do istniejącej zabudowy dobudowywano **krużganki** lub tworzone **loggie**, które – lokowane na poziomie przyziemia – w Polsce zwane są **podcieniami**. W przeciwieństwie do krużganków nie są one dostawiane do ściany, lecz równe z licem muru. **Sklepiano** je najczęściej **krzyżowo**.

Jednym z najbardziej charakterystycznych dla renesansu i manieryzmu elementów architektury była **attyka**, czyli górny fragment **elewacji** budynku w postaci ażurowej ścianki zbudowanej nad **gzymsem** wieńczącym budowlę. Attyki pełniły funkcję dekoracyjną, ale też osłaniały dach i zabezpieczały sąsiadujące budynki lub skrzydła większych budowli przed rozprzestrzenieniem się ognia w czasie pożaru. W **drugiej połowie XVI wieku** w Polsce stosowano attyki w zamkach, ratuszach i innych budowlach użyteczności publicznej oraz w kamienicach. Znano je już w wiekach wcześniejszych, ale w tym czasie przybrały one charakterystyczny kształt, który ugruntował się w tradycji, nazywany **attyką grzebieniową**. Pod wpływem manieryzmu polskie attyki zaczęły mieć bardzo rozbudowane formy, często dominujące w elewacji.

Zmiany pojawiły się także w układzie wnętrza. Jedną z cech charakterystycznych renesansu w Polsce była **jednotraktowość**, czyli taki układ, w którym pomieszczenia zajmują całą szerokość budynku od jednej ściany nośnej do drugiej. Wnętrza stały się jasne i przestronne oraz lepiej doświetlone. Kryto je **sklepieniami kolebkowymi** i **krzyżowymi** lub **drewnianymi stropami**, a w pomieszczeniach reprezentacyjnych często ozdobnie wyprofilowanymi **kasetonami**. W elewacjach występowały ozdobne **obramienia drzwi, okien i wykuszy**, czyli zabudowanych fragmentów budynków wystających z elewacji i opartych na **wspornikach**, których celem było powiększanie wnętrza. W dekoracji wykorzystywano też **cokoły, pilastry** i ozdobne **belkowania** oraz typowe dla renesansu **ornamenty**, takie jak: **girlandy, putta, wici roślinne** oraz **kartusze** herbowe. W okresie manieryzmu ozdabiano też **trzon kolumny**.

Manieryzm w południowej Polsce przejawiał się nie tyle w nowych formach, ile w **proporcjach** już istniejących elementów, np. w szczególnie bogato dekorowanych **drzwiach** i okazałych attykach. W architekturze typowe było dublowanie niektórych elementów, stąd pojawiały się np. dwa dekoracyjne **portale**, dwie **wieże** na narożach lub dwa **szczyty** budynków. Manierystyczny charakter miało też różnicowanie form. Celem architekta stawało się więc zaskakiwanie widza.

Inny charakter miała architektura manierystyczna na Pomorzu, zwłaszcza w **Gdańsku**, który – ze względu na powiązania handlowe i dominujący **protestantyzm** – przyjmował wzorce z **Niderlandów**. Renesans w czystej postaci w ogóle się tam nie przyjął. Budynki cechowały: **gotycki wertykalizm** łagodzony poziomą **artykulacją gzymśów**; **szczyty z obeliskami**, których poszczególne stopnie łączyły **woluty**; stosowanie **porządków architektonicznych** raczej jako ozdóbek; a także bogata **ornamentyka** z wykorzystaniem **ornamentów okuciowych, zwijanych, kartuszy i rautów**, czyli zdobień w kształcie oszlifowanych diamentów. W architekturze tej zredukowano też belkowanie, a zamiast kolumn i pilastrów często stosowano **kariatydy** i **atlantów**. Były to rzeźbione postacie lub półpostacie stosowane jako dekoracyjna podpora belkowania, których nazwa pochodziła od **mitologicznego Atlasa** – tytana podtrzymującego sklepienie niebieskie. W dekoracji pojawiały się też fantastyczne formy **stworów hybrydalnych**.

Nowinki artystyczne w dziedzinie **architektury** dotarły do Polski początkowo za pośrednictwem Węgier i wiązały się przede wszystkim z rozbudową i przebudową zniszczonego w pożarze **zamku na Wawelu w Krakowie**. Ponieważ renesans pojawił się na ziemiach polskich później niż w innych krajach, to przyjął formy już rozwinięte.

Zmiany w architekturze miały miejsce już w czasie krótkiego panowania **Aleksandra Jagiellończyka**. Król zaprosił do Polski z Węgier wybitnego architekta – **Franciszka Florentczyka** pochodzącego z Florencji, stąd jego przydomek (wł. *Fiorentino*). Dziełem, które zapoczątkowało renesans w Polsce, było wykonane przez niego architektoniczne **obramienie niszy nagrobnej króla Jana I Olbrachta w katedrze na Wawelu**. Miało ono formę **arkady**, nawiązując tym samym do florenckiego typu **nagrobków przyściennych**.

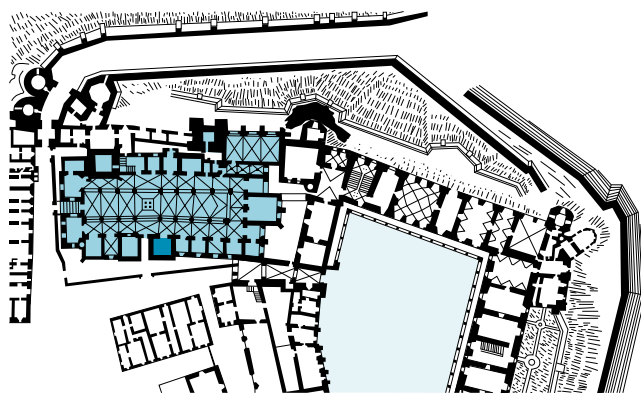
Franciszek Florentczyk, nagrobek Jana I Olbrachta w katedrze na Wawelu

Nagrobek ufundowany przez matkę zmarłego władcy, królową Elżbietę Rakuszanę, zyskał architektoniczną oprawę z białego piaskowca w latach 1502–1505. Nisza zamknięta jest półkolistą arkadą wypełnioną kasetonami i wspartą na filarach ozdobionych pilastrami podtrzymującymi belkowanie. Pole łuku wypełnia dekoracja heraldyczna z Orłem Białym oraz litewską Pogonią i herbem Habsburgów. Masywność filarów jest złagodzona bogatą ornamentyką, w której dekoracja „wchodzi” na trzony pilastrów. Wykonana z czerwonego marmuru tumba z postacią zmarłego ma jeszcze gotycki charakter. Widać w niej wpływy stylu Wita Stwosza.



Wkrótce po wykonaniu nagrobka Florentczyk zajął się rozbudową i przebudową średniowiecznego zamku na Wawelu. Było to duże przedsięwzięcie, dlatego artysta przyjął na siebie kierowanie ekipą budowniczych. Modernizacja zamku zaczęła się od Domu Królowej – części, która powstała między dotychczasowym zamkiem a katedrą. Zastosowano tam **jednotraktowość**, pojawiły się – charakterystyczne dla renesansu – zakończone prostokątnie **obramienia okien i drzwi**. Kolejnym etapem było dobudowanie zachodniego skrzydła zamku, a następnie połączenie skrzydłem północnym Domu Królowej z pozostałą częścią. Do obu skrzydeł dostawiono **krużganki**, które miały pełnić funkcję komunikacyjną, ale też – na wzór włoski – dekoracyjną. W dwóch dolnych kondygnacjach były one zakończone arkadami, w górnej podtrzymywane smukłymi **kolumnami**. Florentczyk zmarł w 1516 roku i kierownictwo prac przejął sprowadzony przez prymasa **Jana Łaskiego** architekt i rzeźbiarz **Bartolomeo Berrecci**. Ostatecznie **zamek wawelski** ma 4 trójkondygnacyjne skrzydła otwarte krużgankami na wewnętrzny **dzielniec**. Podstawowa różnica w stosunku do pałaców włoskich polegała na tym, że we Włoszech kondygnacją reprezentacyjną było **piano mobile**, pierwsze piętro, podczas gdy w Polsce – drugie. Wnętrza zamku otrzymały nowy wystrój z **belkowymi** i **kasetonowymi stropami** oraz dekoracyjnymi **portalami** wykonanymi przez warsztat **Benedykta Sandomierzana**. Za panowania Zygmunta II Augusta sale zamkowe ozdobiono sprowadzonymi z Brukseli **arrasami**.





Plan zamku wawelskiego:

- katedra,
- kaplica Zygmuntowska,
- dziedziniec.



Przebudowa zamku wawelskiego prowadzona od 1504 roku wiązała się z działalnością jej projektanta Franciszka Florentczyka i jego następcy Bartolomea Berrecciego. Harmonię podziałów krużganki zawdzięczały czytelnemu systemowi ustalania proporcji. Wywiedziono go z siatki kwadratów obejmujących pary przęseł parteru, gdzie podstawowym modułem proporcji była wysokość kolumny w przyziemiu. Dla złagodzenia wertykalizmu podpór drugiego piętra zastosowano w ich połowie pierścienie, co sprawia wrażenie potężniejszej kolumny o wysokości modułu podstawowego. Na początku XX wieku dokonano prac konserwatorskich na Wawelu, które zmieniły nieco wygląd i proporcje krużganków.



Sala Poselska Zamku Królewskiego na Wawelu

Pomieszczenie to, zwane też salą „Pod Głowami”, ma charakter reprezentacyjny i stanowi przykład typowo renesansowego wnętrza. Jego ozdobą jest kasetonowy strop, pośrodku którego w czasach Jagiellonów umieszczono herby z Orłem Białym, Pogonią i Wężem Sforzów. Kasetony dawniej były zdobione rzeźbionymi w drewnie głowami (194) i rozetami (176), które rozebrano na początku XIX wieku. Obecnie strop dekoruje zaledwie 30 głów. Tuż pod nim biegnie dekoracyjny fryz, który w szeregu scen przedstawia alegorię życia ludzkiego. Ściany są dekorowane sprowadzonymi z Niderlandów arrasami.

Najdoskonalszym dziełem Berrecciego jest **kaplica grobowa** ufundowana przez króla **Zygmunta I Starego**, popularnie zwana **kaplicą Zygmuntowską**, którą dobudowano od południa do katedry wawelskiej. Zaczęto ją budować po śmierci pierwszej żony Zygmunta I – Barbary Zapolyi. Stała się **mauzoleum** króla i jego następców. W roku 1517 artysta zaprezentował jej pierwsze plany, a budowę rozpoczęto w 1519 roku. Konsekracja kaplicy odbyła się w roku 1533. Jest to budowla na **planie centralnym (kwadrat)**. Składa się z czterech nałożonych na siebie brył geometrycznych: sześcianu stanowiącego **korpus** budowli, ośmiobocznego graniastosłupa **bębna**, w którym umieszczono **oculusy**, **złoconej** z zewnątrz elipsoidalnej **kopuły** i walca **latarni**. Na podniebiu latarni widnieje napis: „BARTHOLO FLORENTINO OPIFICE” (łac. ‘dzieło Bartłomieja Florentczyka’), który jest świadectwem niespotykanego wcześniej w Polsce statusu artysty.



Budowla ta stała się wzorem dla dobudowywanych do kościołów w całej Polsce kaplic renesansowych i manierystycznych. Jednym z najciekawszych zabytków tego typu jest kaplica Myszkowskich przy kościele Dominikanów w Krakowie. We Lwowie natomiast znajduje się kaplica Boimów ufundowana przez bogatą rodzinę kupiecką. Kaplica Zyguntowska stanowiła także inspirację dla budowli powstających w pierwszej fazie baroku, czego przykładem jest niemal identyczna od zewnątrz kaplica Wazów przy katedrze na Wawelu.



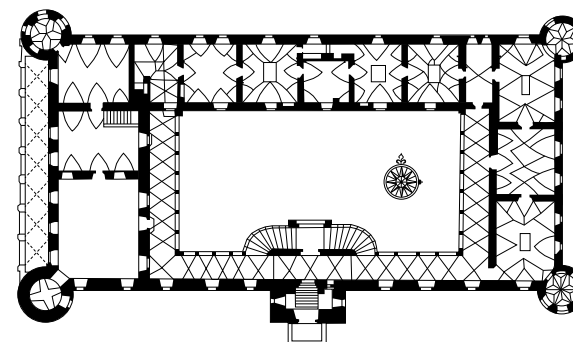
Bartolomeo Berrecci, kaplica Zyguntowska na Wawelu w Krakowie

Elewację kaplicy dekorują tokańskie pilastry zwieńczone belkowaniem. Przestrzeń między nimi podzielono gzymsami na 3 pola dekorowane rombami i prostokątami. W środkowym polu został umieszczony kartusz z herbem Zygmunta I Starego – ukoronowany Białym Orłem ze wstęgą w kształcie litery „S”. Na pilastrach wznosi się belkowanie. Każde naroże ośmioboku bębna dekorowane jest pilastrami o jońskich głowicach. Umieszczona na kopule walcowata latarnia ma 8 zamkniętych łukiem okien oddzielonych pilastrami kompozytowymi. W zwieńczeniu latarni znajduje się anioł trzymający krzyż – symbolizuje on władzę daną przez Boga. Wnętrze kaplicy przypomina kształt krzyża greckiego, ze względu na to, że zawiera obramione półkolistymi arkadami głębokie nisze mieszczące nagrobki i ołtarz. Szersze przeszły każdej ze ścian oddzielone są parami kompozytowych pilastrów, których trzony dekorują ornamenty kandelabrowe. Articulacja ścian przypomina motyw łuku triumfalnego. Wnętrze zdobią bogate dekoracje rzeźbiarskie, wśród których po raz pierwszy w Polsce pojawił się ornament groteskowy złożony z wici roślinnej z wplecionymi w nią fantastycznymi postaciami. Rzeźby w niszach, dekoracyjne tonda oraz stalle, czyli ławy dla dostojników, i nagrobki wykonane są z czerwonego marmuru węgierskiego, a ściany z jasnoszarego piaskowca. Wnętrze kopuły dekorują kasetony wypełnione rozetami.



DLA DOCIEKLIWYCH

Bartolomeo Berrecci swoimi zasługami zdobył sławę oraz uznanie i dorobił się znacznego majątku. Posiadał m.in. sześć kamienic w Krakowie. Był dumny ze swojej pracy, o czym świadczy podpis, który pozostawił w podniebiu kopuły kaplicy Zyguntowskiej. Zginął w 1537 roku zamordowany przed pałacem „Pod Baranami” w Krakowie.



Zamek w Baranowie Sandomierskim

Zamkowy dziedziniec z krużgankami jest drugim co do wielkości w Polsce po zamku na Wawelu. Ma plan prostokąta o dłuższym boku będącym podwojeniem długości boku krótszego. Zamek, którego przebudowę rozpoczęto u schyłku XVI wieku, zdobi renesansowa attyka. Forma obramień okiennych i drzwiowych jest charakterystyczna dla Santiago Gucciego. Typowo manierystycznym elementem jest zastosowanie ponad bramą od strony otoczonego krużgankami dziedzińca ukośnych unoszących się i opadających arkad.



Sztuka renesansu i manieryzmu rozwinęła się w Polsce w pierwszej połowie XVI wieku już nie tylko na terenie Krakowa, ale na niemal wszystkich ziemiach Korony i Litwy. Równolegle formował się nurt twórczości artystów rodzimych. Wyrosli oni w tradycji gotyku, ale przejmowali zasady i motywy nowej sztuki, dostosowując je do polskich realiów.

Wzorem dla powstających wówczas rezydencji był Wawel, a szczególnie jego arkadowy dziedziniec. Nową, renesansową szatę zyskał wówczas zamek w Niepołomicach pod Krakowem, którego przebudowę zlecił Zygmunt I Stary, a kontynuował jego syn. Po zmianach zamek – nazywany drugim Wawelem – otrzymał formę czworoboku z wewnętrznym dziedzińcem z krużgankami.

W latach 1570–1600 coraz mniejsze znaczenie miał mecenas królewski, a coraz częstsze były fundacje szlacheckie i kościelne. Renesansową formę zyskał zamek w Pieskowej Skale. Z kolei w Książu Wielkim na Śląsku Santi Gucci zbudował pałac Mirów w renesansowo-manierystycznym stylu, który charakteryzują niezwykle rygorystyczne proporcje. Temu samemu architektowi tradycyjnie przypisuje się też projekt przebudowy zamku w Baranowie Sandomierskim. Oryginalna budowla – perła architektury renesansowej w Polsce – powstała na zlecenie Rafała Leszczyńskiego. Wzniesiono ją na planie prostokąta z czterema okrągłymi wieżami na narożach. Zamek składa się z trzech skrzydeł postawionych wokół centralnego dziedzińca, a z czwartej strony ma ścianę kurtynową, będącą jedynie murem, za którym nie ma pomieszczeń. W Krasicy koło Przemyśla na zlecenie Stanisława Krasickiego przebudowano w stylu renesansowo-manierystycznym zamek, którego cechą charakterystyczną stały się 4 różne wieże na narożach: Boska, Papińska, Królewska i Szlachecka – każda zwieńczona elementami odnoszącymi się do jej nazwy.



Na szeroką skalę budowano i przebudowywano w miastach siedziby władz miejskich, czego przykładem jest ratusz w **Poznaniu**. Jego twórcą był przybyły z Lugano **Giovanni Battista di Quadro**. Architekt zachował gotycki czworoboczny kształt i wieżę budowli, ale rozbudował ją i wyposażył w renesansową **fasadę**. Wewnątrz, na pierwszym piętrze, Quadro zaprojektował efektowną Salę Wielką dekorowaną **kasetonami**.

W **Chełmnie** renesansowy ratusz powstał na miejscu dawnego, średniowiecznego.

Giovanni Battista di Quadro, ratusz w Poznaniu

Budynek w czasach renesansu zyskał nową formę. Architekt w latach 1550–1560 poszerzył ratusz i wznosił drugą kondygnację. Od strony wschodniej dobudował fasadę o doskonałych proporcjach i idealnej symetrii, z arkadową loggią na trzech kondygnacjach, która urozmaica budowlę grą światła i cienia. Pozostałe elewacje są skromnie dekorowane, a wszystkie obiega attyka. Dolna część fasady i ściany boczne ozdobione są boniowaniem. W XVIII wieku na elewacji wschodniej namalowano wizerunki królów polskich. Pod środkową wieżyczką znajduje się kartusz z królewskimi inicjałami Stanisława Augusta Poniatowskiego panującego w latach 1764–1795. Umieszczony na wieży zegar wyposażony jest zgodnie z zawartym z jego twórcą kontraktem w „urządzenie błazeńskie, mianowicie koziołki”.

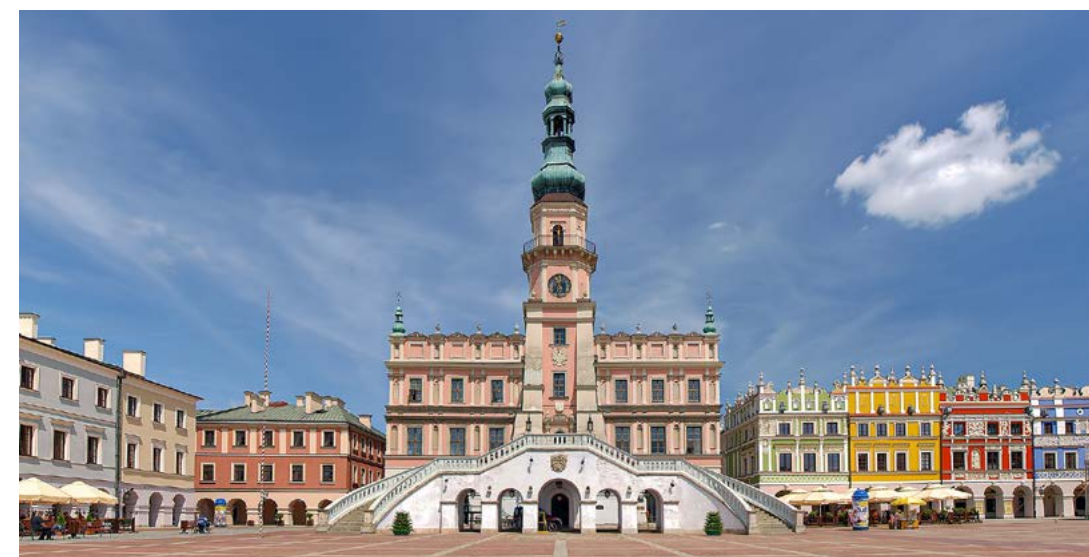
W miastach budowano renesansowe i manierystyczne kamienice z podcieniami i attyką, czego przykładem może być, np.: zabudowa rynku Tarnowa, kamienica Orsettich w Jarosławiu, kamienice braci Przybyłów i Celejowska w Kazimierzu Dolnym, a przede wszystkim oryginalna zabudowa Zamościa.



Kamienice braci Przybyłów w Kazimierzu Dolnym

Budowle powstały na początku XVII wieku na zamówienie bogatych kupców. Kamienice „Pod św. Mikołajem” i „Pod św. Krzysztofem”, mające nieco inne fasady, zostały połączone podcieniami i otwartymi na zewnątrz arkadami. Rozbudowane attyki wydają się dominować w elewacjach. Zaburzenie tradycyjnych proporcji budowli stanowi cechę typową dla manieryzmu. Budynek pokryte są w części dolnej boniowaniem – w górnej bogatą dekoracją ornamentalną. Główne miejsce na fasadach zajmują podobizny patronów kamienic. W dekoracji attyki pojawia się typowy dla manieryzmu ornament okuciowy.

Miasto to jest jedynym renesansowym przykładem ufortyfikowanego założenia urbanistycznego w Polsce. Projektantem założenia był pochodzący z Padwy **Bernardo Morando**, a powstało ono z inicjatywy kanclerza **Jan Zamoyskiego** i przy jego znaczącej ingerencji w projekt. Zamość, położony na szlaku handlowym między Lwowem a Lublinem, był realizacją marzeń artystów renesansowych o **mieście idealnym**. Jego plan był wzorowany na projektach omawianych w wydawanych w Europie traktatach. Miasto otaczają bastionowe **fortyfikacje** na **planie** wieloboku. W planie wyróżniają się dwie osie prostopadłe: jedna łączy rezydencję Zamoyskich z Bramą Lwowską na przeciwległym krańcu miasta, druga prowadzi przez trzy prostokątne **place**, w tym przez Rynek Wielki. Ulice krzyżują się pod kątem prostym. Morando w **manierystyczny** sposób zróżnicował zacięzione i oświetlone



Bernardo Morando, Zamość

Miasto, które otrzymało prawa miejskie w 1580 roku na mocy przywileju lokacyjnego wystawionego przez kanclerza i hetmana wielkiego koronnego Jana Zamoyskiego, powstało niemal od podstaw na przełomie XVI i XVII wieku. Główne cechy wyróżniające

Stare Miasto to: zachowany od czasu powstania układ urbanistyczny, regularny (100 x 100 m) Rynek Wielki z ratuszem i tzw. kamienicami ormiańskimi zdobionymi attykami i podcieniami, a także fragmenty umocnień obronnych z bastionami. Architekt w planie nawiązał do koncepcji antropomorficznych. Głową miasta miał być pałac Zamoyskich, kręgosłupem ulica Grodzka, przecinająca Rynek Wielki ze wschodu na zachód w kierunku pałacu, a ramionami ulice poprzeczne, przy których wyznaczono także Rynek Solny i Rynek Wodny. Układ ten przetrwał do dzisiaj w stanie praktycznie niezmiennym. Kamienice tworzą jednorodny układ o takiej samej wysokości i regularnych podziałach. W każdej pierzei ulic stoi osiem kamienic z podcieniami arkadowymi wspartymi na filarach. Ratusz projektu Moranda przebudowano w następnym wiekach. Dodano wówczas drugie piętro i schody.

przestrzenie zarówno w planie całego miasta (wąskie, ciemne ulice, oświetlone place), jak i w elewacjach budowli. **Kamienice** zamojskie budowane są z typowymi dla Polski **podcieniami** w przyziemiu oraz **attykami**. W podcieniach wokół rynku, na wzór Padwy, ulokowano kupieckie kramy. Morando był także projektantem **kolegiaty** (obecnie katedry) w Zamościu zbudowanej według wzorów włoskich. Trójnawowy kościół o przejrzystych i regularnych podziałach architektonicznych zbudowany jest w **układzie przestrzennym bazyliki**, a **sklepiony kolebkowo**. Na sklepieniu z **lunetami** pojawia się charakterystyczna dla polskich kościołów z tego okresu **stiukowa** dekoracja układająca się w geometryczne wzory. Podobną miało wiele kościołów w Polsce, zwłaszcza na Lubelszczyźnie, czego przykładem jest kościół Bernardynów w Lublinie przebudowany na początku XVII wieku.



Bernardo Morando, kolegiata w Zamościu

Kolegiatę ufundował kanclerz Jan Zamoyski. Należy ona do kościołów budowanych od podstaw w stylu renesansowym. Morando wprowadził w jej planie rygorystyczne proporcje oparte na rytmie muzycznym 1 : 2, 1 : 3 oraz 2 : 3. Do trójnawowej bazyliki dołożył po bokach rzędy kaplic, które poszerzają korpus do planu kwadratu. Światło wpada do wnętrza przez lunety sklepienia kolebkowego i równomiernie doświetla przestrzeń. Nawy boczne od nawy głównej oddzielają rzędy arkad wspartych na filarach dekorowanych pilastrami o kompozytowych głowicach. Sklepienie ma stiukową dekorację, która była stosowana w wielu polskich kościołach w XVI i na początku XVII wieku.

DLA DOCIEKLIWYCH

W latach ok. 1534–1538 w podkrakowskiej wsi nazywanej wtedy Wolą Chełmską (obecnie Wola Justowska już w granicach Krakowa) powstała willa w stylu renesansowym. Wzniesiono ją dla właściciela tych ziem – Josty Ludwika Decjusza – królewskiego sekretarza. Swój obecny kształt willa zawdzięcza przebudowom z XVII i XIX wieku.

Zupełnie inny charakter miała **architektura** Pomorza, a zwłaszcza **Gdańska**. Czerpała ona wzorce z **Niderlandów**. Ponieważ renesans na tych terenach się nie przyjął, a **manieryzm** przybrał inną formę, historycy sztuki uważają, że w Polsce istniały „dwa manieryzmy”.

Abraham van den Blocke, Jan Strakowski, Złota Brama w Gdańsku

Budowla stanowi oprawę Drogi Królewskiej (Traktu Królewskiego). Piętrowy budynek w przyziemiu mieści przejazd i boczne przejścia, a na piętrze salę. Kamienne lico bramy odbiega od tradycyjnych budowli gdańskich Antoniego van Obbergena. Zastosowano tutaj półkolumny – w przyziemiu jońskie, a w górnej części korynckie. Fasada bramy jest dalekim echem antycznych łuków triumfalnych i projektów, o których pisał w swoim traktacie o architekturze Sebastiano Serlio. Całość wieńczy balustrada z rzeźbionymi personifikacjami: Pokoju, Wolności, Bogactwa i Sławy. Swą nazwę brama zawdzięcza delikatnym złoceniom.



Gdańsk – największe miasto ówczesnej Polski – w ostatnich trzydziestu latach XVI stulecia przeżywał intensywny rozwój ekonomiczny. Od połowy XVI wieku unowocześniano **fortyfikacje** i wybudowano **bramy** miejskie – od wschodu Bramę Zieloną, od zachodu – Bramę Wyżynną. Najpiękniejszą z bram miasta była jednak okazała **Złota Brama**. Z Niderlandów przyjęto ornamentykę oraz wzory łączenia ceglanych, nietynkowanych ścian z kamiennymi obramieniami otworów i pasami podziałów. Budynki były wysokie, zwrócone **szczytami** w kierunku ulic. **Wertykalizm** łagodniono wprowadzaniem poziomych podziałów. Kolumny i pilastry często zastępowano **kariatydami** lub **atlantami**. W Gdańsku działał **Hans Vredeman de Vries**, architekt, rytownik i malarz rodem z Antwerpii. Jako autor licznych traktatów o architekturze oraz **sztychów** i **wzorników**, miał on wpływ na przenoszenie architektonicznych wzorów na Pomorze. Oddziaływał też na kamieniarstwo i snycerstwo.

Szczególnie zasłużony dla miasta był inny architekt niderlandzki **Antoni van Obbergen**. Specjalizował się on w budownictwie fortyfikacyjnym. Wcześniej działał m.in. w Antwerpii, a potem zamieszkał w Gdańsku, gdzie pracował przy fortyfikacjach twierdzy Wisłoujście. Tradycyjnie przypisuje mu się budowę **ratusza Starego Miasta** i **Wielkiej Zbrojowni**, a także przebudowę **ratusza Głównego Miasta**. W projektach operował **kontrastami** ceglanych ścian i jasnych, kamiennych dekoracji, redukował antyczne porządki, a gzymsom nadawał formy skromne i spłaszczone. Budynki miały wysokie **szczyty** z **obeliskami** i bogatą dekoracją ornamentalną, przy której pracował m.in. **Abraham van den Blocke**.

Wypracowany w XVI wieku **styl manierystyczny** istniał w Gdańsku jeszcze w pierwszych trzydziestu latach XVII wieku, podczas gdy w dużych miastach na terenie Polski centralnej i południowej pojawił się już **barok**.



Wielka Zbrojownia w Gdańsku
Budowla jest jednym z najwybitniejszych przykładów architektury niderlandzkiej na terenie Polski. Nie ma potwierzonego autorstwa, choć tradycyjnie za jej twórcę

uważa się Antoniego van Obbergena. Ceglany budynek arsenału wzniesiono w latach 1602–1609. Ozdobiony jest dekoracjami z piaskowca ze złoconymi elementami. Dekoracje architektoniczne

wykonywał Abraham van den Blocke. Trójkondygnacyjny gmach wzniesiony na planie prostokąta wygląda jak połączenie czterech kamienic zwróconych szczytami w kierunku dwóch równoległych ulic. Od strony miasta dostawiono do niego dwie ośmioboczne wieże zwieńczone hełmami z blachy. Budynek ma 2 identyczne portale z kartuszami z herbami Gdańska. Okna w elewacji są prostokątne. W kamiennych dekoracjach występują motywy figuralne postaci żołnierzy, a także maskarony, ornamenty okuciowe i panoplia. Szczyty budynku dekorują obeliski, medaliony i okrągłe granaty artyleryjskie, z których wydobywają się płomienie. W elewacji od strony miasta niszę na wysokości drugiej kondygnacji wypełnia posąg Ateny, bogini sprawiedliwej wojny. Niemal do końca XVIII stulecia budynek był magazynem broni i amunicji. Obecnie jest siedzibą Akademii Sztuk Pięknych.

Cechy architektury renesansowej i manierystycznej w Polsce centralnej i południowej:

- inspirowanie się głównie architekturą włoską,
- budowanie w nowym stylu przede wszystkim zamków, budynków użyteczności publicznej i kamienic,
- wznoszenie kaplic na planie centralnym, często krytych kopułą,
- pojawienie się w zamkach dziedzińców z arkadowymi krużgankami lub podcieniami, a w kamienicach i ratuszach podcieni i loggii,
- stosowanie jednotraktowości w układzie pomieszczeń,
- występowanie bardzo rozbudowanych attyk,
- stosowanie pilastrów i półkolumn, a także belkowań naśladowujących antyk,
- dekorowanie takimi ornamentami, jak: girlandy, putta, wici roślinne i kartusze herbowe,
- stosowanie ozdobnych kamiennych obramień okien, drzwi i wykuszy,
- stosowanie we wnętrzach sklepień kolebkowych i krzyżowych oraz belkowych i kasetonowych stropów.

Cechy architektury manierystycznej Pomorza:

- inspirowanie się głównie architekturą Niderlandów,
- łagodzenie wertykalizmu ratuszów i kamienic poziomymi elementami elewacji – gzymsami,
- kontrastowanie ceglanych murów jasną, kamienną dekoracją,
- stosowanie wysokich szczytów z wolutami łączącymi ich stopnie oraz obeliskami,
- redukcja belkowania,
- zastępowanie kolumn i pilastrów kariatydami lub atlantami,
- stosowanie ornamentów: okuciowego, zwijanego, kartuszy herbowych i rautów.

DLA DOCIEKLIWYCH

Manierizm pochodzenia niderlandzkiego dotarł także na Śląsk. Powstające tam w drugiej połowie XVI wieku kamienice cechowały wysokie, schodkowe szczyty dekorowane ornamentami, czego przykładem jest kamienica „Pod Gryfami” na rynku we Wrocławiu.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Wykusz na drugim piętrze zachodniego skrzydła zamku królewskiego na Wawelu
2. Sala Senatorska zamku na Wawelu
3. Santi Gucci, kaplica Myszkowskich w kościele Dominikanów w Krakowie
4. Kaplica Boimów we Lwowie (Ukraina)
5. Zamek w Niepołomicach
6. Santi Gucci, pałac Mirów w Książu Wielkim
7. Zamek w Krasiczynie koło Przemyśla
8. Ratusz w Chełmnie
9. Kamienica Celejowska w Kazimierzu Dolnym
10. Kamienica Orsettich w Jarosławiu
11. Willa Josta Ludwika Decjusza w Woli Justowskiej w Krakowie
12. Ratusz Starego Miasta w Gdańsku



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień architektów, którzy przebudowywali Wawel.
2. Wskaż pierwszy przykład renesansowej budowli w Polsce.
3. Omów na podstawie ilustracji plan, bryłę i dekorację kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu.
4. Wskaż na podstawie omówionych i wymienionych przykładów, jakie cechy budowanych i przebudowywanych w Polsce zamków świadczą o ich renesansowym i manierystycznym charakterze.
5. Scharakteryzuj formę typową dla renesansu polskiego kamienicy miejskiej.
6. Omów na przykładzie kolegiaty w Zamościu formę i dekorację renesansowego kościoła w Polsce.
7. Powiedz, jakie elementy architektoniczne i dekoracyjne pozwalają łączyć budowlę Gdańską z tradycją niderlandzką.
8. Wymień najważniejszych architektów manierystycznych Gdańską i wskaż ich dzieła.
9. Powiedz, które z elementów dekoracji gdańskiej Wielkiej Zbrojowni odnoszą się do jej funkcji.



Nagrobki Zygmunta I Starego i Zygmunta II Augusta w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu w Krakowie

Król Zygmunt I Stary (u góry) został ukazany w zbroi, co świadczyło nie tylko o jego sukcesach militarnych (np. ostatecznym pokonaniu zakonu krzyżackiego), ale też wskazywało, że władca to prawdziwy *miles christianus* (łac. 'rycerz chrześcijański'). Pobożność monarchy została też zaakcentowana przez przedstawienie w jego bezpośredniej bliskości rzeźbionego tonda ukazującego Madonnę z Dzieciątkiem. Kilkadziesiąt lat później dokonano przeróbek w kaplicy. Płytę nagrobną Zygmunta I podniesiono wyżej, a w zamkniętej łukiem odcinkowym niszy pod nią dostawiono nagrobek Zygmunta II Augusta – dłuta Santi Guccio. W ten sposób w XVI wieku powstał grób piętrowy, który stał się wzorem dla innych renesansowych nagrobków tego typu w Polsce.

4. RZEŻBA

Najpełniej **rzeźba renesansowa** wyraziła się w sztuce **sepulkralnej** i w dekoracji architektonicznej, której częścią były całopostaciowe figury. Pierwszym przykładem rzeźby renesansu w Polsce było opisywane już przyścienne, ujęte półkolistą **arkadą**, **obramienie nagrobka Jana I Olbrachta** wykonane przez **Franciszka Florenczyka**.

Najwybitniejszym przedstawicielem rzeźby renesansowej w Polsce był Włoch **Bartolomeo Berrecci** – nie tylko architekt **kaplicy Zygmuntowskiej**, ale też autor jej bogatej dekoracji rzeźbiarskiej. W **niszach** sklepionych **konchą** umieścił on całopostaciowe figury świętych: Piotra, Pawła, Wacława, Floriana, Jana Chrzciciela oraz Zygmunta. Uważa się je za najlepsze w Polsce wolno stojące **rzeźby renesansowe**. W **tondach** nad niszami, wyrzeźbione w głębokich **reliefach wypukłych**, znalazły się przedstawienia czterech ewangelistów oraz królów starotestamentowych – Dawida i Salomona. Salomonowi artysta nadał rysy Zygmunta I Starego, a Dawidowi – Seweryna Bonera, zarządcy dóbr królewskich, który sprawował pieczę nad budową kaplicy. Figury i **medaliony** wykonane z czerwonego **marmuru kontrastują** z jasnym wnętrzem kaplicy, która wypełniona jest bogatą dekoracją ornamentalną z motywów roślinnych splatających się z mitycznymi stworami, **maskaronami** i herbami.

Berrecci był także autorem **pomnika nagrobnego Zygmunta I Starego** umieszczonego w zamkniętej arkadowej **niszy** na zachodniej ścianie kaplicy. Nawiązał on do zapoczątkowanego przez Andrzeja Sansovina nagrobka z półleżącą figurą, ukazując króla właśnie w **pozie sansovinowskiej** – jako drzemącego, a nie zmarłego. W przeciwieństwie do Sansovina, przedstawił on bardziej **dynamicznie** ciało wyrzeźbionej postaci. Tors jest uniesiony i podparty ramieniem zgiętym w łokciu. Pozę tę artysta zastosował też w **nagrobku biskupa Piotra Tomickiego** w **katedrze na Wawelu**.

Dzieła Berrecciego stały się wzorem dla innych artystów. Kilkadziesiąt lat później w podobnej pozie rzeźbiarz **Santi Gucci** ukazał sylwetkę **Zygmunta II Augusta**. Twarz króla została oddana bardzo **realistycznie**. Jego oczy są jednak zamknięte, podczas gdy Zygmunta I – z lekko uchylonymi powiekami. Artysta, jako zasłużony królewski architekt i rzeźbiarz, wykonał też **nagrobek Anny Jagiellonki** na przedniej ścianie **stalli** w **kaplicy Zygmuntowskiej**, a także męża królowej – **Stefana Batorego** – w **kaplicy Mariackiej katedry na Wawelu**. Sposób ich wykonania różni się od wizerunków Zygmunatów tym, że obie postacie są wyrzeźbione **reliefowo** na płytach usytuowanych równolegle do ścian kaplic i wykazują już cechy typowo **manierystyczne**.

Santi Gucci, nagrobek Stefana Batorego w kaplicy Mariackiej katedry na Wawelu w Krakowie

Nagrobek, który powstał z fundacji Anny Jagiellonki w 1595 roku, został wykonany z jasnego kamienia i czerwonego marmuru sprowadzonego z Węgier. Kompozycja całości nawiązuje do łuku triumfalnego – wysokim cokołem i dekoracyjnym zwieńczeniem. W dolnej części umieszczono prostokątną płytę z wypukłym reliefem przedstawiającym postać króla. Nienaturalna poza władcy oraz tendencja **horror vacui**, przejawiająca się w szczelnym wypełnieniu dekoracją przestrzeni całego nagrobka, stanowią cechy typowe dla manieryzmu.



W bocznych wnękach ustawiono personifikacje cnót zmarłego: **Roztropność**

i **Męstwo**. Postacie stoją w **kontrapoście** i ubrane są w szaty nawiązujące do antyku.

W **Krakowie** działał też włoski rzeźbiarz i architekt **Giovanni Maria Padovano** – twórca przebudowy **Sukiennic**. Specjalizował się w rzeźbie, zwłaszcza drobnej. Początkowo współpracował z Berreccim. Jego dziełem jest **kamienne cyborium** wzorowane na puszkach z przykrywką przeznaczonych do przechowywania hostii, wykonane pierwotnie dla katedry na Wawelu (obecnie w kościele Mariackim), oraz **nagrobek biskupa Stanisława Oleśnickiego w katedrze w Poznaniu**.

Na ścianie wschodniej **kaplicy Zygmuntońskiej** została umieszczona **nastawa ołtarzowa** w formie pentaptyku z **reliefami** z mosiądzu i srebrnej **blachy**. Wykonano ją w warsztacie w Norymberdze. Projektantem całości był działający w Polsce i w Norymberdze **Hans Dürer** – młodszy brat Albrechta.

W pierwszych dziesięcioleciach XVI wieku działalność rzeźbiarzy skupiona była głównie na Wawelu. Z czasem nowinki artystyczne zaczęły docierać w inne rejony Polski. Z inicjatywy prymasa **Jana Łaskiego** w **katedrze gnieźnieńskiej** powstało kilka wybitnych dzieł rzeźbiarskich – **plyt nagrobnych**. Na zamówienia szlachty i dostojników kościelnych w całym kraju tworzył pochodzący z Urzędowa **Jan Michałowicz**, uważany za najwybitniejszego architekta i rzeźbiarza rodzimego pochodzenia. Artysta był szczególnie znany z nagrobków przyściennych, z postacią zmarłego w **pozie sansovinowskiej**. Jego dziełami są m.in. **nagrobki prymasa Jakuba Uchańskiego w katedrze w Łowiczu** i **biskupa Filipa Padniewskiego w katedrze na Wawelu**.

Na Śląsku oryginalne dokonania w dziedzinie rzeźby architektonicznej mieli **Komaskowie**. Mianem tym określano architektów, rzeźbiarzy i rzemieślników przybyłych z Włoch z okolic jeziora Como. Dziełem Komasków jest m.in. dekoracja rzeźbiarska **fasady zamku Piastów Śląskich w Brzegu**.

W **Gdańsku** działał, pochodzący z Królewca, rzeźbiarz i budowniczy **Abraham van den Blocke**. Był autorem wielu rzeźb, m.in. **nagrobków w kościele Mariackim** i kamiennego **ołtarza w kościele św. Jana**, ale jego najbardziej znanym projektem stała się **fontanna Neptuna**.



Fontanna Neptuna w Gdańsku

Projekt rzeźby Neptuna, a także czasę i trzon kielicha, w którym została umieszczona jego postać, wykonał Abraham van den Blocke. Model figury do odlewu w brązie przygotował Flamand – Piotr Husen. Manierystyczna, skrzycona sylwetka boga mórz i oceanów, nawiązuje do układu kompozycyjnego figura serpentina i zdradza wpływ dzieł Giambologny. Ukształtowanie torsu i głowa boga przypominają antyczne posągi (np. Tors Belwederski lub pomnik Marka Aureliusza). Czasza kielicha została wykonana z czarnoniebieskiego marmuru. Fontanna, którą uruchomiono w 1633 roku, usytuowana nieopodal słynnego Dworu Artusa, stała się symbolem miasta.

Spis treści

DLA DOCIEKLIWYCH

Typ nagrobka sansovinowskiego z czasem zaczął w Polsce ewoluować. Na Śląsku łączył on elementy baldachimowej formy gotyckiej z sansovinowską pozą zmarłego.

Wybrane techniki stosowane w rzeźbie renesansu i manieryzmu w Polsce:

- rzeźba w kamieniu (głównie marmurze), – odlew w brązie.

Cechy rzeźby renesansowej i manierystycznej w Polsce:

- występowanie głównie rzeźby architektonicznej i sepulkralnej,
- przejmowanie wzorców włoskich z dojrzałego renesansu i manieryzmu,
- dążenie do wiernego odtwarzania rzeczywistości w figurach pełnoplastycznych zdobiących architekturę,
- ukazywanie postaci stojących w kontrapoście,
- stosowanie w rzeźbie sepulkralnej typu nagrobka włoskiego, z trumną umieszczoną w niszy zamkniętej łukiem lub zakończoną prostokątnie,
- wykorzystywanie w nagrobkach pozy sansovinowskiej,
- stosowanie bogatej ornamentyki w reliefach stanowiących dekorację architektoniczną: wici roślinnych, puttów, kartuszy herbowych, girland, maszkaronów i grotesek.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Bartolomeo Berrecci, nagrobek biskupa Piotra Tomickiego w katedrze na Wawelu w Krakowie
2. Santi Gucci, nagrobek Anny Jagiellonki w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu w Krakowie
3. Giovanni Maria Padovano, nagrobek biskupa Stanisława Oleśnickiego w katedrze w Poznaniu
4. Giovanni Maria Padovano, cyborium w kościele Mariackim w Krakowie
5. Hans Dürer (projekt), nastawa ołtarzowa w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu w Krakowie
6. Jan Michałowicz, nagrobek prymasa Jakuba Uchańskiego w katedrze w Łowiczu
7. Jan Michałowicz, nagrobek biskupa Filipa Padniewskiego w katedrze na Wawelu w Krakowie
8. Dekoracja rzeźbiarska fasady zamku Piastów Śląskich w Brzegu (relief z wkomponowanymi figurami pełnoplastycznymi pary książęcej)
9. Abraham van den Blocke, nagrobek Bahrów w kościele Mariackim w Gdańsku
10. Abraham van den Blocke, kamienny ołtarz w kościele św. Jana w Gdańsku



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, w jakim celu w starożytności budowano łuki triumfalne i jakie to może mieć znaczenie dla sytuowania postaci zmarłych w arkadzie.
2. Scharakteryzuj wystrój rzeźbiarski kaplicy Zygmuntońskiej.
3. Wymień znane ci królewskie nagrobki renesansowe i manierystyczne w katedrze na Wawelu.
4. Wyjaśnij termin *poza sansovinowska*.
5. Wytlumacz, na czym polega manierystyczny charakter nagrobka Stefana Batorego.
6. Powiedz, z jakich wzorców korzystał twórca posągu boga zdobiącego fontannę Neptuna w Gdańsku.

Spis treści

5. MALARSTWO

W tej dyscyplinie artystycznej przemiany nie zachodziły w tak dynamiczny sposób, jak w architekturze lub w rzeźbie. **Malarstwo** uprawiano w różnych gatunkach i technikach. W malarstwie dworskim Jagiellonów dominowały **portrety**. Upamiętniały one królów oraz członków ich rodzin, a z czasem stanowiły wzorzec dla portretów szlachty i dostojników kościelnych. W ramach tego gatunku, który miał charakter **kommemoratywny**, pojawiły się typy z czasem ugruntowane w polskiej tradycji. Popularny stał się portret w ujęciu całościowym – **en pied**. W dalszym ciągu tworzone malowane **nastawy ołtarzowe**, chociaż ich oprawa zaczęła ewoluować. W malowanych **scenach religijnych** można zaobserwować stopniowe odchodzenie od konwencji gotyckiej. Postacie ukazywane są w różnych, bardziej naturalnych pozach, niekiedy w **skrótach perspektywicznych**. W **tle** pojawiają się pejzaże z elementami architektury, często ukazanej z wykorzystaniem **perspektywy linearnej**, a **modelunek światłocieniowy** jest pogłębiony. Zauważa się tendencję do znacznie dokładniejszego przedstawiania natury. Ciała są niekiedy oddawane w sposób zgodny z ich budową anatomiczną. Dla upamiętnienia ważnych dla Polski wydarzeń malowano **sceny historyczne** i **batalistyczne**. Rozwijało się **malarstwo miniaturowe** jako **ilustracja** powstających jeszcze wówczas w Polsce **rękopisów** iluminowanych. Na Pomorzu bardzo popularne stały się rozbudowane przedstawienia **alegoryczne**, które często łączyły motywy **scen rodzajowych**, pejzaże oraz postacie z **mitologii**.

W **malarstwie portretowym** stosowano **technikę olejną**, miniatury powstające w rękopisach tradycyjnie malowano **farbami wodnymi**, a obrazy dekorujące stropy powstawały najczęściej na **deskach**, podobnie jak tablice nastaw ołtarzowych.



Ludwisarz,
miniatura z Kodeksu Baltazara
Behema

Na pergaminie o wymiarach 14,00 x 17,60 cm została przedstawiona praca odlewnika dzwonów. Dwóch dostojników wsłuchuje się w dźwięk, jaki wydaje dzwon uderzony młotem przez ludwisarza. W głębi zostali ukazani czeladnicy. Za murem, który otacza podwórko rzemieślnika, rozciąga się panorama Krakowa. Twarze przedstawionych osób są zindywidualizowane i namalowane realistycznie. Kodeks, z którego pochodzi ilustracja, został wykonany w latach 1505–1512 i zdobi go 27 barwnych miniatur, namalowanych w żywych, nasyconych barwach. Dzieło znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie.

W ówczesnej Polsce rzadko malowano **freski**. W wystroju wnętrz dworskich dominowały bowiem **arrasy** i **drewniane stropy**, a mniejszy rozmach budowlany w dziedzinie architektury sakralnej wpłynął na brak zapotrzebowania na takie malowidła.

Wśród artystów działających w Polsce dominowali cudzoziemcy. W centrum i na południu byli to głównie Niemcy i Włosi. Na Pomorzu tworzyli artyści niderlandzcy. Istniały również warsztaty rodzime, ale uprawiano tam sztukę bardziej tradycyjną i głównie na zapotrzebowanie dworów szlacheckich i kościołów parafialnych.

Szczególne walory artystyczne miały iluminowane **ilustracjami** rękopisy. Ich przykładem jest **Kodeks Baltazara Behema**, zawierający przywileje i statuty Krakowa, rotę przysięg oraz ustawy regulujące pracę cechów krakowskich, który powstał z inicjatywy notariusza miejskiego Baltazara Behema. Całostronicowe iluminacje przedstawiają pracę rzemieślników i kupców. Miniatury mają różny charakter i poziom artystyczny, co świadczy o tym, że nie wyszły spod ręki jednego autora.

DLA DOCIEKLIWYCH

Prawdopodobnie w pracowni, w której powstały miniatury kodeksu Behema, powstał też *Pontyfikat Erazma Ciołka* zawierający sześćdziesiąt dwie miniatury oraz dekoracje inicjałów i marginesów. Ilustracje obrazują panujące w tym czasie obyczaje w zakresie ceremoniału dworskiego, przedstawiając np. koronację pary królewskiej lub intronizację Aleksandra Jagiellończyka. Wykazują cechy zarówno gotyku, jak i renesansu.

Do uznanych autorów **miniatur** należał też **Stanisław Samostrzelnik** z Krakowa. Po wstąpieniu do klasztoru cystersów w Mogile szybko opanował warsztat iluminatora, ale zajmował się także malarstwem tablicowym i freskami. Do najbardziej znaczących jego dzieł iluminatorskich zalicza się ilustracje modlitewnika królowej Bony oraz katalog arcybiskupów zamieszczony w *Żywotach arcybiskupów gnieźnieńskich* wykonanych dla biskupa Piotra Tomickiego. Jedną z najciekawszych zawartych w nim miniatur jest *Adoracja św. Stanisława*. Święty został ukazany w sposób **zhierarchizowany**, jako największy spośród przedstawionych postaci. U jego stóp modlą się król Zygmunt I Stary i biskup Piotr Tomicki. Twórczość Samostrzelnika nosi jeszcze cechy **gotyckie**, ale zdradza też wpływy malarstwa renesansowego i grafiki niemieckiej. Cechą charakterystyczną malowanych przez niego miniatur są żywe, **nasycone barwy**.

DLA DOCIEKLIWYCH

W 2019 roku odkryto fragmenty polichromii autorstwa Stanisława Samostrzelnika w budynku domu opata w klasztorze Cystersów w Mogile.

Do najciekawszych artystów działających w Polsce należał **Hans Dürer** – młodszy brat Albrechta. Ten niemiecki malarz, rysownik i grafik działał w Norymberdze i w Krakowie. Przypuszcza się, że terminował w pracowni Albrechta. Do Krakowa przybył w roku 1529 i wkrótce został nadwornym malarzem Zygmunta I Starego. Malował przede wszystkim **sceny religijne** i wizerunki świętych, czego przykładem jest obraz *Matka Boska i Czternastu Wspomożycieli* znajdujący się w **kolegiacie** w Nysie oraz *Święty Hieronim*. Artysta tworzył też **freski**, np. w salach wawelskich dekorował **fryzami** górne partie ścian. Pojawiały się w nich motywy o tematyce rycerskiej. Jego malarstwo cechuje bogata **kolorystyka** szat oraz stosowanie w **tle** pejzaży, także z elementami architektury.

Jednym z najbardziej monumentalnych dzieł z okresu renesansu jest obraz anonimowego niemieckiego artysty *Bitwa pod Orszą*. Przedstawia on widzianą z lotu ptaka bitwę z 1514 r., w której wojska polsko-litewskie odniosły zwycięstwo nad prawie dwukrotnie liczniejszą armią moskiewską.



Bitwa pod Orszą

Obraz namalowany farbami olejnymi na desce powstał w latach 1530–1535. Obecnie ma wymiary 2,60 x 1,65 m, ale przeprowadzona ekspertyza ujawniła, że został przycięty. Pole bitwy zapewniają niezliczone sylwetki żołnierzy ukazanych w skrótach perspektywicznych. Sceny przedstawiono zgodnie z metodą narracji kontynuacyjnej, dlatego hetman Konstanty Ostrogski – dowódca wojsk – pojawia się kilkakrotnie. Artysta zróżnicował twarze żołnierzy – w niektórych wypadkach mają one cechy indywidualne. Z dużą dbałością o szczegóły ukazał elementy wyposażenia i uzbrojenia. Dokładnie przedstawił też przebieg bitwy – przeprawę wojsk polskich przez most pontonowy na rzece i zasadzkę w zagajniku. Niektóre sceny mają charakter niemal groteskowy, ale są i takie, które pokazują okrucieństwo walki. Obraz, który dowodzi, że jego autor odznaczał się doskonałym zmysłem obserwatorskim i biegłością warsztatową, znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

DLA DOCIEKLIWYCH

Autorstwo *Bitwy pod Orszą* badacze przypisują różnym artystom: Hansowi Dürerowi, Hansowi Krellowi, który działał na Węgrzech na dworze Ludwika II Jagiellończyka, lub anonimowemu artyście z kręgu Lucasa Cranacha Starszego.

Portrecistą ostatnich Jagiellonów był **Marcin Kober**. Jego twórczość miała wpływ na spopularyzowanie i utrwalenie w Polsce typu **portretu** ujmującego postać **en pied**. Artysta namalował w ten sposób m.in. króla **Stefana Batorego** i **Annę Jagiellonkę**. Nie dążył do idealizacji, gdyż znacznie ważniejsze dla niego było uchwycenie podobieństwa postaci. Wspomniane obrazy stały się wzorem dla portretów szlachty i dostojników kościelnych, miały także wpływ na ukształtowanie się **ikonografii** wizerunków monarchów. Artysta wykonał też *Portret Anny Jagiellonki w stroju wdowim*, realistycznie przedstawiając rysy niemłodej królowej i eksponując swoją umiejętność stosowania **laserunków**.

Marcin Kober, portret króla Stefana Batorego

Na portrecie namalowanym ok. 1583 roku postać króla została ukazana w karmazynowej delii, czyli długim płaszczu, nałożonym na wzorzysty żupan, którego widać jedynie rękawy. Ubiór króla ma elementy węgierskie, np. czapkę – tzw. magierkę, żupan i wąskie spodnie. Z czasem podobne ubranie stało się strojem polskiego szlachcica. Na nogach monarchy znalazły się drogie żółte buty z koziej skóry. Delia ukazana jest niemal płasko, a kolory szat kontrastują z ciemnym tłem kotary. Poważna twarz dojrzałego władcy ukazana jest realistycznie. Obraz nie jest portretem oficjalnym, gdyż nie ma tu królewskich insygniów. Władca trzyma natomiast w ręku małą chustę – popularny rekwizyt stroju dworskiego. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,22 x 2,36 m jest w zbiorach Zgromadzenia Księży Misjonarzy na Stradomiu



DLA DOCIEKLIWYCH

Przykładem malarstwa tablicowego jest zespół obrazów umieszczonych na zamkniętych skrzydłach reliefowego ołtarza kaplicy Zygmuntońskiej. W poszczególnych scenach pasyjnych *Męki Pańskiej* i *Zmartwychwstania* widać tendencję do przetwarzania gotyckich konwencji kompozycyjnych. W tle pojawia się pejzaż i architektura wykreślona zgodnie z zasadami perspektywy linearnej. Postacie przedstawione są w różnych pozach i ujęciach. Ołtarz powstał w warsztacie w Norymberdze na zamówienie Jagiellonów.

Ważnym malarzem pochodzenia niderlandzkiego był Jacob Martens. Jego dziełem jest *Zwiastowanie* namalowane dla kościoła Mariackiego w Krakowie. Sposób ujęcia tematu, a także wyrafinowane gesty i pozy mają cechy **manieryzmu**.


Oryginalne dokonania w dziedzinie malarstwa można zaobserwować w **Gdańsku**, gdzie dominowały wpływy **niderlandzkie**. Powstawały tam **sceny alegoryczne, mitologiczne, rodzajowe i historyczne**. W połowie stulecia zapotrzebowanie na obrazy rosło w związku z przebudową ratusza Głównego Miasta i innych budowli publicznych, a także prywatnymi zleceniami gdańskich patrycjuszów. **Hans Vredeman de Vries** zaprojektował wystrój **Wielkiej Sali Rady** (tzw. **Sali Czerwonej**) w **ratuszu Głównego Miasta**. Jest to spójne programowo dzieło. Stanowi je siedem obrazów umieszczonych na ścianach, a także dekoracja snycerska oraz **intarsje**. Treść obrazów jest rozbudowana narracyjnie i ma dydaktyczny charakter. Kluczem do ich wyjaśnienia są nie tylko zamieszczone na nich inskrypcje identyfikujące główne postacie, ale też sentencje. Obrazy mają charakter alegoryczny i przedstawiają etyczne podstawy ładu społecznego. Są to **alegorie** cnót pokazujące zarówno właściwe, jak i naganne zachowania mieszczan. Społeczność Gdańska została tu przedstawiona jako grupa świadoma potęgi i suwerenności miasta, której etyka była zgodna z zasadami religii kalwińskiej. Artysta uzyskał efekt **iluzji głębi**, przedstawiając elementy architektury z wyobraźni za pomocą perfekcyjnie rozrysowanej **perspektywy linearnej**. Puentą jest namalowana na stropie *Apoteoza Gdańska* jako idealnego miasta republiki. Autorem był **Izaak van den Blocke**.

Wybrane techniki stosowane w malarstwie renesansu i manieryzmu w Polsce:

- olej na desce, olej na płótnie, malarstwo na pergaminie.

Cechy malarstwa renesansowego i manierystycznego w Polsce:

- uprawianie malarstwa portretowego, religijnego, batalistycznego, historycznego i alegorycznego,
- ukształtowanie typu portretu ujmującego całą postać – en pied,
- pojawienie się w tłach obrazów pejzażu i architektury oddawanej zgodnie z regułami perspektywy linearnej,
- występowanie głębszego modelunku światłocieniowego, zainspirowanego studiami z natury,
- pojawienie się w obrazach alegorycznych na Pomorzu wyraźnych wpływów manierystycznych.

 **TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON**

1. Miniatury z *Kodeksu Baltazara Behema*
2. Hans Dürer *Święty Hieronim*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
3. Marcin Kober *Portret Anny Jagiellonki w stroju wdowim*, obraz na Zamku Królewskim na Wawelu w Państwowych Zbiorach Sztuki w Krakowie
4. Marcin Kober *Portret Anny Jagiellonki w stroju koronacyjnym*, obraz na Zamku Królewskim na Wawelu w Państwowych Zbiorach Sztuki w Krakowie
5. Stanisław Samostrzelnik *Adoracja św. Stanisława*, ilustracja w *Żywotach arcybiskupów gnieźnieńskich*
6. Hans Vredeman de Vries *Alegoria Wolności*, obraz w Wielkiej Sali Rady w ratuszu Głównego Miasta w Gdańsku

Wielka Sala Rady ratusza Głównego Miasta w Gdańsku

W związku z przebudową ratusza na przełomie wieków XVI i XVII pojawiła się potrzeba dekoracji jego wnętrza. Wystrój Wielkiej Sali Rady jest dziełem Hansa Vredemana de Vriesa. Wiszące na ścianach obrazy artysta namalował z pomocą syna. Malowidła dekorujące strop sali wykonał Izaak van den Blocke. Centralny obraz *Apoteoza Gdańska* stanowi klucz do całego cyklu dzieł. Zakole Wisły dzieli kompozycję na dwie części. Na dole, przed Dworem Artusa, toczy się życie miasta. Wisłą płyną statki i tratwy. Sceny rodzajowe ilustrują aktywność handlową mieszkańców – do zgromadzonych mieszczan przybiega bóg handlu Merkury – i zarazem są ich portretem zbiorowym na tle reprezentacyjnej budowli miasta. Wyższa partia przedstawia świat idealny, którego centralną częścią jest łuk triumfalny wyrastający z zieleni pól za zakolem Wisły. Łuk jest postumentem dla rozłożonej na nim panoramy Gdańska z białym orłem nad ratuszem. Z obłoków wysuwa się ręka Boga trzymająca ratuszową wieżę,



co symbolizuje religijność gdańszczan i opiekę boską nad nimi. Związki polityczne miasta z Polską wyraża zespół

herbów na rzeźbionej ramie obrazu oraz podające sobie dłonie postacie gdańszczanina i polskiego szlachcica.

 **SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI**

1. Wymień malarzy działających w Polsce w czasach renesansu.
2. Wyszukaj w obrazie ukazującym bitwę pod Orszą: a) księcia Konstantego Ostrogińskiego; b) postać obserwatora wydarzeń interpretowaną niekiedy jako wizerunek malarza.
3. Wymień cechy portretów Marcina Kofera.
4. Powiedz, czym charakteryzowało się malarstwo gdańskie przełomu XVI i XVII wieku.



Dzieje rajske

Arras utkano przy użyciu wełnianych, jedwabnych, srebrnych i złotych nici w pracowni Jana de Kempeneera ok. 1550 roku w Brukseli. Pierwotnie zdobił sypialnię królewską. Malarskimi środkami opowiedziano na nim historię Adama i Ewy zgodnie z metodą narracji kontynuacyjnej, czyli w kilku scenach prezentowanych naraz. Pośrodku przedstawiono Boga Ojca między postaciami pierwszych rodziców pod drzewem poznania dobra i zła. Scena po lewej to zdarzenia wcześniejsze – stworzenie, a po prawej grzech pierworodny oraz jego następstwo – wygnanie z raju. Te ostatnie sceny są skomponowane zgodnie z zasadami perspektywy linearnej, są więc mniejsze. Nagie postacie zostały przedstawione zgodnie z wiedzą anatomiczną. Arras otoczony jest bordiurą, na której przedstawiono wici roślinne, owoce, ptaki, orszaki greckich bogów, faunów i puttów. Dzieło o wymiarach 8,54 x 4,63 m znajduje się na Zamku Królewskim na Wawelu w Krakowie.

zdobienie pomieszczeń oraz ich docieplanie. Ze względu na to, że tkaniny tego typu zaczęto wytwarzać w miejscowości Arras we Francji, w Polsce popularnie nazywano je **arrasami**.

Pierwsze arrasы pojawiły się nad Wisłą z okazji ślubu Zygmunta II Augusta z Katarzyną Habsburżanką.

Kolejny król zamawiał w Brukseli, gdzie istniał największy w Europie ośrodek tkania gobelinów. Kolekcja zamówionych arrasów liczy dziś 138 sztuk, ale przypuszcza się, że było ich o kilkadziesiąt więcej. Arrasы były tkane przy użyciu wełny, jedwabiu oraz złotych i srebrnych nici. Kolekcja składa się z kilku serii o różnych motywach i wymiarach.

Ze względu na przedstawioną tematykę, wawelskie gobeliny dzieli się na: **biblijne**, **pejzażowo-animalistyczne** oraz arrasы heraldyczne.

Seria przedstawień biblijnych obejmuje Dzieje Pierwszych Rodziców, Dzieje Noego i Dzieje wieży Babel. Wszystkie sceny mają **bordiury** wykonane z przeplatających się wstęg i wypełnione **groteską**. W górnych pasach umieszczono tablice z łacińską inskrypcją, stanowiącą wyjaśnienie przedstawianej sceny. Ukazany w arrasach pejzażowo-animalistycznych świat fauny i flory wpisuje się w charakterystyczne dla renesansu zainteresowanie naturą i otaczającym światem. Arrasы heraldyczne przedstawiają kartusze herbowe z wplecionymi inicjałami SA (od Sigismundusa Augustusa, łacińskiej wersji imion Zygmunta Augusta). W kartusze wkomponowane są też herby Polski i Litwy, elementy groteski i wici roślinnych oraz przedstawienia bogów greckich, zwierząt i roślin.

6. RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE

Jak bardzo było rozwinięte w **renesansie rzemiosło artystyczne** w Polsce, pokazują miniatury *Kodeksu Baltazara Behema*. Zaspokajało ono potrzeby w zakresie wyposażenia wnętrz, dostarczając zarówno przedmiotów codziennego użytku, jak i tych pełniących funkcję liturgiczną w kościołach. Powstawały wtedy też ozdobne puchary na dwór królewski i do szlacheckich domów oraz kury rzeźbione dla kurkowych bractw strzeleckich. Kobiety często zajmowały się **haftem**. Czyniła to także królowa **Anna Jagiellonka**, czego świadectwem może być, jak twierdzą niektórzy uczeni, orzeł heraldyczny wyhaftowany przez nią perłami na oprawie modlitewnika.

Ważnym dziełem ludwisarstwa był **ufundowany** przez Zygmunta I Starego i odlany w 1520 roku przez norymberskich artystów **dzwon Zygmunt** wiszący na jednej z **wież katedry w Krakowie**. Waży on ok. jedenastu ton i do dziś dzwoni poruszany przez dwunastu dzwonników w dniach największych świąt i ważnych dla narodu wydarzeń.

Wśród wszystkich wyrobów rzemiosła artystycznego najznakomitszą spuścizną renesansu są jednak **gobeliny**, tkane jednostronnie dzieła na wzór obrazów, których zadaniem było



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Oprawa modlitewnika Anny Jagiellonki w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie
2. Dzwon Zygmunt w katedrze na Wawelu w Krakowie
3. Arras ukazujący satyrów trzymających tarczę z monogramem Zygmunta II Augusta na Zamku Królewskim na Wawelu w Państwowych Zbiorach Sztuki w Krakowie
4. Arras z herbami Polski i Litwy i postacią Cerery na Zamku Królewskim na Wawelu w Państwowych Zbiorach Sztuki w Krakowie
5. Arras ukazujący walkę smoka z panterą na Zamku Królewskim na Wawelu w Państwowych Zbiorach Sztuki w Krakowie



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij termin *arras*.
2. Powiedz, który z polskich władców zamówił kolekcją arrasów.
3. Znajdź w internecie lub w albumach i opisz pod względem formy i treści dowolny z wawelskich arrasów (inny niż reprodukowany w podręczniku).



WYPOWIEDZ SIĘ

1. Wyjaśnij na dwóch wybranych przykładach z Europy i Polski pojęcie *miasto idealne* w renesansie.
2. Omów na trzech wybranych przykładach wpływ sztuki włoskiej na architekturę i rzeźbę renesansu w Polsce.
3. Omów na trzech wybranych przykładach wpływ sztuki niderlandzkiej na architekturę, rzeźbę i malarstwo renesansu w Polsce.

SZTUKA BAROKU
WE WŁOSZECH

lata czterdzieste XVI w.

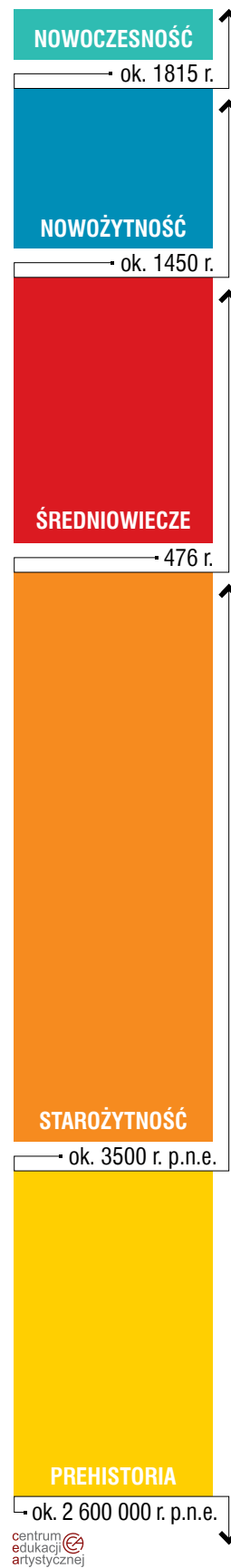
lata siedemdziesiąte XVIII w.

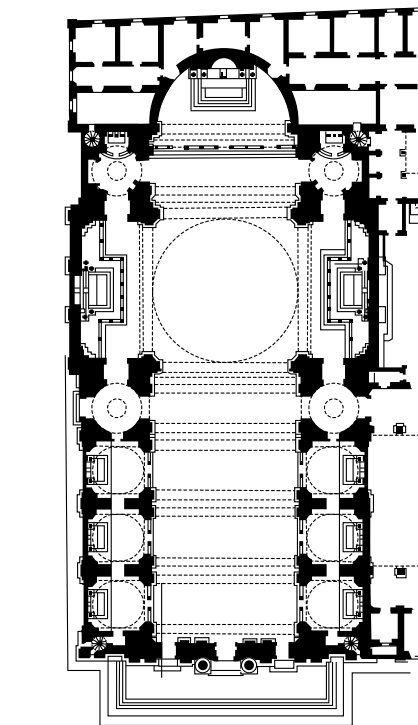
- 1540 r. zatwierdzenie przez papieża reguły zakonu jezuitów
- 1545–1563 sobór trydencki, początek kontrreformacji
- 1623–1644 pontyfikat Urbana VIII
- 1644–1655 pontyfikat Innocentego X

1. TŁO HISTORYCZNE
PRZEMIAN W SZTUCE

Na przemiany w sztuce, które nastąpiły **pod koniec XVI** i w **wieku XVII**, miał wpływ zwołany w 1545 roku przez papieża Pawła III **sobór w Trydencie**. Jego celem było przeciwdziałanie dalszemu szerzeniu się **protestantyzmu**. W efekcie postanowień soboru, który trwał do 1563 roku, zaczęto w **Kościele katolickim** przeprowadzać reformy mające doprowadzić do przywrócenia jego dawnej potęgi i znaczenia. Ogół tych działań nazywa się **kontrreformacją**. Zgromadzeni w Trydencie dostojnicy kościelni ustalili obowiązki duchownych i wiernych. W działaniach kontrreformacyjnych dużą rolę odegrało założone jeszcze przed początkiem soboru Towarzystwo Jezusowe, powszechnie zwane zakonem **jezuitów**. Kontrreformacja wiązała się z wieloma działaniami skierowanymi przeciwko protestantom, a rolą Kościoła katolickiego miało być jednocześnie wiernych.

W okresie renesansu odwoływano się do intelektu. W dobie kontrreformacji przede wszystkim do zmysłów i uczuć, więc sztuka pełniła ważną funkcję w walce o duszę. Bogata sceneria wnętrza, ozdobne szaty liturgiczne i odpowiednio dobrana – wzniosła jak nigdy dotąd – muzyka stały się oprawą celebracji. Przepych barokowych wnętrz miał wzbudzać podziw wiernych i zachęcać, aby przyszli do świątyni.





Fasada kościoła II Gesù w Rzymie

Barok – podobnie jak renesans – zaczął się we **Włoszech**. Sam termin, którym nazwano nowy okres, sprawia badaczom wiele problemów. Nie wiadomo, czy pochodzi od portugalskiego słowa odnoszącego się do nieregularnej perły – *barroco*, czy podobnego włoskiego terminu oznaczającego dziwność i nietypowość, którym włoscy rzemieślnicy określali szczególnie ozdobne, bogato dekorowane meble. Termin ten pierwotnie miał pejoratywne znaczenie, odnosząc się do stylu, który był bardzo ozdobny. Początkowo używano go przede wszystkim w odniesieniu do nieregularnych ozdób stosowanych w dekoracjach. Z czasem objęto nim **architekturę**. Jej twórcy wypracowali nowe formy, odmienne od tych, do których przyzwyczajono się w renesansie. Wprowadzili: **kolumny** o spiralnie skrzyżowanych **trzonach**, przerywane **frontony** i **naczółki**, **splify wolutowe** oraz zdwojone **półkolumny** i **pilastry**. Jeszcze później terminem objęto **malarstwo**, z nowym sposobem **komponowania** z licznymi **liniami diagonalnymi** i silnymi **kontrastami**, a także **rzeźbę** z **dynamicznie** skrzyżowanymi figurami. Dopiero w XIX wieku historycy sztuki nadali temu terminowi znaczenie neutralne.

Sztuka XVII wieku nie miała jednolitego charakteru, dlatego określenie *barok* w szerszym znaczeniu oznacza jedynie czas powstawania dzieł. Jeśli natomiast barok rozumiemy jako **styl** w sztuce, to odnosi się wyłącznie do Włoch i tych krajów, które zostały przy **katolicyzmie** i czerpały ze wzorców włoskich. Jednak nawet we Włoszech w tym okresie można znaleźć przykłady bliższe ideałom **klasycznego** spokoju i piękna – zwłaszcza w malarstwie. Z tego powodu styl ten mieści w sobie różne tendencje, od wybujałych form **barokowych** po **nurt klasycyzujący**. Poszukiwanie wspólnego mianownika dla zjawisk niekiedy bardzo odmiennych wynika przede wszystkim z potrzeby porządkowania dzieł sztuki przez historyków.

Jeżeli przyjmie się, że barok jest okresem w sztuce, to trzeba podać jego ramy czasowe. Na ogół uważa się, że początek miał miejsce około 1575 roku, koniec zaś ok. 1770. Dawniej dzieliło się barok na fazy: **wczesną**, kojarzoną najczęściej z wpływami architektury



Wnętrze kościoła II Gesù w Rzymie

Świątynia została zaprojektowana na zlecenie zakonu jezuitów. Plan wykonał Vignola, a projekt fasady Giacomo della Porta w latach 1568–1584. Chociaż czas budowy kościoła przypadł jeszcze na okres późnego renesansu, to stał się on wzorem dla świątyń wczesnobarokowych w katolickich krajach Europy. Został zbudowany na planie krzyża łacińskiego z płytkim prezbiterium zamkniętym absydą. Nawy boczne zastąpiono rzędami kaplic, a nawa główna ze sklepieniem kolebkowym z lunetami została poszerzona, dzięki czemu bryła zdaje się być zwarta. Na skrzyżowaniu nawy głównej z transeptem zbudowano kopułę na osmiobocznym bębnie z prostokątnymi oknami, które kierują światło na najważniejsze miejsce w świątyni – ołtarz. Z nawy do kaplic bocznych prowadzą łukowate przejścia oddzielone filarami z podwójnymi pilastrami kompozytowymi, wspierającymi belkowanie z uwydatnionym gzymsem biegnącym wokół całego kościoła. Dwukondygnacyjna fasada została zaprojektowana w taki sposób, że jej elementy tworzą ostre kontrasty światła i cienia. W pierwszej kondygnacji występuje 10 pilastrów korynckich i dwie półkolumny w tym samym porządku. Wspierają one belkowanie. Główne wejście jest znacznie większe od bocznych, a nad jego naczółkiem znajduje się kartusz z monogramem Chrystusa IHS. Nad wejściami bocznymi umieszczono posągi: św. Ignacego Loyoli, depczącego postać symbolizującą herezję, oraz św. Franciszka Ksawerego depczącego uosobienie pogaństwa. W drugiej kondygnacji jest 8 pilastrów kompozytowych zgrupowanych w pary. Podtrzymują one trójkątny fronton z herbem rodu Farnese. Po bokach znajdują się typowe dla wielu barokowych kościołów splify wolutowe.

jezuickiej, czego przykładem może być **kościół II Gesù (Najświętszego Imienia Jezus)** w **Rzymie**, oraz **dojrzałą i późną**. Obecnie historycy sztuki odchodzą od takiej klasyfikacji, choć można zauważyć przemiany, które zachodziły w obrębie sztuki XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. Na początku w architekturze dążono do **monumentalizowania** i **dynamizowania** form – **porządku spiętrzano**, łamano **belkowania**, przerywano frontony i naczółki. W drugiej połowie XVII wieku szukano nowych rozwiązań. Do głosu doszedł **iluzjonizm**, który zaistniał przede wszystkim w dekoracji wnętrz. Niósł on ze sobą szczególnie upodobanie do poszukiwania nowych środków **ekspresji**.

Barok narodził się w **Rzymie** pod koniec XVI wieku, ale tamtejsi artyści nie mieli poczucia, że tworzą nowy styl, gdyż nie zrezygnowali z form, dla których wzorem był **antykwizm**. Nadal odwoływali się do historii starożytnej, mitologii i filozofii, jak czynili to twórcy w XV i przeważającej części XVI wieku.

Nowy styl zaczął się we Włoszech, a następnie przeniósł się do innych krajów. Potem – wraz z podbojem nowych ziem – także na kolejne kontynenty, ale niemal w każdym ośrodku miał odmienne formy. Jednak – jak w żadnym innym stylu – wszystkie **dyscypliny artystyczne** były w nim ściśle ze sobą powiązane, wzajemnie się uzupełniały i przenikały – zwłaszcza na terenie Włoch. Architekci, rzeźbiarze i malarze posługiwali się bardzo podobnymi środkami. Muzyka uświetniała uroczystości religijne i dworskie, a barokowy teatr i opera ze swoim scenograficznym przepychem cieszyły się wielkim powodzeniem.

Odrodzone w XV wieku zjawisko **mecenatu** artystycznego rozszerzało się w następnych wiekach wraz z bogaceniem się możnych. Po soborze trydenckim na terenie Włoch najbardziej samodzielne pod względem gospodarczym i politycznym było, wzmocnione wówczas, Państwo Kościelne. Stanowiło ono centrum włoskiej kultury, a mecenat sprawowali papieże. Pod ich okiem rozwijał się wczesny barok reprezentowany przede wszystkim przez architekturę jezuitów. W XVII wieku najbardziej zasłużeni na polu kultury byli: **Urban VIII** z rodu Barberinich oraz **Innocenty X** z rodu Pamphilich. Na ich zlecenie pracowali nie tylko najwybitniejsi artyści włoscy, lecz także twórcy przybyli z innych zakątków Europy. Duże znaczenie dla powolnej emancypacji zawodu artysty miały też **akademie**. W ślad za XVI-wiecznymi ośrodkami Florencji i Rzymu pod koniec wieku powstała **Akademia w Bolonii**, zwana **Akademią Carraccich**, wcześniej znana jako Accademia degli Incamminati (wł. ‘wprowadzanych na drogę’). Była to pierwsza w historii uczelnia kształcąca artystów. Jej program kładący nacisk na **piękno klasyczne** był wymierzony przeciwko **manierystom**, którzy zdominowali ośrodki we Florencji i w Rzymie. Należy tutaj dodać, że akademia nie zastępowała tradycyjnego nauczania warsztatowego. Terminowanie u mistrza nadal uważano za pierwszy etap nauki rzemiosła malarskiego. Akademia Carraccich działała do ok. 1620 roku i była wzorem dla wszystkich uczelni artystycznych, które powstały w Europie w XVII wieku. W tym samym stuleciu zreformowano też **Akademię Świętego Łukasza w Rzymie**, która została przekształcona w uczelnię artystyczną uważaną do schyłku XVIII wieku za najlepszą w Europie. Był to cel pielgrzymek artystycznych ludzi z wielu krajów.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, dlaczego terminu *barok* nie należy rozumieć jako stylu, w odniesieniu do całego dorobku artystycznego Europy XVII wieku i okresu do lat siedemdziesiątych wieku XVIII.
2. Przyjrzyj się zamieszczonym ilustracjom przedstawiającym fasadę, wnętrze i plan kościoła Il Gesù w Rzymie i znajdź przykłady podobnych rozwiązań w fasadzie i układzie wnętrza w architekturze renesansowej.
3. Wyjaśnij, jakie znaczenie dla twórców pod koniec XVI wieku i w wieku XVII miały akademie sztuki.

2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Uzgadniając więc fasadę ze strukturą i wielkością kościoła, architekt powinien tak postępować, by [...] okazywała się tak wspiana, jak to tylko możliwe i właściwe dla świętości miejsca”.

„Przede wszystkim, ani w kościele, ani w żadnym innym miejscu nie można przedstawiać świętego obrazu, który by zawierał fałszywy dogmat [...], lecz każdy obraz powinien w pełni odpowiadać prawdzie Pisma, tradycji, historii kościelnej i obyczajom matki naszej – Kościoła. [...]. Ponadto, tak jak przy malowaniu lub rzeźbieniu świętych obrazów, nie należy przedstawiać rzeczy fałszywych, niepewnych, apokryficznych czy pochodzących z przesądu lub dziwacznych, tak też trzeba unikać wszystkiego, co świeckie, szpetne lub nieprzyzwoite, albo po prostu niemądre, a także tego, co budzi tak wielką ciekawość, że zamiast pobudzać pobożność wiernych, odwodzi ich od niej [...]”.

św. Karol Boromeusz

„Piękno jest wielorakie”.

Giordano Bruno

„Dobrym malarzem kto pragnąłby zostać,
Rzymski rysunek niech w rękę swą wpoi,
Ruch i cień niechaj od Wenecjan weźmie,
Pełen godności zaś kolor z Lombardii,

Sztuki potęgę Michała Anioła,
I naturalną Tycjana prawdziwość,
Nad wszystkim władny Correggia styl czysty
I Rafaela poprawność proporcji”.

Agostino Carracci

„Proszę więc nie sądzić, że odmawia się zasłużonych zasług tym malarzom, którzy doskonale wykonują portret. [...] najświetniejsi malarze, nie umniejszając podobieństwa, wspomagali naturę sztuką i przedstawiali twarze piękniejsze i bardziej szacowne od rzeczywistych, [...] aby nadać jej [istocie] zupełną doskonałość”.

Giovanni Battista Agucchi

„Tym najtrudniejszym sposobem malowali w naszych czasach Caravaggio i Carracciowie, Guido Reni i inni, z których jedni kładli na naturalność większy nacisk niż na manierę, a inni na manierę większy nacisk niż na naturalność, ale nie odbiegali ani od jednej, ani od drugiej, bo dbali o dobry rysunek, prawdziwy koloryt i właściwe, prawdziwe oświetlenie”.

Vincenzo Giustiniani

„Kawaler zwykł był mawiać, że dzieło to [konfesja nad grobem św. Piotra] udało mu się dobrze przez przypadek, chcąc przez to powiedzieć, że samo rzemiosło sztuki nie mogłoby nigdy pod tak wielką kopułą, w tak ogromnej przestrzeni i pomiędzy olbrzymiej wielkości monumentami stworzyć odpowiedniej miary i proporcji, jeśliby geniusz i umysł artysty nie wykonypował takiej miary, jaka właśnie być powinna, nie kierując się żadną regułą”.

Filippo Baldinucci
o dziele Giovanniego Lorenza Berniniego

Na charakter sztuki **katolickiej** we **wczesnym baroku** miały wpływ poglądy **estetyczne** teologów. Na soborze trydenckim postanowiono, że artyści mają się w większym stopniu skupiać na tematyce religijnej, a powstałe dzieła powinny oddziaływać na uczucia ludzi niewykształconych. Sztuka powinna wzorować się na naturze, a jej emocjonalny charakter miał być ważnym narzędziem propagandowym. Postulowano zrezygnowanie z niektórych **motywów ikonograficznych**, które uważano za niewłaściwe. Negatywnie odniesiono się do ilustrowania **apokryfów** jako tekstów, które nie weszły do Pisma Świętego, krytykowano też przedstawienia Chrystusa odmienne od ustalonego już we wczesnym chrześcijaństwie typu mężczyzny z brodą i długimi włosami. Podjęto polemikę z **neoplatonizmem**, który dopuszczał ukazywanie bogów antycznych jako postaci stanowiących **alegorie** ponadczasowych wartości. Krytykowano też przedstawienia bezskrzydłych aniołów oraz nagich postaci Adama i Ewy. Postulowano, aby w obrazach nie stosować **sztafażu** nieadekwatnego do przedstawianej sceny.

Jednym z wyrazicieli idei **kontrreformacji** był św. Karol Boromeusz – arcybiskup Mediolanu, autor dzieła, w którym zawarł instrukcję dla projektantów kościołów i uwagi dotyczące ich wyposażenia. Uważał, że powinno się powrócić do **planu podłużnego krzyża łacińskiego**, gdyż jest on zgodny z tradycją chrześcijańską, podczas gdy **plany centralne** wzorowane są na pogańskim **antyku**. Postulował też, aby kościoły były wyposażone z przepychem, który stanowiłby właściwą oprawę dla misterium religijnego. Odpowiednio wykorzystane **światło** miało kierować uwagę na najważniejsze elementy kościoła, a bogactwo **marmurów, sztukaterii i iluzjonistyczne malarstwo** – oddziaływać na różne zmysły i jednoczyć wszystkie dziedziny artystyczne w jednym spójnym dziele.

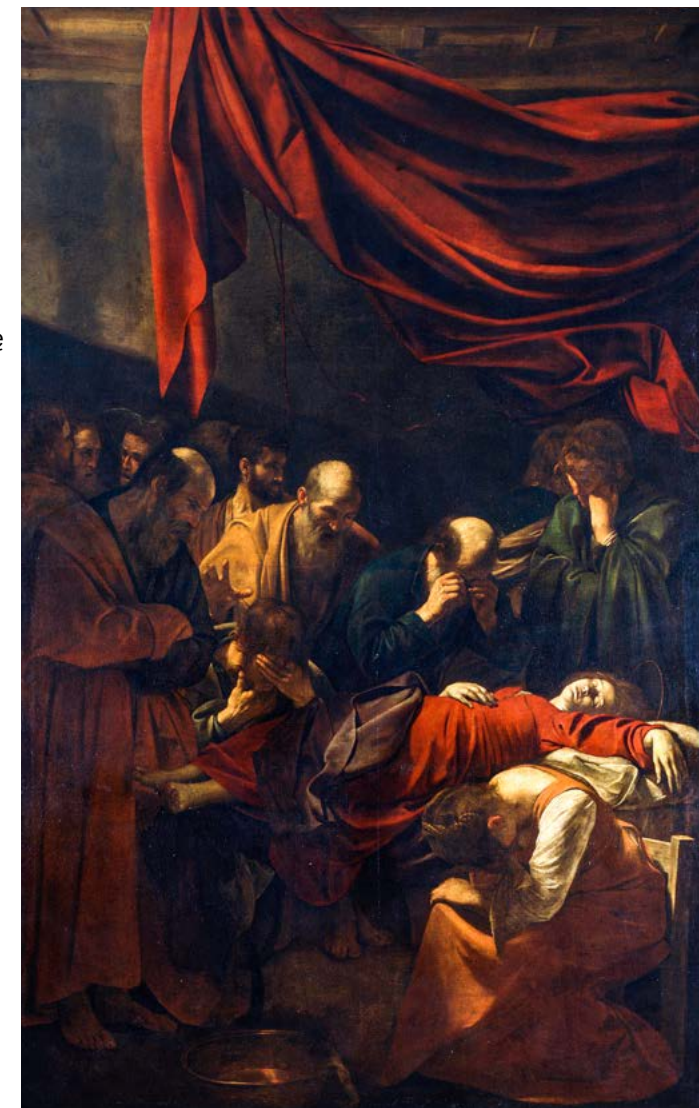
Poglądy estetyczne wyrażali także inni wybitni myśliciele epoki, jak np. żyjący jeszcze w okresie renesansu **Giordano Bruno** i młodszy od niego o kilkanaście lat – **Galileusz**. Bruno dostrzegał różnorodność **piękna**, zmienność natury i zarazem odmienne możliwości jej interpretacji. Galileusz uznawał wielkość malarstwa, które na dwuwymiarowej płaszczyźnie przedstawia trójwymiarowe przedmioty, dając **iluzję** rzeczywistości. Uważał, że naśladowanie w sztuce otaczającego świata jest tym trudniejsze, im bardziej **środki artystyczne** przetwarzają naturę.

We **Włoszech**, gdzie barok zaczął się najwcześniej, ugruntowały się – zwłaszcza w malarstwie – dwie różne estetyki: **klasyczne ideały piękna** głoszone w środowisku **Akademii Carraccich** oraz **naturalistyczny** sposób przedstawiania **Caravaggia**. Tak rodzina Carraccich, jak i Caravaggio w dojrzałym okresie swojej twórczości działali w **Rzymie**, dzięki czemu miasto to stało się areną, na której ścierały się różne koncepcje. Pierwsi pragnęli, aby sztuka była piękna i szlachetna, Caravaggio dążył do ukazywania prawdy i wyrażania emocji.

W tamtych czasach sztuka Caravaggia nie zawsze była dobrze przyjmowana. Nie reprezentowała bowiem ani wyidealizowanego piękna klasycznego, ani nie charakteryzowała się typowym dla wczesnego baroku dążeniem do dekoracyjności. Kiedy Caravaggio namalował obraz **Śmierć Marii**, w którym przedstawił ciało Matki Boskiej podlegające naturalnym procesom, jakie zachodzą po śmierci, zleceniodawcy dzieła – karmelici boski – nie przyjęli obrazu. Zarzucano artyście brak decorum (łac. ‘stosowność’), czyli drastyczną dosadność, którą odbierano jako niestosowną w malarstwie religijnym. Uważano, że malarzowi brak inwencji. Zarzucano mu, że jego **sceny religijne** są bez nieba, święci bez atrybutów i glorii, a Matka Boska bez towarzyszących jej aniołów i bogatej architektury w **tle**, co miało stanowić odpowiednią oprawę. Zarówno Carracci, jak i Caravaggio uważali, że wzorują się na naturze, pojmowali ją jednak odmiennie. Caravaggio uważał, że człowiek jest częścią przyrody, która podlega nieustannym przemianom. Starość i śmierć były dla niego naturalnym porządkiem rzeczy. Dla Carraccich natura była źródłem doskonałego piękna i idealnych **proporcji**, a w dziele sztuki istotne znaczenie miało wspomniane powyżej **decorum**.

Caravaggio **Śmierć Marii**

Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,45 x 3,69 m w 1601 roku. Jacopo da Voragine napisał w **Złotej legendzie**, że apostołowie, choć byli rozproszeni w różnych zakątkach świata, znaleźli się przy łożu śmierci matki Jezusa. I właśnie tę scenę zilustrował artysta. Ubrana w czerwoną suknię Maria leży na postaniu oświetlona blaskiem światła padającego z lewej strony na jej postać i twarze jedenastu apostołów. Jej wyniszczone chorobą ciało zostało oddane w sposób naturalistyczny bez jakiegokolwiek idealizacji. Dla zleceniodawców – karmelitów boskich – obraz miał charakter bluźnierczy, ponieważ nikt w taki sposób nie przedstawiał Marii. Mnichów oburzały też pogłoski, jakoby Caravaggio miał wzorować się na ciele kobiety wyłowionej z Tybru. Obraz był wyrazem zupełnie nowej estetyki. Mimo niepoehlebnych opinii dzieło wzbudziło na tyle duże zainteresowanie, że kupił je książę Mantui, a następnie trafiło ono do Francji. Wraz ze zbiorami Ludwika XIV obraz znalazł się w Luwrze w Paryżu.



Zarówno Caravaggio, jak i twórcy Akademii w Bolonii nie formułowali swoich poglądów estetycznych na piśmie. Natomiast **Vincenzo Giustiniani** – **mecenas** sztuki i przyjaciel Caravaggia – określił w jednym ze swoich listów 12 szczebli malarstwa. W jego odczuciu szczebel dziesiąty był malarstwem tworzonym według **manieri**, jedenasty – wedle natury, a dwunasty – łączył manierę z naturą. Zgodnie z jego poglądem zarówno malarstwo Caravaggia, jak i całkiem odmienne malarstwo Carraccich osiągnęło ten najwyższy szczebel. Było to zatem uznanie różnych sposobów wypowiedzi artystycznej.

Szczególne zasługi dla rozwoju piśmiennictwa o sztuce we Włoszech miał **Filippo Baldinucci**, autor **Toskańskiego słownika sztuk rysunkowych** oraz wielu życiorysów artystów. W tym **Giovanniego Lorenza Berniniego**, twórcy m.in. **baldachimu nad grobem św. Piotra** – dzieła będącego kwintesencją estetyki baroku. Sformułował w nich sady estetyczne na temat sztuki wybitnych twórców baroku, nie tylko tych tworzących we Włoszech.



**Giovanni Lorenzo Bernini,
baldachim nad grobem
św. Piotra w Bazylice
Świętego Piotra w Watykanie**

Dzieło z lat 1624–1633 powstało na zlecenie papieża Urbana VIII dla upamiętnienia miejsca męczeńskiej śmierci apostoła. Zostało usytuowane pod kopułą, na skrzyżowaniu nawy głównej z transeptem. Do jego wykonania potrzebny był brąz, papież zlecił więc wykorzystanie antycznych elementów z Panteonu. Ta kontrowersyjna decyzja spotkała się z krytyką mieszkańców Rzymu. Odlew wykonano techniką na wosk tracony. Baldachim dźwigają cztery kolumny, których trzony zostały spiralnie skręcone i ozdobione laurowymi listkami. Kręcone kolumny zdobiły niegdyś – jak powszechnie wierzono – wnętrze jerozolimskiej świątyni Salomona. Bezpośrednio nad kolumnami pojawiły się fragmenty belkowania, na których artysta umieścił cztery posągi aniołów. Powyżej belkowania znalazły się woluty, które łączą się na szczycie. Całość wieńczy kula z krzyżem. W dekoracji baldachimu pojawiły się też lambrekiny, czyli ornamenty w kształcie zwisających proporczyków między kolumnami, motywy jaszczurek stanowiących symbol nowych narodzin wiary oraz pszczoł odnoszących się do herbu rodu Barberinich, z którego pochodził papież. Baldachim ma 28,5 m wysokości.

 **SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI**

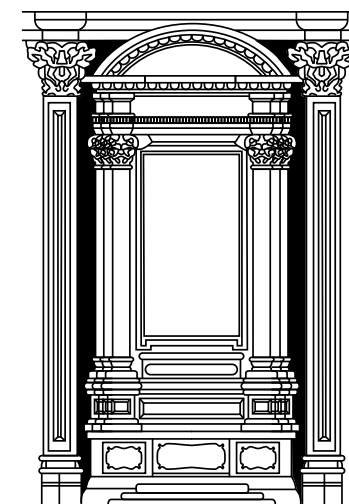
1. Określ, jaki wpływ na formy artystyczne w baroku miały przemiany Kościoła katolickiego w duchu kontrreformacji.
2. Zapoznaj się z zamieszczonymi powyżej cytatami i wybierz te, które odnoszą się do barokowej wybujalności form, oraz te, które są przeciwne takiej estetyce, postulując formy proste, odwołujące się do piękna klasycznego.

3. ARCHITEKTURA

Twórcy architektury pod koniec XVI i w XVII wieku także sięgali po formy wzorowane na antyku, dlatego architekturę barokową zdobią kolumny i pilastry o antycznych głowicach, gzymsy, frontony, jak to było w renesansie. Były one jednak inaczej łączone. Elementy te spiętrzano, dynamizowano lub podwajano.

Cechami charakterystycznymi włoskiego baroku były ozdobność i przepych wnętrza oraz podporządkowanie wszystkich elementów jednej dominującej części. Zrealizowany w kościele Il Gesù w Rzymie plan z poszerzoną nawą główną, z nieznacznie wyeksponowanym transeptem i rzędami bocznych kaplic, stał się wzorcowy dla kościołów wczesnobarokowych nie tylko na terenie Włoch. Dekoracyjność i bogactwo wnętrza związane były z zasadą *theatrum sacrum* polegającą na tworzeniu sztuki w taki sposób, aby skłaniała ona do głębszego przeżycia duchowego. Z ideą tą wiązała się także synteza sztuk, czyli traktowanie różnych dyscyplin sztuki: architektury, rzeźby, malarstwa i rzemiosła artystycznego, jako spójnej całości. Zacieranie granic między nimi było celem twórców. Barokową syntezę sztuk nazwano później niemieckim terminem *Gesamtkunstwerk*. Cechą barokowych kościołów był też dynamizm w kształtowaniu struktury ścian, który uzyskiwano przez zestawianie kilku kolumn lub pilastrów obok siebie, stawianie kolumn o spiralnych trzonach oraz przełamywanie belkowań, czyli stosowanie gzymsów gierowanych, to znaczy wyłamanych, oraz falistych fasad. Ważne było też łączenie różnych materiałów oraz bogate złocenia we wnętrzach. Stosowano różnobarwne marmury lub imitowano bogactwo materii i faktur środkami malarskimi. W dojrzałym baroku włoskim pojawiła się też tendencja do stosowania trików perspektywicznych, które miały stwarzać efekty iluzjonistyczne.

Ważną rolę odgrywało też oświetlenie aranżowane w taki sposób, aby wyeksponować najważniejszą część kościoła z ołtarzem. W tym celu najczęściej lokowano na skrzyżowaniu nawy głównej i transeptu kopułę z oknami w bębnie, które doświetlały wnętrze. Stosowano też ukryte okna, których zadaniem było oświetlenie ołtarza. Wszystkie elementy wnętrza zestawiano w taki sposób, aby spotęgować kontrasty światła i cienia. W małej architekturze, czyli w ołtarzach i kapliczkach, często stosowano formę zwaną edykulą (łac. *aedicula*). Była to konstrukcja złożona z dwóch podpór podtrzymujących belkowanie, niekiedy zwieńczona naczółkiem. Edykuly pojawiały się też w obramieniach okien, ołtarzy, nagrobków oraz nisz w ścianach, w których lokowano posągi. Ich rozbudowane i zdynamizowane formy występowały w fasadach budynków.



