

O sztuce

E.H. Gombrich

E. H. GOMBRICH

A History of Art and Architecture



ARKADY

Profesor Sir Ernst Gombrich, odznaczony Orderem Zasługi, Komandor Orderu Imperium Brytyjskiego, członek Akademii Brytyjskiej, urodził się w Wiedniu w 1909 roku.

Rozpoczął pracę w Warburg Institute w Londynie w 1936, działając od 1959 roku jako jego dyrektor i profesor historii tradycji klasycznej na uniwersytecie londyńskim, aż do emerytury w roku 1976.

W 1972 uhonorowany został tytułem szlacheckim, zaś w 1988 roku nadano mu Order Zasługi.

Wśród jego licznych innych nagród i odznaczeń jest też Nagroda Goethego /1994/ i Złoty Medal Miasta Wiednia /1994/.

Do jego dorobku należą takie pozycje, jak *Sztuka i iluzja*.

Studium psychologii przedstawień malarskich /1960/,

Znaczenie porządku. Studium psychologii sztuki zdobniczej /1979/

a także dziesięć tomów zebranych esejów i recenzji, wszystkie wydane przez wydawnictwo Phaidon.

Opowieść o sztuce jest jedną z najśłynniejszych i najbardziej popularnych książek o sztuce, spośród dotychczas wydanych. Od 50 lat nie powstało lepsze wprowadzenie do tej tematyki, zaczynające się od najstarszych rysunków naskalnych i sięgające aż po eksperymentalną sztukę współczesną. Czyelnicy na całym świecie odkryli w profesorze Gombrichu prawdziwego mistrza, który łączy wiedzę i mądrość z wyjątkowym darem bezpośredniego przekazywania swej głębokiej miłości do opisywanych dzieł sztuki.

Spis treści

PRZEDMOWA 7

WPROWADZENIE

O sztuce i artystach 15

- 1 OSOBLIWE POCZĄTKI
Ludy prehistoryczne i prymitywne; starożytna Ameryka 39
- 2 SZTUKA NA WIECZNOŚĆ
Egipt, Mezopotamia, Kreta 55
- 3 WIELKIE PRZEBUDZENIE
Grecja, od VII do V wieku p.n.e. 75
- 4 KRÓLESTWO PIĘKNA
Grecja i świat grecki, od IV wieku p.n.e. do I wieku n.e. 99
- 5 ZDOBYWCY ŚWIATA
Rzymianie, buddyzm, żydzi i chrześcijanie, od I do IV wieku n.e. 117
- 6 NA ROZSTAJU DRÓG
Rzym i Bizancjum, od V do XIII wieku 133
- 7 PATRZĄC NA WSCHÓD
Islam, Chiny, od II do XIII wieku 143
- 8 W TYGLU ZACHODNIEJ SZTUKI
Europa, od VI do XI wieku 157
- 9 KOŚCIÓŁ WOJUJĄCY
XII wiek 171
- 10 KOŚCIÓŁ TRIUMFUJĄCY
XIII wiek 185
- 11 DWORZANIE I MIESZCZANIE
XIV wiek 207
- 12 PODBÓJ RZECZYWISTOŚCI
Początek XV wieku 223
- 13 TRADYCJA I NOWATORSTWO: I
Druga połowa XV wieku we Włoszech 247
- 14 TRADYCJA I NOWATORSTWO: II
XV wiek na Północy 269
- 15 PEŁNA HARMONIA
Toskania i Rzym, początek XVI wieku 287
- 16 ŚWIATŁO I KOLOR
Wenecja i północne Włoszy, początek XVI wieku 325

17	ROZPRZESTRZENIA SIĘ NOWA WIEDZA	
	<i>Niemcy i Niderlandy, początek XVI wieku</i>	341
18	KRYZYS SZTUKI	
	<i>Europa, II połowa XVI wieku</i>	361
19	WIZJA I WIZJE	
	<i>Katolicka Europa, pierwsza połowa XVII wieku</i>	387
20	ZWIERCIADŁO NATURY	
	<i>Holandia, XVII wiek</i>	413
21	MOC I CHWAŁA: I	
	<i>Włochy, II połowa XVII wieku i XVIII wiek</i>	435
22	MOC I CHWAŁA: II	
	<i>Francja, Niemcy i Austria, przełom XVII i XVIII wieku</i>	447
23	WIEK ROZUMU	
	<i>Anglia i Francja, XVIII wiek</i>	457
24	PRZEŁOM	
	<i>Anglia, Ameryka i Francja, koniec XVIII i początek XIX wieku</i>	475
25	NIEUSTAJĄCA REWOLUCJA	
	<i>XIX wiek</i>	499
26	W POSZUKIWANIU NOWYCH WARTOŚCI	
	<i>Koniec XIX wieku</i>	535
27	SZTUKA EKSPERYMENTALNA	
	<i>Pierwsza połowa XX wieku</i>	557
28	NIE KOŃCZĄCA SIĘ OPOWIEŚĆ	
	<i>Triumf modernizmu</i>	599
	<i>Kolejny obłót</i>	618
	<i>Nowy kształt przeszłości</i>	626
	Książki o sztuce – wskazówki bibliograficzne	638
	Tablice chronologiczne	655
	Mapy	655
	Spis ilustracji	670
	Indeks	674
	Podziękowania	687

Książka Wydawnictwa Phaidon Press Limited

Tytuł oryginału
THE STORY of ART

Pierwsze wydanie 1950
Drugie wydanie 1950
Trzecie wydanie 1951
Czwarte wydanie 1952
Piąte wydanie 1953
Szóste wydanie 1954
Siódme wydanie 1955
Ósme wydanie 1956
Dziewiąte wydanie 1958
Dziesiąte wydanie 1960
Wznowienie 1961, 1962, 1963, 1964.
Jedenaste wydanie (przejrane i rozszerzone) 1966
Wznowienie 1966, 1967 (trzy dodruki), 1968
Dwunaste wydanie (rozszerzone, nowy projekt) 1972.
Wznowienie 1972, 1973, 1974, 1975, 1976
Trzynaste wydanie (przejrane i rozszerzone) 1978.
Wznowienie 1979, 1981, 1982, 1983.
Czternaste wydanie (rozszerzone, nowy układ) 1984.
Wznowienie 1985, 1986, 1987, 1988.
Piętnaste wydanie (przejrane i rozszerzone) 1989.
Wznowienie 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995.
Szesnaste wydanie (przejrane i rozszerzone, nowy projekt) 1995.
Wznowienie 1996.

Polska edycja opublikowana została na licencji Phaidon Press Limited
Regent's Wharf, All Saints Street, London N1 9PA, Wielka Brytania
wg 16 wydania angielskiego

© 1996 Phaidon Press Limited
Tekst © 1995 E. H. Gombrich

for the Polish edition by Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1997

Konsultacja wydania polskiego
prof. dr Jerzy Malinowski

Tłumaczenie z angielskiego
Monika Dolińska str. 1–131
Irena Kosowska str. 135–245
Dorota Stefańska-Szewczuk str. 247–473
Agnieszka Kuczyńska str. 475–688

Redaktorzy
Aleksandra Stępak
Agnieszka Czajkowska

Projekt okładki i stron tytułowych
Andrzej Nowaczyk

Układ graficzny książki
wg wydania angielskiego

ISBN 83-213-3938-7

CIP – Biblioteka Narodowa

Gombrich Ernst Haus
O sztuce / Ernst Gombrich ; [tł. z
ang. Monika Dolińska et al.].
Warszawa : „Arkady”, 1997

Wydawnictwo Arkady 00-344 Warszawa, ul. Dobra 28
Wydanie I, 1997. Symbol 3178/R

Skład i łamanie: Studio EFKA, Łódź
Wydrukowano w Singapurze

PRZEDMOWA

Książka ta przeznaczona jest dla wszystkich, którzy odczuwają potrzebę istnienia przewodnika po obcej i fascynującej krainie. Może przydać się nowicuszom, ukazując układ terenu bez wchodzenia w kłopotliwe szczegóły, a także umożliwić im wprowadzenie zrozumiałego porządku w bogactwo nazwisk, okresów i stylów, które zapełniają strony dzieł bardziej ambitnych, a dzięki temu wyposażać ich tak, by mogli sięgnąć do książek bardziej wyspecjalizowanych. Pisząc to, myślałem przede wszystkim o nastoletnich czytelnikach, którzy właśnie odkryli dla siebie świat sztuki. Ale nigdy nie uważałem, że książki dla młodych ludzi powinny różnić się od książek przeznaczonych dla dorosłych, poza tym, że muszą liczyć się z najbardziej wymagającą częścią krytyków – krytyków, którzy natychmiast wykryją i odrzucą każdy ślad pretensjonalnego żargonu czy fałszywego sentymentu. Wiem z doświadczenia, że są to wady, które mogą zniechęcić do książek o sztuce do końca życia. Dołożyłem starań, by uniknąć tych pułapek i używać prostego języka, ryzykując nawet niedbałe i nieprofesjonalne brzmienie. Nie unikałem, z drugiej strony, zawiłości myśli, mam więc nadzieję, że żaden czytelnik nie uzna mojej decyzji używania minimum terminologii naukowej za chęć „zniżenia się” do niego. Czyż to nie ci właśnie, którzy nadużywają „naukowego” języka, nie do oświecenia lecz do oszołomienia czytelnika, „zniżają się” do nas – z obłoków?

Oprócz decyzji ograniczenia liczby technicznych terminów, próbowałem, pisząc tę książkę, postępować zgodnie z kilkoma bardziej specyficznymi, narzuconymi sobie zasadami, które utrudniły mi życie jako ich autorowi, ale może nieco ułatwią życie czytelnikowi. Pierwszą zasadą było, że nie będę pisał o dziełach, których nie mogę pokazać na ilustracjach. Nie chciałem, żeby tekst zamienił się w listę nazwisk, niewiele lub nic nie mówiących tym, którzy nie znają omawianych dzieł, i niepotrzebnych tym, którzy je znają. Zasada ta od razu ograniczyła wybór artystów i dzieł, które mogłem opisywać, do liczby ilustracji, jaką mogła pomieścić książka. Zmusiło mnie to do zaostrenia kryteriów wyboru tego, o czym mam wspomnieć. To zawiodło mnie do drugiej zasady, czyli do ograniczenia się wyłącznie do prawdziwych dzieł sztuki, z pominięciem wszystkiego, co mogłoby być ledwie interesujące jako przykład gustu czy mody. Ta decyzja

pociągnęła za sobą znaczną ofiarę z efektów literackich. Pochwała jest o wiele bardziej nudna niż krytyka, a włączenie zabawnych okropieństw mogłoby stanowić pewne urozmaicenie. Ale czytelnik słusznie mógłby zapytać, dlaczego coś, co uważam za niewłaściwe, znalazło się w książce poświęconej sztuce, a nie nie-sztuce, zwłaszcza jeśli oznaczałoby to pominięcie prawdziwego dzieła. Tak więc, choć nie twierdzę, że wszystkie zilustrowane prace reprezentują najwyższy poziom doskonałości, dołożyłem starań, by nie włączyć niczego, co nie charakteryzuje się szczególną wartością.

Trzecia zasada również wymagała odrobiny wyrzeczenia. Przysiągłem sobie, że oprę się pokusie oryginalności w sprawie wyboru dzieł, aby znane arcydzieła nie zostały wyparte przez moich faworytów. Książka ta ma być nie tylko antologią pięknych rzeczy. Przeznaczona jest dla tych, którzy szukają wskazówek w nowej dziedzinie, a dla nich znajome, pozornie „banalne” przykłady mogą służyć za mile widziane punkty orientacyjne. Co więcej, najśłynniejsze dzieła są w istocie często najwspanialsze pod wieloma względami, a jeśli ta książka pomoże czytelnikom ujrzeć je w nowym świetle, może to okazać się przydatniejsze, niż opuszczenie ich z powodu mniej znanych arcydzieł.

I tak, liczba słynnych dzieł i mistrzów, których musiałem pominąć, jest ogromna. Mogę się przyznać, że nie znalazłem miejsca dla sztuki hinduskiej ani etruskiej, czy dla mistrzów rangi Quercii, Signorellego czy Carpaccia, Petera Vischera, Brouwera, Terborcha, Canaletta, Corota i dziesiątków innych, którzy mnie skądinąd bardzo interesują. Włączenie ich podwoiłoby lub potrojiło objętość tej książki i, jak sądzę, zmniejszyłoby jej wartość jako pierwszego wprowadzenia do sztuki. Jeszcze jedną zasadą kierowałem się przy przykrym zadaniu eliminacji. Gdy miałem wątpliwości, wybierałem zawsze omawianie dzieła, które widziałem w oryginale, a nie to, które znałem tylko z fotografii. Życzyłbym sobie, aby była to zasada bez wyjątków, ale nie chciałem karać czytelnika za przypadki utrudnień w podróży, które czasami zatrzymują życie miłośnika sztuki. Ponadto moją ostatnią zasadą było nie trzymanie się żadnych absolutnych reguł, lecz łamanie czasami nawet moich własnych postanowień, a czytelnikowi pozostawiam rozrywkę przyłapania mnie na gorącym uczynku.

Takie były więc moje zasady negatywne. Pozytywne cele powinny wynikać z samej książki. Opowiadanie po raz kolejny historii sztuki prostym językiem powinno umożliwić czytelnikom zorientowanie się, jak wszystko się w niej zagebia, i pomóc im w ocenie, nie tyle przez entuzjastyczne opisy, ile przez zaopatrywanie ich we wskazówki, co do prawdopodobnych intencji artystów. Metoda ta powinna przynajmniej pomóc w usunięciu najczęstszych przypadków błędnego rozumienia i zapobiec temu rodzajowi krytycyzmu, który całkowicie mija się z istotą dzieła sztuki. Oprócz tego książka ta ma cel nieco bardziej ambitny. Zamierza umieścić omawiane dzieła na ich

tle historycznym i w ten sposób doprowadzić do zrozumienia artystycznych intencji mistrza. Każda generacja w którymś momencie buntuje się przeciwko normom swych rodziców. Każde dzieło sztuki przemawia do współczesnych nie tylko przez to, czego dokonuje, ale również przez to, co pozostawia niedokonane. Kiedy młody Mozart przybył do Paryża, zauważył – jak napisał do swego ojca – że wszystkie modne tam symfonie kończą się szybkim finałem, postanowił więc zaskoczyć swoją publiczność powolnym wprowadzeniem do ostatniej części. Jest to błahy przykład, który pokazuje jednak kierunek, w którym powinna zmierzać historyczna ocena sztuki. Potrzeba bycia innym nie jest może głównym czy najgłębszym elementem ekwipunku artysty, ale rzadko jest całkowicie nieobecna. Docenienie tej celowej inności często otwiera nam najprostsze podejście do sztuki przeszłości. Starałem się uczynić z tej ciągłej zmiany dążeń klucz do mojej narracji i pokazać, jak każde dzieło związane jest, przez naśladownictwo bądź zaprzeczenie, z tym, co działo się wcześniej. Nawet ryzykując, że będę nudny, dla porównania odwoływałem się do dzieł, które pokazują dystans, jaki artyści zachowywali wobec swych poprzedników. W tej metodzie prezentacji jest pewna pułapka, której udało mi się uniknąć, ale o której trzeba wspomnieć. Chodzi o naiwne i opaczne tłumaczenie ciągłych zmian w sztuce ciągłym postępem. To prawda, że każdy artysta czuje, iż przewyższy poprzedzające go pokolenie i ze swego punktu widzenia dokonał postępu w stosunku do wszystkiego, co znano przedtem. Nie możemy nawet marzyć o zrozumieniu dzieła sztuki, nie umiając dzielić poczucia wyzwolenia i triumfu, jakie odczuwał artysta, patrząc na swoje osiągnięcie. Ale musimy zdawać sobie sprawę, że każde udoskonalenie czy rozwój w jednym kierunku pociąga za sobą stratę w innym, i że ten subiektywny postęp, mimo swej ważności, nie odpowiada obiektywnemu wzrostowi wartości artystycznej. Wszystko to może brzmieć nieco zagadkowo, gdy mówi się teoretycznie. Mam nadzieję, że książka to wyjaśni.

Jeszcze jedno słowo na temat przestrzeni przydzielonej poszczególnym działom sztuki w tej książce. Wyda się może niektórym, że malarstwo jest przesadnie faworyzowane w porównaniu z rzeźbą czy architekturą. Jedną przyczyną tego odchylenia jest to, że malowidło mniej traci na ilustracji niż rzeźba pełna, nie mówiąc o monumentalnej budowli. Nie miałem ponadto zamiaru rywalizować z wieloma istniejącymi znakomitymi historiami stylów architektonicznych. Z drugiej strony, opowieść o sztuce, pojmowana tak jak tutaj, nie mogłaby zostać przedstawiona bez odniesienia do architektonicznego tła. Choć musiałem ograniczyć się do omówienia stylu tylko jednej czy dwóch budowli z każdego okresu, próbowałem przywrócić równowagę na korzyść architektury, przyznając tym przykładom honorowe miejsce w każdym rozdziale. Może to pomóc czytelnikom w ułożeniu wiedzy o każdym okresie i ujrzeniu go jako całości.

Jako winięte do każdego rozdziału wybrałem charakterystyczne przedstawienie z życia artysty i świata w danym okresie. Obrazki te tworzą niezależną małą serię, ilustrującą zmieniającą się pozycję społeczną artysty i jego publiczności. Nawet tam, gdzie ich wartość artystyczna nie jest bardzo wysoka, te dokumenty ikonograficzne mogą nam pomóc w stworzeniu sobie obrazu środowiska, w którym narodziła się sztuka przeszłości.

Książka ta nigdy nie została by napisana, bez przyjaznej zachęty ze strony Elisabeth Senior, której przedwczesna śmierć podczas nalotu bombowego na Londyn, była ogromną stratą dla wszystkich, którzy ją znali. Jestem również wdzięczny doktorowi Leopoldowi Ettlingerowi, doktor Edith Hoffmann, doktorowi Otto Kurzowi, pani Olive Renier, pani Ednie Sweetman, mojej żonie i memu synowi Richardowi za wiele cennych rad i wsparcie, a wydawnictwu „Phaidon Press” za udział w kształtowaniu tej książki.

Przedmowa do dwunastego wydania

Książka ta od początku miała opowiadać o sztuce za pomocą zarówno słów, jak i obrazów, pozwalając czytelnikom, w miarę możliwości, na oglądanie omawianej ilustracji bez konieczności przewracania strony. Wciąż zachowuję w pamięci niekonwencjonalny i pomysłowy sposób, w jaki dr Bela Horovitz i pan Ludwig Goldscheider, założyciele „Phaidon Press”, osiągnęli ten cel w 1949 r., skłaniając mnie do napisania tu i ówdzie uzupełniającego tekstu, czy sugerując dodatkową ilustrację. Rezultat tygodni intensywnej współpracy wart był niewątpliwie tych starań, ale osiągnięta równowaga była tak delikatna, że nie można było myśleć o żadnych poważniejszych zmianach, jeśli chciało się utrzymać pierwotny układ. Zmodyfikowano nieco tylko kilka ostatnich rozdziałów do jedenastego wydania (1966), kiedy to dodano połówkę, ale główną część książki zostawiono bez zmian. Decyzja wydawców o przedstawieniu jej w nowym kształcie, bardziej odpowiadającym współczesnym metodom produkcji, otwierała nowe możliwości, ale i tworzyła nowe problemy. Strony tej opowieści *O Sztuce* w ciągu jej długiej kariery stały się znane znacznie większym rzeszom ludzi niż się kiedykolwiek spodziewałem. Nawet większość z dwunastu wydań w obcych językach modelowano na oryginalnym układzie. W tych okolicznościach wydawało mi się niesłuszne pominąć fragmentów tekstu i ilustracji, których mogliby szukać czytelnicy. Nic bardziej nie irytuje niż odkrycie, że coś, co spodziewamy się znaleźć w książce, wypadło z wydania, które mamy na półce. Tak więc, choć ucieszyłem się z szansy wprowadzenia większych ilustracji niektórych omawianych dzieł i dodania kilku kolorowych plansz, nie usunąłem i wymieniłem tylko kilka przykładów, z technicznych lub innych względów. Z drugiej strony, możliwość powiększenia liczby omawianych i zilustrowanych dzieł stanowiła zarówno okazję do wykorzystania, jak i pokusę do odparcia.

Zamiana tego tomu w ciężką księgę zniszczyłaby niewątpliwie jej charakter i udaremniłaby moje zamierzenia. W rezultacie postanowiłem dodać czternaście przykładów, które wydawały mi się nie tylko interesujące same w sobie – któreż z dzieł sztuki takie nie jest? – ale i pozwoliły wysunąć kilka nowych tez, wzbogacających dyskusję. W końcu to ona czyni z tej książki opowieść raczej niż antologię. Jeśli nadal może być czytana z przyjemnością, na co mam nadzieję, bez rozpraszającego uganiania się za ilustracjami odpowiadającymi tekstowi, zawdzięcza to pomocy udzielonej mi na różne sposoby przez pana Elwyna Blackera, doktora I. Grafe i pana Keitha Robertsa.

E.H.G. *Listopad 1971*

Przedmowa do trzynastego wydania

W tym wydaniu jest znacznie więcej kolorowych ilustracji, ale tekst (poza bibliografią) pozostaje nie zmieniony. Inną nowością są tablice chronologiczne na stronach 655–663. Kilka punktów orientacyjnych w rozległej panoramie historii powinno pomóc czytelnikowi w neutralizacji perspektywicznej iluzji, która uwydatnia ostatnie wydarzenia kosztem bardziej odległej przeszłości. Pobudzając w ten sposób refleksje nad skalą czasu w historii sztuki, tablice te powinny służyć celowi, w jakim napisałem tę książkę blisko trzydzieści lat temu. Tu mogę wciąż odsyłać czytelnika do początkowych słów pierwotnej Przedmowy.

E.H.G. *Lipiec 1977*

Przedmowa do czternastego wydania

Książki żyją swoim własnym życiem. Poeta rzymski, który uczynił tę uwagę, nie mógł sobie nawet wyobrazić, że jego wiersze będą przepisywane ręcznie przez wieki i znaleźć je będzie można na półkach bibliotecznych dwa tysiące lat później. Według tego kryterium moja książka jest młodzikiem. A i tak, pisząc ją, nie marzyłem o jej przyszłym życiu, które w angielsko-języcznych edycjach odnotowane jest na stronie redakcyjnej. Niektóre ze zmian, jakie przeszła książka, wspomniane są w przedmowach do dwunastego i trzynastego wydania.

Zmiany te zostały utrzymane, ale ponownie zaktualizowano część dotyczącą książek o sztuce. Aby dotrzymywać kroku rozwojowi techniki i nowym wymaganiom publiczności, wiele ilustracji uprzednio czarno-białych pojawia się teraz w kolorze. Prócz tego dodałem suplement na temat *Nowych odkryć*, z krótkim rzutem oka wstecz na znaleziska archeologiczne, aby przypomnieć czytelnikowi granice, w jakich historia przeszłości zawsze podlega rewizjom i niespodziewanemu wzbogaceniu.

E.H.G. *Marzec 1984*

Przedmowa do piętnastego wydania

Pesymiści mówią nam czasami, że w epoce telewizji i magnetowidów ludzie utracili nawyk czytania, i że szczególnie studentom brakuje cierpliwości, by z przyjemnością czytać jakąkolwiek książkę od deski do deski. Jak wszyscy autorzy, mogę tylko mieć nadzieję, że pesymiści się mylą. Cieszy mnie to piętnaste wydanie, wzbogacone nowymi kolorowymi ilustracjami, poprawioną i uporządkowaną bibliografią i indeksem, ulepszonymi tablicami chronologicznymi i nawet dwoma mapami geograficznymi i czuję potrzebę podkreślenia po raz kolejny, że tę książkę należy traktować jak opowieść. Niewątpliwie opowieść ciągnie się teraz dalej niż w pierwszym wydaniu, ale nawet te dodane epizody mogą być w pełni zrozumiane tylko w świetle tego, co działo się wcześniej. Wciąż marzą mi się czytelnicy, którzy lubią, by im opowiadać od samego początku, jak to się stało.

E.H.G. Marzec 1989

Przedmowa do szesnastego wydania

Zasiadając do pisania przedmowy do tego wydania, pełen jestem zdumienia i wdzięczności. Zdumienia, gdyż świetnie pamiętam swoje skromne oczekiwania przy pisaniu tej książki, i wdzięczności pokoleniom czytelników – ośmielę się twierdzić, że na całym świecie – którzy widocznie uznali ją za tak przydatną jako wprowadzenie do naszego artystycznego dziedzictwa, że polecali ją coraz większej liczbie innych. Wdzięczności oczywiście również moim wydawcom, którzy odpowiedzieli na to zapotrzebowanie, dotrzymując kroku upływowi czasu, i poświęcili wiele troski każdemu nowemu i poprawianemu wydaniu.

Tę ostatnią przemianę zawdzięczamy obecnemu właścicielowi „Phaidon Press”, Richardowi Schlagmanowi, który pragnął wrócić do pierwotnej zasady prezentowania czytelnikowi ilustracji razem ze studiowanym tekstem, poprawić ich jakość i skalę i, w miarę możliwości, zwiększyć ich liczbę.

Była oczywiście ścisła granica realizacji tego ostatniego celu, jako że książka utraciłaby rację bytu, gdyby stała się zbyt obszerna, by służyć jako wprowadzenie.

Mimo to, mam nadzieję, że czytelnikom spodobały się uzupełnienia, zwłaszcza składanki, z których jedna (*str. 237., il. 155. i 156.*), umożliwiła mi pokazanie i omówienie całego ołtarza gandawskiego. Niektóre inne dodatki służą usunięciu przeoczeń z poprzednich edycji, szczególnie pewnych wizerunków, wspominanych, lecz nie zilustrowanych, takich jak: przedstawienie bóstw egipskich w Księdze Umarłych (*str. 65., il. 38.*), rodzinny portret króla Echnatona (*str. 67., il. 40.*), medal pokazujący oryginalny projekt bazyliki św. Piotra w Rzymie (*str. 289., il. 186.*), fresk Correggia wewnątrz

kopuły katedry parmeńskiej (*str. 338., il. 217.*), i jeden z portretów milicji Fransa Halsy (*str. 415., il. 269.*).

Dodanych zostało kilka innych ilustracji, aby objaśnić tło lub kontekst omawianych dzieł: cała postać woźnicy z Delf (*str. 88., il. 53.*), katedra w Durham (*str. 175., il. 114.*), północny portyk katedry w Chartres (*str. 190., il. 126.*), i południowy transept katedry w Strasburgu (*str. 192., il. 128.*).

Nie potrzebuję tłumaczyć przemieszczenia niektórych ilustracji ze względów czysto technicznych, ani celu powiększenia detali niektórych dzieł, ale muszę powiedzieć słowo o ośmiu artystach, których dołączyłem, mimo postanowienia, by liczba ich nie wymknęła mi się spod kontroli.

W przedmowie do pierwszego wydania wymieniłem Corotą jako jednego z malarzy, których podziwiam, ale nie mogłem pomieścić. To pominięcie dręczyło mnie od tej pory i w końcu tego pożałowałem, z nadzieją, że zmiana zdania przyniesie również korzyść dyskusji nad pewnymi kwestiami artystycznymi.

Poza tym ograniczyłem dodawanie artystów do rozdziałów traktujących o dwudziestym wieku, przejmując z niemieckiej wersji tej książki dwoje mistrzów niemieckiego ekspresjonizmu: Käthe Kolwitz, która wywarła tak wielki wpływ na „socjalistycznych realistów” Europy Wschodniej, i Emila Nolde, za skuteczne użycie nowego graficznego idiomu (*str. 566.–567., il. 368.–369.*) Brancusi i Nicholson (*str. 581, 583, il. 380, 382.*) mieli wzmocnić dyskusję o abstrakcji, a de Chirico i Magritte – o surrealizmie (*str. 590.–591., il. 388.–389.*). Na koniec Morandi posłużył mi jako przykład artysty dwudziestego wieku, który jest tym bardziej sympatyczny, że unika wszelkich stylistycznych etykietek (*str. 609., il. 399.*).

Poczyniłem te uzupełnienia w nadziei, że rozwój wydarzeń nie będzie się wydawał tak raptowny jak w poprzednich wydaniach, a tym samym będzie bardziej czytelny, gdyż taki, oczywiście, jest nadrzędny cel tej książki. Jeśli znalazła przyjaciół pośród miłośników sztuki i studentów, powodem może być tylko to, że pokazała im, jak opowiedzieć o sztuce wiąże się w całość. Zapamiętanie listy nazwisk i dat jest trudne i nieprzyjemne, pamiętanie opowieści nie wymaga dużo wysiłku, gdy tylko zrozumiemy rolę, jaką w niej grają różni bohaterzy, i jak daty wskazują na upływ czasu między pokoleniami i epizodami narracji.

Wspominam nieraz w tej książce, że w sztuce jakiegokolwiek zysk w jednym miejscu, może prowadzić do straty gdzie indziej. Bez wątpienia odnosi się to również do tego nowego wydania, ale mam szczerą nadzieję, że zyski znacznie przewyższają straty.

Pozostaje mi tylko podziękować memu sokolookiemu wydawcy Bernardowi Dodowi za poświęcenie, z jakim doglądał tej nowej edycji.

E.H.G. Grudzień 1994

WPROWADZENIE

O sztuce i artystach

Nie ma w istocie czegoś takiego jak Sztuka. Są tylko artyści. Kiedyś byli to ludzie, którzy brali do ręki kawałek kolorowej gliny i szkicowali kształt bizona na ścianie jaskini. Dzisiaj niektórzy kupują farby i projektują tablice reklamowe, robili i robią wiele innych rzeczy. Nic nie przeszkadza w nazywaniu tych wszystkich czynności sztuką, jeśli tylko się pamięta, że takie słowo może oznaczać zupełnie różne rzeczy w różnych czasach i miejscach, i tak długo, jak zdajemy sobie sprawę, że Sztuka przez duże S nie istnieje. Sztuka przez duże S stała się czymś w rodzaju postrachu i fetysza. Można zdruzgotać artystę, mówiąc mu, że to, co właśnie zrobił, jest niezłe na swój sposób, ale to nie jest „Sztuka”. I można zawstydić kogoś, komu podoba się obraz, oświadczając, że to, co podziwia, to nie Sztuka tylko coś innego.

Doprawdy nie sędzę, by było coś niewłaściwego w tym, że podoba nam się jakaś rzeźba czy obraz. Ktoś może lubić malarstwo krajobrazowe, bo przypomina mu o domu, lub portret, bo przypomina mu przyjaciela. Nie ma w tym nic złego. My wszyscy, gdy widzimy jakiś obraz, na pewno myślimy o tysiącu rzeczy, które wpływają na nasze sympatie i antypatie. Póki te wspomnienia pomagają nam docenić to, co widzimy, nie musimy się martwić. Jedynie wtedy, kiedy jakieś oderwane wspomnienie nastawia nas nieprzychylnie, kiedy instynktownie odwracamy się od wspaniałego obrazu sceny alpejskiej, ponieważ nie lubimy wspinaczki, wtedy powinniśmy odnaleźć w pamięci powód awersji, która psuje nam przyjemność, jaką moglibyśmy odczuwać. Zdarza się, że nie lubimy dzieła sztuki z niewłaściwych powodów.

Większość ludzi lubi widzieć w obrazach to, co chciałaby widzieć także w rzeczywistości. To całkiem naturalna skłonność. Wszyscy lubimy piękno w naturze i wdzięczni jesteśmy artystom, którzy utrwalają je w swych dziełach. I sami ci artyści nie skrytykowałiby naszego gustu. Kiedy wielki flamandzki malarz, Rubens, narysował swego synka (*il. 1.*), z pewnością dumny był z jego urody. Chciał, żebyśmy i my podziwiali dziecko. Ale ta skłonność do ładnych i ujmujących obiektów łatwo może stać się zawadą, jeśli doprowadzi nas do odrzucania dzieł, które przedstawiają mniej pociągające tematy. Wielki niemiecki malarz Albrecht Dürer



1
Peter Paul Rubens
Portret syna Mikołaja,
ok. 1620

Czarna i czerwona
kredka na papierze,
25,2 x 20,1 cm;
Albertina, Wiedeń

2

Albrecht Dürer
 Portret matki, 1514.
 Czarna kreda
 na papierze.
 42,1 x 30,3 cm;
 Kupferstichkabinett,
 Staatliche Museen, Berlin



z pewnością narysował swoją matkę (il. 2.) z takim samym oddaniem i miłością, jakie Rubens czuł w stosunku do swego puciołowatego synka. Jego wierne studium zgnębionej troskami starości może nami wstrząsnąć i odrzucić nas od rysunku – ale jeśli zwalczymy pierwszy odruch niechęci, spotka nas nagroda, bo rysunek Dürera jest wspaniałym dziełem w swej strasliwej szczerości. W istocie szybko odkryjemy, że piękno





3

Bartolomé Estebán
Murillo
Ulicznicy,
ok. 1670–1675
Olej na płótnie,
146 x 108 cm;
Alte Pinakothek,
Monachium

4

Pieter de Hooch
*Wnętrze z kobietą
obierającą jabłko*, 1663
Olej na płótnie,
70,5 x 54,5 cm;
Wallace Collection,
Londyn

obrazu nie leży tak naprawdę w pięknie jego tematyki. Nie wiem, czy mali oberwańcy, których lubił malować hiszpański malarz Murillo (il. 3.), byli naprawdę piękni czy nie, ale tak jak ich namalował, mają niewątpliwie wielki urok. Z drugiej strony, większość ludzi nazwałaby dziecko w cudownym holenderskim wnętrzu Pietera de Hoocha (il. 4.) pospolitym, a mimo to obraz jest atrakcyjny.



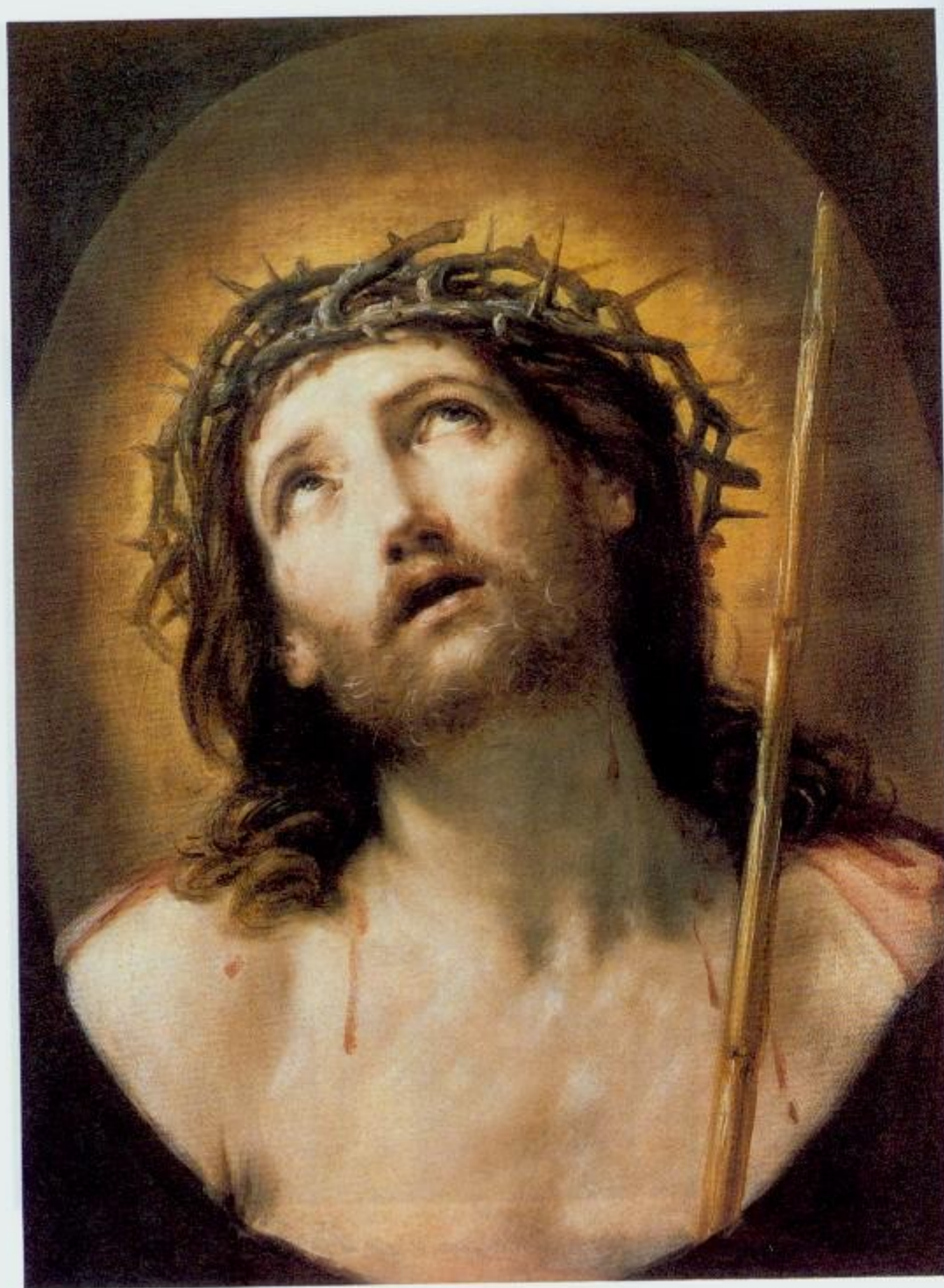


5
Melozzo da Forlì
Anioł, ok. 1480
Fragment fresku,
Pinacoteca, Watykan

Problem z pięknem polega na tym, że gusty i normy dotyczące tego, co jest piękne, tak bardzo się zmieniają. *Ilustracje 5. i 6.* namalowano w XV wieku i obie przedstawiają anioły grające na lutni. Wielu osobom bardziej spodoba się włoskie dzieło Melozza da Forlì (*il. 5.*), z jego ujmującym wdziękiem i urokiem, niż dzieło jego współczesnego z północy, Hansa Memlinga (*il. 6.*). Ja lubię oba malowidła. Może zająć nieco więcej czasu odkrycie wewnętrznego piękna anioła Memlinga, ale gdy tylko przestanie nam przeszkadzać jego pewna niezgrabność, stanie się nam nieskończenie sympatyczny.

6
Hans Memling
Anioł, ok. 1490
Fragment płyty ołtarza;
olej na drewnie;
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten,
Antwerpia



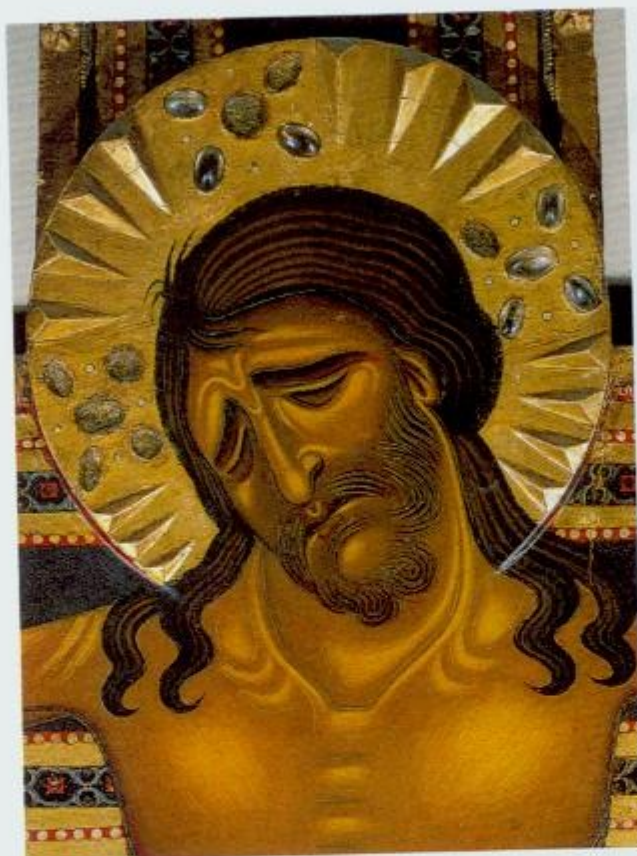


7

Guido Reni
*Chrystus w koronie
 ciemności*,
 ok. 1639–1640
 Olej na płótnie,
 62 x 48 cm,
 Louvre, Paryż

8

Mistrz toskański
Głowa Chrystusa,
 ok. 1175–1225
 Fragment krucyfiksu,
 tempera na drewnie,
 Uffizi, Florencja



Co jest prawdziwe w odniesieniu do piękna, odnosi się też do ekspresji. To właśnie wyrażanie przeżyć wewnętrznych i uczuć przez postać na obrazie, często decyduje o tym, czy patrzymy na dzieło z przyjemnością, czy z odrazą. Niektórzy lubią ekspresję, którą mogą łatwo zrozumieć i która głęboko ich porusza. Kiedy siedemnastowieczny włoski malarz Guido Reni malował głowę Chrystusa na krzyżu (il. 7.), starał się niewątpliwie, by oglądający znalazł w tej twarzy całe cierpienie i całą chwałę Męki Pańskiej. Wielu ludzi w ciągu następnych stuleci czerpało siłę i pocieszenie z takich przedstawień Zbawiciela. Uczucie, jakie wyraża, jest tak silne i tak wyraźne, że kopie tego dzieła można znaleźć w prostych przydrożnych kapliczkach i odległych chłopskich chatach, gdzie ludzie nie wiedzą o „Sztuce”. Lecz jeśli nawet ten głęboki wyraz uczucia do nas przemawia, nie powinniśmy z tego powodu odwracać się od dzieł, których ekspresja jest może nie tak bardzo zrozumiała. Włoski malarz średniowieczny, który malował krucyfiks (il. 8.), z pewnością odczuwał Mękę Pańską równie głęboko jak Reni, ale musimy najpierw poznać jego



9

Albrecht Dürer,
Zając, 1502

Akwarela i gwasz na
papierze, 25 x 22,5 cm;
Albertina, Wiedeń

metody rysunku, by zrozumieć uczucia. Jeśli zaczniemy rozumieć te różne „języki”, może będziemy nawet woleli dzieła sztuki, których wymowa jest mniej oczywista niż u Reniego. Tak jak niektórzy wolą ludzi, którzy używają niewielu słów i gestów, i pozostawiają coś do odgadnięcia, tak i niektórzy wolą obrazy i rzeźby, nad którymi mogą się zastanawiać. W bardziej „prymitywnych” okresach, gdy artyści nie byli tak zręczni jak dziś, w przedstawianiu ludzkich twarzy i ludzkich gestów, często tym bardziej porusza nas widok ich usiłowań, by mimo wszystko uwydatnić uczucie, które chcą wyrazić.

Tutaj jednak nowicjusze w krainie sztuki często natykają się na kolejną trudność. Chcą podziwiać talent artysty w przedstawianiu rzeczy, jakie widzą. Najbardziej lubią obrazy, które „wyglądają realistycznie”. Nie zaprzeczam na razie, że to ważna okoliczność. Cierpliwość i talent, składające się na wierne odzwierciedlenie świata widzialnego, zasługują istotnie na podziw. Wielcy artyści przeszłości poświęcili wiele pracy dziełom, w których każdy najdrobniejszy szczegół jest troskliwie oddany. Akwarelowe studium zająca pędzla Dürera (*il. 9.*) jest jednym z najszlachetniejszych przykładów tej serdecznej cierpliwości. Ale kto by powiedział, że rysunek słonia sporządzony przez Rembrandta (*il. 10.*) jest gorszy, bo widać na

nim mniej szczegółów? W rzeczywistości Rembrandt był takim czardziejem, że przekazał nam wrażenie pomarszczonej skóry słonia kilkoma kreskami swej kredki.

Ale to nie szkicowość głównie przeszkadza ludziom, którzy chcą, by obrazy wyglądały „realistycznie”. Jeszcze bardziej odstręczają ich dzieła, które uważają za nieprawidłowo narysowane, zwłaszcza gdy należą do bliższego nam okresu, kiedy artysta „powinien wiedzieć lepiej”. Prawdę mówiąc, nie ma nic tajemniczego w tych zniekształceniach natury, na które stale słyszymy skargi w dyskusjach na temat sztuki współczesnej. Każdy, kto kiedykolwiek widział film Disneya albo historyjkę obrazkową, wie o tym wszystko. Wie, że czasem można rysować rzeczy inaczej niż wyglądają, aby zmienić i zniekształcić je w taki czy inny sposób. Mickey Mouse nie wygląda jak prawdziwa mysz, ale ludzie nie piszą listów pełnych oburzenia do gazet na temat długości jej ogona. Ci, którzy wkraczają do zaczarowanego świata Disneya, nie przejmują się Sztuką przez duże S. Nie oglądają filmów pełni uprzedzeń, jakie zabierają ze sobą na wystawę sztuki współczesnej. Lecz jeśli współczesny artysta rysuje coś na swój sposób, łatwo go uznać za fuzera, którego nie stać na nic lepszego. Cokolwiek jednak myślimy o współczesnych artystach, możemy im spokojnie zaufać, że umieją rysować „poprawnie”. Jeśli tego nie robią, ich powody

10

Rembrandt
van Rijn,
Słoń, 1637

Czarna kredka na
papierze, 25 x 34 cm;
Albertina, Wiedeń





11

Pablo Picasso
Kwoka z kurczętami,
1941-1942

Akwaforta, 36 x 28 cm;
Ilustracja do „Natural
History” Buffona

mogą być zbliżone do powodów Walta Disneya. Ilustracja 11. pokazuje planszę z ilustrowanej *Historii Naturalnej*, namalowaną przez słynnego pioniera sztuki współczesnej, Picassa. Z pewnością nikt nie znajdzie błędu w jego uroczym wyobrażeniu mamy kwoki i jej puszystych kurcząt. Ale rysując kogucika (il. 120.), Picasso nie zadowolił się samym pokazaniem wyglądu ptaka. Chciał uwydatnić jego agresywność, tupet i głupotę. Innymi słowy, uciekł się do karykatury. Ale jakaż to przekonująca karykatura!

Są więc dwie sprawy, o które zawsze powinniśmy siebie zapytać, jeśli realność obrazu wydaje nam się niewłaściwa. Pierwsza, to czy artysta nie miał powodu, aby zmienić wygląd tego, co widział. Dowiemy się więcej

42

Pablo Picasso
Kogucik, 1938
Węgiel na papierze,
76 x 55 cm,
zbiory prywatne



o takich powodach w miarę postępu opowieści o sztuce. Druga, to nigdy nie potępiać dzieła za to, że jest niewłaściwie namalowane, chyba że jesteśmy całkiem pewni, że mamy rację, a malarz się myli. Wszyscy mamy skłonność do szybkiego osądu, iż „rzeczy tak nie wyglądają”. Mamy dziwny nawyk myślenia, że natura musi zawsze wyglądać tak jak obrazy, do których jesteśmy przyzwyczajeni. Łatwo to zilustrować dzięki zdumiewającemu odkryciu, którego dokonano nie tak dawno temu. Pokolenia obserwowały galopujące konie, brały udział w wyścigach i polowaniach konnych, podziwiała obrazy i sportowe ryciny z końmi szarżującymi do boju czy biegnącymi za psami. Nikt z tych ludzi najwyraźniej nie



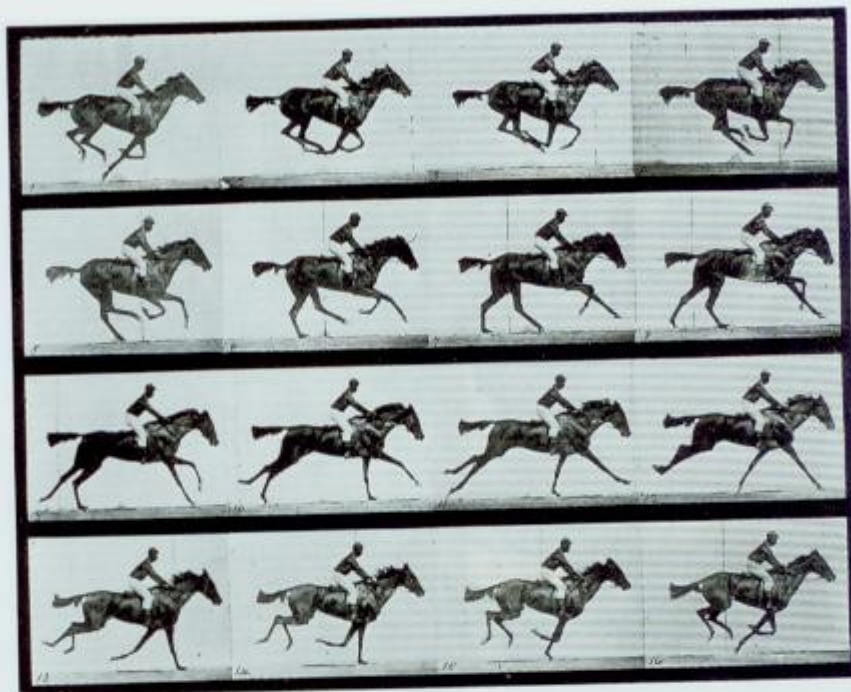
zauważył, jak to „naprawdę wygląda”, kiedy koń biegnie. Na obrazach i rycinach sportowych pokazywano je zazwyczaj z wyciągniętymi nogami w pełnym locie w powietrzu – tak jak namalował je wielki dziewiętnastowieczny francuski malarz Théodore Géricault na słynnym przedstawieniu wyścigów w Epsom (il. 13.). Pięćdziesiąt lat później, gdy aparat fotograficzny udoskonalono na tyle, by można było robić zdjęcia koni w szybkim ruchu, okazało się, że przez cały czas malarze i ich publiczność byli w błędzie. Żaden galopujący koń nigdy nie poruszał się w sposób, który wydaje nam się tak „naturalny”. Gdy nogi odrywają się od ziemi, poruszają się po kolei do następnego odbicia (il. 14.). Jeśli zastanowimy się przez chwilę, zdamy sobie sprawę, że inaczej nie mogłoby być. A jednak, gdy malarze zaczęli stosować się do tego nowego odkrycia, i malowali konie poruszające się we właściwy sposób, wszyscy narzekali, że ich obrazy nie wyglądają poprawnie.

Jest to bez wątpienia przypadek krańcowy, ale podobne błędy wcale nie są takie rzadkie, jak można by sądzić. Wszyscy jesteśmy skłonni uważać konwencjonalne kształty czy kolory za jedyne właściwe. Dzieci czasami myślą, że gwiazdy muszą mieć kształt gwiazdki, choć naturalnie tak nie jest. Ludzie, którzy upierają się, że na obrazie niebo musi być niebieskie, a trawa zielona, nie różnią się bardzo od tych dzieci. Oburzają się, gdy widzą inne kolory na obrazie, ale jeśli postaramy się zapomnieć

13

Théodore Géricault
Wyścigi w Epsom,
1824

Óleń na płótnie,
92 x 122,5 cm;
Louvre, Paryż



14

Eadweard Muybridge
*Galopujące konie
w ruchu*, 1872

Źródło: fotografia;
Kington-upon-Thames
Museum

o wszystkim, co słyszeliśmy o zielonej trawie i błękitnych niebiosach, i spojrzymy na świat tak, jak gdybyśmy właśnie przybyli z innej planety, z odkrywczej podróży, i widzieli go po raz pierwszy, zauważymy, że rzeczy mogą mieć zupełnie zaskakujące kolory. Malarze czują się więc czasem tak, jakby byli w takiej odkrywczej podróży. Chcą widzieć świat na nowo i odrzucić wszystkie przyjęte wyobrażenia i uprzedzenia na temat różowej skóry i żółtych lub czerwonych jabłek. Niełatwo pozbyć się z góry wyrobionych pojęć, ale artyści, którym najlepiej się to udało, tworzą często najbardziej pasjonujące dzieła. To oni uczą nas widzieć w naturze nowe rodzaje piękna, o jakich przedtem nie śniliśmy. Jeśli pójdziemy za nimi i nauczymy się od nich, nawet rzut oka z naszego okna może stać się pasjonującą przygodą.

Nie ma większej przeszkody w podziwianiu dzieł sztuki niż nasza niechęć do odrzucenia nawyków i uprzedzeń. Malowidło, które przedstawia znany przedmiot w niespotykany sposób, potępiane jest często tylko dlatego, że nie wydaje się właściwe. Im częściej widzimy jakąś opowieść przedstawioną w sztuce, tym bardziej dochodzimy do przekonania, że zawsze powinna być przedstawiana w podobny sposób. Zwłaszcza tematy biblijne wywołują wielkie wzburzenie. Choć wszyscy wiemy, że Pismo Święte nie mówi o wyglądzie Jezusa, i że Bóg nie może być przedstawiany w ludzkim kształcie, i że to artyści przeszłości stworzyli wizerun-



15

Caravaggio
Święty Mateusz, 1602
 Malowidło olejowe;
 olej na płótnie,
 223 x 181 cm;
 zniszczone; dawniej
 Kaiser-Friedrich-Museum,
 Berlin

16

Caravaggio
Święty Mateusz, 1602
 Malowidło olejowe;
 olej na płótnie,
 296,5 x 195 cm;
 Kościół S. Luigi dei
 Francesi, Rzym

ki, do których się przyzwyczailiśmy, niektórzy wciąż są przeświadczeni, że odejście od tych tradycyjnych kształtów równa się bluźnierstwu.

W rzeczywistości, to zwykle ci artyści, którzy czytali Pismo Święte z największym oddaniem i uwagą, próbowali zbudować w swych umysłach zupełnie nowy obraz wydarzeń ze świętej opowieści. Próbowali zapomnieć o wszystkich malowidłach, jakie widzieli, i wyobrazić sobie, jak to było, kiedy Dzieciątko leżało w żłobie, a pasterze przybyli, by mu złożyć hołd, lub kiedy rybak zaczął głosić ewangelię. Zdarza się od czasu do czasu, że starania wielkiego artysty, by odczytać stary tekst zupełnie świeżymi oczyma, szokują i obrażają bezmyślnych ludzi. Typowy „skandal”



tego rodzaju wybuchł wokół Caravaggia, śmiałego i rewolucyjnego włoskiego malarza, który działał około 1600 r. Dostał zadanie namalowania obrazu świętego Mateusza, do ołtarza w kościele w Rzymie. Święty miał być przedstawiony w trakcie pisania ewangelii, i aby pokazać, że ewangelie są słowem Boga, ukazany miał być anioł przynoszący mu natchnienie. Caravaggio, który był młodym, bezkompromisowym artystą, obdarzonym bogatą wyobraźnią, usilnie myślał, jak to musiało wyglądać, gdy podstarzały, spracowany biedak, prosty celnik, nagle musiał usiąść i napisać księgę. I tak namalował obraz świętego Mateusza (*il. 15.*) z łysą głową i gołymi, zakurzonymi stopami, niechętnie przytrzymującego ogromną księgę, marszczącego brew z wysiłku przy pisaniu, do którego był nienawykły. U jego boku Caravaggio namalował młodzieńczego anioła, który, zdaje się, właśnie przybył z wysokości i łagodnie prowadzi dłoń wyrobniaka, jak nauczyciel dłoń dziecka.

Kiedy Caravaggio dostarczył swój obraz do kościoła, gdzie miał być umieszczony na ołtarzu, ludzie byli zgorzeleni tym, co wzięli za brak szacunku dla świętego. Malowidło nie zostało zaakceptowane i Caravaggio musiał spróbować jeszcze raz. Tym razem nie ryzykował. Trzymał się ściśle konwencjonalnych wyobrażeń o tym, jak powinni wyglądać anioł i święty (*il. 16.*). W rezultacie powstało niezłe malowidło, gdyż Caravaggio postarał się, aby wyglądało żywo i interesująco, ale czujemy, że jest mniej uczciwe i szczere niż pierwsze.

Historia ta ilustruje krzywdę, jaką mogą wyrządzić ci, którzy odrzucają i krytykują dzieła sztuki z niewłaściwych powodów. Co ważniejsze,

uświadamia nam, że to, co nazywamy „dziełami sztuki”, nie jest wynikiem jakiejś tajemniczej działalności, lecz przedmiotami stworzonymi przez istoty ludzkie dla istot ludzkich. Obraz wygląda tak obco, gdy wisi w ramce za szkłem na ścianie, a w naszych muzeach zakazane jest – bardzo słusznie – dotykanie wystawionych przedmiotów. Ale pierwotnie miały być dotykane i przemieszczane, targowano się o nie, kłócono i martwiono.

Pamiętajmy też, że każda ich cecha jest wynikiem decyzji artysty, że myślał nad nimi i zmieniał je może wiele razy, że zastanawiał się, czy zostawić drzewo w tle, czy znowu je zamalować, że może ucieszyło go udane pociągnięcie pędzla, które nadało nagły niespodziewany blask oświetlonemu słońcem obłokowi, i że, na przykład, dodał te postaci niechętnie, na naleganie kupującego. Większość obrazów i rzeźb, które wypełniają teraz nasze muzea i galerie, nie miała być pokazywana jako dzieła sztuki. Zrobiono je na konkretną okazję i w konkretnym celu, o czym wiedział artysta, gdy zabierał się do pracy.

Z drugiej strony, te wyobrażenia, o które troszczymy się zwykle my, laicy, wyobrażenia związane z pięknem i ekspresją, rzadko pojawiają się w ustach artystów. Nie jest to regułą, ale było tak przez wiele stuleci w przeszłości i jest tak znowu teraz. Częściowo, powodem jest to, że artyści są zwykle skromnymi ludźmi, którzy nie lubią wielkich słów, jak „Piękno”. Wyglądaliby na zarozumiałych, gdyby mieli mówić o „wyrażaniu swych emocji”, czy używać innych modnych określeń. Takie rzeczy uważają za oczywiste i nie podlegające dyskusji. To jedna przyczyna, i chyba ważna. Ale jest i inna. W bieżących codziennych troskach artysty te wyobrażenia odgrywają znacznie mniejszą rolę niż laicy mogliby podejrzewać. To co trapi artystę, gdy planuje swoje obrazy, sporządza szkice lub zastanawia się, czy już ukończył swoje płótno, jest czymś dużo trudniejszym do ujęcia słowami. Powiedziałby może, że martwi się, czy jest „dobrze”. Dopiero kiedy zrozumiemy, co oznacza dla niego to skromne słówko „dobrze”, zaczniemy rozumieć, czego naprawdę poszukują artyści.

Sądzę, że uda nam się to zrozumieć, jeśli przywołamy własne doświadczenia. Oczywiście nie jesteśmy artystami, może nigdy nie próbowaliśmy namalować obrazu i nie mamy takiego zamiaru. Ale to nie oznacza, że nigdy nie zetknęliśmy się z problemami podobnymi do tych, jakie składają się na życie artysty. W istocie gotów jestem udowodnić, że chyba nie ma osoby, która nie przeczuwa tego typu problemów, w najskromniejszej choćby formie. Każdy, kto próbował ułożyć bukiet kwiatów, zmieszać

i zmienić kolory, tu coś dodać, tam coś ująć, doświadczył tego dziwnego uczucia równoważenia kształtów i kolorów, nie umiejąc nawet dokładnie powiedzieć, o jaki rodzaj harmonii mu chodzi. Czujemy po prostu, że plama czerwieni tutaj wszystko zmieni, albo ten błękit jest niezły, ale nie „gra” z innymi kolorami, i nagle łodyżka pełna zielonych liści może sprawić, że całość wydaje się „dobra”. *Nic już nie rób* – wołamy – *teraz jest doskonale*. Nie każdy, przynajmniej, troszczy się tak o ułożenie kwiatów, ale niemal każdy ma coś, co chce, aby wyglądało „dobrze”. To może być sprawa dobrania właściwego paska, pasującego do sukienki, czy nie bardziej wstrząsającego niż troska o właściwą proporcję, powiedzmy, pudingu i kremu na talerzu. W każdym z tych wypadków, jakkolwiek banalnych, możemy czuć, że odrobina zbyt dużo lub zbyt mało zakłóca równowagę, i że jest tylko jedna właściwa zależność.

Ludzi, którzy dbają w ten sposób o kwiaty, stroje czy jedzenie, możemy uważać za drobiazgowych, w przekonaniu, że te rzeczy nie wymagają aż tyle uwagi. Ale to, co w życiu codziennym może być złym nawykiem i w związku z tym często jest tłumione lub ukrywane, zyskuje pełne prawa w królestwie sztuki. Kiedy chodzi o dopasowanie kształtów czy ułożenie kolorów, artysta zawsze musi być drobiazgowy czy raczej wymagający do ostateczności. Może widzieć różnice w odcieniach i strukturze, których my nawet nie zauważylibyśmy. Co więcej, jego zadanie jest znacznie bardziej złożone niż te, z jakimi spotykamy się w codziennym życiu. Musi on nie tylko zrównoważyć dwa lub trzy kolory, kształty czy smaki, ale żonglować ich dowolną liczbą. Ma na swym płótnie może setki odcieni i kształtów, które musi równoważyć, aż będą wyglądały „dobrze”. Plama zieleni nagle wydaje się zbyt żółta, gdyż znalazła się zbyt blisko mocnego błękitu – artysta może pomyśleć, że wszystko na marne, że w obrazie jest fałszywa nuta i musi wszystko zacząć od nowa. Może cierpieć męki, rozważając ten problem. Może, myśląc o tym, spędzać bezsenne noce. Może stać przed swym obrazem całymi dniami, próbując dodać szczyptę koloru tu czy tam i ścierając ją na nowo, choć ty ani ja nie zauważylibyśmy nawet różnicy. Ale kiedy mu się uda, wszyscy czujemy, że osiągnął coś, do czego nic nie można już dodać, coś, co jest dobre – przykład doskonałości w naszym bardzo niedoskonałym świecie.

Weźmy jedną ze słynnych Madonn Rafała: *Madonnę na łące*, na przykład (il. 17.). Bez wątpienia jest piękna i ujmująca. Postacie są zachwycająco narysowane, a wyraz twarzy Najświętszej Panny, patrzącej na dwójkę dzieci, jest niezapomniany. Ale gdy popatrzymy na szkice Rafała do tego obrazu (il. 18.), zorientujemy się,



17
Rafaël
Madonna na ławie,
1505–1506
Óleń na drewnie,
113 x 88 cm,
Kunsthistorisches
Museum, Wiedeń

że nie te rzeczy przysporzyły mu najwięcej kłopotu. Te były oczywiste. To co próbował bez końca, to znaleźć właściwą równowagę między postaciami, właściwy związek między nimi, który stworzyłby najbardziej harmonijną całość. W szybkim szkicu w lewym rogu widać, że zamierzał przedstawić Dzieciątka, jak odchodzi od matki i odwraca się, by na nią spojrzeć. Stosował różne pozycje głowy matki, odpowiadające na ruch dziecka. Potem postanowił odwrócić Dzieciątka i kazać mu spoglądać na matkę do góry. Próbował też innego sposobu, wprowadzając maleńkiego świętego Jana – ale zamiast skierować ku niemu wzrok



18

Rafał
Cztery szkice
do „Madonny na ławie”,
1505–1506

Karta ze szkicownika;
ołówek i tusz na papierze;
36,2 x 24,5 cm;
Albertina, Wiedeń

Dzieciątka, kazał mu patrzeć poza obraz. Wreszcie podjął nowy wysiłek i najwyraźniej się zniecierpliwił, szkicując główkę dziecka w kilku różnych pozycjach. W jego szkicowniku było kilka kartek tego rodzaju, na których ponawiał próby znalezienia najlepszego sposobu zrównoważenia tych trzech postaci. Ale jeśli teraz wrócimy do ukończonego obrazu, ujrzymy, że udało mu się zrobić to dobrze. Wszystko wydaje się na właściwym miejscu, a poza i harmonia, jakie osiągnął Rafał ciężką pracą, wydają się tak naturalne i łatwe, że ledwie je zauważamy. A jednak to właśnie ta harmonia czyni piękno Madonny piękniejszym i słodszy dzieci słodszy.

Fascynujące jest obserwowanie artysty dążącego w ten sposób do właściwej równowagi, ale gdybyśmy go spytali, dlaczego to zrobić czy tamto zmienić, może nie byłby w stanie odpowiedzieć. Nie postępuje według określonych reguł. Po prostu czuje na swój sposób. To prawda, że niektórzy artyści czy krytycy próbowali, w pewnych okresach, sformułować prawa swojej sztuki, ale zawsze okazywało się, że słabi artyści niczego nie osiągnęli, gdy chcieli zastosować te prawa w praktyce, wielcy zaś mistrzowie mogli je łamać i mimo to osiągać nowy rodzaj harmonii, o jakim nikt wcześniej nie myślał. Kiedy wielki angielski malarz, Sir Joshua Reynolds, wyjaśniał swoim studentom w Akademii Królewskiej, że błękitu nie powinno się umieszczać na pierwszym planie obrazu, lecz należy go rezerwować dla odległego tła, dla niknących wzgórz na horyzoncie, jego rywal Gainsborough – jak głosi opowieść – chciał udowodnić, że takie akademickie zasady są zwykłym nonsensem. Namalował słynnego *Błękitnego chłopca*, którego niebieski strój, na pierwszym planie w środku obrazu, odbija się triumfalnie od ciepłego brązu tła.

Prawda jest taka, że niemożliwe jest stosowanie reguł tego rodzaju, gdyż nikt nie może z góry wiedzieć, jaki efekt artysta będzie chciał osiągnąć. Może będzie mu nawet potrzebna ostra, fałszywa nuta, jeśli akurat uważa, że tak będzie dobrze, jako że nie ma zasad, które by nam powiedziały, kiedy obraz czy posąg jest dobry. Zwykle nie sposób wyjaśnić dokładnie słowami, dlaczego czujemy, że jest to wielkie dzieło sztuki. Ale to nie oznacza, że jedno dzieło jest równie dobre, jak inne, albo że nie można dyskutować na temat smaku. Dyskusje takie skłaniają nas przynajmniej do patrzenia na obrazy, a im więcej na nie patrzymy, tym więcej zauważamy szczegółów, które wcześniej nam umknęły. Zaczynamy rozwijać w sobie wrażliwość na rodzaj harmonii, jaki każde pokolenie artystów starało się osiągnąć. Im większa nasza wrażliwość na te harmonie, tym bardziej będziemy je doceniać, a w końcu o to właśnie chodzi. Stare przysłowie, głoszące, że nie można dyskutować na temat gustów, może być prawdziwe, ale nie powinno to skrywać faktu, że gust można rozwijać. To znowu jest sprawą powszechnego doświadczenia, które każdy może wypróbować na skromnym poletku. Ludziom, którzy nie są przyzwyczajeni do picia herbaty, jedna mieszanka może smakować tak samo jak inna. Ale jeśli mają czas, chęć i okazję wyszukania takich wyrafinowanych odmian, jakie tylko istnieją, mogą zmienić się w prawdziwych koneserów, którzy dokładnie wiedzą, jaki preferują typ i gatunek, a większa wiedza podnosi ich przyjemność z kosztowania najprzedniejszych mieszanek.

Trzeba przyznać, że gust w sztuce jest czymś nieskończenie bardziej złożonym niż gust w jedzeniu i piciu. To nie tylko sprawa odkrywania rozmaitych subtelnych smaczków, to coś poważniejszego i ważniejszego. W końcu wielcy mistrzowie dawali z siebie wszystko, cierpieli dla swych dzieł, oblewali je krwawym potem, i najmniejsze, czego mają prawo od nas wymagać, to to, byśmy starali się zrozumieć ich zamierzenia.

Nigdy nie można zakończyć zdobywania wiedzy o sztuce. Zawsze są nowe rzeczy do odkrycia. Wielkie dzieła sztuki wyglądają inaczej za każdym razem, gdy się przed nimi staje. Wydają się tak niewyczerpane i nieprzewidywalne, jak prawdziwe ludzkie istoty. Jest to osobny podniecający świat, z własnymi szczególnymi prawami i własnymi przygodami. Nikt nie powinien myśleć, że wie na ten temat wszystko, bo nikt nie wie. Nic, być może, nie jest ważniejsze niż to: aby docenić te dzieła, musimy mieć świeży umysł, taki, który gotowy jest przyjąć każdą wskazówkę i być czuły na każdą ukrytą harmonię, a przede wszystkim umysł nie zaśmiecony długimi górnolotnymi słowami i gotowymi frazesami. Nieskończenie lepiej jest nie wiedzieć o sztuce niż mieć rodzaj połowicznej wiedzy, która stanowi o snobizmie. Niebezpieczeństwo jest bardzo poważne. Są na przykład ludzie, którzy pozbierali proste wskazówki, jakie starałem się przedsta-

wieć w tym rozdziale, i rozumieją, że są wielkie dzieła sztuki, które nie mają żadnych oczywistych wartości, takich jak piękno ekspresji czy prawidłowy rysunek, ale stali się tak dumni ze swej wiedzy, że udają, iż podobają im się tylko takie dzieła, które nie są ani piękne, ani prawidłowo narysowane. Zawsze prześladowe ich strach, że uzna się ich za niewykształconych, jeśli przyznają się do tego, że podoba im się coś, co jest w sposób oczywisty piękne albo poruszające. Kończą jako snobi, którzy tracą prawdziwą radość z odbioru sztuki i którzy nazywają wszystko „bardzo interesującym”, co w istocie jest dla nich nieco odpychające. Za nic nie chciałbym przyczynić się do podobnego nieporozumienia. Wolałbym, by mi nie wierzono, niż by wierzono w taki bezkrytyczny sposób.

W następnych rozdziałach będę omawiać historię sztuki, to znaczy historię budowli, tworzenia obrazów i tworzenia rzeźb. Myślę, że nieco wiadomości o tej historii pomoże nam w zrozumieniu, dlaczego artyści pracowali w szczególny sposób, albo dlaczego dążyli do pewnych efektów. Przede wszystkim jest to dobry sposób na wyczulenie naszych oczu na poszczególne cechy charakterystyczne dzieł sztuki, a przez to na zwiększenie wrażliwości na subtelniejsze odcienie różnic. Być może jest to jedyna droga do nauczenia się oceny dzieł plastycznych samych w sobie. Ale żaden sposób nie jest całkowicie bezpieczny. Widzi się czasami ludzi przechadzających się po galerii, z katalogiem w ręku. Za każdym razem, gdy stają przed obrazem, pilnie sprawdzają jego numer. Widzimy, jak kartkują swoje książki, a gdy tylko znajdą tytuł lub nazwisko, idą dalej. Równie dobrze mogliby zostać w domu, bo prawie nie patrzą na malowidła. Sprawdzają tylko katalog. Jest to rodzaj umyślowego krótkiego śpięcia, które nie ma nic wspólnego z podziwianiem eksponatu.

Ludzie, którzy zdobyli nieco wiedzy z zakresu historii sztuki, łatwo mogą wpaść w podobną pułapkę. Kiedy widzą dzieło sztuki, nie przystają, by na nie popatrzeć, lecz raczej szukają w pamięci odpowiedniej etykiety. Słyszeli może, że Rembrandt słynął ze swego *chiaroscuro* – co jest włoskim fachowym określeniem światłocienia – więc gdy widzą jego obraz, kiwają mądrze głowami, mrużąc „cudowne *chiaroscuro*”, i odchodzą do następnego obrazu. Chcę być całkiem szczerzy w sprawie niebezpieczeństwa połowicznej wiedzy i snobizmu, gdyż wszystkim nam łatwo ulec takim pokusom, a książka tego rodzaju może je wzmocnić. Chciałbym pomóc w otwarciu oczu, a nie rozpuszczeniu języków. Mówić mądrze o sztuce nie jest bardzo trudno, ponieważ słowa, jakich używają krytycy, wykorzystywane są w tylu różnych kontekstach, że utraciły precyzję. Ale spojrzenie na obraz świeżymi oczami i wypuszczenie się w odkrywczą podróż do niego, jest dużo trudniejszym, ale i znacznie bardziej opłacalnym zadaniem. Nie sposób przewidzieć, co się przywiezie do domu z takiej podróży.

I

OSOBLIWE POCZĄTKI

Ludy prehistoryczne i prymitywne; starożytna Ameryka

Nie wiemy, jak zaczęła się sztuka, tak jak nie wiemy, jaki był początek języka. Jeśli, z jednej strony, uznamy, że sztuka oznacza takie czynności jak budowanie świątyń i domów, tworzenie obrazów i rzeźb czy tkanie wzorów, to nie ma ludu na ziemi bez sztuki. Jeśli, z drugiej strony, za sztukę uważamy rodzaj pięknego luksusowego przedmiotu, coś, co podziwia się w muzeach i na wystawach, lub coś specjalnego, co stanowi cenną ozdobę najlepszego salonu, musimy zdawać sobie sprawę z tego, że takie użycie tego słowa pojawiło się całkiem niedawno, i że wielu największych budowniczych, malarzy czy rzeźbiarzy przeszłości nigdy o tym nie śniło. Najlepiej zrozumiemy tę różnicę, myśląc o architekturze. Wiemy wszyscy, że istnieją piękne budowle, a niektóre z nich są prawdziwymi dziełami sztuki. Ale nie ma bodaj budowli na świecie, która nie byłaby wzniesiona w konkretnym celu. Ci, którzy korzystają z nich jako miejsc kultu czy rozrywki, czy też jako mieszkań, oceniają je najpierw i przede wszystkim pod kątem użyteczności. Prócz tego jednak, projekt lub proporcja budowli mogą im się podobać lub nie, mogą też doceniać wysiłek dobrego architekta, by rezultat był nie tylko praktyczny, ale i „dobry”. W przeszłości, stosunek do obrazów i posągów często był podobny. Nie uważano ich jedynie za dzieła sztuki, ale za obiekty o określonym przeznaczeniu. Kiepskim sędzią domów byłby ten, kto by nie znał wymagań, jakie musiały spełniać. Podobnie nie będziemy w stanie zrozumieć sztuki przeszłości, jeśli nie będziemy wiedzieć o celach, jakim miała służyć. Im dalej cofamy się w głąb historii, tym wyraźniej określone, ale i bardziej osobliwe są cele, jakim sztuka miała służyć. Tak samo jest, gdy wyjeżdżamy z miasta na wieś, albo jeszcze lepiej, gdy opuszczamy nasze cywilizowane kraje i podróżujemy do ludów, których sposób życia przypomina wciąż warunki, w jakich żyli nasi odlegli przodkowie. Nazywamy tych ludzi „prymitywnymi” nie dlatego, że są prostsi niż my – ich procesy myślowe są nieraz bardziej skomplikowane niż nasze – ale dlatego, że bliżsi są stanu, z którego wyłoniła się niegdyś cała ludzkość. U tych pierwotnych ludzi nie ma różnicy między budowaniem a tworzeniem wizerunków, jeśli chodzi o użyteczność. Ich chaty mają chronić przed deszczem, wiatrem i blaskiem słońca, a także

duchami, które je powodują. Wizerunki mają chronić przed innymi potęgami, które są dla nich tak realne, jak siły natury. Obrazy i rzeźby, innymi słowy, potrzebne są do uprawiania magii.

Nie uda nam się zrozumieć tych osobliwych początków sztuki, jeśli nie spróbujemy wnikać w umysły ludzi pierwotnych i dowiedzieć się, co za rodzaj przeżycia skłaniał ich do myślenia o obrazkach nie jako o czymś przyjemnym do oglądania, ale czymś obdarzonym mocą. Nie sądzę, by naprawdę trudno było przywołać to uczucie. Wszystko, czego potrzebujemy, to wejrzeć zupełnie szczerze w siebie i zobaczyć, czy i w nas nie zostało coś „prymitywnego”. Zamiast zaczynać od epoki lodowcowej, zacznijmy od nas samych. Przypuśćmy, że bierzemy zdjęcie naszego ulubionego sportowca z dzisiejszej gazety. Czy sprawi nam przyjemność wydłubywanie mu igłą oczu? Czy będzie nam to równie obojętne, jak wykłuwanie dziury w jakimkolwiek innym miejscu gazety? Nie sądzę. Choć doskonale wiem, że to, co robię temu obrazkowi, jest zupełnie obojętne memu przyjacielowi czy bohaterowi, nadal nie mam ochoty go uszkodzić. Gdzieś tam pozostaje absurdałne wrażenie, że to, co robi się obrazkowi, robi się osobie, którą przedstawia. A jeśli mam rację, jeśli to dziwaczne i nieracjonalne podejście rzeczywiście przetrwało, nawet wśród nas, w epoce energii atomowej, to może mniej powinno zaskakiwać nas to, że takie pojęcia istniały niemal wszędzie u tak zwanych ludzi pierwotnych. We wszystkich częściach świata szamani i wiedźmy próbowali stosować magię w podobny sposób – sporządzali małe wizerunki wroga, po czym przekłuwali serce nieszczęsnej lalki albo ją palili, z nadzieją, że wróg będzie cierpieć. Nawet kukła, jaką palimy w Anglii w dzień Guya Fawkesa (czy Marzanna topiona w pierwszym dniu wiosny) jest pozostałością takiego przesądu. Ludzie pierwotni czasami nie mają nawet sprecyzowanego zdania, co jest rzeczywiste, a co jest wizerunkiem. Pewnego razu, gdy europejski artysta rysował bydlę w afrykańskiej wiosce, mieszkańcy byli zaniepokojeni: *Jeśli zabierzesz je ze sobą, z czego będziemy żyli?*

Wszystkie te osobliwe pojęcia są ważne, ponieważ mogą nam pomóc w zrozumieniu najstarszych malowideł, które przetrwały do naszych czasów. Malowidła te są tak stare, jak jakikolwiek ślad ludzkich umiejętności. A jednak, gdy odkryto je na ścianach jaskiń i na skałach w Hiszpanii (*il. 19.*) i w południowej Francji (*il. 20.*) w XIX w., archeolodzy początkowo nie chcieli uwierzyć, że tak żywe i wiernie malowane przedstawienia zwierząt mogły powstać w epoce lodowcowej. Prymitywne narzędzia z kamienia i kości, znajdowane w tych okolicach, stopniowo przyniosły pewność, że wizerunki bizonów, mamutów i reniferów zostały istotnie wydrapane i namalowane przez ludzi, którzy polowali na te zwierzęta i dlatego znali je tak dobrze. To przedziwne przeżycie, gdy wchodzi się do tych jaskiń, czasami przez niskie i wąskie korytarze,

19

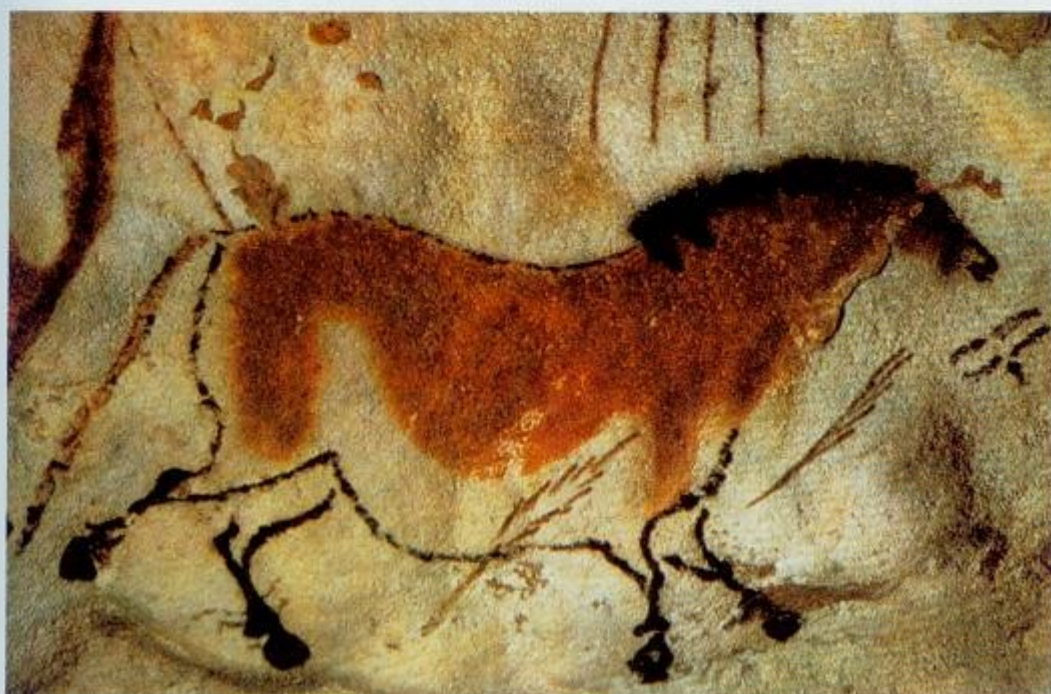
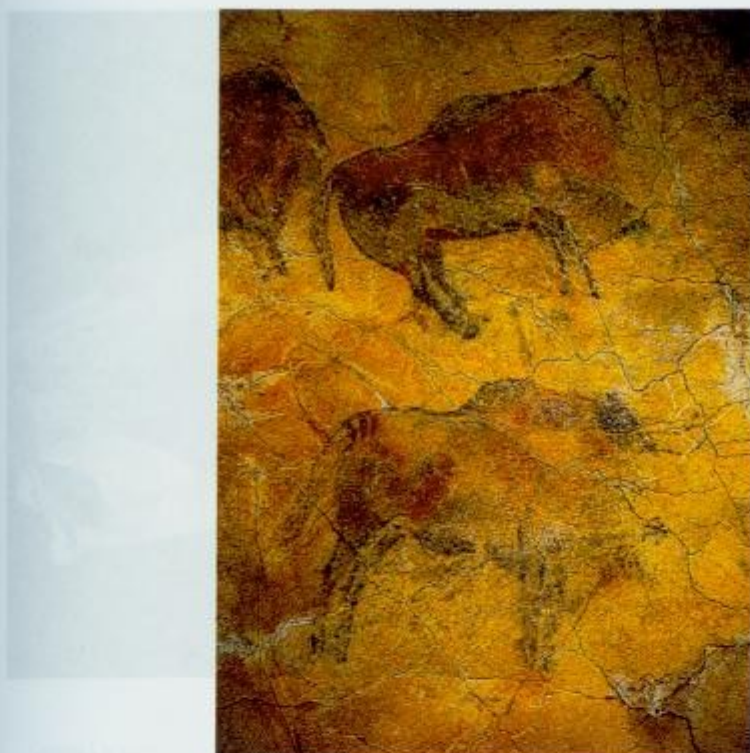
Bizon, ok. 15000–10000 p.n.e.

Malowidło jaskiniowe;
Altamira, Hiszpania

20

Koń, ok. 15000–10000 p.n.e.

Malowidło jaskiniowe;
Lascaux, Francja





daleko w ciemność góry, i nagle widzi się, w świetle latarki przewodnika, rysunek byka. Jedno jest pewne: nikt nie wciskałby się tak daleko w niesamowitą głębię ziemi po to tylko, by dekorować tak niedostępne miejsce. Co więcej, niewiele z tych malowideł rozmieszczono porządknie na ścianach i sklepieniach jaskini poza niektórymi malowidłami w jaskini w Lascaux (il. 21.). Przeciwnie, czasami namalowane są lub wyryte jedne nad drugimi, bez żadnego widocznego ładu. Najbardziej prawdopodobne wy tłumaczenie tych znalezisk jest wciąż takie, że są one najstarszymi relikami powszechnej wiary w potęgę tworzenia wizerunku, innymi słowy, że ci pierwotni myśliwi myśleli, że jeśli tylko zrobią rysunek swej zdobyczy i może jeszcze potraktują ją włóczniami czy kamiennymi toporami prawdziwe zwierzęta również ulegną ich mocy.

Oczywiście, to tylko domysły, ale domysły dobrze uzasadnione stosowaniem sztuki u tych ludów prymitywnych naszych czasów, które wciąż zachowują swe dawne obyczaje. Prawda, że nie spotyka się już, o ile wiem, nikogo, kto próbowałby dokładnie tego rodzaju magii, ale większość sztuki jest dla nich ściśle powiązana z podobnymi pojęciami na temat potęgi wizerunku. Wciąż istnieją prymitywne ludy, które używają wyłącznie kamiennych narzędzi i które ryją wizerunki zwierząt na skałach w magicznych celach. Są też inne plemiona, które obchodzą regularnie święta, w czasie których przebijają się za zwierzęta i poruszają się jak one w uroczystych tańcach. Ludzie ci wierzą, że w jakiś sposób da im to moc nad zwierzyną. Czasami nawet wierzą, że pewne zwierzęta są z nimi spokrewnione w jakiś bajkowy sposób, i że całe plemię jest plemieniem wilków, kruków bądź żab. Brzmi to dosyć dziwnie, ale nie wolno nam zapominać, że nawet te pomysły nie są tak odległe od

21

Jaskinia w Lascaux,
Francja, ok. 15000–
10000 p.n.e.

naszych czasów, jak można by sądzić. Rzymianie wierzyli, że Romulus i Remus zostali wykarmieni przez wilczycę, i przechowywali brązową rzeźbę wilczycy na świętym Kapitolu w Rzymie. Do niedawna trzymali żywą wilczycę w klatce obok schodów na Kapitol. Nie trzyma się żywych lwów na Trafalgar Square, ale brytyjski lew ma burzliwy żywot w kreskówkach politycznych. Oczywiście, jest ogromna różnica między tym rodzajem heraldycznego czy kreskówkowego symbolizmu i głęboką powagą, z jaką członkowie plemienia patrzą na swój związek z totemem, jak nazywają swych zwierzęcych krewnych. Wydaje się, że żyją czasami w zaczarowanym świecie, gdzie mogą być jednocześnie i zwierzęciem, i człowiekiem. Członkowie wielu plemion podczas specjalnych obrzędów noszą maski w kształcie głów zwierząt, a gdy je zakładają, czują się jak gdyby przekształceni, jakby byli krukami czy niedźwiedziami. Podobnie dzieci, bawiąc się w piratów lub detektywów, już nie wiedzą, gdzie kończy się zabawa, a zaczyna rzeczywistość. Ale dzieci mają zawsze blisko siebie świat dorosłych, i ludzi, którzy im mówią *nie hałasuj* czy *pora już spać*. Ludzie pierwotni nie mają takiego drugiego świata, który rozwiewałby ich iluzje, ponieważ wszyscy członkowie plemienia biorą udział w tańcach i rytuałach ceremonialnych z całą ich fantastyczną grą pozorów. Nauczyli się ich znaczenia od poprzednich pokoleń i tak są w nie uwikłani, że nie mają właściwie szansy na wyjście na zewnątrz i spojrzenie krytyczne na swoje zachowanie. My też mamy wierzenia, które uważamy za równie oczywiste, jak ludzie pierwotni swoje. Zwykle tak bardzo, że nawet sobie tego nie uświadamiamy, póki nie przyjdzie ktoś, kto je zakwestionuje.

Wydawać by się mogło, że wszystko to niewiele ma wspólnego ze sztuką, ale w rzeczywistości warunki te wpływają na nią w różny sposób. Wiele prac artystów powstało po to, by odgrywać rolę w tych osobliwych rytuałach, a wtedy liczy się nie to, czy rzeźba lub malowidło jest piękne według naszych standardów, lecz czy „działa”, to znaczy, czy może spełniać żadaną magiczną funkcję. Co więcej, artyści pracują dla ludzi z własnego plemienia, którzy dokładnie wiedzą, co ma oznaczać każdy kształt i każdy kolor. Nie oczekuje się od nich, by zmieniali te rzeczy, ale by użyli całego swego talentu i wiedzy do wykonania swej pracy.

I znowu nie musimy daleko szukać porównań. Istotą flagi narodowej nie jest pięknie ufarbowany kawałek materiału, który każdy wytwórca może zmieniać wedle swego upodobania, a obrączka jest nie tylko ozdobą, którą można nosić lub zmieniać, jak nam się podoba. A jednak, nawet w obrębie zalecanych rytuałów i zwyczajów przestrzeganych w naszym życiu, pozostaje pewien element wyboru i pole dla smaku i talentu. Pomyślmy o choince. Jej główne cechy określa obyczaj. Właściwie każda rodzina ma własną tradycję i własne upodobania, bez których



drzewko nie wygląda właściwie. Niemniej jednak, kiedy nadchodzi wielki moment ubierania drzewka, wciąż pozostaje wiele spraw do uzgodnienia. Czy umieścić świeczkę na tej gałęzi? Czy wystarczy już bombek na czubku? Czy ta gwiazda nie wydaje się zbyt ciężka, a ta strona przeładowana? Zapewne dla kogoś z zewnątrz całe to przedstawienie mogłoby wyglądać dziwnie. Pomyslałby może, że drzewa o wiele lepiej wyglądają bez wszystkich tych bombek. Ale dla nas, którzy znamy tego znaczenie, ubranie choinki według naszej koncepcji staje się bardzo ważne.

Sztuka prymitywna działa na tych samych, z góry ustalonych zasadach, a jednak pozwala artyście pokazać łwi pazur. Techniczne mistrzostwo niektórych plemiennych rzemieślników jest wręcz zadziwiające. Kiedy mówimy o sztuce prymitywnej, nigdy nie powinniśmy zapominać, że to nie oznacza, iż artyści mają ledwie prymitywną znajomość swojego rzemiosła. Przeciwnie, wiele dalekich plemion rozwinęło zupełnie niezwykle talent w dziedzinie rzeźby, wyplatania koszyków, wyprawiania skóry, a nawet obróbki metali. Jeśli zdamy sobie sprawę, jak prostymi narzędziami robione są te dzieła, możemy tylko podziwiać cierpliwość i pewność ręki, jaką ci pierwotni rzemieślnicy nabyli podczas stuleci specjalizacji. Maorysi z Nowej Zelandii, na przykład, nauczyli się czynić prawdziwe cuda z rzeźbą w drewnie (il. 22.). Oczywiście, to że jakaś rzecz jest trudna do zrobienia, nie musi oznaczać, że jest to dzieło sztuki. Gdyby tak było, ludzie, którzy budują modele okrętów w szklanych butelkach, zaliczaliby się do największych artystów. Ale to świadectwo plemiennych umiejętności powinno nas ostrzec przed przekonaniem, że ich dzieło wygląda dziwnie, gdyż nie stać ich na nic lepszego. To nie standard jakości wykonania różni się od naszego, ale ich pojęcia. Ważne jest, by uświadomić to sobie od razu na początku, ponieważ cała historia sztuki nie jest historią postępu w technicznej biegłości, ale zmieniających się pojęć i wymagań. Jest coraz więcej dowodów na to, że w określonych warunkach artyści plemienni mogą wytworzyć dzieło tak poprawne w odzwierciedlaniu natury, jak najwprawniejsi mistrzowie zachodniego świata. Kilkadziesiąt lat temu odkryto w Nigerii pewną liczbę głów z brązu, będących najbardziej przeko-

22

*Nadproże domu wodza
maoryskiego,
pocz. XIX wieku
Rzeźbione drewno,
32 x 82 cm;
Museum of Mankind,
Londyn*

33
Głowa Muzyna,
przedstawiająca
prawdopodobnie władcę
(Oni), z Ife, Nigeria,
XII–XIV wiek
Braz, wys. 35 cm.
Museum of Mankind,
Londyn





nującymi podobiznami, jakie tylko można sobie wyobrazić (il. 23.). Pochodzą chyba sprzed wielu wieków, i nie świadczy o tym, by miejscowi artyści nauczyli się swej sztuki od kogoś z zewnątrz.

Jaka więc jest przyczyna tego, że tak wielka część sztuki plemiennego wygląda tak obco? Raz jeszcze powinniśmy spojrzeć na siebie i na eksperymenty, jakie możemy przeprowadzić. Weźmy kawałek papieru i nagryzolimy na nim byle jaką twarz – kółko jako głowę, kreskę jako nos i drugą jako usta. Spójrzmy na pozbawiony oczu gryzmoł. Czy nie wygląda strasznie smutno? Biedaczysko nic nie widzi. Czujemy, że musimy „dać mu oczy”. Co za ulga, kiedy postawimy dwie kropki i wreszcie może na nas spojrzeć! Dla nas jest to wszystko żartem, ale nie dla krajowca. Drewniany słup, któremu dodał prostą twarz, wygląda dla niego jak zupełnie coś innego. Wrażenie, jakie teraz robi, przyjmuje za oznakę mocy magicznej. Nie ma potrzeby bardziej upodabniać go do żywej istoty, pod warunkiem, że ma oczy.

Ilustracja 24. pokazuje figurę polinezyjskiego boga wojny zwanego Oro. Polinezyjczycy są znakomitymi rzeźbiarzami, ale najwyraźniej nie uważali za konieczne stworzenie w tym wypadku wiernego wizerunku człowieka. Widzimy tylko kawałek drewna pokryty splecionym włóknem. Jedynie oczy i ręce są z grubsza pokazane na tej plecionce, ale gdy je zauważymy, wystarczy to, by nadać słupowi wygląd tajemniczej mocy. Właściwie nie jesteśmy jeszcze w królestwie sztuki, ale nasz eksperyment z gryzmołem może nauczyć nas jeszcze czegoś. Pozmieniamy kształt naszej nabazgranej twarzy na wszystkie możliwe sposoby. Zmienimy kształt oczu z kropek na krzyżyki albo cokolwiek innego, co nie jest w żad-

nym stopniu podobne do prawdziwych oczu. Narysujmy kółko w miejsce nosa i zakrętas zamiast ust. Nie ma to znaczenia, jak długo ich wzajemna pozycja pozostaje mniej więcej taka sama. Dla plemiennego artysty to odkrycie zapewne dużo znaczyło, gdyż nauczyło go budować swoje figury czy twarze z takich form, jakie najbardziej lubił i jakie były najlepiej dostosowane do jego konkretnego rzemiosła. Rezultat nie musiał być bardzo zbliżony do natury, ale mógł zachować pewną jedność i harmonię wzoru, czego zapewne brakowało naszemu pierwszemu gryzmołowi.

24

*Oro, bóg wojny,
z Tahiti, XVIII wiek*

Drewno pokryte
plecionką, dł. 66 cm;
Museum of Mankind,
Londyn

25

*Maska rytualna
z regionu Zatoki
Papuńskiej, Nowa
Gwinea, ok. 1880*

*Drewno, kora i włosy
kolono, wys. 152,4 cm;
Museum of Mankind,
Londyn*





Na ilustracji 25. widać maskę z Nowej Gwinei. Nie jest może piękna, ale i nie miała być taka. Przeznaczona jest do ceremonii, w której młodzieńcy z wioski przebierają się za duchy i straszą kobiety i dzieci. Jakkolwiek fantastyczny czy odpychający ten „duch” może się nam wydawać, jest coś zadowalającego w sposobie zbudowania przez artystę jego twarzy z geometrycznych kształtów.

W niektórych częściach świata artyści pierwotni rozwinęli skomplikowane systemy przedstawiania mitologicznych postaci i totemów w równie ozdobny sposób. Na przykład, rodzimi północni Amerykanie łączą bardzo wnikliwą obserwację form naturalnych z lekceważeniem tego, co nazywamy prawdziwym wyglądem rzeczy. Jako myśliwi, dużo lepiej od nas znają prawdziwy kształt orlego dzioba czy uszu bobra, ale uważają jedną taką cechę za zupełnie wystarczającą. Maską z orlim dziobem jest po prostu orłem. Ilustracja 26. pokazuje model domu wodza z plemienia Haida z północnego zachodu, z trzema tak zwanymi słupami totemowymi. My widzimy tylko galimatias pokręconych masek, ale krajowcom słup ten unaocznia starą legendę plemienia. Sama legenda może na nas sprawiać wrażenie niemal równie dziwaczne i chaotyczne, jak jej przedstawienie, ale nie powinniśmy już się dłużej dziwić, że pojęcia krajowców różnią się od naszych.

Był niegdyś młodzieniec w mieście Gwais Kun, który lubił wylegiwać się w łóżku całymi dniami, aż jego teściowa zwróciła mu uwagę. Zauważył się, odszedł i postanowił zabić potwora, który mieszkał w jeziorze i żywił się ludźmi i wielorybami. Z pomocą czarodziejskiego ptaka zrobił pułapkę z pnia drzewa i zawiesił nad nią dwoje dzieci jako przynętę. Potwór dał się złapać, a młodzieniec ubrał się w jego skórę i łapał ryby, które regularnie kładł na progu swej krytycznej teściowej. Tak jej pochlebiały te niespodziewane ofiary, że miała się za potężną czarownicę. Kiedy młodzieniec wreszcie wyprowadził ją z błędu, umarła ze wstydu.

Wszyscy bohaterowie tej opowieści przedstawieni są na środkowym słupie. Maską poniżej wejścia jest jednym z wielorybów, którymi żywił się potwór. Wielka maska nad wejściem to potwór, ludzki kształt nad nim to nieszczęsna teściowa. Maską powyżej, z dziobem, to ptak, który pomagał bohaterowi, a on sam widoczny jest jeszcze wyżej, ubrany w skórę potwora i ze schwytanymi rybami. Figurki ludzkie na końcu to dzieci, których bohater użył jako przynęty.

Chciałoby się uznać takie dzieło za produkt dziwacznej fantazji, ale dla tych, którzy je wytworzyli, było to poważne przedsięwzięcie. Potrzeba było lat na wyrzeźbienie ogromnych słupów, przy użyciu tak prymitywnych narzędzi, jakie mieli do dyspozycji krajowcy.

25

Model dziewiętnastowiecznego domu wodza Haida, Indianie z północno-zachodniego wybrzeża

American Museum of Natural History, Nowy Jork



Czasem cała ludność wioski pomagała przy tym zadaniu. Celem było wyróżnienie i uhonorowanie domostwa potężnego wodza.

Bez wyjaśnienia, nigdy nie moglibyśmy zrozumieć znaczenia takich rzeźb, a włożono w nie tyle miłości i pracy. Często tak jest z dziełami sztuki prymitywnej. Maskę na ilustracji 28. może wydawać nam się zabawną, ale jej znaczenie dalekie jest od żartu. Przedstawia pożerającego ludzi górskiego demona z twarzą poplamioną krwią. I chociaż może tego nie rozumiemy, jesteśmy w stanie docenić dokładność, z jaką formy natury przekształcone są w logiczny wzór. Jest wiele wspaniałych dzieł tego rodzaju, wywodzących się z osobliwych początków sztuki, których dokładne znaczenie prawdopodobnie od dawna jest zagubione, ale które wciąż możemy podziwiać. Wszystko, co nam zostało z wielkich cywilizacji starożytnej Ameryki, to ich „sztuka”. Umieściłem to słowo w cudzysłowie nie dlatego, że tym tajemniczym budowlom i wizerunkom nie dostaje piękna – niektóre z nich są wręcz fascynujące – ale dlatego, że nie powinniśmy do nich podchodzić z myślą, że zrobiono je dla przyjemności czy „ozdoby”. Przerażająca rzeźba głowy śmierci z ołtarza w ruinach Copan w obecnym Hondurasie (il. 27.) przypomina o makabrycznych ofiarach z ludzi, jakich wymagały religie tych ludów. Choć niewiele wiadomo o dokładnym znaczeniu takich rzeźb, pasjonujące wysiłki badaczy, którzy je odkryli i próbowali rozwikłać ich sekrety, nauczyły nas dość, abyśmy porównywali je z innymi wytworami prymitywnych kultur. Oczywiście ludy te nie były prymitywne w zwykłym znaczeniu tego słowa. Kiedy w XVI w. przybyli hiszpańscy i portugalscy konkwistadorzy, Aztekowie w Meksyku i Inkowie w Peru władali potężnymi imperiami. Wiemy także, że we wcześniejszych wiekach Majowie w Ameryce Centralnej budowali wielkie miasta i rozwinęli system pisanie i rachuby czasu, który daleki jest od prymitywu. Jak Murzyni z Nigerii, prekolumbijscy Amerykanie umieli doskonale przedstawiać twarz ludzką w zgodny z naturą sposób. Starożytni Peruwiańczycy chętnie wytwarzali naczynia

27

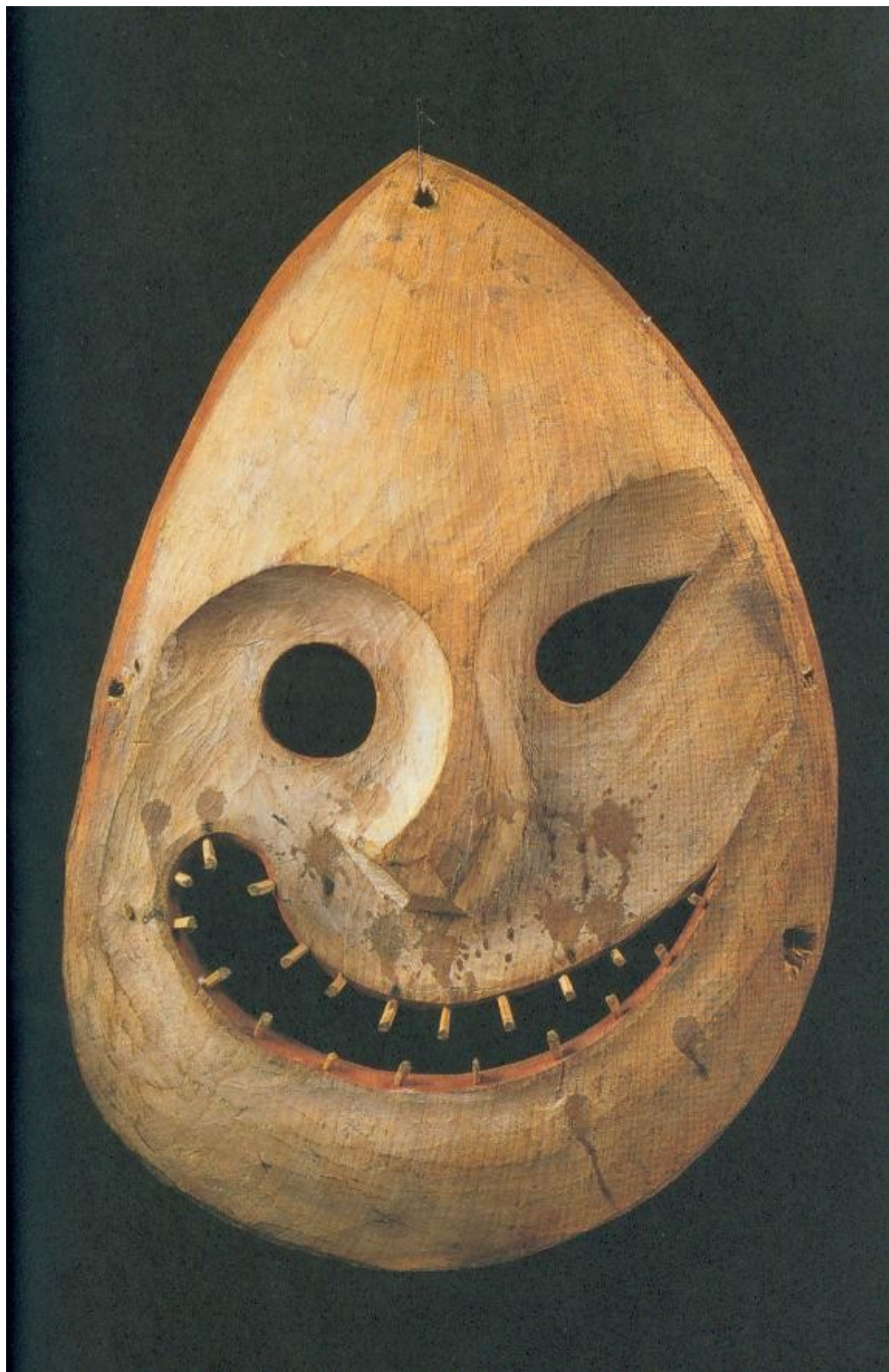
*Głowa boga śmierci,
z kamiennego ołtarza
Majów, znalezionego
w Copan, Honduras,
ok. 500–600 n.e.*

37 x 104 cm; Museum
of Mankind, London

28

*Malowana maska taneczna
z Alaski, ok. 1880*

Malowane drewno,
37 x 25,5 cm;
Museum für Völkerkunde,
Staatliche Museen, Berlin





29

Naczynie w kształcie
jednookiego mężczyz-
ny, znalezione w do-
linie Chicamà, Peru,
ok. 250–550 n.e.

Głina, wys. 29 cm;
The Art Institute
of Chicago



30

Tlaloc, aztecki bóg
deszczu,
XIV–XV wiek

Kamień, wys. 40 cm;
Museum für Völkerkunde,
Staatliche Museen, Berlin

w kształcie ludzkich głów, uderzająco wierne naturze (il. 29.). Jeśli większość dzieł tych cywilizacji wydaje nam się obca i nienaturalna, przyczyna leży w niezrozumieniu idei, jakie mają przekazywać.

Ilustracja 30. przedstawia rzeźbę z Meksyku, która pochodzi prawdopodobnie z okresu azteckiego, ostatniego przed podbojem. Uczeni sądzą, że przedstawia ona boga deszczu o imieniu Tlaloc. W strefach tropikalnych deszcz często jest dla ludzi sprawą życia lub śmierci, gdyż bez niego zbiory mogą się nie udać i będzie zagrażać głód. Nic dziwnego, że bóg deszczu i burz przybierał kształt przerażająco mocarnego demona. Błyskawice na niebie wyobrażali sobie jako wielkiego węża, a w konsekwencji wiele ludów amerykańskich uważało grzechotnika za świętą i potężną istotę. Jeśli przyjrzymy się bliżej Tlalokowi, zobaczymy, że w istocie, jego usta tworzą dwie skierowane ku sobie głowy grzechotników, z wystającymi wielkimi jadowymi zębami, i że jego nos też wydaje się uformowany ze skrzyconych węży. Może nawet jego oczy można uznać za zwinięte węże. Widzimy, jak daleko idea „budowania” twarzy z danych elementów może odejść od naszych wyobrażeń o zgodnej z naturą rzeźbie. Przeczujemy także, jakie powody mogą czasem doprowadzić do tej metody. Niewątpliwie stosowne było tworzenie wizerunku boga deszczu z ciał świętych węży, symbolizujących potęgę błyskawicy. Jeśli spróbujemy wnikać w mentalność, która wykreowała te niesamowite idole, możemy pojąć, jak tworzenie wizerunków w tych wczesnych cywilizacjach łączyło się nie tylko z magią i religią, ale było też pierwszą formą pisma. Święty wąż w sztuce dawnego Meksyku był nie tylko wizerunkiem węża, ale mógł z niego powstać znak oznaczający błyskawicę, a z niego litera, którą można było upamiętnić burzę, a może i ją przywołać. Wiemy bardzo niewiele o tych tajemniczych początkach, ale jeśli chcemy zrozumieć historię sztuki, lepiej, byśmy czasem sobie przypominali, że obrazki i litery są w istocie kuzynami.

*Aborygen z Australii
rysnący totemiczny
motyw zwierzęcia
na skale*

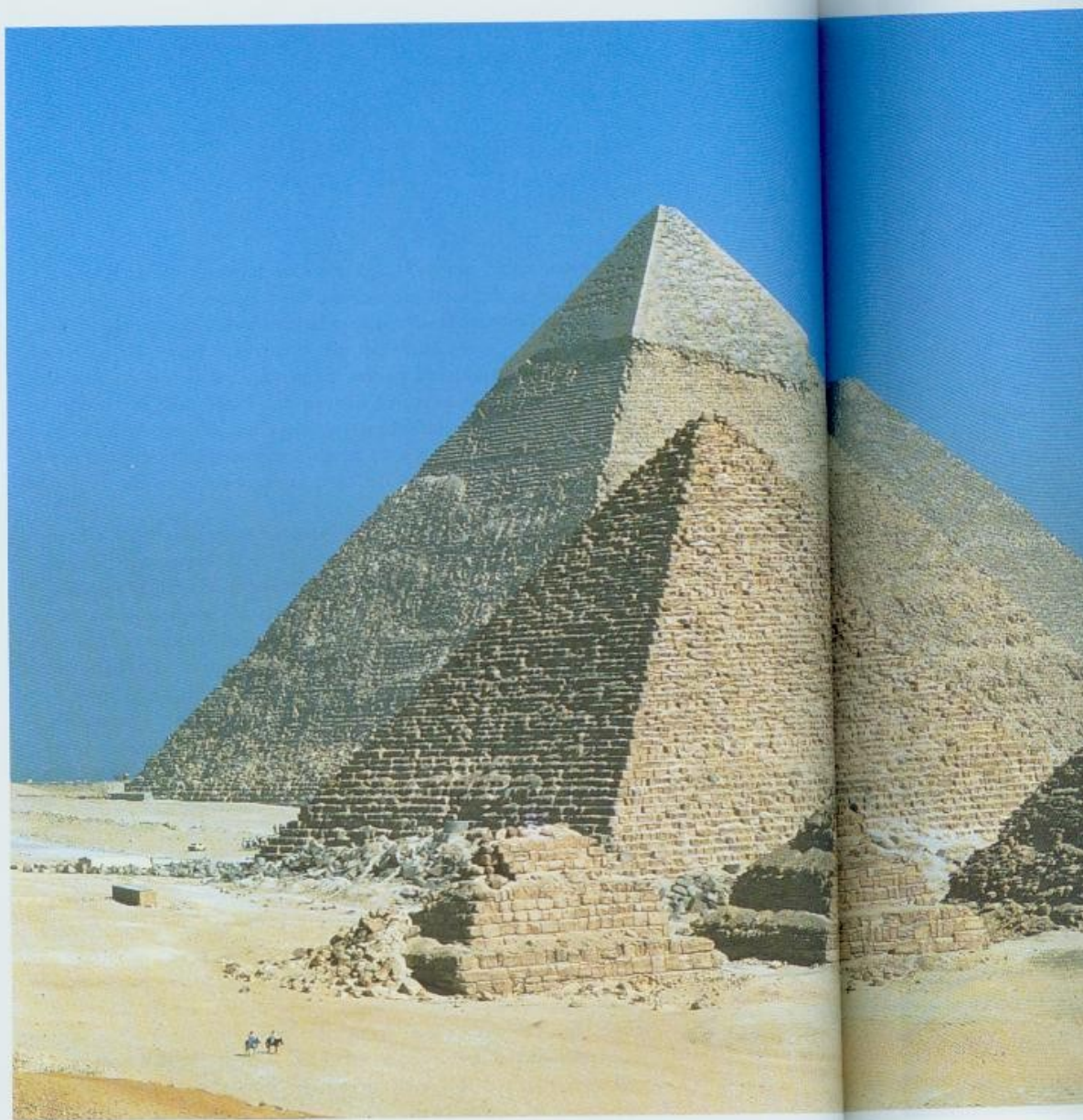


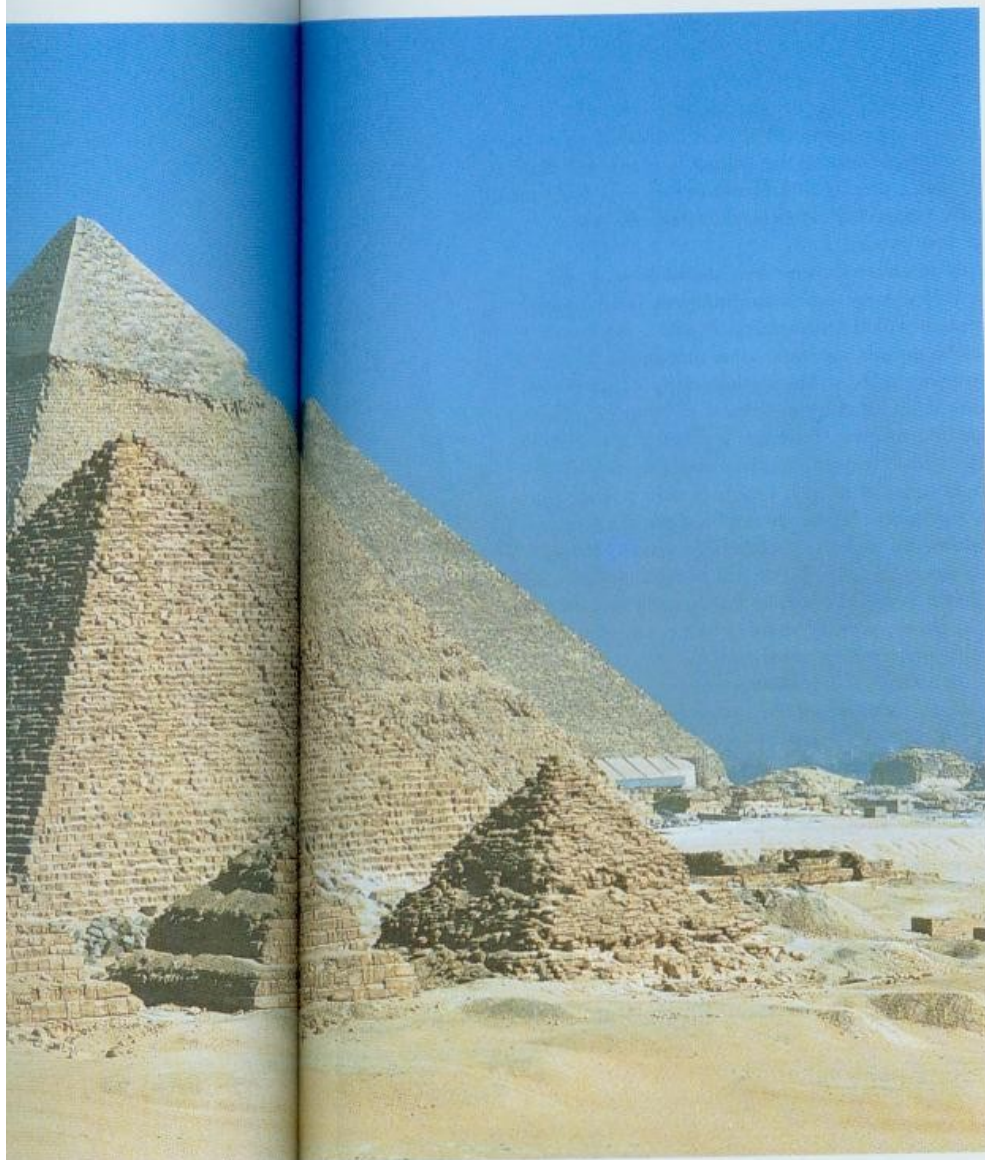
SZTUKA NA WIECZNOŚĆ

Egipt, Mezopotamia, Kreta

Jakaś forma sztuki istnieje wszędzie na ziemi, ale opowieść o sztuce jako o ciągłym działaniu nie zaczyna się w jaskiniach południowej Francji, ani pośród północnoamerykańskich Indian. Brak bezpośredniej tradycji, łączącej te osobliwe początki z naszymi dniami, ale jest żywa ciągłość, przekazywana od mistrza do ucznia i od ucznia do wielbiciela czy kopisty, która łączy sztukę naszych dni, każdy dom czy plakat, ze sztuką doliny Nilu sprzed pięciu tysięcy lat. Zobaczymy bowiem, że greccy mistrzowie uczyli się razem z Egipcjanami, a my wszyscy jesteśmy uczniami Greków. Tak więc sztuka Egiptu ma dla nas kolosalne znaczenie.

Każdy wie, że Egipt jest krajem piramid (*il. 31.*), tych gór z kamienia, które stoją jak zwietrzałe punkty orientacyjne na horyzoncie historii. Choć wydają się odległe i tajemnicze, mówią nam wiele o swoich dziejach. Mówią o kraju, który był tak sprawnie zorganizowany, że możliwe stało się wzniesienie tych gigantycznych wzgórz za życia jednego króla, i o królach, którzy byli tak bogaci i potężni, że mogli zmusić tysiące robotników czy niewolników, by harowali dla nich całymi latami, by wydobywali kamienie, ciągnęli je na budowę i przenosili za pomocą najprymitywniejszych środków, aż grobowiec gotowy był na przyjęcie króla. Żaden król i żaden lud nie poświęciłby tyle kosztów i zachodu, aby stworzyć zwykły pomnik. W rzeczywistości wiemy, że piramidy miały praktyczne znaczenie w oczach królów i ich poddanych. Król uważany był za boską istotę, sprawującą władzę nad nimi, a po odejściu z ziemi wracającą do bogów, skąd przybyła. Piramidy wzbijające się do nieba miały prawdopodobnie mu w tym pomóc. W każdym razie uchronić jego boskie ciało przed rozkładem. Egipcjanie bowiem wierzyli, że musi ono przetrwać, jeśli dusza ma żyć dalej w zaświatach. Dlatego właśnie zapobiegali rozkładowi za pomocą skomplikowanych metod bakamowania i bandażowania. To dla mumii króla wznoszono piramidę, a jego zwłoki składano w samym środku ogromnej kamiennej góry w kamiennym sarkofagu. Wszędzie wokół komory grobowej wypisane były zaklęcia i czary, które miały mu pomóc w podróży na tamten świat.





31
Piramidy w Gizie,
ok. 2613–2563 p.n.e.

Ale nie tylko te najstarsze relikty architektury mówią nam o roli odgrywanej przez odwieczne wierzenia w historii sztuki. Egipcjanie wierzyli, że samo zachowanie ciała nie wystarczy. Jeśli przetrwa również wizerunek króla, podwoi się pewność jego istnienia na wieki. A więc kazali rzeźbiarzom wykuwać głowę króla z twardego, niezniszczalnego granitu i umieszczali ją w grobie, gdzie nikt jej nie widział, aby tam zadziało zaklęcie i pomogło utrzymać przy życiu królewską duszę – w wizerunku i dzięki niemu. Jednym z egipskich określeń rzeźbiarza było nawet: „ten, który utrzymuje przy życiu”.

Na początku rytuały te zarezerwowane były dla królów, ale już wkrótce dostojnicy z królewskiego otoczenia grupowali swoje mniejsze groby w równych rzędach wokół królewskiego kopca, a stopniowo każda szanująca się osoba musiała zapewnić sobie utrzymanie w zaświatach, zamawiając kosztowny grób, w którym mieściłaby się jej mumia i jej podobizna, i gdzie dusza mogłaby mieszkać i przyjmować ofiary z jedzenia i picia, składane zmarłym. Niektóre z wczesnych portretów z epoki piramid, z IV dynastii Starego Państwa, należą do najpiękniejszych przykładów sztuki egipskiej (il. 32.). Otacza je aura powagi i prostoty, którą niełatwo zapomnieć. Widać, że rzeźbiarz nie starał się pochwalić swemu modelowi, ani zachować przelotnego wyrazu twarzy. Interesowały go tylko rzeczy zasadnicze. Pomiął wszystkie pomniejsze szczegóły. Może właśnie z powodu tej ścisłej koncentracji na podstawowych formach ludzkiej głowy, portrety te robią na nas tak silne wrażenie. Mimo ich niemal geometrycznej sztywności, nie są tak prymitywne jak maski krajowców omawiane w rozdziale 1. (str. 47., 51., il. 25., 28.), ani tak zbliżone do natury, jak naturalistyczne wizerunki robione przez artystów z Nigerii (str. 45., il. 23.). Obserwacja życia i regularność całości są tak równo wyważone, że uderza nas ich wierność, a zarazem dystans i trwałość.

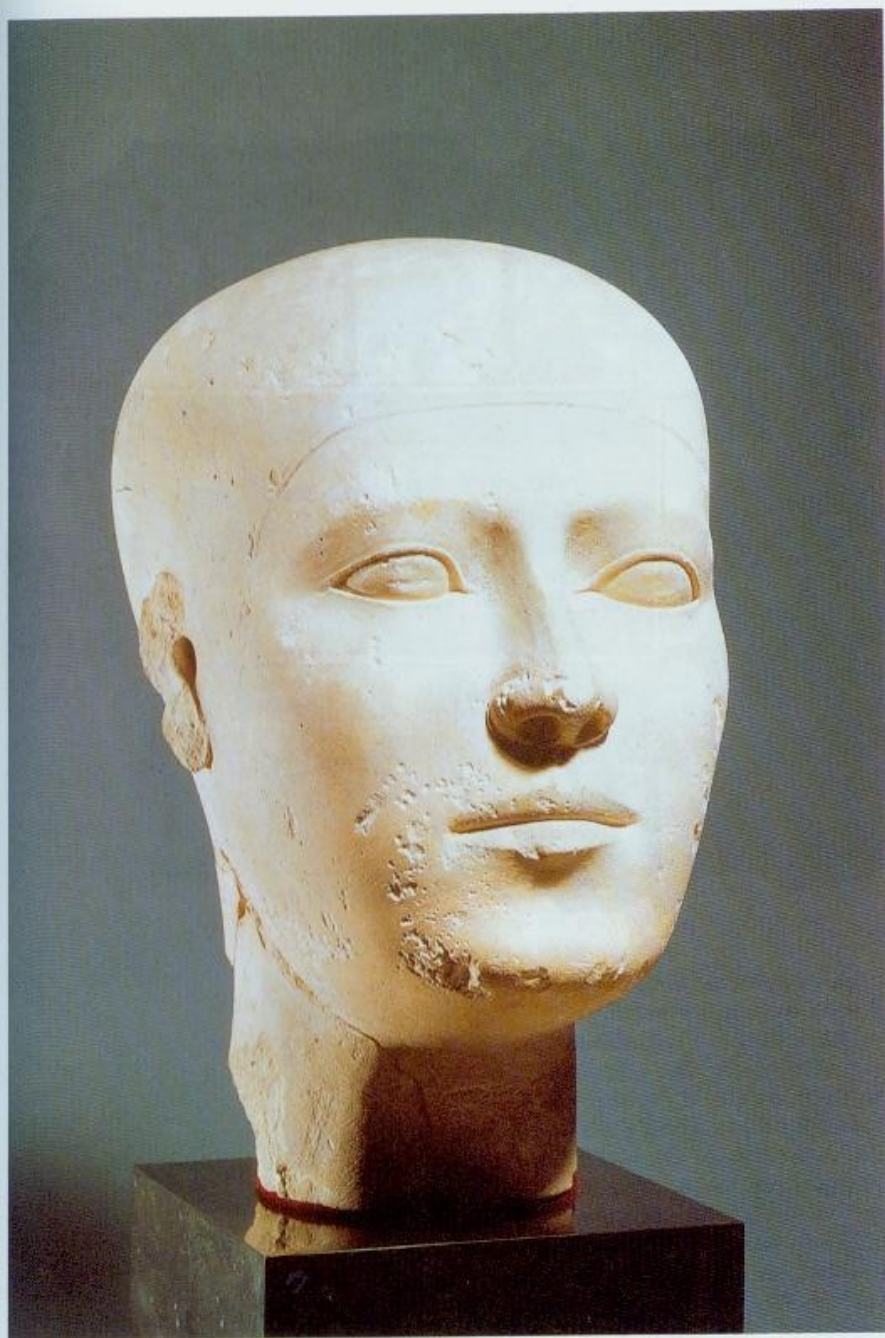
Ta kombinacja geometrycznej regularności i bystrej obserwacji natury jest cechą charakterystyczną całej egipskiej sztuki. Najlepiej możemy ją studiować na reliefach i malowidłach, zdobiących ściany grobów. Słowo „zdobiących” nie bardzo, co prawda, pasuje do sztuki, której nie miał oglądać nikt prócz duszy zmarłego. W rzeczywistości, dzieła te nie miały być podziwiane. Ich celem było „utrzymywanie przy życiu”. Kiedyś, w ponurej odległej przeszłości, zwyczaj wymagał, by potężnego zmarłego odprowadzali do grobu niewolnicy i słudzy. Składano ich w ofierze, by ich pan docierał w zaświaty ze stosownym orszakiem. Później te makabryczne obyczaje uważano albo za zbyt okrutne, albo zbyt kosztowne, i sztuka przyszła z pomocą. Zamiast prawdziwych służących, wielkim tej ziemi dawano ich wizerunki jako substytuty. Malowidła i modele, znajdowane w egipskich grobach, związane były z ideą zaopatrywania duszy

32

Głowa portretowa,
ok. 2551–2528 p.n.e.
Znaleziona w grobie
w Gizie; wapien,
wys. 27,8 cm;
Kunsthistorisches
Museum, Wiedeń

32

Głowa portretowa,
ok. 2551-2528 p.n.e.
Znaleziona w grobie
w Gizie; wapien,
wys. 27,8 cm;
Kunsthistorisches
Museum, Wiedeń





w pomocników na tamtym świecie. Wierzenie to znaleźć można w wielu wczesnych kulturach.

Dzięki reliefom i malowidłom mamy niezwykle żywy obraz życia w Egipcie, takiego jakie widziano tysiące lat temu. A jednak, gdy patrzy się na nie po raz pierwszy, odczuwa się pewne oszołomienie. Powodem jest to, że sposób przedstawiania rzeczywistości przez egipskich malarzy był zupełnie różny od naszego. Związane jest to może z innym celem, któremu malowidła miały służyć. Najwięcej liczyła się kompletność, nie uroda. Zadaniem artysty było zachowanie wszystkiego tak wyraźnie i trwale, jak to tylko możliwe. A więc zabierali się do szkicowania natury nie tak, jak przedstawiała im się z przypadkowego punktu widzenia. Rysowali z pamięci, według ścisłych zasad, dzięki którym wszystko co miało znaleźć się na rysunku, wyobrażone było z doskonałą

33

Ogród Nebamuna,
ok. 1400 p.n.e.

Malowidło ściennie
z grobu w Tebach,
64 x 74,2 cm,
British Museum, Londyn

klarownością. Ich metoda przypominała raczej metodę kartografa niż malarza. *Ilustracja 33* pokazuje to na prostym przykładzie, przedstawiającym ogród i staw. Gdybyśmy musieli narysować taki motyw, zastanawialibyśmy się, z którego miejsca to zrobić. Kształt i charakter drzew dobrze widać tylko z boku, kształt stawu zaś byłby widoczny wyraźnie jedynie z góry. Egipcjanie nie mieli takich skrupułów. Rysowali po prostu staw, tak jakby widzieli go z góry, a drzewa – z boku. Ryby i ptaki w stawie trudno byłoby z góry rozpoznać, przedstawione są więc w profilu.

W takim prostym malowidle łatwo możemy rozpoznać sposób postępowania artysty. Podobną zasadę często stosują dzieci. Ale Egipcjanie byli bardziej konsekwentni w stosowaniu tych metod niż kiedykolwiek dzieciom to się zdarza. Wszystko musiało być pokazywane z najbardziej charakterystycznej strony. *Ilustracja 34* pokazuje skutek, jaki wynikał ze

stosowania tej procedury do przedstawiania ludzkiego ciała. Głowę najłatwiej rozpoznać w profilu, rysowano ją więc z boku. Ale jeśli myślimy o ludzkim oku, wyobrażamy je sobie tak, jak wygląda z przodu. Zgodnie z tym frontalny widok oka umieszczano w bocznym wizerunku twarzy. Górna połowa ciała, ramiona i klatka piersiowa, najlepiej wyglądają z przodu, gdyż wtedy możemy zaobserwować, jak ręce łączą się z torsem. Ale ręce i nogi w ruchu znacznie lepiej są widoczne z boku. Oto przyczyna, dlaczego Egipcjanie na tych wizerunkach są tak dziwnie płaski i skręcani. Co więcej, artystom egipskim nie podobało się wyobrażenie zewnętrznej strony stopy. Woleli klarowny kontur wiodący od wielkiego palca w górę. Tak więc obie stopy widoczne są od wewnątrz, a człowiek na reliefie wygląda tak, jakby miał dwie lewe stopy. Nie należy sądzić, że artyści egipscy uważali, iż ludzie tak wyglądają. Postępowali po prostu zgodnie z zasadą, która pozwalała im zawrzeć w ludzkim kształcie wszystko, co uważali za ważne. Może to ścisłe trzymanie się reguł miało coś wspólnego z ich magicznym celem. No bo jak mógłby człowiek ze „skróconą” perspektywicznie czy „odciętą” ręką przynosić albo przyjmować niezbędne ofiary dla zmarłych?

34

Pynti Hehne,
z drzewianych drzew
w jego grobie,
ok. 2778–2723 p.n.e.
Drewno, wys. 115 cm;
Egyptian Museum, Kair



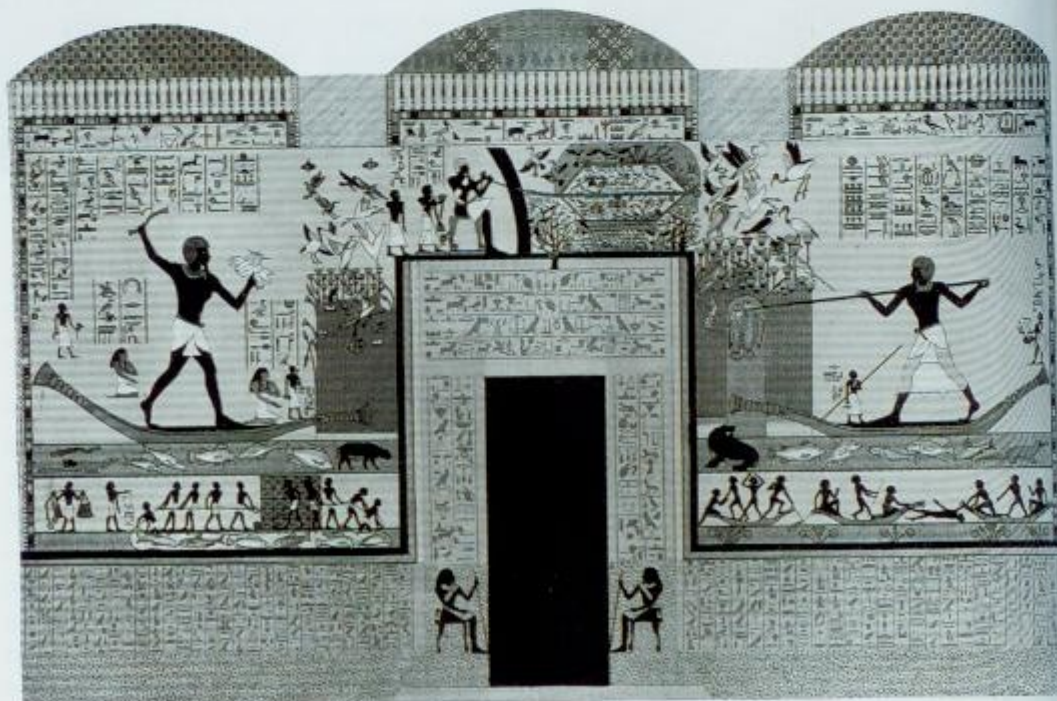
Tutaj, jak zawsze, sztuka egipska nie opiera się na tym, co artysta mógł w danej chwili zobaczyć, ale raczej na tym, co wiedział, że należy do osoby lub sceny. Z tych kształtów, których się nauczył i które znał, budował swoje przedstawienia, tak jak artysta plemienny buduje swoje postaci z form, jakie może opanować. Wciela w swój obraz nie tylko znajomość form i kształtów, ale również wiedzę o ich znaczeniu. Nazywamy czasami kogoś „wielkim szefem”. Egipcjanin rysował szefa jako większego niż jego służdy czy nawet jego żona.

Gdy tylko pojmniemy te zasady i konwencje, zrozumiemy język obrazów, w których upamiętnione jest życie Egipcjan. *Ilustracja 35.* daje pojęcie o ogólnym układzie dekoracji ściany w grobie wysokiego egipskiego dostojnika z tzw. Średniego Państwa, około dziewiętnastu wieków p.n.e. Inskrypcje hieroglificzne mówią nam dokładnie, kim był, jakie tytuły i zaszczyty zebrał podczas życia. Jego imię, jak czytamy, brzmiało Chnumhotep, zarządca wschodniej pustyni, książę Menatu Chufu, zaufany przyjaciel króla, królewski znajomy, nadzorca kapłanów, kapłan Horusa, kapłan Anubisa, nadzorca wszystkich boskich sekretów i – co najbardziej imponujące – pan wszystkich tunik. Po lewej stronie widzimy go podczas polowania na dzikie ptactwo za pomocą rodzaju

35

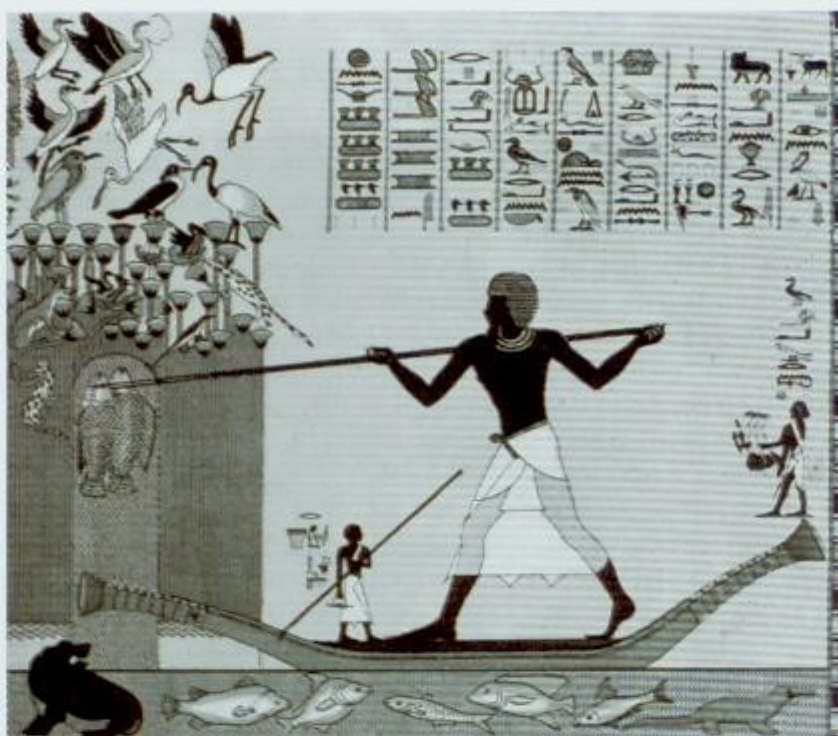
*Malowidło ściennie
z grobu Chnumhotepa,
ok. 1900 p.n.e.*

*Znalezione w Beni
Hassan; rysunek
z oryginału, opublikowany
przez Karla Lepsius.
Denkmäler, 1842*



96

Fryz z Rostacji 15



burierangu, w towarzystwie jego żony Cheti, konkubiny Jat i jednego z synów, który mimo niewielkiego rozmiaru na tym malowidle, nosił tytuł nadzorca granic. Poniżej widoczny jest fryz z rybakami wyciągającymi, pod przewodnictwem nadzorca Mentuhotepe, sieć pełną ryb. Nad drzwiami pojawia się znowu Chnumhotep, tym razem chwytający w sieci ptactwo wodne. Rozumiejąc metody egipskiego artysty, łatwo możemy sobie wyobrazić, jak działało to urządzenie. Myśliwy siedział ukryty za zasłoną z trzciny, trzymając sznur połączony z rozłożoną siecią (widzianą z góry). Kiedy ptaki siadały zwabione przynętą, ciągnął za sznur i sieć zamykała się nad nimi. Za Chnumhotepem jest jego najstarszy syn, Nacht, i jego nadzorca skarbu, który był odpowiedzialny za wykonanie grobu. Po prawej stronie Chnumhotep, nazywany „wspaniałym w łowieniu rybi dzikiego ptactwa, kochającym boginię polowania”, łowi włócznią ryby (il. 36.). Jeszcze raz możemy przyjrzeć się konwencjom egipskiego artysty, który wznosi poziom wody między trzciniami, by pokazać nam zatoczkę z rybami. Inskrypcja głosi: *Pływając łódką w gęszczy papirusu, w sadzawkach z dzikim ptactwem, bagnach i strumieniach, polując dwuzębną włócznią, przeszywa trzydzieść ryb; jak wspaniały jest dzień polowania na hipopotama.* Poniżej, widać zabawny epizod, kiedy to jeden z mężczyzn wpadł do wody, a koledzy go wyciągają. Inskrypcja wokół drzwi podaje dni, w które mają być składane ofiary zmarłemu, zawiera też modlitwy do bogów.

Kiedy tylko przyzwyczajamy się do patrzenia na te egipskie obrazy, równie niewiele będzie nam przeszkadzać ich nierzeczywistość, jak brak koloru w czarno-białej fotografii. Zaczynamy nawet doceniać zalety egipskiej metody. Nic na tych przedstawieniach nie sprawia wrażenia przypadkowości, nic nie wygląda tak, jak gdyby równie dobrze mogło być gdziekolwiek indziej. Warto wziąć ołówek i spróbować skopiować jeden z tych „prymitywnych” egipskich rysunków. Nasze próby zawsze wypadają niezgrabnie, krzywo i kulawo. Przynajmniej moje tak wyglądają. Egipskie poczucie ładu w każdym szczególe jest tak silne, że jakakolwiek wariacja wydaje się psuć je całkowicie. Artysta egipski zaczynał pracę od narysowania siatki prostych linii na ścianie i rozmieszczał wzdłuż nich postacie z wielką starannością. A jednak całe to geometryczne poczucie ładu nie przeszkodziło mu w zadziwiająco dokładnej obserwacji natury. Każdy ptak czy ryba narysowane są z taką wiernością, że zoology mogą łatwo rozpoznać poszczególne gatunki. *Ilustracja 37* pokazuje fragment *ilustracji 35*. – ptaki na drzewie obok pułapki na ptactwo Chnumhotepa. To nie tylko wielka wiedza prowadziła artystę, ale i wyczucie wzoru.



37

Ptaki w krzakach akacji

Fragment *ilustracji 35*,
z malowidła z oryginału,
pędzla Niny Macpherson
Davies



38

Szakałogłowy bóg
Anubis nadzoruje
ważenie serca zmarłego,
podczas gdy ibisogłowy
bóg posłaniec Tot,
po prawej, zapisuje
rezultat,
ok. 1285 p.n.e.

Scena z egipskiej „Księgi
Zmarłych”, malowanego
zwoju papirusowego
umieszczonego w grobie
zmarłego; wys. 39,4 cm;
British Museum, Londyn

Jedną z najwspanialszych rzeczy w egipskiej sztuce jest to, że wszystkie posągi, malowidła i formy architektoniczne układają się tak, jakby podporządkowane były jednemu prawu. Takie prawo, któremu podporządkowane są wszystkie dzieła danego ludu, nazywamy „stylem”. Bardzo trudno jest wyrazić słowami, co składa się na styl, ale znacznie łatwiej to ująć. Zasady, jakie rządzą całą egipską sztuką, nadają każdemu indywidualnemu dziełu efekt równowagi i surowej harmonii.

Styl egipski zawierał zestaw bardzo ścisłych reguł, których uczył się każdy artysta od najwcześniejszej młodości. Siedzące posągi musiały mieć ręce złożone na kolanach; mężczyźni malowano z ciemniejszą skórą niż kobiety; wygląd każdego egipskiego bóstwa był ściśle określony: Horus, bóg nieba, był przedstawiany jako sokół lub z sokłą głową; Anubis, bóg rytuałów pogrzebowych, jako szakał lub z głową szakała (il. 38.). Każdy artysta miał również obowiązek nauczyć się sztuki pięknego pisma. Musiał rzeźbić w kamieniu wizerunki i symbole hieroglificzne wyraźnie i dokładnie. Ale gdy już opanował wszystkie te zasady, kończył swoją edukację w zawodzie. Nikt nie chciał niczego innego, nikt nie wymagał od niego, by był „oryginalny”. Przeciwnie, ten prawdopodobnie uważany był za największego mistrza, kto potrafił wyrzeźbić posągi tak, by najbardziej przypominały podziwiane zabytki przeszłości. Dlatego też przez trzy tysiące czy więcej lat sztuka egipska zmieniła się bardzo



40

*Amenhotep IV i Nefertiti
z dziećmi,*
ok. 1345 p.n.e.

Wapienny obraz
reliefowy, 32,5 x 39 cm;
Ägyptisches Museum,
Staatliche Museen, Berlin

39

*Amenhotep IV
(Akhenaten),*
ok. 1360 p.n.e.

Wapienny relief,
wys. 14 cm;
Ägyptisches Museum,
Staatliche Museen, Berlin



40

*Akhenaten i Nefertiti
z dziećmi,*

ok. 1345 p.n.e.

Wapienny ołtarz
reliéfowy, 32,5 x 39 cm;
Ägyptisches Museum,
Staatliche Museen, Berlin

39

*Amenhotep IV
(Akhenaten),*
ok. 1360 p.n.e.

Wapienny relief,
wys. 14 cm;
Ägyptisches Museum,
Staatliche Museen, Berlin

niewiele. Wszystko, co uważano za dobre i piękne w epoce piramid, było tak samo doskonałe tysiąc lat później. To prawda, pojawiały się nowe mody, od artystów oczekiwano nowych tematów, ale ich sposób przedstawiania człowieka i natury pozostawał zasadniczo taki sam.

Tylko jeden człowiek wstrząsnął żelaznymi kratami egipskiego stylu. Był to król z XVIII dynastii, w okresie zwanym Nowym Państwem, które powstało po katastrofalnej inwazji na Egipt. Król ten, Amenhotep IV, był heretykiem. Zerwał z wieloma obyczajami uświęconymi wiekową tradycją. Nie chciał oddawać czci wielu dziwacznym bogom swego ludu. Dla niego tylko jeden bóg, Aton, był bogiem najwyższym. Jego czczył i przedstawiał w postaci tarczy słonecznej, zsyłającej na dół promienie, zakończone dłońmi. Nazwał siebie Echnatonem, od imienia swego bóstwa, i przeniósł dwór poza zasięg kapłanów innych bogów, do miejsca zwanego obecnie Tell el-Amarna.

Wizerunki, które zamawiał, musiały szokować Egipcjan jego czasów swoim nowatorstwem. Nie można w nich znaleźć nic z uroczystej i sztywnej godności wcześniejszych faraonów. Zamiast tego, przedstawiał się ze swoją żoną Nefertiti (il. 40.) w czułej scenie rodzinnej z dziećmi pod łaskawymi promieniami słońca. Niektóre z jego portretów pokazują go jako brzydkiego mężczyznę (il. 39.) – może chciał, by artyści portretowali go w całej ludzkiej kruchości, albo może był tak przeświadczony o swej wyjątkowej ważności jako proroka, że obstawał przy podobiznie

prawdziwej. Następcą Echnatona był Tutanchamon, którego grób pełen skarbów został odkryty w 1922 r. Niektóre z tych przedmiotów utrzymane są nadal w nowoczesnym stylu atonistycznej religii – zwłaszcza oparcie królewskiego tronu (il. 42.), ukazujące domową idyllę z królem i królową. On siedzi na krześle, w pozie niemal nonszalanckiej, według egipskich standardów, która mogłaby oburzyć sztywnego egipskiego konserwatystę. Jego żona, tej samej wielkości, delikatnie kładzie mu rękę na ramieniu, bóg Słońce zaś znowu wyciąga do nich ręce z błogosławieństwem.

Niewykluczone, że reforma sztuki za panowania XVIII dynastii łatwiejsza była dla króla, gdyż mógł wskazać cudzoziemskie wyroby, znacznie mniej sztywne i surowe niż egipskie. Na zamorskiej wyspie, Krecie, zamieszkiwał utalentowany lud, którego artyści z upodobaniem przedstawiali szybki ruch. Kiedy pod koniec XIX w. odkopywano pałac kreteńskiego króla w Knossos, ludzie nie mogli uwierzyć, że tak swobodny i wdzięczny styl istniał w drugim tysiącleciu przed naszą erą. Podobne dzieła znaleziono również na stałym lądzie greckim. Sztylet z Myken z polowaniem na lwy (il. 41.) świadczy o wyczuciu ruchu i zamiłowaniu do płynnej linii. To wszystko musiało oddziaływać na każdego egipskiego rzemieślnika, któremu wolno było odejść od uświęconych zasad.

Ale to otworenie się egipskiej sztuki nie trwało długo. Już za panowania Tutanchamona przywrócono dawne wierzenia, a okno na świat zewnętrzny ponownie zatrzasknięto. Styl egipski, tak jak istniał przez więcej niż tysiąc lat, nadal egzystował przez kolejne tysiąc lat z górą, a Egipcjanie niewątpliwie wierzyli, że będzie istnieć przez wieczność. Wiele egipskich dzieł w naszych muzeach pochodzi z tego późniejszego okresu, a także niemal wszystkie egipskie budowle, takie jak świątynie i pałace. Wprowadzono nowe tematy, wykonywano nowe zadania, ale nic zasadniczo nowego nie dodano do osiągnięć sztuki.

Egipt, oczywiście, był tylko jednym z wielkich i potężnych imperiów, jakie istniały na Bliskim Wschodzie przez kilka tysięcy lat. Wiemy

42

Tutanchamon z 2004.
ok. 1330 p.n.e.
Fragment złotego
i malowanego
drewnianego oparcia
trona znalezionego
w jego grobie; Egipski
Muzeum, Kair

41

Sztylet,
ok. 1600 p.n.e.
Znaleziony w Mykenach;
brąz inkrustowany
złotem, srebrem i niel,
dł. 23,8 cm;
Narodowe Muzeum
Archeologiczne, Ateny



42

Tutanchamon z żoną,
ok. 1330 p.n.e.

Fragment złotego
i malowanego
drewnianego oparcia
tronu znajdującego
w jego grobie; Egyptian
Museum, Kair

43

Sztylet,
ok. 1600 p.n.e.

Znaleziony w Mykenach;
brąz inkrustowany
złotem, srebrem i niello;
dł. 23,8 cm;
Narodowe Muzeum
Archeologiczne, Ateny





wszyscy z Biblii, że mała Palestyna położona była między egipskim królestwem nad Nilem, a imperiami Babilonu i Asyrii, które rozwinęły się w dolinie Eufratu i Tygrysu. Sztukę Mezopotamii, jak tę dolinę dwóch rzek nazywano po grecku, mniej znamy niż sztukę Egiptu. Przynajmniej częściowo jest to wynikiem przypadku. W dolinie tej nie było kamieniołomów i większość budowli wznoszono z wypalanej cegły, która z upływem czasu niszczała i rozpadała się w pył. Nawet rzeźba w kamieniu była stosunkowo rzadka. Ale nie jest to jedyną przyczyną tego, że względnie niewiele wczesnych dzieł tej sztuki przetrwało do naszych czasów. Główny powód jest prawdopodobnie taki, że ludy te nie podzielały przekonania Egipcjan, iż musi być zachowane ciało ludzkie i jego podobizna, jeśli dusza ma dalej istnieć. W bardzo dawnych czasach, kiedy w mieście Ur rządził lud zwany Sumerami, królów nadal chowano z ich całym dworem, niewolnikami i wszystkim, tak by nie brakowało im orszaku

na tamtym świecie. Odkryto groby z tego okresu i część pałacowych ruchomości tych starożytnych, barbarzyńskich królów możemy podziwiać w British Museum. Widzimy, jak wiele wyrafinowania i umiejętności artystycznych może iść w parze z prymitywnymi przesadami i okrucieństwem. Na przykład, w jednym z grobów była harfa, dekorowana bajecznymi zwierzętami (il. 43.). Wydają się podobne do naszych istot heraldycznych, nie tylko ze względu na ich ogólny wygląd, ale i na ich układ, gdyż Sumerowie mieli zamiłowanie do symetrii i precyzji. Nie wiemy dokładnie, co oznaczały te legendarne zwierzęta, ale jest niemal pewne, że były to postacie z mitologii tych wczesnych dni, i że sceny, które wyglądają dla nas jak strony z książki dla dzieci, miały bardzo uroczyste i poważne znaczenie.

Chociaż artyści w Mezopotamii nie dekorowali ścian grobów, oni też, choć w inny sposób, mieli sprawić, aby wizerunek przyczyniał się do utrwalenia życia możliwych. Od najdawniejszych czasów obyczajem mezopotamskich królów było zamawianie pomników swoich wojennych zwycięstw, opowiadających o pokonanych plemionach i zdobytych łupach. *Ilustracja 44.* pokazuje taki relief, przedstawiający króla, który depcze ciało zabitego wroga, podczas gdy inni wrogowie błagają o litość. Może zamysłem tych obiektów było nie tylko utrwalanie pamięci

43

Fragment harfy,
ok. 2600 p.n.e.

Znaleziony w Ur;
złocione i malowane
drewno;
British Museum, Londyn

44

Sirka króla Naram-sina,
ok. 2270 p.n.e.

Znaleziona w Suse;
kamień, wys. 200 cm,
Louvre, Paryż





o zwycięstwach. W dawnych czasach starożytne wierzenia w moc wizerunku mogły wciąż jeszcze mieć dużą wagę dla tych, którzy je zamawiali. Może sądzili, że jak długo stoi tam wyobrażenie ich króla ze stopą na karku zdruzgotanego wroga, pokonane plemię nie będzie mogło się podnieść.

W późniejszych czasach takie pomniki rozwinęły się w kompletne obrazowe kroniki kampanii królewskich. Najlepiej zachowane pochodzą z dość późnego okresu, za panowania króla Asurnasirapi II z Asyrii, który żył w IX w. p.n.e., nieco później niż biblijny król Salomon. Widzimy w nich epizody dobrze zorganizowanej kampanii. *Ilustracja 45.* pokazuje szczegóły ataku na fortecę, z machinami oblężniczymi w akcji, spadającymi obrońcami, z kobietą zawodzącą nadaremnie na szczycie muru. Sposób, w jaki te sceny są przedstawione, przypomina metody egipskie, ale może jest nieco mniej uporządkowany i sztywny. Gdy się na nie patrzy, to tak jakby się oglądało wiadomości sprzed dwóch

45

*Armia asyryjska
oblężająca fortecę,
ok. 883–859 p.n.e.*

Fragment alabastrowego
reliefu z pałacu króla
Asurnasirapi w Nimrud;
British Museum, Londyn

tysięcy lat. Wszystko wygląda realistycznie i przekonująco. Ale gdy przyjrzymy się dokładniej, odkryjemy zastanawiający fakt: pełno jest rannych i poległych w tych ponurych wojnach – ale żaden z nich nie jest Asyryjczykiem. Sztuka przechwalania się i propagandy była już dobrze rozwinięta w tych dawnych czasach. Może jednak można spojrzeć odrobinę życzliwiej na Asyryjczyków. Może także nimi władał stary przesąd, który tak często pojawia się w tej opowieści: wiara, że w wizerunku jest coś więcej, niż tylko wizerunek. Może nie chcieli przedstawiać rannych Asyryjczyków z tego właśnie powodu. W każdym razie, tradycja wtedy zrodzona miała bardzo długi żywot. Na wszystkich pomnikach, gloryfikujących wielkich wodzów przeszłości, wojna nie jest żadnym problemem. Wystarczy się pojawić, a nieprzyjaciół rozsypuje się jak plewy na wietrze.

*Egiptski rzemieślnik
pracujący przy złotym
szkiele,
ok. 1380 p.n.e.
Kopia malowidła
ściennej z grobu
w Tebach.
British Museum, Londyn*



3

WIELKIE PRZEBUDZENIE

Grecja, od VII do V wieku p.n.e.

Na wielkich obszarach lądu, gdzie słońce pali bezlitośnie i gdzie tylko ziemia nawodniona przez rzeki dostarcza żywności, pod panowaniem orientalnych despotów stworzone zostały najwcześniejsze style sztuki i pozostały niemal nie zmienione przez tysiące lat. Zupełnie inne warunki panowały w łagodniejszych morskich strefach, które graniczyły z tymi imperiami, na wielu dużych i małych wyspach wschodniego Śródziemnomorza i poprzecinanych wielu strumieniami wybrzeżach półwyspów Grecji i Azji Mniejszej. Regiony te nie podlegały jednemu władcy. Były to kryjówki awanturniczych żeglarzy i królów-piratów, którzy wszędzie podróżowali i gromadzili wielkie bogactwa w swych pałacach i miastach portowych, dzięki handlowi i najazdom morskim. Głównym ośrodkiem tych obszarów była pierwotnie wyspa Kreta, której królowie byli w swoich czasach wystarczająco bogaci i potężni, by wysyłać poselstwa do Egiptu, i której sztuka robiła wrażenie nawet tam (*str. 68, il. 41.*).

Nikt dokładnie nie wie, kim był lud, który władał Kretą i którego sztukę kopiowano na lądzie greckim, zwłaszcza w Mykenach. Według ostatnich odkryć, prawdopodobnie posługiwali się wczesną formą języka greckiego. Później, około 1000 r. p.n.e., nowa fala wojowniczych plemion z Europy przeniknęła do poszarpanego półwyspu greckiego i wybrzeży Azji Mniejszej, walczyła i pokonała poprzednich mieszkańców. Tylko w pieśniach przetrwało coś ze splendoru i piękna sztuki, którą zniszczyły przewlekłe wojny, gdyż pieśni te to poematy homeryckie, a pośród przybyszów były znane z historii plemiona greckie.

W ciągu pierwszych wieków ich dominacji w Grecji, sztuka tych plemion wydawała się dość surowa i prymitywna. W tych dziełach nie ma nic z radosnego ożywienia stylu kretańskiego, wydają się raczej prześcigać Egipcjan w sztywności. Ceramika dekorowana była prostymi geometrycznymi wzorami, a przedstawiona scena stanowiła część ścisłego planu. *Ilustracja 46.*, na przykład, przedstawia opłakiwanie zmarłego. Spoczywa on na marach, podczas gdy zawodzące kobiety po prawej i lewej podnoszą ręce do głowy w rytualnym lamencie, co należy do obyczaju niemal wszystkich prymitywnych społeczeństw.



46
Oplakowanie zmarłego,
ok. 700 p.n.e.
Waza grecka w stylu
geometrycznym;
wys. 155 cm;
Narodowe Muzeum
Archeologiczne, Ateny

Coś z tej prostoty i jasnego układu przeniknęło do stylu budowl, jaki Grecy wprowadzili w tych wczesnych dniach, i który, o dziwo, wciąż żyje w naszych miastach i wsiach. *Ilustracja 50*, pokazuje grecką świątynię w dawnym stylu, nazwanym od plemienia Dorów. Było to plemię, do którego należeli Spartanie, znani ze swojej surowości. Nie ma istotnie nic zbędnego w tych budowlach, przynajmniej nic, dla czego nie widzielibyśmy uzasadnienia. Prawdopodobnie najwcześniejsze z tych świątyń, budowane z drewna, składały się tylko z niewielkiego pomieszczenia dla wizerunku boga, otoczonego mocnymi słupami podpierającymi dach. Około 600 r. p.n.e. Grecy zaczęli naśladować te proste konstrukcje w kamieniu. Drewniane słupy zamieniono na kolumny, podtrzymujące mocne kamienne belki poprzeczne. Te belki zwane są architrawami, a cała konstrukcja, spoczywająca na kolumnach, nosi nazwę belkowania. Możemy znaleźć ślady drewnianej struktury w górnej części, gdzie widoczne są jakby końce belek. Końce te zazwyczaj zaznaczone były trzema nacięciami, dlatego też określane są greckim mianem tryglifów, co znaczy „trzy nacięcia”. Przestrzeń między belkami zwana jest metopą. Zdziwającą rzeczą w tych wczesnych świątyniach, które tak wyraźnie naśladowują drewniane konstrukcje, jest prostota i harmonia całości. Gdyby budowniczowie użyli prostych kwadratowych filarów albo cylindrycznych kolumn, świątynie mogłyby wyglądać ciężko i niezgrabnie. Zamiast tego zadbali, by kolumny były lekko poszerzone blisko środka i zwężające się ku górze. Zabieg ten spowodował, że wyglądają one niemal na elastyczne, jak gdyby waga dachu lekko je przygniatała, nie deformując ich jednak. Wydaje się, że kolumny to niemal żywe istoty, dźwigające ciężar z łatwością. Niektóre z tych świątyń są wielkie i imponujące, choć nie tak kolosalne jak budowle egipskie. Czuje się, że budowali je ludzie dla ludzi. Grecy nie mieli nad sobą boskiego władcy, który by mógł i chciał zmusić cały lud do pracy niewolniczej. Plemiona greckie osiadły w różnych miasteczkach i miastach portowych. Nie uniknięto rywalizacji i tarć między tymi małymi społecznościami, ale żadnej z nich nie udało się przewodzić innym przez dłuższy czas.

Z tych greckich miast-państw, Ateny w Attyce stały się zdecydowanie najsłynniejsze i najważniejsze w historii sztuki. To tu przede wszystkim przyniosła owoce rewolucja, największa i najbardziej zaskakująca w całej historii sztuki. Trudno powiedzieć, kiedy i gdzie ona się rozpoczęła – może w Grecji, w VI w. p.n.e., w tym samym czasie, kiedy zaczęto budować tam pierwsze świątynie z kamienia. Wiemy, że poprzednio artyści ze starych imperiów wschodnich dążyli do szczególnego rodzaju perfekcji. Próbowali gorliwie naśladować sztukę swoich przodków tak wiernie, jak tylko możliwe, i stosować się ściśle do

46

Oplakiwanie zmarłego,
ok. 700 p.n.e.

Waza grecka w stylu
geometrycznym;
wys. 155 cm;
Narodowe Muzeum
Archeologiczne, Ateny

uświęconych zasad, jakich się nauczyli. Kiedy greccy artyści zaczęli wykuwać posągi z kamienia, wyruszyli z tego miejsca, gdzie zatrzymali się Egipcjanie i Asyryjczycy. *Ilustracja 47* pokazuje, że studiowali i naśladowali egipskie modele, i że nauczyli się z nich, jak wykonać posąg stojącego młodzieńca, jak zaznaczać podział ciała i utrzymujące je masy. Ale pokazuje również, że artysta, który wyrzeźbił te posągi, nie zadowolił się działaniem według gotowej recepty, choćby najlepszej, i zaczął eksperymenty na własną rękę. Najwyraźniej interesowało go, jak naprawdę wyglądają kolana. Może nie do końca mu się udało, może kolana jego posągów są nawet mniej przekonujące, niż w rzeźbach egipskich, ale istotne, że postanowił sam poprobować, a nie oglądać się na dawne przepisy. Nie chodziło już o uczenie się gotowych formuł aby przedstawić ludzkie ciało. Każdy grecki rzeźbiarz chciał wiedzieć, jak *on* ma przedstawić konkretne ciało. Egipcjanie opierali swoją sztukę na znajomości reguł. Grecy na doświadczeniach zmysłów. Gdy tylko zaczęła się ta rewolucja, nie można było jej powstrzymać. Rzeźbiarze w swoich pracowniach wypróbowywali nowe pomysły i nowe sposoby przedstawiania postaci ludzkiej, a każdą innowację chętnie przejmowali inni, którzy dodawali własne odkrycia. Jeden nauczył się, jak rzeźbić korpus, inny stwierdził, że posąg nabiera znacznie więcej życia, jeśli obie stopy nie wspierają się równie mocno na ziemi. Jeszcze inny zaobserwował, że może ożywić twarz, wyginając ku górze kąci ust, tak by zdawały się uśmiechać. Oczywiście metoda egipska była pod wieloma względami bezpieczniejsza. Eksperymenty artystów greckich czasami były chybione. Uśmiech mógł wyglądać jak grymas zmieszania, czy też mniej sztywna postawa mogła sprawiać wrażenie afektacji. Ale greccy artyści nie zrażali się tymi trudnościami. Wypuścili się w drogę, z której nie było odwrotu.

Naśladowali ich malarze. Niewiele wiemy o ich dziełach poza tym, co przekazali nam greccy pisarze, ale należy zdawać sobie sprawę z tego, że sława wielu greckich malarzy w swoim czasie była nawet większa niż rzeźbiarzy. Jedyne sposoby, w jaki możemy nabrać mglistego pojęcia o tym, jak wyglądało wczesne greckie malarstwo, to przyjrzenie się obrazkom na ceramice. Te malowane naczynia ogólnie nazywane są wazami, choć przeznaczone były raczej do wina czy oliwy niż kwiatów. Malarstwo wazowe rozwinęło się w ważną gałąź przemysłu w Atenach, a skromni rzemieślnicy, zatrudnieni w tych warsztatach, równie chętnie jak inni artyści wprowadzali ostatnie odkrycia sztuki do swoich wyrobów. Na wczesnych wazach, malowanych w VI w. p.n.e., możemy wciąż spostrzec ślady metod egipskich (*il. 48*). Widzimy dwóch bohaterów Homera, Achillesa i Ajaksa, grających w warcaby w namiocie. Obie postacie są ukazane jeszcze w ścisłym profilu, oczy przedstawione

47

Polimedes z Argos,
Bracia Kleobis i Biton,
ok. 615–590

Marmur,
wys. 218 i 216 cm;
Museum Archeologique,
Delfy

47

Polimedes z Argos,
Bracia Kleobis i Biton,
ok. 615-590

Marmur,
wys. 218 i 216 cm;
Museum Archéologique,
Delfy.





48

*Achilles i Ajaks walczący
w trofeum,*

ok. 540 p.n.e.

Waza w stylu
czarnofigurowym,
sygnowana przez
Eksklesię; wys. 61 cm;
Museo Etrusco, Watykan



49

Pożegnanie wojownika,
ok. 510–500 p.n.e.

Waza w stylu czerwono-
figurowym, wykonana
przez Eutyklesa;
wys. 60 cm, Staatliche
Antikensammlungen und
Glyptothek, Monachium

z przodu, ale ciała nie są już namalowane na sposób egipski, ramiona i dłonie nie wyodrębniają się tak sztywno i wyraźnie. Malarz najwyraźniej próbował wyobrazić sobie, jak to by naprawdę wyglądało, gdyby dwaj ludzie siedzieli w ten sposób naprzeciwko siebie. Nie bał się pokazania tylko małej części lewej ręki Achillesa i zasłonięcia reszty jego ramieniem. Nie uważał już, że wszystko, o czym wie, że się tam znajduje, konieczne musi być pokazane. Skoro tylko złamano tę starą zasadę, a artysta zaczął opierać się na tym, co widzi, zaczęła się prawdziwa zmiana. Malarze dokonali największego odkrycia – odkrycia skrótu perspektywicznego. Był to niesłychany moment w historii sztuki, kiedy to nieco przed 500 rokiem przed naszą erą, artyści po raz pierwszy w całej historii ośmielili się namalować stopę widoczną z przodu. W tysiącach egipskich i asyryjskich dzieł, jakie się zachowały, nie zdarzyło się nic podobnego. Waza grecka (il. 49.) pokazuje, z jaką dumą przyjęto

to odkrycie. Widzimy młodego wojownika, zakładającego zbroję przed bitwą. Po obu stronach jego rodzice, którzy mu asystują i zapewne udzielają rad, przedstawieni są nadal w ścisłym profilu. Głowa młodzieńca w środku również pokazana jest w profilu, i widzimy, że malarzowi nie było zbyt łatwo ją osadzić na ramionach, widocznych od przodu. Prawa stopa również narysowana jest w „bezpieczny” sposób, ale lewa jest skrócona – widzimy pięć palców jako rząd pięciu krążków. Może wydawać się przesadą rozwodzenie się nad tak drobnym szczegółem, ale znaczyło to naprawdę, że stara sztuka była już martwa. Znaczyło, że artysta nie starał się już włączyć wszystkiego do obrazu w najwyraźniej widocznej formie, ale brał pod uwagę kąt, pod jakim spoglądał na obiekt. I natychmiast obok stopy pokazał, co ma na myśli. Narysował tarczę młodzieńca, nie w kształcie, w jakim moglibyśmy ją sobie wyobrazić, jako okrągłą, lecz widoczną z boku, opartą o ścianę.

Gdy patrzymy na tę ilustrację i na poprzednią, zdajemy sobie również sprawę z tego, że lekcje sztuki egipskiej nie zostały zaniechane.

Greccy artyści wciąż starali się, by ich postacie miały tak czysty kontur, jak to możliwe, i by do obrazu weszło tyle wiedzy o ludzkim ciele, ile się da bez szkody dla jego wyglądu. Nadal lubili zdecydowane zarysy i wyważoną kompozycję. Dalecy byli od prób kopiowania przypadkowych widoków natury. Stara recepta, typ formy ludzkiej, jaka się rozwinęła w ciągu wszystkich tych stuleci, wciąż była ich punktem wyjścia. Tylko że nie uważali jej już za świętą w każdym szczególe.

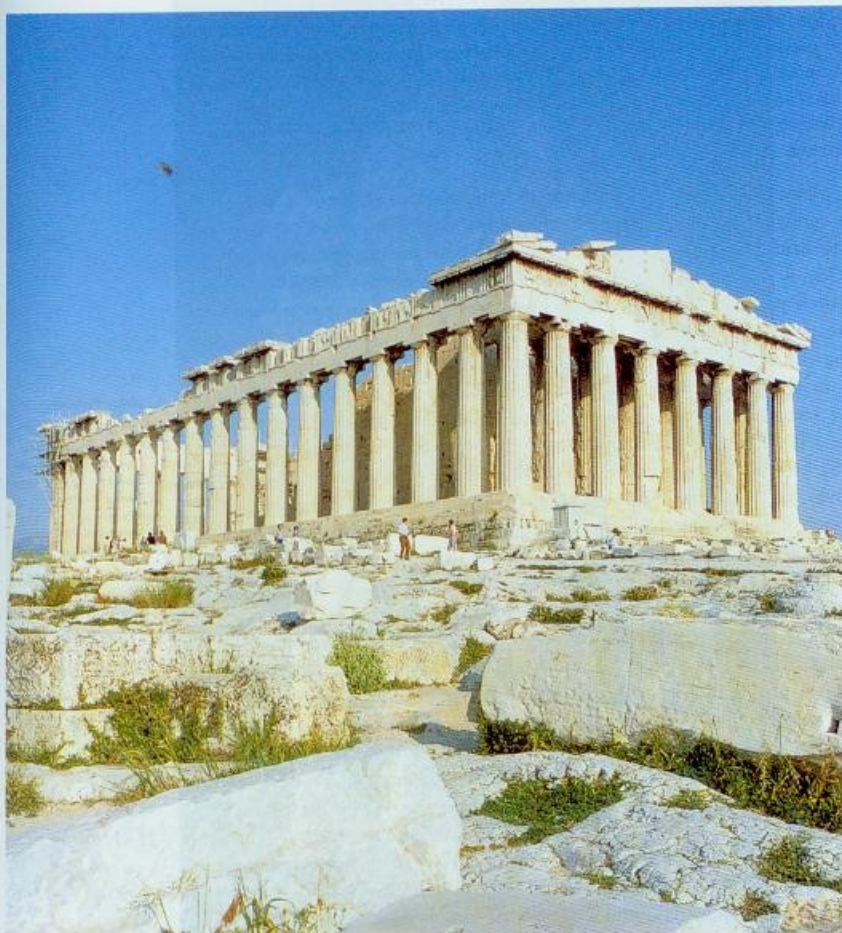
Wielka rewolucja sztuki greckiej, odkrycie form naturalnych i skrótów, zdarzyła się w czasie, który jest ze wszech miar najbardziej niezwykłym okresem historii ludzkości. Jest to czas, kiedy ludność greckich miast zaczęła kwestionować stare tradycje i legendy o bogach, i zaczęła zagłębiać się bez przesądów w naturę rzeczy. Jest to czas, kiedy nauka i filozofia, jak ten termin dzisiaj rozumiemy, obudziły się po raz pierwszy wśród ludzi i kiedy z ceremonii ku czci Dionizosa rozwinął się teatr. Nie powinniśmy jednak sobie wyobrażać, że artyści w owych dniach zaliczali się do klas intelektualnych. Bogaci Grecy, którzy zarządzali sprawami swego miasta, i którzy spędzali czas na rynku w nieskończonych dyskusjach, może nawet poeci i filozofowie, z reguły patrzyli na rzeźbiarzy i malarzy z góry. Artyści pracowali rękoma i zarabiali na swe utrzymanie. Siedzieli w odlewniach, pokryci potem i brudem, harowali jak zwykli wyrobownicy, a więc nie byli uważani za członków kulturalnego towarzystwa. Jednak ich udział w życiu miasta był nieskończenie większy niż rzemieślnika egipskiego czy asyryjskiego, ponieważ w większości greckich miast, zwłaszcza w Atenach, panowała demokracja, a ci skromni pracownicy, pogardzani przez zamożnych snobów, mogli jednak do pewnego stopnia mieć udział w rządzeniu.

Kiedy ateńska demokracja osiągnęła swój najwyższy poziom, sztuka grecka znalazła się u szczytu rozwoju. Po odparciu przez Ateńczyków inwazji perskiej lud, pod przewodnictwem Peryklesa, zaczął odbudowywać to, co zniszczyli wrogowie. W 480 r. p.n.e. zostały spalone i splądrowane przez Persów świątynie na świętej skale ateńskiej, Akropolu. Teraz miały być odbudowane w marmurze, z nieznaną wcześniej szlachetnością i przepychem (il. 50.). Perykles nie był snobem. Starożytni pisarze dają do zrozumienia, że traktował artystów jak równych sobie. Człowiekiem, któremu powierzył zaprojektowanie świątyń, był architekt Iktinos, a rzeźbiarzem, który miał wyrzeźbić figury bogów i nadzorować dekorację świątyń, Fidiasz.

Sławę Fidiasza ugruntowały dzieła, które już nie istnieją. Ale ważne jest, aby spróbować sobie wyobrazić, jak wyglądały, ponieważ zbyt łatwo zapominamy, jakiemu celowi służyła sztuka grecka w owym czasie. Wiemy z Biblii, jak prorocy ganili cześć oddawaną idolom, ale zwykle

50

Iktinos,
Partenon, Akropol,
Ateny,
447–432 p.n.e.
Świątynia dorycka



50

Iktinos,
Partenon, Akropol,
Ateny,
447-432 p.n.e.
Świątynia dorycka

nie łączymy ich słów z konkretnymi pojęciami. Jest wiele ustępów takich, jak ten (Jeremiasz, 10,3–5):

Albowiem to, co wzbudza lęk u narodów, jest niczym, jako że jest drewnem wyrąbanym w lesie, obrobionym dłutem, rękami rzeźbiarza. Zdobi się je srebrem i złotem, umocowuje się za pomocą gwoździ i młotka, by się nie chwiało. [Posągi] te są jak strachy na ptaki wśród pola melonów, nie mówią, trzeba je nosić, bo nie chodzą. Nie bójcie się ich, gdyż nie mogą zaszkodzić, ani są zdolne czynić dobrze.

(Wszystkie cytaty z Biblii – wg „Biblii Tysiąclecia”, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1965.)

Jeremiasz miał na myśli idole mezopotamskie, zrobione z drewna i cennych metali. Ale jego słowa równie dobrze mogłyby odnosić się do dzieł Fidiasza, wykonanych kilka wieków później niż żył prorok. Gdy w wielkich muzeach wędrujemy wzdłuż rzędów białych marmurowych posągów ze starożytności klasycznej, zbyt często zapominamy, że pośród nich są owe idole, o których mówi Biblia, że ludzie modlili się do nich, że przynoszono im ofiary wraz z dziwacznymi zaklęciami, i że tysiące, dziesiątki tysięcy czcicieli zbliżały się z nadzieją i obawą w sercach, zastanawiając się, zgodnie ze słowami proroka, czy posągi te i bożki nie są jednocześnie samymi bóstwami. W istocie, powodem, dla którego zniknęły niemal wszystkie słynne posągi świata starożytnego, było to, że po zwycięstwie chrześcijaństwa, niszczenie posągów pogańskich bogów uważano za czyn pobożny. Rzeźby w naszych muzeach są w większości tylko drugorzędnymi kopiami, zrobionymi w okresie rzymskim dla podróżników i zbieraczy pamiątek, do ozdoby ogrodów czy łaźni publicznych. Musimy być bardzo wdzięczni za te kopie, ponieważ dają nam przynajmniej jakieś wyobrażenie o słynnych arcydziełach sztuki greckiej, ale jeśli nie użyjemy wyobraźni, te słabe imitacje mogą przynieść dużo szkody. One są w dużej mierze odpowiedzialne za szeroko rozpowszechnione przekonanie, że sztuka grecka jest pozbawiona życia, zimna i mdła, i że greckie posągi mają ten kredowy wygląd i nieobecne spojrzenie, przypominające nam staromodne klasy rysunku. Rzymska kopia wielkiego posagu Pallas Ateny, na przykład, który Fidiasz wykonał do jej sanktuarium w Partenonie (il. 51.), nie robi zbyt wielkiego wrażenia. Musimy sięgnąć do starych opisów i spróbować wyobrazić sobie, jak wyglądała: gigantyczny drewniany wizerunek, o wysokości ponad 11 metrów, wysoki jak drzewo, pokryty całkowicie cennym materiałem – zbroja i szata ze złota, skóra z kości słoniowej. Było też mnóstwo mocnego, połyskliwego koloru na tarczy i innych częściach uzbrojenia, nie wspominając o oczach, zrobionych z kolorowych kamieni. Na złotym hełmie bogini umieszczone były gryfy, a oczy ogromnego węża, który oplatał wnętrze tarczy, też bez wątpienia

51

Athena Parthenos,
ok. 447–432 p.n.e.
Rzymska marmurowa
kopia według oryginału
Fidiasza z drewna, złota
i kości słoniowej,
wys. 104 cm;
Narodowe Muzeum
Archeologiczne, Ateny

51

Athena Parthenos,
ok. 447-432 p.n.e.
Rzymska marmurowa
kopia według oryginału
Fidiasza z drewna, złota
i kości słoniowej;
wys. 104 cm.
Narodowe Muzeum
Archeologiczne, Ateny





52
*Herakles dzwignający
 niebo,*
 ok. 470–460 p.n.e.
 Marmurowy fragment
 ze świątyni Zeusa
 w Olimpii, wys. 198 cm;
 Muzeum Archeologiczne,
 Olimpia

zaznaczone były błyszczącymi kamieniami. Musiał to być widok budzący podziw i grozę, gdy po wejściu do świątyni stawało się nagle oko w oko z tym gigantycznym posągami. Było niewątpliwie coś prymitywnego i dzikiego w niektórych jego cechach, coś, co wciąż łączyło idola tego rodzaju ze starożytnymi przesadami, przeciwko którym grzmiał prorok Jeremiasz. Ale te prymitywne wyobrażenia o bogach jako groźnych demonach zamieszkujących posągi już przestały być sprawą najważniejszą. Pallas Atena, tak jak widział ją Fidiasz, była czymś więcej niż tylko idolem demona. Z wszystkich znanych nam relacji wynika, że posąg cechował się godnością, dającą ludziom zupełnie inne wyobrażenie o charakterze i znaczeniu ich bogów. Atena Fidiasza była jak wielka istota ludzka. Jej potęga objawiała się w jej pięknie, a mniej w magicznych zaklęciach. Ludzie uświadomili sobie wtedy, że sztuka Fidiasza dała ludowi Grecji nowe pojęcie boskości.

Dwa wielkie dzieła Fidiasza, Atena i słynny posąg Zeusa w Olimpii, są nieodwołalnie stracone, ale istnieją wciąż świątynie, gdzie były umieszczone, a z nimi część dekoracji, która powstała w tych samych czasach. Świątynia w Olimpii jest starsza. Zaczęta została prawdopodobnie około 470 r. p.n.e. i ukończona przed 457 r. p.n.e. W kwadratach (metopach) nad architrawem przedstawiono czyny Heraklesa. *Ilustracja 52.* pokazuje wysłanie go po jabłka Hesperyd. To zadanie, którego nawet on nie mógł, czy nie chciał wykonać. Błagał Atlasa, który dźwigał niebiosy na swych barkach, by zrobił to za niego i ten zgodził się, pod warunkiem, że Herakles w tym czasie podtrzyma jego ciężar. Na reliefie widoczny jest Atlas, który wrócił ze złotymi jabłkami do Heraklesa, dźwigającego z wysiłkiem ogromny firmament. Atena, jego sprytna pomocnica we wszystkich sprawach, wsunęła mu poduszkę na ramię, by ułatwić zadanie. W prawej ręce trzymała kiedyś metalową włócznię. Cała historia opowiedziana jest z cudowną prostotą i jasnością. Czujemy, że artysta jeszcze wolał pokazać postać w prostej pozycji, od przodu lub z boku. Atena stoi frontem do nas, jedynie jej głowa zwrócona jest w bok, w stronę Heraklesa. Nietrudno wyczuć zakorzeniony wpływ zasad, które rządziły sztuką egipską i uznać, że wielkość, majestatyczny spokój i siła, właściwe rzeźbie greckiej, wynikają również z przestrzegania starych reguł, bowiem przestały one być zawadą, krępującą wolność artysty. Stary przepis, nakazujący ukazanie struktury ciała – jego głównych połączeń, które pomagają nam uświadomić sobie, jak to wszystko razem działa – zachęcił artystów do badania anatomii i do budowania przekonującego obrazu postaci ludzkiej, widocznej nawet pod fałdami draperii. W istocie sposób, w jaki greccy artyści używali draperii do zaznaczania głównych podziałów ciała, uświadamia nam, jakie znaczenie przywiązywali do znajomości formy. Właśnie ta równowaga

52

Herakles dźwigający niebo,
ok. 470–460 p.n.e.
Marmurowy fragment
ze świątyni Zeusa
w Olimpii, wys. 136 cm;
Museum Archeologisches,
Olimpia



53

Woźnica,
ok. 475 p.n.e.
Znaleziony w Delfach;
brąz, wys. 180 cm;
Museum Archéologique,
Delfy



54

Fragment ilustracji 33

między posłuszeństwem zasadom i wolnością w ramach zasad uczyniła sztukę grecką tak podziwianą w późniejszych stuleciach. Z tego powodu artyści ciągle wracają do arcydzieł tej sztuki po rady i inspirację.

Rodzaj dzieł, jakie często zamawiano u artystów, sprzyjał doskonaleniu ich wiedzy o ciele ludzkim w akcji. Świątynia, taka jak w Olimpii, otoczona była poświęconymi bogom posągami zwycięskich atletów. Może to nam się wydawać dziwnym obyczajem, gdyż niezależnie od popularności naszych mistrzów sportu, nie spodziewamy się po nich, by zamawiali swoje portrety i zanosili do kościoła w podzięk za zwycięstwo w ostatnim meczu. Ale wielkie sportowe zloty Greków, z których igrzyska olimpijskie oczywiście by-

ły najsłynniejsze, zupełnie różniły się od naszych współczesnych zawodów. Znacznie silniej wiązały się z wierzeniami religijnymi i rytuałami. Ci, którzy brali w nich udział, nie byli sportowcami – czy to amatorami, czy zawodowcami – ale członkami wybitnych greckich rodzin, a na zwycięzcę w tych igrzyskach patrzono z podziwem, jak na kogoś, kto z woli bogów stał się niezwyciężony. Igrzyska organizowano pierwotnie po to, by zobaczyć, na kogo spadło błogosławieństwo zwycięstwa. Aby upamiętnić i może uwiecznić oznaki boskiej łaski, zwycięzcy zamawiali swoje posągi u najbardziej renomowanych artystów epoki.

Wykopaliska w Olimpii odsłoniły wielką liczbę postumentów, na których stały te słynne posągi, ale one same zniknęły. Zrobione były głównie z brązu i prawdopodobnie stopiono je w średniowieczu, gdy metal zyskał wielką wartość. Tylko w Delfach odnaleziono jeden z tych posągów, przedstawiający woźnicę rydwanu (il. 53.). Jego głowa, pokazana na ilustracji 54., zadziwiająco różni się od ogólnego pojęcia, jakie łatwo można sobie wyrobić o sztuce greckiej, gdy ogląda się tylko kopie. Oczy, które często są puste i bez wyrazu w marmurowych posągach, albo brakuje ich wręcz w głowach z brązu, tu wykonane są z kolorowych kamieni – tak jak zawsze robiono w owych czasach. Włosy, oczy i usta były lekko pośluczone, co dawało całej twarzy efekt ciepła i przepychu. A jednak taka głowa nigdy nie wyglądała krzykливо ani wulgarnie. Widzimy, że artysta nie starał się odtwarzać konkretnej

twarzy z wszystkimi jej niedoskonałościami, ale kształtował ją syntetycznie na podstawie własnej wiedzy. Nie wiemy, czy woźnica ten jest dobrą podobizną – zapewne w ogóle nie jest „podobizną” w sensie, w jakim dziś rozumiemy to słowo. Ale jest to przekonujący wizerunek istoty ludzkiej, cechujący się cudowną prostotą i pięknem.

Dzieła takie jak to, nawet nie wspomniane przez klasycznych autorów greckich, uświadamiają nam, jak wielkie ponieśliśmy straty utraciwszy na zawsze możliwość poznania oryginałów, takich jak *Dyskopol* ateńskiego rzeźbiarza Myrona, należącego prawdopodobnie do tej samej generacji, co Fidiasz. Znaleziono różne kopie tego dzieła, które pozwalają przynajmniej na wyrobienie sobie ogólnej opinii o jego wyglądzie (il. 55.). Młody atleta przedstawiony został w chwili, kiedy właśnie ma wykonać rzut ciężkim dyskiem. Pochylił się i cofnął rękę do tyłu, aby móc rzucić z większą siłą. Za chwilę okręci się i wypuści dysk w powietrze, wspierając rzut obrotem ciała. Pozycja wygląda tak przekonująco, że teraźniejsi atleci uznali to za model i próbowali nauczyć się od niego dokładnie greckiego stylu rzucania dyskiem. Ale okazało się to nie takie łatwe, jak się spodziewali. Zapomnieli, że posąg Myrona nie jest „kadrem” ze sportowego filmu, ale greckim dziełem sztuki. W istocie, jeśli przyjrzymy się dokładniej, odkryjemy, że Myron osiągnął zadziwiający efekt ruchu głównie dzięki zastosowaniu bardzo dawnych metod artystycznych. Stojąc przed posągiem, i myśląc tylko o jego konturach, nagle zdajemy sobie sprawę z jego pokrewieństwa z tradycją sztuki egipskiej. Jak egipscy malarze, Myron pokazał nam tors w widoku frontalnym, nogi i ręce w profilu. Tak jak oni, skomponował wizerunek ludzkiego ciała z najbardziej charakterystycznych widoków jego części. Ale pod jego dłońmi ta stara i zużyta recepta stała się czymś zupełnie innym. Zamiast tworzyć z tych widoków nieprzekonujący pozór sztywnej pozy, poprosił prawdziwego modela o przybranie podobnej pozycji i tak ją zaadaptował, że wydaje się wiernym przedstawieniem ciała w ruchu. Czy to odpowiada dokładnie ruchowi najdogodniejszemu do rzucania dyskiem, czy nie, jest mało istotne. Najważniejsze, że Myron pokonał ruch, tak jak malarze jego czasów pokonali przestrzeń.

Ze wszystkich greckich oryginałów, które przetrwały do naszych czasów, rzeźby z Partenonu odzwierciedlają tę nową wolność może w najdoskonalszy sposób. Partenon (il. 50.) ukończony został około dwudziestu lat później niż świątynia w Olimpii i w tym krótkim czasie artyści nabyli jeszcze większej swobody i łatwości rozwiązywania problemów sugestywnego przedstawiania. Nie wiemy, kim byli rzeźbiarze, którzy dekorowali tę świątynię, ale ponieważ Fidiasz wykonał posąg Ateny w sanktuarium, możliwe, że jego warsztat dostarczył również

55

Dyskopol,
ok. 450 p.n.e.

Rzymska marmurowa
kopia według brązowego
oryginału Myrona,
wys. 135 cm; Museo
Nazionale Romano,
Rzym

55

Dyskobol,
ok. 450 p.n.e.
Rzynaika marmurowa
kopii według brązowego
oryginału Myrona,
wys. 115 cm; Museo
Nazionale Romano,
Rzym





56

Wóznicą rydwana,
ok. 440 p.n.e.

Fragment marmurowego
fryzu Partenonu;
British Museum, Londyn

innych rzeźb. *Ilustracje 56. i 57.* pokazują fragmenty długiego fryzu, który biegł wysoko dookoła wnętrza budowli i przedstawiał doroczną procesję podczas uroczystego święta bogini. Do obchodów należały zawsze igrzyska i pokazy sportowe, na przykład niebezpieczne wyczyny podczas prowadzenia czterokonnego rydwanu, polegające na wyskakiwaniu z niego i wskakiwaniu w galopie. Taki właśnie pokaz widoczny jest na *ilustracji 56.* Na początku trudno może się zorientować, co przedstawia ten fragment, gdyż relief jest poważnie uszkodzony. Nie tylko część powierzchni jest odłamana, ale zniknął zupełnie kolor, dzięki któremu zapewne postacie odbijały się wyraźnie od jaskrawo pomalowanego tła. Dla nas kolor i faktura pięknego marmuru jest czymś tak doskonałym, że nigdy nie chcielibyśmy pokrywać go farbą. Grecy jednak malowali nawet całe świątynie mocnymi kontrastowymi kolorami, takimi jak czerwień i błękit. Ale choćby niewiele pozostało z oryginalnego dzieła, to myśląc o rzeźbie greckiej, zawsze warto spróbować zapottnieć o tym, czego nie ma, dla czystej radości odkrywania tego, co dotrwało do naszych czasów. Pierwsze, co widzimy na omawianym fragmencie, to konie – cztery, jeden za drugim. Ich głowy i nogi są dostatecznie

57

Koń i jeździec,
ok. 440 p.n.e.

Fragment marmurowego
fryzu Partenonu;
British Museum, Londyn

56

Wóznicą rydwanu,
ok. 440 p.n.e.
Fragm. marmurowego
fryzu portenckiego;
British Museum, Londyn

57

Koń i jeździec,
ok. 440 p.n.e.
Fragm. marmurowego
fryzu portenckiego;
British Museum, Londyn



dobrze zachowane, by uświadomić nam mistrzostwo, z jakim artysta potraktował strukturę kości i mięśni, nie popadając w sztywność czy suchość. Zauważamy także, że to samo musi się odnosić do postaci ludzkich. Możemy sobie wyobrazić z pozostałych śladów, jak swobodnie się poruszały i jak wyraźnie zaznaczały się muskuły ich ciał. Skrót nie stanowił już wielkiego problemu dla artysty. Ramię z tarczą wyrzeźbione jest z doskonałą swobodą, tak samo powiewający pióropusz hełmu i wydęty wiatrem płaszcz. Ale wszystkie te nowe odkrycia nie „ponoszą” artysty. Choćby najbardziej zasmakował w zwycięstwie nad przestrzenią i ruchem, nie mamy wrażenia, że chce popisać się swoją wiedzą i umiejętnościami. Choć grupy te nabrały werwy i życia, wciąż są dobrze osadzone w uroczystej procesji, przesuwał się wzdłuż ścian budowli. Artysta zachował jakąś część zasad na temat układu kompozycji, jaką sztuka grecka zaczerpnęła od Egipcjan i wspomnienia z treningu w geometrycznych wzorach, poprzedzającego Wielkie Przebudzenie. To dzięki tej pewności ręki każdy szczegół fryzu partenońskiego wygląda tak klarownie i „dobrze”.

Każde greckie dzieło z tego wielkiego okresu demonstruje wiedzę i talent w rozmieszczeniu postaci, ale Grecy w owych czasach cenili coś jeszcze bardziej: nowo odnaleziona swoboda przedstawiania ludzkiego ciała w każdej pozycji czy ruchu mogła być wykorzystana do odzwierciedlenia wewnętrznego życia przedstawianych postaci. Dowiadujemy się od jednego z uczniów, że do tego właśnie zachęcał artystów wielki filozof Sokrates, sam z wykształcenia rzeźbiarz. Powinni przedstawiać „działania duszy” przez dokładne obserwowanie sposobu, w jaki „uczucia wpływają na ciało w akcji”.

I znowu rzemieślnicy, którzy malowali wazy, starali się dotrzymać kroku tym odkryciom wielkich mistrzów, których dzieła dla nas przepały. *Ilustracja 58.* pokazuje wzruszający epizod z historii Ulisesa, kiedy bohater wraca do domu po dziewiętnastoletniej nieobecności, przebrany za żebraka, z kosturem, tobołkiem i miską – rozpoznaje go stara niania, która myjąc mu stopy, zauważa znajomą bliznę na nodze. Artysta zilustrował najwyraźniej nieco inną wersję, niż ta, którą znajdujemy u Homera (gdzie niania nosi inne imię niż to napisane na wazie, i gdzie świniopas Eumajos jest nieobecny); może widział sztukę, w której odgrywano tę scenę, gdyż pamiętamy, że to również w tym stuleciu greccy pisarze stworzyli sztukę dramatu. Ale nie potrzeba nam dokładnego tekstu, aby wyczuć, że dzieje się coś dramatycznego i wzruszającego, ponieważ spojrzenie wymienione między nianią i bohaterem mówi niemal więcej niż słowa. Greccy artyści zaiste opanowali środki do przedstawiania niewypowiedzianych uczuć.

58

Ulises rozpoznany przez starą nianię, V w. p.n.e.

Waza w stylu czerwonofigurowym, wys. 20,5 cm; Museo Archeologico Nazionale, Chiusi

98

Uliśes rozpoznany przez starą nianię.
V w. p.n.e.

Waza w stylu
czerwonofigurowym;
wys. 20,5 cm;
Museo Archeologico
Nazionale, Chiusi





59

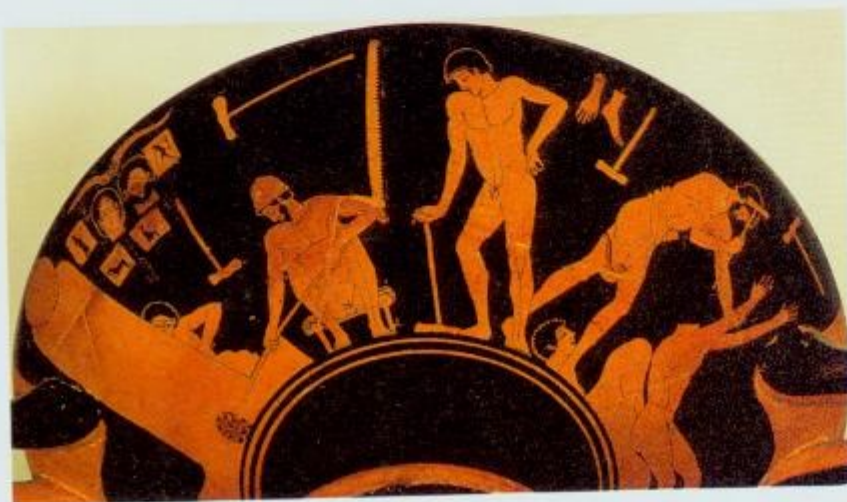
Stela grobowa Hegesiosa,
ok. 400 p.n.e.

Marmur, wys. 147 cm,
Narodowe Muzeum
Archeologiczne, Ateny

Zdolność do pokazania „działania duszy” przez pozycję ciała zamienia prosty kamień nagrobny (il. 59.) w wielkie dzieło sztuki. Na reliefie widzimy Hegeso, pochowaną pod tym kamieniem, taką, jaka była za życia. Służąca stoi przed nią i podaje jej szkatułkę, z której Hegeso wybiera zapewne jakiś klejnot. Jest to spokojna scena, którą moglibyśmy porównać do egipskiego przedstawienia Tutanchamona siedzącego na tronie, z żoną poprawiającą mu naszyjnik (str. 69., il. 42.). Egipskie dzieło też charakteryzuje się cudownie czystym zarysem, ale mimo że pochodzi z wyjątkowego okresu w sztuce egipskiej, jest raczej sztywne i nie-naturalne. Relief grecki odrzucił wszystkie te niewygodne ograniczenia, zachowując klarowność i piękno układu, już nie geometrycznego i kanciastego, lecz swobodnego i zrelaksowanego. Sposób, w jaki górna połowa obramowana jest krzywizną rąk obu kobiet, sposób, w jaki tym liniom odpowiadają krzywizny krzesła, prosta metoda, dzięki której piękna ręka Hegeso staje się ośrodkiem uwagi, falowanie draperii wokół kształtów ciała, wyrażające tyle spokoju – wszystko składa się na efekt prostej harmonii, która pojawiła się na świecie dopiero wraz ze sztuką grecką V wieku.

Warsztat szlacharza
greckiego,
ok. 480 p.n.e.

Scena na spodzie misy
w stylu czerwonofigurowym:
po lewej: odlewana
brązu ze szkieletami
na kłosa; po prawej:
mężczyzna pracujący
przy berghowym posągu,
którego głowa leży na
ziemi; średnica 10,5 cm;
Antikensammlung,
Staatliche Museen, Berlin



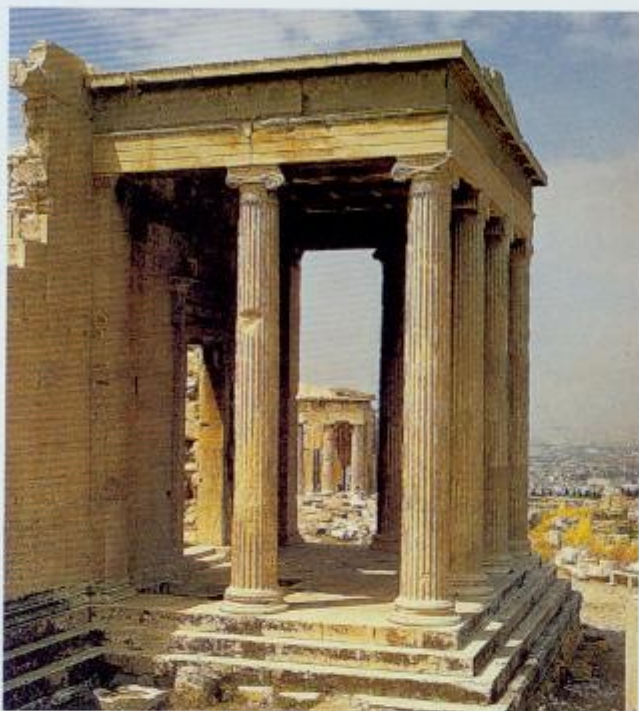
4

KRÓLESTWO PIĘKNA

Grecja i świat grecki, od IV wieku p.n.e. do I wieku n.e.

Wielkie przebudzenie sztuki do wolności nastąpiło w ciągu stu lat między, w przybliżeniu, 520 i 420 r. p.n.e. Pod koniec V w. artyści, jak również ich publiczność, stali się w pełni świadomi swej mocy i biegłości. Choć artystów nadal traktowano jak rzemieślników, i może nie liczyli się w oczach snobów, coraz więcej ludzi interesowało się ich pracą ze względu na nią samą, a nie tylko jej religijne czy polityczne funkcje. Ludzie porównywali zalety różnych „szkół” sztuki, to znaczy różne metody, style i tradycje, które odróżniały mistrzów z różnych miast. Nie ma wątpliwości, że porównywanie i współzawodnictwo między szkołami stymulowało artystów do większego wysiłku i pomagało stworzyć tę różnorodność, jaką podziwiamy w sztuce greckiej. W architekturze zaczęły funkcjonować obok siebie różne style. Partenon zbudowany był w stylu doryckim (*str. 83., il. 50.*), ale w późniejszych budowlach na Akropolu wprowadzono formy tak zwanego stylu jońskiego. Zasada rządząca tymi świątyniami jest taka sama, jak w doryckich, ale cały wygląd i charakter są inne. Budowla, która pokazuje to najdoskonalej, to świątynia o nazwie Erechtejon (*il. 60.*). Kolumny jońskiej świątyni są znacznie mniej potężne. Są smukłe, a kapitel, czyli zwieńczenie, nie jest już prostą niedekorowaną poduszką, lecz jest bogato zdobiony po bokach wolutami. Zdają się one wyrażać funkcję części dźwigającej belkę, na której spoczywa dach. Ogólne wrażenie, jakie wywierają te budowle o misternie wykonanych detalach, to nieskończony spokój i swoboda.

Ten sam wdzięk i swoboda charakterystyczne są także dla rzeźby i malarstwa tego okresu, który zaczyna się wraz z generacją następną po Fidiaszu. Ateny w owym czasie uwikłane były w przerażającą wojnę ze Spartą. Wojnę, która zakończyła epokę pomyślności, zarówno ich, jak i całej Grecji. W 408 r. p.n.e., podczas krótkiego pokoju, dodano rzeźbioną balustradę do świątyni bogini zwycięstwa na Akropolu, a jej rzeźby i ornamenty świadczą o zmianie smaku na rzecz większej delikatności i wyrafinowania, jakie widać również w stylu jońskim. Postacie zostały bardzo okaleczone, ale mimo to chciałbym pokazać jedną z nich (*il. 61.*), gdyż mimo uszkodzeń wciąż jest piękna, nawet



60

Erechtejon,
Akropol, Ateny,
ok. 420–405 p.n.e.
Świątynia jonijska

bez głowy i dłoni. To figura dziewczyny, jednej z bogiń zwycięstwa, która przystaje na chwilę i pochyla się, by poprawić wiązanie sandała. Z jakim wdziękiem sportretowane jest to nagłe zatrzymanie się, i jak miękko i suto cienka draperia opada na piękne ciało! Widać w tych dziełach, że artysta mógł zrobić, co tylko zechciał. Nie borykał się już z trudnością w przedstawianiu ruchu czy skrótu perspektywicznego. Ta łatwość i wirtuozeria uczyniły go może trochę zarozumiałym. Autor partenoińskiego fryzu (*str. 92., 93., il. 56.–57.*) nie zastanawiał się chyba zbyt nad swoją sztuką i nad tym, co robi. Wiedział, że jego zadaniem jest przedstawienie procesji i stał się przedstawić ją tak przejrzyście i dobrze, jak mógł. Nie był chyba świadomy tego, że jest wielkim mistrzem, o którym starzy i młodzi będą rozprawiać tysiące lat później. Fryz ze świątyni Nike pokazuje może początek zmiany tej postawy. Ten artysta dumny był ze swej ogromnej potęgi, i nie bezpodstawnie. I tak, stopniowo, w IV w. zmieniło się podejście do sztuki. Posągi duża Fidiasza słynne były w całej Grecji jako wizerunki bogów. Wielkie posągi świątynne czwartego stulecia zyskały reputację, bardziej z powodu swego piękna, jako dzieła sztuki. Wykształceni Grecy omawiali teraz malowidła i posągi, tak jak omawiali poematy i utwory sceniczne. Chwalili piękno lub krytykowali ich formę i koncepcję.

61

Bogini zwycięstwa,
408 p.n.e.

Z balustrady wokół
Świątyni Zwycięstwa
w Atenach; marmur,
wys. 106 cm; Muzeum
Akropolu, Ateny

60
Erechtejon,
Akropol, Ateny,
 ok. 420-405 p.n.e.
 Świątynia jońska

61
Bogini zwycięstwa,
 408 p.n.e.
 Z balustrady wokół
 Świątyni Zwycięstwa
 w Atenach; marmur,
 wys. 106 cm. Muzeum
 Akropolu, Ateny





62

Praksyteles,
*Hermes z młodym
Dionizosem*,
ok. 340 p.n.e.

Marmur, wys. 213 cm;
Museum Archeologique,
Olympia



63

Fryzura, ilustracji 62.

Największy artysta tego wieku, Praksyteles, nade wszystko był chwalony za wdzięk i słodki, ujmujący charakter swoich dzieł. Najwyżej ceniona jego praca, której pochwałę wyśpiewywano w wielu poematach, przedstawiała boginię miłości, młodą Afrodytę, wchodzącą do kąpielni. Ale dzieło to zaginęło. Jedna rzeźba, znaleziona w Olimpii w XIX w., uważana jest powszechnie za oryginalny wytwór jego rąk (il. 62., 63.). Ale nie ma co do tego pewności. Może to być jedynie dokładna marmurowa kopia posągu z brązu. Przedstawia boga Hermesa trzymającego na ręce młodego Dionizosa i bawiącego się z nim. Jeśli cofniemy się do *strony 79.*, *ilustracji 47.*, przekonamy się, jaki ogromny dy-

stans przebyła sztuka grecka w ciągu dwustu lat. Bóg stoi przed nami w swobodnej pozie, która nie umniejsza jego godności. Jeśli jednak zastanowimy się nad sposobem, w jaki Praksyteles osiągnął ten efekt, zdamy sobie sprawę, że nawet wtedy lekcja dawnej sztuki nie została zapomniana. Praksyteles także dba o to, by pokazać połączenia członków ciała, abyśmy zrozumieli jego działanie tak jasno, jak to możliwe. Teraz może to zrobić bez wywoływania wrażenia, że posąg jest sztywny i bez życia. Może pokazać mięśnie i kości napinające się i poruszające pod miękką skórą i stworzyć wrażenie żywego ciała w całym jego wdzięku i urodzie. Jednak musimy koniecznie zdawać sobie sprawę, że Praksyteles i inni artyści greccy osiągnęli piękno przez wiedzę. Nie ma żywego ciała tak całkowicie symetrycznego, dobrze zbudowanego i pięknego jak te w greckich posągach. Ludzie często myślą, że artyści patrzyli na wiele modeli i eliminowali to, co się im nie podobało, że zaczęli od starannego kopiowania wyglądu rzeczywistego człowieka, a potem upiększali go, usuwając nieregularności i rysy, które nie zgadzały się z ich ideałem doskonałości. Mówią, że artyści greccy „idealizowali” naturę, i myślą o tym w kategoriach fotografa, który retuszuje portret, by usunąć drobne skazy. Ale retuszowanej fotografii i idealizowanemu posagowi zwykle brak charakteru i wigoru. Tak wiele usunięto i pominięto, że zostało niewiele więcej niż blady i mdły duch pierwowzoru. Greckie



64

Apollo Belvedere,
ok. 350 p.n.e.

