

Wass. J.

POWSZECHNA ILLUSTROWANA
HISTORIA SZTUKI.

Tom IV.

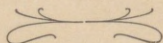
POWSZECHNA ILLUSTROWANA
HISTORIA SZTUKI

PRZEZ

A. SPRINGERA

przekład polski

Kazimierza Broniewskiego.



Tom IV.

SZTUKA CZASÓW NOWYCH.

w tekście 292 ilustracyi.



WARSZAWA.

DODATEK BEZPŁATNY DO „GAZETY POLSKIEJ”

1904.

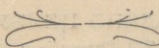
SZTUKA
CZASÓW NOWYCH

PRZEZ

A. SPRINGERA

przekład polski

Kazimierza Broniewskiego.



CZĘŚĆ II.

W tekście 292 ilustracyi

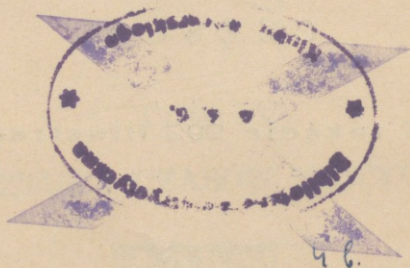


WARSZAWA.

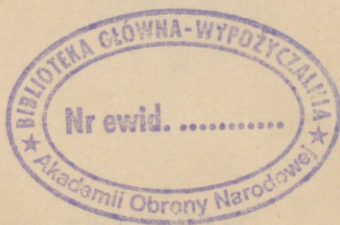
DODATEK BEZPŁATNY DO „GAZETY POLSKIEJ”

1904.

ДОЗВОЛЕНО ЦЕНЗУРОЮ.
Варшава, 30 Октября 1904 года.



B. 19846



SPIS RZECZY

do tomu IV.

I. Sztuka północna w 15 i 16 wiekach.

A. WIEK XV.

1. *Nowe cele i drogi* str. 5. Drzeworyt i miedzioryt str. 7. Obrazy na drzewie i miniatury str. 15. Szkoła praska i kolońska str. 18.

2. *Malarstwo holenderskie* str. 25. Hubert i Jan van Eyck str. 27. Szkoła van Eycków (Rogier van der Weyden, Memling, Gerard Dawid) str. 35. Burgundzkie i francuskie malarstwo miniaturowe (Fouquet) str. 51

3. *Malarstwo i rzeźba niemieckie*. str. 52. Łukas Moser str. 54. Szkoła dolnoreńska str. 56. H. Multscher str. 60. Schongauer str. 62. Późno gotyckie ołtarze rzeźbione w Szwabii str. 64. Szwabska szkoła malarska (Herlin, Zeiblom, Schuhleín) str. 68. Rzeźba w drzewie i kamieniu w Bawarii Tyrolu i in. str. 71. Rzeźba norymberska (Wit Stwosz i Adam Krafft) str. 74. Wohlgemuth str. 78.

B. WIEK XVI.

1. *Złote czasy sztuki niemieckiej* str. 81. Burgkmair i Hans Holbein str. 83. Dürer str. 90. Uczniowie Dürera (Schäufelein, Hans v. Kulmbach i t. d.) str. 90. Cranach str. 108. Piotr Vischer str. 111. Hans Holbein młodszy str. 114. Malarze alzaccy i szwabey (Baldung, Grünewald i t. d.) Barthel Bruyn str. 128. Przedsięwzięcia artystyczne cesarza Maksymiljana str. 130. Jego grobiec w Insbruku str. 132. Mistrz sztuki małe malarstwa i rzeźby str. 133.

2. *Malarstwo i rzeźba niderlandzkie* str. 138. Quentin Massys str. 139. Łukasz van Leyden str. 141. Oostanen i Seorel str. 143. Jan Joest i mistrz Śmierci Maryi str. 144. Hieronim Bosch, P. Brueghel, Patinir i po-

czątki malarstwa krajobrazowego str. 144. Malarstwo krajobrazowe (Jan Brueghel, Paweł Brill) str. 147. Romaniści (Mabuse, Barend van Orley) str. 148. Artyści niderlandzcy w Niemczech (Adriaen de Bries, Pieter de Witte) str. 152.

3. Malarstwo holenderskie i niemieckie pod koniec 16 wieku str. 154. Malarstwo portretowe (Kr. Schwarz, Antoni Mor) str. 155. Drzeworyt (Jost Amman, Stimmer, Virgil Solis) str. 155.

4. Renesans we Francji str. 156. Malarstwo (Johan i Franciszek Clouet) str. 157. Rzeźba (Leroux, Richier, Colombe, Jan Jęste) str. 160. Wpływ renesansu włoskiego za Henryka II (Goujon, Pilon) str. 163.

Budownictwo: Pojawienie się ornamentyki renesansowej str. 165. Budowa zamków (Ducerceau): zamek Chenonceaux, Chantilly, Fontainebleau str. 166. Budowa pałaców: Filibert de l'Orme, Tuilerie str. 168. Piotr Lescot, Luwr str. 169.

5. Architektura renesansowa w Niemczech i innych krajach str. 171. Niderlandy: Budownictwo kościelne w Brabancie i Flandryi str. 172. Rzeźba i snycerstwo w Dordrecht, Breda str. 172. Cornelis Vriendt, kartusze str. 173. Budownictwo mieszczańskie w prowincjach północnych str. 175. Niemcy: Zjawianie się form renesansowych str. 176. Mur pruski str. 177. Budowanie z ciosów str. 180. Zamek Heideberski str. 184. Zamki i rezydencje w Stutgardzie, Landshucid, Monachium, Torgau, Pradze i innych, str. 187. Budowle mieszczańskie w Kolonii, Norymberdze, Rothenburgu, w miastach Hanseatyckich i in. str. 191. Koniec renesansu niemieckiego w w. 17, str. 192. Skandynawia, Hiszpania, Anglia str. 197. Rzemiosło artystyczne na Północy w w. 16, str. 202.

II. Sztuka w wiekach 17 i 18.

A. WIEK XVII.

1. Sztuka włoska str. 217. Budownictwo: Budownictwo kościelne (sztuki, malowanie sklepień i kopuł str. 220. Styl barokowy Lorenzo Bernini str. 221. Rzeźba barokowa str. 221. Malarstwo. Caravaggio i naturalizm str. 225. Caracciowie str. 226. Guido Reni str. 227. Domenichino str. 228. Malarstwo w Neapolu (Ribera) str. 229. Albani i Guercino str. 231. Malarstwo we Florencji i Genui (Allori, Rosselli, Dolci, Strozzi) str. 232. Malarstwo w Rzymie (Sachi, Sassoferrato, Mazatta str. 233. Następcy Caravaggia w Neapolu (Salvatore Rosa, Luca Giordano) str. 234.

2. Rubens i sztuka flamandzka str. 236. Wędrowki artystów do Włoch i związek ich w Rzymie str. 236. Honthorst, Piotr van Laer, Elsheimer str. 237. Rubens str. 238. Jordaens, Antoni van Dyck str. 246. Uczniowie Rubensa i antwerpska szkoła miedziorytników str. 247. Adriaen Broecker str. 249. Teniers str. 250. Gonzales Coques str. 251.

3. Holenderskie szkoły malarskie str. 252. Wpływ wojny za oswobo-

dzenie na sztukę str. 253. Trzy okresy rozwojowe malarstwa holenderskiego str. 254. Frans Hans str. 257. Rembrandt str. 258. Szkoła haarlemmska. Dirk Hals, Palamedesz, Codde i t. d. str. 265. Adriaen van Ostade str. 265. Malarstwo krajobrazowe (Isack van Ostade, Ruysdael, Wouwerman, Bergheim i in.) str. 267. Terborch i malowanie materyalu str. 268. Szkoła leydeńska i delficka. Krajobraz z rzekami i morzami (Jan van Goijen) str. 269. Jan Steen str. Gerard Dou, Frans Mieris str. 270. Karel Fabritius str. 271. Malarze wewnątrz (Jan van der Meer, Pieter de Hoogh) str. 272. Szkoła amsterdamska. Bartłomiej van der Helst str. 273. Uczniowie i następcy Rembrandta (Liveus, Sal. Koningh, Bol, Flinck, Eeckhout, Aart de Gelder) str. 274. Metsu str. 274. Widoki morskie (Jan van de Capelle, Willem van de Velde) str. 275. Malarze zwierząt (Adriaen van de Velde, Aelbert Cuijpp, Potter) str. 276. Malarstwo krajobrazowe (Jan Both, Everdingen, Aart vander Neer, Hobemma) str. 278. Malarze ptactwa, dzierzyny, natury martwej i architektury str. 279.

4. *Malarstwo hiszpańskie*. Zastrzeżenia co do jego rozwoju str. 279. Malarze drugiej połowy w. 16 str. 280. Velasquez i szkoła sewilska str. 282. Zurbaran, Cano, Murillo str. 285.

5. *Sztuka francuska*. Czasy Ludwika XIV str. 288. Malarstwo. Jacques Callot str. 289. Mikołaj i Kasper Poussinowie str. 290. Claude Lorrain str. 291. Lesueur, Courtois; założenie akademii rzymskiej str. 292. Architektura. Zamek wersalski i budowa Luwru (Jules Hardouin Mansart) str. 293. Budownictwo kościołów Lemerciera i in. str. 294. Rysownicy (Berain, Lepautre i in.) str. 295. Artystyczne stolarstwo (Boullé) str. 296. Dekoracje wewnątrz (Lebrun) str. 297. Szkoła miedziorytników (Edelinek, Andrau, Nanteuil i in.) str. 297. Malarstwo (Mignard, Rigaud) str. 298. Rzeźba. Biusty portretowe i posągi (Warin, Coyzevox, Dierjardins) str. 299. Rzeźba realistyczna i idealizująca (Girardon, Legros, Coustou) str. 300. Piotr Puget str. 301.

B. WIEK XVIII.

1. *Styl rokoko* str. 302. Charakter dekoracyjny rokoka str. 302. Nowe techniki (maniere noire, malarstwo pastelowe, porcelana) str. 304.

2. *Sztuka francuska*. Zwrot w poglądach artystycznych, idylla dworska str. 306. Budownictwo. Hotel str. 307. Budowniczowie ornamentyści (Le Cotte, Meissonier, Oppenord i in.) str. 307. Złotnictwo str. 308. Malarstwo. Fetes galantes; Watteau str. 309. Malarstwo pastelowe (Latour, Liotard) str. 310. Naśladowcy Watteau: Pater, Lancret i in.) str. 310. Boucher i koniec rokoka str. 311. Rzeźba: Pigalle, Bouchardon, Cladion, str. 312. Malowanie wachlarzy i tabakierek str. 314. Obrazy rodzajowe z życia mieszczańskiego (Cuardin, Greuze i rysownicy winiet) str. 314.

3. *Sztuka włoska*. Budownictwo. Rozwój dalszy baroka (Salvi, Specchi); perspektywy Andrzeja Pozzo str. 315. Ujednostajnienie istoty kształtu (Juvara, Fuga i in.); wyprowadzenie francuskiego typu pałacu str. 317. Malarstwo. Zwrot wsteczny w smaku artystycznym (Batoni, Tiepolo, Canaletto) str. 318.

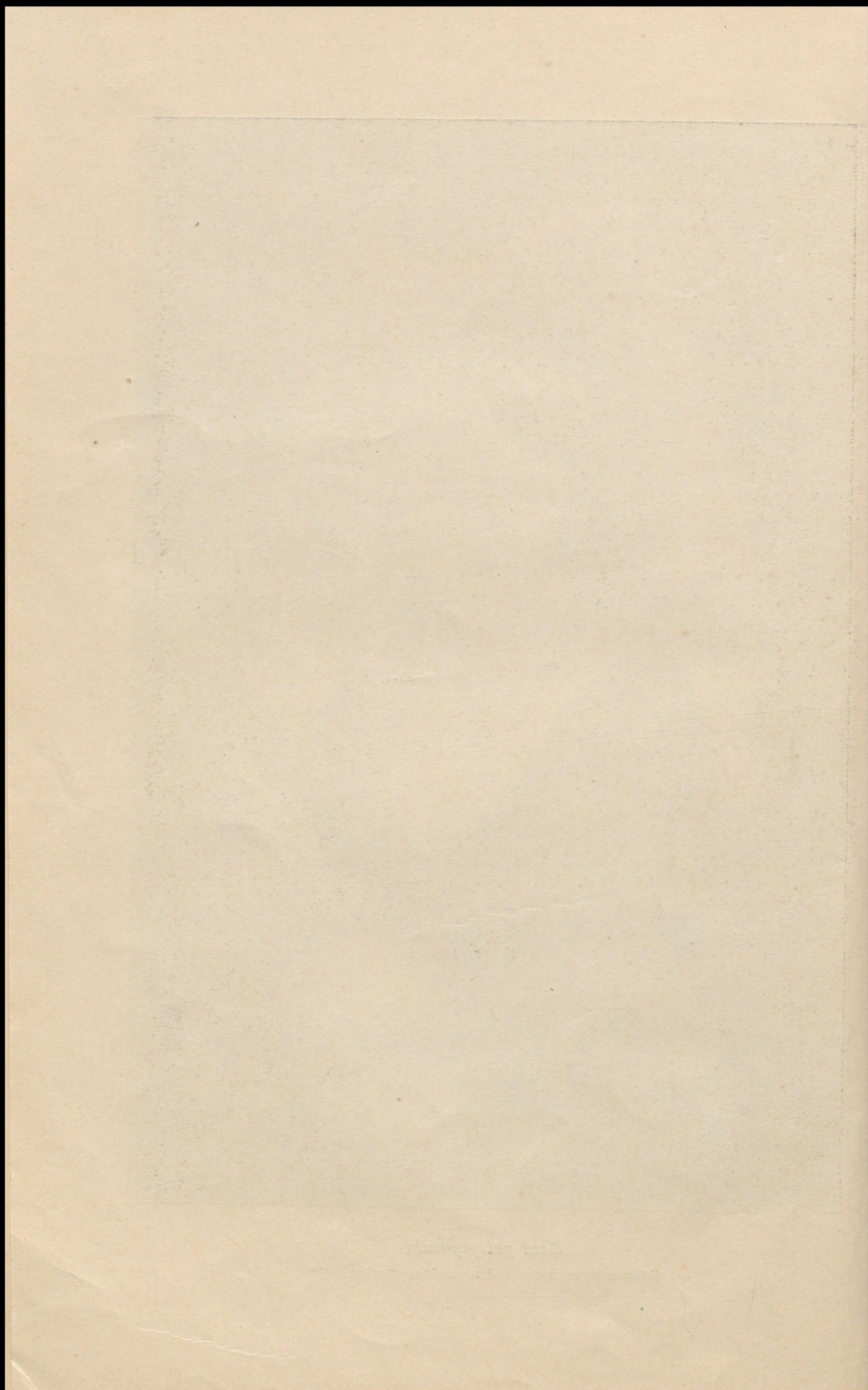
4. *Sztuka niemiecka*. Zastój w życiu artystycznym po wojnie trzydziestoletniej (Sandrart, Rosa di Tivoli, Rugendas, Poudiss, Ovens) str. 318. Hamburg jako środowisko ruchu artystycznego str. 319. Akademicy paryscy w Niemczech str. 320. Budownictwo. Wpływy francuskie (zamek Brühl, Schleissheim, Würzburg i in.) str. 320. Wiedeńskie i praskie kościoły i pałace (kościół św. Karola „Hofburg“) str. 321. Grupa budowli drezdeńskich (Zwinger „Frauenkirche“) str. 322. Grupa berlińskich budowli (arsenał, zamek król.) str. 325. Rzeźba. Andrzej Schlüter str. 325. Raphael Donner str. 326. Malarstwo. Portety i obrazy rodzajowe (Denner, Graf, str. 328. Akademicy międzynarodowi (Mengs, Angelica Kauffmann) str. 328.

5. *Malarstwo angielskie*. str. 329. Prąd klasycyzujący (Wedywood). str. 330. William Hogarth str. 330. Malarstwo portretowe (Reynolds Gainsborough) str. 331. Malarze krajobrazów i zwierząt (Wilson, Morland) str. 332. Zakończenie



Biust patrycyuszki.

Polichromowana rzeźba w drzewie Jörga Syrlina s. Ulm.



Sztuka na Północy w wieku piętnastym i szesnastym.

A. Wiek piętnasty.

Nowe cele i drogi.

W tym samym czasie, kiedy we Włoszech sztuka weszła w okres Odrodzenia, nie mniej doniosły zwrot w jej rozwoju zaczął się odbywać z tej strony Alp. Najpierw podlega mu malarstwo, wkrótce potem rzeźba; znacznie zaś później budownictwo i sztuka zdobnicza. Różnica, jaka zachodzi między rozwojem sztuki na Północy i we Włoszech, zaznacza się już tem jednym, że tu rolę przodownicy obejmuje nie budownictwo, lecz malarstwo. Włochy i Północ jednak nie tylko się różnią pod tym względem, lecz wprost stanowią przeciwieństwo, którego istota sięga głębiej; uwydatnia się ona tylko czasem mniej wyraźnie z powodu, że okresy, przedzielające momenty rozwoju, są bardzo krótkie. Rozglądając się w nich, mieć się należy na baczności wobec możliwego popełnienia błędu w razie, gdybyśmy owem mianem „renesansu“, przyjętem dla sztuki włoskiej wieków piętnastego i szesnastego, chcieli określać wszystko; jeżeli bowiem nazwa ta nie określa dostatecznie nawet całokształtu sztuki włoskiej, to tem mniej może objaśniać istotę i cele nowej Północnej sztuki. Przedewszystkiem zaś należy pamiętać, że mówiąc o sztuce północnej, nie możemy myśleć o jakimś świadomym jej zwrocie ku ideałom antycznym, gdyż wyobraźnia artystów północnych poznaje je z drugiej ręki, mianowicie za pośrednictwem sztuki włoskiej, a następnie nawet w tych warunkach stanowią one w rozwoju duchowym sztuki tylko moment przejściowy.

Sztuka północna doszła do wysokości w okolicznościach zupełnie odmiennych, niż sztuka włoska. Opieka nad nią ogniskowała się głównie w sferze mieszczaństwa; zapotrzebowanie dzieł sztuki wielkiej, pomnikowej było niewielkie. Głównem polem działal-

ności artystycznej były początkowo kościoły; większość dzieł, w owym czasie wykonanych, zdobi ich wnętrza; te dzieła zaś nie tworzą całości nierozdzielnej z architekturą, jak np. malarstwo ściennie włoskie,—są to obrazy ołtarzowe, grobowce, naczynia, słowem—przedmioty, istniejące samodzielnie. Obok kościoła w roli odbiorcy powoli zjawia się dom prywatny, który z czasem staje się najbogatszym skarbem dzieł sztuki północnej tak dalece, że zwłaszcza w Niemczech i Holandyi sztuka nabiera charakteru prawdziwie domowego.

W tem właśnie leży całe przeciwieństwo między sztuką we Włoszech i na Północy. Tam spełniała ona przeważnie usługi publiczne; stała się skutkiem tego okazalszą, bogatszą, jednocześnie wszakże mniej posiadała pierwiastków narodowych, mniej silnie i szczerze uzmysławiała myśli i uczucia. Sztukę północną ożywia niezaprzeczenie większa ilość i różnorodność myśli. Nietylko jednak ilość i różnorodność myśli pobudzają twórczość artysty. Zwrot ku antykom wywołał we Włoszech kierunek wsteczny, retrospektywny. Gdy pierzchły śmiałe marzenia starszych humanistów, pragnących odnowić świat przez powrót do klasycznej starożytności, stosunek artystów do tematów średniowiecznych ułożył się sam przez się. Treść ich pozostała właściwie ta sama, nabrała tylko więcej życia, wyrażając się w formach piękniejszych i bardziej wyszukanych, utwór nadto owiewa technicizmem osobowości artysty. Jeżeli możemy powiedzieć o renesansowej sztuce włoskiej, że ubrała ona pomysły dawne w nowe piękne formy, to o sztuce niemieckiej i holenderskiej należy powiedzieć coś wręcz przeciwnego. Tematy, jakie w nich spotykamy należą do świata zupełnie nowego. Życie codzienne człowieka, sprawy, związane z jego bytem prywatnym i krajobraz coraz to silniej zajmują wyobraźnię artystów i wypierają tematy dawne. Lecz i w tych ostatnich nawet, o ile się je spotyka, odzywa się nuta nowa, jak np. w obrazach biblijnych, których formę artysta osnuwa odtąd na tle życia narodowego i stosuje do chwili współczesnej.

Prawda natury i świeżość objawów życia były również podstawą dążeń artystów włoskich z w. 15. Pod tym więc tylko względem istnieje podobieństwo między sztuką włoską a północną. W tamtej atoli realizm jest tylko momentem przejściowym. Cinquecento posiłkuje się doświadczeniem, zdobytem drogą pilnych studyów nad naturą, jako środkiem do stwarzania postaci idealnych, zapewniającym osiągnięcie możliwie doskonałego złudzenia prawdy. Bez porównania sumiennie zaś pojmują prawdę artyści północni. Nie jest ona dla nich środkiem tylko, lecz celem. Trzymają się jej

z bezwzględną ścisłością, podnoszą ją często nawet do przesady. Wdzięk kształtów wobec tego ustępuje miejsca zabiegom o prawdę wyrazu i o siłę uczucia; treść panuje nad formą, nie pozwala się jej rozwijać z całą swobodą. Skutkiem tego sztuce północnej często zbywa na ogólnem harmonijnem pięknie; dzieła jej są przeciążone myślą, nieprzyjemnie przepełnione jakimś znaczeniem. O ile z jednej strony pomysłowość wyobraźni kusi się o coraz to nowe zdobycze i coraz bardziej rozszerza granice rzeczy, które pragnie uplastyczyć, o tyle z drugiej oko jest zbyt mało wymagające pod względem formy zewnętrznej. Poczucie form stylu gotyckiego trwa długo; tradycje jego panują zarówno w ozdobach liniowych, jak w obramieniu każdego dzieła, mimo to jednak dzieła te nie mogą uchodzić za gotyckie. Treść ich uzmysławia poglądy inne, niż gotyckie.

Historję sztuki północnej w. 15 rozpoczyna pojawienie się i rozwój nowych jej gałęzi. Wynalezienie drzewa i miedziorytu

jest pierwszym faktem, jaki w owej chwili życia jej winniśmy zaznaczyć. Czasy przedhistoryczne obydwóch tych sztuk sięgają wieków bardzo dawnych. Oddawna umiano rytować linie na płytach metalowych, oddawna powierzchnię płyty drewnianej umiano ścinać nożem. Rzemieślnicy pracujący w metalu, jak złotnicy, lub wyrabiający stemple i wytłaczający wzory na naczyniach, od niepamiętnych czasów uprawiali technikę drzewo — i miedziorytniczą. Wynalazek jednak wtedy dopiero nabrał właściwego znaczenia, gdy w w. 15 zaczęto



Fig. 1 Św Krzysztof. Drzeworyt z r. 1423.

robić z płyt miedzianych i drewnianych odbitki w ilościach większych i gdy zaczęto używać płyt wyłącznie w celach drukarskich. Drzeworyt i miedzioryt, okazawszy się podatnymi do reprodukcji rysunku w dowolnej ilości egzemplarzy, zostały zaliczone do środków artystycznych i nabrały właściwej wartości. Początkowo są one jak gdyby niższym surogatem miniatur, których rysunek kopiują, a zabarwione stają się do nich podobne. Wkrótce jednak zdobywają znaczenie samodzielne i wypierają miniatury. Miedzioryt i drzeworyt nie przyczyniły się do wzbogacenia sztuki włoskiej. We Włoszech istnieją one obok sztuki wielkiej i wcześniej stały się tylko środkami reprodukcyjnymi. W szkole Marcantona, za czasów Raffaella, miedzioryt służył wyłącznie prawie do reprodukcji dzieł sztuki, obrazów i posągów, wykonanych w innym materiale. Inaczej zaś było na Północy. To, co wykonano w drzewo—lub miedziorycie, było narysowane właściwie tylko dla drzewo i miedziorytu. Odbitki (aż po wiek 17) są prawie wyłącznie pracami oryginalnymi, nie powtarzającymi się w żadnym innym materiale, wykonanymi wyłącznie dla sztychu lub ryciny. Wytwarza się tu styl specjalny, odpowiadający właściwościom obydwóch tych sztuk, ich naturze, uwzględniający zręcznie ich słabe strony i dobrze wykuszający ich zalety.

Rys narodowy, właściwy sztuce niemieckiej w w. 15, nie mógł sobie wywalczyć praw w warunkach, jakie istniały w sprawach sztuki do czasów nowych. Jeżeli utwory malarzy—chodzi tu bowiem wyłącznie o dzieła malarskie—miały się znaleźć w posiadaniu kół szerszych i uchodzić za skarby domowe, rodzinne, wówczas należało się starać, aby były tanie i wykonane szybko. Mechaniczne reprodukcje ich za pomocą druku jest najlepszym po temu środkiem. Podobnie więc jak książki drukowane otworzyły dostęp do wiedzy masom ludu, odbitki z obrazów uprzyścipleniły rozkosz estetyczną sferom najrozmaitszym. Drukowanie książek i obrazów pozostawało w ścisłym wzajemnym związku: jedno drugie wspierało. Przyjemność czytania w tej świeżej i naiwnej epoce szła ręką w rękę z przyjemnością oglądania obrazków; książka ilustrowana, mająca większe znaczenie dla cywilizacji ludu, niż rękopis średnio-wieczny iluminowany, rozpoczęła podróż naokoło świata.

Sztukę północną łączy nadto z drzewo—i miedziorytem powinowactwo wewnętrzne. Pod względem zdolności odtwarzania pozorów życia obadwa stoją o wiele niżej, niż malarstwo. Jeśli chodzi jednak o zarysowanie ogólne jakiejś akcji, o charakterystykę tej czy owej postaci, jak gdyby o wnikięcie w treść rzeczy, o przystosowanie się do najsubtelniejszej giętkości wyobraźni artystycznej

nej, lub o uczynienie fantastyczności prawdopodobną, wówczas drzeworyt i miedzioryt są środkami jedynymi. Pomimo że pod względem wspaniałości nie mogą współzawodniczyć z malarstwem, w tych zaletach właśnie zawiera się ich wartość wielka. Dla ówczesnego artysty niemieckiego, posiadającego tylko powierzchowne wykształcenie malarskie i ciężkiego duchowo, są one jedynym środkiem, który odpowiada niewielkiemu uzdolnieniu jego do wynajdywania form nowych. Ten przeto, kto w historii sztuki niemieckiej



Fig. 2. Biczowanie Chrystusa. Miedzioryt z r. 1446.

traktuje drzewo i miedzioryt jako przedmiot podrzędny, popełnia błąd zasadniczy. Na gruncie niemieckim mają one znaczenie równe malarstwu, są nawet doskonalsze, niż dzieła malarskie.

Mrok, który zasłania historyczne początki sztuki drzewo — i miedziorytniczej, nigdy nie pierzchnie; najstarsze zabytki jej przechowały się w nieznacznej zaledwie ilości. Śród oznaczonych datami najwcześniejszemi znane są dotychczas następujące: drzeworyt z r. 1423, (wyobrażający św. Krzysztofa z Buksheimu pod Memmin-

gen, zbiór Rylanda-Spencera w Manchesterze) i miedzioryt z roku 1446 (z cyklu *Męki Pańskiej*, gabinet berliński, fig. 1 i 2). Świadczą więc one tylko, że obie gałęzie sztuki były już wówczas uprawiane, ale od jak dawna — tego nie wiemy. Pewnym jest, że miedziorytnicy wyszli ze sfery złotników; z jakich zaś kół rekrutowali się formierze i pisarze listów niemieccy oraz holenderscy printerze printsnyderze, których spotykamy już w pierwszej połowie wieku



Fig. 3. Z „Heylige reysen“ Breydenbacha.

piętnastego, stowarzyszonych w cechy? Prawdopodobnie wychodzili oni ze sfery malarzy na szkło. Przyglądając się baczniej najstarszym drzeworytom, dostrzeżemy zadziwiające podobieństwo do patronów i szablonów, podług których układano obrazy ze szkła. Podobieństwo to polega na grubych, jakgdyby ołowiem obrysowanych konturach, na ostrych liniach, oddzielających poszczególne części ciała jedne od drugich, np. piersi od brzucha, tak jak gdyby całość figury składała się z rozmaicie zabarwianych kawałków, i wreszcie na sposobie traktowania fałd ubrań, który zasadniczo się różni od traktowania ich w malarstwie, otrzymuje bowiem cienie i podziały kreskowaniem. Niektóre z tych rysów objaśnia sama technika, która dąży do tego, by z podłużnych słoików płyty drewnia-

nej wydobyć rysunek wypukły, posiadający dostateczną wytrzymałość.

Święta kościelne i jarmarki dawały najlepszą sposobność do rozpowszechniania się drzeworytów. Nabywał je lud bądź jako podarunki, bądź jako ozdoby na ściany mieszkań. Kupujący przywiązywali oczywiście wielkie znaczenie do treści, chcieli bowiem budować się widokiem swoich patronów, Matki Boskiej, Chrystusa cierpiącego, lub też pragnęli, aby przypominały im one zdarzenia ważniejsze, przypadające na dane dni w roku. Obrazy religijne przeważają w nich. Większość drzeworytów ma charakter pouczający. Ponieważ zaś wszędzie, gdzie treść zbyt pochłania uwagę, forma artystyczna zajmuje zwykle miejsce drugorzędne, przeto trzeba było długiego czasu, nim się ona udoskonaliła i nim indywidualność artysty zaczęła się odzywać.

Odróżnienie pochodzenia najstarszych drzeworytów jest połączone z tak wielkimi trudnościami, że z góry musimy się wyrzec myśli ugrupowania ich podług jakichś szkół. Drzeworytnicy doszli dopiero w 70-ych latach w. 15 do władania wykwintniejszą linią, do umiejętności drapowania ubrań zgodniejszego z prawdą, zdobyli więcej indywidualności w rysowaniu głów, zwłaszcza zaś umiejętności ożywiania rysunku cieniowaniem krzyżującymi się kreskami i zaokrąglania kształtów.

Pojawianie się *książek ilustrowanych* wpłynęło decydująco na rozwój drzeworytu. Już dawniej rytowano na płytach tekst i ilustracje, otrzymując tą drogą szereg kart stanowiących jedną całość, lecz w tych blokach — książkach, wydawanych w Niderlandach i Niemczech, widać, że ręka artysty nie posiadała jeszcze dostatecznej swobody. Dopiero kiedy drukarze, wogóle ludzie energiczni, posiadający wiedzę wielostronną i dumni ze swej sztuki, zapotrzebowali drzeworytów i zaczęli poszukiwać sił lepszych i bardziej wyszkolonych w celu ilustrowania wydawanych przez siebie książek, gałąź ta sztuki znacznie się ożywiła. Rozszerzył się świat duchowy rysowników, treść nowa pobudzała pomysłowość, współzawodnictwo ćwiczyło rękę i powodowało rozwój poczucia kształtów, który objawia się w silniejszej charakterystyce postaci, w miłym odtwarzaniu krajobrazów i w tłach architektonicznych. W dwadzieścia lat po wynalezieniu druku zjawiają się już pierwsze ilustrowane książki, nie minęły zaś nawet dwa następne dziesiątki lat, kiedy z pod prasy wyszło dzieło, ukazujące rysownika i drzeworytnika, będącego na wysokim już stopniu rozwoju: „Breydenbachs heylige reysen Jerusalem”, drukowane w Moguncyi w r. 1486, ilustrowane rysunkami *Reuwicha*, malarza utrechckiego (fig. 3). Tytułowa stronni-



Fig. 4. Madonna z Einsiedeln. Miedzioryt mistrza E. S.

ca tego dzieła jest bogato skomponowana, rysunek jej jest wzmo-
cniony cieniowaniem krzyżującymi się kreskami; widoki miast, zdejmowane z natury, oddane są z zadziwiającą poprawnością. Poczynając od lat osmdziesiątych, wiele miast niemieckich, jak Kolonia, Norymberga, Augsburg, Ulm, Bazyleja i Strassburg, na polu ilustrowanego piśmiennictwa rozwija ożywioną działalność.

Niebawem zjawia się wykwintny i artystycznie dojrzały *miedzioryt*. W rozwoju jego niema tak gwałtownych różnic, jakie zachodziły w rozwoju drzeworytu w początkach i z końcem wieku 15. Rytownicy, wyćwiczeni złotnicy, od początku posiadali już większą biegłość techniczną; narzędzie ich — delikatny rylec — zmuszało ich do pracy starannej. Kupujących zadawała jedynie rzeczy prawdziwego artyzmu, nie należeli oni bowiem do szerokich mas ludu, lecz stali niejako ponad nim zarówno z powodu większego wykształcenia jak i innych względów. Skutkiem tego też sztychy posiadają treść bardzo urozmaiconą: obok tradycyjnie odtwarzanych scen biblijnych, wśród których najulubieńszym tematem jest historia Męki Pańskiej, oraz licznych wizerunków Świętych, spotykamy sceny z życia, alegoryczne i poetyczne obrazy, gry w karty i ozdoby. Wdzięk, jaki posiadają te utwory z powodu urozmaiconej treści, po większej części niewielkie, podnosi obok tego delikatność wykonania artystycznego. W przeciwieństwie do surowych cięć drzeworytu kontury są rytowane silnie i bardzo wytwornie. Wcześniej zjawia się dążenie do wydobycia gry twarzy i do nadania głowom wyrazu uduchowienia; charakterystycznym zaś rysem kierunku, w jakim idzie miedzioryt, jest lubowanie się w odtwarzaniu modnych w chwili danej kostyumów oraz szybko rozwijające się umiłowanie natury kraju własnego. Teren pierwszoplanowy sztycharze urozmaicają różnemi kwiatami i roślinami, w tle zaś rysują lasy lub miasta pełne wieżyc, horyzont zamykają łańcuchami gór.

Nawet najdawniejsze miedzioryty posiadają wartość artystyczną. Nazwisk autorów wymienić jednak nie możemy, gdyż wogóle nie znamy nazwisk najstarszych rytowników, którzy, byli właściwie specjalistami złotnikami. Co prawda — gdybyśmy je nawet znali, nie doszlibyśmy do żadnego pewnego wniosku: sposób pojmowania rzeczy przez artystę, jaki ujawniają te miedzioryty, jest jeszcze zbyt jednakowy; indywidualność poczucia jeszcze się w nich nie ujawnia. Przytem nie zupełnie jesteśmy pewni, czy sztycharze sami byli kompozytorami tego, co rytowali, należy bowiem zaznaczyć, że od bardzo dawna wzajemnie się kopiowali. Wobec tego więc, że forma wypowiedzania się ich jest jednakowa, przy grupowaniu sztychów i dochodzeniu pochodzenia ich możemy się opierać

jedynie na subtelnym różnicach wykonania technicznego, postępując w ten sposób, że sztychy pokrewne gromadzimy koło pewnej głównej karty (planszy), odróżniając np. twórcę *kart do gry* od twórcy *s. Erazma* i od wykonawcy *Ogrodów miłości*, lub też przyjmujemy za wskaźnik jakiś szczegół, znajdujący się na pewnych planszach,



Fig. 5. Miniatura z *Livres d'heures* księcia de Berry. Paryż.

jak np. zwoje wstęg i wymieniamy mistrza wijących się wstęg, albo wreszcie trzymamy się monogramów, w które sztycharze, podobnie jak złotnicy w marki, zaopatrywali swoje utwory.

Między monogramistami, rozwijającymi działalność swoją wkrótce po połowie wieku 15-go, pierwsze miejsce zajmuje *mistrz E. S.*, czynny około r. 1466. Charakteryzuje go nie tylko płodność i ro-

zmaitość wielostronna w wyborze tematów, lecz nadto, duże techniczne wyrobienie. Pomimo, że używa on rylca delikatnie, sposobem dawnym, złotniczym, umie jednak, zwłaszcza w kwiatach, latoroślach, zwierzętach, prowadzić go silnie i głęboko. Lubo rysunek i proporce nie domagają, ramiona zaś figur są za ciężkie, palce za cienkie, głowy za duże, postaci jego jednak mają żywość ruchów, a twarze są pełne wymownego charakteru (fig. 4). Poszczególne jego plansze, oprócz „Kart do gry” i „Pateny”, zwłaszcza „Hołd Królów”, „Sąd Salomona”, „Samson pogromca lwów” nie są bynajmniej zajmujące jedynie ze stanowiska i znaczenia historycznego. Mistrz E. S. prawdopodobnie pochodzi z nad środkowego Renu (z Moguncyi?). Inni sztycharze na podstawie podobieństwa stylu bywają zaliczani do grupy z nad Renu dolnego, do grupy norymberskiej i t. d. Miedzioryt równie gorliwie uprawiano w Niderlandach. Nowa atoli zabłysła dla niego epoka, gdy w latach 70-ych zaczęli mu się poświęcać artyści wybitni, będący jednocześnie malarzami i sztycharzami, skutkiem czego utwory malarstwa i rylca zaczął łączyć stosunek stały.

W tym samym czasie, kiedy wyobraźnia artysty zdobyła sobie nowe ujście w drzewo-i miedziorycie, malarstwo podległo zmianom gruntownym. Obrazy malowane na deskach wchodzą w coraz większe użycie i coraz bardziej zwracają ku sobie siły artystyczne. Malowanie na deskach rozpowszechniało się w miarę tego, jak ołtarzom zaczęto nadawać formy szafkowe i skrzydłowe. Wymagały one ozdób snycerskich i malowania na drzewie. Pierwsze wypełniały środek obrazami płaskorzeźbowymi lub figurami w pełnej rzeźbie, ozdabianie zaś skrzydeł i drzwi było zadaniem drugich. Łączyła się z tem potrzeba znacznej ilości obrazów; liczne pola wypełniano obrazami niewielkich wymiarów Męki Pańskiej z życia Maryi lub głównymi scenami z życia Jezusa. Obok ołtarzy stopniowo weszły w użycie samodzielnie umieszczane obrazy (wotywny), również malowane na drzewie; ołtarze jednak przeważały zarówno pod względem ilości jak znaczenia od czasów najdawniejszych aż po wiek piętnasty.

Nowy kierunek, dążenie do większej naturalności ujawnia się w poszczególnych drobniejszych rysach już w biegu czternastego stulecia. Stroje i architektura, wypełniająca tła, zbliżają się do chwili współczesnej; w akcesoryach daje się dostrzegać baczniejsze obserwowanie życia rzeczywistego. Dawny typ postaci nie może oczywiście przyjąć odrazu różnorodności form indywidualnych. Wymukłe, szczupłe postaci, pewne niewyraźne połączenia powagi i delikatnej miękkości w rysach twarzy, ubrania, opuszczające się w fał-

dach prostych, silne, ciemne kontury, wypełnione barwami silnymi stale się powtarzają w obrazach wieku czternastego oraz początków piętnastego. Proporce wydłużonych postaci zmniejszają się nie-



Fig. 6. Narodziny Maryi. Z Grandes heures księcia de Berry. Paryż.

kiedy, w fałdach ubrań zjawia się więcej ruchu i układ bogatszy, w ogóle jednak suma wspólnych rysów typowych wszędzie jest większa, niż suma szczególnych właściwości.

Postęp odbywa się najszybciej w dziedzinie malarstwa miniaturowego. W w. 14 upodobanie do rękopisów iluminowanych obudziło się także w sferach świeckich, pomimo więc, że pod względem ilościowym przeważały książki religijne, stan jednak nabywców, wysokie stanowisko ich i bardziej światowe skłonności wpłynęły na zmianę wyglądu powierzchniowego rękopisów. Lubowano się w ozdobach; więcej zaciekawiały one niż sama treść; w związku z tem zmieniły się również pracownice, które dostarczały rękopisów. Miniatury nie wychodziły już więcej z pisarskich sal klasztorów; wykonywano je w pracowniach iluminatorów mieszczan, którzy traktowali je jako przemysł. Osobowość artystów, otoczenie, w którym żyli, współzawodnictwo, jakie z konieczności się zrodziło, wpływały zarówno na sposób pojmowania rzeczy, jak i na wykonanie. Zamiast kolorowanych rysunków piórkowych zjawiają się obrazki malowane soczystymi farbami kryjącymi. Wszystkie szczegóły są wykonywane staranniej i prawdziwiej, sceny całe traktowane są bogaciej. We francuskich prowincjach burgundzkich malarstwo miniaturowe od połowy stulecia rozwinęło się niezmiernie silnie: brat króla francuskiego Karola V, książę de Berry (1340—1416) namiętnie



Fig. 7. Obraz środkowy z ołtarza ś. Klary. Kolonia. Tum. gromadził rękopisy iluminowane i sam je zamawiał u słynnych artystów (*Jacquemart Hesdin, Paweł Limburg*). Najpiękniejsze ozdoby posiadały modlitewniki (*livres d'heures*), w których obrazy kalendarzowe nastroczały najsympatyczniejsze dla malarzy tematy krajobrazowe i architektoniczne. Miesiące są tu uzmysłowione w obrazach zajęć wiejskich, sianokosów, polowań, pracy w polu i t. d. (fig. 5). Obok o-

brazów jednak świadczą o spotęgowaniu się poczucia natury również inicjały i inne ozdoby. Figury i grupy mają układ swobodny, wyrazy twarzy znamionuje żywość, sceny wszystkie odpowiadają chwili współczesnej. Silna pomysłowość i pewien humorystyczny pierwiastek, jakie się objawiają w tych ozdobach inicjałów i obramień, przedewszystkiem zasługują na uwagę (fig. 6). Burgundzko-francuskie malarstwo miniaturowe stoi niewątpliwie najwyżej; i w innych jednak krajach północnych objawia ono dążenie do doskonalenia się; zwłaszcza w ornamentacie (kwiaty, gałązki) widać wzorowanie się artysty na otaczającej go naturze.



Fig. 8. Madonna z kwiatkiem wyki; obok obrazy skrzydłowe. Kolonia. Muzeum.

Przy w. 14 oraz początkach 15 nie może być mowy o jakichkolwiek szkołach artystycznych, którym jakiś mistrz wybitny nadawałby pewien indywidualny charakter, łączył w sobie ogólne cechy znamienne, lub któryby zmuszał kolegów młodszych do naśladowania siebie. To, co możnaby było nazwać szkołą, jest grupą tylko, jako taka zaś pierwsze miejsce zajmuje szkoła malarska w Pradze. Cesarz Karol IV, wychowany na dworze francuskim, gromadził u siebie artystów różnych narodowości i polecał im ozdabianie kościołów i zamków obrazami ściennymi i stalugowymi. O-

bok artystów niemieckich otrzymali tam zajęcie nawet Włosi (*Tommaso da Modena* oraz inni, którzy prawdopodobnie należeli do włoskiej kolonii malarskiej w Awignonie). Nadto sztuką zajmowały się gorliwie miasta hanzeatyckie, jak Soest, Ulm, a zwłaszcza Norymberga, która, począwszy od w. 14, zasłynęła z rozkwitu przemysłu a pod względem handlu zajęła pierwsze miejsce. Gdyby pozostało było zabytków więcej, lub gdyby te, jakie istnieją, były nam zna-



Fig. 9. Grupa główna z obrazu tumu kolonńskiego. Stefan Lochner.

ne szczegółowiej, pokazałoby się, że w każdej prowincyi niemieckiej byli malarze i rytownicy i że w początkach w. 15 dawny typ utworów wszędzie się spotykał z przekształcającymi się i doskonalącymi pojęciami, opartymi na studyowaniu natury.

Kolonia, stolica prowincyi nadreńskiej, daje cokolwiek jaśniejszy obraz rozwoju sztuki. W drugiej połowie w. 14 panował tam już silny ruch malarski, wszystko zaś przemawia za tem, że na kierunek i styl sztuki musiała tam wpłynąć decydująco jakaś wybitna osobistość ze świata artystycznego. Kronikarz z Limburgu w kro-

nice z r. 1380 uważa jakiegoś mistrza Wilhelma w Kolonii „za najlepszego malarza niemieckiego”; wiadomości w rzeczy samej potwierdzają że w owym czasie (1353—1378) w Kolonii istniał niejaki Wilhelm z Herle. Nieliczne resztki malowań ściennych, jakie pozostały po mistrzu *Wilhelmie z Herle* w sali ratuszowej w Kolonii



Fig. 10 Św. Gereon ze świtą. Prawe skrzydło obrazu tumu kolońskiego. Stefan Lochner.

nie objaśniają nam prawie wcale jego właściwości artystycznych, upoważniają nas jednak do wniosku, że wszystkie obrazy kolońskie z końca w. 14 i początku 15 wykazują jego wpływ, ujawniają bowiem ten sam kierunek. Zdaje się, że rolę przewodnika objął po nim jego uczeń i spadkobierca jego pracowni, Herman *Wynrich* z Wesel, twórca krucyfiksu ze świętymi, znajdującego się w zakrystyi k. ś.

Seweryna. W większych utworach ołtarzowych, np. w ołtarzu ś. Klary w katedrze Kolońskiej (fig. 7) przeważa jeszcze typ dawny: ciała szczupłe, ramiona chude, fałdy proste, długie. Widać, że stany spokojne lepiej się udawały malarzom, niż sceny ożywione, namiętne; historia lat dziecięcych Chrystusa dostępniejsza była dla ich wyobraźni, niż historia Męki. W obrazach zaś mniejszych, jak w ś. Weronice w Pinakotece monachijskiej, w tryptyku muzeum Ko-



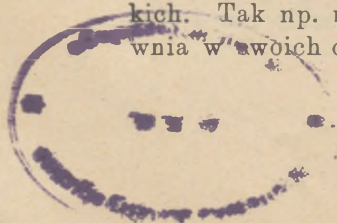
Fig. 11. Matka Boska w obramieniu z róż. Stefan Lochner. Kolonia. Muzeum.

łońskiego (fig. 8), którego obraz środkowy przedstawia Matkę Boską z Dzieciątkiem na ręku, z wdziękiem wyrazu i silnymi kształtami łączy się bystrzejsza charakterystyka właściwości ludu nadreńskiego. Starokolońskie utwory łatwo dają się odróżnić od utworów pochodzących z innych okolic po ukształtowaniu głów postaci, a szczególnie po okrągłym kształcie czoł i mało mięsistych ciałach.

Stefan Lochner, twórca obrazu tego, jest najwybitniejszym malarzem kolońskim w pierwszej połowie w. 15. W jakim stosunku znajduje się on do starszej szkoły miejscowej? Pochodzi z Meersburga z nad jeziora Bodeńskiego i jest już mężczyzną dojrzałym w chwili, kiedy przybywa do Kolonii i tam zamieszkuje (1442—1451). Sądząc go jednak z jego sztuki, nie można go uważać za cudzoziemca. Wskazuje ona już na czasy nowe; że zaś bliska jest sztuce mistrza Wilhelma, widzi się to wyraźnie, gdy się ją porówna ze sztuką malarzy (bezimiennych) okresu następnego, którzy zdradzają wpływ obcy, mianowicie niderlandzki. Główny utwór Lochnera, ołtarz skrzydłowy, przechowywany w jednej z kaplic chóru katedry kolońskiej, przy zamkniętych skrzydłach wyobraża Zwiastowanie, przy otwartych zaś obraz środkowy odtwarza hołd królów (fig. 9), skrzydła—ś. Urszulę z jej świtą i ś. Gereona z towarzyszami wojennymi (fig. 10), dążącymi również w celu złożenia hołdu Dzieciątku. W obrazach tych stara szkoła odzywa się jeszcze w cienkich palcach i wąskich ramionach Matki Boskiej; natomiast rysy Jej, pełniejsze i okrągłejsze, pewna portretowość, która cechuje głowy męskie, staranne naśladowanie materyału, stroju i ozdób dowodzą lepszej obserwacji kształtów, przy których odtwarzaniu artysta borykał się jednak z trudnościami, jak to widać np. z niezręcznie pochwyconych ruchów postaci.

Ilość obrazów, przypominających sposób traktowania rzeczy mistrza Stefana, jest bardzo znaczna. Jemu samemu przypisywana bywa „Matka Boska na tle róż” w muzeum Kolońskim (fig. 11), jak również obraz środkowy z ołtarza k. ś. Wawrzyńca (Sąd ostateczny w muzeum Kolońskim), którego części poszczególnych trzeba szukać w zbiorach rozmaitych. Trudno jest wogóle rozpoznać rękę poszczególnych artystów tego czasu, albowiem rozmaite trudności, jakie musiał pokonywać jeden i ten sam artysta, mianowicie trudności wykonania figur małych i dużych, nagich i odzianych, w ruchach lub postawach spokojnych, — rozmaicie oświetlają jego uzdolnienie, czas zaś zupełnego rozwoju środków artystycznych jeszcze nie nadszedł. Widać to tak samo z ołtarza ś. Wawrzyńca, jak z ołtarza Heisterbachskiego w Pinakotece monachijskiej, którego obrazy skrzydłowe, przedstawiające sceny z życia Chrystusa, dowodzą słabej znajomości natury, figury zaś świętych z powodu monotoności można by porównać do malowanej litanii.

Z wyjątkiem mistrza Stefana innym malarzom kolońskim nie można przyznać wyższości nad artystami innych prowincji niemieckich. Tak np. mistrz *Konrad z Soest*, z początku wieku 15-go, ujawnia w swoich obrazach silne poczucie kształtów. Jego obraz z ro-



zmaitemi scenami z życia Chrystusa, znajdujący się w kościele farnym w Niderwildungen, zasługuje na uwagę szczególniejszą z powodu, że jest to najstarszy obraz niemiecki, opatrzony podpisem artysty i datą. Pochodzi on z roku 1405. Utwory, jakie zachowały

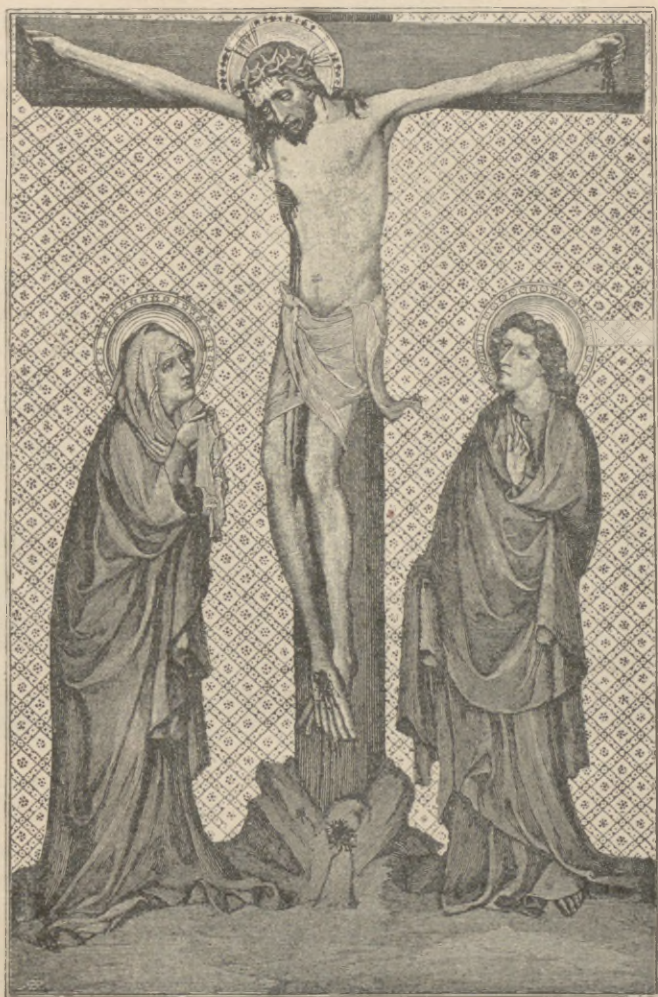


Fig. 12. Obraz środkowy ołtarza z Páhi. Monachium. Muzeum narodowe.

się w Norymberdze, jak np. obraz ołtarzowy w koś. ś. Wawrzyńca z lat 1418—1422 (z Koronacją M. Boskiej, dwoma apostołami i dwiema figurkami fundatorów) ujawniają również baczniejszą obserwację natury, a nadto — dążenie do stworzenia dostojnych, pełnych

powagi typów. Oltarz, pochodzący z Pähl (pod Weilheim w Bawarii północnej) i oczywiście wykonany gdzieś niedaleko od miejsca swojego pierwotnego przeznaczenia (dziś w monachijskim muzeum narodowym) zadziwia głębokim wyrazem głów i sprawia szczególniejszą przyjemność jasnym, czystym kolorytem. Środkowa część jego wyobraża Ukrzyżowanie (fig. 12), skrzydła zaś ś. Barbarę i Jana Chrzciciela. Mały obrazek, będący w posiadaniu prywatnym w Wiedniu (fig. 13), daje nam doskonale pojęcie o kierunku, jaki



Fig. 13. Św. Marya i św. Elżbieta. Szkoła norymberska. Wiedeń, własność prywatna.

panował w Niemczech środkowych w (Norymberdze?). Temat jego nie jest nowy, w ogólnym jednak pojęciu, pomimo wad w kształtach, należy on już zupełnie do świata nowych pojęć. Obraz Świętej Rodziny zmienia się tu we wdzięczną scenę rodzinną. Matka Boska przędzie, ś. Elżbieta mota przędzę, Dzieciątka spierają się o papkę. W surowo klerikalnej Kolonii podobnie światowe pojęcie nie mogłoby mieć miejsca. Wszystkie jednak miasta niemieckie, oraz wszystkie północne kraje pod względem rozwoju sztuki były w tyle w porównaniu z Niderlandami.

2. Holenderskie malarstwo w wieku 15-ym.

Nie udało się jeszcze dotąd wydobyć na jaw zarodków sztuki holenderskiej w sposób zupełnie zadawalający. Miniatury, wykonane w Niderlandach w w. 14, które wszędzie, aż po Paryż, cieszyły się łatwym zbytem, zdradzają niekiedy subtelniejsze poczucie kształtów. Patrząc na późne średniowieczne rzeźby, jak np. na studnię Mojżesza Klauza Slutera w Dijon, następnie na posągi nagrobne, których przykłady najgodniejsze u wagi przedewszystkiem nastrocza Tournay, zauważymy ściślejsze wzorowanie się na naturze, która dość często wypadana niekorzyść piękna, jak np. w układzie fałd. Zarodki podziwu godnego rozwoju malarstwa holenderskiego leżą oczywiście głębiej i sięgają jeszcze wcześniejszych czasów. Natura kraju i narodu w równym stopniu złożyły się na grunt pomysłu dla sztuki. Fantastyczne kształtowanie się obłoków, powietrze przesycone parą z powodu bliskości morza, czyniły oczy czułem na grę światła i barw w naturze; ożywione stosunki han-

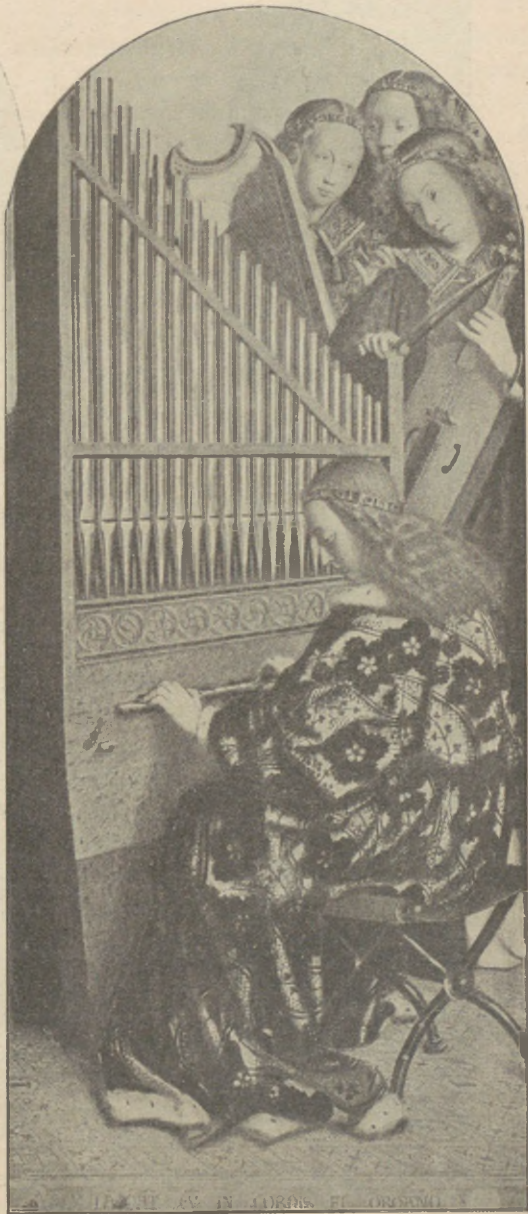


Fig. 14. Obraz skrzydłowy ołtarza Gandawskiego (z części górnej). Berlin. Muzeum.

dlowe rozwijały poglądy i rozszerzały widnokrąg duchowy; skrzy-

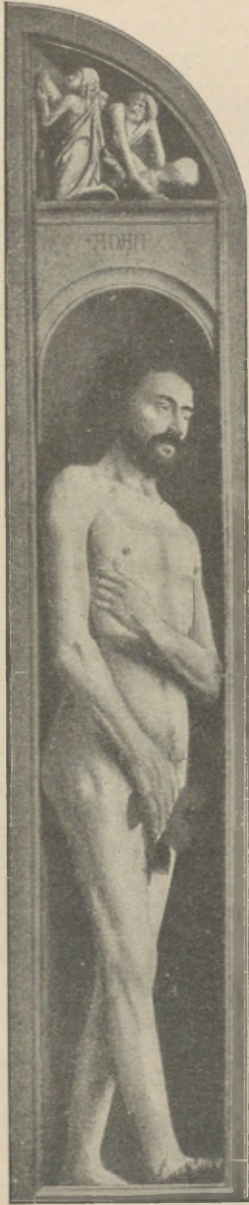


Fig. 15. Adam. Z ołtarza Gandawskiego.
Bruksella.



Fig. 16. Ewa. Z ołtarza Gandawskiego.
Bruksella.

zowanie się ras, ściśle połączenie się świata romańskiego i germańskiego udzieliło narodowi dobrych właściwości ras obydwóch, czy-

niły go umiejącym żyć łatwo, nie pozbywającym się wszakże głębokości uczucia.

Rozległe stosunki nadawały również wyobraźni polot szerszy i zapobiegały zasklepieniu się w małostkowości i ciasnocie. Nadto wyobraźnią tego narodu stale kierowała dumna miłość obywatelska wolności narodowej; wpływała ona zarazem na jego upodobania. Sfera mieszczańska otaczała sztukę opieką żywą, sztuka przeto wzamian musiała hołdować jej upodobaniom. Zamiłowanie książąt burgundzkich do wystawności, pod których panowanie dostały się Niderlandy w r. 1384 również w pewnym stopniu odbiło się na sztukach pięknych. Na los jednak sztuki holenderskiej wpłynęła głównie jedna wybitna osobistość oraz zupełny przewrót w dziedzinie samej techniki malarskiej. Wynalezienie farb olejnych przez *Huberta van Eycka* stanowi prawdziwą epokę w sztuce czasów nowszych, jemu więc Holendrzy winni zawdzięczać ów podziwiany przez współczesnych rozkwit ich malarstwa w w. 15.

Łączenie i mieszanie farb za pomocą oleju oddawna było już w użyciu, np. przy malowaniu rzeźb. Istniejący dotychczas sposób malowania na drzewie polegał na nakładaniu farb warstwami jedna na drugiej; zanim jednak można było kłaść na warstwie położonej subtelniejsze światła i półtony, trzeba było czekać, aż ta wyschnie. Farby rozcierano z substancjami żywicznymi, z mleczem figowym lub z miodem, przyrządzając każdy ton osobno. Farby zaś olejne dają się używać w stanie płynnym, pozwalają kłaść bezpośrednio jeden ton na drugim, łącząc je wprost na obrazie. Tą drogą otrzymano bez porównania bogatsze stopniowanie tonów, dużą przezroczystość kolorytu, możność zaokrąglania się i roztopiania barw jedna w drugiej zupełnie tak samo, jak to bywa w naturze. Tą jedynie drogą można było w malarstwie otrzymać złudzenie prawdy, mogły się uzewnętrznić skłonności ludu niderlandzkiego, który znajdował najwyższe zadowolenie w świetności i estetycznej stronie życia, pragnął ucieleśnić swoje upodobania i jakgdyby współzawodniczył o prawdę z samą naturą.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że wynalazcą farb olejnych był *Hubert van Eyck*, jak również że data jego wynalazku, r. 1410, nie jest daleka od prawdy. Co do szczegółów życia tego niezwykłego człowieka, to posiadamy ich bardzo niewiele. Urodził się, jak twierdzą ogólnie, w *Maaseyck*, na północ od *Maestricht*, około r. 1366 i osiadł wraz z o wiele młodszym od siebie bratem *Janem* w *Gandawie*, gdzie obecność jego stwierdza napewno dopiero r. 1424. Mieszkał on tam, ciesząc się uznaniem jako malarz i od jednego z bogatych patrycyuszów — *Judokusa Byd* otrzymał zamó-

wienie na obraz do jego kaplicy rodzinnej w St. Bavo. Jest to ów słynny *ołtarz gandawski*, największy utwór szkoły całej. Hubert

Fig. 17. Hold, składany Barankowi Bożemu. Część dolna ołtarza Gandawskiego Huberta i Jana van Eycków. Gandawa, St. Bavo.



umarł wkrótce po rozpoczęciu tej pracy 1426 r.; w dalszym ciągu prowadził ją jego brat Jan i ukończył w 1432 r. Ołtarz gandaw-

ski, którego części poszczególne znajdują się dzisiaj w różnych miejscach (Gandawa, Berlin, Bruksella), jest ołtarzem o dwóch skrzydłach. Gdy są one rozwarte, w górnej połowie widzimy postaci naturalnej wielkości Boga Ojca z M. Boską i Janem Chrzcicielem, z aniołami grającymi i śpiewającymi (fig. 14); krańcowe zaś obrazy przedstawiają pierwszą parę ludzi (fig. 15 i 16). W postaciach Adama, Ewy i aniołów widać lepszą obserwację natury, niż w figurach środkowych, w których artysta starał się przedewszystkiem wyrazić wzniosłość i powagę, pomimo że i tu w malowaniu klejnotów widać staranne studjum z natury. Dolna część obrazu środkowego (fig. 17) wyobraża hołd Baranka Bożego. Stoi on na ołtarzu w otoczeniu aniołów, ze czcią klęczących przed Nim; na pierwszym planie bije „źródło życia”; po prawej jego stronie gromadzą się apostołowie i przedstawiciele gminy chrześcijańskiej; z lewej prorocy starego testamentu, pogańscy poeci i myśliciele. Nadto z czterech obrazów skrzydłowych dążą na widownię odbywającej się ofiary inne jeszcze tłumy: z lewej strony—grupy okazałych rycerzy (fig. 18), z prawej—pokutnicy, pustelnicy i pielgrzymi, wśród których postacią olbrzymią wyróżnia się Krzysztof. Na zewnętrznej stronie skrzydeł widzimy Zwiastowanie (fig. 19 i 21) z przesłicznym widokiem na jedną z ulic gandawskich, oraz portrety fundatorów, Jodokusa Byd'a i jego małżonki, w towarzystwie patronów kościoła, Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty.—Ścisłejsze oznaczenie granic współdziałania pracy obu braci pozostało jeszcze po dziś dzień zadaniem nierozstrzygniętym. Kompozycja jest niewątpliwie dziełem starszego. Wykonanie jest niejednolite. Tak np. krajobraz obrazu głównego (z hołdem, składanym Barankowi) nie łączy się dobrze w liniach z krajobrazami obrazów skrzydłowych, a nadto sam posiada dwa różne horyzonty. Byłoby to jednak zbyt śmiałe, gdybyśmy z tych szczegółów chcieli wnioskować, gdzie się kończy praca Huberta i gdzie ją podjął Jan. Układ grup zarówno w obrazie środkowym, jak i na skrzydłach jest istotnie godzien podziwu; tłumy rycerzy są pełne życia, tło krajobrazowe jest odtworzone z subtelnem poczuciem natury i z widoczną lubością.