Barokowa edykula

DLA DOCIEKLIWYCH

Wystrój kościoła barokowego wiązał się również z wyposażaniem świątyń w ogromne organy, których prospekty były bardzo bogato dekorowane. Występowały w nich detale architektoniczne (np. łamane gzymsy), a także rzeźby figuralne, niekiedy reprezentujące bogate programy ikonograficzne. W najbardziej wyrafinowanych realizacjach figury poruszały się, tworząc muzyczno-wizualne spektakle. Prospekt organowy był usytuowany naprzeciw ołtarza głównego, nad wejściem do kościoła.



Pietro da Cortona, fasada kościoła Santa Maria della Pace w Rzymie

Dolną kondygnację fasady budowanej w latach 1656–1667 stanowi półeliptyczny portyk podparty czterema parami tokańskich kolumn. Drugi poziom fasady jest inny i nie ma tej wypukłości. Architekt zestawiał zatem belkowanie proste i eliptyczne. Całość wieńczy trójkątny fronton. Mimo ciasnego placu, na którym się znajduje, kościół wydaje się być monumentalny.

Obok planu podłużnego krzyża łacińskiego, który rozpowszechnił się wraz z architekturą wzorowaną na II Gesù w Rzymie, stosowano plany centralne – a także łączono plany podłużne i centralne, dzięki czemu uzyskiwano nieraz bardzo fantazyjne efekty obliczone na zaskakiwanie odbiorcy. Kościół, poprzez różnorodność form, miał wzbudzać podziw oraz skłaniać do kontemplacji i mistycznych uniesień.

Czasy baroku w Rzymie to także rozwój architektury świeckiej, a zwłaszcza rezydencjonalnej, w której poszukiwano form stanowiących odpowiednią oprawę dla pompatycznych ceremonii. Barokowe pałace, np. Palazzo Barberini, podobnie jak renesansowe, były kilkukondygnacyjne. Niektóre z nich łączyły cechy miejskiego pałacu i podmiejskiej rezydencji, której częścią był ogród.

Cechy włoskiej architektury barokowej:

- ozdobność i przepych (kościół pełni funkcję *theatrum sacrum*),
- dynamizowanie struktur za pomocą falistych linii lub gierowanych gzymsów,
- uzyskiwanie kontrastów światła i cienia przez stosowanie nisz i licznych wypukłych elementów,
- stosowanie zdwojonych kolumn i pilastrów,
- spiralne zwijanie trzonów kolumn,
- łączenie architektury, rzeźby i malarstwa (idea Gesamtkunstwerk).

Giovanni Lorenzo Bernini, Francesco Borromini i inni architekci rzymscy

Architekturę wczesnego baroku w Rzymie zapoczątkowali Domenico Fontana i Carlo Maderno. Obaj byli zatrudnieni jako budowniczowie Bazyliki Świętego Piotra. Fontana zaprojektował m.in. latarnię na kopule bazyliki, a jego uczeń – Maderno – za pontyfikatu papieża Pawła V zmienił plan świątyni na podłużny, wznosił korpus nawowy, czyli część kościoła między fasadą a prezbiterium, oraz fasadę bazyliki w obecnym kształcie. Było to niełatwe zadanie, ponieważ dominującym elementem budowli miała być potężna kopuła, a zmiana planu na podłużny sprawiła, że była ona mniej widoczna. Z tego powodu Maderno zdecydował się na obniżenie wysokości fasady, by nie zasłaniała ona kopuły. Szacunek dla dokonań poprzedników sprawił jednak, że fasada stała się zbyt szeroka i budowla bardziej przypominała pałac niż kościół. We wnętrzu, aby uzyskać efekt dominacji części centralnej, architekt zastosował stopniowe zwiększanie się rozmiarów kaplic ku prezbiterium.

DLA DOCIEKLIWYCH

Carlo Maderno zaprojektował fasadę rzymskiego kościoła Santa Susanna (św. Zuzanny). Stanowi ona przykład twórczego wykorzystania modelu wypracowanego przy wznoszeniu II Gesù, charakteryzującą ją jednak smuklejsze proporcje i większa dekoracyjność.

Dzieło, które zapoczątkował Maderno, kontynuował rzeźbiarz i architekt Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680) – jeden z najwybitniejszych artystów dojrzałego baroku włoskiego. Jego protektor i mecenas, papież Urban VIII, powierzył mu ukończenie Bazyliki Świętego Piotra. Artysta równolegle prowadził prace nad zaprojektowanym w Rzymie przez Madernę Palazzo Barberini należącym do rodu, z którego pochodził papież. Od frontu pałacu znajduje się dziedziniec, do którego przylegają skrzydła boczne. Niemal cały parter budynku zajmuje zacięty przedsionek wejściowy. Tuż za nim owalna sala reprezentacyjna otwiera się na ogród. W fasadzie pałacu występuje zasada spiętrzania porządków zaczerpnięta z rzymskiego Koloseum. W jej trzeciej kondygnacji, dekorowanej pilastrami i półkolumnami, Bernini zastosował oryginalne obramienia okien.

Dziełem Berniniego jest też projekt monumentalnego baldachimu nad grobem św. Piotra we wnętrzu bazyliki, który łączy w jedną spójną całość architekturę z rzeźbą. Horyzontalny układ fasady bazyliki miały poprawić dwie flankujące ją wieże, które Bernini zaczął wznosić według projektu Maderna, jednak ze względu na problemy budowlane zostały one rozebrane. Wykorzystali to konkurenci artyści, którzy przyczynili się do odsunięcia go od prac w bazylice w czasie pontyfikatu Innocentego X.

Za pontyfikatu papieża Aleksandra VII Bernini został mianowany nadwornym artystą i powrócił do prac przy bazylice. Zmienił wówczas wygląd fasady przez zastosowanie iluzjonistycznych efektów, które uzyskał na drodze odpowiedniej aranżacji placu przed bazyliką. Teren podzielił na dwie części. Pierwszej nadał kształt trapezu przylegającego szerszym bokiem do fasady. Drugą część ograniczył dwoma eliptycznymi ramionami kolumnady. Pozwoliło to optycznie zwęzić fasadę. Kolumnada złożona z czterech rzędów tokańskich kolumn dźwigających belkowanie nadała świątyni odpowiednią oprawę i zapewniła cień podczas celebrowanych na placu uroczystości kościelnych.



Bazylika Świętego Piotra i plac św. Piotra w Watykanie

Zapoczątkowana w renesansie budowa bazyliki została ukończona w drugiej połowie XVII wieku. Ostatecznie zbudowano ją na planie krzyża łacińskiego. Carlo Maderno zaprojektował fasadę o wysokości ok. 48 m i szerokości ok. 115 m, którą gierowany gzyms dzieli na dwie części. W dekoracji fasady artysta zastosował wielki porządek, który monumentalizuje dzieło. Część środkową wyróżnił pseudoportykiem otwartym wyłancznie z przodu i zwieńczonym trójkątnym frontonem. Kolumny i pilastry o głowicach korynckich zestawił w zróżnicowanych odległościach, a na szczycie fasady ustawił 13 posągów, wśród których centralne miejsce zajmuje Chrystus-Odkupiciel. Pozostałe przedstawiają apostołów, poza św. Piotrem i Judaszem, oraz postacie św. Jana Chrzciciela i św. Macieja. Fasada ma charakter parawanowy – jest wyraźnie szersza od korpusu nawowego. Monumentalna kolumnada przed bazyliką jest dziełem Giovanniego Lorenza Berniniego.

Bernini przebudował też klatkę schodową wiodącą z Bazyliki Świętego Piotra do Pałacu Apostolskiego, tworząc **Scala Regia** (wł. 'Schody Królewskie'). Artysta zwęził przestrzeń klatki, przybliżając zbieg linii perspektywicznych, zastosował różną wielkość i rozmieszczenie kolumn. Im dalej od wejścia, tym są one mniejsze i stoją bliżej siebie. Sprawia to wrażenie, że schody są bardziej monumentalne – szersze i dłuższe niż w rzeczywistości.

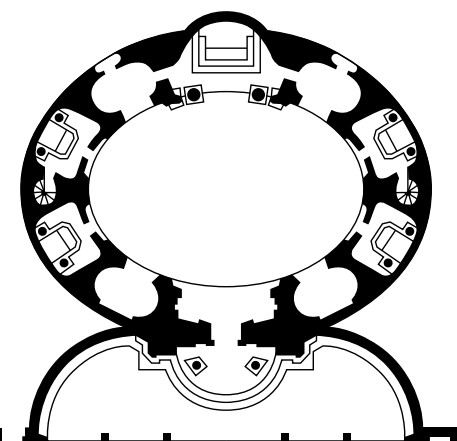
DLA DOCIEKLIWYCH

Iluzjonistyczne efekty zastosowane przez Berniniego w Scala Regia były rozwinięciem pomysłów Francesca Borrominiego zastosowanych wcześniej w aranżacji galerii w rzymskim Palazzo Spada, którego ośmiometrowa galeria łącząca hol wejściowy z ogrodem dzięki trikrom perspektywicznym sprawia wrażenie, jakby miała 37 m.

Giovanni Lorenzo Bernini, Scala Regia w Bazylice Świętego Piotra w Watykanie

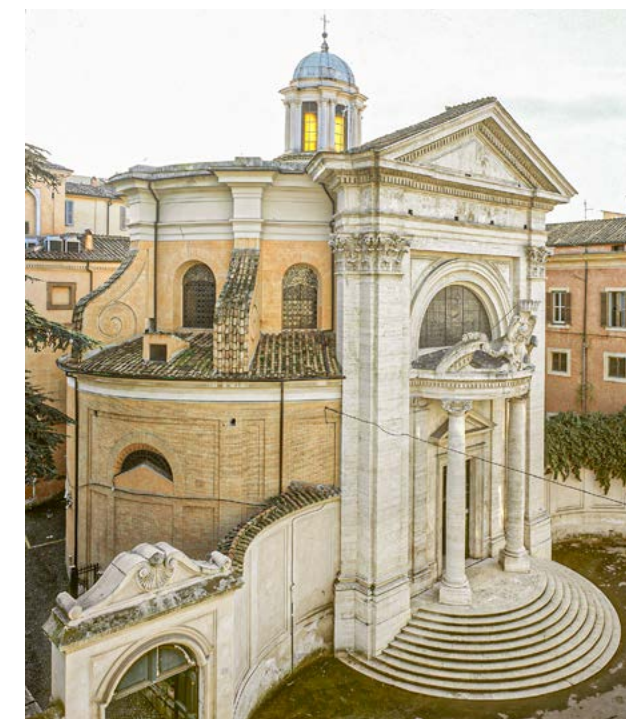
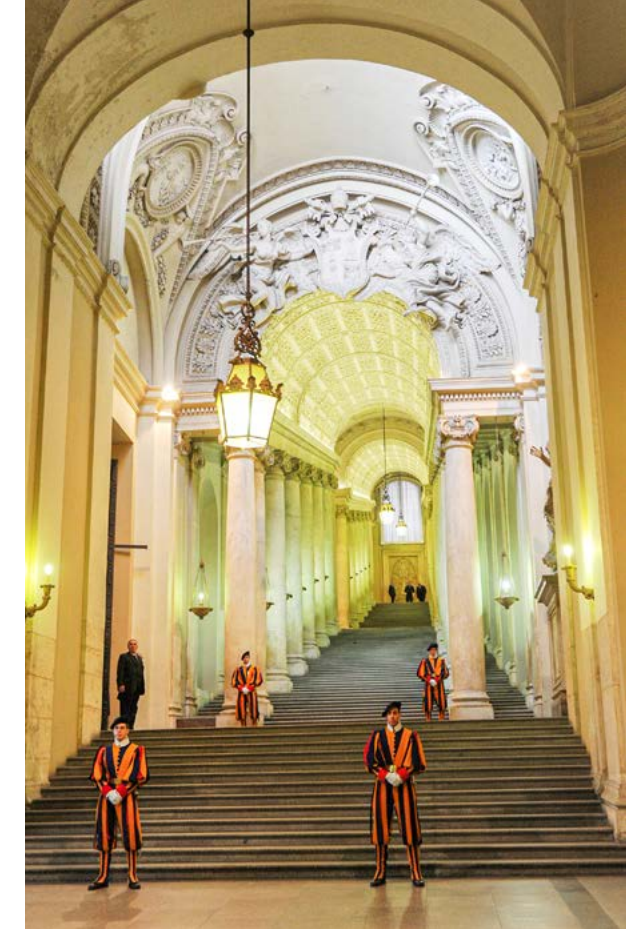
Klatka schodowa wiodąca z komnat papieskich do bazyliki została zaprojektowana w latach 1663–1666 na planie wydłużonego trapezu. Przestrzeń została sklepią kolebkowo a podniebnie sklepienia udekorowane kasetonami. Nad łukiem widocznym w górnej części schodów Bernini umieścił herb papieża Aleksandra VII z dwoma rzeźbionymi aniołami po jego bokach. Zastosowane korekty optyczne, na które składa się kształt klatki i sposób rozstawienia kolumn, wizualnie wydłużają korytarz, tworząc efekty teatralne typowe dla baroku.

Jedną z najciekawszych budowli Berniniego jest zaplanowany na poprzecznie usytuowanym owalu kościół **San Andrea al Quirinale** (św. Andrzeja na Kwirynale). Zastosowany w nim półowalny portyk stał się wzorem dla licznych barokowych świątyń w Europie.



Giovanni Lorenzo Bernini, kościół San Andrea al Quirinale w Rzymie

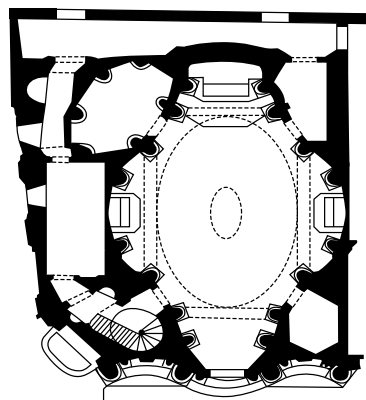
Kościół ten jest jedną z najbardziej oryginalnych budowli dojrzałego baroku włoskiego. Jego wzorem był Panteon, ale Bernini wydłużył plan świątyni do kształtu owalu. Fasada flankowana jest dwoma parami pilastrów o korynckich głowicach dźwigających belkowanie i fronton. Między pilastrami usytuowany jest półkolisty portyk, nad którym umieszczono także półkolistą okno. Do planu kościoła nawiązują też elipsoidalne kaplice w jego wnętrzu.



Rywalem Berniniego i równie wybitnym rzymskim architektem był Francesco di Castello, znany jako **Francesco Borromini** (1599–1667). Jego budowle cechują **dynamiczne** i bogate formy, które rozpoczęły czasy **późnego baroku**. Pierwszym samodzielny dziełem architekta był **kościół San Carlo alle Quattro Fontane** (św. Karola przy Czterech Fontannach) – obiekt uznawany za manifest nowego typu architektury. Niewielka budowla, ulokowana w narożu placu, została zbudowana na **planie** łączącym owal z krzyżem, a jej ściany sprawiają wrażenie falujących **linii**. Całość została przekryta owalną **kopułą na pendentywach**, którą optycznie podwyższają **kasetony** zmniejszające się ku środkowi. Płynna i jednolita forma kościoła była zupełnie odmienna od rozwiązań tradycyjnych, w których wyraźnie wydzielano poszczególne przestrzenie i elementy. Nowatorska była też **fasada** budynku, której architekt nadał charakter falisty, wprowadzając rytm elementów wklęsłych i wypukłych, oraz zastosował różnej wielkości **kolumny** i **spiętrzenie porządków**.

Francesco Borromini, kościół San Carlo alle Quattro Fontane w Rzymie

Świątynia została zaprojektowana na planie przypominającym owal. Jej asymetrię podkreśla wieża usytuowana w narożniku. Fasada kościoła jest dwukondygnacyjna, dekorowana niszami, ptycinami z dekoracją rzeźbiarską i kolumnami o głowicach jońskich i korynckich. Jej falisty kształt oraz zastosowane elementy potęgujące grę światła i cienia składają się na niezwykle plastyczną formę.

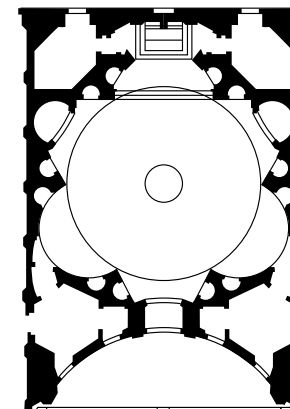


W czasie, kiedy trwały prace nad kościołem, Borromini zwyciężył w konkursie na projekt **Oratorium Filipinów** (**Oratio dei Filippini**) w Rzymie – niewielkiej **kaplicy** położonej w pobliżu kościoła Santa Maria in Vallicella. Jej wnętrze architekt zaplanował jako prostokątną salę o ściętych narożnikach i ścianach podzielonych **pilastrami**. Na zewnątrz zaś zastosował **linię** falistą. Plastyczność form podkreślały: miękko zarysowany **fronton** oraz fantazyjnie rozrysowane **obramienia okienne**, które wzmagają efekty gry **światła i cienia**.

Dzięki rekomendacji Berniniego Borromini stał się też architektem **kościół San Ivo alla Sapienza** wtopionego w budynku archigimnazjum papieskiego – późniejszego Uniwersytetu La Sapienza. **Dziedziniec** został zaprojektowany przez **Giacoma della Porta**. **Fasada** świątyni jak również jej wymiary musiały być dostosowane do istniejącej zabudowy. Artysta sprostał tym ograniczeniom i kościół San Ivo alla Sapienza stał się wyrazem jego niezwykłego talentu i kreatywności.

Francesco Borromini, kościół San Ivo alla Sapienza w Rzymie

Plan budowli to kombinacja trójkąta równobocznego i trójliscia, która przypomina gwiazdę sześcioramienną. Formę tę powtarza analogiczny kształt kopuły, któremu na zewnątrz odpowiada falujący bęben. Jego wypukły kształt kontrastuje z wklęsłą linią fasady. Nad całością góruje spiralna i bogato dekorowana latarnia.



Borromini pracował też nad realizacją zaprojektowanego przez Rainaldich **kościół Santa Agnese** (św. Agnieszki) w Rzymie, przy Piazza Navona. Wprowadził on wiele zmian do pierwotnego planu, dzięki czemu kościół z oryginalnymi ażurowymi **wieżami** oraz wklęsłą **fasadą** i dominującą nad nią **kopułą** na wysokim **bębenie** jest jedną z najciekawszych budowli, na której wzorowali się artyści Europy.

Twórczość Borrominiego stanowiła przełom w historii architektury. Przestrzenne traktowanie fasad i miękka, opływowa **linia**, a także twórcze interpretowanie tradycji **antyku** sprawiły, że chociaż czerpał on ze znanych motywów, tworzył z nich zupełnie odmiennie formy, co widoczne jest nawet w detalu architektonicznym, np. w **kompozytowych głowicach kolumn**, w których zwiłają **esownice** w odwrotnym kierunku niż tradycyjnie.

Wśród architektów rzymskich znaczące miejsce zajmuje też Pietro Berrettini, znany jako **Pietro da Cortona**, którego architektura bliższa jest klasycznej koncepcji Berniniego. Cortona był przede wszystkim malarzem i dekoratorem. Doświadczenie w dziedzinie architektury zdobywał, pracując przy budowie Palazzo Barberini. Do jego najwybitniejszych dzieł należy **kościół Santi Luca e Martina** (świętych Łukasza i Martyny) w Rzymie. Sławę przyniosła mu jednak przebudowa rzymskiego **kościół Santa Maria della Pace** (**Matki Bożej Królowej Pokoju**). Pierwsza świątynia jest przykładem architektury budowanej na **planie krzyża greckiego** wpisanego w kwadrat z oryginalną, wygiętą **fasadą**, dekorowaną **kolumnami i pilastrami** o **głowicach jońskich**. Jeszcze ciekawsza jest fasada drugiego kościoła. Architekt dostawił do niej wydatny półkolisty **portyk**, który stał się inspiracją dla Berniniego przy projekcie **kościół San Andrea al Quirinale**. Dzięki zastosowanym elementom artysta uzyskał efekt silnego **kontrastu światła i cienia**.

W XVIII wieku w Rzymie stały się modne formy klasycyzujące. Ich dobrym przykładem jest **fontanna di Trevi**, którą ostatecznie zaprojektował **Nicola Salvi**.

DLA DOCIEKLIWYCH

Przykładem barokowego projektu urbanistycznego w Rzymie są scenograficzne Schody Hiszpańskie łączące plac Hiszpański z kościołem Santa Trinità dei Monti (Trójcy Świętej na Górze). Schody te należą do najszerzych w Europie i obecnie często stanowią oprawę dla ekskluzywnych pokazów mody.

DLA DOCIEKLIWYCH

Architektem późnobarokowym, który upodobał sobie formy bardziej klasyczne, był Carlo Fontana, który po śmierci Giovanniego Lorenza Berniniego uzyskał dominującą pozycję w Rzymie. Jego dziełem jest fasada kościoła San Marcello al Corso, której lekko wklęsła linia dekorowana jest monumentalnymi kolumnami zdwojonymi w portyku mającym postać edykuły.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Palazzo Barberini w Rzymie
2. Carlo Maderno, kościół Santa Susanna (św. Zuzanny) w Rzymie
3. Francesco Borromini, fasada kościoła Santa Agnese w Rzymie
4. Pietro da Cortona, fasada kościoła Santi Luca e Martina w Rzymie
5. Giacomo della Porta, Carlo Maderno, Carlo Rainaldi, bazylika San Andrea della Valle w Rzymie
6. Carlo Fontana, fasada kościoła San Marcello al Corso w Rzymie

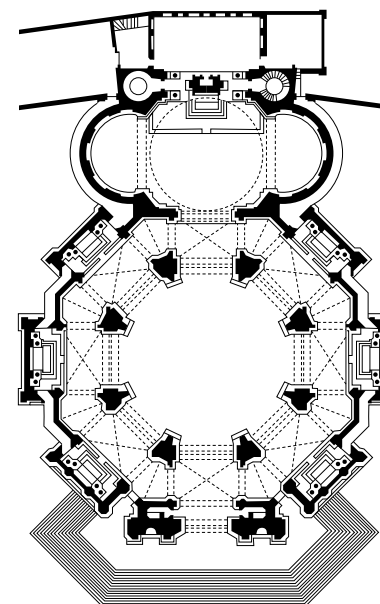
Architektura w innych miastach Włoch

Oryginalne dzieła architektury baroku powstawały także w innych miastach włoskich. Najistotniejszym architektem weneckim był **Baldassare Longhena** – uczeń Vincenza Scamozziiego. Najbardziej znanym budynkiem tego architekta jest **kościół Santa Maria della Salute w Wenecji**. Usytuowany na cyplu tuż obok wejścia do Canale Grande jest widocznym z placu św. Marka, charakterystycznym obiektem panoramy miasta. Budowla nawiązuje do **renesansowych planów centralnych**, a także **architektury wczesnochrześcijańskiej i bizantyńskiej**, gdyż została zbudowana jako **oktagon z ambitem (obejściem)**. Zestawienie poszczególnych elementów jest bardzo przemyślane i rygorystycznie uproszczone, zgodnie z tendencją właściwą dla renesansowej architektury **Andrei Palladia**. Barokowy charakter nadaje budowlę dominująca nad całością **kopuła**, którą opinają ogromne **woluty**. Longhena projektował też **pałace weneckie**, takie jak **Ca' Pesaro** i **Ca' Rezzonico**, które dowodzą wyraźnej inspiracji architekturą **Jacopa Sansovina**. Trójkondygnacyjny pałac rodziny Pesaro to jeden z największych budynków okresu baroku w Wenecji. Dolną kondygnację wyróżnia **rustyka** od frontu i **boniowanie** z boku budynku. W dwóch górnych piętrach **okna** zostały umieszczone głęboko i zakończone półkoliście, a w pionowym rozczłonkowaniu bryły widać **alternację kolumn** pojedynczych i zdwojonych. Bogactwo ozdób i głębokość ich modelowania wpływają na zróżnicowanie **światłocieniowe fasady**.

DLA DOCIEKLIWYCH

W Wenecji słowem *palazzo* (wł. 'pałac') określano jedynie pałac Dożów. Pozostałe rezydencje bogatych rodów, takie jak *Ca' Pesaro* czy *Ca' Rezzonico*, nazywane były *ca'* – skrót od *casa* (wł. 'dom').

W północnych Włoszech działał **Guarino Guarini** – architekt zakonnik należący do teatynów, profesor filozofii i matematyki, autor traktatu architektonicznego *Architettura civile*. Ze względu na to, że mieszkał on w różnych klasztorach, działał w wielu miejscach: na Sycylii, w Lizbonie, w Paryżu, ale jego najbardziej znane dzieła są w **Turyń**, gdzie spędził ostatnie lata życia. Guarini nawiązywał przede wszystkim do twórczości **Francesca Borrominiego**, którego prace poznał w Rzymie, i dążył do zaskoczenia widza.

**Baldassare Longhena, kościół Santa Maria della Salute w Wenecji**

Świątynia została zbudowana na planie oktagonu z kopułą na potężnym, również ośmiobocznym bębnie. Kopułę z korpusem budowli łączy szesnaście spływów wolutowych, które dynamizują strukturę. Fasada kościoła nawiązuje do wzorów palladiańskich. Dekorują ją kolumny dźwigające belkowanie, nad którym umieszczony jest trójkątny fronton.

Guarini był przede wszystkim zainteresowany konstrukcją i logiką nieraz bardzo skomplikowanych układów. Czerpał inspiracje nie tylko z architektury nowożytnej, ale także ze sztuki **gotyku**, w której – dzięki zastosowaniu **systemu przyporowego** – można było odciążyć ściany. W jego twórczości widoczne są też inspiracje architekturą mauretańską, czyli powstającymi w Hiszpanii budowlami z obszaru krzyżowania się wpływów **islam** i kultury zachodniej Europy.

Wychodząc z formy tradycyjnej **kopuły na bębnie**, Guarini tworzył innowacyjne konstrukcje **sklepień** z wykorzystaniem **żeber** i **podpór**. Pierwszą taką kopułę wykonał w **kaplicy Świętego Cefunu (Cappella della Sacra Sindone)** w **Turyń**. Tworzą ją nałożone na siebie sześcioboki, których granice są **łukami** konstrukcyjnymi, a całość wieńczy oryginalna **latarnia**.

Guarino Guarini, kopuła kaplicy Świętego Cefunu w Turynie

Kopuła kaplicy kształtem przypomina owoc ananasa. Podzielona jest z zewnątrz żebami, na których umieszczono liczne formy wyglądające jak urny.





Guarini rozwinął tę koncepcję w stojącym obok kościele **San Lorenzo (św. Wawrzyńca)** w **Turynie**. Punktem wyjścia w planie budynku był kwadrat z zaplanowanym wewnątrz układem **absyd**. W projekcie kopuły zaś architekt zastosował krzyżujące się żebra pełniące funkcję konstrukcyjną i dekoracyjną. Najsłynniejszym budynkiem świeckim Guariniego jest **Palazzo Carignano** w **Turynie**. Dzięki zastosowaniu wygiętego **środkowego ryzalitu**, czyli części budynku wystającej z lica ściany, **fasada** pałacu wydaje się falować.

Guarino Guarini, wnętrze kopuły kościoła San Lorenzo w Turynie

System żebier kopuły tworzy kwiat o ośmiu płatkach. Na jej pendentywach namalowano czterech ewangelistów. Istotną rolę odgrywa światło, które ma transcendentne znaczenie. Kościół w dolnej partii jest pograżony w cieniu i stopniowo rozświetla się ku górze. Symbolizuje to drogę duchowego rozwoju człowieka.

DLA DOCIEKLIWYCH

Giovanni Lorenzo Bernini był też autorem projektu fasady wschodniej Luwru. Wprawdzie jego architektura na tle dokonań Borrominiego była bardziej klasyczna, to jednak nie dość klarowna dla gustu Francuzów, którzy woleli formy jeszcze bardziej klasycyzujące. Projekt ten po części zainspirował Guarina Guariniego przy realizacji Palazzo Carignano.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Baldassare Longhena, Ca' Pesaro w Wenecji (Włochy)
2. Baldassare Longhena, Ca' Rezzonico w Wenecji (Włochy)
3. Guarino Guarini, Palazzo Carignano w Turynie (Włochy)



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Odszukaj w internecie zdjęcia fasady Palazzo Barberini w Rzymie i porównaj ją z elewacją zewnętrzną Koloseum. Czy widzisz jakieś podobieństwa?
2. Na wybranych przykładach rzymskiej architektury sakralnej XVII wieku omów różnorodność koncepcji architektonicznych jej twórców.
3. Przyjrzyj się fasadzie kościoła San Carlo alle Quattro Fontane w Rzymie i wyjaśnij, na czym polega zastosowana przez Francesca Borrominiego zasada spiętrzenia porządków. Jakie inne elementy architektoniczne decydują o efekcie plastyczności fasady tego kościoła?
4. Znajdź w architekturze wczesnochrześcijańskiej i bizantyńskiej budowlę, które mogły być inspiracją dla kościoła Santa Maria della Salute w Wenecji.
5. Odszukaj w podręczniku zdjęcie fasady Biblioteca di San Marco w Wenecji i porównaj ją ze zdjęciami z internetu lub albumów ukazującymi fasadę Ca' Pesaro. Jakie widzisz podobieństwa?

4. RZEŻBA

Zapotrzebowanie na **rzeźbę** w **XVII wieku** w **Rzymie** było bardzo duże. Kończono prace nad rozbudową **Bazyliki Świętego Piotra**, która wymagała odpowiedniego wyposażenia. W nowo budowanych **kościółach** powstawały liczne **ołtarze** i **kaplice**.

Tworzono **nagrobki** nieraz z grupami postaci o **kompozycji piramidalnej**, dla których inspiracją było **mauzoleum Medyceuszy** we **Florencji** – dzieło **Michała Anioła**. Wzrastało zapotrzebowanie na **rzeźby portretowe**. Doprowadzono do miasta wodę wyremontowanymi **akweduktami** i na terenie Rzymu pojawiły się jej liczne ujęcia, które wymagały odpowiedniej oprawy w postaci rzeźbiarsko-architektonicznych **fontann**. Światło i woda stały się dla artystów tworzywem niemal rzeźbiarskim. Strumienie wody w budowanych fontannach były elementem równie dekoracyjnym, jak same **posągi**. Rzeźbami zdobiono nowe lub remontowane mosty nad Tybrem, podobnie jak powstające założenia urbanistyczne.

Materiałem rzeźbiarskim najczęściej był **kamień**, zwłaszcza **marmur**, oraz **brąz**. W dekoracjach wnętrz kościołów i **pałaców** pojawiły się **sztukaterie** wykonywane ze **stuku**, czyli szybko schnącej mieszaniny gipsu, wapna, kleju i piasku, a także pyłu marmurowego oraz wody. Przepych uzyskiwano dzięki **złoceniom**. W rzeźbie, podobnie jak w **architekturze**, istotną rolę odgrywała otaczająca ją przestrzeń. We wnętrzach stosowano odpowiednio umieszczone tzw. **studnie świetlne**, czyli ukryte **okna**, które kierowały punktowo blask na określoną rzeźbę lub grupę rzeźbiarską.

Rzeźba włoska XVII i początków XVIII wieku nie była jednorodna stylowo. Można w niej wyróżnić dwa wyraziste nurty. Pierwszy – **barokowy**, pełen **dynamiki** i **ekspresji**, wyrażała twórczość **Giovanniego Lorenza Berniniego**, drugi – **klasycyzujący** reprezentował **Alessandro Algardi**. Cechą wspólną rzeźb powstałych w obu nurtach była inspiracja **antykiem** i wierne, **mimetyczne** naśladowanie natury. O ile jednak Algardi nawiązywał do **antyku klasycznego** – z jego spokojnymi, idealnie **harmonijnymi** formami – Bernini był zwolennikiem **antyku hellenistycznego**, pełnego **patosu** i **ekspresji**.

Rzeźbiarska twórczość Giovanniego Lorenza Berniniego

Artystą, którego twórczość miała charakter przełomowy dla przemian w rzeźbie, był **Giovanni Lorenzo Bernini**. Umiejętności warsztatowych uczył się u swojego ojca, rzeźbiarza Pietra Berniniego.

Uniwersalny talent tego artysty przejawiał się nie tylko w rozmachu cechującym kompozycje rzeźbiarsko-architektoniczne, ale także w wirtuozerii osiągniętej w obróbce **marmuru** kararyjskiego oraz w bogactwie **ikonograficznym** realizacji. Bernini rozpoczął swoją karierę już jako nastolatek.

DLA DOCIEKLIWYCH

- W 1605 roku Pietro Bernini wraz z kilkuletnim synem przybył do Rzymu na wezwanie papieża Pawła V. Młody Bernini początkowo interesował się malarstwem, ale już w wieku ośmiu lat zaczął rzeźbić.
- Jako jedenastoletnie dziecko wyrzeźbił nagrobek do rzymskiego kościoła. Jednym z jego pierwszych słynnych dzieł była marmurowa rzeźba mitologicznej kozy Amaltei, którą stworzył w wieku zaledwie trzynastu lat.

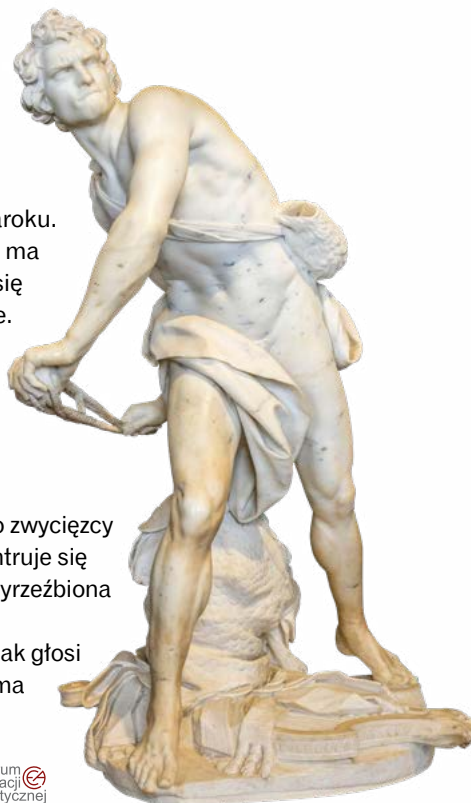
Sławę zyskał jako autor kilku kompozycji rzeźbiarskich, których zleceniodawcą był kardynał Scipione Caffarelli-Borghese, znany jako **Scipione Borghese**. Do rzeźb tych należały biblijny **Dawid** oraz grupy postaci o tematyce **mitologicznej**: **Porwanie Prozerpiny**, **Eneasz z Anchizem** i **Apollo i Dafne**. W przedstawieniach tych ujawniły się niemal wszystkie cechy twórczości rzeźbiarskiej Berniniego: **dynamizm** ujęcia uzyskany przez liczne **linie diagonalne**, **asymetria**, stosowanie kompozycji **figura serpentinata** zaczerpniętej od **Michała Anioła**, **realistyczne** przedstawienie natury, **ekspresja** uczuć wyrażana mimiką, gestami i pozami postaci, **kontrasty światłocieniowe** uzyskane różnicowaniem **faktury** rzeźby, a także wprowadzeniem efektu **stop-klatki**, czyli ukazanie konkretnej, zatrzymanej fazy gwałtownego ruchu czy gestu. Bernini inspirował się formami z **antyku**, ale jego dzieła są znacznie bardziej ekspresyjne. Dawid ukazany jest w kulminacyjnym momencie walki z Goliatem. Dafne, kiedy tylko dotyka ją ręka Apolla, przemienia się w drzewo, a przerażona Prozerpina wije się konwulsyjnie, próbując wyrwać się z ramion Plutona.



Giovanni Lorenzo Bernini *Apollo i Dafne*

Temat rzeźby został zaczerpnięty z *Metamorfoz* antycznego rzymskiego pisarza Owidiusza. Apollo, uważany w Grecji za boga piękna, zakochał się w Dafne i próbował ją zniewolić. Nimfa uprosiła swojego ojca, aby zamienił ją w drzewo, a tym samym udaremnił wysiłki Apolla. Dzieło przedstawia moment przemiany Dafne w drzewo: z jej nóg wyrastają korzenie, ciało pokrywa się korą, ręce zamieniają w gałęzie, a z palców i włosów formują się liście lauru (wawrzynu), uważanego za symbol zwycięstwa. Rzeźba odnosi się więc do idei miłości niedostępnej i zwycięstwa czystości nad pożądaniem.

Ekspresyjne gesty i pozy postaci, wyrafinowanie i dynamika ujęcia połączona z doskonałym odzwierciedleniem natury sprawiają, że dzieło to jest jednym z najpiękniejszych dokonań rzymskiej rzeźby baroku. Dzieło wykonane z marmuru ma 2,43 m wysokości. Znajduje się w Galerii Borghese w Rzymie.



Giovanni Lorenzo Bernini *Dawid*

Artysta podjął popularny w renesansie motyw biblijnego Dawida jako zwycięzcy nad Goliatem. Niemal nagi Dawid, odrzuciwszy zbroję i harfę, koncentruje się na walce, którą artysta ukazał w kulminacyjnym momencie. Figura wyrzeźbiona w marmurze kararyjskim pokazana jest w gwałtownym skręceniu ciała, a determinacja widoczna na twarzy bohatera zwiastuje zwycięstwo. Jak głosi historyczna anegdota – twarz Dawida jest portretem artysty. Rzeźba ma 1,70 m, znajduje się w Galerii Borghese w Rzymie.

Doceniając talent Berniniego, papież **Urban VIII** zaprosił go na dwór i zlecił wykonanie wielu prac na terenie Watykanu. Oprócz realizacji architektonicznych artysta stworzył wówczas z brązu monumentalny **baldachim nad grobem św. Piotra**. Jeszcze za życia papieża rozpoczął też pracę nad jego **nagrobkiem**. W dziele tym papież ma podniesioną rękę w geście błogosławieństwa, a jego szaty są tak wyrzeźbione, by **zdynamiczować** przedstawienie. **Brąz i złoto** posągu kontrastują z czarną **tumbą** i białą towarzyszących papieżowi **personifikacji**: Sprawiedliwości i Miłosierdzia. Skrzydlaty szkielet – **alegoria Śmierci** – wpisuje imię zmarłego złotymi literami do księgi żywota.

Dziełem Berniniego jest też wiele rzymskich fontann, a wśród nich – **fontanna Trytona** i **fontanna Czterech Rzek** na Piazza Navona na wprost kościoła Santa Agnese. Grupa czterech postaci wokół oryginalnego starożytnego **obelisku** to personifikacje czterech rzek na czterech kontynentach.

Giovanni Lorenzo Bernini, *fontanna Czterech Rzek w Rzymie*

Projekt fontanny wykonał Bernini, ale personifikacje Nilu, Gangesu, Dunaju i Rio de la Plata są dziełami współpracujących z nim uczniów. Rzeki zostały przedstawione jako figury męskie. Wsparta na skale personifikacja Nilu ma zasłoniętą twarz, gdyż w tamtych czasach nie znano źródeł tej rzeki. Rio de la Plata trzyma worek, z którego wysypują się monety – symbol bogactwa płynącego z Ameryki. Nad fontanną wznosi się rzymska kopia egipskiego obelisku. Na jego szczycie znalazł się gołąb z gałązką oliwną, co nawiązuje do herbu Innocentego X z rodu Pamphilich, papieża, za którego pontyfikatu wzniesiono fontannę.

Jednym z najwybitniejszych dokonań rzeźbiarskich Berniniego jest **kaplica** zaprojektowana na zlecenie rodu kardynała **Federica Cornara**, znajdująca się w **kościółce Santa Maria della Vittoria (Matki Bożej Zwycięskiej)** w Rzymie. Dzieło powstało za pontyfikatu Innocentego X, kiedy to Bernini został usunięty z dworu papieskiego i musiał szukać **mecenasów** wśród przedstawicieli wpływowych rodów rzymskich. Grupę, która przedstawia **św. Teresę** z aniołem, artysta umieścił w **nastawie ołtarzowej** kaplicy. Scenie tej przyglądają się z boku wyrzeźbieni w lożach członkowie rodu Cornaro. Bernini połączył w jednym dziele rzeźbę i architekturę. Jest to urzeczywistnienie idei **theatrum sacrum**. W dziele tym zespoliły się wszystkie cechy baroku. Podobnie ekstatyczny charakter ma późna rzeźba artysty – **nagrobek błogosławionej Ludwicy Albertoni**, gdzie też odgrywa się swoisty teatr namiętności.





Giovanni Lorenzo Bernini *Ekstaza św. Teresy*

Scena główna przedstawia mistyczne uniesienie św. Teresy z Ávili, reformatorki zakonu karmelitów, pisarki i mistyczki. Strzała miłości Bożej w ręku anioła symbolizuje duchowe zjednoczenie świętej z Chrystusem prowadzące do ekstazy przeżywanej jednocześnie w wymiarze duchowym i cielesnym. Artysta zaprojektował owalne okno ukryte pod zwieńczeniem ołtarza, czyli studnię świetlną. Wpadające przez nią światło rozjaśnia scenę, a jego blask odbija się od złotych promieni glorii. Daje to wrażenie światła nadprzyrodzonego. Dzieło wykonane przede wszystkim z marmuru charakteryzuje teatralizacja, mimetyczny sposób obrazowania, dynamizm uzyskany przez przewagę linii diagonalnych i rozwianie szat oraz zróżnicowana faktura i bogactwo materiałów. Artysta uzyskał też efekt atektoniki – ukrył punkty zaczepienia grupy rzeźbiarskiej, przez co wydaje się, że unosi się ona w powietrzu. Rzeźba wypełnia ramie transeptu kościoła Santa Maria della Vittoria w Rzymie.



Ekstaza św. Teresy powstała na zlecenie rodu Federica Cornara. Natomiast na zlecenie Aleksandra VII Bernini wykonał ołtarz główny – *Cathedra Petri (Tron Piotrowy)* – w absydzie Bazyliki Świętego Piotra. Dla tego samego papieża wyrzeźbił też nagrobek. Połączył w nim różne kolory marmuru i wykorzystał rzeczywiste drzwi Bazyliki Świętego Piotra, które zdają się stanowić przejście ku życiu wiecznemu. Gdy miał 67 lat, został zaproszony do Francji przez Ludwika XIV. Wykonał tam popiersie króla.

Bernini – mistrz barokowego iluzjonizmu – jako rzeźbiarz ukształtował repertuar form właściwy dla dojrzałego baroku rzymskiego. Znakomicie potrafił wykorzystywać różne środki techniczne, a także uzyskiwać efekt gry światła i cienia. Miał licznych naśladowców nie tylko wśród swoich uczniów, ale także rzeźbiarzy tworzących w innych krajach.

Giovanni Lorenzo Bernini, *Cathedra Petri w Bazylice Świętego Piotra w Watykanie*
Dzieło zostało wykonane w technice brązu ze złoceniami. W części centralnej umieszczony jest zawieszony na obłokach tron, wewnątrz którego znajduje się średniowieczne krzesło, zgodnie z legendą należące do św. Piotra. Na dole stoją czterej Ojcowie Kościoła w dynamicznie ukształtowanych szatach. Scenę oświetla żółte światło witraża w oknie, w centrum którego znajduje się gołębicą – symbol Ducha Świętego. Okno otaczają postacie aniołów i promienie formujące typową dla baroku glorię promienistą.

DLA DOCIEKLIWYCH

Współczesny artysta street artu Banksy wykorzystał w swoim dziele stworzonym w Neapolu postać błogosławionej Ludwiki Albertoni z rzeźby Berniniego. Konwulsje kobiety nie są u niego jednak wywołane duchowym uniesieniem, ale spożyciem produktów z fast foodów.



Nicola Salvi, fontanna di Trevi w Rzymie

Największa z rzymskich fontann, arcydzieło późnego baroku, jest bardzo rozbudowaną kompozycją architektoniczno-rzeźbiarską. Klasyczna fasada pałacowa, o części centralnej wzorowanej na łuku triumfalnym, wznosi się nad skałami, z których tryskają strumienie wody. Centralną postacią jest Okeanos, który stoi na rydwanie zaprzężonym w hippokampy – stwory hybrydalne powstałe z połączenia konia i ryby. Towarzyszą mu dwa trytony o ludzkim torsie i rybim ogonie, które symbolizują odmienne stany natury: ciszę morską i sztorm. Cztery posągi umieszczone na szczycie pałacowej fasady to personifikacje czterech pór roku, a kobiece sylwetki w niszach są alegoriami Zdrowia i Obfitości.

Najsłynniejszym uczniem Berniniego w zakresie rzeźby był Ercole Ferrata. Wykonał on m.in. figurę św. Agnieszki dla rzymskiego kościoła Santa Agnese, postacie aniołów na Ponte di San Angelo w Rzymie oraz wystrój kaplicy św. Elżbiety w katedrze wrocławskiej.

W XVIII wieku echa rzeźby berniniowskiej ożyły podczas wykonywania monumentalnej fontanny di Trevi w Rzymie. Jej pierwsze projekty stworzył Bernini. Ostatecznie jednak zrealizowano koncepcję architekta Nicoli Salviego, która łączyła klasycyzującą oprawę architektoniczną z wykonanymi przez różnych artystów rzeźbami nawiązującymi do stylu Berniniego.





TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Giovanni Lorenzo Bernini *Porwanie Prozerpiny*, rzeźba w Galerii Borghese w Rzymie
2. Giovanni Lorenzo Bernini *Eneasza i Anchizes*, rzeźba w Galerii Borghese w Rzymie
3. Giovanni Lorenzo Bernini, fontanna Trytona w Rzymie
4. Giovanni Lorenzo Bernini *Longinus*, rzeźba w Bazylice Świętego Piotra w Rzymie
5. Giovanni Lorenzo Bernini *Portret Konstancji Bonarelli*, rzeźba w Muzeum Narodowym Bargello we Florencji (Włochy)
6. Giovanni Lorenzo Bernini, nagrobek papieża Urbana VIII w Bazylice Świętego Piotra w Rzymie
7. Giovanni Lorenzo Bernini, nagrobek papieża Aleksandra VII w Bazylice Świętego Piotra w Rzymie
8. Giovanni Lorenzo Bernini, nagrobek błogosławionej Ludwiki Albertoni w kościele San Francesco a Ripa w Rzymie

**Alessandro Algardi*****Spotkanie papieża Leona Wielkiego z Attyłą***

Relief umieszczony w Bazylice Świętego Piotra, przy ołtarzu św. Leona ukazuje rozgrywającą się w V wieku nad brzegiem Padu scenę przepędzenia Attyli przez papieża Leona I Wielkiego. Pod wpływem wizji, w której na niebie ukazali się apostołowie Piotr i Paweł z mieczami wyciągniętymi przeciw wodzowi Hunów, Attyła wycofał się i Rzym został ocalony. Relief o wysokości 7,5 m charakteryzuje zróżnicowanie głębokości modelunku, a postacie pierwszoplanowe wydają się występować z płaszczyzny tła.

Nurt klasycyzujący

Obok dynamicznych **barokowych** rzeźb Giovanniego Lorenza Berniniego powstawały dzieła bardziej **klasyczne** i powściągliwe. W Rzymie tworzył je **Alessandro Algardi**, znaczący konkurent Berniniego. Wywodził się on z Bolonii z kręgu Akademii Carraccich. Za czasów **Innocentego X** pełnił funkcję nadwornego rzeźbiarza papieskiego. Cechy twórczości Algardi to dążenie do form klasycznych, spokój, **harmonia**, wnikliwe studium natury oraz umiejętność oddawania cech psychiki postaci. Mimo że jego dzieła nie były tak dynamiczne, jak te stworzone przez Berniniego, nawiązywał on do stylu konkurenta. Przykładem tego jest rzeźba przedstawiająca siedzącego na tronie papieża Innocentego X, której inspiracją był **nagrobek Urbana VIII**. Dla Bazyliki Świętego Piotra Algardi wykonał **nagrobek Leona XI** oraz **relief *Spotkanie papieża Leona Wielkiego z Attyłą***.

Cechy nurtu barokowego w rzeźbie włoskiej:

- dynamizowanie ujęć,
- przedstawianie skręconych lub ekstatycznie wygiętych ciał,
- preferowanie kompozycji asymetrycznych,
- uzyskiwanie silnej ekspresji wyrazu (teatr namiętności),
- preferowanie kompozycji diagonalnych,
- stosowanie mimetyzmu w oddawaniu natury,
- inspirowanie się wzorcami antycznymi, ale realizowanie ich w przetworzony sposób,
- uzyskiwanie kontrastów za pomocą różnych środków, np. zróżnicowanej faktury oraz gry światła i cienia,
- wprowadzenie efektu stop-klatki.

Cechy nurtu klasycyzującego w rzeźbie włoskiej XVII i początku XVIII wieku:

- dążenie do uzyskania spokoju i harmonii,
- wnikliwe studium natury,
- skupienie się na cechach psychicznych modelu.

Wybrane techniki stosowane we włoskiej rzeźbie barokowej:

- rzeźba w kamieniu (głównie marmurze),
- odlew w brązie.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień cechy rzeźb Giovanniego Lorenza Berniniego.
2. Znajdź w internecie lub albumach zdjęcia rzeźb Giovanniego Lorenza Berniniego przedstawiających porwanie Prozerpiny oraz Eneasza z Anchizesem. Wskaż ich cechy wspólne.
3. Wyszukaj w internecie lub albumach zdjęcia nagrobków Urbana VIII i Aleksandra VII wykonanych przez Giovanniego Lorenza Berniniego. Wskaż ich cechy wspólne i różnice.
4. Wymień najważniejszych mecenasów Giovanniego Lorenza Berniniego i powstałe dla nich prace tego artysty.
5. Porównaj znane Ci barokowe fontanny w Rzymie.

5. MALARSTWO

Zapotrzebowanie na **malarstwo** we **Włoszech** było ogromne. Liczne **ołtarze**, które tworzone w budowanych w baroku **kościółach** i aranżowanych **kaplicach**, potrzebowały **scen religijnych** dużego formatu. Wznoszone i przebudowywane **pałace** też wymagały dekoracji. Malowano także **portrety**.

Tematyka włoskiego malarstwa barokowego była zatem różnorodna. Przede wszystkim przedstawiano historię zbawienia oraz świętych Kościoła, których liczba wzrastała. Modnym wówczas sposobem czczenia wybitnych postaci: dostojników kościelnych, świętych oraz członków znakomitych rodów, były **apoteozy**, czyli przedstawienia osób w sposób uwznioślony, aby stanowiły przykład do naśladowania.

Ważnym dziełem dla artystów barokowych była *Ikonologia*, którą napisał **Cesare Ripa** – antologia wybranych **personifikacji**. Począwszy bowiem od renesansu, wzrastało zainteresowanie wizualizacją pojęć abstrakcyjnych. W 1593 roku dzieło ukazało się w wersji nieilustrowanej, 10 lat później uzupełnione **rycinami**. Korzystano z niego często

i chętnie w myśl zasady, że malarstwo powinno być jak poezja, to znaczy wypowiadać to, co niewidoczne. Pojawiły się w nim personifikacje pojęć geograficznych, zmysłów, żywiołów, miesięcy, cech charakteru i stanów ludzkiej psychiki.

Równocześnie postulowano zmiany w formie, uważano bowiem, że w obrazach **manierystów** została zachwiana równowaga między tematyką a wyrazem dzieła, a wirtuozeria techniczna była stawiana ponad rzetelne studium z natury.

Malarstwo barokowe we Włoszech nie było jednorodne. Ścierały się w nim różne koncepcje stylistyczne. Nurt związany z dziełami **Caravaggia** i jego naśladowców, czyli **caravaggionizm**, to malarstwo naturalistyczne, z wypracowanymi, charakterystycznymi środkami warsztatowymi, które określa się mianem **luminizmu**. Ten sposób kształtowania **kompozycji** pozwala na uzyskanie silnych **kontrastów światłocienowych**, które nazywano **chiaroscuro**. Źródeł luminizmu Caravaggia należy poszukiwać w twórczości **Tintoretta**.



Caravaggio Męczeństwo św. Piotra

Dzieło namalowane w latach 1600–1601 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,75 x 2,30 m znajduje się w kaplicy Cerasich przy Santa Maria del Popolo w Rzymie. Zostało ufundowane wraz ze sceną Nawrócenia św. Pawła przez kardynała Tiberia Cerasiego, który był skarbnikiem papieża Klemensa VIII. Oba obrazy przedstawiają sceny z żywotów patronów Rzymu, ukazane już w XVI wieku przez Michała Anioła w watykańskiej kaplicy Paulińskiej. Omawiane dzieło ukazuje moment stawiania krzyża z przybitym do niego ciałem św. Piotra, który według tradycji, chciał umierać głową w dół, gdyż czuł się niegodny ukrzyżowania w pozycji chrystusowej. Kompozycja zbudowana jest na dwóch przecinających się diagonalach. Intensywne światło eksponuje nie tylko realistycznie oddane ciało i pooraną zmarszczkami twarz męczennika, ale także wypięte pośladki i brudne stopy jednego z jego oprawców. Było to ewidentne naruszenie przez artystę zasady decorum, ale cel, by oddać jak najwiarygodniej wyobrażaną scenę, został w pełni osiągnięty.

W drugim **nurcie**, który określa się mianem **baroku klasycyzującego**, postulowano **idealizację** oraz nawiązywanie do **klasycznego piękna renesansu** dodatkowo wzbogaconego o koloryzm zapoczątkowany przez malarzy weneckich.

Obok tych nurtów rozwijało się **malarstwo iluzjonistyczne**, związane przede wszystkim z **monumentalnymi freskami**.

W **dojrzałym baroku** w malarstwie iluzjonistycznym zacierały się granice między rzeczywistymi a namalowanymi elementami architektonicznymi oraz dekoracyjnymi. W nurcie tym wykorzystywano efekty **złudzenia optycznego** opartego na **perspektywie linearnej** w celu uzyskania **iluzji przestrzeni**. Taki sposób malowania określa się terminem **kwadratura** (wł. *quadratura*).

Cechą wspólną wszystkich trendów był **dynamizm kompozycyjny** – w niektórych przypadkach redukujący wszelkie **linie** poziome i pionowe do minimum – oraz charakterystyczny dla baroku rozmach przejawiający się zarówno w skali malowanych dzieł, jak i wyrazistości zastosowanych środków. Chętnie operowano też **kontrastem walorowym** i **temperaturowym**. Wśród technik malarskich dominowało **malarstwo olejne na płótnie** oraz **fresk**.

TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Wybrane personifikacje według Cesarego Ripy:

- Caritas (miłość miłosierna) – kobieta karmiąca dziecko, z dziećmi bawiącymi się u jej stóp.
- Cierpienie – półnagi mężczyzna o smutnej twarzy ze skrępowanymi rękami i nogami owinięty przez kłusującego go węża.
- Czas – skrzydlaty starzec, często z lustrem i w towarzystwie dwójki dzieci.
- Fortuna – kobieta siedząca na kuli ze skrzydłami u ramion.
- Głupota – naga rozradowana kobieta leżąca na ziemi w wyzywającej pozycji, ale tak, żeby nie było widać intymnych części ciała, oraz towarzysząca jej owca.
- Historia – uskrzydłona kobieta ubrana na biało i spoglądająca wstecz. W lewej ręce trzyma książkę, w której jakby coś pisała, lewą stopę wspiera na kwadratowym głazie. Obok niej stoi Saturn, na którego barkach opiera księżę.
- niesprawiedliwość – kobieta w poplamionych szatach, z mieczem w prawej dłoni i ropuchą w lewej.
- Obfitość – kobieta, której czoło opasuje wieniec z pięknych kwiatów, ubrana w zieloną suknię, w prawej dłoni trzymająca róg obfitości pełen rozmaitych owoców. Lewym ramieniem przyciska snopek kłosów, które wysypują się na ziemię.
- Rysunek – młodzieniec o szlachetnym wyglądzie ubrany w elegancki, bogaty płaszcz, z cyrklem w prawej dłoni i zwierciadłem w lewej.
- Sława (fama) – skrzydłata kobieta trzymająca trąbę w prawej dłoni.
- Sprawiedliwość – kobieta ubrana na biało, z zawiązanymi oczyma. W prawej dłoni trzyma wiązkę różeg z przywiązany do nich toporem, w lewej płonący ogień, u boku ma strusia albo trzyma miecz i wagę.

TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Święci doby baroku – ich atrybuty, sceny, w których występują:

- Ignacy Loyola – czarny habit, monogram IHS, serce przebite cierniem,
- Karol Boromeusz – strój kardynalski, orli nos, czasem węzeł na szyi,
- Teresa z Ávili – habit karmelicki, strzała miłości Bożej, gołębnica, scena ekstazy wizji.

DLA DOCIEKLIWYCH

- Interesującym malarzem przełomu manieryzmu i baroku był Federico Barocci działający w Urbino. Stosował on dynamiczne kompozycje i świetliste barwy. Operował także refleksem barwnym. Do jego najważniejszych dzieł należą *Madonna del Popolo* i *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu*.
- W typowe dla XVII wieku dążenie do syntezy sztuk znakomicie wpisywała się emblematyka. Emblemat to kompozycja literacko-graficzna, na którą składają się: krótka sentencja stanowiąca często klucz do interpretacji ikonograficznej, obraz graficzny (rycina) i subskrypcja, będąca wierszowanym utworem lub obszerniejszym tekstem pisanym prozą, wyjaśniającym sens ilustracji i jej związek z sentencją. Celem emblematu było wyszukiwanie związków między słowem a obrazem. Wpisywał się on zatem w dążenie do syntezy sztuk, podobnie jak opera, która łączyła teatr z muzyką. W Polsce XVI i XVII wieku do najstojniejszych twórców emblematów należeli: Mikołaj Rej, Zbigniew Morsztyn i Stanisław Herakliusz Lubomirski. Emblematy i ich interpretacja stały się modną rozrywką intelektualną, podobnie jak współcześnie krzyżówki lub rebusy.

Cechy włoskiego malarstwa barokowego:

- zróżnicowanie pod względem formy (caravaggionizm, nurt klasycyzujący i malarstwo iluzjonistyczne),
- podejmowanie różnorodnej tematyki: dominacja scen religijnych, ale malowanie też scen mitologicznych, alegorycznych, portretów,
- stosowanie dynamicznych kompozycji,
- operowanie efektami iluzjonistycznymi,
- eksponowanie kontrastów światłocieniowych oraz walorowych (caravaggionizm) i temperaturowych (nurt klasycyzujący).

Wybrane techniki stosowane we włoskim malarstwie barokowym:

- olej na płótnie,
- fresk.

Caravaggio i włoscy caravaggioniści

Niewielu było w historii artystów, którzy odcisnęliby równie silne piętno w dziejach sztuki swojego pokolenia, co Michelangelo Merisi, zwany **Caravaggio** (1571–1610). Awanturniczy tryb życia malarza oraz niezwykła siła oddziaływania jego dzieł spowodowały, że stał się legendą, a styl jego obrazów naśladowano od południa Włoch aż po kraje zaalpejskie.

Artysta urodził się w Caravaggio pod Mediolanem. Od 1592 roku przebywał w **Rzymie**, gdzie cieszył się opieką możnych **mecenasów**, którymi byli wyrafinowani kolekcjonerzy sztuki – kardynałowie **Francesco Maria Bourbon del Monte**, **Scipione Borghese** oraz **Vincenzo Giustiniani**. Caravaggio tworzył początkowo niewielkie lotrzykowskie **sceny rodzajowe**, wizerunki młodzieńców i sceny koncertowania. Szerokiej publiczności dał się poznać ok. 1600 roku. Wykonał wówczas dwa zamówienia dla rzymskich świątyń – cykl poświęcony **św. Mateuszowi** w **kaplicy Contarellich kościoła San Luigi dei Francesi** (**św. Ludwika Francuzów**) oraz **Męczeństwo św. Piotra** i **Nawrócenie św. Pawła** w **kaplicy Cerasich w Santa Maria del Popolo**.

**Caravaggio Powołanie św. Mateusza**

Dzieło zostało namalowane w latach 1599–1600 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,40 x 3,22 m do kaplicy Contarellich przy kościele San Luigi dei Francesi w Rzymie. Caravaggio zrealizował w nim ideę kontreformacji – ukazania biblijnej sceny tak, jakby rozgrywała się tu i teraz. Z tego powodu Mateusz i jego towarzysze siedzący przy stole ubrani są we współczesne artystyczne stroje. Po prawej stronie obrazu widać Chrystusa i św. Piotra. Jezus powołuje Mateusza gestem, który przywodzi na myśl gest Boga Ojca z fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Tak jak Bóg dał życie Adamowi, tak Chrystus daje Mateuszowi nowe życie, by mógł z grzesznego celnika (celnicy mieli złą reputację żądnych zysku poborców podatkowych) stać się apostołem, a potem także ewangelistą i męczennikiem. Kierunek gestu i spojrzenia Chrystusa został podkreślony przez strumień punktowego światła, będącego znakiem Bożej światłości, za którą odtąd podążać będzie Mateusz. Scena, dzięki silnym kontrastom światłocieniowym i wyrazistej grze gestów, pełna jest wewnętrznego napięcia.

DLA DOCIEKLIWYCH

Istnieją wśród badaczy kontrowersje dotyczące identyfikacji tytułowej postaci w scenie *Powołania św. Mateusza*. Niektórzy przyszłego ewangelistę widzą w brodatym mężczyźnie, który patrzy na Chrystusa i wskazuje na siebie dłonią, inni w nieświadomym jeszcze powołania młodzieńcu liczącym monety po lewej stronie stołu.

**Caravaggio****Święty Mateusz piszący Ewangelię**

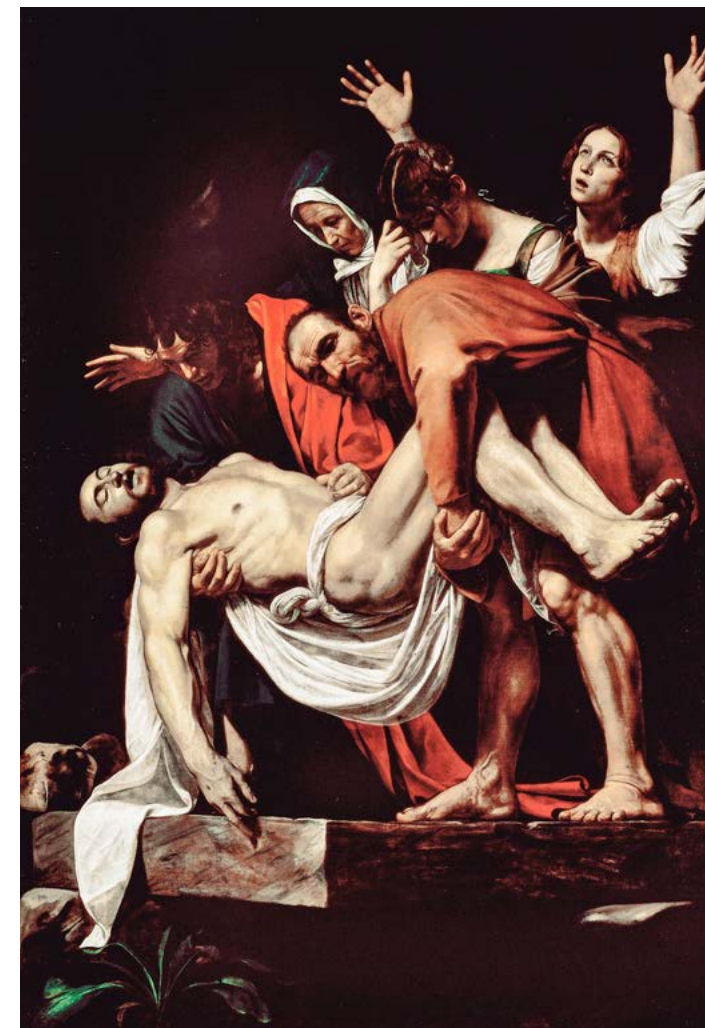
Dzieło zostało namalowane w roku 1602 lub 1603 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,95 x 2,95 m. Obraz znajduje się w ołtarzu kaplicy Contarellich przy kościele San Luigi dei Francesi w Rzymie. Ufundował go kardynał Matteo Contarelli ku czci swojego świętego patrona. Pierwotna, niezachowana wersja dzieła przedstawiała anioła prowadzącego dłoń św. Mateusza, ale nie została zaakceptowana ze względu na brak zachowania decorum, czyli tradycyjnej stosowności w przedstawianiu świętego. Caravaggio stworzył kolejną wersję o charakterze bardziej wizyjnym, w której światy sacrum i profanum zostały wyraźnie oddzielone. Anioł unosi się w powietrzu i na palcach wylicza kolejne imiona ziemskich przodków Chrystusa. Spisujący je Mateusz przyklęknął na stołku. Artysta namalował obraz tak, że przechylony stołek, na którym opiera się ewangelista, zdaje się spadać z podestu do wnętrza kaplicy. W podobny sposób granicę między światem widza a przestrzenią obrazu zaciera ukazanie brzegu księgi wystającego poza zarys stołu.

W Rzymie Caravaggio wykonał jeszcze wiele innych obrazów religijnych o znacznych rozmiarach, takich jak m.in. *Złożenie do grobu*, *Wieczera w Emaus*, *Śmierć Marii*, *Madonna dei Palafrenieri*, *Madonna Loretańska*.

Sklonność artysty do wykorzystywania – niekiedy brutalnego – realizmu w ukazywaniu postaci była dla ówczesnych odbiorców jego dzieł szokująca. Pozostawała ona jednak w zgodzie z postulatami teologów czasów **kontrreformacji**, według których celem sztuki było wstrząsnąć odbiorcą. **Święty Ignacy Loyola** zachęcał, by wierni tak wyobrażali sobie oglądaną scenę, jakby działa się przed ich oczyma. **Filip Nereusz** zaś postulował, by wcielać jak najwięcej elementów związanych z wiarą do codzienności i często akcentować religijność prostego człowieka. Przedstawianie apostołów, np. w obrazie *Wieczera w Emaus*, tak jakby byli zwykłymi ludźmi, dawało wrażenie autentyczności i miało niezwykłą siłę wyrazu. Uczniowie Chrystusa wywodzili się przecież z ludu, a nie z arystokracji. W sztuce wciąż jeszcze dominowała renesansowa tendencja do **idealizowania** bohaterów **scen biblijnych**, nie wszyscy byli więc gotowi na rewolucję w ich przedstawianiu. Oburzały brudne stopy malowanych postaci, ich podarte ubrania, nieszlachetne twarze. Z tego powodu niektóre

Caravaggio**Złożenie do grobu**

Dzieło zostało namalowane w latach 1602–1604 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,03 x 3,00 m. Było przeznaczone do Kaplicy Opłakiwania w kościele Santa Maria in Vallicella w Rzymie. Ciało Chrystusa wydobywa z mroku intensywne światło punktowe. Zastosowanie mocnego światłocienia podkreśla bryłowość postaci i buduje atmosferę napięcia. Dramatyzm sceny wzmacniają także zróżnicowane gesty rozpaczających osób. Dynamiczna, ujęta w bliskim kadrze kompozycja budowana jest liniami diagonalnymi. W wyniku zastosowanej iluzji widz może odnieść wrażenie, że ciało Chrystusa składane jest do grobu, który znajduje się już nie w obrazie, ale w realnej przestrzeni kaplicy. Dzieło jest w Muzeach Watykańskich.



z dzieł artysty nie zostały przyjęte przez zleceniodawców i zamiast do kościołów trafiły do prywatnych kolekcji.

W Rzymie powstał też *Amor zwycięski*, alegoryczna wizja miłości, która pokonuje inne namiętności, takie jak np. władza lub dążenie do sławy. W roku 1606 Caravaggio podczas zatargu dotyczącego gry w piłkę zabił swojego oponenta, w wyniku czego musiał opuścić Rzym w obawie przed wymiarem sprawiedliwości. Schronił się w **Neapolu**, należącym wówczas do Hiszpanii, następnie udał się na **Malte**, wyspę będącą w posiadaniu zakonu Kawalerów Maltańskich. Tam, jako malarz wielkiego mistrza, został rycerzem zakonu, co oznaczało nobilitację. Najsłynniejszym z dzieł powstałych na Malcie jest *Ścięcie św. Jana Chrzciciela* przeznaczone dla katedry w **Valletcie**. Awanturniczy charakter Caravaggia dał jednak i tam o sobie znać. Uwieczony po pobiciu innego rycerza, kolejny raz salwował się ucieczką, tym razem na **Sycylię**, a potem ponownie wrócił do Neapolu. Wszędzie, gdzie przybywał, pozostawiał po sobie obrazy. Do jego ostatnich arcydzieł należą *Męczeństwo św. Urszuli* i *Dawid z głową Goliata*, obraz, który otrzymał rzymski kardynał Scypione Borghese. Malarz zmarł w drodze do Rzymu, gdzie czekało na niego ułaskawienie.



Caravaggio *Dawid z głową Goliata*

Temat przedstawiony na tym obrazie artysta podejmował trzykrotnie. Dzieło namalowane ok. 1610 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 67 x 70 cm uchodzi za ostatni obraz malarza. Pokazuje Dawida trzymającego w wyciągniętej ręce głowę pokonanego przez siebie Goliata. Panuje przekonanie, że głowa ta to ukryty autoportret Caravaggia, który miał stanowić wyraz skruchy wobec zbrodni dokonanej w Rzymie oraz innych licznych występków artysty. Na ostrzu miecza trzymanego przez Dawida widnieją litery HAS O S, które odczytywane są jako skrót motto św. Augustyna, oznaczającego, że pokora pokonała pychę (łac. *humilitas occidit superbiam*). Prawdopodobnie w ten sposób malarz chciał odzyskać przychyłność rzymskich mecenasów i uzyskać zgodę na bezpieczny powrót do miasta. Obraz znajduje się w Galerii Borghese w Rzymie.

Malarstwo Caravaggia cechuje ciemna **tonacja** określana mianem **maniera tenebrosa** oraz wyrazisty **luminizm** polegający na operowaniu snopem punktowego światła padającego spoza pola obrazowego. Światło to nie tylko eksponuje najważniejsze postacie i motywy, ale ma też często wymiar **symboliczny**. Jako *Lumen Dei* (łac. 'światło Boże'), w obrazach *Powołanie św. Mateusza* lub *Nawrócenie św. Pawła*, jest ono wyrazem iluminacji, widowym znakiem łaski. Artysta posługuje się silnym **chiaroscuro**, czyli wyraźnym **kontrastem światła i cienia**, co buduje w obrazach malarza **iluzję** trójwymiarowości. Caravaggio preferuje **wąską, ciepłą gamę barw** opartą na jednej lub kilku dużych **plamach nasyconej barwy**. **Kompozycje** artysty są **dynamiczne**, oparte na **liniach diagonalnych**. Malarz stosuje bliskie **kadry**, tworząc niekiedy w ten sposób iluzję przekraczania lica obrazu. Wykorzystuje w tym celu **repoussoir** (fr. 'odpychacz'), czyli efekt wywoływania wrażenia wypukłości pewnych elementów, które zdają się ingerować w przestrzeń widza, zapraszać go do współuczestnictwa w malowanej scenie. Było to nowatorskie podejście do problemu przestrzeni w dziele malarskim. Artyści renesansu „wciągali” widza w głąb przedstawienia, traktując obraz niczym okno w ścianie. Caravaggio w niektórych dziełach odwraca ten efekt, powodując, że obraz zdaje się „wychodzić” z ram.

Malowane postacie często przedstawiał w gwałtownych pozach lub podczas żywej gestykulacji z silną **ekspresją** wyrazu twarzy. Malarz nie unikał też brutalności. Liczne w jego twórczości są sceny dekapitacji, np. na obrazie *Dawid z głową Goliata*.

W polskich zbiorach nie ma obrazów Caravaggia, w **Muzeum Narodowym w Warszawie** znajduje się natomiast *Męczeństwo św. Sebastiana*. Namalował je Cecco del Caravaggio, jedyny uczeń artysty, który także pozował do licznych prac mistrza. Został sportretowany w obrazie *Amor zwycięski*.



DLA DOCIEKLIWYCH

- Caravaggio był też autorem martwej natury – obrazu przedstawiającego kosz owoców. Ukazane w nim wędzące liście winogron i robaczywe jabłko nasuwać mogą skojarzenia z wszechobecnym w baroku motywem marności – vanitas.
- Caravaggio unikał nasyconego błękitu, nazywając tę barwę „truczną wśród kolorów”.

Cechy caravaggionizmu:

- stosowanie intensywnych kontrastów światłocieniowych,
- wprowadzenie silnego strumienia światła punktowego,
- stosowanie manieri tenebrosa, czyli ciemnych tonacji,
- operowanie bliskimi kadrami,
- dynamizowanie kompozycji opartych na układzie linii diagonalnych,
- charakteryzowanie typów fizjonomicznych w sposób dosadny i brutalny,
- przedstawianie tematów religijnych z elementami naturalistycznymi, np. brudne stopy postaci,
- stosowanie repoussoir, czyli wrażenia wypukłości pewnych elementów obrazu,
- przewaga ciepłej gamy barw,
- wprowadzanie gwałtownych póz i gestów postaci,
- ukazywanie silnej ekspresji wyrazu twarzy.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

- Caravaggio *Chłopiec z koszem owoców*, obraz w Galerii Borghese w Rzymie
- Caravaggio *Bachus*, obraz w Gallerii Uffizi we Florencji (Włochy)
- Caravaggio *Kosz owoców*, obraz w Pinakotece Ambrojańskiej (Pinacoteca Ambrosiana) w Mediolanie (Włochy)
- Caravaggio *Narcyz*, obraz w Galleria Nazionale d'Arte Antica w Rzymie
- Caravaggio *Judyta i Holofernes*, obraz w Galleria Nazionale d'Arte Antica w Rzymie
- Caravaggio *Męczeństwo św. Mateusza*, obraz w kościele San Luigi dei Francesi w Rzymie
- Caravaggio *Nawrócenie św. Pawła*, obraz w kościele Santa Maria del Popolo w Rzymie
- Caravaggio *Wieczerza w Emaus*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie (ilustracja w 1. tomie podręcznika)
- Caravaggio *Niewierny Tomasz*, obraz w Galerii Malarstwa w Poczdamie (Niemcy)
- Caravaggio *Amor zwycięski*, obraz w Galerii Malarstwa w Berlinie
- Caravaggio *Madonna dei Palafrenieri*, obraz w Galerii Borghese w Rzymie
- Caravaggio *Madonna Loretańska*, obraz w kościele San Agostino w Rzymie
- Caravaggio *Ścięcie św. Jana Chrzciciela*, obraz w katedrze w Valletcie na Malcie
- Caravaggio *Męczeństwo św. Urszuli*, obraz w Palazzo Zevallos Stigliano w Neapolu (Włochy)

DLA DOCIEKLIWYCH

Podczas pierwszego pobytu w Neapolu Caravaggio namalował *Siedem uczynków miłosierdzia* dla kościoła Pio Monte della Misericordia. Jest to jedyny obraz, w którym artysta przedstawił pochodnię – wewnętrzne, sztuczne źródło światła. Motyw ten będzie powracać w twórczości licznych naśladowców malarza.

Twórczość Caravaggia inspirowała licznych artystów nazywanych **caravaggionistami**. Przejmowali oni od niego **manierę tenebrosa** i **luminizm**, stosowali silne **chiaroscuro**, komponowali **dynamiczne** sceny ujęte w bliskim **kadrze**. Najważniejszymi ośrodkami caravaggionizmu były Rzym i Neapol, czyli miasta, w których tworzył artysta. Wśród grona naśladowców wyróżnia się przede wszystkim **Artemisia Lomi Gentileschi**, działająca m.in. we Florencji, w Rzymie, Neapolu i Londynie. Jest ona jedną z pierwszych malarek, którym udało

się uzyskać międzynarodową sławę. Gentileschi malarstwa uczyła się u swojego ojca Orazia i jego przyjaciela Agostina Tassiego. Gdy ten ostatni zgwałcił Artemisję, malarka wytoczyła mu proces, podczas którego, by dowieść wiarygodności zeznań, została poddana torturom. Po tych wydarzeniach opuściła Rzym, by osiąść we Florencji, gdzie jako pierwsza kobieta została przyjęta do Akademii Sztuki Rysunku. Przedstawiane przez nią sceny są pełne brutalności i okrucieństwa, ale też psychologicznej prawdy. Szczególnie chętnie sięgała po tematy, w których mogła ukazać postacie *femmes fortes* (fr. 'silnych kobiet') decydujących o swoim losie, takich jak Salome, Zuzanna czy Judyta, np. w obrazach *Judyta obcinająca głowę Holofernesowi*, *Judyta i służąca z głową Holofernesa* oraz *Salome* i *Zuzanna*. Pojmowała też inne tematy religijne, jak Zwiastowanie lub Pokłon Trzech Króli. Tworząc *autoportret*, ukazała siebie jako *alegorię* malarstwa.



Artemisia Lomi Gentileschi
Judyta obcinająca głowę Holofernesowi

Obraz namalowany ok. 1620 roku farbą olejną na płótnie o wymiarach 1,08 x 1,46 m pochodzi z florenckiego okresu twórczości artystki. Przedstawia starotestamentową bohaterkę, która, by ocalić obleganą przez Asyryjczyków Betulię,

zdecydowała się pod osłoną nocy udać do namiotu wodza wrogiej armii. Gdy ten poruszony jej urodą stracił czujność, obcięła mu głowę. Rano żołnierze asyryjscy, ujrawszy martwego wodza, rozpierzchli się w popłochu, odstępując od dalszego oblężenia. Artystka uchwyciła kluczowy moment historii,

bohaterka ukazana jest w trakcie krwawej egzekucji. Krew Holofernesa pryska na wszystkie strony, brudząc pościel. Niezwykle naturalistyczne ujęcie, maniera tenebrosa, dynamiczna, oparta na diagonalach kompozycja oraz silny strumień punktowego światła wskazują na inspirację sztuką Caravaggia. Judyta w dziele artystki to typowa *femme forte*, kobieta, która nie waha się podjąć aktywności kulturowo związanej z mężczyznami. To zbliża starotestamentową heroinę do autorki obrazu, która także przecierała szlaki, ale w świecie sztuki, dotychczas zarezerwowane dla mężczyzn. Niektórzy badacze odczytują dzieło poprzez biografię Gentileschi, dopatrując się w postaci Judyty autoportretu artystki, a w osobie Holofernesa – jej gwałciciela. Należy jednak pamiętać, że traktowanie obrazu jako autoterapii może być ryzykowne, zważywszy, że dzieło powstało nie z inwencji samej artystki, ale na zlecenie. Obraz znajduje się w Galerii Uffizi we Florencji.

W Neapolu twórczość Caravaggia wpłynęła na takich malarzy, jak **Giovanni Battista Caracciolo**, **Bernardo Cavallino** i **Massimo Stanzione**. Dwaj ostatni odeszli jednak od naturalistycznych tendencji mistrza, wprowadzając poetycki nastrój i delikatną *idealizację*.

Obraz Bernarda Cavallina *Sen św. Józefa* znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, natomiast *Judyta* Massima Stanzionego w Muzeum Narodowym w Poznaniu.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Artemisia Lomi Gentileschi *Judyta i służąca z głową Holofernesa*, obraz w Detroit Institute of Art (Stany Zjednoczone)
2. Artemisia Lomi Gentileschi *Autoportret jako alegoria malarstwa*, obraz w Kensington Palace w Londynie
3. Giovanni Battista Caracciolo *Uwolnienie św. Piotra z okowów*, obraz w kościele Pio Monte della Misericordia w Neapolu (Włochy)
4. Giovanni Battista Caracciolo *Święty Sebastian*, obraz w Harvard Art Museum w Cambridge (Stany Zjednoczone)
5. Bernardo Cavallino *Sen św. Józefa*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie

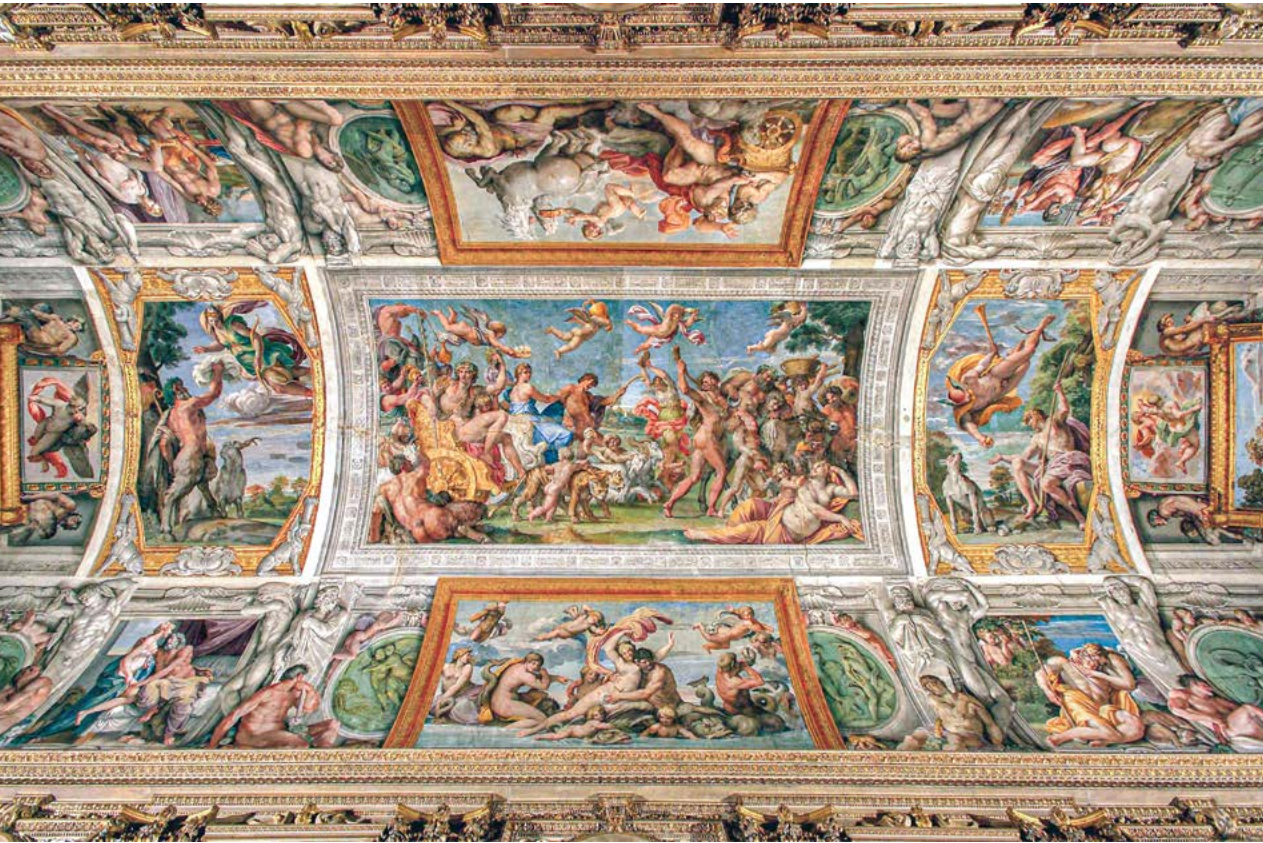
Szkoła bolońska i barok klasycyzujący

W tym samym czasie, kiedy Caravaggio zaczął tworzyć dzieła nowatorskie, ale też kontrowersyjne w oczach mu współczesnych, działali artyści, którzy podążali odmienną drogą. Opowiadali się przeciw sztuce manierystów, którzy w zbyt dużym stopniu *deformowali* rzeczywistość. Tak wykształcił się *nurt klasycyzujący* w malarstwie barokowym, którego kolebką była **Akademia Bolońska**. Założyli ją członkowie rodziny **Carraccich** – bracia **Annibale** i **Agostino** oraz ich kuzyn **Ludovico**.

Oprócz przygotowania do studiów z natury w oparciu o zasady *perspektywy* uczono w niej zasad klasycznego *komponowania*, wykładano filozofię, historię i literaturę. Erudycja była zdaniem twórców akademii nieodzownym przymiotem artysty. Nowi adepci malarstwa poznawali w akademii *mitologię*, uczyli się języka *symboli* i *alegorii*.

Program sformułowany przez Carraccich miał ogromne znaczenie dla uformowania się bolońskiej szkoły malarskiej. Jeszcze większy wpływ miał jednak Annibale Carracci, który jako dojrzały twórca o ukształtowanej estetyce i ugruntowanych poglądach na sztukę, otrzymał u schyłku XVI wieku zlecenie na pokrycie *freskami* niewielkiego gabinetu oraz **Galerii w Palazzo Farnese w Rzymie**. W pracy pomagał mu brat Agostino oraz uczniowie.

Program malowideł obejmował *sceny mitologiczne* i *alegoryczne* powiązane *motywem* miłości zaczerpniętym głównie z *Metamorfoz* Owidiusza, dlatego galerię nazwano imieniem antycznego poety. Sceny mitologiczne dotyczą tematu miłości między bogami lub bóstwami i wybranymi ludźmi, co ma *symbolizować* przemianę ludzkiej duszy przez siłę boskiej miłości. Celem malowideł była *apoteoza* rodu Farnese. Poszczególne sceny na sklepieniu zostały namalowane w *iluzjonistycznych* architektonicznych ramach zdobionych ornamentami według zasady *quadro riportato* (wl.). Dawało to wrażenie, jakby na suficie umieszczono obraz w ramie. Obok siebie znalazły się zarówno prawdziwe, jak i namalowane elementy architektoniczne i plastyczne, np. *girlandy*, *kartusze* i *medaliony*, co zaciera granicę między architekturą a malowidłem.



Palazzo Farnese w Rzymie, fresk na sklepieniu Galerii

Na sklepieniu o wymiarach 20 x 6 m w Palazzo Farnese Annibale Carracci wraz z bratem i uczniami namalował cykl fresków o tematyce zaczerpniętej z *Metamorfoz* Owidiusza. Półkoliste sklepienie kolebkowe podzielił na 3 strefy. W środkowej, wspieranej przez atlantów namalowanych w odcieniach szarości, aby wyglądali jak kamienne rzeźby, przedstawił 5 największych scen. Centralnym elementem sklepienia jest *Triumf Bachusa i Ariadny* namalowany przez artystę w latach 1597–1604. Bóstwa znajdują się na rydwanach ciągniętych przez lamparty i kozły. Przed nimi na osie jedzie pijany Sylen podtrzymywany przez nagich młodzieńców. Całość przedstawiona jest na tle pejzażu. Postacie zostały wyidealizowane, a najważniejszym środkiem artystycznego wyrazu jest rysunek. Te cechy obrazu, a także równomiernie rozproszone światło odwołują się do dorobku mistrzów renesansu. Carracci łączy je z barokową dynamiką i wrażeniem przepychu.

Annibale Carracci reprezentował **nurt baroku** nazywany przez historyków sztuki **klasycyzującym**. Jego **monumentalne** malarstwo było **dynamiczne** i pełne **patosu**. Podstawę stanowiła **kompozycja** i klarowny rysunek, dla którego **kolor** był dopełnieniem. Źródłem inspiracji była twórczość wielkich mistrzów renesansu – **Rafaela**, **Michała Anioła** oraz **malarzy weneckich**. Działalność artysty miała ogromne znaczenie dla rozwoju nurtu klasycyzującego, a stosowane przez niego **schematy ikonograficzne** i **układy kompozycyjne** powtarzali malarze także w wiekach późniejszych. Carracci słyszał nie tylko ze scen religijnych, takich jak np. *Quo vadis, Domine?*, ale też jako twórca **pejzaży idealnych** komponowanych z wyobraźni i łączących w sobie rozmaite elementy – lasy, góry, pola, zamczyska, rozlewiska. Pejzaże takie wzbogacał **sztafażem mitologicznym** lub **biblijnym**.

Z Akademii Bolońskiej wyszło wielu znakomitych malarzy, którzy rozwinęli **nurt klasycyzujący**, a wśród nich **Guido Reni** i Domenico Zampieri, zwany **Domenichino**. Z kolei Francesco Barbieri, nazywany **Guercino**, łączył wpływy malarzy bolońskich z silnym **światłocieniem** i dramatyzmem zaczerpniętym z dzieł **Caravaggia**. To pokazuje, że różnorodne nurty malarstwa w XVII wieku przenikały się ze sobą. Do najsłynniejszych obrazów Guercina należą m.in. *Niedowiarstwo św. Tomasza* oraz *Chrystus i jawnogrzesznica*.

W zbiorach polskich znajduje się kilka obrazów Guercina, m.in. *Święty Franciszek słuchający anielskiej muzyki* w Muzeum Narodowym w Warszawie i *Ukrzyżowanie ze św. Elżbietą Węgierską i Franciszką Rzymianką* w katedrze na Wawelu w Krakowie.



Guercino

Niedowiarstwo św. Tomasza

Obraz namalowany w 1621 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,43 x 1,20 m przedstawia scenę z Ewangelii św. Jana. Guercino ukazał moment, w którym Tomasz, by przekonać się, że widzi zmartwychwstałego Chrystusa, wkłada rękę do rany w jego boku powstałej w wyniku przebicia włócznią. Temat ten, poruszany wcześniej m.in. przez Caravaggia, ukazywał konflikt rozumu i wiary, przyznając zwycięstwo tej ostatniej. Guercino przedstawił bohaterów w półpostaciach w bliskim kadrze. Przeciwwstawił wyraz twarzy Chrystusa, pełen cierpliwości i miłości, niedowierzaniu malującemu



się na obliczu Tomasza.

Pogłębienie psychologiczne sceny wywodzi się z malarstwa Caravaggia, eksponowanie

barw podstawowych bliższe jest jednak manierze Carraccich. Obraz znajduje się w Pinakotece Watykańskiej.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Annibale Carracci *Wniebowzięcie Marii*, obraz ołtarzowy w kaplicy Cerasich w kościele Santa Maria del Popolo w Rzymie
2. Annibale Carracci *Quo vadis, Domine?*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
3. Annibale Carracci *Pejzaż ze sceną ucieczki do Egiptu*, obraz w Gallerii Doria Pamphilj w Rzymie
4. Guido Reni *Aurora*, fresk w Casino Rospigliosi Pallavicini w Rzymie
5. Guido Reni *Rzeź niewiniątek*, obraz w Pinakotece Narodowej (Pinacoteca Nazionale) w Bolonii (Włochy)
6. Guido Reni *Zwiastowanie*, obraz w Pinakotece Miejskiej (Pinacoteca Comunale) w Ascoli Piceno (Włochy)
7. Guercino *Aurora*, fresk w Casino Ludovisi w Rzymie
8. Guercino *Święty Franciszek słuchający anielskiej muzyki*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
9. Guercino *Ukrzyżowanie ze św. Elżbietą Węgierską i św. Franciszką Rzymianką*, obraz ołtarzowy w kaplicy Potockich katedry na Wawelu w Krakowie
10. Guercino *Chrystus i jawnogrzesznica*, obraz w Dulwich Picture Gallery w Londynie



Pietro da Cortona, fresk *Triumf Boskiej Opatrzności w Salone Grande Palazzo Barberini w Rzymie*
Fresk ma skomplikowany program ikonograficzny. Nawiązuje do poematu, którego twórcą był Francesco Bracciolini, nadworny poeta rodu Barberinich. Opisuje on zwycięską walkę cnót z przywarami. Główną postacią fresku jest kobieta – Divina Providentia (Boska Opatrzność), której towarzyszą personifikacje cnót: Sprawiedliwości, Miłosierdzia, Prawdy i Czystości. Opatrzność trzyma berło, a drugą ręką wskazuje na cnoty teologiczne: Wiarę, Nadzieję i Miłość, podtrzymujące wieniec laurowy z motywem trzech pszczoł nawiązujących do herbu Barberinich. Fresk jest apoteozą rodu, z którego pochodził papież Urban VIII.

Malarstwo iluzjonistyczne

Zapoczątkowane w renesansie w dziełach Andrei Mantegny malarstwo iluzjonistyczne znalazło swoich kontynuatorów w okresie baroku. W nurcie tym istotnym sposobem komponowania dzieł było dzielenie ściany na mniejsze obszary, które ograniczano iluzjonistycznie opracowanymi ramami. Zabieg ten nazywano **quadro riportato**. Jednym z przedstawicieli malarstwa iluzjonistycznego był Pietro Berrettini, znany jako **Pietro da Cortona**, architekt i dekorator oraz autor *Traktatu o malarstwie*. Namalował on freski w **Palazzo Barberini** oraz w **Palazzo Pamphilj** w Rzymie. W pierwszym z nich, na **plafonie**, czyli podniebnej części sufitu lub sklepienia, przedstawił *Triumf Boskiej Opatrzności*, w drugim zilustrował ostatni etap wędrówki Eneasza, który po zburzeniu Troi udał się do Italii i podbił Lacjum. Obydwa dzieła mają charakter iluzjonistyczny. Zacierają się w nich granice między architekturą, rzeźbą i malarstwem. Na efekt ten wpływają: **kontrasty światłocieniowe** i śmiałe **skróty perspektywiczne**. We fresku w Palazzo Pamphilj artysta podzielił sklepienie na liczne strefy, z których część stanowią ujęcia w typie quadro riportato, na które miał wpływ Annibale Carracci.

Najważniejszym przedstawicielem malarstwa iluzjonistycznego był **Andrea Pozzo** (1642–1709), który zasłynął jako mistrz **kwadratury**. Ten jezuicki zakonnik jest autorem ogromnego **fresku** na sklepieniu **kościółka San Ignazio (św. Ignacego)** w Rzymie.

W **absydzie** namalował on sceny z życia św. Ignacego Loyoli, a sklepienie poświęcił jego **apoteozie**. San Ignazio jest jednym z nielicznych kościołów barokowych, którego skrzyżowanie **nawy głównej** z **transeptem** nie jest sklepienie kopułowe. Było to spowodowane decyzją papieża, który nie wyraził zgody na kopułę ze względu na sąsiedztwo żeńskiego klasztoru. Kopuły takie są zwykle dwupowłokowe i umożliwiają wejście na **latarnię**. Tymczasem znajdujące się obok klaryski były zakonem kontemplacyjnym ze ścisłą regułą, zatem nikt nie mógł się przyglądać ich życiu. To spowodowało, że Pozzo namalował kopułę na przecięciu nawy z transeptem, stosując liczne **triki perspektywiczne**. Podobne rozwiązanie powtórzył także w kościele Jezuitów w Wiedniu.



Andrea Pozzo, fresk *Alegoria dzieła misyjnego jezuitów w kościele San Ignazio w Rzymie*
Na środku sklepienia nawy artysta przedstawił Świętą Trójcę, od której promień światła biegnie do św. Ignacego unoszonego na obłokach przez anioły, a następnie dzieli się na 4 promienie, które skierowane są ku alegorycznym przedstawieniom czterech stron świata, ukazanych na granicy świata rzeczywistego i namalowanego. Oświetlone promieniem personifikacje kontynentów zwracają się ku świętemu, któremu zawdzięczają wyzwolenie z herezji i bałwochwalstwa. Rzeczywiste elementy architektury przechodzą w architekturę namalowaną, zacierając granice między realną przestrzenią kościoła a malowidłem. W dziele tym artysta zastosował perspektywę linearną, w której wszystkie linie biegną w głąb, ku jednemu punktowi.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Andrea Pozzo, fresk ukazujący iluzjonistyczną kopułę w kościele San Ignazio w Rzymie
2. Andrea Pozzo, freski na sklepieniu kościoła Jezuitów w Wiedniu



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień główne nurty w malarstwie włoskiego baroku.
2. Znajdź w internecie lub w albumach reprodukcję obrazu *Nawrócenie św. Pawła* z kościoła Santa Maria del Popolo w Rzymie i na jego podstawie wskaż cechy stylu Caravaggia.
3. Zaprojektuj wycieczkę szlakiem Caravaggia. Jakie miejscowości należałoby zobaczyć? Czy nadal znajdują się w nich dzieła tego artysty? Wymień je.
4. Wymień nazwiska znanych Ci włoskich caravaggionistów.
5. Znajdź w internecie lub w albumach reprodukcję obrazu Bernarda Cavallina *Sen św. Józefa* i wykaż w punktach, co decyduje o jego caravaggionistycznym charakterze.
6. Powiedz, jakie były założenia programu nauczania w Akademii Bolońskiej.
7. Wyjaśnij pojęcia *maniera tenebrosa*, *repoussoir*, *pejzaż idealny*, *kwadratura*.
8. Wymień artystów, których inspirowała twórczość Annibale Carracciego.
9. Wymień nazwiska rzymskich malarzy iluzjonistycznych.
10. Wymień i omów najstynniejszy cykl malowideł ściennych, które wykonał Andrea Pozzo.



WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na podstawie trzech wybranych budowli omów przemianę architektury barokowej w Rzymie.
2. Analizując trzy wybrane dzieła, omów różnorodność twórczości Giovanniego Lorenza Berniniego.
3. Na przykładzie twórczości trzech wybranych artystów omów różnorodność stylową malarstwa włoskiego XVII wieku.

SZTUKA BAROKU
W HISZPANII

XVII w.