Rzymska marmurowa
kopia według greckiego
oryginału; wys. 114 cm;
Museo Pio Clementino,
Watykan

podejście było zupełnie odwrotne. Przez wszystkie te wieki artyści, których omawiamy, troszczyli się, by tchnąć coraz więcej życia w dawne łupiny. W czasach Praksytelesa ich metoda przyniosła najdojrzalsze owoce. Stare wzory zaczęły poruszać się i oddychać pod dłońmi utalentowanego rzeźbiarza, i stoją przed nami jak prawdziwe istoty ludzkie, a jednak jak istoty z innego, lepszego świata. Są to naprawdę istoty z innego świata, nie dlatego, że Grecy byli zdrowsi czy piękniejsi niż inni ludzie nie ma powodu, by tak myśleć ale dlatego, że sztuka w tym momencie osiągnęła punkt, w którym to co typowe i to co indywidualne ustawione było w nowej i delikatnej równowadze.

45

Venus z Milo,
ok. 200 p.n.e.
Marmur, wys. 202 cm;
Louvre, Paryż



Wiele najsłynniejszych dzieł sztuki klasycznej, podziwianych w czasach późniejszych jako przedstawienia najdoskonalszych typów istot ludzkich, jest kopiami lub wariantami posągów, które stworzono w połowie IV w. p.n.e. Apollo Belwederski (il. 64.) prezentuje idealny model ciała męczyzny. Gdy stoi przed nami w imponującej pozie, trzymając łuk w wyciągniętej ręce i z głową zwróconą w lewo, jakby śledził oczyma lot strzały, bez trudu rozpoznajemy słabe echo starego schematu, w którym każdej części ciała nadawano najbardziej charakterystyczny wygląd. Pośród słynnych klasycznych posągów Wenus, najlepiej bodaj znana jest Wenus z Milo (zwana tak od wyspy Melos, na której ją znaleziono) (il. 65.). Należała prawdopodobnie do grupy Wenus z Kupidydem, którą wykonano w nieco późniejszym okresie, ale wykorzystano w niej osiągnięcia i metody Praksytelesa. Przeznaczona była do oglądania z boku (Wenus wyciąga ręce do Kupidy-na) i znowu możemy podziwiać klarowność i prostotę, z jaką artysta wymodelował piękne ciało, sposób, w jaki zaznaczył jego główne podziały, nie popadając ani przez chwilę w toporność czy niejasność.

Oczywiście, ta metoda tworzenia piękna przez dodawanie życia ogólnej i schematycznej figurze, aż powierzchnia marmuru zdaje się żyć i oddychać, ma jedną wadę. Możliwe było stworzenie tym sposobem przekonujących typów, ale czy doprowadziłyby kiedykolwiek do przedstawienia prawdziwych, indywidualnych istot

ludzkich? Choć to może brzmieć dziwnie, idea portretu, w sensie, w jakim używamy tego słowa, nie przyszła do głowy Grekom wcześniej niż pod koniec IV w. To prawda, słyszymy o portretach zrobionych wcześniej (str. 89., 90., il. 54.), ale posągi te nie były prawdopodobnie dobrymi podobiznami. Portret generała to niewiele więcej niż wizerunek jakiegokolwiek przystojnego żołnierza z hełmem i łaską. Artysta nigdy nie odtwarzał kształtu nosa, zmarszczenia brwi czy indywidualnego wyrazu twarzy. Jest to dziwna sprawa, której jeszcze nie omawialiśmy: artyści greccy w oglądanych przez nas dziełach unikali nadawania twarzom konkretnego wyrazu. Jest to nawet bardziej zadziwiające, niż się wydaje na pierwszy rzut oka, ponieważ trudno jest nabazgrać jakąkolwiek prostą twarz na kawałku papieru, nie nadając jej jakiegoś (zwykle śmiesznego) wyrazu. Głowy greckich posągów czy malowideł z V wieku nie są oczywiście bez wyrazu w tym sensie, że wyglądają tępo i obojętnie, ale ich rysy nigdy nie wyrażają silnych uczuć. Mistrzowie ci używali ciała i jego poruszeń do wyrażania tego, co Sokrates nazwał „działaniem duszy” (str. 94., 95., il. 58.), ponieważ wyczuwali, że mimika twarzy zniekształca i niszczy doskonałą regularność głowy.

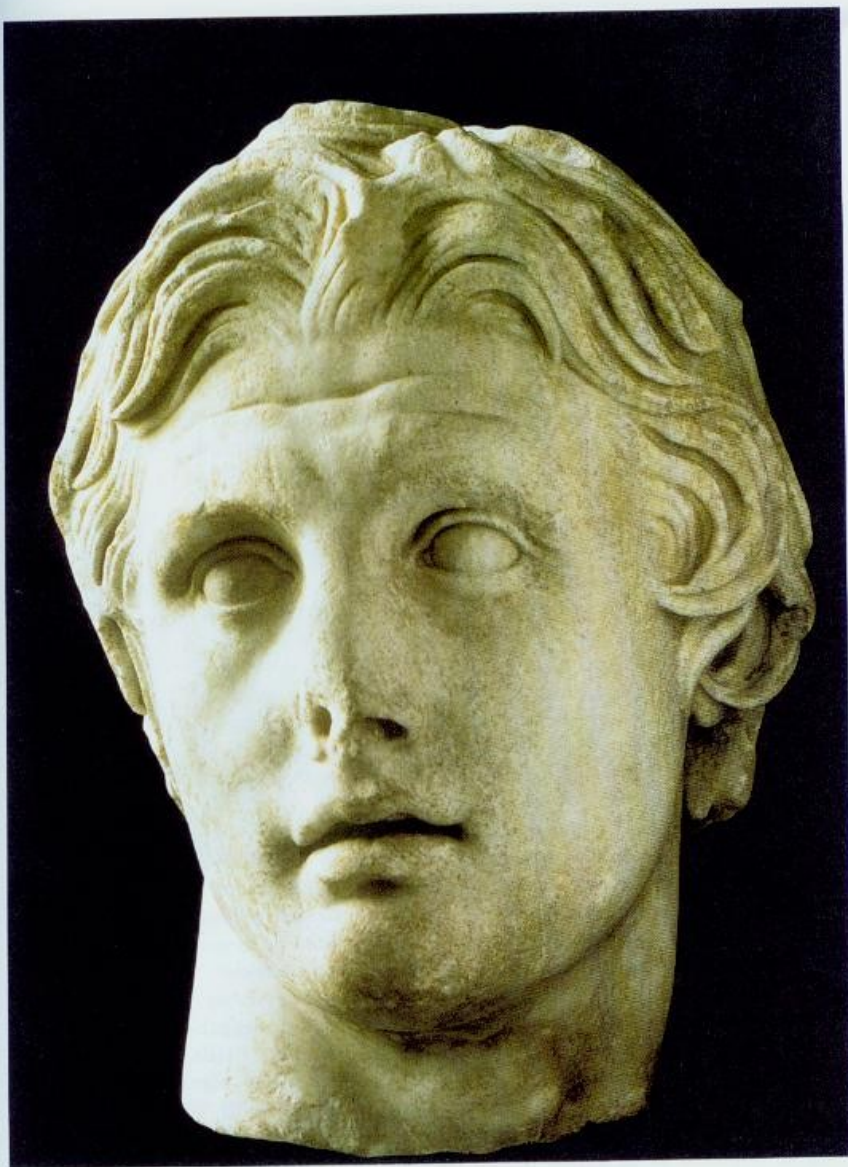
W generacji, która nastąpiła po Praksytelesie, pod koniec IV w., ograniczenie to stopniowo zanikało i artyści odkryli sposoby ożywienia rysów bez uszczerbku dla ich piękna. A nawet więcej: nauczyli się, jak uchwycić działanie indywidualnej duszy, szczególny charakter fizjonomii, i jak tworzyć portrety w naszym sensie tego słowa. Pisarz, żyjący w czasach Aleksandra, wyśmiewając irytujące nawyki pochlebców i lizusów, wspomina, że zawsze wybuchali gorącymi wyrazami zachwytu nad uderzającym podobieństwem swego patrona do portretu. Aleksander osobiście lubił być portretowany przez nadwornego rzeźbiarza Lizypa, najśłynniejszego artystę epoki, którego wierność naturze zdumiewała współczesnych. Uważa się, że portret Aleksandra jego dłuta, znany nam ze swobodnej kopii (il. 66.), pokazuje, jak bardzo sztuka zmieniła się od czasów woźnicy delfickiego, czy nawet od czasów Praksytelesa, zaledwie o jedną generację starszego od Lizypa. Oczywiście, kłopot ze wszystkimi dawnymi portretami polega na tym, że tak naprawdę nie możemy wypowiadać się na temat stopnia ich podobieństwa – dużo mniej, w istocie, niż pochlebca z opowieści. Może gdybyśmy mogli ujrzeć fotografię Aleksandra, uznałibyśmy ją za zupełnie niepodobną do popiersia. Być może posągi Lizypa znacznie bardziej przypominały boga niż prawdziwego zdobywcę Azji. Tyle jednak możemy powiedzieć: człowiek taki jak Aleksander, niespokojny duch, niezwykle utalentowany, choć raczej zepsuty swym powodzeniem, mógł wyglądać tak jak to popiersie, z uniesionymi brwiami i ożywionym wyrazem twarzy.

66

Głowa Aleksandra Wielkiego,
ok. 325–300 p.n.e.
Marmurowa kopia
według oryginału Lizypa,
wys. 41 cm;
Muzeum Archeologiczne,
Stambuł

66

*Głowa Aleksandra
Wielkiego,
ok. 325–300 p.n.e.
Marmurowa kopia
według oryginału Lifypu.
wys. 41 cm;
Muzeum Archeologiczne,
Sensibul*





Ustanowienie imperium przez Aleksandra było ogromnie ważnym wydarzeniem dla sztuki greckiej, gdyż w ten sposób rozwinęła się z materii dotyczącej kilku małych miast w obrazowy język niemal połowy świata. Ta zmiana musiała wpłynąć na jej charakter. Zwykle nazywamy sztukę tego późniejszego

okresu sztuką nie grecką ale hellenistyczną, ponieważ taką nazwę powszechnie nadaje się imperiom założonym przez spadkobierców Aleksandra na wschodzie. Bogate stolice tych imperiów, Aleksandria w Egipcie, Antiochia w Syrii i Pergamon w Azji Mniejszej, wymagały czego innego od artystów niż to, do czego byli przyzwyczajeni w Grecji. Nawet w architekturze nie wystarczyły już mocne i proste formy stylu doryckiego ani swobodna gracia stylu jońskiego. Preferowano nową formę kolumny, wynalezioną na początku IV w. i nazwaną od bogatego kupieckiego miasta Korynt (*il. 67.*). W stylu korynckim do jońskich spiralnych wolut dodano liście zdobiące kapitel, z reguły też budowle są znacznie obficiej i bogaciej dekorowane. Luksusowa moda pasowała do okazałych budowli, które na ogromną skalę projektowano w nowo założonych miastach Wschodu. Niewiele z nich się zachowało, ale to, co wciąż istnieje z późniejszych okresów, pozostawia wrażenie wielkiego przepychu i splendoru. Style i wynalazki sztuki greckiej zastosowano na skalę królestw orientalnych i zgodnie z ich tradycją.

Powiedziałem, że cała sztuka grecka musiała ulec zmianie w okresie hellenistycznym. Zmiana ta zauważalna jest w niektórych najśłynniejszych rzeźbach tej epoki. Jedną z nich to ołtarz z miasta Pergamon, wzniesiony około 160 r. p.n.e. (*il. 68.*). Przedstawiono na nim walkę bogów z Gigantami. Jest to wspaniałe dzieło, ale na próżno będziemy szukać harmonii i wyrafinowania wczesnej rzeźby greckiej. Artyście najwyraźniej chodziło o silne efekty dramatyczne. Bitwa rozgrywa się z przerażającą gwałtownością. Triumfujący bogowie pokonują niezgrabnych Gigantów, którzy podnoszą wzrok w śmiertelnej męczarni i szale. Wszystko pełne jest dzikiego ruchu i powiewających tkanin. Aby efekt był jeszcze większy, relief nie przylega już płasko do ściany, lecz skomponowany jest z niemal wolno stojących postaci, które w walce zdają się wypływać aż na stopnie ołtarza, tak jakby było im wszystko

67

Kapitel koryncki,
ok. 300 p.n.e.
Muzeum Archeologiczne,
Epidauron

68

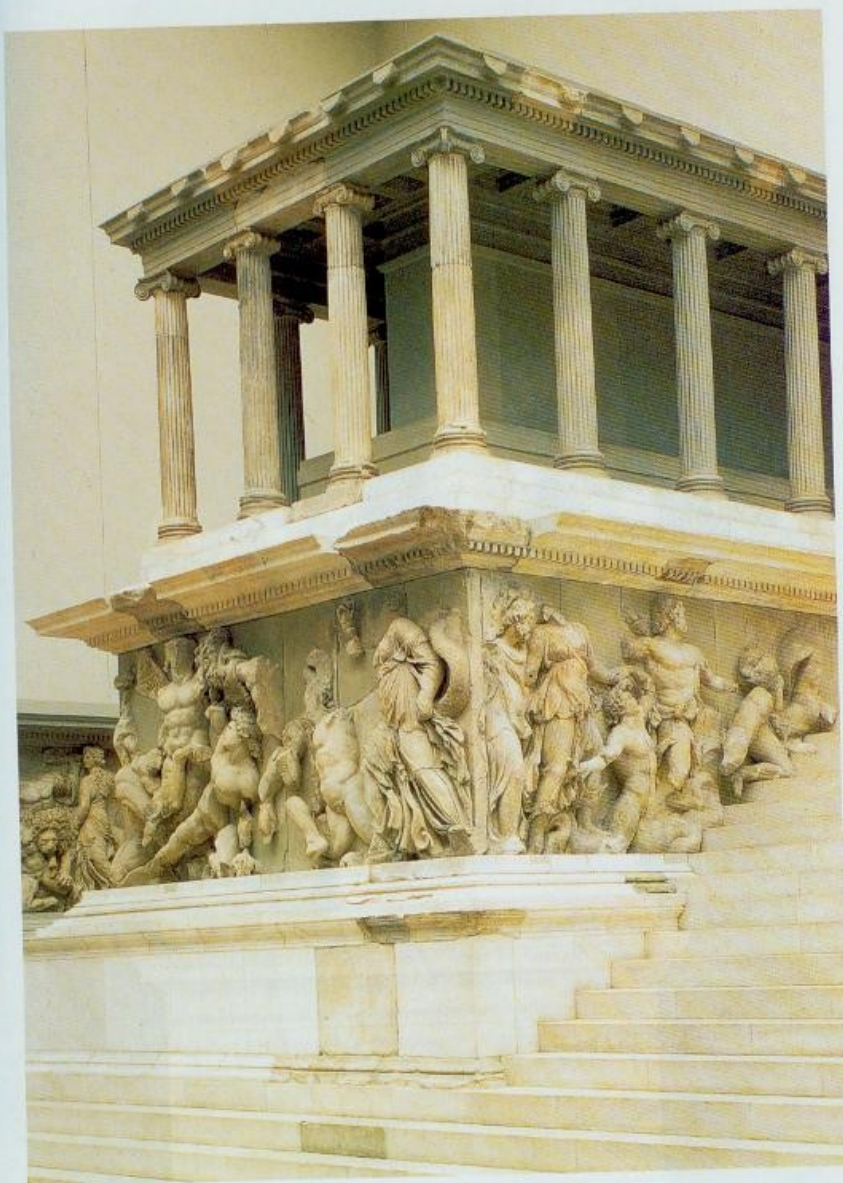
Ołtarz Zeusa
z Pergamonu,
ok. 164-156 p.n.e.
Marmar,
Pergamonmuseum,
Stadliche Museen, Berlin

67

Kapitel koryncki,
ok. 300 p.n.e.,
Muzeum Archeologiczne,
Epidaur

68

Chorz Zeusa
z Pergamonu,
ok. 164-156 p.n.e.,
Marmur:
Pergamonmuseum,
Städtische Museen, Berlin





69

Hagesandros,
Atenodoros
i Polidoros z Rodos,
Laokoon i jego synowie,
ok. 175-50 p.n.e.
Marmur, wys. 242 cm.
Museo Pio Clementino,
Watykan

jedno, gdzie są. Sztuka hellenistyczna lubowała się w takich okrutnych i gwałtownych dziełach. Chciała robić wrażenie, i niewątpliwie je robi.

Niektóre z klasycznych rzeźb, zyskujące największą sławę w późniejszych czasach, powstały w okresie hellenistycznym. Kiedy grupa Laokoona (il. 69.) ujrzała ponownie światło dzienne w 1506 r., ówczesni artyści i miłośnicy sztuki byli pod wielkim wrażeniem tej pełnej tragizmu rzeźby. Przedstawia ona straszną scenę, opisaną w „Eneidzie” Wergiliusza: trojański kapłan Laokoon ostrzegał swych rodaków przed przyjęciem drewnianego konia, w którym mogą się ukrywać greccy żołnierze. Bogowie, widząc, że ich plany zniszczenia Troi są zagrożone, posyłają z morza dwa gigantyczne węże. Oplatają one kapłana i dwóch jego nieszczęsnych synów i duszą ich. Jest to jedna z opowieści o bezsensownym okrucieństwie, jakiego dopuścili się Olimpijczycy na biednych śmiertelnikach, często spotykane w greckiej i rzymskiej mitologii. Chciałoby się wiedzieć, jak odbierał tę historię grecki artysta, który stworzył niezwykłą grupę. Czy chciał, żebyśmy odczuli grozę sceny, w której niewinna ofiara cierpi za to, że powiedziała prawdę? A może zależało mu przede wszystkim na tym, by pokazać, że jest w stanie przedstawić morderczą i cokolwiek sensacyjną walkę między człowiekiem i bestią? Miał wszelkie powody, by szczycić się swoim talentem. Sposób, w jaki mięśnie torsu i rąk oddają wysiłek i cierpienie w beznaziejnej rozgrywce, wyraz bólu na twarzy kapłana, bezradna szamotanina obu chłopców i sposób, w jaki cała ta wrzawa i poruszenie zastygły w nieruchomą grupę, budzi od tamtej pory podziw. Ale nie mogą oprzeć się podejrzeniu, że sztuka ta adresowana była do tej samej publiczności, która lubowała się również w okropieństwach walk gladiatorów. Może nie należy winić artysty za to. Prawdopodobnie w owym czasie, w okresie hellenistycznym, sztuka w dużej mierze straciła dawny związek z magią i religią. Artyści zainteresowali się problemami sztuki ze względu na nią samą, a sprawa przedstawienia tak dramatycznego starcia z całą jego dynamiką, siłą wyrazu i napięciem była testem umiejętności artysty. O sprawiedliwości czy niesprawiedliwości losu Laokoona rzeźbiarz może nawet nie myślał.

W tym czasie i w tej atmosferze zamożni ludzie zaczęli kolekcjonować dzieła sztuki, zamawiać kopie, jeśli nie mogli zdobyć sławnych oryginałów, i płacić bajecznych sum za te, które mieli ochotę nabyć. Pisarze zainteresowali się sztukami plastycznymi i pisali o życiu artystów, zbierali anegdoty o ich dziwactwach i komponowali przewodniki dla turystów. Wielu spośród najslawniejszych mistrzów starożytnych było malarzami raczej niż rzeźbiarzami i wiemy o ich dziełach jedynie to, co znajdujemy w zachowanych fragmentach klasycznych ksiąg o sztuce. Wiemy, że ci malarze interesowali się raczej specjalnymi problemami swojego zawodu niż sprawą sztuki służącej celom religijnym. Czytamy o mistrzach, specjalizujących się

69

Hagesandros,
Atenodoros
i Polidoros z Rodos,
Laokoon i jego synowie,
ok. 175–50 p.n.e.

Marmur, wys. 242 cm;
Museo Pio Clementino,
Watykan



70

*Dzieńczynna zbierająca
kwiaty, I w. n.e.*

Fragment malowidła
ściennego ze Stabii;
Museo Archeologico
Nazionale, Neapol

71

*Głowa fauna,
II w. p.n.e.*

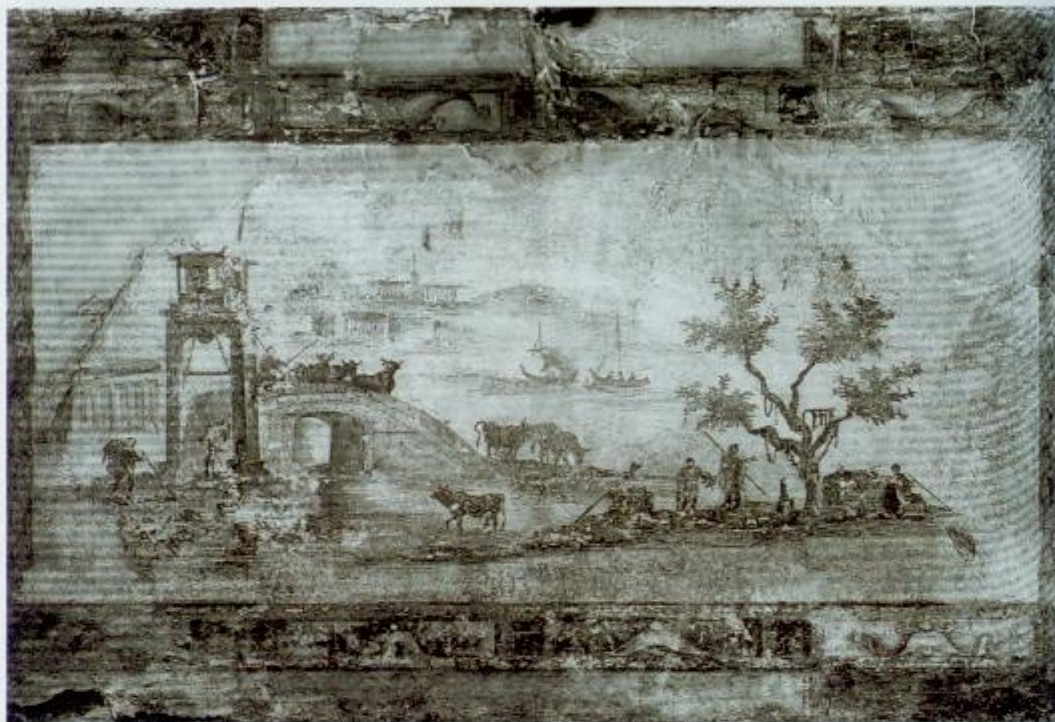
Fragment malowidła
ściennego z Herkulanum;
Museo Archeologico
Nazionale, Neapol



w tematach z życia codziennego, którzy malowali zakłady fryzjerskie czy sceny z teatru, ale wszystkie te obrazy przepadły. Jedyne sposoby, w jaki możemy zyskać jakieś pojęcie o charakterze starożytnego malarstwa, to przyjrzenie się dekoracyjnym malowidłom ściennym i mozaikom odkrytym w Pompejach i innych miejscowościach. Pompeje były zamożnym miasteczkiem, pogrzebanym pod popiołami Wezuwiusza podczas wybuchu w 79 r. n.e. Niemal każdy dom i willa w tym mieście miały malowane na ścianach iluzjonistyczne kolumny i pejzaże, imitacje obrazów w ramach i sceny rodzajowe. Oczywiście nie wszystkie te malowidła są arcydziełami, ale zdumiewające, jak dużo dobrej roboty można było znaleźć w tak niewielkiej i raczej mało ważnej miejscinie. Chyba nie spisałibyśmy się tak dobrze, gdyby przyszło kiedyś do odkopywania którejs z naszych nadmorskich miejscowości letniskowych. Dekoratorzy wnętrz w Pompejach i okolicznych miasteczkach, takich jak Herculaneum czy Stabie, swobodnie korzystali z zasobu wiedzy i umiejętności wielkich artystów hellenistycznych. Pośród dzieł mniejszej wagi odkrywamy czasem postać o tak wyśmienitej piękności i gracji jak przedstawiona na ilustracji 70. jedna z Hor, zbierająca kwiecie jakby w tańcu. Albo znajdujemy takie detale, jak głowa fauna (il. 71.) z innego malowidła, dające

nam pojęcie o mistrzostwie i naturalności, jaką artyści ci zdobyli w wyrażaniu ekspresji.

Na tych dekoracyjnych malowidłach ściennych znaleźć można ładne martwe natury, takie na przykład, jak dwie cytryny ze szklanką wody i wizerunki zwierząt. Istniało tam nawet malarstwo krajobrazowe, co było może największą innowacją okresu hellenistycznego. Starożytna sztuka orientalna obywatela się bez pejzaży, chyba że stanowiły oprawę dla scen z życia ludzi czy z kampanii militarnych. Dla sztuki greckiej w czasach Fidiasza i Praksytelesa człowiek pozostawał głównym obiektem zainteresowania artysty. W okresie hellenistycznym, kiedy to poeci, jak Teokryt, odkryli urok prostego życia wśród pasterzy, twórcy próbowali również



wyczarować przyjemności życia na wsi na użytek mieszczuchów. Malowidła te nie są widokami konkretnych rezydencji czy uroczych zakątków. Są one raczej kolekcjami wszystkiego, co składa się na idylliczną scenę: pasterzy i bydła, prostych kapliczek i odległych willi i gór (il. 72.). Wszystko na tych obrazach było uroczo zaaranżowane i wszystkie elementy wyglądały możliwie najlepiej. Rzeczywiście czujemy, że przed nami jest scena pełna spokoju. Niemniej jednak, nawet te dzieła są znacznie mniej realistyczne niż moglibyśmy zrazu sądzić. Gdybyśmy zaczęli zadawać niewygodne pytania, albo spróbowali narysować mapę miejscowości, wkrótce odkrylibyśmy, że nie da się tego zrobić. Nie wiemy, jaka ma być odległość między kapliczką a willą, ani jak blisko czy też jak daleko od mostu ma się znajdować kapliczka. Prawda jest taka, że nawet hellenistyczni mistrzowie nie znali praw perspektywy. Słynna topolowa aleja, oddalająca się aż do punktu zaniku, którą wielu z nas rysowało w szkole, nie była wtedy standardowym zadaniem. Artyści malowali odległe rzeczy jako małe, a bliskie lub ważne jako duże, ale prawo regularnego zmniejszania się obiektów w miarę oddalania, określona

72

Pejzaż, I w. n.e.
Malowidło ściennie,
Villa Albani, Rzym

struktura, w której możemy przedstawić widok, nie zostały odkryte przez klasyczną starożytność. Potrzeba było więcej niż tysiąca lat, by je zastosowano. W ten sposób nawet najpóźniejsze, najswobodniejsze i najśmielsze dzieła sztuki starożytnej wciąż zachowują co najmniej ślad zasady, którą omawialiśmy w naszym opisie malarstwa egipskiego. Nawet tutaj wiedza o charakterystycznym konturze poszczególnych obiektów znaczy tyle, co aktualne wrażenie odebrane wzrokiem. Od dawna jesteśmy świadomi, że ta cecha nie jest wadą dzieł sztuki, pożałowania godną i umniejszającą ich wartość, lecz że można osiągnąć artystyczną doskonałość w ramach każdego stylu. Grecy przełamali sztywne tabu wczesnej sztuki orientalnej i poszli dalej odkrywczą drogą, by dodawać coraz więcej swych spostrzeżeń do tradycyjnego obrazu świata. Ale dzieła ich nigdy nie wyglądają jak zwierciadła, w których odbija się każdy przypadkowy skrawek natury. Zawsze noszą znamię intelektu, który je stworzył.

Rzeźbiarz grecki przy pracy, I w. p.n.e.

Odcisk hellenistycznej
genany; 1,3 x 1,2 cm;
Metropolitan Museum
of Art, Nowy Jork



ZDOBYWCY ŚWIATA

Rzymianie, buddyści, Żydzi i chrześcijanie, od I do IV wieku n.e.

Widzieliśmy, że w rzymskich Pompejach dużo było refleksów sztuki hellenistycznej. Sztuka bowiem pozostała mniej lub więcej nie zmieniona, gdy Rzymianie podbijali świat i zakładali własne imperium na ruinach królestw hellenistycznych. Większość artystów działających w Rzymie, była Grekami, i większość rzymskich kolekcjonerów kupowała dzieła wielkich greckich mistrzów lub ich kopie. Niemniej jednak sztuka do pewnego stopnia się zmieniła, gdy Rzym stał się panem świata. Artyści dostali nowe zadania, do których musieli zastosować nowe metody. Do największych osiągnięć Rzymian należy niewątpliwie budownictwo lądowe. Wszyscy wiemy o ich drogach, akweduktach, łaźniach publicznych. Nawet ruiny tych budowli wciąż wyglądają imponująco. Człowiek czuje się mrówką, wędrując w Rzymie między ich ogromnymi filarami. To właśnie te ruiny nie pozwoliły późniejszym stuleciom zapomnieć o „wielkości Rzymu”.

Najśłynniejszą z rzymskich budowli jest chyba ogromne Koloseum (il. 73.). Jest to charakterystyczny rzymski amfiteatr, który budzi podziw do naszych czasów. Budowla utylitarna z trzema poziomami położonych nad sobą łuków, podtrzymujących wewnątrz siedzenia obszernego amfiteatru. Przed tymi łukami rzymski architekt umieścił rodzaj ekranu o greckich formach. Zastosował wszystkie trzy style, występujące w greckich świątyniach. Parter jest wariacją na temat stylu doryckiego – zachowane są nawet metopy i tryglify. Drugi poziom ma jońskie, a trzeci i czwarty korynckie półkolumny. Ta kombinacja rzymskich konstrukcji z greckimi formami czy też „porządkami” wywarła ogromny wpływ na późniejszych architektów. Jeśli rozejrzemy się po naszych miastach, łatwo znajdziemy tego przykłady.

Zapewne żadne architektoniczne kreacje nie wywarły trwalszego wrażenia niż łuki triumfalne, jakie Rzymianie stawiali w całym imperium, w Italii, Francji (il. 74.), Afryce Północnej i Azji. Architektura grecka z reguły skomponowana była z identycznych elementów; odnosi się to nawet do Koloseum, ale w łukach triumfalnych zastosowano greckie porządki do obramowania i zaakcentowania wielkiej centralnej bramy i do flankowania jej przez węższe otwory. Był to układ, który można



73
*Kolosceum, Rzym,
ok. 80 n.e.
Amfiteatr rzymski*

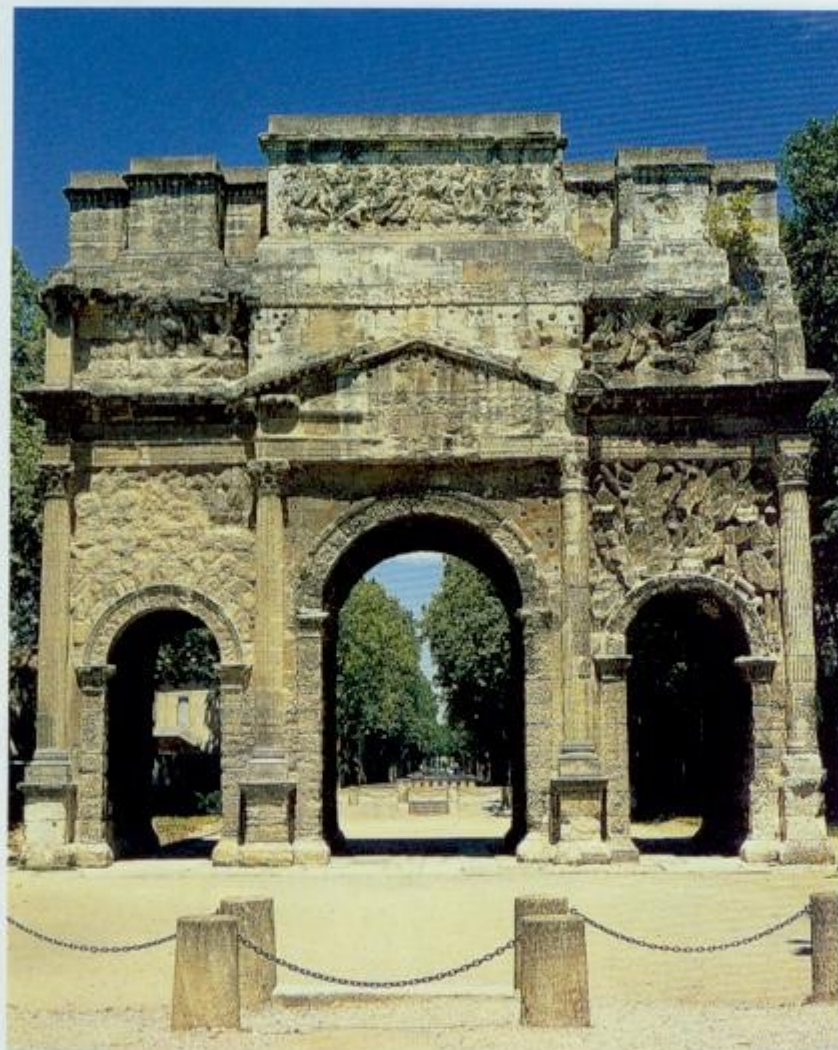
74
*Luk triumfalny
Tyberiusza, Orange,
południowa Francja,
ok. 14-37 n.e.*

73

*Koloseum, Rzym,
ok. 80 n.e.
Amfiteatr rzymski*

74

*Łuk triumfalny
Tyberiusza, Orange,
południowa Francja,
ok. 14–37 n.e.*



było zastosować w architektonicznej kompozycji, tak jak akord stosowany jest w muzyce.

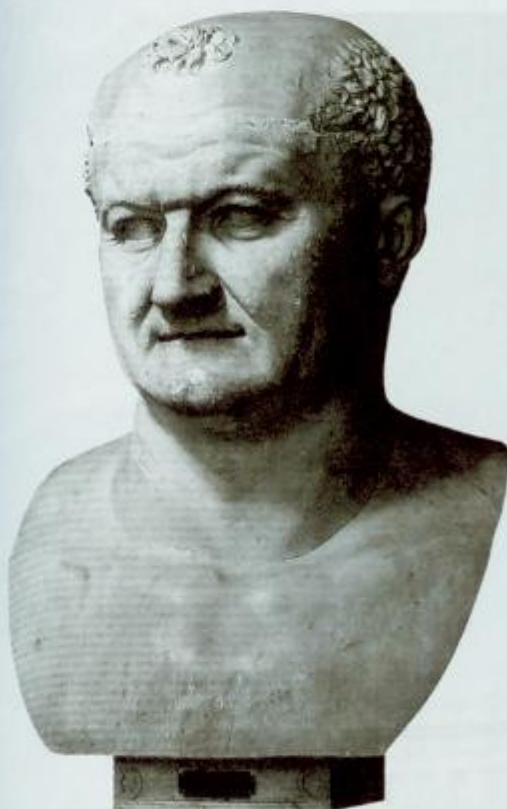
Najważniejszą jednak cechą architektury rzymskiej jest użycie łuków. Ten wynalazek odgrywał niewielką lub wręcz żadną rolę w greckich budowlach, choć mógł być znany greckim architektom. Skonstruowanie łuku z oddzielnych klinowatych kamieni jest nie lada wyczynem budowlanym. A gdy ta sztuka jest już opanowana, budowniczy może używać go do coraz śmielszych zamysłów. Może spiąć filary mostu czy akweduktu, a nawet skorzystać z tego pomysłu, by skonstruować sklepienie. Rzymianie stali się pierwszorzędnymi ekspertami w sztuce przesklepiania



75

Wnętrze Panteonu,
Rzym, ok. 130 n.e.

Obraz G.P. Paniniego,
Statens Museum for
Kunst, Kopenhaga.



76

Cesarz Wespazjan,
ok. 70 n.e.

Marble, wys. 135 cm;
Museo Archeologico
Nazionale, Neapol

za pomocą rozmaitych technicznych urządzeń. Najwspanialszą z tych budowli jest Panteon, czyli świątynia wszystkich bogów. To jedyna świątynia starożytna, która zawsze pozostawała miejscem kultu – zamieniono ją na kościół w okresie wczesnochrześcijańskim i dlatego nigdy nie pozwolono jej popaść w ruinę. Jej wnętrze (il. 75.) jest ogromną okrągłą salą, przykrytą sklepieniem z okrągłym otworem na szczycie, przez który widać niebo. Nie ma innego okna, ale cała sala otrzymuje dostateczne i równomierne światło z góry. Znam niewiele budowli, które przekazują podobne odczucie pogodnej harmonii. Nie ma wrażenia ciężaru. Olbrzymia kopuła zdaje się unosić swobodnie w górę jak drugie sklepienie niebios.

Rzymianie, w typowy dla siebie sposób wzięli z greckiej architektury to, co im się podobało, i dostosowali do swoich celów. Robili to samo we wszystkich dziedzinach. Jedną z ich głównych potrzeb były dobre i wierne portrety: zwyczaj wymagał, by

w procesji pogrzebowej niesiono woskowe podobizny przodków. Zapewne związane to było z wierzeniem, że w wizerunku przechowuje się dusza, tak jak znamy to ze starożytnego Egiptu. Później, kiedy Rzym stał się imperium, na popiersie cesarza nadal patrzono z religijną grozą. Wiemy, że każdy Rzymianin musiał palić kadzidło przed tym popiersiem na znak lojalności i posłuszeństwa, i wiemy, że prześladowania chrześcijan zaczęły się od ich odmowy spełnienia tego wymagania. Zaskakujące jest, że mimo tego uroczystego znaczenia portretów, Rzymianie pozwalali swoim artystom przedstawiać się wierniej i bardziej niepochlebnie niż kiedykolwiek zdobyli się na to Grecy. Może stosowali maski pośmiertne i w ten sposób zyskali tę zdumiewającą znajomość struktury i rysów głowy ludzkiej. W każdym razie znamy Pompejusza, Augusta, Tytusa czy Nerona niemal tak, jak byśmy widzieli ich twarze na ekranie. Nie ma śladu pochlebstwa w biuście Wespazjana (il. 76.) – nic, co by go wyróżniało jako boga. Mógłby być bogatym bankierem albo armatorem. Nie ma też jednak nic drobiazgowego w rzymskich portretach. Jakoś artystom udawało się zachować wierność naturze i unikać powierzchowności.



77

Kolumna Trajana,
Rzym, ok. 114 n.e.

78

Fragm. ilustracji 77:
sceny pokazujące upadek
miasta (u góry), bitwę
z Dakami (w środku)
i żołnierzy ściągających
zbroje przed fortelem
(u dołu)

Inne nowe zadanie, jakie Rzymianie postawili artystom, przypominało obyczaj znany nam ze starożytnego Wschodu (*str. 72., il. 45.*). Oni też chcieli sławić zwycięstwa i opowiadać historię swoich kampanii. Trajan, na przykład, wznosił ogromną kolumnę, aby pokazać całą obrazkową kronikę wojen i zwycięstw w Dacji (współczesnej Rumunii). Widzimy tam rzymskich legionistów, jak plądrują, walczą i zdobywają (*il. 78.*). Cały talent i osiągnięcia stuleci sztuki greckiej wykorzystane zostały w tych popisach wojennego reportażu. Ale waga, jaką Rzymianie przywiązywali do dokładnego oddawania wszystkich szczegółów, do czytelnej narracji, która by uzmysłowiła widzom osiągnięcia kampanii, zmieniła charakter sztuki. Głównym celem nie była już harmonia, piękno czy dramatyczna ekspresja. Rzymianie byli rzeczowi i nie dbali zbytnio o wymyślne

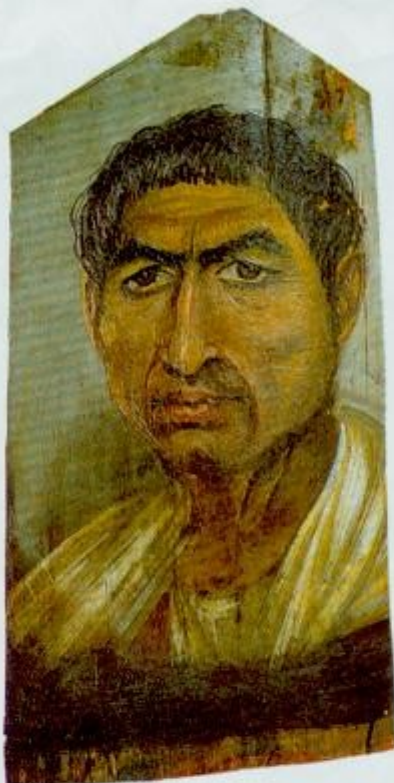
77

*Kolumna Trajana,
Rzym, ok. 114 n.e.*

78

Fragment ilustacji 77:
sceny pokazujące upadek
miasta i pory, bitwę
z Dakami (w środku)
i żołnierzy ścinających
głowy przed fortecią
(w dole)





efekty. A jednak okazało się, że ich obrazkowe metody opowiadania czynów bohatera miały wielką wartość dla religii, które zetknęły się z ich rozległym imperium.

Podczas wieków po Chrystusie sztuka hellenistyczna i rzymska kompletnie wyparła sztukę królestw Wschodu, nawet w ich własnych potężnych twierdzach. Egipcjanie wciąż chowali swoich zmarłych w postaci mumii, ale zamiast opatrywać ich wizerunkami w stylu egipskim, kazali je malować artystom, znającym wszystkie zdobycze greckiej sztuki portretowej (il. 79.). Portrety te, sporządzone z pewnością przez skromnych rzemieślników za niewygórowaną cenę, zadziwiają nas wzięciem swoją energią i realizmem. Niewiele jest dzieł sztuki starożyt-

nej, które wyglądają tak świeżo i „współcześnie”.

Nie tylko Egipcjanie zaadaptowali nowe metody do swoich religijnych potrzeb. Nawet w odległych Indiach rzymski sposób opowiadania historii i gloryfikacja bohatera przejęty został przez artystów, którzy podjęli się zilustrowania opowieści o pokojowym podboju, historię Buddy.

Sztuka rzeźbiarska kwitła w Indiach znacznie wcześniej, zanim wpływy hellenizmu dotarły do tego kraju, ale to w pogranicznym rejonie Gandhary po raz pierwszy pokazano postać Buddy w reliefach, które stały się modelem dla późniejszej sztuki buddyjskiej. Ilustracja 80. przedstawia epizod z buddyjskiej legendy o Wielkim Wyrzeczeniu. Młody książę Gautama opuszcza pałac swych rodziców, aby zostać pustelnikiem w głuszy. Zwraca się do swego ulubionego rumaka Kanthaki: *Mój drogi Kanthako, noś mnie, proszę, jeszcze przez tę noc. Kiedy stanę się Buddą z twoją pomocą, przyniosę zbawienie światu bogów i ludzi. Gdyby Kanthaka choćby zarżał czy zastukał kopytami, miasto by się obudziło i odkryto by odjazd księcia. Tak więc bogowie stłumili jego głos i podkładali dłonie pod kopyta, gdziekolwiek stapał.*

Grecka i rzymska sztuka, które nauczyły ludzi wizualizować bogów i bohaterów w pięknej formie, pomogły także Hindusom stworzyć wizerunek swego zbawcy. Piękna głowa Buddy, przepełniona wyrazem

79.

Portret mężczyzny,
ok. 100 n.e.

Z sarkofagu mumii
znalezionego w Hawarze,
Egipt; malowany
na gorącym wosku,
13 x 17,2 cm; British
Museum, Londyn

80.

Gautama (Budda)
opuszczający dom,
ok. II w. n.e.

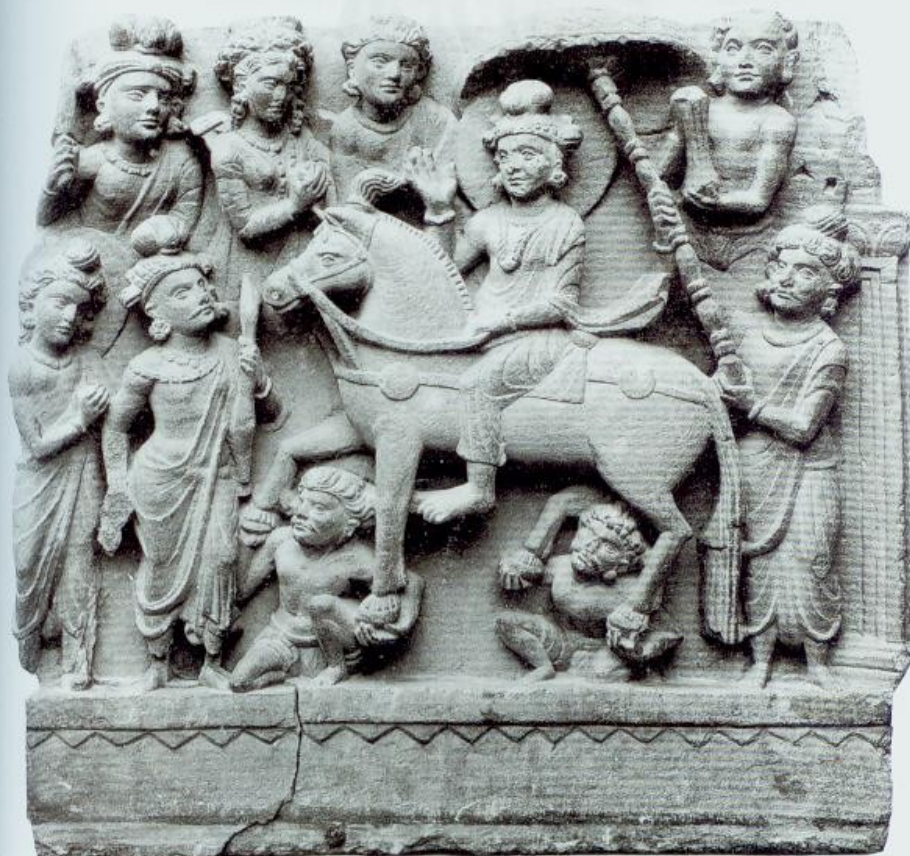
Znaleziony w Lorian
Tangai, Pakistan
(starożytna Gandhara);
czarny łupek,
48 x 54 cm;
Muzeum Indyjskie,
Kalkuta

79

Postać mężczyzny,
ok. 100 n.e.
Z sarkofagu mianin
znalezionego w Hawarze,
Egipt, malowany
na gorącym wosku,
33 x 17,2 cm; British
Museum, Londyn

80

Gautama (Budda)
opuszczający dom,
ok. II w. n.e.
Znaleziony w Loryan
Tangri, Pakistan
(stanowiąca Gandhara);
czarny łupek,
48 x 54 cm;
Muzeum Indyjskie,
Kalkuta





81

Głowa Buddy,
IV-V w. n.e.

Znaleziona w Hadda,
Afganistan (szczytowi
Gandhara); stłak
wapienny ze śladami
pigmentów, wys. 29 cm;
Victoria and Albert
Museum, Londyn

82

Możesz zdobywać
wodę ze skały,
245-250 n.e.

Malowidło ściennie;
synagoga w Dura-
Europos, Syria

głębokiego spokoju, również powstała w pogranicznym rejonie Gandhary (il. 81.).

Jeszcze inną wschodnią religią, która nauczyła się przedstawiać swoje święte opowieści ku nauce wiernych, była religia żydowska. Prawo żydowskie właściwie zakazywało tworzenia wizerunków, z obawy przed bałwochwalstwem. Niemniej jednak w żydowskich koloniach w miastach wschodnich dekorowano ściany synagog scenami ze Starego Testamentu. Jedno z tych malowideł odkryto ostatnio w małym rzymskim garnizonie w Mezopotamii, zwanym Dura Europos. Nie jest to wprawdzie wielkie dzieło sztuki, ale interesujący dokument z III w. n.e. Sam fakt, że jego styl wydaje się niezdarny i że scena wygląda raczej płasko i prymitywnie, jest dość zajmujący (il. 82.). Przedstawiony jest tu Mojżesz, uderzeniem laski dobywający wodę ze skały. Ale jest to nie tyle zilustrowanie biblijnej opowieści, co wyjaśnienie, w obrazkach, jej znaczenia dla Żydów: Mojżesz został pokazany jako wysoka postać, stojąca przed Świętą Arką, w której możemy spostrzec siedmioramienny świecznik. Aby podkreślić, że każde plemię Izraela uczestniczyło w podziale cudownej wody, artysta przedstawił dwanaście strumyczków, płynących do małych postaci stojących pod namiotami. Niewątpliwie nie był zbyt utalentowany, i to tłumaczy jego nieporadność. Ale może tak naprawdę nie zależało mu na namalowaniu postaci, wyglądających jak żywe. Im bardziej żywe się wydawały, tym bardziej grzeszyły przeciwko poleceniu zakazującemu tworzenia wizerunków. Główną intencją twórcy było przypomnienie oglądającemu zdarzenia, kiedy Bóg okazał swoją moc. Skromne malowidło ściennie z żydowskiej synagogi jest interesujące, ponieważ podobne względu

81

Głowa Buddy,
IV–V w. n.e.
Znaleziona w Hadda,
Afghanistan (starożytna
Gandhara); stół
wapienny ze śladami
pigmentu, wys. 29 cm;
Victoria and Albert
Museum, Londyn

82

*Mojżesz dobywający
wodę ze skały,*
245–250 n.e.
Malowidło ściennie,
synagoga w Dura-
Europos, Syria



zaczęły mieć wpływ na sztukę, kiedy religia chrześcijańska rozeszła się ze Wschodu i zaprzęgała również sztukę do swej służby.

Kiedy artyści chrześcijańscy zostali po raz pierwszy powołani do ukazania Zbawiciela i jego apostołów, ponownie tradycja sztuki greckiej przyszła im z pomocą. *Ilustracja 83* przedstawia jedno z najwcześniejszych wyobrażeń Chrystusa, z IV w. n.e. Zamiast brodatej postaci, do której przyzwyczaiły nas późniejsze wizerunki, widzimy Chrystusa pełnego młodości i piękna, siedzącego na tronie między świętym Piotrem i świętym Pawłem, którzy wyglądają jak dostojni greccy filozofowie. Jeden szczegół zwłaszcza przypomina nam, jak ściśle takie przedstawienie wciąż jest związane z metodami pogańskiej sztuki hellenistycznej: aby pokazać, że tron Chrystusa znajduje się ponad niebiosami, rzeźbiarz umieścił jego stopy na sklepieniu firmamentu, podtrzymywanym przez starożytnego boga nieba.

Początki sztuki chrześcijańskiej sięgają nawet dalej niż ten przykład, ale najwcześniejsze zabytki nigdy nie pokazują samego Chrystusa. Żydzi z Dura malowali sceny ze Starego Testamentu w swojej synagodze, nie tyle, by ją ozdobić, ale raczej by przedstawić świętą opowieść w obrazowej formie. Artyści, powołani by malować wizerunki dla chrześcijańskich



83

*Chrystus ze św. Piotrem
i św. Pawłem,
ok. 389 n.e.*

Marmurowy relief
z sarkofaga Juniusa Bassusa;
krypta św. Piotra, Rzym



84

Trzej młodziankowie
w piecu ognistym,
III w. n.e.

Malowidło ściernie;
Katakumby św. Priscylli,
Rzym

miejsce spoczynku – katakumb rzymskich – działali w tym samym duchu. Malowidła takie, jak *Trzej młodziankowie w piecu ognistym* (il. 84.), prawdopodobnie z III w. n.e., pokazują, że tym twórcom nieobce były metody stosowane w hellenistycznych malowidłach w Pompejach. Mogli wyczerować ideę postaci ludzkiej kilkoma niedbałymi pociągnięciami pędzla. Ale czujemy także, że te efekty i sztuczki nie bardzo ich interesowały. Obraz nie istniał już jako piękna rzecz sama w sobie. Jego głównym celem było przypomnienie wiernym jednego z przykładów boskiego miłosierdzia i potęgi. Czytamy w Biblii (Daniel 3) o trzech wysokich urzędnikach żydowskich za panowania króla Nabuchodonozora, którzy odmówili ukorzenia się i oddania czci na dany sygnał gigantycznemu złotemu posągowi króla, ustawionemu na równinie Dura w prowincji babilońskiej. Tak jak wielu chrześcijan, w okresie, kiedy powstały te malowidła, musieli ponieść karę za odmowę. Wrzucono ich do ognistego pieca: *w ich płaszczach, ich hosen [obiwiniu] i ich kapeluszach*. Ale oto ogień nie miał władzy nad ich ciałami: *ani włos na ich głowach nie został osmalony, ani nie uszkodziły się ich płaszcze*. Pan *posłał swego anioła, aby uratował swoje sługi*.

Możemy sobie tylko wyobrazić, co mistrz, autor grupy Laokoona (str. 110., il. 69.) zrobiłby z takiego tematu, aby zdać sobie sprawę, że sztuka podążała teraz w innym kierunku. Malarz w katakumbach nie chciał przedstawić dramatycznej sceny z powodu jej samej. Aby pokazać pocieszający i inspirujący przykład hartu i zbawienia, wystarczyło zupełnie, jeśli trzej młodzieńcy w perskich strojach, płomienie i gołębica – symbol boskiej pomocy – dawali się rozpoznać. Wszystko, co nie było ściśle związane z tematem, lepiej było pominąć. Jeszcze raz pojęcia klarowności i prostoty zaczęły przeważać nad ideałami wiernego podobień-



85

*Portret urzędnika
z Afrodisias,
ok. 400 n.e.*

Marmur, wys. 176 cm.
Muzeum Archeologiczne,
Stambuł

stwa. Jednak jest coś poruszającego w samym wysiłku, jaki włożył artysta, by przedstawić swoją opowieść tak jasno i prosto, jak to możliwe. Ci trzej mężczyźni, widziani od przodu, patrzący przed siebie, z rękoma wzniesionymi w modlitwie, zdają się wskazywać, że ludzkość zaczęła zajmować się innymi wartościami prócz ziemskiego piękna.

Nie tylko w dziełach religijnych okresu schyłku i upadku imperium rzymskiego możemy dostrzec coś z tego przesunięcia zainteresowania. Niewielu artystów zdawało się dbać o to, co było chlubą sztuki greckiej – subtelność i harmonia. Rzeźbiarze nie mieli już cierpliwości, by opracowywać marmur dłutem i traktować go z delikatnością i smakiem, co było dumą greckich mistrzów. Jak malarz obrazu z katakumb, stosowali metody bardziej uproszczone i szybkie, takie jak na przykład mechaniczny świder, którym zaznaczano główne rysy twarzy czy ciała. Często mówi się, że starożytna sztuka chyliła się w tym okresie ku upadkowi, i prawdą jest, że wiele sekretów najlepszego okresu przepadło w powszechnym zamieszaniu wywołanym wojnami, buntami i inwazjami. Ale widzieliśmy, że ta utrata umiejętności nie jest wszystkim. Artystom w owym czasie nie wystarczała najwidoczniej sama wirtuozeria okresu hellenistycznego i próbowali uzyskać nowe efekty. Niektóre z portretów z tego okresu, z IV i V w. n.e. w szczególności, pokazują może najwyraźniej, do czego owi twórcy dążyli (il. 85.). Dla Greka z czasów Praksytelesa dzieła te wyglądałyby surowo i barbarzyńsko. Istotnie, głowy nie są piękne według norm poprzednich. Rzymianin, przyzwyczajony do uderzającego podobieństwa portretów takich np. jak Wespazjana (str. 121., il. 76.), mógłby je zlekceważyć, jako kiepsko wykonane. A jednak wydaje się nam, że postacie te żyją własnym życiem, i odznaczają się pełnym napięciem wyrazem, co wynika ze stanowczego zaznaczenia rysów i dbałości o takie cechy, jak okolice oczu i zmarszczone czoło. Pokazują ludzi, którzy byli świadkami powstania chrześcijaństwa i wreszcie je zaakceptowali, co oznaczało koniec starożytnego świata.

Malarz „portretów grobowych”
w warsztacie, siedzący
obok swojej palety
i sztalug, ok. 100 n.e.
Z malowanego sarkofagu
znalezionego na Krymie

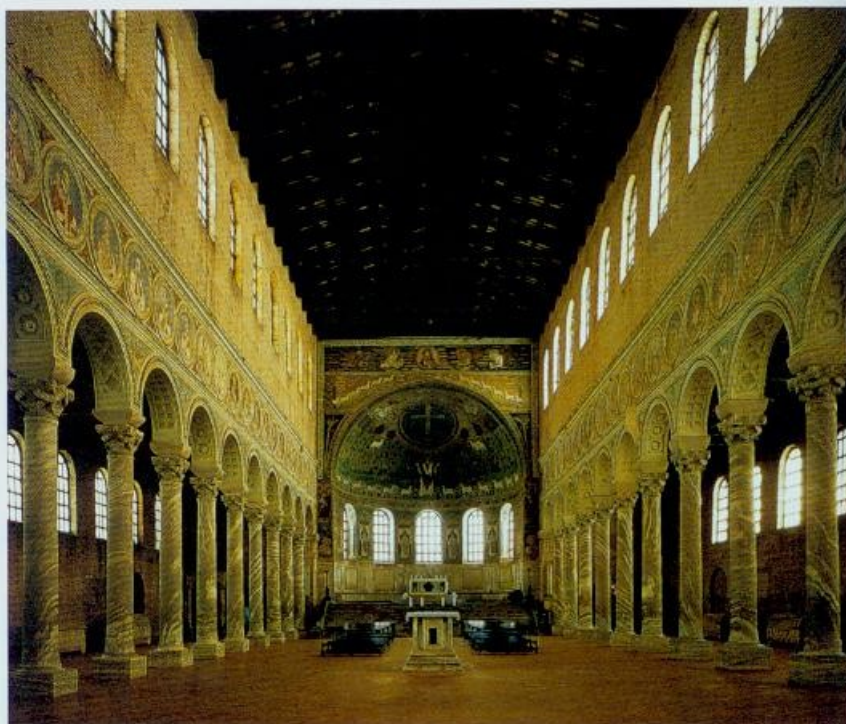


6

NA ROZSTAJU DRÓG

Rzym i Bizancjum, od V do XIII wieku

W 311 r., gdy cesarz Konstantyn ustanowił w swym państwie potęgę Kościoła Chrześcijańskiego, wyłoniły się olbrzymie problemy. W okresie prześladowań nie było potrzeby ani możliwości budowania publicznych miejsc kultu. Kościoły i sale zgromadzeń, jakie istniały, były małe i skromne. Gdy jednak Kościół zdobył najwyższą pozycję w doczesnym świecie, przewartościowaniu uległ jego stosunek do sztuki. Miejsca kultu nie mogły już być wzorowane na antycznych świątyniach, ponieważ spełniały całkowicie odmienne funkcje. Wnętrze świątynne miało zazwyczaj charakter niewielkiej kaplicy mieszczącej posąg boga. Procesje i składanie ofiar odbywały się na zewnątrz. Tymczasem kościół musiał pomieścić wszystkich wiernych zgromadzonych na mszy, podczas której kapłan celebrował przed głównym ołtarzem Eucharystię i wygłaszał kazanie. Dlatego też przy ich wznoszeniu opierano się nie na wzorach pogańskich świątyń, lecz na układzie wielkich sal służących zgromadzeniom, które w czasach starożytnych znane były pod nazwą „bazyliki”, co z grubsza oznacza „sale królewskie”. Budowle te pełniły funkcje przykrytych dachem hal targowych lub publicznych sądów. Składały się przede wszystkim z wielkiej, podłużnej sali z węższymi i niższymi pomieszczeniami wzdłuż dłuższych boków, które od głównej przestrzeni oddzielała kolumnada. Na skraju sali wydzielano często przestrzeń na półkoliste podium (apsydę), gdzie mógł zasiadać przewodniczący zebrania lub sędzia. Matka cesarza Konstantyna wzniosła taką bazylikę z przeznaczeniem na kościół. Stąd też termin ten został przyjęty na określenie tego typu kościołów. Półkolista wnęką lub apsydą miała służyć ustawieniu głównego ołtarza, ku któremu kierował się wzrok wiernych. Tę część budynku, w której znajdował się ołtarz, przyjęło się określać mianem chóru. Przestrzeń głównej sali, w której gromadzili się wierni, nazwano później nawą, co właściwie oznacza „okręt”, podczas gdy niższym pomieszczeniom po bokach przypisano miano naw bocznych, czyli „skrzydeł”. W większości bazylik nawa główna przekryta była drewnianym belkowaniem, przez które widać było poddasze. Nawy boczne miały zazwyczaj płaskie zadaszenie. Kolumny oddzielające nawy były w wielu przypadkach bogato dekorowane. Żadna z najwcześniejszych bazylik nie zachowała się w stanie oryginalnym, lecz mimo przebudów



86
Bazylika S. Apollinare
in Classe, Ravenna,
ok. 530 n.e.
Wczesnochrześcijańska
bazylika

i renowacji, dokonywanych w ciągu 1500 lat, jakie nas dzielą od tamtych czasów, potrafimy odtworzyć ogólny wygląd tych budowli (il. 86).

O wiele trudniejsza i bardziej złożona okazała się dekoracja bazylik, gdyż pojawił się tu problem rzeźby lub obrazu i jego funkcji w kulcie religijnym. Sprawa ta wywołała bardzo gwałtowne spory. Wszyscy niemal chrześcijanie byli zgodni co do jednego: zakazu ustawiania posągów w Domu Bożym. Rzeźby zbyt przypominały bożki i pogańskie idole potępione w Biblii. Umieszczenie na ołtarzu posagu Boga lub jednego ze świętych wydawało się niedopuszczalne. W jaki sposób mieliby nieszczęśnicy poganie, których dopiero co nawrócono na nową wiarę, pojąć różnicę między starymi wierzeniami i chrześcijańską religią, gdyby tego rodzaju wizerunki oglądali w kościołach? Mogliby uznać, iż taka statua rzeczywiście „przedstawia” Boga, tak jak rzeźba Fidiasza wyobrażała w powszechnym mniemaniu Zeusa. Wówczas zrozumienie idei jedynego, wszechmocnego i niewidzialnego Boga, na podobieństwo którego zostaliśmy stworzeni, byłoby dla nich jeszcze trudniejsze. Chociaż wszyscy gorliwi chrześcijanie wyrazili sprzeciw wobec monumentalnych posągów naśladujących wygląd człowieka, ich koncepcje na temat malarstwa religijnego różniły się zdecydowanie. Niektórzy uznali obrazy za użyteczne, gdyż przywoływały w pamięci wiernych nauki, jakie otrzymali, i ożywiały w ich wyobraźni epizody z życia świętych. Taka opinia panowała przede wszystkim w łacińskiej, zachodniej części rzymskiego imperium. Postawę tę reprezentował też, żyjący pod koniec VI w. n.e., papież Grzegorz Wielki. Przeciwnikom malarstwa przypominał, że wielu członków Kościoła nie potrafi ani czytać, ani pisać, i że do celów edukacyjnych wyobrażenia plastyczne są równie użyteczne jak ilustracje w książkach. *Obraz jest bowiem tym dla ludzi prostych, czym pismo dla umiejących czytać* – podkreślał.

Wystąpienie tak wielkiego autorytetu w obronie malarstwa miało dla historii sztuki olbrzymie znaczenie. Słowa papieża cytowano niezmienne aby odeprzeć ataki na koncepcję wprowadzenia obrazów do kościoła. Ostatecznie zaakceptowano we wnętrzach sakralnych określony typ plastycznych wyobrażeń. Skoro Grzegorz Wielki miał na myśli użyteczność, przedstawianą historię trzeba było opowiedzieć jak najczytelniej i najprościej. Należało też unikać wszystkiego, co mogłoby odwrócić uwagę od głównego, mistycznego celu. Artyści wciąż jeszcze stosowali metody narracji rozwinięte w sztuce rzymskiej. Stopniowo coraz silniej koncentrowali się na tym co zasadnicze. *Ilustracja 87.* ukazuje dzieło, w którym reguły te zastosowano z maksymalną konsekwencją. Mozaika pochodzi z bazyliki w Rawennie. Rawenna w tym czasie, około 500 r. n.e., była wielkim, morskim portem i stolicą wschodniego wybrzeża Włoch. Wyobrażona scena ilustruje wątek z Ewangelii, opowiadający o tym, jak Chrystus nakarmił pięć tysięcy ludzi pięcioma bochenkami chleba

86

Bazylika S. Apollinare
in Classe, Rawenna,
ok. 530 n.e.
Wczesnochrześcijańska
bazylika

i dwiema rybami. Hellenistyczny artysta skorzystałby z możliwości przedstawienia tłumy w tym radosnym i dramatycznym zarazem epizodzie. Nasz mistrz zastosował jednak całkiem odmienną koncepcję. Jego dzieło nie jest obrazem namalowanym zręcznymi pociągnięciami pędzla, lecz mozaiką pracowicie ułożoną z kamiennych lub szklanych płytek o głębokich, nasyconych barwach, które nadają tak udekorowanemu kościelnemu wnętrzu wygląd uroczysty i pełen przepychu. Sposób opowiedzenia historii uzmysławia widzowi, że dzieje się tu coś nadprzyrodzonego, coś ze sfery sacrum. Drugi plan kompozycji wyłożony jest płytkami złocistego szkła, a rozgrywająca się na tym tle scena pozbawiona jest naturalnego czy realistycznego charakteru. Nieruchoma, dostojna postać Chrystusa zajmuje centrum kompozycji. Nie jest to znany nam dziś wizerunek z brodą, lecz wyobrażenie młodego mężczyzny o długich włosach, żywe w imaginacji pierwszych chrześcijan. Ma na sobie purpurową szatę i wyciąga ręce w geście błogosławieństwa ku dwóm stojącym po bokach apostołom, którzy podają mu chleb i ryby, by mógł dokonać cudu. Pożywienie trzymają na przesłoniętych serwetą dłoniach, tak jak czynili to w owych czasach poddani, składający daninę swym władcom. Zaiste, epizod ten sprawia wrażenie uroczystej ceremonii. Artysta nadał głęboki sens przedstawionej scenie. Dla niego to nie tylko zdumiewający cud, który wydarzył się kilkaset lat wcześniej w Palestynie. To symbol i znak wiecznotrwałej mocy Syna Bożego upostaciowanej przez Kościół. Tłumaczy to, lub pozwala wyjaśnić, uporczywe wpatrywanie się Chrystusa w widza; Chrystus będzie jego żywicielem.

Na pierwszy rzut oka kompozycja ta wydaje się sztywna i surowa. Nie ma tu nic z mistrzowskiego oddania ruchu i ekspresji jakimi chlubiła się sztuka grecka, nic z mistrzostwa, które przetrwało do rzymskich czasów. Ścisłe frontalne ujęcie postaci przywodzi na myśl dziecięce rysunki. A przecież artysta musiał bardzo dobrze znać sztukę grecką. Miał opanowaną w każdym szczególe umiejętność spowijania ludzkiego ciała fałdami szat, tak by zostały uwypuklone zgięcia rąk i nóg. Wiedział jak zestawić w mozaice różne odcienie kamieni, żeby odtworzyć barwy ludzkiej karnacji i skał. Zaznaczył na ziemi cienie, a oddanie skrótów perspektywicznych nie sprawiało mu trudności. Jeśli obraz wydaje się nam raczej prymitywny, to dlatego, że artysta dążył do prostoty. Egipskie koncepcje, dotyczące klarownego przedstawiania przedmiotów, powróciły tu ze wzmoczoną siłą za względu na wagę jaką Kościół przywiązywał do czytelności obrazowania. Jednakże środki, jakimi artyści dawali wyraz nowej postawie, nie należały do repertuaru form sztuki prymitywnej, lecz do dojrzałej stylistyki greckiego malarstwa. Tak więc średniowieczna sztuka chrześcijańska w zdumiewający sposób łączyła w sobie prymitywne i wyrefinowane metody obrazowania. Umiejętność obserwacji natury, której



87

*Čadowne rozmnoŹenie
dileba i ryb,
ok. 520 n.e.*

*Mozaiika, bazylika
S. Apollinare Nuovo,
Ravenna*

narodziny widzieliŹmy w Grecji okoŁo 500 lat p.n.e., ponownie ulegŁa zapomnieniu okoŁo 500 r. n.e. ArtyŹci nie konfrontowali juŹ stylistycznych formuŁ z rzeczywistoŹciĄ, nie zgŁebiali tajnikuŁ przedstawienia ludzkiego ciaŁa, jak i tworzenia iluzji przestrzeni. JednakŹe dokonane wczeŹniej odkrycia nigdy caŁkowicie nie zaginęŁy. Grecka i rzymska sztuka dostarczyŁy szerokiego wachlarza wyobraŹeŹ postaci ludzkich – stojĄcych, siedzących, pochylonych czy upadających. Wszystkie te figuralne typy mogŁy okazać się uŹyteczne dla narracji obrazowej, stĄd teŹ wytrwale je kopiowano i adaptowano w coraz to nowych kontekstach. Jednak nie powinno nas dziwić, Źe przy powierzchownym oglĄdzie obrazy te nie ujawniĄjĄ swej klasycznej genealogii, gdyŹ cel stosowania antycznych wzoruŁ byŁ caŁkowicie odmienny.

SpuŁ o rolę sztuki w KoŹciele miaŁ olbrzymie znaczenie dla historii Europy widzianej jako caŁoŹć. ByŁ on jednym z zasadniczych powoduŁ odrzucenia przez wschodnie, grekojęzyczne prowincje Cesarstwa Rzym-

skiego ze stolicą w Bizancjum czy Konstantynopolu, zwierzchnictwa łacińskiego papieża. Tych, którzy opowiedzieli się przeciwko religijnym obrazom nazwano ikonoklastami lub obrazoburcami. W 754 r. zdobyli oni dominującą pozycję, na skutek czego sztuka sakralna została we Wschodnim Kościele całkowicie zakazana. Jednocześnie ich oponenci jeszcze bardziej oddalili się od przesłania papieża Grzegorza. W ich rozumieniu obrazy były nie tylko użyteczne, ale wręcz święte. Argumenty, które podawali motywując swój punkt widzenia, były równie wyrafinowane jak przesłanki przeciwników: *Jeśli Bóg w swym miłosierdziu mógł powziąć postanowienie, by objawić się oczom śmiertelników w ludzkiej postaci Chrystusa – utrzymywali – dlaczego ma nie chcieć ukazywać się także w obrazach? Nie czynimy tych obrazów dla nich samych, jak czynili to poganie. Oddajemy cześć Bogu i świętym poprzez lub za pośrednictwem ich wizerunków.* Cokolwiek byśmy pomyśleli o logice tego uzasadnienia, miało ono olbrzymie znaczenie dla historii sztuki. Gdy po stu latach represji zwolennicy obrazów powrócili do władzy, malarstwo sakralne nie mogło być dłużej pojmowane jako zwykła ilustracja na użytek tych, którzy nie potrafili czytać. W obrazach widziano teraz tajemne odzwierciedlenie świata wykraczającego poza zasięg doświadczenia i poznania ludzkiego. Dlatego też Wschodni Kościół nie mógł już pozwalać artyście na uleganie fantazji. Z pewnością nie każdy piękny obraz przedstawiający matkę z dzieckiem mógł być traktowany jako prawdziwie sakralny wizerunek lub „ikona” Matki Boskiej; akceptowano jedynie typy wyobrażeń uświęcone wiekową tradycją.

Dlatego też w Bizancjum zaczęto, podobnie jak w Egipcie, kłaść bardzo duży nacisk na poszanowanie tradycji. Istniały jednak dwie strony tego zagadnienia. Przestrzegając artystę malującego sakralne obrazy, by ściśle naśladował antyczne pierwowzory, Kościół bizantyjski sprawił, że idee i zdobycze sztuki greckiej zachowały się w stosowanych typach draperii, twarzy i gestach. Jeśli przyjrzymy się bizantyjskiemu obrazowi ołtarzowemu, przedstawiającemu Madonnę z Dzieciątkiem Jezus, (il. 88), wizerunek ten wyda nam się bardzo odległy od osiągnięć sztuki greckiej. Niemniej, ani sposób, w jaki fałdy szaty opływają ciało oraz rozchodzą się promienście wokół łokci i kolan obu postaci, ani modelunek twarzy i dłoni, który uwypukla cienie, ani nawet szeroko zakreślony łuk tronu, nie byłyby możliwe bez zdobyczy greckiego i hellenistycznego malarstwa. Dlatego też, mimo pewnej sztywności, sztuka bizantyjska w kolejnych okresach pozostawała bliżej natury niż sztuka Zachodu. Z drugiej strony, akcent kładziony na tradycję i konieczność przestrzegania przyjętych sposobów przedstawiania Chrystusa i Matki Boskiej, utrudniała bizantyjskim artystom rozwijanie własnych talentów. Konserwatyzm ten pogłębiał się stopniowo, jednak błędem byłoby sądzić, że artyści tej epoki nie mieli własnych dążeń. W gruncie rzeczy, to właśnie oni przekształcili uproszczone ilustracje,

88

*Madonna
z Dzieciątkiem na
zaokrąglonym tronie,
ok. 1280*

Obraz ołtarzowy, namalowany prawdopodobnie w Konstantynopolu; tempera na desce, 81,5 x 49 cm; National Gallery of Art (Mellon Collection), Waszyngton, D.C.

88

Madonna z Dzieciątkiem na zaokrąglonym tronie, ok. 1280

Obrat oharzowy, namalowany prawdopodobnie w Konstantynopolu; tempera na drewnie, 81,5 x 49 cm; National Gallery of Art (Mellon Collection), Waszyngton, D.C.





89

*Chrystus jako
Pantokrator, Madonna
z Dzieciątkiem,
i święci, ok. 1190
Mozaika, katedra
w Monreale, Sycylia*

*Bizantyjski ikonoklasta
zamalowyjący
wizerunek Chrystusa,
ok. 900 n.e.*

*Ilustracja bizantyjskiego
rękopisu, „Palace
Chludowa”, Państwowe
Muzeum Historyczne,
Moskwa*

typowe dla sztuki wczesnochrześcijańskiej, we wspinałe cykle olbrzymich, podniosłych obrazów dominujące we wnętrzach bizantyjskich kościołów. Oglądając mozaiki, wykonane w średniowieczu przez greckich mistrzów na Bałkanach i we Włoszech, uświadamiamy sobie, że orientalnemu imperium udało się w jakimś stopniu wskrzesić wielkość i majestat starożytnej sztuki Wschodu w imię gloryfikacji Chrystusa i jego potęgi. *Ilustracja 89.*, uzmysławia nam jak wielkie wrażenie mogła wywierać ta sztuka. Ukazuje ona apsydę katedry w Monreale na Sycylii, która została udekorowana przez bizantyjskich rzemieślników krótko przed 1190 r. Przynależność Sycylii do Zachodniego, czyli Łacińskiego Kościoła wyjaśnia to, iż w gronie świętych, przedstawionych w szeregu po obu stronach okna, znajdujemy najwcześniejszy wizerunek św. Tomasza Becketa, o śmierci którego głośno było w całej Europie blisko dwadzieścia lat wcześniej. Niezależnie od wyboru świętych – artyści zachowali zasady rodzimej, bizantyjskiej tradycji. Wierni, zgromadzeni w katedrze, stawali twarzą w twarz z majestatyczną postacią Chrystusa wyobrażonego jako Wszechwładca (Pantokrator), z prawą ręką umieszczoną w geście błogosławieństwa. Poniżej przedstawiona jest Matka Boska z Dzieciątkiem, tronuja na podobieństwo cesarzowej, którą otaczają postacie dwóch archaniołów i dostojny szereg świętych.

Tego rodzaju wizerunki spoglądające na nas z góry ze złotych i mieniących się barwami ścian, wydawały się tak doskonałymi symbolami Boskiej Prawdy, że nie znajdowano powodu, by z nich rezygnować. Tak więc podtrzymywano ich kult we wszystkich krajach, w których panował Wschodni Kościół. Sakralne obrazy prawosławia (ikony) nadal odzwierciedlają te wspinałe kreacje bizantyjskich artystów.

89

*Chrystus jako
Pantokrator, Madonna
z Dzieciątkiem,
i św. Tomasz,
ok. 1190
Mozaika, katedra
w Monreale, Sycylia*

*Bizantyjski ikonoklasta
zamalowujący
wizerunek Chrystusa,
ok. 900 n.e.*

*Ilustracja bizantyjskiego
rękopisu „Psałterz
Chludowa”, Państwowe
Muzeum Historyczne,
Moskwa*



PATRZĄC NA WSCHÓD

Islam, Chiny, od II do XIII wieku

Zanim powrócimy do zachodniego świata, by kontynuować opowieść o sztuce europejskiej, musimy choć przez chwilę spojrzeć na to, co w czasie tych niespokojnych stuleci działo się w innych częściach świata. Interesujący jest stosunek dwóch innych wielkich religii do sporu o kult obrazów, który tak mocno zajmował myślicieli Zachodu. Religia Bliskiego Wschodu, która zmiotła z powierzchni ziemi wszystko to, co ją w VII i VIII w. n.e. poprzedzało, religia muzułmańskich zdobywców Persji, Mezopotamii, Egiptu, Północnej Afryki i Hiszpanii, była pod tym względem jeszcze bardziej rygorystyczna niż chrześcijaństwo. Tworzenia obrazów zakazano. Jednakże sztuki jako takiej nie można było tak łatwo stłumić, stąd rzemieślnicy Wschodu, którym zabroniono przedstawiać ludzkie postacie, kreowali w wyobraźni wyrafinowane układy rozmaitych wzorów i form. Stworzyli najsztubniejszą, przypominającą koronkowe sploty ornament, zwany arabeską. Niezapomnianych wrażeń dostarcza przechadzka po dziedzińcach i salach Alhambry, (il. 90.), oraz podziwianie niewyczerpanej różnorodności dekorujących je deseni. Te kompozycyjne rozwiązania stały się znane na świecie, nawet poza sferą panowania islamu, dzięki orientalnym dywanom (il. 91.). Ich misternie splecione wzory i bogactwo kolorystycznych układów zawdzięczamy zapewne Mahometowi, który odciągnął uwagę artysty od przedmiotów realnego świata ku imaginacyjnej rzeczywistości utkanej z linii i barw. Późniejsze sekty muzułmańskie nie interpretowały zasady eliminacji ludzkich wizerunków aż tak dosłownie. Zezwalały na przedstawianie postaci oraz wykonywanie ilustracji, jednakże tylko wówczas, gdy nie dotyczyły tematyki religijnej. Ilustracje romansów, opowieści i baśni powstające w Persji od XIV w., a później także w Indiach za panowania władców muzułmańskich (Mogołów) dowodzą, jak wiele artyści tych krajów zawdzięczali dyscyplinie, która ograniczała ich swobodę twórczą do komponowania wzorów. Rozgrywająca się w świetle księżyca scena ogrodowa, (il. 92.), zdobiąca perski piętnastowieczny romans, jest doskonałym przykładem tej niezrównanej umiędzyności. Przypomina istniejący w bajkowym świecie kobieriec. Iluzja rzeczywistości jest w niej równie niska, jak w sztuce bizantyjskiej. Może jeszcze słabsza. Nie ma tu ani skrótów perspektywicznych, ani prób oddania światłocienia czy budowy ciała.



90

*Dziedziniec Lwów,
Alhambra, Granada,
Hiszpania, 1377*
Islamski pałac

91

*Perski dywan,
XVII. wiek*
Victoria and Albert
Museum, Londyn

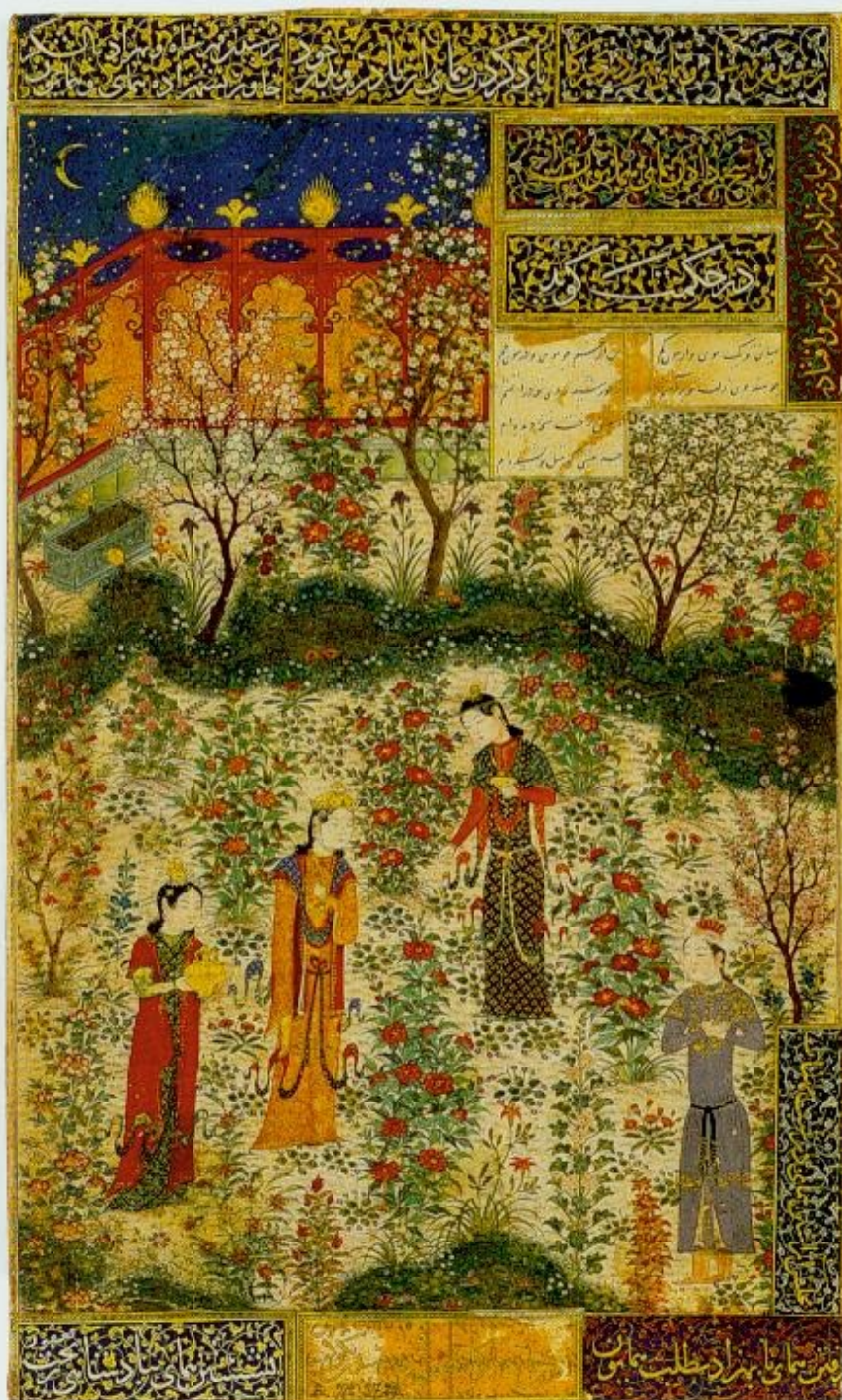
90

*Dziedziniec Lasbu,
Alhambra, Granada,
Hiszpania, 1377.
Islamski pałac*

91

*Perki dywan,
XVII. wiek
Victoria and Albert
Museum, Londyn*





92

Perski książę Humay
spotyka chińską
księżniczkę Humayun
w jej ogrodzie,
ok. 1430-1440

Miniatura w perskim
rękopisie; Musée des Arts
Décoratifs, Paryż



93

Przyjęcie,
ok. 150 n.e.

Odbitek z reliefu na
grobowcu Wu Liang-tse,
prowincja Szuantung,
Chiny

Postacie ludzkie i rośliny wydają się tak drobne jakby zostały powycinane z kolorowego papieru i rozłożone na powierzchni stronicy aby wykreować doskonały wzór. Dzięki takiej właśnie formie ilustracja pasuje lepiej do książki niż gdyby artysta chciał w niej stworzyć iluzję realnej sceny. Możemy odczytywać tę kompozycję prawie tak, jakbyśmy czytali tekst. Zaczniemy jej oglądanie od postaci bohatera stojącego w prawym narożniku ze skrzyżowanymi rękoma, następnie przesuwajmy wzrok ku figurce heroiny, która się do niego zbliża, i dalej, pozwólmy naszej wyobraźni błądzić po księżycowym, czarodziejskim ogrodzie, mało co w nim zauważając.

Jeszcze silniejszy wpływ na sztukę wywierała religia w Chinach. Nie wiele wiemy o początkach chińskiej sztuki, poza tym, że Chińczycy bardzo wcześnie opanowali umiejętność odlewania brązu. Wiemy też, że niektóre naczynia z brązu, używane w antycznych świątyniach, pochodzą z pierwszego tysiąclecia przed Chrystusem niektórzy twierdzą, że są jeszcze starsze. Jednakże znane nam relikty chińskiego malarstwa i rzeźby, nie są datowane na aż tak odległe czasy. W wiekach bezpośrednio poprzedzających narodziny Chrystusa i zaraz po nich następujących, Chińczycy przyjęli obrządku pogrzebowe trochę podobne do egipskich. W komorach grobowych, tak jak u Egipcjan, zachowało się o wiele pełnych vitalności, malarskich przedstawień, które odzwierciedlają codzienność i obyczaje panujące w tamtych dawno minionych czasach, (*il. 93.*). W epoce tej, zjawiska, które składają się na typowo chińską sztukę, były już w dużym stopniu ukształ-

owane. Artyści nie stosowali sztywnych, kanciastych form tak chętnie jak Egipcjanie, preferowali linie zakreślające łuki. Gdy chiński artysta miał przedstawić konia stojącego dęba, budował go z kilku zaokrąglonych form. To samo możemy zaobserwować w chińskiej rzeźbie, której łukowate kształty wyginają się i skręcają, nie tracąc zwartości i stabilności, (il. 94.).

Wydaje się, że niektórzy wielcy nauczyciele chińscy zgadzali się w poglądach na sztukę z papieżem Grzegorzem Wielkim. Przypisywali oni sztuce funkcję upamiętniania wspaniałych przykładów cnót, zaczerpniętych z minionych, złotych wieków. Jeden z najstarszych zachowanych zwojów ilustrowanych zawiera zbiór budujących przypowieści o cnotliwych damach, ujętych w duchu filozofii Konfucjusza. Rysunki przypisuje się malarzowi Ku K'ai-chi, który żył w IV w. n.e. *Ilustracja 95.* ukazuje męża oskarżającego niesprawiedliwie swą żonę. Scenę cechują wdzięk i powaga znamienne dla sztuki chińskiej; jest tak czytelna w ujęciu gestów i kompozycji jak obraz, który niesie moralizatorskie przesłanie. Dowodzi również, że chiński artysta opanował trudną sztukę oddawania ruchu postaci ludzkiej. W tym pozbawionym sztywności dziele przejawia się tendencja do sfalowania biegu linii, nadająca całemu obrazowi sugestię ruchu.

Najważniejszy dla rozwoju sztuki chińskiej impuls płynął jednakże z innej religii – z buddyzmu. Mnichów i ascetów z kręgu Buddy często



94

Skrzydłata bestia,
ok. 523 n.e.

Grobowiec Xiao Jing,
kolo Nankinu, Jungu,
Chiny



95

Mąż karzący żonę,
ok. 400 n.e.

Fragment jedwabnego
zwoju; prawdopodobnie
kopia dzieła Ku Kai-chi;
British Museum, Londyn

przedstawiano w rzeźbie w zdumiewająco werystyczny sposób, (il. 96.). Ponownie widzimy płynne kontury określające kształt uszu, warg i policzków. Nie deformują one jednak naturalnych form, lecz je scalają. Zauważmy, że kompozycja nie jest tu przypadkowa, lecz każdy jej element ma określoną funkcję i składa się na efekt całościowy. Nawet w tak przekonującej podobiznie znajduje odzwierciedlenie stara zasada określająca wygląd prymitywnych masek, (str. 51., il. 28.).

Buddyzm oddziaływał na sztukę chińską nie tylko w zakresie nowych zadań artystycznych. Ukształtował także całkowicie nową postawę wobec obrazów i kult dla twórczych osiągnięć, nieznany ani w starożytnej Grecji, ani w Europie aż do czasów renesansu. Chińczycy byli pierwszym narodem, który nie traktował kreacji obrazu w kategoriach służebnych, lecz wyniósł malarza na wyżyny należne natchnionemu poecie. Religie Wschodu głosiły, że nie istnieje nic ważniejszego od właściwego rodzaju medytacji. Medytować znaczy rozmyślać i z założenia rozważać wciąż tę samą świętą prawdę, utrwaląc ją w swym umyśle, analizując we wszystkich jej przejawach i nie pozwalając jej umknąć. Dla ludzi Wschodu jest to rodzaj intelektualnego ćwiczenia, do którego przywiązują większą wagę niż my do ćwiczeń fizycznych i sportu. Niektórzy mnisi medytowali koncentrując się na pojedynczych wyrazach; powtarzali je w myślach siedząc nieruchomo całymi dniami i wsłuchując się w ciszę poprzedzającą święte sylaby i zapadającą po nich. Inni medytowali skupiając się na zjawiskach natury, na przykład na wodzie, i na tym, czego można się od niej nauczyć, na jej pokorze, ustepliwości i jednocześnie zdolności do wymywania twardej skały, na jej przejrzystości, chłodzie i kojących walorach, na tym, iż daje życie spragnionym polom uprawnym; jeszcze inni rozmyślali o górach, o ich potędze i majestacie i zarazem o dobrodziejstwie jakiego doznają drzewa rosnące na ich stokach. Sztukę religijną w Chinach wykorzystywano w mniejszym stopniu do przekazywania legend o życiu Buddy i chińskich mistrzów oraz do utrwalania idei – takie funkcje przypisywano sztuce chrześcijańskiej w średniowieczu – niż do inicjowania medytacji. Pobożni artyści zaczęli malować wodę i góry w atmosferze kultu; nie dążyli oni do przekazania określonych treści lub zakomponowania zwyczajnej dekoracji, lecz do pobudzenia głębokiej refleksji. Malowane przez nich na jedwabnych zwojach obrazy przecho- wywano w drogocennych skrzyniach i rozwijano jedynie w chwilach spokoju, by je oglądać i kontemplować, podobnie jak otwiera się tom poezji, by wielokrotnie odczytać tę samą, piękną strofę. Taki cel przyświecał wspaniałemu chińskiemu malarstwu pejzażowemu, powstającemu w XII i XIII w. Uchwycenie tego nastroju nie jest dla nas łatwe, gdyż jako niespokojnym dzieciom zachodniej cywilizacji, brakuje nam cierpliwości i wiedzy na temat medytacyjnych technik – dawni Chińczycy wiedzieli przypuszczalnie równie mało o metodach

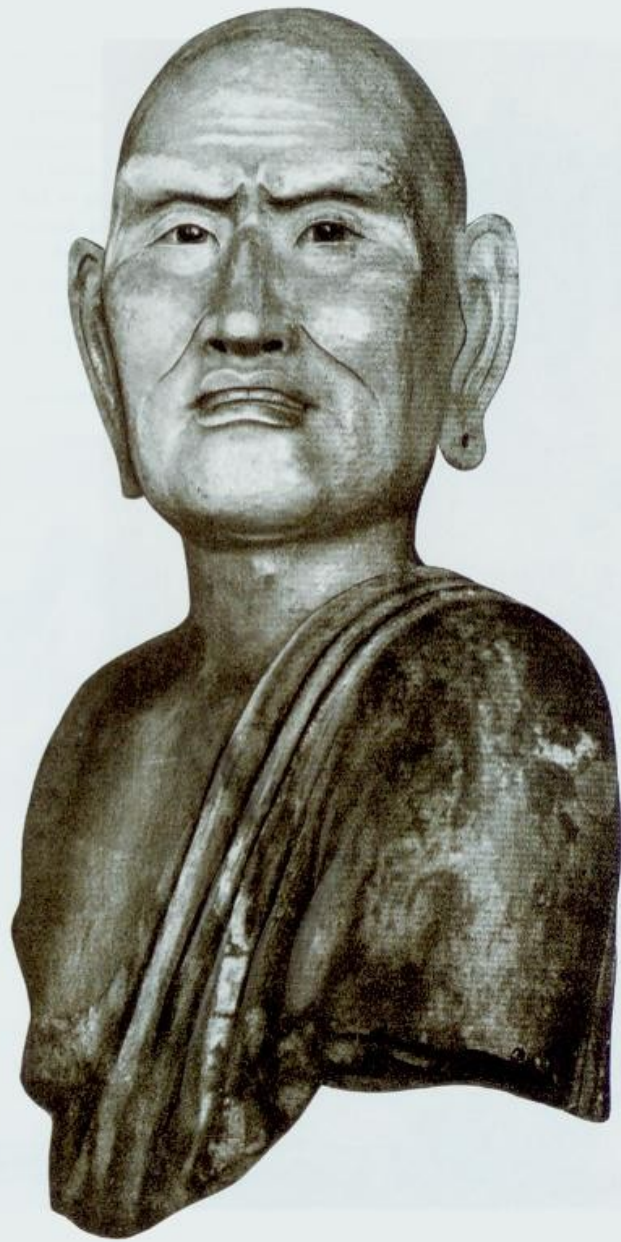
96

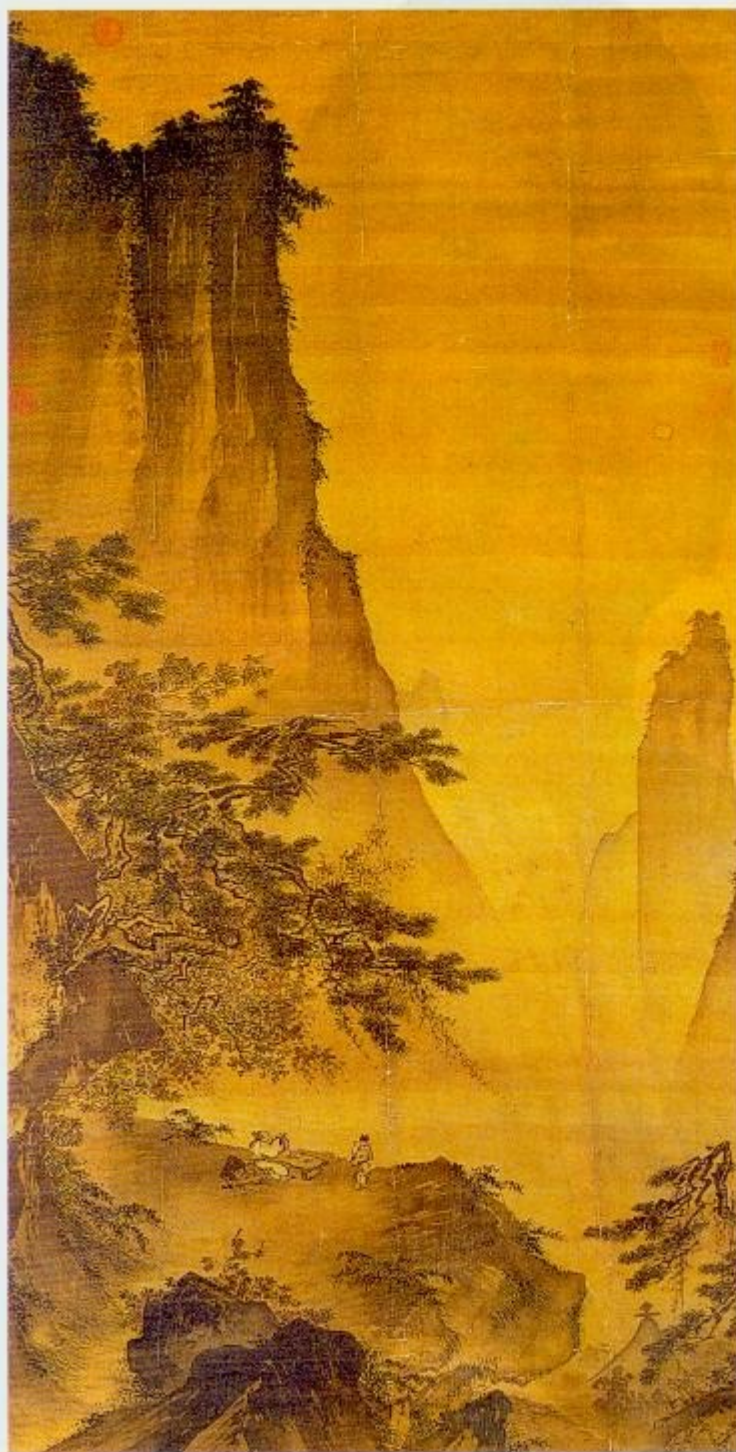
Popierście Lohana,
ok. 1000

Znalezione w I-Chou,
Chiny; emaliowana
terakota, mniej więcej
rozmiarów naturalnych;
uprzednio w Fuld
Collection, Frankfurt

96

Popiersie Lohanu,
ok. 1000
Znalezione w 1-Chou,
Chiny; emaliowana
terakota, mniej więcej
rozmiarów naturalnych;
uprzednio w Fuld
Collection, Frankfurt





97

Ma Yüan

*Pejzaż w świetle**Księżycy, ok. 1200*Widzący swój, nasz
i farby wodne na
jedwabiu,

149,7 x 78,2 cm;

Narodowe Muzeum

Palcowe, Taipei

98

Dzieło przypisywane
Kao K'o-kung
Pejzaż po deszczu,
ok. 1300

Witający zwój, tuteż na
papierze, 122,1 x 51,1 cm;
Narodowe Muzeum
Pahouwe, Taipei



fizycznego treningu. Jeśli przyjrzymy się dokładnie obrazowi takiemu jak na *ilustracji 97.*, odczujemy może coś z atmosfery, w jakiej się narodził i zrozumiemy coś z celów, jakim miał służyć. Nie możemy, oczywiście, spodziewać się werystycznego odtworzenia realnych krajobrazów, ani pocztówkowych ujęć malowniczych widoków. Chińscy artyści nie wychodzili w plener, by zasiąść przed wybranym motywem i go szkicować. Poznawali arkana swej sztuki stosując dziwną metodę medytacji i koncentracji, dzięki której najpierw opanowywali umiejętności w zakresie „jak namalować sosnę”, „jak namalować skały”, „jak namalować chmury” studiując nie naturę lecz dzieła słynnych mistrzów. Dopiero po przyswojeniu sobie tej sztuki, odbywali podróże i kontemplowali piękno przyrody, by nauczyć się chwytac nastrój krajobrazu. Po powrocie do domu próbowali odtworzyć odczuta atmosferę, zestawiając kształty drzew, skał i chmur po-

dobnie jak poeta nanizuje na nie szereg idei, jakie przysły mu do głowy podczas spaceru. Ambicją chińskich mistrzów było uzyskanie takiej łatwości prowadzenia pędzla i nakładania atramentu, by mogli zanotować swą wizję w chwili, gdy inspiracje były jeszcze świeże. Często zapisywali parę linijek wiersza i malowali obraz na tym samym jedwabnym zwoju. Tak więc Chińczycy traktowali odtwarzanie szczegółów w malarstwie i naśladowanie realnego świata, podobnie jak czyni to rysujące dziecko. W obrazach pragnęli raczej dawać wyraz twórczej ekscytacji. Nie będzie nam może łatwo zaakceptować dzieło tak śmiałe jak to na *ilustracji 98.*, które ukazuje wyłącznie subtelnie zarysowane górskie szczyty wyłaniające się z chmur. Jeśli jednak utożsamimy się z malarzem, chcąc doświadczyć choć odrobinę lęku, jaki musiał odczuwać patrząc na te majestatyczne szczyty, zbliżymy się, przynajmniej intuicyjnie, do tego co Chińczycy cenili w sztuce najwyżej. Łatwiej przyjdzie



99

Dzieło przypisywane
Liu Ts'ai
Trzy ryby,
ok. 1068–1085

Karta z albumu: tusa
i farby wodne na jed-
wabiu, 22,2 x 22,8 cm,
Museum of Art,
Philadelphia

Japoński chłopiec malu-
jący budygę bambusa,
początek XIX wieku
Drzeworyt wykonany
przez Hideoobu,
13 x 15,1 cm

nam podziwiać artystyczne umiejętności i skupienie w tematach lepiej nam znanych. Obraz ukazujący trzy ryby w stawie, (il. 99.), świadczy o cierplivej obserwacji przez artystę prostego motywu oraz o łatwości i mistrzostwie, z jakim go ujął, gdy przyszło do namalowania kompozycji. Ponownie możemy zauważyć jak bardzo chińscy twórcy zachwycali się wdzięcznym sfalowaniem linii i jak wykorzystywali takie efekty do wykreowania sugestii ruchu. Formy nie tworzą tu wyraźnego, symetrycznego wzoru. Nie są też równomiernie rozłożone na płaszczyźnie, jak w perskiej miniaturze. Mimo to odnosimy wrażenie, że artysta zrównoważył je dzięki niebywalej pewności ręki i przenikliwości widzenia. Można kontemplować taki obraz przez dłuższy czas nie nudząc się, o czym warto się przekonać.

Jest coś wspaniałego w oszczędności środków wyrazu znamiennej dla sztuki chińskiej, w świadomym ograniczeniu się do paru zaledwie prostych motywów zaczerpniętych z natury. Trzeba jednak podkreślić, że taka postawa estetyczna kryje w sobie również pewne niebezpieczeństwa. Z upływem czasu, niemal każde pociągnięcie pędzla oddające kształt bambusowej łodygi lub urwistej skały stawało się kontynuacją tradycji; tak wielki i powszechny był podziw dla dzieł przeszłości, że artyści coraz rzadziej mieli odwagę kierować się własnymi inspiracjami. Przez kilka kolejnych stuleci, zarówno w Chinach, jak i w Japonii (która przejęła chińskie koncepcje estetyczne), malarstwo utrzymało bardzo wysoki poziom artystyczny, lecz sztuka coraz bardziej przypominała wdzięczną i zawiłą grę, która przestała być intrygująca, ponieważ opanowano już zbyt wiele ruchów. Dopiero w XVIII w., gdy japońscy twórcy poznali nowe osiągnięcia sztuki zachodniej, ośmielili się zastosować wschodnie zasady estetyczne do nowych tematów. Przekonamy się także jak owocne okazały się te eksperymenty dla Zachodu, gdy zetknął się z nimi po raz pierwszy.

99

Dzieło przypisywane
Liu Ts'ai
Trzy ryby,
ok. 1068–1085

Karta z albumu: rosa
i farby wodne na jed-
wabie, 22,2 x 22,8 cm;
Museum of Art,
Filadelfia

*Japoński diłapiec malu-
jący łodygę bambusa*,
początek XIX wieku
Drzeworyt wykonany
przez Hidenobu,
13 x 18,1 cm

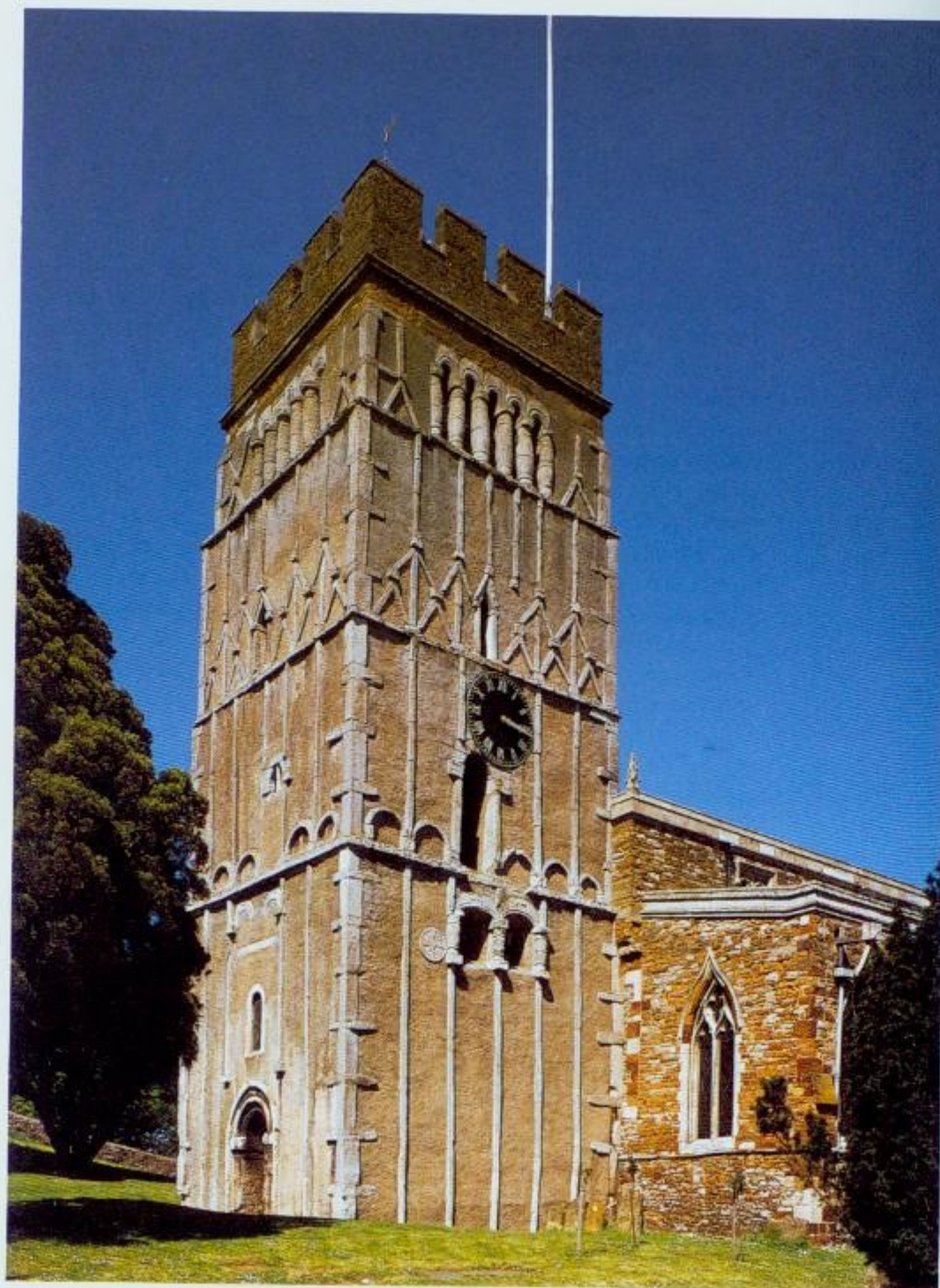


8

W TYGLU ZACHODNIEJ SZTUKI

Europa od VI do XI w.

Poznaliśmy historię sztuki zachodniej do czasów panowania Konstantyna i epoki, w której przyswojono sobie naukę papieża Grzegorza Wielkiego, mówiącą o roli obrazów w przekazywaniu słowa świętego ludziom świeckim. Okres, który nastąpił po erze wczesnego chrześcijaństwa i upadku Cesarstwa Rzymskiego znany jest powszechnie pod niechlubną nazwą „ciemnych wieków”. Określamy te stulecia jako „ciemne” częściowo dlatego, by scharakteryzować ludzi, którzy żyli w tej epoce migracji, wojen i wstrząsów, pogrążeni w intelektualnym marazmie, pozbawieni wiedzy mogącej nimi pokierować, ale stosujemy ten termin chcąc również zaznaczyć, że niewiele wiemy o tych pełnych zamętu i wywoływających zamieszanie czasach, które nastąpiły po upadku antycznego świata i poprzedziły pojawienie się państw europejskich w kształcie, w jakim, z grubsza, znane nam są teraz. Nie ustalono, oczywiście, dla tej epoki stałych ram czasowych, lecz do naszych rozważań przyjmijmy, że trwała ona prawie pięć wieków – mniej więcej od 500 do 1000 r. n.e. Pięć stuleci to długi czas, w którym dużo może się zmienić i faktycznie dużo się zmieniło. Jednak najbardziej intrygujące wydaje się, iż nie ukształtował się wówczas żaden określony i jednorodny styl, nastąpiło raczej zderzenie dużej liczby rozmaitych stylów, które zaczęły się stapiać dopiero pod koniec epoki. Dla tych, którzy trochę znają historię „ciemnych wieków” nie jest to zaskoczenie. Były to nie tylko mroczne, ale i niejednolite czasy, w których ludzi i grupy społeczne dzieliły olbrzymie różnice. W stuleciach tych żyli w klasztorach i zakonach mężczyźni i kobiety, którzy kochali naukę i sztukę i podziwiali dzieła antycznego świata przechowywane w bibliotekach i skarbcach. Niekiedy, ci wykształceni uczeni mnisi i księża mieli władzę i wpływy na dworach możnych, gdzie próbowali wskrzesić sztukę, którą podziwiali najbardziej. Często jednak ich wysiłki szły na marne z powodu nowych wojen, wzniecanych przez zbrojnych najeźdźców z północy, których stosunek do sztuki był całkowicie odmienny. Germańskie plemiona: Goci, Wandalowie, Sasi, Durowie i Wikingowie, które pustoszyły całą Europę grabiąc i plądrując, uważane były za barbarzyńskie przez tych, którzy cenili literackie i artystyczne osiągnięcia Greków i Rzymian. W pewnym sensie rzeczywiście byli oni barbarzyńcami, lecz nie oznacza to, że nie mieli poczucia piękna, ani własnej





101

Głowa smoka,
ok. 820 n.e.

Rzeźba w drewnie
znaleziona w Oseberg,
Norwegia, wysokość
31 cm; Universitetet
Oldsaksmuseet, Oslo

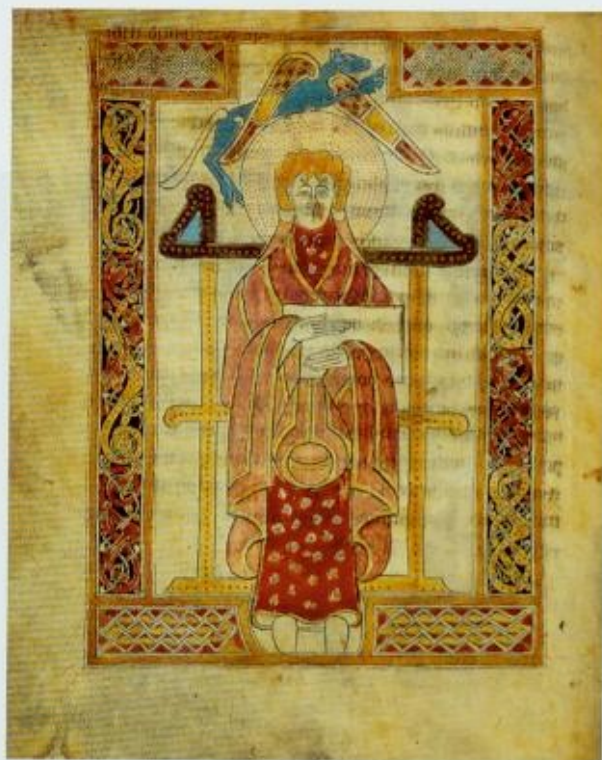
100

*Kościół Wszystkich
Świętych, Earls Barton,*
Northamptonshire,
ok. 1000.

Saksońska wieża
naśladująca drewnianą
konstrukcję
architektoniczną

sztuki. Ich wprawni rzemieślnicy odznaczyli się dużym doświadczeniem w wytwarzaniu misternych wyrobów z metalu i wybornie rzeźbili w drewnie, podobnie jak nowozelandzcy Maorysowie (*str. 44., il. 22.*). Cechowało ich zamiłowanie do skomplikowanych wzorów, w które wpiśywali poskręcane i tajemniczo ze sobą splecione figury smoków i ptaków. Nie wiemy dokładnie skąd pochodziły te, powstające w VII w., wzory i co oznaczały, lecz niewykluczone, że plemiona germańskie pojmowały sztukę podobnie jak inne prymitywne szczepy. Są powody, by sądzić, iż przypisywały tym wyobrażeniom funkcje pomocnicze w uprawianiu magii i odprawianiu egzorcyzmów, odpędzających złe duchy. Dobre pojęcie o charakterze tej sztuki dają rzeźbione figury smoków na saniach i łodziach Wikingów (*il. 101.*). Można przypuszczać, że łby groźnych potworów były czymś więcej niż niewinną dekoracją. Wiemy bowiem, że istniały wśród norweskich Wikingów prawa, które nakazywały kapitanowi okrętu usuwanie rzeźbionych figur przed wypłynięciem do macierzystego portu, *by nie przestraszyć duchów ojczystej ziemi.*

Mniisi i misjonarze celtyckiej Irlandii i saksońskiej Anglii podejmowali próby zaadaptowania tradycji północnych rzemieślników do celów sztuki chrześcijańskiej. Wznosili z kamienia kościoły i wieże, naśladując drewniane struktury stosowane przez miejscowych rzemieślników (*il. 100.*), lecz najbardziej zdumiewającym ich osiągnięciem są rękopisy wykonane w Anglii i Irlandii w VII i VIII w. *Ilustracja 103.* ukazuje kartę ze słynnego Ewangeliarza z Lindisfarne, wykonanego w północnej Anglii krótko przed 700 r. Wyobrażony tu krzyż skomponowano z niewiarygodnie



102

Św. Łukasz,
ok. 750 n.e.Miniatura w rękopisie
Ewangelii;
Staatsbibliothek,
St. Gallen

misternej koronki, jaką tworzą przeplatające się smoki i węże; jest narysowany na tle wypełnionym jeszcze bardziej skomplikowanymi wzorami. Ekscytująca wydaje się próba znalezienia drogi w tym, przyprawiającym o zawrót głowy, labiryncie z poskręcanych form, podobnie jak próba prześledzenia biegu zwojów, jakie tworzą wzajemnie posplatane kształty. Jeszcze bardziej zaskakujące jest spostrzeżenie, że nie odnosimy wrażenia chaosu, gdyż poszczególne wzory ściśle sobie odpowiadają i kreują złożoną harmonię rysunku i barwy. Trudno sobie wyobrazić, jak można było wymyślić taki schemat, trudno też pojąć ogrom cierpliwości i uporu niezbędnego do jego wykonania. Dowodzi on, jeśli dowody są potrzebne, że artystom, którzy rozwijali rodzimą tradycję, z pewnością nie brakowało, ani umiejętności, ani technicznej zręczności.

Najbardziej zdumiewający jest sposób, w jaki angielscy i irlandzcy artyści przedstawiali w ilustrowanych rękopisach ludzką postać. Przypomina ona bardziej dziwny wzór zbudowany z cztekokształtnych elementów niż człowieka (il. 102.). Widzimy, że malarz posłużył się tu pierwowzorem ze starej Biblii, dostosowując go do swych estetycznych upodobań. Fałdy szaty przekształcił w formy przypominające przeplatające się wstęgi, pasma włosów i uszy przeobraził w zwoje, zaś twarz potraktował jak zastygłą maskę. Postacie ewangelistów i świętych są niemal tak sztywne i osobliwe, jak prymitywne idole. Uzniewając one, iż twórcom wyrosłym z tradycji rodzimej sztuki trudno było przystosować się do nowych zasad wymaga-

103

Karta z Ewangeliarza
z Lindisfarne,
ok. 698 n.e.

British Library, Londyn

102

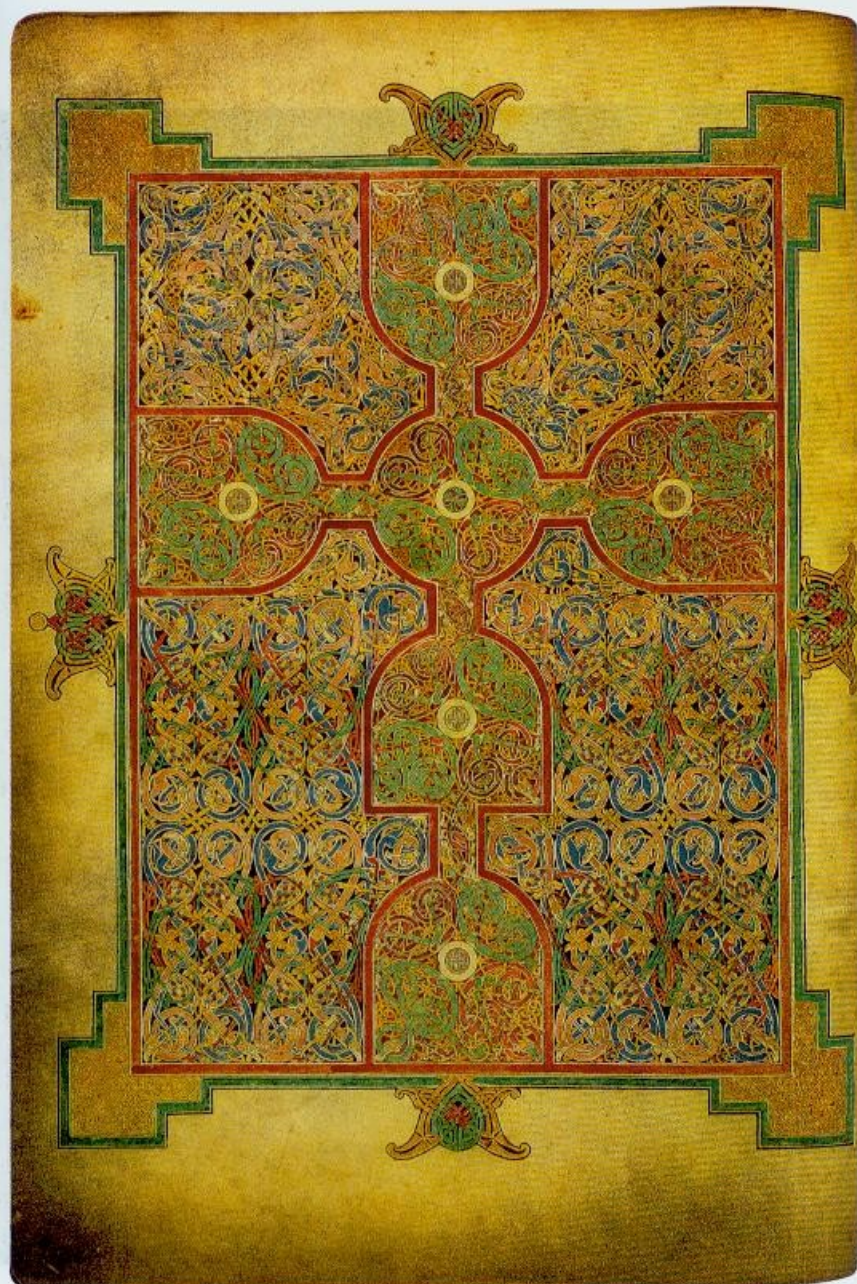
Św. Łukasz,
ok. 750 n.e.

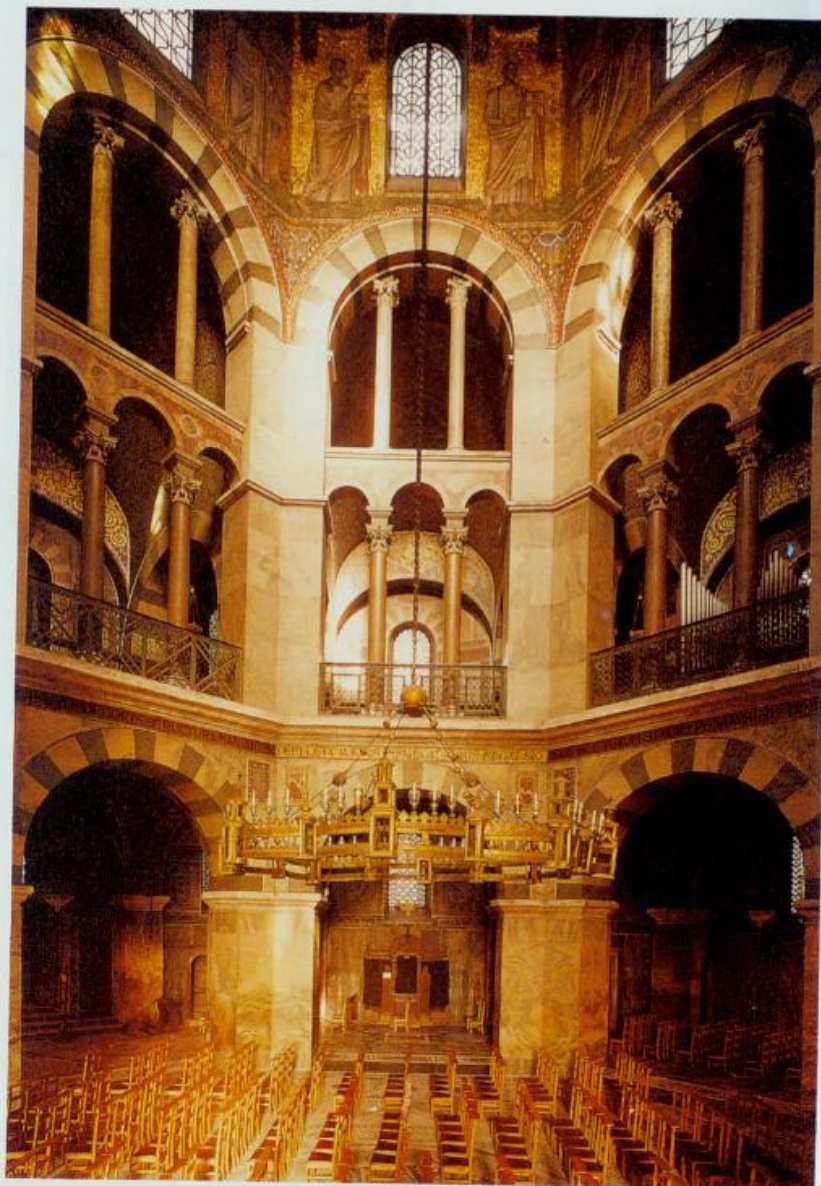
Miniatura w rękopisie
Ewangelia;
St. Gallen

103

Karta z Ewangeliarza
z *Lindisfarne*,
ok. 698 n.e.

British Library, Londyn





104

*Kaplica pałacowa
w Aachenu,
poświęcona
w 805 n.e.*

nych przy ilustrowaniu chrześcijańskich ksiąg. Jednak postrzeganie tych obrazów jedynie w kategoriach ich artystycznej niedojrzałości byłoby niewłaściwe. Umiejętności i doświadczenia oka i ręki, jakie artyści ci nabyli i wykorzystywali przy tworzeniu finezyjnych wzorów na kartach rękopisów, sprawiły, iż wnieśli oni do sztuki Zachodu oryginalny wkład. Pozbawiona takich wpływów sztuka zachodnia mogłaby się rozwinąć w kierunku podobnym do sztuki bizantyjskiej. Dzięki zderzeniu dwóch tradycji, klasycznej i estetycznych upodobań artystów naiwnych, w Europie Zachodniej zaczęły kształtować się zupełnie nowe zjawiska.

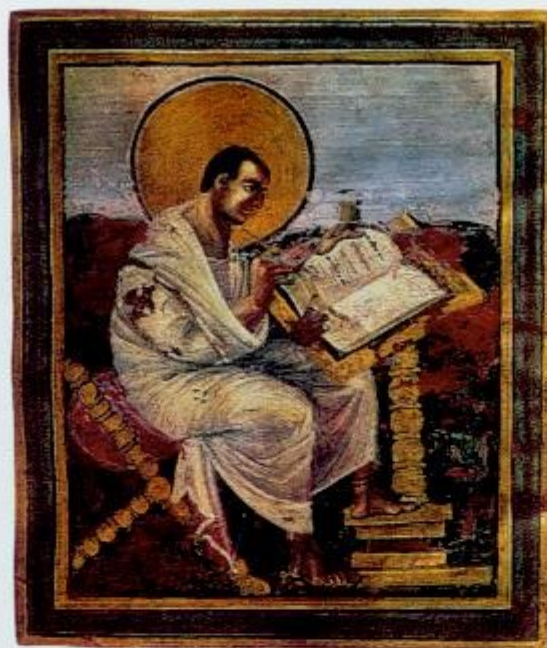
Wiedza o wcześniejszych osiągnięciach sztuki klasycznej nie została bowiem zaprzepaszczone. Na dworze Karola Wielkiego, który uważał się za spadkobiercę rzymskich cesarzy, pracowano z zapałem nad odnową tradycji rzymskiego rzemiosła. Kaplica, którą Karol Wielki wzniósł ok. 800 r. w swym pałacu w Akwizgranie (il. 104.), jest wierną kopią słynnego kościoła wybudowanego w Rawennie przed trzema, z grubsza, wiekami.

Zauważyliśmy, że nasza nowoczesna koncepcja „oryginalności” artysty nie ma wyprzedzenia w przeszłości. Egipski, chiński lub bizantyjski mistrz byłby bardzo zaskoczony takim wymogiem. Również średniowieczny twórca w Europie Zachodniej nie pojąłby, dlaczego ma wymyślać nowe rozwiązania przy projektowaniu kościoła lub kielicha, bądź przy malowaniu religijnej sceny, skoro stare wzory dobrze spełniają swą funkcję. Pobożny donator, który pragnął ufundować nową kaplicę na relikwie swego świętego patrona, nie tylko dbał o dostarczenie najkosztowniejzych materiałów na jakie go było stać, ale próbował także wskazać mistrzowi dawny, czcigodny wzór do prawidłowego zobrazowania legendy świętego. Artysta ze swej strony nie czuł się ograniczony takim zamówieniem. Miał bowiem wystarczająco duże pole do działania, by móc udowodnić swe mistrzostwo lub jego brak.

Być może najlepiej zrozumiemy tę postawę jeśli rozważymy nasz stosunek do muzyki. Jeśli poprosimy muzyka by zagrał na weselu, nie będziemy oczekiwać, że skomponuje na tę okazję nowy utwór, tak jak średniowieczny mecenas nie wymagał nowego rozwiązania kompozycyjnego, gdy zamawiał obraz przedstawiający narodziny Chrystusa. Wskazujemy typ muzyki jaki nam odpowiada i wielkość orkiestry lub chóru na jaką nas stać. Od artysty zależy, czy utwór muzyki dawnej wykona wspaniale, czy też zniszczy cały efekt. I tak jak dwaj równie utalentowani muzycy mogą rozmaicie zinterpretować ten sam utwór, tak dwaj wielcy mistrzowie średniowieczni mogli wykonać dwa znacznie różniące się formalnie dzieła, podejmując ten sam temat i nawiązując do tego samego antycznego pierwowzoru. Wyjaśni nam to następujący przykład:

104

Kaplica pałacowa
w Akwizgranie,
poświęcona
w 805 n.e.



Ilustracja 105. ukazuje kartę z ewangeliarza wykonanego na dworze Karola Wielkiego. Przedstawiona jest tu postać św. Mateusza spisującego słowa Ewangelii. W greckich i rzymskich księgach umieszczano zazwyczaj na pierwszej stronie portret autora; omawiane wyobrażenie ewangelisty jest zapewne wierną kopią tego typu podobizny. Udrapowanie togi według klasycznych reguł oraz modelunek głowy wydobyty światłowaniem i waleńską gradacją barw, przekonują nas, że średniowieczny artysta dołożył wszelkich starań, by stworzyć dokładny i godny wizerunek czcigodnego świętego.

Malarz ilustrujący inny rękopis pochodzący z IX w. (il. 106.), miał prawdopodobnie przed oczami ten sam lub bardzo podobny pierwowzór z okresu wczesnego chrześcijaństwa. Porównajmy z poprzednim wizerunkiem dłoń ewangelisty; lewą, przytrzymującą na pulpicie róg z atramentem i prawą, trzymającą pióro; porównajmy też stopy i układ fałd wokół kolan. Podczas gdy autor pierwszej ilustracji zrobił wszystko, by jak najwierniej skopiować oryginał, twórca drugiej dążył do odmiennej interpretacji. Prawdopodobnie nie wyobrażał sobie św. Mateusza jako pogodnego, sędziwego uczonego, siedzącego spokojnie w swej pracowni. Dla niego ewangelista był człowiekiem natchnionym, spisującym Słowo Boże. Pragnął przedstawić niezwykle emocjonujące i doniosłe dla historii ludzkości wydarzenie; dał wyraz odczuwanej bojaźni i duchowemu poruszeniu. Narysował świętego z szeroko otwartymi, wytrzeszczonymi oczami i wylbrzmionymi dłońmi, co nie wynikało z braku artystycznych umiejętności czy z ignorancji. Intencją twórcy było nadanie ewangelistce wyrazu namiętnego skupienia. Ścieżka pędzla w partii szaty i tła oddaje nastrój emocjonalnej ekscytacji. Takie ujęcie jest, moim zdaniem, częściowo uwarun-

105

Św. Mateusz,
ok. 800 n.e.

Miniatura w rękopisie
Ewangelii, namalowana
prawdopodobnie
w Akwizgranie;
Kunsthistorisches
Museum, Wiedeń.

106

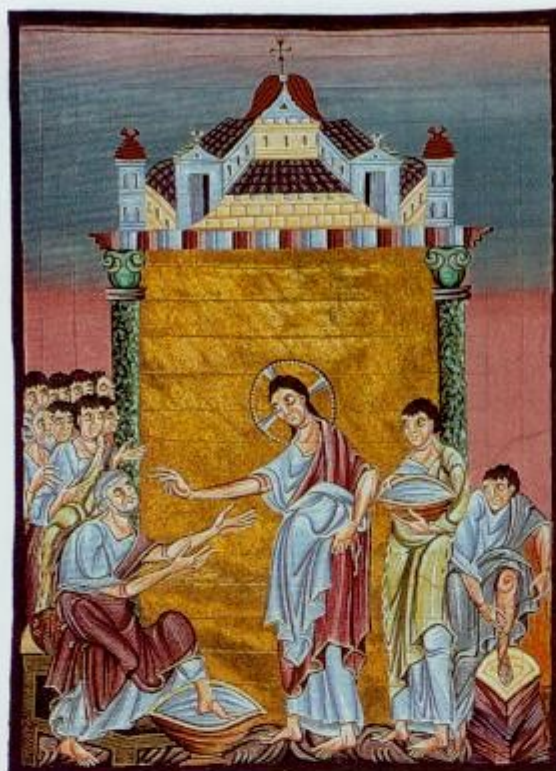
Św. Mateusz,
ok. 830 n.e.

Miniaturowa w rękopisie
Ewangelii, namalowana
prawdopodobnie
w Reims; Bibliothèque
municipale, Épernay.



kowane zadowoleniem, jakiego musiała dostarczać artyście każda okazja do rysowania krętych linii i zygawkowatych fałd. Sam oryginał mógł sugerować takie traktowanie form, lecz jego oddziaływanie na średniowiecznego malarza polegało prawdopodobnie na tym, że przypominał mu przeplatające się wstęgi i linie, które stanowiły największe osiągnięcie sztuki północnej Europy. W obrazach takich jak ten, widzimy narodziny nowego stylu, który umożliwił dokonanie w sztuce średniowiecznej tego, czego nie udało się dokonać ani w starożytnej sztuce orientalnej ani w sztuce klasycznej; Egipcjanie rysowali przede wszystkim to co „wiedzieli”, Grecy przedstawiali to co „widzieli”; średniowieczny artysta nauczył się również wyrażać w swych obrazach to co „czuł”.

Nie można oddać sprawiedliwości średniowiecznemu dziełu sztuki, jeśli



107

*Chrystus myjący nogi
apostołom, ok. 1000*

Miniatura w Ewangeliu
Ottona III; Bayerische
Staatsbibliothek,
München

się o tej zintensyfikowanej ekspresji nie pamięta. Średniowieczni twórcy bowiem nie byli nastawieni na naśladowanie form natury lub na wytwarzanie pięknych przedmiotów – pragnęli przekazać swym współwyznawcom treści religijne. W tym względzie osiągnęli prawdopodobnie więcej niż ich poprzednicy i sukcesorzy. Ilustracja 107. pochodzi z ewangeliarza ilustrowanego („iluminowanego”) w Niemczech ponad sto lat później, około roku 1000. Ukazuje ona opowiedzianą w Ewangelii św. Jana (XIII, 8–9) scenę umywania nóg uczniom przez Chrystusa po Ostatniej Wieczerzy:

Rzekł do Niego Piotr: „Nie, nigdy mi nie będziesz nóg umywał”. Odpowiedział mu Jezus: „Jeśli cię nie umyję, nie będziesz miał udziału ze Mną”. Rzekł do Niego Szymon Piotr: „Panie, nie tylko nogi moje, ale i ręce, i głowę!”.

Dla artysty istotna była tylko ta wymiana słów. Nie pociągało go przedstawienie wnętrza, w którym rozgrywał się epizod; to mogłoby odciągnąć uwagę od duchowego sensu wydarzenia. Twórca wolał umieścić główne postacie na płaskim, świetlistym, złotym tle, by zaakcentować gesty mówiących w podobny sposób, jak czynił to pełen powagi tekst: błagalny gest św. Piotra i uspokajający gest pouczającego go Chrystusa. Uczeń po prawej stronie kompozycji zdejmuje sandały, inny wnosi misę, reszta tłoczy się za św. Piotrem. Wzrok wszystkich postaci kieruje się niezmiennie ku centrum sceny i tym samym artysta daje nam odczuć, że rozgrywa się tam coś niezmiennie ważnego. Nie ma znaczenia, że misa nie jest równomiernie zaokrąglona, a noga św. Piotra jest zbyt wysunięta do góry, zaś kolano ku przodowi, gdyż stopa musiała się znaleźć dokład-

nie nad wodą. Malarz dążył przede wszystkim do przekazania idei boskiej pokory i cel ten osiągnął.

Interesujące wydaje się retrospektywne spojrzenie na inny epizod umywania nóg namalowany na greckiej wazie w V w. p.n.e. (str. 95., il. 58.). To właśnie w Grecji opanowano sztukę ukazywania „działania duszy” i bez względu na to jak, odmiennie średniowieczny artysta interpretował to zadanie, Kościół nie zdołałby podporządkować malarstwa swym celom, gdyby nie greckie dziedzictwo.

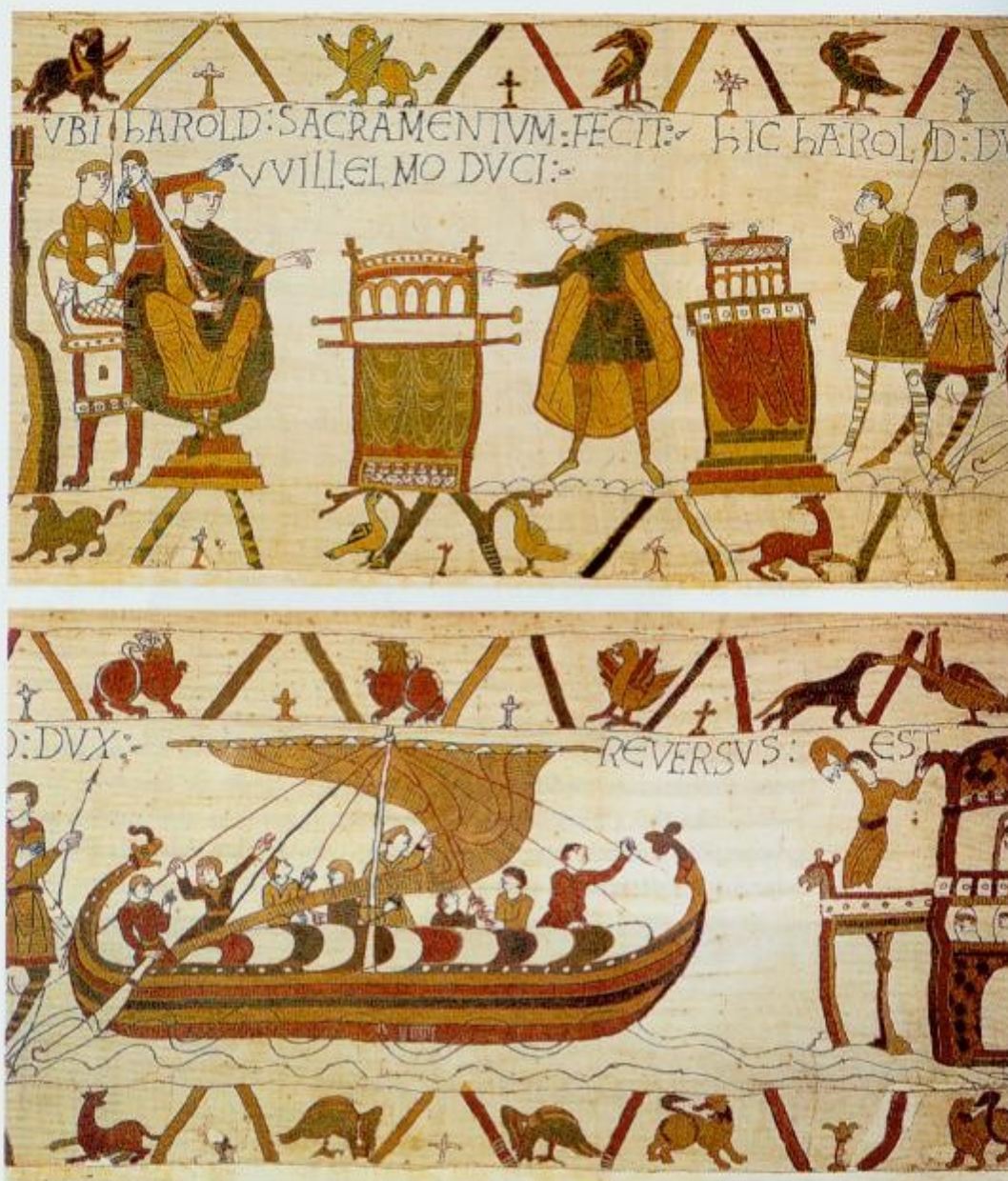
Pamiętamy naukę papieża Grzegorza Wielkiego głoszącą, że *obraz jest ... tym dla ludzi prostych, czym pismo dla umiejących czytać* (str. 135.). To dążenie do klarowności przejawia się nie tylko w iluminacjach rękopisów, ale również w płaskorzeźbie, której dobrym przykładem jest kwatery brązowych drzwi, zamówionych do kościoła w Hildesheim w Niemczech, krótko po roku 1000., (il. 108.). Przedstawia ona Boga przybywającego do Adama i Ewy po popełnieniu przez nich grzechu pierworodnego. Relief nie zawiera elementów odbiegających od biblijnej historii. Duża koncentracja na tym co najistotniejsze dla narracji sprawia, że postacie są wyrażone wydobyte z neutralnego tła – możemy niemal czytać z ich gestów: Bóg wskazuje na Adama, Adam na Ewę, Ewa zaś na leżącego na ziemi węża. Przerzucanie ciężaru winy i wskazywanie źródła zła zostały wyrażone z taką mocą i jasnością, że w mgnieniu oka zapominamy o nieprawidłowych proporcjach ludzkich figur, jak również o tym, że akty Adama i Ewy nie odpowiadają dzisiejszym normom piękna.

108

Wypędzenie Adama
i Ewy z Raju,
ok. 1015.

Kwaterna brązowych drzwi
katodry w Hildesheim.





Nie powinniśmy jednak sądzić, że cała sztuka tego okresu była podporządkowana religijnej ideologii. W wiekach średnich budowano nie tylko kościoły, ale również zamki, a ich właściciele – baronowie i panowie feudalni – zatrudniali od czasu do czasu również artystów. Powody zapomnienia o świeckich dziełach, gdy mówimy o sztuce wczesnego średniowiecza, są proste: zamki często burzono, podczas gdy kościoły oszczędzano. Ogólnie, sztukę religijną traktowano z większym respektem i bardziej o nią dbano niż o zwykłe dekoracje w prywatnych komnatach. Gdy te wychodziły z mody usuwano je podobnie jak dzisiaj. Na szczęście jeden

109, 110

Thamina z Bayeux,
ok. 1080

Król Harold składa
prysięgę księciu
normandzkiemu
Wilhelmowi Zdobywcy,
po czym powraca
do Anglii;
wysokość fryzu 50 cm;
Musée de la Tapisserie,
Bayeux

wspaniały przykład tego typu sztuki przetrwał do naszych czasów, i to dzięki temu, że był przechowywany w kościele. Chodzi o słynną *Tkaninę z Bayeux*, która ilustruje historię normandzkiego podboju. Nie wiemy dokładnie kiedy dzieło to zostało wykonane, lecz większość badaczy utrzymuje, że pochodzi z okresu, gdy pamięć o ukazanych wydarzeniach była jeszcze żywa, prawdopodobnie około 1080 r. Tkanina przedstawia kronikę w obrazkach, przypominającą przykłady ze sztuki starożytnego Wschodu i Rzymu (Kolumna Trajana, (str. 123. il. 78.)). Jest to historia wojennej wyprawy i zwycięstwa. Narracja toczy się wartko. Na *ilustracji 109.* rozpoznajemy, zgodnie z inskrypcją, scenę składania przysięgi Williamowi przez Harolda; *ilustracja 110.* ukazuje powrót Harolda do Anglii. Trudno byłoby zrelacjonować te wydarzenia w sposób bardziej klarowny – William został przedstawiony na tronie; wpatruje się w Harolda kładącego rękę na świętych relikwiach by ślubować posłuszeństwo. Ta przysięga miała posłużyć Williamowi za pretekst do roszczeń w stosunku do Anglii. W kolejnym epizodzie najbardziej podoba mi się mężczyzna stojący na balkonie, przesłaniający oczy dłońmi i wypatrującego nadpływającego z oddali okrętu Harolda. To prawda, że jego ręce i palce wyglądają osobliwie i że wszyscy bohaterowie tej historii robią wrażenie kukieł. Ich kontury nie zdradzają pewności ręki asyryjskiego czy rzymskiego kronikarza. Widzimy nieporadność rysunku średniowiecznego twórcy, który nie miał przed oczami pierwowzoru do kopiowania. Można potraktować jego dzieło pobłażliwie, lecz z pewnością nie tak łatwo byłoby je powtórzyć. Artysta rozwija akcję opowieści za pomocą tak oszczędnych środków wyrazu i w takim skupieniu nad tym co najistotniejsze, że ostateczny efekt wbija się w pamięć mocniej niż realistyczne relacje z wydarzeń w naszych gazetach i telewizji.

*Brat Rufinus piszący
literę R, XIII wiek*
Inscjał w iluminowanym
rękopiśmie; Fondation
Martin Bodmer, Genewa



9

KOŚCIÓŁ WOJUJĄCY

XII wiek

Daty stanowią niezbędne punkty ogniskowe, wokół których tkamy kołnierze historii, i ponieważ każdy zna datę 1066, może ona nam posłużyć jako dogodny moment odniesienia. Budowle z okresu saksońskiego nie zachowały się w Anglii w całości; również w Europie przetrwało niewiele kościołów z czasów poprzedzających tę datę. Jednak Normanowie, którzy podbili Anglię, przywieźli ze sobą dojrzały styl architektoniczny, ukształtowany za czasów ich panowania w Normandii i poza jej granicami. Biskupi i szlachta, którzy stali się nowymi panami feudalnymi w Anglii, zaczęli wkrótce umacniać swą władzę fundując opactwa i katedry. Styl, w jakim budowle te wznoszono, znany jest w Anglii jako styl normański, zaś na Kontynencie jako styl romański. Rozkwitał on przez ponad sto lat po inwazji Normanów.

Dziś nie jest łatwo zrozumieć znaczenie kościoła dla ludzi tamtej epoki. Tylko w niektórych starych miasteczkach na prowincji możemy zauważyć jaką rolę wówczas odgrywał. Był często jedyną kamienną budowlą w okolicy; stanowił jedyną godną uwagi konstrukcję na przestrzeni mil, zaś jego wieża była punktem orientacyjnym dla nadjeżdżających z daleka przybyszów. Podczas niedzielnej mszy, w kościele spotykali się wszyscy mieszkańcy miasta. Kontrast między strzelistą budowlą a prymitywnymi, mizernymi domostwami, które ci ludzie zamieszkiwali, musiał być przytłaczający. Nic więc dziwnego, że cała wspólnota była zainteresowana wznoszeniem kościołów, a ich dekoracja stanowiła przedmiot dumy. Nawet z ekonomicznego punktu widzenia budowanie katedry, które trwało latami, zmieniało oblicze miasta. Wydobywanie kamienia i jego transport, konstrukcja odpowiedniego rusztowania, zatrudnianie wędrownych rzemieślników, którzy przynosili opowieści z dalekich krajów, wszystko to było ważnym wydarzeniem w tamtych dawno minionych czasach.

„Ciemne wieki” nie zatarły w najmniejszym stopniu pamięci o pierwszych kościołach, bazylikach i stylach, jakie w swym budownictwie stosowali Rzymianie. Plan pozostawał zazwyczaj taki sam – nawa główna prowadząca do apsydy lub chóru i dwie lub cztery nawy boczne. Czasami ten prosty projekt wzbogacano. Niektórzy architekci byli zwolennikami budowania kościołów na planie krzyża, stąd też pomiędzy chórem i nawą



111

*Kościół benedyktynów
w Munster, Alzacja,
ok. 1160*

Kościół romański

112

*Katedra w Tournai,
Belgia, 1171–1213*

Kościół w średniowiecz-
nym ujęciu

111

Kościół benedyktynów
w Marbach, Alzacja,
ok. 1160

Kościół romański

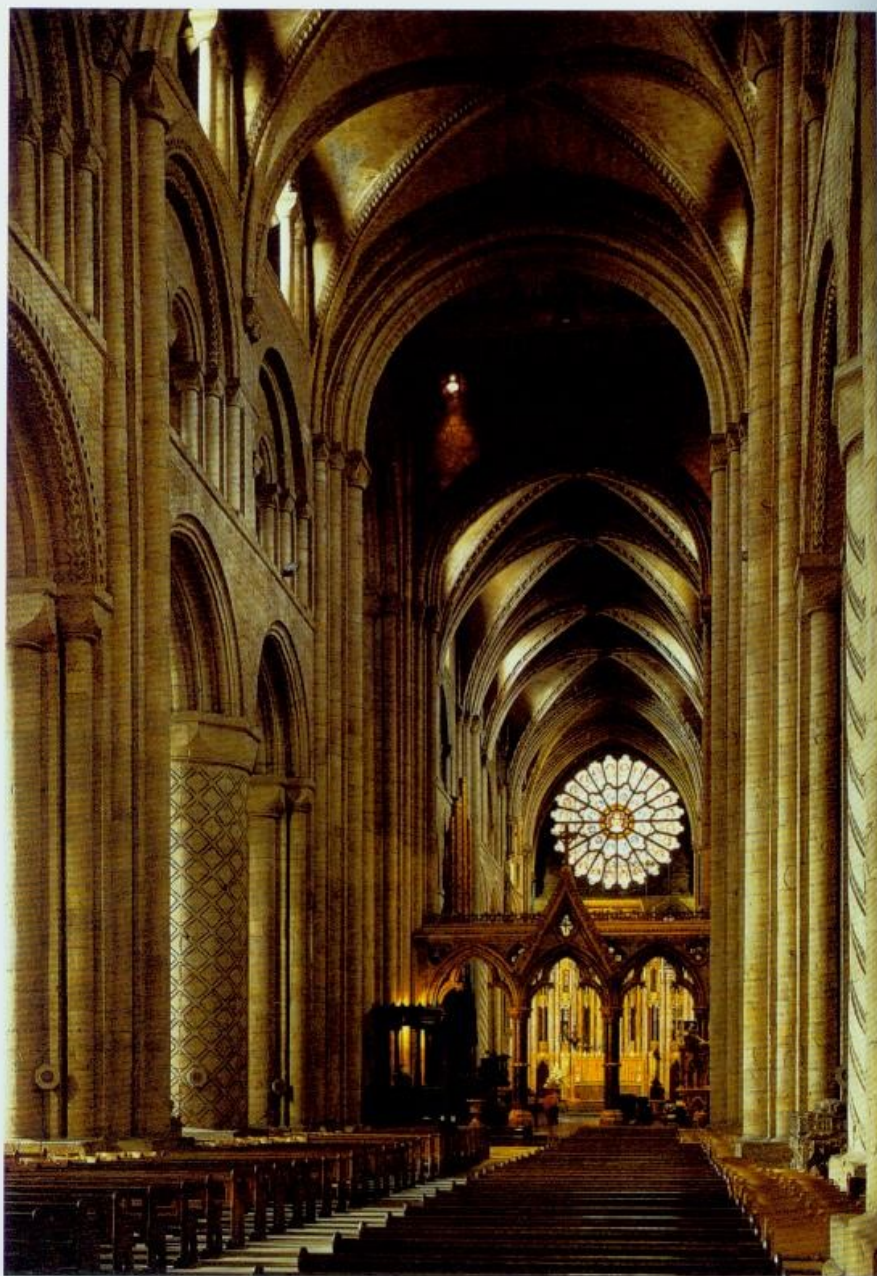
112

Katedra w Tournai,
Belgia, 1171–1213

Kościół w średniowiecz-
nym mieście

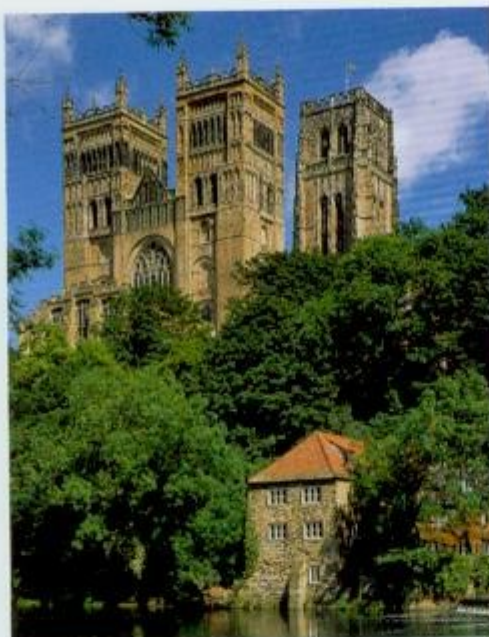


dodawali tzw. transept. Niemniej ogólny wygląd normańskich i romańskich kościołów znacznie różnił się od wyglądu dawnych bazylik. We wcześniejszych bazylikach stosowano klasyczne kolumny, na których wsparte było proste belkowanie. W normańskich i romańskich kościołach mamy na ogół do czynienia z łukami spoczywającymi na masywnych filarach. Zarówno od zewnątrz jak od wewnątrz budowle te robią wrażenie mocnych i solidnych. Dekoracja jest bardzo skąpa, okien niewiele, dominują zwarte, pozbawione podziałów mury i wieże, które przywodzą na myśl średniowieczne twierdze (il. 111.). Te potężne i niemal prowokujące kamienne konstrukcje wznoszone przez Kościół na terenach zamieszkałych przez wieśniaków i wojowników, którzy dopiero co zostali nawróceni z bezdroży pogańskiej wiary, niosą wyraz ideologii Kościoła Wojującego – ideologii, w myśl której ma w życiu doczesnym zwalczać siły ciemności aż do momentu, gdy wybije godzina triumfu w dniu Sądu Ostatecznego (il. 112.).



113, 114

Nawa główna
i zachodnia fasada
katedry w Durham,
1093–1128
Normańska katedra



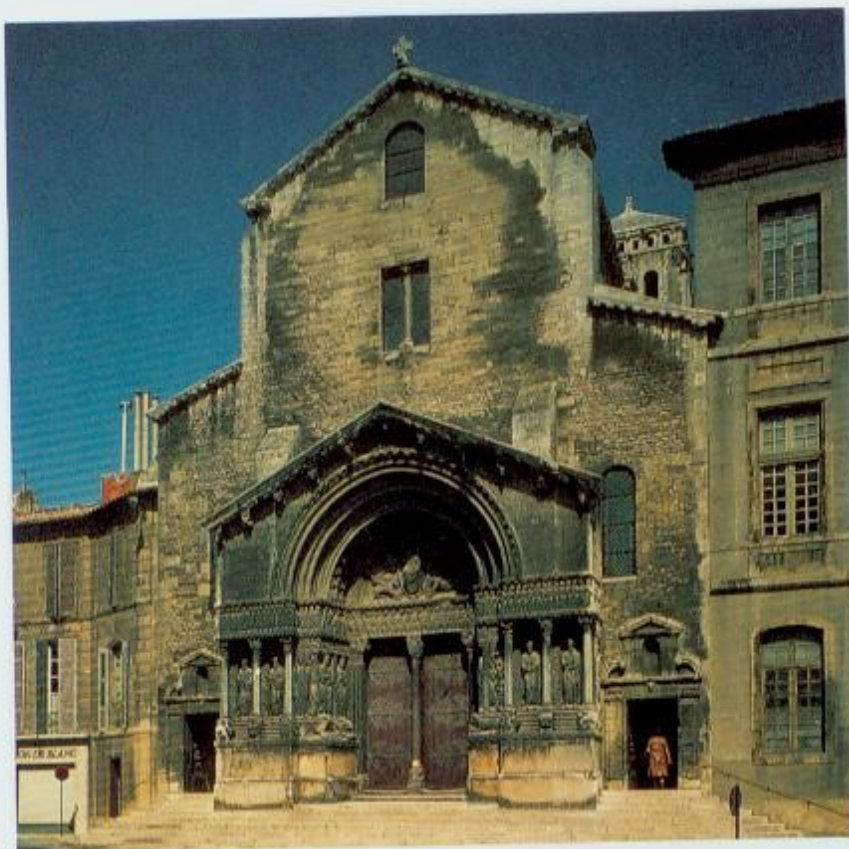
113, 114

Nawa główna
i zachodnia fasada
katedry w Durham,
1093–1128

Normańska katedra

Problemem, który zajmował umysły wszystkich dobrych architektów przy projektowaniu kościołów, było znalezienie właściwego kamiennego przekrycia dla tych imponujących budowli. Drewnianym dachom, typowym dla bazylik, brakowało dostojności i były niebezpieczne ze względu na łatwość wzniesienia pożaru. Rzymska sztuka przeklepienia dużych przestrzeni wymagała obliczeń i obszernej wiedzy technicznej, która została zasadniczo zapomniana. Stąd też XI i XII w. stały się okresem bezustannych eksperymentów. Przerzucenie łuku sklepiennego nad całą szerokością nawy głównej nie było drobnostką. Wydawało się, iż najprostszym rozwiązaniem jest połączenie przeciwległych krańców nawy na podobieństwo mostu przerzuconego przez rzekę. Po obu stronach wznoszono olbrzymie filary, które miały dźwigać łuki tych mostów. Wkrótce jednak okazało się, że sklepienie tego typu wymaga bardzo mocnych spójnię, chroniących je przed zawaleniem oraz że ciężar niezbędnych do jego budowy kamieni jest zbyt wielki. Aby utrzymać tak ogromne obciążenie trzeba było wzmocnić mury i filary. Konstrukcja wczesnych sklepień kolebkowych pochłaniała więc masę kamieni.

Dlatego też normandzcy architekci wypróbowali inną metodę. Zauważyli, że nie całe sklepienie musi być tak masywne. Wystarczy zbudować określoną liczbę mocnych łuków obejmujących szerokość nawy, zaś pozostające między nimi odstępy wypełnić lżejszym materiałem. Odkryto, że najlepszą metodą jest przerzucanie łuków lub żeber na krzyż pomiędzy filarami i wypełnianie utworzonych w ten sposób trójkątnych pól. Narodziny tej koncepcji, która miała wkrótce zrewolucjonizować architekturę, można prześledzić wstecz aż do normańskiej katedry w Durham (il. 114.). Wydaje się jednak, że architekt, który po podboju Anglii zaprojektował dla tego potężnego wnętrza pierwsze krzyżowo-



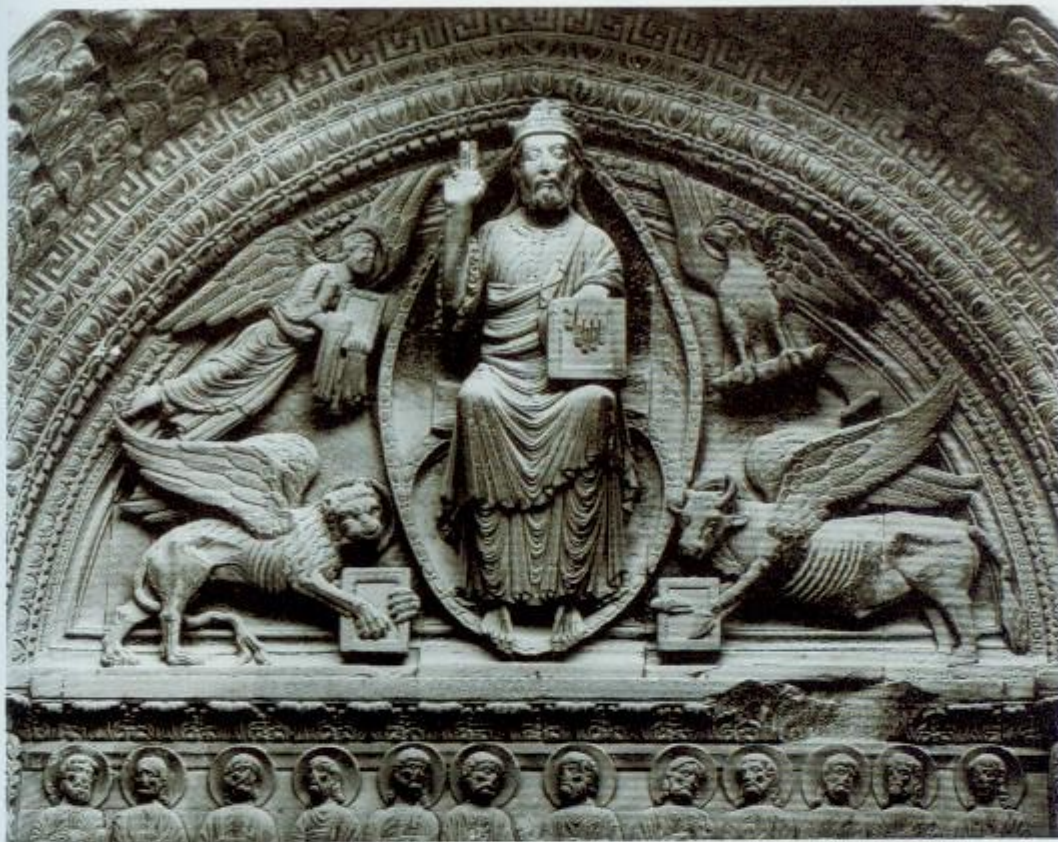
-żebrowe sklepienie (il. 113.), nie był w pełni świadom jego technicznych możliwości.

We Francji zaczęto dekorować romańskie kościoły rzeźbą, choć wyraz „dekorować” jest tu raczej mylący. Wszystko co należało do Kościoła, spełniało określoną funkcję i wyrażało określoną ideę związaną z jego nauką. Portal datowanego na późny XII w. kościoła St-Trophime w Arles, w południowej Francji, jest jednym z najbardziej kompletnych przykładów nowego stylu (il. 115.). Jego kształt przypomina rzymski łuk triumfalny (str. 119., il. 74.). W polu powyżej nadproża – zwanym tympanonem (il. 116.) – widzimy Chrystusa w mandorli (aureoli), otoczonego przez symbole czterech ewangelistów. Symbole te: lew św. Marka, anioł św. Mateusza, wół św. Łukasza i orzeł św. Jana, wywodziły się z Biblii. Utrwalona w Starym Testamencie wizja Ezechiela (Ezech. I. 4–12), zawiera opis tronu Boga, który unoszą cztery istoty o głowach lwa, człowieka, woła i orła.

Teologowie chrześcijańscy utrzymywali, że figury podtrzymujące tron Boga oznaczają czterech ewangelistów, stąd wizję tę uznali za temat stosowny do dekoracji kościelnego wejścia. Na belce nadproża widzimy dwanaście siedzących postaci – to apostołowie. Po lewej stronie Chrystusa możemy dostrzec wiele nagich figur zakutych w kajdany – to potępione dusze stracone do piekła, zaś po prawej rozpoznajemy postacie błogosławionych, którzy zwracają ku niemu swe twarze pełne wiekuistego

115

Fasada kościoła
St-Trophime, Arles,
ok. 1180



116

Chrystus na majestacie
Fragm. fasady
cał. świątyni 115.

szczęścia. Poniżej wyrzeźbione są sztywne postacie świętych oznaczone emblematami; przypominają one wiernym o swym wstawiennictwie za dusze zmarłych przed obliczem Najwyższego Sędziego. Tak więc rzeźby kościelnego portalu nadają realny kształt głoszonej przez Kościół nauce o mistycznym sensie naszego doczesnego życia. Wyobrażenia te odcisnęły w pamięci ludu mocniejsze piętno niż słowa kazania. Późnośredniowieczny francuski poeta, François Villon, nawiązał do rozbudzonych przez nie emocji w poruszającym wierszu poświęconym matce:

*Jestem biedną kobietą, starą, nieuczoną.
Czytać nawet nie umiem.
W moim wiejskim kościółku pokazano mi kiedyś
Raj w harfy malowany
I piekło straszliwe gdzie potępione dusze smażą się okrutnie
Pierwsze daje mi radość, drugie mnie przeraża...*

Nieporozumieniem byłoby spodziewać się tu form tak naturalnych, wdzięcznych i lekkich jak w dziełach klasycznych. To właśnie masywność i dostojność tych rzeźb robią największe wrażenie. Ich kształt sprawia, że jeden rzut oka wystarczy, by rozpoznać temat przedstawienia, ich styl pasuje najlepiej do majestatu całej budowli.



Każdy szczegół we wnętrzu kościoła był dokładnie przemysłany ze względu na swą funkcję i przesłanie. *Ilustracja 117.* ukazuje lichtarz wykonany do katedry w Gloucester około 1100 r. Jego kształt, wykreowany z przeplatających się smoków i bestii, przywołuje na myśl dzieła „ciemnych wieków”, (*str. 159., il. 101.; str. 161., il. 103.*). Teraz jednak nadano tym niesamowitym formom bardziej określone znaczenie. Łacińska inskrypcja, okalająca profitkę, brzmi następująco: *Ten nosiciel światła jest dziełem moty – suym blaskiem głosi naukę, tak by człowiek nie popadł w mrok występku.*

Rzeczywiście, gdy przeszukujemy wzrokiem gąszcz dziwnych stworów, nie tylko odnajdujemy (na wybrzuszeniu pośrodku trzonu) symbole ewangelistów, które uosabiają religijne treści, ale także nagie ciała mężczyzn. Podobnie jak Laokoon i jego synów, (*str. 110., il. 69.*), zaatakowały ich węże i bestie; lecz ich walka nie jest daremna. „Światło, które jaśnieje w ciemności” sprawi, iż zatriumfują nad złymi mocami.

Chrzcielnica z kościoła w Liège (Belgia), pochodząca z około 1113 r., jest kolejnym dowodem na to, jaką rolę w instruowaniu artystów odgrywali teologowie (*il. 118.*). Wykonana jest z mosiądzu, zaś jedna ze scen zdobiącego ją reliefu przedstawia Chrzest

117

Lichtarz z Gloucester,
ok. 1104–1113.

Forżany brąz,
wysokość 38,4 cm;
Victoria and Albert
Museum, Londyn



118

Reiner van Huy
Chrzcielnica,
1107–1118

Mosiądz,
wysokość 87 cm;
kościół St-Barthélemy,
Liège

Chrystusa – motyw najbardziej stosowny dla chrzcielnicy. Łacińskie napisy wyjaśniają znaczenie każdej postaci; np. „Angelis ministrantes” (aniołowie posługujący), nad dwoma postaciami oczekującymi na Chrystusa na brzegu rzeki Jordan. Jednakże nie tylko inskrypcje podkreślają wagę, jaką przywiązywano do wymowy każdego szczegółu. Podobnie jak w poprzednim przykładzie, całej chrzcielnicy przypisano określone treści religijne. Nawet figury wołów, na których jest wsparta, nie pełnią wyłącznie funkcji ornamentu lub dekoracji. Biblia (druga Księga Kronik IV) przekazuje wieść o tym, jak król Salomon zatrudnił zręcznego rzemieślnika z Tyru w Fenicji, mistrza w odlewaniu mosiądzu. Spośród przedmiotów, które wykonał dla świątyni w Jerozolimie, w Biblii opisany jest:

Odlew okrągłego „morza” o średnicy dziesięciu łokci, o wysokości pięciu łokci i o obwodzie trzydziestu łokci. ... Stało ono na dwunastu wołach. Trzy zwracały się ku północy, trzy ku zachodowi, trzy ku południowi, trzy na wschód. Morze to znajdowało się nad nimi u góry, a wszystkie ich zady [zwracały się] do wewnątrz.

Po upływie ponad dwóch tysięcy lat od czasów panowania Salomona, ten właśnie opis miał się stać uświęconym pierwowzorem do naśladowania dla równie wprawnego w odlewaniu mosiądzu artysty z Liège.

Formy, za pomocą których twórca wy dobył postacie Chrystusa, aniołów i św. Jana, wydają się bardziej naturalne, spokojniejsze oraz bardziej majestatyczne niż figury na brązowych drzwiach kościoła



119

Zwiastowanie,
ok. 1150

Miniatura ze szwabskim
rękopisem Ewangelii;
Württembergische
Landesbibliothek,
Stuttgart

120

*Święci Geron,
Willimarus,
Gall i męczennik
św. Urszula oraz 11 000
jej służebnic,*
1137–1147

Karta w rękopisie
kalendarza;
Württembergische
Landesbibliothek,
Stuttgart

w Hildesheim (*str. 167., il. 108.*). Pamiętamy, że XII w. był okresem wojen krzyżowych. Istniały więc częstsze niż poprzednio kontakty ze sztuką bizantyjską, toteż wielu dwunastowiecznych artystów próbowało naśladować i prześcignąć w doskonałości pełne dostojęstwa, sakralne obrazy Wschodniego Kościoła (*str. 139., 140. il. 88., 89.*).

W żadnym innym okresie sztuka europejska nie zbliżyła się tak bardzo do ideałów sztuki wschodniej, jak w dojrzałym stylu romańskim. Omawialiśmy sztywne i majestatyczne rzeźby portalu w Arles (*il. 115., 116.*). Tę samą stylistykę zauważamy w wielu iluminowanych rękopisach, pochodzących z XII w. *Ilustracja 119.*, dla przykładu, przedstawia scenę Zwiastowania. Postacie w niej wyobrażone sprawiają wrażenie niemal

119

Zwiastowanie,
ok. 1150

Miniatura w rękopiśmie
Ewangelii.
Württembergische
Landesbibliothek,
Stuttgart

120

Święci Geron,
Willmarus,
Gall i męczennicy
św. Urszuli oraz 11 000
jej słudzeń,
1137-1147

Karta w rękopiśmie
kalendarza;
Württembergische
Landesbibliothek,
Stuttgart



równie nieruchomych, jak figury w egipskich reliefach. Najświętsza Maria Panna jest ujęta frontalnie, z rękoma wzniesionymi w geście zdumienia, podczas gdy Duch Święty w postaci Gołębicę spływa ku niej z góry. Anioł przedstawiony jest w trzech czwartych; prawą rękę wyciąga w geście, który w sztuce średniowiecznej oznacza akt mowy. Jeśli po takiej ilustracji spodziewalibyśmy się pełnego życia zobrazowania realnego epizodu, moglibyśmy się rozczarować. Niemniej, jeśli uprzytomnimy sobie raz jeszcze, że artysta nie dążył tu do naśladowania form naturalnych, lecz do ukazania tradycyjnych symboli religijnych niezbędnych do oddania tajemnicy Zwiastowania, nie będziemy już odczuwali braku tego, czego on nigdy nie zamierzał nam dać.

Musimy zdać sobie sprawę z wielkich możliwości, jakie otworzyły się przed twórcami, gdy zaniechali przedstawiania rzeczy takimi jakimi je postrzegali. Ilustracja 120. ukazuje kartę kalendarza używanego w niemieckim

klasztorze. Zaznaczone są w nim najważniejsze uroczystości upamiętniające świętych w październiku, lecz, w odróżnieniu od naszych kalendarzy, zaznaczone są nie tylko słownie, ale także za pomocą ilustracji. W centrum kompozycji, pod arkadami, wyobrażeni są kapłani: św. Willmarus oraz św. Gall z biskupim pastorałem; towarzyszą mu mnich dźwiga skapkę mienie wędrownego misjonarza. Zdumiewające rysunki u góry i u dołu karty obrazują historię dwóch męczeństw, jakie wspomina się w październiku. W późniejszych czasach, gdy w sztuce powrócono do wiernego odtwarzania natury, sceny okrucieństwa malowano, zapewniając je mnóstwem przerażających szczegółów. Nasz artysta potrafił tego uniknąć. By przypomnieć św. Gereona i jego towarzyszy, którym święto



121
Zawieszanie,
połowa XII wieku
Witraż, okno katedry
w Chartres

Artysta pracujący nad
rękopisem i obrazem
tablicowym, ok. 1200
Ilustracja we wzorniku
z klasztoru w Reun,
Österreichische
Nationalbibliothek,
Wiedeń

głowy i wrzucono je do studni, wpisał okaleczone korpusy w zwarty ornament okalający zarys studni. Św. Urszula, którą, jak głosi legenda, wraz z jedenastoma tysiącami dziewięć zamordowali poganie, przedstawiona jest na tronie otoczonym bordiurą ze schematycznie narysowaną świtą. Groteskowy dzikus z łukiem i strzałami oraz mężczyzna wymachujący mieczem umieszczeni są poza obramowaniem kompozycji i celują w świętą. Jesteśmy w stanie odczytać tę historię bez konieczności realistycznego jej unaocznienia. Artysta obył się tu bez jakiegokolwiek iluzji przestrzeni lub dramatycznej akcji; wpisał postacie w formę ornamentu. Malarstwo przekształciło się w tym okresie w rodzaj pisma obrazkowego, lecz ten nawrót do uproszczonych metod przedstawiania pozwolił średniowiecznemu twórcy na kreowanie bardziej złożonych typów kompozycji. Bez zastosowania tych środków artystycznego wyrazu, nauka Kościoła nigdy nie uzyskałaby wizualnego upostaciowania.

W sztuce Średniowiecza barwa podlegała tym samym prawom co kształt. Skoro artyści nie czuli się już zobowiązani do studiowania i naśladowania tonów chromatycznych występujących w przyrodzie, mogli sobie pozwolić na dobieranie takich barw, jakie pasowały do ich dzieł. Błyszczące złoto i świetliste szafiry wyrobów złotniczych, intensywne tony barwne iluminowanych ksiąg, jarzące się czerwienie i głębokie zieleń witraży (il. 121.), dowodzą, że twórcy robili właściwy użytek ze swej niezależności wobec natury. Wyzwoleni z obowiązku odtwarzania realnego świata skupili się na wyrażaniu idei wykraczających poza zasięg doświadczenia i poznania ludzkiego.

121

*Zerastowanie,
połowa XII wieku
Witraż, okno katedry
w Chartres.*

*Artysta pracujący nad
rękopisem i obrazem
tablicowym, ok. 1200
Ilustracja we wzorniku
z klasztoru w Reim,
Österreichische
Nationalbibliothek,
Wiedeń*



IO

KOŚCIÓŁ TRIUMFUJĄCY.

XIII wiek

Dokonałiśmy porównania sztuki romańskiej ze sztuką Bizancjum i sztuką starożytnego Wschodu. Jednak pod jednym względem zachodnia Europa zawsze różniła się znacząco od Wschodu, gdzie style artystyczne utrzymywały się przez tysiące lat, i wydawało się, że nie ma powodu by kiedykolwiek uległy zmianie. Zachodu nigdy nie cechowała taka bezwładność. Był zawsze pełen niepokoju, po omacku poszukiwał nowych rozwiązań i idei. Styl romański nie przetrwał nawet dwunastego stulecia. Ledwie artyści zdolali przesklepić kościoły i oryginalnie zakomponować majestatyczne rzeźby, a już nowe koncepcje spowodowały, że normańskie i romańskie kościoły zaczęły sprawiać wrażenie niekształtnych i przestarzałych. Nowatorskie pomysły narodziły się w północnej Francji, tworząc fundamenty stylu gotyckiego. Początkowo można by je traktować głównie w kategoriach wynalazku technicznego, lecz w efekcie wniosły one dużo więcej. Odkryto, że konstrukcję sklepień krzyżowych można konsekwentnie rozwijać i doskonalić w stopniu, o jakim nawet nie marzyli normandzcy architekci. Skoro okazało się, że filary są wystarczające do udźwignięcia ciężaru sklepiennych łuków, zaś pozostałe masy kamienia odgrywają jedynie rolę wypełnienia, wynioskowano, iż wszystkie pełne mury łączące podpory są zbędne. Możliwe stało się więc wzniesienie rodzaju kamiennego rusztowania podtrzymującego całą budowlę. Potrzebne były do tego jedynie smukłe filary i wąskie „żebra”. Materiał spoczywający między nimi można było usunąć nie narażając kościoła na runięcie. Nie trzeba też było budować masywnych kamiennych murów – można je było przebić wielkimi oknami. Ideałem architektów stało się wznoszenie kościołów w sposób przypominający strukturę dzisiejszych oranżerii. Tyle że nie znali oni stalowych konstrukcji i żelaznych dźwigarów – musieli wykonać je z kamienia, co wymagało bardzo wielu skomplikowanych obliczeń. Zakładając jednak, że kalkulacje były prawidłowe, możliwe stało się budowanie kościołów całkiem nowego rodzaju; budowli z kamienia i szkła jakich świat dotychczas nie widział. Do tego sprowadza się podstawowa idea gotyckich katedr, którą rozwinięto w północnej Francji w drugiej połowie XII w.



Oczywiście, sama zasada krzyżujących się „żeber” nie wystarczała aby zrewolucjonizować romańską architekturę. Również inne techniczne wynalazki były niezbędne do zaistnienia tego cudu. Zaokrąglone łuki romańskie, na przykład, nie służyły należycie celom gotyckich budowniczych, ponieważ chcąc przerzucić ponad przestrzenią dzielącą dwa filary półkolisty łuk, mogli to zrobić tylko

w jeden sposób i sklepienie osiągało zawsze ten sam poziom. Gdyby chcieli osiągnąć większą wysokość musieliby wyostrzyć łuk. Najlepszym wyjściem w tej sytuacji jest zastąpienie łuku pełnego dwoma zbiegającymi się odcinkami okręgów. Taka jest zasada tworzenia łuku ostrego. Jego wielką zaletą jest to, że można go dowolnie modyfikować, obniżyć lub podwyższać, w zależności od wymogów architektonicznej struktury.

Trzeba było rozważyć jeszcze jedną sprawę. Ciężkie kamienie sklepienia wywierają nacisk nie tylko w dół, ale także na boki, podobnie jak napięty do strzału łuk. Pod tym względem łuk ostry ponownie okazał się dogodniejszy od łuku pełnego, lecz mimo to same filary nie mogły wytrzymać wewnętrznego nacisku. Potrzebne były mocne ramy do podtrzymania całej konstrukcji. W przesklepionych nawach bocznych nie było to trudne do wykonania. Wystarczyło wybudować na zewnątrz przypory. Lecz co można było zrobić z nawą główną? Trzeba ją było podtrzymać od zewnątrz ponad dachami naw bocznych. By to osiągnąć, budowniczowie musieli wprowadzić „latające przypory” (łuki przyporowe), które wzmacniały rusztowanie gotyckiego sklepienia (il. 122.). Gotycki kościół wydaje się zawieszony między smukłymi strukturami z kamienia, które przywodzą na myśl delikatne szprychy rowerowego koła, umożliwiające udźwignięcie całego obciążenia. W obu przypadkach równomierne rozłożenie ciężaru sprawia, że można coraz bardziej redukować materiał konstrukcyjny nie nadwężając stabilności całej struktury.

Błędem byłoby jednak postrzeganie tych kościołów wyłącznie w kategoriach zdobyczy inżynierskich. To talent artysty sprawił, że zauważamy i podziwiamy śmiałość zastosowanych rozwiązań. Przyglądając się świątyni doryckiej, (str. 83., il. 50.), uzmysławiamy sobie funkcję, jaką pełni szereg kolumn dźwigających ciężar horyzontalnego dachu. Stojąc w gotyckim wnętrzu (il. 123.), zaczynamy pojmować zasady skompliko-

122

*Katedra Notre-Dame
w Paryżu, 1163–1250*

Widok z lotu ptaka
okazujący skrzyżowanie
naw i przypory

123

*Robert de Luzarches
Nawa główna katedry
w Amiens*

ok. 1218–1247

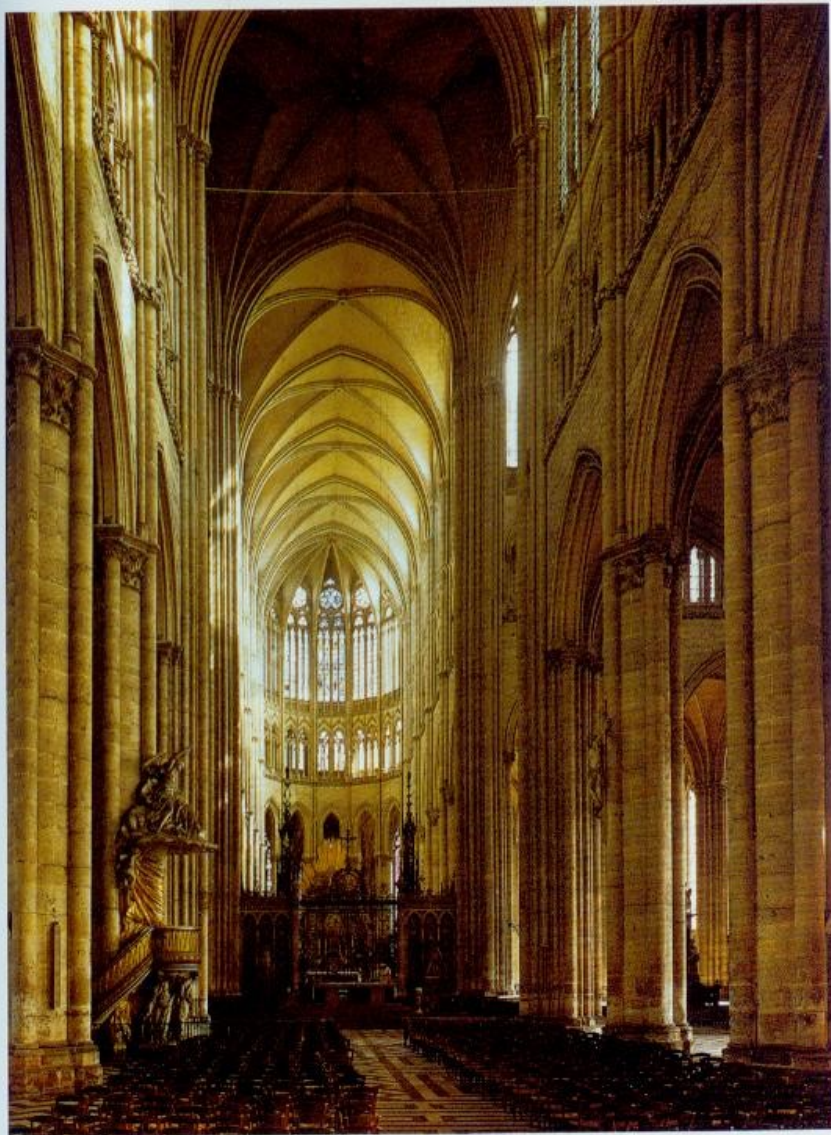
Gotyckie wnętrze

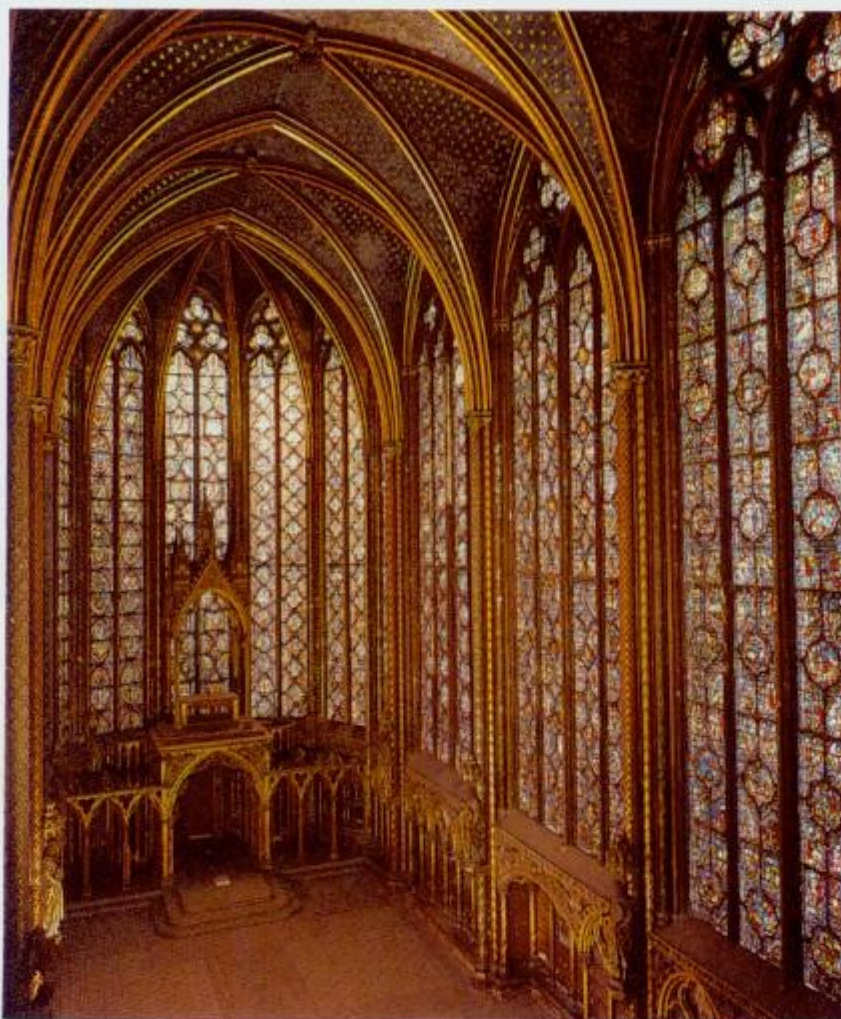
122

*Katedra Notre-Dame
w Paryżu, 1163–1250*
Widok z lotu ptaka
ukazujący skrzyżowanie
naw i przypory

123

*Robert de Luzarches
Nawa główna katedry
w Amiens,
ok. 1218–1247*
Gotyckie wnętrze





124

*Saint-Chapelle
w Paryżu, 1248*

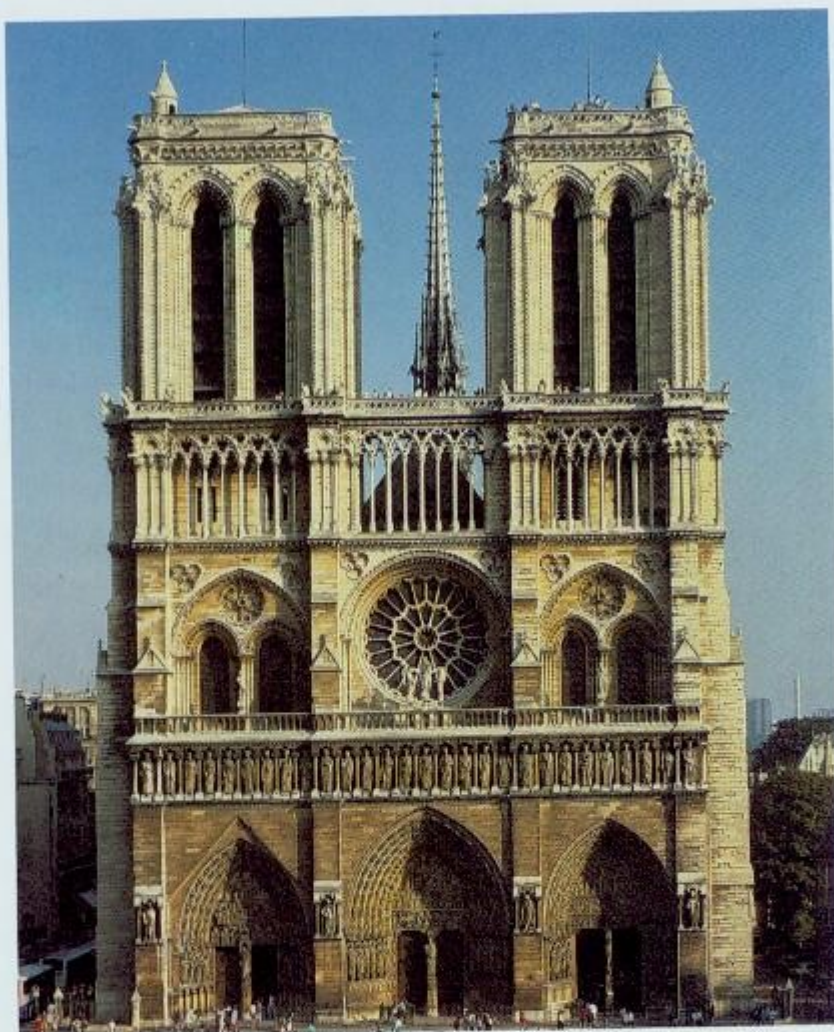
Okna gotyckiego kościoła

wanej gry sił naporu i przyciągania, które podtrzymują strzeliste sklepienie. Nie dostrzegamy tu masywnych filarów i pozbawionych podziałów ścian. Całe wnętrze wydaje się utkane z cienkich łuków i żeber; ich sieć pokrywa sklepienie i spływa po murach nawy, zbiegając się na filarach, które przeobraziły się w wiązki kamiennych prętów. Nawet okna wypełnia dekoracja z przeplatających się linii, zwana maswerkem (il. 124.).

Wielkie katedry, kościoły biskupów, projektowano pod koniec XII i na początku XIII w. z takim rozmachem, że niewiele spośród nich zostało ukończonych w zaplanowanym kształcie. Lecz mimo to, i mimo wielu przekształceń jakim je poddawano w ciągu upływającego czasu, niezapomnianym przeżyciem pozostaje wejście do tych ogromnych przestrzeni, których rozmiary wydają się gigantyczne w porównaniu z ludzką skalą. Z trudem możemy sobie wyobrazić, jakie wrażenie budowle te wywierały na tych, którzy znali jedynie masywne i ponure konstrukcje romańskie. Stare kościoły przez swą moc i potęgę przekazywały treści związane z Kościołem Wojującym, dającym schronienie przed naporem

125

Katedra Notre-Dame
w Paryżu, 1163–1250
Gotycki kościół



zła. Nowe katedry pozwalały wiernym wejrzeć w inną rzeczywistość. Musieli oni słyszeć w kazaniach i hymnach o Niebieskim Jeruzalem z jego wrotami z pereł, bezcennymi klejnotami, ulicami z czystego złota i lśniącego szkła (Apokalipsa XXI). Teraz ta wizja zstąpiła z niebios na ziemię. Mury kościołów nie były już zimne i posępne. Były uformowane z witraży, które migotały barwami na podobieństwo rubinów i szmaragdów. Filary, żebra i maswerki połyskiwały złotem. Wszystko, co było ciężkie, przyziemne i monotonne, zostało wyeliminowane. Wierni, którzy oddawali się kontemplacji tego piękna mogli odczuć, iż zbliżają się do zrozumienia tajemnic pozazmysłowej rzeczywistości.

Te cudowne budowle, oglądane nawet z daleka, zdawały się głosić chwałę niebiosom. Fasada katedry Notre-Dame w Paryżu jest chyba najdoskonalszą realizacją stylu gotyckiego (il. 125.). Tak klarowny i wyrazisty jest układ portali i okien, tak giętkie i wdzięczne są linie maswerków galerii, że zapominamy o realnym ciężarze masy kamieni i cała konstrukcja zdaje się wyrastać przed nami jak miraż.



Podobne wrażenie lekkości i nieważkości wywierają rzeźby, które otaczają portale na podobieństwo niebiańskich gospodarzy. Podczas gdy romański mistrz z Arles (str. 176., il. 115.), nadał figurom świętych formę solidnych filarów, dobrze osadzonych w architektonicznej obudowie, mistrz, który wyrzeźbił północny portal gotyckiej katedry w Chartres (il. 126., 127.), ożywił każdy z posągów. Wydaje się, że figury poruszają się, wpatrują w siebie z powagą, zaś spowijające je fałdy szat sugestywnie oddają kształt ludzkiego ciała. Posągi są

wyraźnie oznaczone atrybutami, tak by były rozpoznawalne dla każdego, kto zna Stary Testament. Nie mamy problemu z identyfikacją Abrahama, starca trzymającego przed sobą syna, Izaaka, przygotowanego na ofiarę. Możemy z łatwością wskazać Mojżesza z Tablicami Dziesięciu Przykazań oraz kolumną z wężem miedzianym, który uratował Izraelitów od zagłady. Mężczyzna stojący po drugiej stronie Abrahama to Melchizedek, król Szalemu (Jerozolimy). Zgodnie z przekazem Biblii (Księga Rodzaju XIV, 18), *był on kapłanem Boga Najwyższego i wyniósł dleb i wino* by przywitać Abrahama po zwycięskiej bitwie. W średniowiecznej teologii uznawano go za pierwowzór kapłana, który udziela sakramentów, i dlatego został przedstawiony z kielichem i kadzielnicą w ręku. Tak więc prawie każdy z posągów, sfłoczonych w portalach wielkich, gotyckich katedr, był ściśle określony za pomocą emblematów, dzięki którym jego znaczenie i przesłanie były czytelne dla wiernych i skłaniały do rozmyślań. Tego rodzaju zespoły rzeźb tworzyły równie pełne upostaciowanie nauki Kościoła, jak dzieła omawiane w poprzednim rozdziale. Jednak wydaje się, że gotycki rzeźbiarz podejmował zadanie z odmiennym niż jego poprzednicy nastawieniem. Dla niego posągi nie były jedynie religijnymi symbolami, przywołującymi moralne prawdy. Każdy z nich był także postacią samą w sobie, pełną indywidualnego dostojęstwa, różniącą się od sąsiedniej postawą i typem urody.

Katedra w Chartres należy jeszcze zasadniczo do późnego XII w. Po roku 1200, wyrasta we Francji wiele nowych wspaniałych katedr, podobnie jak w krajach sąsiadujących, Anglii, Hiszpanii i niemieckiej Nadrenii. Wiele mistrzów zatrudnionych przy budowach uczyło się

126
Północny portal
transeptu katedry
w Chartres, 1194

127
Melchizedek, Abraham
i Mojżesz; 1194
Fragment ilustracji 126.



126

Włocowy portal
transepu katedry
w Chartres, 1194

127

Melchizedek, Abraham
i Mojżesz, 1194
Fragment słupa 126.



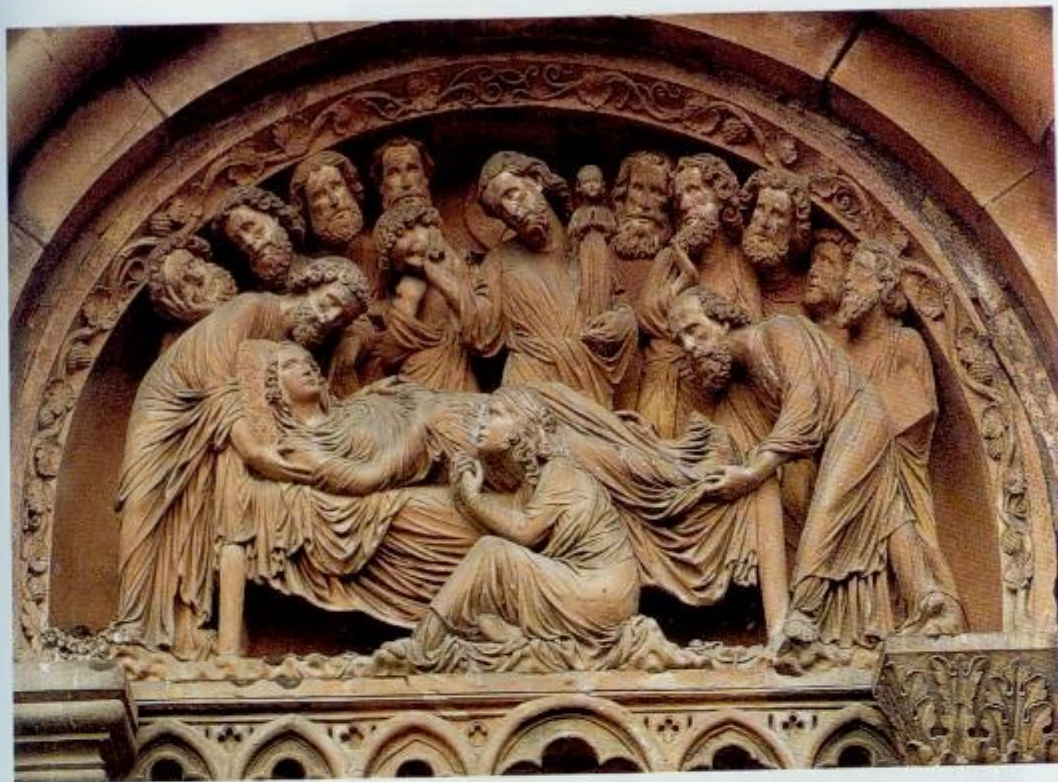


rzemiosła pracując przy pierwszych tego typu kościołach, lecz każdy z nich próbował wzbogacić dokonania poprzedników.

Ilustracja 129., ukazująca tympanon gotyckiej katedry w Strasburgu z początku XIII w., daje świadectwo nowatorskiej postawie rzeźbiarzy. Przedstawia *Zaśnięcie Najświętszej Marii Panny*. Łoże Matki Boskiej otaczają apostołowie, obok klęczy św. Maria Magdalena. Chrystus, przedstawiony w centrum, przyjmuje duszę Marii. Widzimy, że artysta nadal dążył do zachowania symetrii układu, wzorując się na pełnych dostojeństwa rozwiązaniach z poprzedniej epoki. Możemy się domyślać, iż naszkicował najpierw całą scenę, tak by podporządkować głowy apostołów krzyżowi nie łuku. Zadbął także o to, by figury dwóch pochylonych nad łóżem apostołów wzajemnie sobie odpowiadały, oraz by postać Chrystusa znalazła się w centrum przedstawienia. Nie odpowiadała mu już koncepcja pełnej symetrii, zastosowana przez dwunastowiecznego mistrza (*str. 181., il. 120.*). Wyraźnie pragnął tchnąć życie w swe rzeźby. Dostrzegamy wyraz żałoby na pięknych twarzach apostołów, spoglądających z przejęciem spod wzniesionych łuków brwiowych. Trzech spośród nich wznosi ręce w tradycyjnym geście opłakiwania. Jeszcze bardziej ekspresyjna jest postawa i twarz św. Marii Magdaleny, która siedzi skulona przy łóżku, załamując ręce. Rzeźbiarz zdołał w niezwykle sposób skonstruować jej rysy ze spokojnym i błogim wyrazem twarzy Marii. Fałdy nie są już jedynie pustymi łuskami lub czysto ornamentальnymi zwojami, jak we

128

Południowy portal
transeptu katedry
w Strasburgu,
ok. 1230



129

Zaśnięcie Marii

Fragment ilustracji 128.

wcześniejszych średniowiecznych dziełach. Gotyccy twórcy pragnęli zrozumieć odziedziczoną po antyku formułę drapowania szat na ludzkiej figurze. Być może szukali świątłych wzorów w reliktach pogańskiej kamieniarki, w rzymskich nagrobkach i łukach triumfalnych, których sporo zachowało się we Francji. W ten sposób mogli odzyskać zapomnianą klasyczną umiejętność uwypuklania budowy ciała przez układ fałd szat. Nasz artysta jest, w gruncie rzeczy, dumny z opanowania tej trudnej sztuki. Sposób, w jaki materia układa się na stopach i rękach Marii, a także na ręce Chrystusa, dowodzi, że gotyccy rzeźbiarze byli zainteresowani już nie tylko tym co ukazywali, ale także problemami formalnymi. Ponownie, jak w czasach wielkiego odrodzenia w Grecji, zaczęli obserwować naturę, nie po to by ją naśladować, lecz by się nauczyć, jak sugestywnie przedstawiać postać ludzką. Mimo to różnice między sztuką grecką i gotycką, między sztuką świątyni i katedry są olbrzymie. Grecy artyści, żyjący w V w. p.n.e., byli skoncentrowani głównie na wyobrażeniu pięknego ciała. Gotycki twórca traktował artystyczne techniki i umiejętności jak środek do celu, jakim było opowiedzenie religijnej historii w poruszający i przekonujący sposób. Nie snuł opowieści dla niej samej, lecz by przekazać mistyczne treści, by wierni mogli z niej czerpać pocieszenie i moralną naukę. Postać Chrystusa wpatrującego się w umierającą Marię była dla artysty ważniejsza niż zręczne odtworzenie kształtów ciała.



131

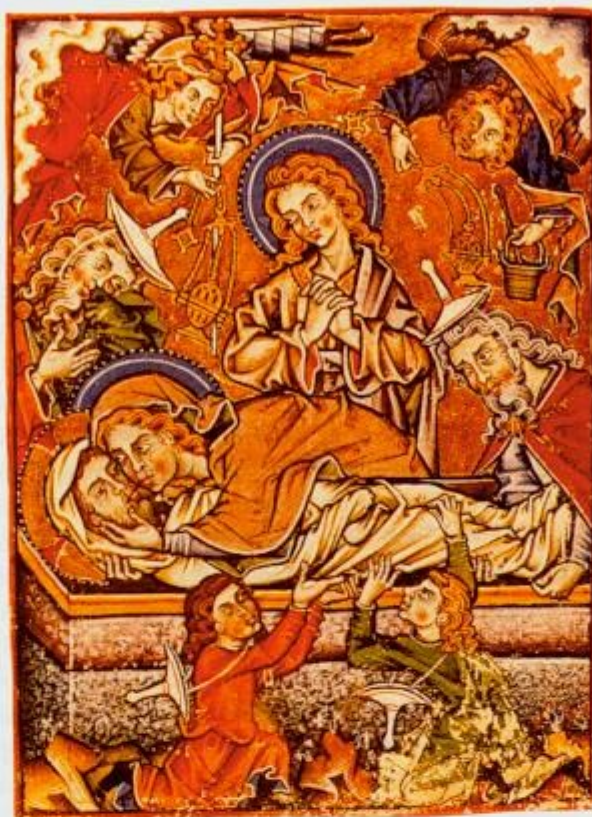
Złożenie do grobu,
ok. 1250–1300

Miniatura w rękopiśmie
Psaltera z Beaumont,
Bibliothèque municipale,
Besançon

130

Ekkehart i Uta,
ok. 1260

Posagi z sera
„fundatorów” w chórze
katedry w Naimburgu



131

Złożenie do grobu,
ok. 1250–1300.

Miniatura w rękopisie
Psalterza z Bonmont.
Bibliothèque municipale,
Beaugon

130

Ekkehart i Uta,
ok. 1260

Posąg z serii
„fundatorów” w chórze
katedry w Naumburgu

Niektórzy twórcy, czynni w XIII w., zaszli jeszcze dalej w próbach ożywienia kamiennych postaci. Rzeźbiarz, który około 1260 r. miał za zadanie przedstawić fundatorów katedry w Naumburgu w Niemczech, uczynił to tak sugestywnie, że posągi sprawiają wrażenie prawdziwych wizerunków rycerzy (il. 130.). Jest to mało prawdopodobne, gdyż fundatorzy nie żyli już wówczas od wielu lat, i znani byli artyści jedynie z imienia. Niemniej postacie mężczyzn i kobiet, jakie wyszły spod jego dłuta, wydają się gotowe zstąpić w każdej chwili z piedestałów i przyłączyć do krzepkich rycerzy i pełnych wdzięku dam, których czyny i niedole opisane są na kartach historycznych ksiąg.

Udział w ozdabianiu katedr był głównym zadaniem trzynastowiecznych rzeźbiarzy z północnej Europy. Najczęstszym zajęciem północnych malarzy tej epoki było nadal ilustrowanie rękopisów, lecz iluminacje te bardzo różniły się od kompozycji na kartach poważnych ksiąg romańskich. Jeśli porównamy scenę *Zwiastowania* z XII w. (str. 180., il. 119.), z ilustracją w trzynastowiecznym psalterzu (il. 131.), uświadomimy sobie zakres tych zmian. Przedstawia ona *Złożenie do grobu Chrystusa*, podobne w nastroju i ujęciu do reliefu z katedry w Strasburgu (il. 129.). Ponownie przekonujemy się, jak istotna była dla artysty ekspresja uczuć postaci uczestniczących w scenie. Matka Boska pochyla się i obejmuje martwe ciało Chrystusa, podczas gdy św. Jan załamuje w głębokim żalu ręce.