Przebieg życia *Jana van Eycka* jest nam lepiej znany. W r. 1422 znajduje się on w świecie Jana Bawarskiego w Haadze; po jego śmierci, w r. 1425 wstąpił do służby Filipa Dobrego w Burgundyi, który okazywał mu wiele łaski i wysyłał go parokrotnie w podróż dalsze (np. do Lizbony w r. 1428 z okazji starania się o rękę pewnej księżniczki portugalskiej). Stał się miejscem zamieszkania Jana było Bruges. Nadto był on to dłużej to krócej czynny w Lille i Cambray. Umarł w Bruges w 1440. Licznie spotyka-

ne na jego obrazach podpisy dowodzą, że musiał mieć samopoczucie wartości osobistej, które odpowiadało zajmowanemu przezeń stanowisku. Wyszedł ze sfery mieszczan rzemieślników. Obrazy jego



Fig. 18. Pochód książąt. Skrzydło lewe dolne ołtarza Gandawskiego. Berlin. Muzeum.



Fig. 19. Pochód pielgrzymów. Skrzydło prawe dolne ołtarza Gandawskiego. Berlin. Muzeum.

nie dowodzą bynajmniej bogatej i głębokiej wyobraźni; rzeczy najdoskonalszych dokonał on w zakresie portretu, czem się też tłoma-

czą poniekąd łaski, jakimi się cieszył w kołach dworskich. Postaci portretowane są zawsze najlepsze nawet w obrazach religijnych, jak np. w „Madonnie z kanclerzem Rollinem“ w Paryżu (fig. 22). Portrety Jana van Eycka, w których autorstwo jego jest zupełnie pewne, oraz inne, przypisywane mu na zasadzie prawdo-



Fig. 20 i 21. Zwiastowanie. Obrazy zewnętrzne (z górnej części) ołtarza Gandawskiego. Berlin.

podobieństwa stylowego, znajdują się w galeryach — w Berlinie (mężczyzna z gwoździkiem), w Lipsku, Wiedniu, w Bruges (portret jego żony), w Londynie (handlarz płótnem Arnolfini i jego narzeczona). Ostatni posiada już charakter obrazu rodzajowego (narzeczony i narzeczona znajdują się w pokoju wykwintnym i podają sobie dłonie); kronikarze zaś opisują formalne rodzajowe obrazy Ja-

na van Eycka, jak np. pokój z wanną. Liczne też są jego Madonny; niektóre z nich bardzo małych rozmiarów, jak np. Madonna w Dreźnie, pod względem delikatności malowania, przezroczystości tonu powietrznego i doskonałej perspektywy są prawdziwymi klejnotami sztuki. Samym tylko typem Madonn nie zawsze możnaby



Fig. 22. Matka Boska z kanclerzem Rollinem. Jan van Eyck Paryż.

się zadowolnić; obok tego zaś załamane ostro fałdy ubrań sprawiają wrażenie niemiłe.

Wrażenia, jakie się odbiera wobec samodzielnych utworów Jana van Eycka, pomijając wielki ołtarz gandawski, wywołują prawdziwe zdziwienie. Jan stoi na gruncie zupełnie nowym; zerwał on całkowicie z dawnymi tradycjami; cel jedyny widzi tylko w życiu i prawdzie natury. Wszelka istność, która nie jest bezpośrednio widzianą rzeczywistością, jest dlań niezrozumiałą; ubiera on ją

w kształty zwykłe, a czyni to z mniejszą swobodą, niż przy wykonywaniu zwykłych portretów. Obok portretów prawdziwy artyzm

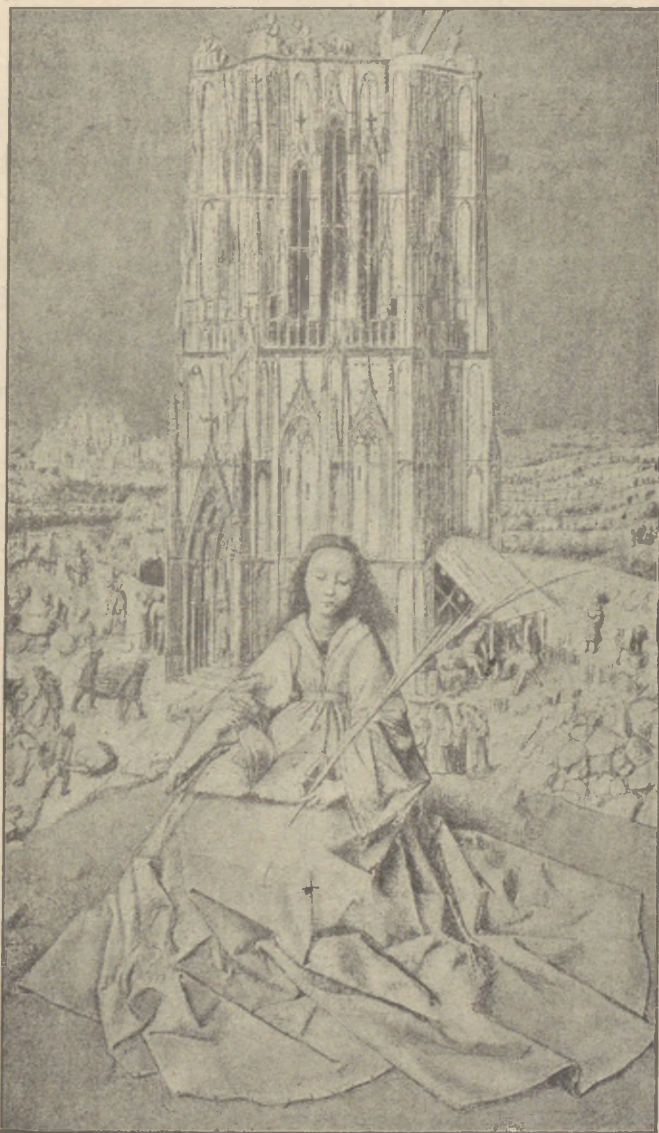


Fig 23. Św. Barbara. Jan van Eyck. Antwerpia. Muzeum.

ujawniają obrazy, przedstawiające wnętrza domów, widoki perspektywicznie biegnących ulic i cały świat sprzętów. Jakże przedziw-

nie umie on nadać życie najniepozorniejszym przedmiotom, jak błyszczą u niego kandelabry i zwierciadła metalowe; jak miłe czynią wrażenie izby czyste i wdzięczne hale, co za ruch barwny panuje na czystych ulicach! Spójrzmy np. na niedokończoną św. Barbarę w muzeum Antwerpskiem, pochodzącą z r. 1437 (fig. 23). Święta, z rozpuszczonymi włosami, w szerokim fałdzystym płaszczu, siedzi przed wieżą i w zamyśleniu przewraca karty książki. Nie możemy przyznać tej postaci ani wdzięku ani wyrazu głębszego uczucia. Lecz jakże silnie i pewnie jest ona narysowana, jak naturalne są jej ręce i włosy! Następnie zaś—to kipiące życie na dalszym planie: tłumy ludzi, budujących, krzątają się pilnie, szczebiotliwe sąsiadki witają się nawzajem; dalej roztacza się krajobraz z kościołami, wiatrakami i t. p. Jan maluje to, co się podoba jego oczom, co go cieszy; biegłość tego artysty wprawia w podziw. Lubi on świat ze strony powierzchniowej; jest to w nim najsilniejsze. Obdarzony silnem poczuciem koloru, posiadając technikę wyrobioną, w której nie czuć pracy wymęczonej (szeroko kładzione farby, zaschłe jak emalia, stały się połyskliwe i ciepłe), Jan ożywia i tłomaczy to, co otacza człowieka, tak doskonale, jak żaden malarz przed nim, i jak niewielu po nim. Późniejszy kierunek sztuki holenderskiej w osobie jego zarysował się już dobitnie.

Dopóki żył Jan, sława jego przyćmiewała wszystkich innych malarzy. Większość, których poprzednio uważano za uczniów jego, wysuwa się na plan pierwszy dopiero ze śmiercią Jana. I tak: *Piotr Cristus* w Bruges, 1444—1472; jego św. Eligiusz (w posiadaniu prywatnem w Kolonii) wyobrażony jest w postaci złotnika, zajętego pracą w swojej pracowni; dowodzi to więc upodobania malarzy staroflandryjskich do wprowadzania do obrazów rysów życia rzeczywistego. Jego głównem dziełem jest *Madonna ze świętymi* w instytucie Stadelowskim we Frankfurcie n. M. (fig. 24). Dalej — *Hugo van der Goes* z Gandawy bywa również poczytywany za ucznia Jana van Eycka. O smutnem życiu jego — w wieku bowiem późniejszym zamknął się w klasztorze i umarł w obłąkaniu 1482 — posiadamy dość szczegółowe wiadomości, lecz mało wiemy o historii jego rozwoju duchowego. W jednym tylko dziele jesteśmy zupełnie pewni jego autorstwa, mianowicie: w obrazie tryptykowym, namalowanym na zamówienie florenckiego kupca Tomasza Portinari, przeniesionym ze szpitala S. Maria nuova we Florencyi do Uffizi. Część środkowa wyobraża pokłon pasterzy, na skrzydłach znajdują się

portrety rodziny fundatora z ich patronami na tle ożywionego krajobrazu. Jest to wspaniałe dzieło pod względem siły realistycznej, oryginalności, szerokości ujęcia rzeczy i mistrzowskiej techniki; nie dziwnego przeto, że dzieło to, przybywszy do Florencyi w roku 1480, wzbudziło podziw pośród artystów włoskich i pozostawiło tak silne ślady na twórczości Ghirlandaya, Piotra di Cosimo i innych.

Po Janie żaden malarz nie zdobył tak rozgłosnej sławy, jak *Rogier van der Weyden*, lub jak go zwano inaczej, *Rogier de la Pas-*



Fig. 24. Matka Boska ze ŚŚ Franciszkiem i Hieronimem. Petrus Cristus. Frankfurt. Instytut Staedelowski.

ture. Urodzony w Tournay i zapisany w tamtejszym cechu malarzkim w r. 1426 jako uczeń, Rogier znalazł się już w 1436 r. na wybitnym stanowisku malarza miejskiego w Brukselli. Z okazji jubileuszu rzymskiego odbył on w 1450 roku podróż do Włoch, gdzie otrzymał zamówienia od margrabiego Ferrary i od starego Kosmy Medyceusza. W ojczyźnie swojej miał nie mniej licznych i poważnych odbiorców. Ratusz brukselski ozdobił czterema wiel-

kimi obrazami, malowanymi na płótnie. Odtwarzają one przykłady historyczne surowej sprawiedliwości: zadosyćczynienie jej przez cesarza Trajana, który przerywa pochód wojenny, aby przyznać słuszność biednej wdowie; oraz jej bezwzględność, wyrażoną w osobie księcia średniowiecznego (Herkenbalda), który ręką własną zabił bratanka występnego. Z obrazów tych dziś już nic nie pozostało, nie wiemy zaś napewno, czy często spotykane gobeliny (w Bernie) wyobrażające te same sceny sprawiedliwości podług nich zostały wykonane;



Fig. 25. Hołd pastuchów. Hugo van der Goes. Florencyja. Uffizi.

faktem jest tylko, że stały się ulubioną ozdobą ratuszów i skutkiem tego nabrały wartości typowej.

W przeciwieństwie do Jana van Eycka rzadko spotykamy portrety Rogiera pomimo, że w obrazach swoich odtwarzał on często te i owe osobistości; tem większa za to jest ilość jego obrazów kościelnych i treści pobożnej. Rogier pracował dla kościołów w Leodyum, dla szpitala w Beaune (Sąd ostateczny), dla kościoła nowozałożonego miasta Middelburg (tryptyk z narodzinami Chrystusa,

obecnie w Berlinie), dla koś. św. Alberta w Combray (prawdopodobnie tryptykowy ołtarz w Madrycie: Śmierć na krzyżu, grzech pierworodny i sąd ostateczny), dla opactwa Ambierle pod Rouen (skrzydła części środkowej, wykonanej robotą snycerską, wyobrażają fundatorów z ich patronami). Między ołtarzykami domowymi najwybitniejsze miejsce zajmują dwa owe, które znajdują się w Berlinie i pochodzą z wcześniejszych lat działalności artysty. Jeden z nich pochodzący z Miraflores z Hiszpanii (dzieło z datą najwcześniejszą — 1445) wyobraża



Fig. 26. Hołd trzech Królów. Rogier van der Weyden. Monachium. Pinakoteka.

trzy chwile Matki Boskiej i Chrystusa: narodziny, chwilę po śmierci i po zmartwychwstaniu; drugi wyobraża urodziny Jana, chrzest Chrystusa i ścięcie głowy Jana Chrzciciela.

Rogier zmarł w r. 1464. Obok motywów, powszechnie używanych, jak: Madonn, które siedzą na tronie, otoczone świętymi, obrazów z hołdem trzech królów, jak np. owego w Monachium z portretem kłęczącego księcia Filipa Dobrego i Karola Śmiałego, uchylającego kapelusz (fig. 26), spotykamy u Rogiera motywy nowe: Sąd ostateczny, zwłaszcza słynne Zdjęcie z Krzyża, powtórzone w licznych kopiach i reprodukcjach (fig. 27) oraz Złożenie do grobu. Je-

go wyobraźnię cechuje pierwiastek dramatyczny i patetyczny; jego poczucie kształtu, wyrobione na studyowaniu rzeźby w kamieniu, którą chętnie stosuje do ram swojego obrazu, posiada jakiś rys twardej, jędrnie naturalistyczny. Ciała jego są równie ostro rysowane, jak oświetlone. Każda rzecz jego jest wykonana z nadzwyczajną wyrazistością szczegółów; przedmioty najbardziej perspektywicznie zagłębionych ulic (św. Łukasz, jako malarz Madonny w Monachium (fig. 28) występują u niego z całą jasnością.



Fig. 27. Zdjęcie z krzyża. Rogier van der Weyden. Madryt. Prado.

Niektóre obrazy, odznaczające się szczególnym kolorytem, miękką modelacją i bardzo urozmaiconym stopniowaniem cieniów, jakie dawniej przypisywano Rogierowi, są dziś poczytywane za utwory innego malarza. Na zasadzie obrazów skrzydłowych, znajdujących się dziś w instytucie staedelowskim, a pochodzących z ołtarza klasztoru cystersów w Flemalle pod Leodyum, jest on nazywany mistrzem z Flemalle; dawniej nazywano go mistrzem ołtarza Merode, z powodu nazwiska właścicielki jednego z jego tryptyków. Oprócz ołtarza w Flemalle, z postaciami naturalnej wielkości, Madonny i św. Weroniki, i oprócz obrazu skrzydłowego ze Świętą Trójcą, malowanego w szarym jednobarwnym tonie (Bóg ojciec z ciałem Chry-

stusa na rękach i gołąbkim na ramieniu Chrystusa) instytut staelowski posiada fragment wielkiego tryptyku, który wyobraża skruszonego na krzyżu łotra, i grupę ludzi w półfigurach u spodu krzyża. Głowy pełne wyrazu, dobre zrozumienie anatomiczne budowy ciała ludzkiego, obok niesłychanie starannego traktowania szczegó-



Fig. 28. Św. Łukasz, mclujący Matkę Boską. Rogier van der Weyden. Monachium. Pinakoteka.

łów (np. przezroczystej, spoconej chustki św. Weroniki) zniewalają do uznania w tym mistrzu jednego z najwybitniejszych przedstawicieli szkoły gandawskiej. Czas najwyższego jego rozwoju możemy oznaczyć tylko w przybliżeniu dzięki okoliczności, że na lewym skrzydle jednego z obrazów ołtarzowych, zdradzającego jego rękę (oraz na prawym, znajdującem się w muzeum Prado w Madry-



Fig. 29. Św. Jan Chrzciciel z kanonikiem Henrykiem Werl. Mistrz z Flemalle. Madryt. Prado.

cie (fig 29) obok nazwiska fundatora, Henryka Werl z Kolonii, znajduje się data — 1438 r.

Rogier niewątpliwie stał w oczach współczesnych równie wysoko, jeśli nie wyżej, niż Jan van Eyck, lubo nie osiągnął on tego soczystego, ciepłego kolorytu i wspaniałego efektu światłocienia. Żaden z malarzy flandryjskich nie wywarł na pokolenie młodsze tak znacznego wpływu jak Rogier. Z dzieł jego czerpali najważniejszą podniętą malarze niemieccy; z jego szkoły wyszło wielu malarzy miejscowych. Widzimy to u Dirka Bouts'a na zasadzie porównania stylistycznego, u Memlinga zaś potwierdzają to dawne wiadomości.

Dirk Bouts pochodzi z Haarlemu, który podobnie jak miasta flandryjskie, Bruges i Gandawa, był środowiskiem malarstwa. W r. 1450 przybył on do Leo-

dyum, gdzie po życiu bardzo czynnym umarł w 1475 r. Wiele

rzeczy, jakie go cechują, przypominają Rogiera, jak: ostry, sztywny rysunek, niewybredny i dość skąpy wybór modeli, odtwarzał bowiem postaci zupełnie pozabawione wdzięku, oraz wyraz naturalny. Co do kolorytu, to różni się on znacznie od poprzedników. Barwy jego są soczyste i głębokie, przytem połyskliwe, zwłaszcza zaś czerwona i zielona. Pod tym względem przewyższa nawet Rogiera. Jest także holendrem. Wielki, obecnie zniszczony ołtarz w koś. św. Piotra w Leodyum z datą 1466 r. jest jego najsłynniejszym dziełem. Skrzydła, wyobrażające staro-testamentowe uczty, odpowiadające treścią wieczerzy Pańskiej i Komunii, są dziś w Monachium (Melchizedech, Zbieranie manny) i Berlinie (Passah, Karmienie Eliasza przez anioła); część środkowa znajduje się na miejscu pierwotnem. Na innem jego dziele nie ma podpisu, stylistyczne jednak podobieństwo uprawnia do zaliczenia go do utworów Dirka. Jest to Hołd Trzech Królów, ze św. Janem Chrzcicielem i św. Krzysztofem na obrazach skrzydłowych (w Pinakotece monachijskiej). Układ i charakterystyka postaci w istocie nie różnią



Fig. 30. Św. Jan Chrzciciel. Dirk Bouts. Skrzydło ołtarza mechlińskiego. Monachium.

Tom IV.



Fig. 31. Skrzydło gdańskiego obrazu ołtarzowego. Memling?

się od tych, jakie spotykamy w utworach w Brukseli i Bruges, tylko ujęcie ogólne tej sceny jest zrozumiane jeszcze bardziej po mieszczańsku, a głowy posiadają jakiś wyraz twardy, wyraz małej ruchliwości. Z drugiej strony jednak, jeśli rzucimy okiem na pełną kwiecistą łąkę doliny w skrzydłowym obrazie Jana Chrzciciela (fig. 30), na ponury parów, przez który kroczy Krzysztof i który w głębi zmienia się w otwartą, słońcem rozjaśnioną dolinę rzeczną, widzimy miłe i wysoko rozwinięte poczucie natury i nastrojowego piękna krajobrazu, które Dirk wyniósł ze swej ojczyzny. Haarlem sławi już stary Karol van Mander, Vasari holenderski, jako miejscowość, w której kwitła „najlepsza maniera” pejzażystów.

Z Haarlem pochodzą jeszcze dwaj wybitni mistrze: *Albrecht van Ouwater*, którego jedyny zupełnie autentyczny obraz posiada muzeum berlińskie, mianowicie *Wskrzeszenie Łazarza*, wspomina ne przez Karola van Mander; następnie — uczeń Ouwatera, wczesnie zmarły *Gerit van Haarlem*, inaczej *Geertgen van Sint Jans*.

Muzeum Rijks w Amsterdamie posiada jego *s. Sippe* we wnętrzu dobrze perspektywicznie rysowanego gotyckiego kościoła; muzeum dworskie w Wiedniu ma części większych rozmiarów tryptyku, odznaczającego się barwnością tła krajobrazowego; *Rudolfinum* w Pradze posiada jego tryptyk

Hans Memling, prawdopodobnie pochodzenia niemieckiego i rodem z Moguncyi, zjawia się pod koniec lat siedemdziesiątych jako stały mieszkaniec Bruges. Rozpoczął on działalność samodzielną, zdaje się, na dziesięć lat przed tą datą. Słynny Sąd ostateczny w kościele Panny Maryi w Gdańsku (fig. 31), zdobyty na gdańskim okręcie korsarskim już w r. 1473, jest jego pierwszym dziełem; potężny zaś tryptyk w tumie Lubeki ze sceną Ukrzyżowania w obrazie środkowym i datą r. 1491 uchodzi za utwór ostatni. Obraz środkowy tego tryptyku nie jest atoli dobry na tyle, aby go można było przypisać temu mistrzowi; należy nawet wątpić, czy kompozycję wszystkich części możnaby uważać za pracę Memlinga. Natomiast czterej święci na skrzydłach, wielkie, pełne wyrazu postaci męskie, silne w kolorze, są znakomite. Współudział Memlinga w ołtarzu gdańskim nie jest stwierdzony i dlatego musi podlegać wątpliwości. Przy ocenie tego mistrza najmniej będziemy narażeni na możliwość błędnego wnioskowania, jeśli oprzemy się na zupełnie autentycznym jego obrazie, znajdującym się w jego ojczyźnie w Bruges, w szpitalu św. Jana. Od roku 1478 stworzył on dla tego szpitala liczny szereg dzieł: tryptyk z zaślubinami św. Katarzyny oraz ze scenami z życia Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty. Na jednej z wewnętrznych części znajduje się scena narodzin Chrystusa (fig. 32). Oprócz tego szpital posiada jeszcze jeden tryptyk z hołdem Trzech króli, podwójny obraz z Madonną i z wizerunkiem fundatora Marcina z Niewenhove, przystojnego młodego człowieka, który ukląkł przed pulpitem do modlitwy w pięknym pokoju (fig. 33), i wreszcie t. z. szafeczkę św. Urszuli, gdzie sześć obrazów opowiada legendę o tej Świętej (fig. 34). Pośród wielu innych dzieł jego spotykamy liczne obrazy Madonn, siedzących na tronie z Dzieciątkiem w otoczeniu już to Świętych płci żeńskiej, już to fundatorów i aniołów, jak np. w Chatsworth w zbiorach Devonshire, w Wiedniu w galeryach, cesarskiej i Lichtensztejnów, we Florencyi w Uffizi, w galeryi berlińskiej i w Luwrze. Wielki amator opowiadania, pewny zręczności swojej w malowaniu i perspektywie, odważa się on na grupowanie całego cyklu obrazów na jednej desce, jak to widzimy np. w Męce Chrystusa (gal. w Turynie) oraz w Historji życia Maryi (Pinakoteka monachijska). Jako portrecista, pod względem doskonałości charakterystyki nie może się on równać z Janem

van Eyckiem, jakkolwiek jego męzkie popiersia, jak np. owe w galeriach: Antwerpii, Bergamo, Brukselli, Florencyi (Uffizi i pal. Cor-



Fig. 32. Narodziny Chrystusa. Obraz skrzydłowy ołtarza św. Jana, Hans Memling. Bruges.

sini), f Hagi, Kolonii (Oppenheim), Lipska (zbiór Feliksa), Wenecyi

(akademia), należą do najlepszych portretów staroholenderskiej szkoły. Studyjąc ogół prac Memlinga, dochodzi się do wniosku, że ustępuje on jedynie Janowi van Eyckowi. Spokojne sceny najlepiej mu się udawały; typy jego głów kobiecych są bardziej wyszukane niż te, jakie spotykamy w szkole staroholenderskiej; koloryt jego odznacza się subtelnością, żywe zaś poczucie natury zmusza go do urozmaicenia tła krajobrazowego bogatym sztafażem.

Kiedy Memling umierał w Bruges w 1494 r., od chwili powstania malarstwa holenderskiego minęły trzy pokolenia. Trzy te nazwiska: Jan von Eyck, Rogier i Memling oznaczają także trzy podziały jego rozwoju. Podstawy, stworzone przez braci Eycków, pozostały te same; jest to dowód, jak silny był wpływ mistrzów starszych, gdyż nawet pod względem technicznym nie dostrzegamy postępu. Pewnym zmianom podlega jedynie harmonia barw; tony stają się to suchsze, to miększe, głębsze lub jaśniejsze; półtony i przejścia od światła do cienia u jednego są bardziej szare, chłodniejsze, u innego znów cieplejsze. Strona techniczna jednak wogóle nie uległa żadnej zmianie, razem z nią pozostało owo upodobanie do odtwarzania z prawdą ludzającą przedmiotów najbliższego otoczenia, jak np. sprzętów domowych. Pokój, w którym się modli Marcin Nieuwenhove Memlinga, jest najwidoczniej wzorowany na podobnych wnętrzach Van Eycka. Głębsze zmiany zachodzą za to w samym obrazowaniu i w sposobie odczuwania. Symbole i pouczający charakter, jakie często znajdują się w utworach starszej generacji (źródło życia w Madrycie, często powtarzane siedem Sakramentów) stały się obce dla młodszego pokolenia. Nadto ów odcień patetyczny, bolesny, tak wyraźnie uwydatniany w dziełach Rogiera, niedługo się utrzymał, skutkiem tego artystę tego możnaby uważać za jakiegoś intruza, który raptem przerywa naturalny rozwój szkoły. Bo też w rzeczywistości należy on do innego pnia narodowego, niż większość kolegów Eycka, odtwarzanie stanów spokojnych i uczuć cichych mistrzom młodszym udawało się najlepiej. Naturalnie na zamówienie malują oni i sceny z życia męczenników. Dirk Bouts w Leodyum i Bruges, odtwarzają Mękę Chrystusa, sąd ostateczny, prawdziwie sobą są jednak w obrazach o niezbyt gwałtownej akcji, w których nie wymaga się od postaci żadnego silniejszego podniecenia, gdzie panują uczucia spokojne oraz ciche, błogie istnienie. Wiąże się z tem również i zmiana w poczuciu form, stają się one miększe, giętsze. Gdy dla dawnych mistrzów wdzięk kobiecy i dziecięcy jest jak gdyby sferą zupełnie niedostępną i gdy umieją się oni obracać swobodnie jedynie w świecie dojrzałych i doświadczonych mężów, młodzi malarze starają się dać wyraz również ko-

biecemu i dziecięcemu urokowi. W postaciach Madonn Memlinga i świętych niewiast jego współczesnych kolegów widać postęp znaczny. Twarze ich są o wiele miłsze, łagodniejsze i rozmaitsze w wyrazie; cała istota ich jest bardziej dziewicza i świeża. To samo daje się spostrzegać w portretach. Męskie portrety Jana von Eycka i jego najbliższego otoczenia w porównaniu z portretami Memlinga cechuje większa siła; wizerunki jednak kobiece, malowane z prawdziwą lubością i z dobrem zrozumieniem natury kobiecej,



Fig. 33. Marcin van Niewenhove. Memling Bruges, szpital św. Jana.

spotykamy dopiero u mistrzów późniejszych, wówczas zaś są one często o wiele lepsze niż portrety męskie.

Okoliczność, że Bruges i Gandawa przewodniczyły w sztuce innym miastom niderlandzkim, zrodziła przekonanie, że one wyłącznie były widownią malarstwa niderlandzkiego, udział zaś innych miast w jego rozwoju lekceważono. W rzeczywistości atoli Bruksella, Leodyum i Haarlem położyły w tym względzie zasługi nie-małe. Są one nietylko drugorzędnymi środowiskami życia artystycznego, lecz nadto skierowują fantazyę malarzy na tory nowe. Nie ulega bowiem kwestyi, że np. w działalności Rogiera van der

Weyden odbiło się pochodzenie bramanekie i że tłumaczy ono jego lubowanie się w scenach patetycznych. Holendrów również cechują pewne ogólne właściwości, jak np. pewne specjalne typy głów (o śpiczastych owalach), upodobanie do oryginalnych i jaskrawych ubiorów głowy, zwłaszcza zaś zamiłowanie do bogatego tła krajobrazowego i architektonicznego. Gdyby obrazoborstwo w Niderlandach nie było tak silne, niewątpliwie bylibyśmy w możności wymienić więcej samodzielnych malarzy i mówilibyśmy wówczas zapewne nie o jednej tylko szkole van Eycka, pod którą podciągamy dzisiaj wszystkich malarzy niderlandzkich. To tylko wiemy, że artyści północni niderlandzcy w w. 15 wędrowali już do Bruges, podobnie, jak później do Antwerpii, tu bowiem — na rynku wielkoświatowym znajdowali byt łatwiejszy.

Do takich przybyszów do Bruges należy *Gerard Dawid* z Oude-water, który od r. 1484 przebywa tam stale do śmierci (1523). Gerard David nie był uczniem Memlinga. Pierwszem dziełem jego są dwa obrazy, malowane w r. 1498 dla sali Schöffen w Bruges, znajdujące się dzisiaj w akademii, w których z wielkim prawdopodobieństwem odtworzył scenę skazania i darcia w pasy niesprawiedliwego sędziego Sizamnesa. W sposobie malowania i w poczuciu harmonii barw Dawid ujawnia właściwości, które do pewnego stopnia wykazują wpływy holenderskie. Obok tego widać w nim prawdziwego naśladowcę Memlinga; podobnie jak on odtwarzał sceny spokojne cichego i miłego życia, postaciom niewieścim nadaje wdzięk i łagodność. Artyzm i siłę Davida najlepiej uwydatniają: skrzydło zaginionego ołtarza, wyobrażające fundatora, kanonika Bernardino de Salviatis z trzema świętymi (galerya narodowa w Londynie), a więcej jeszcze obraz, znajdujący się w Rouen — Matka Boska na tronie w otoczeniu niewiast świętych i aniołów grających. Z chwila, w której David zamierza stworzyć sceny żywsze, talent mu nie dopisuje. Jego Chrzest Chrystusa w akademii w Bruges jest niedołączny; natomiast obrazy skrzydłowe, Matka Boska i fundatorowie ze swymi patronami, jak również tła krajobrazowe znowu odsłaniają dodatnie strony Gerarda i rozmaitość subtelnych typów kobiecych, które — widać — czerpie z natury, dobre łączenie kolorów, odtwarzanie ozdób i materiałów ubrań z prawdziwym wirtuozostwem, oraz dobre, harmonijne, pomimo nadmiaru szczegółów traktowanie krajobrazu. O ile Gerard David ze względu na wyrobione poczucie natury zjawia się jako prekursor późniejszej sztuki niderlandzkiej, o tyle dzieła jego oraz współczesnych mu artystów pod względem tematu posiadają pewną szczególną własność. Odzwierciedlają one tylko jedną stronę ży-

cia: istnienie, które odtwarzają, jest to istnienie wspaniałe ale bezczynne i monotonne. To też należy wnosić, że gdyby ruch artystyczny nie był się przeniósł gdzieindziej i gdyby poważne zdarzenia w życiu narodu nie były wstrząsnęły jego duchem, groziłoby sztuce niebezpieczeństwo upadku. Na szczęście jednak malarstwo

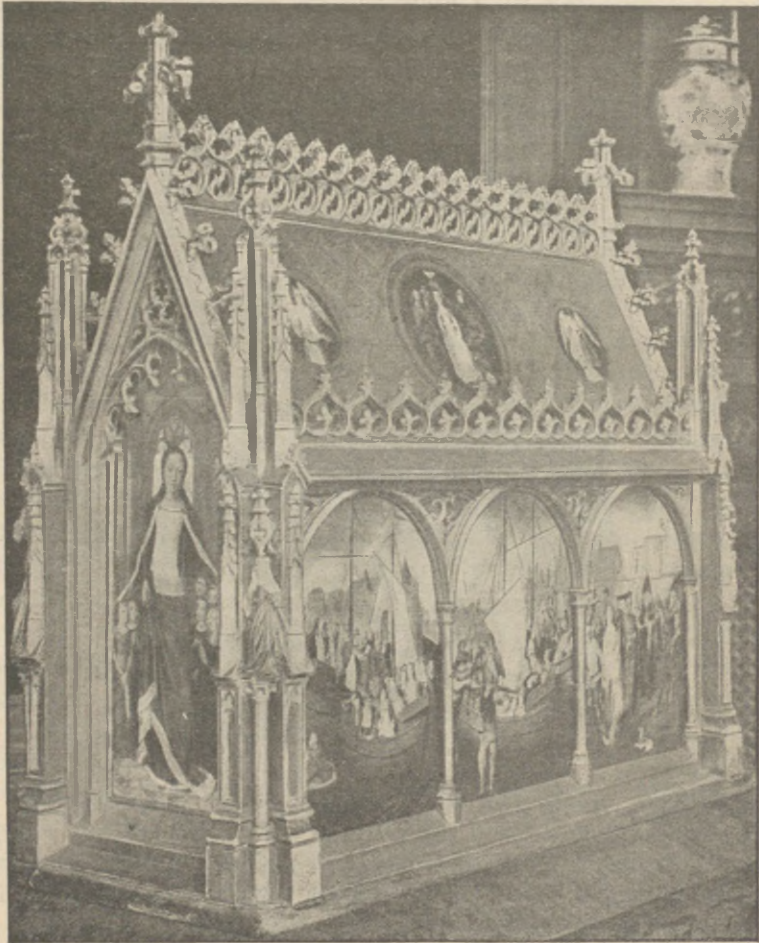


Fig. 34. Szafeczka z obrazami z legend o św. Urszuli. Memling. Bruges.

niderlandzkie zdobyło wielkie tryumfy, sława jego rozległa się szeroko.

Nowa technika malarska, która dała tak świetne wyniki, zwróciła na siebie uwagę powszechną i skłaniała do przyswojenia jej sobie. Niderlandczycy stali się przeto mistrzami i nauczycielami

malarstwa olejnego wszystkich narodów. W r. 1445 *Luis Dalman* maluje w Barcelonie obraz na drzewie, w technice i pojęciu zupełnie zbliżony do Jana van Eycka. Cokolwiek później *Mikołaj Froment*, malarz z Awignonu, namalował dla króla René z Anjou obraz, przedstawiający krzak ognisty (Aix), tryptyk, który niezaprzeczenie ujawnia wpływy niderlandzkie. Wobec tego, że obrazy niderlandzkie rozchodziły się daleko po za granice kraju, zwłaszcza zaś na południe Europy, owo rozgałęzienie się szkoły niderlandzkiej w obcych krajach nie może dziwić. Utwory niderlandzkie w roli podarunków, lub jako towar, wcześniej się dostawały do Hiszpanii; ceniono je tam, jak skarby prawdziwe — aż po czasy Filipa II. Szczególnie chętnie nabywano obrazy o charakterze pouczającym lub o treści religijnej, jak np. Sąd ostateczny, oraz ołtarzyki domowe. We Włoszech ludzie pobożni lubowali się specjalnie w małych wdzięcznych wizerunkach Matki Boskiej, miłośnicy zaś znawcy — w wykończonych starannie obrazach rodzajowych. Ileż to obrazów niderlandzkich wylicza w samej Wenecyi Marcanton Michał w swim spisie dzieł sztuki we Włoszech północnych, (około 1521). Obecnie nawet nie są one rzadkością w zbiorach włoskich.

Niderlandzcy artyści wieku 15-go sławę swoją zawdzięczają głównie obrazom, malowanym olejno. Obok tego odznaczyli się oni i w innych gałęziach sztuki. Obrazy ściennie, malowane klejowo, zniszczył oczywiście czas; z rzeźbami, a zwłaszcza z rzeźbami w drzewie, okres zaburzeń politycznych obszedł się równie nielitościwie, jak we Francyi; pozostały jedynie te nieliczne dzieła, które były wykonane na zamówienia krajów obcych. Obok tego jednak istnieją jeszcze inne zabytki sztuki flandryjskiej, mianowicie dywany i iluminacye rękopisów. Na rozwój sztuki tkackiej oraz na malarstwo miniaturowe niewątpliwie wpłynęły stosunki z dworem burgundzkim; obiedwie te gałęzie sztuki służyły bowiem wyłącznie tylko sferom wybranym, odpowiadając wymaganiom przepychu i zbytku. Bruksella była głównem siedliskiem przemysłu tkackiego już w w. 15; z produkcjami jej możemy się dziś spotkać w Bernie, Nancy, Madrycie i in. Barwność, największy urok dywanów, znikł skutkiem spłwienia, rysunek jednak pozostał, ten zaś każe się domyslać autorstwa w osobistościach mistrzów najwybitniejszych. Utwory te służą za dowód wielkiej siły żywotnej malarstwa niderlandzkiego i jego charakteru narodowego, które się wypowiedają w takich właściwościach, jak naturalność obrazowania, lubowanie się w barwności, we dźwięku przedmiotów drugorzędnych, w bogatej kompozycji tła, o które dbano nawet w sztuce dekoracyjnej. Dbalność tę postrzegamy nawet u mistrzów podrzędnych.

To samo należy powiedzieć i o malarstwie miniaturowem. Błędem jest twierdzenie, że do wykonania tych wspaniałych barw-



Fig. 35. Czerwiec. Z brewiarza Grimaniego. Wenecja, biblioteka Św. Marka.

nością ozdób książkowych byli powoływani i uzdolnieni jedynie najwybitniejsi mistrze i że ci dla zwyczaju tylko zajmowali się niem. Malarstwo miniaturowe było uprawiane zupełnie samodzielnie

granice cechowe strzegły go zazdrośnie. Okoliczność ta nie zmniejsza bynajmniej wartości artystycznej miniatur. Zakres tematów ich, zaczerpniętych zarówno ze zwykłych obrazów religijnych, jak i z historii świeckiej, rozszerzył się znacznie; posiadają one ślady wyraźne szkoły i dowodzą, że, wyrobiwszy się na pojęciach artystycznych braci Eycków, rozwinęły się wszechstronnie, że zdobyły te same zalety, co obrazy. Mimo to jednak same one nie wnoszą do sztuki niderlandzkiej nic nowego, nie podlegają żadnej samodzielnej zmianie w naturze swojej i kierunku. Najstynniejszy nawet rękopis iluminowany niderlandzki—*kodeks Grimani*, znajdujący się w bibliotece ś. Marka w Wenecyi, nie wychodzi po za przeciętną miarę artyzmu. Manuskrypt ten, brewiarz, był w r. 1521 w posiadaniu kardynała Grimani, poczem przechodził z rąk do rąk. Z końcem wieku zdobyło go wielu artystów, którzy współzawodniczyli tu między sobą. Dawne tradycje wspominają wśród autorów nazwiska *Levina van Lathem* z Antwerpii i *Gerarda Horenbouta* z Gandawy, niepodobna jednak określić udziału żadnego artysty, gdyż nie posiadamy ani jednego dzieła niderlandzkiego malarstwa miniaturowego, któreby było opatrzone podpisem autora. We wszystkich obrazach, znajdujących się w tym brewiarzu, widać miłe poczucie natury, dobrą obserwację rzeczywistości i dążności kolorystyczne. Zwłaszcza obrazki kalendarzowe (fig. 35), które, jak to zwykle bywa, poprzedzają modlitewnik, wprowadzają widza w chwilę życia współczesnego, odtwarzając je z zadziwiającą prawdą i z uwzględnieniem różnych sfer społecznych.

W czasach księcia de Berry francuscy iluminatorzy zaczynają współzawodniczyć z niderlandzkimi. Francuskie rękopisy iluminowane z drugiej połowy w. 15 są tem cenniejsze, że one to wyłącznie zaznajamiają nas ze stanem sztuki we Francyi. Istnieje wprawdzie pewna ilość obrazów francuskich, malowanych na drzewie, jak np. tryptyk w Moulin z Matką Boską, siedzącą na sierpie księżycy w obrazie środkowym, ze Zwiastowaniem i fundatorami na skrzydłach, następnie zaś w Luwrze Matka Boska wielbiona przez młodą parę małżeńską,—co do pochodzenia jednak tych dzieł nie można powiedzieć nic pewnego. Nazwiska artystów, jak: *Jan Bourdichon* z Tours, *Jan Perréal* w Lyonie, znamy tylko z wiadomości dawnych. Dowiadujemy się, słyszymy tylko, że francuscy królowie cenili ich bardzo, dotąd jednak nie udało się stwierdzić autentyczności ich dzieł. *Jan Fouquet* z Tours, najbardziej znany wśród artystów poprzedzających renesans francuski, który tak samo jak Perréal zwiedzał Włochy, słynie jako malarz miniatur. Modlitewnik ozdobiony przezeń dla skarbnika królewskiego, Stefana Chevalier,

dziś, niestety, nie cały, będący w posiadaniu księcia Aumale w Chantilly, dowodzi, że artysta ten posiada wiele rysów wspólnych z niderlandczykami, — że odczuwa krajobraz, lubuje się w bogatych formach życia, zwraca uwagę na piękność linii i na miły układ scen. Muzeum berlińskie posiada jego najlepszy obraz — Stefan Chevalier ze ś. Stefanem (fig. 36).

Rola przewodnia w sztuce z tej strony Alp niezaprzeczenie jednak przypada w udziale niderlandczykom. Staranne a szczęśliwe badania przyszłe niewątpliwie doprowadzą do przekonania, że i w dziedzinie rzeźby dzieła niderlandzkie służyły również ogólnie za wzory.

Niemiecka rzeźba i malarstwo w drugiej połowie wieku piętnastego.

Wobec tego, że malarstwo niderlandzkie zdobyło sobie tak wielkie uznanie w krajach nawet bardzo odległych i że wywierało na sztukę ich wpływ znaczny, czyż możnaby było przypuszczać, że sąsiednie Niemcy były od niego wolne. Wiadomo powszechnie, że malarstwo niemieckie w połowie w. 15 było w dużej zależności od sztuki niderlandzkiej; określenie jednak ściślejsze zależności owej jest jeszcze zadaniem do rozwiązania. Nowy sposób malowania zmusił do ćwiczenia się w nim bezpośrednio pod kierunkiem mistrzów niderlandzkich lub drogą studyowania ich obrazów. Czy jednak z chwilą, kiedy malarstwo olejne rozpowszechniło się w Niemczech, — a stało się to mniej więcej w latach 1460—1470 — stosunek ten trwał jeszcze w całej swojej sile? Czy i wówczas malarze niderlandzcy wpływali na wybór typów, na stronę formalną i na kompozycję w sztuce niemieckiej?

W drugiej połowie w. 15 najsilniejszy wpływ na malarzy niemieckich był Rogiera van der Weyden. Pochodziło to stąd, że w jednym z kościołów kolońskich znajdował się dobry obraz Rogiera — ołtarz z Trzema królami, będący obecnie w Monachium. Jest to więc dowód, że go nad Renem ceniono. Oprócz Rogiera powodzeniem cieszył się również Dirk Bouts. Bliskość Leodyum, gdzie zamieszkiwał i pracował, uprawnia do przypuszczania, że między prowincjami nadreńskimi i nim musiały istnieć stosunki. Nadto sam tryb życia artystów niemieckich — wędrowniczy — każe się również domyślać stosunków z niderlandczykami. O ile wszakże dobre przyjęcie, jakiego doznawali złotnicy niemieccy nawet w krajach najodleglejszych, da się wytłumaczyć tem, że przynosili oni większe wyrobienie artystyczne, o tyle znów trudno jest pojąć,

jakimi pobudkami powodowani byli mistrze niderlandzcy, dłużej zatrzymując w pracowniach swoich niemieckich adeptów sztuki, skoro ci wstępowali do nich jako uczniowie, którzy ani pod względem rysunku ani kompozycji nie wnosili z sobą nic takiego, co by kazało zapominać o brakach w ich technice. Ponieważ nie mamy odpowiedzi na to pytanie, lepiej więc będzie, jeśli nie będziemy zbyt potęgowali miary ani rozciągłości wpływów sztuki niderlandzkiej na niemiecką. Całkowicie zaprzeczyć ich nie można—świadczą o tem fakt sprowadzania do Niemiec obrazów i drzeworytów nider-



Fig. 36. Obraz wotywny Stefana Chevalier Jan Fouquet. Berlin

landzkich; lecz również nie można przyjąć ich za zasadę w sądzie- niu całej sztuki niemieckiej w drugiej połowie wieku piętnastego. Suma własnych, samodzielnie rozwiniętych w sztuce niemieckiej ry- sów o wiele przewyższa ilość nabytych; obok nich zaś znajdzie się wiele takich, które wydają się zapożyczonymi, gdy w rzeczywisto- ści są tylko wyrazem powinowactwa duchowego obu narodów.

Już w okresie gotyku, poczynając od wieku 14, zaczęło się bu- dzić silniejsze poczucie natury, zaczęto baczniej obserwować rze- czywistość, w szczegółach wzorowano się na niej. Potwierdzają to pomniki nagrobne. Za rzeźbą kroczy malarstwo. Ozdoby ilumino- wanych rękopisów naśladowują obrazy natury, figury poruszają się żywiej, głowy przybierają kształty indywidualniejsze. Świecka treść obrazów malarstwa ściennego pociągała za sobą konieczność

wzorowania się na prawdzie natury, a malarstwo na drzewie również nie uchylało się od ogólnie budzących się dążeń. Obrazy na skrzydłach i w łukach szafkowego ołtarza z *Tiefenbronn*, ze scenami z życia św. Magdaleny, Marty i Łazarza, były wykonane przez Łukasza Mosera z Weil w r. 1431. Na stronie zewnętrznej tego ołtarzyka umieścił on na ramie ową znaną skargę: „sztuka, której nikt już nie pożąda”. W obrazie tym jednak trudno jest dostrzedz ową niechęć czasów; przemawia z niego raczej miłe, świadome celu dążenie. Uderza w nim widza żywy układ uczty w domu faryzeusza, szczęśliwa charakterystyka Marty, jako troskliwej gospodyni; wyraźne poczucie form natury, oraz pierwsza nieśmiała próba zachowania perspektywy (fig. 37). Zanim sztuka niemiecka doświadczyła wpływów szkoły Eycka, przyjęła już za podstawę swojego rozwoju prawdę natury, wpływy więc owe nie wprowadziły jej na drogi nowe, utrwaliły ją tylko w kierunku obranym, podtrzymały ją tylko w kierunku obranym, podtrzymały ją niezaprzeczenie. Przyczyny zaś, które stały jej na przeszkodzie, że nie dorównywała sztuce niderlandzkiej, pochodziły z różnic, jakie istniały w samym jej traktowaniu.

Rzadko jesteśmy w możności wymienić z imienia i nazwiska jednostki, któreby wiodły sztukę w dalszym ciągu po drodze pełnego i radosnego życia realizmu. Po większej części musimy się ograniczać tylko na zestawieniu istniejących obrazów podług stopnia ich powinowactwa, lub też grupowaniem ich na zasadzie jakiegoś szczegółu zupełnie powierzchownego znaczenia, jak np. osobistości, która jest posiadaczem jakiegoś głównego utworu. Zachodzi przytem trudność tem większa, że, jak wiadomo, wielu mistrzów posiadało pracownie, w których pracowały całe gromady uczniów, wobec tego rzadko się zdarza, że możemy odróżnić pracę, własnoręcznie wykonaną przez mistrza od prac wykonanych tylko pod jego kierunkiem. U starszych malarzy niemieckich można wprawdzie zauważyć pewne właściwości techniczne oraz pewien przyjęty sposób rozumienia kształtów, lecz są to rzeczy, które łatwo dziedziczą uczniowie, owego technienia zaś osobowości, które dzieło dane czyni dziełem tego a nie innego artysty, ogólnie w nich nie znajdujemy. Przeważa w nich strona rzemieślnicza, która tłumi indywidualność. Utwory te czynią wrażenie, jak gdyby dawne nawyknienia kłóciły się w nich z cechami nabytymi świeżo.

Dwie rzeczy wstrzymywały rozkwit malarstwa niemieckiego: brak wybitniejszych odbiorców i zacieśnione poglądy artystów. Jedno zwykle idzie w parze z drugim. Sferom, dla których dzieła sztuki były przeznaczone, poczucie pięknych form było obce; po-

ciągał je jedynie pouczający charakter obrazów. Rozciągle opowieści z młodości Chrystusa, Jego męka, życie M. Boskiej, słowem kronika w obrazach — oto czego wymagał od malarzy lud który swemi upodobaniami literackimi wpływał na sztukę. Tworzono więc cykle obrazów, rozmieszczanych jednak na drobnych przestrzeniach i nie komponowanych podług zasad architektonicznych. Ścisłe więc przytykają do siebie obrazy ołtarzy szafkowych, przedzielone tylko wąskimi ramami; figury w nich są zwykle niewielkie, barwy są silne i błyszczące, więcej jednak służą wyrażeniu poszczególnych postaci, niż harmonii ogólnej.



Fig. 37. Uczta w domu faryzeusza. Obraz ołtarzowy Łukasza Mosera. Tiefenbronn.

Rozmaite względy stały na przeszkodzie zupełnemu wyrobieniu się form artystycznych. Pomimo że sztuka niemiecka piętnastego wieku opierała się na tych samych podstawach, co niderlandzka, rozkwit malarstwa portretowego nastąpił w niej o wiele później. W Niderlandach portret zdobył znaczenie samodzielne za czasów Jana van Eycka; był on niejako punktem wyjścia nawet w wielkich kompozycjach religijnych. W Niemczech przy końcu tegoż wieku malowano wizerunki na papierze i płótnie farbami klejowymi lub wodnymi, a chociaż malarze niemieccy ogólnie trzymali się w obrazach religijnych prawdy natury, często jednak, jak to można zauważyć, chętnie powtarzali typ raz obrany, nie umieli

bowiem jeszcze odróżniać całego bogactwa i różnorodności form życia. Również trudno było im zerwać z ostrem załamywaniem fałd, które wywołane było poczuciem malowniczości, zakorzeniło się zaś skutkiem gorliwego uprawiania go w drzewo i miedziorycie. Stało się ono jednak niemożliwie sztywne i jednostronne, niezgodne z poczuciem natury. Obok tego jednak nie należy zapominać, że sztuka niemiecka z natury swojej kładła nacisk silny na pogłębienie wyrazu i charakteru i że skutkiem tego łatwo przybierała rys fantastyczny. Z zaletami temi z konieczności szły w parze pewne słabe strony.

Rozwój sztuki włoskiej łączy się z nazwiskami kilku miast tylko. Kto go przedstawia w zarysach szerokich, ten bez przeszkody dla prawdy historycznej może prześlizgnąć się pobieżnie ponad różnorodnością kierunków sztuki w rozmaitych miastach prowincjonalnych, nie zwracając uwagi na ich doniosłość. Działalność artystów lombardzkich w początkach w. 15, prace np. *Campiones'ów* i *Massegnów* nie wywarły na sztukę włoską żadnego wpływu. Lecz doświadczenia podobne drogo kosztowałyby sztukę niemiecką i nie doprowadziłyby do żadnych wyników. Tu bowiem nie było zbiorowisk, gdzieby się wyłącznie skupiały zdobywcy sztuki. Tu każda okolica odgrywa równie ważną rolę; każda z nich cieszy się własnymi siłami dzielnymi, które jednak rzadko są czynne dalej niż w granicach ojczyzny. Dopiero w początkach w. 16 Augsburg i Norymberga zdobywają stanowisko głównych środowisk sztuki, a jednocześnie z tem zjawiają się w nich prawdziwe indywidualności, których swobody twórczej nie krępują żadne zwyczaje miejscowe. Do tej chwili obraz drogi, którą sztuka niemiecka w swoim rozwoju przebywa, jest szeregiem pagórków jednakowej wysokości, nie zaś ścieżką stromą, wiodącą na wyżyny jednego tylko szczytu. Badania szczegółowsze obraz ten uzupełnią.

Dzięki zamięłowaniu kolekcjonerskiemu braci Boisserée w początkach w. 19 najpierw zaznajamiamy się ze szkołą *dolnego Renu*, której główne siedlisko było w Kolonii. Dawne księgi przechowały wiele nazwisk artystów, dotychczas jednak nie udało się ich przystosować do istniejących obrazów ołtarzowych; badaczowi więc pozostało tylko zgrupować je podług stopnia powinowactwa i oznaczyć mistrzów podług utworów głównych. O pewności jednak zupełnej ani co do trafności takiego zgrupowania, ani co do odróżnienia obrazów pracownianych od wykonanych własnoręcznie przez mistrzów mowy być nie może.

Biorąc np. resztki ołtarza z Pasyą w kolońskim klasztorze kartuzów, które się dostały ze zbioru Lywesberga do muzeum kolońskiego, mówimy, że mamy do czynienia z pracami mistrza *Pasyi Lywesbergijskiej*. Pod tem zbiorowem atoli nazwiskiem kryją się nazwiska wielu malarzy, między którymi twórca *Życia Maryi*, obrazu, znajdujacego się w Monachium, winien być zaznaczony, jako najwybitniejszy. Obrazy, będące w Monachium, były początkowo częściami ołtarza Panny Maryi w k. ś Urszuli w Kolonii; odtwarzają one sceny główne z życia Maryi, poczynając od spotkania Joachima i Annasza u Złotej furty, narodzin jej, wejścia do świątyni, aż po Wniebowzięcie (fig. 38). Bardzo niewiele tylko cech przypomina w nich starszą szkołę kolońską; wszędzie przebija się dążenie do silniejszego ujęcia prawdy natury, lubo nigdzie nie wypowieda się ona dość zwycięzko. Postaci męskie są traktowane indywidualniej, niż kobiece, jakkolwiek i w nich samych głowy posiadają większą różnaitość, lepiej są rysowane niż ciała. Na pierwszym planie widać bogaty świat roślinny, miejsce zaś powietrza zajmuje złocone tło, które długo się jeszcze spotyka u malarzy kolońskich. Obok tego brak im jeszcze sił do odtwarzania scen żywszych; lepiej im się udają sceny spokojne, lub o niewielkiem podnieceniu duchowem postaci. Nieporównanie poważniej poczynął sobie z wyrazem prawdy mistrz koloński, czynny już w latach 1460 — 1480, zwany z powodu obrazów w kościele ś. Seweryna *mistrzem św. Seweryna*. Hołd królów w muzeum kolońskim, oraz trzy figury świętych w Szwerynie najlepiej zaznajamiają z jego malowaniem—twardem wprawdzie, lecz silnem zarówno w rysunku, jak w kolorze. Następny jednak, szerzej znany, i cokolwiek młodszy malarz, *mistrz ołtarza ś. Tomasza* w Kolonii (fig. 39) odstępuje od zwykłej prostoty w pojmowaniu natury na korzyść jakiejś delikatnej manieri wykonawczej, która uderza szczególnie w głowach kobiecych oraz w niektórych postaciach, traktowanych posągowo (ś. Bartłomiej i in. w Pinakotece monachijskiej).

Prądy, jakie poruszały szerokimi masami narodu niemieckiego od połowy w. 15, weześnie ustąpiły nad dolnym Renem. Już na początku następnego stulecia ustał samodzielny rozwój sztuki miejscowej. Wpływy niderlandzkie i zależność od sąsiednich prowincyi wzmogły się nawet w dziedzinie rzeźby, która w porównaniu z malarstwem była znacznie w tyle w szkole kolońskiej. Chętnie powoływano siły obce do wykonania utworów większych.

Tak np. mównica kamienna w kościele ś. Maryi na Kapitolu w Kolonii była wykonana w Leodyum, wielkie snycerską robotą wykonane ołtarze w *Calcar i Xanten*, zadziwiające żywością obrazo-



Fig. 38. Chrystus na krzyżu. Mistrz Życia Maryi. Monachium.

wania, zawdzięczają swoje pochodzenie bądź holenderskim bądź westfalskim, lecz w Holandyi wykształconym artystom.

Westfalia pod względem trwałości i umiejętności rozwijania sztuki dorównywa prowincyi dolnego Renu. Jeśli Kolonia szczyci

się swoim Stefanem Lochnerem, to Westfalia w osobie *Uesbornskiego mistrza*, którego fragmenty ołtarzowe znajdują się w galerii narodowej w Londynie i w muzeum Prowincjonalnem w Monasterze,



Fig. 39. Obraz środkowy ołtarza ś. Tomasza. Kolonia.

ma malarza czującego subtelnie i odznaczającego się poczuciem wdzięku niewieściego. Naśladowcy jego zupełnie słusznie zwrócili się na drogę większej prawdy natury. Wielu malarzy, których nazwiska znamy, rozwijało w Soesie, Dortmundzie, Monasterze ży-

wą działalność. Tworzyli oni postaci surowe, o przypadkowych rysach, które czynią jednak wrażenie miłe sumiennym traktowa-



Fig. 40. Matka Boska. Rzeźba w drzewie Hansa Multschera. Sterzing.

niem technicznym i wyrazem szlachetnego uduchowienia. Współzawodniczyło z nimi wielu drzeworytników, których ślady, pomieszane ze śladami niderlandzkich rzeźbiarzy, spotykamy aż na północy Niemiec, zwłaszcza zaś w miastach hanzeatyckich.

Mistrze *alemańsko-szwabskiego* pochodzenia przyjmują o wiele donioślejszy udział w rozwoju sztuki niemieckiej. Tu zostały położone najmocniejsze podstawy do jej przyszłego rozkwitu. W Ulmie w r. 1427, prawdopodobnie z okazji ozdabiania zewnętrznych ścian rozpoczętego wówczas tumu, zjawia się rzeźbiarz i malarz *Hans Multscher*, urodzony w Reichenhofen na południu Wirtembergii, czynny mniej więcej do r. 1467. Stoi on na czele szeregu wybitnych artystów ulmskich i we własnej twórczości ujawnia już rozwój znaczny. Jest on znany głównie z dwóch podpisanych

i datowanych dzieł mianowicie: z ośmiu obrazów skrzydłowych w muzeum Berlińskim z r. 1437 i z Wielkiego ołtarza dla k. Panny Maryi w Sterzingu o wielkiej ilości figur snycerskiej roboty, oraz

z ośmiu również obrazów z r. 1457. W obrazach z r. 1437, w szeregu scen z życia Maryi i Męki Chrystusa widać, że trzyma się on tradycji dawnych: kompozycja jego jest zbyt natłoczona; zużytkowanie przestrzeni i perspektywa są jeszcze niejasne, figury krępe są i twarde, typy ordynarne, fałdy kanciaste, wszystko jednak jest pełne życia, akcji i pełnych wyrazu rysów. W dwadzieścia lat później, w ołtarzu stercyńskim jest on zupełnie inny: spokojny, jasny i zadziwiająco doskonalszy pod względem obserwacji natury i środków artystycznych. Obrazy, odpowiadające treścią dawniej-



Fig. 41. Biczowanie Chrystusa. Kasper Isenmann. Kolmar, muzeum.

szym, znajdują się dziś w sali ratuszowej w Sterzingu, rzeźby o tyle, o ile się przechowały — w kościołach: w farnym ś. Magdaleny i szpitalnym. Najlepsze z nich, Matka B. z Dzieckiem (fig. 40), św. Jerzy i Floryan, oraz pół figury Chrystusa i Apostołów pod względem ruchu i wyrazu przewyższają figury malowane.