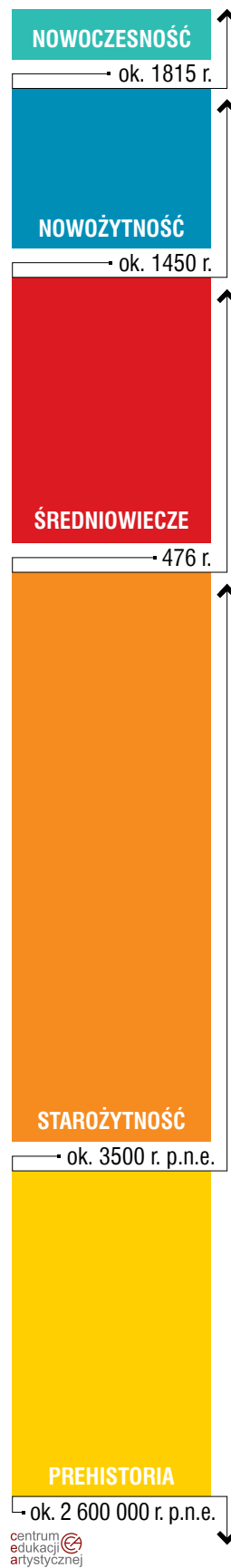
początki XVIII w.

- 1621–1665 panowanie Filipa IV
- 1690 r. utrata hiszpańskich posiadłości w Niderlandach
- 1700 r. początek panowania Burbonów
- 1702–1714 wojna o sukcesję hiszpańską

1. TŁO HISTORYCZNE
PRZEMIAN W SZTUCE

Podział Europy na kraje **katolickie** i **protestanckie** sprawił, że wzorce **włoskie** przyjmowane były głównie w tych pierwszych. Jednym z nich była **Hiszpania**. Po rekonkwistie, czyli trwających przez wiele wieków walkach chrześcijan o wyparcie z Półwyspu Iberyjskiego **Maurów** (ludów pochodzenia berberyjskiego i arabskiego – wyznawców islamu), doprowadzono do ich przymusowych wysiedleń do północnej Afryki. Tych, którzy zdecydowali się pozostać, chrzczono. Maurowie wywarli ogromny wpływ na kulturę i sztukę Hiszpanii, a ich **estetyka** wrosła w lokalną tradycję.

Do Hiszpanii **barok** dotarł na **początku XVII wieku** i rozwijał się pod patronatem silnego w tym kraju **Kościoła katolickiego**, arystokracji, a przede wszystkim dworu królewskiego. Władcą sprawującym **mecenat** nad licznymi artystami, których sprowadził na dwór w **Madrycie**, był **Filip IV** z dynastii Habsburgów. Okres ten był trudny dla gospodarki kraju ze względu na problemy wewnętrzne związane z korupcją i nadużyciami urzędników, utratę dominacji na morzu, a także długotrwałe wojny z Francją i Anglią oraz walki o Niderlandy. Jeden z epizodów walk w Niderlandach przedstawił **Diego Velázquez** na obrazie *Poddanie Bredy*. Problemy gospodarcze kraju nie zahamowały jednak rozwoju sztuki, a dzieła powstałe w XVII wieku w Hiszpanii były imponujące





Diego Velázquez Poddanie Bredy

Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,67 x 3,07 m przedstawia epizod z wojny o Niderlandy. W 1625 roku, po kilkumiesięcznym

oblężeniu, armia hiszpańska zdobyła holenderskie miasto Breda. Velázquez ukazał moment, gdy dowodzący obrońcami książę Justus von Nassau przekazuje klucze do miasta dowódcy Hiszpanów

Ambrosiowi Spinoli. Ten, zdobywając miasto, wykazał się siłą, a kładąc rękę na ramieniu przeciwnika, okazał wyrozumiałość i miłosierdzie. Artysta ukazał też kontrast między prosto ustawionymi lancami armii habsburskiej a chaosem po stronie pokonanych. Malarz zastosował dwa różne punkty widzenia: postacie na pierwszym planie są widoczne z boku, podczas gdy pejzaż w tle widać z lotu ptaka, by ukazać rozległe tereny, nad którymi zapanowali Hiszpanie. Obraz miał pełnić funkcję propagandową i stawić dokonania króla, choć – gdy Velázquez malował go w 1634 lub 1635 roku – Breda od kilku lat należała znów do Holendrów. Dzieło pierwotnie znajdowało się w pałacu Buen Retiro, obecnie – w Muzeum Prado w Madrycie.

Oprócz **Madrytu** ważnym ośrodkiem artystycznym była andaluzyjska **Sewilla**, gdzie z inicjatywy **Bartolomègo Estebana Murilla** powstała Akademia Sztuk Pięknych.

U **schyłku XVII stulecia** po wygaśnięciu hiszpańskiej linii Habsburgów i wstąpieniu na tron w 1700 roku **Filipa V** z dynastii Burbonów – wnuka króla Francji Ludwika XIV – wybuchła wojna o sukcesję hiszpańską trwająca do 1714 roku. W wyniku wojny Hiszpania utraciła posiadłości europejskie poza Półwyspem Iberyjskim. Filip V pozostał jednak na tronie i ugruntował rządy **absolutystyczne**. W Madrycie wznosił nowy **pałac** królewski.

Duży wpływ na umocnienie się religii katolickiej oraz na charakter XVII-wiecznej sztuki w Hiszpanii miały dwie postacie, których życie przypadło jeszcze na okres **renesansu**. Byli to założyciel zakonu **jezuitów** – **św. Ignacy Loyola** oraz **św. Teresa z Ávili** – zajmująca się teologią mistyczką i pisarka okresu **kontrreformacji**. Postulowała ona powrót do monastycyzmu, czyli życia zgodnego z regułami zakonnymi, oraz przywrócenie dawnych tradycji związanych z pokutą. Loyola był znany w Europie z poglądów dotyczących duchowego doskonalenia człowieka. Miał ogromny wpływ na ustanowienie powszechnej edukacji i tworzenie sieci szkół. Pierwsze powstałe z jego inicjatywy kolegia jezuitskie były przeznaczone dla szlachty, którą edukowano zarówno w dziedzinie nauk **humanistycznych**, jak i sztuki wojennej.

Zakon jezuitów odegrał w Hiszpanii istotną rolę w walce z **reformacją**. Inkwizycja działała tu już od 1480 roku, a w czasach panowania Filipa II (1556–1598) stała się narzędziem wykorzystywanym w różnych, także błahych, sporach, a każde – nawet bezpodstawne – oskarżenie było przez nią wnikliwie badane. Wszystko to sprawiło, że Hiszpania stała się ważnym ośrodkiem kontrreformacji.

Diego Velázquez *Portret Filipa IV*

Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,13 x 1,99 m ok. 1635 roku. Przedstawia króla ukazanego en pied na tle purpurowej kotary, typowego elementu portretów reprezentacyjnych. Władca ubrany jest w kosztowne szaty zdobione srebrnym haftem. Na szyi ma Order Złotego Runa, a w rękę trzyma dokument, na którym widnieje sygnatura artysty. Dzieło znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, który władca Hiszpanii najbardziej zasłużył się dla rozwoju sztuki w XVII wieku.
2. Powiedz, gdzie utworzono pierwszą w Hiszpanii Akademię Sztuk Pięknych. Kto był jej założycielem?

2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Przez noc zmysłów człowiek zewnętrzny staje się człowiekiem wewnętrznym. Natomiast noc ducha przebóstwia człowieka”.

św. Jan od Krzyża

„Fakt, że wszystko, co należy do tego świata, przemija. [...] (Bóg jest) zawsze, zawsze, zawsze”.

„I w kuchni także, wśród garnków i rondli, Pan jest z wami”.

„Miałam kilka razy takie widzenie: widziałam anioła, stojącego tuż przy mnie z lewego boku, w postaci cielesnej. [...] Nie był wysokiego wzrostu, raczej mały a bardzo piękny. [...] Ujrzałam w rękę tego anioła złotą włócznię, a grot jej żelazny u samego końca był jakby z ognia. Tą włócznią kilka razy przebijał mi serce, zagłębiając ją aż do wnętrzości. Za każdym wyciągnięciem włóczni miałam to uczucie, jakby wraz z nią wnętrzości mi wyciągał. Tak mnie pozostawił całą gorejącą wielkim zapalem miłości Bożej”.

św. Teresa z Ávili

„Mówiąc o celu malarstwa [...] należy przyjąć rozróżnienie używane przez Ojców Kościoła, które posłuży do wyjaśnienia kwestii. Mówią oni, iż cel jest dwojaki: cel samego dzieła i cel jego twórcy. Idąc za tym, chciałbym odróżnić cel malarstwa i cel malarza. Celem malarza jako rzemieślnika jest za pomocą swej sztuki zarabiać na życie, zyskać sławę lub rozgłos, udzielić komu innemu przyjemności lub usługi lub pracować dla własnej satysfakcji. Celem

malarstwa jest (na ogół) przedstawianie za pomocą naśladowania danego tematu, z całym możliwym walorem i właściwościami. Niektórzy nazywają to duszą malarstwa”.

„Arystoteles dlatego powiedział, że jeśli jeden obraz będzie niedokładny, ale o pięknych kolorach, a drugi wierny naturze, ale tylko zwyczajnie narysowany, to ten pierwszy będzie uznany za mniej wartościowy, a drugi za bardziej; pierwszy zawiera bowiem czynniki przyrodnicze, a drugi wciela to, co zasadnicze i istotne, a co mianowicie polega na doskonałym odtwarzaniu za pomocą dobrego rysunku tego, co pragnie się naśladować. [...] Oprócz tego, co już powiedziano, jest jeszcze inny bardzo ważny aspekt malarstwa chrześcijańskiego dotyczący celów malarza katolickiego, który w przebraniu kaznodziei próbuje przekonać ludzi i doprowadzić ich za pomocą swego malarstwa do przyjęcia tego, co właściwe dla religii”.

„Niektórzy twierdzą, że (Najświętsza Maria Panna) powinna być malowana z Dzieciątkiem w ramionach, ponieważ tak właśnie pojawia się ona na starych obrazach. [...] opowiadamy się po stronie większości tych, co malują ją bez Dzieciątka. [...] Malujemy ją z Dzieciątkiem jedynie w tych scenach, w których pojawia się ona już po narodzeniu Jezusa. W tej najcudowniejszej z tajemnic Najświętsza Panna Maria winna być ukazywana jako piękna młoda dziewczyna, w wieku dwunastu bądź trzynastu lat, w rozkwicie jej młodości. Powinna mieć ładne acz poważne oczy i doskonale piękne rysy, różowe policzki i przepiękne, długie złote loki. Krótko mówiąc, musi ona być tak piękna, jak tylko zdoła to oddać pędzel malarza”.

Francisco Pacheco

Na poglądy estetyczne artystów wieku XVII mieli wpływ przede wszystkim XVI-wieczni mistycy hiszpańscy: **św. Jan od Krzyża** – poeta i mistyk pochodzący z okolic Ávili, Ojciec Kościoła i karmelita, czczony też w Kościele anglikańskim – oraz **św. Teresa z Ávili**, której życie i poglądy ugruntowały przekonanie, że drogą ku prawdziwemu obcowaniu z Bogiem jest mistyczne uniesienie. Termin *mistycyzm* oznacza przeżycie, doświadczenie religijne, w którym możliwe jest wejście w osobistą relację z rzeczywistością transcendentną w sposób bezpośredni, a nie przez rytuały i obrzędy. Święta Teresa wielokrotnie doświadczała wizji i uniesień, które potem opisywała. Mistycyzm stał się ważnym wyznacznikiem poglądów hiszpańskich artystów na sztukę.

W intelektualnej i estetycznej formacji baroku istotną rolę odegrali **jezuici**, którzy propagowali posłuszeństwo wobec autorytetu **Kościoła katolickiego**, by w ten sposób uchronić wiernych przed wpływami **protestantyzmu**. Przekładało się to na wybór tematów i sposobów przedstawień zgodnych z doktryną Kościoła. Nie oznaczało to jednak, że artyści odeszli od rozumienia sztuki, zwłaszcza malarstwa, jako naśladowania rzeczywistości.

W Hiszpanii nad renesansową harmonią przedkładano **kontrasty**. Starano się uchwycić postacie w ruchu, co **dynamizowało** dzieła, i tak wykorzystywać **środki artystyczne**, aby osiągnąć u odbiorców odpowiedni efekt emocjonalny. Jednym ze sposobów była synteza różnych **dyscyplin sztuki**, w dekoracji wnętrz spletały się więc ze sobą elementy **architektury, rzeźby i malarstwa**.

W XVII wieku najwybitniejszym teoretykiem sztuki w Hiszpanii był wychowany w humanistyczno-teologicznym środowisku Sewilli malarz **Francisco Pacheco**. Wywarł on ogromny wpływ na poglądy estetyczne, zwłaszcza w dziedzinie malarstwa. Jego uczniem i zięciem był wybitny malarz **Diego Velázquez**. Pacheco pozostawił po sobie traktat o malarstwie, w którym wykorzystał doświadczenia teoretyków włoskich oraz niemieckiego artysty Albrechta Dürera, ale wzbogacił je o religijne uzasadnienie celu sztuki.

Pacheco pełnił funkcję inkwizytora powstałych w Sewilli obrazów, dlatego w swoim traktacie dużo pisał o **ikonografii**. Jego poglądy na treść i charakter dzieł sztuki wpłynęły na powstanie określonych typów ikonograficznych, których opis, jak w przytoczonych przedstawieniach Matki Boskiej, był bardzo szczegółowy. Zgodnie z teorią Pacheca najważniejszą cechą warsztatu artysty była trójwymiarowa **iluzja** rzeczywistości. Ważniejsze od odtwarzania natury były dydaktyzm i wpływanie na duchowość odbiorcy. Pacheco szczególnie cenił **martwe natury**, które nazywano **bodegonami** (hiszp. *bodega* to spiżarnia lub piwniczka z winem). Przedstawiały one produkty spożywcze, takie jak owoce, warzywa, mięso, lub naczynia na stole. Wpływ na powstanie bodegonów miała św. Teresa, która uważała, że Bóg przejawia się wszędzie, także w kuchni wśród talerzy i garnków. Dobrze ilustruje to np. obraz **Francisca de Zurbarána *Martwa natura z czterema naczyniami***.



Francisco de Zurbarán *Martwa natura z czterema naczyniami*

Na obrazie artysta przedstawił cztery naczynia, które mogą się kojarzyć z paramentami liturgicznymi ustawionymi na ołtarzu. Zgodne jest to z ideami szerzonymi przez św. Teresę z Ávili, według których obecność Boga manifestuje się wszędzie. Materię przedmiotów wydobywa intensywne światło przywołujące ideę sacrum. Dzieło wydaje się bardzo minimalistyczne, ale zwraca uwagę misterny sposób oddania faktury przedmiotów. Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 84 x 36 cm w 1633 roku. Znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.

SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Zapoznaj się ze sformułowanym przez Francisca Pacheca opisem wizerunku Matki Boskiej. Naszkicuj wyobrażenie zgodnie z sugestiami artysty.
2. Powiedz, w jaki sposób poglądy św. Teresy z Ávili wpłynęły na charakter sztuki hiszpańskiego baroku.

3. ARCHITEKTURA

Chociaż w sferach gospodarczych Hiszpania przechodziła w XVII wieku regres, nie odbiło się to na **architekturze**, którą cechowało ogromne bogactwo form i rozmach. Na jej charakter wpłynął najbardziej **barok włoski** obecny w twórczości **Giovanniego Lorenza Berniniego** i **Francesca Borrominiego**. Nałożyło się to na lokalną tradycję artystyczną.

Architektura XVII wieku rozwijała się głównie dzięki **mecenatowi Kościoła katolickiego** i dworu królewskiego. Kościoły zazwyczaj budowano na **planie** wzorowanym na rzymskim II Gesù, ale w **fasadzie** często stawiano dwie **wieże**. Natomiast budynki stanowiące część kompleksów należących do zakonów najczęściej powstawały na **planie centralnym** z kolistymi lub eliptycznymi **kopułami** na wysokim **bębnie**.

Barok w architekturze rozwinął się na dobre w latach **dwudziestych XVII stulecia**. Pojawiły się wówczas takie elementy architektoniczne, jak **kolumny** o skręconych **trzonach** dekorowane oplatającymi je **girlandami**, **pilastry** i **gierowane gzymsy**, a przede wszystkim dekoracje w postaci **fryzów** z **reliefami**, które sprawiały, że kościoły odznaczały się dużym bogactwem form. Otwory **okienne** i **drzwiowe** dekorowano bogatymi **obramieniami**, które nawiązywały do miejscowej tradycji z XVI wieku. Hiszpania miała liczne kolonie w Ameryce Południowej i Środkowej, więc w połowie XVII wieku pojawiły się też wpływy **sztuki meksykańskiej**. Najdoskonalszym przykładem baroku w **architekturze sakralnej** jest dekoracja wzniesionej w czasach romańskich **katedry w Santiago de Compostela**. Barokowa **fasada** świątyni, którą zaprojektował **Fernando Casas y Novoa**, została zbudowana w XVIII wieku i miała wpływ na kształt kościołów w północnej Hiszpanii.



Fasada zachodnia katedry w Santiago de Compostela

Monumentalna barokowa fasada zachodnia powstała w latach 1738–1750. Cechuje ją smukłość i niezwykła dekoracyjność. Do katedry prowadzą czterobiegowe schody, które często były miejscem dworskich ceremoniałów. Dekoracyjne opracowanie mają też fasady po północnej i południowej stronie ramion transeptu.

Na **przełomie wieków XVII i XVIII** działała w Hiszpanii rodzina **Churriguera**, związana z **Madrytem** i **Salamanką**. Jej najbardziej uzdolnionym przedstawicielem był **José Benito Churriguera** – budowniczy i dekorator **kościółka San Esteban** (św. Szczepana) w **Salamance** oraz twórca licznych nastaw ołtarzowych. W swoich projektach podważał antyczne kanony piękna, wprowadzając niezwykle bogate zdobienia, które nakładały się na elementy konstrukcyjne, zgodnie z tendencją **horror vacui**. Czerpał on z dorobku architektów **włoskich**, **niderlandzkich**, a nawet z tradycji budowlanej **Majów** i **Azteków**. W ten sposób powstał nowy styl nazwany **churrigueryzmem**. Oznaczał on specyficzną odmianę baroku charakteryzującą się obfitością i **dynamizmem** dekoracji architektonicznych, w których przewijają się wici roślinne. Styl ten znalazł kontynuatorów wśród innych architektów działających także poza Europą, zwłaszcza w **Meksyku**.

Ołtarz główny w kościele San Esteban w Salamance

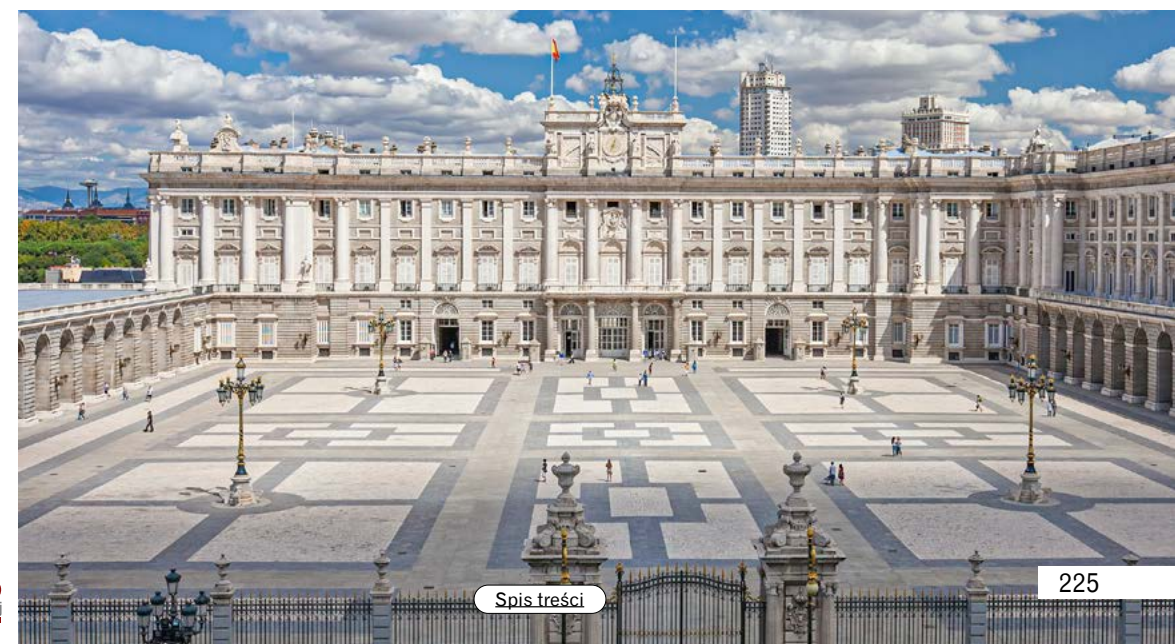
Ołtarz wzniesiony w 1693 roku jest typowym przykładem **churrigueryzmu**. Charakteryzuje go bogata światłocieniowa struktura architektoniczna. Jej głównym elementem są kolumny o spiralnie skręconych trzonach, na które dodatkowo nałożono bardzo dynamiczne i bogato zdobione dekoracje z przeplatającą się wicią roślinną.



Kiedy w XVI wieku **Madryt** stał się stolicą, dla celów reprezentacyjnych rozbudowano w stylu renesansowym **Palacio Real (Pałac Królewski)**. W 1734 roku dawny pałac spłonął, a na jego miejsce **Filip V** polecił wybudować nowy, który zaprojektowali włoscy architekci **Filippo Juvarra** i **Giovanni Sacchetti**. Wnętrza pałacu zyskały dekorację **barokową** i **rokokową**. Z zewnątrz miał on jednak spokojniejszą formę wzorowaną na **włoskim nurcie klasycyzującym**. Badacze doszukują się w tym projekcie polemiki z **churrigueryzmem**.

Fasada Palacio Real w Madrycie

Pałac nawiązuje do sztuki włoskiej. Autorami projektu byli Filippo Juvarra i Giovanni Sacchetti. Inspiracją dla architektów mogły być niezrealizowane projekty Giovanniego Lorenza Berniniego. Fasadę zdobią ryzality i attyka. Silnie zaakcentowana jest trójkondygnacyjność. Drugie i trzecie piętro połączone są pilastrami i półkolumnami w wielkim porządku.





TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

Zakrystia kartuzów w katedrze w Grenadzie (Hiszpania)

Cechy barokowej architektury hiszpańskiej:

- wznoszenie budowli zarówno w ozdobnym stylu łączącym wpływy włoskie i meksykańskie, jak i w nurcie baroku klasycyzującego,
- budowanie kościołów z dwoma wieżami w fasadzie o planach częściowo wzorowanych na rzymskim kościele Il Gesù,
- stosowanie bogatej dekoracji architektonicznej o dynamicznych formach,
- dekorowanie wnętrz kościelnych ołtarzami w stylu zwanym churrigueryzmem charakteryzującym się tendencją horror vacui i wykorzystywaniem wici roślinnej,
- wznoszenie kilkukondygnacyjnych pałaców o fasadach dekorowanych pilastrami, półkolumnami i attykami.

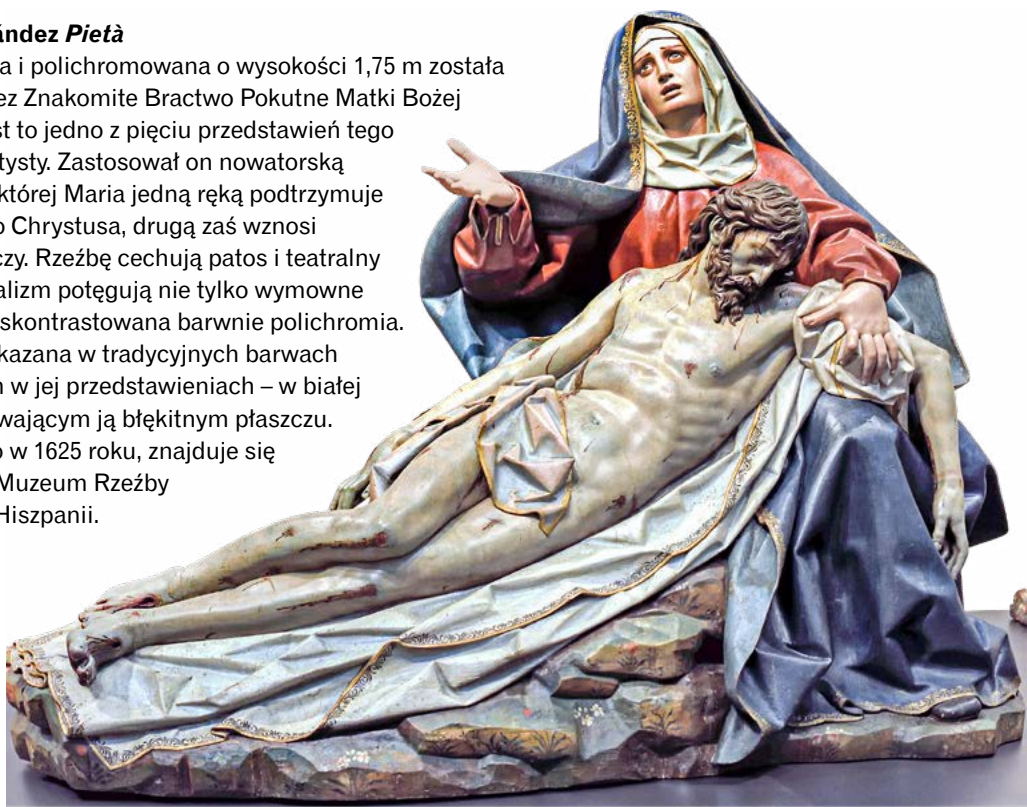


SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij termin *churrigueryzm* i jego pochodzenie.
2. Wskaż na reprodukcji ukazującej Palacio Real w Madrycie pilastry i attykę.

Gregorio Fernández *Pietà*

Rzeźba z drewna i polichromowana o wysokości 1,75 m została zamówiona przez Znakomite Bractwo Pokutne Matki Bożej Udręczonej. Jest to jedno z pięciu przedstawień tego tematu dłuta artysty. Zastosował on nowatorską kompozycję, w której Maria jedną ręką podtrzymuje bezwładne ciało Chrystusa, drugą zaś wznosi w geście rozpacz. Rzeźbę cechują patos i teatralny dramatyzm. Realizm potęgują nie tylko wymowne gesty, ale także skontrastowana barwnie polichromia. Maria została ukazana w tradycyjnych barwach obowiązujących w jej przedstawieniach – w białej chuście i nakrywającym ją błękitnym płaszczu. Dzieło powstało w 1625 roku, znajduje się w Narodowym Muzeum Rzeźby w Valladolid w Hiszpanii.

**4. RZEŻBA**

W XVII-wiecznej Hiszpanii **rzeźby** tworzone były głównie na potrzeby Kościoła. Rzeźba sakralna powstawała najczęściej w **drewnie**. Dzięki bogatej kolorystycznie **polichromii** dzieła zyskiwały **realistyczny** charakter. Artystów interesowało bowiem zarówno wierne odtworzenie rzeczywistości, jak i wyrażenie uczuć religijnych rzeźbionych postaci. To ostatnie uzyskiwano dzięki bogatej mimice i teatralnym gestom. Powstająca pod wpływem hiszpańskich **mystyków** rzeźba pod względem ukazywania emocji przewyższała nawet najbardziej **ekspresyjne** dzieła włoskie. Klimat **kontrreformacyjnej** pobożności znakomicie oddawał **Gregorio Fernández**, czego przykładem jest *Pietà*.

Na południu Hiszpanii działał **Alonso Cano**, malarz, rzeźbiarz i architekt. Jego niewielkie rzeźbione figurki są wyrazem kompromisu między tradycyjnym hiszpańskim **realizmem** a tendencją do **idealizacji**, czego przykładem jest *Immaculata* (łac. 'Niepokalana') znajdująca się w **katedrze w Grenadzie**.

Alonso Cano *Immaculata*

Rzeźba o wysokości 50 cm została wykonana z drewna i polichromowana. Powstała w 1655 roku i była przeznaczona dla katedry w Grenadzie. Cechuje ją wdzięk i idealizacja. Uchodzi za jedno z najpiękniejszych przedstawień Niepokalanej. Do dzisiaj jest dla Hiszpanów ucieleśnieniem piękna.



Typowa technika stosowana w barokowej rzeźbie hiszpańskiej polichromowana rzeźba w drewnie.

Cechy barokowej rzeźby hiszpańskiej:

- tworzenie dzieł o tematyce religijnej,
- eksponowanie silnych emocji wyrażanych mimiką i gestykulacją,
- współistnienie tendencji realistycznej i idealizującej.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najważniejszych rzeźbiarzy hiszpańskich XVII wieku.
2. Porównaj *Pietę* Gregoria Fernández z *Pietą watykańską* Michała Anioła. Zwróć uwagę na kompozycję i ekspresję dzieł.

5. MALARSTWO

Głównymi ośrodkami malarstwa były: **Sewilla** – miasto portowe w Andaluzji – oraz **Madryt**. W Sewilli było ono związane przede wszystkim z **mecenatem Kościoła**. Artyści przyjmowali liczne zamówienia od kościołów i klasztorów, a doroczne targi ściągaly twórców, którzy sprzedawali swoje dzieła nawet do Ameryki. W Madrycie wybitnych twórców przyciągał dwór królewski. Wielu z nich ubiegało się o status malarza nadwornego, zwłaszcza w czasach **Filipa IV**. Odziedziczył on kolekcję sztuki po dziadku – **Filipie II**. W jego zbiorach były obrazy Tycjana i wielu innych malarzy renesansu i manieryzmu.

W malarstwie hiszpańskim dominowały przede wszystkim **sceny religijne i bodegony**, czyli liczne **martwe natury** z naczyniami i pożywieniem. Łączenie **scen rodzajowych** i martwych natur miało wymowę moralizatorską. Artyści nawiązywali do słów św. Teresy z Ávili, która uważała, że Bóg przejawia się wszędzie, także w codziennych rzeczach i czynnościach. Malarstwo hiszpańskie było silnie nacechowane **mistycyzmem** i pierwiastkami religijnymi. **Kontrreformacja** nasiliła te tendencje. Sceny religijne często były oddane z wyjątkowym **realizmem**, w niektórych wypadkach bliskim obrazom Caravaggia. Realizm obowiązywał też w **portretach**. Pejzaże natomiast nie były popularne.

Jednym z wybitnych malarzy baroku był **Josè de Ribera**, znany jako **Jusepe de Ribera**. W wieku dwudziestu lat wyjechał do Włoch, gdzie osiadł w **Neapolu** – ważnym ośrodku **caravaggionistów**, co miało istotny wpływ na jego twórczość. To właśnie Ribera przesczepił caravaggionizm na grunt hiszpański. Dzięki wsparciu króla Neapolu zyskał sławę i zdobył liczne zamówienia. Malował głównie **sceny religijne** ilustrujące **Biblię** oraz żywoty świętych. Najbardziej upodobał sobie drastyczne sceny męczeństw, czego przykładami są: *Męczeństwo św. Filipa*, *Męczeństwo św. Sebastiana*, *Męczeństwo św. Bartłomieja* i *Męczeństwo św. Andrzeja*. Obrazy te cechuje bardzo **dynamiczna kompozycja** oparta głównie na **liniach diagonalnych**. Istotna w jego twórczości jest też **ekspresja** twarzy i gestu, która malowanym scenom nadaje teatralny charakter.



Jusepe de Ribera *Męczeństwo św. Bartłomieja*
Obraz ukazuje obdzieranie ze skóry św. Bartłomieja, który odmówił złożenia hołdu pogańskim bogom, reprezentowanym tu przez głowę antycznego posągu wzorowanego na Apollu Belwederskim. Artysta zaakcentował dramatyzm przedstawienia, eksponując wyraziste gesty i pełną ekspresji mimikę. Dzieło cechuje dynamiczna kompozycja, którą budują przecinające się linie diagonalne. Intensywny modelunek światłocieniowy, wydobywający szczegóły anatomiczne postaci, wywodzi się z malarstwa Caravaggia. Obraz namalowany w 1644 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,53 x 2,02 m znajduje się w Narodowym Muzeum Sztuki Katalonii w Barcelonie.

W dziełach Ribery pojawiają się ludzie niepełnosprawni lub nienormalywni, co wcześniej było rzadkością. Przykładem tego jest obraz *Kobieta z brodą*, pokazujący matkę z zarostem karmiącą dziecko, lub *Kulawiec*. W późniejszej twórczości artysta odszedł od ciemnej **tonacji** i ostrego **światłocienia** na rzecz poszerzenia **palety barwnej**. Zaczęła go też bardziej interesować psychika postaci.

W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się *Męczeństwo św. Sebastiana* pędzla Jusepe de Ribery.

Dzieła Jusepe de Ribery podziwiał inny wybitny malarz, **Francisco de Zurbarán**. Kształcił się on w **Sewilli**, gdzie zetknął się z tradycją **caravaggionistyczną**. Pracował głównie dla kościołów i zgromadzeń zakonnych. Dla jego twórczości charakterystyczne są przede wszystkim przedstawienia religijne. Malował świętych, np. obrazy poświęcone **św. Franciszkowi**, oraz zakonników pogrążonych w modlitwie lub medytacji.

Francisco de Zurbarán

Ciało św. Franciszka cudem zabalsamowane

Motyw swojego imiennika – św. Franciszka z Asyżu – artysta podejmował wielokrotnie. Tym razem przedstawił cud, jaki wydarzył się w bazylice w Asyżu, gdzie spoczywały zwłoki świętego. Jak głosi legenda, znaleziono go w pozycji stojącej, z otwartymi oczami, bez oznak rozkładu ciała. Obraz namalowany ok. 1650 r. farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,06 x 1,97 m znajduje się w Muzeum Sztuk Pięknych w Lyonie (Francja).



Często przedstawiał **bodegony**, w których eksponował zaledwie kilka przedmiotów, co nadawało obrazom ascetyczny charakter. Z czasem został malarzem nadwornym **Filipa IV** w Madrycie. Podobnie jak Ribera, stosował w swoich dziełach **manierę tenebro-sa**, wydobywając istotne elementy przedstawienia punktowo skierowanym **światłem**. Wykorzystując **światłocień**, uzyskiwał też **iluzję** przestrzeni. Cechował go także **realizm** w oddawaniu detali. W **komponowaniu** dzieł dążył do **symetrii** i **statyki**. Uważany był za mistrza czerni i bieli. W niektórych obrazach osiągał mistrzostwo w realistycznym przedstawianiu natury, czego przykładem jest *Chusta św. Weroniki*.

Dwa obrazy Francisca de Zurbarána znajdują się w Polsce – *Chrystus przy kolumnie* w Muzeum Narodowym we Wrocławiu oraz *Madonna Różańcowa* w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Z Sewilli pochodził **Bartolomé Esteban Murillo**. Fascynowało go malarstwo Jusepe de Ribera i Francisca de Zurbarána. Z rodzinnym miastem związany był przez całe życie, z wyjątkiem podróży do **Madrytu**, gdzie miał okazję zapoznać się z królewską kolekcją dzieł. Sławę przyniósł mu cykl malowideł w **krużganku klasztoru franciszkanów w Sewilli** przedstawiający sceny z życia **św. Franciszka**. W 1660 roku założył w rodzinnym mieście Akademię Sztuk Pięknych, której został pierwszym rektorem. Jako człowiek bardzo religijny, ojciec dziewiątki dzieci, po śmierci żony wstąpił do Bractwa Matki Bożej Różańcowej. Zaangażował się także w pomoc najuboższym.

Twórczość Murilla, zgodnie z **kontrreformacyjnymi** założeniami, zdominowały **sceny religijne**, ale tworzył także **sceny rodzajowe** ukazujące biedne dzieci z sewilskich ulic, apelując w ten sposób do wrażliwości widzów. Przykładem tego jest **Mały żebrak**.



Bartolomé Esteban Murillo *Mały żebrak*

Jest to jedno z wielu dzieł artysty poruszających problem biedy dotykającej najmłodszych mieszkańców Sewilli. W obrazie widoczne są realizm i punktowe światło wywodzące się z sewilskiego caravaggionizmu. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,15 x 1,37 m ok. 1650 roku znajduje się w Luwrze w Paryżu.



Bartolomé Esteban Murillo *Immaculata*

Artysta przedstawił wyidealizowany wizerunek Marii jako młodej dziewczyny o słodkiej twarzy. Towarzyszą jej liczne aniołki o sylwetkach kilkumiesięcznych dzieci. Ich ciała zagłębiają się w miękko modelowanych obłokach. Obraz namalowany ok. 1670 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,44 x 2,06 m znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.

Murillo zastąpił także licznymi dziełami ukazującymi Marię w typie **Immaculata**, unoszącą się wśród chmur w otoczeniu aniołów. Obrazy te cechowały: miękki **modelunek**, subtelne zestawienia barw, **idealizacja** i słodczy wyraz, prowadząca wręcz do grania na sentymentalnych uczuciach odbiorców.

TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Immaculata – typ ikonograficzny ukształtowany w XVII wieku. Dotyczy dogmatu Niepokalanego Poczęcia Marii, czyli wiary, że narodziła się ona bez grzechu pierworodnego. Przedstawia młodą Marię bez Dzieciątka, ubraną w białą suknię i błękitny płaszcz. Matka Zbawiciela ukazana jest na tle nieba, jej stopy opierają się na półksiężycu oplecionym węzłem, cała postać otoczona jest świetlistą mandorlą, czyli aureolą w kształcie migdała, a głowa – często koroną z gwiazd. Przedstawienie to odnosiło się do wizji św. Jana opisaną w Apokalipsie „Potem wielki znak ukazał się na niebie: Niewiasta mandorlą obleczona w Słońce i Księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu”.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Jusepe de Ribera *Święta Teresa z Ávila*, obraz w prywatnej kolekcji
2. Jusepe de Ribera *Męczeństwo św. Sebastiana*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
3. Jusepe de Ribera *Męczeństwo św. Filipa*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
4. Jusepe de Ribera *Kulawiec*, obraz w Luwrze w Paryżu
5. Francisco de Zurbarán *Pogrzeb św. Bonawentury*, obraz w Luwrze w Paryżu
6. Francisco de Zurbarán *Martwa natura z koszem pomarańczy*, obraz w Norton Simon Museum w Los Angeles (Stany Zjednoczone)
7. Francisco de Zurbarán *Chrystus przy kolumnie*, obraz w Muzeum Narodowym we Wrocławiu
8. Francisco de Zurbarán *Madonna Różańcowa*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
9. Francisco de Zurbarán *Baranek Boży*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
10. Bartolomé Esteban Murillo *Madonna z Dzieciątkiem*, obraz w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie (Niemcy)
11. Bartolomé Esteban Murillo *Chłopcy jedzący winogrona i melony*, obraz w Starej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
12. Bartolomé Esteban Murillo *Mała sprzedawczyni owoców*, obraz w Starej Pinakotece w Monachium (Niemcy)

Typowa technika stosowana w barokowym malarstwie hiszpańskim

olej na płótnie.

Cechy barokowego malarstwa hiszpańskiego:

- malowanie scen religijnych, rodzajowych, bodegonów i portretów,
- inspirowanie się malarstwem Caravaggia, stosowanie manieri tenebrosa,
- realistyczne przedstawianie przedmiotów i postaci ludzkich,
- podkreślanie moralizatorskiej wymowy dzieł.



Diego Velázquez *Chrystus w domu Marii i Marty*

Tytułowa scena, w której Chrystus odwiedza dwie siostry, pochodzi z Ewangelii św. Łukasza i została ukazana na dalszym planie jako obraz w obrazie. Natomiast scena główna przedstawia młodą kobietę przygotowującą posiłek i strofowaną lub pouczaną przez starszą niewiastę, której gest może przypominać naukę płynącą z ewangelicznej opowieści, że aktywnościom życiowym powinny towarzyszyć modlitwa i kontemplacja. Na stole widoczna jest martwa natura: ryby, jajka, czosnek i moździerz, wykorzystywany do rozcierania przypraw przez młodszą z kobiet. Jest to malarska interpretacja słów św. Teresy z Ávili, że Chrystus przechadza się pośród garnków. Obraz namalowany ok. 1618 r. farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 103 x 60 cm jest w Galerii Narodowej w Londynie.

Diego Velázquez

Najwybitniejszym artystą XVII wieku w Hiszpanii był Diego Rodriguez de Silva y Velázquez, znany jako **Diego Velázquez** (1599–1660). Jego pierwszym nauczycielem był znany malarz – Francisco de Herrera, później jednak kształcił swój warsztat pod kierunkiem **Francisca Pacheca** – malarza i teoretyka sztuki związanego z kontreformatką. W wieku osiemnastu lat Velázquez został przyjęty do **cechu** malarzy w **Sewilli**. Ożenił się z córką Pacheca i założył własną pracownię. Pierwsze obrazy artysty świadczą o wyraźnych wpływach **caravaggionizmu**.

Twórczość Velázqueza jest bardzo różnorodna. Był znakomitym **portrecistą**, malował **sceny religijne** i **mitologiczne**, a także **sceny rodzajowe** z motywami **martwej natury** w typie **bodegonów**, tematycznie związane z kuchnią i przygotowaniem posiłków, ale kryjące treści o wymowie duchowej i religijnej. Powstałe w Sewilli wczesne prace artysty to przede wszystkim obrazy sakralne i bodegony. Arcydziełem z tego okresu jest obraz *Stara kucharka*, w którym widoczny jest silny wpływ twórczości **Caravaggia**, przede wszystkim ze względu na **realizm** przedstawienia, **indywidualizację** postaci i wyraźny **modelunek światłocieniowy**. Velázquez stosował wówczas **gamę** opartą na **barwach** ziemi, bliskie **kadry**, **światło punktowe** i zaczerpniętą od Caravaggia **manierę tenebrosa**. Niedługo potem namalował obraz *Chrystus w domu Marii i Marty* stanowiący typ pośredni między sceną religijną a bodegonem. Na drugim planie wprowadził w nim motyw obrazu w obrazie. Do tego samego typu dzieł należy także *Scena kuchenna z wieczerzą w Emaus*.

Kiedy Velázquez otrzymał z rąk króla **Filipa IV** nominację na urząd malarza nadwornego, przeniósł się na stałe do **Madrytu**.

Artysta dwukrotnie odbył dłuższe podróże do **Włoch**, co pozwoliło mu zetknąć się z malarstwem **Rzymu** i **Wenecji**. Studiując i kopiując dzieła mistrzów włoskich, wzbogacił swój warsztat artystyczny. W dojrzałym okresie twórczości malarza szczególnie widoczne są wpływy Wenecjan – świetlistość koloru, znacznie szersza **gama barwna** i bogactwo chromatyczne, a przede wszystkim swobodniejszy dukt pędzla. Twórca znakomicie potrafił też oddać materię malowanych przedmiotów, zwłaszcza tkanin i ubiorów. Po objęciu godności malarza nadwornego Velázquez zajął się portretowaniem rodziny królewskiej i dworzan. Namalował wówczas ponad 30 **portretów** o charakterze **reprezentacyjnym**. Jego najczęstszą modelką była infantka **Małgorzata Teresa**, czyli królewska córka. Majestat władzy doskonale oddają **portrety Filipa IV** i jego drugiej żony – **Marianny Austriackiej**. Wśród malowanych wizerunków pojawiły się też **portrety konne**. Na szczególną uwagę zasługują przedstawienia karłów – rezydentów na dworze królewskim. Artysta nadawał im swobodniejsze pozy niż przedstawicielom rządzącej dynastii. Obrazy cechuje znakomity warsztat artystyczny, w którym malarz połączył zaczerpnięty z **malarstwa weneckiego kolor** z efektami **luministycznymi**. W latach trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych XVII wieku powstało też wiele scen religijnych i mitologicznych. Mimo że malowanie aktów było w XVII-wiecznej Hiszpanii zabronione, Velázquez zmierzył się i z tym tematem, tworząc *Wenus z lustrem*.

Diego Velázquez

Wenus z lustrem

Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,77 x 1,22 m ok. 1650 roku. Jest najbardziej znanym aktem w malarstwie hiszpańskim. Przypuszcza się, że powstał w czasie podróży malarza do **Włoch**, bo w Hiszpanii nie zyskałby aprobaty inkwizycji. Niewątpliwie artysta inspirował się malarstwem weneckim. Naga Wenus ukazana jest w subtelny i zmysłowy sposób. Została namalowana jako młoda kobieta, leżąca tyłem do widza i przeglądająca się w lustrze podtrzymywanym przez amorka. Według niektórych interpretacji jest



to alegoria moralna, w której lustro symbolizuje nietrwałość piękna, a przywiązany do niego wstążką amor jawi się jako więź fizycznej urody będącej tylko ułudą. Charakterystyczna jest tonacja

obrazu utrzymana w różach, licznych odcieniach bieli, błękicie i czerwieni – skontrastowana temperaturowo i walorowo. Płótno znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.

DLA DOCIEKLIWYCH

W 1914 roku *Wenus z lustrem* została pocięta przez angielską sufrażystkę, która uważała, że takie przedstawienie kobiety uwłacza jej godności.

Artysta jest też autorem opisywanego wcześniej dzieła o tematyce historycznej – *Poddanie Bredy*. Obraz należał do cyklu zamówionego przez Filipa IV u różnych artystów do królewskiego pałacu w Madrycie i miał słać czyny władcy. Podczas drugiego pobytu we Włoszech Velázquez namalował dwa **pejzaże** ukazujące ogrody medycejskie oraz *Portret papieża Innocentego X*.



Dla malarstwa Velázqueza charakterystyczna jest **maniera abreviada** (hiszp. ‘sposób skrótowy’), czyli dotknięcia pędzla, które z bliska wydają się zbyt swobodne, ale z pewnej odległości tworzą wrażenie starannie wykończonego dzieła. Zastosowanie manieri abreviada widoczne jest m.in. na obrazie *Przędki*. W tle malarz ukazał opisany przez Owidiusza w *Metamorfozach* pojedynek tkacki między Ateną a grecką księżniczką Arachne. Bogini wpadła w gniew, widząc utkany przez śmiertelniczkę gobelin ukazujący porwanie Europy przez Zeusa przyjmującego postać byka, i podarła tkaninę, a zrozpaczona Arachne powiesiła się. Wtedy Atena zamieniła księżniczkę w pajaka, by całą wieczność mogła tkąć swoją sieć. Motyw nierównej walki bogów ze śmiertelnikami był częsty w sztuce baroku. Velázquez kilkoma pociągnięciami pędzla znakomicie ukazał kołowrotek w ruchu

Diego Velázquez *Portret papieża Innocentego X*

Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,20 x 1,40 m ok. 1650 roku. Artysta przedstawił modela w niezwykle realistyczny sposób, bez tendencji do idealizacji. Czoło i brwi papieża są zmarszczone, a twarz wyraża nieufność i napięcie. Malarz skoncentrował się nie tylko na uchwyceniu podobieństwa, ale też na studium psychologicznym modela. Płótno jest wyrazem maestrii artysty w zestawieniach kolorystycznych, kontrastach walorowych światła i cieni oraz w sposobie oddawania materii przedmiotów. Podobno papież na widok tego portretu miał powiedzieć, że „jest zbyt prawdziwy”. Obraz stał się źródłem wielu reinterpretacji, m.in. XX-wiecznego artysty – Francisca Bacona. Dzieło znajduje się w zbiorach prywatnych Gallerii Doria Pamphilj w Rzymie.



Diego Velázquez *Przędki*

Obraz został namalowany ok. 1657 roku farbą olejną na płótnie o wymiarach 2,89 x 2,20 m. Na pierwszym planie artysta bardzo realistycznie przedstawił warsztat tkacki. Ukazane w nim kobiety bywają łączone z antycznymi Parkami, boginiami przeznaczenia. Dzieło znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.

i stworzył iluzję obracającej się przędzy. Doskonale wycucie **światła** pozwalało artyście na różnicowanie planów, a **bliki** świetlne malarz nakładał **impastowo**.

Wśród dzieł, które powstały na dworze, szczególne miejsce zajmuje obraz *Panny dworskie*. Pokazuje on maetrię artysty w sposobie ukazywania skomplikowanej przestrzeni przez **alternację** planów świetlnych, wprowadzenie w **tło** otwartych pomieszczeń i lustra odbijającego postacie będące poza kadrem obrazu.

Diego Velázquez *Panny dworskie*

Obraz powstał na kilka lat przed śmiercią artysty. Ukazuje pozornie prosty temat – infantkę Małgorzatę Teresę w otoczeniu dwórek – jednak dzieło to uważane jest za jedno z najbardziej zagadkowych w historii sztuki. Z lewej strony malarz przedstawił samego siebie z pędzlem w ręku w stroju Zakonu Santiago, którego był członkiem, ale obraz, który maluje, widoczny jest tylko od tyłu. Wszyscy uczestnicy, infantka, dwórki i malarz, patrzą na parę królewską, której odbicie widoczne jest w lustrze w głębi. Komnata jest dość ciemna, a światło padające z okna rozświetla główne postacie. Wyjątek stanowią drzwi na końcu pomieszczenia, w których w jasnym snopie światła pojawia się mężczyzna – prawdopodobnie majordomus. Obraz doczekał się różnych interpretacji. Najczęściej uważa się, że przedstawia scenę malowania portretu infantki, która zajmuje centralne miejsce, a jej uroczysty strój, a także postawa wskazują, że jest modelką. Według innej interpretacji malarz portretuje



parę królewską, a infantka wraz z dworem przygląda się scenie. W takim wypadku kompozycja obrazu byłaby niezwykle ze względu na odwrócenie ról, gdyż zazwyczaj portretowane osoby ukazane są z pozycji percepcji

malarza, a tu widz patrzyłby na scenę z pozycji pary królewskiej. Obraz namalowany w 1656 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,76 x 3,18 m znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.

DLA DOCIEKLIWYCH

Twórczość Velázqueza była podziwiana i naśladowana przez wielu malarzy europejskich w kolejnych wiekach. Nawiązywali do niej m.in. Francisco Goya, Édouard Manet, Pablo Picasso, Salvador Dali, a w Polsce Tadeusz Kantor.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Diego Velázquez *Stara kucharka*, obraz w Scottish National Gallery (Szkockiej Galerii Narodowej) w Edynburgu (Wielka Brytania)
2. Diego Velázquez *Scena kuchenna z Wieczerzą w Emaus*, obraz w National Gallery of Ireland (Narodowej Galerii Irlandii) w Dublinie
3. Diego Velázquez *Triumf Bachusa*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
4. Diego Velázquez *Kuźnia Wulkana*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
5. Diego Velázquez *Portyk w ogrodzie Medici*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
6. Diego Velázquez *Infant Baltazar Carlos na koniu*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najważniejszych malarzy hiszpańskich XVII wieku.
2. Scharakteryzuj cechy twórczości Francisca de Zurbarána.
3. Wyjaśnij terminy: *Immaculata*, *maniera tenebrosa*, *maniera abreviada*.
4. Powiedz, za czym pośrednictwem caravaggionizm dotarł do Hiszpanii.
5. Wymień tematy obecne w twórczości Diega Velázqueza.
6. Wymień członków dynastii Habsburgów portretowanych przez Diega Velázqueza.
7. Wymień dzieła Diega Velázqueza, w których występuje motyw lustra lub obrazu w obrazie.



WYPOWIEDZ SIĘ

1. Analizując trzy wybrane dzieła malarskie i rzeźbiarskie stworzone przez różnych artystów, omów funkcjonowanie tematyki religijnej w sztuce hiszpańskiej XVII wieku.
2. Na podstawie analizy trzech wybranych dzieł Diega Velázqueza omów cechy stylu tego artysty.

NOWOCZESNOŚĆ

ok. 1815 r.

NOWOŻYTNOŚĆ

ok. 1450 r.

ŚREDNIOWIECZE

476 r.

STAROŻYTNOŚĆ

ok. 3500 r. p.n.e.

PREHISTORIA

ok. 2 600 000 r. p.n.e.

Rozdział VII

SZTUKA BAROKU
WE FRANCJI I W ANGLII

XVII w.

początki XVIII w.

- 1598 r. edykt nantejski zapewniający swobodę wyznania dla hugenotów we Francji
- 1603–1625 panowanie Jakuba I w Anglii i Irlandii
- 1610–1643 panowanie Ludwika XIII we Francji
- 1625–1649 panowanie Karola I w Anglii, Szkocji i Irlandii
- 1643–1715 panowanie Ludwika XIV, Króla Słońce, we Francji (faktycznie od 1661 r. po śmierci kardynała Jules'a Mazarina)
- 1653–1659 Anglia pod panowaniem lordów protektorów – Olivera Cromwella i Richarda Cromwella – czasy republiki
- 1707 r. utworzenie Królestwa Wielkiej Brytanii
- 1714 r. początek panowania dynastii hanowerskiej w Królestwie Wielkiej Brytanii

1. TŁO HISTORYCZNE
PRZEMIAN W SZTUCE

Zerwanie **Anglii** ze Stolicą Apostolską spowodowało, że wyznania **protestanckie** ugruntowały się w tym kraju. Po śmierci Elżbiety I, ostatniej monarchini z dynastii Tudorów, władzę w Anglii przejęli Stuartowie ze Szkocji i – z wyjątkiem krótkiego okresu republiki i panowania lordów protektorów – władali aż do utworzenia Królestwa Wielkiej Brytanii w 1707 roku. Pod rządami dynastii dochodziło do niepokojów religijnych. Stuartowie w większości byli zwolennikami **katolicyzmu**, religie protestanckie nie miały więc uprzywilejowanej pozycji. Najważniejszym **mecenaszem** sztuki z tej dynastii był **Karol I**, który zaprosił do **Londynu** m.in. Antoona van Dycka. W 1714 roku panowanie na tronie angielskim przejęła hanowerska dynastia Welfów. Czasy **baroku** wiążą się więc z panowaniem tych dwóch dynastii.

Skonfliktowana pod względem religijnym była także **Francja**. W XVI wieku wielu wyznawców zyskała tam religia kalwińska. Jej zwolennicy, nazywani hugenotami, wywodzili się przede wszystkim z mieszczaństwa, a częściowo ze szlachty. Byli wśród nich także niektórzy możnowładcy, np. Burbonowie. Pierwszy król z tej



Hyacinthe Rigaud *Portret Ludwika XIV*

Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,90 x 2,77 m w 1701 roku jest przykładem portretu reprezentacyjnego (fr. *portrait d'apparat*), opracowanego na królewskim dworze w XVII wieku. Przedstawia on postać en pied z atrybutami i w scenerii charakterystycznej dla sprawowanej funkcji. Król ubrany jest w podbity gronostajowym futrem płaszcz, dekorowany haftowanymi liliami na błękitnym tle nawiązującymi do godła Francji. Taką samą tkaniną pokryty jest stolik z leżącą na nim koroną, na którym król opiera berło. W tle, za bogato drapowaną kotarą, widoczny jest fragment kolumny. Atrybuty te odnosiły się do szlacheckiego pochodzenia portretowanego i były stałymi elementami portretów reprezentacyjnych dworzan i przedstawicieli rządzącej elity. Obraz znajduje się w Luwrze w Paryżu.

dynastii, **Henryk IV**, zanim przyjął katolicyzm, był hugenotem. Wydał on edykt nantejski, dzięki któremu hugenoci uzyskali swobodę wyznania. Henryk IV zmarł w 1610 roku. Z powodu niepełnoletności syna **Ludwika XIII** jego matka – Maria Medycejska – sprawowała regencję. Na jej dworze przewagę zdobyli radykalni katolicy reprezentowani przez kardynała **Armanda Jeana Richelieu**. Niechęć do hugenotów królowa przeniosła na syna.

Zarówno Ludwik XIII, jak i **Ludwik XIV** byli katolikami. Ten ostatni w chwili śmierci ojca był niepełnoletni, rządy w jego imieniu sprawowała więc królowa Anna Austriaczka, a w rzeczywistości kardynał **Jules Mazarin**. Czasy baroku we Francji przypadły więc na panowanie Henryka IV, Ludwika XIII i Ludwika XIV. Dwaj ostatni władcy utworzyli formę rządów nazwaną **absolutyzmem**, na której wzorowały się inne monarchie europejskie. **Pałace**, które wznosili i przebudowywali, miały świadczyć o sile władzy świeckiej tak samo jak **budowle sakralne** o potęgze Kościoła. Dwory królewskie, a w ślad za nimi magnackie, potrzebowały odpowiednio bogatej oprawy. Wzniosła sztuka reprezentacyjna pełniła we Francji i w Anglii funkcję zarówno religijną, jak i dworską.

Duże znaczenie dla powolnej emancypacji zawodu artysty miały **akademie**. W ślad za uczelniami włoskimi w **Paryżu** założono w 1648 roku **Królewską Akademię Malarstwa i Rzeźby**, a w 1671 roku **Królewską Akademię Architektury**, które podporządkowano władzy Ludwika XIV. Istotne znaczenie dla ich powstania miała chęć pełnego wyzwolenia się artystów z organizacji **cechowych**, które do połowy XVII wieku sprawowały nadzór nad edukacją artystyczną i zdobywaniem uprawnień rzemieślniczych.

SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, jaki wpływ na rozwój architektury dworskiej miał rodzący się absolutyzm.
2. Wyjaśnij, jakie znaczenie dla twórców pod koniec XVI i w XVII wieku miały akademie sztuki.

2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Uzgadniając więc fasadę ze strukturą i wielkością kościoła, architekt powinien tak postępować, by [...], okazywała się tak wspaniała, jak to tylko możliwe i właściwe dla świętości miejsca. [...] Nie w szczegółach części budynku dostrzega się talent architekta, trzeba go oceniać wedle ogólnego układu dzieła. Małe duchy, które nie mogą dojść do powszechnego poznania sztuki, [...] tworzą tylko maszkarony, ordynarne kartusze i podobne groteski śmieszne i aroganckie, którymi zarażona jest cała architektura nowożytna”.

Roland Fréart de Chambray

„Proporcje pomiędzy członkami architektury zostały ustalone na mocy zgody między architektami, którzy, jak to poświadcza Witruwiusz, naśladowali jeden drugiego i trzymali się proporcji wybranych przez swych poprzedników, [...] dlatego że proporcje te występowały w budowlach mających skądinąd pozytywne i przekonywające piękno. [...] W budynku należy brać pod uwagę dwie rzeczy – wielkość jego masy i piękno struktury. Wielkość masy może czynić honor książętom bądź narodom, którzy lub które poniosły ich koszt”.

Claude Perrault

„Natura moja każe mi szukać i kochać rzeczy uporządkowane i unikać niejasności, która jest mi tak obca i wroga, jak światło przeciwne jest mrocznej ciemności”.

„Idea piękna nie zstępuje w materię, która by nie była uprzednio przygotowana tak dalece, jak to jest tylko możliwe. Na to przygotowanie składają się trzy elementy: ład, miara i rodzaj, czyli prawdziwa forma”.

Nicolas Poussin

„Piękno rodzi się z proporcji i symetrii spotykanych między częściami cielesnymi i materialnymi. A wdzięk powstaje z jednokształtności ruchów wewnętrznych, spowodowanych doznaniem i uczuciami duszy”.

André Félibien

„Ekspresja jest, według mego zdania, naiwnym i naturalnym podobieństwem rzeczy, jakie się ma przedstawiać: jest konieczna i wchodzi do wszystkich części malarstwa, obraz nie będzie bez niej doskonały, to ona ukazuje prawdziwe rysy każdej rzeczy, pozwala rozróżnić naturę ciał, to przez nią postacie zdają się mieć na obrazie ruch i wszystkie fikcje zdają się prawdą”.

Charles Le Brun

„Ludzie więcej cenią i podziwiają wyobraźnię niż sąd, rozum, pamięć czy jakkolwiek inną zdolność umysłu. [...] Bo w wyobraźni leży cała wzniosłość poety i ten szal poetycki, którego najwięcej domagają się czytelnicy”.

Thomas Hobbes

„Może się zdarzyć, że ktoś jest bardzo dobrym malarzem, nie jest natomiast dobrym znawcą. Znać i odróżniać style mistrzów pędzla i mieć zdolność malowania dobrych obrazów to zupełnie różne umiejętności, wymagające przy tym odmiennych skłonności umysłu, a także szczególnego przygotowania”.

„Zadaniem malarstwa jest nie tylko przedstawianie natury, lecz także wybranie z niej tego, co najlepsze; nawet udoskonalenie i przekształcenie tego, co jest powszechne czy często widziane, w to, co nigdy nie istniało i w rzeczywistości istnieć nie będzie [...]”.

Jonathan Richardson

W XVII wieku piśmiennictwo o sztuce pojawiło się prawie we wszystkich krajach Europy. Myśli o **pięknie** niekiedy wyrażali filozofowie, ale rozważali o nim głównie członkowie środowisk naukowych, artyści oraz literaci. Poprzez edukację estetyczną kształtowano gusty i kreowano potrzebę otaczania się dziełami sztuki. Dostęp do książek był znacznie powszechniejszy niż w wiekach wcześniejszych. Wydawano katalogi, rozprawy o sztuce dawnej i współczesnej, przewodniki artystyczne, listy artystów, a także poradniki **ikonograficzne**. Książki zaczęły mieć ponadnarodowy charakter, co oznaczało w praktyce, że życiorysy artystów włoskich powstawały np. we Francji.

W XVII wieku szczególne znaczenie dla rozwoju piśmiennictwa o sztuce miała **Francja**, która stała się wówczas potęgą gospodarczą i polityczną. W estetyce kraju, którego kultura i sztuka miały służyć wzmocnieniu autorytetu monarchy, dominował **nurt klasycyzujący**, odwołujący się do sztuki opartej na rozumie i regułach. W architekturze powrócono do dawnego sporu: czy takie wartości, jak piękno, wdzięk i właściwe proporcje są cechą obiektywną danej budowli, czy też zależą od subiektywnej reakcji odbiorcy, na którą mają wpływ panujące mody i tradycja. Spór ten zainicjował architekt, członek Królewskiej Akademii Architektury, **Claude Perrault**. Jego **subiektywistyczna wizja proporcji** przedstawiona we francuskim wydaniu dzieła **Witruwiusza** wywołała sprzeciw. Odpowiedzią był traktat **Jacques'a François Blondela**, który uważał, że **architektura** ma swoje **obiektywne** piękno leżące w samej naturze rzeczy. Obaj natomiast byli zwolennikami **piękna klasycznego**, będącego w opozycji do barokowej dynamiki form włoskich. Ważną publikacją w dziedzinie pisarstwa o architekturze we Francji było *Porównanie architektury starożytnej i nowożytnej* **Rolanda Fréarta de Chambraya** – kolekcjonera i teoretyka architektury.

Teorią **malarstwa** zajmował się m.in. filozof i teolog – **Roger de Piles**, którego uważa się za twórcę nowożytnej teorii kolorystyki. Jego poglądy odegrały znaczącą rolę w ewolucji francuskiego malarstwa. Cenił on zwłaszcza Petera Paula Rubensa. Był wielbiciele malarstwa weneckiego i w dziełach artysty widział jego kontynuację. Piles zainicjował spór, którego przedmiotem były rozważania: czy ważniejszy jest rysunek, czy też kolor. Sam uważał, że istotą sztuki malarskiej stanowi **koloryt**. Swoboda pędzla w operowaniu **barwami** powinna być celem artystów, podczas gdy rysunek ma mieć charakter jedynie pomocniczy.

Inaczej sądził **Nicolas Poussin**, uważany za najwybitniejszego malarza XVII-wiecznej Francji. Najważniejszą cechą jego twórczości był precyzyjny, doskonały rysunek. Jako zwolennik sztuki klasycznej poszukiwał **piękna idealnego**. Sądził, że nie powinno się niewolniczo odzwierciedlać natury, lecz **komponować** zgodnie z zasadami klasycznymi: **harmonią**, prostotą i wyważeniem kompozycyjnym. Obraz jego zdaniem powstaje w umyśle artysty. Poussin swoje poglądy wyrażał w listach.

Także w XVII-wiecznej **Anglii** inspiracją **klasyką** odgrywała ważną rolę, będąc przeciwwagą dla baroku, który postrzegany był na Wyspach Brytyjskich jako „styl katolicki”. W angielskiej **estetyce** dominował wówczas **palladianizm**. Pierwszy jego założenia

Nicolas Poussin

Taniec życia ludzkiego

Obraz ten w doskonały sposób ilustruje poglądy artysty na temat sztuki. Cechuje go symetria i ład kompozycyjny oparty na racjonalnej strukturze geometrycznej. Zadaniem wykształconego widza było odnajdywanie ukrytej geometrii – w tym wypadku interakcji między trójkątem, w który wpisane są postacie, a kołem wyznaczanym przez tańczących. Artysta przedstawił ideę **vanitas**. Skrzydlaty starzec grający na kitarze lub lirze to personifikacja Czasu, a towarzyszące mu putta wzmacniają symbolikę przemijania, bawiąc się klepsydrą i puszczając bańki mydlane. Tańczące postacie badacze odczytują jako alegorie Rozkoszy, Bogactwa, Ubóstwa i Trudu. Ich korowód kształtuje ludzkie życie,



które mija niepostrzeżenie niczym podróż solarnego rydwanu otoczonego, również tańczącymi, personifikacjami godzin. Całość dopełnia posąg rzymskiego boga Janusa o dwóch twarzach – młodej i starej – patrzących w przeciwnych kierunkach, na którym zawieszono wieńce

z kwiatów – symbole krótkości życia. Zgodnie z założeniami nurtu klasycyzującego wszystkie postacie są wyidealizowane. Dzieło namalowane ok. 1638 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 104 x 83 cm znajduje się w Wallace Collection w Londynie.

wprowadził **Inigo Jones**, angielski architekt i autor scenografii teatralnych. Uważał, że **architektura** jest sztuką, a nie rzemiosłem. Podróżował do Włoch, gdzie studiował **antyczne** budowle, konfrontując je z traktatem Andrei Palladia *Cztery księgi o architekturze*.

Na dalszą popularyzację palladianizmu w Anglii wpłynęło dzieło **Colena Campbella** *Vitruvius Britannicus* zawierające ryciny angielskich rezydencji z XVII i XVIII wieku.

Wśród angielskich pisarzy o sztuce w XVIII wieku wyróżnił się **Jonathan Richardson**, który był też malarzem i rytownikiem. Zajmował się popularyzowaniem wiedzy o sztuce, a zwłaszcza o malarstwie. Dowodził, że celem tej dziedziny jest przekazywanie idei, a nie naśladowanie rzeczywistości. Uważał, że właściwy odbiór dzieła sztuki osiąga się poprzez kształtowanie dobrego smaku, opartego na określonych regułach, których można się nauczyć. Przekonanie to wyparli później angielscy estetycy, którzy twierdzili, że ważniejsze od reguł są odczucia i indywidualna wrażliwość.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Zapoznaj się z zamieszczonymi powyżej cytatami i wybierz te, które odnoszą się do piękna klasycznego.
2. Wyjaśnij, na czym polegała różnica w poglądach Rogera de Piles'a i Nicolasa Poussina na malarstwo.

3. ARCHITEKTURA

Zarówno we **Francji**, jak i w **Anglii** w architekturze dominował nurt klasycyzujący, choć w każdym z tych krajów pojawił się on z innych przyczyn i miał odmienne źródła inspiracji. Stabilizacja polityczna i religijna, jaką osiągnęła Francja w początkach XVII wieku, przyczyniła się do rozwoju urbanistyki i architektury. Król **Henryk IV** zapoczątkował budowę w stolicy dużych założeń urbanistycznych, a jego inicjatywę kontynuowali kardynałowie **Armand Jean Richelieu**, a potem **Jules Mazarin**. Powstawały nowe **place** i ulice, a przy nich **pałace** miejskie (fr. *hôtel*). Ukształtował się wówczas typ rezydencji miejskiej jako zespół składający się z korpusu głównego z przylegającymi do niego prostopadle dwoma parami skrzydeł bocznych oraz zamykającymi kwadratowy dziedziniec skrzydłami bramnymi. W pałacach francuskich w **XVII wieku** rozpowszechniły się duże **okna** sięgające do posadzki, zwane **porte-fenêtre** (fr. *porte* – drzwi, *fenêtre* – okno). Pałace najczęściej kryto wysokimi **dachami** i **mansardami** (od nazwiska architekta **François Mansarta**), czyli dachami łamanymi kryjącymi pomieszczenia na **poddaszu**, które oświetlały **lukarny**.

W **połowie XVII wieku** korzystna koniunktura ekonomiczna i bogacenie się najbardziej wpływowej szlachty wzmogły rozwój budownictwa, a rozwijający się **absolutyzm** wpłynął na sztukę. Intencją dworu francuskiego, zwłaszcza w czasach Ludwika XIV, była chęć odebrania Rzymowi hegemonii artystycznej w Europie. Spokojna architektura klasycyzująca miała świadczyć o niezależności Francji od Rzymu i stanowić przeciwwagę dla dynamicznych form włoskich. Dominowały formy proste, **klasyczne**, a dekoracja architektoniczna – figuralna i ornamentalna – podporządkowana była konstrukcji. Odwoływano się bardziej do rozumu niż zmysłów i uczuć. Tendencję tę w architekturze nazywa się **nurtem klasycyzującym**. Był to nurt oficjalny, akceptowany przez króla oraz członków Królewskiej Akademii Architektury. Władza absolutna potrzebowała jednak odpowiedniego przepychu. Rozmach budowlany, skala założeń, a także bogato dekorowane wnętrza miały więc być odbiciem potęgi i majestatu króla oraz pozycji bogacących się urzędników królewskich i dostojników kościelnych.

W czasach Ludwika XIV ukształtował się typ pałacu otwartego z każdej strony i przypominającego literę „H” z osią zaakcentowaną **ryzalitem środkowym**. Przed **fasadą** mieścił się dziedziniec honorowy, natomiast na tyłach zakładano **ogród**. Typ ten nazywa się **entre cour et jardin** (fr. ‘między dziedzińcem a ogrodem’). Ogród, często wznoszony na uskokowych **tarasach**, cechowała ścisła geometria zarówno w kształtowaniu kłombów, jak i w formowaniu drzew oraz krzewów, które przycinano w geometryczne bryły. Występowała też piętrowość zasadzeń. Najbliżej pałacu projektowano niskie kłomby i trawniki, stawiano też rzeźby. Dalej pojawiały się żywopłoty, często ukształtowane w formę labiryntu, a następnie drzewa sadzone wzdłuż symetrycznie wytyczanych alejek. Tworzono kanały doprowadzające wodę i ozdobne **fontanny**. Taki typ założenia nazywa się **ogrodem francuskim**. Był on naśladowany przez monarchów i możnowładców całej Europy.

Obok baroku klasycyzującego we Francji rozwijał się drugi nurt, silniej nawiązujący do **barokowej architektury włoskiej**. Przejawiał się on głównie w **architekturze sakralnej**, zwłaszcza w okresie panowania Ludwika XIII. Kościoły zakładano na **planie krzyża łacińskiego** z **kopułą** na skrzyżowaniu nawy głównej z **transeptem** i z rzędami **kaplic**. Na wzór **kościół II Gesù** w Rzymie budowano bezwieżowe **fasady**. Z czasem jednak w architekturze sakralnej też zaczęły dominować tendencje klasycyzujące.

W **Anglii** dominował **palladianizm**. Architekci czerpali z odmiany **renesansu włoskiego**, która była inspirowana **antykiem**, choć docierały tu również wzorce z **klasycyzującej** Francji, widoczne zwłaszcza w **architekturze sakralnej**. Palladianizm objawiał się głównie w **architekturze rezydencjonalnej**, a zwłaszcza willach wiejskich, choć budowle miejskie też nosiły pewne jego cechy. Wyróżniał się oszczędną **bryłą**, **symetrią** i ograniczoną dekoracją.

Architektura sakralna

Wpływ **sztuki włoskiej** w budownictwie sakralnym we **Francji** zaznaczył się przede wszystkim za sprawą architekta **Jacques’a Lemerciera**, który przez kilka lat przebywał w Rzymie. Zaprojektował on **kaplicę uniwersytecką Sorbony** zbudowaną na **planie krzyża łacińskiego** z **transeptem** ulokowanym w połowie długości wnętrza. Kaplica, która miała pełnić funkcję **mauzoleum** kardynała Richelieu, ma dwie **fasady**: zewnętrzną barokową oraz wewnętrzną, od strony dziedzińca uniwersytetu, prowadzącą do świątyni przez ramię transeptu. Tej drugiej architekt nadął formę bardziej **klasycyzną**, z **portykiem** wspartym na **kolumnach**.

Nurt inspirowany **barokiem włoskim** reprezentował też **François Mansart**, a jedną z jego realizacji jest zespół benedyktyński **Val-de-Grâce** w **Paryżu** złożony z kościoła i zabudowań mieszkalnych. Kościół, ulokowany między klasztorem a pałacem, jest najbardziej „włoskim” z kościołów francuskich. Został wzniesiony jako dar dziękczynny Anny Austriaczki w związku z narodzinami delfina, późniejszego króla Ludwika XIV. Swoim planem i budową nawiązuje do **kościół II Gesù** w Rzymie. Ulokowanie go w zespole zabudowań charakterystyczne jest bardziej dla architektury francuskiej niż włoskiej.



François Mansart, kościół Val-de-Grâce w Paryżu

Jest to jeden z najbogaciej dekorowanych kościołów w stylu włoskiego baroku we Francji. Został założony na planie podłużnym krzyża łacińskiego z nawą sklepioną kolebkowo i rzędami kaplic. Fasada kościoła jest dwukondygnacyjna. Zdobią ją: bogato profilowane gzymsy gierowane, półkolumny i pilastry, a także nisze z rzeźbami. Kondygnacje łączą sploty wolutowe. Portyk, zakończony trójkątnym frontonem, wsparty jest na kolumnach korynckich. Mansart kierował jego budową do 1646 roku. Potężna kopuła, jedna z największych w baroku, była konstruowana już przez innych budowniczych. Wznosi się ona na wysokim bębnie otoczonym rzędem kolumn korynckich, które dźwigają postumenty z rzeźbami.

Jeszcze okazalszą realizacją jest paryski zespół budowli **Hôtel Royal des Invalides** początkowo realizowany przez Libérala Bruanta, a następnie przez **Jules'a Hardouin-Mansarta**. Składał się on z pałacu Inwalidów, w którym mieścił się pensjonat i szpital dla inwalidów wojennych, oraz kościoła Inwalidów. Zabudowania przytułku powstały wokół kilku wewnętrznych **dziedzińców**, z których centralny prowadził do podłużnego kościoła połączonego z **kaplicą** zbudowaną na **planie krzyża greckiego** wpisanego w kwadrat. Miała ona być mauzoleum rodziny króla, do czego ostatecznie nie doszło. W kaplicy – znacznie później – pochowany został natomiast Napoleon Bonaparte.

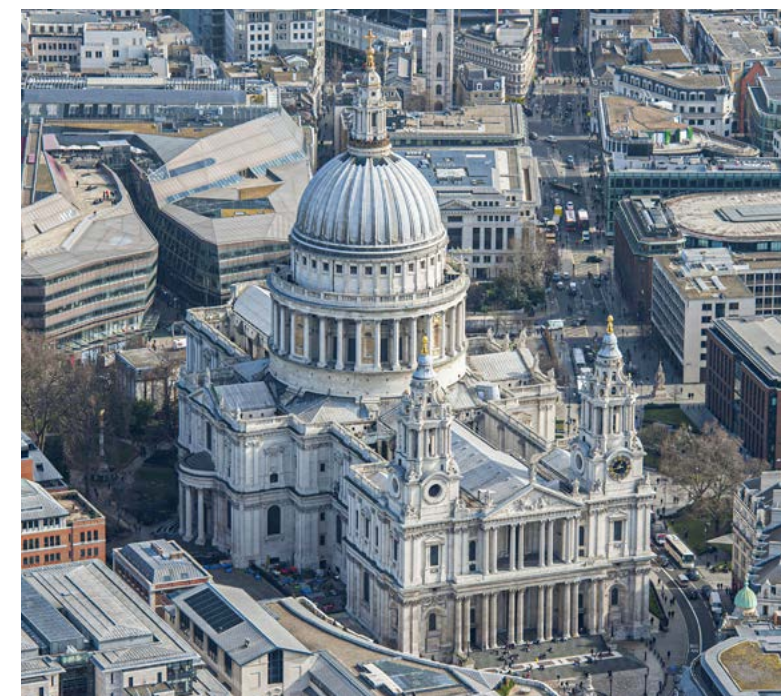
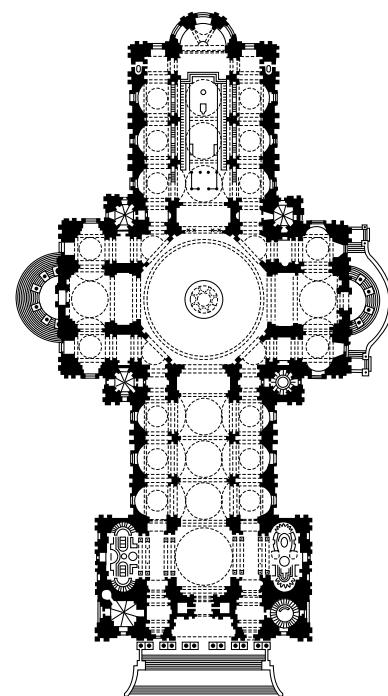


Kaplica w zespole budowli **Hôtel Royal des Invalides w Paryżu**

Świątynia, której budowa zakończyła się w 1679 roku, została zaprojektowana jako obiekt centralny. Przez idealną symetrię i nawiązanie do form antycznych ma wyraźne cechy klasycyzujące. Jej przestrzeń została podzielona według ściśle matematycznych reguł. Za moduł przyjęto promień kopuły. Fasada kaplicy, wysunięta schodkowo przed lico muru, została podzielona na dwie kondygnacje, które wspierają kolumny. Zastosowano w nich zasadę spiętrzania porządków na sposób francuski (nad porządkiem tokańskim – koryncki). Część centralną zamyka trójkątny fronton, a całość budowli – balustrada z tralek. Olbrzymia, trójpółkowa kopuła na bębnie, zrytmizowana podwójnymi kolumnami, dźwigającymi miejscami gierowane belkowanie, przypomina tę z Bazyliki Świętego Piotra w Rzymie. Ozdabiają ją pasy ze złożonymi panopliami.

W Anglii do paryskiej kaplicy autorstwa **Jules'a Hardouin-Mansarta** oraz architektury rzymskiej nawiązuje zbudowana przez **Christophera Wrena** katedra św. Pawła w Londynie. Wren był profesorem astronomii na uniwersytecie w Oksfordzie. Odbył podróż do Niderlandów, Flandrii i Francji, gdzie podziwiał dzieła architektury i sporządził wiele rysunków. Kiedy w 1666 roku w Londynie wybuchł pożar, który zniszczył 13 tys. domów i blisko 90 kościołów (w tym dawną katedrę), król Karol II z dynastii Stuartów powołał go na stanowisko Komisarza na rzecz Odbudowy Miasta Londyn. Wren przygotował nowy plan urbanistyczny, który nie został w pełni zrealizowany. Architekt nadzorował jednak budowę kilkudziesięciu kościołów, a także zaprojektowanej przez siebie katedry. W efekcie powstała największa świątynia anglikańska w Londynie, która mimo pewnych różnic w **planie** i **bryle** uwidacznia inspirację zarówno **francuskim nurtem klasycyzującym**, jak i formami **architektury rzymskiej**. Jej klasyczna forma przejawia się przede wszystkim w konstrukcji i regularnym układzie elementów. Katedra, która miała konkurować z rzymską Bazyliką Świętego Piotra, stała się wzorem anglikańskiej budowli sakralnej.

Wren otrzymał w 1673 roku tytuł szlachecki, był też członkiem parlamentu. W Anglii uważany jest za jednego z najwybitniejszych architektów wszech czasów.



Christopher Wren, katedra św. Pawła w Londynie

Świątynia została zbudowana w latach 1675–1711 na planie krzyża łacińskiego z kopułą na skrzyżowaniu nawy głównej z transeptem. Fasadę tworzy dwukondygnacyjny portyk, w którym zastosowano zdwojone kolumny korynckie inspirowane fasadą wschodnią Luwru, zwieńczony trójkątnym frontonem. Najważniejszym i dominującym elementem jest olbrzymia dwupółkowa kopuła z kolumnadą koryncką na bębnie. Fasadę flankują dwie wieże. Półkoliste portyki przy ramionach transeptu są wynikiem inspiracji architekturą rzymską.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Jacques Lemercier, kaplica uniwersytecka Sorbony w Paryżu
2. Wnętrze katedry św. Pawła w Londynie

Architektura rezydencjonalna

Zapoczątkowany w **Paryżu** przez **Henryka IV** rozmach budowlany wiązał się z powstaniem na terenie miasta wielu nowych założeń urbanistycznych, zwłaszcza **placów**, a także budowli o charakterze **rezydencjonalnym**. Politykę tę kontynuował **Ludwik XIII**, który dążył do rozbudowy ulic oraz ujednolicenia **fasad** budynków. Architekci, tacy jak **Salomon de Brosse**, **François Mansart** oraz **Louis Le Vau**, stworzyli modele budynków, które ukształtowały francuską architekturę pałacową. **Pałac Luksemburski** dla Marii Medycejskiej wznosił **de Brosse**. Architekt wykorzystał tradycyjny **plan** rezydencji zamkniętej wokół kwadratowego **dziedzińca**. Nowością było rozplanowanie wnętrza w taki sposób, aby powstały niezależne kilkupokojowe apartamenty. Zapoczątkowało to późniejsze układy wydzielające przestrzenie służące większej wygodzie mieszkańców.

Bogata arystokracja także pragnęła mieć swoje siedziby, dlatego powstawały liczne pałace, m.in. zaprojektowany przez **Le Vau** – **Hôtel Lambert**, który w XIX wieku znalazł się w posiadaniu rodziny Czartoryskich. Architekt musiał dostosować projekt do istniejącej przestrzeni, która nie była regularna.

DLA DOCIEKLIWYCH

Jednym z pierwszych pałaców w typie *entre cour et jardin* jest rezydencja w Maisons-Laffitte pod Paryżem. Pałac – przypisywany François Mansartowi – powstał w połowie XVII wieku. Jego charakterystycznymi cechami są wysokie dachy z lukarnami i trójkondygnacyjny ryzalit środkowy (zasadnicza część pałacu ma dwie kondygnacje) zwieńczony trójkątnym frontonem. Dzięki temu niewielki pałac zdaje się być wyższy, niż jest w rzeczywistości.

Jedną z najistotniejszych realizacji po objęciu władzy przez **Ludwika XIV** była rozbudowa **Luwru**, a zwłaszcza wzniesienie przez **Louisa Le Vau**, **Charles'a Le Bruna** i **Claude'a Perraulta** jego fasady wschodniej. **Kolumnada** zaprojektowana przez Perraulta była źródłem inspiracji dla wielu obiektów **nurtu klasycyzującego** w Europie.



Fasada wschodnia Luwru w Paryżu

Luwre – królewski pałac i symbol ciągłości władzy – był

wielokrotnie rozbudowywany i przebudowywany, dlatego niektóre jego elewacje mają – jak typowe fasady

– reprezentacyjny charakter. W XVI wieku powstała renesansowa fasada pałacu. W czasach Ludwika XIV zaś – wschodnia, która też musiała być bardzo okazała. Pod uwagę brano wiele projektów, w tym Giovanniego Lorenza Berniniego. Ostatecznie zwyciężył pomysł Claude'a Perraulta. Monumentalna fasada wzniesiona w latach 1667–1670 znana jest przede wszystkim z kolumnady ze zdwojonych kolumn korynckich. Statyczność, horyzontalizm i rytmika fasady oparta na regularnym powtarzaniu tych samych elementów to cechy typowe dla nurtu klasycyzującego.

Żadna z tych siedzib nie była jednak tak okazała, jak pałac **Vaux-le-Vicomte** pod Paryżem zaprojektowany przez **Louisa Le Vau** dla królewskiego superintendenta (nadzorca) finansów **Nicolasa Fouqueta**. Realizuje on typ *entre cour et jardin*. Jest przykładem **nurtu klasycyzującego** – powściągliwej i racjonalnej interpretacji baroku. Wnętrza pałacu dekorował **Charles Le Brun**. Z kolei **André Le Nôtre** założył w Vaux-le-Vicomte ogromny tarasowy park, który zapoczątkował typ **ogrodu francuskiego**. Plan rezydencji był naśladowany w wielu krajach.

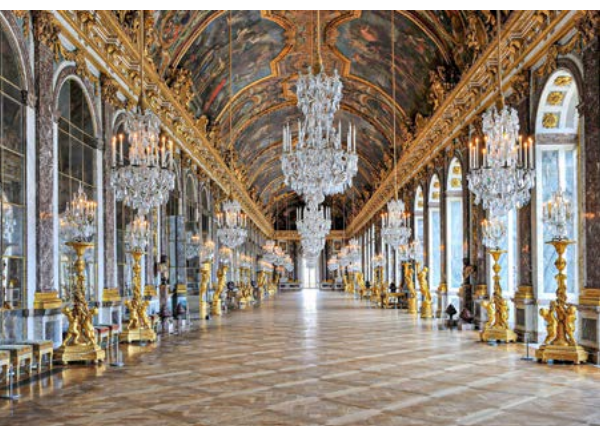
Louis Le Vau, pałac Vaux-le-Vicomte pod Paryżem

W budowli wzniesionej w latach 1656–1661 uwydatniono naroża, a na poziomie parteru w części centralnej podzielono ją na dwie symetryczne sale: kwadratowy westybul od strony dziedzińca oraz duży, owalny, sklepiony kopułowo salon od ogrodu. Część centralną elewacji podkreśla dwukondygnacyjny portyk i elipsoidalna kopuła z latarnią. Ogród francuski za pałacem to rozległa, osiowa kompozycja złożona z przycinanych geometrycznie drzew i krzewów, którą urozmaicają kanały, fontanny i rzeźby.



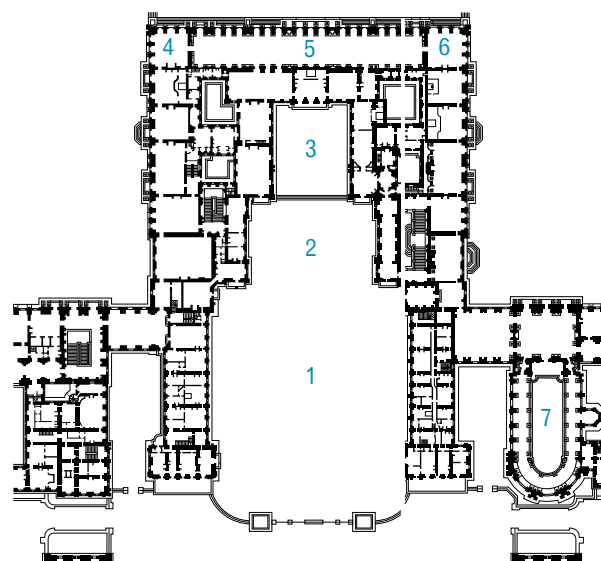
Ludwik XIV stwierdził, że pałac **Vaux-le-Vicomte** jest dla Fouqueta zbyt okazały, skonfiskował go więc, a artystów, którzy pracowali przy realizacji rezydencji **Vaux-le-Vicomte**, zatrudnił do rozbudowy odziedziczonego po ojcu zameczku myśliwskiego w **Wersalu** pod Paryżem. Miał on być jeszcze okazalszy niż Vaux-le-Vicomte. Le Vau najpierw dobudował dwa skrzydła gospodarcze. Od strony ogrodu pałac miały dekorować dwa **ryzality boczne**, ujmujące usytuowany między nimi taras. Ostatecznie projekt tarasu został zaniechany, gdyż zatrudniony przez króla kolejny architekt, **Jules Hardouin-Mansart**, zbudował tam potężną **Galerię Zwierciadlaną** – najbardziej okazałą komnatę pałacu. Wprowadził on też nowe rozwiązania, m.in. akcentowanie poziomej, wydłużonej formy **elewacji**, co w kolejnych dziesięcioleciach stało się popularne w całej Europie. Elewacja od strony ogrodu, o rozpiętości 580 m, nawiązuje do **baroku klasycyzującego**. Dominują tu kierunki **horyzontalne**. Widoczny jest trójpodział elewacji: parter w formie **cokołu**, pierwsze piętro wyróżnione **pilastrami** i **kolumnami** w **ryzalitach** i najwyższa kondygnacja ukształtowana w formie **attyki**. Prace Hardouin-Mansarta kontynuował **Robert de Cotte**, który wznosił dwukondygnacyjną **kaplicę**. Jej **empora** wsparta na potężnych **korynckich kolumnach** przeznaczona była dla króla i jego najbliższych, parter zaś dla dworzan.

Wnętrza Wersalu, zdobione pod kierunkiem **Charles'a Le Bruna**, spopularyzowały styl dekoracji zapoczątkowany w Vaux-le-Vicomte. Oprawę, najczęściej **iluzjonistycznych**, malowideł stanowiły bogate i ciężkie dekoracje **stiukowe**. Ściany zdobiono też tkaninami o wyrazistych i ciemnych barwach oraz różnobarwnymi ornamentami. Interesującym rozwiązaniem były nieistniejące już Schody Ambasadorów. Ta reprezentacyjna **klatka schodowa**, u dołu jednobiegowa, rozdzielała się na dwie części w górnej kondygnacji. Do innych ważnych komnat należały **salony Wojny** i **Pokoju**. Ich bogata dekoracja, podobnie jak cała dekoracja wnętrza i parku, reprezentowała bogaty program **ikonograficzny**, którego celem była gloryfikacja króla utożsamianego z Apollem-Słońcem. Wersal mieści się w typie *entre cour et jardin*, ale **ogród** jest znacząco większy niż w Vaux-le-Vicomte. Dominowały w nim formy geometryczne, pojawiły się też kanały i **fontanny**, których rzeźby przedstawiały **sceny mitologiczne** związane z Apollem.



Louis Le Vau, André Le Nôtre, Jules Hardouin-Mansart, Charles Le Brun, Wersal pod Paryżem

Ze względu na wyjątkowo rozbudowaną część przednią pałacu, zamiast tradycyjnego jednego dziedzińca utworzono aż trzy ze sobą połączone: Ministrów, Królewski i Marmurowy. Dekorację elewacji od strony dziedzińców tworzą pilastry, zdwojone kolumny, popiersia cesarzy rzymskich i attyka balustradowa, na której umieszczone są rzeźbione wazy. W zwieńczeniu ryzalitu Herkules i Mars podtrzymują zegar, który pokazuje godzinę śmierci Ludwika XIII. Potężny ryzalit środkowy od strony ogrodu mieści 74-metrową Galerię Zwierciadlaną. Należy ona do bogato dekorowanych Wielkich Apartamentów, w których król przyjmował dworzan. Zdobia ją malowidła Charles'a Le Bruna przedstawiające alegoryczne sceny. Artysta wśród stiukowych ram w typie quadro riportato umieścił cykle



- | | |
|--------------------------|----------------|
| 1. Dziedziniec Ministrów | 5. Galeria |
| 2. Dziedziniec Królewski | Zwierciadlana |
| 3. Dziedziniec Marmurowy | 6. Salon Wojny |
| 4. Salon Pokoju | 7. Kaplica |

obrazów ilustrujące sukcesy Ludwika XIV – zwycięstwa wojenne oraz reformy gospodarcze i administracyjne. Od strony ogrodu galerię doświetlają duże, zakończone półkolistymi okna w typie porte-fenêtre. Ten sam kształt mają zwierciadła na przeciwległej ścianie, które odbijając światło, potęgują wrażenie przepychu. Przestrzeń między oknami i lustrami zdobią marmurowe pilastry, przy których ustawiono świeczniki. Wszystko jest bogato dekorowane złoconymi stiukami.

DLA DOCIEKLIWYCH

Jules Hardouin-Mansart był ciotecznym wnukiem architekta czasów Ludwika XIII, François Mansarta.

W architekturze rezydencjonalnej Anglii palladianizm, który zainicjował Inigo Jones, najpełniej wyraził się w zaprojektowanym przez niego **Queen's House w Greenwich** – na przedmieściach Londynu. Była to pierwsza budowla w Anglii w tym stylu otwierająca się od strony ogrodu szeroką, kolumnową **loggią**. Wkrótce po Queen's House Jones zaprojektował **Banqueting House w Londynie**, który przypomina włoskie pałace.



Inigo Jones, Queen's House w Greenwich

Podmiejska, dwukondygnacyjna rezydencja została zaprojektowana dla królowej Anny Duńskiej, żony Jakuba I. Na dole budowli znajduje się obszerna sala, zwana Great Hall, natomiast na górze – apartamenty mieszkalne. Prosta, klasyczną w formie fasadę zdobi jedynie boniowanie w dolnej części. Całość wieńczy attyka w postaci balustrady z tralek. Surowość form, powaga i symetria budynku stały się wzorem dla powstającej w wieku XVII i XVIII architektury angielskiej.

Cechy francuskiej i angielskiej architektury w XVII i początku XVIII wieku:

- budowanie kościołów na planie krzyża tacińskiego i wzorowanie niektórych z nich na rzymskim kościele Il Gesù,
- w architekturze sakralnej eksponowanie kopuły na wysokim bębnie,
- stosowanie portyków,
- spiętrzanie porządków tokańskiego i korynckiego,
- ukształtowanie się typu rezydencji miejskiej jako zespołu składającego się z korpusu głównego z przylegającymi do niego prostopadle dwoma parami skrzydeł bocznych,
- stosowanie porte-fenêtre,
- zwieńczanie pałaców wysokimi dachami, w tym mansardowymi,
- wznoszenie budowli pałacowych w typie entre cour et jardin,
- w Anglii inspirowanie się palladianizmem.

🔍 TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Salomon de Brosse, pałac Luksemburski w Paryżu
2. François Mansart, pałac Maisons-Laffitte pod Paryżem
3. Jules Hardouin-Mansart, elewacja ogrodowa pałacu w Wersalu pod Paryżem
4. Wnętrza pałacu w Wersalu pod Paryżem: salony Wojny i Pokoju, sypialnia króla
5. Inigo Jones, fasada Banqueting House w Londynie

📖? SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najważniejsze barokowe świątynie Paryża. Które z nich nawiązywały swoją formą do kościoła Il Gesù w Rzymie?
2. Wymień nazwiska znanych Ci architektów angielskich XVII i początku XVIII wieku.
3. Opisz fasadę katedry św. Pawła w Londynie, nazywając jej najważniejsze elementy.
4. Porównaj plan, bryłę i dekorację kaplicy w zespole budowli Hôtel Royal des Invalides w Paryżu i katedry św. Pawła w Londynie.
5. Wskaż podstawowe cechy ogrodu francuskiego. Podaj przykłady.
6. Wyjaśnij, co oznacza, że pałac jest zbudowany w typie entre cour et jardin. Wskaz dwa przykłady takich budowli.
7. Wymień architektów, którzy pracowali przy budowie i dekoracji Wersalu.
8. Powiedz, jak dekoracje Wersalu pomagały w budowaniu propagandowego wizerunku Ludwika XIV.
9. Wyjaśnij, dlaczego Queen's House w Greenwich w Wielkiej Brytanii można nazwać budynkiem w stylu palladiańskim.

3. RZEŻBA

W drugiej połowie XVII wieku w rzeźbie francuskiej, podobnie jak w architekturze, ujawniły się dwie tendencje. Z jednej strony był to **nurt barokowy**, którego twórcy czerpali inspiracje z dzieł **Giovanniego Lorenza Berniniego**, z drugiej – **klasycyzujący**, który oficjalnie propagowali członkowie Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby.

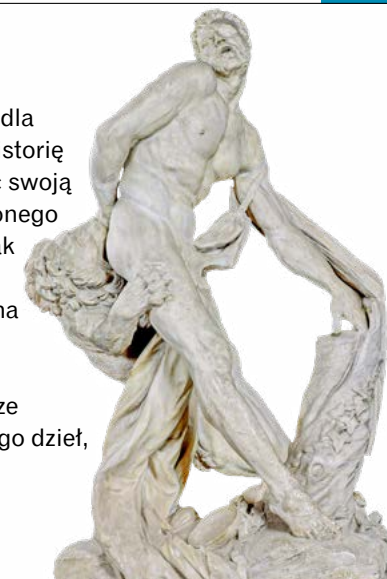
Zapotrzebowanie na dekoracje rzeźbiarskie było szczególnie duże w czasach **Ludwika XIV**. Król Słońce potrzebował dekoratorów swoich rezydencji, a zwłaszcza rozbudowywanego **pałacu w Wersalu**. W związku z tym zamawiano **reliefy** do komnat pałacowych, a także wolno stojące wielopostaciowe grupy rzeźbiarskie, najczęściej o charakterze **alegorycznym**, do parku wersalskiego. Chętnie sięgano po tematy z **mitologii** i historii **antycznej**, zwłaszcza te, które zostały opisane w *Metamorfozach* Owidiusza. Poprzez postacie bogów antycznych gloryfikowano władcę i wizualizowano jego dokonania. Rozwijała się też **rzeźba portretowa** – liczne były wizerunki króla, jego dworzan, a także dostojników kościelnych. **Rzeźby** na ich **nagrobkach** przybierały wyszukane formy i prezentowały bogaty program **ikonograficzny**.

Nurt barokowy

Reprezentantem **nurtu barokowego** był **Pierre Puget**, który podróżował do Włoch, gdzie kształcił się m.in. pod kierunkiem Pietra da Cortony. W jego dziełach widać ukazywanie emocji postaci, a nawet pewien **patos**. Najlepszym przykładem jest *Milon z Krotonu* – rzeźba pełna dramatyzmu i wewnętrznego napięcia. Nie ma w niej tendencji do idealizacji, uwidacznia się natomiast znajomość budowy ciała ludzkiego.