Podobnie jak w reliefie, zauważamy, ile wysiłku włożył twórca w dopasowanie rozgrywającego się epizodu do regularnego schematu kompozycyjnego: w górnych narożnikach wyłaniają się z chmur anioły z kadzielnicami w rękach, u dołu ciało Chrystusa podtrzymują służący, którym opadły z głów dziwne, spiczaste nakrycia – takie jakie nosili Żydzi w wiekach średnich. Stężona ekspresja uczuciowa i regularne rozłożenie figur na karcie księgi były dla artysty w oczywisty sposób ważniejsze niż próby naśladowania naturalnych form lub odtworzenia rzeczywistej sceny. Nie kłopotał się wcale tym, że pomniejszył postacie pomocników w stosunku do osób świętych, ani tym, że nie zasugerował miejsca i realiów wydarzeń. Jesteśmy w stanie zrozumieć toczącą się tu akcję bez zewnętrznych wskazówek. Choć twórca nie dążył do realistycznego przedstawienia, jego wiedza o konstytucji ludzkiego ciała, podobnie jak w przypadku mistrza ze Strasburga, znacznie przewyższała wiedzę malarza dwunastowiecznych miniatur.

W XIII w. artyści porzucali od czasu do czasu wzorniki by zanotować motywy, które wzbudziły ich zainteresowanie. Dziś trudno nam pojąć wagę tego kroku. W naszym rozumieniu twórca sięga po szkicownik i zasiada do rysowania z natury, gdy tylko odczuje taką potrzebę. Wiemy jednak, że proces kształcenia i wychowania średniowiecznego artysty był zdecydowanie odmienny. Zaczynał on od terminowania u mistrza, któremu asystował wypełniając jego polecenia i malując stosunkowo mało istotne fragmenty obrazów. Stopniowo uczył się, jak przedstawiać apostoła i rysować Madonnę, jak kopiować sceny ze starych ksiąg i wpisywać je w rozmaite kompozycje. Ostatecznie mógł opanować te umiejętności na tyle, by zilustrować scenę, dla której nie miał pierwowzoru. Mimo to w jego karierze nie pojawiała się konieczność szkicowania z natury. Nawet gdy miał przedstawić określoną osobę, panującego króla lub biskupa, nie malował obrazu, który dziś moglibyśmy potraktować jak podobiznę. W średniowieczu nie znano portretów w obecnym tego słowa rozumieniu. Twórcy rysowali konwencjonalną postać, której dodawali insygnia władzy – koronę i berło w przypadku króla, infułę i pastorał w przypadku biskupa – i niekiedy umieszczali pod tym wizerunkiem imię aby uniknąć pomyłek. Może nas dziwić, że artyści, którzy potrafili stworzyć postacie tak realistyczne, jak figury naumburskich fundatorów (*il. 130.*), mieli trudności z wykonaniem podobizny konkretnego człowieka. Idea kopiowania wyglądu osoby lub przedmiotu znajdującego się przed ich oczami była im jednak obca. Dlatego na tym większą uwagę zasługuje fakt, że w XIII w. niektórzy twórcy zaczęli rysować z natury. Czynili tak, gdy nie było konwencjonalnego wzoru, do którego mogliby się odwołać. *Ilustracja 132.* ukazuje taki wyjątkowy rysunek. Jest to podobizna słonia wykonana przez

angielskiego historyka Matthew Parisa (zm. 1259) w połowie XIII w. Słoń ten został w 1255 r. ofiarowany królowi Henrykowi III przez króla Francji, św. Ludwika. Był to pierwszy słoń, jakiego zobaczono w Anglii. Stojąca przy nim postać służącego nie wydaje się rzeczywistym portretem, jednak przekazano potomności imię tego mężczyzny – Henricus de Flor. Interesujące jest jednak, że artyście zależało na uchwyceniu właściwych proporcji. Pomiedzy nogami słonia znajduje się łacińska inskrypcja o następującym brzmieniu: *Dzięki rozmiarom sportretowanego człowieka możecie sobie wyobrazić rozmiary przedstawionego tu zwierzęcia. Wygląd słonia może wydawać nam się nieco dziwny, lecz moim zdaniem świadczy o tym, że średniowieczni twórcy, przynajmniej w XIII w., byli w pełni świadomi takich zagadnień jak proporcje, i jeśli często je pomijali, to nie z powodu ignorancji, lecz dlatego że nie przywiązywali do nich większej wagi.*

W XIII w., w epoce wielkich katedr, Francja była najbogatszym i najważniejszym państwem w Europie. Uniwersytet w Paryżu stanowił intelektualne centrum zachodniego świata. We Włoszech, kraju wojujących miast, idee i metody budowniczych wspaniałych francuskich katedr, które tak chętnie naśladowano w Niemczech i w Anglii, nie spotkały się początkowo z dużym oddźwiękiem.

132

Matthew Paris
Słoń i jego opiekun,
ok. 1255

Rysunek z rękopisu;
Parker Library,
Corpus Christi College,
Cambridge



Dopiero w drugiej połowie XIII w. pewien włoski rzeźbiarz poszedł śladami francuskich mistrzów i zaczął studiować klasyczną rzeźbę, chcąc w bardziej realistyczny sposób odtwarzać formy natury. Był to Nicola Pisano, który działał w Pizie, wielkim porcie morskim i centrum handlowym. *Ilustracja 133* ukazuje jeden z reliefów na ambonie, wykonanej przez Pisana w 1260 r. Na pierwszy rzut oka trudno jest rozpoznać przedstawiony temat, gdyż artysta, zgodnie ze średniowiecznymi zasadami komponowania, wpisał kilka scen w jedną ramę. Tak więc lewy górny narożnik płaskorzeźby wypełnia scena *Zwiastowania*, część środkową zaś zajmują *Narodziny Chrystusa*. Maria Panna spoczywa na prostym łożku, św. Józef przykucnął w narożniku, a dwie służące kąpią Dzieciątka Jezus. Wydaje się, że kobiety są poszturchiwane przez stado owiec, lecz te należą już właściwie do trzeciej sceny – *Zwiastowania pasterzom*, przedstawionej w prawym górnym narożniku, gdzie Dzieciątka Jezus pojawia się raz jeszcze, tym razem w żłóbku. Nawet jeśli kompozycja całego reliefu robi wrażenie nieco stłoczonej i chaotycznej, to rzeźbiarz zdołał zapewnić każdemu epizodowi dość miejsca i wzbogacić go o żywe szczegóły. Łatwo zauważyć, że cieszą go takie skrawki rzeczywistości, jak koza w prawym dolnym narożniku drapiąca łeb kopytem; patrząc na sposób traktowania głów i szat postaci uświadamiamy sobie, jak wiele zawdzięczał Pisano studiowaniu klasycznej i wczesnochrześcijańskiej rzeźby (*str. 128., il. 83.*). Podobnie jak mistrz ze Strasburga, który był od niego o pokolenie starszy, i mistrz z Naumburga, który mógł być mniej więcej w jego wieku, Nicola Pisano opanował technikę starożytnych, uwypuklając kształty ciała pod draperią, oraz styl, nadający postaciom dostojny i przekonujący wygląd.

Włoscy malarze zareagowali na nowatorskie dokonania gotyckich mistrzów jeszcze później niż rzeźbiarze. Włoskie miasta, takie jak Wenecja, utrzymywały bliskie kontakty z Cesarstwem Bizantyjskim, a włoscy rzemieślnicy szukali inspiracji i wzorów raczej w Konstantynopolu niż w Paryżu (*patrz str. 23., il. 8.*). W XIII w. włoskie kościoły nadal dekorowano majestatycznymi mozaikami w „greckim stylu”. Mogłoby się wydawać, że przynależność do sfery oddziaływań konserwatywnej stylistyki Wschodu powstrzyma wszelkie zmiany, i rzeczywiście przeobrażenia nastąpiły z dużym opóźnieniem. Jednak pod koniec XIII w. właśnie to mocne zakorzenienie w bizantyjskiej tradycji sprawiło, iż włoska sztuka nie tylko dorównała osiągnięciom rzeźbiarzy północnych katedr, ale zrewolucjonizowała sztukę malowania.

Nie wolno zapominać, że rzeźbiarz, który dąży do wiernego naśladowania natury ma łatwiejsze zadanie niż malarz, który postawił sobie podobny cel. Rzeźbiarz nie musi dbać o stworzenie iluzji głębi przestrzennej przez skróty perspektywiczne lub światłocieniowy modelunek.

133

Nicola Pisano
*Zwiastowanie,
Boże Narodzenie
i Zwiastowanie
pasterzom*, 1260

Relief na marmurowej
ambonie w bazylice
w Pizie

133

Nicola Pisano
Zwiastowanie,
Boże Narodzenie
i Zwiastowanie
pasterzom, 1260
Relief w marmurowej
ambonie w bazylice
w Pizie





134
Giotto di Bondone,
Wiana, ok. 1305
Fragment, fresco;
Cappella dell'Arena,
Padua

Wykonany przez niego posąg stoi w realnej przestrzeni i w rzeczywistym oświetleniu. Dlatego też twórcy ze Strasburga i Naumburga mogli osiągnąć taki stopień prawdziwości, jakiemu trzynastowieczne malarstwo nie mogło dorównać. Pamiętamy przecież, że malarze północnej Europy porzucili wszelkie aspiracje do tworzenia iluzji rzeczywistości. Stosowane przez nich zasady kompozycji i narracji rządziły się zupełnie innymi prawami.

W ostatecznym rozrachunku to sztuka bizantyjska umożliwiła Włochom pokonanie bariery, dzielącej rzeźbę od malarstwa. Mimo całej swej surowości, zachowała więcej z dokonań hellenistycznych malarzy niż przetrwało w obrazach-tekstach „ciemnych wieków” na Zachodzie. Pamiętamy, jak wiele antycznych osiągnięć kryło się pod zniechęcającą, majestatyczną powagą bizantyjskich obrazów (il. 88., str. 139.); twarz modelowana była światłocieniem, a ujęcie tronu i podnóżka świadczyło o poprawnym zrozumieniu zasad skrótu perspektywicznego. Znając takie środki wyrazu, geniusz, któremu udało się przełamać obezwładniający konserwatyzm, mógł śmiało zapaść się w nowy świat i przełożyć realistyczną formułę gotyckiej rzeźby na styl malarski. Tego geniusza włoska sztuka znalazła we florenckim malarzu Giotto di Bondone (ok. 1267–1337).

Od Giotta zaczyna się zazwyczaj w książkach nowy rozdział; Włosi byli przekonani, że pojawienie się tego wielkiego malarza wyznacza początek nowej ery. Przyznajemy im rację, niemniej warto pamiętać, że prawdziwej historii nie wyznaczają nowe rozdziały i początki, i że nie pomniejszymy ani trochę wielkości Giotta, jeśli zauważymy, że w swych warsztatowych umiejętnościach zawdzięczał on wiele bizantyjskim mistrzom, zaś w dążeniach i postawie twórczej – rzeźbiarzom północnych katedr.

Najszynniejszymi dziełami Giotta są malowidła ściennie, czyli „frescoes” (zwane tak, gdyż muszą być malowane na ścianie gdy tynk jest jeszcze „świeży”, czyli mokry). W latach 1302–1305 Giotto pokrył ściany małego kościoła w Padwie, na północy Włoch, cyklem fresków z życia Marii i Chrystusa, pod którym namalował personifikacje cnót i przywar, łudząco przypominające postacie z portali gotyckich katedr.

Ilustracja 134. ukazuje Giottowską personifikację Wiary, matronę trzymającą w jednym ręku krzyż, w drugim zwój. Łatwo dostrzec podobieństwo, łączące tę szlachetną postać z dziełami gotyckich rzeźbiarzy. Nie jest to jednak rzeźba, lecz obraz, który stwarza iluzję trójwymiarowego posągu. Zauważamy skróty perspektywiczne w ujęciu rąk, modelunek twarzy i szyi, oraz głębokie cienie w spływających fałdach draperii. Nic podobnego nie powstało w przeciągu minionego tysiąclecia. Giotto odkrył na nowo sztukę tworzenia iluzji przestrzennej na płaszczyźnie.

134

Giotto di Bondone,
Włoch, ok. 1305
Fragment fresku;
Cappella dell' Arena,
Padwa

Dla artysty odkrycie to nie było jedynie sztuką samą w sobie, formalnym chwytym do zaprezentowania. Umożliwiło mu przekształcenie całej koncepcji malarstwa. Odrzuciwszy metody stosowane w obrazach-tekstach, mógł Giotto wykreować realistyczny obraz religijnej sceny traktując ją tak, jakby rozgrywała się przed naszymi oczami. By to osiągnąć, nie wystarczyło już przyjrzeć się dawniejszym ujęciom tego epizodu i dostosować uświęcone tradycją pierwowzory do nowej estetyki. Giotto poszedł za radą kaznodziejów, którzy nawoływali wiernych, by czytając Biblię i legendy o życiu świętych, próbowali sobie wyobrazić ucieczkę rodziny cieśli do Egiptu lub przybijanie rąk i nóg Chrystusa do krzyża. Twórca nie spoczął, dopóki nie przemyślał wszystkiego od początku: w jaki sposób człowiek stoi i wykonuje czynności, jak się porusza, gdy uczestniczy w takim wydarzeniu? Co więcej, w jaki sposób my postrzegamy takie gesty i ruchy?

Najtrafniej ocenimy rozmiary rewolucji, jakiej dokonał Giotto, jeśli porównamy jeden z jego padewskich fresków (il. 135.), z ujęciem podobnego motywu w trzynastowiecznej miniaturze (il. 131.). Tematem przedstawienia jest *Oplakiwanie Chrystusa*, z Marią obejmującą po raz ostatni ciało swego Syna. Miniaturzysta nie był zainteresowany ukazaniem sceny w realnym kształcie. Zróżnicował rozmiary postaci, tak by zmieściły się w obramieniu kompozycji, i jeśli spróbujemy sobie wyobrazić dystans dzielący postacie na pierwszym planie i św. Jana w tle – z Chrystusem i Marią pośrodku – zauważymy, do jakiego stopnia wszystko jest ściśnięte i zrozumiemy, jak małą wagę przywiązywał artysta do odtworzenia przestrzeni. Ta sama obojętność na realia otoczenia, w którym rozgrywa się scena, cechowała postawę Nicola Pisano, gdy umieszczał we wspólnej przestrzeni kilka epizodów. Metoda Giotto była zupełnie odmienna. Dla niego malarstwo to coś więcej niż substytut pisma. Oglądając jego obrazy, stajemy się świadkami prawdziwego zdarzenia, tak jakby rozgrywało się na scenie teatralnej. Porównajmy konwencjonalny gest św. Jana oplakującego Chrystusa w omówionej miniaturze, z pełnym emocjonalnego ładunku obrazem Giotto, gdzie św. Jan gwałtownie pochyla się do przodu odrzucając na bok ręce. Jeśli w tym obrazie spróbujemy odtworzyć odległość, dzielącą skulone na pierwszym planie postacie od św. Jana, natychmiast odczujemy istniejącą tam przestrzeń, w której uczestnicy zdarzenia mogą się swobodnie poruszać. Osoby na pierwszym planie świadczą o tym, jak nowatorska była sztuka Giotto w każdym swym ujęciu. Pamiętajmy, że sztuka wczesnochrześcijańska powróciła do dawnej, orientalnej zasady czytelnego opowiadania historii przez ukazywanie każdej figury w kompletny sposób, podobnie jak w sztuce egipskiej. Giotto odrzucił tę koncepcję. Nie potrzebował tak prostych rozwiązań. Ekspresja każdej postaci w jego obrazie odzwier-

135

Giotto di Bondone,
*Oplakiwanie
Chrystusa*, ok. 1305
Fresk, Cappella
dell'Areosa, Padwa



135
Giotto di Bondone,
Opłakiwanie
Christus est, ok. 1305
Pisak, Cappella
dell'Arca, Padwa





*Król i architekt
(z cyrklem i linalem)
odwiedzający budowę
katedry (Kościół Ofla
w opactwie St Albans),
ok. 1240–1250*

*Rysunek wykonany
przez Matthew Paris
w kronice opactwa
St. Alban's Trinity
College, Dublin*

136

Fragment *Ilustacji 135*

ciędlu tragizm sceny w sposób tak sugestywny, że domyślamy się tego samego wyrazu smutku na niewidocznych dla nas twarzach siedzących na ziemi osób.

Sława Giotto rozprzestrzeniła się szeroko; artysta stał się przedmiotem dumy mieszkańców Florencji. Ciekawiło ich jego życie, opowiadali anegdoty o bystrości jego umysłu i zręczności. To również było nowością. Nic podobnego nie wydarzyło się przedtem, choć oczywiście, niektórzy mistrzowie cieszyli się powszechnym uznaniem, a jeden klasztor rekomendował ich drugiemu, podobnie jak biskup biskupowi. Jednak ujmując rzecz generalnie, ludzie nie przywiązywali wagi do przekazywania imion artystów przyszłym pokoleniom. Myśleli o nich w takich kategoriach, w jakich my myślimy o stolarzu lub krawcu. Nawet sami twórcy nie pragnęli sławy i rozgłosu. Zazwyczaj nie sygnowali swych dzieł. Nie znamy imion tych, którzy wykonali rzeźby w Chartres, Strasburgu czy Naumburgu. Bez wątplenia ceniono ich za życia, lecz chwała przynależna była katedrze, którą wznosili. Pod tym względem florencki malarz Giotto otwiera nowy rozdział w historii sztuki, która najpierw we Włoszech, a potem również w innych krajach, stanie się historią wielkich artystów.

Król i architekt
(z cyklem i liniałem)
odwiedzający budowę
katedry (Król Offa
w opactwie St Albans),
ok. 1240-1250

Rysunek wykonany
przez Matthew Parisa
w kronice opactwa
St. Alban's; Trinity
College, Dublin



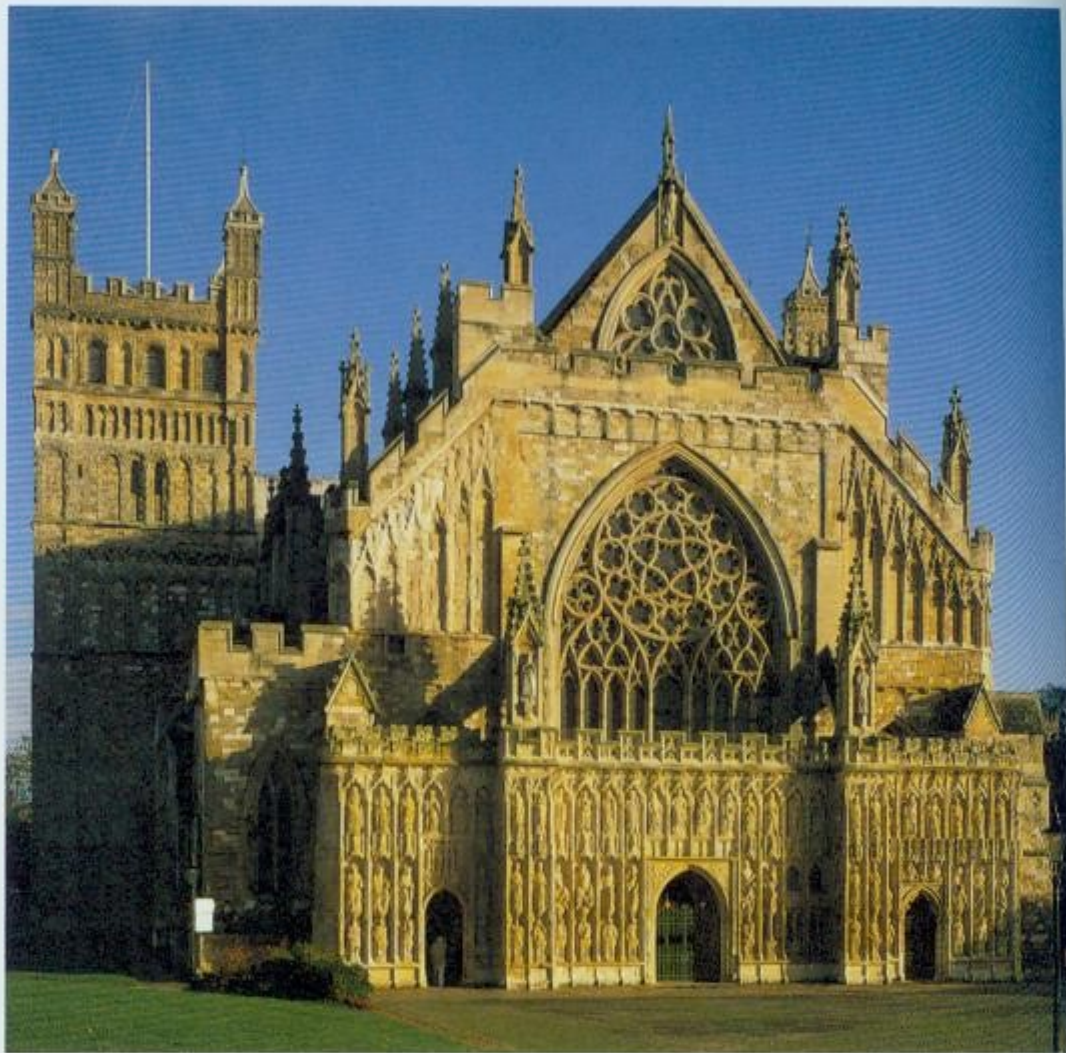
II

DWORZANIE I MIESZCZANIE

XIV wiek

XIII wiek był epoką wielkich katedr, w tworzeniu których miały udział niemal wszystkie dziedziny sztuki. Prace przy tych kolosalnych przedsięwzięciach trwały nadal w XIV w. i jeszcze dłużej, lecz nie skupiały już wszystkich artystycznych dokonań. Nie zapominajmy, że świat w tym okresie bardzo zmienił oblicze. W połowie XII w., gdy dopiero dojrzewał styl gotycki, Europa była nadal słabo zaludnionym kontynentem wieśniaków, gdzie klasztory i zamki możnych odgrywały rolę głównych ośrodków władzy i nauki. Ambicje wielkich biskupów, by mieć własne, potężne katedry, stanowiły pierwszy przejaw rozbudzenia cywilnej dumy miast. Już sto pięćdziesiąt lat później rozrosły się one do rozmiarów rojnych centrów handlowych, zaś mieszczaństwo czuli się coraz bardziej niezależni od władzy Kościoła i feudalnych panów. Nawet szlachta nie spędzała dalej czasu w ponurym odosobnieniu, jakie zapewniały jej ufortyfikowane rezydencje, lecz przenosiła się do miast, gdzie znajdowała komfort i wytworny przepych oraz mogła manifestować swą zamożność na dworach panujących. Barwny obraz życia w czternastym stuleciu znajdujemy w dziełach Chaucera, snującego opowieści o rycerzach i giermkach, mniachach i rzemieślnikach. Świat ten różnił się od rzeczywistości krucjat i rycerskich cnót, upamiętnionych przez posągi fundatorów w Naumburgu (*str. 194., il. 130.*). Wszelkie uogólnienia dotyczące epok i stylów nie są bezpieczne, gdyż zawsze istnieją wyjątki i przykłady, które do nich nie pasują. Niemniej, robiąc to zastrzeżenie, możemy stwierdzić, że XIV w. upodobał sobie raczej to, co wyrafinowane niż to, co potężne.

Doskonałe tego udokumentowanie znajdujemy w architekturze epoki. W Anglii wprowadzono rozróżnienie między czystym stylem gotyckim pierwszych katedr, znanym pod nazwą stylu wczesnoangielskiego (*Early English*), a dalszym rozwinięciem tych form, określanym jako styl ozdobny (*Decorated style*). Nazwa odzwierciedla zmianę estetycznych upodobań. W XIV w. gotyckim budownictwem nie odpowiadały już wyraźne, majestatyczne zarysy wcześniejszych katedr. Pragnęli zademonstrować swe umiejętności w zakresie dekoracji i skomplikowanych maswerków. Okno zachodniej fasady katedry w Exeter jest typowym tego przykładem (*il. 137.*).



Wznoszenie budowli sakralnych nie stanowiło już zasadniczego zadania dla architektów. Dla rozrastających się i dobrze prosperujących miast trzeba było zaprojektować wiele budowli świeckich – ratuszy, akademii, pałaców, mostów i rogatek. Do najśłynniejszych i najbardziej charakterystycznych realizacji tego typu należy Pałac Dożów w Wenecji (il. 138.), którego budowę rozpoczęto na początku XIV w., gdy potęga i dobrobyt miasta osiągnęły apogeum. Budowla ta wzniesiona w późnej fazie stylu gotyckiego, mimo zastosowania ornamentyki i bogatych maswerków, charakteryzuje się imponującą majestatycznością.

W XIV w. najbardziej znamienne dla rzeźby są nie tyle dzieła wykonywane z kamienia, choć tych nadal wykonywano bardzo wiele do ozdo-

137

Zachodnia fasada
katedry w Exeter,
ok. 1350–1400

Styl ordoński



138

*Pałac Dożów, Wenecja,
Początek budowy
w 1309*



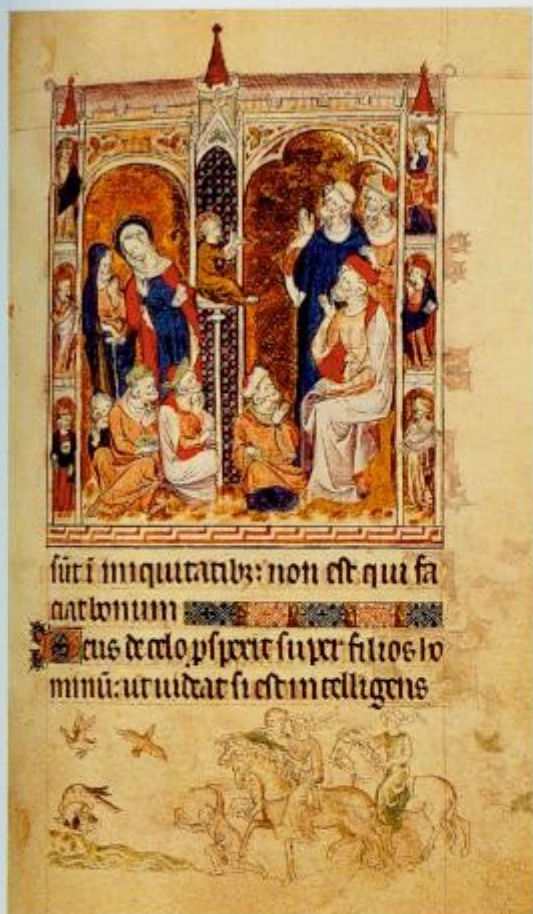
by kościołów, co drobne wyroby z metali szlachetnych i kości słoniowej, w których rzemieślnicy tego okresu ujawnili swe niedoścignione mistrzostwo. *Ilustracja 139.* ukazuje połączoną figurkę Madonny z Dzieciątkiem wykonaną przez francuskiego złotnika. Dzieła tego rodzaju nie były przeznaczone do publicznego kultu. Umieszczano je raczej w kaplicach pałacowych, by służyły prywatnym modłom. Ich celem nie było głoszenie prawdy w duchu wzniosłej surowości, jak w przypadku posągów w wielkich katedrach; miały rozbudzać miłość i czułość. Paryski złotnik widział w Madonnie prawdziwą matkę, a w Dzieciątku Jezus prawdziwe dziecko, dotykające rączką jej twarzy. Starał się unikać efektu sztywności. Dlatego też figurka jest lekko przegięta, Maria opiera rękę na biodrze by podtrzymać dziecko i pochyla ku niemu głowę. Dzięki temu jej ciało wydaje się lekko rozkołysane

i przybiera kształt przypominający literę S. Goryccy twórcy tego okresu mieli szczególne upodobanie do tej formy. W gruncie rzeczy artysta, który wykonał omawianą figurkę, nie wymyślił ani osobliwej postawy Matki Boskiej, ani motywu bawiącego się z nią Dzieciątka. Dostosował się w tym względzie do ogólnego trendu czy mody. Jego indywidualny wkład przejawia się w precyzyjnym wykończeniu każdego szczegółu: w pięknym ukształtowaniu dłoni Marii, w wydobyciu drobnych zmarszczek na rączkach Jezusa, w połyskliwości powierzchni złożonego srebra i emalii oraz, co nie mniej ważne, we właściwych proporcjach nadanych figurze o małej, pełnej wdzięku głowie i długim, smukłym korpusie. W dziełach znakomitych gotyckich rzemieślników nie ma nic przypadkowego. Takie szczegóły, jak draperia przerzucona przez prawe ramię Marii, uzmysławiają, jak olbrzymią pieczołowitością artysta zakomponował płynne, melodyjne linie fałd. Nigdy nie oddamy sprawiedliwości tym dziełom, jeśli zwiedzając muzea będziemy je szybko mijać, rzucając

139

Madonna z Dzieciątkiem, ok. 1324–1339; poświęcona przez Joana z Evreux w 1339

Srebro pozłacane, emalia i drogie kamienie, wysokość 69 cm; Louvre, Paryż



140

Chrystus w świątyni.
Polowanie z sokołem,
ok. 1310

Karta z „Psałterza
Królowej Marii”.
British Library, Londyn

na nie tylko przelotne spojrzenia. Wykonano je, by cieszyły prawdziwych znawców i by darzono je respektem właściwym sztuce dewocyjnej.

Zamiłowanie czternastowiecznych malarzy do delikatnych i pełnych gracji szczegółów znajduje wyraz w tak słynnych iluminowanych rękopisach, jak angielski psalterz, zwany *Psałterzem Królowej Marii* (*Queen Mary's Psalter*). Ilustracja 140. ukazuje Chrystusa dyskutującego z uczonymi skrybami w świątyni. Usadzony na wysokim krześle, wyjaśnia jeden z przejawów wiary wykonując gest charakterystyczny dla średniowiecznych rysunków postaci nauczyciela. Żydowscy skrybowie unoszą ręce wyrażając zdumienie i lęk, podobnie jak rodzice Chrystusa, którzy właśnie wchodzą na scenę, spoglądając na siebie z niedowierzaniem. Sama forma narracji jest wciąż nierealistyczna. Artysta z pewnością nie zetknął się z dokonaniem Giotta i jego sposobem obrazowania wydarzeń na podobieństwo zaczerpniętych z życia epizodów. W porównaniu z postaciami dorosłych, malarz zminiaturyzował postać dwunastoletniego, zgodnie z przekazem Biblii,

Chrystusa i nie podjął najmniejszej próby odtworzenia dzielącej ich przestrzeni. Co więcej, widzimy, że niemal wszystkie twarze są narysowane według jednego, prostego schematu; wygięte w łuk brwi, opuszczone kąciaki ust, kędzierzawe włosy i brody. Tym bardziej zdumiewająca wydaje się scena, dodana u dołu strony psalterza, nie mająca nic wspólnego z sakralnym tekstem. Przedstawiony jest w niej temat z codziennego życia; polowanie na kaczki z sokołem. Ku uciesze jadących konno mężczyzn i kobiet oraz wyprzedzającego ich chłopca, sokół pochwycił właśnie jedną kaczkę, podczas gdy dwóm innym udało się ulecieć. Artysta zapewne nie przyglądał się dwunastoletniemu chłopcom gdy malował pierwszą scenę, lecz niewątpliwie obserwował sokoły i kaczki, gdy rysował ten epizod. Być może odnosił się do biblijnej opowieści ze zbyt wielką czcią, by wprowadzić do niej obserwacje realnego życia. Wolał potraktować te dwa tematy osobno: czysto symboliczną narrację, opartą na łatwo czytelnych gestach i nie rozpraszającą się w szczegółach, oraz,

na marginesie strony, wycinek doczesnej rzeczywistości, który przypomina nam raz jeszcze, że jest to epoka Chaucera. Dopiero w ciągu czternastego stulecia te dwa elementy sztuki, pełna wdzięku opowieść i wier-na obserwacja, zostały stopniowo połączone. Być może nie nastąpiłoby to tak szybko, gdyby nie wpływ sztuki włoskiej.

We Włoszech, szczególnie we Florencji, dokonania Giotto zmieniły całkowicie koncepcję malarstwa. Stara, bizantyjska maniera wydała się nagle sztywna i zapóźniona. Niemniej błędem byłoby sądzić, że sztuka włoska oderwała się gwałtownie od reszty Europy. Przeciwnie, realizowane przez Giotto idee zaczęły oddziaływać w krajach na północ od Alp, podczas gdy wyobrażenia gotyckich malarzy Północy znalazły oddźwięk wśród mistrzów Południa. Estetyczne upodobania północnych artystów odcisnęły głębokie piętno na sztuce Sieny, tokańskiego miasta rywalizującego z Florencją. Malarze sienieńscy nie zerwali więzów z dawniejszą tradycją bizantyjską w tak nagły i rewolucyjny sposób jak Giotto we Florencji. Duccio (ok. 1255–1260 – ok. 1315–1318), największy ich mistrz, należący do tego samego pokolenia co Giotto, próbował – i jego próby zostały uwieńczone sukcesem – tchnąć nowe życie w stare bizantyjskie formy, zamiast je całkowicie odrzucić. Kwaterna ołtarza, ukazana na *ilustracji 141.*, została wykonana przez dwóch młodszych adeptów jego szkoły, Simone Martiniego (1285?–1344) i Lippo Memmiego (zm. 1347?). Uzmysławia ona, do jakiego stopnia ideały i ogólna atmosfera XIV w. zostały wchłonięte przez sztukę sienieńską. Obraz przedstawia *Zwiastowanie* – moment, w którym Archanioł Gabriel wyłania się z niebios, by pozdrowić Najświętszą Marię Pannę; możemy odczytać płynące z jego ust słowa: *Ave gratia plena*. W lewej ręce trzyma gałązkę oliwną, symbol pokoju; jego prawa ręka jest uniesiona w geście oznaczającym wypowiedanie kwestii. Maria przerwała właśnie czytanie. Pojawienie się anioła zaskoczyło ją – cofa się spoglądając na niebiańskiego posłannika z bojaźnią i pokorą. Pomiędzy postaciami ustawiony jest wazon z białymi liliami symbolizującymi dziewictwo; ponad nim ostry łuk ujmuje wieniec czteroskrzydłych cherubinów otaczających gołębicę, symbol Ducha Świętego. Mistrzowie sienieńscy podzielali upodobanie francuskich i angielskich twórców (*il. 139. i 140.*), do wyrafinowanych form i lirycznego nastroju. Chętnie rysowali delikatne łuki miętko spływających draperii oraz oddawali subtelny wdzięk smukłych postaci. Faktycznie obraz ten przypomina drogocenne dzieło złotnika, przez wydobywanie postaci ze złotego tła i ich zakomponowanie na podobieństwo finezyjnego wzoru. Nie sposób powstrzymać się od podziwu dla zręczności, z jaką figury zostały wpisane w skomplikowany kształt kwatery; zachwyca zharmonizowanie konturu skrzydeł anioła z ostrym łukiem po lewej, oraz ujęcie cofającej się postaci Marii łukiem arkady po prawej, podczas gdy pustą przestrzeń między



141

Simone Martini
i Lippo Memmi
Zwiastowanie, 1333

Fragm. ołtarza
wykonanego dla katedry
w Sienie; tempera na
desce; Uffizi, Florencja

nimi wypełnia wazon i wznosząca się u góry gołębica. Malarze przejęli z tradycji średniowiecznej umiejętność dopasowywania postaci do formy ornamentu. Mielśmy już okazję podziwiać piękne średniowieczne kompozycje, utworzone z religijnych symboli. Ich twórcy jednak ignorowali rzeczywisty kształt i proporcje przedmiotów, tak jak nie zajmowali się odtwarzaniem przestrzeni. Sienieńscy malarze nie poszli pod tym względem w ich ślady. Być może rysowane przez nich postacie o lekko skośnych oczach i wygiętych w łuk ustach wydają się trochę dziwne. Wystarczy jednak przyrzeć się niektórym szczegółom, by zauważyć wpływ sztuki Giotto. Wazon jest prawdziwym wazonem, stojącym na prawdzi-



wej kamiennej posadzce, i możemy dokładnie wskazać miejsce, w którym się znajduje w stosunku do anioła i Marii. Ławka, na której siedzi Maria jest prawdziwą ławką ujętą w skrócie perspektywnym w stosunku do tła; książka w ręku Marii nie jest wyłącznie symbolem książki, lecz prawdziwym modlitewnikiem, na który pada realne światło, tworząc cienie między rozchylonymi stronami. Ujęcie to artysta musiał studiować w pracowni, posługując się konkretnym modlitewnikiem.

Giotto żył współcześnie z Dantem, wielkim florenckim poetą, który wymienia imię artysty na kartach *Boskiej Komedii*. Simone Martini, twórca obrazu *Zwiastowanie* (il. 141.), przyjaźnił się z Petrarą, najznakomitszym włoskim poetą następnej generacji. Dziś Petrarca słynie głównie z sonetów miłosnych pisanych do Laury. Dowiadujemy się z nich, że Simone Martini namalował portret Laury, który Petrarca bardzo wysoko cenił. Pamiętamy, że w średniowieczu nie istniały portrety w dzisiejszym rozumieniu tego słowa i że artyści zadowalali się użyciem konwencjonalnych

148

Peter Parler
Młodszy,
Autoportret,
1379-1386

Katedra w Pradze

postaci mężczyzn i kobiet oraz utrwaleniem na obrazie imion osób, które mieli sportretować. Niestety, wizerunek Laury pędzła Simone Martiniego nie zachował się, więc nie wiemy na ile był on rzeczywistą podobizną. Wiemy jednak, że artysta ten oraz inni mistrzowie czternastowieczni malowali wizerunki z natury, i że rozwinęła się w tym okresie sztuka portretowa. Być może wpływ na to miał sposób, w jaki Simone Martini przyglądał się naturze i obserwował jej szczegóły. Artyści europejscy mieli bowiem możliwość często oglądać jego dzieła. Podobnie jak Petrarca, Simone Martini spędził wiele lat na dworze papieskim, znajdującym się wówczas nie w Rzymie lecz w Awinionie, na południu Francji. Francja nadal była uważana za centrum Europy, zaś francuskie idee i style artystyczne znajdowały wszędzie szeroki oddźwięk. Na przykład w katedrze praskiej zachowała się wspinała seria kamiennych popiersi pochodzących z tego okresu (1379–1386). Przedstawiają one donatorów kościoła, służąc temu samemu celowi, co posągi fundatorów w Naumburgu (str. 194., il. 130.). Lecz tutaj nie musimy już mieć wątpliwości. Są to prawdziwe portrety. Seria ta zawiera bowiem popiersia osób żyjących współcześnie z artystą, łącznie z wizerunkiem samego twórcy, Petera Parlera Młodszego (1330–1399), który jest najprawdopodobniej pierwszym znanym nam, prawdziwym autoportretem (il. 142.).

Czechy stały się jednym z ośrodków, przez które wpływy z Włoch i Francji rozprzestrzeniały się na inne kraje europejskie. Kontakty Czechów sięgały Anglii, gdzie Ryszard II poślubił Annę, księżniczkę czeską. Anglia prowadziła handel z Burgundią. Europa, bądź przynajmniej europejska sfera wpływów Kościoła łacińskiego, nadal stanowiła wielką całość. Artyści, podobnie jak ich idee, przenosili się z jednego ośrodka do drugiego i nikt nie myślał o odrzucaniu nowych osiągnięć tylko dlatego, że były „obce”. Styl, który ukształtował się pod koniec XIV w. na płaszczyźnie tego wzajemnego oddziaływania, nazwany został przez historyków „stylem międzynarodowym”. Jego znakomitym przykładem na terenie Anglii jest *Dyptyk z Wilton (Wilton Diptych)*, namalowany prawdopodobnie dla angielskiego króla przez francuskiego mistrza (il. 143.). Jest on dla nas interesujący z wielu względów, ponieważ m.in. upamiętnia rysy rzeczywistej, historycznej postaci, nieszczęsnego męża Anny, księżniczki czeskiej – króla Ryszarda II. Monarcha został przedstawiony w pozycji klęczącej, w czasie modłów; św. Jan Chrzciciel i dwaj święci patroni rodziny królewskiej polecają go Matce Boskiej, która, wydaje się, stoi na kwiecistej, rajskiej łące w otoczeniu emanujących piękno aniołów, noszących na szatach królewskie godło, białego jelenia ze złotym porożem. Pełne wigoru Dzieciątko Jezus wyciąga rączki w geście błogosławieństwa lub powitania króla, jakby go zapewniało, że jego modlitwy zostały wysłuchane. Być może w obyczaju malowania portretów donatorów przetrwało coś

143 NA ODPROTACH STRONY

Św. Jan Chrzciciel,
św. Edward Spowiednik
i św. Edmund polecają
Ryszarda II
Chrystusowi (*Dyptyk
z Wilton*), ok. 1395

Tempera na desce; obse-
kwatery 47,5 x 29,2 cm;
National Gallery, Londyn



z magicznego rozumienia obrazu w antyku, coś co przypomina o trwałości wierzeń, które pojawiły się już u zarania sztuki. Kto wie, czy donator nie czuł się nieco pewniej na wyboistej i pełnej zakrętów drodze życia, na której jego postęпки nie zawsze były nieskazitelne, gdy wiedział, że w jakimś zacisznym kościele lub kaplicy istniała jakaś jego część – podobizna utrwalona dzięki zręczności artysty, ujęta zazwyczaj w towarzystwie świętych i aniołów oraz nie ustająca w modlitwie. Łatwo można zauważyć powiązania łączące typ obrazowania w *Dyptyku z Wilton* z dziełami, które omawialiśmy wcześniej: to samo upodobanie do pięknych, płynnych linii oraz do wysmakowanych i delikatnych motywów. Sposób, w jaki Matka Boska ujmuje stopę Jezusa i gesty aniołów o długich, smukłych rękach przypominają postacie, które analizowaliśmy poprzednio. Raz jeszcze możemy się przekonać o umiejętności stosowania skrótów perspektywicznych, np. w postawie anioła klęczącego po lewej stronie kompozycji, oraz o zamiłowaniu do odtwarzania szczegółów natury, kwiatów zdobiących imaginacyjny raj.

Artyści malujący otaczający ich świat zgodnie z kanonami stylu międzynarodowego, dawali wyraz zarówno przenikliwości obserwacji, jak i zachwytowi nad subtelными, finezyjnymi przedmiotami. W Średniowieczu przyjął się zwyczaj ilustrowania kalendarzy przedstawieniami zmieniających się z miesiąca na miesiąc zajęć, zasiewów, polowania czy żniw. Kalendarz włączony do modlitewnika, który bogaty książę burgundzki zamówił w warsztacie braci Limbourg (il. 144.), uzmysławia nam, jak wiele barw życia i trafnie podpatrzonych szczegółów zyskały obrazy codzienności od czasów *Psalterza Królowej Marii* (il. 140.). Miniatura ukazuje doroczne święto wiosny celebrowane przez dworzan, którzy jadą konno przez las, przyodziani w kolorowe stroje, zdobni w wieńce z gałązek i kwiatów. Domyślamy się, ile radości musiał sprawić artyście ten spektakl, w którym uczestniczyły piękne kobiety w modnych strojach i ile przyjemności czerpał z przeniesienia tego mieniącego się barwami widowiska na kartę kalendarza. Znowu przypomina nam się Chaucer i jego pielgrzymi, gdyż nasz twórca także zadbał o zróżnicowanie ludzkich typów i uczynił to tak sugestywnie, że niemal słyszymy ich rozmowy. Miniatura ta z pewnością została namalowana z użyciem szkła powiększającego, i powinna być odbierana z taką samą koncentracją. Wszystkie wybrane szczegóły, które malarz zgromadził na tej karcie tworzą razem obraz, który wydaje się niemal epizodem z prawdziwego życia. Niemal, ale niezupełnie; gdy spostrzegamy, że artysta zamknął drugi plan rodzajem kurtyny z drzew, ponad którymi widać szczyty dachów zamczyska, zdajemy sobie sprawę ze stopnia odrealnienia natury. Jego sztuka wydaje się tak odległa od symbolicznej narracji stosowanej przez wcześniejszych malarzy, iż pewnego wysiłku wymaga stwierdzenie, że nawet on nie potrafi oddać prze-

144

Paul i Jean de
Limbourg
Maj, ok. 1410

Karta z „Très Riches
Heures”, namalowana
dla księcia z Berry;
Musée Condé, Chantilly

144

Paul i Jean de
Limbourg
Maj, ok. 1410
Karta z „Très Riches
Heures”, namalowana
dla księcia z Berry;
Musée Condé, Chantilly





strzeni, w której poruszają się postacie i że osiąga iluzję rzeczywistości głównie dzięki precyzyjnemu odtworzeniu szczegółów. Namalowane przez niego drzewa nie są prawdziwymi drzewami zaobserwowanymi w naturze, lecz raczej szeregiem symbolicznych drzew, stłoczonych obok siebie; nawet ludzkie twarze opracowane są według jednej, pełnej wdzięku formuły. Niemniej, zainteresowanie artysty wspaniałością i barwnością otaczającego go, realnego życia świadczy o tym, że jego koncepcja malarstwa bardzo różniła się od idei twórców wczesnego Średniowiecza. Uwaga artystów stopniowo przesuwiała się z wyrazistej i sugestywnej narracji ku wiernemu odtwarzaniu fragmentu natury. Zauważyliśmy, że te dążenia nie muszą być sobie przeciwstawne. Z pewnością możliwe było zastosowanie nowo zdobytej wiedzy o naturze do celów sztuki religijnej, jak to

145

Antonio Pisanello
Studia małpy,
ok. 1430

Karta ze szkicownika;
srebrny ołówek
na papierze,
20,6 x 21,7 cm;
Louvre, Paryż

czynili mistrzowie XIV w., i jak inni twórcy będą to czynić później; jednak dążenia artystów uległy zmianie. Dawniej wystarczyło, by opanowali tradycyjne zasady przedstawiania bohaterów religijnych opowieści, i by stosowali je we wciąż nowych konfiguracjach. Teraz zadania, którym miał sprostać twórca, wymagały nowych umiejętności. Musiał wykonywać studia z natury i wykorzystywać je w swych dziełach. Zaczął rysować w szkicowniku oraz gromadzić szkice rzadkich, pięknych roślin i zwierząt. To, co było wyjątkowe w przypadku Matthew Parisa (*str. 197., il. 132.*), miało wkrótce stać się zasadą. Rysunek ukazany na *ilustracji 145.*, wykonany przez północnowłoskiego malarza Antonia Pisanello (1397–1455?) zaledwie około dwudziestu lat po miniaturach braci Limbourg, świadczy o tym, jak mocno utrwalił się wśród artystów zwyczaj obserwowania zwierząt w naturze. Czynili to z pełnym tchnieniem zainteresowaniem. Widzowie, oglądający tego rodzaju studia oceniali je według stopnia wierności naturze oraz bogactwa przyciągających uwagę szczegółów. Twórcy chcieli jednak osiągnąć jeszcze więcej. Nie zadowalało ich nowo osiągnięte mistrzostwo w malowaniu z natury takich drobiazgów jak kwiaty lub zwierzęta; pragnęli zbadać prawa optyki, i zdobyć wystarczającą wiedzę o budowie ludzkiego ciała, by odtworzyć jego kształty w rzeźbie i obrazach, tak jak czynili to Grecy i Rzymianie. Gdy ich zainteresowania przybrały taką formę – sztuka średniowieczna zaczęła wygasnąć. Dochodzimy teraz do epoki, którą określa się mianem Renesansu.



Rzeźbiarz przy pracy,
ok. 1340

Marmurowy relief
wykonany przez Andrea
Pisano na kampanali
w: Florencja;
wysokość 100 cm;
Museo dell'Opera
del Duomo, Florencja

I2

PODOBÓJ RZECZYWISTOŚCI

Początek XV wieku

Termin Renesans oznacza odrodzenie lub odnowę. Idea odnowy była zakorzeniona na włoskim gruncie od czasów Giotto. Gdy ludzie tej epoki chcieli nagrodzić pochwałą poetę lub artystę, mówili, że jego dzieło dorównuje dziełom starożytnych. Giotto został wyniesiony na szczyty sławy jako mistrz, który doprowadził do prawdziwego odrodzenia sztuki; rozumiano przez to, że jego twórczość osiągnęła poziom artystów, których dzieła wychwalali antyczni pisarze Grecji i Rzymu. Nic dziwnego, że ta idea zdobyła we Włoszech popularność. Włosi byli świadomi tego, że w odległej przeszłości ich kraj, ze stolicą w Rzymie, odgrywał rolę centrum cywilizowanego świata, i że jego potęga i chwała zostały zniszczone przez plemiona germańskie, Gotów i Wandalów, które rozbiły Cesarstwo Rzymskie. Koncepcja odnowy była dla nich ściśle związana z ideą odrodzenia „potęgi, jaką był Rzym”. Okres dzielący epokę klasyczną, do której odwoływali się z dumą, i nową erę Renesansu o jakiej marzyli, stanowił jedynie smutne interludium, „czas pomiędzy”. Tak więc z idei odrodzenia można było wywnioskować, że Średniowiecze (wiek średni) – nadal używamy tego terminu – odegrało rolę przerywnika. Ponieważ Włosi obwiniali Gotów o upadek rzymskiego imperium, zaczęli określać sztukę tego przejściowego okresu jako gotycką, czyli w ich rozumieniu barbarzyńską – tak jak w naszych czasach mówi się o wandalizmie, gdy chodzi o bezsensowne niszczenie pięknych przedmiotów.

Dziś wiemy, że przekonania Włochów były w gruncie rzeczy bezpodstawne. Odzwierciedlały w bardzo cząstkowy i uproszczony sposób rzeczywisty bieg wydarzeń. Zauważyliśmy już, że około siedmiuset lat dzieliło Gotów od narodzin sztuki, którą teraz nazywamy gotycką. Wiemy również, że odnowa po wstrząsach i chaosie „ciemnych wieków”, następowała stopniowo, i że intensyfikacja tego procesu miała miejsce jeszcze w epoce gotyku. Zrozumiała wydaje się przyczyna mniejszej świadomości Włochów co do stopniowej transformacji i rozwoju sztuki niż mieszkańców obszarów położonych bardziej na północy Europy. Wiemy, że ich zapóźnienie w dobie Średniowiecza sprawiło, iż dokonania Giotto przyjęli jako zasadnicze novum, jako odrodzenie twórczości wspaniałej i wielkiej. Włosi XIV w. wierzyli, że sztuka, nauka i badawcza dociekliwość

rozkwitły w okresie klasycznym, po czym zostały zniszczone przez barbarzyńców z północy i że to przed nimi stało zadanie odnowy chwalebnej przeszłości i zbudowania podwalin nowej epoki.

W żadnym innym mieście to poczucie pewności siebie i nadziei nie było tak silne, jak we Florencji, mieście Dantego i Giotto, bogatym kupieckim ośrodku. Tam właśnie, w pierwszych dekadach XV w. kilku artystów świadomie podjęło zadanie kreacji nowej sztuki, zrywającej z tradycją bliskiej przeszłości.

Przywódcą tej grupy młodych florenckich twórców był architekt, Filippo Brunelleschi (1377–1446), którego zatrudniono do ukończenia budowy gotyckiej katedry florenckiej. Brunelleschi mistrzowsko opanował techniczne innowacje należące do gotyckiej spuścizny. Jego sława opiera się w jakimś stopniu na osiągnięciach konstrukcyjnych i projektowych, które nie byłyby możliwe bez wynalezionych w epoce gotyku metod wznoszenia sklepieniowych przęseł. Florentyńczycy pragnęli, by ich katedra była zwieńczona potężną kopułą, lecz żaden artysta nie potrafił przeklepić olbrzymiej przestrzeni, rozciągającej się między filarami, na których kopuła miała się wspierać. Dopiero Brunelleschi znalazł stosowne rozwiązanie tego problemu (il. 146.). Gdy zlecano mu projektowanie nowych kościołów i innego rodzaju budowli, Brunelleschi śmiało odchodził od uświęconego tradycją stylu, podejmując program zwolenników odrodzenia rzymskiej wielkości. Wiadomo, że podróżował do Rzymu i dokonywał pomiarów ruin świątyń i pałaców, szkicował ich kształty i ornamenty. Nie dążył jednak do dosłownego kopiowania antycznych budowli. Nie sposób byłoby zaadaptować je na potrzeby piętnastowiecznej Florencji. Brunelleschi zmierzał do stworzenia oryginalnej architektury, w której klasyczne formy antyku miały być swobodnie użyte do wykreowania nowej formuły harmonii i piękna.

Najbardziej godne podziwu w dokonaniach Brunelleschiego jest to, że udało mu się zrealizować ten program. Przez blisko pięć stuleci architektki Europy i Ameryki kroczyli jego śladami. Gdziekolwiek byśmy poszli w naszych miastach i miasteczkach, wszędzie spotykamy budynki, w których zastosowano klasyczne formy, takie jak kolumny i frontony. Dopiero w XX w. architektki zaczęły kwestionować osiągnięcia Brunelleschiego i buntować się przeciwko renesansowej tradycji, tak samo jak on podważał tradycję gotyku. Mimo to wiele wznoszonych obecnie domów, nawet tych, które pozbawione są kolumn lub pokrewnej dekoracji, zawiera reminiscencje klasycznych form w kształcie gzymsów nad drzwiami i oknami, lub w wymiarach i proporcjach budynku. Przyświecające Brunelleschiemu pragnienie stworzenia architektury nowej ery z pewnością się spełniło.

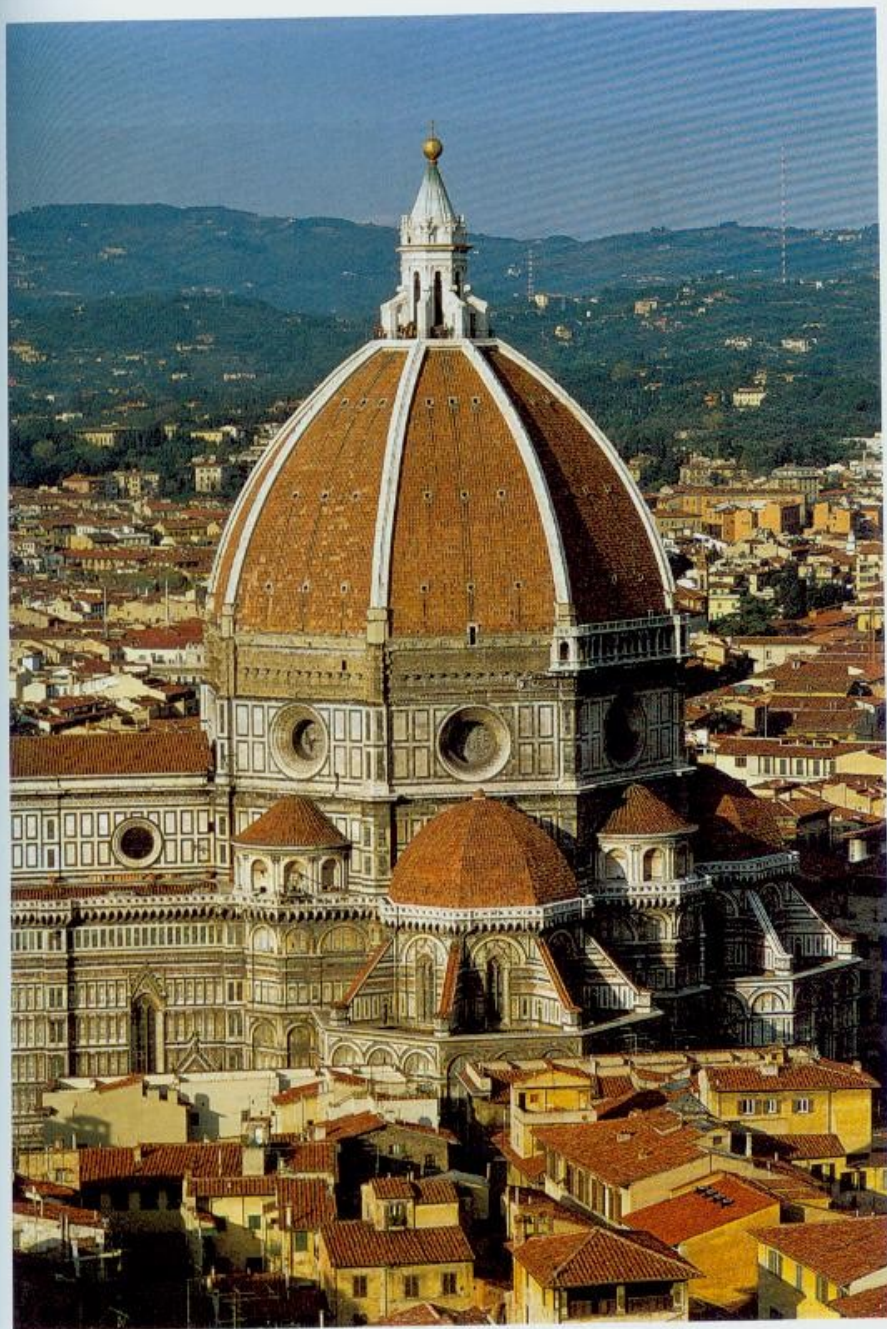
Ilustracja 147. ukazuje fasadę kaplicy, którą zaprojektował dla możnego rodu Pazzich we Florencji. Od razu spostrzegamy, że ma ona niewiele

146

Filippo Brunelleschi
*Kopuła katedry
we Florencji,
ok. 1420–1436*

146

Filippo Brunelleschi
*Kopuła katedry
we Florencji,*
ok. 1420–1436





147

Filippo Brunelleschi
Kaplica Pazziów,
Florencja, ok. 1430

Wczesnorenesansowy
kościół

wspólnego z klasyczną świątynią, a jeszcze mniej z formami stylu gotyckiego. Brunelleschi w oryginalny sposób zestawiał kolumny, pilastry i łuki arkad, osiągając efekt lekkości i wdzięku, odmienny od wszystkiego, co istniało przedtem. Detale, jak np. obramowanie drzwi z klasycznym szczytem (frontonem), świadczą o tym, jak uważnie Brunelleschi studiował antyczne ruiny i budowle, takie jak Panteon (*str. 120., il. 75.*). Porównajmy sposób ukształtowania łuku arkady, otoczonego pilastrami (płaskie półkolumny) oraz sposób, w jaki wcina się on w drugą kondygnację fasady. Reminiscencje rzymskich form widzimy jeszcze wyraźniej wchodząc do kaplicy (*il. 148.*). To pełne światła wnętrze o dobrze wyważonych proporcjach nie ma ani jednej cechy, które tak wysoko cenili architekci gotyccy. Brak tu wysokich okien i smukłych kolumn. Zamiast tego, puste, białe ściany zartykułowane są szarymi pilastrami, które wprowadzają ideę klasycznego „porządku”, chociaż nie spełniają rzeczywistej funkcji tektonicznej. Artysta umieścił je tam jedynie, po to by podkreślić kształt i proporcje wnętrza.

Brunelleschi stworzył nie tylko podwaliny renesansowej architektury. Historia zawdzięcza mu także inne, doniosłe odkrycie artystyczne, które zdominowało sztukę kolejnych stuleci – perspektywę geometryczną. Zauważyliśmy, że nawet Grecy, którzy stosowali skróty perspektywiczne,

148

Filippo Brunelleschi
Wnętrze kaplicy
Pazziów, Florencja,
ok. 1430

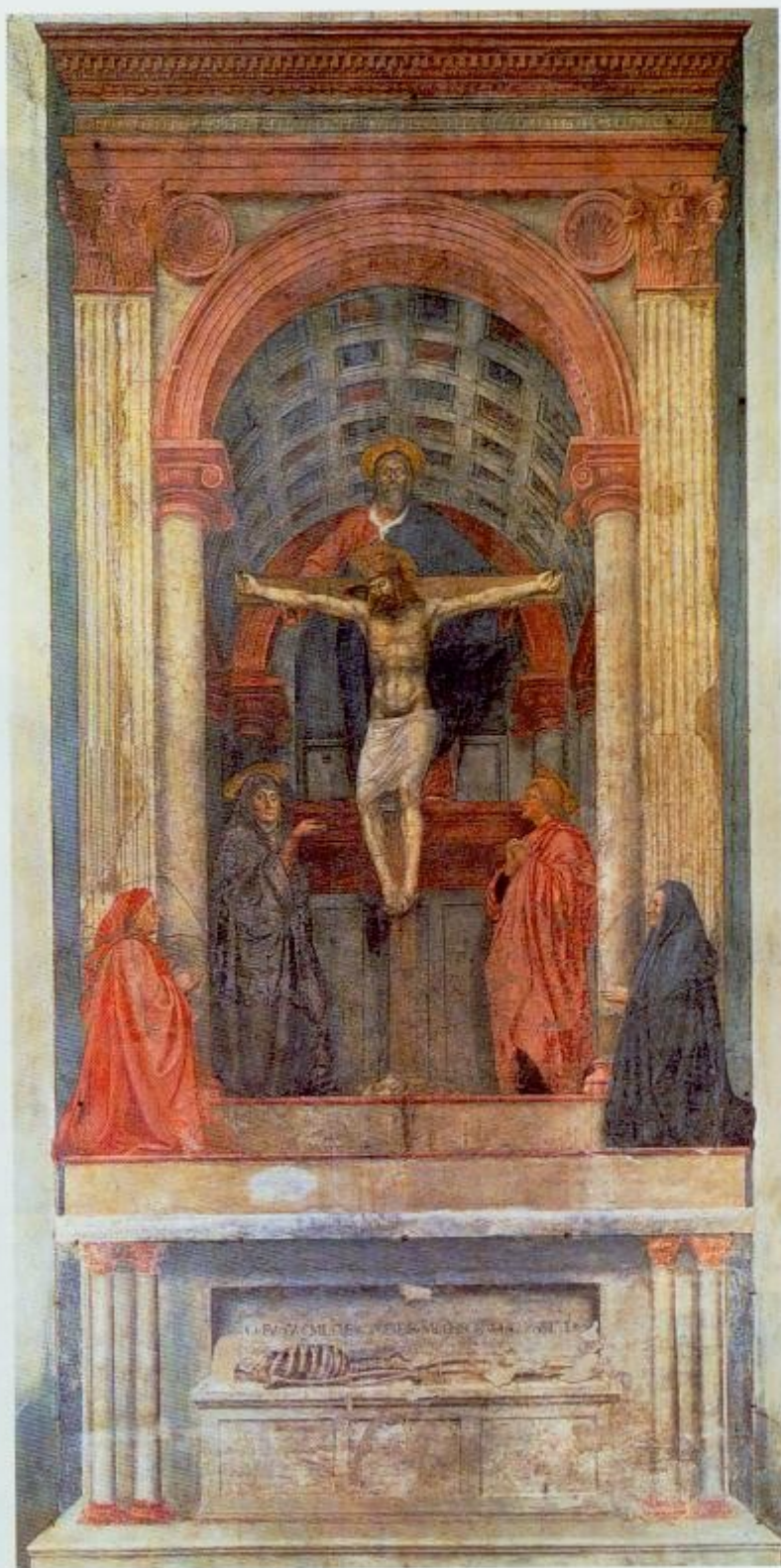
147

Filippo Brunelleschi
Kaplica Pazzi,
Florencja, ok. 1430
Wczesnorenesansowy
kościół

148

Filippo Brunelleschi
Wnętrze kaplicy
Pazzi, Florencja,
ok. 1430





149

Masaccio
*Trójca Święta z Matką
 Boską, św. Janem
 i donatorami,*
 ok. 1425-1428
 Fresk, 667 x 317 cm,
 Kościół Sta Maria
 Novella, Florencja

149

Masaccio
*Trójca Święta z Matką
 Boską, św. Janem
 i donatorami,*
 ok. 1425–1428
 Fresk, 667 x 117 cm;
 Kościół Sta Maria
 Novella, Florencja

i malarze hellenistyczni, którzy opanowali sztukę tworzenia iluzji głębi (str. 114., il. 72.), nie znali matematycznych reguł, zgodnie z którymi wymiary przedmiotów zmniejszają się wraz z odległością. Pamiętamy, że żaden klasyczny artysta nie potrafił narysować słynnej alei drzew wiodącej w głąb obrazu aż do zaniku na horyzoncie. To Brunelleschi dostarczył artystom matematyczny schemat, pozwalający rozwiązać ten problem; poruszenie jakie tym wywołał wśród współczesnych mu malarzy, musiało być ogromne. *Ilustracja 149.* ukazuje jeden z pierwszych obrazów wykonanych z użyciem geometrycznego wykresu. Jest to malowidło ściennie we florenckim kościele, wyobrażające Tróję Świętą adorowaną przez Najświętszą Marię Pannę i św. Jana, stojących pod krzyżem, oraz przez donatorów – sędziwego kupca i jego żonę – klęczących na zewnątrz iluzjonistycznej arkady. Twórcą tego dzieła był artysta zwany Masaccio (1401–1428), co oznacza „niewierny Tomasz”. Musiał być geniuszem; wiemy bowiem, że zmarł przedwcześnie w wieku zaledwie dwudziestu ośmiu lat, i do tego momentu zdołał już całkowicie przeobrazić dotychczasową koncepcję malarstwa. Rewolucja ta nie polegała jedynie na technicznym wynalazku linearniej perspektywy obrazowej, chociaż sam w sobie musiał on na początku wywierać olbrzymie wrażenie. Możemy sobie wyobrazić jak zdumieni byli Florentyńczycy, gdy fresk Masaccia został odsłonięty i zdawało się, że ściana otwiera się do wnętrza nowej kaplicy grobowej, wykonanej w nowatorskim stylu Brunelleschiego. Jednak jeszcze bardziej zachwyca prostota i majestatyczność postaci ujętych tą architektoniczną ramą. Ci, którzy spodziewali się czegoś w duchu stylu międzynarodowego, który był równie modny we Florencji jak w całej Europie, musieli doznać rozczarowania. Zamiast subtelnej gracji, ujrzeli masywne, ciężkie figury; zamiast płynnych, giętkich linii – solidne, kanciaste formy; zamiast wyrafinowanych szczegółów, takich jak kwiaty i szlachetne kamienie – zwarty nagrobek z ludzkim szkieletem na pokrywie sarkofagu. Jednak, mimo że sztuka Masaccia sprawiała mniej estetycznej przyjemności niż malarstwo, do którego Florentyńczycy byli przyzwyczajeni, była ona bardziej bezpośrednia i poruszająca. Nabieramy przekonania, że Masaccio podziwiał dramatyczną wzniosłość Giotto, chociaż go nie naśladował. Prosty gest jakim Maria wskazuje swego ukrzyżowanego Syna jest tak wymowny i wzruszający, ponieważ jest jedynym ruchem przedstawionym w tej pełnej dostojności kompozycji. Wyobrażone tu postacie, w gruncie rzeczy, przypominają posągi. Ten właśnie efekt Masaccio zintensyfikował przez iluzjonistyczną ramę architektoniczną, w którą wpisał figury. Wydaje się, że można ich dotknąć, i to odczucie przybliża je do widza, tak jak przesłanie, które niosą. Dla wielkich mistrzów Renesansu nowe rozwiązania i odkrycia artystyczne nie stanowiły nigdy celu samego w sobie. Stosowali je, by przedstawione treści uczynić bardziej zrozumiałymi dla odbiorców.



Najznakomitszym rzeźbiarzem z kręgu Brunelleschiego był florencki mistrz Donatello (1386?–1466). Starszy od Masaccia o mniej więcej piętnaście lat, żył dużo dłużej. *Ilustracja 151*, ukazuje jedno z jego wcześniejszych dzieł, wykonane na zamówienie cechu płatnerzy, wyobrażające ich patrona, św. Jerzego. Statua była przeznaczona do niszy na elewacji florenckiego kościoła (Or San Michele). Jeśli przypomnimy sobie gotyckie posagi z fasad wielkich katedr (*str. 191*, *il. 127*.), przekonamy się, jak radykalnie Donatello ze-

rwiał tu z tradycją. Gotyckie figury unoszą się w ościeżach portali w spokojnych, pełnych dostojęstwa szeregach i sprawiają wrażenie postaci z innego świata. Św. Jerzy Donatella stoi mocno na ziemi; jego stopy pewnie się na niej wspierają, tak jakby był zdecydowany nie cofnąć się o krok. Twarzy nie cechuje niepojęte, pogodne piękno średniowiecznych świętych – jej ekspresja stanowi esencję skupienia i energii (*il. 150*). Rycerz wydaje się obserwować zbliżającego się wroga, w postawie pełnej gotowości i wyzywającej determinacji, z ciałem naprężonym i rękoma na tarczy. Posąg ten zyskał sławę jako niezrównane w swej doskonałości wyobrażenie młodości i odwagi. Podziwiamy w nim nie tylko siłę wyobraźni artysty, zdolność nowatorskiej i sugestywnej wizualizacji świętego rycerza; stosunek Donatella do sztuki rzeźbiarskiej odzwierciedla całkowicie nową koncepcję artystyczną. Mimo iż statua sprawia wrażenie ożywienia i ruchu, charakteryzuje ją czysty kontur i zwartość przypominająca skałę. Podobnie jak obrazy Masaccia, świadczy ona o dążeniu Donatella do zastąpienia subtelного wyrafinowania poprzedników dokładną obserwacją natury. Takie szczegóły jak dłonie i czoło świętego dają wyraz całkowitej niezależności od tradycyjnych wzorów. Świadczą o śmiałym i pełnym zapachu studiowaniu rzeczywistych rysów ludzkiego ciała. Florency mistrzowie z początków XV w. nie zadowalali się już bowiem powielaniem starych formuł, odziedziczonych po średniowiecznych artystach. Podobnie jak Grecy i Rzymianie, których podziwiali, zaczęli studiować w swych pracowniach i warsztatach budowę ludzkiego ciała patrząc na modeli lub kolegów ustawionych w wymaganych pozach. Ta nowatorska metoda i nowe zainteresowania sprawiły, że rzeźba Donatella wygląda tak przekonująco.

150

Fragment ilustacji 131.

151

Donatello

Św. Jerzy,

ok. 1415–1416

Marmur, wysokość

209 cm; Museo

Nazionale del Bargello,

Firenze

150

Fragment ilustacji 231.

151

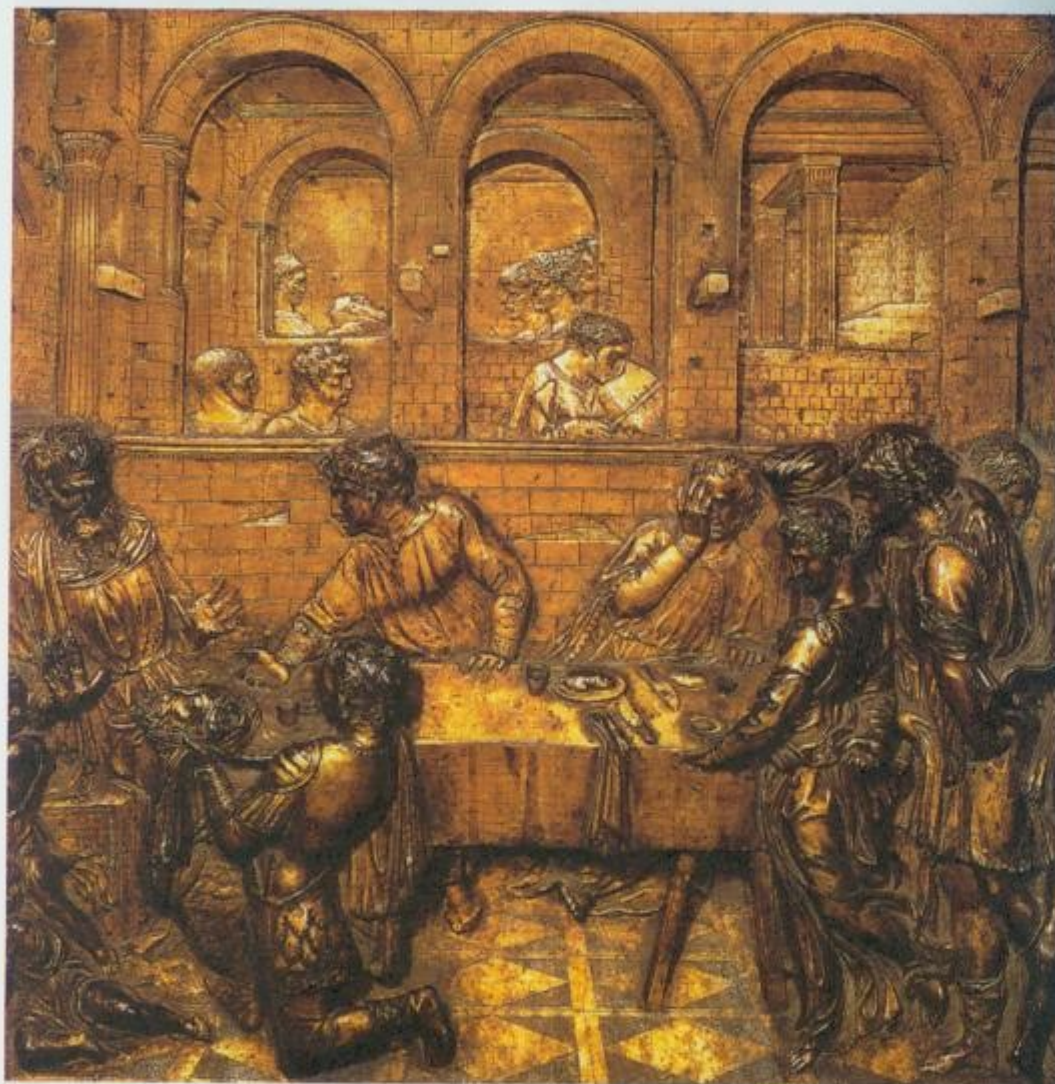
Donatello

Św. Jerzy,

ok. 1415-1416

Marmur, wysokość
209 cm; Museo
Nazionale del Bargello,
Firenca





152.

Donatello
Uczta u Heroda,
 1423-1427

Brąz poszlaczony,
 60 x 60 cm; relief na
 chrzcielnicy baptysterium
 katedry w Sienie

155

Fryzowiec, ilustracja 152.



Donatello zyskał wielką sławę za życia. Podobnie jak Giotto sto lat wcześniej, był często zapraszany do innych włoskich miast, by przysparzać im piękna i chwały. *Ilustracja 152.* ukazuje brązowy relief, który wykonał około dziesięciu lat później niż posąg św. Jerzego aby ozdobić chrzcielnicę w Sienie. Podobnie jak scena ze średniowiecznej chrzcielnicy (*str. 179., il. 118.*), płaskorzeźba obrazuje losy św. Jana Chrzciciela; przedstawia przerażający moment, w którym królowi Herodowi przyniesiono głowę świętego, ściętą na prośbę księżniczki Salome w nagrodę za wykonany przez nią taniec. Możemy przyjrzeć się królewskiej sali biesiadnej, galerii dla muzykantów ponad nią i ciągowi komnat i schodów w tle. Kat dopiero co wszedł i ukląkł przed królem, niosąc głowę świętego na półmisku. Król cofa się i wznosi ręce w geście przerażenia, dzieci płaczą i uciekają; matka Salome, która doprowadziła do zbrodni, przemawia do króla, próbując usprawiedliwić krwawy czyn. Wokół niej utworzyła się pustka, gdyż przestraszeni goście pierzchli na boki. Jeden z nich zasłania oczy ręką, inni tłoczą się wokół Salome, która jak się zdaje, dopiero co przestała tańczyć. Nie trzeba szczegółowo wyjaśniać nowatorstwa dzieła Donatella. Składają się na nie wszystkie jego cechy. Dla ludzi przyzwyczajonych do klarownych i pełnych wdzięku opowieści sztuki gotyckiej, dzieło to musiało być szokujące. Nie ma w nim chęci tworzenia czystych i sprawiających oku przyjemność układów, lecz raczej dążenie do wykreowania efektu chaosu. Podobnie jak figury Masaccia, postacie Donatella mają szorstkie i kanciaste ruchy. Ich gesty są gwałtowne i nie znajdujemy tu próby złagodzenia makabryczności. Ludziom, żyjącym współcześnie z artystą, scena ta musiała wydawać się niesamowicie autentyczna.

Nowa sztuka tworzenia w obrazie perspektywy przestrzennej intensyfi-



354

Claude Sluter
*Prophètes Daniel
 et Isajasz*, 1396-1404

Fragment Fontaine
 Moïse; wapienie,
 wysokość (z wyłączeniem
 postumentu) 360 cm;
 Chartreuse
 de Champmol, Dijon

kuje złudzenie rzeczywistości. Donatello zaczynał zapewne od postawienia sobie pytania: *Co się musiało dzieć w sali, gdy uniesiono głowę świętego?* Podjął wszelkie starania, by przedstawić klasyczny pałac, podobny do tego, w którym zdarzenie mogło mieć miejsce; postaciom w tle nadał rzymskie cechy fizjonomiczne (il. 153.). Wiemy, że w okresie tym Donatello, podobnie jak jego przyjaciel Brunelleschi, zaczął systematycznie studiować rzymskie pomniki, by przyczynić się do odnowy sztuki. Błędem jednak byłoby sądzić, że tylko studiowanie dzieł greckich i rzymskich stworzyło podstawy odrodzenia, czyli „renesansu”. Prawda leży gdzie indziej. Artysci, skupieni wokół Brunelleschiego, tak żarliwie pragnęli odnowy sztuk, że zwrócili się ku naturze, nauce i antycznym reliktom, by ostatecznie zdefiniować własne cele.

Nauka i znajomość sztuki klasycznej pozostawały przez pewien czas domeną wyłącznie włoskich artystów renesansowych. Jednak nieodparta chęć kreacji nowej sztuki, wierniejszej naturze niż wszystko, co ludzkość dotychczas poznała, inspirowała również artystów tej generacji na północy Europy.

Podobnie jak pokolenie Donatella we Florencji odczuło znużenie subtelnościami i wyrafinowaniem międzynarodowego stylu gotyckiego oraz marzyło o tworzeniu w rzeźbie bardziej krzepkich i surowych postaci, jeden z rzeźbiarzy po drugiej stronie Alp poszukiwał formuły sztuki bardziej naturalnej i bezpośredniej niż finezyjne dzieła jego poprzedników.

Rzeźbiarzem tym był Claus Sluter, który działał w okresie od mniej więcej 1380 do 1405 r. w Dijon, wówczas stolicy bogatego i dobrze prosperującego księstwa Burgundii. Jego najśłynniejszym dziełem jest grupa proroków starotestamentowych, która niegdyś zdobiła podstawę wielkiego krucyfiksu wieńczącego fontannę w często odwiedzanym miejscu pielgrzymkowym (il. 154.). Figury te wyobrażają ludzi, których słowa interpretowano jako zapowiedź Męki Pańskiej. Każdy z nich trzyma w ręku wielką księgę lub zwój, na których słowa te są zapisane i zdaje się rozmyślać nad zbliżającą się tragedią. Nie są to już dostojne i sztywne posągi otaczające portale gotyckich katedr (str. 191., il. 127.). Rzeźby Slutera różnią się od wcześniejszych dzieł w równym stopniu, jak statua św. Jerzego – Donatella. Mężczyzna w turbanie to Daniel, stojący obok łysy starzec, to Izajasz. Gdy tak stoją przed nami, wyrzeźbieni w skali ponadnaturalnej, ożywieni barwami i złotem, sprawiają wrażenie nie tyle posągów, co wymownych bohaterów średniowiecznych misteriów, którzy zaraz zaczną recytować swe role. Jednak, mimo dużego stopnia realizmu, nie wolno zapominać o religijnym celu, jaki przyświecał Sluterowi, gdy wykuwał te masywne figury o dostojnej postawie, udrapowane w rozłożyste szaty.

Na północy Europy jednak to nie rzeźbiarzowi przypadł w udziale ostateczny podbój rzeczywistości. Artystą, którego rewolucyjne odkrycia od początku traktowano jak zupełne novum, był malarz Jan van Eyck

154

Claus Sluter
Prorocy Daniel
i Izajasz, 1396–1404

Fragment Fontanny
Mołhosz; wapien,
wysokość (z wyłączeniem
postamentu) 360 cm,
Chartreuse
de Champmol, Dijon

(1390?–1441). Podobnie jak Sluter, był on związany z dworem książąt Burgundii, lecz działał przede wszystkim na tym obszarze Niderlandów, który obecnie zajmuje Belgia. Jego najznakomitszym dziełem jest olbrzymi ołtarz o wielu kwaterach, znajdujący się w Gandawie (il. 155–156.). Wiadomo, że prace nad poliptykiem rozpoczął starszy brat Jana, Hubert, o którym zachowało się niewiele informacji, zaś ukończył go Jan w 1432 r. Tak więc był on malowany w okresie, gdy powstawały wielkie dzieła Masaccia i Donatella, o których już mówiliśmy.

Mimo wielu oczywistych różnic między freskiem Masaccia we Florencji (il. 149.), i ołtarzem wykonanym dla kościoła w odległej Flandrii, łączą te dwa dzieła wiele podobieństw. Oba ukazują pobożnego donatora i jego żonę modlących się na przeciwległych krańcach kompozycji (il. 155.); w obu też centralnym obrazem jest przedstawienie symboliczne – Trójcy Świętej we fresku i mistycznej wizji Adoracji Baranka symbolizującego Chrystusa w ołtarzu (il. 156.). Kompozycja ołtarzowa opiera się w głównej mierze na fragmencie Apokalipsy św. Jana (VII. 9): *Potem ujrzałem: a oto wielki tłum, którego nie mógł nikt policzyć, z każdego narodu i wszystkich pokoleń, ludów i języków, stojący przed tronem i przed Barankiem ...*, a więc na tekście, który Kościół wiąże z Dniem Wszystkich Świętych, do którego dalsze aluzje będziemy znajdować w obrazie. U góry widzimy postać Boga Ojca, równie majestatyczną, jak w dziele Masaccia, lecz tutaj tronującą w przepychu na podobieństwo papieża, między Najświętszą Marią Panną i św. Janem Chrzcicielem, który jako pierwszy nazwał Jezusa Barankiem Bożym.

Ołtarz można oglądać otwarty, jak na rozkładówce w naszej książce (il. 156.), zazwyczaj w dni świąteczne, i wówczas odsłania on wszystkie kwatery i swe świetliste barwy, lub zamknięty, w dni powszednie, gdy prezentuje swoje bardziej stonowane oblicze (il. 155.). Na rewersach skrzydeł artysta wyobraził św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelistę jako posągi, podobnie jak uczynił to Giotto z figurami Cnót i Przywar w Capella dell'Arena (str. 200., il. 134.). Powyżej przedstawiony jest znany nam temat Zwiastowania; powinniśmy sobie tu przypomnieć wspaniałą kwatere ołtarzową namalowaną przez Simone Martiniego sto lat wcześniej (str. 213., il. 141.), by już w pierwszym spojrzeniu uchwycić nowatorstwo „przyziemnej” postawy van Eycka wobec religijnej sceny.

Jednak najbardziej zaskakujący przejaw nowej koncepcji sztuki, znajdujemy na wewnętrznych skrzydłach w postaciach Adama i Ewy ukazanych po dokonaniu grzechu pierworodnego. Słowa Biblii mówią, że dopiero po zjedzeniu owocu z drzewa poznania dobrego i złego, poznali, że są nadszy. Rzeczywiście wyglądają na zupełnie nagich, mimo że przytrzymują przed sobą liście figowe. Tutaj brak analogii z dziełami mistrzów wczesnego Renesansu we Włoszech, którzy nigdy do końca nie porzucili tradycji greckiej i rzymskiej sztuki. Pamiętamy, że starożytni idealizowali ludzką postać,

155

Jan van Eyck
Ołtarz Gandawski ze
złożonymi skrzydłami,
1432

Olej na desce, wszystkie
kwatery 146,2 x 51,4 cm,
katedra św. Bawona,
Gandawa

156 ROZKŁADÓWKA

Ołtarz Gandawski
otwarty

155

Jan van Eyck
Ołtarz Gandawski ze
złożonymi skrzydłami,
1432

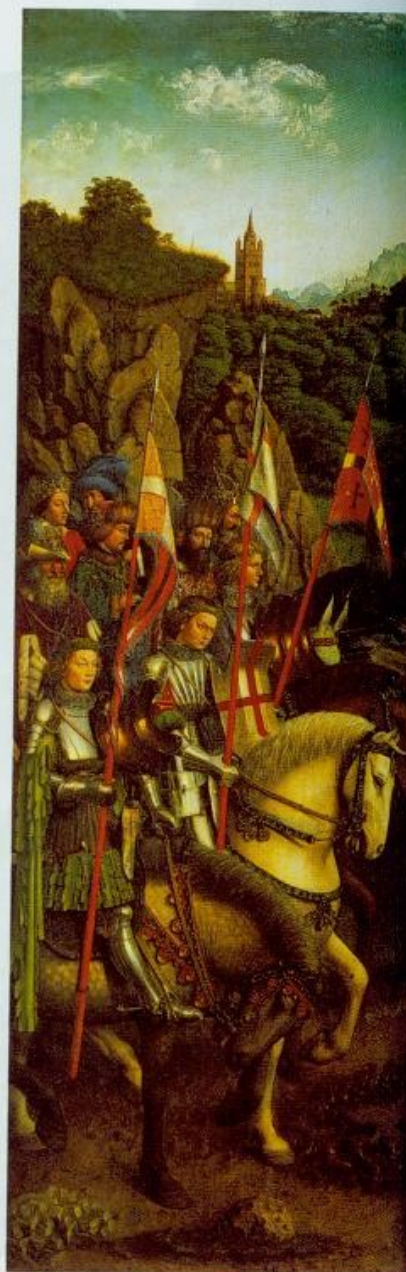
Olej na desce, wszystkie
kwatery 146,2 x 51,4 cm;
katedra św. Bawona,
Gandawa



156 ROZBLĄDÓWKA

Ołtarz Gandawski
otwarty





157
Fragment obrazu 156.

czego przykładem są takie dzieła jak *Wenus z Milo* czy *Apollo Belwederski* (str. 104.–105., il. 64., 65.). Jan van Eyck nie mógł znać tych pierwowzorów. Musiał ustawić w pracowni nagą modelkę i nagiego modela i odtworzył ich wygląd tak wiernie, że przyszłe pokolenia będą nieco zszokowane tą bezpośredniością. Realizm ujęcia nie był spowodowany brakiem wrażliwości artysty na piękno. Wyrażną przyjemność sprawiała mu bowiem ewokacja niebiańskiego przepychu, nie mniejszą niż mistrzowi *Dyptyku z Wilton* (str. 216.–217., il. 143.). Przyjrzyjmy się ponownie różnicom: cierpliwości, z jaką studiował połysk drogocennych brokatów, w które przydzielane są muzykujące anioły oraz mistrzostwu, z jakim malował jarzące się drogimi kamieniami, wszechobecne ozdoby. Pod tym względem bracia van Eyck nie zerwali tak radykalnie z tradycją międzynarodowego stylu, jak uczynił to Masaccio. Poszli raczej śladami braci Limbourg i doprowadzili ich środki wyrazu do takiej perfekcji, iż wyprzedzili idee sztuki średniowiecznej. Bracia Limbourg, podobnie jak inni gotyccy mistrzowie tej epoki, mieli upodobanie do wypełniania ilustracji finezyjnymi, delikatnymi szczegółami, zaczerpniętymi z obserwacji otaczającego świata. Dumni byli ze swych umiejętności odtwarzania kwiatów i zwierząt, budowli, kosztownych ubiorów i biżuterii oraz ukazywania oczom widzów przepysznych uroczystości. Nie przywiązywali zbyt dużej wagi do rzeczywistego wyglądu postaci i krajobrazów, i z tego powodu rysunek i perspektywa w ich obrazach nie są zbyt przekonujące. Nie można tego samego powiedzieć o malarstwie van Eycka. Jego obserwacja natury jest wnikliwsza, a znajomość szczegółów dokładniejsza. Różnice rysują się wyraźnie na przykładzie drzew i budowli w tle. Drzewa w miniaturach braci Limbourg, jak pamiętamy, były raczej schematyczne i konwencjonalne (str. 219., il. 144.). Krajobraz przypominał bardziej tkaninę czy gobelin niż realną scenę. Wszystko to jest ujęte odmiennie w obrazie van Eycka. Oglądając fragmenty tego dzieła na ilustracji 157., widzimy prawdziwe drzewa i pejzaż, który rozwija się w głąb, w stronę miasta i zamku na horyzoncie. Bezgraniczna cierpliwość, z jaką artysta malował trawę na skałach i kwiaty rosnące w ich załomach, nie da się porównać z ornamentalnym poszyciem leśnym w iluminacjach braci Limbourg. To, co dotyczy krajobrazu, odnosi się także do postaci. Van Eyck skoncentrował się na odtworzeniu każdego najdrobniejszego detalu do takiego stopnia, że możemy niemalże policzyć włosy końskich grzyw i futrzanych ozdób w strojach jeźdźców. Biały koń, w miniaturze braci Limbourg przypomina zabawkę na biegunach. Kształt konia namalowanego przez van Eycka jest bardzo podobny, lecz nabiera on życia. Możemy dostrzec blask w jego oku i sfałdowanie sierści. Podczas gdy pierwszy wydawał się prawie płaski, koń van Eycka ma wymodelowane światłocieniowo nogi, dzięki czemu nabierają one bryłowości.

Przyglądanie się tym wszystkim szczegółom może wydać się błahe,

podobnie jak wychwalanie znakomitego artysty za cierpliwość, z jaką obserwował i odtwarzał naturę. Z pewnością niesłuszne byłoby niedowartościowanie dzieła braci Limbourg, lub innego obrazu, z powodu niedostatecznie wiernego naśladowania form natury. Niemniej, jeśli chcemy zrozumieć proces rozwojowy północnej sztuki, musimy docenić tę bezgraniczną troskę o realia i wytrwałość, z jaką pracował van Eyck. Należący do jego pokolenia artyści południowej Europy, florency mistrzowie z kręgu Brunelleschiego, opracowali metodę, zgodnie z którą można było odtworzyć naturę w obrazie z niemal naukową precyzją. Zaczęli od wykresu perspektywicznego, zaś ludzkie ciało przedstawiali posługując się wiedzą z zakresu anatomii oraz zasadami skrótu perspektywicznego. Van Eyck poszedł w przeciwnym kierunku. Stworzył iluzję natury przez cierpliwe gromadzenie szczegółów aż do momentu, gdy cały obraz zaczął przypominać zwierciadło empirycznej rzeczywistości. Ta różnica między północną i włoską sztuką utrzymywała się przez wiele lat. Można trafnie zgadywać, że każde dzieło, które perfekcyjnie oddaje wysmakowaną fakturę przedmiotów, kwiatów, biżuterii i materiałów, zostało namalowane przez artystę pochodzącego z północy, najprawdopodobniej z Niderlandów, podczas gdy obraz o śmiałych konturach, sugestywnym ujęciu perspektywnym i mistrzowskim traktowaniu pięknego, ludzkiego ciała, wywodzi się z Włoch.

Aby sprostać zadaniu tworzenia zwierciadlanego odbicia rzeczywistości ze wszystkimi jej szczegółami, van Eyck musiał udoskonalić swój warsztat artystyczny – wynalazł technikę malarstwa olejnego. Wokół dosłownego rozumienia i zasadności tego twierdzenia rozgorzało wiele polemik, lecz drobiazgi są tu mało ważne. Odkrycie van Eycka nie było aż tak nowatorskie jak perspektywa geometryczna. Artysta ustalił nową recepturę przygotowywania farb przed ich nałożeniem na drewnianą tablicę obrazu. Malarze nie kupowali wówczas gotowych farb w tubach lub pudełkach. Musieli je sami wytwarzać, używając pigmentów roślinnych i mineralnych. Mełli je na proszek, ścierając dwoma kamieniami – lub zlecali to swym czeladnikom – i przed samym użyciem dodawali nieco płynu, by związać proszek i uzyskać gęstą, ciągliwą substancję. Istniały różne metody wyrobu farb; w średniowieczu spoiwo uzyskiwano głównie z jaj, co było dogodne, tyle że farba zbyt szybko wysychała – technika ta nosi nazwę tempery. Wydaje się, że Jana van Eycka nie zadowalała technika tempery, ponieważ nie umożliwiała płynnego przenikania się barw. Gdy jako spoiwo zastosował olej zamiast jaj, mógł pracować dużo wolniej i dokładniej. Uzyskiwał też efekt świetlistości barw, które nakładał na siebie w postaci przejrzystych warstw (laserunków); mógł ponadto dodawać zaostrzonym pędzelm blyszczące refleksy i osiągać niezwykłą precyzję, która zdumiewała jego współczesnych, i w krótkim czasie doprowadziła do powszechnej akceptacji techniki olejnej, jako najdogodniejszej w malarstwie.

158

Jan van Eyck
Zasłubiny Arnolfinich,
 1434
 Olej na desce,
 81,8 x 59,7 cm;
 National Gallery, Londyn

158

Jan van Eyck
Zaślubiny Arnolfinich,
1434.
Olej na desce,
81,8 x 59,7 cm.
National Gallery, Londyn





sposobie malowania van Eycka. Po raz pierwszy bowiem w historii artysta stał się doskonałym naocznym świadkiem w dosłownym sensie tego słowa.

Dążąc do wiernego naśladowania doświadczanej wzrokowo rzeczywistości, van Eyck, podobnie jak Masaccio, musiał porzucić sprawiające estetyczną przyjemność desenie i giętkie linie międzynarodowego stylu gotyckiego. Niektórzy mogą nawet uznać namalowane przez niego postacie za sztywne i niezgrabne w porównaniu z niezwykle wdziękiem wywoływanym przez takie obrazy jak *Dyptyk z Wilton* (str. 216–217., il. 143.). Jednak w całej Europie artyści tej generacji, poszukując namiętnie prawdy, ignorowali dawne koncepcje piękna, czym szokowali prawdopodobnie wielu ludzi starej daty. Do najbardziej radykalnych nowatorów należał szwajcarski malarz Konrad Witz (1400?–1446?). *Ilustracja 161.* ukazuje fragment ołtarza wykonanego dla kościoła w Genewie w 1444 r. Poświęcony jest on św. Piotrowi i przedstawia spotkanie świętego z Chrystusem po

161

Konrad Witz
Cudowny połów ryb,
1444

Kwadrat ołtarza; olej
na desce; 112 x 154 cm;
Musée d'Art
et d'Histoire, Genewa

Zmartwychwstaniu według słów Ewangelii św. Jana (rozdział XXI). Kilku apostołów wraz z towarzyszami udało się na połów ryb na Jeziorze Tyberiadzkim, lecz nic nie udało się im złowić. Gdy zaświtał dzień, na brzegu stanął Jezus, lecz oni go nie poznali. Powiedział im by zarzucili sieć z prawej strony łodzi i wkrótce okazało się, że była tak pełna ryb, iż trudno ją było wyciągnąć. W tym momencie jeden z nich powiedział: *To jest Pan!*, i gdy Szymon Piotr to usłyszał *przywdział na siebie wierzchnią szatę – był bowiem prawie nagi – i rzucił się w morze. Reszta uczniów dobiła łodzią i spożyła posiłek z Chrystusem.* Średniowieczny malarz, poproszony o zilustrowanie tego cudownego wydarzenia, zadowoliliby się prawdopodobnie, do oznaczenia Jeziora Tyberiadzkiego, konwencjonalnym szeregiem falistych linii. Witz jednakże pragnął uświadomić mieszkańcom w Genewie jak wyglądał Chrystus stojący nad wodą. Dlatego też nie namalował jakiegos jeziora, lecz jezioro, które dobrze znali, Jezioro Genewskie z masywnym szczytem Salève wznoszącym się w tle. Jest to realny pejzaż, który każdy mógł oglądać, który nadal istnieje i wygląda bardzo podobnie do swego odwzorowania w obrazie. Mamy tu prawdopodobnie do czynienia z pierwszym dokładnym przedstawieniem, z pierwszym „portretem” rzeczywistego krajobrazu, jaki kiedykolwiek powstał. Na tym prawdziwym jeziorze Witz namalował prawdziwych rybaków; nie są to dostojni apostołowie z dawnych obrazów, lecz prości mężczyźni z ludu, zajęci łowieniem ryb i borykający się niezdamnie z utrzymaniem łodzi w równowadze.

Św. Piotr wygląda w wodzie nieco bezradnie, i z pewnością tak musiało być. Tylko Chrystus stoi spokojnie i pewnie. Jego masywna postać przywodzi na myśl wielki fresk Masaccia (*fl. 149.*). Dla wiernych w Genewie, oglądanie nowego ołtarza po raz pierwszy, musiało być wzruszającym doświadczeniem; zobaczyli apostołów podobnych do nich samych, łowiących ryby na ich jeziorze, i Chrystusa pojawiającego się w cudowny sposób na znajomym brzegu, by nieść pomoc i ukojenie.

Kamienniarz
i rzeźbiarze przy pracy,
ok. 1408
Pomnik marmurowej
rzeźby wykonanej przez
Nanni di Banco, Or San
Michele, Florencja



TRADYCJA I NOWATORSTWO: I

Druga połowa XV wieku we Włoszech

Nowe odkrycia, jakich dokonali na początku XV w. artyści włoscy i flamandzcy, wywołały oddźwięk w całej Europie. Pogląd, że sztuka może nie tylko w poruszający sposób przedstawiać tematykę religijną, ale być też odbiciem rzeczywistości, w równym stopniu zafascynował malarzy i ich mecenasów. Prawdopodobnie najbardziej bezpośrednim rezultatem tej wielkiej rewolucji było to, że twórcy zaczęli eksperymentować, szukając nowych, zaskakujących efektów. Duch przygody, który ogarnął sztukę w XV w. był oznaką prawdziwego zerwania ze Średniowieczem.

Na początku musimy zastanowić się nad jednym ze skutków owego przełomu. Do mniej więcej 1400 r., sztuka w różnych częściach Europy rozwijała się w podobny sposób. Pamiętamy, że styl w jakim tworzyli gotyccy malarze i rzeźbiarze tego okresu znany jest pod nazwą międzynarodowego (*str. 215.*), bowiem cele, jakie stawiali sobie najwięksi mistrzowie we Francji, Włoszech, Niemczech i Burgundii były bardzo zbliżone. Oczywiście różnice narodowościowe istniały przez cały ten okres – pamiętamy różnice między Francją i Włochami w XIII w. – generalnie jednak nie były one zbyt istotne. Dotyczy to nie tylko sztuki, lecz także świata nauki, a nawet polityki. Wszyscy uczeni epoki posługiwali się w mowie i piśmie łaciną, było im więc wszystko jedno, czy wykładają na uniwersytecie w Paryżu, Padwie czy Oksfordzie.

Szlachetę tego okresu łączyły ideały rycerskie; lojalności wobec króla czy pana feudalnego nie utożsamiano z obowiązkiem obrony jakiegoś określonego narodu. Wszystko to stopniowo uległo zmianie u schyłku Średniowiecza, kiedy miasta z ich rzemieślnikami i kupcami coraz częściej odgrywały większą rolę niż zamki baronów. Kupcy mówili w swym ojczystym języku, jednocząc się przeciwko konkurentom czy intruzom z innych krajów. Każde miasto szczytiło się zajmowaną pozycją, zazdrośnie strzegąc swych osiągnięć i przywilejów w dziedzinie handlu i rzemiosła. W tych czasach zdarzało się, że dobry mistrz podróżował od budowy do budowy, klasztory polecały sobie nawzajem rzemieślników, a niewielu pracodawców zaprzętało sobie głowę narodowością zatrudnianych fachowców. Wraz ze wzrostem znaczenia miast, artyści, podobnie jak rzemieślnicy, zorganizowali się w cechy. Pod wieloma względami

cechy te przypominały dzisiejsze związki zawodowe. Ich zadaniem była obrona praw i przywilejów członków oraz zapewnienie bezpiecznego rynku na ich wyroby. Aby zostać przyjętym do cechu, twórca musiał pokazać, że potrafi osiągnąć pewien poziom i że faktycznie jest mistrzem w swoim fachu. Pozwalano mu wówczas na otwarcie warsztatu, zatrudnienie uczniów i przyjmowanie zamówień na ołtarze, portrety, malowane skrzynie, sztandary i herby lub inne prace tego rodzaju.

Cechy i korporacje były zazwyczaj bogatymi organizacjami, które miały pewien wpływ na rządy w mieście i nie tylko przyczyniały się do zapewnienia mu dobrobytu, ale także starały się uczynić je jak najpiękniejszym. We Florencji i innych miastach cechy złotników, tkaczy, płatnerzy i innych rzemieślników przeznaczały część swych dochodów na budowę ratuszy i kościołów oraz fundowanie ołtarzy i kaplic. Pod tym względem wiele czyniły dla sztuki. Z drugiej strony bardzo starannie pilnowały interesów własnych członków, co powodowało iż artyście z innego kraju trudno było znaleźć zatrudnienie czy osiedlić się w mieście. Jedynie najsłynniejszym mistrzom udawało się czasami przełamać owe bariery i podróżować równie swobodnie, jak to było możliwe w okresie wznoszenia wielkich katedr.

Wszystkie te zjawiska wpływały na historię sztuki, bowiem dzięki rozwojowi miast, międzynarodowy styl gotycki był prawdopodobnie ostatnim stylem o takim charakterze, jaki widziała Europa – przynajmniej do XX w. W XV w. sztuka podzieliła się na różne „szkoły” – prawie każde miasto lub miasteczko we Włoszech, Flandrii i Niemczech miało własną „szkołę malarstwa”. „Szkoła” to określenie dość mylące. W tamtych czasach nie istniały szkoły artystyczne, do których młodzież mogłaby uczęszczać na zajęcia. Jeśli chłopak chciał zostać malarzem, ojciec oddawał go do terminu jednemu z czołowych mistrzów w mieście. Zwykle mieszkał w domu mistrza, biegał po sprawunki dla rodziny i musiał starać się pomagać we wszystkim, jak tylko mógł. Jednym z pierwszych zadań, jakie powierzano terminatorom było ucieranie farb lub pomaganie w przygotowywaniu drewnianych tablic bądź płótna dla mistrza. Stopniowo zlecano im niewielkie prace, jak na przykład namalowanie drzewca chorągwi. Wreszcie pewnego dnia, gdy mistrz był bardzo zajęty, zdarzało się, że prosił ucznia o pomoc w wykończeniu jakiegoś mało ważnego i nie rzucającego się w oczy fragmentu dużego dzieła: pomalowanie tła, którego zarys wcześniej sam naniósł na płótno, lub dokończenie kostiumów świadków jakiejś sceny. Jeśli uczeń wykazał się talentem i potrafił idealnie naśladować styl mistrza, stopniowo otrzymywał coraz ważniejsze zadania – zdarzało się, że miał okazję sam namalować cały obraz, oczywiście na podstawie szkicu mistrza i pod jego nadzorem. Tak więc wyglądały owe piętnastowieczne „szkoły malarstwa”. Prawdę



162

Leon Battista Alberti
*Kościół S. Andrea,
 Mantua, ok. 1460*
 Kościół renesansowy

mówiąc, były to rzeczywiście doskonałe szkoły, a wielu dzisiejszych malarzy pragnęłoby otrzymać tak staranne wykształcenie. Sposób, w jaki mistrzowie pracujący w danym mieście przekazywali swe umiejętności i doświadczenia młodemu pokoleniu, wyjaśnia także zachowanie tak wyraźnej indywidualności przez poszczególne „szkoły malarstwa” w różnych miastach. Dzięki temu można rozpoznać, czy piętnastowieczny obraz pochodzi z Florencji, Sieny, Dijon, Brugii, Kolonii czy Wiednia.

Aby przyrzeć się tej ogromnej liczbie mistrzów, „szkół” i eksperymentów, powróćmy do Florencji, gdzie zaczęła się owa wielka rewolucja w sztuce. Fascynującą sprawą jest obserwowanie, jak pokolenie następców Brunelleschiego, Donatella i Masaccia próbowało wykorzystać ich odkrycia i zastosować je

w praktyce. Nie zawsze było to zadanie łatwe. Duże zamówienia, jakie artyści otrzymywali od swych mecenasów, zasadniczo nie zmieniły się w porównaniu z okresem wcześniejszym, a nowe rewolucyjne metody wydawały się czasami kłócić z tradycyjnymi zleceniami. Weźmy na przykład architekturę: Brunelleschi wprowadził do niej formy budowli klasycznych – kolumny, frontony i gzymsy, które skopiował z rzymskich ruin, wykorzystując w projektowanych przez siebie kościołach. Jego następcy z zapałem go w tym naśladowali. *Ilustracja 162* przedstawia kościół projektu florenckiego architekta Leona Battisty Albertiego (1404–1472), który stworzył fasadę na wzór gigantycznego łuku triumfalnego w rzymskim stylu (*str. 119., il. 74.*). W jaki jednak sposób można było zastosować ów nowy program do zwykłego domu mieszkalnego, stojącego przy ulicy w mieście? Tradycyjnych domów i pałaców nie sposób było przecież wzorować na architekturze świątyń. Z czasów rzymskich nie zachowały się żadne prywatne budynki, a nawet gdyby coś z nich zostało, prawdopodobnie niewielki byłby z tego pożytek, ponieważ w tym czasie potrzeby i zwyczaje uległy zbyt wielkim przemianom. Problem zatem polegał na znalezieniu kompromisu między zwykłym domem o tradycyjnych



163

Leon Battista Alberti
Palazzo Rucellai,
 Florencja, ok. 1460

ścianach i oknach, a klasycznymi formami, wprowadzonymi przez Brunelleschiego. To właśnie Alberti znalazł rozwiązanie, którego wpływ sięga dzisiejszych czasów. Wznosząc pałac dla rodziny Rucellai – bogatych kupców florenckich (*il. 163.*), zaprojektował zwykły trzypiętrowy budynek. Jego fasada niezbyt przypomina jakąkolwiek klasyczną ruinę. Mimo to Alberti trzymał się programu Brunelleschiego i wykorzystał w dekoracji fasady formy klasyczne. Zamiast wznosić kolumny lub półkolumny pokrył dom siatką płaskich pilastrów i belkowań, co sugerowało porządek klasyczny bez potrzeby zmiany konstrukcji budynku. Nietrudno zorientować się, gdzie Alberti nauczył się tej metody. Pamiętamy rzymskie Koloseum (*str. 118., il. 73.*), w którym na różnych piętrach zastosowano różne greckie „porządki”. Także i tutaj najniższe piętro stanowi adaptację porządku doryckiego, a między pilastrami znajdują się łuki. Nawiązując do tradycji rzymskiej, Alberti nadał starej formie pałacu miejskiego nowoczesny wygląd, nie zerwał jednak całkowicie z gotykiem. Wystarczy tylko porównać okna pałacu z oknami znajdującymi się na fasadzie katedry Notre-Dame w Paryżu (*str. 189., il. 125.*), aby odkryć niespodziewane podobieństwo. Alberti „przełożył” tylko gotycki wzór na formę klasyczną przez zaokrąglenie „barbarzyńskiego” ostrego łuku i wykorzystanie elementów klasycznego porządku w tradycyjnym kontekście.

164

Lorenzo Ghiberti
Chrzest Chrystusa,
 1427.

Złoty brąz.
 60 x 60 cm, relief na
 drzwiach Baptysterium,
 katedra w Sienie.



To osiągnięcie Albertiego jest bardzo typowe. Także malarze i rzeźbiarze piętnastowiecznej Florencji często znajdowali się w sytuacji, w której musieli zaadaptować nowy program do dawnych zasad. Połączenie elementów starych i nowych, tradycji gotyku i form nowoczesnych stanowi charakterystyczną cechę twórczości wielu artystów z połowy wieku.

Największym z owych florenckich mistrzów, którym udało się pogodzić nowe osiągnięcia z dawną tradycją, był Lorenzo Ghiberti (1378–1455), rzeźbiarz z pokolenia Donatella. *Ilustracja 164.* przedstawia jeden z jego reliefów wykonanych do tej samej chrzcielnicy w Sienie, do której Donatello wykonał *Taniec Salome* (str. 232., il. 152.). O pracy Donatella można by powiedzieć, że wszystko w niej było nowe; dzieło Ghibertiego na pierwszy rzut oka prezentuje się dużo mniej zaskakująco. Zauważamy, że kompozycja sceny nie różni się zbytnio od układu wykorzystanego w XII w. przez Reinera van Huy z Liège (str. 179., il. 118.), postać Chrystusa znajduje się w centrum; mając z jednej strony Jana Chrzcięcę, z drugiej zaś anioły, natomiast na niebie widzimy Boga Ojca i Gołębicę. Nawet w potraktowaniu detali praca Ghibertiego przypomina dzieła jego średniowiecznych poprzedników – starannie wypięszone ułożenie fałd draperii może przywołać na myśl takie prace czternastowiecznego złotnictwa, jak na przykład Najświętsza Maria Panna

przedstawiona na *ilustracji 139*. A jednak na swój sposób płasko-rzeźba Ghibertiego jest równie żywa i przekonująca, jak towarzysząca jej praca Donatella. Także i on nauczył się sztuki charakteryzowania postaci, tak by widz rozumiał rolę, jaką każda z nich odgrywa: piękno i pokora Chrystusa, Baranka Bożego; uroczysty i zarazem pełen energii gest św. Jana, wychudzonego proroka przybywającego z pustyni; oraz niebieskie zastępy aniołów, które spoglądają na siebie z radością i zadziwieniem. Widoczny u Donatella nowy dramatyczny sposób przedstawienia świętej sceny naruszył nieco klarowność kompozycji stosowanej we wcześniejszym okresie, natomiast Ghiberti starał się zachować zarówno klarowność jak i powściągliwość. Nie próbuje tworzyć wrażenia rzeczywistej przestrzeni, co było celem Donatella. Woli dać nam jedynie aluzję głębi, pozwalając by główne postacie odbijały wyraźnie od neutralnego tła.

Podobnie jak Ghiberti pozostał wierny niektórym ideałom sztuki gotyckiej, nie odrzucając jednocześnie nowych odkryć swej epoki, tak samo wielki malarz Fra Angelico (brat Angelico, 1387–1455) z Fiesole koło Florencji zastosował nowe metody Masaccia głównie do wyrażenia tradycyjnych ideałów sztuki religijnej. Fra Angelico był dominikaninem, a freski, które namalował około 1440 r. dla swego macierzystego klasztoru San Marco we Florencji zalicza się do jego najpiękniejszych prac. Artysta umieścił scenę religijną w celi każdego mnicha oraz na końcu każdego korytarza. Spacerując w ciszy starego budynku od jednego malowidła do drugiego czuje się coś z ducha, w jakim prace te zostały poczęte. *Ilustracja 165*, przedstawia scenę Zwiastowania, namalowaną w jednej z cel. Od razu widzimy, że sztuka perspektywy nie stanowiła dla artysty żadnej trudności. Krużganek, w którym klęczy Najświętsza Maria Panna przedstawiony jest tu równie przekonująco, jak sklepienie w słynnym fresku Masaccia (*str. 228*, *il. 149*). Mimo to widać wyraźnie, że intencją Fra Angelica nie było „wybicie dziury w ścianie”. Podobnie jak w XIV w. Simone Martini (*str. 213*, *il. 141*), pragnął on jedynie przedstawić świętą historię w całej jej krasie i prostocie. Malowidło Fra Angelica jest niemal całkowicie statyczne, nie zawiera też prawie żadnej sugestii rzeczywistej bryły ciała. Sądzę jednak, że jest tym bardziej poruszające dzięki pokorze, z jaką prawdziwie wielki artysta świadomie odrzucił wszelkie nowinki, mimo głębokiego zrozumienia elementów wprowadzonych do sztuki przez Brunelleschiego i Masaccia.

Fascynację tymi problemami oraz trudności wynikające z ich zastosowania w praktyce, możemy zaobserwować w twórczości

165

Fra Angelico
Zwiastowanie,
ok. 1440

Fresk, 187 x 157 cm,
Museo di San Marco,
Florencja

165

Fra Angelico
Zwiastowanie,
ok. 1440

Fresk, 187 x 157 cm,
Muzeum di San Marco,
Florence





innego Florentyńczyka, malarza Paolo Uccello (1397–1475). Do najlepiej zachowanych prac artysty zalicza się scenę batalistyczną w zbiorach Londyńskiej Galerii Narodowej (il. 166.). Obraz był prawdopodobnie przeznaczony do zawieszenia nad boazerią pokrywającą dolną część ściany w jednej z sal Palazzo Medici, miejskiego pałacu jednego z najpotężniejszych i najbogatszych rodów kupieckich Florencji. Przedstawia epizod z historii miasta, nadal aktualny w chwili powstania obrazu, bitwę pod San Romano w 1432 r., kiedy to wojska florenckie odniosły zwycięstwo nad wrogiem. W pierwszej chwili obraz może kojarzyć nam się ze Średniowieczem. Ubrani w zbroje rycerze, dzierżący w rękach długie ciężkie kopie, robią wrażenie jakby udawali się na turniej i przywodzą na myśl romanse rycerskie. Także sposób przedstawienia sceny nie sprawia na pierwszy rzut oka wrażenia szczególnie nowoczesnego. Zarówno konie, jak i ludzie przypominają nieco drewniane zabawki, a cały ten radosny obraz wydaje się bardzo odległy od rzeczywistej wojny. Jeśli jednak zadamy sobie pytanie, dlaczego owe konie wyglądają trochę jak konie na biegunach, a cała scena przypomina nieco teatr marionetek, dokonamy ciekawego odkrycia. Otóż rzecz w tym, że malarz był tak zafascynowany nowymi możliwościami sztuki, że uczynił wszystko, by wyodrębnić swe postacie z przestrzeni, tak jakby były wyrzeźbione, a nie namalowane. Mówiło się, że odkrycie perspektywy wywarło na artyście tak wielkie wrażenie, że spędzał całe dnie i noce rysując przedmioty

166

Paolo Uccello,
*Bitwa pod San
Romano*, ok. 1450

Prawdopodobnie
z poszczególnych
w Palazzo Medici,
Florencja; olej na desce,
181,6 x 120 cm,
National Gallery, Londyn

w skrócie perspektywicznym i stawiając sobie coraz to nowe zadania. Jego koledzy artyści powiadali, iż był tak pogrążony w owych studiach, że prawie nie reagował, kiedy żona wołała go, by kładł się spać; zwykł był wówczas wykrzykiwać: *Jakże słodka jest perspektywa!* Coś z owej fascynacji widać w obrazie. Uccello najwyraźniej zadał sobie wiele trudu, by przedstawić leżące na ziemi szczątki broni i zbroi w poprawnym skrócie perspektywicznym. Prawdopodobnie najbardziej dumny był z postaci poległego żołnierza, której przedstawienie w skrócie perspektywicznym musiało nastroić wiele trudności (il. 167.). Nigdy przedtem nie namalowano takiej postaci, a choć wydaje się ona trochę zbyt mała w porównaniu z pozostałymi sylwetkami, można sobie wyobrazić, jakie wywołała poruszenie. W całym obrazie znajdujemy dowody zainteresowania Uccella perspektywą. Nawet leżące na ziemi połamane kopie ułożone są w kierunku wspólnego dla wszystkich „punktu zbiegu”. To właśnie owa precyzyjna matematyczna kompozycja ponosi częściowo odpowiedzialność za sztuczny wygląd sceny, na której rozgrywa się bitwa. Jeśli cofniemy się do przedstawiającego rycerza obrazu van Eycka (str. 238., il. 157.), oraz miniatury braci Limbourg (str. 219., il. 144.), z którą go porównywaliśmy, być może uda nam się lepiej zrozumieć, co Uccello zawdzięczał tradycji gotyku i w jaki sposób ją przekształcił. Na północy van Eyck zmienił formy międzynarodowego stylu gotyckiego, dodając coraz więcej

167

Detal ilustracji 166



szczegółów pochodzących z obserwacji i starając się jak najdokładniej skopiować powierzchnię malowanych przedmiotów. Uccello wybrał inne podejście. Posługując się ukochaną przez siebie sztuką perspektywy starał się skonstruować przekonującą scenę, na której jego postaci będą robiły wrażenie masywnych i rzeczywistych. Niewątpliwie są one masywne, ale efekt przypomina nieco stereoskopowe obrazy oglądane przez dwie soczewki. Uccello nie umiał jeszcze wykorzystywać światła, cienia i powietrza do łagodzenia ostrych zarysów ściśle perspektywicznego przedstawienia. Stojąc jednak przed wiszącym w Galerii Narodowej obrazem, nie odnosimy wrażenia, że coś tu jest nie tak, mimo bowiem swego zaabsorbowania geometrią stosowaną, Uccello był prawdziwym artystą.

Podczas gdy malarze, tacy jak Fra Angelico, potrafili wykorzystać nowe odkrycia nie zmieniając ducha dawnej sztuki, zaś z kolei Uccello był całkowicie pochłonięty nowinkami, mniej gorliwi i ambitni twórcy radośnie stosowali nowe metody nie przejmując się zbytnio trudnościami. Publiczności prawdopodobnie podobały się dzieła mistrzów, których twórczość łączyła najlepsze cechy obu światów. W taki sposób zamówienie na malowidła ściennie w prywatnej kaplicy miejskiego pałacu Medyceuszy trafiło do Benozzo Gozzoliego (ok. 1421–1497), który był co prawda uczniem Fra Angelico, ale prezentował zupełnie odmienne podejście. Pokrył ściany kaplicy malowidłem przedstawiającym orszak Trzech Króli, którzy w iście królewskim stylu podróżują przez idylliczny pejzaż (il. 168.). Biblijne wydarzenie daje artyście okazję do pokazania przepięknych kostiumów oraz pełnego uroku i radości bajkowego świata. Pamiętamy, że to upodobanie do przedstawiania widowiskowych rozrywek szlachty rozwinęło się w Burgundii (str. 219., il. 144.), z którą Medyceuszy łączyły bliskie więzy handlowe. Wydaje się, że Gozzoli pragnie nam dowiedzieć, iż nowe osiągnięcia można tak wykorzystać, by owe radosne sceny współczesne stały się jeszcze bardziej żywe i ciekawe. Nie ma powodu, by się z nim o to spierać. Życie w tamtym okresie było rzeczywiście tak malownicze i barwne, że winniśmy wdzięczność owym pomniejszych mistrzom, którzy w swych pracach utrwaliли jego obraz, zaś każdy, kto udaje się do Florencji, powinien odwiedzić tę niewielką kaplicę, w której do dziś zachowało się coś ze świątecznej atmosfery tamtych czasów.

Tymczasem inni malarze w miastach leżących na północ i południe od Florencji przyjęli przesłanie nowej sztuki Donatella i Masaccia, starając się je wykorzystać być może z jeszcze większą gorliwością niż sami Florentyńczycy. Był wśród nich Andrea Mantegna (1431–1506), który pracował na północy Włoch, początkowo w słynnej uniwersyteckiej Padwie, a następnie na dworze władców Mantui. W jednym z padewskich kościołów, niedaleko kaplicy, w której Giotto stworzył swe słynne

168

Benozzo Gozzoli,
*Podróż mędrców
ze wschodu*,
ok. 1459–1463

Detal fresku: kaplica
w Palazzo Medici-
-Riccardi, Florencja

168

Benozzo Gozzoli,
*Podróż mędrców
 ze wschodu,*
 ok. 1459-1463
 Detal fresku, kaplica
 w Palazzo Medici-
 Riccardi, Florencja





169

Andrea Mantegna
Św. Jakub w łańcuchach
na oczekujące,
ok. 1435

Fresk; zniszczony;
kościół degli Eremitani,
Padwa

freski, Mantegna wykonał cykl malowideł ściennych przedstawiających legendę o św. Jakubie. Kościół został poważnie zniszczony na skutek bombardowania w czasie II wojny światowej, a większość wspaniałych malowideł Mantegni uległa uszkodzeniu. Wielka to strata, bowiem prace z pewnością należały do największych dzieł sztuki wszechczasów. Jedna z nich (il. 169.), przedstawiała św. Jakuba prowadzonego na miejsce stracenia. Podobnie jak Giotto czy Donatello, Mantegna starał się wyobrazić sobie, jak scena ta wyglądała w rzeczywistości, jednak wzorzec tego, co nazywał rzeczywistością bardzo zmienił się od czasów Giotta. Dla tego ostatniego liczyło się wewnętrzne znaczenie opowiadanej historii – to jak mężczyźni i kobiety zachowywaliby się i poruszali w danej sytuacji. Mantegnę interesowały także okoliczności zewnętrzne. Wiedział, że św. Jakub żył w okresie Cesarstwa Rzymskiego, i zależało mu na tym, by odtworzyć scenę tak, jak naprawdę mogła wyglądać. Specjalnie w tym celu studiował pomniki klasyczne. Brama miejska, przez którą właśnie przeprowadzono św. Jakuba to rzymski łuk triumfalny, natomiast żołnierze z eskorty ubrani są w stroje i zbroje rzymskich legionistów, skopiowane z autentycznych pomników klasycznych. Nie tylko jednak detale strojów i architektury sprawiają, iż malowidło przywodzi nam na myśl starożytną rzeźbę. Cała scena, pełna surowej prostoty i majestatu, tchnie duchem sztuki rzymskiej. W istocie różnica między florenckimi freskami Benozzo Gozzoliego a namalowanymi mniej więcej w tych samych latach pracami Mantegni nie mogłaby być bardziej wyraźna. W radosnej, widowiskowej scenie Gozzoliego dostrzegliśmy powrót do upodobań międzynarodowego gotyku. Mantegna natomiast kontynuuje dzieło rozpoczęte przez Masaccia. Postacie są równie posągowe i imponujące, i podobnie jak ten ostatni, twórca skwapliwie korzysta z nowej sztuki perspektywy. Nie koncentruje się jednak, tak jak Uccello, na prezentowaniu nowych efektów możliwych do uzyskania dzięki temu cudownemu odkryciu. Mantegna posługuje się perspektywą, by stworzyć scenę, na której jego postacie wydają się stać i poruszać niczym solidne, namacalne istoty. Rozmieszcza je niczym utalentowany reżyser teatralny, tak by przekazać wagę tej chwili oraz przebieg wypadków. Widzimy co się dzieje: procesja eskortująca św. Jakuba zatrzymała się na chwilę, ponieważ jeden z jego prześladowców okazał skruchę i rzucił się do stóp świętego, by przyjąć jego błogosławieństwo. Święty odwrócił się i spokojnie błogosławi człowieka, a nie opodal stoją i przyglądają się całej scenie rzymscy żołnierze – jeden z nich pozostaje niewzruszony, podczas gdy drugi unosi rękę ekspresyjnym gestem, który wydaje się sugerować, że i on jest poruszony sytuacją. Krzywizna łuku tworzy obramowanie tej sceny i oddziela ją od kothującego się tłumy gapiów, odpychanych przez strażę.

169

Andrea Mantegna
*Św. Jakub w drodze
na egzekucję,*
ok. 1455

Fresk zniszczony;
kościół degli Eremitani,
Padwa

Kiedy Mantegna stosował nowe metody na północy Włoch, inny wielki malarz Piero della Francesca (1416?–1492) robił to samo w położonych na południe od Florencji miastach Arezzo i Urbino. Podobnie jak freski Gozzoliego i Mantegni, malowidła Piera della Francesca powstały na samym początku II połowy XV w., tzn. około pokolenia po Masacciu. Scena na *ilustracji 170*, zaczerpnięta została ze słynnej legendy o śnie, który sprawił, że cesarz Konstantyn przyjął wiarę chrześcijańską. Przed decydującą bitwą cesarzowi przyśnił się anioł, który wskazał mu Krzyż i powiedział: *Pod tym znakiem odniesiesz zwycięstwo*. Fresk Piera przedstawia nocną scenę rozgrywającą się w obozie cesarza przed bitwą. Widzimy otwarty namiot, w którym cesarz leży na połówym łożku, pogrążony we śnie. U jego boku siedzi członek straży przybocznej, na warcie stoją także dwaj żołnierze. Tę spokojną nocną scenę rozświetla nagły błysk światła towarzyszącego aniołowi, który spieszy z Nieba, trzymając w wyciągniętej ręce symbol Krzyża. Podobnie jak u Mantegni, przychodzi to na myśl fragment jakiejś sztuki. Mamy dość wyraźnie zaznaczoną scenę i nie odwraca uwagi od zasadniczej akcji. Tak jak Mantegna, Piero zadał sobie trud odtworzenia stroju rzymskich legionistów, i tak samo jak on unikał wesołych, barwnych detali, których pełno było w scenach Gozzoliego. Piero także po mistrzowsku opanował sztukę perspektywy, a sposób, w jaki przedstawia w skrócie perspektywnym postać anioła jest tak śmiały, że aż prawie mylący, zwłaszcza w małej reprodukcji. Do tych sztuczek geometrycznych, sugerujących przestrzeń sceny, artysta dodał nowy element równej wagi – światło. Malarze średniowiecza nie zwracali na to prawie uwagi. Ich płaskie postacie nie rzucały cieni. Masaccio był pionierem także i pod tym względem – okrągłe, masywne postacie z jego obrazów były zdecydowanie modelowane światłem i cieniem (*str. 228., il. 149.*). Nikt jednak nie dostrzegł nowych możliwości tego środka tak wyraźnie jak Piero della Francesca. Na tym obrazie światło nie tylko pomaga modelować kształty postaci, ale pełni też, tak ważną jak perspektywa, rolę w tworzeniu iluzji głębi. Postać stojącego z przodu żołnierza rysuje się ciemną sylwetką na tle jasno oświetlonego wejścia do namiotu. Pozwala nam to czuć odległość dzielącą żołnierzy od stopni, na których siedzi członek straży przybocznej. Z kolei jego postać rysuje się bardzo wyraźnie w blasku światła bijącego od anioła. To, iż wyczuwamy okrągły kształt namiotu, a także pustkę jego wnętrza, jest w równym stopniu zasługą wykorzystania światła, jak i skrótu perspektywnego. Piero pozwala jednak światłocieniowi na dokonanie jeszcze większego cudu. Pomaga on artyście stworzyć tajemniczą atmosferę sceny rozgrywającej się podczas głębokiej nocy, kiedy to cesarz miał wizję, odmieniającą bieg historii. Ta imponująca prostota i spokój sprawiają, iż Piero jest prawdopodobnie najwybitniejszym ze spadkobierców Masaccia.

170

Piero della Francesca
Sen Konstantyna,
ok. 1460
Detal fresku: kościół
S. Francesco, Arezzo

170

Piero della Francesca
Sen Koustantyna,
ok. 1460
Detal fresku; kościół
S. Francesco, Arezzo



Podczas gdy wyżej wymienieni oraz inni twórcy stosowali w praktyce odkrycia pokolenia wielkich mistrzów florenckich, artyści we Florencji coraz bardziej uświadamiali sobie trudności, jakie wynikały z owych odkryć. Być może początkowo wydawało im się, że stosowanie perspektywy i studia z natury rozwiążą wszystkie problemy. Nie wolno nam jednak zapominać o tym, że sztuka bardzo różni się od nauki. Środki techniczne, jakimi dysponuje artysta, mogą się rozwijać, postęp jednak w dziedzinie samej sztuki bynajmniej nie da się porównać z postępem naukowym. Każde odkrycie stwarza także nowe problemy. Pamiętamy, że malarze epoki Średniowiecza nie znali zasad poprawnego rysunku, ale właśnie dzięki temu mogli rozmieszczać swe postacie na powierzchni obrazu w dowolny sposób, tak by otrzymać idealny wzór. Przykładem tego jest ilustrowany kalendarz z XII w. (str. 181., il. 120.), lub trzynastowieczny relief przedstawiający *Śmierć Najświętszej Marii Panny* (str. 193., il. 129.). Nawet w XIV w. malarze, tacy jak Simone Martini (str. 213., il. 141.) nadal tak komponowali postacie, by tworzyły klarowny wzór na złotym tle. Nowa koncepcja, zakładająca, że obraz ma być zwierciadłem rzeczywistości, sprawiła, iż kwestia rozmieszczenia postaci znacznie się skomplikowała. W rzeczywistości postacie nie zbierają się w harmonijne grupy, ani też nie odbijają wyraźnie od neutralnego tła. Innymi słowy, pojawiło się niebezpieczeństwo, że nowe możliwości zniszczą najcenniejszy dar artysty – umiejętność tworzenia przyjemnej dla oka, przynoszącej satysfakcję całości. Problem ten był szczególnie poważny, kiedy artysta miał do wykonania duże malowidło ołtarzowe lub podobne zadanie. Obrazy takie oglądało się z daleka, musiały też harmonizować z architekturą całego kościoła. Co więcej, prezentowana wiernym scena religijna musiała charakteryzować się klarownym, poruszającym rysunkiem. Ilustracja 171. przedstawia sposób, w jaki florencki twórca z II połowy XV w., Antonio Pollaiuolo (1432?–1498) próbował rozwiązać ów nowy problem, polegający na połączeniu w obrazie dokładnego rysunku i harmonijnej kompozycji nie tylko instynktownie, ale przez zastosowanie konkretnych reguł. Być może nie jest to próba w pełni udana, a sam obraz nie jest szczególnie atrakcyjny, wyraźnie jednak pokazuje, z jaką rozwagą artyści florency zabrali się do rzeczy. Praca przedstawia męczeństwo św. Sebastiana, którego przywiązano do słupa, zaś dookoła widzimy sześciu wykonawców wyroku. Grupa ta tworzy kompozycję w kształcie trójkąta, a każdemu mężczyźnie z kuszą odpowiada podobna postać po przeciwnej stronie.

Kompozycja jest tak klarowna i symetryczna, że prawie robi wrażenie nazbyt sztywnej. Malarz najwyraźniej zdawał sobie sprawę z tego mankamentu i próbował wprowadzić pewne urozmaicenie. Jeden z mężczyzn pochylających się by naciągnąć kuszę, przedstawiony jest z przodu, zaś



171

Antonio Pollaiuolo
*Męczeństwo świętego
 Sebastiana*, ok. 1475.
 Obraz ołtarzowy; olej na
 desce, 291,5 x 202,6 cm;
 National Gallery, Londyn

odpowiadająca mu postać drugiego kusznika – z tyłu. Podobnie ma się rzecz z postaciami wypuszczającymi strzały. W ten oto prosty sposób starał się złagodzić sztywną symetrię kompozycji, wprowadzając element ruchu i kontrruchu, w podobny sposób, jak ma to miejsce w muzyce. Pollaiuolo posłużył się tym środkiem w sposób dość nieśmiały, a jego kompozycja nieco przypomina ćwiczenie. Można się domyślić, że tworząc kolejne postacie twórca wykorzystał tego samego modela, widzianego z różnych stron. Odnosimy też wrażenie, że duma z mistrzowskiego opanowania sztuki przedstawiania mięśni i ruchu sprawiła, że malarz jakby zapomniał o zasadniczym temacie obrazu. Poza tym artyście nie do końca udało się wykonać swój zamiysł. To prawda, że wykorzystał nową sztukę perspektywy, tworząc wspaniały tokański krajobraz w tle, ale głów-

ny motyw tak naprawdę wcale się z nim nie łączy. Z widocznego na pierwszym planie wzgórza, na którym rozgrywa się scena męczeństwa, nie prowadzi żadna ścieżka, zmierzająca ku umieszczonemu z tyłu pejzażowi. Zaczynamy się niemal zastanawiać, czy Pollaiuolo nie postąpiłby lepiej lokalizując swą kompozycję na neutralnym lub złotym tle. Szybko jednak zdamy sobie sprawę z tego, że malarz nie miał takiej możliwości. Tak realistyczne i żywe postacie zupełnie nie pasowałyby do złotego tła. Sztuka podjęła współzawodnictwo z naturą, od którego nie było już odwrotu. Obraz Pollaiuolo prezentuje problem, który niewątpliwie był przedmiotem dyskusji toczących się w pracowniach artystów XV w. To właśnie dzięki rozwiązaniu tego problemu o pokolenie później, sztuka włoska wspięła się na wyżyny.

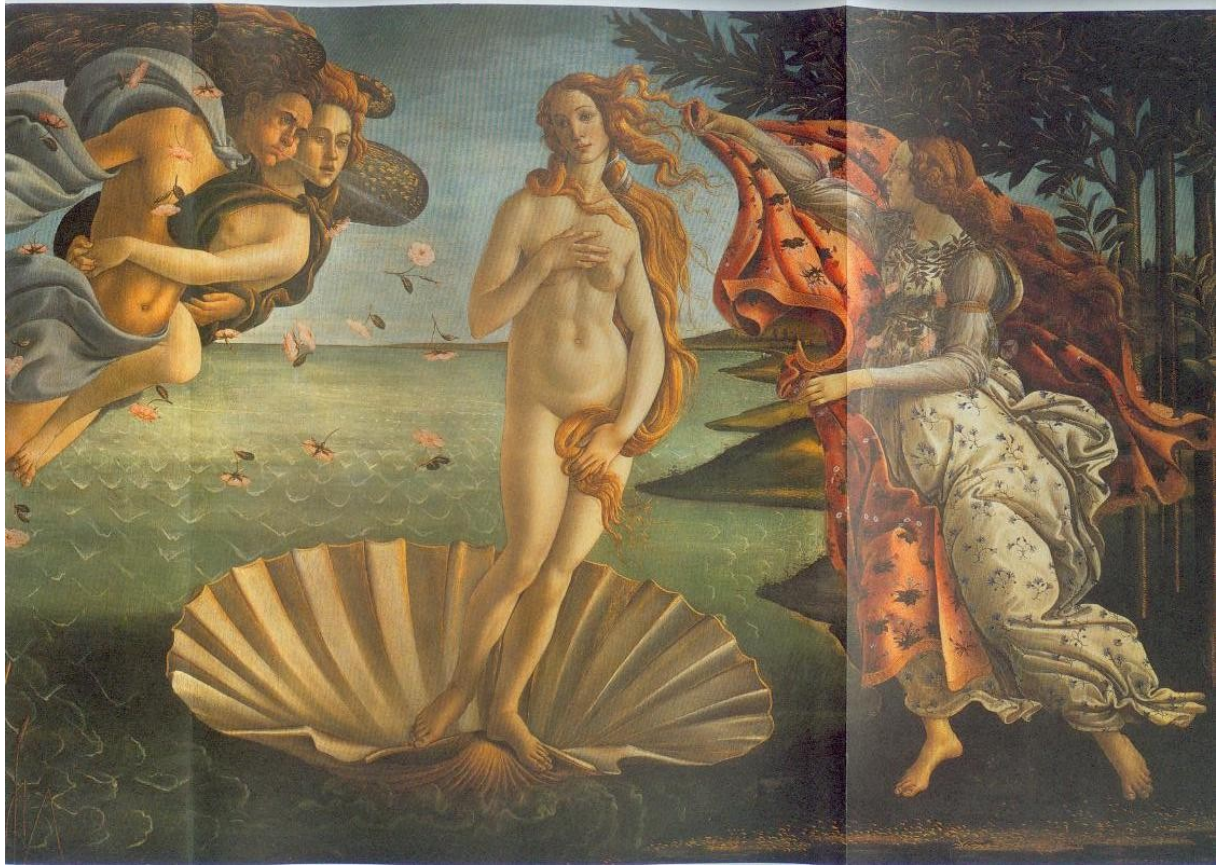
Wśród twórców florenckich drugiej połowy XV w., którzy usiłowali znaleźć rozwiązanie tej kwestii był malarz Sandro Botticelli (1446–1510). Jeden z jego najszynniejszych obrazów przedstawia nie legendę chrześcijańską, lecz klasyczny mit – narodziny Wenus (il. 172.). Poeci klasyczni czytani byli przez cały okres Średniowiecza, dopiero jednak w epoce Renesansu, kiedy to Włosi z takim zapałem starali się odtworzyć minioną chwałę Rzymu, dawne mity zyskały popularność wśród wykształconych osób świeckich. Dla ludzi tych mitologia podziwianych Greków i Rzymian była czymś więcej niż tylko wesołymi opowiastkami. Byli przekonani, że ludzie starożytności przewyższali ich mądrością, i wierzyli, iż owe klasyczne legendy muszą zawierać jakąś głęboką, tajemniczą prawdę. Mecenasek, który zamówił obraz Botticellego do swej wiejskiej willi, był przedstawicielem bogatego i możnego rodu Medyceuszy. Prawdopodobnie on sam lub któryś z jego uczonych przyjaciół przekazał malarzowi to co wiadano na temat sposobu, w jaki starożytni przedstawiali Wenus wynurającą się z morza. Dla uczonych tych historia jej narodzin stanowiła symbol tajemnicy, za sprawą której zstąpiła na ziemię idea boskiego piękna. Można sobie wyobrazić, że artysta przystąpił do dzieła z szacunkiem, starając się przedstawić mit w pełen godności sposób. Zrozumienie akcji obrazu nie nastręcza żadnych trudności. Wenus wynurzyła się z morza na muszli, którą wśród deszczu opadających róż popychają ku brzegowi unoszący się w powietrzu bogowie wiatru. Na mającą właśnie zejść na ziemię boginię czeka już z purpurowym płaszczem jedna z Hor czy nimf. Botticellemu udało się to, czego nie dokonał Pollaiuolo. Jego obraz naprawdę tworzy idealnie harmonijną kompozycję. Pollaiuolo mógłby rzec, że Botticelli dokonał tego poświęcając niektóre z osiągnięć, które on sam tak bardzo starał się zachować. Postacie Botticellego są mniej masywne. Nie mają też poprawności rysunku Pollaiuolo czy Masaccia. Wdzięczne ruchy i melodyjne linie kompozycji przypominają gotycką tradycję Ghibertiego i Fra Angelica, a może nawet sztukę XIV w.; dzieła takie jak *Zwiastowanie* Simone Martiniiego (str. 213., il. 141.), czy też pracę francuskiego złotnika (str. 210., il. 139.), która zwróciła naszą uwagę delikatnym wygięciem ciała i przepięknym ułożeniem draperii. Wenus Botticellego jest tak piękna, że nie zauważamy nienaturalnie długiej szyi, zbyt spadzistych ramion oraz dziwnego połączenia lewej ręki z resztą ciała. A może właśnie powinniśmy powiedzieć, że owe odstępstwa od natury, na jakie pozwolił sobie Botticelli, by uzyskać bardziej wdzięczny zarys, podnoszą piękno i harmonię kompozycji, ponieważ uwypuklają niezwykle kruchość i delikatność istoty, która przyплыnęła ku naszym brzegom jako dar Niebios.

Bogaty kupiec, który zamówił ten obraz u Botticellego, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, był także pracodawcą innego Florentyńczyka,

172

Sandro Botticelli
Narodziny Wenus,
ok. 1485

Tempera na płótnie,
172,5 x 278,5 cm;
Uffizi, Florencja





173

Gherardo
di Giovanni
Zurastowanie i sceny
z „Boskiej komedii”
Dante’go,
ok. 1474–1476

Strona z mszaki, Museo
Nazionale del Bargello,
Firenca

którego imieniem nazwano kontynent. To właśnie w służbie jego firmy Amerigo Vespucci pożegłował do Nowego Świata. Dotarliśmy do okresu, który późniejsi historycy określili mianem „oficjalnego” końca Średniowiecza. Pamiętamy, że w sztuce włoskiej było wiele punktów zwrotnych, które można by określić jako początek nowej epoki – odkrycia Giotto około 1300 r., osiągnięcia Brunelleschiego około 1400 r. Prawdopodobnie jednak większe znaczenie niż owe rewolucje dotyczące metody, miała stopniowa zmiana, jaka zaszła w sztuce na przestrzeni tych dwóch stuleci. Jest to zmiana, która łatwiej daje się wyczuć niż opisać słowami. Porównanie średniowiecznych iluminacji książkowych, omawianych we wcześniejszych rozdziałach (*str. 195., il. 131. i str. 211., il. 140.*), z powstałym około 1475 r. we Florencji przykładem tej samej twórczości (*il. 173.*), daje pogląd na to, w jak odmiennym duchu można tworzyć ten sam rodzaj sztuki. Rzecz nie w tym, że florenckiemu mistrzowi brakowało szacunku czy pobożności. Chodzi o to, że możliwości, jakie zyskała jego twórczość nie pozwalały mu myśleć o niej jedynie w kategoriach środka, mającego na celu przekazanie znaczenia sceny religijnej. Pragnął wykorzystać te możliwości, tak by strona książki stała się radosną manifestacją bogactwa i luksusu. O tej funkcji sztuki, która miała czynić życie piękniejszym, nigdy całkowicie nie zapomniano. W okresie, który nazywamy włoskim Renesensem, coraz częściej wysuwała się ona na pierwszy plan.

Malowanie fresku
i ucieranie farb,
ok. 1465

Fragment florenckiego
wzroku przedstawiającego
zajęcia osób urodzonych
pod znakiem Merkurego



I4

TRADYCJA I NOWATORSTWO: II

XV wiek na Północy

Widzieliśmy, że XV w. przyniósł decydującą zmianę w historii sztuki, ponieważ odkrycia i innowacje pokolenia Brunelleschiego we Florencji wyniosły sztukę włoską na nową płaszczyznę, oddzielając ją tym samym od rozwoju sztuki w pozostałej części Europy. Piętnastowiecznych artystów z Północy różniły od ich włoskich kolegów nie tyle cele, co stosowane środki i metody. Różnica między Północą a Włochami zaznaczyła się najwyraźniej w dziedzinie architektury. Brunelleschi położył kres stylowi gotyckiemu we Florencji, wprowadzając renesansową metodę wykorzystywania w budynkach motywów klasycznych. Minęło prawie całe stulecie, nim artyści spoza Włoch poszli za jego przykładem. Przez cały XV w. rozwijali gotycki styl poprzedniego stulecia. Mimo jednak zachowania w formach tych budynków tak typowych elementów architektury gotyku, jak ostry łuk czy łuk przyporowy, upodobania bardzo się zmieniły. Pamiętamy, że w XIV w. architekci lubowali się we wdzięcznych koronkowych maswerkach i bogatej ornamentyce. Pamiętamy styl dekoracyjny, którego przykładem było okno katedry w Exeter (*str. 208., il. 137.*). W XV w. to upodobanie do skomplikowanych maswerków i fantastycznych zdobień poszło jeszcze dalej.

Ilustracja 174. przedstawia Pałac Sprawiedliwości w Rouen, który jest przykładem ostatniej fazy francuskiego gotyku, nazywanej czasem stylem płomienistym. Widzimy, że architekci pokryli cały budynek różnorodnymi dekoracjami, najwyraźniej nie zwracając uwagi na to, czy pełnią one jakąś funkcję strukturalną, czy też nie. Niektóre z tych budynków cechuje bajeczne wręcz bogactwo i pomysłowość, czujemy jednak, że ich twórcy powiedzieli tym samym ostatnie słowo w dziedzinie budownictwa gotyckiego, i że prędzej czy później pojawi się reakcja przeciwko takiemu stanowi rzeczy. Faktycznie istnieją pewne przesłanki, by twierdzić, że nawet gdyby nie było bezpośredniego wpływu z Włoch, architekci z Północy stworzyliby nowy styl, odznaczający się większą prostotą.

Takie tendencje są widoczne zwłaszcza w architekturze angielskiej ostatniego stadium gotyku, znanego pod nazwą stylu perpendykularnego. Nazwa ta miała odzwierciedlać charakter budynków powstałych w Anglii pod koniec XIV i w XV w., w których ornamentyce częściej niż



174

Dziedziniec Pałacu
Sprawiedliwości
(wcześniej Skarbiec),
Rouen, 1482
Gotyck płożeniowy

krzywe i łuki, typowe dla wcześniejszych maswerków w stylu „dekoracyjnym”, spotykało się linie proste. Najśłynniejszym przykładem tego stylu jest wspaniała kaplica King's College w Cambridge (il. 175.), rozpoczęta w 1446 r. Kościół ten ma dużo prostszą formę niż wcześniejsze wnętrza gotyckie – nie ma naw bocznych, a co za tym idzie, także i kolumn oraz stromych łuków. Całość sprawia raczej wrażenie wysokiego hallu niż średniowiecznego kościoła. Z drugiej strony, choć ogólna konstrukcja jest tak trzeźwa i być może bardziej przyziemna niż to miało miejsce w wielkich katedrach, gotyccy rzemieślnicy puścili wodze wyobraźni w tworzeniu detali, zwłaszcza sklepienia (sklepienie wachlarzowe), o fantastycznej, koronkowej siatce linii, przywodzącej na myśl cudowne manuskrypty celtyckie i northumbryjskie (str. 161., il. 103.).

Rozwój malarstwa i rzeźby poza Włochami postępował do pewnego stopnia analogicznie do rozwoju architektury. Innymi słowy, w czasie gdy we Włoszech Renesans zwyciężył na całym froncie, Północ w XV w. ciągle jeszcze pozostawała wierna tradycji gotyku. Pomimo wielkich innowacji braci van Eyck, praktykowanie sztuki nadal bardziej opierało się na tradycji i zwyczaju niż podstawach naukowych. Artyści z Północy nie zaprzęтали sobie jeszcze głowy matematycznymi zasadami perspektywy, tajemnicami naukowej anatomii czy studiowaniem pomników rzymskich. Z tego też powodu można twierdzić, że nadal pozostawali „artystami

175

Kaplica King's College,
Cambridge,
rozpoczęta w 1446
Styl perpendykalarny

174

*Dziedziniec Pałacu
Sprawiedliwości
(twierdzy Skarburek),
Rouen, 1482
Gotyk późnośredniowieczny*

175

*Kaplica King's College,
Cambridge,
rozpoczęta w 1446
Styl perspektykiczny*





176
 Stefan Lochner
Madonna w ogrodzie
 różanym, ok. 1440
 Olej na desce,
 51 x 49 cm. Wallraf-
 Richartz-Museum,
 Kolonia

średniowiecznymi”, gdy tymczasem ich koledzy zza Alp należeli już do „ery nowożytnej”. Mimo to problemy, przed jakimi stawiali artyści po obu stronach Alp, łączy uderzające podobieństwo. Jan van Eyck nauczył ich, jak sprawić, by przez staranne wprowadzanie kolejnych detali obraz stał się zwierciadłem natury, wypełnionym drobniawo zaobserwowanymi szczegółami (str. 238., il. 157., str. 241., il. 158.). Podobnie jednak jak na Południu Fra Angelico i Benozzo Gozzoli (str. 253., il. 165., str. 257., il. 168.) wykorzystali innowacje Masaccia w duchu XIV w., tak samo na Północy byli artyści, którzy zastosowali odkrycia van Eycka do bardziej tradycyjnej tematyki. Niemiecki malarz Stefan Lochner (1410?–1451), pracujący w Kolonii w połowie XV w., był kimś w rodzaju Fra Angelica Północy. Ujmujący obraz, przedstawiający Madonnę w ogrodzie różanym, (il. 176.), w otoczeniu aniołków, które grają na instrumentach, sypią kwiaty i częstują Dzieciątko Jezus owocami, świadczy o tym, że mistrzowi znane były nowe metody van Eycka, podobnie jak Fra Angelico świadom był odkryć Masaccia. Mimo to obraz Lochnera bliższy jest duchem gotyckiemu *Dyptykowi z Wilton* (str. 216.–217., il. 143.), niż twórczości van Eycka.

Warto może wrócić do wcześniejszego obrazu i porównać obie prace. Od razu zauważamy, że Lochner nauczył się jednej rzeczy, która stanowiła problem dla autora dyptyku. Potrafił stworzyć sugestię przestrzeni, w której Madonna zasiada na tronie umieszczonym na pokrytej trawą skarpie. W porównaniu z postaciami Lochnera, *Dyptyk z Wilton* robi wrażenie nieco płaskiego. Madonna Lochnera umieszczona została na tradycyjnym złotym tle, ale przed nim znajduje się prawdziwa scena. Artysta dodał nawet dwa czarujące aniołki przytrzymujące kurtynę, która wydaje się zwisać z ramy. To właśnie obrazy takie, jak prace Lochnera i Fra Angelico, zachwyciły romantycznych krytyków z XIX w., ludzi takich jak Ruskin i malarze z Bractwa Prerafaelitów. Widzieli w nich urok prostej pobożności i dziecięcego serca. W pewnym sensie nie mylili się. Być może prace te są tak fascynujące dlatego, że dla nas, którzy przywykliśmy do rzeczywistej przestrzeni w obrazie oraz mniej więcej poprawnego rysunku, są łatwiejsze do zrozumienia niż dzieła wcześniejszych mistrzów średniowiecza, mimo iż stworzone były w tym samym duchu.

Inni malarze z Północy przypominają raczej Benozzo Gozzoliego, którego freski w Palazzo Medici we Florencji prezentują radosne sceny z eleganckiego świata, utrzymane w tradycyjnym duchu stylu międzynarodowego. Dotyczy to zwłaszcza malarzy, którzy projektowali tapiserie oraz dekorowali stronicę cennych manuskryptów. Strona widoczna na ilustracji 177. powstała mniej więcej w połowie XV w., tak samo jak freski Gozzoliego. W tle znajduje się tradycyjna scena, przedstawiająca autora wręczającego gotową książkę szlachetnemu mecenasowi, na którego zamówienie została wykonana. Sama scena wydała się malarzowi dość

176

Stefan Lochner
*Madonna w ogrodzie
różanym*, ok. 1440

Óleń na desce,
51 x 40 cm; Wallraf-
-Richartz-Museum,
Kolonia



nieciekawa, umieścić ją więc w konkretnym otoczeniu i pokazać wszystko co dzieje się dokoła. Za bramą miejską widać grupę osób najwyraźniej szykujących się do polowania – jest tam dość dandysowata postać z sokołem na rękę i kilku nadętych mieszczan. W bramie miejskiej i przed nią widzimy kramy i stragany, w których kupcy wystawili swój towar, oglądany teraz przez potencjalnych klientów. Jest to realistyczny obraz średniowiecznego miasta tamtego okresu. Nie mógłby on powstać sto lat wcześniej, ani, prawdę mówiąc, w żadnym wcześniejszym

okresie. Musimy cofnąć się do sztuki starożytnego Egiptu, by znaleźć obrazy w równie wierny sposób przedstawiające sceny z życia codziennego; nawet Egipcjanie jednak nie patrzyli na swój świat z taką precyzją i humorem. W owych czarujących obrazkach z życia codziennego, których przykład widzieliśmy w *Psalterzu królowej Marii* (str. 211, il. 140.), zaowocował duch drólerii. Ten typ przedstawienia miał coraz częściej pojawiać się w sztuce Północy, która w mniejszym stopniu niż sztuka włoska, dążyła do osiągnięcia idealnej harmonii i piękna.

Wielkim błędem byłoby jednak sądzić, iż te dwie „szkoły” rozwijały się w całkowitej izolacji od siebie. Wiadomo na przykład, że czołowy francuski artysta tego okresu, Jean Fouquet (1420?–1480?), odwiedził w młodości Włochy. Przebywał w Rzymie, gdzie w 1447 r. malował papieża. Ilustracja 178. przedstawia portret, wykonany prawdopodobnie kilka lat po powrocie. Podobnie jak w *Dyptyku z Wilton* (str. 216.–217., il. 143.), święty ośłania klęczącą postać pogrążonego w modlitwie fundatora. Ponieważ ten ostatni nosił imię Estienne (starofrancuska wersja imienia Szczepan), towarzyszący mu święty to jego patron, św. Szczepan, który jako pierwszy diakon Kościoła, ubrany jest w stosowną szatę. W dłoni trzyma księgę, na niej zaś leży duży kamień o ostrych brzegach, bowiem jak mówi Biblia, św. Szczepan został ukamienowany. Jeśli cofniemy się do *Dyptyku z Wilton*, raz jeszcze uświadomimy sobie, jak wielki postęp dokonał się w sztuce przedstawiania natury w ciągu pięćdziesięciu lat. Postacie świętych i fundatora na *Dyptyku z Wilton* wyglądają, jakby wycięto je z papieru i naklejono na obraz; u Jeana Fouqueta robią wrażenie wy-modelowanych. Na pierwszym z obrazów nie ma śladu światła i cienia;

177

Jean le Tavernier
Strona z „Podboju
Karola Wielkiego”,
ok. 1460

Bibliothèque Royale,
Bruxelles

178

Jean Fouquet
Estienne Chevalier,
skarbnik króla Francji
Karola VII
ze św. Szczepanem,
ok. 1450

Kwadrat okna; olej
na desce, 96 x 88 cm;
Gemäldegalerie, Staatliche
Museen, Berlin

177

Jean le Tavernier
Strona z „Podboju
Karola Wielkiego”,
ok. 1460
Bibliothèque Royale,
Bruksela

178

Jean Fouquet
Estienne Chevalier,
skarbnik króla Francji
Karola VII
ze św. Szczepanem,
ok. 1450
Kwatera ołtarza; olej
na desce; 96 x 88 cm;
Gemäldegalerie, Staatliche
Museen, Berlin



Fouquet posługuje się światłem niemalże jak Piero Della Francesca (str. 261., il. 170.). Sposób w jaki spokojne, posągowe postacie umieszczone zostają w rzeczywistej przestrzeni świadczy o tym, że Fouquet pozostawał pod dużym wrażeniem tego, co widział we Włoszech. Mimo to malował inaczej niż Włosi. Zainteresowanie fakturą i powierzchnią przedmiotów – futra, kamienia, tkaniny i marmuru – dowodzi, iż sztuka artysty zawdzięcza wiele północnej tradycji Jana van Eycka.

Innym wielkim artystą z Północy, który udał się do Rzymu (na pielgrzymkę w 1450 r.) był Roger van der Weyden (1400–1464). Bardzo niewiele wiadomo na temat tego mistrza poza tym, że cieszył się wielką

stawą i mieszkał w południowych Niderlandach, gdzie pracował też Jan van Eyck. *Ilustracja 179*. przedstawia duże malowidło ołtarzowe *Zdjęcie z krzyża*. Widzimy, że Roger, tak samo jak van Eyck, potrafił wiernie odtworzyć każdy detal, każdy włos i szew. Mimo to jego obraz nie przedstawia sceny prawdziwej. Malarz umieścił swe postacie na jakby płytce scenie o neutralnym tle. Pamiętając o problemach Pollaiuola (*str. 263*, *il. 171*.), doceniamy mądrość decyzji Rogera. On też musiał stworzyć, przeznaczony do oglądania z daleka, duży obraz ołtarzowy, prezentujący zgromadzonym w kościele wiernym scenę o tematyce religijnej. Dzieło miało mieć klarowny zarys i zadowalającą kompozycję. Obraz Rogera spełnia te wymogi, unikając jednocześnie sztuczności pracy Pollaiuola. Centralnym elementem kompozycji jest ciało Chrystusa, zwrócone twarzą w stronę widza. Z obu stron otaczają je płaczące niewiasty. Pochylony do przodu św. Jan, podobnie jak stojąca obok św. Maria Magdalena, próbuje na próżno podtrzymać mdlejącą Matkę Boską, której ruchy mają odpowiednik w ułożeniu zdejmowanego z krzyża ciała Chrystusa. Spokojna postawa starców tworzy skuteczne tło dla ekspresyjnych gestów głównych aktorów. Postacie te bowiem rzeczywiście przypominają aktorów występujących w misterium lub *tableau vivant*, zgromadzonych i upozowanych przez natchnionego reżysera, który studiował wielkie dzieła średniowiecza i zapragnął odtworzyć je na scenie. W ten sposób, przekładając główne ideały sztuki gotyku na nowy realistyczny styl, Roger oddał sztuce Północy wielką przysługę. Uratował wiele z tradycji prostego układu, który w przeciwnym razie, pod wpływem odkryć Jana van Eycka, mógłby zaginąć. Od tego czasu artyści z Północy – każdy na swój sposób – starali się pogodzić nowe wymagania stawiane sztuce z jej dawnym religijnym celem.

Możemy przyjrzeć się tym wysiłkom w pracy jednego z największych malarzy flamandzkich II połowy XV w., Hugona van der Goea (zmarł w 1482 r.). Jest on jednym z nielicznych ówczesnych mistrzów pracujących na Północy, o których życiu coś nam wiadomo. Podobno spędził swe ostatnie lata w dobrowolnym zamknięciu w klasztorze, prześladowany poczuciem winy i gnębiony

179

Roger van der
Weyden *Zdjęcie
z krzyża*, ok. 1435

Obraz ołtarzowy; olej
na desce, 220 x 262 cm,
Prado, Madryt





180

Hugo van der Goes
Zaśnięcie Najświętszej
Marii Panny,
ok. 1480

Obraz olejny;
olej na desce,
140,7 x 111,1 cm;
Groeningemuseum,
Brugia

181

Detal ilustracji 180.

180

Hugo van der Goes
*Zaśnięcie Najświętszej
Marii Panny*,
ok. 1480

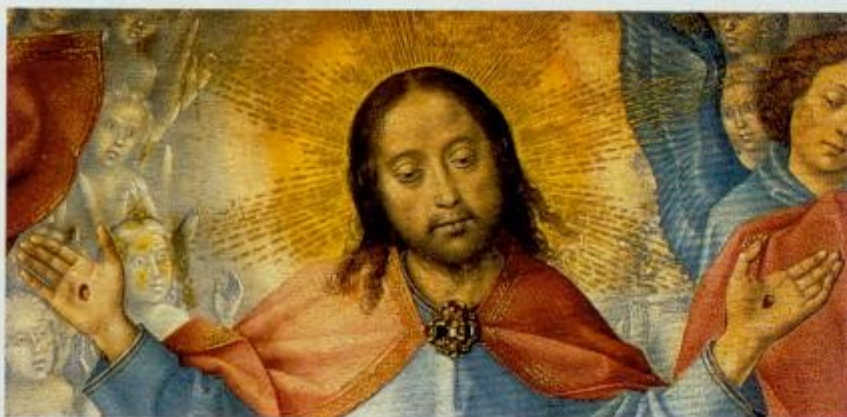
Obraz ołtarzowy,
olej na desce,
146,7 x 121,1 cm;
Groninger Museum,
Bijga

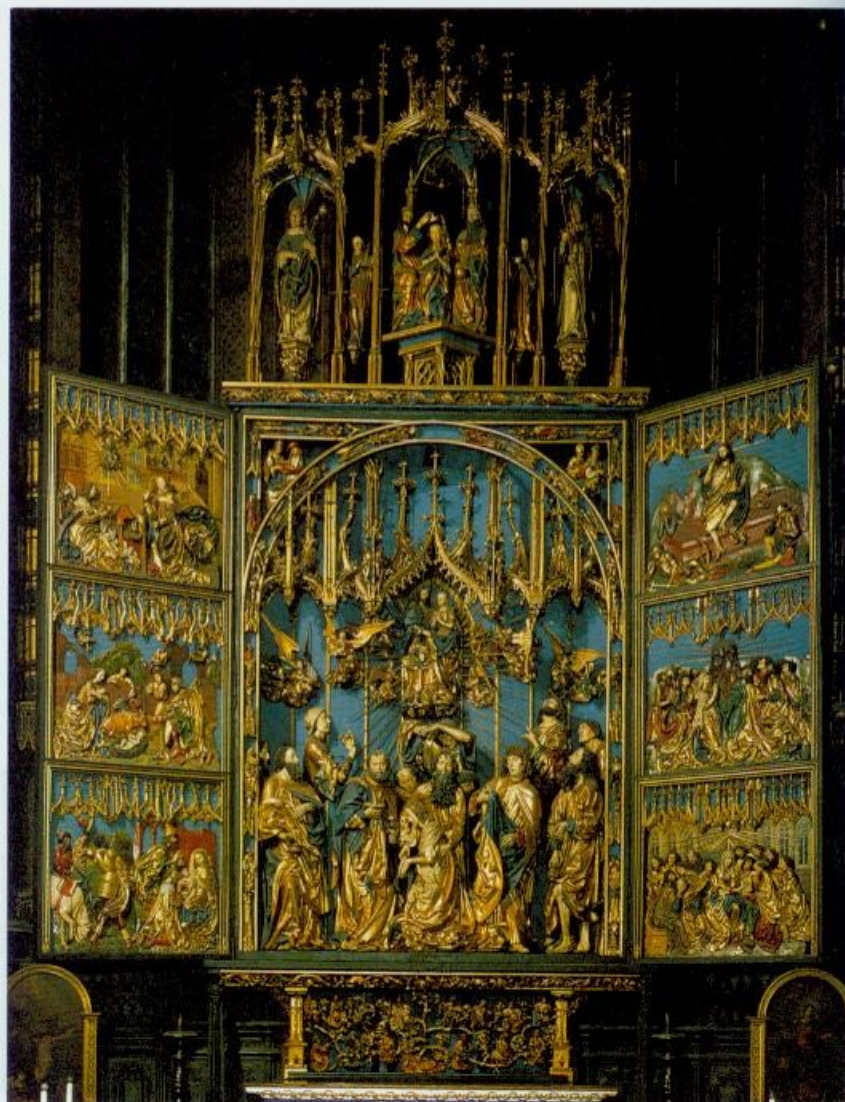
atakami melancholii. Rzeczywiście, w jego sztuce jest jakieś napięcie i powaga, które bardzo różnią ją od spokojnych nastrojów Jana van Eycka. Ilustracja 180. przedstawia obraz artysty *Zaśnięcie Najświętszej Marii Panny*. Pierwszą rzeczą, która nas uderza, jest godny podziwu sposób, w jaki twórca przedstawił różne reakcje apostołów na wydarzenie, którego są świadkami – mamy tu szeroką gamę wyrazów twarzy, od spokojnego zamyslenia po głębokie współczucie i niemal otwarte gapienie się. Będziemy w stanie lepiej ocenić wartość osiągnięcia van der Goesa, kiedy cofniemy się do przedstawienia tej samej sceny nad portykiem katedry w Strasburgu (str. 193., il. 129.). W porównaniu z różnorodnością typów występujących u malarza, wyrzeźbieni apostołowie wydają się bardzo do siebie podobni. Jakże łatwo było artyście z wcześniejszego okresu ułożyć postacie w przejrzystą kompozycję! Nie musiał też borykać się z problemami skrótu perspektywicznego oraz iluzji przestrzeni, jak tego oczekiwano od van der Goesa. Czujemy wysiłek malarza, który stara się stworzyć przed naszymi oczami prawdziwą scenę i jednocześnie nie chce, aby jakakolwiek część obrazu pozostała pusta i pozbawiona znaczenia. Dwaj apostołowie na pierwszym planie oraz wizja nad łóżkiem najwymowniej świadczą o tym, ile trudu zadał sobie twórca, by właściwie rozmieścić i zaprezentować postacie. Jednocześnie ów widoczny wysiłek, sprawiający że ruchy robią nieco nienaturalne wrażenie, przyczynia się do powstania pełnej napięcia atmosfery podniecenia, jaka otacza spokojną postać umierającej Najświętszej Marii Panny, która jako jedyna w zatłoczonym pomieszczeniu widzi postać swego Syna, otwierającego ramiona na jej przyjęcie.

Przetrwanie tradycji gotyku w nowej formie, jaką nadał jej Roger, okazało się szczególnie ważne dla rzeźbiarzy i snycerzy. Ilustracja 183. przedstawia rzeźbiony w drewnie ołtarz, zamówiony dla Krakowa

181

Detal ilustracji 180.





181
Wit Stwosz
Głowa apostoła
Detal ilustracji 182.

182
Wit Stwosz
Ofiarę w Kościele
Mariackim, Kraków,
1477-1489
Malowane drewno,
wysokość 13,1 m



183
Wit Stwosch
Głowa apostoła
Detal z obrazu 182

182
Wit Stwosch
Ołtarz w Kościele
Mariackim, Kraków,
1477–1489
Malowane drewno,
wysokość 13,1 m

w 1477 r., ukończony w 1489 r. (dwa lata po powstaniu malowidła ołtarzowego Pollaiuolo (str. 263., il. 171.). Wykonał go mistrz Wit Stwosch (1447–1533), który większą część życia spędził w Norymberdze w Niemczech, gdzie zmarł w bardzo podeszłym wieku. Nawet na tak niewielkiej ilustracji możemy docenić wartość klarownej kompozycji. Tak samo bowiem, jak zgromadzeni w kościele wierni, patrzący na ołtarz z daleka, bez trudu jesteśmy w stanie odczytać znaczenie głównych scen. Centralna kwatera przedstawia zaśnięcie Najświętszej Marii Panny, która otoczona przez dwunastu apostołów tym razem nie spoczywa na łożku,

lecz klęczy pogrążona w modlitwie. Nieco wyżej widzimy Chrystusa przyjmującego duszę Marii do Nieba, na szczycie ołtarza zaś mamy scenę jej koronacji przez Boga Ojca i Syna. Oba skrzydła ołtarza przedstawiają ważne wydarzenia z życia Matki Boskiej, znane (wraz z ukoronowaniem) jako Siedem Radości Najświętszej Marii Panny. Cykl rozpoczyna znajdująca się w lewym górnym rogu scena Zwiastowania; poniżej mamy Narodzenie Chrystusa oraz Pokłon Trzech Króli. Na prawym skrzydle znajdujemy pozostałe trzy radosne sceny następujące już po Ukrzyżowaniu – Zmartwychwstanie Chrystusa, Wniebowstąpienie i Zesłanie Ducha Świętego. Wszystkie te wydarzenia wierni mogli rozważać gromadząc się w kościele w święta poświęcone Matce Boskiej (zewnątrzne strony kwater dostosowano do innych dni świątecznych). Dopiero jednak z bliska można podziwiać wierność i ekspresyjność sztuki Wita Stwosza, widoczną w cudownych głowach i dłoniach apostołów (il. 183.).

W połowie XV w. dokonano w Niemczech przełomowego wynalazku, który wywarł ogromny wpływ na dalszy rozwój sztuki i nie tylko sztuki – wynaleziono druk. Najpierw pojawiły się drukowane obrazki, które wyprzedziły drukowaną książkę o kilka dziesięcioleci. Niewielkie ulotki z wizerunkami świętych i tekstami modlitw drukowano z myślą o pielgrzymach, a także do użytku prywatnego. Technika drukowania takich obrazków była dość prosta. W ten sam sposób drukowano później litery. Brało się drewniany klocek i wycinało nożem wszystko, co nie powinno pojawić się na odbitce. Innymi słowy, wszystko co miało

ostatecznie pozostać białe wycinano, natomiast elementy mające dawać czarny wzór pozostawiano w kształcie wąskich grzbietów. Rezultat przypominał używane dzisiaj pieczętki, a i zasada odbijania wzoru była praktycznie taka sama: pokrywało się powierzchnię klocka farbą drukarską, złożoną z oleju i sadzy, i odciskano na papierze. Zanim klocek się zużył, można było wykonać z niego dość dużo odbitek. Tę prostą technikę drukowania obrazu nazywa się drzeworytem. Była to metoda bardzo tania i szybko zaczęła cieszyć się popularnością. Kilka drewnianych klocków można było wykorzystać razem do stworzenia cyklu obrazków drukowanych jako książka; książki takie drukowane z całych klocków nazywane są książkami blokowymi. Drzeworyty i książki blokowe bardzo szybko znalazły się w sprzedaży na jarmarkach; w ten sam sposób wykonywano karty do gry; można też było nabyć obrazki o treści humorystycznej i religijnej. *Ilustracja 184.* przedstawia stronę z jednej z pierwszych książek blokowych, które Kościół wykorzystywał jako kazania w obrazkach. Widoczna tu scena przypominała wiernym o godzinie śmierci i uczyła – jak to mówił tytuł – „Sztuki dobrego umierania”. Drzeworyt przedstawia pobożnego człowieka na łożu śmierci. Stojący obok mnich wkłada mu do ręki zapaloną gromnicę. Anioł przyjmuje duszę, która wyszła z ust mężczyzny w formie modlącej się postaci. W tle widzimy Chrystusa i jego świętych; ku nim umierający powinien zwrócić swe myśli. Na pierwszym planie zaś widnieją kilka diabłów o wyjątkowo brzydkich, fantastycznych kształtach, a wychodzące z ich ust napisy mówią: *jestem uściekły, jaki wstydy, jestem oszołomiony, to żadna pociecha, utraciliśmy jego duszę*. Ich groteskowe błazeństwa są wszakże daremne. Człowiek, który posiadał sztukę dobrego umierania nie musi obawiać się mocy piekielnych.

Kiedy Gutenberg dokonał swego wielkiego wynalazku, używając zamiast drewnianego klocka – osadzonych w ramce ruchomych czcionek, książki blokowe stały się zbędne. Wkrótce jednak znaleziono metody łączenia drukowanego tekstu z wykonywaną za pomocą drewnianego klocka ilustracją, a wiele książek z drugiej połowy XV w. ozdabiano drzeworytami.

Jednak mimo całej użyteczności, drzeworyt stanowił dość toporny sposób drukowania obrazu. To prawda, że owa surowość sama w sobie bywa nieraz bardzo efektowna – jakość popularnych rycin ze schyłkowego okresu średniowiecza przywodzi nam czasem na myśl najlepsze współczesne plakaty, cechujące się prostotą zarysu i oszczędnością środków. Wielcy artyści tego okresu mieli jednak inne ambicje. Pragnęli zaprezentować widzowi mistrzowskie opanowanie detalu oraz umiejętność obserwacji, do tego zaś drzeworyt się nie nadawał. Dlatego też twórcy ci wybrali inną technikę, która dawała subtelniejsze efekty. Zamiast drewna posłużyli się



miedzią. Miedzioryt powstaje w nieco inny sposób niż drzeworyt. Tworząc miedzioryt artysta posługuje się specjalnym narzędziem zwanym rylcem, wciskającym się w miedzianą płytę. Później powierzchnię metalu pociąga się farbą drukarską, która wypełnia wycięte w niej linie. Cały proces polega więc na pokryciu zarysowanej płyty miedzianej farbą drukarską, którą następnie ścieramy do czysta z partii nie wypełnionych rysunkiem. Jeśli wówczas bardzo mocno przyciśniemy do płyty arkusz papieru, farba pozostała w wyciętych rylcem liniach przeniesie się na papier i odbitka jest gotowa. Innymi słowy, miedzioryt stanowi odwrotność drzeworytu. W tej ostatniej technice bowiem, linie mają charakter wypukły, w miedziorycie zaś wycinamy je w powierzchni płyty. Bez względu na to, jak trudne może być posługiwanie się rylcem, a co za tym idzie uzyskanie linii pożądanej głębokości i szerokości, jasne jest, że kiedy raz opanuje się tę technikę, miedzioryt pozwala na uzyskanie większej szczegółowości i bardziej subtelnych efektów niż drzeworyt.

Jednym z najwybitniejszych i najsłynniejszych w XV w. mistrzów miedziorytników był Martin Schongauer (1453?–1491), mieszkający w Kolmarze nad górnym Renem, na terenie dzisiejszej Alzacji. Ilustracja 185. przedstawia sztych zatytułowany *Boże Narodzenie*. Scena zinterpretowana została w duchu wielkich mistrzów niderlandzkich. Podobnie jak oni, Schongauer pragnął oddać każdy najdrobniejszy, przyziemny detal tej sceny, sprawić, byśmy czuli nawet fakturę i powierzchnię przedsta-



185

Martin Schongauer

Boże narodzenie,

ok. 1470–1473

Rycina, 25,8 x 17 cm

wianych przedmiotów. Fakt, że mu się to udało bez pomocy pędzla i farby, graniczy niemal z cudem. Można patrzeć na sztych przez szkło powiększające i przyjrzeć się, w jaki sposób artysta przedstawił nierówności kamieni i cegieł, kwiaty wyrastające w szczelinach, pnący się po łuku sklepienia bluszcz, sierść zwierząt, a także włosy i brody pasterzy. Podziwiać tu jednak należy nie tylko cierpliwość i umiejętności warsztatowe. Możemy z przyjemnością patrzeć na opowieść o Bożym Narodzeniu, zupełnie nieświadomi trudności, wynikających ze stosowania rylca. Mamy tu Najświętszą Marię Pannę klęczącą w zrujnowanej kapliczce, która pełni rolę stajenki. Matka Boża klęczy, oddając cześć Dzieciątku, które ostrożnie ułożyła na kawałku swego płaszcza, natomiast św. Józef z lampą w dłoni spogląda na nią pełnym niepokoju, ojcowskim wzrokiem. Wraz z Matką Bożą Dzieciątko wielbią też wół i osioł. Pełni pokory pasterze mają właśnie przestąpić próg stajenki; jeden z nich, widoczny w tle,

przyjmuje nowinę od anioła. W górnym prawym rogu dostrzegamy chór anielski intonujący *Pokój na ziemi*. Wszystkie te motywy są głęboko zakorzenione w tradycji sztuki chrześcijańskiej, ale sposób w jaki je połączono i rozmieszczono na stronie jest zasługą Schongauera. Pod pewnymi względami drukowana strona i malowidło ołtarzowe stwarzają podobne problemy kompozycyjne. W obu wypadkach nie można pozwolić, by sugestia przestrzeni i wierna naśladownictwo natury zakłóciły równowagę kompozycji. Dopiero uświadamiając sobie ten problem możemy w pełni docenić wagę osiągnięcia Schongauera. Rozumiemy teraz, dlaczego osadził swą scenę w ruinach – pozwoliło mu to na solidne obramowanie jej fragmentami zniszczonego muru tworzącego otwór, przez który zagłędziemy do wnętrza. Takie rozwiązanie umożliwiło mu też umieszczenie głównych postaci na czarnym tle oraz zabezpieczenie całej powierzchni sztychu. Kiedy przetniemy stronę dwiema przekątnymi, zobaczymy, jak starannie artysta zaplanował swą kompozycję: linie przecinają się na głowie Najświętszej Marii Panny, która stanowi prawdziwy środek sztychu.

Sztuka drzeworytu i miedziorytu szybko rozprzestrzeniła się w całej Europie. Istnieją pochodzące z Włoch miedzioryty w stylu Mantegni i Botticellego oraz inne z Niderlandów i Francji. Sztychy te stały się jeszcze jednym środkiem, dzięki któremu artyści europejscy poznawali nawzajem swe idee. W tamtym okresie nie uważano jeszcze za dyshonor korzystanie z pomysłu czy kompozycji innego twórcy, a wielu skromniejszych mistrzów wykorzystywało sztychy tak samo, jak wzorniki, z których zapożyczali pomysły. Podobnie jak wynalezienie druku przyspieszyło wymianę idei, bez której być może nigdy nie doszłoby do Reformacji, tak obraz drukowany zapewnił sztuce włoskiego Renesansu triumf w pozostałej części Europy. Okazało się to jednym z czynników, które położyły kres średniowiecznej sztuce Północy, wywołując w tych krajach kryzys, który potrafili przezwyciężyć jedynie najwięksi mistrzowie.

Kamieniarze i król,
ok. 1464

Z manuskryptu
zawierającego opowieść
o Troi, ilustrowanego
przez Jeana Colombe;
Kopierstichkabinett,
Städtische Museen, Berlin



PEŁNA HARMONIA

Toskania i Rzym, początek XVI wieku

Rozstaliśmy się ze sztuką włoską w czasach Botticellego, to znaczy u schyłku XV w., który Włosi dziwnie nazywali *Quattrocento*, czyli „czterysta”. Początek XVI w., *Cinquecento*, to najsłynniejszy okres w sztuce włoskiej, jeden z najwspanialszych w sztuce wszechczasów. W tym czasie tworzyli Leonardo da Vinci i Michał Anioł, Rafael i Tycjan, Correggio i Giorgione, a na Północy Dürer i Holbein oraz wielu innych słynnych mistrzów. Można by zapytać, jak to się stało, iż wszyscy ci wielcy artyści żyli w tym samym okresie? Takie pytania jednak łatwiej zadawać niż na nie odpowiadać. Nie da się wyjaśnić istnienia geniuszu. Lepiej się nim po prostu cieszyć. To co mamy do powiedzenia nie może być zatem nigdy uważane za pełne wyjaśnienie zjawisk wielkiego okresu, zwanego rozwiniętym Renesansem. Możemy jedynie starać się zrozumieć, jakie czynniki umożliwiły ów nagły rozkwit geniuszu.

Jak widzieliśmy, warunki owe zaczęły się kształtować dużo wcześniej, już w czasach Giotto. Uznanie dla tego artysty było tak wielkie, iż dumna z niego gmina florecka zapragnęła, by ów znany mistrz zaprojektował dzwonnice przy katedrze. Takie ambicje poszczególnych miast, które konkurowały ze sobą, starając się ściągnąć największych artystów, mających upiększać budynki i tworzyć dzieła o nieprzemijającej sławie, stanowiły wielki bodziec pobudzający mistrzów do współzawodnictwa. Inna była sytuacja w feudalnych krajach Północy, gdzie miasta nie cieszyły się taką niezależnością i nie wykształcił się jeszcze patriotyzm lokalny. Później nastąpił okres wielkich odkryć, kiedy to artyści włoscy zwrócili się ku matematyce, by studiować prawa perspektywy, oraz ku anatomii, pozwalającej im poznać budowę ludzkiego ciała. Dzięki tym odkryciom znacznie poszerzyli swe horyzonty. Artysta przestał być tylko jednym z rzemieślników, gotowym wykonać każde zamówienie – czy to na buty, szafy czy obrazy – w zależności od sytuacji. Był indywidualnym, samodzielnym mistrzem, który mógł zdobyć sławę jedynie przez badanie tajemnic natury i studiowanie praw rządzących wszechświatem. To naturalne, że czołowi twórcy mający takie ambicje, czuli się dotknięci swą pozycją społeczną. Ich sytuacja nadal była taka sama, jak w czasach starożytnej Grecji, kiedy to zdarzało się, że snobi akceptowali poetę, który tworzył

posługując się umysłem, nigdy zaś artystę pracującego rękami. Było to jeszcze jedno wyzwanie, kolejny bodziec, popychający artystów ku jeszcze wspanialszym osiągnięciom, które zmusiłyby otoczenie do zaakceptowania ich nie tylko jako szanowanych właścicieli dobrze prosperujących pracowni, ale także jako ludzi obdarzonych wyjątkowym, cennym talentem. Była to trudna walka, która nie od razu zakończyła się sukcesem. Snobizm społeczny i uprzedzenia, to poważne siły, a wiele było osób, które chętnie zaprosiłyby do swego stołu uczonego potrafiącego wykwintnie się wystawiać i władającego łaciną, natomiast wahałyby się obdarzyć podobnym przywilejem malarza czy rzeźbiarza. Raz jeszcze chęć zyskania sławy przez mecenasów pomogła twórcom przełamać takie uprzedzenia. We Włoszech było wiele pomniejszych dworów, którym zależało na zyskaniu sławy i prestiżu. Wznoszenie wspaniałych budowli, zamawianie okazałych grobowców, wielkich cykliów malowideł freskowych, czy też obrazu na ołtarz główny słynnego kościoła, uważano za pewny sposób na uwiecznienie własnego nazwiska i wystawienie godnego pomnika swej ziemskiej egzystencji. Ponieważ istniało wiele ośrodków, ubiegających się o usługi najsłynniejszych mistrzów, ci ostatni mogli dyktować warunki. Wcześniej to książę obdarzał artystę łaską. Teraz role niemal się odwróciły, to artysta bowiem wyświadczał przysługę bogatemu księciu, czy innemu potentatowi, przyjmując jego zamówienie. Doszło więc do tego, że twórcy często byli w stanie wybierać takie zamówienia, które im odpowiadały i nie musieli dostosowywać swych prac do kaprysów i upodobań zleceniodawców. Trudno jest zdecydować, czy owa nowa sytuacja okazała się pod każdym względem na dłuższą metę korzystna dla sztuki. Początkowo spowodowała wyzwolenie się ogromnych zasobów nagromadzonej energii. W końcu wreszcie artysta był wolny.

W żadnej dziedzinie skutki owej zmiany nie okazały się tak wyraźne jak w architekturze. Od czasów Brunelleschiego (*str. 224.*), architekt musiał mieć coś z wiedzy klasycznego uczonego. Musiał znać zasady, na jakich opierały się starożytne „porządki”, właściwe proporcje i wymiary kolumn oraz belkowań doryckich, jońskich i korynckich. Dokonywał pomiarów starożytnych ruin i studiował manuskrypty klasycznych pisarzy, takich jak Witruwiusz, którzy skodyfikowali konwencje architektury greckiej i rzymskiej, a ich prace zawierały wiele trudnych i niejasnych fragmentów, stanowiących wyzwanie dla inteligencji uczonych Renesansu. W żadnej innej dziedzinie konflikt między wymaganiami mecenasów, a ideałami artystów, nie był tak oczywisty, jak w dziedzinie architektury. Uczeń twórca pragnęli wznosić świątynie i łuki triumfalne – zlecano im natomiast budowę miejskich pałaców i kościołów. Widzieliśmy, jaki kompromis osiągnęli w tym fundamentalnym konflikcie mistrzowie tacy jak Alberti (*str. 250., il. 163.*), który zastosował starożytne „porządki” w architekturze nowożyt-

286

Caradosso
Medal fundacyjny
nowej bazyliki
św. Piotra
przedstawiający
wykonany przez
Bramante projekt
ogromnej kopuły, 1506
Brąz, średnica 5,6 cm,
British Museum, Londyn



nego pałacu miejskiego. Prawdziwą aspiracją architekta Renesansu było jednak wzniesienie budowli z pominięciem jej funkcji użytkowej; dla samego piękna jej proporcji, przestronnego wnętrza i wspaniałej, imponującej całości. Pragnęli idealnej symetrii i regularności, której nie można było osiągnąć koncentrując się na praktycznych wymaganiach zwykłego budynku. Jeden z tych architektów znalazł możnego mecenasa, gotowego poświęcić tradycję i wygodę dla sławy, jaka miała stać się jego udziałem dzięki wzniesieniu imponującej budowli, zaćmiewającej siedem cudów świata. Tylko w taki sposób można rozumieć decyzję papieża Juliusza II, który w 1506 r. postanowił rozebrać szacowną bazylikę św. Piotra, stojącą na miejscu, gdzie według tradycji znajdował się grób tego świętego, i zbudować ją od nowa w sposób stanowiący wyzwanie wobec odwiecznej tradycji wznoszenia kościołów. Człowiekiem, któremu powierzono to zadanie był Donato Bramante (1444–1514), gorący zwolennik nowego stylu. Jak dalece przyjął on ideały i standardy architektury klasycznej, nie posuwając się jednocześnie do niewolniczego naśladownictwa, można zauważyć przyglądając się jednemu z kilku zachowanych w nietkniętym stanie budynków Bramante (il. 187.). Jest to kaplica nazwana przez architekta „Tempietto” (kapliczka), mająca kształt niewielkiego pawilonu, okrągłego budynku na stopniach, zwieńczonego kopułą i otoczonego kolumnadą w porządku doryckim. Balustrada nad gzymsem dodaje całemu



187

Donato Bramante,
Tempietto, kościół
S. Pietro in Montorio,
Rzym, 1502

Kaplica w stylu
wznowionego renesansu

budynkowi lekkości i wdzięku, a niewielka konstrukcja samej kaplicy i dekoracyjna kolumnada łączą się w harmonii równie doskonałej jak ta, która cechowała świątynie klasycznej starożytności.

Temu więc mistrzowi powierzył papież zadanie zaprojektowania nowej bazyliki św. Piotra, która z założenia miała stać się prawdziwym cudem chrześcijaństwa. Bramante postanowił zlekceważyć stosowaną na Zachodzie od tysiąca lat tradycję, według której tego rodzaju kościół powinien być

prostokątnym budynkiem, zaś wierni kierowali spojrzenia na wschód, ku głównemu ołtarzowi, gdzie odprawiała się msza święta.

W swym dążeniu do osiągnięcia regularności i harmonii godnych takiego miejsca, zaprojektował kościół w kształcie kwadratu z kaplicami rozmieszczonymi symetrycznie wokół ogromnego wnętrza, zbudowanego na planie krzyża. Budowlę miała wieńczyć gigantyczna kopuła, wspierająca się na kolosalnych łukach, o czym wiemy z medalu fundacyjnego (*il. 186.*). Mówiono, iż Bramante pragnął uzyskać efekt łączący cechy największej budowli starożytności, Koloseum (*str. 118., il. 73*), którego imponujące ruiny nadal wywierały wrażenie na odwiedzających Rzym, oraz Panteonu (*str. 120., il. 75.*). Na krótką chwilę podziw dla sztuki starożytnych oraz ambicja stworzenia czegoś niesłychanego przeważały nad względami wygody i uświęconej czasem tradycji. Planowi Bramante'go nie dane było jednak doczekać się realizacji. Ogromna budowla pochłonęła tyle pieniędzy, że próbując zgromadzić potrzebne fundusze papież przyspieszył kryzys, doprowadzający do Reformacji. To właśnie praktyka sprzedawania odpustów, z których dochód przeznaczony był na budowę nowego kościoła, wywołała w Niemczech pierwszy publiczny protest Lutra. Nawet wewnątrz Kościoła katolickiego wzrosła opozycja wobec planu Bramante'go, a z biegiem lat koncepcję całkowicie symetrycznego kościoła zarzucono. Bazylika w znanej nam dzisiaj postaci, poza swymi gigantycznymi wymiarami, niewiele ma wspólnego z oryginalnym projektem.

Duch śmiałej inicjatywy, umożliwiający powstanie planów Bramante'go dla bazyliki św. Piotra, jest charakterystyczny dla rozwiniętego Renesansu, przypadającego mniej więcej na początek XVI w. – okresu, który wydał tak wielu najwspanialszych artystów świata. Dla ludzi tych nie było rzeczy niemożliwych i może dlatego udawały im się czasami przedsięwzięcia na pozór niewykonalne. To Florencja po raz kolejny wydała kilka z najwybitniejszych umysłów tej wielkiej epoki. Od czasów Giotto (ok. 1300) i Masaccia (pocz. XV w.) artyści florenccy ze szczególną dumą kultywowali ich tradycje, a doskonałość ich sztuki uznawali wszyscy znawcy. Zobaczymy, że niemal wszyscy najwięksi artyści wyrosli z takiej właśnie, mocno utrwalonej tradycji i dlatego nie powinniśmy zapominać o skromniejszych mistrzach, u których uczyli się podstaw sztuki.

Leonardo da Vinci (1452–1519), najstarszy z owych słynnych mistrzów, urodził się na tokańskiej wsi. Terminował w jednej z czołowych pracowni florenckich, należącej do malarza i rzeźbiarza Andrei del Verrocchio (1435–1488). Verrocchio cieszył się tak wielką sławą, że Wenecjanie zamówili u niego pomnik Bartolomeo Colleoni, jednego z generałów, któremu winni byli wdzięczność za założenie kilku instytucji dobroczynnych. Wykonany przez rzeźbiarza konny pomnik (*il. 188.–189.*) świadczy o tym, że artysta był godnym spadkobiercą tradycji Donatella. Drobiazgo-



188

Andrea del
Verrocchio
Bartolomeo Colleoni,
1479

Brąz, wywokiło (konie
z jeźdźcą) 395 cm;
Campo di SS. Giovanni
e Paolo, Wenecja



189

Detal: *Statua 189.*

wo przestudiował anatomię konia, widzimy też jak wyraźnie przedstawił mięśnie twarzy i szyi Colleonego. Największy podziw budzi jednak postawa jeźdźca, zdającego się jechać na przedzie swych wojsk w śmiałej, wyzywającej pozie. W późniejszych czasach podobni jeźdźcy z brązu, przedstawiający postacie bardziej lub mniej godnych cesarzy, królów, książąt i generałów tak bardzo wrosli w krajobraz naszych miast i miasteczek, że nie od razu zdajemy sobie sprawę z wielkości i prostoty dzieła Verrocchia – z klarowności zarysu, jaki prezentuje grupa z każdej niemal strony oraz skoncentrowanej energii, wydającej się ożywiać mężczyznę w zbroi i jego wierzchowca.

W pracowni, gdzie powstawały takie arcydzieła, młody Leonardo mógł z pewnością wiele się nauczyć. Został wprowadzony w techniczne sekrety pracy przy odlewaniu posągów, poznał też inne techniki obróbki metalu, nauczył się starannie przygotowywać obrazy i posągi, wykonując studia modeli nagiach i okrytych draperiami. Nauczył się też tworzyć studia roślin i dziwnych zwierząt, które miały pojawić się później w jego obrazach. Otrzymał staranne podstawy zasad perspektywy i posługiwania się kolorem. W przypadku każdego innego utalentowanego chłopaka, takie wykształcenie okazałoby się wystarczające, by uczynić z niego szanowanego artystę. I w rzeczy samej z warsztatu Verrocchia wyszło wielu dobrych malarzy i rzeźbiarzy. Leonardo był jednak kimś więcej niż utalentowanym chłopcem. Był geniuszem, którego potężny umysł zawsze będzie budził podziw i zdumienie zwykłych śmiertelników. Wiemy coś na temat jego szerokich horyzontów i możliwości umysłu, ponieważ jego uczniowie i wielbicieli starannie przechowywali dla nas szkice i notatniki artysty – tysiące stron pokrytych tekstem i rysunkami – z fragmentami książek, przez niego przeczytanych oraz projektami tych, które zamierzał napisać. Im bardziej zagłębiamy się w lekturze tych tekstów, tym mniej rozumiemy, jak jeden człowiek był w stanie osiągnąć doskonałość w tak różnych dziedzinach wiedzy, wnosząc ważne odkrycia do niemal każdej z nich. Być może jednym z powodów jest fakt, iż Leonardo był z wykształcenia artystą, a nie uczonym. Uważał, że artysta ma obowiązek badania świata widzialnego, tak jak to czynili jego poprzednicy, tyle że podchodził do tego w sposób bardziej staranny i dokładny. Nie interesowała go książkowa wiedza uczonych. Tak jak Szekspir, prawdopodobnie znał „trochę łaciny i jeszcze mniej greki”.

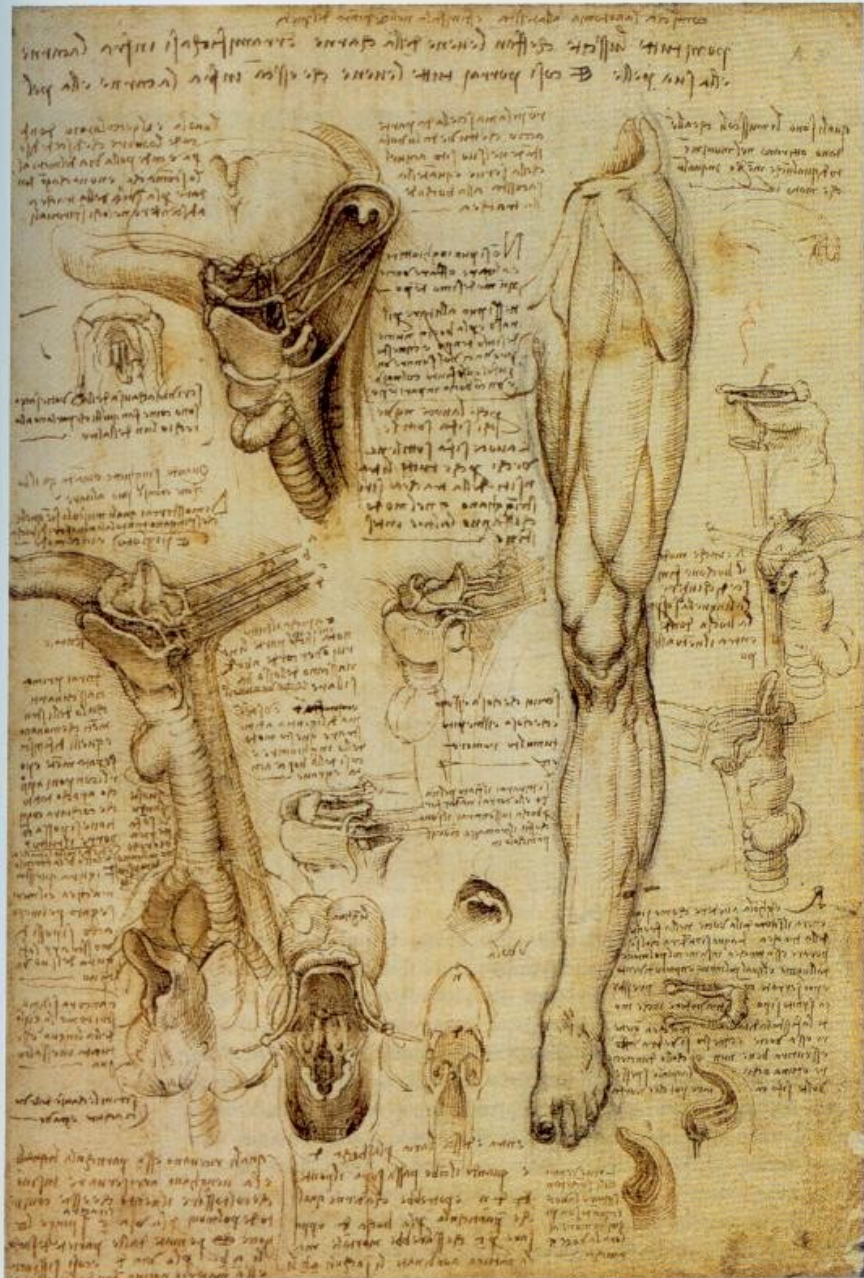
W czasach kiedy uczeni, skupieni wokół uniwersytetów, opierali się na autorytecie uwielbianych pisarzy starożytnych, malarz Leonardo nigdy bez sprawdzenia nie przyjmował tego, co przeczytał. Za każdym razem, kiedy napotykał problem, nie odwoływał się do autorytetów, lecz eksperymentował, starając się rozwiązać go samodzielnie. Nie było takiej rzeczy w przyrodzie, która nie wzbudziłaby jego ciekawości, stając się wyzwaniem dla inteligencji artysty. Badał sekrety ludzkiego ciała, wykonując ponad trzydzieści sekcji zwłok (il. 190.). Był jednym z pierwszych, którzy próbowali wnikać w tajemnice rozwoju płodu w łonie matki; badał prawa rządzące ruchem fal i prądów; poświęcił wiele lat obserwacji i analizie lotu owadów i ptaków, co miało pomóc mu w skonstruowaniu latającej maszyny – był przekonany, że pewnego dnia stanie się ona rzeczywistością. Kształty skał i chmur, wpływ atmosfery na barwę odległych przedmiotów, prawa rządzące wzrostem drzew i innych roślin, harmonia dźwięków – wszystko to stanowiło przedmiot nieustannych badań, na których miała oprzeć się jego sztuka.

Współcześni uważali Leonarda za osobę dziwną i dość tajemniczą. Książęta i generałowie pragnęli wykorzystać owego zdumiewającego czarodzieja w charakterze inżyniera wojskowego, który będzie budował fortyfikacje i kanały, nowoczesną broń i inne urządzenia. W czasach pokoju zabawiał ich mechanicznymi zabawkami własnego pomysłu oraz projektowaniem nowych efektów do przedstawień scenicznych i widowisk. Podziwiano w nim wielkiego artystę, cieszył się też wzięciem jako doskonały muzyk. Mimo to niewiele osób tak naprawdę zdawało sobie sprawę z doniosłości jego odkryć i rozległej wiedzy. Rzecz w tym, że Leonardo nigdy nie opublikował swych pism, a bardzo niewiele osób w ogóle wiedziało o ich istnieniu. Był leworęczny i pisał od strony prawej do lewej, tak że jego notatki można odczytać tylko w lustrze. Możliwe, że nie chciał ujawnić swych odkryć w obawie, by nie uznano go za heretyka. W jego pismach znajdujemy stwierdzenie *Słońce się nie pomusza*, co świadczy o tym, że Leonardo wyprzedził teorie Kopernika, które później miały się stać źródłem kłopotów Galileusza. Z drugiej strony, możliwe jest też, że podejmował swe badania i eksperymenty po prostu z nie zaspokojonej ciekawości, i że kiedy już rozwiązał jakiś problem, przestawał się nim interesować, ponieważ tyle było innych tajemnic do zbadania.

Bardzo prawdopodobne jest także, że sam Leonardo nie miał ambicji, by traktowano go jak naukowca. Badanie natury było dla niego środkiem do zdobycia wiedzy o świecie widzialnym, potrzebnej do uprawiania jego sztuki. Sądził, że opierając ukochaną przez siebie sztukę malarstwa na podstawach naukowych, będzie w stanie przekształcić ją ze skromnego rzemiosła w ciesząc się szacunkiem zajęcie dla dżentelmenów. Być może trudno nam zrozumieć takie zaabsorbowanie pozycją społeczną artysty,

190

Leonardo da Vinci
Studia anatomiczne
(garnki i nogi), 1510Pióro, brązowy atrament
oraz ławowana czarna
kreda na papierze,
25 x 19,6 cm; Royal
Library, Zamek Windsor



190

Leonardo da Vinci
Studia anatomica
(gamba e piede), 1510
Półko, brązowy atrament
na białym papierze,
26 x 19,6 cm; Royal
Library, Zamek Windsor

widzieliśmy jednak, jakie znaczenie problem ten miał dla twórców tamtej epoki. Arystoteles skodyfikował snobizm klasycznej starożytności, wprowadzając podział na sztuki dające się pogodzić z „wykształceniem wyzwolonym” (tak zwane sztuki wyzwolone, jak gramatyka, logika, retoryka czy geometria) i zajęcia wymagające pracy rąk, czyli prace „fizyczne” pełniące funkcję „służebną”, niegodne zatem dżentelmena. Ambicją ludzi takich jak Leonardo, było wykazanie, że malarstwo należy do sztuk wyzwolonych, a fizyczna strona tego zajęcia ma znaczenie nie większe niż czynność pisanie w tworzeniu poezji. Możliwe, że taki punkt widzenia często wpływał na stosunki Leonarda z jego mecenasami. Być może artysta nie chciał, by uważano go za właściciela warsztatu, w którym każdy może zamówić obraz. Wiemy w każdym razie, że wiele razy nie wywiązywał się ze swych zobowiązań. Zaczynał obraz i nie kończył go, mimo usilnych nalegań mecenasa. Co więcej, upierał się, że to on sam zdecyduje, kiedy pracę będzie można uważać za skończoną i nie zgadzał się na przekazanie jej zleceniodawcy, dopóki nie był w pełni zadowolony. Nie więc dziwnego, że niewiele obrazów Leonarda doczekało się ukończenia, a współcześni mu z żalem patrzyli, jak ten wyjątkowy geniusz trwoni czas na podróże z Florencji do Mediolanu i z Mediolanu do Florencji, by następnie wstąpić na służbę do głośnego awanturnika Cezara Borgii. Później udał się do Rzymu i wreszcie na dwór króla Francji, Franciszka I, gdzie zmarł w 1519 r. bardziej podziwiany niż rozumiany.

