



Luba Ristujczina

HIERONIM Bosch

MISTRZ FANTAZJI I GROTESKI

Luba Ristujczina

Hieronim Bosch



Tekst: **Luba Ristujczina**

Redakcja: **Anna Willman**

Korekta: **Zespół Wydawnictwa SBM**

Projekt graficzny, skład i fotoedycja: **Luba Ristujczina Studio Litera — www.studiolitera.pl**

Projekt okładki: **Aleksandra Zimoch**

© Copyright for the text, cover and layout by Wydawnictwo SBM, 2023
Warszawa 2023



Wydawnictwo SBM Sp. z o.o.
ul. Sułkowskiego 2/2
01-602 Warszawa
www.wydawnictwosbm.pl

SPIS TREŚCI

OZĘŚĆ I

TAJEMNIOZY OUTSIDER? 5

Zmierzch średniowiecza..... 14

- Renesans we Włoszech 18
- Na Nierlandzkich nizinach..... 27
- Wspaniały wiek XV 31
- Relacje artystyczne Północy i Południa..... 51

Życie owiane tajemnicą 56

- Mała ojczyzna – s’-Hertogenbosh 57
- Rodzinna tradycja..... 59
- Enigmatyczna kronika życia..... 62
- Patroni i zleceniodawcy..... 68

Artysta i jego epoka..... 70

- Heretyk czy geniusz? 71
- Kontynuator niderlandzkiej tradycji..... 73
- Ewolucja stylu..... 82
- Oryginalna technika 87
- Mistrz rysunku..... 89
- Najważniejsze motywy w twórczości Boscha..... 91

Symbolika..... 98

- Tajemnicze symbole 99
- Rewolucyjne tezy Wilhelma Fraengera 101
- W stronę nowych interpretacji..... 103

Spuścizna 106

- Życie w następnych pokoleniach..... 107
- Nierozwiązane tajemnice..... 111

OZĘŚĆ II

IMAGINARIUM. KATALOG PRAC

SYGNOWANYCH..... 113

- Ukrzyżowanie Chrystusa ze świętymi
i fundatorem*..... 114
- Św. Hieronim na pustkowiu*..... 118

Skrzydła rzeźbionego ołtarza dla Bractwa

Najświętszej Marii Panny: *Św. Jan Chrzciciel na
pustkowiu, Św. Jan Ewangelista na Patmos, Oko Boga
ze scenami pasyjnymi* 122

Ecce Homo z fundatorami..... 128

Naigrawanie się z Chrystusa..... 132

Tryptyk Pokłon Trzech Króli z fundatorami 134

Św. Krzysztof niosący Dzieciątka Jezus 138

„Duży” Chrystus niosący krzyż 142

Fragmenty zaginionego tryptyku: *„Mały” Chrystus
niosący krzyż, Jezus z kojcem i wiatraczkiem*..... 144

Tryptyk Kuszenie św. Antoniego..... 148

Tryptyk Ogród rozkoszy ziemskich i niebiańskich 160

Tryptyk świętych pustelników..... 172

Tryptyk Sąd ostateczny 176

Tryptyk z ukrzyżowaną świętą..... 184

*Siedem grzechów śmiertelnych i cztery rzeczy
ostateczne*..... 188

Zaświaty..... 192

*Tryptyk Wesele w Kanie Galilejskiej: Wędrowiec,
Statek głupców, Alegoria łakomstwa i rozpusty,
Wesele w Kanie Galilejskiej, Śmierć skąpca* 196

Leczenie głupoty 204

Fragmenty ze scenami potopu 206

Tryptyk Wóz z sianem 210

OZĘŚĆ III

OBRAZY Z WARSZTATU ARTYSTY

ORAZ JEGO NAŚLADOWCÓW..... 220

WYBRANA BIBLIOGRAFIA..... 238

ŹRÓDŁA ILUSTRACJI..... 239

Wystawa *The Fantastic and Wonderful World of Bosch, Bruegel and Arcimboldo*,
4 marca 2017 – 7 stycznia 2018



CZĘŚĆ I
TAJEMNICZY
OUTSIDER?

CZĘŚĆ I. TAJEMNICZY OUTSIDER?

Najważniejszą świątynią średniowiecznego 's-Hertogenbosch była imponująca gotycka katedra pod wezwaniem św. Jana. W jednej z jej kaplic spotykali się członkowie Bractwa Najświętszej Marii Panny. Bosch jako szanowany obywatel należał do wąskiego grona zaprzysiężonych braci.

Na stronie 7: katedra na zdjęciu Antoniusa Godefridusa Schulla, ok. 1865–1875, Rijksmuseum w Amsterdamie ►

Hieronim Bosch spędził życie w synącym w średniowieczu z wyrobu świec i noży 's-Hertogenbosch. Rodzina Van Akenów mieszkała na staromiejskim rynku. Tu także miał swą pracownię artysta.