Pierre Puget *Milon z Krotonu*

Marmurowa rzeźba o wysokości 2,7 m, wykonana w latach 1671–1682 dla parku wersalskiego, przedstawia greckiego zapaśnika Milona. Jego historię opisał Owidiusz w *Metamorfozach*. Gdy atleta chciał zademonstrować swoją siłę, jego dłoń zakleszczyła się w rozdwojonym pniu drzewa, a uwięzionego nieszczęśnika rozszarpały wilki. W dramatycznej rzeźbie Pugeta jednak zapaśnika atakuje lew, wbijając pazury w jego udo. Artysta uznał, że zwierzę to jest szlachetniejsze niż wilki. Dynamiczna i rozczłonkowana bryła wzorowana jest na dziełach Giovanniego Lorenza Berniniego. Wykrzywiona bólem twarz i naturalistyczny sposób obrazowania stały w opozycji do klasycyzującej sztuki dworskiej, dlatego Puget na dworze Ludwika XIV nie był szczególnie szanowany. Król kupił jednak kilka jego dzieł, dzięki czemu rzeźba artysty znalazła się w Luwrze w Paryżu.



Również w twórczości **Antoine'a Coysevoksa** widać pewne cechy **rzeźby barokowej**, które ujawniają się w zamiłowaniu do bogatych i różnorodnych materiałów rzeźbiarskich oraz **dynamicznej kompozycji**. **Draperie**, podobnie jak u Berniniego, sprawiają wrażenie rozwianych. Coysevox dekorował w **Wersalu Galerię Zwierciadlaną** i prowadzący do niej **salon Wojny** oraz **Schody Ambasadorów**. Był też autorem licznych **posągów** i **popiersi**, w których nie idealizował postaci. Jego rzeźby świadczą o wnikliwej obserwacji natury, ale **patetyczne** gesty zbliżają je do **nurtu klasycyzującego**. Postacie zazwyczaj ukazywał w obficie drapowanych **antycznych** szatach. W salonie Wojny wykonał **stiukowy relief** przedstawiający Ludwika XIV jadącego na koniu przez pole bitwy. Król pokazany jako zwycięzca oczekuje na laur, który wręczy mu Wiktoria. Artysta wywarł wielki wpływ na rzeźbę francuską XVIII wieku.

Cechy rzeźb nurtu barokowego we Francji:

- dynamika kompozycji,
- wzorowanie się na twórczości Giovanniego Lorenza Berniniego,
- realistyczne przedstawianie ludzkiego ciała.

Nurt klasycyzujący

Wśród rzeźbiarzy liczących się na dworze **Ludwika XIV** duże znaczenie miał **François Girardon**. Podczas pobytu w Rzymie zapoznał się on z barokiem klasycyzującym, ale twórczość **Giovanniego Lorenza Berniniego** też była dla niego istotnym źródłem inspiracji. Ostatecznie w jego twórczości zwyciężył **nurt klasycyzujący**, ponieważ należał on do Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, w której takie tendencje były dominujące. Girardon współpracował z **Charles'em Le Brunem** przy dekoracji **pałacu w Wersalu**, większą sławę przyniosły mu jednak rzeźby w parku wersalskim, gdzie wykonał m.in. *Kapitel Apollina* oraz *Porwanie Prozerpiny*. Artysta zajmował się też rzeźbą nagrobną, m.in. wykonał **grobowiec kardynała Richelieu** w **kaplicy Sorbony** w Paryżu. Był także autorem zniszczonego podczas rewolucji francuskiej konnego posągu Ludwika XIV, którego zmniejszona, wykonana z **brązu replika** znajduje się w **Luwrze**. Styl Girardona cechuje **patos** oraz nawiązywanie do klasycznych form.



François Girardon *Kąpiel Apollina*

Marmurowa grupa przedstawiająca Apolla z nimfami została wyrzeźbiona do groty Tetydy w parku wersalskim w latach 1666–1675. Rzeźba boga przypomina Apolla Belwederskiego, ale sam układ kompozycyjny wzorowany jest na klasycyzującym malarstwie francuskim. Twarze postaci nie wyrażają emocji, a ich ciała są idealizowane. Kąpany i namaszczeni przez nimfy Apollo miał być utożsamiany z królem Ludwikiem XIV.

Cechy rzeźb nurtu klasycyzującego we Francji w XVII wieku:

- idealizowanie ciał postaci, • ukazywanie twarzy, które nie wyrażają emocji, • patos.

Wybrane techniki stosowane w rzeźbie francuskiej XVII wieku:

- rzeźba w marmurze, • odlew w brązie.

W rzeźbie Anglii w XVII wieku nie było w tym czasie rodzimych dzieł na europejskim poziomie, dlatego władcy sprowadzali dzieła artystów z kontynentu.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Antoine Coysevox *Przejście Ludwika XIV przez Ren*, relief w pałacu w Wersalu pod Paryżem
2. François Girardon *Porwanie Prozerpiny*, rzeźba z parku w Wersalu pod Paryżem
3. François Girardon, nagrobek kardynała Richelieu w kaplicy Sorbony w Paryżu



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Przedstaw i scharakteryzuj dwa nurty obecne w rzeźbie francuskiej XVII wieku.
2. Wymień nazwiska najważniejszych francuskich rzeźbiarzy baroku.
3. Znajdź w internecie zdjęcie rzeźby *Porwanie Prozerpiny* François Girardona i porównaj ją z dziełem o tym samym temacie Giovanniego Lorenza Berniniego. Zwróć uwagę na kompozycję, fakturę i ekspresję.

5. MALARSTWO

W początkach XVII wieku w malarstwie we Francji utrzymywały się tradycje **manierystyczne**, chociaż równoległe do nich pojawiały się inspiracje pochodzące z **Włoch** i innych krajów Europy.

W okresie tym artyści byli zjednoczeni w **cechach**. Władcy dążyli jednak do ograniczenia ich wpływów i podporządkowania sobie twórców. Utworzenie w 1648 roku, za faktycznych rządów kardynała **Jules'a Mazarina**, **Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby** było decyzją polityczną. Dyktat akademii podporządkował sobie twórców w takim stopniu, że trudno było się przebić indywidualnościami. W związku z tym malarstwo we Francji o wiele bardziej niż w innych krajach realizowało cele państwowe.

Główny nacisk w edukacji położono na wiedzę teoretyczną i rysunek aktu, a członkowie akademii wyznaczyli drogę malarstwu oficjalnemu, które zdominował **nurt klasycyzujący**. Podejmowano w nim tematykę alegoryczną, mitologiczną, historyczną i religijną. Jako wynik przemysłu intelektualnych miało ono niekiedy skomplikowaną wymowę **ikonograficzną** i było kierowane do erudytów. Poprzez czytelną i jasną **kompozycję** poszukiwano **pięknego idealnego** i realizowano tylko tematy „wielkie”. Artyści nurtu klasycyzującego odżegnywali się od tematyki przedstawiającej życie prostych ludzi w realistycznym ujęciu. **Antyk** zaś uważali za niedościgłe źródło inspiracji. Obok nurtu klasycyzującego, zwłaszcza w środowisku artystów tworzących na prowincji, istniał **nurt barokowy** inspirowany sztuką **Caravaggia** i jego naśladowców. Charakteryzował się on większym realizmem i zainteresowaniem życiem codziennym, zwłaszcza ludzi prostych. W tym nurcie powstawały **sceny rodzajowe** oraz **religijne** i **portrety**. Malarze nawiązujący do Caravaggia uznawali **luminizm**, czyli grę **światła** oraz **cienia**, za podstawowy czynnik budowy obrazu.

W tym czasie w **Anglii** w malarstwie nie było znaczących indywidualności.

Nurt klasycyzujący

Czołową postacią, która wyznaczyła drogę malarstwu klasycyzującemu we Francji, był **Nicolas Poussin** (1594–1665). Artysta kształcił się i tworzył w **Rzymie**. W początkowym okresie jego twórczość oscylowała między dekoracyjnym i patetycznym **rzymskim barokiem** a **nurtem klasycyzującym**. Malował wówczas obrazy o dużych formatach i teatralnych, wyreżyserowanych **kompozycjach**, jak np. *Porwanie Sabinek*. Poussin zdecydowanie odrzucał caravaggionizm, uznając go za nurt niszczący malarstwo. W 1632 roku został członkiem Akademii Świętego Łukasza w Rzymie. Ukształtował wówczas swój styl i zaczął rezygnować z dużych zamówień publicznych, które wymagały podporządkowania się gustom zleceniodawców. W 1640 roku został zaproszony na dwór **Ludwika XIII**, gdzie powierzono mu dekorację Wielkiej Galerii w Luwrze. Zrażony życiem dworskim, powrócił jednak do Rzymu.

Wierząc w dydaktyczną funkcję malarstwa, **Poussin** traktował je jako dziedzinę intelektualną, za pomocą której można przekazać głębsze treści filozoficzne. Tematy czerpał głównie z **Biblii**, zwłaszcza ze Starego Testamentu, oraz z **mitologii** i historii antycznej. W obrazach propagował idee i postawy obywatelskie, takie jak: stoicyzm, męstwo i wytrwałość. Uważał, że los ludzki podporządkowany jest biegowi natury. Jako zwolennik poszukiwania **pięknego idealnego** był przeciwny wiernemu odtwarzaniu rzeczywistości. W **tłach** obrazów Poussina najczęściej pojawiał się pejzaż z elementami architektonicznymi i rzeźbiarskimi, dlatego jego twórczość wpłynęła na rozwój **malarstwa pejzażowego**. O ile we wczesnych jego obrazach dominowały postacie, w późniejszych – **sztafaż figuralny** odgrywał mniejszą rolę w stosunku do bardziej rozbudowanego tła.

Elementy natury, takie jak: drzewa, krzewy, skały czy rozlewiska, artysta rozmieszczał jak reżyser, ustawiając je według zasad klasycznej, uporządkowanej i zazwyczaj **stacyjnej kompozycji**. Drzewa zestawiał z antycznymi kolumnami, górskie pejzaże ze starożytnymi ruinami, tworząc w ten sposób **pejzaż idealny**, czyli taki, w którym krajobraz jest przetworzeniem elementów istniejących w rzeczywistości. Przykładami tego typu dzieł są *Pejzaż z pogrzebem Fokiona* i obrazy z cyklu pór roku.



Nicolas Poussin *Pejzaż z pogrzebem Fokiona*

Obraz namalowany w 1648 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,75 x 1,14 m ukazuje wpisana w pejzaż idealny scenę, w której Fokion, ateński wódz, niesiony jest na marach. Bohater został zgładzony za to, że opowiadał się za pokojem, podczas gdy większość Ateńczyków pragnęła wojny z Macedonią. Jego ciało miało zostać spalone, a prochy rozrzucone poza rodzinnym miastem, by uniemożliwić mu osiągnięcie wiecznej szczęśliwości w zaświatach. Dzieło, o typowej dla Poussina wymowie moralizatorskiej, ukazuje smutny tryumf okrucieństwa nad dobrem i sprawiedliwością. Obraz znajduje się w National Museum of Wales w Cardiff w Wielkiej Brytanii.

Najbardziej znany obraz Poussina *Et in Arcadia Ego* (łac. *I ja żyłem w Arkadii* lub *Ja jestem nawet w Arkadii*) to zarazem jedno z najważniejszych dzieł **nurtu klasycyzującego** w malarstwie europejskim. Zarówno jego tematyka, skłaniająca do zadumy nad przemijaniem, jak i czytelna, klarowna **kompozycja**, w której główna scena została usytuowana centralnie w pejzażu, są znamienne dla malarstwa Poussina.

Najważniejszą cechą twórczości Poussina był rysunek, któremu podporządkowywał **barwę**. Pracę nad obrazem zaczynał od studiów modeli, a następnie przygotowywał szkice kompozycyjne. **Wyidealizowane** postacie ukazywał w **patetycznych** pozach oraz gestach i ze zniechęconymi twarzami. Stosował głównie **barwy czyste**, dominantę stanowiły **barwy podstawowe**, zwłaszcza błękit. **Światło** było naturalne i równomiernie rozproszone. Obrazy cechowało też wygładzenie **faktury** malarskiej, zwane efektem **fini**. Twórczość Poussina odegrała istotną rolę w rozwoju malarstwa francuskiego oraz europejskiego i otworzyła drogę XVIII-wiecznemu **klasycyzmowi**.



Nicolas Poussin *Et in Arcadia Ego*

Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 121 x 85 cm powstał ok. 1640 roku. Dzieło przedstawia trzech pasterzy i kobietę, którzy spacerując po Arkadii, czyli krainie wiecznej szczęśliwości, natknęli się na grób z napisem ET IN ARCADIA EGO. Zarówno grobowiec, jak i inskrypcja mają uświadomić obecnym nieuchronność przemijania, o którym w pięknym otoczeniu łatwo zapomnieć. Interpretacja obrazu nie jest oczywista. Niektórzy badacze uważają, że stanowi on epitafium artysty, inni – że jest to przesłanie bardziej uniwersalne, w którym śmierć przypomina o swoim istnieniu także w krainie szczęścia. Niejednoznaczna jest też postać kobieca, w której jedni widzą personifikację Śmierci, a inni Mądrości. Obraz znajduje się w Luwrze w Paryżu.

Artystą, który – podobnie jak Poussin – działał głównie w **Rzymie**, był Claude Gellée, znany jako **Claude Lorrain** (1600–1682), malarz, grafik i rysownik, pochodzący z Lotaryngii. Lorrain także został członkiem Akademii Świętego Łukasza w Rzymie, a zasłynął przede wszystkim jako pejzażysta. Tworzył dla rzymskiej arystokracji i dostojników kościelnych (także papieży) oraz dla hiszpańskiego króla **Filipa IV**. Jego ulubionymi tematami były portowe **sceny marynistyczne** i **kaprysy**. W obrazach tych przedstawiał zrodzoną w swojej wyobraźni architekturę, dla której inspiracji szukał w autentycznych budowach rzymskich czasów **antyku** i **renesansu**, jak: Łuk Tytusa, Panteon, grobowiec Cecylii Metelli, Tempietto. Poszczególne obiekty dowolnie „roztawiał” w swoich dziełach, tworząc w ten sposób **pejzaż idealny**. Niektóre budowle lub ich części powtarzał w różnych obrazach.

Dzieła Lorraina cechuje **harmonia** i **stacyjna kompozycja**, zazwyczaj **symetryczna** lub zrównoważona. Artysta był mistrzem w oddawaniu nastroju. Ukazując **pejzaż** w świetle wschodzącego lub zachodzącego słońca, wykorzystywał efekt **contre-soleil** (fr. ‘pod



Claude Lorrain *Zachód słońca w porcie ze sceną z Odysei*

Pretekstem do ukazania studium zachodzącego słońca (efekt *contre-soleil*) była jedna ze scen opisana w przypisywanej Homerowi *Odysei*. Obraz utrzymany jest w ciepłych barwach, lekko skontrastowanych z chłodną tonią morza. Widoczna z lewej strony budowla identyfikowana jest z willą Medyceuszy w Rzymie, choć tylko w części ją przypomina. Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,37 x 1,03 m w 1639 roku. Znajduje się w Luwrze w Paryżu.

słońce') z widoczną w centrum słoneczną tarczą i blaskiem odbijającym się od wody. Gra światła i cienia nadawała jego obrazom romantyczny nastrój, a ujmowanie konkretnych zjawisk natury wyznaczyło wzorce malarstwu pejzażowemu w Anglii i we Francji w XVIII i XIX wieku. Lorrain uważany jest za malarza światła i „poetę” pędzla. Malował pejzaże z bohaterami mitologicznymi lub postaciami świętych w sztafażach, które często domalowali inni artyści. Sztafażem bywały także sceny bukoliczne. Do najsłynniejszych jego dzieł należą: *Zachód słońca w porcie ze sceną z Odysei*, *Odjazd św. Urszuli* oraz *Lądowanie Kleopatry w Tarsie*.

Zarówno Poussin, jak i Lorrain stronili od dworu francuskiego. Natomiast Philippe de Champaigne, artysta pochodzenia flamandzkiego, tworzył w Paryżu, gdzie pracował głównie dla Marii Medycejskiej i kardynała Richelieu, którego wielokrotnie portretował. W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się *Portret kardynała Richelieu* jego autorstwa. Artysta brał udział w tworzeniu Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Był człowiekiem niezwykle religijnym, związanym ze środowiskiem jansenistów, ugrupowaniem teologicznym podkreślającym konieczność ascezy i całkowitego oddania się Bogu. W tym kręgu powstało jego najsłynniejsze dzieło, portret zakonnic zatytułowany *Ex voto*. W jego twórczości dominowały sceny religijne, takie jak *Ostatnia Wieczerza*, oraz oficjalne portrety reprezentacyjne, które charakteryzowały: statyczna kompozycja, prymat rysunku nad plamą barwną, precyzja w oddawaniu szczegółów i plastyczność modelunku. Malowane postacie cechowała wyniosłość i godność. Artysta używał nasyconych barw o wyraźnie wydzielonych granicach.

Philippe de Champaigne *Ex voto*

Obraz został namalowany w 1662 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,29 x 1,65 m. Przedstawia on córkę artysty, zakonnicę Catherine Susannę, i matkę Angélique Arnould, przełożoną klasztoru w Port Royal. De Champaigne wyraził w ten sposób wdzięczność za cudowne uzdrowienie sparaliżowanej córki. Jest więc to dzieło wotywnie (łac. *votum* – ‘dziękczynienie’). Sam cud został ukazany przez strumień światła, które było odpowiedzią na modlitwę starszej z zakonnic. Skromność życia w klasztorze



została oddana przez surową scenografię i wąską gamę barw. Podstawowym środkiem wyrazu artystycznego jest tu rysunek,

który precyzyjnie wydobywa kształty postaci i przedmiotów. Obraz znajduje się w Luwrze w Paryżu.

Czołowym malarzem i dekoratorem kręgu Ludwika XIV był Charles Le Brun, który kształcił się pod kierunkiem Poussina i był jednym z reprezentantów nurtu klasycyzującego. Uczestniczył w tworzeniu Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, a z czasem został jej rektorem. Według jego koncepcji w Wersalu została udekorowana Galeria Zwierciadlana, a także salony Wojny i Pokoju. Malował sceny alegoryczne, mitologiczne, historyczne i religijne, a także portrety. Tworzył też projekty gobelinów, czyli dekoracyjnych tkanin. Jego styl charakteryzował się monumentalizmem, przepychem i dekoracyjnością właściwymi dla dworu Ludwika XIV. Jedno z dzieł Le Bruna – *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny* – znajduje się w zbiorach pałacu w Wilanowie.

Na początku XVIII wieku sławę zyskał malarz portrecista Hyacinthe Rigaud, uczeń Charles'a Le Bruna. Wzorując się na dziełach Philippe'a Champaigne'a oraz innych malarzy flamandzkich, tworzył portrety reprezentacyjne, jak np. *Portret Ludwika XIV* oraz wizerunki dworzan i przedstawicieli rządzącej elity.

Cechy francuskiego malarstwa klasycyzującego w XVII wieku:

- poszukiwanie piękna idealnego,
- wzorowanie się na dziełach malarzy renesansu i włoskiego baroku klasycyzującego,
- czerpanie tematów z antyku i Biblii,
- tworzenie portretów reprezentacyjnych (*portrait d'apparat*),
- unikanie wiernego odzwierciedlenia natury na rzecz kreacji artystycznej,
- preferowanie ładu, statyki i harmonii kompozycyjnej,
- prymat rysunku nad podporządkowaną mu plamą barwną,
- stosowanie zwykle barw podstawowych i czystych,
- operowanie rozproszonym światłem,
- stosowanie wygładzonej faktury (efekt finii),
- ukazywanie patetycznych gestów i póz postaci.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Nicolas Poussin *Królestwo Flory*, obraz w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie (Niemcy)
2. Nicolas Poussin *Święta Rodzina*, obraz w Cleveland Museum of Art w Cleveland (Stany Zjednoczone)
3. Nicolas Poussin *Wiosna, Lato, Jesień, Zima*, obrazy w Luwrze w Paryżu
4. Claude Lorrain *Odjazd św. Urszuli*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
5. Claude Lorrain *Galatea i Aksis*, obraz w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie (Niemcy)
6. Claude Lorrain *Ładowanie Kleopatry w Tarsie*, obraz w Luwrze w Paryżu
7. Philippe de Champaigne *Portret kardynała Richelieu*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
8. Philippe de Champaigne *Ostatnia Wieczera*, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Lyonie (Francja)
9. Hyacinthe Rigaud *Portret Jana Andrzeja Morsztyna* w Zamku Królewskim w Warszawie

Nurt caravaggionistyczny

Na początku XVII wieku malarzem, który reprezentował tendencje barokowe inspirowane sztuką Caravaggia, był Georges de La Tour (1593–1652). Osiedlił się w jednym z miasteczek w Lotaryngii. Wprawdzie pracował głównie dla mieszczaństwa, ale jego talent dostrzegli Ludwik XIII i kardynał Richelieu. Niestety, po śmierci artysta został zapomniany i jego twórczość odkryto dopiero w XX wieku. Znany jest przede wszystkim ze scen biblijnych i apokryficznych, czego przykładem są: *Maria Magdalena*, *Nowo narodzony*, *Pracownia stolarska św. Józefa*, *Hiob*. Jego twórczość cechuje luminizm i maniera tenebrosa. W obrazach artysty panuje atmosfera ciszy nocnej i religijnego skupienia. Postacie oświetla jedynie przysłonięte światło świecy, kaganka lub pochodni. Pojawia się też efekt *contra luce* (wł. 'pod światło'), czyli światła padającego zza oświetlanego przedmiotu. Malarz stosował bardzo oszczędną scenografię, pozwalając widzowi skupić się na malowanej scenie. Jego gama barwna też była zawężona, sprowadzona do barw ciepłych, w których najcieplejszym tonem był charakterystyczny dla niego cynober.

**Georges de La Tour *Maria Magdalena***

Obraz, zwany też *La Madeleine Terff*, został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 94 x 128 cm w latach 1640–1645. Artysta wielokrotnie ukazywał pokutującą Marię Magdalenę, która w czasach kontrreformacji stała się wzorem dla nawróconych grzeszników. Scena pogrążona jest w ciemności, która zgodnie z barokową metafizyką nie jest już postrzegana jedynie jako domena sił zła, ale przestrzeń sprzyjająca kontemplacji. Ważną rolę w obrazie odgrywają również przedmioty o symbolicznym znaczeniu. Czaszka odnosi się do idei vanitas, dyscyplina do sakramentu pokuty, a płomień świecy oznacza zarówno światło Chrystusa (łac. *lumen Christi*), jak i ulotność ludzkiego czasu wobec wiecznych dylematów. Dzieło znajduje się w Luwrze w Paryżu.

Artysta malował też obrazy w scenerii dziennej, w których pojawiały się realistycznie namalowane postacie z plebsu, oraz sceny gier w karty, jak *Oszust z asem karo*.

**Georges de La Tour *Oszust z asem karo***

Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,46 x 1,06 m ok. roku 1635 pełnił funkcję dydaktyczną. Malarz przedstawił niebezpieczeństwa czyhające na zamożnego młodzieńca, który przyjechał do wielkiego miasta: hazard, wino i kobiety. Przesadnie bogato ubrany chłopak gra w karty na pieniądze, nieświadom, że jego będący w zмовie towarzysze przekazują sobie znaki, by go oszukać. Dzieło znajduje się w Luwrze w Paryżu.

Dla de La Toura źródłem inspiracji była niewątpliwie sztuka Caravaggia, choć nie wiadomo, gdzie się z nią zetknął. Stosowane przez niego sztuczne światło i kameralność scen religijnych wpłynęły na uznanie artysty za jednego z najbardziej oryginalnych kontynuatorów Caravaggia. Istnieje jednak dość znacząca różnica w sposobie malowania scen nocnych przez obu artystów. Francuski malarz upraszczał formy, a granica między światłem a cieniem zwykle jest u niego ostro zarysowana.

Odmienny charakter ma sztuka trzech braci Le Nain: Antoine'a, Louisa i Mathieu. Artyści ci, choć bliski był im nurt caravaggionistyczny, zostali członkami Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Podejmowali różne tematy, ale zasłynęli przede wszystkim ze scen rodzajowych z życia chłopów i mieszczań. Przytłumione światło i gama barw utrzymana w odcieniach brązów, szarości i błękitów nadawały ich obrazom kameralny charakter. Autorem najwybitniejszych dzieł jest prawdopodobnie Louis Le Nain. Są to obrazy: *Rodzina chłopska* oraz *Wieczera chłopska*. Ich sposób komponowania wskazuje na wzorce klasyczne, ale realistyczne ujęcie, tendencja do indywidualizacji rysów, bogata skala walorowa i luminizm wiążą te dzieła z nurtem caravaggionistycznym. Twórczość braci Le Nain otworzyła drogę francuskiemu malarstwu realistycznemu.



Wieczera chłopska

Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 122 x 97 cm w 1642 roku jest realistycznym przedstawieniem ubogich chłopów o zindywidualizowanych rysach twarzy. W dziele panuje nastrój powagi, a postacie są pełne godności. Spożywają chleb i wino, co stanowi odniesienie do Eucharystii. Umieszczone poza sceną źródło światła tworzy głęboki modelunek światłocieniowy. Obraz znajduje się w Luwrze w Paryżu.

DLA DOCIEKLIWYCH

Interesującym francuskim caravaggionistą był także Valentin de Boulogne. Wzorem Caravaggia pojechał on do Rzymu, gdzie wiódł awanturniczy żywot. Znalaziono go utopionego w fontannie. Jego dzieła charakteryzują realizm, bliskie kadry, dynamika i laicyzacja tematów religijnych.

Cechy francuskiego malarstwa caravaggionistycznego w XVII wieku:

- wzorowanie się na malarstwie Caravaggia,
- operowanie manierą tenebrosa,
- wprowadzenie luminizmu,
- wierne odzwierciedlanie natury,
- operowanie silnym modelunkiem światłocieniowym,
- stosowanie przez Georges'a de La Toura efektu *contra luce*.

Typowa technika francuskiego malarstwa w XVII wieku

olej na płótnie.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Georges de La Tour *Hiob*, obraz w Musée Départemental des Vosges w Épinal (Francja)
2. Georges de La Tour *Nowo narodzony*, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Rennes (Francja)
3. Georges de La Tour *Pracownia stolarska św. Józefa*, obraz w Luwrze w Paryżu
4. Georges de La Tour *Święty Sebastian odnaleziony przez św. Irenę*, obraz w Luwrze w Paryżu
5. *Rodzina chłopska*, obraz przypisywany Louisowi Le Nain w Luwrze w Paryżu
6. Valentin de Boulogne *Pojmanie Chrystusa*, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie (Stany Zjednoczone)



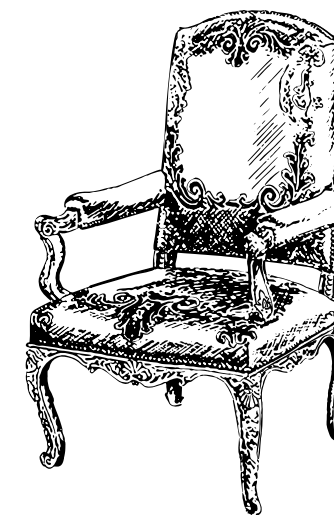
SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień przynajmniej trzech artystów francuskich tworzących w nurcie klasycyzującym.
2. Wyszukaj i porównaj obrazy Nicolasa Poussina i Petera Paula Rubensa przedstawiające porwanie Sabinek. Jakie widzisz istotne różnice w sposobie obrazowania?
3. Przedstaw różne możliwości interpretacji obrazu Nicolasa Poussina *Et in Arcadia Ego*.
4. Wy tłumacz terminy: *contre-soleil*, *contra luce*.
5. Wymień cechy twórczości Claude'a Lorraina.
6. Powiedz, jakie tematy najczęściej poruszał w swoich dziełach Georges de La Tour.
7. Powiedz, które z cech malarstwa Georges'a de La Toura łączą go ze stylem Caravaggia, a które go od niego różnią.

6. RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE

Styl Ludwika XIV przejawiał się nie tylko w dekoracji wnętrz i w projektowaniu ogrodów, ale też w przedmiotach codziennego użytku, które zdobiły pałacowe komnaty. **Meble** w stylu Ludwika XIV wyróżniały reprezentacyjny charakter i **monumentalizm** formy oraz bogactwo w sposobie opracowania. Mniej istotna była ich wygoda. Wytwarzane wówczas szafy i komody cechowały **symetria** oraz silne inspiracje architektoniczne, które monumentalizowały formę. Nogi szaf, komód, a zwłaszcza foteli były ozdobnie toczone i profilowane lub wygięte. Powierzchnie mebli bogato zdobiono **złoceniami** i okuciami. Dekoracje często przyjmowały formy zaczerpnięte z **antyku**, jak np. otwarte muszle, maskarony, liście akantu, **girlandy** oraz **panoplia**: strzały, miecze, tarcze. Wielokrotnie powtarzał się też motyw słońca – tak charakterystyczny dla Króla Słońce.

Najsłynniejszym projektantem mebli był **Charles André Boulle** – uznawany za najwybitniejszego twórcę **intarsji**, czyli techniki zdobienia przedmiotów **drewnianych** (zwłaszcza mebli) innymi gatunkami drewna, czasem barwionymi bejcami lub podpalanymi. Artysta wykonywał też **inkrustacje**, czyli zdobienie mebli elementami z brązu, kości słoniowej i masy perłowej.



Fotel w stylu Ludwika XIV

DLA DOCIEKLIWYCH

W Anglii styl barokowy określa się mianem stylu Williama i Marii (*William and Mary style*), który w przeciwieństwie do stylu Ludwika XIV miał znacznie skromniejszy charakter i bardziej przysadziste proporcje. Został on wyparty przez pełen prostoty i elegancji styl królowej Anny.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień cechy charakterystyczne mebli w stylu Ludwika XIV.
2. Wyjaśnij, czym są intarsja i inkrustacja.



WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na przykładach trzech dzieł z różnych dziedzin omów specyfikę sztuki oficjalnej w XVII-wiecznej Francji.
2. Na przykładzie trzech dowolnych budowli z Anglii i Francji omów barok klasycyzujący.
3. Na podstawie analizy trzech dowolnych obrazów wykaż wpływ stylu Caravaggia na malarstwo włoskie i francuskie.

SZTUKA BAROKU WE
FLANDRII I W HOLANDII

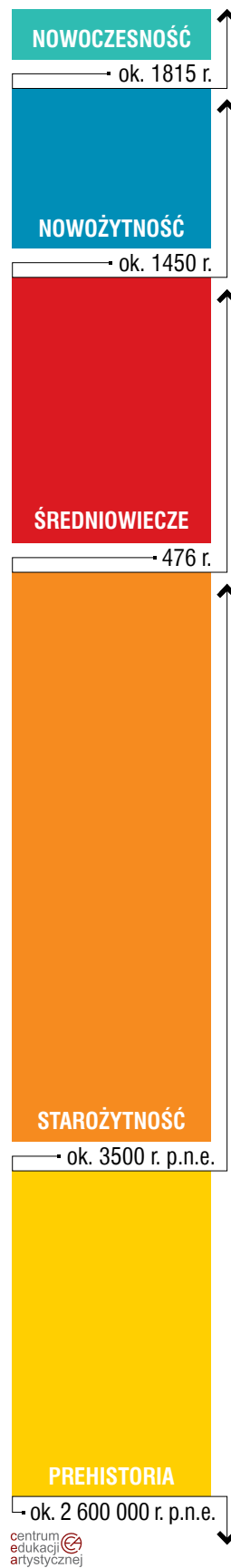
XVII w.

początki XVIII w.

- 1568–1648 wojna osiemdziesięcioletnia
- 1609 r. zawieszenie broni
- 1621 r. wznowienie walk z Hiszpanią
- 1648 r. pokój westfalski kończący wojnę osiemdziesięcioletnią uprawomocnia podział na Flandrię i Holandię
- 1652–1658 wojny z Anglią i Francją
- 1581 r. ogłoszenie deklaracji niepodległości Republiki Zjednoczonych Prowincji
- 1713 r. część południowa Niderlandów przechodzi pod panowanie austriackich Habsburgów

1. TŁO HISTORYCZNE
PRZEMIAN W SZTUCE

Reformacja, a potem także wojny religijne znacząco wpłynęły na sytuację polityczną oraz kulturalną **Niderlandów**. **Protestancka**, w przeważającej części kalwińska, **Holandia** wyzwoliła się spod wpływów hiszpańskich. W 1581 roku ogłosiła deklarację niepodległości siedmiu prowincji północnych (Republika Zjednoczonych Prowincji), nazwanych potocznie Holandią, pozbawiając Filipa III praw do rządów w Niderlandach. W pierwszej połowie XVII wieku kraj przeżywał intensywny rozwój gospodarczy. Dysponował zamorskimi koloniami i faktoriami, czyli placówkami handlowymi na innych kontynentach, a Nowy Jork nazywał się wówczas Nowym Amsterdamem. W **XVII wieku** Holandia stała się największą potęgą morską i handlową Europy, co przyczyniło się m.in. do rozkwitu nauki i sztuki. W kraju produkowano najpiękniejsze sprzęty, w tym sławne szafy holenderskie. Po oderwaniu się Holandii od części południowej Niderlandów miasta, takie jak Amsterdam, Lejda, Haarlem, Delft i Utrecht, które dotąd miały status prowincjonalny, zaczęły się dynamicznie rozwijać gospodarczo. Dopiero wojny z Anglią i Francją w drugiej połowie XVII wieku osłabiły hegemonię holenderską na morzu, spowodowały utratę części kolonii i przyczyniły się do stopniowego upadku gospodarczego kraju.



Holandia była republiką mieszczańską. Władzę sprawowały Stany Generalne, w których zasiadali przedstawiciele wszystkich siedmiu prowincji. Wodzem sił zbrojnych był namiestnik. Stanowisko to zajmowali członkowie rodziny książąt orańskich. Faktycznie władza należała jednak do najbogatszych mieszczan.

Południowa część Niderlandów, zwana odtąd **Flandrią**, podporządkowana Hiszpanii i administrowana przez Habsburgów, pozostała **katolicka**. Największe znaczenie dla tej części miały bogate miasta – Antwerpia oraz Bruksela, w której rezydowali namiestnicy z hiszpańskiej linii Habsburgów. Kultura najprężniej rozwijała się w północnej Flandrii. Była ona zamieszkała przez Flamandów, dlatego tworzona tam sztuka nazywana jest **sztuką flamandzką**. Dla tej części Europy wojny jednak się nie zakończyły. W połowie XVII wieku Holendrzy odcięli od morza Antwerpię, co spowolniło jej rozwój. Z kolei na początku XVIII wieku południową część Niderlandów opanowali austriacy Habsburgowie.

Wszystko to znacząco wpłynęło na sztukę tego rejonu, która – tracąc spójność ideową – straciła jednolity charakter znany we wcześniejszych wiekach. Zarówno w Holandii, jak i w południowych prowincjach wiele zamówień składało mieszczaństwo, którego majątki nie ustępowały bogactwem magnaterii. Bardzo modne było w tym czasie kolekcjonerstwo, które stało się domeną nie tylko władców, ale także szlachty, a zwłaszcza jej najbogatszej warstwy – magnaterii, oraz mieszczaństwa. Wzmogło ono zainteresowanie sztuką, w tym wytworami **rzemiosła artystycznego**. Z kolekcjonerstwem wiązał się nie tylko rozwój handlu dziełami sztuki, lecz także **mecenatu**. Społeczna pozycja artystów, którzy przemierzali się w poszukiwaniu interesujących i intratnych zamówień, znacznie wzrosła.



Jan Vermeer van Delft
Widok Delft

Obraz o wymiarach 118 x 98 cm został namalowany ok. 1660 roku farbami olejnymi na płótnie. Jest jednym z dwóch dzieł artysty przedstawiających

weduty. Pokazuje widok miasta od strony nabrzeża rzeki Schie z wręcz fotograficzną dokładnością. Obraz jest też doskonałym studium światła słonecznego przedzierającego się przez ciężkie chmury.

Oświetla ono szczególnie rynek i wieżę Nieuwe Kerk (niderl. 'nowego kościoła'), w którym został pochowany Wilhelm I Orański, założyciel Republiki Zjednoczonych Prowincji. Wśród budowli w tle znalazły się też budynki arsenału zniszczonego w wyniku wybuchu kilka lat przed powstaniem dzieła. Pejzaż ożywia niewielki sztafaż w postaci ludzi stojących nad brzegiem rzeki. Obraz znajduje się w Królewskiej Galerii Malarstwa Mauritshuis w Hadze.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, jaki wpływ miała wojna osiemdziesięcioletnia na ukształtowanie się odrębności sztuki flamandzkiej i holenderskiej.
2. Wymień grupy społeczne, których przedstawiciele najczęściej nabywali dzieła sztuki w XVII-wiecznych Niderlandach.

2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„W obrębie całej kompozycji, co ważne, postacie winny ujawniać różnorodność w ruchach, wyglądzie, akcji, kształcie, naturze, charakterze i układzie; a jak powiedzieliśmy o siedmiu rodzajach ruchu, niektóre postacie powinny stać – tak, by nogi ich było widać z przodu – lub iść w naszą stronę, u innych głowy i ciała trzeba przedstawić widziane z boku”.

Karel van Mander

„Pewien mówca starożytny dobrze też zaobserwował, że naśladowanie najbardziej absolutnego piękna jest zawsze najcięższe i najtrudniejsze; i o ile łatwo jest pokazać wiernie rzeczy nieforemne, dzięki właściwym im cechom, to, przeciwnie, podobiznę doskonałego piękna ogląda się równie rzadko, jak samo to piękno. [...]. Chociaż prawdziwy artysta musi być doskonale biegły w wielu sztukach i naukach, możemy stwierdzić, do czego doszły nasze własne czasy: użyteczna wiedza jest w pogardzie, sztuki niezbędne są zaniedbane, każdy uważa się za inteligentniejszego i rozumniejszego niż starożytni; dlatego też przeciętnym dziełom naszych artystów niczego nie brak tak bardzo jak wspaniałości, bo wypełnione są banalnymi i trywialnymi inwencjami”.

Franciscus Junius Młodszy

„Kolor jest uchwyceniem wszystkich barw, przez które wzrok postrzega przedmioty. Ma się do rysunku tak, jak poezja do wersyfikacji”.

„[...] celem malarstwa jest w równym stopniu oświecać umysł i ludzić oczy, i że złudzenie, jakie ono budzi w oczach, ma podstawę w ich funkcjonowaniu, że oczy same nauczyły, jak mają być wprowadzane w błąd”.

Peter Paul Rubens

„Każdą część dzieła umieść tam, gdzie jej miejsce, byle tylko prosto i jednolicie. Rembrandt zrozumiał to bardzo dobrze – a wedle mniemania wielu, aż za dobrze – w swym obrazie w bractwie strzeleckim w Amsterdamie, zwracając więcej uwagi na wielki obraz (skomponowany) wedle własnej ochoty niż na poszczególne portrety, które u niego zamówiono. Niemniej dzieło to, choćby nawet spotykało się z naganą, przetrwa wszystkie, które z nim współzawodniczą, tak jest malarskie w pomyśle, tak wytworne w rzucie kompozycji i tyle ma siły, że wedle wycucia wielu, wszystkie inne obrazy [...] są przy nim jak papierowe karty”.

Samuel van Hoogstraten

Odmiennosc sztuki protestanckiej Holandii od katolickiej Flandrii wynikała z różnic ideowych. We Flandrii liturgia potrzebowała odpowiedniej oprawy, powstawały więc wspaniałe świątynie lub przebudowywano i wyposażano już istniejące. Wiązało się to z **kontrreformacyjną** polityką Kościoła katolickiego. Katolicyzm tej części Europy wpłynął także na intensywność kontaktów z **Włochami** i czerpanie stamtąd wzorców artystycznych. Mimo to **sztuka flamandzka** zachowała swój odrębny charakter. Widoczne jest to przede wszystkim w **architekturze**, która – podobnie jak w XVI wieku – zachowała **gotycką** formę połączoną z **manierystyczną** i **barokową** dekoracją.

Protestancka Holandia nie potrzebowała kompozycji ołtarzowych, gdyż wystrój świątyń miał być ubogi i prosty. **Jan Kalwin**, szwajcarski teolog i magister sztuki, którego doktryna zdominowała kraj, był przeciwny wszelkim objawom bałwochwalstwa, czym według niego był kult świętych, Matki Boskiej, obrazów, posągów i relikwii. Był znacznie bardziej rygorystyczny od Marcina Lutera i sprzeciwiał się jakimkolwiek ozdabianiu kalwińskich świątyń. Kalwinizm odpowiadał zamożnemu mieszczaństwu, przede wszystkim kupcom. Zwłaszcza bliska im była teza, że powodzenie życiowe jest przejawem łaski, a powiększanie majątku nagrodą za cnotliwe życie. Dążyli oni do polepszenia poziomu życia, choć wiara narzucała im oszczędne korzystanie z majątku. W kalwińskiej Holandii prawie zupełnie zniknęła rzeźba, a malarstwo o tematyce religijnej nie było zbyt popularne. Rozwinęło się natomiast **malarstwo rodzajowe**. Na tym terenie pojawiła się fala **obrazoburstwa (ikonoklazmu)**, czyli niszczenia obrazów. W **architekturze** dominowało **budownictwo świeckie**. Protestanci opowiadali się za ograniczeniem tematyki sakralnej, a bardziej radykalni – za zaprzestaniem malowania osób boskich.

W kręgu sztuki katolickiej wpływ na treść malowideł sakralnych miała **ikonografia** ukształtowana po **soborze trydenckim**. Istotne były też poglądy **Joannesa Molanusa**, teologa, wykładowcy uniwersytetu w Leuven, wydawcy dzieł św. Augustyna. Jako człowiek odczytany w literaturze klasycznej, znawca **emblematyki** i teorii sztuki, napisał on *Traktat o świętych obrazach*. Zawarł w nim główne nauki soboru trydenckiego dotyczące sztuki religijnej. W odróżnieniu od autorów broniących obrazów przed atakami ze strony protestantów, koncentrował się raczej na omawianiu właściwego ujęcia tematów religijnych.

Wybitnym teoretykiem sztuki był też osiadły w **Haarlemie Karel van Mander** – poeta, malarz i historiograf niderlandzki o flamandzkim pochodzeniu. Jego ambicją było stworzenie akademii na wzór włoski. Na początku XVII wieku opublikował obszerne dzieło – *Księga o malarstwie*, które zapoczątkowało w Niderlandach piśmiennictwo o sztuce. Sformułował w nim m.in. zasady malarstwa, przedstawił uwagi na temat sztuki **antycznej** i zamieścił obszerne życiorysy malarzy niderlandzkich.

Humanizm reprezentował **Franciscus Junius Młodszy**, uczony, filolog, historyk i teoretyk sztuki. Napisał rozprawę, w której wykorzystał wiele cytatów z pism pisarzy **antycznych**. Podkreślał w niej znaczenie treści dzieła sztuki, którego istotą – jego zdaniem – jest naśladowanie rzeczywistości ożywione działaniem wyobraźni. Jego pracą wysoko cenili Peter Paul Rubens.

Najwybitniejsi artyści rzadko przedstawiali poglądy na piśmie. **Peter Paul Rubens**, twórca wielu portretów i autoportretów, który odwiedził najznamienitsze dwory Europy, napisał wiele listów, głównie dyplomatycznych. Był też autorem rozprawy teoretycznej, której rękopis został spalony. Wiadomo jednak, że w szczególny sposób interesował się sztuką **starożytną**, a wzorem do naśladowania były dla niego **posągi antyczne**. W malarstwie najwyżej cenili **barwę**, co stawiało go w opozycji do poglądów klasyków. Traktował wyobraźnię jako atut malarza, który dzięki niej może tworzyć w obrazie złudzenie rzeczywistości.

Peter Paul Rubens *Autoportret z Izabelą Brandt*

Artysta malował portrety władców i szlachty oraz wiele autoportretów, w tym z pierwszą żoną, Izabelą. Obraz zarówno kolorytem, jak i wyraźnym oddzieleniem od siebie plam barwnych nawiązuje do malarstwa niderlandzkiego XVI wieku. Para została przedstawiona w altanie obrośniętej kapryfolium, które uchodziło za roślinę symbolizującą miłość. Uczucie małżonków podkreśla też gest splecionych dłoni i ich pochylenie ku sobie. Obraz został namalowany w latach 1609–1610 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,36 x 1,78 m. Znajduje się w Starej Pinakotece w Monachium w Niemczech.



Rembrandt Harmensz van Rijn nie pozostawił po sobie traktatów, tylko kilka listów, które nie mają istotnego znaczenia z punktu widzenia teorii sztuki. Natomiast jego uczeń **Samuel van Hoogstraten** – malarz i teoretyk, napisał traktat *Wprowadzenie do wyższej szkoły malarstwa*, w którym ujawnił tajniki pracowni Rembrandta. Zafascynowany twórczością mistrza, uważał, że jego wielkość przejawia się w studium psychologicznym modelu. W traktacie oparł się na doświadczeniach włoskich teoretyków i pisarzy o sztuce. Do tekstu wprowadził wiele anegdot i wypowiedzi twórców, co ożywiło pracę.



Rembrandt *Wymarsz strzelców*

Obraz, dawniej zwany *Stróżą nocną*, przedstawia kompanię strzelecką dowodzoną przez Fransa Banninga Cocqa. Został zamówiony jako portret zbiorowy, na którym mieli się znaleźć wszyscy członkowie, którzy dokonali stosownej opłaty. Rembrandt nie przedstawił grupy w sztywny sposób, właściwy dla zbiorowych portretów, lecz w konwencji sceny rodzajowej. Emocje widoczne na twarzach postaci, dynamika kompozycji, a także interesujące efekty gry światła i cienia świadczą o oryginalności ujęcia tej sceny przez artystę. Obraz namalowany farbą olejną na płótnie o wymiarach 4,37 x 3,63 m powstał w 1642 roku. Znajduje się w Rijksmuseum w Amsterdamie.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Przedstaw poglądy Jana Kalwina na sztukę.
2. Na podstawie zamieszczonych w tym rozdziale cytatów scharakteryzuj opinie Petera Paula Rubensa na temat sztuki.
3. Porównaj cytat z pism Samuela van Hoogstratena ze wspomnianym przez niego obrazem Rembrandta. Wskaż, które cechy dzieła Hoogstratena uznać za szczególne.

3. ARCHITEKTURA

W okresie **baroku architektura flamandzka** łączyła **średniowieczną** strukturę budowli z cechami **klasycyzującymi**, a jednocześnie była kontynuacją sztuki **manierystycznej**. **Architekturę świecką** reprezentowały przede wszystkim domy bogatych mieszczan, które ze względu na wąskie działki były wznoszone jako budowle wielopiętrowe, co nadawało im **wertykalne proporcje**. Budynki wieńczono trójkątnymi **szczytami** i bogato dekorowano, czego przykładem są **kamienice przy Grand Place w Brukseli**, które powstały w **drugiej połowie XVII i na początku XVIII wieku**.

**Kamienice przy Grand Place w Brukseli**

Budowle przy głównym placu miejskim stolicy Belgii należą do najciekawszych i najpiękniejszych zespołów zabudowy miejskiej baroku. Na średniowieczną strukturę budowli o smukłych, wertykalnych proporcjach została nałożona dekoracja inspirowana manieryzmem.

**Jacob van Campen, ratusz w Amsterdamie**

Budowla wzniesiona w latach 1648–1665 obecnie pełni funkcję pałacu królewskiego. Ma doskonałe klasyczne proporcje. Budynek jest pięciokondygnacyjny, ale jego fasada została podzielona gzymsami na trzy części, co dało możliwość zastosowania porządków łączących po dwie kondygnacje. W budowlu dominuje środkowy ryzalit zwieńczony trójkątnym frontonem wypełnionym dekoracją rzeźbiarską, po bokach występują też dwa inne ryzality. Na szczycie dachu znajduje się ośmioboczna wieża z hełmem i latarnią.

Obok kamienic budowano domy wzorowane na **pałacach w Genui**, często z **ogrodem**, w których wykorzystywano **klasyczne** porządki. We flamandzkiej **architekturze sakralnej** najczęściej stosowano **plany podłużne** oraz układy **bazylikowe**, czasem łączone z elementami **planów centralnych**. Inspiracją architekturą **włoską** zaowocowała pojawieniem się **fasad** w typie **rzymskiego kościoła Il Gesù** oraz **kopuł** na skrzyżowaniu **naw**.

W **Holandii** architektura **XVII wieku** ukształtowała się pod wpływem **Andrei Palladia**. Powstawały tu obiekty o powściągliwej dekoracji. Był to więc **nurt klasycyzujący**, postrzegany jako przeciwieństwo barokowej architektury włoskiej. Jego najważniejszym przedstawicielem był architekt i malarz **Jacob van Campen**, który z pracami Palladia zetknął się podczas pobytu we Włoszech. Jego dziełem jest **projekt ratusza w Amsterdamie**, a także **pałac Mauritshuis w Hadze**, obecnie mieszczący **Królewską Galerię Malarstwa**. W niedużych ogrodach pałacu zostały zaprojektowane **altany** i sztuczne grotty oraz geometryczne **kłomby**.

Cechy architektury flamandzkiej i holenderskiej XVII wieku

We Flandrii:

- łączenie średniowiecznej struktury budowli z elementami dekoracji manierystycznej i klasycyzującej,
- budowanie wielopiętrowych kamienic zwieńczonych trójkątnymi szczytami,
- wznoszenie kościołów na podłużnych planach z fasadami wzorowanymi na rzymskim kościele Il Gesù.

W Holandii:

- preferowanie form typowych dla baroku klasycyzującego, inspirowanych budowlami Andrei Palladia.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Kościół Saint-Michel w Leuven (Belgia)
2. Jacob van Campen, pałac Mauritshuis w Hadze



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Opisz wygląd XVII-wiecznych kamienic w dużych miastach Flandrii.
2. Powiedz, do jakiego nurtu architektury barokowej zalicza się twórczość Jacoba van Campena.
3. Znajdź w internecie lub w albumach reprodukcję przedstawiającą pałac Mauritshuis w Hadze i scharakteryzuj jego fasadę, nazywając elementy architektoniczne i dekoracyjne.

4. RZEŻBA

Flamandzka rzeźba związana była głównie z dekoracją kościołów. W związku z ich wyposażeniem pojawiło się zapotrzebowanie nie tylko na rzeźbione w **kamieniu nagrobki**, lecz także na **snycerkę**, czyli rzeźbę w **drewnie**, potrzebną do dekoracji **ambon** i ustawianych w prezbiterium bogato zdobionych **stalli**, czyli ław przeznaczonych dla dostojników. Pojawiały się też rzeźby świeckie, zwłaszcza związane z oprawą **fontann**. Jednym z najbardziej znanych rzeźbiarzy był **Jerôme Du Quesnoy Starszy**, autor słynnej rzeźby **odlanej z brązu *Manneken-Pis***, fontanny, która stała się **symbolem Brukseli**.

Pod koniec XVII stulecia i na początku XVIII wieku chętnie nawiązywano do ozdobnych form **barokowych**, głównie w snycerce, czego wybitnym przykładem jest **ambona w katedrze w Brukseli**, wykonana przez **Hendricka Verbrugghena**.

W **Holandii**, w której przyjęły się formy **klasycyzujące**, zapotrzebowanie na rzeźbę nie było tak duże, jak na malarstwo. Skromne kościoły protestanckie nie potrzebowały bogatego wystroju. Pojawiła się jednak **rzeźba architektoniczna**, czego przykładem jest **tympanon ratusza w Amsterdamie**, dzieło rzeźbiarza z Antwerpii – **Artusa Quellinusa Młodszego**, przedstawiające **alegorię Amsterdamu**, której hołd składają postacie **mitologiczne** z Neptunem – bogiem mórz i oceanów – na czele.

Hendrick Verbrugghen, ambona w katedrze w Brukseli

Ambona wykonana w drewnie w 1699 roku prezentuje złożony program ikonograficzny dekoracji rzeźbiarskiej. Na dole artysta przedstawił wygnanie z raju, symbolizujące upadek człowieka. Ambonę wieńczy przedstawienie Marii jako pogromczynie szatana. W sferze formalnej ambona nawiązuje do stylu Giovanniego Lorenza Berniniego.



Cechy rzeźby flamandzkiej i holenderskiej XVII wieku:

- we Flandrii tworzenie drewnianych, bogato zdobionych ambon i stalli,
- w Holandii pojawienie się rzeźby architektonicznej o formach klasycyzujących.

Wybrane techniki stosowane w rzeźbie flamandzkiej i holenderskiej XVII wieku:

- rzeźba w kamieniu, – rzeźba w drewnie, – odlew w brązie.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Jerôme Du Quesnoy Starszy, rzeźba *Manneken-Pis* w Brukseli
2. Artus Quellinus Młodszy, dekoracja rzeźbiarska tympanonu ratusza w Amsterdamie



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, jaka rzeźba uznawana jest za symbol Brukseli.
2. Uzasadnij, odnosząc się do cech formy rzeźb zdobiących ambonę w brukselskiej katedrze, że widoczny jest w nich wpływ sztuki Giovanniego Lorenza Berniniego.

5. MALARSTWO

Zarówno we **Flandrii**, jak i w **Holandii** malarstwo było dominującą dyscypliną sztuki, choć w każdym z tych krajów miało odmienny charakter ze względu na występujące różnice religijne i kulturowe. W **katolickiej** Flandrii kościoły wypełniały ogromne obrazy ołtarzowe. W malarstwie flamandzkim w XVII wieku dominowały więc **sceny religijne** oraz – wzorem **baroku włoskiego** – **mitologiczne** i **alegoryczne**, np. obraz **Petera Paula Rubensa** *Przybycie Marii Medycejskiej do Marsylii*. Powstawały także **sceny rodzajowe** o charakterze dydaktycznym, **przedstawienia animalistyczne** (głównie sceny z polowań), **portrety oficjalne** oraz sceny, w których wyeksponowanym elementem była **martwa natura**. Duże wielofiguralne **kompozycje** cechował niezwykle **dynamizm**. Stosowano miękkie **modelunek światłocieniowy** z równoczesną tendencją do szerokiej skali **walorowej** i bogactwa chromatycznego, co dotyczyło zwłaszcza **malarstwa religijnego**, gdyż w słabo oświetlonym kościele obraz musiał zwracać uwagę.



Peter Paul Rubens
Przybycie Marii Medycejskiej do Marsylii

Obraz należy do cyklu, który Rubens stworzył z uczniami w latach 1622–1625 na zlecenie

królowej Marii Medycejskiej. Dzieło ukazuje scenę, gdy Maria przybywa statkiem do Marsylii, by poznać Henryka IV, którego poślubiła wcześniej za pośrednictwem pełnomocnika (takie śluby były częste w rodach królewskich). Monarchinię witają bóstwa morskie, kłania się jej personifikacja Francji, a Fama – rzymska bogini wieści – unosi się nad królową i dmie w dwie trąby, obwieszczając radosną nowinę. W rzeczywistości Marii nikt nie powitał w Marsylii, a Henryk IV zobaczył ją dopiero miesiąc później. Rubens namalował więc chwilę poniżenia Marii jako jej triumf. Królewski splendor zapewnia nie tylko wypełniona alegorycznymi postaciami kompozycja, ale też paleta barw, w której dominują złoto, srebro i królewska czerwień. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,95 x 3,94 m znajduje się w Luwrze w Paryżu.

W Holandii dzięki mieszczańskiemu **mecenatowi** i rozkwitowi handlu wzrósł popyt na obrazy. W **protestanckim** kraju malarstwo religijne nie było jednak zbyt popularne. Powstawały wprawdzie sceny ilustrujące Biblię, ale były one przeznaczone do wnętrz mieszkalnych, a nie do dekoracji świątyń. Zgodnie z poglądami kalwińskimi nie malowano świątych. Rzadko tworzone **akty**, **sceny alegoryczne** i **mitologiczne**. Sztuka ilustrowała za to otoczenie i codzienne życie Holendrów. W bogatych domach mieszczańskich pojawiały się **martwe natury**, **pejzaże**, sceny rodzajowe i portrety. Martwe natury, z reguły niewielkich rozmiarów, tworzone zwłaszcza w typie śniadaniowym (niderl. *banketje*), czyli przedstawiając stoły nakryte do obfitego posiłku. Malowano też ścięte kwiaty lub tworzone obrazy o charakterze **wanitatywnym**. **Sceny rodzajowe** często miały kameralny charakter, ukazując piękno codzienności. Zgodnie z kalwińską etyką wiele obrazów miało **symboliczne** znaczenie oraz pełniło funkcję dydaktyczną i moralizatorską, wskazując wiernym drogę do zbawienia. Funkcja ta nie była jednak nachalnie eksponowana. W malarstwie holenderskim **XVII wieku** popularny stał się pejzaż jako gatunek malarski, czego przykładem jest obraz **Meindert Hobbema** *Aleja w Middelharnis*. Malowano przede wszystkim pejzaż rodzimy, np. wiatraki, statki na morzu, północną roślinność, ciężkie skłębione chmury. Malarze specjalizowali się w szczególnych gatunkach pejzażowych – tworzyli **weduty**, **mariny**, **nokturny**, **pejzaże ze sztafą animalistycznym**. Powstawały obrazy precyzyjnie ukazujące wnętrza architektoniczne. Bardzo popularne stały się **portrety zbiorowe** przedstawiające najczęściej określone grupy zawodowe, członków bractw i społeczności. **Portrety** indywidualne nie miały charakteru reprezentacyjnego, lecz często psychologiczny. Mimika i fizjonomia ujawniały charakter lub stan emocjonalny portretowanej postaci. Tworzono także **tronie** – studia fizjonomiczne, które nie były portretami, lecz odzwierciedlały typy ludzkie lub stany psychiczne. Z racji przeznaczenia do wnętrz mieszczańskich domów obrazy nie musiały być ani wielkie, ani dekoracyjne czy bogate kolorystycznie. Cechowały je przygaszona **kolorystyka** i przewaga **barw ciepłych** oraz skala barw ziemi.

Meindert Hobbema *Aleja w Middelharnis*

Pejzaż ten uważany jest za najważniejszy obraz artysty i jedno z czołowych dzieł holenderskiego malarstwa pejzażowego. W obrazie zastosowano centralną i symetryczną kompozycję z biegnącą w głąb drogą obsadzoną drzewami. Hobbema posłużył się perspektywą linearną z jednym punktem zbiegu. W sztafażu ukazał podróżnika, który zmierza od portowej miejscowości (w tle widoczne są maszty statków) w sercu Holandii. Wędrowkę tę można odczytać dosłownie lub jako metaforę ludzkiego życia. Charakterystyczne dla pejzażu



holenderskiego jest wyraźne obniżenie linii horyzontu i wyeksponowanie partii nieba. Obraz namalowany ok. 1689 roku

farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,41 x 1,04 m znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.

Cechami wspólnymi malarstwa holenderskiego oraz flamandzkiego były: dążenie do **realizmu**, **mimetyzmu** i umiejętność oddania w **iluzjonistyczny** sposób materii malowanych przedmiotów.

TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Gatunki w malarstwie flamandzkim:

- sceny religijne, głównie z Nowego Testamentu i z żywotów świętych,
- sceny rodzajowe o charakterze ludycznym oraz te, których elementem są martwe natury,
- sceny mitologiczne i alegoryczne,
- portrety oficjalne,
- pejzaże,
- martwe natury kwiatowe.

Gatunki w malarstwie holenderskim:

- portrety indywidualne i zbiorowe,
- sceny rodzajowe we wnętrzach domów i tawern,
- martwe natury typu śniadaniowego oraz wanitatywne,
- pejzaże, w tym weduty, mariny, nokturny i pejzaże ze sztafżem animalistycznym,
- sceny religijne ilustrujące Biblię.

Peter Paul Rubens

Najwybitniejszym artystą spośród twórców flamandzkich był **Peter Paul Rubens** (1577–1640) – malarz i dyplomata. Kształcił się w **Antwerpii**, a po uzyskaniu tytułu mistrza malarskiego udał się na kilka lat do **Włoch**. Rozpoczął służbę na dworze Gonzagów w Mantui, przebywał też we Florencji, w Rzymie i Wenecji. Szczególne wrażenie wywarła na nim **kolorystyka malarstwa weneckiego**. Pod wpływem dzieł **Tycjana** jego **paleta barwna** stała się bogatsza. Podziwiał też malarstwo **Michała Anioła** i kopiował **Caravaggia**. Po powrocie z Włoch pracował dla namiestników Niderlandów, arcyksięcia Alberta i infantki Izabeli. Pełniąc posługi dyplomatyczne oraz wykonując zlecenia artystyczne, pojawiał się na największych dworach Europy: malował dla **Marii Medycejskiej** i **Ludwika XIII** we Francji, **Filipa IV** w Hiszpanii i **Karola I** w Anglii.

Peter Paul Rubens *Portret Heleny Fourment w futrze*

Niemal naga Helena, przedstawiona w pozie zbliżonej do *Venus pudica* (łac. 'Wenus skromna'), zalotnie spogląda na widza. Świetlistość i delikatność jej skóry została uzyskana przez kontrast z ciemnobrązowym futrem. Źródłem inspiracji artysty był zapewne obraz Tycjana ukazujący półnagą dziewczynę w futrze. Dzieło zostało namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 63 x 176 cm w latach 1635–1640. Znajduje się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.

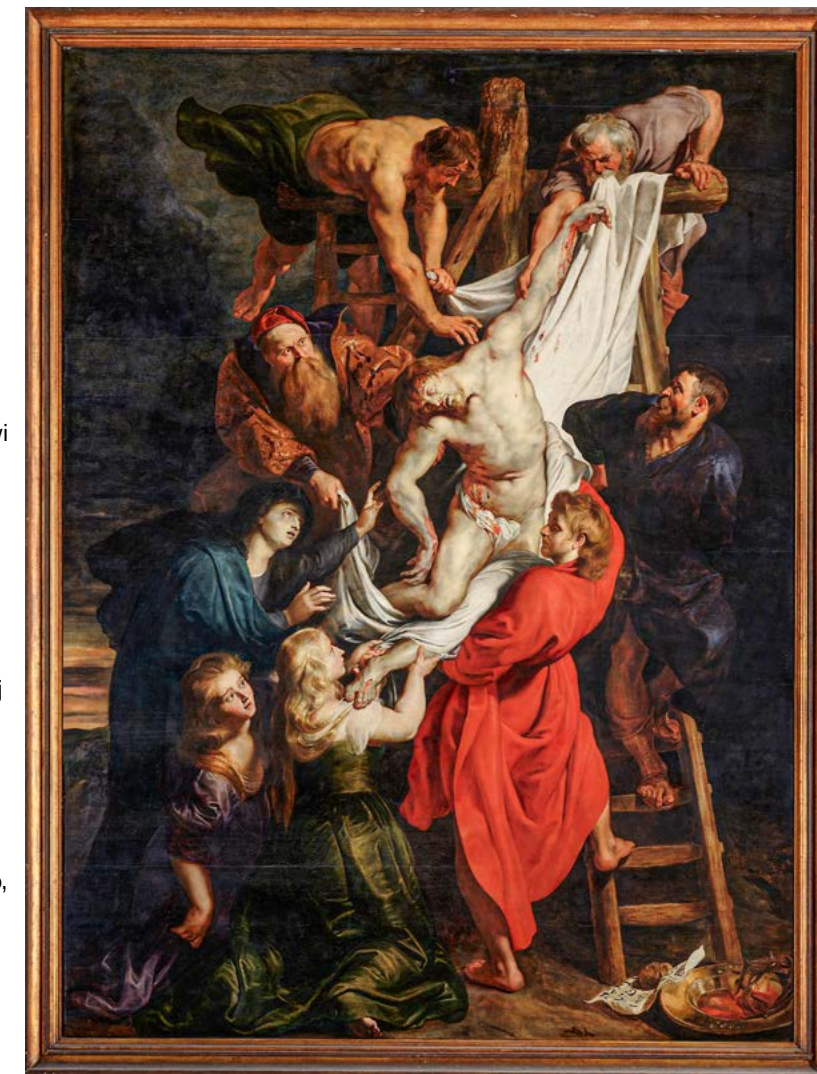


Znał włoski, hiszpański, niemiecki, angielski i łacinę. W Antwerpii prowadził dużą pracownię, w której tworzyli m.in. **Antoon van Dyck**, **Frans Snyders**, **Jacob Jordaens** i **Jan Brueghel**, zwany **Aksamitnym**. Wykonywali oni w obrazach Rubensa określone partie. Doskonale prosperująca pracownia i liczne zamówienia sprawiły, że jako zamożny człowiek kolekcjonował **antyczne** rzeźby, rozbudował w stylu włoskim potężny dom w centrum Antwerpii, a także kupił średniowieczny zamek pod Brukselą. Rubens ożenił się po raz pierwszy z Izabelą Brandt, a po jej śmierci poślubił młodszą o 37 lat Helenę Fourment, która była jego ulubioną modelką, przedstawianą zarówno na portretach, np. *Portret Heleny Fourment w futrze*, jak i innych obrazach.

Pierwsze znaczące dzieła Rubensa powstały podczas jego wczesnych podróży do Włoch. Były to głównie obrazy religijne. Styl artysty skryształizował się po jego powrocie do **Antwerpii**. Z tego okresu pochodzi *Autoportret z Izabelą Brandt* oraz dwa monumentalne tryptyki do katedry w Antwerpii: *Podniesienie krzyża* oraz *Zdjęcie z krzyża*.

Peter Paul Rubens, scena środkowa tryptyku *Zdjęcie z krzyża w katedrze w Antwerpii w Belgii*

Dzieło powstawało w latach 1611–1614, zostało namalowane farbami olejnymi na desce. Scena środkowa ma wymiary 3,20 x 4,20 m, a każda z bocznych 1,50 x 4,20 m. W obrazie widoczne są wpływy wielkich artystów włoskich: Michała Anioła, Tycjana i Caravaggia. Dominantę stanowi kontrastujące z ciemnym tłem, świetliste i bezwładnie wygięte ciało Chrystusa podtrzymywane przez św. Jana Ewangelistę, Józefa z Arymatei i św. Marię Magdalenę. Przekazywanie ciała Chrystusa na ręce – jak wówczas wierzono – nawróconej grzesznicy mogło się odnosić do sakramentów pokuty i Eucharystii. Dynamikę sceny podkreślają diagonalnie ułożone ciała postaci. Wyznacza to kierunek ruchu łańcuchowego, w którym energia przenosi się z jednej postaci na drugą, od mężczyzn u szczytu drabiny ku klęczącej na dole Marii Magdalenie i płaczącej Marii.



Rubens malował także liczne obrazy o tematyce **mitologicznej**, do których należą m.in. *Porwanie córek Leukippa*, *Trzy Gracie*, *Sąd Parysa* oraz *Bitwa Amazonek*.



Peter Paul Rubens *Porwanie córek Leukippa*
Obraz namalowany ok. 1618 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,11 x 2,24 m

ilustruje scenę z mitologii greckiej: dwaj bracia, Kastor i Polluks, synowie Ledy, porywają córki ich wuja, które miały być poślubione przez innych mężczyzn. Podczas porwania wywiązała się walka, w której zginął Kastor. Scena przedstawia moment ujęcia kobiet przez braci. Nagie ciała emanują zmysłowością. Atmosferę konfliktu wzmacnia przedstawienie szalejących koni oraz ukazanie kontrastów między jasnymi karnacjami kobiet i śniadymi ciałami mężczyzn. Kompozycja jest pełna dynamiki. Sylwetki ludzi oraz zwierząt powiązane są ruchem fałduchowym i tworzą dwie przecinające się diagonale. W kolorystyce obrazu przeważają ciepłe barwy: odcienie żółci, czerwieni i brązów. Forma kształtowana jest plamą barwną, co wskazuje na inspiracje malarstwem weneckim. Artysta ujął scenę z perspektywy żabiej, a obniżona linia horyzontu wpływa na monumentalizację postaci. Dzieło znajduje się w Starej Pinakotece w Monachium w Niemczech.

Peter Paul Rubens *Sąd Parysa*

Scenę z mitologii, spopularyzowaną przez *Metamorfozy* Owidiusza, Rubens malował kilkakrotnie. Zgodnie z przekazem, bogini niezgody Eris, niezaproszona na wesele Peleusa i Tetydy, rzuciła między pozostałe boginie jabłko z napisem: „dla najpiękniejszej”. Każda z trzech bogiń: Hera, Atena i Afrodyta uznała, że jabłko powinno należeć do niej. Ich kłótnia rozgniewała Zeusa, który postanowił, że sędzią w sporze będzie młody pasterz Parys. Boginie kusity go darami, ale zwyciężyła Afrodyta, która obiecała mu rękę najpiękniejszej kobiety na ziemi – Heleny. Motyw literacki stał się dla Rubensa pretekstem do ukazania aktu kobiecego w różnych ujęciach. Każda z bogiń została przedstawiona z właściwym jej atrybutem: Hera z pawiem, Atena z egidą, czyli tarczą wykutą przez Hefajstosa, a Afrodyta z Kupidynem. Parysowi towarzyszy Hermes



w skrzydlatej czapce i z kaduceuszem w dłoni. Dzieło eksponuje prymat barwy nad innymi środkami malarskiego wyrazu. Wersja z lat 1632–1635, namalowana farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,93 x 1,45 m, znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.



Peter Paul Rubens *Pejzaż burzowy z Jupiterem, Merkurym, Filemonem i Baucis*

Mitologiczny motyw z Filemonem i Baucis – mieszkańcami frygijskiego miasteczka, którzy mimo biedy jako jedyni ugościli przechadzającego się w przebraniu po świecie Zeusa, stał się dla Rubensa pretekstem do pokazania górskiego pejzażu w czasie burzy. Ulewa jest obrazem potopu, który król bogów zesłał na świat, by jego mieszkańców ukarać za niegościnnność. Scena figuralna została sprowadzona do sztafażu, a prawdziwym bohaterem stała się natura: ciemne burzowe niebo rozrywane jest błyskawicami, a ziemia smagana deszczem. Pojawia się też tęcza, często przedstawiana na obrazach Rubensa. Dzieło namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,09 x 1,47 m w latach 1620–1625 znajduje się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.

Bardzo dużym przedsięwzięciem artystycznym Rubensa był wykonany dla Marii Medycejskiej do pałacu Luksemburskiego w Paryżu cykl ponad dwudziestu dużych obrazów przedstawiających historię jej życia i rządów. Zamówienie to malarz realizował ze swoimi uczniami. Znalazły się w nim takie obrazy, jak *Henryk IV otrzymuje portret Marii Medycejskiej* i *Przybycie Marii Medycejskiej do Marsylii*.

Rubens był artystą bardzo płodnym, zostawił ponad 2 tys. obrazów. Pojawiały się wśród nich liczne **portrety**, **pejzaże**, **sceny religijne**, **mitologiczne**, **alegoryczne**, **historyczne** oraz **rodzajowe**, zwłaszcza z polowań lub z życia wiejskiego – głównie o ludycznym, czyli zabawowym charakterze. Wśród dzieł religijnych należy wymienić wielokrotnie podejmowany motyw Madonny z Dzieciątkiem, a także *Sąd Ostateczny* w kaplicy grobowej Rubensa w kościele św. Jakuba w Antwerpii. Artysta namalował też inspirowane **mitologią** dwie wersje *Ogród miłości*. Interesował się również pejzażem, czego przykładami są m.in. *Pejzaż burzowy z Jupiterem, Merkurym, Filemonem i Baucis* oraz – w późnym okresie twórczości – kilka wersji *Krajobrazu z tęczą*. Malarz zmarł w 1640 roku w Antwerpii.

Dzieła Rubensa cechowały: **dynamika kompozycji**, osiągnięta przez liczne **linie diagonalne** i **łuki**, zatrzymanie ukazwanego ruchu – efekt **stop-klatki**, bujność przedstawianych ciał oraz umiejętność oddawania postaci ludzkich i zwierząt w różnych pozach i **skrótach perspektywicznych**. W scenach wielopostaciowych stosował ruch łańcuchowy. Artysta był kolorystą, malującym z rozmachem i biegiłością warsztatową. W dojrzałej twórczości rysunek traktował jedynie jako wstępny zarys, posługując się **plamą barwną**, dzięki czemu jego obrazy cechuje miękkość **modelowania** i świetlistość, nazywane efektem **morbidezza**. Posługiwał się **szerszą gamą barwną**. Stosował także żywe, **nasycone barwy**, na pierwszym planie **cieplejsze**, a na dalszych **chłodniejsze**, oraz silne **kontrasty temperaturowe** i **walorowe**. W oddawaniu szczegółów cechował go **realizm**. Doskonale przedstawiał materię malowanych obiektów: blask zbroi, miękkość draperii, szorstkość końskiej sierści, gładkość skóry. Niemal rzeźbiarsko traktował bardzo plastyczne kształty ciał, oświetlonych zazwyczaj bocznym **światłem**. Jego obrazy cechowała zróżnicowana **faktura** i prowadzony wielokierunkowo dukt pędzla. Cienie malował cienką warstwą **farby**, a światła zaznaczał **impastami**. Od **Caravaggia** zaczerpnął kierowanie światła na najistotniejsze partie kompozycji, co zwiększało dramatyzm scen.

Rubens wywarł wpływ nie tylko na malarstwo flamandzkie, lecz także na sztukę całej Europy. Kanon piękna postaci kobiecych z jego obrazów do dzisiaj określane jest mianem „rubensowskich kształtów”, a witalność i dynamizm jego dzieł sprawiły, że Rubens nazywany bywa „malarzem ciała”.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Peter Paul Rubens, tryptyk *Podniesienie krzyża* w katedrze w Antwerpii (Belgia)
2. Peter Paul Rubens *Helena Fourment z dziećmi*, obraz w Luwrze w Paryżu
3. Peter Paul Rubens *Betsabe przy fontannie*, obraz w Galerii Starych Mistrzów w Dreźnie (Niemcy)
4. Peter Paul Rubens *Zuzanna i starcy*, obraz w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Madrycie
5. Peter Paul Rubens *Henryk IV otrzymuje portret Marii Medycejskiej*, obraz w Luwrze w Paryżu
6. Peter Paul Rubens *Trzy Gracje*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
7. Peter Paul Rubens *Krajobraz z tęczę*, obraz w Ermitażu w Sankt Petersburgu (Rosja)

Inni malarze flamandzcy

Artystą najbliższym stylowi **Petera Paula Rubensa** był jego współpracownik **Jacob Jordaens** – po śmierci mistrza główna postać malarstwa w **Antwerpii**. Uważa się go przede wszystkim za genialnego malarza **scen rodzajowych** związanych z rodzimą tradycją ludową. Nawet tematy religijne i mitologiczne przedstawiał tak, że wyglądały jak współczesne sceny rodzajowe. Artysta malował też **portrety**. Jednym z jego ulubionych motywów były sceny związane z ludowym świętem fasolowego króla, które we Flandrii obchodzono w dzień Trzech Króli. Były to **kompozycje** wielopostaciowe, zajmujące całą przestrzeń obrazu. Osiągano w ten sposób efekt **horror vacui**. Postacie cechowały „rubensowskie kształty”, witalność, a nawet rubaszość. Ukazując życie mieszczan, Jordaens nie stronił od ujęć **realistycznych** bez tendencji do idealizacji. Piętnował pijaństwo i nieumiarkowanie w ucztowaniu. Posługiwał się **skalą barw** ziemi, ale wprowadzał też intensywne **plamy** czerwieni i błękitu. Malarz preferował kompozycje o licznych **liniach diagonalnych** oraz silny **modelunek światłocieniowy**. Stosował wyraźne **impasty**.

W polskich zbiorach jest kilka jego obrazów, m.in. *Święta Rodzina w otoczeniu aniołków* w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Jacob Jordaens *Król pije*

Obraz nawiązuje do flamandzkich zwyczajów. Ten, kto znalazł w swoim kawałku ciasta ziarno fasoli lub bobu, zostawał fasolowym królem i wydawał ucztę. Biesiadnicy wcielający się w role urzędników, dam dworu i błażna spełniali królewskie zachcianki. Dynamiczne ujęcie postaci i stłoczona kompozycja znakomicie oddają klimat zabawy. Jordaens nie unika naturalistycznych ujęć – jedna z kobiet, nie przerywając śpiewu, podciera płaczące dziecko, mężczyzna w lewym dolnym rogu wymiotuje, upuszczając trzymane w rękę naczynia. Nie jest to pochwała żywiołowej radości życia, tylko przestroga przed nieumiarkowaniem w ucztowaniu. Artysta podjął też grę z widzem – niektóre elementy świata przedstawionego, np. kielich i fajka, zdają się „wychodzić” poza namalowaną ramę. Obraz wykonany ok. 1638 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,10 x 1,56 m znajduje się w Królewskich Muzeach Sztuk Pięknych w Brukseli.

Antoon van Dyck znany jest przede wszystkim jako znakomity portrecista. Pochodził z **Antwerpii**. Przez 2 lata uczył się w pracowni **Petera Paula Rubensa**, który uważał go za najzdolniejszego ze swoich uczniów. Duże znaczenie dla ukształtowania się stylu artysty miała podróż do **Włoch**, gdzie zafascynował się **kolorystyką malarstwa weneckiego** i nauczył stosowania silnych **kontrastów walorowych**. Malując wizerunki arystokratów Genui, stworzył typ **portretu** szlachcica o charakterystycznym wyrazie dostojeństwa, mimo braku hieratycznej pozy. Jednym ze środków pozwalających uzyskać taki efekt była nieznaczna **deformacja** postaci oraz **idealizacja** twarzy. Portretowani przez van Dycka mają wydłużone szczuple sylwetki i długie palce rąk podkreślające ich status społeczny.

Van Dyck był mistrzem oddawania materii przedmiotów. Po powrocie do Antwerpii otrzymał tytuł malarza dworu, malując w tym czasie nie tylko liczne portrety dworskie i mieszczańskie, ale także **sceny religijne**. Od 1632 roku przebywał w **Londynie** jako nadworny malarz **Karola I**. Wykonał tam ok. pięćdziesięciu portretów rodziny królewskiej. Wzorem Rubensa obniżał linię horyzontu, dzięki czemu uzyskiwał efekt **monumentalizacji** portretowanych osób. W jego **palecie barwnej** dominowały: biel, czerń, złoto, czerwień i błękit. Artysta wywarł wpływ na XVIII-wieczne malarstwo angielskie.



Antoon van Dyck *Autoportret ze słonecznikiem*

Malarz na tym autoportrecie eksponuje łańcuch, który otrzymał od Karola I. Drugą ręką wskazuje na słonecznik, który – jako kwiat podążający w ciągu dnia za tarczą słońca – był symbolem lojalności i wierności względem władcy. Aby urozmaicić kompozycję obrazu, artysta przedstawił siebie z profilu, ale twarz zwrócił w trzech czwartych w kierunku widza. Obraz malowany jest śmiało, widocznymi pociągnięciami pędzla, co wzbogaca jego fakturę. Dzieło namalowane w latach 1632–1633 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 73,00 x 63,50 cm jest w zbiorach prywatnych w Cheshire w Wielkiej Brytanii.

Antoon van Dyck *Portret Karola I na koniu*

Karol I był królem Anglii, Szkocji i Irlandii. Artysta stworzył 35 portretów monarchy, w tym 7 na koniu. Król przedstawiony jest w zbroi, gdy wyjeżdża z lasu. Za nim podąża giermek niosący hełm monarchy. Artysta nawiązał do portretu konnego Karola V pędzla Tycjana. Obraz namalowany w 1638 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,92 x 3,67 m znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.

Innym antwerpskim malarzem współpracującym z Rubensem, Jordaensem oraz van Dyckiem był **Frans Snyders**. Tworzył on **sceny rodzajowe**, które zawierały **martwe natury** i **przedstawienia animalistyczne**. Był autorem m.in. licznych scen pokazujących targi, np. *Targ rybny*, i wnętrza kuchni lub spiżarni, które ukazywały obfitość pożywienia oraz



Frans Snyders *Targ rybny*

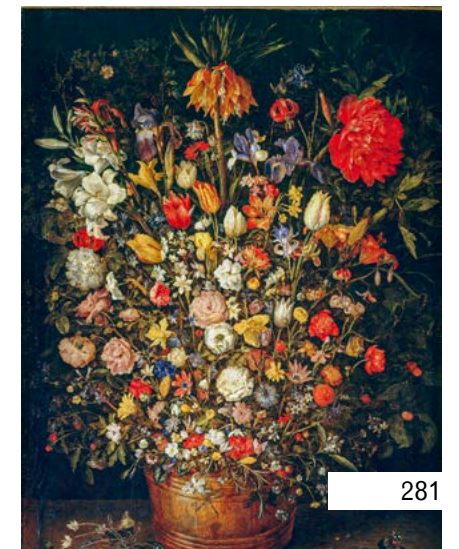
Przedstawianie ryb i owoców morza było okazją do popisania się maestrią w realistycznym ukazywaniu przedmiotów. Takie sceny zarówno stawiły bogactwo Antwerpii, jak i przestrzegały przed nieumiarkowaniem. Obraz z ok. 1618 roku namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,37 x 2,02 m znajduje się w Królewskim Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii.

trofea myśliwskie. Często w jego obrazach pojawiał się horyzontalnie ujęty stół, ustawiony równoległe do poziomych części ram obrazu, który stabilizował kompozycję wypełnioną licznymi produktami spożywczymi – głównie mięsem i owocami morza. Artysta malował też sceny z polowań, np. *Polowanie na dziką* znajdujące się w **Muzeum Narodowym w Poznaniu**. Były to wielkoformatowe **dynamiczne** przedstawienia animalistyczne, w których sfory psów atakowały dzikie zwierzęta.

Odrębnym gatunkiem we **Flandrii** były martwe natury z bukietami kwiatów, których twórcą był **Jan Brueghel**, syn Pietera Bruegla Starszego. Przydomek **Aksamitny** zawdzięczał finezji w oddawaniu **faktur** malowanych przedmiotów, szczególnie płatków kwiatów, i łagodnym przejściom **kolorystycznym**. Malował najczęściej obrazy małego formatu na **blasze miedzianej**. Przedstawiał Madonny w otoczeniu kwiatowych girland oraz **sceny biblijne**, najczęściej jednak malował kwiaty w wazonach będące precyzyjnym studium materii i **barwy**. W średniowieczu i renesansie kwiaty były jedynie atrybutem towarzyszącym postaciom, natomiast za sprawą Jana Brueghla stały się samodzielnym tematem malarskim. Kunsztowne bukiety – powstałe w wyobraźni – o układzie **wertykalnym** wskazywały na wnikliwe studiowanie poszczególnych gatunków kwiatów przez artystę i dbałość o każdy szczegół.

Jan Brueghel *Bukiet*

Kompozycja z bukietem, o wertykalnym, niemal owalnym układzie, jest typowa dla obrazów Brueghla. Zestawiając ze sobą kwiaty rosnące w różnym czasie, artysta odwoływał się do toposu następstwa pór roku i ukazywał nie tylko piękno, ale także zmienność tego świata. Cięte kwiaty miały wanitatywną symbolikę wywodzącą się z Biblii. Zarówno w Księdze Hioba, jak i w psalmach znajdowały się opisy życia ludzkiego, które wyrasta i więdnie niczym kwiat. Obraz namalowany ok. 1610 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 73 x 98 cm znajduje się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.



DLA DOCIEKLIWYCH

- W bukietach malowanych przez flamandzkich i holenderskich artystów między kwiatami można odnaleźć drobne żyjątka o symbolicznej wymowie. Motyle oznaczają czystą duszę, która wlatuje ku niebu, gąsienice, pająki i ślimaki zaś odnoszą się do grzesznej cielesności. Z kolei pszczoła może symbolizować zarówno życie wypełnione pracą, jak i odnosić się do opisu antycznego pisarza Filostrata. Zachwycał się on obrazem tak realistycznym, że nie wiadomo było, czy siedząca na ukazanych w nim płatkach kwiatów pszczoła jest prawdziwa, czy namalowana.
- Na terenie Flandrii działali także malarze tworzący niewielkie obrazy o tematyce rodzajowej. Adriaen Brouwer przedstawiał chłopów upijających się w karczmie. David Teniers Młodszy z kolei zasłynął scenami z udziałem małych przebranych za ludzi, które wyszydzały ludzką głupotę.
- We Flandrii modne były także martwe natury typu trompe-l'oeil, czyli wywołujące złudzenie rzeczywistości. Specjalizował się w nich Cornelis Gijsbrechts, który zestawiał malowane przedmioty, uwzględniając bogactwo ich faktur i kształtów, a następnie malował je tak iluzjonistycznie, że sprawiały wrażenie prawdziwych. Jest on także autorem dzieła przedstawiającego odwrocie obrazu, które wygląda tak realistycznie, że oglądający ma ochotę sprawdzić, co jest na awersie. Artysta odwoływał się tym samym do przytoczonej przez Pliniusza opowieści o zawodach antycznych malarzy Zeuksisa i Parrasiosa. Wygrał je Parrasios, gdyż namalował zastonę, którą Zeuksis usiłował odstąpić.

Cechy malarstwa flamandzkiego XVII wieku:

- stosowanie dynamicznych kompozycji,
- miękki modelunek światłocieniowy,
- operowanie szeroką skalą walorową i kontrastami temperaturowymi,
- bogactwo chromatyczne,
- wierne oddawanie faktur przedmiotów.

Wybrane techniki stosowane w malarstwie flamandzkim XVII wieku:

- olej na płótnie, olej na desce, olej na blasze.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

- Jacob Jordaens *Święta Rodzina w otoczeniu aniołków*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Jacob Jordaens *Kuszenie św. Marii Magdaleny*, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Lille (Francja)
- Jacob Jordaens *Cztery Ewangeliści*, obraz w Luwrze w Paryżu
- Antoon van Dyck *Karol I na łowach*, obraz w Luwrze w Paryżu
- Antoon van Dyck *Autoportret z sir Endymionem Porterem*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
- Antoon van Dyck *Autoportret ze zrujnowaną kolumną*, obraz w Ermitażu w Sankt Petersburgu (Rosja)
- Frans Snyders *Polowanie na dziką*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
- Cornelis Gijsbrechts *Odwrocie obrazu*, obraz w Państwowym Muzeum Sztuki w Kopenhadze



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

- Wymień najważniejszych malarzy flamandzkich XVII wieku i wskaż gatunki, w których się specjalizowali.
- Znajdź w internecie lub albumach reprodukcję obrazu Petera Paula Rubensa *Batszeba przy fontannie*. Na podstawie dzieła wymień cechy typowe dla twórczości tego artysty.
- Wymień mecenasów, dla których tworzyli Peter Paul Rubens i Antoon van Dyck.
- Znajdź w internecie lub albumach reprodukcję obrazu Jacoba Jordaensa *Kuszenie św. Marii Magdaleny*. Omów treść dzieła.
- Powiedz, jaki kanon postaci preferował Peter Paul Rubens, a jaki Antoon van Dyck.
- Przyjrzyj się obrazowi Fransa Snydersa *Targ rybny* i nazwij jak najwięcej występujących w nim gatunków morskich stworzeń.
- Obejrzyj w powiększeniu obrazy Jana Brueghla przedstawiające bukiety na stronie Google Arts & Culture. Znajdź motyle, gąsienice i pszczoły oraz wyjaśnij ich symboliczne znaczenie. Spróbuj odnaleźć także inne przedstawione tam stworzenia.

Malarze holenderscy

W malarstwie flamandzkim sztuka miała w miarę jednolity charakter, natomiast na terenie **Holandii** wytworzyły się lokalne ośrodki, które wykształciły odrębne cechy stylowe. W **Utrechcie**, siedzibie arcybiskupstwa, blisko połowę mieszkańców stanowili **katolicy**. Artyści, którzy tam tworzyli, najczęściej kształcili się w Rzymie, a kierunkiem typowym dla tego malarstwa był **caravaggionizm**. Jego najważniejszymi przedstawicielami byli **Gerrit van Honthorst** i **Hendrick ter Brugghen**. Obaj dłuższy czas przebywali w Rzymie. Honthorst w malowanych **nocturnach** stosował sztuczne punktowe **światło**, niekiedy nadprzyrodzone, które promieniowało od postaci. Z tego powodu we Włoszech nazywany był Gherardo delle Notti (wł. 'Gerard nocny'). Malowane przez niego **sceny religijne** i **rodzajowe** charakteryzowały efekty **luministyczne** i **maniera tenebrosa**.

**Gerrit van Honthorst *Pokłon pasterzy***

Artysta pokazał maestrię w operowaniu kontrastami światłocieniowymi. Snop światła bije od Dzieciątka i oświetla twarze pochylonych nad nim Marii i aniołów. Obraz namalowany ok. 1620 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,90 x 1,64 m znajduje się w Galerii Uffizi we Florencji.



Manierę tenebrosa często stosował w swoich obrazach również **ter Bruggen**, autor **scen religijnych** i **rodzajowych**, w których oprócz punktowego **światła**, skierowanego na najważniejsze partie **kompozycji**, pojawiały się charakterystyczne bliskie **kadry**. Malarstwo to cechował także zaczerpnięty z twórczości Caravaggia **realizm** przejawiający się m.in. w sposobie opracowania detalu oraz **indywidualizacji** rysów i dramatycznej **ekspresji** dzieł.

Dwa obrazy Hendricka ter Bruggheha znajdują się w zbiorach polskich. **Król Dawid grający na harfie** w Muzeum Narodowym w Warszawie, natomiast **Piłat umywający ręce** w Muzeum Narodowym w Lublinie.

Najwybitniejszym portrecistą działającym w **Haarlemie** był **Frans Hals** (ok. 1580–1666), który studiował w pracowni teoretyka i artysty – **Karela van Mandera**. Hals oprócz **portretów**, w tym **portretów zbiorowych**, często tworzył **tronie**, których celem było nie tyle oddanie podobieństwa, ile ukazanie wyrazistej mimiki i charakteru przedstawianej postaci. Artysta rozpoczynał pracę od stworzenia na **plótnie** barwnej podmalówki w ciemnych ciepłych **tonacjach**, następnie nakładał płaskie **plamy barwne**, a dopiero potem modelował **światła** i **cienie**. W wierzchniej warstwie **farby** kształtował rysy twarzy malowanych postaci. Stosował zamaszty i prowadzony wielokierunkowo dukt pędzla, a farbę często nakładał **impastowo**, dzięki czemu nadawał dziełom specyficzną **ekspresję**. Nieostrością **konturów** i swobodą w nakładaniu wierzchniej warstwy farby uzyskiwał wrażenie ruchu. Jest to widoczne chociażby w obrazie **Malle Babbe**. Twórczość Halsa cechowała przenikliwa obserwacja, dzięki czemu potrafił ukazać temperament modela. Zasłynął portretami zbiorowymi członków gwardii strzeleckich. Jednym z wczesnych obrazów artysty jest **Bankiet oficerów gwardii obywatelskiej św. Jerzego**, w którym oddał nastrój wesołej uczty, a także wyrazistą charakterystykę typów ludzkich. Interesujący był też sposób **komponowania** obrazu, w którym wokół stołu, ustawionego równoległe do poziomej osi obrazu, siedzą członkowie bractwa, odwracając się ku widzowi, jak gdyby zareagowali na odgłos otwierających się drzwi. Wśród malowanych tronie ukazujących temperament postaci wymienić można **Wesołego bibosza** i **Cygankę**. Mimo zdobytej sławy malarz ostatnie lata życia spędził w przytułku. Do późnych dzieł Halsa należą **Portret regentek w domu starców** oraz **Portret regentów w domu starców**. Cechuje je znacznie większa powściągliwość w ukazywaniu emocji, a także ciemniejsza **gama barwna**, co – zdaniem historyków sztuki – wskazuje na niezwykłą umiejętność dostosowania **środków artystycznych** do tematyki obrazów.



Frans Hals Malle Babbe

Obraz został namalowany ok. 1635 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 64 x 75 cm. Jest to nie tylko znakomite studium charakteru nietrzeźwej kobiety, ale także dowód na to, że Hals po mistrzowsku potrafił ukazywać ruch. Dzban, stabilnie stojący na blacie, ma wyraźne granice, podczas gdy kontury ciała ukazanej w silnym skrucie tułowia bohaterki obrazu zostały rozmazane. Dzieło ma wymowę alegoryczną, na ramieniu kobiety siedzi sowa, co odnosi się do niderlandzkiego przysłowia „pijany jak sowa w dzień”. Obraz znajduje się w Galerii Malarstwa w Berlinie.

Obraz jest przykładem portretu zbiorowego charakterystycznego dla Holandii okresu baroku. Portretowane regentki, wywodzące się z bogatego mieszczaństwa, przedstawione są w sposób zindywidualizowany. Kolorystyka została zgaszona i ograniczona w dużej mierze do gradacji szarości i czerni. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,50 x 1,71 m w 1664 roku znajduje się w haarlemskim Muzeum Fransa Halsa utworzonym w gmachu, w którym wcześniej mieścił się dom starców zarządzany przez tytułowe regentki.



Frans Hals Portret regentek w domu starców

W **malarstwie holenderskim XVII i XVIII wieku** szczególne znaczenie miał **pejzaż**, gatunek uprawiany przez wielu artystów. Cechował go **realizm** w oddawaniu natury przy jednoczesnej tendencji do udramatyzowania **kompozycji** przez podkreślenie niektórych jej elementów. Czasami **stylizacja** ta prowadziła do psychizacji pejzażu, czyli oddawania stanów duszy bohatera obrazu. Cechą specyficzną holenderskich pejzaży była znacznie obniżona linia horyzontu, która eksponowała partię nieba z widocznymi na nim różnorodnymi formami chmur. Pejzaże holenderskie zazwyczaj cechowała **zawężona gama barwna** sprowadzona do złocistych brązów, stalowych błękitów i szarości. Malarze z reguły nie wydzielali sztucznie poszczególnych planów, jak miało to miejsce w sztuce XVI stulecia. Przestrzeń budowana była płynnie przy zastosowaniu delikatnych różnic w natężeniu **perspektywy powietrznej**, co było związane z uważną obserwacją stanów natury w holenderskim zamglonym klimacie. Wyróżnić można liczne odmiany tego gatunku: **pejzaże ze sztafązem figuralnym** i **animalistycznym**, **weduty**, **mariny** oraz **nocturny**.

Jednym z najwybitniejszych twórców pejzażu w Holandii był **Jan van Goyen**, autor **Widoku Emmerich** oraz **Widoku Dordrechtu** – pejzaży nadrzecznych z obniżoną linią horyzontu i rozległą partią nieba, które charakteryzuje **statyka kompozycji** i wyciszony nastrój. Znacznie większy ładunek dramatyzmu w swoich dziełach osiągnął **Jacob van Ruisdael**, malarz, a także lekarz. W jego twórczości pojawiały się burzliwe nieba ze skłębionymi ciężkimi chmurami, leniwie wijące się rzeki, strzaskane lub usychające drzewa, zwałiste skały, wodospady i ruiny. Bardzo dobrze oddawał zmienne stany natury: zbliżający się zmierzch, jesień lub zimą. Niska linia horyzontu sprawiała, że artysta skupiał się przede wszystkim na obrazowaniu nieba, niuansach atmosferycznych, dramatycznie pędzonych wiatrem chmur i przebijającym się przez nie światło. Powiązał ruch obłoków ze strefami **światła** i **cienia** na ziemi. Często rezygnował ze sztafażu figuralnego, a jeśli już go wprowadzał w skali mikro, to malowane postacie nie miały związku z jakąkolwiek biblijną ani mitologiczną anegdotą. Artysta w swoich dziełach akcentował znikomość człowieka wobec siły przyrody, która obrazowała potęgę Boga. Taką wizję natury określa się jako panteistyczną. Ten sposób obrazowania znalazł naśladowców wśród malarzy romantycznych XIX wieku. Do najwybitniejszych dzieł artysty należą: **Wiatrak w Wijk koło Duurstede**, **Cmentarz żydowski** i **Pejzaż zimowy**.

Jacob van Ruisdael *Wiatrak w Wijk koło Duurstede*

Dzieło nie odzwierciedla dokładnie topografii miejsca. Artysta wprowadził zmiany, których celem było uwydatnienie sylwety młyna. Historycy sztuki doszukują się tu metafory ludzkiego losu zależnego od Opatrzności, tak samo jak ramiona wiatraka zależą od wiatru. Taka symbolika była charakterystyczna dla malarstwa holenderskiego. Obraz namalowany ok. 1670 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 101 x 83 cm znajduje się w Rijksmuseum w Amsterdamie.



Jacob van Ruisdael
Cmentarz żydowski
Artysta w dziele tym wykorzystał charakterystyczne

dla jego twórczości motywy udratyzowanej natury. Fragment starego cmentarza, ruiny średniowiecznej

budowli, a także suchy konar drzewa sprawiają, że z obrazu emanuje niepokój i napięcie, mające kojarzyć się z przemijaniem. Przemija nie tylko życie człowieka, ale także wszelkie ślady jego aktywności, a nawet pamięć po nim. Upływ czasu Ruisdael ukazał poprzez wartki nurt strumienia na pierwszym planie, co może kojarzyć się z sentencją starożytnego greckiego filozofa Heraklita „panta rhei” (gr. ‘wszystko płynie’). Obraz namalowany ok. 1657 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,83 x 1,41 m znajduje się w Detroit Institute of Art w Stanach Zjednoczonych.