Z Alzacji pochodzi jedyny niemiecki malarz wieku pietnastego, który zdobył sobie prawdziwą wszechświatową sławę: *Marcin Schongauer* z Kolmaru. Rodzina jego pochodzi z Augsburga: ojciec, Kasper, był w Kolmarze złotnikiem; syn, urodzony około 1450, według dawnej tradycji ma być uczniem Rogiera van der Weyden. W ten to sposób w Marcynie Schongauerze krzyżują się rozmaite współczynniki, które objaśniają jego wyższe wykształcenie oraz większą ruchliwość artystyczną. Wpływy atoli Rogiera w porów-

naniu z cechami czysto niemieckimi są drugorzędno znaczenia. Rozwój Schongauera stałby się dla nas o wiele jaśniejszym, gdyby się było więcej dochowało dawnych pomników sztuki alzackiej. W każdym razie te, jakie są, jak np. między innymi niektóre obrazy Pasyi z ołtarza *Kaspra Isenmanna* († 1466), znajdujące się w Muzeum Kolmarskim (fig. 41), ujawniają dążenie do nadania scenom wyrazu życia współczesnego, które występuje tem silniej, że widać, iż postaci obrazu brane są bezpośrednio z otoczenia. W szkole górno-reńskiej oddawna istniało podobne dążenie do pogłębienia wyrazu piękna. Prawda natury przeto była dla Schongauera nie celem, lecz punktem wyjścia w jego artystycznej działalności. Odbarżony żywością wzroku był on raczej zmuszony do opanowywania naturalizmu, do wydobywania łagodności wyrazu i wdzięku. Nie znałczy to jednak, aby się zwracał w jakimś wstecznym kierunku. Nie chce bynajmniej wskrzeszać idealizmu dawnych czasów, lecz stara się tylko, by, nie zaniedbując podkładu naturalistycznego, nadać postaciom swoim jakieś subtelniejsze duchowe rysy. Nie możemy się przyjrzeć temu rozwojowi krok za krokiem, za mało bowiem pozostało po nim obrazów. Śród nich największą sławą cieszy się *Madonna w ogrodzeniu z róż* w kościele ś. Marcina w Kolmarze z r. 1473 (fig. 41). Tytuł sam wskazuje na tło i otoczenie. Matka B. siedzi przed płotem z róż, który czywiają ptaki; przez różę przeziiera tło złocone. W twarzy Matki Boskiej, jak również w ruchu Dzieciątka, wspartego prawą rączką na jej ramieniu, uwewnętrznia się jego zdolność wyrażania uczuć subtelniejszych. Artysta jednak niezupełnie opanowuje wyraz i niezupełnie jeszcze przezwycięża kanciastość i twardość form. Być może, że krępowała go niezwykła wielkość postaci. Bez porównania łagodniejszym w charakterze i miększym w formach jest on w skrzydłach ołtarzowych (muzeum w Kolmarze), wyobrażających *Zwiastowanie Maryi*, *Madonnę klęczącą w czci przed Dzieciątkiem* oraz ś. Antoniego z fundatorem (fig. 43), które pochodzą z preceptoratu w Isenheimie. I tak obrazy Schongauera, jak np. owe w Breisach, przy których końcu umarł w r. 1491, uległy zniszczeniu lub też mogą być poczytywane tylko za wykonane w jego pracowni, jak np. obrazy *Męki Pańskiej*, w Kolmarze malowane na drzewie.

Druga dopiero część działalności Schongauera, mianowicie miedzioryty, rzuca pełne światło na jego naturę i rozwój. Kiedy zaczął on rytować na miedzi, niewiadomo, żadna bowiem z licznych (115) plansz jego nie ma daty, chyba nie później wszakże, niż w 1469, gdyż z tego roku istnieje rysunek zupełnie podobny w charakterze do miedziorytów. Pod względem technicznego wykonania Schon-

gauer mniej się różni od swego słynnego poprzednika, mistrza E. S. niż pod względem poprawności rysunku, subtelniejszej charakte-



Fig. 42. Madonna w ogrodzeniu róż. Marcin Schongauer, Kolmar, k. 6 Marcina.

rystyki i głębszego wyrazu. Schongauer pierwszy nadaje w Niemczech miedziorytowi wartość artystyczną. W technice rozpoczyna on od delikatnego kreskowania, próbuje stopniowo zaokrągląć płasz-

czynny z pomocą kresek, a przez krzyżowanie ich nadaje im siłę i ton. Ruchy początkowo są sztywne, głowy mało indywidualne,



Fig. 43. Ś. Antoni. Marcin Schongauer. Kolmar, muzeum.

akcja pojęta powierzchownie, później jednak—zwłaszcza postaci kobiece zyskują na wdzięku i wyrazie życia duchowego. Nie tracąc nic na wyrazie dramatycznym, postaci stają się harmonijniejsze i bardziej uduchowione w wyrazie. Wyobrażenia Schongauera nie tylko stale w nich dojrzewa, lecz nadto staje się nadzwyczajnie płodna. Działalność jego obejmuje: ornament, w którym, mówiąc nawiasem, dochodzi on do najwyższego mistrzostwa technicznego, obrazy fantastyczne, jak np. kuszenie ś. Antoniego, które stało się głośne we Włoszech (fig. 44), wielkie kompozycje ze znaczną ilością figur, jak np. Niesienie krzyża, oraz delikatnie opracowane wizerunki świętych. Dwanaście plansz, wyobrażających Mękę Jezusa, dają najlepsze pojęcie o różnorodności jego dążeń (fig. 45). Obrazy Męki wywarły prawdziwie potężny wpływ na pokolenie młodsze.

Z pośród sztycharzy współczesnych nie dorównał mu żaden, jeden zaś tylko zbliżył się do niego. Jest to mistrz znany tylko pod anonimem z powodu książki, ozdobionej przezeń pełnymi życia rysunkami, a będącej w posiadaniu księcia Waldburg Wolfegg, zwany „mistrz księgi domowej“, lub też „mistrz amsterdamskiego gabinetu“, tam bowiem znajduje się większość jego rzadkich sztychów. Był on czynny w Szwabii w ostatniej ćwierci wieku. Jego sztychy, po większej części rozmiarów niewielkich, zadziwiają niezmiernie delikatną techniką, rysunkiem pewnym oraz pełnym smaku i humoru pojmowaniem życia. Jego św. Rodzina z krzakiem róży



Ś. Magdalena i Ś. Katarzyna.

Konrad Witz, Strasburg, muzeum.

i para mił sną są to małe idylle, żywe są jego igrające dzieci, żywi jego chłopci jarmarczni i włóczęgi.

Dzięki Schongauerowi Kolmar stał się słynnym w historii sztuki niemieckiej. Dalszy jednak rozwój sztuki nad górnym Renem nie odbywa się w Kolmarze ani Strasburgu, gdzie w latach



Fig. 41. Kuszenie ś. Antoniego. Miedzioryt Marcina Schongauera.

ośmdziesiątych rozpoczyna się żywa działalność drzeworytnicza, lecz w Bazylei. Tutaj już od r. 1435 produkował się malarz Konrad Witz z Rottweil ze swoją sztuką perspektywy i światłocienia, nabytą oczywiście w szkole niderlandzkiej. Dwa obrazy skrzydłowe, podpisane i datowane z 1444, z Hołdem Króli i sceną z życia ś. Piotra znajdują się w Genewie, gdzie Witz jakiś czas przebywał. Od 1446 r. do końca życia t. j. około 1454 był on znowu w Bazylei. Muzeum tamtejsze posiada wiele jego dzieł. Strasburskie muzeum

również posiada bardzo charakterystyczny jego obraz *ś. Magdaleny i Katarzyny, siedzących w nawie kościelnej* (Tab. II). W Bazylei przeto zaczęło się rozwijać życie wielostronnejsze, dostarczające artystom podnieć rozmaitych zarówno dla ich myśli jak i poczucia form. Podobnie działo się w Szwabii i Frankonii, gdzie również



Fig. 45. Złożenie do grobu. Miedzioryt Marcina Schonganera.

w drugiej połowie 15 w. gorliwie zajmowano się malarstwem i rzeźbą, lecz dwóm tylko miastom udało się w murach swoich zgromadzić siły najwybitniejsze: Augsburgowi i Norymberdze; nie krępowały one bowiem artystów, zapewniały im raczej istnienie jako ludziom, należącym do świata całego.

Wielkie ołtarze szafkowe głównie zajmowały siły artystyczne. Zadaniem snycerzy było wypełnić środek figurami polichromowa-

nemi lub płaskorzeźbami, malarze zaś—wypełniali pola skrzydłowe. Wiele takich ołtarzy przechowało się w Szwabii i Frankonii, autorowie jednak niewielu z nich są znani. Tak np. niewiadomo, kto był twórcą wspaniałego barwnością ołtarza M. Boskiej w Blaubeuren (wykonanego w r. 1494), wyobrażającego Koronację Maryi i grupę świętych w polu środkowym, na skrzydłach zaś — pokłon pastuszków i hołd królów (fig. 46). Nieznany jest również twórca ołtarza w kościele ś. Kiliana w Heilbronn, podczas gdy ołtarze: ofiar-



Fig. 46. Trzej Królowie. Płaskorzeźba w drzewie z ołtarza S. Maryi w Blaubeuren.



Fig. 47. Prezentacja w świątyni. Fryderyk Herlin, Nörlingen, ratusz.

ny w Rothenburgu i Maryi w Kreklingen nad Tauber, podług wiadomości dawnych i stosownie do właściwości stylistycznych są dziełem Tilmana Riemenschneidera. O ile też nazwiska autorów wspomnianych oraz innych dzieł rzeźby (płyty nagrobkowe) są nieznanymi, o tyle kiedyindziej w świadectwach podatkowych i cechowych rozmaitych miast szwabskich i frankońskich (np. w Augsburgu) znajdują się rozmaite nazwiska artystów, których nie udało się jednak połączyć z dziełami żadnymi.

Niewielu tylko artystów pozostawiło wyraźne ślady osobistej działalności. *Fryderyk Herlin*, dzięki podróżom i dłuższemu pobytowi w Ulmie wykształcony wielostronnie, musiał być mistrzem wysoko

cenionym. W r. 1467 został on obywatelem Nördlingen i umarł tam w r. 1499. W kościele ś. Jerzego w Nördlingen znajduje się jego najstarszy utwór (1462) podpisany — ołtarz szafkowy; obrazy skrzydłowe, obecnie przechowywane w ratuszu, odtwarzają historię dzieciństwa Chrystusa, i tem zasługują na uwagę, że scena w świątyni (fig. 47) zdradza wpływy Rogiera van der Weyden. W r. 1466



Fig. 48. Ołtarz Wielki w Tiefenbronn, z obrazami na skrzydłach przez Schuchlina.

Herlina powołano do Rotenburga, by wykonał ołtarz Wielki dla kościoła ś. Jakóba. Czy dziełem jego są również rzeźby w drzewie (krucyfiks ze świętymi i aniołami), czy też udział jego ogranicza się tylko na obrazach skrzydłowych - niewiadomo. Najlepszym utworem jego, z podpisem i datą (1488), jest tryptyk, będący dawniej w kościele ś. Jerzego, dziś w ratuszu w Nördlingen, w którego środkowym obrazie znajdują się święci — Łukasz i Małgorzata, którzy prowadzą rodzinę malarza przed Matką Boską.

Współcześnie z Herlinem żył w Ulmie Hans Schuchlin (znany od

1469 † 1505). Główny utwór jego znajduje się w Tiefenbronn, wyobraża zaś (na skrzydłach) sceny z dzieciństwa Chrystusa i Jego męki (fig. 48). W wybitnym tem dziele widać reminiscencye augsburskiej i norymberskiej szkoły, zwłaszcza zaś jego kolegi starszego, Hansa Multschera. Dotychczasowa znajomość działalności Schüchlina nie wystarcza jeszcze do określenia jego charakteru artystycznego i pochodzenia.



Fig. 49. Papież Grzegorz, Ś. Jan i Ś. Augustyn, Zeitblom. (Ołtarz z Mickhaus). Budapeszt. Galeria

staci, spokojne sytuacje stanowią główne właściwości jego sztuki. Typy głów męzkich z silnie wystającymi nosami dowodzą niezbyt wielkiej troskliwości w wyborze modeli. Jako główne utwory Zeitbloma zasługują na wspomnienie: ołtarz wielki z Eschach (znaczną część jego jest w gal. w Stuttgarcie), ołtarz z kościoła w Heerberger (w Zbiorze starożytności w Stuttgarcie), ołtarz z Mickhauser w gal. w Budapeszcie (fig. 49) i obrazy Walentyniana w Augsburgu, odtwarzające cuda, odpowiedzialność i męczeństwo świętych.

W drugim rzędzie obok Zeitbloma stoi Jorg Sürilin starszy. Jego ozdoby trójnoga, wykonane w r. 1468, oraz na stallach (1649—1474) w katedrze ulmskiej przewyższają obrazy figuralne nie tylko pod względem objętości lecz i piękności. Te liczne półfigury słynnych mężów starożytności, wyobrażające świat żydowski i chrze-

Najznakomitszymi przedstawicielami sztuki ulmskiej są: zięć Schüchlina, malarz *Bartłomiej Zeitblom* (ur. w 1450 i od 1518 wspomniany jako obywatel Ulmu) i snycerz Jörg Sürilin starszy († 1491). Zbiory Szwabii (Stuttgart, Sigmaringen, Donaueschingen) posiadają liczne obrazy Zeitbloma tak, że dzięki im nie tylko znamy jego rozwój, istotę jego artystyzmu, lecz nadto pomogły one rzucić światło na cele, które ożywiały szkołę szwabską. Nie ulega kwestyi, że wobec sprzyjających okoliczności powstał tam dzielny kolorysta. Zeitblom bynajmniej nim nie jest, wyraźnie jednak widać w nim uwagę zwróconą na głęboką, harmonijną barwność, a zgodnie z nią utrzymuje on kompozycję w formach prostych. Wyszukane po-

ściański, pociągają urokiem różnorodności typów głów, ruchów i gestów, same jednak nie posiadają żadnego znaczenia. Trzy (pierwotnie polichromowane) figury rycerzy na kamiennych sadzach w ratuszu są tak samo tylko ozdobami; ich postawa swobodna i pełna ruchu świadczy o wielkim postępie sztuki plastycznej. Wiele również posiada wdzięku jego polichromowany biust młodej damy.

Wielką ruchliwość artystyczną Szwabii dzieliła w drugiej połowie w. 15 sąsiednia Bawaryja, jak tego dowodzą liczne wprawdzie,



Fig. 50. Prezentacja w świątyni. Gr. ssgmain, kościół farny

lecz niebardzo wytrzymujące krytykę dzieła oraz nazwiska malarzy (m. i. miniaturzysty *Perchtolda Furtmeyera* w Ratysbonie, czynnego od 1476—1501). Rozgałęzienia szkoły szwabskiej można spotykać wszędzie aż po okolice Salcburga, gdzie w kościele Grossgmain pod Reichenhall, mistrz nazwany tem nazwiskiem pozostawił ślady swojej działalności (fig. 50). Oczywiście nie należy się doszukiwać różnic zasadniczych pomiędzy sztuką szwabską i bawarską. Wszędzie widać jedno i to samo pojmowanie życia i form jego. Specyalne

jednak cechy szczepowe wywierały wpływ na poczucie proporcji— postaci w Bawarii są bardziej krępe, szeroko piersiste—na typy głów, na wyraz i ruchy. Są one ostrzejsze, miłsze natomiast jest i żywsze poczucie piękności kobiecej oraz jasnego, błyskotliwego kolorytu. Na sztukę bawarską wywierał nadto wpływ materyał miejscowy. Łomy dostarczały marmuru i piaskowca, sprzyjając rozwojowi rzeźby. Płyta grobowcowa cesarza Ludwika Bawarskiego, znajdująca się w kościele Panny Maryi w Monachium, dobre daje świadectwo o doskonałym traktowaniu czerwonego marmuru (fig. 51). Obok tego nie zapominano tu i o snycerstwie. W posągach Chrystusa, Madonny (fig. 52) i Apostołów, wykonanych dla kościoła w Blütenburgu w r. 1496, artysta bawarski stworzył dzieła, które pod względem proporcji ciała i żywości wyrazu doskonale współzawodniczą z utworami szwabskimi i frankońskimi.

Z tak głośnem nazwiskiem jak *Michała Pachera* w Tyrolu nie spotykamy się wśród snycerzy bawarskich. Michał Pacher, pochodzący z Bruneck w Pusterthal, działalnością swoją sięgnął daleko po za granice swojej ojczyzny, i zdaje się, że zarówno jako malarz, jak i snycerz zajął stanowisko pierwszorzędne. W dwóch głównych dziełach, w ołtarzu w Gries i u ś. Wolfganga wyobraził on te same sceny: Koronację Matki Boskiej. Druga zwłaszcza zadziwia wdziękiem klęczącej Madonny, wyniosłą postawą Boga ojca, subtelnością kształtów obu świętych, Jerzego i Floryana, umieszczonych na skrzydłach, którą podnosi bogate malownicze traktowanie ubrań. Silną stroną Pachera i jego szkoły były postaci młodzieńcze (fig. 54, 55) i wizerunki Madonn.

Nie powinno to bynajmniej dziwić, że syn Alp zdobył tak wielką sławę snycerza. Snycerstwo od wieków aż po dni dzisiejsze było uprawiane jako sztuka ludowa zarówno w Alpach jak i w okolicach nadbrzeżnych od Holsztynu aż po nadbałtyckie okolice. Rybacy, pasterze, oprócz nich górale w porze zimowej z upodobaniem zajmowali się snycerstwem. Rozwojowi snycerstwa w tych okolicach sprzyjało nadto miejscowe drewniane budownictwo. Samo to jednak, że snycerstwo było sztuką właściwą ludowi, ograniczało jego rozwój. Wyobraźnia ludu bowiem trzyma się uporeczywie tradycji, szybkich zmian nie lubi, skutkiem tego snycerstwo posiada charakter konserwatywny, pomimo, że je uprawiano gorliwie, postępu odpowiedniego nie ujawnia a w zestawieniu historycznym z rzeźbą w kamieniu, zwłaszcza zaś z wytwornymi odlewami bronzowymi musi zejść na plan drugi. W wieku 16 nie powstało wiele doskonałych ołtarzy, wykonanych robotą snycerską; wiele też się spotyka nazwisk artystów wybitnych. Obok Pachera do najbardziej zna-

nych należy *Hans Brüggemann*, który w latach 1515—1521 wykonał wielki ołtarz z Passyą dla kościoła w Bordesholm (obecnie znajdu-



Fig. 51. Z płyty nagrobnej cesarza Ludwika Bawarskiego. Monachium, kościół Panny Maryi.



Fig. 53. Z ołtarza w Bozen. Monachium. Muzeum Narodowe.



Fig. 54. Ś. Bernard. Szkoła Michała Pachera. Norymberga. Muzeum Germańskie.



Fig. 52. Madonna w [Blutenburg. Monachium. Muzeum narodowe.



Fig. 55. Ś. Stefan. Szkoła Michała Pachera. Norymberga. Muzeum Germańskie.

je się w katedrze w Szlezwigu). Zręczność wykonawcza Brüggemanna jest większa, niż jego uzdolnienie artystyczne.

Obraz sztuki niemieckiej z końca tego stulecia sprawia wrażenie dodatnie. We wszystkich okolicach kraju panuje ożywienie; zamiłowanie do sztuki budzi się w kołach małomieszczańskich; kiełkuje ona w wielu miastach państw pielęgnowana starannie. Jakkolwiek w ogólnej liczbie artystów niema tylu wybitnych mistrzów, co w Niderlandach, przeciętnie jednak ich sprawność techniczna nie o wiele mniejsza jest w Niemczech, niż w Holandyi i Flandryi. Okoliczności zupełnie postronne były przyczyną, że miejscowości wymienione, w których uprawiano sztukę, nie stanęły na czele ogólnego narodowego jej rozwoju.

W przekonaniu narodowym Norymberga oddawna była uważana za miasto, w którym uprawiać najpierw zaczęto sztukę niemiecką. Naukowe badania wykazały obok Norymbergi cały szereg miast opiekujących się sztuką, nie uszczupliło to jednak sławy Norymbergi. W rzeczywistości bowiem i historia sztuki norymberskiej istnieje; rozpoczyna się ona działalnością Michała Wohlgemutha i Adama Kraffta, a kończy szkołą Dürera i rodziną odlewczy Vischerów. Norymberga jest stosunkowo miastem młodem, historia jej nie sięga wieków średnich podobnie jak historia miast nadreńskich lub naddunajskich, nie mówiąc już o czasach rzymskich. Z tego powodu posiadała ona mniej tradycji, które powstrzymywały w niej prądy nowe. Humanizm trafił tam na grunt tem bardziej podatny, że mieszczaństwo tamtejsze, wolne od krępującego przewodnictwa Kościoła, rozwijało się swobodnie i samodzielnie.

Na czele sztuki norymberskiej z końcem w. 15 stali trzej mistrze, mianowicie: Wit Stwosz, znakomity snycerz, rzeźbiarz Adam Krafft i wreszcie malarz i głowa wielkiej pracowni artystycznej, Michał Wohlgemuth.

Wit Stwosz, jako młody człowiek (1477) opuścił ojczyznę mniej więcej w połowie stulecia i przeniósł się do Krakowa, gdzie rozwinął żywą działalność. Po dwudziestoletniej nieobecności powrócił w r. 1496 do Norymbergi i od tego dopiero czasu występuje jako czynny członek miejscowego koła artystów. Jego największem dziełem krakowskim jest ołtarz Wielki w kościele Maryackim, wykonany jeszcze w stylu gotyckim. Część środkowa wyobraża śmierć i Wniebowzięcie Matki Boskiej (fig. 56); na sześciu skrzydłach widzimy sceny z życia Chrystusa. Jeszcze większa ilość scen biblijnych obejmuje ramę, zamykającą obraz t. z. „Wienca różanego“ (Rosenkranc) w muzeum Germańskim w Norymberdze. Sam obraz przedstawia sąd ostateczny, ponad nim wieniec z róż z czterema rzędami półfigur, w górze Bóg Ojciec z Matką Boską i aniołami, niżej prorocy, apostołowie i święci. Za główne jego

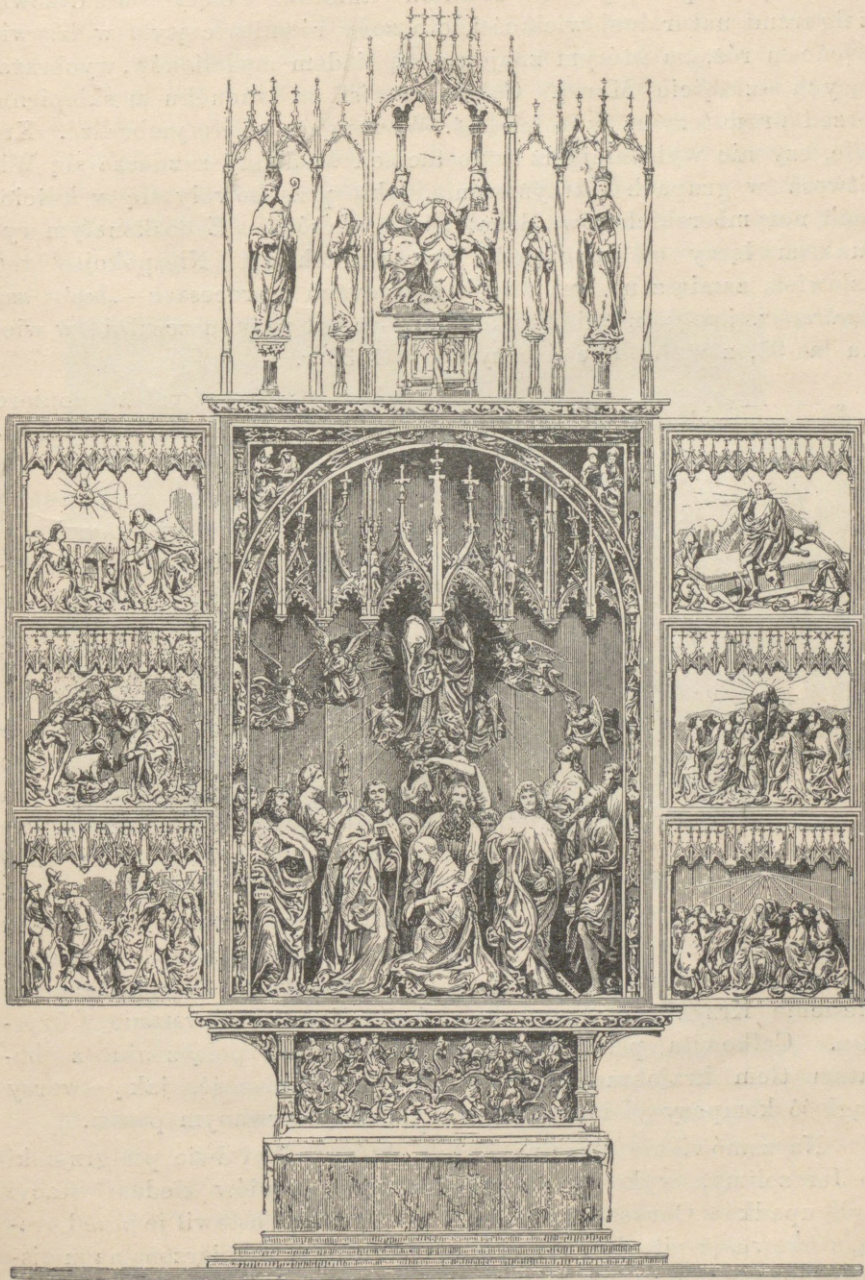


Fig. 56. Oltarz Wielki w kościele Maryackim w Krakowie. Wit Stwosz.

dzieło bywa poczytywany „Pokłon aniołów“ cięty w drzewie z figurami naturalnej wielkości, otoczony również ciętym w drzewie wieńcem róż, na którym znajduje się siedem medalionów, wyobrażających szczęście Maryi. Całość ta wisi na łańcuchu u sklepienia przed presbiterium w kościele ś. Wawrzyńca w Norymberdze. Kto wie, czy nie wybitniej niż w postaciach Madonny zaznacza się Wit Stwosch w grupach Ukrzyżowania, jakie przechowały się w kościołach norymberskich (Św. Sebalda i św. Jakóba). Z doskonałym rysunkiem łączy on tu głęboki wyraz duchowy. Niepokojny ten człowiek, zamieszany w różnych agitacjach i procesach—*„heylos und geschreyig“*, jak go zwali współcześni,—umarł przypuszczalnie w wieku lat 95, z wylupionemi oczyma, w 1533 r.



Fig. 57. Płaskorzeźba Adama Kraffta na domu pod „Wagą“ w Norymberdze.

Adam Krafft również dopiero w wieku podeszłym staje się sławnym. Przypuszczalnie urodził się on w połowie 15 stulecia, najwcześniej jednak datowane jego dzieło pochodzi z r. 1497. Jest to pełna świeżości, żywo skomponowana płaskorzeźba, wyobrażająca miejskiego majstra wag ze swoim sługą i kupcem (fig. 57). Przed tą datą działalność jego w Norymberdze była niewielka i niesamodzielna. Wszystkie większe dzieła, które utrwaliły jego sławę, wykonał w dwóch ostatnich dziesiątkach lat życia (Krafft umarł koło nowego roku 1509 prawdopodobnie w szpitalu w Szwabach), najpierw więc grobowiec Schreyerów, trzy płaskorzeźby umieszczone nazewnątrż kościoła ś. Sebalda między dwiema skarpami ponad wejściem do grobu rodziny Schreyerów i Landauerów. Wyobrażają one Niesienie Krzyża, Złożenie do grobu i Zmartwychwstanie Chrystusa. Całkowita polichromia płaskorzeźb w połączeniu z bogatym tłem krajobrazowym potęguje malowniczość, jaką tworzy ciągłość kompozycji biegnącej jednym nieprzerwanym pasem.

Na zamówienie Marcina Ketzla, który odbył dwie pielgrzymki do Jerozolimy, wykonał on przy pomocy uczniów siedem Stacyi czyli upadków Chrystusa po drodze na Golgotę i ustawił je przed bramą, zachowując odległość stacyi jedna od drugiej wymierzoną na miejscu w Jerozolimie przez Ketzla. Wypukłe te płaskorzeźby cechuje między innymi surowy rys naturalistyczny, mimo to posiadają one wdzięk szlachetności uczucia i jasność układu grup. W pierwszym

obrazie, przedstawiającym spotkanie Chrystusa, pobitego i obarczonego krzyżem, z Matką, kontrast rozpaczy złamanej bólem Matki i dzikiego pastwienia się jest oddany z wielką siłą prawdy; ból Matki Boskiej jest z równą oddaną siłą w obrazie siódmym—w zdjęciu z Krzyża (fig. 58). „Złożenie do grobu“ w kaplicy Holzschuerskiej na cmentarzu ś. Jana zasługuje na uwagę nie tylko wielkością (14 figur nadnaturalnej wielkości) lecz nadto dobrym rysunkiem i staranną modelacją ciała Chrystusa. Największe jednak uznanie zdobywa on już u współczesnych z powodu cyboryum w k. ś.



Fig. 58. Zdjęcie z Krzyża. Adam Krafft. Norymberga, stacya siódma przed Thiërgärtnerthor.

Wawrzyńca fundowanego przez Hansa Imhofa. Krafft pracował koło niego w latach 1493—1500. Jest to piramida sięgająca aż pod sklepienie, ozdobiona licznymi płaskorzeźbami Męki Pańskiej i delikatnymi statuetkami. Dekoracje architektoniczne mają mianeryczne formy późnego gotyku, w którym artysta widocznie się lubował i którego szczegóły (np. spiralnie skręcone wieżyczki) wykonał z zadziwiającą zręcznością w twardym kamieniu. Lubo ogólne wrażenie tego utworu jest niezadawalające z powodu nadmiernej ilości ozdób, szczegóły jednak dowodzą artyzmu mistrza, jak np. owe trzy klęczące figury (według ogólnego twierdzenia jestto sam Krafft ze swymi pomocnikami), które dźwigają piramidę na ramionach. Dowodzą one nadto pewnej dążności i wyrobienia oka w chwytaniu podobieństwa, które ujawniają się już

i w pomnikach tego czasu. Nagrobne pomniki ujmowano w gotycką ramę roślinną jeszcze w wieku 16; suknie rysowano machinalnie w formach łamanych; głowy natomiast posiadają po większej części wyraz świeżego i silnego życia.

Rozgłos nazwiska Adama Kraffta nie ma bynajmniej źródła w patryotyzmie miejscowym. Że zasługiwał on na to, dowodzi samo zestawianie jego dzieł z utworami innych rzeźbiarzy. Nawet *Tilman Riemenschneider* (ur. 1468) ustępuje Krafftowi. Główną widownią działalności tego artysty, przybyłego z Osterode w Harcu, jest Würzburg. Najznakomitszą rzecz wykonał on dla katedry w Bambergu. Jestto grobowiec Cesarza Henryka II i jego żony Kunegundy, spoczywających na ozdobionym płaskorzeźbami sarkofagu, w postaciach nadnaturalnej wielkości. Tilman jeszcze się silniej trzyma gotyku, niż rzeźbiarze norymberscy, lecz za to jest on w poczuciu miększy i posiada łagodny, miły wyraz. Postaci aniołów, Madonn (k. w Neumünster i tum w Würzburgu, oraz świętych niewiast, jak np. drewniane statuy s. Małgorzaty i Doroty w kaplicy Maryi w katedrze, udawały mu się najlepiej. Do zupełnie autentycznych dzieł jego należy ołtarz wykonany w drzewie dla kościoła farnego w Münnerstacie, którego część tylko tam się znajduje, reszta dostała się do monachijskiego muzeum Narodowego. Würzburg posiada jego figury piaskowcowe Adama i Ewy i czternastu świętych w kaplicy Maryi, grobowce kamienne biskupów Rudolfa von Scherenberg i Wawrzyńca v. Bibra w katedrze.

Jeśli wielu rzeźbiarzy norymberskich cieszy się sławą jednakową, to wśród malarzy wyjątkowo spada ona na *Michała Wohlgemutha*. Ponieważ jednak posiadał on wielu pomocników, skutkiem tego trudno jest obecnie ściśle oznaczyć działalność każdego, jak np. *Hansa Fleydenwurffa*, który był uczniem jego (jeśli nie nauczycielem) i ożenił się po jego śmierci z jego żoną, Barbarą. W Wohlgemucie widziano dawniej typ ograniczonego, surowego rzemieślnika, który bez wysilania swej artystycznej indywidualności wykonywał zamówienia swych odbiorców, stosując się do ich woli. Nowsze dopiero badania rzuciły nań jaśniejsze barwy i wyraźniej zarysowały jego artystyczne znaczenie. Niema wątpliwości, że prawdopodobnie skutkiem dłuższych podróży wyrobił on sobie szersze poglądy i silnie wstrząsnął ciasnymi więzami miejscowych tradycji artystycznych. Wohlgemuth ma silnie rozwinięte poczucie piękności krajobrazu. Natura służy mu za wzór bezpośredni, podczas gdy w ciałach ludzkich, zwłaszcza nagich, trzyma się jeszcze typu, którego się nauczył. Wogóle nie przemógł on rozdwojenia celów artystycznych. Malowniczość walczy w jego większych kompozycjach z pla-

stycznością ugrupowania nawet wtedy, kiedy zajmuje się snycerstwem. Dba on przede wszystkim o rysunek szczegółów, nie zapomina o żadnej żyłce, o żadnym muskule, jest jednak niezdolny stworzyć jaką bądź głowę charakterystyczną lub scenie nadać wyraz dramatyczny.

Dobrze byłoby wiedzieć, czy malarstwo portretowe swój niezwykły rozwój w latach siedemdziesiątych w Norymberdze zawdzię-



Fig. 59. Grupa niewiast z Ukrzyżowania ołtarza z Hof. Michał Wohlgemuth. Monachium.

cza Wohlgemuthowi. Portreciści norymberscy nie zadowalają się jedynie podobieństwem tym; starają się oni raczej uchwycić jego chwilowy nastrój. Jeden z portretów przypisywanych Wohlgemuthowi, z datą 1475 r. przedstawia parę narzeczonych. Kwiaty w ręku młodych ludzi wskazują na serdeczny ich stosunek. Wohlgemuthowi w żadnym razie nie można odmówić ruchliwości i wielkiej produktywności. Utrudnia to jednak sąd o jego osobowości.

W jego pracowni pracowało zwykle wielu uczniów, których udział w pracach większych nie zawsze może być odróżniony od własnoręcznej pracy mistrza. Najwcześniejszym jego utworem jest ołtarz z r. 1465, znajdujący się obecnie w Pinakotece monachijskiej; skrzydła jego wyobrażają sceny Męki Pańskiej, z postaciami o twardym jeszcze i niewykształconym rysunku (fig. 59). W ołtarzu z Peringsdorf (1487 muzeum Germańskie w Norymberdze) jest on już o wiele więcej wyrobionym. Wielkie figury świętych niewątpliwie krępowaly go wielkością, natomiast sceny z legend o ś. Łukaszu, Se-



Fig. 60. Drzeworyt z kroniki Schedelowskiej

bastyanie i Bernardzie na zewnętrznej stronie ołtarza obok bogato rozwiniętego krajobrazu posiadają rysunek pewny i wyraz głębokiego uczucia. Szczególnie silnie stara się on indywidualizować mężczyzn, ożywiając ich rozmaitymi wyrazami twarzy. Wohlgemuth wraz ze swym zięciem *Wilhelmen Pleydenwurffem* wziął udział w ozdobieniu Schedelowskiej Kroniki.

O ile rozmaite mitologiczne i historyczne postaci dowodzą jego pomysłowości, której nigdy nie zbywa na typach charakterystycznych (fig. 60), o tyle niektóre widoki miast dowodzą wrażliwości jego na naturę i choć nie są zupełnie ściśle i zgodne z prawdą, sprawiają jednak wrażenie rzeczywistości. Największą wszakże sławę zapewnia mu to, że Dürer zawdzięcza mu wykształcenie artystyczne.

B. Wiek 16.

1. Złote czasy sztuki niemieckiej.

Już z końcem wieku piętnastego mnożą się objawy, które każą się spodziewać zmian w zakresie tematów i w poczuciu kształtów; jednocześnie atoli dojrzewają owoce dotychczasowego rozwoju. Zwrot daje się odczuwać nawet w samych religijnych obrazach. W Niemczech podobnie jak i we Włoszech w czasie tym myśli z upodobaniem zwracały się ku męce i śmierci Chrystusa; Męka Chrystusa była ulubionym tematem artystów. Tak zw. „Kalwarye“ lub „Góry oliwne“ dawały rzeźbiarzom możność tworzenia grup wielkich. Powstał przeto cały szereg ich w Spirze, Frankfurcie n. M., w Wimpfen, w Moguncyi, w Suttgarcie, Rothenburgu i in. Lubo są one po większej części tylko dobrymi wyrobami rzemieślniczymi, dowodzą jednak, że najsilniej zajmowały wyobraźnię artystów i najwięcej pobudzały ich pomysłowość. „Matka Boska Bolesna“ (fig. 61), oczywiście resztką wielkiej grupy Ukrzyżowania, znajdująca się w Norymberdze (muz. Germańskie) zaliczana bywa do najszlachetniejszych utworów pierwszych lat w. 16. Obrazy Męki odgrywają jeszcze większą rolę w malarstwie, snycerstwie i drzeworytnictwie. Rysownicy i szycharze pracują niezmiernie, rozwijając przed oczyma narodu sprawę odkupienia przez śmierć Chrystusa. Drugi ulubiony temat, Madonna, również



Fig 61. Matka Boska. Norymberga, muzeum Germańskie.

uległ zmianie. Nietylko, że pojmowano ją indywidualniej, młodszą i bardziej dziewiczą, lecz zaczęto ją wyobrażać w rozmaitym otoczeniu i nastrojach. Często jeszcze głowę jej opromienia niebiańska gloria; otoczenie jednak, zwłaszcza jeśli scena odbywa się w miłym pokoju, należy już zupełnie do świata ziemskiego. Obok religijnych i kościelnych pojawiają się liczne obrazy o treści świeckiej, branej z literatury. Wyobraźnię artystów zajmują tematy dawne i nowe, poruszane przez poetów i uczonych, często przez nich

samych wynajdywane, baśnie, historie i alegorye. Nawet portret, traktowany drugorzędnie, zdobywa zarówno w rzeźbie, jak w malarstwie znaczenie samodzielne.

Razem z mnożeniem się zadań artystycznych idzie w parze potęgowanie się zrozumienia kształtów. Żywa prawda natury staje się podstawą twórczości artystycznej. Ta zaś wymagała dalszego rozwoju. Dawniej przy malowaniu głów wzorowano się wprawdzie na naturze, ciała jednak, zwłaszcza nagie, rzadko umiano narysować, prawdziwym zaś dowodem postępu jest nie powierzchowne podobieństwo, lecz głębsza charakterystyka, która wywołuje subtelniejszy wyraz duchowy. Droga rozwoju zarysowywała się jasno. Należało ugrupować to, co jest zasadą w proporcjach, by mózdz swobodnie opanować świat zewnętrzny, by silniej zaznaczyć stronę duchową, by mózdz uporządkować fałdy, któreby płynniej i wymowniej spływały, tak, aby czuć było pod niemi ciało, by nadać zabarwieniu miękkość i okrągłość i wreszcie by mózdz uczynić treść bardziej dramatyczną.

W całym tym postępie mistrze niemieccy zawdzięczają sobie samym rzeczy najlepsze, pomimo że i wpływy zewnętrzne nie pozostały tu bez znaczenia. Wzrok artystów stopniowo zwracał się ku Włochom. Szlachta i patrycyusze, uczęszczający na uniwersytety w Padwie i Bolonii, kupcy, pozostający w stosunkach z Włochami, przynosili z sobą wiadomości o nowych prądach, o kulcie antyków i o wspaniałem życiu z tamtej strony Alp. Fachowcy i artyści-rzemieślnicy przynosili wieści jeszcze ściślejsze. Wiadomo bowiem, że umiejętność drukowania książek po Włoszech roznosili Niemcy; razem zaś z drukarzami wędrowali tam i drzeworytnicy, którzy dostarczali ozdób do książek. Z chwilą więc, gdy ci wyrobili się na guście włoskim, żądano od nich ozdób renesansowych. Artyści północni przeto wcześniej i chętniej zaznajamiali się z ornamentem włoskim, przyczem i architektura renesansowa, początkowo oczywiście tylko jako styl zdobniczy uważana, również pochłaniała ich uwagę. Obok świeżości i wdzięku, któremi ornament renesansowy przemawiał do artystów północnych, pociągała ich nadto wielka proporcjonalność kształtów. Pod wpływem wrażeń tych drzeworyt i miedzioryt niemiecki doszły do najwyższego rozkwitu. Uprawiane przez najlepszych malarzy pod względem techniki doszły one do zupełnej doskonałości, a jednocześnie rozszerzyły zakres swoich zadań artystycznych i tematów. Zakres tematów zwłaszcza zwiększył się również z tego powodu, że artyści zaczęli robić drzeworyty nietylko na zamówienie, lecz z osobistej potrzeby tworzenia, pragnąc dać wyraz subiektywnym swoim poglądom. Dają więc

oni upust nadmiarowi siły twórczej w rysunkach samodzielnych, wykonywanych w ilości wielkiej, które odtąd w pojęciu artysty posiadają to samo znaczenie, co dzieła robione farbami olejnymi, przy ocenie zaś osobowości artysty są nawet ważniejsze, niż obrazy, które wykonywano na zamówienie.

a. Hans Burgkmair i Hans Holbein (starszy).

Te same kraje, które w w. 15 posiadały największą ilość środowisk sztuki, mianowicie Szwabia i Frankonia, sławę zachowują również w okresie przewrotu. Augsburg, Norymberga, Ulm, a wraz



Fig. 62. Hans Burgkmair i jego żona. Wiedeń.

z niemi Bazyleja są środowiskami głównymi. Inne miasta posiadają także mniej lub więcej doskonałych mistrzów, lecz gruntem odpowiednim dla rozwoju indywidualności twórczej są wyłącznie miasta wymienione. Augsburg w okresie Reformacji współzawodniczy z Norymbergą o władzę polityczną, o zdobycie bogactw drogą handlu, o współdziałanie w nowych dążeniach ducha, przyczem obadwa te miasta podlegają pewnemu wspólnemu działaniu zewnętrznemu, które bardzo silnie wpłynęło na kierunek sztuki miejscowej.

Wynikało ono ze stosunków z Włochami północnymi, zwłaszcza zaś z Wenecją, które się stały poważnym pierwiastkiem w ich żywotności. Nawet Fondaco dei Tedeschi, instytucja czysto handlowa, założona w Wenecji, przyczyniła się do rozwoju wzajemnych stosunków kulturalnych. Augsburg silniej jednak uległ wpływowi włoskim, niż Norymberga.

Gdy rozwojem sztuki w Norymberdze opiekował się stan średni mieszczański, w Augsburgu protektorat nad nią był w rękach jednej tylko rodziny, posiadającej środki książęce, daleko sięgającą władzę i wielkoświatowe właściwości duchowe. Rodziną tą byli Fuggerowie, przez których sztuka włoska dostawała się do Augsburga. Pomimo wszakże cennych zbiorów Fuggerowskich, pomimo że utwory ich architektoniczne doskonale naśladowały renesans włoski, rozwój sztuki Augsburskiej, zwłaszcza malarstwa, poszedł inną drogą, niż tą, o jakiej myśleli Fuggerowie. Sztuka drukarska i tu się stała pośredniczką między sztuką miejscową i włoską. *Erhard Rattdold*, który w młodych latach przebywał w Wenecji i w 1486 powrócił do ojczyznanego miasta, był pierwszym w Augsburgu, który wprowadził do druku inicjały o charakterze renesansowym. W parę dziesiątków lat potem Augsburg zajął pierwsze miejsce na polu drukarstwa. Ludzie przedsiębiorczy, jak Jan Schönsperger starannie opracowywali wspaniałe wydawnictwa. Obok nich istnieli doskonali formszneiderzy, jak *Jost Dienecker* i wybitni rysownicy, jak *Daniel Hopper*, *Leonard Beck* i *Hans Burgkmair*. To też kiedy cesarz Maksymilian przedsięwziął wielkie artystyczne zamiary, zwrócił głównie uwagę na Augsburg, który posiadał już doskonale przygotowane siły do ich wykonania.

Podówczas było tam artystów wielu; niektórzy, jak *Humbolt Gilttinger*, *Jörg Breu*, *Ulrich Apt* cieszyli się dużym uznaniem u współczesnych; żywy, pełny jednak obraz przechował się w pamięci tylko po Hansie Burgkmairze i Hansie Holbeinie starszym. Burgkmair urodził się w 1473, Holbein prawdopodobnie w 1460. Obadwaj ci malarze byli uczniami Schöngauera, obadwaj wykonali pierwsze swoje najwybitniejsze utwory w klasztorze Katarzyny w Augsburgu. Zakonnice tego klasztoru pragnęły otrzymać prawo na taki sam odpust, jakiego dostępowali ci, którzy zwiedzili siedem głównych kościołów rzymskich. Pielgrzymka do Rzymu była trudna i często wprost niemożliwa. Z tego powodu postarały się u Papieża o pozwolenie wypełnienia krąganków klasztoru obrazami owych siedmiu kościołów, do których możnaby było przywiązać takie samo nabożeństwo. Zakonnice jednak nie zadowolily się samymi podobiznami kościołów, lecz żądały rozszerzenia obrazów przez dodanie

scen z życia ich patronów. Wykonanie tych obrazów, obecnie znajdujących się w galerii Augsburskiej, powierzono przede wszystkim Holbeinowi (od r. 1496), a obok niego Burgkmairovi (od 1501). Holbein odtworzył bazylikę S. Maria Maggiore i Ś. Pawła, t. j. namalował Koronację Matki Boskiej, Narodziny Chrystusa i życie Ś. Pawła; Burgkmair zaś wykonał obrazy bazylik Ś. Piotra, Ś. Jana Laterańskiego (życie Jana Ewangelisty) i Santa Croce (Ukrzyżowanie i męczeństwo dziesięciu tysięcy dziewic). Charakter tego zamów-



Fig. 63. Poselstwo szwajcarskie przed królem błękitnym. Z „Weissköniga”. Burgkmair.

wienia, przymus, konieczność ujęcia w jedną ramę szeregu często nie powiązanych ze sobą scen, osłabiały w artystach siłę poczucia kształtów. Szczegóły jedynie ujawniają postęp w stosunku do rzeczy dawnych oraz różnicę natur obu mistrzów. Głęboki, gorący koloryt, silna czerwoność ciała są ich wspólnym dziedzictwem szkolnym. Natomiast poczucie i zrozumienie tła krajobrazowego jest silniej rozwinięte u Burgkmaira, więcej też lubuje się on w bogatej powierzchowności rzeczy, podczas gdy Holbeina cechuje silniejsza charakterystyka wyrazu i dramatyczność w pojmowaniu akcji. Burgkmair opowiada spokojnie, czuje się sobą w odtwarzaniu

wydarzeń miłych. Rzadko kiedy wkracza w świat dzikich namiętności, jak np. w dwukolorowym drzeworycie, wyobrażającym śmierć, która przeraża parę zakochanych, dusi kochanka i chwyta zębami za suknię uciekającą dziewczynę. Jego Madonny są nadobne o wdzięcznym wyrazie, umiejętnie wprowadzone do wesołego krajobrazu. Holbein w przeciwieństwie do niego czuje się sobą nawet w odtwarzaniu ciemnych stron życia, nie cofa się przed najsurowszym wyrazem, przed najdzikszym nastrojem. Ci dwaj artyści, z natury różnie obdarzeni, jeszcze więcej odbiegli od siebie w toku swojego rozwoju i życia. Najstarsze utwory Burgkmaira przypominają szkołę alzacką. Są to portrety. Skopiował on portret Schongauera (Pinakoteka monach.), wprawdzie nie w 1483 r. i nie jako uczeń Schongauera, jak to utrzymywano na zasadzie napisu umieszczonego z drugiej strony, lecz znacznie później, z natury jednak namalował portret słynnego strasburskiego kaznodziei Gailera z Kayzersbergu (Schleissheim), dalej zaś swój własny i swojej żony (fig. 62). Pod koniec wieku znajduje się znowu w ojczyźnie i tam w cichości i spokoju do samej śmierci (1531) zajmuje się rozmaitymi gałęziami malarstwa. Nie gardzi zwykłą pracą rzemieślniczą, ozdabia obrazami fasady domów zwyczajem Włoch północnych, rysuje projekty snycerskie i maluje obrazy ołtarzowe. Większość ich pochodzi z lat 1500—1510 i następnie z lat po 1518. W tym czasie był on zajęty wyłącznie pracą dla cesarza. Wczesniejsze jego obrazy posiadają większy wdzięk, niż późniejsze; w tych jednak poszczególne figury, jak np. króla Henryka i Św. Jerzego na skrzydłach obrazu Ukrzyżowania w gal. Augsburskiej, uderzają siłą rysunkową. Burgkmair w ciągu całego życia był niezadowolonym ilustratorem książek, przyczem odznaczał się zarówno pomysłowością w książkach treści świeckiej, jak i religijnej (fig. 63). Ozdoby drukarskie (inicyały, karty tytułowe) wychodziły z jego pracowni w wielkiej ilości.

Osobistość Burgkmaira zarysowuje się w historii sztuki silnie i jasno, zmrok pewien okrywa natomiast starszego Holbeina. W późniejszych latach zmienia się on w poczuciu kształtów, czego się nie przewiduje zupełnie z jego poprzedniej działalności. Idąc za biegiem jego życia, widzimy, że poczynając od r. 1493, w którym wykonał ołtarz Maryi dla klasztoru w Weingarten (dziś częściowo znajdujący się w katedrze augsburskiej), aż po 1512 jest on stale zajęty wykonywaniem ołtarzy większych rozmiarów, przyczem okazuje szczególniejsze upodobanie do scen Męki Pańskiej, nadając im pewien ton narodowy, trzyma się ściśle historii Męki, i wprowadza do swoich obrazów sceneryę i charaktery, które ze względu na wła-

ściwy im wyraz dramatyczny stały się niejako powszechną własnością. Niektóre obrazy mogą być uważane wprost za ilustracje akcji Męki. Skrzydła ołtarza, malowanego w r. 1512 dla klasztoru ś. Katarzyny, które z zewnętrznej strony posiadają obrazy: Ukrzyżowa-



Fig. 64. Ś. Anna samotrzecia. Hans Holbein starszy. Augsburg, galeria.

nie ś. Piotra i Matkę Boską ze ś. Anną i Dzieciątkiem, wywołują bardzo silne wrażenie (fig. 64). Prawda męczeństwa Apostoła jest tu podniesiona do wyrazu graniczącego z tragizmem; w postaciach niewiast (Maryja samotrzeć) widać dążenie do stworzenia kształtów pełnych i silnych. Cokolwiek później wykonał on (1515 lub 1516); ołtarz ś. Sebastjana, będący obecnie w Pinakotece monachijskiej

którego skrzydła wewnętrzne (fig. 65 i 66) wyobrażają po raz pierwszy w sztuce niemieckiej piękność kobiecą już nie delikatną i słabą, lecz o kształtach silnych, dojrzałych. Tak *ś. Barbara* z kielichem w rękę, jak *ś. Elżbieta*, udzielająca trędowatemu posiłku, w charakterze głów, w proporcjach ciał i w układzie sukien posiadają pewien rys idealny, który przypomina sztukę włoską. Burgkmair także posiłkował się często formami renesansowymi w akcesoryach; Holbein jednak idzie dalej. Nie zadawał się on szczegółami powierzchownymi, lecz sięga do istoty sztuki renesansowej,

Fig. 65. *Ś. Barbara.*Fig. 66. *Ś. Elżbieta.*

Obrazy skrzydłowe z ołtarza *ś. Sebastjana*. Hans Holbein starszy. Monachium.

do pierwiastka kształtu. Nawet w kolorycie uwalnia się on od przewagi materyalnie wspaniałych barw lokalnych, dąży zaś do osiągnięcia doskonalszego wrażenia harmonii. Być może, że zaletę tę należy zapisać na korzyść jego brata i współpracownika Zygmunta, który w latach późniejszych mieszkał w Bernie i tam umarł 1540 r.

Skąd więc pochodzi ta pozornie raptowna zmiana? Obok tego jednak natrafimy jeszcze na inne zagadki. Istnieją liczne holbeinowskie portrety głów, po większej części rysowane srebrnym ołówkiem (Gabinet miedziorytów w Berlinie, muzeum w Bazylei, Kopenhadze i in.) tak pełne świeżości życia i prawdziwej psycho-



Źródło życia. Hans Holbein. Lizbona.

logicznej prawdy, że z całą słusnością mogą być zaliczone do najlepszych utworów tego czasu. Dlaczego więc tak niewiele jest jego malowanych portretów? Czemu—pomimo swego wielkiego uzdolnienia — nie zdobył żadnego szacunku u współobywateli, żadnego wieńca zasługi? Rysunki portretowe być może dadzą na to odpowiedź. Holbein był chętnie widzianym gościem w piwnicach klasztornych; jego żarty i figle były tak zabawne, że mu wybaczano owe całe galerye głów mnichów, które zwykle przy tych okazjach rysował. Jego humorsatyrą jednał mu wielu. Zbierał on również przygodne typy na ulicach, w austeryach i często, zdaje się, przebywał w towarzystwach wesołych. Skutkiem tego zaniedbywał ognisko domowe i wczesnie zmusił synów do wędrowania. Hans Holbein młodszy nabył ów rys pesymistyczny, jaki tkwi w wielu jego dziełach oczywiście skutkiem niemiłych doświadczeń z lat młodzieńczych. Ojciec jego zubożał, opuścił w r. 1516 Augsburg i pracował w Alzacji. Z okresu tego pochodzi obraz, znajdujący się w posiadaniu królewskim w Lizbonie, zwany zwykle Źródłem życia, który w rzeczywistości jednak przedstawia scenę powszechnie ulubioną podówczas w Niderlandach. Grono niewiast świętych, promieniejących pięknnością dziewiczą, ubranych w bogate stroje mody ówczesnej, składa cześć Matce Boskiej, która siedzi z Dzieciątkiem na tronie przed łukiem tryumfalnym o czysto renesansowych formach. Przez łuk i z obydwóch stron jego widać szeroki, piękny krajobraz z grającymi aniołami, z palmami, ruinami, pagórkami i błękitem nieba. Obok całego bogactwa szczegółów kompozycya jest zadziwiająco symetryczna i spokojna, a wykonanie miniaturowo delikatne. Wszędzie widać staranie się o wdzięk, o delikatność i wyraźną chęć naśladowania włoskiego sposobu pojmowania. Obraz ten pomimo podpisu: Jan Holbein 1519 i pomimo wspólnych cech z autentycznymi obrazami starszego Holbeina, np. z Kaisheimskim ołtarzem i ołtarzem ś. Sebastjana jest problematem pod względem autorstwa. Wiele przemawia za tem, że ten wybitny i jak na ów czas bardzo nowy obraz jest dziełem nie starego ojca, lecz jego syna Hansa.—Holbein starszy zmarł w Alzacji w zapomaieniu około r. 1524.

b. Albrecht Dürer i Piotr Vischer.

Dürer ciężką i nieustanną pracą wywalczył u losu wielkość swoją i lubo cieszył się dużym szacunkiem u współobywateli, nie przestawał żądać od siebie coraz więcej. W malarstwie w owym

czasie takie panowały zwyczaje, że kto w razie zamówień na wielkie utwory ołtarzowe chciał się obejść bez pomocników i w utwór swój włożyć całą głębokość i siłę osobistej fantazyi twórczej, nie znajdował po temu warunków odpowiednich. Tem się tłumaczy stosunkowo niewielka ilość większych obrazów ołtarzowych, które pozostały po Dürerze. W otoczeniu swoim miał on przyjaciół, ludzi wysokiej nauki. Pałali oni ideą zdobycia owej umiejętności życia na wzór klasycznej starożytności, ożywiały ich uczucia poetyczne. To jednak, co Wilibald Pirkheimer oraz inni humaniści nazywali poezją, było przeważnie mądrą alegorią, nie budzącą uczuć artystycznych; dla Dürera zaś było to podwójnie niebezpieczne, uczoność bowiem pociągała go, chętnie się oddawał badaniom poważnym i zagadnieniom teoretycznym. Już współcześni utrzymywali, że malarstwo było najmniejszym jego darem. Z powodu wielostronnej jego ciekawości, dążenia do stworzenia dla sztuki ogólnych naukowych zasad, porównaćby go można do Leonarda da Vinci. Studya nad proporcjami ciała ludzkiego zajmowały go już od początku jego kariery; oddawał im się nieustannie do śmierci i nigdy ich ostatecznie nie skończył. „Cztery książki o proporcjach człowieka“ wyszły w druku dopiero po jego śmierci (1528). Wobec dwóch innych, dzieł wcześniejszych: „Nauka mierzenia cyrklem i liniałem“, 1525 i „Nauka fortyfikowania miast, zamków i różnych miejsc“ 1527, dzieło to ratuje godność artystyczną Dürera. To co uzasadnił on teoretycznie o prawidłowości wymiarów ciała ludzkiego, starał się przeprowadzić pokazowo w niektórych utworach artystycznych. Miedzioryt „Adam i Ewa“ powstał z figur normalnych (fig. 67), w innym zaś miedziorycie, wyobrażającym rycerza nieustraszonego wobec śmierci i dyabła, jadącego przez puszcę oparł się na studyach dawniejszych, pragnąc stworzyć postać idealnie proporcjonalnego rycerza.

W utworach literackich Dürer stoi prawie całkowicie na gruncie renesansu. Prawidłowość i piękność proporcji jest wyraźną osią jego poglądów artystycznych. Natomiast w praktyce widać, że nie zawsze, a zwłaszcza niezbyt szybko zaczyna on hołdować duchowi renesansu, pomimo że w dekoracyi dość wcześnie zastosowywał formy antyczne. Osobiste skłonności oraz tradycje miejscowe powodowały, że błędził długi czas po drogach, które wprawdzie nie posiadają już nic wspólnego ze sztuką średniowieczną, lecz które równie dalekie są od renesansu włoskiego. Trudno mu jest np. pozbyć się ostrych załamania fałd w udrapowaniach ubrań. Wierne i prawdziwe powtórzenie typów, spotykanych w naturze, nie zadowalnia go. Studya nad proporcjami człowieka służyły mu w tym

celu, aby mógł osiąść swobodę oka i wzmocnić fantazyę przy współzawodnictwie z naturą. Studya wskazują na Włochy, praktyka była niemiecka. Nie podnosił on postaci, podobnie jak Włosi, do ideału ogólnego, lecz potęgował charakterystykę i zaostrzał wyraz dany. Skutkiem tego głowy kobiece i postaci dziecięce, nieodpowiednie do podobnego traktowania ich, mniej szczęśliwie mu się udawały, niż wizerunki ludzi dojrzałych, którym rysy twarzy wyrzeźbiły losy.



Fig. 67. Adam i Ewa. Miedzioryt Dürera.

Dürer nakłada farby ze szczególniejszą starannością. Wiele jego obrazów jest malowanych z przedziwną delikatnością, nie zawsze jednak umie on harmonizować tony silniejsze i unikać twardości. Do zupełnej doskonałości pod tym względem dochodzi on w dwóch okresach, mianowicie—po podróży do Wenecji (1506) i u schyłku życia, kiedy sam się otwarcie przyznaje, że jako młodzieniec zanadto lubił obrazy jaskrawe i niezwykle, dziwaczne postaci. Pomimo, że Dürer nie posiadał z natury tak żywego poczucia barw, jak wielu współczesnych mu artystów, przewyższa on ich jednak subtelną wrażliwością na piękno krajobrazu. Jego tła są ukształtowane jasno, jego „oddalenia” są pogrążone w atmosferze światła, cień i półton przeplatają się, pełne efektu.

Pomysłowość Dürera jest niezrównana. Wyobraźnia żadnego artysty tych czasów nie jest zdolna do tylu samodzielnych pomysłów, żaden z nich nie rozporządza takim bogactwem form, jak on. Pomijając niektóre młodzieńcze utwory, wszystkie kompozycje jego są osobistą własnością. Nawet wówczas, kiedy jeden i ten sam przedmiot opracowuje większą ilość razy, umie im nadać zawsze nowe formy. Twórczość jego ujawnia się z jednakową siłą bez względu na to, czy rysuje figury pojedyncze, typy charakterystyczne, czy maluje sceny idylliczne lub dramatyczne, pełne patosu i namiętności. Już współcześni cenili w nim ową właściwość i skwapliwie zapożyczali się u niego. Skutkiem tego rysunki Dürera posiadają niezwykłą doniosłość w rzędzie jego innych prac. Są one bezpośrednim uzewnętrznieniem jego fantazyi, najlepiej tłomaczą i odsłaniają jego pomysły. Staranność, z jaką Dürer je wykonywał, dowodzi, że stawiał je narówni z innymi utworami swoimi. To też ten tylko, kto zna rysunki Dürera, następnie zaś jego miedzio i drzeworyty, może powiedzieć, że zna jego istotę artystyczną.