Dziwnym trafem, niewielka liczba prac, które Leonardo faktycznie ukończył w wieku dojrzałym, zachowała się w bardzo złym stanie. Kiedy patrzymy na to, co pozostało ze słynnego malowidła ściennego przedstawiającego *Ostatnią wieczerzę* (il. 191–192.), musimy starać się wyobrazić sobie, jak jawiło się ono zakonnikom, dla których zostało namalowane. Obraz pokrywa jedną ścianę prostokątnej sali, używanej jako refektarz przez zakonników klasztoru Santa Maria delle Grazie w Mediolanie. Jakże fascynujący był moment odsłonięcia malowidła, kiedy obok długich stołów, przy których siedzieli zakonnicy, pojawił się stół Chrystusa i apostołów. Nigdy przedtem żadna scena religijna nie wydawała się tak bliska i realistyczna. Refektarz jakby powiększył się o drugą salę, gdzie Ostatnia Wieczerza przyjęła widzialną formę. Jak wyraźnie światło padało na stół, dodając postaciom krągłości i solidności. Być może zakonnicy byli w pierwszej chwili zaskoczeni realizmem, z jakim przedstawiono wszelkie detale, naczynia na obrusie, oraz fałdy draperii. Wówczas, tak jak i obecnie, laicy często osądzali dzieła sztuki na podstawie ich podobieństwa do rzeczywistości. Taka była jednak prawdopodobnie tylko pierwsza reakcja. Kiedy minął pierwszy zachwyt niezwykłą iluzją rzeczywistości, należy przypuszczać, że zakonnicy zwrócili uwagę na sposób, w jaki Leonardo zaprezentował biblijną scenę. Nic w tej pracy nie przypominało dawniejszych przed-



291

Refektarz klasztoru
Sta Maria delle Grazie
w Mediolanie
z „Ostatnią wieczerzą”
Leonarda da Vinci

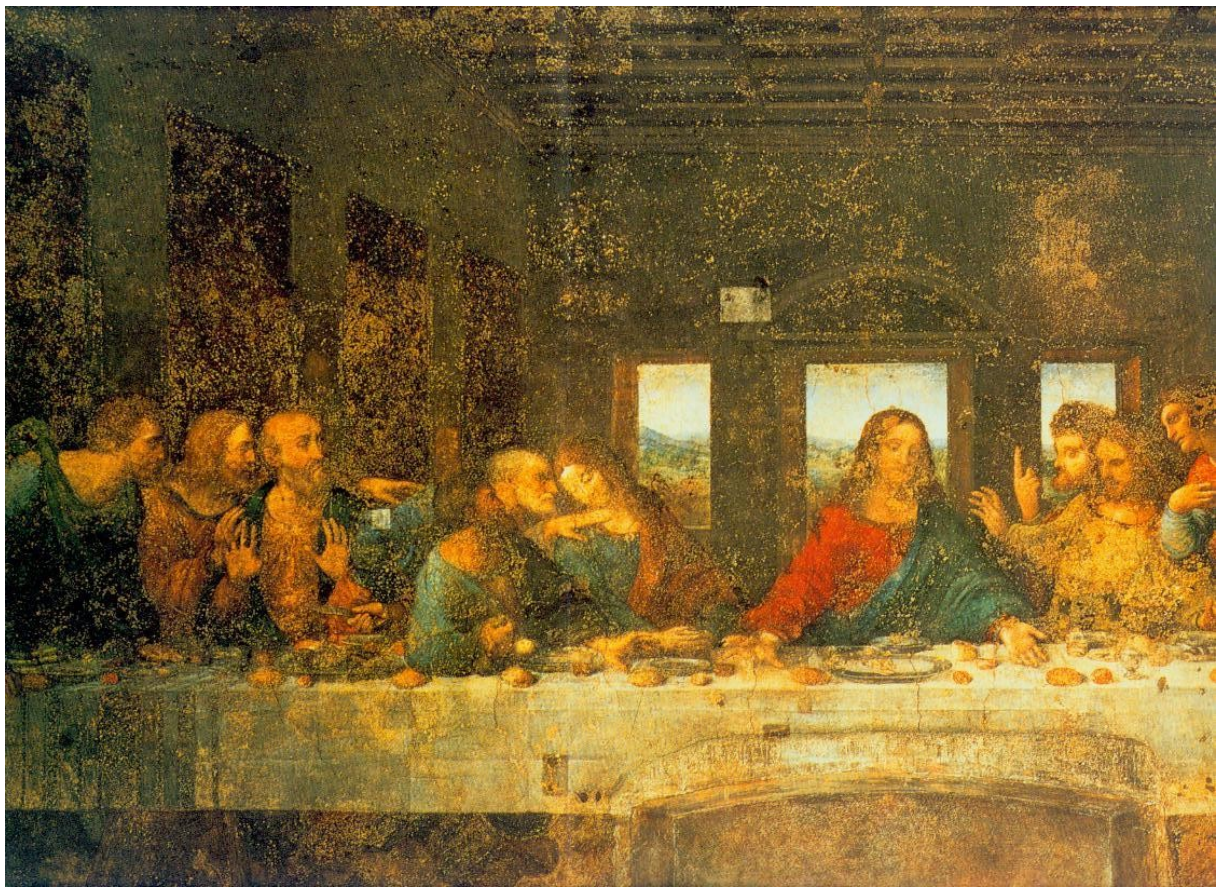
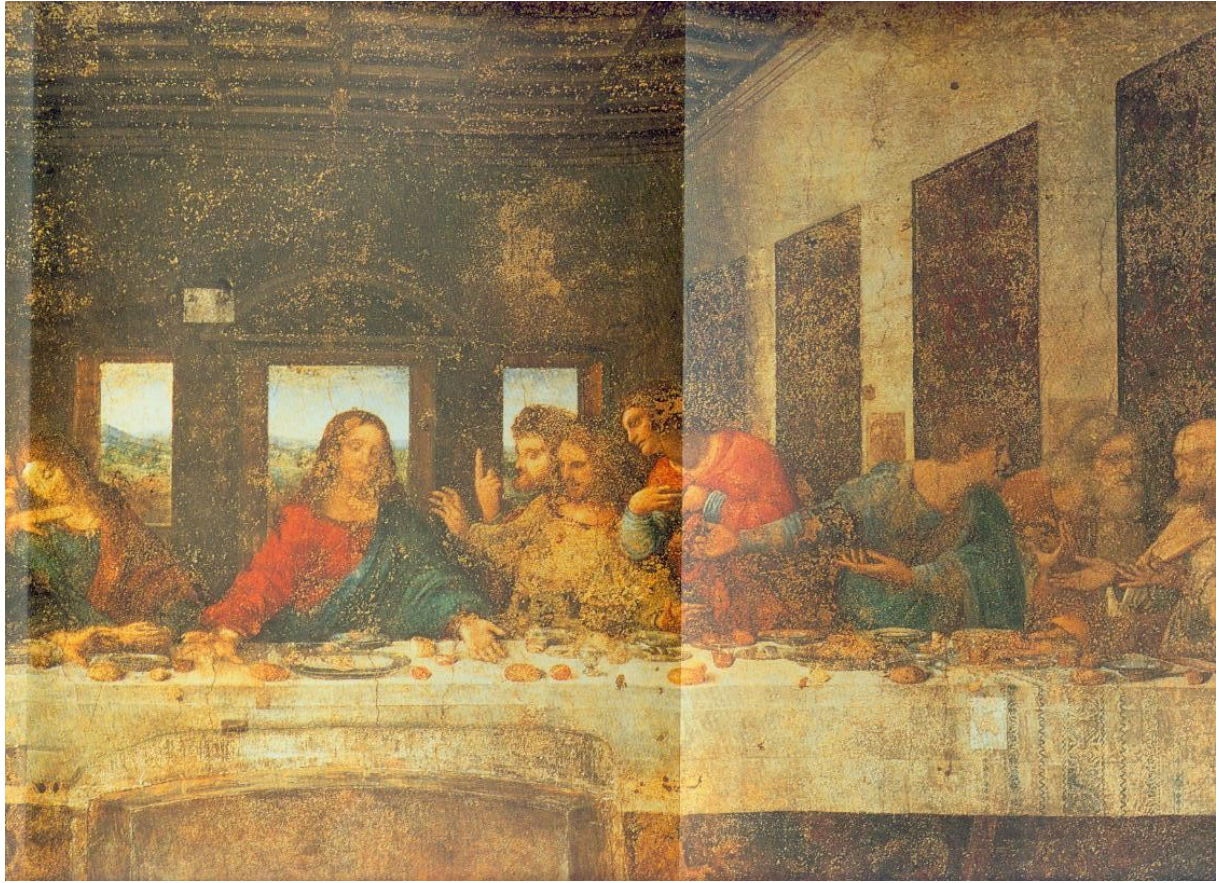
stawień tego tematu. W tradycyjnych wersjach apostołowie siedzieli rzędem za stołem – jedynie Judasz oddzielony był od reszty – podczas gdy Chrystus spokojnie udzielał Sakramentu. Nowy obraz bardzo różnił się od tych malowideł. Był w nim dramatyzm i coś elektryzującego. Tak jak wcześniej Giotto, Leonardo powrócił do tekstu Pisma Świętego, starając się wyobrazić sobie, jak to było, kiedy Chrystus powiedział: *Zaprawdę powiadam wam: Jeden z was mnie zradzi. Zasmuceni tym bardzo, zaczęli pytać jeden przez drugiego: Czy to ja, Panie?* (Ewangelia św. Mateusza 26, 21–22). Ewangelia św. Jana dodaje, że *Jeden z uczniów jego – ten, którego Jezus miłował – spoczywał na jego piersi. Jemu to daje znak Szymon Piotr i mówi do niego: Powiedz, kto to jest, o kim mówi* (Ewangelia św. Jana 13, 23–24). To właśnie owe pytania i gesty rąk wprowadzają ruch do całej sceny. Chrystus dopiero co wypowiedział tragiczne słowa, a zgromadzeni u jego boku apostołowie cofają

się przerażeni. Niektórzy wydają się zapewniać o swym oddaniu i niewinności, inni z powagą zastanawiają się, kogo Pan mógł mieć na myśli, jeszcze inni wydają się spoglądać ku niemu w oczekiwaniu wyjaśnienia wypowiedzianych słów. Św. Piotr, najbardziej porywczy z apostołów, śpieszy ku św. Janowi, siedzącemu po prawej stronie Jezusa. Szepcząc coś do ucha św. Jana mimowolnie eksponuje postać Judasza. On nie jest oddzielony od reszty, mimo to wydaje się odizolowany. Nie wykonuje żadnych gestów i nie zadaje pytań. Pochyla się do przodu, patrząc podejrzliwie lub ze złością, tworząc kontrast z postacią Chrystusa, który spokojny i zrezygnowany siedzi pośród całej tej wrzawy. Ciekawe, ile trzeba było czasu, by pierwsi widzowie uświadomili sobie, jak wielkiej sztuki trzeba było, by zapanować nad dramatyczną akcją tego wydarzenia. Mimo poruszenia, jakie wywołały słowa Chrystusa, w obrazie nie ma nic z chaosu. Dwunastu apostołów wydaje się w naturalny sposób dzielić na cztery trzyosobowe grupy, połączone ze sobą gestami i ruchem. W całej tej różnorodności jest tyle porządku, a w całym porządku tyle różnorodności, że mamy tu prawie niewyczerpane możliwości harmonijnego wzajemnego oddziaływania odpowiadających sobie ruchów. Być może wartość osiągnięcia Leonarda w pełni docenimy dopiero wtedy, gdy cofniemy się do problemu, który omawialiśmy opisując *Św. Sebastiana* Pollaiuola (str. 263., il. 171.). Pamiętamy, jak artyści tamtego pokolenia starali się pogodzić wymogi realizmu z zasadami kompozycji. Pamiętamy też, jak sztywne i sztuczne wydawało się nam rozwiązanie Pollaiuola. Leonardo był tylko nieco młodszy od tego ostatniego, ale cały problem rozwiązał najwyraźniej z łatwością. Jeśli na chwilę zapomnimy, co przedstawia scena i tak możemy podziwiać piękny wzór, jaki tworzą postacie. Wydaje się, że kompozycja ma charakterystyczną dla obrazów gotyckich lekką równowagę i harmonię, którą próbowali przywrócić sztuce – każdy na swój sposób – artyści tacy jak Roger van der Weyden i Botticelli. Leonardo nie musiał poświęcać poprawności rysunku czy dokładności obserwacji dla zachowania przynoszącego satysfakcję zarysu. Jeśli zapomnimy o pięknie kompozycji, stanimy wówczas nagle wobec fragmentu rzeczywistości równie przekonującej i uderzającej jak to, co widzieliśmy w pracach Masaccia i Donatella. Ale także i to osiągnięcie dotyka zaledwie prawdziwej wielkości dzieła Leonarda. Sięgając daleko poza takie kwestie techniczne, jak kompozycja i rysunek, musimy podziwiać głęboką wnikliwość, z jaką artysta przedstawił zachowanie i reakcje ludzi, oraz siłę wyobraźni, pozwalającą mu rozwinąć przed naszymi oczami tę scenę. Naoczny świadek mówi, że często widywał Leonarda przy pracy nad *Ostatnią wieczerzą*. Artysta wchodził na rusztowanie i nim wykonał następny ruch pędzlem, całymi dniami stał z założonymi rękami, przyglądając się krytycznie już wykonanej pracy. To właśnie wynik owych przemyśleń pozostawił nam w spadku, a *Ostatnia wieczerza*, mimo iż zachowała się

192

Leonardo da Vinci
Ostatnia wieczerza,
1495-1498

Tempera na rytku,
460 x 880 cm; relikwiarz
klasztora Sta Maria delle
Grazie, Mediolan



w bardzo złym stanie, nadal pozostaje jednym z wielkich cudów, jakich dokonał ludzki geniusz.

Prawdopodobnie jeszcze większą sławą niż *Ostatnia wieczerza* cieszy się inne dzieło Leonarda. Jest to *Mona Lisa* (il. 193.), portret florenckiej damy imieniem Lisa. Wielka sława, która stała się udziałem *Mony Lisy* to dla dzieła sztuki niekoniecznie błogosławieństwo. Tak bardzo opatrzył nam się ten wizerunek, pojawiający się na pocztówkach, a nawet w reklamach, że trudno nam spojrzeć nań od nowa, jak na obraz namalowany przez prawdziwego mężczyznę portretującego prawdziwą kobietę z krwi i kości. Warto jednak zapomnieć o tym co wiemy, czy też wydaje nam się że wiemy na temat tego obrazu, i spojrzeć nań tak, jakbyśmy robili to po raz pierwszy. Tym, co uderza nas w pierwszej chwili, jest zdumiewający fakt, że Lisa wygląda jak żywa. Naprawdę wydaje się, że na nas patrzy i ma własne zdanie. Niczym żyjąca istota wydaje się zmieniać przed naszymi oczami i za każdym razem, gdy do niej powracamy, wygląda nieco inaczej. Tego dziwnego wrażenia doświadczamy, nawet patrząc na reprodukcje, ale przed oryginałem w Luwrze efekt jest wprost niesamowity. Czasami wydaje się z nas drwić, innym razem zdaje się, że w jej uśmiechu dostrzegamy jakby smutek. Wszystko to brzmi dość tajemniczo i tak właśnie jest: taki bowiem efekt wywierają często wielkie dzieła sztuki. Nie zmienia to faktu, że Leonardo z pewnością wiedział, jak go osiągnąć i jakimi posłużyć się środkami. Ów wielki obserwator natury wiedział więcej niż ktokolwiek z żyjących przed nim na temat sposobu, w jaki posługujemy się wzrokiem. Wyraźnie widział problem, postawiony przed artystami przez podbój natury – problem nie mniej skomplikowany niż sprawa połączenia poprawnego rysunku z harmonijną kompozycją. Wielkie dzieła mistrzów włoskiego quattrocenta, którzy poszli śladem Masaccia mają pewną cechę wspólną: postacie robią wrażenie nieco twardych i surowych, niemal drewnianych. Najdziwniejsze jest to, że najwyraźniej powodem takiego efektu nie jest brak cierpliwości czy wiedzy. Trudno o większą cierpliwość w naśladowaniu natury niż ta, którą widzimy u van Eycka (str. 241., il. 158.); nikt też nie wiedział więcej na temat poprawnego rysunku i perspektywy niż Mantegna (str. 258., il. 169.). A jednak, mimo majestatu i siły, jakie widzimy w ich przedstawieniach natury, postacie w dziełach tych artystów bardziej przypominają posągi niż żywych ludzi. Być może wynika to z faktu, że im dokładniej staramy się skopiować postać linia po linii i detal po detal, tym trudniej wyobrazić sobie, że kiedyś naprawdę się poruszała i oddychała. Wygląda tak, jakby malarz rzucił na nią czar, zmuszając do tego, by na zawsze znieruchomiła, jak ludzie w bajce o śpiącej królewnie. Twórcy próbowali znaleźć różne rozwiązania tego problemu. Botticelli, na przykład (str. 265., il. 172.), starał się podkreślać w swych obrazach płynną linię układających się w fale włosów

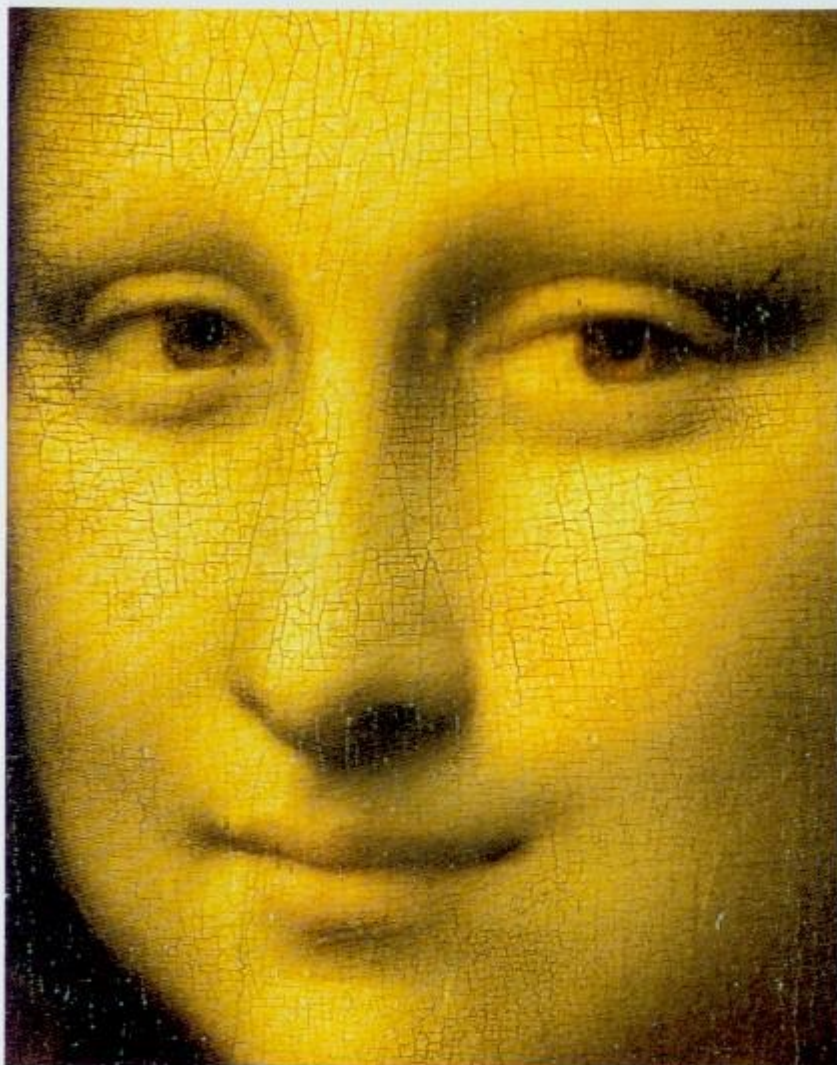
193

Leonardo da Vinci
Mona Lisa, ok. 1502Olej na desce,
77 x 55 cm; Louvre,
Paryż

193

Leonardo da Vinci
Mona Lisa, ok. 1502
Olej na desce,
77 x 53 cm; Louvre,
Paryż.





194

Detal ilonagii 193.

i zwiewnych strojów swych postaci, by w ten sposób uzyskać mniej sztywny zarys. Dopiero jednak Leonardo znalazł prawdziwe rozwiązanie problemu. Malarz musi zostawić widzowi pole do domysłów. Jeśli kontur nie jest zbyt wyraziście zarysowany, a forma pozostaje nieco niejasna, jakby ginęła w cieniu, uniknie się owego sztywnego wrażenia. Na tym właśnie polega słynny wynalazek Leonarda, który Włosi nazywają „sfumato” – zamazany zarys i stonowane kolory, dzięki którym formy zlewają się ze sobą, zawsze pozostawiając coś naszej wyobraźni.

Jeśli teraz powrócimy do *Mony Lisy* (il. 194.), być może zrozumiemy coś z tajemniczego wrażenia, które na nas wywiera. Widzimy, że Leonar-

do posłużył się „sfumato” z całkowitym rozmysłem. Każdy, kto kiedykolwiek próbował narysować twarz wie, że to co nazywamy jej wyrazem opiera się głównie na dwóch elementach: kącikach ust i kącikach oczu. Właśnie te rysy twarzy Leonardo pozostawił rozmyślnie niewyraźne, pozwalając im wtopić się w miękkie cienie. Dlatego nigdy nie jesteśmy do końca pewni, w jakim nastroju patrzy na nas Mona Lisa. Wyraz jej twarzy wydaje nam się zawsze wymykać. Oczywiście to nie tylko niejasny kontur daje taki efekt. Kryje się za tym znacznie więcej. Leonardo uczynił bardzo śmiałą rzecz, podejmując ryzyko, na które mógł pozwolić sobie jedynie tak znakomity mistrz jak on. Jeśli dokładnie przyjrzymy się obrazowi, zauważymy, że obie jego strony niezupełnie sobie odpowiadają. Jest to najlepiej widoczne w fantastycznym, sennym pejzażu w tle. Horyzont po lewej stronie wydaje się leżeć dużo niżej niż po prawej. W konsekwencji, kiedy koncentrujemy uwagę na lewej stronie obrazu, kobieta wydaje się nieco wyższa i bardziej wyprostowana niż gdy patrzymy na prawą stronę. Także jej twarz wydaje się zmieniać, ponieważ nawet tutaj obie strony niezupełnie sobie odpowiadają. Posługując się tymi wyrafinowanymi metodami, Leonardo mógłby prędzej stworzyć zmyślny przykład iluzji niż wielkie dzieło sztuki, gdyby nie to, że dokładnie wiedział, jak daleko może się posunąć, i gdyby nie to, że owe śmiałe odstępstwo od natury zrównoważył granicznym niemal z cudem sposobem przedstawienia żywego ciała. Spójrzmy na sposób, w jaki wymodelował rękę czy rękawy z malutkimi fałdkami. Leonardo był równie cierpliwym obserwatorem i malarzem natury jak każdy z jego poprzedników. Był też jednak kimś więcej, niż tylko wiernym sługą natury. Dawno temu, w dalekiej przeszłości, ludzie patrzyli na portrety ze strachem, wydawało im się bowiem, że oddając podobieństwo portretowanej osoby, artysta potrafi także w jakiś sposób zachować jej duszę. Wielki naukowiec Leonardo sprawił, że niektóre z marzeń i obaw owych pierwszych twórców wizerunków stały się rzeczywistością. Znał zaklęcie, które potrafiło tchnąć życie w kolory malowane jego zaczarowanym pędzlem.

Drugim wielkim Florentyńczykiem, którego twórczość rozświetlała sztukę włoskiego *Cinquecenta* był Michał Anioł Buonarroti (1475–1564). Był dwadzieścia trzy lata młodszy od Leonarda i przeżył go o czterdzieści pięć. W ciągu swego długiego życia obserwował całkowitą zmianę pozycji artysty. Do pewnego stopnia to on sam spowodował tę zmianę. W młodości Michał Anioł odebrał takie samo wykształcenie, jak każdy inny rzemieślnik. Jako trzynastoletni chłopak wstąpił na trzy lata do tętniącej życiem pracowni jednego z czołowych mistrzów późnego florenckiego *Quattrocenta*, malarza Domenica Ghirlandaia (1449–1494). Ghirlandaio należał do tych mistrzów, których prace podobają się nam nie tyle ze względu na wielkość ich geniuszu, co na sposób, w jaki oddają barwne



życie epoki. Wiedział, jak zaprezentować wydarzenie z Biblii tak, jakby dopiero co miało ono miejsce wśród bogatych obywateli florenckich z kręgu Medyceuszy, którzy byli jego mecenasami. *Ilustracja 195.* przedstawia narodziny Najświętszej Marii Panny. Widzimy tu krewnie jej matki, św. Anny, przybywające z wizytą i życzeniami. Zaglądamy do wnętrza modnego domu z końca XV w. i jesteśmy świadkami formalnej wizyty bogatych pań z towarzystwa. Ghirlandaio dowiódł, że potrafi komponować efektowne grupy i tworzyć obraz przyjemny dla oka. Pokazał też, że podziela charakterystyczne dla współczesnych mu upodobanie do tematów zaczerpniętych ze sztuki starożytnej, co widać w przedstawiającym tańczące dzieci klasycznym reliefie w tylnej części pokoju.

W jego pracowni młody Michał Anioł mógł z całą pewnością nauczyć się wszystkich technicznych chwytów zawodowych, solidnej techniki malowania fresków, mógł też otrzymać staranne podstawy w dziedzinie rysunku. O ile nam wiadomo, Michałowi Aniołowi nie bardzo się jednak podobało w pracowni tego wziętego malarza. Jego poglądy na sztukę były inne. Zamiast naśladować łatwy styl Ghirlandaia, wołał studiować prace wielkich mistrzów z przeszłości – Giotto, Masaccio, Donatella oraz rzeźbiarzy greckich i rzymskich, których dzieła mógł oglądać w kolekcji Medyceuszy. Próbował przeniknąć tajemnice starożytnych rzeźbiarzy, którzy potrafili przedstawić ludzkie ciało w ruchu, wszystkie jego mięśnie i ścięgna. Tak jak Leonardo, nie zadowalał się poznawaniem praw anatomii z drugiej ręki, to znaczy na

195

Domenico
Ghirlandaio
*Narodziny
Najświętszej Marii
Panny*, 1491
Fresk, kościół Sta Maria
Novella, Florencja

podstawie rzeźby starożytnej. Prowadził własne studia nad anatomią człowieka, przeprowadzał sekcje zwłok i rysował z modeli, tak że wydawało się, iż postać ludzka nie ma przed nim żadnych tajemnic. W przeciwieństwie jednak do Leonarda, dla którego człowiek był tylko jedną z wielu fascynujących zagadek natury, Michał Anioł z niewiarygodnym uporem starał się poradzić sobie z tym jednym tylko problemem, ale za to prawdziwie po mistrzowsku. Musiał mieć wybitną zdolność koncentracji oraz doskonałą pamięć, wkrótce bowiem nie było takiej pozy czy ruchu, których nie potrafiłby narysować. Prawdę mówiąc, trudności wydawały się go pociągać. Postawy i kąty, które wielu wielkich artystów *Quattrocenta* wahałoby się wprowadzić do swych prac z obawy, że nie uda się ich przedstawić w przekonujący sposób, pobudzały jedynie jego ambicję, a wkrótce zaczęto mówić, że ów młody twórca nie tylko dorównuje słynnym mistrzom klasycznej starożytności, ale naprawdę ich przewyższa. Miał nadejść taki czas, kiedy młodzi ludzie będą spędzali kilka lat w akademiach sztuk pięknych, studiując anatomię, akty, perspektywę i wszystkie inne tajniki rysunku. Dzisiaj zaś wielu mało ambitnych artystów komercyjnych z łatwością potrafi narysować postać ludzką pod każdym kątem. Może nam być więc trudno zrozumieć ogromny podziw, jaki budziły umiejętności i wiedza Michała Anioła u ludzi mu współczesnych. Nim skończył 30 lat, powszechnie uważano go za jednego z najwybitniejszych mistrzów epoki, równego w pewnym sensie geniuszowi Leonarda. Florencja uhonorowała Michała Anioła, zamawiając u niego i Leonarda, malowidła ściennie przedstawiające wydarzenia z historii miasta, które miały ozdobić salę rady miejskiej. Dwaj wybitni artyści przystąpili do współzawodnictwa o palmę pierwszeństwa, a cała Florencja przyglądała się w podnieceniu ich przygotowaniom. Niestety, prace nie zostały nigdy ukończone. W 1506 r. Leonardo powrócił do Mediolanu, a Michał Anioł otrzymał wezwanie, wzbudzające w nim jeszcze większy entuzjazm. Papież Juliusz II wezwał go do Rzymu, by wzniósł dla niego grobowiec godny zwierzchnika chrześcijańskiego świata. Słyszeliśmy już o ambitnych planach tego wielkiego, lecz bezwzględnego władcy Kościoła i nietrudno sobie wyobrazić, jak musiała fascynować Michała Anioła praca dla człowieka, który miał środki i wolę przeprowadzenia najśmielszych planów. Za zgodą papieża natychmiast udał się do słynnych kamieniołomów marmuru w Carrarze wybrać bloki, z których zamierzał wyrzeźbić gigantyczne mauzoleum. Widok marmurowych skał, które wywoływały wrażenie, że czekają, by jego dłuto zmieniło je w posągi, jakich świat jeszcze nie widział, wywarł na młodym artyście ogromne wrażenie. Pozostał w kamieniołomach ponad sześć miesięcy, kupując, przebierając i odrzucając bloki, a w umyśle jego kłębiły się obrazy. Pragnął uwolnić drzemiące w kamieniu postacie. Kiedy jednak powrócił do Rzymu i rozpoczął pracę, wkrótce okazało się, że entuzjazm papieża dla tego wielkiego przedsięwzięcia wyraż-



196.
Kaplica Syberyjska,
Watykan
Ogólny widok wnętrza,
przed oczyszczeniem

nie ostygł. Dziś wiemy, że jednym z głównych powodów takiej sytuacji był fakt, iż plan wzniesienia grobowca kolidował z innym, bardziej bliskim sercu papieża projektem, a mianowicie budową nowej bazyliki św. Piotra. Grobowiec miał bowiem pierwotnie stanąć w starym budynku, a skoro ten był przeznaczony do rozbiórki, zabrakło miejsca na mauzoleum. Bezgranicznie rozczarowany Michał Anioł przypuszczał, że w grę wchodziły tu inne powody. Podejrzewał intrygę, a nawet obawiał się, że jego rywale, a przede wszystkim Bramante, architekt nowej bazyliki św. Piotra, chcieli go otruć. W napadzie złości i strachu opuścił Rzym i udał się do Florencji, a papieżowi zostawił niegrzeczny list, w którym pisał, że jeśli Juliusz będzie go potrzebował, to niech po niego przyjedzie.

Najbardziej niezwykle w tym całym incydencie było to, że papież nie wpadł w złość, ale rozpoczął formalne negocjacje z władzami Florencji, które miały namówić młodego rzeźbiarza do powrotu. Wszyscy zainteresowani wydawali się zgodni co do tego, że posunięcia i plany młodego artysty to sprawa równie ważna, jak każda inna delikatna kwestia państwowa. Florentyńczycy obawiali się nawet, że papież może obrócić się przeciwko nim, jeśli nadal będą udzielać mu schronienia. Dlatego też władze miasta Florencji namówiły Michała Anioła, by wrócił na służbę do Juliusza II i dały mu list polecający, w którym stwierdzały, że jego sztuka nie ma sobie równej w całych Włoszech, a być może i na całym świecie, dodając, że jeśli tylko artysta okaże się dobroć *dokona rzeczy, które zadziwią cały świat*. Tym razem nota dyplomatyczna nie kłamała. Kiedy Michał Anioł powrócił do Rzymu, papież miał dla niego nowe zamówienie. W Watykanie była kaplica zbudowana przez papieża Sykstusa IV, od którego imienia nazywano ją Kaplicą Sykstyńską (il. 196.). Ściany budynku były zdobione dekoracjami wykonanymi przez najśłynniejszych malarzy poprzedniego pokolenia – Botticellego, Ghirlandaia i innych. Sklepienie pozostawało jednak nadal puste. Papież wystąpił z propozycją, by Michał Anioł je pomalował. Artysta robił co tylko mógł, żeby wykręcić się od tego zamówienia. Twierdził, że jest rzeźbiarzem, nie malarzem. Był przekonany, że to niewdzięczne zadanie wcisnięto mu w wyniku intryg jego wrogów. Kiedy papież nie ustępował, rozpoczął pracę nad skromnym projektem, obejmującym postacie dwunastu apostołów w niszach, zatrudniwszy pomocników z Florencji, mających mu pomagać w malowaniu. Niespodziewanie jednak zamknął się w kaplicy, nie pozwalając nikomu się do siebie zbliżyć, i rozpoczął samotną pracę nad dziełem, które istotnie nieprzerwanie od chwili odsłonięcia „zadziwia cały świat”.

Zwykłemu śmiertelnikowi bardzo trudno wyobrazić sobie, jak to możliwe, by jedna osoba dokonała tego, co osiągnął Michał Anioł w ciągu czterech lat samotnej pracy na rusztowaniu papieskiej kaplicy (il. 198.). Niewiarygodny jest już sam wysiłek fizyczny potrzebny do namalowania

196

Kaplica Sykstyńska,
Watykan

Ogólny widok wnętrza,
przed oczyszczeniem

tak ogromnego fresku na sklepieniu, do przygotowania kartonów ze szkicami poszczególnych scen i przeniesienia ich na ścianę. Michał Anioł musiał leżeć na plecach i malować patrząc do góry. Tak bardzo przywykł do tej skurczonej pozycji, że nawet kiedy otrzymał list, to żeby móc go przeczytać, musiał trzymać go nad odchyłoną w tył głową. Jednakże sam wysiłek fizyczny jednego człowieka, który, nie korzystając z niczyjej pomocy, pokrył malowidłami tak ogromną powierzchnię, jest niczym w porównaniu z intelektualną i artystyczną wartością tego dzieła. Bogactwo coraz to nowych pomysłów, niezawodne mistrzostwo w wykonaniu każdego detalu, a przede wszystkim wspaniałość wizji, jakie roztoczył Michał Anioł przed tymi, którzy przyszli po nim, dały ludzkości zupełnie nowe wyobrażenie o potędze geniuszu.

Często widuje się ilustracje przedstawiające detale, pochodzące z tego fresku i trudno oderwać od nich wzrok. Jednak wrażenie, wywoływane przez całość, kiedy wchodzi się do kaplicy, jest bardzo różne od tego, jakie może dać suma wszystkich fotografii, które kiedykolwiek będziemy mieli okazję obejrzeć. Kaplica przypomina bardzo dużą i wysoką salę zgromadzeń o płytym sklepieniu. Wysoko na ścianach widzimy rząd malowideł, przedstawiających historię Mojżesza i Chrystusa, utrzymanych w tradycyjnym stylu poprzedników Michała Anioła. Kiedy jednak przenosimy wzrok wyżej, na sklepienie, trafiamy do zupełnie innego świata, świata ponadludzkich wymiarów. W częściach sufitu nad pięcioma oknami, po obu stronach kaplicy, Michał Anioł umieścił ogromne postacie starotestamentowych proroków, którzy przepowiedzieli Żydom przyjście Mesjasza, na przemian z wizerunkami Sybilli, które według dawnej tradycji powiedziały o przyjściu Chrystusa poganom. Potężne figury proroków i Sybilli siedzą pogrążone głęboko w myślach, czytają, piszą, przemawiają lub wywołują wrażenie, że słuchają jakiegoś wewnętrznego głosu. Między tymi rzędami ponadnaturalnej wielkości sylwetek, na właściwym sklepieniu, namalował artysta historię Stworzenia i Noego. Jak gdyby to ogromne zadanie nie zaspokajało potrzeby malowania coraz to nowych obrazów, obramowanie tych scen wypełnił mnóstwem postaci, czasem przypominających posągi, czasem żywych młodzieńców nadprzyrodzonej urody, którzy trzymają wstęgi i medaliony zawierające kolejne obrazy. Ale to przecież tylko środkowa część fresku. Poza nią, w lunetach nad oknami, artysta namalował nie kończący się szereg niezwykle urozmaiconych figur mężczyzn i kobiet – przodków Chrystusa, tak jak wymienia ich Biblia.

Oglądając to bogactwo postaci na reprodukcji, możemy podejrzewać, iż całe sklepienie wyda się zatłoczone i pozbawione równowagi. Wchodzącego do Kaplicy Sykstyńskiej czeka jednak wielka niespodzianka. Kiedy patrzymy na sufit jedynie jak na wspaniałą dekorację, wydaje się on pełen prostoty i harmonii, a cała kompozycja jest bardzo klarowna. W latach

197

Michał Anioł
Detal sklepienia
Kaplicy Sykstyńskiej

198 SKŁADANKA

Michał Anioł
Sklepienie Kaplicy
Sykstyńskiej,
1508–1512

Fresk, 11,7 x 39 m,
Watykan

197

Michał Anioł
Detal sklepienia
Kaplicy Sykstyńskiej

198 SKŁADANKA

Michał Anioł
Sklepienie Kaplicy
Sykstyńskiej,
1508–1512

Fresk, 11,7 x 39 m;
Watykan















osiemdziesiątych XX w. fresk został oczyszczony z kurzu oraz pokrywających go wielu warstw sadzy, pochodzącej ze świec, a odsłonięte kolory okazały się mocne i połyskliwe. Było to koniecznością, jeśli sufit miał być widoczny w kaplicy o tak niewielkiej liczbie wąskich okien. (Sprawa ta rzadko zwraca na siebie uwagę tych, którzy podziwiali malowidła w silnym świetle elektrycznym, jakie pada obecnie na sklepienie).

Ilustracja 197. przedstawia fragment malowidła, obrazujący sposób, w jaki Michał Anioł rozmieścił postacie otaczające sceny Stworzenia. Po jednej stronie siedzi prorok Daniel z ogromną księgą na kolanach, podtrzymywaną dodatkowo przez małego chłopca; prorok odwrócił się nieco w bok, by coś zanotować. Obok niego siedzi Sybilla „Kumańska”, także studiująca księgę. Po przeciwnej stronie widzimy Sybillę „Perską”, starą kobietę ubraną w orientalny strój, która tak samo jak pozostali, pogrążona w studiowaniu świętych tekstów, czyta zbliżywszy książkę do oczu, oraz starotestamentowego proroka Ezechiela, gwałtownie się odwracającego, w pozie sugerującej, że się z kimś spiera. Marmurowe siedzenia, na których artysta umieścił proroków i Sybille, ozdobione są postaciami bawiących się dzieci, a nad nimi, po jednym z każdej strony, znajdują się dwa akty młodzieńców przywiązujących medalion do sufitu. W trójkątnych pachach sklepienia przedstawił Michał Anioł przodków Chrystusa wymienionych w Biblii, nad nimi zaś umieścił jeszcze inne postacie w powyginanych pozach. Zdumiewające akty męskie ukazują całe mistrzostwo twórcy w rysowaniu ciała ludzkiego w każdym położeniu i pod każdym kątem. Są to młodzi atleci o wspaniałych mięśniach, zwrócenii i powykręceni w każdym możliwym kierunku, zawsze jednak pełni wdzięku. Na sklepieniu jest ich dwudziestu, zaś każda następna postać jest doskonalsza od poprzedniej. Niewątpliwie podczas malowania sklepienia Kaplicy Sykstyńskiej nawiedziło Michała Anioła wiele z pomysłów, które miały pierwotnie ożywić karykaryjskie marmury. Czujemy, jak napawał się swym zdumiewającym mistrzostwem, jak rozczarowanie i gniew spowodowane niemożnością kontynuowania pracy w ulubionym materiale stanowiły jeszcze większy bodziec do tego, by pokazać wrogom, prawdziwym bądź wymaginanym, że skoro zmusili go do malowania, to on im dopiero pokaże!

Wiemy, jak drobiazgowo Michał Anioł studiował każdy detal, jak starannie przygotowywał każdą postać na rysunkach. *Ilustracja 199.* przedstawia stronę ze szkicownika, na której wykonał studia do jednej z Sybilli. Widzimy grę mięśni, jakiej nie zaobserwował i nie przedstawił nikt od czasów mistrzów greckich. O ile malując owe słynne akty artysta udowodnił, że jest niedoścignionym wirtuozem, o tyle w ilustracjach scen z Biblii, tworzących środkową część kompozycji, okazał się nieskończenie większym mistrzem. Widzimy w nich Boga Ojca wywołującego za pomocą potężnych gestów, rośliny, ciała niebieskie, zwierzęta i człowieka.

199

Michał Anioł
Studium do Sybilli
„Libijskiej” na nfluie
Kaplicy Sykstyńskiej,
ok. 1510

Czerwona kreda
na papierze,
28,9 x 21,4 cm;
Metropolitan Museum
of Art, Nowy Jork

399

Michał Anioł
Studium do Sybilli
„Libijskiej” na suficie
Kaplicy Sykstyńskiej,
ok. 1510

Czerwona kreda
na papierze,
28,9 x 21,4 cm;
Metropolitan Museum
of Art, Nowy Jork



Nie będzie przesadą twierdzenie, że obraz Boga Ojca – funkcjonujący od pokoleń w umysłach nie tylko artystów, ale także zwykłych ludzi, którzy być może nigdy nie słyszeli o Michale Aniele – ukształtował się pod bezpośrednim i pośrednim wpływem owych wielkich wizji, które posłużyły malarzowi do przedstawienia aktu stworzenia. Prawdopodobnie najsztywniejszą i najciekawszą z nich jest stworzenie Adama w jednym z dużych pól (il. 200.). Mistrzowie przed Michałem Aniołem malowali już Adama leżącego na ziemi, powoływanego do życia jednym dotknięciem ręki Boga, żadnemu z nich nie udało się jednak nawet w części wyrazić wielkości tajemnicy stworzenia z taką prostotą i mocą. Obraz nie zawiera niczego, co odwracałoby uwagę od głównego tematu. Adam leży na ziemi, emanując wigorem i urodą, jak przystało na pierwszego człowieka; z drugiej strony zbliża się Bóg Ojciec, unoszony i podtrzymywany przez anioły, osłonięty szerokim, majestatycznym płaszczem, w który wiatr dmie niczym w żagiel, co ma sugerować łatwość i prędkość, z jaką unosi się w przestrzeni. Kiedy wyciąga rękę, nie dotykając nawet palca Adama, widzimy niemalże jak pierwszy człowiek budzi się niby z głębokiego snu i patrzy w ojcowską twarz Stwórcy. W ten sposób Michał Anioł dokonał jednego z największych cudów w sztuce, sprawił że dotyk boskiej ręki stał się centralnym punktem obrazu, a łatwość i siła tego gestu stworzenia pozwala nam zrozumieć ideę wszechmocy.

W 1512 r., tuż po ukończeniu wielkiego dzieła na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej, Michał Anioł z zapałem powrócił do marmuru, by kontynuować pracę nad grobowcem Juliusza II. Zamierzał ozdobić go pewną liczbą posągów niewolników, takich jakich widział na pomnikach rzymskich, choć prawdopodobne jest, że planował obdarzenie tych postaci

200

Michał Anioł
Stworzenie Adama
Detal ilustracji 196.





201

Michał Anioł
Umierający niewolnik,
ok. 1513

Marmur, wysokość
229 cm, Louvre, Paryż

jakimś symbolicznym znaczeniem. Jednym z takich posągów jest *Umierający niewolnik* (il. 201.).

Gdyby ktokolwiek sądził, że po ogromnym wysiłku, włożonym w malowanie kaplicy, Michałowi Aniołowi zabrakło wyobraźni, wkrótce okazałoby się, że się myli. Kiedy bowiem powrócił do swego ulubionego materiału, jego możliwości wydawały się większe niż kiedykolwiek. W *Adamie* przedstawił moment, w którym życie wstępuje w piękne ciało pełnego wigoru młodzieńca, w *Umierającym niewolniku* natomiast wybrał chwilę, kiedy życie gaśnie, a ciało poddaje się prawom martwej materii. Ten moment ostatecznego odprężenia i wyzwolenia od zmagania życia, ów gest znużenia i rezygnacji, ma w sobie niewymowne piękno. Kiedy stoimy w Luwrze przed tą pracą, trudno myśleć o niej, jak o posągu z zimnego, pozbawionego życia kamienia. Robi wrażenie poruszającego się przed naszymi oczami i jednocześnie pozostaje nieruchomy. Prawdopodobnie taki właśnie efekt zamierzał uzyskać Michał Anioł. Jednym z podziwianych od dawna sekretów jego sztuki jest, że niezależnie od tego, jak bardzo powyginane gwałtownymi ruchami są ciała jego postaci, ich zarys pozostaje zawsze mocny i prosty, tchnący spokojem. Wynika to z faktu, że od samego początku Michał Anioł zawsze starał się widzieć swe postacie jako spoczywające w bloku marmuru, nad którym pracował; jako rzeźbiarz stawiał przed sobą jedynie zadanie usunięcia pokrywającego je kamienia. Tak więc prosty kształt bloku znajdował zawsze odbicie w zarysie posągów i bez względu na to, ile ruchu było w postaci, spajał ją w jedną klarowną kompozycję.

Jeśli Michał Anioł był już sławny, kiedy Juliusz II wezwał go do Rzymu, to po ukończeniu tworzonych pod jego mecenatem dzieł cieszył się takim uznaniem, jakiego nie zyskał żaden artysta przed nim. Ta ogromna sława zaczęła jednak być dla niego przekleństwem: nigdy nie pozwolono mu bowiem dokończyć marzenia jego młodości – grobowca Juliusza II. Po śmierci tego papieża, inny upominał się o usługi najśłynniejszego artysty epoki, a każdemu kolejnemu jeszcze bardziej niż poprzednikowi zależało na tym, by jego imię łączono z Michałem Aniołem. Podczas gdy książęta i papieże licytowali się, chcąc zapewnić sobie usługi starzejącego się mistrza, on sam coraz bardziej zamykał się w sobie i stawiał coraz wyższe wymagania. Z lektury pisanych przez artystę wierszy wynika, że



dręczyły go wątpliwości, czy jego sztuka nie była grzechem, natomiast listy wyraźnie pokazują, że im wyżej cenił go świat, tym bardziej stawał się zgorzkniały i trudny. Nie tylko go podziwiano, ale także obawiano się jego złych humorów, nie oszczędzał bowiem nikogo. Niewątpliwie był w pełni świadomy swej pozycji społecznej, która tak bardzo różniła się od wszystkiego, co pamiętał z czasów młodości. Kiedy miał siedemdziesiąt siedem lat zdarzyło się nawet, że odprawił z kwitkiem jednego ze swych

202

Perugino
Najświętsza Maria
Panna ukazująca się
św. Bernardowi,
ok. 1490–1494

Obraz obrazowy, olej
na desce, 171 x 170 cm,
Alte Pinakothek, Monachium

rodaków, który zaadresował przeznaczony dla niego list do „Rzeźbiarza Michała Anioła”. *Powiedzcie mu – napisał – żeby nie adresował swych listów do rzeźbiarza Michała Anioła, bo tutaj jestem znany tylko jako Michał Anioł Buonarroti ... nigdy nie byłem malarzem czy rzeźbiarzem, który by prowadził pracownię ... choć służyłem papieżom; czyniłem to jednak pod przymusem.*

O tym, jak szczere było to uczucie dumnej niezależności najlepiej świadczy fakt, że artysta nie przyjął zapłaty za swe ostatnie wielkie dzieło, nad którym pracował w schyłkowych latach życia, kiedy kończył pracę rozpoczętą przez swego dawnego wroga Bramantego – kopułę wieńczącą bazylikę św. Piotra. Stary mistrz uważał pracę nad najważniejszym kościołem chrześcijańskiego świata za służbę na większą chwałę bożą, której nie powinien plamić ziemski zysk. Wznosząca się nad Rzymem, wsparta na pierścieniu podwójnych kolumn kopuła, której czysta majestatyczna sylwetka szybuje ku niebu, stanowi odpowiedni pomnik ducha tego wyjątkowego artysty, którego współcześni nazywali „boskim”.

W 1504 r., kiedy Michał Anioł i Leonardo współzawodniczyli ze sobą we Florencji, do miasta tego przybył młody malarz pochodzący z niewielkiego miasteczka Urbino w Umbrii. Był to Raffaello Santi – znany nam jako Rafał (1483–1520) – obiecujący uczeń w pracowni czołowego malarza szkoły „umbryjskiej”, Perugina (1446–1523). Podobnie jak Ghirlandaio, mistrz Michała Anioła czy Verrocchio, mistrz Leonarda, tak i Perugino, nauczyciel Rafała, należał do pokolenia bardzo wziętych artystów, którzy potrzebowali dużej liczby wykwalifikowanych uczniów do pomocy w wykonywaniu licznych zamówień. Przepojona słodyczą i pobożnością maniera, w jakiej Perugino tworzył swe obrazy ołtarzowe, zjednała mu powszechny szacunek. Trudności, z którymi zmagali się wcześniej twórcy *Quattrocenta* nie stanowiły dla niego wielkiego problemu. Kilka z jego najlepszych prac świadczy o tym, że wiedział jak uzyskać wrażenie głębi bez naruszania równowagi kompozycji oraz że nauczył się posługiwać „sfumato” Leonarda, tak by postacie nie robiły wrażenia sztywnych i surowych. *Ilustracja 202.* przedstawia obraz ołtarzowy poświęcony św. Bernardowi. Święty unosi głowę znad książki i patrzy na stojącą przed nim Najświętszą Marię Pannę. Trudno o bardziej prostą kompozycję, a mimo to, w tym niemalże symetrycznym układzie, nie ma nic sztywnego czy wymuszonego. Każda z poruszających się ze spokojem i łatwością postaci jest tak rozmieszczona, by razem tworzyły harmonijną kompozycję. To prawda, że Perugino osiągnął tę piękną harmonię kosztem czegoś innego. Poświęcił wierność w przedstawieniu natury, o którą z tak wielkim zapałem walczyli wielcy mistrzowie *Quattrocenta*. Jeśli przyjrzemy się aniołom Perugina, zobaczymy, że wszystkie prezentują mniej więcej ten sam typ. Taki typ urody Perugino wymyślił i stosował w swych obrazach w coraz to nowych odmianach. Na dłuższą metę

może się to okazać męczące w odbiorze, ale z drugiej strony obrazy artysty nie były przeznaczone do galerii, gdzie wisiłyby obok siebie. Oglądane pojedynczo niektóre z jego najlepszych prac pozwalają nam zajrzeć do świata bardziej spokojnego i harmonijnego niż nasz własny.

W takiej właśnie atmosferze dorastał młody Rafael, który bardzo szybko przyjął i po mistrzowsku opanował styl swego nauczyciela. Kiedy przybył do Florencji, stanął wobec emocjonującego wyzwania. Leonardo i Michał Anioł, jeden starszy od niego o trzydzieści jeden lat, drugi o osiem, tworzyli nowe standardy w sztuce, o jakich się nikomu dotąd nie śniło. Być może innych młodych artystów przytłoczyłaby reputacja tych gigantów. Rafael jednak pragnął się uczyć. Musiał zdawać sobie sprawę z tego, że pod pewnymi względami jego sytuacja nie była korzystna. Nie miał ani ogromnej wiedzy Leonarda, ani siły oddziaływania Michała Anioła. Z drugiej jednak strony, podczas gdy obaj geniusze nie potrafili nawiązać kontaktu z otoczeniem, a ich reakcje były niemożliwe do przewidzenia, Rafael miał łagodne usposobienie, którym zaskarbił sobie życzliwość wpływowych mecenasów. Co więcej, był bardzo pracowity i pracował dopóty, dopóki nie dogonił starszych mistrzów.

Najwspanialsze obrazy Rafaela wydają się tak lekkie, namalowane bez wysiłku, że nie kojarzy się ich zwykle z ciężką pracą. Dla wielu twórców ten jest po prostu malarzem słodkich Madonn, które są tak powszechnie znane, że niemal przestano doceniać ich wartość artystyczną. Rafaelowska wizja Najświętszej Marii Panny została zaadaptowana przez kolejne pokolenia malarzy, podobnie jak to się stało ze stworzonym przez Michała Anioła wizerunkiem Boga Ojca. Widząc tanie reprodukcje tych prac w skromnych domach, skłonni jesteśmy wyciągać wnioski, że obrazy o tak uniwersalnym oddziaływaniu muszą z pewnością być nieco „oczywiste”. W rzeczywistości ich pozorna prostota jest owocem głębokich przemyśleń, starannego planowania i ogromnej mądrości artystycznej (str. 34–35., il. 17.–18.). Obraz taki, jak namalowana przez Rafaela *Madonna del Granduca* (il. 203.), to dzieło prawdziwie „klasyczne” w tym sensie, że posłużyło niezliczonym pokoleniom za wzór doskonałości, tak jak prace Fidiasza i Praksytelesa. Nie wymaga żadnych wyjaśnień i pod tym względem jest „oczywiste”. Jeśli jednak porównamy je z niezliczonymi wcześniejszymi przedstawieniami tego samego tematu, czujemy, że wszystkie one zmierzały w kierunku takiej właśnie prostoty, jaką osiągnął Rafael. Widzimy, co zawdzięczał spokojnej urodzie postaci Perugina, ale także jaka jest różnica między dość pustą regularnością mistrza, a pełnią życia, emanującą z obrazów ucznia! Modelunek twarzy Madonny, wynurzającej się z cienia, sposób w jaki artysta daje nam odczuć bryłę ciała owiniętego swobodnie spływającym w dół płaszczem, stanowczy, a jednocześnie czuły gest, jakim obejmuje i podtrzymuje Dzieciątka Jezus – wszystko to tworzy

203

Rafael
*Madonna
del Granduca*,
ok. 1505

Óleń na desce,
84 x 55 cm; Palazzo
Pitti, Florencja

203

Rafał
*Madonna
del Granduca*,
ok. 1505

Olj na desce,
84 x 55 cm; Palazzo
Pitti, Florencia





304
 Rafael
Nimfa Galatea,
 ok. 1512–1514
 Fresk, 295 x 225 cm,
 Villa Farnesina, Rzym

efekt doskonałej równowagi. Czujemy, że najdrobniejsza zmiana naruszyłaby harmonię całości. A mimo to w kompozycji nie ma nic wymuszonego czy wyrafinowanego. Wygląda tak, jak gdyby nie mogło być inaczej, jak gdyby istniała w takiej formie od zarania czasu.

Po kilku latach spędzonych we Florencji, Rafael udał się do Rzymu. Przybył tam prawdopodobnie w 1508 r., w czasie kiedy Michał Anioł zaczynał pracę nad sklepieniem Kaplicy Sykstyńskiej. Juliusz II wkrótce znalazł pracę także i dla tego młodego i sympatycznego artysty. Zlecił mu wykonanie dekoracji ścian w różnych pomieszczeniach Watykanu, które znane są jako Stanze (pokoje). W cyklu fresków na ścianach i sufitach tych pomieszczeń Rafael udowodnił, że jest mistrzem idealnej, zrównoważonej kompozycji. Aby w pełni docenić piękno tych prac, trzeba spędzić w Stanzach trochę czasu, poczuć harmonię i różnorodność całej kompozycji, w której ruch odpowiada ruchowi, a forma formie. Oderwane od swego otoczenia i pomniejszone, obrazy te wydają się dość zimne, ponieważ indywidualne postacie – naturalnej wielkości, kiedy stoimy przed freskiem – wtapiają się w grupy. I odwrotnie, wyjęte z kontekstu jako ilustracje „detali” tracą jedną ze swych głównych funkcji – elementu tworzącego część wdzięcznej melodii całej kompozycji.

W mniejszym stopniu dotyczy to skromniejszego fresku (il. 204.), namalowanego przez Rafaela w willi (obecnie nazywanej Farnesiną) bogatego bankiera Agostino Chigi. Za temat obrał artysta werset z wiersza Florentyńczyka, Angelo Poliziano, który zainspirował też *Narodzinę Wenus* Botticellego. Strofy te opisują scenę, w której niezgrabny cyklop Polifem śpiewa miłosną pieśń pięknej nimfie morskiej Galatei, ta zaś, śmiejąc się z niezręcznego utworu, płynie po falach w rydwanie ciągniętym przez dwa delfiny, zaś dokoła niej kłębią się rozbawione postacie innych bogów morskich i nimf. Fresk Rafaela przedstawia Galateę i jej wesołych towarzyszy; wizerunek cyklopa miał znaleźć się w innym miejscu. Bez względu na to, jak długo będziemy przyglądać się temu przepięknemu i radosnemu obrazowi, zawsze odkryjemy nowe uroki w jego bogatej i złożonej kompozycji. Wydaje się, że każda postać ma odpowiednik w innej postaci, każdemu ruchowi przeciwstawiono kontrruch. Widzieliśmy już tę metodę w pokazowym dziele Pollaiuolo (str. 263., il. 171.). Jakże sztywno i nieciekawie wygląda jednak jego rozwiązanie w porównaniu z pracą Rafaela! Zacznijmy od chłopców z łukami i strzałami Amora, celujących w serce nimfy: nie tylko chłopiec po prawej stronie powtarza ruchy tego z lewej, ale także dziecko płynące obok rydwanu ma odpowiednik w postaci w górnej części obrazu. Podobnie jest z grupą bóstw morskich, „krążących” wokół nimfy. Mamy tu dwie umieszczone po bokach postacie, które

204

Rafael

Nimfa Galatea,

ok. 1512–1514

Fresk, 295 x 225 cm;

Villa Farnesina, Rzym

dmuchają w muszle, oraz dwie pary – jedna z przodu, druga z tyłu – oddające się zalotom. Jeszcze bardziej godne podziwu jest to, że wszystkie te zróżnicowane ruchy znajdują odbicie i kontynuację w postaci samej Galatei. Jej rydwan płynął przesuwając się z lewa w prawo, kiedy słysząc dziwną pieśń miłosną, nimfa odwróciła się z uśmiechem, a wszystkie linie obrazu, od strzał boga miłości po trzymane przez Galatę wodze, zbiegają się ku jej pięknej twarzy w samym centrum obrazu. Dzięki tym środkom artystycznym Rafael uzyskał wrażenie ciągłego ruchu, bez zakłócania spokoju czy równowagi kompozycji. To właśnie za takie wyjątkowo mistrzowskie rozmieszczenie postaci i doskonałość kompozycji podziwia się artystę do dziś. Twórczość Michała Anioła uważano za szczytowe osiągnięcie w portretowaniu ludzkiego ciała, natomiast Rafael uzyskał to, na czym tak bardzo zależało artystom starszego pokolenia: idealną i harmonijną kompozycję swobodnie poruszających się postaci.

Twórczość Rafaela była podziwiana przez współczesnych, a także przyszłe pokolenia za jeszcze inną jej cechę – urodę postaci. Kiedy malarz skończył *Galatę*, jeden z dworaków zapytał go, gdzie znalazł modelkę takiej urody. Rafael odparł, że nie naśladował żadnego konkretnego wzoru, podążając raczej za „pewną ideą”, którą stworzył w swym umyśle. Tak więc do pewnego stopnia Rafael, podobnie jak jego nauczyciel Perugino, zarzucił wiernie portretowanie natury, będące ambicją tak wielu twórców *Quattrocenta*. Nieprzypadkowo posłużył się wymyślonym typem o pięknych, regularnych rysach. Jeśli cofniemy się do czasów Praksytelesa (str. 102., il. 62.), przypomnimy sobie, jak w powolnym procesie zbliżania schematycznych form do natury, wykształcił się model „idealnego” piękna. Tutaj proces ten uległ odwróceniu. Artyści starali się modyfikować naturę zgodnie z ideałem urody, który stworzyli, patrząc na posągi klasyczne – „idealizowali” model. Była to praktyka nie pozbawiona niebezpieczeństw, bowiem, jeśli artysta z rozmysłem „ulepsza” naturę, zachodzi obawa, że jego praca może robić wrażenie zmanierowanej lub pozbawionej wyrazu. Jeśli spojrzymy raz jeszcze na dzieło Rafaela, zobaczymy, że potrafił idealizować bez uszczerbku dla witalności i prawdziwości obrazu. W urodzie Galatei nie ma nic schematycznego czy skalkulowanego. Nimfa jest mieszkanką jaśniejszego świata miłości i piękna – świata klasyków widziwego oczyma jego wielbicieli w szesnastowiecznych Włoszech.

Właśnie dzięki temu osiągnięciu Rafael pozostał sławny mimo upływu wieków. Być może ci, którzy łączą jego imię jedynie z pięknymi Madonnami i wyidealizowanymi postaciami ze świata klasycznego zdziwią się, zobaczywszy namalowany przez artystę

205

Detal ilustracji 204.





206
Rafael
Papież Leon X
z dwoma kardynałami,
1518
Olej na desce,
154 x 119 cm, Uffizi,
Florencja

Członkowie pracowni
Rafała podczas prac
rynkarskich, malarskich
i dekoratorskich
w Loggiach, ok. 1518
Relief w stuku;
Loggie, Watykan

portret jego wielkiego mecenasa, papieża Leona X z rodu Medyceuszy, w towarzystwie dwóch kardynałów (il. 206.). Nie ma nic wyidealizowanego w nieco nalanej twarzy krótkowzrocznego papieża, który przed chwilą studiował stary manuskrypt (stylem i wiekiem przypominający nieco *Psalterz królowej Marii* (str. 211., il. 140.)). Aksamity i adamaszki w głębokich odcieniach pomagają w stworzeniu atmosfery przepychu i siły, ale przedstawieni na portrecie mężczyźni nie są spokojni. Były to burzliwe czasy, pamiętamy bowiem, że właśnie w okresie, kiedy powstał portret, Luter wystąpił przeciwko papieżowi, krytykując sposób gromadzenia pieniędzy na nową bazylikę św. Piotra. Tak się składa, że to właśnie Rafałowi po śmierci Bramantego w 1514 r. Leon X powierzył kierownictwo tego przedsięwzięcia budowlanego i w taki to sposób artysta został także architektem – projektował kościoły, wille oraz pałace i studiował ruiny starożytnego Rzymu. W przeciwieństwie jednak do swego wielkiego rywala, Michała Anioła, pozostawał w dobrych stosunkach z otoczeniem i potrafił prowadzić dobrze prosperującą pracownię. Miłe usposobienie sprawiło, że towarzystwa jego szukali uczeni i dygnitarze dworu papieskiego. Mówiło się nawet o nadaniu mu godności kardynała, jednak artysta zmarł – prawie równie młodo jak Mozart – w swe trzydzieste siódme urodziny, mając za sobą życie krótkie, lecz pełne zdumiewająco różnorodnych osiągnięć artystycznych. Jeden z najśłynniejszych uczonych epoki, kardynał Bembo, jest autorem epitafium, które znalazło się na grobowcu artysty w rzymskim Panteonie:

Oto grobowiec Rafaela, który za życia sprawił, iż Matka Natura obawiała się, by nie została przez niego pokonana, a gdy zmarł [błąła się], by nie umrzeć razem z nim.

206

Rafał
Papież Leon X
z dwoma kardynałami,
1518

Okład na desce,
134 x 139 cm; Uffizi,
Florencja

Członkowie pracowni
Rafała podczas prac
tytułarskich, malarskich
i dekoratorskich
w Loggiach, ok. 1518
Relief w stiuku;
loggia, Watykan



ŚWIATŁO I KOLOR

Wenecja i północne Włochy, początek XVI wieku

Musimy teraz zająć się innym wielkim ośrodkiem sztuki włoskiej, ustępującym ważnością jedynie samej Florencji – dumną i bogatą Wenecją. Wenecja, którą bliskie więzy handlowe łączyły ze Wschodem, wolniej niż inne miasta włoskie przyjmowała styl renesansowy oraz wprowadzone przez Brunelleschiego formy klasyczne w budownictwie. Kiedy jednak to nastąpiło, styl ten nabrał nowego życia, splendoru i ciepła, które przywodziły na myśl architekturę wspaniałych wielkich ośrodków handlowych okresu hellenistycznego, takich jak Aleksandria czy Antiochia. Jednym z najbardziej charakterystycznych budynków w tym stylu jest Biblioteka San Marco (il. 207.). Zaprojektował ją Florentyńczyk, Jacopo Sansovino (1486–1570), który całkowicie podporządkował swój styl duchowi miasta, jaskrawemu światłu Wenecji, które odbija się w lagunach, oślepiając wzrok swym blaskiem. Szczegółowa analiza tego budynku może zakrawać na pedantyzm, ale pomoże nam zrozumieć, jak umiejętnie ówczesni mistrzowie potrafili z kilku prostych elementów tworzyć coraz to nowe kompozycje. Tak więc dolne piętro, ozdobione rzędem kolumn w porządku doryckim, stanowi przykład najbardziej ortodoksyjnej manieri klasycznej. Sansovino ściśle przestrzegał tutaj zasad budownictwa, którego przykładem było Koloseum (str. 118., il. 73.). Trzymał się tej samej tradycji, projektując górne piętro w porządku jońskim, zwieńczone attyką, wzdłuż której biegła balustrada ozdobiona rzędem posągów. Zamiast jednak oprzeć zakończone łukiem otwory między filarami, jak to miało miejsce w Koloseum, Sansovino podparł je jeszcze jednym rzędem małych kolumnienek jońskich, uzyskując w ten sposób bogaty efekt splecionych ze sobą stylów. Dzięki balustradom, girlandom i rzeźbom sprawił, że budynek ma w sobie coś z maswerków stosowanych na fasadach gotyckich budowli Wenecji (str. 209., il. 138.).

Budynek ten jest charakterystycznym przykładem stylu, który przyniósł sławę weneckiej sztuce *Cinquecenta*. Atmosfera lagun, która wydaje się zacierać ostre kontury przedmiotów i łączyć ich barwy w promiennym świetle, być może nauczyła malarzy tego miasta posługiwać się kolorem w sposób bardziej przemyślany i spostrzegawczy niż to dotąd czynili inni artyści włoscy. Być może na taki stan rzeczy wpłynęły też wię-



207

Jacopo Sansovino
Biblioteka San Marco,
Wenecja,
Budynek w stylu
rozwinątego renesansu

zy z Konstantynopolem i działającymi tam twórcami mozaik. Trudno mówić czy pisać o kolorach, a żadna, znacznie pomniejszona reprodukcja, nie daje właściwego wyobrażenia o prawdziwym wyglądzie arcydzieła kolorystyki. Jedno jest však jasne: malarzom średniowiecza zależało na „prawdziwych” kolorach przedmiotów nie bardziej niż na ich rzeczywistych kształtach. Tworząc miniatury, emalie czy obrazy tablicowe, z upodobaniem stosowali najczystsze i najdroższe z dostępnych kolorów, przy czym ulubioną kombinacją było błyszczące złoto z nieskazitelną ultramaryną. Wielcy reformatorzy florenccy bardziej interesowali się rysunkiem niż kolorem. Nie znaczy to oczywiście, że ich obrazy nie były znakomite także kolorystycznie – prawda jest wręcz odwrotna – niewielu z nich jednak uważało kolor za jeden z głównych środków, łączących rozmaite postacie i formy obrazu w ujednolicony wzór. Woleli osiągać ten cel, posługując się perspektywą i kompozycją, zanim jeszcze umoczyli pędzel w farbie. Zaś malarze weneccy, jak się wydaje, nie uważali koloru za dodatkową ozdobę obrazu narysowanego wcześniej na tablicy. Kiedy wejdziemy do małego kościółka San Zaccaria w Wenecji i stanimy przed obrazem (il. 208.), namalowanym w 1505 r. nad ołtarzem przez wielkiego malarza weneckiego Giovanniego Belliniego (1431?–1516) – będącego już wówczas w podeszłym wieku – zauważymy natychmiast, że traktowanie przez niego koloru było zupełnie inne. Rzecz nie w tym, że obraz jest szczególnie jaskrawy czy błyszczący. Uderza nas raczej dojrzałość i głębia kolorów, zanim jeszcze zaczniemy analizować to, co obraz przedstawia. Wydaje mi się, że nawet fotografia ma w sobie coś z ciepłej złocistej atmosfery, wypełniającej wnękę, gdzie na tronie siedzi Najświętsza Maria Panna z Dzieciątkiem Jezus, unoszącym małe rączki, by błogosławić wiernych. Anioł u stóp ołtarza gra cicho na skrzypcach, a po obu stronach tronu stoją spokojnie: św. Piotr z kłuczem i księgą, św. Katarzyna z palmą męczeństwa i złamanym kołem,

208

Giovanni Bellini
Madonna ze świętymi,
Obraz ołtarzowy; olej
desce, przeniesiony na
płótno, 402 x 273 cm;
kościół S. Zaccaria,
Wenecja

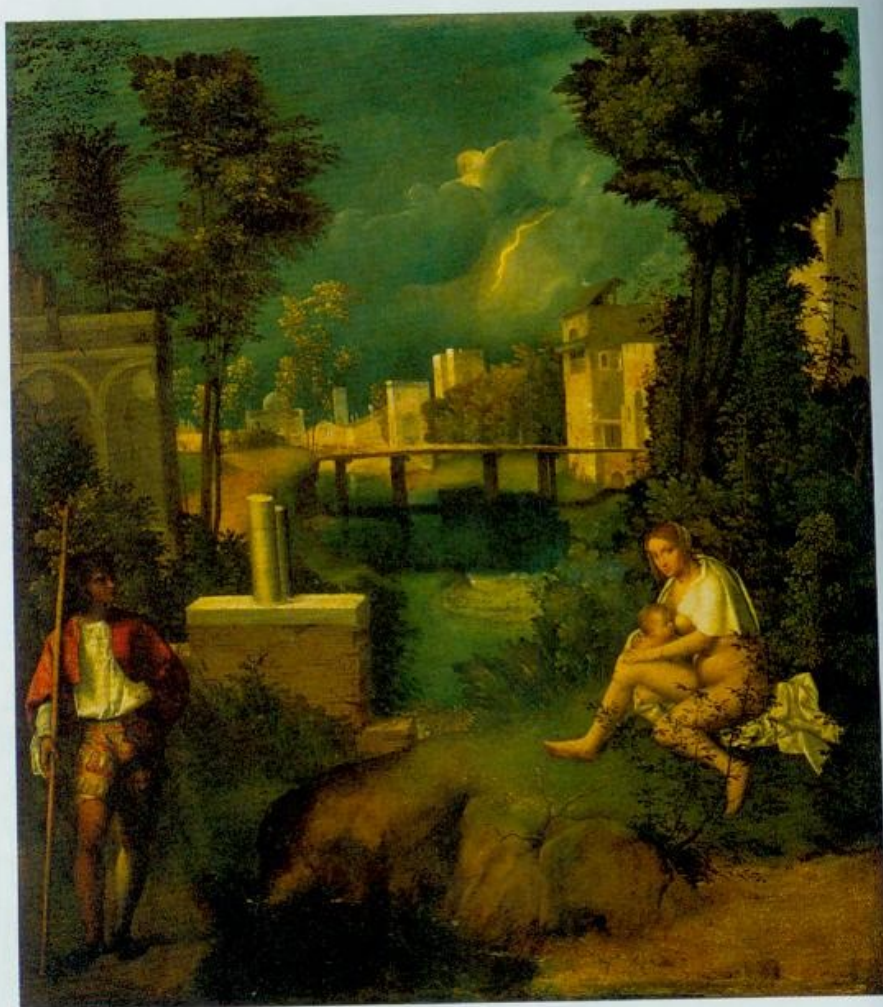
207

Jacopo Sansovino
*Biblioteka San Marco,
Wenecja,*
Budynek w stylu
rozwiniętego renesansu

208

Giovanni Bellini
Madonna ze świętymi,
Obraz ołtarzowy; olej
desce, przeniesiony na
płótno, 402 x 273 cm;
kościół S. Zaccaria,
Wenecja





św. Łucja i św. Hieronim – uczonec, który przełożył Biblię na łacinę i dlatego artysta przedstawił go czytającego księgę. Zarówno wcześniej, jak i w latach późniejszych, tak we Włoszech, jak i poza ich granicami, namalowano wiele Madonn ze świętymi, rzadko jednak zdarzały się wizerunki mające w sobie tyle godności i spokoju. W tradycji bizantyjskiej, postać Matki Boskiej była sztywno otoczona wizerunkami świętych

309

Giorgione
Burza, ok. 1508Olej na płótnie,
82 x 73 cm,
Accademia, Wenecja

(*str. 140., il. 89.*). Bellini wiedział, jak ożywić ten prosty, symetryczny układ, nie naruszając jego porządku. Wiedział także, jak zmienić tradycyjne postacie Najświętszej Marii Panny i świętych w prawdziwe, żyjące istoty, nie pozbawiając ich świętości i godności. Nie poświęcił nawet różnorodności i indywidualności realnego życia – tak jak to do pewnego stopnia uczynił Perugino (*str. 314., il. 202.*). Św. Katarzyna o rozmarzonym uśmiechu i św. Hieronim, stary uczony zatopiony w lekturze, są na swój sposób wystarczająco prawdziwi, choć i oni, podobnie jak postacie Perugina, robią wrażenie należących do innego, spokojniejszego i piękniejszego świata, przesyconego wypełniającym obraz ciepłym, nadprzyrodzonym światłem.

Giovanni Bellini należał do tego samego pokolenia artystów co Verrocchio, Ghirlandaio i Perugino – pokolenia, którego uczniami i następcami byli słynni mistrzowie *Cinquecenta*. Także i on stał na czele wyjątkowo dobrze prosperującej pracowni, z której kręgu wyłonili się Giorgione i Tycjan, sławni malarze weneckiego *Cinquecenta*. O ile klasyczni twórcy z środkowych Włoch osiągnęli w obrazach nową pełną harmonię dzięki idealnemu rysunkowi i wyważonej kompozycji, o tyle naturalne było, że malarze weneccy poszli za przykładem Giovanniego Belliniego, który tak szczęśliwie zastosował kolor i światło. To właśnie w tej dziedzinie Giorgione (1478?–1510) osiągnął najbardziej rewolucyjne rezultaty. Bardzo niewiele wiadomo o tym artyście; z absolutną pewnością można mu przypisać zaledwie pięć obrazów. Prace te jednak wystarczają, by zapewnić mu sławę dorównującą wielkim mistrzom nowego ruchu. Co najdziwniejsze, nawet te obrazy stanowią w pewnym sensie zagadkę. Nie jesteśmy do końca pewni, co przedstawia najdoskonalszy z nich, zatytułowany *Burza* (*il. 209.*); być może jest to scena z dzieła jakiegoś pisarza klasycznego lub naśladowcy klasyków. Malarze weneccy tamtego okresu pozostawali pod urokiem poetów greckich i wszystkiego, czego uosobieniem była ich twórczość. Lubili ilustrować idylliczne, sielankowe historie miłosne i przedstawiać urodę Wenus i nimf. Być może pewnego dnia uda się zidentyfikować przedstawiony tu epizod – możliwe, że jest to historia matki jakiegoś przyszłego bohatera, która wyrzucona wraz z dzieckiem z miasta zostaje znaleziona przez życzliwego młodego pastora. Wydaje się, że Giorgione to właśnie pragnął przedstawić. Jednak nie ze względu na swą treść obraz ten zalicza się do najwspanialszych arcydzieł sztuki. Trudno to może dostrzec na niewielkiej reprodukcji, ale nawet taka ilustracja ma w sobie przynajmniej cień rewolucyjnego osiągnięcia artysty. Choć rysunek postaci nie jest szczególnie staranny, a kompozycja trąci nieco nadmierną prostotą, obraz łączy się w wyraźną całość dzięki przenikającemu wszystko światłu i powietrzu. Jest to niesamowite światło błyskawicy i po raz pierwszy, jak się wydaje, pejzaż.

299

Giorgione
Burza, ok. 1508
Olej na płótnie,
12 x 73 cm;
Accademia, Wenecja



230

Tycjan
*Madonna ze świętymi
 i członkami rodziny*
 Pesaro, 1519-1525

Obraz ołtarzowy,
 olej na płótnie,
 478 x 266 cm; kościół
 Sta Maria dei Fiesi,
 Wenecja

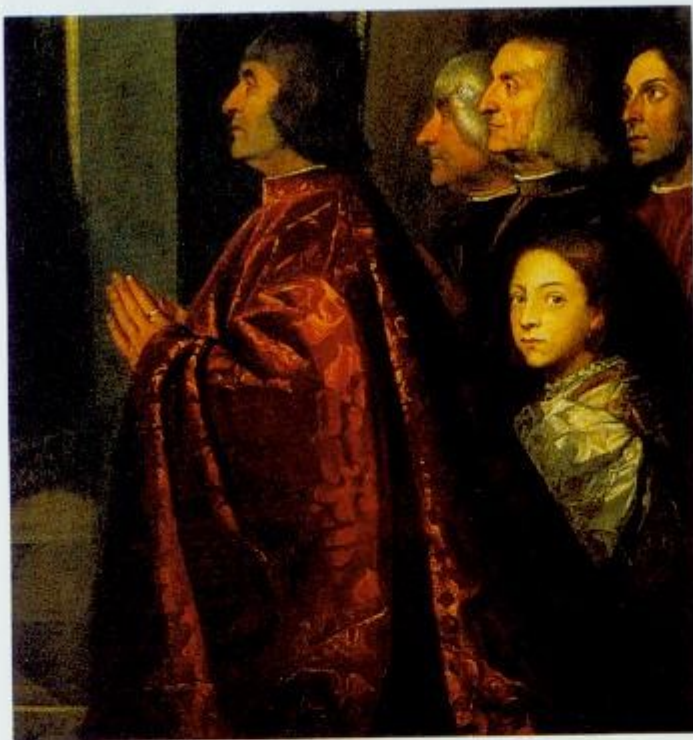
przed którym poruszają się aktorzy tej sceny, jest nie tylko tłem, a stanowi prawdziwy temat obrazu. Przenosimy wzrok z postaci na krajobraz, który wypełnia większą część niewielkiego płótna, znów wracamy do postaci i odnosimy wrażenie, że w przeciwieństwie do swych poprzedników i artystów mu współczesnych, Giorgione nie malował rzeczy i osób, by rozmieścić je w przestrzeni obrazu, ale że naprawdę uważał, iż przyroda, ziemia, drzewa, światło, powietrze, chimury i istoty ludzkie z ich miastami i mostami, tworzą jedność. W pewnym sensie był to niemal równie duży krok do przodu, jak odkrycie praw perspektywy. Od tego czasu malarstwo przestało być jedynie rysunkiem, na który nałożono kolor. Było sztuką z własnymi tajemniczymi prawami i środkami.

Giorgione zmarł zbyt młodo, by zebrać wszystkie owoce tego wielkiego odkrycia. Uczynił to Tycjan (ok. 1485?–1576), najśłynniejszy z wszystkich malarzy weneckich. Tycjan urodził się w Cadore w południowych Alpach, podobnie jak Giorgione. W ciągu długiego życia zdobył sławę dorównującą niemal reputacji Michała Anioła. Pierwsi biografowie artysty piszą, że nawet wielki cesarz Karol V uczynił mu wielki zaszczyt, podnosząc pędzel upuszczony przez Tycjana. Być może nie wyda nam się to szczególnie niezwykle, jeśli jednak weźmiemy pod uwagę surowe reguły ówczesnej dworskiej etykiety, zdamy sobie sprawę z symbolicznego znaczenia tego gestu, którym najwyższy przedstawiciel ziemskiej władzy złożył hołd majestatowi geniuszu. Odczytywana w ten sposób anegdota, bez względu na to, czy jest prawdziwa czy też nie, stała się dla przyszłych pokoleń symbolem triumfu sztuki. Zjawisko to było tym bardziej znamienne, że Tycjan nie był ani uniwersalnym uczonym jak Leonardo, ani wybitną osobowością jak Michał Anioł, ani też człowiekiem wszechstronnym i atrakcyjnym jak Rafael. Był przede wszystkim malarzem, ale malarzem, który posługiwał się farbą w sposób dorównujący mistrzowskiemu opanowaniu rysunku przez Michała Anioła. Ta wyjątkowa umiejętność pozwoliła mu zlekceważyć wszystkie uświęcone czasem reguły kompozycji i zdać się na kolor, jako środek mający przywrócić naruszoną przez artystę harmonię. Wystarczy tylko spojrzeć na *ilustrację 210*. (obraz został rozpoczęty zaledwie około piętnastu lat po *Madonnie ze świętymi* Giovanniego Belliniego), by zdać sobie sprawę z efektu, jaki sztuka Tycjana musiała wywierać na ludziach mu współczesnych. Rzeczą niemal niesłychaną było przesunięcie Najświętszej Marii Panny ze środka obrazu oraz przedstawienie dwóch towarzyszących jej świętych – św. Franciszka, którego rozpoznajemy po stygmatach (ranach Krzyża św.) i św. Piotra, który złożył klucz (symbol swej godności) na stopniach tronu – nie symetrycznie po obu stronach, jak to uczynił Giovanni Bellini, lecz w roli czynnych uczestników sceny. W tym obrazie ołtarzowym przyszło Tycjanowi przywrócić tradycję

210

Tycjan
Madonna ze świętymi
(członkami rodziny
Psalm, 1519–1526

Obraz ołtarzowy,
olej na płótnie,
478 x 266 cm; kościół
S. Maria dei Friari,
Wenecja



211

Detail, ilustracji 216.

212

Tycjan
*Portret mężczyzny,
 tak zwany
 „Młody Anglik”,
 ok. 1540–1545*

Óleń na płótnie,
 111 x 91 cm;
 Palazzo Pitti, Florencja

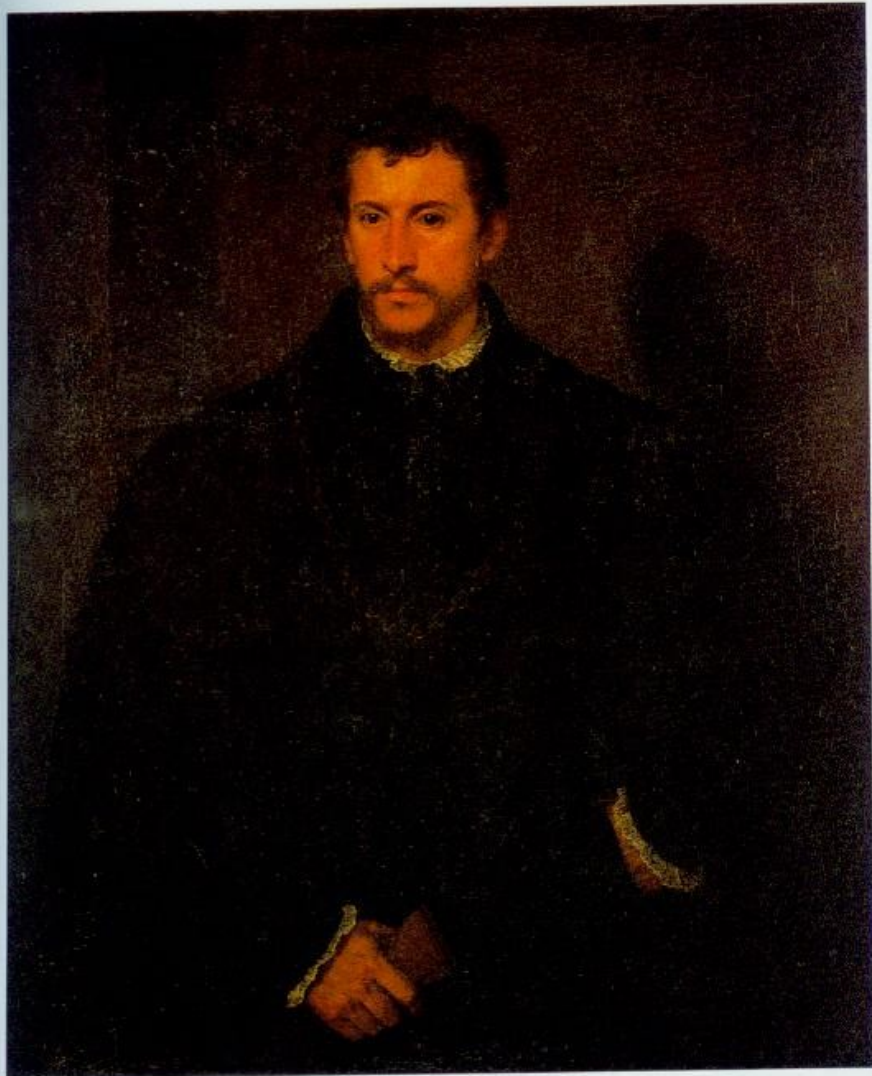
portretowania donatorów (str. 216–217., il. 143.), uczynił to jednak w całkowicie nowatorski sposób. Obraz pomyślany był jako wyraz dziękczynienia za zwycięstwo odniesione nad Turkami przez weneckiego szlachcica Jacopo Pesaro, sportretowanego przez Tycjana gdy klęczy przed Najświętszą Marią Panną, a odziany w zbroję chorąży wlecząc za sobą tureckiego jeńca. Św. Piotr i Matka Boska spoglądają na niego łaskawie, zaś z drugiej strony, św. Franciszek zwraca uwagę Dzieciątka Jezus na pozostałych członków rodziny Pesaro, klęczących w rogu obrazu (il. 211.). Cała scena wydaje się rozgrywać na otwartym dziedzińcu – dwie ogromne kolumny wznoszą się ku chmurom, gdzie dwa małe aniołki podtrzymują Krzyż. Współczesnych Tycjanowi mogło zdumiewać zuchwalstwo, z jakim malarz ośmielił się naruszyć ustalone od dawna zasady kompozycji. Prawdopodobnie początkowo spodziewali się, że takie obrazy będą robiły wrażenie nie wyważonych. Naprawdę jest akurat odwrotnie. Niespodziewane rozwiązanie kompozycyjne wnosi jedynie element radości i życia, nie narusza natomiast harmonii całości. Dzieje się tak głównie za sprawą sposobu, w jaki Tycjan wykorzystał światło, powietrze i kolory do zespolenia sceny. Pomysł zrównoważenia postaci Najświętszej Marii Panny sztandarem prawdopodobnie zaszokowałby przedstawicieli wcześniejszego pokolenia, ten sztandar jednak,

211

Detal ilustracji 210.

212

Tycjan
Portret mężczyzny,
tak zwany
„Młody Anglik”,
ok. 1540–1545
Olej na płótnie,
111 x 93 cm,
Palazzo Pitti, Florencja





213

Detal ilustracji 212.

214

Tycjan
*Papież Paweł III
 z nepotami*, 1546

Oil on panel,
 200 x 173 cm; Museo
 di Capodimonte, Napoli

o głębokiej ciepłej barwie, jest tak wspaniale namalowany, że przedsięwzięcie to okazało się całkowitym sukcesem.

Wśród współczesnych Tycjanowi największą sławą cieszyły się jego portrety. Wystarczy tylko spojrzeć na głowę postaci (il. 212.), zwanej zwykle *Młodym Anglikiem*, by zrozumieć tę fascynację. Na próżno by analizować, skąd się ona bierze. W porównaniu z dawniejszymi portretami, wszystko tutaj robi wrażenie bardzo proste i lekkie. Nie ma w tym obrazie nic ze szczegółowego modelunku *Mony Lisy* Leonarda, a mimo to ten nieznaną młody mężczyzna wydaje się równie żywy, jak ona. Wydaje się patrzeć na nas tak intensywnym, przejmującym wzrokiem, że trudno uwierzyć, iż te rozmarzone oczy to tylko trochę farby rozciągniętej na szorstkim kawałku płótna (il. 213.).

Nic dziwnego, że ówczesni możni ubiegali się o zaszczyt pozowania mistrzowi. Nie chodziło o to, że Tycjan tworzył podobizny szczególnie schlebujące, ale dawał swym modelom przeświadczenie, że dzięki jego sztuce będą żyli wiecznie. Tak się też stało, a przynajmniej takie odnośmy wrażenie, stojąc przed portretem papieża Pawła III (il. 214.). Przedstawia postarzałego władcę Kościoła, który zwraca się w stronę młodego krewniaka, Alessandra Farnese, składającego mu właśnie pokłon, gdy tymczasem jego brat Ottavio patrzy na nas ze spokojem. Najwyraźniej Tycjan znał i podziwiał, namalowany około dwudziestu ośmiu lat wcześniej przez Rafaela, portret papieża Leona X z kardynałami (str. 322.,

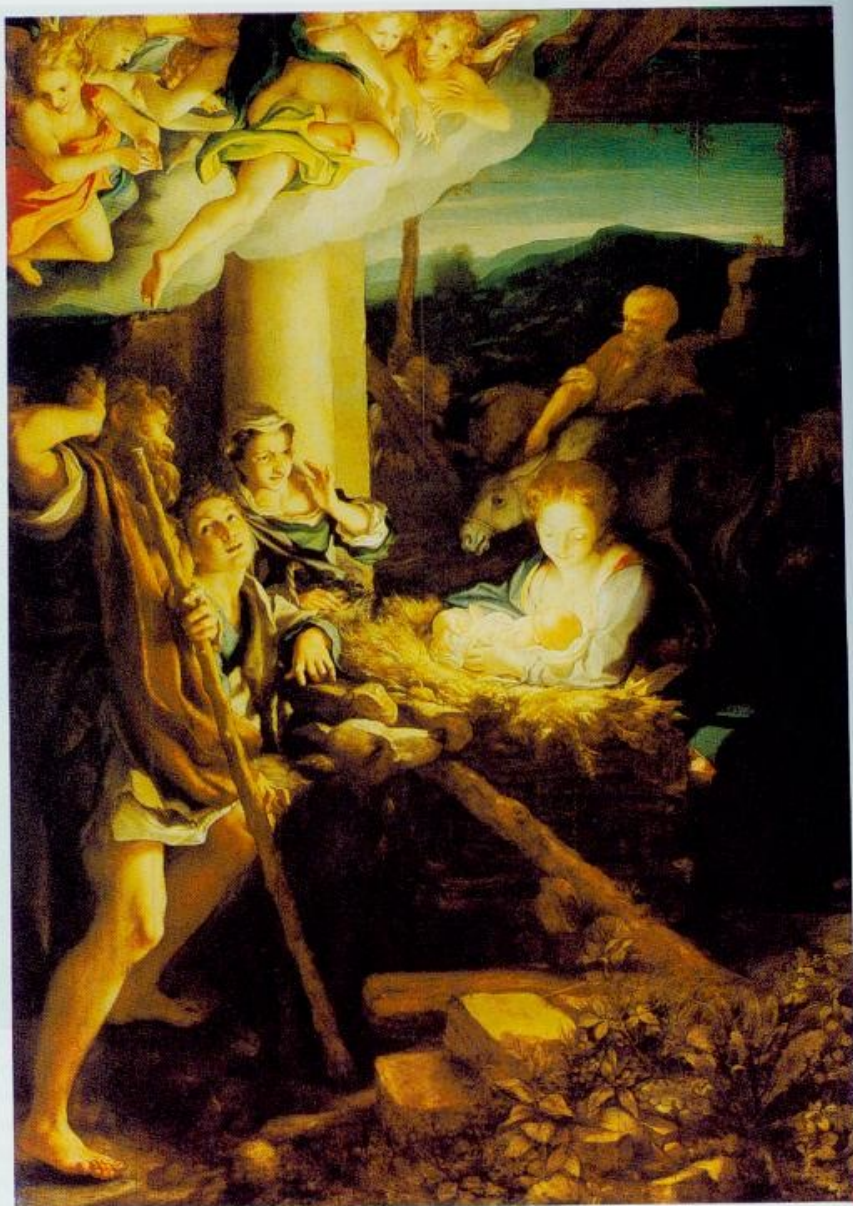
213

Detal ilustracji 212

214

Tycjan
Papież Paweł III
z nepolami, 1546
Olej na płótnie,
200 x 173 cm; Museu
di Capodimonte, Neapol





215

Correggio
Boże Narodzenie
ok. 1530

Olj na desce,
236 x 188 cm;
Gemäldegalerie Alte
Meister, Drezno

216

Correggio
Wniebowzięcie
Najświętszej Marii
Panny; studium
do kopuły katedry
w Parnie, ok. 1526
Czerwona kreda
na papierze,
27,8 x 23,8 cm; British
Museum, Londyn

il. 206.), prawdopodobnie też pragnął prześcignąć go w żywości charakteryzacji. Spotkanie obu osobowości jest tak przekonujące i pełne dramatyzmu, że nasuwają nam się pytania o ich myśli i uczucia. Czy kardynałowie coś knują? Czy papież przejrzał ich grę? Być może pytania takie zadawali sobie też współcześni artyści. Obraz pozostał nie ukończony, kiedy mistrz opuścił Rzym, udając się do Niemiec na wezwanie cesarza Karola V.

Nie tylko w wielkich ośrodkach, takich jak Wenecja, artyści odkrywali nowe możliwości i metody. Malarz, którego późniejsze pokolenia uważały za najbardziej „postępowego” i śmiałego nowatora całego tego okresu, prowadził samotne życie w Parmie, niewielkim mieście na północy Włoch. Był to Antonio Allegri, zwany Correggiem (1489?–1534). Kiedy malował swe ważniejsze prace, Leonardo i Rafael już nie żyli, zaś Tycjan był sławnym mistrzem, nie wiemy jednak, ile Correggio wiedział o sztuce swych współczesnych. Prawdopodobnie miał okazję studiować w sąsiadujących z Parmą miastach północnych Włoch dzieła niektórych uczniów Leonarda i nauczyć się sposobu traktowania przez niego światła i cienia. To właśnie w tej dziedzinie wypracował całkowicie nowe efekty, które wywarły wielki wpływ na późniejsze szkoły malarstwa.

Ilustracja 215. przedstawia jeden z jego najśłynniejszych obrazów – *Boże Narodzenie*. Wysoki pasterz miał właśnie wizję otwartych niebios, gdzie aniołowie śpiewają *Chwała na wysokościach Bogu*; widzimy jak wirują wesoło w chmurze spoglądając w dół na scenę, ku której pospieszył pasterz ze swą długą laską. W ciemnych ruinach stajni widzi cud – nowo narodzone Dzieciątko; od niego bije blask oświetlający piękną twarz szczęśliwej matki. Pasterz nieruchomieje, sięgając po czapkę, gotów uklęknąć i oddać cześć Dzieciątku. Widzimy też dwie służące – jedną oślepiło światło bijące od żłóbka, druga szczęśliwa patrzy na pastora. Św. Józef w mroku na zewnątrz zajmuje się osłem.

Na pierwszy rzut oka taka kompozycja jest zupełnie zwyczajna i nieskomplikowana. Załoczona scena po lewej stronie zdaje się nie mieć równoważącego ją odpowiednika po prawej. Jedyne elementem wprowadzającym równowagę jest tu światło, eksponujące Najświętszą Marię Pannę

215

Correggio
Boże Narodzenie
ok. 1530

Óleń na desce,
296 x 188 cm;
Gemäldegalerie Alte
Meister, Drezno

216

Correggio
*Wniebowzięcie
Najświętszej Marii
Panny: studium*
do kopii katedry
w Parmie, ok. 1526

Czerwona kreda
na papierze,
27,8 x 23,8 cm; British
Museum, Londyn





217

Correggio
*Wniebowzięcie
Najświętszej Marii
Panny*
Freski: kopuła katedry
w Parmie

Paolo Veronese
Orkiestra złożona
z malarzy weneckich:
detal z *Wesela w Kanie
Galilejskiej*,
1562-1563

Olaj na płótnie;
od lewej: Paolo Veronese
(z wiołą tenorową), Jacopo
Bassano (z kornetem
sopranowym), Tintoretto
(z lirą da braccio lub
skrzypcami) oraz Tycjan
(z wiołą basową);
Louvre, Paryż.

z D
opi
żeń
raz
Św

ny
koś
a z
Mi
nie
cho
zby
jed
i p
efe
sze
ka
ch
z
gi
cia

z Dzieciątkiem. Correggio w jeszcze większym stopniu niż Tycjan opierał się na odkryciu, że kolor i światło mogą posłużyć do równowagi form i skierowania wzroku widza w pewnym kierunku. To my, razem z pasterzem, śpieszymy ku tej scenie i widzimy to, co on – cud Światła świecącego w ciemności, o którym mówi Ewangelia św. Jana.

Jedną z cech twórczości Correggia znalazła naśladowców w następnych stuleciach; był to sposób, w jaki artysta malował sufity i kopuły kościołów. Próbował stworzyć wrażenie, że sklepienie otworzyło się, a zgromadzeni na dole wierni mają możliwość oglądać chwałę Niebios. Mistrzowskie opanowanie efektów świetlnych umożliwiło mu wypełnienie sufitu oświetlonymi słońcem chmurami, między którymi unoszą się chóry anielskie ze zwisającymi w dół nogami. Być może nie brzmi to zbyt godnie i faktycznie byli tacy, którym się to nie podobało, kiedy jednak stoją w ciemnej i ponurej średniowiecznej katedrze parmeńskiej i patrzymy w górę ku kopule, wrażenie jest ogromne (il. 217.). Niestety, efekty tego typu niezbyt dobrze przedstawiają się na reprodukcjach. Całe szczęście więc, że możemy oglądać szkice do tych dzieł. Ilustracja 216. pokazuje pierwszą wersję postaci Najświętszej Marii Panny, unoszącej się na chmurze i patrzącej ku oczekującej ją światłości niebieskiej. Rysunek jest z całą pewnością czytelniejszy niż figura na fresku, jeszcze bardziej powyginana. Co więcej, widzimy, jak prostymi środkami – kilkoma pociągnięciami kredy – Correggio potrafił zasugerować snop światła.

217

Correggio
Wniebowzięcie
Najświętszej Marii
Panny
Fresk; kopuła katedry
w Parmie

Paolo Veronese
Orkiestra złożona
z malarzy weneckich:
detal z *Wesela w Kanie
Galiilejskiej*,
1562–1563

Olej na płótnie;
od lewej: Paolo Veronese
(z violą tenorową), Jacopo
Tintoretto (z kornetem
woprassowym), Tintoretto
(z lirą da braccio lub
skrzypcami) oraz Tycjan
(z violą husową);
Louvre, Paryż



ROZPRZESTRZENIA SIĘ NOWA WIEDZA

Niemcy i Niderlandy, początek XVI wieku

Wielkie osiągnięcia i wynalazki mistrzów włoskiego Renesansu wywarły głębokie wrażenie na narodach mieszkających po północnej stronie Alp. Wszyscy, interesujący się odrodzeniem nauki, przywykli kierować spojrzenie ku Włochom, gdzie odkrywano mądrość i skarby klasycznej starożytności. Wiemy doskonale, że nie można mówić o postępie w dziedzinie sztuki w takim samym sensie, w jakim mówi się o nim w nauce. Dzieło sztuki gotyckiej może być równie wielkie, jak dzieło z okresu Renesansu. Jednak to zupełnie naturalne, że ówczesnym ludziom, stykającym się z arcydziełami Południa, ich własna sztuka wydała się nagle staromodna i nieokrzesana. Istniały trzy wyraźne osiągnięcia mistrzów włoskich, które potrafili wskazać. Pierwszym było odkrycie naukowej perspektywy, drugim znajomość anatomii – a wraz z nią idealne odtworzenie piękna ludzkiego ciała – trzecim zaś znajomość klasycznych form w architekturze, uosabiających wówczas wszystko, co godne i piękne.

Fascynujące jest obserwowanie reakcji różnych artystów na wpływy owej nowej wiedzy, widzieć jak walczyli o zachowanie indywidualności, lub, co się też zdarzało, jak się poddawali – w zależności od siły charakteru i głębi własnej wizji. W najtrudniejszej sytuacji znaleźli się prawdopodobnie architekci. Zarówno styl gotycki, do którego byli przyzwyczajeni, jak i odrodzenie architektury starożytnej są, przynajmniej teoretycznie, całkowicie logiczne i spójne, lecz tak różne od siebie pod względem celów i ducha, jak to tylko możliwe. Dlatego też minęło wiele czasu zanim nowa moda w budownictwie przyjęła się na północ od Alp. Często zmiany wprowadzano na życzenie książąt i szlachty, odwiedzających Włochy i pragnących popisać się nowocześnieścią. Mimo to architekci podporządkowywali się wymogom nowego stylu w sposób bardzo powierzchowny. Demonstrowali znajomość nowych idei, wprowadzając tu i ówdzie jakąś kolumnę lub fryz – innymi słowy, poszerzali własny bogaty repertuar motywów dekoracyjnych o niektóre formy klasyczne. Najczęściej bryła budynku pozostawała nietknięta. Są we Francji, Anglii i Niemczech kościoły, w których filary podtrzymujące sklepienie, powierzchownie zmieniono w kolumny,



218

Pierre Solier
Chór kościoła St-Pierre,
Caen, 1518–1545
Gotyck poddany
transformacji

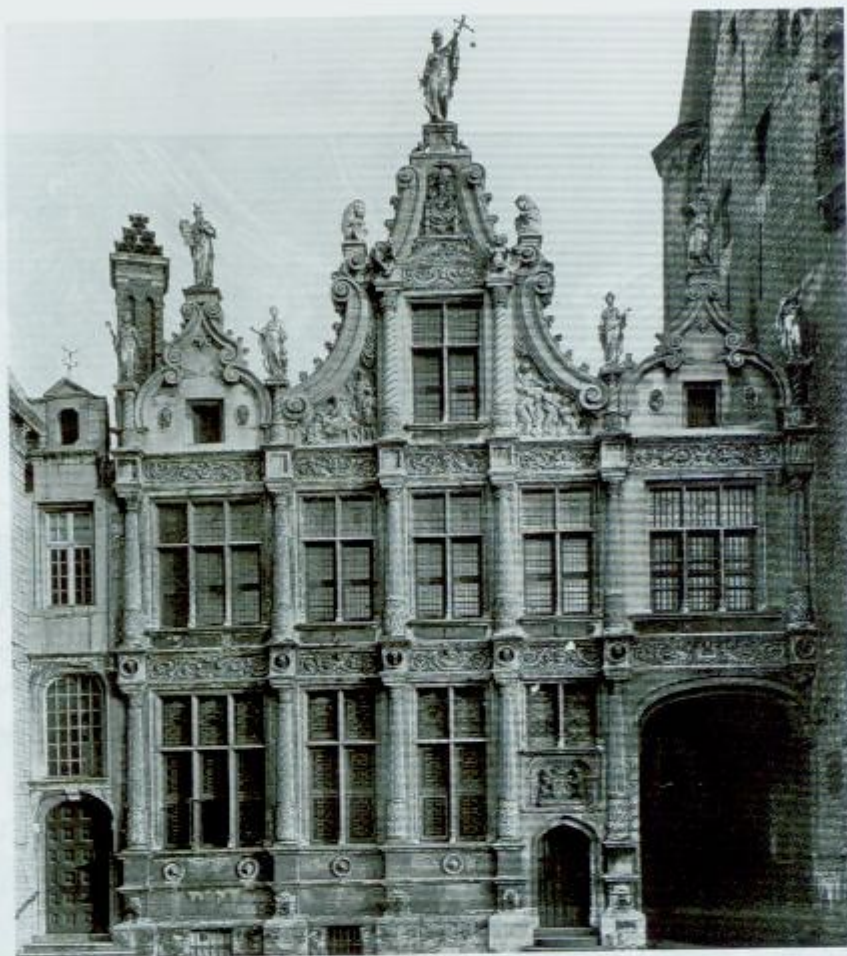
mocując do nich kapitele, spotyka się też gotyckie okna z maswerkami, gdzie ostry łuk zastąpiono okrągłym (il. 218.). Zdarzają się regularne krużganki, wspierające się na fantastycznych kolumnach w kształcie burotelek, zamki jeżące się od wieżyczek i przypór, zdobione klasycznymi detalami, oraz zwieńczone szczytami domy miejskie z klasycznymi fryzami i popiersiami (il. 219.). Artysta włoski, przekonany o perfekcji reguł klasycznych, prawdopodobnie odwróciłby się od takich rozwiązań z dezaprobatą, jeśli jednak nie będziemy ich oceniać według pedantycznych standardów akademickich, często być może przyjdzie nam podziwiać pomysłowość i dowcip, z jakim połączono te dwa, nie przystające do siebie style.

Inaczej rzecz się miała z malarzami i rzeźbiarzami, bowiem im nie chodziło o przejęcie pewnych określonych gotowych form, takich jak kolumny czy łuki. Jedynie pomniejsi malarze mogli zadowolić się zapożyczeniem postaci lub gestu z włoskiego sztychu, który wpadł im w ręce. Każdy prawdziwy artysta musiał odczuwać potrzebę gruntownego zrozumienia nowych zasad i indywidualnej oceny ich przydatności. Ten dramatyczny proces można zaobserwować w twórczości Albrechta Dürera (1471–1528), najwybitniejszego artysty niemieckiego, przez całe życie w pełni świadomego ich wielkiej wagi dla przyszłości sztuki.

Albrecht Dürer był synem znanego mistrza złotnika, który przybył z Węgier i osiadł w rozwijającej się prężnie Norymberdze. Już jako chłopiec Dürer miał zdumiewający talent do rysunku – zachowały się niektóre jego prace z tego okresu – wstąpił więc do terminu w największej w mieście pracowni, wytwarzającej ołtarze i drzeworyty, będącej własnością norymberskiego mistrza Michela Wolgemuta. Po ukończeniu nauki, zgodnie z przyjętym w okresie średniowiecza zwyczajem,

219

Jan Wallot
i Christian
Saxemiers
Stara kucznia
(Le Greffe), Brugie,
1535–1537
Budynek w stylu
północnego Renesansu



ruszył na wędrowkę – poszerzyć własne horyzonty i poszukać miejsca odpowiedniego do osiedlenia się. Zamierzał odwiedzić pracownię największego miedziorytnika tego okresu, Martina Schongauera (str. 283–284.), kiedy jednak przybył do Kolmaru, okazało się, że mistrz zmarł kilka miesięcy wcześniej. Dürer pozostał przez jakiś czas u braci Schongauera, którzy objęli po nim pracownię, a następnie udał się do Szwajcarii, do Bazylei, będącej wówczas ośrodkiem nauki i handlu książkami. Wykonywał tam drzeworyty, przeznaczone na ilustracje książkowe, po czym ruszył w dalszą podróż przez Alpy na północ Włoch. Przez cały czas miał oczy szeroko otwarte; malował akwarele przedstawiające barwne doliny alpejskie, studiował też dzieła Mantegni (str. 256.–259.). Kiedy powrócił do Norymbergi, by się ożenić i otworzyć własną pracownię, zdobył już wszystkie techniczne umiejętności, jakie artysta z Północy mógł przyswoić sobie na Południu. Wkrótce dowiedział, że jego wiedza nie ogranicza się do technicznej znajomości trudnego rzemiosła, a on sam ma głębię uczucia i wyobraźnię wielkiego artysty. Jednym z pierwszych wielkich dzieł Dürera był cykl dużych drzeworytów, ilustrujących Apokalipsę św. Jana, który natychmiast odniósł



220

Albrecht Dürer
Św. Michał walczący
ze smokiem, 1498
Drzeworyt,
39,2 x 28,5 cm

221

Albrecht Dürer
Dziśa kępa trawy,
1503

Akwarela, piórko,
atrament i ołów
na papierze, lawnowany,
40,3 x 31,1 cm;
Albema, Wiedeń



220

Albrecht Dürer
Św. Michał walczący
ze smakiem, 1498
Dziworys,
39,2 x 24,3 cm

221

Albrecht Dürer
Duża kępa trawy,
1503
Akwarela, piórko,
srebrny i ołówki
na papierze, lawowany,
40,3 x 31,1 cm,
Albema, Wiedeń

ogromny sukces. Przeróżające wizje okropieństw dnia Sądu Ostatecznego oraz poprzedzające go znaki nigdy dotąd nie zostały przedstawione z taką siłą i mocą. Niewątpliwie wyobrażenia Dürera, podobnie jak zainteresowanie publiczności, karmiła się ogólnym niezadowoleniem z instytucji kościelnych, jakie panowało w Niemczech u schyłku Średniowiecza, znajdując ostatecznie finał w Reformacji Lutra. Dla Dürera i jego widzów niesamowite wizje apokaliptycznych wydarzeń miały bardzo aktualny wydźwięk, wielu bowiem spodziewało się, że proroctwa te wypełnią się jeszcze za ich życia. Ilustracja 220. przedstawia rycinę z Apokalipsy (12, 7–8):

I nastąpiła walka na niebie: Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze Smakiem. I wystąpił do walki Smak i jego aniołowie, ale nie przemógł, i już się miejsce w niebie dla nich nie znalazło.

Aby przedstawić tę wielką chwilę, Dürer porzucił wszelkie tradycyjne – eleganckie i swobodne – pozy, wielokrotnie używane do prezentacji zmagania bohatera ze śmiertelnym wrogiem. U Dürera św. Michał nie przybiera żadnej pozy. Jest śmiertelnie poważny. Używając obu rąk, z wielkim wysiłkiem przebija ogromną włócznią gardziel smoka i ten potężny gest dominuje nad całą sceną. Wokół niego unoszą się zastępy

innych wojujących aniołów, występujących z mieczami lub łukami w dłoniach przeciw szatańskim potworom, o trudnym do opisanu, fantastycznym wyglądzie. W dole, pod niebiańskim polem bitewnym, rozciąga się pełen nieznanego spokoju pejzaż ze słynnym monogramem Dürera.

Mimo iż dowiódł, że jest mistrzem w tworzeniu elementów fantastycznych i wizjonerskich, prawdziwym spadkobiercą artystów gotyku, tworzących portale wielkich katedr, nie poprzestał na tym osiągnięciu. Jego studia i szkice pokazują, że interesował się też przyrodą, i jej piękno starał się odtworzyć równie cierpliwie i wiernie, jak wszyscy inni malarze od czasu, gdy Jan van Eyck pokazał artystom z Północy, że ich sztuka ma być zwierciadłem natury. Niektóre ze studiów Dürera zyskały sławę, jak np. jego zajac (str. 24., il. 9.), czy akwarela przedstawiająca kępę trawy (il. 221.).



Wydaje się, że dla Dürera mistrzowskie opanowanie umiejętności naśladowania natury nie było celem samym w sobie, lecz środkiem, pozwalającym na zaprezentowanie bardziej przekonującej wizji scen religijnych, mających znaleźć się na jego obrazach, sztychach i drzeworytach. Ta sama bowiem cierpliwość, która umożliwiła mu rysowanie owych szkiców, sprawiła, że był urodzonym rytownikiem, nieustrudzenie detal po detalu budującym mały rzeczywisty świat w obrębie miedzianej płyty. W *Bożym Narodzeniu* (il. 222.), wykonanym w 1504 r. (to znaczy mniej więcej w okresie, kiedy Michał Anioł zadziwił Florentyńczyków znajomością ludzkiego ciała), Dürer podjął temat przedstawiony na przepięknym sztychu Schongauera (str. 284., il. 185.). Już starszy z artystów ze szczególnym upodobaniem przedstawił nierówne ściany rozsypującej się stajni. Wydawałoby się na pierwszy rzut oka, że dla Dürera to właśnie stanowi główny temat. Stare podwórze, popękana zaprawa murarska i luźne płyty, rozpadająca się ściana, z której wyrastają drzewa, zamiast dachu luźne deski, gdzie gnieźdzą się ptaki – wszystko to jest tak przemysłane, odtworzone z tak pełną spokojem i kontemplacji cierpliwością, że czuje się jak bardzo twórcy podobał się ten malowniczy stary budynek. W porównaniu z nim postacie wydają się małe i prawie nieważne: Maria, która schroniła się w starej szopie i klęczy przed Dzieciątkiem, oraz Józef, który wyciągnął wodę ze studni i ostrożnie przelewa ją do wąskiego dzbanka. Trzeba się dobrze rozejrzeć, by dostrzec w tle jednego pasterza i uzbroić w szkło powiększające, aby odkryć tradycyjnego anioła, obwieszczającego światu dobrą nowinę. Mimo to, nikt nie potraktowałby poważnie twierdzenia, że Dürerowi chodziło jedynie o pokazanie swych umiejętności w przedstawianiu starych, spękanych murów. Opuszczone podwórze, gdzie schronili się skromni goście, emanuje atmosferą tak idyllicznego spokoju, że musimy rozważać cud Świętej Nocy w takim samym nastroju pobożnej medytacji, jaki towarzyszył powstaniu tego sztychu. Wydaje się, że w grafikach takich jak omówiona, Dürer podsumował i doprowadził do perfekcji rozwój sztuki gotyckiej od czasu, gdy zwróciła się ona ku naśladowaniu natury. Jednocześnie jednak umysł jego zmagił się z nowymi celami, które postawili przed sztuką artyści włoscy.

Jednym z takich celów, wykluczających niemalże gotyk, a obecnie będących w centrum zainteresowania, okazało się przedstawienie ludzkiego ciała w konwencji idealnego piękna, jakim obdarzyła je sztuka klasyczna.

W tej sprawie Dürer miał wkrótce się przekonać, że samo naśladownictwo rzeczywistości, nawet tak staranne i ofiarne jak w przypadku *Adama i Ewy* Van Eycka (str. 237., il. 156.), nie wystarczy, by stworzyć owo nieuchwytnie piękno, jakim wyróżniały się dzieła sztuki z Południa.

222

Albrecht Dürer
Boże Narodzenie,
1504

Rycina, 18,5 x 12 cm

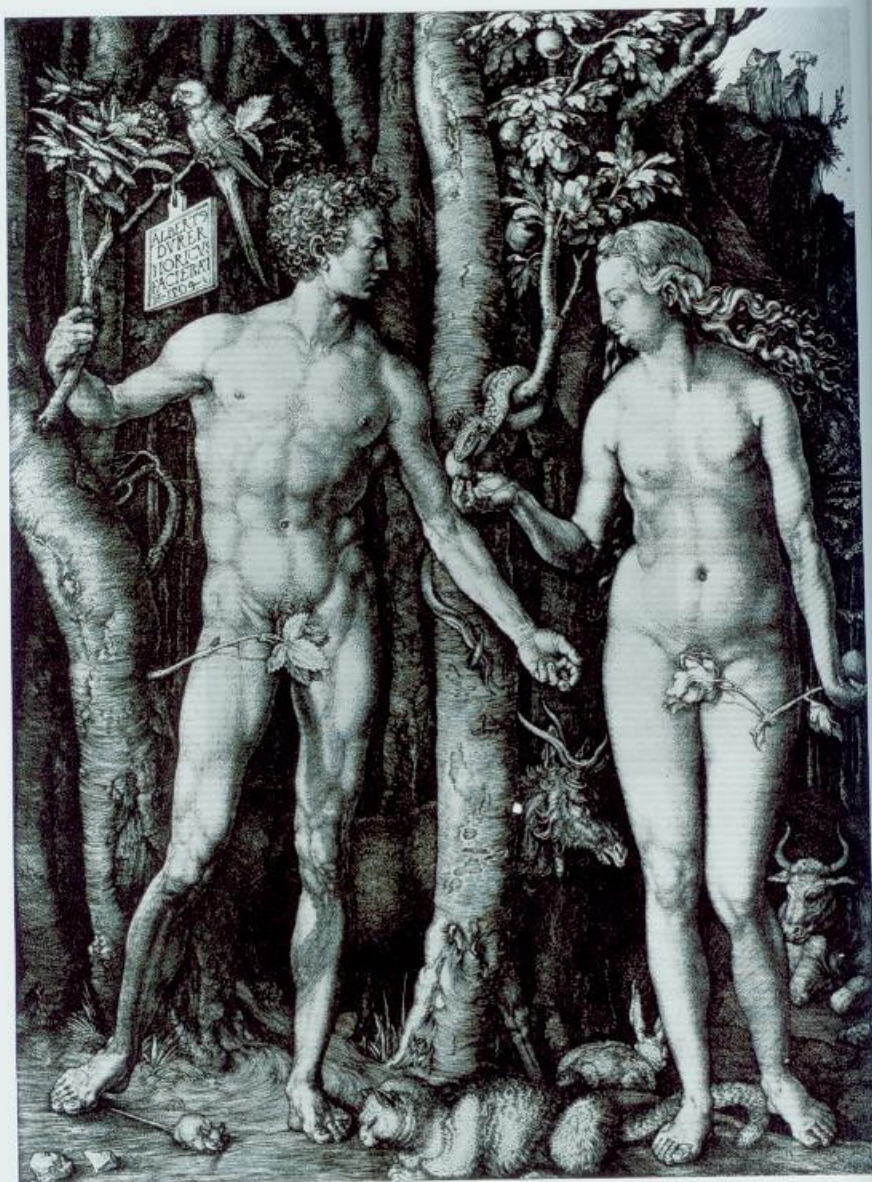
222

Albrecht Dürer
Boże Narodzenie,
1504

Rycina, 18,5 x 12 cm



Rafaël mówił o „pewnej idei” piękna, którą znajdował w swym umyśle (str. 320.), idei, wchłoniętej z biegiem lat gdy studiował rzeźbę klasyczną i piękne modele. Dla Dürera nie była to rzecz prosta. Miał ograniczone możliwości studiów, nie dysponował też mocną tradycją ani pewnym instynktem, na których mógłby się oprzeć w takich sprawach. Dlatego podjął poszukiwania niezawodnej recepty, dającej się nauczyć reguły, wyjaśniającej, co składa się na piękno ludzkich kształtów; wierzył, że taką regułę odnalazł w naukach pisarzy klasycznych dotyczących proporcji ludzkiego ciała. Ich język i pomiary były dość niejasne, ale Dürer nie zrażał się takimi trudnościami. Twierdził, że zamierza nadać niejasnym praktykom swych przodków, tworzących pełne życia dzieła nie znając dobrze prawideł sztuki, właściwe, dające się nauczać, zasady. Dürer przeprowadzał interesujące eksperymenty, dotyczące rozmaitych reguł



223

Albrecht Dürer

Adam i Ewa, 1504

Rycina, 24,8 x 19,3 cm

proporcji, rozmyślnie zniekształcając sylwetkę ludzką, którą wydłużał lub poszerzał, aby znaleźć właściwą równowagę i harmonię. Badaniami tymi miał się zajmować przez całe życie. Jednym z pierwszych rezultatów tych studiów był sztych przedstawiający Adama i Ewę, będący ucieleśnieniem wszystkich nowych ideałów piękna i harmonii, z dumą podpisany przez artystę po łacinie pełnym imieniem i nazwiskiem ALBERTUS DÜRER NORICUS FACIEBAT 1504 (*Albrecht Dürer z Norymbergi wykonał [ten sztych] w 1504*), (il. 223.).

Być może nie od razu zorientujemy się, jakie niezwykle osiągnięcie kryje się w tym sztychu. Artysta bowiem przemawia tutaj językiem mniej sobie znanym od tego, jaki zastosował w naszym poprzednim przykładzie. Harmonijne formy, które powstały w wyniku dokładnych pomiarów cyrklem i liniałem nie są ani tak przekontujące, ani tak piękne, jak modele włoskie czy klasyczne. Widać pewną sztuczność nie tylko w formie i pozach postaci, ale także w symetrycznej kompozycji. To pierwsze wrażenie znika jednak szybko, kiedy uświadamiamy sobie, że Dürer nie porzucił własnego ja, by jak pomniejsi twórcy wielbić nowych bożków. Kiedy pozwolimy artyście poprowadzić nas w głąb Rajskiego Ogrodu, gdzie myśz leży spokojnie obok kota, gdzie łoś, krowa, królik i papuga nie obawiają się odgłosu ludzkich kroków, gdy zajrzemy w głąb gaju, gdzie rośnie drzewo poznania dobra i zła i patrzymy, jak wąż daje Ewie nieszczęsny owoc, a Adam wyciąga po niego rękę, kiedy zauważymy, jak Dürer sprawił, że wyraźny zarys białych, delikatnie wymodelowanych ciał odbija wyraźnie od ciemnego lasu, zaczynamy podziwiać tę pierwszą poważną próbę przeniesienia ideałów z Południa na grunt Północy.

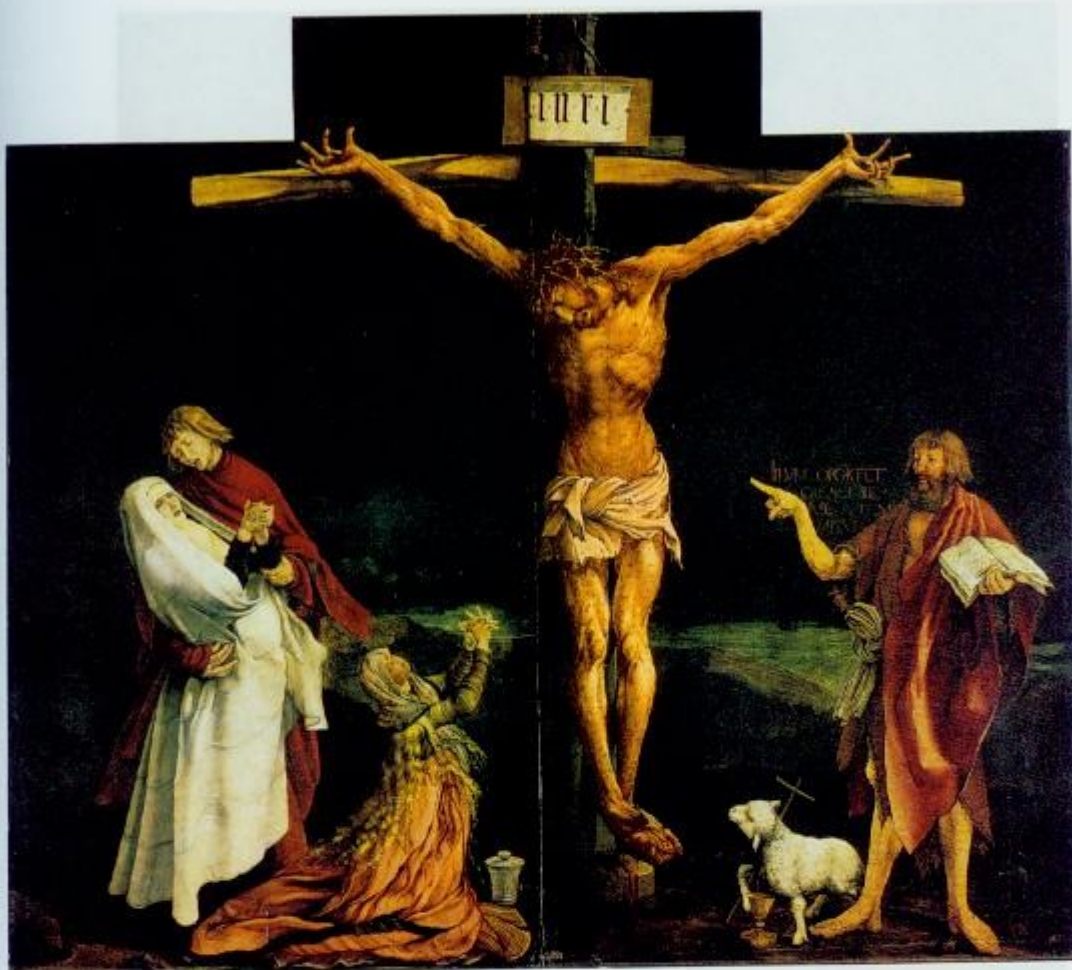
Sam Dürer wszakże nie zadowolął się łatwo. Rok po opublikowaniu tego sztychu udał się do Wenecji, aby poszerzyć swe horyzonty i poznać dalsze tajemnice sztuki Południa. Przybycie tak wybitnego konkurenta niezupełnie podobało się pomniejszym artystom weneckim, a Dürer napisał do przyjaciela:

Mam wśród Włochów wielu przyjaciół, którzy ostrzegają mnie, bym nie jadł i nie pił z ich malarzami. Wielu z nich jest wrogo do mnie nastawionych: kopiuje moje prace w kościołach i innych miejscach; potem zaś oczerniają moje dzieła mówiąc, że odbiegają od stylu klasyków i dlatego są nic nie warte. Giovanni Bellini jednak bardzo mnie chwalił przed wieloma szlachciami. Chciał mieć coś mojej roboty i sam do mnie przyszedł, aby poprosić, bym coś dla niego wykonał – hojnie zapłaci. Wszyscy mi mówią, że to wyjątkowo pobożny człowiek, bardzo go za to lubię. Jest stary, ale ciagle najlepszy w malowaniu.

Właśnie w jednym z listów Dürera z Wenecji znalazło się zdanie dowodzące, jak głęboko odczuwał on różnicę między pozycją artysty,

funkcjonującego w sztywnym systemie norymberskich cechów, a wolnością włoskich kolegów: *Jakże będę tęsknił za słońcem – pisał – tutaj jestem panem, w domu zaś pasożytem*. Późniejsze życie Dürera dowiodło, że obawy te nie były w pełni uzasadnione. To prawda, początkowo musiał targować się z bogatymi mieszczanami Norymbergi i Frankfurtu jak każdy inny artysta rzemieślnik. Musiał obiecywać im, że użyje tylko najlepszej farby i to w kilku warstwach. Stopniowo jednak jego sława rostała, a cesarz Maksymilian zatrudnił Dürera przy kilku ambitnych przedsięwzięciach. Kiedy w wieku pięćdziesięciu lat mistrz odwiedził Niderlandy, rzeczywiście przyjmowano go jak pana. On sam głęboko poruszony opisywał, jak malarze w Antwerpii uhonorowali go uroczystym bankietem w ratuszu: *kiedy poprowadzono mnie do stołu, wszyscy stali po obu stronach, jakby wprowadzano jakiegoś wielkiego pana, a wśród zgromadzonych było wiele wybitnych osób i wszystkie skłoniły głowy w niezwykle uniżony sposób*. Nawet w krajach Północy wielcy artyści spowodowali przełamanie snobizmu sprawiającego, że pogardzano ludźmi pracującymi rękami.

Dziwne i zaskakujące wydaje się to, że jedyny malarz niemiecki, którego można porównywać z Dürerem pod względem wielkości i siły artystycznego oddziaływania, popadł w takie zapomnienie, że nie jesteśmy nawet pewni, jak się nazywał. Pewien autor piszący w XVII w. wspomina niejasno o Matthiasie Grünewaldzie z Aschaffenburga. Przedstawia entuzjastyczny opis kilku obrazów owego „niemieckiego Correggia”, jak go nazywa, i od tego czasu obrazy te i inne, które prawdopodobnie namalował ten sam wielki artysta, określa się jako dzieła „Grünewalda”. W żadnych zapiskach czy dokumentach z tego okresu nie pojawia się jednak jakkolwiek wzmianka o malarzu nazwiskiem Grünewald i dlatego należy uznać za prawdopodobne, że autor pomylił pewne fakty. Ponieważ niektóre przypisywane temu mistrzowi obrazy noszą inicjały M.G.N., a wiadomo, że w czasach mniej więcej współczesnych Dürerowi, w pobliżu Aschaffenburga w Niemczech, mieszkał i tworzył malarz Mathis Gothardt Nithardt, uważa się obecnie, że takie właśnie, a nie Grünewald, było prawdziwe nazwisko wielkiego mistrza. Ta teoria niewiele nam jednak pomaga, gdyż niewiele wiemy o mistrzu Matthiasie. Krótko mówiąc, o ile Dürer stoi przed nami jak żywy człowiek, którego przyzwyczajenia, przekonania, upodobania i manieryzmy są nam dobrze znane, o tyle Grünewald pozostaje dla nas równie wielką zagadką, jak Szekspir. Mało prawdopodobne, że stało się tak przez czysty przypadek. Wiemy tak wiele o Dürerze, ponieważ widział on siebie jako reformatora sztuki swego kraju. Snuł refleksje na temat tego, co robił i kierujących nim motywów, prowadził zapiski dotyczące swych podróży i badań, pisał też podręczniki. Nie ma żadnych powodów, by sądzić, że malarz arcydzieł „Grünewalda” widział siebie w podobnym



224

Grünwald

Ukrzyżowanie, 1515

Kwarta z ołtarza
z Isenheim; olej na
desce, 269 x 307 cm;
Musée d'Unterlinden,
Kolmar

świecie. Wręcz przeciwnie. Kilka zachowanych obrazów jego autorstwa, to tradycyjne malowidła ołtarzowe w mniejszych i większych prowincjonalnych kościołach, w tym duża liczba „skrzydeł” wielkiego ołtarza w alzackiej wiosce Isenheim (tak zwany *Ołtarz z Isenheim*). W pracach artysty nie ma żadnych wskazówek świadczących o tym, że podobnie jak Dürer, pragnął być kimś więcej niż rzemieślnikiem, nie przeszkadzała mu też najwyraźniej tradycja sztuki sakralnej, jaka rozwinęła się w okresie późnego gotyku. Choć z całą pewnością znane mu były niektóre wielkie odkrycia sztuki włoskiej, wykorzystywał je o tyle, o ile odpowiadały jego wyobrażeniom o sztuce. W tym względzie wydaje się, że miał dość jasne poglądy. Jego zdaniem sztuka nie polegała na poszukiwaniu ukrytych reguł piękna; dla niego miała ona tylko jeden cel wspólny całej sztuce Średniowiecza – była kazaniem w obrazach, ilustracją świętych prawd głoszonych przez Kościół. Środkowa kwarta *Ołtarza z Isenheim* (il. 224.), świadczy o tym, że twórca podporządkował wszystko temu głównemu celowi. W surowym, okrutnym wizerunku ukrzyżowanego Zbawiciela darmo by szukać piękna w rozumieniu



235

Grönewald
Zmartwychstanie,
1515

Kwadrat z obrazu
z Heilbrunn; olej na
desce, 269 x 141 cm.
Musée d'Unterlinden,
Colmar

artystów włoskich. Jak kaznodzieja głoszący Mękę Pańską, Grünewald nie cofnął się przed niczym, by przybliżyć nam brutalność tej pełnej cierpienia sceny: konające ciało Chrystusa zniekształciła męka Krzyża; z pokrywających całą postać jęczących się ran po biczowaniu, sterczą kolce. Ciemnoczerwona krew tworzy uderzający kontrast z chorobliwie zielonkawą barwą ciała. Rysy twarzy i wymowne gesty rąk mówią nam o znaczeniu Kalwarii. Cierpienie Chrystusa znajduje odbicie w tradycyjnej grupie wokół Matki Bożej, która odziana we wdowie szaty mdleje w ramionach św. Jana Ewangelisty, którego opiece Pan ją powierzył, oraz w mniejszej postaci św. Marii Magdaleny, załamującej dłonie w rozpacz. Po przeciwnej stronie Krzyża widzimy postać św. Jana Chrzciela oraz starożytny symbol baranka, niosącego krzyż i przelewającego swą krew do kielicha Eucharystii. Św. Jan surowym, majestatycznym gestem wskazuje na Zbawiciela, obok zaś mistrz umieścił wypowiedziane przez niego słowa (według Ewangelii św. Jana 3, 30): *Potrzeba, by On wzrastał, a ja bym stawał się mniejszym*.

Bez wątpienia artyście chodziło o to, by patrzący na ołtarz rozważali te słowa, chcąc aby św. Jan ręką pokazał nam, na co powinniśmy zwrócić uwagę. Być może pragnął nawet, byśmy zobaczyli, że Chrystus musi wzrastać, my zaś stać się mniejszymi. W tym obrazie bowiem, gdzie wydaje się, iż rzeczywistość została przedstawiona w całym swym, niczym nie złagodzonym okrucieństwie, jest jeden element fantastyczny: postacie bardzo różnią się rozmiarem. Wystarczy tylko porównać dłonie stojącej pod Krzyżem św. Marii Magdaleny z dłońmi Chrystusa, by zdać sobie w pełni sprawę z zaskakującej różnicy w ich rozmiarze. Widać wyraźnie, że Grünewald odrzucił tutaj reguły sztuki nowocześniejszej, jakie rozwijały się w okresie Renesansu, i że rozmyślnie powrócił do zasad stosowanych przez malarzy średniowiecznych i prymitywnych, którzy różnicowali rozmiary postaci w zależności od odgrywanej przez nie roli. Podobnie, jak poświęcił ideę przyjemnego dla oka piękna aby wyeksponować duchowe przesłanie ołtarza, tak samo zlekceważył nowoczesny wymóg zachowania właściwych proporcji, ponieważ pomogło mu to wyrazić mistyczną prawdę słów św. Jana.

Twórczość Grünewalda przypomina nam zatem raz jeszcze, że twórcą może być prawdziwie wielki, nie będąc „postępowym”, wielkość sztuki nie polega bowiem na nowych odkryciach. Znajomość tych ostatnich artysta niejednokrotnie demonstrował, o ile pomagały mu wyrazić zamierzone przez niego przesłanie. Tak jak posłużył się pędzlem, by przedstawić udręczone ciało ukrzyżowanego Chrystusa, tak samo w innym obrazie ukazał jego przemianę podczas Zmartwychwstania w nieziemskie zjawisko, emanujące niebiańskim światłem (il. 225.). Trudno opisać ten obraz, ponieważ znów tak wiele zależy tu od

225

Grünewald
Zmartwychwstanie,
1515

Kwadrat z ołtarza
z benheim; olej na
desce, 269 x 143 cm;
Musée d'Unterlinden,
Kolmar



226

Lucas Cranach
*Odpočinęk podczas
 ucieczki do Egiptu,*
 1504

Óleń na desce,
 70,7 x 55 cm;
 Gemäldegalerie, Staatliche
 Museen, Berlin

koloru. Wydaje się, że Chrystus dopiero co powstał z grobu, zostawiając za sobą smugę promiennego światła, zaś całun, w który spowite było jego ciało, odbija barwne promienie aureoli. Widzimy zdecydowany kontrast między zmartwychwstałym Chrystusem, unoszącym się nad całą sceną, a bezradnymi gestami żołnierzy na ziemi, których oślepiła i oszołomiła ta nagle świetlana zjawia. Czujemy gwałtowność tego szoku w sposobie, w jaki wyginają się ich okryte zbrojami ciała. Ponieważ nie jesteśmy w stanie oszacować odległości między pierwszym planem a tłem, dwaj żołnierze za grobowcem wyglądają jak przewrócone marionetki, a ich zniekształcone postacie uwypuklają majestatyczny spokój przemienionego ciała Chrystusa.

Trzeci słynny Niemiec z pokolenia Dürera, Lucas Cranach (1472–1553), zaczynał jako bardzo obiecujący malarz. W młodości spędził kilka lat na południu Niemiec i w Austrii. W czasie kiedy Giorgione, pochodzący z południowego podgórze Alp, odkrywał piękno górskiego krajobrazu (*str.* 328., *il.* 209.), młodego malarza fascynowało

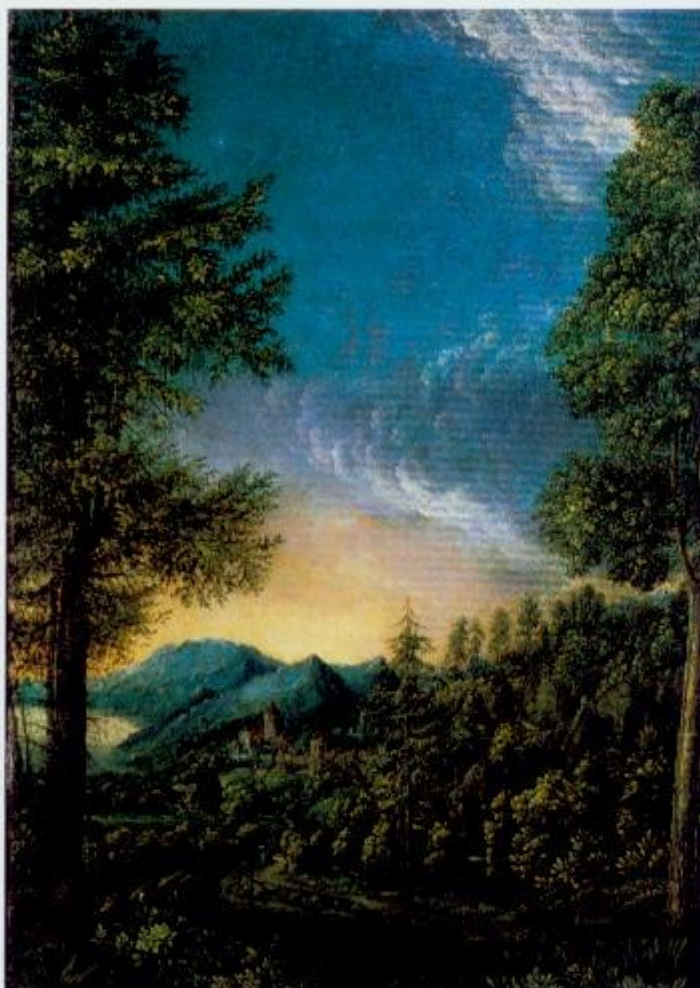
227

Albrecht Altdorfer

Przyzół,

ok. 1526–1528

Olj na pergaminie,
 mocowanym na desce;
 19 x 22 cm; Alte
 Pinakothek, Monachium



porośnięte starym lasem podgórze północne z mnóstwem romantycznych widoków. Na obrazie datowanym 1504 – w roku kiedy Dürer opublikował swe sztychy (il. 222., 223.) – Cranach przedstawił *Świętą Rodzinę podczas ucieczki do Egiptu* (il. 226.). Zatrzymali się na odpoczynek przy źródle w zalesionej górskiej okolicy. Jest to pełne uroku miejsce w leśnej gęstozie o postrzępionych drzewach, skąd roztacza się szeroki widok w dół pięknej, zielonej doliny. Wokół Najświętszej Marii Panny zebrała się grupa aniołków; jeden z nich częstuje Dzieciątko Jezus jagodami, inny niesie wodę w muszli, a jeszcze inni podnoszą utrudzonych uciekinierów na duchu grą na fujarkach i fletach. Ten poetycki obraz ma w sobie coś z ducha lirycznej sztuki Lochnera (str. 272., il. 176.).

W latach późniejszych Cranach został dość gładkim, modnym malarzem dworskim w Saksonii. Sławę zawdzięczał głównie przyjaźni z Marcinem Lutrem. Wydaje się jednak, że krótki pobyt artysty nad Dunajem wystarczył, by ludziom zamieszkującym regiony alpejskie otworzyć oczy na piękno otaczającego ich krajobrazu. Malarz Albrecht

Altdorfer z Regensburga (1480?–1538), ruszył do lasu i w góry, by studiować kształty poszarpanych od wichrów i burz sosen i skał. Wiele jego akwarel i akwafort, i przynajmniej jeden obraz olejny (il. 227.), nie opowiadają żadnej historii i nie zawierają żadnych postaci ludzkich. Jest to dość ważna zmiana. Nawet Grecy, którzy tak umiłowali naturę, malowali pejzaże jedynie jako tło scen pasterskich (str. 114., il. 72.). W Średniowieczu prawie nie do pomyślenia był obraz, nie będący wyraźną ilustracją jakiegoś tematu, religijnego bądź świeckiego. Dopiero kiedy ludzie zaczęli interesować się umiejętnościami malarskimi jako takimi, możliwa stała się sprzedaż obrazu, nie służącego żadnemu celowi, stanowiąc jedynie zapis piękna krajobrazu, który poruszył artystę.

W pierwszych dziesięcioleciach XVI w. Niderlandy nie wydały tylu wybitnych mistrzów, co w XV w., kiedy to malarze, tacy jak Jan van Eyck (str. 235.–236.), Roger van der Weyden (str. 275.–276.), i Hugo van der Goes (str. 276., 279.), byli słynni w całej Europie. Artysty, którzy podobnie jak Dürer w Niemczech, starali się przyjąć nową naukę, często bywali rozdarci między lojalnością wobec dawnych metod, a umiłowaniem nowego. Ilustracja 228. przedstawia charakterystyczny przykład tego zjawiska, będący dziełem Jana Gossaerta, zwanego Mabuse (1478?–1532). Legenda mówi, że św. Łukasz Ewangelista był z zawodu malarzem, przedstawiono go więc tutaj wykonującego portret Najświętszej Marii Panny i Dzieciątka. Sposób przedstawienia postaci przez artystę pozostaje w zgodzie z tradycjami Jana van Eycka i jego następców, natomiast tło jest zupełnie inne. Wydaje się, że Mabuse chciał się tu popisać znajomością osiągnięć Włochów, perspektywy naukowej i architektury klasycznej oraz mistrzowskim opanowaniem światła i cienia. W rezultacie powstał obraz o niewątpliwie wielkim uroku, brakuje mu jednak prostej harmonii modeli północnych jak i włoskich. Zastanawiamy się, dlaczego św. Łukasz nie znalazł bardziej odpowiedniego miejsca na rysowanie Madonny niż ten okazały, i przypuszczalnie pełen przeciągów, dziedziniec pałacowy.

Tak się więc złożyło, że największy artysta niderlandzki tego okresu nie znalazł się w grupie zwolenników nowego stylu, lecz wśród tych, którzy podobnie jak Grünewald w Niemczech, nie dali się pociągnąć nowoczesnemu ruchowi z Południa. W holenderskim mieście s-Hertogenbosch mieszkał malarz zwany Hieronymus Bosch. Niewiele o nim wiadomo. Nie wiemy, ile miał lat. Gdy umierał w 1516 r., musiał jednak działać przez dość długi czas, ponieważ został mistrzem w 1488 r. Tak jak Grünewald, Bosch udowodnił, że tradycje i osiągnięcia malarstwa, wypracowane, aby jak najbar-

228

Mabuse

Św. Łukasz malujący

Najświętszą Marię

Pannę, ok. 1515

Olej na desce,

230 x 205 cm.

Národní Galerie, Praga

228

Mabuse
Św. Łukasz malujący
Najświętszą Marię
Pannę, ok. 1515
Olej na desce,
230 x 205 cm
Národní Galerie, Praha





229, 230

Hieronymus Bosch
Niebo i Piekło,
ok. 1510

Lewa i prawa kwatera:
tryptyk; olej na desce,
każda kwatera
115 x 45 cm;
Prado, Madryt

Malarz studiujący
zasady skrótu
perspektywicznego,
1525

Drzeworyt Albrechta
Dürera; 11,6 x 18,2 cm;
z podęcznika Dürera
na temat perspektywy
i proporcji, *Uebersetzung
der Messung mit dem Zirkel
und Richtscheit*

dziej przekonująco przedstawiać rzeczywistość, można odwrócić, i przedstawić równie wiarygodny obraz rzeczy, jakich nie widziało żadne ludzkie oko. Stał się sławny z przerażających wizji, przedstawiających siły zła. Być może to nie przypadek, że w późniejszych latach tego samego wieku, ponury król Hiszpanii, Filip II, szczególnie upodobał sobie artystę, którego tak zajmowała podłość człowieka. Ilustracje 229.–230. przedstawiają dwa skrzydła jednego z tryptyków Boscha, zakupionego przez króla i nadal znajdującego się w Hiszpanii. Z lewej strony widzimy inwazję zła, opanowującego świat. Po stworzeniu Ewy, mamy kuszenie Adama, po czym oboje zostają wypędzeni z Raju, podczas gdy wysoko na niebie widzimy zbuntowane anioły, spadające w dół niczym chmara odpychających owadów. Na drugim skrzydle ukazał twórca wizję piekła. Widzimy tu rozmaite okropieństwa, ogień i tortury oraz wszelkiego rodzaju przerażające demony, na wpół zwierzęta, na wpół ludzi lub maszyny, gnębiące i karzące biedne grzeszne dusze, potępione na całą wieczność. Po raz pierwszy i być może jedyny w historii znalazł się artysta, któremu udało się nadać konkretny, namacalny kształt obawom, prześladowającym ludzi Średniowiecza. Być może było to możliwe tylko w tym właśnie momencie, kiedy stare idee były nadal żywe, ale nowy duch wyposażył twórcę w metody, pozwalające na przedstawienie widzianej rzeczywistości. Być może Hieronymus Bosch mógłby napisać na jednym ze swych wizerunków piekła to samo, co zapisał Jan van Eyck na spokojnym portrecie małżonków Arnolfini: *Byłem tam*.

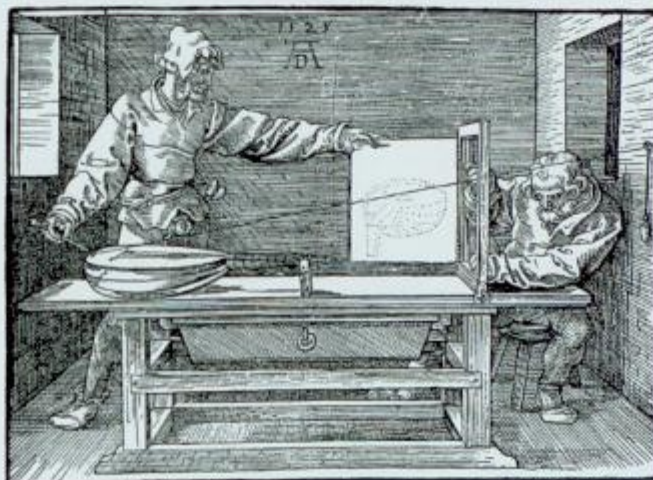
229, 230

Hieronymus Bosch
Niebo i Piekło,
ok. 1510

Lewa i prawa kwatera
wytyku; olej na desce;
lewa kwatera
135 x 45 cm;
Prado, Madryt

Malarz studiujący
zasady skrótu
perspektywniczego,
1525

Dziennik Albrechta
Dürera; 13,6 x 18,2 cm;
z podręcznika Dürera
na temat perspektywy
i proporcji, *Unterrichtung
der Messung mit dem Zirkel
und Richtscheit*



KRYZYS SZTUKI

Europa, II połowa XVI wieku

Okolo 1520 r. wszyscy miłośnicy sztuki w miastach włoskich wydawali się zgodni co do tego, że malarstwo osiągnęło szczyt doskonałości. Artyści tacy jak Michał Anioł i Rafael, Tycjan i Leonardo dokonali właściwie wszystkiego, do czego dążyły poprzednie pokolenia. Żaden problem rysunkowy nie był dla nich nazbyt trudny, żaden temat zbyt skomplikowany. Pokazali, jak poprawnie połączyć piękno z harmonią i prześcignęli nawet – jak mówiono – najsłynniejsze posagi starożytnej Grecji i Rzymu. Dla chłopca, który pewnego dnia sam chciałby zostać wielkim malarzem, takie opinie nie brzmiały szczególnie zachęcająco. Bez względu na to, jak wielkim podziwem mógł darzyć dzieła wielkich żyjących mistrzów, musiał zastanawiać się nad tym, czy naprawdę nic już nie pozostało do zrobienia, bowiem w sztuce osiągnięto wszystko, co było możliwe. Wydawało się, że niektórzy przyjmowali taki pogląd jako nieunikniony i studiowali z zapamiętaniem, by nauczyć się tego, co umiał Michał Anioł i naśladować jego manierę najlepiej jak potrafili. Michał Anioł uwielbiał rysować akty w skomplikowanych pozach – a więc skoro o to chodziło, zabrali się do kopiowania tych aktów, umieszczając je na swych obrazach, bez względu na to, czy do nich pasowały, czy nie. Rezultaty były czasem nieco absurdalne – wydawało się, że religijne sceny z Biblii są zaludniane przez trenujące drużyny młodych atletów. Późniejsi krytycy, widząc jak bardzo owi młodzi malarze zbłądzili, naśladować jedynie manierę Michała Anioła, bo była modna, nazwali ten okres manieryzmem. Nie wszyscy adepci sztuki tej epoki byli jednak na tyle niemądrzy, by sądzić, że wszystko, czego wymaga się od sztuki, to zbiór aktów w trudnych pozach. Wielu nie wierzyło w to, że sztuka może kiedykolwiek stanąć w miejscu i zastanawiało się, czy jednak mimo wszystko nie da się prześcignąć słynnych mistrzów poprzedniego pokolenia, jeśli nie w dziedzinie przedstawiania ludzkich kształtów, to być może pod jakimś innym względem. Niektórzy pragnęli zabłysnąć pomysłowością. Malowali obrazy pełne znaczeń i ukrytej mądrości, dostępnej jedynie uczonym o bardzo głębokiej wiedzy. Ich prace przypominają niemal zagadki obrazkowe, dające się rozwiązać jedynie tym, którzy wiedzą, jak uczeni tamtego okresu rozumieli znaczenie egipskich hieroglifów i wielu na wpół zapomnianych



pisarzy starożytnych. Inni z kolei chcieli zwrócić na siebie uwagę, tworząc prace mniej naturalne, mniej oczywiste, mniej proste i harmonijne niż dzieła wielkich mistrzów. Prawdopodobnie wychodzili z założenia, że dzieła te naprawdę były perfekcyjne, ale perfekcja z czasem robi się nudna. Postawili więc sobie za cel zaskoczenie widza czymś niespodziewanym, niesłychanym. Oczywiście w tej dręczącej młodych artystów obsesji, by prześcignąć klasycznych mistrzów, było coś niezdrowego – doprowadziło to nawet najlepszych

spośród nich do dziwacznych, wyrafinowanych eksperymentów. W pewnym sensie jednak te gorączkowe wysiłki, by prześcignąć starszych twórców były największym hołdem, jaki młodzi mogli im złożyć. Bo czyż sam Leonardo nie powiedział: *Mamy to uczeń, który nie prześcignie swego nauczyciela?* Do pewnego stopnia, to sami wielcy artyści „klasyczni” rozpoczęli owe nowe, niezwykle eksperymenty; stawa jaką cieszyli się w późniejszych latach życia dała im możliwość wypróbowania nowatorskich, nieortodoksyjnych efektów kompozycyjnych czy kolorystycznych. Zwłaszcza Michał Anioł okazywał czasem wyraźne lekceważenie wobec wszelkich konwencji, szczególnie w architekturze, gdzie niejednokrotnie odstępował od świętych reguł klasycznej tradycji, kierując się własnymi nastrojami i kaprysami. To on sam przyzwyczaił widza do podziwiania „kaprysów” i „wynałazków”, stanowiąc przykład geniusza, któremu nie przynosi satysfakcji niezrównana perfekcja własnych wczesnych arcydzieł, i który nieustannie i nieustraszenie szuka nowych metod i sposobów wyrazu.

To zupełnie naturalne, że młodzi artyści potraktowali to jako zachętę do zaskakiwania widza własnymi „oryginalnymi” wynałazkami. Rezultaty ich wysiłków bywały czasami dość zabawne. Dobrze wyobrażenie o tego typu kaprysach daje okno w kształcie twarzy (il. 231.), zaprojektowane przez architekta i malarza Federico Zuccaro (1543?–1609).

Innym architektom z kolei, bardziej zależało na popisanii się swym wykształceniem i znajomością autorów klasycznych, w której to dziedzinie rzeczywiście przewyższali mistrzów pokolenia Bramantego. Najwybitniejszym i najbardziej wykształconym z nich był Andrea Palladio (1508–1580.). Ilustracja 232. przedstawia jego słynną Villę Rotonda (okrągłą willę), w pobliżu Vicenzy. W pewnym sensie, jest to także „kaprys”,

231

Federico Zuccaro
Okno Palazzo Zucchi,
Rzym, 1592

ponieważ budynek ma cztery identyczne boki, każdy z portykiem w kształcie fasady świątyni, otaczające centralnie położony hall przypominający rzymski Panteon (*str. 120., il. 75.*). Bez względu na to, jak piękna może nam się wydawać taka kombinacja, nie jest to budynek, w którym chciałoby się zamieszkać. Poszukiwanie nowatorskich rozwiązań i efektów trudno było pogodzić z użytkowymi funkcjami architektury.

Typowym artystą tego okresu był florencki rzeźbiarz i złotnik Benvenuto Cellini (1500–1571). Opisał on własne życie w słynnej autobiografii, gdzie przedstawia niezwykle barwny i żywy obraz epoki. Był człowiekiem próżnym i pozbawionym skrupułów, a przy tym lubił się przechwalać, trudno jednak mieć do niego o to pretensje, ponieważ snuje opowieść o swych przygodach i wyczynach z taką swadą, że wydaje się, iż czytelnik ma w ręku powieść Dumasa. Próżny i zarozumiały, gnany niepokojem ducha, każącego mu przenosić się z miasta do miasta i z dworu na dwór, gdzie wywoływał awantury i zdobywał laury, jest Cellini prawdziwym wytworem swej epoki. Dla niego artysta nie był już szanowanym, statecznym właścicielem pracowni: był „wirtuozem”, o którego względy powinni się ubiegać książęta i kardynałowie. Jedną z niewielu prac tego mistrza, zachowanych do dziś, jest złota solniczka

232

Andrea Palladio
Villa Rotonda,
kolo Vicenzy, 1550
Włoska willa z XVI w.





wykonana w 1543 r. dla króla Francji (il. 233.). Cellini ze szczegółami opowiada historię jej powstania. Dowiadujemy się, jak artysta utarł nosa dwóm sławnym naukowcom, którzy ośmielili się zasugerować mu temat, gdy wykonał w wosku model własnego pomysłu przedstawiający Ziemię i Morze. Aby ukazać, jak Ziemia i Morze przenikają się nawzajem, splótł nogi obu postaci: Morze, mające postać mężczyzny, trzyma piękny, misternie roboty statek, który może pomieścić wystarczającą ilość soli, poniżej zaś umieściłem cztery morsy, a postaci ułożyłem do ręki trójząb. Ziemię przedstawiłem jako piękną kobietę, najwdzięczniejszą jaką potrafiłem stworzyć. Obok umieściłem bogato zdobioną świątynię na pieprz. Znacznie ciekawiej czyta się jednak opowieść o tym, jak to Cellini, otrzymawszy złoto od królewskiego skarbnika, został w drodze zaatakowany przez czterech bandytów, których w pojedynkę pokonał i zmusił do ucieczki. Niektórym osobom gładka elegancja postaci Celliniego może wydać się nazbyt wyczelowana i afektowana. Pocięgą może być świadomość, że sam mistrz miał dość owej zdrowej krzepy, brakującej, jak się wydaje, jego dziełom.

Podejście Celliniego jest typowe dla podejmowanych w tym okresie gorączkowych prób stworzenia czegoś bardziej interesującego i niezwykłego od dokonań poprzednich pokoleń. Tego samego ducha odnajdujemy w obrazach Parmigianina (1503–1540), jednego z naśladowców Correggia. Przypuszczalnie niektórym osobom jego *Madonna* (il. 234.), może wydać się niemal nieprzyzwoita ze względu na afektację i wyrafinowanie, z jakim potraktowano temat religijny. Nie ma tu nic ze swobody i prostoty, z jaką ten sam tradycyjny motyw przedstawiał Rafael. Obraz nazywany jest *Madonną z długą szyją*, ponieważ artysta pragnąc obdarzyć Najświętszą Marię Pannę wdziękiem i elegancją, dał jej łabędzią szyję. Rozciągnął i wydłużył

233

Benvenuto Cellini
Solniczka, 1543Kute złoto i emalia
na podstawie z brązu,
długość 33,5 cm,
Kunsthistorisches Museum,
Wiedeń

234

Parmigianino
Madonna z długą szyją,
1534–1540Nie ukończona w chwili
śmierci artysty;
olej na desce,
216 x 132 cm,
Uffizi, Florencja

233

Benvenuto Cellini
Sabieczka, 1543

Kucie złoto i emalia
na podstawie z hebanu,
długość 33,5 cm;
Kunsthistorisches Museum,
Wiedeń

234

Parmigianino
Madonna z długą szyją,
1534-1540

Nie ukończona w chwili
śmierci artysty;
olej na desce,
216 x 132 cm;
Uffizi, Florencja





435
Giambologna
Mercury, 1580
Brąz, wysokość 187 cm;
Museo Nazionale
del Bargello, Florencja

proporcje ludzkiego ciała w dziwnie kapryśny sposób. Ręka Matki Bożej o smukłych delikatnych palcach, długa noga anioła na pierwszym planie, chudy, wynędzniały prorok ze zwojem pergaminu – wszystko to widzimy jakby w zniekształcającym obraz lustrze. Z drugiej strony nie ma wątpliwości, że nie jest to skutek ignorancji czy niemych umiejętności. Artysta stara się pokazać, że podobają mu się te nienaturalnie wydłużone kształty, bowiem aby podkreślić jeszcze efekt, umieścił w tle obrazu wysoką kolumnę o dziwnym kształcie i równie niezwykłych proporcjach. Kompozycja obrazu także nie zmierza do konwencjonalnej harmonii. Zamiast rozmieścić postacie parami po obu stronach Madonny, wcisnął ściszoną grupę aniołów w niewielki kąt, pozostawiając z drugiej strony wolną przestrzeń, gdzie umieścił wysoką postać proroka, tak zmniejszoną przez odległość, że ledwo sięga kolana Matki Bożej. Nie ma zatem wątpliwości, że w tym szaleństwie jest metoda. Malarz pragnął być nieortodoksyjny. Chciał pokazać, że klasyczne rozwiązanie problemu idealnej harmonii nie jest jedyne, że naturalna prostota to jeden ze sposobów osiągania piękna, ale istnieją też mniej bezpośrednie metody uzyskiwania interesujących efektów dla wyrafinowanych miłośników sztuki. Bez względu na to, czy podoba nam się droga obrona przez twórcę czy też nie, musimy przyznać, że jest on konsekwentny. W rzeczy samej, możliwe że Parmigianino i wszyscy artyści jego epoki, którzy rozmyślnie starali się stworzyć coś nowego i zaskakującego, nawet kosztem „naturalnego” piękna ustanowionego przez wielkich mistrzów, byli pierwszymi artystami „nowoczesnymi”. Zobaczmy, że to co obecnie nazywamy sztuką „nowoczesną” miało być może korzenie w podobnej tendencji do unikania rzeczy oczywistych i osiągania efektów różniących się od konwencjonalnego piękna naturalnego.

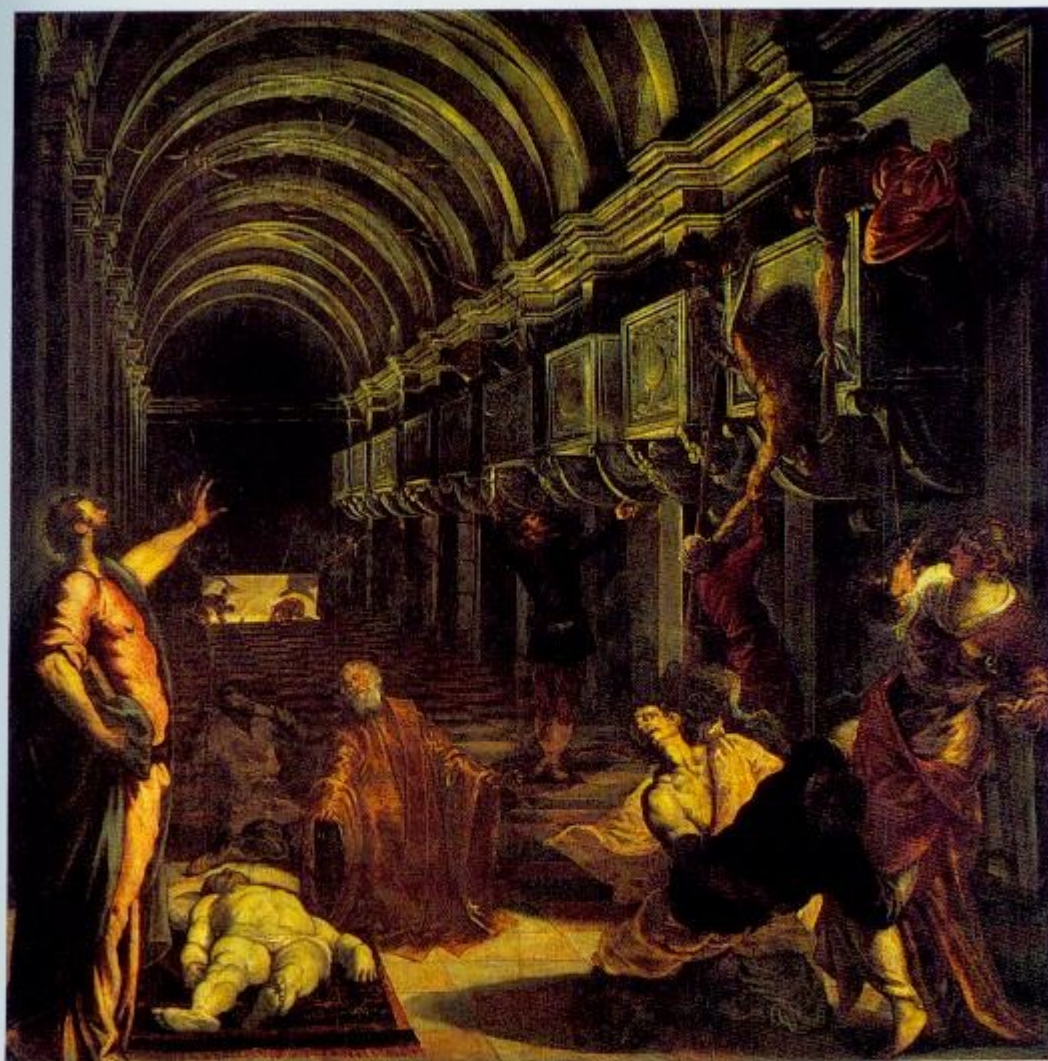
Inni twórcy tego dziwnego okresu nie do końca utracili nadzieję na prześcignięcie gigantów sztuki w kategoriach tradycyjnych umiejętności i wirtuozerii. Możemy zgadzać się nie ze wszystkim co robili, ale także i w tym przypadku musimy przyznać, że niektóre z ich dokonań są dość zaskakujące. Typowym tego przykładem jest posąg Merkurego, posłańca bogów, dzieło flamandzkiego rzeźbiarza Jeana de Boulogne (1529–1608), którego Włosi nazywali Giovannim da Bologna lub Giambologna (il. 235.). Postanowił on dokonać rzeczy niemożliwej, stworzyć posąg, który pokona ciężar martwej materii i wywoła wrażenie szybkiego lotu w powietrzu. Do pewnego stopnia artyście się to udało. Słynny Merkury jedynie czubkiem palca u nogi dotyka ziemi – a raczej nie ziemi, lecz strugi powietrza wychodzącej z ust maski, przedstawiającej Południowy Wiatr. Cały posąg jest tak starannie wyważony, iż wydaje się naprawdę unosić w powietrzu, niemalże leci z dużą prędkością i wdziękiem. Być może rzeźbiarze klasyczni, a nawet Michał Anioł uznaliby taki efekt za nieodpowiedni dla posagu, który powinien przypominać ciężki blok

235

Giambologna
Mercury, 1580Bez, wysokość 197 cm;
Museo Nazionale
del Bargello, Florencja

materiału, z jakiego został ukształtowany, lecz Giambologna w nie mniejszym stopniu niż Parmigianino chciał sprzeciwić się obrośniętym tradycją regułom, pragnąc pokazać, jak zaskakujące efekty można osiągnąć.

Najwybitniejszy prawdopodobnie z mistrzów drugiej połowy XVI w. mieszkał w Wenecji. Nazywał się Jacopo Robusti i nosił przydomek Tintoretto (1518–1594). Jego także zmęczyło proste piękno form i kolorów, które pokazał Wenecjanom Tycjan, ale niezadowolenie to oznaczało coś więcej niż tylko pragnienie osiągnięcia czegoś niezwykle. Artysta przeczuwał, że choć Tycjan pozostawał niezrównanym malarzem piękna, jego obrazy były bardziej przyjemne dla oka niż poruszające; nie dość ekscytujące, by ożywić wspaniałe opowieści z Biblii i święte legendy. Bez względu na to, czy Tintoretto miał rację czy nie, zdecydował się w każdym razie opowiedzieć te historie w inny sposób, sprawić, by widz odczuł dreszcz i pełen napięcia dramatyzm przedstawionych na obrazie wydarzeń. *Ilustracja 236*, dowodzi, że naprawdę udało mu się stworzyć dzieła niezwykle i urzekające. Na pierwszy rzut oka obraz wydaje się bardzo zagmatwany. Zamiast klarownej kompozycji głównych postaci w płaszczyźnie obrazu, jaką osiągnął Rafael, patrzymy w głąb dziwnej piwnicy. W lewym rogu stoi wysoki mężczyzna z aureolą, unoszący ramię jakby chciał powstrzymać bieg jakiegoś wydarzenia – idąc wzrokiem za jego gestem widzimy, że jest zaabsorbowany tym, co dzieje się wysoko pod sklepieniem piwnicy po drugiej stronie obrazu. Dwóch mężczyzn opuszcza zwłoki wyjęte z grobowca – jego pokrywa jest nadal podniesiona – pomaga im trzeci mężczyzna w turbanie, zaś widoczny w tle szlachcic ze świecą próbuje przeczytać napis na innym grobowcu. Ludzie ci najwyraźniej plądrują katakumby. Jedno z ciał leży na dywanie, przedstawione w dziwnym skrócie perspektywicznym, a obok niego kłęczy pełen godności starzec we wspaniałym płaszczu. W prawym rogu widzimy grupę gestykulujących mężczyzn i kobiet ze zdumieniem patrzących na świętego – postać z aureolą to z pewnością bowiem jakiś święty. Jeśli przyjrzymy mu się bliżej, zobaczymy, że trzyma książkę – to św. Marek Ewangelista, patron Wenecji. Co się tutaj dzieje? Obraz przedstawia historię przeniesienia szczątków św. Marka z Aleksandrii (miasta „niewiernych” muzułmanów) do Wenecji, gdzie specjalnie, aby znaleźć dla nich miejsce, wzniesiono słynną bazylikę św. Marka. Św. Marek był biskupem Aleksandrii i został pochowany w jednej z tamtejszych katakumb. Kiedy grupa Wenecjan włamała się do podziemi z zamiarem odnalezienia ciała świętego, nie wiadomo było, w którym z licznych grobowców znajdują się cenne relikwie. W momencie, kiedy szukający trafili na właściwy grób, nagle objawił im się św. Marek, ukazując szczątki swej ziemskiej powłoki. Ten właśnie moment wybrał Tintoretto na temat swego obrazu. Święty nakazuje mężczyznom przerwać przeszukiwanie grobowców. Ciało się



238

Tintoretto
*Znalezienie ciała
 św. Marka*,
 ok. 1562

Obie na płótnie,
 405 x 405 cm;
 Pinacoteca di Brera,
 Mediolan

odnalazło; leży u jego stóp skąpane w blasku światła, a jego obecność już działa cuda. Widoczny po prawej stronie, wijący się w konwulsjach mężczyzna, został uwolniony od szatana, przez którego był opętany, a widzimy go uchodzącego z ust ofiary w postaci smugi dymu. Kłęczący przy zwłokach szlachcic to donator, członek bractwa religijnego zamawiającego obraz. Bez wątpienia ludziom współczesnym artyście dzieło to musiało się wydać ekscentryczne. Prawdopodobnie szokowały ich rażące kontrasty między światłem i cieniem, elementami bliskimi i dalekimi, oraz brak harmonii w gestach i ruchach. Mimo to szybko zapewne zrozumieli, że posługując się bardziej tradycyjnymi metodami Tintoretto nie byłby



237
Tintoretto
Św. Jerzy ze smokiem,
ok. 1555-1558
Olej na płótnie,
137,5 x 100,3 cm;
National Gallery, Londyn

w stanie wywołać wrażenia głębokiej tajemnicy, rozwijającej się przed naszymi oczami. Aby osiągnąć ten cel poświęcił nawet dojrzały, piękny kolor, będący najwybitniejszym osiągnięciem malarstwa Giorgione'a i Tycjana. Znajdujący się w Londynie obraz (il. 237.), przedstawiający walkę św. Jerzego ze smokiem pokazuje, jak niesamowite światło i złamane tony pomagają zbudować atmosferę napięcia i podniecenia. Czujemy, że dramat osiągnął właśnie punkt kulminacyjny. Wydaje się, że księżniczka wybiega z obrazu prosto na widza, gdy tymczasem bohater zostaje, wbrew wszelkim regułom, umieszczony daleko w tle całej sceny.

Giorgio Vasari (1511–1574), wielki florencki krytyk i biograf tego okresu, napisał, że gdyby Tintoretto *nie zszedł z utartego szlaku, lecz kontynuował piękny styl swych poprzedników, zostałby jednym z największych malarzy, jakich widziano w Wenecji*. Niestety, zdaniem Vasariego, dzieła artysty psuło niestaranne wykonanie i ekscentryczne upodobania malarza. Vasari dziwił się, że prace Tintoretta są takie „nie wykończone”. *Jego szkice – powiadał – są tak surowe, że w pociągnięciach ołówka, robiących wrażenie przypadkowych, widać więcej siły niż rozmysłu*. Jest to zarzut, jaki od tamtego czasu często stawiano artystom nowoczesnym. Być może, nie jest to aż tak zaskakujące, bowiem wielcy nowatorzy w sztuce często koncentrowali się na rzeczach zasadniczych, nie zaprzatając sobie głowy tradycyjnie pojmowaną doskonałością techniczną. W epoce Tintoretta technika malarska osiągnęła tak wysoki poziom, że każdy, kto miał pewne zdolności manualne mógł opowiadać podstawy tej sztuki. Artysta, taki jak Tintoretto, pragnął pokazać rzeczy w nowym świetle, wypróbować nowe sposoby przedstawiania legend i mitów z przeszłości. Uważał obraz za skończony, jeśli udało mu się przekazać swą wizję jakiejś legendarnej sceny. Nie interesowało go gładkie, staranne wykończenie, nie służyło bowiem jego celowi. Wręcz przeciwnie, mogło odwracać uwagę widza od dramatycznych wydarzeń, rozgrywających się na płótnie.

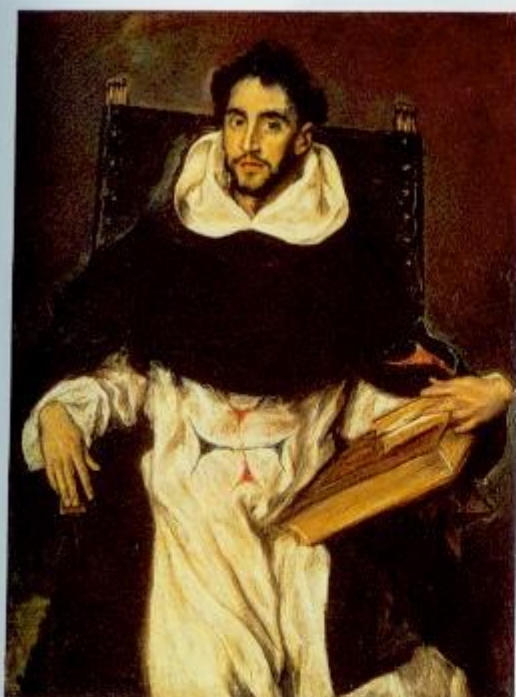
Żaden artysta XVI w. nie posunął się dalej w stosowaniu tych metod niż pochodzący z greckiej wyspy Krety malarz Domenicos Theotokopoulos (1541?–1614), zwany El Greco. Przybył do Wenecji z odizolowanej części Europy, gdzie od czasów Średniowiecza nie działo się w sztuce nic nowego. W swej ojczyźnie artysta prawdopodobnie przywykł do wizerunków świętych, tworzonych w starodawnej manierze bizantyjskiej – uroczystych, sztywnych, bardzo odległych od rzeczywistości. Ponieważ nie uczono go patrzeć na obrazy pod kątem poprawności kompozycyjnej, nie znalazł w sztuce Tintoretta nic szokującego, natomiast wiele go w niej fascynowało. Wydaje się bowiem, że i on był bardzo uczuciowym i pobożnym człowiekiem, odczuwającym potrzebę przedstawienia scen religijnych w nowy, poruszający sposób. Po opuszczeniu Wenecji osiadł w odległej części Europy, w Toledo w Hiszpanii, gdzie nie prześladowali go

237

Tintoretto
Św. Jerzy ze smokiem,
ok. 1555–1558
Óleń na płótnie,
137,5 x 100,3 cm,
National Gallery, Londyn



i nie niepokoił krytycy, domagający się poprawnej, naturalnej kompozycji – ponieważ także i w Hiszpanii nadal utrzymywały się średniowieczne poglądy na temat sztuki. Być może to właśnie wyjaśnia fakt, że twórczość El Greca śmiałym lekceważeniem naturalnych form i kolorów oraz dramatyzmem wizji przewyższa nawet dzieła Tintoretta. *Ilustracja 238.* przedstawia jeden z najbardziej zadziwiających i ekscytujących obrazów artysty:



239
El Greco
*Beat Henrich Felix
Parmiano*, 1609
Olej na płótnie,
113 x 86 cm,
Museum of Fine Arts,
Boston

238
El Greco
*Obrazie piątej pieczęci
Apokalipsy*,
ok. 1608–1614
Olej na płótnie,
224,5 x 192,5 cm,
Metropolitan Museum
of Art, Nowy Jork

fragment z Apokalipsy św. Jana i to właśnie jego widzimy z boku obrazu, jak w wizjonerskim uniesieniu patrzy ku Niebu, wznosząc ramiona w proroczym geście.

Obraz przedstawia scenę, w której Baranek wzywa św. Jana, by *Przybył i zobaczył* otwarcie siedmiu pieczęci. *A gdy otworzył pieczęć piątą, ujrzałem pod ołtarzem dusze zabitych dla Słowa Bożego i dla świadectwa, jakie mieli. I głosem donośnym zawołały mówiąc: „Dokądże, Władco Świąty i Prawdziwy, nie sądzisz i nie wymierzasz za krew naszą kary tym, co mieszkają na ziemi?” I dano każdemu z nich białą szatę...* (Apokalipsa św. Jana 6, 9–11). Tak więc gestykulujące w podnieceniu nagie postacie to męczennicy, którzy powstają by przyjąć białe szaty. Bezsprzecznie żaden dokładny szczegółowy rysunek nie byłby w stanie wyrazić z tak niesamowitą i przekonującą siłą owej okropnej wizji Sądu Ostatecznego, kiedy to sami święci

nawołują do zniszczenia tego świata. Nietrudno dostrzec, że El Greco przejął wiele ze stosowanej przez Tintoretta nieortodoksyjnej metody kompozycji, wykorzystując też manierę nadmiernie wydłużonych postaci, takich jak pełna wyrafinowania *Madonna Parmigianina* (il. 234.). Zdajemy však sobie sprawę z tego, że El Greco wykorzystał tę metodę artystyczną w nowym celu. Mieszkał w Hiszpanii, gdzie religia przepojona była nie spotykaną gdzie indziej mistyczną żarliwością. W takiej atmosferze wyrafinowana sztuka manieryzmu utraciła wiele ze swego charakteru sztuki dla koneserów. Choć twórczość artysty uderza nas jako niewiarygodnie „nowoczesna”, wydaje się, że współcześni mu Hiszpanie nie mieli obiekcji podobnych to tych, jakie wysuwał Vasari wobec Tintoretta. Najwybitniejsze portrety El Greca (il. 239.), mogą rywalizować z pracami Tycjana (str. 333., il. 212.). Jego pracownia miała zawsze komplet zamówień. Prawdopodobnie malarz zatrudniał kilku pomocników, by uporać się z licznymi zleceniami, co może tłumaczyć, dlaczego nie wszystkie dzieła, sygnowane jego nazwiskiem, są równie dobrej jakości. Następne pokolenie zaczęło krytykować nienaturalne kształty i kolory, pojawiające się na obrazach El Greca, które odąd uważano za coś w rodzaju kiepskiego żartu. Po I wojnie światowej, kiedy nowocześni artyści nauczyli nas, że nie da się stosować tych samych kryteriów „poprawności” do wszystkich dzieł sztuki, twórczość El Greca została ponownie odkryta i zrozumiana.

W krajach leżących na północy, w Niemczech, Holandii i Anglii, artyści stanęli w obliczu kryzysu o wiele bardziej realnego niż ich koledzy we Włoszech i Hiszpanii. Włosi musieli się jedynie uporać z problemem, jak malować w nowy, zaskakujący sposób. Na Północy powstała kwestia możliwości i celowości dalszego istnienia malarstwa. Ten wielki kryzys spowodowany był Reformacją. Wielu protestantów wyrażało sprzeciw wobec obecności obrazów lub posągów świętych w kościołach, uważając je za oznakę papistycznego bałwochwaństwa. W ten sposób malarze w regionach protestanckich utracili najważniejsze źródło dochodów, jakim były malowidła sakralne. Bardziej surowi kalwiniści sprzeciwiali się nawet zdobieniu domów, a tam gdzie było to teoretycznie dozwolone, klimat i styl budynków nie pasował zazwyczaj do dużych dekoracji freskowych, jakie włoska szlachta zamawiała do swych pałaców. Regularnym źródłem dochodów dla artystów pozostawały więc jedynie ilustracje książkowe i malarstwo portretowe, z tego jednak trudno było się utrzymać.

Skutki kryzysu są widoczne w karierze najwybitniejszego malarza niemieckiego tego pokolenia, Hansa Holbeina Młodsze (1497–1543). Holbein był dwadzieścia sześć lat młodszy od Dürera i tylko trzy lata starszy od Celliniego. Urodził się w Augsburgu, bogatym mieście kupieckim o bliskich powiązaniach handlowych z Włochami; później przeniósł się do Bazylei, słynnego ośrodka nowej nauki.

Wiedza, którą Dürer zdobywał przez całe życie, przysłała Holbeinowi dużo łatwiej. Wyjątkowo spostrzegawczy potomek malarza (jego ojciec był szanowanym mistrzem), szybko przyswoił sobie osiągnięcia zarówno artystów z Północy jak i Włoch. Miał niewiele ponad trzydzieści lat, kiedy namalował wspaniały obraz ołtarzowy, przedstawiający Najświętszą Marię Pannę z rodziną burmistrza Bazylei jako donatorami (il. 240.). Forma ta występowała tradycyjnie we wszystkich krajach; widzieliśmy ją w *Dyptyku z Wilton* (str. 216.–217., il. 143.), i *Madonnie Pesaro* Tycjana (str. 330., il. 210.). Obraz Holbeina pozostaje mimo to jednym z najdoskonalszych przykładów tego rodzaju malarstwa. Sposób rozmieszczenia postaci donatorów w pozornie naturalnych grupach po obu stronach Najświętszej Marii Panny, której spokojną majestatyczną sylwetkę okala wnęka o klasycznych formach, przypomina najbardziej harmonijne kompozycje włoskiego Renesansu, prace Giovanniego Belliniego (str. 327., il. 208.), i Rafaela (str. 317., il. 203.). Z drugiej strony, staranna dbałość o detal oraz pewna obojętność na konwencjonalne piękno, świadczą o tym, że Holbein uczył się swego fachu na Północy. Był na najlepszej drodze do tego, by zostać czołowym mistrzem niemieckiego obszaru językowego, kiedy Reformacja położyła kres wszelkim takim nadziejom. W 1526 r. artysta opuścił Szwajcarię, udając się do Anglii z listem polecającym od Erazma z Rotterdamu. Ten ostatni polecił malarza przyjaciółom, wśród

240

Hans Holbein
Młodszy
*Madonna z Dzieciątkiem
i rodziną burmistrza
Meyera*, 1528
Obraz ołtarzowy;
olej na desce,
146,5 x 102 cm;
Schlossmuseum, Darmstadt

240

Hans Holbein
Młodszy
*Madonna z Dzieciątkiem
i rodziną burmistrza
Meyera, 1528*
Obraz olejowy;
olej na desce,
146,5 x 162 cm;
Schlossmuseum, Darmstadt





241

Hans Holbein
Młodszy
Anna Cresacre, 1500/01
Sir Thomas More,
1528

Czarna i kolorowa
kreda na papierze,
37,9 x 26,9 cm; Royal
Library, Zamek Windsor

których był Sir Thomas More. Jedną z pierwszych prac Holbeina w Anglii było przygotowanie dużego portretu rodziny uczonego, a niektóre studia do tego dzieła zachowały się do dziś na Zamku Windsor (il. 241.). Jeśli Holbein liczył w Anglii na schronienie przed zamętem Reformacji, musiał czuć się rozczarowany późniejszym rozwojem wypadków, kiedy jednak osiadł w tym kraju na stałe i otrzymał tytuł nadwornego malarza Henryka VIII, miał przynajmniej zajęcie, które pozwoliło mu żyć i pracować. Nie mógł już malować Madonn, ale obowiązki malarza nadwornego były bardzo złożone. Projektował biżuterię i meble, kostiumy do widowisk, dekoracje pomieszczeń, broń i puchary. Jego głównym obowiązkiem było jednak malowanie portretów królewskiego dworu i to właśnie dzięki niezawodnemu pędzlowi Holbeina mamy dziś tak żywy obraz ludzi epoki Henryka VIII. Ilustracja 242. przedstawia portret Sir Richarda Southwella, dworzanina i urzędnika, uczestniczącego w rozwiązywaniu klasztorów. W portretach Holbeina nie ma nic dramatycznego, nic co przyciągałoby wzrok, ale im dłużej na nie patrzymy, tym bardziej odsłaniają myśli i osobowość modela. Ani przez chwilę nie wąpimy, że stanowią wierny obraz tego, co Holbein widział, przedstawiony bez strachu czy pochlebstwa. W sposobie rozmieszczenia postaci znać pewną rękę mistrza. Nie nie pozostawiono tu przypadkowi; cała kompozycja jest tak idealnie wyważona, że może nam się wydać aż nazbyt „oczywista”. Było to działanie w pełni zamierzone. We wcześniejszych portretach Holbeinowi zależało na popisaniu się wspaniałymi umiejętnościami

242

Hans Holbein
Młodszy
Sir Richard Southwell,
1536

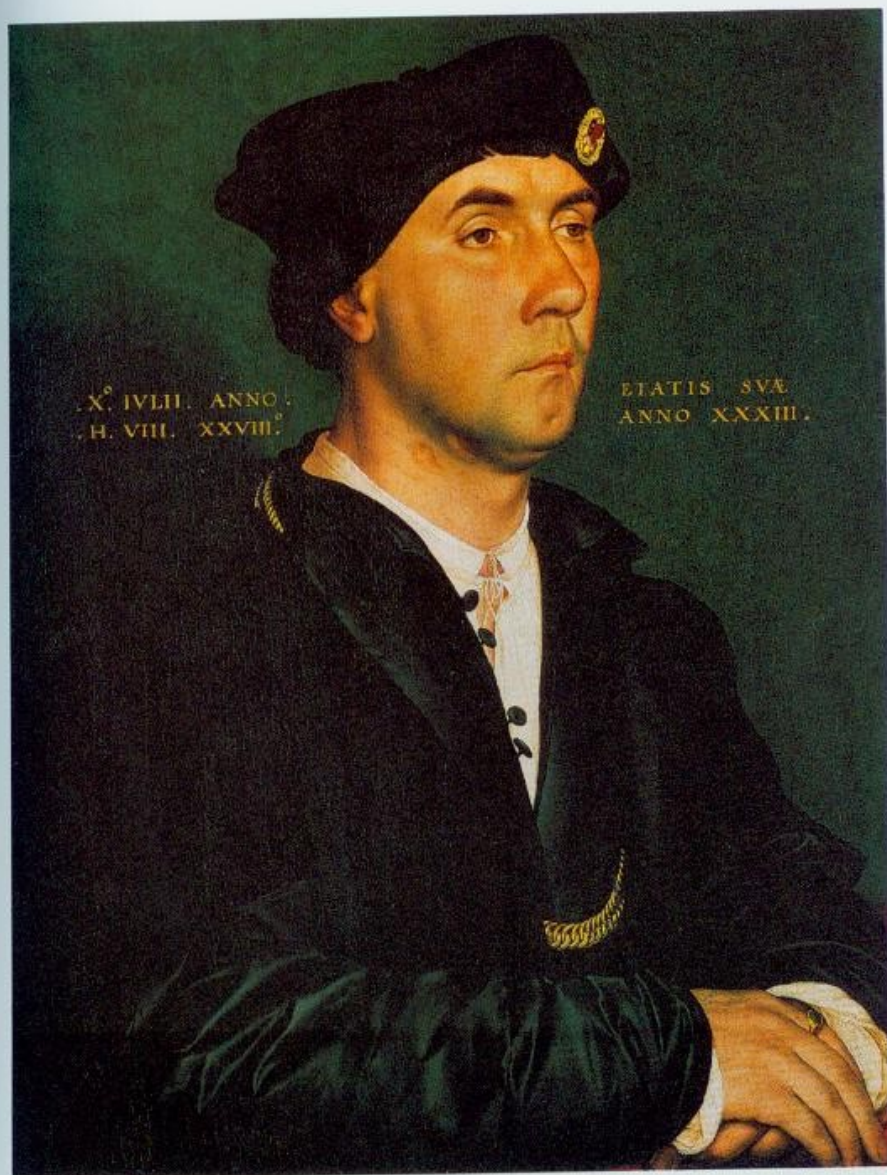
Olej na desce,
47,5 x 38 cm;
Uffizi, Florencja

241

Hans Holbein
Młodszy
*Anna Cresacre, synowa
Sir Thomasa More,*
1528
Czarna i kolorowa
kreda na papierze,
17,9 x 26,9 cm; Royal
Library, Zamek Windsor

242

Hans Holbein
Młodszy
Sir Richard Southwell,
1536
Olej na desce,
47,5 x 38 cm;
Uffizi, Florencja





244
Nicholas Hilliard
Młodzieniec, ok. 1587
Akwarela i gwiazd na
wełnie, 13,6 x 7,3 cm;
Victoria and Albert
Museum, Londyn

245
Hans Holbein
Młodszy
Georg Gisze, 1532
Olej na desce,
96,3 x 85,7 cm;
Gemäldegalerie,
Staatliche Museen, Berlin



444
Nicholas Hilliard
Młodziwiec, ok. 1587
Akwarela i gwasz na
włókninie, 13,6 x 7,3 cm;
Victoria and Albert
Museum, Londyn.

445
Hans Holbein
Młodszy
Georg Glözer, 1532
Olej na desce,
96,1 x 85,7 cm;
Gemäldegalerie,
Städtische Museen, Berlin

odtworzenia szczegółów; charakteryzował modela przez otoczenie, w jakim go umieszczał, złożone z rzeczy, wśród których upływało jego życie (il. 243.). Im artysta robił się starszy, a jego sztuka bardziej dojrzała, tym mniej potrzebował takich sztuczek. Nie chciał się narzucać widzowi, odwracając jego uwagę od modela. I właśnie za tę mistrzowską powściągliwość podziwiamy go najbardziej.

Kiedy Holbein opuścił kraje niemieckiego obszaru językowego, malarstwo zaczęło tam podupadać w zatrważający sposób, zaś po śmierci artysty sztuka w Anglii znalazła się w podobnym położeniu. Jedynie malarstwo portretowe, zawdzięczające mocną pozycję Holbeinowi, przetrwało Reformację. Jednak nawet w tej dziedzinie coraz częściej dawały się odczuć wpływy modnego manieryzmu z Południa, a prostszy styl Holbeina zastąpiły ideały dworskiego wyrafinowania i elegancji.

Wizerunek młodego szlachcica z epoki elżbietańskiej (il. 244.) daje nam wyobrażenie o owym nowym typie portretu. Jest to „miniatura” słynnego angielskiego mistrza Nicholasa Hilliarda (1547–1619), współczesnego Sir Philipowi Sidneyowi i Williamowi Szek-

spirowi. Patrząc na tego delikatnego młodzieńca, który przyciskając prawą rękę do serca stoi oparty o drzewo w otoczeniu kolczastych dzikich róż, rzeczywiście możemy pomyśleć o sielankach Sidneya czy komediach Szekspira. Być może miniatura miała być podarunkiem dla damy, do której wzdychał młody mężczyzna, bowiem nosi ona łaciński napis *Dat poenas laudata fides*, co w przybliżeniu znaczy *ma chwalebna wierność jest przyczyną mego bólu*. Nie powinniśmy pytać, czy ów ból był bardziej prawdziwy niż malowane kolce. W tamtych czasach oczekiwano, że młody galant będzie popisował się swym smutkiem i nieodwzajemnioną miłością. Westchnienia i sonety stanowiły element wdzięcznej i wyszukanej gry, której nikt nie traktował zbyt poważnie, każdy zaś pragnął zabłysnąć w niej jakimś nowym pomysłem.

Jeśli spojrzymy na miniaturę Hilliarda jak na przedmiot, będący częścią tej gry, prawdopodobnie przestanie nam się wydawać afektowana i sztuczna. Miejmy nadzieję, że kiedy dziewczyna otrzymała ów dowód uczucia w cennym puzderku i zobaczyła żalną pozę swego eleganckiego zalotnika, jego „chwalebna wierność” została w końcu nagrodzona.

Tylko w jednym protestanckim kraju Europy – w Holandii – sztuka wyszła z kryzysu Reformacji obronną ręką. W kraju tym, który przez



245

Pieter Bruegel
Starszy
Malarz i kupujący,
ok. 1565

Piórko i czarny atrament
na brązowym papierze.
25 x 21,5 cm;
Albertina, Wiedeń

tyle lat był świadkiem rozkwitu malarstwa, artyści znaleźli rozwiązanie swej trudnej sytuacji: zamiast koncentrować się na samym tylko malarstwie portretowym, zaczęli specjalizować się we wszelkich rodzajach tematyki, co do której kościół protestancki nie mógł wnosić zastrzeżeń. Już od czasów Van Eycka twórcy niderlandzcy byli uznanymi mistrzami w naśladowaniu natury. Włosi szczycili się swymi niezrównanymi umiejętnościami w oddawaniu piękna ludzkiej sylwetki w ruchu, ale gotowi byli przyznać, że gdy szło o cierpliwość i dokładność w przedstawieniu kwiatu, drzewa, stodoły czy stada owiec „Flamandczycy” często ich przewyższali. Nic więc dziwnego, że gdy ustało zapotrzebowanie na

malowidła ołtarzowe i obrazy o treści religijnej, artyści z Północy starali się znaleźć rynek na prace, będące ich uznaną specjalnością i malowali obrazy, które miały przede wszystkim pokazać ich zadziwiające umiejętności przedstawiania świata zewnętrznego. Dla artystów z tych krajów specjalizacja nie była czymś zupełnie nowym. Pamiętamy, że Hieronymus Bosch (*str.* 358., *il.* 229.–230.), jeszcze przed kryzysem w sztuce, specjalizował się w wizerunkach piekła i demonów. Teraz, kiedy możliwości malarstwa stały się bardziej ograniczone, malarze poszli dalej tą drogą. Próbowali rozwijać tradycję sztuki Północy, sięgającą czasów dróleries na marginesach średniowiecznych manuskryptów (*str.* 211., *il.* 140.), oraz scen z życia codziennego, występujących w sztuce XV w. (*str.* 274., *il.* 177.). Obrazy, w których malarze świadomie kultywowali określoną tematykę, szczególnie sceny z życia codziennego, nazwano później „obrazami rodzajowymi”.

Najwybitniejszym flamandzkim mistrzem malarstwa rodzajowego w XVI w. był Pieter Bruegel Starszy (1525?–1569). Niewiele wiemy o jego życiu, poza tym, że podobnie jak wielu północnych artystów z jego pokolenia odwiedził Włochy, i że mieszkał i pracował w Antwerpii i Brukseli, gdzie w latach sześćdziesiątych XVI w. – okresie kiedy do Niderlandów przybył surowy książę Alva – namalował większość obrazów. Godność sztuki i artysty przypuszczalnie była dla niego równie ważna jak dla Dürera i Celliniego, bowiem w jednym ze swych doskonałych rysunków wyraźnie podkreśla kontrast między dumnym malarzem i głupawym człowieczkiem w okularach, który zaglądając artyście przez ramię, szpera w sakiewce (*il.* 245.).

Rodzajem malarstwa, na którym skupił się Bruegel, były sceny z życia wieśniaków. Malował chłopów podczas zabawy, świąt i pracy, tak że często go uważać za jednego z owych flamandzkich wieśniaków. Jest to pospolity błąd, często popełniany w stosunku do mistrzów, których twórczość skłonni jesteśmy utożsamiać z ich osobowością. Myślimy o Dickensie jako członku wesołego klubu pana Pickwicka, a w Juliuszu Vernie widzimy śmiałego wynalazcę i podróżnika. Gdyby Bruegel był wieśniakiem, nie mógłby malować ich tak, jak to robił. Z całą pewnością był człowiekiem z miasta, a jego stosunek do życia na wsi prawdopodobnie przypominał podejście Szekspira, dla którego cieśla Kloc i tkacz Podszewka (*Sen nocy letniej*) byli rodzajem kłowna. W tamtych czasach przyjęło się uważać wiejskiego kmiotka za postać zabawną. Nie sądzę, aby Szekspir czy Bruegel przyjęli ten zwyczaj ze snobizmu. W życiu wsi natura ludzka nie była tak zamaskowana, przykryta warstwą sztuczności i konwencji, jak w życiu dżentelmenów portretowanych przez Hilliarda. Tak więc, kiedy dramatopisarze i artyści pragnęli pokazać szaleństwa rodzaju ludzkiego, często brali za temat życie niższych sfer.



Jedną z najdoskonalszych ludzkich komedii Bruegela jest słynna praca przedstawiająca wiejskie wesele (il. 246.). Jak większość obrazów bardzo traci w reprodukcji: wszystkie detale są dużo mniejsze i dlatego musimy się mu przyrzeć z podwójną starannością. Uczta odbywa się w stodole, z tyłu widzimy ułożoną wysoko aż do sufitu słomę. Panna młoda siedzi na tle niebieskiego sukna, zaś nad jej głową zawieszono coś w rodzaju korony. Siedzi spokojnie z założonymi rękami i uśmiechem błędnego zadowolenia na głupiej twarzy (il. 247.). Starszy mężczyzna na krześle oraz siedząca obok niej kobieta to prawdopodobnie jej rodzice, natomiast znajdujący się dalej mężczyzna z łyżką w dłoni, chciwie pochłaniający jedzenie, może być panem młodym. Większość ludzi przy stole skupia się na jedzeniu i piciu, zauważamy też, że to dopiero początek przyjęcia. W lewym rogu obrazu mężczyzna rozlewa piwo – w koszu zostało jeszcze sporo pustych dzbanów – zaś dwóch ludzi w białych fartuchach niesie na zaimprovizowanej tacy jeszcze dziesięć talerzy z jedzeniem. Jeden z gości podaje talerze na stół. Dzieje się tu jednak o wiele więcej. Z tyłu widać tłum, usiłujący dostać się do środka; są też muzykanci, jeden z nich żalosnym, głodnym wzrokiem podąża za przenoszonym obok jedzeniem. Przy końcu stołu widzimy dwóch ludzi z zewnątrz, zakonnika i sędziego,

246

Pieter Bruegel
Starszy
Chłopskie wesele,
ok. 1568

Óleń na desce,
114 x 164 cm;
Kunsthistorisches
Museum, Wiedeń

pograżonych w rozmowie; jest też widoczne na pierwszym planie dziecko z talerzem, ubrane w o wiele za dużą na jego małą główkę czapkę z piórem, całkowicie pochłonięte wyлизywaniem smakowitego jedzenia – obraz niewinnego łakomstwa. Bardziej godny podziwu od tego bogactwa anegdoty, dowcipu i spostrzeżeń jest jednak sposób, w jaki Bruegel skomponował swą pracę, tak by nie robiła wrażenia zatłoczonej i zagmatwanej. Sam Tintoretto nie stworzyłby bardziej przekonującego obrazu zatłoczonej przestrzeni, niż zrobił to Bruegel, posługując się motywem stołu biegnącego w głąb sceny oraz ruchu postaci. Zaczyna się on od tłumu przy drzwiach stodoły, by następnie przenieść się na pierwszy plan oraz do dwóch niosących jedzenie mężczyzn, po czym znów kieruje się do tyłu przez gest podającego talerze na stół, prowadzący nasz wzrok bezpośrednio ku niewielkiej, lecz centralnej postaci uśmiechniętej panny młodej.

Tymi wesołymi, lecz bynajmniej nie prostymi obrazami Bruegel odkrył nowe królestwo dla sztuki, którego pełne możliwości miały wykorzystać przyszłe pokolenia malarzy niderlandzkich.

We Francji kryzys sztuki przybrał jeszcze inną postać. Położona między Włochami, a krajami Północy, znalazła się pod wpływem obu kultur. Żywej tradycji francuskiej sztuki średniowiecznej zagroził początkowo napływ mody na styl włoski, który okazał się dla Francuzów równie trudny do przyjęcia, jak dla ich kolegów w Niderlandach (str. 357., il. 228.).





248

Jean Goujon
Nimfy z Fontaine
des Innocents,
1547-1549

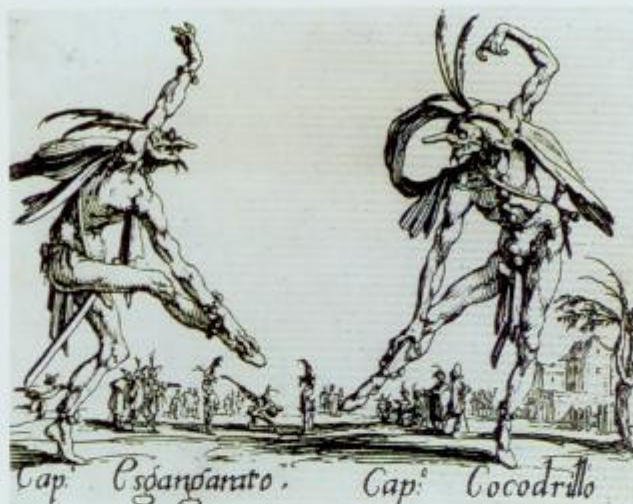
Marmur, każda kwadrat
240 x 61 cm; Musée
National des Monuments
Français, Paryż

Ostatecznie wyższe sfery zaakceptowały sztukę włoską w formie elegancznego, wyrafinowanego manieryzmu w typie Celliniego (il. 233.). Jego wpływ widzimy w pełnych życia reliefach fontanny, wykonanej przez francuskiego rzeźbiarza, Jeana Goujona (zmarł 1566?), (il. 248.). W wyjątkowo wdzięcznych postaciach oraz sposobie ich rozmieszczenia w wąskich paskach zarezerwowanej dla nich przestrzeni jest coś z wymyślnej elegancji Parmigianina i wirtuozerii Giambologny.

Jedno pokolenie później pojawił się we Francji artysta, w którego akwafortach dziwaczne wynalazki włoskich manierystów przedstawione zostały w duchu Pietera Bruegela: był to Lotaryńczyk, Jacques Callot (1592-1635). Jak Tintoretto, czy nawet El Greco, lubował się w najbardziej zaskakujących kombinacjach wysokich, wychudzonych postaci i niespodzie-

249

Jacques Callot
Dwań ułaskich
domów, ok. 1622
 Detal akwaforty z cyklu
 „Balli di Stesania”



wanych szerokich widokach; ale podobnie jak Bruegel wykorzystywał je w celu przedstawienia szaleństw rodzaju ludzkiego przez sceny z życia jego wyrzutków; żołnierzy, kalek, żebraków i wędrownych grajków (il. 249.). Zanim jednak Callot spopularyzował te fantazje w swych akwafortach, większość malarzy jego epoki zainteresowała się już nowymi problemami, o których mówiło się w pracowniach Rzymu, Antwerpii i Madrytu.

Tuddeo Zuccaro podczas pracy na mieszkowaniu jednego z pałaców. Z podziwem przygląda mu się stary Michał Anioł, zaś bogini Sławy obwieszcza jego triumf całemu światu, ok. 1590.

Rysunek Federica Zuccaro; piórko i atrament na papierze, 26,2 x 41 cm, Alinari, Wiedeń



19

WIZJA I WIZJE

Katolicka Europa, pierwsza połowa XVII wieku

Historię sztuki widzi się czasem jako historię kolejno po sobie następujących różnych stylów. Dowiadujemy się, że charakteryzujący się zaokrąglonymi łukami dwunastowieczny styl romański czy normandzki został wyparty przez gotyk o ostrym łuku, natomiast ten z kolei ustąpił miejsca Renesansowi, który narodziwszy się we Włoszech na początku XV w., powoli rozprzestrzenił się w całej Europie. Styl, który nastąpił po Renesansie, zwykle nazywamy Barokiem. Wcześniejsze style łatwo dawały się zidentyfikować dzięki charakterystycznym znakom rozpoznawczym, w Baroku nie jest to takie proste. Rzecz w tym, że poczynając od Renesansu, niemal aż do naszych czasów, architekci posługiwali się zasadniczo tymi samymi formami – kolumnami, pilastrami, gzymsami, belkowaniami i profilami – zapożyczonymi pierwotnie z budowli klasycznych. W pewnym sensie zatem prawdą jest stwierdzenie, iż renesansowy styl budownictwa trwa od czasów Brunelleschiego do dziś, zaś wiele opracowań książkowych z zakresu architektury nazywa cały ten okres Renesansem. Z drugiej strony jest rzeczą zupełnie naturalną, że w tak długim okresie upodobania i gusty w budownictwie musiały się dość znacznie zmieniać, wygodnie jest więc mieć różne etykiety, odróżniające owe zmieniające się style. Najdziwniejsze jest to, że wiele z tych etykietek, które dla nas są po prostu nazwami stylów, było pierwotnie określeniami obraźliwymi lub pogardliwymi. Słowo „gotyk”, użyte po raz pierwszy przez włoskich krytyków sztuki epoki Renesansu, oznaczało styl uważany za barbarzyński, przyniesiony do Italii przez Gotów, którzy zniszczyli Cesarstwo Rzymskie i złupili jego miasta. Słowo „mannerizm” dla wielu ludzi nadal zachowuje oryginalną konotację, oznaczającą afekcję i płytkie naśladownictwo, o jakie krytycy XVII w. oskarżali artystów z końca XVI w. Słowo „barok” to termin użyty przez krytyków z późniejszego okresu, zwalczających tendencje charakterystyczne dla XVII w. i pragnących wystawić je na pośmiewisko. Barokowy – znaczy tyle samo co absurdalny czy groteskowy, a słowa tego używali ludzie, uznający, że formy budowli klasycznych nigdy nie powinny zostać użyte czy łączone w sposób inny niż to czynili Grecy i Rzymianie. Lekceważenie ścisłych reguł architektury starożytnej krytycy ci uważali za ubolewania godny brak

gustu i dlatego też nazwali ten styl Barokiem. Niełatwo zorientować się w tych wszystkich różnicach. Nazbyt przywykliśmy do znajdujących się w naszych miastach budynków, które albo urągają zasadom architektury klasycznej albo wykazują jej całkowite niezrozumienie. Utraciliśmy więc wrażliwość na takie sprawy, a dawne kłótnie wydają się bardzo odległe od interesujących nas zagadnień architektonicznych. Być może fasada kościoła przedstawionego na *ilustracji 250*, nie wyda nam się szczególnie interesująca, widzieliśmy już bowiem tak wiele dobrych i złych budynków tego typu, że nie chce nam się nawet odwrócić głowy, by na nie spojrzeć; kiedy jednak wybudowano go w Rzymie w 1575 r., miał wszelkie znamiona budowli rewolucyjnej. Nie był to po prostu jeszcze jeden kościół w Rzymie, gdzie jest ich wiele. Był to kościół nowo założonego zakonu jezuitów, a z nim wiązano wielkie nadzieje w dziedzinie zwalczania Reformacji. Już sam jego kształt miał oprzeć się na nowym niezwykłym planie; renesansowy ideał okrągłej, symetrycznej budowli odrzucono, jako nie przystosowany do obrządku, opracowano natomiast nowy, prosty i pomysłowy plan, który miał przyjąć się w całej Europie. Kościół miał mieć kształt krzyża, przykrytego wysoką majestatyczną kopułą. W dużej, podłużnej przestrzeni wnętrza, nazywanej nawą, bez trudu mogli gromadzić się wierni i patrzeć na główny ołtarz. Znajdował się on na końcu prostokąta, zaś za nim umieszczono apsydę, co formą przypominało wczesne bazyliki. Z myślą o prywatnej modlitwie i kulcie poszczególnych świętych, po obu stronach nawy umieszczono rząd niewielkich kaplic z własnymi ołtarzami, zaś na końcach obu ramion krzyża znajdowały się dwie większe. Ten prosty i pomysłowy sposób projektowania jest szeroko stosowany do dziś. Łączy główne cechy kościołów średniowiecznych – podłużny kształt uwydatniający ołtarz główny – z osiągnięciami architektury Renesansu, w której tak wielki nacisk kładziono na duże przestronne wnętrza, oświetlone strumieniami światła wpadającego przez majestatyczną kopułę.