Rynek w 's-Hertogenbosch (Den Bosch) współcześnie ▼

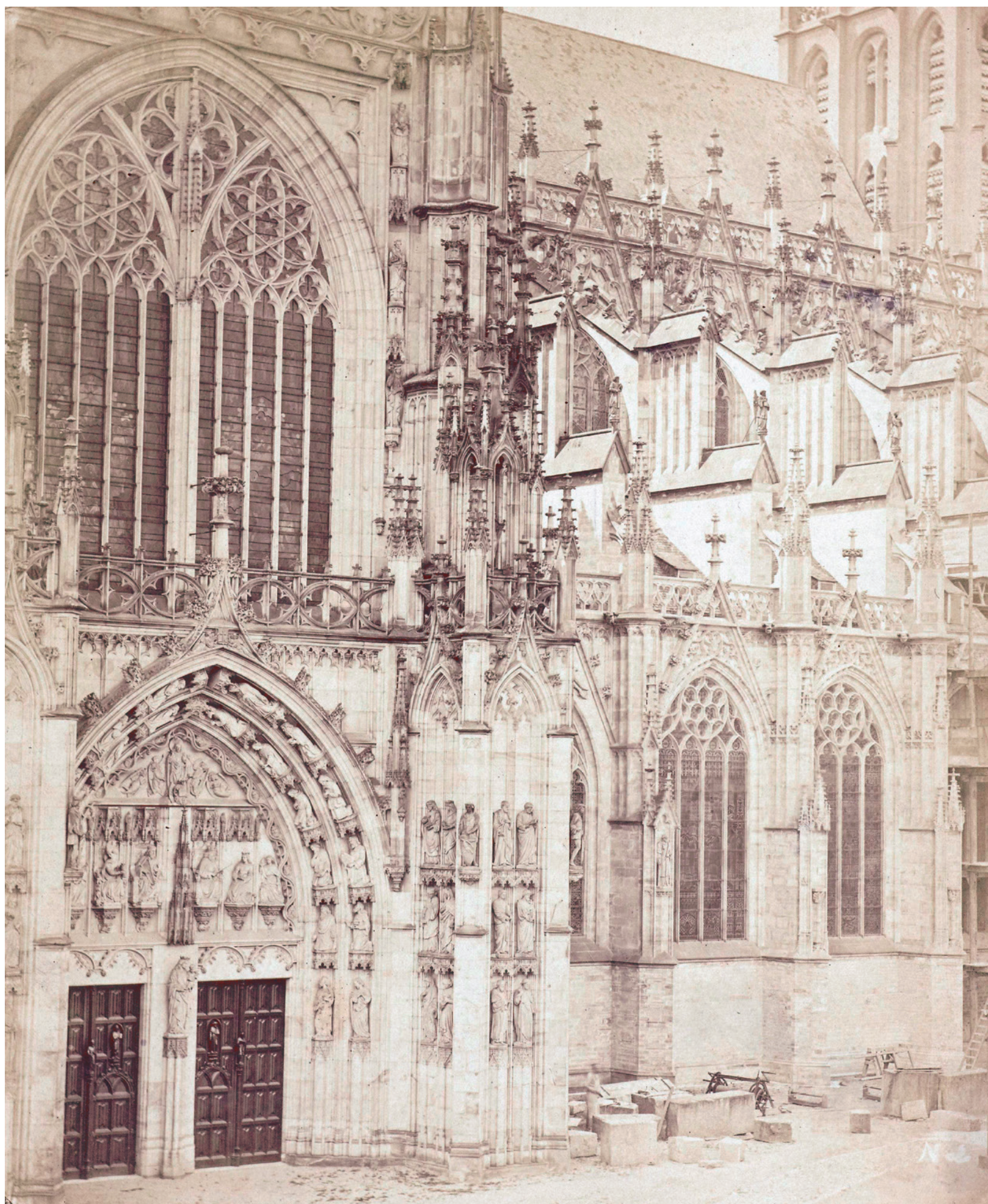
„Kuszony przyjemnościami cielesnymi, a zarazem przyciągany wezwaniami do ascezy, za bardzo wierzący, by skłonić się ku herezji, a jednocześnie zbyt trzeźwo patrzący, by nie zdemaskować nadużyć Kościoła i nędzy świata, olśniony pięknem i fantastyczną urodą natury, ale godzący się na to, by przyznać jej wartość boską lub ludzką, a wreszcie poddający się *docta ignorantia*, Bosch ujawnia antynomie epoki, by uczynić z nich główny wątek swej twórczości artystycznej...”¹.

Charles de Tolnay

Twórczość zmarłego pół tysiąclecia temu brabantkiego mistrza od wieków fascynuje krytyków i wielbicieli sztuki, inspiruje kolejne generacje twórców: malarzy, poetów, a nawet filmowców. Cyklicznie organizowane wystawy nieodmiennie przyciągają tłumy pragnących zgłębić tajemnicę mistrza z 's-Hertogenbosch. Artysta uwodzi pozornie przystępną realistyczną manierą, zanim jednak zrozumiemy, że zaproponowana przez

niego wizja świata nie opiera się na tym, co widzą oczy, lecz na tym, czego doświadcza psyche, zostajemy wciągnięci w wir niekończących się skojarzeń i skrywanych na dnie duszy lęków. Tradycyjne wyobrażenia Boga, ludzi, zwierząt czy natury u Boscha nabierają całkiem nowego wymiaru – tworzą galerię monstrów i dziwacznych stworzeń, niezrozumiałych alegorii i symboli. Stojąc przed nimi, zastanawiamy się, kim był artysta, który powołał je do życia: geniuszem czy szaleńcem? Człowiekiem religijnym czy heretykiem? Na proste i jednoznaczne wyjaśnienie nie pozwalają także ustalone ponad wszelką wątpliwość fakty z jego życiorysu. Z nielicznie zachowanych dokumentów wyłania się postać pełna sprzeczności i paradoksów. Szanowany przez wspólnotę obywateli, człowiek praktyczny, rozsądnie i z talentem zarządzający majątkiem żony, ale też głęboko religijny i rozwijający duchowość w gronie zrzeszającego elitę miasta Bractwa Najświętszej Marii Panny. Sławę zyskał jeszcze za życia, wśród ceniących jego sztukę admiratorów







Obrazy Hieronima Boscha były często kopiowane, nie brakowało także licznych naśladowców, a nawet fałszerzy, którzy trawestując styl mistrza, sygnowali swe dzieła podrobionym autografem.

Powyżej anonimowa kopia *Kuszenia św. Antoniego* – fragment ze sceną pożaru, ok. 1530–1600, olej na płótnie, Rijksmuseum w Amsterdamzie.▲

nie brakowało majątnych i utytułowanych kolekcjonerów. Choć nie pozostawił po sobie następców, jego wizja świata zainspirowała najśłynniejszego niderlandzkiego mistrza renesansu – Pietera Bruegla starszego oraz liczne grono naśladowców i fałszerzy.

Wydaje się, że Bosch był zawieszony pomiędzy dwoma wymiarami: prywatnym i intymnym. Zamykając drzwi pracowni, przenosił się w świat niczym nieskrępowanej wyobraźni i dawał upust najdziwniejszym fantazjom. Analizujący twórczość malarza badacze podkreślają, że wbrew obiegowym opiniom był nieodrodnym dzieckiem swej epoki; wrażliwość i talent pozwalały mu na wyrażenie lęków i nastrojów trapiących wielu jego współczesnych. Przełom średniowiecza i renesansu nie był bynajmniej okresem harmonijnym i spokojnym. Wręcz przeciwnie, był to czas mroku, niepokoju, wojen i cierpienia, a odrodzeniowy przełom był długotrwałym i złożo-

nym procesem: nowe idee niczym strumienie drążące skały torowały drogę humanistycznemu światopoglądowi już od średniowiecza. Mimo zmierzchu uniwersalizmu i coraz śmielej głoszonych poglądów, że to człowiek jest miarą wszechrzeczy, potrzeba cnotliwego życia była wciąż aktualnym i pożądanym modelem egzystencji. Niezdecydowanych przekonywała wizja sądu ostatecznego, rozstrzygającego o życiu w zaświatach. Wszystkie ziemskie sprawy, podobnie jak gospodarcza prosperity, potęga możnych rodów czy pokój, były ulotne, nic nieznaczące wobec zbawienia i będącego konsekwencją popełnionych grzechów wiecznego potępienia. A to wyobrażano sobie jako sumę trapiących ludzkość plag.