Przodkowie Dürera byli węgry, być może, że byli zmadziaryzowanymi Niemcami. Nazywali się — według prawdopodobnego przypuszczenia — Ajtós (co znaczy „drzwi“ po niemiecku Thüre) i mieszkali w Ajtós pod Gyula. Herb Dürera, wyobrażający drzwi otwarte, przemawia na korzyść tego przypuszczenia. Ojciec Dürera, Albrecht, złotnik, przybył w wędrownie swojej, w r. 1455 do Norymbergi i osiadł tam. Ze związku z córką złotnika, Barbarą Holper, miał ośmnaścioro dzieci; drugim z rzędu (21 Maja 1471) był Albrecht Dürer. Wychowywany początkowo w pracowni ojca, w r. 1486 wstąpił do pracowni Michała Wohlgemutha. Istnieją rysunki jeszcze z lat jego chłopięcych, mianowicie: portret własny, rysowany przezeń w 13 r. życia (w słynnym gabinecie rysunków ręcznych i miedziorytów arcyksięcia Albrechta w Wiedniu), Madonna z aniołami z roku następnego (Berliński gabinet miedziorytów) i z końca jego nauki — olejny portret ojca (1490) w gal. Uffizi we Florencji. Mając lat 19, Dürer wybrał się na wędrownkę, w której pozostawał do Zielonych Świąt 1494 r. Cele tej wędrownki są niezupełnie znane. Dawne wiadomości wspominają o Kolmarze, gdzie miał się zatrzymać w pracowni Schongauera, ponieważ jednak robił on rysunki dla drukarzy bazylejskich, prawdopodobnie więc zatrzymywał się również i w Bazylei. Istnieje również przypuszczenie, oparte na słusznych podstawach, że Dürer już wówczas odwiedzał Wenecję i że dłuższy czas tam przebywał — prawdopodobnie w pracowni jakiegoś drzeworytnika. W każdym razie w tym to

czasie poznał on sztychy Mantegni, które też kopiował. Wtedy również nawiązał bliższe stosunki z niezbyt wybitnym malarzem *Jakóbem de Barbari*, inaczej zwanym Jakóbem Walch, od którego spodziewał się poznać tajemnice proporceyi. Bezpośrednio po powrocie Dürer wstąpił w związek małżeński z Agnieszką, córką zamożnego mieszczanina, Hansa Frey. Według zdania niektórych jego przyjaciół związek ten nie był szczęśliwy.



Fig. 69. Portret własny Dürera z r. 1493. Lipsk, zbiór Feliksa.

Współcześnie z tem zaczął pracować samodzielnie. W drzeworytach z lat dziewięćdziesiątych wypowiada wrażenia z podróży do Włoch, zwraca się bowiem do uprzywilejowanego przez humanistów świata mitologicznego (Herkules, Amymone, Marzenie i t. p.); to znów, chcąc zaspokoić potrzeby życia, pracuje dla wielkiego targowiska (Pachołek, Turek, Dziwny poród świni i in.). Najstarsze drzeworyty, odznaczające się wielkimi rozmiarami, w treści i szczegółach architektonicznych tła również posiadają pewne zabarwienie renesansu włoskiego, lecz jednocześnie świadczą o zamiłowaniu jego do odtwarzania krajobrazów.

Uznanie, jako malarz, Dürer wywalczył sobie w szerszych kołach powoli. Portret własny wykonany na krótko przed swoim na-

rzeczeństwem, z podpisem i datą 1493 (w prywatnem posiadaniu w Lipsku fig. 68), żywo pojęty portret Fryderyka Mądrego (muzeum Berlińskie) i ołtarz skrzydłowy (Drezno) były malowane farbami klejowemi na płótnie i skutkiem tego rzucają jasne światło na rozwój Dürera, jako malarza. Najwybitniejszym jednak utworem z jego lat młodzieńczych jest wielki szereg drzeworytów: „Tajemnicze objawienie“ czyli Apokalipsa, złożony z 15 kart (1498). Dürer po raz pierwszy posiłkuje się tu sztuką drzeworytniczą w celu wykonania szeregu kompozycji, połączonych ze sobą związkiem myślowym. Lubo jego rylec drzeworytniczy często wydobywał linie sztywne i grube, drzeworyt jednak był dlań środkiem niezrównanym, pozwalającym mu rozpowszechnić utwory swojej wyobraźni w kołach najszerszych. Dzięki Dürerowi drzeworyt się uszlachetnił, został wprowadzony do liczby artystycznych środków. Czterej rycerze z Apokalipsy najlepiej wykazują, że to, co było charakterystyczne w sztuce Dürera, zostało utrwalone tylko przez drzeworyt. Pędzą oni w zapalczywym gniewie, by zgładzić ludzkość. Bujna fantazyja, wypowiada się tu całkowicie. Dürer uważał drzeworyt za tak odpowiedni środek dla wypowiedzenia swoich pełnych myśli i poezji pomysłów, że, skończywszy „Tajemnicze objawienie“, postanowił wykonać Mękę Chrystusa i życie Maryi również w cyklach wielkich kart drzeworytniczych. „W Wielkiej Męce“ (15 kart) najsilniejszy nacisk kładzie on na pierwiastek dramatyczny; w potężnych zarysach rozwija namiętności podnieconych tłumów, akcja odbywa się w silnych kontrastach. Jednorazowe wykonanie tego cyklu nie zaspokoiło Dürera. Jeszcze raz narysował główne sceny na zielonawym papierze w ilości 13 kart, zwracając tym razem szczególniejszą uwagę na nastrój malarski, (Zielona Męka w Albertynie) i następnie rytował je na miedzi w 16 małych kartach, starając się jednak o nadanie postaciom możliwie głębokiego wyrazu duchowego.

W „Życiu Maryi“ Dürer wprowadza widza w atmosferę idylli (20 kart). Objawia się tu jego subtelność w pojmowaniu natury krajobrazu; miejscowy zaś rys norymberski, jakim zabarwia obraz, bynajmniej nie razi. Wyraz współczesności zyskuje tylko przez to, że w scenie narodzin Maryi poznajemy pokój połogowy mieszczanki niemieckiej, a w „Odpoczynku w Egipcie“ — zagrodę wiejską, w której stolarz pracuje pilnie, szczęśliwa zaś matka przędzie przy kołysce dziecka. „Odpoczynek w Egipcie“ jest jednym z niewielu obrazów Dürera, w którym wypowiada się z całą swobodą jego humor. W „Odwiedzinach“ (fig. 69) i „Ucieczce do Egiptu“ sztafaż krajobrazu jest traktowany z wielką lubością.

Owe cykle drzeworytów, powiększone nowymi w liczbie 37, których treścią jest Męka Chrystusa, zostały wykończone i wydane



Fig. 69. Odwiedziny. Z życia Maryi. Dürera.

dopiero po wielu latach. Zwłoka nastąpiła skutkiem ważnego w jego życiu zdarzenia, mianowicie—podróży do Wenecyi, w którą Dürer

wybrał się w r. 1505. Przebył tam przeszło rok. Istniejące do dzisiaj listy, pisane do Wilibalda Pirkheimera, rzucają światło na jego nastrój, życie i działalność pośród Włochów. Najwybitniejszym dziełem, wykonanem tam, jest „Święto wianka różanego”, zamówione przez stowarzyszenie kupców niemieckich do ołtarza w k. San Bartolommeo, później zakupione przez cesarza Rudolfa II, i przewiezione do Pragi, gdzie się też dotąd znajduje, lecz, niestety, w stanie silnie uszkodzonym (fig. 70). Madonna siedzi z Dzieciątkiem na tronie na tle dywanu. U stóp jej leży anioł, grający na gitarze. Po obydwóch stronach klęczą: Papież, cesarz i przedstawiciele gmi-



Fig. 70. Święto wianka różanego Dürer. Praga, zakład Strahowa.

ny chrześcijańskiej, którym Madonna, Dziecię i ś. Dominik (patron bractwa Różańcowego) kładą na głowę wianki z róż. Układ grupy głównej wyraźnie okazuje wpływ Belliniego, podobnie, jak w równoczesnym obrazie Chrystusa młodzieńczego w otoczeniu uczonych (gal. Barberini w Rzymie) widać studia czynione na Leonardzie da Vinci, którego śladami Dürer lubił chodzić, jak tego dowodzą trzy typy głów czyli „twarze obłąkanych”. Muzeum Berlińskie posiada obraz jego Madonny z czyżem, malowany w Wenecji 1506.

Dürer niechętnie wyjeżdżał z Wenecyi. „O jakże będę odczuwał chłód po tem słońcu! Tutaj jestem panem, u siebie jestem darmożjadem” skarży się on przyjacielowi Pirkheimerowi. W najbliższych jednak latach znalazła się i w ojczyźnie dla niego robota większa, która dała mu sposobność odznaczenia się również jako malarzowi. Jeszcze przed podróżą namalował on kilka obrazów olejnych, jak: ołtarz Paumgärtnerski, z pięknymi figurami rycerzy

na skrzydłach (Pinakoteka monachijska), następnie tamże znajduje się portret własny, zepsuty przemalowaniem, i Hołd trzech Królów w gal. Uffizi, odznaczający się bogatą sceneryą. Podniecony wrażeniami weneckimi teraz dopiero ze szczególnem zamiłowaniem i gorliwością wziął się do malarstwa. Kto zamówił u niego dyptryk, Adama i Ewę (muzeum Madryckie, powtórzenie zaś w gal. Pitti), w których starał się ucieleśnić swój ideał pięknej budowy ciała—niewiadomo.

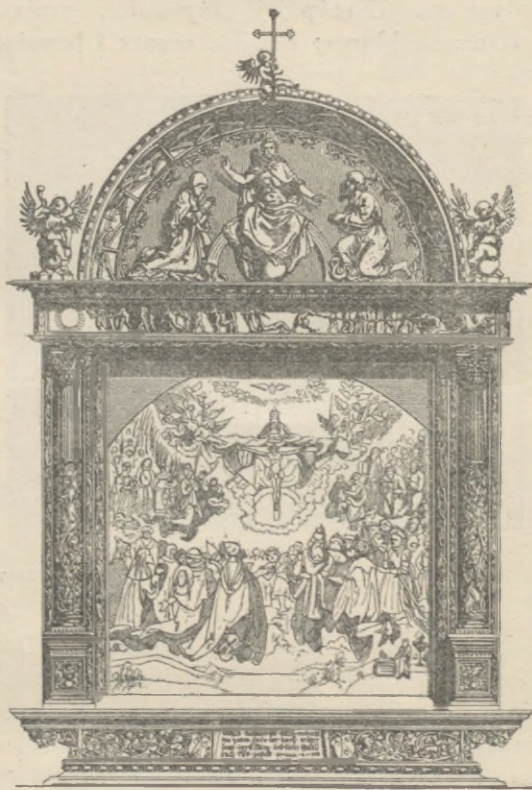


Fig. 71. Ramy rzeźbione w drzewie do obrazu Wszystkich Świętych. Dürer. Norymberga, muzeum Germańskie.

W r. 1509 Dürer wykonał wielki ołtarz, z Wniebowzięciem Matki Boskiej w obrazie środkowym, dla frankfurckiego kupca sukna, Jakóba Hellera. Obraz ten, niestety, został zniszczony przez ogień; zachował się tylko w kopii Jobsta Harricha. Strata to tem większa, że wiadomo zarówno z licznych studyów, robionych do tego obrazu, które pozostały, jak z listów samego Dürera, z jaką starannością on go wykonywał. Skrzydła boczne przechowały się

jeszcze w znacznej części, lecz koło nich niewątpliwie pracowali pomocnicy. Obraz, jaki Dürer namalował w r. 1511 dla domu braci Landauerów w Norymberdze, ustępuje ołtarzowi Hellerowemu tylko pod względem wielkości, lecz nie artyzmu. O głębokiej rozwadze, jaką cechowała Dürera, świadczy w tym obrazie fakt, że sam robił dla snycerza rysunek na ramę (fig. 71). Obraz ten znany pod tytułem „wszystkich Świętych“ znajduje się dzisiaj w cesarskiej galeryi w Wiedniu. W górze unosi się Trójca Święta w otoczeniu Świętych. Głębiej—zamykając koło, otaczające Trójcę—kłęczy gromada chrześcian, podzielona na stany, z Papieżem i cesarzem na czele. Na samym dole w rozległym krajobrazie nadbrzeżnym stoi sam mistrz, oparty o deskę, w okazałym płaszczu futrzanym. Z doskonałą charakterystyką poszczególnych postaci, z idealnym zakrojem kompozycji łączy się tu pełna wdzięku harmonijność barw, odpowiadająca doskonale nadziemskiej widowni akeji.

Wyniki działalności Dürera jako malarza nie zadowolniły go. W następnych latach jest on głównie zajęty rylcem i doświadczeniami nad udoskonaleniem miedziorytniczej techniki. Rytował więc, trawił płyty i stworzył owe wspaniałe karty, które dają świadectwo zarówno zupełnego opanowania tej sztuki, jak i dążenia do jaknajgłębszego ujęcia rzeczy. Są to „Rycerz, śmierć i dyabeł“, s. Hieronim w celi“ i „Melancholia“ (1514). Dwa ostatnie sztychy znajdują się w ścisłym związku, pomimo, że wyobrażają dwa przeciwległe uczucia. Pewnem jest również, że w Melancholii (fig. 72) kryje się pojęcie Fausta, że znajduje tu wyraz istota magii i zuchwałego dociekania tajemnic. Obok tego jednak nie należy zapominać o czysto artystycznych względach, jakie Dürer miał na uwadze mianowicie o dążeniu do wywołania wrażenia drogą rozmaitych nastrojów oświetlenia. Należałoby raczej postawić pytanie, czy w utworze tym nie był punktem wyjścia właśnie efekt perspektywy malarskiej, gry światła i powietrza. Z tego samego okresu pochodzą jego najwdzięczniejsze wizerunki Madonn. Dürer zanadto uplastycznia macierzyństwo, twarzom zaś stale nadaje rysy którejsz z osób najbliższego otoczenia. Tylko Madonnie siedzącej pod drzewem i podającej Dzieciątka gruszkę oraz innej tulącej do siebie Dziecko i przyciskającej usta do jego główki, nadaje charakter idealny, odtwarzając przytem uczucie macierzyństwa z najsubtelniejszym zrozumieniem. W tych czasach wykonał on również swoje arcydzieło drzeworytnicze — wielką planszę z Trójcą Świętą (1511).

O ile dotychczas Dürer nie miał żadnego wybitniejszego pro-

tektora—jeden tylko kurfirst Fryderyk Mądry zaszczylił go zamówieniami — o tyle odtąd stosunek ten się zmienił. W r. 1512 wszedł w bliższe stosunki z cesarzem Maksymilianem. Nie możemy mierzyć przyjaźni księcia niemieckiego miarą renesansu włoskiego, nie możemy się spodziewać, że powierzył on artyście jakiegoś pomnikowe zadanie. Dürer wszedł tylko do szeregu wielu innych artystów,



Fig. 72. Melancholia. Miedzioryt Dürera.

mianowicie augsburskich, zajętych przy dużych artystycznych robotach i musiał się często stosować do jego woli i jego poetycznych doradców. Raz tylko jeden otrzymał on zamówienie tak przypadające do jego natury, iż mimowoli rodzi się przypuszczenie, że sam on myśl daną podsunął. Cesarz Maksymilian ułożył sobie sam modlitewnik i kazał go drukować na pergaminie u Schönspergera



Fig. 73. Cesarz Maksymilian. Drzeworyt Dürera.

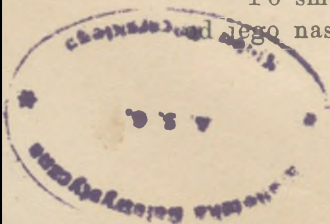
w Augsburgu. Egzemplarz ten, prawie całkowicie zachowany, którego połowa znajduje się w Monachijskiej bibliotece państwowej, połowa zaś w muzeum w Besançon, został ozdobiony przez wielu wprawdzie artystów, lecz główna część tej pracy przypada na Dürera. Większa część kartek jest jego dziełem i od niego inni otrzymywali wskazówki. Fantazja jego wypowiedziała się tu z całą swobodą w pozornie pobieżnych, lecz w istocie przemyślanych rysunkach marginesowych. Otoczył on stronnice kaligraficznymi flore-



Fig. 74. Ś. Jan i Piotr. Dürer. Monachium. Fig. 75. Ś. Paweł i Marek. Dürer. Monachium.

sami, przechodzącymi w liście i, kierując się treścią, rysował bądź postaci, pełne wspaniałej powagi, bądź sceny humorystyczne. Dürer godzien był innej pracy niż ta, jaką powierzył mu Cesarz Maksymilian, mimo to wielki artysta był dlań usposobiony serdecznie, wykonał pomnik swojego protektora, w postaci wielkiego drzeworytu (fig. 73), pełnego życia portretu cesarza.

Po śmierci Maksymiliana Dürer musiał się starać o odebranie jego następcy honorarium, jakie mu się należało od cesarza.



Ponieważ Karol V bawił w Niderlandach, Dürer przeto wybrał się tam (1520) z żoną, córką i dużym zapasem swoich plansz. Istnieje dziennik podróży Dürera. Czytamy w nim o najrozmaitszych oznakach czci, jaką mu, zwłaszcza w Antwerpii, okazywali malarze, o wielu portretach, jakie tam rysował i o niektórych obrazach, między nimi ś. Hieronima, do którego studyum znajduje się w Alibertynie. Pozostały również resztki notatnika, w którym na białym papierze rysował srebrnym ołówkiem portrety i krajobrazy.

Najważniejszymi rezultatami jego podróży do Niderlandów, a zarazem dowodem wielkiego wpływu mistrzów antweperskich są portrety: Barend v. Orley w Drzewnie i jakiejś niewiadomej głowy w Madrycie. Teraz dopiero zaczyna się u Dürera okres stałego rozwoju i zupełnej dojrzałości. Kiedy po roku powrócił do domu, znalazł miasto ojczyście i przyjaciół zupełnie pochłoniętych przez ruch reformacyi. Obdarzony duchem silnym i pełen religijnych uczuć nie mógł wobec niego pozostać obojętnym. Wiadomość o uwięzieniu Lutra poruszyła go już za pobytu w Niderlandach. Jako prawdziwy artysta ujął całą swoją wiedzę religijną w jeden utwór artystyczny i obdarował Radę Norymberską w r. 1526 dyptykiem, w którym wymalował apostołów: Jana z Piotrem, Pawła z Markiem (fig. 74 i 75). Ś Jan i ś. Paweł są postaciami głównymi. Ś Jan, zamyślony, sledzi wzrokiem utopionym w księdze, Ś Paweł zamknął księgę, ujmując silną ręką miecz i gniewnie patrzy z obrazu. Dochodzenie prawdy i jej męska obrona—są to pojęcia, które wyrażają charaktery i rysy apostołów. Ustępy z biblii, które Dürer sam wypisał na obrazach między postaciami, jeszcze wyraźniej wypowiadają jego cel.

Ci czterej apostołowie, zwani inaczej czterema temperamentami, są cennym pomnikiem uczuć religijnych artysty, a zarazem żywym dowodem, że pokonał wszystkie trudności, jakie dawniej w sztuce napotykał. Staranność w najdrobniejszych szczegółach wykonania pozostała mu ta sama, lecz zjawiał się nowy pierwiastek plastycznego modelowania ubrań przez stopniowanie tonów. Siła i jędrność w pojmowaniu głów stały się jeszcze pełniejsze, jak tego dowodzi choćby popularna nazwa „Temperamentów“. Tą samą skńczonością i taką samą harmonijnością odznaczają się dwa portrety z ostatnich jego lat, znajdujące się w muzeum Berlińskim. Jeden jest to portret pełnego zdrowia Hieronima Holzschubera (fig. 76), drugi portret Jakóba Muffela, który pod względem wykonania stoi jeszcze wyżej pomimo, że model nie jest interesujący. Postaci charakterystyczne i portrety najlepiej odpowiadały temu kierunkowi, w którym wyobraźnia Dürera zwróciła się w ostatnich jego latach.

Pociągają one nietylko malarza, lecz rysownika i miedziorytnika (portrety kardynała Mogunckiego, księcia Fryderyka Saskiego, Melanchtona i Erazma z Rotterdamu). Dürer umarł 1528 r. 6 kwietnia, tego samego dnia co Raffael, w r. 57 życia; od dłuższego czasu przedtem zapadał już na zdrowiu.

Ostateczny rzut oka na działalność Dürera nie może się ograniczyć na podziwie nad jego płodnością. Jest ona ogromna. Pomijając obrazy na deskach, spis jego dzieł wykazuje 194 miedziorytów, przeszło 170 drzeworytów i wiele setek rysunków, między nimi wiele takich, które—traktowane nie z mniejszą starannością, niż

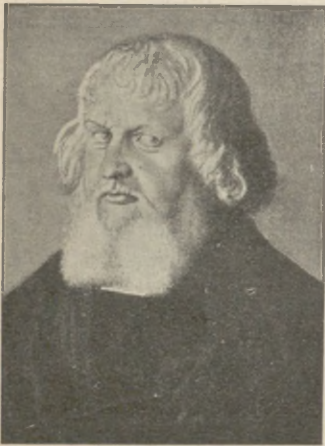


Fig. 76. Hieronim Holzschuher. Dürer. Berlin.

utwory malarskie — są prawdziwymi wzorami cierpliwości i pilności, jak np. głowy apostołów, (studya do „Wszystkich Świętych“ kolorowane rysunki roślin i zwierząt. O wiele godniejszym podziwu, niż jego płodność, jest jego bogaty rozwój duchowy. W młodych latach wzorował się na Włochach, jak np. na Mantegni i Barberim, czerpał wiedzę nawet z antyków. W wielkich cyklach drzeworytów zagłębiał się w tajemnice sztuki ojczyściej. Tak tu, jak tam zachowuje samodzielność zupełną. Nie był on ani manierzystą, ani nie zadawał się powtarzaniem znanych przyjętych typów ze scen Męki Pańskiej,

jak to czyniło wielu innych malarzy i drzeworytników. Baczne obserwowanie natury nie przeszkadzało mu uwzględniać własnej wrażliwości i poezji uczuć, które odzwierciedlają się w wielu pełnych fantazyi miedziorytach, i wreszcie cel swój ostateczny widział w doprowadzeniu portretu do doskonałości w ujęciu charakteru postaci w formy pewne i silne wyrazy. Wskazuje on drogę, po której winien był dążyć następny okres sztuki.

Pracownia Dürera zdawna już przyciągała wielu uczniów. Zaraz po jego podróży do Wenecyi wstąpił do niej pochodzący z Nordlingen *Hans Leonard Schäußelein* (1480—1540), który zaznaczył się jako niezmiernie produktywny drzeworytnik, od r. 1515 osiadł w mieście rodzinnem i pracował również jako malarz (obrazy ściennie w ratuszu: *Judyta i Holofernes*, ołtarz skrzydłowy w k. ś. Jerzego: *Zdjęcie z Krzyża* (fig. 77). *Hans z Kulmbachu*, początkowo uczeń Jakóba Walcha, zw. Barbari, długo również pracował w pracowni Dürera.



Św. Hieronim. Dürer Lizbona, muzeum.

Jego najwybitniejszym dziełem jest hołd Trzech Króli (Berlin, przypominający kompozycję Dürera, a wyróżniający się poczuciem harmonii. Pod wpływem Dürera był również *Hans Springinklee* (1540), ceniony jako iluminator i rysownik dla drzeworytników. Młodszy brat Dürera, *Hans* był jego pomocnikiem. Po śmierci Albrechta opuścił Norymbergę, powołany do Krakowa na stanowisko nadwornego malarza królewskiego. Między uczniami Dürera z czasów ostatnich wspomniany bywa *Jerzy Pencz*, który od r. 1523 pracował samodzielnie i odznaczył się jako drzeworytnik i malarz portretów. W rozwoju swoim stale się oddalał od wzorów Dürera, zbliżając się natomiast do Włochów, zwłaszcza do *Ginlia Romaio*



Fig. 77. Oplakiwanie Chrystusa. Schänfelein. Nordlingen, ratusz.

i do Bronsina. Portret złotnika w zbiorze sztuki w Karlsruhe z roku 1545 jest jego najwybitniejszym dziełem. Umarł w nędzy w 1550 r. Do jednej z nim grupy należą bracia Beham, Sebald i Barthel. Wszyscy trzej byli wyznawcami nauki Carlstadta i Tomasza Münzera; z powodu niedowiarstwa musieli stawać przed Radą. Sebald Beham, zanim osiadł we Frankfurcie, wiódł życie niespokojne. Z pracowni tych artystów, pracujących łatwo i prędko, wyszła ogromna ilość drzewo i miedziorytów. Najsłynniejszym utworem malarskim Sebald jest płyta na stół, wyobrażająca historię *Betsaby* (w Luwrze). *Barthel Beham* w r. 1527 osiadł w Monachium i wstąpił do służby księcia Wilhelma IV Bawarskiego. Tem się tłumaczy owa wielka ilość portretów książęcych, jakie Barthel wykonał. Co do

szeregu przypisywanych mu obrazów ołtarzowych, to nie można twierdzić napewno, że są one jego dziełem. Największy i najlepszy z nich — Znalezienie Krzyża Świętego (w Pinak. monach. I fig. 80) sceneryą i budową tła przypomina wpływy starszych mistrzów weneckich, od których różni się on tylko surowszą charakterystyką niektórych postaci.



Fig. 78. Hold Trzech Króli. Hans z Kulmbach. Berlin.

Wszyscy ci malarze mają ten rys wspólny, że są równie wyrobieni w drzeworycie, jak w malarstwie, rozwijają więc działalność podwójną. Która posiada wartość większą — jest to rzeczą jasną. — Jako malarze ujawniają oni niektóre godne uznania właściwości; zwracają uwagę na siłę i przepych barwy, w traktowaniu są pewni i trzymają się prawdy. Przeciętność zwykła jednak pracy w obrazach ołtarzowych przeważa po większej części nad twórczością indywidualną. Innymi natomiast są ci sami artyści, kiedy rysują dla drzewo- lub miedziorytu. Tu rozszerzają się granice ich wyobraźni, rozpo-

rzządzającej niezwykle bogatym materiałem; formy stają się żywsze, gry twarzy silniejsze, oczy łatwiej chwytają każdą rzecz nową (fig. 78) W dziedzinie tej odbywa się dalszy rozwój sztuki niemieckiej w dwóch kierunkach, mianowicie: w kierunku wyrabiania się ducha narodowego i silniejszego posiłkowania się pierwiastkami form włoskich. Z tymi ludźmi, tworzącymi ów zwrot, jeszcze raz się spotkamy, pod nazwą „mistrzów małych”.

Ten sam proces, jaki się odbywa w działalności artystycznej uczniów Dürera, powtarza się również w innych grupach artystów. *Albrecht Altdorfer*, który w r. 1505 osiadł w Ratyzbonie i zmarł tam w 1538, odznaczał się poczuciem krajobrazu; widać to z „Odpo-



Fig. 79. Chłopi tańczący (miesiące). Miedzioryt S. Behama.

czynku w ucieczce“ (muz. Berlińskie). Jako malarz jednak nie dokonał on niczego, co by się równało pod względem doskonałości formy i dojrzałego piękna drzeworytowi kolorowemu „Pięknej Maryi z Ratyzbony“.

Historyczne znaczenie *Henryka Aldegrevera* (1502 — po 1555), malarza z Soest i żarliwego szermierza reformacji, polega głównie na miedziorytach pomimo, że obrazy jego (fig. 81) odznaczają się świeżością ujęcia rzeczy i siłą rysunku, ołtarzowe zaś (Hołd Trzech Króli w kościele w Soest) zasługują na uwagę sumiennym studyowaniem natury. Silną stroną malarstwa niemieckiego w pierwszej połowie w. 16 jest wogóle portret. Niewiele brakowało mu już do zupełnej doskonałości.

Nie omiły się też ten, kto przy ocenie działalności *Cranacha Łukasza* (starszego 1472—1553) zwróci głównie uwagę na jego portrety. Mistrz Łukasz, nazwany Cranachem od miejscowości, z której pochodził, zawdzięcza swoją wielką popularność przyjacielskim stosunkom z reformatorami, cnotom obywatelskim, a szczególnie praw-

dziwie wzruszającemu przywiązaniu, jakie okazywał swojemu protektorowi, nieszczęśliwemu kurfirstowi, Janowi Fryderykowi. Sportretowane przezeń postaci (Lutra, Melanchtona, Katarzyny Bora i in.), są interesujące, każą przeto zapomnieć o skali jego artystycznego uzdolnienia. Jest on malarzem reformatorów, lecz nie reformacyi, jeśli pod słowem reformacya będziemy rozumieli nie tyle odłączenie się przekonań religijnych, ile punkt wyjścia dla nowych poglądów podobnie jak to było z Dürerem, który ucieleśniał idee,



Fig. 80. Znalezienie Krzyża Świętego. Barthol Beham. Monachium.

wprawdzie wiodące do reformacyi, lecz nie stał jeszcze na prawdziwym gruncie wyznania protestanckiego. Obok tego Cranach jako artysta, posiada rys prawdziwie niemiecki, uczciwość i trzeźwość, sumienną wiedzę i jasno wypowiadającą się odrębność. Jako nadworny malarz księcia Fryderyka Mądrego, w r. 1505 osiadł w Wittenbergu i otworzył pracownię, która posiadała rozgłos jeszcze za jego syna, wywierając wpływ na całą Saksonię. Obrazy jego są najrozmaitszej treści. Obejmują one dziedzinę religii, mitologii, odtwarzają nagie postaci kobiece (Wenus, Lukrecya i Krotochwile). Strona formalna jest natomiast uboga: często powtarza on te same typy głów i te same ubiory. Lubuje się w kolorycie

jasnym, rozprawdza tony z nadzwyczajną starannością, tak, że powierzchownie obrazów — po większej części — niedużych, wyglądają jak gdyby z jednej masy zrobione; rysuje silnie, ale nie zawsze dobrze i rzadko kiedy otrzymuje harmonię. Obrazy, jakie wyszły z jego pracowni, są wprawdzie różnej wartości i skutkiem tego nadmierna ilość prac miernych wpłynęła niekorzystnie na jego opinię. Najlepsze obrazy Cranacha pochodzą z czasów najwcześniejszych. Niektóre z nich jak np., najwcześniejszy datowany, z r. 1504 „Odpoczynek w ucieczce“ (fig. 82 w posiadaniu prywatnym w Monachium), odznaczają się nie tylko piękną poetyczną ujęciem lecz rysunkiem i kolorytem, któregooby nie można się było spodziewać od tego artysty, wnosząc z ogólnej działalności. Mały obrazek ś. Anny z M. Boską i Dzieciątkiem nie należy do wybitnych, krajobraz jego jednak ma wiele uroku. „Sąd Parysa“ (Karlsruhe) jest przykładem naiwności, z jaką traktuje on zwykle sceny mitologiczne.



Fig. 81. Portret młodego mężczyzny. Aldegrover. Wiedeń, galeria Lichtensteinów.

Drzeworyty Cranacha również korzystnie wpływają na ocenę jego uzdolnienia, jednak z Dürerem nigdy nie można porównywać go, ten bowiem znacznie przewyższa go głębokością i bogactwem fantazyi oraz ilością środków artystycznych. Dürer znajduje raczej równego sobie w artyście innego zawodu, mianowicie w *Piotrze Vischer'ze*, rzeźbiarzu — odlewniku. Rzeźba szkoły norymberskiej w jego osobie dochodzi do swego szczytu, tak jak malarstwo w osobie Dürera.

Wiele momentów z życia tego artysty pozostało jeszcze dzisiaj niewyjaśnionych. Ogólnie przyjęto, że się urodził w r. 1455, początkowo pracował u swojego ojca ludwisarza, Hermana Vischera, a po śmierci tegoż stanął na czele huty i umarł w późnym wieku 27 stycznia 1529 r. Pewna okoliczność w jego działalności zastanawia, mianowicie, że niemal jako starzec już, po przebyciu 50-go roku życia, podległ on raptem zupełnej zmianie w poglądach artystycznych i sposobie odczuwania kształtów. Do sześćdziesięciu lat trzymał się stale form gotyckich, od tego zaś czasu przejął się renesansem włoskim. Czy należy poczytywać tę zmianę za dowód wrażliwości jego natury, czy też przypisać ją trzeba okoliczności,

że jego syn udał się w r. 1515 do Rzymu i zwrócił uwagę ojca i braci na wzory włoskie? Inny fakt jest również niewyjaśniony. Wiadomo, że Piotr Vischer prowadził hutę z początku z ojcem, potem sam, a następnie z synami. Czy był on więc tylko odlewnikiem, który jedynie wykonywał według danych mu modeli, czy też sam je tworzył? W niektórych wypadkach odlewał on istotnie na żądanie, jak np. grobowiec Fryderyka II Hohenzolerna (w Hechingen), do którego Dürer dał rysunek, nie zawsze więc da się powiedzieć, kiedy tworzył samodzielnie.



Fig. 82. Odpoczynek w ucioczce. Cranach Monachium, własność prywatna.

W każdym razie dzieła, które wyszły z pracowni Vischera, stanowią punkt zwrotny w sztuce nie tylko norymberskiej, lecz w ogóle w niemieckiej. Sława Vischera rozszerzała się aż po Miśnię, Wrocław, Kraków, tak, że w razie zapotrzebowania na pomniki większych rozmiarów, najważniejszego produktu starszej rzeźby niemieckiej, wszędzie chętnie zwracano się do niego. Na niewielu z tych podpisów stwierdzają ich pochodzenie, stylistyczne jednak cechy ich wskazują ogólnie na pochodzenie norymberskie. Dzieła Vischera składają się zarówno z płyt, odtwarzających postać zmarłego bądź

płaskorzeźbioną, bądź rytowaną, jak i z grobowców. Prawda natury, rysunek pewny i czystość techniczna są ich wspólnymi zaletami. W akcesoryach różnią się tylko tem, że gdy we wcześniejszych utworach znajdują się zawsze gotyckie tabernakle i baldachimy, jak np. na grobowcu arcybiskupa Ernesta z r. 1495 w katedrze Magdeburgskiej, w późniejszych zjawia się ornamentacya włoska, jak np. na rytowanej płycie (po r. 1510) księżniczki Sidonii w katedrze w Miśni (fig. 84).

Słynny grobowiec ś. Sebalda w Norymberdze jest głównym utworem Vischera. Przełożeni kościoła nosili się długo z zamiarem wzniesienia tabernaklu nad srebrną trumną tego świętego, i w r. 1488 polecili wreszcie narysować projekt. Wykonanie go jednak ulegało zwłoce. Dopiero w r. 1507 powierzono to Vischerowi, który w r. 1519 wykonał grobowiec przy pomocy synów. Na postumencie, ozdobionym skromnymi, ale żywo opowiadającymi życie świętego, płaskorzeźbami (fig. 85), leży sarkofag; otacza go rodzaj architektonicznego rusztowania, mającego cel podwójny: zabezpieczenie pewniejsze srebrnej trumny — filary skutkiem tego są poustawiane gęsto — i oparcie na nich baldachimu. Dolne części tego rusztowania mają jeszcze formy gotyckie, górne natomiast przechodzą w renesans. Miejsce jednolitego dachu zastępują trzy wieże kopułowe, które dziwne czynią wrażenie z powodu skarp, łuków skarpowych oraz rozmaitych innych szczegółów gotyckich. O ile sama architektura grobowca jest mieszaniną form dawnych i nowych, o tyle plastyczne ozdoby są utrzymane jednolicie w formach renesansu. Posiadają je nie tylko figurki dzieci i alegoryczno-mitologiczne postaci na podstawie, lecz i figury 12 proroków i apostołów, stojące na filarach. Postaci apostołów są większe, niż proroków. Odznaczają się powagą, żywością i różnorodnością charakterystyki. Twórcy grobowca ś. Sebalda należy przyznać doskonałą znajomość włoskich form renesansowych, za ślepego jednak naśladowcę tylko uważać go nie można; Vischer bowiem stoi wyraźnie na gruncie narodowym. Zaczerpnął on z renesansu lepszą znajomość proporcji, regularność rysów twarzy i spokojnego rzutu fałd. Zasadniczy jednak rys jego postaci jest niemiecki. To też w olbrzymich posągach królów Artusa i Teodoryka (fig. 99) na grobowcu cesarza Maksymiliana, znajdującym się w kościele zamkowym w Insbruku, stworzył on (1513) prawdziwie idealne postaci istotnie niemieckich rycerzy. Formami renesansowymi przejmują się on dopiero w latach późniejszych, kiedy synowie jego brali żywszy udział w prowadzeniu huty. Widać to np. w nagrobku Małgorzaty Tucherin w Ratysbonie, pochodzącym z r. 1521. Tło zajmuje architektura; grupa, wyobrażająca spotkanie Chrystusa z siostrami Łazarza, rysunkiem głów i udrapowaniem ubrań posiada również wszyst-

kie cechy stylu nowego. Inny utwór Vischera, mianowicie wspinała krata, 10 m. długa, a 3,5 wysoka, podzielona żłobkowanymi pilastrami i ozdobiona fryzem z płaskorzeźbami, którą Fuggerowie zamówili u niego w r. 1513, lecz którą po wielu kolejach, jakie przechodziła, ustawiono w ratuszu Norymberskim dopiero w roku 1540, zaginęła w ubiegłym wieku; ocenić ją można tylko z rysunku, w którym ujawnia się jego przejęcie się północno-włoską sztuką zdobniczą. Płaskorzeźby zdradzają wpływ miedziorytów Mantegni. Wy-



Fig. 83. Sąd Parysa. Cranach. Karlsruhe, muzeum.



Fig. 84. Płyta grobowca rytowana przez Piotra Vischera. Miśnia.

ciąganie jednak wniosków o uzdolnieniu Vischera na zasadzie tych utworów nie miałoby racji; sąd o nim należy opierać na grobowcu ś. Sebalda, tu bowiem artysta ten stoi narówni z Dürerem: obaj podlegają wpływowi renesansu, zużytkowują go jednak tylko jako środek pomocniczy, nie tracąc przytem bynajmniej narodowego pierwiastka i nie wyrzekając się własnego indywidualizmu.

c. Hans Holbein młodszy.

Zupełnie niezależny od Norymbergi, z Augsburgiem połączony związkiem powierzchownym pochodzenia i wychowywania, zjawia się ostatni przedstawiciel okresu reformacyi — Hans Holbein, urodzony w Augsburgu w r. 1497, zarysowuje się jasno dopiero z chwilą przesiedlenia się do Bazylei (1515). Początkowo pracował przypuszczalnie w pracowni Hansa Herbsta, którego portret (gal. Northbrook w Londynie) malował w r. 1516, t. j. w dziewiętnastym roku życia. Zdaje się, że w tym roku właśnie zaczął pracować samodzielnie, z tego bowiem czasu pochodzą dwa portrety, w jedną ujęte ramę: burmistrza Jakóba Meyera i jego żony (muzeum w Bazylei). Dla zabezpieczenia bytu podejmował się rozmaitych robót. Maluje więc szyld dla przełożonego szkoły, płytę na stół (znajdującą się w Zurychskiej bibliotece państwowej), z satyryczną historią „Nikt“, na którego ludzie lubią zwałać wszystkie winy; robi projekty do malowań na szkle i rysunki dla wykrawaczy szablonów, ozdoby tytułowe, obramienia marginesowe, ex libris'y, jakie zdobią liczne dzieła, wydawane przez drukarzy bazylejskich. Oprócz tego maluje na ścianie w Lucernie i Bazylei, z tej pracy niestety nie pozostało nic, oprócz kolorowego rysunku na fasadzie domu, z powodu figuralnego fryzu zwanego „zum Tanz“ (Berlin, Gabinet miedziorytów.

Stosunki z drukarzami bazylejskimi, ludźmi wogóle godnymi szacunku, dzielnymi, a nawet często uczonymi, otworzyły mu drogę do kół humanistów, przedewszystkiem zaś do księcia humanistów — Erazma Rotterdamskiego. Najstarszym pomnikiem stosunku tego są szkicowe rysunki piórkowe do „Sławy głupstwa“, tego najpopularniejszego utworu wielkiego humanisty, którymi, w r. 1515 ozdobił jeden egzemplarz, idąc za światłemi wskazówkami autora.

Wcześniej i szybko odbył się jego rozwój zwłaszcza na polu, na którym zdobył sobie sławę najgłośniejszą mianowicie jako portrecista. Popiersie Bonifacego Amerbacha (muzeum w Bazylei) pochodzi z roku 1519. Portret ten posiada już wszystkie, właściwe Holbeinowi, zalety: silną charakterystykę, subtelną harmonię barw i dobry rysunek. Wykształcił on je jeszcze bardziej, kiedy bowiem w kilka lat później, hołdując satyryczno-moralizatorskim skłonnościom bazylejskich humanistów, malował (1526; muzeum w Bazylei) na dwóch deskach prawdziwą (Wenus i amor) i przedajną miłość (Lais Corinthiaca), ogół, powodowany wybitnie indywidualnem pojęciem głów, poczytywał te obrazy za portrety pewnej znanej pani swobodnego życia, mianowicie Doroty Offenburgerin.

Uznanie jego również szybko wzrastało. W roku 1521 rada miejska powierzyła mu dekorowanie wielkiej sali ratusza. Za treść obrazów obrano przykłady wzorowej sprawiedliwości: Charondas, prawodawca miasta Turii, który karze sam siebie za to, że przez zapomnienie wykroczył przeciwko prawu, przez siebie samego wydanemu; następnie Zaleukus, który przejął na siebie połowę kary, przypadającej na jego syna, łącząc w tym akcie miłość ojcowską ze sprawiedliwością; nieskazitelny Curius Dentatus i dobroduszny perski król – Sapor. Obrazy te Holbein skończył pomimo długiej przerwy w robocie; oddawna jednak już nie istnieją, malował je bowiem na suchej



Fig. 85. Św. Sebald grzeje się przy gorejących soplach lodu. Piaskorzeźba z grobowca ś. Sebald. Norymberga.

ścianie farbami wodnymi. Przechowały się tylko szkice, i te jednak są dobrym materiałem dla poznania natury artyzmu Holbeina. Dowodzą one, że głęboko wniknął w istotę akcji, że dbał o silne ujęcie tego, co stwarza nastrój lub co stanowi o charakterach, widać w nich zamiłowanie jego do historii, którego się nie spotyka u żadnego ze współczesnych mu artystów. Holbein nie cofa się przed surowością i brzydotą, jeśli mu to jest potrzebne dla prawdy w obrazowaniu. Tem się też tłumaczy jego pojmowanie scen biblijnych. Wprowadza on realizm niczem nie osłoniony, surowy; idealność typu podporządkowuje wyrazowi dramatycznemu. Malując Chrystusa, złożonego do grobu (w muzeum Bazylejskim), przykry widok śmierci wyraża w barwach jaskrawych, odtwarzając martwe ciało w stanie rozkładu. W obrazach Męki Pańskiej kładzie nacisk wyłącznie na prawdę, na nastrój dramatyczny, na jasne wypowiedzenie każdego charakteru i każdej

namiętności. Obrazy te wykonał Holbein w dziesięciu tuszowych rysunkach, będących może projektami do malowań na szkłe (fig. 86;



Fig. 86. Pilat umywający sobie ręce. Rysunek Hansa Holbeina młodszego. Bazylea, muzeum.

Pilat umywający ręce), najważniejsze zaś sceny Męki namalował na

jednej desce, podzielonej na ośm pól. Koloryt jest jaskrawy, w efektownym jednak odtworzeniu oświetlenia nocnego, w obrazach pojmwania i prowadzenia Chrystusa przed Kaifasza widać wyrobienie poczucia malarskiego. Podobnie doskonale światło ma obraz „Narodiny Chrystusa“, namalowany na jednym ze skrzydeł ołtarza, znajdujący się wraz z drugim skrzydłem (Hołd trzech Króli) w katedrze



Fig. 87. Matka Boska z rodziną Meyerów. Hans Holbein młodszy, Darmsztadt.

Frejburskiej. Światło promieniuje w nim od nowonarodzonego Dzieciątka, rozjaśniając stojące obok grupy, tło zaś zalewa światło księżycy.

Powaga wyobraźni Holbeina wypowiada się także w obrazach Madonn, nadając im pełną godności wyniosłość. Mają one raczej dostojność Królowej niebios, niż wdzięk matki. „Madonnę z Solothurn“, siedzącą na tronie między św. Ursusem i Marcinem, Holbein malował 1522, „Madonnę burmistrza Meyera“ — w kilka lat później. Oryginał znajduje się w zamku wielko-książęcym w Darmsztacie (fig. 87). Obraz w galerii Drezdeńskiej, pożyczany dawniej za orygi-

nał, jest późniejszą (niderlandzką) kopią, która skutkiem niektórych zmian w proporcjach i kolorycie bardziej odpowiadała nowoczesnemu gustowi, niż oryginał. Obraz darmsztacki, po usunięciu zeń ciężkiego werniksu i śladów przemalowywania go zyskał oczywiście na wspa-
niałości i jasności kolorytu. Madonna, z Dzieciątkiem na ręku, na-
rysowanem w śmiałym skróceniu, z długimi rozpuszczonymi włosami
i koroną na głowie, stoi w niszy; przed Nią klęczy rodzina burmistrza
Meyera. Postać jej współzawodniczy z Madonnami: z Solothurn
i znajdującą się na rysunku w Bazylei, przed którą klęczy rycerz.
Grupa jednak rodziny burmistrza i jego żony należy do rzeczy naj-
lepszych, jakie Holbein wogóle



Fig. 88. Portret własny Holbeina. Rysunek, Bazylea.

stworzył. Muzeum Bazylejskie po-
siada studia do tego obrazu, a wśród
innych pozostałości po Holbeinie
ma również piękny jego portret
własny z lat młodzieńczych (fig.
88). Studia te dowodzą, iż obraz
darmsztacki był niewątpliwie wy-
konany własnoręcznie.

Z całego kierunku, w którym
zwracała się fantazyja Holbeina,
widać, że obrazy, pełne powagi
myśli i wzruszające uczuciem naj-
lepiej odpowiadały jego naturze.
Humor, który wprowadza, podnosi
tylko wyraz tragiczny. W w. 15
i 16 istniała pewna sfera idei, które

ze szczególniejszą siłą nastrajały lud, napełniając duszę jego smut-
kiem i przykrością. Nieubłagana moc śmierci, rozciągająca się nad
każdym stworzeniem, która przerażała lud tem silniej, że w tych czasach
kilkakrotnie powtarzała się zaraza, wywierała głębokie wrażenie na u-
mysłach; zajmowała ona także wyobraźnię poetów i malarzy. Wie-
dziano, że kiedy śmierć zażąda od kogoś poddania się jej, żaden
opór nie pomoże. Skutkiem wrażeń tych powstała wielka ilość „tań-
ców śmierci” w kościołach i na murach cmentarnych. Temat ten
zajmował również Holbeina; opracowywał go on często w swoich
kompozycjach. Rysował alfabet *inicyatowy* z tańcami śmierci, rysował
go, jako ozdobę na pochwę miecza, i wreszcie powtarzał w całym
szeregu małych rysunków, które Hans Lutzelburger, zwany Frankiem,
rysował na drzewie. Całość, w ilości 40 kart, była wydana w r. 1538
w Lionie, poczem wydawnictwo to, z dodaniem nowych rysunków,
powtórzono kilkakrotnie. W wyobraźni Holbeina taniec śmierci prze-

kształcił się w akcję dramatyczną, w której śmierć występuje jako bohater. We wstępie opowiada on „skąd się zjawiała na świecie śmierć“, objaśnia to więc stworzeniem Ewy i grzechem pierworodnym. Z chwilą wypędzenia pierwszej pary z raju rozpoczyna się panowanie śmierci. Na rysunku „Szkielety całej ludzkości“ wstrętne postaci grają do tańca. Wszystkie epoki życia są poddane władzy śmierci. W pojęciu Holbeina jest ona istotą demoniczną, okropną, która to czyha zdradziecko na swoją ofiarę, to rzuca się na nią gwałtownie, to spełnia urząd mściwej sprawiedliwości. Zawsze niespodziewana, zawsze widziana niechętnie, zjawia się ona i odrywa swoją zdobycz od uciech



Fig. 89. Ofiara Abrahama. H. Holbein młodszy. Drzeworyt.

życia i pracy. Wspaniała karta z Sądem Ostatecznym stanowi jedyną ze śmiercią zakończenie.

Holbein często się w swoich kompozycjach posługiwał drzeworytem. Drzeworyt, wyobrażający scenę sprzedawania odpustów, wykonał specjalnie dla celów reformacji. W drzeworytach również ilustrował stary testament w ilości 92 małych, lecz silnie charakteryzujących akcję obrazkach (fig. 89). Sceny idylliczne mniej dobrze mu się udają, oraz doskonale natomiast i barwnie odzwierciedla sceny, ożywiane silniejszymi uczuciami i gwałtowniejszymi charakterami. Śród drzeworytów wyróżnia się portret jego dobrodzieja, Erazma z Rotterdamu, w całej, stojącej, figurze, wspartego na Terminusie, otoczonego bogatą ramą (fig. 90). Najznakomitszymi utworami są jednak obrazy z tańcem śmierci, nie tylko z powodu treści lecz i z powodu sztuki, z jaką Holbein w kilku tylko kreskach

umiał scharakteryzować główny przedmiot akcji i zawrzeć ją na danej przestrzeni.

W r. 1526 Holbein przedsięwziął podróż do Anglii, gdzie znalazł serdeczne przyjęcie w domu Tomasza More, późniejszego kanclerza, któremu ofiarował wielki portret całej jego rodziny. Dziś pozostał tylko szkic, robiony do niego, znajdujący się w muzeum Bazylei. Po dwuletniej nieobecności powrócił do Bazylei i znowu wziął się do roz-

poczętej w ratuszu pracy. Zmiana duchowa narodu wpłynęła również na Holbeina. Tak, jak w kulturze narodowej prąd humanistyczny ustąpił miejsca ruchowi reformacyjnemu, podobnie zamiast Valeriusa Maximusa zjawia się Biblia. Figury antyczne w obrazach Holbeina ustępują miejsca postaciom starotestamentowym: królowi Rehabeamowi, ogłaszającemu swoje panowanie, i Saulowi, który został odepchnięty przez Samuela za nieposłuszeństwo. I te utwory przechowały się tylko w szkicach i studyach.

Zawikłania w ojczyźnie i nadzieja otrzymania lepszej pracy w Anglii skłoniły go w 1532 do opuszczenia jeszcze raz Bazylei i rodziny, które później już tylko przez krótki czas miał oglądać. Holbein całkowicie osiadł w Londynie. Kupcy niemieccy, rezydujący tam, powierzyli mu ozdobienie ich sali cechowej. Holbein namalował



Fig. 90. Erazm. Hans Holbein m. Drzeworyt.

farbami klejowemi na płótnie „Tryumf bogactwa i biedy“, bogatą kompozycję alegoryczną, która, niestety, w następnem stuleciu przepadła bez śladu i przechowała się tylko w kopiach. Oryginalny szkic do „Tryumfu bogactwa“ posiada Luwr. Później Holbein wstąpił do służby króla Henryka VIII. Fakt ten tłumaczy, dlaczego działalność Holbeina podczas pobytu w Anglii prawie wyłącznie ograniczyła się na portretach. W obrazach ściennych, w miniaturach, w licznych kredowych, lekko zatuszowanych rysunkach, — wszędzie spotyka się rodzinę królewską, wybitne osobistości angielskiej magnaterii oraz postaci stanu mieszczańskiego, angielskie i niemieckie. Do najlepszych portretów Holbeina należą: Morette w Dreźnie (bynajmniej nie angielski złotnik, jak to dawniej mniemano), kupiec Jörg

Gyze (fig. 91) w Berlinie, Simon George z Cornwall we Frankfurcie, królewski sokolnik Robert Chesemann w Haadze; tak zw. dwaj posłowie lord Jehan de Dinteville i biskup Georges de Selve w Londynie; księżę Norfolk w Windsorze. Mniej jest jego portretów kobiecych; w portretach jednak królowej Jane Seymour w Wiedniu (fig. 92) i księżniczki Krystyny Duńskiej (Londyn), pomimo że młoda wdowa pozowała mu tylko kilka godzin, stworzył rzeczy, w jakich nie przewyższył go żaden ze współczesnych malarzy. Portrety



Fig. 91. Jorg Gyze. Hans Holbein. Berlin.

mężkie zwracają uwagę żywością, często jak gdyby posuniętą do momentalnie pochwyconego nastroju lub ruchu, przyczem ważną rolę odgrywa wprowadzenie i charakter układu rąk; głowy natomiast kobiece pociągają wyrazem subtelnym, w zupełności zastępującym wdzięk. Portrety Holbeina z czasu pobytu w Anglii są o wiele doskonalsze od bazylejskich także pod względem kolorytu. Szare cienie znikły, panuje w nich ciepły ton ogólny, w którym się stapiają barwy lokalne. Będąc w usługach króla, Holbein wykonał również wiele projektów dla złotników i płatnerzy; tworzył więc puhary, oprawy do zegarów, pochwy do szabel, rękojeście i t. d., w których stosował ozdoby renesansowe, skomponowane zupełnie samodzielnie. Holbein zmarł na zarazę w październiku 1543.

Jakież więc stanowisko zajmuje Holbein w stosunku do Dürera i swoich kolegów? Obadwaj ci artyści w początkach kariery poddali się humanizmowi, obadwaj jednak trwali silnie w swojej narodowości. Artystyczne cele ich rozchodzą się jednak. Wyobraźnia Dürera obejmuje świat o wiele większy, pod względem jednak uzdolnienia malarskiego stoi on znacznie niżej od mistrza bazylejskiego. Holbein skutkiem tego bliższym jest dla nowoczesnego umysłu, bliższym rów-



Fig. 92. Jane Seymour. Hans Holbein. Wiedeń.

nież w sposobie odczuwania. Gorzkie doświadczenia z lat młodzieńczych wyrobiły w nim surowo poważne poglądy na życie; nie zmienia ich też on jako artysta. Nawet *Taniec chtopów*, rysowany dla drzeworytu, jest tylko namiętnością, a nie naiwną wesołością. Z czasem potęguje on ów ton poważny do tragizmu, nie robiąc różnicy między treścią religijną a światową, z jednakowym upodobaniem odtwarza zdarzenia biblijne, wypadki świata dawnego i chwili bieżącej jako historye tragiczne. Jednolitość w pojmowaniu rzeczy, leżąca w samej istocie Holbeina, poparta silnemi, artystycznemi za-

sadami, czyni z jego dzieł znaki graniczne w rozwoju malarstwa północnego. Tłumaczy ona zarazem łatwość, z jaką Holbein jest dziś rozumiany, i sprawiła, że i po za granicami ojczyzny zdobył tak wielkie uznanie. Nastrój ogólny, panujący w Europie, znalazł w nim wyraz. Holbein nie zostawił uczniów; brat jego Ambroży, sądząc z pozostałych po nim drzeworytów, był początkowo do niego podobny. — Artystę płodnego, który wiele tworzył dla t. zw. „formschneiderów“, Bazylea posiada w osobie *Ursa Grafa*, który przybył tu z Solothurn, jako złotnik i pozostawał do r. 1533. Jego utwory z życia piechurów i szwajcarów oraz krotochwile są pełne życia. Między innymi

odtwarzał on w swoich rysunkach własne wrażenia i doświadczenia. — Bern jest ojczyzną innego szwajcarskiego artysty *Mikołaja Manuela* (niemca) (1484? — 1530). Losy jego, czynny udział w ruchach reformacyi i jego poezye bardziej przyczyniły się do jego popularności, niż działalność artystyczna, która wszelako, zdaje się, była dość znaczna. Robił on projekty do obrazów na szkle (np. dla Berneńskiego ratusza), wykonywał obrazy ścienne, między innymi np. wielki taniec śmierci dla klasztoru Dominikanów w Bernie, (dziś znany tylko z kopii), próbował swoich sił w obrazach religijnych i portretach, rysował sceny z życia piechurów, ornamenty dla rzemiosł artystycznych, a utworami satyrycznymi starał się rozniecać walkę przeciw staremu kościołowi.

Sztuka szwajcarska stopniowo zwracała się na grunt narodowy, znajdując jedno z najmilszych dla siebie zadań w ozdabianiu domu mieszczańskiego. Jak wspaniale to wydało rezultaty, widzimy choćby z jednej gałęzi sztuki, mianowicie z *malarstwa na szkle*. Z kościołów przeniosło się ono do ratuszów i domów mieszczańskich; w tym czasie nie robiono już całych okien, tylko pojedyncze szyby, stwarzając jak gdyby pewien kierunek dekoracyjny przez wprowadzenie zwykle „herbu“, jako ornamentu. Sztuka ta zdobyła sobie szerokie uznanie i wzięcie, a rozkwit jej trwał długo.

Dürer i Holbein przyémiewają prawie wszystkich współczesnych malarzy niemieckich. Nazwiska obu stały się nazwiskami zbiorowemi, których używano zawsze, ile razy chciano wyrazić to, co Niemcy, co sztuka niemiecka zrobiła najlepszego w pierwszych trzech dziesięcioleciach wieku 16-go. W ostatnich dopiero czasach podjęte sumienniejsze badania zaznajamiają nas z większą ilością malarzy, krytyczniejszy zaś rzut oka lepiej szereguje obrazy zachowane. Nie detronizuje to Dürera ani Holbeina, przeciwnie: gruntowniejsza znajomość różnych szkół lokalnych umacnia przekonanie o ich osobistej wielkości. Przekonywa ona, że wpływ Dürera sięga daleko. Tak jak w Westfalii w osobie Aldegrevera znalazł on wielkiego wielbiiciela, podobnie na gruncie szwabsko-alemańskim miał go w osobie *Hansa Baldunga*, zwanego Grien. Baldung (urodzony w 1476 w pobliżu Strasburga) musiał odwiedzać pracownię Dürera przed r. 1506. Jego portrety oraz wiele rysunków dowodzą bliskich stosunków z mistrzem norymberskim. Od 1509 osiadł on w Strasburgu, gdzie umarł 1545 r. Obok tego spędził czas dłuższy we Frejburgu (1511 — 1517), gdzie wykonał najwybitniejsze swoje dzieło: Ołtarz wielki, składający

się z 11 obrazów. Część zewnętrzna posiada pośrodku Koronację Matki Boskiej, na skrzydłach zaś sceny z życia Maryi; obraz główny wewnętrzny przedstawia Ukrzyżowanie Chrystusa; jest on niemal przeciążony ilością figur. Daje się tu zauważyć nowy rys Baldunga, niezależny od Dürera. Przyjaciele dali mu zupełnie słusznie przewisko Grien lub Grienhans z powodu jego ulubionego koloru. Lubuje się on nie tylko w jasnym, silnym kolorycie, lecz nadto stara się o szczególniejszy efekt kolorytu. Tak np. w „Narodzeniu Chrystusa“ w ołtarzu frejburskim Dzieciątko jest źródłem światła; w „Odpoczynku w ucieczce do Egiptu“ (w Akademii wiedeńskiej; fig. 93)



Fig. 93. Odpoczynek w ucieczce. Hans Baldung. Wiedeń. Akademia.

stwarza krajobraz nastrojowy, a w małym obrazku „Pocałunku śmierci“ w Bazylei stara się kolorem modelować ciało kobiety. Baldung nie tylko lubił rysować na stonowanym papierze, wydobywając światła białą farbą, lecz i drzeworyty drukował w większej ilości kolorów, nadając im przez to bardziej malowniczy wygląd.

Koloryt, jako środek, służący do spotęgowania wyrazu, zbliża Baldunga do *Mateusza Grünewalda* z Aschaffenburga, który długi czas pracował w sąsiedztwie i prawdopodobnie pobudzał młodszego od siebie mistrza do współzawodnictwa. Życie i historia rozwoju „*Mateusza z Aschaffenburga*“ są jeszcze niewyjaśnione. W pracach jednak widać w nim mistrza dużej samodzielności i znaczenia, zwłaszcza wybitnego kolorystę. Komu zawdzięcza on naukę — niewiadomo. Był on malarzem na dworze Albrechta Brandenburskiego w Moguncyi. Jego główne dzieło, ołtarz Izenheimski w muzeum Kolmarskiem, zaznajamia nas z jego sztuką. Na podwójnych skrzydłach od strony zewnętrznej znajduje się Ukrzyżowanie Chrystusa, wewnątrz — Zwiastowanie Maryi, Wniebowstąpienie Chrystusa, Matka Boska modląca się i Matka Boska z Dzieciątkiem (fig. 94), Kuszenie ś. Antoniego, ś. ś. Antoni i Paweł w pustyni, ś. ś. Sebastyan i Antoni; podstawa zawiera obraz Oplakiwania Chrystusa. Obrazy te są jedną z niespodzianek w historii sztuki. Zajmują one stanowisko zupełnie wyosobnione i wolne od wszelkiego zakresu współczesnej im twórczości, jako plody wielkiej genialności, która jednym zama-

chem rozwiązuje najdonioślejsze problemy. Grunewald opanowuje w nich ciało i stwarza przestrzeń z nieznaną dotychczas pewnością, malowniczość sceny interesuje go więcej, niż wszystkich współczesnych mu artystów. Jest on mistrzem światłocieniu, zadziwiając niezwykle śmiałymi efektami świetlnymi i bajeczną grą barw. Następnie ujawnia on rzadką siłę życia, uczucia, wyrazu prawdy przekonywającej i realizmu, nie cofającego się nawet przed okropnością. — Podpisem jego stwierdzone są dwa skrzydła w muzeum miejskim we Frankfurcie n. M., wyobrażające ś. Cyryaka, uzdra-



Fig. 91. Matka Boska, obraz skrzydłowy ołtarza Izenheimskiego. Grunewald. (Część dolna). Kolmar.

wiającego opętanego, i ś. Wawrzyńca. Śród innych charakterystycznych utworów w zbiorze Bazylejskim znajduje się Ukrzyżowanie, także w galerii w Karlsruhe, predella, wyobrażająca Opłakiwanie Chrystusa, w katedrze w Aschaffenburgu i Rozmowa ś. Maurycego ze ś. Erazmem w starej pinakotece w Monachium.