Przyglądając się bliżej fasadzie kościoła Il Gesù zbudowanego przez słynnego architekta Giacomo della Portę (1541?–1602) zrozumiemy, dlaczego ludziom tamtej epoki musiała wydać się nie mniej nowatorska i pomysłowa, niż wnętrze kościoła. Zauważamy od razu, że skomponowana jest z elementów architektury klasycznej – znajdujemy tu wszystkie jej stałe składniki: kolumny (a raczej półkolumny i pilastry), dźwigające architrav zwieńczony wysoką attyką, dźwigającą z kolei górne piętro. Nawet w rozmieszczeniu tych typowych elementów widać pewne cechy architektury klasycznej: duże środkowe wejście, po obu stronach którego mamy kolumny, i dwa mniejsze wejścia, co przypomina schemat łuku triumfalnego (*str. 119., il. 74.*), który, jak pamiętamy, utrwalił się w umysłach architektów równie mocno, jak akord majorowy w umyśle

259

Giacomo della Porta
Kościół Il Gesù, Rzym,
ok. 1575–1577

Kościół w stylu
wczesnego baroku



muzyków. Nic w tej prostej, majestatycznej fasadzie nie sugeruje rozmyślnego wyzwania wobec reguł klasycznych dla jakiegoś wyrafinowanego kaprysu. Jednakże sposób, w jaki stworzono tę kompozycję z klasycznych elementów dowodzi, że rzymskie i greckie, a nawet renesansowe reguły zostały tutaj zaniechane. Najbardziej uderzającą cechą tej fasady jest podwojenie każdej kolumny czy pilastra, mające jak gdyby na celu nadanie całej konstrukcji bardziej bogatego, urozmaiconego i uroczystego charakteru. Drugą rzeczą, którą zauważamy, jest troska, z jaką artysta starał się unikać powtórzeń i monotonii oraz tak zaaranżować poszczególne elementy, by punkt kulminacyjny powstał na środku, gdzie główne wejście zaakcentowano podwójnym obramieniem. Jeśli cofniemy się do wcześniejszych budowli, skomponowanych z podobnych elementów, natychmiast dostrzeżemy wielką zmianę w ich charakterze. Pełna cudownej prostoty Capella Pazzi Brunelleschiego (str. 226., il. 147.), robi wrażenie nieskończenie lekkiej i wdzięcznej, zaś Tempietto Bramantego (str. 290., il. 187.), wydaje się niemal surowe w swym klarownym, prostym układzie kompozycyjnym. Nawet złożone bogactwo rozwiązań Biblioteki Sansovina (str. 326., il. 207.), sprawia wrażenie prostego w porównaniu z kościołem Il Gesù, ponieważ mamy tam do czynienia z wielokrotnym powtórzeniem tego samego motywu. Wystarczy zobaczyć fragment danej budowli, by wyobrazić sobie resztę. W fasadzie wzniesionego przez della Portę pierwszego kościoła jezuickiego, wszystko opiera się na efekcie tworzonego przez całość. Wszystkie elementy połączono razem w jeden duży złożony wzór. Być może najbardziej charakterystyczny jest tutaj sposób połączenia górnej i dolnej kondygnacji. Architekt posłużył się formą

woluty, która w ogóle nie występuje w architekturze klasycznej. Wystarczy wyobrazić sobie tego rodzaju formę gdzieś na greckiej świątyni czy rzymskim teatrze, by uświadomić sobie, jak bardzo byłaby tam nie na miejscu. W rzeczywistości to właśnie owe krzywe linie i zakrętasy stały się w dużej mierze przedmiotem krytyki, kierowanej pod adresem budowniczych baroku przez zwolenników czysto klasycznej tradycji. Jeśli jednak przykryjemy owe rażące zdobienia kawałkiem papieru i spróbujemy wyobrazić sobie budynek bez nich, będziemy musieli przyznać, że nie pełnią one funkcji jedynie dekoracyjnej. Bez nich cały budynek „rozpada się”, bowiem to one nadają mu ową zasadniczą spójność i jedność, do której zmierzał artysta. Z biegiem czasu architekci baroku zmuszeni zostali do stosowania coraz bardziej śmiałych i niezwykłych środków, aby zachować zasadniczą jedność całej kompozycji. Oderwane od kontekstu, środki te często sprawiają dość dziwne wrażenie, jednak we wszystkich dobrych budynkach stanowią nieodłączny element projektu architektonicznego.

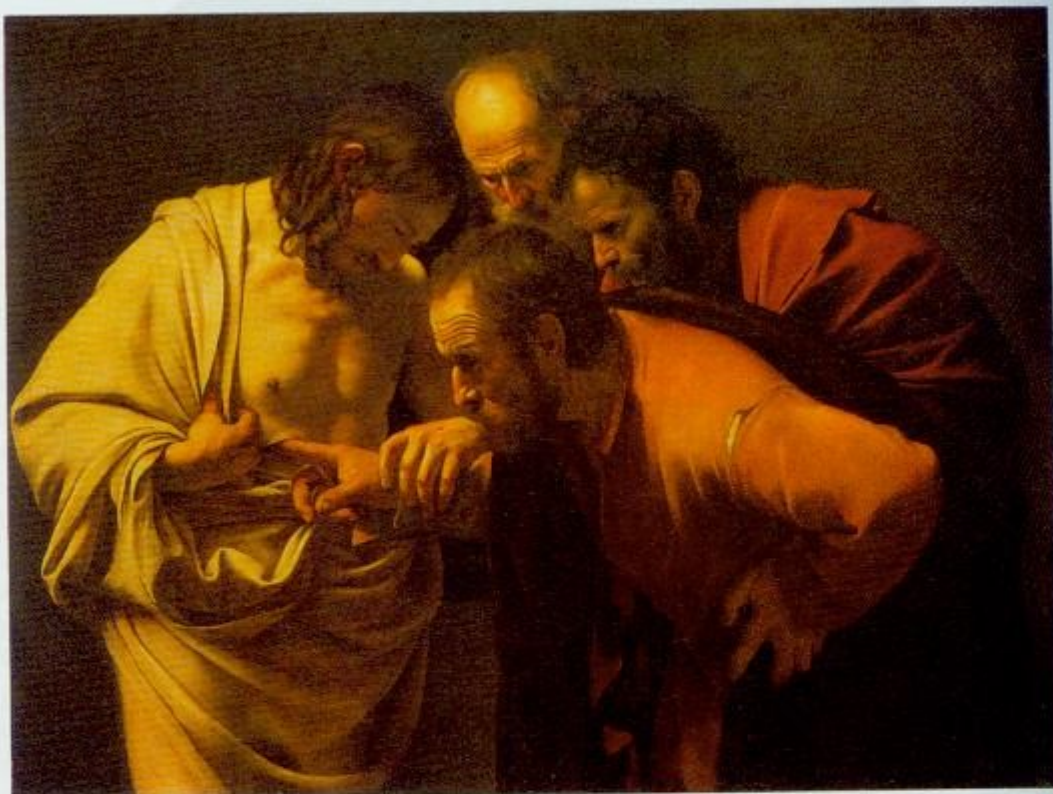
Wyjście malarstwa z manierystycznego impasu i jego dążenie w stronę stylu o daleko bogatszych możliwościach, niż język wielkich mistrzów przeszłości, przypominało pod pewnymi względami rozwój architektury Baroku. W wielkich dziełach Tintoretta i El Greca widzieliśmy rozwój pewnych idei, które w sztuce XVII w. odgrywały coraz większą rolę: nacisk na światło i kolor, zarzucenie prostej równowagi na rzecz kompozycji o bardziej skomplikowanym charakterze. Mimo to malarstwo XVII w. nie jest jedynie kontynuacją stylu manierystycznego, a przynajmniej ludzie tamtej epoki nie odbierali tego w taki sposób. Uważali, że sztuka zesłała na niebezpieczną drogę, z której należy ją sprowadzić. W owych czasach lubiano dyskutować o sztuce. Zwłaszcza w Rzymie nie brakowało kulturalnych dżentelmenów, lubili szczególnie dyskusje na temat rozmaitych „ruchów” wśród artystów swej epoki, porównywali ich ze starszymi mistrzami, a nawet uczestniczyli poniekąd w ich kłótniach i intrygach, opowiadając się po jednej ze stron. Już same takie dyskusje były w świecie sztuki nowością. Zaczęły się w XVI w. od spraw takich, jak ustalenie wyższości malarstwa lub rzeźby czy poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, czy kompozycja jest ważniejsza niż kolor, czy też jest odwrotnie (Florentyńczycy opowiadali się po stronie kompozycji, Wenecjanie koloru). Teraz temat dyskusji był inny: mówiono o dwóch artystach, którzy przybyli do Rzymu z północnych Włoch, a stosowane przez nich metody wydawały się całkowicie przeciwstawne. Jednym z nich był Annibale Carracci (1560–1609) z Bolonii, drugim Michelangelo da Caravaggio (1573–1610) z niewielkiej miejscowości w pobliżu Mediolanu. Obaj wydawali się zmęczeni manieryzmem, ale sposób w jaki uporali się z jego wyrafinowaniem był bardzo różny. Annibale Carracci pochodził z rodziny malarzy, studiujących sztukę wenecką i dzieła Correggia. Po przybyciu do Rzymu



251

Annibale Carracci
*Najświętsza Maria
 Panna oplakująca
 Chrystusa*, 1599–1600
 Obraz ołtarzowy; olej na
 płótnie, 156 x 149 cm;
 Museo di Capodimonte,
 Neapol

artysta znalazł się pod urokiem prac Rafała, które wzbudziły jego podziw. W przeciwieństwie do manierystów, pragnął odtworzyć coś z ich prostoty i piękna. Późniejsi krytycy przypisywali mu intencję naśladowania tego, co najlepsze u wszystkich wielkich malarzy przeszłości. Jest mało prawdopodobne, by kiedykolwiek sformułował program tego rodzaju (nosi on nazwę eklektyzmu). Miało to miejsce w późniejszym okresie, w akademiach czy szkołach sztuk pięknych, które wzorowały się na jego twórczości. Sam Carracci był zbyt wielkim twórcą, by mógł mu przyjść do głowy równie niemądry pomysł. Hasłem bojowym jego zwolenników było kultywowanie klasycznego piękna. Intencje artysty widzimy w obrazie ołtarzowym, przedstawiającym Najświętszą Marię Pannę oplakującą Chrystusa (il. 251.). Wystarczy tylko wspomnieć umęczone ciało Chrystusa z obrazu Grünewalda (str. 351., il. 224.), by zrozumieć jak bardzo Carracci



starał się nie przypominać nam o okropieństwach śmierci i udręce bólu. Sam obraz jest kompozycyjnie prosty i harmonijny, niczym praca malarza wczesnego Odrodzenia, ale trudno byłoby pomylić go z dziełem renesansowym. Światło padające na ciało Zbawiciela, sposób w jaki artysta odwołuje się do naszych emocji – jest całkowicie odmienny, barokowy. Łatwo odrzucić taki obraz jako sentymentalny, nie wolno nam jednak zapominać, w jakim celu został namalowany. Był to obraz ołtarzowy przeznaczony do kontemplowania w czasie modlitwy i nabożeństw w świetle płonących przed nim świec.

Caravaggio i jego zwolennicy nie mieli zbyt dobrego zdania na temat metod Carracciego. Obaj malarze pozostawali w bardzo dobrych stosunkach – co u Caravaggia nie było rzeczą łatwą, miał bowiem nieopanowany, wybuchowy charakter i łatwo się obrażał, gotów rzucić się na człowieka z nożem. Jego twórczość była jednak bardzo różna od prac Carracciego. Caravaggio uważał, że obawa przed brzydotą jest pożądowania godną słabością. Pragnął prawdy i to prawdy widzianej jego oczami. Nie podobały mu się modele klasyczne, nie miał też szacunku dla „idealnego piękna”. Chciał pozbyć się konwencjonalnego podejścia do sztuki i spojrzeć na nią

252

Caravaggio
Niedowiarak Tomasz,
ok. 1602–1603

Olej na płótnie,
107 x 146 cm, Stiftung
Schlöser und Gärten,
Sanssouci, Poczdam

w sposób zupełnie świeży (str. 30.–31., il. 15., 16.). Niektórzy uważali, że zależy mu tylko na zaszokowaniu publiczności; że nie ma szacunku dla żadnego rodzaju piękna czy tradycji. Był jednym z pierwszych malarzy, przeciwko którym wysuwano tego typu zarzuty i pierwszym, którego poglądy krytycy podsumowali uciekając się do sloganu: oskarżono go o „naturalizm”. W rzeczywistości Caravaggio był zbyt wielkim i poważnym twórcą, by marnować czas na próby wywołania sensacji. Gdy krytycy kłócili się, on pracował, a przez ponad trzy stulecia jego prace nie utraciły nic ze swej śmiałości. Weźmy na przykład obraz przedstawiający św. Tomasza (il. 252.); trzech apostołów gapi się na Jezusa, jeden z nich wkłada palec do rany w jego boku. Można sobie wyobrazić, że takie dzieło przeciwstawiające się przyjętym konwencjom, wydało się pobożnym ludziom pozbawione szacunku, a nawet oburzające. Przyzwyczajeni byli bowiem do wizerunku apostołów jako pełnych godności postaci, odzianych w piękne draperie – tutaj zaś wyglądali oni jak pospolici robotnicy o zniszczonych twarzach i zmarszczonych czołach. Caravaggio odpowiadałby, że apostołowie byli starymi robotnikami, prostymi ludźmi – a jeśli chodzi o niestosowny gest niedowiarka Tomasza, Biblia wyraża się w tym względzie całkiem jasno. Jezus mówi do niego: *Podnieś palec swój tu i zobacz rękę moją. Podnieś rękę swoją i włóż do boku mego i nie bądź niedowiarkiem, lecz wierzącym.*

W „naturalizmie” Caravaggia, jego chęci wiernego oddania natury, bez względu na to, czy wyda nam się ona piękna czy brzydka, było prawdopodobnie więcej pobożności niż u kładącego nacisk na piękno Carracciego. Caravaggio musiał wiele razy czytać Biblię, rozważać jej słowa. Był jednym z wielkich artystów, jak przed nim Giotto i Dürer, którzy pragnęli zobaczyć wydarzenia z Biblii własnymi oczami, tak jak gdyby rozgrywały się w domu sąsiada. Zrobił też wszystko, by postacie z Pisma Świętego wydały się bardziej prawdziwe i realne. Pomaga w tym nawet sposób operowania światłem i cieniem. Światło Caravaggia nie dodaje ciała wdzięku i miękkości: jest ostre, niemal oślepiające w kontraście z głębokimi cieniami. Sprawia jednak, że cała scena rysuje się wyraźnie z bezkompromisową uczciwością, którą niewielu mu współczesnych potrafiło docenić, a która wywarła decydujący wpływ na artystów późniejszego okresu.

W XIX w. Annibale Carracci i Caravaggio wyszli z mody, później jednak odzyskali należne im miejsce. Twórczość ich obu okazała się wielkim bodźcem dla sztuki malarskiej. Pracowali w Rzymie, zaś Rzym był wówczas centrum cywilizowanego świata. Przybywali tam artyści ze wszystkich części Europy, dyskutowali o malarstwie, uczestniczyli w kłótniach między poszczególnymi grupami, studiowali dawnych mistrzów i powracali do rodzinnych krajów z opowieściami o najnowszych „ruchach” – podobnie jak to zwykli czynić współcześni artyści, udający się do Paryża. W zależności od narodowych tradycji i temperamentów, artyści

wybierali tę, czy inną z rywalizujących ze sobą rzymskich szkół, zaś najwybitniejsi z nich rozwinęli własny, osobisty język na podstawie tego, czego dowiedzieli się o owych zagranicznych ruchach. Rzym nadal pozostaje najlepszym punktem wyjścia do obserwacji wspaniałej panoramy malarstwa, w krajach rzymskokatolickich. Z wielu mistrzów włoskich, rozwijających swój styl w Rzymie, prawdopodobnie najsłynniejszym był Guido Reni (1575–1642), malarz z Bolonii, który po krótkim okresie wahania związał się ze szkołą Carraccich. Jego sława, podobnie jak to miało miejsce u mistrza, była kiedyś nieporównywalnie większa niż obecnie (*str. 22., il. 7.*). Był okres, kiedy nazwisko malarza wymieniano obok Rafaela, a jeśli spojrzymy na *ilustrację 253.*, być może zrozumiemy dlaczego. Reni namalował ten fresk na suficie jednego z rzymskich pałaców w 1614 r. Przedstawia Aurore (Jutrzenkę) oraz młodzieńczego boga słońca Apollina w jego rydwanie, a dookoła piękne Hory tańczą radośnie poprowadzone przez dziecko z pochodnią – Gwiazdę Zaranną. Owa wizja opromienionego słońcem wstającego dnia, jest tak pełna wdzięku i piękna, że łatwo zrozumieć, iż przypominała ludziom Rafaela i jego freski w Farnesinie (*str. 318., il. 204.*). Reni w istocie pragnął, by widzący myślał o tym wielkim malarzu, którego starał się naśladować. Jeśli współcześni krytycy nie dość wysoko cenią osiągnięcia Reniego, to być może właśnie z tego powodu. Uważają oni, czy też może obawiają się, że to właśnie naśladownictwo innego mistrza sprawiło, iż twórczość Reniego była zbyt jednostronna, zbyt wyrachowana w dążeniu do czystego piękna. Nie ma potrzeby spierać się o te różnice. Bez wątpienia prawdą jest, że Reni bardzo różnił się od Rafaela. U Rafaela poczucie piękna i spokój wypływały spontanicznie z całej jego natury i sztuki; u Reniego mamy wrażenie, że wybrał taki sposób malowania dla zasady, i że gdyby przypadkiem uczniowie Caravaggia przekonali go, iż się mylił, mógłby obrać inny styl. To nie z winy Reniego pojawiła się owa

253

Guido Reni

Aurora, 1614

Fresk, ok. 280 x 700 cm

Palazzo Pallavicini-

-Rospigliosi, Rzym





254
Nicolas Poussin
Eris in Arcadia 1638–1639
Ólej na płótnie,
15 x 121 cm,
Louvre, Paryż

sprawa zasad, która zdominowała umysły i rozmowy malarzy. Nie było w tym niczyjej winy. Sztuka osiągnęła taki poziom rozwoju, że artysta musiał być świadom metod, jakie miał do dyspozycji. Kiedy uznamy ten fakt, będziemy mogli swobodnie podziwiać sposób, w jaki Reni zrealizował swój program piękna, jak rozmyślnie odrzucił wszystko to, co było w naturze brzydkie lub nie pasowało do jego wzniosłych ideałów, jak jego poszukiwanie form idealnych, bardziej doskonałych od rzeczywistości, uwieńczone zostało sukcesem. To Annibale Carracci, Reni i ich następcy sformułowali program idealizacji – „upiększania” – natury według standardów określonych przez klasyczne posągi. Program ten nazywamy neoklasycyzmem lub „akademizmem”, w odróżnieniu od sztuki klasycznej, która nie jest związana z żadnym programem. Dysputy na ten temat potrwają jeszcze wiele lat, nikt jednak nie przeczy, że wśród jego zwolenników znaleźli się wielcy mistrzowie, którzy pokazali nam świat czysty i piękny, bez niego byłibyśmy ubożsi.

Najwybitniejszym z twórców malarstwa „akademickiego” był Francuz Nicolas Poussin (1594–1665), który uczynił Rzym swym drugim domem. Z zapałem studiował posągi klasyczne, ponieważ pragnął, by ich piękno pomogło mu w przekazaniu własnej wizji – należącej już do przeszłości – krainy niewinności i godności. *Ilustracja 254* przedstawia jeden z najsztywniejszych rezultatów owych nieustrudzonych studiów. Widzimy spokojny słoneczny południowy pejzaż. Urodziwi młodzieńcy oraz piękna i pełna godności młoda kobieta zgromadzili się wokół kamiennego grobowca. Jeden



z pasterzy – są to bowiem pasterze, na co wskazują wieńce i kije pasterskie – przykłęknął i stara się odczytać napis na grobowcu, drugi zaś wskazując na grobowiec patrzy na piękną pasterkę, która, podobnie jak młodzieniec naprzeciwko niej, stoi smutna i milcząca. Łaciński napis głosi ET IN ARCADIA EGO (i ja jestem i w Arkadii): ja, śmierć, rządzę nawet w idyllicznej krainie sielanek Arkadii. Teraz rozumiemy lęk oraz kontemplacyjną postawę postaci, przyglądających się grobowcowi i jeszcze bardziej podziwiamy piękno rozwiązania, w którym ruchy osób czytających napis odpowiadają sobie nawzajem. Kompozycja wydaje się dość prosta, ale jest to prostota zrodzona z głębokiej wiedzy artystycznej. Jedynie owa wiedza była bowiem w stanie stworzyć tę nostalgiczną wizję spokoju, w której śmierć utraciła przerażający wymiar.

Dzięki temu samemu nastrojowi nostalgicznego piękna zyskały sławę także dzieła innego zitalianizowanego Francuza. Nazywał się Claude Lorrain (1600–1682) i był około sześciu lat młodszy od Poussina. Lorrain studiował pejzaż Rzymskiej Kampanii: otaczające Rzym

255

Claude Lorrain
*Pejzaż z ofiarą
dla Apollina,*
1662–1663

Olej na płótnie,
174 x 220 cm;
Opactwo Anglessey,
Cambridgeshire

równiny i wzgórza, pełne przepięknych południowych barw i majestatycznych pamiątek wielkiej przeszłości. Tak jak Poussin, dowiódł swymi szkicami, że jest mistrzem w realistycznym przedstawianiu natury, a jego studia drzew to prawdziwa uczta dla oka. Do swych obrazów i akwafort wybierał wszak jedynie takie motywy, które uważał za godne miejsca w senniej wizji przeszłości; otaczał je następnie złotym światłem lub srebrzystym powietrzem, które wydają się przemieniać całą scenę (*il.* 255.). To Lorrain jako pierwszy otworzył ludziom oczy na wysublimowane piękno przyrody i przez blisko wiek po jego śmierci podróżnicy zwykli oceniać rzeczywisty krajobraz według standardów malarza. Jeśli pejzaż przypominał wizje artysty, uważali, że jest piękny i urządzali tam piknik. Zamożni Anglicy posunęli się jeszcze dalej, wzorując ogrody w swych posiadłościach na obrazach Lorraina. W ten sposób duża część przepięknego angielskiego krajobrazu powinna nosić podpis tego francuskiego malarza, który osiadł we Włoszech i przyjął program Carraccich.

Jedyny artysta z Północy, który bezpośrednio zetknął się z atmosferą Rzymu czasów Carraccia i Caravaggia, był mniej więcej rówieśnikiem Guido Reniego, o pokolenie starszym od Poussina i Lorraina. Był to Flamandczyk Peter Paul Rubens (1577–1640). Przybył do Rzymu w 1600 r. mając dwadzieścia trzy lata. Na pewno był świadkiem wielu zagorzałych dyskusji na temat sztuki, musiał też przestudiować wiele nowych i dawniejszych prac, nie tylko w Rzymie, ale także w Genui i Mantui (gdzie przebywał przez jakiś czas). Słuchał i uczył się z wielkim zainteresowaniem, nie wydaje się jednak by przystąpił do któregośkolwiek z „ruchów” czy którejkolwiek z grup. W głębi serca pozostał artystą flamandzkim, artystą z kraju, gdzie pracowali Van Eyck, Roger van der Weyden i Bruegel. Malarzy z Niderlandów zawsze najbardziej interesowały różnobarwne powierzchnie przedmiotów: próbowali wykorzystać wszelkie znane sobie środki artystyczne w celu oddania faktury tkanin i żyjącego ciała, krótko mówiąc, malować jak najwierniej wszystko, co widziały oczy. Nie przejmowali się standardami piękna, stanowiącymi świętość dla ich włoskich kolegów, nie wykazali też wielkiego zainteresowania wzniosłą tematyką. W takiej właśnie tradycji wyrósł Rubens, a podziw dla rozwijającej się we Włoszech nowej sztuki nie zachwiał w nim fundamentalnego przekonania, że zadaniem artysty jest malowanie otaczającego go świata, pokazanie widzowi, jak jest piękny i różnorodny. W takim podejściu nie było nic sprzecznego ze sztuką Caravaggia i Carracciego. Rubens podziwiał sposób, w jaki Carracci i jego szkoła przywrócili do życia malarstwo o tematyce klasycznej i mitologicznej oraz komponowali imponujące obrazy ołtarzowe ku zbudowaniu wiemych; z drugiej strony podziwiał też szczerłość, z jaką Caravaggio studiował naturę.

Kiedy Rubens powrócił w 1608 r. do Antwerpii, miał trzydzieści jeden lat i umiał już wszystko, czego się można było nauczyć. Posługiwał się pędzlem i farbą, malując akty i draperie, zbroje i klejnoty, zwierzęta i pejzaże z taką łatwością, że na północ od Alp nie miał sobie równego. Jego poprzednicy we Flandrii malowali głównie niewielkie obrazy. Rubens przywiózł z Włoch upodobanie do ogromnych płócien, przeznaczonych do dekoracji kościołów i pałaców, trafiając tym w gusty książąt i innych dygnitarzy. Nauczył się sztuki komponowania postaci na wielką skalę oraz posługiwania się światłem i kolorem w celu podniesienia ogólnego efektu.

Ilustracja 256. – szkic do malowidła nad głównym ołtarzem jednego z kościołów w Antwerpii – pokazuje, jak starannie artysta studiował dzieł swych włoskich poprzedników i w jak śmiały sposób rozwinął ich idee. Po raz kolejny pojawia się tu stary, tradycyjny motyw Najświętszej Marii Panny w otoczeniu świętych, temat, z którym artyści borykali się już w okresie powstania *Dyptyku z Wilton* (str. 216.–217., il. 143.), *Madonny Belliniego* (str. 327., il. 208.), czy *Madonny Pesaro* Tycjana (str. 330., il. 210.). Warto może powrócić raz jeszcze do wymienionych ilustracji, by przekonać się z jaką swobodą i łatwością Rubens rozwiązał stary problem. Jedna rzecz rzuca się w oczy od razu: w obrazie Rubensa jest więcej ruchu, światła, przestrzeni i postaci niż na którymkolwiek z wcześniejszych malowideł. Święci radośnie tłoczą się ku wysokiemu tronowi Najświętszej Marii Panny. Na pierwszym planie biskup św. Augustyn, męczennik św. Wawrzyniec z krata, na której poniósł śmierć oraz mnich św. Mikołaj z Tolentino prowadzą widza ku obiektowi swej czci. Św. Jerzy ze Smokiem i św. Sebastian z kołczanem pełnym strzał, patrzą sobie w oczy z uczuciem, zaś inna postać – wojownik z palmą męczeństwa w dłoni – klęka przed tronem. Grupa kobiet, wśród nich zakonnica, patrzy w uniesieniu na główną scenę, gdzie młoda dziewczyna, w towarzystwie aniołka, pada na kolana, by przyjąć pierścień z rąk Dzieciątka Jezus, pochylającego się ku niej z kolan matki. Jest to legenda o zaślubinach świętej Katarzyny, która miała widzieć takiej sceny i uważała się za Oblubienicę Chrystusa. Św. Józef przygląda się wszystkiemu życzliwie zza tronu, a św. Piotr i św. Paweł – rozpoznajemy ich odpowiednio po kluczu i mieczu – stoją w głębokim zamyśleniu. Tworzą efektowny kontrast z imponującą postacią św. Jana po przeciwnej stronie – stoi sam, skąpany w blasku światła, uniosłszy ramiona w górę gestem ekstatycznego uwielbienia, zaś dwa czarujące aniołki ciągną w górę po schodach ku tronowi opierającego się baranka. Z nieba nadlatują jeszcze dwa aniołki z wieńcem laurowym, trzymając go nad głową Najświętszej Marii Panny.

Przyjrzawszy się detalom, raz jeszcze rozważmy całość, gdzie podziwiać musimy wielki rozmach, z jakim Rubens zapanował nad tyloma postaciami, nadając całej kompozycji atmosferę radosnego uroczego święta. Nic

256

Peter Paul Rubens
*Madonna
z Dzieciątkiem
i świętymi*,
ok. 1627–1628

Szkic do dużego obrazu
ołtarzowego; olej na
desce 80,2 x 55,5 cm;
Gemäldegalerie, Staatliche
Museen, Berlin

256

Peter Paul Rubens
Madonna
 z Dzieciątkiem
 i świętymi,
 ok. 1627–1628

Szkic do dużego obrazu
 obrazowego; olej na
 desce 86,2 x 55,1 cm;
 Gemäldegalerie, Staatliche
 Museen, Berlin





dziwnego, że mistrz potrafiący pewną ręką tworzyć tak ogromne kompozycje miał wkrótce tyle zamówień, że nie mógłby sam się ze wszystkimi uporać. Nie przejmował się tym jednak. Był człowiekiem o dużych zdolnościach organizacyjnych i wielkim uroku osobistym; wielu utalentowanych malarzy flamandzkich z dumą pracowało i uczyło się pod jego kierunkiem. Otrzymawszy zamówienie na nowy obraz od jednego z kościołów czy też królów bądź książąt europejskich, artysta często malował jedynie niewielki barwny szkic. (Ilustracja 256. to właśnie barwny szkic do dużej kompozycji.) Zada-

niem uczniów czy pomocników było przeniesienie pomysłów na duże płótno i dopiero kiedy uporali się z gruntowaniem i malowaniem według pomysłów mistrza, on sam ponownie chwycił za pędzel, by poprawić coś tu i ówdzie, jakiś szczegół twarzy czy jedwabnej sukni bądź wygładzić zbyt ostre kontrasty. Wierzył, że jego pędzel potrafi ożywić wszystko i nie mylił się. Na tym właśnie polegał największy sekret sztuki Rubensa, na owej magicznej umiejętności obdarzania radosną pełnią życia wszystkiego, czego dotknął jego pędzel. Mistrzostwo artysty widać najlepiej w niektórych prostych rysunkach (str. 16., il. 1.), i obrazach wykonanych dla własnej przyjemności. Ilustracja 257. przedstawia głowę małej dziewczynki, prawdopodobnie córki Rubensa. Nie ma tu żadnych sztuczek kompozycyjnych, wspaniałych szat czy strug światła, jest tylko prosty portret dziecka, który mimo to wydaje się oddychać i pulsować, niczym żywe ciało. W porównaniu z nim portrety pochodzące z ubiegłych stuleci wydają się w pewnym sensie odległe i nierealne, choć niewątpliwie były wielkimi dziełami sztuki. Na próżno by starać się analizować, jak Rubens osiągnął owo wrażenie radosnej witalności. Bez wątpienia pewną rolę odegrały tu śmiecie i delikatne plamy światła, które posłużyły do oddania wilgoci ust oraz modelowania twarzy i włosów. W jeszcze większym stopniu niż u Tycjana, pędzel był głównym instrumentem Rubensa. Jego obrazy to nie rysunki starannie modelowane kolorem, lecz efekt zastosowania środków „malarzkich”, co sprawia, że wydają się pełne życia i wigoru.

To właśnie owo połączenie niezrównanego talentu do tworzenia dużych, barwnych kompozycji z umiejętnością nasycenia ich radosną energią,

257

Peter Paul Rubens
Głowa dziecka,
prawdopodobnie
córeczka artysty Clara
Serena, ok. 1616

Olej na płótnie,
11 x 26,3 cm;
Sammlungen des Hohen
von Liechtenstein, Vaduz

258

Peter Paul Rubens
Autoportret, ok. 1639
 Olej na płótnie,
 109,5 x 85 cm;
 Kunsthistorisches
 Museum, Wiedeń



zapewniło Rubensowi nie mającą wcześniej precedensu sławę i sukces. Jego sztuka tak wybitnie podkreślała przepych i splendor pałaców, gloryfikując możnych tego świata, że w sferze, w jakiej artysta się obracał, był w pewnym sensie monopolistą. Był to okres, kiedy religijne i społeczne napięcia w Europie znalazły kulminację w straszliwej wojnie trzydziestoletniej na kontynencie, i wojnie domowej w Anglii. Po jednej stronie znaleźli się monarchowie absolutni ze swymi dworami, popierani w większości przez Kościół katolicki – po drugiej zaś, zyskujące coraz większe znaczenie miasta, będące ośrodkami handlu, w większości protestanckie. Same Niderlandy były podzielone na protestancką Holandię, która oparła się dominacji katolickiej Hiszpanii oraz katolicką Flandrię, rządzoną z Antwerpii przez władców hiszpańskich. Rubens osiągnął wyjątkową pozycję jako malarz obozu katolickiego. Przyjmował zamówienia od jezuitów z Antwerpii,



od katolickich władców Flandrii, króla Francji Ludwika XIII i jego przebiegłej matki, Marii Medycejskiej, od króla Hiszpanii Filipa III i króla Anglii Karola I, który nadał mu tytuł szlachecki. Podróżującemu od dworu do dworu w charakterze honorowego gościa artyście często powierzano delikatne misje polityczne i dyplomatyczne, przede wszystkim mające doprowadzić do pojednania między Anglią i Hiszpanią w interesie, jak to byśmy dzisiaj nazwali, „bloku konserwatywnego”. Utrzymywał też kontakty z uczonymi swej epoki, prowadząc korespondencję po łacinie na temat archeologii i sztuki. Autoportret ze szlachecką szpadą (il. 258.) dowodzi, że był on świadom swej wyjątkowej pozycji. Mimo to w przenikliwym spojrzeniu jego oczu nie ma nic pompacyjnego czy próżnego. Pozostał prawdziwym artystą. Przez cały ten czas z jego pracowni w Antwerpii wychodziły ogromne ilości zdumiewająco mistrzowskich obrazów. Pod pędzlem mistrza klasyczne bajki i kompozycje alegoryczne stawały się równie żywe i przekonujące, jak portret jego własnej córki.

Obrazy alegoryczne uważa się zwykle za dość nudne i abstrakcyjne, w epoce Rubensa stanowiły jednak wygodny sposób wyrażania pewnych idei. Ilustracja 259. przedstawia takie właśnie malowidło, подарowane podobno przez Rubensa Karolowi I, kiedy próbował skłonić go do zawarcia pokoju z Hiszpanią. Obraz przeciwstawia okropnościom wojny błogosławień-

259

Peter Paul Rubens
*Alegoria błogosławieństwa
 pokoju*, 1629–1630
 Olej na płótnie,
 203,5 x 298 cm;
 National Gallery, Londyn

stwo pokoju. Minerwa, bogini mądrości i sztuki, przepędza Marsa, który właśnie zaczyna się wycofywać, podczas gdy jego budząca grozę towarzysza, Furia wojny, już zawróciła. Przed naszymi oczami rozciąga się obraz radosnego pokoju, symboli płodności i obfitości, jakie mógł stworzyć tylko pędzel Rubensa: bogini pokoju podaje pierś dziecku, faun z rozkoszą przygląda się wspaniałym owocom (*il. 260*), mamy tu też tańczące menady, towarzyszki Bachusa, ze złotem i skarbami oraz bawiącą się spokojnie, niczym duży kot, panterę. Po drugiej stronie widzimy trójkę dzieci o niespokojnych oczach, uciekającą do oazy pokoju i obfitości. Każdy, kto zagubi się w bogactwie detali tego obrazu o żywych kontrastach i połyskujących kolorach, musi zauważyć, że przedstawione tu idee nie były dla Rubensa żadną abstrakcją, lecz dobitną rzeczywistością. Być może to z tego względu niektórzy muszą się najpierw przyzwyczaić do Rubensa, zanim zaczną go kochać i rozumieć. Artysta nie dbał o idealne kształty klasycznego piękna. Były dla niego zbyt odległe i abstrakcyjne. Jego mężczyźni i kobiety to żywe istoty, takie, jakimi je widział i lubił. A ponieważ we Flandrii czasów Rubensa szczupłe figury nie były w modzie, niektórym nie podobają się „tłuste kobiety” z obrazów artysty. Taka krytyka ma oczywiście niewiele wspólnego ze sztuką i dlatego też nie musimy traktować jej nadto poważnie. Ponieważ jednak pojawia się tak często, dobrze jest zdać sobie sprawę z tego, że to właśnie emanująca z obrazów radość życia – bujnego i niemal nieposkromionego – we wszystkich jego przejawach sprawia, że Rubens był kimś więcej niż tylko wirtuozem swej sztuki.

260

Detal ilustracji 239.





261
Anthony van Dyck
Karol I, ok. 1635
Olej na płótnie,
266 x 207 cm;
Louvre, Paryż

262
Anthony van Dyck
Lord John (Lord
Bernard Stuartowie,
ok. 1638
Olej na płótnie,
239,5 x 146,1 cm;
National Gallery, Londyn



261

Anthony van Dyck
*Karol I, ok. 1635*Olej na płótnie,
266 x 207 (cm),
Louvre, Paryż

262

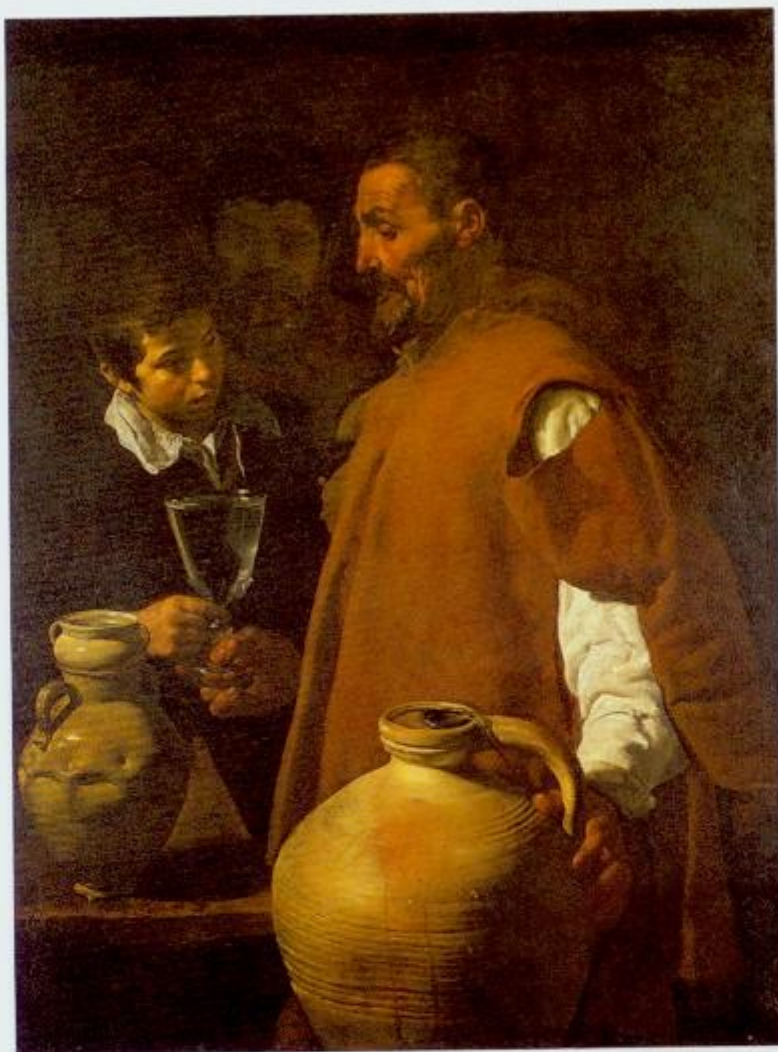
Anthony van Dyck
*Lord John i Lord
Bernard Stuartowie,*
ok. 1638Olej na płótnie,
237,5 x 146,1 (cm),
National Gallery, Londyn

Przemieniła ona prace artysty ze zwykłych barokowych dekoracji w arcydzieła, zachowujące swą żywość nawet w chłodnej atmosferze muzeów.

Spśród wielu słynnych uczniów i pomocników Rubensa, najwybitniejszym i najbardziej niezależnym był Anthony van Dyck (1599–1641), o dwadzieścia jeden lat młodszy od mistrza, należący do pokolenia Poussina i Lorraina. Szybko zdobył rubensowską wirtuozerię w oddawaniu faktury i powierzchni przedmiotów, od jedwabiu po ludzkie ciało, różnił się jednak znacznie temperamentem i nastrojem. Wydaje się, że van Dyck nie cieszył się dobrym zdrowiem, a w jego obrazach często dominuje lekko melancholijny nastrój. Być może to właśnie on wydał się tak atrakcyjny surowej szlachcie genueńskiej i arystokratom ze świty Karola I. W 1632 r. artysta został nadwornym malarzem Karola I, a jego nazwisko otrzymało angielską formę Sir Anthony Vandyke. To jemu zawdzięczamy artystyczny obraz społeczeństwa o wyzywająco arystokratycznej postawie, kultywującego wyrafinowane dworskie obyczaje. Portret Karola I (il. 261.), przedstawia monarchę z dynastii Stuartów takim, jakim on sam chciałby na zawsze żyć w historii: jako postać o niezrównanej elegancji, nie kwestionowanym autorytecie i wysokiej kulturze mecenasa sztuk pięknych, strażnika boskiego prawa królów, człowieka, który nie potrzebuje zewnętrznych atrybutów władzy dla podniesienia własnej godności. Nic dziwnego, że malarz, który

potrafił na swych portretach tak doskonale przedstawić tego typu cechy, cieszył się w towarzystwie dużym wzięciem. W rzeczywistości van Dyck miał tyle zamówień na portrety, że podobnie jak jego mistrz, Rubens, nie był w stanie uporać się ze wszystkim sam. Miał pewną liczbę pomocników, malujących kostiumy modeli z manekinów, a on sam czasem nie malował nawet całej głowy. Niektóre z tych portretów niepokojąco przypominają pełne pochlebstwa modne kukły z późniejszych okresów – bez wątpienia van Dyck ustanowił niebezpieczny precedens, wyrządzający wiele szkody malarstwu portretowemu. Wszystko to jednak nie zmienia faktu, że najlepsze portrety artysty są naprawdę wybitne. Nie powinniśmy też zapominać, że to właśnie van Dyck, bardziej niż ktokolwiek inny, przyczynił się do stworzenia modelu idealnego arystokraty i dżentelmena (il. 262.), wzbogacającego naszą wizję człowieka w nie mniejszym stopniu niż krzepkie, tętniące życiem postacie Rubensa.

Podczas jednej z podróży do Hiszpanii Rubens spotkał młodego malarza (urodzonego w tym



263

Diego Velázquez
Nosiwoda z Sewilli,
 ok. 1619–1620

Óleję na płótnie,
 126,7 x 81 cm;
 Wellington Museum,
 Apsley House, Londyn

samym roku co van Dyck), zajmującego na dworze króla Filipa IV w Madrycie pozycję podobną do funkcji, pełnionej przez van Dycka na dworze Karola I. Nazywał się Diego Velázquez (1599–1660). Choć nie odwiedził jeszcze wtedy Włoch, pozostawał pod głębokim wrażeniem odkryć i manier Caravaggia, które poznał przez prace naśladowców artysty. Przyjął program „naturalizmu” i poświęcił swą sztukę beznamietnej obserwacji natury, nie zważając na żadne konwencje. *Ilustracja 263*, przedstawia jedną z wczesnych prac – starego człowieka sprzedającego wodę na ulicach Sewilli. Jest to obraz rodzajowy, nawiązujący do typu sceny wynalezionej przez Niderlandczyków w celu popisania się umiejętnościami malarzskimi, wykonano go jednak z całą intensywnością i przenikliwością *Niedowiarka Tomasza Caravaggia (il. 252.)*. Stary człowiek o zniszczonej, porytej zmarszczkami twarzy, ubrany w podarty płaszcz; duży gliniany dzban o okrągłym kształcie, powierzchnia glazurowanego dzbanka oraz gra światła na przezroczystym szkle – wszystko to namalowano tak przekonująco,

264

Diego Velázquez:
Papież Innocenty X,
 1649–1650
 Olej na płótnie,
 146 x 129 cm;
 Galeria Doria Pamphili,
 Rzym



iż czujemy, że moglibyśmy dotknąć tych przedmiotów. Stojąc przed obrazem, nie mamy ochoty zastanawiać się, czy przedstawione na nim obiekty są piękne, czy brzydkie, ani też, czy sama scena jest ważna, czy trywialna. Nawet kolory same w sobie nie są, ściśle rzecz biorąc, piękne. Dominują tu tony brązowe, szare i zielonkawe. Mimo to całość łączy się w tak bogatą i dojrzałą harmonię, że obraz robi niezapomniane wrażenie na każdym, kto kiedykolwiek przystanął przed nim choćby na chwilę.

Za radą Rubensa, Velázquez poprosił króla o pozwolenie na wyjazd do Rzymu, aby studiować dzieła wielkich mistrzów. Udał się tam w 1630 r., wkrótce jednak powrócił do Madrytu, gdzie – poza drugim wyjazdem do Włoch – już pozostał na stałe, jako sławny i szanowany członek dworu Filipa IV. Głównym zadaniem artysty było malowanie portretów króla i członków jego rodziny. Niewielu z nich miało atrakcyjne lub ciekawe twarze, zaś najbardziej zależało im na zademonstrowaniu godności, ubierali się więc w sztywne i nietwarzowe stroje. Wydawałoby się, że dla malarza

była to sytuacja niezbyt zachęcająca. Velázquez jednak przemienił te portrety, jakby za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, w jedne z najbardziej fascynujących obrazów na świecie. Dawno już przestał nazbyt blisko trzymać się maniery Caravaggia. Studiował technikę Rubensa i Tycjana, ale w jego traktowaniu natury nie ma nic „z drugiej ręki”. *Ilustracja 264* przedstawia portret papieża Innocentego X, namalowany w Rzymie w latach 1649–1650, niewiele więcej ponad sto lat po Tycjanowskim portrecie Pawła III (*str. 335., il. 214.*); przypomina nam to, że w historii sztuki wpływ czasu nie zawsze musi prowadzić do zmian podejścia. Przystępując do pracy nad tym arcydziełem, Velázquez na pewno zdawał sobie sprawę ze stojącego przed nim wyzwania, podobnie jak Tycjan, który oparł się na grupie Rafała (*str. 322., il. 206.*). Mimo jednak mistrzowskiego opanowania tycjanowskich środków i sposobu, w jaki pędzel artysty oddaje połysk materiału, pewności ręki z jaką Velázquez uchwycił wyraz twarzy papieża, ani przez chwilę nie wątpimy, że to co widzimy, to Innocenty X, a nie dobrze przećwiczona formuła malarska. Każdy, kto udaje się do Rzymu powinien znaleźć trochę czasu, by obejrzeć to niezapomniane arcydzieło w Palazzo Doria Pamphili. Dojrzałe prace Velázqueza w tak wielkim stopniu opierają się na efektownej pracy pędzla oraz delikatnej harmonii barw, że ilustracje dają bardzo niewielkie wyobrażenie o oryginałach. Przede wszystkim dotyczy to ogromnego płótna artysty (ok. 3 m wysokości) noszącego nazwę *Las Meninas* (damy dworu – *il. 266.*). Widzimy tu samego Velázqueza przy pracy nad dużym obrazem, a jeśli przyjrzymy się bardzo uważnie, zauważymy również co maluje.



W lustrze na ścianie pracowni odbijają się postacie króla i królowej (*il. 265.*), którzy pozują do portretu. Widzimy więc to co oni – grupę osób przybyłych do pracowni. Jest tam mała córeczka pary królewskiej, infantka Margarita, z dwiema damami dworu – jedna podaje dziewczynce jedzenie na tacy, druga wykonuje ukłon. Znamy ich imiona, wiemy też kim są dwa karły (brzydka kobieta i chłopiec drażniący się z psem), trzymane na dworze dla rozrywki. Pełni powagi dorośli w tle, wydają się pilnować, by goście odpowiednio się zachowywali.

Cóż to wszystko oznacza? Być może nigdy się tego nie dowiemy,

266

Diego Velázquez
Las Meninas, 1656

Óleń na płótnie
118 x 276 cm;
Prado, Madryt

265

Detal: *ilustracja 266.*

266

Diego Velázquez
Las Meninas, 1656

Óleje na płótnie
118 x 276 cm;
Prado, Madryt

265

Detal ilustracji 266.





267

Diego Velázquez
Książę Filip Prosper,
1659

Óleń na płótnie
128,5 x 99,5 cm;
Kunsthistorisches
Museum, Wiedeń.

chciałbym jednak wierzyć, że Velázquez utrwalił tu – na długo przed wynalezieniem aparatu fotograficznego – rzeczywisty moment czasu. Być może księżniczkę przywołano przed królewskie oblicza, by rozwiać nudę pozowania, zaś król i królowa zasugerowali malarzowi, że to temat godny jego pędzla. Słowa wypowiedziane przez monarchę zawsze traktowane są jak rozkaz, być może więc zawdzięczamy to arcydzieło przelotnemu życzeniu, które jedynie Velázquez potrafił zmienić w rzeczywistość.

Oczywiście tworząc swe arcydzieła, Velázquez zwykle nie polegał na takich wyjątkowych zdarzeniach. Nie ma nic niekonwencjonalnego

w portrecie przedstawiającym dwuletniego księcia Filipa Prospera (il. 267.), a przynajmniej nie, co uderzałoby nas w pierwszej chwili. W oryginale jednak rozmaite odcienie czerwieni (od bogatego perskiego dywanu po kryte aksamitem krzesło, kotarę, rękawy i różowe policzki dziecka) w połączeniu z cofającymi się w tło chłodnymi srebrzystymi tonami bieli i szarości, dają w rezultacie wyjątkową harmonię. Nawet tak niewielki detal, jak piesek na czerwonym fotelu, pokazuje dyskretne mistrzostwo, zakrawające na prawdziwy cud. Jeśli powrócimy do małego pieska na przedstawiającym małżonków Arnolfini portrecie Jana van Eycka (str. 243., il. 160.) zobaczymy, jak różnymi środkami wielcy artyści osiągają swe cele. Van Eyck starał się skopiować każdy kręcony włos zwierzątka – Velazquez, dwieście lat później, dążył tylko do uchwycenia charakterystycznego wyrazu jego pyszczka. Podobnie jak Leonardo, tyle że w jeszcze większym stopniu, artysta odwołuje się do naszej wyobraźni, która, idąc za jego wskazaniem, ma uzupełnić rzeczy nie wypowiedziane przez artystę do końca. Choć Velazquez nie namalował ani jednego oddzielnego włoska, jego piesek wydaje się bardziej kudłaty i naturalny niż wizerunek van Eycka. Właśnie za efekty tego rodzaju twórcy impresjonizmu w dziewiętnastowiecznym Paryżu podziwiali Velazqueza bardziej niż innych malarzy z przeszłości.

Obserwowanie i widzenie natury wciąż świeżym wzrokiem, odkrywanie i delectowanie się coraz to nowymi harmoniami barw i światła stało się podstawowym zadaniem malarza. Pod tym względem wielcy mistrzowie katolickiej Europy byli jednomyślni z malarzami po drugiej stronie bariery politycznej, wielkimi artystami protestanckich Niderlandów.

*Karczma dla artystów
w siedemnastowiecznym
Rzymie z karykaturami
na ścianie,
ok. 1625–1639*

Rysunek Pietera van
Laana; piórko i atrament
na papierze, lawowany,
26,3 x 25,9 cm;
Kupferstichkabinett,
Städtische Museen, Berlin



ZWIERCIADŁO NATURY

Holandia, XVII wiek

Podział Europy na obóz katolicki i protestancki wywarł wpływ nawet na sztukę niewielkich krajów, takich jak Niderlandy. Południowe Niderlandy, dzisiaj nazywane Belgią, pozostały katolickie – widzieliśmy, że Rubens otrzymywał w Antwerpii niezliczone zamówienia od kościołów, książąt i królów na duże płótna, mające gloryfikować ich władzę. Północne prowincje Niderlandów powstały jednak przeciwko swym katolickim władcom, Hiszpanom, a większość mieszkańców bogatych miast opowiedziała się po stronie wiary protestanckiej. Upodobania owych protestanckich kupców holenderskich bardzo różniły się od gustów dominujących po przeciwnej stronie granicy. Ludzie ci reprezentowali postawę porównywalną z angielskimi purytanami: byli pobożni, pracowici i oszczędni, a większości z nich nie podobał się pełen przepychu styl Południa. Mimo, że ich stosunek do sztuki złagodniał nieco wraz ze wzrostem bezpieczeństwa i zamożności, siedemnastowieczni mieszcza- nie holenderscy nigdy nie przyjęli pełnej odmiany stylu barokowego, panującego w katolickiej Europie. Nawet w architekturze woleli trzeźwą powściągliwość. Kiedy w połowie XVII w., szczytowym okresie rozkwitu Holandii, mieszkańcy Amsterdamu postanowili wznieść duży ratusz, mający być odzwierciedleniem dumy i osiągnięć nowo powstałego narodu, wybrali projekt, który, mimo całej swej wspaniałości, robi wrażenie prostego w zarysie i oszczędnego w dekoracjach (*il. 268.*).

Widzieliśmy, że zwycięstwo protestantyzmu jeszcze bardziej odbiło się na malarstwie (*str. 374.*). Wiemy, że doprowadziło to do tak wielkiej katastrofy, że zarówno w Anglii jak i Niemczech, gdzie w okresie Średniowiecza sztuki piękne kwitły tak samo, jak wszędzie, kariera malarza czy rzeźbiarza przestała być dla miejscowych talentów pociągającym zajęciem. Pamiętamy, że w Niderlandach, gdzie tradycja dobrego rzemiosła była bardzo silna, malarze musieli skoncentrować się na pewnych rodzajach obrazów, które nie budziły zastrzeżeń o podłożu religijnym.

Najważniejszą z dziedzin malarstwa, które można było uprawiać w społeczeństwie protestanckim, jak tego doświadczył swego czasu Holbein, było malarstwo portretowe. Wielu zamożnych kupców pragnęło pozostawić następcom swą podobiznę, wielu zacnych mieszczan, wybranych na stano-



wisko radnego czy burmistrza, chciało pozować do portretu z insygniami swego urzędu. Ponadto istniało wiele lokalnych komitetów i komisji, odgrywających ważną rolę w życiu holenderskich miast, podtrzymujących godny pochwały zwyczaj zamawiania portretów grupowych dla siedzib swych czcigodnych zgromadzeń. Artysta, którego styl przemawiał do takiej publiczności, mógł zatem liczyć na stosunkowo stały dochód. Kiedy jednak jego maniera wyszła z mody, mógł stanąć w obliczu ruiny.

Pierwszy wybitny mistrz wolnej Holandii, Frans Hals (1580?–1666) zmuszony był do prowadzenia takiej właśnie niepewnej egzystencji. Hals należał do pokolenia Rubensa. Jego rodzice byli protestantami, opuścili więc południowe Niderlandy i osiedlili się w bogatym Haarlemie. Niewiele wiemy o życiu artysty poza tym, że często był winien pieniądze piekarzowi lub szewcowi. Na starość – dożył ponad osiemdziesiątki –

268

Jakob van Campen
*Pałac Królewski (były
Ratusz), Amsterdam,
1648*

Ratusz holenderski
z XVII w.

miejski przytułek, którego przełożonych kiedyś malował, przyznał mu niewielką zapomogę. *Ilustracja 269.*, przedstawiająca obraz pochodzący z początku kariery artysty, ukazuje błyskotliwość i oryginalność, z jaką Hals podchodził do tego typu zadania. Obywatele dumnych ze swej niezależności miast Niderlandów musieli odbyć służbę w milicji, zwykle pod dowództwem najzamożniejszych. W Haarlemie panował zwyczaj honorowania oficerów tych jednostek, na zakończenie służby, uroczystym bankietem. Tradycją stało się też uwiecznianie owych radosnych wydarzeń na dużym płótnie. Z pewnością niełatwo było artyście utrwalić podobizny tylu mężczyzn na jednym obrazie, tak by efekt nie robił wrażenia sztywnego czy sztucznego, jak to nieodmiennie miało miejsce w podobnych wcześniejszych pracach tego typu.

Hals od początku wiedział, jak oddać nastrój tego radosnego wydarzenia, jak ożywić tę uroczystą grupę, przedstawiając jednocześnie każdego z jej dwunastu członków w sposób tak przekonujący, że czujemy, iż musieliśmy ich gdzieś już spotkać: od dostojnego korpulentnego pułkownika, który przewodnicząc zgromadzeniu ze swego końca stołu unosi kieliszek, po młodego chorążego po przeciwnej stronie, który co prawda stoi, ale z dumą spogląda poza obraz, jakby chciał, byśmy podziwiali jego wspaniały strój.

269

Frans Hals
*Bankiet oficerów Milicji
św. Jerzego, 1616*

Olej na płótnie,
175 x 324 cm; Frans
Halsmuseum, Haarlem



Być może z jeszcze większym uznaniem będziemy mogli oceniać mistrzostwo artysty, patrząc na jeden z wielu indywidualnych portretów, które przysporzyły tak niewiele pieniędzy Halsowi i jego rodzinie (il. 270.). W porównaniu z wcześniejszymi – obraz ten wygląda niemal jak zdjęcie. Wydaje nam się, że znamy owego Pietera van den Broecke, prawdziwego siedemnastowiecznego kupca – poszukiwacza przygód. Przypomnijmy sobie obraz Holbeina, przedstawiający Sir Richarda Southwella (str. 377., il. 242.), namalowany prawie sto lat wcześniej, czy nawet portrety Rubensa, Van Dycka czy Velázqueza malowane współcześnie w katolickiej części Europy. Mimo iż są bardzo żywe i realistyczne, czujemy, że malarze starannie dobrali pozę modeli, tak by oddać ich pełną godności arystokratyczną postawę. Portrety Hals'a robią wrażenie, że malarz „przyłapał” modela w pewnym charakterystycznym momencie, utrwalając go na zawsze na płótnie. Trudno nam sobie wyobrazić, jak śmiało i niekonwencjonalnie musiały wydawać się owe obrazy ówczesnej publiczności. Już sam sposób operowania farbą i pędzlem sugeruje, że Hals starał się szybko chwytać przelotne wrażenia. We wcześniejsze portrety wkładano wiele cierpliwości – czasem czujemy, że model musiał siedzieć nieruchomo przez wiele sesji, podczas gdy malarz starannie dodawał szczegół po szczególe. Hals nigdy nie pozwalał swemu modelowi się zmęczyć. Czujemy się świadkami szybkiego i zręcznego operowania pędzlem, które sprawia, że za pomocą kilku plamek jasnej i ciemnej farby artysta wyczarowuje obraz potarganych włosów czy zmiętego rękawa. Oczywiście to wrażenie utrwalenia na płótnie przelotnej chwili i nastroju modela jest efektem bardzo przemyślanego działania. Choć, w przeciwieństwie do wielu wcześniejszych, portret van den Broeck'a nie jest symetryczny, to nie robi też wrażenia nieharmonijnego. Podobnie jak inni mistrzowie Baroku, Hals wiedział, jak osiągnąć wrażenie równowagi, z pozoru nie przestrzegając żadnych reguł.

Malarze protestanckiej Holandii, którzy nie mieli skłonności lub talentu do malowania portretów, nie mogli liczyć na to, że utrzymają się z zamówień. W przeciwieństwie do mistrzów Średniowiecza i Renesansu musieli najpierw malować obrazy, a potem szukać na nie kupca. Obecnie przywykliśmy do takiego stanu rzeczy, uważając za oczywiste, że artysta to człowiek tworzący w pracowni pełnej obrazów, które rozpaczliwie usiłuje sprzedać, że trudno nam sobie wyobrazić zmiany wywołane tą sytuacją. Pod jednym względem, być może, twórcy byli zadowoleni pozbywszy się mecenasów, wtrącających się do ich pracy, a czasami narzucających im swoją wolę. Była to jednak wolność drogo okupiona. Zamiast bowiem jednego mecenasa artysta miał teraz do czynienia z jeszcze większym tyranem – publicznością. Był zmuszony albo sam chodzić na rynek i jarmarki, by sprzedawać tam swój towar, lub polegać na pośrednikach, handlarzach obrazów. Oni co prawda zdejmowali ten ciężar

270

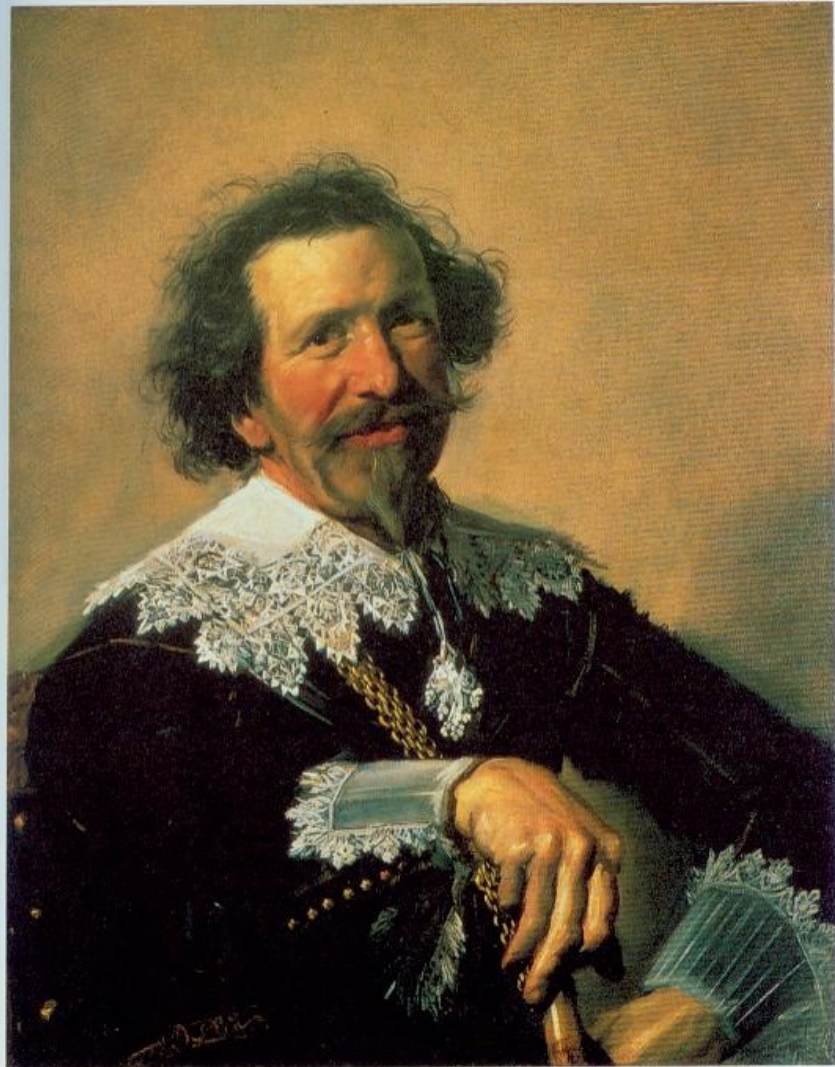
Frans Hals
Pieter van den Broecke,
ok. 1633

Olej na płótnie,
71,2 x 61 cm;
Iveagh Bequest,
Kenwood, Londyn

270

FRANS HALS
Pieter van den Broecke,
ok. 1633

Olj na płótnie,
71,2 x 61 cm,
bequest,
Kenwood, Londyn





271

Simon de Vlieger
*Holenderski okręt
wojenny oraz inne
statki podczas bryzy,*
ok. 1640–1645

Olj na desce,
43,2 x 34,5 cm;
National Gallery, London

z jego ramion, ale chcieli kupować jak najtaniej, by potem móc sprzedać z zyskiem. Co więcej, konkurencja była bardzo ostra; w każdym holenderskim mieście nie brakowało malarzy wystawiających swe prace na straganach, a jedyną możliwością zdobycia sławy przez pomniejszych mistrzów była specjalizacja w jednym konkretnym rodzaju malarstwa. Wówczas, tak jak i obecnie, publiczność lubiła wiedzieć, z kim ma do czynienia. Kiedy już jakiś artysta wyrobił sobie nazwisko jako mistrz scen batalistycznych, miał największe szanse na sprzedaż takich właśnie obrazów. Jeśli odniósł sukces malując pejzaże w świetle księżyca, najbezpieczniej było trzymać się tego tematu. W taki właśnie sposób doszło do tego, że trend ku specjalizacji, który narodził się w krajach Północy w XVI w. (str. 381.), w XVII w. poszedł jeszcze dalej. Niektórzy ze słabszych malarzy zadowalali się tworzeniem obrazów tego samego typu. Postępując w ten sposób czasami doprowadzali swą sztukę do perfekcji, która budzi nasz podziw. Owi specjaliści byli prawdziwymi mistrzami. Malarze ryb wiedzieli jak oddać srebrzystą barwę mokrych łusek z wirtuozerią, która zawstydza wielu bardziej uniwersalnych artystów; z kolei malarze pejzaży marynistycznych nie tylko doskonale malowali fale i chmury, ale byli też takimi ekspertami w dokładnym odtwarzaniu okrętów i ich takielunku, że ich obrazy nadal uważa się za cenne dokumenty historyczne, dotyczące okresu ekspansji marynarki angielskiej i holenderskiej. *Ilustracja 271.* przedstawia malowidło jednego z najstarszych specjalistów w dziedzinie pejzaży marynistycznych, Simona de Vliegera (1601–1653). Widzimy tu, jak twórcy holenderscy potrafili oddać atmosferę morza cudownie prostymi i bezpretensjonalnymi środkami. To właśnie owi Holendrzy, jako pierwsi w historii sztuki, odkryli piękno nieba. Nie potrzebowali żadnych dramatycznych czy zaskakujących elementów, by uczynić swe obrazy interesującymi. Przedstawiali po prostu fragment rzeczywistego świata, tak jak go widzieli, i odkryli, że może z tego powstać obraz równie ciekawy jak jakakolwiek ilustracja opowieści heroicznej czy tematu komicznego.



272

Jan van Goyen
Wiatrak nad rzeką,
1642

Olj na desce,
25,2 x 14 cm;
National Gallery, Londyn

Jednym z takich odkrywców był Jan van Goyen (1596–1656) z Hagi, artysta mniej więcej tego samego pokolenia, co pejzażysta Claude Lorrain. Bardzo ciekawie wypada porównanie jednego ze słynnych pejzaży Lorraina (str. 396., il. 255.), nostalgicznej wizji krainy pogodnego piękna, z prostym i bezpośrednim obrazem Jana van Goyena (il. 272.). Różnice są aż nazbyt oczywiste. Zamiast wspaniałych świątyń, Holender maluje zwykły wiatrak; zamiast czarujących polanek – nie wyróżniający się niczym kawałek swej ziemi ojczystej. Van Goyen wie jednak, jak przemienić tę pospolitą scenę w pogodną wizję piękna. Przedstawia znajome motywy, prowadząc nasz wzrok ku zamglonemu horyzontowi, tak iż czujemy się, jakbyśmy sami stali tam, wpatrując się w wieczorne niebo. Pamiętamy, że wynalazki Lorraina tak porwały wyobraźnię jego wielbicieli w Anglii, że próbowali przekształcać rzeczywisty krajobraz ojczystego kraju, starając się dopasować go do wizji stworzonych przez malarza. Pejzaż lub ogród, który przypominał im francuskiego malarza nazywali „malowniczym”. Od tamtego czasu przywykliśmy stosować to słowo nie tylko do scen przedstawiających ruiny zamków i zachody słońca, lecz także do tak zwykłych rzeczy jak żaglowce i wiatraki. Kiedy się nad tym zastanowimy, dojdzie-

my do wniosku, że mówimy w ten sposób, ponieważ motywy te przypominają nam nie obrazy Lorraina, lecz mistrzów takich jak de Vlieger lub van Goyen. To oni nauczyli nas widzieć „malowniczość” w prostych scenach. Niejeden wędrowiec, zachwycający się krajobrazem, sam o tym nie wie, że zawdzięcza swą radość owym skromnym mistrzom, którzy po raz pierwszy otworzyli nam oczy na bezpretensjonalne piękno natury.

Najwybitniejszym malarzem holenderskim i jednym z najwybitniejszych malarzy wszechczasów był Rembrandt van Rijn (1606–1669), artysta o pokolenie młodszy od Franza Hala i Rubensa, zaś siedem lat młodszy od Van Dycka i Velázqueza. Rembrandt nie zapisywał swych spostrzeżeń jak Leonardo i Dürer; nie był podziwianym geniuszem jak Michał Anioł, którego powiedzenia zachowywały się dla potomnych; nie pisał też dyplomatycznych listów jak Rubens, który wymieniał poglądy z czołowymi naukowcami swej epoki. A mimo to czujemy, że znamy Rembrandta być może lepiej niż któregośkolwiek z owych wielkich mistrzów, ponieważ zostawił nam zdumiewający zapis swego życia w cyklu autoportretów, poczynając od okresu młodości, kiedy był wziętym, a nawet modnym twórcą, po samotną starość, kiedy w jego twarzy odbijała się tragedia bankructwa i niezłomna wola prawdziwie wielkiego człowieka. Portrety te składają się na unikatową autobiografię artysty.

Rembrandt urodził się w 1606 r. w uniwersyteckiej Lejdzie jako syn zamożnego młynarza. Dostał się na uniwersytet, wkrótce jednak porzucił studia, by zostać malarzem. Niektóre z jego pierwszych prac były bardzo chwalone przez współczesnych artystów uczonych. W wieku dwudziestu pięciu lat Rembrandt opuścił Lejdę, udając się do tętniącego życiem ośrodka handlowego, jakim był wówczas Amsterdam. Tam szybko zrobił karierę jako portrecista, bogato się ożenił, kupił dom, kolekcjonował dzieła sztuki oraz kurioza i nieustannie pracował. Pierwsza żona, która zmarła w 1642 r. zostawiła mu znaczny majątek, ale popularność Rembrandta zmalała, a on sam popadł w dług i czternaście lat później wierzyciele sprzedali jego dom i wystawili na licytację prace malarza. Jedynie pomoc lojalnej kochanki i syna uratowała go od całkowitej ruiny. Zawarli układ, na mocy którego mistrz formalnie pozostawał pracownikiem ich firmy, zajmującej się handlem dziełami sztuki; umożliwili mu w ten sposób namalowanie ostatnich wielkich arcydzieł. Ci wierni towarzysze zmarli jednak przed nim, a kiedy w 1669 r. jego życie dobiegło końca, nie zostawił po sobie żadnego majątku poza starą odzieżą i przyborami malarskimi. *Ilustracja 273.* przedstawia twarz Rembrandta w późniejszych latach życia. Nie była to twarz urodziwa, a artysta z całą pewnością nigdy nie próbował ukrywać jej brzydoty. Obserwował się w lustrze z całkowitą szczerością i to właśnie dzięki niej szybko zapominamy o sprawie urody. Jest to twarz mądrego człowieka. Nie ma w niej ani śladu pozy ani próżności,

273

Rembrandt
van Rijn
Autoportret,
ok. 1655–1658
Olej na desce,
49,2 x 41 cm;
Kunsthistorisches
Museum, Wiedeń

273
Rembrandt
van Rijn
Autoportret,
ok. 1655-1658
Olej na desce,
49,2 x 41 cm,
Kunsthistorisches
Museum, Wiedeń





jedynie przenikliwe spojrzenie malarza, który przygląda się swym własnym rysom, zawsze gotów dowiedzieć się czegoś nowego o sekretach ludzkiej twarzy. Bez takiego głębokiego zrozumienia istoty rzeczy Rembrandt nie byłby w stanie stworzyć swych wielkich portretów, takich jak podobizna jego mecenasa i przyjaciela Jana Sixa, który później został burmistrzem Amsterdamu (il. 274.). Porównywanie tej pracy z żywym portretem, namalowanym przez Fransa Halsę, jest niemal krzywdzące, bowiem o ile Hals daje nam coś w rodzaju przekonującego zdjęcia, utrwalającego jedną chwilę, Rembrandt zawsze starał się ukazywać nam całą osobę. Podobnie

274

Rembrandt
van Rijn
Jan Six, 1654

Oil on canvas,
112 x 102 cm;
Collectie Six, Amsterdam

275

Rembrandt
van Rijn*Przypomnieli
niegodziwym
słudze, ok. 1655*Tymonowe pióro
i błękitny atrament
na papierze.
17,3 x 21,8 cm.
Louvre, Paryż

jak Hals, znajdował upodobanie w swej wirtuozerii, umiejętności stworzenia wrażenia połysku złotego galonu czy gry światła na krezie. Twierdził, że artysta ma prawo uważać obraz za skończony „kiedy osiągnie zamierzony cel”, zostawił więc rękę w rękawiczce w formie zaledwie szkicu. Wszystko to podkreśla jeszcze wrażenie życia, jakim emanuje portretowana postać. Czujemy, że znamy tego człowieka. Widzieliśmy inne portrety wielkich mistrzów, godne zapamiętania ze względu na sposób, w jaki podsumowują charakter i rolę modelu. Nawet najwybitniejsze z nich przypominają nam jednak postacie z powieści lub aktorów na scenie. Są przekonujące i imponujące, ale wyczuwamy, że są w stanie oddać tylko jedną stronę złożonej natury człowieka. Nawet Mona Lisa nie zawsze mogła się uśmiechać. Oglądając wielkie portrety Rembrandta czujemy, że stoimy twarzą w twarz z prawdziwymi ludźmi, wyczuwamy ich ciepło, ich potrzebę współczucia, a także ich samotność i cierpienie. Owe bystre, przenikliwe oczy, które tak dobrze znamy z autoportretów Rembrandta, musiały umieć wnikać wprost do ludzkiego serca.

Zdaje sobie sprawę z tego, że może to zabrzmieć sentymentalnie, ale nie potrafię inaczej określić tej niemal niesamowitej wiedzy, jaką wydawał się mieć Rembrandt o tym, co Grecy nazywali „funkcjonowaniem duszy” (str. 94.). Sądzi się, że podobnie jak Szekspir, artysta potrafił wczuć się w sytuację ludzi różnych typów i wiedział, jak zachowaliby się w danych okolicznościach. Ten właśnie dar sprawia, że namalowane przez Rembrandta ilustracje scen z Biblii tak bardzo różnią się od wszystkich wcześniejszych interpretacji. Jako pobożny protestant musiał z pewnością wielokrotnie czytać Biblię. Wczuwał się w ducha jej wydarzeń i starał się dokładnie wyobrazić sobie, jak sytuacja musiała wyglądać i jak w takiej chwili zachowywaliby się ludzie. *Ilustracja 275.* przedstawia rysunek, w którym Rembrandt zilustrował przypowieść o Niegodziwym Słudze (Ewangelia św. Mateusza 18, 21–35). Nie ma potrzeby wyjaśniać treści

rysunku. Wszystko jest tu oczywiste. Widzimy oto w dniu rozliczenia pana i rządcę, sprawdzającego w dużej księdze wysokość długu służ. Z postawy służącego, który stoi ze spuszczoną głową grzebiąc ręką w kieszeni, widzimy, że nie jest w stanie zapłacić. Wzajemny stosunek tej trójki ludzi wyrażono tutaj kilkoma pociągnięciami piórka.

Rembrandtowi niepotrzebne są jakiekolwiek ruchy czy gesty, by wyrazić wewnętrzne znaczenie sceny. Unika teatralności. *Ilustracja 276* przedstawia inne wydarzenie z Biblii, wcześniej rzadko pojawiające się w malarstwie – pojednanie króla Dawida ze swym niedobrym synem Absalomem. Kiedy Rembrandt czytał Stary Testament i starał się wyobrazić sobie królów i patriarchów Ziemi Świętej, przyszli mu na myśl ludzie Orientu, których widział w ruchliwym amsterdamskim porcie. Dlatego ubrał Dawida w duży turban niczym Hindusa lub Turka, a Absalomowi dał wygięty orientalny miecz. Oko malarza przyciągnęła wspaniałość tych kostiumów oraz możliwość pokazania gry światła na powierzchni kosztownych tkanin oraz mieniących się klejnotów i złota. Widzimy, że Rembrandt był również wielkim mistrzem w tworzeniu połyskliwych faktur jak Rubens czy Velazquez, posługiwał się jednak mniej jaskrawymi kolorami niż obaj wymienieni. W pierwszej chwili wydaje się, że wiele jego obrazów utrzymanych jest w ciemnobrązowej tonacji. Te ciemne tony dają jednak większą moc i siłę kontrastowi kilku jasnych połyskliwych kolorów. W rezultacie światło na niektórych obrazach Rembrandta wydaje się niemal oślepiające. Artysta nigdy jednak nie używał tych magicznych efektów światła i cienia dla nich samych. Zawsze służyły uwydatnianiu dramatyzmu danej sceny. Cóż mogło bardziej poruszać niż gest odzianego w bogate szaty młodego księcia, kryjącego twarz na piersi ojca, czy też król Dawid, spokojnie, ze smutkiem przyjmujący pokorę syna. Choć nie widzimy twarzy Absaloma, domyślamy się co czuje.

Jak wcześniej Dürer, Rembrandt był nie tylko wielkim malarzem, ale także doskonałym grafikiem. Nie posługiwał się techniką drzeworytu ani miedziorytu (*str. 282–283*), lecz metodą, która pozwalała pracować swobodniej i szybciej niż za pomocą rylca. Ta technika to akwaforta. Jej zasada jest bardzo prosta. Zamiast pracowicie wydrapywać powierzchnię miedzianej płyty, artysta pokrywa płytę woskiem, a następnie rysuje na nim igłą. Każdy ruch igły usuwa wosk, odsłaniając miedź. Później wystarczy tylko włożyć płytę do kwasu, i tak trawić miedź w miejscach nie przykrytych woskiem – w ten sposób rysunek zostaje przeniesiony na miedzianą płytę. Następnie można wykonywać odbitki w ten sam sposób, jak na miedziorycie. Akwafortę można odróżnić od ryciny jedynie porównując charakter linii. Istnieje wyraźna

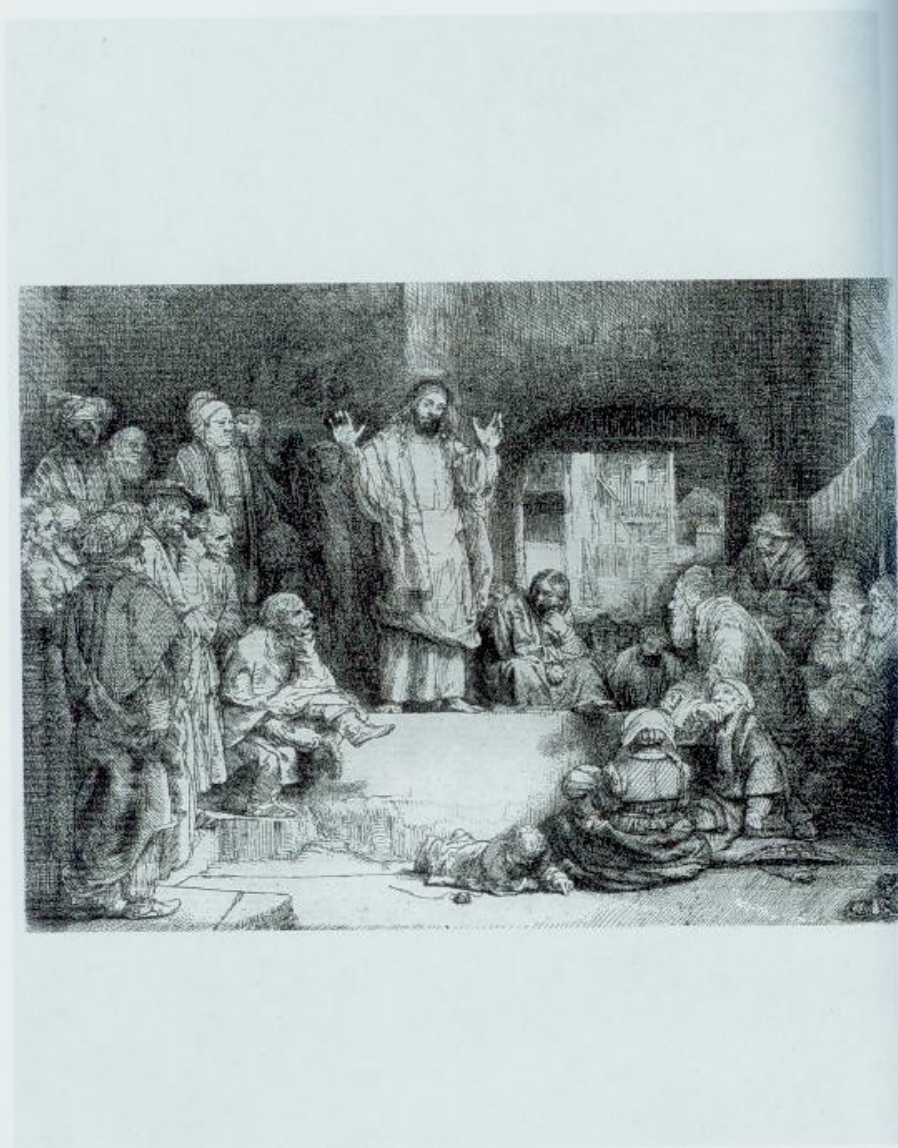
276

Rembrandt
van Rijn
*Pojednanie Dawida
z Absalomem, 1642*

Olej na desce,
73 x 61,5 cm;
Ermitaż, St. Petersburg

276
Rembrandt
van Rijn
*Przebieganie Dawida
z Absalonem*, 1642
Olej na desce;
73 x 61,5 cm;
Ermitaż, St. Petersburg





277
Rembrandt
van Rijn
Chrystus nuczacy,
ok. 1652
Akwafora,
15,5 x 20,7 cm

177

Rembrandt
van Rijn
Chrystus nauczający,
ok. 1652
Akwafora,
15,3 x 20,7 cm

różnica pomiędzy linią wykonaną rylcem, wymagającą żmudnej, powolnej pracy, a swobodnym i łatwym ruchem igły akwaforcisty. *Ilustracja 277* przedstawia jedną z akwafort Rembrandta – kolejną scenę biblijną. Chrystus przemawia do biedaków, którzy zgromadzili się wokół niego. Tym razem Rembrandt poszukał modeli w swym własnym mieście. Przez długi czas mieszkał w żydowskiej dzielnicy Amsterdamu, gdzie miał okazję przyrzeć się wyglądowi i strojom Żydów, i ich zamierzał umieścić w swych scenach religijnych. Tutaj stoją lub siedzą w grupach, niektórzy słuchają oczarowani, inni rozważają słowa Chrystusa, podczas gdy jeszcze inni, jak gruby mężczyzna z tyłu, oburzają się, być może, atakiem Jezusa na faryzeuszy. Ludzie, którzy przywykli do pięknych postaci pojawiających się w sztuce włoskiej, bywają czasem zszokowani widząc po raz pierwszy obrazy Rembrandta, ponieważ wydaje się, że on zupełnie nie dba o piękno, a czasami nie cofa się nawet przed oczywistą brzydotą. Jest to w pewnym sensie prawda. Podobnie jak inni artyści swej epoki, Rembrandt przyjął przesłanie Caravaggia, którego twórczość poznał za pośrednictwem Holendrów, tworzących pod jego wpływem. Jak Caravaggio, nad harmonię i piękno przedkładał prawdę i szczerość. Chrystus przemawiał do ludzi ubogich, głodnych i smutnych, zaś ubóstwo, głód i żyz to nic pięknego. Oczywiście wiele zależy od tego, co nazywamy pięknem. Dla dziecka dobra, pokryta zmarszczkami twarz babci często jest piękniejsza niż regularne rysy gwiazdy filmowej. Podobnie można by powiedzieć, że wychudzony staruszek skulony w prawym rogu ryciny, który podniósł jedną rękę na wysokość twarzy patrzy w górę całkowicie zaabsorbowany, to jedna z najpiękniejszych postaci, jakie kiedykolwiek narysowano. Z drugiej strony, może to nie takie ważne, jakich słów użyjemy, by wyrazić nasz podziw.

Niekonwencjonalne podejście Rembrandta sprawia, że czasami zapominamy, jak wielkiej artystycznej mądrości i jakich umiejętności użył artysta, komponując swe grupy. Trudno o staranniej wyważony układ niż tłum, który otacza Jezusa, pozostając jednocześnie w pełnej szacunku odległości. Umiejętność rozmieszczania dużej liczby osób w pozornie przypadkowych, a mimo to idealnie harmonijnych grupach, zawdzięczał Rembrandt w dużym stopniu tradycji sztuki włoskiej, którą bynajmniej nie pogardzał. Trudno o bardziej błędne wyobrażenie niż to, że ów wielki mistrz był samotnym buntownikiem, a jego wielkość nie znalazła we współczesnej mu Europie uznania. To prawda, że popularność twórcy jako portrecisty spadła, gdy sztuka malarza nabrała większej głębi i bezkompromisowości, bez względu jednak na przyczyny osobistej tragedii i bankructwa, sława artysty stała bardzo wysoko. Prawdziwą tragedią zaś jest, że tak wówczas jak i obecnie sama sława nie wystarcza, aby zarobić na życie.



Rembrandt odegrał tak ważną rolę we wszystkich dziedzinach sztuki holenderskiej, że nie dorównuje mu pod tym względem żaden inny malarz tego okresu. Nie oznacza to jednak, iż w protestanckich Niderlandach brakowało mistrzów, których twórczość zasługuje na uwagę. Wielu z nich podążyło za tradycją sztuki Północy, tworząc wesołe i proste obrazy przedstawiające sceny z życia codziennego. Tradycja ta sięga w przeszłość do takich przykładów miniatur średniowiecznych, jak tu przedstawione (str. 211., il. 140., i str. 274., il. 177.). Pamiętamy, że kontynuował ją Bruegel, (str. 382., il. 246.), który ukazał nam swój kunszt malarski i znajomość natury ludzkiej w humorystycznych scenach z życia wieśniaków. Artystą, który w XVII w. doprowadził ten rodzaj malarstwa do perfekcji był Jan Steen (1626–1679), zięć Jana van Goyena. Jak wielu innych twórców swej epoki, Steen nie był w stanie utrzymać się z malowania, zarabiał więc na życie prowadząc gospodę. Można sobie niemal wyobrazić, jak bardzo podobało mu się to uboczne zajęcie, dające mu możliwość obserwacji ludzi podczas zabawy oraz pozwalające powiększyć kolekcję komicznych typów ludzkich.

Ilustracja 278. przedstawia wesołą scenę z życia codziennego – przyjęcie po chrzcinach. Widzimy wygodny pokój z wnęką na łóżko, na którym siedzi

278

Jan Steen
Chrzcziny, 1664Olej na płótnie,
88,9 x 108,6 cm;
Wallace Collection,
Londyn

matka dziecka, podczas gdy przyjaciele i krewni tłoczą się wokół ojca, trzymającego niemowlę. Warto przyrzeć się tym różnym typom ludzkim i ich zabawom, kiedy już jednak obejrzymy wszystkie detale, nie zapomnijmy zachwycić się talentem, z jakim artysta połączył w tym jednym obrazie rozmaite sytuacje. Widziana z tyłu postać na pierwszym planie to wspaniały przykład malarstwa o radosnych, pełnych ciepła i dojrzałości barwach, które niełatwo zapomnieć, jeśli widziało się oryginał.

Często holenderską sztukę XVII w. kojarzy się z nastrojem radości i dostatniego życia, jakie znajdujemy w obrazach Jana Steena. Byli też jednak w Holandii i inni artyści, których twórczość charakteryzuje się odmienną atmosferą, bardziej zbliżoną duchem do prac Rembrandta. Wybitnym tego przykładem jest inny „specjalista”, pejzażysta Jacob van Ruysdael (1628?–1682). Ruysdael był mniej więcej rówieśnikiem Jana Steena, co znaczy, że należał do drugiego pokolenia wielkich malarzy holenderskich. Kiedy dorósł, dzieła Jana van Goyena, a nawet Rembrandta były już słynne, musiały więc wpłynąć na jego upodobania i dobór tematyki. Przez pierwszą połowę życia artysta mieszkał w pięknym Haarlemie, który od morza oddziela pasmo zalesionych wydmy. Uwielbiał studiować grę światła i cienia, coraz bardziej specjalizując się w malowniczych scenach leśnych (il. 279.). Ruysdael został mistrzem w malowaniu ciemnych, posępnych chimur, wieczornego światła, zrujnowanych zamków i rwących strumyków; krótko mówiąc, to on odkrył poezję pejzażu Północy,

279

Jacob van Ruysdael
Jeziorko wśród drzew,
ok. 1665–1670

Óleń na płótnie,
107,5 x 143 cm;
National Gallery, Londyn



podobnie jak Lorrain poezję krajobrazu włoskiego. Prawdopodobnie żadnemu twórcy przed nim nie udało się wyrazić tak wiele z własnych uczuć i nastrojów przez ich odzwierciedlenie w sztuce.

Nadając temu rozdziałowi tytuł „Zwierciadło natury”, chciałem nie tylko powiedzieć, że sztuka holenderska nauczyła się odtwarzać przyrodę wiernie niczym lustro. Ani sztuka ani natura nie jest nigdy tak gładka i zimna jak szkło. Odbicie krajobrazu w sztuce zawsze stanowi odzwierciedlenie ducha artysty, jego upodobań, przyjemności, a zatem i nastrojów. To przede wszystkim właśnie ten fakt sprawia, że najbardziej „specjalistyczna” dziedzina malarstwa holenderskiego – martwa natura – jest tak interesująca. Martwe natury przedstawiają zwykle piękne naczynia wypełnione winem i apetycznymi owocami lub innymi smakołykami, ułożonymi kusząco na przepięknej porcelanie. Tego typu obrazy doskonale nadawały się do jadalni i pewne było, że znajdują nabywcę. Jest w nich jednak coś więcej niż tylko przypomnienie rozkoszy stołu. Tworząc je, artyści mogli dowolnie dobierać przedmioty, które lubili, malować i komponować je na stole według własnej fantazji. W ten sposób stały się wspaniałym polem do eksperymentów, zmierzających do rozwiązania pewnych szczególnych problemów malarskich. Willem Kalf (1619–1693), na przykład, lubił studiować sposób, w jaki kolorowe szkło odbija i załamuje światło. Badał kontrasty i wzajemne oddziaływanie kolorów i faktur, starając się uzyskać coraz to nowe harmonie między bogatymi perskimi dywanami, połyskliwą porcelaną, owocami o jaskrawych barwach i polerowanym metalem (*il. 280*). Sami sobie z tego nie zdając sprawy, specjaliści ci zaczęli wykazywać, że temat obrazu jest znacznie mniej ważny niż można by się spodziewać. Podobnie jak banalne słowa mogą tworzyć tekst pięknej piosenki, tak samo z banalnych przedmiotów można zbudować idealny obraz.

Taka uwaga może się wydać dziwna w kontekście nacisku, jaki niedawno kładłem na tematykę obrazów Rembrandta. Nie wydaje mi się jednak, by zachodziła tu jakaś sprzeczność. Kompozytor piszący muzykę do wspaniałego wiersza pragnie, byśmy go rozumieli, aby móc docenić stworzoną przez niego muzyczną interpretację jego treści. W ten sam sposób malarz tworzący scenę biblijną, chce byśmy ją rozumieli i właściwie ocenili jego koncepcję. Podobnie jednak, jak istnieje wielka muzyka bez słów, tak też istnieje wielkie malarstwo o nieistotnej tematyce. To właśnie ku temu wynalazkowi zmierzali po omacku artyści XVII w., kiedy odkryli piękno świata rzeczy widzialnych (*str. 19, il. 4*). Natomiast holenderscy specjaliści, którzy całe życie malowali te same motywy, na koniec dowiedli, że sam temat jako taki ma drugorzędne znaczenie.

280

Willem Kalf
Martwa natura z regionu
Cechno Luczników
Św. Sebastiana,
homarem i kielichami,
 ok. 1653.

Olej na płótnie,
 86,4 x 102,2 cm;
 National Gallery, London

280

Willem Kalf
Martwa natura z rogiem
Człowieka
Św. Sebastiana,
humarem i kielichami,
ok. 1653

Olj na płótnie,
164 x 102,2 cm;
National Gallery, Londyn





281

Jan Vermeer
Dziewczyna
z dzbanem,
ok. 1660

Olj na płótnie,
45,5 x 41 cm,
Rijksmuseum,
Amsterdam

Biedny malarz drżący
[z zimna] na swym
podłasku, ok. 1640

Rysunek Pietera Blonta;
czarna kreda na welenie,
47,7 x 15,5 cm,
British Museum, Londyn

Najwybitniejszy z tych mistrzów urodził się jedno pokolenie po Rembrandcie. Był to Jan Vermeer van Delft (1632–1675). Wydaje się, że Vermeer pracował powoli i starannie. Nie namalował zbyt wielu obrazów. Większość z nich przedstawia zwyczajne sceny, proste postacie zaludniające wnętrza typowego holenderskiego domu. W niektórych pracach występuje tylko jedna postać, zajęta wykonywaniem prostej czynności, jak na przykład kobieta nalewająca mleko (il. 281.). U Vermeera malarstwo rodzajowe zupełnie utraciło charakter ilustracji humorystycznej. Jego obrazy to właściwie martwe natury z postaciami ludzkimi. Trudno wymienić powody, które sprawiają, że tak prosty i bezpretensjonalny obraz to jedno z najwybitniejszych arcydzieł wszechczasów. Większość osób, mających szczęście widzieć oryginał, zgodzi się jednak ze mną, że jest w nim coś z cudu. Jeden z takich cudownych elementów da się, być może, opisać, choć trudno go wytłumaczyć. Chodzi o sposób, w jaki Vermeer osiąga całkowitą precyzję w oddawaniu faktur, kolorów i form, a obraz nie robi przy tym wrażenia wymęczonego czy surowego. Jak fotograf, który zmiękcza silne kontrasty obrazu bez zamazywania form, tak Vermeer złagodził zarysy, zachowując jednocześnie wrażenie solidności. To właśnie to dziwne, wyjątkowe połączenie miękkości i precyzji sprawia, że najlepsze obrazy artysty są tak niezapomniane. Pozwalają nam dostrzec spokojne piękno prostej sceny i wyobrazić sobie, co czuł artysta obserwując strumień światła wpadającego przez okno i ożywiającego barwę kawałka materiału.

281

Jan Vermeer
*Dziewczyna
z dzbanem*,
ok. 1660

Óleń na płótnie,
45,5 x 41 cm,
Rijksmuseum,
Amsterdam

*Biedny malarz drążący
[z zimna] na surowym
podłożu, ok. 1640*

Ryunek Pietera Bloota;
czarna kreda na welinie,
17,7 x 15,5 cm,
British Museum, Londyn



MOC I CHWAŁA: I

Włochy, II połowa XVII wieku i XVIII wiek

Pamiętamy początki stylu barokowego w budownictwie, czego przykładem były takie dzieła sztuki II połowy XVI w., jak kościół zbudowany dla zakonu jezuitów przez della Portę (*str. 389., il. 250.*). Della Porta zlekceważył zasady architektury klasycznej, by uzyskać większą różnorodność i bardziej imponujące efekty. Tak to już jest w naturze, że kiedy sztuka raz wkroczyła na tę drogę, musiała na niej pozostać. Skoro różnorodność i frapujące efekty uważano za rzeczy istotne, każdy kolejny artysta, aby wywołać odpowiednie wrażenie, musiał tworzyć coraz bardziej złożone dekoracje i mieć coraz bardziej zdumiewające pomysły. W początku XVII w. we Włoszech miał miejsce proces nakładania się na siebie coraz bardziej olśniewających pomysłów na budynki i ich dekoracje, a w połowie XVII w. styl nazywany Barokiem był już w pełni rozwinięty.

Ilustracja 282. przedstawia typowy kościół barokowy, wzniesiony przez słynnego architekta Francesco Borrominiego (1599–1667) i jego pomocników. Łatwo zauważyć, że formy zastosowane przez Borrominiego są tak naprawdę renesansowe. Podobnie jak della Porta, posłużył się formą fasady świątyni tworząc otoczenie głównego wejścia i, podobnie jak on, podwoił liczbę pilastrów po bokach aby uzyskać bogatszy efekt. Jednak w porównaniu z fasadą Borrominiego kościół della Porty wydaje się niemal surowy i powściągliwy. Borrominiego nie zadowoliło ozdobienie ściany porządkami wziętymi z architektury klasycznej. Skomponował swój kościół z połączenia różnych form – wielkiej kopuły, stojących po obu jej stronach wież oraz fasady. Fasada zaś jest wygięta, jakby została wymodelowana w glinie. Jeśli przyjrzymy się detalom, znajdziemy jeszcze bardziej zaskakujące efekty. Pierwsze piętro wież jest kwadratowe, drugie zaś okrągłe, natomiast połączenie obu pięter ma formę dziwnie złamanego belkowania, które przeraziłoby każdego ortodoksyjnego wykładowcę architektury, ale wyjątkowo dobrze spełnia swe zadanie. Jeszcze bardziej zdumiewające są obramienia drzwi po obu stronach głównego portalu. Obejmujący owalne okno fronton nad wejściem nie pojawił się nigdzie w żadnym z wcześniejszych budynków. Kręte linie stylu barokowego zaczęły dominować zarówno w ogólnym projekcie



budynków jak i w detalach dekoracyjnych. O takich barokowych budowlach zwykło się mówić, iż są przeładowane ozdobami i teatralne. Sam Borromini nie widziałby w tym żadnej ujemy. Pragnął, by kościół prezentował się uroczyście i był budynkiem pełnym splendoru i ruchu. Jeśli celem teatru jest zachwycenie widza baśniowym światem widowiska i światła, dlaczego by architekt, projektujący kościół, nie miał prawa do zaprezentowania idei jeszcze większego przepychu i chwały, mającej przypominać nam Niebo?

Wchodząc do takiego kościoła jeszcze lepiej zrozumiemy, w jaki sposób architekt rozmyślnie posłużył się przepychem, wykorzystując szlachetne kamienie, złoto i stiuki, by przywołać wizję niebiańskiej chwały w sposób dużo bardziej konkretny, niż robią to średniowieczne katedry. Ilustracja 283. przedstawia wnętrze kościoła Borrominiego. Tym, którzy przywykli do surowych wnętrz kościołów w krajach północnych, olśniewająco widowiskowy wystrój może wydać się nazbyt świecki. Kościół

282

Francesco Borromini
& Carlo Rainaldi
*Kościół Sta. Agnese,
Piazza Navona,
Rzym, 1653*

Kościół w stylu
rozwinętego rzymskiego
baroku



281

Francesco Borromini
& Carlo Rainaldi
*Wnętrze kościoła Sta
Agnese, Piazza
Navona, Rzym,
ok. 1653*

katolicki tamtej epoki podchodził jednak do tego inaczej. Im bardziej protestanci opowiadali się przeciwko ostentacyjnym dekoracjom kościołów, tym gorliwiej Kościół rzymski starał się wykorzystać możliwości artysty. W ten sposób Reformacja i stale powracający problem obrazów i oddawania im czci, który tak często w przeszłości wpływał na rozwój sztuki, wywarł także pośredni wpływ na rozwój Baroku. Świat katolicki odkrył, że sztuka może służyć religii w sposób wykraczający daleko poza prostą funkcję, narzuconą jej w okresie wczesnego Średniowiecza, zaznajamiania z doktryną Kościoła ludzi nie umiejących czytać (str. 95.). Mogła też pomóc przekonać i nawrócić tych, którzy być może przeczytali zbyt wiele. Od architektów, malarzy i rzeźbiarzy oczekiwano przekształcenia kościołów we wspinałe, popisowe budowle, których splendor i wizja niemal zapierały dech w piersi. We wnętrzach tych liczą się nie tyle detale, co ogólny efekt. Zrozumiemy je i właściwie osądzimy dopiero wtedy, gdy potraktujemy je jako oprawę wspinałego obrządku Kościoła



rzymskiego, kiedy ujrzymy je w czasie sumy, gdy na ołtarzu płoną świece, nawę wypełnia zapach kadzidła, a dźwięki organów i chóru przenoszą nas w inny świat.

Tę doskonałą sztukę teatralnej dekoracji zawdzięczamy głównie jednemu artyście: Gianlorenzo Berniniemu (1598–1680). Bernini należał do pokolenia Borrominiego. Był rok starszy od van Dycka i Velazqueza, i o osiem lat od Rembrandta. Podobnie jak wymienieni mistrzowie był doskonałym portrecistą. *Ilustracja 284.*

przedstawia popiersie portretowe młodej kobiety, które cechuje się świeżością i niekonwencjonalnością najlepszych prac Berniniego. Kiedy widziałem je ostatnio w muzeum we Florencji, igrający

po powierzchni marmuru promień słońca sprawił, że rzeźba sprawiała wrażenie oddychającej i ożywającej. Bernini uchwycił przelotny wyraz twarzy, z pewnością najbardziej charakterystyczny dla modelki. W odtworzeniu wyrazu twarzy Bernini prawdopodobnie był niedoścignionym artystą. Umiejętność tę wykorzystywał, podobnie jak Rembrandt swą głęboką znajomość zachowań ludzkich, aby nadać formę wizualną przeżyciu religijnemu.

Ilustracja 285. przedstawia jeden z ołtarzy Berniniego, wykonany dla bocznej kaplicy niewielkiego rzymskiego kościoła. Poświęcony jest hiszpańskiej świętej, Teresie, żyjącej w XVI w. zakonnicy, która opisała swe mistyczne przeżycia, między innymi moment niebiańskiej ekstazy, kiedy to anioł przebił jej serce płonąca, złotą strzałą, wypełniając ją bólem i zarazem niezmierzoną rozkoszą. Tę właśnie wizję ośmielił się przedstawić Bernini. Widzimy świętą unoszącą się na obłoku ku niebu i strumieniom światła, spływającym w dół w postaci złocistych promieni, a także zbliżającego się anioła i świętą omdlewającą w ekstazie. Cała grupa, skąpana w blasku światła, które wydaje się wpadać przez niewidoczne okno, jakby unosi się w powietrzu we wspaniałym otoczeniu ołtarza. Widzowi z Północy cała ta kompozycja może w pierwszej chwili zbyt przypominać efekty sceniczne, zaś grupa wydać się nadmiernie emocjonalna. Jest to oczywiście kwestia gustu i przyzwyczajęń i nie ma sensu się o to

284

Gianlorenzo Bernini
Costanza Buonarelli,
ok. 1635

Marmur, wysokość
72 cm; Museo Nazionale
del Bargello, Florencja

285

Gianlorenzo Bernini
Ekstaza św. Teresy,
1645–1652

Marmur, wysokość
350 cm; Kaplica
Cornaro, kościół
Sta Maria della Vittoria,
Rzym

284

Gianlorenzo Bernini
Costanza Buonarelli,
ok. 1635

Marmur, wysokość:
72 cm; Museo Nazionale
del Bargello, Florencja

285

Gianlorenzo Bernini
Ekstaza św. Teresy,
1645–1652

Marmur, wysokość:
350 cm; Kaplica
Comaro, kościół
Sta Maria della Vittoria,
Rzym



286

Detal ilustracji 253.

287

Giovanni Battista
Gauli
*Unieśnienie Świętego
Józefa Jezui,*
1670-1683
Fresk, wata jezuitów
kościół El Gesù, Rzym





288

Giovanni
Battista Tiepolo
*Uczta [na czwór]
Kleopatry*, ok. 1750
Fresk, Palazzo Labia,
Wenecja

289

Detal ilustracji 288.

Niebios. Już wcześniej Correggio wykorzystał pomysł namalowania nieba na suficie (*str.* 338., *il.* 217.), jednak efekty Gaulliego są nieporównywalnie bardziej teatralne. Tematem malowidła jest kult Świętego Imienia Jezus, które wypisano promiennymi literami na środku jego kościoła. Otacza je nieskończona mnogość cherubinów, aniołów i świętych, którzy w uniesieniu patrzą w światłość, gdy tymczasem całe zastępy demonów czy upadłych aniołów, wypędzonych z niebiańskich sfer, opuszczają je w rozpacz. Wydaje się, że zatłoczona scena wychodzi poza sufit, przepełniony chimurami miosącymi świętych i grzeszników prosto w dół do wnętrza kościoła. Pozwalając na to, by obraz jak gdyby wyszedł z ram, artysta pragnie wprowadzić nas w błąd i oszołomić, tak byśmy nie wiedzieli, co jest rzeczywistością, a co iluzją. Obraz taki jak ten, nie ma znaczenia poza kontekstem, dla którego został stworzony. Być może więc to nie przypadek, że po fazie pełnego rozwoju stylu barokowego, w którym wszyscy artyści wspólnie wypracowywali ogólny efekt, we Włoszech i katolickiej Europie nastąpił upadek malarstwa i rzeźby jako niezależnych dziedzin sztuki.

W XVIII w. artyści włoscy byli przede wszystkim doskonałymi dekoratorami wnętrz, słynącymi w całej Europie ze sztukaterii i wspaniałych fresków, które potrafiły przekształcić każde zamkowe czy klasztorne pomieszczenie w tło wspaniałego widowiska. Do najsłynniejszych z owych mistrzów należał Wenecjanin Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770), pracujący nie tylko we Włoszech, ale także w Niemczech i Hiszpanii. *Ilustracja 288.* przedstawia fragment dekoracji jednego z pałaców w Wenecji, namalowanej około 1750 r. Prezentuje temat, który dał artyście

288

Giovanni
Battista Tiepolo
Uczta (na czelę)
Kiepaty, ok. 1750
Fotok: Palazzo Labia,
Wenecja

289

Detal *ilustracji 288*





wielkie możliwości wykorzystania wesołych barw i bogatych kostiumów – bankiet na cześć Kleopatry. Podobno Marek Antoniusz wydał z tej okazji ucztę, która miała być *ne plus ultra* luksusu. Podano niezliczoną liczbę najkosztowniejszych potraw, na królowej jednak nie zrobiło to wrażenia. Założyła się z gospodarzem, że przedstawi mu danie daleko bardziej kosztowne od wszystkiego, co dotychczas podano – wyjęła słynną perłę ze swego kolczyka, rozpuściła ją w occie, po czym wypita ów napój. Fresk Tiepoła przedstawia scenę, w której królowa pokazuje Markowi Antoniuszowi perłę, zaś czarny służący podaje jej kielich.

Malowanie takich fresków musiało być bardzo przyjemne, przyjemnie też się je ogląda. A mimo to, niektórym może się wydawać, że te fajerwerki mają mniej trwałą wartość niż bardziej trzeźwe dzieła z wcześniejszych okresów. Wielka epoka sztuki włoskiej dobiegała końca.

Tylko w jednej specjalistycznej dziedzinie na początku XVIII w. sztuka włoska stworzyła coś nowego. Dziedziną tą było malarstwo i rytownictwo wedytowe. Podróżnicy przybywający do Włoch z całej Europy, by podziwiać zabytki ich dawnej świetności, często pragnęli zabrać

290

Francesco Guardi
Widok na S. Giorgio
Maggiore, Wenecja,
ok. 1775–1780

Olej na płótnie,
70,5 x 93,5 cm; Wallace
Collection, Londyn

z sobą do domu jakąś pamiątkę. Zwłaszcza w Wenecji, której krajobraz jest dla artysty fascynujący, rozwinęła się szkoła malarstwa zaspokajająca popyt na takie dzieła. Ilustracja 290. przedstawia widok Wenecji autorstwa jednego z tych malarzy, Francesco Guardiego (1712–1793). Podobnie jak fresk Tiepola, dowodzi on, iż sztuka wenecka nie utraciła widowiskowości, światła i koloru. Interesująco wypada porównanie wykonanych przez Guardiiego widoków weneckiej laguny, z namalowanymi sto lat wcześniej trzeźwymi, wiernymi pejzażami marynistycznymi Simona de Vliegera (str. 418., il. 271.). Zdajemy sobie sprawę z tego, że duch Baroku, umiłowanie ruchu i śmiałych efektów może znaleźć wyraz nawet w zwykłym widoku miasta. Guardi po mistrzowsku opanował efekty, które były przedmiotem studiów malarzy XVII w. Nauczył się, że jeśli widz otrzyma ogólną koncepcję sceny, jest gotów sam uzupełnić brakujące detale. Kiedy bliżej przyjrzymy się gondolierom, ku naszemu zdumieniu stwierdzimy, że składają się z kilku zręcznie rozmieszczonych barwnych plam – stojąc w pewnej odległości od obrazu musimy jednak przyznać, że iluzja jest całkowicie skuteczna. Tradycja odkryć Baroku, która żyje w tych późnych owocach sztuki włoskiej, miała w następnych okresach zyskać nowe znaczenie.

„Kamiesz”
i antykwariusze
zgromadzeni
w Rzymie, 1725

Rysunek P.L. Gherziogo;
półko i czarny atrament
na papierze,
27 x 39,5 cm;
Albertina, Wiedeń



MOC I CHWAŁA: II

Francja, Niemcy i Austria, przełom XVII i XVIII wieku

Nie tylko Kościół rzymski odkrył wielkie możliwości sztuki. Królom i książętom siedemnastowiecznej Europy w równym stopniu zależało na ukazaniu swej potęgi i tym samym zwiększeniu wpływu na umysły swych poddanych. Także i oni pragnęli wydać się istotami innego rodzaju, wyniesionymi za sprawą boskiego prawa ponad zwykłych ludzi. Dotyczy to szczególnie najpotężniejszego władcy II połowy XVII w., króla Francji, Ludwika XIV, w którego programie politycznym świadomie wykorzystano elementy przepychu i widowiska. Z pewnością to nie przypadek, że Ludwik XIV zaprosił Berniniego do Paryża, by ten pomógł w projektowaniu jego pałacu. Ów imponujący projekt nie został nigdy zrealizowany, natomiast inny pałac Ludwika XIV stał się prawdziwym symbolem jego ogromnej władzy. Był to zbudowany w latach ok. 1660–1680 pałac w Wersalu (il. 291.). Wersal jest tak wielki, że żadna fotografia nie jest w stanie oddać jego ogromu. Z każdego piętra na park wychodzą 123 okna, zaś sam park z alejami strzyżonych drzew, urnami i posągami (il. 292.), oraz tarasami i jeziorami rozciąga się na powierzchni wielu kilometrów.

Barokowy charakter Wersalu tkwi raczej w jego ogromie niż w detalach dekoracyjnych. Architektom zależało głównie na podzieleniu gigantycznego budynku na odrębne skrzydła i nadaniu każdemu z nich szlachetnego, majestatycznego charakteru. Zaakcentowali środek głównej kondygnacji rzędem jońskich kolumn, dźwigających belkowanie zwieńczone posągami, zaś po obu stronach tego efektownego elementu centralnego umieścili dekoracje podobnego rodzaju. Prosta kombinacja czystych form renesansowych nie pozwoliłaby na przełamanie monotonii tak rozległej fasady, natomiast zastosowanie posągów, urn i panopli wprowadziło pewne urozmaicenie. Właśnie budynki tego typu pozwalają najtrafniej ocenić prawdziwą funkcję i cel form barokowych. Gdyby projektanci Wersalu wykazali się nieco większą śmiałością i posłużyli się bardziej nieortodoksyjnymi środkami w komponowaniu i łączeniu poszczególnych elementów ogromnej budowli, być może osiągnęliby jeszcze większy sukces.



291

Louis le Vau & Jules
Hardouin-Mansart
Pałac w Wersali
koło Paryża, 1655–1682
Pałac barokowy



Lekcję tę w pełni przyjęło dopiero następne pokolenie architektów tego okresu. Rzymskie kościoły i francuskie zamki w stylu barokowym rozpały wyobraźnię epoki. Każdy władca najmniejszego księstwa w południowych Niemczech chciał mieć swój Wersal; każdy klasztor w Austrii czy Hiszpanii pragnął współzawodniczyć z imponującym splendorem dzieł Borrominiego i Berniniego. Przełom XVII i XVIII w. to jeden z najwspanialszych okresów w architekturze i nie tylko w samej architekturze. Owe zamki i kościoły projektowane były nie tylko jako same budynki – wszystkie dziedziny sztuki składały się na efektowny obraz sztucznego świata fantazji. Miasta traktowano niczym dekoracje sceniczne, całe połacie ziemi przekształcano w ogrody, a strumienie w kaskady. Artystom dano wolną rękę, mogli więc projektować co dusza zapragnie, utrwalając najbardziej nieprawdopodobne wizje w kamieniu i złożonej sztukaterii. Często pieniądze kończyły się, zanim plany doczekały się pełnej realizacji, ale efekty owego wybuchu ekstrawaganckiej twórczości zmieniły oblicze pejzażu

292

Ogrody w Wersalu

Grupa po prawej stronie
to kopia Laokoona
(nr. 110, il. 69.)



293

Lucas von
Hildebrandt
*Górný Belvedere,
Wiedeń, 1720-1724*

294

Lucas von
Hildebrandt
*Górný Belvedere,
Wiedeń, hall wejściowy
(klatka schodowa, 1724
Rycina z XVIII w.*



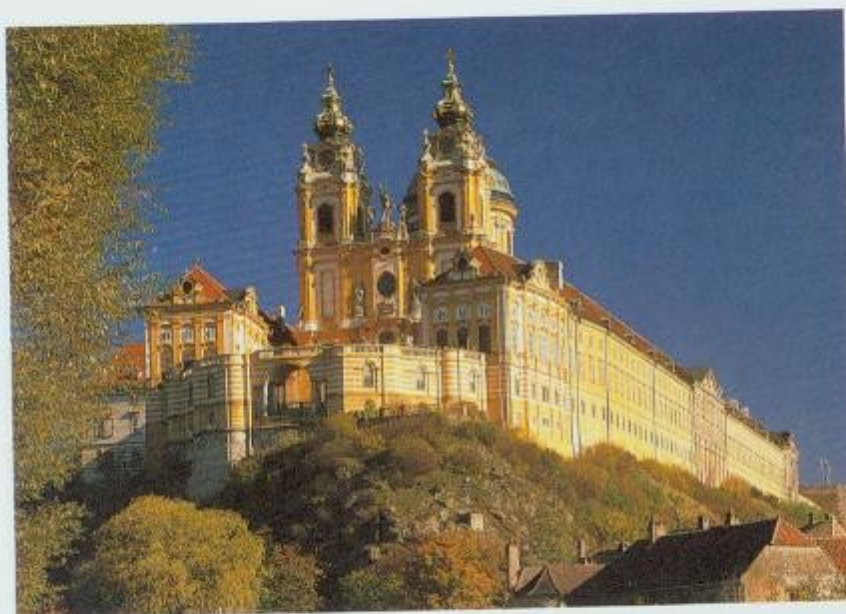
i niejednego miasta katolickiej Europy. Zwłaszcza w Austrii, Czechach i południowych Niemczech połączenie ideałów włoskiego i francuskiego baroku dało w efekcie wyjątkowo śmiały i spójny styl. *Ilustracja 293*, przedstawia pałac wybudowany w Wiedniu przez austriackiego architekta Lucasa von Hildebrandta (1668–1745) dla księcia Eugeniusza Sabaudzkiego. Pałac stoi na wzgórzu i wydaje się lekko unosić ponad schodzącymi tarasami w dół ogrodem, pełnym fontann i strzyżonych żywopłotów. Hildebrandt podzielił budynek na siedem części, niczym pawilon ogrodowy: wysuniętą do przodu część centralną z pięcioma oknami, po obu stronach której znajdują się dwa tylko nieco niższe skrzydła, te zaś z kolei przechodzą w jeszcze niższe skrzydła, zakończone czterema narożnymi pawilonami w kształcie wież. Najbogatsze dekoracje występują w części centralnej oraz narożnych pawilonach, zaś cały budynek tworzy skomplikowany wzór, który mimo to ma całkowicie klarowny i przejrzysty zarys. Przejrzystości tej bynajmniej nie narusza dziwaczna groteskowa ornamentyka, jaką Hildebrandt zastosował w detalach dekoracji budynku: zwężające się ku górze pilastry, złamane, zdobione wolutami frontony nad oknami oraz biegnące wzdłuż dachu posągi i panoplie.

295

Lucas von
Hildebrandt
& Johann
Dientzenhofer
Klatka schodowa
zamku Pommersfelden,
Niemcy, 1713–1714



Dopiero jednak po wejściu do wnętrza budynku możemy w pełni docenić efektywność tego fantastycznego stylu dekoracji. *Ilustracja 294*, przedstawia hall wejściowy wiedeńskiego pałacu księcia Eugeniusza, natomiast *ilustracja 295*, klatkę schodową zamku zaprojektowanego przez Hildebrandta w Niemczech. Nie sposób oddać tym wnętrzom sprawiedliwość, jeśli nie wyobrazimy ich sobie w użyciu w dzień, kiedy właściciel wydawał ucztę czy przyjęcie, wszystkie lampy płonęły, zaś ubrani we wspaniałe stroje z epoki goście wchodzili na górę po schodach. W takiej chwili kontrast między cuchnącymi brudem, ciemnymi, nie oświetlonymi ulicami ówczesnych miast, a promien-



296

Jakob Prandtauer
Klasztor w Melku, 1702

nym, baśniowym światem arystokratycznych rezydencji musiał wydawać się przytłaczający.

Podobnie interesujące efekty stosowano w budownictwie sakralnym. *Ilustracja 296*, przedstawia klasztor w Melku, nad Dunajem, w Austrii. Osobie podróżującej rzeką, stojący na wzgórzu klasztor zwieńczony kopułą i wieżami o niezwykłym kształcie, wydaje się jakimś nierzeczywistym zjawiskiem. Jest on dziełem miejscowego budowniczego, Jakoba Prandtauera (zm. 1726), natomiast dekoracje zawdzięcza wędrownym włoskim „virtuosi”, którzy zawsze mieli pod ręką nowe pomysły i wzory z bogatego repertuaru motywów barokowych. Jak doskonale owi skromni artyści opanowali trudną sztukę komponowania budynków, tak by prezentowały się majestatycznie, unikając jednocześnie monotoni! Starali się też stopniować elementy dekoracyjne, wykorzystując formy najbardziej ekstrawaganckie w sposób oszczędny, a dzięki temu bardziej skuteczny, w tych częściach budynku, które pragnęli zaakcentować.

We wnętrzu jednak odrzucili wszelką powściągliwość. Nawet Bernini czy Borromini nigdy nie posunęliby się tak daleko. Raz jeszcze musimy wyobrazić sobie, jakie wrażenie musiał wywierać ten dziwny świat cudów na prostym austriackim chłopie (*il. 297*). Wszędzie kłębią się chmury, a muzykujące anioły gestykulują żywo. Niektóre przysiadły na ambonie, wszystko wydaje się poruszać i tańczyć, a otaczająca okazały ołtarz główny architektura zdaje się kołysać w radosnym rytmie. W takim kościele z założenia nic nie jest „naturalne” ani „normalne”, jego wnętrze ma nam bowiem dać przedsmak niebiańskiej chwały. Być może nie wszyscy

297

Jakob Prandtauer,
Antonio Beduzzi
& Josef Munggenast
Wnętrze kościoła
klasztora w Melku,
ok. 1738

296

Jakob Prandtauer
Klasztor w Melku, 1792

297

Jakob Prandtauer,
Antonio Beduzzi
& Josef Munggenast
*Wnętrze kościoła
klasztora w Melku,*
ok. 1738





wyobrażają sobie niebo w taki właśnie sposób, ale kiedy znajdziemy się wśród owych wspaniałości, ustają wszelkie pytania. Czujemy, że w tym świecie nasze reguły i standardy po prostu nie znajdują zastosowania.

Na północ od Alp, w nie mniejszym stopniu niż we Włoszech, poszczególne dziedziny sztuki włączyły się w ową orgię dekoracji i utraciły wiele ze swej niezależności. Oczywiście w okresie około 1700 r. nie brakowało wybitnych malarzy i rzeźbiarzy, ale jedynie twórczość jednego z tych mistrzów daje się porównać z dziełami wielkich malarzy I połowy XVII w. Artystą tym był Antoine Watteau (1684–1721). Watteau pochodził z tej części Flandrii, która kilka lat przed jego urodzeniem znalazła się we Francji, osiedlił się więc w Paryżu, gdzie zmarł w wieku trzydziestu siedmiu lat. On także projektował dekoracje wnętrz zamków arystokracji, które miały stanowić odpowiednie tło dla świąt i widowisk dworskiego towarzystwa. Wydaje się jednak, że rzeczywiste uroczystości nie przynosiły satysfakcji wyobraźni artysty. Zaczął malować własne wizje życia oderwanego od wszelkiego trudu i banału: wesołe pikniki w bajecznych parkach, gdzie zawsze świeci słońce, gdzie wszystkie kobiety są piękne, a kochankowie pełni wdzięku; towarzystwa, w którym wszyscy ubrani są w mieniące się jedwabie, a mimo to unikają pretensjonalności, i gdzie wydaje się, że życie pastery i pasterek płynie w rytmie menueta. Na podstawie takiego opisu można wnioskować, że sztuka Watteau jest pełna afektacji i sztuczności. Wielu

298

Antoine Watteau
Zabawa w parku,
ok. 1719

Olej na płótnie,
127,6 x 193 cm; Wallace
Collection, Londyn

widzieliśmy w niej odzwierciedlenie gustów francuskiej arystokracji z początku XVIII w., znanych pod nazwą rokoka – charakteryzującego się upodobaniem do subtelnych kolorów i delikatnych dekoracji. Stylu, który zastąpił cięższy język baroku i znalazł wyraz w radosnej frywolności. Watteau był jednak zbyt wielkim artystą, by pozostać jedynie eksponentem upodobań swej epoki. To raczej jego marzenia i ideały przyczyniły się do ukształtowania stylu, który nazywamy rokoki. Podobnie jak van Dyck pomógł stworzyć ideał angielskiego arystokraty (str. 405., il. 262.), tak Watteau wzbo- gacił naszą wyobraźnię o własną wizję pełnej wdzięku elegancji.

Ilustracja 298. przedstawia scenę w parku. Nie ma w niej nic z hałaśliwej radości zabaw z obrazów Jana Steena (str. 428., il. 278.); dominuje tu przepojony słodyczą, niemal melancholijny spokój. Młodzi mężczyźni i kobiety po prostu siedzą i marzą, bawią się kwiatami i przyglądają sobie nawzajem. Światło tańczy na lśniących strojach, przekształcając zagajnik w ziemski raj. Reprodukcyjne nieźle oddają charakterystyczne cechy sztuki Watteau – delikatną pracę pędzla oraz wyrafinowane harmonie barw. Pełne ogromnej wrażliwości obrazy i rysunki artysty powinno się naprawdę oglądać w oryginale. Podobnie jak Rubens, którego artysta podziwiał, Watteau potrafił zaledwie muśnięciem kredy czy farby stworzyć wrażenie żyjącego, oddychającego ciała. Nastrój tych studiów różni się jednak od Rubensa, tak jak obrazy artysty różnią się od prac Jana Steena. W owych wizjach piękna jest coś smutnego, trudnego do opisanego czy określenia, coś co wynosi sztukę Watteau poza sferę zwykłych umiejętności i urody. Watteau był człowiekiem chorowitym, który zmarł na gruźlicę w młodym wieku. Być może to właśnie ta świadomość przemijania piękna nadała sztuce artysty ową głębię, jakiej dorównać nie potrafił żaden z licznych wielbicieli i naśladowców malarza.

Sztuka pod patronatem królewskim: odwołajmy się do Ludwika XIV w Królewskiej Manufakturze w Gobelins w 1667
Tapisserie, Musée de Versailles

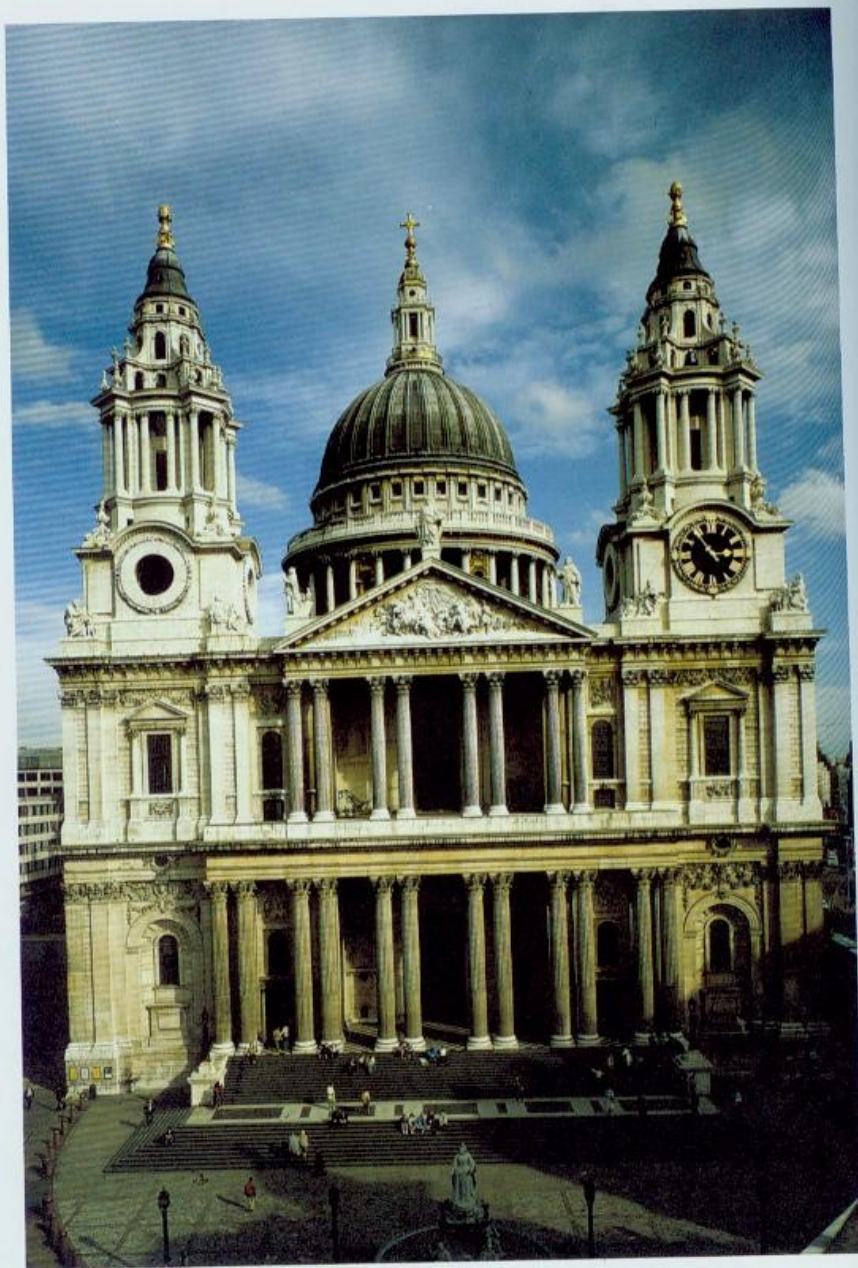


WIEK ROZUMU

Anglia i Francja, XVIII wiek

Przełom XVII i XVIII w. był okresem szczytowego rozwoju Baroku w katolickiej Europie. Kraje protestanckie pozostawały pod wrażeniem tej wszędobylskiej mody, ale faktycznie jej nie przyjęły. Dotyczy to nawet Anglii okresu Restauracji, kiedy to dwór Stuartów spoglądał ku Francji, odrzucając nienawistne upodobania i poglądy purytanów. Właśnie w tym okresie Anglia wydała swego najwybitniejszego architekta, Sir Christophera Wrena (1632–1723), któremu powierzono zadanie odbudowy londyńskich kościołów po katastrofalnym pożarze 1666 r. Bardzo interesująco wypada porównanie wzniesionej przez Wrena katedry św. Pawła (*il. 299.*), ze zbudowanym zaledwie dwadzieścia lat wcześniej kościołem w stylu rzymskiego Baroku (*str. 436., il. 282.*). Widzimy, że Wren pozostawał pod wyraźnym wpływem Borrominiego, choć sam nigdy nie był w Rzymie. Podobnie jak kościół Borrominiego, katedra Wrena, która jest dużo większa, składa się z centralnie położonej kopuły, dwóch wież rozmieszczonych po obu jej stronach oraz otaczającej wejście główne fasady, nawiązującej do architektury świątyń. Widać nawet wyraźnie podobieństwo między barokowymi wieżami Borrominiego oraz wieżami Wrena, zwłaszcza na poziomie drugiego piętra. Mimo to obie fasady wywołują bardzo różne wrażenie ogólne. Fasada katedry św. Pawła nie jest wygięta. Nie ma tu sugestii ruchu, jest raczej wrażenie siły i stabilności. Sposób w jaki wykorzystano parę kolumn w celu nadania fasadzie majestatyczności i szlachetności, bardziej przypomina Wersal (*str. 448., il. 291.*), niż Barok rzymski. Patrząc na detale, można zastanawiać się, czy styl Wrena należałoby w ogóle nazwać Barokiem. W jego dekoracjach nie ma nic wymyślnego czy fantastycznego. Wszystkie formy ściśle trzymają się najlepszych modeli włoskiego Renesansu. Każdą formę i każdą część budynku można widzieć jako oddzielny element mający pewne indywidualne znaczenie. W porównaniu z przepychem Borrominiego czy architekta klasztoru w Melku, Wren robi na nas wrażenie trzeźwe i powściągliwe.

Kontrast między architekturą protestancką i katolicką okaże się jeszcze bardziej uderzający, kiedy zajrzemy do wnętrza kościołów Wrena, na przykład kościoła pod wezwaniem św. Stefana Walbrooka w Londynie



299
Sir Christopher Wren
Katedra św. Pawła,
Londyn, 1675-1710

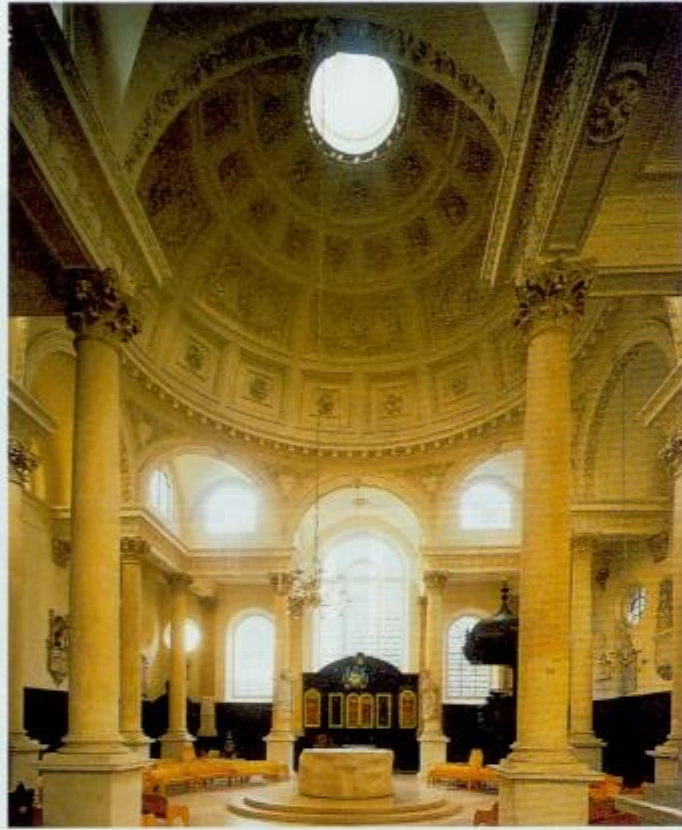
300
Sir Christopher Wren
Wnętrze kościoła
św. Stefana Walbrook,
Londyn, 1672

299

Sir Christopher Wren
Katedra św. Pawła,
Londyn, 1675–1710

300

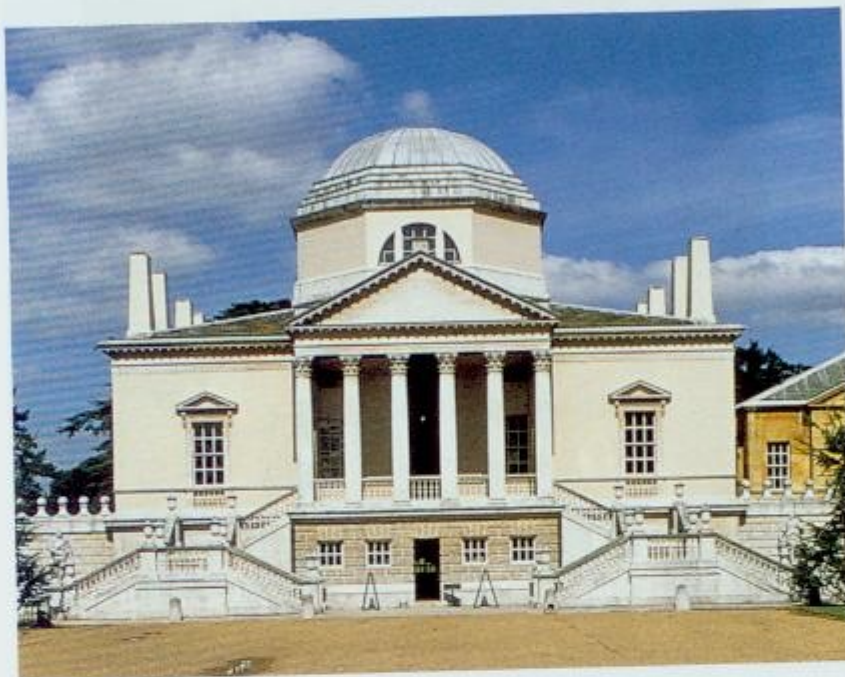
Sir Christopher Wren
Wnętrze kościoła
św. Stefana Walbrook,
Londyn, 1672



(il. 300.). Kościoły tego typu projektowano głównie jako miejsca, gdzie wierni spotykają się na modlitwie. Ich celem nie było zbudowanie wizji innego świata, lecz stworzenie warunków sprzyjających skupieniu. W wielu zaprojektowanych przez siebie kościołach Wren starał się stworzyć coraz to nowe wariacje na temat takiego właśnie wnętrza, które byłoby pełne prostoty i godności zarazem.

Sytuacja w architekturze świeckiej przedstawiała się podobnie, jak w budownictwie sakralnym. Żaden król Anglii nie byłby w stanie zebrać ogromnych kwot, jakie pochłonęła budowa Wersalu, zaś żaden z angielskich parów nie miał ambicji współzawodniczyć z niemieckimi książętami w dziedzinie luksusu i ekstrawagancji. To prawda, że budowlane szaleństwo dotarło także do Anglii. Blenheim Palace księcia Marlborough jest jeszcze większy niż Belvedere księcia Eugeniusza Sabaudzkiego. Były to jednak wyjątki. Ideałem angielskiej architektury XVIII w. nie był pałac, lecz wiejski dom.

Projektanci owych wiejskich siedzib odrzucali zwykle ekstrawagancje Baroku. Ich ambicją było przestrzeganie reguł narzuconego sobie „dobrego smaku”, starali się więc jak najściślej trzymać prawdziwych bądź wymyślonych praw architektury klasycznej. Architekci włoskiego renesansu, którzy z naukową dokładnością prowadzili badania i pomiary ruin budynków klasycznych, opublikowali wyniki swych studiów w podręcznikach, mających stanowić przewodnik dla budowniczych i rzemieślników.



301

Lord Burlington
& William Kent
Chiswick House,
Londyn, ok. 1725

Najśłynniejszy z takich podręczników napisał Andrea Palladio (*str.* 362.), a jego książka uważana była w osiemnastowiecznej Anglii za ostateczny autorytet, gdy szło o zasady dobrego smaku w dziedzinie architektury. Willa w „stylu palladiańskim” uważana była za ostatni krzyk mody. *Ilustracja 301.* przedstawia taką właśnie willę, Chiswick House. Zaprojektowany na własny użytek przez wielkiego znawcę dobrego smaku i mody lorda Burlingtona (1695–1753) budynek – dekoracje są dziełem jego przyjaciela, Williama Kenta (1685–1748) – stanowi w rzeczywistości bliską imitację Villi Rotonda Palladia (*str.* 363., *il.* 232.). W przeciwieństwie do Hildebrandta i pozostałych architektów katolickiej Europy (*str.* 451.), angielscy projektanci budownictwa willowego nigdzie nie naruszyli ścisłych reguł stylu klasycznego. Majestatyczny portyk ma poprawną formę fasady starożytnej świątyni w porządku korynckim (*str.* 108.). Ściany budynku są proste i jednobarwne, nie ma tu żadnych krzywizn ani wolut, dachu nie wieńczą posągi, brak też groteskowych dekoracji.

W Anglii lorda Burlingtona i Alexandra Pope'a zasady dobrego smaku utożsamiano z racjonalizmem. Temperamentowi tego kraju obce były fantastyczne motywy Baroku i sztuka, która miała oddziaływać na emocje. Geometryczne parki w stylu Wersalu, w których nie kończące się strzyżone żywopłoty i alejki wyprowadzały projekt architektoniczny poza

302

Tereny posiadłości
Stourhead, Wiltshire,
projektowane
od 1741

obręb faktycznego budynku daleko w otaczający go krajobraz, odrzucano jako sztuczne i absurdalne. Ogród czy park powinien odzwierciedlać piękno przyrody, być zbiorem pięknych krajobrazów, jakie mogłyby oczarować oko malarza. To właśnie ludzie tacy jak Kent, wymyślili angielski „park krajobrazowy”, jako idealne otoczenie dla swych palladiańskich willi. Tak jak w kwestii zasad racjonalizmu i dobrego smaku odwoływano się do architektury włoskiej, tak modeli pięknego krajobrazu poszukiwano w malarstwie z Południa, głównie w pracach Claude'a Lorraina. Interesująco wypada porównanie widoku pięknych terenów posiadłości Stourhead w hrabstwie Wiltshire (il. 302.), zaprojektowanych w I połowie XVIII w., z dziełami obu wymienionych wyżej mistrzów. Widoczna w tle „świątynia” także przypomina Villę Rotonda Palladia (ta zaś z kolei wzorowana była na rzymskim Panteonie), natomiast całe założenie parkowe z jeziorem, mostem i sugestią architektury rzymskiej potwierdza moje wcześniejsze uwagi dotyczące wpływu, jaki obrazy Claude'a Lorraina (str. 396., il. 255.), miały wyrzeźbić na kształt angielskiego pejzażu.

Sytuacja malarzy i rzeźbiarzy angielskich, działających w epoce Oświecenia, bywała czasem nie do pozazdroszczenia. Wiemy, że zwycięstwo protestantyzmu w Anglii i wrogość purytanów wobec obrazów i luksusu zadały poważny cios tradycji sztuki angielskiej. Jedynym niemal rodzajem malarstwa, na które nadal istniał popyt, były portrety, ale nawet w tej dziedzinie prym wiodli artyści cudzoziemcy, tacy jak Holbein (str. 374.).

301

Lord Burlington
& William Kent
*Chiswick House,
Londyn, ok. 1725*

302

*Tereny posiadłości
Stourhead, Wiltshire,
projektowane
od 1741*



i van Dyck (str. 403.), których zaproszono do Anglii, kiedy zdobyli już reputację za granicą.

Modni dżentelmeni czasów lorda Burlingtona nie mieli wobec obrazów czy rzeźb zastrzeżeń natury religijnej, niezbyt chętnie jednak zamawiali je u miejscowych artystów, którzy nie zyskali jeszcze uznania za granicą. Pragnąc nabyć obraz do swych siedzib, woleli raczej kupić dzieło sygnowane nazwiskiem któregoś ze słynnych mistrzów włoskich. Szczycili się swym znawstwem sztuki, a niektórzy z nich zgromadzili wspaniałe kolekcje dzieł dawnych mistrzów, nie interesując się niestety zbyt losami malarzy własnej epoki.

Taki stan rzeczy bardzo irytował młodego angielskiego rytownika, który zmuszony był zarabiać na życie ilustrowaniem książek. Nazywał się William Hogarth (1697–1764). Czuł, że mógłby być równie dobrym malarzem jak artyści, których prace kupowano za granicą za setki funtów, wiedział jednak, że w Anglii nie ma rynku na rodzimą sztukę współczesną. Postanowił więc stworzyć nowy typ malarstwa, który przemówiłby do jego rodaków. Wiedział, że może usłyszeć pytanie *Jaki jest pożytek z obrazu?* stwierdził więc, że aby wywrzeć wrażenie na ludziach, wychowanych w tradycji purytанизmu, sztuka musi mieć oczywisty cel. Zgodnie z tym założeniem tworzył cykle obrazów o treści moralizatorskiej. W jednym z nich przedstawił *Karię mamostrawcy*, zaczynając się od rozwiązłości i nieróbstwa, a kończąc przestępstwem i śmiercią. Inny cykl *Cztery stopnie okrucieństwa* prowadzi widza od drażniącego się z kotem chłopca do brutalnego morderstwa popełnionego przez osobę dorosłą. Hogarth malował budujące historie i stanowiące przestroge przykłady w taki sposób, że oglądając cykl obrazów, każdy był w stanie zrozumieć przebieg wydarzeń i naukę, jaka z tego wynikała. Prace te faktycznie przypominały pantomimę, w której wszystkie postacie mają określone zadanie i przekazują swe przesłanie za pomocą gestów i rekwizytów. Sam artysta porównywał ów nowy typ malarstwa z pracą dramaturga i reżysera teatralnego. Starał się za wszelką cenę oddać „charakter” każdej postaci nie tylko przez wyraz i rysy twarzy, ale także ubiór i zachowanie. Każdy z cykli obrazów daje się czytać niczym jakaś historia czy też raczej kazanie. Pod tym względem być może ów rodzaj sztuki nie był tak zupełnie nowy, jak się Hogarthowi wydawało. Wiemy, że sztuka Średniowiecza posługiwała się obrazem, by przekazać widzowi pewną naukę i ta tradycja kazania w obrazach zachowała się w sztuce popularnej aż do czasów Hogartha. Na jarmarkach sprzedawano toporne ryciny, przedstawiające los czekający pijaka czy niebezpieczeństwa uprawiania hazardu, a sprzedawcy ballad handlowali broszurami o podobnej treści. Hogarth nie zajmował się jednak sztuką popularną w tym sensie. Starannie studiował dzieła mistrzów z przeszłości i stosowane przez nich metody osiągania efektów piktorialnych. Znał mistrzów holenderskich, takich jak



303

William Hogarth
*Kariera mamotrawcy:
 w domu dla obłąkanych,*
 1735

Olje na płótnie,
 62,5 x 75 cm; Sir John
 Soane's Museum, Londyn

Jan Steen, którzy wypełniali swe obrazy humorystycznymi scenkami z życia codziennego i doprowadzili do perfekcji charakterystykę pewnych typów ludzkich (str. 428., il. 278.). Znał także metody artystów włoskich własnej epoki, malarzy weneckich takich jak Guardi (str. 444., il. 290.), którzy nauczyli go sztuki budowania postaci za pomocą kilku śmiałych pociągnięć pędzla.

Ilustracja 303. przedstawia scenę z *Kariery mamotrawcy*, w której widzimy, jak bohater kończy jako szaleniec w zakładzie dla obłąkanych. W tej okropnej scenie znajdujemy rozmaite odmiany szaleństwa: zajmujący pierwszą cześć fanatyk religijny rzuca się na swym pościeli ze słomy, przyjmując pozy niczym parodia barokowego wizerunku świętego; widoczny w następnej celi megaloman ma na głowie królewską koronę, jest tu też idiota wyrysowujący na ścianie obraz świata, ślepiec z papierowym teleskopem, groteskowe trio przy schodach – uśmiechający się skrzypek, głupawy śpiewak i wzruszająca postać apatycznego mężczyzny,

który po prostu siedzi i patrzy przed siebie – i wreszcie mamy grupę wokół umierającego marnotrawcy, którego nie opłakuje nikt, poza służącą pozostawioną kiedyś przez niego w opresji. Kucający obok mężczyzna zdejmuje umierającemu niepotrzebne już kajdany – okrutny odpowiednik kaftana bezpieczeństwa. Jest to wstrząsająca scena, a jej tragizm podkreśla jeszcze groteskowa postać drwiącego z niej karła oraz obecność dwóch wytwornych dam, znających marnotrawcę w czasach, gdy dobrze mu się wiodło.

Każda postać i każdy epizod ma swe miejsce w opowiadanym przez Hogartha historii, to jednak nie dość, by powstał dobry obraz. Niezwykle u artysty jest to, że mimo wielkiego zaangażowania w opowiadanie fabuły, nadal pozostał malarzem nie tylko w sposobie operowania pędzlem, światłem i kolorem, ale także wykazał się umiejętnością kompozycji. Mimo całego groteskowego okropieństwa, grupa wokół marnotrawcy jest równie starannie skomponowana, jak utrzymane w tradycji klasycznej obrazy włoskie. Prawdę powiedziawszy, Hogarth był bardzo dumny ze swego rozumienia owej tradycji. Był przekonany, że odkrył prawo rządzące pięknem. Napisał książkę zatytułowaną *Analiza piękna*, i w niej wyjaśnia, że linia falista zawsze będzie piękniejsza od kanciastej. Hogarth był człowiekiem Oświecenia i wierzył w istnienie dających się nauczać reguł dobrego smaku, nie udało mu się jednak zmienić upodobań swych rodaków, darzących względami przede wszystkim dawnych mistrzów. To prawda, że cykle obrazów artysty przysporzyły mu wielkiej sławy i pieniędzy, lecz swą reputację bardziej niż samym obrazom zawdzięczał wykonanym na ich podstawie rycinom, chętnie kupowanym przez publiczność. Jako malarz nie był przez znawców swej epoki traktowany poważnie i przez całe życie toczył zawziętą kampanię przeciwko modnym gustom.

Dopiero pokolenie później narodził się malarz, którego twórczość zadowoliła wykwiitne towarzystwo osiemnastowiecznej Anglii – Sir Joshua Reynolds (1723–1792). W przeciwieństwie do Hogartha, Reynolds odwiedził Włochy i zgadzał się ze znawcami swej epoki co do tego, że wielcy mistrzowie włoskiego Renesansu – Rafael, Michał Anioł, Correggio i Tycjan – byli niedoścignionymi twórcami prawdziwej sztuki. Przyjął przypisywaną Carraccim naukę (str. 390–391.), iż jedyną nadzieją artysty jest dokładne studiowanie i naśladowanie dawnych mistrzów – rysunku Rafaela, kolorystyki Tycjana i tak dalej. W późniejszym okresie życia, kiedy Reynolds zrobił karierę artystyczną w Anglii i został pierwszym prezesem nowo założonej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, wyjaśnił tę „akademicką” doktrynę w cyklu rozpraw, które do dziś stanowią

interesującą lekturę. Wynika z nich, że Reynolds, podobnie jak mu współcześni (tacy jak dr Johnson) wierzył w zasady dobrego smaku i doceniał wagę autorytetu w sztuce. Uważał, że właściwego postępowania i nabywania umiejętności w dziedzinie sztuki można w dużym stopniu nauczyć, jeśli studentom stworzy się warunki do studiowania uznanych arcydzieł malarstwa włoskiego. Jego wykłady nawoływały do stosowania podniosłej tematyki, bowiem Reynolds był przekonany, że jedynie to, co majestatyczne i imponujące, godne jest miana Wielkiej Sztuki. *Zamiast próbować bawić ludzkość drobiazgowo dokładnym naśladownictwem* – pisał Reynolds w swej trzeciej *Rozprawie* – *prawdziwy malarz musi starać się wzbogacić je wielkością swych idei*.

Na podstawie tego cytatu można łatwo wyciągnąć wniosek, że Reynolds był dość nudny i pompatyczny, kiedy jednak przeczytamy *Rozprawy* i obejrzymy obrazy artysty, szybko pozbędziemy się tego uprzedzenia. Prawdą jest, że przejął poglądy znalezione w pismach krytyków XVII w., którzy wielką wagę przwiązywali do godności tak zwanego „malarstwa historycznego”. Pamiętamy, jak uporczywie artyści musieli walczyć z uprzedzeniami społecznymi. One sprawiały, że patrzono na malarzy i rzeźbiarzy z góry, ponieważ pracowali rękami (str. 287.–288.). Wiemy, jak trudno było dowieść, że w ich pracy bardziej niż fizyczny trud rąk, liczy się wysiłek umysłowy, i że w nie mniejszym stopniu niż poeci i uczeni zasługują na to, by przyjmowano ich w eleganckim towarzystwie. Właśnie przez takie dyskusje artyści doprowadzili do zaakcentowania wagi poetyckiej inwencji w sztuce i podkreślenia wzniosłej tematyki, jaka zaprzętała ich umysły. *To prawda* – argumentowali – *że w malowaniu portretu czy pejzażu z natury, gdzie ręka jedynie kopiuje, to co widzi oko, może być coś przyjemnego, z pewnością jednak trzeba tu czegoś więcej niż tylko dobrego rzemiosła: trzeba erudycji i wyobraźni, by namalować temat taki jak „Aurora” Reniego czy „Et in Arcadia ego” Poussina?* (str. 394.–395., il. 253., 254.). Dziś wiemy, że w takim rozumowaniu tkwi błąd. Wiemy, że w żadnej pracy fizycznej nie ma nic niegodnego, a poza tym namalowanie dobrego portretu czy pejzażu wymaga czegoś więcej niż dobre oko i pewna ręka. Każda epoka i każde społeczeństwo – nie wyłączając nas samych – ma jednak własne uprzedzenia w kwestii sztuki i dobrego smaku. Analiza takich poglądów, które inteligentni ludzie w przeszłości uważali za oczywiste, jest tak interesująca dlatego, że w ten sposób uczymy się też patrzeć krytycznie na siebie samych.

Reynolds był intelektualistą, przyjaźnił się z dr Johnsonem i jego kręgiem, równie mile widzianym gościem był jednak w eleganckich wiejskich posiadłościach i siedzibach miejskich ludzi wpływowych i bogatych. Mimo iż szczerze wierzył w wyższość malarstwa histo-



305
Sir Joshua Reynolds
*Paolina Bowles
z piaskiem*, 1775
Olej na płótnie,
91,8 x 71,1 cm,
Wallace Collection,
Londyn

304
Sir Joshua Reynolds
Joseph Barotti, 1773
Olej na płótnie,
73,7 x 62,2 cm,
Zbiory prywatne



305

Sir Joshua Reynolds
*Panna Bowles
 z piskiem*, 1775
 Olej na płótnie,
 91,8 x 71,1 cm;
 Wallace Collection
 Londyn

304

Sir Joshua Reynolds
Joseph Baretta, 1773
 Olej na płótnie,
 71,7 x 62,2 cm;
 Zbiory prywatne

rycznego i liczył na jego odrodzenie się w Anglii, akceptował fakt, że jedynym rodzajem sztuki, na jaki w tych kręgach istniał popyt, było malarstwo portretowe. Van Dyck ustanowił pewien wzór portretu osób z towarzystwa, i wszyscy modni malarze kolejnych pokoleń starali się go doścignąć. Reynolds potrafił być równie wytworny i pochlebny jak najlepsi z tych artystów, lubił jednak wprowadzać do swych prac dodatkowe elementy, akcentujące charakter modela i jego rolę w społeczeństwie. *Ilustracja 304*, przedstawia intelektualistę z kręgu dr Johnsona, włoskiego uczonego Josepha Barettego, który przygotował słownik angielsko-włoski, a później przetłumaczył na język włoski *Rozprawy* Reynoldsa. Jest to doskonały zapis rzeczywistości, dokładny a jednocześnie nie impertynenny, i przy tym dobry obraz.

Nawet, kiedy artysta musiał namalować dziecko, starał się tak dobrać tło, by stworzyć coś więcej niż zwykły portret. *Ilustracja 305*, przedstawia portret *Panny Bowles z piskiem*. Pamiętamy, że również Velázquez namalował portret dziecka z psem (*str. 410.*, *il. 267.*). Velázqueza interesowały jednak faktury i barwy tego, co widział. Reynolds pragnie pokazać nam wzruszającą miłość dziewczynki do pieszka. Źródła mówią o tym, ile trudu zadał sobie artysta, by zyskać zaufanie modelki, zanim przystąpił do malowania obrazu. Zaproszono go do domu dziewczynki i posadzono obok niej przy stole podczas obiadu, gdzie zabawiał ją różnymi historyjkami i sztuczkami, tak że uważała go za najbardziej czarującego człowieka na świecie. Prosił by spojrzeć na jakiś przedmiot położony z dala od stołu, po czym chował jej talerz; następnie udawał, że go szuka i sprawił by niepostrzeżenie znalazł się na swoim miejscu. Następnego dnia dziecko z radością pozwoliło się zabrać do jego domu, gdzie siedziało z uszczęśliwionym wyrazem twarzy, który artysta natychmiast uchwycił. Nic dziwnego, że wynik jest bardziej świadomy i przemyślany, niż prosta kompozycja Velázqueza. To prawda, że jeśli weźmiemy pod uwagę operowanie farbą, sposób potraktowania skóry żywej istoty ludzkiej czy puszystej sierści zwierzęcia, w porównaniu z Velázquezem Reynolds może rozczarowywać.

Nieuczciwością byłoby jednak spodziewać się po nim efektów, które nie były jego celem. Pragnął pokazać nam charakter tego przebiegłego dziecka, sprawić, by jego czułość i czar ożyły. Dzisiaj, kiedy fotografowie przyzwyczajali nas do podobnych metod pracy z dziećmi, być może jest nam trudno w pełni docenić oryginalność podejścia Reynoldsa. Nie możemy jednak winić mistrza za to, że naśladowcy odebrali jego efektom unikato- wy charakter.

W zbiorach Wallace Collection w Londynie, gdzie wisi portret panny Bowles Reynoldsa, znajduje się także portret dziewczynki w mniej więcej tym samym wieku, pędzla największego rywala artysty w dziedzinie malarstwa portretowego, zaledwie o cztery lata od niego młodszego Thomasa Gainsborough (1727–1788). Jest to portret *panny Haverfield* (il. 306.). Gainsborough namalował młodą damę w momencie, kiedy zawiązuje wstążkę peleryny. W tej czynności nie ma nic szczególnie interesującego czy poruszającego. Dziewczynka po prostu ubiera się przed pójściem na spacer. Gainsborough wiedział jednak, jak nadać temu prostemu gestowi wdzięk i czar, przynoszący równie wiele satysfakcji, jak wymyślona przez Reynoldsa scena z przytulającym psa dzieckiem. Gainsborough w dużo mniejszym stopniu niż Reynolds interesował się „pomysłami”. Urodził się na wsi w hrabstwie Suffolk, miał naturalny talent malarski i nigdy nie uważał za konieczne, by udać się do Włoch w celu studiowania dawnych mistrzów. W porównaniu z Reynoldsem i jego teoriami na temat wagi tradycji, Gainsborough niemal wszystko zawdzięczał samemu sobie. Jest w związku tych dwóch artystów coś, co przypomina kontrast między wykształconym Annibale Carraccim (*str.* 390.), który zmierzał do odrodzenia manieri Rafaela, i rewolucyjnym Caravagiem (*str.* 392.), który nie uznawał żadnych nauczycieli poza naturą. Reynolds w każdym razie widział Gainsborough trochę w takim właśnie świetle – jako geniusza, który nie chciał kopiować mistrzów – i choć bardzo podziwiał umiejętności rywala, uważał za swój obowiązek ostrzec studentów przed stosowanymi przez niego zasadami. Dzisiaj, po upływie niemal dwóch stuleci, obaj mistrzowie nie wydają nam się aż tak bardzo różni. Widzimy, może wyraźniej niż oni sami, ile obaj zawdzięczali tradycji van Dycka i modzie własnej epoki. Kiedy jednak powrócimy do portretu panny Haverfield, pamiętając o wspomnianym wyżej kontraście, zrozumiemy, co różni świeże i pełne prostoty podejście Gainsborough od bardziej wypracowanego stylu Reynoldsa. Widzimy, że Gainsborough nie miał zamiaru pozować na intelektualistę; pragnął malować bezpośrednie, niekonwencjonalne portrety, w których mógłby popisać się błyskotliwą pracą pędzla i pewnym okiem. Osiąga najlepsze rezultaty tam, gdzie Reynolds rozczarowuje. Świeża cera dziecka, błyszcząca peleryna, falbanki i wstążki przy kapeluszu – wszystko to świadczy o wyjątkowej umiejętności oddawania faktur i powierzchni przedmiotów. Szybkie,

306

Thomas
Gainsborough
Panna Haverfield,
ok. 1780

Olaj na płótnie,
127,6 x 101,9 cm;
Wallace Collection,
Londyn



niecierpliwe ruchy pędzla niemal przypominają nam prace Fransa Halsa (str. 417., il. 270.). Gainsborough był jednak artystą bardziej subtelnym. W wielu jego portretach widać delikatność tonów i wyrafinowanie bardziej przypominające wizję Watteau (str. 454., il. 298.).

Zarówno Reynolds jak i Gainsborough mieli pecha w tym sensie, że zasypywano ich zamówieniami na portrety, podczas gdy obaj pragnęli malować co innego. Reynoldsowi marzyły się ambitne sceny mitologiczne i epizody z historii starożytnej, natomiast Gainsborough chciał malować pogardzane przez rywala pejzaże. W przeciwieństwie do Reynoldsa, który był człowiekiem z miasta, Gainsborough kochał wieś, a wśród



307

Thomas
Gainsborough
Scena wiejska, ok. 1780
Czarna kreda i wosk,
uzupełnione bielą
na papierze,
28,3 x 37,9 cm; Victoria
and Albert Museum,
London

308

Jean-Baptiste-Simeon
Chardin
Modlitwa przy stole
(*Le Bénédicité*), 1740
Olej na płótnie,
49,5 x 38,3; Louvre, Paryż

niewielu rozrywek, sprawiających mu prawdziwą przyjemność, była muzyka kameralna. Niestety Gainsborough nie znajdował zbyt wielu nabywców na swoje pejzaże i tym sposobem wiele jego obrazów pozostało w fazie szkicu, wykonanego dla własnej przyjemności (il. 307.). W pracach tych komponował drzewa i wzgórza angielskiego krajobrazu w malownicze sceny przypominające nam, że była to epoka parku krajobrazowego. Szkice artysty nie są widokami rysowanymi bezpośrednio z natury. Są to „kompozycje” pejzażowe mające przywoływać pewien nastrój.

W XVIII w. angielskie instytucje i upodobania stały się wzorami podziwianymi przez wszystkich Europejczyków, którzy tęsknili za oświeconymi rządami. W Anglii sztuka nie była wykorzystywana do podkreślenia potęgi równych bogom władców. Publiczność, dla której tworzył Hogarth, a nawet ludzie pozujący do portretów Reynoldsa i Gainsborough, byli zwykłymi śmiertelnikami. Pamiętamy, że także we Francji na początku XVIII w., ciężki barokowy splendor Wersalu wyszedł z mody, ustępując miejsca bardziej delikatnym i osobistym efektom rokoka Watteau (str. 454., il. 298.). Teraz cały ten arystokratyczny świat marzeń stopniowo usuwał się w cień. Malarze zaczęli przyglądać się życiu zwykłych ludzi swej epoki, rysować wzruszające lub zabawne epizody, które można było rozwinąć w jakąś historię. Najwybitniejszym z tych twórców był Jean-Baptiste-Simeon Chardin (1699–1779), malarz o dwa lata młodszy od Hogartha. Ilustracja 308. przedstawia jedną z jego czarujących scen – prosty pokój, a w nim kobieta nakrywa do stołu i poleca dwójce dzieci zmówić modlitwę przed posiłkiem. Chardin bardzo lubił takie spokojne sceny z życia zwykłych ludzi. Sposobem w jaki odczuwa i utrwala poezję tej domowej sceny, nie szukając zaskakujących efektów i nie bawiąc się w aluzje, przypomina holenderskiego

307

Thomas
Gainsborough
Scena wiejska, ok. 1780
Czarna kreda i wizer,
uzupełnione bielą,
na papierze,
28,1 x 37,9 cm; Victoria
and Albert Museum,
London

308

Jean-Baptiste-Simeon
Chardin
Modlitwa przy stole
(*Le Bénédicité*), 1740
Olej na płótnie,
49,3 x 38,5; Louvre, Paryż





309

Jean-Antoine
Houdon*Volter*, 1781Marmor,
wysokość: 50,8 cm;
Victoria and Albert
Museum, Londyn

malarza Vermeera (*str.* 432., *il.* 281.). Także kolorystyka jego prac jest spokojna i powściągliwa, w porównaniu więc z połyskliwymi obrazami Watteau może wydawać się, iż dziełom Chardina brak połotu. Kiedy jednak przyjrzymy się im w oryginale, wkrótce dostrzeżemy dyskretne mistrzostwo subtelnej gradacji tonów i pozornie naturalnej kompozycji sceny, które czynią z artysty jednego z najbardziej lubianych malarzy XVIII w.

We Francji, tak samo jak i w Anglii, nowe zainteresowanie zwykłym człowiekiem okazało się bardzo korzystne dla rozwoju sztuki portretowej. Najwybitniejszy być może z portrecistów francuskich, Jean-Antoine Houdon (1741–1828) był nie malarzem, lecz rzeźbiarzem. We wspaniałych popiersiach portretowych kontynuował tradycję zapoczątkowaną ponad sto lat wcześniej przez Berniniego (*str.* 438., *il.* 284.). *Ilustracja 309.* przedstawia wykonane przez artystę popiersie Woltera, pozwalające nam zobaczyć w twarzy tego wielkiego zwolennika racjonalizmu kąśliwy dowcip, przenikliwą inteligencję, a także głębokie współczucie człowieka wielkiego umysłu.

310

Jean-Honoré
Fragonard
*Park Villi d'Este,
Tivoli, ok. 1760*

Czerwona kreda na
papierze, 35 x 48,7 cm;
Musée des Beaux-Arts et
d'Archéologie, Besançon



Upodobanie do „malowniczych” stron natury, które inspirowało w Anglii szkice Gainsborough znajdujemy także w sztuce francuskiej XVIII w. *Ilustracja 310*, przedstawia rysunek Jean-Honoré Fragonarda (1732–1806) należącego do pokolenia Gainsborough. Fragonard też był pełnym uroku malarzem, który idąc za tradycją Watteau czerpał tematykę swych obrazów z życia wyższych sfer. W rysunkach pejzażowych był mistrzem uderzających efektów. Widok z Villi d'Este w Tivoli w pobliżu Rzymu pokazuje, w jaki sposób potrafił znaleźć majestatyczność i urok we fragmencie rzeczywistego krajobrazu.

*Szkola Aktu Królewskiej
Akademii Sztuk
Pięknych z portretami
członków artystów
m.in. Reynoldsa
(z trąbką do ucha), 1771*

Obraz Jolanta Zofia Zygorska;
olej na płótnie,
166,7 x 147,3 cm;
Royal Collection,
zamek w Windsorze



24

PRZEŁOM

Anglia, Ameryka i Francja, koniec XVIII i początek XIX wieku

Czasy nowożytne, w podręcznikach historii, rozpoczynają się od odkrycia Ameryki przez Kolumba w 1492 r. Pamiętamy, jakie znaczenie miał ten okres dla sztuki. Odbywało się to w dobie Renesansu, kiedy bycie malarzem lub rzeźbiarzem przestało oznaczać zajęcie jak każde inne i stało się powołaniem. Wtedy także znaczna część Europy znalazła się pod wpływem Reformacji, która, walcząc z obrazami w kościołach, zamknęła przed artystami ten najbardziej dotąd chłonny rynek i zmusiła ich do szukania nowych odbiorców. Chociaż były to ważne wydarzenia, nie pociągnęły za sobą żadnych radykalnych zmian. Wielu artystów nadal należało do cechów i gildii, nadal – podobnie jak inni rzemieślnicy – zatrudniało czeladników i nadal w znacznym stopniu zależnych było od zamówień arystokracji, która artystów potrzebowała do dekorowania miejskich i wiejskich rezydencji (zamek, pałac i ich otoczenia) oraz do malowania kolejnych portretów do galerii przodków. Tak więc, nawet po 1492 r. sztuka zachowała swoje naturalne miejsce w życiu ludzi zamożnych i wydawało się oczywiste, że nie sposób się bez niej obyć. Zmieniała się wprawdzie moda, i artyści stawili przed sobą nowe zadania – niektórych bardziej interesował harmonijny układ figur, innych zestawienia barw czy osiągnięcie wyrazu dramatycznego – jednak cel, jakemu służyło malarstwo i rzeźba, pozostał w zasadzie taki sam i nie budził poważniejszych wątpliwości. Celem tym było dostarczanie pięknych przedmiotów ludziom, którzy chcieli je mieć i którzy potrafili je docenić. Różne szkoły filozoficzne spierały się wprawdzie między sobą o to, co znaczy „piękno” i czy polega ono na zręcznym imitowaniu natury, z czego zasłynął Caravaggio, malarze holenderscy czy Gainsborough, czy może raczej na umiejętności „idealizowania” natury, w czym celował Rafael, bracia Carracci, Reni czy Reynolds. Śledząc te dyskusje, nie powinniśmy jednak zapominać, jak wiele łączyło spierające się strony i faworyzowanych przez nie artystów. Nawet „idealiści” uważali, że artyści muszą studiować naturę i rysować akty. Nawet „naturaliści” zgadzali się, że dzieła klasycznej starożytności są niedoścignione w swoim pięknie. Pod koniec XVIII w. zaczyna brakować tej wspólnej płaszczyzny.

Znaleźliśmy się wtedy na progu prawdziwej nowoczesności, którą rozpoczyna Rewolucja Francuska 1789 r., obalając przekonania panujące powszechnie od setek, jeśli nie tysięcy lat. Przemiany w pojmowaniu sztuki, podobnie jak Wielka Rewolucja Francuska, mają źródła w czasach Oświecenia. Pierwsza z tych zmian dotyczy postawy artysty wobec tego, co nazywamy „stylem”. Bohater jednej z komedii Moliera jest niezmierzenie zdumiony, kiedy dowiaduje się, że przez całe życie mówił prozą, nie o tym nie wiedząc. Coś podobnego zdarzyło się artystom w XVIII w. Dawniej styl danego okresu był po prostu określonym zwyczajem, zgodnie z którym wykonywano rzeczy, ponieważ wydawało się, że jest to najlepsza metoda, aby osiągnąć założone efekty. W czasach Oświecenia styl i style stały się sprawą kłopotliwą. Wielu architektów, jak widzieliśmy, wciąż uważało, że gwarancją „właściwego” stylu dla eleganckiej budowli jest wierność zasadom ustanowionym przez Palladia. Kiedy jednak, w poszukiwaniu odpowiedzi na tego rodzaju wątpliwości, sięgniemy do podręczników, nieuchronnie trafimy na takich, którzy powiedzą: *Dlaczego to musi być akurat palladianizm?* Coś takiego zdarzyło się w Anglii w XVIII w. Wśród wyrafinowanych koneserów byli tacy, którzy chcieli odróżnić się od innych. Najbardziej charakterystyczną postacią między angielskimi arystokratami, poświęcającymi czas rozmyśleniom o stylu i zasadach dobrego smaku, był słynny Horacy Walpole, syn pierwszego premiera Anglii. Doszedł on do wniosku, że byłoby nudne, gdyby jego rezydencja – Strawberry Hill – zbudowana została jak każda inna,



312
John Papworth
Dorset House,
Cheltenham, ok. 1825
Fasada regencyjna

313
Horace Walpole,
Richard Bentley
i John Chute
Strawberry Hill,
Twickenham, Londyn,
ok. 1750–1775
Willa neogeetycka



312

John Papworth
Donet House,
Cheltenham, ok. 1825
Fasada regencyjna

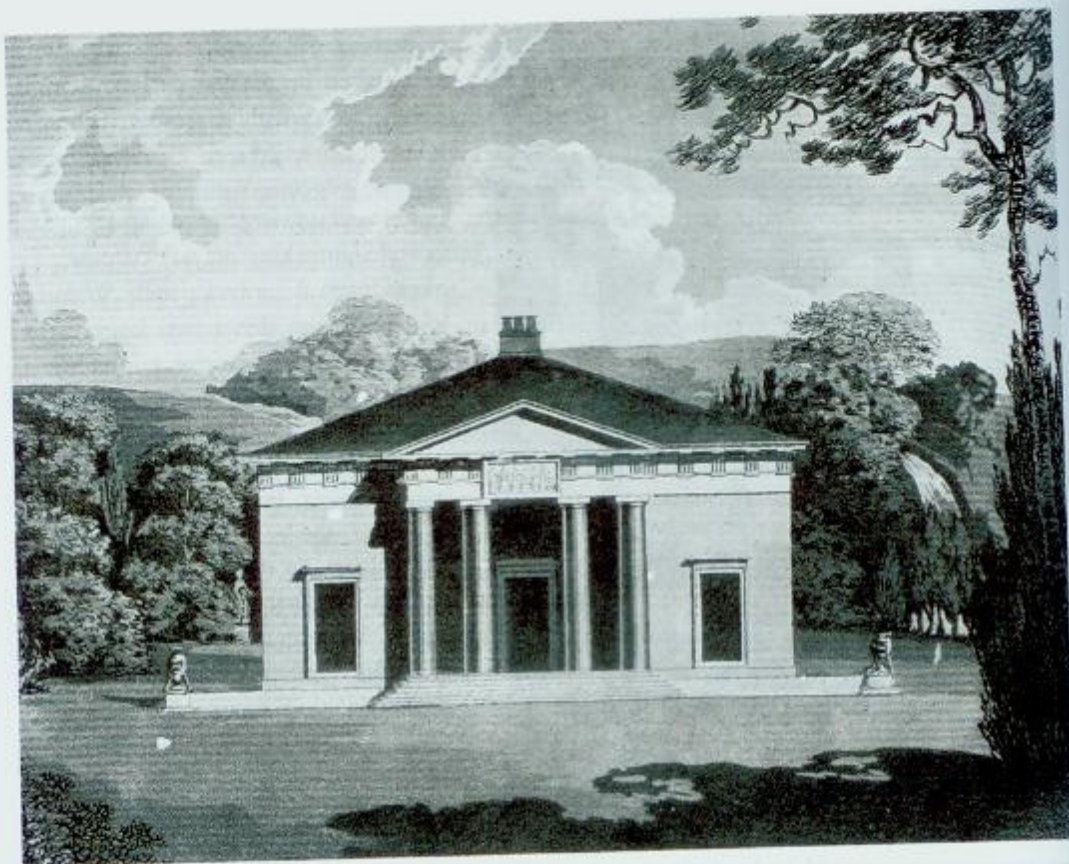
311

Horace Walpole,
Richard Bentley
i John Chute
Strawberry Hill,
Twickenham, Londyn,
ok. 1750–1775
Willa neogotycka

poprawna palladiańska willa. Gustował w tym, co oryginalne i romantyczne, i słynął ze swoich kaprysów. Biorąc więc pod uwagę jego charakter, wydaje się zupełnie naturalne, że postanowił wybudować Strawberry Hill w stylu gotyckim (il. 311). Wtedy, około 1770 r., gotycką willę Walpole'a uznano za dziwactwo kogoś, kto chciał się popisać swymi zainteresowaniami starożytnością. Jednak z naszej perspektywy, to z pewnością coś więcej. To jeden z sygnałów obciążenia świadomością, która sprawiała, że ludzie wybierali styl budynku tak, jak wybiera się deseń tapety.

Nie był to jedyny tego rodzaju sygnał. W tym samym czasie, kiedy Walpole wybierał styl gotycki dla swojej wiejskiej rezydencji, architekt William Chambers (1726–1796) studiował chińskie budowle i ogrody i wznosił w Kew Garden swoją Chińską Pagodę. Wprawdzie więk-

szość architektów wciąż trzymała się klasycznych form renesansowej architektury, ale nawet dla nich styl stawał się coraz bardziej kłopotliwym problemem. Z pewnym niepokojem obserwowali stan ówczesny i tradycje architektury wywodzącej się z Renesansu. Zauważyli, że wiele powszechnie stosowanych reguł nie ma żadnego uzasadnienia w budowlach starożytnej Grecji. Ze zdumieniem stwierdzili, że zasady, od XV w. uchodzące za klasyczne, w rzeczywistości zaczerpnięto z kilku rzymskich ruin z mniej lub bardziej schyłkowego okresu. Teraz, pełni zapału podróżnicy na nowo odkrywali świątynie peryklejskich Aten, a ryciny będące plonem tych wypraw w uderzający sposób różniły się od klasycznych wzorów z traktatu Palladia. W ten sposób poprawność stylu w coraz większym stopniu absorbowała uwagę architektów. Zapoczątkowanej przez Walpole'a modzie na gotyk dorównywało zainteresowanie architekturą grecką, które szczyt popularności osiągnęło w okresie Regencji (1810–1820). W tym czasie angielskie kurorty przeżywały okres niezwyklego powodzenia i właśnie tam najlepiej prześledzić można formy tzw. *Greek revival*. Ilustracja 312. pokazuje jedną z budowli w Cheltenham Spa, która w udany sposób naśladuje czysty styl joński



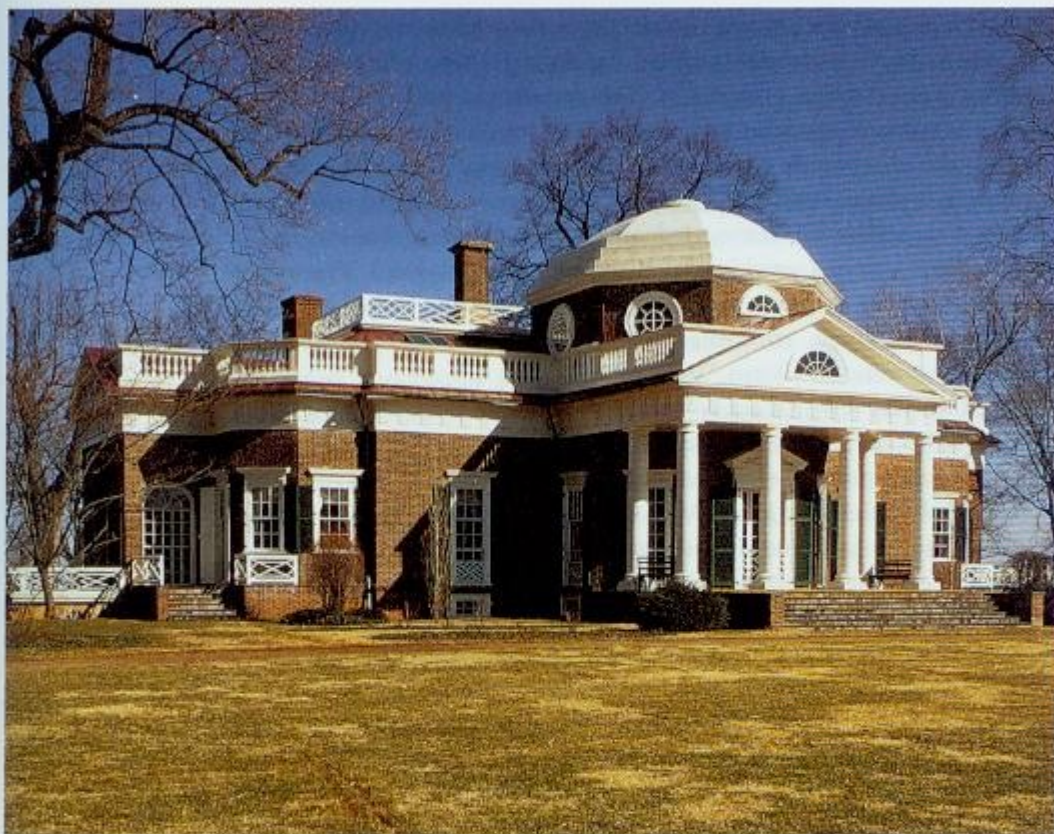
greckich świątyń (str. 100., il. 60.). Ilustracja 313. stanowi przykład odrodzenia porządku doryckiego w jego pierwotnej postaci, takiej jaką znamy z Partenonu (str. 83., il. 50.). Jest to projekt wykonany przez słynnego architekta Sir Johna Soane'a (1752–1837). Kiedy porównamy go z palladiańską willą wzniesioną około osiemdziesięciu lat wcześniej przez Williama Kenta (str. 460, il. 301.), ich powierzchowne podobieństwo jedynie podkreśla dzielące je różnice. Kent, projektując swoją budowlę, swobodnie komponował zaczerpnięte z tradycji formy. W zestawieniu z nią rysunek Soane'a wygląda jak ćwiczenia w poprawnym użyciu elementów stylu greckiego.

Koncepcja architektury, pojętej jako zbiór ścisłych i prostych reguł, musiała znaleźć uznanie wśród zwolenników Oświecenia, których władza i wpływy wciąż rosły na całym świecie. Nic więc dziwnego, że ktoś taki jak Thomas Jefferson (1743–1826), jeden z twórców i trzeci prezydent Stanów Zjednoczonych, zaprojektował swoją rezydencję, Monticello, w czystym, neoklasycznym stylu (il. 314.), i że miastu takiemu jak Waszyngton, pełnemu publicznych budowli, nadano podobne

313

Sir John Soane
Projekt wiejskiej
rezydencji

Zb. Szkiców
architektonicznych,
Londyn, 1798



314

Thomas Jefferson
Monticello, Virginia,
1796–1806

formy. Neoklasycyzm zapewnił sobie zwycięstwo także w porewolucyjnej Francji. Stare, beztroskie tradycje Baroku i Rokoka identyfikowano z unicestwioną właśnie przeszłością. Tak wznoszono królewskie i magnackie rezydencje, podczas gdy zwolennicy rewolucji woleli myśleć o sobie jako o wolnych obywatelach nowych Aten. Kiedy Napoleon, pozując na trybuna rewolucji, doszedł do władzy w Europie, neoklasycyzm stał się stylem Cesarstwa. Jednak także na Kontynencie ten na nowo odkryty, czysto grecki styl, sąsiadował z neogotykiem. Przemawiał on szczególnie do tych romantycznych umysłów, które rozpaczą napełniała potęga Rozumu, zmieniająca świat, i które tęskniły za powrotem tego, co nazywano Wiekiem Wiary.

Przełom, jaki dokonał się w malarstwie i rzeźbie, nie był zapewne tak oczywisty jak zmiany zachodzące w architekturze, ale wydaje się, że miał on jeszcze poważniejsze znaczenie. Również tutaj przyczyny problemu sięgały daleko w głąb XVIII w. Widzieliśmy, jak niezadowolająca wydawała się Hogarthowi odziedziczona tradycja (str. 462.) i jak konsekwentnie dążył do stworzenia nowego malarstwa dla nowej publiczności. Z drugiej strony pamiętamy z jaką troską Reynolds zabiegał o zachowanie tradycji, jakby zdając sobie sprawę z zagrażającego jej niebezpieczeństwa. Niebezpieczeństwo to wynikało z tego że, jak już wspominaliśmy, malarstwo przestało być zwykłym rzemiosłem, którego znajomość mistrz przekazywał czeladnikowi. Stało się ono dziedziną wiedzy, której, podobnie jak filozofii, nauczano w akademiach. Samo słowo „akademia” sugeruje to nowe podejście. Pochodzi ono od nazwy gaju, w którym nauczał grecki filozof, Platon. Z czasem przeniesiono tę nazwę na zgromadzenia wspólnie poszukujących mądrości uczonych. W XVI w. włoscy artyści początkowo nazywali tak swoje miejsca spotkań, podkreślając, że równi są uczonym, do czego przywiązywali tak ogromne znaczenie. Jednak dopiero w XVIII w. akademie te stopniowo przejęły funkcję kształcenia artystów. W ten sposób odchodziły w niepamięć stare metody, dzięki którym przyszli mistrzowie zdobywali niegdyś umiejętności, ucierając pigmenty i pomagając w pracy starszym. Nic więc dziwnego, że inni nauczyciele akademicki, podobnie jak Reynolds, czuli się zobowiązanymi do zachęcania młodych adeptów sztuki do pilnego studiowania starych arcydzieł i naśladowania ich technicznego mistrzostwa. Osiemnastowieczne akademie znajdowały się pod patronatem królewskim, świadcząc o zainteresowaniu króla sztukami w swoim państwie. Jednak, aby rozkwitały sztuki, ważniejsze jest zainteresowanie osób, które chciałyby kupować obrazy i rzeźby żyjących artystów niż to, żeby nauczano ich w królewskich akademiach.

W tym właśnie tkwiła najpoważniejsza trudność, ponieważ nacisk, z jakim akademie podkreślały wielkość dawnych mistrzów sprawiał,

że chętniej kupowano stare obrazy niż malowidła współczesnych. Próba przeciwdziałania takiej sytuacji były, organizowane przez akademie, najpierw w Paryżu, a potem także w Londynie, wystawy prac ich członków. Niełatwo uświadomić sobie dzisiaj znaczenie tej zmiany, tak bardzo przyzwyczajeni jesteśmy do tego, że artyści tworzą swe dzieła przede wszystkim z myślą o wystaniu ich na wystawę, aby przyciągnąć uwagę krytyki i publiczności. Te doroczne pokazy stały się wydarzeniami towarzyskimi, o których mówiło się w eleganckim świecie, formułując obowiązujące potem powszechnie opinie. Zamiast pracować dla indywidualnych odbiorców, których życzenia rozumieli, czy dla szerszej publiczności, której upodobania potrafili odgadnąć, artyści musieli teraz tworzyć tak, aby zapewnić sobie powodzenie na pokazie, gdzie zawsze istniało niebezpieczeństwo, że to co widowiskowe i pretensjonalne, przyćmi to co proste i szczere. Wielką pokusę dla artystów stanowiły melodramatyczne tematy, wielkie rozmiary płócien i krzykliwe kolory łatwo przyciągające uwagę publiczności. Nic dziwnego, że niektórzy artyści gardzili „oficjalną” sztuką Akademii, i że konflikt między tymi, którym rodzaj uzdolnień pozwalał zaspokoić gust szerokiej publiczności, i tymi, którzy zostali przez nią odrzuceni, naruszał podstawy, na jakich rozwijała się dotąd sztuka. Najłatwiej zauważalnym skutkiem tego głębokiego kryzysu było poszukiwanie nowej tematyki. Dawniej przedmiot obrazu traktowano na ogół jako coś oczywistego. Zwiedzając galerie i muzea szybko zorientujemy się, jak wiele obrazów powtarza te same treści. Oczywiście starsze obrazy w większości są ilustracją wydarzeń z Biblii i z legend o świętych. Jednak nawet te o świeckim charakterze ograniczają się najczęściej do kilku wybranych motywów. Mamy więc wątki mitologiczne, historie miłości i sporów greckich bogów, pełne przykładów męstwa i poświęcenia bohaterskie opowieści starożytnego Rzymu i wreszcie alegorie ilustrujące pewne prawdy ogólne za pomocą personifikacji. Warto zauważyć, jak rzadko przed połową XVIII w. zdarzało się, że artyści wykraczali poza te wąskie ramy, jak rzadko malowali sceny z romansu albo epizody ze średniowiecznej czy współczesnej historii. Sytuacja ta zmieniła się gwałtownie w okresie Rewolucji Francuskiej. Artyści stwierdzili nagle, że tematem może stać się wszystko, poczynając od szekspirowskich dramatów, aż po aktualne wydarzenia. Właściwie wszystko, co budzi zainteresowanie i przemawia do wyobraźni. Ten brak poszanowania dla tradycyjnych treści sztuki jest chyba jedyną cechą, która łączyła wziętych artystów tego okresu i samotnych buntowników.

Zapewne to nie przypadek, że artystami, którzy zakwestionowali ustalone tradycje sztuki europejskiej, byli w znacznej mierze przybysze zza oceanu – działający w Anglii Amerykanie – oczywiście mniej przywiązani do uświęconych tradycji Starego Świata i bardziej skłonni do

eksperymentów. Typowym przedstawicielem tej grupy jest John Singleton Copley (1737–1815). *Ilustracja 315*, przedstawia jeden z jego dużych obrazów, który wywołał sensację, kiedy wystawiono go po raz pierwszy w 1785 r. Temat był rzeczywiście niezwykły. Zaproponował go malarzowi Malone – uczonego, znawcę Szekspira, przyjaciel polityka Edmunda Burke’a. On także dostarczył wszystkich niezbędnych informacji. Obraz miał przedstawiać słynne wydarzenie, kiedy to odmówiono Karolowi I zaarrestowania pięciu, postawionych w stan oskarżenia, przedstawicieli Izby Gmin, kwestionując tym samym królewski autorytet. Tego rodzaju epizod ze stosunkowo niedawnej historii nigdy dotąd nie był tematem dużego obrazu. Nie miał precedensu także sposób, w jaki Copley potraktował to zadanie. Starł się on jak najdokładniej zrekonstruować tę scenę, trzymając się relacji naocznych świadków. Nie szczędził trudu, gromadząc historyczne fakty. Zasięgał rady historyków i zbieraczy starożytności na temat rzeczywistego wyglądu Izby w XVII wieku i strojów, jakie wówczas noszono. Odwiedził wiele wiejskich posiadłości, próbując zgromadzić jak największą liczbę portretów osób, które w krytycznym momencie uczestniczyły w obradach parlamentu. Krótko mówiąc, zachowywał się tak, jak solidny producent filmowy, któremu powierzono odtworzenie tego rodzaju sceny. Różnie można oceniać wartość tych wysiłków, jednak, ponad sto lat później, liczni wielcy i mali artyści widzieli swój cel w tego rodzaju antykwarskich poszukiwaniach, które miały ułatwić ludziom wyobrażenie sobie decydujących momentów historii.

W przypadku Copleya ta próba przypomnienia dramatycznego spięcia między królem i przedstawicielami ludu, była z pewnością nie tylko dziełem bezstronnego miłośnika Starożytności. Zaledwie dwa lata wcześniej Jerzy III musiał ulec żądaniom kolonii i podpisać pokój ze Stanami Zjednoczonymi. Burke, z którego kręgu pochodziła propozycja tematu, był zdecydowanym przeciwnikiem wojny, którą uważał za niesprawiedliwą i katastrofalną w skutkach. Nikt nie miał wątpliwości, co oznaczało przypomnienie przez Copleya poprzedniej sytuacji, kiedy odrzucono królewskie żądania. Historia głosi, że kiedy królowa zobaczyła obraz, odwróciła się boleśnie zdziwiona i, po chwili źle wróżącej ciszy, powiedziała do młodego Amerykanina: *Bardzo niefortunny temat wybrał pan sobie, panie Copley, do swoich malarskich ćwiczeń*. Nie mogła wiedzieć jak bardzo niefortunne miało być to przypomnienie. Tym, którzy pamiętają historię owych lat, uderzające wyda się to, że zaledwie cztery lata później scena z obrazu miała powtórzyć się we Francji. Tym razem, to Mirabeau odmówił królowi prawa do mieszania się w sprawy przedstawicieli ludu, i w ten sposób dał sygnał do rozpoczęcia Rewolucji Francuskiej 1789 r.

Rewolucja Francuska stanowiła potężny impuls do rozwoju tego rodzaju zainteresowań dziejowych i popularności heroiczych tematów.

315

John Singleton
Copley
*Karol V żądający
upadania pięciu
oskarżonych członków
Izby Gmin, 1641,
1785*

Óleń na płótnie,
231,4 x 312 cm,
Public Library, Boston,
Massachusetts

315

John Singleton
Copley

*Karol V żądający
wydania pięciu
oskarżonych członków
Izby Gmin, 1641,
1785.*

Olaj na płótnie.
233,4 x 312 cm.
Public Library, Boston,
Massachusetts





316

Jacques-Louis David
Śmierć Marata,
 1793

Óleje na płótnie,
 165 x 128,3 cm; Muzeum
 Królewskie Sztuki,
 Bruksela

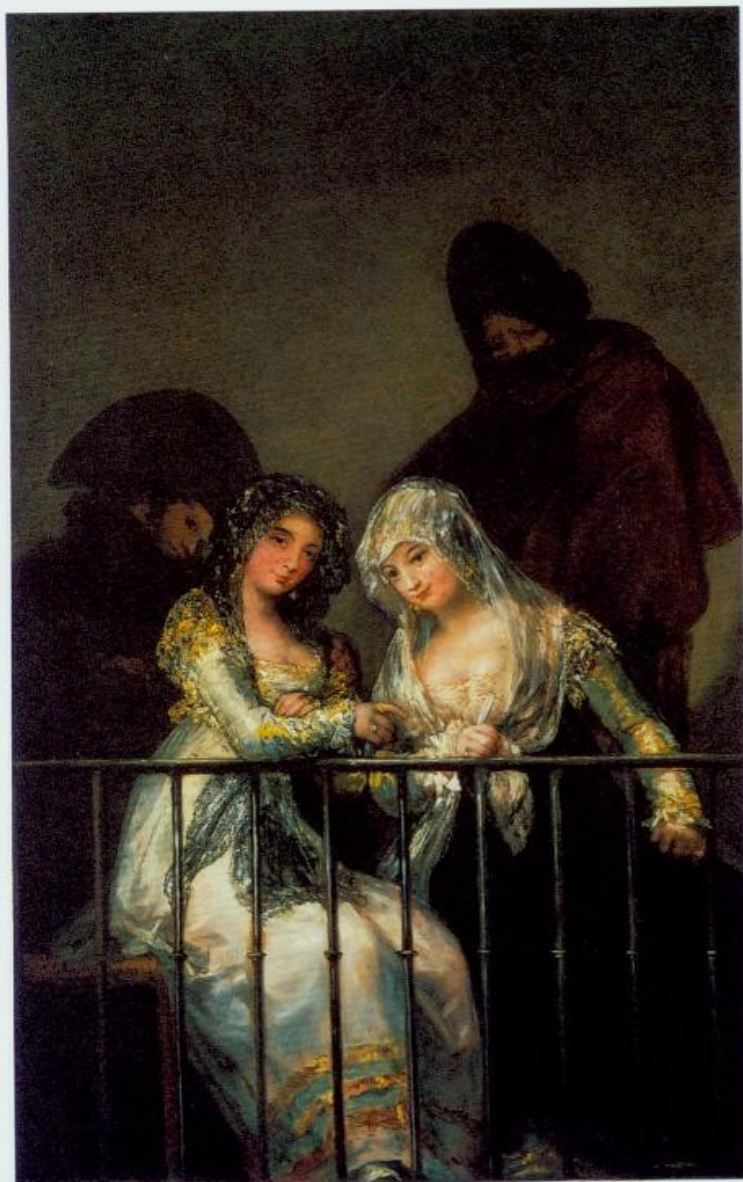
Copley po przykłady sięgał do narodowej przeszłości Anglii. W jego malarstwie historycznym istnieje romantyczny ton, który porównać można z neogotykiem w architekturze. Francuscy rewolucjoniści lubili myśleć o sobie, jako o nowych Grekach i Rzymianach, a ich malarstwo, nie mniej niż architektura, odzwierciedlało upodobanie do tak zwanej rzymskiej wielkości. Najważniejszym przedstawicielem tego neoklasycznego stylu był malarz, Jacques-Louis David (1748–1825), „oficjalny artysta” Rządu Rewolucyjnego. Projektował kostiumy i scenografię do takich propagandowych widowisk, jak Święto ku Czcii Istoty Najwyższej, w którym Robespierre występował jako samozwańczy Najwyższy Kapłan. Ludzie czuli wówczas, że żyją w czasach heroicznych, i że współczesne wydarzenia są równie warte uwagi malarza, jak epizody z greckiej czy rzymskiej historii. Kiedy jeden z przywódców Rewolucji Francuskiej – Marat – został zamordowany podczas kąpieli przez młodą fanatyczkę, David namalował go jako męczennika, który zginął dla dobrej sprawy (il. 316.). Widocznie Marat miał zwyczaj pracować podczas kąpieli i jego wanna wyposażona była w rodzaj prostego biurka. Morderczyni wręczyła mu petycję, którą miał właśnie podpisać, kiedy padł cios. Wydaje się, że sytuacji tej nie sposób zamienić na obraz pełen godności i powagi, a jednak Davidowi udało się osiągnąć heroiczny ton, zachowując jednocześnie wierność szczegółom policyjnego raportu. Studiując grecką i rzymską rzeźbę, nauczył się, jak modelować mięśnie i ściegna ludzkiego ciała, tak aby osiągnąć wrażenie szlachetnego piękna. Także dzięki sztuce klasycznej nauczył się pomijać wszystkie nieistotne szczegóły i dążyć do prostoty. W jego obrazie nie znajdziemy jaskrawych kolorów, ani skomplikowanych skrótów perspektywicznych. W porównaniu z wielkim popisem Copleya, obraz Davida wygląda surowo. Jest to przejmujący wizerunek pokornego „przyjaciela ludu” – jak sam tytułował się Marat – który poniósł męczeńską śmierć pracując dla dobra powszechnego.

Wśród artystów, którzy odrzucili obowiązującą dotąd tematykę, należących do tego samego co David pokolenia, był wielki malarz hiszpański Francisco Goya (1746–1828). Goya doskonale znał najlepsze tradycje malarstwa hiszpańskiego, które wydało El Greca (str. 372., il. 238.) i Velázqueza (str. 407., il. 264.). Jego *Scena na balkonie* (il. 317.) świadczy o tym, że, w przeciwieństwie do Davida, nie zrezygnował z technicznej wirtuozerii na rzecz klasycznej powagi. Wielki osiemnastowieczny artysta wenecki Giovanni Battista Tiepolo (str. 442., il. 288.) ostatnie lata życia spędził jako nadworny malarz w Madrycie, i coś ze świetlistości jego obrazów można odnaleźć w twórczości Goi. Jednak postacie Goi należą do innego świata. Dwie kobiety, które prowokują patrzą na

316

Jacques-Louis David
Śmierć Marata,
1793

Olj na płótnie,
165 x 128,3 cm; Musée
Royal des Beaux-Arts
de Belgique, Bruksela



317

Francisco Goya
„Majas” na balkonie,
ok. 1810–1815

Olej na płótnie,
194,8 x 125,7 cm;
Metropolitan Museum
of Art, Nowy Jork

318

Francisco Goya
Ferdinand VII,
ok. 1814

Olej na płótnie,
207 x 140 cm;
Prado, Madryt

317

Francisco Goya
„Majas” na balkonie,
ok. 1810–1815

Olj na płótnie,
124,8 x 125,7 cm;
Metropolitan Museum
of Art, Nowy Jork

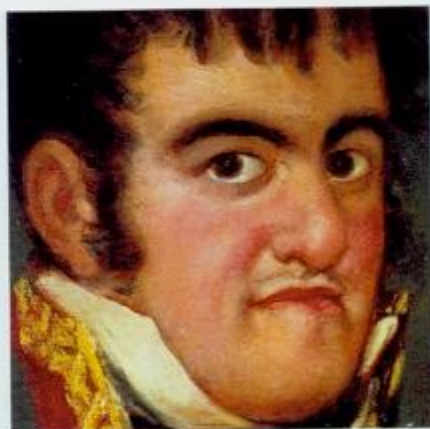
318

Francisco Goya
Ferdynand VII,
ok. 1814

Olj na płótnie,
207 x 140 cm;
Prada, Madryt



przechodnia i dwaj, obdarzeni dosyć ponurym wyglądem, towarzyszący im mężczyźni mają chyba więcej wspólnego ze światem Hogartha. Portrety Goi, dzięki którym zapewnił sobie pozycję na dworze hiszpańskim (il. 318.) na pierwszy rzut oka wydają się podobne do tradycyjnych oficjalnych portretów van Dycka (str. 404., il. 216.) czy Reynoldsa. Zręczność, z jaką wyczarowywał połysk jedwabiu lub złota, przywodzi na myśl Tycjana i Velázquezę. Jednak Goya inaczej patrzy na swoich modeli. Nie chodzi o to, że tamci mistrzowie schlebiali możnym – on jednak wydaje się nie znać litości. Sprawił, że na twarzach portretowanych przez niego osób widać całą ich próżność i brzydotę, chciwość



319

Fragment ilustracji 316.

i pustkę (il. 319.). Żaden dworski malarz przed nim ani po nim nie uwiecznił w taki sposób swoich mecenasów.

Goya nie tylko jako malarz potwierdził swoją niezależność wobec konwencji. Podobnie jak Rembrandt, stworzył ogromne ilości rycin, większość z nich w nowej technice zwanej akwatintą, pozwalającej nie tylko rytować linie, ale także operować plamą. Najbardziej uderzającą cechą rycin Goi jest to, że nie są ilustracją żadnego ze znanych biblijnych, historycznych czy rodzajowych tematów. Większość z nich to fantastyczne wizje pełne czarownic i niesamowitych zjaw. Inne zamierzone zostały jako oskarżenie wymierzone przeciwko głupocie, okrucieństwu i uciskowi, których świadkiem był Goya w Hiszpanii. Jeszcze inne wydają się ucieleśnieniem jego sennych koszmarów. Ilustracja 320. przedstawia jedną z jego najbardziej przejmujących fantazji – olbrzyma siedzącego na krawędzi świata. Domyślamy się jego kolosalnych rozmiarów, patrząc na zminiaturyzowany krajobraz na pierwszym planie, widzimy jak przy nim domy i zamki zamieniają się w maleńkie punkciki. Nasza wyobraźnia zaczyna działać, kiedy patrzymy na to przerażające zjawisko, narysowane z taką precyzją, jakby było to studium z natury. Siedzący wśród oświetlonego księżycem krajobrazu potwór przypomina jakiegoś złośliwego inkuba. Czy Goya myślał o losach swojego kraju, o gnębiących go wojnach i ludzkim szaleństwie? Czy tworzył po prostu obraz, tak jak poeta tworzy wiersz? To właśnie był najważniejszy rezultat przełomu jaki się dokonał – artyści w nieskrępowany sposób mogli przenosić swoje prywatne wizje na papier, tak jak dotąd czynili to wyłącznie poeci.

Najlepszym przykładem takiej nowej postawy wobec sztuki jest William Blake (1757–1827), o jedenaście lat młodszy od Goi angielski poeta i mistyk. Blake był człowiekiem głęboko religijnym, żyjącym we

320

Francisco Goya

Kolor, ok. 1818

Akwatinta, 28,5 x 21 cm

319
Fragmencj ilustracji 318.

320
Francisco Goya
Kolos, ok. 1818
Akwarela, 28,5 x 23 cm



własnym świecie. Gardził oficjalną sztuką Akademii i odrzucał uznawane tam kryteria. Niektórzy uważali go za kompletnego szaleńca, inni – za niegroźnego dziwaka i tylko nieliczni z jego współczesnych uwierzyli w jego sztukę i nie pozwolili, żeby umarł z głodu. Zarabiał na życie wykonując ryciny, czasem dla innych, czasem ilustrując własne teksty poetyckie. *Ilustracja 321* przedstawia jedną z rycin Blake'a do jego poematu *Europa, Prorokstwo*. Ta zagadkowa postać starca pochylającego się, aby cyrklem zmierzyć kulę ziemską, miała ukazać się Blake'owi podczas jednej z wizji, których doświadczył w okresie kiedy mieszkał w Lambeth. W Biblii jest fragment (*Księga Przysłów* 8,22–8), w którym Mądrość przemawia tymi słowami:

*Pan mnie stworzył, swe arcydzieło,
jako początek swej mocy, od dauna,
od wieków jestem stworzona...
zanim góry zostały założone,
przed pagórkami zaczęłam istnieć;...
Gdy niebo umacniał, z Nim byłam,
gdy kreślił sklepienie nad bezmiarem wód,
gdy w górze utwierdzał obłoki,
gdy źródła wielkiej otchłani umacniał.*

Rycina Blake'a jest ilustracją tej właśnie potężnej wizji Boga, kreślącego sklepienie nad bezmiarem wód. Podziw artysty dla Michała Anioła jest wyraźnie wyczuwalny w tym obrazie Stworzenia (*str. 312., il. 200.*). Jednak w jego rękach ta sama postać nabrała wizyjnego, fantastycznego charakteru. Blake stworzył własną mitologię, i postać z jego wizji nie była, ściśle mówiąc, Panem Bogiem, ale istotą zrodzoną w wyobraźni Blake'a, której nadał imię Urizen. W koncepcji Blake'a Urizen stworzył świat. Ponieważ jednak według niego świat jest zły, więc jego stwórca również musiał być złym duchem. Stąd właśnie pochodzi to niesamowite wrażenie sennego koszmaru, w którym cyrkiel przypomina zygzak błyskawicy wśród ciemnej i burzliwej nocy.