Talent Hieronima Boscha wyrażał się nie tylko w niecodziennej, uwodzącej umysł tematyce. Wykształcony zapewne w rodzinnej pracowni, był na tyle biegły w triumfalnie torującej sobie drogę technice olejnej, że zdołał nie tylko



opanować warsztat, ale także zaproponować nowatorskie jak na owe czasy rozwiązania. Analizując dzieła i ewolucję stylu artysty, można stwierdzić, że mimo oryginalnej manieri i prymityzowania form był doskonale obeznany z plastycznymi nowinkami. Sugestywnie namalowanych partii pejzażowych i architektonicznych nie powstydziliby się żaden twórca epoki. Co więcej, znawcy tematu spekulują, czy malarz mógł odbyć podróż do Italii i podziwiać dzieła włoskich kolegów. Jednak, jak i inni artyści Północy, skłaniał się ku naturalizmowi, był znakomitym obserwatorem i odrzucał obecny u twórców Południa idealizm.

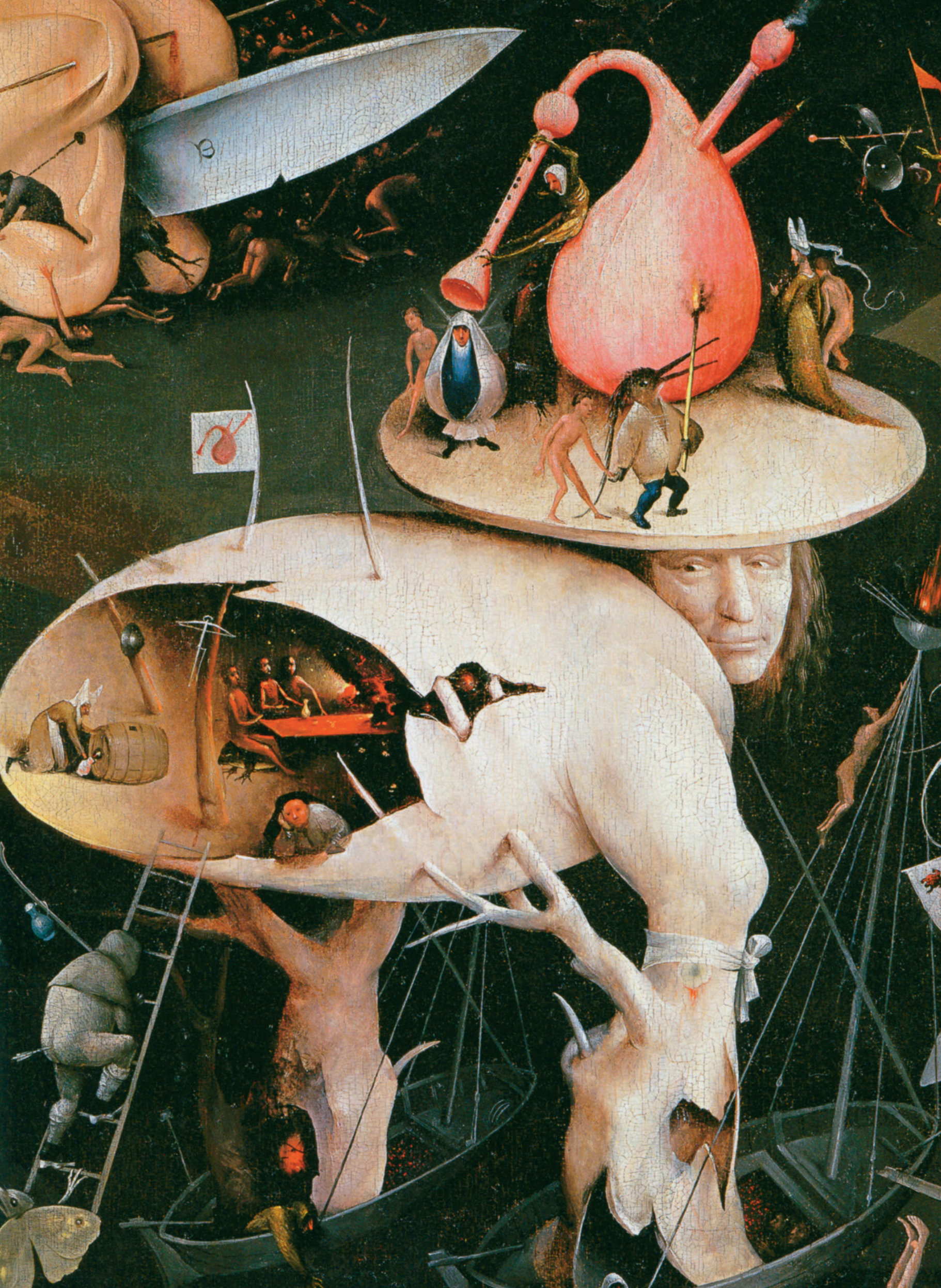
Paradoksalnie unikatowość i sugestywność wizji, dziś postrzegana jako największa zaleta twórczości Boscha, w przeszłości była uważana za słabość, wykluczającą go zdaniem uczonych i krytyków z grona „poważnych” twórców epoki: Leonarda da Vinci, Rafaela Santiego czy Albrechta Dürera. Wynikało to

z pewnością z faktu, że wykreowany przez artystę świat nie korespondował z głównymi nurtami filozoficznymi i estetycznymi renesansu – bardziej przystawał do religijnych idei średniowiecza, koncentrujących się wokół kwestii moralności, potępienia i zbawienia.