Podobny ruch, jak w Alzacji, odbywał się i w Szwabii, gdzie *Marcin Schaffner* z Ulmu, czynny 1508 — 1540 r., starał się utworom swoim nadać wdzięk nowy zwartością kompozycji, łagodnością wyrazów, okrągłym rysunkiem i wspanialszym kolorytem. Z dążnościami temi najlepiej zaznajamiają nas jego drzwi organowe, przeznaczone do jednego z kościołów szwabskich, a znajdujące się obecnie w Pinakotece Monachijskiej, z czterema scenami z życia Maryi, jak również dwa skrzydła ołtarzowe, będące w posiadaniu rady nad-

zorczej w Ulmie (fig. 95). Niestety, owo zadanie, z którym artyści spotykali się najczęściej, malowanie dużych ołtarzy szafkowych,



Fig. 95. Rodzina Zebedeus. Skrzydło ołtarza. Schaffner.

przeszkadzało ostatecznemu wyrobieniu się jego malarskiego zmysłu. Te liczne, po większej części małe deski, złączone powierzchniowo w jedną budowę, pozwalające się oglądać tylko z bliska, a pomimo to przeznaczone na znaczną odległość, uniemożliwiały wszelkie udoskonalenie w poszczególnych postaciach i utrudniały wydobywanie subtelniejszych zestrojów kolorystycznych. We Włoszech ogromne ołtarze, w których znajdował się tylko jeden obraz, nastęrczały artystom sposobność wyrobienia się w nowym stylu i w obrazach kościelnych. Malarze niemieccy byli pozbawieni tego ułatwienia. Skutkiem tego nie można się dziwić, że zdolności ich wyrobiły się głównie w jednym kierunku, mianowicie w malarstwie portretowym. Póki wszystkie lepsze portrety były przypisywane Holbeinowi, sprawa ta nie była dość jasną. Obecnie wiadomo, że silna strona malarstwa niemieckiego to—portrety i że wszystkie szkoły, tak frankoń-

ska, jak saska, reńsko-westfalska i szwabska, mogą się poszczycić dobrymi portrecistami.

Do starej Ulmskiej szkoły należy jeszcze *Bernard Strigel* z Memmingen (1461 — 1528), malarz bardzo ceniony przez cesarza Maksymiliana, który później przeniósł się do Wiednia. Niezręczny i ciężki w rysunku, niespokojny w motywach ubrań, panuje za to nad techniką malarską i wielką prawdziwością ujęcia. Portret rodziny Konrada Rehlingera w Monachium ujawnia najlepsze jego strony. O wiele wybitniejszy jest *Krzysztof Amberger* w Augsburgu. Szczegóły, dotyczące jego osobistości, są nieznanne. W r. 1530 został przyjęty do cechu; umarł w 1561. Jego liczne portrety, posiadają wielką siłę światła, a obok silnego rysunku szerokość malowania. Psychologiczna charakterystyka portretowanych postaci, jak np. Sebastyana Münstera (fig. 96) jest mniej interesująca. Jest on natomiast panem pięknego kolorytu, przypominającego wpływ wenecki. Cieszył się wielkim uznaniem Karola V, który zapłacił mu za swój portret (w Berlinie) cenę potrójną i ofiarował złoty łańcuch.

Nawet Kolonia, gdzie sztuka miejscowa była w upadku, posiadała doskonałego portrecistę w osobie Barthola Bruyn'a (1493 - 1557). Jako portrecista zachował on niemiecki charakter; w obrazach kościelnych początkowo uległ wpływom niderlandzkim, później włoskim.

Rozwój malarstwa niemieckiego zaczął się od portretu i mógł być odbywać się dalej przy pomyślnych warunkach. Malarstwo portretowe jednak jest arystokratyczną gałęzią sztuki. By się mogło rozwijać, oczy artyści muszą patrzeć na otoczenie, w którym panują wykwinne formy życia lub bogata treść; w którym ludzie ożywają szersze poglądy, zadowolenie z życia i w którym sztukę lubią kobiety. Malarze niemieccy posiadali od natury wiele uzdolnienia do malarstwa portretowego. Od rozwoju więc politycznego i społecznego zależała zupełna w tym kierunku dojrzałość.



Fig. 96. Portret Sebastyana Münstera. Amberger. Berlin.

d Zamjary artystyczne cesarza Maksymiliana.

W Niemczech ilość miejsc, w których uprawiano sztukę z początkiem 16 w., nie jest mniejsza, niż w Niderlandach, a nawet niż we Włoszech. Pod względem równomierności Niemcy posiadają nawet pewną przewagę, sztuka bowiem zachowała silniejszy charakter narodowy, równomierniej rozszerzała się na całym gruncie narodowym. Brak jednak środowisk większych pociągał za sobą pewne straty: artyści łatwo rozpraszały swoje siły lub zużytkowywali je na zadania podrzędniejsze. Zaradzić złemu mogli byli tylko protektorzy o wybitnym stanowisku, którzyby wskazali malarzom cele wyższe, podniecali ich zapał, powołując ich do wielkich wspólnych przedsięwzięć. Do tego zdolni byli tylko książęta niemieccy. Kardynał Albrecht z Moguncyi i cesarz Maksymilian uwiecznili pod tym względem swoje nazwiska. Tamten odznaczał się zamiłowaniem do wspaniałego otoczenia i subtelnym zmysłem estetycznym, wyrobionym przez stosunki z Włochami. Pomijając już to, że nie miał nigdy pieniędzy, sprzeczność, jaka zachodziła między jego stanowiskiem urzędowym a skłonnościami osobistymi przeszkadzała mu w urzeczywistnieniu zamiarów artystycznych. Polecał malarzom ozdabianie modlitewników miniaturami, reprodukowawie w drzeworytach przedmiotów świętych, znajdujących się w ufundowanym przezeń kościele w Halli, kazał Dürerowi rytować swój portret, u innych zamawiał obrazy kościelne; brakowało mu jednak sił do jakiegoś większego przedsięwzięcia. Inaczej rzecz się miała z cesarzem Maksymilianem, któremu słusznie należy się tytuł wielkiego protektora sztuki niemieckiej. Nietylko gromadził on koło siebie wielu najwybitniejszych artystów z całego państwa dla swoich przedsięwzięć, lecz nadto sam je zakreślał, trzymając się jednego punktu wytycznego, bystrym wzrokiem oceniając silne strony sztuki niemieckiej. Pragnąc widzieć ucieleśnione w drzeworytach swoje artystyczne idee, spełniał tem czyn narodowy. Dzięki jemu drzeworyt zdobył znaczenie sztuki niemal monumentalnej, znalazł zastosowanie szerokie i doszedł do najwyższego udoskonalenia mimo to, że w 16 w. nie był on tą sztuką, w której najlepiej obracałaby się wyobraźnia niemiecka i w której stworzonoby rzeczy najlepsze.

Cesarz Maksymilian nie był nieczuły na dążenia humanistyczne; cenił antyki i posiadał dobre wiadomości o renesansowej sztuce włoskiej. Ojczyste poczucie było w nim jednak silniejsze i ono to kierowało jego wyobraźnią. Wszystko przeto, co robił dla sztuki, pochodziło z tego poczucia. Rzucał projekty, stanowił o treści obra-

zów, a gdy miały one ilustrować tekst jakiś, który sam pisał przy pomocy uczonych, wykonania przestrzegał z nadzwyczajną troskliwością. Cesarz ten występuje również jako bohater w artystycznych utworach. Są one pomnikami jego zasług, zwierciadłem ich; mają na celu przekazanie potomności historii jego osobistych losów, przedstawionych po części w świetle idealnym, i utrwalenie jego sławy. Stare renesansowe marzenie, chęć zostania sławnym

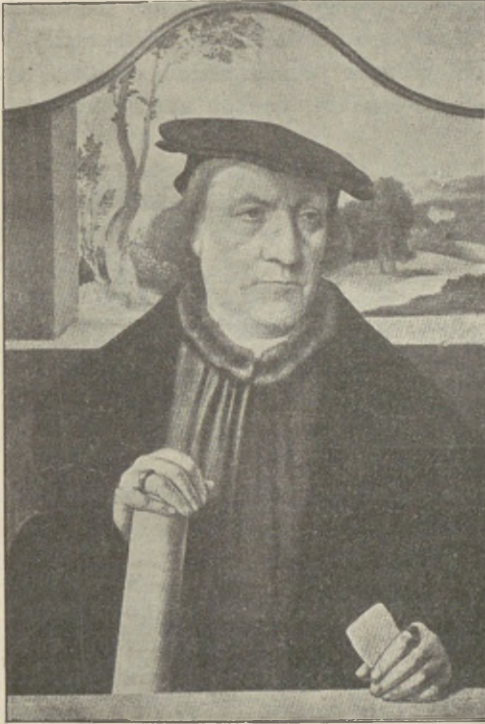


Fig 97. Burmistrz Arnold z Brauweiler. Barthel Bruyn. Kolonia.

było właściwością i cesarza Maksymiliana. We Włoszech jednak podobne obrazy, głoszące sławę czyjaś i tryumfy, były inaczej pojmowane. Wstawiano je w ramy historii dawnej, lub też nadawano im rys idealny, nie mający nic wspólnego z chwilą bieżącą. W obrazach, sławiących Maksymiliana, odzywa się czysto niemiecki pierwiastek—uczoności, który rozszerza pole akcyi, zostającej pod osłoną alegoryi, przyczem — co ważniejsza — prywatna osobistość cesarza Maksymiliana nie bywa odłączana od osoby, piastującej godność książęcą i urząd cesarski. Wpływa to na nastrój obrazu. Zdarzenia

są tu opowiadane przyjemnie i szeroko; kładziono w nich nacisk na silniejszą obserwację natury, wprowadzano nawet szczegóły podrzędne, jak np. sceneryę krajobrazu, którą posługiwano się z widocznym upodobaniem. Drzeworyt, mając za sobą doskonale już wyrobienie, będąc zdolnym zadosyć uczynić wszelkim wymaganiom, był właśnie ową formą, nadającą się do takich zadań artystycznych.

Trudno byłoby uwierzyć, że Maksymilian odrazu miał plan jasno postawiony. Najrozmaitsze zamiary jednocześnie literackie i artystyczne zaprzętały jego wyobraźnię. To rozpraszanie się jego, tak szkodliwe w jego działalności politycznej, i tutaj daje się spostrzegać, przy ogólnym jednak rzucie oka na utwory, zawdzięczające mu swoje powstanie, można zauważyć pewną jednolitość.



Fig. 98. Śpiewacy cesarscy. Hans Burgkmair. Z pochodu tryumfalnego cesarza Maksymiliana.

Stopniowo tworzyły one coraz bardziej zwartą całość pomimo, że początkowo nie były tak pomyślane. Jako potomek potężnego rodu panującego uczcił on przedewszystkiem swoje pochodzenie. W obrazie musieli być przedstawieni Święci, którzy pochodzili z austriackiego domu książęcego, wszyscy przodkowie, jacy zasiadali na tronie, poczynając od wodza trojańskiego – Hektora. Potem następuje wyliczenie jego osobistych zalet. *Freydal* wyobraża Maksymiliana jako wzór obyczajowości dworskiej, strzegącego igrzysk rycerskich i turniejów; *Theuerdank* opowiada jego podróż do narzeczonej; zwycięża on rywala, zwalcza przeszkody, niepowodzenia i zdobywa ją; *Weisskönig* jest poświęcony jego działalności politycznej i wojnom. W *Theuerdank* i *Weisskönig* artystyczne ozdoby są skromną ilustracją tekstu. Swobodniejsze są one natomiast w *Pochodzie tryumfalnym* i w bramie tryumfalnej. Pochód tryumfalny jest szeregiem obrazów, które w 134 drzeworytach przedstawiają wspaniały stan dworu, polowania, zabawy muzyczne (fig. 98). Obok swity dworskiej widzimy chorążych; dalej posuwają się powozy, bo-

gato ozdobione, ciągnięte przez pachołków, lub poruszane sztucznym mechanizmem. Górne części ich pokrywają obrazy, odtwarzające sceny z życia Maksymiliana; kończą je rzeźbione postaci i grupy. O ile pojazdy te wydają się nam dziwnymi, o tyle dla ludzi 16 stulecia były rzeczą zupełnie zwykłą. Odzwierciadlają one owe pompatyczne, piętzące się wozy, które w wiekach średnich, ciągnięte po ulicach w uroczystym pochodzie, dawały ludowi widowisko z żywych i malowanych obrazów. Tryumf jeszcze się tem nie kończy. Muzykanci na koniach, król i królowa ze swojemi świtami, rycerze, pachołkowie, dzikie plemiona (indyanie) i lud miejscowy ciągną jedni za drugimi. Środek pochodu tryumfalnego stanowi wóz tryumfalny, ciągnięty przez sześć rumaków w bogatej uprzęży, powożony przez postaci cnót. Pod baldachimem siedzi na wozie cesarz z całą swoją rodziną. Cały pochód dąży do idealnej bramy tryumfalnej, do „bramy chwały“, obrzyniego drzeworytu, do którego użyto 92 deski rytownicze. Obraz przedstawia trzy wejścia w bramie: pośrodku — furta „zaszczytu“, po bokach „chwały“ i dostojności. Kolumny i filary rozdzielają tę budowlę, której środkową wyższą część kończy fantastyczna kopuła; wszystkie zaś pola płaszczyzn wypełniają obrazy, portrety, sceny bitew i t. p. Pomysł cesarza Maksymiliana, rozważane jedynie z tego ogólnego punktu widzenia, nabierają większej doniosłości.

W celu wykonania ich sprowadzał artystów z Norymbergi i Augsburga. Brama tryumfalna była rysowana w pracowni Dürera, prawdopodobnie przy pomocy Hansa Dürera; podobnie i wóz tryumfalny jest dziełem Dürera. Hans Burgkmair wykonał niemal połowę rysunków do pochodu tryumfalnego. Obok Burgkmaira w wykonaniu różnych rysunków uczestniczyli Dürer, jego uczniowie (Hans Dürer, Hans z Kulmbachu?), *Leonard Beck* z Augsburga († 1542). Beck brał również udział w ilustrowaniu *Theuerdanka* i *Weissköniga* wraz z *Hansem Schäußeleinem* (*Theuerdank*) i Burgkmair (Weisskönig). Ilustracje Burgkmaira przewyższają wogóle ilustracje Schäußeleina. Rodowód cesarza i szereg świętych austriackich jest prawie wyłącznie dziełem Burgkmaira.

Obrazy te pozostawiają wiele do życzenia. Przedewszystkiem należy zrobić im zarzut z powodu wielkiej zależności artystów od osobistej woli cesarza, zanadto krępującej ich działalność. Tekst, który muszą ilustrować, jest pozbawiony poetyckiego polotu, podkład iluminatorski, którym musieli się kierować, jest suchy i bezduszny. O ileż naturalniej i swobodniej traktowany jest pierwszy projekt Dürera do tryumfalnego wozu (*Albertina*)! Pomimo to wszystko artyści stworzyli rzeczy wybitne, pozostawili mis-

trzowskie utwory drzeworytnicze. Poszczególne postaci, jak np. Wenecya w żałobie, znajdująca się na jednym z wozów pochodu tryumfalnego, oczywiście rysowane przez Dürera, należą do najlepszych rzeczy, stworzonych przez wyobraźnię niemiecką. Pomysłowość artystów jest godna podziwu i w innych utworach. Pomimo, że przedmiot powtarzał się stale jeden i ten sam, rysownicy

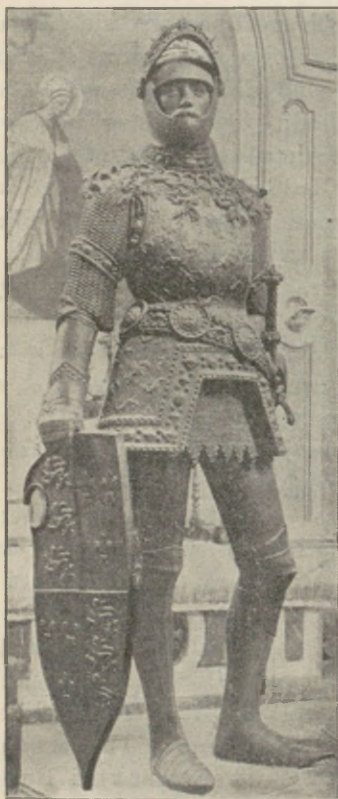


Fig. 99 Król Artur. Z grobowca cesarza Maksymiliana w Innsbrucku.

zdolni byli nadawać postaciom, grupom i scenom rysy nowe, strzedz się mechanicznego powtarzania typów. Żaden z przodków cesarza nie jest podobny jeden do drugiego ani z wyrazu, ani z postawy, ani z ruchu, a jednak wszystkich robił Burgkmair. Tak samo różnią się charakterem różne grupy myśliwych i szermierzy, scenom zaś walk nigdzie nie brakuje życia. Rysowników w większości wypadków wspierali drzeworytnicy, których zasługi o tyle muszą być podniesione, że osobowość ich oczywiście wobec rysowników pozostała zupełnie w ukryciu.

Cesarz Maksymilian, jak i inni książęta niemieccy, nie posiadał pałacu, w którym mógłby być umieszczać lub kazać wykonywać pomnikowe utwory artystyczne. I on posługiwał się sztuką dla domowego użytku. Miejscem, w którym gromadziła się wówczas sztuka monumentalna, był jeszcze kościół; dla kościoła przeto w Innsbrucku ufundował on pomnikowe dzieło, grobowiec. Jeszcze w początkach 16 w. założył on hutę odlewniczą w Mühlau pod Innsbruckiem i powziął myśl wykonania pomnika. Spizowe posągi przodków cesarskich, z pochodniami w rękach, miały otaczać sarkofag marmurowy, jako żałobnicy. Modelowanie posągów cesarz powierzył *Gilgowi Sesselschreiberowi* z Augsburga, a gdy ten zwlekał z robotą, dla dalszego wykonania oddał ją *Stefanowi Godlowi*. Nie ulega kwestyi, że przy odlewaniu i wykończaniu brali udział i inni artyści, jak np. *Piotr Vischer*, udział ich jednak nie może być ściśle

oznaczone. Posągi, 18 ogółem, nie są jednakowej wartości; niektóre z nich, zwłaszcza przodków późniejszych, książęcych żon, są zwykłymi figurami kostyumowemi, inne zaś odznaczają się żywością i naturalnością wyrazu i ruchu—(fig. 99). Wspaniały ten pomnik został ukończony znacznie później, już po śmierci cesarza, doświadczony przeto losu podobnego innym jego artystycznym przedsięwzięciom. I one bowiem ukazały się ogółowi we właściwej postaci dopiero za dni naszych.

e) Mistrze niemieckiego przemysłu artystycznego, rzeźbiarskiego i malarzkiego.

Artyści niemieccy niedługo cieszyli się protekcją książęcą. Następcy „ostatniego rycerza“ na cesarskim tronie stali się zupełnie obcy dla ducha niemieckiego. Niepokoje polityczne i walki, powstałe z powodu mnożenia się drobniejszych książąt, nie mogły sprzyjać rozwojowi sztuki. Wkrótce też zaczęły się wszędzie wciskać formy kultury romańskiej i zwracały na siebie oczy dworu. Skutkiem tego artyści zmuszeni byli zwrócić się do szerokich sfer ludu; miało to tę korzyść, że musieli zastosoować się do ich upodobań, kształcili je pod względem estetycznym. Owi malarze i rzeźbiarze, których proponujemy nazywać mistrzami sztuki małej, przez okres od 1522 r. do 1550 wpłynęli na kierunek wyobraźni wielu pokoleń ludu. Nazwisko mistrzów sztuki małej przyjęło się dla szeregu miedziorytników (Altdorfer, Aldegrewer, Sebald i Barthel, Beham, Binck, Pencz, Brosamer), można je wszakże rozciągnąć na cały panujący wówczas kierunek. Określenie to wszakże nie oznacza bynajmniej, że artyści wykonywali tylko rzeczy o mniejszych wymiarach, niektórzy z nich bowiem wykonali pokaźne obrazy ołtarzowe; nie obejmuje ono również w swoim pojęciu drobnej sfery mieszczańskiej, która porusza się zazwyczaj ciężko i w ciasnym świecie pojęć. Sferom, dla których pracowali artyści, prawdziwe wykształcenie nie było obce. Należy rozumieć tu te sfery mieszczańskie, które cechowało głębsze życie duchowe, które łączyły się z nowymi prądami, lecz których dobrobyt wogóle był niewielki; których cechowała stateczność i powaga obyczajów i poglądów, ale którzy nie wpadali pod tym względem w przesadę i nie gardzili nawet figlami dobrymi, jeśli się taki zdarzył; którzy lubili ozdoby w mieszkaniach, ale równie chętnie łączyli z nimi pożytek praktyczny, słowem, sztuka wobec tego nabiera bardziej niż kiedykolwiek charakteru sztuki domowej. Wielkie, pomnikowe formy zdarzają się

w niej rzadko. Nawet grobowiec musi się zadowalać wymiarami skromniejszemi; a nagrobek zastępują płyty, epitafie.

Utwory rzeźbiarzy są przeznaczone do ozdoby osobistej lub do użytku domowego. Utwory malarza odpowiadają ochocie klas mieszczańskich do rozrywki połączonej z ciekawością wiedzy. Najodpowiedniejszymi są więc wypadki biblijne, świeckie, mitologiczne, poemowane to fantastycznie, to zwyczajnie lub naiwnie, ale oparte na zasadach moralnych. Długie te szeregi miedzi i drzeworytów można nazwać: „precz z troską“, tem zaś, co opowiadają, można by ilustrować poematy norymberszyka, Hansa Sachsa, nie w Dürerze bowiem, lecz w tych mistrzach sztuki małej znalazłyby one swoje odbicie. Ilustrowana literatura wzbogaca się. Drzewory-



Fig. 100. Orfeusz i Eurydyka. Bronz P. Vischera, m. Zakład ś. Pawła w Kärnten.



Fig. 101. Człowiek z gęsiami. Figura do wodotrysku Labenwolfa, Norymburga.

ty są poszukiwanym artykułem kupieckim, wędrują od jednej księgarni do drugiej i, o ile jest to możliwe, znajdują zastosowanie w książkach treści najrozmaitszej.

Pomimo, że artyści tak chętnie zadosyć czynili gustowi publicznemu, nie zapominali jednak o własnych celach artystycznych. Włoska sztuka renesansowa, o ile nie była w niezgodzie z miejscowym sposobem odczuwania, zawdzięcza im swoje przyjęcie w Niemczech. Nie wyrzekli się oni dążenia do prawdy natury; zrzadka tylko odzywa się profil klasyczny, idealne kształty zdarzają się tylko w nagich postaciach. Natomiast ornament renesansowy i archi-

tektura dekoracyjna odgrywają ważną rolę w utworach tych mistrzów. I tu jednak studyowanie wzorów zaczerpniętych z Włoch północnych nie krępuje ich fantazyi. Ujawniają oni zupełną samodzielność w rysowaniu ornamentu, w jego układzie i w rozszerzeniu zakresu jego motywów przez wprowadzenie arabesków.

Nowy kierunek sztuki, jaki się przygotowywał już oddawna, w tej chwili (1520) decydująco opanowuje dziedzinę rzeźby i malarstwa. W Norymberdze najgorliwiej poświęcają mu się synowie Piotra Vischera, Piotr († 1528) i Hans († po 1549). Dziełem Piotra



Fig. 102. Rodzina Święta. Plaskorzeźba Hansa Daucher. Wiedeń, c. k. skarbiec.

są liczne plakiety brązowe z Orfeuszem i Eurydyką (fig. 100) oraz małe brązowe kałamarze, o które wspiera się naga postać kobieca (Oxford, muzeum Aszmolean); dziełem Hansa jest słynny Apollo, strzelający z łuku, służący pierwotnie za znaczek cechu łuczników norymberskich. Ujawniają one, zwłaszcza Orfeusz, malarski sposób pojmowania rzeczy, przypominający formy renesansu włoskiego, dla jednego bowiem i dla drugiego pierwowzorem był miedzioryt Jakóba de'Barbari. Inny kierunek mistrzów małej sztuki, pierwiastek narodowy, reprezentuje figura wodotrysku — „człowiek z gęsiami“ (fig. 101) roboty *Pankracego Labenwolfa* (1492 — 1563), który również należy do szkoły Vischera.

Augsburg podobnie, jak Norymberga, brał żywy udział w rozwoju sztuki. Obok metalu i drzewa bywa tu jeszcze używany jako materiał artystyczny łatwy do obrabiania kamień solenhofski. W kamieniu tym wykonał wiele rzeczy *Hans Daucher* († 1537). Znane są jego liczne małe ołtarze, składające się z wielu płyt kamiennych,

Fig. 108. Medalion Karola V. Henryk Riez.



Fig. 101. Medalion Hansa Kels, Hamburg. Muzeum.



jak np. ołtarz w skarbcu w Wiedniu (fig. 102), płaskorzeźby mitologiczne, cesarz Karol V i król Ferdynand konno i t. p. Podobne mistrzostwo roboty cechuje warcabnicę, którą *Hans Kels* z Kaufbeuren 1537 r., należący do szkoły augsburskiej, wykonał dla jednego z książąt austriackich (skarbiec wiedeński). Płaskorzeźbiore portrety na zewnętrznej stronie warcabnicy i mitologiczne sceny na warcabach są rysowane pewno i posiadają wiele życia.

Zbiory rządowe i prywatne, oraz muzea przemysłowe zawierają wielką ilość cennych wzorów małej sztuki rzeźbiarskiej: plakiety z brązu, kamienia i drzewa, naczynia ozdobne, statuetki i t. p. Są one wszystkie wykonane z największą czystością i łączą się z kie-

runkiem, panującym w drzewo- i miedziorycie. Na wyszczególnienie wyjątkowo zasługują miłe statuetki drewniane Adama i Ewy *Konrada Meit* z Wormacyi w muzeum gotajskim. Nic dziwnego, że niektóre z tych utworów przypisywano *Dürerowi*, iż jakoby on miał do nich dawać projekty. Pierwsze miejsce w działalności tych artystów zajmują medale (fig. 103 i 104). W tej gałęzi przodowały również dwa wspomniane środowiska. W Norymberdze słynęli *Hans*

Schwarc z Augsburga, *Ludwik Krug* i *Piotr Flötner*; Augsburg był ojczyzną *Fryderyka Hagenauera*, który wiele podróżował. W stolicy Szwabii gałąź ta sztuki, zdaje się, doszła do najwyższego rozkwitu. Portretowe medaliony, wykonane w słońniku, drzewie i metalu, wyobrażają często zupełnie nieznane osobistości; rysy, zwłaszcza mężczyzn, są czasem suche i surowe, zawsze jednak czynią wrażenie prawdy i życia. Portrety te utwierdzają w przekonaniu, że silną stroną sztuki niemieckiej jest portret. Utrzymał się on na poważnej wysokości aż do końca stulecia, jak tego dowodzą—oprócz licznych wizerunków na grobowcach w południowych i zachodnich Niemczech—biusty książęce, pochodzące z dawnego pałacu w Stuttgarcie z lat 1584—1593, a znajdujące się dzisiaj w zamku Lichtenstein.



Fig. 105. Uczta marnotrawcy. Miedzioryt Sebaldy Behama.

Malarze silniej jeszcze, niż rzeźbiarze, zbliżają się do kół mieszczańskich. Dla nich to *Jerzy Pencz* rytował na miedzi historię *Józefa* w Egipcie i *Tobiasza*; z ich poziomem umysłowym musiał się on liczyć, gdy w szeregu plansz wydawał tryumfy *Petrarki*, najśłynniejsze pary zakochanych świata antycznego i przykłady szkodliwego panowania kobiet. Podobnemu kierunkowi hołdował w swoich sztychach *Aldegrevier*: historia *Tamary* i *Zuzanny*, czyny *Herkulesa*, cnoty i występki, wesela i uroczystości. Drzewo i miedziorytnicze utwory *Sebaldy Behama* są pełne scen ludowych. Zawierają one historie marnotrawnego syna w 4 planszach (fig. 105), czyny *Herkulesa*, dwanaście miesięcy, pochody żołnierzy i t. d. Prace te odznaczają się silnym wyrazem postaci, swobodnymi postawami, żywymi ruchami i czystością wykonania. Zwłaszcza obrazy zaczerpnięte bezpośrednio z życia, jak np. wesele wiejskie w 12 kartach oraz obrazy żołnierskie, przypominają ową sztukę, która tak wspaniała Niderlandy w w. 17.

Niepodobna wyliczać wszystkich utworów mistrzów małej sztuki niemieckiej. Z powodu wielkiej ich ilości, a niedostatecznego uporządkowania nie możnaby być ani wyczerpującym, ani ścisłym. Dla historii wystarcza określenie kierunku i wytłomaczenie konieczności pojawienia się ich. Dowodzą one, że wielkie siły artystyczne zostały wyeksploatowane, lubo o zmarnowaniu ich nie może być mowy. Mistrzom tym należy zawdzięczać, że ze sztuką zetknęły się koła rodzinne, gdy ta została usunięta z areny życia publicznego. Pracując zaś dla przemysłu artystycznego, dostarczając projektów dla złotników, rytując ornamenty, nie obniżali oni tem sztuki bynajmniej. Łączą się oni z życiem, z jego rozmaitemi potrzebami i przyczyniają się do rozwoju przemysłu artystycznego. Nie zrywają przytem z tradycją. Dürer, a zwłaszcza Holbein młodszy przykładem swoim wyprzedzili ich na polu pracy przemysłowo-artystycznej.

2. Holenderskie malarstwo i rzeźba w w. 16.

a. Quentin Massys i Łukasz z Leyden.

Zmiana widowni artystycznej działalności sama przez się wskazuje już na zmianę w charakterze malarstwa Holenderskiego. Z początkiem w. 16 Antwerpia zajmuje miejsce Bruges, staje się najwybitniejszym handlowym miastem niderlandzkim. Ruch artystyczny przenosi się tam za ruchem handlowym. W połowie wieku tego w Antwerpii było więcej artystów niż we wszystkich innych prowincjach niderlandzkich. Nowe malarstwo tamtejsze łączył bardzo luźny związek z tem, jakie było dawniej. Jeśli bowiem niezupełnie zerwało ono z tradycjami, to szukało jednak nowych dróg, dążyło w nowych kierunkach. Malarze powiększają rozmiary obrazów i nie obawiają się odtwarzania postaci ludzkich w wielkości naturalnej. Skutkiem tego rysunek bardziej wnika w szczegóły, staje się lepszy i pewniejszy. Powstaje skłonność do kolorytu jasnego o najrozmaiciej złamanych tonach. Typy męskie często przybierają rysy wyjątkowe; w postaciach kobiecych widać dążenie do większej delikatności twarzy i ruchów, których wrażenie jeszcze bardziej podnosi ubiór modny. Celem malarzy — z jednej strony — jest prawda natury, polegająca na bacznej obserwacji natury, — z drugiej — starają się oni podnieść scenę ponad charakter przeciętny za pomocą wspaniałych i fantastycznych ubiorów, a szczególnie przez wprowadzanie niezwykle bogatych tła architektonicznych, których marmury lśnią się obłożone błyszczącymi bronzami. Z temi to bu-

dowlami i ich dekoracyjnymi częściami formy włoskiego renesansu dostały się do sztuki niderlandzkiej.

Znamiennym rysem stanowiska, jakie kierunek nowy zajął w stosunku do staro-flandryjskiej szkoły, jest okoliczność, że nie można wskazać nauczyciela pierwszego jego przedstawiciela, Quentin Massysa († 1530). Według dawnych miejscowych wersji Quentin Massys pochodził z Louvin; nowsze badania, co do których istnieją zdania rozmaite, twierdzą, że urodził się on w Antwerpii oko-



Fig. 105. Złożenie do grobu Chrystusa. Quentin Massys. Antwerpia.

ło 1466 r. W r. 1509 wykonał dla Louvin jedno ze swoich najlepszych dzieł, wielki ołtarz skrzydłowy (muzeum Brukselskie) z wyobrażeniem życia ś. Anny. W obrazie środkowym ś. Anna siedzi z Matką Boską i Dzieciątkiem w hali renesansowej w otoczeniu świętych. Na skrzydłach znajduje się ofiara Joachima i Anny i Joachim na pustyni, któremu anioł zwiastuje Narodziny Maryi i śmierć Anny. Postaci ożywia nerwowy rys uczucia; kobiety zwłaszcza wykazują jak gdyby pochodzenie lepsze; delikatnie ukształtowane typy twarzy przypominają wzory Leonarda; grupy są jednolite, w kolorycie przeważa ton srebrno-szary, barwy skrzę się. Do tła Massys przywiązuje znaczenie wielkie, otwiera on w niem

widok na daleką przestrzeń powietrzną. Równoznaczny z tym ołtarzem jest inny, zamówiony przez cech stolarzy antwerpskich w r. 1508, wyobrażający w obrazie środkowym Złożenie Chrystusa do grobu (fig. 106). O ile w tym obrazie budzi podziw energia wyrazu i zupełna jasność układu, o tyle skrzydła, wyobrażające scenę z Herodiady i ś. Jana ewangelistę w kotle z olejem pozostawiają wiele do życzenia: postaci są surowe i źle ugrupowane. Być może, że wykonanie ich powierzył mistrz uczniom.



Fig. 107 Bankier i jego żona. Quentin Massys. Paryż.

Massys cieszył się wielkim w Antwerpii uznaniem. Zetknął się on z Dürerem i Holbeinem i jakiś czas przebywał w towarzystwie Erazma Rotterdamskiego. Współczesni cenili go przede wszystkim jako portrecistę. Portret Piotra Aegidiusa, przyjaciela Erazma, znajdujący się w Longfordcastle pod Salisbury jest zupełnie autentycznym jego portretem. Oprócz niektórych Madonn największym powodzeniem cieszyły się obrazy w rodzaju tych, jakie znane są p. t. „Bankier i jego żona“ (fig. 107) i „Dwoje skąpców“, które w szesnastym już wieku kopiowano kilkakrotnie. Podstawą tych obrazów jest portretowość postaci, które, jednak występując w wyraźnie zaznaczonej akcji, wchodzą w sferę figur obrazów obyczajowych, scen z życia ludu, słowem w sferę malarstwa rodzajowego. Czy Massys istotnie miał na myśli lichwiarza i poborcę podatkowego, czy też, posługując się treścią ogólniejszej natury, chciał tylko

nadać formę żywszą portretowi? Wobec tego należałoby postawić pytanie, czy na pomysł do takich obrazów nie naprowadził go tekst biblijny przypowieści o wadze dobrej (Przypowieści 16, 11) i sprawiedliwym gwicchie (Łukasz 19, 20) oraz o królu, który robi oblężenia ze swym sługą. „Dwoje lichwiarzy“ są również dziełem naśladowcy tego mistrza, *Marinusa van Roymerswale*, czynnego w r. 1521 – 1558, którego obrazy podobne posiada Pinakoteka monachijska: wekslarza z żoną i poborcę podatkowego z pisarzem i płacącym podatek, datowane latami 1538 i 1542.



Fig. 108. Ś. Antoni. Miedzioryt Łukasza van Leyden.

Najznakomitszym kolegą Quentina po fachu był Łukasz z Leyden (1494 – 1533), zw. Łukaszem van Leyden. Był on uczniem *Kornela Engelbrechtsena* (1468 – 1533), znanego z doskonałego wyrażania rozmaitych uczuć, którego umiejętność ta przeszła i na uczniów. Łukasz van Leyden dojrzał niezwykle wcześnie; już w 14 roku życia komponował samodzielnie; wcześnie też umarł. W r. 1522 wstąpił w Antwerpii do cechu ś. Łukasza; obcował z Dürerem, którego podejmował u siebie w gościnie, lubił bowiem życie wystawne i szerokie. Główna działalność jego zawiera się w miedziorytach. Są one przeważnie jeszcze treści biblijnej, którą zwyczajem swojego

czasu przyoblekał w szaty współczesne, jak to widzimy np. na wielkiej karcie, wyobrażającej wystawionego na widok publiczny Chrystusa. I bez tego wszakże daje on wyraz pierwiastkowi narodowemu, kiedy tworzy np. na ulubiony odtąd przez niderlandzkich malarzy temat — Kuszenie ś. Antoniego (fig. 108), lub robi rysunki humorystyczne jak np. idyotę lub postaci z ludu. Łukasz van Leyden stał narówni z Dürerem pod względem doskonałości technicznej miedziorytu, nie miał jednak tego pogłębienia duchowego, jakie tam-



Fig. 109. Matka Boska z aniołkami Łukasz van Leyden. Berlin.

tego cechowało, natomiast miał on niezwykle poczucie pięknych form, którego brakowało Dürerowi. Niektóre obrazy, uchodzące za jego utwory, są źle zachowane, jak np. „Sąd ostateczny“ w Leyden; autentyczność innych, jak Sybilli Tiburskiej w Akademii wiedeńskiej, nie jest dowiedziona. Dobre i zupełnie autentyczne obrazy jego są niezmiernie rzadkie; jeden z nich, świadczący o prawdziwym poczuciu piękna, znajduje się w muzeum Berlińskim. Wyobraża on Madonnę z aniołkami, fundatorem i jego dziećmi (fig. 109).

Pomimo, że Quentin Massys i Łukasz van Leyden stoją jeszcze

na gruncie sztuki miejscowej, pierwszy nabył już jednak powierzchownej znajomości architektury renesansowej, drugi zaś zaczął niejako współzawodniczyć z miedziorytami Marcantona. Nie byli oni jedynymi, którzy zrywali powoli z tradycjami miejscowymi. W Holandii zwłaszcza, gdzie jeszcze więcej może było szkół artystycznych, niż w Niderlandach południowych, napotykamy szereg malarzy, których równie dobrze można uważać za epigonów kierunku dawnego, jak za przodowników nowego.

W czasie tym, kiedy malarstwo gotyckie się kończy, a renesansowe zaczyna, wybitne stanowisko zajmuje *Jakób z Amsterdamu*, inaczej *Jakób Cornelisz van Oostanen*, którego działalności możemy się przyjrzeć, poczynając od początku 16 go stulecia aż po rok 1533. Malował on tematy biblijne, rozporządzał bogatym kolorytem, i starał się o formę piękną. Jego małe krajobrazy z biblijnym sztafażem posiadają wdzięk szczególniejszy. W figurach większych nie dopisuje mu rysunek, typy głów są monotonne. Głównem dziełem jego jest ołtarz skrzydłowy (w Kassel) z Hołdem Trójcy Świętej.

z r. 1523. Bardziej pociągające są jednak jego małe ołtarzyki domowe, jak np. ów w muzeum Berlińskim (fig. 110). Jego uczniem był *Jan Scorel*, który uchodzi za pierwszego artystę, wprowadzającego kierunek włoski (nazywa się on tak od wsi Scorel, pod Alkmar, gdzie się urodził; 1495 — 1562). Uczył się on następnie w Utrechie u Mabuse'a i jakiś czas pozostawał wiernym miejscowym tradycjom artystycznym. Podczas podróży do Włoch, którą następnie jako pielgrzym przedłużył do Jerozolimy, zatrzymał się Scorel w Ober-Vellach w Karyntyi i namalował tam ołtarz skrzydłowy ze Ś. Rodziną pośrodku. Zarówno rysunek jak koloryt, traktowanie pejzażu, portretowość głów i lubowanie się w strojach modnych dowodzą, że trzymał się on jeszcze miejscowych niderlandzkich form. Po powrocie z Włoch, osiadłszy najpierw w Haarlemie, później w Utrechie, poddał się wpływowi włoskim; figury a nawet krajobraz robi machinalnie i wypieszcza je; pozostaje sobą tylko w portretach (*Agata Schoenhoven* w gal. Doria w Rzymie z r. 1529



Fig. 110. Obraz środkowy ołtarzyka domowego. Cornelisz van Oostanen. Berlin.

trzy popiersia członków bractwa Grobu Świętego i jego portret własny w ratuszu w Utrechcie).

Do tych mistrzów niderlandzkich, którzy poniekąd przechylają się ku renesansowi włoskiemu, lecz w istocie zachowują jeszcze charakter miejscowy, należą dwaj malarze, czynni przeważnie w okolicach dolnego Renu, ale pochodzący z Holandyi, mianowicie — *Jan Joest z Calcar* i drugi znany pod nazwą *mistrza Śmierci Maryi* z powodu obrazu tej treści, dwa razy wykonywanego, lubo każdy raz inaczey (Kolonia i Monachium). W ostatnich czasach utożsamiają go z *Joestem van Cleef* (Cleve), o którym wspomina K. van Mander. W obrazie kolońskim trzyma się on o wiele silniej jeszcze tradycyi szkoły van Eycka, niż w słynnym obrazie monachijskim. Niektóre utwory jego, wyróżniające się starannością sceneryi krajobrazowej, znajdują się we Włoszech; tak np. *Hold trzech Króli* jest w S. Donato w Genui, w muzeum Neapolitańskim ołtarz skrzydłowy z Chrystusem ukrzyżowanym pośrodku. Jan Joest zawdzięcza sławę ołtarzowi Wielkiemu w k. ś. Mikołaja w Calcar, którego skrzydła zawierają dwadzieścia obrazów ze Starego i Nowego testamentu, wykonanych w latach od 1505 do 1508. W kompozycyi i kolorycie Jan Joest trzyma się szkoły staro-niderlandzkiej; motywy jednak architektoniczne w niektórych obrazach przywodzą już na myśl wpływy północno-włoskiego renesansu.

Walka między „starem“ a „nowem“ w Niderlandach południowych jest żywsza, prąd jest silniejszy, cel mniej uświadomiony. I tu niektórzy artyści pozostali wolni od obcych wpływów, lecz niezadowolone i spokoj, zakłócony w tych czasach wywołują objawy niemile. Tak np. *Hieronim van Aeken*, zwany *Bosch* (ok. 1460—1516) należy jeszcze do przedstawicieli kierunku narodowego. Malując „*Ucieczkę do Egiptu*“, najstaranniej odtwarza odpust, który Józef i Marya spotykają po drodze. To samo należy powiedzieć i o innych kompozycjach z Nowego Testamentu, które rozpowszechnione zostały w drzeworytach (fig. 111). Idąc drogą wskazaną już przez Geertgena van Sint Jans w Haarlemie, drogą realizmu, dochodzącego niemal do karykatury, stał się on twórcą malarstwa rodzajowego humorystycznego i zaalazł naśladowców w osobach Mandeyn'a, Lanzelet'a i Piotra Brueghel'a starszego. Jego ulubionymi tematami są: kuszenie ś. Antoniego i kary piekielne, w które wprowadza całe roje demonów i piekielnych potworów. Bosch z powodu tego jaskrawego wyobrażenia piekła stał się w krajach romańskich mala-

rzem ludowym. *Piotr Brueghel starszy* jest poniekąd jego naśladowcą w tym względzie. Urodził się on w bliskości Breda. Po podróży do Włoch w 1553 r., która nie zmieniła w jego poglądach, osiadł w Antwerpii, potem przesiedlił się do Brukseli i umarł jako głowa znakomitej rodziny artystycznej w r. 1569. Jego przezwisko „Brueghel chłopski“ wskazuje na sferę, z której najczęściej czerpał tematy (fig. 112); malował jednak i sceny biblijne, którym nadawał charak-



Fig. 111. Chrystus w drodze na Golgotę. Hieronim Bosch. Podług miedziorytu.

ter scen ludowych. Brueghel malował również fantastyczne obrazy strachów i sceny alegoryczne. Równie słynny, jak Brueghel, i już za życia wysoko ceniony był *Piotr Aertsen* z Amsterdamu (1508—1575), zw. „Piotr długi“. Mieszkał on czas dłuższy w Antwerpii, w całej jednak działalności swojej pozostał holendrem. Jego obrazy kościelne po większej części zostały zniszczone podczas ikonoborstwa, najlepiej jednak charakteryzują go obrazy z życia ludu, jak np. *Taniec z jajami* w muzeum państwowym w Amsterdamie, we „wnętrzach“ zaś kuchen, jakie również malował, tkwią początki tak świetnie rozwiniętego później malarstwa, t. z. „martwej natury“.

Podobnie jak w scenach chłopskich tych dwóch największych

malarzy niderlandzkich rodzajowych wieku 16 istnieją zarodki późniejszych obrazów ze sfer wiejskich i warstw niższych, tak w twórczości innych artystów spotykamy rozwój dalszy podstaw malarstwa krajobrazowego, wytkniętych przez szkołę Eycka (głównie u Gerarda Davida). Do najstarszych krajobrazistów zaliczany bywa *Joachim Patinir* z Bouvignes (lub Dinant?), który w r. 1515 został przyjęty do cechu w Antwerpii, oraz jego krewny *Hendrik* (met de) *Bles*, zwany przez Włochów Civetta z Leodyum, z powodu używanego przezeń na obrazach znaku sowy. Wiele obrazów jego znaj-



Fig. 112. Przypowieść o ślepych i kulawym. Pieter Brueghel starszy. Neapol, muzeum.

duje się we Włoszech. Malarstwu krajobrazowemu dużo jednak jeszcze brakuje do samodzielności. Pejzaż jest początkowo tylko szeroką ramą do scen biblijnych. Malarze nie chcieli odtwarzać samych gajów i pól, gór i dolin, nie wierzyli, żeby sam krajobraz mógł interesować. Malowali więc raj, wieżę babilońską, hołd trzech króli, chrzest Chrystusa, ś. Hieronima i t. d. na tle krajobrazowym. Na obrazach tych jednak wyrabiało się ich poczucie pejzażu wielkiego pomimo, że nie umieli jeszcze studyować samej natury, i kolorystowi nadawali ogólny fantastyczny ton. Dopiero w drugiej połowie w. 16 zaczęto kłaść nacisk silniejszy na prawdziwsze odtwarzanie szczegółów krajobrazowych, w kolorystyce jednak zachowywano jeszcze subtelności miniatur.

Karol van Mander bardzo wychwala *Gillisa van Coninxloo* w Antwerpii (1144 – 1607), jako wybitnego artystę, który zamiast zbitych

poszczególnych listków zaczął malować gałęzie rysowane partiami, i przeprowadzał tonację bardzo odpowiednią do oddalenia przedmiotów. W Antwerpii i Mechlinie wielu malarzy gorliwie poświęca się krajobrazowi. Dla wielu ojczyzna była terenem za małym; wywędrowywali więc do Niemiec, jak np. *Łukasz Balckenborch* (1567), który znakomicie robił nastroje różnych pór roku (Wiedeń), lub



Fig. 113. Krajobraz nadrzeczny. Jan Brueghel. Drezno.

Hans Bol, którego miniaturowe krajobrazy, malowane na pergaminie, często odsłaniają rozkosze życia i bytu ludu (Drezno). Inni wreszcie udawali się za Alpy. *Jan Brueghel* (1568 — 1625), młodszy syn *Piotra Brueghela*, dla odróżnienia od niego, zwany „Brueghelem aksamitnym“ z powodu lubowania się w wykwintnych ubiorach, długi czas przebywał we Włoszech. Pobyt ten jednak nie wywarł żadnego wpływu na stronę pejzażową jego obrazów. Ojczyzna dostarczała mu wzorów do krajobrazów rzecznych (fig. 113) i wiatraków; nie wyżył się on tradycyi artystycznych swojego kraju; objawia się to zarówno w wykonaniu technicznym, w czystości roboty jak i nie zupełnie jeszcze wyrobionej umiejętności odróżniania tonów planów bliższych od dalszych. Większy wpływ wywarły Włochy na *Pawła Brilla* z Antwerpii (1554 — 1626). Był on uczniem swego brata *Matusza*, z którym się wcześniej udał do Rzymu, gdzie później bliższe nawiązał stosunki z *Annibalem Caracci*. Malował on wiele fresków z krajobrazami i małemi figurkami w kościołach i pałacach, obok tego zaś obrazy na deskach, w których krajobraz stylizował coraz

więcej na sposób włoski, odsunął z obydwóch stron kulisy, terenowi nadawał linie faliste i starał się o oświetlenie jednolite. Był on pierwszym niderlandzkim pejzażystą, który dbał o to, co nazywamy „utrzymaniem całości“ i pod tym względem wiele się nauczył od Włochów.

Pobył we Włoszech nie był bynajmniej jakimś wypadkiem w życiu tego lub owego artysty. W w. 16 stosunki z Włochami wzrastały coraz więcej; pobyt w Rzymie wchodził w program studyów malarzy niderlandzkich. O ile jednak pejzażyści zachowywali swoją niezależność i często sami uczyli Włochów, malarze figuralni poddawali się zupełnie wpływowi sztuki włoskiej, hołdowali najpierw Michałowi Aniołowi i Raffaelowi, później, w ostatnich trzech dziesiątkach lat, poszli na naukę do Wenecyan, przynosząc do ojczyzny styl włoski, który wyłącznie zapanował w utworach religijnych i mitologicznych, sprowadzając sztukę na błędną drogę manieryzmu.

b. Romaniści.

Jeszcze w wieku 17 istniał w Antwerpii związek artystów, którzy byli we Włoszech i we Włoszech studyowali. Nazywał się on związkiem romanistów i do członków swoich zaliczał nawet Rubensa. Artysty ci w hołdzie swoim dla sztuki włoskiej nie widzieli ujmy dla siebie; w zrozumieniu form jej widzieli raczej chlubę swoją. Nie ulega też kwestyi, że skutkiem tego uczynili oni malarstwo zdolnym do odgrywania roli w pałacach, bliższem gustowi sfery wybranej. W połowie wieku narody romańskie zdobyły w Europie stanowisko przodujące; tak jak Hiszpania stała się pierwszorzędną potęgą polityczną, podobnie znów Włochy dawały wzór dla form życiowych. Samozachowawczość zmuszała artystów iść po tej samej drodze, którą szły zwyczaj i kultura. Pomijając wreszcie okoliczności uboczne, które sprzyjały wzrostowi wpływów włoskich, sam rozwój sztuki niderlandzkiej miał to do siebie, że się opierał na szkole włoskiej, poczytując ją za szkołę wyższą. Sztuka doszła już do tego stopnia doskonałości, na którym wdzięk kształtów sam jest w stanie sprawiać miłe wrażenie; artysta na nie zwraca głównie uwagę i stara się je, o ile można, najbardziej uszlachetnić. Teraz więc można było cel ten osiągnąć za pomocą barwy. Niderlandzcy też istotnie osiągnęli go w wieku następnym dzięki studjom dokonany nad kolorytem. W historycznym rozwoju jednak krótkie proste drogi zdarzają się rzadko, a nadto w danym wypadku zachodziła okoliczność, że we Włoszech istniała gotowa już i pod

względem formy skończenie doskonała sztuka. Wabiła ona ku sobie temi właśnie zaletami, jakich brakowało Niderlandczykom, które dla nich specjalnie były pożądane, a odpowiadały jednocześnie ogólnemu nastrojowi chwili. Gdy więc świat antyczny zdobył sobie całkowite uznanie uczonych i poetów, gdy skutkiem tego formy antyczne zwracały na siebie uwagę, gdy nauka Witruwiusza i książki Serliosy stały się znane dzięki Piotrowi Koek van Alost (1502—1550), gdy architektura zaczęła kroczyć z wielkiem powodzeniem po torze wskazanym przez Włochy, wówczas i malarze nie pozostali w tyle: weszli na tę samą drogę, zostali uczniami Włochów.

Nie więc dziwnego, że nawet ci artyści, którzy, hołdując dawnym poglądom, zdobyli sobie już sławę, przejęli się nowymi ideałami. Do nich przedewszystkiem należy *Jan Gossaert* inaczej *Mabuse* z Maubeuge (ok. 1470 — 1541). Najstarsze jego utwory znamionują w nim, tak samo jak to ma miejsce z Gerardem Davidem lub Jakóblem z Amsterdamu, epigona dawnego kierunku. W Hołdzie trzech króli (Howard Castle) grupuje on figury zupełnie swobodnie, tak, jakby mogły występować w rzeczywistości, nie troszcząc się o zasady stylowe renesansu włoskiego; lubuje się przytem w ciepłym brunatnym zabarwieniu. Perłą wśród jego prac z tego okresu działalności jest tryptyk w muzeum Palermeńskim, wykonany z ogromną starannością, w którym trzyma się on jeszcze wyraźnie tradycyi szkoły flamandzkiej. Środkowy obraz zawiera Madonnę w otoczeniu grających aniołów, obramioną późno gotycką architekturą (fig. 114). Powołanie ś. Mateusza, obraz katedry praskiej (Windsor), ze ś. Łukaszem, malującym Matkę Boską, w architektonicznych dekoracyach ujawniają już zamiłowanie do form renesansowych; ubranie i głowy męzkie trzymają się jeszcze typów dawnych. Silniejszy wpływ włoski odzywa się natomiast w jego obrazach późniejszych, mianowicie w mitologicznych; charakteryzuje je spokojniejszy wyraz, prawidłowa budowa ciał nagich, oraz niebiesko-zielonawy koloryt. *Barend van Orley* w Brukselli (po 1490 do 1542) uległ podobnym zmianom. Studyował on we Włoszech równie pilnie, jak Mabuse, — zwłaszcza w szkole Raffaela; później został nadwornym malarzem regentki Małgorzaty Austryackiej w Brukselli. Kościół farny w Güstrow w Meklemburgu posiada ołtarz skrzydłowy, pomysłany zupełnie jeszcze w sposób dawny. Część środkową ozdobił *Jan Borman* snycerz brukselski scenami Męki, Orley zaś namalował na skrzydłach piękne postaci świętych i sceny z legend. Inny obraz, utrzymany jeszcze zupełnie w niderlandzkim sposobie widzenia, ze sceną cudu, znajduje się w galerji w Turynie. W niektórych obrazach z jego lat średnich, np. w Doświadczeniu

Hioba (gal. Brukselska) panuje nadmiar uczucia i ruchu; do zupełnego spokoju i mistrzostwa dochodzi on dopiero w ostatnim okresie swojej działalności, np. w Sądzie Ostatecznym w k. ś. Jakóba w Antwerpii. Nazwisko Orleya łączy się z rozkwitem brukselskiego tkactwa dywanów, do którego wyrobów najlepszych dawał projekty.



Fig. 114. Matka Boska na tronie. Mabuse (?) Palermo.

Związek romanistów posiadał gorących zwolenników we wszystkich większych miastach Niderlandów. Ze szkoły Scorela pochodzi *Marcin van Heemskerck* w Haarlem (1498 — 1574). Pozostały po nim notatnik rysunkowy daje świadectwo o jego zachwycie dla antyków i dla Michała Anioła. W Haarlem mieszkał także *Henryk Goltzius* (1558 — 1616), który był bardzo płodnym i wyrobionym miedziorytnikiem; zanadto jednak stał się niewolnikiem tej sztuki, przykładem swoim zalecał bowiem przystosowywanie się rytownika do rozma-

tych manier oryginałów. Z Mechliny pochodzi *Michał van Coxcyen*, inaczej *Coxcie* (1499 — 1592; zawzięty powierzchowny naśladowca stylu Rafaela; z Leodyum — półuczony *Lambert Lombard* (1505 do 1566), z którego twórczością zaznajamiają nas poniekąd sztychy, wykonane podług jego prac; Antwerpia była widownią działalności *Franciszka de Brient*, czyli *Franciszka Floris* (ok. 1517 — 1570); — który pochodził ze znakomitej rodziny artystów i był przełożonym szkoły i podziwianym jako naśladowca wielkich mistrzów rzymskich, szczególnie *Michała Anioła*, a następnie — *Marcina de Bos* (1531 — 1603), który malował obrazy religijne i mitologiczne. Do tych nazwisk możnaby dołączyć jeszcze cały szereg innych, przyczyniłoby się to jednak równie mało do zrozumienia historii rozwoju, tak samo jak opisywanie ich dzieł niewiele więcej objaśniałoby duchową stronę twórczości artystów. Sława całego tego koła malarzy trwała niedługo. Późniejsze pokolenia, które weszły na inne tory, nie zachowały ich w pamięci. Dzieła ich, pomimo całej doskonałości technicznej, wymuszonosci i nieprawdziwości, jaka je cechuje, nie wywołują wrażenia głębszego. Artyści ci bowiem wyparli się natury własnej, włoskiej zaś w zupełności osiąść nie mogli. Włoskie renesansowe obrazy posiadają bez porównania więcej naturalności, niż ich niderlandzkie imitacje ze sztucznie robionym idealizmem. Współcześni nie odczuwali oczywiście tej różnicy; hołdując tej samej kulturze, zasypywali artystów pochwałami przesadnymi. Nie chcemy i nie mamy prawa obniżać ich wartości z powodu wymienionych braków. Pomijając, że spotężniał umysł artysty, że wzmogło się wykształcenie, że się poprawiło stanowisko artystów, samo to zasługuje na zaznaczenie, że były to siły dzielne, wybitne, inaczej bowiem obrazy ich (po większej części malowane na miedzi) nigdyby nie były znalazły tylu amatorów we Włoszech i nigdyby oni nie byli znaleźli w tym kraju tak pomyślnego dla siebie pola. Około połowy wieku odgrywali oni nie małą rolę w Bolonii, Rzymie i we Florencji jako nauczyciele i malarze dekoracyjni.

W Niemczech panowali bezgranicznie. Jednych skłaniała do wychodźstwa obawa przed prześladowaniami księcia Alby, innych nadzieja na wielkie zamówienia. Jedni osiadali w miastach, nawet w północnych miastach hanzeatyckich (Frankfurt, Gdańsk), inni dostawali się na dwory książęce. W Niemczech osiadało też wielu niderlandzkich rzeźbiarzy, jak np. *Aleksander Colnis* z Mechliny, który wykonał ozdoby plastyczne dla pawilonu *Otto-Heinrichsbau* zamku w Heidelbergu oraz fryz alabastrowy o silnie malarskim efekcie dla grobowca cesarza Maksymiljana w Innsbruku (1566). Niderlandzycy pracowali nad grobowcem księcia *Moryca* we Frejbergu;

wodotrysk Augusta (fig. 116). Był on również czynny w Monachium, gdzie oprócz niego rozwijał działalność Piotr de Witte, zwany Candidem na dworze księcia Maksymiliana. Podług projektów Candida Hans Krumper z Weilheimu odlał Madonnę dla starej Rezydencji (fig. 117) i posągi na pomnik cesarza Ludwika dla Kości. P. Maryi. Pomimo, że w żadnym



Fig. 116. Figura z wodotrysku Augusta w Augsburgu. Hubert Gerhard.

kierunku twórczości artystycznej nie brakowało artystów miejscowych, którymby można było powierzyć wykonanie dzieł danych, zwyczajem dworskim z zażądaniem projektów i planów chętniej zwracano się do artystów obcych.

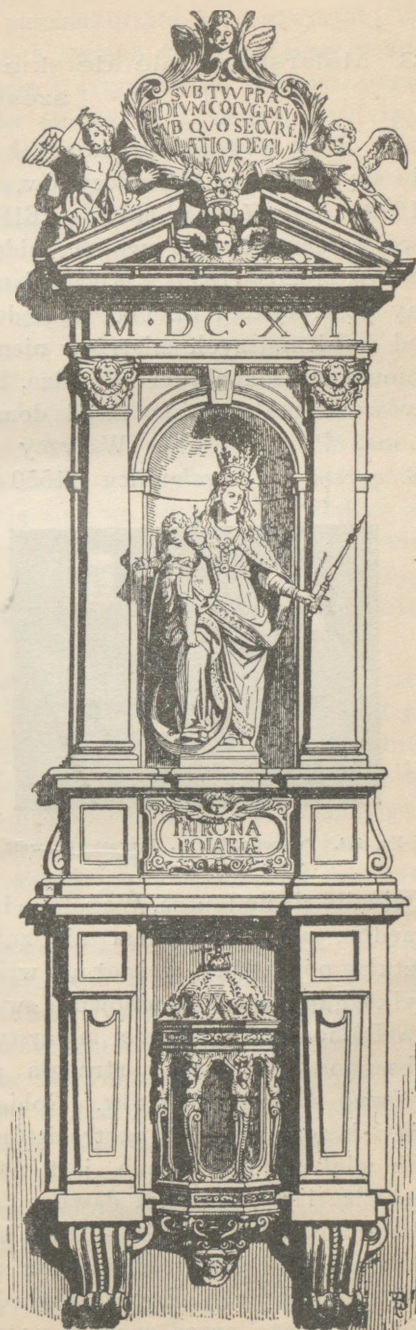


Fig. 117. Nisza z Matką Boską. Peter Candid. Monachium. Rezydencya.