Blake tak bardzo pogrążył się w swoich wizjach, że nie chciał rysować z natury i całkowicie polegał na „widzeniu wewnętrznym”. Bez trudu można wskazać jego rysunkowe błędy, ale robiąc to, dalibyśmy dowód całkowitego niezrozumienia jego sztuki. Podobnie jak średnio-wieczni artyści, nie dbał on o dokładność przedstawienia. Każda z narodzonych w jego umyśle postaci miała dla niego tak ogromne znaczenie, że problem zwykłej poprawności rysunkowej wydawał mu się zupełnie nieistotny. Był on pierwszym od czasów Renesansu artystą, który w tak świadomy sposób zbuntował się przeciwko powszechnie przyjętym

321

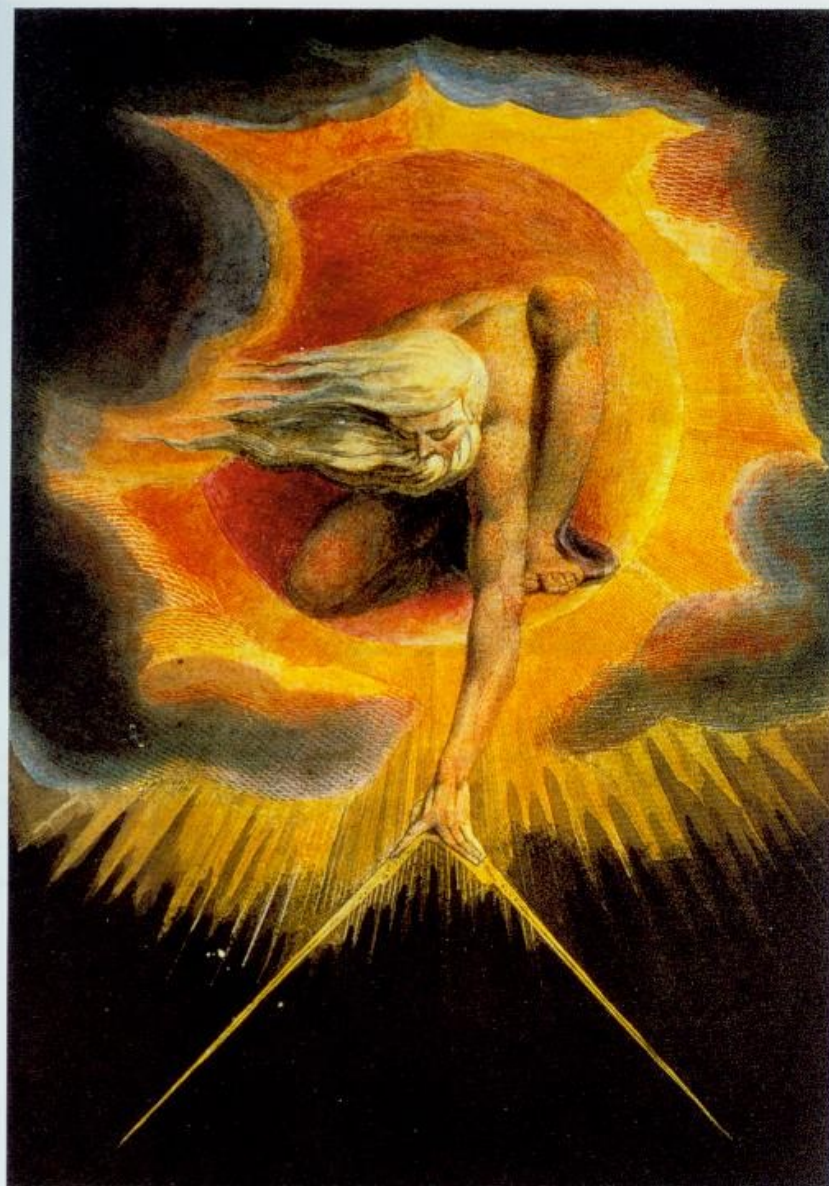
William Blake
Stworzenie świata,
1794

Trawienie: reliefowe,
akwarela 21,3 x 16,8 cm,
British Museum, Londyn

321

William Blake
Stworzenie człowieka,
1794

Trawione reliefowe,
akwarela 21,3 x 16,8 cm,
British Museum, Londyn



kryteriom. Nie możemy mieć za złe jego współczesnym, że szokowało ich to co robił. Niemal wiek musiał upłynąć, zanim oficjalnie uznano go za jedną z najważniejszych postaci w angielskiej sztuce.

Dziedziną malarstwa, dla której szczególnie korzystna okazała się ta nowa wolność artystów w wyborze tematu, był pejzaż, do tej pory traktowany jako coś gorszego. Szczególnie tych malarzy, którzy utrzymywali się wykonując „widoczki” wiejskich rezydencji, parków czy innych malowniczych miejsc, nikt nie traktował poważnie jako artystów. Postawę tę zmienił nieco romantyczny duch końca XVIII w., kiedy wielcy artyści uznali za cel swojego życia podniesienie rangi tego rodzaju malarstwa. Także i tym razem tradycję można było potraktować jako pomoc i jako przeszkodę. Na pewno warto przyrzeć się, jak odmiennie podeszli do tego zagadnienia dwaj, należący do tej samej generacji, pejzażyści angielscy. Pierwszym z nich był J.M.W. Turner (1775–1851), drugim – John Constable (1776–1837). Dzielące ich różnice przywodzą na myśl Reynoldsa i Gainsborough, z tym, że pięćdziesiąt lat, które minęły, znacznie pogłębiło kontrast między rywalami. Turner, podobnie jak Reynolds, cieszył się ogromnym powodzeniem, a jego obrazy często budziły sensację w Akademii i, jak Reynolds, miał obsesję na punkcie tradycji. Postanowił dorównać słynnym pejzażom Claude’a Lorraina (str. 396., il. 255.), a nawet je przewyższyć. Swoje obrazy i szkice przekazał w darze narodowi, pod warunkiem, że jeden z nich (il. 322.) eksponowany będzie obok któregoś z dzieł Lorraina. Prowokując to porównanie, Turner



322

Joseph Mallord
William Turner
*Dydona zakładająca
Kartaginę, 1815*

Olej na płótnie,
155,6 x 251,8 cm;
National Gallery, Londyn



323

Joseph Mallord
William Turner
*Parowiec podczas burzy
miejecznej*, 1842

Óleje na płótnie,
91,5 x 122 cm,
Tate Gallery, Londyn

nieświadomie działał na swoją niekorzyść. Piękno obrazów Lorraina polega na ich pogodnej prostocie i spokoju, czystości i zmysłowości stworzonego przez jego wyobraźnię świata, a także na braku jakichkolwiek dramatycznych efektów. Turnerowi także jawiły się skapane w blasku, olśniewające urodą fantastyczne światy, ale królował w nich ruch, a nie spokój, oszałamiające widowisko zastępowało proste harmonie. Wykorzystywał wszystkie możliwe efekty, żeby osiągnąć większą dramatyczność, zrobić mocniejsze wrażenie. I gdyby nie był tak znakomitym artystą, to ta potrzeba wprawiania w podziw publiczności mogłaby przynieść katastrofalne skutki. Był on jednak tak doskonałym reżyserem, pracował z takim zapałem i zręcznością, że najlepsze z jego obrazów pozwalają odczuć cały majestat romantycznej i wzniosłej natury. Na ilustracji 323. widzimy jeden z najodważniejszych obrazów Turnera. Siedemnastowieczny holenderski artysta malował nie tylko to co zauważył, ale w pewnym stopniu także to, co wiedział. Wiedział jak zbudowany jest statek, jakie ma ożaglowanie, i patrząc na jego malowidło moglibyśmy taki okręt zrekonstruować. Nikt nie byłby w stanie odtworzyć dziewiętnastowiecznego



324

John Constable
Study for a Tree,
ok. 1821

Óleń na papierze,
24,8 x 29,2 cm; Victoria
and Albert Museum,
Londyn

parowca z pomocą pejzażu Turnera. Wszystko co widać, to ciemny zarys kadłuba, flaga dzielnie powiewająca na maszcie – walka z rozszalałym morzem i nawałnicą. Czujemy niemal podmuch wiatru i uderzenia fal. Nie mamy czasu na szukanie szczegółów. Pochłonięto je oślepiające światło i cień burzowej chmury. Nie wiem, czy nawałnica na morzu rzeczywiście tak wygląda, ale wiem, że taką właśnie przerażającą, potężną burzę wyobrażamy sobie, czytając romantyczny wiersz, albo słuchając romantycznej muzyki. U Turnera natura zawsze odzwierciedla i wyraża ludzkie uczucia. Czujemy się mali i bezbronni wobec potęgi żywiołów i musimy podziwiać artystę, który potrafił podporządkować sobie siły przyrody.

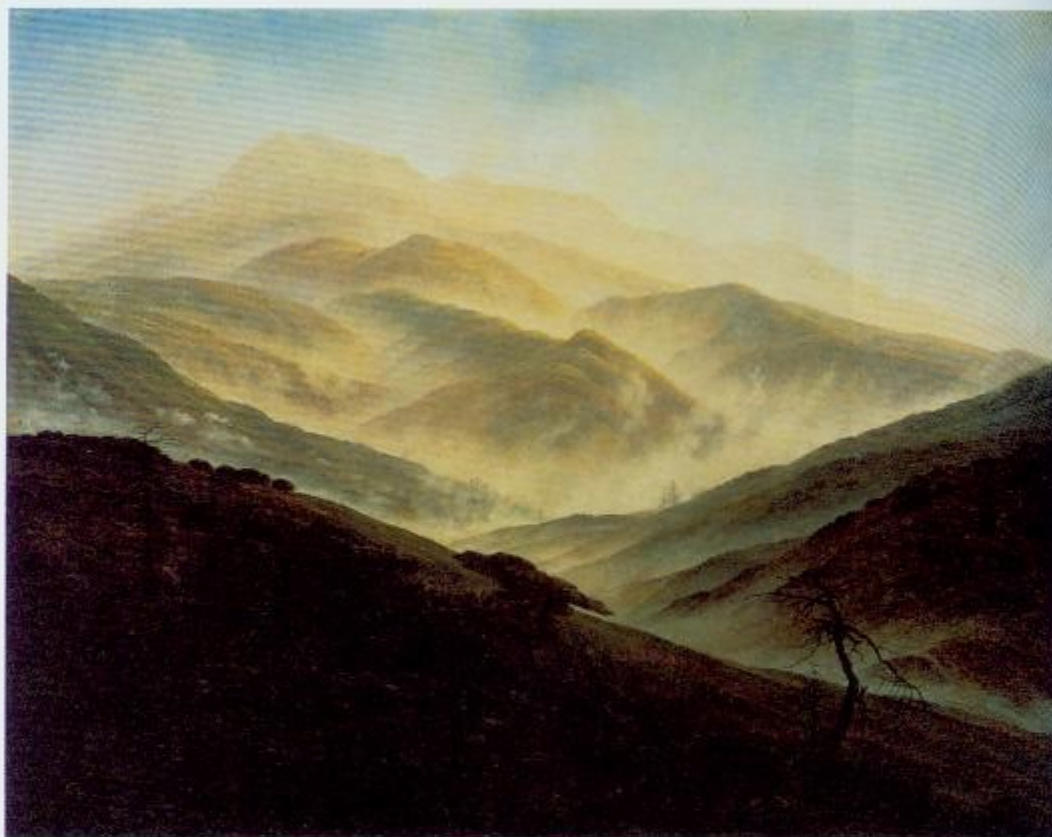
Constable wyznawał zupełnie inne poglądy. Dla niego tradycja, z którą Turner chciał współzawodniczyć, i którą chciał przewyższyć, była raczej przeszkodą. Nie oznacza to, że nie podziwiał dawnych mistrzów, ale chciał malować naturę tak, jak sam ją widział, a nie tak, jak widział ją Lorrain. Można byłoby właściwie powiedzieć, że kontynuował dzieło, które rozpoczął Gainsborough (str. 470., il. 307.). Jednak nawet Gainsborough wciąż jeszcze wybierał motywy, które spełniały tradycyjne kryterium „malowniczości”. Wciąż traktował naturę jak wdzięczne tło dla sielankowych scen. Dla Constable’a nie miało to już żadnego znaczenia. Nie szukał niczego oprócz prawdy. *Jest wystarczająco dużo miejsca dla urodzonego*

malarza. – pisał do przyjaciela w 1802 r. – *Wielką wadą dzisiejszych czasów jest brawura, usiłowanie zrobienia czegoś przekraczającego granice prawdy*. Modni pejzażyści, dla których wzorem wciąż pozostawał Lorrain, wprowadzili wiele prostych sztuczek, dzięki którym każdy amator mógł namalować efektowny i przyjemny dla oka obraz. Potężne drzewo na pierwszym planie kontrastowało z odległym widokiem, który rozpościerał się w części środkowej. Starannie opracowano układ kolorów. Barwy ciepłe, szczególnie odcienie brązu i złota, powinny znaleźć się na pierwszym planie. Tło przechodzić miało w bladobłękitne tony. Były także przepisy na to, jak malować chmury albo pień sękatego dębu. Constable gardził tymi ogranyymi chwytami. Jak głosi opowieść, jeden z przyjaciół zarzucił mu kiedyś, że na jego obrazie pierwszy plan nie jest utrzymany w obojętną tonacji brązu starych skrzypiec. Odpowiadając na to, Constable wziął skrzypce i położył je przed nim na trawie, żeby pokazać mu różnicę między prawdziwą świeżą zielenią a ciepłymi tonami, których wymagała konwencja. Constable nie chciał jednak szokować zuchwałymi innowacjami. Chodziło mu tylko o dochowanie wierności temu, co mógł zobaczyć na własne oczy. Robionym z natury szkicom (il. 324.) nadawał formę ostateczną w pracowni. Są one często odważniejsze niż

325

John Constable.
*Wiosna (The Haywain –
 Wóz drabinasty)*, 1821
 Olej na płótnie,
 139,2 x 185,4 cm;
 National Gallery, Londyn





skończone obrazy, ale wtedy nie przyszedł jeszcze czas, aby widzowie przyjęli zapis przelotnego wrażenia za dzieło godne pokazania na wystawie. Nawet jego skończone obrazy wywoływały uczucie pewnego zakłopotania, gdy po raz pierwszy przedstawiono je publicznie. *Ilustracja 325*. to obraz, dzięki któremu Constable stał się sławny w Paryżu, kiedy wystąpił go tam w 1824 r. Oglądamy na nim zwykłą wiejską scenę – wóz przeprowadzający się przez rzekę. Trzeba zagłębić się w tym obrazie, przyjrzeć się plamom słonecznego światła na łąkach i przepływającym po niebie chmurom; trzeba podążyć wzdłuż strumienia i zabawić chwilę koło namalowanego z prostotą domostwa, żeby docenić szczerłość artysty, jego niechęć do efekciarstwa, wszelkiej pozy i pretensjonalności.

Zachodzące zmiany otworzyły przed artystami dwie możliwości, których ucieleśnieniem byli Turner i Constable. Mogli zostać poetami pędzla i szukać porywających i dramatycznych tematów, albo trzymać się konkretnego motywu i badać go z całym uporem i uczciwością, na jaką potrafili się zdobyć.

326

Caspar David
Friedrich
Pejzaż z Gór Śląskich,
ok. 1815–1820

Olj na płótnie,
54,9 x 70,3 cm;
Neue Pinakothek,
München

Wśród romantycznych malarzy europejskich byli z pewnością wybitni artyści, tacy jak współczesny Turnerowi Niemiec Caspar David Friedrich (1774–1840), którego pejzaże odzwierciedlają nastroj romantycznej poezji lirycznej, znanej nam doskonale dzięki pieśniom Schuberta. Jego posępny górski pejzaż (il. 326.) może się nam nawet skojarzyć z klimatem chińskich pejzaży (str. 153., il. 98.), które również tak bardzo były bliskie poezji. Choć niektórzy malarze romantyczni osiągnęli w swoich czasach wielkie i zasłużone powodzenie, jednak wydaje mi się, że osiągnięcia tych, którzy poszli w ślady Constable'a i starali się raczej zgłębiać widzialny świat niż wywoływać poetyckie nastroje, okazały się bardziej trwałe.

Nowa rola
„oficjalnych wystaw”:
Karol X wręczający
odznaczenia na
Paryskim Salonie, 1824,
1825–1827

François-Joseph Heim;
Óleń na płótnie,
173 x 256 cm;
Louvre, Paryż



NIEUSTAJĄCA REWOLUCJA

XIX wiek

Przełom, który dokonał się w sztuce w okresie Wielkiej Rewolucji Francuskiej musiał pociągnąć za sobą zmianę dotychczasowych warunków życia i pracy artystów. Akademie i wystawy, krytycy i koneserzy zrobili wszystko, aby Sztukę przez wielkie S oddzielić od pracy zwykłego rzemieślnika, nawet jeśli rzemieślnikiem tym był malarz lub budowniczy. Teraz podstawom, na których opierała się sztuka od początków swego istnienia, zagrażało kolejne niebezpieczeństwo. Jednym z następstw rewolucji przemysłowej było zniszczenie tradycji solidnego rzemiosła. Rękodzieło ustępowało produkcji maszynowej, warsztat – fabryce.

Skutki tej zmiany najszybciej dały o sobie znać w architekturze. Połączenie dziwaczного upodobania do „stylu” i „piękna” z brakiem solidnego rzemiosła doprowadziło ją niemal do katastrofy. W XIX w. wzniesiono zapewne więcej budynków niż we wszystkich poprzednich epokach razem wziętych. Był to czas, kiedy miasta w Anglii i w Ameryce rozwijały się w nie spotykanym dotąd tempie, zamieniając całe połacie kraju w „tereny zabudowane”. Jednak żaden odrębny styl nie powstał w tym okresie nieograniczonej aktywności budowlanej. Wypróbowane metody i wzorniki, tak znakomicie spełniające swoje zadania aż do czasów panowania króla Jerzego, odrzucono powszechnie jako zbyt proste i „nieartystyczne”. Każdy klient – czy był to przedsiębiorca, czy rada miejska – planując budowę nowej fabryki, dworca kolejowego, szkoły lub muzeum, żądał „sztuki” za swoje pieniądze. Dlatego kiedy gotowa już była cała dokumentacja, wzywano architekta, żeby zaprojektował fasadę w stylu gotyckim, albo zrobił z budynku gotycki zamek, renesansowy pałac czy może nawet orientalny meczet. W mniejszym lub większym stopniu przestrzegano tutaj pewnych zasad, ale nie poprawiało to specjalnie sytuacji. Kościoły budowano na ogół w stylu gotyckim, ponieważ styl ten panował w okresie, który nazywano „Wiekiem Wiary”. Za najwłaściwszy styl dla teatrów i oper uznano widowiskowy barok, podczas gdy pałace i ministerstwa miały najdostojniej wyglądać w poważnych formach włoskiego renesansu.

Niesprawiedliwością byłoby stwierdzenie, że w XIX w. brakowało utalentowanych architektów. Oczywiście byli. Jednak sytuacji w jakiej się znaleźli, nikt im nie zazdrościł. Im gorliwiej starali się naśladować dawne style,



tym mniejsze istniało prawdopodobieństwo, że ich projekt uda się dostosować do celu, któremu miał służyć. Jeżeli zaś zdecydowali nie liczyć się z konwencjami stylu, który mieli zastosować, dawało to zwykle również niezadowalające efekty. Niektórzy dziewiętnastowieczni architekci potrafili wybrnąć z tej sytuacji tworząc dzieła, które nie były ani podrabianymi antykami, ani zwykłymi kaprysami wyobraźni. Wzniesione przez nich budowle stały się punktami orientacyjnymi miast i traktujemy je dzisiaj niemal jako część naturalnego krajobrazu. Stało się tak chociażby w przypadku gmachu londyńskiego Parlamentu (il. 327.), którego historia jest doskonałą ilustracją trudności, z jakimi borykali się wówczas architekci. Kiedy w 1834 r. spłonął stary gmach, zorganizowano konkurs, w wyniku którego jury wybrało projekt Sir Charles'a Barry'ego (1795–1860), znawcy stylu renesansowego. Panowało jednak powszechne przekonanie, że angielskie wolności obywatelskie opierają się na osiągnięciach Średniowiecza i dlatego stylem odpowiednim dla sanktuarium Brytyjskiej Wolności jest gotyk – nawiasem mówiąc pogląd ten był nadal aktualny, kiedy po II wojnie światowej dyskutowano nad sprawą odbudowy Parlamentu po zniszczeniach dokonanych przez niemieckie bombardowania. Barry musiał więc zwrócić się o pomoc do znawcy gotyckiego detalu, A.W.N. Pugin (1812–1852), jednego z najbardziej bezkompromisowych przywódców tzw. „gotyckiego odrodzenia”.

327

Charles Barry
& Augustus Welby
Northmore Pugin
*Parlament brytyjski,
Londyn 1835*

Współpraca ograniczyła się właściwie do tego, że Barry określił ogólny kształt budynku, a Pugin zadbał o dekorację fasady i wnętrz. Taka procedura wydaje się nam dzisiaj wysoce niewłaściwa, rezultaty okazały się jednak całkiem niezłe. Stworzone przez Barry'ego kształty, oglądane z pewnej odległości, przez londyńską mgłę, nie są pozbawione godności. Natomiast widziane z bliska gotyckie detale wciąż zachowały jakiś romantyczny urok.

W malarstwie czy rzeźbie zasady „stylu” odgrywały mniej istotną rolę, mogłoby się więc wydawać, że zerwanie z tradycją w mniejszym stopniu wpłynęło na te dziedziny sztuki. Stało się jednak inaczej. Życie artysty nigdy nie było wolne od trosk i niepokojów, ale jedno trzeba przyznać „dawnym, dobrym czasom” – żaden artysta nie musiał dotychczas zadawać sobie pytania, po co w ogóle przyszedł na świat. Pod pewnymi względami jego zadania były równie wyraźnie określone, jak w przypadku każdego innego zawodu. Zawsze trzeba było wyrzeźbić jakiś ołtarz, namalować jakiś portret. Ludzie chcieli kupować obrazy do swoich salonów i zamawiali freski do swoich willi. Wszystkie te prace można było wykonać według mniej lub bardziej ściśle ustalonych reguł. Artysta dostarczał dzieła, którego oczekiwał jego mecenas. Co prawda swoją pracę mógł wykonać przeciętnie, albo tak znakomicie, że samo rzemiosło stawało się zaledwie punktem wyjścia dla najwyższej klasy arcydzieła. Jednak zajmowana przez niego pozycja zapewniała mu na ogół poczucie bezpieczeństwa. Właśnie to poczucie bezpieczeństwa utracili artyści w XIX w. Odrzucenie tradycji otworzyło przed nimi nieograniczone możliwości. Teraz od nich zależała decyzja, czy zechcą malować pejzaż, dramatyczne sceny z historii, czy po tematy sięgną do Miltona albo klasyków, czy zastosują powściągliwą manierę klasycyzmu Davida czy fantastyczną manierę mistrzów romantycznych. Jednak im bardziej poszerzała się skala możliwości, tym mniejsze było prawdopodobieństwo, że gusty artysty okażą się zbieżne z gustami publiczności. Ci, którzy kupują obrazy, mają na ogół określone oczekiwania. Poszukują zwykle czegoś bardzo podobnego do tego, co już gdzieś wcześniej widzieli. Dawniej artyści z łatwością spełniali to życzenie. Chociaż ich prace różniły się znacznie co do wartości artystycznej, to wszystkie dzieła pochodzące z jednego okresu były do siebie pod wieloma względami bardzo podobne. Teraz, kiedy zabrakło tej jedności tradycji, stosunki między mecenasem a artystą coraz częściej stawały się napięte. Mecenas miał swoje upodobania, artysta zaś czuł, że sprzeniewierzy się sobie, jeśli się im podporządkuje. Jeżeli zmusił go do tego brak pieniędzy, czuł, że staje się konformistą, tracił szacunek do siebie i uznanie w oczach innych. Jeżeli zaś zdecydował się podążać tylko za swoim głosem wewnętrznym i odrzucał każde zamówienie, jakiego nie mógł pogodzić ze swoją koncepcją sztuki, groziła mu śmierć głodowa. W ten sposób w XIX w. powstał głęboki rozdzźwięk między artystami, którym temperament lub przekonania pozwalały podporządkować się konwencjom i zaspokajać wymagania

publiczności, a tymi, którzy wybrali dumne osamotnienie. Co gorsze, rewolucja przemysłowa, upadek rzemiosła, wzrost znaczenia klasy średniej – często pozbawionej tradycji – i produkcja tanich, tandetnych wyrobów pretendujących do miana „sztuki” spowodowały powszechny upadek gustu.

Brak zaufania między artystami a publicznością w równej mierze dotyczył obu stron. Dla solidnego przedsiębiorcy artysta był niewiele lepszy od oszusta, który żądał śmiesznie wysokich sum, za coś, czego nie można było nawet nazwać uczciwą pracą. Z drugiej strony, ulubioną rozrywką artystów stało się „drażnienie mieszcza” – wyrywanie go z błęgiego samozadowolenia, doprowadzanie do stanu zakłopotania i dezorientacji. Artysci zaczęli uważać się za odrębną kategorię ludzi. Zapuszczali brody i długie włosy, ubierali się w aksamit albo sztruks, nosili kapelusze z szerokim rondem, luźno zawiązane krawaty i w każdy możliwy sposób podkreślali swoją pogardę dla powszechnie przyjętych zasad „przyzwoitości”. Nie była to zdrowa sytuacja, ale chyba nie dało się jej uniknąć. Trzeba także przyznać, że mimo pułapek czyhających na artystę, nowe warunki, w jakich się znalazł, miały też zalety. Niebezpieczeństwa są oczywiste. Artysta zaprzędający własną duszę i schlebający gustom tych, którym ich brakowało, był zgubiony. Taki sam los czekał twórcę uważającego się za geniusza tylko z tego powodu, że nikt nie chciał kupować jego obrazów. Jednak sytuacja była beznadziejna tylko dla tych, którym zabrakło charakteru. Wywalczona takim kosztem swoboda wyboru i niezależność od kaprysów mecenasów miały również dobre strony. Chyba po raz pierwszy sztuka stała się rzeczywiście doskonałym środkiem wyrazu osobowości – pod warunkiem, że artysta miał jakąś osobowość do wyrażenia.

Dla wielu zabrzmi to może jak paradoks. Często sztukę w ogóle traktuje się jako środek „ekspresji” i do pewnego stopnia jest to pogląd uzasadniony. Jednak sprawa nie jest aż tak prosta, jak mogłoby się wydawać. Artysta w starożytnym Egipcie miał oczywiście niewielkie możliwości, żeby wyrażać swoją osobowość. Styl narzucał mu na tyle ścisłe reguły i konwencje, że nie było prawie miejsca na swobodny wybór. Cały problem sprowadza się właściwie do tego, że tam gdzie nie ma możliwości wyboru, nie ma także ekspresji. Prosty przykład pomoże nam wyjaśnić. Kiedy mówimy, że kobieta „wyraża swoją osobowość” ubierając się w ten czy inny sposób, rozumiemy przez to, że dokonywane przez nią wybory, są wykładnikiem jej gustów i upodobań. Wystarczy, że przyjrzymy się, jak któraś z naszych znajomych kupuje kapelusz i spróbujemy dowiedzieć się dlaczego jeden odrzuca, a wybiera inny. Zawsze wiąże się to jakoś z tym, jak sama siebie postrzega i jak chce, żeby postrzegali ją inni. Każdy taki akt wyboru może nam coś powiedzieć o jej osobowości. Gdyby musiała nosić mundur, to wciąż pozostałyby jeszcze możliwości „ekspresji”, ale byłyby one znacznie mniejsze. Takim mundurem jest styl. Z upływem czasu wzrastał margines dowolności, a wraz

z nim wzbogacały się środki, dzięki którym artysta mógł wyrażać swoją osobowość. Nietrudno zauważyć, że Fra Angelico musiał mieć inny charakter niż Vermeer van Delft. Jednak żaden z nich nie dokonywał swoich wyborów specjalnie po to, aby wyrazić swoją osobowość. Jeśli to robili, to w całkowicie niezamierzony sposób, tak jak my wyrażamy siebie we wszystkim cokolwiek robimy – czy palimy fajkę, czy biegniemy za autobusem. Pogląd, że prawdziwym celem sztuki jest ekspresja, mógł zyskać popularność dopiero wtedy, gdy sztuce nie pozostał już żaden inny cel. Sytuacja jednak rozwinęła się w ten sposób, że twierdzenie to stało się ważne i prawdziwe. Ludzie naprawdę zainteresowani sztuką zaczęli szukać na wystawach i w pracowniach czegoś innego niż popisy zręczności – to stało się zbyt pospolite, żeby przyciągnąć uwagę. Teraz chodziło o to, żeby sztuka dawała możliwość kontaktu z ludźmi, z którymi warto było porozmawiać – ludźmi, których praca świadczyła o niezachwianej uczciwości, z artystami, którym nie przynosiły satysfakcji ograńe chwytły i którzy z każdym pociągnięciem pędzla stawiali sobie pytanie, czy zadowala ono ich świadomość artystyczną. Pod tym względem historia malarstwa XIX w. różni się znacznie od historii sztuki, z jaką spotykaliśmy się dotychczas. We wcześniejszych okresach zwykle najznakomitsi mistrzowie, artyści wyróżniający się wyjątkowymi umiejętnościami dostawali najważniejsze zamówienia i w ten sposób zdobywali sławę. Przypomnijmy chociażby Giotto, Michała Anioła, Holbeina, Rubensa czy nawet Goyę. Nie oznacza to, że nie zdarzały się tragedie, i że nie było niedocenionych talentów. Na ogół jednak zarówno artyści, jak i publiczność wyznawali podobne poglądy i stosowali podobne kryteria. Dopiero w XIX w. otworzyła się prawdziwa przepaść między powszechnie uznanymi artystami, należącymi do świata „sztuki oficjalnej” i nonkonformistami, których zwykle doceniano po śmierci. W rezultacie powstał dziwny paradoks. Dziś tylko nieliczni specjaliści wiedzą coś więcej o „sztuce oficjalnej” XIX w. Z pewnością większość z nas zna jakieś tego rodzaju dzieła – pomniki sławnych osób na placach, malowidła w ratuszach czy witraże w kościołach i kolegiach. Jednak na ogół wydają nam się tak nieciekawe, że nie poświęcamy im więcej uwagi niż rycinom według słynnych niegdyś obrazów, wciąż jeszcze spotykanych czasem w staroświeckich hotelikach.

Zapewne istnieją jakieś przyczyny takiego stanu rzeczy. Omawiając malowidło Copley'a przedstawiające konflikt Karola I z parlamentem (*str. 483., il. 313.*) wspominałem, że jego starania, aby jak najdokładniej zobrazować to dramatyczne wydarzenie przyniosły trwałe efekty. Przez całe następne stulecie liczni artyści wkładali wiele wysiłku w takie kostiumowe obrazy przeszłości, pokazujące słynne postacie historyczne – Dantego, Napoleona czy Waszyngtona w kluczowych momentach ich życia. Należałoby dodać, że takie teatralne kompozycje odnosiły zwykle wielki sukces na wystawach, a potem szybko traciły popularność. Nasze wyobrażenia

dotyczące przeszłości zmieniają się bardzo szybko. Z ogromną starannością opracowane kostiumy i rekwizyty, w krótkim czasie stają się zupełnie nieprzekonujące, a heroiczne gesty zaczynają razić pretensjonalnością. Z pewnością przyjdzie czas, kiedy te dzieła zostaną odkryte na nowo i znów będzie można odróżnić rzeczywiście złe od zasługujących na uwagę. Bo oczywiście nie cała tego rodzaju sztuka była tak płytka i konwencjonalna, jak skłonni jesteśmy dzisiaj myśleć. Na zawsze chyba jednak pozostanie prawdą, że od czasów Wielkiej Rewolucji słowo Sztuka zyskało nowe znaczenie, a historia sztuki XIX w. nie stanie się nigdy historią najpopularniejszych i najlepiej opłacanych artystów tego czasu. Jest ona dla nas raczej historią garstki samotników, którzy mieli wystarczająco dużo odwagi i wytrwałości, aby myśleć niezależnie, bezwzględnie zrewidować zastane konwencje i w ten sposób stworzyć dla sztuki zupełnie nowe możliwości.

Najbardziej dramatyczne epizody w historii tych przemian rozegrały się w Paryżu, ponieważ to właśnie on stał się artystyczną stolicą Europy w XIX w., tak jak Florencja w XV i Rzym w XVII w. Artysci z całego świata przyjeżdżali do Paryża, aby uczyć się u sławnych mistrzów, a przede wszystkim, aby włączyć się do dyskusji o istocie sztuki nieprzerwanie toczącej się w kawiarniach Montmartru, gdzie w bólach rodziła się jej nowa koncepcja.

Najwybitniejszym malarzem – konserwatystą w I połowie XIX w. był Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867), uczeń i następca Davida (s. 485.). Tak jak on podziwiał heroiczną sztukę klasycznej starożytności. Od swoich uczniów wymagał absolutnej precyzji w rysunku z żywego modelu, nienawidził improwizacji i bałaganu. *Ilustracja 328*, pokazuje jego mistrzostwo w odtwarzaniu kształtów i chłodną klarowność kompozycji. Nietrudno zrozumieć, dlaczego wielu artystów zazdrościło Ingresowi jego technicznej pewności i szanowało jego autorytet, nawet jeśli nie zgadzało się z jego poglądami. Jednak łatwo także zrozumieć, dlaczego niektórym jemu współczesnym, obdarzonym bujniejszym temperamentem, taka gładka perfekcyjność wydawała się nieznośna.

Jego przeciwników pociągała sztuka Eugène Delacroix (1798–1863), jednego z wielu rewolucjonistów, których wydała ojczyzna rewolucji. On sam to osobowość bardzo złożona, o szerokich i różnorodnych upodobaniach, a jego dzienniki świadczą o tym, że z pewnością nie byłby zadowolony, gdyby ktoś nazwał go fanatycznym buntownikiem. Jeżeli obsadzono go w tej roli, to dlatego, że nie potrafił zaakceptować akademickich wymagań. Nie miał cierpliwości do całej tej gadaniny o Grekach i Rzymianach, do nieustannego podkreślania, jak ważna jest poprawność rysunku i do wiecznego kopiowania klasycznych rzeźb. Uważał, że w malarstwie kolor jest znacznie ważniejszy od rysunku, a wyobraźnia od wiedzy. Kiedy Ingres i jego szkoła uprawiali „Wielki Styl” i podzi-

328

Jean Auguste
Dominique Ingres
*Kąpielą się [czw.
Baigneuse Valpinçon],
1808*

Olaj na płótnie,
146 x 97,5 cm,
Louvre, Paryż.

328

Jean-Auguste
Dominique Ingres
Kąpielą się łezu.
Baigneuse Valpinçon.
1808

Óleń na płótnie,
146 x 97,5 cm,
Louvre, Paryż



wiali Poussina i Rafaela, Delacroix szokował znawców swoim upodobaniem do Wenecjan i do Rubensa. Znużony uczonymi tematami, których malowania wymagała Akademia, wyjechał do Północnej Afryki studiować intensywne barwy i romantyczną scenerię świata arabskiego. Kiedy zobaczył w Tangerze walczące konie, zanotował w swoim dzienniku: *Walczące konie najpiękniej wspięły się i biły z taką zaciekłością, że zadrżałem o los jeźdźców, ale malarsko było to cudowne. Jestem pewien, że zobaczyłem najbardziej fantastyczne i lotne rudy, jakie mogli sobie wyobrazić Gros i Rubens.* Na ilustracji 329. widzimy jeden z owoców tej podróży. Wszystko na obrazie wydaje się przeczyć zasadom głoszonym przez Davida i Ingresa. Nie ma tu czystości linii, starannego modelunku. Kompozycji brakuje powściągliwości a układ postaci wydaje się dziełem przypadku. Nie ma nawet patriotycznego lub budującego tematu. Malarzowi chodzi wyłącznie o to, byśmy poczuli się uczestnikami tej niezwykle emocjonującej sceny i mogli razem z nim cieszyć się jej dynamiką i romantyzmem, patrząc na mknących w galopie arabskich jeźdźców i pięknego, czystej krwi rumaka stającego dęba na pierwszym planie. Obraz Constable'a (str. 495., il. 325.) stał się sławny w Paryżu dzięki rozgłosowi, jaki nadał mu Delacroix, chociaż wydaje się, że jego osobowość i zamyślenie do romantycznych tematów zbliżają go raczej do Turnera.

W każdym razie wiemy z pewnością, że podziwiał należącego do tego samego co on pokolenia, francuskiego pejzażystę którego sztukę można



329

Eugène Delacroix

Szarża arabskiej

kawalerii, 1832

Olej na płótnie,

60 x 73,2 cm.

Musée Fabre, Montpellier



330

Jean Baptiste
Camille Corot
*Tivoli, ogrody Villa
d'Este*, 1843

Obłój na płótnie,
43,1 x 60,5 cm;
Luvre, Paryż

uznać za połączenie tych dwóch przeciwstawnych postaw wobec natury. Był to Jean Baptiste Camille Corot (1796–1875). Podobnie jak Constable, Corot starał się z całym zapamię odzwierciedlać rzeczywistość tak prawdziwie, jak tylko było to możliwe. Jednak prawda, jaką on starał się uchwycić, różniła się nieco od tego, czego poszukiwał Constable. Na ilustracji 330, możemy zobaczyć, że odtwarzając bezruch i skwar letniego dnia na Południu, znacznie więcej uwagi poświęcił ogólnej tonacji i formie swoich motywów niż szczegółom.

Tak się złożyło, że około stu lat wcześniej również Fragonard wybrał motyw z parku Villa d'Este koło Rzymu (str. 473., il. 310.). Warto chyba zatrzymać się na chwilę w tym miejscu i porównać te i inne jeszcze obrazy, tym bardziej że pejzaż stawał się powoli najważniejszym gatunkiem malarskim XIX w. Fragonard wyraźnie poszukiwał różnorodności, podczas gdy Corot dążył do klarowności i równowagi, w jakiś sposób przypominające nam Poussina (str. 395., il. 254.) i Claude'a Lorraina (str. 396., il. 255.), chociaż wypełniające obraz Corota promienne światło i atmosfera osiągnięte zostały zupełnie innymi środkami. Tutaj znowu pomocne może się okazać porównanie z Fragonardem, ponieważ technika, którą się posługiwał zmusiła go do skoncentrowania się na walorze. Jako rysownik miał do dyspo-

zycji tylko biel papieru i brąz o różnym nasyceniu, ale wystarczy spojrzeć na mur na pierwszym planie, żeby przekonać się, że środki te z powodzeniem wystarczyły mu, by oddać kontrast cienia i słonecznego światła. Corot osiągnął podobne efekty za pomocą swojej palety, a malarze wiedzą, że jest to niemałe osiągnięcie. Trudność polega na tym, że kolor często wchodzi w konflikt z walorem, na którym wyłącznie opierał się Fragonard.

Przypomnijmy sobie radę, której nie chciał posłuchać Constable (str. 495.). Chodziło o to, żeby pierwszy plan malować spokojnymi odcieniami brązu, tak jak czynili to kiedyś Lorrain i inni malarze. Ta powszechnie znana mądrość opierała się na spostrzeżeniu, że intensywne zieleń trudno zharmonizować z innymi kolorami. Jakkolwiek wierna może nam się wydać fotografia (tak jak str. 461., il. 302.), to jej mocne barwy z pewnością zniszczyłyby taki delikatny światłocien, jakiego używał także Caspar David Friedrich (str. 496., il. 326.), aby osiągnąć wrażenie głębi. Faktycznie, jeżeli popatrzymy na *Bród* Constable'a (str. 495., il. 325.) zauważymy, że również on przytłumił kolor pierwszego planu i liści tak, żeby zachować jednolitą tonację. Wydaje się, że Corot uchwycił intensywne światło i pełną blasku mgiełkę wypełniającą scenę, wykorzystując nowe środki malarskie. Wprowadził tonację srebrnej szarości, która nie zagłuszając całkowicie kolorów dawała wrażenie harmonii, a jednocześnie pozostawiała wierna wizualnej prawdzie. Natomiast podobnie jak Lorrain i Turner nigdy nie wahał się zaludniać swoich obrazów postaciami z klasycznej czy biblijnej historii i w zasadzie właśnie te poetyckie skłonności zapewniły mu w końcu międzynarodową sławę.

Chociaż spokojne mistrzostwo obrazów Corota budziło podziw i uwielbienie także wśród jego młodszych kolegów, jednak nie chcieli oni pójść w jego ślady. Następną rewolucja dotyczyła przede wszystkim konwencji rządzących tematem. W akademiach wciąż panował pogląd, że godny obraz musi przedstawiać godne osoby, a robotnicy i chłopci stanowią odpowiedni temat jedynie dla scen rodzajowych, wywodzących się z tradycji mistrzów holenderskich (str. 381., 428.). We francuskiej wsi Barbizon zebrała się w czasie rewolucji 1848 roku grupa artystów, którzy chcieli realizować program Constable'a i spojrzeć na naturę nie uprzedzonym okiem. Jeden z nich, Jean François Millet (1814–1875) postanowił rozszerzyć ten program i oprócz pejzażu zajął się także postacią ludzką. Chciał malować prawdziwą wieś, mężczyzn i kobiety przy pracy w polu. Dzisiaj dziwi nas, że kiedyś uważano to za rewolucję, ale w dawnej sztuce chłopów przedstawiano jako zabawnych prostaczków i tak też malował ich niegdyś Bruegel (str. 382., il. 246.). Ilustracja 331. przedstawia słynny obraz Milleta *Zbierające kłosa*. Nie znajdziemy tu żadnego dramatycznego wydarzenia, żadnej anegdoty. Po prostu trzy osoby pogrążone w ciężkiej pracy na płaskim polu, gdzie właśnie trwają żniwa. Nie są one ani piękne, ani pełne wdzięku. Nic w tym

331

Jean François Millet
Zbierające kłosa, 1857
Olej na płótnie,
83,8 x 11 cm,
Musée d'Orsay, Paryż

334

Jean François Millet
Zbiórka kłosy, 1857
 Olej na płótnie,
 81,8 x 11,5 cm.
 Musée d'Orsay, Paryż





332

Gustave Courbet
*Spotkanie, lub Dzień
dobry panie Courbet,*
1854

Olej na płótnie,
120 x 149 cm,
Musée Fabre, Montpellier

obrazie nie sugeruje wiejskiej sielanki. Wieśniaczki poruszają się ciężko i powoli. Są całkowicie skupione na swojej pracy. Millet zrobił wszystko, aby podkreślić ich kanciastą i solidną budowę i nieśpieszne ruchy. Ich wyraźnie, prostym konturem zaznaczone sylwetki umieścił na tle zalanej słońcem równiny. W ten sposób trzy wieśniaczki nabrały godności bardziej naturalnej i przekonującej niż akademicy bohaterowie. Kompozycja, na pierwszy rzut oka przypadkowa, pogłębia to wrażenie spokoju i równowagi. Wykalkulowany rytm, któremu poddane zostały ruchy i układ postaci nadaje obrazowi stabilność i pozwala nam odczuć, że malarz patrzył na pracę żniwiarzy, jako na scenę pełną powagi i znaczenia.

Malarzem, który nadał nazwę temu kierunkowi był Gustave Courbet (1819–1877). Kiedy w 1855 roku, w Paryżu, otworzył mieszczącą się w baraku wystawę swoich prac, nazwał ją *Le Réalisme, G. Courbet*. Jego „realizm” oznaczał początek rewolucji w sztuce. Courbet nie chciał mieć żadnego innego mistrza prócz natury. Jego osobowość i jego zamierzenia przypominają w jakiś sposób Caravaggia (str. 392., il. 252.). Chodziło mu o prawdę, nie o „ładność”. Przedstawił siebie, jak z malarskim tobołkiem na plecach przemierza okolicę, witany z szacunkiem przez swojego przyjaciela i mecenasa (il. 332.). Nazwał ten obraz *Bonjour, Monsieur Courbet*. Każdemu, kto przyzwyczaił się do sztuki akademickiej obraz ten musiał się wydać dziecinny. Nie ma tu wdzięcznych póz, płynnych linii ani przyciągających uwagę kolorów. W porównaniu z tym pełnym naturalności układem nawet kompozycja *Zbierających kłosa* Milleta wydaje się nieco sztuczna. Sam pomysł, żeby malarz przedstawiał siebie w koszuli, jak jakiegoś włóczęgę, musiał być dla „przyzwoitych” artystów i ich wielbicieli po prostu oburzający. Takie wrażenie, w każdym razie, chciał osiągnąć Courbet. Chciał, aby jego obrazy były protestem przeciwko przyjętym konwencjom, aby oburzały i wprawiały w zakłopotanie przeciętnego mieszczaucha oraz głosiły pochwałę bezkompromisowej artystycznej szczerości, przeciwstawionej zręcznemu powielaniu tradycyjnych schematów. Nie sposób odmówić szczerości obrazom Courbeta. *Mam nadzieję* pisał w liście z 1854 r. *zawsze zarabiać na życie...* Jego świadoma rezygnacja z łatwych efektów i determinacja, z jaką starał się odtwarzać otaczający go świat zachęciła wielu innych do porzucenia konwencji i całkowitego podporządkowania się swojej artystycznej świadomości.

Ta sama potrzeba szczerości, to samo zniecierpliwienie pretensjonalną teatralnością sztuki oficjalnej, które doprowadziło barbizończyków i Courbeta do realizmu, skłoniło grupę angielskich malarzy do wybrania zupełnie innej drogi. Zastanawiali się nad tym, co skierowało sztukę na tak niebezpieczną tory. Wiedzieli, że akademie roszczą sobie prawo do reprezentowania tradycji Rafaela i tak zwanego „Wielkiego Stylu”. Jeżeli rzeczywiście tak było, to winę za to, że sztuka obrała niewłaściwy kierunek należało przypisać

332

Gustave Courbet
Spotkanie, lub Dzień
dobry panie Courbet,
1854

Olej na płótnie,
129 x 149 cm;
Musée Fabre, Montpellier

Rafaelowi. To on i jego następcy zaczęli przywiązywać coraz większą wagę do „idealizacji” natury (str. 320.) i dążyć do piękna kosztem prawdy. Żeby sztukę zreformować, należało więc konieczne powrócić do czasów poprzedzających Rafaela, do czasów gdy artyści byli wciąż jeszcze rzetelnymi rzeźmieśnikami, jak najusilniej starającymi się naśladować naturę mając na względzie nie ziemską, ale boską chwałę. Wierząc, że sztuka utraciła szczerłość przez Rafaela i że należy powrócić do „Wieku Wiary” grupa przyjaciół przybrała nazwę „Bractwo Prerafaelickie”. Jednym z najbardziej utalentowanych członków bractwa był syn włoskiego emigranta, Dante Gabriel Rossetti (1828–1882). *Ilustracja 333.*, pokazuje *Zwiasnowanie* Rossettiego. Zwykle przedstawienia tego tematu powtarzały średniowieczny schemat (str. 213., il. 141.). Dla Rossettiego jednak pragnienie powrotu do ducha średniowiecznych mistrzów nie oznaczało kopiowania ich obrazów. Chodziło mu o naśladowanie ich postawy. Chciał z otwartym sercem czytać biblijną opowieść i odtworzyć w wyobraźni scenę, kiedy anioł przybył do Marii i pozdrowił ją: *Ona zmieszła się na te słowa i rozważała, co miałoby znaczyć to pozdrowienie.* (Łk I, 29) Widzimy jak Rossetti dążył do prostoty i szczerości, jak starał się, żebyśmy mogli na nowo zobaczyć tę starą historię. Jednak mimo wszystkich wysiłków, aby odtwarzać naturę tak wiernie, jak czynili to kiedyś uwielbiani przez nich malarze florenckiego Quattrocenta, czujemy, że cel, jaki wyznaczili sobie prerafaelici był nieosiągalny. Zupełnie czym innym jest podziwianie naiwnego i pozbawionego uprzedzeń spojrzenia na świat „prymitywów” (tak dziwacznie nazywano wówczas malarzy XV w.), a czym innym jest naśladowanie takiej postawy. Tego akurat nawet najlepsze chęci nie pozwolą osiągnąć. W ten sposób, zaczynając od podobnych założeń jak Millet i Courbet, mimo dobrych chęci, trafili w ślepą uliczkę. Wiktoriańskie marzenia o niewinności, kryły w sobie wewnętrzną sprzeczność, nigdy więc nie mogły doczekać się spełnienia. Próby badania widzialnego świata, podejmowane przez ich francuskich rówieśników, okazały się bardziej owocne dla następnego pokolenia.

Trzecią falę rewolucji we Francji (po pierwszej fali Delacroix i drugiej Courbета) rozpoczął Édouard Manet (1832–1883) i jego przyjaciele. Potraktowali oni bardzo poważnie program Courbета. Byli uczuleni na przestarzałe i pozbawione znaczenia konwencje. Stwierdzili, że przekonanie, jakoby sztuka tradycyjna znalazła metodę na wiernie świadectwu naszych oczu przedstawianie natury, oparte było na nieporozumieniu. Zgodziliby się co najwyżej przyznać, że sztuka tradycyjna nauczyła się przedstawiać ludzi i przedmioty w bardzo nienaturalnych warunkach. Malarze kazali modelom pozować w swoich pracowniach, gdzie światło wpadało przez okno i wykorzystując łagodne przejścia od światła do cienia osiągnęli wrażenie wypukłości i trójwymiarowości. W akademiach studenci od samego początku uczyli się, że podstawą obrazu jest światłocień. Zaczynali zwykle od rysowania gipsowych odlewów rzeźb antycznych starannym szrafirun-



333
Dante Gabriel
Rossetti
„Ecce Ancilla Domini”,
1849–1850
Olej na płótnie
naklejonym na desce,
72,6 x 41,9 cm;
Tate Gallery, Londyn

kiem uzyskując różną intensywność cienia. Kiedy weszło im to w nawyk, tej samej metody używali do wszystkich przedmiotów. Publiczność tak bardzo przyzwyczaiła się do tego sposobu przedstawiania, że nikt nie pamiętał, iż na dworze zwykle nie dostrzegamy takich równomiernych przejść od ciemności do światła. Światło słoneczne wywołuje ostre kontrasty. Zabrane ze sztucznych warunków pracowni przedmioty nie są tak łagodnie modelowane jak gipsowe odlewy rzeźb. Części oświetlone wydają się znacznie jaśniejsze niż w pracowni i nawet nie wszystkie cienie są szare lub czarne, bo światło odbite od znajdujących się obok przedmiotów wpływa na kolor nie oświetlonych części. Jeśli zaufamy naszym oczom, a nie z góry przyjętym poglądom na to, jak rzeczy „powinny” wyglądać zgodnie z akademickimi zasadami, dokonamy niezwykle interesujących odkryć.

Nic dziwnego, że takie poglądy uważano początkowo za herezje. Wielokrotnie na kartach tej książki mieliśmy okazję obserwować, że skłonni jesteśmy oceniać obrazy raczej według tego, co „wiemy”, niż tego co „widzimy”. Pamiętamy, że dla egipskich artystów nie do pomyslenia było przedsta-

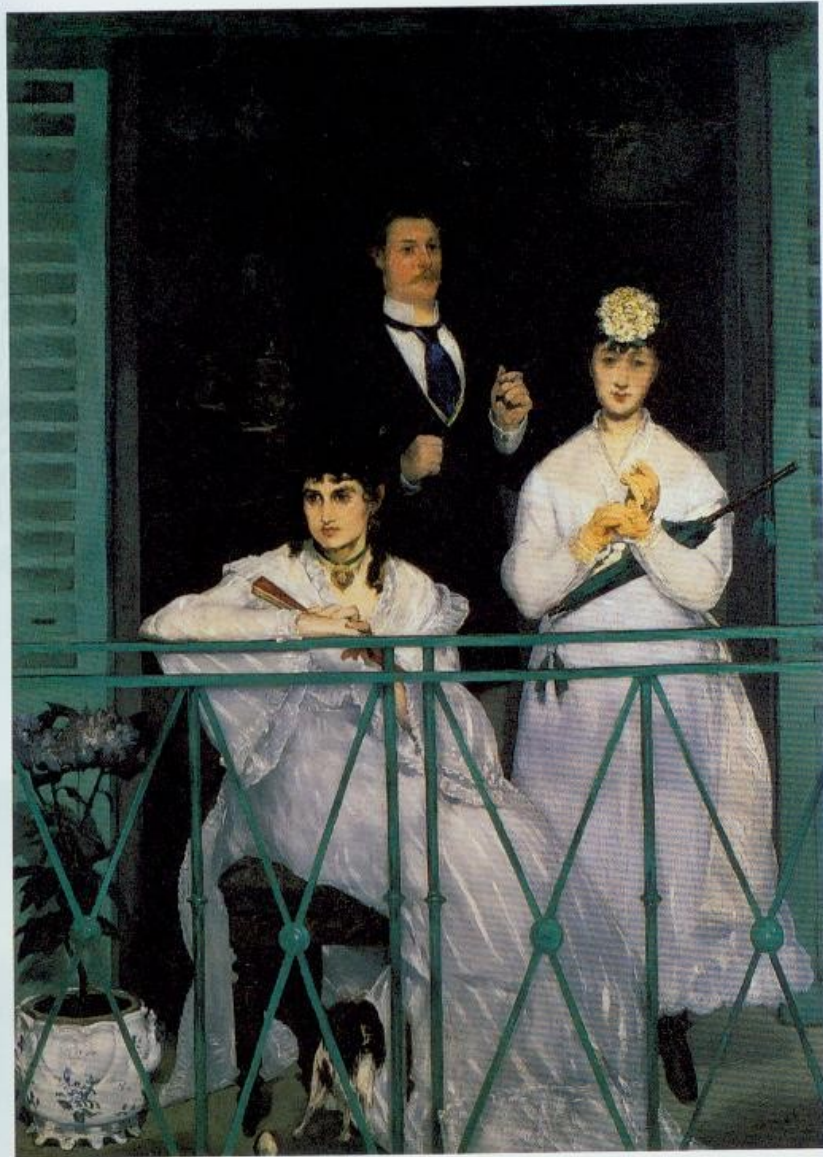
wienie postaci inaczej niż pokazując każdą jej część z najbardziej charakterystycznej strony (str. 61.). Oni po prostu „wiedzieli” jak „wygląda” stopa, oko czy ręka i dopasowując te części do siebie tworzyli całego człowieka. Przedstawienie postaci z jedną ręką ukrytą przed naszym wzrokiem, albo stopą zniekształconą przez skrót perspektywiczny wydałoby się im oburzające. Pamiętamy, że to Grecy przełamali te uprzedzenia i wprowadzili do swoich obrazów skróty perspektywiczne (str. 81., il. 49.). Pamiętamy, że w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej wiedza znowu zyskała pierwszeństwo (str. 137., il. 87.), i że sytuacja taka utrzymała się aż do czasów Renesansu. Jednak nawet wtedy odkrycie naukowej perspektywy i nacisk kładziony na anatomię (str. 229.–230.) spowodował właściwie wzrost znaczenia teoretycznej wiedzy o tym, jak świat „powinien” wyglądać. Zmieniały się czasy. Wielcy artyści dokonywali kolejnych odkryć, pozwalających im tworzyć przekonujące obrazy widzialnego świata, ale

nikt poważnie nie zakwestionował przekonania, że każda rzecz w naturze ma określoną, stałą formę i kolor, które muszą być łatwo rozpoznawalne na obrazie. Toteż można powiedzieć, że przewrót w przedstawianiu form, którego kiedyś dokonali Grecy, był równy przewrotowi w przedstawianiu kolorów, wywołanemu przez Maneta i jego następców. Odkryli oni, że kiedy wyjdziemy z pracowni, nie zobaczymy w naturze poszczególnych przedmiotów, każdego ze swoim własnym kolorem, ale raczej barwną mieszaninę odcieni stapiających się w naszym oku, a właściwie w naszym mózgu. Nie wszystkich odkryć dokonano równocześnie i nie wszystkie były dziełem tego samego człowieka. Jednak nawet pierwsze obrazy Maneta, w których porzucił tradycyjny światłocień na rzecz ostrych kontrastów, wywołały oburzenie wśród konserwatywnych artystów. W 1863 r. akademyści odmówili ich umieszczenia na oficjalnej wystawie zwanej Salonem. Po licznych protestach władze zdecydowały się pokazać wszystkie te prace, które nie znalazły uznania w oczach jury na specjalnej ekspozycji, którą nazwano „Salonem Odrzuconych”. Publiczność przychodziła tam przede wszystkim po to, aby drwić z biednych, zaślepionych nowicjuszy, nie chcących uznać werdyktu mądrzejszych od siebie. Wydarzenie to stanowiło pierwszy etap walki, która miała potrwać niemal trzydzieści lat. Trudno nam dzisiaj wyobrazić sobie z jaką gwałtownością toczyły się wówczas spory między artystami i krytykami, tym bardziej że wydaje się nam, iż obrazy Maneta wyraźnie nawiązują do wielkich dzieł przeszłości, takich jak obrazy Fransa Halsa (str. 417., il. 270.). Sam Manet gwałtownie protestował, kiedy nazywano go buntownikiem. Z całą świadomością szukał inspiracji w wielkiej tradycji malarstwa, którą odrzucili prerafaelici, tradycji rozpoczynającej się od wielkich Wenecjan – Giorgione’a i Tycjana, zwycięsko kontynuowanej w Hiszpanii świetnym malarstwem Velázqueza (str. 407.–410., il. 264.–267.) i wciąż aktualnej w XIX w. dzięki Goi. Wydaje się oczywiste, że to właśnie jeden z obrazów Goi (str. 486., il. 317.) skłonił go do namalowania podobnej grupy na balkonie i zbadania kontrastu między pełnym światłem dnia i pochłaniającą wszystkie kształty ciemnością wnętrza (il. 334.). Jednak Manet w 1869 r. doprowadził te badania znacznie dalej, niż przed sześćdziesięciu laty zrobił to Goya. Głowy kobiet na obrazie Maneta nie są, tak jak u Goi, modelowane w tradycyjny sposób. Możemy się o tym przekonać, porównując je z Moną Lisą Leonarda (str. 301., il. 193.), portretem dziecka Rubensa (str. 400., il. 257.) czy portretem Miss Haverfield – namalowanym przez Gainsborough (str. 469., il. 306.). Mimo wszystkich różnic, każdy z tych malarzy starał się osiągnąć wrażenie trójwymiarowości i do tego wykorzystywał światłocień. W porównaniu z ich obrazami, głowy u Maneta wydają się płaskie. Dama na drugim planie nie ma nawet porządnie namalowanego nosa. Nietrudno zrozumieć, dlaczego tym, którzy nie znali intencji Maneta,

334

Édouard Manet
Balkon, 1868–1869
 Olej na płótnie,
 169 x 125 cm;
 Musée d'Orsay, Paryż

334.
Édouard Manet.
Balkon, 1868–1869.
Olej na płótnie,
199 x 125 cm;
Musée d'Orsay, Paryż.





335
Édouard Manet
Wścigi w Longchamp,
1864
Litografia, 39,3 x 51 cm



336
William Powell Frith
Dorset Day,
1856-1858
Olej na płótnie,
101,0 x 221,5 cm
Tate Gallery, London

takie postępowanie mogło się wydać zwykłą ignorancją. Jednak w pełnym świetle dnia trójwymiarowe formy czasami rzeczywiście wydają się płaskie, jak zwykłe barwne plamy. Właśnie ten efekt chciał zbadać Manet. W rezultacie każdy z jego obrazów wyda nam się bliższy rzeczywistości niż jakiegokolwiek z wcześniejszych płócien. Odnosimy wrażenie, że naprawdę znaleźliśmy się twarzą w twarz przed tą grupą osób na balkonie. Całość wcale nie wydaje się płaska, a wręcz przeciwnie – daje złudzenie prawdziwej głębi. Efekt ten został osiągnięty między innymi dzięki temu, że poręcz balkonu ma tak jaskrawy kolor. Namalowana intensywną zielenią przecina całą kompozycję, urągając tradycyjnym zasadom harmonii barw. W rezultacie wydaje się, że barierka wysuwa się do przodu, pozostawiając w głębi całą scenę.

Nowe teorie dotyczyły nie tylko traktowania barw w plenerze, ale także form w ruchu. *Ilustracja 335* pokazuje jedną z litografii Maneta. Litografia – to wynaleziona na początku XIX w. technika graficzna, polegająca na reprodukowaniu rysunków wykonanych bezpośrednio na kamieniu. Na pierwszy rzut oka trudno tu dostrzec coś oprócz bezładnej bazgraniny. Jest to przedstawienie wyścigów konnych. Manet stara się osiągnąć wrażenie światła, szybkości i ruchu za pomocą ledwie zasugerowanych, wynurzających się z zamętu form. Konie z ogromną prędkością biegają w naszą stronę, trybuny wypełnia rozentuzjasmowany tłum. Na tym przykładzie doskonale widać, jak Manet starał się nie dopuścić, żeby jego wiedza wpływała na przedstawiane przez niego kształty. Żaden z koni nie ma tutaj czterech nóg. Po prostu nie sposób zauważyć tych czterech nóg rzucając przelotne spojrzenie na tego rodzaju scenę. Tak samo nie jesteśmy w stanie objąć jednym spojrzeniem wszystkich szczegółów na widowni. Około czternastu lat wcześniej, angielski malarz William Powell Frith (1819–1909) namalował *Derby Day* (il. 336), obraz, który zdobył ogromną popularność w czasach wiktoriańskich dzięki szczypcie Dickensowskiego humoru, z jakim odtwarzał poszczególne typy ludzkie i epizody tego wydarzenia. Takie obrazy sprawiają najwięcej przyjemności, kiedy nie spiesząc się możemy podziwiać wesołą różnorodność kolejnych scen. Jednak w rzeczywistości potrafimy skupić spojrzenie tylko na jednym punkcie – wszystko inne wyda nam się chaotyczną gmatwaniną form. Możemy „wiedzieć”, czym one są, ale nie jesteśmy w stanie ich zobaczyć. Z tego punktu widzenia, litografia Maneta przedstawiająca gonitwę jest znacznie bardziej „prawdziwa” niż obraz wiktoriańskiego humorysty. Na moment przenosi nas ona w sam środek zamieszania i zgiełku sceny, której świadkiem był autor, i z której zanotował tyle tylko, ile naprawdę zobaczył.

Jednym z malarzy, którzy przyłączyli się do Maneta i wspólnie z nim rozwijali nowe koncepcje, był biedny i uparty młody człowiek

335

Édouard Manet
Wyciągi w Longchamp,
1865
Litografia, 36,5 x 51 cm

336

William Powell Frith
Derby Day,
1836–1858

Óleń na płótnie,
161,6 x 221,3 cm,
Tate Gallery, London



z Havru – Claude Monet (1840–1926). To właśnie on zachęcał swoich przyjaciół do tego, aby porzucili pracownię i malowali mając tylko przed oczami „motyw”. Dzięki niewielkiej, przerobionej na pracownię łodzi mógł badać, jak zmieniał się wygląd i nastrój nadrzecznego krajobrazu. W tej pracowni na świeżym powietrzu odwiedził go Manet i przekonawszy się o słuszności metody, jako wyraz uznania dla młodszego kolegi, namalował jego portret przy pracy (il. 337.). Jest to jednocześnie próba zastosowania tej nowej techniki malarskiej, której rzecznikiem był Monet. Koncepcja zakładająca, że obraz należy całkowicie wykończyć „na miejscu”, wymagała nie tylko zmiany przyzwyczajeń i obojętności na niewygody, ale także narzucała nowy sposób malowania. „Natura”, czy też „motyw” zmieniają się z minuty na minutę wraz z każdą chmurą, która przepływając zakryje słońce i każdym podmuchem wiatru, który zmąci odbicie w wodzie. Malarz, pragnący uchwycić jakiś charakterystyczny moment, nie może sobie pozwolić na mieszanie i dobieranie barw, nie mówiąc już o nakładaniu ich warstwami na brązowy podkład, jak robiono to

337

Édouard Manet
Monet malujący
na pokładzie łodzi
w Argentynie, 1874

Óleń na płótnie,
82,7 x 105 cm;
New Pinakothek,
Monachium

dawniej. Musi szybkimi pociągnięciami pędzla kłaść kolor bezpośrednio na płótnie, mniej dbając o szczegóły niż o ogólny efekt. Właśnie ta niestaranność, ten brak wykończenia, najczęściej oburzały krytyków. Nawet kiedy Manet zdobył już pewne uznanie wśród publiczności, dzięki swoim portretom i kompozycjom figuralnym, młodzi pejzażyści z kręgu Moneta wciąż natrafiali na ogromne trudności, starając się o przyjęcie swoich nieortodoksyjnych płócien do Salonu. Dlatego też w 1874 r. zebrali się i razem otworzyli wystawę w pracowni fotograficznej. Pokazano wtedy także obraz Moneta, który w katalogu opisany został jako *Impresja: wschód słońca* – było to przedstawienie portu widzianego przez poranne mgły. Jednemu z krytyków tytuł ten wydał się wyjątkowo śmieszny i całą grupę nazwał „impresjonistami”. Chciał przez to zasugerować, że malarze ci zapomnieli o wszystkich zasadach i wydaje im się, że zapis chwilowego wrażenia zasługuje na to, aby nazwać go obrazem. Przechwisko okazało się wyjątkowo trwałe. Wkrótce zapomniano o kryjącej się w tej nazwie drwinie, tak samo jak zapomniano o negatywnym znaczeniu takich terminów jak „gotyk”, „barok” czy „manieryzm”. Po pewnym czasie również sami malarze zaakceptowali nazwę „impresjoniści” i od tej pory nikt już inaczej o nich nie mówił.

Warto przejrzeć notatki prasowe, towarzyszące pierwszej wystawie impresjonistów. Satyryczny tygodnik w 1876 r. drukował:

Ulica Le Peletier nie ma szczęścia. Po pożarze Opery nowa klęska spadła na tę dzielnicę. U Durand-Ruela otworzono wystawę, o której mówi się, że jest wystawą malarzy. Spokojny przedchodzień, którego przyciągnęła dekoracja zdobiąca fasadę, otwiera drzwi i jego przerażonym oczom ukazuje się okrutne widowisko: pięciu czy sześciu szaleńców, w tym jedna kobieta, grupa nieszczęśników dotkniętych obłądną ambią, wystawia tu swoje dzieła. Pewni ludzie wybuchają śmiechem, kiedy to widzą: ja mam serce ściśnięte. Ci domniemani artyści, którzy głoszą, że są nieprzejednani, przybrali miano impresjonistów; biorą płótna, farby, pędzle, kładą na płótnie kilka tonów jak popadnie i podpisują całość. (Jest to złudzenie tego samego rodzaju jak to, któremu podlegają pensjonariusze zakładu dla obłąkanych, kiedy podnoszą przydrożne kamienie i wyobrażają sobie, że znaleźli diamenty.)

Jednak nie tylko technika, ale i wybierane przez impresjonistów motywy oburzały krytyków. Dawniej wymagano od malarzy, żeby szukali zakątków przyrody powszechnie uznanych za „malownicze”. Nikt nie zastanawiał się nad tym, że było to dosyć niemądre żądanie. „Malowniczym” nazywamy motyw widziany wcześniej na obrazach. Gdyby malarze mieli się do nich ograniczać, to musieliby powtarzać się bezustannie. To Claude Lorrain sprawił, że rzymskie ruiny stały się „malownicze” (str. 396., il. 255.), a Jan van Goyen zrobił „motyw” z holenderskich

wiatraków (str. 419., il. 278.). W Anglii Constable i Turner, każdy na swój sposób, odkryli nowe motywy dla sztuki. *Parowiec w zameci* Turnera (str. 493., il. 323.) był równie nowatorski ze względu na temat, jak i technikę. Claude Monet znał dzieła Turnera. Widział je w Londynie, gdzie mieszkał podczas wojny francusko-pruskiej (1870–1871). Ostatecznie utwierdziły go one w przekonaniu, że magiczne efekty światła i powietrza znaczą więcej niż temat obrazu. Jednak płótna takie jak na ilustracji 338., przedstawiające dworzec kolejowy w Paryżu, krytycy uważali za zwykłe zuchwaństwo. Jest to autentyczna „impresja” – zapis sceny z życia codziennego. Stacja kolejowa interesuje Moneta nie jako miejsce, gdzie spotykają i rozstają się ludzie – on zafascynowany jest przesączającymi się przez dach potokami światła, padającymi na obłoki pary wodnej, i formami wynurzającymi się z tego zamętu parowozów i wagonów. Nie ma jednak niczego przypadkowego w tym malarskim sprawozdaniu. Monet harmonizuje barwy w równie świadomy sposób, jak dawni pejzażyści.

Młodzi malarze z grupy impresjonistów zastosowali nowe reguły nie tylko do pejzażu, ale także do scen z życia codziennego. Pierre Auguste Renoir (1841–1919) namalował w 1876 r. obraz przedstawiający roztańczonego paryskiego tłum (il. 339.). Kiedy Jan Steen (str. 428., il. 278.) przedstawił podobną scenę zabawy, chciał przede wszystkim pokazać całą galerię komicznych typów ludzkich. Watteau w swoim rozmarzonym świecie dworskich festynów (str. 454., il. 298.) starał się uchwycić nastroj wolnego od trosk bytowania. U Renoira można znaleźć i jedno, i drugie. Także on spostrze-



338

Claude Monet
Dworzec St-Lazare,
1877

Olej na płótnie,
73,5 x 114 cm;
Musée d'Orsay, Paryż



138

Pierre Auguste
Renoir
*Zabawa w Moulin
de la Galette*, 1876
Olej na płótnie,
131 x 175 cm,
Musée d'Orsay, Paryż.

gawczym okiem patrzy na wesoły tłum, także on jest oczarowany pięknem świętowania. Jednak co innego bardziej przyciąga jego uwagę. Chce wyczarować radosną mieszankę jaskrawych kolorów i zbadać, jakie efekty wywołuje światło słoneczne padające na wirujący tłum. Nawet w porównaniu z płótnem Maneta, przedstawiającym pracującego w swojej łodzi Moneta, obraz ten wyda nam się „szkicowy” i nie dokończony. Tylko głowy niektórych postaci na pierwszym planie przedstawione są z pewną dokładnością, ale nawet one namalowane zostały w bardzo śmiały i niekonwencjonalny sposób. Oczy i czoło siedzącej damy pograżone są w cieniu, podczas gdy po jej ustach i policzku ślizga się słońce. Jasna sukienka namalowana została szerokimi pociągnięciami pędzla, odważniejszymi nawet niż u Fransa Halsy (str. 417., il. 270.) czy Velázqueza (str. 410., il. 267.). Tak potraktowano postacie, na których koncentruje się nasza uwaga. Natomiast za nimi kształty stopniowo zanikają pod wpływem atmosfery i słonecznego blasku. Przypomina to sposób, w jaki Francesco Guardi (str. 444., il. 290.) za pomocą kilku plam koloru wyczarowywał postacie weneckich wioślarzy. Dzisiaj, po stu latach, trudno nam zrozumieć, dlaczego obrazy te wywołały taką lawinę drwin i tak ogromne oburzenie. Wydaje się nam oczywiste,

że ich niewątpliwa szkicowość nie ma nic wspólnego z niedbałością, ale wynika z głębokiej artystycznej mądrości. Gdyby Renoir pracowicie odtworzył wszystkie szczegóły, powstałby obraz nudny i pozbawiony życia. Przypomina to konflikt między piętnastowiecznymi artystami, kiedy po raz pierwszy odkryli, jak naśladować naturę. To właśnie zwycięstwo naturalizmu i perspektywy doprowadziło do tego, że malowane przez nich postacie wyglądały raczej sztywno i nienaturalnie. Dopiero geniusz Leonarda pokonał ten problem pozwalając, by kształty stopniowo przenikały w cień – metoda ta nosi nazwę „sfumato” (str. 301–302., il. 193–194.). Oni natomiast odkryli, że tego rodzaju cienie, jakich używał Leonardo do modelunku, w ogóle nie występują w pełnym słońcu, w plenerze, co całkowicie dyskwalifikowało dla nich tę tradycyjną metodę. Dlatego na ich obrazach kontury musiały być znacznie bardziej nieuchwytne niż kiedykolwiek wcześniej. Wiedzieli, że oko ludzkie ma niewiarygodne możliwości. Wystarczy właściwy impuls, a odtworzy cały kształt, którego się domyślamy. Trzeba jednak umieć patrzeć na takie obrazy. Ci, którzy pierwsi zwiedzali wystawy impresjonistów, z pewnością oglądali obrazy z nosem przyklepionym do płótna, nie zobaczyli więc nic, oprócz gmatwaniny przypadkowych pociągnięć pędzla. Nic dziwnego, że posądzali malarzy o utratę zmysłów.

Stojąc przed obrazem takim jak ten, na którym jeden z najstarszych i najbardziej konsekwentnych przywódców kierunku, Camille Pissarro (1830–1903) wywołał „wrażenie” skapanego w słońcu paryskiego bulwaru (il. 340.), pełni oburzenia zapytaliby: *Czy ja tak wyglądam, kiedy spaceruję po bulwarze? Nie mam nóg, rąk, ani nosa i zmieniam się w bezkształtną plamę?* Raz jeszcze ich wiedza o tym z czego „składa się” człowiek zakłóciła ich sąd o tym, co rzeczywiście widzimy.

Musiło upłynąć trochę czasu, zanim publiczność nauczyła się, że aby należycie ocenić obraz impresjonistyczny, trzeba cofnąć się o parę kroków, a wtedy ku naszej radości dokona się cud – zagadkowe plamy nagle ułożą się i na naszych oczach nabiorą życia. Dokonanie tego cudu, przekazanie autentycznego wzrokowego doświadczenia, było prawdziwym celem impresjonistów.

Nieznane dotąd poczucie wolności i mocy opanowało artystów, rekompensując im wrogość i drwiny, spotykające ich na każdym kroku. Nagle okazało się, że cały świat pełen jest tematów godnych malarskiego pędzla. Gdziekolwiek odkryli piękny układ tonów, interesującą konfigurację kolorów i form, radosną grę słonecznego światła i barwnych cieni, tam mogli ustawić sztalugi i spróbować przenieść swoje wrażenia na płótno. „Godny temat”, „harmonijna kompozycja”, „poprawny rysunek” – wszystkie dawne straszydła odstawiono na bok. Artysta odpowiadał za to, co i jak malował, wyłącznie przed samym sobą. Kiedy z perspektywy czasu przyglądamy się tym zmaganiom, mniej dziwne wydaje się, że

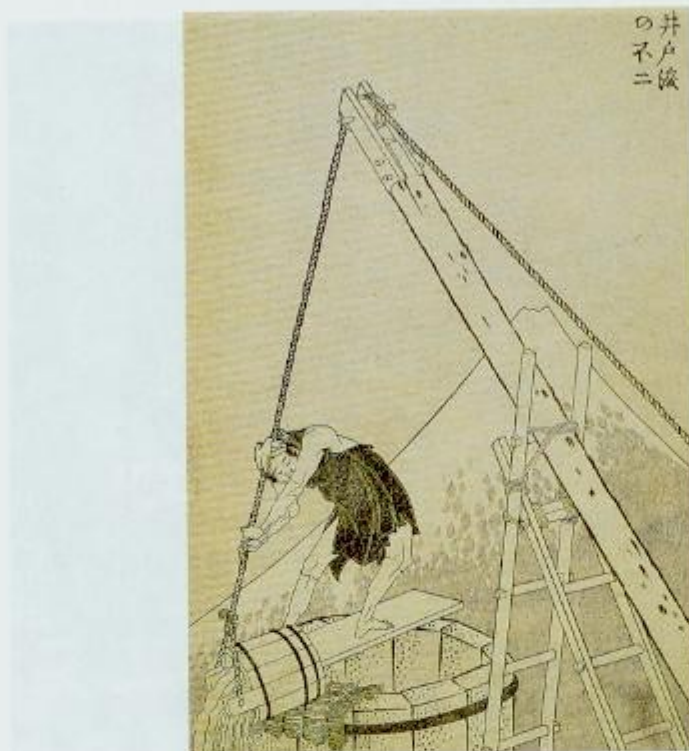


140

Camille Pissarro
Boulevard des Italiens,
 1897

Olej na płótnie,
 73,2 x 92,1 cm;
 National Gallery of Art,
 Waszyngton, Chester
 Dale Collection

koncepte młodych ludzi spotkały się ze sprzeciwem, niż to, że tak szybko zostały powszechnie przyjęte. Ponieważ mimo trudu i goryczy walki, zwycięstwo impresjonizmu było całkowite. Przynajmniej niektórzy z tych młodych buntowników, szczególnie Monet i Renoir, dożyli na szczęście czasu, kiedy mogli korzystać z owoców zwycięstwa, cieszyć się sławą i szacunkiem w całej Europie. Widzieli, jak ich dzieła trafiają do publicznych kolekcji i jak stają się budzącą zazdrość, własnością bogaczy. Co więcej, przemiana ta wywarła wrażenie zarówno na artystach, jak i na krytykach. Krytycy, którzy drwili z impresjonistów, okazali się omylni. Gdyby zamiast szydzić, kupili ich płótna, staliby się bogaci. W ten sposób krytyka bezpowrotnie utraciła swoją pozycję. Natomiast dla wszystkich, którzy chcieli dalej zmieniać sztukę, walka impresjonistów stała się ulubioną legendą, na którą zawsze mogli się powołać, jako na spektakularną pomyłkę publiczności niezdolnej, by docenić nowe metody. W pewnym sensie ta sławna pomyłka była równie ważna w historii sztuki, jak ostateczne zwycięstwo impresjonistycznego programu.



341

Katsushika Hokusai
*Góra Fuji widziana
 spoza cysterny*, 1835
 Drzeworyt z cyklu
 „Sto widoków góry
 Fuji”, 22,6 x 15,5 cm

Zwycięstwo nie byłoby zapewne ani tak szybkie, ani tak zupełne, gdyby nie dwaj sprzymierzeńcy, dzięki którym w XIX w. inaczej spojrzano na świat. Jednym z tych sprzymierzeńców była fotografia. Początkowo wynalazek ten stosowany był przede wszystkim do robienia portretów. Konieczny był wtedy długi czas naświetlania, toteż ludzie pozujący do fotografii używali specjalnych podpórek, aby móc tak długo wytrzymać w bezruchu. Udoskonalenie przenośnego aparatu i migawki przypada na ten sam okres, kiedy powstawało impresjonistyczne malarstwo. Aparat fotograficzny pomógł odkryć urok przypadkowego widoku i nieoczekiwanego ujęcia. Rozwój fotografii skłonił także artystów do dalszych eksperymentów i poszukiwań. Nie było już potrzeby, żeby malarstwo spełniało zadania, które lepiej i taniej mogło wykonać mechaniczne urządzenie. Nie możemy zapominać, że dawniej malarstwo służyło także celom użytkowym. Używano go, aby utrwalić podobiznę ważnej osobistości i widok wiejskiej posiadłości. Malarz był kimś, kto potrafił pokonać zmienną naturę rzeczy i zachować wygląd dowolnie wybranego przedmiotu dla potomności. Nigdy nie dowiedzielibyśmy się, jak wyglądał ptak dodo, gdyby pewien siedemnastowieczny holenderski malarz nie namalował przedstawiciela tego gatunku, na krótko przed tym, jak ptaki

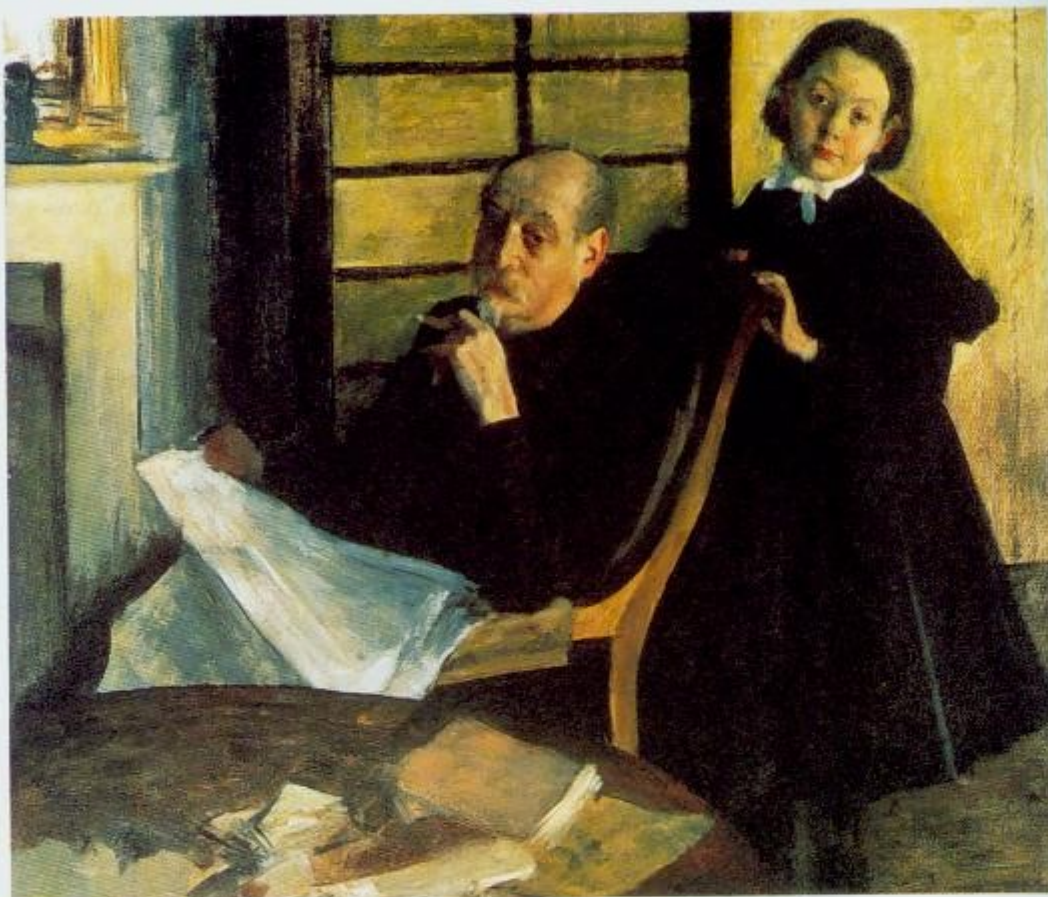
te kompletnie wyginęły. Fotografia miała w XIX w. przejąć tę funkcję sztuki przedstawiającej. Był to równie poważny cios dla pozycji artysty, jak niegdyś wykluczenie religijnych obrazów przez protestantyzm (str. 374.). Zanim dokonano tego wynalazku, każda szanująca się osoba pozowała do portretu przynajmniej raz w życiu. Teraz tylko nieliczni decydowali się na to przedsięwzięcie, chyba że chcieli pomóc zaprzyjaźnionemu twórcy. Doszło więc do tego, że artyści musieli zacząć penetrować te rejony, które niedostępne były dla fotografii. Sztuka nowoczesna nigdy nie stałaby się tym, czym jest, gdyby nie wpływ, jaki wywarło na nią to odkrycie.

Drugim sprzymierzeńcem impresjonistów w ich burzliwych poszukiwaniach nowych motywów i nowych układów kolorystycznych był japoński drzeworyt barwny. Sztuka Japonii wyrosła ze sztuki chińskiej (str. 155.) i niemal od tysiąca lat kontynuowała te same tradycje. Jednak w XVIII w., zapewne pod wpływem grafiki europejskiej, japońscy artyści porzucili tematy tradycyjne i zajęli się scenami z życia codziennego, łącząc niezwykle śmiałe pomysły z techniczną perfekcją. Japońscy kolekcjonerzy nie doceniali tych tanich obrazków. Bardziej odpowiadał im tradycyjny, surowy styl. Kiedy w połowie XIX w. Japonia została zmuszona do nawiązania kontaktów handlowych z Europą i Ameryką, tego rodzaju druki były często używane jako opakowania i można je było tanio kupić w sklepach z herbatą. Artyści z kręgu Maneta jako jedni z pierwszych docenili ich piękno i z zapałem zaczęli je kolekcjonować. Znajdowali w nich tradycję nie skażoną akademickimi zasadami i schematami, od których tak bardzo chcieli się uwolnić. Dzięki japońskim drzeworytom uświadomili sobie, jak wielu europejskim konwencjom wciąż jeszcze podlegają, nie zdając sobie z tego sprawy. Japończycy smakowali każdy nieoczekiwany i niekonwencjonalny obraz świata. Ich mistrz Hokusai (1760–1849) przedstawił górę Fuji zobaczoną jakby przypadkiem, zza rusztowania (il. 341.), Utamaro (1753–1806) nie zawahał się pokazać

342

Kitagawa Utamaro
Podnoszenie rolety
zastępującej widok
na kwitnące śliwy,
koniec lat 90.
XVIII w.
Drzeworyt,
90,7 x 50,8 cm





niektórych ze swoich postaci przeciętych marginesem czy bambusową zasłoną (il. 342.). Właśnie ten całkowity brak poszanowania dla jednej z najbardziej podstawowych zasad europejskiego malarstwa zwrócił uwagę impresjonistów. Zobaczyli w tej zasadzie ostatni bastion dawnej dominacji wiedzy nad wzrokiem. Dlaczego obraz musiał zawsze przedstawiać najistotniejszy fragment lub całość występujących na nim postaci?

Malarzem, na którym największe wrażenie zrobiły te nowe, otwierające się właśnie możliwości, był Edgar Degas (1834–1917). Degas był nieco starszy od Moneta i Renoira. Należał do pokolenia Maneta i tak jak on trzymał się trochę z dala od grupy impresjonistów, mimo że podzielał większość ich poglądów. Degas zafascynowany był rysunkiem i żywił gorący podziw dla Ingresa. W swoich portretach (il. 343.) starał się osiągnąć wrażenie przestrzeni i bryły, stosując jednocześnie najbardziej nieoczekiwane ujęcia. Dlatego bardziej niż pejzaż odpowiadały mu tematy związane z baletem. Obserwując próby, Degas miał sposobność przyglądać się ze wszyst-

343

Edgar Degas
Henri Degas ze swoją
bratanicą Lucie, 1876

Óleń na płótnie,
99,8 x 119,9 cm;
The Art Institute
of Chicago

kich stron przeróżnym kształtom przybieranym przez ludzkie ciała. Patrząc z góry na scenę, widział tańczące i odpoczywające dziewczęta, studiował skomplikowane skróty perspektywiczne i wpływ oświetlenia sceny na modelunek. *Ilustracja 344* przedstawia jeden z pastelów Degasa. Trudno wyobrazić sobie bardziej przypadkową kompozycję. Widzimy tylko nogi niektórych tancerek, inne pokazano do połowy. Zaledwie jedna postać widoczna jest w całości, a i to w skomplikowanej i trudnej do odczytania pozie. Widzimy ją z góry, jak zupełnie odprężona, pochylając głowę, lewą ręką chwyciła się za kostkę. Jego obrazy nie opowiadają żadnej historii. Baletnicyce interesowały go nie z tego powodu, że były ładnymi dziewczynami. Wydaje się, że nie dba o ich nastroje. Patrzył na nie z takim samym beznamiętnym obiektywizmem, z jakim impresjoniści patrzyli na krajobraz. Dla niego ważne było, jak układa się światło i cień na ludzkiej postaci i jak można osiągnąć wrażenie ruchu i przestrzeni. Dowiódł akademickiemu światu, że ustanowione przez młodych artystów nowe zasady można pogodzić z doskonałym rysunkiem, ale żeby tego dokonać trzeba rozwiązać zupełnie nowe problemy, którym sprostać mógł tylko prawdziwy mistrz.

Podstawowe założenia nowego kierunku można było w pełni zastosować jedynie w malarstwie, jednak wkrótce także rzeźba została włączona do walki za albo przeciw „nowoczesności”. Auguste Rodin (1840–1917), wielki rzeźbiarz francuski, urodził się w tym samym roku co Monet. Z całym zapałem studiował klasyczne posągi i dzieła Michała Anioła, toteż nie było właściwie powodu do zasadniczego konfliktu między nim

344

Edgar Degas
Odpoczywające
baletnice, 1879

Pastel na papierze,
99,8 x 119,9 cm;
kolekcja prywatna





345

Auguste Rodin
Rzeźbiarz Jules Dalou,
1883

Brąz, wysokość: 12,6 cm;
Musée Rodin, Paryż

346

Auguste Rodin
Dłoń Boga, ok. 1898

Marmur,
wysokość: 92,9 cm;
Musée Rodin, Paryż

a sztuką tradycyjną. I rzeczywiście, Rodin szybko stał się uznanym mistrzem i zyskał sławę, większą niż jakikolwiek współczesny mu twórca. Jednak nawet jego dzieła stanowiły przedmiot gwałtownych sporów między krytykami i często traktowano je tak samo, jak dzieła zbuntowanych impresjonistów. Przyczynę takiego stanu rzeczy można zrozumieć patrząc na jeden z wyrzeźbionych przez niego portretów (il. 345.). Podobnie jak impresjoniści, Rodin gardził „wykończeniem”. Podobnie jak oni, wołał zostawiać miejsce dla wyobraźni widza. Czasami zostawiał całe fragmenty surowego kamienia, aby osiągnąć wrażenie, że postać dopiero wyłania się, dopiero przyjmuje ostateczny kształt. Przeciętnej publiczności wydawało się to co najmniej irytującym dziwactwem, jeśli nie zwykłym lenistwem. Stawiano mu zarzuty podobne do tych, z którymi kiedyś spotykał się Tintoretto (str. 371.). Dla większości widzów artystyczna doskonałość polega wciąż na starannym wykończeniu. Odrzucając te nieistotne konwencje, by wyrazić swoją wizję boskiego *Aktu Stworzenia* (il. 346.) Rodin osiągnął to,

345

Auguste Rodin
Rzeźbiarz Jules Dalou,
1883
Brąz, wysokość 32,6 cm;
Musée Rodin, Paryż

346

Auguste Rodin
Dłoń Boga, ok. 1898
Marmur,
wysokość 92,9 cm;
Musée Rodin, Paryż



czego kiedyś, jako swego prawa, domagał się Rembrandt (str. 422.) – aby dzieło mógł uznać za skończone, kiedy zrealizował swój artystyczny cel. Ponieważ nikt nie mógł mu zarzucić, że jego postępowanie wynika z niewiedzy, to właśnie wpływ Rodina w znacznym stopniu przyczynił się do zaakceptowania impresjonizmu poza wąskim kręgiem jego francuskich zwolenników.

Artyści z całego świata spotykali się w Paryżu z impresjonizmem i zabierali ze sobą nowe odkrycia, a także nową koncepcję artysty zbuntowanego wobec uprzedzeń i konwencji mieszczańskiego świata. Jednym z najbardziej wpływowych apostołów tej nowej wiary poza Francją był James Abbott McNeill Whistler (1834–1903). Whistler uczestniczył w pierwszej batalii stoczonej przez nowy kierunek; wystawiał z Manetem w „Salonie Odrzuconych” w 1863 r. i dzielił entuzjazm swoich przyjaciół – malarzy dla japońskiego drzeworytu. Nie był impresjonistą w ścisłym tego słowa znaczeniu, podobnie jak Degas czy Rodin, ponieważ bardziej niż efekty światła i barwy interesowało go komponowanie delikatnych wzorów. Z paryskimi malarzami łączyła go pogarda dla uwielbianej przez publiczność sentymentalnej anegdoty. Podkreślał, że naprawdę ważny w obrazie nie jest temat, ale sposób, w jaki został on przełożony na barwy i kształty. Jednym z jego najśłynniejszych dzieł, a być może w ogóle jednym z najpopularniejszych obrazów, jest portret jego matki (il. 347.). Whistler wystawił go w 1872 r. pod bardzo charakterystycznym tytułem: *Kompozycja w szarości i czerni*. Uniknął jakichkolwiek „literackich” sugestii czy sentymentalizmu. Właściwie harmonia form i barw, do której dążył, nie przeczy wcale uczuciom, jakie budzi w nas treść obrazu. Ostrożnie wyważone proste formy nadają mu pełen spokoju charakter, a przytłumione odcienie „szarości i czerni”, których cała skala mieści się między barwą włosów i sukni siedzącej damy a kolorem ściany i reszty otaczających ją przedmiotów, pogłębiają wrażenie pełnej rezygnacji samotności i dają ogromną siłę wyrazu. Trudno uwierzyć, że autor tak subtelny i delikatny obrazu słynął ze swego prowokacyjnego sposobu bycia i uprawiania tego, co nazywał „subtelnością sztuki zdobywania wrogów”. Zamieszkał w Londynie i czuł się powołany, aby niemal w pojedynkę staczać bitwy o sztukę nowoczesną. Jego zwyczaj nadawania obrazom tytułów, które większość ludzi uważała za dziwaczne i brak poszanowania dla akademickich konwencji spowodował na niego gniew Johna Ruskina (1819–1900), wielkiego krytyka, patronującego nigdy Turnerowi i prerafaelitom. W 1877 r. Whistler wystawił utrzymane w japońskiej manierze nocne pejzaże, nazywając je

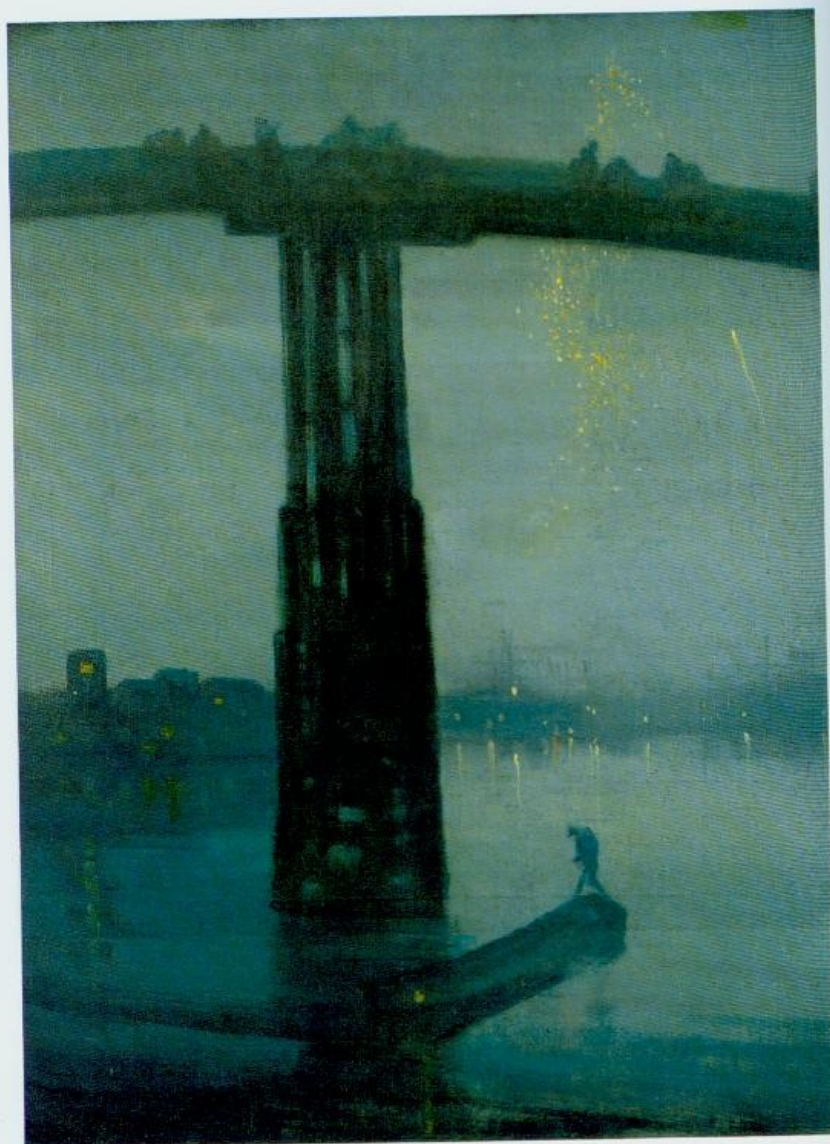
347

James Abbott
McNeill Whistler
*Kompozycja w szarości
i czerni. Portret matki
artysty*, 1871

Olej na płótnie,
144 x 162 cm;
Musée d'Orsay, Paryż

347
James Abbott
McNeill Whistler
*Kompozycja w szarości
i czerni. Portret matki
artysty, 1871*
Olej na płótnie,
144 x 162 cm,
Musée d'Orsay, Paryż





348
James Abbott
McNeill Whistler
*Nocturne w błękitach
i srebrze. Stary most
w Battersea,*
ok. 1872-1875
Olej na płótnie,
67,9 x 50,8 cm,
Tate Gallery, Londyn

*Malacz, którego obrazu
nie przyjęło na wystawę
wola: „I oni to odrzucał,
bezmysłni ignoranci!”
1859
Henriette Dazmier,
litografia, 22,1 x 27,2 cm*

„M
R
za
o
dz
„V
ż
o

sn
br
ju
cz
je
uc
w
zi

„nokturmami” (il. 348.) i za każdy z nich wyznaczył cenę 200 gwinei. Ruskin napisał: *Nigdy nie sądziłem, że jakiś zarozumialec zażąda 200 gwinei za ciśnięcie puszką farby w twarz publiczności*. Whistler wytoczył mu sprawę o zniesławienie. Podczas tego procesu po raz kolejny ujawniła się przepaść, dzieląca poglądy artystów i publiczności. Natychmiast poruszono problem „wykończenia” i przesłuchano Whistlera, aby ustalić, czy rzeczywiście żądał takiej olbrzymiej sumy za *pracę, którą wykonał w ciągu dwóch dni*, na co odpowiedział: *Nie, to jest cena za wiedzę zdobywaną przez całe życie*.

Dziwne wydaje się, jak wiele łączyło przeciwników w tym nieszczęsnym procesie. Obydwaj odczuwali głębokie niezadowolenie z powodu brzydoty i nędzy swojego otoczenia. Jednak podczas gdy Ruskin, starszy już człowiek, wierzył, że uda mu się rozbudzić w swoich rodakach poczucie piękna, odwołując się do ich zmysłu moralnego, Whistler stał się jedną z czołowych postaci tzw. „aesthetic movement”, który starał się udowodnić, że artystyczna wrażliwość jest jedyną rzeczą w życiu, którą warto poważnie traktować. Obydwa te poglądy zdobywały coraz większe znaczenie pod koniec XIX w.

348

James Abbott
McNeil Whistler
*Nokturn w błękitach
i niebiesze. Stary most
w Battersea,*
ok. 1872–1875
Olej na płótnie,
57,9 x 30,8 cm;
Tate Gallery, Londyn

*Malarz, którego obrazu
nie przyjęto na wystawę
wola: „I oni to odrzucili,
bezmysłni ignoranci!”*
1859

Honoré Daumier,
litografia, 22,1 x 27,2 cm



W POSZUKIWANIU NOWYCH WARTOŚCI

Koniec XIX wieku

Na pierwszy rzut oka, koniec XIX w. wydaje się okresem powszechnej pomysłowości i samozadowolenia. Jednak rosnące poczucie wyobcowania sprawiło, że artyści i pisarze z coraz większym niezadowoleniem odnosili się do celów i metod sztuki, która podobała się publiczności. Architektura stanowiła najłatwiejszy cel dla ich ataków. Budowanie zamieniło się w pustą rutynę. Pamiętamy, jak w gwałtownie rozwijających się miastach wznoszono kamienice, fabryki i budowle użyteczności publicznej, mieszając wszelkie style bez żadnego związku z przeznaczeniem budynku. Często wyglądało to tak, jakby inżynierowie, spełniając konieczne warunki, wznosili najpierw sam szkielet budowli, a dopiero potem na fasadzie doklejało nieco „sztuki” w postaci ornamentu wziętego z jakiegoś wzornika z dekoracjami w „stylach historycznych”. Dziwne, jak długo większości architektów taka procedura przynosiła satysfakcję. Publiczność domagała się kolumn, pilastrów, gzymsów i dekoracji, więc architekci ich dostarczali. Jednak pod koniec XIX w. coraz więcej osób zaczęło uświadamiać sobie absurdalność tej mody. Szczególnie w Anglii krytyków i artystów niepokoił powszechny upadek rzemiosła, spowodowany przez rewolucję przemysłową, i nie mogli już znieść widoku tanich i pozbawionych gustu maszynowych imitacji ornamentu, którym zabrakło dawnego znaczenia i szlachetności. Ludziom takim jak John Ruskin i William Morris marzyła się gruntowna reforma sztuk i rzemiosł i zastąpienie taniej produkcji masowej solidnym i wartościowym rzemiosłem. Ich krytyka znalazła bardzo szeroki oddźwięk, chociaż w nowych warunkach skromne wytwory rzemiosła, o które walczyli, okazały się największym luksusem. Propagowane przez nich idee nie mogły powstrzymać masowej produkcji przemysłu, ale pomogły dostrzec związane z nią problemy i rozpowszechniły upodobanie do tego, co autentyczne, proste i „domowej roboty”.

Ruskin i Morris mieli jeszcze nadzieję, że odrodzenie sztuki może się dokonać przez powrót do średniowiecznych stosunków. Jednak wielu artystów zdawało sobie sprawę z tego, że jest to niemożliwe. Pragnęli oni „Nowej Sztuki” opartej na nowym poczuciu formy i na zrozumieniu specyficznych właściwości materiału. Sztandary nowej sztuki czyli Art Nouveau wzniesiono w latach dziewięćdziesiątych XIX w. Architekci

wypróbowywali nowe materiały i nowy rodzaj dekoracji. Greckie porządki rozwinęły się z prymitywnych konstrukcji drewnianych (str. 77.) i od czasów Renesansu (str. 224., 250.) dostarczały wszystkich potrzebnych elementów dekoracji architektonicznej. Czy nie przyszedł już najwyższy czas na to, żeby nowa architektura ze szkła i żelaza, która niemal niezauważalnie wyrosła na dworcach kolejowych (str. 520.) i w fabrykach, wypracowała własny styl ornamentalny? Jeśli zaś zachodnia tradycja zbyt mocno związana była ze starymi metodami budowlanymi, to może na Wschodzie należało poszukać nowych wzorów i idei?

Takie rozumowanie musiało kryć się za projektami belgijskiego architekta Victora Horta (1861–1947), które natychmiast zrobiły oszałamiającą karierę. Dzięki sztuce japońskiej Horta odrzucił symetrię i nauczył się znajdować upodobanie w efektach swobodnie wijącej się linii, które pamiętamy ze sztuki Wschodu (str. 148.). Nie był on jednak tylko zwykłym naśladowcą. Dostosował te linie do żelaznych konstrukcji, doskonale spełniających nowoczesne wymagania (il. 349.). Po raz pierwszy od czasów Brunelleschiego europejskim budowniczym zaproponowano zupełnie nowy styl. Nic więc dziwnego, że te nowe koncepcje zaczęto identyfikować z Art Nouveau.

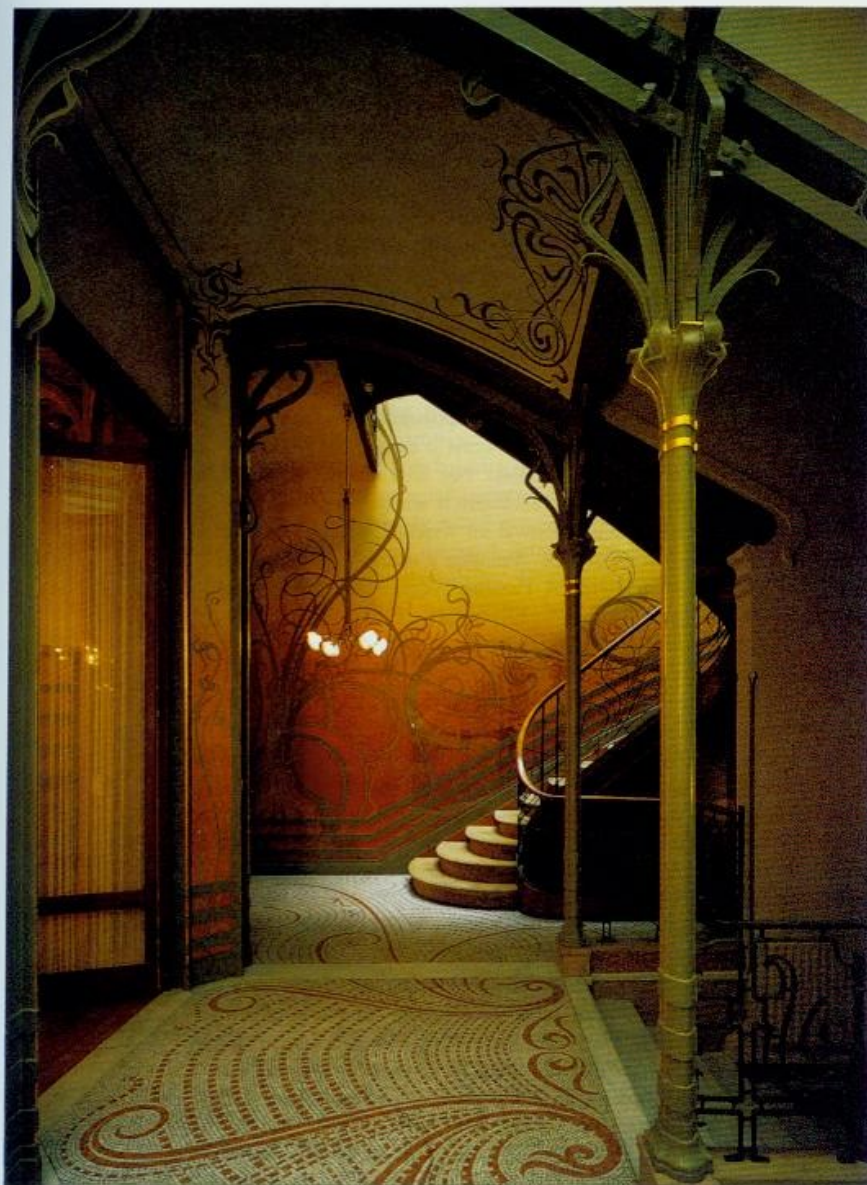
Poczucie skrępowania, które wywoływał teraz „styl” i nadzieja na to, że Japonia może pomóc Europie wyjść z impasu, nie ograniczały się tylko do architektury. Jednak niepokój i niezadowolenie, jakie pod koniec wieku zaczęły budzić w młodych artystach osiągnięcia dziewiętnastowiecznego malarstwa są znacznie trudniejsze do wyjaśnienia. Mimo to dotarcie do przyczyn takiego stanu rzeczy jest bardzo ważne, ponieważ właśnie tu wzięły początek różne kierunki, które dzisiaj nazywamy zwykłe „sztuką nowoczesną”. Niektórzy mogą uważać, że impresjoniści byli pierwszymi z nowoczesnych, ponieważ odrzucili pewne zasady, nauczane w akademiach. Należy jednak pamiętać, że cel, do którego zmierzali impresjoniści nie różnił się właściwie od tradycyjnego celu sztuki, określonego, kiedy odkryto naturę w czasach Renesansu. Oni także chcieli z jak największą wiernością malować naturę, a spór jaki toczyli z wyznawcami tradycyjnych metod dotyczył nie tyle samych celów, ile sposobów ich osiągania. Ich odkrycia związane z barwnymi refleksami, eksperymenty ze swobodnym sposobem malowania miały za zadanie stworzyć jeszcze doskonalszą replikę naszego wizualnego doświadczenia. Właściwie dopiero impresjonizm przyniósł całkowite zwycięstwo nad naturą. Wszystko, co dostępne oku artysty, mogło stać się motywem obrazu, wszystkie aspekty rzeczywistości stały się godne zainteresowania malarza. Być może właśnie to całkowite zwycięstwo ich metod sprawiło, że niektórzy artyści traktowali je z dużą rezerwą. Przez chwilę wydawało się, że wszystkie problemy sztuki, której celem jest odtwarzanie doświadczeń wzrokowych,

349

Victor Horta
*Klatka schodowa, Hôtel
 Tassel, rue Paul-Émile
 Janson, Bruksela, 1893*
 Budynek w stylu
 Art Nouveau

349

Victor Horta
Klatka schodowa, Hôtel
Tassel, nie Paul-Émile
Janson, Bruksela, 1893
Budynek w stylu
Art Nouveau

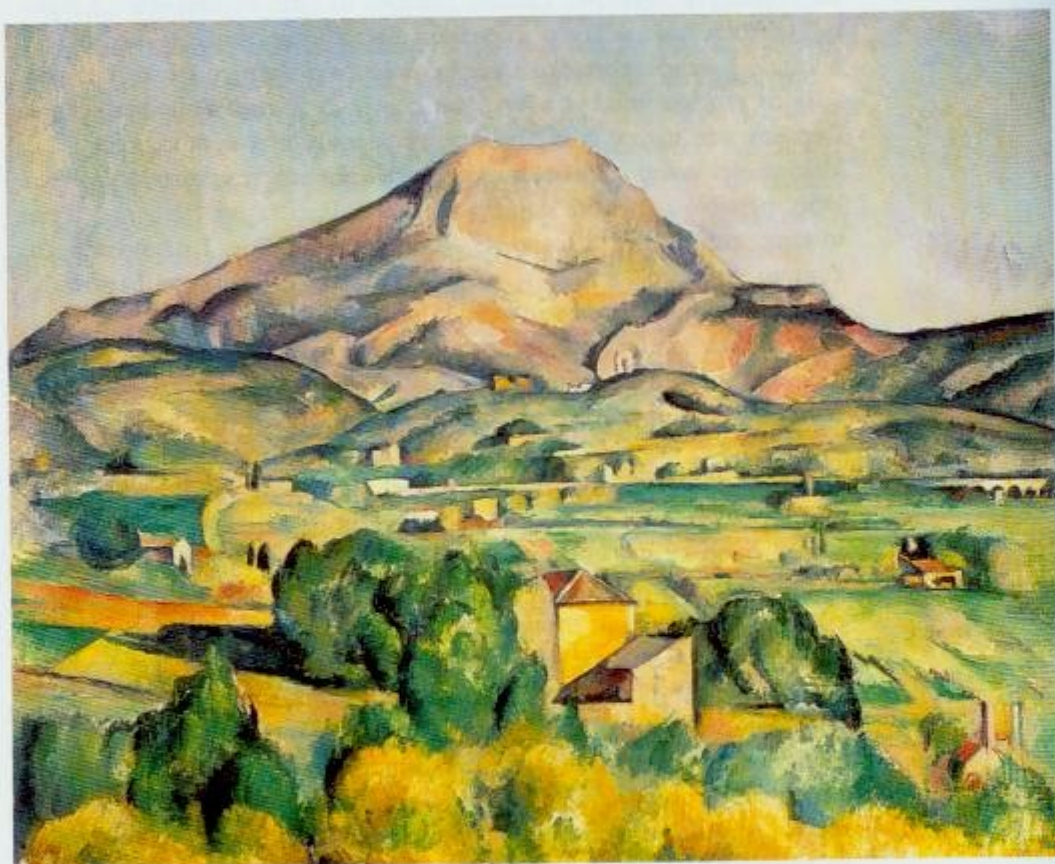


zostały rozwiązane, i że nic więcej nie można już osiągnąć podążając dalej w tym kierunku.

Wiemy jednak, że w sztuce rozwiązanie jednego problemu wywołuje natychmiast dziesiątki innych, czekających na rozwiązanie. Pierwszym artystą przeczuwającym naturę tych nowych problemów był, należący jeszcze do pokolenia mistrzów impresjonizmu, Paul Cézanne (1839–1906), zaledwie siedem lat młodszy od Maneta i nawet dwa lata starszy od Renoira. W młodości Cézanne brał udział w wystawach impresjonistów, ale doznane niepowodzenia zniechęciły go do tego stopnia, że wycofał się do swego rodzinnego Aix-en-Provence, gdzie nie trapił już hałasem czynionym przez krytykę, zgłębiał problemy sztuki. Był człowiekiem niezależnym finansowo, prowadził regularny tryb życia i nie musiał sprzedawać swoich obrazów. Dlatego całe życie mógł poświęcić na zrealizowanie wyznaczonych sobie artystycznych celów i mógł stosować wobec siebie tak wygórowane kryteria. Chociaż na pozór żył spokojnie i bez pośpiechu, jednak równocześnie z całą żarliwością walczył o osiągnięcie w swoim malarstwie ideału artystycznej doskonałości. Nie lubił teoretycznych rozważań, ale ponieważ jego sława wśród nielicznych wielbicieli stopniowo rosła, czasami w kilku słowach próbował im wyjaśnić, o co mu chodziło. Zanotował kiedyś, że chce malować „Poussina z natury”. Chodziło mu tutaj o to, że dawni mistrzowie, jak Poussin, osiągnęli w swoich dziełach niezwykłą równowagę i doskonałość. Obraz taki jak *Et in Arcadia ego* (str. 395., il. 254.) stanowi cudownie harmonijną kompozycję, w której każdy kształt wydaje się doskonałym dopełnieniem pozostałych. Czujemy że wszystko jest na swoim miejscu, nie ma tu żadnej przypadkowości lub niezdecydowania. Każda forma jest wyraźnie określona i bez trudu wyobrazić ją sobie można jako konkretną, trójwymiarową bryłę. Dzięki swojej naturalnej prostocie, obraz emanuje pewnością i spokojem. Cézanne dążył do osiągnięcia podobnej wielkości i spokoju. Uważał jednak, że nie jest już możliwe zrealizowanie tego celu metodami, którymi posługiwał się Poussin. Mimo wszystko, równowaga i siła obrazów dawnych mistrzów miała swoją cenę. Nie czuli się oni zobowiązani do respektowania natury, takiej jaką widzieli. Ich obrazy są właściwie układem form zaczerpniętych z klasycznej Starożytności. Nawet efekt przestrzenności i trójwymiarowości osiągnięto raczej przez zastosowanie niezmiennych, tradycyjnych reguł niż przez obserwację poszczególnych przedmiotów. Dla Cézanne’a, podobnie jak dla impresjonistów, takie akademickie metody były sprzeczne z naturą. Podziwiał nowe odkrycia w dziedzinie koloru i modelunku. Także i on chciał podporządkować się swoim wrażeniom, malować takie formy i kolory, jakie widział, a nie podpowiadane mu przez jego wiedzę lub zwyczaj. Niepokoił go jednak kierunek, w którym zdążyło malarstwo. Impresjoniści byli prawdziwymi mistrzami w malowaniu „natury”. Ale czy

naprawdę mogło to wystarczyć? Gdzie podziało się dążenie do harmonijnej kompozycji, prostoty i doskonałej równowagi, czym odznaczały się najlepsze z dawnych obrazów? Zadanie polegało na tym, by malować „z natury” wykorzystując odkrycia impresjonistów, a jednocześnie na nowo odnaleźć poczucie porządku i konieczności, wyróżniające sztukę Poussina.

Sam problem nie był nowy. Pamiętamy, że wynalezienie perspektywy i opanowanie natury przez malarzy włoskiego *Quattrocenta* zagroziło klarowności kompozycji średniowiecznych obrazów i stworzyło problem, który potrafiło rozwiązać dopiero pokolenie Rafaela (*str. 262., 319.*). Teraz to samo zagadnienie pojawiło się na innej płaszczyźnie. Brak wyraźnego konturu, który roztopił się w migoczącym świetle i odkrycie barwnych cieni przez impresjonistów stworzyło nowy problem – jak zachować te osiągnięcia nie niszcząc jednocześnie klarowności i porządku? Mówiąc prościej: obrazom impresjonistów, mimo całej genialności, często brakowało porządku. Cézanne nienawidził bałaganu. Nie chciał jednak także osiągać efektu trójwymiarowości, wracając do akademickich zasad rysowania i modelunku, ani tym bardziej nie chciał wracać do „komponowanych” pejzaży, żeby osiągnąć harmonijny układ. Jeszcze bardziej nagły problem pojawił się, kiedy zaczął zastanawiać się nad właściwym użyciem koloru. Cézanne pragnął mocnych, intensywnych barw, a jednocześnie klarownej kompozycji. Pamiętamy, że średniowieczni artyści (*str. 181–183*) bez trudu mogli spełniać takie wymagania, ponieważ nie byli skrepowani rzeczywistym wyglądem rzeczy. Kiedy jednak sztuka powróciła do obserwacji natury, czyste i pełne blasku kolory średniowiecznych witraży i miniatur ustąpiły miejsca łagodnym, złamanym barwom, których używali znakomici weneccy (*str. 326.*) i holenderscy (*str. 424.*) malarze, by zasugerować światło i atmosferę. Impresjoniści porzucili mieszanie pigmentów na paletce i nakładali je na płótno oddzielnie, drobnymi plamkami, aby oddać nieustannie zmieniające się efekty świetlne, z którymi spotykali się w plenerze. Ich obrazy miały znacznie jaśniejszą tonację niż jakiekolwiek wcześniejsze płótna, ale Cézanne’a wciąż jeszcze nie zadowalał taki rezultat. Chciał utrwalić bogactwo i czystość barw, które znalazł pod niebem południa. Stwierdził jednak, że zwykły powrót do malowania całych powierzchni czystymi podstawowymi kolorami może zniszczyć iluzję rzeczywistości. Obrazy malowane w ten sposób przypominały płaskie, dekoracyjne wzory i nie dawały wrażenia głębi. Wydawało się, że Cézanne znalazł się w ten sposób w sytuacji bez wyjścia. Jego dążenie, aby w obliczu natury zachować absolutną wierność wrażeniom swoich zmysłów, wydawało się sprzeczne z pragnieniem, żeby zamienić – jak mówił – impresjonizm w coś bardziej solidnego i trwałego, jak sztuka muzeów. Nic dziwnego, że często bliski był rozpacz, że bez końca śleczą nad swoimi płótnami i nigdy nie zaprzestał eksperymentów. Dziwne jest to, że



odniósł sukces, że w swoich obrazach osiągnął coś, co wydawało się absolutnie nieosiągalne. Gdyby sztuka była sprawą kalkulacji, nie mogło by się to udać; ale na szczęście nie jest. Równowaga i harmonia, sprawiające tyle kłopotu artystom, to coś innego niż mechaniczna równowaga. Nagle „zdarza się” i nikt dokładnie nie wie jak, ani dlaczego. Wiele napisano o tajemnicy sztuki Cézanne’a. Na wszelkie sposoby próbowano wyjaśniać, o co mu chodziło i co osiągnął. Jednak wszystkie te wyjaśnienia pozostają niepełne, czasem nawet wydają się wewnątrznie sprzeczne. Ale gdy zniecierpliwia nas krytycy, same obrazy zawsze zdołają nas przekonać. *Idź i popatrz na oryginały* – to w tym wypadku najlepsza rada.

Jednak nawet nasze ilustracje powinny dać jakieś wyobrażenie o wielkości triumfu Cézanne’a. Pejzaż z górą Sainte Victoire w południowej Francji (il. 350.) skąpany jest w świetle, a jednocześnie daje wrażenie

350

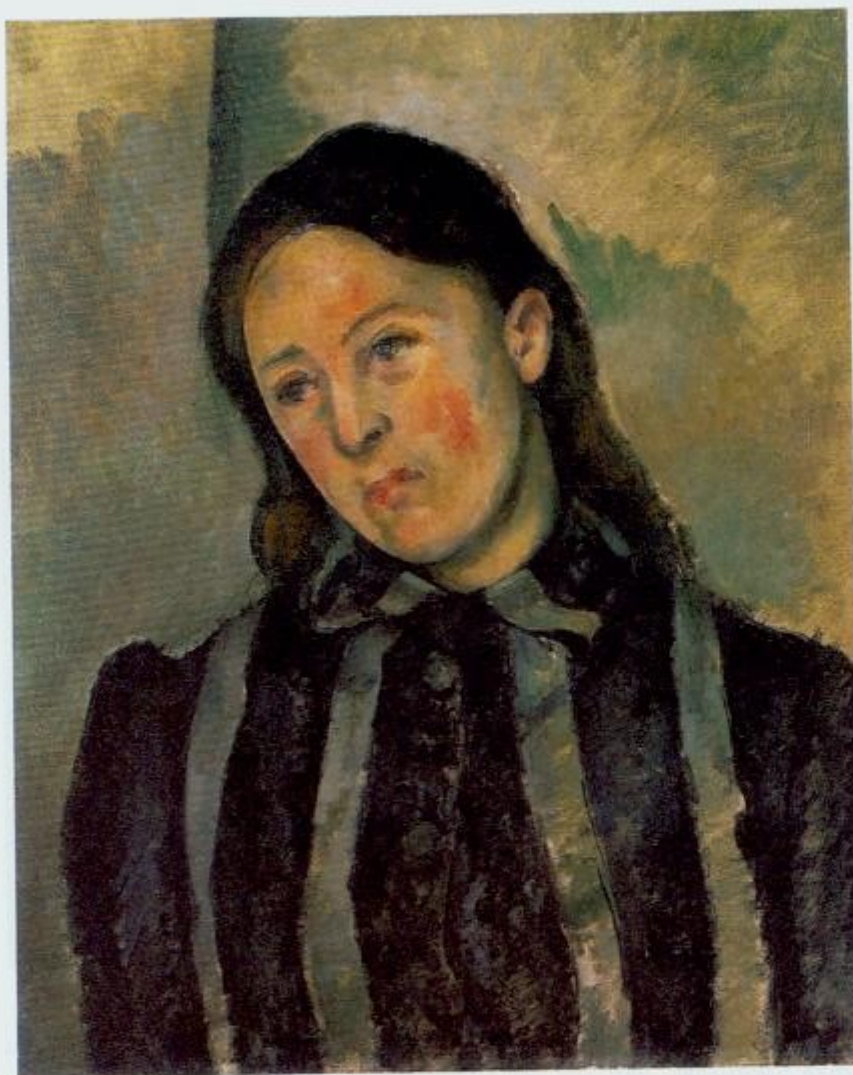
Paul Cézanne
Góra St-Victoire, widok
z Bellevue, ok. 1885

Olaj na płótnie.
73 x 92 cm; Barnes
Foundation, Menon,
Pennsylvania



351.
Paul Cézanne
Góry w Prowansji,
1886–1890
Olej na płótnie,
61,5 x 79,4 cm;
National Gallery, Londyn

pewności i trwałości. Ma klarowną kompozycję, ale także wywołuje iluzję głębi i oddalenia. Metoda, jaką zastosował do wyznaczenia poziomych linii wiaduktu i drogi w centralnej części obrazu i pionowych linii domu na pierwszym planie, kryje w sobie porządek i spokój. Czujemy jednak, że nie jest to porządek siłą narzucony naturze. Nawet ślady pociągnięć pędzla układają się zgodnie z zasadniczymi liniami kompozycji i wzmacniają wrażenie naturalnej harmonii. Sposób, w jaki Cézanne wykorzystywał dukt pędzla, nie uciekając się nigdy do rysowania konturu, możemy zauważyć na *ilustracji 351*., która pokazuje także, jak mądrze artysta uniknął efektu płaskiego wzoru, który mógł powstać w górnej części obrazu przez podkreślenie masywnych, trójwymiarowych form skał na pierwszym planie. Cudowny portret jego żony (*il. 352*.) dowodzi, że skoncentrowanie się na prostych, jasno zdefiniowanych formach pozwalało osiągnąć



354

Paul Cézanne
Madame Cézanne,
 1883–1887

Olej na płótnie,
 62 x 51 cm; Philadelphia
 Museum of Art

wrażenie spokoju i równowagi. W porównaniu z takimi pełnymi powagi arcydziełami, obrazy impresjonistów, takie jak namalowany przez Maneta portret Moneta (str. 518., il. 337.) wyglądają często zaledwie jak dowcipne improwizacje.

Niewątpliwie są i takie obrazy Cézanne'a, które znacznie trudniej zrozumieć. Na ilustracji 353. martwa natura nie wygląda może zbyt obiecująco. Wydaje się niezdarna w porównaniu z inną martwą naturą, namalowaną pewną ręką przez siedemnastowiecznego holenderskiego mistrza Kalfę (str. 431., il. 280.)! Naczynie z owocami narysowane zostało tak niezręcznie, że nawet nóżka nie wypadła na środku. Stół nie tylko obniża się z lewej na prawą stronę, ale jeszcze robi wrażenie przechylonego

do przodu. Tam, gdzie holenderski mistrz z wirtuozerią przedstawił miękkie, matowe powierzchnie, Cézanne maluje mnóstwo kolorowych plamek, co sprawia, że serwetka wygląda, jakby była zrobiona z cynfolii. Nic więc dziwnego, że początkowo obrazy Cézanne'a wyśmiano jako żałosne bohomazy. Nie trzeba jednak daleko szukać przyczyn tej oczywistej nieporadności. Cézanne zakwestionował wszystkie tradycyjne metody malarskie. Postanowił zacząć od początku – tak jakby nikt przed nim nie namalował żadnego obrazu. Martwa natura stworzona przez holenderskiego mistrza była popisem jego zdumiewającej wirtuozerii. Dla Cézanne'a wybrane przez niego motywy służyły do badania określonych problemów, aby je rozwiązać. Wiemy, że był zafascynowany zależnością między kolorem i modelunkiem. Okrągła bryła w jaskrawym kolorze, taka jak jabłko, doskonale nadawała się do studiowania tego problemu. Wiemy, że starał się osiągnąć zrównoważoną kompozycję. Właśnie dlatego rozciągnął naczynie na lewo, aby wypełnić istniejącą tam lukę. Ponieważ interesowały go wszystkie zgromadzone na stole przedmioty – ich kształty i zachodzące między nimi relacje – przechylił po prostu blat do przodu, aby wszystkie były widoczne. Być może przykład ten pozwoli nam zrozumieć, jak to się stało, że Cézanne został „ojcem sztuki nowoczesnej”. W jego ogromnym wysiłku, aby nie poświęcając intensywności koloru, osiągnąć wrażenie głębi, aby nie poświęcając wrażenia głębi, osiągnąć

353

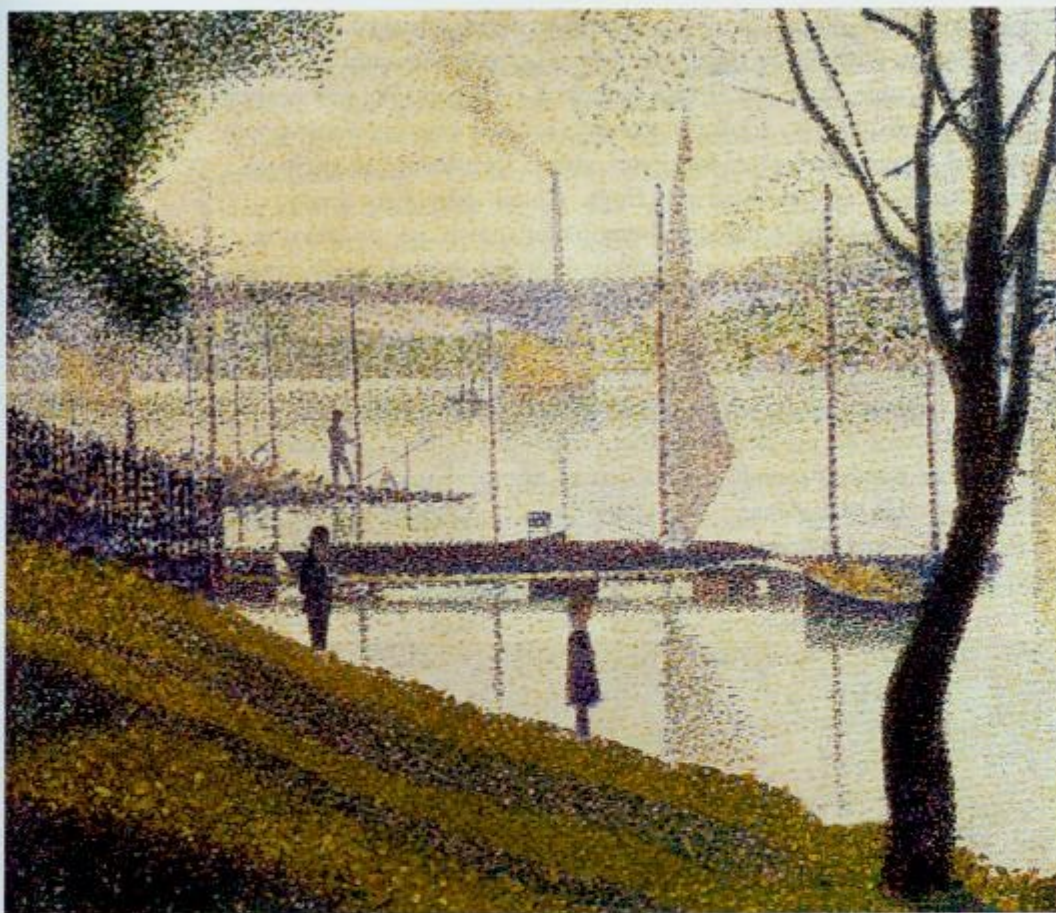
Paul Cézanne
Martwa natura,
 ok. 1870–1882
 Olej na płótnie,
 46 x 55 cm;
 kolekcja prywatna



uporządkowaną kompozycję – we wszystkich tych walkach i poszukiwaniach była jedna rzecz, którą zawsze gotów był poświęcić – konwencjonalna „poprawność” konturu. Nie zamierzał zniekształcać natury, ale nie przeszkadzało mu specjalnie, jeżeli jakiś szczegół uległ zniekształceniu, o ile pomagało mu to osiągnąć zamierzony efekt. Wynalazek „perspektywy linearniej” Brunelleschiego (*str.* 229.) nie interesował go zbyt. Odrzucił go zupełnie, kiedy stwierdził, że przeszkadza mu w pracy. Naukową perspektywę wynaleziono jednak przecież po to, aby pomóc malarzom stworzyć iluzję przestrzeni – tak jak zrobił to kiedyś Masaccio w Santa Maria Novella (*str.* 228., *il.* 149.). Celem Cézanne’a nie było stworzenie iluzji. Chodziło mu raczej o oddanie wrażenia trójwymiarowości i głębi, a odkrył, że może to zrobić bez pomocy tradycyjnych zasad rysunku. Nie zdawał sobie chyba sprawy z tego, że ten przykład obojętności wobec „poprawnego rysunku” rozpocznie prawdziwy przewrót w sztuce.

Podczas gdy Cézanne dążył do pogodzenia impresjonistycznej techniki z potrzebą porządku, znacznie młodszy od niego artysta, Georges Seurat (1859–1891) potraktował to zadanie niemal tak, jakby było to matematyczne równanie. Za punkt wyjścia przyjmując impresjonistyczny sposób malowania, studiował naukową teorię widzenia barwnego. Swoje obrazy postanowił budować, używając małych, regularnych plamek czystego koloru, tak jak układa się mozaikę. Miał nadzieję, że dzięki temu kolory mieszać się będą w oku (albo raczej w umyśle) widza, nie tracąc jednocześnie intensywności i blasku. Ta ekstremalna technika, znana jako puentylizm, zagroziła czytelności jego obrazów, ponieważ unikała wszelkich konturów i każdą formę zamieniała w pokryte różnobarwnymi punktami płaszczyznę. W ten sposób Seurat musiał okupić złożoność swojej techniki malarskiej bardziej radykalnym uproszczeniem formy niż Cézanne (*il.* 354.). W tym, jak Seurat podkreślał pion i poziom, jest coś niemal egipskiego. W ten sposób coraz dalej odchodził od wiernego odtwarzania wyglądu, na rzecz badania fascynujących układów formalnych.

Zimą 1888 r., kiedy Seurat koncentrował na sobie uwagę publiczności w Paryżu, a Cézanne samotnie pracował w Aix, pewien poważny młody człowiek wyjechał z Paryża, żeby na południu Francji szukać intensywnego, południowego światła i kolorytu. Był to Vincent van Gogh. Urodził się w Holandii w 1853 r., jako syn pastora. Był człowiekiem głęboko religijnym. Pracował jako świecki kaznodzieja najpierw w Anglii, a potem wśród belgijskich górników. Pod wrażeniem sztuki Milleta (*str.* 508.) i jej społecznego przesłania, postanowił zostać malarzem. Jego młodszy brat Theo, zajmujący się sprzedażą obrazów, wprowadził go w środowisko impresjonistów. Theo był wyjątkowym człowiekiem. Chociaż sam biedny, zawsze hojnie obdarowywał Vincenta, a nawet sfinansował jego



354

Georges Seurat
Moulin de Courbevoie,
 1886–1887

Óleń na płótnie,
 46,4 x 56,3 cm;
 Courtauld Institute
 Galleries, Londyn

podróż do Arles w południowej Francji. Vincent miał nadzieję, że jeśli przez parę lat będzie mógł spokojnie popracować, to pewnego dnia uda mu się sprzedać obrazy i zwrócić dług swojemu hojnemu bratu. Listy do Theo pisane z Arles, w których samotny z wyboru Vincent notował wszystkie swoje myśli i nadzieje, czyta się jak systematycznie prowadzony dziennik. Te listy, pisane przez skromnego artystę, niemal samouka, który nie śnił nawet o sławie, jaka miała kiedyś stać się jego udziałem, należą do najbardziej wzruszających i pasjonujących kart literatury. Czuje się w nich jego poczucie misji, walkę i wolę zwycięstwa i rozpaczliwą samotność. Uświadamiamy sobie, w jak olbrzymim napięciu pracował, pełen gorączkowej energii. Niecały rok później, w grudniu 1888 r., załamał się i przeżył atak choroby psychicznej. W maju 1889 r. znalazł się w domu dla obłąkanych, ale wciąż zdarzały się lepsze okresy, kiedy dalej mógł malować. Agonia trwała kolejne 14 miesięcy. W lipcu 1890 r. van Gogh odebrał sobie życie – miał wtedy 37 lat, jak Rafael, a jego kariera jako

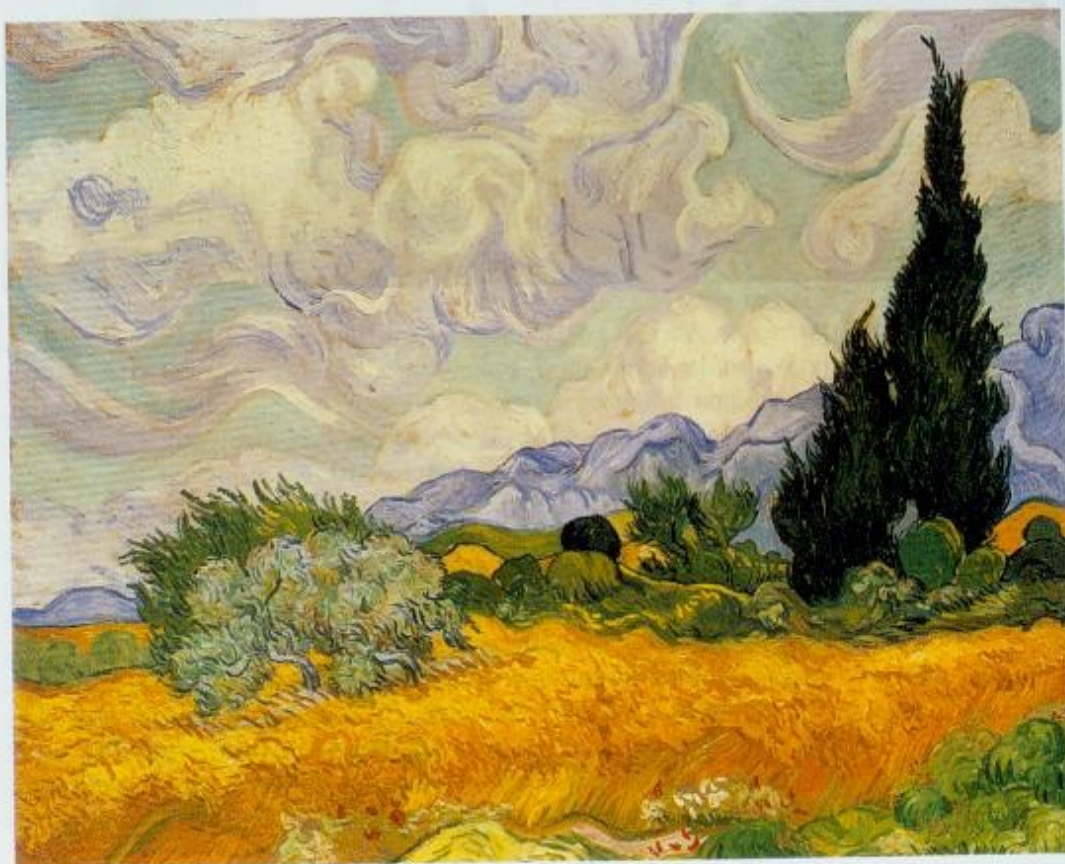
malarza trwała nie dłużej niż 10 lat. Wszystkie obrazy, dzięki którym stał się sławny, powstały w ciągu trzech latznaczonych atakami choroby i rozpaczą. Prawie każdy zna dzisiaj niektóre z tych obrazów – słoneczniki, puste krzesło, cyprysy i kilka portretów. Stały się one ogromnie popularne dzięki kolorowym reprodukcjom i można je zobaczyć w wielu wnętrzach. Tego właśnie chciał van Gogh. Chciał, żeby jego obrazy oddziaływały w podobnie mocny i bezpośredni sposób, jak podziwiane przez niego barwne drzeworyty japońskie (*str.* 525.). Pragnął prostej sztuki, która przemawiałaby nie tylko do bogatych koneserów, ale dawała radość i pociechę każdemu człowiekowi. Nie można jednak zapominać, że żadna reprodukcja nie jest doskonała. Na tych tańszych, obrazy van Gogha wyglądają bardziej surowo niż w rzeczywistości i czasem mogą być męczące. Powrót do oryginalnych dzieł van Gogha i odkrycie, z jakim wyczuciem i rozumą potrafił używać nawet najmocniejszych efektów, działa zawsze jak objawienie.

Również Van Gogh przeszedł lekcję impresjonizmu i puentylizmu Seurata. Odpowiadała mu technika malowania plamkami czystego koloru,

355

Vincent van Gogh
Pole z cyprysem koło
Eygalières, 1889

Óleń na płótnie,
72,1 x 90,9 cm;
National Gallery, Londyn



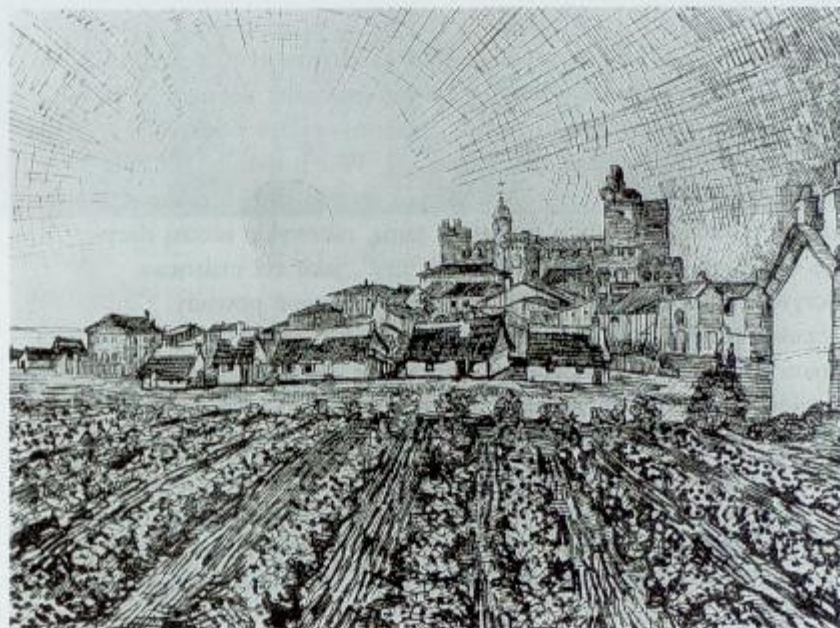
ale w jego rękach stawała się ona czymś zupełnie innym niż mogli przewidzieć paryscy artyści. Poszczególne pociągnięcia pędzla u van Gogha służą nie tylko przełamaniu koloru, ale są także wyrazem emocji. W jednym z listów z Arles opisuje stan natchnienia, kiedy *the emotions are sometimes so strong...* Trudno byłoby znaleźć jaśniejsze porównanie. W takich chwilach malował tak, jak inni ludzie piszą. Jak na zapisanej stronie, ślady pozostawione na papierze przez pióro, zawierają wspomnienie gestów piszącej osoby, tak, że jeśli list został napisany w wielkim napięciu albo pod wpływem emocji – instynktownie to czujemy – tak też ślad pędzla van Gogha mówi nam wiele o stanie jego umysłu. Żaden artysta przed nim nie wykorzystał tego efektu z taką konsekwencją i skutecznością. Pamiętamy, że śmiałe i swobodne pociągnięcia pędzla oglądaliśmy już wcześniej, na obrazach Tintoretta (*str. 370., il. 237.*), Halsy (*str. 417., il. 270.*) i Moneta (*str. 518., il. 337.*), ale tam były one raczej wyrazem artystycznego mistrzostwa, szybkości postrzegania i niezwyklej wyobraźni. U van Gogha wyrażają stan uniesienia, w jakim znajduje się umysł artysty. Lubiał malować przedmioty i sceny, pozwalające w pełni wykorzystać ten nowy środek. Lubiał motywy, które mógł zarówno malować, jak i rysować pędzlem, nakładając grubo farbę, podobnie jak piszący, podkreślający swoje słowa. Dlatego to on właśnie odkrył piękno ściernisk, żywopłotów i łąków zboża, sękatych gałęzi oliwek i ciemnych, przypominających kształtem płomieni, cyprysów (*il. 355.*).

Van Gogh tworzył w takim zapamiętaniu, że chciał namalować sam blask słońca (*il. 356.*), ale także skromne, spokojne i zwyczajne rzeczy,

356

Vincent van Gogh
Widok Les Saintes-
Maries-de la Mer,
1888

Piórko i tusz na papierze,
43,5 x 60 cm;
Sammlung Oskar Reindhart,
Wintzthaus



których nikt dotąd nie traktował jak przedmiotów godnych uwagi artysty. Namalował swój wąski pokój w Arles (il. 357.), a to, co napisał o tym obrazie do brata doskonale wyjaśnia jego intencje:

Przyszłał mi do głowy nowy pomysł, a oto szkic do niego... Tym razem, to po prostu moja sypialnia, tylko że tutaj kolor musi zdziałać wszystko. Nadając większą doniosłość rzeczom przez uproszczenie, ma sugerować nastrój odpoczynku lub snu w ogólności. Słowem, widok tego obrazu powinien przynosić ukojenie umysłu czy raczej wyobraźni.

Ściany są bladofioletowe. Podłoga pokryta czerwoną terakotą. Drewno łóżka i krzesła jest żółte jak świeże masło, prześcieradła i poduszki mają bardzo jasny zielonkawo-cytrynowy odcień. Narzuta jest purpurowa. Okna zielone. Stolik na przybory toaletowe pomarańczowy, miednica niebieska, drzewo lila.

I to wszystko – nic nie ma w tym pokoju z zamkniętymi okiennicami. Szerokie kontury mebli także muszą wyrażać stan absolutnego odpoczynku. Portrety na ścianach i lustro, i ręcznik, i trochę ubrań.

Rama – jako że na obrazie nie ma bieli – będzie biała. To będzie swego rodzaju rewanż za narzucony mi odpoczynek, któremu musiałem się podporządkować.

Będę nad tym znowu pracował przez cały dzień, ale widzisz, jak prosta jest koncepcja. Modelunek i cienie rzucone są sfumione. Obraz malowany jest swobodnymi płaskimi plamami, jak japońskie rycin...

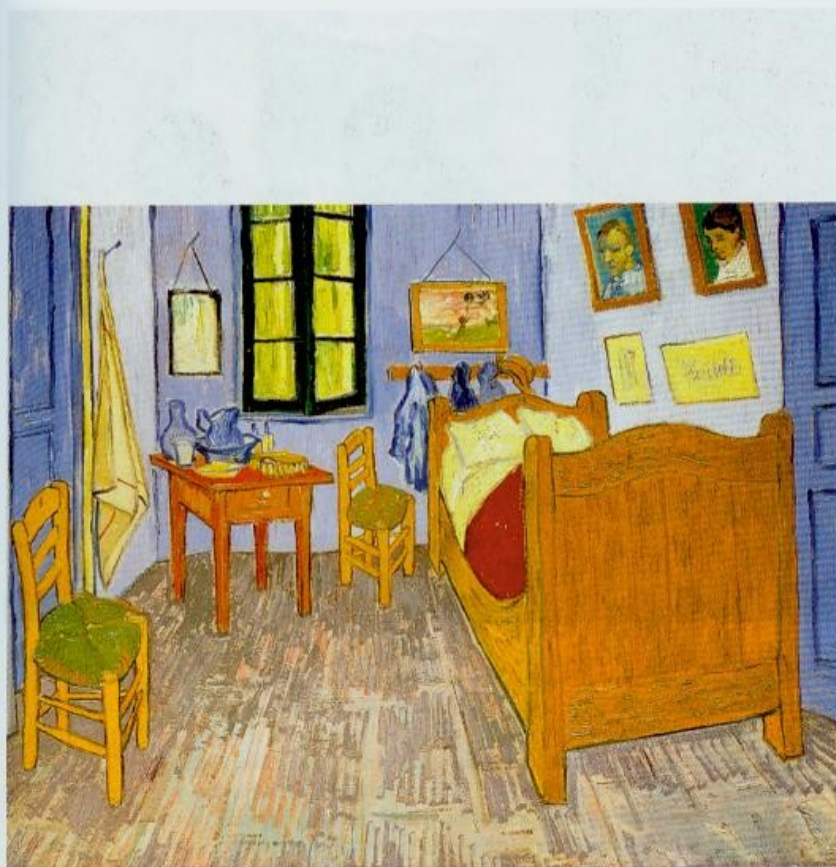
Wydaje się jasne, że poprawne odtworzenie kształtów nie było najważniejszą troską van Gogha. Kolor i forma służyły mu do przekazywania tego, co czuł patrząc na rzeczy, które malował, i tego co chciał, żeby czuli inni. Nie przejmował się zbytnio tym, co nazywał „stereoskopową rzeczywistością”, czyli fotograficznie wiernym obrazem natury. Wyolbrzymiał, a nawet zmieniał wygląd rzeczy, jeśli pomagało mu to osiągnąć zamierzony cel. W ten sposób, zupełnie inną drogą, dotarł do miejsca, w którym w tym samym czasie znalazł się Cézanne. Obydwaj podjęli tę samą, niezwykle istotną decyzję, świadomie odrzucając „imitację natury”, jako cel malarstwa. Oczywiście skłoniły ich do tego całkiem odmienne powody. Cézanne malując martwe natury chciał badać zależności między kolorami i formami, a „poprawną perspektywę” wykorzystywał tylko w takim stopniu, w jakim akurat potrzebne mu to było do konkretnego eksperymentu. Van Gogh chciał, aby jego obrazy wyrażały to, co czuł, i jeżeli zniekształcenie pomagało mu osiągnąć ten cel, stosował je. Obydwaj dotarli do tego miejsca, mimo że nie chcieli odrzucać dawnych wartości sztuki. Nie pozowali na „nowatorów”. Nie chcieli szokować zadowolonych z siebie krytyków. Właściwie

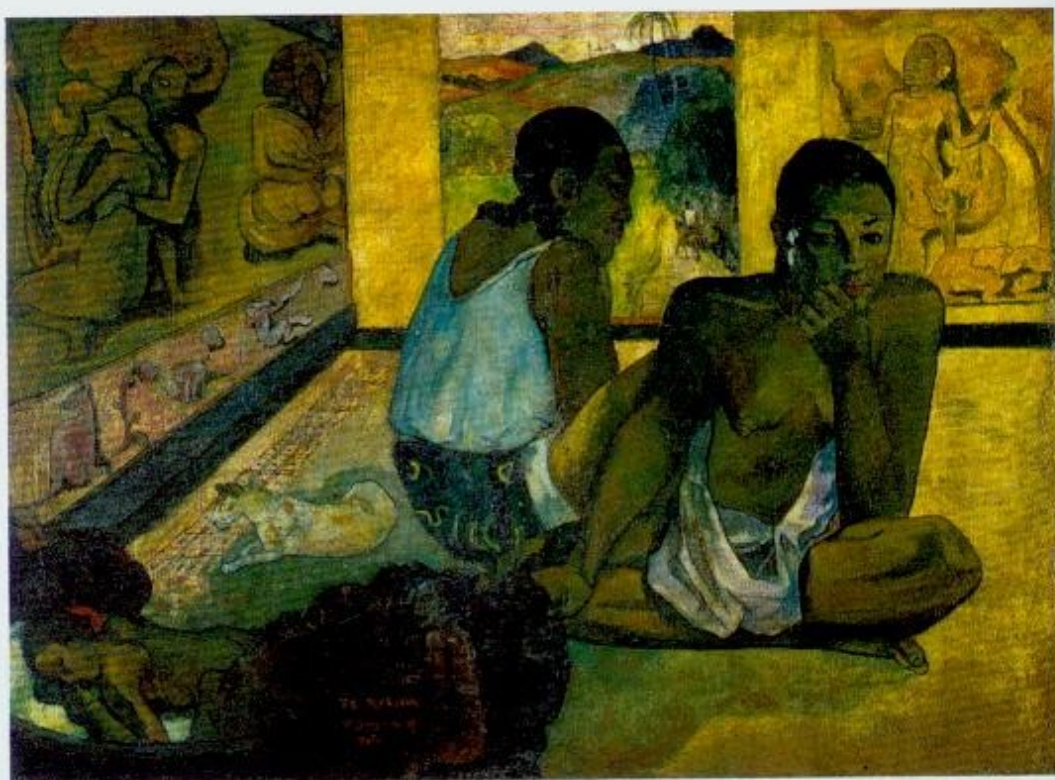
357

Vincent van Gogh
Pokój artysty w Arles,
1889

Olaj na płótnie,
57,5 x 74 cm;
Musée d'Orsay, Paryż

357
 Vincent van Gogh
Dokęły artysty w Arles,
 1889
 Olej na płótnie,
 57,3 x 74 cm,
 Musée d'Orsay, Paryż





obydwaj porzucili już niemal nadzieję, że ktokolwiek zwróci kiedyś uwagę na ich obrazy – nie przestawali pracować, bo po prostu czuli, że muszą to robić.

Nieco inaczej przedstawiała się sytuacja w przypadku Paula Gauguina (1848–1903) – trzeciego artysty, który w 1888 r. także znalazł się na południu Francji. Van Gogh gorąco pragnął przyjaźni, marzył o bractwie artystów podobnym do tego, jakie kiedyś w Anglii założyli prerafaelici (str. 511–512) i przekonał starszego od siebie o pięć lat Gauguina, żeby przyjechał do Arles i przyłączył się do niego. Jeśli chodzi o charakter, Gauguin bardzo różnił się od van Gogha. Nie miał w sobie śladu jego pokory i poczucia misji. Wręcz przeciwnie – był dumny i ambitny. Mimo wszystko, istniały pewne łączące ich cechy. Podobnie jak van Gogh, Gauguin zaczął malować stosunkowo późno (był wówczas zamożnym maklerem giełdowym) i jak on, był niemal samoukiem. Ich przyjaźń skończyła się jednak katastrofą. Van Gogh w przyпадку szaleństwa rzucił się na Gauguina, który uciekł potem do Paryża. Dwa lata później Gauguin na zawsze opuścił Europę i wyjechał na jedną z wysp „Mórz Południowych”, na Tahiti, w poszukiwaniu prostego życia. Coraz bardziej

358

Paul Gauguin
Te Riroa, 1897

Oil on canvas,
95.1 x 130.2 cm;
Courtauld Institute Galleries,
London

utwierdzał się bowiem w przekonaniu, że sztuce zagrażała miękkość i powierzchowność, a cały nagromadzony w Europie bagaż wiedzy i zręczności pozbawił ludzi najważniejszej zdolności – siły i intensywności uczuć, i umiejętności bezpośredniego ich wyrażania.

Gauguin nie był oczywiście pierwszym twórcą przeżywającym niepokoje związane z cywilizacją. Od kiedy „styl” stał się problemem, artyści stali się nieufni wobec konwencji i zwykłej zręczności. Pragnęli sztuki, która nie polegałaby na wyuczonych trikach; stylu, który nie byłby zwykłym stylem, ale miał w sobie siłę i potęgę ludzkiej namiętności. Delacroix wyjechał do Algieru szukając intensywniejszych barw i nieskrępowanego życia (*str.* 504.). W Anglii prerafaelici próbowali odnaleźć tę bezpośredniość i prostotę w nieskażonej sztuce „Wieków Wiary”. Impresjoniści podziwiali Japończyków, ale ich sztuka była zbyt wyszukana w porównaniu z intensywnością i prostotą, o jakiej marzył Gauguin. Początkowo zajął się sztuką ludową, ale nie zatrzymało go to na długo. Czuł, że musi uciec z Europy i żyjąc wśród tubylców na Morzach Południowych, odnaleźć własne zbawienie. Dzieła, które stamtąd przywiózł wprawiły w zdumienie nawet jego dawnych przyjaciół. Wydawały się tak dzikie i prymitywne. O to właśnie chodziło Gauguinowi. Był dumny, kiedy nazywano go „barbarzyńcą”. Nawet kolor i rysunek musi być „barbarzyński”, żeby oddać sprawiedliwość nie skażonym cywilizacją dzieciom natury, którymi zachwycił się podczas swojego pobytu na Tahiti. Kiedy dzisiaj przyglądamy się któremuś z tych obrazów (*il.* 358.), może niezupełnie udaje nam się odtworzenie takiego nastroju. Przyzwyczailiśmy się do znacznie większej „dzikości” w sztuce. Jednak nietrudno zorientować się, że Gauguin odkrył coś nowego. Dziwna i egzotyczna jest nie tylko tematyka jego obrazów. Próbował wczuć się w ducha tubylców i ich oczami patrzeć na świat. Badał metody pracy miejscowych rzemieślników i często włączał przedstawienia ich dzieł do swoich obrazów. Starał się malowane przez siebie portrety tubylców zharmonizować ze sztuką „prymitywną”. Upraszczał więc zarysy form i nie wahał się użyć dużych plam mocnego koloru. W przeciwieństwie do Cézanne’a, nie martwiło go, jeśli te uproszczone formy i układy barwne sprawiały, że obraz wyglądał płasko. Chętnie zapominał o odwiecznych problemach zachodniej sztuki, jeśli uważał, że pomoże mu to oddać nieskażonego ducha dzieci natury. Być może nie zawsze udawało mu się osiągnąć zamierzoną bezpośredniość i prostotę, ale dążył do nich z taką samą żarliwością i szczerością, jak Cézanne do nowej harmonii i van Gogh do nowego posłannictwa. Również on poświęcił życie dla swojego ideału. W Europie czuł się nie rozumiany, postanowił więc powrócić na zawsze na wyspy Mórza Południowych. Po latach samotności i rozczarowań umarł tam, znękany chorobami i ubóstwem.

359

Pierre Bonnard

Przy stole, 1899

Olej na desce,
55 x 70 cm; Stiftung
Sammlung E. G. Böhle,
Zürich



360

Ferdinand Hodler
Jezioro Thun, 1905
 Olej na płótnie,
 80,2 x 100 cm,
 Musée d'Art e d'Histoire,
 Genewa



Cézanne, van Gogh i Gauguin – to trójka przeraźliwie samotnych ludzi, którzy uparcie pracowali, pozbawieni niemal nadziei na to, że kiedyś zostaną zrozumiani. Jednak problemy mające dla nich takie znaczenie, coraz powszechniej dostrzegali artyści młodsze pokolenia, nie zadowalały ich umiejętności zdobywane w akademiach. Nauczyli się, jak przedstawiać naturę, jak poprawnie rysować i jak używać farb i pędzla; przyswoili nawet lekcję impresjonistycznego przewrotu i z wielką zręcznością potrafili oddać migotanie słonecznego światła i powietrza. Niektórzy wielcy artyści pozostali na tej drodze, wprowadzając nowe metody w krajach, gdzie impresjonizm wciąż jeszcze napotykał przeciwności. Jednak wielu malarzy należących do młodszego pokolenia szukało sposobów, aby rozwiązać, a przynajmniej ominąć, problemy stojące na drodze Cézanne'a. Komplikacje te wynikały przede wszystkim (str. 494–495) ze sprzeczności między modelunkiem, koniecznym do wywołania wrażenia głębi, a pragnieniem zachowania piękna koloru – prawdziwego koloru. Sztuka Japończyków przekonała ich, że obraz może robić znacznie mocniejsze wrażenie, jeśli modelunek i wiele detali poświęci się na rzecz uproszczenia. Do pewnego stopnia, w tym kierunku poszli van Gogh i Gauguin, podkreślając kolor i lekceważąc iluzję głębi. W swoich eksperymentach z puentylizmem Seurat dotarł jeszcze dalej. Pierre Bonnard wykazał się niezwykłymi umiejętnościami i wrażliwością, osiągając na swoich płótnach wrażenie migotania światła i barw, tak że przypominały barwne tapiserie. Jego obraz przedstawiający zastawiony stół (il. 359.) pokazuje, jak unikał akcentowania głębi i perspektywy, aby pozwolić się nam cieszyć barwnym wzorem. Szwajcarski malarz Ferdinand Hodler (1853–1918) posunął się jeszcze dalej, upraszczając swój rodzinny krajobraz, aż do osiągnięcia przypominającej plakat klarowności ujęcia (il. 360.).



Nie przypadkiem obraz ten kojarzy nam się z plakatami, ponieważ okazało się, że postawa, której w Europie nauczono się od Japończyków, była szczególnie przydatna w sztuce reklamy. Przed końcem stulecia, utalentowany następca Degasa (*str.* 526.), Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), z taką właśnie oszczędnością środków tworzył nową sztukę plakatu (*il.* 361.).

Sztuka ilustracji także skorzystała w wyniku rozwoju tego rodzaju efektów. Pamiętając z jaką miłością i troską minione wieki podchodziły do produkcji książek, ludzie tacy jak William Morris (*str.* 535.) nie mogli znieść książek niestarannie wydawanych i ilustracji, których zadaniem było tylko opowiedzieć historię, bez względu na efekt plastyczny. Cudowne dziecko – Aubrey Beardsley (1872–1898), zainspirowany przez Whistlera i Japończyków, w krótkim czasie zdobył europejską sławę swoimi wyrafinowanymi, czarno-białymi ilustracjami (*il.* 362.).

Słowem, którego często używano jako pochwały w okresie Art Nouveau, było słowo „dekoracyjny”. Obrazy i ryciny, zanim jeszcze zorientujemy się, co przedstawiają, powinny cieszyć oko samym układem linii i barw. Powoli, choć nieubłagane, moda na dekoracyjność torowała drogę nowej koncepcji sztuki. Ani wierność wobec natury, ani wzruszająca historia nie były już takie ważne, o ile obraz lub grafika były przyjemne dla oka. Jednak niektórzy artyści z coraz większą siłą odczuwali, że podczas tych wszystkich poszukiwań, sztuka utraciła coś bardzo

361

Henri de
Toulouse-Lautrec
Les Ambassadeurs:
Aristide Bruant, 1892
Litografia, plakat,
141,2 x 95,4 cm

362

Aubrey Beardsley
Ilustracja do „Salome”
Oscara Wilde’a, 1894
Piórko i tusz na bibułce
japońskiej,
34,3 x 27,3 cm

ważnego – coś, co rozpaczliwie próbowali odzyskać. Pamiętamy, że Cézanne szukał porządku i równowagi, uważając, że zaabsorbowanie przelotną chwilą doprowadziło impresjonistów do zaniedbania tego, co solidne i trwałe w naturze. Van Gogh był przekonany, że poddając się wzrokowym wrażeniom i eksploatując jedynie optyczne jakości światła i koloru, sztuka naraża się na niebezpieczeństwo utraty tej intensywności i pasji, które dawały artyście możliwość przekazania swoich emocji innym ludziom. Gauguin wreszcie, był całkowicie rozczarowany swoim życiem i sztuką. Pragnął czegoś prostszego i bardziej bezpośredniego. Miał nadzieję, że to za czym tęsknił, odnajdzie żyjąc wśród ludzi pierwotnych. To co nazywamy sztuką nowoczesną, wyrosło z poczucia niezadowolenia, a różne rozwiązania, poszukiwane przez tych trzech malarzy, stały się ideałami trzech kierunków sztuki nowoczesnej. Rozwiązanie Cézanne'a ostatecznie doprowadziło do kubizmu, który narodził się we Francji; Van Gogha do ekspresjonizmu, który znalazł oddźwięk głównie w Niemczech, a Gauguina – do różnych odmian prymitywizmu. Chociaż początkowo kierunki te mogły wydawać się „zwariowane”, dzisiaj bez trudu możemy wykazać, że były konsekwentnymi próbami wyjścia z pułapki, w której znaleźli się artyści.

*Van Gogh malujący
słoneczniki, 1888*

Obraz Paula Gauguina;
olej na płótnie,
73 x 92 cm;
Rijksmuseum Vincent
van Gogh, Amsterdam



SZTUKA EKSPERYMENTALNA

I połowa XX wieku

Mówiąc o „sztuce nowoczesnej” zwykle mamy na myśli ten rodzaj sztuki, który całkowicie zerwał z tradycją i próbuje robić rzeczy, o jakich dotąd nie śniło się nawet artystom. Niektórym bliska jest idea postępu i uważają, że również sztuka musi dotrzymywać kroku swoim czasom. Innym bardziej odpowiada hasło o „dawnych dobrych czasach” i całą sztukę nowoczesną traktują jak pomyłkę. Widzieliśmy jednak, że w rzeczywistości sytuacja jest znacznie bardziej skomplikowana, a sztuka nowoczesna, nie mniej niż sztuka dawna, powstała odpowiadając na określone problemy. Ci, którzy opłakują zerwanie z tradycją, musieliby się cofnąć do czasów poprzedzających Rewolucję Francuską 1789 r., a niewiele osób uznałoby to za możliwe. Wtedy właśnie, jak wiemy, styl stał się dla artystów sprawą kłopotliwą, toteż zaczęli eksperymentować i lansować nowe kierunki, wypisując zwykle jakiś nowy „-izm” na swoich sztandarach. Może wydać się dziwne, że właśnie ta dziedzina sztuki, która najbardziej ucierpiała z powodu powszechnego pomieszania języków, stworzyła nowy i trwały styl – architektura nowoczesna kształtowała się powoli, ale jej zasady są tak mocno ugruntowane, że prawie nikt już dzisiaj nie stara się ich podważyć. Pamiętamy, że poszukiwania nowego stylu doprowadziły do eksperymentów Art Nouveau, w których nowe możliwości techniczne, jakie dawała stalowa konstrukcja, wciąż jeszcze łączono z niesformą dekoracją (*str. 537., il. 349.*). Jednak nie z takich ćwiczeń na pomysłowość miała narodzić się architektura XX w. Przyszłość należała do tych, co postanowili zacząć wszystko od nowa i nie troszczyć się już o styl ani ornament, obojętnie – stary czy nowy. Zamiast kurczowo trzymać się koncepcji architektury jako „sztuki pięknej”, najmłodszy architekci całkowicie odrzucili dekoracje i proponowali, by na ich zadania spojrzeć pod kątem funkcji.

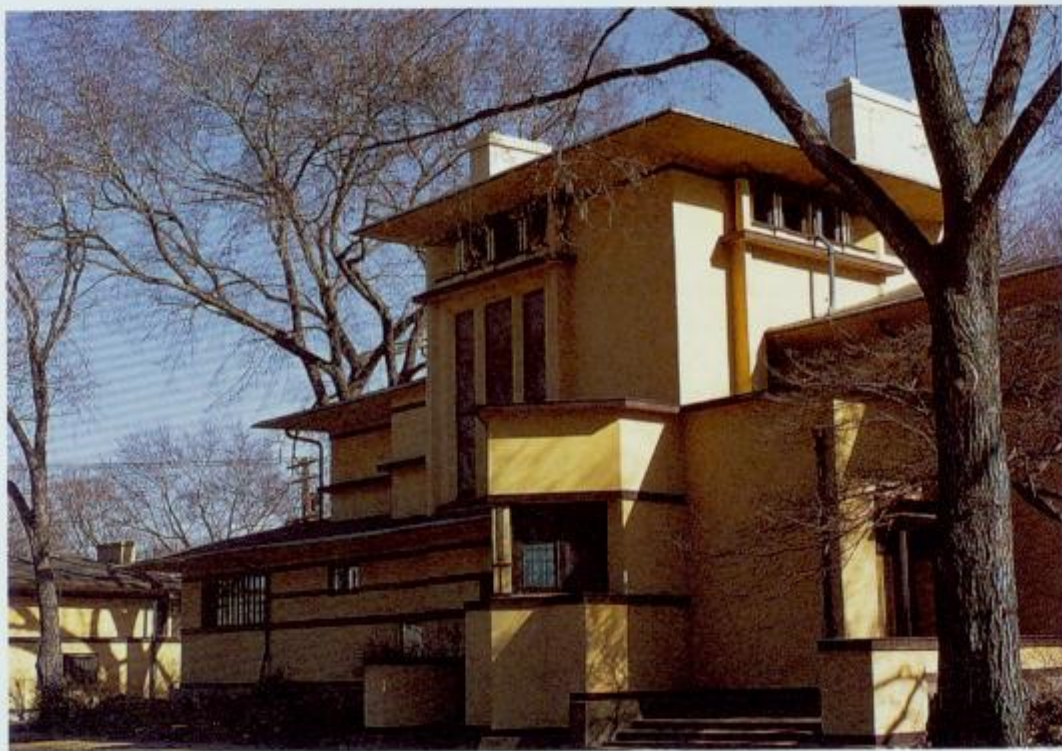
Ta nowa postawa rozpowszechniła się w wielu częściach świata, ale nigdzie bardziej konsekwentnie niż w Ameryce, gdzie postępu technicznego nie hamował багаż tradycji. Absurdalność budowania drapaczy chmur w Chicago i pokrywania ich dekoracjami z europejskich wzorników wydawała się oczywista. Jednak architekt, który chciał przekonać klientów do swojego niekonwencjonalnego projektu, musiał wykazać się silną umysłowością i niezłomnym przekonaniem. Największy sukces w tej dziedzinie

odniósł Amerykanin Frank Lloyd Wright (1869–1959). Uznał on, że naprawdę ważne w domu są pokoje, a nie fasada. Jeśli wnętrze jest wygodne i odpowiada wymaganiom właścicieli, z pewnością także strona zewnętrzna będzie zaakceptowana. Takie podejście może nam się dzisiaj wydać niezbyt rewolucyjne, wówczas jednak tak było, doprowadziło bowiem Wrighta do odrzucenia wszystkich tradycyjnych wymagań wobec budynku, a szczególnie zasady ścisłej symetrii. Na ilustracji 363. widzimy jeden z pierwszych domów wybudowanych przez Wrighta, znajdujący się w zamożnej dzielnicy podmiejskiej Chicago. Zlikwidował on wszystkie obowiązujące dotąd ozdoby, gzymsy i sztukaterie i wybudował dom, którego nadrzędnym elementem był plan. Wright nie uważał się jednak za inżyniera. Wierzył w coś, co nazywał „architekturą organiczną”, przez co rozumiał, że dom musi wyrastać z ludzkich potrzeb i charakteru okolicy, podobnie jak żywy organizm.

Należy z pewnością docenić to, że niechętnie odnosił się do żądań inżynierów, ponieważ właśnie wtedy nabrały one szczególnej siły i natarczywości. Jeśli bowiem Morris miał rację sądząc, że maszynie nigdy nie uda się skutecznie współzawodniczyć z pracą rąk ludzkich, to oczywistym rozwiązaniem wydawało się określenie możliwości maszyny i dostosowanie do nich projektów.

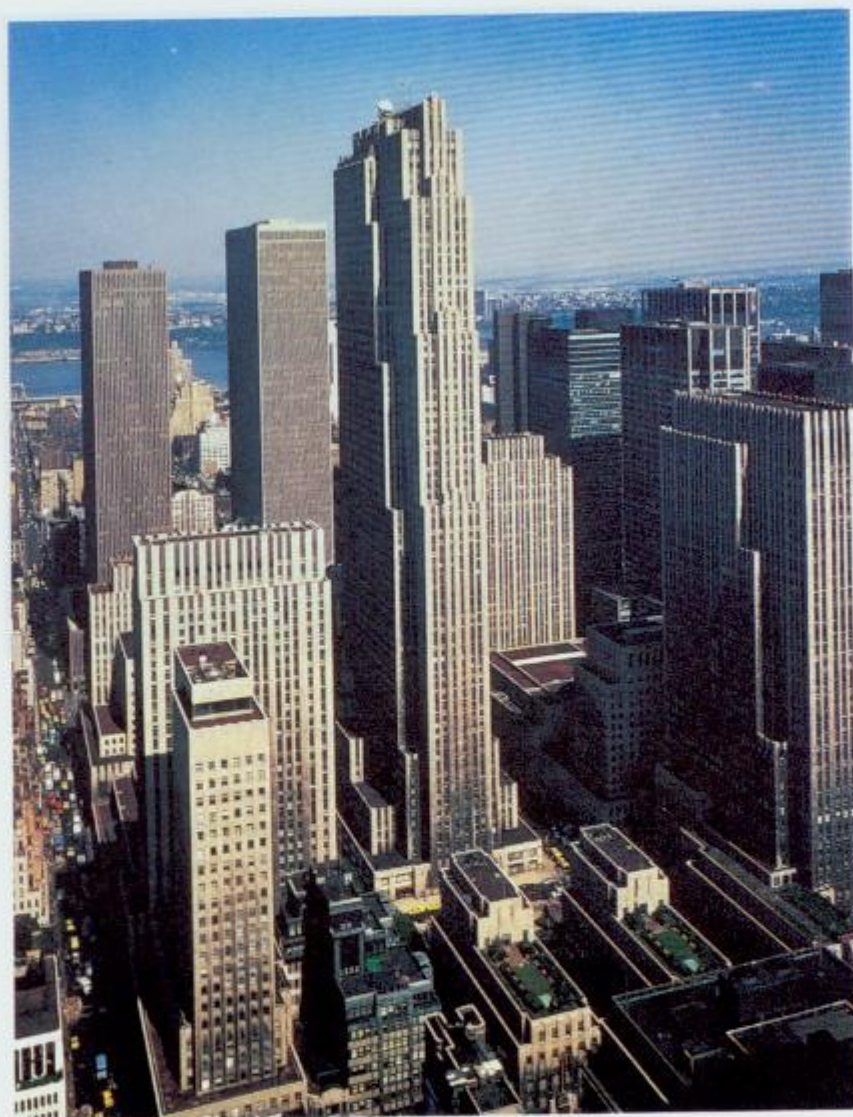
363

Frank Lloyd Wright
340 Fair Oaks Avenue,
Oak Park, Illinois,
1902
Budynek bez „stylu”



364

Andrew Reinhard,
Henry Hofmeister
i inni
Rockefeller Center,
Nowy Jork,
1931–1939
Architektura
modernistyczna



Niektórą zasadą ta wydawała się pogwałceniem dobrego smaku i przyzwyczajenia. Pozbywając się wszystkich dekoracji nowocześni architekci zerwali z wielowiekową tradycją. Zlikwidowano cały system fikcyjnych „porządków”, rozwijający się od czasów Brunelleschiego i oczyszczono fasady z pajęczyny fałszywych gzymsów, wolut i pilastrów. Kiedy po raz pierwszy oglądano te domy, wydawały się nieznośnie nagie i ogołocone. Teraz jednak wszyscy przyzwyczaili się do ich wyglądu i nauczyli się cenić czyste linie i proste formy nowoczesnej technicznej stylistyki (il. 364.). Tę rewolucję gustów zawdzięczamy kilku pionierom, prowadzącym pierwsze ekspery-



365

Walter Gropius
Bauhaus, Dessau,
1926

menty z użyciem nowoczesnych materiałów budowlanych, witane często z szyderstwem i wrogością. Na ilustracji 365. widzimy jedną z eksperymentalnych budowli, będącą centrum propagandy za i przeciwko architekturze nowoczesnej. Jest to Bauhaus w Dessau, szkoła architektury założona przez Niemca Waltera Gropiusa (1883–1969), zlikwidowana w czasach dyktatury faszystowskiej. Wybudowano ją, by udowodnić, że sztuka i technika nie muszą być sobie obce, jak działo się to w XIX w., a wręcz przeciwnie – mogą się wzajemnie uzupełniać. Uczniowie szkoły brali udział w projektowaniu budynków i ich wyposażenia. Zachęcano ich, by używali wyobraźni i śmiało eksperymentowali, nie zapominając jednak nigdy o celu, jakiemu ich projekt miał służyć. Właśnie w tej szkole po raz pierwszy wynaleziono krzesła i inne meble ze stalowych rurek, z którymi spotykamy się teraz na co dzień. Teorie Bauhausu sprowadza się czasem do hasła „funkcjonalizm” – przekonania, że jeśli tylko projekt odpowiada swojemu przeznaczeniu, to nie musimy martwić się o piękno. W przekonaniu tym kryje się z pewnością wiele prawdy. W każdym razie pomogło nam ono pozbyć się niepotrzebnych i pozbawionych gustu ozdób, którymi dziewiętnastowieczna sztuka zaśmieciła nasze miasta i mieszkania. Jednak podobnie jak wszystkie slogany, także i ten opiera się na uproszczeniu. Z pewnością istnieją rzeczy, które chociaż poprawne pod względem funkcjonalności, są raczej brzydkie, a przynajmniej obojętne. Najlepsze dzieła w tym stylu są piękne nie tylko dlatego, że akurat odpowiadają funkcji, do której je stworzono, ale dlatego,

że zaprojektowali je ludzie obdarzeni wyczuciem i smakiem, wiedzący jak sprawić, by budynek odpowiadał swemu przeznaczeniu, a jednocześnie miał „właściwy” kształt. Odkrycie tych tajemniczych harmonii wymagało długiego procesu prób i błędów. Architekci muszą mieć swobodę eksperymentowania z różnymi proporcjami i materiałami. Niektóre z tych doświadczeń mogą prowadzić w ślepą uliczkę, ale mimo to uzyskany efekt nie musi być próżny. Żaden artysta nie może zawsze „grać bezpiecznie”. Bardzo ważne jest, byśmy zrozumieli rolę, jaką odegrały nawet wyraźnie ekstrawaganckie czy dziwaczne eksperymenty w rozwoju nowoczesnego wzornictwa, które stało się już dla nas czymś całkiem oczywistym.

Znaczenie śmiałych wynalazków i innowacji w architekturze doczekało się już właściwie powszechnego uznania, natomiast na ogół nie zdajemy sobie sprawy z tego, że sytuacja w malarstwie i w rzeźbie wygląda bardzo podobnie. Wiele osób, które nie widzą pożytku z tej, jak mówią „całej supernowoczesności”, bardzo by się zdziwiło dowiadując się, w jakim stopniu ich życie zostało już przez nią zdominowane i jak bardzo wpłynęła ona na ich gust i upodobania. Formy i układy barwne, stworzone przez supernowoczesnych malarzy – buntowników, trafiły na stałe do sztuki komercyjnej i kiedy spotykamy się z nimi na plakatach, okładkach czasopism czy na tkaninach, wydają się nam czymś zupełnie oczywistym. Można chyba nawet powiedzieć, że sztuka nowoczesna zyskała jeszcze jedno zastosowanie, służąc jako pole doświadczalne, gdzie wypróbowywane są nowe sposoby łączenia wzorów i kształtów.

Po co jednak malarzowi te eksperymenty i dlaczego nie miałby być zadowolony obserwując naturę i malując ją najlepiej, jak umie? Odpowiedź na to pytanie kryje się chyba w tym, że sztuka utraciła swoją pozycję, ponieważ artyści odkryli, że proste zalecenie – „maluj to co widzisz”, kryje w sobie sprzeczność. Brzmi to jak jeden z paradoksów, którymi nowocześni artyści i krytycy lubią drażnić zmęczoną publiczność, ale uważnym czytelnikom tej książki nietrudno będzie zrozumieć problem. Pamiętajmy, jak pierwotny artysta konstruował na przykład twarz, układając ją raczej z prostych form niż kopiując prawdziwą twarz z natury (*str. 47., il. 25.*). Często powracaliśmy do Egipcjan i do ich metody przedstawiania na obrazie właściwie tego, co wiedzieli, a nie tego, co widzieli. Sztuka grecka i rzymska tchnęła życie w te schematyczne formy. Sztuka średniowieczna z kolei użyła ich do opowiadania historii świętej, zaś sztuka chińska do kontemplacji. Żaden z tych rodzajów sztuki nie wymagał od artysty, żeby „malował to co widzi”. Koncepcja ta pojawiła się dopiero w okresie Renesansu. Początkowo wydawało się, że wszystko idzie znakomicie. Naukowa perspektywa, sfumato, wenecki kolor, ruch i ekspresja – stopniowo poszerzano środki, za pomocą których artysta przedstawiał otaczający go świat. Jednak każde kolejne pokolenie odkrywało wciąż nowe, nieoczekiwane bastiony

konwencji, które sprawiały, że artyści nadal używali wyuczonych form, zamiast malować to, co rzeczywiście widzieli. W XIX w. zbuntowani malarze chcieli do końca uwolnić się od tych konwencji. Znikały jedna za drugą, aż wreszcie impresjoniści ogłosili, że odkryte przez nich metody pozwalają oddać na płótnie doświadczenie wzrokowe z „naukową dokładnością”.

Dzięki tej teorii powstały fascynujące dzieła sztuki, ale nie powinno to przesłaniać nam faktu, że koncepcja, na której się opierały, była tylko częściowo słuszna. Od tamtego czasu stopniowo, z coraz większą siłą uświadamialiśmy sobie, że nigdy nie będziemy w stanie dokładnie oddzielić tego co widzimy, od tego co wiemy. Ktoś, kto rodzi się niewidomy i dopiero później odzyskuje wzrok musi „nauczyć się” widzieć. Przy pewnej dyscyplinie, obserwując własne reakcje, możemy się przekonać, że to, co nazywamy widzeniem, niezmiennie kształtowane jest przez naszą wiedzę (lub wyobrażenia) na temat tego, co widzimy. Staje się to szczególnie widoczne zawsze, ilekroć między tymi dwoma czynnikami pojawiają się jakieś rozbieżności. Zdarza się, że popełniamy błąd w widzeniu. Na przykład czasem mały przedmiot znajdujący się tuż przed nami wydaje się nam potężną górą na horyzoncie, a łopoczący na wietrze papier bierzemy za lecącego ptaka. Kiedy jednak zorientujemy się, że popełniliśmy błąd, nie potrafimy już widzieć tych samych przedmiotów, tak jak przedtem. Jeżeli mielibyśmy coś takiego namalować, to z pewnością innych kształtów i kolorów użylibyśmy przed, a innych po dokonaniu naszego odkrycia. Prawdę mówiąc, w momencie kiedy bierzemy do ręki ołówki i zaczynamy rysować, cała koncepcja biernego poddania się tak zwanym wrażeniom zmysłowym, staje się po prostu absurdem. Kiedy spojrzymy przez okno, ten sam widok możemy zobaczyć na tysiące sposobów. Który z nich jest równoznaczny z naszym wrażeniem zmysłowym? Musimy jednak dokonać jakiegoś wyboru. Od czegoś zacząć. Jakoś zbudować obraz domu po drugiej stronie drogi i rosnących przed nim drzew. Mimo najlepszych chęci zawsze zaczynamy od jakichś „konwencjonalnych” linii czy form. „Egipcjanina”, mieszkającego w każdym z nas, można czasem zmusić do milczenia, ale nigdy nie uda nam się go zupełnie pokonać.

Na tym właśnie, jak sądzę, polegał problem, który jeszcze nie całkiem świadomie, odczuwało pokolenie kontynuujące i przetwarzające odkrycia impresjonistów. Problem, który ostatecznie miał skłonić ich do odrzucenia całej zachodniej tradycji. Jeśli bowiem nie potrafimy się uwolnić od tego „Egipcjanina” czy dziecka, które tkwi w nas uparcie, dlaczego nie mielibyśmy uczciwie przyjrzeć się podstawowym faktom dotyczącym tworzenia obrazów? Próby wyjścia z kryzysu podejmowane w eksperymentach Art Nouveau opierały się na japońskiej grafice (*str.* 536.). Dlaczego jednak odwoływać się tylko do rzeczy tak późnych i wyrafinowanych? Czy nie lepiej zacząć jeszcze raz od początku i przyjrzeć się uważniej sztuce naprawdę „prymitywnej”, fetyszom i maskom, używanym przez dzikie

366

Maska plemienia Dan,
Afryka Zachodnia,
ok. 1910–1920

Drewno, wokół powiek
pokryte kaolinem,
wys. 17,5 cm;
Von der Heydt
Sammlung,
Museum Rietberg,
Zürich



plemiona? Podczas rewolucji w sztuce, która apogeum osiągnęła przed pierwszą wojną światową, uwielbienie dla murzyńskiej rzeźby było tym, co łączyło młodych artystów, należących do najrozmaitszych kierunków. Tego rodzaju przedmioty można było czasem bardzo niedrogo kupić w sklepach z osobliwościami, i tak plemienne maski z Afryki zastępowały stopniowo gipsowe kopie *Apolla Belvedereńskiego* (str. 104., il. 64.), które zdobyły dotąd pracowni akademickich artystów. Patrząc na jedno z arcydzieł afrykańskiej rzeźby (il. 366.) nietrudno zrozumieć, dlaczego tego rodzaju twórczość mogła być tak bardzo pociągająca dla pokolenia poszukującego wyjścia z impasu, w jakim znalazła się sztuka zachodnia. Ani „wierność

naturze”, ani „idealne piękno”, dwa najważniejsze zagadnienia europejskiej sztuki, nie zaprzętały myśli tych twórców. Jednak w ich dziełach było właśnie to, co w trakcie długich poszukiwań utraciła sztuka europejska – siła ekspresji, czystość konstrukcji i nieskrywana prostota techniki.

Dzisiaj już wiemy, że tradycja sztuki plemiennej jest bardziej złożona i mniej „prymitywna” niż wydawało się jej odkrywcom. Widzieliśmy nawet, że naśladowanie natury absolutnie nie wykracza poza obręb jej zainteresowań (str. 45., il. 23.). Jednak mimo to, styl tych rytualnych obiektów mógł posłużyć jako punkt, w którym skupiały się poszukiwania ekspresji, konstrukcji i prostoty, odziedziczone przez nowe kierunki po eksperymentach trzech zbuntowanych samotników – van Gogha, Cézanne’a i Gauguina.

Czy dobrze to, czy źle, artyści XIX w. musieli zostać wynalazcami. Żeby zwrócić na siebie uwagę musieli bardziej starać się o oryginalność niż o warsztatową doskonałość, którą tak podziwiamy u wielkich artystów wcześniejszych epok. Każde odstępstwo od tradycji, które zainteresowało krytyków i znalazło naśladowców, witane było jak nowy „-izm”, do którego należeć będzie przyszłość. Przyszłość nie zawsze trwała długo, jednak historia sztuki XX w. musi notować te nieustanne eksperymenty, ponieważ brało w nich udział wielu najbardziej utalentowanych artystów.

Za pomocą słów najłatwiej chyba wyjaśnić eksperymenty ekspresjonizmu. Sam termin nie jest może najszcześniejszy, bo wiemy przecież, że wszystko cokolwiek robimy, a nawet to, czego właśnie nie zrobimy, wiąże się w jakiś sposób z ekspresją naszej osobowości. Jednak jako etykieta, okazał się całkiem przydatny. W jednym ze swoich listów van Gogh opisuje, jak malował portret szczególnie bliskiego sobie przyjaciela. Konwencjonalna podobizna była zaledwie pierwszym etapem. Po namalowaniu „poprawnego” portretu przystąpił do przekształcania kolorów i tła:

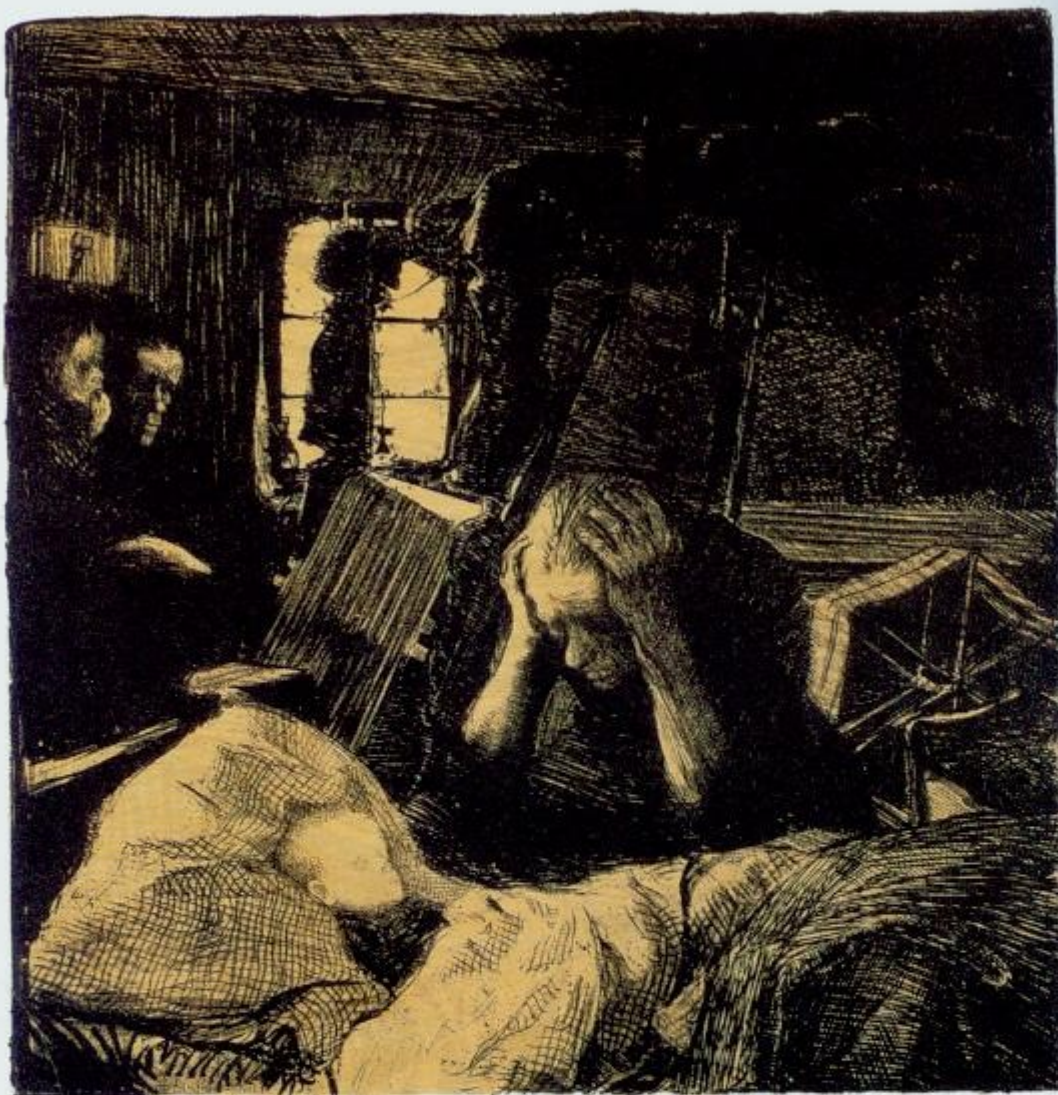
Podkreślam jasny kolor włosów, biorę oranż, chrom, cytrynowy i z tyłu za głową nie maluję trywialnej ściany pokoju, ale Nieskończoność. Robię proste tło z najbardziej intensywnego i najbogatszego niebieskiego koloru, jaki można znaleźć na palecie. Jasna, świetlista głowa odcina się od tego mocnego niebieskiego tła, jak gwiazda na błękitcie. Niestety, mój drogi przyjacielu, publiczność nie dostrzeże w tej przesadzie nic prócz karykatury. Lecz cóż to nas obchodzi?

Van Gogh miał rację mówiąc, że jego sposób postępowania można porównać do metod karykaturzysty. Karykatura zawsze była „ekspresjonistyczna”, ponieważ jej twórca bawi się podobizną swojej ofiary i deformuje ją, aby wyrazić uczucia, jakie do niej żywi. Jak długo tych deformacji dokonywano w imię humoru, wydawało się, że nikt nie miał trudności, żeby je zrozumieć. Sztuka humorystyczna była tą dziedziną, gdzie wszystko było dozwolone, ponieważ podchodzono do niej bez jakichkolwiek uprzedzeń, zarezerwowanych dla Sztuki przez wielkie S. Jednak koncepcja poważnej karykatury, sztuki, która celowo zmienia wygląd rzeczy, aby wyrazić nie poczucie wyższości, ale miłość, podziw, czy strach, stała się – jak przewidział van Gogh – czymś trudnym do przeknięcia dla publiczności. Nie ma tu jednak żadnej niekonsekwencji. Jest bezsporną prawdą, że sposób w jaki postrzegamy określone przedmioty uzależniony jest od tego, jaki mamy do nich stosunek uczuciowy. Co więcej, nasze uczucia wpływają także na kształt, jaki przedmioty te zachowały w naszej pamięci. Każdemu z pewnością zdarzyło się doświadczyć, że to samo miejsce wygląda zupełnie inaczej, kiedy jesteśmy szczęśliwi niż wtedy, kiedy jesteśmy smutni.

Jednym z pierwszych artystów, którzy wykorzystując te możliwości posunęli się nawet dalej niż van Gogh, był norweski malarz Edvard Munch (1863–1944). Na ilustracji 367. widzimy litografię z 1895 r., zatytułowaną *Krzyk*. Cel, który stara się osiągnąć polega na wyrażeniu, w jaki sposób nagłe podniecenie przekształca nasze wrażenia zmysłowe. Linie na tej litografii wydają się zmierzać do jednego, skupiającego wszystko punktu – do krzyczącej głowy. Wygląda to tak, jakby cały krajobraz uczestniczył w jej udręce i niepokoju. Twarz krzyczącej osoby zniekształcona jest

367

Edvard Munch
Krzyk, 1895
Litografia,
15,5 x 25,4 cm



rzeczywiście tak, jak twarze na karykaturach. Wytrzeszczone oczy i zapadnięte policzki przywodzą na myśl trupią czaszkę. Musiało stać się coś strasznego, a grafika ta jest tym bardziej niepokojąca, że nigdy nie dowiemy się, co krzyk miał naprawdę oznaczać.

W sztuce ekspresjonistycznej bardziej niepokojące niż zniekształcanie natury, było dla publiczności to, że w wyniku zmian coraz bardziej oddalano się od piękna. Najmniejszych wątpliwości nie budziło ukazywanie przez karykaturzystę brzydoty – na tym także polegała jego praca. Natomiast pogląd, że każdy, kto uważa się za poważnego artystę, jeżeli już musi zniekształcać naturę, to powinien zapomnieć o idealizacji i raczej eksponować brzydotę, budził powszechne oburzenie. Munch mógł jednak na to odpowiedzieć, że krzyk udręczenia nie jest piękny i że byłoby nieuczciwe patrzeć na życie wyłącznie od przyjemnej strony. Ekspresjoniści byli tak wrażliwi na ludzkie

368

Käthe Kollwitz

W potrzebie

1893–1901

Linografia,

15,5 x 15,2 cm



369
Emil Nolde
Płotek, 1912
Litografia,
32,1 x 22,2 cm

cierpienie i nędzę, na przemoc i namiętności, że uporczywe obstawanie przy harmonii i pięknie w sztuce skłonni byli traktować jako zwykły brak rzetelności. W sztuce takich mistrzów jak Rafael czy Correggio widzieli nieuczciwość i hipokryzję. Chcieli stawić czoło prawdzie naszej egzystencji i wyrazić współczucie dla brzydkich i wydziedziczonych. Unikanie wszystkiego, co mogło uchodzić za ładne wytrącało mieszczaucha ze stanu samozadowolenia – stało się dla nich niemal sprawą honoru.

Niemieckiej artystce Käthe Kollwitz (1867–1945) nie chodziło jednak o to, żeby jej wzruszające rysunki i litografie budziły sensację. Głęboko współczuła biednym i uciśnionym, chciała bronić ich sprawy. *Ilustracja 368*, przedstawia jedną z cyklu litografii z 1890 r., zainspirowanych sztuką teatralną, mówiącą o położeniu śląskich tkaczy w okresie bezrobocia i niepokojów społecznych. Ta scena

z umierającym dzieckiem właściwie nie pojawia się w dramacie, ale dzięki niej cała kompozycja zyskuje niezwykłą siłę oddziaływania. Kiedy cykl ten został wytypowany do złotego medalu, minister doradził cesarzowi, żeby nie zgodził się na tę propozycję *ze względu na temat pracy i naturalistyczne wykonanie, całkowicie pozbacone umiaru i łagodzących elementów*. Oczywiście, o to właśnie chodziło Käthe Kollwitz. Inaczej niż Millet, w którego *Zbierających kłosa* (str. 509., il. 331.) czujemy godność pracy, jedynym rozwiązaniem była dla niej rewolucja. Nic więc dziwnego, że jej dzieło stanowiło źródło inspiracji dla sztuki i propagandy komunistycznego Wschodu, gdzie stała się znacznie bardziej popularna niż na Zachodzie.

Również w Niemczech często odzywały się głosy domagające się radykalnych przemian. W 1906 r. grupa niemieckich malarzy założyła stowarzyszenie *Die Brücke* (Most), stawiające sobie za cel całkowite zerwanie z przeszłością i walkę o nowe jutro. Podobne poglądy wyznawał także Emil Nolde (1867–1956), mimo że stosunkowo krótko należał do stowarzyszenia.



370

Ernst Barlach
Litość, 1919Drewno, wys. 38 cm;
kolekcja prywatna

Jeden z jego przejmujących drzeworytów – *Prorok* (il. 369.) – stanowi dobry przykład mocnych, niemal plakatuowych efektów, do których dążyli podobni mu artyści. Teraz jednak nie chodziło o dekoracyjność. Stosowane przez nich uproszczenia miały służyć wyłącznie ekspresji i dlatego w przypadku *Proroka* wszystko koncentruje się w jego pełnym ekstazy spojrzeniu.

Najbardziej podatnym gruntem dla ekspresjonizmu okazały się Niemcy, gdzie udało się obudzić w „szarym człowieku” gniew i pragnienie zemsty. Kiedy hitlerowcy doszli do władzy w 1933 r., sztuka nowoczesna została wyklęta, a najważniejsi przywódcy ruchu znaleźli się na wygnaniu albo zostali zmuszeni do zaprzestania pracy. Taki los spotkał rzeźbiarza – ekspresjonistę, Ernsta Barlacha (1870–1938), którego rzeźbę *Litość* przedstawia ilustracja 370. Niezwykła siła wyrazu kryje się w prostym geście starych, kościstych rąk żebraczki i nie odwraca uwagi od tego dominującego tematu. Kobieta naciągnęła płaszcz na twarz i uproszczona forma jej zakrytej głowy wzmacnia jeszcze siłę, z jaką rzeźba odwołuje się do naszych uczuć. Problem, czy takie dzieło powinniśmy nazwać pięknym, czy brzydkim, nie ma tutaj żadnego znaczenia, podobnie jak w przypadku Rembrandta (str. 427.), Grünewalda (str. 350.–351.) albo „prymitywów”, których wytwory wzbudzały szczególny podziw ekspresjonistów.

Jednym z malarzy bulwersujących publiczność, nie ograniczającym się do przedstawiania wyłącznie przyjemnej strony rzeczywistości, był Austriak Oskar Kokoschka (1886–1980). Jego pierwsze prace spowodowały falę oburzenia, kiedy wystawiono je w Wiedniu w 1909 r. Na ilustracji 371. widzimy jedno z tych wczesnych płócien, dwójkę bawiących się dzieci. Nam wydają się one niezwykle żywe i przekonujące, nietrudno jednak zrozumieć, dlaczego ten rodzaj portretu wywołał tyle sprzeciwów. Kiedy wrócimy myślą do dziecięcych portretów malowanych przez takich mistrzów, jak Rubens (str. 400., il. 257.), Velázquez (str. 410., il. 267.), Reynolds (str. 467., il. 305.) czy Gainsborough (str. 469., il. 306.), możemy pojąć przyczyny szoku. Dawniej dziecko na obrazie miało być ładne i zadowolone. Dorośli nie chcieli wiedzieć o cierpieniach i lękach dzieciństwa i byli oburzeni, kiedy ktoś poruszał ten temat. Kokoschka nie poddawał się jednak wymogom konwencji. Czujemy, że patrzył na te dzieci z głębokim zrozumieniem i współczuciem. Uchwycił ich zadumę i rozmarzenie, niezręczność ruchów i nieproporcjonalność rosnącego ciała. Żeby to osiągnąć, nie wystarczyły mu powszechnie przyjęte obiegowe zasady rysunku. Jednak jego dzieło tym bliższe jest życiu, im bardziej brakuje mu konwencjonalnej dokładności.

Sztukę Barlacha lub Kokoschki trudno nazwać „eksperymentalną”. Teoria ekspresjonizmu z pewnością jednak zachęcała do eksperymentowa-

371

Oskar Kokoschka
Bawiące się dzieci,
1909

Óleń na płótnie,
73 x 104 cm;
Wielkie Lehnbruck
Museum, Duisburg



nia. Jeżeli słuszne było założenie, że tym, co istotne w sztuce, nie jest naśladowanie natury, ale wyrażanie uczuć przez dobór barw i linii, uzasadnione było pytanie, czy nie stałaby się ona bardziej czysta, gdyby całkowicie odrzucić treść i oprzeć się wyłącznie na działaniu kolorów i kształtów. Przykład muzyki, która tak doskonale obywatła się bez pomocy słów, często budził w artystach i krytykach marzenia o czystej, wizualnej muzyce. Pamiętamy, że Whistler zmierzał w tym kierunku, nadając swoim obrazom muzyczne nazwy (*str. 532., il. 348.*). Jednak czym innym jest ogólne rozważanie takich możliwości, a czym innym wystawienie obrazu, na którym nie ma żadnego rozpoznawalnego przedmiotu. Wydaje się, że pierwszy był rosyjski malarz Wassily Kandinsky (1866–1944), mieszkający w tym czasie w Monachium. Kandinsky, jak wielu z jego niemieckich przyjaciół – malarzy, był właściwie mistykiem. Obce mu były wartości, jakie niósł z sobą postęp i nauka, pragnął natomiast odrodzenia świata przez nową sztukę czystej „siły wewnętrznej”. W swojej nieco zawikłanej i pełnej pasji książce *O pierwiastku duchowym w sztuce* podkreślał psychologiczne działanie czystego koloru, sposób w jaki jaskrawa czerwień działa na nas jak dźwięk trąbki. Przekonanie, że osiągnięcie tym sposobem komunii umysłów jest możliwe i konieczne, dało mu odwagę, żeby wystawić te pierwsze próby w dziedzinie muzyki barw (*il. 372.*), które właściwie zapoczątkowały kierunek nazwany później „sztuką abstrakcyjną”.

Często zwraca się uwagę na to, że słowo „abstrakcyjna” zostało niezbyt szczęśliwie wybrane i proponuje się w zamian takie terminy jak „beprzedmiotowa” czy „nieprzedstawiająca”. Jednak większość nazw obowiązujących w historii sztuki jest przypadkowa (*str. 519.*). Ważne jest samo dzieło sztuki, a nie to, jaką przypniemy mu etykietę. Można się spierać, czy pierwsze eksperymenty w dziedzinie muzyki barw, przeprowadzane przez Kandinskiego, były w pełni udane, jednak łatwo zrozumieć zainteresowanie, jakie wzbudziły. Nawet gdyby tak było, niemożliwe, by „sztuka abstrakcyjna” jako kierunek, zaistniała wyłącznie dzięki ekspresjonizmowi. Aby zrozumieć przyczyny jej zwycięstwa i wszystkie przemiany w sztuce w okresie przed pierwszą wojną światową, musimy znowu wrócić do Paryża. Tam właśnie narodził się kubizm – kierunek prowadzący do jeszcze bardziej radykalnego odwrotu od zachodniej tradycji malarstwa niż ekspresjonistyczne harmonie barwne Kandinskiego.