Pejzaże znacznie spokojniejsze w wymowie i z dużą dozą **realizmu** malował uczeń Jacopa van Ruisdaela – **Meindert Hobbema**. Artysty nie interesowały tak bardzo zmienne stany natury. Tworzył głównie pejzaże z nizin holenderskich, np. obraz *Aleja w Middelharnis*. Z dużą dokładnością przedstawiał drzewa i krzewy. W jego pejzażach pojawiały się też

elementy **sztafażu**, które domalowywali inni artyści. Z kolei **Paulus Potter** specjalizował się w malowaniu **pejzaży**, w których ważną rolę odgrywały zwierzęta gospodarcze – krowy, konie i owce. Najszynniejszym jego dziełem jest *Byk*.

DLA DOCIEKLIWYCH

Byk Paulusa Pottera sprawia wrażenie niezwykle realistycznego dzięki szczegółowo namalowanym detalom. Badacze jednak dowodzą, że Potter nie malował z natury, ale oparł się na rysunkach przedstawiających zwierzęta w różnym wieku, a nawet różnej płci.

Holandia w znacznej mierze zawdzięczała swój dobrobyt wodzie. W XVII stuleciu flota holenderska – zarówno handlowa, jak i wojenna – dominowała na morzach i oceanach. W sztuce znalazło to odzwierciedlenie w **marinach**. W nadmorskim Amsterdamie głównym pejzażystą był **Willem van de Velde Młodszy**, w którego twórczości dominowały **sceny marynistyczne** – *Wystrzał z działa* oraz *Spokojne morze*. Najczęściej przedstawiał on niewzburzone morze, gdyż sztormy źle wróżyły handlowi, który był głównym źródłem bogactwa Holendrów. W pejzażach ukryty był często głębszy sens. Żeglownictwo miało być metaforą ludzkiego losu, a także ucieczki od rzeczywistości w świat marzeń.

DLA DOCIEKLIWYCH

W trakcie wojny francusko-holenderskiej i załamania się koniunktury Willem van de Velde Młodszy przeniósł się do Anglii, gdzie stał się nadwornym artystą króla Karola II z dynastii Stuartów.

Willem van de Velde Młodszy
Wystrzał z działa

Na obrazie potężny trzymasztowy żaglowiec wystrzałem z działa daje sygnał, że jest gotowy do wypłynięcia z portu. Statek został ukazany bardzo realistycznie, z dbałością o szczegóły. Istotne znaczenie ma partia nieba, na którym chmury mieszają się z dymem armatnim. Znakomicie namalowane jest też odbicie statku w poruszonej wodzie. Obraz namalowany w 1673 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 67 x 79 cm znajduje się w Rijksmuseum w Amsterdamie.



TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Topos homo viator (łac. 'podróżnik', 'pielgrzym') to stały motyw literacki, plastyczny, muzyczny, a współcześnie również filmowy, ukazujący podróż jako metaforę ludzkiego losu. Pojawił się w starożytności (historie Odyseusza i Eneasza), opisał go św. Augustyn na przełomie wieków IV i V. Symbolem życia jako podróży ku niejasnemu przeznaczeniu bywały niekiedy okręty płynące do nieznanych portów. W ten sposób niektórzy odczytują statek z obrazu *Upadek Ikara*, przypisywanego Pieterowi Bruegelowi Starszemu, a także okręty, które malował Willem van de Velde Młodszy. Topos homo viator bywa też przywoływany w kontekście dzieła Meindert Hobbema *Aleja w Middelharnis*.



Mistrzem malowania wnętrz w Holandii był **Pieter Jansz Saenredam**, nazywany „portrecistą kościołów”. Bardzo szczegółowo malował on elementy architektoniczne, np. w obrazie ze zbiorów **Muzeum Narodowego w Warszawie** *Wnętrze kościoła św. Bawona w Haarlemie*. Często powiększał gotyckie wnętrza względem postaci ze sztafażu, aby w ten sposób zestawić potęgę Boga z małością ludzkiego istnienia. W znakomity sposób posługiwał się też **perspektywą linearną** i **światłocieniem** w celu oddania **iluzji** rzeczywistości. Pomagał mu w tym pierwowzór aparatu fotograficznego, czyli **camera obscura**. Było to pudełko, ciemne w środku, z niewielkim otworkiem pełniącym funkcję obiektywu. Promienie wpadające przez otwór tworzyły na przeciwległej mu ścianie odwrócony obraz zewnętrznego świata.



Pieter Jansz Saenredam
Wnętrze kościoła św. Bawona w Haarlemie

Obraz ukazuje świątynię protestancką. W kościelnym wnętrzu nie ma ozdób, co było charakterystyczne dla kalwinizmu. Artysta z matematyczną precyzją przedstawił detale architektoniczne. Mistrzowsko operował też perspektywą linearną, ukazując nawet główną z perspektywy nawy bocznej, dzięki czemu osiągnął efekt głębi. Obraz ożywia drobny sztafaż figuralny. Dzieło o wymiarach 28 x 34 cm powstało w 1634 roku na drewnianych panelach, co było charakterystyczne dla tego malarza. Znajduje się w **Muzeum Narodowym w Warszawie**.

Szczególnym gatunkiem w sztuce holenderskiej była **martwa natura**. Niewielkie obrazy tego typu pozwalały na pokazanie kunsztu warsztatowego poprzez **mimetyczne** odtwarzanie malowanych przedmiotów

w całym bogactwie ich materii. Stanowiły też pretekst do przekazywania głębszych treści o wymowie dydaktycznej, dla których kluczem była **symbolika** malowanych rekwizytów i odpowiednich ich zestawień. Tworzono je na zasadzie kumulacji, np. produktów żywnościowych, kwiatów, instrumentów muzycznych, według określonego klucza. Dla Holendrów martwe natury były nie tylko przyjemnym dla oka symbolem dobrobytu i ozdobą domów, ale skłaniały też do refleksji nad sensem życia zgodnego z zasadami kalwińskiej etyki. Sama holenderska nazwa tego typu dzieł – *stilleven* (niderl. 'życie ukryte') – zakładała istnienie

symbolicznego przekazu. Obraz przerwano niespodziewanie posiłku, na który składały się m.in. niedojedzone potrawy, niedopite wino, rozrzucone sztuczce, zbity kielich, odnosił się do śmierci mogącej w każdej chwili przerwać ludzką aktywność. Zestaw przedmiotów też nie był przypadkowy. Całe orzechy symbolizowały ukrytą w ciele duszę, rozbite zaś śmierć na krzyżu. Ich zdrewniałe skorupki łączone były z drewnem krzyża świętego. Częściowo obrane cytryny to symbol gorzkości życia, ale też wstrzemięźliwości. Ciasto odnosiło się do zbytku i luksusu, i stanowiło przedsmak życia wiecznego. Szklane naczynia były symbolem czystości, a ich kruchość oznaczała nietrwałość życia. Wino w kielichu nawiązywało do Eucharystii, naczynie z resztkami alkoholu mogło być przestrożą przed hulaczkim trybem życia oraz nadmiernym korzystaniem z codziennych przyjemności. Przewrócony puchar symbolizował nietrwałość dóbr materialnych.

W różnych ośrodkach w Holandii dominowały odmienne typy martwych natur. W **Amsterdamie** i **Haarlemie** malowano martwe natury śniadaniowe, zwane *banketje* (niderl.), na których pojawiała się zarówno proste, jak i wyszukane jedzenie: owoce, warzywa, sery i chleby. W Haarlemie rozpowszechnił się też typ martwej natury wanitatywnej, której elementy – czaszki, zegary, zgaszone świece i zepsute resztki pokarmów – przypominały o przemijaniu i nietrwałości życia. W **Hadze** częściej malowano kwiaty i owoce morza. Wszystkie te warianty oprócz **realizmu** przedstawienia łączyło **symboliczne** znaczenie.

Najsłynniejszym malarzem martwych natur śniadaniowych był **Willem Claesz Heda**, który prowadził w **Haarlemie** duży warsztat malarski. Malował on suto zastawione stoły z niedojedzonym posiłkiem, np. znajdująca się w zbiorach **Muzeum Narodowego w Warszawie** *Martwa natura z ciastem, piwem, winem i orzechami*. Stosując **laserunki**, uzyskiwał jednolitą szarooliwkową **tonację**. Osiągnął też maestrię w studiowaniu materii. Różnicował połysk na cynowych i szklanych naczyniach lub owocach oraz perfekcyjnie oddawał szczegóły i **fakturę** przedmiotów. Jego **kompozycje** są najczęściej **asymetryczne**, a przedmioty zestawione z przemyślaną „niedbałością”. **Linia** ukośna często dzieli obraz na dwie części – wypełnioną przedmiotami i pustą. W przedstawianiu niektórych rekwizytów stosował **repoussoir**, czyli wysuwanie elementów poza krawędź stołu, aby ingerowały one w przestrzeń widza. Malowane przez niego obrazy mają kameralny nastrój.



Willem Claesz Heda
Martwa natura z ciastem, piwem, winem i orzechami

Obraz przedstawia martwą naturę śniadaniową. Głównym akcentem kompozycji jest szklany kielich o bogato zdobionej stopie. Ustawiony przed nim talerz zdaje się wykraczać poza granicę obrazu, tworząc efekt *repoussoir*. Dzieło charakteryzuje niemal monochromatyczna kolorystyka z przewagą oliwkowych tonów. Światło, które pada z lewego górnego rogu, wydobywa fakturę przedmiotów. Jego dostrzegalne refleksy zostały zaznaczone impastowo blikami gęstej bieli. Pojawia się też odbicie okna w czarze kielicha. Obraz namalowany laserunkowo farbami olejnymi w 1637 roku na desce o wymiarach 70 x 45 cm znajduje się w **Muzeum Narodowym w Warszawie**, a pochodzi ze zbiorów Raczyńskich.



Jeszcze bardziej luksusowe przedmioty i pokarmy malował dla bogatych odbiorców **Willem Kalf** z **Amsterdamu**. Jego obrazy ukazywały dostatek i zamożność holenderskich mieszczan, o czym świadczyła bogata zastawa stołowa i wiktuały pochodzące z różnych zakątków świata. W **Utrechcie** i **Haarlemie** działał **Jan Davidsz de Heem**, który specjalizował się, podobnie jak malarz flamandzki Jan Brueghel, w przedstawieniach bukietów kwiatów. W kwieciste **martwe natury** wplatał **symbole wanitatywne**, np. owady. Bogactwo barw uzyskiwał przez stosowanie **laserunków**. Jego **kompozycje** są najczęściej centralne, dążące do **symetrii**. Uczennicą de Heema była **Rachel Ruysch**, jedna z najwybitniejszych malarek tematyki floralnej w dziejach, która przedstawiała kwiaty i owoce w momencie największego rozkwitu, zapowiadając jednocześnie smutek przemijania i nieuniknioną śmierć.

TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Symbolika martwych natur:

- jabłko – grzech pierworodny,
- wino, winogrona, chleb – Eucharystia,
- cytryna – wstrzemięźliwość lub gorzyc życia,
- szklane naczynia – czystość, ale też kruchość ludzkiego życia,
- mięso – zepsucie,
- owoce morza – rozpusta,
- orzechy – drzewo krzyża świętego, dusza ludzka,
- kwiaty – ulotność życia,
- zepsuty owoc – kruchość życia,
- przerwany posiłek – ilustracja biblijnego wersetu: „Czuwajcie więc, bo nie znacie dnia ani godziny” (Mt 25,13).

DLA DOCIEKLIWYCH

W polskim malarstwie termin *martwa natura* został przyswojony z języków romańskich. W rzeczywistości obrazy tego gatunku nie zawsze przedstawiają tylko przedmioty. Elementami mogą też być np. przysiadające na kwiatach owady.

W Holandii popularne były też **sceny rodzajowe** rozgrywane się we wnętrzach mieszczkańskich domów. **Gerard ter Borch** zasłynął jako mistrz malowania tkanin – srebrzystych jedwabów i połyskliwych atłasów. Widoczne jest to np. w obrazie *Towarzystwo we wnętrzu*.



Gerard ter Borch *Towarzystwo we wnętrzu*

Obraz z 1654 roku został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 73 x 71 cm. Dawniej uważano, że przedstawia rodzinną scenę, w której ojciec napomina córkę, dlatego tytułowano go *Ojcowskie napomnienie*. Podczas konserwacji okazało się jednak, że w dłoni mężczyzny pierwotnie była moneta. Scena przedstawiała więc dom schadzek. W kalwińskiej Holandii, mimo potępienia rozpusty, tolerowano istnienie domów publicznych. Artysta znakomicie namalował tkaninę sukni dziewczyny, być może pod wpływem malarstwa Velázquez, którego dzieła podziwiał w Hiszpanii. Obraz znajduje się w Rijksmuseum w Amsterdamie.



Jan Steen *Zwariowane gospodarstwo*

Obraz, znany także pod tytułem *Strzeż się zbytku*, został namalowany w 1663 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,45 x 1,05 m. Pozornie wesoła scena w rzeczywistości ma moralizatorski charakter i odnosi się do kilku przysłów holenderskich. Malarz gani tu pijaństwo i nieroztropność. Podczas gdy pijana pani domu śpi, jej mąż (w centrum kompozycji) flirtuje z kurtyzaną, a niepilnowane dzieci kradną pieniądze, bawią się biżuterią i próbują palić tytoń. Wino leje się z odkorkowanej beczki, pieczeń spadła do ognia, a zwierzęta psocą, powodując szkody. Ubrany na czarno mężczyzna z kaczką na ramieniu i słuchająca jego nauk kobieta najprawdopodobniej personifikują głupotę i niewłaściwy użytek z lektury Pisma Świętego. U sufitu zwisa koszyk zawierający szpadę i akcesoria żebracze. Symbolizuje to karę czekającą tych, którzy niewłaściwie korzystają z bogactwa. Dzieło znajduje się w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu.

Pieter de Hooch malował kameralne sceny rodzinne we wnętrzach, które otwierały się na kolejne pomieszczenia lub na ulicę. Z kolei **Jan Steen** był malarzem, który obok obrazów ukazujących codzienność i holenderskie obyczaje, np. *Dzień św. Mikołaja*, malował **sceny alegoryczne**. Ganił w nich rozpustę, pijaństwo, zły przykład dawany przez starszych młodzieży. Będąc właścicielem oberży w Lejdzie, zasłynął jako bacny obserwator obyczajów. Jego obrazy wypełnione licznymi postaciami i przedmiotami cechuje wrażenie nieładu. Dzieła Steena charakteryzowały się niezwykłym zmysłem narracyjnym i poczuciem humoru. Artysta precyzyjnie oddawał detale, znakomicie też przedstawiał ludzkie emocje. Jego malarstwo cechuje atmosfera beztrudnej zabawy, nierzadko podszytej wulgarnością. Ukazywał, podobnie jak Pieter Bruegel Starszy, ludzi z ich przyzwyczajeniami i słabościami, nawiązując do znanych w tym czasie przysłów. Do najbardziej znanych dzieł artysty należy *Zwariowane gospodarstwo*.

Jeden z obrazów Steena – *Wybór między młodością a bogactwem* – znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.





TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Hendrick ter Brugghen *Król Dawid grający na harfie*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
2. Hendrick ter Brugghen *Piłat umywający ręce*, obraz w Muzeum Narodowym w Lublinie
3. Frans Hals *Bankiet oficerów gwardii obywatelskiej św. Jerzego*, obraz w Muzeum Fransa Halsa w Haarlemie (Niderlandy)
4. Frans Hals *Śmiejący się kawaler*, obraz w Wallace Collection w Londynie
5. Frans Hals *Cyganka*, obraz w Luwrze w Paryżu
6. Frans Hals *Wesoły bibosz*, obraz w Muzeum Fransa Halsa w Haarlemie (Niderlandy)
7. Jan van Goyen *Widok Emmerich*, obraz w Cleveland Museum of Art w Cleveland (Stany Zjednoczone)
8. Paulus Potter *Byk*, obraz w Królewskiej Galerii Malarstwa Mauritshuis w Hadze
9. Pieter Claesz *Vanitas*, obraz w Królewskiej Galerii Malarstwa Mauritshuis w Hadze
10. Willem Claesz Heda *Martwa natura z ciastem i srebrnym dzbanem*, obraz w Galerii Starych Mistrzów w Dreźnie (Niemcy)
11. Willem Kalf *Martwa natura z kielichem Nautilusa*, obraz w muzeum Thyssen-Bornemisza w Madrycie
12. Jan Davidsz de Heem *Wazon z kwiatami*, obraz w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie
13. Rachel Ruysch *Kwiaty w szklanym wazonie z brzoskwiniami i czerwonymi jagodami na marmurowym blacie*, obraz w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu
14. Pieter de Hooch *Matka*, obraz w Galerii Malarstwa w Berlinie
15. Pieter de Hooch *Wnętrze z kobietami przy bielizniarce*, obraz w Rijksmuseum w Amsterdamie
16. Jan Steen *Dzień św. Mikołaja*, obraz w Rijksmuseum w Amsterdamie
17. Jan Steen *Wybór między młodością a bogactwem*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
18. Jan Steen *Kłótnia podczas gry w karty*, obraz w Galerii Malarstwa w Berlinie

Rembrandt

Najwybitniejszą osobowością **holenderskiego malarstwa XVII wieku** był Rembrandt Harmensz van Rijn, znany jako **Rembrandt** (1606–1669), w którego twórczości występowały niemal wszystkie gatunki charakterystyczne dla ówczesnego malarstwa. Interesowało go nie tyle rejestrowanie zdarzeń, ile ukazywanie zmiennych stanów psychiki i ludzkich uczuć.

Artysta urodził się Lejdzie. Przez krótki czas studiował na uniwersytecie w rodzinnym mieście, ale potem wyjechał do **Amsterdamu**, by uczyć się malarstwa w pracowni m.in. Pietera Lastmana. Na krótko wrócił do Lejdy, gdzie otworzył pracownię z malarzem **Janem Lievensem**, dzięki któremu odkrył **caravaggionistów** utrechckich. Od 1631 roku na stałe przebywał w Amsterdamie, gdzie dzięki pomocy marszanda **Hendricka van Uylenburgha** otworzył pracownię. Wkrótce potem poślubił **Saskię**, krewną Hendricka, która wniosła duży posag. Pozycja społeczna, jaką mu zapewniła jej rodzina, wpłynęła na liczne zamówienia. Był to najlepszy okres w życiu artysty. Prowadził pracownię, w której wykształcił ok. pięćdziesięciu uczniów. Do najsłynniejszych z nich należeli m.in. **Gerrit Dou**, **Carel Fabritius**, **Samuel van Hoogstraten**, **Nicolaes Maes**. Szczęście małżeńskie trwało jednak tylko osiem lat. Śmierć żony, która zostawiła kilkuletniego syna Tytusa, stanowiła przełom w życiu artysty. Tytusa wychowywały opiekunki, z których druga, Hendrickje, z czasem stała się towarzyszką życia artysty, modelką i matką jego córki Corneli. Malarz przyzwyczał się do życia ponad stan, tymczasem jego prace w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nie cieszyły

Rembrandt

Lekcja anatomii doktora Tulpa

Obraz namalowany w 1632 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,17 x 1,70 m jest portretem zbiorowym chirurgów, a zarazem przedstawieniem publicznej sekcji zwłok. Odbyna się ona w specjalnie do tego przeznaczonym *theatrum anatomicum*. W prawym dolnym rogu widnieje popularny wówczas traktat anatomiczny Andreasa Vesaliusa. Prowadzący wykład doktor Tulp tłumaczy zasady działania mięśni zginających palce ręki, ilustrując wystąpienie gestami własnej dłoni. W rzeczywistości kolejność działań była inna, sekcję zaczynało od brzucha. Rembrandt celowo zwrócił uwagę na rękę, gdyż obraz jest



także traktatem o wolności wyboru, winie i karze. Identycznie zbudowana ręka może zarówno zabijać, jak

i leczyć lub malować. Dzieło znajduje się w Królewskiej Galerii Malarstwa Mauritshuis w Hadze.

się już takim zainteresowaniem jak wcześniej. W Amsterdamie zmieniła się moda, ceniono obrazy malowane gładko i o mniejszej **ekspresji**. W 1656 roku artysta stał się bankrutem, a jego majątek zlicytowano. Musiał opuścić wielki dom w centrum i przenieść się do biedniejszej dzielnicy. Miary nieszczęść dopełniły – najpierw śmierć Hendrickje, a następnie Tytusa. Rembrandt zmarł w 1669 roku w Amsterdamie.

Pozostawił ponad 300 obrazów olejnych i tyleż grafik oraz blisko 2 tys. rysunków. Odbiorcami jego sztuki byli mieszczanie, ale stworzył też cykl prac o tematyce pasyjnej dla księcia Fryderyka Henryka Orańskiego. Rembrandt nigdy nie był we Włoszech, a **tenebryzm** prawdopodobnie zaczerpnął od malarzy z Utrechtu. Znał jednak prace i metody malowania włoskich mistrzów, takich jak Rafael i Tycjan, gdyż ich obrazy pojawiały się na aukcjach w Amsterdamie. Rembrandt interesował się przede wszystkim człowiekiem, a zwłaszcza jego psychiką. Twórczość artysty zdominowały **portrety**, w tym **autoportrety** i **portrety zbiorowe**, oraz **sceny religijne**. Malował też, choć rzadziej, **pejzaże**, **sceny mitologiczne**, a nawet **martwe natury**, np. obraz *Tusza wołowa*.

Artysta z niezwykłym **realizmem** potrafił oddać fizjonomie malowanych postaci, dlatego powszechnie uważany jest za „malarza duszy”, podczas gdy Rubens za „malarza ciała”. Portretował amsterdamskich mieszczan oraz osoby z najbliższego otoczenia – Saskię: *Autoportret z Saskią*, *Saskia w kapeluszu z piórem*, *Saskia jako Flora*, Tytusa, np. *Tytus czytający*, oraz Hendrickje. Do jego portretów zbiorowych należą *Lekcja anatomii doktora Tulpa*, *Wymarsz strzelców* oraz *Portret członków cechu Sukienników*. Dwa pierwsze ujęte są w konwencji **scen rodzajowych**. Malarz różnicuje w nich fizjonomie postaci, w wyrazisty sposób pokazuje też ich życie wewnętrzne. *Lekcja anatomii doktora Tulpa* to jeden z obrazów, które przyniosły Rembrandtowi popularność po jego przeprowadzce

do Amsterdamu. Ukazuje grupę mężczyzn, którzy studiują budowę anatomiczną leżącego przed nimi martwego ciała. Sekcje takie były wydarzeniami gromadzącymi nie tylko lekarzy, lecz także licznych widzów. Przeprowadzano je na ciałach przestępców. Miały nie tylko wymiar naukowy, lecz także moralny – były postrzegane jako sprofanowanie ciała, które stanowiło siedzibę grzesznej duszy. Jednocześnie w kalwińskiej Holandii, gdzie wiara towarzyszyła nauce, eksponowanie szczegółów budowy anatomicznej było oddawaniem wielkości Boga, który stworzył tak skomplikowane dzieło jak ciało człowieka.

Wymarsz strzelców to obraz namalowany w roku śmierci żony artysty. Jest on **portretem zbiorowym** kompanii strzeleckiej. Artysta dobrze oddał **iluzję głębi** w stosunkowo ciasnej przestrzeni, malując pierwszy plan szorstko, **impastowo**, a elementy bardziej oddalone

DLA DOCIEKLIWYCH

- W centrum obrazu *Wymarsz strzelców* Rembrandt ukazał przywódców bractwa – kapitana Fransa Bannina Cocqa w czarnym kaftanie i jego zastępcę Willema van Ruytenburcha w bogatym stroju. Mimo że Ruytenburch był starszy i wywodził się z majątniejszego rodu, musiał uznać zwierzchnictwo młodszego i biedniejszego, ale zdolniejszego kolegi. Niektórzy interpretatorzy twierdzą, że dzieło ukazuje skomplikowane relacje między mężczyznami.
- Do niedawna sądzono, że *Wymarsz strzelców* został negatywnie przyjęty przez zleceniodawców. Analiza dokumentów z epoki wskazuje jednak, że dzieło cieszyło się popularnością. Jego „czarna legenda” wywodzi się z pism Samuela van Hoogstratena, który w swym traktacie z lat siedemdziesiątych XVII wieku uważał obraz za zbyt ciemny i niemodny. Historię o nieprzyjęciu dzieła przez zleceniodawców stworzono dopiero w XIX stuleciu.

Rembrandt *Autoportret z Saskią*

Artysta całe życie malował autoportrety. Są one więc świadectwem przemian jego losu, ale też zmieniających się środków artystycznych. *Autoportret z Saskią*, namalowany w 1635 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,31 x 1,61 m, powstał w najszczęśliwszym okresie życia malarza. Przedstawia parę podczas uczy w tawernie, nawiązując do opowieści o synu marnotrawnym, który trwoni majątek ojca. Postacie ukazane są w niezwykle bogatych strojach, na stole widać pieczonego pawia, symbol pychy, która często kroczy przed upadkiem. Kompozycja i środki wyrazu nadają obrazowi barokowy charakter, na który składają się bogactwo kolorystyczne i światłocieniowe, dokładność w przedstawieniu detali i liczne laserunki. Obraz znajduje się w Galerii Starych Mistrzów w Dreźnie.

**Rembrandt*****Autoportret jako apostoł Paweł***

Autoportret, w którym Rembrandt przedstawił siebie jako apostoła Pawła, powstał w ostatnim okresie twórczości w 1661 roku. Artysta ma poraną zmarszczkami twarz. Trzyma atrybuty świętego – miecz pod pachą i plik listów w ręku. Dzieło cechuje przygaszona kolorystyka ciemnych, brązowych i oliwkowych tonów. Ekspresję obrazu buduje teatralne światło i impastowa faktura. Dzieło namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 77 x 91 cm znajduje się w Rijksmuseum w Amsterdamie.



pozostawiając gładkie. Zastosował też **perspektywę powietrzną**. Obraz jest tak **realistycznie** namalowany, że można wręcz ulec złudzeniu, że słyszy się ujadanie psa, dźwięk werbli i wystrzał z broni. Postacie strzelców mają stroje i broń z ubiegłego stulecia, co sugeruje, że jest to przemarsz reprezentacyjny, służący budowaniu renomy członków bractwa, a nie ukazanie ich podczas zwykłej aktywności. Do godła bractwa strzeleckiego nawiązują pazury martwego kurczaka przytroczonego do pasa dziewczyny namalowanej na drugim planie i wydobytej silnym strumieniem **światła**.

Rembrandt namalował ok. dziewięćdziesięciu **autoportretów**. We wczesnym okresie twórczości służyły one jako **tronie**. Były studiami **ekspresji** wyrazu twarzy, a także padającego na nią **światła**, np. *Autoportret z 1629 roku*. W dojrzałym okresie twórczości autoportrety stanowiły autoreklamę i prezentację stylu artysty. Malował je także na potrzeby rynku, np. *Autoportret w aksamitnym berecie* lub *Autoportret w haftowanej koszuli*, na którym artysta występuje w stroju i konwencji zaczerpniętych z malarstwa włoskiego cinquecenta. Późne autoportrety, takie jak np. *Autoportret jako apostoł Paweł*, stanowią wnikliwe studium psychiki artysty, na którego twarzy zapisały się wiek i trudne doświadczenia.

Obrazy religijne malarza mają charakter narracyjny i ilustrują teksty Biblii, zwłaszcza Starego Testamentu. Należą do nich m.in.: *Oślepienie Samsona*, *Ofiarowanie Izaaka*, *Betsabe w kąpielni* oraz *Żydowska naręczona*. Ten ostatni jest najczęściej odczytywany jako przedstawienie wielkiej miłości Izaaka i Rebeki. Powstał w późnym okresie twórczości artysty, kiedy dużą wagę przywiązywał do **faktury** dzieła. Różnicował ją, stosując różne spoiwa w elementach mających sprawiać wrażenie wypukłych lub gładkich. Do najsłynniejszych obrazów artysty inspirowanych Nowym Testamentem należą: *Zdjęcie z krzyża*, *Święta Rodzina z aniołami* oraz *Powrót syna marnotrawnego*, jedno z ostatnich dzieł malarza namalowane kilka miesięcy po śmierci Tytusa.



Rembrandt

Powrót syna marnotrawnego

Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,05 x 2,62 m ok. 1662 roku. Artysta, operując przede wszystkim barwą i światłem, ukazał finalny epizod przypowieści z Ewangelii św. Łukasza o synu, który zmarnował część majątku ojca na niegodne życie, postanowił wrócić do domu, a ojciec okazał mu miłosierdzie. Rembrandt wyraźnymi plamami cynobru podkreślił ładunek emocjonalny towarzyszący spotkaniu miłosiernego ojca z synem utracjuszem, a światłem punktowym skupił uwagę widza na twarzy i geście ojca. Dzieło znajduje się w Ermitażu w Sankt Petersburgu w Rosji.



Obecnie Rembrandtowi przypisuje się osiem pejzaży, z których *Pejzaż z miłosiernym Samarytaninem* znajduje się w Polsce w **Muzeum Narodowym w Krakowie**. Obraz jest interpretacją przypowieści z Ewangelii św. Łukasza o miłosiernym Samarytaninie. W czasach biblijnych Samarytanie i Żydzi byli do siebie wrogo nastawieni. Przypowieść Chrystusa jest odpowiedzią na pytanie uczonego w piśmie: „któż jest moim bliźnim?”. Rozbrzmiewało ono szczególnie dobitnie w czasach wojen religijnych. Rembrandt swoim obrazem nawoływał do okazywania miłosierdzia wszystkim, niezależnie od narodowości i wyznania.

TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Przypowieści biblijne były różnie odczytywane w ciągu wieków. Z reguły teologowie w postaci ojca syna marnotrawnego dostrzegali Boga, który daje ludziom przestrzeń, by kierowali się wolną wolą, ale zawsze gotów jest okazać im miłosierdzie. W przypowieści o miłosiernym Samarytaninie postać napadniętego Żyda odczytywano jako Adama, który opuścił niebo (Jerozolimę), by udać się w stronę doczesności symbolizowanej przez Jerycho. Zbójcy, którzy go napadli, to symbol Szatana, a Samarytanin, który go uratował – Chrystusa. Rembrandt, ilustrując przypowieści, nawiązywał także do tematów aktualnych, związanych z jego czasami i biografią.



Obrazy Rembrandta *Dziewczyna w ramie obrazu* i *Uczony przy pulpicie*, które też znajdują się w zbiorach polskich, kupił Stanisław August Poniatowski. Pierwsze z dzieł miało później burzliwe dzieje, ale ostatecznie zostało przekazane przez jego ostatnią właścicielkę, Karolinę Lanckorońską, do **Muzeum w Zamku Królewskim w Warszawie**.

Rembrandt

Pejzaż z miłosiernym Samarytaninem

Malarz sprowadził scenę biblijną do niewielkiego sztafażu. Krajobraz został skomponowany zarówno z elementów egzotycznych, jak i tych z otoczenia artysty. Oprócz postaci biblijnych można zauważyć m.in. strzelców polujących na ptaki, a obok orientalnych kopu i palm wiatraki i roślinność europejską. Akcja obrazu rozgrywa się zatem na dwóch płaszczyznach czasowych: ewangelicznej i współczesnej Rembrandtowi, a także w dwóch przestrzeniach topograficznych: w Ziemi Świętej i w Holandii. Losy napadniętego Żyda symbolicznie ukazuje widok na wpół suchego dębu miotanego burzowym

wichrem. Nadzieję na ratunek niesiony przez Samarytanina symbolizuje promień światła przedzierający się przez chmury. Jest to pejzaż psychizowany, w którym przyroda jest projekcją ludzkiego wnętrza. Artysta ukazał w nim walkę kosmicznych potęg światła

i ciemności jako zmaganie się dobra ze złem. Obraz został namalowany w 1632 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 66 x 46 cm. Trafił do kolekcji Czartoryskich i jest jednym z najcenniejszych dzieł sztuki europejskiej w zbiorach polskich.



Dziewczyna w ramie obrazu, znana też pod tytułami *Żydowska naręczona* albo *Dziewczyna w kapeluszu*, przedstawia postać ubraną w bogaty strój, ujętą **en face**. Jej dłonie spoczywają na iluzjonistycznie namalowanej ramie, co sprawia wrażenie, jakby przekraczała ramy obrazu. Rembrandt, malując kołyszący się kolczyk dziewczyny, uzyskał **iluzję** ruchu.

Ponadto w Polsce jest kilka wysokiej klasy dzieł uczniów Rembrandta, m.in. *Wskreszenie Łazarza Carela Fabritiusa* w **Muzeum Narodowym w Warszawie** i *Staruszka w oknie Gerrita Dou* w **Muzeum Narodowym w Gdańsku**.

Charakterystyczna dla stylu Rembrandta jest fascynacja grą **światła i cieni**, a przede wszystkim **tenebryzm**, czyli używanie ciemnej **tonacji barwnej**, w której postaci wydobyte są z mrocznego **tła** przez intensywne ciepłe światło. Mimo że jego twórczość z biegiem lat się zmieniała, tendencja do dramatycznego oświetlenia głównych scen była typowa dla większości jego obrazów. W płótnach Rembrandta ciepłe, złociste światło ma charakter metafizyczny. Często trudno zidentyfikować jego źródło, zdaje się ono emanować z malowanych postaci. Około 1630 roku w pracach artysty nastąpiła zmiana **kolorystyki**. Miejsce zielonkawych **chłodnych tonów** zajęły **ciepłe**: siena, ugier i umbra. Jeszcze bardziej ocieplił **paletę barw** po 1640 roku, kiedy pojawiły się w niej głębokie złociste tony i nasycone czerwienie. Artysta posługiwał się pędzlem z wielką swobodą, pozostawiając wyraźny ślad jego duktów. **Fakturę** wzbogacał **laserunkami**. W dojrzałej twórczości pozostawiał na uprzednio wyschniętej warstwie farby specyficzną fakturę złocistych nitek. Stosował grube barwne podmalówki i wyraźne **impasty**.



DLA DOCIEKLIWYCH

Do najciekawszych uczniów Rembrandta należeli Gerrit Dou, autor niewielkich obrazów ukazujących precyzyjnie namalowane postacie we wnętrzach otwierających się ku widzowi iluzjonistycznie namalowanym oknem, a także Carel Fabritius, domniemany nauczyciel Jana Vermeera van Delft, autor słynnego obrazu *Szczygieł*. Dorobek Fabritiusa jest niewielki, gdyż artysta zginął młodo podczas eksplozji fabryki prochu w Delft.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Rembrandt *Tusza wołowa*, obraz w Luwrze w Paryżu
2. Rembrandt *Saskia jako Flora*, obraz w Ermitażu w Sankt Petersburgu (Rosja)
3. Rembrandt *Saskia w kapeluszu z piórem*, obraz w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie (Niemcy)
4. Rembrandt *Tytus czytający*, obraz w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu
5. Rembrandt *Portret członków cechu Sukienników*, obraz w Rijksmuseum w Amsterdamie
6. Rembrandt *Autoportret* (1629), obraz w Starej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
7. Rembrandt *Autoportret w aksamitnym berecie*, obraz w Galerii Malarstwa w Berlinie
8. Rembrandt *Autoportret w haftowanej koszuli*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
9. Rembrandt *Oślepienie Samsona*, obraz w Städel Museum we Frankfurcie nad Menem (Niemcy)
10. Rembrandt *Oflarowanie Izaaka*, obraz w Ermitażu w Sankt Petersburgu (Rosja)
11. Rembrandt *Betsabe w kąpielni*, obraz w Galerii Malarstwa w Berlinie
12. Rembrandt *Żydowska narzeczona*, obraz w Rijksmuseum w Amsterdamie
13. Rembrandt *Zdjęcie z krzyża*, obraz w Starej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
14. Rembrandt *Święta Rodzina z aniołami*, obraz w Ermitażu w Sankt Petersburgu (Rosja)
15. Rembrandt *Dziewczyna w ramie obrazu*, obraz w Muzeum w Zamku Królewskim w Warszawie
16. Rembrandt *Uczony przy pulpicie*, obraz w Zamku Królewskim w Warszawie
17. Rembrandt *Danae*, obraz w Ermitażu w Sankt Petersburgu (Rosja)
18. Rembrandt *Prorok Symeon w świątyni*, obraz w Muzeum Narodowym w Sztokholmie
19. Carel Fabritius *Wskreszenie Łazarza*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
20. Carel Fabritius *Szczygieł*, obraz w Królewskiej Galerii Malarstwa Mauritshuis w Hadze
21. Gerrit Dou *Staruszka w oknie*, obraz w Muzeum Narodowym w Gdańsku

Jan Vermeer van Delft

Johannes van der Meer, znany jako **Jan Vermeer van Delft** (1632–1675) to piewca kameralnego piękna codzienności. Spuścizna Vermeera nie jest zbyt wielka, przypisuje mu się niewiele ponad 30 obrazów. Artysta urodził się i mieszkał całe życie w **Delft**. Jako ojciec licznej rodziny nie mógł się utrzymać tylko z malarstwa. Zajmował się więc także handlem dziełami sztuki i był rzeczoznawcą malarstwa.

Vermeer malował przede wszystkim **sceny rodzajowe**. W jego dorobku znalazły się też nieliczne **sceny biblijne**, jedna **mitologiczna**, **tronie** i dwa **pejzaże** – widoki Delft. Najbardziej znany jest z kameralnych scen rodzajowych, w których pojawiały się najczęściej jedna lub dwie postacie zajęte codziennymi czynnościami, skupione do tego stopnia, że widz czuje się intruzem podglądającym je zza częściowo rozsuniętej kotary. Malowane sceny przedstawiały w holenderskich wnętrzach mieszczańskich, są one więc także świadectwem życia

Jan Vermeer van Delft

Kobieta z wagą

Obraz został namalowany ok. 1662 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 36 x 40 cm. Główną postacią jest młoda ciężarna kobieta z wagą w ręku. Na stole rozrzucone są monety i perły. Na ścianie w tle artysta namalował obraz ze sceną Sądu Ostatecznego. Kobieta zastania jego centralną część, na której zwyczajowo przedstawiano św. Michała w scenie Psychostatis, czyli ważenia dusz. Malarz wskazuje, że od decyzji podejmowanych w życiu doczesnym zależy los człowieka po śmierci. Postać kobiety niekiedy jest odczytywana jako alegoria vanitas. Perły stanowią bowiem aluzję do przemijania i marności ziemskiego życia. Zawieszane na ścianie lustro również może z jednej strony symbolizować utrudę i przemijanie, z drugiej – drogę do samopoznania. Niektórzy badacze przypuszczają, że scena odnosi się



do predestynacji, czyli koncepcji religijnej właściwej dla religii kalwińskiej, zgodnie z którą losy człowieka, także jego zbawienie lub potępienie, są z góry określone przez Boga. Vermeer był katolikiem

i mógł polemizować z protestantyzmem, pokazując, że los nienarodzonego dziecka nie jest przesądzony. Obraz znajduje się w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie.

tamtych czasów. Większość z nich przedstawia to samo pomieszczenie, prawdopodobnie pracownię artysty. Pojawiają się w nich podobne kotary, dywany i meble. Postacie Vermeera, zazwyczaj znajdujące się blisko okna, są zajęte czytaniem, muzykowaniem lub rozmową. Taki charakter mają najbardziej znane jego obrazy: *Lekcja muzyki*, *Kielich wina*, *Kobieta z wagą* (dawniej *Ważąca perły*) oraz dwie wersje *Czytającej list*. W nieco innej, kuchennej scenerii namalował artysta *Mleczarkę*, ale i tutaj **światło** pada spoza okna umieszczonego po lewej stronie. W obrazach często pojawiają się te same lub podobne rekwizyty: perły, kieliszki, instrumenty muzyczne, mapy, obrazy, listy. Zwykle kryją one **symboliczne** znaczenia i mogą mieć charakter moralizatorski. Vermeer malował też tronie ukazujące postacie kobiet w bliskim **kadrze**. Najslawniejszym dziełem tego typu jest *Dziewczyna z perłą*. Badaczy i miłośników twórczości artysty od lat intryguje zarówno tożsamość modelki o **wyidealizowanych** rysach, jak i dziwaczne nakrycie głowy, niespotykane w XVII-wiecznej Holandii, a kojarzące się raczej z tureckim turbanem.

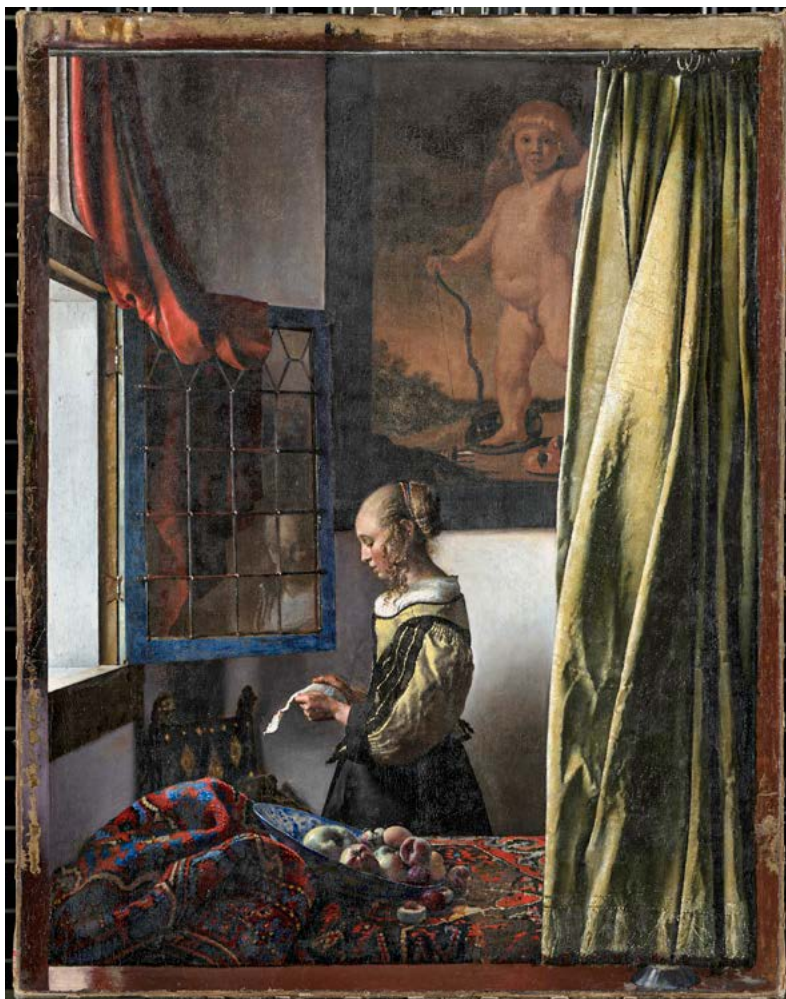
Najbardziej tajemniczym obrazem artysty jest jednak *Alegoria malarstwa*. Doczekała się ona licznych interpretacji. Według najpopularniejszej z nich obraz może być wyrazem tęsknoty Vermeera za minionymi czasami, podczas których artyści nie podlegali bezwzględny prawom rynku, ale cieszyli się opieką możnych książęcych **mecenasów**. Widz występuje tu

w roli podglądacza, który uchylił kotarę, by zająrzeć do pracowni malarza. Artysta siedzący przy sztaludze, ubrany w strój z epoki poprzedzającej czas Vermeera, maluje postać stylizowaną na Klio, mużę historii. Na ścianie wisi mapa ukazująca Niderlandy sprzed podziału na Flandrię i Holandię. Wiszący u sufitu żyrandol ozdobiony jest habsburskim orłem.

Vermeer stworzył wyrazisty, łatwo rozpoznawalny styl malarski. Jednym z najważniejszych **środków artystycznych** w jego obrazach jest gra **światła i cienia**, ale ukazana w inny sposób, niż czynił to Rembrandt lub caravaggioniści z Utrechtu. Źródło światła w obrazach artysty jest określone – jest to światło dzienne zawsze padające z okna umieszczonego z lewej strony. Obok **światłocienia** istotne są doskonałe zestawienia **barw w szerokiej gamie**: soczystych żółcieni, tonów oliwkowych, błękitów, stonowanych zieleni i przelamanych czerwieni. W obrazach widoczna jest też ujednolicona **laserunkami tonacja**, miękki **modelunek** oraz mistrzowskie studium materii przedmiotów. Znakomicie wykreślona **perspektywa linearna** pozwala przypuszczać, że artysta posługiwał się **camera obscura**. Rozbłyski światła zaznaczone są **blikami impastowo** nakładanej bieli. **Kompozycje** są zazwyczaj **statyczne**, co dodatkowo pogłębia nastrój spokoju i ciszy. Artysta był uznany za żyjącego, ale potem został zapomniany i odkryty na nowo dopiero w XIX stuleciu.

Jan Vermeer van Delft Czytająca list

Obraz namalowany ok. 1657 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 65 x 83 cm przedstawia ukazaną z profilu dziewczynę skupioną na treści listu. Jej twarz zwrócona jest ku światłu płynącemu z okna i odbija się w szybie. List zapewne ma charakter miłosny. Kartka jest pomięta, co może świadczyć o wielokrotnym czytaniu. Świat przedstawionej kobiety to wnętrze domu, znane i bezpieczne, lecz ograniczone. Autor listu należy do pełnego tajemnic i możliwości świata zewnętrznego, który symbolizuje otwarte okno. Na ścianie widnieje obraz ukazujący Kupidyna, co współgra z odczytaniem dzieła Vermeera jako sceny miłosnej. Kupidyn został w późniejszych czasach zamalowany, a pierwotny wygląd przywrócono mu dopiero podczas konserwacji w 2021 roku. Dzieło znajduje się w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie w Niemczech.



Jan Vermeer van Delft *Dziewczyna z perłą*

Na obrazie namalowanym ok. 1665 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 39 x 45 cm została przedstawiona młoda dziewczyna w niebiesko-żółtym turbanie na głowie i z kolczykiem z ogromną perłą w uchu, który oddany jest z mimetyczną maestrią. Do uzyskania tonu błękitu artysta użył bardzo kosztownego w tym czasie pigmentu, który uzyskiwano z lazurytu. Kolorystyka obrazu została skontrastowana, a sama postać dziewczyny odcina się od ciemnego tła. Wrażenie ruchu, towarzyszącego skrętowi głowy modelki w stronę widza, zostało podkreślone delikatnym laserunkiem rozmywającym kontur twarzy. Obraz znajduje się w Królewskiej Galerii Malarstwa Mauritshuis w Hadze.



DLA DOCIEKLIWYCH

- Obraz Jana Vermeera van Delft *Dziewczyna z perłą* zainspirował amerykańską pisarkę Tracy Chevalier do napisania powieści o tym samym tytule. Na podstawie książki brytyjski reżyser Peter Webber nakręcił film.
- Słynnym fałszerzem dzieł Vermeera był Han van Meegeren. Podczas II wojny światowej niektóre ze sfalszowanych obrazów trafiły do kolekcji prominentnego polityka III Rzeszy, Hermana Göringa. Gdy po wojnie Meegeren był sądzony za domniemaną kolaborację z faszystami i sprzedawanie arcydzieł malarstwa holenderskiego XVII wieku, przyznał się do fałszerstw i – by je udowodnić – wykonał pod nadzorem kolejny obraz stylizowany na dzieło Vermeera. Działalność Meegerena podważyła autorytet licznych specjalistów, którzy pisali ekspertyzy potwierdzające XVII-wieczne pochodzenie malowanych przez niego fałszyków.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Jan Vermeer van Delft *Uliczka*, obraz w Rijksmuseum w Amsterdamie
2. Jan Vermeer van Delft *Kielich wina*, obraz w Galerii Malarstwa w Berlinie
3. Jan Vermeer van Delft *Kobieta w błękitnej sukni czytająca list*, obraz w Rijksmuseum w Amsterdamie
4. Jan Vermeer van Delft *Lekcja muzyki*, obraz w Royal Collection w Buckingham Palace w Londynie
5. Jan Vermeer van Delft *Kobieta z dzbanem*, obraz w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)
6. Jan Vermeer van Delft *Kobieta mierząca naszyjnik z pereł*, obraz w Galerii Malarstwa w Berlinie
7. Jan Vermeer van Delft *Alegoria malarstwa*, obraz w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu (ilustracja w 1. tomie podręcznika)
8. Jan Vermeer van Delft *Astronom*, obraz w Luwrze w Paryżu
9. Jan Vermeer van Delft *Geograf*, obraz w Städel Museum we Frankfurcie nad Menem (Niemcy)
10. Jan Vermeer van Delft *Koronczarka*, obraz w Luwrze w Paryżu
11. Jan Vermeer van Delft *Mleczarka*, obraz w Rijksmuseum w Amsterdamie

Cechy malarstwa holenderskiego XVII wieku:

- tworzenie dzieł reprezentujących różne gatunki malarskie,
- pogłębianie studium psychologicznego malowanych postaci,
- dążenie do mimetycznego oddania rzeczywistości,
- umiejętne oddawanie faktur malowanych przedmiotów,
- preferowanie skali barw ziemi,
- częste stosowanie niewielkich formatów obrazów,
- tworzenie dzieł zawierających – często ukryte – przesłanie dydaktyczne i moralizatorskie.

Wybrane techniki malarstwa flamandzkiego i holenderskiego XVII wieku:

- olej na płótnie, • olej na desce.

 SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, jaki nurt malarstwa barokowego rozwinął się w Utrechcie. Wyjaśnij, z jakiego powodu.
2. Przedstaw w punktach cechy twórczości Fransa Halsa.
3. Wymień znanych ci holenderskich pejzażyistów XVII wieku i powiedz, jakiego typu sceny najchętniej ukazywali.
4. Porównaj obraz Joachima Patinira *Łódź Charona* z dziełem Jacoba van Ruisdaela *Wiatrak w Wijk koło Duurstede*. Jakie dostrzegasz różnice?
5. Znajdź w internecie lub w albumach reprodukcję obrazu *Vanitas* Pietera Claesza. Wskaż wszystkie elementy, które mają znaczenie wanitatywne.
6. Porównaj reprodukcję obrazu Rachel Ruysch *Kwiaty w szklanym wazonie z brzoskwiniami i czerwonymi jagodami na marmurowym blacie* z reprodukcją obrazu *Bukiet w wazonie ceramicznym* Jana Brueghla. Jakie dostrzegasz podobieństwa i różnice?
7. Wymień znanych ci artystów uprawiających malarstwo rodzajowe w XVII-wiecznej Holandii.
8. Znajdź w internecie lub w albumach reprodukcję obrazu Jana Steena *Dzień św. Mikołaja*. Spróbuj odszyfrować ukryty w niej dydaktyzm.
9. Wymień gatunki malarskie uprawiane przez Rembrandta. Podaj przykłady dzieł.
10. Wymień imiona żony i syna Rembrandta i wskaż obrazy, na których zostali przedstawieni.
11. Wyjaśnij, na czym polegało nowatorstwo Rembrandta w zakresie malowania portretów zbiorowych.
12. Znajdź w internecie lub w albumach reprodukcję *Zdjęcia z krzyża* Rembrandta i porównaj ją ze *Zdjęciem z krzyża* Petera Paula Rubensa. Wskaż podobieństwa i różnice.
13. Odszukaj w internecie lub w albumach reprodukcję obrazu Rembrandta *Ofiarowanie Izaaka*. Przeanalizuj kompozycję, kolorystykę i światło w obrazie.
14. Powiedz, w jaki sposób Rembrandt pokazał biblijny epizod z miłosiernym Samarytaninem. Jak wykorzystał do tego wizję natury i jakimi środkami malarskimi się posłużył?
15. Powiedz, jakimi sposobami posługiwał się Rembrandt, by zróżnicować fakturę swoich obrazów.
16. Wymień dzieła Rembrandta, które znajdują się w polskich zbiorach.
17. Wymień nazwiska przynajmniej dwóch uczniów Rembrandta.
18. Przypomnij znaczenie pojęć: *scena rodzajowa*, *weduta*, *tronie*, *scena alegoryczna*. Przywołaj przykłady dzieł Jana Vermeera van Delft reprezentujących te gatunki.
19. Powiedz, w jaki sposób odczytuje się najczęściej *Alegorię malarstwa* Jana Vermeera van Delft. Spróbuj znaleźć inne interpretacje tego obrazu.
20. Wyjaśnij, w jaki sposób obraz ukazany w tle *Kobiety z wagą* Jana Vermeera van Delft wpływa na odczytanie symboliki tego dzieła.

Rembrandt Trzy krzyże

Artysta ukazał ostatnie chwile męki Chrystusa na Golgocie. Najważniejszym środkiem wyrazu artystycznego są tu efekty światłocieniowe. Głęboki modelunek został połączony ze znakomitym oddaniem mistycznego światła, które pada z góry na postać Umęczonego i kontrastuje z sylwetkami tłumu, który jest pogrążony w cieniu. Akwaforta o wymiarach ok. 46 x 39 cm powstała ok. 1653 roku.



6. GRAFIKA

W XVII wieku i na początku XVIII rozwijano technologie graficzne, był to więc okres eksperymentów w tej dyscyplinie. Techniki metalowe, które dawały dużo większą możliwość powielania z jednej matrycy, stopniowo wypierały **drzeworyty**. Najpopularniejsze stały się: **miedzioryt**, jego odmiana **sucha igła** oraz **akwaforta**.

Podłożem w akwafortie była płyta miedziana, którą pokrywało się kwasoodporną powłoką złożoną z wosku, żywicy i sadzy. Na tak przygotowaną płytę наносzono **rysunek** za pomocą igły akwafortowej. Następnie zanurzano płytę w roztworze kwasu. Partie zarysowane igłą podlegały trawieniu, co tworzyło rowki na powierzchni metalu. Czynność powtarzano, jeśli artysta chciał głębiej wyrytować określone partie. **Papier**, na którym tworzone **odbitki**, absorbował wypełniającą rowki **farbę** drukarską, a linie pogłębione w drugim i trzecim rytowaniu były na odbitce najciemniejsze.

Podobnie jak w wieku poprzednim, **grafika** pełniła funkcję dydaktyczną, informacyjną i propagandową. Zwłaszcza ta ostatnia była istotna zarówno dla **Kościola**, jak i monarchii **absolutnych**. Ugruntował się podział na **grafikę autorską** i **użytkową**.

Miedziorytnictwo rozwijało się nie tylko we **Flandrii**, gdzie słynęła z grafik pracownia **Petera Paula Rubensa** wydająca **ryciny** reprodukcyjne o wyjątkowych walorach artystycznych. W **Holandii** w **technice akwaforty** szczególnie specjalizował się **Rembrandt**. Tworzył **sceny rodzajowe** i **religijne**, znakomite **portrety** oraz holenderskie **pejzaże**. Mistrzowsko operował **światłocieniem**, a jego grafiki cechowało ogromne bogactwo **walorowe**. **Światło** – podobnie jak w obrazach – miało w nich charakter mistyczny i zdawało się emanować z przedstawianych postaci. Graficzne portrety **indywidualizowały** postacie, uwzględniając ich cechy charakteru i psychikę. Najsłynniejsze grafiki Rembrandta wykonane w technice akwaforty to: *Trzy krzyże*, *Sprzedawca trucizny na szczury*, *Autoportret*, *Trzy drzewa*, *Uczony w pracowni (Faust)* oraz *Chrystus uzdrawiający chorych* (rycina „stuguldenowa”).

Rycina „stuguldenowa” to tradycyjny tytuł akwaforty Rembrandta przedstawiającej Chrystusa uzdrawiającego chorych. Odnosił się do niesłychanie wysokiej ceny, którą artysta za nią uzyskał. Grafika przedstawia scenę opartą na Ewangelii według św. Mateusza, w której Chrystus naucza, że łatwiej jest wielbłądowi przejść przez ucho igielne, niż bogatemu uzyskać zbawienie. Rembrandt skonstrastował grupę biedaków garnących się do Chrystusa z postaciami bogatych faryzeuszów, którzy intrygują przeciwko niemu. Po prawej stronie widać wielbłąda przechodzącego przez bramę.

Wybrane techniki grafiki flamandzkiej i holenderskiej XVII wieku:

- akwaforta, • miedzioryt, • sucha igła.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Rembrandt *Autoportret* (1630 r.), akwaforta
2. Rembrandt *Sprzedawca trucizny na szczury*, akwaforta
3. Rembrandt *Trzy drzewa*, akwaforta
4. Rembrandt *Uczony w pracowni (Faust)*, akwaforta
5. Rembrandt *Chrystus uzdrawiający chorych* (rycina „stuguldenowa”), akwaforta



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień techniki graficzne popularne w okresie baroku.
2. Opisz, jak powstaje akwaforta.
3. Wymień najważniejsze tematy i tytuły prac graficznych Rembrandta.
4. Znajdź w internecie lub w albumach reprodukcję akwaforty *Chrystus uzdrawiający chorych* (rycina „stuguldenowa”). Wskaż środki artystyczne, którymi Rembrandt uwypuklił ekspresję dzieła.



WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na czterech wybranych przykładach wymień podobieństwa i różnice w malarstwie Flandrii i Holandii w XVII wieku.
2. Analizując trzy dzieła różnych autorów, przedstaw różnorodność malarstwa rodzajowego w Holandii w XVII wieku.
3. Omów na trzech wybranych przykładach funkcje i sposoby ukazania martwych natur w malarstwie hiszpańskim, holenderskim i flamandzkim w XVII wieku.
4. Na podstawie analizy trzech wybranych dzieł Rembrandta przedstaw przemiany stylowe, które zaszły w twórczości artysty.

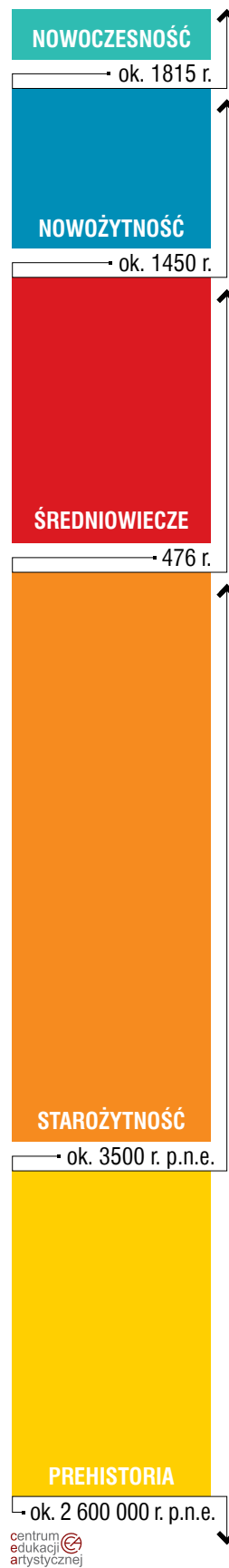
SZTUKA ROKOKA WE FRANCJI, WŁOSZECH I W ANGLII

XVIII wiek

- 1715 r. śmierć Ludwika XIV, królem Francji zostaje pięcioletni Ludwik XV, początek rządów regenta Filipa Orleańskiego
- 1723 r. po śmierci regenta Ludwik XV faktycznie obejmuje rządy
- 1725 r. Ludwik XV poślubia Marię, córkę polskiego króla Stanisława Leszczyńskiego
- 1750 r. powstanie Akademii Sztuk Pięknych w Wenecji
- 1768 r. założenie Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Londynie

1. TŁO HISTORYCZNE PRZEMIAN W SZTUCE

Ludwik XIV pod koniec życia oddawał się przede wszystkim dewocji i pompacyjnym ceremoniałom dworskim, które nużyły francuską magnaterię. W dziedzinie sztuki był konserwatystą i odrzucał wszelkie nowe tendencje artystyczne. Śmierć króla stworzyła problem sukcesyjny. Jego jedyny syn oraz wnuk zmarli przed 1715 rokiem. Tron francuski odziedziczył więc prawnuk, koronowany jako **Ludwik XV** w wieku pięciu lat. Do czasu uzyskania pełnoletności – którą uznano, gdy skończył lat 13 – rządy w jego imieniu sprawował **Filip Orleański**. Regent uwielbiał się bawić, co zmęczony nudnymi ceremoniami dwór przyjął z radością. Młody Ludwik XV wzrastał więc w atmosferze dworskich uciech i rozluźnienia obyczajów, co miało wpływ na ukształtowanie się jego osobowości. Styl życia dworu znalazł też szybko odzwierciedlenie w sztuce. W **rzemiośle artystycznym** oraz dekoracji wnętrz pojawiły się lżejsze formy. Ścisłe przestrzegano zasad **symetrii**, zwłaszcza w **ornamencie**. Typowym elementem zdobniczym stylu **regencyjnego** stała się **kratka regencyjna** oraz **ornament wstęgowo-cęgowy**, któremu towarzyszyły często **kampanule**, czyli motywy kwiatowe w formie dzwoneczka.



Styl regencji poprzedzał bezpośrednio i zapowiadał pojawienie się **rokoka**, stylu także wywodzącego się z kręgu kultury dworskiej **Francji**, która nadawała wówczas ton życiu kulturalnemu całej Europy. Rozwój rokoka przypadł przede wszystkim na czasy dojrzałości Ludwika XV, stąd też, szczególnie w meblarstwie, styl ten przyjął imię tego monarchy. Czasy panowania władcy charakteryzowała jeszcze większa swoboda obyczajów, a arystokracja opuściła Wersal i zamieszkała w miejskich rezydencjach, zwanych **hôtels** (fr.), w których organizowano wystawne bale. Kultura rokoka związana była nieodłącznie z zabawą. Poszukiwano hedonistycznych rozrywek i hołdowano nie zawsze moralnym przyjemnościom, zwanym **plaisirs** (fr.). Ton życia **Paryża** nadawała wpływowa i rozrzutna **markiza Jeanne Antoinette de Pompadour**, faworyta Ludwika XV, której przypisuje się słynne powiedzenie „po nas choćby potop”, świadczące o całkowitym lekceważeniu stanu finansów państwa.

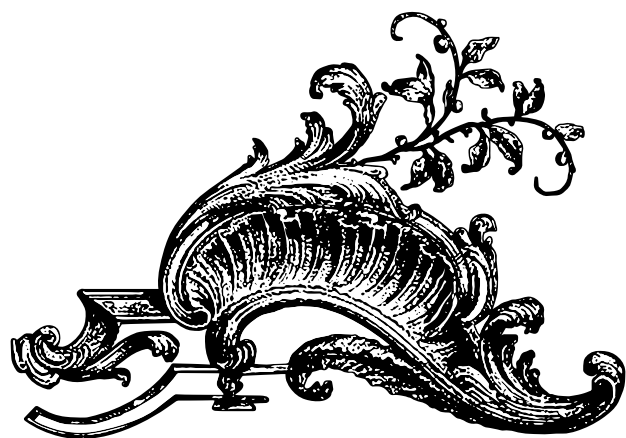
Rokoko, kiedyś uważane za ostatnią fazę **baroku**, obecnie traktowane jest jako odrębny styl w sztuce. Jego nazwa pochodzi od **ornamentu** zwanego **rocaille** (fr.), przypominającego postrzępiony brzeg dużej muszli. Był on powszechny w dekoracji architektonicznej, w wystroju wnętrz oraz w rzemiośle artystycznym. Styl pojawił się ok. roku 1720 i trwał do końca XVIII stulecia. W ostatnich latach wieku równoległe z rokokiem funkcjonowała sztuka **klasycyzmu**.

Wkrótce nowe tendencje przeniknęły do innych części Europy. Na **Wyspach Brytyjskich** w XVIII wieku nastąpił wzrost znaczenia klasy średniej. Jej przedstawiciele chcieli posiadać **portrety** dokumentujące ich status majątkowy. Z rokoka francuskiego przejmowano lekkość formy, pastelowe **barwy** oraz **asymetrię**. Mentalności Brytyjczyków obce było jednak hołdowanie hedonizmowi. Dla rozwoju sztuki w **Anglii** istotne znaczenie miało pojawienie się szkolnictwa artystycznego. Aż do XVII stulecia władcy angielscy sprowadzali wybitnych malarzy z kontynentu, jak Hans Holbein Młodszy w czasach Henryka VIII czy Antoon van Dyck za Karola I. Założenie w Londynie najpierw **St. Martin's Lane Academy** w 1735 roku, a następnie **Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych (Royal Academy of Art)** w roku 1768, wpłynęło na rozwój miejscowej szkoły malarskiej.

Ważnym ośrodkiem sztuki rokoka była też **Wenecja**. Znaczenie polityczne i handlowe miasta dawno przebrzmiało. Seria niepowodzeń militarnych w wojnach z Turcją doprowadziła do upadku republiki i włączenia jej do monarchii austriackiej. Zanim jednak to nastąpiło, Wenecja jeszcze raz przeżyła wyjątkowy rozwój kultury. W XVIII stuleciu tworzyli tu wybitni muzycy, jak Antonio Vivaldi, twórcy teatru, m.in. Carlo Goldoni, oraz malarze. Idea Grand Tour, czyli podróży młodych arystokratów do ważnych pod względem

kultury ośrodków Europy, przyczyniła się do rozwoju turystyki, a Wenecja była niemal obowiązkowym punktem programu na tej trasie. Wpłynęło to na rozwój **malarstwa wędutowego**, gdyż odwiedzający pragnęli zabrać ze sobą na pamiątkę wizerunek tego niemal baśniowego miasta położonego nad laguną. W 1750 roku w Wenecji powstała **Akademia Sztuk Pięknych**.

Rocaille



François Boucher Madame de Pompadour

Portret towarzyszyki życia Ludwika XV został namalowany farbami olejnymi na płótnie w 1756 roku. Markiza ukazana jako typowa dama rokokowa jest we wspaniałej, głęboko wydekoltowanej sukni ozdobionej falbanami, koronkami i aplikacjami w kształcie róż, spod której wylaniają się pantofelki na wysokim obcasie. Siedzi w buduarze otoczona kosztownymi bibelotami, a na jej stoliczku widoczne są akcesoria niezbędne do pisania listu. Rozwój literatury romansowej i kultury epistolarnej przypada właśnie na wiek XVIII. Meble o płynnie wygiętych formach charakterystyczne są dla stylu Ludwika XV. Za markizą można dostrzec ogromne lustro – tremo, a wśród rzeźbionych dekoracji biblioteczki pojawia się kupidyn, motyw niezwykle popularny w sztuce rokoka. Dzieło o wymiarach 1,64 x 2,12 m znajduje się w Starej Pinakotece w Monachium w Niemczech.

SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, za panowania jakiego władcy rozwinęło się rokoko we Francji i czym się charakteryzowało.
2. Wymień ornamenty typowe dla stylu regencji i rokoka.
3. Wymień uczelnie artystyczne, które powstały w Londynie w XVIII wieku.
4. Powiedz, jakie zjawisko stymulowało rozwój malarstwa wędutowego w Wenecji.

2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Piękno nie jest własnością przedmiotów [...]; istnieje jedynie w umyśle, który je ogląda, a każdy umysł dostrzega inne piękno. Niektórzy nawet widzą brzydotę tam, gdzie inni widzą piękno”.

Dawid Hume

„Moim zdaniem niezbędne jest przestrzegać, aby masy światła w obrazie były zawsze w ciepłych, soczystych tonach – żółtym, czerwonym lub żółtawym; natomiast kolory szare, niebieskie lub zielone winny być prawie całkowicie poza obrębem tych mas światła i służyć jedynie dla podtrzymania i uwydatnienia barw ciepłych”.

Joshua Reynolds

„Można sobie wyobrazić, że w dużej mierze za najistotniejszy efekt piękna odpowiada symetria poszczególnych części pięknego obiektu, ale jestem przekonany, że niebawem pogląd taki stanie się nieaktualny”.

„Falująca linia [...] w największym stopniu odpowiada za kształtowanie się piękna, jak w kwiatach i innych formach ozdobnych. Dlatego nazywana jest linią piękną”.

William Hogarth

Przez długie lata dominowało przeświadczenie, że **piękno** ma charakter obiektywny. W XVIII wieku zwyciężyła jednak estetyka subiektywistyczna, której zwolennicy głosili, że piękno ma różne oblicza i zależne jest od tego, co się komu podoba. Poszukiwano psychicznego podłoża zjawisk estetycznych. Zwracano uwagę na gust, gloryfikowano rolę wyobraźni, pojawiła się nawet koncepcja zmysłu piękna (ang. *sense of beauty*).

Sztukę czasów **rokoka** cechowały wytworna elegancja (fr. *galanterie*) i kunsztowna finezja. Były one odzwierciedleniem gustu magnaterii, widocznego również w strojach. Damy nosiły buty na obcasie i wydekoltowane, bogato zdobione falbanami i kokardami suknie. Ich nieodłącznymi atrybutami były wachlarze i chroniące przed słońcem parasolki. Mężczyźni zakładali kolorowe fraki, kamizelki i koszule z żabotami. Przedstawiciele obu płci gustowali w perukach i chętnie sięgali po puder. Nie nosili jednak peruk czarnych, jak w XVII wieku, lecz jasne.

Celem sztuk plastycznych tego czasu było dostarczanie rozrywki i sprawianie estetycznej przyjemności. Artyści nie stronili więc od tematów frywolnych, wszechobecny był duch erotyzmu. W dziełach przedstawiano świat idealny. Kobiety zawsze były piękne, a dni pogodne. Lekkość tematów i **idealizacja** formy zdecydowanie kontrastowały z powagą i realizmem dzieł barokowych.

We **Francji** wyrafinowany styl rokokowy manifestował się przede wszystkim w **architekturze wnętrza**, **rzemiośle artystycznym**, **malarstwie** i **rzeźbie**, podczas gdy zewnętrzne formy budowlane miały najczęściej charakter klasycyzujący. Rokoko to też czas fascynacji **sztuką chińską**. Zacerpnięte z niej motywy stały się niezwykle popularne. Nosiły nazwę **chinoiserie** (fr. ‘chińszczyzna’). Triumfy święciła **porcelana**. Serwisy i figurki wykonane w tej technice stały się ozdobą wielu salonów.

Nieco inny charakter miała w tym czasie sztuka w **Anglii**. Przejawiała się ona głównie w **malarstwie** i **ornamentyce**, podczas gdy **architektura** pozostała wierna wzorcom **klasycznym**. Odrzucenie hedonizmu wpłynęło na charakter dydaktyczny dzieł, o czym świadczą moralizatorskie cykle obrazów i grafik **Williama Hogartha**. Artysta dostrzegł

jednak innowacje stylowe i w swojej książce *The Analysis of Beauty* (ang. *Analiza piękna*) opowiadał się za nowymi ideałami, które niekoniecznie musiały opierać się na **symetrii** i **liniach** prostych.

Interesowano się też **kolorem** w obrazie. W malarstwie francuskim i angielskim w dalszym ciągu prowadzono spór na temat roli rysunku i koloru, zainicjowany w XVII wieku przez **Rogera de Piles’a**. Zakończył się on tryumfem koloryzmu, a **plama barwna** stała się głównym środkiem **ekspresji**. **Jean-Baptiste Oudry** pisał, że **koloryt** nadaje dziełom blask i decyduje o smaku.

Wpłynęło to na malarstwo, które cechowały odtąd wyrafinowana pastelowa **gama barwna** i swobodny dukt pędzla. We wspomnianej publikacji Hogarth poświęcił jeden rozdział kolorowi w obrazie. Pisząc o barwie ciała, rozróżniał odmiany karnacji.

Teorią sztuki zajmował się także **Joshua Reynolds**, malarz i pierwszy prezes Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Londynie. Jako zwolennik **piękna klasycznego** głosił wyższość rysunku nad kolorem, a jako pedagog uważał, że kwestię kolorytu można ująć w pewne reguły. Twierdził, że **światło** w obrazie powinno być malowane w **barwach ciepłych**, podczas gdy **barwy chłodne** mają być stosowane w zacięzionym **tle**. W odpowiedzi na jego sugestię **Thomas Gainsborough** namalował obraz *Błękitny chłopiec*, w którym postać młodzieńca ubranego w strój o zimnym błękitnym odcieniu skupia na sobie całe światło, podczas gdy tło w **ciieniu** jest ciepłe. W ten sposób pokazał Reynoldsowi, że dobry malarz potrafi odwrócić każdą regułę, a ta nie jest wyznacznikiem piękna.

Thomas Gainsborough *Błękitny chłopiec*

Obraz namalowany ok. 1770 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,24 x 1,79 m prawdopodobnie przedstawia Jonathana Buttalla, nastoletniego syna przyjaciela malarza. Zarówno strój młodzieńca, jak i jego swobodna poza nawiązują do malarstwa Antoona van Dycka, który wyznaczył kanony malarstwa portretowego w Anglii w XVII wieku. Gainsborough obniżył linię horyzontu, by zmonumentalizować postać chłopca. Zastosował też dominantę barwną w postaci świetlistego błękitu, czym podważył nie tylko teorię barw Joshuy Reynoldsa, ale także tradycyjne zasady perspektywy barwnej. Dzieło znajduje się w The Huntington Museum of Art w San Marino w Stanach Zjednoczonych.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Przeczytaj satyrę Ignacego Krasickiego *Żona modna* i wskaż te cechy tytułowej bohaterki, które czynią z niej kobietę hołdującą modzie rokokowej.
2. Znajdź w internecie kadry z filmu *Niebezpieczne związki* w reżyserii Stephena Frearsa, powstałego na podstawie rokokowej powieści epistolarnej Pierre'a-Antoine'a Choderlosa de Laclos, i opisz stroje występujących w nim postaci męskich i kobiecych.



Germain Boffrand, Salon Ovalny w Hôtel de Soubise w Paryżu

Pałac z zewnątrz ma formę barokową. Rokokowe wnętrza, charakteryzujące się asymetryczną i optycznie lekką dekoracją, pochodzą z lat trzydziestych XVIII wieku. Właścicielem domu był wówczas przyjaciel Ludwika XV, książę Charles de Rohan. Jego apartamenty mieściły się na dole, a Salon Ovalny był na pierwszym piętrze i należał do księżniczki. Zdobią go portes-fenêtres, lustra w typie tremo, jasne panneaux, bogate dekoracje plafonu i meble w stylu Ludwika XV. Obecnie w pałacu mieści się Muzeum Francuskich Archiwów Narodowych.

3. ARCHITEKTURA

Z uwagi na to, że **rokoko** współistniało z wieloma innymi stylami w sztuce, takimi jak: **barok**, **barok klasycyzujący** i **klasycyzm**, bardzo często dochodziło do syntezy stylów w budowlach. Ich zewnętrzny wygląd najczęściej miał cechy baroku klasycyzującego. Niektóre śmiałe projekty, dla których inspiracje stanowiły dzieła Francesca Borrominiego, z reguły nie były realizowane. Taki los spotkał np. projekt **fasady kościoła Saint Sulpice** w Paryżu, który stworzył **Juste Aurèle Meissonnier**. Zamiast niego jury konkursowe wybrało pomysł znacznie mniej dynamiczny.

Z czasem surową klasyczną formę zaczęły zdobić coraz bardziej rozbudowane dekoracje **stiukowe** na **gzymsach** między piętrami. Były one też ozdobą **okien** umieszczonych w wysokich, **mansardowych dachach**. Dworzanie, którzy przenieśli się z Wersalu do Paryża, zaczęli wznosić niewielkie **pałace** miejskie, które poprzedzał zamknięty **dziedziniec**. Powstawały też znacznie mniejsze **wille** lub pawilony parkowe, służące jako miejsca schadzek i zabaw towarzyskich. Takie pawilony nazywano **maisons de plaisance** (fr. 'domy przyjemności').

Styl rokoka najpełniej wyraził się w dekoracji wnętrz, które stały się bardziej kameralne. Rezygnowano z rytmicznych podziałów pionowych, kształtowanych przez pilastry lub półkolumny. Zerwano z obecną od wielu wieków tradycją symetrii, klasycznych porządków i proporcji. Zamiast tego dążono do efektu lekkości i „odmaterializowania” ścian, które dzielono na prostokątne płaszczyzny, zwane **panneau** (fr.), wypełnione białymi lub pastelowymi okładzinami. Do dekoracji wnętrz wykorzystywano także **drewno** w postaci **boazerii** ściennych (fr. *boiserie*) i parkietów podłogowych. Charakterystyczną

cechą rokokowych wnętrz było też wrażenie **atektoniki** – ściany ozdobione z reguły jedynie delikatnymi listwami zdawały się być lekkie, podczas gdy ciężar optyczny pomieszczenia kumulował się w jego górnych partiach: na **plafonach** bogato zdobionych malowidłami i **stiukową sztukaterią** oraz dekoracjach nad drzwiami, zwanych **supraportami**, i nad oknami – **suprafinestrami**. Dekorację stanowiły też ozdobnie wyprofilowane **kominki**. Paneau zwieńczano **asymetryczną linią** falistą lub **łukiem odcinkowym** przechodzącymi w bardzo ozdobne **ornamenty**. Najpopularniejszym ornamentem rokokowym był **rocaille**, który charakteryzował się asymetrią. Około roku 1750 zaczęto go wzbogacać fantazyjną dekoracją przypominającą **koguci grzebień** lub morskie fale. Występowały również ornamenty roślinne, w tym **girlandy**, i motywy egzotyczne, przede wszystkim **chinoiserie**. Pojawiły się też dekoracje przedstawiające humorystyczne sceny z małpkami ubranymi w ludzkie stroje i naśladującymi ludzkie czynności, nazywane **singerie**.

Głównymi pomieszczeniami były pokoje przeznaczone dla właścicieli, a zwłaszcza buduary (fr. *boudoir*), czyli wykwintnie ozdobione pokoje pani domu usytuowane między sypialnią a salonem. Służyły one głównie do przyjmowania gości. Projektowano też owalne salony i sale balowe. Były one niezwykle jasne dzięki **portes-fenêtres**, czyli **oknom** sięgającym podłogi, oraz ogromnym lustrom, w typie **tremo**. Istotną różnicą w dekoracji wnętrz była zmiana **kolorystyki** na znacznie jaśniejszą. Stosowano pastelowe odcienie zieleni, błękitu, różu, szarości i żółceni, na których tle odznaczał się złocony lub srebrzony ornament.

Pierwsze wnętrza z dekoracją rokokową powstały w **Hôtel de Villars** w Paryżu. Jednym z najwybitniejszych architektów i dekoratorów, który w swojej twórczości przeszedł od stylu barokowego do rokoka, był **Germain Boffrand** – projektant wystroju wnętrz, a zwłaszcza **Salonu Owalnego** w **Hôtel de Soubise** w Paryżu.

Cechy stylu rokokowego w architekturze:

- występowanie głównie w dekoracji wnętrz,
- owalne salony,
- atektonika,
- posługiwanie się w dekoracji linią falistą i łukiem odcinkowym,
- stosowanie ornamentów: rocaille i rocaille z kogucim grzebieniem,
- wprowadzenie chinoiserie, czyli motywów chińskich,
- stosowanie we wnętrzach panneaux, boazerii oraz stiukowych dekoracji obramień okien i drzwi,
- wykorzystywanie portes-fenêtres i luster w celu powiększenia i rozjaśnienia wnętrz,
- jasne, pastelowe barwy, delikatne złocenia i srebrzenia.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Juste Aurèle Meissonnier, projekt fasady paryskiego kościoła Saint Sulpice, rysunek w Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)
2. Wnętrze Hôtel de Villars w Paryżu, chromolitografia z 1875 roku



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień typowe elementy wystroju rokokowego salonu.
2. Na ilustracji przedstawiającej Salon Ovalny w Hôtel de Soubise w Paryżu wskaż: plafon, porte-fenêtre, tremo, panneau.
3. Wyjaśnij pojęcia: *panneau*, *chinoiserie*, *supraporta*.

4. RZEŻBA

Dzieła rzeźbiarskie w stylu **rokokowym** były podporządkowane głównie architekturze i stanowiły istotny element jej dekoracji. **Marmurowe posągi** i grupy rzeźbiarskie we **Francji** powstawały głównie w celu dekoracji **ogrodów**, miały więc świecki charakter. Do dekoracji wnętrz wykorzystywano niewielkie i finezyjnie wykonane drobne rzeźby **kamienne** i **drewniane**. Były to **przedstawienia mitologiczne** i **alegoryczne** oraz **sceny** typu **fête champêtre** (fr. 'święto wiejskie'), w których arystokraci naśladowali dla rozrywki życie arkadyjskich pasterzy i pasterek. Szczyt subtelności i precyzji osiągnęła **rzeźba ceramiczna**, a zwłaszcza niewielkie figurki **porcelanowe** i **fajansowe**, przedstawiające eleganckie lub żartobliwie ujęte postacie.

Rzeźbiarzami, którzy pracowali zarówno dla **Ludwika XIV**, jak i **Ludwika XV**, byli przedstawiciele rodziny **Coustou**: **Nicolas** i **Guillaume**. Innymi ważnymi artystami byli **Jean-Baptiste Pigalle**, profesor i rektor Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu, oraz **Étienne Maurice Falconet**. Obaj korzystali z **mecenatu markizy de Pompadour**. Ich rzeźby cechowała **dynamika**, **asymetria** i lekko wydłużone **proporcje**. Dzieła często odznaczały się **atektoniką**. **Idealizowane** postacie bywały ukazywane w lekkim, niemal tanecznym ruchu. Najśłynniejszym dziełem Pigalle'a jest **Merkury wiążący sandał**.

Falconet wykonywał **marmurowe** grupy rzeźbiarskie, takie jak **Milon z Krotonu**, ale też figurki porcelanowe charakteryzujące się wdziękiem, smukłymi proporcjami i finezją. Przez długi czas kierował manufakturą w Sèvres pod Paryżem. Pracował także w **Rosji**, czego efektem jest słynny **pomnik Piotra I w Sankt Petersburgu** wykonany podczas pobytu artysty na dworze carycy Katarzyny II.



DLA DOCIEKLIWYCH

Pomnik Piotra I w Sankt Petersburgu, zwany miedzianym jeźdźcem, stał się tematem poematu rosyjskiego poety romantycznego Aleksandra Puszkina. Pomnik ten jest też ważnym tematem *Drogi do Rosji*, jednej z części *Ustępu* kończącego trzecią część *Dziadów* Adama Mickiewicza.

Jean-Baptiste Pigalle *Merkury wiążący sandał*
Dzięki tej rzeźbie, wykonanej z brązu w 1744 roku, Pigalle został przyjęty do Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu. Ukazuje ona pełną wdzięku postać młodego boga podczas prozaicznej czynności. Celem artysty nie było opowiedzenie mitu, lecz ukazanie wyidealizowanego ciała. Silny skręt tułowia Merkurego (figura serpentinata) nadaje dziełu dynamikę. Rzeźba o wysokości 1,87 m znajduje się w Luwrze w Paryżu.

Étienne Maurice Falconet, pomnik Piotra I w Sankt Petersburgu w Rosji

Rzeźba wykonana z brązu w 1782 roku ma 10,40 m. Upamiętnia cara, który postawił sobie za cel nadanie Rosji europejskiego charakteru i nakazał wzniesienie nowej stolicy – Sankt Petersburga. Falconet usiłował zmierzyć się z odwiecznym problemem twórców pomników konnych – ukazać zwierzę w ruchu. W tym celu postanowił unieść nie jedną, jak uczynił to np. Andrea del Verrocchio, ale dwie przednie nogi konia. By zapewnić rzeźbie dodatkowy punkt podparcia, ogon zwierzęcia styka się ze splotami wielkiego węża (symbolu zła i podstępności), którego tratuja końskie kopyta. Pomnik umieszczony na granitowym głazie stał się jednym z symboli miasta.



Cechy francuskiej rzeźby rokokowej:

- dynamika,
- asymetria,
- lekko wydłużone proporcje,
- atektonika,
- idealizacja,
- ukazywanie postaci w tanecznym ruchu.

Typowe techniki stosowane w rzeźbie rokokowej:

- rzeźba w brązie,
- rzeźba w marmurze,
- rzeźba w drewnie,
- rzeźba w porcelanie.

Styl rokokowy w rzeźbie można najlepiej scharakteryzować na podstawie dzieł, które powstały we Francji. Na terenie Anglii nie było bowiem w tym czasie znaczących dokonań w tej dziedzinie. Jeśli chodzi o Włochy, to w **Neapolu** działał **Giuseppe Sanmartino**, autor niezwykłego przedstawienia martwego Chrystusa dla **Kaplicy Sansevero**. Jego ciało nakryte jest całunem, który wyrzeźbiony został w marmurze tak finezyjnie, że wydaje się być niemal przezroczystym jedwabiem. Był też autorem licznych szopek.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Nicolas Coustou *Ludwik XV jako Jowisz*, rzeźba w Luwrze w Paryżu
2. Guillaume Coustou Starszy, posąg Marii Leszczyńskiej w Luwrze w Paryżu
3. Guillaume Coustou Starszy *Konie z Marly*, grupa rzeźbiarska w Luwrze w Paryżu
4. Étienne Maurice Falconet *Amor*, rzeźba w Luwrze w Paryżu
5. Étienne Maurice Falconet *Milon z Krotonu*, rzeźba w Luwrze w Paryżu
6. Giuseppe Sanmartino *Chrystus w catury*, Kaplica Sansevero w Neapolu (Włochy)



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Omów typowe cechy rzeźby rokokowej.
2. Wymień najważniejszych rzeźbiarzy francuskiej rzeźby rokokowej i podaj po jednym przykładzie ich dzieł.
3. Porównaj rzeźby przedstawiające Hermesa (Merkurego) stworzone przez Praksytelesa, Giambolognę i Jeana-Baptiste'a Pigalle'a. Odnieś się do kompozycji i ekspresji dzieł.
4. Porównaj rzeźby przedstawiające Milona z Krotonu stworzone przez Pierre'a Pugeta i Étienne'a Maurice'a Falconeta. Odnieś się do kompozycji i ekspresji dzieł.

5. MALARSTWO

Kolebką malarstwa rokokowego była **Francja**. Pierwsze obrazy w nowym stylu pojawiły się już podczas regencji Filipa Orleańskiego, a upowszechniły za panowania Ludwika XV. Przeobrażenia, jakie zachodziły wówczas w społeczeństwie francuskim, miały swoje odzwierciedlenie w sztuce. Spowodowały pojawienie się malarstwa wolnego od uduchowienia obecnego w sztuce baroku oraz pozbawionego inspiracji religijnej, dostojności i powagi. Zarówno w treści, jak i formie malarstwo stało się lżejsze i bardziej zmysłowe. Pojawiły się nowe odmiany **scen rodzajowych**, takie jak **fête galante** przedstawiające wytworne zabawy i koncerty uprzywilejowanych warstw społecznych. Obok nich powstawały sceny **fête champêtre**, które pokazywały dworzan, zwłaszcza damy przebrane za pasterki wypasające czyściutkie owieczki z dzwoneczkami na szyjach. Popularne stały się też frywolne **sceny mitologiczne**, będące pretekstem do odsłaniania ciał, oraz przedstawienia tancererek baletowych i aktorów **commedii dell'arte** – gatunku teatru włoskiego popularnego w czasach baroku i rokoka.

TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Commedia dell'arte to gatunek teatru, który narodził się w XVI wieku we Włoszech. Opierał się on w dużej mierze na improwizowanej akcji i typowych postaciach o charakterystycznym wyglądem i zachowaniu, które odróżniał wyrazisty strój i maska. Do popularnych bohaterów należeli: Arlekin, Kolombina, Brighella, Pantalone, Kapitan oraz Pedrolino, znany we Francji jako Pierrot. W treści commedii dell'arte widziano metaforę ludzkiego życia toczącego się bez wyraźnego scenariusza oraz realizację toposu *theatrum mundi*. Stąd też ogromna popularność bohaterów tego teatru w malarstwie nie tylko rokokowych twórców, np. Antoine'a Watteau, lecz też późniejszych artystów, jak Pablo Picasso, André Derain, Georges Rouault i Tadeusz Makowski.

Jean-Étienne Liotard *Niosąca czekoladę*

Szwajcarski malarz namalował obraz w 1744 roku, gdy przebywał w Wiedniu na dworze cesarzowej Marii Teresy. Dzieło przedstawia pokojówkę niosącą tacę z filiżanką pitnej czekolady i szklanką wody. Uderza precyzją, z jaką artysta oddał materię szkła, porcelany, fartucha i sukni służącej. *Niosąca czekoladę* uchodzi za jedno ze szczytowych osiągnięć pastelistów doby rokoka. Obraz namalowany farbami pastelowymi na pergaminie o wymiarach 53 x 83 cm znajduje się w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie w Niemczech.



Malowano też **portrety**, najczęściej oficjalne, w których dużą wagę przywiązywano do szczegółów stroju. Popularne były kameralne portrety wykonywane **pastelami**, a także **miniatury**, czyli niewielkie obrazki, tworzone w różnych technikach, w tym na **porcelanie**. Charakteryzowała je szczególna precyzja w oddawaniu szczegółów.

W **Wenecji** popularne były **weduty** ze **sztafażem** z drobnymi figurkami ludzkimi. Obrazy rokokowe służyły głównie dekoracji salonów, dlatego miały na ogół mniejsze formaty niż te, które tworzone w baroku.

W XVIII wieku **kolor** stał się głównym **środkiem artystycznego wyrazu**. Wpłynęło to na sposób malowania, który stał się bardziej swobodny i **dynamiczny**. Ukazywano dukt pędzla, co sprawiło, że **faktura stała się bogatsza**. Malarze preferowali pastelowe **barwy** odbiegające od barokowego tenebryzmu. W miejsce wyrazistych **tonów**, typowych dla caravaggionistów, stosowali półtony i ćwierćtony. Obrazy były wypełnione barwami perłowymi, kremowymi, seledynowymi, jasnorożowymi i błękitnymi. Przeważały **kompozycje dynamiczne i asymetryczne**, często wykorzystujące **linie faliste lub diagonalne**. Rozwijało się **malarstwo olejne**, powstawały także monumentalne dekoracje **freskowe** zdobiące **plafony**. W czasach rokoka upowszechniły się też **pastele**, które wcześniej traktowano jako technikę pomocniczą służącą do wykonywania studiów i szkiców. W XVIII wieku zyskały one status niezależnej **techniki malarskiej** i cieszyły się dużą popularnością. Przykładem może być *Niosąca czekoladę* Jeana-Étienne'a Liotarda.

Typowe techniki stosowane w malarstwie rokokowym:

- olej na płótnie, • fresk, • pastel na pergaminie, • malarstwo na porcelanie.



Antoine Watteau *Pierrot*

Obraz, dawniej znany jako *Gilles*, przedstawia jednego z czołowych bohaterów commedii dell'arte, nieszczęśliwie zakochanego amanta. Na twarzy aktora ubranego w zabawny strój maluje się wyraz melancholii. Kontrast między nieszczęściem Pierrota a jego komicznym kostiumem podkreśla alienację bohatera i wskazuje na rozdźwięk między jego przeżyciami wewnętrznymi a śmiechem, jaki wywołuje on wśród odbiorców. Watteau obniżył linię horyzontu, przez co zmonumentalizował postać komedianta, ukazując go tak, jak widzieli go widzowie na scenie. Na drugim planie widnieją inne postacie commedii dell'arte przedstawione w barwnych strojach. Obraz powstał w latach 1718–1719. Istnieje hipoteza, że reklamował występy wędrownej trupy teatralnej. Dzieło namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,50 m x 1,85 m znajduje się w Luwrze w Paryżu.

Malarstwo francuskie

Na francuskie malarstwo rokokowe największy wpływ miał **Antoine Watteau** (1684–1721), twórca obrazów charakteryzujących się subtelną i melancholijną zmysłowością. Tematykę dzieł czerpał z dworskich zabaw i sielankowego, pasterskiego życia (fr. *fête galante* i *fête champêtre*) oraz z teatru. Początkowo wykonywał też niewielkiego formatu **sceny rodzajowe**. Doskonalił warsztat, studiując dzieła malarzy poprzednich wieków, zwłaszcza weneckich i flamandzkich. W jego czasach w **Paryżu** popularne były trupy teatralne z Włoch, uprawiające gatunek **commedia dell'arte**, co artysta uwiecznił na obrazach *Aktorzy włoscy*, *Pierrot* i *Mazzetin*. Watteau starał się o przyjęcie do Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Zwyczajem tej instytucji było wkupienie się jej członków poprzez darowanie instytucji dużego formatu obrazu. Watteau sięgnął wtedy po temat, który zrealizował już kilka lat wcześniej w mniejszym formacie, a namalowany wówczas obraz *Pielgrzymowanie na wyspę Cyterę* przyniósł mu sławę. Dzieło przedstawia dworską scenę, w której pary pielgrzymują na legendarną wyspę miłości. Artysta doskonale operuje grą **światła** i **cienia** oraz umiejętnością malowania mocno rozcieńczonymi **farbami**. Aksamitne zielenie świata przyrody stanowią **tło** dla srebrzystych, perłowych i pastelowych **tonów** tkanin.

DLA DOCIEKLIWYCH

Antoine Watteau namalował jeszcze dwie kolejne wersje *Pielgrzymowania na wyspę Cyterę*. Jedna z nich znajduje się w Städel Museum we Frankfurcie nad Menem, druga – w pałacu Charlottenburg w Berlinie.

W polskiej literaturze długo dominował tytuł *Odjazd na Cyterę*, wynikał on jednak z błędnego tłumaczenia francuskiego tytułu *Le pèlerinage à l'île de Cythère* (*Pielgrzymowanie na wyspę Cyterę*), pod jakim dzieło zostało zapisane w archiwach paryskiej akademii.

Watteau był także autorem *Szyldu sklepu Gersainta*, uchodzącego za jedną z pierwszych **reklam** w dziejach sztuki. W jego twórczości pojawiały się też sporadycznie **akty**.

Zazwyczaj ujmował sceny w dalekim **kadrze** i stosował też delikatną **kolorystykę**. Stworzył poetycki i wyrafinowany styl o ponadczasowym charakterze, który był przedmiotem naśladowania. **Plamy barwne** miękko wtapiały się w **tło**, towarzyszyły im perliste **tony** karnacji, a całość spowijała delikatna mgiełka. Obrazy cechowała sielankowa atmosfera, będąca wyrazem marzenia o idealnym świecie. Pojawiał się też nastrój melancholii, który niektórzy badacze łączyli ze świadomością kruchości ludzkiego życia. Artysta chorował na gruźlicę, a choroba ta stała się powodem jego przedwczesnej śmierci. Twórczość malarska Watteau, który był też znakomitym rysownikiem, miała ogromne znaczenie dla ugruntowania się nowego stylu nie tylko we Francji.

DLA DOCIEKLIWYCH

Jednym z malarzy francuskich, którzy inspirowali się dziełami Antoine'a Watteau, był Nicolas Lancret. Zasłynął on scenami *fêtes galantes* oraz obrazami przedstawiającymi słynną tancerkę baletową Marie-Anne Camargo.

Antoine Watteau *Pielgrzymowanie na wyspę Cyterę*

Obraz, typowy przykład *fête galante*, przedstawia pielgrzymowanie wytwornego towarzystwa na wyspę Cyterę związaną z kultem Afrodyty, której posąg znajduje się po prawej stronie dzieła. Podróż ma charakter metaforyczny, o czym świadczą amorki unoszące się nad widoczną na drugim planie złocistą łąką. Towarzyszący damom mężczyźni w różny sposób wyrażają swoje uczucia. Kilka par podąża w głąb wyspy, inne bawią się na pagórku. Badacze wskazują, że artysta ukazał różne stadia gry miłosnej – uwodzenie, przyzwolenie i porozumienie. Gotowa do odptknięcia łódź wskazuje, że kochankowie opuszczą niebawem bezpieczną wyspę,



by pożeglować ku niejasnemu przeznaczeniu. Artysta skupił się przede wszystkim na kolorystyce i budowaniu przestrzeni poprzez plamy barwne, natomiast zrezygnował z konturu. Podstawą kompozycji jest sinusoidalna

linia, która nadaje jej dynamikę. Znaczną część obrazu stanowi przestrzeń wody tworząca iluzję głębi. Dzieło namalowane w 1717 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,94 x 1,29 m znajduje się w Luwrze w Paryżu.



Antoine Watteau
Szyld sklepu Gersainta
Na krótko przed śmiercią, w ciągu zaledwie jednego tygodnia, Watteau namalował

swoj ostatni i największy obraz. Był on przeznaczony do sklepu przyjaciela i zarazem pierwszego biografa artysty – paryskiego marszanda

Edmé-François Gersainta. Dzieło przedstawia towarzystwo przechadzające się po sklepie. Po lewej stronie ukazano pakowane do skrzyni obrazy w stylu Hyacinthe'a Rigauda, popularne w czasach Ludwika XIV. Artysta podkreślał tym samym, że w salonie Gersainta sprzedawane są jedynie dzieła w modnej konwencji rokokowej. Obraz namalowany w 1720 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,06 x 1,63 m znajduje się w pałacu Charlottenburg w Berlinie.

François Boucher, malarz, grafik i dekorator, przeszedł do historii jako twórca portretów dworskich i scen mitologicznych, które były pretekstem do malowania aktów. Dzięki poparciu **markizy de Pompadour** zyskał sławę na dworze królewskim i w sferach arystokratycznych. Był członkiem paryskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, a od 1765 roku piastował urząd pierwszego malarza na dworze. Projektował też gobeliny dla królewskich manufaktur i wzory do dekorowania porcelany. Wsławił się **freskami** w **Hôtel de Soubise** w **Paryżu**. Jego malarstwo charakteryzują czyste barwy skontrastowane ze sobą **temperaturowo**. Artysta preferował tony lososiove, turkusowe, błękitne i szmaragdowe. **Kolorystyka** jego dzieł jest subtelna, z obrazów emanuje zmysłowość i witalność. Kultem piękna i miłości Boucher nawiązywał do malarstwa weneckiego i dzieł Petera Paula Rubensa. Artysta wspaniale oddawał materię drogich tkanin. Jednym z najsłynniejszych obrazów malarza jest **Diana wychodząca z kąpeli**.