3. Malarstwo holenderskie i niemieckie w końcu wieku szesnastego.

Śród artystów pracujących na niemieckich dworach znajdowało się wielu niderlandczyków, jak np. *Bartłomiej Spranger* (1546 — 1629), *Jerzy Hufnagel* (1545 — 1618) z Antwerpii, który wiele podróżował i znany był ze swoich widoków miast oraz miniatur, *Fryderyk Sustris* (1525 — 1599) z Amsterdamu, *Mikołaj Neuchatel* z Mons, ulubiony portrecista, i in. Pod względem wykształcenia nie różnią się oni od wybitniejszych mistrzów niemieckich, którzy znajdowali zatrudnienie w Monachium i Pradze, lub którzy zajęci byli tak modnym wówczas malowaniem fasad domów (Augsburg, Monachium, Ratysbona, Passau i in). Wszyscy oni, wraz z Niemcami: *Krzysztofem Schwarzem* z Ingolstadt (1550 — 1597), *Janem v. Aachen* z Kolonii (1552 — 1615), *Józefem Heinzem* z Bernu, *Janem Rottenhammerem* z Monachium (1564 — 1623) przebyli szkołę włoską w Rzymie lub Wenecji. Niektórzy z nich cieszyli się sławą również za granicą, jak Rottenhammer, którego małe obrazki mitologiczne i biblijne, malowane na miedzi, były we Francji bardzo poszukiwane. W Niemczech skromne mieszczańskie stanowisko artystów również



Fig. 118. Portret rodzinny. Krzysztof Schwarz. Monachium. Pinakoteka.

zmieniło się na lepsze. Wogóle jednak utwory ich zajmują miejsce podrzędne, ani się bowiem nie znajdują w związku organicznym ze sztuką poprzednią, ani też nie wpłynęły na przyszły jej rozwój. Jedną tylko gałąź sztuki zachowuje swoją siłę zarówno w Niemczech, jak na Północy, mianowicie: malarstwo portretowe, konieczność bowiem obserwowania natury strzegła poczucia prawdy, której brak był główną wadą romanistów. Robią oni zupełnie inne wrażenie, gdy się ich rozważa jako portrecistów. Tak np. *Krzysztof Schwarz* w swoich większych utworach jest naśladowcą Tintoretta, w portretach zaś (fig. 118) epigonem dawnego kierunku miejscowego. *Hans Meißner* z Monachium (1516 — 1573) zasługuje na wspomnienie nie tylko jako płodny miniaturzysta oraz z powodu umiejętności doskonałego odtwarzania połyskliwości utworów złotniczych, lecz i jako portrecista, którego prace cechuje poczucie głębszego życia oraz świeżość kolorytu. W Niderlandach dwaj malarze, reprezentujący Holandję i Belgię również zasługują na wspomnienie. Ze szkoły Piotra Pourbu-

sa w Bruges, który był sam dobrym portrecistą, wyszedł *Franciszek Pourbus* starszy (1545 — 1581), który przesiedlił się do Antwerpii i tu pomimo wpływów Florisa w portretach swoich zachował silny rysunek i koloryt. Pod względem wzięcia i artystycznej wartości przewyższa go uczeń *Scorela*, *Antoni Mor (Moro)* z Utrechtu, zapisany do cechu ś. Łukasza w Antwerpii w r. 1547; umarł w 1577. Dla dwóch powodów trzeba go uważać za poprzednika Rubensa. Podobnie, jak tamten, cieszy się on wzięciem wielkim na dworach europejskich, co nadaje blask jego życiu. Podobnie jak Rubens zbierał w podróży różne wrażenia artystyczne, nie tracąc wszakże pierwiastku swojej północnej natury. Nie ulega kwestyi, że studyował on portrety włoskie (*Tycyana*), pomimo to jego portrety posiadają sobie tylko właściwe cechy. Rysunek jego jest wyraźny, często suchy; kolorytem, zwłaszcza kobietom, nie schlebia, dla księcia Alby wszakże namalował galeryę piękności kobiecych; umie jednak nadać rysom charakter jednolity, postaciom, malowanym w półfigury, siłę życia. Portrety Mora znajdują się we wszystkich większych zbiorach europejskich, wiele z nich istnieje pod innym nazwiskiem. Muzeum berlińskie posiada portret dwóch osób, pochodzący z jego czasów wcześniejszych, galerya zaś wiedeńska ma znakomity portret kobiety z lat ostatnich.

Aż po koniec wieku 16 możnaby się spodziewać, że Niemcy zaczną rywalizować z Niderlandami. Równie tam, jak tu odbywał się postęp jednaki, panowały kierunki pokrewne. Zewnętrzne jednak okoliczności były przyczyną, że nadzieje te się nie urzeczywistniły. Niemcy w w. 17 zubożały, podczas gdy w Holandyi wzrastało bogactwo i wykształcenie. W Niemczech rozdzielenie kościoła rozdzieliło siły, w Belgii po zwycięstwie katolicyzmu malarstwo kościelne nabrało nowego, potężnego polotu. W Niemczech zapanował większy przedział między sztuką narodową, niż w Niderlandach. Najsilniejszym wyrazem tamtej zawsze jeszcze były drzeworyty. Pomimo wielkiej płodności i doskonałej techniki rysowników takich, jak *Jost Amman* z Zurichu († 1591 w Norymberdze) lub *Tobiasz Stimmer* w Strasburgu, *Virgil Solis* (1514 — 1562) w Norymberdze i in., niepodobna jednak uznawać w nich następców bogatych w fantazyę artystów dawnych. Nawet postaci ich mają pewien dekoracyjny wyraz (fig. 119).

Niemieccy książęta nie byli usposobieni dla sztuki niezyczliwie. Wielu z nich dowiodło prawdziwego umiłowania jej, jak np. bawarscy książęta *Albrecht V*, *Wilhelm V* i *Maksymilian I*, lub austriacy: *Ferdynand drugi* syn cesarza *Ferdynanda I*, a zwłaszcza cesarz *Rudolf*. Na dworze swoim w Pradze, utworzył on formalną

kolonię artystów. Zaznajomienie się z ich życiem sprawia niemałą przyjemność. Zamiłowanie książąt do sztuki ogólnie mniej się objawia w zamówieniach na prace większe, niż w amatorstwie do gromadzenia dzieł sztuki. Artystyczne wydawnictwa i gabinety arty-



Fig. 119. Odwiedziny. Tobiasz Stimmer. Drzeworyt.

styczne są najważniejszymi ich pomnikami. Przy tworzeniu gabinetów przywiązywano równie wielką wagę do rzadkości przedmiotu jak do prawdziwej artystycznej wartości dzieła. W ten sposób powstał zbiór księcia Albrechta Bawarskiego „Ambraser Sammlung“. Cesarz Rudolf przy tworzeniu swoich zbiorów również zwracał uwagę na rozmaitość działów. Podobne zamiłowanie do sztuki niewiele się przyczyniło do rozwoju sztuki wielkiej. Największym zapotrzebowaniem ze strony gabinetów cieszył się przemysł artystyczny, dla którego utworów łatwiej było o miejsce; służyły one jednocześnie jako dekoracje. Dzięki jednak względom, jakimi się cieszył przemysł

artystyczny, nabrali znaczenia artyści ze sfer niższych, którzy się nim zajmowali. W ten sposób zetknęły się i znowu łączyły sztuka dworska z narodową.

4. Renesans we Francji.

Sto lat już panowała architektura renesansowa we Włoszech, zanim się przedostała na tę stronę Alp. Zupełnie już skończona i ujęta w stałe zasady, nie mogła ona jednak wyprzeć całkowicie budownictwa miejscowego, opanowała je tylko powierzchownie. Na północy konstrukcyjność jest w niej jeszcze mniej punktem wyjścia, niż w jej ojczyźnie, jeszcze bardziej posiada tu ona charakter dekoracyjny. Drogę na północ otworzyło jej po części powoływanie tam architektów włoskich, po części studia, jakie artyści północni odbywali we Włoszech. Budownictwo renesansowe stało się stylem urzędowym kościoła katolickiego i w toku następnego stulecia zupełnie wyparło średniowieczne budownictwo chrześcijańskie. Zmie-

niło ono również powierzchowną powłokę, która pokrywała północny pałac i dom mieszczkański; do sztuki małej jedynie nie wtargnęła jako zwycięzki tryumfator.

a. Malarstwo i rzeźba.

Budownictwo renesansowe w każdym kraju zjawia się rozmaicie, z warunkowane bądź wymaganiami, z jakimi się spotyka, bądź osobistościami, które je wprowadzają. We Francyi zjawia się ono wcześniej i występuje silniej, niż w innych krajach. Gdy wojska francuskie, poczynając od Karola VIII, znowu ciągnęły do Włoch, pragnąc niemi zawładnąć i utrwalić w nich wpływ francuski, florency artyści dążyli do Francyi, aby wprowadzić na dwór tamtejszy wyrobiony smak włoski. Czy dawniejsi malarze włoscy, jak Girolamo i Luca della Robia, Leonardo, Andrea del Sarto, którzy bawili we Francyi, pozostawili tam głębsze ślady swojego pobytu, tego stwierdzić nie możemy. Jeden z nich, *Montorsoli*, pomocnik i uczeń Michała Anioła, który również czas jakiś przebywał w Paryżu, później zaś żywą działalność rozwijał w Genui, zdaje się, sam nawet uległ wpływom francuskim. Silniej się tam zaznaczyli t. z. *Rosso* z Florencyi († 1541) i *Francesco Primaticcio* († 1570), bolończyk, obadwaj powołani przez króla Franciszka w 1530, dla ozdobienia freskami i płaskorzeźbą stiukową salonów pałacu w Fontainebleau. Utwory ich po większej części uległy zniszczeniu; dziś można je poznać tylko ze sztychowych reprodukcji. Jako „założyciele szkoły Fontainebleau“ cieszą się oni sławą większą, aniżeli jako artyści. W rzeczywistości wpływ ich ogranicza się tylko na sztuce dekoracyjnej, i tu jednak zachodzi wątpliwość, czy malarstwo dekoracyjne, jakie odtąd powstało i z nadzwyczajną siłą rozwinęło się we Francyi, istotnie przez nich zostało rozbudzone, czy też zarodki jego tkwiły w przyzwyczajeniach życiowych i artystycznych nawyknięciach wyższej sfery francuskiej. Nieliczni wybitni malarze, występujący we Francyi w w. 16, obaj *Clouet'owie*, *Jehan* († 1540) i jego syn *Franciszek Clouet* († 1571), często brany za ojca, następnie *Geoffroy* i *Pierre Dumonstier*, wszyscy wyróżniający się jako portreciści i rysownicy są niezależni od wpływów włoskich, ujawniają je zaś raczej ze strony niderlandczyków, lub co najwyżej wykazują pokrewne im poczucie, słabsze wprawdzie, mniej pociągające pod względem kolorytu, ale wykwintniejsze, słowem czysto francuskie.

Książęta i dwór ich nie byli wszakże jedynymi, którzy hołdowali włoskiemu gustowi. Włoska sztuka i artyści włoscy zdobywa-

li Francję najrozmaitszemi drogami. W południowych okolicach (Tuluza, Lion) panują oni już w w. XV. W Paryżu od początku XVI w. tworzyli już formalną kolonię i mieszkali razem w Hotel du Nesle. Wyrobienie ich w robotach marmurowych i mistrzostwo w sztuce dekoracyjnej czyniło ich nieodzownymi. Skutkiem tego spotyka ich się w roli pomocników i artystów wykonawców nawet przy tych robotach, które są czysto francuskiego pochodzenia.



Fig. 120. Z portalu katedry w Aix (Prowancja).

Grobowce oraz rzeźba, bezpośrednio związana z architekturą, stanowiły główne zadanie rzeźbiarzy francuskich. Grobowce mają dawny typ sarkofaga ze spoczywającą na nim postacią. Otrzymuje on atoli bogatszą formę i staje się punktem wyjścia dla szerszej pomysłanego układu grobowca. Boki sarkofagu zaczęto zdobić płaskorzeźbami lub statuami ustawianymi w niszach, na rogach podstawy ustawiano posągi, ponad sarkofagiem wznosi się jeszcze architektoniczna kompozycja, którą kończą postaci klęczące. Formy renesansowe zjawiają się najpierw na rozczłonkowaniach architektonicznych i w częściach zdobniczych; świadomym celem artystycznym stale jest jeszcze życie i prawda natury, z tą wszakże różnicą, że, stosownie do szlachetnego materiału, jakim jest marmur,

uwaga zwrócona jest na piękne, niemal wypieszczone wykonanie. Renesansowa rzeźba francuska nie rozwija się wyłącznie w jakimś jednym ognisku; za takie nie może być poczytana nawet szkoła burgundzka, która w w. 15 doszła do tak wspaniałego rozkwitu. Stolica francuska nie wyrzekła się jeszcze w tym czasie usług prowincyi, zakłady bowiem kamieniarskie, istniejące przy wielkich katedrach, były znakomitemi szkołami, które wydawały dzielnych rzeźbiarzy (fig. 120). Nic dziwnego przeto, że najwspanialsze grobowce, pochodzące z wczesnych czasów renesansu, były wykonane zdala od stolicy królewskiej i że najlepsi artyści pochodzili z odda-

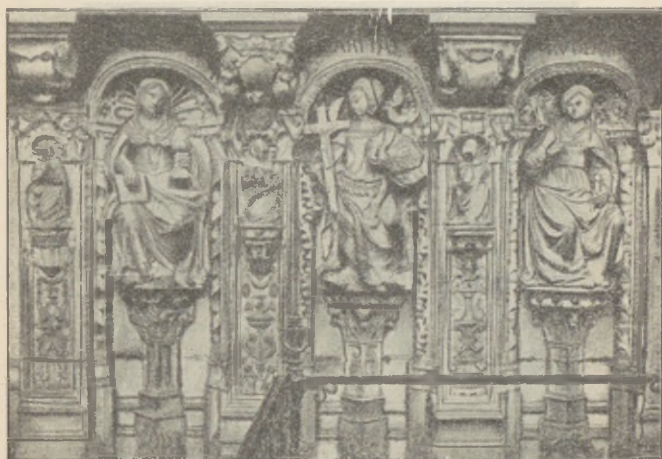


Fig. 121. Z dolnej części grobowca Amboise Rouen. Katedra.

lonych okolic. „Maistre maçon” *Rolland Leroux* wykonał (naturalnie przy pomocy wielu współpracowników) grobowiec kardynała Amboise w katedrze w Rouen (1516—1525). Sarkofag, ściana tylna oraz baldachim są całe pokryte rzeźbami; w ozdobach widać jeszcze gotyckie pierwiastki (fig. 121). Groby rodzinne także zdradzają zamiłowanie do form wspaniałych, jak np. owe groby, które Małgorzata Austriacka, córka Maksymiliana, kazała zbudować w K. Notre Dame w Brou w hrabstwie Bresse (dep. Ain). Kościół, zbudowany w stylu gotyckim przez Ludwika van Boghem, był poświęcony pamięci jej męża, Filiberta Sabaudzkiego, chór zaś był przeznaczony na umieszczenie jego grobowca, matki jej i jej samej. Wzięto się do dzieła z wielką starannością i oględnością (1506). *Jehan (Perréal) de Paris* i *Jan Vermeyen* z Brukselli (znani najlepiej z kolorowych kartonów w Wiedniu, które wyobrażają pochód Karola V do Tunisu)

wykonali szkice; wielu rzeźbiarzy, jak *Michał Colombe* i *Ludwik van Boghem* robiło modele; wykonanie grobowców powierzono *Konradowi Meyt* z Mechliny i wielu innym artystom. Niepodobna ściśle oznaczyć udziału każdego z nich, wskazać, kto wykonał doskonałe, bogate ozdoby na sarkofagu księcia lub na baldachimie grobowca jego żony lub kto stworzył przepiękny posąg księżny, odznaczający się szlachetnym spokojem i płynnymi kształtami. Najważniejszym jest to, że nie widać tu wpływu włoskiego.

Inne jeszcze dzieła i inni artyści świadczą o siłach artystycznych prowincyi. *Ligier Richier* (1500 — 1567), hugonota, jak wielu



Fig. 122. Wyrok Daniela na Zuzannę. Richier (?) Luwr.

francuzów, rozwijał działalność w Lotaryngii. Wielką powagę i bezwzględną prawdę, które cechują jego utwory na temat śmierci Chrystusa, należy przypisać jego surowej religijności. Tryptykowy ołtarz w Hattonchâtel (1523), *Niesienie Krzyża*, *Śmierć na Krzyżu*, *Złożenie do grobu*, wszystkie utrzymane w silnej wypukłorzeźbie oraz *Złożenie do grobu* w kościele St. Etienne w Saint-Michiel są jego najwybitniejszymi utworami. Aczkolwiek rozstanie się kobiet z ciałem Chrystusa jest tu oddane w sposób prawdziwie wzruszający, widać, że grupa ta, złożona z trzynastu figur, przedstawiała dlań pewną trudność w wykonaniu. Kompozycja rozpada się, muszą ją wiązać figury dodatkowe. Płaskorzeźba, znajdująca się w Luwrze, wyobrażająca losy Daniela, która bywa przypisywana temu mistrzowi, odznacza się żywym wyrazem głów i dramatycznością akcji (fig. 122). W Dijon również sławę szkoły burgundz-

kiej podtrzymuje pokolenie młodsze. Wielki Sąd ostateczny *Hugue Sambina* (znany od 1537) na szczycie k. ś. Michała w Dijon zaliczany bywa do najwspanialszych utworów rzeźby francuskiej i istotnie cechują go niezwykle pewny rysunek oraz subtelne, wdzięczne kształty, przedewszystkiem zaś malarskie ujęcie całości.

Touraine, główne siedlisko królewskiej władzy, w wieku 15 przyciągało wiele sił artystycznych z rozmaitych okolic. W Tours osiedlił się *Michel Colombe* (ur. 1430 w Bretanii, um. 1512), najwybitniejszy rzeźbiarz wśród starszej generacji. W ołtarzach polichromowanych — jak w Śmierci Maryi w St. Sernin w Tuluzie oraz w płaskorzeźbach (ś. Jerzy z zamku Gaillon w Luwrze), nie trzy-



Fig. 123. Grobowiec Franciszka II króla Bretanii. M. Colombe. Nantes. Katedra.

ma się on dawnego kierunku, lecz jako cel widzi raczej przed sobą bezpośredniość życia i prawdy. Grobowiec Franciszka II i jego żony w Nantes, wykonany przy udziale włoskich ornamentystów 1502, służy za wzór francuskiego renesansu wczesnego (fig. 123). Na sarkofagu, ozdobionym figurami w niszach i medalionami, spoczywają w ubraniu książęcym książę i jego żona Małgorzata de Foix. Poduszkę podtrzymują dwa małe aniołki, w nogach umieszczono lwa i wyłcię z tarczami herbowymi. Na rogach znajdują się figury czterech zasadniczych cnót, między którymi mądrość i siła (fig. 124) wyróżniają się wykwintnym spokojnym układem i doskonałym wykonaniem. W Tours mieszkała również artystyczna rodzina *Juste'ów*, wśród których *Jean Juste*, ur. we Florencji 1485 (*Giovanni di Giusto Betti*) † 1549, zdobył największy rozgłos. Jest on twórcą grobowca, wzniesionego (1516 — 1532) w St. Denis na cześć Ludwika XII i jego żony. Zmarli są tu wyobrażeni dwukrot-

nie: raz, stosownie do zwyczaju, leżą na sarkofagu, następ niekończą grobowiec, klęcząc na baldachimie arkadowym (fig. 125). Dzieło to jest niejako rozszerzeniem dawnego typu, wywiera silne wrażenie wielkością, bogactwem ozdób



Fig. 124 Figura narożna grobowca Franciszka II.



Fig. 125. Z grobowca Ludwika XII w St Denis.

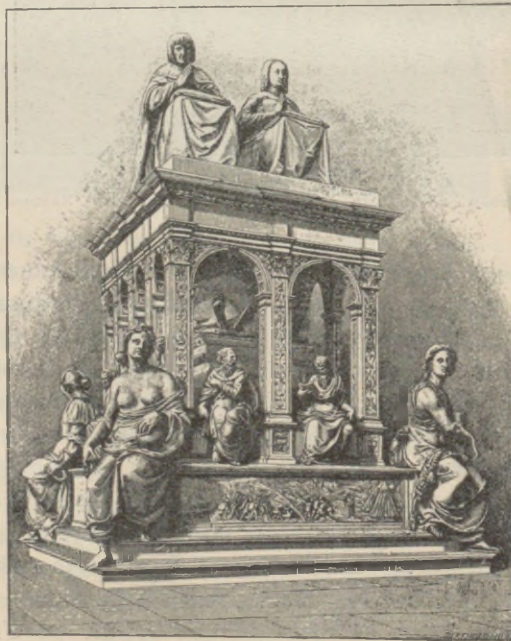


Fig. 126. Grobowiec Ludwika XII w St. Denis. Jan Juste.

plastycznych, nie wszystkie wszakże części jego są jednakowo wykonane (fig. 126).

Gdy starsze pokolenie artystów trzyma się jeszcze pierwiastku narodowego i styka się pod wieloma względami z sąsiednią sztuką niderlandzką, w ostatnich latach panowania Franciszka I i za Henryka II mnożą się wpływy renesansu włoskiego. Jednocześnie z tem punkt ciężkości w rozwoju ozdób plastycznych przenosi się na pałacowe budowle. *Jean Goujon*, prawdopodobnie urodzony w Normandyi, z początku czynny w Rouen, od roku zaś 1541 w Paryżu, jak również *Germain Pilon* († 1590), potomek prowincjonalnego artysty, lecz urodzony w Paryżu, są przedstawicielami nowego kierunku. Obadwaj byli bardzo poszukiwani. Najlepszym dziełem Goujona są rzeźby na



Fig. 127. Diana z Poitiers. Goujon. Luwr.

wodotrysku *des Innocents* (fig. 128, dzisiaj rozszerzone i przestawione), następnie Diana, przeniesiona z pałacu w Anet do Luwru (fig. 127) rzeźby z kościoła S. Germain i Auxerrois, również przeniesione do Luwru (między nimi zaś *Oplakiwanie Chrystusa*, fig. 130) i wreszcie Karyatydy sali Szwajcarskiej w Luwrze. Sława Pilona łączy się z trzema gracyami (cnotami? fig. 129), które pierwotnie dźwigały urnę z sercem Henryka II (Luwru), oraz z grobowcem Henryka II i Katarzyny Medicis w St Denis. Goujon jest o wiele wybitniejszym rzeźbiarzem. Jego głowy mają wyraz naturalny, ubrania, jak tego dowodzi porównanie karytyd z gracyami, mają wdzięczny i swobodny układ. Pomimo, że zajmował się nauką o proporcjach Witruwiusza, nadał jednak swoim postaciom inne wymiary tak, że w tem samym tkwi już francuski ideał piękności. Części ciała są wysmuklejsze, kontury ciała ruchliwsze, głowy ściąglejsze, niż te, jakie widzimy w renesansie włoskim.

Jean Cousin z Sens (? 1501—1590) zajmuje stanowisko odrębne. Jego uniwersalność objawiała się w rozmaity sposób. Maluje on olej-



Fig. 128. Z wodotrysku des Innocents w Paryżu. Płaskorzeźba Jana Goujon.



Fig. 129. Trzy gracje. Pilon. Paryż. Luwr

no i na szkłe, jest rzeźbiarzem, miedziorytnikiem, teoretykiem sztuki. Nie jesteśmy jednak w możności ani wskazać dróg jego kształcenia



Fig. 130. Opłakiwanie Chrystusa. Płaskorzeźba marmurowa Jana Goujon. Luwr

się, ani jego dzieł autentycznych z li zby tych, jakie mu bywają przypisywane. Z witraży największą sławę mają te, które się znajdu-

ją w katedrze w Sens; wśród przypisywanych mu obrazów pierwsze miejsce zajmuje Sąd Ostateczny w Luvrze, śmiało narzucony, ale wykonany sucho. Figura grobowcowa admirała Chabot (fig. 131) z grobowca w k. ś. Celestyna, obecnie znajdująca się w Luvrze, uchodziła za jego główny utwór. Nowe badania obniżyły wszakże wartość Cousina jako rzeźbiarza i dzieło to, jednakowo doskonałe w pojęciu, jak i wykonaniu (1545), przyznano Janowi Goujon.



Fig. 131. Figura z pomnika Filipa de Chabot. Goujon(?). Luvr.

Świetne czasy rzeźby francuskiej kończą się z końcem w. XVI. Burze polityczne przeszkodziły iść śladami starych mistrzów, tak że, gdy w w. XVII ruch artystyczny znowu się rozpoczął, zjawił się już kierunek inny.

b. Budownictwo.

Rozwój budownictwa idzie tą samą drogą co rzeźba. Renesans włoski i tu powoli zdobywa sobie grunt; początkowo pierwiastek narodowy znacznie przeważa, nowy styl służy tylko dla ornamentacji. Budowniczo wie kościołów bronią się przed nim. Trzymają się dawnej konstrukcji i jeszcze w 16 w. ograniczają się na tem, że do gotyckiej budowli przystosowują ozdoby renesansowe. Przykłady tego widzimy nietylko na prowincyi (St. Pierre w Caen, katedra w Aix, pałac arcybiskupi w Sens, fig. 132), lecz i w stolicy (St. Eustache, zbudowany w 1532 przez Piotra Lemercier). Architekci zajęci są głównie budową zamków; od czasów Ludwika XII historia budownictwa francuskiego rozwija się na tem polu. Obecnie jeszcze możemy naliczyć więcej niż trzydzieści zamków, które powstanie swoje zawdzięczają wiekowi 16 i współzawodniczą ze sobą w okazałości. Touraine szczególnie w nie obfituje; niektóre z nich były zaprojektowane tak bogato, że nigdy ich nie ukończono. Inne uległy zniszczeniu podczas rewolucyi.

Zamki francuskie zasadniczo się różnią planem od pałaców włoskich. Nie mają one tego zwartego charakteru, pod wieloma względami przypominają zamki średniowieczne; jak te, posiadają one pewną ilość dziedzińców i dowolnie połączonych budynków, mają również urządzenia obronne, mury, wieże, fosy, bramy, oczywiście wszystko to traktowano więcej z myślą o malowniczości, niż o właściwym użytku. Jeszcze w r. 1550, kiedy renesans włoski stał się wzorem, *Jacques Androuet Ducerceau*, któremu głównie zawdzięczamy znajomość

francuskich zamków z w. 16, narysował idealny projekt zamku podług dawnego typu. Kilka dziedzińców, czworobocznych lub okrągłych, pawilony i galerie, otoczone fosą i wałem, tworzą grupę swobodnie rozrzuconych części budynku. Stopniowo fasady od stro-

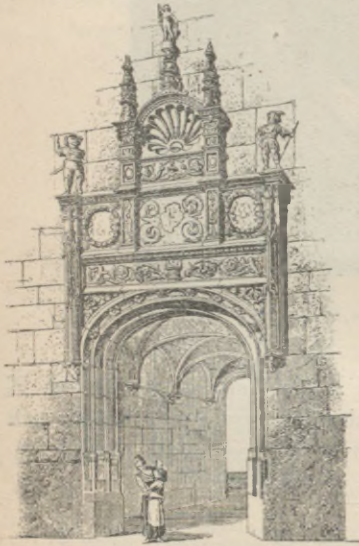


Fig. 132. Portal arcybiskupiego pałacu w Sens.



Fig. 133. Projekt na zamek Jakóba Androuet Ducerceau.

ny dziedzińców otrzymały zbyt zwarte linie, jak np. w zamku Blois i (w zniszczonym) Gaillon (fig. 133).

Oprócz niewielkiej głębokości zamków francuskich charakterystykę ich stanowi bogata ornamentacja części górnych: szczyty, kominy, okna, wieże przerywają je często, zatracają linię dachu (fig. 134). Tu właśnie walka między dawnymi przyzwyczajeniami i nową modą spowodowała nadmierną fantastyczność architektoniczną, która odwraca wzrok od nieorganicznego ukształtowania poszczególnych części budynku. Podobną mieszaninę spotyka się również i w czem innym. Oddawna przyjęte np. podwójne wejścia, z których jedno prowadzi do sieni i na piętro, drugie, ujęte w wielki łuk i odsłaniające widok na wnętrze pracowni, robiono jeszcze w w. 16; ozdoby jednak są już renesansowe. Okna półokrągło zakończone (fig. 136) otrzymują ramę renesansową; w portalach, które stały się

już zupełnie renesansowymi, zachowano jeszcze gotyckie ostro zakończone kolumnki, jako wspomnienie budownictwa dawnego (fig. 134). Im naiwniejsze są takie przejścia od jednego stylu do drugiego, tem

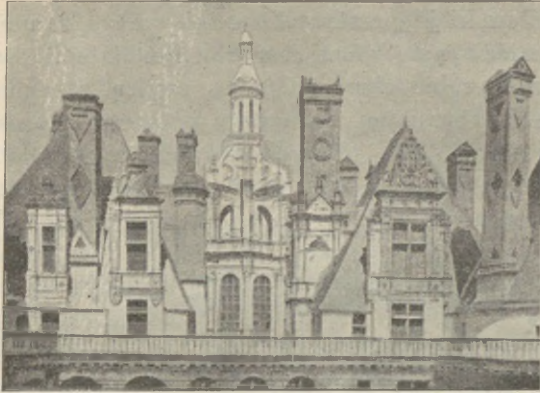


Fig. 134. Dachy zamku Chambord.

przyjemniejsze czynią wrażenie. Jakże tłoczą się np. okrągłe wieże, łuki płaskie, hermesy między ciasno rozmieszczonemi oknami na fasadzie zamku *Chenonceaux* pod Blois (fig. 135)! Jak mało jest tu wszystko podporządkowane surowym zasadom teoryi! Pomimo to dzieło wywiera wrażenie silne, przedewszystkiem swoją malowniczością. *Chantilly* pod Senlis posiada wiele pierwiastków nowego stylu nie pod względem układu, który jest zupełnie w charakterze dawnych zamków, lecz w wykonaniu. I tu jednak otrzymano wrażenie malowniczości dzięki schodom znajdującym się nazewnątrz, dzięki wysuniętym wieżom schodowym — są one prawdziwą ozdobą francuskiego renesansu wczesnego — i dzięki bogatym zdobom dachu (fig. 137). Prawie wszystkie budowle z pierwszej połowy wieku 16, pomimo nadmiernego niemal bogactwa dekoracyjnego, posiadają urok malowniczości, z wyjątkiem *Fontainebleau*, którego historyczny rozgłos znacznie jest większy, niż istotna jego wartość artystyczna. Ogromna objętość — zamek zawiera pięć dziedzińców, — liczne, otaczające je budynki, niektóre wykonane z wielkim pośpiechem, wszystko to prze-

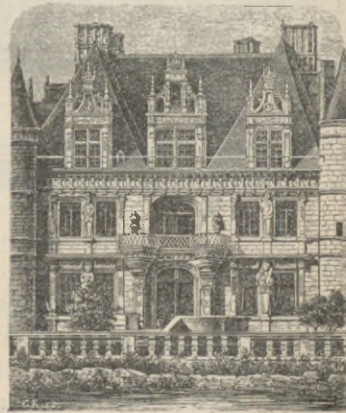


Fig. 135. Zamek Chenonceaux.

szkadza czysto architektonicznemu wyrazowi. Dopiero gdy się wejdzie do wnętrza i ujrzy się jego uposażenie dekoracyjne, zaczyna się cenić ilość zużytkowanych tutaj sił artystycznych.

Podobnie do zmian, jakie zachodzą w połowie w. 16, w stanowisku władzy królewskiej i przekształcaniu się wewnętrznych stosunków politycznych zmieniają się również środowiska działalności artystycznej. Miasto, które sobie obrał dwór za stolicę, zaczyna przewodniczyć w sztuce. Prowincje, zwłaszcza północne, pozostają w tyle, podtrzymując jeszcze długo niektóre dawne formy budownictwa. Tożsamość dążeń artystycznych, owa ważna cecha nowej sztuki francuskiej, zostaje osiągnięta dopiero za czasów Ludwika XIV.

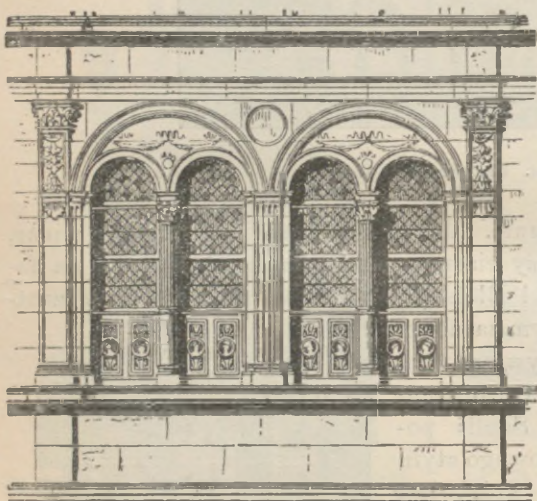


Fig. 136 Z domu w Orleanie.

Styl włoski zdobywa Francję całkowicie dopiero za panowania Henryka II w dziełach najznakomitszego budowniczego francuskiego okresu renesansowego, *Filiberta de l'Orme* (ok. 1515 — 1570, z Lyonu. I on pochodzi również ze starego rodu budowniczych. Gdy jednak autorowie wymienionych zamków, jak *Piotr Nepven*, *Piotr Fain* z Rouen, *Colin Blart* z Blois i in. odebrali artystyczne wykształcenie w ojczyźnie, *Philibert* swoje otrzymał we Włoszech. Zdobył on sławę

zarówno pracami teoretycznymi, jak i wieloma utworami, których wykonanie powierzono mu za panowania jego protektora, Henryka II. Śród nich wyróżniają się: zamek *Anet*, zaczęty dla *Diany de Poitiers* w 1552 r. i pałac *Tuileries* (od 1564). Zniszczono go ogniem w czasie Komuny. Dzieło zniszczenia nie objęło jednakże części, budowanej przez de l'Ormes, która pierwotnie była zaprojektowana szerzej, lżej i wytworniej, z biegiem czasu atoli stała się ciężkim i monotonnym budynkiem. *Anet* również w części uległ zniszczeniu, rysunki jednak i pozostałe części dowodzą, że mu pozostawiono tutaj swobodę zupełną tak, że *Anet* jest ważniejszym materiałem dla poznania jego stylu niż *Tuileries*, których budowę prowadził po nim *Jan Bullant*, twórca zamku *Ecouen*. De l'Orme w *Anet* za-

chował renesansowy porządek kolumn, w Tuilerie zaś (fig. 138) nadał kolumnom nową postać tem, że pokrył trzon wieloma poziomymi pasami prawdopodobnie dlatego, aby lepiej zamaskować spojenia kolumn, złożonych z wielu bębnow.

Pod względem czystości stylu przewyższa go *Piotr Lescot* (ok. 1510 do 1578), który stał na czele budowy nowowznoszonego przez

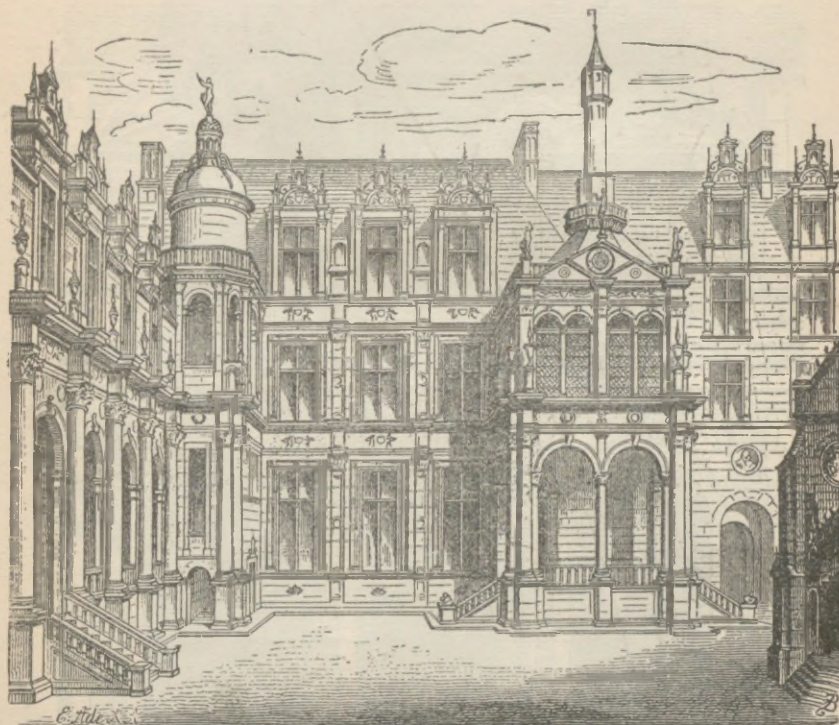


Fig. 137. Dziedziniec zamku Chantilly. Według Ducerceau.

Franciszka I Luwru. Późniejsze dobudowywania i tu zmieniły pierwotny układ. Według planu Lescot'a dziedziniec pałacowy winien był być zamknięty czterema fasadami i otrzymać zamiast średnio-wiecznej wieży boczne pawilony. Te części, które zostały wzniesione podług planów Lescota (fig. 139), posiadają ponad dwoma piętrami jeszcze attykę. Dzięki wysunięciu niektórych części architektonicznych, kolorowym płytom marmurowym, a przede wszystkim dzięki bogatym ozdobom plastycznym, które wykonał Jan Goujon i jego uczniowie, całość otrzymuje życie bez zatracenia jasności proporcji i układu. Okrągłe okna (oeils de boeuf) na poziomie, nad portalami, tak ulubione wówczas, znakomicie wypełniają przestrzenie.

Z panowaniem Henryka IV rozpoczyna się rozkwit francuskiego renesansu. Styl włoski coraz silniej owłada budownictwem kościelnym (St. Gervais w Paryżu). W budownictwie zamkowym i pałacowym podziały przestrzeni, boczne pawilony oraz wysokie dachy utrzymały się jako pierwiastki narodowe, kształty jednak artystyczne

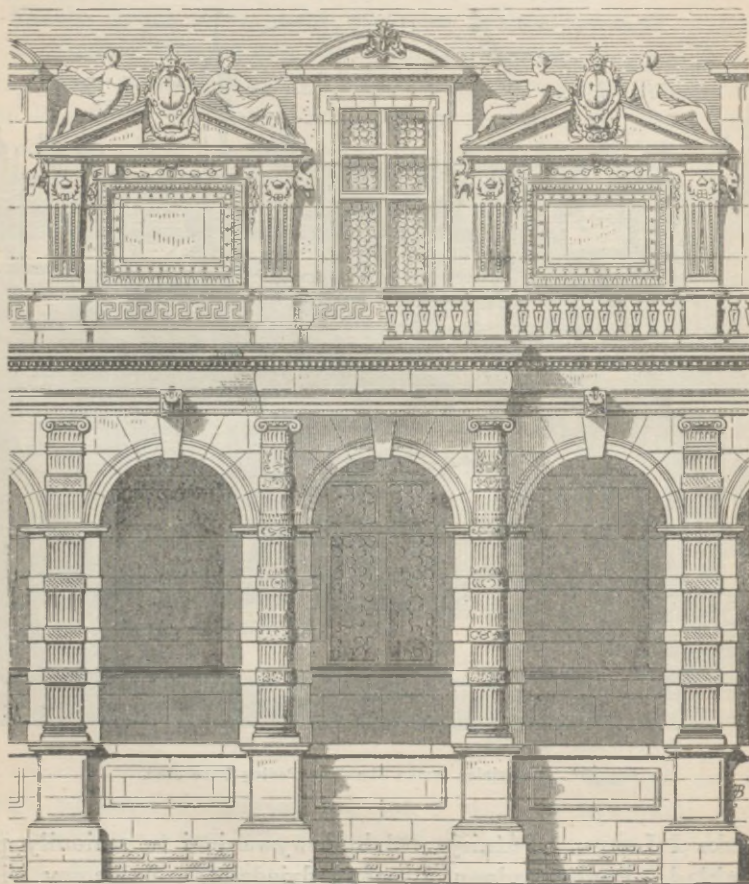


Fig. 138. Tuilerie. Część fasady od strony ogrodu.

nadawały im wzory włoskie. Lubowanie się w bogatej zewnętrznej dekoracji zanika, ale jeśli z jednej strony prosta prawidłowość staje się zaletą, to z drugiej traci ona wobec ciężkości i suchości budynku. Obok niektórych prowincjonalnych zamków, jak np. zamku Angerville w Normandji, pałac Luksemburski jest najlepszym po temu wzorem. Wybudował go *Salomon Debrosse* w r. 1615 dla Maryi

Medicis podobnie, jak de l'Orme zaprojektował Tuileries dla Katarzyny Medicis. Lata nawet jednego pokolenia nie przedzielają obu utworów. O ile wykwintnem, zachęcającem do wytwornych rozkoszy

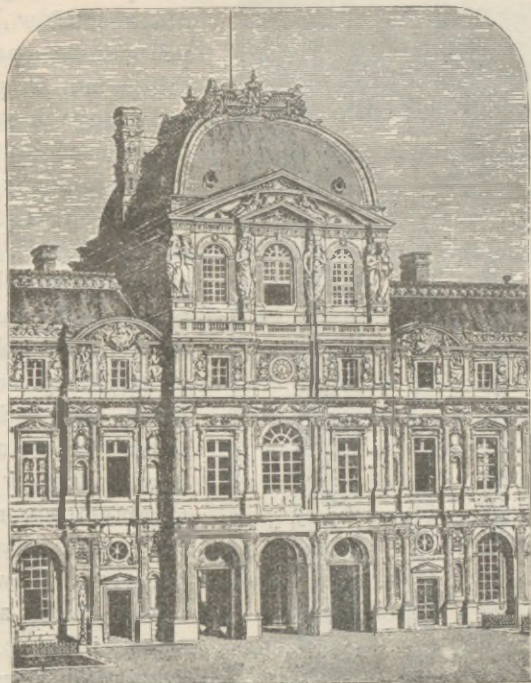


Fig. 139. Pawilon zachodni Luwru.

życia jest Tuileries, o tyle niezgrabny jest budynek — rustica młodszej królowej. Z nieprzymuszonych zaślubin ducha francuskiego z włoskim powstał tu mariaż wymuszony.

5. Architektura renesansowa w Niemczech i innych krajach.

a) Niderlandy.

Nieobecność dworu książęcego, potężnie rozwijająca się władza mieszczaństwa, zwłaszcza w okolicach północnych wpłynęły na kierunek wyobraźni architektów w Niderlandach. Kiedy regentka Małgorzata Austryaczka w nowej rezydencji swojej — Mechlinie w 1517 r., budowała pałac, kierowała się radami francuskiego *Guyot*

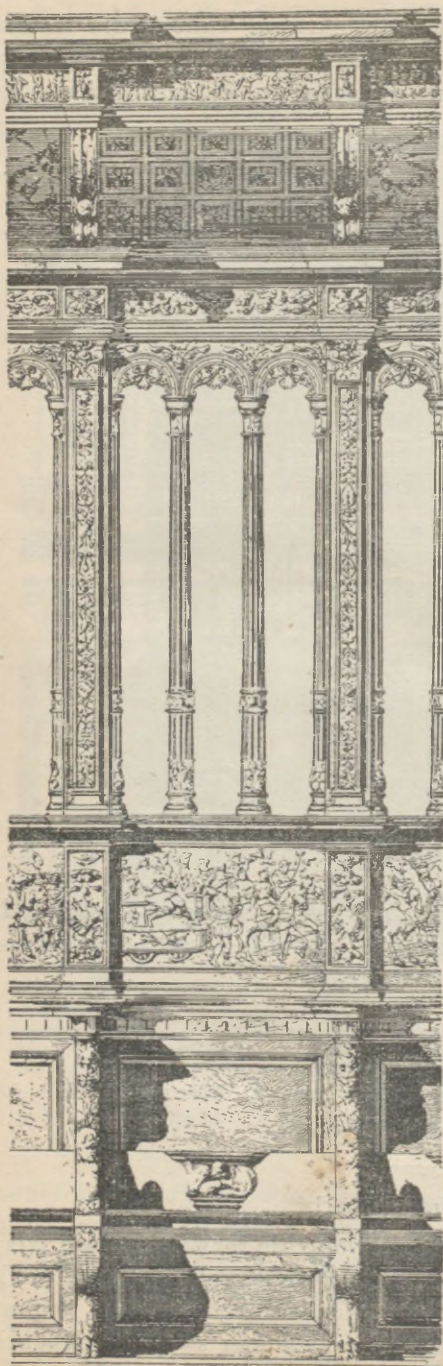


Fig. 140. Fragment stall w Wielkim kościele w Dordrecht.

de Beauregard, pochodzącego z hrabstwa Bresse. Francja przeto dostarczała wzorów dla pałaców podobnie, jak dla kościołów Włochy, gdy, po powrocie panowania katolicyzmu, w południowych prowincjach znowu zaczęto je otaczać opieką. Budowniczywie różnych kościołów: jezuickich i augustyanów, w Antwerpii, Brukselli, Leodium, trzymali się wzorów, przyjętych we Włoszech w drugiej połowie 16 w., szczególnie zaś w budowie fasad. Nie naśladowano ich jednak niewolniczo. W budowie domów prywatnych trzymano się natomiast ściśle miejscowych dawnych tradycji. Odwieczny drewniany dom znika powoli; średniowieczny dom ze szczytami utrzymuje się aż po w. 17, z tą tylko zmianą, że w szczytach ze stopniami miejsce kąta prostego wypełnia ślimacznica, o brzegach jakby obłożonych kamiennymi wstęgami, lub listwami.

Do połowy w. 16, sztuki zdobnicze, a zwłaszcza rzeźba dekoracyjna, były silniej przejęte istotą renesansu, niż architektura. Wydawały one o wiele lepsze dzieła. Rzeźba w kamieniu i drzewie współzawodniczą ze sobą. Wobec niektórych rzeczy, wykonanych w mar-

murze lub alabastrze, możnaby przypuszczać, że je robiły ręce włoskie. Co do pochodzenia miejscowego robót snycerskich, to nie może tu zachodzić żadna wątpliwość. Umeblowanie naprzykład prezbiterium w wielkim dordrechekim kościele, odznaczające się bogatymi płaskorzeźbami i niezmiernie delikatną konstrukcją (fig. 140), jest dziełem *Jana Terwena* z Amsterdamu (1538—1541). Zarówno w północnych, jak południowych prowincjach kraju istnieje wiele takich dzieł, które dowodzą mistrzostwa niderlandzkich snycerzy, wątpliwe jednak należy czy oni to w początkach dostarczali rysunków, kiedy skłanianie się ku włoskiemu renesansowi objawia się wybitnie silnie w obrazach płaskorzeźbowych i ornamentach roślinnych. Śród rzeźb kamiennych wyróżnia się grobowiec hrabiego Engelberta II Nassauskiego († 1504) i jego żony w kościele w Breda, tak z powodu oryginalności kompozycji, jak i wykonania części ornamentacyjnych. Na rogach płyty grobowej, ozdobionej spoczywającymi postaciami zmarłych, klęczą antyczni bohaterowie i dźwigają na piersiach płytę, na której leżą szczegóły uzbrojenia, pancerz i hełm. Układ ten jest dziełem oczywiście północnego artysty, podczas gdy w innych utworach, jak np. w grobowcu arcybiskupa Wilhelma de Croy w Enghien, widoczne są wpływy włoskie.

W tym czasie nastąpił wielki zwrot w wyobraźni architektów. W pierwszej połowie wieku renesans włoski był jeszcze rzeczą obcą, naśladowano go powierzchownie, bez swobody, a więc tem ściślej. Przyglądając się wczesnym ozdobom i budynkom (dom Salma w Mechlinie) widzi się bezpośrednie naśladownictwo wzorów włoskich w żłobkowanych kolumnach, w układzie konstrukcyjnym, konsolach i ornamentach. Stosunek ten zmienia się po r. 1550, wtedy kiedy się zjawiała chęć samodzielnego tworzenia w tym stylu. Przedewszystkiem zmieniają się motywy ornamentacyjne. Na miejsce wytwornie wijących się gałązek, które dawniej wypełniały pola, pełzały po pilastrach lekko i delikatnie, zjawiają się ozdoby jakby graficzne, zapożyczone od rysowników ornamentów. Robią one wrażenie wstęg, lub rzemieni powyginanych lub poskręcanych w zwitki. Ornament ten dochodzi do ostatecznej, doskonałej formy w t. z. „Kartuszach” czyli tarczach ozdobnych. Za twórcę ich uchodzi Cornelis Vriendt, inaczej Floris. Pochodzenie ich atoli sięga o wiele wcześniejszych czasów. Oprócz ozdób wstęgowych wchodzi w użycie również ciała stereometryczne, jak piramidy, kule i maskarony.

Najsilniejszy ruch architektoniczny w drugiej połowie w. 16 panuje w północnych prowincjach. Tam budynki z cegły istniały oddawna, teraz jednak przybierają pozór piękniejszy dzięki rozma-

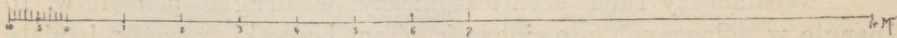
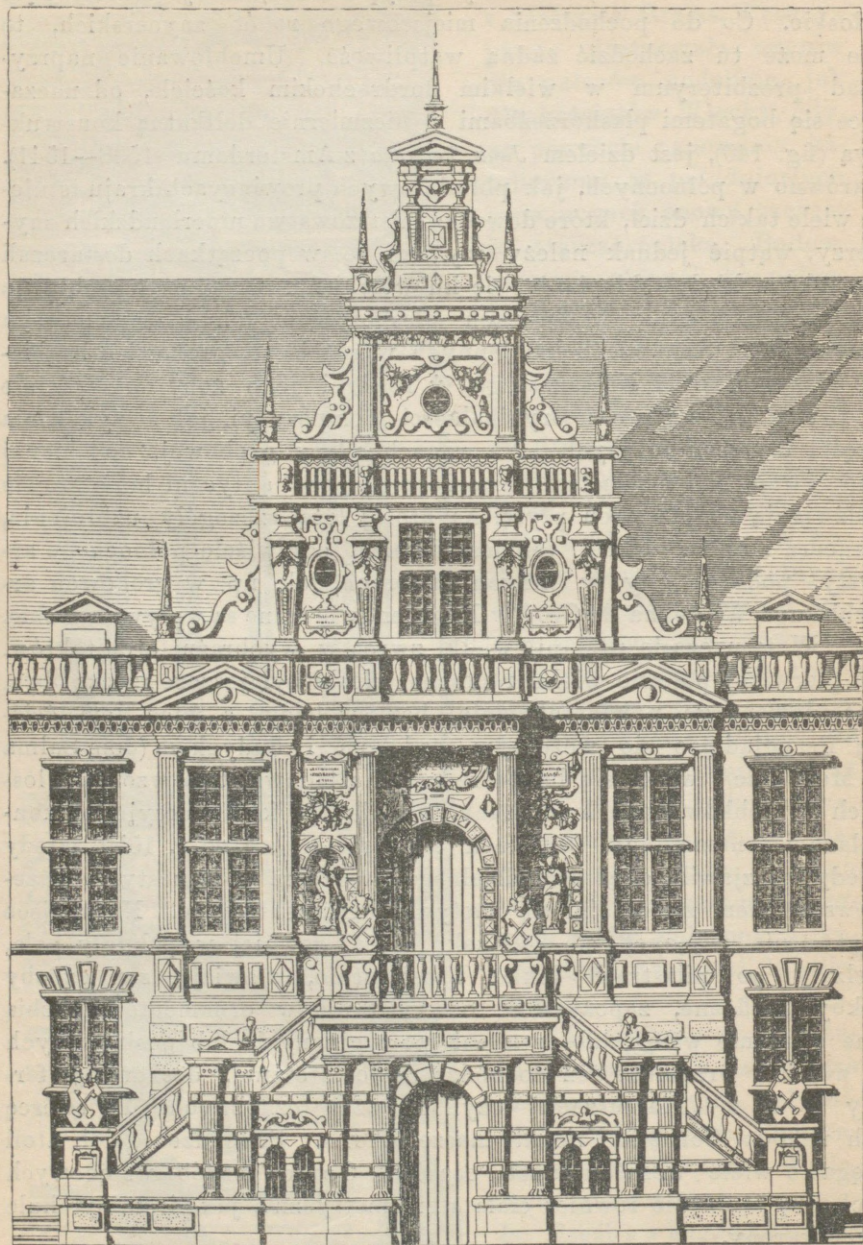


Fig. 141. Część środkowa ratusza w Leyden.

itości szycht i przerywaniu ich strefami kamienia. Części konstrukcyjne, obramienia drzwi i okien są robione również z kamienia. Oczywiście pierwsze miejsce zajmują ratusze i budynki, potrzebne w życiu codziennym. W Belgii i Holandyi przy budowie ich trzymano się jeszcze typów średniowiecznych budowli z hallami, tu natomiast punktem wyjścia był szczytowy dom mieszczański.

Ratusz w Hadze (1564) posiada pewne włoskie pierwiastki (gzymys dorycki); czyste zaś północne formy ma ratusz w Leyden ze swoją fantastyczną dzwonnica, pochodzący z końca wieku, wyjątkowo cały zbudowany z ciosów (fig. 141). Twórca jego nie jest znany, niewątpliwie jednak jest to jeden z najlepszych artystów swojego czasu. Kładzie on główny nacisk na kontrasty. O ile skrzydła są traktowane zupełnie gładko, korpus i szczyty są ozdobione suto. Wrażenie podnoszą schody zewnętrzne. Rzeźnia w Haarlem (fig. 142) jest specjalnie holenderskim typem budynku, lubującym się w krzepkości i dopuszczającym bogatsze ozdoby tylko na rogach i w zakończeniach, posiłkując się nimi jasno i szlachetnie. Stawiał go *Levende Key*, twórca wielu budynków w Leyden. Ratusz w Amsterdamie (fig. 143), dzieło *Jakóba van Kampen* (1648), dowodzi,



Fig. 142. Rzeźnia z Haarlem.
Lieven de Key.

że architektura holenderska rozwijała się inaczej, mianowicie przyjmując zasady budownictwa włoskiego, które stosowała z pewną suchością. Francya pod tym względem poszła naprzód, podczas gdy w Belgii rys barokowy stawał się coraz bardziej nadęty.

Blask malarstwa niderlandzkiego tak nas oslepia, że z łatwością zapominamy o historycznym znaczeniu architektury niderlandzkiej. Może się ona jednak poszczycić wielkimi zdobyczami. Budownictwo belgijskie rozszerzyło się na całą katolicką prowincję nadreńską, holenderskie zaś specjalnie po niemieckich miastach nadbrzeżnych aż po Gdańsk.

b) Niemcy.

Renesansowe budownictwo zapanowuje i rozszerza się w Niemczech zupełnie inaczej, niż we Francji. Znajomość form renesansowych należy wyraźnie odróżniać od tworzenia w architekturze stylu renesansowego. Ozdoby jego przyjęły się już w początkach w. 16 w drzewo i miedziorytnictwie. Płaski renesansowy ornament

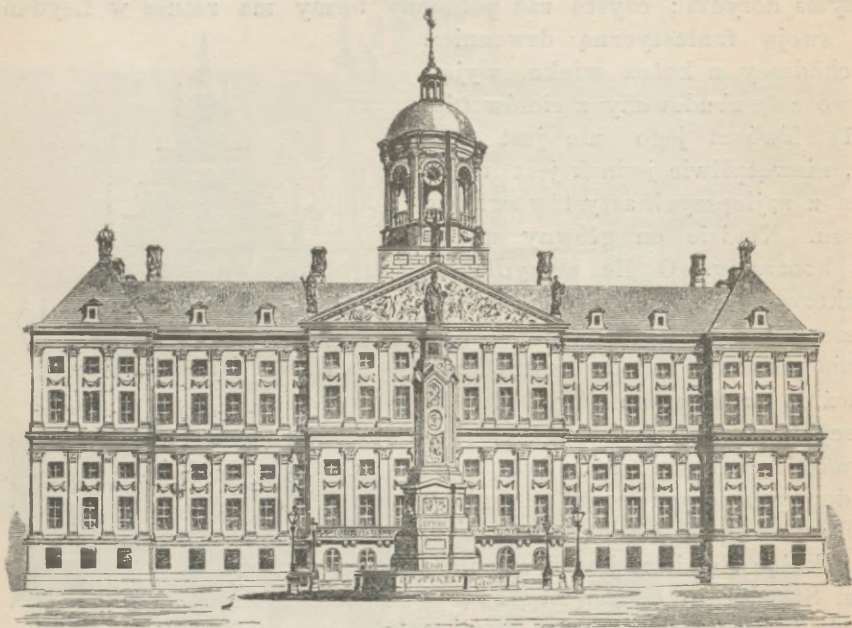


Fig. 143. Ratusz w Amsterdamie. Jakób van Kampen.

szybko zdobywa sobie uznanie ogólne i bywa najrozmaiciej zastosowany. Malarze chętnie zdobią tła obrazów włoskimi szykami kolumn, rzeźbiarze próbują odtwarzać „putti“, wdzięczne dziecięce postaci, w których stwarzaniu renesans jest niewyczerpany. Ozdoby do książek również coraz bardziej obfitują w motywy renesansowe i skierowują ornamentykę na drogi nowego stylu. Ruch ten najpóźniej się objawia w architekturze. Droga jej zakreśla linię krzywą. Z początku zaczęto wiernie powtarzać dekoracyjne formy północno-włoskiego renesansu, budując zupełnie w charakterze architektury włoskiej. W połowie stulecia zjawia się już wielu artystów, którzy za pomocą specjalnej ornamentyki starają się samodzielnie połączyć styl nowy ze sztuką miejscową. Z końcem wieku wzory włoskie znowu zapanowują w całej sile, artyści jednak nie

traktują ich z naiwnością, oceniają we właściwy sposób ich piękno i stosowują je podług teoretycznych zasad. Historia budownictwa renesansowego dzieli się przeto na trzy okresy, lubo żaden z nich nie jest w całym znaczeniu słowa jednolity, żaden nie odznacza się równomiernością traktowania form. Objasnia się to tą okolicznością, że w wielu wypadkach stosowywano renesans tylko w formie dekoracyi, podczas gdy plan zasadniczy i konstrukcyja były utrzymane w dawnym gotyckim charakterze.

Wobec tego w renesansie niemieckim zapanowała odrazu dwoistość istoty. Dwoistość ta wzmocniła się jeszcze skutkiem tego, że z renesansową architekturą zaznajamiano się nie u samego źródła. Obok bowiem wpływów włoskich na Niemcy oddziaływały również wpływy francuskie, a na Północy, zwłaszcza od końca w. 16, niderlandzkie. Nie małą to stanowiło różnicę, czy budowniczym niemieccy odbywali studia we Włoszech, czy też uczono się na miejscu od Włochów przybywających. Ci zaś zjawiali się licznie, zwłaszcza zaś w Bawaryi, Austrii i Polsce, z powodu, że osoby panujące i sfera wyższa były w stosunkach z dworem włoskim bądź dla względów politycznych bądź rodzinnych, i wszędzie byli chętnie widziani. Niektóre z tych rzeczy, jakie wykonali, posiadają cechy włoskiego pochodzenia tak, że jedynie z racyi przestrzeni nie można ich zaliczyć do renesansu włoskiego, jak np. kaplica Fuggerów, w k. ś. Anny, pokój kąpielowy w domu Fuggerów (fig. 144) w Augsburgu (1509) lub pałac dla zabaw, który Ferdynand I kazał przebudować w Pradze pod kierunkiem *Pawła della Stella*. Czasem architekci włoscy przy budowie uwzględniali zwyczaje miejscowe, lub też miejscowe siły, które, biorąc udział w wykonaniu danych rzeczy, silniej zaznaczały w nich charakter niemiecki. Styl zmieniał się zależnie od tego, czy budującymi byli książęta, czy miasta rządowe. Te ostatnie zwykle były usposobione konserwatywnie, trzymały się pojęć i form dawnych, silniej niż książęta. Ci zaś bardziej byli przystępni dla wpływów cudzoziemskich i często sprowadzali artystów zdaleka. Architektura miast państwowych skutkiem tego posiada silniejszy wyraz miejscowy.

Sam materiał budulcowy wreszcie decydująco wpływa na styl. Tak zwany „mur pruski“ bardzo odpowiedni dla warunków klimatycznych Północy, pozostawał w użyciu długo jeszcze po wiekach średnich i z tego też powodu używanie go nie ograniczyło się jedynie w niektórych okolicach. Spotykamy go nie tylko w zastosowaniu czysto praktycznym, lecz w postaci artystycznej. Zastosowywanego oprócz Niemiec i Niderlandów, także we Francji i Anglii

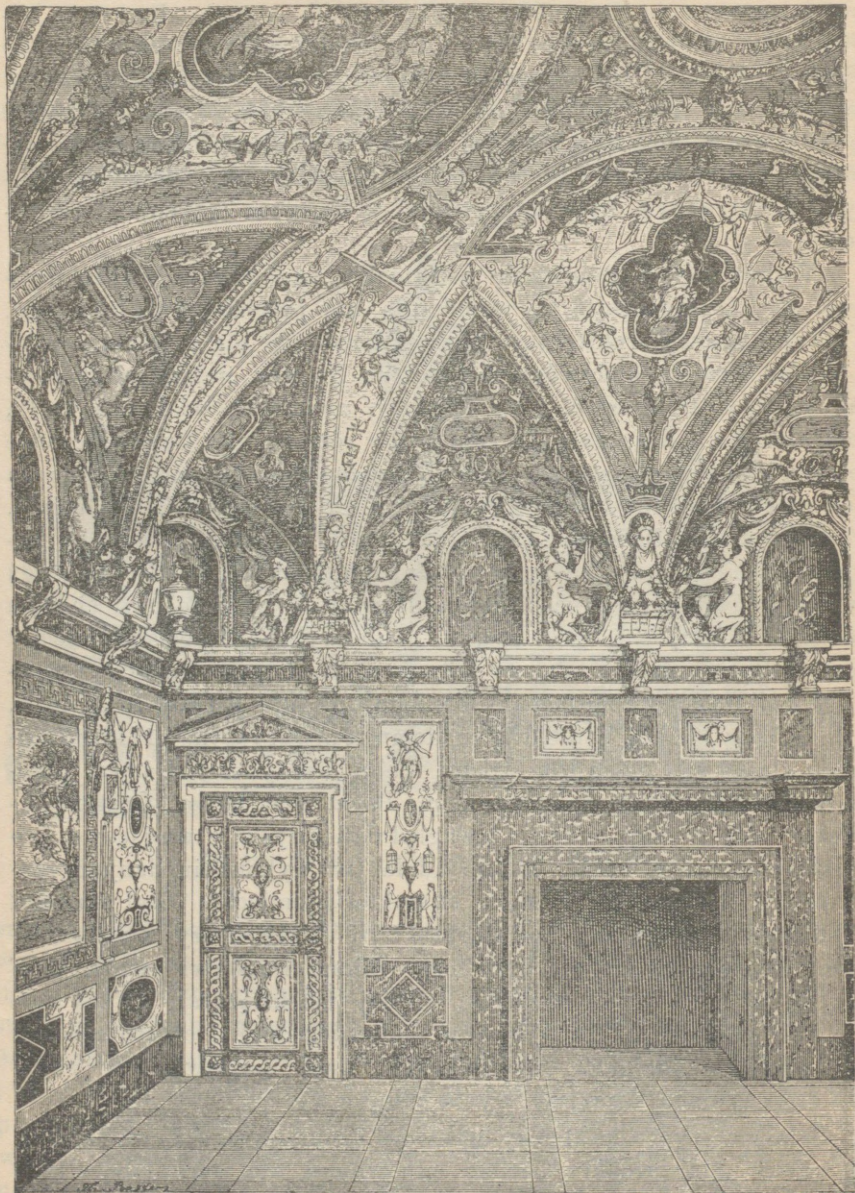


Fig. 144. Pokój kąpielowy w domu Fuggerów w Augsburgu.