Jak przekonuje jedna ze znawczyń twórczości malarza, Victoria Pitts Rembert, reputacja artysty jako twórcy diabłów – *faiseur de diables* – ukształtowała się już czasach renesansu i reformacji. Żyjący we Florencji polityk i historyk Francesco Guicciardini co prawda podziwiał Brabantczyka, ale uważał go za „wynalazcę fantastycznych i dziwacznych rzeczy”¹². W podobnym tonie wypowiedzieli się autor wydanych w 1550 roku *Żywotów najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgio Vasari czy Gian Paolo Lomazzo, który w wydany w 1584 roku dziele *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* porównał wykreowany przez

Znawcy twórczości Hieronima Boscha zwrócili uwagę na sugestywną wizję piekła i trawiące ludzkie domostwa ogień – widzimy je na wielu obrazach. Inspiracją dla takich scen mogły być zachowane w pamięci artysty wydarzenia wielkiego pożaru jego rodzinnego miasta, w którym ucierpiała także jego rodzina.

Hieronim Bosch, *Ogród rozkoszy ziemskich i niebiańskich*, fragment *Muzycznego piekła*, ok. 1505, olej na dębowej desce, Museo Nacional del Prado w Madrycie ▲



Hieronima Boscha świat do koszmarów sen-nych. Także historiografowie wywodzący się z Północy Europy skupiali się na tym aspekcie jego twórczości. Mistrz z 's-Hertogenbosch zapewne zostałby szybko zapomniany, gdyby nie chorobliwa wręcz fascynacja jego dziełami króla Hiszpanii Filipa II, posiadającego w kolekcji okazałą liczbę przypisywanych twórcy obrazów³: część z nich odziedziczył po ojcu Karolu V, który mógł znać artystę osobiście. W krótkim czasie habsburskie zbiory zostały nie tylko zinwentaryzowane, ale także wnikliwie zanalizowane. Mimo że autor opracowania, José de Sigüenza, podzielał entuzjazm i estetyczne upodobania swego władcy, na szersze uznanie spuścizna Boscha musiała czekać do XIX wieku. Wtedy, dzięki zainteresowaniu twórczością Pietera Bruegla starszego krytycy, poszukując genezy jego stylu odkryli nieco zapomnianego mistrza z 's-Hertogenbosch. Fundamentalnych ustaleń biograficznych dokonał historyk Jan Mosmans, który przeanalizował zachowane w miejskich archiwach dokumenty i wskazał datę śmierci malarza, prześledził losy jego przodków, a co najważniejsze, udowodnił, że Bosch był w swoich czasach cenionym i szanowanym twórcą. Przełom w recepcji spuścizny artysty nastąpił w XX wieku. Wtedy krytycy tacy jak Louis Demonts i Charles de Tolnay zdjęli z niderlandzkiego mistrza odium odklejonego od rzeczywistości dziwaka. Węgierski historyk sztuki jako pierwszy wprowadził periodyzację jego dzieł, nakreślił linię rozwoju artystycznego oraz stworzył podwaliny katalogu obrazów. Biograf zaproponował także nowatorskie spojrzenie na spuściznę Boscha, uwzględniające konteksty historyczne i literackie, średniowieczny mistycyzm, a nawet rodzimy folklor. Próbując zrozumieć oryginalną wizję, odwołał się nawet do psychoanalizy. Z kolei Francuz Jacques Combe wzbogacił interpretację dzieł o wątki

alchemiczne i astrologiczne. Dzięki nowemu spojrzeniu mistrz z 's-Hertogenbosch z czasu zyskał status geniusza, a jego wizja świata odżyła w pracach surrealistów.

Gdy już się wydawało, że kolejni badacze będą rozwijać ustalenia Tolnaya i Combe'a, w piśmiennictwie pojawiła się podważająca wcześniejsze tezy monografia Wilhelma Fraengera. Niemiecki uczyony zaproponował „całościowe” i równie wizjonerskie jak oryginały spojrzenie. Podzielił obrazy na dwie grupy: pierwszą stanowiły dzieła zgodne z kościelną doktryną, drugą zaś całkowicie z nią sprzeczne, a nawet krytykujące Kościół. Zdaniem Fraengera tematyka tych prac świadczyła o przynależności autora do heretyckiej sekty Brac-

Zdaniem badaczy, człowiek-tawerna może nosić rysy artysty.

Hieronim Bosch, *Ogród rozkoszy ziemskich i niebiańskich*, fragment *Muzycznego piekła*, ok. 1505, olej na dębowej desce, Museo Nacional del Prado w Madrycie ◀

Hendrik Hondius, wg Cornelisa Corta – portret Hieronima Boscha zamieszczony w dziele *Pictorum aliquot celebrium praecipuae Germaniae inferioris effigies*, 1610, Rijksmuseum w Amsterdamie ▼





twa Wolnego Ducha. Rewolucyjne tezy, dla jednych intrygujące, dla innych absurdalne, wytyczyły kierunek dalszych badań. Po pół wieku sporów dzieła Hieronima Boscha nadal wymykają się jednoznacznej interpretacji i stanowią zagadkę dla kolejnych pokoleń badaczy. Jak się wydaje, mimo że artysta nie tworzył na marginesie szkół i kierunków, był głęboko zanurzony w swej epoce. Dlatego nie można jego wizji traktować w oderwaniu od czasów, w jakich przyszło mu tworzyć. Na sposób postrzegania przez niego świata wpłynęli zarówno niderlandzcy prymitywiści, jak i działający ówczesznie teolodzy, pisarze i humaniści. Trwały ślad w świadomości malarza pozostawiły także wojny i sytuacja polityczna oraz osobiste przeżycia, w szczególności apokaliptyczny pożar 's-Hertogenbosch, którego był świadkiem jako dziecko. Przyjmując taki racjonalny punkt widzenia, dzieła artysty można także odczytywać jako wyraz osobistych lęków i fantazji. W czasach kiedy ceniono realizm, a naturę uważano za najdoskonalszą nauczycielkę, Bosch, przyznając sobie prawo do subiektywnego obrazowania rzeczywistości i stworzenia paralelnego uniwersum, zdaje się o stulecia wyprzedzać swą epokę. Podobną metodę, polegającą na głębokim wejrzeniu w mrok własnej duszy i stawieniu czoła swoim demonom, możemy odnaleźć chociażby w obrazach Francisco Goi czy surrealistów. Jako człowiek majątny Hieronim Bosch mógł sobie pozwolić na taką ekstrawagancję i tworzyć dla przyjemności, a nawet nie przejmować się modami oraz życzeniami zleceniodawców.