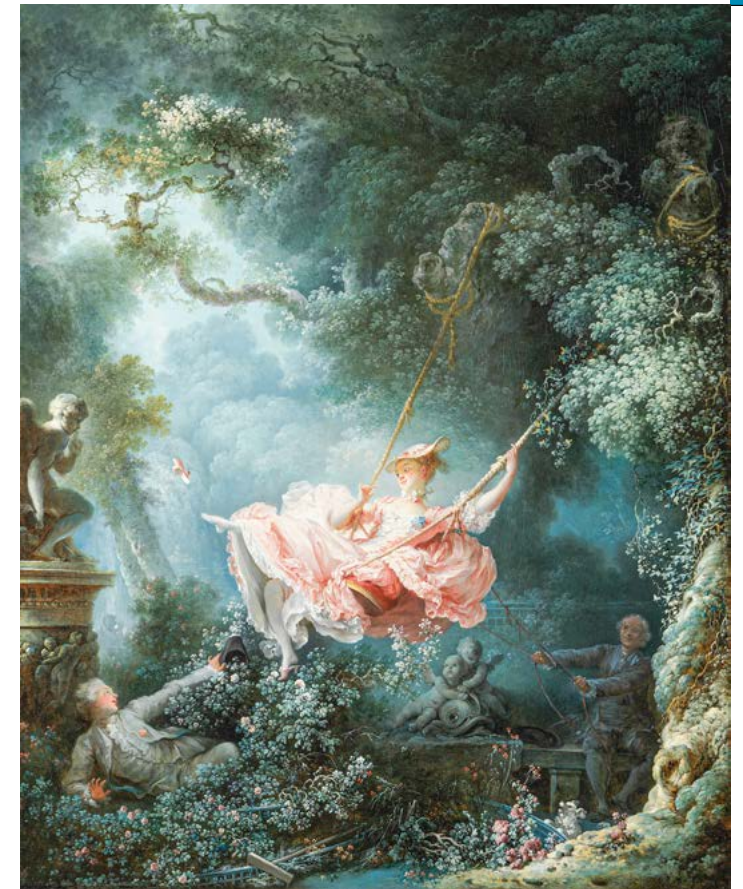


François Boucher Diana wychodząca z kąpeli
Diana, bogini łowów i przyrody, została ukazana nad brzegiem leśnego jeziora w towarzystwie nimfy. Identyfikują ją atrybuty: łuk, strzały i psy myśliwskie. Bogini siedzi na jedwabnej tkaninie,

w dłoniach i we włosach ma perły, przez co bardziej przypomina damę dworu czasów Ludwika XV niż antyczne bóstwo. Jej myśliwskie trofea stanowią dwa gołębie i zając – atrybuty bogini Wenus. W ten sposób artysta podkreślił dziewictwo Diany. Niechęć bogini do towarzystwa mężczyzn może sugerować zachowanie psów. Jeden z nich złapał trop, a drugi czujnie spogląda w kierunku zarośli. Może to łączyć się z opowieścią o Akteonie, myśliwym, który przypadkiem zobaczył kąpiącą się Dianę i podglądał ją z ukrycia. Ta zamieniła nieszczęśnika w jelenia, którego rozszarpały psy. Takie odczytanie obrazu dodaje mu pikanterii, gdyż widz również występuje w roli podglądacza, którego może spotkać kara. Dzieło namalowane w 1742 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 73 x 56 cm znajduje się w Luwrze w Paryżu.

Jean-Honoré Fragonard **Huśtawka**

Obraz zamówiony przez barona Saint-Juliena przedstawia scenę fête galante jako swawolną grę miłosną z bardzo czytelnym podtekstem erotycznym. W centrum kompozycji znajduje się dama siedząca na huśtawce wprawianej w ruch przez starszego mężczyznę, która celowo zrzuciła pantofelek. Towarzyszący jej młody mężczyzna usiłuje złapać bućki, a jego wzrok zatrzymuje się między falbanami sukni kobiety. Postać dojrzałego mężczyzny bywa różnie odczytywana. Niektórzy widzą w nim nieświadomego rozwój wypadków męża, inni biskupa, którego miał życzyć sobie zamawiający, ale Fragonard nie ukazał go w szatach pontyfikalnych, by nie drażnić hierarchów Kościoła. W scenarii ogrodu usytuowane są posągi z amorkami – nieodłącznym atrybutem bogini Wenus. Jeden z nich, wzorowany na rzeźbie Falconeta, zasłania usta palcem w geście milczenia, co odnosi się do sekretne go flirtu. Pies,



który zwykle jest symbolem wierności, szczeka na znak protestu, ale nikt nie zwraca na niego uwagi. Niektórzy badacze sądzą, że huśtawka symbolizuje akt miłosny, a jej przetarte liny sygnalizują, że rozwiążność

może skończyć się upadkiem. Obraz namalowany ok. 1767 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 64 x 81 cm znajduje się w Wallace Collection w Londynie.

Malarstwo **Jean-Honoré Fragonarda**, podobnie jak Antoine'a Watteau i François Bouchera, miało charakter dworski, ale było bardziej spontaniczne i żywiołowe. Artysta malował **sceny fêtes galantes**, frywolne sceny miłosne, **akty** i **portrety**. Uczył się m.in. u Bouchera. Jako stypendysta paryskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby udał się na kilka lat do **Rzymu**, gdzie zainspirował się malarstwem weneckiego mistrza Giovanniego Battisty Tiepola. Po powrocie do **Paryża** malował na zamówienie przedstawicieli wyższych sfer i bogatego mieszczaństwa. Tworzył również dla **markizy de Pompadour**. Po rewolucji francuskiej pełnił funkcję konserwatora w przekształconym w muzeum Luwrze. Najsłynniejszym dziełem artysty jest **Huśtawka**.

Jako malarz lekkich i zabawnych scen z życia wyższych sfer, Fragonard był typowym przedstawicielem **stylu rokoka**, choć jego kariera przypadła na okres, kiedy rozwijał się już klasycyzm. Swoje emanujące erotyzmem i zmysłowością sceny często umieszczał na tle pejzażowym. Jego dzieła cechowały zdecydowane pociągnięcia pędzla oraz wycucie **światła** i jego wpływu na **barwę**, co czyniło go prekursorem **impresjonizmu**.



Jean Baptiste Siméon Chardin
Martwa natura z atrybutami sztuki
Obraz przedstawia przedmioty

odnoszące się do różnych dziedzin sztuki. Paleta i pędzle symbolizują malarstwo, miniaturka *Merkurego* dłuta

Jeana-Baptiste'a Pigalle'a – rzeźbę, rysunek baz kolumn i narzędzia kreślarskie – architekturę, książki zaś – literaturę. Na niebieskiej wstędze widnieje order św. Michała, najwyższe odznaczenie, które mógł wówczas otrzymać artysta. Chardin nie tylko ukazał symbole różnych sztuk, lecz także uhonorował swojego przyjaciela, Pigalle'a – pierwszego rzeźbiarza wyróżnionego tym orderem. Dzieło cechuje niezwykła harmonia barwna. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,45 x 1,13 m znajduje się w Ermitażu w Sankt Petersburgu w Rosji.

Wśród malarzy francuskich tworzących w XVIII wieku najbardziej nietypowy był **Jean Baptiste Siméon Chardin**. Jego twórczość przypadła na czas rokoka, ale nie podejmował on typowej dla tego stylu tematyki dworskich zabaw i uciech. Słynął przede wszystkim z mistrzowsko wykonanych **martwych natur** i mieszczańskich **scen rodzajowych**. Zarówno tematyką, **realizmem**, jak i **paletą barwną** (brązy, ciepłe szarości) nawiązywał do sztuki holenderskiej XVII wieku. Przedmioty w martwych naturach często zestawiał tematycznie, czego przykładem są *Atrybuty muzyki* i *Martwa natura z atrybutami sztuki*. Z wielką maestrią i dbałością o szczegóły malował też sceny rozgrywające się w mieszczańskich wnętrzach. Obrazy Chardina urzekają prostotą i kameralnym nastrojem. Najbardziej nowatorskie były zastosowane przez niego **środki artystyczne** – bogactwo chromatyczne i zróżnicowana **faktura**. Był mistrzem oddawania materii malowanych przedmiotów – od miękkiej i delikatnej skórki owoców po glinę, metal i szkło. Do najsłynniejszych dzieł artysty należą takie obrazy, jak *Chłopiec z bakiem*, *Modlitwa przed posiłkiem* i *Martwa natura z zabitym płaszczką*. Malarstwo Chardina wywarło istotny wpływ na sztukę nowoczesną.

Cechy francuskiego malarstwa rokokowego:

- dominacja tematyki miłosnej i scen dworskich – *fête galante* i *fête champêtre* – aktów, scen mitologicznych i postaci z *commedii dell'arte*,
- przewaga plamy barwnej, rysunek ma znaczenie drugorzędne,
- nastrój frywolności i lekkości, czasem delikatny ton melancholii,
- stosowanie pastelowej kolorystyki, miękko wtapiających się plam barwnych i perlistych tonów,
- swobodny dukt pędzla dający efekty fakturalne,
- rozproszone światło.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Antoine Watteau *Odjazd na Cyterę*, obraz w pałacu Charlottenburg w Berlinie
2. Antoine Watteau *Mazzetin*, obraz w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)
3. Antoine Watteau *Rozkosze miłości*, obraz w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie (Niemcy)
4. Antoine Watteau *Aktorzy włoscy*, obraz w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie
5. François Boucher *Toaleta Wenus*, obraz w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)
6. François Boucher *Wenus i Amor*, obraz w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie
7. François Boucher *Triumf Wenus (Narodziny Wenus)*, obraz w Muzeum Narodowym w Sztokholmie
8. Jean-Honoré Fragonard *Kąpiące się*, obraz w Luwrze w Paryżu
9. Jean-Honoré Fragonard *Dziewczyna czytająca książkę*, obraz w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie
10. Jean-Honoré Fragonard *Zasuwka*, obraz w Luwrze w Paryżu
11. Jean-Honoré Fragonard *Skradziony pocatunek*, obraz w Ermitażu w Sankt Petersburgu (Rosja)
12. Jean Baptiste Siméon Chardin *Modlitwa przed posiłkiem*, obraz w Luwrze w Paryżu (ilustracja w tomie 1. podręcznika)
13. Jean Baptiste Siméon Chardin *Martwa natura z zabitym płaszczką*, obraz w Luwrze w Paryżu
14. Jean Baptiste Siméon Chardin *Martwa natura z fajkami i naczyniami*, obraz w Luwrze w Paryżu
15. Jean Baptiste Siméon Chardin *Służąca wracająca z targu*, obraz w Luwrze w Paryżu
16. Jean Baptiste Siméon Chardin *Chłopiec z bakiem*, obraz w Luwrze w Paryżu

Malarstwo weneckie

Malarstwo włoskie XVIII wieku w pewnym stopniu zostało ukształtowane pod wpływem **malarstwa francuskiego**. W **Rzymie** za sprawą **Kościoła** utrzymała się sztuka bardziej konserwatywna i nawiązująca do tradycji. Największe przemiany zaszły w malarstwie na północy Włoch, a zwłaszcza w **Wenecji**. Artyści tworzący w tym regionie przejęli nową, jaśniejszą **paletę barw**, natomiast z uwagi na inną sytuację społeczną i polityczną miasta – nie uprawiali gatunków charakterystycznych dla Francji. Szczególnego znaczenia nabrały **freski**. W dalszym ciągu malowano **sceny mitologiczne**, ale nieco bardziej nasycone erotyką, kształtowane **plamą barwną** i malowane jaśniejszymi **barwami**. Wątki mitologiczne najchętniej podejmowali tacy artyści, jak **Sebastiano Ricci** i **Giovanni Battista Piazzetta**. Obok tych gatunków w katolickiej Wenecji powstawały **sceny religijne**, ale pozbawione dramatycznych gestów i silnych kontrastów światłocieniowych, a także **sceny rodzajowe**, których odbiorcami byli mieszczanie weneccy. Popularne było też **malarstwo portretowe**. Najistotniejsze przemiany zaznaczyły się w **malarstwie pejzażowym**. Pojawiły się **weduty**, najczęściej ukazujące miasta w szerokich panoramach, z niewielkimi figurkami ludzkimi stanowiącymi **sztafaż**. Na zainteresowanie wedutami wpływ miały podróże artystów i arystokratów z innych zakątków Europy, którzy chętnie kupowali widoki urokliwych miast włoskich, a zwłaszcza Wenecji.

Rosalba Giovanna Carriera rozpropagowała technikę **pastelu**. **Portrety** u artystki zamawiali przedstawiciele, a przede wszystkim przedstawicielki, zamożnych rodzin. Wykonała ona m.in. opisywany już **portret króla Ludwika XV**. Malarka przedstawiała swoich modeli w bliskim **kadrze**, w **popiersiu** lub **półpostaci**, tak jakby nawiązywali kontakt wzrokowy z patrzącym. Jej prace są utrzymane w jasnych, pastelowych **barwach**.

Artystą o europejskiej renomie działającym na dworach w różnych krajach był **Giovanni Battista Tiepolo**. Operował on swobodnym duktem pędzla, co nadawało jego obrazom **dynamizm**. Posługiwał się jasnymi, często **nienasyconymi barwami** w chłodnych, lekko perłowych **tonacjach**. Uzyskiwał też efekt świetlistości, który dodawał lekkości malowanym postaciom i przedmiotom. Tiepolo malował obrazy **olejne**, ale specjalizował się głównie w **malarstwie freskowym**. W licznych kościołach oraz rezydencjach w Wenecji, Vicenzie, Mediolanie, Bergamo, a także w **Pałacu Królewskim w Madrycie** oraz w pałacu biskupim w Würzburgu w Niemczech wykonywał na sklepieniach **iluzjonistyczne freski**, które imitowały nieograniczone przestrzenie nieba. Ich tematyka była różnorodna. Malował **sceny religijne, mitologiczne oraz alegoryczne**. W Madrycie namalował m.in. **Apoteozę Hiszpanii**. Szczytowym osiągnięciem artysty była dekoracja **pałacu arcybiskupiego w Würzburgu**, którą wykonał wraz z synami. Łączyła ona motywy historyczne, mitologiczne i alegoryczne. Na **plafonie klatki schodowej** zaś namalował **Alegorię Czterech Kontynentów**. Tiepolo zyskał sławę już za życia i uważany jest za czołową postać malarstwa europejskiego XVIII wieku. W zbiorach **Zamku Królewskiego na Wawelu** w Krakowie znajduje się jego obraz **Zwiastowanie Najświętszej Pannie Marii**.



Giovanni Battista Tiepolo Apoteoza Hiszpanii, fresk w Pałacu Królewskim w Madrycie

Artysta przybył do Madrytu na zaproszenie króla Hiszpanii Karola III, żeby wykonać freski w pałacu. W dekoracji plafonu Sali Tronowej przedstawił personifikacje hiszpańskich prowincji. Alegoryczne postacie i antyczni bogowie zostali ujęci w śmiałych skrótach perspektywicznych. Olbrzymi fresk o wymiarach 10 x 27 m cechują iluzjonizm oraz jasne, pastelowe barwy. Powstał on w 1762 roku, kiedy artysta był u szczytu sławy.



Giovanni Battista Tiepolo, fresk na klatce schodowej pałacu arcybiskupiego w Würzburgu w Niemczech

Fresk powstał w latach 1752–1753. Zdobi sufit klatki schodowej o wymiarach 18 x 30 m, przez co jest największy na świecie. Artysta namalował personifikacje czterech kontynentów: Europy, Azji, Afryki i Ameryki (Australia i Antarktyda nie były wówczas znane, a obie Ameryki traktowano jako jeden kontynent). Wśród dworzan Europy umieścił architekta rezydencji – Baltazara Neumanna, który siedzi z psem – oraz autoportret w czapce i płaszczu, z synem u boku. Wrażenie przestrzenności wzmagają triki iluzjonistyczne. Tiepolo przedstawił scenę panoramicznie, czyli w taki sposób, że patrzący w górę widzi fresk ze wszystkich stron. Paleta barw jest typowa dla rokoka: róż, błękit, biele, blade żółcie nieapolitańskie i delikatny wrzos.

Wśród weducistów wyróżniali się: **Giovanni Antonio Canal**, zwany **Canaletto**, **Francesco Guardi** i **Bernardo Bellotto**, zwany **Canalettem Młodszym**. Giovanni Antonio Canal zasłynął malowaniem **wedut**, głównie na potrzeby turystów odwiedzających Wenecję, np. obraz **Bucentaur wraca na molo w Dniu Wniebowstąpienia po ceremonii zaślubin z Adriatykiem**. Posługiwał się **camera obscura**, która pozwoliła mu na prawidłowe usytuowanie zabudowań w przestrzeni zgodnie z **perspektywą liniarną**, a także **iluzyjne** oddanie ich **proporcji**. Widoki miast ożywiał **sztafażem** figurek ludzkich w czasie pracy i rekreacji. Przedstawiał głównie Wenecję, ale na 10 lat wyjechał do Anglii, gdzie malował zakątki **Londynu**. Sprawnie posługiwał się **szerszą gamą barwną** – zestawienia błękitu i piaskowych żółcień ożywiał drobnymi plamkami karminu – oraz drobniawo oddawał szczegóły. Do najbardziej znanych obrazów artysty należą: **Canale Grande** oraz **Dzień Wniebowstąpienia z widokiem na Pałac Dożów**. Oprócz wedut malował także **kaprysy** (wł. *capriccio*), czyli **pejzaże architektoniczne** zbudowane z elementów zrodzonych w fantazji artysty. Canal był członkiem Akademii Sztuk Pięknych w Wenecji i nauczycielem m.in. Francesca Guardi i Bernarda Bellotta.



Giovanni Antonio Canal *Bucentaur wraca na molo w Dniu Wniebowstąpienia po ceremonii zaślubin z Adriatykiem*

Obraz ukazuje coroczną uroczystość celebracji zaślubin Wenecji z Adriatykiem. Bucentaur – galera należąca do dożów weneckich – wypływał wówczas w morze, a po powrocie cumował przed Pałacem Dożów. Canaletto z precyzją uzyskaną dzięki zastosowaniu camery obscury ukazał nie tylko pałac, ale też Bibliotekę św. Marka, kampanilę i fragment bazyliki św. Marka. Sztafaż obrazu tworzą gondolierzy i pasażerowie łodzi. Artysta stworzył liczne wersje tego tematu. Obraz namalowany ok. 1730 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,37 x 1,56 m znajduje się w The Bowes Museum w Barnard Castle w Wielkiej Brytanii.

TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Weduty pojawiły się jako samodzielny gatunek w XVII wieku w Holandii. Tworzyli je wówczas tacy artyści jak Jan van der Heyden i Jan Vermeer van Delft. Holenderski malarz Gaspar van Wittel, żyjący na przełomie wieków XVII i XVIII, przeniósł wedutę na teren Włoch, gdzie rozwijała się ona w wielu ośrodkach, m.in. w Rzymie i w Wenecji. Pierwszym weducistą weneckim był Luca Carlevarijs. Jego uczniem został Giovanni Antonio Canal.

Artystą, który rozpoczął swoją twórczość od kopiowania obrazów Canala, ale w dojrzałym okresie twórczości wypracował indywidualny styl malarski, był **Francesco Guardi**. Podobnie jak jego nauczyciel malował niewielkie **weduty** Wenecji oraz poetyckie **kaprysy**. Jego styl był jednak bardziej malarski i wizyjny. Cechowała go rokokowa tendencja do szkicowości. Swobodnymi pociągnięciami pędzla ukazywał migotliwe miasto niemal kołyszące się na wodzie. Chętnie malował nastrojowe zimery, gdy światło prawie dematerializuje architekturę. Wenecja na jego płótnach jest zamglona, niemal baśniowa, jak np. na obrazie

Gondola na lagunie. Sztafaże figuralne często są zbudowane z kilku barwnych plamek, co zapowiada technikę impresjonistów. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się obraz Guardiego *Schody Gigantów na dziedzińcu Pałacu Dożów*.



Francesco Guardi *Gondola na lagunie*

Obraz przedstawia gondolę płynącą o zmierzchu przez zamgloną wenecką lagunę. W tle artysta w niewielkiej skali przedstawił zabudowania nadbrzeża. Guardi posłużył się ograniczoną paletą barw – przeważają szarości i stalowe błękity. Z obrazu emanuje atmosfera ciszy i melancholii. Interpretatorzy dzieła podkreślali związek jego żałobnego nastroju z muzyką Antonia Vivaldiego i Tomasa Albiniego oraz traktowali to jako poetycką zapowiedź kresu Republiki Weneckiej. Obraz namalowany ok. 1765 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 42 x 31 cm znajduje się



w Muzeum Poldi Pezzoli (Museo Poldi Pezzoli) w Mediolanie we Włoszech.

Cechy weneckiego malarstwa XVIII wieku:

- tworzenie kaprysów i wedut malowanych z wykorzystaniem camery obscury,
- malowanie obrazów o tematyce religijnej i mitologicznej,
- tworzenie portretów w technice pastelu,
- rozjaśnienie palety i posługiwanie się plamą barwną miękko wtapiającą się w tło,
- tworzenie dużych malowideł freskowych.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Rosalba Giovanna Carriera *Portret tancerki Barbary Campanini*, obraz w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie (Niemcy)
2. Rosalba Giovanna Carriera *Flora*, obraz w Galerii Uffizi we Florencji (Włochy)
3. Giovanni Battista Tiepolo *Pokłon Trzech Króli*, obraz w Starej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
4. Giovanni Battista Tiepolo *Immaculata*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
5. Giovanni Battista Tiepolo *Zwiastowanie Najświętszej Pannie Marii*, obraz na Zamku Królewskim na Wawelu w Krakowie
6. Giovanni Antonio Canal *Canale Grande i kościół Santa Maria della Salute*, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Houston (Stany Zjednoczone)
7. Giovanni Antonio Canal *Opactwo Westminsterskie z procesją rycerzy*, obraz w opactwie westminsterskim w Londynie
8. Giovanni Antonio Canal *Widok Londynu od strony Tamizy*, obraz w Galerii Narodowej w Pradze
9. Francesco Guardi, *Schody Gigantów na dziedzińcu Pałacu Dożów*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
10. Francesco Guardi *Widok molo i Riva degli Schiavoni z basenu św. Marka*, obraz w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)

Malarstwo angielskie

W XVIII wieku nastąpił rozwój **malarstwa angielskiego**. W poprzednich epokach, jeśli władcy potrzebowali wybitnego portrecisty, musieli zapraszać artystów z Europy kontynentalnej. Sytuacja polityczna Anglii i jej zaangażowanie w różne konflikty polityczne i religijne nie sprzyjały rozwojowi rodzimej sztuki. Istotne przemiany zaistniały dopiero ok. połowy XVIII stulecia. Niemałe znaczenie miała rozbudowa **Londynu**. Miasto stawało się coraz bardziej atrakcyjnym miejscem dla arystokracji, a powstanie licznych rezydencji wiązało się z zapotrzebowaniem na ich dekorację. W XVIII wieku wzrosło znaczenie klasy średniej. Jej przedstawiciele chcieli mieć obrazy potwierdzające ich status majątkowy – były to **portrety** oraz **sceny conversation pieces** (ang. ‘fragmenty rozmowy’) ukazujące kilka osób zajętych dyskusją w wystawnych wnętrzach lub podczas spaceru na tle pejzażu. Do Anglii zaczęła też docierać nowa moda na sztukę lżejszą, inspirowaną **scenami fête galante** wypracowanymi przez **Antoine’a Watteau**. Malarstwo angielskie jednak tylko formalnie nawiązywało do francuskiego. Nie zawierało elementów kokieterii ani erotyki i zamiast hołdować hedonizmowi, nosło często treści dydaktyczne lub moralizatorskie.

Dominującym gatunkiem w angielskim malarstwie stał się **portret**. Malowano całe rodziny, małżeństwa, mężczyzn, kobiety i dzieci. Powszechność zamówień wpłynęła na wypracowanie indywidualnych cech tego gatunku. W odróżnieniu od portretów w kontynentalnej Europie pozy postaci były bardziej swobodne. Chętnie korzystano ze **schematów kompozycyjnych portretu reprezentacyjnego** wypracowanych przez Antoona van Dycka. Portretowani zwykle byli ukazani w całej postaci – **en pied**, w plenerze lub w salonie, podczas rozmowy albo oddawania się ulubionym sposobom spędzania wolnego czasu. **Tłem** było często niebo o intensywnie błękitnym kolorze. Pojawiały się także **pejzaże** inspirowane malarstwem XVII-wiecznej Holandii oraz obrazami utrzymanymi w stylu **baroku klasycyzującego**. Od francuskich odróżniała je ograniczona rola **sztafażu**. Powstawały też **sceny rodzajowe** kryjące treści dydaktyczne. Do najważniejszych artystów angielskich należeli: **William Hogarth**, **Joshua Reynolds** oraz **Thomas Gainsborough**.

Twórczość Hogartha – malarza i grafika – skierowana była przede wszystkim do mieszczan i to oni byli bohaterami jego obrazów, często bardzo krytycznych w wymowie. Artysta wypracował indywidualny styl będący syntezą **malarstwa portretowego** oraz satyry społecznej, politycznej i obyczajowej o moralizatorskim przesłaniu. Do historii sztuki przeszedł jako autor tworzonych od ok. 1730 roku cyklów obrazów i grafik, których bohaterami byli ludzie zepsuci, leniwi i zdemoralizowani. Z właściwą sobie ironią krytykował społeczne przywary i zwracał uwagę na niepewność ludzkiego losu. Jego niewielkie formatem prace niosły przesłanie, że lekkomyślne i rozpustne życie może być przyczyną upadku. Był znakomitym obserwatorem rzeczywistości, którą przedstawiał w krzywym zwierciadle. **Kompozycja** jego dzieł nawiązywała do dekoracji teatralnych, często była zagęszczona, a **kadr** wypełniał tłum postaci. Z cyklów Hogartha warto wymienić **Kariere kurtyzany**, **Kariere marnotrawcy** oraz **Modne małżeństwo**. Treścią ostatniego jest ujęta w sześciu scenach historia ożenku zrujnowanego szlachcica z młodą i bogatą mieszczańką. Hogarth wykazał się też maestrią w malarstwie portretowym, które cechowała dogłębna analiza psychologiczna postaci, czego przykładami są **Sprzedawczyni krewetek** i **Portret Davida Garricka** – aktora i przedsiębiorcy teatralnego, namalowanego w roli króla Ryszarda III. W uznaniu zasług artysta został mianowany nadwornym malarzem Jerzego II z dynastii hanowerskiej.

Joshua Reynolds był znakomitym portrecistą. Czerpał z tradycji malarstwa dawnego. **Idealizował** postacie, dzięki czemu uważano, że malował w „wielkim stylu” i z „manierą angielską”. Pochodził z zamożnej i utytułowanej rodziny. Odebrał staranne wykształcenie, głównie z historii. Jego wiedza teoretyczna połączona z bardzo dobrym gustem wpłynęła na



William Hogarth *Przy śniadaniu*

Obraz jest drugim z cyklu *Modne małżeństwo*. Cała seria opowiada o losach małżeństwa kontraktowego. Kierujący się niezdrową ambicją mieszczanin wydał córkę za syna lorda.

Młodych nie łączy uczucie, więc oddają się wyłącznie własnym przyjemnościom, trwoniąc majątek. Małżonek wraca o świcie do domu po nocy spędzonej z kochanką. Piesek (tradycyjny symbol

wierności) obwąchuje damski czepek wystający z kieszeni mężczyzny. Żona też nie nudziła się tej nocy. W salonie meble są w nieładzie, a instrumenty muzyczne porzucane. Każdy przedmiot ma ukryte, symboliczne znaczenie: dopowiada historię lub też charakteryzuje postać, np. wiszący nad kominkiem obraz z Amorem odnosi się do pozamałżeńskich romansów małżonków. Widoczny po lewej stronie poborca podatków unosi rękę w geście oburzenia zarówno rozrzutnością, jak i niemoralnością panującymi w odwiedzonym domu. Obraz z 1743 roku namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 91 x 70 cm znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.

powstanie malarstwa łączącego elegancję, **realizm** i klasyczne reguły **piękna**, które przejawiały się np. w idealizacji modeli. Najchętniej portretował kobiety i dzieci. Najsłynniejsze jego dzieła to: *Nelly O'Brien*, *Portret pułkownika George’a K. H. Coussmaka*, *Lady Cockburn i jej trzech starsi synowie*. W **układach kompozycyjnych**, a zwłaszcza pozach postaci, nawiązywał do dzieł barokowych. Reynolds był także jednym z pierwszych członków Royal Society of Arts i pierwszym przewodniczącym Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Londynie. Prowadził wykłady z historii sztuki, które cieszyły się też popularnością. W uznaniu zasług Jerzy III nadał mu tytuł szlachecki.

Joshua Reynolds *Nelly O'Brien*

Słynąca z urody ulubienica arystokracji angielskiej była kilkakrotnie portretowana przez artystę. Najsłynniejszy jej wizerunek znajduje się w Wallace Collection w Londynie. Obraz zachwyca niezwykłą harmonią kolorystyczną, umiejętnością oddania materii przedmiotów, a także efektami światłocieniowymi, zwłaszcza światłem odbitym na twarzy i dekolcie modelki. Obraz został namalowany w latach 1762–1764 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,01 x 1,26 m.



W dorobku Thomasa Gainsborough najważniejsze były dwa gatunki: **portret** i **pejzaż**. Malarz kształcił się początkowo u jednego z uczniów Antoine'a Watteau. W malarstwie pejzażowym czerpał wzorce z dorobku Jacoba van Ruisdaela i Petera Paula Rubensa. Inspirując się spuścizną Antoona van Dycka, zaczął malować portrety na zamówienie klientów z wyższych sfer. Założył – wspólnie z Joshua Reynoldsem – Królewską Akademię Sztuk Pięknych w Londynie, jednak początkowa przyjaźń i współpraca zmieniły się w rywalizację. Twórczość Gainsborough została doceniona przez dwór królewski, gdzie artysta namalował m.in. portrety Jerzego III i jego żony Charlotty.

Typowe dla artysty było połączenie **realizmu** z elegancją oraz ukazywanie smukłych postaci stojących w swobodnych pozach. Twórczość Gainsborough cechowały: poetycka wrażliwość, lekkie i swobodne uderzenia pędzla, delikatność **modelowania** i znakomicie wystudiowana materia przedmiotów. Podziwiano go zwłaszcza za półprzezroczystość materii malarskiej i delikatne **barwy**. Uchodził za znakomitego malarza zwierząt, które towarzyszyły osobom portretowanym. Nawiązując do malarstwa francuskiego rokoka, portretował postacie zazwyczaj na tle sentymentalnego pejzażu, ale starał się też oddawać psychikę modeli. Obok portretów tworzył także **conversation pieces**. Mawiał, że portrety maluje zawodowo, natomiast pejzaże dla przyjemności. Te ostatnie cechowały bogactwo barw i sentymentalizm, dzięki czemu stały się inspiracją dla malarstwa romantycznego w Anglii w XIX wieku. Do najważniejszych dzieł malarza należą: *Portret małżonków Andrews*, *Błękitny chłopiec*, *Poranny spacer*.

DLA DOCIEKLIWYCH

Obrazy Thomasa Gainsborough naśladowano i przerabiano na ryciny oraz dekoracje wyrobów porcelanowych właściwych dla rokoka.



Thomas Gainsborough
Portret małżonków Andrews

Obraz łączy conversation pieces z angielskim pejzażem. Artysta uwiecznił parę krótko po ślubie, mimo to portretowani są smutni i bladzi. Nie widać między nimi szczególnego uczucia.

Przedstawienie jest dalekie od portretu oficjalnego, ponieważ postacie ujęto w swobodny sposób. Para została ukazana z lewej strony obrazu, podczas gdy z prawej otwiera się widok na jej posiadłość, co jest demonstracją bogactwa. Suknia

Frances Andrews została namalowana w pastelowych barwach. Gainsborough zostawił pusty fragment wokół jej dłoni, przez co obraz uważany jest za niedokończony. Robert Andrews pozuje ze strzelbą i w towarzystwie psa myśliwskiego. Świadczyło to o przynależności do najwyższej klasy społecznej, gdyż w Anglii tylko arystokracja mogła polować. Pies symbolizuje też małżeńską wierność, a dąb za Frances – zarówno stabilność, jak i zapowiedź drzewa genealogicznego rodziny Andrews. Dzieło z lat 1748–1749 namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 119 x 70 cm znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.

Cechy malarstwa angielskiego w XVIII wieku:

- dominacja takich gatunków, jak portret, pejzaż i conversation pieces,
- w portretach odejście od sztywnych schematów kompozycyjnych, ujmowanie postaci w pozach swobodnych, często na tle pejzażu,
- moralizatorski i dydaktyczny charakter scen rodzajowych,
- przewaga wartości malarskich nad rysunkiem.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. William Hogarth *Kontrakt małżeński*, pierwszy obraz z cyklu *Modne małżeństwo* w Galerii Narodowej w Londynie
2. William Hogarth *Sprzedawczyni krawetek*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
3. William Hogarth *Portret Davida Garricka*, obraz w Walker Art Gallery w Liverpoolu (Wielka Brytania)
4. Joshua Reynolds *Portret pułkownika George'a K. H. Coussmakera*, obraz w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)
5. Joshua Reynolds *Lady Cockburn i jej trzech starsi synowie*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
6. Thomas Gainsborough *Poranny spacer*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
7. Thomas Gainsborough *Dama w błękitcie*, obraz w Ermitażu w Sankt Petersburgu (Rosja)
8. Thomas Gainsborough *Portret pani Mary Graham*, obraz w Scottish National Gallery (Szkocka Galeria Narodowa) w Edynburgu (Wielka Brytania)
9. Thomas Gainsborough *Córki artysty goniące motyla*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
10. Thomas Gainsborough *Pejzaż z Suffolk*, obraz w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień podstawowe tematy podejmowane przez malarzy rokoka.
2. Wyjaśnij pojęcia *fête galante* i *fête champêtre*.
3. Wymień techniki malarskie, którymi chętnie posługiwali się malarze rokocowi.
4. Wskaż podstawowe cechy malarstwa rokokowego.
5. Wymień najważniejszych malarzy francuskich czasów rokoka.
6. Wymień nazwiska autorów obrazów: *Pielgrzymowanie na wyspę Cyterę*, *Diana wychodząca z kąpeli*, *Huśtawka*, *Modlitwa przed posiłkiem*. Które z tych dzieł to fêtes galantes?
7. Znajdź w internecie lub w albumach reprodukcję obrazu Antoine'a Watteau *Rozkosze miłości* i na jej podstawie wskaż cechy typowe dla malarstwa tego artysty.
8. Wymień obrazy Antoine'a Watteau inspirowane commedią dell'arte.
9. Powiedz, dla jakiej słynnej mecenaski z kręgu dworu Ludwika XV tworzyli François Boucher i Jean-Honoré Fragonard.
10. Powiedz, do jakiego mitu nawiązuje obraz François Bouchera *Diana wychodząca z kąpeli*.
11. Wyjaśnij, jaką intrygę miłosną ukazał Jean-Honoré Fragonard w *Huśtawce*.
12. Wymień cechy malarstwa Jeana-Honoré Fragonarda pozwalające widzieć w nim prekursora impresjonistów.
13. Powiedz, jakie gatunki malarskie najczęściej uprawiał Jean Baptiste Siméon Chardin.
14. Powiedz, co w obrazach Jeana Baptiste'a Siméona Chardina przypomina malarstwo holenderskie XVII stulecia.
15. Wymień najważniejszych malarzy weneckich czasów rokoka. Wskaż gatunki i techniki malarskie, które były dla nich charakterystyczne.
16. Wyszukaj w internecie lub albumach reprodukcję portretu tancerki Barbary Campanini pędzla Rosalby Giovanni Carryery. Omów jego kompozycję i kolorystykę.


 SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

17. Porównaj freski iluzjonistyczne Andrei Pozza i Giovanniego Battisty Tiepola. Jakie dostrzegasz podobieństwa i różnice?
18. Na reprodukcji obrazu Giovanniego Antonia Canala *Bucentaur wraca na molo w Dniu Wniebowstąpienia po ceremonii zaślubin z Adriatykiem* wskaż i nazwij weneckie zabytki architektury.
19. Wyszukaj w internecie lub albumach reprodukcję obrazu Francesca Guardiego *Widok molo i Riva degli Schiavoni z basenu św. Marka* i porównaj zastosowane w nim środki malarskie z tymi, którymi operował Giovanni Antonio Canal w dziele *Bucentaur wraca na molo w Dniu Wniebowstąpienia po ceremonii zaślubin z Adriatykiem*.
20. Wymień najważniejszych malarzy angielskich XVIII wieku. Wskaż gatunki malarskie, które były dla nich charakterystyczne.
21. Wyszukaj w internecie lub albumach reprodukcje wszystkich obrazów z cyklu *Modne małżeństwo* Williama Hogartha. Odczytaj zapisaną w nich opowieść i płynące z niej przesłanie moralne.
22. Porównaj *Zaślubiny Arnolfinich* Jana van Eycka i *Portret małżonków Andrews* Thomasa Gainsborougha. Zwróć uwagę na kompozycję, kolorystykę i symboliczne przesłanie dzieł.

6. GRAFIKA

W XVIII wieku **grafika** była dyscypliną popularną. W drukarniach powstawały **kopie** dzieł wybitnych malarzy oraz grafiki okolicznościowe i reklamowe. W Anglii za czołowego twórcę tego gatunku był uważany **William Hogarth**, który początkowo specjalizował się w drukach reklamowych. Zasłynął on jednak cyklem **rycin** o charakterze satyrycznym i moralizatorskim. Niemal wszystkie swoje cykle malarskie krytykujące społeczne przywary wydał również jako grafiki. Wyjątek stanowi cykl *Pracowitość i lenistwo*, który istnieje wyłącznie w wersji graficznej. Ukazuje on dwie postawy czeladników. Jeden z nich był przykładem negatywnego bohatera, którego lenistwo i nieprawość doprowadziły do zbrodni, a w konsekwencji na szafot. Drugi bohater – wzór cnót – za swą ciężką pracę został nagrodzony awansem społecznym. W wersji graficznej zostały też wydane cykle: *Kariera nierządnicy*, *Kariera marnotrawcy* oraz *Modne małżeństwo*.

W Wenecji powstawały grafiki ukazujące **weduty**. Liczne widoki tego miasta w technice akwaforty stworzył **Giovanni Antonio Canal**.



William Hogarth *Scena w tawernie*

Jest to trzecia scena z cyklu *Kariera marnotrawcy*. Artysta znakomicie oddał realia codziennego życia mieszczan. Grafika przedstawia młodzieńca, który trwoniąc majątek na pijaństwie i rozpuście, daje się okraść kurtyzantom. Hogarth nawiązał do podobnych przedstawień w sztuce holenderskiej. We wnętrzu pokazał galerię portretów sławnych mężów z powydzieranymi twarzami, co ma świadczyć o upadku autorytetów moralnych. Dzieło o wymiarach 36 x 31 cm wykonano w technice akwaforty w 1735 roku.

Typowa technika stosowana w grafice rokokowej

akwaforta.


 SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień tematy podejmowane przez grafików czasów rokoka.
2. Wymień cykle graficzne Williama Hogartha.
3. Powiedz, jaka tematyka dominowała w grafikach weneckich XVIII wieku.

7. RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE

Do rokokowych wnętrz tworzono przedmioty codziennego użytku, które uzupełniały dekorację i spełniały funkcję praktyczną. Ponieważ powstawały one w latach przypadających na panowanie Ludwika XV, ich styl nazwano imieniem władcy. Tworzono przede wszystkim meble, a zajmowali się tym rzemieślnicy, zwani ebenistami. Fotele, komody, stoliki charakteryzowały się płynnie powyginanymi nóżkami, które nazywano kabriolowymi. Często zdobione były **intarsjami**, czyli kompozycjami z różnokolorowego **drewna**. Fotele były nie tylko tapicerowane, ale też czasem ozdabiane haftem ilustrującym np. bajki Jeana de La Fontaine'a. Ważnym elementem rokokowych wnętrz były także stojące na kominkach zegary oraz bardzo bogate w formie kryształowe żyrandole. Wystrój urozmaicały też porcelanowe figurki, które początkowo sprowadzano z Chin w ramach mody na **chinoiserie**. W 1740 roku **Ludwik XV** z inicjatywy **markizy de Pompadour** utworzył Królewską Manufakturę Porcelany, którą ostatecznie zorganizowano w Sèvres pod Paryżem. Współpracowali z nią najwybitniejsi artyści epoki, a wśród nich **Étienne Maurice Falconet**, który był projektantem wzorów wyrobów.

DLA DOCIEKLIWYCH

Specjalny odcień różu, który dekorował wyroby, został nazwany *rose de Pompadour*.

Étienne Maurice Falconet *Lekcja gry na flecie*

Rzeźba wysokości 22 cm została wykonana z porcelany według rysunku François Bouchera. Przedstawia scenę *fête champêtre*, która jest tylko pretekstem do ukazania gry miłosnej. Rzeźby tego typu zdobyły wnętrza pałaców. Dzieło znajduje się w J. Paul Getty Museum w Los Angeles w Stanach Zjednoczonych.



Stolik w stylu Ludwika XV



TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

W meblarstwie do określania stylów używa się często imion władców. W sztuce francuskiej wieków XVII i XVIII wyróżnia się:

- styl Ludwika XIV o formach barokowych, z wieloma ciężkimi optycznie zdobami,
- styl Ludwika XV o formach rokokowych, charakteryzujący się płynną linią i subtelnym ornamentem,
- styl Ludwika XVI o stosunkowo prostych formach wczesnego klasycyzmu, z odwołaniami do ornamentyki antycznej.



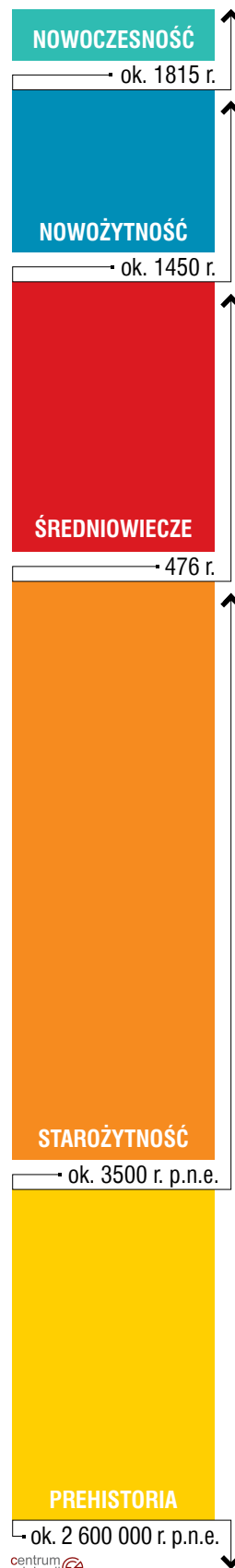
SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Opisz wygląd mebli w stylu Ludwika XV.
2. Wyjaśnij pojęcia: *ebenista* i *intarsja*.
3. Powiedz, który z rzeźbiarzy francuskich XVIII wieku projektował porcelanowe figurki.



WYPOWIEDZ SIĘ

1. Analizując trzy wybrane dzieła, omów dworski charakter sztuki rokokowej we Francji.
2. Przedstaw różnorodność malarstwa rokokowego, analizując trzy obrazy powstałe w różnych środowiskach artystycznych.



SZTUKA BAROKU I ROKOKA W INNYCH KRAJACH EUROPY

XVII w.

XVIII w.

- 1618–1648 wojna trzydziestoletnia
- 1637–1657 panowanie cesarza Ferdynanda III
- 1648 r. pokój westfalski kończący wojnę trzydziestoletnią w Rzeszy
- 1658–1705 panowanie cesarza Leopolda I
- 1682–1725 panowanie cara Piotra I Wielkiego w Rosji
- 1683 r. zwycięstwo wojsk polsko-austriackich pod Wiedniem i odparcie najazdu tureckiego
- 1694–1733 król August II, zwany Mocnym, elektorem Saksonii
- 1703 r. założenie Sankt Petersburga
- 1711–1740 panowanie cesarza Karola VI
- 1740–1786 panowanie króla Fryderyka II Hohenzollerna, zwanego Wielkim, w Prusach
- 1745–1780 panowanie cesarzowej Marii Teresy
- 1762–1796 samodzielne panowanie carycy Katarzyny II w Rosji

1. TŁO HISTORYCZNE PRZEMIAN W SZTUCE

W XVII wieku między wschodnimi granicami Francji a Rzeczpospolitą Polską istniała I Rzesza Niemiecka. Składała się ona z kilkuset niezależnych organizmów państwowych: królestw, księstw, biskupstw, opactw, hrabstw i państw-miast. W pierwszej połowie XVII wieku kraje, które ją tworzyły, były zaangażowane w wojnę trzydziestoletnią. Jej najważniejszą przyczyną była rywalizacja między **protestantami** a **katolikami**. Intencją zasiadającego na tronie w Wiedniu cesarza było przywrócenie dominacji katolicyzmu. W 1648 roku za panowania **Ferdynanda III**, doprowadzono do pokoju, na mocy którego utrwalił się układ sił sprzed wojny. Nadrzedną władzę nad **krajami niemieckimi** sprawował odtąd dwór **Habsburgów** austriackich. Najbardziej znaczącymi władcami po Ferdynandzie III byli: **Leopold I**, **Karol VI** i **Maria Teresa**. Pod koniec XVII wieku cesarz



Johann Bernhard Fischer von Erlach, pałac Schönbrunn w Wiedniu

Rezydencja budowana w latach 1687–1743 w typie *entre cour et jardin* ma spokojną, klasycyzującą formę z występującymi ryzalitami: środkowym i bocznymi. Przyziemie jest boniowane. Dwie następne kondygnacje spajają pilastry, zgodnie z zasadą wielkiego porządku. Ponad gzymssem koronującym wznosi się balustrada z posągami.

był wybierany przez dziewięciu elektorów reprezentujących kraje związkowe. Wśród nich najwyższą pozycję mieli władcy koronowani: elektorzy sascy (z których dwóch kolejnych zasiadło na polskim tronie), elektor hanowerski (przedstawiciele tego rodu zasiadali na tronie angielskim) oraz elektor brandenburski – król Prus. Władcami, którzy odegrali bardzo ważną rolę w rozwoju sztuki, byli – w Saksonii **August II**, zwany **Mocnym**, z dynastii **Wettinów**, elektor saski i król Polski, a w Prusach **Fryderyk II Hohenzollern**, zwany **Wielkim**.

Zawarty w 1648 roku pokój nie gwarantował spokoju. Wojny i potyczki toczono także i w drugiej połowie XVII wieku, zwłaszcza między Austrią a Prusami, gdyż ambicją królów pruskich było panowanie nad krajami Rzeszy. W XVIII wieku wybuchły trzy wojny śląskie związane z walką o sukcesję po Karolu VI. Toczono walki sprzyjały umacnianiu się dwóch innych wielkich monarchii – Francji i Anglii.

W krajach niemieckich, choć były one uwikłane w wojny o charakterze religijnym i politycznym, dynamicznie rozwijały się kultura i sztuka. Poszczególne panujące budowały system władzy na wzór monarchii **absolutnej** we Francji, a ich celem było stworzenie odpowiedniej oprawy dla swoich rządów. Wspaniałe **pałace** władców, których forma często nawiązywała do **Wersalu**, miały świadczyć o ich potęgę. Przykładem takiej rezydencji był **Schönbrunn w Wiedniu**. W ślad za monarchami podążała szlachta, a zwłaszcza jej najpotężniejsza i najbardziej wpływowa część – arystokracja.

Władcom zależało na tym, aby zatrudniać najlepszych artystów. Twórców przyciągał zwłaszcza dwór Habsburgów w Wiedniu, gdyż z pracą na rzecz cesarza wiązał się splendor.

W krajach niemieckich w XVII wieku artyści kształcili się, podobnie jak w wiekach wcześniejszych, poprzez terminowanie w warsztatach bardziej doświadczonych twórców. Uzupełnieniem ich wykształcenia były podróże do Francji i Włoch. Rzeźbiarze udawali się głównie do **Wiednia** lub **Drezna**, gdyż działały tam znakomite warsztaty. W drugiej połowie XVII wieku na dworach i w kościołach niemieckich zatrudniano głównie

obcy artyści, najczęściej Włosi i Francuzi, ponieważ uważano, że twórcy niemieccy są zbyt słabo wykształceni. Dopiero na przełomie wieków XVII i XVIII do głosu doszli wybitni architekci rodzimego pochodzenia. Najistotniejszy dla rozwoju sztuki niemieckiej był **mecenat** dworski, zmniejszyło się zaś znaczenie mecenatu mieszczańskiego, gdyż wojny religijne spowodowały upadek miast oraz zubożenie ich mieszkańców. W 1662 roku została założona **Akademia Sztuk Pięknych w Norymberdze** – pierwsza w tym rejonie Europy. W XVIII wieku działała też **Cesarsko-Królewska Nadworna Akademia Malarzy, Rzeźbiarzy i Budowniczych w Wiedniu**, która zyskała ogromną sławę w środkowej i wschodniej Europie. W krajach niemieckich w XVII i XVIII wieku w sztuce dominowały dwa style – **barokowy** i **rokokowy**.

W **Rosji** duże przemiany w życiu społecznym i kulturalnym były związane z panowaniem cara **Piotra I Wielkiego**. W młodości sporo podróżował po Europie, a po objęciu władzy zaczął europeizować Rosję. Przeprowadził wiele reform państwa. Kazał wybudować nową stolicę – **Sankt Petersburg** – która architekturą i założeniami urbanistycznymi miała konkurować z wielkimi miastami zachodniej Europy. Inną znaczącą postacią zasiadającą na carskim tronie w drugiej połowie XVIII stulecia była **Katarzyna II**. W sztuce rosyjskiej tradycyjny nurt pobizantyński, widoczny najpełniej w malarstwie ikonowym i prowincjonalnej architekturze cerkiewnej, współistniał z dziełami tworzonymi przez artystów sprowadzonych z Zachodu i tymi, które powstały pod ich wpływem. Inspiracje barokiem i rokokiem najbardziej widoczne były w architekturze rezydencjonalnej.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, jaki wpływ na rozwój architektury rezydencjonalnej miał rodzący się absolutyzm władców w krajach niemieckich.
2. Wymień najważniejszych władców wieków XVII i XVIII w krajach niemieckich i w Rosji.

2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„To, że mamy obrazy w kościołach Bożych, jest niesłuszne i przeciwne przykazaniu. Nie powinieneś mieć obcych Bogów. To, że rzeźbione i malowane bałwany olejne stoją nadal na ołtarzach, jest jeszcze szkodliwsze i bardziej diabelne”.

Andreas Karlstadt

„Obrazy mają bowiem to do siebie, iż nie są koniecznymi, lecz są dowolne; możemy je mieć lub nie mieć, choć na pewno byłoby lepiej, gdybyśmy ich w ogóle nie mieli. [...] Obraz na ścianie, który oglądam, nie wiążąc z nim bałwochwalczych przesądów, nie jest zakazany, bo inaczej i zwierciadła musiałyby być zakazane i zabawki dziecięce”.

Marcin Luter

„Jeśli tu mówić także o sztuce rzeźbiarskiej, to jest ona sztuką, która przez ujmowanie i niszczenie zbędnego tworzywa, czyli materii, nieukształtowanemu drzewu, kamieniowi, kości czy metalowi daje potrzebną formę i kształt. Z tego [artysta] musi zawsze bądz wedle przyjętych formuł, bądz z własnego pomysłu i rozumu ukształtować to, co chce przedstawić”.

Joachim von Sandrart



Cosmas Damian Asam, Egid Quirin Asam, kościół św. Jana Nepomucena w Monachium w Niemczech

Świątynia powstała w latach 1733–1746 z inicjatywy i własnych środków artystów. Wkomponowana między dom Asamów a plebanię ma szerokość nawy i fasady dostosowaną do pozostałych budowli. Kościół i dom były ze sobą skomunikowane. Wnętrze wyróżnia się bogactwem form i jest przykładem realizacji idei Gesamtkunstwerk. Współgrają w nim dynamiczne formy architektoniczne, bogata dekoracja rzeźbiarska i malarstwo iluzjonistyczne. Zastosowanie spiralnych kolumn nawiązuje do architektury berniniowskiej.

Na charakter sztuki sakralnej i poglądy estetyczne w krajach niemieckich miały wpływ zróżnicowanie religijne i spory teologiczne, które rozgorzały w XVI stuleciu. Teologowie protestanci odrzucali kultu maryjny i świętych, a odmienny od katolickiego sposób sprawowania liturgii wiązał się z eliminacją ze świątyń ołtarzy bocznych. Nie były to jednak zasady jednakowe dla wszystkich odłamów protestantyzmu. Luteranie zachowali obrazowy wystrój ołtarza głównego, ambony i chrzcielnicy. Bar-

dziej radykalni kalwini propagowali kult bez obrazów. Wpłynęło to znacząco na charakter sztuki sakralnej i spowodowało zmniejszone na nią zapotrzebowanie.

Ze względu na fakt, że w krajach niemieckich w XVII wieku na dworze cesarskim i dworach elektorskich działali głównie Włosi, piśmiennictwo o sztuce nie miało tam swoich wybitnych reprezentantów. Dopiero w ostatniej ćwierci stulecia pojawiło się dzieło założyciela Akademii Sztuk Pięknych w Norymberdze **Joachima von Sandrarta** *Niemiecka Akademia Sztuk Szlacheckich: architektury, rzeźby i malarstwa*. Szczególne znaczenie dla badań nad sztuką ma zawarte w tym dziele opracowanie żywotów artystów niemieckich.

Bogato ilustrowaną *Historię architektury* opublikował cesarski architekt – **Johann Bernhard Fischer von Erlach**. Był to zbiór rysunków form i detali architektonicznych, które artysta sporządził głównie w czasie pobytu we Włoszech. Publikacja zyskała dużą popularność.

W katolickich krajach niemieckich, a zwłaszcza w Bawarii, Szwabii i Frankonii, przyjmowały się przede wszystkim wzory włoskie. W budowanych tam kościołach istotne znaczenie miała idea **Gesamtkunstwerk**, czyli dzieła totalnego, będącego syntezą różnych sztuk. Poszukiwanie sposobu dotarcia do wszystkich zmysłów odbiorców doprowadziło bowiem do zaistnienia *theatrum sacrum*, czyli plastycznej prezentacji historii zbawienia

z efektami teatralnymi wynikającymi z połączenia w jedną spójną całość malarstwa, rzeźby oraz światła odpowiednio kierowanego na dzieło sztuki.

Dodatkowym, dopełniającym elementem była muzyka organowa, również wpływająca na emocje odbiorców.

Dzieła sztuki, a przede wszystkim architektury, powstające w krajach niemieckich w XVIII wieku bardzo często łączyły cechy typowe dla **baroku i rokoka**, stąd w wielu wypadkach niemożliwe jest dokonanie ich jednoznacznej kwalifikacji stylowej.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, co było czynnikiem decydującym o różnorodności form sztuki w krajach niemieckich.
2. Powiedz, w którym z miast w krajach niemieckich powstała pierwsza uczelnia artystyczna.
3. Wyjaśnij, czym zasłynął Joachim von Sandrart.
4. Podaj nazwisko architekta austriackiego, który opublikował *Historię architektury*.

3. ARCHITEKTURA

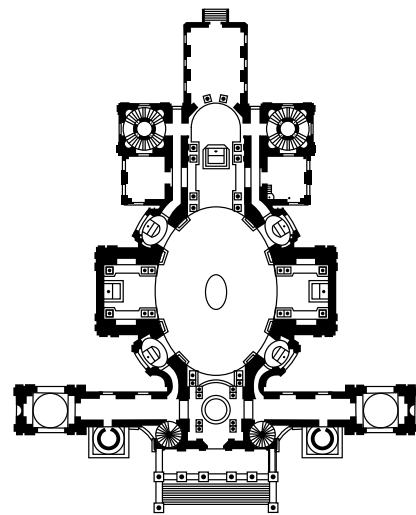
Wzorem dla architektury pałacowej krajów niemieckich, a także Rosji, były budowle francuskie, a przede wszystkim Wersal, dlatego wznoszono tam rezydencje jako założenia pałacowo-ogrodowe. Budowane w XVII wieku pałace władców miały zazwyczaj spokojną formę utrzymaną w stylu baroku klasycyzującego, a ogrody w ich otoczeniu tworzone na wzór ogrodów francuskich. W takim stylu przebudowywano też istniejące siedziby. Projekty zamawiano u architektów francuskich, sprowadzano też z zagranicy dekoratorów i malarzy. Z czasem architektura pałacowa zaczęła ewoluować. Na początku XVIII wieku pojawiły się formy bogatsze z wysokimi dachami, niekiedy mansardowymi, i bogato dekorowanymi detalami architektonicznymi. Od ok. 1730 roku, kiedy w Europie modny stał się styl rokokowy, wznoszono też niewielkie pałace, które były miejscem wypoczynku władców poza stolicą. Miały one zazwyczaj jedną kondygnację lub powstawały jako zespoły większych pawilonów połączonych parterowymi galeriami. Architektura pałacowa stała się bardziej kameralna.

Zróżnicowane pod względem religijnym kraje niemieckie wykształciły odmienne formy architektury sakralnej. W krajach protestanckich dominowała estetyka klasycyzująca. Wybierano formy skromne i proste. Krzyżowały się lokalne wpływy germańskie i flamandzkie. Królewskie Prusy najbardziej czerpały z dorobku twórców holenderskich i flamandzkich. Południowe Niemcy, zwłaszcza Bawaria, pozostały przy katolicyzmie. W Austrii, Bawarii, Szwabii i Frankonii przyjmowały się formy, dla których wzorem była sztuka rzymska – bardziej dynamiczne, oparte na linii falistej, choć korzystano też z wzorców architektury jezuickiej. Często również stosowano fasady flankowane dwiema wieżami. W XVIII wieku pojawiły się kościoły rokokowe oraz łączące cechy baroku i rokoka. Korzystając z mecenatu cesarza i dworu oraz klasztorów i dostojników kościelnych, budowano nowe kościoły, zwłaszcza w Austrii i Bawarii, w tym kościoły pielgrzymkowe związane z kultem świętych. Ich projektowanie powierzano głównie artystom włoskim lub wykształconym we Włoszech. Wnętrza świątyń były bogato dekorowane sztukateriami. Jeśli na ścianach i sklepieniu pojawiały się freski, też były oprawiane dekoracją sztukatorską. Cechą szczególną wielu budowli niemieckich był Gesamtkunstwerk. Do budownictwa sakralnego przeniknęły także wzorce rokokowe z fantazyjną ornamentyką, w której dominowały rocaille, rocaille z kogucim grzebieniem, kartusze oraz ornamenty z motywami roślinnymi.

Architektura w krajach niemieckich

Wiedeń, ze względu na splendor związany z dworem **Habsburgów**, przeżywał intensywny rozwój. Najbardziej znaczącym twórcą był wykształcony w Rzymie **Johann Bernhard Fischer von Erlach**. Działał nie tylko na dworze cesarskim, ale projektował też budowle dla austriackiej i czeskiej arystokracji. Jako architekt dworu wykonał plany letniej rezydencji cesarskiej pod Wiedniem, **pałacu Schönbrunn**, który miał być wyrazem triumfu władzy cesarskiej. W rozwiązaniach **fasady** i wnętrza Fischer von Erlach inspirował się **pałacem w Wersalu**, czego przykładem jest m.in. obszerna, podłużna **galeria** ozdobiona **iluzjonistycznymi freskami**. Schönbrunn miał aż 1441 komnat. Na poziomie parteru znajdowały się pokoje reprezentacyjne. Na wzgórzu w pałacowych **ogrodach** za czasów cesarzowej **Marii Teresy** wzniesiono ażurową **glorietę** – pawilon **arkadowy** wsparty na **kolumnach** i **filarach**. Miała ona stanowić pomnik wojny sprawiedliwej, która prowadzi do pokoju. Z gloriety roztaczał się widok na panoramę Wiednia.

Dziełem Fischera von Erlacha był też ufundowany przez cesarza **Karola VI** **kościół św. Karola Boromeusza** w **Wiedniu** – jedna z najbardziej reprezentacyjnych świątyń tego miasta, a przede wszystkim ucieleśnienie pełnego majestatu „stylu cesarskiego”. **Fasada** budowli, zgodnie z modą panującą na terenie cesarstwa, flankowana jest dwoma **wieżami**. Architekt był też projektantem innych świątyń, w tym **kościół Trójcy Świętej** w **Salzburgu**, którego fasada nawiązuje do fasady rzymskiego kościoła Santa Agnese projektu Francesca Borrominiego, ale cechuje ją **klasycyzujący** umiar.



Johann Bernhard Fischer von Erlach, kościół św. Karola Boromeusza w Wiedniu

Świątynia, budowana od 1716 roku i ukończona dopiero w roku 1737 przez syna architekta, stanowiła wotum za wygaśnięcie zarazy, która nawiedziła Wiedeń w 1713 roku. Wzniesiony na planie owalu korpus budowli otoczony jest kaplicami i nakryty elipsoidalną kopułą. Jego bardzo szeroka, parawanowa fasada reprezentuje barok klasycyzujący. Wejście poprzedza antykizujący sześciokolumnowy portyk. Podobny był w rzymskim Panteonie. Po obu stronach architekt umieścił wieże dzwonnice na wzór antycznych rzymskich kolumn: Trajana i Marka Aureliusza. Oplata je dekoracyjny fryz ilustrujący żywot i cuda św. Karola – patrona kościoła. Nawiązanie do zabytków antycznych miało sugerować, że Wiedeń to nowy Rzym. Korony wieńczące każdą z kolumn oraz złoczone rzeźby orłów wskazywać miały na cesarza jako obrońcę wiary katolickiej.



Johann Lucas von Hildebrandt, Górny Belweder w Wiedniu

Pałac składa się z dwóch budynków rozdzielonych położonym na skarpie ogrodem w stylu francuskim. Górny Belweder przeznaczony był na bankiety i uroczystości, a Dolny pełnił funkcję rezydencji. Budowla różni się od klasycyzujących pałaców nawiązujących do francuskich rezydencji. Bogatą, rozczłonkowaną bryłę poprzedza westybul z trzema arkadami. Wysokie dachy są charakterystyczne dla architektury pierwszej połowy XVIII wieku. Pałac wznoszono w latach 1721–1723 dla wodza cesarskiej armii, księcia Eugeniusza Sabaudzkiego. Zrekonstruowany po zniszczeniach wojennych mieści obecnie muzeum sztuki austriackiej.

Od około 1720 roku w architekturze **baroku klasycyzującego** zaczęły pojawiać się formy bardziej **dynamiczne** i bogatsze. W Wiedniu rozpoczął działalność **Johann Lucas von Hildebrandt**, który studiował architekturę w Rzymie pod okiem Carla Fontany. Po studiach zajmował się wznoszeniem fortyfikacji. Pod koniec XVII stulecia przeniósł się do **Wiednia**, gdzie po dwudziestu latach zyskał rozgłos i w efekcie został nadwornym architektem. Projektował i rozbudowywał liczne kościoły oraz reprezentacyjne budynki nie tylko na terenie Austrii. Miał olbrzymi wpływ na ukształtowanie się stylu charakterystycznego dla dworu cesarskiego **XVIII wieku**. Jednym z jego głównych dzieł jest **Belweder w Wiedniu**, który cechują bogata, rozczłonkowana **bryła** i wysokie **dachy**. **Ogrody** w stylu francuskim zaprojektował **Dominique Girard**.

DLA DOCIEKLIWYCH

- Pierwotny projekt pałacu Schönbrunn, zamówiony przez cesarza Leopolda I, przewidywał gigantyczną skalę budowli. Miała ona istotnie przekraczać rozmiary Wersalu. Ostatecznie zamierzenie zrealizowano w znacznie skromniejszej postaci. Taka utopijna wizja była jednak typowa dla estetyki dojrzałego baroku i wyrażała pragnienie absolutnego władcy do zmanifestowania swojej potęgi.
- Żółty kolor elewacji wielu budowli, wznoszonych lub przekształcanych w XVIII wieku na terenie cesarstwa, wiązał się z osobistymi upodobaniami Marii Teresy.

Perłą późnego baroku w Austrii jest **opactwo benedyktyńskie w Melku**. Średniowieczny klasztor i kościół zostały w XVIII wieku gruntownie przebudowane przez **Jakoba Prandtauera**, w rezultacie czego powstał największy w Austrii **barokowy** obiekt sakralny. Wnętrze kościoła dekorują **rzeźby ze stiuku** i malowidła iluzjonistyczne. Reprezentacyjny charakter mają też niektóre z klasztornych wnętrz, przede wszystkim biblioteka i Sala Marmurowa.



Jakob Prandtauer, opactwo benedyktyńskie w Melku w Austrii

Kościół Świętych Piotra i Pawła należy do zespołu klasztornego. Budowla powstawała w latach 1702–1746 na fundamentach średniowiecznego założenia. Wznosi się na malowniczej skale nad Dunajem. Fasada kościoła flankowana jest dwiema smukłymi wieżami, co jest typowe dla architektury sakralnej XVIII wieku w środkowej Europie. Nad częścią wschodnią wznosi się kopuła na wysokim bębnie.

DLA DOCIEKLIWYCH

Na początku XVIII wieku w Wiedniu pracował Andrea Pozzo – włoski mistrz malarstwa iluzjonistycznego. Przebudował on kościół Jezuitów i udekorował jego wnętrze iluzjonistycznymi freskami.

Christoph Dientzenhofer, Kilian Ignaz Dientzenhofer, kościół św. Mikołaja na Malej Stranie w Pradze

Kościół Jezuitów budowany był etapami. Jego starsza część, czyli korpus i fasada, powstały na początku XVIII wieku. Dzięki zastosowaniu linii sinusoidalnych fasada zdaje się falować nie tylko w przód i w tył, ale też w górę i w dół. Dla sztuki późnego baroku i rokoka charakterystyczne są przerwane naczółki nad drzwiami, których elementy nie tylko się nie łączą, lecz zostały ustawione w przeciwnych kierunkach.

W Pradze, znajdującej się wówczas na terenie cesarstwa, w XVIII wieku działała rodzina wybitnych architektów **Dientzenhoferów**. W ich budowlach widoczne były wpływy dzieł **Francesca Borrominiego**. Odnaczały się one **dynamyczną formą modelowanej światłocieniowo fasady** i rytmem wklęsło-wypukłym. Znakomitym przykładem architektury Dientzenhoferów jest **kościół św. Mikołaja na Malej Stranie w Pradze**,

którego wstępny projekt był dziełem **Christopha**, a ostateczny jego syna – **Kiliana Ignaza**. Część prezbiterialna została przekryta potężną **kopułą na bębnie**. We wnętrzu kaplice przenikają się z nawą, a falujące empory wzmagają efekt dynamizmu.

Rodzina Dientzenhoferów wykonała dla benedyktynów w Pradze **kościół** także pod wezwaniem św. Mikołaja. Znajduje się on w okolicach rynku na **Starym Mieście**.

Oryginalne formy, łączące cechy **późnego baroku** i **rokoka**, miała architektura tworzona na dworze elektora saskiego **Augusta II**, zwanego **Mocnym**, w **Dreźnie**.



DLA DOCIEKLIWYCH

Georg Bähr w latach 1726–1743 wznosił w Dreźnie z piaskowca luterński kościół pod wezwaniem Marii Panny. Budowla na planie centralnym została nakryta monumentalną kopułą. Wnętrze, zgodnie z protestancką tradycją, obiegało kilka rzędów empor. W centrum wyeksponowano organy i ambonę. Kościół został niemal całkowicie zniszczony pod koniec II wojny światowej, a następnie, już po zjednoczeniu Niemiec, pieczołowicie odbudowany w dużej mierze z pierwotnego materiału.

Interesującym przykładem dreźniejskiej architektury powstałej w kręgu **Augusta III** jest wybudowany przez włoskiego architekta **Gaetano Chiaveriego** na planie zbliżonym do owalu **kościół dworski** (niem. *Hofkirche*) pod wezwaniem Trójcy Świętej.

W Dreźnie działał architekt **Matthäus Daniel Pöppelmann**, który na zlecenie władcy wybudował **pałac Zwinger**. Jest to kompleks budynków połączonych jednokondygnacyjnymi **galeriami** i zgrupowanych wokół wydłużonego **dziedzińca**, który był wykorzystywany na uroczystości dworskie. Ażurowość konstrukcji i niezwykle **dynamizm** bogatej dekoracji architektonicznej wskazują na wpływ sztuki **rokokowej**.



Matthäus Daniel Pöppelmann, pałac Zwinger w Dreźnie w Niemczech

Pałac wznoszony w latach 1711–1728 służył saksońskim władcom do celów reprezentacyjnych. Wysokie, mansardowe dachy pawilonów i duże okna zakończone tukiem i formowane na wzór francuski. Dekorację rzeźbiarską – w tym ekspresyjne postacie atlantów – wykonał Balthasar Permoser, artysta tworzący w nurcie berniniowskim.

Nazwa kompleksu pochodzi od jego położenia między dawnymi zewnętrznymi a wewnętrznymi murami miasta (niem. *zwischen* – ‘między’). Obecnie obiekt znajduje się w centrum Drezna. Pawilon Matematyczny i Wałowy są połączone parterowymi galeriami. Na teren pałacu prowadzi Brama Koronna zwieńczona hełmem w formie dekoracyjnej kopuły nakrytej koroną. W połowie XIX wieku architekt Gottfried Semper zamknął dziedziniec neorenesansowym skrzydłem. W czasie II wojny światowej w wyniku bombardowania Drezna budynki zostały w znacznej mierze zniszczone. W odbudowanym Zwingerze mieszczą się liczne zbiory sztuki, w tym Galeria Obrazów Starych Mistrzów i muzeum porcelany.

Wraz z modą na styl rokokowy król Prus Fryderyk II Hohenzollern postanowił wybudować w Poczdamie koło Berlina letni pałac o charakterze rekreacyjnym. Monarcha podczas pobytu w rezydencji chciał się poświęcać swoim artystycznym zainteresowaniom, takim jak: filozofia, sztuka i muzyka, stąd nazwa pałacyku Sanssouci (fr. ‘miejsce bez troski’). Był to niewielki, parterowy budynek nawiązujący do typu *maison de plaisance*. Pierwsze projekty sporządził sam władca, ale dalsze prace wykonał królewski architekt, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Pałacyk jest perłą niemieckiego rokoka i – mimo że dwadzieścia lat później Fryderyk kazał zbudować w Poczdamie znacznie większy reprezentacyjny pałac – Sanssouci było tym miejscem, gdzie najchętniej przebywał.



Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, pałac Sanssouci w Poczdamie w Niemczech

Jest to niewielka jednokondygnacyjna rezydencja z dwoma skrzydłami bocznymi budowanymi w latach 1745–1747. Dominantę elewacji ogrodowej, wznoszącej się nad sześciorami porośniętymi roślinnością tarasami, stanowi półowalny, środkowy ryzalit nakryty kopułą z niewielkimi lukarnami. Na tarasy prowadzą liczne portes-fenêtres, między którymi Knobelsdorff ustawił pary pilastrów zwieńczonych półpostaciami członków orszaku Bachusa – bachantek i bachantów w funkcji kariatyd i atlantów. Jedną z najważniejszych komnat jest Sala Koncertowa, w której grał m.in. syn Jana Sebastiana Bacha. Jej sufit i ściany zdobią swobodnie przetworzone ornamenty rocaille oraz inne motywy dekoracyjne. Jasne ściany nadają wnętrzu lekkości, a delikatne złoceńca wytworności. Na ścianach wiszą obrazy i lustra o nieregularnych kształtach.



DLA DOCIEKLIWYCH

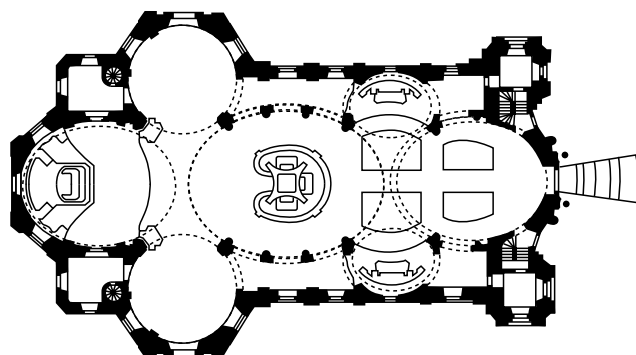
Architektem urodzonym prawdopodobnie w Gdańsku, a działającym w Polsce, w Brandenburgii i w Petersburgu, był Andreas Schlüter. Przypisuje mu się plany pałacu Charlottenburg w Berlinie. W Polsce współpracował z wybitnym architektem niderlandzkiego pochodzenia, Tylmanem z Gameren, i przejął od niego styl klasycyzujący.

Sztuka późnego baroku i rokoka rozwijała się intensywnie także na terenie Bawarii. W Monachium bracia Cosmas Damian Asam oraz Egid Quirin Asam zbudowali kościół św. Jana Nepomucena. Powstał on w bezpośrednim sąsiedztwie ich kamienicy. Ze względu na bardzo ograniczoną przestrzeń świątynię zaprojektowano jako wąską i smukłą budowlę. Wnętrze, by zatrzeć tę niedoskonałość proporcji, stwarza wrażenie, jakby falowało i wznosiło się ku górze.

W leżącym na terenie **Monachium** Nymphenburgu belgijski architekt – **François de Cuvilliés** – zaprojektował dla Marii Amelii, żony elektora bawarskiego **Karola Albrechta**, pałacyk myśliwski **Amalienburg**. Jego najważniejsza komnata, Sala Lustrzana, jest okrągła. Wielkie **lustra** powiększają optycznie przestrzeń, tworząc efekt kalejdoskopu, a powierzchnie ścian pokryte są drobnym, **posrebrzonym ornamentem**. Wystrój wnętrza utrzymany jest w bawarskich barwach narodowych (błękit i srebro).

Największą rezydencją **barokową** jest wzniesiony w **Würzburgu** w Niemczech **pałac arcybiskupi**, który ma ponad 400 pomieszczeń. Biskup zlecił jego budowę młodemu architektowi – **Balthasarowi Neumannowi**. Rezydencja słynie z bogato zdobionych wnętrz, zwłaszcza **plafonów** autorstwa **Giovanniego Battisty Tiepola**. Jednym z najbardziej reprezentacyjnych pomieszczeń jest okazała kilkubiegowa **klatka schodowa**, która od razu po wejściu do budynku miała być wizytówką potęgi i artystycznego smaku jego właściciela.

Również w Bawarii **Neumann** wybudował rokokowy **kościół Czternastu Świętych Wspomożycieli w Vierzehnheiligen**. W jego **planie** wykorzystano zaczerpnięte z rzymskiej architektury kształty owali, co sprawia wrażenie, jakby wnętrze falowało. Dekoracja **stiukowa** i malarska skupiona w górnej partii ścian i na **plafonie** powoduje, że budowla jest jasna i **atektoniczna**. W zdobieniach pojawiają się m.in. **rocaille**, **rocaille z kogucimi grzebieniami** i **kartusze**. Światło wpada do wnętrza przez fantazyjnie uformowane szerokie **okna**. W centrum umieszczono ażurowy **ołtarz** z przedstawieniami wspomoczeni, czyli świętych, których wstawiennictwo Kościół katolicki uważa za szczególnie skuteczne.



Balthasar Neumann, kościół Czternastu Świętych Wspomożycieli w Vierzehnheiligen w Niemczech

Budowla zaprojektowana w 1742 roku stanowi świadectwo połączenia wpływów architektury **Francesca Borrominiego** z tradycją budownictwa środkowej Europy. Falująca, na przemian wklęsła i wypukła fasada inspirowana jest architekturą rzymską XVII wieku. Natomiast dwie smukłe, flankujące ją wieże wywodzą się z tradycji lokalnej. Plan krzyża łacińskiego został połączony z centralizującymi go trzema owalami budującymi korpus i prezbiterium oraz dwoma kołami w ramionach transeptu.

Ważnym zabytkiem **rokokowym** Bawarii jest też **kościół pielgrzymkowy** w **Wies**, zbudowany ok. połowy XVIII wieku przez architekta **Dominikusa Zimmermanna**. Dekoracje świątyni wykonał jego brat – **Johann Baptist Zimmermann**.



Dominikus Zimmermann, Johann Baptist Zimmermann, kościół pielgrzymkowy w Wies w Niemczech

Kościół był budowany w latach 1746–1754 na planie zbliżonym do owalu. Jego wnętrze utrzymane jest w estetyce typowej dla rokoka. Z jasnymi partiami ścian i filarów kontrastuje dekoracja skupiona nad linią gzymsu, co daje efekt atektoniki. Duże okna o nieregularnych kształtach zapewniają wnętrzu jasność i wrażenie lekkości. W dekoracji wnętrza często pojawiają się **rocaille**.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Johann Bernhard Fischer von Erlach, kościół Trójcy Świętej w Salzburgu (Austria)
2. Johann Lucas von Hildebrandt, kościół św. Piotra w Wiedniu
3. Jakob Prandtauer, wnętrze kościoła benedyktyńskiego w Melku (Austria)
4. Andrea Pozzo, fasada i wnętrze kościoła Jezuitów w Wiedniu
5. Kilian Ignaz Dientzenhofer, kościół św. Mikołaja na Starym Mieście w Pradze
6. Gaetano Chiaveri, kościół dworski w Dreźnie (Niemcy)
7. Georg Bähr, kościół Marii Panny w Dreźnie (Niemcy)
8. François de Cuvilliés, wnętrze Sali Lustrzanej w Amalienburgu w Monachium (Niemcy)
9. Balthasar Neumann, pałac arcybiskupi w Würzburgu (Niemcy)
10. Balthasar Neumann, wnętrze kościoła Czternastu Świętych Wspomożycieli w Vierzehnheiligen (Niemcy), ilustracja w tomie 1. podręcznika
11. Fasada pałacu Hofburg w Wiedniu

Architektura w Rosji

Carem, który zmienił architektoniczny obraz Rosji, był **Piotr I Wielki**. Na jego zlecenie pracowali najwybitniejsi twórcy Europy. Największym przedsięwzięciem władcy była budowa nad Nową nową stolicą – **Sankt Petersburga**, czyli miasta św. Piotra. Miało ono być manifestacją potęgi władcy, a jego budowle wzorowano na architekturze europejskich stolic. Jedną z najstarszych była twierdza Pietropawłowska wraz z cerkwią, w której znajdują się sarkofagi rosyjskich carów. Działania Piotra I kontynuowali jego następcy, a zwłaszcza Katarzyna II. Najznakomitszą budowlą Sankt Petersburga jest zbudowany przez **Bartolomeo Francesca Rastrellego Pałac Zimowy** (nazwany tak w odróżnieniu od nieistniejącego już Pałacu Letniego). Został on ukończony za panowania **Katarzyny II**, która była jego pierwszą mieszkanką.



Bartolomeo Francesco Rastrelli, Pałac Zimowy w Sankt Petersburgu w Rosji

Budowla, która powstawała w latach 1754–1762, należy do najwybitniejszych zabytków sztuki baroku w Rosji. Cztery skrzydła pałacu otaczają wewnętrzny dziedziniec, a każde z nich ma odmienny charakter. W fasadzie od strony placu Admiralicji widać wpływy baroku klasycyzującego. Z chłodną zielenią ścian kontrastują białe kolumny uwydatniające ryzality. Fasada jest zwieńczona balustradą z posągami. Pałac Zimowy obecnie mieści jedno z największych muzeów świata – Ermitaż.

Cechy architektury barokowej i rokokowej w krajach niemieckich i w Rosji:

- w północnych krajach Rzeszy, zwłaszcza w architekturze sakralnej, przyjmowanie wzorców z Niderlandów,
- w południowych krajach Rzeszy korzystanie z włoskich rozwiązań w architekturze sakralnej,
- w architekturze krajów katolickich różnorodność form od wczesnego baroku włoskiego po sztukę rokokową,
- duży rozmach rezydencji pałacowych, często kształtowanych na wzór francuskich założeń pałacowo-ogrodowych,
- łączenie w wielu budowlach baroku i rokoka, np. stosowanie barokowego stylu na zewnątrz i rokokowego wystroju wnętrza,
- urzeczywistnienie idei Gesamtkunstwerk – łączenia wszystkich sztuk w jedno spójne dzieło.

SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najważniejsze zabytki barokowe w Wiedniu i podaj ich architektów.
2. Powiedz, w jaki sposób architektura pałacu Schönbrunn w Wiedniu nawiązuje do Wersalu.
3. Wskaż elementy kościoła św. Karola Boromeusza w Wiedniu inspirowane antykiem oraz barokową architekturą rzymską.
4. Wymień znane Ci pałace barokowe i rokokowe powstałe w krajach niemieckich.
5. Powiedz, na czym polegały nawiązania do architektury Francesca Borrominiego w budowlach Dientzenhoferów.
6. Wymień rezydencje następujących monarchów: Augusta II, zwanego Mocnym, Fryderyka II Hohenzollerna, zwanego Wielkim, Marii Teresy i Katarzyny II.
7. Opisz wygląd elewacji ogrodowej pałacu Sanssouci w Poczdamie.
8. Wyjaśnij, na czym polega rokokowy charakter kościoła Czternastu Świętych Wspomożycieli w Vierzehnheiligen.
9. Powiedz, który car założył Sankt Petersburg.
10. Wymień słynne muzea mieszczące się w Belwederze w Wiedniu, w Zwingerze w Dreźnie i w Pałacu Zimowym w Sankt Petersburgu.

4. RZEŻBA

W krajach niemieckich rzeźby powstawały głównie na potrzeby dekoracji wnętrz pałaców i katolickich kościołów. Tworzono je w rozmaitych technikach: w kamieniu, stiuku, brązie i drewnie, które pokrywano polichromią.

Urzeczywistnienie idei Gesamtkunstwerk wymagało ścisłej współpracy artystów różnych profesji. Bardzo często zdarzało się, że przy dekoracji współpracowali artyści z tej samej rodziny, np. bracia **Cosmas Damian** i **Egid Quirin Asamowie** – architekci i dekoratorzy przełomu baroku i rokoka. Działali oni głównie na terenie Bawarii, w Czechach i na Dolnym Śląsku. Do najznakomitszych ich realizacji należą: **nastawa ołtarzowa** przedstawiająca **Wniebowzięcie Marii** w kościele benedyktyńskim w **Rohr** oraz wykonany z brązu **posąg św. Jerzego** w ołtarzu kościoła **Świętych Jerzego i Marcina** w **Weltenburgu** w Niemczech. W rzeźbie tej Asamowie zastosowali **studnię świetlną**, czyli snop światła padający z ukrytego w strukturze ołtarza okna i podświetlający figury od tyłu, co daje efekt zbliżony do malarskiego **contra luce**.

Cosmas Damian Asam, Egid Quirin Asam, nastawa ołtarzowa w kościele benedyktyńskim w Rohr w Niemczech

Grupa rzeźbiarska z ołtarza głównego, którą cechuje dynamizm ujęcia, przedstawia scenę Wniebowzięcia Marii. Tworzą ją figury Matki Boskiej – unoszonej ku niebu przez aniołów – oraz apostołów skupionych wokół pustego sarkofagu. Figura Marii jest atektoniczna – zdaje się unosić w powietrzu, gdyż twórca ukrył jej punkty zaczepienia. Pozy i gesty apostołów oddają ich poruszenie i silne emocje. Rzeźby wykonane z białego stiuku z elementami złocenia powstały w 1723 roku.



Franz Ignaz Günther *Zwiastowanie*

W krajach niemieckich, szczególnie na terenie Saksonii, powstawały też liczne rzeźby w porcelanie.

Jednym z najważniejszych rzeźbiarzy europejskiego rokoka był działający w Bawarii **Franz Ignaz Günther** – autor m.in. licznych **piet** i **Zwiastowania** w kolegiacie w Weyern w Niemczech. Jego polichromowane **drewniane** figury cechują manierystyczne wydłużenie sylwetek oraz wyrafinowane gesty i pozy. Artysta preferował **kompozycje dynamiczne** i rozczłonkowane. Inspirował się rzeźbami poprzednich epok. W jego dziełach dostrzegalne są wpływy **gotyku**, **manieryzmu** i **baroku**.

Innym artystą, tworzącym m.in. wysokiej klasy dekoracje rzeźbiarskie o barokowym charakterze dla pałacu Zwinger, był Balthasar Permoser. Jego dziełem jest dekoracja fasady oraz rzeźby w ogrodzie pałacowym.

Grupa rzeźbiarska została wykonana dla kolegiaty w Weyern w 1763 roku z drewna, które następnie polichromowano i pozłociono. Jej wysokość to 160 cm. Pełne wdzięku postacie Marii i Gabriela zostały ujęte w niemal tanecznym ruchu. Rzeźba jest bardzo rozczłonkowana, sprawia wrażenie ażurowej. Maria przykłada na intarsjowanym klęczniku. Ma to stwarzać iluzję, że Zwiastowanie rozgrywa się w rzeczywistej przestrzeni kościoła. Gotycka symbolizująca Ducha Świętego otoczona jest glorią promienistą zaczerpniętą z dzieł Berniniego. Ostro modelowane, ekspresyjne fałdy draperii nawiązują do późnogotyckiego stylu tamanych szat.

Cechy rzeźby barokowej i rokokowej w krajach niemieckich:

- korzystanie z barokowych wzorów włoskich i rokokowych francuskich,
- dynamika,
- nieznaczne wydłużenie proporcji,
- atektonika,
- rozczłonkowanie kompozycji.

Typowe techniki stosowane w rzeźbie barokowej i rokokowej w krajach niemieckich:

- rzeźba w brązie, kamieniu, stiuku, • polichromowana rzeźba w drewnie, • rzeźba w porcelanie.

 TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Cosmas Damian Asam, Egid Quirin Asam *Święty Jerzy*, rzeźba w ołtarzu kościoła Świętych Jerzego i Marcina w Weltenburgu (Niemcy)
2. Franz Ignaz Günther *Pietà*, rzeźba w kolegiacie w Weyern (Niemcy)

 SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najważniejszych rzeźbiarzy niemieckich XVIII wieku i ich dzieła.
2. Znajdź w internecie lub albumach rzeźbę ukazującą św. Jerzego z kościoła w Weltenburgu. Omów jej kompozycję i inne zastosowane przez twórców środki wyrazu artystycznego.
3. Na podstawie *Zwiastowania* Franza Ignaza Günthera wskaż cechy typowe dla rzeźby rokokowej.

5. MALARSTWO

W krajach niemieckich rozwijało się **malarstwo freskowe**. Kościoły i pałace zdobiły malowidła ściennie oraz obrazy olejne wprawione w stiukowe ramy.

Na terenie **Austrii** najsłynniejszymi malarzami XVIII wieku byli **Paul Troger** i **Johann Michael Rottmayr**. Obaj podróżowali do Włoch i uczyli się u artystów weneckich. Specjalizowali się w malowidłach iluzjonistycznych o jasnej **kolorystyce**. Troger, będący rektorem i wykładowcą Akademii Sztuk Pięknych w **Wiedniu**, wykonał **freski** w **bibliotece opactwa benedyktyńskiego** w **Melku**. Był też autorem utrzymanego jeszcze w duchu **caravaggionizmu** obrazu *Chrystus na Górze Oliwnej*. Rottmayr zasłynął jako twórca malowideł **iluzjonistycznych** w kopule kościoła św. **Karola Boromeusza** w **Wiedniu**, w kościele **benedyktyńskim** w **Melku** oraz w kościele **Imienia Jezus** we **Wrocławiu**.

Na terenie Bawarii i Śląska we freskowej dekoracji kościołów specjalizowali się też bracia **Cosmas Damian** i **Egid Quirin Asamowie**. Wykonali oni m.in. malowidła sklepienne w kościele **Świętych Jerzego i Marcina** w **Weltenburgu** i w kościele św. **Jana Nepomucena** w **Monachium** w Niemczech.

Najwspanialszy zespół fresków zdobiących pałace niemieckie powstał w **pałacu arcybiskupim** w **Würzburgu**. Znajduje się tam największy fresk na świecie autorstwa **Giovanniego Battisty Tiepola**.

Freski w kopule kościoła artysta wykonywał w latach 1726–1729. Cechują się one jasną paletą barwną i dynamiką kompozycji. Święty Karol, wspierany przez Matkę Boską i otoczony przez trzy personifikacje cnót: Wiary, Nadziei i Miłości, oręduje za ludźmi, wypraszając dla nich niezbędne łaski.



Johann Michael Rottmayr *Wstawiennictwo św. Karola Boromeusza*, fresk w kościele św. **Karola Boromeusza** w **Wiedniu**

DLA DOCIEKLIWYCH

- Malarzem wczesnego baroku w Niemczech był Adam Elsheimer. Podczas podróży do Włoch zapoznał się z malarstwem weneckim i twórczością Caravaggia. Łączył te wpływy z tradycją rubensowską. Zastąpił nastrojowymi nokturnami ze śmiałymi efektami luministycznymi.
- Najważniejszym malarzem szwedzkim czasów rokoka był Alexander Roslin, inspirujący się obrazami François Bouchera. Malował portrety, spośród których najśłynniejszy jest wizerunek jego żony, znany jako *Dama w czarnej woalce*. Roslin portretował także polskich arystokratów.

Cechy malarstwa barokowego i rokokowego w krajach niemieckich:

- tworzenie fresków iluzjonistycznych dekorujących wnętrza kościołów i pałaców,
- inspiracje malarstwem Caravaggia w niektórych obrazach olejnych.

Typowe techniki stosowane w malarstwie barokowym i rokokowym w krajach niemieckich:

- fresk, ■ olej na płótnie.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Paul Troger, freski w bibliotece opactwa benedyktyńskiego w Melku (Austria)
2. Paul Troger *Chrystus na Górze Oliwnej*, obraz w Österreichische Barockmuseum w Wiedniu
3. Johann Michael Rottmayr, freski w kościele benedyktyńskim w Melku (Austria)



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najważniejszych malarzy austriackich XVIII wieku i ich dzieła.
2. Znajdź w internecie lub w albumach reprodukcję obrazu Paula Trogera *Chrystus na Górze Oliwnej* i wytłumacz, na czym polega caravaggionistyczny charakter tego dzieła.
3. Powiedz, w jakiej technice powstawały malowidła braci Cosmasa Damiana i Egida Quirina Asamów.

6. RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE

Dziedzina rzemiosła artystycznego o światowym znaczeniu była ceramika, a zwłaszcza porcelana. Z inicjatywy Augusta II, zwanego Mocnym, w 1710 roku powstała pierwsza w Europie manufaktura porcelany w Miśni w Niemczech. Nosila ona nazwę Królewsko-Polska i Elektorsko-Saska Manufaktura Porcelany. Jej znak firmowy – skrzyżowane miecze zaczerpnięte z tarczy herbowej elektorów saskich – stał się rozpoznawalny na całym świecie.

Porcelanę już od VII wieku znano w Chinach. Europejczycy często importowali chińskie naczynia, długo nie potrafili jednak odkryć receptury ich wyrobu. Dokonał tego, ponoć przypadkowo, alchemik Augusta II Johann Friedrich Böttger, łącząc w odpowiednich proporcjach: kaolin, kwarc i skałę. Naczynia wypalano w bardzo wysokich temperaturach. Najciekawsze wyroby miśnieńskiej manufaktury powstały w czasach, kiedy kierowali nią

Johann Gottfried Hörold i Johann Joachim Kändler. Produkowano serwisy porcelanowe, które stopniowo zastępowały popularne uprzednio naczynia z cyny i srebra. Jednym z najwspanialszych był tzw. serwis łabędzi wykonany pod nadzorem Kändlera w latach 1737–1741 dla saskiego ministra Henryka Brühla. Serwis składał się z ok. dwóch tysięcy pięciuset naczyń i przeznaczony był dla stu osób. Dekoracje miały charakter rzeźbiarski. Kändler, oprócz elementów zastawy stołowej, wykonywał też rzeźbione figurki z porcelany. Mogły one układać się w sceny zarówno żartobliwe, np. słynna *Malpia orkiestra*, jak i religijne. W Zamku Królewskim na Wawelu w Krakowie znajduje się porcelanowa *Golgota* Kändlera.



Johann Joachim Kändler, waza z Galateą z tzw. serwisu łabędziego

Na wieczku wazy przedstawiono nimfę morską Galateę, kochankę Posejdona, która siedzi na wielkiej rybie. Czary naczynia zdobią wyobrażenia łabędzi. Jej stopy mają kształty ryb i wolut, a uchwyty służące do podnoszenia przybrały postać nimf. Przeważa barwa biała. Detale rzeźb są polichromowane i złożone. Naczynie o wysokości 44 cm powstało między rokiem 1737 a 1741. Znajduje się w Muzeum Porcelany w Dreźnie w Niemczech.



Johann Joachim Kändler, figurka porcelanowa z Miśni z ok. 1745 roku, kolekcja prywatna

DLA DOCIEKLIWYCH

Do dziś najbardziej cenione są wyroby z Miśni oznaczone monogramami AR i FA, czyli inicjałami władców z dynastii saskiej – Augusta II, zwanego Mocnym, i Augusta III. Dla zastawy stołowej produkowanej na Zamek Królewski w Warszawie przyjęto monogram KHCW – (Königliche Hof Conditorei Warschau).



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Johann Joachim Kändler *Golgota*, grupa rzeźbiarska w Zamku Królewskim na Wawelu w Krakowie
2. Johann Joachim Kändler *Matpia orkiestra*, grupa rzeźbiarska w Rhode Island School of Design Museum w Providence (Stany Zjednoczone)



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, kiedy i gdzie w Europie odkryto sposób wytwarzania porcelany.
2. Podaj nazwę i miejsce powstania pierwszej europejskiej manufaktury porcelany.
3. Wyjaśnij, jak i z czego wyrabia się porcelanę.
4. Podaj nazwisko najfynniejszego rzeźbiarza tworzącego serwisy i figurki porcelanowe.



WYPOWIEDZ SIĘ

1. Porównaj pałace Schönbrunn i Sanssouci. Zwróć uwagę na bryłę, dekorację i funkcję budowli.
2. Analizując trzy wybrane budowle, omów różnorodność architektury sakralnej w czasach baroku i rokoka w środkowej części Europy.

SZTUKA BAROKU
I ROKOKA W POLSCE

XVII w.

połowa XVIII w.

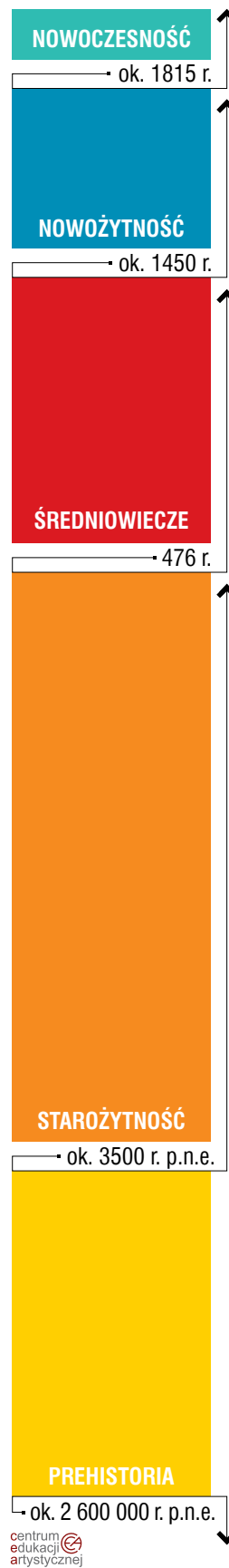
- 1587–1632 panowanie Zygmunta III Wazy
- 1632–1648 panowanie Władysława IV
- 1648–1668 panowanie Jana II Kazimierza
- 1648 r. powstanie Chmielnickiego
- 1655–1660 potop szwedzki
- 1669–1673 panowanie Michała Korybuta Wiśniowieckiego
- 1674–1696 panowanie Jana III Sobieskiego
- 1697–1706, 1709–1733 panowanie Augusta II, zwanego Mocnym
- 1733–1764 panowanie Augusta III

1. TŁO HISTORYCZNE
PRZEMIAN W SZTUCE

W pierwszej połowie XVII wieku Rzeczpospolita, w przeciwieństwie do krajów zachodnich, była miejscem pokojowego współistnienia różnych religii, przede wszystkim **katolicyzmu**, **protestantyzmu** i **prawosławia**. **Reformacja** nigdy nie była tu tak silna, żeby zagrozić **Kościółowi katolickiemu**. Protestantyzm opanował zwłaszcza północne tereny Polski i rozprzestrzenił się głównie w miastach. Bogacącej się szlachcie katolicyzm dawał poczucie wspólnoty. Królowie z dynastii Wazów byli katolikami. **Zygmunt III Waza** ulegał wpływom **jezuitów**. Za jego czasów rozwinęła się w Polsce **kontrreformacja**. Opowiadał się on przeciw protestantom, ale nie sprzyjał prześladowaniom jego wyznawców. **Władysław IV** był bardziej tolerancyjny i dążył do pojednania różnowierców z Kościołem katolickim.