Celem kubizmu nie było jednak wykluczenie funkcji przedstawiania, a jedynie jej zreformowanie. Żeby zrozumieć problemy, na które odpowiedź miały być kubistyczne eksperymenty, musimy przypomnieć sobie symptomy kryzysu, omawiane w poprzednim rozdziale. Pamiętamy uczucie zakłopotania, jakie budził błyskotliwy nieład impresjonistycznych, migawkowych ujęć ulotnych widoków, tęsknotę za porządkiem i strukturą, która ożywiała zarówno ilustratorów Art Nouveau, podkreślających



372

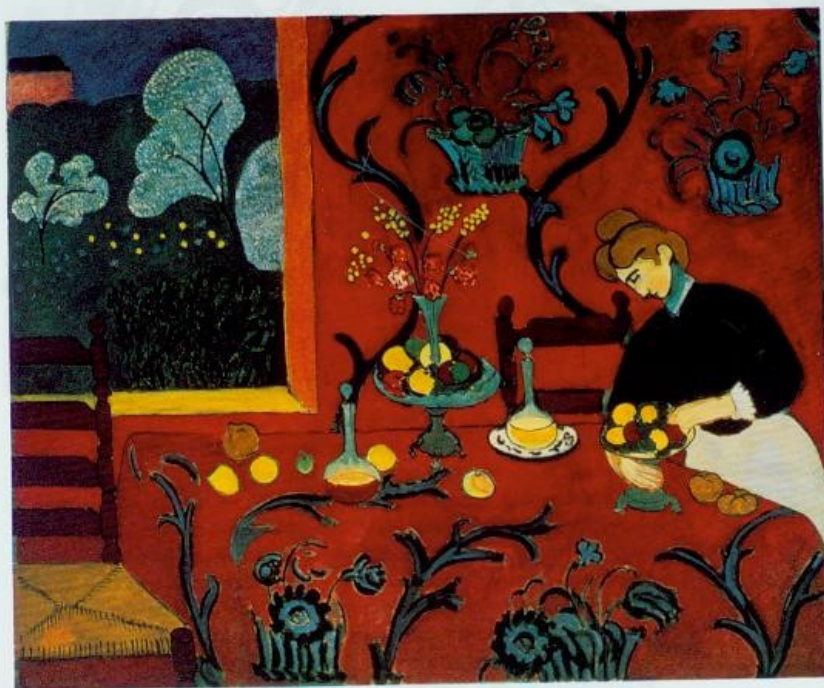
Wassily Kandinsky
Kozacy, 1910–1911Olej na płótnie,
95 x 130 cm;
Tate Gallery, Londyn

znaczenie „dekoracyjnego” uproszczenia, jak i takich mistrzów jak Seurat i Cézanne.

Problemem, ze szczególną siłą dającym o sobie znać w trakcie tych poszukiwań był konflikt między dekoracyjnością kompozycji a trójwymiarowością. Jak wiadomo, wrażenie trójwymiarowości uzyskuje się przez użycie światłocienia, a pokazuje on, w jaki sposób na danym przedmiocie rozkłada się światło. Toteż radykalne uproszczenie kompozycji mogło dawać frapujące rezultaty na plakatach Toulouse-Lautreca i ilustracjach Beardsleya (*str.* 554., *il.* 361–362.), ale brak światłocienia powodował, że wydawały się one płaskie.

Artyści tacy jak Hodler (*str.* 553., *il.* 360.) czy Bonnard (*str.* 552., *il.* 359.) z zadowoleniem zapewne przyjęliby taki efekt, ponieważ w nowy sposób podkreślałby on kształty ich kompozycji. Jednak ignorując zagadnienie trójwymiarowości nieuchronnie natrafiliby na tego samego rodzaju problem, jak ten, który w czasach Renesansu spowodowało wprowadzenie perspektywy: potrzebę pogodzenia klarownej kompozycji z wiernością wobec natury (*str.* 262.).

Teraz problem został odwrócony: dając pierwszeństwo dekoracyjności układu poświęcono obowiązujący od wieków modelunek za pomocą



373
 Henri Matisse
 Deser, 1908
 Olej na płótnie,
 180 x 220 cm;
 Ermitaż, Sankt Petersburg

św
 W
 za
 ju
 pr
 os
 fo
 in
 os
 ps
 tę
 m
 N
 o
 In
 k
 m
 w
 w
 z
 p
 d
 s
 st
 u
 i
 n
 V
 n
 c
 j
 v
 r
 s

światłocienia. Ofiarę tę można było potraktować także jako wyzwolenie. Wreszcie piękna i czystości świetlistych barw, którym swoją wspaniałość zawdzięczają średniowieczne witraże (str. 182., il. 121.) i miniatury, nie tłumili już cień. Tutaj właśnie ujawnił się wpływ van Gogha i Gauguina, kiedy ich prace zaczęły przyciągać powszechną uwagę. Dzięki nim artyści ośmielili się odrzucić gładkość prerafinowanej sztuki i szukać bezpośredniości i prostoty form i układów barwnych. Nie chcieli już subtelności, dążyli natomiast do intensywnych kolorów i śmiałych, „barbarzyńskich” harmonii. W 1905 r. odbyła się w Paryżu wystawa grupy młodych malarzy, mających zasłynąć później jako „Les Fauves”, co znaczy „dzikie bestie” albo „dzicy”. Nazwę tę zawdzięczali swojemu otwartemu lekceważeniu form natury i upodobaniu do brutalnej kolorystyki. Tak naprawdę niewiele w nich było dzikości. Najślawniejszy z grupy, Henri Matisse (1869–1954), był o dwa lata starszy od Beardsleya i podobnie jak on miał talent do dekoracyjnych uproszczeń. Interesowały go kompozycje barwne wschodnich kobierców i północnoafrykański krajobraz. Jego styl wywarł ogromny wpływ na nowoczesne wzornictwo. Ilustracja 373. przedstawia jeden z jego obrazów z 1908 r., zatytułowany *La Desserte*. Widzimy, że Matisse poszedł tą drogą, którą wykorzystywał przed nim Bonnard. Jednak podczas gdy Bonnard wciąż jeszcze chciał zachować wrażenie światła i blasku, Matisse posunął się znacznie dalej, przekształcając rzeczywistość w dekoracyjny wzór. Relacje zachodzące między deseniem tapety, materiałem obrusa i stojącymi na stole przedmiotami są podstawowym tematem obrazu. Nawet postać ludzka i pejzaż za oknem stały się częścią tej barwnej arabeski i całkiem uzasadnione wydaje się uproszczenie, a nawet deformacja, jakim zostały poddane formy kobiety i drzew, gdyż służą zharmonizowaniu ich z kwiatami na tapecie. Artysta nazwał ten obraz właściwie *harmonia w czerni*, przypominając nam tytuły Whistlera (str. 350.–353.). W żywych barwach i prostych formach tego malowidła jest coś, co kojarzy się z dekoracyjnością dziecięcych rysunków, chociaż sam Matisse nigdy nie wyrzekał się wyrafinowania. Na tym polegała jego siła, ale zarazem i słabość, ponieważ nie udało mu się wskazać drogi wyjścia z kryzysu. Kryzys ten można było rozwiązać dopiero, kiedy wielka retrospektywna wystawa prac Cézanne’a, zorganizowana w Paryżu po śmierci mistrza w 1906 r., pozwoliła poznać jego dorobek.

Nikt nie był bardziej poruszony tym objawieniem niż pewien młody malarz z Hiszpanii – Pablo Picasso (1881–1973). Picasso był synem nauczyciela rysunku i w barcelońskiej Szkole Sztuk Pięknych uchodził za coś w rodzaju cudownego dziecka. Kiedy miał dziewiętnaście lat wyjechał do Paryża, gdzie malował tematy, które zadowoliłyby ekspresjonistów: żebraków, wyrzutków i cyrkowców. Jednak wyraźnie nie dawało mu to satysfakcji, zaczął więc studiować sztukę prymitywną, a zainteresowanie nią obudzili w nim Gauguin, a być może także Matisse. Możemy się

373

Henri Matisse
Deser, 1908Olej na płótnie,
180 x 220 cm;
Emmita, Sankt Petersburg

domyślać, że dzieła te nauczyły go, jak zbudować obraz twarzy lub przedmiotu z kilku bardzo prostych elementów (str. 46.). Było to coś innego niż wcześniej praktykowane przez artystów uproszczenie wrażenia wzrokowego. U nich polegało to na redukowaniu form natury do płaskiego, dekoracyjnego wzoru. Może jednak istniał sposób na to, żeby uniknąć spłaszczenia i zbudować obraz z prostych elementów, zachowując jednocześnie poczucie trójwymiarowości i głębi. Ten właśnie problem doprowadził Picassa do Cézanne'a. W jednym z listów do młodego malarza, Cézanne radził mu, aby patrzył na naturę przez kulę, stożek i walec. Zapewne chodziło mu o to, że konstruując obrazy zawsze powinien mieć w pamięci te podstawowe bryły. Jednak Picasso i jego przyjaciele postanowili potraktować tę radę dosłownie. Przypuszczam, że rozumowali mniej więcej tak: *Dałno już przestaliśmy twierdzić, że przedstawiamy rzeczywistość tak jak ją widzimy. To była złuda, za którą nie warto się uganiać. Nie chcemy utrzymywać na płótnie wymaginowanych wrażeń, które wywołuje ponoć przelotna chwila. Naśladujemy przykład Cézanne'a i budujemy nasze obrazy z motywów tak solidnie i cierpliwie, jak tylko umiemy. Czemu nie mielibyśmy zachować się konsekwentnie i zaakceptować faktu, że naszym prawdziwym celem jest raczej konstruowanie niż kopiowanie? Jeśli myślimy o jakimś przedmiocie, powiedzmy o skrzypcach, to obraz, jaki tworzy się w naszym umyśle różni się od tego, który pojawia się przed naszymi oczami. Możemy myśleć i właściwie jednocześnie myślimy o tym, jak wyglądają z różnych stron. Niektóre z tych obrazów, wydają się tak wyraźne, że niemal dotykalne, inne są trochę niewyraźne. Jednak ta dziwaczna zbieranina obrazów lepiej przedstawia „prawdziwe” skrzypce niż jakiejkolwiek migawkowe ujęcie czy z całą drobiazgowością wykonane malowidło. Takie rozumowanie, jak sądzę, doprowadziło do powstania tego rodzaju obrazów, jak martwa natura ze skrzypcami Picassa (il. 374.). W pewnym sensie jest to powrót do tego, co nazwaliśmy „egipskimi zasadami”, zgodnie z którymi przedmiot rysowany był pod takim kątem, żeby jego forma wydawała się najbardziej charakterystyczna (str. 61.). Kiedy wyobrażamy sobie skrzypce, i gryf i kołek widzimy w myślach z boku. Natomiast otwory w pudle rezonansowym ukazują się nam jakby z góry – z boku byłyby niewidoczne. Wygięcie krawędzi jest mocno wyolbrzymione, podobnie jak skłonni jesteśmy przeceniać w myślach wielkość takiego wygięcia, kiedy wyobrażamy sobie jakie uczucia wywołuje w nas przesunięcie ręki wzdłuż boków instrumentu. Smyczek i struny szybują gdzieś w przestrzeni. Struny pojawiają się nawet dwukrotnie – raz związane z przedstawieniem frontalnym, raz z przedstawieniem gryfu. Mimo tej całej mieszaniny nie związanych ze sobą form – a jest ich więcej niż wymieniałem – nie odnosimy właściwie wrażenia bałaganu. Dzieje się tak, ponieważ artysta wykorzystał do skonstruowania swojego obrazu mniej lub bardziej jednolite części, tak że całość nosi znamiona konsekwencji, porównywalnej z takimi dziełami sztuki prymitywnej, jak amerykański totem (str. 48., il. 26.).*

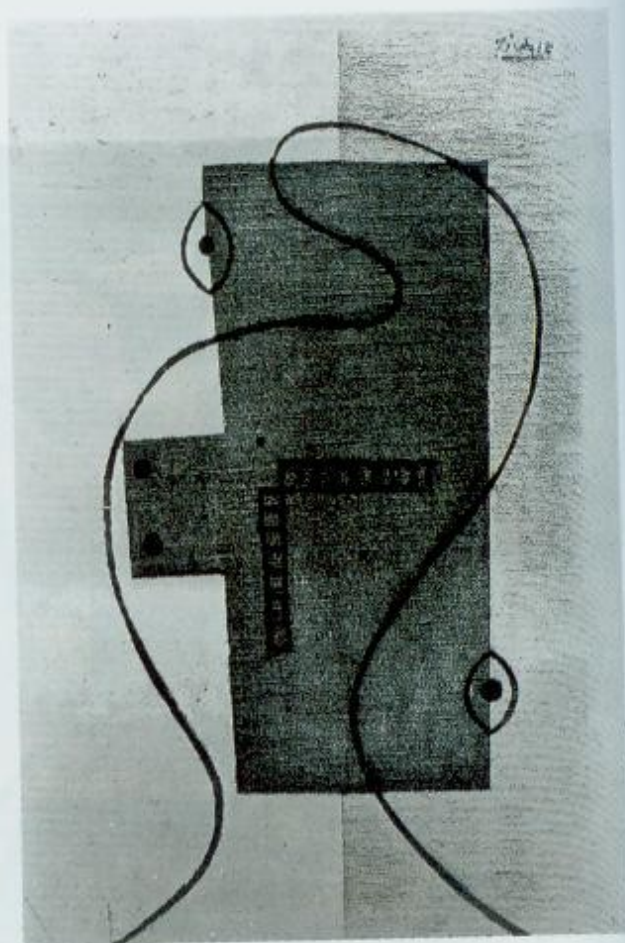


374

Pablo Picasso
Skrzypce i winogrona,
 1912

Olj na płótnie,
 99,6 x 61 cm;
 Museum of Modern Art,
 Nowy Jork

Ta metoda konstruowania malowidła ma oczywiście pewną wadę, z której twórcy kubizmu doskonale zdawali sobie sprawę. Można jej użyć tylko w wypadku mniej albo bardziej powszechnie znanych form. Ci, którzy patrzą na obraz, muszą wiedzieć jak wyglądają skrzypce, żeby udało im się powiązać ze sobą różne jego fragmenty. Z tego właśnie powodu kubiści wybierali na ogół doskonale wszystkim znane motywy – gitary, butelki, patery na owoce, a czasami także postać ludzką – żeby nikt nie miał kłopotów z odnalezieniem drogi przez dzieło i zrozumieniem związków zachodzących między jego poszczególnymi częściami. Nie każdy ma jednak ochotę bawić się w tę grę i nie ma powodu, żeby musiał to robić. Istnieją natomiast istotne powody, aby opacznie nie rozumieć zamiarów artysty. Krytycy uznali za obraźliwe dla swojej inteligencji posądzenie o to, że uwierzą, iż skrzypce „naprawdę tak wyglądają”. Nikomu jednak nie przyszło nawet do głowy, żeby ich obrażać. Był to raczej komplement ze strony artysty. Zakładał on, że wiedzą jak



wyglądają skrzypce i że nie po to będą oglądać obraz, aby otrzymać taką podstawową informację. Zapraszał ich do wspólnej, wyrafinowanej gry, polegającej na budowaniu w wyobraźni uchwytnej, trójwymiarowego przedmiotu z kilku płaskich fragmentów na płótnie. Wiemy, że artyści zawsze próbowali zaprezentować własne rozwiązanie podstawowego paradoksu malarstwa, polegającego na tym, że przedstawia ono głębię na płaszczyźnie. Kubizm nie był kolejnym komentarzem do tego paradoksu, ale raczej starał się wykorzystać go do uzyskania nowych efektów. Jednak podczas gdy fowiści poświęcili światłocień dla radości jakie daje kolor, kubiści poszli w przeciwną stronę – odrzucili tę radość, a swoją zabawę w chowanego uprawiali raczej za pomocą tradycyjnych sposobów „oficjalnego” modelunku.

Picasso nigdy nie twierdził, że metody kubizmu mogą zastąpić wszystkie inne sposoby przedstawiania widzialnego świata. Wręcz przeciwnie. Zawsze gotów był zmieniać swoje metody i co jakiś czas od najśmielszych eksperymentów powracał do tradycyjnych form sztuki (str. 26.–27., il. 11., 12.). Trudno uwierzyć, że zarówno ilustracja 375., jak i ilustracja 376. przedstawia ludzką głowę rysowaną przez tego samego artystę. Aby zrozumieć drugą

375

Pablo Picasso
Głowa (dłopca), 1945
Litografia, 29 x 23 cm

376

Pablo Picasso
Głowa, 1928
Collage i olej na płótnie,
55 x 33 cm;
kolekcja prywatna

377

Pablo Picasso
Płak, 1948
Talerz ceramiczny,
32 x 18 cm;
kolekcja prywatna

z nich musimy odwołać się do naszych eksperymentów z „bazgraniem” (str. 46.), do prymitywnego fetysza (il. 24.) albo maski (str. 47., il. 25.). Picasso wyraźnie chciał przekonać się, jak daleko można się posunąć, konstruując obraz głowy z najbardziej nieprawdopodobnych materiałów i form. Wyciął kształt „głowy” ze zwykłego materiału, przykleił, a następnie dodał schematyczne oczy na marginesach, w możliwie największej od siebie odległości. Pozwolił, żeby złamana linia zastąpiła usta z rzędami zębów i dodał falisty kształt, sugerujący kontur twarzy. Ale od tych przygód, balansujących na granicy niemożliwego wracał do takich pewnych, przekonujących i wzruszających obrazów, jak na ilustracji 375. Żadna metoda ani żadna technika nie zadowalała go na dłużej. Czasami porzucał malarstwo dla ręcznie wykonywanej ceramiki. Niewiele osób potrafiłoby na pierwszy rzut oka odgadnąć, że ten talerz (il. 377.) wykonany został przez jednego z najbardziej wyrafinowanych mistrzów stulecia. Być może to właśnie jego zadziwiająca łatwość rysunku, techniczna wirtuozeria sprawiła, że Picasso tęsknił do tego co proste i nieskomplikowane. Szczególnej przyjemności musiało mu dostarczać odrzucenie całej biegłości i zręczności, i stworzenie własnymi rękami czegoś, co przypomina prace chłopów albo dzieci.

Sam Picasso twierdził, że nie przeprowadza żadnych eksperymentów. Mówił, że on nie szuka – on znajduje. Drwił z tych, którzy usiłowali zrozumieć jego sztukę. *Każdy chce zrozumieć sztukę. Czemu nie spróbować zrozumieć śpiewu ptaka?* Oczywiście miał rację. Żadnego obrazu nie można w pełni „wyjaśnić” słowami. Jednak czasami słowa mogą być pożyteczną wskazówką, pomagają określić nieporozumienia i dają nam przynajmniej jakieś pojęcie o położeniu, w jakim znajdował się artysta. Wydaje mi się, że sytuacja, doprowadzająca Picassa do jego rozmaitych „odkryć” jest bardzo typowa dla sztuki XX w.

Chyba najłatwiej będzie nam zrozumieć tę postawę, jeśli ponownie przyjrzymy się jej źródłom. Dla artystów z „dawnych, dobrych czasów” ważniejszy był temat. Zamawiano u nich, powiedzmy obraz Madonny albo portret, zabierali się więc do pracy i starali się ją wykonać najlepiej jak umieli. Kiedy tego rodzaju zamówienia zaczęły zdarzać się coraz rzadziej, artyści musieli sami wybierać tematy. Niektórzy koncentrowali się na takich motywach, które mogły przyciągnąć potencjalnych nabywców. Malowali



rozpustnych mnichów, spotkania kochanków przy księżycu albo dramatyczne wydarzenia z narodowej historii. Nie wszyscy jednak chcieli zostać tego rodzaju ilustratorami. Jeśli sami mieli wybierać temat, to wybierali taki, który pozwalał im na przestudiowanie jakiegoś określonego zagadnienia z zakresu ich rzemiosła. Dlatego impresjoniści, interesujący się efektami świetlnymi w plenerze, szokowali publiczność, malując podmiejskie ulice albo stogi siana, zamiast scen o „literackich” zaletach. Nazywając portret swojej matki (str. 531., il. 347.) *Kompozycją w szarości i czerni* Whistler ostentacyjnie zademonstrował przekonanie, że dla artysty każdy temat jest przede wszystkim okazją do studiów nad równowagą koloru i formy. Taki mistrz jak Cézanne nie musiał nawet ogłaszać tego faktu. Pamiętamy, że jego martwą naturę (str. 543., il. 353.) można było zrozumieć tylko jako próbę rozwiązywania pewnych problemów, pojawiających się przed malarzem. Kubiści zaczęli od tego miejsca, w którym skończył Cézanne. Odtąd coraz więcej twórców za pewnik przyjmowało, że naprawdę ważne w sztuce jest rozwiązywanie tak zwanych „problemów formalnych”. Dla nich „forma” była więc zawsze ważniejsza od „tematu”.

Najlepszy opis takiej procedury pozostawił szwajcarski malarz i muzyk Paul Klee (1879–1940). Był on przyjacielem Kandinskiego, ale głęboki wpływ wywarły na nim także eksperymenty kubistów, których poznał w Paryżu w 1912 r. Jemu te eksperymenty nie tyle wskazywały drogę do nowych metod przedstawiania rzeczywistości, ile do nowych możliwości zabawy z formą. W swoim wykładzie wygłoszonym w Bauhausie (str. 560.), Klee opowiada, jak zaczął, łącząc ze sobą linie, cienie i kolory. Potem w jednym miejscu dodał akcent, w innym ujął nieco ciężaru, tak by osiągnąć wrażenie równowagi lub „śluszości”, do którego dąży każdy artysta. Opisał, jak pojawiające się pod jego ręką formy podpowiadały wyobraźni jakiś rzeczywisty, bądź fantastyczny temat i jak słuchał tych podpowiedzi, kiedy czuł, że powinien powstrzymać się i nie psuć harmonii wykańczając „znaleziony” już obraz. Był przekonany, że jest to bardziej „wierny naturze” sposób tworzenia obrazów niż jakiegokolwiek niewolnicze kopiowanie. Ponieważ to sama natura, jak dowodził, tworzy poprzez artystę. Ta sama tajemnicza siła, która nadała formę dziwacznym, prehistorycznym zwierzętom i fantastycznemu, baśniowemu światu podmorskiej fauny była wciąż żywa w umyśle artysty i kazała rosnąć stworzeniom z jego wyobraźni. Podobnie jak Picasso, Klee zachwycony był różnorodnością obrazów, które można było stworzyć w ten sposób. Trudno docenić bogactwo jego wyobraźni na podstawie pojedynczego malowidła. *Ilustracja 378.* może jednak dać nam pewne pojęcie o jego poczuciu humoru i wyrafinowaniu. Nazwał ten obraz *Maleńka historyjka o maleńkim krasnoludku*. Ta bajkowa przemiana skrzata rozgrywa się na naszych oczach – głowa ludzika stanowi jednocześnie dolną część większej twarzy.

378

Paul Klee
*Maleńka historyjka
 o maleńkim
 krasnoludku*, 1925
 Akwarela na desce,
 werniks, 43 x 35 cm;
 kolekcja prywatna

378

Paul Klee
*Maleńka historyjka
 o małym
 krasnoludku*, 1925
 Akwarela na desce,
 werniks, 43 x 35 cm;
 kolekcja prywatna



Jest bardzo mało prawdopodobne, że Klee wymyślił tę sztuczkę zanim zaczął malować obraz. Nieskrępowana, rządząca się prawami snu zabawa kształtami doprowadziła go do tego wynalazku, który potem już tylko dokończył. Oczywiście możemy być pewni, że także dawniej malarzom zdarzało się czasem zaufać natchnieniu i szczęśliwej chwili. Jednak mimo, że zapewne z zadowoleniem przyjmowali takie pomysły przypadki, zawsze starali się panować nad sytuacją. Wielu nowoczesnych malarzy, podobnie jak Klee wierzących w twórczą naturę, nie uznaje nawet prób takiej świadomej kontroli. Uważają, że trzeba pozwolić, aby dzieło „dojrzywało” zgodnie ze swoimi własnymi prawami. Ta metoda znowu przypomina nam naszą „bazgranicę” (str. 46.), kiedy pozwalaliśmy się zaskoczyć rezultatom naszych zabaw z ołówkiem, tyle tylko, że dla artysty stało się to sprawą poważną.

Nie trzeba dodawać, że to, jak dalece artysta pozwalał zabawie formą kierować go w stronę tego rodzaju fantazji, w znacznym stopniu było i pozostało sprawą temperamentu i upodobań. Obrazy związanego z Bauhausem Amerykanina Lyonela Feiningera (1871–1956) stanowią dobry przykład tego, jak twórca wybiera swoje tematy przede wszystkim po to, żeby pokazać pewne zagadnienia formalne. Tak jak Klee, Feininger był w Paryżu w 1912 r. gdzie cały artystyczny świat „zwarował na punkcie kubizmu”. Zrozumiał, że ten kierunek znalazł nowe rozwiązanie odwiecznego problemu malarstwa, polegającego na tym, jak przedstawić przestrzeń na płaskiej powierzchni, nie niszcząc jednocześnie przejrzystości kompozycji

379

Lyonel Feininger
Zagłówek, 1929
Olej na płótnie,
43 x 72 cm; Detroit
Institute of Arts,
dar Roberta Tanenberga



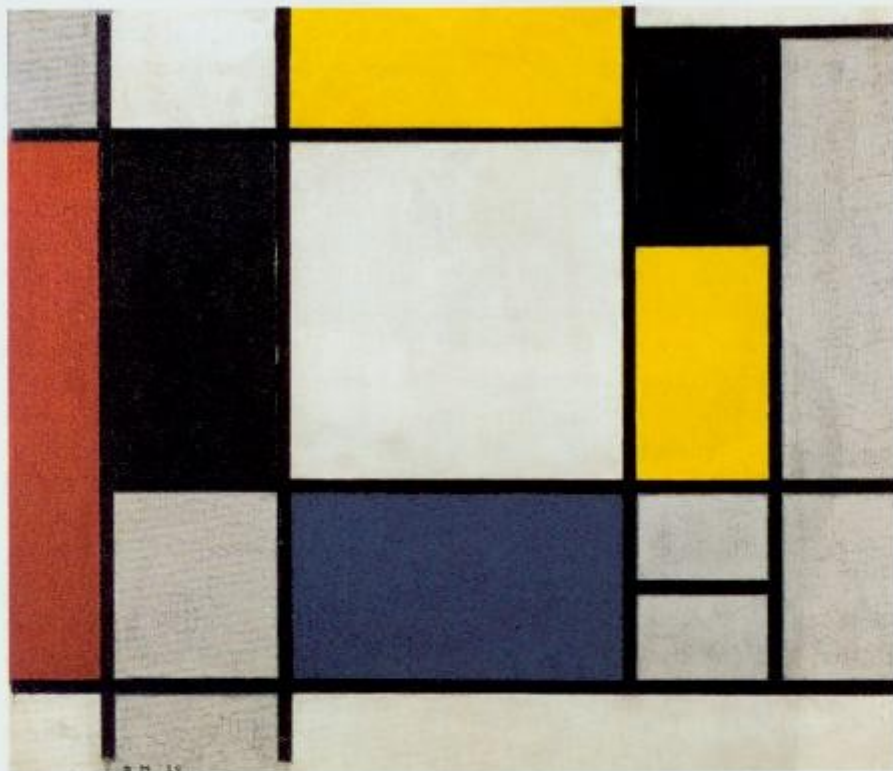


380

Constantin Brancusi
Pocaunek, 1907Kamień, wys. 28 cm.
Muzeul de Artă,
Craiova, Rumunia

(str. 540.–544., 573.–574.). On natomiast zastosował własny, pomysłowy sposób – budował swoje obrazy z zachodzących na siebie trójkątów, co wygądało tak, jakby były one przezroczyste i sugerowało istnienie wielu warstw, podobnie jak w przypadku przezroczystych zasłon, często widywanych na scenie. Wydaje się, że kształty te wyłaniają się stopniowo spoza siebie i dzięki temu wywołują wrażenie głębi i pozwalają artyście na uproszczenie konturów przedmiotów, nie tracąc jednocześnie trójwymiarowości. Feininger lubił wybierać takie motywy, jak średniowieczne uliczki z szeregiem zwieńczonych szczytami domów czy grupy płynących żaglówek, co dawało mu możliwość zastosowania jego ulubionych trójkątów i diagonal. Obraz przedstawiający regaty (il. 379.) dowodzi, że metoda ta umożliwia nie tylko uzyskanie efektu przestrzenności, ale także wrażenia ruchu.

To samo zainteresowanie dla problemów, które określiliśmy jako formalne, skłoniło rumuńskiego rzeźbiarza Constantina Brancusi (1876–1957) do porzucenia umiejętności zdobytych w szkole plastycznej i w czasie pracy u Rodina (str. 527.–528.), do osiągnięcia krańcowej prostoty. Przez kilka lat pracował nad koncepcją grupy przedstawiającej pocałunek w formie sześcianu (il. 380.). Chociaż rozwiązanie to jest tak radykalne, że może kojarzyć



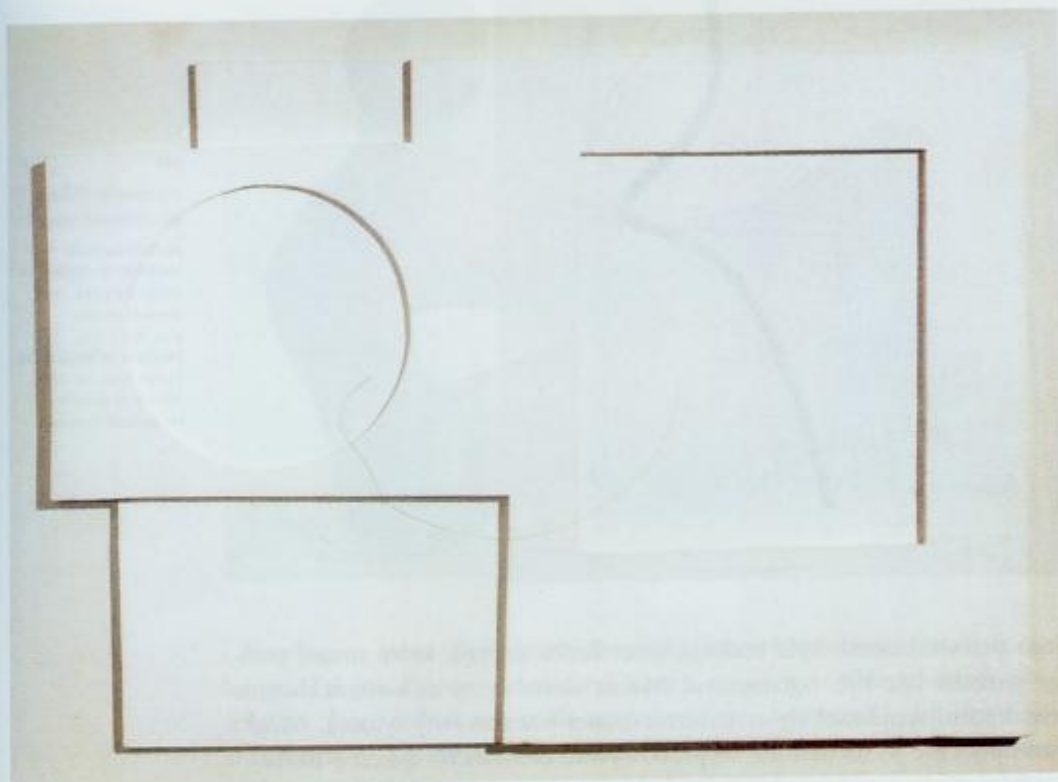
nam się z karykaturą, to problem, który starał się tutaj rozwiązać nie był całkiem nowy. Pamiętamy, że Michał Anioł zadanie rzeźbiarza rozumiał jako wydobywanie form uśpionych w bloku marmuru (*str.* 313.) i nadawanie życia rzeźbionym przez siebie postaciom, ale w taki sposób, żeby jednocześnie zachować pierwotną sylwetę kamienia. Brancusi podszedł do tego zagadnienia z odwrotnej strony. Chciał przekonać się, ile z oryginalnego kształtu kamienia może zachować rzeźbiarz, sugerując jednak zarysy ludzkich postaci.

Wydaje się nieuniknione, że zaniepokojenie problemami formy doprowadziło do nowego zainteresowania eksperymentami „malarstwa abstrakcyjnego”, zainicjowanego przez Kandinskiego w Niemczech. Pamiętamy, że jego koncepcja wyrosła z ekspresjonizmu, i że jej celem było malarstwo, siłą wyrazu dorównujące muzyce. Zainteresowanie strukturą rozbudzone przez kubizm postawiło przed malarzami w Paryżu, w Rosji, a wkrótce także w Holandii, pytanie, czy malarstwo można zamienić na rodzaj konstrukcji przypominającej architekturę. Holender Piet Mondrian (1872–1944) chciał budować swoje obrazy z najprostszych elementów – prostych linii i czystych kolorów (*il.* 381.). Dążył do sztuki klarownej i zdyscyplinowanej, która w jakiś sposób byłaby odzwierciedleniem obiektywnych praw rządzących

381

Piet Mondrian
Kompozycja
z czerwienią, czernią,
błękitem, żółcią
i szarością, 1920

Óleń na płótnie,
52,5 x 60 cm;
Stedelijk Museum,
Amsterdam



382

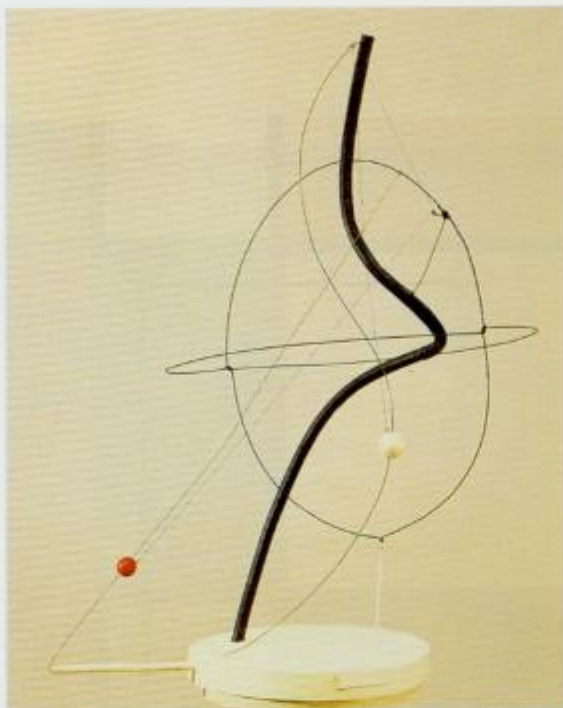
Ben Nicholson
1934 (relief),
1934

Relief, polichromowane
drewno, 71,8 x 96,3 cm;
Tate Gallery, Londyn

wszechświatem. Mondrian, podobnie jak Kandinsky i Klee, był właściwie mistykiem i pragnął, by jego sztuka objawiała niewzruszoną rzeczywistość, kryjącą się za bezustannie zmieniającymi się formami subiektywnych zjawisk.

Z podobnym nastawieniem, angielski artysta Ben Nicholson (1894–1982), zajął się wybranymi przez siebie zagadnieniami. Jednak o ile Mondrian badał relacje między kolorami zasadniczymi, Nicholson skoncentrował się na związkach zachodzących między prostymi kształtami, takimi jak koło i prostokąt, często je rzeźbił na białych tablicach, każdemu z nich nadając nieco inną głębokość (il. 382.). Również on wyrażał przekonanie, że tym, do czego dąży, jest „rzeczywistość”, a sztuka i doświadczenie religijne było dla niego tym samym.

Bez względu na to, co myślimy o tej filozofii, łatwo wyobrazić sobie stan ducha, w jakim artysta w absolutnym skupieniu zgłębiał tajemniczy problem łączenia ze sobą kształtów i barw tak długo, aż osiągnął zadowalający go efekt (str. 32.–33.). Jest całkiem prawdopodobne, że obraz, na którym nie ma nic oprócz dwóch kwadratów mógł przysporzyć swojemu twórcy więcej kłopotu niż dawniej sprawiało artyście namalowanie Madonny, ponieważ malując Madonnę artysta wiedział do czego zmierza.



383

Alexander Calder
Wszystkie światy, 1934

Mobil napędzany
silnikiem, malowana
metalowa rurka, drut,
drewno, struna,
wys. 102,9 cm;
Museum of Modern Art,
Nowy Jork; dar Abby
Aldrich Rockefeller
(w ramach wynajmu)

Jego przewodnikiem była tradycja, toteż liczba decyzji, które musiał podjąć samodzielnie była ograniczona. Malarz abstrakcyjny ze swoimi dwoma kwadratami znajdował się w znacznie mniej komfortowej sytuacji. Mógł przemieszczać je na płótnie, wypróbowywać nieskończoną liczbę możliwości i nigdy nie dowiedzieć się, w którym momencie skończyć. Nawet jeśli obce nam są tego rodzaju problemy, nie powinniśmy drwić z tego dobrowolnie podjętego wysiłku.

Artystą, który znalazł bardzo oryginalne wyjście z tej sytuacji był amerykański rzeźbiarz Aleksander Calder (1898–1976). Calder miał wykształcenie techniczne. Duży wpływ wywarła na niego także sztuka Mondriana, którego pracownię odwiedził w Paryżu w 1930 r. Podobnie jak on, dążył do sztuki odzwierciedlającej matematyczne prawa rządzące wszechświatem. Dla Caldera jednak taka sztuka nie mogła być sztywna, ani statyczna. Wszechświat znajduje się w nieustannym ruchu, a tajemnicze siły utrzymują go w równowadze. Pod wpływem inspiracji tą właśnie ideą równowagi powstały mobile Caldera (*il. 383*). Zawieszał formy o różnych kształtach i kolorach w taki sposób, by obracały się i kołysały w przestrzeni. W tym wypadku słowo „równowaga” jest już nie tylko metaforą. Wiele przemysłu i doświadczenia wymagało osiągnięcia takiego stanu subtelnej wyważenia. Oczywiście kiedy już wynaleziono tę sztukę, można było jej użyć także do produkcji modnych zabawek. Nikt już prawie nie myśli o wszechświecie patrząc na mobil, tak jak używając prostokątnych kompozycji Mondriana, jako wzorów na okładki, nikt nie myśli o jego filozofii. Te zainteresowania tajemnicami równowagi i metody, jakkolwiek subtelne

384

Henry Moore
Leżąca postać, 1938
 Kamień, dł. 112,7 cm;
 Tate Gallery, Londyn



i absorbujące, pozostawiły poczucie pustki, które rozpaczliwie starali się pokonać. Tak jak Picasso, poszukiwali czegoś mniej wymyślnego, mniej arbitralnego. Jeżeli jednak nie mieli interesować się „tematem” – jak dawniej, ani „formą” – jak ostatnio, czym miałyby być ich dzieła?

Łatwiej posłużyć się intuicją niż konkretnie odpowiedzieć na to pytanie, gdyż takie wyjaśnienia często pachną fałszywą głębią albo kompletnym nonsensem. Jeśli koniecznie trzeba wyrazić to słowami, sądzę, że najbliższe prawdy jest stwierdzenie, iż nowoczesny artysta chce wytwarzać rzeczy. Akcent trzeba tutaj położyć zarówno na „wytwarzać”, jak i na „rzeczy”. Chce czuć, że zrobił coś, co przedtem nie istniało. Nie zwykłą kopię, jakkolwiek byłaby zręczna, ani po prostu dekorację, jakkolwiek byłaby pomysłowa, ale coś ważniejszego i trwalszego od nich, coś bardziej rzeczywistego niż tandetne przedmioty z naszej banalnej codzienności. Jeśli chcemy zrozumieć ten stan ducha, musimy cofnąć się myślą do własnego dzieciństwa, do czasu, kiedy wciąż jeszcze potrafiliśmy robić rzeczy z cegieł i piasku, kiedy kij od miotły zamieniał się w czarodziejską różdżkę, a kilka kamieni w zaklęty zamek. Czasami te stworzone własnoręcznie przedmioty nabierały dla nas ogromnego znaczenia – być może takiego, jakie obraz miał dla ludzi pierwotnych. Myślę, że właśnie takie intensywne poczucie niepowtarzalności przedmiotu stworzonego magiczną siłą ludzkich rąk, chciał wywołać w nas swoimi dziełami (il. 384.) rzeźbiarz Henry Moore (1898–1986). Moore nie rozpoczynał pracy od przyglądania się swojemu modelowi. Rozpoczynał – oglądając kamień. Chciał „coś z niego zrobić”. Nie rozbił go na kawałki, ale starając się zrozumieć, czego kamień „chce”.

Jeśli okazywało się, że sugeruje ludzką postać, tym lepiej. Nawet jednak w takiej postaci starał się zachować coś z masywności i prostoty skały. Nie próbował tworzyć kobiety z kamienia, ale usiłował sprawić, żeby kamień zaczął sugerować kobietę. Dzięki takiej postawie artyści XX w. odkryli nowe wartości w sztuce ludów pierwotnych. Właściwie niektórzy z nich niemal zazdroszczą plemiennym rzemieślnikom, których dzieła w powszechnym przekonaniu obdarzone są magiczną siłą i przeznaczone do uczestniczenia w najświętszych rytuałach. Tajemnica starożytnych idoli i pochodzących z dalekich stron fetyszów budziła w nich romantyczne pragnienie ucieczki od naznaczonej komercjalizmem cywilizacji. Człowiek pierwotny może być dziki i okrutny, ale wydaje się przynajmniej wolny od hipokryzji. Takie romantyczne pragnienie poprowadziło Delacroix do Północnej Afryki (*str. 506.*), a Gauguina na Morza Południowe (*str. 551.*).

W jednym ze swoich listów z Tahiti Gauguin pisał, że musi od koni Partenonu cofnąć się do konika na biegunach ze swojego dzieciństwa. Łatwo drwić z tego, że nowocześni artyści interesują się tym co proste i dziecięce, ale nie powinno nam być trudno to zrozumieć. Artyści czują, że ta bezpośredniość i prostota jest stanem, którego nie można się nauczyć. Każdą inną umiejętność w tej profesji można nabyć. Każdy efekt staje się łatwy do powtórzenia, kiedy ktoś nam pokaże, jak można go osiągnąć. Wielu artystów uważa, że muzea i wystawy pełne są dzieł wykonanych z tą łatwością i zręcznością, bo niczego więcej nie można już osiągnąć w tej dziedzinie. Obawiają się, że mogą utracić własną duszę i stać się zręcznymi producentami malowideł i rzeźb, jeżeli nie staną się znowu podobni małym dzieciom.

Prymitywizm, za którym opowiadał się Gauguin, wywarł chyba bardziej trwały wpływ na sztukę nowocześniejszą niż ekspresjonizm van Gogha czy wyznaczona przez Cézanne'a droga do kubizmu. Zapowiadał całkowitą rewolucję gustów, która rozpoczęła się około 1905 r., roku pierwszej wystawy fowistów (*str. 573.*). Dzięki tej rewolucji krytycy zaczęli odkrywać piękno dzieł wczesnego Średniowiecza (np. *str. 165., il. 106.* lub *str. 180., il. 119.*). Jak widzieliśmy, artyści zaczęli studiować dzieła plemiennych twórców z taką samą powagą, jak kiedyś akademicy studiowali grecką rzeźbę. Ta zmiana gustu sprawiła również, że młodzi malarze w Paryżu, na początku dwudziestego wieku odkryli sztukę malarza-amatora, urzędnika celnego, który wiodł spokojne i skromne życie na przedmieściach. Przykład tego malarza, Henri Rousseau (1844–1910) przekonał, że profesjonalne wykształcenie może zniweczyć ich szanse. Rousseau nie miał pojęcia o poprawnym rysunku ani o sztuczkach impresjonizmu. Malował prostymi, czystymi kolorami. Wyraźnym konturem otaczał każdy liść na drzewie i każde źdźbło trawy na trawniku (*il. 385.*). Mimo że wyrafinowanemu widzowi jego obrazy mogą wydać się niezręczne, to jest w nich tyle temperamentu, prostoty i poetyckości, że każdy musi uznać go za mistrza.

385

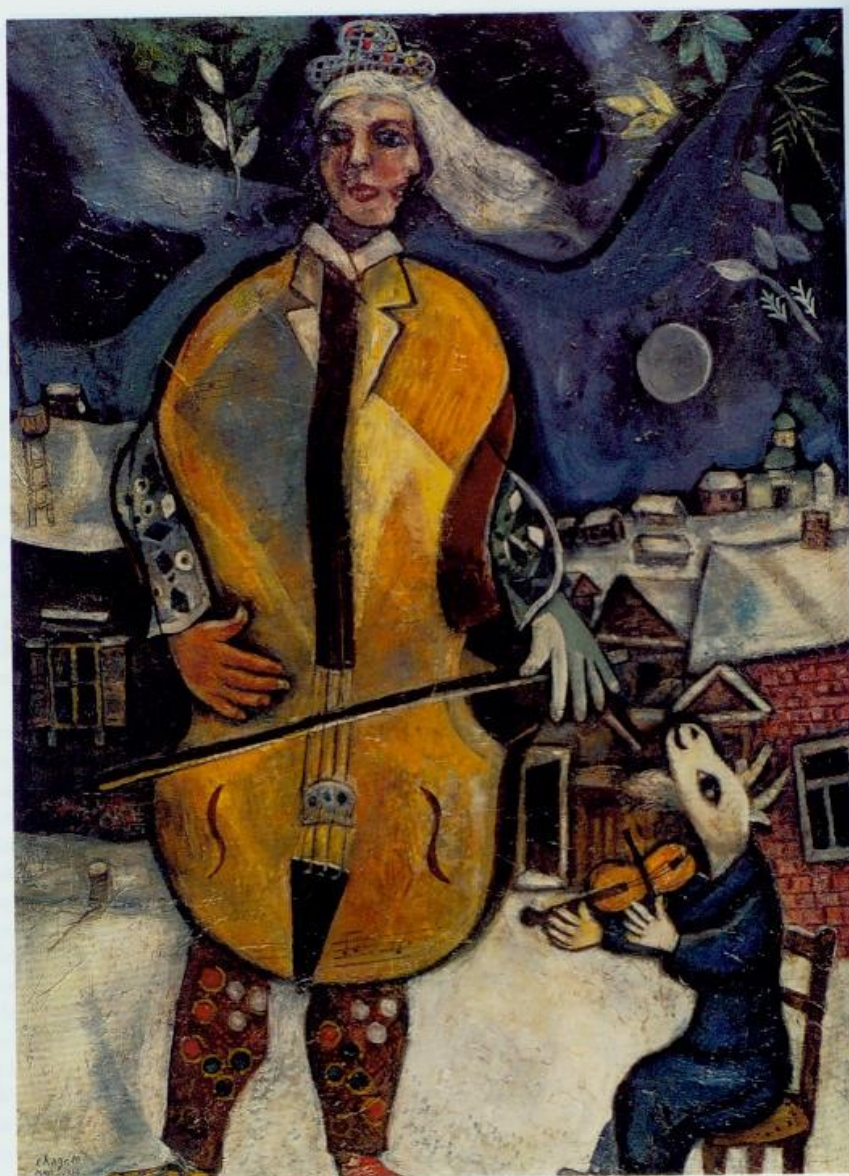
Henri Rousseau
*Portrait of Joseph
Brunner*, 1909

Oil on canvas,
116 x 88,5 cm;
collection private

385

Henri Rousseau
 Portret Josepha
 Brionneta, 1909
 Olej na płótnie,
 116 x 88,3 cm,
 kolekcja prywatna





386

Marc Chagall
Wiolonczelista, 1939
Olej na płótnie,
100 x 73 cm,
kolekcja prywatna

387

Grant Wood *Nadzieje wiosny*, 1936
Olej na desce,
46,3 x 302,1 cm,
Reynolds House,
Museum of American Art,
Winston-Salem,
Północna Karolina

W tym dziwacznym wyścigu za tym co naiwne i niewyszukane, artyści, którzy jak Rousseau, sami doświadczali prostego życia, mieli naturalną przewagę. Na przykład Marc Chagall (1887–1985), malarz, który przyjechał do Paryża z prowincjonalnego miasta w Rosji na krótko przed pierwszą wojną światową, nie dopuścił, by jego znajomość nowoczesnych eksperymentów zatarła wspomnienia z dzieciństwa. Jego obrazom, przedstawiającym wiejskie sceny i typy, takie jak ten muzyk, który zrosł się ze swoim instrumentem (il. 386.), udało się zachować zapach i dziecięcą ciekawość prawdziwej sztuki ludowej.

Podziw dla Rousseau i manieri naiwnych, niedzielnych malarzy-samouków, doprowadził artystów do odrzucenia skomplikowanych teorii ekspresjonizmu i kubizmu, jako niepotrzebnego balastu. Chcieli dostosować się do ideału „człowieka z ulicy” i malować jasne, nieskomplikowane obrazy, na których można policzyć każdy liść na drzewie i każdą bruzdę na polu. Byli dumni z tego, że są „przyziemni” i „konkretni” i malują tematy, które może lubić i rozumieć zwykły człowiek. Zarówno w faszystowskich Niemczech, jak i w komunistycznej Rosji postawa ta znalazła poparcie ze strony polityków, ale nie musi to wcale świadczyć za nią lub przeciw niej. Amerykanin Grant Wood (1892–1942), który przebywał w Paryżu i Monachium, uczył piękno swego rodzinnego stanu Iowa z taką właśnie celową prostotą. Malując obraz *Nadejście wiosny* (il. 387.) wykonał nawet gliniany model, pozwalający mu studiować widok z niezwyklego punktu widzenia i nadał swemu dziełu urok dziecinnej zabawki.

Można podzielać upodobanie dwudziestowiecznych artystów do tego, co bezpośrednie i autentyczne, a jednocześnie rozumieć, że ich wysiłki zmierzające do osiągnięcia świadomej naiwności i prostoty musiały skończyć się niepowodzeniem. Nie sposób stać się „prymitywnym” na życzenie. Szalone pragnienie, żeby znowu stać się dzieckiem, doprowadziło niektórych artystów jedynie do celowego praktykowania bezmyślności.

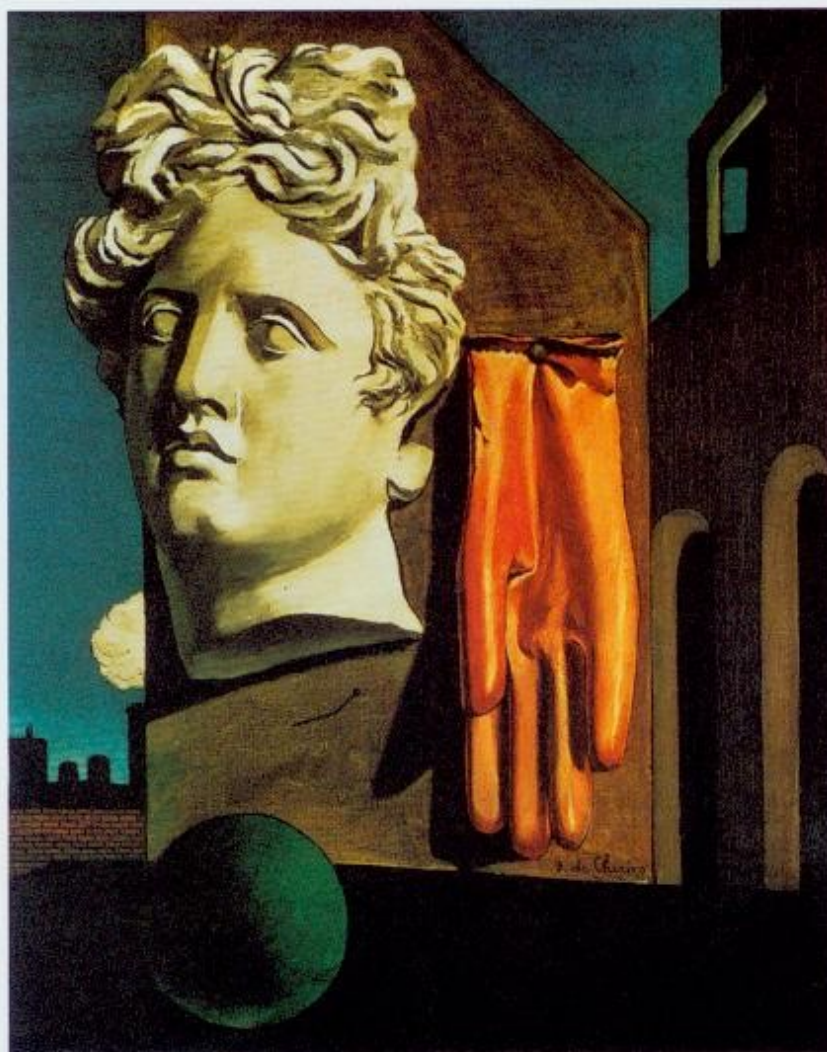
386

Marc Chagall
Wiolaczystka, 1939
Olej na płótnie,
110 x 73 cm,
kolekcja prywatna

387

Grant Wood *Nadejście
wiosny*, 1936
Olej na desce,
46,3 x 102,3 cm;
Reynolds House,
Museum of American Art,
Winston-Salem,
Północna Karolina





388

Giorgio de Chirico
Pieśń miłosna, 1914

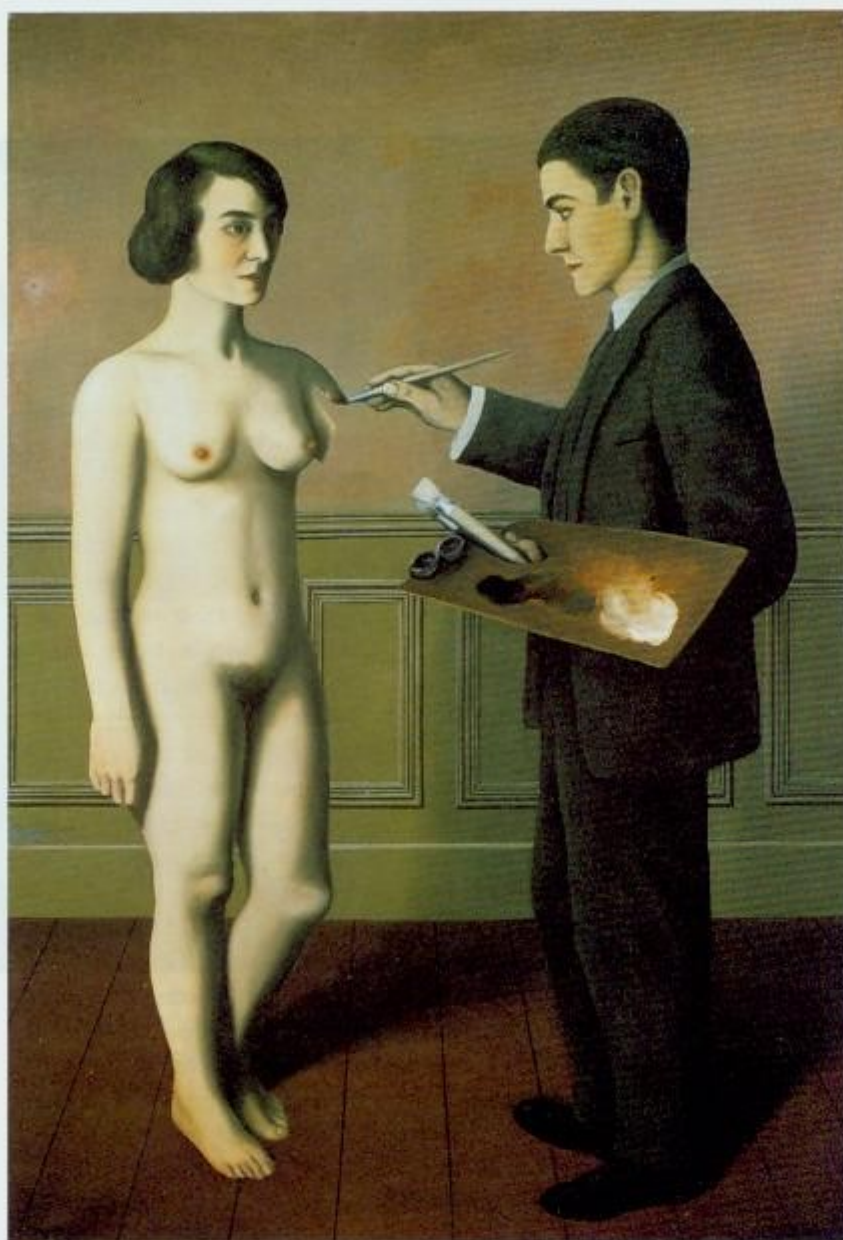
Olej na płótnie,
73 x 59,1 cm;
Museum of Modern Art,
Nowy Jork.
Z zapisu Nelsona
A. Rockefellera

Istniał jednak sposób, bardzo rzadko wykorzystywany w przeszłości – tworzenie fantastycznych i zjawiskowych obrazów. Wprawdzie dawniej także przedstawiano demony i diabły, takie w jakich celował Hieronimus Bosch (str. 358., il. 229., 230.), stosowano też groteskę – tak jak w zaprojektowanym przez Zuccaro oknie (str. 362., il. 231.), ale chyba dopiero Goi udało się sprawić, że jego tajemnicza wizja siedzącego na krawędzi świata olbrzyma (str. 489., il. 320.), była w pełni przekonująca.

Ambicją Giorgio de Chirico (1888–1978), Greka włoskiego pochodzenia, było uchwycenie tego poczucia dziwności, które opanowuje nas na widok czegoś nieoczekiwanego i zupełnie niezrozumiałego. Używając tradycyjnych sposobów przedstawiania zestawiał ze sobą głowę monumentalnej, klasycznej rzeźby i wielką gumową rękawicę na tle opustoszałego miasta, nazywając to *Pieśnią miłości* (il. 388.).

389

René Magritte
*Malowanie
 niemożliwego*, 1928
 Olej na płótnie,
 101,6 x 81 cm;
 kolekcja prywatna



Kiedy belgijski malarz René Magritte (1898–1967) po raz pierwszy zobaczył reprodukcję tego obrazu, poczuł, że stanowił on kompletne zerwanie z nawykami myślowymi artystów, którzy są więźniami talentu, wirtuozami i tych wszystkich drobnych estetycznych specjalności – to była nowa wizja... Przez większą część swego życia pozostał wierny tej wizji i wiele spośród jego, jakby ze snu wziętych, obrazów, malowanych z drobiazgową dokładnością i wystawianych pod zagadkowymi tytułami, wbija się w pamięć właśnie dlatego, że nie sposób ich wyjaśnić. Namalowany w 1928 r. obraz (il. 389.) nosi nazwę *Uślawanie niemożliwego*. Tytuł ten mógłby posłużyć niemal za motto do tego rozdziału.



Widzieliśmy przecież (str. 562.), że tym, co prowadziło artystów do coraz to nowych eksperymentów było właśnie uczucie, że w żądaniu, aby malowali po prostu to co widzą, kryje się jakaś pułapka. Artysta Magritte'a (a jest to także jego autoportret) usiłuje wykonać zwykłe, akademickie zadanie – namalować akt. Jednak w pewnym momencie zauważa, że to co robi, nie jest kopiowaniem rzeczywistości, ale raczej tworzeniem nowej rzeczywistości, tak jak zdarza nam się to we śnie. Jak to się dzieje, nikt z nas nie wie.

Magritte był jedną z ważniejszych postaci w grupie, która przybrała nazwę „surrealiści”. Nazwę wymyślono w 1924 r., aby wyrazić tęsknotę wielu młodych artystów, o której już wcześniej wspominałem, tęsknotę do stworzenia czegoś bardziej realnego niż sama rzeczywistość (str. 582.). Jednym z pierwszych członków grupy był młody włosko-szwajcarski rzeźbiarz Alberto Giacometti (1901–1966). Wykonana przez niego rzeźba głowy (il. 390.) może przypomnieć nam dzieło Brancusiego, chociaż jego celem było nie tyle uproszczenie, co osiągnięcie ekspresji, przy użyciu minimalnych środków. Na kamiennej płycie widoczne są tylko dwa wgłębienia – jedno pionowe i jedno poziome – a jednak kamienna głowa patrzy na nas podobnie jak dzieła sztuki plemiennej, omawiane w pierwszym rozdziale (str. 46., il. 24.).

Ogromny wpływ na surrealistów wywarły pisma Zygmunta Freuda, który wykazał, że na pograniczu jawy i snu, kiedy nasz umysł wciąż jeszcze jest w stanie odrętwienia, do głosu dochodzi w nas dziecko i dzikus. Ta koncepcja skłoniła surrealistów do ogłoszenia, że sztuka nie może być dziełem w pełni świadomego rozumu. Przyznaliby zapewne, że rozum może dać nam wiedzę, ale powiedzieliby także, że tylko jego brak może dać nam sztukę. Nawet ta teoria nie jest taka nowa, jak by się mogło zdawać. Starożytni mówili o poezji, jako o rodzaju „boskiego szaleństwa”, a romantyczni pisarze, tacy jak Coleridge i De Quincey, eksperymentowali z opium i innymi narkotykami specjalnie po to, by ograniczyć działanie rozumu i oddać się we władanie wyobraźni. Także surrealiści szukali takich stanów świadomości, dzięki którym to co zwykle ukryte jest głęboko w zakamarkach rozumu, mogło wydostać się na powierzchnię. Tak jak Klee uważali, że artysta nie może zaplanować swojego dzieła, ale musi pozwolić, by rośło. Komuś nie wtajemniczonymu efekty

390

Alberto Giacometti
Głowa, 1927
Marmur, wys. 41 cm,
Stedelijk Museum,
Amsterdam

391

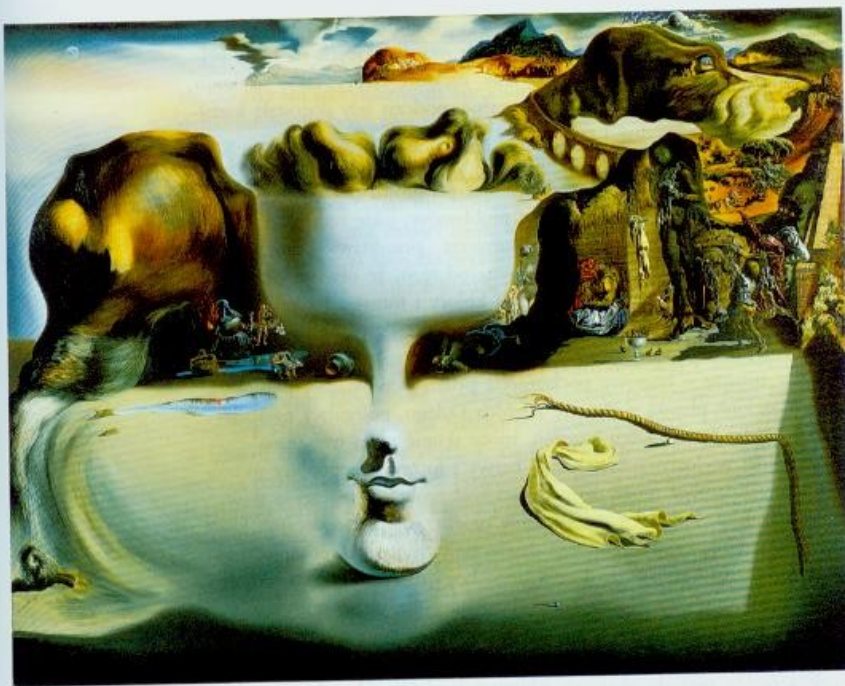
Salvador Dali
*Pojawienie się nieczy-
ści i patery z owocami
na plaży*, 1938
Olej na płótnie,
134,2 x 143,7 cm,
Wadsworth Atheneum,
Hartford, Connecticut

390

Alberto Giacometti
Głowa, 1927
 Marmur, wys. 41 cm;
 Stedelijk Museum,
 Amsterdam

391

Salvador Dalí
*Pojawienie się twarzy
 i potory z owocami
 na plaży*, 1938
 Olej na płótnie,
 114,2 x 143,7 cm;
 Wadsworth Atheneum,
 Hartford, Connecticut



mogły wydać się monstrualne, ale gdy odrzucić uprzedzenia i pozwolić działać wyobraźni, zaczynał uczestniczyć w dziwnym śnie artysty.

Nie sądzę, żeby była to słuszna teoria. Właściwie nie zgadza się ona także z poglądami Freuda. Jednak na pewno warto było podjąć próbę malowania marzeń sennych. We śnie doświadczamy często dziwnego wrażenia, że ludzie i obiekty przenikają się i zamieniają miejscami. Nasz kot może być jednocześnie naszą ciotką lub ogrodem. Jeden z czołowych malarzy-surrealistów, Hiszpan Salvador Dalí (1904–1989), który wiele lat spędził w Stanach Zjednoczonych, próbował odtworzyć to dziwaczne zawiązanie naszego świata marzeń sennych. Na niektórych swoich obrazach, malowanych z taką samą szczegółową dokładnością, z jaką Grant Wood malował pejzaże, mieszał ze sobą zaskakujące i chaotycznie zestawione fragmenty, wywołując w nas uparte wrażenie, że jest jakaś metoda w tym oczywistym szaleństwie. Kiedy, na przykład, przyjrzymy się ilustracji 391., odkryjemy, że oniryczny pejzaż w prawym górnym rogu – zatoka z falami, góra z tunelem – jest jednocześnie głową psa, którego obroża jest zarazem wiaduktem kolejowym. Pies unosi się w przestrzeni – środkową

część jego ciała stanowi naczynie z gruszkami, które z kolei zamienia się w twarz dziewczyny o oczach z dziwnych muszli leżących na plaży pełnej zagadkowych widziadeł. Jak we śnie, niektóre rzeczy, takie jak sznur, perły i tkanina, są nieoczekiwanie wyraźne, podczas gdy pozostałe kształty pozostają nieuchwytnie i zwodnicze.

Ten obraz po raz ostatni pomoże nam zrozumieć, dlaczego artyści XX w. byli niezadowoleni, przedstawiając po prostu „to co widzą”. Zbyt dobrze zdawali sobie sprawę z problemów, jakie niesło ze sobą to żądanie. Wiedzieli, że artysta, który zamierza „przedstawić” rzeczywisty (lub wyobrażony) przedmiot nie zaczyna od tego, że otwiera oczy i rozgląda się wokół siebie, ale dobiera kolory i formy i buduje potrzebny obraz. Tak często zapominamy o tej prostej prawdzie, dlatego że dawniej każda forma i każdy kolor oznaczały na ogół tylko jedną rzecz w naturze – brązowe pociągnięcia pędzla odpowiadały pniom drzew, zielone plamki – liściom. Metoda Dalego, polegająca na nadawaniu każdej formie kilku znaczeń, może skupić naszą uwagę na potencjalnej wieloznaczności każdej barwy i formy, w podobny sposób jak udany kalambur może nam uświadomić funkcję i znaczenie słów. Muszla Dalego, która jest jednocześnie okiem, patera z owocami, która jest jednocześnie czołem i nosem dziewczyny, mogą przypomnieć nam pierwszy rozdział tej książki i azteckiego boga deszczu Tlaloca, którego twarz skomponowana została z grzechotników (*str. 52., il. 30.*).

Jeżeli jednak rzeczywiście zadamy sobie trud i popatrzymy na starożytne bóstwo, to różnica w ich charakterze, przy całym możliwym podobieństwie metody okaże się zdumiewająca! Obydwa obrazy mogły wyłonić się ze snu, ale czujemy, że Tlaloc – koszmarnie wyobrażenie straszliwej mocy władającej losem – był snem całego ludu. Pies i patera z owocami u Dalego, to wspomnienie ulotnego, prywatnego snu, do którego nie potrafimy znaleźć klucza. Byłoby oczywiście niesprawiedliwością, gdybyśmy za tę różnicę obwiniali artystę. Jest ona wynikiem całkowicie odmiennych warunków, w jakich stworzone zostały te dwa dzieła.

Żeby powstała doskonała perła, do ostrygi dostać się musi jakaś drobinka materii, ziarenko piasku albo maleńki okruch wokół którego perła może się uformować. Bez takiego stałego środka, perła, rosnąc może zamienić się w bezkształtną masę. Żeby wycucie formy i koloru, którym obdarzony jest artysta, mogło skrzystalizować się w doskonałym dziele, także i on potrzebuje czegoś stałego – określonego zadania, które pozwoliłoby mu wykorzystać swoje możliwości.

Wiemy, że w odległej przeszłości wszystkie dzieła sztuki formowały się wokół takiego „stałego środka”. To społeczeństwo wyznaczało artystom zadania: czy było to wykonywanie rytualnych masek, czy budowanie katedr, malowanie portretów, czy ilustrowanie książek.

Stosunkowo niewielkie znaczenie ma to, czy akurat pochwalamy te zadania, czy nie. Nie trzeba popierać używania magii do polowania na bizona, ani gloryfikowania zbrodniczych wojen albo ostentacyjnego demonstrowania bogactwa i władzy, aby podziwiać dzieła sztuki, które kiedyś stworzone zostały po to, by służyć takim celom. Perła całkowicie pokrywa tkwiące w niej ziarenko. Tajemnica artysty polega na wykonaniu swojej pracy z takim mistrzostwem, że wszyscy niemal zapominamy zapytać o to, jakiemu celowi miało służyć jego dzieło, z czystego podziwu dla samego sposobu wykonania. Takie przeniesienie akcentów znane jest nam wszystkim z bardziej trywialnych sytuacji. Jeśli powiemy o jakimś chłopcu, że jest artystą w przechwalaniu się, albo że wykręca nie się od obowiązków w jego wykonaniu staje się prawdziwą sztuką, mamy na myśli to, że wykazuje się taką pomysłowością i wyobraźnią realizując swoje niegodziwe zamiary, że musimy podziwiać jego zręczność bez względu na to, jak bardzo potępiamy motywy. Decydujący w historii sztuki moment nastąpił, kiedy uwagę publiczności do tego stopnia pochłonął sam proces powstawania dzieła sztuki, że zapomniano o tym, by dawać artystom bardziej określone zadania. Wiemy, że pierwszy krok w tym kierunku zrobiono w okresie hellenistycznym (*str.* 108.–111.), a kolejny w czasach Renesansu (*str.* 287.–288.). Chociaż zabrzmi to może dziwnie, ten krok nie pozbawił jeszcze artystów punktu zaczepienia – zadania, które umiało rozpalić ich wyobraźnię. Nawet kiedy konkretne zlecenia zdarzały się rzadziej, pozostawała jeszcze ogromna ilość problemów, w rozwiązywaniu których artysta mógł wykazać się mistrzostwem. Tam, gdzie źródłem problemów nie było społeczeństwo, dostarczała ich tradycja. Właśnie strumień tradycji przedstawiania obrazowego niósł w swoim nurcie te niezastąpione ziarenka piasku – zadania. To, że sztuka powinna przedstawiać naturę, było raczej sprawą tradycji niż jakiejś wewnętrznej konieczności. Znaczenie tego wymogu w historii sztuki od czasów Giotto (*str.* 201.), aż po impresjonistów (*str.* 519.) nie polegało na tym, że – jak się często uważa – „istotą” lub „powinnością” sztuki jest naśladowanie rzeczywistego świata. Nie jest chyba jednak prawdą i to, że tego rodzaju oczekiwania nie miały żadnego znaczenia. Dostarczały one bowiem, jak widzieliśmy, właśnie takich nierozwiązywalnych problemów, które stanowiły wyzwanie dla pomysłowości artysty i zmuszały go do robienia rzeczy niemożliwych. Co więcej, obserwowaliśmy często, jak każde rozwiązanie któregoś z tych problemów, jakkolwiek godne podziwu, wywoływało kolejne problemy, dające młodym twórcom sposobność wykazania się swoimi umiejętnościami w operowaniu kolorem i formą. Nawet artysta, który buntuje się przeciw tradycji, jest od niej zależny przez sam powód buntu, określający kierunek jego wysiłków.

Dlatego właśnie starałem się opowiedzieć historię sztuki, jako historię ciągłego trwania i przekształcania tradycji, gdzie każde dzieło nawiązuje do przeszłości i zapowiada przyszłość. Chyba najbardziej fascynującym aspektem tej historii jest to, że żywa więź tradycji wciąż łączy sztukę naszych dni ze sztuką czasów piramid. Herezje Echnatona (*str. 67.*), zamęt wieków ciemnych (*str. 157.*), kryzys w okresie Rewolucji Francuskiej (*str. 476.*) kolejno zagrażały ciągłości. Niebezpieczeństwo często wyglądało bardzo realnie. Zdarzało się przecież, jak wiadomo, że kiedy pękało ostatnie ogniwo, w całych krajach i cywilizacjach zamierała sztuka. Jednak jakimś sposobem zawsze udawało się uniknąć ostatecznej katastrofy. Kiedy brakowało starych zadań, pojawiały się nowe, które nadawały kierunek i cel poszukiwaniom artystów. Dzięki nim mogli znowu tworzyć arcydzieła. Wydaje mi się, że w architekturze znowu zdarzył się taki cud. Po próbach i wahaniach XIX w. nowocześni architekci odnaleźli swoje miejsce. Wiedzą, co chcą osiągnąć, a publiczność zaczęła traktować ich pracę jako coś oczywistego. W przypadku rzeźby i malarstwa, kryzys nie minął jeszcze punktu krytycznego. Mimo pewnych obiecujących eksperymentów, wciąż jeszcze istnieje ten niefortunny rozdzźwięk między tak zwaną „użytkową” lub „komercyjną” sztuką, która otacza nas w życiu codziennym i „czystą” sztuką wystaw i galerii, która dla wielu z nas jest niezrozumiała.

Równie niemądrze jest być „za sztuką nowoczesną”, jak i „przeciwko niej”. Sytuacja, w jakiej powstała, jest nie tylko zasługą artystów, ale także wynikiem naszego własnego postępowania. Z pewnością żyje dzisiaj wielu malarzy i rzeźbiarzy, którzy zaszczyt przyniesliby każdej epoce. Jeżeli nie stawiamy im żadnych sprecyzowanych wymagań, jakie prawo mamy winić ich za to, że to co robią, wydaje nam się niejasne i bezsensowne?

W przekonaniu szerokiej publiczności artysta jest kimś, kto powinien zajmować się wytwarzaniem Sztuki w podobny sposób, jak szewc zajmuje się wytwarzaniem butów. Należy przez to rozumieć, że powinien tworzyć obrazy lub rzeźby tego rodzaju jak te, które już wcześniej sklasyfikowane zostały jako Sztuka. Można zrozumieć to niezbyt jasne żądanie, ale niestety, właśnie tego jednego wymagania artysta nie może spełnić. To czym zajmowano się dawniej, nie stanowi już dzisiaj problemu. Nie znajdziemy tam żadnych zadań, które mogłyby pobudzić ambicję artysty. Czasami jednak również krytycy i znawcy winni są podobnemu nieporozumieniu. Także oni każą artyście produkować Sztukę. Także oni skłonni są myśleć o obrazach i rzeźbach, jak o eksponatach przyszłych muzeów. Jedyne zadanie, jakie wyznaczają artyście, polega na tym, żeby tworzył „coś nowego”. Gdyby im się udało, każde dzieło reprezentowałoby nowy styl, nowy „-izm”. Z braku jakichkolwiek innych, bardziej określonych zadań, nawet najbardziej utalentowani nowocześni artyści ulegają czasem tym żądaniom. Ich odpowiedzi na pytanie „jak być oryginalnym?” odznaczają się czasem

podziwu godnym dowcipem i błyskotliwością, ale nie jest to zadanie, którym warto byłoby się zajmować dłużej. Wydaje mi się, że tutaj właśnie kryje się najważniejszy powód tego, że młodzi artyści tak często zwracają się do rozmaitych, starych i nowych teorii, dotyczących istoty sztuki. Zapewne nie więcej prawdy jest dzisiaj w powiedzeniu, że „sztuka jest ekspresją” czy „sztuka jest konstrukcją” niż kiedy dawniej mówiliśmy, że „sztuka jest naśladowaniem natury”. Jednak każda z tych teorii, nawet najbardziej niezrozumiała, może zawierać ziarno prawdy, które stanie się naszą perłą

Tutaj wreszcie znaleźliśmy się znowu w punkcie wyjścia. Właściwie nie ma takiej rzeczy jak Sztuka. Są tylko artyści – to znaczy mężczyźni i kobiety obdarzeni cudowną umiejętnością „właściwego” wyważania kształtów i barw i – co zdarza się jeszcze rzadziej – mający tak szlachetny charakter, że nigdy nie zadowolają się półśrodkami i zawsze gotowi są zamienić wszystkie łatwe efekty, całe powierzchowne powodzenie na trud i wysiłek uczciwej pracy. Artyści zawsze będą przychodzić na świat. Jednak to, czy będzie istniała także sztuka, w niemałym stopniu zależy od nas samych – od publiczności. Nasza obojętność albo zainteresowanie, nasze uprzedzenia albo zrozumienie, jeszcze wciąż mogą okazać się rozstrzygające. To my musimy postarać się, aby nie zerwała się nić tradycji i artyści mogli dodawać kolejne dzieła do tego drogiego sznura pereł, który w dziedzictwie pozostawiła nam historia.

Malarz i modelka,
1927

Rycina Pabla Picassa,
19,4 x 28 cm;
ilustracja do
Le Chef-d'œuvre inconnu
Balzaca, wyd. Ambroise
Vollard, 1931



NIE KOŃCZĄCA SIĘ OPOWIEŚĆ

Triumf modernizmu

Książka ta powstała wkrótce po zakończeniu drugiej wojny światowej, a jej pierwsze wydanie pochodzi z 1950 r. W tym czasie większość wspomnianych w ostatnim rozdziale artystów jeszcze żyła, a niektóre z dzieł, służących jako ilustracje, powstało bardzo niedawno. Nic więc dziwnego, że wraz z upływem czasu zaistniała konieczność dodania kolejnego rozdziału, poświęconego bieżącym wydarzeniom. Strony, które w tej chwili znajdują się przed czytelnikiem w znacznym stopniu włączono do jedenastego wydania i początkowo zatytułowano *Postscriptum 1966*. Kiedy jednak i ta data odeszła w przeszłość, zmieniłem tytuł na *Nie kończąca się opowieść*.

Wyznaję, że dzisiaj żałuję tej decyzji, ponieważ zrozumiałem, że sprzyja ona myleniu historii sztuki, jak ją tutaj rozumiemy, z kroniką mody. Nie chodzi o to, żeby tego rodzaju pomyłka stanowiła jakieś zaskoczenie. Wystarczy przecież tylko przewrócić kilka kartek, żeby przypomnieć sobie liczne przypadki, kiedy dzieła sztuki odzwierciedlały elegancję i wyrafinowanie obowiązującej mody – czy powrócimy do smukłych dam z *Godzinek brań Limburg* (str. 219., il. 144.) świętujących nadejście maja, czy do baśniowej krainy rokoka Antoine’a Watteau (str. 454., il. 298.). Jednak doceniając te dzieła, nie zapominajmy, jak szybko moda, której ślad zatrzymały, okazywała się przestarzała, podczas gdy same obrazy zachowywały swój urok. Małżeńska para Arnolfinich wystrojona tak, jak namalował ją Jan van Eyck (str. 241., il. 158.) wzbudziłaby powszechną wesołość na hiszpańskim dworze, jaki malował Diego Velázquez (str. 409., il. 266.), a z kolei jego ściśniętą gorsetem Infantkę zapewne wyśmiałaby bezlitośnie dzieci sportretowane przez Sir Joshuę Reynoldsa (str. 467., il. 305.).

Karuzela mody nie przestanie się pewnie kręcić tak długo, jak długo znajdą się ludzie, którzy mają wystarczającą ilość pieniędzy i wolnego czasu, żeby starać się zadziwić otoczenie nowymi dziwactwami – i to rzeczywiście byłaby *nie kończąca się opowieść*. Żurnale mód, które tym, co chcą trzymać rękę na pulsie, mówią co się dzisiaj nosi, dostarczają wiadomości tak samo, jak prasa codzienna. Wydarzenia dnia stają się „historią”, dopiero wtedy, gdy mamy do nich wystarczający dystans by ocenić, jaki wpływ (jeśli w ogóle) wywarły one na dalszy rozwój wypadków.

Znaczenie tych refleksji dla opisanych tutaj dziejów sztuki nie wymaga chyba komentarza – historię artystów można opowiedzieć dopiero, gdy po pewnym czasie staje się jasne, jaki ich dzieło wywarło wpływ na innych i jaki wkład wnieśli do historii sztuki. Toteż z ogromnej ilości budowli, rzeźb i obrazów, wciąż sławnych, mimo że od ich powstania czasami upłynęły już tysiące lat, starałem się wybrać tylko takie, które mogły znaleźć miejsce w historii poświęconej przede wszystkim rozwiązaniom określonych problemów artystycznych, takim rozwiązaniom, które wyznaczały drogi dalszego rozwoju.

Im bardziej zbliżamy się do czasów nam współczesnych, tym nieuchronnie trudniejsze staje się odróżnienie kaprysów mody od trwałych osiągnięć. Poszukiwanie nowych możliwości w czasie tej walki z pozorami rzeczywistości, którą opisałem na poprzednich stronach, musiało doprowadzić do ekscentrycznych pomysłów, których celem było zwrócenie na siebie uwagi, otworzyło ono jednak także rozległą dziedzinę eksperymentów z kolorem i formą – dziedzinę jak dotąd nie wykorzystaną. Wciąż jeszcze nie wiemy, jakie będą rezultaty tych eksperymentów.

Z tego powodu nie do końca jestem przekonany o potrzebie pisania historii sztuki, aż „po dzień dzisiejszy”. Można wprawdzie rejestrować i komentować najświeższą modę – postacie, które akurat znalazły się w światłach rampy, w tym czasie kiedy trwało pisanie. Jednak tylko prorok mógłby powiedzieć, czy to rzeczywiście oni będą „tworzyć historię”, zaś krytycy, jak dotąd, okazali się raczej złymi prorokami. Wyobraźmy sobie bezstronnego, pełnego dobrej woli krytyka, próbującego w 1890 r. doprowadzić dzieje sztuki do współczesności. Mimo najlepszych chęci nie mógł wiedzieć, że osobami, które tworzyły wówczas historię był van Gogh, Cézanne i Gauguin. Pierwszy – szalony Holender w średnim wieku, pracujący gdzieś w południowej Francji, drugi – niezależny finansowo starszy pan, który dawno już przestał wysyłać swoje obrazy na wystawy, i trzeci – urzędnik, który późno zdecydował się zostać malarzem i wkrótce wyjechał na Morza Południowe. Problem polega nie tyle na tym, czy nasz krytyk potrafiłby docenić ich dzieła, ale czy w ogóle by o nich wiedział.

Każdy historyk, który żyje wystarczająco długo, aby doświadczyć co się dzieje, kiedy teraźniejszość staje się przeszłością, miałby wiele do powiedzenia o tym, jak dystans zmienia kształt wydarzeń. Ostatni rozdział tej książki może posłużyć tu jako przykład. Kiedy pisałem o surrealizmie, nie wiedziałem o tym, że pewien niemłody emigrant, którego dzieło okazało się potem bardzo ważne, żył jeszcze wówczas w Anglii, w Krainie Jezior. Mam tu na myśli Kurta Schwittersa (1887–1948), którego uważałem za jednego z sympatycznych dziwaków, związanych ze sztuką początku lat dwudziestych. Schwitters przyklejał obok siebie kawałki wyrzuconych biletów autobusowych, wycinków z gazet, szmat i innych rupieci, tworząc

392

Kurt Schwitters
Invisible ink, 1947
 Collage na papierze,
 25,1 x 19,8 cm,
 własność artysty



zabawne i nie pozbawione smaku kompozycje (il. 392.). Niechęć do konwencjonalnej farby i konwencjonalnego płótna łączy jego postawę z radykalnym ruchem, który rozpoczął się w Zurichu w czasie pierwszej wojny światowej. Grupę dadaistów mogłem włączyć do części ostatniego rozdziału, dotyczącej prymitywizmu. Cytowałem tam (str. 586.) list Gauguina, w którym pisał, że od koni z Partenonu musi powrócić do konika na biegunach ze swojego dzieciństwa. Dziecinne sylaby „da-da” w języku francuskim oznaczają taką właśnie zabawkę. Należący do tej grupy artyści z pewnością pragnęli powrócić do dzieciństwa i zagrać na nosie całej powadze i pompatyczności Sztuki przez wielkie S. Nietrudno zrozumieć te uczucia, ale zawsze wydawało mi się trochę niekonsekwentne, żeby rejestrować, analizować i nauczać o takich gestach „antysztuki” z powagą, żeby nie powiedzieć pompatycznością, którą właśnie chcieli wyśmiać i zniszczyć. Mimo to, nie mogę się oskarżać o to, że zlekceważyłem zapatrywania, które leży u podstaw tego ruchu. Próbowałem opisać stan umysłu, kiedy zwyczajne przedmioty, widziane oczami dziecka, nabierają nagle niezwykłego znaczenia (str. 585.). Nie przewidziałem jednak, do jakiego stopnia powrót do mentalności dziecka zatrze różnicę pomiędzy dziełami sztuki, a innymi, wykonanymi przez człowieka przedmiotami. Francuski artysta Marcel Duchamp (1887–1968) zdobył sławę i uznanie, wykorzysta-

jąc właśnie tego typu przedmioty (nazywał je „ready-made”) i podpisując je własnym nazwiskiem. Także znacznie młodszy od niego, mieszkający w Niemczech artysta, Joseph Beuys (1921–1986) poszedł w jego ślady utrzymując, że w ten sposób poszerza znaczenie słowa „sztuka”.

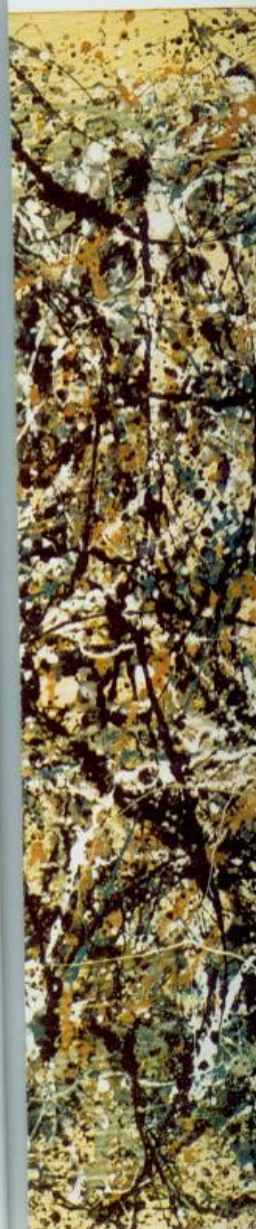
Mam nadzieję, że nie przyczyniłem się do rozpowszechnienia tej mody – bo stało się to modą – rozpoczynając te strony stwierdzeniem, że *nie ma w istocie czegoś takiego jak Sztuka* (str. 15.). Chciałem oczywiście przez to powiedzieć, że na przestrzeni wieków słowo to wielokrotnie zmieniało swoje znaczenie. Na przykład na Dalekim Wschodzie kaligrafia jest najbardziej szanowaną ze „sztuk”. Jednak twierdziłem także (str. 595.), że mówimy o sztuce, zawsze ilekroć coś wykonane jest z takim mistrzostwem, że niemal zapominamy, jakiemu celowi miało służyć dzieło, z czystego podziwu dla samego sposobu wykonania. Sugerowałem, że w coraz większym stopniu dotyczy to malarstwa. Rozwój wydarzeń potwierdził moje przypuszczenia. Jeżeli przez malarstwo rozumiemy po prostu nakładanie farby na płótno, można znaleźć koneserów, dla których nie jest ważne nic, oprócz sposobu w jaki się to dokonuje. Także w przeszłości doceniano sposób w jaki artysta posługiwał się farbą: gwałtowne pociągnięcia pędzla lub subtelność dotknięcia, jednak najczęściej na szerszym tle uzyskanych przez to efektów. Wróćmy do Tycjana (str. 334., il. 213.), by podziwiać z jakim mistrzostwem posługiwał się farbą, malując krezę, czy do Rubensa (str. 403., il. 260.), by docenić pewność, z jaką używał pędzla malując brodę Fauna. Albo popatrzmy z jaką wirtuozerią chińscy malarze (str. 153., il. 98.) posługiwali się pędzlem, osiągając na jedwabiu najsubtelniejsze efekty, bez śladu drobiazgowości. Właśnie w Chinach samo mistrzostwo techniki było szczególnie ważnym tematem dyskusji i przedmiotem podziwu. Pamiętamy, że ambicją chińskich mistrzów było zdobycie zręczności, pozwalającej na to, żeby notować swoje wizje, kiedy natchnienie było jeszcze świeże, tak jak poeta, który pośpiesznie zapisuje wiersz. Dla Chińczyków malowanie i pisanie miało ze sobą bardzo wiele wspólnego. Wspominałem o chińskiej sztuce „kaligrafii”. Jednak bardziej niż formalne piękno znaków, Chińczycy cenili samo mistrzostwo i natchnienie, które musiało kierować każdym dotknięciem pędzla.

Ten właśnie aspekt malarstwa wciąż wydawał się niewykorzystany – sam sposób traktowania farby, bez względu na jakikolwiek kryjący się za nim motyw lub cel. We Francji takie skoncentrowanie na znaku czy plamie pozostawionej przez pędzel nazwano „taszyzmem” od słowa „tache” (plama). Największe zainteresowanie nową techniką użycia farby wzbudził amerykański artysta Jackson Pollock (1912–1956). Pollock zafascynowany był surrealizmem, ale stopniowo odszedł od dziwnych wizji, które nawiedzały jego płótna, na rzecz sztuki abstrakcyjnej. Kiedy znudziły go konwencjonalne metody, położył płótno na podłodze i czasem po kropli,

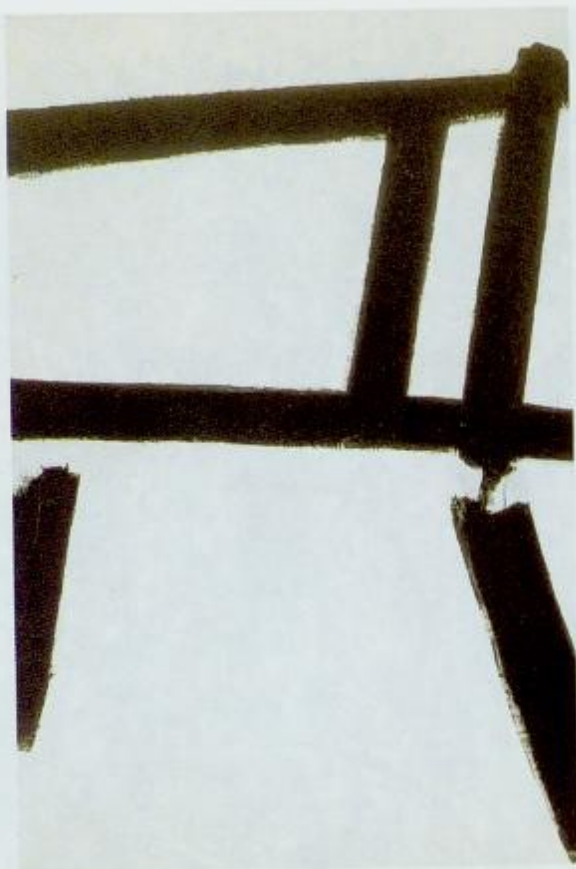
393

Jackson Pollock
Jeden (nr 31., 1950),
1950

Óleń i emalia na
nie gruntowanym płótnie,
290,5 x 330,8 cm;
Museum of Modern Art,
Nowy Jork, Sydney
and Harriet Jans
Collection Fund







394

Franz Kline

Białe formy, 1955

Olej na płótnie,

188,9 x 127,6 cm;

Museum of Modern Art,

Nowy Jork. Dar Philipa

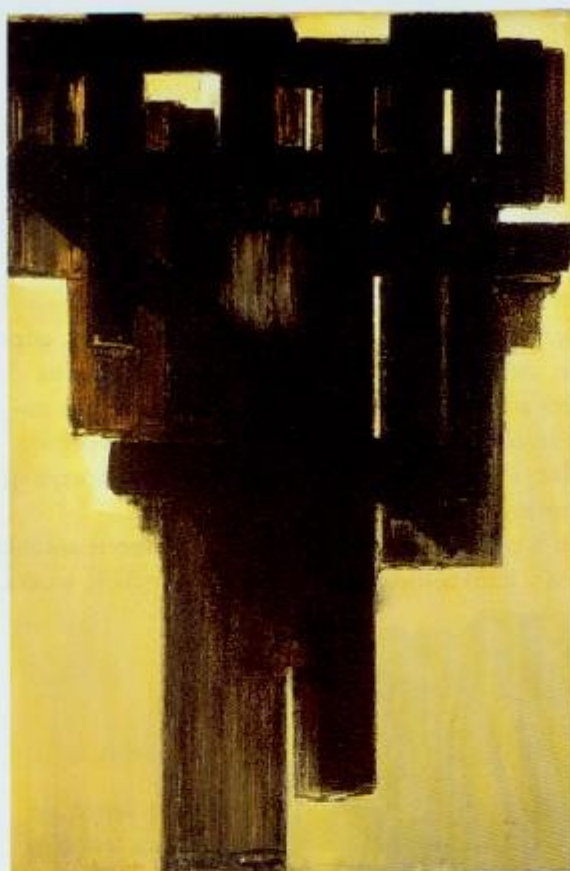
Johnsona

a czasem całym strumieniem wylewał na nie farbę, tworząc zadziwiające konfiguracje (il. 393.). Zapewne znał historie o chińskich malarzach, którzy używali takich właśnie nieortodoksyjnych metod, a także opowieści o praktykach amerykańskich Indian, którzy tworzyli na piasku obrazy o przeznaczeniu magicznym. Otrzymana w efekcie gmatwanina linii satysfakcjonowała dwa przeciwstawne dążenia sztuki XX w.: tęsknotę za dziecięcą prostotą i spontanicznością przywodzącą na pamięć dziecinną bazgranię z tego okresu życia, zanim jeszcze dzieci zaczną formować obrazy, a z drugiej strony wyrafinowane zainteresowanie problemami „czystego malarstwa”. I tak Pollocka uznano za jednego z inicjatorów nowego stylu, znanego jako „action painting” lub ekspresjonizm abstrakcyjny. Nie wszyscy jego następcy używali tak ekstremalnych metod, ale wszyscy wierzyli w potrzebę poddania się spontanicznemu impulsowi. Podobnie jak chińska kaligrafia, takie obrazy wymagają błyskawicznego wykonania. Nie powinno się ich długo planować – powinny przypominać raczej spontaniczny wybuch. Nie budzi na ogół wątpliwości, że artyści i krytycy przyjęli taką postawę nie tylko pod wpływem chińskiej sztuki, ale w ogóle dalekowschodniego mistycyzmu, szczególnie w formie, która stała się modną na Zachodzie jako buddyzm Zen. Także pod tym względem nowy kierunek kontynuował wcześniejszą tradycję sztuki

295

Pierre Soulages
3 kwietnia 1954,
1954

Olej na płótnie,
194,7 x 110 cm;
Albright-Knox Art Gallery,
Buffalo, Dr Samuel
Kootza i jego żony, 1958



XX w. Pamiętajmy, że Kandinsky, Klee i Mondrian byli mistykami, którzy chcieli, zdzierając zasłonę pozorów, dotrzeć do wyższej prawdy (str. 570., 578., 582.). Zgodnie z doktryną Zen (choć nie jest to najważniejsza część tej doktryny), nikt, kto nie pozbył się racjonalnych nawyków myślowych, nie może dostąpić oświecenia.

W poprzednim rozdziale postawiłem tezę, że niekoniecznie trzeba zgadzać się z teorią artysty, by docenić jego dzieło. Jeżeli jesteśmy wystarczająco cierpliwi i zainteresowani, żeby obejrzeć wiele tego rodzaju obrazów, z pewnością po pewnym czasie okaże się, że jedne podobają się nam bardziej od innych i stopniowo zrozumiemy znaczenie problemów, które pochłaniają współczesnych artystów. Nawet porównanie obrazu Amerykanina Franza Kline'a (1910–1962) z obrazem francuskiego taczysty Pierre'a Soulages (ur. 1919) może okazać się pouczające (il. 394., 395.). Charakterystyczne, że Kline nazwał swój obraz *Białe formy*. Chciał oczywiście, żebyśmy zwrócili uwagę nie tylko na linie, ale także na samo płótno, które w jakiś sposób ulega dzięki nim przekształceniu. Mimo całej swojej prostoty, ślady pozostawione przez pędzel sprawiają tutaj wrażenie jakiegoś przestrzennego układu, tak jakby dolna część oddalała się ku środkowi. Dla mnie jednak ciekawszy wydaje się obraz Soulages'a. Zróżnicowanie intensywności energetycznych pociągnięć pędzla także daje w efekcie wrażenie trójwymiarowo-

ści, ale jednocześnie sama materia malarska jest według mnie przyjemniejsza dla oka – chociaż trudno zauważyć te różnice na ilustracji. Być może, niektórych współczesnych artystów pociąga właśnie to niepoddawanie się fotograficznej reprodukcji. Chcą mieć poczucie, że w świecie standaryzacji i produkcji maszynowej dzieło jest autentycznie niepowtarzalnym wytworem ich rąk. Niektórzy sięgają po płótna ogromnych rozmiarów, gdzie sama skala robi wrażenie, ale także ta skala przestaje mieć znaczenie na ilustracji. Jednak dla wielu artystów najbardziej fascynujące jest to, co nazywają „fakturą”, poczucie określonej materii, jej gładkość lub szorstkość, przezroczystość lub gęstość. Dlatego porzucają zwykłą farbę i wykorzystują takie środki jak błoto, trociny albo piasek.

To jest właśnie jeden z powodów, dla których odżyło zainteresowanie wyklejankami Schwittersa i innych dadaistów. Zarówno szorstkość worka,



396

Zoltan Kemeny
Fluktuacje, 1959Żelazo i miedź,
130 x 64 cm;
kolekcja prywatna



397
Nicolas de Staël
Argenteo, 1953.
Olej na płótnie,
73 x 100 cm;
Kunsthall, Zorych

jak połysk plastyku, czy fakturę zardzewiałego żelaza można wykorzystać w nowy sposób. Tego rodzaju dzieła znajdują się na pograniczu malarstwa i rzeźby. W ten sposób Zoltan Kemeny (1907–1965), mieszkający w Szwajcarii Węgier, tworzył z metalu swoje abstrakcyjne kompozycje (il. 396.). Uświadamiając nam, ile różnorodności i niespodzianek dla naszego zmysłu wzroku i dotyku kryje w sobie miejskie otoczenie, dzieła tego rodzaju mogą przypisywać sobie podobną rolę jak ta, którą spełnił pejzaż dla osiemnastowiecznych koneserów, przygotowując ich do odkrycia „malowniczych” uroków dzikiej natury (str. 396.–397.).

Mam jednak nadzieję, że nikt nie pomyśli, że te kilka przykładów wyczerpuje cały zakres możliwości, które można spotkać w dowolnej kolekcji sztuki najnowszej. Na przykład niektórzy artyści szczególnie zainteresowali się efektami optycznymi, które można uzyskać na płótnie zestawiając barwy i kształty w ten sposób, by tworzyły nieoczekiwane wrażenie migotania lub drgania – kierunkowi temu nadano nazwę „op-art”. Byłoby jednak mylące, gdybyśmy przedstawili sztukę współczesną jako dziedzinę całkowicie zdominowaną przez eksperymenty z farbą, fakturą i formą. Wprawdzie żeby zasłużyć na szacunek młodszych pokoleń, artysta musi posługiwać się tymi środkami w interesujący i niepowtarzalny sposób, jednak zdarzało się, że niektórzy malarze, budzący duże zainteresowanie w okresie powojennym, porzucali swoje poszukiwania w dziedzinie sztuki abstrakcyjnej dla obrazów przedstawiających. Myślę tutaj szczególnie o rosyjskim emigrancie Nicolasie de Staëlu (1914–1955), którego proste a zarazem subtelne dotknięcia pędzla



398

Marino Marini

Jeździec, 1947

Brąz, wys. 163,8 cm;

Tate Gallery, Londyn

399

Giorgio Morandi

Marina natira, 1960

Olej na płótnie,

35,5 x 40,5 cm;

Museo Morandi, Bolonia

tworzą często przekonujące wspomnienia krajobrazów i w niezwykle sposób dają wrażenie światła i odległości, a jednocześnie nie pozwalają zapomnieć o samej materii malarskiej (il. 397.). Obrazy te są kontynuacją poszukiwań, o których mówiliśmy w poprzednim rozdziale (str. 561.–562.).

Innych artystów okresu powojennego pochłaniała często jedna uporczywie powracająca wizja. Włoskiemu rzeźbiarzowi Marino Mariniemu (1901–1980) sławę przyniosły liczne opracowania motywu, który wywarł na nim ogromne wrażenie w czasie wojny – był to widok krępych, włoskich chłopów uciekających ze swoich wiosek na koniach podczas ataków lotniczych (il. 398.). Kontrast między tymi przerażonymi stworzeniami, a tradycyjnym obrazem heroicznego jeźdźcy, takiego jak Colleoni Verrocchia (str. 292., il. 188.), dodaje jego dziełom szczególnego patosu.

Czytelnik zastanawia się zapewne, czy te oderwane przykłady tworzą dalszy ciąg historii sztuki czy też to, co kiedyś było potężną rzeką, rozproszyło się z upływem czasu na wiele strumieni. Nie sposób odpowiedzieć na to pytanie. Pociągająca wydaje się jednak różnorodność podejmowanych wysiłków. Pod tym względem nie ma żadnych powodów do pesymizmu. W zakończeniu poprzedniego rozdziału (str. 597.) wyraziłem

398

Marino Marini
Jółdzień, 1947
 Brąz, wys. 16,8 cm;
 Tate Gallery, Londyn

399

Giorgio Morandi
Martwa natura, 1960
 Olej na płótnie,
 35,5 x 40,5 cm;
 Museo Morandi, Bolonia



przekonanie, że nigdy nie zabraknie artystów to znaczy mężczyzn i kobiet obdarzonych cudowną umiejętnością właściwego wyważania kształtów i barw i – co zdarza się jeszcze rzadziej – posiadających tak szlachetny charakter, że nigdy nie zadowolają się półśrodkami i zawsze gotowi są zamienić wszystkie łatwe efekty, całe powierzchowne powodzenie na trud i wysiłek uczciwej pracy.

Jednym z artystów, którzy doskonale pasują do tego opisu jest inny Włoch, Giorgio Morandi (1890–1964). Morandi przez pewien czas pozo-
 stawał pod wpływem obrazów de Chirico (il. 388.), wkrótce jednak odrzucił wszelkie związki z modnymi kierunkami, by z całym uporem poświęcić się podstawowym problemom swojego rzemiosła.

Ulubionym tematem jego prac były martwe natury układane z wazo-
 nów i naczyń, stojących w jego pracowni, które przedstawiał pod różny-
 mi kątami i w różnym oświetleniu (il. 399.). Robił to z taką wrażliwością,
 że jego uparte dążenie do doskonałości zdobyło powoli uznanie mnych
 artystów, krytyków i publiczności.

Morandi nie był oczywiście jedynym w tym stuleciu mistrzem, który
 w ten sposób poświęcił się rozwiązywaniu postawionych sobie proble-
 mów, nie zważając na różne „-izmy” krzykliwie domagające się uwagi.

Nic w tym jednak dziwnego, że wielu naszych współczesnych uległo pokusie naśladowania, lub co więcej, stworzenia nowej mody.

Przyjrzyjmy się na przykład kierunkowi znanemu jako „pop-art”. Nie trudno zrozumieć kryjące się za nim koncepcje. Wspomniabym o nich mówiąc o *niefortunnym rozdźwięku pomiędzy tak zwaną 'stosowaną' lub 'komercyjną' sztuką, która otacza nas w życiu codziennym i 'czystą' sztuką wystaw i galerii, która dla wielu z nas jest niezrozumiała* (str. 596.). To pęknięcie stanowiło oczywiście wyzwanie dla tych adeptów sztuki, którzy nie mieli wątpliwości, że zawsze należy opowiadać się za tym, czym gardzą ludzie obdarzeni „dobrym gustem”. Wszystkie inne formy antysztuki stały się udziałem znawców. Ze zniechęconą ideą sztuki dzieliły jej niedostępność i aspiracje mistyczne. Dlaczego inaczej działa się w muzyce? Istniał pewien rodzaj muzyki, który podbił masy i rozbudził zainteresowanie sięgające hysterii. Była to muzyka pop. Czy nie można stworzyć także sztuki pop, używając powszechnie znanych obrazów z komiksów i reklam? Zadanie historyka polega na tym, aby wytłumaczyć, to co się dzieje. Zadanie krytyka polega na krytykowaniu tego, co się dzieje. Jednym z najpoważniejszych problemów, jakie pojawiają się przy pisaniu historii współczesności, jest mieszanie się tych dwóch funkcji. Na szczęście już w przedmowie sygnalizowałem, że zamierzam *wykluczyć wszystko to, co mogłoby być interesujące jedynie jako przykład przejściowego upodobania lub mody*. Żaden rezultat tych eksperymentów nie wykracza, moim zdaniem, poza tę regułę. Jednak czytelnik nie powinien mieć trudności z określeniem swojego własnego stanowiska, ponieważ w wielu miejscach organizuje się obecnie wystawy, prezentujące te najnowsze trendy. To także jest nowe i bardzo cenne osiągnięcie.

Żaden przewrót w sztuce nie zakończył się podobnym sukcesem jak ten, który rozpoczął się przed pierwszą wojną światową. Ci, którzy znali pierwszych przywódców tego ruchu, przypominając sobie ich odwagę i upór, z jakim przeciwstawiali się wrogo nastawionej prasie i drwiącej publiczności, nie mogą teraz uwierzyć własnym oczom, kiedy widzą wystawy dawnych buntowników, zorganizowane przy oficjalnym poparciu i oblegane przez pełne powagi tłumy, które z całą gorliwością starają się poznać i przyswoić nowe pojęcia. Tej właśnie części historii sam doświadczyłem i w jakimś sensie moja książka jest świadectwem omawianych przemian. Pisząc wprowadzenie i rozdział o sztuce eksperymentalnej uznałem za oczywiste, że obowiązkiem krytyka i historyka jest wyjaśnienie i uprawnomożenie wszystkich artystycznych eksperymentów w obliczu wrogo do nich nastawionej krytyki. Dzisiaj problem polega raczej na tym, że szkowanie jako metoda już się zużyło, a prasa i publiczność gotowa jest zaakceptować niemal każdy eksperyment. Teraz, jeżeli ktoś w ogóle potrzebuje poparcia, to taki artysta, który unika buntowniczych gestów. Sądzę, że właśnie ta dramatyczna przemiana, a nie żaden konkretny nowy kierunek

stanowi najważniejsze wydarzenie w historii sztuki, której byłem świadkiem od czasów pierwszego wydania tej książki w 1950 r. Ten nieoczekiwany zwrot w dziedzinie mody komentowali obserwatorzy, reprezentujący bardzo odległe od siebie poglądy.

Oto co profesor Quentin Bell pisał na temat sztuk pięknych w książce *Kryzys w humanistyce* (wyd. J.H. Plumb, 1964 r.):

W 1914 roku, bez względu na to, czy nazywano go 'kubistą', 'futurystą' czy 'modernistą', każdego postimpresjonistę traktowano jak szaleńca lub szarlatana. Malarze i rzeźbiarze, których publiczność znała i podziwiała, zwalczali zawzięcie radykalne poglądy. Pieniądze, wpływy i poparcie były całkowicie po ich stronie. Dzisiaj należałoby powiedzieć, że sytuacja się odwróciła. Publiczne instytucje, takie jak Art Councils, British Council, radio i telewizja, wielki biznes, prasa, kościoły, kino i reklama są po stronie tak zwanej – by użyć nieprawidłowej nazwy – sztuki nonkonformistycznej... publiczność, a przynajmniej jej znaczna i wpływowa część, gotowa jest przyjąć wszystko i nie ma takiego rodzaju malarskiego dzwiniactwa, który mógłby sprowokować, a choćby zdziwić krytyków...

A oto jak rzecznik współczesnego malarstwa amerykańskiego, Harold Rosenberg, autor terminu „action painting”, skomentował sytuację po drugiej stronie Atlantyku. W artykule z „New Yorkera” z 6 kwietnia 1963 r. zastanawiał się nad różnicą między reakcją publiczności na pierwszą wystawę awangardy w Nowym Jorku w 1913 r. – „The Armory Show” – i reakcją nowego rodzaju publiczności, którą opisuje jako „publiczność awangardową”.

Awangardowa publiczność jest otwarta na wszystko. Jej gorliwi przedstawiciele-kuratorzy, dyrektorzy muzeów, popularyzatorzy sztuki, dealerzy – spieszą organizować wystawy i przygotowywać wyjaśniające podpisy, zanim farba zdąży obeschnąć na płótnie albo zanim stwardnieje plastik. Współpracujący z nimi krytycy przeczesują pracownię jak skauci, gotowi na to by spotkać się ze sztuką przyszłości i na to by ferować wyroki. Historycy sztuki stoją w pogotowiu z aparatami fotograficznymi i notatnikami, starając się, by każdy nowy szczegół został zarejestrowany. 'Tradycja nowego' sprowadziła wszystkie inne tradycje do trywialności...

Harold Rosenberg może mieć rację sugerując, że to my, historycy sztuki przyczyniliśmy się do tej zmiany sytuacji. Myślę, że każdy autor, który pisze obecnie historię sztuki, a szczególnie sztuki współczesnej, ma obowiązek liczyć się z niezamierzonymi skutkami swojej działalności. We wprowadzeniu (str. 36., 37.) poruszyłem problem szkód, jakie może wyrządzić tego rodzaju książka. Wspominałem o pokusie ulegania przyjemności mędrkowania na temat sztuki. Groźniejsze wydaje się

jednak mylące wrażenie, jakie może powstać w wyniku takiego przeglądu, że w sztuce naprawdę liczy się tylko zmiana i nowość. Właśnie zainteresowanie przemianami sprawiło, że nabrały one tak zawrotnego tempa. Obarczanie historii sztuki odpowiedzialnością za wszystkie – zarówno te złe jak i dobre następstwa – byłoby oczywiście niesprawiedliwe. Również samo rozbudzone obecnie na nowo zainteresowanie historią sztuki jest konsekwencją bardzo wielu czynników, które zmieniły pozycję artysty w naszym społeczeństwie i sprawiły, że sztuka stała się teraz bardziej modna niż kiedykolwiek przedtem. Na zakończenie chciałbym wymienić niektóre z tych czynników.

I Pierwszy z nich wiąże się niewątpliwie z powszechnym doświadczeniem postępu i zmiany. Sprawiało ono, że historię ludzkości widzimy jako szereg następujących po sobie okresów, które prowadzą do naszych czasów i dalej w przyszłość. Pamiętamy o epoce kamienia i epoce żelaza, o epoce feudalnej i epoce rewolucji przemysłowej. Nasz pogląd na temat tego procesu może nie być optymistyczny. Możemy mieć świadomość nie tylko zysków, ale i strat, jakie powstały w okresie przemian, które doprowadziły nas do ery kosmicznej. Jednak od XIX w. na dobre utrwaliło się przekonanie, że tego pochodzących kolejnych epok nie sposób powstrzymać. Uważa się, że sztuka, podobnie jak ekonomia czy literatura, znalazła się w nurcie tych nieodwracalnych przemian. W powszechnym odczuciu to właśnie ona najlepiej „wyraża swoją epokę”. Rozwój historii sztuki (a nawet książka taka, jak ta) ma swój udział w rozpowszechnianiu tego poglądu. Czy przeglądając ją nie odnosi się wrażenia, że grecka świątynia, rzymski teatr, gotycka katedra czy nowoczesny drapacz chmur „wyrażają” inną mentalność, są symbolem innego rodzaju społeczeństwa? Jest trochę prawdy w tym przekonaniu, jeśli rozumie się je po prostu w ten sposób, że Grecy nie mogliby zbudować Rockefeller Center i zapewne nie chcieliby zbudować Notre Dame. Jednak zbyt często zakłada się, że warunki panujące w ich epoce lub tak zwany duch czasu musiał doprowadzić do powstania Partenonu, że w epoce feudalnej konieczne było budowanie katedr, a naszym przeznaczeniem jest wznoszenie drapaczy chmur. Nie zgadzam się z tym poglądem, jednak jeśli przyjmie się taką perspektywę, to oczywiście odrzucanie sztuki swojej epoki jest tyle bezcelowe co niemądre. Toteż wystarczy, żeby jakiś styl lub eksperyment okrzyknięto „współczesnym”, a krytyk zaraz zaczyna czuć się zobowiązany by go zrozumieć i propagować. Właśnie ta „filozofia zmiany” sprawiła, że krytycy nie mają już odwagi krytkować, prowadzą natomiast kronikę wydarzeń. Taką zmianę postawy uzasadnili, wskazując na oślawione pomyłki dawnych krytyków, którzy nie potrafili dostrzec ani uznać narodzin nowych stylów. Szczególnie wrogie przyjęcie, jakie początkowo spotkało impresjo-

nistów (*str.* 519.), którzy zdobyli potem taką sławę i których obrazy osiągnęły tak wysokie ceny, spowodowało, że krytycy stracili wiarę w swoje możliwości. Powstała legenda, że wszyscy wielcy artyści byli zawsze wyśmiewani i odrzucani przez swoich współczesnych, toteż publiczność czyni teraz chwalebne wysiłki, aby niczego nie odrzucać ani nie wyśmiewać. Myśl, że artyści stanowią awangardę przyszłości, i że to my a nie oni narazimy się na śmieszność, jeżeli ich nie docenimy, opanowała znaczną część widzów.

2 Drugi element, który przyczynił się do powstania tej sytuacji, wiąże się także z rozwojem nauki i techniki. Jak wiadomo teorie nowoczesnej nauki często wydają się ogromnie zawiłe i niezrozumiałe, a mimo to okazują się wartościowe. Najbardziej uderzającym przykładem, który dzisiaj zna chyba każdy, jest oczywiście teoria względności Einsteina. Wydawało się, że przeczy ona wszystkim zdroworozsądkowym poglądom, dotyczącym czasu i przestrzeni, a w rezultacie doprowadziła do zrównania masy i energii i wreszcie do powstania bomby atomowej. Zarówno artyści jak i krytycy byli i są nadal pod wrażeniem potęgi i prestiżu nauki, czerpią stąd nie tylko zdrową wiarę w eksperymenty, ale także mniej zdrowe przekonanie o wartości wszystkiego, co wygląda niezrozumiale. Niestety, nauka różni się od sztuki, ponieważ naukowiec przy pomocy racjonalnych metod potrafi odróżnić to co niezrozumiałe od tego, co absurdałne. Krytyk sztuki nie dysponuje takim jednoznacznym sprawdzianem, a jednocześnie zdaje sobie sprawę z tego, że nie ma czasu na zastanawianie się nad tym, czy nowe eksperymenty mają sens, czy nie. Gdyby sobie na to pozwolił mógłby pozostać w tyle. Dawniej nie miałoby to zapewne większego znaczenia, ale dzisiaj niemal wszyscy wyznają pogląd, że tych, którzy trzymają się przestarzałych przekonań i nie chcą się zmienić, czeka odsunięcie na boczny tor. Ekonomia przypomina nam ciągle, że musimy przystosować się lub zginąć. Musimy być otwarci na nowe propozycje. Żaden przemysłowiec nie może ryzykować naznaczenia piętnem konserwatyzmu. Musi on nie tylko iść z duchem czasu, ale także starać się żeby inni to widzieli. Jedną z metod prowadzących do tego celu jest dekorowanie sal konferencyjnych dziełami zgodnymi z najświeższą modą. Im bardziej będą rewolucyjne, tym lepiej.

3 Trzeci element na pozór przeczy temu, o czym mówiliśmy dotychczas. Sztuka bowiem chce nie tylko dotrzymywać kroku nauce i technice, ale pragnie także dać nam możliwość ucieczki przed tymi potwornościami. Dlatego właśnie, jak widzieliśmy, artyści postanowili odrzucić to co racjonalne i mechaniczne i tak wielu z nich wyznaje rodzaj mistycznej wiary, eksponującej wartość spontaniczności i indywidualności. Nietrudno zrozumieć, dlaczego ludzie mogą się czuć zagrożeni mechani-

zacja i automatyzacja, nadmiernym zorganizowaniem i standaryzacją naszego życia, oraz tępym konformizmem, którego takie życie wymaga. Sztuka wydaje się jedyną dziedziną, gdzie nie tylko dopuszcza się, ale i ceni kapyry i drobne słabości. Od XIX w. niejeden artysta utrzymywał, że stoczył słuszną walkę z nudnym konwencjonalizmem, drażniąc mieszczaucha (str. 511.). Niestety, mieszczauch stwierdził, że bycie drażnionym może okazać się całkiem niezłą zabawą. Czy każdy z nas nie czerpie swego rodzaju przyjemności z widowiska, jakiego dostarczają ludzie, którzy nie chcą dorosnąć, a mimo to znajdują dla siebie miejsce we współczesnym świecie? I czy nie jesteśmy szczególnie zadowoleni, gdy możemy publicznie okazać swój brak uprzedzeń, nie dając się zaszokować ani ogłupić? W ten sposób świat techniki i świat sztuki osiągnęły *modus vivendi*. Artysta może wycofać się do swojego prywatnego świata, zając się tajemnicami rzemiosła i marzeniami swojego dzieciństwa, o ile tylko spełnia oczekiwania, związane z powszechnymi wyobrażeniami na temat sztuki.

4 Wyobrażenia te w znacznym stopniu zabarwione są pewnymi psychologicznymi założeniami, dotyczącymi sztuki i artystów, których kształtowanie mieliśmy okazję śledzić w tej książce. Chodzi tu o koncepcję autoekspresji, wywodzącą się z epoki romantyzmu (str. 502.), a także o głęboki wpływ, jaki wywarły odkrycia Freuda (str. 592.), których interpretacja zakładała znacznie bliższy związek między sztuką i cierpieniem psychicznym, niż mógłby to zaakceptować sam Freud. W połączeniu z rosnącą wiarą w to, że sztuka „wyraża swoją epokę”, przekonania te mogły doprowadzić do wniosku, że artysta ma nie tylko prawo ale i obowiązek odrzucić wszelką samokontrolę. Jeżeli dzieła, które powstaną w ten sposób nie będą przyjemne, to dlatego, że i nasza epoka nie jest przyjemna. Naprawdę ważne jest to, by stawić czoła brutalnej rzeczywistości. Dzięki temu będziemy mogli ocenić nasze trudne położenie. Przeciwną koncepcję, zgodnie z którą na tym niedoskonałym świecie tylko sztuka może dać nam chwilę doskonałości, odrzuca się na ogół jako „eskapizm”. Zainteresowania rozbudzone przez psychologię doprowadziły artystów i publiczność do zgłębiania tych regionów ludzkiego umysłu, które przedtem uważane były za odrażające lub zakazane. Chęć uniknięcia piętna eskapizmu powstrzymała wiele osób od odwrócenia wzroku od widowisk, których wystrzegali się poprzednie pokolenia.

5 Cztery wymienione do tej pory czynniki wpłynęły na sytuację zarówno w literaturze i muzyce, jak w malarstwie i rzeźbie. Pozostałe pięć, które chciałbym tutaj rozważyć, w mniejszym lub większym stopniu wiąże się z plastyką. Sztuki plastyczne różnią się bowiem od innych rodzajów twórczości tym, że są mniej zależne od czynników pośrednich.

Książki trzeba drukować i wydawać, sztuki i utwory muzyczne wykonywać – wymaga to całego aparatu, co do pewnego stopnia hamuje najbardziej skrajne eksperymenty. Toteż malarstwo okazało się najbardziej podatne na radykalne innowacje. Nie musisz używać pędzla, jeśli wolisz rozlewać farbę, a jeżeli jesteś neodadaistą możesz także wysłać jakieś śmiecie na wystawę i sprawdzić, czy organizatorzy będą mieli odwagę je odrzucić. Cokolwiek zrobią i tak będzie zabawnie. Wprawdzie artysta także potrzebuje w końcu pośrednika, marszanda, który będzie pokazywał i promował jego prace. Nie trzeba dodawać, że jest to pewien problem. Jednak wszystkie czynniki, o których mówiliśmy do tej pory, wywierają na marszanda jeszcze większy wpływ, niż na krytyka czy artystę. Bardziej niż ktokolwiek inny musi on trzymać rękę na pulsie, obserwować trendy i szukać wschodzących talentów. Jeśli postawi na dobrego konia, może nie tylko zrobić majątek, ale także zyskać wdzięczność swoich klientów. Konserwatywni krytycy narzekali zwykle, że „cała ta sztuka nowoczesna” jest od początku do końca efektem ciemnych machinacji marszandów. Jednak marszandom zawsze zależało na zysku. Nie są oni panami, ale sługami rynku. Mogły zdarzać się chwile, kiedy dzięki prawidłowym przewidywaniom, któryś z marszandów zdobywał na pewien czas władzę i prestiż wystarczające, by tworzyć i niszczyć kariery. Ale to nie marszandzi wywołują przemiany, tak jak wiatraki nie wywołują wiatru.

6 Co innego, jeśli chodzi o nauczycieli. Sposób nauczania sztuki wydaje się szóstym, bardzo istotnym elementem obecnej sytuacji. Rewolucja w nowoczesnym nauczaniu najpierw zmieniła sposób w jaki dzieci poznawały sztukę. Na początku tego stulecia nauczyciele zauważyli, o ile więcej mogą uzyskać od dzieci, jeśli porzucą niszczące osobowość rygory tradycyjnych metod. Był to oczywiście czas, kiedy metody te stały się i tak podejrzane dzięki sukcesowi impresjonizmu i eksperymentom Art Nouveau (*str.* 536.). Pionierzy tego ruchu wyzwolenia, a szczególnie Franz Cizek (1865–1946) w Wiedniu, chcieli, żeby dziecięcy talent rozwijał się swobodnie do chwili, kiedy dziecko będzie gotowe przyjąć artystyczne wzorce. Osiągnięte wyniki były tak spektakularne, że oryginalność i urok dziecięcych prac stały się przedmiotem zazdrości profesjonalnych artystów (*str.* 573.). Oprócz tego psychologowie zaczęli doceniać znaczenie czystej przyjemności, jakiej doświadczają dzieci bawiąc się farbą i plasteliną. To właśnie na lekcjach plastyki idea „autoekspresji” została doceniona na szerszą skalę. Dzisiaj traktujemy termin „sztuka dziecięca” jako coś oczywistego, nie zdając sobie sprawy z tego, że przeczy on wszelkim wyobrażeniom, jakie na temat sztuki miały poprzednie pokolenia. Większa część publiczności ukształtowana została przez ten rodzaj edukacji, który nauczył ich nowej tolerancji. Wiele osób doświadczyło satysfakcji jaką daje swobodne tworzenie i traktuje

malarstwo jako relaks. Gwałtowny wzrost liczby amatorów na wiele sposobów wpłynął na sztukę. Mimo, że zainteresowanie, które rozbudził, artyści przyjmują na ogół z zadowoleniem, jednak wielu z nich chętnie podkreśla różnicę między tym, jak posługuje się farbą profesjonalista, a jak amator. Z pewnością nie bez znaczenia jest tu mistyka mistrzowskiego dotknięcia pędzla.

7 W tym miejscu możemy wymienić siódmy czynnik, który można byłoby też wymienić na pierwszym miejscu – rozpowszechnienie się fotografii, jako dziedziny konkurencyjnej dla malarstwa. Nie chodzi o to, że jedynym i wyłącznym celem malarstwa było dawniej naśladowanie rzeczywistości. Jednak, jak widzieliśmy (*str. 595.*), związek z naturą zapewniał rodzaj oparcia – stanowił wyzwanie i przez wieki zajmował umysły najlepszych artystów i dostarczał krytykom chociażby powierzchownych kryteriów. Fotografia narodziła się już na początku XIX w. Miliony osób we wszystkich krajach posiadają aparaty fotograficzne, a ilość kolorowych zdjęć, powstających w czasie każdych wakacji, idzie w miliardy. Pośród nich musi być wiele udanych ujęć, które mogą być równie piękne i wzruszające, co niejeden przeciętny pejzaż i równie poruszające i pamiętne, co malowany portret. Nic więc dziwnego, że określenie „fotograficzny” stało się obelgą dla malarzy i znawców sztuki. Przyczyny, które wymienia się czasem dla uzasadnienia takiej postawy, mogą wydawać się dziwaczne i niewiarygodne, ale przekonanie, że sztuka musi teraz wykorzystywać alternatywne wobec natury możliwości, wielu osobom wydaje się słuszne.

8 Ósmym elementem, o którym nie wolno nam tutaj zapomnieć, jest fakt, że są takie części świata, gdzie artystom nie wolno wykorzystywać tych alternatywnych możliwości. Marksistowskie teorie, tak jak interpretowano je w byłym Związku Radzieckim, traktowały wszystkie eksperymenty sztuki XX w. jako objaw rozkładu społeczeństwa kapitalistycznego. Zdrowe społeczeństwo komunistyczne manifestowało się poprzez sztukę, która sławiła radości wydajnej pracy, tworząc wizerunki wesołych traktorzystów albo krzepkich górników. Te próby odgórnego kontrolowania sztuki uświadomiły wszystkim prawdziwe dobrodziejstwa, jakie zawdzięczamy naszej wolności. Niestety wciągnęły one także sztukę na arenę polityczną i uczyniły z niej broń w okresie zimnej wojny. Z pewnością mniej gorliwie finansowanoby z oficjalnych funduszy najbardziej radykalnych artystów, gdyby nie dawało to możliwości zademonstrowania kontrastu pomiędzy wolnym społeczeństwem a dyktaturą.

9 Tutaj dochodzimy do dziewiątego elementu nowej sytuacji. Należałoby wyciągnąć naukę z tego kontrastu pomiędzy ponurą uniformizacją państw totalitarnych, a radosną różnorodnością wolnego społeczeństwa.

Każdy, kto ze współczuciem i zrozumieniem obserwuje obecną sytuację, musi przyznać, że nawet pogoń za nowością i natychmiastowa reakcja publiczności na kaprysy mody, dodaje smaku naszemu życiu. Wyzwoliły one tak ogromną pomysłowość i nieskrępowaną chęć do zabawy w sztuce i wzornictwie, że starsze pokolenie może tylko pozazdrościć młodym. Czasem kusi nas, by skwitować ostatnie sukcesy malarstwa abstrakcyjnego określeniem – „przyjemny deseń na zasłony”. Nie powinniśmy jednak zapominać, jak radosne i różnorodne stały się materiały na zasłony dzięki tym abstrakcyjnym eksperymentom. Nowa tolerancja, gotowość krytyków i przedsiębiorców do wypróbowywania nowych pomysłów i nowych układów kolorystycznych na pewno wzbogaciły nasze otoczenie. Przyczyniły się do tego także nawet gwałtowne zmiany mody. W tym duchu, jak sądzę, wielu młodych ludzi przygląda się sztuce swoich czasów nie martwiąc się zbyt mistycznymi zawiłościami ze wstępów do katalogów wystaw. Tak właśnie powinno być. O ile przyjemność jest autentyczna, możemy być zadowoleni, jeżeli udało się odrzucić jakiś balast.

Z drugiej strony trzeba podkreślić niebezpieczeństwo, jakie niesie ze sobą uleganie modzie. Polega ono na zagrożeniu tej właśnie wolności, jaką się cieszymy. Z pewnością nie jest to zagrożenie ze strony policji, i za to powinniśmy być wdzięczni. Wynika ono natomiast z nacisków konformizmu, lęku przed pozostaniem w tyle i lęku przed posądzeniem o przestarzałe upodobania. Ostatnio jedna z gazet kazała swoim czytelnikom zwrócić uwagę na którąś z najnowszych wystaw indywidualnych, jeśli nie chcą „odpaść z wyścigu sztuki”.

Taki wyścig nie istnieje, ale gdyby nawet istniał, powinniśmy przypomnieć sobie bajkę o żółwiu i zającu.

Zadziwiające, do jakiego stopnia postawa, którą Harold Rosenberg opisał jako *tradycję nowego* (str. 611.) została z góry przyjęta jako obowiązująca we współczesnej sztuce. Każdego, kto ją kwestionuje, traktuje się tak, jakby wbrew oczywistym faktom dowodził, że Ziemia jest płaska. Nie trzeba jednak zapominać, że nie we wszystkich kulturach obowiązuje koncepcja, zgodnie z którą artyści muszą kroczyć na czele pochodu postępu. Wielu stuleciom i wielu częściom świata ta obsesja była całkowicie obca. Rzemieślnik, który wykonał piękny dywan (str. 145., il. 91.) byłby zdziwiony, gdyby zażądano od niego, żeby wymyślił całkiem nowy wzór, którego nikt dotąd nie widział. Z pewnością chodziło mu wyłącznie o to, by stworzyć doskonały dywan. Czy nie byłoby dobrze, gdyby taka postawa rozpowszechniła się również wśród nas?

Trzeba przyznać, że świat zachodni wiele zawdzięcza ambicji, skłaniającej artystów do współzawodnictwa. Bez tej ambicji nie byłoby tej opowieści *O sztuce*. Teraz jednak należy szczególnie pamiętać o tym, że sztuka różni się od nauki i techniki.

W historii sztuki można czasem odnaleźć ślad kolejnych etapów, wiodących do rozwiązania pewnych problemów artystycznych – to właśnie próbowałem pokazać w tej książce. Starałem się jednak także wykazać tutaj, że w sztuce nie można mówić o „postępie” jako takim, ponieważ bardzo często to, co jest zdobyczą w jednej dziedzinie, okazuje się stratą w innej (str. 262., 538.). W takim samym stopniu, jak przeszłości, dotyczy to czasów obecnych. Na przykład skutkiem przyjętej z zadowoleniem tolerancji była także utrata kryteriów, a poszukiwanie nowych wrażeń musiało stać się zagrożeniem dla tej cierpliwości, z jaką dawni miłośnicy sztuki zajmowali się uznanymi arcydziełami sztuki tak długo, aż wyjawiały część swoich sekretów. Ten szacunek dla przeszłości miał z pewnością swoje wady, o ile prowadził do zaniedbywania żyjących artystów. Nie mamy jednak żadnej gwarancji, że nasza gotowość do przyjmowania nowości nie doprowadzi nas do zaniedbania prawdziwego geniusza, który trzusi się gdzieś nie zważając na modę i reklamę. Co więcej, fascynacja teraźniejszością mogłaby łatwo pozabawić nas dziedzictwa, jeżeli zaczęlibyśmy traktować dawną sztukę jako tło, dzięki któremu nowe zdobycze nabierają znaczenia. Choć wydaje się to paradoksalne, zarówno muzea, jak i książki o historii sztuki, mogą jeszcze powiększyć to zagrożenie, ponieważ zestawiając razem totemy, greckie posągi, okna katedr, obrazy Rembrandta i Pollocka, zbyt łatwo mogą stworzyć wrażenie, że wszystko to jest Sztuką przez wielkie S, chociaż pochodzącą z różnych okresów. Historia sztuki zaczyna mieć sens dopiero wtedy, gdy zrozumiemy, dlaczego tak nie jest i dlaczego malarze i rzeźbiarze różnie reagowali wobec różnych sytuacji, instytucji i mód. Z tego właśnie powodu skoncentrowałem się w tym rozdziale na sytuacjach, instytucjach i poglądach wobec których, jak można się spodziewać, dzisiejsi artyści muszą zająć jakieś stanowisko. Jeśli zaś chodzi o przyszłość – ktoś to wie?

Kolejny obrót

W 1966 r. zakończyłem poprzednią część pytaniami. Przyszłość jednak znowu stała się przeszłością i kiedy w 1989 r. przygotowywano kolejne wydanie tej książki trzeba było spróbować na to pytanie odpowiedzieć. „Tradycja nowego”, która tak niepodzielnie zapanowała w sztuce XX w. na pewno nie osłabła w mijającym okresie. Jednak właśnie dzięki temu nowoczesne kierunki zyskały tak powszechne uznanie i szacunek, że zaczęły wydawać się przestarzałe. Z pewnością nadszedł już czas na kolejną zmianę. Oczekiwania te przybrały formę nowego określenia: *postmodernizm*.

Nikt nie twierdzi, że jest to dobra nazwa. Nie mówi właściwie nic ponadto, że zwolennicy tego kierunku uważają *modernizm* za sprawę przeszłości.

Ponieważ w poprzedniej części cytowałem opinie szanowanych krytyków, żeby udokumentować niekwestionowane zwycięstwo zwolenników modernizmu (str. 611.), chciałbym i tutaj zacytować fragment z artykułu wstępnego z grudnia 1987 r., z pisma wydawanego przez Muzeum Narodowe Sztuki Nowoczesnej w Paryżu („Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne”, wyd. Yves Michaud):

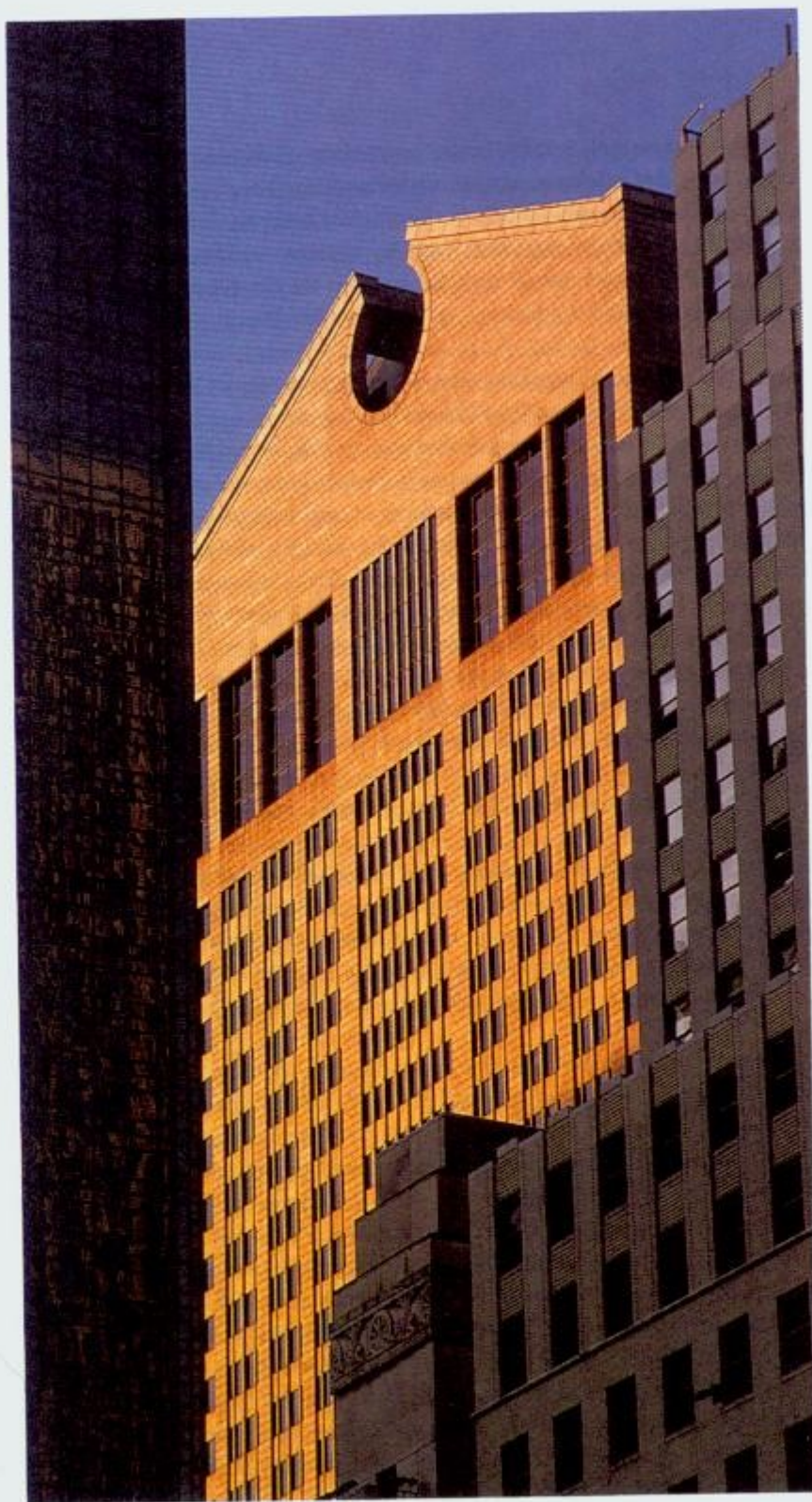
Nietrudno zauważyć symptomy okresu postmodernistycznego. Groźne szczęście brzyły nowoczesnych dziełnic podmiejskich zmieniają się stopniowo w konstrukcje, które wciąż mogą być szczęściami, teraz jednak pokrywa je stylizowany ornament. Purytański, czy po prostu nudny ascetyzm rozmaitych odmian malarstwa abstrakcyjnego (‘hard-edge’, ‘colour field’ czy ‘abstrakcji pomalarskiej’) zastąpiły alegoryczne bądź manierystyczne obrazy, często figuratywne... pełne aluzji do tradycji i mitologii. W rzeźbie złożone obiekty ‘high-tech’ albo ich parafrazy zastąpiły dzieła, które poszukiwały prawdy materiału lub badały trójwymiarowość. Artysci nie unikają już namacyjności, kaznodziejstwa i moralizatorstwa... W tym samym czasie administratorzy i biurokraci sztuki, muzealnicy, historycy sztuki i krytycy utracili, a może odrzucili niewzruszoną wiarę w historię form, które identyfikowali przedtem z amerykańskim malarstwem abstrakcyjnym. Na dobre i na złe, zaakceptowali różnorodność, która nie dba już o awangardę.

11 października 1988 r. John Russell Taylor pisał w „Timesie”:

Piętnaście albo dwadzieścia lat temu wiedzieliśmy całkiem dokładnie co znaczy słowo ‘nowoczesny’ i czego mniej więcej można się spodziewać po wystawie, która głosiła swoją przynależność do awangardy. Teraz jednak żyjemy w pluralistycznym świecie, gdzie to co najbardziej postępowe – a będzie to zapewne jednocześnie coś postmodernistycznego – może wyglądać w najbardziej tradycyjny i zacofany sposób.

Łatwo można byłoby cytować teksty innych wybitnych krytyków, które brzmią jak przemówienia nad grobem „sztuki nowoczesnej”. Można tu wprowadzić przytoczyć słynne powiedzenie Marka Twaina, że wiadomości o jego śmierci były mocno przesadzone, trudno jednak zaprzeczyć, że stare dogmaty zostały nieco nadszarpnięte.

Taki rozwój wydarzeń nie zdziwi zapewne uważnych czytelników. We wstępie pisałem, że każde pokolenie w którymś momencie buntuje się przeciwko wartościom wyznawanym przez swoich ojców. Atrakcyjność każdego dzieła sztuki dla współczesnych polega nie tylko na osiągnięciu pewnych rozwiązań, ale także na tym, czego rozwiązywać w ogóle nie próbuje. Jeśli tak było, to wtedy mogło znaczyć tylko tyle, że opisane przeze mnie zwycięstwo modernizmu nie będzie trwać wiecznie. Sama idea postępu, awangardy, zaczęła wydawać się nieco trywialna i nudna i kto wie czy także ta książka nie przyczyniła się do tej zmiany nastawienia?



400

Philip Johnson
& John Burgee
Wieżowiec AT & T,
Nowy Jork,
1978–1982



401

James Stirling
i Michael Wilford.
Wnętrze
do Clore Gallery,
Tate Gallery, Londyn
1982–1986

Termin postmodernizm wprowadził do dyskusji w 1975 r. Charles Jencks, młody architekt znużony doktryną funkcjonalizmu, identyfikowaną z architekturą nowoczesną (str. 560.). Powiedziałem wówczas, że teoria ta pomogła nam pozbyć się większości niepotrzebnych i pozbauionych gustu ozdób, którymi dziewiętnastowieczna sztuka zaśmieciła nasze miasta, ale stwierdzenie to, jak wszystkie slogany, opierało się na uproszczeniu. Trzeba przyznać, że dekoracja może być trywialna lub pozbawiona smaku, ale może także dawać przyjemność, której *purytanie* nowoczesności chcieli pozbawić widzów. Jeśli taka dekoracja szokuje teraz starszych krytyków tym lepiej, bo sami przecież uznali *szokowanie* za synonim oryginalności. Z natury rzeczy, tak jak funkcjonalizm, również użycie zabawnych form może być rozważne lub frywolne, w zależności od talentu projektanta.

W każdym razie jeżeli powrócimy od ilustracji 400. do ilustracji 364., nie będzie niespodzianką, że pochodzący z 1976 r. projekt nowojorskiego drapacza chmur Philipa Johnstona (ur. 1906) wywołał spore zamieszanie, nie tylko wśród krytyków ale nawet w prasie codziennej. Zamiast panujących dotąd prostokątnych pudełek z płaskimi dachami projekt ten proponuje powrót do starożytnego wynalazku – frontonu, przypominającego tutaj nieco fasadę Leona Battisty Albertiego z około 1460 r. (str. 240., il. 162.). To prowokujące odejście od czystego funkcjonalizmu spodobało się wspomnianym wcześniej przemysłowcom, którzy chcieli zademonstrować, że idą z duchem czasu (str. 613.). Z oczywistych powodów podobnie zareagowali dyrektorzy muzeów. Dobrym przykładem jest tutaj zaprojektowana przez Jamesa Stirlinga (1926–1992), Clore Gallery, mieszcząca kolekcję Turnera w londyńskiej Tate Gallery (il. 401.). Architekt odrzucił



402

Stan Hunt
Dlaczego musisz być
nonkonformistą, jak
wszyscy?, 1958
Rysunek z „New Yorker
Magazine”

surowy i groźny wygląd budowli, takich jak Bauhaus (str. 560., il. 365.), na rzecz czegoś lżejszego, bardziej kolorowego i zachęcającego.

Zmienił się nie tylko wygląd zewnętrzny wielu muzeów ale także wystawiane eksponaty. Jeszcze niedawno wszystkie odmiany dziewiętnastowiecznej sztuki, przeciwko którym wystąpiła sztuka nowoczesna, skazane były na nieobecność – szczególnie oficjalna sztuka salonów zesłana została do muzealnych piwnic. Na stronie 504 zaryzykowałem twierdzenie, że postawa ta prawdopodobnie się zmieni i przyjdzie czas, kiedy dzieła te zostaną na nowo odkryte. Mimo to, otwarcie w Paryżu Musée d'Orsay, mieszczącego się w budynku dawnego dworca kolejowego w stylu Art Nouveau, było dla większości z nas niespodzianką. Konserwatywne i nowoczesne obrazy eksponuje się tam obok siebie, by umożliwić zwiedzającym wyrobienie własnych poglądów i zrewidowanie uprzedzeń. Wiele osób ku swojemu zdumieniu odkryło, że żadną hańbą dla obrazu nie jest ilustrowanie anegdoty lub opiewanie jakiegoś historycznego wydarzenia. Może to być zrobione dobrze albo źle.

Należało się spodziewać, że ta nowa tolerancja wpłynie także na poglądy współcześnie działających artystów. W 1966 r. zakończyłem poprzednią część rysunkiem z „New Yorker Magazine” (il. 402.). Pytanie, które zrytowana kobieta zadaje brodatemu malarzowi zapowiada dzisiejszą zmianę nastawienia – i nic w tym dziwnego. Od pewnego czasu stało się oczywiste, że to, co nazwałem zwycięstwem modernizmu, postawiło nonkonformistów wobec sprzeczności. Było całkiem zrozumiałe, że konwencjonalne poglądy na sztukę sprowokowały młodych artystów do stworzenia antysztuki. Jednak gdy antysztuka otrzymała oficjalne poparcie i stała się Sztuką przez wielkie S, nie było się już czemu przeciwstawiać.

Architekci, jak widzieliśmy, wciąż mogli mieć nadzieję, że zrobią wrażenie odchodząc od funkcjonalizmu, ale to, co ogólnie nazywa się „malarstwem nowoczesnym”, nigdy nie przyjęło żadnej tego rodzaju powszechnie obowiązującej reguły. Jedyną cechą wspólną wszystkim grupom i kierunkom, które zyskały znaczenie w XX w., było odrzucenie studiów z natury. Chociaż nie wszyscy artyści mieli wówczas ochotę dokonywać

403

Lucian Freud
Dość rośliny.
 1977–1980
 Olej na płótnie,
 149,9 x 120 cm.
 Tate Gallery, Londyn.



przełomu, jednak większość krytyków uważała, że tylko najbardziej radykalne odejście od tradycji może prowadzić do postępu. Cytaty z najnowszych komentarzy na temat obecnej sytuacji w sztuce, którymi rozpocząłem tę część, świadczą o tym, że tego rodzaju poglądy straciły znaczenie. Pozytywnym skutkiem ubocznym tego wzrostu tolerancji jest znaczne złagodzenie ostrego dotąd kontrastu między postawą, jaką wobec sztuki zajmują społeczeństwa Wschodu i Zachodu (str. 616.). Mamy dzisiaj do czynienia z dużo większą różnorodnością krytycznych ocen, dzięki czemu znacznie więcej artystów ma szansę doczekać się uznania. Niektórzy z nich powrócili do sztuki figuratywnej i (jak dowiadujemy się z poprzedniego cytatu) *nie unikają już narracji, kaznodziejstwa i moralizatorstwa*. To właśnie miał na myśli John Russell Taylor (str. 619.) mówiąc o *pluralistycznym świecie, gdzie często to co najbardziej postępowe... może wyglądać w najbardziej tradycyjny sposób...*

Nie wszyscy artyści, którzy korzystają dzisiaj z tego odkrytego na nowo prawa do różnorodności, zgodziliby się na określenie wspólną nazwą – post-



404

Henri

Cartier-Bresson

Aquila degli Abruzzi

1952

Fotografia

moderniści. Z tego właśnie powodu wolałem mówić o „zmianie nastawienia”, niż o nowym stylu. Bardzo zwodnicze okazuje się myślenie, że style następują po sobie jeden po drugim, jak żołnierze na defiladzie. Trzeba przyznać, że czytelnikom i autorom książek o sztuce może bardziej odpowiadać taki uporządkowany układ, ale obecnie uznaje się na ogół, że artyści mają prawo iść swoją własną drogą. Dlatego twierdzenie, że *jeśli ktoś w ogóle potrzebuje poparcia, to artysta który unika buntowniczych gestów* (str. 610.), nie jest już równie prawdziwe, co w 1966 r. Godnym uwagi przykładem jest tutaj malarz Lucian Freud (ur. 1922), który nigdy nie porzucił studiowania natury. Jego obraz *Dwie rośliny* (il. 403.) może kojarzyć się z *Dużym studium traw* Albrechta Dürera (str. 345., il. 221.). W obydwu przypadkach artystów pochłaniało piękno zwykłych roślin, ale o ile akwarela Dürera była studium przeznaczonym do własnego użytku, to duży obraz olejny Freuda jest powstałym według własnych reguł pracą i wisi obecnie w Tate Gallery w Londynie.



405

David Hockney
Moja matka, Bradford,
Yorkshire, 4 maja 1982,
 1982

Polaroid, collage,
 142,1-59,6 cm;
 kolekcja artysty

pozostawały domeną malarzy. David Hockney (ur. 1937) zainteresował się wykorzystaniem aparatu fotograficznego do tworzenia złożonych obrazów, przypominających nieco dzieła kubistów, takie jak *Skrzypce i winogrona* Picassa z 1912 r. (str. 575., il. 374.). Wykonany przez niego portret matki (il. 405.) jest mozaiką zdjęć różniących się od siebie nieznacznie kątem, pod jakim je zrobiono, ale jest także zapisem jej ruchu głowy. Można by się spodziewać, że w efekcie powstanie jakaś chaotyczna płatamina, a jednak portret ma bez wątpienia dużą siłę oddziaływania. Kiedy patrzymy na

Wspominałem także w poprzedniej części, że dla znawców sztuki słowo *fotograficzny* stało się obelgą (str. 616.). Ostatnio jednak ogromnie wzrosło zainteresowanie fotografią. Kolekcjonerzy rywalizują ze sobą o prace najsłynniejszych fotografików, dawnych i dzisiejszych. Można by się spierać, czy którykolwiek z żyjących malarzy cieszy się podobną sławą jak fotograf Henri Cartier-Bresson (ur. 1908). Niejeden turysta zrobił zapewne zdjęcie malowniczej włoskiej wioski, ale wydaje się mało prawdopodobne, że komuś udało się stworzyć równie przekonujący obraz jak ten, na którym utrwalił on miasteczko Aquila degli Abruzzi (il. 404.). Ze swoim miniaturowym aparatem przygotowanym do strzału, Cartier-Bresson doświadczał emocji myśliwego na czatach, czekającego z palcem na spuście na właściwy moment do „strzału”. Przyznawał się jednak także, że namiętność do geometrii kazała mu starannie komponować każdą scenę w wizjerze aparatu. W rezultacie mamy wrażenie, jakbyśmy znaleźli się w obrazie, wyczuwamy zbliżanie i oddalanie się kobiet niosących po stromej pochyłości bochenki chleba i ulegamy urokowi kompozycji – poręczom i schodom, kościołowi i odległym domom – kompozycji nie mniej interesującej niż w przypadku bardzo skomplikowanych obrazów.

W ostatnich latach artyści zajęli się także fotografią jako środkiem pomagającym osiągnąć nowe efekty, które do tej pory

kogoś, nasze oczy znajdują się przecież w bezustannym ruchu i obraz, jaki powstaje w naszym umyśle, gdy o tej osobie myślimy, jest zawsze złożony. To właśnie doświadczenie udało się w jakiś sposób uchwycić Hockneyowi w fotograficznych eksperymentach.

Wydaje się, że pojednanie, jakie dokonało się pomiędzy fotografią i malarstwem, będzie miało w przyszłości coraz większe znaczenie. Oczywiście, jeszcze w XIX w. malarze w znacznym stopniu wykorzystywali fotografię, ale teraz stało się to uznaną i szeroko rozpowszechnioną praktyką, służącą poszukiwaniu nowych efektów. Ostatnie wydarzenia uświadomiły nam znowu, że gusta artystyczne zmieniają się podobnie, jak moda na ubrania czy ozdoby. Wielu dawnych mistrzów, których dzisiaj podziwiamy i wiele dawnych stylów nie doczekało się uznania ze strony skądinąd wrażliwych i wykształconych krytyków poprzednich pokoleń. Żaden krytyk ani historyk nie może być zupełnie bezstronny, myślę jednak, że nie należy wyciągać z tego wniosku o całkowitej względności wartości artystycznych. Na pewno rzadko staramy się szukać obiektywnych zalet takich dzieł lub stylów, które nie przemówiły do nas od razu, co nie dowodzi, że nasze oceny są całkiem subiektywne. Nadal jestem przekonany, że potrafimy uznać w sztuce mistrzostwo, i że to uznanie ma niewiele wspólnego z naszymi osobistymi upodobaniami i niechęciami. Któryś z czytelników może lubić Rafaela i nie lubić Rubensa lub na odwrót, ale książka chybiłaby celu, gdyby jej czytelnicy nie potrafili uznać, że obaj byli genialnymi malarzami.

Nowy kształt przeszłości

Nasza znajomość historii jest zawsze niekompletna. Zawsze będą istniały jakieś nowe fakty, których odkrycie może zmienić wyobrażenia na temat przeszłości. Książka *O sztuce*, która znajduje się właśnie w rękach czytelnika jest z założenia selektywna, ale jak napisałem kiedyś: *nawet prostą książkę, taką jak ta, można nazwać sprawozdaniem z pracy ogromnego zespołu historyków, żyjących i zmarłych, którzy pomogli określić kształt okresów, stylów i osobowości*.

Może rzeczywiście warto byłoby zapytać, kiedy poznano dzieła, na których oparłem tę opowieść. Już w renesansie miłośnicy starożytności rozpoczęli systematyczne poszukiwania zabytków sztuki klasycznej. Odnalezienie Grupy Laokoona (str. 110., il. 69.) w 1506 r. i odkrycie w tym samym czasie Apolla Belwederskiego (str. 104., il. 64.) wywarło głęboki wpływ na artystów i miłośników sztuki. W XVII w. nowemu, religijnemu zapłowi kontreformacji towarzyszyły pierwsze systematyczne badania wczesnochrześcijańskich katakumb (str. 129., il. 84.). Następnie w XVIII w. odkryto Herkulanum (1719), Pompeje (1748) i inne miasta pogrzebane

pod popiołami Wezuwiusza, które przez całe lata dostarczały kolejnych wspaniałych malowideł (*str. 112.–113., il. 70–71.*).

Rzecz dziwna, dopiero w XVIII w. doceniono piękno greckiego malarstwa wazowego. Wiele tego rodzaju naczyń odkryto w grobach na terenie Włoch (*str. 80.–81., il. 48.–49.; str. 95., il. 58.*).

Kampania Napoleona w Egipcie (1801 r.) otworzyła ten kraj dla archeologów, którym udało się rozszyfrować pismo hieroglificzne. Pozwoliło to naukowcom stopniowo zrozumieć funkcję i znaczenie egipskich zabytków, które dla wielu państw stały się przedmiotem gorliwych poszukiwań (*str. 56.–64., il. 31.–37.*). Na początku XIX w. Grecja wciąż jeszcze była częścią imperium tureckiego i niełatwo było się tam dostać podróżnikom. Wewnątrz Partenonu na Akropolu wzniesiono meczet, a klasyczne płasko-rzeźby od dawna pozostawały w zapomnieniu, kiedy brytyjski ambasador w Stambule lord Elgin, uzyskał zezwolenie, aby część rzeźb zabrać do Anglii (*str. 92.–93., il. 56.–57.*). Wkrótce po tym, w 1820 r. na wyspie Melos znaleziono przypadkiem posąg Wenus, a następnie przeniesiono go do paryskiego Luwru, gdzie błyskawicznie zyskał sławę. W połowie stulecia brytyjski dyplomata i archeolog, Sir Austen Layard, odegrał niezwykle ważną rolę w badaniu piasków Mezopotamii (*str. 72., il. 45.*). W 1870 r. niemiecki amator Heinrich Schliemann wyruszył na poszukiwanie miejsc opiewanych w homeryckich poematach i odkrył grobowce w Mykenach (*str. 68., il. 41.*). W tym czasie archeolodzy niechętnie już dzielili się swoją pracą z amatorami. Rządy i akademie rozdzieliły pozostałe do zbadania miejsca i organizowały systematyczne wykopaliska, często wciąż jeszcze na takiej zasadzie, że odkrywcy zatrzymywali znalezione przedmioty.

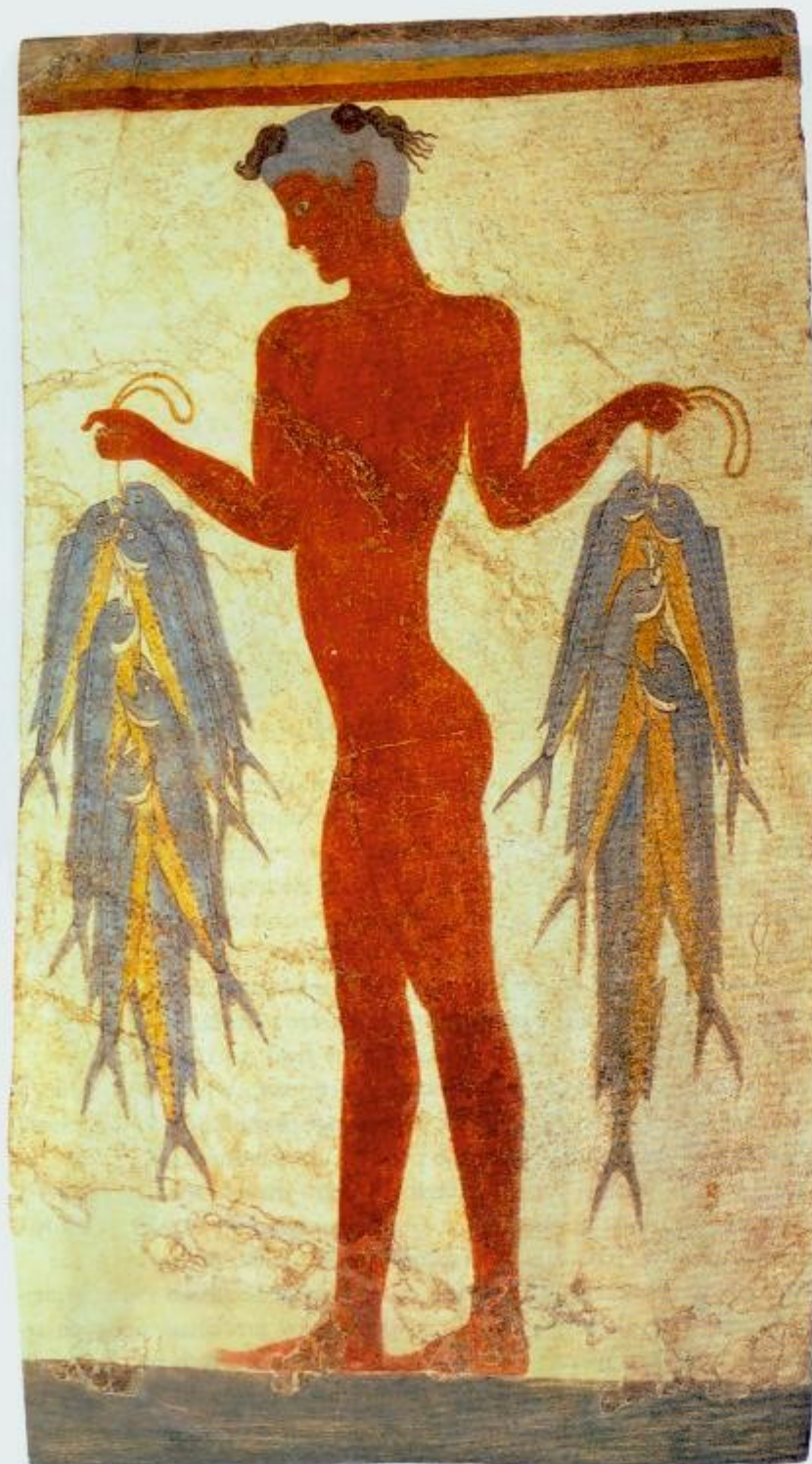
W tym czasie niemiecka ekspedycja rozpoczęła prace na terenie Olimpii – wcześniej tylko Francuzi prowadzili tam niesystematyczne wykopaliska (*str. 86., il. 52.*) – i odnalazła w 1875 r. słynny posąg Hermesa (*str. 102.–103., il. 62.–63.*). Cztery lata później inna niemiecka misja odkryła Ołtarz Pergamoński (*str. 109., il. 68.*) i zabrała go do Berlina. Francuzi, którzy w 1892 r. rozpoczęli wykopaliska w Delfach (*str. 79., il. 47.; str. 88.–89., il. 53.–54.*), musieli przenieść całą grecką wioskę, aby kontynuować badania.

Jeszcze bardziej pasjonująca jest historia pierwszych odkryć prehistorycznych malowideł jaskiniowych w końcu XIX w. Kiedy bowiem w 1880 r. po raz pierwszy opublikowano malowidła z Altamiry (*str. 41., il. 19.*), tylko nieliczni uczeni gotowi byli przyznać, że początki historii sztuki trzeba cofnąć o wiele tysięcy lat. Nie ulega wątpliwości, że naszą znajomość sztuki Meksyku i Południowej Ameryki (*str. 50.–52., il. 27., 29., 30.*), północnych Indii (*str. 125.–126., il. 80.–81.*) i starożytnych Chin (*str. 147.–148., il. 93.–94.*) zawdzięczamy ludziom wielkiej przedsiębiorczości i wiedzy, podobnie jak w przypadku odkrycia grobowców Wikingów w Oseberg (*str. 159., il. 101.*) w 1905 r.

Spółród przedstawianych w tej książce późniejszych znalezisk, dokonanych na Środkowym Wschodzie, chciałbym wspomnieć o Pomniku Zwycięstwa (*str. 71., il. 44.*), odnalezionym przez Francuzów w Persji około 1900 r., o hellenistycznych portretach odnalezionych w Egipcie (*str. 124., il. 79.*), o odkryciach w Tell-el-Amarna dokonanych przez angielskie, niemieckie i polskie ekipy (*str. 66.–67., il. 39.–40.*) i oczywiście o sensacyjnym skarbie z grobu Tutenchamona, odnalezionym przez lorda Carnarvona i Howarda Cartera w 1922 r. (*str. 69., il. 42.*). Starożytne sumeryjskie cmentarzyska w Ur (*str. 70., il. 43.*) badane były przez Leonarda Woolleya od 1926 r. Ostatnie odkrycia, które udało mi się włączyć, kiedy pisałem tę książkę, to malowidła ściennie z synagogi w Dura Europos, wydobyte w 1932–1933 r. (*str. 127., il. 82.*), jaskinia w Lascaux odkryta przypadkowo w 1940 r. (*str. 41.–42., il. 20., 21.*) i przynajmniej jedna z niezwykłych brązowych głów z Nigerii (*str. 45., il. 23.*), których kolejne przykłady odkryto w tym czasie.

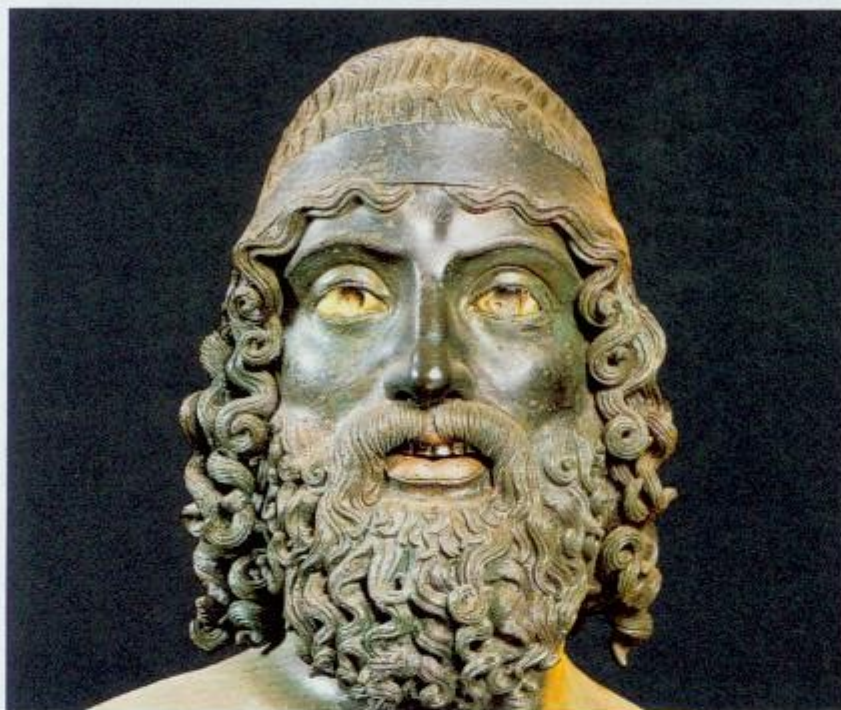
Lista ta, jakkolwiek niekompletna, zawiera jedno celowe pominięcie – odkrycie dokonane przez Sir Arthura Evansa około 1900 r. na Krecie. Uważny czytelnik spostrzeże zapewne, że w tekście wspominałem o tych wielkich odkryciach (*s. 68.*), ale jedyny raz odstępiałem tutaj od zasady ilustrowania omawianych zabytków. Tych, którzy zwiedzali Kretę może oburzyć ta wyraźna luka, ponieważ z pewnością wielkie wrażenie zrobił na nich pałac w Knossos i malowidła na jego ścianach. Również na mnie wywarły one wrażenie, ale wahałem się czy w tej książce zamieszczać ich fotografie, bo trudno było powstrzymać się od rozważań, ile z tego co widzimy teraz widzieli także starożytni Kreteńczycy. Nie można winić ich odkrywcę, który chcąc odtworzyć dawną świetność pałacu poprosił szwajcarskiego malarza Émila Gilliérona i jego syna o zrekonstruowanie malowideł na podstawie znalezionych fragmentów. Malowidła te w swojej obecnej formie dostarczają zapewne więcej przyjemności zwiedzającemu, niż gdyby pozostawiono je w takim stanie w jakim je odkryto – a jednak męczące wątpliwości pozostają.

Dlatego ze szczególnym zadowoleniem powitano odkrycie podobnych, a znacznie lepiej zachowanych malowideł ściennych na wyspie Santorini (starożytna Thera), dokonane przez greckiego archeologa Spyrosa Marinatosa w czasie rozpoczętych w 1967 r. wykopalisk. Postać rybaka (*il. 406.*) doskonale odpowiada wrażeniom jakie wzbudziły we mnie wcześniejsze odkrycia, kiedy wspominałem o ich swobodnym i pełnym wdzięku stylu, znacznie mniej sztywnym od tego, który obowiązywał w sztuce egipskiej. Artysty tutejsi byli znacznie mniej skrupowani religijnymi zasadami i chociaż nie nie zapowiada jeszcze systematycznych poszukiwań Greków w przedstawianiu skrótów perspektywicznych czy efektów światła i cienia, jednak opowiadając dzieje sztuki nie powinno się pomijać tych pełnych



406

Rybak,
ok. 1500 p.n.e.
Malowidło ściennie
z greckiej wyspy
Santorini (starożytna
Thera); Narodowe
Muzeum Archeologiczne,
Ateny



407

Fragment ilustracji 409.

408, 409

Heros lub atleta,
V wiek p.n.e.

Rzeźby znalezione
w morzu w pobliżu
południowych wybrzeży
Włoch; brąz, wysokość
obydwa rzeźby 197 cm;
Museo Archeologico,
Reggio di Calabria

wdzięku dzieł. Omawiając okres wielkich odkryć w starożytnej Grecji starałem się przypomnieć czytelnikowi, że nasze wyobrażenie na temat sztuki greckiej jest nieco zniekształcone, ponieważ to, co wiemy na temat słynnych posągów z brązu tworzonych przez takich mistrzów jak Myron, w znacznym stopniu opiera się na późniejszych marmurowych kopiach, wykonywanych dla rzymskich kolekcjonerów (str. 91., il. 55.). Z tego powodu wołałem wybrać raczej *Woźnię z Delf* z inkrustowanymi oczami (str. 88.–89., il. 53.–54.), niż ciesząc się większą sławą dzieła, by czytelnik nie odniósł wrażenia, że piękno greckiej rzeźby było nieco pozbawione wyrazu. W sierpniu 1972 r. wyłowiono z morza, koło wioski Riace, niedaleko południowego krańca Włoch, dwa posągi pochodzące bez wątpienia z V w. p.n.e., które mogą doskonale posłużyć do zilustrowania tej tezy (il. 408., 409.). Naturalnej wielkości rzeźby z brązu dwóch bohaterów lub atletów musiały zostać wywiezione z Grecji na rzymskim okręcie, a kiedy rozpętała się burza, jako balast wyrzucono je do morza. Archeolodzy nie ogłosili jeszcze ostatecznego werdyktu co do przypuszczalnego czasu i miejsca ich powstania, ale wystarczy na nie spojrzeć, by przekonać się o ich artystycznej wartości i niezwykłej sile wyrazu. Modelunek tych muskularnych ciał i męskich brodatych głów jest bez wątpienia mistrzowski. Troska, z jaką artysta przy pomocy innych materiałów odtworzył oczy, wargi a nawet zęby (il. 407.), zaszokowała zapewne tych miłośników greckiej sztuki, którzy

407

Fragment ilustracji 409.

408, 409

Herosi lub atleti,
V wiek p.n.e.Rzeźby znalezione
w morzu w pobliżu
południowych wybrzeży
Włoch; brąz, wysokość
obydwa rzeźb 197 cm;
Museo Archeologico,
Reggio di Calabria.

szukają tak zwanego *idealu*. Jak wszystkie wielkie dzieła również i te nowe znaleziska wykazują, jak zawodne są sądy krytyków (str. 35–36) i zwycięsko dowodzą, że im bardziej generalizujemy na temat sztuki, tym bardziej jest prawdopodobne, że się pomylimy.

Nasza znajomość sztuki greckiej jest bardzo niepełna, co dotkliwie odczuwa każdy jej miłośnik. Nie znamy dzieł wielkich malarzy, o których starożytni autorzy pisali z takim entuzjazmem. Na przykład imię Apellesa, który żył w czasach Aleksandra Wielkiego, stało się przysłowiowe, ale nie znamy żadnego z jego dzieł. Cała nasza wiedza o greckich malowidłach opierała się na ich trawestacjach z greckiej ceramiki (str. 76., il. 46.; str. 80.–81., il. 48., 49.; str. 95., 97. il. 58.) i kopiach znajdujących na terenie Rzymu lub Egiptu (str. 112.–114., il. 70.–72.; str. 124., il. 79.). Sytuacja ta zmieniła się ostatnio diametralnie dzięki odkryciu królewskiego grobowca w Vergina w północnej Grecji – w dawnej Macedonii, ojczyźnie Aleksandra Wielkiego. Wszystko wskazuje na to, że ciało znalezione w głównej komorze grobowej jest ciałem ojca Aleksandra, króla Filipa II, zamordowanego w 336 r. p.n.e. Cenne odkrycia dokonane przez profesora Manolisa Andronikosa w latach siedemdziesiątych obejmują nie tylko meble, biżuterię a nawet tkaniny, ale także malowidła ściennie, wykonane niewątpliwie przez prawdziwych mistrzów. Jedno z nich, na zewnętrznej ścianie mniejszej, bocznej komory przedstawia starożytny mit o porwaniu Persefony (lub Prozerpiny, jak nazywali ją Rzymianie). Jak głosi opowieść, Pluton, władca Podziemi, w czasie jednej ze swoich rzadkich wizyt w wyższych regionach świata, zobaczył dziewczynę, która wraz ze swoimi towarzyszkami zrywała kwiaty. Zapragnął jej i porwał do swojego podziemnego królestwa, gdzie władała jako jego małżonka. Wolno jej było jednak powracać na czas wiosennych i letnich miesięcy do swej pograżonej w żałobie matki Demeter (lub Cerery). Ten temat nadający się doskonale na dekorację grobowca, przedstawiony został na malowidle którego środkową część widzimy na ilustracji 410. Całość opisana została przez profesora Andronikosa w wykładzie na temat *Królewskich grobowców w Vergina*, wygłoszonym w British Academy w listopadzie 1979 r.:

Kompozycja rozwija się na płaszczyźnie o długości 3,5 m i wysokości 1,01 m, z wyjątkową swobodą i łatwością rysunku. W lewym górnym rogu można dostrzec coś, co przypomina błyskawicę [piorun Zeusa]: Hermes biegnie przed rydwanem, trzymając w ręku kaduceusz [różdżkę]. Cztery białe rumaki ciągną czerwony rydwan. Pluton trzymając prawą ręką berło i lejce, lewą chwytał w pól Persefonę. Ona z kolei wyciąga ramiona i przechyla się do tyłu w rozpacz. Prawa stopa boskiego woźnicy znajduje się wewnątrz rydwanu, podczas gdy lewa dotyka jeszcze ziemi, gdzie widoczne są kwiaty które zbierała Persefona ze swoją przyjaciółką Kyane... Za rydwanem przedstawiono klęczącą, przerażoną Kyane.

410

*Porwanie Prozerpiny,
ok. 366 p.n.e.*

*Środkowa część
malowidła ściennego
z królewskiego grobowca
w Vergina w Grecji*

419

Porwanie Prozerpiny,
ok. 366 p.n.e.
Środkowa część
malowidła ściennego
z królewskiego grobowca
w Vergini w Grecji

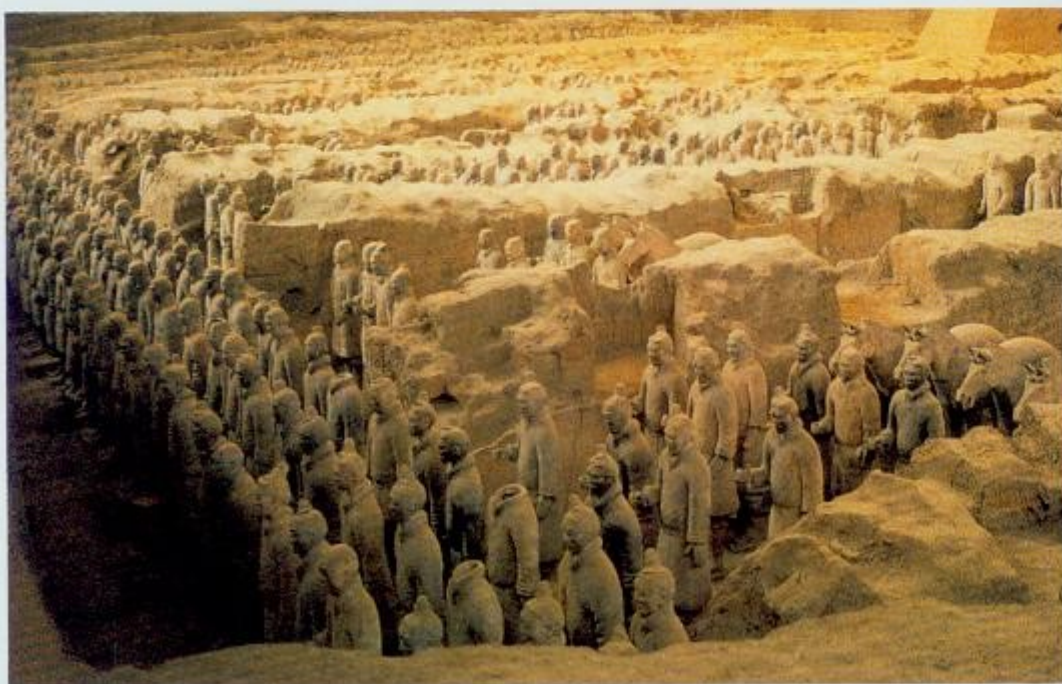


Opisane tutaj szczegóły mogą na początku okazać się trudne do rozpoznania z wyjątkiem pięknie malowanej głowy Plutona, koła rydwanu przedstawionego w skrócie perspektywnym i powiewających szat porwanej dziewczyny. Jednak po chwili zauważymy także półnagie ciało Prozerpiny, z wyciągniętymi w geście rozpacz ramionami. Grupa ta daje nam pewne pojęcie o sile wyrazu i pasji, do jakiej zdolni byli mistrzowie z IV w. p.n.e.

Podczas gdy zajmowaliśmy się rewelacjami na temat potężnego króla Macedonii, który dzięki prowadzonej przez siebie polityce położył podwaliny pod ogromne imperium swojego syna – Aleksandra Wielkiego, archeolodzy dokonali niezwykłego odkrycia w centralnych Chinach, niedaleko miasta Xi'an, koło grobowca jeszcze potężniejszego władcy – pierwszego cesarza Chin. Jego imię oddaje się czasem jako Szy-huang-ti, ale Chińczycy wołają, żeby nazywać go Qin Shi Huangdi. Ten straszliwy wojownik, który władał od 221 do 210 r. p.n.e. (około sto lat po Aleksandrze Wielkim), znany jest historykom jako człowiek, który po raz pierwszy zjednoczył Chiny i wybudował Chiński Mur dla obrony swoich włości przed najezdami koczowniczych plemion z północy. Mówimy, że to on go wybudował, ale właściwie powinniśmy powiedzieć, że rozkazał swoim poddanym wznieść tę ogromną linię fortyfikacji – uwaga ta jest o tyle istotna, że jak dowodzą ostatnie odkrycia, musiała zostać jeszcze wystarczająca ilość rąk do pracy nad jeszcze bardziej niezwykłym przedsię-

411

Część „terakotowej armii” cesarza Qin Shi Huangdi, ok. 210 p.n.e., znaleziona koło miasta Xi'an w centralnych Chinach



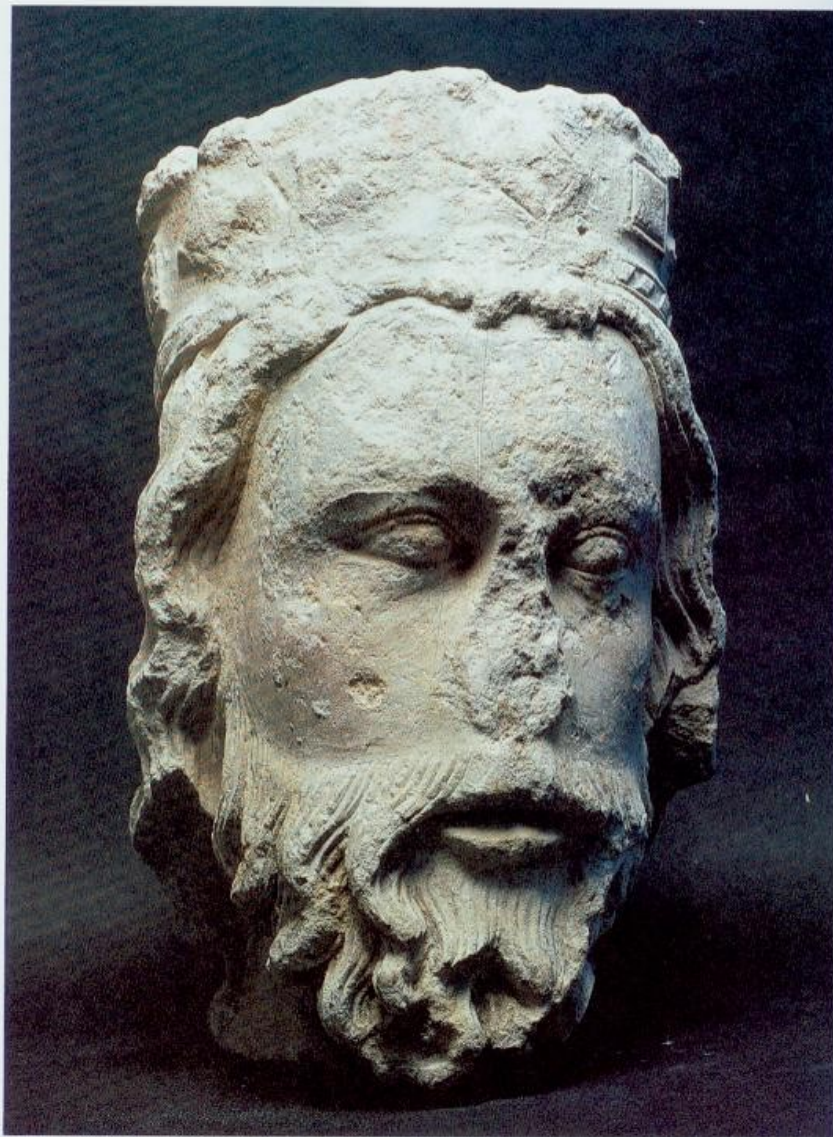


412

Głowa żołnierza
z „terakotowej armii”,
ok. 210 p.n.e.

wzięciem – stworzeniem tak zwanej „terakotowej armii”, całych oddziałów naturalnych rozmiarów żołnierzy z wypalanej gliny, ustawionych wokół jego grobowca, który jak dotąd nie został otwarty (il. 411.).

Pisząc o egipskich piramidach (str. 56–57., il. 31.), przypomniałem czytelnikowi o ogromnych wymaganiach, jakie tego rodzaju zwyczaje pogrzebowe musiały stawiać przed społecznością i o wierzeniach religijnych, które inspirowały te nieprawdopodobne przedsięwzięcia. Wspomniałem, że jednym z egipskich określeń „rzeźbiarz” było *ten, który utrzymuje przy życiu*, i rzeźby w grobowcach zapewne zastępowały służących i niewolników, których niegdyś składano w ofierze, by towarzyszyli swoim potężnym władcom w krainie umarłych. Wspomniałem nawet, omawiając chińskie grobowce z okresu Han (rozpoczynającego się po śmierci Shi Huangdi), że tutejsze zwyczaje pogrzebowe przypominają nieco obyczaje egipskie. Nikt jednak wtedy nie domyślał się nawet, że jeden człowiek rozkazał swoim rzemieślnikom wykonać liczącą około siedmiu tysięcy osób kompletną armię z koniami, bronią i umundurowaniem. Nikt nie mógł także wiedzieć, że podziwiane przez nas pełne życia portrety, takie jak głowa z Lohan (str. 151., il. 96.), wytwarzano tutaj tysiąc dwieście lat wcześniej i to na zdumiewającą skalę. Podobnie jak w przypadku niedawno odkrytych greckich posągów, również tutaj użycie koloru, którego ślady wciąż jeszcze są widoczne (il. 412.), sprawiło, że postacie żołnierzy nabrały życia. Cały ten kunszt służył jednak nie temu aby zachwycić nas – śmiertelnych.



413
Głowa
starotestamentowego
króla, ok. 1210
Fragment pochodzący
z bazyliki Notre
Dame w Paryżu
(zob. II, 123)
Kamień, wys. 65 cm
Musée de Cluny, Paryż

Miał on służyć celom tego samozwańczego nadczłowieka, który zapewne nie mógł znieść myśli, że istnieje wróg, którego nie zdoła pokonać – Śmierć.

Tak się złożyło, że ostatnie z odkryć o jakim chciałbym wspomnieć, wiąże się również z powszechną wiarą w moc obrazów, do której odwoływałem się w pierwszym rozdziale zatytułowanym *Osobliwe początki*. Mam tu na myśli irracjonalną nienawiść, jaką wzbudzić mogą obrazy, jeśli uwierzy się, że są wcieleniem wrogich sił. Dekoracja rzeźbiarska katedry Notre Dame (str. 186., 189., il. 122., 123.) w znacznej części padła ofiarą takiej właśnie nienawiści w czasie Rewolucji Francuskiej (str. 482.). Patrząc na fotografię fasady katedry (il. 123.) możemy dostrzec nad trzema portalami poziomy pas figur. Przedstawiały one starotestamentowych królów i dlatego na ich głowach wyrzeźbiono korony. Niestety, posągi te uznano później za portrety królów francuskich, toteż wzbudziły gniew rewolucjonistów – pozbawiono je głów podobnie jak Ludwika XVI. To, co widzimy na zewnątrz budynku, jest dziełem dziewiętnastowiecznego konserwatora Viollet-le-Duca, który swoje życie i energię poświęcił przywróceniu średniowiecznym budowlom francuskim ich pierwotnej formy. Kierował się on pobudkami zbliżonymi do tych, które skłoniły Sir Arthura Evansa do odrestaurowania zniszczonych malowideł ściennych w Knossos.

Utrata rzeźb wykonanych dla paryskiej katedry około 1230 r. była i jest poważną luką w naszej wiedzy. Toteż historyków sztuki ucieszyła wiadomość o odkryciu dokonanym w kwietniu 1977 r. Podczas prac przy fundamentach banku w centrum Paryża natrafiono na zespół liczący nie mniej niż 364 fragmenty rzeźb, które zakopano tam zapewne po zniszczeniu fasady w XVIII w. (il. 413.).

Mimo poważnych uszkodzeń głowy tych posągów wciąż zasługują na uwagę, ponieważ zachowały ślady doskonałego rzemiosła, a wrażenie godności i spokoju, które wywołują, przypominają wcześniejsze rzeźby z Chartres (str. 191., il. 127.) i współczesną im katedrę w Strasburgu (str. 193., il. 129.). Co ciekawe, zniszczenie pozwoliło im zachować tę właściwość, o której wspominaliśmy w dwóch poprzednich wypadkach – w momencie odkrycia także i one nosiły ślady barw i złocen – ślady które mogą nie przetrwać dalszego kontaktu ze światłem. Jest bardzo prawdopodobne, że inne zabytki rzeźby średniowiecznej i większość średniowiecznej architektury (str. 188., il. 124.) były pierwotnie polichromowane, i że podobnie jak nasze wyobrażenia na temat rzeźby greckiej również i poglądy dotyczące wyglądu średniowiecznych dzieł sztuki będą wymagały skorygowania. Czy jednak ta stała potrzeba korekty nie jest tym, co najbardziej pasjonujące w badaniach nad przeszłością?

413

Głowa
starotestamentowego
króla, ok. 1230

Fragment pochodzący
z fasady katedry Notre
Dame w Paryżu
(zob. il. 123.)
Kamień, wys. 65 cm;
Musée de Cluny, Paryż



KSIĄŻKI O SZTUCE – WSKAZÓWKI BIBLIOGRAFICZNE

W zasadniczym tekście książki za regułę przyjąłem nie irytowanie czytelnika powtarzającymi się przypomnieniami o rzeczach, których ze względu na brak miejsca nie pokazałem czy nie omówiłem. Tutaj muszę złamać tę regułę i powiedzieć z naciskiem i żalem, że nie jestem w stanie wymienić wszystkich autorytetów, wobec których zaciągnąłem dług na poprzednich stronach. Nasze wyobrażenia na temat przeszłości są rezultatem ogromnego wspólnego wysiłku, i nawet prostą książkę, taką jak ta, można opisać jako sprawozdanie z prac wielkiego zespołu historyków, żyjących i zmarłych, którzy przyczynili się do określenia najważniejszych cech okresów, stylów i osobowości. A ile faktów, sformułowań i opinii można zaczerpnąć od innych, zupełnie nie zdając sobie z tego sprawy! Przypadkiem pamiętam, że swoje spostrzeżenia na temat religijnego pochodzenia greckich igrzysk (str. 89.) zawdzięczam audycji radiowej Gilberta Murray'a, nadawanej w czasie londyńskiej Olimpiady w 1948 r., ale dopiero powtórnie czytając książkę D.F. Tovey'a *The Integrity of Music* (Londyn: Oxford U.P., 1941) zdałem sobie sprawę z tego, jak wiele jego koncepcji wykorzystałem w moim wprowadzeniu.

Jednak o ile nie mogę liczyć na to, że uda mi się wymienić wszystkie prace, które mogłem przeczytać, czy do których mogłem sięgnąć po informacje, to już we wstępie wyraziłem nadzieję, że ten tom przygotuje wszystkich, którzy dopiero zaczynają interesować się sztuką do korzystania z bardziej specjalistycznych książek. Pozostaje więc wskazać do nich drogę. Muszę jednak dodać, że sytuacja w tej dziedzinie zmieniła się radykalnie od czasu pierwszego wydania *O sztuce*. Ogromnie wzrosła liczba tytułów, a w związku z tym powstała konieczność dokonywania ostrzejszych wyborów.

Może pożyteczne będzie, jeśli zaczniemy od najprostszych podziałów, które pomogą rozróżnić rozmaite rodzaje książek o sztuce,apełniających półki naszych bibliotek i księgarni. Są książki do czytania, książki do których sięgamy po informacje i książki do oglądania. Mówiąc o pierwszej grupie mam na myśli książki, których czytanie sprawia nam przyjemność ze względu na osobę autora. To dzieła, które się „nie starzeją”, ponieważ nawet kiedy prezentowane w nich poglądy i interpretacje

są już niemodne, pozostają one nadal cenne jako dokumenty swojego czasu i jako wyraz osobowości piszącego. Z oczywistych powodów wymieniałem tutaj jedynie książki w języku angielskim, ale ci, którzy potrafią czytać teksty w wersji oryginalnej z pewnością przekonają się, że przekłady nie mogą być niczym więcej niż ubogą namiastką. Tym, którzy chcą pogłębić swoją znajomość świata sztuki, a nie zamierzają zostać specjalistami w jakiejś konkretnej dziedzinie, poleciłbym właśnie przede wszystkim, książki do czytania. Wśród nich wyodrębniłbym historyczne teksty źródłowe, książki tworzone przez artystów lub pisarzy, którzy mieli bezpośredni kontakt z opisywanymi wydarzeniami. Nie wszystkie z nich czyta się łatwo, ale wysiłek który trzeba będzie podjąć, by poznać świat myśli tak odmienny od naszego, zostanie sownie nagrodzony lepszym i bardziej bezpośrednim zrozumieniem przeszłości.

Zdecydowałem się podzielić te uwagi na pięć części. Książki dotyczące poszczególnych okresów lub artystów wymienione zostały w piątej części pod odpowiednimi tytułami rozdziałów (zob. str. 646–654.). Te, które poruszają bardziej ogólne tematy, można znaleźć pod różnymi tytułami podrozdziałów pierwszych czterech części. Wybór tytułów podyktowany został czysto praktycznymi względami i nie ma pretensji do konsekwencji. Nie trzeba dodawać, że są inne dobre książki, które można by było włączyć do tej listy, i że pominięcie jakiejś pracy nie jest równoznaczne z oceną jej wartości.

Gwiazdka (*) oznacza, że książka dostępna jest jako paperback.

Teksty źródłowe

ANTOLOGIE

Dla tych, którzy chcą zagłębiać się w przeszłości i czytać teksty napisane przez ludzi współczesnych omawianym w tej książce artystom, istnieje kilka świetnych antologii, które mogą posłużyć jako najlepsze wprowadzenie w tą dziedzinę studiów. Obszerny wybór tego rodzaju tekstów zestawiony został przez Elizabeth Holt, która jest także autorką angielskich przekładów.

Jej trzatomowe dzieło *A Documentary History of Art* (nowe wydanie, Princeton U.P., 1981–1988*) obejmuje czasy od średniowiecza po impresjonistów. Ta sama autorka zebrała także znaczną ilość tekstów z czasopism i innych źródeł, dokumentując rosnącą rolę wystaw i krytyki w XIX w. w kolejnej trzatomowej pracy *The Expanding World of Art 1874–1902*. Pierwszy tom nosi tytuł *Universal Exhibitions and State – Sponsored Fine Arts Exhibitions* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1988*). Bardziej specjalistyczny charakter ma seria źródeł i dokumentów wydana przez Prentice-Hall (red. serii H.W. Janson). Są to antologie ułożone według okresów i krajów, a nawet stylów. Materiały do nich wybrano z szerokiego zakresu źródeł – takich jak współczesne opisy i krytyka, dokumenty prawne i listy – opatrzone objaśnieniami i przypisami przez autorów poszczególnych wyborów. W skład serii wchodzi: *The Art of Greece 1400–31 B.C.* red. J.J. Pollitt (1965; 2. wyd. 1990); *The Art of Rome 753 B.C. – 337 A.D.* red. J.J. Pollitt (1966); *The Art of the Byzantine Empire 312–1453* red. Cyril Mango (1972); *Early Medieval Art 300–1150* red. Caecilia Davis Weyer (1971); *Gothic Art 1140–c. 1450* red. Teresa G. Frisch (1971); *Italian Art 1400–1500* red. Creighton Gilbert (1980); *Italian Art 1500–1600* red. Robert Euggass i Henri Zerner (1966); *Northern Renaissance Art 1400–1600* red. Wolfgang Stechow (1966); *Italy and Spain 1600–1750* red. Robert Euggass i Jonathan Brown (1970); *Neoclassicism and Romanticism* red. Lorenz Eitner (2 vol., 1970); *Realism and Tradition in Art 1848–1900* red. Linda Nochlin (1966) oraz *Impressionism and Post-Impressionism 1874–1904* red. Linda Nochlin (1966). Antologii renesansowego materiału źródłowego dostarcza książka *Patrons and Artists in the Italian Renaissance* D.C. Chambers (Londyn: MacMillan, 1970). Szerszy wybór proponuje książka *Artists on Art* opracowana przez Roberta Goldwatera i Marco Trevesa (Londyn: Routledge and Kegan Paul, 1947).

Pożytecznymi antologiami dokumentów czasów nowoczesnych są: *Nineteenth-Century Theories of Art* red.

Joshua C. Taylor (Berkeley: Kalifornia U.P., 1987); *Theories of Modern Art. A source Book by Artists and Critics* red. Herschel B. Chipp (Berkeley: Kalifornia U.P., 1968; wznowienie 1970*) i *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas* red. Charles Harrison i Paul Wood (Oksford: Blackwell, 1992).

POJEDYNCZE WYDAWNICTWA ŹRÓDŁOWE

Poniżej podajemy wybór tekstów źródłowych dostępnych w języku angielskim:

Vitruvius on Architecture – niezwykle ważny traktat napisany przez architekta żyjącego w czasach Augusta, przeł. M.H. Morgan (Nowy Jork: Dover, 1960*). Ze świata klasycznego zob. także *Chapters on the History of Art* Pliniusza Starszego, tłum. K.J. Bleake, komentarz E. Sellers, 1. wyd. 1896, obecnie dostępne oddzielnie jako część wydanego w Loeb Classical Library tłumaczenia *Historii naturalnej* Pliniusza, red. H. Rackham, t. IX, księgi 33–35 (Londyn: Heinemann, 1952). Jest to dla nas najważniejsze źródło informacji na temat greckiego i rzymskiego malarstwa i rzeźby. Ze starszych tekstów zebrał je słynny uczony, który zginął podczas zniszczenia Pompeii (str. 113.). *Description of Greece* Pausaniasa, tłum. i red. J.G. Frazer (6 vol., Londyn: MacMillan, 1898), dostępne w popularnym wydaniu jako *Guide to Greece* red. Peter Levi (2 vol., Harmondsworth: Penguin 1971*). Dawne chińskie pisma na temat sztuki najłatwiej osiągalne są w tomie z serii *Wisdom of the East* zatytułowanym *The Spirit of the Brush* tłum. Shio Sakanishi (Londyn: John Murray, 1939). Najważniejszym dokumentem, dotyczącym budowniczych wielkich katedr średniowiecznych, (str. 185–188.) jest relacja opata Sugera z budowy pierwszego wielkiego gotyckiego kościoła, w modelowym wydaniu *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures* tłum., red. i objaśnienia Erwin Panofsky (Princeton U.P., 1946; wyd. poprawione 1979*). *The Various Arts* mnicha Teofila przełożył i zredagował C.R. Dodwell (Londyn: Nelson, 1961; 2. wyd. Oksford U.P., 1986*). Ci, którzy interesują się zagadnieniami technicznymi i przebiegiem nauki w warsztacie malarskim w czasach późnego średniowiecza, mogą sięgnąć po równie naukowo wydany *The Craftman's Handbook* Cennino Cenniniego, red. Daniel V. Thompson Jr. (2 vol., New Haven i Londyn: Yale U.P., 1932–1933; wznowienie Nowy Jork: Dover, 1954*). Przykładem matematycznych i klasycznych zainteresowań pierwszego renesansowego pokolenia (str. 224–230.) jest traktat Leona Battisty

Albertiego *On Painting and Sculpture* tłum. i red. Cecil Grayson (Londyn: Phaidon, 1972; wznowienie Harmondsworth: Penguin 1991*). Standardowym wydaniem najważniejszych pism Leonarda jest J.P. Richter *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (Oksford U.P., 1939; wznowienie z nowymi ilustracjami, Londyn: Phaidon, 1970*). Każdy, kto głębiej chciałby się zająć pismami Leonarda, powinien także sięgnąć po dwutomowy komentarz Carlo Pedretti do Richtera (Oksford: Phaidon, 1977). *Treatise on Painting* Leonarda w tłumaczeniu i z notami A. Philipa McMahon (Princeton U.P., 1956) oparty został na ważnym, szesnastowiecznym zbiorze zapisków mistrza, z których część nie zachowała się w oryginale. *Leonardo on Painting* red. Martin Kemp (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1989*) jest niezwykle użyteczną antologią. Kompletne wydanie listów Michała Anioła (str. 315.) przełożył i wydał E.H. Ramsden (2 vol., Londyn: Peter Owen, 1964). Wydano także *Complete poems and Selected Letters of Michelangelo* tłum. Creighton Gilbert (Princeton U.P. 1991*). Można sięgnąć również do *The Poetry of Michelangelo* z tekstem oryginalnym i tłumaczeniem Jamesa M. Saslowa (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1991*). Biografią Michała Anioła, napisaną przez jednego z jego współczesnych, jest *The Life of Michelangelo* Ascania Condivi, tłum. Alice Sedgwick Wohl, red. Hellmut Wohl (Baton Rouge: Louisiana State U.P., 1976).

The Writings of Albrecht Dürer (str. 342.) przetłumaczył i zredagował W.M. Conway, wstępem opatrzył Alfred Werner (Londyn: Peter Owen, 1958). Istnieje także wydanie *The Painter's Manual* Dürera, red. W.L. Strauss (Nowy Jork: Abaris, 1977).

Najważniejszym tekstem źródłowym dla włoskiej sztuki renesansowej są z pewnością *Lives of the Painters, Sculptors and Architects* Giorgio Vasario, dostępne w czterotomowym wydaniu Everyman's Library, red. William Gaunt (Londyn: Dent, 1963*).

Penguin wydał użyteczny, dwutomowy wybór, w opracowaniu Georga Bulla (Harmondsworth, 1987*). Oryginalny tekst opublikowany po raz pierwszy w 1550 r. został poprawiony i poszerzony w 1568 r. Można go czytać dla przyjemności jako zbiór anegdot i opowieści, z których część może nawet być prawdziwa. Jeszcze większą korzyść i przyjemność przyniesie nam ta lektura, jeśli potraktujemy ją jako interesujący dokument z czasów „manierizmu”, kiedy artyści zaczęli być wrażliwi i nadwrażliwi na punkcie wielkich osiągnięć przeszłości, których ciężar odczuwali coraz mocniej (str. 361. i nn.). Inną fascynującą książką florenckiego artysty z tych niespokojnych czasów jest

autobiografia Benvenuto Celliniego (str. 363.) dostępna w wielu angielskich opracowaniach, np. Georga Bulla (Harmondsworth: Penguin, 1956*); Johna Pope-Hennessy'ego *The Life of Benvenuto Cellini* (Londyn: Phaidon, 1949; 2. wyd. 1995*); Charles'a Hope'a *The Autobiography of Benvenuto Cellini* (wersja skrócona i ilustrowana; Oksford: Phaidon, 1983). *Life of Brunelleschi* Antonia Manetti przełożyła Catherine Euggass, zredagował Howard Saalman (University Park: Pennsylvania State U.P., 1970). Również Catherine Euggass jest autorką przekładu *Life of Botticelli* Filippo Baldinucciego (University Park: Pennsylvania State U.P., 1966). Żywoty innych siedemnastowiecznych artystów spisał Carel van Mander w książce *Dutch and Flemish Painters*, tłum. i red. Constant van de Wall (Nowy Jork: McFarlane, 1936; wznowienie Nowy Jork: Arno, 1969) i Antonio Palomino *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, tłum. Nina Mallory (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1955; nowe wydanie, Evanston, Ill.: Northwestern U.P., 1991*).

Akademicką tradycję siedemnastego i osiemnastego wieku, w znacznym stopniu złagodzoną przez mądrość i zdrowy rozsądek, prezentują *Discourses on Art* Sir Joshua Reynoldsa (str. 464.) red. Robert R. Wark (San Marino: Kal.: Huntington Library, 1959; wznowienie New Haven and Londyn: Yale U.P. 1981*). *The Analysis of Beauty* – nieortodoksyjna książka Williama Hogatha (1753) dostępna jest w wersji facsimile (Nowy Jork: Garland, 1973). Równie niezależną postawę Constable'a wobec tradycji akademickiej (str. 494.–495.) najlepiej można poznać z jego listów i wykładów, które znajdziemy w książce C.R. Leslie *Memoirs of the Life of John Constable* (Londyn: Phaidon, 1951; trzecie wydanie, 1995*). Jest także dostępne kompletne wydanie jego korespondencji, w ośmiu tomach, red. R.B. Beckett (Ipswich: Suffolk Records Society, 1962–1975). Romantyczny punkt widzenia najlepiej odzwierciedlają cudowne *Journals of Eugène Delacroix* (str. 504.) tłum. Lucy Norton (Londyn: Phaidon, 1951; 3. wyd., 1995*). Jest także jednotomowe wydanie jego listów, wybór i tłum. Jean Stewart (Londyn: Eyre & Spottiswoode, 1971). Pisma o sztuce autorstwa Goethego zostały w dogodny sposób zebrane w książce *Goethe on Art* tłum. i red. John Gage (Berkeley: Kalifornia U.P., 1980). Listy malarza – realisty Gustava Courbета przełożyła ostatnio i opublikowała Petra ten-Doesschate Chu (Chicago U.P., 1992). *Manet and the French Impressionists* – to dokumentalna książka o impresjonistach napisana przez Theodora Dureta, który znał większość z nich (Londyn: Lippicott, 1910). Jednak wiele osób uzna

za bardziej wartościową lekturę ich listów. Istnieją angielskie przekłady listów Camille Pissarro (str. 522.) wyb. i red. John Rewald (Londyn: Kegan Paul, 1944; czwarte wydanie, 1980); Edgara Degas (str. 526.) opr. Marcel Guérin (Oksford: Cassirer, 1947); Cezanne'a (str. 538., 574.) opr. John Rewald (Londyn: Cassirer, 1941; 4. wyd., 1977). Osobistą opowieścią na temat Renoira (str. 520.) jest *Renoir, my Father* Jeana Renoira, tłum. Randolph i Dorothy Weaver (Londyn: Collins, 1962; wznowienie Londyn: Columbus, 1988*). *The Complete Letters of Vincent van Gogh* (str. 544., 563.) wydane zostały po angielsku w trzech tomach (Londyn: Thames & Hudson, 1958). Istnieje także przekład wybranych listów Gauguina (str. 550., 586.) opr. Bernard Denvir (Londyn: Collins & Brown, 1992); na poły autobiograficzna książka Gauguina *Noa Noa* ukazała się jako *Noa Noa: Gauguin's Tahiti, the Original Manuscript* red. Nicholas Wadley (Oksford: Phaidon, 1985). *Gentle Art of Making Enemies* (str. 530.) Whistlera po raz pierwszy wydano w 1890 r. (wznowienie Nowy Jork: Dover 1968*). Do nowszych autobiografii należą: *My Life* Oskara Kokoschki (str. 569.) (Londyn: Thames & Hudson, 1974) i *Diary of a Genius* Salvadora Dali (Londyn: Hutchinson, 1966; 2. wyd. 1990*). Ostatnio opublikowano także *Collected Writings* Franka Lloyda Wrighta (str. 558.) (2 vol.; Nowy Jork: Rizzoli, 1992*). Wykład Waltera Gropiusa (str. 560.), *The New Architecture and the Bauhaus* przełożył P. Morton Shand (Londyn: Faber, 1965). Szerszy wybór dokumentów zawiera *The Bauhaus: Master and Students by Themselves* (Londyn: Conran Octopus, 1992).