Ouvre mistrza wymyka się racjonalnym wyjaśnieniom, jesteśmy skazani na poruszanie się w labiryncie monstrów, z pełną świadomością popełniania błędów. Twórca był i pozostanie postacią enigmatyczną i pełną paradoksów. Nie zadbał o zachowanie dla potomności swego wizerunku. A ten mógłby pomóc w doszukaniu się niecodziennych ry-

sów, usprawiedliwiających oryginalne spojrzenie na świat. Niektórzy badacze są zdania, że podobnie jak wielu innych malarzy epoki, mógł ukryć swą podobiznę w zaludniającym jego dzieła bestiariuszu. Domniemanym autoportretem mogłaby być twarz mężczyzny-tawerny uwieczniona na *Muzycznym piekle z Ogrodu rozkoszy ziemskich i niebiańskich*. Być może rysy artysty noszą postacie *Pokłonu Trzech Króli* z Filadelfii, *Koronowania cieniem* z Eskurialu, *Niesienia krzyża* w Wiednia, „świerszcza” z *Kuszenia św. Antoniego* z Lizbony czy *Wędrowca* z Rotterdamu. Zachowały się także inne portrety wiązane z mistrzem z 's-Hertogenbosch, powstałe już po jego śmierci. Z dużym prawdopodobieństwem za autentyczny wizerunek należy uznać tzw. rysunek z Arras, anonimowe dzieło z połowy XVI stulecia (Bibliothèque municipale w Arras). W Mead Art Museum w Amherst zachował się także anonimowy niderlandzki obraz z 1585 roku; znany jest także sztych zamieszczony w dziele Domnicusa Lampsoniusa *Pictorum aliquot celebrium praecipue Germaniae inferioris effigies* (1572). Uwieczniony na nim mężczyzna wygląda całkiem zwyczajnie: to człowiek o przenikliwym, skupionym spojrzeniu i poorly głębokimi zmarszczkami twarzy.

W oddawanej do rąk czytelników książce będziemy się starali przybliżyć dokonania artysty w szerokiej perspektywie czasów, w jakich tworzył, z pełną świadomością złożoności i zawilości symboliki jego dzieł. Zachęcamy do poznawania obrazów Bosha w muzeach, a także sięgnięcia po lekturę polskiej badaczki Anny Boczkowskiej oraz obejrzenia filmu Lecha Majewskiego *Ogród rozkoszy ziemskich*. Perspektywa zaprezentowana przez uczoną i reżysera przekonują, że mimo istnienia obszernej literatury przedmiotu twórczość Hieronima Boscha można odczytywać bardzo osobiście i oryginalnie.

Przypisywany Jacquesowi le Boucq rysunek (ok. 1550, węgiel i sangwina na papierze, Bibliothèque Municipale w Arras) powstał niemalże pół wieku po śmierci Hieronima Boscha i jest uważany na jego portret. Wielu badaczy w rysach twarzy kostycznego mężczyzny usiłowało odnaleźć tajemnicę jego sztuki◀

Domniemany portret Hieronima Boscha anonimowego niderlandzkiego malarza, ok. 1585, olej na płótnie, Mead Art Museum w Amherst▼





ZMIERZCH ŚREDNIOWIECZA

Wbrew obiegowym opiniom, utrwalonym dzięki tezom Jakuba Burckhardta zawartym w dziele *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, renesansowy przełom był w istocie długotrwałym i traumatycznym procesem, a towarzyszyły mu krwawe wojny, bolesne przemiany gospodarcze i niepokoje społeczne. Narodziny epoki przebiegały odmiennie na Północy i Południu Europy. Pierwsze jaskółki pojawiły się w Italii, gdzie przez całe średniowiecze żywa była tradycja antyczna, i to właśnie z Italii nowe idee promieniowały na inne kraje. Czasy zmierzchu średniowiecznego uniwersalizmu religijnego, wielkich odkryć geograficznych, racjonalizmu i humanizmu nie uchroniły żyjących wówczas ludzi od egzystencjalnych lęków, przekonania o nieuchronnym nadejściu Dnia Sądu. Dzieśiątkujące ludność kontynentu choroby: tzw. czarna śmierć i choroba francuska były interpretowane jako kara boża za grzechy.

Atmosferę lęku potęgowała skomplikowana sytuacja polityczna w Europie. Płonne okazały się nadzieje na trwały pokój po zakończeniu toczącej się między Anglią i Francją wyniszczającej wojny stuletniej (1337–1453). Przełom XV i XVI wieku przyniósł kolejne zbrojne konflikty: spory walczących o hegemonię na Starym Kontynencie Walezjusów i Habsburgów. Spokój zakłócały także krwawe konflikty lokalne, ze Wschodu coraz głośniej dały się słyszeć groźne pomruki rosnącego w siłę imperium Turków osmańskich. Ekspansję muzułmanów znaczyły kolejne klęski chrześcijan na Bałkanach: zdobycie stolicy Cesarstwa Bizantyjskiego – Konstantynopola (1453), porażka wojsk węgierskich pod Mohaczem (1527) i przypieczętowany zdobyciem przez Turków Budy (1541) upadek Węgier.

Słabość militarna Wschodu zbiegła się z pogłębiającą się słabością Kościoła katolickiego. Targany wewnętrznymi konfliktami,

które jak w soczewce skupiły się podczas niewoli awiniońskiej (1309–1377) oraz wielkiej schizmy zachodniej (1378–1417), tracił wpływy polityczne. Wystawne, sprzeczne z głoszonymi ideałami chrześcijaństwa życie pławiących się w luksusach papieży, kupczenie odpustami i bezwzględna walka o militarną dominację na Półwyspie Apenińskim papieżstwa doprowadziły do upadku autorytetu moralnego Kościoła, a w efekcie do wystąpienia Marcina Lutra (1517) i narodzin reformacji. Społeczne niepokoje sprzyjały zapowiadającym rychły koniec

Strona 14: Albrecht Dürer,
Czterech jeźdźców Apokalipsy,
kolorowany drzeworyt, 1498,
Harvard Library w Cambridge

Miniatura przedstawiająca
scenę zdobycia Konstantynopola
przez Mehmeda II w 1453 roku
zamieszczona w *Voyages
d'Outremer* Bertranda
de la Broquière'a, ok. 1455-1500.
Bibliothèque nationale de France
w Paryżu ▼