W 1648 roku wybuchło powstanie kozackie, na czele którego stanął Bohdan Chmielnicki, co zapoczątkowało kryzys gospodarczy Rzeczypospolitej. Wykorzystali to Szwedzi i Rosjanie. Na czas panowania **Jana II Kazimierza** przypadają wojny ze Szwecją i Rosją, a zwłaszcza wyniszczający kraj potop szwedzki w latach 1655–1660.

Rzeczpospolita ok. połowy XVII wieku osiągnęła największy w jej dziejach zasięg terytorialny. Dopiero



w drugiej połowie tego stulecia zaczęło się stopniowe uszczuplanie jej południowo-wschodnich terenów na rzecz Turcji i Rosji. Nadal jednak obejmowała: Pomorze Gdańskie, Wielkopolskę, Małopolskę, Mazowsze oraz Lubelszczyznę z Podlasiem, a także ziemie Litwy, Żmudzi, tzw. Inflanty polskie, Wołyń, ziemie ruskie i Podole.

Wojny z imperium osmańskim w latach 1672–1676 i utrata Podola przyczyniły się do dalszego osłabienia kraju. Pozytywnym akcentem była odsiecz wiedeńska w 1683 roku – zwycięskie odparcie Turków przez wojska pod wodzą **Jana III Sobieskiego**. Wzmocniła ona jednak nie Polskę, lecz państwa ościenne. W ostatnim dwudziestolecu XVII wieku Rzeczpospolita stopniowo odradzała się gospodarczo. Pod koniec stulecia – z przerwami na panowanie **Stanisława Leszczyńskiego** – i aż do 1763 roku na tronie polskim zasiadali królowie z saskiej dynastii **Wettinów** – **August II**, zwany **Mocnym**, oraz **August III**.

Na tak ogromnym obszarze, zamieszkiwanym przez ludność różnorodną kulturowo i religijnie, sztuka nie mogła mieć jednolitego charakteru. W **XVII wieku** krzyżowały się tutaj rodzime tradycje, trwające wciąż jeszcze **manieryzm**, wpływy **włoskie** i **północnoeuropejskie**, a pod koniec XVII wieku i w wieku XVIII – także **francuskie**. Na rozwój sztuki wpływały też różne upodobania estetyczne kolejnych władców.

W sztuce XVII i pierwszej połowy XVIII wieku można wyodrębnić kolejne fazy. Pierwsza wiązała się z panowaniem dynastii Wazów. We **wczesnym baroku** pojawiły się nowe rozwiązania formalne w architekturze i sztukach plastycznych. Najwięcej sztuka czerpała wówczas z kontrreformacyjnych wzorców włoskich. Zygmunt III Waza wraz z dworem przeniósł się do **Warszawy** w 1596 roku, a na stałe zamieszkał tam w 1611 roku i od tego czasu zaczął się intensywny rozwój miasta. Wzrosło zapotrzebowanie na pracę architektów, malarzy, rzeźbiarzy i dekoratorów. W ślad za władcą podążała szlachta, a zwłaszcza magnateria. Jej przedstawiciele, piastujący urzędy na dworze, pragnęli mieć nie tylko okazałe siedziby w swoich latyfundiach, czyli ogromnych posiadłościach ziemskich, ale także **pałace** w Warszawie. Po kryzysie wywołanym przez potop szwedzki miasta, takie jak Gdańsk, Poznań, Kraków i Wilno, przeżywały regres, ale Warszawa rozwijała się mimo zniszczeń po wojnach szwedzkich.



Kolumna Zygmunta w Warszawie

Została ufundowana przez Władysława IV jako symbol panowania Wazów w stolicy. Wznoszono ją w latach 1643–1644 na podbudowie architektonicznej, której projekt wykonali Augustyn Locci (ok. 1601–ok. 1660) i Constante Tencalla. Figurę króla wyrzeźbił Włoch, Clemente Molli, a odlał ją gdański brązownik – Daniel Tym. Warszawska kolumna nawiązywała do antycznych pomników w Rzymie – kolumn Trajana oraz Marka Aureliusza – i była pierwszym świeckim pomnikiem w Polsce. Podkreślała suwerenność króla, a atrybuty władcy (szabla w jednej ręce i krzyż w drugiej) ukazywały go jako obrońcę wiary i ojczyzny. Kolumna o głowicy korynckiej wraz z postacią króla ma 22 m wysokości.

Władysław IV roztaczał **mecenat** nad artystami i uczonymi. Utrzymywał kontakty z Galileuszem, fascynował się teatrem i operą, zatrudniał wybitnych architektów, rzeźbiarzy i malarzy. Uwikłany w konflikty militarne Jan II Kazimierz w znacznie mniejszym stopniu był zainteresowany rozwojem kultury, ale duchowieństwo i zamożna szlachta przejmowały inicjatywę. Powstały wówczas wspaniałe rezydencje. Rozwarstwienie szlachty nasiliło się w drugiej połowie XVII wieku. Zamożniejsi powiększali swoje dobra i inwestowali w siedziby. Podobnie działali wysocy dostojnicy kościoła. Wraz z regresem dużych miast w obrębie stref wpływów poszczególnych magnatów zaczęły powstawać nowe miasta. Wznoszono w nich **kościóły**, **zamki** i **pałace** bogato zdobione i wyposażone. Średnio zamożna szlachta budowała **dwory** i kościoły parafialne.

Dojrzały barok przypadł na czas panowania Jana III Sobieskiego. Z tym okresem wiąże się budowa podmiejskiej rezydencji w **Wilanowie**, której forma i wystrój były wyrazem szczególnego smaku artystycznego i wpływów estetyki **francuskiej**.

Panowanie Augusta II i Augusta III z saskiej dynastii Wettinów przyniosło kolejne zmiany w sztuce. **Pierwsza połowa XVIII wieku** to okres **późnego baroku** i **rokoka**, często w wydaniu **saksońskim**.

Sytuacja twórców w Polsce była szczególna. W XVII wieku wciąż działały **cechy**. Zapewniały one poczucie bezpieczeństwa i ochronę interesów członków, ograniczały jednak ich wolność artystyczną. Tradycyjny system cechowy był najmniej przydatny dla wybitnych twórców, a jednym ze sposobów wyzwolenia się z organizacji cechowej był królewski serwitorat, który wyłączał danego artystę spod władzy miejskiej i organizacji cechowej, a także zwalniał go z podatków. Artyści tworzący dla królów i magnatów pochodzili jednak głównie z innych krajów, a ci urodzeni w Polsce albo wyjeżdżali na studia do Włoch, albo uczyli się od obcych twórców.

SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Opisz czynniki, które wpływały na zróżnicowanie sztuki polskiej w czasach baroku.
2. Wymień władców, którzy sprawowali mecenat artystyczny w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku.
3. Powiedz, dlaczego Warszawa przeżywała szczególny rozwój w XVII i XVIII wieku.
4. Określ, jaka była pozycja artystów w Polsce w czasach baroku i rokoka.

2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Co pismo czytającym, to prostaczkom patrzącym daje malowanie; patrząc na nie, widzą, czego mają naśladować, na tym czytają, którzy czytać nie umieją. Bo gdy prostaczek obaczy historię narodzenia Pańskiego albo inne tajemnice odkupienia malowane, to stoi mu za doktora i za księgę, i ta reprezentacja żywa więcej go [...] uczy i wzrusza niż słowa kaznodziejskie. Obraz Chrystusa Pana na rękach panińskich zaraz wzbudza wiarę wcielenia. A kto pojrzy na Chrystusa na krzyżu rozpiętego, tam czyta cenę odkupu swego. [...] Z przeciwnej strony obrazu wszeteczne jad i powietrze puszczają przed oczy do dusze; czego pokusa nie dowiedzie, tego dokaże malowanie. [...] Od nieuczciwego malowania łączny wstęp do dzieł nieuczciwych. Wszeteczni ci malarze zaraz są i myślicami, ale diabelskimi, i tymi siatkami malowanymi nieostrożne oczy łowią. Niepodobna rzecz, jako wiele złego na świat nanaszają wszeteczności te malowane. A przecię tę truciznę oczną wszędzie widać: pełno obrazów plugawych po łożnicach, po salach, po stołowych izbach, po ogrodach, przy fontannach [...]”.

Fabian Birkowski

„Každy albowiem naród ma sposób inkszy i osobny budowania prywatnego, to jest Architecturae Civilis. [...] I stąd we Włoszech, gdzie gorąca panują, o to się starają, aby było chłodno. W Polsce zaś, gdzie największa część roku albo zimna, albo chłodna, aby było ciepło. Tam dach być może płaski kamieniem położony, tak że po nim chodzić możesz. U nas dla deszczów i śniegów taki być nie może. Tam nie trzeba przystępów do palenia w piecu – u nas koniecznie potrzeba. Co zaś do zwyczajów pospolitego życia i tenże w każdym narodzie jest różny, dlatego inakszy też w pomieszkaniu wygody potrzebuje. Tak w cudzych krajach, że w miastach najczęściej żyją i mieszkają. Stąd pałace tamże budują najprzedniejsze, które więc stawiają w miejscu ciasnym i szczupłym dla niedostatku placu. A zatem być muszą o kilka piętrach wysokie. W Polsce zaś na wsiach i w majątnościach panowie żyją, gdzie gruntu i placu do budynku ile chcesz, dlategoż nie trzeba się ścisnąć i inaczej niż w mieście budować. Tam małym dworem mieszkają. [...] Dobre budowanie ma trzy mieć okoliczności: naprzód moc i gruntowną trwałość; potem wczas i wygodę; na koniec kształt i piękny pozór. [Z] tych okoliczności dwie pierwsze koniecznie zachować trzeba; trzecią – ile być może”.

„Dwór nazywam o jednym piętrze budynek albo z drzewa, albo z muru. [...] Pałac nazywam o dwóch piętrach murowana kamienica, dziedzińca w sobie nie mająca [...]. [...] pałace daleko lepiej ad usum polskiej polityki służą niżeli zamki zawarte, a to z tej przyczyny, że pałac podłużny, miasto dziedzińca podwórze przestronne mający przed sobą budynkami inszymi otoczone [...]. Zamek nazywam budynek z dziedzińcem, ze czterech stron zawarty, który jednak – jakom już nadmieniał – nie tak służy do zwyczaju polskiego, jako dwory otworzyste i pałace”.

Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego

„Nawet do opisania części świata i rozmaitych ziem malowanie jest potrzebne. [...] Nagich obrazów może nie ganić, byle uczciwie, bo w szacie osobę malować faeno, ale wyrazić misterstwo natury w muskulech, w proporcycy członków – rzecz trudna i podziwienia godna”.

„Malarstwo pożytek przynosi, co wyznawa sam Arystoteles – abyśmy lepiej sądzić mogli o malowanych obrazach, które dobre, które nie k'rzeczy są. [...] Co uciechy umysłu dodaje, tego się uczyć przystoi, gdyż uciechy przystojnej żaden ganić nie może. Ale malarstwo uciechy dodaje, gdy na piękne malowanie patrzemy, na historyje żywą farbą wyrażone, na takie martwe, które ma w sobie wielkie podobieństwo żywego. A tak w malarstwie młodym ludziom ćwiczyć się godzi”.

Sebastian Petrycy

W porównaniu z innymi krajami piśmiennictwo o sztuce w Polsce nie było tak rozpowszechnione, ale i na naszym terenie pojawiały się różne jego formy. Stanowisko **kontrreformacyjne** reprezentował dominikanin **Fabian Birkowski**, nadworny kaznodzieja **Zygmunta III Wazy** oraz **Władysława IV**. Uważał – zgodnie z postanowieniami **soboru trydenckiego** – że **malarstwo religijne** pełni ważną funkcję dydaktyczną i ma wpływ na wiarę i rozwój duchowy. Był jednak przeciwnikiem obrazów inspirowanych tematyką **mitologiczną**, a zwłaszcza takich, w których pojawiały się **akty**. Tego typu przedstawienia były dla niego źródłem zepsucia. Ganił wykorzystywanie sztuki świeckiej do dekorowania domów i ogrodów, a nawet przedmiotów codziennego użytku. Odmienne stanowisko reprezentował lekarz i filozof **Sebastian Petrycy**. Bardziej ceniał on akty niż przedstawienia



Zamek w Łańcucie

Rozbudowa i przebudowa zamku trwała od początku XVII wieku aż do lat osiemdziesiątych wieku następnego. Najpierw budowlę poszerzono o boczne skrzydła, nadając jej plan podkowy. Na początku XVIII wieku właścicielem zamku stał się marszałek wielki koronny i wojewoda krakowski – Stanisław Lubomirski. W latach trzydziestych na jego zlecenie Maciej Trapola otoczył budowlę potężnymi fortyfikacjami. Żona Lubomirskiego – Izabela z Czartoryskich – tereny, na których znajdowały się fortyfikacje, zamieniła później na ogrody.

ubranych osób, gdyż uważał, że przedstawianie nagości wymaga szczególnej maestrii. Malowanie uważał za właściwy sposób spędzania czasu, doskonalenia się i rozwoju intelektualnego, dlatego zachęcał młodzież do zajmowania się malarstwem i uczenia się jego podstaw.

W polskim piśmiennictwie o sztuce pojawiały się też teksty poświęcone **architekturze**. W 1678 roku ukazała się publikacja **Bartłomieja Nataniela Wąsowskiego** – jezuita, teologa i architekta. Skompilował on popularne we Włoszech traktaty Andrei Palladia, Vincenza Scamozziego i Giacomina da Vignoli oraz dzieło Witruwiusza. Szczególne znaczenie dla kształtowania gustów szlacheckich miał przypisywany **Łukaszowi Opalińskiemu** tekst *Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*. Autor także oparł się na traktatach włoskich, ale jego przekaz był adresowany do szlachty, czyli potencjalnych inwestorów. Miał pomagać we wznoszeniu siedzib, które byłyby dostosowane do polskich warunków, potrzeb i możliwości. Największą wartość dla kultury polskiej jednak miał indywidualny sąd autora o rodzimym budownictwie.

Międzynarodową sławę zyskał traktat **Adama Freytaga** wydany w Leydzie w 1631 roku, który stał się podręcznikiem dla holenderskich budowniczych **fortyfikacji**. Zyskał on popularność także wśród architektów w Rzeczypospolitej.

Przejawem kształtowania się gustów szlacheckich oraz budowania tożsamości narodowej i kulturowej był **sarmatyzm** – światopogląd, który jednoczył szlachtę Rzeczypospolitej

i był wyrazem krzyżowania się wpływów kultury Wschodu i Zachodu. Szlachta wierzyła, że pochodzi od starożytnego plemienia dzielnych wojowników – Sarmatów. Ideologia ta sankcjonowała wyższość szlachty nad chłopstwem i mieszczaństwem. Gloryfikowała jej anarchiczną wolność i przywiązanie do życia wiejskiego. Odwoływała się też do koncepcji Rzeczypospolitej jako przedmurza chrześcijaństwa, wyznaczając szlachcie rolę obrońców wiary. Sarmatyzm miał ogromny wpływ na kształtowanie umysłowości i obyczajowości szlacheckiej, a tym samym na kulturę i sztukę.

Wyrazem odrębności kulturowej szlachty był strój o wyraźnych cechach **orientalnych**. Składał się na niego żupan, czyli długa szata noszona samodzielnie lub widoczna spod okrycia wierzchniego – szuby, delii lub ferezji. Z czasem strój ten zaczęto modyfikować na sposób zachodni. W drugiej połowie XVII wieku pojawiło się uzupełnienie żupana – kontusz, czyli rodzaj płaszcza lub długiej kamizeli z rozciętymi rękawami, który przepasywano pasami o orientalnych wzorach. Były one sprowadzane do Polski ze Wschodu, a z czasem produkowane w rodzimych warsztatach. Sarmaci nosili fryzury wzorowane na kozackich, pozostawiając na wygolonej po bokach i z tyłu głowie czub włosów, a do pasa przypinali zakrzywione szable.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Zapoznaj się z cytowanymi w podręczniku fragmentami traktatu *Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczajów polskiego* i wyjaśnij, czym według autora różniły się dwory, pałace i zamki.
2. Powiedz, dlaczego dwory polskie – według autora *Krótkiej nauki budowniczej dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczajów polskiego* – powinny wyglądać inaczej niż np. włoskie.
3. Porównaj poglądy Fabiana Birkowskiego oraz Sebastiana Petrycego na temat aktów w malarstwie.
4. Wyjaśnij termin *sarmatyzm*.

3. ARCHITEKTURA

Początki **architektury barokowej** wiążą się z panowaniem **Zygmunta III Wazy**, **Władysława IV** i **Jana II Kazimierza**. Była to architektura bardzo elitarna, powstająca na zlecenie **dworu królewskiego** i **Kościoła katolickiego**, w tym zakonów: jezuitów, kamedułów, karmelitów bosych i bernardynów. W **architekturze sakralnej** dominowały wówczas wpływy **wczesnego baroku włoskiego** związane z estetyką potrydencką. **Pierwsza połowa XVII wieku** to był także czas kształtowania się najbogatszej i najbardziej wpływowej szlachty, a wraz z rozrostem jej majątków budzenia się potrzeby wznoszenia reprezentacyjnych rezydencji. Wśród siedzib szlacheckich dominowało **budownictwo drewniane**, ponieważ **drewno** było ogólnie dostępnym materiałem w Polsce, a rzemieślnicy byli obeznani z budowaniem z tego surowca. Powstawały wieżowe, drewniane **dwory**, które z czasem wypierało **budownictwo murowane**.

W miarę bogacenia się części szlachty i tworzenia się jej elit, w magnackich lityfundiach zaczęły powstawać nowe miasta. Rozbudowywano i budowano **zamki** i **pałace**, a w miastach – **kościóły**. W ramach **architektury rezydencjonalnej** początkowo powstawały twierdze zapewniające mieszkańcom bezpieczeństwo podczas wojen. Częściej jednak przebudowywano dotychczasowe siedziby, otaczając je **fortyfikacjami**, gdyż taka adaptacja świadczyła o długiej tradycji rodu. W lityfundiach należących do dostojników kościelnych też powstawały okazałe zamki, pałace i kościoły.

Polska architektura barokowa nie była jednorodna stylowo, zmieniała się także w czasie. Inne budowle powstawały na ziemiach koronnych Rzeczypospolitej, inne na terenie

Wielkiego Księstwa Litewskiego, a jeszcze inne na Śląsku, który nie należał wówczas do Korony. W pierwszych trzydziestu latach XVII wieku wciąż istniała tradycja **późnorenesansowa** i **manierystyczna**, a niekiedy nawiązywano jeszcze do form **gotyckich**, np. stosowano znany z gotyku **system filarowo-przyporowy**. W tej różnorodnej stylowo i formalnie architekturze stopniowo przyjmowały się wzory obce. Nowa moda zapanowała głównie w dużych miastach. Dopiero w połowie XVII wieku tendencje barokowe zaczęły docierać na prowincję.

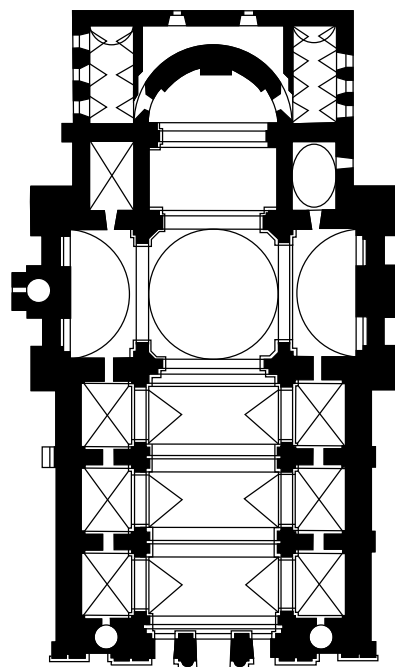
Budowniczymi i architektami byli głównie zagraniczni twórcy. Wśród najważniejszych architektów, działających na zlecenie królów z dynastii Wazów i zamożnej szlachty, można wymienić takich, jak: **Matteo Castelli**, **Giovanni Trevano**, **Constante Tencalla** i **Giovanni Battista Ghisleni**. Charakterystyczne dla nich było wyrafinowanie form i czerpanie z **włoskich** wzorców. Także w **dojrzałym baroku** widoczne były wpływy włoskie, ale do głosu doszły też **francuskie**. Ujawniły się wyraźne wpływy **nurtu klasycyzującego**, a jego najwybitniejszym przedstawicielem był **Tylman z Gameren**. Architektem, którego kariera rozpoczęła się jeszcze w czasach Władysława IV, ale którego upodobał sobie Jan III Sobieski, był **Augustyn Wincenty Locci** (ok. 1650–1729).

Architektura wczesnego baroku

W **architekturze sakralnej** w czasach Wazów korzystano jeszcze z wzorów wypracowanych w poprzednich wiekach, dlatego powstające budowle były bliższe tradycji **gotyckiej** i **renesansowej** niż barokowej. Nowe formy architektoniczne pojawiały się głównie w większych miastach w urbanistyce, założeniach pałacowych oraz klasztorach, a w kościołach – bardziej w ich fasadach niż w strukturze wewnętrznej. W budownictwie stopniowo odchodzono od dawniejszych wzorów, a w architekturze sakralnej uwidoczniły się wpływy **włoskie**.

Nowy styl w architekturze sakralnej wprowadzały głównie zakony. Zgodnie z potrydenckim programem wystrój wnętrz kościołów miał być oprawą dla ceremonii religijnych, a podporządkowanie wszystkich części wnętrza **ołtarzowi głównemu** miało sprzyjać uduchowieniu i kontemplacji. **Fasada** kościołów o odpowiedniej skali i dekoracyjnej formie miała wyróżniać je spośród innych budynków. Świątynie budowano na **planie podłużnym** z rzędami **kaplic**. Często redukowano skalę, zmniejszono liczbę kaplic, unifikowano przestrzenie **nawy** i **prezbiterium**.

Pierwsze **barokowe** kościoły budowane na zlecenie zakonów były wzorowane w mniejszym lub większym stopniu na **jezuickim kościele II Gesù** oraz innych kościołach rzymskich. W nowym stylu zbudowano z inicjatywy zakonu jezuitów **kościół** w **Nieświeżu**, którego projektantem był **Giovanni Maria Bernardoni**. Jego budowę zainicjowano jeszcze w XVI wieku. Wkrótce w miastach polskich pojawiły się inne kościoły jezuickie: w Lublinie, Jarosławiu, Kaliszu, Krakowie i we Lwowie, niektóre bardzo odmienne od założeń kościoła II Gesù. Szczególne znaczenie miał wśród nich **kościół Świętych Piotra i Pawła** w **Krakowie**. Jego budowę rozpoczęli inni architekci, ale ostateczny kształt nadał mu **Giovanni Trevano** – architekt pochodzenia włoskiego. Krakowski kościół nawiązywał do rzymskiego wzorca, ale z pewnymi modyfikacjami. Składa się z **korpusu** z trzema parami **kaplic**. Dzięki znakomitej kompozycji bryły, wzrok wiernych kierowany jest ku górze i ku **prezbiterium**, które jest tej samej wysokości co **nawa**. Bezwieżowa **fasada** świątyni jest dwukondygnacyjna i bardzo zrównoważona pod względem **proporcji**. Budowla należy do czołowych dzieł architektury sakralnej **XVII wieku**, a swą skalą dorównuje krakowskiemu kościołom gotyckim.



Giovanni Trevano, kościół Świętych Piotra i Pawła w Krakowie

Kościół wzniesiony z fundacji Zygmunta III Wazy powstawał w latach 1597–1619. Zbudowany jest na planie krzyża łacińskiego z prezbiterium zakończonym półkolistą absydą. Po obu stronach nawy głównej są rzędy kaplic, a na jej przecięciu z transeptem – kopuła. Fasada jest pięciopółowa na dole i trójpółowa na górze. Po obu stronach głównego wejścia znajdują się półkolumny podtrzymujące belkowanie. Kierunek wertykalny podkreślają pary pilastrów korynckich, natomiast horyzontalny – szeroki pas belkowania. Całość wieńczy trójkątny fronton. Półkoliście uformowane spływy boczne są zakończone obeliskami, detalem architektonicznym popularnym w czasach Wazów. Okna i nisze zwieńczone są naczótkami trójkątnymi lub zaokrąglonymi o łuku odcinkowym. Wnętrze przesklepiono kolebką. Okna kierują światło do wnętrza świątyni, a wraz z gierowanymi gzymsami podkreślają podział na przęsła. Precyzyjnie wykonano detale architektoniczne: głowice korynckie, pilastry, profile gzymsów oraz portale.

Wkrótce z fundacji zakonnej zaczęły powstawać kolejne kościoły krakowskie. Inne miasta i regiony Polski także przeżywały w tym czasie rozwój budowlany. W Wilnie na początku stulecia zbudowano kościoły św. Teresy oraz św. Kazimierza. Na zlecenie Mikołaja Zebrzydowskiego Bernardoni zaprojektował w Kalwarii Zebrzydowskiej pierwsze w Polsce sanktuarium pielgrzymkowe. Był to kompleks kaplic tworzących założenie kalwaryjne dla procesji pielgrzymów. Kilka z nich wzorowano na kaplicach Via Crucis (łac. 'drogi krzyżowej') w Jerozolimie. W Leżajsku natomiast powstało założenie z kościołem i klasztorem. Oryginalnym rozwiązaniem, jak na czasy panowania Wazów, była wybudowana ok. połowy XVII wieku kolegiata w Klimontowie – dzieło architekta pochodzenia szwajcarskiego, Wawrzyńca Senesa. Wzniesiona została na planie owalu z prostokątnym prezbiterium.

Architekturę rezydencjonalną władców zapoczątkowała odbudowa zniszczonego poza-rem północnego skrzydła zamku na Wawelu, którą prowadził Giovanni Trevano. W powstałych tam apartamentach i strukturze tzw. Schodów Senatorskich widoczne są cechy nowego stylu. W katedrze wawelskiej Trevano wznosił ołtarz baldachimowy nad grobem św. Stanisława. Jego forma nawiązywała zarówno do rzymskiego baldachimu nad grobem św. Piotra, jak i do kaplicy Zyguntowskiej, z której zaczerpnięto wzorec złoconej kopuły.

Przeniesienie dworu królewskiego do Warszawy zapoczątkowało intensywny proces rozwoju tego miasta – najważniejszego ośrodka sztuki barokowej w Polsce. Za rządów Zygmunta III Wazy rozbudowano Zamek Królewski, ponieważ powstały na nieregularnym planie zamek książąt mazowieckich był zbyt mały. Prace rozpoczęto już u schyłku XVI wieku. Zainicjował je Matteo Castelli – architekt pochodzący z Lugano w Szwajcarii, który w Rzymie współpracował z Carlem Maderną. W budowlę wydłużył ramię północne i wznosił południowe, dzięki czemu powstał wewnętrzny dziedziniec, który zamknął skrzydłem zachodnim. W ten sposób powstał plan nieregularnego pięcioboku. W dekoracji wnętrz brał udział Giovanni Battista Ghisleni. Według jego projektu powstał wystrój Gabinetu Marmurowego.

DLA DOCIEKLIWYCH

W starszych publikacjach twierdzono, że autorem przebudowy Zamku Królewskiego w Warszawie był Giovanni Trevano, ale obecnie jest to kwestionowane.



Matteo Castelli, Zamek Królewski w Warszawie

Przebudowany w pierwszej połowie XVII wieku zamek ma kształt pięcioboku. Zachodnie skrzydło stanowi fasadę, której centralną część podkreśla wieża zegarowa. Małe wieżyczki występują też na narożach. Trzykondygnacyjny układ sprawił, że zamek stał się monumentalną rezydencją królewską. Budynek ma surową formę i oszczędną dekorację, na którą składają się: gzymsy kordonowe oraz boniowanie zdobiące naroża. Zamek został doszczętnie zburzony podczas II wojny światowej. Jego odbudowa trwała aż do 1984 roku.



Zamek w Ujeździe

Zamek Krzyżtopór wznoszony w latach 1627–1644 stanowił wyraz potęgi i dumy magnackiego rodu Ossolińskich. Najpierw zbudowano pięciobastionową fortecę, a w jej wnętrze wkomponowano budowlę z trapezowym dziedzińcem poprzedzającym pałac i następującym po nim eliptycznym dziedzińcem paradnym z krążankami. Trzykondygnacyjny człon pałacu mieścił wiele sal. Na pierwszym i drugim piętrze znajdowały się sale reprezentacyjne. Sala jadalna, jeśli wierzyć przekazom, miała szklany strop, przez który widać było akwarium z egzotycznymi rybami.

Castelli współpracował także ze swoim następcą i siostrzeńcem – **Constantem Tencallą** przy budowie **Zamku Ujazdowskiego** – wówczas podwarszawskiej rezydencji królewskiej, której budowa została zainicjowana w 1624 roku. Wzniesiony na wysokiej skarpie wiślanej zamek został zaprojektowany jako czworoboczna budowla z czterema **wieżami** na narożach.

Oprócz posiadłości królewskich na ówczesnych przedmieściach Warszawy wznoszono **dwory** i **pałace**, w których rezydowali na czas obrad sejmu lub pełnienia ważnych funkcji państwowych najważniejsi urzędnicy. Na skarpie wiślanej na południe od Zamku Królewskiego wznoszono siedziby Radziwiłłów, Ossolińskich, Koniecpolskich, a w następnych latach także innych najzamożniejszych polskich rodów. Ich okazałość była wynikiem rywalizacji między magnatami. **Ogrody** pałaców opadały ku Wiśle, a **loggie** i **tarasy** urozmaicały widok. Żadna z tych siedzib nie zachowała się do dziś w oryginalnej formie.

W XVII wieku rodziny magnackie rozbudowywały lub budowały siedziby także w swoich majątkach. Charakterystyczne dla tego okresu było otaczanie posiadłości **fortyfikacjami** z **bastionami**, wzorowanymi na architekturze włoskiej, czego przykładem jest **zamek w Wiśniczu** – rezydencja **Stanisława Lubomirskiego**. Nad powstałym tam kompleksem pracował **Maciej Trapola**. Zatrudniony był też w **Łańcucie**, po tym jak Lubomirscy przejęli ten zamek od **Stadnickich**, którzy pierwsi zaczęli jego rozbudowę. Z kolei na zlecenie **Stanisława Koniecpolskiego** powstał w XVII wieku zamek w Podhorcach w Ukrainie – ufortyfikowana rezydencja o charakterze **palazzo in fortezza**.

Wśród rezydencji magnackich budowanych od podstaw na szczególną uwagę zasługuje **zamek Ossolińskich w Ujeździe – Krzyżtopór**. Został zaprojektowany zgodnie z założeniem **palazzo in fortezza**. Budził powszechny podziw ze względu na skalę budowli i pomysłowość rozwiązań. Jego projektantem był prawdopodobnie Wawrzyniec Senes. Zamek został zniszczony podczas wojen szwedzkich. Nigdy go nie odbudowano.

Od czasów **Władysława IV** następowała stopniowa zmiana tendencji w budownictwie rezydencjonalnym – zaczęły dominować założenia otwarte. W **Kielcach** wzniesiono **Pałac Biskupów Krakowskich** – dwukondygnacyjną budowlę z sześciobocznymi **basztami** i arkadowymi **loggiami** w fasadzie.

Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach

Budowlę wzniesiono w latach 1637–1644 z inicjatywy biskupa Jakuba Zadzika według projektu nieustalonego do dzisiaj architekta. Bryłę przekryto dwoma dachami, w których umieszczono niewielkie lukarny. Na narożach ulokowano ośmioboczne wieże na wzór Zamku Ujazdowskiego w Warszawie w taki sposób, że fasadę poszerzono o krótkie ściany parawanowe, by połączyć ją z wieżami. W dolnej kondygnacji



usytuowano trójarkadową loggię. Naczółki nad oknami i nad drzwiami zostały

przerwane w sposób typowy dla baroku. Fasadę ozdobiły też niewielkie obeliski.

DLA DOCIEKLIWYCH

Najważniejsze pałace Warszawy zbudowane w XVII wieku przedstawia rycina szwedzkiego architekta – Erica Dahlberga. Pokazuje ona panoramę miasta od strony skarpy wiślanej z ok. połowy XVII wieku.

Cechy architektury wczesnego baroku w Polsce:

- w architekturze sakralnej przeplatanie się form manierystycznych i barokowych z elementami gotyckimi i tworzenie, oprócz pojedynczych kościołów, wielkich kompleksów, np. klasztorów,
- wznoszenie kościołów na planie podłużnym z rzędami kaplic, w których wszystkie części wnętrza podporządkowane są głównemu ołtarzowi,
- oszczędność w zdobieniu architektury rezydencjonalnej, akcentowanie części centralnej fasady, pojawienie się w narożnikach wież, a poza miastami otaczanie rezydencji fortyfikacjami z bastionami.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Giovanni Maria Bernardoni, kościół Jezuitów w Nieświeżu (Białoruś)
2. Giovanni Trevano, wnętrze kościoła Świętych Piotra i Pawła w Krakowie
3. Constante Tencalla, kościół św. Teresy w Wilnie (Litwa), przypisywany temu architektowi
4. Giovanni Maria Bernardoni, kościół św. Kazimierza w Wilnie (Litwa)
5. Giovanni Maria Bernardoni, kościół i kaplice pielgrzymkowe w Kalwarii Zebrzydowskiej
6. Wawrzyniec Senes, kolegiata w Klimontowie
7. Giovanni Trevano, baldachim nad grobem św. Stanisława w katedrze na Wawelu w Krakowie
8. Giovanni Battista Ghisleni, Gabinet Marmurowy Zamku Królewskiego w Warszawie
9. Matteo Castelli i Constante Tencalla, Zamek Ujazdowski w Warszawie
10. Maciej Trapola, zamek w Wiśniczu
11. Zamek w Podhorcach (Ukraina)

Architektura dojrzałego baroku

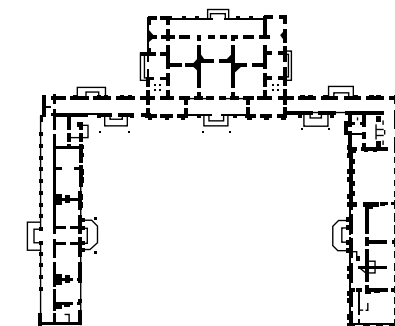
Po wojnach ze Szwecją pogłębił się kryzys gospodarczy. W najmniejszym stopniu dotknął on magnatów, których stać było na kosztowne inwestycje. W **ostatniej ćwierci XVII wieku** styl Wazów, który miał dotąd charakter elitarny, dotarł na prowincję, a jego formy zaczęły się różnicować i bogacić. Obok **baroku**, którego źródłem była **architektura rzymska**, w Polsce zaczęły się przyjmować formy znacznie prostsze, czerpiące z **baroku klasycyzującego** w północnej Europie i we Francji. Cechą zarówno jednych, jak i drugich rozwiązań było łączenie w jedną spójną całość różnych **dyscyplin artystycznych**.

Założeniem, które najpełniej realizowało taki program artystyczny, był **pałac w Wilanowie**. Warszawa – mimo wojen ze Szwedami – przeżywała dalszy rozwój. Zamek Królewski i Zamek w Ujazdowie nie cieszyły się zainteresowaniem **Jana II Kazimierza**, który przebywał głównie w Villi Regii – nazywanej od tego czasu **pałacem Kazimierzowskim**. **Jan III Sobieski** natomiast zapragnął mieć nową siedzibę. Architektem królewskim był **Augustyn Wincenty Locci** – syn projektanta kolumny Zygmunta. Król powierzył mu gruntowną przebudowę Villi Nova w podmiejskim **Milanowie** (dziś ta część Warszawy nazywa się Wilanowem). Była to pierwsza siedziba budowana na wielką skalę i nawiązująca do wzorców **francuskich** i **włoskich**. Adaptację zaczęto od poszerzenia **fasady**, która została poprzedzona **dziedzińcem**. W drugim etapie prac budowli nadano bardziej reprezentacyjną formę. Dobudowano wówczas piętro, a wzdłuż murów powstały **galerie** zakończone kwadratowymi **wieżami**. Zarówno elewacje, jak i wnętrza otrzymały bogatą dekorację. Dopełnieniem stał się **ogród** otaczający budowlę z trzech stron i rozciągający się na obszernym **tarasie**. Ta jego część czerpała z wzorców **francuskich**. Poniżej tarasu znajdowały się baseny z wodą i kompozycje gaików. Pałac poprzedzały dwa dziedzińce. Osiowość założenia podkreślała centralna aleja. Wnętrza zdobiły malowane **stropy**, dekoracje **sztukatorskie** i malowidła ściennie. W środkowej sieni stanął pomnik króla. Styl pałacu mocno odbiegał od wznoszonych w mieście siedzib magnackich. Była to jedna z najważniejszych realizacji tego okresu w typie **entre cour et jardin**. Wzorem ideowym dla architektury Wilanowa był **Wersal**. Jan III Sobieski marzył o wzmocnieniu władzy królewskiej, a punktem odniesienia była dla niego francuska monarchia **absolutna** – wzorec niemożliwy do osiągnięcia w polskich warunkach. Z tego powodu w zwieńczeniu centralnego okna drugiej kondygnacji pojawiła się tarcza słoneczna jako odniesienie do Króla Słońce – Ludwika XIV.

**Augustyn Wincenty Locci, pałac w Wilanowie**

Siedziba została wzniesiona w 1679 roku jako murowany parterowy dwór. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych została przekształcona w willę, a następnie, przez dobudowę piętra i attyk – w pałac. Dodanie galerii zakończonych wieżami, a także zastosowanie bogatej dekoracji architektonicznej i rzeźbiarskiej sprawiły, że była to najwspanialsza rezydencja w ówczesnej

Polsce. Skrzydła boczne pałacu dobudowano w XVIII wieku. Dekoracja rezydencji miała służyć gloryfikacji Jana III Sobieskiego jako króla zwycięzcy. W artykulacji galerii bocznych i piętra nadbudowanego na osi symetrii inspirowano się proporcjami łuku triumfalnego. Ściany zdobiły płyciny z reliefami ukazującymi sukcesy militarne króla i panoplia. Nad głównym wejściem wyrzeźbiono Famy, boginie dobrej sławy. Imperialne ambicje króla



wyrażały też popiersia rzymskich cesarzy w fasadzie. Kształt budowli wielokrotnie zmieniano. Zachowało się wiele planów pałacu, ten pochodzi z ok. 1732 roku.

DLA DOCIEKLIWYCH

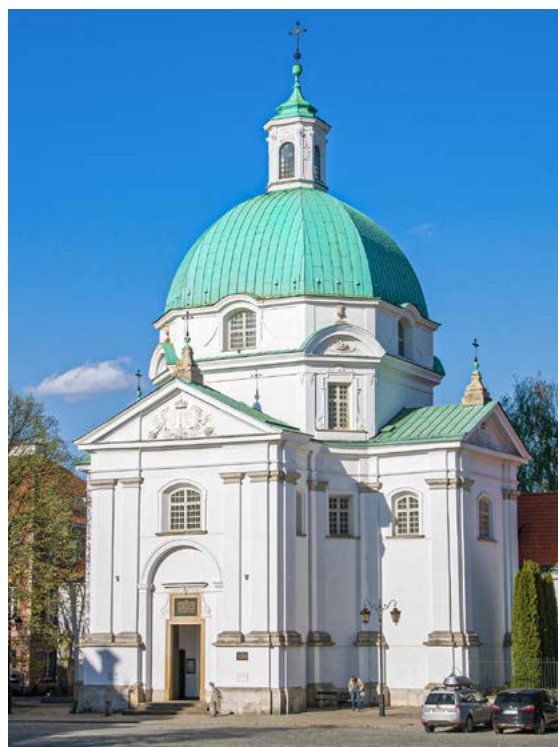
Inspiracje architekturą francuską w kręgu Jana III Sobieskiego wiązały się także z preferencjami pochodzącej z Francji królowej Marii Kazimiery.

W **kościółach** zaczęto znacznie bardziej **dynamizować fasady** i często wprowadzano w nich **wieżę**. Przykładem takiego rozwiązania jest **kościół Świętego Krzyża w Warszawie** zaprojektowany przez architekta przybyłego z północnych Włoch **Józefa Szymona Bellottiego**. Wnętrze kościoła górnego podobne jest do rzymskiego Il Gesù, ale z pewnymi modyfikacjami.

DLA DOCIEKLIWYCH

Obok kościołów szczególne znaczenie miały budowane w Polsce kaplice, w których krzyżowały się wpływy manierystyczne i barokowe. Wśród nich kaplica św. Kazimierza w Wilnie, którą zaprojektował Constante Tencalla, oraz kaplica Zbaraskich przy kościele Dominikanów w Krakowie na planie prostokąta z elipsoidalną kopułą na pendentywach, przypisywana także temu architektowi. W drugiej połowie XVII wieku powstała też kaplica Królewska Wazów przy katedrze wawelskiej, zaprojektowana na wzór kaplicy Zygmuntońskiej, dekorowana wewnątrz czarnym marmurem z licznymi symbolami śmierci, które miały mówić o kruchości życia doczesnego.

Nurt klasycyzujący, który cechowała: **statyka, harmonia, jasność i prostota** podziałów, reprezentował przede wszystkim Tilmán van Gameren, w Polsce znany jako **Tylman z Gameren** (1632–1706). Architekt miał szczególne znaczenie dla rozbudowy stolicy na przełomie wieków XVII i XVIII, gdyż projektował większość jej pałaców i dworów. Holender urodzony w Utrechcie działał w Polsce od 1662 roku. Sprowadził go tutaj **Stanisław Herakliusz Lubomirski**. Architekt, wznosząc dla Lubomirskich **pałac w Puławach**, zapoczątkował nowy trend – budowania na prowincji rezydencji bez fortyfikacji. W Warszawie Tylman z Gameren na zlecenie magnackiego rodu zbudował **kościół Bernardynów** na Czerniakowie i **Łazienkę w Ujazdowie**, przekształconą później w czasach Stanisława Augusta Poniatowskiego w **pałac Na Wyspie**. Tylman jest też autorem projektu kościoła **św. Kazimierza Królewicza u sakramentek** w Warszawie, **kościół św. Anny** w Krakowie i **kaplicy Królewskiej** w Gdańsku.



**Tylman z Gameren,
kościół św. Kazimierza Królewicza
u sakramentek w Warszawie**

Świątynia na rynku Nowego Miasta w Warszawie powstała z fundacji królowej Marii Kazimiery. Została zbudowana w latach 1688–1692 na planie krzyża greckiego z dominującą w bryle kopułą na wysokim oktagonalnym bębnie na przecięciu ramion krzyża. Piękno budynku wynika przede wszystkim z klasycznych proporcji. Dekoracja jest oszczędna. Tworzą ją pary pilastrów tokańskich na wysokich postumentach, rzeźbione kartusze w tympanonach, dekoracje wokół okien i na latarni. Budowla została zniszczona w bombardowaniu podczas II wojny światowej i odbudowana po jej zakończeniu.



Tylman z Gameren, kościół św. Anny w Krakowie

Kościół zbudowany jest na planie zbliżonym do II Gesù w Rzymie. Składa się z korpusu nawowego z trzema parami kaplic połączonych szerokimi przejściami, transeptu z dominującą kopułą i prezbiterium zamkniętego prostą ścianą. Fasada, flankowana przez dwie wieże, podzielona jest na dwie kondygnacje. W dolnej części między parami kolumn, które podtrzymują trójkątny naczółek, znajdują się umieszczone we wnęce obramione drzwi. Gra światła i cienia oraz dynamika fasady odbiegają od stylu Tylmana z Gameren. Mogło być to spowodowane chęcią wyeksponowania fasady w wąskiej uliczce, a także osobistymi preferencjami nadzorującego budowę księdza Sebastiana Piskorskiego, architekta i rektora Akademii Krakowskiej. Obszerne wnętrze ma bogatą dekorację sztukatorską wykonaną przez Baltazara Fontanę oraz freskową autorstwa Karola Dankwarta. Prezentuje ona program ikonograficzny odnoszący się m.in. do Niebiańskiej Jerozolimy.

Ze zrealizowanych projektów o charakterze rezydencjonalnym Tylmana z Gameren na szczególną uwagę zasługują też: **pałac Krasieńskich** i **pałac Gnińskich** mieszczący obecnie Muzeum Fryderyka Chopina – oba w **Warszawie** – oraz **pałac Radziwiłłów** w **Nieborowie**. Architekt był również projektantem przebudowy **pałacu Branickich** w **Białymstoku**, nazywanego „Wersalem Podlasia”, któremu ostateczny kształt nadali późniejsi architekci.

Tylman wypracował indywidualny styl czerpiący z **północnoeuropejskiego baroku klasycyzującego**. Zachowane jest archiwum jego projektów, które cechuje prostota **kompozycji** i tendencja do **centralizacji planów** budowli sakralnych, a w projektach na **planie podłużnym** – dążenie do zwartości. W uznaniu zasług architekt uzyskał w 1685 roku polski tytuł szlachecki i odtąd znany był jako **Tylman Gamerski**.



Tylman z Gameren, pałac Krasieńskich w Warszawie

Pałac zbudowany przy udziale Józefa Szymona Bellottiego w latach 1677–1695 ma w fasadzie wydzielone ryzaliti: środkowy i boczne. Środkowy wieńczy trójkątny fronton. Budowla podzielona jest na piętra. Sale na piętrze doświetlają prostokątne okna.

DLA DOCIEKLIWYCH

Tylman z Gameren był także projektantem nieistniejącego dziś Marywilu – pierwszego w Polsce założenia urbanistyczno-rekreacyjnego z dużym wewnętrznym dziedzińcem. Zbudowany na planie pięcioboku kompleks został rozebrany na początku XIX wieku z powodu budowy Teatru Wielkiego.

W drugiej połowie XVII wieku w **budownictwie** drewnianym wykształcił się typ polskiego **dworu**. Było to osiowe, symetryczne założenie, przeważnie parterowe, z wejściowym **gankiem** zamkniętym trójkątnym frontonem

Cechy architektury dojrzałego baroku w Polsce:

- czerpanie zarówno z baroku włoskiego, jak i nurtu klasycyzującego z północy Europy i z Francji,
- pojawienie się pałacu typu *entre cour et jardin*,
- budowanie nieufortyfikowanych rezydencji,
- stosowanie statyki, harmonii i prostoty podziałów w pałacach miejskich w stylu baroku klasycyzującego,
- akcentowanie części centralnej pałaców ryzalitami, a narożników boniowaniem,
- w architekturze sakralnej różnorodność rozwiązań, dążenie do centralizacji planów i częste flankowanie fasad wieżami.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Józef Szymon Bellotti, kościół Świętego Krzyża w Warszawie
2. Tylman z Gameren, kościół Bernardynów na Czerniakowie w Warszawie
3. Tylman z Gameren, kaplica Królewska w Gdańsku
4. Tylman z Gameren, pałac Gnińskich w Warszawie
5. Tylman z Gameren, pałac Radziwiłłów w Nieborowie
6. Tylman z Gameren, pałac Branickich w Białymstoku

Architektura późnego baroku i rokoka

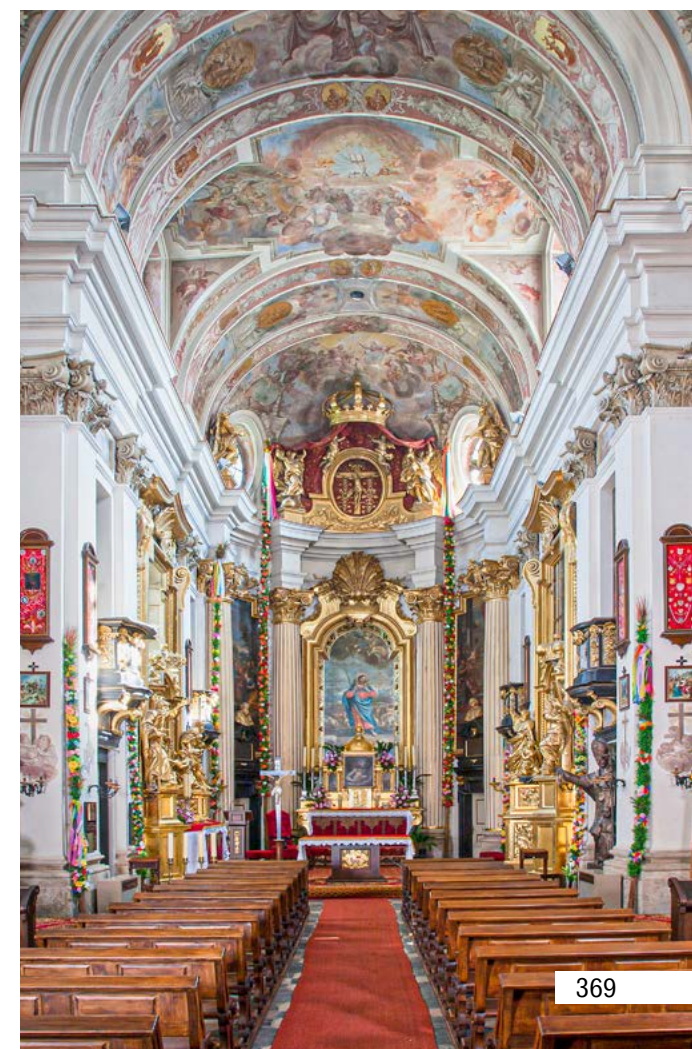
Na **początku XVIII wieku** utrzymywały się w architekturze 2 nurty – **klasycyzujący** oraz czerpiący z dojrzałego **baroku włoskiego** z wpływami m.in. **niemieckimi**, **czeskiimi** i **austriackimi**. Od **lat trzydziestych XVIII wieku** aż do ok. **1760 roku** do Polski docierały wpływy sztuki **rokokowej**. Styl ten występował głównie w wydaniu **niemieckim**, w dużej mierze za sprawą królów z dynastii Sasów, ale występowały także wpływy **rokoka francuskiego**. Przejawiał się przede wszystkim w wystroju wnętrz oraz dekoracji fasad i współistniał z tendencjami późnobarokowymi.

Okres **późnego baroku** w Polsce to czas wyszukanych, bogatych form i oryginalnych rozwiązań w **architekturze sakralnej**. Pionowe i poziome artykulacje w **fasadach** kościołów przełamano licznymi krzywiznami, łukami i **gierowanymi gzymsami** o bogatej strukturze. Stosowano różnorodne **plany**, fasady flankowano **wieżami**. Wśród architektów działających w tym czasie na czoło wysunęli się **Kacper Bażanka** i **Pompeo Ferrari**. Obaj kształcili się w Akademii Świętego Łukasza w Rzymie, a Bażanka tworzył przez pewien czas także pod kierunkiem **Andrei Pozza** w Rzymie. Budowle tworzone przez obu artystów charakteryzowały nawiązania do baroku włoskiego w wydaniu **Giovanniego Lorenza Berniniego** i **Francesca Borrominiego**.

Bażanka, podobnie jak Bernini, posługiwał się rozwiązaniami **iluzjonistycznymi**, w tym formami trapezoidalnymi, które optycznie przybliżały zbieg linii **perspektywicznych**. Projektował ukryte **okna**, które – oświetlając rzeźby – ekspozowały je. Wykorzystywał także odbijające światło **lustra**. Najdoskonalszym dziełem Bażanki był **kościół i klasztor Sióstr Norbertanek w Imbramowicach**. Architekt zaprojektował także **kościół Misjonarzy w Krakowie** o **fasadzie** nawiązującej do rzymskiego **kościółka San Andrea al Quirinale** Berniniego oraz hełm **wieżi zegarowej na Wawelu w Krakowie**. Budowle Bażanki odznaczały się swobodą kompozycyjną i malowniczością.

Kacper Bażanka, kościół Sióstr Norbertanek w Imbramowicach

We wnętrzu kościoła zbudowanego na początku XVIII wieku po mistrzowsku wykorzystano iluzjonistyczne operowanie światłem. Kościół od południa przylegał do klasztoru, okna można było zatem umieścić tylko od północnej strony prezbiterium. By uniknąć wrażenia ciemności i niekorzystnej asymetrii, architekt naprzeciwko okien umieścił **lustra** w dekoracyjnym obramieniu, które – imitując okna – doświetlały kościół.



Pompeo Ferrari, architekt sprowadzony do Polski z Włoch przez wojewodę poznańskiego **Stanisława Leszczyńskiego**, działał głównie na terenie Wielkopolski. Jego dziełem jest przebudowa zamku w **Rydzynie** oraz budowa kościoła Cystersów w **Łądzie**. Często tworzył on budowle o **planach centralnych** oparte na elipsie lub ośmioboku, np. **kościół Filipinów** w **Gostyniu** według projektu **Baldassarego Longheny**.

Przykładem architektury **rokoka** jest **kościół Wizytek** w **Warszawie**. Jego budowę rozpoczęto jeszcze w latach sześćdziesiątych XVII wieku z **fundacji** królowej **Ludwiki Marii Gonzagi**, ale niedokończony obiekt spłonął. W XVIII wieku rozpoczęto budowę nowej świątyni. Korpus jest jednonawowy z rzędami kaplic i prostokątnie zakończonym prezbiterium. Najbardziej interesująca jest falująca fasada budowli. We wnętrzu kościół ma wystrój rokokowy.



Kościół Wizytek w Warszawie

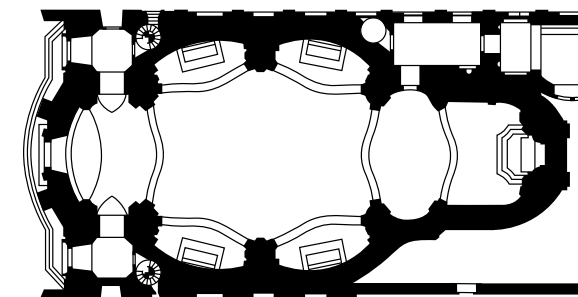
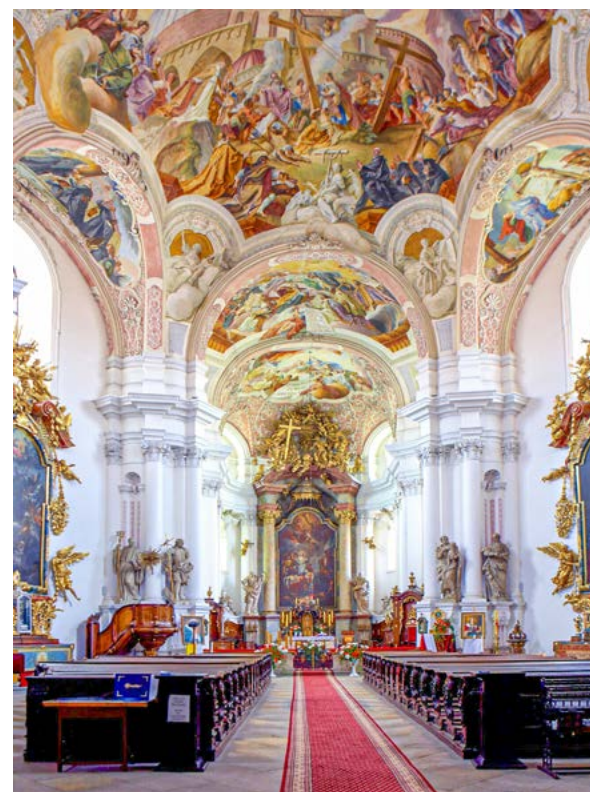
Świątynia była wznoszona w XVIII wieku etapami. Najpierw przez Karola Baya lub, jak uważają niektórzy badacze, Gaetana Chiaveriego, a następnie Jakuba Fontanę. Fasada została potraktowana rzeźbiarsko z wykorzystaniem falistych linii oraz gry światła i cienia. Plastyczny efekt tworzą pary kolumn dostawione do lica muru oraz nisze i rozbudowany gierowany gzyms.

Sprowadzeni przez Sasów architekci zostali zaangażowani do przebudowy zniszczonego w czasie wojen zamku w **Warszawie**. **Gaetano Chiaveri** ujednolicił wysokość wszystkich kondygnacji, dzięki czemu budowla zyskała bardziej harmonijny kształt. Od strony Wisły powstała nowa **fasada** – jedna z najciekawszych realizacji późnobarokowych w Europie.

Architektura późnego baroku i rokoka prężnie rozwijała się na Śląsku, gdzie tworzono pod wpływem czeskim i niemieckim. Reprezentują ją m.in. przebudowane w tym czasie **kościół Cystersów** w **Henrykowie**, **Lubiążu** i **Krzeszowie**, **kolegium jezuitckie** (obecnie Uniwersytet Wrocławski), a szczególnie reprezentacyjna uniwersytecka **Aula Leopoldina** we **Wrocławiu** oraz **kościół** w **Legnickim Polu**.

Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krzeszowie

Późnobarokowa fasada kościoła o falistej dynamicznej formie flankowana jest przez dwie wieże zwieńczone dekoracyjnymi hełmami. Kolumny i pilastry w jej dekoracji potęgują efekty światła i cienia. W niszach i w zwieńczeniu fasady znajduje się bogaty wystrój rzeźbiarski dłuta praskiego artysty Ferdinada Maximiliana Brokofa. Wnętrze ma charakter rokokowy. Autorstwo kościoła zbudowanego w latach 1728–1735 jest niepewne. Badacze sądzą, że zaprojektował go architekt z kręgu Dientzenhoferów.



Kościół św. Jadwigi w Legnickim Polu

Budowę rozpoczęto w 1719 roku. Autorem projektu był **Kilian Ignaz Dientzenhofer**. Kościół został zbudowany na planie owalnym z dobudowanym, zakończonym półkoliście prezbiterium. Wnętrze freskami iluzjonistycznymi dekorował **Cosmas Damian Asam**.

Interesujące rozwiązania rokokowe miały też kościoły powstające na Kresach – **kościół Jezuitów** w **Jarosławiu** i **kościół Dominikanów** w **Wilnie** na Litwie.

Cechy architektury późnego baroku i rokoka w Polsce:

- łączenie wpływów nurtu klasycyzującego i dojrzałego baroku włoskiego z wpływami niemieckimi, czeskimi i austriackimi,
- stosowanie w kościołach planów podłużnych i centralnych,
- bogate dekorowanie fasad świątyń licznymi krzywiznami, zaokrągleniami i gierowanymi gzymsami,
- wykorzystywanie efektów iluzjonistycznych,
- rokokowe zdobienie wnętrza, zwłaszcza na Śląsku.

DLA DOCIEKLIWYCH

W początkach XVIII wieku prężnie rozwijała się architektura jezuicka. W Poznaniu Bartłomiej Wąsowski wzniósł monumentalną farę inspirowaną budowlami rzymskich architektów. W leżącej na Warmii Świętej Lipce wileński architekt Jerzy Ertli ukończył bazylikę Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, której fasadę flankowały dwie smukłe wieże, a wewnątrz zdobiły iluzjonistyczne freski i bogato rzeźbiony prospekt organowy.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Kacper Bażanka, kościół Misjonarzy w Krakowie
2. Pompeo Ferrari, kościół Cystersów w Łądzie
3. Fasada i plan kościoła Filipinów w Gostyniu
4. Fasada Zamku Królewskiego w Warszawie od strony Wisły
5. Kościół Cystersów w Lubiążu
6. Aula Leopoldina Uniwersytetu Wrocławskiego
7. Kościół Jezuitów w Jarosławiu
8. Kościół Dominikanów w Wilnie (Litwa)
9. Bartłomiej Wąsowski, fara jezuicka w Poznaniu
10. Jerzy Ertli, kościół Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny w Świętej Lipce



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Porównaj fasady kościołów Il Gesù w Rzymie i Świętych Piotra i Pawła w Krakowie. Znajdź podobieństwa i różnice.
2. Wymień znane Ci jezuickie kościoły barokowe w Polsce.
3. Wskaż barokowe budowle Warszawy. Określ ich architektów i powiedz, do której fazy baroku należą.
4. Wymień barokowe budowle Krakowa. Wskaż ich architektów i określ, do której fazy baroku należą.
5. Wskaż znane Ci budowle zaprojektowane przez Tylmana z Gameren. Omów ich cechy.
6. Powiedz, w jaki sposób fasada pałacu w Wilanowie realizowała funkcje propagandowe.
7. Znajdź w internecie lub w albumach zdjęcia fasady kościoła Misjonarzy w Krakowie i porównaj je ze zdjęciem fasady kościoła San Andrea al Quirinale w Rzymie. Wskaż podobieństwa.
8. Wymień najważniejsze zabytki barokowe na Śląsku. Omów ich cechy charakterystyczne.
9. Dowiedz się, jak wygląda Aula Leopoldina we Wrocławiu. Na jej podstawie wytłumacz, na czym polegała barokowa idea Gesamtkunstwerk, czyli syntezy sztuk.

4. RZEŻBA

Rzeźbiarze w Polsce czerpali ze sztuki **włoskiej, holenderskiej, flamandzkiej** oraz z doświadczeń rodzimych warsztatów. W **pierwszej połowie XVII wieku** w południowej Polsce przejmowano wzorce rzeźby włoskiej. Dziedziną tą zajmowali się twórcy przybyli z Rzymu oraz urodzeni w Rzeczypospolitej, którzy wyjeżdżali do Włoch. W **drugiej połowie wieku XVII** obok **nurtu włoskiego** zaczęła w Polsce, zwłaszcza w Warszawie, we Lwowie i w Gdańsku, panować moda na formy bardziej **klasycyzujące**. Na **początku XVIII stulecia** odwoływano się także do **niemieckiej sztuki późnego baroku i rokoka**.

Ważną rolę zaczęła odgrywać **sztukatorska dekoracja** wnętrz zrobiona ze **stiuku**, czyli szybko schnącej mieszaniny gipsu, wapna, kleju i piasku. Przyjmowała ona formy ornamentalne lub figuralne. W ten sposób w **kościółkach** zdobiono **ołtarze, ambony, nagrobki, epitafia** oraz **obramienia okien i drzwi**, a w **zamkach i pałacach** również **kominki, nisze** oraz **sklepienia**. Obok sztukatorstwa rozwijało się **snycerstwo**. Rzeźbiono w **drewnie** ołtarze z figurami świętych, ozdabiano także malowane ołtarze, ambony, **stalle** i **konfesjonały**. W **nastawach ołtarzowych** nadal wykonywano **tryptyki**, ale unowocześnione, wzorowane na **architekturze**. Kościoły barokowe wyposażane były w liczne **ołtarze** – nie tylko **główne**.

Materiałem rzeźbiarskim bardzo popularnym w Polsce stał się czarny **marmur**, który od początku XVII wieku wydobywano w Dębniku koło Krakowa. Był on wykorzystywany do dekoracji małej architektury: drzwi, nagrobków, kominków i ołtarzy. Czarna, żałobna barwa kamienia odpowiadała gustom ukształtowanym pod wpływem **kontrreformacji**. Z materiału tego wykonywano przede wszystkim **tła** i oprawy nagrobków, bo raczej nie nadawał się on do rzeźbienia. Dekoracja była najczęściej tworzona z białego lub żółtawego **alabastru**, co wprowadzało ostry **kontrast walorowy** zgodny z upodobaniami estetycznymi epoki.

W rzeźbie dominowała tematyka sakralna oraz eschatologiczna. Program ikonograficzny był więc typowy dla kontrreformacji. Myślenie o kruchości i marności życia doczesnego wiązało się także z barokowym **mistycyzmem**. W dekoracjach **kaplic** pojawiły się przedstawienia postaci w towarzystwie szkieletów, czego przykładem jest wystrój **ufundowanej przez Oleśnickich kaplicy Pana Jezusa w Tarłowie**. Ma ona wyraźnie eschatologiczny charakter i głosi nieuchronność śmierci. Artysta przedstawił osoby różnego wieku, stanu i zawodu w rozmowie z **personifikacją Śmierci**.

Przedstawienia umieścił na ścianach, w kopule i jej pendentywach. W tych ostatnich zostały ukazane cztery fazy życia człowieka. W kolejnych scenach artysta przedstawił bawiące się dzieci, młodego, następnie dojrzałego mężczyznę,

Polichromowana dekoracja reliefowa kaplicy Pana Jezusa w kościele Trójcy Świętej w Tarłowie, fragment

Stukowa dekoracja została wykonana przez nieustalonego włoskiego artystę i ma charakter eschatologiczny. Ilustracja przedstawia jeden z pendentywów, w którym przedstawiono starca w rozmowie ze Śmiercią.



a wreszcie starca. Wszystkim postaciom towarzyszy personifikacja Śmierci – zamienia się w nią jedno z dzieci, pokazuje ona wnętrzości młodzieńcowi, wyciąga owoce z kosa mężczyźnie czy też prezentuje klepsydrę – symbol przemijania – starcowi. Na ścianach przedstawiono: szlachcica podpisującego cyrograf oraz żołnierza, kupca i pielgrzyma w rozmowie ze Śmiercią. Postacie zostały ukazane w strojach sarmackich. Wszystkie sceny niosą przesłanie, że śmierć może przyjść w każdej chwili. Pojawia się też drzewo wyrwane z korzeniami – aluzja do Zbigniewa Oleśnickiego, który nie pozostawił męskiego potomka.



Nagrobek Zygmunta Raczyńskiego i Jana Węglikowskiego w katedrze w Poznaniu

Kłęczące figury zmarłych ukazano przed wizerunkiem Marii z Dzieciątkiem. Zmarli ubrani są w polskie stroje, a dwie zbroje obok świadczą o ich rycerskim pochodzeniu. Nagrobek został wykonany przez warsztat gdański w 1652 roku z czarnego marmuru i białego alabastru.

W rzeźbie sepulkralnej pojawiły się nowe tendencje. Typ nagrobka wypracowany przez warsztat **Santiago Gucciego** zaczął ustępować nagrobkowi z postacią kłęczącą w pozie modlitewnej, którą łatwiej było umieścić w oprawie architektonicznej. **Epitafium** zajmowało mniej miejsca i można było wyrzeźbić grupę osób – członków znamienitych rodów.

Kłęcząca postać zwracała się ku wizerunkom świętych. Ujęcie takie rozpowszechniło się w całym kraju, ponieważ szlachta chciała mieć swoje pomniki w kościołach i kaplicach. Przedstawieniu towarzyszyła dekoracja architektoniczna, którą stanowiły m.in. **podpory**, **gierowane gzymsy** i **szczyty**. Nagrobki znaczących zmarłych umieszczano w **niszach** flankowanych **kolumnami**.

Z czasem pomniki ukazujące całopostaciowe figury zaczęto zastępować epitafiami z malowanymi wizerunkami zmarłych. Dzieła te wykonywane były w warsztatach na terenie całej Polski według projektów najwybitniejszych artystów. Dość jednorodna stylowo rzeźba sepulkralna na terenach Rzeczypospolitej oparta była na najlepszych wzorcach europejskich.

Nurt włoski

Około 1630 roku rozwinął działalność warsztat **Giovanniego Battisty Falconiego** – włoskiego sztukatora barokowego tworzącego pod wpływem szkoły rzymskiej. Jego dziełem były wczesnobarokowe dekoracje **stiukowe** w kościołach na Lubelszczyźnie oraz w Małopolsce, m.in. dekoracja wnętrza kościoła Świętych Piotra i Pawła w Krakowie. Około połowy wieku zasłynęli w Polsce **Giovanni Battista Ghisleni** oraz **Giovanni Francesco Rossi** – Włosi, którzy zapoczątkowali styl pełen **dynamiki** i **ekspresji**. Ghisleni oprócz dekoracji teatralnych i okolicznościowych wykonywał liczne **nagrobki**, **epitafia** i projekty **ołtarzy**. Rossi na dworze **Jana II Kazimierza** tworzył rzeźbiarskie **portrety**, które charakteryzowały: ekspresja ujęcia, drobiazgowy **modelunek** i wysoki poziom artystyczny. Portretowane przez niego osoby ujęte były z uchwyceniem towarzyszących im emocji. Artysta wykonał wizerunki **króla Jana II Kazimierza** i jego żony **Ludwiki Marii Gonzagi**, które dziś znajdują się w **zamku Gripsholm** w Szwecji.

Najpełniej jednak nurt nawiązujący do twórczości **Giovanniego Lorenza Berniniego** w rzeźbie na terenie Polski reprezentowali **Ercole Ferrata** i **Baltazar Fontana**. Ferrata był uczniem Berniniego, w stylu swojego mistrza wykonał **ołtarz w kaplicy św. Elżbiety** przy katedrze wrocławskiej.

W Polsce w drugiej połowie XVII wieku najwybitniejszym dekoratorem był **Baltazar Fontana**, należący do znanej w Polsce rodziny artystycznej pochodzącej z południowej Europy. Wykonywał dekoracje **stiukowe** w pałacach, zamkach i kościołach na terenie Moraw i Małopolski zarówno w formie niemal graficznych **reliefów płaskich**, jak i **wypukłych**, niekiedy mocno występujących z tła. W dekoracjach ornamentalnych pojawiały się **girlandy** kwiatowe i owocowe, **konchy**, **panoplia** i **putta**. Wśród nich artysta przedstawiał głęboko modelowane postacie. Jego najwybitniejszym dziełem jest wystrój rzeźbiarski **kościół św. Anny**, który powstawał na przełomie XVII i XVIII wieku w **Krakowie**. W jego skład wchodzi: **ołtarze**, **posagi**, dekoracja ornamentalna wnętrza i **fasady** oraz pełnoplastyczne figury. Wśród nich wyróżnia się figura **Świętej Anny**, patronki kościoła. W dekoracji znalazł się też zaczerpnięty z twórczości Berniniego motyw glorii promienistej. Jego rzeźby stały się wzorem dla innych działających w Polsce artystów.



**Baltazar Fontana
Święta Anna**

Posąg ponadnaturalnej wielkości wykonany pod koniec XVII wieku został wymodelowany w stiuku i usytuowany na pilastrze arkady wejściowej do kaplicy Niepokalanego Poczęcia kościoła św. Anny w Krakowie. Jest to jedna z figur zdobiących kościół. Dzieło cechuje dynamizm ujęcia i wydłużenie postaci. Święta o uduchowionej twarzy została przedstawiona w rozwianej szacie.



Ercole Ferrata, ołtarz kaplicy św. Elżbiety przy katedrze we Wrocławiu

Dzieło wykonane z białego marmuru w 1682 roku stanowi znakomity przykład rzeźby w stylu Berniniego. Postać świętej, żyjącej w XIII wieku węgierskiej królowej, która wspomagała ubogich i chorych, została ukazana w dynamicznej pozie. Adorując ją anioły, umieszczone po bokach ołtarza, zdają się unosić, gdyż rzeźbiarz ukrył ich punkty zaczepienia. Dzięki temu cała kompozycja ma charakter atektoniczny.

Cechy nurtu włoskiego w polskiej rzeźbie barokowej:

- dominacja rzeźby ołtarzowej, nagrobków i epitafiów,
- dynamika i ekspresja,
- ukazywanie emocji postaci,
- liczne dekoracje ornamentalne towarzyszące pełnoplastycznym posągom.

Nurt klasycyzujący

Sztuka **baroku klasycyzującego** o formach bardziej powściągliwych najlepiej rozwinęła się w **Gdańsku**, gdzie działała rodzina **van den Blocke**, oraz we **Lwowie**.

W czasach **Jana III Sobieskiego**, kiedy głównym ośrodkiem sztuki stała się **Warszawa**, artyści często inspirowali się **antykiem**. Głównym reprezentantem tej tendencji był **Andreas Schlüter**. Działał on także w Berlinie i na dworze cara Piotra I Wielkiego w Sankt Petersburgu. Artysta nawiązywał do wzorców sztuki **francuskiej, włoskiej i niderlandzkiej**. Dla króla Jana III Sobieskiego wykonał we współpracy z innymi artystami rzeźby o tematyce **mitologicznej** na elewacjach i we wnętrzach pałacu w **Wilanowie**. Współpracował z **Tylmanem z Gameren** w dekoracji **pałacu Krasieńskich** w **Warszawie**. Jego dziełem jest m.in. **antykiżująca** oprawa rzeźbiarska **tympanonów**. Artysta wykonał także **ołtarz główny** w kościele **Bernardynów** na **Czerniakowie** w **Warszawie**.



Andreas Schlüter, tympanon w pałacu Krasieńskich w Warszawie

Tematyka płaskorzeźb związana była z rzekomą antyczną genealogią fundatora. Według rodzinnej tradycji protoplastą rodu Krasieńskich miał być Marcus Valerius Maximus. Tympanon przedstawia jego pojedynek z wodzem Galów. Dekoracje powstały w latach 1677–1699.

DLA DOCIEKLIWYCH

Zabytki w Warszawie – tak niszczonej podczas kolejnych wojen – najczęściej musiały być rekonstruowane. Kościół na Czerniakowie nie był nigdy przebudowywany, bo nawet podczas II wojny światowej nie uległ zniszczeniu. Zachował więc pierwotny, barokowy wystrój wnętrza.

Cechy nurtu klasycyzującego w polskiej rzeźbie barokowej:

- czerpanie wzorców z nurtu klasycyzującego w sztuce Europy Zachodniej,
- antykizacja tematyki i formy.

Rzeźba rokoka

W **połowie XVIII wieku** rzeźba rokokowa rozwijała się w takich ośrodkach, jak **Kraków, Poznań i Gdańsk**, ale najoryginalniejsze formy stworzono w **Warszawie, Wilnie** i we **Lwowie**. Artyści rokokowi przybywali przede wszystkim z **Austrii i Bawarii** przez **Czechy i Śląsk**. Ich dzieła cechowały skomplikowane gesty i pozy, wdzięk i wytworność, maestria w opracowaniu detali i **ekspresja** w sposobie oddania **draperii** szat, często sprawiających wrażenie rozwianych.

Wybitnym artystą działającym w **Warszawie** był **Jan Jerzy Plersch**, który stworzył dekorację fasady **Zamku Królewskiego** od strony **Wisły**, **alegoryczne posągi** w **Ogrodzie Saskim** oraz rzeźby dekorujące **kościół Wizytek** i **kościół Karmelitów Bosych**. Jedną z jego najsłynniejszych rzeźb to **Zaślubiny Marii z Józefem**.



Jan Jerzy Plersch *Zaślubiny Marii z Józefem*

Polichromowana i złożona rzeźba została wykonana w 1771 roku z drewna. Postacie przedstawione w dynamicznym, niemal tanecznym ruchu cechuje wdzięk i wytworność. Ich twarze pełne są emocji podkreślonych teatralnymi gestami. Wrażenie dekoracyjności tworzą obfite, ostro cięte fałdy szat, które podobnie jak w gotyku, układają się autonomicznie względem budowy anatomicznej postaci. Dzieło znajduje się w kościele Karmelitów Bosych w Warszawie.

Jednym z najciekawszych i najwybitniejszych rzeźbiarzy tego czasu był **Johann Georg Pinsel** – artysta pochodzenia niemieckiego lub czeskiego, który osiedlił się w Buczaczu w Ukrainie i działał głównie na wschodzie kraju. Wyrzeźbił on dekorację ratusza buczackiego i cerkwi św. Jura we Lwowie. Do jego najsłynniejszych rzeźb należą *Ofiara Abrahama*, *Samson rozrywający paszczę lwa* i *Matka Boska*. Twórczość Pinsla miała silny związek stylistowy ze sztuką niemiecką. Wyróżniały ją szczególnie **ekspresja** i dramatyzm przedstawień. Skomplikowane pozy nadmiernie smukłych postaci z oddanymi naturalistycznie napiętymi mięśniami oraz ekspresyjnie powyginane **draperie** o ostrych krawędziach świadczyły o niezwyklej biegłości warsztatowej artysty.



Johann Georg Pinsel *Ofiara Abrahama*

Rzeźbę, która wcześniej zdobiła kościół w Hodowicy, cechuje niezwykle dynamizm oraz ekspresyjna faktura. Taneczne pozy i wyszukane gesty starotestamentowych postaci sprawiają, że widz może ulec złudzeniu oglądania spektaklu baletowego. Ekspresję grupie rzeźbiarskiej nadają bogate szaty o ostro modelowanych krawędziach. Polichromowane i złożone dzieło o wysokości 1,49 m wykonane jest z drewna i usztywnionego płótna. Obecnie znajduje się w Muzeum Pinsla we Lwowie w Ukrainie.

DLA DOCIEKLIWYCH

Szaty rzeźbionych przez Johanna Georga Pinsla postaci Abrahama i Izaaka oraz Samsona zostały udrapowane z usztywnionego i złoczonego płótna nałożonego na wyrzeźbione w drewnie nagie ciała biblijnych bohaterów.

Przedstawicielami rzeźby rokokowej we Lwowie byli także artyści z rodziny **Fesingerów**. Jeden z nich, prawdopodobnie **Fabian**, jest autorem rzeźby *Maria Immaculata* umieszczonej przed fasadą kościoła Franciszkanów w Przemyślu.

Maria Immaculata

Kamienna figura wykonana prawdopodobnie przez Fabiana Fesingera w 1758 roku przedstawiona jest w kontrapoście i w skrócie ciała. Taneczna poza dynamizuje rzeźbę. Ekspresję postaci i gestów podkreślają też rozwiane szaty o ostrych załamaniach.



Cechy rzeźby rokokowej w Polsce:

- wyszukane gesty i taneczne pozy postaci,
- skomplikowane układy draperii szat,
- eksponowanie oryginalności i biegłości warsztatowej w sposobie opracowania.

Wybrane techniki stosowane w rzeźbie barokowej i rokokowej w Polsce:

- rzeźba w kamieniu,
- rzeźba w drewnie,
- rzeźba w stiuku.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Giovanni Francesco Rossi, wizerunki Jana II Kazimierza i Ludwicy Marii Gonzagi w zamku Gripsholm (Szwecja)
2. Johann Georg Pinsel *Samson rozrywający paszczę lwa*, rzeźba w Muzeum Pinsla we Lwowie (Ukraina)
3. Johann Georg Pinsel *Matka Boska*, rzeźba w Muzeum Pinsla we Lwowie (Ukraina)



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, jaki typ nagrobka rozpowszechnił się w polskiej rzeźbie barokowej.
2. Wymień podstawowe nurty rzeźby polskiej XVII i XVIII wieku oraz wskaż ich przedstawicieli.
3. Wyjaśnij, w jaki sposób Ercole Ferrata i Baltazar Fontana nawiązywali w swoich dziełach do tradycji berniniowskiej.
4. Powiedz, na czym polegał rokokowy charakter rzeźb Jana Jerzego Płerscha i Johanna Georga Pinsla.

5. MALARSTWO

Główną część spuścizny XVII wieku stanowi malarstwo religijne. Przemiany w Kościele katolickim po soborze trydenckim związane z **kontrreformacją** spowodowały powstawanie coraz większej liczby dzieł o często skomplikowanej **ikonografii** i eschatologicznej wymowie. Wzrastało zainteresowanie **symbolem** i **alegorią**. Artystyczny kunszt miał służyć podkreśleniu wartości transcendentnych. **Kościoły** wypełniły **freski** i **obrazy olejne**.

W **scenach religijnych** powszechnie wykorzystywano **wzorniki graficzne** artystów **włoskich, niemieckich, flamandzkich i francuskich**. Równolegle do religijnego rozwijało się **malarstwo portretowe** oraz **malarstwo monumentalne** dekorujące królewskie i magnackie rezydencje. Już od końca XVI wieku szlachta, a przede wszystkim jej najbogatsza część, gromadziła **portrety** przodków. Galerie portretowe stały się istotnym elementem zarówno pałaców, jak i szlacheckich dworów. Miały one gloryfikować rody i świadczyć o ich starożytnych korzeniach. Władcy portretowali się często i chętnie. Wizerunki królów i ich rodzin tworzone były przez najwybitniejszych artystów, często przybyłych do Polski z zachodniej Europy, a ich forma była różnorodna. Obok **kompozycji en pied** tworzono **popiersia**. Dominowały ujęcia **en trois quarts**, czyli **trzy czwarte**, i **en face**. Pojawiały się też **portrety konne**.

Wizerunki szlacheckie często nawiązywały do portretów królewskich. Szlachta portretowała się zwykle **en pied**, w pozie **hieratycznej** we wnętrzach. Portretowani mieli sarmackie stroje i fryzury na wzór kozaków zaporoskich. Byli przedstawiani z uzbrojeniem, najczęściej na tle kolumny lub kotary – z jedną ręką na rękojeści szabli, a drugą na stole. Takie przedstawienia nazywane są **portretami sarmackimi**. Z czasem wizerunki zaczęto uzupełniać inskrypcjami i tarczami herbowymi, czego przykładem jest **Portret Łukasza Opalińskiego** – dzieło anonimowego twórcy. Tradycyjnymi **atrybutami** kobiet były rękawiczki oraz różaniec. Osoby duchowne często przedstawiano na siedząco, nawiązując do wzorców **renesansowych**, czego przykładem jest **Portret kardynała Jerzego Radziwiłła**.

Wizerunki mniej zamożnej szlachty tworzyli często anonimowi malarze cechowi. Różnie reagowali też na nowinki artystyczne, dlatego najdłużej hołdowali wypracowanym jeszcze w XVI wieku tradycjom rodzimym.

Wizerunki mniej zamożnej szlachty tworzyli często anonimowi malarze cechowi. Różnie reagowali też na nowinki artystyczne, dlatego najdłużej hołdowali wypracowanym jeszcze w XVI wieku tradycjom rodzimym.

Portret Łukasza Opalińskiego

Magnat przedstawiony jest jako marszałek wielki koronny – z oznaką swojego urzędu, laską marszałkowską ozdobioną monogramem ST, co oznaczało Sigismundus Tertius (łac. 'Zygmunt III'). Opaliński ubrany jest w czerwony strój: sięgający za kolana żupan i delię obszytą futrem. Obraz stanowi znakomity przykład reprezentacyjnego portretu sarmackiego. Dzieło namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,02 x 2,35 m znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.



Portret trumienny Stanisława Woyszy

Obraz o wymiarach 43 x 47 cm namalowany ok. 1677 roku farbami olejnymi na blasze przez nieustalonego autora jest przykładem charakterystycznego dla Polski portretu trumiennego. Wizerunek zmarłego szlachcica umieszczany na szczycie trumny był niezbędnym elementem uroczystości pogrzebowych. Podstoli Woysza ubrany jest zgodnie z panującą modą. W lewym rogu umieszczono kartusz z herbami. Dzieło znajduje się w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.



Charakterystyczne dla nurtu rodzimego stały się **portrety trumienne**, czyli **wizerunki kommemoratywne** malowane najczęściej **farbami olejnymi** na **blasze** o kształcie odpowiadającym przekroju trumny – sześć- lub ośmioboczne. Ich twórcami byli często anonimowi malarze cechowi. Reprezentowały one różny poziom artystyczny, ale były wśród nich także dzieła wysokiej klasy. Portretowani przedstawiani byli w strojach podróżnych, z otwartymi oczami. **Realistyczne** wizerunki ukazywały popiersie lub tylko głowę i ramiona malowanej osoby. Malarze nie tylko nie idealizowali fizjonomii, ale nieraz celowo uwydatniali, nie zawsze pozytywne, cechy charakterystyczne. Portrety trumienne były ekspozowane w **castrum doloris** (łac.), czyli na ozdobnym **katafalku**, na którym ustawiano trumnę podczas długich uroczystości żałobnych. Do najciekawszych portretów tego typu zalicza się m.in. **portrety Stanisława Woyszy** i **Barbary Domiceli Lubomirskiej**. Największy zbiór tego typu obrazów znajduje się **Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie**.

Charakterystyczne dla nurtu rodzimego, podobnie jak w rzeźbie, było zainteresowanie eschatologią. Przejawem tego w malarstwie były przedstawienia **danse macabre** (fr. 'tańca śmierci').



Taniec śmierci

Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,10 x 2,52 m ma wymowę eschatologiczną oraz alegoryczny charakter. W środku szkielety tańczą w kręgu z przedstawicielkami różnych stanów społecznych. Na dole muzycy, także wśród szkieletów, przygrywają do tańca. W dolnych narożnikach ukazano Adama i Ewę w scenie grzechu pierworodnego oraz piekło w paszczy Lewiatana. W górnych – scenę ukrzyżowania oraz obraz raju, z którego wyłania się Bóg Ojciec. Na owalnych medalionach bordiury znalazły się sceny, w których ze szkieletami tańczą postacie: papieża, cesarza, chłopów, Żydów, Turków, a nawet dziecka. Towarzyszą im wierszowane inskrypcje. Dzieło z końca XVII wieku znajduje się w kościele Bernardynów w Krakowie.

W dekoracjach zamków i pałaców początkowo dominowały sceny batalistyczne i historyczne, a w drugiej połowie XVII i w XVIII wieku także sceny alegoryczne z wplecionymi scenami mitologicznymi odwołującymi się do współczesności. W polskim malarstwie barokowym, podobnie jak w rzeźbie, współlistniały różne inspiracje stylowe. Obok dość tradycyjnego nurtu rodzimego, charakterystycznego dla prowincjonalnych cechów, w pierwszej połowie XVII wieku docierały do Polski nowinki artystyczne z zachodniej Europy. Od początku XVII wieku aż do lat trzydziestych powstawały jeszcze obrazy manierystyczne. Późny manieryzm charakterystyczny był zwłaszcza dla Gdańska i Pomorza. Na południu Polski początkowo barokowe inspiracje płynęły z Włoch. W czasach Władysława IV stopniowo wypierały je barok flamandzki i holenderski. Najbardziej zróżnicowanym stylem środowiskiem była Warszawa. W drugiej połowie wieku XVII i w początkach XVIII pojawiły się też inspiracje klasycyzującym barokiem francuskim. W pierwszej połowie XVIII wieku – za panowania Sasów – pojawiły się w sztuce tworzonej na ziemiach polskich wpływy późnobarokowego i rokokowego malarstwa niemieckiego. Wszystko to wpłynęło na różnorodność polskiego malarstwa czasów baroku i rokoka.

Cechy malarstwa barokowego w Polsce:

- różnorodna tematyka: malarstwo religijne, batalistyczne, historyczne, mitologiczne i portretowe,
- czerpanie z wzorców malarstwa zachodnioeuropejskiego,
- korzystanie z wzorników graficznych,
- skomplikowana ikonografia, w tym częste wykorzystywanie symboli i alegorii,
- eksponowanie wątków eschatologicznych, pojawienie się motywu danse macabre,
- różnorodność malarstwa portretowego, w tym ujęcia: en face, en pied, en trois quarts, portrety konne, portrety trumienne,
- pojawienie się portretu sarmackiego z hieratyczną pozą postaci, ukazanej na tle kolumny lub kotary,
- ukształtowanie się typu portretu trumiennego malowanego na blasze o kształcie przekroju trumny, przedstawiającego popiersie zmarłego w stroju podróżnym.

Nurt włoski

Artystą, który reprezentował w Polsce nurt malarstwa włoskiego w wydaniu weneckim, był Tommaso Dolabella, sprowadzony przez króla Zygmunta III Wazę. W Wenecji działał w kręgu manierystów, naśladowując twórczość Jacopa Tintoretta. W Polsce został malarzem nadwornym, ożenił się i spolonizował. Po przeniesieniu dworu do Warszawy pozostał w Krakowie. Miał tam warsztat, który realizował wiele zamówień, np. zakonów lub rodziny królewskiej.

W refektarzu krakowskiego klasztoru dominikanów Dolabella namalował kilka scen religijnych z motywem uczyty, w tym takie dzieła, jak *Gody w Kanie Galilejskiej*, *Ostatnia Wieczerza* oraz *Chrystus u Marii i Marty*. Malarz wslawił się także dekoracją kaplicy św. Jacka w kościele Dominikanów w Krakowie. Dla poznańskich dominikanów Dolabella wykonał wielki obraz *Bitwa pod Lepanto*. Artysta malował także portrety, czego przykładem jest *Portret Stanisława Tęczyńskiego*, który stanowi szczytowe osiągnięcie portretu reprezentacyjnego w Polsce.

Nowatorskie dzieła Dolabelli zaspokajały potrzeby fundatorów, a jego rola w kształtowaniu polskiego malarstwa barokowego była ogromna. Przeszczepił na grunt polski technikę

olejną na płótnie. W komponowaniu obrazów posługiwał się wzornikami graficznymi. Inspirując się twórczością Veronesego, malował tłumne sceny narracyjne, w których przeważał złocisty koloryt. Stosował łagodne przejścia z partii oświetlonych do pogrążonych w cieniu. Budował głębię, wykorzystując znajomość perspektywy linearnej. Pod wpływem polskiego środowiska do scen religijnych wprowadzał postacie współczesnych artyście możnych, w sarmackich strojach i z rekwizytami właściwymi dla ich godności.

Tommaso Dolabella *Portret Stanisława Tęczyńskiego*

Obraz namalowany w latach trzydziestych XVII wieku uważany jest za jeden z najpiękniejszych staropolskich portretów. Tęczyński został przedstawiony w majestatycznej, wyprostowanej pozie, en pied, lekko zwrócony w lewą stronę. Zgiętą w łokciu rękę opiera na biodrze. Kosztowny, jasny żupan odpowiada jego pochodzeniu i majątkowi. Artysta bardzo realistycznie oddał zróżnicowanie materii. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,08 x 1,95 m znajduje się w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu w Krakowie.



Cechy nurtu włoskiego w polskim malarstwie barokowym:

- czerpanie wzorców z włoskiego manieryzmu i baroku,
- dominacja malarstwa religijnego,
- występowanie malarstwa portretowego i batalistycznego,
- preferowanie tłumnych scen narracyjnych z wplecionymi portretami polskich możnowładców,
- posługiwanie się perspektywą linearną i subtelnymi przejściami od partii światła do cienia.

Nurt niderlandzki

Nurt niderlandzki najsilniej przyjął się w XVII i w początkach XVIII wieku w rejonie Pomorza Gdańskiego i Śląska. Jedną z jego znaczących postaci był Herman Han. Wykonywał prace dla cystersów w Oliwie oraz w Pelplinie. Był pierwszym w Polsce artystą, który przeszczepił na grunt polski luminizm. Charakterystyczne dla jego malarstwa były także miękkość modelunku światłocieniowego i liryzm ujęcia. Do jego najważniejszych dzieł należy *Koronacja Marii* w ołtarzu głównym katedry pelplińskiej. Obraz odzwierciedla idee potrydenckie.

DLA DOCIEKLIWYCH

Boże Narodzenie Hermana Hana namalowane do predelli jednego z ołtarzy pelplińskiej katedry to pierwszy w Polsce obraz z wewnętrznym światłem punktowym i tenebryzmem, zdradzający wpływy caravaggionizmu utrechckiego.

Królowie z dynastii Wazów i niektórzy magnaci cenili sobie malarstwo flamandzkie i holenderskie. **Władysław IV** zgromadził kolekcję, w której znalazły się m.in. obrazy **Petera Paula Rubensa** i jego pracowni.

Artystą związanym z dworem był pochodzący z Wrocławia **Bartłomiej Strobel**. Przez pewien czas pracował on też jako nadworny malarz arcyksięcia **Karola Habsburga** – biskupa wrocławskiego. Mieszkał i działał głównie w Gdańsku. Od króla Władysława IV otrzymał liczne przywileje. **Portrety** utrzymywał w duchu charakterystycznego dla północnej Europy **realizmu** wzorowanego na holenderskich portretach mieszczańskich. Miał wyostrzony zmysł obserwacji, czego przykładem jest *Portret Władysława Dominika Zasławskiego-Ostrogskiego*.

Strobel był luteraninem, mimo to realizował liczne zamówienia na **sceny religijne** kościołów katolickich z Torunia, Koronowa, Fromborka i Pelplina. Kryły one treści moralizatorskie z odniesieniem do wydarzeń współczesnych. W dojrzałej twórczości wykonywał głównie duże obrazy o tematyce maryjnej. Jednym z ciekawszych przedstawień jest wykonana dla kościoła św. Anny w Radzynie Chełmińskim *Koronacja Marii ze św. Łukaszem i św. Mikołajem*.

DLA DOCIEKLIWYCH

Istnieją interpretacje mówiące, że Bartłomiej Strobel w twarzach Chrystusa i Marii z *Koronacji Marii ze św. Łukaszem i św. Mikołajem* z Radzyna Chełmińskiego przedstawił portrety Władysława IV i jego żony Cecylii Renaty.



Bartłomiej Strobel

Portret Władysława Dominika Zasławskiego-Ostrogskiego

Jest to portret reprezentacyjny inspirowany sztuką holenderską. Artysta ukazał szlachcica chłodno i bez emocji. Realistycznie oddał jego sylwetkę, nie wprowadzając idealizacji. Postać ujęta jest z jedną ręką opartą o stół, a drugą na biodrze. Magnat ubrany jest w kosztowny strój, wykonany z najdroższych tkanin, które artysta namalował z drobiazgową dokładnością świadcząca o jego kunszcie malarskim. Obraz olejny na płótnie z 1654 roku o wymiarach 84 x 112 cm znajduje się w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

Daniel Schultz *Portret Jana Kazimierza*

Władca ujęty w półpostaci, patrzący w stronę widza, ubrany jest w zbroję typu zachodniego ze złożonymi brzegami i nitami. Na głowie ma ciemnobrązową, modną wówczas, perukę w stylu francuskim. Twarz króla, z realistycznie oddanymi podpuchniętymi oczami i z wyrazem smutku, namalowana jest z wnikliwą analizą psychologiczną. Przedstawia władcę boleśnie doświadczonego bojami o niezależność Rzeczypospolitej. Postać emanuje powagą i dostojnością. Szczegóły zbroi, szarfa i żabot pod szyją zostały namalowane precyzyjnie, a ich materia zróżnicowana. Obraz cechują bliskie Rembrandtowi efekty luministyczne. Dzieło namalowane przed 1669 rokiem farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 71 x 90 cm znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Artystą europejskiego formatu reprezentującym **nurt niderlandzki** w sztuce polskiego baroku był **Daniel Schultz** – malarz i grafik urodzony w Gdańsku. Od połowy XVII wieku pracował w **Warszawie**, najpierw jako malarz nadworny **Jana II Kazimierza**, a potem **Michała Korybuta Wiśniowieckiego** i **Jana III Sobieskiego**. Należał on do najwybitniejszych portrecistów swoich czasów, a jego twórczość była naśladowana jeszcze w pierwszej połowie XVIII wieku. Czerpał wzory z twórczości **Rembrandta** oraz ze **sztuki flamandzkiej**. W przedstawianych przez siebie wizerunkach skupiał się na pogłębionej analizie psychologicznej. Znakomicie posługiwał się **światłocieniem**, stosował efekty **luministyczne**. Preferował ciemną, ciepłą **gamę barwną** z przewagą czerni i brązów, ale stosował także wyszukane, **chłodne tonacje**.

Schultz wykonał liczne wizerunki głów koronowanych, w tym *Portret Jana Kazimierza w stroju polskim*, *Portret Ludwika Marii Gonzagi* (żony króla) oraz *Portret Michała Korybuta Wiśniowieckiego w pełnej zbroi*. *Autoportret* i *Portret Jana Kazimierza* to przykłady czerpania ze sztuki **Rembrandta**. Portretował także postacie związane z dworem, magnatów, dostojników i patrycjat gdański, o czym świadczy np. *Portret Jana Heweliusza*, wybitnego astronoma. Schultz osiągnął też prawdziwą maestrię, godną flamandzkich i holenderskich poprzedników, w **realistycznie** ukazywanych **scenach animalistycznych**, o czym świadczy namalowany po 1660 roku obraz *Kogut i kury*.

Na Śląsku działał **Michael Lucas Leopold Willmann** – niemiecki artysta urodzony w Królewcu, zwany „śląskim Rembrandtem”. Podróżował on do Amsterdamu, gdzie poznał styl malarstwa holenderskiego. Malował przede wszystkim **obrazy religijne** na **płótnie** lub **desce**, **pejzaże ze sztafajem** oraz **freski**, np. w kościele św. Józefa w Krzeszowie. Do naszych czasów przetrwało blisko 300 jego dzieł. Dla kościoła Cystersów w Lubiążu,

przy którym miał pracownię, namalował 16 **monumentalnych** płócien przedstawiających sceny męczeństwa świętych ukazane w bardzo **ekspresyjny** sposób. Dziś obrazy z opactwa znajdują się w kilku warszawskich kościołach, najwięcej w **kościelce Wszystkich Świętych**. Cechujące styl Willmanna efekty **luministyczne** widoczne są m.in. w *Ostatniej Wieczerzy*.



Michael Lucas Leopold Willmann *Ostatnia Wieczerza*

Scena została ukazana w konwencji nokturnu. Artysta zastosował sztuczne światło o wewnętrznym źródle. Twarze postaci oświetlone blaskiem świec wyłaniają się z półmroku. Postacie na pierwszym planie ukazane są pod światło, czyli z zastosowaniem efektu *contra luce*. Na osi symetrii Willmann przedstawił Chrystusa i składającego głowę na jego ramieniu św. Jana Ewangelistę. Kompozycja obrazu wzorowana jest na miedziorycie według dzieła Petera Paula Rubensa. Obraz został namalowany w 1661 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 146 x 77 cm. Pierwotnie znajdował się w Lubiążu, obecnie jest w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

Cechy nurtu niderlandzkiego w polskim malarstwie barokowym:

- dominacja malarstwa portretowego i religijnego, ale występowanie też scen animalistycznych,
- stosowanie efektów luministycznych i tenebryzmu,
- realizm ujęcia,
- wnikliwe studium psychologiczne w malarstwie portretowym.