Śród nowoczesnych malarzy, którzy swoje artystyczne credo ogłosili drukiem, można wspomnieć Paula Klee (str. 578.) *On Modern Art* tłum. P. Findley (Londyn: Faber, 1948; nowe wydanie 1966*) i Hilaire Hiler *Why Abstract?* (Londyn: Falcon, 1948), która w jasny i zrozumiały sposób opowiada o przejściu amerykańskich artystów na stronę malarstwa „abstrakcyjnego”. W dwóch serjach opracowywanych przez Roberta Motherwella *Documents of Modern Art* (Nowy Jork: Wittenborn, 1944–1946) i *Documents of 20th Century Art* (Londyn: Thames & Hudson, 1971–1973) publikowane są eseje i wypowiedzi (w językach oryginalnych i w przekładzie) wielu innych malarzy abstrakcjonistów i surrealistów, w tym *Concerning the Spiritual in Art* Kandinsky'ego (str. 570.), wydane również oddzielnie (Nowy Jork: Dover, 1986*). Zobacz także: *Matisse on Art* tłum. i red. J. Flam (Londyn: Phaidon, 1973; 2. wyd., Oksford, 1978; wznowienie 1990*) oraz *Kandinsky: The Complete Writings on Art* red. Kenneth

Lindsay i Peter Vergo (Londyn: Faber, 1982). Seria *World of Art* (Londyn: Thames & Hudson) zawiera tom na temat dadaizmu (str. 601.) H. Richtera (1966). Książka *The Cubist Painters: Aesthetic Meditation* Guillaume'a Apollinaire'a po raz pierwszy wydana w 1913 r. dostępna jest w serii *Documents of Modern Art*, tłum. Lionel Abel (Nowy Jork: Wittenborn, 1949; wznowienie 1977*), natomiast *Surrealism and Painting* Andre Bretona przetłumaczył Simon Watson Taylor (Nowy Jork: Harper & Row, 1972). *Modern Artists on Art* Roberta L. Herberta (Nowy Jork: Prentice Hall, 1965*) zawiera 10 esejów, w tym dwa Mondriana oraz kilka wypowiedzi Henry Moore'a (str. 585.), zob. także *Henry Moore on Sculpture* Philipa Jamesa (Londyn: Macdonald, 1966).

CZOŁOWI KRYTYCY

Do kategorii książek, które powinno się czytać tak ze względu na ich autorów, jak i na informacje, które są w nich zawarte, należy także wiele dzieł krytyków. Zdania na temat ich zasług mogą się różnić i zamieszczoną poniżej listę należy potraktować jedynie jako wskazówkę.

Ci, którzy chcą określić swoje poglądy na tematy związane ze sztuką i skorzystać z dawnego entuzjazmu powinni przeczytać fragmenty obszernych pism czołowych dziewiętnastowiecznych krytyków sztuki, takich jak John Ruskin (str. 530.), którego *Modern Painters* jest dostępne w skróconym wydaniu (Londyn: Deutsch, 1987) red. David Barrie; William Morrisa (str. 535.) czy Waltera Patera przedstawiciela *Aesthetic movement* w Anglii. Najważniejszą pracę Patera *The Renaissance* opatrzył wstępem i przypisami Kenneth Clark (Londyn: Fontana, 1961; wznowienie 1971*), który przygotował także interesujący wybór obszernych pism Ruskina zatytułowany: *Ruskin Today* (Londyn: John Murray, 1964; reprinted Harmondsworth: Penguin, 1982*). Zobacz także *The Lamp of Beauty: Writings on Art by John Ruskin* wyb. i red. Joan Evans (Londyn: Phaidon, 1959; 3. wyd. 1995*). *The Letters of William Morris to his Family and Friends* ukazały się pod red. Philipa Hendersona (Londyn: Longman, 1950). Tak się złożyło, że francuscy krytycy tego okresu są nieco bliżsi naszym poglądom – pisma o sztuce Charlesa Baudelaire'a, Eugene Fromentina oraz braci Edmonda i Jules'a de Goncourt związane są z artystycznymi rewolucjami we francuskim malarstwie (str. 512.). Dwa tomy pism Baudelaire'a w przekładzie i pod redakcją Jonathana Mayne'a wydał Phaidon – *The Painters of Modern Life* (Londyn, 1964;

drugie wydanie 1995*). Phaidon wydał także przekłady *The Masters of Past Time* Fromentina (Londyn, 1948; 3. wyd. 1995*) i *French Eighteenth-Century Painters* Edmonda i Jules'a de Goncourt red., tłum. i wprowadzenie Robert Baldick (Oksford U.P., 1962; wznowienie Harmondsworth: Penguin, 1984*). Sylwetki tych oraz innych wielkich francuskich pisarzy o sztuce czytelnik znaleźć może w książce Anity Brookner *Genius of the Future* (Londyn: Phaidon, 1971; wznowienie Ithaca: Cornell U.P., 1988*).

Rzecznikiem postimpresjonizmu w Anglii był Roger Fry – zob. np. jego *Vision and Design* (Londyn: Chatto & Windons, 1920; nowe wydanie Londyn: Oksford U.P., 1981* red. J.B. Bullen), *Cezanne: a Study of his Development* (Londyn: Hogarth Press, 1927; nowe wydanie Chicago U.P., 1989*) i *Last Lectures* (Cambridge U.P., 1939). Najbardziej zagorzałym orędownikiem sztuki „eksperymentalnej” w Anglii od lat 30. do 50. XX w. był sir Herbert Read w takich książkach jak: *Art Now* (Londyn: Faber, 1933; 5. wyd. 1968*) i *The Philosophy of Modern Art* (Londyn: Faber, 1931; wznowienie 1964*). Rzecznikami amerykańskiego „action painting” (str. 604.) byli Harold Rosenberg, autor *The Tradition of the New* (Nowy Jork: Horizon Press, 1959; Londyn: Thames & Hudson, 1962; wznowienie Londyn: Paladin, 1970*) i *The Anxious Object: Art Today and its Audience* (Nowy Jork: Horizon Press, 1964; Londyn: Thames & Hudson, 1965) oraz Clement Greenberg, autor *Art and Culture* (Boston: Beacon Press, 1961; Londyn: Thames & Hudson, 1973).

TŁO FILOZOFICZNE

Dla zrozumienia poglądów filozoficznych, stanowiących podstawę klasycznej i akademickiej tradycji, pomocne mogą być następujące książki: Anthony Blunt *Artistic Theory in Italy 1450–1600* (Oksford U.P., 1940*); Michael Baxandall, *Giotto and the Orators* (Oksford U.P., 1971; wznowienie 1986*); Rudolf Wittkower *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Londyn: Warburg Institute, 1949; nowe wydanie Londyn: Academy, 1988*); Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory* (Nowy Jork: Harper & Row, 1975).

Sposoby uprawiania historii sztuki

Historia sztuki jest dziedziną historii. Słowo to pochodzi od greckiego wyrazu oznaczającego „dociekanie”. To, co czasami opisuje się jako różne „metody” badań w historii sztuki, należy więc rozumieć jako próby odpowiedzi na różne pytania, które możemy zadać na temat przeszłości. Które z tych pytań zechcemy zadać w danym momencie, zależy od nas i naszych zainteresowań, natomiast odpowiedź będzie zależała od dowodów, jakie zdoła wydobyć na jaw historyk.

ZNAWCY DZIEŁ SZTUKI

W odniesieniu do każdego dzieła sztuki prawdopodobnie będziemy chcieli wiedzieć *kiedy* zostało zrobione, *gdzie* i (o ile to możliwe) *przez kogo*. Ci, którzy udoskonaliли swoje metody po to, by odpowiedzieć na te pytania, to znawcy. Do tej kategorii należą znakomite postacie z ubiegłego stulecia, których słowo w sprawie „atrybucji” było (lub wciąż pozostaje) prawem. Książka *Italian Painters of the Renaissance* Bernarda Berensona (Oksford: Clarendon Press, 1930; 3. wyd., Oksford: Phaidon, 1980*) stała się już pozycją klasyczną. Zobacz także tego samego autora *Drawings of the Florentine Painters* (Londyn: Murray, 1903; wyd. poszerzone, Chicago U.P., 1970).

Art and Connoisseurship Maxa J. Friedländera (Londyn: Cassirer, 1942) stanowi najlepsze wprowadzenie do tej metody uprawiania historii sztuki.

Wszyscy mamy dług wdzięczności wobec wielu współczesnych znawców za ułożenie katalogów publicznych lub prywatnych kolekcji i wystaw, z których najlepsze pozwalają czytelnikowi na poznanie drogi, doprowadzającej do prezentowanych rezultatów.

Ukrytym wrogiem, z którym walczyć muszą znawcy, są fałszerze. *Fakes* Otto Kurza (Nowy Jork: Dover 1967*) stanowi krótkie wprowadzenie do tego zagadnienia. Zobacz także fascynujący katalog wystawy, która miała miejsce w British Museum *Fake? The Art of Deception* (Londyn: British Museum, 1990*), red. Mark Jones.

HISTORIE STYLÓW

Zawsze byli historycy sztuki, którzy pragnęli wyjść poza pytania zadawane przez znawców, chcąc wyjaśnić lub zinterpretować zmiany, które są także tematem tej książki.

Zainteresowanie problemem ujawniło się w Niemczech w XVIII w., kiedy Johann Joachim Winckelmann wydał

pierwszą historię sztuki starożytnej w 1764 r. Niewielu czytelników ma dzisiaj ochotę zmierzyć się z tą książką, ale istnieje angielska wersja *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture* (Londyn: Orpe, 1987) oraz antologię *Writings on Art* (Londyn: Phaidon, 1972) red. David Irwin.

Tradycję, którą rozpoczął, z zapałem kontynuowano w krajach niemieckojęzycznych w XIX i XX w., ale niewiele z powstałych tam prac przełożono do tej pory na język angielski. Cennym przeglądem tych różnorodnych teorii i koncepcji jest *The Critical Historians of Art* Michaela Podro (New Haven and Londyn: Yale U.P., 1982*). Poznawanie historii stylów wciąż najlepiej rozpocząć od pism szwajcarskiego historyka Heinricha Wölfflina, mistrza porównawczego opisu, którego większość książek dostępna jest obecnie w przekładzie: *Renaissance and Baroque* z pouczającym wstępem Petera Murray'a (Londyn: Fontanna, 1964*); *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance* (Londyn: Phaidon, 1952; 5. wyd., 1994*); *Principles of Art History* (Londyn: Bell, 1932; wznowienie Nowy Jork Dover, 1986*) oraz *The Sense of Form in Art* (Nowy Jork: Chelsea, 1958). Prace nad psychologią stylu podjął Wilhelm Worringer, którego *Abstraction and Empathy* (tłum. ang., Londyn: Routledge & Kegan Paul, 1953) zgodna jest z założeniami ekspresjonizmu (str. 368.). Spośród francuskich badaczy stylu należy wspomnieć Henri Focillona i jego *The Life of Forms* tłum. C.B. Hogan i G. Kubler (Nowy Jork: Wittenborn, Schutte, 1948; wznowienie Nowy Jork: Zone Books, 1989).

RADANIA NAD TREŚCIĄ DZIEŁA SZTUKI

Zainteresowania religijnym i symbolicznym znaczeniem sztuki rozpoczęły się we Francji w XIX w., swoją kulminację osiągnęły w dziele życia Emila Mâle'a. Jego książkę *Religious Art in France: the Twelfth Century* wydano z komentarzem w angielskiej wersji językowej (Princeton U.P., 1978) podobnie jak *Religious Art in France: the Thirteenth Century* (Princeton U.P., 1984). Rozdziały z innych tomów włączone zostały do *Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century* (Londyn: Routledge & Kegan Paul, 1949). Najlepszym wprowadzeniem do badań nad tematami mitologicznymi w sztuce jest książka *The Survival of the Pagan Gods* Jeana Sezneca (Princeton U.P., 1953; wznowienie 1972*). Błyskotliwym wykładem interpretacji symboliki renesansowej są *Studies in Iconology* Erwina Panofsky'ego (Nowy Jork: Harper & Row, 1972*) oraz jego *Meaning in the Visual Arts* (Nowy Jork: Doubleday, 1957;

wznowienie Hammondsworth: Penguin, 1970*), podobnie jak *A Heritage of Images* Fritza Saxla (Hammondsworth: Penguin, 1970*). Także i ja opublikowałem tom esejów na ten temat – *Symbolic Images* (Londyn: Phaidon, 1972; trzecie wydanie, Oxford, 1985; wznowienie Londyn, 1995*).

Jest także wiele słowników dla tych, którzy interesują się chrześcijańską i pogańską symboliką, np. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* Jamesa Halla (Londyn: John Murray, 1974*) i *Signs and Symbols in Christian Art* G. Fergusona (Oxford U.P., 1954).

Badania nad poszczególnymi tematami i motywami w zachodniej historii sztuki wzbogacił i ożywił Kenneth Clark, szczególnie dzięki swoim książkom *Landscape into Art* (Londyn: John Murray, 1949; wyd. poprawione 1979*) i *The Nude* (Londyn: John Murray, 1956; wznowienie Hammondsworth: Penguin, 1985*). Do tej kategorii należy również *Still Life Paint: From Antiquity to the Twentieth Century* Charles'a Sterlinga, tłum. James Emmons (Londyn: Harper & Row, 1981).

HISTORIA SPOŁECZNA

Pytania na temat warunków społecznych, które wpływały na powstanie poszczególnych stylów i kierunków, stawiane były często przez historyków o orientacji marksistowskiej. Najbardziej wszechstronny z nich był Arnold Hauser, autor *A Social History of Art* (2 vol., Londyn: Routledge & Kegan Paul, 1951; wznowienie, 4 vol., 1990*). Na ten temat zobacz także mój artykuł w *Meditations on a Hobby Horse* (Londyn: Phaidon, 1963; 4. wyd., Oxford 1985; wznowienie, 1994*). Bardziej specjalistycznymi pracami z tej dziedziny są: *Florentine Painting and its Social Background* Fredericka Antala (Londyn: Routledge & Kegan Paul, 1947) i *Image of the People: Gustave Courbet and the Revolution of 1848* T.J. Clarka (Londyn: Thames & Hudson, 1973*). Wśród ostatnio poruszanych tematów należy wymienić problem roli kobiet w sztuce – zob. *The Obstacle Race* Germaine Greer (Londyn: Secker & Warburg, 1979; wznowienie Londyn: Pan, 1981*) i *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* Griseldy Pollock (Londyn: Routledge, 1988). Niektórzy historycy podkreślający potrzebę koncentracji na zagadnieniach społecznych, przyjęli nazwę *New Art History*, zob. antologię pod tym tytułem (Londyn: Camden, 1986*) red. A.L. Rees i Frances Borzello. Można wspomnieć, że w ich dążeniu do unikania ocen estetycznych, jako zbyt subiektywnych, dawno uprzedzili ich już archeolodzy, którzy badają artefakty pod kątem

tego, co mogą nam one powiedzieć o danej kulturze. Zobacz także nowszą antologię *Art in Modern Culture* red. Francis Frascina i Jonathan Harris (Londyn: Phaidon, 1992; wznowienie 1994*).

TEORIE PSYCHOLOGICZNE

Tak jak istnieje kilka szkół psychologicznych, tak też odpowiednio różnią się stawiane przez nie pytania. Teorie Freuda i ich znaczenie dla sztuki omówiłem w kilku esejach: *Psycho-Analysis and the History of Art* w *Meditations on a Hobby Horse* (Londyn: Phaidon, 1963; 4. wyd., Oxford, 1985; wznowienie Londyn, 1994*), str. 30–44.; „Freud's Aesthetics” w *Reflections on the History of Art* Oxford: Phaidon, 1987), str. 221–239. i „Verbal Wit as a Paradigm of Art the Aesthetic of Sigmund Freud (1856–1939)” w *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition* (Oxford: Phaidon, 1984), str. 93–115. Freudowskie podejście prezentuje *Art and Psychoanalysis* Petera Fullera (Londyn: Hogarth Press, 1988), natomiast Richard Wolheim w książce *Painting as Art* (Londyn: Thames & Hudson, 1987*) przyjął teorie Freuda w wersji Melanie Klein. Należące do tej samej szkoły prace Adriana Stokes'a nadal pozostają niezwykle interesujące – zob. np. *Painting and the Inner World* (Londyn: Tavistock, 1963). Psychologicznymi problemami percepcji wzrokowej, o których często wspominałem w tej opowieści *O sztuce*, szerzej zająłem się w książkach *Art and Illusion* (Londyn: Phaidon, 1960; 5. wyd., Oxford: Phaidon, 1977; wznowienie Londyn 1994*), *The Sense of Order* (Oxford: Phaidon, 1979; wznowienie Londyn 1994*) oraz *The Image and the Eye* (Oxford: Phaidon, 1982; wznowienie Londyn, 1994*). Książka Rudolfa Arnheima *Art and Visual Perception* (Berkeley: Kalifornia U.P., 1954*) opiera się na teorii Gestalt, dotyczącej zasad równowagi formalnej. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* Davida Freedberga (Chicago U.P., 1989*) omawia rolę obrazów w rytuale, magii i przesądach.

SMAK I KOLEKCJONERSTWO

Ostatnie z zagadnień, o których należy tutaj wspomnieć, dotyczy historii kolekcji i smaku. Najbardziej wszechstronną pracą na ten temat jest *The Rare Art Tradition: The history of Art Collecting and its Linked Phenomena* Josepha Alsopa (Princeton U.P., 1981). Francis Haskell i Nicholas Penny w swojej książce *Taste and Antique* (New Haven and Londyn: Yale U.P., 1981*) zajęli się tym szczegółowym zagadnieniem. Poszczególne

okresy omówione zostały w następujących pracach: Michael Baxandall, *Painting and Experience in the Fifteenth-Century Italy* (Oksford U.P., 1972; 2. wyd., 1988*); Martin Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market* tłum. Alison Luchs (Princeton U.P., 1981); Francis Haskell, *Patrons and Painters* (Londyn: Chatto & Windus, 1963; wydanie poprawione i poszerzone New Haven i Londyn: Yale U.P., 1980*) oraz *Rediscoveries in Art* (Londyn: Phaidon, 1976; wznowienie Oksford, 1980*). Na temat kaprysów rynku sztuki zob. *The Economics of Taste* Geralda Reitlingera (3 vol., Londyn: Barrie & Rockliff, 1961–1979).

TECHNIKI

Oto kilka przykładów książek na temat technik i praktycznych aspektów sztuki: Rudolph Wittkower, *Sculpture* (Harmondsworth: Penguin, 1977*) – najlepsze opracowanie ogólne tematu; Sheila Adam, *The Techniques of Greek Sculpture* (Londyn: Thames & Hudson, 1966); Ralph Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (Londyn: Faber 1951; 5. wyd., 1991*); A.M. Hind, *An Introduction to the History of Woodcut* (2 vol., Londyn: Constable, 1935; wznowienie Nowy Jork: Dover, 1963*) i tego samego autora *A History of Engraving and Etching* (Londyn: Constable, 1927; wznowienie Nowy Jork: Dover); Francis Ames-Lewis i Joanne Wright, *Drawing in the Italian Renaissance Workshop* (Londyn: Victoria & Albert Museum, 1983*); John Fitchen, *The Construction of Gothic Cathedrals* (Oksford U.P., 1961). Londyńska National Gallery zorganizowała trzy wystawy w serii *Art in the Making* obrazując wyniki badań naukowych i odkrycia dokonane w dziedzinie technik malarskich: *Rembrandt* (1988), *Italian Painting before 1400* (1989*) i *Impressionism* (1990*). Także przegląd *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in the National Gallery* (1991*) dotyczy problemów technicznych, ale i wielu innych.

Podręczniki i opracowania ogólne

Łatwo wskazać drogę do książek, które czytamy lub do których zaglądamy poszukując wiadomości na temat konkretnego okresu, techniki lub mistrza, chociaż wytrwanie na tej drodze do końca może wymagać nieco wysiłku i praktyki. Pojawia się coraz więcej znakomitych podręczników, zawierających podstawowe fakty i wskazujące drogę do dalszych lektur. Najważniejszą z wielu serii jest *Pelican History of Art* początkowo pod red. Nikolausa Pevsnera, obecnie wydawana przez Yale University Press. Większość tomów dostępnych jest jako paperback, niektóre w poprawionych wydaniach. Część książek z tej serii to najlepsze ogólne opracowania poszczególnych tematów. Uzupełnieniem tej serii jest *Oxford History of English Art* red. T.S.R. Boase wydana w 11 tomach. *Phaidon Colour Library* proponuje fichową, ale przystępną prezentację szerokiego kręgu artystów i kierunków z dobrej jakości kolorowymi ilustracjami, podobnie jak seria Thames & Hudson, *World of Art*.

Spośród mnóstwa innych podręczników w języku angielskim wymienię jeszcze następujące publikacje: Hugh Honour i John Fleming, *A World History of Art* (Londyn: Macmillan, 1982; 3. wyd., Londyn: Laurence King, 1987*), H.W. Janson, *A History of Art* (Londyn: Thames & Hudson i Nowy Jork: Abrams, 1962; 4. wyd., 1991); Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (Londyn: Penguin, 1943, 7. wyd. 1963*); Patrick Nuttgens, *The Story of Architecture* (Oksford: Phaidon, 1983; wznowienie Londyn, 1994*). Na temat rzeźby zob. John Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture* (3 vol., Londyn: Phaidon, 1955–1963; 2. wyd. 1970–1972; wznowienie Oksford, 1985*). Na temat sztuki wschodniej zob. *The Heibonsha Survey of Japanese Art* (30 vol., Tokio: Heibonsha, 1964–1969 i Nowy Jork: Weatherhill, 1972–1978).

Student, któremu potrzebne są szczegółowe i aktualne informacje nie szuka ich zwykle w książkach, ale w różnego rodzaju czasopiśmie – rocznikach, kwartalnikach i miesięcznikach wydawanych przez różne instytucje i towarzystwa naukowe w Europie i Ameryce. Najważniejsze z nich to „Burlington Magazine” i „Art Bulletin”. Specjaliści piszą tam dla specjalistów i publikują dokumenty i interpretacje, z których tworzy się mozaikę historii sztuki. Z tego rodzaju materiałów można skorzystać tylko w którejś z większych bibliotek. Tam, w księgozbiorze podręcznym, z pewnością znajduje się także szereg leksykonów, których pomoc jest nam nieustannie potrzebna. Jednym z nich jest

Encyclopedia of World Art, początkowo włoskie przedsięwzięcie, wydanie angielskie – McGraw-Hill, Nowy Jork, 1959–1968, innym – *Art Index*, indeks autorów i tematów do wybranego zestawu czasopism z dziedziny sztuk pięknych i muzealnych biuletynów, ukazujący się raz do roku. Jego uzupełnieniem jest *International Repertory of the Literature of Art* (RILA), od 1991 r. znany jako *Bibliography of the History of Art*.

SŁOWNIKI

Spośród słowników i leksykonów wymienić można: Peter i Linda Murray, *The Penguin Dictionary of Art and Artists* (Harmondsworth: Penguin, 1959; 6. wyd., 1989*); John Fleming i Hugh Honour *The Penguin Dictionary of Decorative Arts* (Harmondsworth: Penguin, 1979; nowe wydanie 1989*) i z Nikolausem Pevsnerem *The Penguin Dictionary of Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1966; 4. wyd., 1991*); *The Oxford Companion to Art* i *The Oxford Companion to the decorative Arts*, obydwa pod red. Harolda Osborne (Oksford U.P., 1970 i 1975). *MacMillan Dictionary of Art* (obecnie w przygotowaniu) zaplanowany na ponad 30 vol., zbierze imponujący zakres aktualnego materiału informacyjnego.

Podróże

Jest rzeczą oczywistą, że jeśli istnieje jakaś dziedzina wiedzy, której nie sposób opanować jedynie przez lekturę, to jest to właśnie historia sztuki. Każdy miłośnik sztuki będzie szukał możliwości, aby podróżować i spędzać jak najwięcej czasu, oglądając na własne oczy zabytki i dzieła sztuki. Wyliczanie wszystkich przewodników nie jest tutaj ani możliwe, ani potrzebne, o kilku z nich warto jednak wspomnieć: *Companion Guides* (Collins), *Blue Guides* (A & C Black) i *Phaidon Cultural Guides*. Znakomitą książką na temat architektury angielskiej jest praca *The Buildings of England* Nikolausa Pevsnera (Penguin).

Co zaś do reszty – bon voyage!

Bibliografia do kolejnych rozdziałów

Poszczególne pozycje wymienione są na ogół w kolejności, w jakiej artyści i tematy pojawiają się w obrębie każdego z rozdziałów.

1

OSOBLIWE POCZĄTKI

Ludy prehistoryczne i prymitywne; starożytna Ameryka

Anthony Forge, *Primitive Art and Society* (Londyn: Oxford U.P., 1973)

Douglas Fraser, *Primitive Art* (Londyn: Thames & Hudson, 1962)

Franz Boas, *Primitive Art* (Nowy Jork: Peter Smith, 1962)

2

SZTUKA NA WIECZNOŚĆ

Egipt, Mezopotamia, Kreta

W. Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* (Harmondsworth: Penguin, 1958; 2. wyd. sprawdzone przez: William Kelly Simpson, 1981*)

Heinrich Schäfer, *Principles of Egyptian Art*, tłum. J. Baines (Oxford U.P., 1974)

Kurt Lange and Max Hirmer, *Egypt: Architecture, Sculpture, Painting* (Londyn: Phaidon, 1956; 4. wyd., 1968; wznowienie 1974)

Henri Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (Harmondsworth: Penguin, 1954; 4. wyd., 1970*)

3

WIELKIE PRZEBUDZENIE

Grecja, od VII do V wieku p.n.e.

Gisela M.A. Richter, *A Handbook of Greek Art* (Londyn: Phaidon, 1959; 9. wyd., Oxford, 1987; wznowienie Londyn, 1994*)

Martin Robertson, *A History of Greek Art* (2 vol., Cambridge U.P., 1975)

—, *A Shorter History of Greek Art* (Cambridge U.P., 1981*)

Andrew Stewart, *Greek Sculpture* (2 vol., New Haven i Londyn: Yale U.P., 1990)

John Boardman, *The Parthenon and its Sculptures* (Londyn: Thames & Hudson, 1985)

Bernard Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece* (Londyn: Phaidon, 1972)

J.J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece* (Cambridge U.P., 1972)

R.M. Cook, *Greek Painted Pottery* (Londyn: Methuen, 1960; 2. wyd., 1972)

Claude Rolley, *Greek Bronzes* (Londyn: Sotheby's, 1986)

4

KRÓLESTWO PIĘKNA

Grecja i świat grecki, od IV wieku p.n.e. do I wieku n.e.

Margarete Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age* (Nowy Jork: Columbia U.P., 1955; wyd. poprawione, 1961)

J. Onians, *Art and Thought in the Hellenistic Age* (Londyn: Thames & Hudson, 1979)

J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge U.P., 1986*)

5

ZDOBYWCY ŚWIATA

Rzymianie, buddyści, Żydzi i chrześcijanie, od I do IV wieku n.e.

Martin Henig, wyd., *A Handbook of Roman Art* (Oxford: Phaidon, 1983; wznowienie Londyn, 1992*)

Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Rome: the Centre of Power* (Londyn: Thames & Hudson, 1970)

—, *Rome: the Late Empire* (Londyn: Thames & Hudson, 1971)

Richard Brilliant, *Roman Art: From the Republic to Constantine* (Londyn: Phaidon, 1974)

William Macdonald, *The Pantheon* (Harmondsworth: Penguin, 1976*)

Diana E.E. Kleiner, *Roman Sculpture* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1993)

Roger Ling, *Roman Painting* (Cambridge U.P., 1991*)

6

NA ROZSTAJU DRÓG

Rzym i Bizancjum, od V do XIII wieku

Richard Krautheimer, *Rome, Profile of a City, 312–1308* (Princeton U.P., 1980)

Otto Demus, *Byzantine Art and the West* (Londyn: Weidenfeld & Nicolson, 1970)

Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making* (Londyn: Faber, 1977)

—, *Early Medieval Art in the British Museum* (Londyn: British Museum, 1940*)

John Beckwith, *The Art of Constantinople* (Londyn: Phaidon, 1961; 2. wyd., 1968)

Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Art and Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1965; 4. wyd., 1986*)

7

PATRZĄC NA WSCHÓD

Islam, Chiny, od II do XIII wieku

- Jernlyn D. Dodds, wyd., *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain* (Nowy Jork: Metropolitan Museum of Art, 1992)
 Oleg Grabar, *The Alhambra* (Londyn: Allen Lane, 1978)
 —, *The Formation of Islamic Art* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1973; wyd. poprawione, 1987*)
 Godfrey Goodwin, *History of Ottoman Architecture* (Londyn: Thames & Hudson, 1971; wznowienie 1987*)
 Basil Gray, *Persian Painting* (Londyn: Batsford, 1947; wznowienie 1961)
 R.W. Ferrier, wyd., *The Arts of Persia* (New Haven i London: Yale U.P., 1989)
 J.C. Harle, *Art and Architecture of the Indian Subcontinent* (Harmondsworth: Penguin, 1986*)
 T. Richard Blurton, *Hindu Art* (Londyn: British Museum, 1992*)
 James Cahill, *Chinese Painting* (Genewa: Skira, 1960; wznowienie Nowy Jork: Skira/Rizzoli, 1977*)
 W. Willets, *Foundations of Chinese Art* (Londyn: Thames & Hudson, 1965)
 William Watson, *Style in the Arts of China* (Harmondsworth: Penguin, 1974*)
 Michael Sullivan, *Symbols of Eternity* (Oksford U.P., 1980)
 —, *The Arts of China* (Berkeley: Kalifornia U.P., 1967; 3. wyd., 1984*)
 Wen C. Fong, *Beyond Representation* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1992)

8

W TYGLU ZACHODNIEJ SZTUKI

Europa, od VI do XI wieku

- David Wilson, *Anglo-Saxon Art* (Londyn: Thames & Hudson, 1984)
 —, *The Bayeux Tapestry* (Londyn: Thames & Hudson, 1985)
 Janet Backhouse, *The Lindisfarne Gospels* (Oksford: Phaidon, 1981; wznowienie Londyn, 1994*)
 Jean Hubert et al., *Carolingian Art* (Londyn: Thames & Hudson, 1970)

9

KOŚCIÓŁ WOJUJĄCY

XII wiek

- Meyer Schapiro, *Romanesque Art* (Londyn: Chatto & Windus, 1977)

George Zarnecki, wyd., *English Romanesque Art 1066–1200* (Londyn: Royal Academy, 1984)

Hanns Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art: the Art of Church Treasures in North-Western Europe* (Londyn: Faber, 1954; 2. wyd., 1967)

Otto Pächt, *Book Illumination in the Middle Ages* (Londyn: Harvey Miller, 1986)

Christopher de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts* (Oksford: Phaidon, 1986; 2. wyd., Londyn, 1994)

J.J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1992).

10

KOŚCIÓŁ TRIUMFUJĄCY

XIII wiek

- Henri Focillon, *The Art of the West in the Middle Ages* (2 vol., Londyn: Phaidon, 1963; 3. wyd., Oksford, 1980*)
 Joan Evans, *Art in Mediaeval France* (Londyn: Oksford U.P., 1948)
 Robert Branner, *Chartres Cathedral* (Londyn: Thames & Hudson, 1969; wznowienie Nowy Jork: W.W. Norton, 1980*)
 George Henderson, *Chartres* (Harmondsworth: Penguin, 1968*)
 Willibald Sauerländer, *Gothic Sculpture in France 1140–1270*, tłum. Janet Sondheimer (Londyn: Thames & Hudson, 1972)
 Jean Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries* (Berkeley: Kalifornia U.P., 1983*)
 James H. Stubblebine, *Giotto, the Arena Chapel Frescoes* (Londyn: Thames & Hudson, 1969; 2. wyd., 1993)
 Jonathan Alexander and Paul Binski, ed., *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England 1200–1400* (Londyn: Royal Academy, 1987*)

11

DWORZANIE I MIESZCZANIE

XIV wiek

- Jean Bony, *The English Decorated Style* (Oksford: Phaidon, 1979)
 Andrew Martindale, *Simone Martini* (Oksford: Phaidon, 1988)
 Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbours and their Contemporaries* (2 vol., Nowy Jork: Braziller, 1974)
 Jean Longnon et al., *The Très Riches Heures of the Duc de Berry* (Londyn: Thames & Hudson, 1969; wznowienie 1989*)

12

PODOBÓJ RZECZYWISTOŚCI

Początek XV wieku

- Eugenio Battisti, *Brunelleschi: the Complete Work* (Londyn: Thames & Hudson, 1981)
- Bruce Cole, *Masaccio and the Art of Early Renaissance Florence* (Bloomington: Indiana U.P., 1980)
- Umberto Baldini & Ornella Casazza, *The Brancacci Chapel Frescoes* (Londyn: Thames & Hudson, 1992)
- Paul Joannides, *Masaccio and Masolino* (Londyn: Phaidon, 1993)
- H.W. Janson, *The Sculpture of Donatello* (Princeton U.P., 1957)
- Bonnie A. Bennett and David G. Wilkins, *Donatello* (Oksford: Phaidon, 1984)
- Kathleen Morand, *Claus Sluter: Artist of the Court of Burgundy* (Londyn: Harvey Miller, 1991)
- Elizabeth Dhanens, *Hubert and Jan van Eyck* (Antwerpia: Fonds Mercator, 1980)
- Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character* (2 vol., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1953; wznowienie Nowy Jork: Harper & Row, 1971*)

13

TRADYCJA I NOWATORSTWO: I

Druga połowa XV wieku we Włoszech

- Franco Borsi, *L.B. Alberti: Complete Edition* (Oksford: Phaidon, 1977)
- Richard Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti* (Princeton U.P., 1956; wyd. poprawione, 1970)
- John Pope-Hennessy, *Fra Angelico* (Londyn: Phaidon, 1952; 2. wyd., 1974)
- , *Uccello* (Londyn: Phaidon, 1950; 2. wyd., 1969)
- Ronald Lightbown, *Mantegna* (Oksford: Phaidon-Christie's, 1986)
- Jane Martineau, wyd., *Andrea Mantegna* (Londyn: Thames & Hudson, 1992)
- Kenneth Clark, *Piero della Francesca* (Londyn: Phaidon, 1951; 2. wyd., 1969)
- Ronald Lightbown, *Piero della Francesca* (Nowy Jork: Abbeville, 1992)
- L.D. Ettlinger, *Antonio and Piero Pollaiuolo* (Oksford: Phaidon, 1978)
- H. Horne, *Botticelli: Painter of Florence* (Londyn: Bell, 1908; wyd. poprawione, Princeton U.P., 1980)
- Ronald Lightbown, *Botticelli* (2 vol., Londyn: Elek, 1978; wyd. poprawione, wydane jako *Sandro Botticelli: Life and Work*, Londyn: Thames & Hudson, 1989)

O *La Primavera* i *The Birth of Venus*, patrz mój esej o mitologii Botticellego w *Symbolic Images* (Londyn: Phaidon, 1972; 3. wyd., Oksford, 1985; wznowienie Londyn, 1995*), str. 31–81

14

TRADYCJA I NOWATORSTWO: II

XV wiek na Północy

- John Harvey, *The Perpendicular Style* (Londyn: Batsford, 1978)
- Martin Davies, *Rogier van der Weyden: An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings ascribed to him and to Robert Campin* (Londyn: Phaidon, 1972)
- Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1980*)
- Jan Białostocki, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe* (Oksford: Phaidon, 1976)

15

PEŁNA HARMONIA

Toskania i Rzym; początek XVI wieku

- Arnaldo Bruschi, *Bramante*, tłum. Peter Murray (Londyn: Thames & Hudson, 1977)
- Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci* (Cambridge U.P., 1939; wyd. poprawione przez Martina Kempa, Harmondsworth: Penguin, 1988*)
- A.E. Popham, wyd., *Leonardo da Vinci: Drawings* (Londyn: Cape, 1946; wyd. poprawione, 1973*)
- Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (Londyn: Dent, 1981*)
- Zobacz także moje eseje w: *The Heritage of Apelles* (Oksford: Phaidon, 1976; wznowienie Londyn, 1993*), str. 39–56, i *New Light on Old Masters* (Oksford: Phaidon, 1986; wznowienie Londyn, 1993*), str. 32–88
- Herbert von Einem, *Michelangelo* (poprawione wyd. angielskie, Londyn: Methuen, 1973)
- Howard Hibbard, *Michelangelo* (Harmondsworth: Penguin, 1975; 2. wyd., 1985*)
- Johannes Wilde, *Michelangelo: Six Lectures* (Oksford U.P., 1978*)
- Ludwig Goldscheider, *Michelangelo: Paintings, Sculpture, Architecture* (Londyn: Phaidon, 1953; 6. wyd., 1995*)
- Michael Hirst, *Michelangelo and his Drawings* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1988*)
- Kompletne katalogi prac Michała Anioła patrz: Frederick Hartt, *The Paintings of Michelangelo* (Nowy Jork: Abrams, 1964)

- Frederick Hartt, *Michelangelo: The Complete Sculpture* (Nowy Jork: Abrams, 1970)
 —, *Michelangelo Drawings* (Nowy Jork: Abrams, 1970)
 O Kaplicy Sykstyńskiej patrz:
 Charles Seymour, wyd., *Michelangelo: The Sistine Ceiling* (Nowy Jork: W.W. Norton, 1972)
 Carlo Pietrangeli, wyd., *The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered* (Londyn: Muller, Blond & White, 1986)
 John Pope-Hennessy, *Raphael* (Londyn: Phaidon, 1970)
 Roger Jones and Nicholas Penny, *Raphael* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1983*)
 Luitpold Dussler, *Raphael: A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries* (Londyn: Phaidon, 1971)
 Paul Joannides, *The Drawings of Raphael, with a Complete Catalogue* (Oksford: Phaidon, 1983)
 O Stanza della Segnatura patrz mój esej w: *Symbolic Images* (Londyn: Phaidon, 1972; 3. wyd., Oksford, 1985; wznowienie Londyn, 1995*), str. 85–101;
 o *Madonna della Sedia*, patrz mój esej w: *Norm and Form* (Londyn: Phaidon, 1966; 4. wyd., Oksford, 1985; wznowienie Londyn, 1995*), str. 64–80

16

ŚWIATEŁO I KOLOR

Wenecja i północne Włochy, początek XVI wieku

- Deborah Howard, *Jacopo Sansovino* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1975*)
 Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino* (2 vol., New Haven i Londyn: Yale U.P., 1992)
 Johannes Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian* (Oksford U.P., 1974*)
 Giles Robertson, *Giovanni Bellini* (Oksford U.P., 1968)
 Terisio Pignatti, *Giorgione: Complete Edition* (Londyn: Phaidon, 1971)
 Harold Wethey, *The Paintings of Titian* (3 vol., Londyn: Phaidon, 1969–1975)
 Charles Hope, *Titian* (Londyn: Jupiter, 1980)
 Cecil Gould, *The Paintings of Correggio* (Londyn: Faber, 1976)
 A.E. Popham, *Correggio's Drawings* (Londyn: British Academy, 1957)

17

ROZPRZESTRZENIA SIĘ NOWA WIEDZA

Niemcy i Niderlandy, początek XVI wieku

- Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton U.P., 1943; 4. wyd., 1955; wznowienie 1971*)

- Nikolaus Pevsner and Michael Meier, *Grünevald* (Londyn: Thames & Hudson, 1948)
 G. Scheja, *The Isenheim Altarpiece* (Kolumbia: DuMont; i Nowy Jork: Abrams, 1969)
 Max J. Friedländer i Jakob Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, tłum. Heinz Norden (Londyn: Sotheby's, 1978)
 Walter S. Gibson, *Hieronymus Bosch* (Londyn: Thames & Hudson, 1973) – patrz także mój esej w: *The Heritage of Apelles* (Oksford: Phaidon, 1976; wznowienie Londyn, 1993*), str. 79–90
 R.H. Marjnsen, *Hieronymus Bosch: The Complete Works* (Antwerpia: Tard, 1987)

18

KRYZYS SZTUKI

Europa, II połowa XVI wieku

- James Ackerman, *Palladio* (Harmondsworth: Penguin, 1966*)
 John Shearman, *Mannerism* (Harmondsworth: Penguin, 1967*)
 John Pope-Hennessy, *Cellini* (Londyn: Macmillan, 1985)
 Sydney J. Freedberg, *Parmigianino: His Works in Painting* (2 vol., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1950)
 A.E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino* (3 vol., New Haven i Londyn: Yale U.P., 1971)
 Charles Avery, *Giambologna* (Oxford: Phaidon-Christie's, 1987; wznowienie Londyn: Phaidon, 1993*)
 Hans Tietze, *Tintoretto: The Paintings and Drawings* (Londyn: Phaidon, 1948)
 Harold E. Wethey, *El Greco and his School* (2 vol., Princeton U.P., 1962)
 John Rowlands, *Holbein: The Paintings of Hans Holbein the Younger* (Oksford: Phaidon, 1985)
 Roy Strong, *The English Renaissance Miniature* (Londyn: Thames & Hudson, 1983*) – zawiera eseje o Nicholasie Hilliardzie i Isaaku Oliverze
 F. Grossmann, *Pieter Bruegel: Complete Edition of the Paintings* (Londyn: Phaidon, 1955; 3. wyd., 1973)
 Ludwig Münz, *Bruegel: The Drawings* (Londyn: Phaidon, 1961)

19

WIZJA I WIZJE

Katolicka Europa, pierwsza połowa XVII wieku

- Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750* (Harmondsworth: Penguin, 1958; 3. wyd., 1973*)

- Ellis Waterhouse, *Italian Baroque Painting* (Londyn: Phaidon, 1962; 2. wyd., 1969)
- Donald Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590* (2 vol., Londyn: Phaidon, 1971)
- Walter Friedländer, *Canavaggio Studies* (Princeton U.P., 1955*)
- Howard Hibbard, *Canavaggio* (Londyn: Thames & Hudson, 1983*)
- D. Stephen Pepper, *Guido Reni: A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text* (Oksford: Phaidon, 1984)
- Anthony Blunt, *The Paintings of Poussin* (3 vol., Londyn: Phaidon, 1966–1967)
- Marcel Röhlsberger, *Claude Lorrain: The Paintings* (2 vol., New Haven i Londyn: Yale U.P., 1961)
- Julius S. Held, *Rubens: Selected Drawings* (2 vol., Londyn: Phaidon, 1959; 2. wyd., w 1 vol., Oksford, 1986)
- , *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue* (2 vol., Princeton U.P., 1980)
- Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard (Londyn: Phaidon; i Londyn: Harvey Miller, 1968–; (27. części z których opublikowano 15.)
- Michael Jaffé, *Rubens and Italy* (Oksford: Phaidon, 1977)
- Christopher White, *Peter Paul Rubens: Man and Artist* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1987)
- Christopher Brown, *Van Dyck* (Oksford: Phaidon, 1982)
- Jonathan Brown, *Velázquez* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1986*)
- Enriqueta Harris, *Velázquez* (Oksford: Phaidon, 1982)
- Jonathan Brown, *The Golden Age of Painting in Spain* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1991)

20

ZWIERCIADŁO NATURY

Holandia, XVII wiek

- Katharine Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam* (Utrecht: Dekker & Gumbert, 1959)
- Bob Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century* tłumacz. E. Williams-Freeman (Londyn: Thames & Hudson, 1984)
- Seymour Slive, *Frans Hals* (3 vol., Londyn: Phaidon, 1970–1974)
- , *Jacob van Ruisdael* (Nowy Jork: Abbeville, 1981)
- Gary Schwarz, *Rembrandt: His Life, his Paintings* (Harmondsworth: Penguin, 1985*)
- Jakob Rosenberg, *Rembrandt: Life and Work* (2 vol., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1948; 4. wyd., Oksford: Phaidon, 1980*)

- A. Bredius, *Rembrandt: Complete Edition of the Paintings* (Wiedeń: Phaidon, 1935; 4. wyd. sprawdzone przez Horsta Gersona, Londyn: Phaidon, 1971*)
- Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt* (6 vol., Londyn: Phaidon, 1954–1957; wyd. sprawdzone, 1973)
- Christopher White and K.G. Boon, *Rembrandt's Etchings: An Illustrated Critical Catalogue* (2 vol., Amsterdam: Van Ghendt, 1969)
- Christopher Brown, Jan Kelch and Pieter van Thiel, *Rembrandt: The Master and his Workshop* (2 vol., New Haven i Londyn: Yale U.P., 1991*)
- Baruch D. Kirschenbaum, *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen* (Oksford: Phaidon, 1977)
- Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century* (Londyn: Phaidon, 1966; 3. wyd., Oksford, 1981*)
- Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Londyn: John Murray, 1983*)
- Lawrence Gowing, *Vermeer* (Londyn: Faber, 1952)
- Albert Blankert, *Vermeer of Delft: Complete Edition of the Paintings* (Oksford: Phaidon, 1978)
- John Michael Montias, *Vermeer and his Milieu* (Princeton U.P., 1989)

21

MOC I CHWAŁA: I

Włochy, II połowa XVII wieku i XVIII wiek

- Anthony Blunt, wyd., *Baroque and Rococo Architecture and Decoration* (Londyn: Elek, 1978)
- , *Borromini* (Harmondsworth: Penguin, 1979; nowe wyd., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1990*)
- Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini* (Londyn: Phaidon, 1955; 3. wyd., Oksford, 1981)
- Robert Enggass, *The Paintings of Baciccio: Giovanni Battista Gaulli 1639–1709* (University Park: Pennsylvania State U.P., 1964)
- Michael Levey, *Giambattista Tiepolo* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1986)
- , *Painting in Eighteenth Century Venice* (Londyn: Phaidon, 1959; 3. wyd., New Haven i Londyn: Yale U.P., 1994)
- Julius S. Held and Donald Posner, *Seventeenth and Eighteenth Century Art* (Nowy Jork i Londyn: Abrams, 1972)

22

MOC I CHWAŁA: II

Francja, Niemcy i Austria, przełom XVII i XVIII wieku

- G. Walton, *Louis XIV and Versailles* (Harmondsworth: Penguin, 1986)

- Anthony Blunt, *Art and Architecture in France 1500–1700* (Harmondsworth: Penguin, 1953; 4. wyd., 1980*)
 Henry-Russell Hitchcock, *Rococo Architecture in Southern Germany* (Londyn: Phaidon, 1968)
 Eberhard Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe* (Harmondsworth: Penguin, 1965*)
 Marianne Roland Michel, *Watteau: An Artist of the Eighteenth Century* (Londyn: Trefoil, 1984)
 Donald Posner, *Antoine Watteau* (Londyn: Weidenfeld & Nicolson, 1984)

23

WIEK ROZUMU

Anglia i Francja, XVIII wiek

- Kerry Downes, *Sir Christopher Wren* (Londyn: Granada, 1982)
 Ronald Paulson, *Hogarth: His Life, Art and Times* (2 vol., New Haven i Londyn: Yale U.P., 1971; skrócone wyd., 1 vol., 1974*)
 David Bindman, *Hogarth* (Londyn: Thames & Hudson, 1981)
 Ellis Waterhouse, *Reynolds* (Londyn: Phaidon, 1973)
 Nicholas Penny, wyd., *Reynolds* (Londyn: Royal Academy, 1986*)
 John Hayes, *Gainsborough: Paintings and Drawings* (Londyn: Phaidon, 1975; wznowienie Oksford, 1978)
 —, *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough: A Critical Text and Catalogue Raisonné* (2 vol., Londyn: Sotheby's, 1982)
 —, *The Drawings of Thomas Gainsborough* (2 vol., Londyn: Zwemmer, 1970)
 —, *Thomas Gainsborough* (Londyn: Tate Gallery, 1980*)
 Georges Wildenstein, *Chardin, a Catalogue Raisonné* (Oksford: Cassirer, 1969)
 Philip Conisbee, *Chardin* (Oksford: Phaidon, 1986)
 H.H. Arason, *The Sculptures of Houdon* (Londyn: Phaidon, 1975)
 Jean-Pierre Cuzin, *Jean-Honoré Fragonard: Life and Work, Complete Catalogue of the Oil Paintings* (Nowy Jork: Abrams, 1988)
 Oliver Millar, *Zoffany and his Tribuna* (Londyn: Routledge & Kegan Paul, 1967)

24

PRZEŁOM

Anglia, Ameryka i Francja, koniec XVIII i początek XIX wieku

- J. Mordaunt Crook, *The Dilemma of Style* (Londyn: John Murray, 1987)

- J.D. Prown, *John Singleton Copley* (2 vol., Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1966)
 Anita Brookner, *Jacques-Louis David* (Londyn: Chatto & Windus, 1980*)
 Paul Gassier and Juliet Wilson, *The Life and Complete Work of Francisco Goya* (Nowy Jork: Reynal, 1971; wyd. popraw., 1981)
 Janis Tomlinson, *Goya* (Londyn: Phaidon, 1994)
 David Bindman, *Blake as an Artist* (Oksford: Phaidon, 1977)
 Martin Butlin, *The Paintings and Drawings of William Blake* (2 vol., New Haven i Londyn: Yale U.P., 1981)
 — oraz Evelyn Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner, a Catalogue* (2 vol., New Haven i Londyn: Yale U.P., 1977; wyd. popraw., 1984*)
 Andrew Wilton, *The Life and Work of J.M.W. Turner* (Londyn: Academy, 1979)
 Graham Reynolds, *The Late Paintings and Drawings of John Constable* (2 vol., New Haven i Londyn: Yale U.P., 1984)
 Malcolm Cormack, *Constable* (Oksford: Phaidon, 1986)
 Walter Friedländer, *From David to Delacroix* (Cambridge, Mass.: Harvard U.P., 1952*)
 William Vaughan, *German Romantic Painting* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1980*)
 Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich* (Londyn: Thames & Hudson, 1974; 4. wyd., Munich: Prestel, 1990)
 Hugh Honour, *Neo-classicism* (Harmondsworth: Penguin, 1968*)
 —, *Romanticism* (Harmondsworth: Penguin, 1981*)
 Kenneth Clark, *The Romantic Rebellion* (Londyn: Sotheby's, 1986*)

25

NIEUSTAJĄCA REWOLUCJA

XIX wiek

- Robert Rosenblum, *Ingres* (Londyn: Thames & Hudson, 1967)
 Robert Rosenblum i H.W. Janson, *The Art of the Nineteenth Century* (Londyn: Thames & Hudson, 1984)
 Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix* (6 vol., Oxford U.P., 1981–1989)
 Michael Clarke, *Corot and the Art of Landscape* (Londyn: British Museum, 1991)
 Peter Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1991)
 Robert Herbert, *Millet* (Paryż: Grand Palais; i Londyn: Hayward Gallery, 1975*)

Courbet (Paryż: Grand Palais; i Londyn: Royal Academy, 1977*)

Linda Nochlin, *Realism* (Harmondsworth: Penguin, 1971*)

Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti* (Oksford U.P., 1971)

Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (Londyn: Phaidon, 1971; wznowienie New Haven i Londyn: Yale U.P., 1986*)

Monet (Paryż: Grand Palais; i Nowy Jork: Metropolitan Museum of Art, 1983)

John House, *Monet* (Oksford: Phaidon, 1977; 3. wyd., Londyn, 1991*)

Paul Hayes Tucker, *Monet in the '90s: The Series Paintings* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1989*)

Renoir (Paryż: Grand Palais; Londyn: Hayward Gallery; i Boston: Museum of Fine Arts, 1985*)

Pissarro (Londyn: Hayward Gallery; Paryż: Grand Palais; i Boston: Museum of Fine Arts, 1981*)

J. Hillier, *The Japanese Print: A New Approach* (Londyn: Bell, 1960)

Richard Lane, *Hokusai: Life and Work* (Londyn: Barrie & Jenkins, 1989)

Jean Sutherland Boggs et al., *Degas* (Paryż: Grand Palais; Ottawa: National Gallery of Canada; i Nowy Jork: Metropolitan Museum of Art, 1988*)

John Rewald, *The History of Impressionism* (Nowy Jork: Museum of Modern Art, 1946; 4. wyd., Londyn: Secker & Warburg, 1973*)

Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1988*)

Albert Elsen, *Rodin* (Nowy Jork: Metropolitan Museum of Art, 1963)

Catherine Lampert, *Rodin: Sculptures and Drawings* (Londyn: Hayward Gallery, 1986*)

Andrew MacLaren Young, wyd., *The Paintings of James McNeill Whistler* (New Haven i Londyn: Yale U.P., 1980)

K.E. Maison, *Honoré Daumier: Catalogue of the Paintings, Watercolours and Drawings* (2 vol., Londyn: Thames & Hudson, 1968)

Quentin Bell, *Victorian Artists* (Londyn: Routledge & Kegan Paul, 1967)

Graham Reynolds, *Victorian Painting* (Londyn: Studio Vista, 1966)

26

W POSZUKIWANIU NOWYCH WARTOŚCI

Koniec XIX wieku

Robert Schmutzler, *Art Nouveau*, tłum. E. Roditi (Londyn: Thames & Hudson, 1964; wyd. skrócone, 1978)

Roger Fry, *Cézanne: A Study of his Development* (Londyn: Hogarth Press, 1927; nowe wyd., Chicago U.P., 1989*)

William Rubin, wyd., *Cézanne: The Late Work* (Londyn: Thames & Hudson, 1978)

John Rewald, *Cézanne: The Watercolours* (Londyn: Thames & Hudson, 1983)

John Russell, *Seurat* (Londyn: Thames & Hudson, 1965*)

Richard Thomson, *Seurat* (Oksford: Phaidon, 1985; wznowienie 1990*)

Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles* (Nowy Jork: Metropolitan Museum of Art, 1984*)

—, *Van Gogh in Saint Rémy and Auvers* (Nowy Jork: Metropolitan Museum of Art, 1986*)

Michel Hoog, *Gauguin* (Londyn: Thames & Hudson, 1987)

Gauguin (Paryż: Grand Palais; Chicago: Art Institute; i Waszyngton: National Gallery of Art, 1988*)

Nicholas Watkins, *Bonnard* (Londyn: Phaidon, 1994)

Götz Adriani, *Toulouse-Lautrec* (Londyn: Thames & Hudson, 1987)

—, *Post-Impressionism: From Van Gogh to Gauguin* (Nowy Jork: Museum of Modern Art, 1956; 3. wyd., Londyn: Secker & Warburg, 1978*)

27

SZTUKA EKSPERYMENTALNA

Pierwsza połowa XX wieku

Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art* (Londyn: Thames & Hudson, 1960; wyd. popraw., Nowy Jork: Abrams, 1992)

John Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914* (Londyn: Faber, 1959; 3. wyd., 1988*)

Bernard S. Myers, *Expressionism* (Londyn: Thames & Hudson, 1963)

Walter Grosskamp, wyd., *German Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture 1905-1985* (Londyn: Royal Academy, 1985)

Hans Maria Wingler, *The Bauhaus* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1969)

H. Bayer, W. Gropius and I. Gropius, wyd., *Bauhaus 1919-1928* (Londyn: Secker & Warburg, 1975)

William J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1900* (Oksford: Phaidon, 1982; 2. wyd., 1987, wznowienie Londyn, 1994*)

Norbert Lynton, *The Story of Modern Art* (Oksford: Phaidon, 1980; 2. wyd., 1989; wznowienie Londyn, 1994*)

- Robert Hughes, *The Shock of the New: Art and the Century of Change* (Londyn: BBC, 1980; wyd. rozszerzone i poprawione, 1991)
- William Rubin, ed., *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (2 vol., Nowy Jork: Museum of Modern Art, 1984)
- Reinhold Heller, *Munch: His Life and Work* (Londyn: John Murray, 1984)
- C.D. Zisgrosser, *Prints and Drawings of Käthe Kollwitz* (Londyn: Constable; i Nowy Jork: Dover, 1969)
- Werner Haftmann, *Emil Nolde*, tłum. N. Guterman (Londyn: Thames & Hudson, 1960)
- Richard Calvocoressi, wyd., *Oskar Kokoschka 1886–1980* (Londyn: Tate Gallery, 1987*)
- Peter Vergo, *Art in Vienna 1898–1918: Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries* (Londyn: Phaidon, 1975; 3. wyd., 1993, wznowienie 1994)
- Paul Overy, *Kandinsky: The Language of the Eye* (Londyn: Elek, 1969)
- Hans K. Roethel and Joan K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings* (2 vol., Londyn: Sotheby's, 1982–1984)
- Will Grohmann, *Wassily Kandinsky: Life and Work* (Nowy Jork: Abrams, 1958)
- Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos* (Abo: Academia, 1970)
- Jack Flam, *Matisse: The Man and his Art, 1869–1918* (Londyn: Thames & Hudson, 1986)
- John Elderfield, wyd., *Henri Matisse* (Nowy Jork: Museum of Modern Art, 1992*)
- Pablo Picasso: *A Retrospective* (Nowy Jork: Museum of Modern Art, 1980*)
- Timothy Hilton, *Picasso* (Londyn: Thames & Hudson, 1975*)
- Richard Verdi, *Klee and Nature* (Londyn: Zwemmer, 1984*)
- Margaret Plant, *Paul Klee: Figures and Faces* (Londyn: Thames & Hudson, 1978)
- Ulrich Luckhardt, *Lyonel Feininger* (Monachium: Prestel, 1989)
- Pontus Hultén, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi* (Londyn: Faber, 1988)
- John Milner, *Mondrian* (Londyn: Phaidon, 1992)
- Norbert Lynton, *Ben Nicholson* (Londyn: Phaidon, 1991)
- Susan Compton, wyd., *British Art in the Twentieth Century: The Modern Movement* (Londyn: Royal Academy, 1987*)
- Joan M. Marter, *Alexander Calder, 1898–1976* (Cambridge U.P., 1991)
- Alan Bowness, wyd., *Henry Moore: Sculptures and Drawings* (6 vol., Londyn: Lund Humphries, 1965–1967)
- Susan Compton, wyd., *Henry Moore* (Londyn: Royal Academy, 1988)
- Le Douanier Rousseau* (Nowy Jork: Museum of Modern Art, 1985)
- Susan Compton, wyd., *Chagall* (Londyn: Royal Academy, 1985)
- David Sylvester, wyd., *René Magritte, Catalogue Raisonné* (2 vol., Houston: The Menil Foundation; i Londyn: Philip Wilson, 1992–1993)
- Yves Bonnefoy, *Giacometti* (Nowy Jork: Abbeville, 1991)
- Robert Deschamps, *Dali: The Work, the Man*, tłum. E.R. Morse (Nowy Jork: Abrams, 1984)
- Dawn Ades, *Salvador Dali* (Londyn: Thames & Hudson, 1982*)

28

NIE KOŃCZĄCA SIĘ OPOWIEŚĆ

Triumf modernizmu. Kolejny obrot. Nowy kształt przeszłości.

- John Elderfield, *Kurt Schwitters* (Londyn: Thames & Hudson, 1985*)
- Irving Sandler, *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting* (Londyn: Pall Mall, 1970)
- Ellen G. Landau, *Jackson Pollock* (Londyn: Thames & Hudson, 1989)
- James Johnson Sweeney, *Pierre Soulages* (Neuchâtel: Ides et Calendes, 1972)
- Douglas Cooper, *Nicolas de Staël* (Londyn: Weidenfeld & Nicolson, 1962)
- Patrick Waldberg, Herbert Read and Giovanni de San Luzzaro, wyd., *Complete Works of Marino Marini* (Nowy Jork: Tudor Publishing, 1971)
- Marlena Pasquali, wyd., *Giorgio Morandi 1890–1964* (Londyn: Electa, 1989)
- Hugh Adams, *Art of the Sixties* (Oksford: Phaidon, 1978)
- Charles Jencks i Maggie Keswick, *Architecture Today* (Londyn: Academy, 1988)
- Lawrence Gowing, *Lucian Freud* (Londyn: Thames & Hudson, 1982)
- Naomi Rosenblum, *A World History of Photography* (Nowy Jork: Abbeville, 1989*)
- Henri Cartier-Bresson, *Cartier-Bresson Photographer* (Londyn: Thames & Hudson, 1980*)
- Hockney on Photography: Conversations with Paul Joyce* (Londyn: Jonathan Cape, 1988)
- Maurice Tuchman i Stephanie Barron, wyd., *David Hockney: A Retrospective* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; i Londyn: Thames & Hudson, 1988)

Tablice chronologiczne

(str. 656–663.)

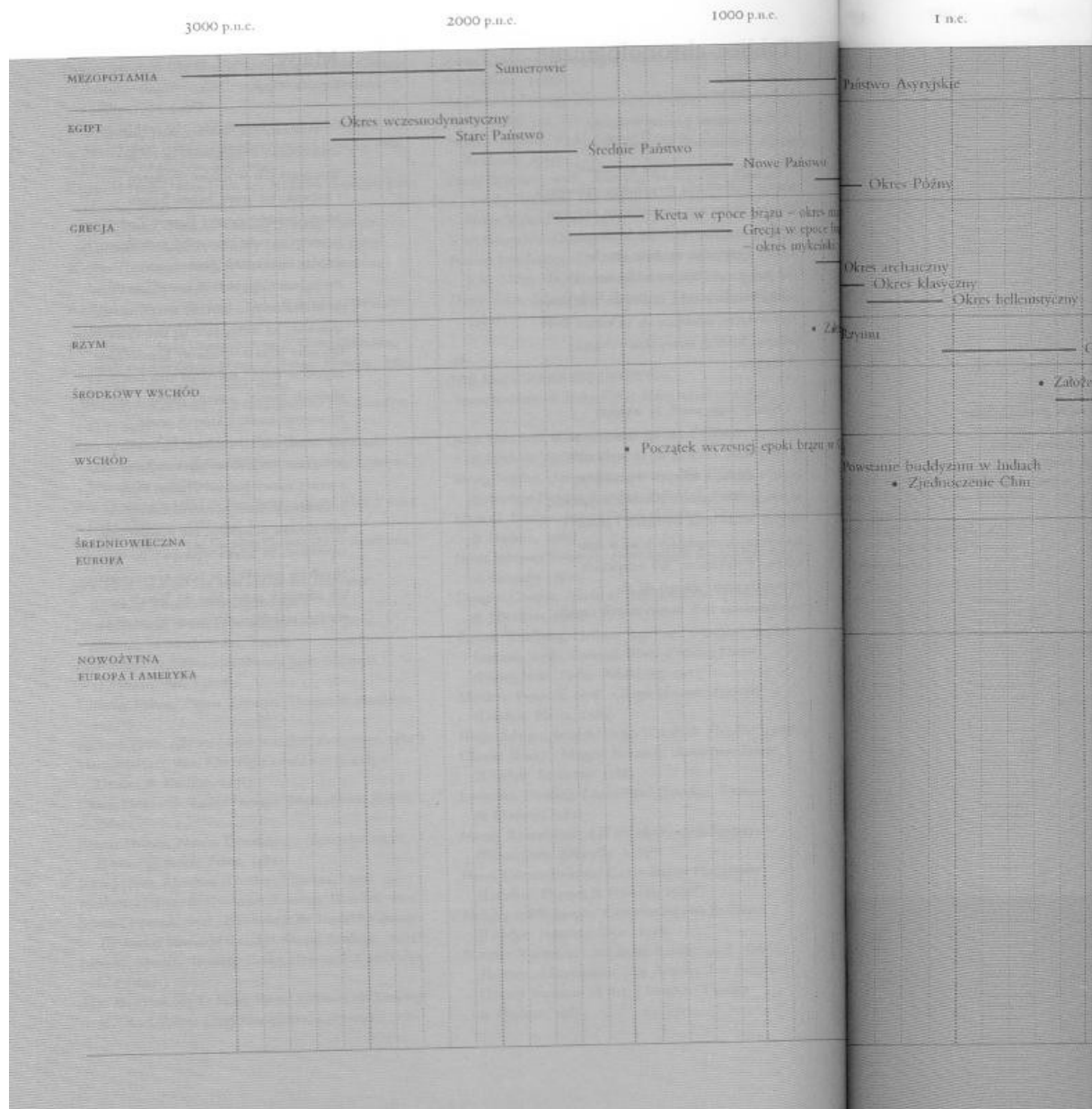
Zamieszczone poniżej wykresy, tak jak wspomniano we wstępie do trzynastego wydania, mają za zadanie ułatwić porównanie przedziałów czasowych, odpowiadających poszczególnym okresom i stylom omawianym w tej książce. Tablica I obejmuje ostatnie 5000 lat (od 3000 p.n.e.), toteż z konieczności pomija prehistoryczne malarstwo jaskiniowe. Trzy wykresy, składające się na tablice II–IV, pokazują bardziej szczegółowo ostatnie 25 wieków.

Należy wspomnieć, że wykresy dotyczące ostatnich 650 lat opracowane są w innej skali. Znaleźli się tu wyłącznie artyści i dzieła, o których wspomniano w tekście. To samo, z kilkoma wyjątkami, dotyczy zestawienia wydarzeń i postaci historycznych znajdujących się u dołu każdego z wykresów. We wszystkich wykresach użyto szarego tła dla wyodrębnienia tych historycznych części.

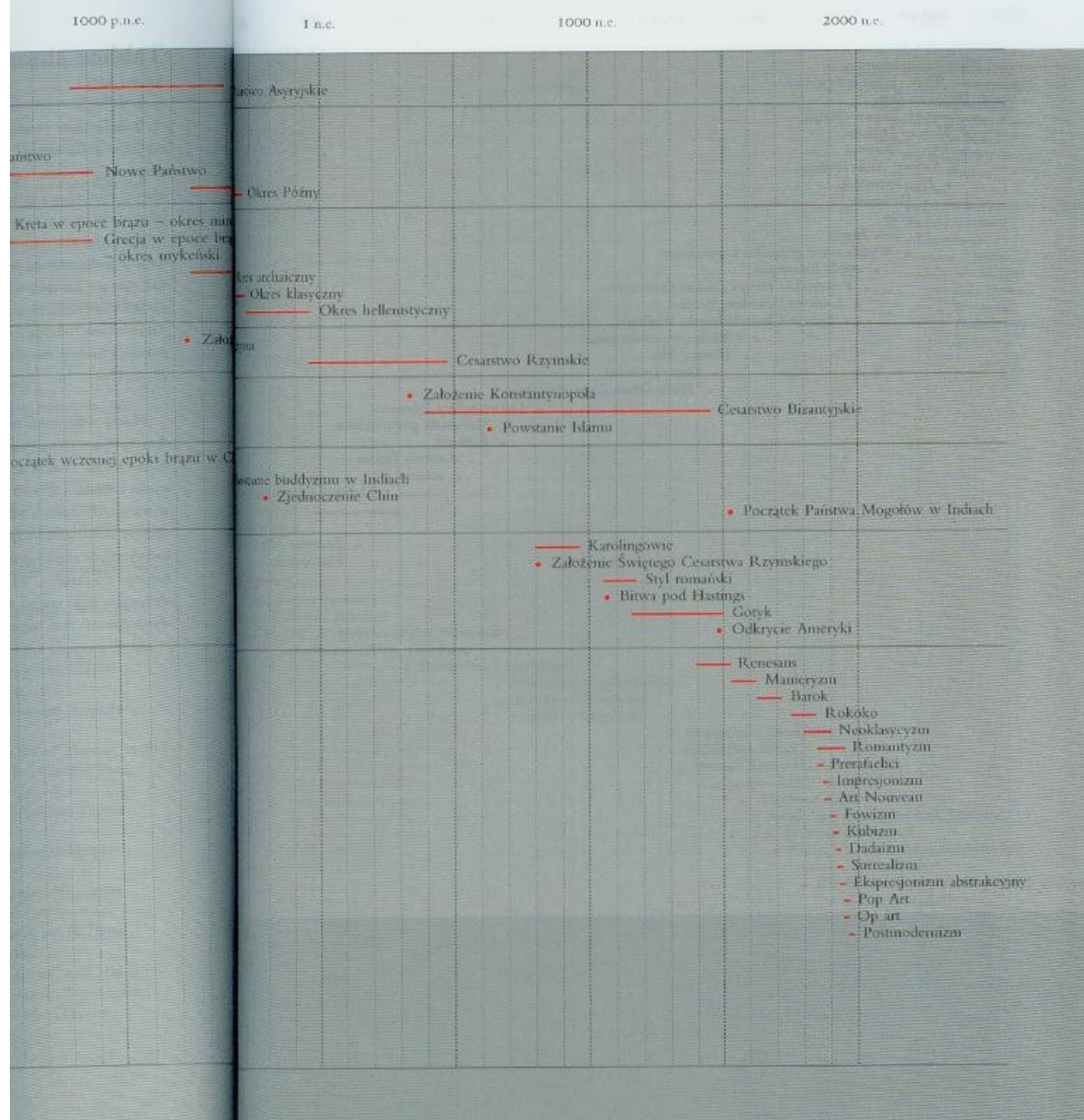
Mapy

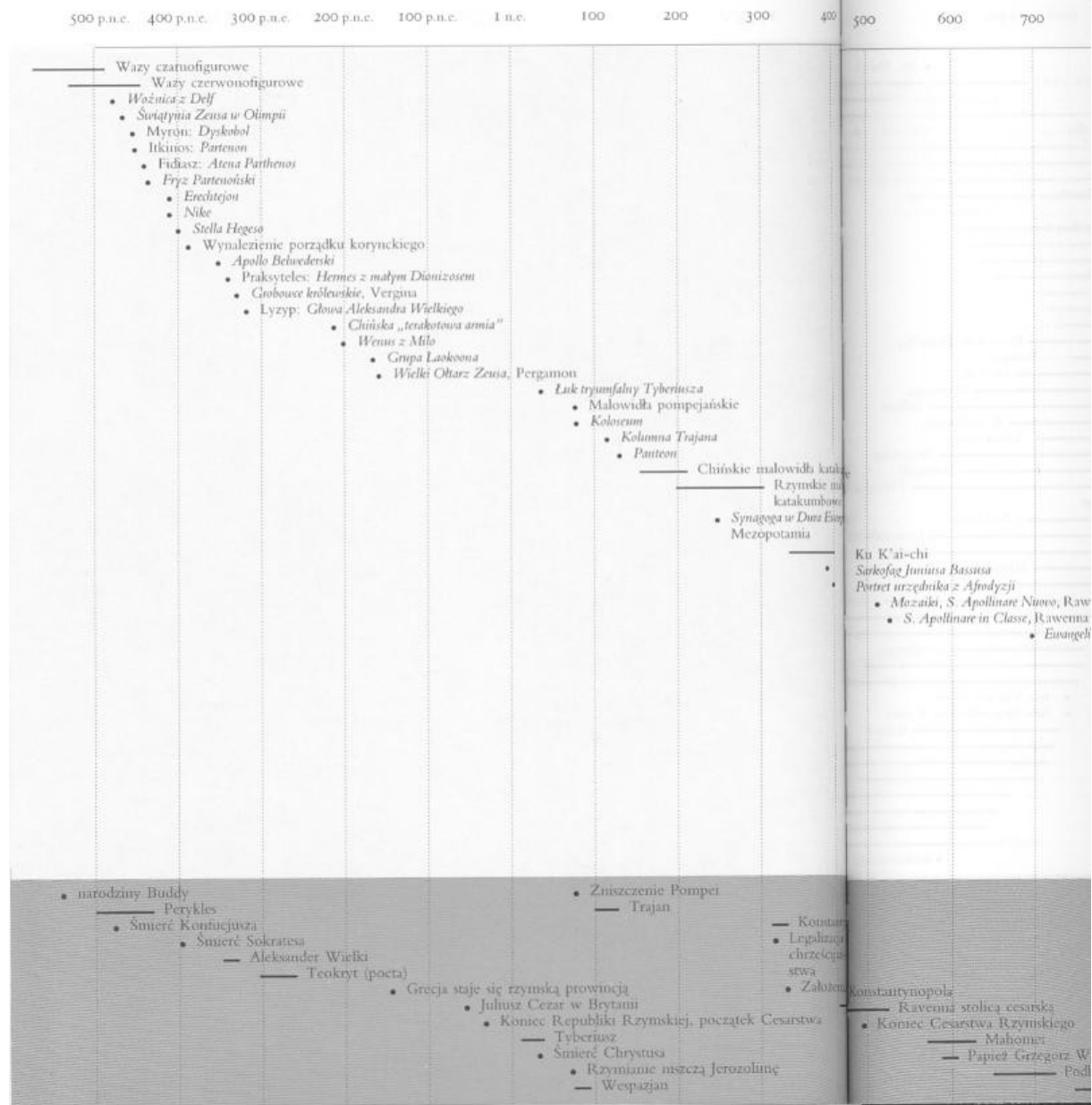
(str. 664–669.)

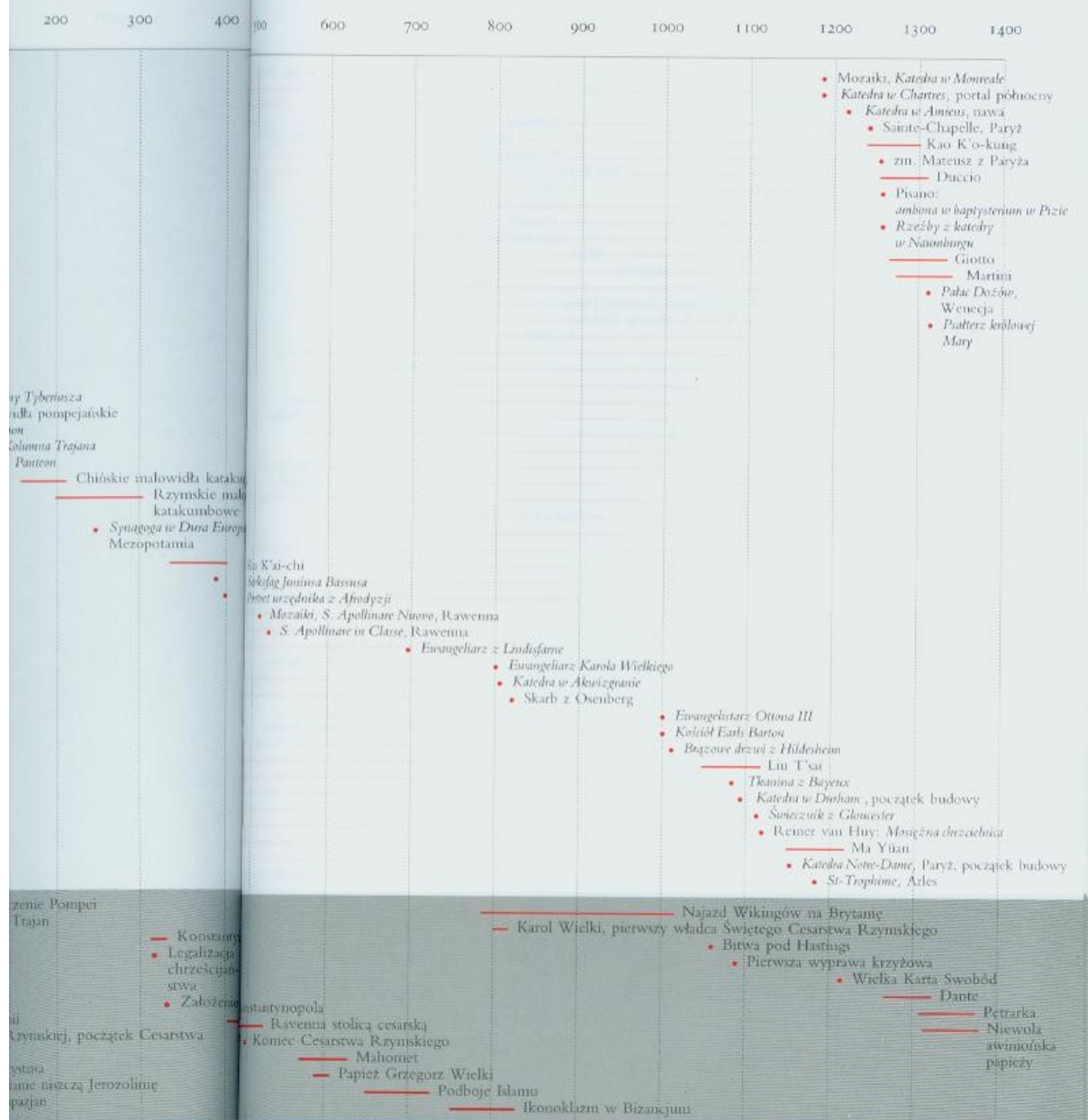
Podobnie jak wykresy mają ułatwić czytelnikowi umieszczenie w czasie występujących w książce wydarzeń i nazwisk, tak mapy świata, basenu Morza Śródziemnego i Europy Zachodniej powinny pomóc zrozumieć zachodzące między nimi relacje przestrzenne. Patrząc na mapy dobrze jest pamiętać, że ukształtowanie fizyczne terenu zawsze wpływało na rozwijające się tam cywilizacje: łańcuchy górskie utrudniały komunikację, żeglowne rzeki i korzystna linia brzegowa ułatwiała handel, a żyzne równiny sprzyjały rozwojowi miast, z których wiele przetrwało stulecia, mimo, że zmiany polityczne zmodyfikowały kształty granic, a nawet nazwy państw. Dzisiaj, kiedy komunikacja lotnicza niemal całkowicie zniwelowała odległości, nie powinniśmy zapominać, że artyści wędrujący do dużych ośrodków miejskich w poszukiwaniu pracy lub zdążający przez Alpy do Włoch po wiedzę, podróżowali najczęściej piechotą.



TABLICA 1. PERSPEKTYWA MILENIJNA – OD 3000 P.N.E. DO 2000 N.E.







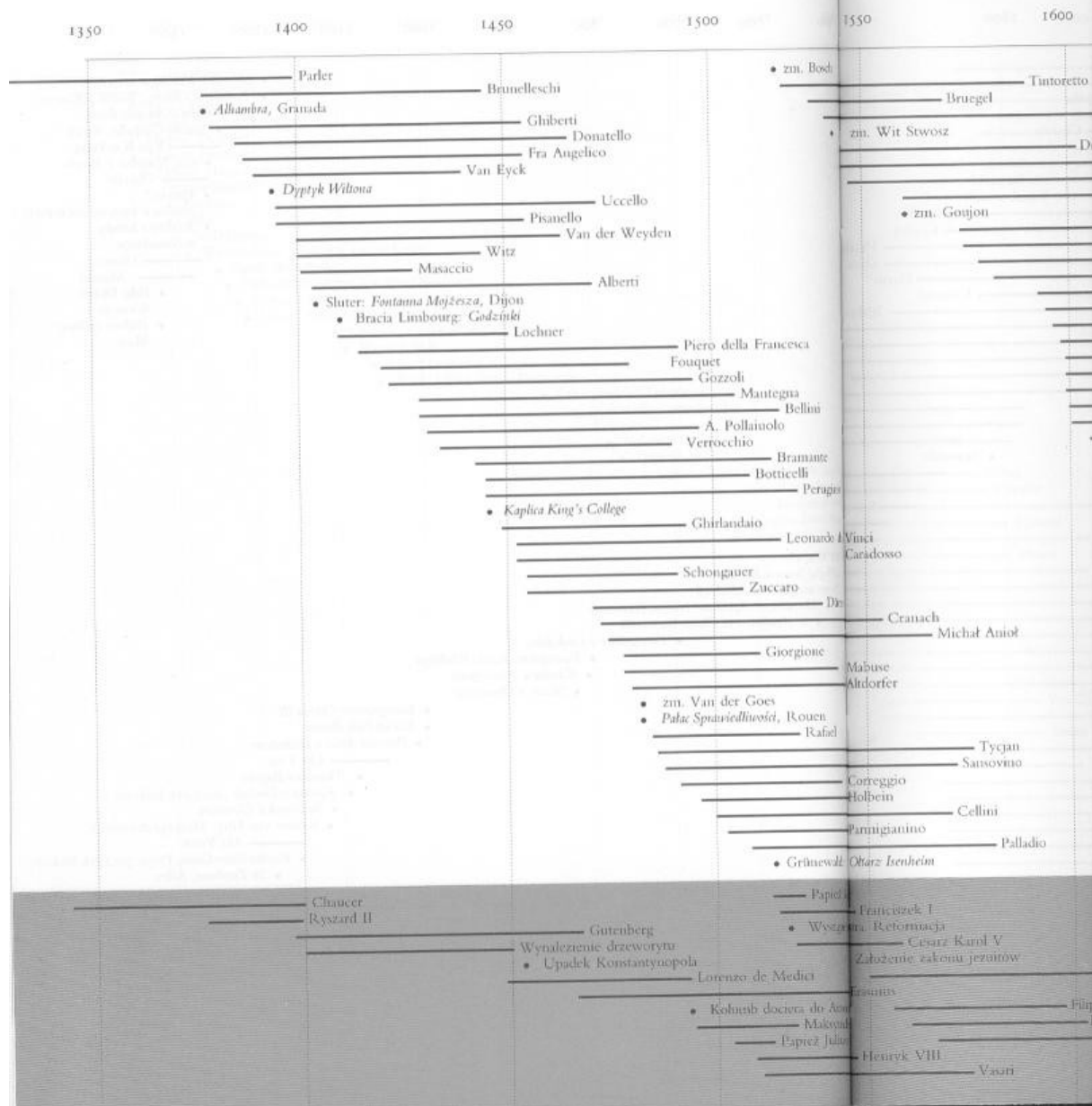
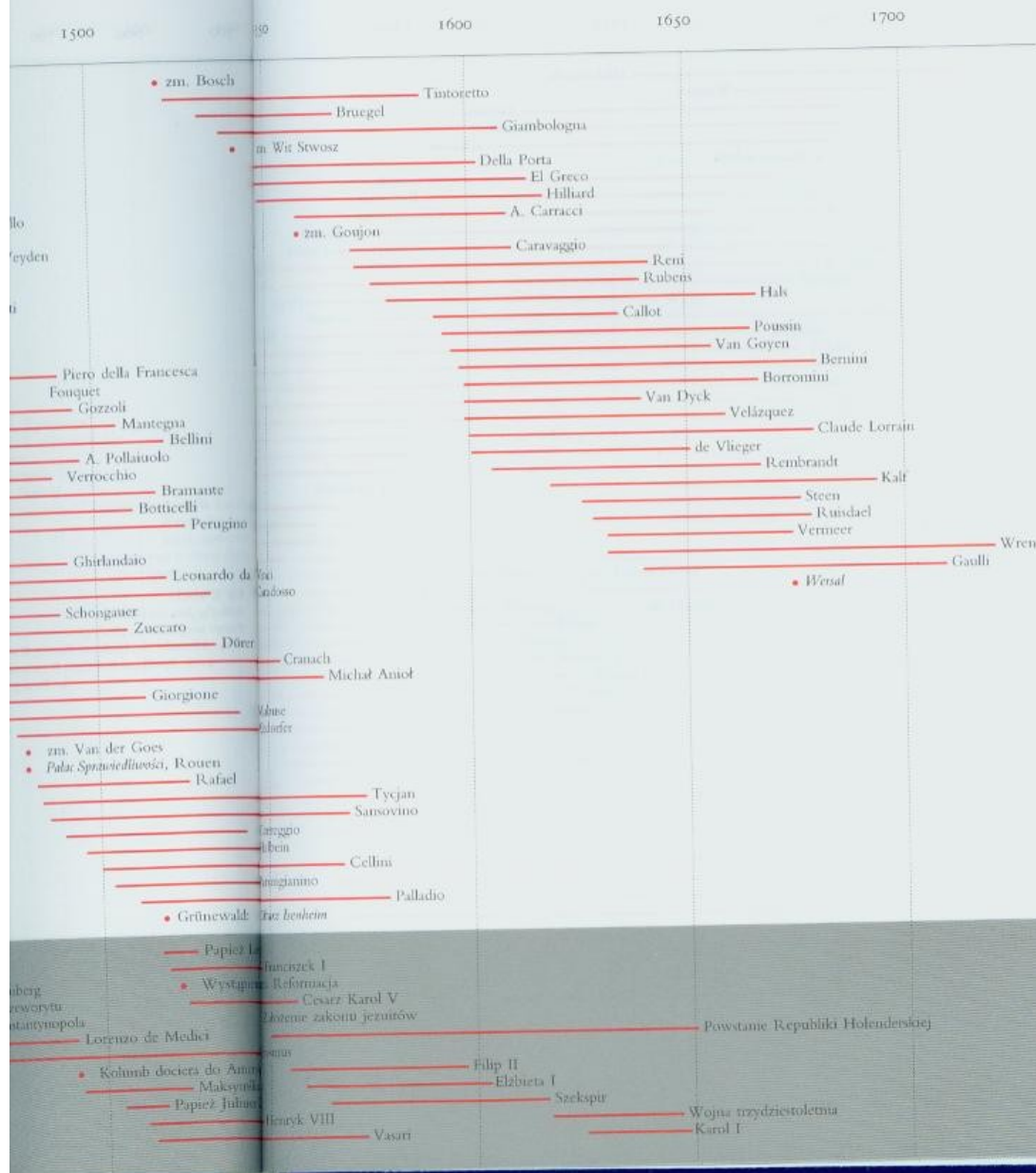
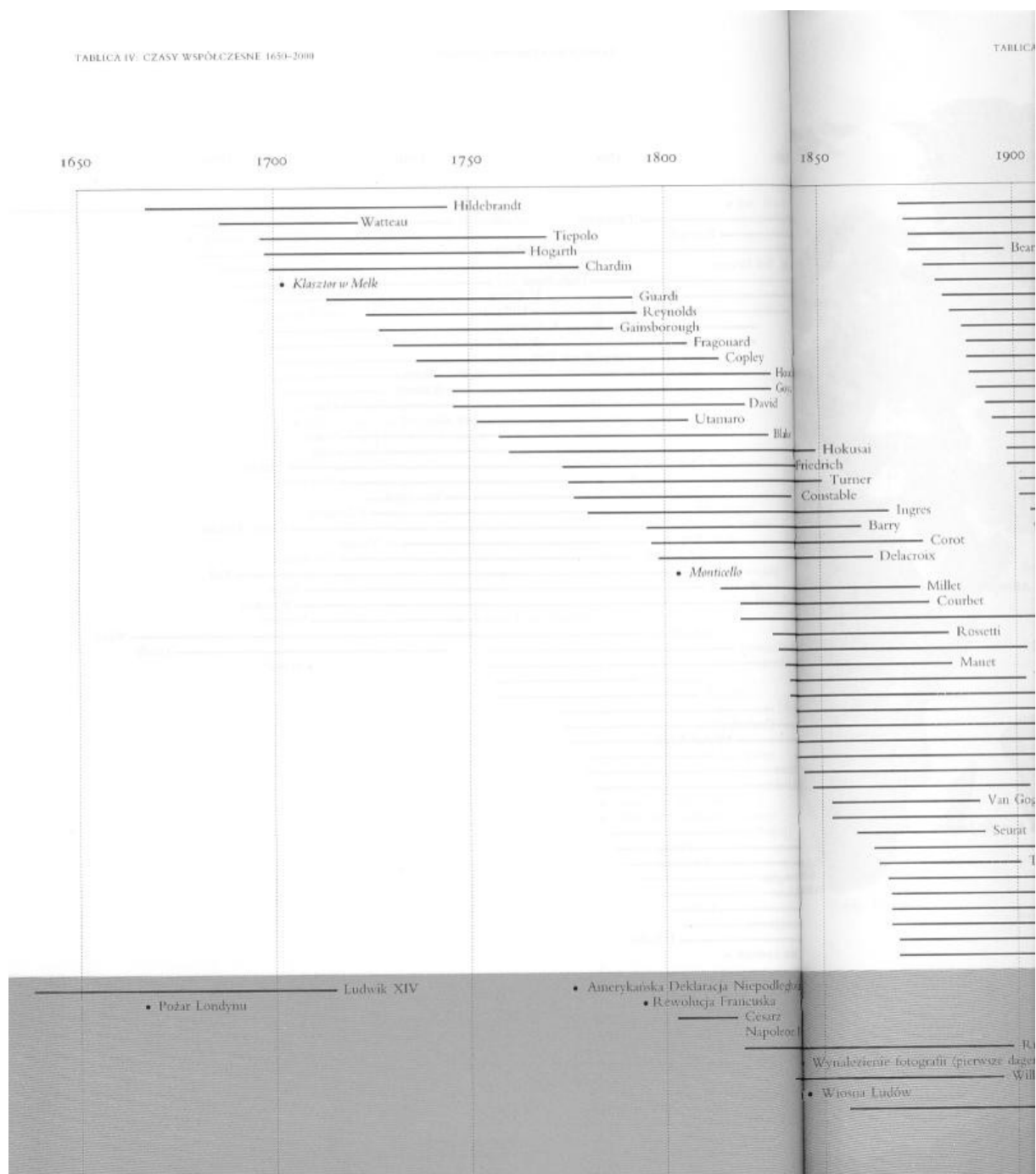


TABELA III. RENESANS 1550-1650

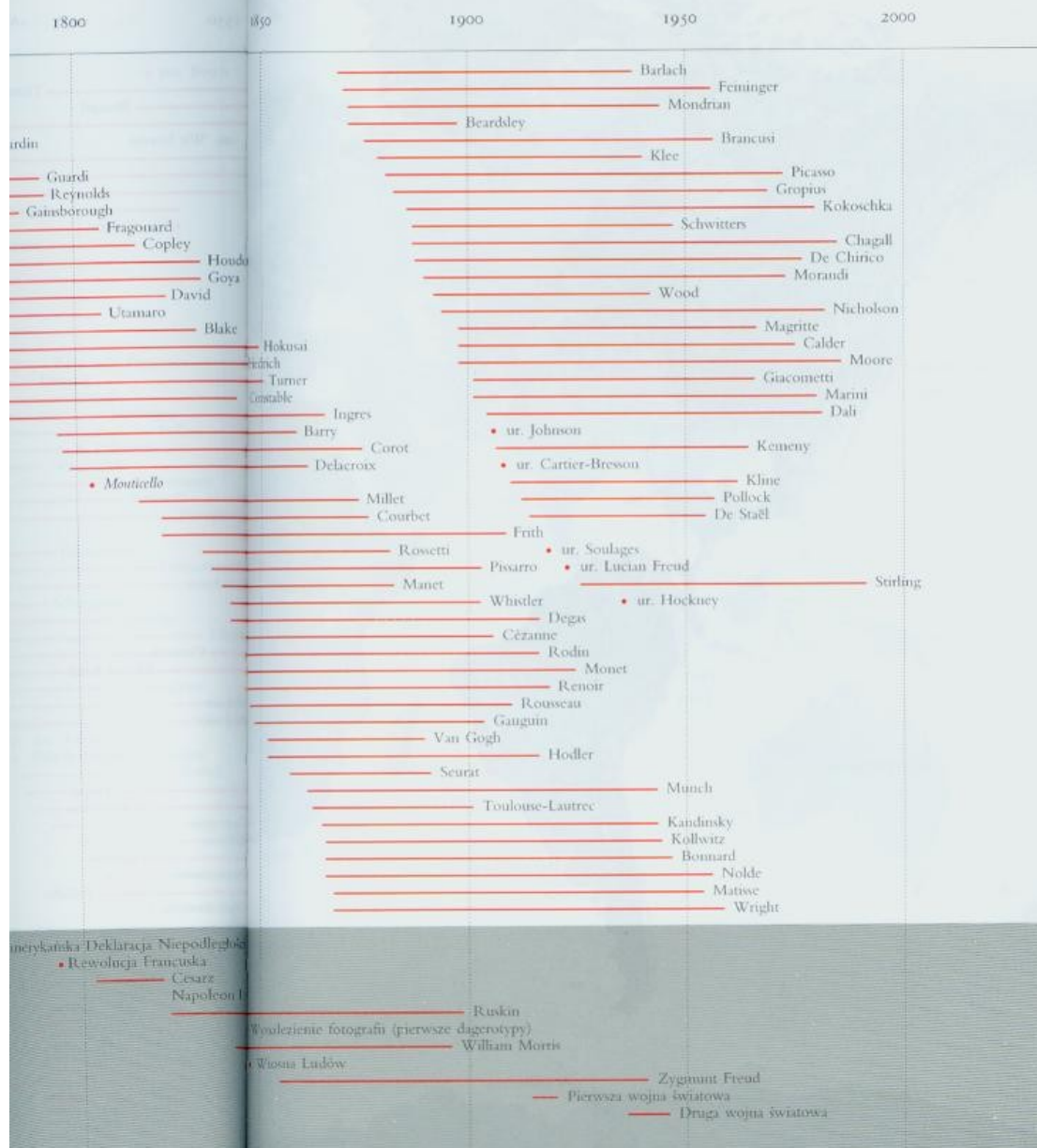


TABLICA IV. CZASY WSPÓŁCZESNE 1650-2000

TABLICA



TABLICA IV. CZASY WSPÓŁCZESNE 1650-2000



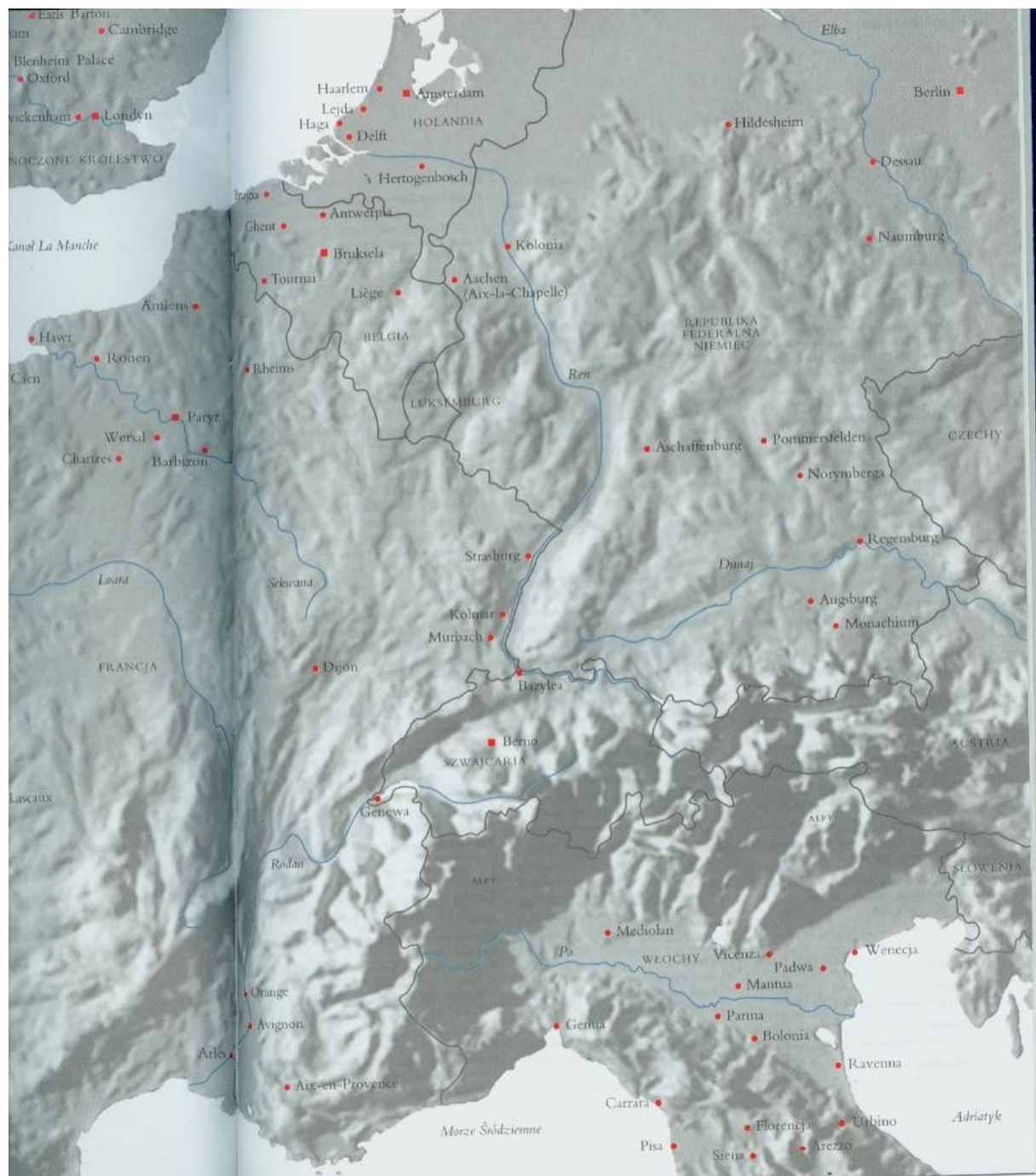












SPIS ILUSTRACJI

Austria

Melk

Klasztor 296–297

Wiedeń

Albertina: Bruegel, *Malarz i kupujący* 245; Dürer, *Dwie legitymacje* 221; Dürer, *Zając* 9; Raphael, *Cztery szkice do „Madonny na łonie”* 18; Rembrandt, *Słoń* 10; Rubens, *Portret syna Mikołaja* 1
 Kunsthistorisches Museum: Bruegel, *Chłopskie urośle* 246–247; Cellini, *Sobieszczy* 233; *Głowa portretowa* 32; Rafael, *Madonna na łonie* 17; Rembrandt, *Autoportret* 273; Rubens, *Autoportret* 258; *Św. Mateusz* 105; Velázquez, *Książę Filip Prosper* 267
 Götzky Belvedere 293–294

Belgia

Antwerpia

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: Memling, *Anioł* 6

Brugia

Groeningemuseum: van der Goes, *Zaśnięcie Najświętszej Marii Panny* 180–181
 Stara Kancelaria (Le Greffe) 219

Bruksela

Bibliothèque Royale: le Tavernier, *strona z „Podboju Karola Wielkiego”* 177
 Hôtel Tassel 349
 Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique: David, *Śmierć Marata* 316

Gandawa

Katedra św. Bawona: van Eyck, *Ołtarz Gandawski* 155–157

Liege

St-Barthélemy: Reiner van Hory, *Chrześcijaństwo* 118

Chiny

Hsian

„Tenakotowa armia” 411–412

Nankin

Grobownia Xiao Jing 94

Shandong

Grobownia Wu Liangze 93

Dania

Kopenhaga

Statens Museum for Kunst: Pontini, *Wnętrze Pontinu* 75

Egipt

Kair

Egyptian Museum: *Portret Hestie, z drewnianych drzwi w jego grobie* 34; *Tutanchamon z żoną* 42

Francja

Amiens

Nauka główna katedry w Amiens 123

Arles

kościół St-Trophime 115–116

Bayeux

Musée de la Tapisserie: *Tłumina z Bayeux* 109–110

Besançon

Bibliothèque municipale: *Złożenie do grobu* 131

Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie:

Fragonard, *Parc Villa d'Este, Tivoli* 310

Caen

kościół St-Pierre 218

Chantilly

Musée Condé: *bracia Limbourg, Maj, karta z Tres Riches Heures* 144

Chartres

Katedra 121, 126–127

Kolmar

Musée d'Unterlinden: *Grünwald, Ukrzyżowanie* 224–225

Dijon

Chartreuse de Champmol: *Sluter, Prorocy* *Daniel i Izajasz* 154

Épernay

Bibliothèque municipale: *Św. Mateusz* 106

Lascaux

Malowidła jaskiniowe 20, 21

Montpellier

Musée Fabre: *Courbet, Spothamie lub Dzień dobry panie Courbet* 332; *Delacroix, Szarża arabskiej kawalerii* 329

Murbach

kościół benedyktynów 111

Orange

Luk Triumfalny Tyberiusza 74

Paryż

Katedra Notre-Dame 122, 125

Louvre: *Chardin, Modlitwa przy stole*

(*Le Bénédicité*) 308; *Corot, Tivoli, ogrody*

Villa d'Este 330; *van Dyck, Karol I*

261; *Géricault, Wylęgi w Epsom* 13;

Ingres, Kąpiąca się (zw. Baigneuse

Valpinçon) 328; *Leonardo da Vinci,*

Mona Lisa 193–194; *Madonna*

z Dzieciątkiem 139; *Michelangelo,*

Umierający niewolnik 201; *Pisanello,*

Studia malpy 145; *Poussin, Ei in Anadia*

ego 254; *Rembrandt, Przypowieść*

o niegodziwym sędzie 275; *Reni,*

Chrystus w koronie ciemności 7; *Stela*

króla Narumiina 44; *Wenus z Milo* 65;

Musée d'Orsay: van Gogh, Pokój artysty

w Arles 357; *Manet, Balkon* 334;

Millet, Zbieranie kłosa 331; *Monet,*

Dworek St-Lazare 338; *Renoir,*

Zabawa w Moulin de la Galette 339;

Whistler, Kompozycja w szarości i czerni.

Portret matki artysty 347

Musée des Arts Décoratifs: Polski książę

Humay spotyka chińską królową

Humayun w jej ognisku 92

Musée de Cluny: Głowa starotestamentowego

króla 413

Musée National des Monuments Français:

Gouyon, Nymfy z Fontaine des Innocents 248

Musée Rodin: Rodin, Dłoń Boga 346;

Rodin, Rzeźbiarz Jules Dalou 345

Sainte-Chapelle 124

Rouen

Dziedziniec Pałacu Sprawiedliwości (wcześniej

Skarbów) 174

Strasbourg

Katedra 128–129

Tournai

Katedra 112

Wersal

Pałac Ogrody 291–292

Grecja

Ateny

Muzeum Akropolu: Bogini zwycięstwa 61

Erechtejon 60

Narodowe Muzeum Archeologiczne: Aina

Partenos 51; *Oplakanie zmarłego* 46;

Partenon 50; *Rybak* 406; *Stela grobowa*

Hogeso 59; *Sztylet* 41;

Delfy

Muzeum Archeologiczne: Polimedes

z Argos, Bracia Kleobis i Biton 47;

Woźnica 53–54

Epidauros

Muzeum Archeologiczne: *Kapitel koryncki* 67

Olimpia

Muzeum Archeologiczne: *Herakles*
dźwigający niebo 52; *Praksyteles, Hermes*
z młodym Dionizosem 62–63

Vergina

Pomnik Proserpiny 410

Hiszpania**Altamira**

Malowidła jaskiniowe 19

Madryt

Prado: *Boich, Niebo i Piekło* 229–230;
Goya, Ferdynand VII 318–319; *van der*
Weyden, Zdjęcie z krzyża 179;
Velazquez, Las Meninas 265–266

Granada

Dziedzience Luźny, Alhambra 90

Holandia**Amsterdam**

Collectie Six: *Rembrandt, Jan Six* 274
Pala Koldewski (były Ranez) 268
Rijksmuseum: *Vermeer, Dziewczyna*
z dzbanem 281

Stedelijk Museum: *Giacometti, Głowa* 390;
Mondrian, Kompozycja z czarnymi,
czernymi, błękitem, żółcią i szarością 381

Haarlem

Frans Halsmuseum: *Hals, Bankiet oficerów*
Młodzi św. Jerzego 269

Indie**Kalkuta**

Muzeum Hinduskie: *Gautama (Budda)*
opuszczający dom 80

Liechtenstein**Vaduz**

Sammlungen des Fürsten von
Liechtenstein: *Rubens, Głowa dziecka,*
prawdopodobnie ówczeska artysty Clara Serena
257

Norwegia**Oslo**

Universitetets Oldsaksamling: *Głowa smoka*
101

Polska**Kraków**

kościół Mariacki: *Szwosz, ołtarz* 182–183

Republika Czeska**Praga**

Katedra: *Parler, Antiocheta* 142
Národní Galerie: *Mahuse, Św. Lukasz*
malujący Najświętszą Marię Pannę 228

Republika Federalna Niemiec**Akwizgran**

Katedra 104

Berlin

Staatliche Museen, Ägyptisches Museum:
Echnaton and Nefertiti z dziećmi 40;
Amenhotep IV (Echnaton) 39

Staatliche Museen, Gemäldegalerie:
Cranach, Odpoczynek podczas uroczystości
do Egiptu 226; *Fouquet, Etienne*
Chevalier, skarbnik króla Francji Karola VII
ze św. Szczepanem 178; *Holbein,*
Georg Gosze 243; *Rubens, Madonna*
z Dzieciątkiem i świętymi 256

Staatliche Museen, Kupferstichkabinett:
Dürer, Portret młodej 2

Staatliche Museen, Museum für
Völkerkunde: *Amaska maska tancerza*
z Alaski 28; *Tlaloc, aztecki bóg*
deszczu 30

Staatliche Museen, Pergamon-Museum:
Ołtarz Zeusa z Pergamonu 68

Kolonia

Wallraf-Richartz-Museum: *Lochner,*
Madonna w ognistym różanym 176

Darmstadt

Schlossmuseum: *Holbein, Madonna*
z Dzieciątkiem i rodzinną humistrza Meyera
240

Dessau

Bauhaus 365

Drezno

Gemäldegalerie Alte Meister: *Correggio,*
Boże Narodzenie 215

Duisburg

Wilhelm Lehmbruck Museum:
Kokoschka, Bawiące się dzieci 371

Hildesheim

Katedra: *Wypędzenie Adama i Ewy z Raju*
108

Monachium

Alte Pinakothek: *Aldortet, Pejzaż* 227;
Murillo, Uliczny 3; *Perugino,*
Najświętsza Maria Panna ukazująca się
św. Bernardowi 202
Bayerische Staatsbibliothek: *Chryzostomus*
możący apostołom 107
Neue Pinakothek: *Friedrich, Pejzaż z Gór*
Śnieżnych 326; *Manet, Monet malujący na*
południe koci w Agrestu 337
Staatliche Antikensammlungen und
Glyptothek: *Podlegające wojownikowi* 49

Naumburg

Katedra: *Elkehan i Uta* 130

Pommersfelden

Zamek 295

Poczdam

Stiftung Schlösser und Gärten, Sanssouci:
Caravaggio, Niedzielnik Tomasz 252

Stuttgart

Württembergische Landesbibliothek:
Zariastrowanie 119; *Święty Genon,*
Williamo, Galf i męczennicy
św. Urszuli ... 120

Rosja**St. Petersburg**

Ermitaż: *Matisse, Deser* 373;
Rembrandt, Pojednienie Dawida
z Absalomem 276

Rumunia**Craiova**

Muzeul de Artă Brancusi, *Początek* 380

Stany Zjednoczone**Boston**

Museum of Fine Arts: *El Greco, Bior*
Henrietta Filia Panamino 239
Public Library: *Copley, Karol V żądający*
urządzenia pięciu oskarżonych członków Izby
Gmin, 1641 315

Buffalo

Albright-Knox Art Gallery: Soulages,
3 kwietnia 1954 395

Chicago

Art Institute of Chicago: Degas, *Henri
Degas ze swą bratnią Łucją* 343;
*Naczytnie w kształcie jednookiego
mężczyzny...* 29

Detroit

Detroit Institute of Arts: Feininger,
Zagłębki 379

Filadelfia

Philadelphia Museum of Art: Cézanne,
Madame Cézanne 352; Liu Cai, *Trzy
ryby* 99

Hartford, Connecticut

Wadsworth Atheneum: Dali, *Pojawienie
się tuwry i ptery z owocami na plaży*
391

Merion, Pensylwania

Barnes Foundation: Cézanne, *Głowa
St. Victoire, widok z Bellevue* 350

Monticello, Wirginia

Monticello 314

Nowy Jork

American Museum of Natural History:
*Model dziewiętnastowiecznego domu wodza
Haida* 26

Metropolitan Museum of Art: El Greco,

Otwarcie piątej pieczęci Apokalipsy 238;
Goya, „*Majas*” na balkonie 317;
Michelangelo, *Studium do Sybilla
„Libijskiej” na suficie Kaplicy Sykstyńskiej*
199

Rockefeller Center 364

The Museum of Modern Art: Calder,
Wszedłusiat 383; de Chirico, *Próżni
miłosi* 388; Kline, *Białe formy* 394;
Picasso, *Skrzypce i wiolonczela* 374;
Pollock, *Jeden (nr 31., 1950)* 393

Wieżowiec AT&T 400

Oak Park, Illinois

540 Fairview Avenue 363

Waszyngton

National Gallery of Art: *Madonna
z dziesięcioletnim na zaostrzonym mieczu* 88;
Pissarro, *Boulevard des Italiens* 340

Winston-Salem, Północna Karolina

Reynolds House Museum of American
Art: Wood, *Nadejście wiosny* 387

Szwajcaria**Genewa**

Musée d'Art et d'Histoire: Hodler, *Jezioro
Thun* 360; Witz, *Cudowny pokój ryb*
161

St. Gallen

Stiftsbibliothek: Św. Łukasz 102

Winterthur

Sammlung Oskar Reinhart: van Gogh,
View of Les Saintes-Maries-de-la-Mer 356

Zurych

Stiftung Sammlung E. G. Bührle:
Bonnard, *Przy stole* 359
Kunsthau: de Staël, *Agresta* 397
Museum Rietberg, Von der Heydt
Sammlung: *Maska plemienia Dni, Afryka
Zachodnia* 366

Syria**Dura-Europos**

Synagoga: *Mojżesz dobywający wodę ze skały*
82

Tajwan**Taipei**

Narodowe Muzeum Pałacowe: Gao
Kegong, *Pejzaż po deszczu* 98;
Ma Yuan, *Pejzaż w świątelnicy* 97

Turcja**Stambuł**

Muzeum Archeologiczne: *Głowa
Aleksandra Wielkiego* 66; *Portret
urzędnika z Afrodizias* 85

Włochy**Arezzo**

kościół S. Francesco: Piero della
Francesca, *Sen Konstantyna* 170

Bolonia

Museo Morandi: Morandi, *Martwa natura*
399

Chiusi

Museo Archeologico Nazionale: *Ulises
rozpoznany przez stan nianę* 58

Florencja

kaplica Pazzi: 147-148
Katedra 146

kościół Sta Maria Novella: Ghirlandaio,
Narodziny Najświętszej Marii Panny 195;
Masaccio, *Trójca Święta z Matką Bożą,
Jm. Janem i donatorami* 149

Museo di San Marco: Fra Angelico,
Zuśastowanie 165

Museo Nazionale del Bargello: Bernini,
Costanza Buonarelli 284; Donatello,
Św. Jerzy 150-151; Gherardo di
Giovanni, *Zuśastowanie i sceny z „Boskiej
komedii” Dante’go* 173; Giambologna,
Mercury 235

Palazzo Medici-Riccardi: Gozzoli, *Podróż
mędrców ze wschodu* 168

Palazzo Pitti: Rafael, *Madonna del Granduca*
203; Tycjan, *Portret mężczyzny, tak
zwany „Młody Anglik”* 212-213

Palazzo Ruellai 163

Uffizi: Botticelli, *Narodziny Wenus* 172;
Holbein, *Sir Richard Southwell* 242;
Martini i Memmi, *Zuśastowanie* 141;
Parmigianino, *Madonna z dziećmi* 234;
Rafael, *Papież Leon X z dwoma
kardynałami* 206; Mistrz tokański,
Głowa Chrystusa 8

Mantua

kościół S. Andrea 162

Mediolan

klasztór Sta Maria delle Grazie: Leonardo
da Vinci, *Ostania uieczera* 191-192
Pinacoteca di Brera: Tintoretto,
Znalezienie ciała św. Marka 236

Monreale

Katedra: *Chrystus jako Pantokrator, Madonna
z Dziesięcioletnim i święci* 89

Neapol

Museo Archeologico Nazionale
Cesarz Wespazjan 76; *Dziwczynna
zbierająca kuszki* 70; *Głowa fauna* 71;
Museo di Capodimonte: Carracci,
*Najświętsza Maria Panna oplakująca
Chrystusa* 251; Tycjan, *Papież Paweł III
z nepotami* 214

Padwa

Cappella dell'Arena: Giotto, *Oplakiwanie
Chrystusa* 135-136; Giotto, *Wiana* 134

Parma

Katedra: Correggio, *Wniebowzięcie
Najświętszej Marii Panny* 217

Pisa

Baptysterium: Pisano, *relief* 133

Rawenna

Bazylika S. Apollinare in Classe 86
kościół S. Apollinare Nuovo: *Cudowne
rozmnazienie chleba i ryb* 87

Reggio di Calabria

Musco Archeologico: *Herosi lub atleci* 407–409

Rzym

Galleria Doria Pamphili: Velázquez, *Papież Innocenty X* 264

Katakumby św. Pryscylii: *Trzej młodzieńcy w piecu ognistym* 84

Koloseum 73

Kolumna Trajana 77–78

kościół II Grotto 250; Gaulli, *Uwielbienie Świętego Imienia Jezus* 287

kościół S. Luigi dei Francesi: Caravaggio, *Święty Mateusz* 15–16

kościół S. Pietro in Montorio 187

kościół Sta Agnese 282–283

kościół Sta Maria della Vittoria: Bernini, *Ekstaza św. Teresy* 285–286

krypta św. Piotra: *Christus ze św. Piotrem i św. Pawłem* 83

Museo Nazionale Romano: *Dyoklejan* 55

Palazzo Pallavicini-Rospighosi: Reni, *Autona* 253

Palazzo Zuccari: Zuccaro, *okno* 231

Villa Albani: *Pejzaż* 72

Villa Farnesina: Raphael, *Nimfa Galatea* 204–205

Siena

Katedra: Donatello, *Uczta u Heroda* 152–153; Ghiberti, *Chrzest Chrystusa* 164

Watykan

Kaplica Sykstyńska: Michelangelo, *freski* 196–198, 200

Museo Etrusco: *Achilles i Ajaks grający w uroczysku* 48

Museo Pio Clementino

Apollo Belwederki 64; Hagesandros, Atenodoros i Polidoros z Rodos, *Laokoon i jego synowie* 69

Pinacoteca: Melozzo da Forlì, *Amoł* 5

Wenecja

Accademia: Giorgione, *Burza* 209

Biblioteka San Marco 207

Campo di SS. Giovanni e Paolo: Verrocchio, *Bartolomiej Colleoni* 188–189

kościół Sta Maria dei Frari: Tycjan, *Madonna ze świętymi i członkami rodziny* Pesaro 210–211

Palazzo Labia: Tiepolo, *Uczta (na czelę)* Kleopatry 288–289

Pałac Dożów 138

S. Zaccaria: Bellini, *Madonna ze świętymi* 208

Vicenza

Villa Rotonda 232

Zjednoczone Królestwo**Cambridge**

Corpus Christi College: Matthew Paris,

Skoś i jego opactwo 132

King's College Chapel 175

Cheltenham

Donet House 312

Durham

Katedra 113–114

Earls Barton, Northamptonshire

kościół Wizerunków Świętych 100

Exeter

Katedra 137

Kingston-upon-Thames

Kingston-upon-Thames Museum:

Marybridge, *Galopujące konie w ruchu* 14

Londyn

British Library: *Lindisfarne Gospels* 103;

Karta z *Placem Księżycy* 140

British Museum: *Anna acyryjska obiegająca*

fontannę 45; Blake, *Stworzenie Iwona* 321;

Caradossio, *Model fundacyjny nowej bazyliki*

św. Piotra 186; Correggio,

Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny...

216; *Pragnienie harfy* 43; *fryz parternośki*

56–57; *Mąż karcący żonę* 95; *Ogrod*

Nebamona 33; *Portret mężczyzny* 79;

scena z egipskiej „*Księgi Zmarłych*” 38;

Chiswick House 301

Courtauld Institute Galleries: Gauguin, *Tę*

Renia 358; Seurat, *Most w Courbevoie*

354

Katedra *św. Pawła* 299

Kenwood, Iveagh Bequest: Hals, *Pieter van*

den Broecke 270

kościół *św. Stefana Walbrook* 300

Museum of Mankind: *Głowa boga imięci*,

z kamiennego oharza Majów 27; *Głowa*

Murzymy 23; *Nadproże domu wodza*

maoryskiego 22

National Gallery: Cézanne, *Góry*

w Prowansji 351; Constable, *Brid*

(The Haywain – Wóz drabiniasty) 325;

van Dyck, *Lord John i Lord Bernard*

Stuartowie 262; van Eyck, *Zaślubiny*

Arnolfinich 158–160; van Gogh,

Pole z cyprysem koło Eygalades 355;

van Goyen, *Wiatrak nad rzeką* 272;

Kalf, *Martha natona z rogiem Cechu*

Łuczników *św. Sebastiana, homarem*

i kielichami 280; Pollaiuolo, *Męczeństwo*

św. Sebastiana 171; Rubens, *Allegoria*

blagolawierstwa pokoju 259–260; van

Ruisdael, *Jeziorko wśród drzew* 279;

Tintoretto, *Św. Jerzy ze smokiem* 237;

Turner, *Dydyma zakładająca Kartaginę*

322; Uccello, *Bitwa pod San Romano*

166–167; de Vlieger, *Halenderski okręt*

wojenny oraz inne statki podczas brzozy 271;

Dyptyk z Wilton 143

Parlament brytyjski 327

Sir John Soane's Museum: Hogarth,

Kaniera mamotraczy: w domu dla obłąkanych

303

Strauberry Hill, Twickenham 311

Tate Gallery: Freud, *Dość rośliny* 403;

Frith, *Derby Day* 336; Kandinsky,

Kozacy 372; Marini, *Jeździec* 398;

Moore, *Leżąca postać* 384; Nicholson,

19.14 (relief) 382; Rossetti, „*Ever Ancilla*

Domini” 333; Turner, *Parowiec podczas*

burzy śnieżnej 323; *Wejście do Clere*

Gallery 401; Whistler, *Nokturn w błękitach*

i srebrze, *Stary most w Battersea* 348

Victoria and Albert Museum: Constable,

Studium pni drzew 324; Gainsborough,

Scena wiejska 307; *Głowa Buddy* 81;

Hilliard, *Młodzieniec* 244; Houdon,

Wolter 309; *Lichtarz z Gloucester* 117;

Perski dywan 91

Wallace Collection: Gainsborough, *Panna*

Haverfield 306; Guardi, *Widok na*

S. Giorgio Maggiore, Wenecja 200;

de Hooch, *Wnętrze z kobietą obiegającą*

jabłko 4; Reynolds, *Panna Boies*

z pieskiem 305; Steen, *Chrzest* 278;

Watteau, *Zabawa w parku* 298

Wellington Museum, Apsley House:

Velázquez, *Nauwada z Szwilii* 263

Opactwo Anglesey, Cambridgeshire

Claude Lorrain, *Pejzaż z ofiarą dla Apollina*

255

Stourhead, Wiltshire

Tereny posiadłości Stourhead 302

Windsor

Zamek Windsor: Holbein, *Anna Czeska*,

synowa Sir Thomasa More 241;

Leonardo da Vinci, *Anatomical studies*

190

INDEKS

Tytuły dzieł wyróżnione są kursywą. Numery pogrubione odnoszą się do ilustracji.

A

- Aesthetic movement 533
 Afrodizias 130, **85**
 Afryka 45, 50, 58, 562-3, 628, **23**;
 Głowa Murzyna 45, 50, **23**;
 Maska z plemienia Dan 563,
 366
 Aix-en-Provence 538, 544
 Akademicka sztuka 394-5, 464,
 504, 508, 511, 525, 562
 Akademe 390, 480-1, 490, 499,
 504, 506, 511-12;
 Królewska Akademia Sztuk
 Pięknych, Londyn 35, 464, 473
 Akwaforta 356, 384-5, 397, 424-7,
 597, **11, 249, 277, 321**
 Akwarela 343, 345, 356, 623, **9**,
 221, 244, 321, 378
 Akwatinta 488-9, **320**
 Akwizgran 163, **104**; kaplica
 pałacowa 163, **104**
 Alaska, sztuka inuicka 50, **28**
 Alberti, Leon Battista 249-51, 288;
 kościół S. Andrea, Mantua 249,
 621, **162**; Palazzo Rucellai 250,
 163
 Alegoryczne obrazy 402
 Aleksander Wielki 106-8, 634, **66**
 Aleksandria 108, 325, 368
 Algier 551
 Alhambra, Grenada 143, **90**
 Allegri, Antonio; *patrz* Corregio
 Altamira, malowidła jaskiniowe 40,
 627, **19**
 Altdorfer, Albrecht 355-6; *Pejzaż*
 355, **227**
 Alva, książę 381
 Amenhotep IV; *patrz* Echnaton
 Ameryka; architektura 478, 557-9,
 621, **314, 363-4, 400**; dom
 plemienia Haida 49, 574, **26**;
 maska inuicka 50, 55, **28**;
 malarstwo 481-2, 503, 530-3,
 554, 570, 577, 580, 581, 593,
 602-5, 618-19, **315, 347-8, 379**,
 387, 393-4; rzeźba 584, **383**;
 patrz też Starożytna Ameryka
 Amfiteatr **73**
 Amiens katedra 186, **123**
 Amsterdam 413, 420, 427; Pałac
 Królewski (były Ratusz) 414, **268**
 Anatomia 240, 286, 294, 305, 341,
 513, **190**
 Andronikos Manolis 632
 Angelico, Fra 252, 256, 264, 273,
 503; *Zwiastowanie* 252, **165**
 Anglia 159-61, 196-7, 215, 341,
 374-9, 397, 400-1, 403-5, 419,
 423, 490-7, 499-501, 535;
 architektura 159, 175, 207, 269-
 70, 457, 459-61, 476-8, 500-1,
 621, **100, 113-14, 137, 175, 299**-
 302, 311-13, 327, 401; rysunek
 554, **362**; malarstwo 196-7, 379,
 403-5, 462-70, 488-97, 511-12,
 517, 582-3, 623, **244, 303-7**,
 321-5, 333, 336, 382, 403;
 rzeźba 583, **384**
 Anna książniczka czeska 215
 Antiochia 108, 324
 Antwerpia 350, 381, 398, 400-2
 Antysztuka 601, 622
 Apelles 632
 Apollo Belwederski 105, 219, 562,
 626, **64**
 Apsyda 133, 171
 Arabeska 143
 Architektura kościołów 133-5,
 289-91, 323, 499; barok 323,
 449, 452-4, **250, 282-3, 297, 299**-
 300; epoka karolińska 163, **104**;
 wczesne chrześcijaństwo 133-5,
 86; gotyk 185-93, 207-8, 269-71,
 122-8, 137, 174-5; sztuka
 normańska 171-5, 185, 387, **109**-
 10, 113-14; renesans 224-7, 249-
 50, 289-91, 323, 341-2, 388,
 146-8, 162, 186-7; sztuka
 romańska 171-3, 176-7, 185,
 188, 387, **111-12, 115-16**;
 renesansowa 224-7, 249-50,
 289-91, 323, 341-2, 388, **146-8**,
 162, 186-7;
 „Architektura organiczna” 558,
 363
 Architrav 77, 388
 Arezzo; S. Francesco 260, **170**
 Arles 544-5, 547, 550;
 St-Trophime 176-7, 190, **115**-
 16

Armory Show 611
 Arnolfini, Giovanni 240, 243; **158-60**
 Art Nouveau 535-7, 554, 557, 562, 570, 615, 621, 349, 362;
 architektura 535-7, 557, **349, 362**
 Artysci, pozycja społeczna 82, 99-100, 111, 150, 202-5, 247-8, 285, 287-8, 294-6, 313-5, 331, 363-4, 374, 400-1, 416-18, 461-2, 465, 475, 499, 501-3, 511, 596, 613
 Aschaffenburg 350
 Asyna 70, 72-3, 82, **43, 45**
 Aszurnasiraphi II 72, **45**
 Atenodoros; *Laokoon* 110-11, 129, 178, 440, 626, **69**
 Ateny 77-8, 82-4; Akropol 82, 99, **50**; Erechtejon 99, **60**; Partenon 84, 90-4, 99-100, 586, 601, 672; **50-1, 56-7**; Świątynia Nike 99, **61**
 Attyka 325
 Augsburg 374
 Australia, sztuka Aborygenów 53
 Austria; architektura 451-3, **293-4, 296-7**; malarstwo 568-9, **371**
 Autoportret 215, 243, 401, 420, 511, 591, **142, 159, 258, 273, 332, 389**
 Awangardowa publiczność 611
 Awinion 215
 Azja Mniejsza 75, 108
 Azteków sztuka 50, 53, 594, 627, **30**

B

Babilon 70, **44**
 Barbizojńczycy 511
 Baretti, Joseph 467, **305**
 Barlach, Ernst 568-9; *Litość* 568, **370**
 Barok 387-411, 413, 416, 435-53, 463, 467, 499, 519; austriacki 452, **296-7**; francuski 447-9, **291-2**; niemiecki 451, **295**; rzymski rozwinięty 435-7, 457, **282-3**

Barry, Charles 500-1;
 Parlament brytyjski, Londyn 500, **327**
 Bassano, Jacopo 339
 Bauhaus 365, 560, 578, 580, 621
 Bayeux tkanina 169, **109-10**
 Bazgranina 46, 577, 580
 Bazylica 343, 374
 Bazylika 133, 171-5, 289, **86**
 Beardsley, Aubrey 554, 570, 573
Ilustracja do „Salome” Oscara Wilde’a **362**
 Becket, św. Tomasz 141
 Beduzzi, Antonio; klasztor w Melku **297**
 Belgia 235; architektura 173, 343, 536, **112, 218, 349**; malarstwo 590-1, 389; rzeźba 178, **118**; patrz też Flamandzka sztuka
 Belkowanie 77
 Bell, Quentin 611
 Bellini, Giovanni 326-9, 331, 349, 374; *Madonna ze świętymi* 326, 398, **208**
 Bembo, kardynał 323
 Beni Hassan **35-7**
 Bentley, Richard; Strawberry Hill, Londyn 477, **311**
 Benini, Gian Lorenzo 438-40, 447, 449, 452, 472; *Costanza Buonarelli* 438, **284**; *Ekstaza św. Teresy* 438-40, **285-6**
 Berry, Książę z *Godzinek* 218, **144**
 Beuys, Joseph 601
 Bezprzedmiotowa sztuka patrz Sztuka abstrakcyjna
 Bizancjum (Konstantynopol) 137, 198, 325, **88**
 Bizantyjska sztuka 138-41, 143, 163, 180, 185, 328, 371, **86-9**; wpływ sztuki bizant. 198, 201
 Blake, William 488-91, *Stworzenie świata* 490, **321**
 Blenheim, pałac 459
 Blokowa książka 282
 Bloot, Pieter; *Biedny malarz drżący [z zimna] na surym poddaszu* 433
 Bologna, Giovanni da; patrz Giambologna

Bolonia 390, 393
 Bonnard, Pierre 552-3, 571, 573; *Przy stole* 553
 Borgia, Cesare 296
 Borromini, Francesco 435-8, 449, 452, 457; Sta Agnese, Rzym 436-7, **282-3**
 Bosch, Hieronymus 356, 358-9, 381, 389; *Niebo i Piekło* 359, 589, **229-30**
 Botticelli, Sandro 264-6, 285, 287, 298, 302, 307, 319; *Narodziny Wenus* 264-6, 319, **172**
 Boulogne, Jean de; patrz Giambologna
 Bractwo Prerafaelitów 273, 512, 514, 530, 550-1
 Bramante, Donato 289-1, 307, 315, 323, 362, **186**; Tempietto, S. Pietro in Montorio, Rzym 389, **187**
 Brancusi, Constantin 581, 592; *Pocahontas* 581, **380**
 Brücke, Die 567
 Bruegel Starszy, Pieter 380-5, 397, 428, 508; *Malarz i kupujący* 381, **245**; *Chłopskie wesele* 382-3, **246-7**
 Brugia; Stara kancelaria 342, **219**
 Bruksela; Hôtel Tassel 536, **349**
 Brunelleschi, Filippo 224-7, 229, 235, 239, 249, 252, 267, 269, 288, 286, 536, 544, 559; kaplica Pazzich 226, 389, **147-8**; kopuła katedry florenckiej 224, **146**
 Budda 124, 127, 150, 627, **80-1**
 Buddyzm Zen 604
 Burgee, John; wieżowiec AT&T 620, **400**
 Burgundia 218, 235, 247, 256
 Burgundzka sztuka 218, 235, **144, 154**
 Burke, Edmund 482
 Burlington, lord 460, **301**

C

Caen; St-Pierre 342, **218**
 Calder, Alexander 584;
Wszelchświat 584, **383**
 Callot, Jacques 384-5; *Dwóch włoskich clownów* 385, **249**
 Cambridge; kaplica King's College 270, **175**
 Campen, Jacob van; Pałac Królewski, Amsterdam 413, **268**
 Cappella dell'Arena, Padwa 200-5, 236, **134-6**
 Caradossio; medal fundacyjny bazyliki św. Piotra 289, **186**
 Caravaggio, Michelangelo da 31, 390, 392-4, 397, 406-8, 427, 475, 511; *Niedowiarek Tomasz* 392, **252**; *Św. Mateusz* (dwie wersje) 31, **15-16**
 Carnarvon, lord 628
 Carracci, Annibale 390-3, 397, 464, 475; *NM Panna oplakująca Chrystusa* 391, **251**
 Carrara 305, 310
 Carter, Howard 628
 Cartier-Bressons, Henri 624-5; *Aquila degli Abruzzi* 624, **404**
 Cechy 248, 475
 Cellini, Benvenuto 363-4, 374, 381, 384; *solniczka* 363-4, **233**
 Celtycka sztuka 159-61, 270
 Cézanne, Paul 538-44, 548, 551, 553-5, 563, 570, 573-4, 578, 586, 600; *Mme Cézanne* 542, **352**; *Góra St-Victoire, widok z Bellevue* 541, **350**; *Martwa natura* 542-3, 578, **353**; *Góry w Prowansji* 541, **351**
 Chagall, Marc 589; *Wiolonczelista* 589, **386**
 Chambers, William 477
 Chardin, Jean-Baptiste-Simeon 470-2; *Modlitwa przy stole* 470, **308**
 Chartres katedra 190, 205, 637, **121, 126-7**
 Chaucer, Geoffrey 207, 212, 218
 Cheltenham Spa; Dorset House 477, **312**
 Chiaroscuro 37
 Chigi, Agostino 319
 Chińska sztuka 147-55, 163, 561,

602, 604, 627; wpływ 477, 525, 604; malarstwo 150-3, 155, 496, **97-9**; rzeźba 147, 634-5, **93-5**, **96**; *Terakotowa armia* 634-5, **411-12**
 Chirico, Giorgio de 590, 609; *Pieśń miłosna* 590, **388**
 Chiswick House 460, **301**
 Chludowa psalterz 141
 Chnumhotep 62-4, **35-6**
 Chór 133, 171-3
 Chrześcijańska sztuka; *patrz* Wczesnochrześcijańska sztuka
 Chute, John; Strawberry Hill, Londyn 477
 „Ciemne wieki” 157, 171, 178, 223, 595
 Cinquecento 287, 303, 329
 Cizek, Franz 615
 Claude Lorrain 396-7, 405, 419, 430, 492, 494, 508, 519; wpływ na kształtowanie angielskiego pejzażu 397, 461; *Pejzaż z ofiarą ku czci Apollina* 396, **255**
 Clore Gallery, Tate Gallery 621, **401**
 Colleoni, Bartolommeo 291, **188, 189**
 Colombe, Jean; iluminacja manuskryptów 285
 Constable, John 492, 494-7, 506, 508, 519; *Bród* 495-6, 506, **325**; *Studium pni drzew* 495, **324**
 Copan 50, **27**
 Copley, John Singleton 482-3, 485; *Karol I żądający wydania pięciu oskarżonych członków Izby Gmin* 482, 503, **315**
 Corot, Jean-Baptiste Camille 506-8 *Tivoli, ogrody Villa d'Este* 507, **330**
 Correggio (Antonio Allegri) 287, 336-9, 364, 390, 443, 464, 567; *Wniebowzięcie NMPanny* 339, **216-17**; *Boże Narodzenie* 337, **215**
 Courbet, Gustave 511-12; *Spotkanie lub Dzień dobry Panie Courbet* 511, **332**
 Cranach, Lucas 354-5; *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu* 354, **226**
 Czechy 215, 451

D

Dadaizm 601, 606, 614
 Dali, Salvador 592-4; *Pojawienie się twarzy i patery z owocami na plaży* 593, **391**
 Dante 214, 224, 503, **173**
 Daumier, Honoré *Malarz, którego obrazu nie przyjęto na wystawę* 533
 David, Jacques-Louis 485, 504, 506; *Śmierć Marata* 485, **316**
 de Vlieger, Simon; *patrz* Vlieger, Simon de
 Degas, Edgar 526-7, 530, 554; *Odpoczywające baletnice* 527, **344**; *Henri Degas ze swoją bratanicą Lucie* 526, **343**
 Dekoracyjny styl 207, 270, **137**
 Delacroix, Eugène 504, 506, 512, 551, 586; *Szarża arabskiej kawalerii* 506, **329**
 Delfy, 89, **53-4**
 della Porta, Giacomo; *patrz* Porta, Giacomo della
 de Staël, Nicolas; *patrz* Staël Nicolas de
 Dessau *patrz* Bauhaus
 Dientzenhofer, Johann; zamek Pommersfelden **295**
 Dijon 235, Fontanna Mojżesza **154**
 Disney, Walt 25-6
 Donatello 230-3, 235-6, 243, 249, 251-2, 256, 291, 298, 304; *Uczta u Heroda* 233, **152-3**; *Św. Jerzy* 230, **150-1**
 Dorycki styl, porządek 77, 99, 108, 117, 186, 250, 288, 290, 325, 478, **50**
 Druk i drukowanie 281-5, 343, 462, 490; akwatinta 488-9; sztych, rytowanie 503; miedzioryt 343, 488, 490-1, 597, 609; japoński drzeworyt barwny 525, 546, 562, 567, **341-2**; litografia 517, 533, 554, 564-6, **335, 357, 361, 367, 368**; plakaty 553-4, 561, **361**; drzeworyt 341-3, 523
Drzeworyt 155, 282, 342-6, 359, 424, 567, **184, 220, 369**; *patrz* także Japońska sztuka

Duccio di Buoninsegna 212
 Duchamp, Marcel 601
 Dukt pędzla *patrz* Pociągnięcie, dotknięcie pędzla
 Dura-Europos 127-8, **82**
 Durand-Ruel 519
 Dürer, Albrecht 15, 17, 24, 287, 342-50, 354-6, 374, 381, 393, 420, 424; *Adam i Ewa* 349, **223**; *Duża kępa trawy* 345, 623, **221**; *Zając* 24, **9**; *Boże Narodzenie* 347, **222**; *Portret matki artysty* 17, **2**; *Św. Michał walczący ze smakiem* 345, **220**; podręcznik perspektywy 359
 Durham katedra 175, **113-14**
 Dyck, Anthony van 405-6, 416, 420, 438, 455, 462, 467, 487; *Karol I* 405, **261**; *Lord John i Lord Bernard Stuartowie* 405, **262**
 Dzieci sztuka 61, 136, 573, 604, 615

E

Earls Barton kościół **100**
 Echnaton (Amenhotep IV) 67-8, **39-40**
 Edukacja w dziedzinie sztuki 615
 Egipska sztuka 55-70, 78, 81-2, 87, 90, 97, 115, 121, 124; budowle 68, 77; Nowe Państwo 67-8; malarstwo 58-65, 68, 78, **33, 35-8, 42, 79**; piramidy 55-7, **31**; rzeźba 58-61, 65-7, **32, 34, 39, 40**
 Egipskie metody 61-4, 70-3, 77-82, 90, 94, 103-4, 114-15, 124, 136, 202, 502, 513, 561-2
 Eklektyzm 391
 Eksekias; *Achilles i Ajaks grający w warcaby* (malarstwo wazowe) 78, **48**
 Ekspresjonizm 555, 563-70, 573, 582, 586, 589
 El Greco (Domenikos Theotokopoulos) 371-3, 384, 390, 485; *Brat Hortensio Felix Paravicino* 373, **239**; *Otwarcie*

piątej pieczęci Apokalipsy 372-3, **238**

Elgin, lord 627
 Empire styl 480
 Erasmus, Desiderius 374-5
 Eugeniusz Sabaudzki, książę 451
 Eutymedes; *Pożegnanie wojownika* 81, **49**
 Evans, Sir Arthur 628, 637
 Ewangeliarze 164-6, **102-3, 105-7, 119**; iluminowane *patrz* Iluminacja; ilustracja 374, 462, 554
 Exeter, katedra w 207, 269, **137**
 Eyck, Hubert van 236
 Eyck, Jan van 235-44, 255, 270, 273, 275-6, 279, 300, 345-6, 356, 359, 380, 397, 411, 599; *Portret małżonków Arnolfinich* 240-3, 411, **158-60**; *Ołtarz gandawski* 236-9, 346, **155-7**

F

Famele, Alessandro 334, **214**
 Famele, Ottavio 334, **214**
 Faszyści 560, 567, 589
 Feininger, Lyonel 580; *Żaglówki* 580, **379**
 Fidiasz 82-7, 90, 99, 113; *Atena Partenos* 84, **51**
 Fiesole 252
 Filip II, król Hiszpanii 359
 Filip III, król Hiszpanii 402
 Filip IV, król Hiszpanii 406, 407
 Filip II, król Macedonii 632, 634
 Flamandzka sztuka 15, 236-43, 247, 276-9, 283-5, 356-9, 379-83, 397-405, **1, 155-60, 179-81, 228-30, 245-7, 256-62**; *patrz także* Belgia
 Flandria; *patrz* Flamandzka sztuka
 Florencja 212, 224-6, 249-54, 287, 291, 296, 305, 315, 319, 325; Kaplica Pazzich 226, **147-8**; katedra 224, **146**; Palazzo Medici 254, 256, 273, **166-8**; Palazzo Rucellai 250, **163**; San Marco

252, **165**; Sta Maria Novella 228, 304, **149, 195**
 Fotografia 28, 524-5, 605, 615-16, 624-5, **14, 404-5**
 Fouquet, Jean 274-5; *Estienne Chevalier ... ze św. Szczepanem* 274, **178**
 Fowizm 573, 575, 586
 Fragonard, Jean-Honoré 473, 507; *Park Willi d'Este, Tivoli* 473, **310**
 Franciszek I, król Francji 296
 Francja 117, 215, 247, 285, 341, 383, 472-3, 480, 602; architektura 173, 176-7, 185-90, 197, 269-70, 342, 349, **111, 115, 122-6, 128, 174, 218, 291-2**; rysunek 473, 527, **310, 343**; akwaforta 384-5, **249**; litografia 517, **335**; malarstwo 28, 218, 274, 395-6, 454-5, 470, 485, 504-27, 538-44, 550-5, 573, 586, 605, **13, 144, 178, 254-5, 298, 308, 316, 328-32, 334, 337-40, 343, 350-4, 358-8, 361, 373, 385, 395**; sztuka prehistoryczna 40, 42, 55, **20-1**; rzeźba 176, 190, 192, 210, 235, 384, 472, 528, 637, **116, 127, 129, 139, 154, 248, 309, 345-6, 413**
 Fresk 113-15, 201, 229, 236, 260, 267, 273, 308, 310, 319, 339, 374, 394, 440-4, **5, 134-6, 149, 165, 169, 170, 195, 204-5, 217, 253, 287-9**; *patrz też* Malarstwo ściennie
 Freud, Lucian 623; *Dwie rośliny* 623, **403**
 Freud, Zygmunt 592, 614
 Friedrich, Caspar David 496-7, 508; *Pejzaż z Gór Śląskich* **326**
 Frith, William Powell 517; *Derby Day* 517, **336**
 Fryz 92
 Fundatorów portrety; *patrz* Portret Funkcjonalizm 560, 619

G

- Gainsborough Thomas 468–70, 473, 475, 492, 494, 569; *Błękitny chłopiec* 35–6; *Panna Haverfield* 468–9, 306; *Scena wiejska* 470, 307
- Gandawski ołtarz 236–9, 155–7
- Gandhara 124, 127, 80–1
- Gauguin, Paul 550–1, 553, 555, 563, 573, 586, 600–1; *Te Renoa* 550, 358; *Van Gogh malujący słoneczniki* 555
- Gauli, Giovanni Battista 440–3; *Uwielbienie świętego imienia Jezus* 440, 287
- Genewa 244–5
- Genua 397, 405
- Geometryczny styl 75, 94, 46
- Géricault, Théodore 28; *Wysiągi w Epsom* 28, 13
- Germańskie plemiona 157
- Gherardo di Giovanni; *Zwiastowanie i sceny z „Boskiej komedii” Dantego* 173
- Ghezzi, P.L. 445
- Ghiberti, Lorenzo 251–2, 264; *Chrzest Chrystusa* 251, 164
- Ghirlandaio, Domenico 304, 307, 315, 329; *Nawdzyń NMPanny* 304, 195
- Giacometti, Alberto 592; *Głowa* 592, 390
- Giambologna 367–8, 384; *Mercury* 367–8, 235
- Gilliéron, Émile 628
- Giorgione 287, 329–31, 354, 371, 514; *Burza* 329, 209
- Giotto di Bondone 201–5, 212–14, 223–4, 229, 233, 236, 259, 267, 287, 291, 297, 304, 393, 503, 595; *Wława* (kaplica Areny) 201, 236, 134; *Oplakiwanie Chrystusa* (kaplica Areny) 202, 135–6
- Giza, piramidy 31–2
- Gloucester katedra, lichtarz 178, 177
- Głębia, przedstawienie 35, 94, 114, 136–7, 198, 201, 218, 239, 252, 273, 275, 279, 315, 494–5, 517, 527, 539, 543, 553, 575, 580; perspektywa 114, 229, 233, 239–40, 252–6, 259–60, 273, 287, 293, 305, 326, 331, 341, 356, 359, 513, 539, 544, 561, 571, 573, 575; *patrz także* Skróty perspektywiczny
- Goci 157, 223
- Goes, Hugo van der 279, 356; *Zaśnięcie NMPanny* 279, 180–1
- Gogh, Vincent van 544–51, 553–5, 563–4, 573, 586, 600; *Pokój artysty w Arles* 548, 357; *Pole z cyprysem koło Eygaliers* 546, 355; *Widok Les Saintes-Maries-de-la-Mer* 547, 356
- Gossaert, Jan; *patrz* Mabuse
- Gotycka sztuka 185–93, 201, 207–8, 223–4, 233, 239, 269, 298, 325, 341–2, 346, 387, 499–500, 519; ozdobny styl 207, 270, 137; wczesnoangielski styl 207; styl płomienisty 269, 174; francuski gotyk 185–90, 269, 636–7, 122–9, 174; wpływ 212, 250, 255, 269–85; styl perpendykularny 269, 175; rzymska sztuka wpływ 193; rzeźba 190–5, 201, 230, 235, 281, 637; *patrz także* Międzynarodowy gotycki styl
- Goujon, Jean 384; *Nimfy z Fontaine des Innocents* 384, 248
- Goya, Francisco 485–9, 503, 514, 590; *Kolos* 488, 320; *Majas’ na balkonie* 485, 317; *Portret Ferdynanda VII* 487, 318–19
- Goyen, Jan van 419, 428–9, 519; *Wiatrak nad rzeką* 272
- Gozzoli, Benozzo 256, 259–60, 273–4; *Podróż mędrców ze Wschodu* 256, 168
- Grafika 281–5, 342, 462, 490; akwatinta 488–9, 320; rylce 283; sztych 283, 343, 346, 424, 444, 464, 503, 185, 222–3; akwaforta 355, 384–5, 396, 424–7, 488, 490–1, 597, 609, 11, 249, 277, 321; barwne sztychy japońskie 155, 525, 546, 562, 341–2; litografia 517, 533, 554, 564–6, 335, 357, 361, 367, 368; plakaty 553–4, 561, 361; drewniany klocek 525, 341–2; drzeworyt 155, 282, 342–6, 359, 424, 184, 220, 369
- Grenada; *patrz* Alhambra
- Grecka sztuka 75–115, 117; architektura 77, 82, 84, 87, 89–93, 99–100, 108, 117–21, 50–1, 56–7, 60, 67; koryncki styl 108, 67; dorycki styl 77, 99, 108, 186, 50; Geometryczny styl 75, 94, 46; wpływ jej 55, 111, 117, 121–2, 124–9; Joński styl 99, 108, 60; Mykeny 68, 75, 41; malarstwo 78–82, 94, 112–14; portret 89, 106, 124, 54, 59, 66; rzeźba 78, 82, 84–94, 97, 99–108, 111, 115, 122, 124, 47, 51–4, 59, 61–4; malarstwo wazowe 75, 78, 80–2, 94–5, 97, 46, 48–9, 58; *patrz też* Bizantyjska sztuka, Hellenistyczna sztuka, Rzymska sztuka
- Greckie odrodzenie 472–3
- Greco; *patrz* El Greco
- Gropius, Walter 560; *Bauhaus* 560, 365
- Grupa Laokoona 626
- Grünwald 350–4, 356, 391, 568; *Ołtarz z Isenheim* 351–4, 224–5
- Grzegorz Wielki, Papież 135, 138, 148, 157, 167
- Guardi, Francesco 444–5, 463, 521; *Widok S. Giorgio Maggiore, Wenecja* 444, 290
- Gzyms pilastru 173

H

- Haarlem 414–5, 429
- Hagesandros; *Laokoon i jego synowie* 110–111, 129, 178, 440, 626, 69
- Haida, plemię 49, 26
- Hals, Frans 414–17, 420, 422, 469, 514, 521; *Bankiet oficerów Milicji św. Jerzego* 415, 269; *Pieter van den Broecke* 416, 547, 270
- Hawr 518
- Hegesio 97, 59
- Heim, François-Joseph 497

Hellenistyczna sztuka 105-15, 117, 124, 129, 135, 178, 229, 325, 440, 595, 626-7, **65-72, 79**; wpływ jej 124, 128; 135, 138, 201, 626; *patrz też* Grecka sztuka
 Henryk III, król Anglii 197
 Henryk VIII, król Anglii 376
 Herkulanum 113, 626, **71**
 Hildebrandt, Lucas von 451, 460; zamek Pommersfelden 451, **295**; Górny Belweder, Wiedeń 451, **293-4**
 Hildesheim katedra 167, 180, **108**
 Hilliard, Nicholas 379-81; *Młodzieniec* 379, **244**
 Historia sztuki 612, 618
 Historyczne malarstwo 465, 469, 481-5, 503, **315**
 Hiszpania 143, 190, 374, 401, 402; akwatinta 488, **320**; architektura 143, **90**; malarstwo 18, 26, 371-4, 405-11, 485-9, 573-7, 592-3, **3, 11-12, 238-9, 263-7, 317-19, 374-7, 291**; sztuka prehistoryczna 40, 627, **19**
 Hockney, David 625; *Moja matka, Bradford, Yorkshire, 4 maja 1982* 625, **405**
 Hodler, Ferdinand 553, 571; *Jezioro Thun* 553, **360**
 Hogarth, William 462-4, 470, 480, 487; *Karcia mamotrawcy* 462-3, **303**
 Hokusai, Katsushika 525; *Góra Fuji widziana spoza cysterny* 525, **341**
 Holandia 374, 400, 413-33, 582; *patrz także* Holenderska sztuka, Flamandzka sztuka
 Holbein Młodszy, Hans 287, 374-9, 413, 461, 503; *Anna Cresacre* 376, **241**; *Georg Giszke* 379, **243**; *Sir Richard Southwell* 376, 416, **242**; *Madonna z Dzieciątkiem i rodziną bunnistrza Meyera* 374, **240**
 Holenderska sztuka 18, 400, 413-33, 544-9, 582, **4, 10, 269-81, 355-7, 381**; *patrz także* Flamandzka sztuka
 Homer 75, 78, 94

Honduras 50, **27**
 Hooch, Pieter de 18; *Wnętrze z kobietą obierającą jabłko* 18, **4**
 Horta, Victor 536; *Klatka schodowa, Hôtel Tassel, Bruksela* 536, **349**
 Houdon, Jean-Antoine 472; *Wolter* 472, **309**
 Hunt, Stan; rysunek 622, **402**
 Huy, Reiner van; *Chrześcijaństwo* 178, **118**

I

Idealizacja 103, 320, 395, 512, 563
 Ikona 141
 Ikonokłasci 138, 141, 637
 Iktinos, Partenon 82, 50
 Iluminacja 141, 143, 159-66, 169, 180-3, 195-7, 211, 218, 266-7, 270, 273-4, 323, 381, 539, **92, 102-3, 105-7, 119-20, 131, 140, 173, 177**
Ilustracje do „Salome” Oscara Wilde’a 554, **362**
 Impresjonizm 411, 519-30, 536, 538, 546, 553, 562, 570, 586, 615
 Indie 124-7, 143; *Gautama (Budda) opuszczający dom* 124, 627, **80**; *Głowa Buddy* 127, 627, **81**
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 504-6, 526; *Kąpiąca się (tzw. Baigneuse Valpinon)* 504, **328**
 Inków sztuka 50, 53, **29**
 Innocenty X, papież 407, **264**
 Inuicka sztuka 50, **28**
 Irlandia 159
 Islamu sztuka 143-7; Alhambra 143, **90**; Perski dywan 143, **91**; *Perski książę Humayun spotyka chińską księżniczkę Humayun w jej ogrodzie* 143, 147, **92**

J

Japońska sztuka 155, 530; drzeworyt barwny 525, 546, 548, 562, **341, 342**; wpływ 536, 546, 548, 551, 553-4
 Jaskiniowe malarstwo *patrz* Malowidła jaskiniowe
 Jefferson, Thomas; Monticello 478, **314**
 Jencks, Charles 619
 Jerzy III, król Anglii 482
 Jezuici 388-9, 401, 435
 Johnson, Filip 621; AT & T budynek 621, **400**
 Johnson, Samuel 465, 467
 Joński styl; porządek 99, 108, 117, 288, 325, 477, **60, 312**
 Juliusz II, papież 289, 305, 307, 312-13, 319

K

Kalf, Willem 430, 542; *Martwa natura z nogiem Cechu Łuczników Św. Sebastiana, hominem i kielichami* 430, **280**
 Kaligrafia 602, 604
 Kandinsky, Wassily 570, 578, 582, 604; *O pierwiastku duchowym w sztuce* (książka) 570; *Kozacy* 571, **372**
 Kao K'o-kung 153, 602; *Pojazd po deszczu* 153, **98**
 Kapitel 108, **67**
 Karol I, król Anglii 401, 405, **261**
 Karol V, cesarz 331, 334, 337
 Karol Wielki 163-4
 Karykatury i komiksy 25-7, 43
 Katakumby 129, 626, **84**
 Katedra 188, *patrz także* Architektura sakralna
 Kemeny, Zoltan 606-7; *Fluktuacje* 606, **396**
 Kent, William 460, 478; Chiswick House 460, **301**
 Kew Gardens 477
 Klasyczna sztuka 395, 471; wpływ szt. kl. 329, 341, 387-8, 394.

626; *patrz także* Grecka sztuka, Hellenistyczna sztuka, Rzymska sztuka
 Klee, Paul 578, 580, 583, 592, 604; *Maleńka historyjka o maleńkim krasnoludku* 578, **378**
 Kline, Franz 605; *Białe formy* 605, **394**
 Knossos 628, 637
 Kokoschka, Oscar 569; *Bawiące się dzieci* 569, **371**
 Kolekcje muzealne 586, 596, 618, 621
 Kolekcjonerzy 111, 117, 462, 628
 Kollwitz, Käthe 566-7; *W potrzebie* 566, **368**
 Kolmar 283, 343
 Koloma 249, 273
 Kolor 28-9, 236, 310, 337, 390, 403, 424, 433, 455, 470, 475, 561, 571-3, 600; w architekturze 92, 310, 621; przedstawienie głębi 35-6, 494-5, 508, 553; zestawienia 33, 136, 424, 548, 563-4, 573; i muzyka 570; analiza naukowa 294, 544; w rzeźbie 84, 92, 235, 635, 637; cienie 513, 539, 571; symbolizm 43
 Komercyjna sztuka 596, 610
 Kompozycja 33-5, 183, 262, 298, 326, 337, 367
 Koneserzy 36, 445, 462, 464, 602
 Konfucjusz 148
 Konstantyn, cesarz 133, 260
 Konstantynopol, *patrz* Bizancjum
 Konwencje wizualne 493, 512-13, 517, 522, 561, 562
 Koryncki styl; porządek 108, 117, 288, 460, **67**
 Krajobrazy 113-15, 490, 492-7, 507-8, 517-20, 540-42, 607; **72**, **322-6**, **330**, **350**, **351**
 Kraków 279, 281, **182-3**
 Kreta 68, 75, 628
 Królewska Akademia Sztuk
 Pięknych, Londyn 35, 464, 473
 Krytycy sztuki 273, 523, 596, 610-12, 618-19, 630
 Książki 65, 213, 281, 343, 374,

462, 554; książki blokowe; 282, **182**; ewangeliczne 164-6, 102-3, **105-7**, **119**; iluminowane *patrz* iluminacje; ilustracja 374, 462, 554
 Ku K'ai-chi 148; *Mąż karcący żonę* 148, **95**
 Kubizm 555, 570, 574-6, 578, 580, 582, 586, 589, 625, **374**

L

Laar, Pieter van 411
Laokoon i jego synowie 110-11, 129, 178, 440, 626, **69**
 Lascaux, malowidła jaskiniowe 40, 42, 628, **20-1**
 Latające przypory 186, **122**
 Layard, Sir Austen 627
 Le Vau, Louis; Pałac w Wersalu 448, **291**
 Lejda 420
 Leon X, papież 323, 334
 Leonardo da Vinci 287, 291-303, 305, 315-16, 337, 361-2, 411, 420, 522; studia anatomiczne 294, **190**; *Ostatnia wieczerza* 296-300, **191-2**; *Mona Lisa* 300, 334, **193-4**
 Liege; St-Barthélemy 178-9, 251, **118**
 Limbourg, Paul i Jean (bracia Limbourg) 218, 221, 239, 255; *Godzinki* 218, 599, **144**
 Lindisfarne Ewangelia 160, **103**
 Litografia 517, 533, 554, 564-7, **335**, **361**, **367-8**
 Liu Ts'ai; *Trzy ryby* 155, **99**
 Lizyp; *Głowa Aleksandra Wielkiego* 106, **66**
 Lochner, Stefan 273, 355; *Madonna w ogrodzie różanym* 273, **176**
 Lodowcowa epoka 40
 Londyn; Chiswick House 460, **301**; Clore Gallery, Tate Gallery 621, **401**; budynki Parlamentu 500-1, **327**; Kew Gardens 477; katedra św. Pawła 457, **299**;

kościół św. Stefana Walbrook 457, **300**; Strawberry Hill, Twickenham 477, **311**
 Lorrain *patrz* Claude Lorrain
 Ludwik IX (święty) król Francji 197
 Ludwik XIII, król Francji 401
 Ludwik XIV, król Francji 447, 455
 Ludzkie ciało, przedstawienie 475, 527, 585, 591; sztuka egipska 61, 65, 97; sztuka grecka 78, 81, 87-9, 97, 103-6, 630-2; sztuka średniowiecza 136, 160, 163, 196, 198; sztuka renesansu 221, 230, 236, 240, 387, 294, 305, 310, 313, 320, 341, 346-9, 361; *patrz także* Anatomia
 Luter, Marcin 291, 323, 345, 355
 Luzarches, Robert de; Katedra w Amiens **123**

Ł

Łuk 119, 175, 186, 226; *patrz też* Sklepienie

M

Ma Yan; *Pejzaż w świetle księżyca* 152-3, **97**
 Mabuse (Jan Gossaert) 356-7; *Św. Łukasz malujący NMPannę* 356, **228**
 Macedonia 632, 634
 Mahomet 143
 Madryt 405, 407
 Magia 40, 42-3, 46, 53, 58, 61, 72, 84, 87, 111, 159, 215, 576, 585, 602, 637
 Magritte, René 591-2; *Malowanie niemożliwego* 591, **389**
 Majów sztuka 50, **27**
 Maksymilian, cesarz 350
 Malarstwo historyczne 465, 469, 481-5, 503, **315**

Malarstwo olejne, wynalezienie 240

Malarze nadworni 376, 405, 487

Malone, Edmund 482

Malowidła jaskiniowe 40-2;

Altamira, Hiszpania 40, 627, **19**;

Lascaux, Francja 40, 42, 628,

20-1

Malowidła ściennie 62-4, 73, 113-

14, 127-8, 129, 229, 252, 259-60,

267, 305, 308, 503, 628, 632-3,

33, 35-7, 70-2, 406, 410; *patrz także* Fresk

Malowniczy 419, 494, 519, 607

Manet, Edouard 512, 514-17,

518-9, 521, 525-6, 530, 542;

Balkon 514, **334**; *Monet malujący na pokładzie łodzi w Argenteuil* 518,

547, **337**; *Wyciągi w Longchamp*

517, **335**

Manieryzm 361-3, 373, 379, 384,

387, 390, 519, 618

Mansart, Jules-Hardouin; Pałac

w Wersalu 447, **291**

Mantegna, Andrea 256-9, 285,

300, 343; *Św. Jakub w drodze*

na egzektę 259, **169**

Mantua 256, 397; S. Andrea 249,

162

Maoryska sztuka 44, 159, **22**

Marinatos, Spyros 628

Marini, Marino 608; *Jeździec* 608,

398

Marksizm 616

Marlborough, John Churchill,

pierwszy książę; 459

Marszandzi 614-15

Martini, Simone 212-14, 236, 252,

262, 264; *Zwiastowanie* 212, 236,

264, **141**

Martwa natura 113, 430-1, 542-3,

548, 578, 609, **280, 353, 374, 399**

Masaccio 228-30, 233, 236, 239-

40, 243, 245, 249, 252, 256, 259-

60, 264, 273, 291, 298, 300, 304,

544; *Święta Trójca z NM Panną, św.*

Janem i fundatorami 229, 544, **149**

Maswerki 188-9, 207-8, 270, 325,

124

Materia - „faktura” 606

Materiały artystyczne 240, 267,

326, 606

Matisse, Henri 573; *Deser* 573, **373**

Mecenat 138, 163, 249, 264, 288,

369, 416, 418, 449, 475, 480-1,

501-2

Medici, Lorenzo di Pierfrancesco

de' 264

Medici, Maria de' 402

Medici, ród 254, 256, 264, 304,

323; *patrz także* Palazzo Medici

Mediolan 305; Sta Maria delle

Grazie 296, **191**

Meksyk, sztuka Azteków 50, 53,

594, 627, **30**

Melk, klasztor w 452-3, **296-7**

Melozzo da Forlì 20; *Anioł* 20, **5**

Memling, Hans 20; *Anioł* 20, **6**

Memmi, Lippo 212-13;

Zwiastowanie 212, 264, **141**

Metalowe wyroby 68, 178, 210, 264,

364, **41, 108, 117-18, 139, 186, 283**

Metopa 77

Mezopotamia 70-3, 84

Michał Anioł Buonarroti 287, 303-

16, 319, 320, 323, 331, 346, 361-

2, 367, 385, 420, 464, 490, 503,

527, 582; *Umierający niewolnik*

313, 440, **201**; Kaplica Sykstyńska

307-12, **196-200**; *Studium do*

Sybilli Libijskiej 320, **199**

Michaud, Yves 619

Miedzioryt; *patrz* Rytownictwo

Międzynarodowy gotycki styl 215-

21, 229, 235, 239, 243, 247-8,

256, 259, 273-5, **143-4**

Millet, Jean-François 508-9, 511-

12, 544, 567; *Zbierające kłosa* 508,

567, **331**

Miniatura 218, 379, 571, **244**

Mirabeau, Comte de 482

Mistrzostwo 70, 73, 499, 502-3, 535

Mistycyzm 604, 613

Mobil 584, **388**

Modern Movement 621

Mogółów sztuka 143

Monachium 570, 589

Mondrian, Piet 582, 584, 604;

Kompozycja z czerwienią, czernią,

błękitem, żółcią i szarością 582, **381**

Monet, Claude 518-21, 523, 526,

542; *Dworzec St-Lazare* 520, **338**

Monreale, katedra 141, **89**

Monticello 478, **314**

Moore, Henry 585; *Leżąca postać*

585, **384**

Morandi, Giorgio 609; *Martwa*

natura 608, **399**

More, Sir Thomas 376

Morris, William 535, 554, 558

Motywy 518-19

Mozaika 113, 137, 138, 198, 326,

86-7, 89

Munch, Edvard 564; *Krzyk* 564,

367

Munggenast, Josef; klasztor

w Melku 297

Murbach, kościół benedyktynów

173, **111**

Murillo, Bartolomé Estebán 18;

Ulicznicy 18, **3**

Murzynów rzeźba 44, 50, 58, **23,**

366

Muybridge, Eadweard; *Galopujący*

koń w ruchu 29, **14**

Muzułmańska; *patrz* Islamu sztuka

Mykeny 68, 75, 627, **41**

Myron 90; *Dyskobol* 90, **55**

N

Nadworni malarze *patrz* malarze

nadworni

Nanni di Banco; *Kamieniarz*

i rzeźbiarze przy pracy 245

Napoleon Bonaparte 480, 503,

627

Nauczanie sztuki 615

Nauka i sztuka 235, 341, 544, 613,

617

Naumburg katedra 195, 198, 205,

207, 215, **130**

Nawa boczna 133, 171

Nawa główna 133, 171-3, 186, **133**

Neo-dadaizm 614

Neogotyck 477, 480, 501, **311, 322,**

Neoklasycyzm 313-14, 316, 395,

477-80, 485, 504

Nicholson, Ben 583; *1934* (relief) 583, **382**

Niderlandy: *patrz* Holenderska sztuka, Flamandzka sztuka, Holandia

„Niedzielni malarze” 589

Niemcy 15, 181, 205, 215, 247, 281, 291, 374, 413, 567–8, 589; architektura 163, 195, 342, 451, 560, **104, 295, 365**; rytownictwo 284, 346–9, 566, **185, 222–3, 368**; malarstwo 20, 24, 273, 345, 350–6, 374–9, 497, 600, **6, 9, 176, 221, 224–7, 326, 392**; rzeźba 167, 195, 281, 567–8, **108, 130, 182–3, 370**; drzeworyt 282, 344–5, 567, **184, 220, 369**

Nieprzedstawiająca sztuka, *patrz* Sztuka abstrakcyjna

Nigeryjska sztuka 44, 50, 58; *Głowa Murzyna* 44, 58, **23**

Nithardt, Mathis Gothardt 350

Nolde, Emil 567; *Prokół* 567, **369**

Normański styl 169, 171–5, 185, 387, 499, **109–10, 113–14**

Norweska sztuka 564, **367**

Norymberga 281, 342, 349–50

Notre-Dame katedra, Paryż 186, 189, 250, 616–7, **122, 125, 413**

Nova Zelandia 44, 159, **22**

Nowojorski wieżowiec AT&T 621, **400**; Rockefeller Center 559, **364**

O

Obraz ołtarzowy 31, 212, 236–9, 262, 274, 276, 279, 288, 314–5, 326, 331, 351–3, 359, 374, 391, 398–9, **6, 15–16, 141, 155–7, 161, 171, 178–80, 202, 208, 210–11, 224–5, 229–30, 240, 251, 256**

Ocena sztuki 15–37

Odbiór sztuki 596–7

Oficjalna sztuka 503, 621

Olimpia 87, 89, 103

Op Art 607

„Organiczna architektura” 558, **363**

„Oryginalność” 163, 596

Oświecenie 476, 478

P

Padwa 256, 259, **169**; Kaplica

Areny 200–5, 236, **134–6**

Palazzo Medici, Florencja 254,

256, 273, **166, 168**

Palazzo Rucellai, Florencja 250, **163**

Palazzo Zuccari, Rzym 362, **231**

Palestyna 70

Palladiański styl 460–61, 476, 478,

301

Palladio, Andrea 362–3, 459, 476;

Villa Rotonda 362–3, 460, **232**

Pannini, G.P.; *Wnętrze Panteonu* 75

Papua Nowa Gwinea 49, **25**

Papworth, John Dorset House,

Cheltenham Spa 477, **312**

Paris, Matthew 196–7, 205, 220, **132**

Parlament brytyjski, Londyn 500–1, **327**

Parler, Peter Młodszy; *Autoportret* 215, **142**

Parma 337; katedra 337–9, **216–17**

Parmigianino 364–8, 373, 384;

Madonna z długą szyją 364–7, **234**

Paryż 198, 504, 570, 573, 578, 582;

Musée d'Orsay 622; Notre-

Dame 186–9, 250, 637, **122, 125,**

413; Sainte-Chapelle 188, **124**

Pastel 527, **344**

Paweł III, papież 334, 407, 214

Pejzaż 113–15, 150–3, 239, 244–5,

263, 294, 329, 354–6, 395–7,

418–20, 429, 469, 473, 490, 492–

7, 507–8, 517–20, 540–2, 607, **72,**

97–8, 161, 209, 227, 255, 272,

279, 310, 322–6, 330, 350, 351

Pejzaż morski 418, 444, 493, **271,**

323

Pergamon; ołtarz Zeusa 108, **68**

Perpendykularny styl 269, **175**

Perska sztuka 143, 155, **91–2**

Perspektywa; *patrz* Głębia,

przedstawienie

Peru 50, 52, 627, **29**

Perugino 315–16, 329; *NM Panna ukazująca się św. Bernardowi* 315, **202**

Perykles 82

Petrarka 214–15

Picasso, Pablo 573–8, 584; *Ptak*

576, **377**; *Głowa* 576, **376**;

Głowa chłopca 576, **375**; *Kogucik*

26, **12**; *Kura z kuczkami* 26, 576,

11; *Malarz i modelka* 597;

Skrzypce i winogrona 575, 625, **374**

Piero della Francesca 260, 275; *Sen*

Konstantyna 260, **170**

Pigmenty, przygotowanie 240

Pilaster 226

Piramidy 55–7, 635, **31**

Pisanello, Antonio; *Malpa* 221, **145**

Pisano, Andrea; *Rzeźbiarz przy pracy* 221

Pisano, Nicola; Piza, Baptysterium

ambona 198, 202, **133**

Pissarro, Camille 522–3;

Boulevard des Italiens 523, **340**

Piza 198

Plakaty 553–4, 561, **361**

Plener 517–18

Płomienisty styl 269, **174**

Pociągnięcie, dotknięcie pędzla

(dukt pędzla) 155, 541, 543,

547, 602, 607, 615

Początki sztuki 39–53

Polidoros z Rodos; *Laokoon i jego*

synowie 110–11, 129, 178, 440,

626, **69**

Polimedes z Argos; *Bracia Kleobis*

i Biton 78, **47**

Polinezja 46, **24**

Poliziano, Angelo 319

Pollaiuolo, Antonio 262–4, 276,

281, 298, 319; *Męczennictwo św.*

Sebastiana 262–3, 319, **171**

Pollock, Jackson 602–3, 618; *Jeden*

(nr 31, 1950) 602, **393**

Polska 281

Pommersfelden, zamek 451, **295**

Pompeje 113, 117, 129, 626

Pop Art 610

Pope, Alexander 460

Porta, Giacomo della 388–9, 435;

Il Gesu, Rzym 388, **250**

- Portret 150, 240-3, 292-3, 300, 303, 320, 323, 331-4, 374-9, 400-1, 405, 407-10, 413-16, 465, 467, 485, 487-8, 524-5, 551, 563-4, 568, 577, 625, **1**, **2**, **85**, **158**, **188-9**, **193-4**, **206**, **212-14**, **239-45**, **257**, **261-7**, **269-70**, **274**, **304-6**, **316**, **318-19**, **347**, **385**, **405**; fundatorów 215, 236, 274, 331, 369, 374, **143**, **178**, **210**, **236**, **240**; egipski 58, 61, 67-8, 124, **32**, **34**, **39-40**, **42**, **79**; grecki 54, 97, 106, 124, **54**, **59**, **66**; średniowieczny 196, 214-15, **142**; rzymski 121, 131, **76**; autoportrety 215, 243, 401, 420, 511, 591, **142**, **159**, **258**, **273**, **332**, **389**
- Porządk 117, 250, 288-9, 460, 536, 559; koryncki 108, 117, 288, 460, **67**; dorycki 77, 99, 108, 117, 186, 250, 288, 290, 478, **50**; joński 99, 108, 117, 288, 477, **60**
- Postmodernizm 618-19, 622-3
- Poussin, Nicolas 395-6, 403, 504, 506-7, 538-9; *'Et in Arcadia ego'* 395, 465, 538, **254**
- Północna Afryka 506
- Północna Anglia 159
- Praga, katedra 215, 142
- Praksyteles 103-6, 113, 316, 320; *Hermes z młodym Dionizosem* 103, **62-3**
- Prandtauer, Jakob: klasztor w Melku 452, **296**, **297**
- Prehistoryczna i prymitywna sztuka 24, 39-53, 58; Australia, Aborygeni 53; Aztekowie 50, 53, **30**; Francja, jaskinie Lascaux 40, 42, **20-1**; Inuici 50, **28**; Majowie 50, **27**; Nowa Zelandia, Maorysi 44, **22**; Nigeria, Ife 44, **23**; Indianie północnoamerykańscy 49, **26**; Papua Nowa Gwinea 49, **25**; Peru **29**; Polinezja 46, **24**; Hiszpania, jaskinie Altamira 40, **19**
- Prerafaelitów Bractwo *patrz* Bractwo Prerafaelitów
- Propaganda, sztuka jako 72-3, 482, 485, 616
- Protestantyzm 374, 401, 413-14, 416, 437, 457, 461, 524
- Prymitywi 512, 568
- Prymitywizm 551, 555, 563, 577, 586, 589, 601
- Przestrzeń, przedstawienie; *patrz* Głębia, przedstawienie
- Psalterz królowej Marii 211, 218, 274, 323, **140**
- Puentylizm 544, 546, 553
- Pugin, A.W.N. 500; Parlament brytyjski 500, **327**
- Q**
- Qin Shi Huangdi, cesarz chiński 634-5
- Quattrocento 287, 305, 315, 320, 539
- R**
- Rafael (Raffaello Santi) 287, 315-23, 331, 334, 337, 347, 361, 364, 368, 374, 391, 394, 408, 464, 475, 506, 539, 545, 567; *Cztery studia do „Madonny na łacie”* 34-5, **18**; *Madonna del Granduca* 316, **203**; *Nimfa Galatea* 319-20, **204-5**; *Papież Leon X z dwoma kardynałami* 323, 334, **206**; *Madonna na łacie* 34-5, **17**
- Rainaldi, Carlo; Sta Agnese, Rzym **282-3**
- Rawenna 135, 163; S. Apollinare in Classe **86**; S. Apollinare Nuovo **87**
- Ready-made 601
- Realizm 511
- Reformacja 345, 374, 379, 388, 595
- Regencji styl 477, **312**
- Regensburg 356
- Reinhard & Hofmeister 559; Rockefeller Center **364**
- Rembrandt van Rijn 24, 37, 420-9, 430, 438, 530, 568, 618; *Chrystus nauczający* 427, **277**; *Słoń* 24, **10**; *Jan Six* 422, **274**; *Przypowieść o niegodziwym sędzi* 423, **275**; *Autoportret* 420, **273**; *Pojednanie Dawida z Absalomem* 424, **276**
- Renesans 223-359, 387, 513, 561, 571, 595; architektura 224-7, 289-91, 325-6, 362, 388, 435, 457, 459; pozycja artysty 233, 287-8, 294, 303, 307, 313-15, 331, 350, 362, 475; wpływy klasyczne 223-6, 230, 235-6, 249-50, 259, 264, 273, 288, 290, 304-5, 312, 323, 325, 329, 341, 346, 356, 626; wczesny renesans 233-85; wpływy gotyku 250-2, 255, 264, 269, 342; rozwinięty renesans 287-359; Europa Północna 235-45, 269-85, 341-59, 374-82
- Reni, Guido 23-4, 394-5, 397, 475; *Aurora* 394, 465, **253**; *Chrystus ciemien ukoronowany* 23, **7**
- Renoir, Pierre-Auguste 520-2, 526, 538; *Zabawa w Moulin de la Galette* 520-1, **339**
- Restauracji okres 457
- Rewolucja przemysłowa 499, 535, 612
- Rewolucja Francuska 476, 482-5, 499, 557, 596, 637
- Reynolds, Sir Joshua 35, 464-8, 473, 475, 487, 569, 599; *Rozprawy* (praca książkowa) 465; *Joseph Baretti* 467, **304**; *Panna Boules z pieskiem* 467, **305**
- Rękopis, dekoracja; *patrz* Iluminacja
- Robespierre, Maksymilian 485
- Robusti, Jacopo; *patrz* Tintoretto
- Rockefeller Center **364**
- Rodin, Auguste 527-9, 581; *Dłoń Boga* 528-3, **346**; *Rzeźbiarz Jules Dalou* 528, **345**
- Rodzajowe malarstwo 381-3, 406, 418, 428-9, 433, 462, 508, 520, **246**, **263**, **278**, **281**

Rogier van der Weyden; *patrz* Weyden, Rogier van der
 Rokokowy styl 455, 470, 480, **298**
 Romantyzm 496-7, 501, 592, 614, **326**
 Romański styl 171-6, 180, 186, 188, 190, 195, 387, **111-12, 115-16, 119-20**
 Rosenberg, Harold 611, 617
 Rosja 141, 570-571, 582, 589; Malarstwo 571, 607, **372, 386, 397**
 Rossetti, Dante Gabriel 513; *Eccle Aulica Domini* 513, **333**
 Rouen; Pałac Sprawiedliwości 269, **174**
 Rousseau, Henri 586, 589; *Portret Josepha Brummera* 586, **385**
 Rubens, Peter Paul 15, 17, 397-403, 405-7, 413-4, 416, 420, 424, 455, 503, 506, 569, 602; *Alegoria błogosławieństw pokoju* 402-3, **259-60**; *Głowa dziecka, prawdopodobnie córka artysty Clara Serena* 400, **257**; *Portret syna artysty Nicholasa* 15, **I**; *Autoportret* 401, **258**; *Madonna z Dzieciątkiem i świętymi* 398, **256**
 Ruch, przedstawienie 27-9, 68, 90, 94, 106, 108, 111, 136, 147-8, 230, 233, 263, 298, 320, 367, 380, 398, 440, 517, 527, 561, 581, 632
 Ruysdael, Jacob van 429; *Jezioro wśród drzew* 429, **279**
 Rumuńska sztuka 581, **380**
 Ruskin, John 273, 530, 533, 535
 Rylec 283, 424
 Ryszard II król Anglii 215
 Rytownictwo 283, 343, 346, 424, 444, 464, 503, **185, 222-3**
 Rzemiślo 499, 502-3, 535
 Rzym 31, 215, 296, 305, 388, 397, 406; katakumby 129, 626, **84**; Koloseum 117, 250, 291, 325, **73-4**; Il Gesu 388-9, 440, **250, 287**; Palazzo Zuccari 362, **231**; Panteon 121, 291, 323, 363, 461, **75**; Sta Agnese 436-7, **282-3**; Sta Maria della Victoria 438,

285; bazylika św. Piotra 289-91, 307, 323, **83, 186**; S. Pietro in Montorio 389, **187**; Kaplica Sykstyńska 307-12, **196-200**; Kolumna Trajana 122, 169, **77-8**; Villa Albani 72; Villa Farnesina 319, **204-5**; *patrz także Rzymska sztuka*
 Rzymska sztuka 113-15, 117-23, 175, 361, 477, 561; architektura 117-22, 250, 291, 323, 325, 363, 460, **73-5, 77**; wpływy sztuki rzymskiej 135, 138, 163, 171, 176, 193, 198, 221, 223-4, 235-6, 249-50, 259, 288, 290, 312, 323, 325, 485, 626; malarstwo 113-15, **70-2**; rzeźba 121, 122, 131, **76, 77**; *patrz także* Bizantyjska sztuka, Klasycyzm sztuka, Hellenistyczna sztuka

S

Saksoński okres 157-9, 171, **100**
 Salon 514, 519, 621
 Salon Odrzuconych 514, 530
 Sansovino, Jacopo 325-6; Biblioteka San Marco 325-6, 389, **207**
 Santi, Raffaello; *patrz* Rafael
 Santoryn (starożytna Thera) 628, **406**
 Schliemann, Heinrich 627
 Schongauer, Martin 283-5, 343, 346; *Boże Narodzenie* 283-5, 346, **185**
 Schubert, Franciszek 496
 Schwitters, Kurt 600-1, 606; *Invisible ink* 600, **392**
 Seurat, Georges 544, 546, 553, 571; *Most w Courbevoie* 545, **354**
 Sfumato 302-3, 522, 561
 Shi Hwang-ti; *patrz* Qin Shi Huangdi
 Sidney, Sir Philip 379
 Siena 212-13, 249, 251; katedra baptysterium 233, 251, **152-3, 164**

Simone Martini; *patrz* Martini, Simone
 Six, Jan 422, **274**
 Sixdeniers, Christian; Stara kancelaria, Brugia 343, **219**
 Sklepienie 119, 133, 175, 185, 224, 270, **113, 175**
 Sklepienie kolebkowe 140
 Sklepienie krzyżowo-żebrowe 175, **113**
 Sklepienie wachlarzowe 270, **175**
 Skrót perspektywiczny 61, 81-2, 94, 100, 143, 198, 201, 218, 229, 240, 254-5, 260, 279, 359, 368, 513, 628, 632; *patrz także* Głębia, przedstawienie
 Sluter, Klaus 235, *Prorocy Daniel i Izajasz* 235, **154**
 Soane, Sir John 478; *Projekt wiejskiej rezydencji* 478, **313**
 Sohier, Pierre; kościół św. Piotra, Caen 342, **218**
 Sokrates 94, 106
 Soulages, Pierre, 605; *3 kwietnia 1954* 605, **395**
 Southwell, Sir Richard 376, 416, **242**
 Spartanie 77
 Stabie 113, **70**
 Staël, Nicolas de 607; *Agrigento* 607, **397**
 Starożytna Ameryka 49-53; Aztekowie, Meksyk 50, 53, **30**; Inkowie, Peru 50, 53, **29**; Majowie, Copan, Honduras 50, **27**
 Steen, Jan 428-9, 455, 463, 520; *Chrzczany* 428, **278**
 Stirling, James 621; Clore Gallery 621, **401**
 Stourhead 461, **302**
 Strasburg, katedra 192-3, 195, 198, 205, 279, 637, **128-9**
 Strawberry Hill, Twickenham 477, **311**
 St-Trophime 176-7, 190, **115-16**
 Studia i szkice 33-5, 218, 220-1, 293, 310, 339, 371, 376, 398, 398-9, 470, 495, **18, 145, 199, 216, 241, 256**

Stwosch, Wit; ołtarz kościoła NM Panny, Kraków 281, **182-3**
 Styl ozdobny 207, 269, **137**
 Sumeryjska sztuka 70, 628, **43**
 Surrealizm 590-3, 600, 602, 604, **388-91**
 Suza **44**
 Sycylia; Monreale katedra 141, **89**
 Sykstus IV, papież 307
 Szekspir, William 379, 423, 481
 Szkice; *patrz* Studia i szkice
 Szkoły sztuki 99
 Sztuka 15, 36-8, 564, 595-7, 616-18
 Sztuka abstrakcyjna 570-1, 582-4, 618, **372, 381-3**; Abstrakcyjny ekspresjonizm 604, **393-94**; action painting 604, 611; colour field painting 618; hard edged abstraction 618; pomalarska abstrakcja 618
 Sztuka Azteków 50, 53, 594, 627; **30**
 Sztuka dziecięca 61, 136, 573, 604, 615
 Sztuka jako propaganda 72-3, 482, 485, 616
 Sztuka jako środek ekspresji 502, 614
 Sztuka ludowa 551
 Sztuka Majów 627
 Sztuka nowoczesna 536, 543, 555, 619, 621
 Sztuka uprawiana przez amatorów 615
 Sztuka użytkowa 596
 Szwajcaria 244-5, 343, 374; malarstwo 244, 553, 578, **161, 360, 378**; rzeźba 592, **390**
 Średniowiecze 23, 136, 165-9, 264, 267, 345, 356, 413, 586
 Świątłocień 37, 260, 275, 296, 329, 337, 339, 353-4, 369, 390-1, 393, 424, 429, 494, 507, 512-14, 519-27, 570-1, 628

T
 Tahiti 550-1, 586
 Taszyzm 602, 605
 Tavernier, Jean le; strona dedykacyjna z: *Podbój Karola Wielkiego* 274, **177**
 Taylor, John Russell 619, 622
 Techniczna zręczność 24, 44, 153, 160, 371
 Tematyka 15, 17-18, 29
 Tempera 240, **88, 172**
 Teokryt 113
 „Terakotowa armia” 634-5, **411-12**
 Theotokopoulos; *patrz* El Greco
 Thera *patrz* Santorini
 Tiepolo, Giovanni Battista 443-4, 485; *Uczta Kleopatry* 443, **288-9**
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 368-73, 383-4, 390, 528; *Św. Jerzy ze smokiem* 371, 547, **237**; *Znalezienie ciała św. Marka* 368, **236**
 Tkaniny 143, 169, 273, 455, 561, 573, 616-17, 632, **91, 109, 110**
 Toledo 371
 Toskański Mistrz; *Głowa Chrystusa* 23, **8**
 Totemowe słupy 49, 574, **26**
 Toulouse-Lautrec, Henri de 554, 571; *Les Ambassadeurs*; *Aristide Bruant* 554, **361**
 Tournai katedra 173, **112**
 Tradycja Nowego 617, 618
 Trajan, cesarz 122
 Transept 173
 Triumfalny łuk 117, 119, 176, 193, 249, **74**
 Tryglif 77
 Turner, J.M.W. 492-4, 506, 508, 520, 530; *Dydona zakładająca Kartaginę* 492, **322**; *Parowiec podczas burzy śnieżnej* 493, **323**
 Tutanchamon 68, 97, 627, **42**
 Twickenham; *patrz* Strawberry Hill
 Tycjan 287, 329-5, 337, 361, 368, 371, 373, 400, 408, 464, 487, 602; *Madonna ze świętymi i członkami rodziny Pesaro* 331, 374, 398, **210-11**; *Papież Paweł III* 335, 407, **214**; *Portret mężczyzny,*

tak zwany „Młody Anglik” 332, 334, **212-13**
 Tympanon 176, **116, 129**

U
 Uccello, Paolo 252-6, 259; *Bitwa pod San Romano* 254-5, **166-7**
 Ur 70, 628, **43**
 Urbino 260, 315
 Utamaro, Kitagawa 525;
Podnoszenie rolety zasłaniającej widok na kwitnące śliwy 525, **342**

V
 van der Goes, Hugo; *patrz* Goes, Hugo van der
 van der Weyden, Rogier; *patrz* Weyden, Rogier van der
 van Dyck, Anthony; *patrz* Dyck, Anthony van
 van Eyck, Hubert; *patrz* Eyck, Hubert van
 van Eyck, Jan; *patrz* Eyck, Jan van
 van Gogh, Vincent *patrz* Gogh, Vincent van
 van Goyen, Jan; *patrz* Goyen, Jan van
 van Ruisdael, Jacob; *patrz* Ruisdael, Jacob van
 Vasari, Giorgio 371, 373
 Velázquez, Diego 406-11, 416, 420, 424, 438, 467, 485, 487, 514, 521, 568, 599; *Las Meninas* 408, **265, 266**; *Papież Innocenty X* 407, **264**; *Książę Filip Prosper* 410, **267**; *Nosiwoła z Seurilli* 406, **263**
 Vergina 623-4
 Vermeer, Jan 433, 472, 503; *Dziewczyna z dzbanem* 433, **281**
 Veronese, Paolo; *Wesele w Kamie galilejskiej* 339
 Verrocchio, Andrea del 291-3, 315, 329; Bartolommeo Colleoni 293, 608, **188-9**

Vicenza 362
 Villa Farnesina, Rzym 319,
 204-5
 Villon, François 177
 Viollet-le-Duc, Eugène 637
 Vlieger, Simon de 418, 445;
*Holenderski okręt wojenny oraz inne
 statki podczas bryzy* 418, 271
 Vollard, Ambroise 597

W

Wallot, Jan; Stara kancelaria, Brugia
 342, 219
 Walpole, Horace 476-7;
Strawberry Hill 477, 311
 Wandalowie 157, 223
 Washington, George 503
 Waszyngton 478
 Watteau, Antoine 454-5, 469, 470,
 472, 473, 520, 599; *Zabawa
 w parku* 455, 298
 Wczesnoangielski styl 207
 Wczesnochrześcijańska sztuka;
 celtycka 159-61; wyobrażenia,
 rola 135-8; pochodzenie
 i wczesna faza 128-9, 164,
 198, 513, 626, 83-6; Rzym
 i Bizancjum 84, 132-41
 Wenecja 198, 291, 325-35, 349,
 368-71, 390, 445, 506, 539, 561;
 Pałac doży 208, 138;
 Biblioteka San Marco 325, 326,
 207; San Zaccaria 326; posąg
 Bartolommeo Colleoni 293,
 608, 188-9
Venus z Milo 105, 236, 627, 65
 Wersal 447-9, 457, 460, 470,
 291-2
 Wespazjan, cesarz 121, 131, 76
 Weyden, Rogier van der 276,
 298, 356, 397; *Zdjęcie z krzyża*
 276, 179
 Węgierska sztuka 606, 396
 Whistler, James Abbott McNeill
 530-3, 554, 570, 573, 578;
Kompozycja w szarości i czerni,
Portret matki artysty 530, 347;

Nokturn w błękicie i srebrze, *Stary
 most Battersea* 533, 348

Wiedeń 249, 451, 569, 615; Górny
 Belweder 451, 293-4
 Wiek Rozumu 458, 478
 Wiek Wiary 480, 499, 551
 Wieżowiec AT&T 620, 400
 Wikingowie 157, 159, 627,
 101
 Wilford, Michael; Clore Gallery
 621, 401
 Wilton, dyptyk 215, 236, 273-5,
 374, 398, 143
 Witraże 183, 189, 503, 539, 571,
 618, 121, 124
 Witruwiusz 288
 Witz, Konrad; *Cudowny poków ryb*
 244-5, 161
 Wizualne uprzedzenia 27-30, 62,
 81, 115, 165, 300, 316, 493, 512-
 13, 517, 522, 561, 562
 Włochy 223-35, 247-67, 287-339,
 361-71, 374, 387-94, 435-45;
 architektura 135, 208, 224-7,
 249-50, 289-91, 325-6, 362-3,
 388, 435-7, 457, 86, 138, 146-8,
 162-3, 187, 207, 231-2, 250, 282-
 3; rysunek 34-5, 221, 295, 310,
 339, 18, 145, 190, 199, 216;
 malarstwo 20, 23, 31, 34, 201-5,
 212-15, 229, 252-67, 296-312,
 315-23, 326-39, 364, 368-71,
 390-4, 440-5, 590, 608-9, 5, 7-8,
 15-7, 134-6, 141, 149, 165-73,
 191-8, 200, 202-6, 208-15, 217,
 234, 236-7, 251-3, 287-90, 388,
 398-9; rzeźba 198, 230-3, 251,
 293, 313, 364, 367, 438-40, 198,
 230-3, 251, 313, 364, 367, 438-40;
patrz także Bizantyjska sztuka,
 Florencja, Renesans, Rzymska
 sztuka, Rzym, Wenecja
 Woluta 108, 390
 Wood, Grant 589, 593; *Nadejście
 wiosny* 589, 387
 Woolley, Leonard 628
 Wren, Sir Christopher 457-9;
 katedra św. Pawła 459, 299;
 kościół św. Stefana Walbrook
 456-9, 300

Wright, Frank Lloyd 558;
 Fair Oaks Avenue 558, 363
 Wschodu sztuka 77-8, 113, 122,
 141, 165, 185, 202, 573
 Wu Liang-tse 93
 Wyprawy krzyżowe 180, 207
 Wystawy 481, 497, 514
 Wzornik 183, 196, 285, 499

Z

Zen buddyzm 604
 Zoffany, Johann; *Szkola Aktu
 Królewskiej Akademii Sztuk
 Pięknych* 473
 Zuccaro, Federico 362, 385, 589,
 231
 Zuccaro, Taddeo 385
 Związek Radziecki 616

Ż

Żydowska sztuka 127-8; Dura-
 Europos, *Mojesz zdobywający wodę
 ze skały* 82

Podziękowania

Wydawca pragnie podziękować wszystkim właścicielom zbiorów prywatnych, muzeom, galeriom, bibliotekom i innym instytucjom za wyrażenie zgody na reprodukowanie dzieł z ich kolekcji. Nadto dziękujemy następującym osobom i instytucjom (numery ilustracji zaznaczono pogrubionym drukiem):

- Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nowy Jork, dar: Samuel M. Kootz z 2014, 1958 **359**
 Courtesy of the Department of Library Services American Museum of Natural History, Nowy Jork **26**
 Archaeological Receipts Fund, Ateny **41, 52, 59, 62, 406**
 Archiv für Kunst und Geschichte, Londyn **66, 115**
 Archivi Alinari, Florencja **72**
 Artephot, Paryż **III** (fot.: Brumaire), **297** (Nimatallah), **386** (A. Held)
 Arti Galleria Doria Pamphili, srl **264**
 The Art Institute of Chicago **29** (Buckingham Fund, 1955-2339), **343** (Mr and Mrs Lewis Larned Coburn Memorial Collection 1933-429)
 Artotek, Peissenberg **3, 202, 227, 326, 337**
 Photograph © 1995 by The Barnes Foundation, wszystkie prawa zastrzeżone **350**
 Bastin & Evrard, Bruksela **349**
 Bavaria Bildagentur, Monachium **104** (© Jethier), **295**
 Bayerische Staatsbibliothek, Monachium **107**
 Za zgodą władz miasta Bayeux, fot.: Michael Holford **109, 110**
 Bibliothèques Municipales, Besançon **131**
 Bibliothèques Municipales, Épernay **106**
 Bibliothèque Royale, Bruksela **177**
 Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin **28, 30, 39, 40, 68, 226, 256**; str. 97, str. 285, str. 411
 Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin, fot.: Jörg P. Anders **2, 178, 243**
 Osvaldo Böhm, Wenecja **208**
 The Trustees of the Boston Public Library, Massachusetts **315**
 Bridgeman Art Library, Londyn **5, 144, 159, 244, 263, 361, 372**
 Za zgodą British Library, Londyn: **103, 140**
 Copyright British Museum Londyn **22, 23, 24, 25, 27, 33, 38, 43, 79, 95, 186, 216, 321, 368**; str. 433
 Foundation E. G. Bührle Collection, Zurich, fot.: W. Drayer **359**
 Collectie Six, Amsterdam **274**
 The Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge **132**
 Courtauld Institute Galleries, Londyn **354, 358**
 William Curtis **363**
 The Detroit Institute of Arts, dar: Robert H. Tannahill **379**
 Ekdotike Athenon, S.A., Ateny **51, 54, 410**
 English Heritage, Londyn **270**
 Ezra Stoller © Esto Photographics, Mamoroneck, NY **364**
 Fabbrica di San Pietro in Vaticano **83**
 Fondation Martin Bodmer, Genewa str. 169
 Werner Forman Archive, Londyn **34**
 Foto Marburg **116, 128, 154, 268**
 Frans Halsmuseum, Haarlem **269**
 Giraudon, Paryż **42, 124, 156, 174, 248, 253, 373, 389**
 Graphische Sammlung Albertina, Wiedeń **1, 9, 10, 18, 221, 245**; p. 385 b, p. 445
 Sonia Hallday and Laura Lushington **121**
 André Held, Ecublens **58**
 Colorphoto Hanz Hinz, Allschwil **21**
 Hirmer Verlag, Monachium **108, 126, 127, 129, 182**
 David Hockney 1982 **402**
 Michael Holford Photographs, Loughton, Essex **31, 45, 74**; p. 73
 Angelo Hornak Photographic Library, Londyn **299, 300, 327**
 Index, Florencja **84, 133, 135, 136, 231, 282, 283, 286**
 Index, Florencja, fot.: P. Tosi **8, 284**; str. 221
 Indian Museum, Kalkuta **80**
 Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruksela **118**
 A.F. Kersting, Londyn **60, 100, 113, 114, 137, 175, 311**
 Ken Kirkwood **301**
 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia **6**
 Kunsthau Zurich, Society of Zurich Friends of Art **397**
 Kunsthistorisches Museum, Wiedeń **17, 32, 233, 246, 247, 258, 267, 273**
 Magnum Photos Ltd, Londyn **404**
 Marlborough Fine Art (Londyn) Ltd **392**
 Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork **199** (Purchase, 1924, zapis: Joseph Pulitzer 24.197.2 © 1980 by The Metropolitan Museum of Art), **238** (Rogers Fund, 1956.56.48 © 1979 by The Metropolitan Museum of Art), **317** (H.O. Havemeyer Collection, zapis: p. H. O. Havemeyer, 1929.29.100.10. © 1979 by The Metropolitan Museum of Art), **320** (Harris Brisbane Dick Fund, 1935.35.42 © 1991 by The Metropolitan Museum of Art); str. 115 (dar: John Taylor Johnston, 1881),
 Musée d'Art d'Histoire, Genewa **161, 360**
 Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon **310**
 Musée Fabre, Montpellier **329, 332**
 Musée d'Unterlinden, Kolmar **224**
 Musée Rodin, Paryż **345** © Adam Rzepka), **346** (© Bruno Jarret);
 Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruksela **316**
 Museo Morandi, Bologna **399**
 Museo del Prado, Madryt **179, 229, 230, 265, 266, 318, 319**
 Courtesy, Museum of Fine Arts, Boston, Isaac Sweetser Fund **239**
 The Museum of Modern Art, Nowy Jork **369** (Emil Nolde, *Ponk*, 1912, drzeworyt, 32,1 x 22,2 cm. Dar anonimowy, Photograph © 1995 The Museum of Modern Art, Nowy Jork), **374** (Pablo Picasso, *Skrzypce i uirginoma*, (wiosna-lato 1912). Olej na płótnie, 50,6 x 61 cm. Zapis: David M. Levy, Photograph © 1995 The Museum of Modern Art, Nowy Jork), **383** (Alexander Calder, *Wzrokłan*, 1934, Mobil napędzany silnikiem, wys. 102,9 cm. Dar: Abby Aldrich Rockefeller, wymiana, Photograph © 1995 The Museum of Modern Art, Nowy Jork), **388** (Giorgio de Chirico, *Próxima*, 1914, Olej na płótnie, 73 x 59,1 cm. Zapis: Nelson A. Rockefeller, Photograph © 1995 The Museum of Modern Art, Nowy Jork), **393** (Jackson Pollock, *Jeden (nr 32, 1950)*, 1950, Olej i emalia na niegruntowanym płótnie, 269,5 x 530,8 cm. Sidney and Harriet Janis Collection Fund, Photograph © 1995 The Museum of Modern Art, Nowy Jork), **394** (Frazz Kline, *Bale formy*, 1955, Olej na płótnie, 188,9 x 127,6 cm. Dar: Philip Johnson, Photograph © 1995 The Museum of Modern Art, Nowy Jork)
 Museum Rietberg Zurich, fot.: Wettstein & Kauf **366**
 Narodni Galerie, Praga **228**
 Udostępnione do reprodukcji przez: Trustees, The National Gallery, Londyn, **143, 158, 159, 160, 166, 167, 171, 237, 259, 260, 262, 271, 272, 279, 280, 322, 325, 351, 355**

- National Gallery of Art, Waszyngton 88
(Andrew W. Mellon Collection). 340
(Chester Dale Collection)
- National Palace Museum, Taipei, Taiwan 97, 98
- National Trust, Londyn, fot.: J. Whitaker 255
- Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń str. 183
- Ann Paludan, Gislund, Cumbria 94
- Philadelphia Museum of Art 99 (The Simkhovitch Collection). 352 (The Henry P. McIlhenny Collection in memory of Frances P. McIlhenny)
- Oskar Reinhart Collection, Winterthur 356
- Réunion des musées nationaux, Paryż 7, 13, 44, 65, 139, 145, 193, 194, 201, 254, 261, 275, 308, 328, 330, 331, 334, 338, 339, 347, 357, 413; str. 339, str. 455, str. 497
- Reynolds House Museum of American Art, Winston-Salem, Północna Karolina 387
- Rheinisches Bildarchiv, Kolonia 176
- Rijksmuseum-Stichting, Amsterdam 281
- Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leida 341
- Robert Harding Picture Library, Londyn 20, 90, 292, 302, 411
- The Royal Collection © 1995 Her Majesty The Queen 190, 241; str. 473
- Sammlungen des Fürsten von Lichtenstein 257
- SCALA, Florencja 16, 19, 46, 47, 53, 55, 61, 69, 70, 71, 77, 78, 85, 86, 87, 89, 123, 125, 130, 134, 138, 141, 146, 147, 148, 149, 151, 155, 157, 163, 164, 165, 168, 170, 172, 173, 187, 192, 195, 196, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 232, 234, 235, 236, 242, 250, 251, 276, 287, 288, 289, 291, 407, 408, 409; str. 245, str. 323
- Tom Schneider 296
- Za zgodą Trustees of Sir John Soane's Museum, Londyn 303
- Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Monachium 49
- Staatliche Kunstsammlungen, Drezno 215
- State History Museum, Moskwa str. 141
- Statens Museum for Kunst, Kopenhaga 75
- Stedelijk Museum, Amsterdam 381, 390
- Stedelijke Musea, Brugia 180
- Stiftsbibliothek, St Gallen 102
- Stiftung Schlösser und Gärten, Poczdam Sanssouci 252
- Tate Gallery, Londyn 323, 333, 336, 348, 372, 382, 384, 398, 401, 403
- Edward Teitelman, Camden, NJ 314
- The Board of Trinity College, Dublin str. 136
- Union des Arts Décoratifs, Paryż 92
- Universitetes Oldsaksamling, Oslo 101
- Malcolm Varon, N.Y.C. © 1995 353
- Vatican Museums 48, 64, 196, 197, 198, 200
- Za zgodą Board of Trustees of the Victoria and Albert Museum, Londyn 81, 91, 117, 307, 309, 324, 342
- Vincent van Gogh Foundation/van Gogh Museum, Amsterdam str. 555
- Wadsworth Atheneum, Hartford, CT 391: Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund); Zerwolenie na reprodukcje Trustees of the Wallace Collection, Londyn 4, 278, 290, 298, 305, 306
- Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 371
- Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart 119, 120
- ZEFA, Londyn 50, 73, 294 (fot.: Wolfsberger). 400
- Ernst Barlach, *Litości*, © 1919 370
- Pierre Bonnard, *Przystół* © 1899 359
- Constantin Brancusi, *Pisakunek* © 1907 380
- Alexander Calder, *Wzrostłusiat*, © 1934 383
- Henri Cartier-Bresson, *Aquila degli Abnazzi* © 1952 404
- Marc Chagall, *Wiolonczelista*, © 1939 386
- Giorgio de Chirico, *Pięć młotów*, © 1914 388
- Salvador Dalí, *Pojawienie się twarzą i paterą na plaży*, © 1939 391
- Lyonel Feininger, *Zagłówek*, © 1929 379
- Lucian Freud, *Dwie niołny*, © 1977–1990 403
- Alberto Giacometti, *Głowa*, © 1927 390
- David Hockney, *Moja matka, Bradford, Yorkshire, 4 maja 1982*, © 1982 405
- Wassily Kandinsky, *Kozacz*, © 1910–1911 372
- Zoltan Kemeny, *Fidelnajr*, © 1959 396
- Paul Klee, *Malarka historyka o malutkim krasnoludku*, © 1925 378
- Franz Kline, *Białe formy*, © 1955 394
- Oskar Kokoschka, *Bawię się dziećmi*, © 1909 371
- Käthe Kollwitz, *W potrzebie*, © 1893–1901 368
- Rene Magritte, *Usiłowanie niemożliwego*, © 1928 389
- Marino Marini, *Jędrzec*, © 1947 398
- Henri Matisse, *Deser*, © 1908 373
- Piet Mondrian, *Kompozycja z czarnymi, czerwonymi, błękitnymi, żółtymi i szarymi*, © 1920 381
- Claude Monet, *Dworzec St-Lazare*, © 1877 338
- Henry Moore, *Leżąca postać*, © 1938 384
- Giorgio Morandi, *Martha natura* © 1960 399
- Edvard Munch, *Krzyk*, © 1895 367
- Ben Nicholson, *1934 (relief)*, © 1934 392
- Emil Nolde, *Prok*, © 1912 369
- Pablo Picasso, *Prak*, © 1948 377; *Kogut*, © 1938 12; *Głowa*, © 1928 376; *Głowa chłopca* © 1945 375; *Kula z kuczkami*, © 1941–1942 II; *Malacz i modelka*, © 1927 str. 597; *Skrzypce i winogrona* © 1912 374
- Jackson Pollock, *Jeden (nr 31, 1950)* © 1950 393
- Kurt Schwitters, *Imvisible ink*, © 1947 392
- Pierre Soulages, *3 kwietnia 1954*, © 1954 395
- Nicolas de Staël, *Agriego* © 1953 397
- Grant Wood, *Nadzieje wiosny*, © 1936 387
- Mapy: Mountain High Maps and Map Frontiers, Copyright © 1995 Digital Wisdom, Inc.