świata wizjonerom, jak Wincenty Ferrieriusz czy Girolamo Savonarola. Głoszone przez nich płomienne kazania przyciągały rzesze szukających pocieszenia. W owładniętej religijną ekstazą Florencji obalono Medyceuszy, niszczone przedmioty zbytku, nawoływano do odnowy religijnej. Zagrożający porządkowi publicznemu wojowniczy dominikanin kilka lat po pierwszych wystąpieniach został spalony na stosie, jednak zamęt, jaki wywołał, zniszczył dominującą pozycję Florencji i załamanie się ideałów humanizmu. Oczekiwanie nadejścia Antychrysta trafiło także na bardzo podatny grunt w Hiszpanii, gdzie rosła we wpływy Inkwizycja i nie ustawano w tropieniu sług Szatana, do których we-

dle powszechnej opinii należeli licznie zamieszkujący Półwysep Iberyjski Żydzi oraz ludzie oskarżani o czary. Na fali antysemitkich wystąpień wyznawcy judaizmu zostali zmuszeni do opuszczenia Hiszpanii, a prześladowania czarownic i czarowników także przybrały systemowy charakter i ogarnęły całą ówczesną Europę. Do walki z siłami zła przystąpiło papieństwo, czego wyrazem były wydane w 1484 roku przez Innocentego VIII bulla przeciw herezji i czarom – *Summis desiderantes affectibus* oraz napisany przez papieskich inkwizytorów Heinricha Kramera i Jakoba Sprengera traktat *Malleus Maleficarum* (Młot na czarownice). O paranie się czarami mógł być oskarżony każdy, tortu-

Francesco di Lorenzo Rosselli,
Egzekucja Savonaroli i dwóch
towarzyszy na Piazza della
Signoria, XVI w., Museo Nazionale
di San Marco we Florencji ▼





Od lewej: Johann Jakob Wick, *Egzekucja trzech czarownic w Baden, 1585*, Wickiana, Zentralbibliothek w Zurychu; anonimowa rycina przedstawiająca spalenie czarownic w Harzu, 1555, kolekcja prywatna

rowane w trakcie procesów ofiary, by uniknąć dalszych cierpień, często przyznawały się do najbardziej absurdalnych zarzutów. Publiczne egzekucje czarownic przyciągały żądne krwi tłumy, a wyobrażenia wodzących na pokuszenie ludzkość demonów były przekonujące nie tylko dla niewykształconych, lecz także dla uczonych.

Działalność humanistów nie ograniczała się li tylko do kwestii religijnych. Niccolò Machiavelli w napisanym w 1513 roku *Księciu* propagował idee świeckiego państwa, na którego czele stoi oświecony władca, gotowy dla osiągnięcia wytyczonego celu poświęcić wszelkie wątpliwości natury moralnej. Bardziej ortodoksyjny w poglądach był poddany Henryka VIII Tomasz Moore. Rozczarowany stosunkami panującymi w Anglii Tudorów w stworzonym w 1519 roku dziele *Utopia* powołał do życia królestwo, w którym panowały równość, sprawiedliwość i tolerancja religijna.

Do zmiany perspektywy w postrzeganiu świata przyczyniły się także odkrycia geograficzne, które nie tylko poszerzyły rynki zbytu

i sprzyjały bogaceniu się warstw kupieckich, ale też zderzyły społeczeństwa Starego Kontynentu z odmiennymi kulturami. Wyprawy Krzysztofa Kolumba, Ferdynanda Magellana czy Vasco da Gamy niosące tubylcom śmierć i zagładę, dla wielu Europejczyków stały się szansą na awans społeczny.



Hans Baldung Grien, *Sabat czarownic*, 1508, kolorowany drzeworyt



Przejmujące świadectwo cierpienia Chrystusa przywodzi na myśl realistyczne malarstwo Północy Europy.

Andrea Mantegna, *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa* (*Martwy Chrystus*), ok. 1480, tempera na płótnie, Pinacoteca di Brera w Mediolanie ▲

RENESANS WE WŁOSZECH

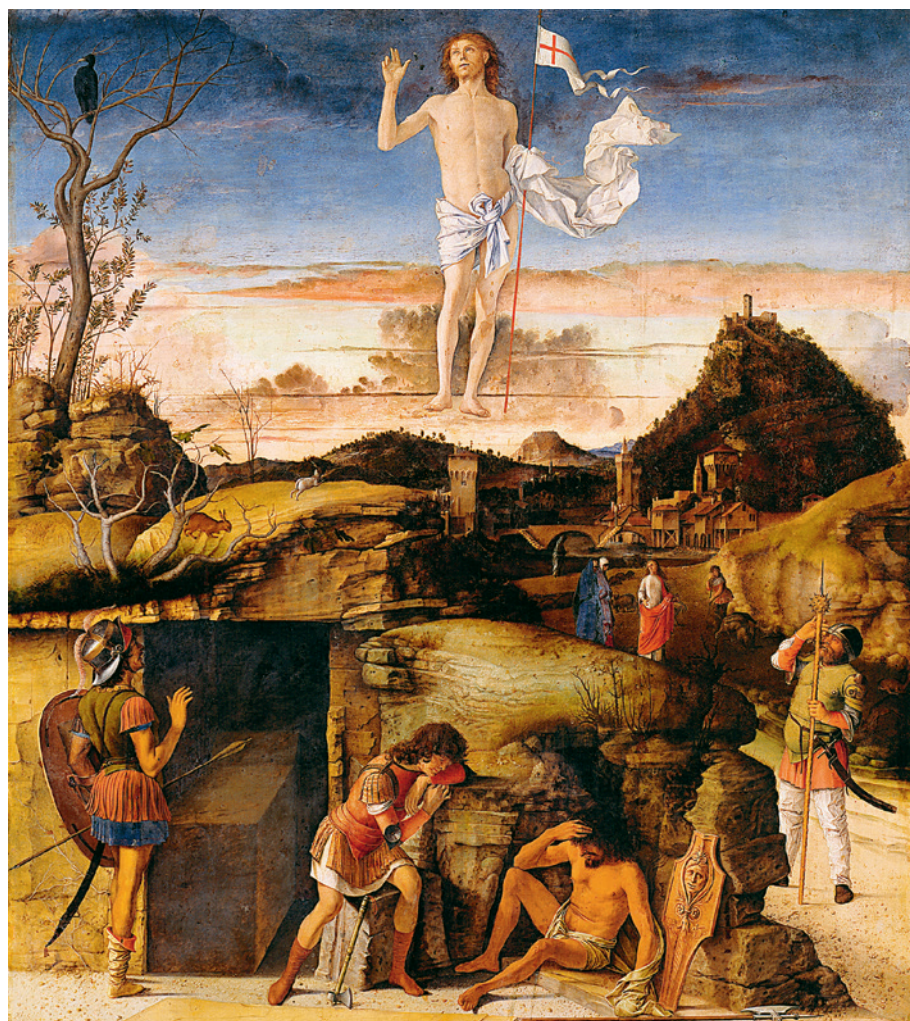
W pierwszych stuleciach średniowiecza sztuki plastyczne były całkowicie podporządkowane nauce Kościoła, miały charakter religijny i podlegały ścisłej kodyfikacji. Z czasem procesy zachodzące w życiu polityczno-gospodarczym znalazły odbicie także w twórczości wizualnej. Wzrost militarnej potęgi władców świeckich oraz arystokratów, rozwój handlu, bogacenie się mieszczaństwa i rozwój uniwersytetów przyczyniły się do zmniejszenia roli kościelnego mecenatu. Poszczególne dziedziny sztuki zyskały autonomię, powstały nowe gatunki malarstwa, jak portret. Dzieła, choć nadal obracały się