(Chester), w Niemczech zaś—zarówno w Szwabii i nad Renem jak i Dolnej Saksonii. Kraj ten słynie z architektury drewnianej. Praw-

dziwe wzory stosowania muru pruskiego można znaleźć bez trudu w wielu miejscach, jak Hildesheim, Brunświk, Einbeck, Halberstadt, Quedlinburg, Celle, Hörter, Herford i t. d. Na czele ich stoi dom zarządu tak zwany „knochenhauer'ów“ w Hildesheimie z r. 1529.

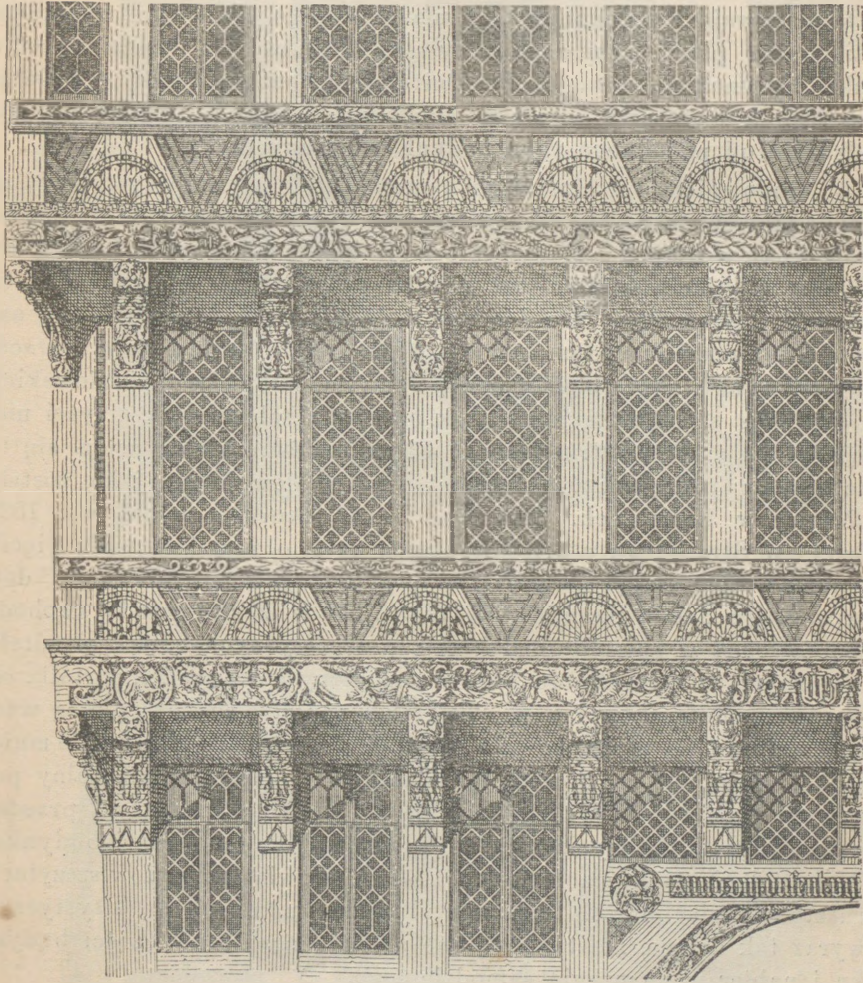


Fig. 145. Fragment domu zarządu „Knochenhauerów“ w Hildesheimie.

Wznosi się on w ośmiu piętrach, z których cztery należą do dachu bogato malowany i pokryty ozdobami sycerskimi. Treść płaskorzeźb na środkowym występie (fig. 145) przypomina wieki średnie; w ornamentie roślinnym, w profilach odzywa się już renesans. Nie zmienia on istoty konstrukcyi budynków, stawianych z muru pruskiego.

skiego; silniej atoli zaznacza różnice członków dźwigających i dzielących, wprowadza konsole o ślimakowatym zagięciu, zęby, wole ocy, słupy traktuje jako pilastry. Ogólny charakter pozostaje w nim jednak niezmienny. Oprócz muru pruskiego niemniej używana jest sama cegła, przyczem obramienia okien, gzymsy, portale i t. p. bywają wykonane z kamienia ciosowego. Pod tym względem miejscowe pierwiastki zachowały się również tak dalece, że o ile jakiś budynek nie posiada zbyt obfitej ornamentacyi fasady — zwłaszcza jeśli jest pokryty wysokim siodłowym dachem, trudno jest go odróżnić od podobnego typu budynków dawnych.

Budownictwo z ciosowego kamienia stało się najprzystępniejsze dla wpływów włoskich, szczególnie zaś w prowincjach, które posiadają łomy marmuru. Budowanie z ciosów wymaga robót kamieniarskich. Kamieniarstwu też zawdzięcza renesans niemiecki to, co posiada najlepszego. Nie dotyczy to wszakże ani układu fasad, ani proporcji podziałów, tam bowiem gdzie doskonałością swoją zwracają one uwagę, napewno można się domyślać mistrzów cudzoziemskich i wpływu stylu włoskiego. Jak mało zaś zależni byli artyści niemieccy od zasad Witruwiusza i włoskich teoretyków, widzi się to najlepiej z podręczników architektury i budownictwa, jakie zostały ułożone w Niemczech. Tak np. *Wendel Delterlein* wydał w r. 1591 dzieło w Strasburgu o „Architekturze czyli o rozmieszczeniu pięciu kolumn“, objaśniając na początku pięć znanych porządków. W dalszym ciągu dzieła panuje atoli nie ujęta w żadne zasady swoboda fantastyczna w sposobie ozdabiania poszczególnych części architektonicznych, w wymyślaniu bogato ozdobionych pilastrów, portali, ołtarzów, wodotrysków i t. p. Te i tym podobne rysunki nie są wzorem tego co się praktykowało w sztuce owego stulecia, tem niemniej jednak służą one za dowód, że starano się o związek formalny poszczególnych części architektonicznych i że sztuka dążyła przede wszystkim do pokrycia ozdobami poszczególnych części budynku. W portalach, wykuszach (fig. 146 i 147) a zwłaszcza zaś w szczytach rusztowań dachowych często wyłącznie gromadzi się artystyczny wyraz tak dalece, że stanowią one niemal organiczne części budynku i nabierają znaczenia samodzielnego.

Renesans niemiecki różni się od włoskiego nie tylko upodobaniem do ornamentacyi, która w nim przeważa, w niemałej bowiem ilości istnieje ona i w architekturze włoskiej. Gdy jednak poczucie architektoniczne stylu tutaj chroni ozdobę od zdeformowania i przelnika kształty nawet sprzętów i naczyń tak dalece, że się odbija w nich ów charakter momentalności, w renesansie niemieckim rozwijają się formy przesadne zarówno w przemyśle artystycznym, jak

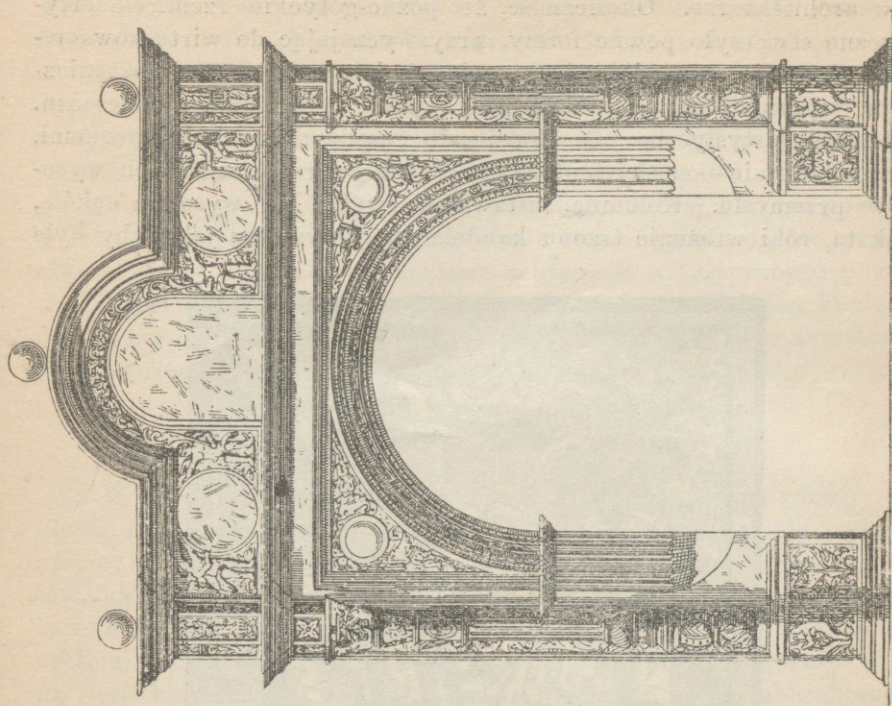


Fig. 147. Odrzwia w zamku Hartenfels' pod Torgau.

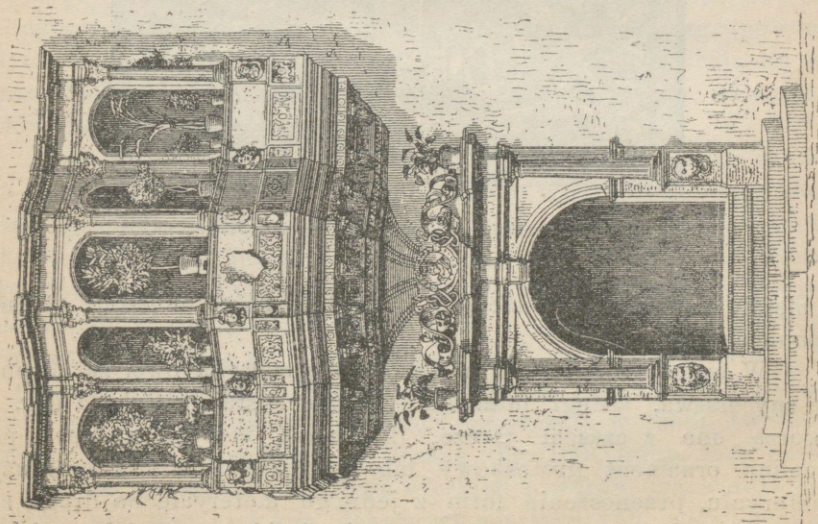


Fig. 146. Wykusz domu w Kolmarze.

i w architekturze. Okoliczność, że późno-gotyckie rzemiosło artystyczne stworzyło pewne formy, przyzwyczajając do wirtuozowskiego wykonania szczegółów i gromadzenia ich w dziele architektonicznym, wpłynęło na ukształtowanie postaci niemieckiego renesansu. Rzemiosło artystyczne nie kieruje się zasadami architektonicznymi, lecz odwrotnie — części budowlane idą za wzorem wszelakich wyrobów przemysłu. Kolumna, ustawiona zwykle na wysokim cokole, pękata, robi wrażenie trzonu kandelabra, otrzymując jakgdyby była



Fig. 148. Ornament z byłego domu zabaw w Stutgardzie.

z metalu — poprzeczne nacięcia i obręcze, które zupełnie naśladowują spojenia żelazne.

W ozdobach płaskich pól często się spotyka owe, zaczerpnięte ze snycerstwa, wstęgi pozawijane, silnie odstające od tła (fig. 148) tworzą one z czasem tarcze, (kartusze), których rysunek przypomina ornament groteskowy lub graficzny. Te czy inne użycie materiału, przenoszenie form z jednego materiału na drugi, są to cechy charakterystyczne renesansu niemieckiego. Ozdoby, właściwe przedmiotom, wyrabianym z metalu, bywają stosowane do wyrobów

z drzewa, ozdoby przedmiotów drewnianych stosowano do kamienia i odwrotnie — formy zwykle budownictwu kamiennemu wykonywano w drzewie. Ujawnia się to najlepiej w drzwiach ozdobnych, pochodzących wprawdzie z czasu późniejszego (1621), jakie wiodły z apteki magistrackiej w Hildesheimie do sali głównej. Ów rys renesansu niemieckiego, polegający na wprowadzeniu jaknajbogatszych ozdób, powodował przesadę, przeciwko której wkrótce powstałi artyści poważni; wobec szczegółów bowiem ginęło ogólne wrażenie, technika wirtuozowska zabijała subtelność artystycznego pomysłu. Kierunek ten zapowiadał się już wcześniej; stał się on koniecznością z samego położenia rzeczy i doprowadził rzemiosło artystyczne do święcenia prawdziwego tryumfu.

W Niemczech podobnie jak we Francji renesans rozwija się głównie w budowie zamków. Budownictwo kościelne istnieje wyłącznie w krajach katolickich, wywołane jedynie przez zakon Jezuitów, którego potęga wzrosła szybko i którego ideały artystyczne były nawskroś włoskie. Budowa zamków nie zawsze bywała jednolita, częściej raczej do starych części przybudowywano nowe; nadto ważną jest okoliczność, że nie zerwano jeszcze z owym charakterem dawnych zamków obronnych, że szanując je, przeinaczano je tylko, co nie pozwalało na rozwinięcie planu prawidłowego. Zamek obronny przypominają tu nie tylko części specjalnie przeznaczone do obrony, okopy i podwójne bramy, lecz i narożne wieże, zgrupowanie budynków dokoła jednego dziedzińca, ku któremu zwracają się ich fronty. Nabytkiem zaś ze strony renesansu były arkady, obiegające dziedziniec w całości lub częściowo.

Pałac hildesheimski posiada jeszcze wyraźny charakter zamku. Jest on słusznie uważany za najdoskonalszy wzór niemieckiego renesansu (fig. 149). Dostępu do zamku bronił szaniec; potężne wieże, niektóre pochodzące jeszcze z w. 15, dopełniały obronności. Szereg budynków z rozmaitych czasów otaczał dziedziniec, książęta bowiem pfalcecy, poczynając od Ludwika V (1508 — 1544) aż do Winterköniga pocztywali sobie za punkt honoru, aby zamek rozszerzać i coraz piękniej go zdobić. Śród poszczególnych jego części najwspanialszą jest t. z. „Otto-Heinrichsbau“ (rozpoczęta w 1556), tworząca ośmiobok wielkich rozmiarów z fasadą (fig. 150), która, jeśli nawet nie posiada harmonii proporcji włoskich utworów renesansowych, wyróżnia się wspaniałością dekoracji plastycznych, podziałami na piętra, ożywieniem i rozczłonkowaniem płaszczyzn. Do portalu po ziemi wiodą schody; poziom zawiera — sale główne i skutkiem

tego wyróżnia się rozmiarami. Pilastry, zbudowane z ciosów głęboko boniowanych, z jońskimi kapitelami dzielą poziomie na pięć pól, z których jedno wypełnia portal, każde inne zaś zawiera po dwa okna. Pierwsze piętro dzielą delikatniej ornamentowane pilastry, drugie — żłobkowane półkolumny. Szczyty pierwotnie kończyły cały budynek. Nisze między oknami zawierają posągi, szczyty nad oknami ozdabiają postaci skrzydlate, środkowe filary, okienne

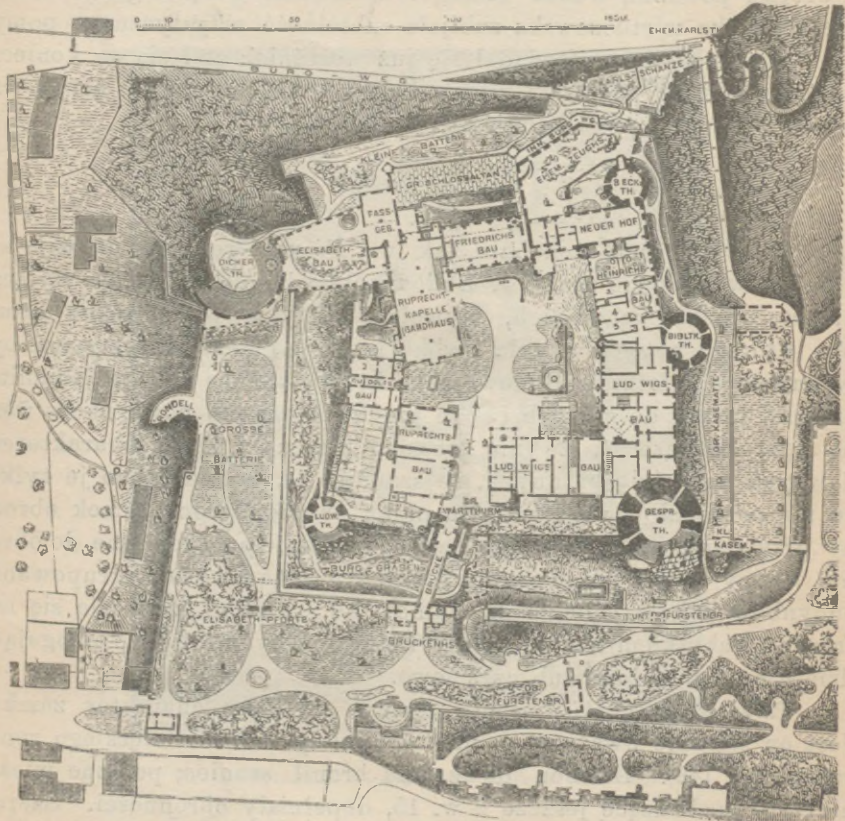


Fig. 149. Zamek w Heidelbergu. Plan sytuacyjny.

zaś karyatydy hermesowe i atlanci. Autor tej części pałacu jest nieznany. Dawne wiadomości wymieniają dwóch architektów: *Kaspiera Fischera* i *Jakóba Leydera* oraz rzeźbiarza *Anthony'ego*, na którego miejsce od r. 1558 wszedł *Aleksander Colins* z Mechliny. Nie posiadamy jednak żadnego wskaźnika, pozwalającego określić który z tych trzech mistrzów był właściwym twórcą projektu fasady. Prawdopodobnie musiał on znać Niderlandy. Posągi w niszach spotyka się

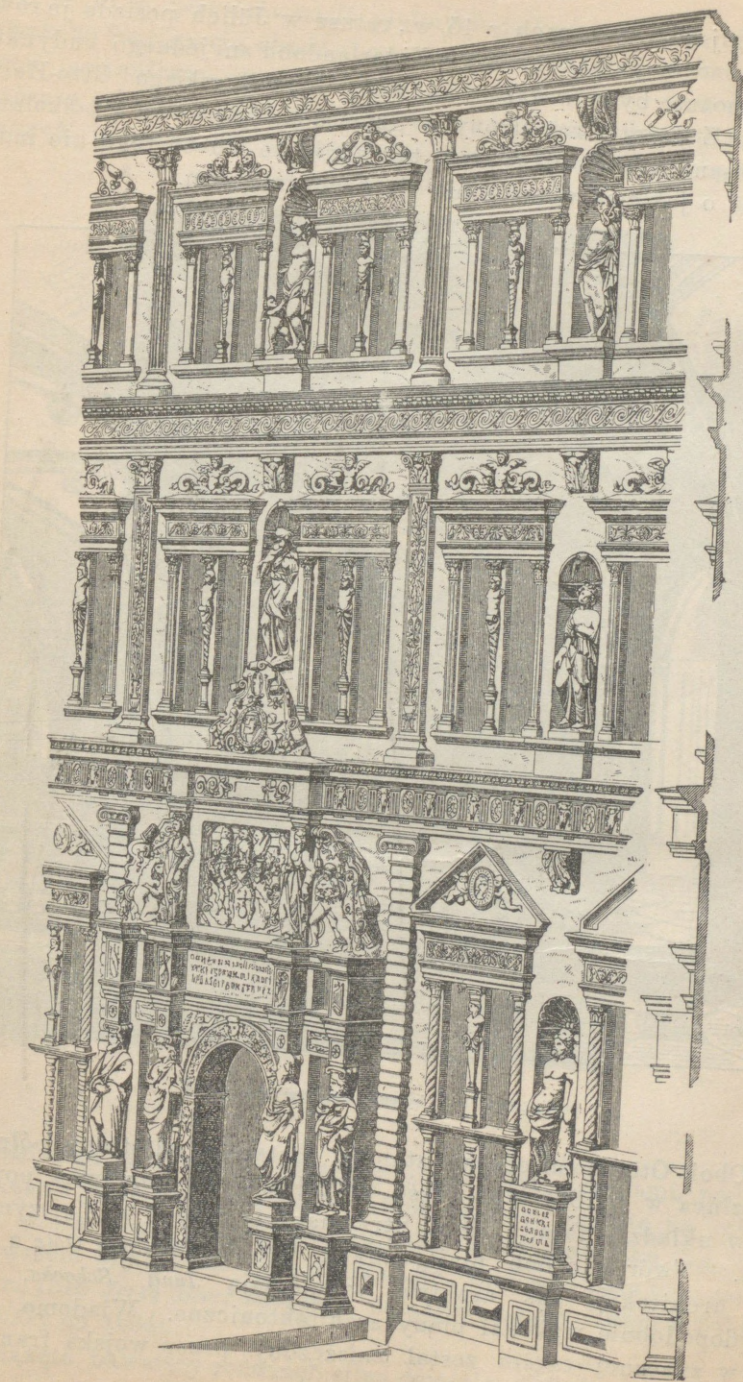


Fig. 150. Zamek Heidelberski. Część fasady Otto-Heinrichsbau.

Tom IV.

już w belgijskich ratuszach z 15 w., ratusz w Jülich posiada je również, pomimo to jednak niema w Niderlandach ani jednego budynku, któryby można było wskazać za wzór heidelberskiego Otto-Heinrichsbau. Z drugiej zaś strony w gzymsach, pilastrach i półkolumnach renesans włoski odzywa się tak silnie, że wobec tego nie można myśleć o jakimś wzorowaniu się bezpośrednim.



Fig. 151. Hala byłego pałacu w Stuttgarcie.

Obok Otto-Heinrichsbau stanęła następnie od strony północnej dziedzina w r. 1601 inna część — Fridrichsbau, pokrewna poprzedniej w układzie fasady, lecz utrzymana jeszcze w silniejszych formach. Twórcą ozdób plastycznych był tu *Sebastyan Götz* z Chur, jako architekta zaś archiwa wymieniają *Jana Schocha*, który prawdopodobnie wykonał plany architektoniczne. Wiadomo, że zamek w znacznej części został zniszczony przez wojska francuskie w 1689 i 1693 r.

W 16 w. powstało wiele pięknych pałaców książęcych, jak np. zamek w Stuttgarcie, zbudowany przez księcia Krzysztofa po r. 1553. Część zewnętrzna jego jest niewykwintna i masywna; dziedziniec otaczają arkady, ciągnące się przez trzy piętra i wsparte na żłobkowanych kolumnach. W bliskości zamku znajdował się zburzony



Fig. 152. Pokój w zamku Trautwitz pod Landshutem.

w r. 1846 dom dla zabaw, otoczony z zewnątrz arkadami, podczas gdy wewnątrz podziemia zawierało sklepioną halę, wspartą na kolumnach, z trzema zagłębionymi zbiornikami wody pośrodku (fig. 151), na pierwszym piętrze zaś była wielka sala. Budowniczym tego zamku był od r. 1576 *Jerzy Beer*, któremu pomagał potem *Henryk Schickhardt* (1558 do 1634).

Książęta bawarscy rozwinęli silną działalność budowlaną. Oprócz

amku w *Landshucie* (1536), którego dziedziniec budowali artyści włoscy, i oprócz zamku Trausnitz pod Landshutem, wspaniałe kościoły i gmachy cywilne zawdzięczają im swoje powstanie. Trausnitz położeniem i planem przypomina silne zamki średniowieczne, posiada też jeszcze niektóre części gotyckie. Ozdoby malarskie sali głównej pochodzą z czasów Albrechta V i Wilhelma V, ujawniają zaś wzory włoskie (fig. 152). Rezydencya w Monachium, wzniesiona przez

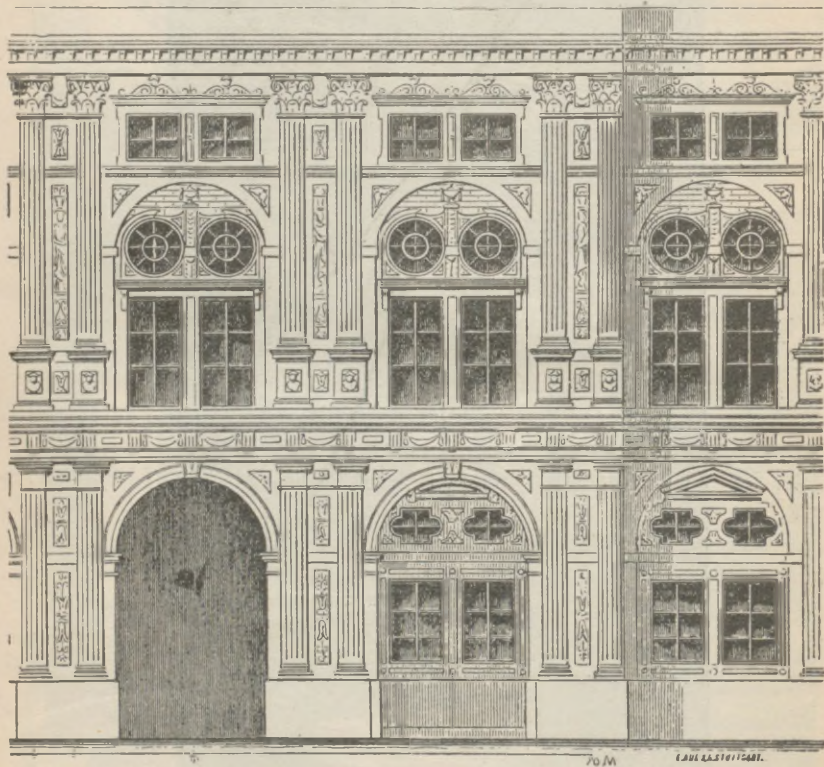


Fig. 153. Z dziedzińca „Keiserhof“ w rezydencji w Monachium.

księcia Maksymiliana I w r. 1600 na miejscu dawnej, obejmuje sześć ściśle przylegających do siebie dziedzińców rozmaitych kształtów i rozmiarów. Malarstwo i tutaj spełniło główne zadanie zdobnicze. Tak np. fasada w dziedzińcu „cesarskim“ (fig. 153) posiada dwa rzędy pilastrów z niszami i polami, malowane w szarym kolorze. Charakter dekoracji, stiuk kolorowy, groteski, przeplatane obrazami rodzajowymi, są znowu włoskie, czego od kierownika budowy, *Petera de Witte* inaczej *Candida* i artystów wykonywających należało się spodziewać.

Wspominaliśmy już wyżej o działalności budowlanej cesarza Ferdynanda I. Kiedy w polityce zapanował spokój, za przykładem cesarza poszły rody wybitniejsze. W licznym szeregu mieszają się nazwiska niemieckich i włoskich mistrzów, włosi jednak przeważają zarówno przy budowaniu zamków, jak pałaców. W południowych prowincjach państwa, jak Tyrol, Karyntya, panuje włoskie budownictwo; tłumaczy się to blizkiem sąsiedztwem z Włochami. Jeśli zaś w prowincjach odleglejszych od Alp spotykamy formy włoskiego budownictwa, to osobiste tylko skłonności panów budujących oraz kierunek artystyczny, jaki panował w kołach katolickich odgrywały tu rolę. Oprócz pojedynczych przykładów, jak np. zamku *Schalaburg* pod Mölk z marmurowemi arkadami w dziedzińcu, zastosowanie stylu włoskiego oraz włoskiego sposobu zdobniczego (sgrafitto) znajdujemy w grupie praskich budynków. Pierwsze próby, robione przy budowie zamku praskiego, przeniesiono następnie do zamku Stern pod Pragą, słynnego z powodu niezmiernie bogatych sufitów stiukowych, zakończono je zaś budynkami cesarza Rudolfa II w zamku Praskim oraz w halli ogrodowej w Waldstein. Pomimo całego uroku, jaki te dzieła posiadają, robią one wrażenie cudzoziemskich i nie mają żadnego znaczenia dla rozwoju sztuki niemieckiej.

W okolicach frankońskich na wymienienie zasługują: zamek w Offenbach n. Menem z arkadami 1572 — 1578, biegnącymi przez wszystkie trzy piętra i podzielonemi przez delikatne kolumny i pilastry, następnie potężny, ale niezgrabny zamek w Aschaffenburgu, dzieło *Jerzego Riedingera* (1613) i wreszcie *Plassenburg* pod Kulmbachem, siedlisko markgraфа brandenburskiego. Każde z tych dzieł nosi inny charakter, wszystkie atoli budowane były przez mistrzów niemieckich.

Architektura renesansowa na górnym Szlązku rozwinęła się wcześniej. Zamek w Torgau był zbudowany, na miejsce dawnego przez kurfirsta Jana Fryderyka Wspaniałomyślnego. Nieregularny dziedziniec ze wszystkich stron otaczają budynki, wśród których zasługuje na podziw klatka schodowa, wysunięta na zewnątrz, z dwójgiem schodów (fig. 154) z powodu śmiałej konstrukcyi tychże i bogatych ozdób. Świeżo odnowiony zamek drezdeński, którego części główne były zbudowane za panowania księcia Jerzego i kurfirsta Moryca, również najpiękniejszą stroną swoją kryją w dziedzińcu. Był on ozdobiony freskami, czterema narożnemi wieżami i wysuniętą hallą z łukami (łożą) nad wejściem. Kierownikiem budowy był *Hans von Dehn — Rothfelser*. Oprócz niego bywa wymieniany *Kasper Voigt*.

W zamku w *Wismar* wchodzimy w sferę budownictwa ceglano-
nego. Do dawnego skrzydła, zbudowanego w 1512 r., książę Jan Al-
brecht I dobudował z prawego rogu nowe, przyczem posługiwał się
mistrzem *Gabrielem van Aken*. Zarówno strona zewnętrzna, jak i fasa-
da dziedzińca tego nowego skrzydła wobec wielu innych dzieł od-
znaczają się szczęśliwemi proporcjami i rozważnie zastosowanemi

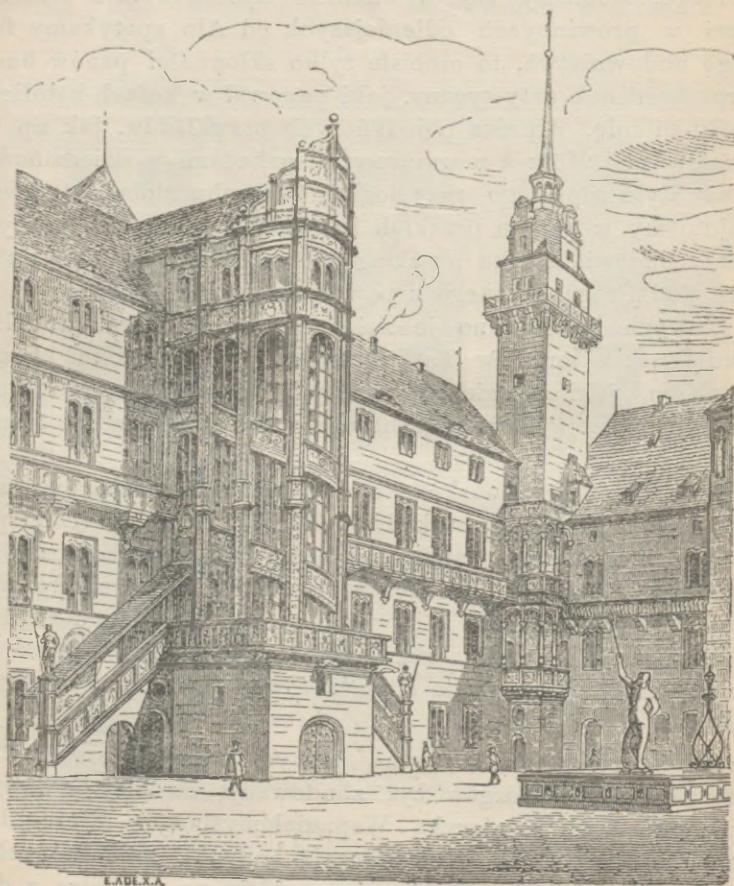


Fig. 154. Skrzydło wschodnie zamku w Torgau.

częściami dekoracyjnymi i dzielącami. Ceglane mury są traktowane
jako tło, z którego silnie występują portale i okna bogato obramio-
ne, poziomo biegnące fryzy, wykonane bądź w kamieniu, bądź
w cegle palonej. Od strony dziedzińca znajdują się nadto na wyż-
szych piętrach pilastry, jako podziały pionowe.

Budynki *miejskie i prywatne* posiadają bardziej miejscowy chara-

którą niż zamki książęce; w nich to łatwiej da się stwierdzić, co było zasadą w budownictwie poszczególnych okolic i miejscowości. Samo przez się rozumie się, że Szwajcaryja niemiecka i południowe części Niemiec były najsilniej nawiedzone przez wpływy włoskie. Nawet zwyczaj malowania fasad zakorzenił się tu z Włoch Północnych i szeroko się rozpowszechnił w Szwajcaryi, Tyrolu i Południowej Bawaryi, sięgając aż do Alzacyi, jak tego dowodzi ratusz w Miluzie. Dekorację tego budynku wykonał malarz *Krystyan Vacksterffer* z Kolmaru (1552). Na poziomie, przed którym rozłożyły się schody, naśladował on *rustica*, okna zakończył wieńcami, na piętrach wyższych umieścił halę kolumnową z niszami. Dach oczywiście nie otrzymał żadnych szczytowych ozdób, tylko wzorzystość ułożoną z cegieł. Włoskie te wpływy nie przygłuszyły jednak rysu narodowego, który pomimo to odzywa się w sztuce alzackiej. Ujawnia się on nie tylko w licznych domach mieszczańskich, lecz nadto bywa używany przez artystycznie wyszkolonych budowniczych. Obok *Wendela Dietterleina* należy tu wymienić bywalca, słynnego budowniczego zamków obronnych, *Daniela Speckle* (1536 — 1589). W ówczesnym ratuszu Strasburskim, którego budowę przypisać mu należy, starał się on gorliwie o prawidłowość układu i ozdobił pilastry oraz portale na sposób włoski, w budowie dachu atoli i ukształtowaniu okien, jak również w rozkładzie pięter pozostał wierny tradycjom zachodnio-niemieckim.

Budynki prywatne nad dolnym Renem zdradzają wielkie podobieństwo do sąsiednich niderlandzkich. Niewielkie, po większej części na trzy okna szerokie domy ze szczytami spotyka się tu i tam w znacznej ilości. Podobieństwo stosunków życiowych wywołało oczywiście podobne zwyczaje w budownictwie, lecz nawet pod względem artystycznych utworów Kolonia zwłaszcza znajdowała się w ścisłych stosunkach z Niderlandami. Dowodem tego jest nie tylko wspaniała mównica w k. S. Maryi na Kapitolu, zbudowana przez mistrza z Mechliny w 1524, lecz i prezbiterium ratusza (fig. 155). Zbudował go wprawdzie artysta miejscowy, *Wilhelm Vernickel* (1569, występował tu jednak ze współdziałaniem architekci belgijscy, przy czem w kompozycyi wysuniętej części środkowej widać, że sam Vernickel nie był wolny od wpływów szkoły sąsiedniej.

Przybieranie się renesansu w formy niemieckie, rys konserwatywny, który przenika architekturę niemiecką 16 w. i tworzy ogniwo, łączące ją z późnem średniowiecznem budownictwem, najsilniej się ujawniają w miastach Niemiec środkowych i północnych. Na pierwszym miejscu stoi Norymberga, w której budzi się żywa działalność budowlana i która w wyobraźni romantyków długo uchodzi-

ła za jedyne miasto, które pielęgnowało sztukę narodową. Dom norymberski jest w zasadzie wąski, wysoki jednak i głęboki. Wykusze, często idące przez parę pięter, ozdabiają środek lub boki fasady, szczyty kończą ją od góry. Jeżeli domy są zwrócone do ulicy stroną podłużną, szeroki szczyt pomimo to poprzedza dach, a nadto większe lub mniejsze wykusze dachowe (wyglądy), często wdzięcznie ukształtowane, ożywiają jego płaszczyznę. Powierzchność takiego domu nie rzadko bywa sztywna i niezręczna; natomiast podwórze wewnętrzne urozmaica ją dokoła biegnące galerie i arkady. W głębi podwórza często są urządzone oranżerye, które nastreczają szerokie pole dla dekoracji. Do najbardziej znanych domów takich należy t. z. Hirschvogelhaus (1534), dom Funka i Pellera. Dobrym przykładem miasta staroniemieckiego jest rynek w Rothenburgu z ratuszem, zbudowanym przez norymberskiego mistrza — *Wolffa* (1572). Wzdłuż poziomu dał on podścienia, wykonane w surowej rustica; róg ściany szczytowej zdoła pokazać wieża wykuszowa. Oprócz tego Rothenburg posiada jeszcze domy prywatne i wodotryski, pochodzące z końca 16 w., doskonale zachowane. Budynki Rothenburga same dowodzą, że był on miastem małym, odsuniętym od szerokiego, wielkiego świata.

Niemcy Północne, od Wezery aż po Gdańsk, dopiero zkońcem renesansu biorą udział wybitny w tym prądzie sztuki. Należy wprost podziwiać ilość ogromną pracy artystycznej, jaką włożono w ozdabianie miast i domów w toku 16 i w części 17 w. Ustało jedynie budownictwo kościelne, dawne bowiem czasy zaspokoili już potrzeby w tym kierunku. Z tem większą za to gorliwością wzięto się do ozdabiania kościołów. Ołtarze, kazalnice, grobowce, epitafia powstawały w okresie renesansu w ilości ogromnej. Środek ciężkości artystycznej zajmuje naturalnie budownictwo mieszczańskie. Miasta, należące do związku hanzeatyckiego, najgłówniejsze motory życia sztuki, prawie zupełnie straciły znaczenie polityczne; rola ich w handlu wszechświatowym również stała się niewielka. Zamiłowanie do sztuki nie towarzyszy bezpośrednio wielkim czynom, lecz idzie za nimi w pewnym oddaleniu; zjawia się ono, gdy spokój osiadł w duszach ludzi i gdy się budzi zadowolenie z życia, niemęczone walkami, ani ciężkimi trudami. Wypadek ten miał miejsce z miastami hanzeatyckimi. Skutkiem tego sztuka przyjmuje tu kierunek zdobniczy — dekoracja piękna przewyższa piękność właściwej architektury. Tak wykwintne ozdoby, jak np. kasetonowanie sali w domu kupieckim w Lubecie, tak zw. pokój Fredenhagena (fig. 156), Artushof w Gdańsku, lub te, jakie są w zamku Jever, rzadko gdzie się spotyka. W ratuszach (Lubeka, Lüneburg, Gdańsk i in.) również zwracano uwagę na wspałałe ozdabianie większych przestrzeni.

Przy studyowaniu północno-niemieckiego renesansu nasuwają się dwa spostrzeżenia. Przyjęte tu materiały, drzewo i cegła, były już używane w wiekach średnich. Skutkiem tego formy zdobnicze i budowlane przechodziły spokojnie z pokolenia na pokolenie, — zad-

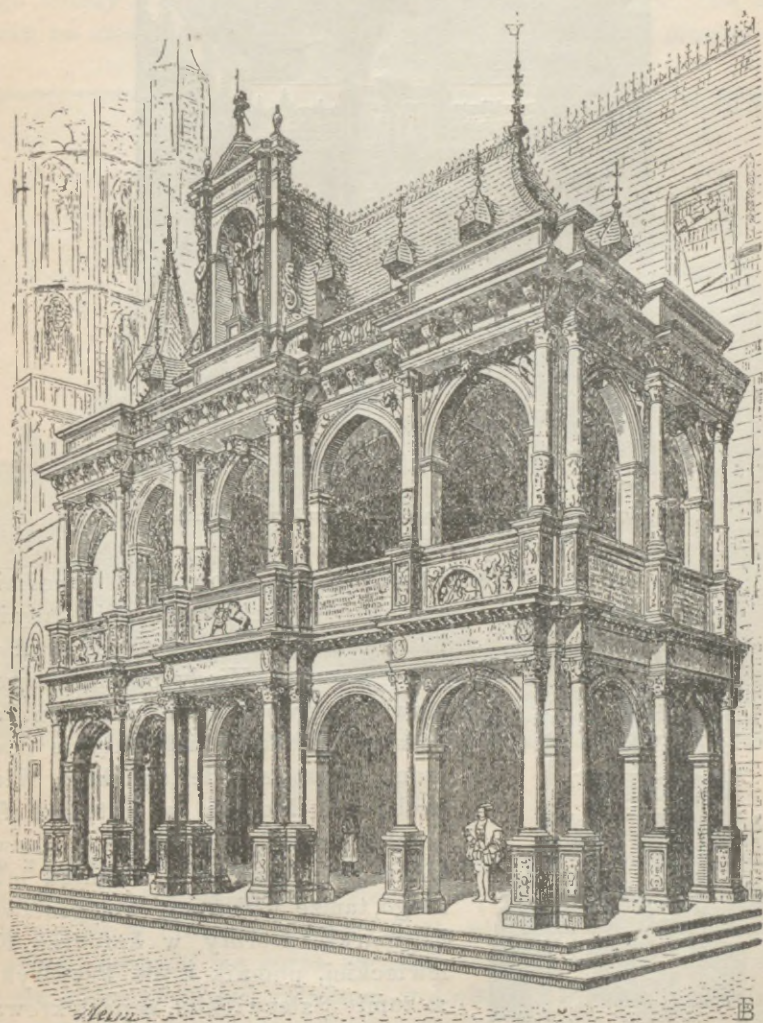


Fig. 155. Przedsiónek ratusza w Kolonii. Wilhelm Vernickel.

ne gwałtowniejsze zmiany i nowości nie zachodziły. Zwraca tu jednak uwagę bliskie pokrewieństwo renesansu niemieckiego z niderlandzkim. W wielu wypadkach jest ono zupełnie usprawiedliwione.

Wiemy, że artyści niderlandzcy rozwijali działalność daleko na północ i że stosunki handlowe między Niderlandami a miastami hanze-



Fig. 156. Pokój Fredenhagena w domu kupców w Lubece.

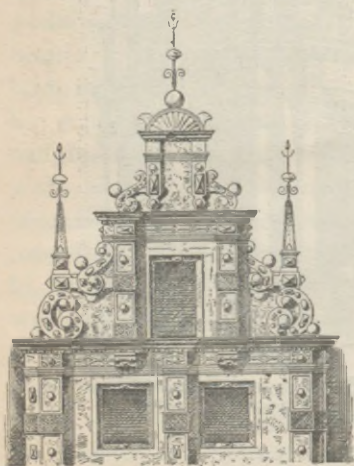


Fig 157. Szczyt zamku Bevern pod Holzminden.

atyckimi obejmowały i przedmioty sztuki. W niektórych zaś gałęziach handlu niderlandzcy posiadali nawet monopol. Kiedy powstał zwyczaj stawiania grobowców z marmuru i alabastru, wykonanie ich chętnie powierzano artystom niderlandzkim. Wielki grobowiec Moryca w katedrze frejberskiej został wykonany w Antwerpii, za pośrednictwem złotnika lubeckiego, tamże wykonany był grobowiec księżniczki Doroty w katedrze Królewieckiej, pomnik króla Fryderyka I w tumie Szlezwickim, zaprojektowany przez *Jakóba Bincka*. Nawet rysownik niemiecki widział przed sobą wzory niderlandzkie, czego dowodzi porównanie grobowców niemieckich z niderlandz-

kimi. Niema również wątpliwości, że artyści holenderscy byli wzywani do rady nawet przy utworach architektonicznych podobnie, jak

włoscy w Dreźnie i Pradze. Nie należy jednak domyślać się obcych budowniczych wszędzie, gdzie się odzywają pierwiastki niderlandzkie. Niderlandzkie wzory przypomina np. winiarnia miejska w Monasterze; podobne wrażenie sprawiają szczyty na zamku w Bevern (fig. 157), który obok Wismaru, Gottorpu, Güstrowu, Hämelscheburgu należy do najpiękniejszych niemieckich zamków. Te woluty jednak na szczycie, te kamienne okucia i obramienia murów cegla-

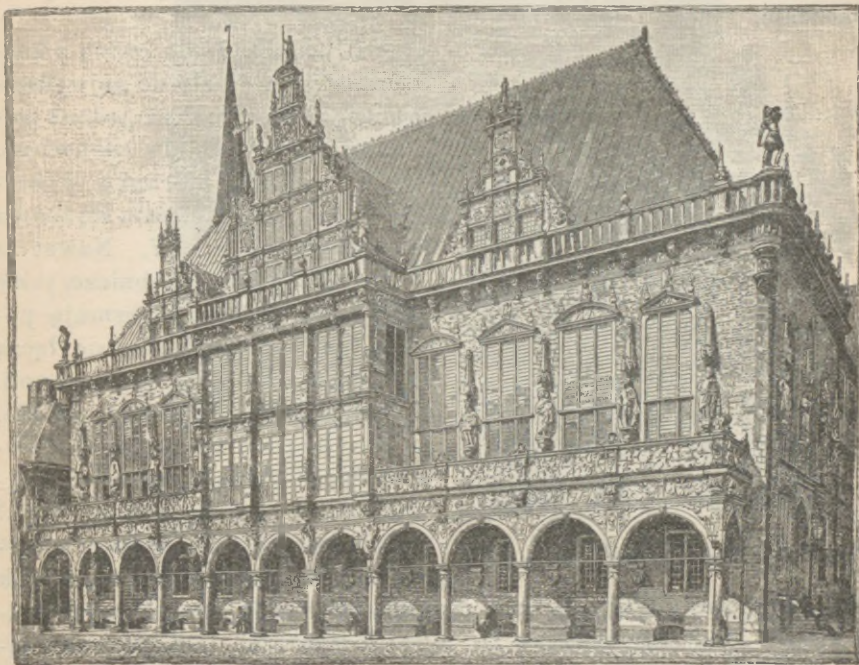


Fig. 158. Ratusz w Bremie.

nych z ciosu, te piramidy w roli zakończenia szczytów tak często się zdarzają, poczynając od końca 16 w., że upoważniają do domyslenia się sił w nich miejscowych i że niderlandzki sposób budowania powoli posuwał się coraz bardziej na Wschód. W tym celu należy się bliżej przyjrzeć ratuszom w Lubece i Bremie. Obydwa budynki posiadają korpus średniowieczny, do którego okres renesansowy dodał nowe fasady. Zwłaszcza ratusz bremeński ze swojemi podścieniami (1612), z szerokim, aż po dach sięgającym wykuszem i wysokim ponad nim szczytem (fig. 158) pod względem bogactwa ozdób plastycznych należy do najwspanialszych utworów staroniemieckiej sztuki, która dawniej nazywano renesansem.

Niezwykły materiał, cios i cegła, wskazują w budowlach gdańskich na pochodzenie obce; znaczna ilość piętér, zwykła na północy, oraz cała strona zdobnicza wskazują na wpływy niderlandzkie. Najbardziej ujawniają się one w arsenale celnym (fig. 159). Charakterystycznymi są natomiast ganki przed głębokimi zwykle prywatnymi domami gdańskimi, na które wchodzi się z ulicy po schodkach i które otacza balustrada kamienna lub krata metalowa ze stojącymi obok ławkami. Przypominają one łoże włoskie i miały też podobne przeznaczenie.



Fig. 159. Arsenał w Gdańsku. Fasada tylna.

Upodobania do ozdób z końcem stulecia doszło do najwyższego stopnia, razem z tem jednak jednolitość stylu została zachwiana.

Dwoistość kierunku w urabianiu się form zacieśnia się znowu z początkiem w. 17. Nawet te formy budowlane i zdobnicze, jakie przejęto z Włoch, otrzymują postać jędrniejszą i lepiej się łączą z silnymi ozdobami miejscowymi. Lubo dawna naiwność znikła, z jaką łączono w utworach dawniejszych różnogatunkowe pierwiastki, a z nią razem znikł w znacznej części wdzięk malowniczości, systematyczne jednak

urabianie szczegółów ujawnia postęp. Nawet w osobistym kształceniu się budowniczych znika owa dwoistość. Obcy przedsiębiorcy budowlani i miejscowi robotnicy nie zajmują już stanowiska nieprzyjaznego względem siebie, nie zachodzi między nimi również przykry stosunek podległości. Budowniczowie miejscowi dzięki cudzoziemcom zdobywają większe wykształcenie fachowe, uczą się sami, oglądając we Włoszech dzieła Palladia. Przykładem tego surowego, a zarazem jednolitego kierunku jest fasada ratusza norymberskiego, przypisywana *Eucharisowi Karolowi Holzschuerowi* (1613), który był jednak prawdopodobnie przedstawicielem rady budującej ratusz, a nie budowniczym. Ciosy rustikowe na rogach, silne gzymсы między piętami, szczyty trójkątne i zaokrąglone, idące naprzemian nad oknami oraz gzymсы koronujący, wsparty na potężnych konsolach, nadają fasadzie ciężki, ale prosty, jasny wyraz. W tymże czasie (1615 — 1620) *Eliasz Holl*, który sam opisał swoje życie, wybudował oprócz arsenału ratusz w Augsburgu. Strona zewnętrzna bu-

dynku jest może za surowa, wewnątrz natomiast, zwłaszcza wielka sala na drugim piętrze (fig. 160) są wspaniale ozdobione przez *Matthiasa Kagera* i in. Na obydwóch poprzecznych ścianach ciągną się dwa rzędy okien jedne nad drugimi; ozdobę ścian podłużnych tworzą nisze z posągami; gzymsy koronujące dźwigają konsole, sufit po-



Fig. 160. Sala złota w ratuszu augsburskim.

krywają stiuki i malowania. Malowidła i złocenie w dekoracji tej sali wogóle odgrywają wielką rolę.

Renesans niemiecki rozpoczął się w Augsburgu, w Augsburgu się też skończył. Po wybudowaniu ratusza augsburskiego upłynęło wiele czasu, zanim powstał znowu żywszy ruch artystyczny. Gdy po trzydziestoletniej wojnie architektura zakwitła na nowo, hołdowano już nowym ideałom.

c) Skandynawia, Hiszpania, Anglia.

Renesans z biegiem czasu zdobył tak wielkie znaczenie, że żaden z krajów Europy, choćby najbardziej oddalony i odrębną posiadający kulturę, nie był wolny od jego wpływu. I lubo powstał on z łona jednego tylko narodu, spotkał się z upragnieniem innych ludów i, łącząc współczesność z najwspanialszym momentem przeszłości kultury ludzkiej, nadał nowy wyraz powszechnemu rysowi historycznemu nowego okresu. Chodziło o to, aby przyswoić sobie wszyst-

ko, co wielkie, co dawniej było pomyślane i stworzone, jak również by rozszerzyć panowanie nad przestrzeniami ziemskimi i wniknąć w głębie natury. Sztuka renesansowa zawędrowała do wszystkich narodów kulturalnych Europy. Z końcem 16 w. rozpowszechniła się i w Skandynawii, nie wyrobiła tu sobie jednak żadnej odrębności. Najwybitniejszym dziełem z czasów króla duńskiego Krystyana IV, który był miłośnikiem sztuki, jest zamek *Frederiksborg* (fig. 161), zbudowany w latach od 1602 do 1670 (po pożarze w r. 1859 nanowo odbudowany). Urozmaicenie budowy ceglanej obramieniami z cio-

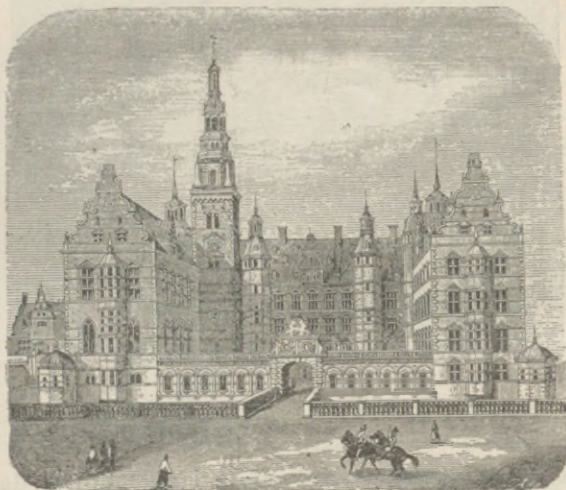


Fig. 161. Zamek Frederiksborg pod Kopenhagą.

su, szczyty, których stopnie pokrywają woluty, dowodzą pochodzenia niderlandzkiego. Obok artystów niderlandzkich pracowali w Skandynawii również niemcy.

Styl renesansowy zdobył również Hiszpanię, pomimo że grunt narodowy był tam mało przygotowany. Sztuka maurytańska kwitła tam bowiem aż do końca w. 15 i w ostatnich jeszcze czasach swojego istnienia stworzyła rzeczy wspaniałe. Obok tego zbliżający się z Północy gotyk znalazł tam dobre przyjęcie. Fantazyja narodu — jak tego dowodzi entuzjastyczne zamięlowanie staro-niderlandzkich obrazów — skłaniała się ku malarskości i prawdzie natury. Nadto, po wypędzeniu maurów, kościoł z łatwością zużytkowywał meczety dla swoich celów i skutkiem tego architektura kościelna powstała tam nie odrazu. Artyści zaczęli się wyrabiać na utworach dekoracyjnych, kaplicach, portalach, na dziedzińcach klasztornych, przy-

czem posługiwali się maurytańskimi i gotyckimi ornamentami, z temi zaś stopniowo łączyli motywy antyczne. W początkach w. 16 w Hiszpanii rozpowszechnił się styl, mający wdzięk malarski, znany pod nazwą „plateresque“, inaczej styl złotniczy, dający się wytłomaczyć miejscowymi tradycjami, który pozwalał jednak tylko na bardzo ograniczone zastosowywanie go. Czysto renesansowy styl jest właściwie dziełem króla Filipa II. Król nie tylko go lubił, lecz znał się na nim. Przy budowie Eskurialu, głównego jego dzieła, brał udział bezpośredni. On zatwierdzał plany, pilnował wykonania i wy-



Fig. 162. Escorial.

bierał architektów. Byli nimi *Juan Baptista da Toledo*, artysta wykształcony w Neapolu i Rzymie, po jego zaś śmierci *Juan de Herrera*, najbardziej wpływowego budowniczego hiszpańskiego w w. 16. Wyliczenie celów, którym Escorial miał służyć, czyni wszelki sąd krytyczny zbyt optymistycznym. Winien on być w swoich murach zawierać kościół, klasztor, mauzoleum, pałac, bibliotekę i galerię obrazów. Można to było osiągnąć tylko przez wielkie rozmiary dzieła, którego całość skutkiem braku silnych podziałów architektonicznych jest niezgrabna i ciężka (fig. 162). Budynek ten charakteryzuje króla, dla historii jednak sztuki hiszpańskiej posiada znaczenie małe.

W Anglii renesans napotkał równie słaby opór. Do połowy w. 16 panuje tam gotyk, który ostatnią swoją formę dekoracyjną wypowiedział w stylu Tudor (1490 — 1550). Powstały po nim styl Elżbiety nie zerwał również z tradycjami gotyckimi, trzyma się on

ich raczej całą swoją istotą, poświęcając jedynie wiele miejsca ornamentom antycznym. Styl ten najlepiej się poznaje w Oksfordzie i Cambridge (Colleges). Moznaby nawet twierdzić, że w Anglii bu-

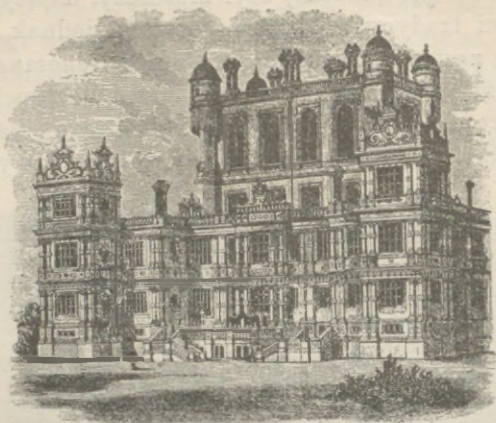


Fig. 163. Wollaton-House.

downictwo średniowieczne wogóle wcale nie wygasło, wykwintniejsze bowiem rezydencje wiejskie nawet w czasach nowszych zachowują w planie i w wewnętrznym układzie wiele dawnego charakteru. Główne miejsce zajmuje halla, koło której rozłożone są mniejsze

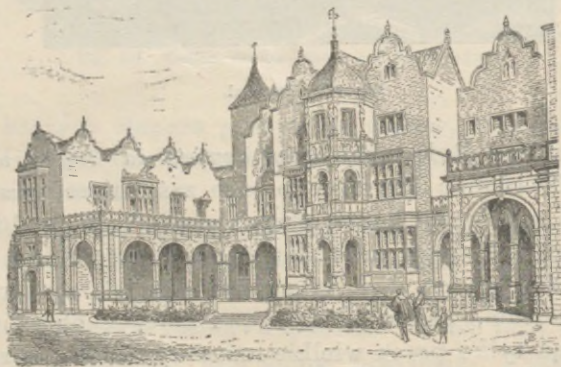


Fig. 164. Holland-House w Midlesex

ubikacje, to wysunięte naprzód, to cofnięte; tak np. w Wollatonhouse (fig. 163) i w Hollandhouse (fig. 164). Tak w jednym jak i w drugim odzywają się francuskie i niderlandzkie wpływy. Renesans zaczyna panować dopiero za czasów Karola I. Zamieszkanie króla z do-

mu Stuartów do sztuki stanowi najjaśniejszą stronę jego istoty. Znany jest jego bliski stosunek z Rubensem i van Dyckiem, słynne są stosunki jego z niektórymi z arystokratów angielskich, jak np. z hr. Arundel, wspólne zamiłowanie ich do zbiorów, które obdarzyło Anglię między innymi mantuańskimi skarbami malarskimi i raffaelowskimi kartonami do dywanów. Skłonności króla zwracały się odpowiednio do politycznych i religijnych przekonań, do romańskiego świata artystycznego; nie więc dziwnego, że i sztuka renesansowa znalazła w nim protektora gorliwego. Artystą jednak, który przy-

czytnił się do uznania renesansu w Anglii, był *Inigo Jones* (1572 — 1652), dziś jeszcze uważany za najwybitniejszego architekta Wielkiej Brytanii. W czasie parokrotnych podróży do Włoch zachwycał się szczególnie utworami Palladia; po krótkim pobycie w Danii, jako budowniczy i dekorator znalazł w Anglii duże pole pracy. Na zamówienie króla zrobił plan na ogromny pałac w Londynie, bogatszy pod względem ozdób niż Eskurial, prostszy zaś niż Louvre. Pałac winien był zawierać nie mniej niż siedem dziedzińców, przyczem obok rozległego środkowego dziedzińca powinno się być z każdej strony znajdować po trzy małe, z tych zaś środkowe miały się różnić od bocznych galeryami i arkadami. Z tego wspaniale pomyslanego pałacu wykonano tylko salę dla uroczystości, o siedmiu oknach Whitehall (fig. 165). Na cokóle rustica wznoszą się dwa rzędy kolumn, dolne w stylu jońskim — górne w koryneckim. Jeszcze wyraźniej niż w Whitehall wzorowanie się Iniga Jonesa na Palladim ujawnia się w planie willi w Chiswick, zbudowanej na wzór rotundy w Vicenzy.

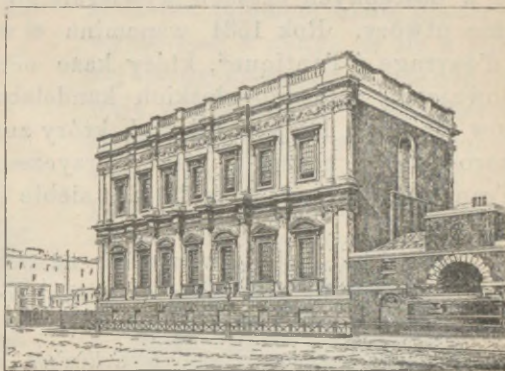


Fig. 165. Whitehall w Londynie. Inigo Jones.

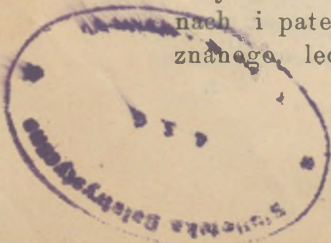
Po śmierci Jonesa styl renesansowy wprowadzано często w budowie kościołów, zamków (Blenheim) i gmachów rządowych. Najdumniejszy jednak utwór renesansowej architektury w Anglii, kościół ś. Pawła w Londynie, dzieło *Christofera Wrena*, pochodzi z ostatniej ćwierci 17 w. (1674 — 1710). W planie uchyla się on od wzorów włoskich, a zbliża się do dawnych katedr. Kopuła jednak przypomina kościół ś. Piotra w Rzymie tak samo, jak zależność od Włoch

zawsze daje się dostrzegać wogóle we wszystkich późniejszych kościołach.