Nurt klasycyzujący

W **drugiej połowie XVIII wieku** zaczęło przeważać malarstwo związane z **nurtem klasycyzującym** nawiązującym do sztuki **francuskiej**. Twórców, którzy reprezentowali ten nurt, cechowała tendencja do poszukiwania **piękna idealnego, harmonii** i klarowności **kompozycyjnej**, a także dominacja rysunku nad plamą barwną, czego przykładem jest malarstwo **Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego**. Po studiach w Rzymie, gdzie kształcił się w duchu **baroku klasycyzującego**, został członkiem Akademii Świętego Łukasza. Po powrocie do Polski związał się z dworem **Jana III Sobieskiego**. Wykonywał propagandowe portrety króla i członków jego rodziny. Powierzono mu także dekorację pałacu w **Wilanowie**. Jego mecenasem był również **August II**.

W jego dorobku dominowały **sceny alegoryczne** z wątkami **mitologicznymi**, **sceny religijne** i **portrety**, w których widać wpływy malarstwa **Nicolasa Poussina**. Do jego najbardziej znanych dzieł należą m.in. *Portret Jana III z synem Jakubem* i *Portret Marii Kazimierzy z dziećmi*. Z licznych scen religijnych na szczególną uwagę zasługuje *Święta Anna Samotrzeć* w **kościelce św. Anny w Krakowie**. Opracowywał także plastyczne projekty malarskich dekoracji architektonicznych. W pałacu w Wilanowie namalował cztery **płafony** o charakterze **alegorycznym** inspirowane utworami literackimi m.in. Owidiusza, przedstawiające cztery pory roku.

Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski *Portret Marii Kazimierzy z dziećmi*

Jest to portret alegoryczny gloryfikujący rodzinę króla Jana III Sobieskiego. On sam pojawia się na drugim planie w postaci rzeźbionego popiersia stylizowanego na biust cesarski z atrybutami sławy (trąba) i zwycięstwa (wieniec laurowy). Czerwona kotara jest symbolem dostojności rodu. Maria Kazimiera jawi się niczym matka bogów i założycielka dynastii oraz jako wcielenie idei *Caritas* – miłości miłosiernej. Dzieci królewskiej pary, Jakub, Aleksander, Konstanty, Jan oraz Maria Teresa, zostały przedstawione w towarzystwie zwierząt o złożonej symbolice. Orzeł, ukazany w centrum kompozycji, może nawiązywać zarówno do władzy królewskiej, jak i godła Polski. Lew to także zwierzę królewskie, ale można go też łączyć z czynami Heraklesa. Podobnie delfin – symbol łagodności lub atrybut Afrodyty. Obraz namalowany ok. 1684 roku farbą olejną na płótnie o wymiarach 1,42 x 2,15 m jest w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.



Cechy nurtu klasycyzującego w polskim malarstwie barokowym:

- dominacja malarstwa religijnego, scen alegorycznych i mitologicznych oraz portretów,
- poszukiwanie piękna idealnego,
- klarowność kompozycji,
- przedkładanie rysunku nad plamę barwną.

Malarstwo późnego baroku i rokoka

W drugiej tercji XVIII wieku pojawiły się w malarstwie polskim cechy sztuki późnego baroku i rokoka w niemieckim wydaniu, na co miał wpływ dwór Sasów. Przybywali wówczas do Polski artyści pracujący w Dreźnie. Wpływ sztuki rokokowej najpełniej wyraził się w malarstwie freskowym. Pojawił się sposób komponowania nazwany panoramą, który charakteryzowało to, że wszystkie postacie miały głowy zwrócone ku środkowi. Przykładem tego jest polichromia kościoła w klasztorze Sióstr Norbertanek w Imbramowicach, dzieło malarza znanego jako Wilhelm Włoch. Pojawiła się też tendencja do tworzenia efektownej dekoracji o cechach teatralnych. Dzięki zmniejszeniu skali postaci na malowidłach powstawało wrażenie, jakby sceny rozgrywały się wysoko na niebie. Stosowano też w wielu kościołach i budowach świeckich kwadraturę, czyli malowanie elementów architektonicznych w śmiałych skrótach, aby zacierały się granice między freskiem a elementami budynku, czego przykładem jest malowidło Johanna Samuela Mocka na sklepieniu Gabinetu Holenderskiego w pałacu w Wilanowie. Kwadratury były najczęściej wykonywane według wzorników Andrei Pozza. Wzorem Pozza w kościołach bez kopuł malowano iluzjonistyczne kopuły, czego przykładem mogą być freski Macieja Jana Meyera w kościele Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny w Świętej Lipce. Pojawiały się też dekoracje z ornamentami typowymi dla rokoka, jak w kościele św. Anny w Warszawie – dzieło Walentego Żebrowskiego. Artyści chętniej stosowali farby jaśniejsze niż w poprzednim stuleciu.

Ważnym przykładem malarstwa freskowego rokoka na Śląsku było dzieło bawarskiego artysty Cosmasa Damiana Asama powstałe po 1733 roku. Na podniebiu sklepienia nawy w kościele św. Jadwigi w Legnickim Polu namalował on fresk *Znalezienie prawdziwego krzyża*.

Malarzem rokokowym, który przyjechał z Francji i tworzył na zlecenie Izabeli Czartoryskiej i króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, był Jean-Pierre Norblin de la Gourdain, w Polsce znany jako Jan Piotr Norblin. Artysta naśladował styl Antoine'a Watteau, malując sceny typu *fête galante*, takie jak *Kąpiel w parku*, oraz inne sceny rodzajowe i historyczne.

DLA DOCIEKLIWYCH

Malarzami XVIII wieku, w których twórczości wyraźne były wpływy rzymskie, byli Szymon Czechowicz i Tadeusz Kuntze. Czechowicz jest autorem licznych scen religijnych, takich jak m.in. *Złożenie do grobu* z Muzeum Narodowego w Krakowie. Kuntze podczas pobytu w Rzymie zaprzyjaźnił się z Francesco Goyą. Istotne dzieła artysty to m.in. *Śmierć św. Józefa* z kościoła Misjonarzy w Krakowie oraz alegorie *Sztuki* i *Fortuny* z Muzeum Narodowego w Warszawie.

Cechy malarstwa późnego baroku i rokoka w Polsce:

- w malarstwie freskowym stosowanie iluzjonizmu, w tym kwadratur,
- rozjaśnianie barw,
- pojawienie się scen typu *fête galante*.

Wybrane techniki stosowane w polskim malarstwie barokowym:

- fresk, ■ olej na desce, ■ olej na płótnie, ■ olej na blasze.



Johann Samuel Mock, fresk na sklepieniu Gabinetu Holenderskiego w Wilanowie

Fresk z elementami kwadratury przedstawia budynek symbolizujący Rzeczpospolitą. W chmurach przedstawione są postacie mitologiczne. Temat dzieła miał odwoływać się do rozkwitu sztuki, nauki i rolnictwa na terenie Polski za czasów Augusta II. Freski powstały w latach 1730–1733.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. *Portret trumienny Barbary Domiceli Lubomirskiej*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
2. *Portret Stanisława Antoniego Szczuki*, obraz w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
3. Tommaso Dolabella *Chrystus u Marii i Marty*, obraz w kościele Dominikanów w Krakowie
4. Tommaso Dolabella *Bitwa pod Lepanto*, obraz w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu w Krakowie
5. Herman Han *Koronacja Marii*, obraz w ołtarzu głównym katedry w Pelplinie
6. Bartłomiej Strobel *Koronacja Marii ze św. Łukaszem i św. Mikołajem*, obraz w kościele św. Anny w Radzynie Chełmińskim
7. Daniel Schultz *Portret Jana Kazimierza w stroju polskim*, obraz w zamku Gripsholm (Szwecja)
8. Daniel Schultz *Portret Ludwiki Marii Gonzagi*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
9. Daniel Schultz *Portret Michała Korybuta Wiśniowieckiego w pełnej zbroi*, obraz w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu w Krakowie
10. Daniel Schultz *Autoportret*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
11. Daniel Schultz *Portret Jana Heweliusza*, obraz w Bibliotece Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk
12. Daniel Schultz *Kogut i kury*, obraz w Muzeum Narodowym w Gdańsku
13. Michael Lucas Leopold Willmann, freski w kościele św. Józefa w Krzeszowie
14. Michael Lucas Leopold Willmann *Męczeństwo św. Wawrzyńca*, obraz w kościele św. Wawrzyńca w Warszawie
15. Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, freski w pałacu w Wilanowie
16. Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski *Portret Jana III Sobieskiego z synem Jakubem*, obraz w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
17. Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski *Św. Anna Samotrzec*, obraz w kościele św. Anny w Krakowie
18. Maciej Jan Meyer, freski nawy głównej kościoła Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny w Świętej Lipce
19. Walenty Żebrowski, freski na północnej ścianie nawy w kościele św. Anny w Warszawie
20. Jan Piotr Norblin *Kąpiel w parku*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień główne nurty w malarstwie polskim czasów baroku.
2. Scharakteryzuj portret sarmacki. Przywołaj odpowiedni przykład.
3. Powiedz, jaką funkcję pełniły portrety trumienne.
4. Wymień źródła inspiracji twórczości Tommasa Dolabelli.
5. Powiedz, dla których władców tworzyli: Tommaso Dolabella, Daniel Schultz, Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski.
6. Znajdź w internecie lub w albumach reprodukcję *Koronacji Marii* Hermana Hana z ołtarza głównego katedry w Pelplinie. Przyjrzyj się ukazanym motywom i określ, które z nich mogą mieć charakter kontrreformacyjny.
7. Odnajdź w internecie lub w albumach reprodukcję obrazu Daniela Schultza *Portret Ludwiki Marii Gonzagi* i porównaj go z *Portretem Anny Jagiellonki* pędzla Marcina Kohera. Na ich podstawie wskaż, jak zmieniła się moda kobieca od XVI do XVII wieku.
8. Wymień cechy malarstwa Daniela Schultza.
9. Znajdź w internecie lub w albumach reprodukcję *Autoportretu* Daniela Schultza i wskaż te jego cechy, które wskazują na inspirację twórczością Rembrandta.
10. Wymień najważniejsze zespoły fresków barokowych i rokokowych na terenie Polski.

6. GRAFIKA

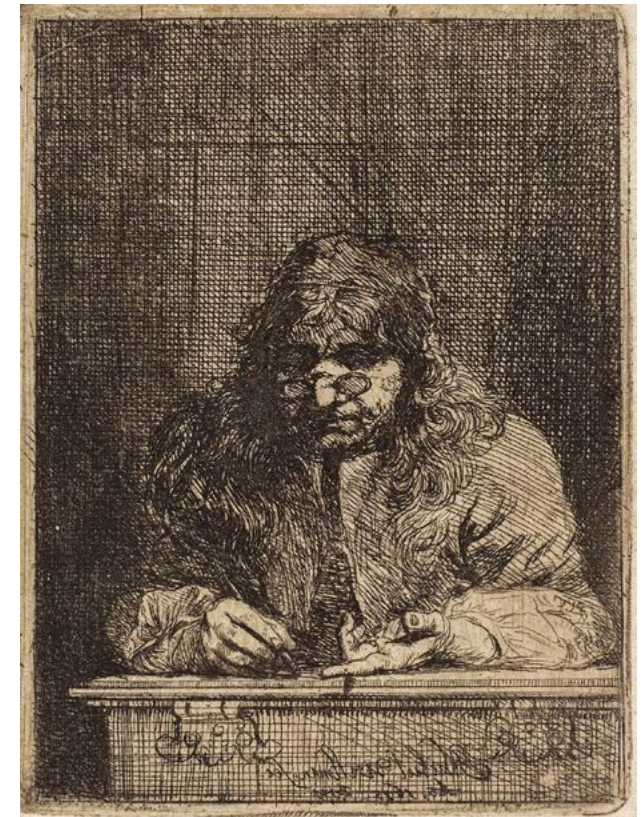
W pierwszej połowie XVII wieku grafika była postrzegana w Polsce przede wszystkim jako dyscyplina rzemieślnicza, która służyła głównie ilustrowaniu książek. Pełniła też funkcję propagandową i informacyjną. Za jej pośrednictwem przekazywano **wzorce ikonograficzne i kompozycyjne** dla obrazów o różnej treści. Takimi wzorcami posługiwali się zarówno artyści wybitni, jak i działający w lokalnych warsztatach cechowych. Grafika, która pojawiła się w **baroku**, miała trzy źródła. Pierwszym z nich były warsztaty spoza Polski, najczęściej z Norymbergi, Antwerpii i Augsburga, w których zamawiano gotowe **ryciny i klocki**. Drugim – obcy artyści działający w Polsce, trzecim – twórcy polscy.

Wraz z rosnącym zapotrzebowaniem na książki powstawały kolejne drukarnie. Około 1600 roku działało ich ok. dwudziestu. Pełniły one funkcję oficyn wydawniczych, a prowadzili je często ludzie wybitni, znakomicie wykształceni i utytułowani, którzy mogli w nich publikować własne teksty. Ogromne znaczenie dla rozwoju **drukarstwa** miał też zakon **jezuitów**, który w prowadzonych przez siebie kolegiach uczył podstaw **rytownictwa i rysunku**.

Ryciny najczęściej ilustrowały panegiriki – utwory pełne przesadnego zachwyty pisane prozą i wierszem, sławiące jakąś osobę, czyn lub wydarzenie. Były one ważnym narzędziem propagandowym. W powiązaniu z treścią utworu powstawały **ilustracje**. Cechowała je **antykizacja** i zainteresowanie **heraldyką**. Posługiwano się też **personifikacjami, alegoriami i symbolami**. Ponieważ porównanie wychwalanej osoby z bogiem lub **antycznym** herosem wiązało się z wyjątkowym splendorem, to w rycinach pojawiały się postacie Minerwy, Diany, Merkurego, Apolla, Marsa i Herkulesa. Większość ilustracji w książkach była anonimowa, a panegiryki pisały osoby wykształcone, znające **wzorniki emblematyczne i ikonologiczne**.

Grafiką zajmowali się też najwybitniejsi twórcy. **Tommaso Dolabella** tworzył graficzne wzorniki dla mniej wybitnych, często nieznanych malarzy. Ożenił się z córką znanego drukarza, po którym odziedziczył drukarnię i otrzymał od króla przywilej zezwalający na prowadzenie **typografii**, czyli tworzenia czcionek i składania tekstów. Grafiką zajmowali

się też **Daniel Schultz, Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski i Michael Lucas Leopold Willmann**. Słynnym twórcą akwafort był również **Jan Piotr Norblin**. Styl jego rycin często przypominał prace Rembrandta, co widać np. w *Pokłonie pasterzy w Betlejem*. W baroku najpopularniejszymi technikami graficznymi były **miedzioryt i akwaforta**.

**Michael Lucas Leopold Willmann**
Autoportret

Autoportret w technice akwaforty „śląskiego Rembrandta” przedstawia artystę en face z igłą rytowniczą w ręku. Dukt igły prowadzony jest wielokierunkowo, podkreślając formę rytowanych elementów. Modelunek światłocieniowy uwzględniający zarówno walor materii, jak i światło został wprowadzony poprzez krzyżujące się kreski. Rycina o wymiarach 7,80 x 10,40 cm znajduje się m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Wybrane techniki stosowane w grafice barokowej i rokokowej w Polsce:

- miedzioryt, ■ akwaforta.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Tommaso Dolabella *Portret konny Zygmunta III na tle bitwy pod Smoleńskiem*, miedzioryt
2. Jan Piotr Norblin *Pokłon pasterzy w Betlejem*, akwaforta



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień trzy źródła grafik w Polsce czasów baroku.
2. Wyjaśnij, czym były panegiriki i jak je ilustrowano.
3. Wymień malarzy działających w Polsce, którzy zajmowali się również grafiką.
4. Powiedz, jakie były najpopularniejsze techniki graficzne w Polsce czasów baroku.

7. RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE

W rzemiośle artystycznym nowinki barokowe pojawiły się dopiero ok. połowy XVII wieku, gdyż w pierwszej jego połowie dominowały cechy renesansu i manieryzmu, a nierzadko nawet gotyku. Zdarzało się, że łączono w całość formy średniowieczne i nowożytne.

Wyroby rzemiosła artystycznego powstawały przede wszystkim na potrzeby Kościoła, magnatów oraz szlachty. Istotnymi jego ośrodkami były duże miasta: Warszawa, Kraków, Gdańsk, Lwów, Lublin, w których działały warsztaty cechowe. Mniejsze warsztaty powstawały również przy dworach magnackich i kuriach biskupich. Wyroby rzemieślnicze sprowadzano też masowo z zagranicy. Wyjątkowy rozkwit w XVII wieku przeżywało złotnictwo. Stało się ono najważniejszym rzemiosłem artystycznym, ponieważ złoto było istotnym elementem dzieł kultury sarmackiej, a także wyposażenia kościołów w okresie potrydenckim. Złotnictwem parzył się nawet król Zygmunt III Waza. Ze złota i srebra wykonywano naczynia, ozdoby, a nawet elementy uprzęży końskich. Przedmioty związane z liturgią, takie jak kielichy, monstrancje, puszki na komunikanty, zaczęto tworzyć w nowych formach. Wtedy właśnie ukształtował się typ monstrancji, w którym repozytorium na hostię otaczała złota gloria promienista, czego przykładem może być Monstrancja Kordeckiego z 1672 roku.

Z innych rzemiosł rozwijało się konwisarstwo, czyli tworzenie wyrobów z cyny, ceramika i snycerstwo, a także tkactwo artystyczne. W polskich hutach produkowano też ozdobne szkło.



Szafa gdańska

W barokowych wnętrzach pojawiły się reprezentacyjne szafy sięgające trzech metrów wysokości. Wieńczyły je rozbudowane gzymsy (proste lub łamane), zawsze bardzo wydatne. Zamykano je na ogół dwójgciem drzwi. Front mebla dekorowały płyciny w drzwiach, które nieraz były snycerskimi arcydziełami. Po bokach często umieszczano pilastry lub kolumnienki. Nogi mebli przypominały spłaszczone kule. Szafa na ilustracji, powstała ok. 1700 roku, znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Cechami baroku były reprezentacyjność i przepych, ale w wydaniu dworskim również elegancja. Osiągano je we wnętrzach – od pałaców po dwory szlacheckie – różnymi środkami. Podłogi pałaców wykładano najczęściej marmurowymi płytami układanymi w szachownicę lub dekoracyjne wzory. W dworach stosowano tańsze odpowiedniki – płyty lub kafle ceramiczne oraz deski. Meble były ciężkie ze złożonymi elementami. Ściany pokrywano boazeriami lub dekoracyjnymi kaflami i zdobiono gobelinami albo sztukateriami. Dwory na wsiach miały stropy z belek zdobionych snycerką lub malowanych w ornamentalne wzory. Istotnym elementem wnętrza był ozdobny kominek lub piec. W baroku pojawiły się duże, ciężkie meble, a wśród nich szafy. W Polsce najslawniejsze z nich produkowano w Gdańsku. Obok szaf tworzono także komody, które często charakteryzowały wygięta, brzechwata linia frontu i falujące boki. Niekiedy miały też nadstawę w formie dwudrzwiowej szafki. Barokowymi meblami do siedzenia były krzesła i fotele z podłokietnikami. Ich siedziska i oparcia były tapicerowane tkaniną lub skórą. Skóra, niekiedy zdobiona ornamentalnymi wytłoczeniami, była nazywana kurdybanem. Nogi mebli początkowo były proste, ale późnobarokowe miały linię i ornamentykę zaczerpniętą z rokoka. Przybierały wówczas bardziej fantazyjne formy.

W okresie rokoka pojawiły się także istotne zmiany w wystroju wnętrz kościelnych. Bardzo modne stały się ambony w kształcie łodzi – symbolu *Navis Ecclesiae* (łac. ‘łodzi Kościoła’) – żeglującej wśród sztormów i burz do domu Ojca. Takie ambony wykonywane były też w krajach południowej Europy, ale najwięcej było ich w Polsce, gdyż aż 64. Łodzie oddane realistycznie, z pełnym takielunkiem, wykonywano w jasnej kolorystyce z licznymi złoceniami i srebrzeniami. Bardzo dobrym przykładem jest ambona w kościele Wizytek w Warszawie autorstwa Jana Jerzego Plerscha. Pojawiały się też, choć rzadziej, ambony w kształcie wieloryba z otwartą paszczą, nawiązujące do starotestamentowej opowieści o proroku Jonaszu połkniętym i wypłutym przez morskiego potwora po to, by głosił słowo Boże w Niniwie. Taka ambona zachowała się m.in. w kościele Świętych Piotra i Pawła w Dusznikach-Zdroju.

Jan Jerzy Plersch, ambona w kościele Wizytek w Warszawie

Ambona wykonana przez wybitnego rokokowego rzeźbiarza ma kształt łodzi ujętej od strony dziobu z przechylnym masztem i reją, które tworzą kształt krzyża. Dziób ozdobiony jest orłem z rozpostartymi skrzydłami. U burty łodzi wiszą sieć rybacka i kotwica. Ambona została wykonana w 1760 roku ze stiuku i drewna malowanego na biało i miejscami złoczonego.





TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Monstrancja Kordeckiego w klasztorze Paulinów w Częstochowie
2. Ambona w kościele Świętych Piotra i Pawła w Dusznikach-Zdroju



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Opisz wygląd barokowych monstrancji.
2. Omów wystrój wnętrz szlacheckiego dworu z XVII wieku.
3. Opisz wygląd szaf gdańskich.
4. Powiedz, jakie oryginalne typy rzeźbionych ambon pojawiały się w kościołach na terenie Polski.



WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na trzech wybranych przykładach reprezentujących różne dziedziny artystyczne omów wpływ sztuki włoskiej i francuskiej na sztukę polską czasów baroku.
2. Omów różnorodność architektury barokowej w Warszawie, analizując trzy wybrane obiekty wzniesione przez różnych architektów.
3. Analizując trzy wybrane dzieła, omów różnorodność stylową polskiego malarstwa barokowego.

INDEKS TERMINÓW

Skorowidz nie obejmuje terminów zawartych w rubryce DLA DOCIEKLIWYCH, w cytowanych wypowiedziach z podrozdziałów POGLĄDY ESTETYCZNE oraz w części sprawdzającej wiedzę i umiejętności.

- absolutyzm 112, 220, 238, 242, 303, 334, 364
 absyda 27, 102, 181, 196, 200, 217, 360
 akt *zob.* gatunek dzieła sztuki
 akwaforta *zob.* grafika
 akwedukt 197
 alabaster 373, 374
 alegoria *zob. też* personifikacja 12, 45, 56, 61, 85, 86, 88, 108, 109, 115, 130, 132, 135, 137, 143, 146, 157, 174, 184, 199, 201, 209, 212, 213, 217, 233, 241, 250, 253, 270, 272, 284, 299, 377, 380, 381, 382, 387, 390
 alegoryczna scena *zob.* gatunek dzieła sztuki
 alegoryczne przedstawienie *zob.* gatunek dzieła sztuki
 altana 269
 alternacja 29, 122, 194, 235
 ambit (obejście) 194
 ambona 270, 271, 336, 373, 393, 394
 amfilada 21, 31, 77
 anamorfoza *zob. też* deformacja 128, 129
 animalistyczna scena *zob.* gatunek dzieła sztuki
 animalistyczne przedstawienie *zob.* gatunek dzieła sztuki
 animalistyczny motyw 95, 144, 177
 antyk 9, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 24, 26, 29, 31, 32, 34, 35, 37, 39, 42, 45, 46, 48, 56, 58, 61, 62, 73, 78, 80, 104, 118, 123, 124, 125, 126, 141, 151, 152, 163, 167, 168, 182, 184, 186, 187, 193, 197, 198, 203, 224, 228, 234, 241, 242, 244, 250, 251, 253, 255, 257, 261, 275, 322, 338, 354, 376, 390
 antykizacja 22, 33, 48, 50, 60, 61, 63, 66, 78, 95, 266, 338, 376, 377, 390
 apokryf 60, 89, 183, 184, 258
 apoteoza 174, 175, 204, 213, 216, 217
 architektura *zob. też* budownictwo 15–34, 101–103, 116–122, 153–165, 180, 187–196, 197, 222, 224–226, 240, 241, 242–250, 266, 268–270, 308, 310–311, 312, 335, 337–347, 357, 358–372, 373
- sakralna 153, 224, 242, 243, 244, 245, 249, 358, 359, 363, 368, 369
 świecka 16, 188, 196, 268
- obronna 16, 33, 118, 122, 161
 rezydencjonalna 29, 31, 49, 72, 79, 117, 120, 159, 161, 188, 242, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 358, 361, 363
 użyteczności publicznej 122, 154, 164
- architektura wnętrz 308
 arkada 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 30, 32, 37, 48, 122, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 338, 339, 363, 375
arma passionis 75
 arras *zob. też* gobelin 152, 155, 157, 171, 177
 arsenał *zob.* zbrojownia
 arystotelizm 12, 78
 asymetria *zob. też* kompozycja, *zob. też* symetria 109, 110, 140, 144, 192, 198, 306, 310, 311, 312, 313, 369
 atektonika 104, 105, 123, 200, 311, 312, 313, 344, 347, 348, 375
 atlant *zob.* podpora
 atrybut 58, 75, 83, 85, 86, 108, 135, 137, 147, 184, 205, 238, 276, 281, 318, 319, 320, 354, 380, 387
 attyka 153, 154, 159, 160, 161, 162, 164, 225, 226, 247, 248, 249, 365
 |grzebieniowa 153, 154
 autoportret *zob.* gatunek dzieła sztuki
 ażur 120, 154, 193, 341, 344, 348
 baldachim 119, 123, 185, 186, 189, 199, 361, 364
 balustrada 16, 26, 30, 33, 62, 63, 163, 244, 249, 334, 346
 baptysterium 7, 8, 17, 36, 37, 38, 41, 42
 barok 9, 27, 33, 35, 46, 134, 158, 163, 179–304, 306, 310, 314, 333–394
 |dojrzały 181, 187, 189, 191, 200, 205, 355, 359, 364, 372
 |późny 181, 192, 201, 341, 369, 373, 388

- wczesny 180, 181, 182, 184, 187, 189, 354, 358, 359
- barok klasycyzujący 180, 242, 244, 251, 270, 310, 326, 337, 338, 339, 364, 367, 376, 382, 386
- barw repetycja 50, 54, 89, 106
- barw skala 278
- barwa *zob. też* kolor 49, 50, 56, 58, 64, 65, 66, 73, 79, 83, 84, 85, 87, 90, 94, 107, 108, 110, 114, 126, 141, 170, 171, 210, 211, 215, 226, 231, 240, 247, 254, 256, 257, 258, 266, 273, 276, 278, 296, 300, 306, 309, 315, 318, 319, 321, 322, 328
- chłodna 49, 73, 84, 94, 110, 141, 278, 309
- chromatyczna 49
- ciepła 49, 73, 84, 85, 210, 211, 256, 258, 273, 276, 278, 309
- czysta 50, 65, 108, 254, 257, 318
- nasycona 126, 170, 171, 210, 256, 278
- nienasycona 56, 58, 322
- podstawowa 79, 215, 254, 257
- stonowana 300
- barwna gama 49, 50, 56, 63, 75, 79, 94, 126, 140, 210, 232, 233, 257, 258, 259, 278, 284, 285, 300, 309, 323, 385
- szeroła 49, 50, 75, 126, 140, 278, 300, 323
- wąska 210, 257, 258, 285
- barwna paleta 71, 83, 114, 229, 257, 272, 274, 297, 323, 325, 349
- barwna plama 49, 50, 61, 77, 84, 87, 90, 91, 95, 140, 210, 256, 257, 267, 276, 278, 284, 309, 317, 320, 321, 325, 386, 387
- bastion 161, 362, 363
- baszta 363
- batalistyczna scena *zob. gatunek dzieła sztuki*
- bazylika *zob. też* przestrzenny układ 10, 17, 19, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 43, 44, 78, 101, 102, 108, 153, 162, 186, 189, 190, 191, 194, 197, 200, 202, 203, 229, 244
- belkowanie 16, 19, 20, 118, 154, 155, 158, 164, 165, 181, 186, 187, 188, 189, 191, 195, 244, 360
- benedyktyni 243
- bernardyni 162, 358
- bęben (tambur) 16, 18, 25, 26, 28, 157, 158, 181, 187, 193, 195, 224, 244, 245, 249
- białoryt *zob. grafika*
- biblijna scena *zob. gatunek dzieła sztuki*
- biblijne przedstawienie *zob. gatunek dzieła sztuki*
- biblijny motyw 36, 37, 39, 43, 44, 59, 74, 76, 77, 84, 92, 93, 94, 95, 126, 127, 129, 131, 132, 137, 140, 177, 198, 214, 228, 253, 257, 281, 295, 297
- biforium 21, 23, 25
- blacha 150, 164, 168, 281, 282, 381, 382, 388
- blik 114, 141, 142, 235, 289, 300
- boazeria 310, 311, 392
- bodegon *zob. gatunek dzieła sztuki*
- boniowanie 16, 21, 23, 25, 116, 121, 160, 194, 249, 361, 368
- bordiura 36, 177, 381
- brama 33, 118, 161, 163
- brąz 9, 35, 37, 38, 39, 41, 103, 104, 105, 123, 124, 168, 169, 186, 197, 199, 200, 203, 251, 252, 270, 271, 312, 313, 347, 348
- bryła budowli, rzeźby 20, 31, 181, 194, 242, 244, 251, 339, 363, 366
- budownictwo *zob. też* architektura 15, 21, 31, 68, 117, 163, 242, 243, 266, 357, 358, 363, 368
- bukoliczna scena *zob. gatunek dzieła sztuki*
- bukolika (idylla) 85, 86, 88
- camera obscura 288, 300, 323, 324, 325
- cangiante *zob. modelunek barwny*
- caravaggionizm *zob. nurt caravaggionistyczny*
- cech 9, 37, 62, 68, 98, 115, 134, 171, 232, 238, 253, 355, 382, 390, 392
- cegła 33, 116, 118, 119, 163, 164, 165
- ceramika *zob. też* technika ceramiczna 18, 31, 41, 350, 392
- chiaroscuro 204, 210, 211
- chinoiserie 308, 311, 331
- chrzcielnica 336
- churrigueryzm 224, 225, 226
- cień *zob. też* światłocień 19, 49, 50, 68, 70, 83, 84, 85, 91, 92, 160, 181, 187, 188, 192, 193, 200, 203, 210, 234, 253, 256, 259, 267, 284, 285, 297, 300, 309, 316, 367, 370, 371, 383
- cinquecento 9, 26, 49, 100, 295
- cokół 23, 38, 39, 103, 105, 118, 123, 154, 167, 247
- commedia dell'arte 314, 316, 320
- contra luce 258, 260, 347, 386
- contre-soleil 255, 256
- cyborium 168, 169
- dach 23, 28, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 153, 154, 242, 249, 269, 310, 337, 339, 342, 363
- danse macabre 381, 382
- decorum 184, 204, 208
- deformacja *zob. też* anamorfoza 109, 110, 213
- designe 79
- deska 10, 13, 49, 50, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 64, 65, 69, 70, 71, 73, 77, 80, 83, 86, 101, 106, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 143, 144, 145, 170, 172, 174, 275, 282, 282, 297, 302, 385, 386, 388
- dominikanie 53, 94, 158, 382
- draperia 35, 56, 238, 251, 348, 377, 378, 379
- drewno 33, 35, 38, 41, 104, 154, 157, 171, 226, 227, 261, 270, 271, 288, 289, 310, 312, 313, 331, 347, 348, 358, 377, 378, 379, 392, 393
- druk 8, 145, 146
- drukarnstwo 145, 151, 390
- drzeworyt *zob. grafika*
- drzwi 7, 8, 9, 17, 23, 36, 37, 42, 154, 200, 367
- dwór 9, 10, 12, 21, 22, 29, 42, 62, 68, 77, 79, 81, 98, 104, 107, 108, 112, 113, 116, 120, 129, 123, 125, 128, 132, 143, 144, 152, 168, 171, 175, 176, 199, 219, 224, 228, 233, 235, 238, 242, 251, 253, 256, 257, 266, 274, 280, 305, 306, 312, 315, 318, 322, 328, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 341, 354, 355, 358, 361, 362, 365, 368, 376, 380, 382, 385, 386, 388, 392
- polski 368
- dynamika *zob. też* kompozycja 35, 39, 45, 46, 60, 80, 89, 90, 92, 93, 100, 101, 105, 108, 110, 123, 140, 141, 166, 180, 181, 187, 188, 192, 195, 197, 198, 199, 200, 203, 205, 206, 209, 210, 212, 214, 222, 224, 225, 226, 228, 251, 272, 275, 276, 278, 279, 281, 312, 313, 315, 317, 322, 336, 337, 339, 341, 347, 348, 349, 365, 367, 371, 374, 375, 376, 378, 379
- dyptyk 65
- dyscypliny (dziedziny) sztuki 15, 42, 68, 81, 145, 170, 182, 187, 222, 364
- dziedziniec 16, 17, 18, 20, 21, 25, 26, 29, 122, 155, 156, 159, 164, 189, 192, 242, 244, 245, 248, 310, 341, 342, 346, 361, 362, 364
- dziedziny sztuki *zob. dyscypliny sztuki*
- dzwonnica *zob. też* kampanila 30
- edykuła 187
- ekspresja *zob. też* środki artystyczne 10, 35, 38, 42, 46, 47, 80, 89, 92, 93, 108, 110, 181, 197, 198, 203, 210, 211, 227, 228, 284, 295, 309, 342, 343, 348, 374, 376, 377, 378, 379, 386
- elewacja *zob. też* fasada 16, 17, 18, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 102, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 154, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 246, 247, 248, 250, 364
- emalia 104
- emblem 69, 266
- emblematyczny wzornik 390
- empora 247, 341
- en face *zob. gatunek dzieła sztuki*
- en pied *zob. gatunek dzieła sztuki*
- en trois quarts *zob. gatunek dzieła sztuki*
- entre cour et jardin 242, 246, 247, 249, 334, 364, 368
- epitafium 48, 65, 255, 373, 374, 376
- esownica 193
- estetyka 11–15, 99–101, 113–116, 117, 151–153, 182–186, 219, 221–223, 239–241, 265–268, 308–309, 335–337, 354, 355–358
- fajans 312
- faktura 52, 91, 128, 146, 187, 198, 200, 203, 223, 254, 257, 278, 280, 281, 289, 295, 297, 302, 320, 378
- fałda 106, 348, 377
- farba *zob. też* malarstwo 10, 13, 49, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 73, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 101, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 170, 172, 173, 174, 185, 204, 207, 208, 209, 210, 212, 215, 220, 221, 223, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 241, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 264, 267, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 307, 309, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 324, 325, 327, 328, 350, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 388

- olejna 58, 65, 69, 70, 71, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 101, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 150, 172, 173, 174, 185, 204, 207, 208, 209, 210, 212, 215, 220, 221, 223, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 241, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 264, 267, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 307, 309, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 324, 325, 327, 328, 350, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 388
- olejno-temperowa 10, 13, 49, 50, 66, 69, 80, 81, 83, 85
- pastelowa 307, 314, 315
- temperowa 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 69, 73, 80, 83
- wodna 126, 144, 170
- | akwarelowa 126, 144
 - | gwasz 126
- fasada *zob. też* elewacja 15, 19, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 40, 118, 120, 121, 122, 160, 162, 168, 169, 180, 181, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 201, 224, 225, 226, 242, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 269, 270, 336, 337, 338, 340, 341, 344, 346, 348, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 375, 377, 379
- feston *zob. girlanda*
- figura serpentinata 73, 105, 108, 110, 168, 198, 312
- filar *zob. podpora*
- filarowo-przyporowy system 359
- fini 254, 257
- floralne przedstawienie *zob. gatunek dzieła sztuki*
- fontanna 104, 105, 124, 168, 193, 194, 197, 199, 201, 202, 242, 247, 270
- fortyfikacja 118, 161, 163, 339, 357, 358, 362, 363
- franciszkanie 20, 22, 230
- fresk 10, 21, 31, 33, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 94, 95, 106, 107, 109, 110, 132, 171, 205, 206, 207, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 315, 318, 321, 322, 323, 325, 337, 338, 349, 350, 367, 371, 380, 385, 388, 389
- frontalizm 51
- fronton *zob. też* naczółek 15, 24, 29, 32, 180, 181, 187, 188, 190, 191, 192, 195, 243, 244, 245, 269, 360, 368
- fryz 23, 26, 30, 54, 60, 66, 157, 171, 224, 338
- fundator *zob. też* mecenas 57, 65, 73, 90, 126, 167, 176, 204, 208, 366, 370, 373, 376
- ganek 368
- galeria 15, 121, 125, 337, 338, 341, 342, 364, 365
- gatunek dzieła sztuki 9, 13, 14, 36, 37, 38, 42, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 100, 101, 107, 108, 110, 112, 113, 114, 115, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 150, 152, 157, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 184, 185, 198, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 212, 214, 215, 217, 221, 223, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 247, 248, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 264, 267, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 297, 300, 303, 306, 307, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 356, 365, 374, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 391
- akt 9, 14, 37, 48, 50, 52, 90, 130, 233, 273, 276, 317, 318, 319, 320, 356
- martwa natura 133, 223, 228, 229, 231, 232, 272, 273, 274, 280, 281, 288, 289, 290, 320
- | bodegon 223, 228, 229, 231, 232
 - pejzaż 129, 131, 133, 135, 136, 138, 139, 141, 144, 170, 214, 215, 228, 234, 253, 254, 255, 256, 273, 274, 277, 283, 285, 286, 287, 293, 296, 297, 298, 303, 321, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 385, 386
 - | idealny 214, 254, 255
 - | kosmiczny 131, 133
- pejzaż
- | kaprys 255, 323, 324, 325
- marina 273, 274, 285, 287
- nokturn 109, 273, 274, 283, 285, 386
- weduta 264, 273, 274, 285, 314, 315, 321, 323, 324, 325, 330
- ze sztafądem 135, 264, 273, 274, 277, 285, 315, 321, 385
- portret 13, 36, 38, 42, 48, 56, 60, 61, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 87, 91, 92, 100, 101, 107, 110, 112, 113, 114, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 136, 140, 141, 143, 150, 152, 170, 173, 174, 175, 198, 202, 204, 206, 210, 212, 221, 228, 231, 232, 233, 234, 238, 253, 256, 257, 258, 267, 273, 274, 275, 277, 278, 279, 280, 284, 293, 294, 295, 300, 303, 306, 307, 314, 317, 319, 321, 326, 327, 328, 329, 365, 374, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 391
- | autoportret 13, 36, 74, 75, 78, 91, 92, 100, 101, 114, 123, 127, 128, 136, 140, 210, 212, 267, 280, 293, 294, 295, 391
 - zbiorowy 175, 267, 273, 274, 284, 293, 294
- portret 113, 280, 296, 300, 380, 382, 391
- | en face (przodem) 113, 296, 382, 391
 - en trois quarts (trzy czwarte) 380, 382
 - z profilu 280, 300
- portret 129, 170, 173, 174, 200, 221, 238, 248, 251, 321, 326, 365, 380, 381, 382, 383
- | en pied (całopostaciowy) 129, 170, 173, 174, 221, 238, 326, 380, 382, 383
 - popiersie 200, 248, 251, 321, 365, 380, 381, 382
 - półpostać 321
- portret konny 233, 280, 380, 382
- portret oficjalny 272, 274
- portret reprezentacyjny 221, 233, 238, 256, 257, 326, 380, 382, 384
- portret sarmacki 380, 382
- portret trumienny 381, 382
- przedstawienie 81, 85, 90, 91, 92, 126, 130, 145, 170, 177, 217, 229, 272, 280, 281, 312
- | alegoryczne 85, 92, 130, 170, 217, 312
 - animalistyczne 126, 272, 280, 281
 - biblijne 130, 177
 - floralne 126
 - mitologiczne 90, 92, 130, 312
 - religijne 229
 - symboliczne 81, 91
- scena 9, 13, 36, 37, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 95, 100, 107, 108, 115, 123, 126, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 157, 170, 171, 172, 174, 175, 177, 184, 185, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 222, 228, 230, 231, 232, 233, 235, 247, 248, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 272, 273, 274, 277, 278, 280, 281, 283, 284, 287, 290, 291, 293, 297, 298, 303, 312, 314, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 326, 380, 382, 383, 384, 385, 386, 387
- | alegoryczna 48, 56, 83, 86, 87, 107, 130, 135, 144, 157, 174, 206, 213, 248, 257, 272, 273, 274, 277, 291, 322, 382, 387
 - | poezia 83, 85
- animalistyczna 385, 386
- batalistyczna 54, 131, 170, 382
- biblijna 95, 130, 133, 177, 207, 208, 228, 258, 281, 297, 298
- historyczna 170, 174, 257, 277, 382, 388
- marynistyczna 255, 287
- mitologiczna 9, 48, 56, 58, 87, 89, 107, 130, 133, 143, 144, 174, 206, 213, 232, 233, 247, 257, 272, 273, 274, 277, 293, 298, 314, 320, 321, 322, 382, 387
- religijna 48, 53, 56, 60, 66, 68, 73, 87, 88, 92, 107, 128, 130, 133, 134, 135, 143, 170, 171, 184, 204, 206, 214, 215, 228, 230, 231, 232, 233, 253, 256, 257,

- 259, 272, 274, 277, 280, 283,
284, 293, 303, 321, 322, 380,
382, 383, 384, 387
- rodzajowa 84, 86, 115, 133, 134,
135, 139, 170, 174, 175, 206,
228, 230, 231, 232, 253, 259,
267, 272, 273, 274, 277, 278,
280, 283, 284, 290, 293, 303,
312, 314, 316, 317, 319, 320,
321, 326, 328, 329, 388
- bukoliczna 86, 256
- conversation pieces 326, 328,
329
- fête champêtre 312, 314, 320,
331
- fête galante 314, 317, 319,
320, 326, 388
- Gesamtkunstwerk *zob. też* synteza sztuk 187,
188, 336, 337, 346, 347
- girlanda (feston) *zob. ornament*
- glorietta 338
- głowica 16, 118, 158, 162, 187, 190, 191,
192, 193, 354, 360
- jońska 158, 192, 193
- kompozytowa 16, 162, 193
- koryncka 190, 191, 192, 354, 360
- gobelin (tapiserie) *zob. też* arras 152, 176, 177,
257, 392
- gotyk 9, 36, 41, 50, 55, 111, 112, 115, 116,
117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 130, 132,
144, 153, 154, 155, 159, 160, 171, 195, 266,
288, 348, 359, 363, 377, 392
- graficzny wzornik 380, 382, 383
- grafika *zob. też* technika graficzna 125, 45–
148, 152, 171, 303–304, 330–331, 390–391
- artystyczna 145, 303
- autorska 145, 303
- reprodukcyjna *zob. użytkowa*
- użytkowa (reprodukcyjna) 145, 303
- grafika 129, 145, 146, 147, 148, 152, 303,
304, 330, 331
- akwaforta 145, 148, 303, 304, 331, 391
- drzeworyt 129, 145, 146, 148, 152, 303,
330
- białoryt 146
- groszkowy 145
- langowy 145
- światłocieniowy 145
- miedzioryt 145, 146, 147, 303, 304, 391
- sucha igła 145, 303, 304
- grobowiec 41, 44, 123, 251, 255
- groteska *zob. ornament*
- gzyms 16, 18, 19, 21, 23, 25, 102, 116, 117,
118, 119, 120, 121, 154, 158, 163, 165, 181,
187, 188, 190, 224, 243, 269, 310, 334, 345,
360, 361, 369, 370, 372, 374, 392
- gierowany 187, 188, 190, 224, 243, 360,
369, 370, 372, 374
- kordonowy 21, 23, 25, 361
- koronujący 21, 25, 334
- haft 176
- harmonia 14, 15, 17, 20, 23, 24, 26, 35, 46,
47, 49, 50, 57, 58, 66, 75, 76, 84, 85, 86,
100, 101, 102, 114, 115, 153, 156, 197, 203,
222, 240, 255, 257, 320, 366, 368, 370, 386
- hellenizm 35, 46, 80, 141, 197
- hełm 16, 164, 269, 342, 369, 371
- heraldyka 390
- hierarchizacja 65, 126, 171
- hieratyzm 380
- historyczna scena *zob. gatunek dzieła sztuki*
- homo viator 288
- horror vacui 101, 102, 103, 105, 107, 110,
133, 167, 224, 226, 278
- horyzontalizm *zob. też* kompozycja 19, 21, 65,
118, 189, 246, 247, 360
- hôtel 242, 244, 246, 306
- humanizm 8, 9, 10, 12, 14, 42, 49, 62, 68,
79, 97, 114, 115, 125, 133, 135, 147, 152,
220, 222, 266
- hybrydalny stwór 55, 147, 154, 201
- idealizacja *zob. też* piękno 35, 38, 40, 43, 48,
50, 57, 66, 80, 85, 115, 126, 136, 173, 184,
185, 205, 208, 213, 214, 226, 227, 231, 234,
241, 250, 251, 252, 254, 278, 279, 299, 308,
312, 313, 326, 327
- idylla *zob. bukolika*
- ikonografia 48, 84, 132, 145, 150, 173, 184,
197, 214, 216, 223, 231, 240, 247, 250, 253,
266, 271, 367, 373, 380, 382, 390
- ikonoklazm *zob. obrazoburstwo*
- ikonologia 204
- ilustracja 145, 146, 170, 171, 174, 390
- iluzja 15, 33, 35, 36, 48, 54, 56, 61, 62, 63,
68, 70, 79, 81, 83, 94, 95, 100, 101, 105,
127, 139, 146, 174, 181, 184, 187, 189, 200,
205, 206, 209, 210, 213, 223, 228, 235, 247,
274, 288, 294, 297, 317, 322, 323, 340, 348,
349, 350, 369, 371, 372, 388
- głębi 48, 54, 56, 61, 62, 81, 83, 95, 127,
139, 174, 294, 317
- przestrzeni 36, 101, 105, 146, 205
- iluzjonistyczny trik 323
- imitacja 101, 187, 369
- impast 91, 235, 278, 284, 289, 294, 295,
297, 300
- impresjonizm 319, 325
- indywidualizacja 35, 36, 38, 40, 42, 48, 52,
107, 135, 170, 172, 232, 259, 260, 283, 284,
285, 303
- indywidualizm 10, 14
- inkrustacja 261
- intarsja 174, 261, 331, 348
- izokefalia 66, 140
- jezuici 150, 179, 181, 182, 217, 218, 220,
222, 337, 341, 353, 357, 358, 359, 390
- kadr 136, 209, 210, 211, 215, 232, 235, 284,
299, 317, 321, 326
- kamienica 33, 116, 118, 122, 153, 154, 160,
161, 162, 164, 165, 268, 269, 270
- kamień 16, 21, 22, 23, 25, 28, 35, 41, 46, 59,
75, 94, 105, 116, 117, 118, 119, 121, 163,
164, 165, 167, 168, 169, 197, 203, 270, 271,
312, 347, 348, 379
- kampanila *zob. też* dzwonnica 30, 32
- kampanula *zob. ornament*
- kanele *zob. żłobki*
- kantoria 37, 42
- kaplica 10, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 32, 40, 42,
44, 50, 51, 52, 56, 60, 62, 66, 74, 75, 76,
153, 156, 157, 158, 162, 164, 166, 167, 168,
169, 181, 187, 189, 191, 192, 195, 197, 199,
201, 204, 206, 207, 208, 209, 215, 242, 243,
244, 245, 247, 251, 252, 338, 341, 359, 360,
361, 363, 364, 366, 367, 370, 373, 374, 375,
382
- kaprys *zob. gatunek dzieła sztuki*
- kariatyda *zob. podpora*
- kartusz *zob. ornament*
- kaseton 16, 19, 24, 48, 154, 155, 157, 158,
160, 164, 191, 192
- katafalk 381
- katedra 17, 18, 28, 37, 42, 46, 47, 64, 67,
109, 110, 123, 124, 130, 142, 154, 155, 156,
157, 158, 162, 166, 167, 168, 169, 176, 178,
201, 209, 211, 215, 224, 226, 227, 244, 245,
275, 278, 374, 383
- katolicyzm 112, 117, 151, 180, 181, 219,
220, 237, 238, 264, 266, 272, 283, 299, 333,
336, 337, 353
- klasycyzm 254, 306, 310, 319, 332
- klasycyzm 12, 13, 17, 20, 26, 42, 45, 97,
100, 101, 102, 107, 110, 115, 118, 152, 180,
193, 201, 203, 213, 240, 242, 243, 244, 249,
251, 254, 259, 268, 269, 271, 308, 327, 338,
366
- klasztór 52, 53, 62, 68, 70, 72, 117, 228,
230, 340, 360, 369, 382, 388
- klatka schodowa *zob. też* schody 101, 117,
119, 120, 121, 122, 190, 191, 247, 344
- kolegiata 162, 171, 348, 360, 364
- kolor *zob. też* barwa 49, 50, 54, 70, 83, 87, 90,
91, 106, 110, 139, 146, 173, 200, 214, 233,
240, 309, 315
- kolorystyka 54, 55, 77, 83, 92, 95, 106, 107,
108, 110, 138, 145, 146, 171, 227, 234, 273,
274, 276, 278, 279, 285, 289, 294, 295, 297,
311, 317, 318, 320, 349, 393
- koloryt 49, 50, 81, 107, 240, 267, 309, 383
- lokalny 49, 50
- kolumna 16, 18, 19, 20, 21, 26, 30, 48, 53,
101, 121, 153, 154, 155, 156, 163, 165, 188,
189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 224, 225,
243, 244, 245, 246, 247, 248, 336, 338, 346,
354, 364, 367, 370, 371, 374, 392
- jońska 30, 48, 193
- kompozytowa 18
- koryncka 19, 20, 53, 190, 243, 245, 246,
247, 354
- toskańska 26, 188, 189
- kolumnada 16, 17, 26, 33, 189, 190, 245,
246
- kominek 311, 331, 373, 392
- kommemoratywność 170
- kompozycja 9, 13, 19, 21, 36, 38, 48, 49, 50,
54, 58, 60, 64, 65, 66, 73, 75, 76, 80, 81, 84,
89, 90, 91, 93, 106, 109, 110, 124, 135, 138,
140, 145, 167, 175, 180, 197, 203, 204, 210,
212, 213, 214, 216, 227, 229, 240, 241, 251,
253, 254, 255, 257, 259, 273, 278, 284, 285,
289, 290, 294, 300, 315, 317, 319, 326, 348,
349, 367, 369, 386, 390
- asymetryczna 109, 110, 140, 203, 289,
315
- symetryczna 49, 66, 255, 273, 290
- kompozycja 21, 92, 138, 203, 204, 209, 210,

212, 281
 diagonalna 92, 138, 203, 204, 209, 210, 212
 horyzontalna 21
 wertykalna 281
 kompozycja 49, 50, 65, 66, 70, 90, 92, 93, 100, 105, 106, 107, 110, 140, 141, 205, 206, 209, 210, 228, 254, 255, 256, 267, 272, 276, 278, 279, 282, 285, 300, 315, 348, 349, 386, 387, 388
 dynamiczna 70, 90, 92, 93, 105, 107, 110, 140, 141, 205, 206, 209, 210, 228, 267, 272, 276, 279, 282, 315, 348, 349
 statyczna 49, 50, 65, 66, 254, 255, 256, 285, 300
 kompozycja 46, 68, 69, 105, 108, 197
 piramidalna 46, 68, 69, 197
 spiralna 105
 wieloosiowa 108
 kompozycja atektoniczna 81, 105, 375
 kompozycja harmonijna 84
 kompozycyjna dominanta 69, 75
 kompozycyjny schemat 15, 49, 65, 85, 326, 329
 kompozycyjny układ 100, 105, 168, 214
 koncha (muszla) 17, 25, 65, 166, 375
 konfesjonal 373
 konsola 23
 kontrapost 35, 37, 39, 42, 48, 51, 58, 167, 169, 379
 kontrast 21, 49, 55, 75, 84, 91, 126, 163, 165, 166, 173, 180, 181, 187, 188, 193, 198, 203, 204, 205, 206, 207, 216, 220, 222, 227, 233, 234, 274, 275, 276, 278, 279, 282, 283, 301, 303, 318, 321, 345, 346, 373
 światłocieniowy 91, 187, 198, 204, 206, 207, 216, 283, 321
 temperaturowy 49, 126, 205, 206, 233, 278, 282, 318
 walorowy 205, 206, 233, 234, 278, 279, 373
 kontrreformacja 179, 184, 207, 208, 220, 227, 228, 230, 232, 258, 266, 353, 354, 356, 373, 380
 kontur *zob. też* linia 43, 49, 56, 58, 71, 85, 87, 145, 284, 301, 317
 konwisarstwo 392
 kopia 36, 43, 47, 48, 79, 103, 130, 138, 199, 330
 kopuła 16, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 102, 109, 153, 157, 158, 164, 181, 186, 187, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 217, 218, 224, 242, 243, 244, 245, 247, 249, 269, 338, 340, 341, 342, 343, 349, 360, 366, 367
 na bębnie 16, 25, 26, 28, 181, 187, 193, 195, 224, 243, 244, 245, 247, 249, 340, 341, 366
 na pendentywach 16, 19, 25, 28, 192, 196
 korpus budowli 20, 26, 31, 157, 162, 189, 190, 195, 242, 249, 338, 341, 344, 359, 367, 370
 nawowy 189, 190, 367
 korpus ołtarza *zob. ołtarz*
 kościół 7, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 32, 34, 35, 37, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 60, 61, 62, 69, 83, 89, 92, 106, 107, 117, 123, 124, 140, 153, 158, 162, 165, 168, 169, 180, 181, 184, 187, 188, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 204, 206, 217, 224, 226, 242, 243, 244, 249, 336, 337, 338, 340, 341, 343, 347, 349, 355, 358, 359, 360, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 377, 379, 380, 382, 384, 385, 386, 393
 pielgrzymkowy 337, 345, 387, 388
 Kościół katolicki 9, 128, 179, 219, 222, 224, 227, 228, 266, 321, 344, 353, 358, 380, 392
 Kościoły protestanckie 111, 112, 113, 117, 222
 kratka regencyjna *zob. ornament*
 krzyżfiks 35, 47, 48, 129
 krążganek 17, 29, 122, 153, 155, 156, 159, 164, 362
 kurdyban 393
 kwadratura 205, 217, 388, 389
 kwatera ołtarzowa *zob. ołtarz*
 lambrekin *zob. ornament*
 laserunek 49, 56, 66, 71, 83, 84, 87, 95, 173, 290, 294, 297, 300, 301
 latarnia 16, 18, 28, 32, 120, 153, 157, 158, 189, 193, 195, 217, 247, 269, 366
 linearyzm 84
 linia *zob. też* kontur 13, 28, 56, 58, 65, 70, 138, 145, 180, 188, 190, 192, 193, 198, 200, 205, 209, 210, 211, 217, 228, 275, 276, 278, 289, 309, 311, 315, 317, 337, 370

diagonalna 70, 138, 180, 198, 200, 209, 210, 211, 228, 275, 276, 278, 315
 horyzontalna 13, 65
 wertykalna 65
 loggia 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 30, 31, 98, 103, 153, 160, 164, 249, 362, 363
 arkadowa 15, 19, 21, 160, 363
 kolumnowa 18, 249
 lukarna *zob. okno*
 luminizm 91, 204, 210, 211, 233, 253, 258, 259, 260, 283, 383, 385, 386
 luneta *zob. też* sklepienie 16, 25, 74, 75, 162, 181,
 lustro 310, 311, 343, 344, 369
 tremo 310, 311
 luk 16, 19, 22, 30, 33, 40, 79, 83, 116, 118, 121, 153, 155, 158, 166, 169, 191, 195, 255, 278, 311, 360, 369
 koszowy 121
 odcinkowy 166, 311, 360
 pełny 121, 153
 luk triumfalny 15, 19, 20, 22, 24, 61, 158, 163, 167, 175, 201, 365
 maison de plaisance 310, 342
 malarstwo *zob. też* farba 10, 13, 48–96, 105–110, 125–144, 170–175, 180, 187, 204–218, 222, 228–236, 240, 241, 253–261, 266, 272–302, 308, 314–330, 349–350, 380–390
 olejne 76, 79, 126, 205, 315, 380
 olejno-temperowe 10, 13, 66
 pastelowe 321
 temperowe 13, 60, 66
 malarstwo 53, 73, 131, 150, 170, 214, 380
 miniaturowe 131, 150, 170
 monumentalne 214, 380
 malarstwo batalistyczne 382, 383
 malarstwo freskowe 322, 349, 388
 malarstwo ikonowe 139, 335
 malarstwo iluzjonistyczne 184, 205, 206, 216, 217, 247, 336
 malarstwo pejzażowe 273, 321, 328
 malarstwo portretowe 309, 321, 326, 380, 382, 383, 386
 malarstwo religijne 184, 272, 273, 380, 382, 383, 385, 386, 387
 malarstwo rodzajowe 112, 266
 malarstwo wedutowe 306
 maniera 185
 maniera abreviada 234, 235

maniera tenebrosa 210, 211, 212, 229, 231, 232, 258, 260, 283, 284, 293, 297, 315
 manieryzm 9, 29, 45, 46, 73, 81, 92, 97–178, 182, 184, 204, 213, 228, 253, 268, 270, 348, 354, 359, 363, 392
 mansarda 242, 249, 310, 337
 marina *zob. gatunek dzieła sztuki*
 marynistyczna scena *zob. gatunek dzieła sztuki*
 marmur 35, 41, 43, 44, 46, 98, 104, 105, 124, 155, 158, 166, 167, 168, 169, 184, 187, 197, 198, 200, 203, 248, 251, 252, 312, 313, 373, 374, 375, 392
 martwa natura *zob. gatunek dzieła sztuki*
 maskaron *zob. ornament*
 matryca 145, 303
 mauzoleum 22, 44, 45, 157, 197, 243, 244
 mebel 180, 261, 392, 393
 mecenas *zob. też* fundator 9, 10, 12, 26, 44, 79, 98, 112, 125, 128, 150, 152, 159, 182, 185, 189, 199, 206, 210, 219, 224, 228, 237, 264, 273, 299, 312, 335, 337, 355, 386
 medalion *zob. ornament*
 metal 145
 miedzioryt *zob. grafika*
 mimetyzm 35, 197, 200, 203, 274, 288
 miniatura 150, 170, 171, 176, 314
 mistycyzm 200, 220, 222, 226, 228, 373
 mitologia 9, 12, 35, 48, 50, 56, 57, 58, 59, 60, 75, 76, 77, 79, 84, 85, 90, 94, 129, 131, 132, 133, 141, 147, 154, 170, 182, 198, 213, 214, 250, 253, 256, 270, 276, 277, 321, 356, 376, 389
 mitologiczna scena *zob. gatunek dzieła sztuki*
 mitologiczne przedstawienie *zob. gatunek dzieła sztuki*
 modelunek 10, 36, 42, 49, 52, 53, 56, 63, 65, 66, 73, 83, 84, 85, 95, 106, 126, 127, 130, 142, 170, 174, 202, 228, 231, 232, 256, 260, 272, 278, 282, 300, 303, 320, 328, 341, 348, 374, 378, 383, 391
 barwny (cangiante) 73, 106
 światłocieniowy 49, 52, 53, 56, 63, 65, 66, 83, 95, 126, 127, 170, 174, 228, 232, 260, 272, 278, 282, 341, 383, 391
 moduł 14, 22, 23, 156
 monstrancja 392, 394
 monumentalizm 24, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 38, 44, 45, 49, 50, 101, 104, 172, 181, 188, 189, 190, 199, 201, 205, 214, 224, 246, 257,

- 261, 276, 280, 309, 316, 386
 morbidezza 278
 mury obronne 33
 muszla *zob.* koncha
 naczólek *zob. też* fronton 18, 29, 41, 122, 180, 181, 187, 341, 360, 363, 367
 nagrobek 23, 41, 42, 44, 45, 46, 74, 123, 124, 154, 155, 158, 166, 167, 168, 169, 187, 197, 199, 200, 203, 250, 270, 373, 374, 376
 narracja kontynuacyjna (symultanizm) 37, 51, 60, 172, 177
 nastawa ołtarzowa *zob.* ołtarz
 nawa 16, 19, 23, 24, 27, 32, 48, 162, 181, 187, 217, 242, 243, 245, 269, 288, 336, 341, 359, 360
 ┌ boczna 19, 23, 24, 32, 48, 162, 288
 │ główna 19, 24, 27, 32, 162, 181, 187,
 217, 242, 245, 288, 360
 nawa poprzeczna *zob.* transept
 nekropolia 117
 neoplatonizm renesansowy *zob. też* platonizm 12, 41, 42, 43, 45, 48, 56, 58, 59, 79, 86, 184
 neorenesans 342
 nisza 22, 23, 41, 48, 101, 102, 154, 155, 158, 164, 166, 169, 187, 188, 192, 201, 243, 360, 370, 371, 373, 374
 nokturn *zob.* gatunek dzieła sztuki
 non finito 44, 46, 91
 nowożytność 7, 12, 14, 15, 32, 84, 131, 195, 240, 392
 nurt 12, 50, 53, 123, 180, 197, 203, 205, 206, 213, 214, 215, 225, 226, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 269, 359, 366, 368, 369, 372, 373, 376, 377, 269, 359, 366, 368, 369, 372, 373, 376, 377, 386, 387
 ┌ barokowy 197, 203, 250, 251, 253
 │ klasycyzujący 180, 197, 203, 205, 206, 213, 214, 215, 225, 226, 240, 241, 242, 244, 246, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 269, 359, 366, 368, 369, 372, 373, 376, 377, 386, 387
 nurt 204, 206, 211, 228, 229, 230, 231, 232, 253, 258, 259, 260, 283, 291, 349, 373, 382, 383, 385, 386
 ┌ caravaggionistyczny (caravaggionizm) 204, 206, 211, 228, 229, 230, 231, 232, 253, 258, 259, 260, 283, 291, 349
 │ niderlandzki 383, 385, 386
 │ włoski 373, 382
 obejście *zob.* ambit
 obelisk 118, 119, 122, 154, 163, 164, 165, 199, 360, 363
 obramienie 36, 40, 116, 119, 154, 155, 158, 159, 163, 164, 166, 187, 189, 192, 224, 367, 369, 373
 ┌ drzwi 36, 116, 119, 154, 155, 159, 164, 224, 367, 373
 │ lustro 369
 │ nagrobka 166, 187
 │ niszy 154, 158, 187
 │ okna 116, 154, 155, 159, 164, 187, 189, 192, 224, 373
 │ ołtarza 187
 │ reliefu 40
 │ wykusza 154, 164
 obrazoburstwo (ikonoklazm) 266
 oculus 63, 157
 odbitka 145, 146, 303
 odlew *zob. też* technika rzeźbiarska 9, 39, 41, 104, 105, 123, 124, 168, 169, 186, 200, 203, 252, 270, 271
 ┌ w brązie 41, 104, 105, 123, 124, 168, 169, 200, 203, 252, 270, 271
 │ w złocie 104, 105
 odrodzenie *zob.* renesans
 ogród 53, 188, 189, 242, 246, 247, 261, 269, 312, 337, 339, 348, 357, 362, 364
 ogród francuski 242, 246, 247, 337, 339, 364
 okno 16, 18, 19, 21, 23, 25, 28, 29, 30, 102, 116, 118, 120, 121, 122, 154, 155, 158, 164, 165, 181, 187, 189, 191, 194, 197, 200, 224, 242, 248, 249, 310, 311, 342, 343, 344, 360, 363, 366, 368, 369
 ┌ lukarna 120, 121, 242, 343, 363
 │ porte-fenêtre 242, 248, 249, 310, 311, 343
 ołtarz 21, 48, 54, 83, 87, 89, 92, 158, 168, 169, 170, 181, 187, 197, 199, 200, 202, 204, 208, 224, 225, 226, 336, 344, 347, 359, 361, 363, 373, 374, 375, 376
 ┌ boczny 336
 │ główny 48, 89, 200, 225, 336, 359, 363, 373, 376
 │ kwatery ołtarzowa 48, 54
 │ nastawa ołtarzowa 48, 83, 169, 170, 199, 347, 373
 optyczna korekta 74, 101, 191
 optyczne złudzenie 205
 orientalizm 93, 358
 ornament 17, 21, 25, 30, 37, 40, 116, 118, 119, 121, 122, 154, 158, 160, 164, 165, 166, 169, 177, 181, 186, 213, 224, 225, 226, 244, 261, 281, 305, 306, 308, 311, 337, 343, 344, 345, 365, 366, 375, 388, 392, 393
 ┌ girlanda 17, 25, 30, 116, 121, 154, 164, 169, 213, 224, 261, 281, 311, 375
 │ groteska 17, 21, 25, 116, 118, 158, 169, 177
 │ kampanula 305
 │ kandelabrowy 116, 119, 158
 │ kartusz 118, 121, 154, 158, 160, 164, 165, 169, 181, 213, 337, 344, 366
 │ kratka regencyjna 305
 │ lambrekin 186
 │ maskaron 164, 166, 169, 261
 │ medalion 21, 40, 118, 121, 164, 166, 213
 │ okuciowy 116, 118, 119, 122, 154, 160, 164, 165
 │ panoplium 17, 25, 164, 244, 261, 365, 375
 │ putto 30, 37, 154, 164, 169, 375
 │ raut 154, 165
 │ rocaille 306, 311, 337, 343, 344, 345
 │ ┌ z kogucim grzebieniem 311, 337, 344
 │ wic roślinna 17, 25, 154, 158, 164, 169, 224, 225, 226
 │ wstęgowo-cegowy 305
 │ zwijany (rollwerk) 116, 119, 122, 154, 165
 │ zwis 17
 oryginał 36, 103, 130
 palazzo *zob.* pałac
 palazzo in fortezza 362, 363
 palladianizm 34, 195, 240, 241, 242, 249
 pałac (palazzo) 10, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 25, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 42, 47, 53, 62, 63, 72, 77, 78, 79, 93, 94, 113, 117, 118, 119, 121, 125, 132, 155, 159, 161, 165, 188, 189, 190, 193, 194, 196, 197, 201, 204, 211, 213, 214, 216, 220, 225, 226, 234, 238, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 257, 269, 270, 277, 310, 322, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 346, 349, 354, 355, 358, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 373, 376, 380, 382, 386, 387, 388, 392
 panneau 310, 311
 panoplium *zob.* ornament
 papier 14, 126, 144, 145, 146, 303, 307
 patos 35, 197, 214, 226, 250, 251, 252, 253, 254, 257
 pejzaż *zob.* gatunek dzieła sztuki
 pejzaż idealny *zob.* gatunek dzieła sztuki
 pejzaż kosmiczny *zob.* gatunek dzieła sztuki
 pendentyw 16, 19, 25, 28, 192, 196, 373
 pergamin 170, 174, 315
 perizonium 76
 personifikacja *zob. też* alegoria 58, 108, 127, 135, 147, 163, 167, 199, 201, 204, 205, 216, 217, 241, 255, 272, 291, 322, 323, 349, 373, 374, 390
 perspektywa 13, 15, 28, 35, 36, 37, 38, 42, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 78, 81, 84, 85, 89, 93, 94, 100, 106, 108, 115, 126, 127, 131, 133, 135, 140, 141, 163, 167, 172, 174, 177, 190, 205, 213, 217, 220, 273, 276, 285, 288, 295, 300, 309, 323, 369, 383
 ┌ barwna 49, 61, 64, 84, 309
 │ geometryczna *zob.* linearna
 │ linearna (geometryczna, zbieżna) 13, 15, 35, 36, 37, 38, 42, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 60, 61, 62, 64, 65, 70, 78, 81, 94, 100, 106, 126, 127, 140, 141, 172, 174, 177, 205, 217, 273, 276, 288, 300, 323, 383
 │ ┌ dwuogniskowa 55
 │ │ z lotu ptaka 64, 71, 115, 131, 135, 172, 220
 │ │ żabia 49, 89, 106, 108, 140, 141, 276
 │ powietrzna 15, 49, 50, 60, 61, 64, 69, 81, 84, 85, 100, 126, 133, 285, 295
 │ zbieżna *zob.* linearna
 perspektywiczny skrót 9, 37, 42, 54, 55, 62, 63, 89, 92, 93, 100, 108, 109, 131, 170, 172, 216, 278, 322
 perspektywiczny trik 187, 217
 piano nobile 31, 155
 piaskowiec 155, 158, 164
 piazza *zob.* plac
 piękno *zob. też* idealizacja 13, 14, 46, 92, 100, 114, 115, 180, 182, 184, 205, 224, 227, 240, 278, 308, 309, 327
 ┌ klasyczne 13, 180, 182, 205, 240, 309
 │ piękno idealne 240, 253, 257, 386, 387
 │ pigment 59, 70, 82, 301

- pilaster 16, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 29, 32, 37, 48, 83, 102, 117, 118, 119, 120, 121, 154, 155, 158, 162, 163, 164, 165, 180, 181, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 224, 225, 226, 243, 245, 247, 248, 310, 334, 343, 360, 366, 371, 375, 392
 plac (piazza) 27, 28, 30, 33, 38, 39, 42, 77, 161, 188, 189, 190, 192, 194, 199, 242, 245, 268
 plafon 216, 310, 311, 322, 344, 387
 plan w architekturze 15, 16, 17, 19, 20, 24, 26, 27, 29, 31, 32, 120, 153, 157, 159, 161, 164, 181, 184, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 224, 242, 243, 244, 245, 249, 269, 270, 338, 341, 344, 345, 357, 359, 360, 361, 363, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372
 | centralny 15, 17, 19, 20, 24, 26, 27, 29, 31, 120, 153, 157, 164, 184, 188, 191, 193, 194, 195, 196, 224, 244, 269, 366, 367, 368, 370, 372
 | koło 15, 24, 26, 29
 | krzyż grecki 24, 27, 29, 31, 193, 244, 366
 | kwadrat 15, 19, 24, 120, 153, 157
 | oktagon 17, 194, 195, 370
 | owalny 153, 191, 192, 338, 341, 344, 345, 360, 371
 | podłużny 16, 17, 19, 24, 27, 29, 32, 120, 153, 159, 164, 181, 184, 188, 189, 190, 242, 243, 245, 249, 269, 270, 344, 359, 360, 363, 367, 371, 372
 | krzyż łaciński 17, 19, 24, 27, 181, 184, 188, 190, 242, 243, 245, 249, 344, 360
 | prostokąt 24, 29, 120, 153, 159, 164
 platonizm *zob. też* neoplatonizm renesansowy 12, 78
 płótno 58, 63, 79, 81, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 107, 108, 109, 132, 140, 141, 142, 144, 173, 174, 185, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 215, 220, 221, 223, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 241, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 264, 267, 272, 273, 274, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 307, 309, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 324, 325, 327, 328, 350, 378, 380, 381, 383, 384, 385, 387, 388
 płyta nagrobna 123, 124, 166, 168
 podcień 153, 160, 161, 162, 164
 poddasze 120, 121, 242
 podpora 16, 27, 28, 124, 154, 155, 161, 162, 163, 165, 181, 187, 195, 214, 338, 342, 343, 345, 374
 | atlant 154, 163, 165, 214, 342, 343
 | filar 27, 28, 155, 161, 162, 181, 338, 345
 | kariatyda 124, 154, 163, 165, 343
 poezja *zob.* gatunek dzieła sztuki
 polichromia 226, 227, 347, 348, 351, 377
 pomnik 28, 38, 39, 166, 168, 312, 313, 354, 364, 374
 | konny 28, 38, 39, 312
 | nagrobny 166
 popiersie *zob.* gatunek dzieła sztuki, *zob.* rzeźba
 porcelana 308, 312, 313, 314, 315, 331, 348, 350, 351
 portal *zob. też* obramienie drzwi 116, 154, 155, 164, 360
 porte-fenêtre *zob.* okno
 portret *zob.* gatunek dzieła sztuki
 portyk 15, 16, 20, 24, 31, 34, 188, 191, 193, 243, 245, 247, 249, 338
 porządek architektoniczny 15, 22, 30, 154
 | joński 15
 | kompozytowy 15
 | koryncki 15
 | toskański 15, 30
 porządek architektoniczny 15, 23, 24, 25, 29, 32, 34, 118, 181, 189, 190, 192, 225, 244, 249
 | spiętrzenie 15, 23, 25, 29, 118, 181, 189, 192, 244, 249
 | wielki 24, 29, 32, 34, 190, 225
 posąg (statua) 30, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 47, 74, 103, 104, 105, 119, 123, 124, 126, 164, 168, 181, 186, 187, 190, 197, 199, 201, 228, 251, 266, 312, 314, 334, 346, 347, 375, 376, 377
 półkolumna 16, 22, 25, 29, 30, 32, 65, 118, 163, 164, 180, 181, 189, 225, 226, 243, 310, 360
 | jońska 29, 30, 163
 | koryncka 22, 29, 163, 181
 | toskańska 29, 30
 prawosławie 353
 prezbiterium 17, 20, 24, 60, 102, 181, 189, 270, 344, 359, 360, 367, 370, 371
 proporcja 14, 15, 20, 22, 24, 26, 29, 31, 35, 43, 50, 51, 52, 105, 106, 109, 114, 128, 140, 154, 156, 159, 160, 162, 184, 240, 268, 269, 310, 312, 313, 323, 343, 359, 365, 366
 protestantyzm 33, 97, 111, 112, 113, 117, 127, 136, 151, 154, 179, 219, 222, 237, 263, 266, 270, 273, 288, 299, 333, 336, 337, 353
 protobarok 109
 protorenesans 8, 50
 przestrzenny układ *zob. też* bazylika 162, 269
 przeszło 16, 158, 360
 przypora (skarpa) 153
 przyporowy system 195
 pseudoportyk 190
 punca 145
 puncowanie 145
 putto *zob.* ornament
 quadro riportato 213, 216, 248
 quattrocento 9, 17, 22, 29, 35, 37, 39, 48, 82, 83, 85
 ratusz 31, 64, 72, 116, 118, 119, 122, 153, 154, 160, 161, 163, 164, 165, 174, 175, 269, 270
 raut *zob.* ornament
 realizm 38, 39, 51, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 93, 104, 126, 128, 129, 134, 135, 138, 143, 167, 170, 173, 198, 204, 208, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 234, 251, 253, 259, 260, 274, 278, 281, 284, 286, 287, 289, 295, 320, 327, 328, 381, 383, 384, 385, 386, 393
 refektarz 52, 62, 70, 72
 reformacja 97, 112, 125, 220, 263, 353
 reklama 317, 330
 relief *zob.* rzeźba
 religijna scena *zob.* gatunek dzieła sztuki
 religijne przedstawienie *zob.* gatunek dzieła sztuki
 renesans (odrodzenie) 7–96, 105, 111–148, 187, 214, 216, 220, 242, 255, 359, 392
 replika 251
 repoussoir 210, 211, 289
 rękopis 170, 171, 266
 rocaille *zob.* ornament
 rodzajowa scena *zob.* gatunek dzieła sztuki
 rokoko 225, 305–394
 rollwerk *zob.* ornament związany
 romanizm 15, 21, 23, 224
 romantyzm 285, 328
 rotunda 22
 rozeta 157, 158
 rustyka 16, 21, 25, 30, 116, 118, 194, 334
 rycina 145, 146, 147, 204, 241, 303, 330, 390, 391
 rynek 160, 161, 162
 rysunek 14, 27, 100, 126, 145, 303, 390
 rytm 16, 19, 23, 29, 162, 192, 244, 246
 rytownictwo 145, 390
 ryzalit 118, 196, 225, 242, 247, 248, 269, 334, 343, 346, 368
 | boczny 247, 269, 334, 368
 | środkowy 196, 242, 248, 269, 334, 343, 368
 rzemiosło artystyczne 111, 176–178, 187, 261–262, 264, 305, 306, 308, 331–332, 350–352, 392–394
 rzeźba 8, 35–47, 100, 103–105, 123–124, 166–169, 180, 187, 189, 197–203, 222, 224, 227, 248, 250–252, 270–271, 308, 312–314, 347–349, 340, 365, 373–379
 | pełna (pełnoplastyczna) 37, 40, 169
 | pełnoplastyczna *zob.* pełna
 | relief 8, 18, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 44, 47, 100, 124, 166, 167, 168, 169, 202, 203, 224, 250, 251, 252, 365, 375
 | rzeźba 42, 197, 200, 250
 | portretowa 197, 250
 | popiersie 42, 200, 248, 365
 | rzeźba architektoniczna 270, 271
 | rzeźba ceramiczna 312
 | rzeźba sepulkralna 166, 169, 374
 | rzeźba statuaryczna 37
 | sansovinowska poza 41, 42, 166, 168, 169
 | sarkofag 22, 41, 347
 | sarmatyzm 357, 358, 383, 392
 | schody *zob. też* klatka schodowa 18, 28, 31, 32, 101, 102, 153, 161, 190, 191, 224
 | sentymentalizm 328
 | sfumato 68, 70, 71, 77
 | sgraffito 16
 | singerie 311
 | skarpa *zob.* przypora
 | sklepienie 16, 18, 19, 20, 24, 25, 48, 74, 153, 154, 162, 164, 181, 191, 195, 214, 217, 243, 360, 373
 | kolebkowe 16, 20, 24, 25, 48, 74, 154, 162, 164, 181, 191, 214, 243, 360
 | z lunetami 16, 25, 74, 162, 181
 | klasztorne 16, 18, 25

- krzyżowe 16, 25, 153, 154, 164
 zwierciadlane 16
 żaglaste 16, 17, 19, 25
 żagłowe 16, 17, 25
- snycerstwo 163, 174, 270, 373, 392
 sprezzatura 105, 123, 124
 srebro 168, 392
 srebrzenie 311, 344, 393
 stalle 158, 167, 270, 271, 373
 staloryt *zob.* grafika
 starożytność 9, 12, 15, 17, 26, 28, 31, 32, 33, 37, 38, 48, 63, 77, 114, 115, 130, 182, 199, 266, 288
 statua *zob.* posąg
 statyka 35, 38, 41, 48, 50, 65, 66, 106, 229, 246, 257, 285, 366, 368
 stiuk 31, 33, 125, 132, 162, 197, 247, 248, 251, 310, 311, 340, 344, 347, 348, 373, 375, 379, 393
 stop-klatka 198, 203, 278
 strop 16, 19, 154, 155, 157, 164, 170, 171, 174, 175, 362, 364, 392
- belkowy 155, 164
 kasetonowy 16, 19, 155, 157, 164
- studnia świetlna 197, 200, 347
 stylizacja 97, 114, 130, 285, 300
 styl Ludwika XIV 261, 332
 styl Ludwika XV 307, 310, 331, 332
 styl Ludwika XVI 332
 styl łamanych szat 348
 styl międzynarodowy 50, 51, 53, 54
 styl mokrych szat 39, 124
 styl regencji 305, 306
 sucha igła *zob.* grafika
 suprafnestra 311
 supraporta 311
 symbol 12, 28, 35, 37, 44, 49, 56, 57, 59, 64, 65, 66, 69, 70, 73, 75, 77, 81, 88, 90, 91, 104, 108, 115, 123, 129, 130, 132, 135, 137, 138, 140, 146, 147, 158, 168, 175, 181, 186, 196, 198, 199, 200, 201, 210, 213, 233, 241, 258, 267, 270, 271, 273, 280, 281, 286, 288, 289, 290, 291, 294, 296, 297, 299, 300, 313, 319, 320, 327, 328, 348, 380, 382, 387, 389, 390, 393
 symboliczna scena *zob.* gatunek dzieła sztuki
 symboliczne przedstawienie *zob.* gatunek dzieła sztuki
 symetria *zob.* też asymetria, *zob.* też
- kompozycja 19, 26, 29, 48, 49, 58, 64, 65, 66, 83, 115, 136, 140, 153, 160, 229, 241, 242, 244, 247, 249, 261, 290, 305, 309, 310, 365, 368, 386
 symultanimizm *zob.* narracja kontynuacyjna
 synteza sztuk *zob.* też Gesamtkunstwerk 187, 222
 szczyt 23, 116, 118, 119, 122, 154, 163, 164, 165, 268, 270, 374
 szpros 114, 118, 119
 szrafowanie 145
 sztafaż 129, 131, 133, 135, 136, 184, 214, 253, 256, 273, 274, 277, 285, 288, 297, 321, 323, 324, 325, 326
 sztukateria 184, 197, 311, 337, 364, 367, 373, 392
 sztych 146, 163
 ślimacznica *zob.* woluta
 średniowiecze 7, 8, 9, 12, 14, 16, 23, 28, 29, 30, 31, 36, 41, 52, 55, 117, 118, 120, 126, 153, 155, 160, 200, 268, 270, 275, 281, 286, 392
 środki artystyczne (środki ekspresji, środki wyrazu) 15, 29, 37, 42, 56, 89, 91, 93, 101, 105, 110, 139, 177, 181, 184, 187, 203, 205, 214, 222, 257, 276, 279, 284, 294, 300, 303, 315, 320
 środki ekspresji *zob.* środki artystyczne
 środki wyrazu *zob.* środki artystyczne
 światło *zob.* też światłocień 19, 49, 50, 65, 66, 69, 70, 73, 76, 83, 84, 85, 90, 91, 92, 93, 94, 108, 139, 141, 160, 181, 184, 185, 187, 188, 192, 193, 196, 200, 203, 204, 207, 209, 210, 212, 214, 217, 223, 229, 230, 232, 234, 235, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 264, 267, 278, 283, 284, 285, 295, 296, 297, 299, 300, 303, 309, 316, 319, 320, 327, 367, 369, 370, 371, 383, 386, 391
 światłocień *zob.* też cień, *zob.* też modelunek, *zob.* też światło 15, 49, 50, 66, 91, 93, 108, 109, 129, 145, 194, 198, 204, 206, 207, 209, 211, 215, 216, 225, 229, 283, 288, 294, 300, 303, 327, 385
 tambur *zob.* bęben
 tapiseria *zob.* gobelin
 taras 242, 247, 343, 362, 364
 teatr 32, 33
 technika ceramiczna *zob.* też ceramika 35, 41
 technika graficzna *zob.* też grafika 129, 145, 148, 303, 304, 330, 331, 391
 technika malarska *zob.* też farba, *zob.* też malarstwo 49, 50, 56, 63, 68, 76, 83, 85, 95, 106, 109, 144, 170, 174, 205, 206, 214, 216, 217, 231, 260, 282, 302, 315, 321, 325, 382
 technika rzeźbiarska *zob.* też rzeźba 35, 36, 40, 41, 105, 124, 169, 186, 203, 227, 252, 271, 313
 technika zdobnicza 104, 261
 tenebryzm *zob.* maniera tenebrosa
 terakota 40, 41
 terribilità 42, 46
 theatron 33
theatrum sacrum 187, 188, 199, 336
 tkactwo artystyczne 392
 tło 36, 40, 49, 50, 53, 56, 66, 70, 84, 86, 88, 106, 113, 126, 127, 129, 130, 139, 141, 150, 170, 171, 173, 174, 184, 201, 220, 230, 238, 253, 275, 299, 309, 316, 317, 325
 ton *zob.* też tonacja 87, 140, 145, 258, 289, 295, 297, 300, 301, 315, 316, 317, 318
 tonacja *zob.* też ton 20, 53, 56, 65, 71, 83, 84, 138, 142, 210, 211, 229, 233, 284, 289, 297, 300, 322, 385
 tondo 40, 41, 47, 56, 59, 73, 79, 101, 158, 166
 tralka 16, 26, 30, 244, 249
 transept (nawa poprzeczna) 19, 27, 181, 186, 187, 200, 217, 224, 242, 243, 245, 344, 360, 367
 tremo *zob.* lustro
 tronie 273, 284, 295, 298, 299
 tryptyk 61, 275, 278, 373
 trzon kolumny, pilastra 121, 154, 155, 158, 180, 186, 187, 188, 224, 225
 tumba 41, 123, 155, 199
 tympanon 41, 270, 271, 366
 typografia 390
 urbanistyka 27, 28, 42, 161, 197, 242, 244, 245, 335, 359
 villa *zob.* willa
 vanitas *zob.* też wanitatywny motyw 129, 142, 241, 258, 292, 299
 walor *zob.* też barwa 259, 272, 303
 walorowa gradacja 68, 83, 84, 95, 146
 walorowa skala 259, 272, 282
 walorowy kontrast 205, 206, 233, 234, 278, 279
 wanitatywny motyw *zob.* też vanitas 48, 273, 274, 281, 289, 290
 weduta *zob.* gatunek dzieła sztuki
 werniks 70, 71
 wertykalizm *zob.* też kompozycja 23, 65, 118, 154, 156, 163, 165, 268, 281, 360
 westybul 19, 101, 102, 247, 339
 wić roślinna *zob.* ornament
 wieża 16, 23, 27, 120, 122, 154, 159, 160, 164, 176, 189, 192, 193, 224, 226, 245, 269, 337, 338, 340, 344, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 371
 willa (villa) 16, 31, 94, 165, 242, 310, 365
 witraż 200
 wizerunek kommemoratywny 381
 woluta (ślimacznica) 17, 23, 25, 116, 118, 154, 165, 186, 194, 351
 wolutowy spływ 23, 25, 180, 181, 195, 243, 360
 воск tracony 36, 186
 wykusz 154, 164, 165
 wzornik 118, 163, 388, 390
 zakon 22, 56, 149, 179, 181, 200, 209, 220, 224, 229, 358, 359
 zamek 46, 117, 119, 120, 121, 122, 124, 143, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 165, 168, 169, 174, 177, 178, 258, 296, 298, 355, 357, 358, 361, 362, 363, 364, 370, 373, 374
 zbrojownia (arsenal) 116, 122, 163, 164, 165, 382
 złocenie 9, 37, 157, 163, 164, 197, 200, 203, 244, 248, 261, 311, 343, 347, 348, 351, 377, 378, 392, 393
 złotnictwo 392
 złoto 104, 199, 392
 zwis *zob.* ornament
 żebro 18, 28, 195, 196
 żłobki (kanele) 121

Wykaz źródeł ilustracji:

BE&W/AGK Images: s. 137, 312, 323, 351, Andrea Jemolo s. 102, 191 (fasada kościoła), Eric Vandeville s. 191 (Scala Regia), Erich Lessing s. 8 (Brunelleschi), 19, 38 (Maria Magdalena), 138, Rabatti&Domingie s. 106 (Nawiedzenie), Rabatti-Domingie s. 8 (Ghiberti), 20 (wnętrze), 40 (Madonna z Dzieciątkiem), 54 (Fra Angelico); **BE&W/Alamy:** s. 98, 248 (Galeria), Abbas Acastra s. 280 (Autoportret ze słonecznikiem), All Canada Photos s. 248 (dziedziniec), Andrey Anisimov s. 244, andreyspb21 s. 342, Arcaid Images s. 252, Art Collection s. 202, Art Heritage s. 221, Art Kowalsky s. 28 (kopuła), 268, Artefact s. 254, 276 (Porwanie córek Leukippa), Artepics s. 291, Artkoloro s. 264, Asar Studios s. 273, Azoor Photo Collection s. 378, Bernard Białorucki s. 368, Bernhard Ernst s. 28 (plac Kapitołiński), David Gee 1 s. 271, DeAgostini/Universal Images Group North America LLC s. 40 (tondo z niemowlęciem), Dennis Jacobsen s. 269, fabio lotti s. 38 (pomnik konny), Geoffrey Taunton s. 39, Greg Balfour Evans s. 43 (Dawid), Grzegorz Gajewski s. 376, Gunter Kirsch s. 122, History&Art Collection s. 301, Hyder Images s. 103, IanDagnall Computing s. 133, 256, incamerastock s. 129, 334, Ivan Vdovin s. 24, James Nesterwitz s. 346, John Stark s. 344 (fasada), Lucian Milasan s. 246, Manfred Glueck s. 348, Manor Photography s. 44, Maurice Savage s. w118, mauritius images/Günter Gräfenhain s. 343 (Fasada), MB_Photo s. 33 (Scamozzi), Michela Negri s. 119, Mira s. 199, Mo Peerbacus s. 30, Nikreates s. 192 (fasada), Painting s. 140 (Zwiastowanie), Peter Horree s. 226, Photo-Loci s. 249, raphael salzedo s. 22, Realy Easy Star s. 36 (drzwi), REDA&CO srl s. 26, Robert Zehetmayer s. 340, Rubens Alarcon s. 198 (Dawid), Science History Images s. 78, Signal Photos s. 142, Sławek Staszczuk s. 163, Stephane Debove s. 217, The Artchives s. 228, The Picture Art Collection s. 10, 106 (Zdjęcie z krzyża), 130 (Madonna pod jodłami), 173, 176, 214, 318 (Watteau), 381 (Portret trumienny), Tibor Bogner s. 164, Tomobis s. 156 (arkada), Vidimages s. 387, vkstudio s. 255, Wirestock s. 224, Wolfgang Zwanzger s. 23 (kościół), Zoonar s. 168, 195 (fasada); **BE&W:** Artothek s. 132, Atkoloro Quint Lox Limited s. 331 (Falconet), Bildarchiv Monheim/Gerhard Hagen s. 117, Dariusz Bednarek s. 357, 371 (fasada), Granger Collection s. 33 (plan), Henryk Tomasz Kaiser s. 158 (wnętrze kaplicy), 159 (fasada), 367 (fasada), Heritage Images s. 31 (Villa Rotonda), Heritage Images/Fine Art Images s. 59 (Wenus i Mars), 64 (Zmartwychwstanie), 101, 113, 115, 136, 284, 307 (Carriera), Imagebroker RM/Marc Rasmus s. 43 (Pietà), Imagebroker/Martin Siepmann s. 345, Imagebroker/Michael Nitzschke s. 341, Łukasz Zandecki s. 160 (ratusz), Marek Maruszak s. 162, Paweł Mazur s. 360 (fasada), Photo12 s. 55, 220, Photononstop/Eurasia Press s. 125, Photononstop/Frédéric Soreau s. 343 (Sala Koncertowa), Photononstop/Lionel Lourdel s. 247, Photononstop/Nicolas Thibaut s. 120 (zamek), RMN s. 71, UIG/Leemage s. 108 (Correggio), Universal Images Group/Arnaldo Vescovo s. 61 (Adoracja pasterzy), Universal Images Group/Godong s. 349, Universal Images Group/Photoservice Electa s. 20 (fasada), 62, Wojciech Wójcik s. 159 (dziedziniec), World History Archive s. 128, 223; **Biblioteka Jagiellońska** s. 170; **East News:** agefotostock/Ruddy Gold s. 307 (Boucher), AKG Images s. 180 (fasada), Album s. 227, Album/Oronoz s. 23 (pałac), Fine Art Images s. 279, 325, Krzysztof Chojnacki s. 393, Marek Bazak s. 377, Mary Evans Picture Library/Historic England s. 245 (katedra), Monk Press s. 381 (Taniec śmierci), Polska Press/Michał Gaciarz s. 166, Rafał Jabłoński s. 167, 371 (wnętrze); **Forum:** De Agostini/Publiar Foto s. 190, Grzegorz Kozakiewicz s. 158 (kopuła), Jan Morek s. 175, Marek Maruszak s. 158 (elewacja kaplicy), 160 (kamienica), 375 (Ferrata), Piotr Tumidajski s. 367 (wnętrze), RSW/Zbyszko Siemaszko s. 157, Zuma Press/Marta Carenzi s. 18 (szpital); <https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Plik:Epitafium> s. 374; **Jerzy Matuszewski** s. 17, 18 (przekrój), 27, 31 (plan), 32 (plan), 116, 120 (plan), 159 (plan), 180 (plan), 187, 191 (plan), 192 (plan), 193 (plan), 195 (plan), 245 (plan), 248 (plan), 261, 306, 331 (stolik), 338 (plan), 344 (plan), 360 (plan), 365 (plan), 371 (plan); **Kolekcja KMSKA - Wspólnota Flamandzka** s. 281 (Snyders); **Michał Grychowski** s. 155, 369, 373, 375 (Fontana), 379; **Muzeum Narodowe w Krakowie** s. 69 (Dama z gronostajem), 150, 156 (plan), 297, 380, 392; **Muzeum Narodowe w Poznaniu - Własność Fundacji im. Raczyńskich** s. 81; **Muzeum Narodowe w Warszawie** s. 59 (Matka Boska z Dzieciątkiem), 123, 146 (Czterech jeźdźców Apokalipsy), 172, 288, 289, 383, 385; **Muzeum Narodowe we Wrocławiu** s. 386, 391; **Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie** s. 384, 389; **National Gallery of Art** s. 141, 299; **Photogenica:** alzamu79.hotmail.com s. 338 (fasada), anamejia18 s. 339, benkrut s. 362, borisb17 s. 153, 336, CezaryWojtkowski s. 363, e55evu s. 188, elena73 s. 156 (dziedziniec), ELEPHOTOS s. 196, ilfede s. 74 (Stworzenie Adama), IrinaPups s. 366, mac_sim s. 361, moreno.soppelsa s. 32 (kościół), nahlik s. 354, Nightman1965 s. 161 (rynek), OLAYOLA s. 365 (fasada), Rostislavv s. 313, sailorr s. 225 (fasada), salajejan s. 16, sqback s. 14, superbo s. 18 (kopuła), swisshippo s. 74 (sklepienie), usersam2007 s. 201, vodolej s. 370, wjarek s. 36 (kwatery z drzwi); **PhotoPower/Bridgeman Images:** s. 13 (Piero della Francesca), 45 (nagrobek Giuliana de Medici), 52 (Ostatnia Wieczera), 54 (Uccello), 58, 60, 63, 64 (Portrety), 65, 66, 69 (Madonna w grocie z Luwru, Madonna w grocie z Galerii Narodowej), 70, 79 (Portret Baltazara Castiglione), 88, 89, 91, 104 (Cellini), 107, 108 (Bronzino), 109, 112, 114, 124, 126, 127, 130 (Wenus i Amor), 134, 135, 143 (Rudolf II), 186, 200, 210, 212, 215, 216, 230, 233, 234 (Portret papieża), 235, 238, 251, 257, 258, 259, 260, 267 (Rubens), 272, 274, 275, 276 (Sąd Parysa), 280 (Portret Karola I na koniu), 293, 296, 300, 317, 318 (Boucher), 327 (Hogarth), 328, Alinari Archives, Florence s. 104 (Bologna), Andrea Jemolo s. 181, 198 (Apollo i Dafne), Artothek s. 75, Cameraphoto Arte Venezia s. 83, 93, 94, Camillo Balossini s. 195 (kopuła), Collection Arteria s. 310, Fine Art Images s. 232, 320, Ghigo Roli s. 95, Huntington Art Collections s. 309, Immagina s. 57, Kim Young Tae s. 21, 61 (Starzec z wnukiem), 229, 243, 316, Leonard de Selva s. 185, Luisa Ricciarini s. 37, 73, 131, 140 (Pogrzeb hrabiego Orgaza), 143 (Lato), 204, 207, 209, 234 (Przędki), 277, 281 (Brueghel), 347, Mondadori Portfolio/Archivio Lensini/Fabio e Andrea Lensini s. 41, Mondadori Portfolio/Electa s. 208, Mondadori Portfolio/Electa/Arnaldo Vescovo s. 193 (fasada), Nicolò Orsi Battaglini s. 13 (Botticelli), 48, Paul Maeyaert s. 322, Peter Willi s. 285, Raffaello Bencini s. 51, 52 (Wygnanie z raju), 53, 90, Royal Collection s. 324, Staatliche Kunstsammlungen Dresden s. 49, 79 (Madonna Sykstyńska), 85, 294, 315, Stefano Baldini s. 80, 283, Stefano Bianchetti s. 84, Wallace Collection s. 327 (Reynolds), Wallace Collection, London s. 241, 319; **PhotoPower/Scala, Florence:** s. 45 (nagrobek Lorenza de Medici), 46, 77, 86, DeAgostini s. 225 (oltarz), Fondo Edifici di Culto - Min. dell'Interno s. 35; **Polona** s. 152, 161 (plan); **Rijksmuseum** s. 267 (Rembrandt), 286 (Wiatrak w Wijk), 287, 290, 295, 303; **The Detroit Institute of Arts** s. 286 (Cmentarz żydowski); **The Metropolitan Museum of Art** s. 147 (Rycerz, śmierć i diabeł), 147, 330.

Wykaz źródeł cytatów

1. Białostocki Jan (oprac.) *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994
2. Białostocki Jan (oprac.) *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1985
3. Białostocki Jan *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1990
4. *Dzieła Kazimierza Brodzińskiego. Wydanie zupełne i pomnożone pismami dotąd drukiem nieogłoszonych*, Nakład Glücksberga, Wilno 1842
5. Hartleb Mieczysław *Estetyka Jana Kochanowskiego, cz. 1, Stosunek poety do sztuki plastycznej*, Towarzystwo Naukowe we Lwowie, Lwów 1924
6. Hume Dawid *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, Wydawnictwo Naukowe PAN, Warszawa 1955
7. *Mikołaja Reja z Nagłowic Zwierzyniec 1562*, Virtualo Darmowa Klasyka, Warszawa 2011
8. Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989
9. *Sztuka polska. Późny barok, rokoko, klasycyzm (XVIII wiek)*, red. Jerzy Kowalczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2016
10. *Sztuka polska. Wczesny i dojrzały barok*, red. Jerzy Kowalczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2013
11. Tatarkiewicz Władysław *Historia estetyki*, t. 3, *Estetyka nowożytna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1991
12. Złat Mieczysław *Sztuka polska. Renesans i manieryzm*, red. Jerzy Kowalczyk, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2008

OTWÓRZ TUTAJ ↑