w kręgu prawd wiary i przybliżały życie Jezusa, Marii czy świętych, mogły dostarczać także estetycznej przyjemności. Dzięki licznym odniesieniom do otaczającej rzeczywistości artyści kreowali przekonujący świat i powoływali do życia postacie, z którymi mogli utożsamiać się odbiorcy. XIV-wieczni malarze rozwijali zainteresowanie mistrzów gotyckich przyrodą, jednak teraz stała się ona nie tylko źródłem inspiracji, ale także nieodłącznym wzorem. Zgodnie z humanistycznym przesłaniem celem sztuki było nie przedstawienie prawdy duchowej, a wierne oddanie rzeczywistości i ukazywanie jej z perspektywy ludzkiego doświadczenia. Zwrot ku naturze wyzwolił rozwój nauk

ścisłych: matematyki i geometrii oraz optyki, dzięki którym odkryto reguły rządzące zależnościami przestrzennymi oraz relacjami barw, światła i cienia. Zasady perspektywy linearnej oraz powietrznej umożliwiły twórcom oddawanie na dwuwymiarowej płaszczyźnie iluzji głębi, dzięki temu widzowie odnosili wrażenie, że wykreowany na obrazie świat jest przedłużeniem tego realnego. Przekłady dzieł autorów antycznych pozwoliły skodyfikować i wzbogacić reguły rządzące kompozycją i proporcjami. Ceniono harmonię, symetrię oraz racjonalizm. W poszukiwaniu piękna i boskości nie ograniczano się do naśladowania natury: stworzono nowy kanon proporcji ludzkiego ciała oraz urody. O ile w wizerunkach mężczyzn artyści nie unikali weryzmu, indywidualizacji i starali się oddać życie wewnętrzne modela, o tyle portrety kobiet były idealizowane, wszelkie defekty fizjonomii starano się tuszować. Unikano brzydoty, która, jak powszechnie uważano, była odzwierciedleniem grzechu i zła.

Zmieniała się także tematyka malarstwa. Nadal podejmowano problematykę religijną, jednak obowiązujące w średniowieczu kanony ikonograficzne, np. wydarzenia z życia Marii i Jezusa, zyskały nowy, ludzki wymiar. Biblijne przypowieści rozgrywały się w scenarii rodzimych krajobrazów, mieszczańskich i pałacowych wnętrz. Ubrane w modne stroje z epoki postacie często nosiły rysy fundatorów. Występujące w wielofigurálních przedstawieniach pejzaż i martwa natura pełniące funkcję tła były traktowane z równą uwagą jak pierwszoplanowe postacie.

Dużym powodzeniem cieszył się kult maryjny, który znalazł najpełniejsze odzwierciedlenie w intymnych wizerunkach Madonny i Dzieciątka, akcentujących relacje matki i dziecka oraz macierzyństwo. Choć nie brakowało w nich czytelnych symboli



zapowiadających ofiarę Chrystusa (np. owoc granatu, szczygieł, winorośl), rezygnowano z podkreślania aury boskości, ograniczając się do dyskretnie zaznaczonych nimbów czy

Malarze szkoły weneckiej szczególną wagę przykładali do kolorystyki obrazów oraz realistycznie oddanego pejzażu.

Giovanni Bellini, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, ok. 1475–1479, olej na płótnie, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen w Berlinie ▲



Realistyczne portrety, jak prezentowany obok *Portret dziadka z wnuczką* Domenica Ghirlandaia były w XV-wiecznej Italii rzadkością (1490 tempera na desce, Musée du Louvre w Paryżu) ◀

CZĘŚĆ I. ZMIERZCH ŚREDNIOWIECZA

Sceny sądu ostatecznego należały XV- i XVI-wiecznej Italii do rzadkości. Tryptyk Fra Angelica (ok. 1435-1440, tempera i złoto na desce, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen w Berlinie) odwołuje się do tradycyjnej ikonografii tego motywu. W sferze niebiańskiej widzimy młodzieńczego Chrystusa w otoczeniu Marii, apostołów, świętych, ojców Kościoła i zastępów aniołów. W sferze ziemskiej – wezwanych na sąd, powstałych z grobów ludzi. Zbawieni, w towarzystwie aniołów, tanecznym krokiem zmierzają w stronę bram raju, potępieni cierpią katusze w piekle ▶



Giotto di Bondone, *Sąd ostateczny*, ok. 1305, fresk, kaplica Scrovegnich w Padwie ▶



Sandro Botticelli, *Pokłon Trzech Mędrców*, ok. 1476, tempera na płótnie, Galleria degli Uffizi we Florencji ◀

Domenico Ghirlandaio, *Pokłon Trzech Mędrców*, ok. 1488–1489, tempera i olej na desce, Spedale degli Innocenti we Florencji ▼

symbolicznych kolorów szat (błękitu, czerwieni i bieli). Popularnymi motywami były zwiastowanie, *Sacra Conversazione* (święta rozmowa), św. Anna Samotrzecia, ostatnia wieczerza czy sceny pasji. Stosunkowo rzadko podejmowano popularny w czasach średniowiecza temat sądu ostatecznego.

Wraz z laicyzacją życia i rozwojem mecenatu świeckiego sztuka zyskała funkcje propagandowe. Wyróśli na militarnych i handlowych imperiach włoscy kupcy i kondotierzy z wolna przekształcali się w sprawujących niepodzielną władzę możnych i książąt. O potęgę rodów Medyceuszów, Sforzów, D'Este, Gonzagów czy Orsinich miały świadczyć nie tylko podboje, ale przede wszystkim powstałe z ich inicjatywy dzieła sztuki, budowle użyteczności publicznej, powołane do życia instytucje, gromadzące elity intelektualne dwory oraz mecenat artystyczny.

Rozwijało się nie tylko malarstwo portretowe, nowością stanowiły dzieła odwołujące się do mitologii oraz sceny alegoryczne. Wykonywane na prywatne zamówienie, pełniły



CZĘŚĆ I. ZMIERZCH ŚREDNIOWIECZA

Giotto wprowadził do malarstwa włoskiego niespotykany wcześniej monumentalizm i silny ładunek dramatyzmu. Podziwiając sceny pasji Chrystusa, widzowie przeżywali wydarzenia Wielkiego Tygodnia i identyfikowali się z cierpiącym Jezusem.

Giotto di Bondone, *Pocałunek Judasza*, ok. 1305, fresk, kaplica Scrovegnich w Padwie ▶



funkcję propagandowe: były świadectwem erudycji, obycia zamawiającego, utrwały jego prestiż i status majątkowy. Motywy mitologiczne niosły przesłanie moralizatorskie: propagowały cnoty patriotyczne i obywatelskie. Postacie z panteonu antycznych bogów personifikowały cechy ludzkiego charakteru, a nawet uosabiały pojęcia abstrakcyjne, jak: czas, śmierć, sprawiedliwość, prawda, pokój, zgoda, męstwo czy zwycięstwo. Wenus (Afrodyta) była uosobieniem miłości, młodości i piękna, Mars (Ares) gniewu i wojny, Merkury (Hermes) sprytu, Atena (Minerwa) mądrości. Popularnymi tematami były sceny z życia Bachusa (Dionizosa), perypetie miłosne Wenus, bogate życie erotyczne Jowisza (Zeusa), prace Heraklesa (Herkulesa) czy dzieje wojny trojańskiej. Dzieła o tematyce mitologicznej przyczyniły się do spopula-

ryzowania aktu, który z czasem przeniknął do dzieł o tematyce religijnej. Najpełniejszy wyraz tych tendencji stanowiły freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Żywo zainteresowany anatomią ludzkiego ciała artysta, mistrz ukazywania postaci w skomplikowanych pozach, śmiałych skrótach perspektywicznych i dynamicznym ruchu, wiedzę o proporcjach czerpał ze studiowania antycznych posągów. Podobnie jak Leonardo da Vinci uczestniczył w zakazanych ówczesnie przez Kościół sekcjach zwłok.

W dobie odrodzenia na artystycznej mapie Italii ukształtowało się kilka odrębnych, różniących się stylistycznie ośrodków. Pierwsze zwiastuny nowej sztuki pojawiły się już w XIV wieku we Florencji, gdzie przez długi czas przenikały się wpływy zwolenników dekoracyjnej *maniera graeca* oraz

odwołujących się do prawdy i natury reformatorów. W głęboko religijnym malarstwie Giotto (ok. 1266–1337) zaznaczyły się silny ładunek ekspresji, wprowadzenie do przedstawień elementów przyrody i architektury, świadome operowanie modelunkiem, dążność do przedstawienia głębi. Jego dzieła nie były efektem stylizacji i maniery – odwoływały się do obserwacji natury i dzięki temu cierpienia i radości bohaterów fresków były wiarygodne i przekonujące dla widzów. Postacie znane z kart Pisma Świętego i apokryfów stały się realne i bliskie, godne naśladowania. W kolejnym stuleciu, określanym we Włoszech mianem quattrocenta, zyskali na znaczeniu Medyceusze i dzięki ich patronatowi zainteresowano się filozofią, literaturą i sztuką antyczną. W wyrafinowanych kręgach ceniono wątki mitologiczne, studiowano architektoniczne traktaty, dyskutowano o utożsamianym z prawdą pięknie. Znajomość twórców antycznych poszerzyła się znacznie, kiedy we Florencji znaleźli schronienie uczeni z podbitego przez Turków Konstantynopola.

Artystycznym spadkobiercą Giotto był zainteresowany perspektywą Masaccio (1401–1428), autor fresków w kaplicy Brancaccich przy florenckim kościele Santa Maria del Carmine. Ukazujące sceny z Księgi Rodzaju i życia Chrystusa wyróżniały się siłą wyrazu, nowatorskim ujęciem przestrzeni, sugestywnym modelunkiem, realizmem i innowacyjnym zastosowaniem światłocienia. Artysta zaaranżował biblijne historie w realiach tokańskiego pejzażu, zredukował zbędne ozdóbki oraz detale, skupiając się na ekspresji, ukazywaniu emocji oraz relacjach bohaterów przedstawień. Każdy z nich został ujęty indywidualnie, co podkreślały zróżnicowane pozy i gesty oraz portretowo ujęte twarze. Nawiązaniem do średniowiecznej ikonografii było zaaranżo-



Zafascynowany twórczością Giotto Massaccio, przedstawiając scenę *Wygnańia z raju* (1424, fresk, Basilica di Santa Maria del Carmine we Florencji), skupił się na emocjach pierwszych rodziców. Zawodząca Ewa wstydlawie zakrywa swą nagość, podczas gdy Adam w akcie rozpaczny ukrył twarz w dłoniach. Niezwruszony anioł, z mieczem sprawiedliwości w dłoni, wskazuje wygnańcom drogę na ziemię ◀

wanie opowieści w kilka chronologicznych epizodów oraz dyskretnie zaznaczone nimby. Rewolucyjne znaczenie dokonań przedwcześnie zmarłego artysty dostrzegł żyjący stulecie później włoski historiograf sztuki Giorgio Vasari, pisząc w swych *Żywotach*: „Nieskończona (...) ilość malarzy i innych artystów ciągle, aż po dziś dzień odwiedza kaplicę Brancaccich. Ogląda się tam bowiem tak pięknie i żywo komponowane głowy, że współczesnym żaden malarz nie stał się