6. Rzemiosło artystyczne na Północy w w. 16.

W rozwoju przemysłu artystycznego w epoce renesansu Francya i Niemcy stanowią najważniejszą, a w każdym razie najgłośniejszą widownię. O ile w wielu gałęziach artystycznego rzemiosła np. w złotnictwie w w. 15 Francya była pod wpływem Burgundyi, o tyle w następnych czasach wywierali go na nią artyści włoscy i włoskie utwory. Rok 1531 wspomina o wielkim świeczniku srebrnym „d'ouvrage á l'antique“, który każe oczywiście przypuszczać naśladownictwo północno-włoskich kandelabrow. Wkrótce atoli (od czasów Henryka II) powstał styl, który znakomicie uzewnętrzniał smak narodowy i poczucie form. Przyczem nie należy zapominać, że Francya stale przyciągała do siebie siły artystyczne flandryjskie i niemieckie.

Złotnictwo, najwykwitniejsze ze wszystkich artystycznych rękodzielnictw, byłoby się jeszcze silniej rozwinęło, gdyby rozporządzenia, dotyczące finansów państwa nie były zabraniały używania złota i srebra. Dłuższy pobyt *Celliniego* na dworze Franciszka I nie wywarł tak wielkiego wpływu na złotnictwo francuskie, jakby się tego należało spodziewać. Cellini znajdował zatrudnienie głównie jako rzeźbiarz. Najulubieńszymi ozdobami były sztyldziki do kapeluszy, agrafy, które przechowała tradycya. Czysto francuskiego pochodzenia były dewizy, imiona i nazwiska, jakie łączono z ozdobami. Emalia odgrywała we francuskim złotnictwie również ważną rolę, podobnie jak we Włoszech; kamienie rznięte (*Matteo del Nassaro*) znajdowały także ogólne wzięcie. Dla złotnictwa miało doniosłe znaczenie pewne powinowactwo z rzeźbą, nie mniej zaś i to, że wzory pochodziły od tak wybitnych artystów jak *Jacques Androuet Ducercean*, *Etienne de Laune* (1519 do 1595) i *Pierre Woeriot* w Lyonie. Później sztychy *Jana Collaert'a* oddawały te same usługi (fig. 166). Wyroby złotnicze z końcem 16 w. utraciły charakter renesansowy z chwilą, gdy się zrodziła namiętność do brylantów, pereł i wszelkiego rodzaju szlachetnych kamieni. Kształty stały się cięższe; najdelikatniejsza praca złotnicza jak: toczenie, cyzelowanie, emaliowanie zeszała na plan ostatni, wystarczała bowiem tylko materialna wartość ozdoby. Bogate plastyczne ozdoby, cechujące wyroby złotnicze z czasów Henryka II, stosowano również na dzbanach i paterach odlewanych z cyny przez *Franciszka Briot* mało znanego, lecz w każdym razie artystycznie wysoko stojącego mo-



delatora. Naczynie otaczają arabeski, medaliony, maskarony; kartusze, trofea wieńczą brzegi mis. Pierwowzorów do tego rodzaju dekoracji należy szukać we Włoszech (Polidoro da Caravaggio), traktowanie ich jednak dowodzi czysto miejscowego poczucia form.

Siła wyobraźni francuskiej jeszcze wyraźniej się ujawnia w *fajansach* okresu renesansowego. Na czele francuskich artystów — garn-

carzy stoi *Bernard Palissy* (1506 — 1590). Początkowo malarz na szkle, Palissy, ciągle trawiony gorączką doświadczeń, podjął różne próby zbadania tajemnic białej glazury, wyrabianej z cyny. O ile z jednej strony doświadczenia te odgrywają ważną rolę w interesującym życiu artysty, który z prowincji został następnie wezwany na dwór paryski, o tyle z drugiej — jego artystyczne projekty (groty z gli-

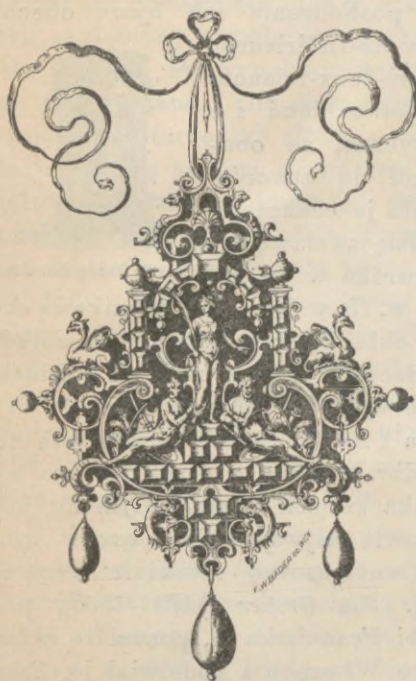


Fig. 166. Wisior. Jan Collaert.



Fig. 167. Patera (Piece rustique). Palissy.

ny) oraz często naśladowane naczynia są najlepszym świadectwem przeobrażenia się zmysłu dekoracyjnego. Zamiast malarzkiej dekoracji zjawia się plastyczna, traktowana ściśle naturalistycznie. Ryby, muszle, węże, żaby, owady, formowane z natury w gipsie, liście oraz kwiaty z upodobaniem zastosowywał Palissy w ozdobach wielkich wspaniałych pater (fig. 167). Barwy żółtawo biała, zielono niebieska stopniowo przechodzą aż do brunatnej; glazura posiada sobie właściwy połysk. Prace te cenione i znane są pod nazwą „*pièces rustiques*”; w sztuce ceramicznej nie posiadają sobie równych. W Nevers, Rouen, Monstiers istniały słynne garncarskie warsztaty. Wszystkie atoli rzeczy, wykonane przez specjalistów, nie posiadały tak wielkiego wzięcia i tak wielkiej ceny, jak produkcje pewnego amatorskiego warsztatu. Wkrótce po

1586 w Paryżu i w kilku innych miejscowościach zjawiało się 70 do 80 biało-żółtych, z brunatnymi arabeskami naczyń glinianych, które pod nazwą *Henri-deux-faiences* inaczej fajanse z Oiron poruszyły żywo rynkami (fig. 168). Mała ilość tych naczyń (dzbany, patery, flasze, lichtarze, solniczki i t. p.) podniosły ich cenę; zagadkowość ich pochodzenia i tajemnica wykonania zaostrzały ciekawość znawców i zbieraczy. Jako miejsce pochodzenia ich bywa obecnie wskazywane *Saint Porchaire* (Charente-Inférieure), obfitujące w doskonałą glinę. *Henri-deux-faiences* są w każdym razie utworami dyletanckimi i o tyle tylko mają znaczenie historyczne, że obudziły zainteresowanie szerszych kół do utworów artystycznych dobrym smakiem, jaki je cechuje.



Fig. 168 Wazon Henri-deux

Introligatorstwo francuskie zawdzięcza sławę artystycznemu poczuciu innego miłośnika w w. 16. Wschodni robotnicy wprowadzili w w. 15 w Wenecji mozaikową skórzaną oprawę książek. Układali oni okładkę z rozmaitych kawałków kolorowych skór; fugi ich zaś wytłaczali liniami złotymi. Książki,



Fig. 169. Oprawa „Majoli”. Lipsk, muzeum przemysłu artystycz.

które wyszły z oficyny słynnego drukarza i nakładcy, *Aldusa Manutiusa* oraz okładki zebrane przez wielkiego miłośnika książek *Tomasza Majoli* (fig. 169) stanowią najwspanialsze wzory włoskiej renesansowej sztuki introligatorskiej. *Jan Grolier* (1479–1565), podskarbi Franciszka I, poznał te okładki we Włoszech i podziwiał je. Przywiózł z sobą do Francji namiętność do pięknie oprawnych książek i wymagał, aby druk odpowiadał pięknemu wyglądowi zewnętrznemu. Pod kierunkiem jego wykonano okładki, które do dzisiaj mają znaczenie wzorów. Ozdoby są po większej części utrzymane w złocie i kolorze oliwkowozielonym na tle brunatnym; u spodu okładki znajduje się często podpis

właściciela: *J. Grolierii et amicorum*. W podobny sposób kazał oprawiać swoje książki inny miłośnik książek, współczesny Grolierowi, *Louis de Saint Maure*. Dzieła, wydane przez słynnego drukarza, *Geoffry Tory*, oraz biblioteka *Diany de Poitiers* w zamku *Anet* odznaczały się pięknymi oprawami—w podobnym rodzaju.

Ozdoby naczyń metalowych emaliowanych francuskich zawdzięczają swój rozwój nie wysiłkom pojedynczych amatorów, lecz uprawianiu sztuki tej oddawna przez specjalistów. Limoges był już w wiekach średnich głównym siedliskiem sztuki emalierskiej, tu też w w. 15 powstały t. z. *émaux peints*. Wykonywano je w ten sposób, że rytowano kontury rysunku na płycie miedzianej, która bywała uprzednio pociągnięta cienką warstwą podkładową i następnie rysunek zagłębiony wypełniano czarną emalią. Pierwsze wypalenie utrwalało rysunek. Po wypaleniu nakładano farby w dalszym ciągu i znowu je wypalano. Dla ciała używano fioletowej emalii, światła znaczone białą farbą lub złotem. *Grisaille* jest gatunkiem emalii, zasadzającym się na tem, że na czarnym tle malowano białym kolorem, półtony nakładano cienko lub też otrzymywano je za pomocą kreskowania. Limoges wydało liczny szereg malarzy emalierów; nazwiska często się powtarzają jedne i te same, sztuka ta bowiem przechodziła z ojca na syna. *Leonard i Jan Pénicaud, Leonard i Marcin Limousin, Piotr i Martial Reymond, Courteys'owie* i t. d. rozwijali podziwu godną działalność i byli w możności wykonywać w emalii portrety religijne i historyczne sceny, tryptyki (fig. 171. Pod względem kompozycji z początku stali oni niżej od flandryjczyków, później zaś pod wpływem Włochów przewyższyli ich. Emalią ozdabiano również różne naczynia (fig. 170).

Gdy we Włoszech intarsya, która pierwotnie rozwinęła się na drzewie, współzawodniczy ze snycerstwem, we Francji w w. 16 stolarstwo artystyczne zawdzięcza swoją doskonałość współdziałaniu plastyki. Francja od czasów gotyku posiadała wyrobionych snycerzy, którzy z chwilą, kiedy zamiast dębowego drzewa zaczęto używać orzechowego, mogli byli tem łatwiej wykazać swoje uzdolnienie. Początkowo francuskie meble renesansowe podobnie jak włoskie są komponowane w surowo architektonicznych kształtach; gładka płaskorzeźba stanowi ozdobę płycin (*Füllung*). Za Henryka II zapanowują ozdoby plastyczne. Płaskie pilastry zmieniają się w hermesy; figury w stylu Goujon, łatwo dające się odróżnić skutkiem rozciągniętych proporcji, występują na rogach i między polami; maskarony, później kartusze bywają stosowane często; szczyty są załamane, wszystkie kształty są wyrobione, o ile można, najwypuklejsze (fig. 172). Z początkiem w. 17 zjawia się heban, a z nim inkrustacya a nawet ornamentacya kolorowa.

Francuskie rzemiosło artystyczne zdobywa sobie świat cały dopiero za panowania Ludwika XIV. We właściwym okresie renesansu aż do początków wojny trzydziestoletniej pierwsze miejsce zajmuje niemieckie rzemiosło artystyczne zarówno pod względem różnorod-

ności wyrobów, jak ilości odbiorców. Niemieckie rzemiosło artystyczne nie tylko gromadziło najdzielniejsze siły, lecz cieszyło się nadto sławą europejską. Posiadamy zupełnie pewne wiadomości o francuskich artystach, którzy byli zajęci za granicą; wędrowki północnych artystów do Włoch są ogólnie znane, jak również—naodwrot—stałe wędrowanie włoskich artystów i rzemieślników po za Alpy. W tym czasie wędrowek to te, to owe narody w różnych momentach zajmowały pierwsze miejsce. Przez okres renesansu od początku aż po koniec wie-



Fig. 170. Dzban. Jean Penicaud.



Fig. 171. Portret Katarzyny przez Léon. Limousin.



Fig. 172 Szafka z Lionu. Koniec w. XVI.

ku 16 Niemcy, w niektórych zwłaszcza gałęziach, zajmowały pierwsze miejsce, że zaś prawda ta długo była w zapomnieniu, pochodzi to stąd, że sami artyści nie podróżowali, tylko ich utwory były wysyłane za granicę. Francya, Hiszpania, nawet Włochy nabywały wyroby złotnicze i zbroje ze szwabskich, bawarskich i frankońskich miast, jak tego dowodzą stare inwentarze. Augsburskie i norymberskie książki z wzorami do haftów znajdowały się we wszystkich krajach. Rysunek form nie zawsze był dziełem wyobraź-

ni niemieckiej, wykonanie jednak prawie zawsze było niemieckie. Wyrobienie techniczne było dziedzictwem okresu gotyckiego, w którym rzemiosło artystyczne wyprzedzało sztukę wielką i najlepsze rzeczy pozostawiło w zakresie budownictwa. Dalszy ciąg swego rozkwitu zawdzięcza ono tej okoliczności, że nawet najlepsi malarze i rysownicy 16 w. nie gardzili rzemiosłem i służyli mu swoją fantazyą. Lubo ilość wykonanych dzieł była bardzo znaczna, znacznie ją przewyższa jednak ilość projektów, jakie wyszły z rąk artystów

i za pomocą drzeworytu rozpowszechniły się w szerokich kołach artystów rzemieślników.

Na czele tych artystów,



Fig. 173. Projekt na pochwę do pugiinału Hans Holbein młodszy.



Fig. 174. Projekt na puchar dla Jeane Seymour. Hans Holbein młodszy.



Fig. 175. Ornament Piotra Flötnera.

którzy projektami zasilali rzemiosło artystyczne, stoi artysta tej miary, co Hans Holbein młodszy. Zwłaszcza w czasie pobytu w Anglii miał on często sposobność wykonywania rysunków dla wszelkiego rodzaju rzeczy, jak medali, pucharów, zegarów i t. p. (fig. 173, 174). Mistrzowie sztuki małej i ornamentyści, jak Al-

degreyer i Sebald Beham, z niemniejszą gorliwością pracowali dla złotnictwa, wyrobów metalowych tkackich i hafciarskich. Obok nich zaś: Piotr Flötner, którego „książka sztuki“ z r. 1549 zawiera ogromną ilość motywów wschodnich (maureski, fig. 175), otrzymanych przez Wenecję; wielostronny Augustyn Hirschvogel (1503 — 1554), który był wprost owładnięty namiętnością opanowania najrozmaitszych gałęzi sztuki i w każdej z nich pracował z doskonałymi rezultatami; Wirgili Solis, Hieronim Bang w Norymberdze, Teodor de Bry, Paweł Blindt, Jerzy Wechter, Jan Siebmacher i in. Jest to możliwe, że wiele z tych plansz, jakie pozostały, były rysowane w drzewie lub miedzioryciami z dzieł wykonanych; wielu bowiem rytowników, jak Bang i Blindt, zajmowało się złotnictwem. Większość jednak tych plansz są projektami, przeznaczonymi do wyko-

nania w metalu. Od połowy stulecia w Niemczech narodowe poczucie form dąży szeroką już drogą. Gdy w dawniejszych projektach artystów przeważały wpływy włoskie, w późniejszych zapanowują kartusze, maskarony i wstęgi. Niekiedy naczynie bywa oplecione ornamentem tak obficie, że wprost



Fig. 176. Kubek. Georg Wechter.



Fig. 177. Ornament K G. Progera.



Fig. 178. Ornament Sebald Beham.

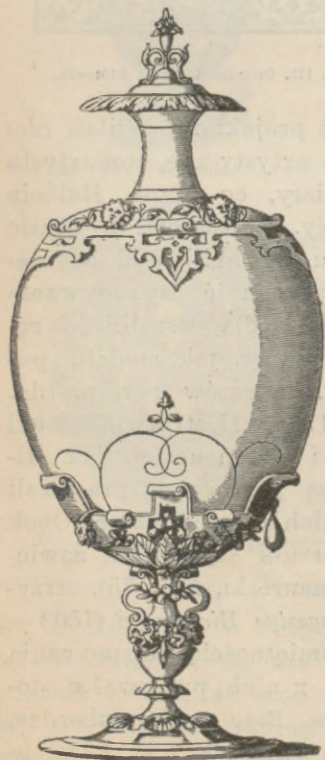


Fig. 179. Projekt na puhar. Virgil Solis.



Fig. 180. Ornamenty Virgila Solis



Fig. 181. Projekt na agrafę. Teodor de Bry.

odstaje on od niego (fig. 176—182). W miejscach, w których pewne części są za cienkie i za słabe, bywają stosowane zręcznie wykonane

klamry, swobodnie rzucone zwoje, które się zakręcają ślimakowo, osłaniając ową słabą część od góry i z dołu. Wogóle odzywają się tu tradycje gotyckie, często bowiem, np. na wspaniałych monstrancyach w skarbcu monachijskim, po bokach metalowego kor-



Fig. 182. Ornament Aldegrevera.



Fig. 183. Ornament narożny na tucherowskiej księdze rodzaju. Hans Kellner.

pusu snują się filary z wieżyczkami, połączone z nim sztabikami, zastępującymi łuki skarpowe.

Projekty, wykonywane w miedziorytach, były przeznaczone głównie dla złotnictwa, które w dziedzinie niemieckiego rzemiosła

artystycznego stało na pierwszym miejscu. *Wenzel Jamnitzer*, inaczej *Jamnitzer*, jest jego najsłynniejszym przedstawicielem. Urodził się w r. 1508 w Wiedniu, widownią zaś jego działalności była Norymberga, gdzie umarł w 1585 r. Pochwała, z jaką wyraża się o nim współczesny biograf artystów norymberskich, Jan Neudörffer, głosi o nim i o jego bracie: „O tych zwierzątkach, owadach, ziołach i ślimakach, które oni odlewają ze srebra, ozdabiając nimi naczynia, dawniej się nawet nie słyszało”, potwierdza to zaś patera stołowa w zbiorze Rotszylda we Frankfurcie (fig. 185). Podstawa jest pokryta wszelkiego rodzaju trawami i kwiatami. Postać kobieca, stojąca na niej, niesie kosz, nad którym wznosi się wazon z kwiatami. Drugim dziełem jego ręki jest podobnie ozdobiona szkatułka w „Grüne Gewölbe“ w Dreźnie. Jego sława była tak głośna, że przypisywano mu wszystkie wybitniejsze wyroby złotnicze, jakie były w w. 16 wykonane w Niemczech. W każdym razie działalność jego była wielka; ślady jej pozostały nie tylko w utworach wykonanych, lecz i w projektach (rytowanych), te zaś ujawniają wielkie podobieństwo do Ducerceau'wskich, co się objaśnia wspólnością źródła (włoskiego), z którego obaj tworzyli.

Oprócz *Jamnitzera* słynie wielu innych jeszcze niemieckich złotników. I tak: norymberczycy — *Melchior Bayr*, *Jonasz Silber*, *Krzysztof Jamnitzer*, *Hans Petzolt*, *Hans Kellner*, którego dziełem są srebrne okładziny do tucher'owskiej Księgi rodzaju (fig. 183 i 184); *Henryk Neitz* w Lipsku, *Daniel Kellerthaler* w Dreźnie, *Antoni Eisenhoit* w Warburgu (fig. 186) i in. Jeszcze większą sławą cieszyło się złotnictwo w w. 17 w Augsburgu. Z Augsburga pochodzi szafeczka w Berlińskim muzeum rzemiosł, którą wykonali złotnicy (*Dawid Attensteter*, *Matyas Walbaum*, *Paweł Götting* i in.) wespół ze stolarzami (fig. 187). Płaskorzeźby, wykonane w srebrze, znajdujące się na podstawie, ujawniają lepsze poczucie kształtu, niż małe okrągłe figurki, ustawione na rogach i na szczycie dzieła (wyobrażającego parnas).

Dość jest zajrzeć do dawnych *Neudörffer'owskich* „Wiadomości o norymberskich artystach i rzemieślnikach“ (1547) oraz do dalszego ciągu ich, pisanego przez *Guldena*, aby się przekonać o ilości tych dzielnych sił, jakie poświęcały się robotom w metalach nieszlachetnych. Płatnerze, ślusarze, kowale, rusznikarze współzawodniczyli między sobą w dążeniu do podniesienia wartości dzieła bogactwem form i różnorodnością wykwinnych i subtelných ozdób. Ponieważ rzemiosło artystyczne było tak gorliwie uprawiane w drobno mieszczańskich sferach i zmierzało do ozdobienia mieszkań mieszczańskich, wspianiałej urządzonych kuchen, przeto nie dziwne-

go, że i metale nieszlachetne odrabiano również artystycznie. W tych wypadkach, w których sfery wykwintniejsze żądały srebra, niższe zadawałniały się cynkiem i mosiądzem, lecz w naczyniach, wyrabianych z nich, domagano się uszlachetnienia materiału za pomocą formy. Natura materiału jednak krępowała swobodę form, od których bezkarnie odstąpić nie można. Zbliżenie się do form naczyń glinianych jest tu usprawiedliwione; natomiast



Fig. 184. Klamry tucherowskiej księgi rodzaju.

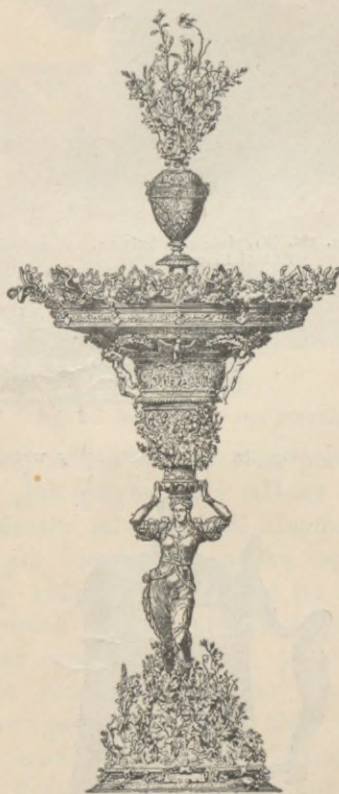


Fig. 185. Patera. Jamnitzer. Frankfurt, zbiory Rotszylda.

każda próba naśladowania subtelniejszych podziałów naczynia srebrnego, podnosiłaby trudność zadania, nie doprowadzając do celu. Lepiej więc było ozdoby wytrawiać i rytować, niż traktować je plastycznie (fig. 189). Masywność i siła kształtu słusznie przeważają w naczyniu cynowem. Sama natura mosiądzu wskazuje również na konieczność toczenia poszczególnych części i polerowania płaszczyzn. To też wyroby z mosiądzu lanego, znane kandelabry z licznymi kulami i gu-

zami, lichtarze, wanny i t. p. istotnie ujawniają stałość tej zasady, posiadając ornamenty tylko grawerowane.

Do wysokiej doskonałości doprowadzili ornament *kowale*. Z chwilą wprowadzenia żelaza w sztabach zaczęto wyrabiać kraty żelazne,



Fig. 186. Kropielnica i buława.
Antoni Eisenhoit.

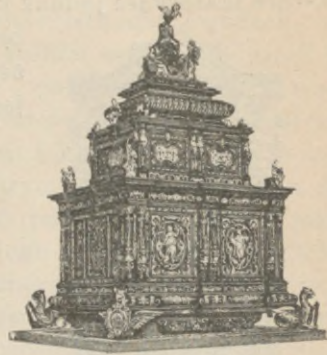


Fig. 187. Pommerowska szafeczka.
Berlin Kunstgewerbe muzeum.



Fig. 188. Zakonczenie kraty wodotrysku Herkulesa w Angsburgu.



Fig. 189. Kubek cynowy. Kasper
Enderlein.

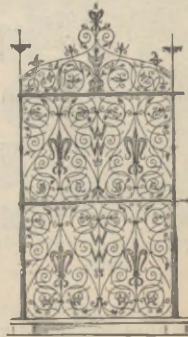


Fig. 190. Krata w Angsburgu.
Kościół ś. Ulryka.

których tak wiele jeszcze pozostało obecnie z owych czasów (fig. 188 i 190). Z żelaza kutego wykonywano najmiększe spirale, najdelikatniejsze kwiaty i arabeski. Wreszcie powszechną sławę mieli niemieccy płatnerze. Niektórzy tylko medyolańscy koledzy ich, jak

Filippo Negrolo, mogli z nimi współzawodniczyć. Wybitni artyści, jak *Mielich*, *Broxberger*, *Schwarz* dawali projekty, podług których płatnerze (jednym z najlepszych był *Dezyderyusz Kolman* w Augsburgu, który za jedną zbroję otrzymał sumę 3,000 reńskich w złocie) wykonywali hełmy i puklerze. Drogą grawerowania, wytrawiania, cyzelowania otrzymywano ozdoby, których bogactwo przechodzi wszelkie oczekiwania (fig. 191). W stal wkowywano również ozdoby ze złota i srebra; dzięki wysokiej sztuce kowania zbroje, zwłaszcza hełmy, pozbywały się charakteru ciężkiego.

Podobnie, jak wyroby cynowe i mosiężne, do sfer mieszczańskich wprowadza nas *garncarstwo* niemieckie. Zdarzają się wszakże majoliki i fajanse. Z wprowadzeniem majoliki do Niemiec łączy się nazwisko wyżej wspomnianego Augustyna Hirschvogla. Podług Neudörffera odwiedzał on Wenecję „w towarzystwie garncarza” i stamtąd przy-



Fig. 191. Hełm cyzelowany. Paryż, Luwr.

wiół „wiele wiedzy z zakresu tej sztuki”. Robił on piece, dzbany i obrazy na sposób starożytny „jak gdyby były odlane z metalu”. Nazwisko Hirschvogla zwykle określa cały gatunek niemieckich majolik, pomimo, że bynajmniej nie sam tylko sztukę tę uprawiał. T. z. „dzbany Hirschvogla” (fig. 196). można poznać po kształtach, po toczonych uszkach, po ozdobach przeważnie plastycznych, szeregiem przeprowadzonych jedna nad drugą i po pospolitej polowie. W Niemczech przeważnie jednak wyrabiano naczynia kamienne, używano twardej gliny garncarskiej. Wobec ogromnego zapotrzebowania nie może być mowy o tem, aby każde naczynie było wykonane artystycznie. Pospolity materiał nie pozwalał przytem na subtelniejsze podziały; są tu możliwe tylko formy masywne. Wielobarwność a zwłaszcza rozciągłość dekoracji plastycznej musiano uwzględnić z tego powodu, że subtelniejsze zakolorowanie i dominowanie jednego tonu na większych płaszczyznach musiałoby się spotkać z większymi trudnościami technicznymi. Ornamenty bądź wtlaczano lub wytłaczano przy pomocy form glinianych. Maskarony i zwoje i tu odgrywają ważną rolę (fig. 192). Wszędzie, gdzie znajdowano bogate pokłady gliny, powstawało garncarstwo. Reńskie garncarnie cieszyły się wzięciem dzięki temu, że kolońscy

kupecy wywozili naczynia do Anglii i Niderlandów. Ślady obfitej działalności tak zwanych „Krukenbäcker“ napotyka się na przestrzeniach od Siegburgu i Frechen pod Kolonią aż po Höhr i Grenchhausen pod Selters w księstwie Nassauskiem. Wielkie były warsztaty garncarskie w Raeren (pod Akwizgranem). W Niemczech środkowych ulubione były wyroby z Kreussen pod Bayreuth. Rozmaitość materiału, używanego w różnych miejscowościach, warunkowała rozmaitość stylu. Siegburskie kamienne wyroby z gliny nie zawierającej cech żelaza, odznaczają się białym zabarwieniem i pozwalały na pokrywanie ich cienką przejrzystą glazurą; we frechenowskich zaś



Fig. 192. Fryz z maskami z kubka glinianego z nad dolnego Renu

brunatnych wyrobach można było pociągać nieczystą barwę gliny polewą nieprzejrzystą. Dzbanki grenzhauzeńskie po większej części mają niebiesko-szare zabarwienie. Odróżnienie wyrobów siegsburskich od grenzhauseńskich i t. d. podług właściwej im ornamentyki jest połączone z dużymi trudnościami, siegsburskie bowiem formy, modelowane prawdopodobnie w Kolonii, były często używane również w Raeren, jednocześnie zaś wzgląd na rynek, na gust zamawiających powodował pewne odstępstwa od właściwych form. Niektóre warsztaty miały swoje specjalności. Raeren np. jest znane z t. zw. mężczyzn brodatych, zwanych tak z powodu masek brodatych umieszczonych na szyi dzbanka; w Kreussen wyrabiano dzbanki, które stosownie do ozdób nosiły nazwę dzbanków z apostołami, kurfirstami, planetami, ze scenami myśliwskimi, szwedami, piechurami i t. p. Dzbanki Kreuseńskie były wykonywane (fig. 193) po większej części z ciemnobrunatnej masy, miały emaliowane wypukłe figury, w których dominują kolory niebieski i żółty, dla twarzy zaś i rąk cielisty. Kształty ich są cięższe niż wyrobów reńskich, jedynie

dzbanki z dziobami posiadają bogaciej ukształtowaną szyję i podstawę. Zbieracz odróżnia te wyroby, nie tylko kierując się miejscem pochodzenia ich i ozdobami, lecz i przeznaczeniem ich i kształtami. Podług niego istnieją dzbanki żałobne, szare z białymi i czarnymi ozdobami, odróżnia t. z. „Schnellen“ (zwązające się cylindry) i „Ballustern“ (dzbanki pośrodku pękate) od dzbanów z dziobkami, od t. zw. „Wurst“ i „Ringkrügen“, w których kolisto pozaginany tułów naczynia stoi na podstawie, i „Gurden“, ukształtowanych na podobieństwo flasz pielgrzymich i t. p. (fig. 196).



Fig. 193. Dżbanek z Kreussen.

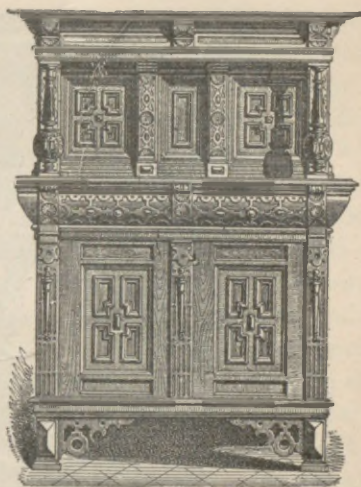


Fig. 194. Szafa roboty flamandzkiej. Wiedeń, zbiory Lichtensteina.

Ręka garncarza nie tylko wyrabiała naczynia, lecz służyła również architekturze, dostarczając płyt kwadratowych na posadzkę i ściany. Potężne piece kaflowe wyrabiane przez garncarzy były istnymi meblami. Piec taki pochodzący z 16 lub 17 w., o ile się przechował w Niemczech południowych, a zwłaszcza w okolicach alpejskich, posiada prawdziwie architektoniczną budowę. Przedewszystkiem na nogach, często mających postać jakichś istot żyjących, spoczywa spód szeroki, na którym się wznosi część węższa wierzchnia. Gzymsów i zakończenia, i wogóle części architektonicznych rzadko kiedy tam brakuje. Kafle są ozdobione plastycznie, po większej części przeciągnięte zieloną glazurą. Jednobarwność z czasem ustępuje wielobarwności, ozdoby plastyczne wobec malarzkich zajmują miejsce drugorzędne, pilastry jedynie, gzymsy i zakończenia długo zachowują jeszcze formy plastyczne. Wspaniałe piece, pochodzące z w. 17, roboty Adama Vogta, o czarnej glazurze,

posiada jeszcze ratusz augsburski, w Szwajcaryi zaś, gdzie zduni w Winterthur rozwijali żywą działalność, spotyka się piękne okazy pieców wielobarwnych.

W drugiej połowie stulecia z niemieckimi stolarzami współzawodniczą niderlandzcy, których łatwo poznać po ich znaku, mianowicie po stosowanej zawsze „carotte“, t. j. szabiku okrągłym, u dołu zaostrzonym, a od góry zakończonym gałką, umieszczanym na listwach i pilastrach (fig. 194).

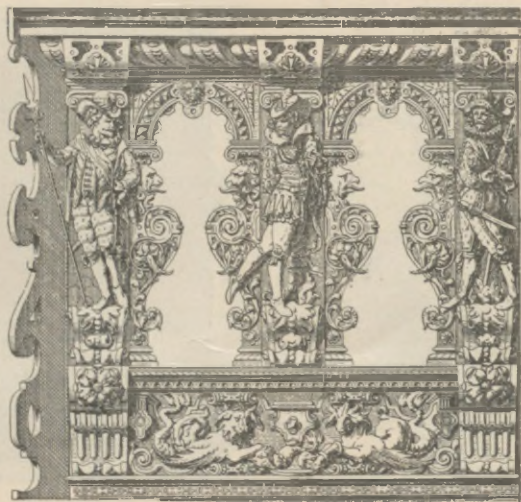


Fig. 195. Ornamentacje snycerskie z ratusza w Bremie.

Buazerye w pokojach otwierają szerokie pole dla snycerstwa. Wykładanie drzewem ścian, drzwi nastęczało po temu sposobność. Formy dekoracyjne mebli są wogóle te same, jakie bywają używane w architekturze. Obrazy „Tańca śmierci“ Holbeina dowodzą, że stoły i łóżka miały formy renesansowe już w 20-ych latach 16 w., gotyckie motywy zdobnicze znikają w połowie tego wieku, dawne pozostałości istnieją tylko w samym wykonaniu. Silnie wypukła płaskorzeźba, stąd silne załamania światła i cieniów, odróżnianie w traktowaniu form konstrukcyjnych od dzielących dowodzą powinowactwa z architekturą, którą snycerstwo wspierało jeszcze za czasów gotyku. Zadanie wsporników (siostrzanów) spełniają częściej filary niż kolumny; przed nimi występują hermesy, lub też całe figury na wzór Karyatyd (fig. 195). Płytciny są ujęte w szerokie ramy, pokrywają je często ozdoby figuralne, zamiast których w drugiej połowie

tego stulecia zjawiają się kartusze oraz linie załamane pod kątem prostym. Wykładanie, jak tego dowodzą wzory graficzne Piotra Flötnera, musiało wejść wcześniej w użycie, zapanowuje jednak dopiero z końcem w. 16 i w 17, współcześnie zaś z tem zjawia się upodobanie do zastosowywania najrozmaitszych gatunków drzewa w jednym meblu; ozdoby malarskie przeważają nad rzeźbiarskimi, kolumny i inne części bywają kształtowane w formach poważniejszych, a nadewszystko suchszych, niż to widzimy we współczesnej architekturze.

Byłoby błędem dopatrywać się w tym zwrocie do renesansu włoskiego charakterystyki całego niemieckiego rzemiosła artystycznego w początkach w. 17. Obok tego bowiem dążenia w Niderlandach i Niemczech północnych istniał kierunek inny, który bardziej hołdował tradycjom miejscowym, formom jędrnym, i który popierał właściwą sztukę snycerską. Obok całego wpływu włoskiego nie należy zapominać, że chociaż wyobraźnia miejscowa uległa pewnemu zboczeniu, nie zanikła jednak zupełnie. Nie była ona eklektyczną, nie wybierała bynajmniej z namysłem tych lub owych pierwiastków, lecz podążała raczej za ogólnym prądem podnieć i form. Obce motywy bowiem uległy wkrótce takim przeobrażeniom, że zaczęły odpowiadać poczuciu narodowemu i z tej racji słusznie poczytywane były za własne. Materiał otrzymany starano się opracować zupełnie samodzielnie i osiągnięto to w utworach doskonalszych. Dotyczy to tak samo niemieckiego jak i francuskiego renesansu.

Sztuka w wieku siedemnastym i ośmnastym.

A. Wiek siedemnasty.

1. Sztuka włoska w wieku siedemnastym.

a) Budownictwo i rzeźba.

Poczynając od w. 16, punkt ciężkości historii Europy przenosi się na tę stronę Alp. W różnych chwilach zmienia on miejsce, lecz za Alpy nie powraca już więcej. Walki wszelkie, jakie miały rozstrzygać o losach narodów, odbyły się na Północy; na Północy utrwalała została nowa forma rządu, do której Włosi z okresu Odrodzenia nadaremnie wzdychali; na Północy też wiedza wytknęła drogi nowe, które prowadzą do głębszego poznania natury, lepszego poznania przeszłości ludzkiej, do zdobycia prawdy; na Północy

wreszcie i sztuka kwiat swój rozwinęła. Błędem wszakże byłoby przypuszczenie, że we Włoszech zapanowała cisza grobowa. Dziełnictwo kultury renesansowej — opanowanie zupełne form zewnętrznych życia jeszcze się tam przez długi czas nie wyczerpywało; w rzeczach wytrawnego, dworskiego smaku Włosi w dalszym ciągu ton nadawali. Sława sztuki włoskiej również żyła jeszcze; zwłaszcza w kołach artystów Włochy uchodziły zarówno przedtem jak potem za prawdziwą szkołę wyższą, w której wyłącznie lub głównie można było zdobyć wykształcenie. Artysty włoscy, pomijając ożywione ich stosunki z krajami obcymi, znajdowali dosyć zajęcia w ojczyźnie. Wiele większych miast włoskich zawdzięcza swój wygląd tej działalności budowlanej, jaka powstała dopiero z końcem w. 16. Tak np. Neapol, Palermo zmieniłyby zupełnie charakter, gdyby je pozbawić tego, co zostało zrobione po okresie renesansu. Rzym wreszcie otrzymał ów specjalny charakter, jaki posiada dzięki monumentalnym fontanom, kościołom i pałacom, dopiero za czasów Sykstusa V (1585 — 1590) i następnych. Papiestwo przestało już być potęgą wszechświatową jak ongi w wiekach średnich, pozbyło się również owego charakteru narodowego, który je cechował w okresie renesansu. Ciągłe jednak hołdowały mu narody romańskie i część ludów niemieckich, zawsze jeszcze odgrywało wybitną rolę polityczną, której nadawało blask swoją okazałością. Kościół, znowu wzmocniony wewnątrz, był dość silny, aby oddziaływać na wyobraźnię i by, opiekując się sztuką troskliwie, powagę swoją rozszerzać. W narodzie włoskim nie spotykał on żadnego oporu, ten bowiem wiódł zwykłe, prywatne życie. Gdy na północy pisano tragedye wzruszające do głębi duszy, gdy zakwita komedia, oparta na subtelnych studyach psychologicznych, we Włoszech powstaje dramat liryczny, a muzyka prawie wyłącznie hołduje życiu zmysłowo-uczuciowemu i żywi się niem. Kult kościelny, sztuka kościelna starały się działać przy pomocy silnych, elementarnych wrażeń, — zwłaszcza zaś architektura kościelna. Dobrze wiemy, jak doskonale odpowiedziało budownictwo wymaganiom sztuki, wprowadzając pełne efektu, kontrasty i okazałość. Nie byłoby ono wszakże oddało tych usług, gdyby w swoim własnym zakresie nie było zmuszone do tego samego rozwoju, jakiemu sztuka wogóle podlegała. Każdy rodzaj sztuki, każdy jej odłam posiada swoją własną historję. Z chwilą, gdy jakiś kształt, lub pewna ilość kształtów staje się całością określoną, zadaniem pokoleń następnych jest wyjasnić ich artystyczną rolę i wyciągnąć z nich wszystkie wnioski artystyczne. W jaki sposób uzewnętrznia się owa siła kształtów, w jaki sposób zmienia się jej wyraz, jak bywa ona użytkowywana, tego wyjasnienie, oraz stwier-

dzenie współcześnie panujący nastrój ducha o ile sprzyjał rozwojowi lub tamował go, oraz wykazanie związku z kulturą ogólną—stanowi jedno z najwrdzieńszych, lecz i najtrudniejszych zadań badania naukowego.

Architektura renesansowa, ujęta w stałe reguły i jasne zasady, była typem budownictwa z końca w. 16. Reguły te pozwalały nawet mniej uzdolnionym artystom współzawodniczyć z mistrzami wielkimi, skutkiem tego na razie były chętnie przyjęte. Wkrótce jednak zaczęto w nich widzieć coś, co krępuje swobodę; powstało pragnienie wyzwolenia się z ich więzów. Budowa olbrzymiego kościoła ś. Piotra w Rzymie odegrała w tej zmianie gustu ważną rolę, w dalszym ciągu bowiem podniecała wyobraźnię artystów do tworze-



Fig. 196. Św. Cecylja. Rzeźba Stefena Moderny. Rzym. S. Cecilia.

nia nowych pomysłów, oraz wspaniałych efektów. Skutkiem tego to młodsze pokolenie artystów, wzorując się na Buonarottim, nadało swoim utworom większą ciężkość, dążyło do wywołania wrażenia potężną całością i starało się formy czysto architektoniczne stosować do celów zdobniczych. Dekoracyjny kierunek malarcki, kładący nacisk na nadanie wyrazu wnętrzem, na silniejsze zaznaczenie harmonii w proporcjach, stanowi ostateczny cel budowniczych, odpowiadający ogólnemu prądowi kultury.

Z planów poziomych kościołów widzimy upodobanie do szerokich naw środkowych z szeregiem kaplic lub wązkiemi nawami bocznymi, oddzielenymi nie kolumnami, lecz filarami. Nawa poprzeczna rzadko kiedy wybiega po za ogólną linię murów; posiada tylko znaczną długość i zawsze pokryta jest kopułą. Najsilniejszy nacisk kładziono na sklepienie, zwykle beczkowe. Zamiast kasetonów, które wewnątrz kościoła ś. Piotra nadają wspaniały wyraz, z czasem wchodzi w zwyczaj dzielenie sklepienia ozdobami stiukowymi w kształcie ram, o licznych polach, przeznaczonych do ozdób malarzkich. W ten sposób powstało nowe a szerokie zadanie dla malarstwa i nowa jego gałąź—malowanie kopuł i sklepień. Tego malowni-

czego wyrazu, jaki się osiąga we wnętrzach kościołów przez perspektywę i oświetlenie, na fasadach nie można otrzymać, pomimo, że i tu starano się o efekty kontrastów światła i cieniów. Fasada pojmowana bywa jako zwarta budowa szczytowa; traktowano ją jednak tylko jako ozdobę, nie pozostającą wszakże w związku organicznym z wnętrzem. Największą siłę i bogactwo zdobnicze zachowywano dla jej części środkowej. Dwa rzędy podpór dzielą pionowo ścianę czołową, — na dole kolumny, wzmocnione półkolumnami i pilastrami, na górze pilastry. Ślimacznice, lub tym podobne kształty

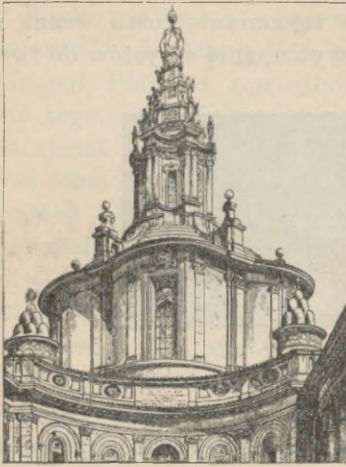


Fig. 197. Kopuła kościoła Ś. Iwona (Sapienza) w Rzymie. Borromini.

pośredniczą z obydwóch stron w przejściu od spodu szerszego do węższego wierzchu. Płaszczyzny ścian, zawarte między mocno ukształtowanymi wspornikami, otrzymują życie i ozdoby w postaci bogato obramionych nisz. Silne te kontrasty nie wystarczały jednak artystom. Złamane lub o liniach falistych szczyty kończą budynek; poszczególne części fasady jedne występują naprzód, inne się cofają, ogół ściany jest rozczłonkowany przez załamywanie się światła i cienia; linia frontu z prostej zmienia się na lekko wygiętą, zbliżoną do falistej. Wieże i kopuły (fig. 197) przyjmują

kształty owalne i linie krzywe. Środki te dążą do wywołania załgań perspektywicznych, złudzeń optycznych i wyrazu życia, siły i uczucia. — Rzym jest kolebką tego nowego stylu, twórcą zaś jego jest Giacomo Barozzi da Vignola (1507 — 73), pomocnik i następca Michała Anioła w prowadzeniu robót koło kościoła ś. Piotra. Dawszy się poznać, jako teoretyk czystego renesansu, dzięki słynnemu dziełu o pięciu porządkach kolumn, rozpoczął on w r. 1568 budowę wspomnianego kościoła Jezuitów w Rzymie, który stał się typem dla całej barokowej architektury kościelnej (fig. 198).

Styl ten, panujący we Włoszech w w. 17, nosi nazwę *baroka*. O ile określenie to oznacza pewne pojęcie stylu i ogranicza się na dziełach włoskich oraz pokrewnych im stworzonych na północy, nie można mieć przeciwko jego używaniu. Chodzi tylko o to, aby pod tę nazwę nie podciągać całej europejskiej sztuki w. 17, ani też okresu jego trwania, niektóre bowiem utwory późniejsze noszą także

cechy tego stylu, aby nie przywiązywać wagi do owego pojęcia, jakie się o nim wyrobiło, mianowicie jako o czemś niegodnem uznania, czego się należy wystrzegać, a które się rozpowszechniło w przekonaniu tych, co nazwę tę wprowadzili. Pomijając, że barok znakomicie ucieleśnia sposób odczuwania owego czasu, a więc posiada historyczne usprawiedliwienie, nie można odmówić wielu jego pomnikom co najmniej wielkiego dekoracyjnego wdzięku (np. w kościołach: ś. Zuzanny Maderny, ś. Ignacego Algardięgo, ś. Karola alle quattro fontane Barominiego w Rzymie i in.). Śród licznych artystów rzymskich, jak: *Giacomo della Porta* (1541 — 1603), który po śmierci Vigno-

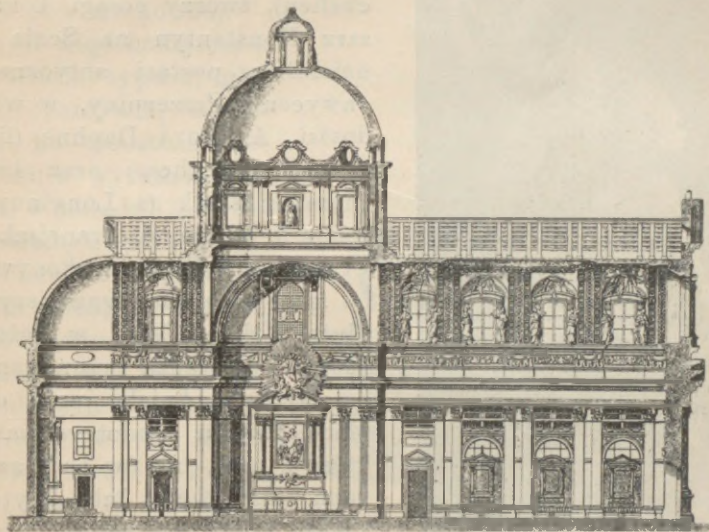


Fig. 198. Il Gesu w Rzymie Przekrój podłużny.

li kończył kościół Pana Jezusa, *Carlo Maderna* (1556 — 1603), którego imię nazawsze zostało złączone z dokończeniem kościoła ś. Piotra, *Francesco Borromini* (1599 — 1667), najzarliwszy przedstawiciel nowego kierunku, *Domenico Fontana*, *Carlo Rainaldi* i t. d., największą sławę zdobył *Lorenzo Bernini* (1598 — 1680). Bernini był wogóle najświetniejszym artystą swojego czasu. Wiadomości o jego pobycie w Paryżu (1665) dają najlepsze świadectwo o wzięciu, jakim się cieszył ów „cavalier”. Do Paryża sprowadził go Colbert, by usłyszeć zdanie jego o Luwrze. Nie posiadał on siły twórczej; kolumnada wszakże na placu ś. Piotra dowodzi, jak wielkie wrażenie umiał on osiągać z prawidłowo obliczonych linii perspektywicznych. Wobec tego Scala regia w Watykanie, rozszerzona sztucznie, wydaje się tylko igraszka. Tabernaculum i katedra w kościele ś. Piotra posiadają cha-

rakter dekoracyjny, tabernaculum zaś nadto świadczy tylko o umiejętności zastosowania dawnej formy kolumny w kształtach kolosalnych.

Sława Berniniego jako rzeźbiarza jest większa, niż jako architekta. Jako taki pozostawił on istotnie trwałe ślady i decydująco wpłynął na losy sztuki. Bernini z jednakową łatwością obraca się w zakresie rozmaitych tematów, na wszystkich utworach odbija on



Fig. 199. Apollo i Daphne. Grupa marmurowa Berniniego. Rzym, willa Borghese.

znamię swojego wirtuozostwa i temperamentu. Kuje on biusty portretowe (Ludwik XIV, kardynał Richelieu), tworzy posągi konne (cesarz Konstantyn na Scala regia), ucieleśnia postaci antyczne (Pochwycenie Prozerpiny, w willi Ludovisi, Apollo i Daphne, (fig. 199) w willi Borghese) oraz świętych chrześcijańskich (ś. Longinus w kościele ś. Piotra, ś. Franciszka w S. Francesco a Ripa), wykonywa liczne grobowce (najsłynniejszy — papieża Urbana VIII w kościele ś. Piotra — zdradza wzorowanie się na Michale Aniele) oraz ozdabia place Rzymu wodotryskami. Niektóre z nich, jak ów na Piazza Navona (fig. 200), lub Tryton na Piazza Barberini, należą do najbardziej artystycznych rzeczy Wiecznego miasta. Obok wielkiej płodności Bernini zadziwia doskonałością techniki. Uzdolnienie w tym

względzie było już w jego naturze, rozwinęło się zaś pod wpływem

studyów na późno-rzymskich rzeźbach. Jego postaci kobiece są zbyt miękkie, zbyt obfite, w ciało; muskulatura mężczyzn jest przesadnie uwydatniona, efekt zestawienia jednych i drugich jest więc tem silniejszy.

Skłonności osobiste Berniniego znalazły duże ułatwienie w panującym powszechnie nastroju. Alegorya odgrywała ważną rolę już w okresie renesansu. Obecnie zaś z chwilą kiedy życie kościelne nanowo się obudziło, personifikowanie chrześcijaństwa stało się nową dla niej podniętą. Wyobrażano plastycznie liczne „Cnoty”

w glorii, lub jako zwycięzynie nad niechrześcijańskimi występkami. Ten chrześcijańsko-alegoryczny kierunek był cechą wykształcenia renesansowego. Kostium antyczny można było stosować. Ponieważ jednak życie duchowe nie ożywiało w tych utworach postaci abstrakcyjnych, przeważał przeto zwykły formalizm, by zaś osłonić pustkę i brak treści, kształty zewnętrzne odtwarzano w przesadzie. W w. 17 w malarstwie włoskiem zapanował również naturalizm; od jego wpływu nie uchroniła się i rzeźba. Artysty ciągle jeszcze wierzyli, że chcąc otrzymać wrażenie zupełne, nie należy zaniedbywać owej idealnej zaprawy powierzchniowej.

Nastąpił więc kompromis.

W postaciach, typach, głowach, proporcjach, wzorowano się na otoczeniu rzeczywistym; w wyrazach zaś, ruchach, w układzie fałd widać przesadę i skutkiem tego przybierają one zmyślony charakter idealny. Rzeźba wyciąga zasady nie z istoty własnej, lecz z malarstwa, lub teatru, namiętnie uprawianego w w. XVII. Większość utworów z tego czasu, mających niewątpliwie wielką wartość dekoracyjną, tracą ją, gdy są rozważane, jako utwory o znaczeniu samodzielnem. Przesada ruchów, wyraz uczuć doprowadzony do najwyższego napięcia porywa w nich i olśniewa tylko na chwilę; obserwując je spokojnie widzi się udany, powierzchowny patos.

Niewielu artystów i niewiele dzieł jest wolnych od tej przesady. Posągi portretowe na grobowcach są często wspaniałe; są to istotnie postaci wybitne. Podobnie niektóre figury świętych, jak np. *ś. Cecylia Stefana Maderny* (1571 — 1636) w kościele *ś. Cecylii* (fig. 196), wzruszająca postać młodej męczenniczki, wywołują silniejsze i trwalsze wrażenie. *Franciszek Duquesnoy*, zwany zwykle *il Fiammingo* (1594 — 1644), flamand z pochodzenia, ustrzegł się tego niebezpiecznego manieryzmu. Ulubione jego grupy dzieci, jego *ś. Zuzanna* w kościele *S. Maria di Loreto*, *ś. Andrzej*, w kościele *ś. Piotra* są utrzymane w granicach zdrowego, lubo cokolwiek za surowego

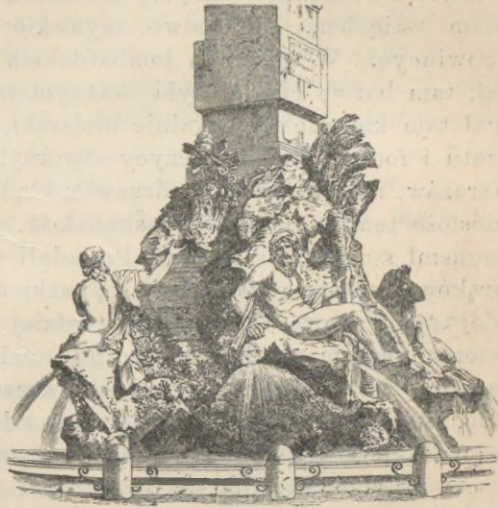


Fig. 200. Wodotrysk na Piazza Navona w Rzymie. Bernini.

naturalizmu. „Styl Berniniego“ zaś był przez długie czasy wzorem dla większości artystów.

b. Malarstwo.

Ilość architektów i rzeźbiarzy rzymskich, urodzonych w Rzymie, jest w w. 17 bardzo nieznaczna. Wielu z nich, a między nimi nawet najlepsi są przybyszami z Włoch północnych lub południowych i z obczyzny. Między ostatnimi Francuzi cieszą się największym wzięciem. Malarstwo rzymskie również było zasilane przez prowincję. W miastach lombardzkich ów manieryzm się nie przyjął; tam barwa ciągle była ważnym środkiem wyrażania się, pannał tam kierunek specjalnie malarski, który warunkował wybór tematu i formy. Lombardczycy stworzyli rzeczy najlepsze w zakresie obrazów, malowanych na drzewie; kładli oni mniejszy nacisk na doniosłość tematu, niż na doskonałość roboty, którą poprzedzali starannymi studjami z natury. Posiadali wszystkie właściwości, jakich brakowało sztuce rzymskiej i skutkiem tego zdolni byli wnieść do niej życie nowe. Rzym tembardziej się już przesycał czysto powierzchownym idealizmem, że go ucieleśniano w sposób niezadawalający. Zmiana w nastroju ducha czasu domagała się sztuki silniejszej, która by lepiej odtwarzała prawdę uczuć. Życie całego narodu włoskiego przybrało charakter prywatny, skutkiem tego istota życia takiego wkradła się do sztuki i wymagała uwzględnienia jej, Wielkie dekoracyjne malarstwo znudziło nietylko sam lud, który serdecznie natomiast cieszył się widokiem butelki namalowanej, w której odbijały się wiernie otaczające ją rzeczy. Był to przedmiot, oczywiście, zwykły, prosty, lecz zarazem przedmiot natury prawdziwej, bez szminki, na której malarstwo mogło było doświadczać siły swojego czaru.

Artysta, który wniósł do Rzymu nowe te rzeczy, przybył z Włoch północnych. Był to *Michał Anioł Merisi* (lub *Amerighi*), przewany nazwiskiem swojego miasta rodzinnego *Caravaggio*. Wraz z *Caracciami* z Bolonii stoi on na czele pokoleń młodszych.

Sonet Augustyna Caracci, który sławił zalety starych mistrzów i widział je zgromadzone w osobie Niccola dell'Abbate, był powodem, że Caravaggia i Caracciów uważano za krańcowo różniących się artystów. Mianowicie twierdzono, że o ile tamten hołdował czystemu naturalizmowi, ci sztukę swoją pojmowali, jako wybór najlepszych właściwości mistrzów największych, jako pracę eklektyczną. W rzeczywistości zaś tak on, jak oni hołdowali tylko

bogactwu natury, w formach bardziej się kierowali prawdą i wielką wagę przywiązywali do kolorytu. Współzawodnicząc, szli tą samą drogą. Jeżeli przyjmiemy naturalizm za sztandar jednej partii artystów, to czem należy wówczas wytłomaczyć, że *Guido Reni*, przedstawiciel drugiej partii, stwarza w swoim *Bachusie* (Drezno) *pendant* do głośnego *Ganimeda* Rembrandta, legendę zaś o *Madonnie* w młodości, zajętej z niewiastami pracą koło szat kapłańskich (Petersburg, *Ermitaż*), zamienia w zwykłą szkołę szwaczek? Artyści owi różnią się między sobą temperamentem i osobistym rozwojem; obok tego na styl ich wpłynął rozmaity charakter zadań, jakie mieli spełnić. W ich pracach dekoracyjnych, we freskach kościołów i pałaców pozostało wiele z dawnego sposobu traktowania tych rzeczy; trzymano się tu wzorów starszych mistrzów silniej niż w zakresie malarstwa sztalugowego. Walki, o których współcześni opowiadają, były natury raczej osobistej, niż rzeczowej, wywoływane po większej części zazdrością i niechęcią wzajemną artystów, a nie przeciwieństwem pojmowania rzeczy. Widownią tych walk był Rzym, później Neapol.

Caravaggio (1569 — 1609), wzrosły wśród wpływów weneckich, przesiedliwszy się do Rzymu w dziewięćdziesiątych latach, wprowadził na widownię artystyczną obrazy rodzajowe, sceny i postaci zwykle z życia ludu; wdzięk tych obrazów polegał na dobrym wykonaniu malarskiem. „*Dziewczyna grająca na gitarze*“ w galerii *Lichtenszteina* w Wiedniu jest pomyślana zupełnie w charakterze weneckim. Robi ona wrażenie, jakgdyby była wycięta ze znanych weneckich obrazów, przedstawiających koncerty; przypomina przytem sposób nakładania farb właściwy dobrym malarzom weneckim. Wkrótce jednak, pod wpływem swojej namiętnej natury, zaczął ucieleśniać ciemne strony życia i z upodobaniem odtwarzał charaktery dzikie, o uczuciach gwałtownych lub złych. „*Oszuści karciani*“, dawniej znajdujący się w galerii *Sciarra*, w powtórzeniu zaś w galerii drezdeńskiej, są najbardziej znanym przykładem podobnych typów, malowanych z zadziwiającą prawdą. Nawet w obrazach religijnych nie był on w możności opanować skłonności do uwydatniania jaknajbardziej owych przykrych i ciemnych stron życia. Pozbawia on świętych wszelkiego idealnego pozoru. Śmierć *Maryi* (Luwr), *Złożenie do grobu* (galeria *Watykańska*), odtwarzają współczesną chwilę, i bezwzględna, niewzruszona prawda. W obrazach biblijnych odtwarza on właściwie tylko zwykłe zdarzenie, przyczem bierze typy z niższych warstw ludu, nie unikając nawet zupełnie pospolitych rysów. Łączą się z tem również pewne zmiany w kolorycie. Gdy dawne jego obrazy przypo-

minają soczystość obrazów weneckich, do późniejszych wprowadza t. z. światło piwniczne, rzuca jaskrawe smugi światła wśród ciemnego otoczenia. Tą drogą otrzymywał on niezaprzeczenie wielkie efekty i skutkiem tego znalazł wielu naśladowców, których zawiódł jednak do nowej, malarskiej manieri. Od Caravaggia pochodzą ci malarze, którzy malowali rzeczy ciemne.

W Rzymie Caravaggio zetknął się z kołem artystów bolońskich. *Lodovico Caracci* (1555 — 1619) w młodych latach zaznajomił się z dziełami Caravaggia i późniejszych weneccyan, a wróciwszy z wędrowki do ojczyzny, tem samem, czem sam się przejął, wpłynął na dwóch swoich braci stryjecznych *Agostina* (1557 — 1602) i *Annibala* (1560 — 1609). Wszyscy trzej, połączeni związkami krwi, — dziadowie ich byli braćmi — który stał się tem ściślejszy, że zbliżał ich wspólny kierunek dążeń i celów, przytem uzupełniając się wzajemnie doskonale, wzięli się w Bolonii do pracy wspólnej (freski treści mitologicznej i z historii starożytnej) i założyli zwyczajem ówczesnym akademię pod nazwą „*Incamminati*“, co znaczy, idących razem drogą właściwą; akademia zaś stała się jednocześnie szkołą artystyczną. Tu właśnie zaznacza się cała różnica między Caracciami a Caravagiem. Ten szukał tylko chwilowego powodzenia, przeciwstawił utwory swoje manierystom; Caracciowie byli głębsi, systematyczniejsi w pracy, pragnęli podnieść i ugruntować wykształcenie artystów, ulepszyć je. We własnych pracach hołdowali kierunkowi malarskiemu, czerpiąc często przedmioty przedstawiane bezpośrednio z życia. *Annibale Caracci* zajmował się akwafortą, dającą jako środek reprodukcyjny bez porównania bardziej malarskie wyniki, niż miedzioryt, który, mówiąc nawiasem, uprawiał *Agostino Caracci*. Rysował on bolońskie postaci uliczne i malował krajobrazy. Skłonności naturalistyczne Caracciów ujawniają się nawet w obrazach figuralnych. Ostatnia komunia ś. Hieronima *Agostina Caracci* w Pinakotece bolońskiej czyni wrażenie pełnymi wyrazu głowami portretowanymi. *Jałmużna ś. Rocha* przez *Annibala Caracci* z wielką prawdą odtwarza cierpienie fizyczne. We freskach rys naturalistyczny nie ujawnia się tak silnie, przyczyna tego jednak leży w samej istocie tej gałęzi sztuki. Obrazy za to Caraccich doprowadzają ich do szczytu sławy.

Caracciowie zostali wezwani do Rzymu przez protektora ich kardynała *Farnese*, dla ozdobienia freskami ich pałacu. *Lodovico* po krótkim pobycie powrócił do Bolonii; *Agostino*, wypełniwszy kilka pól, (fig. 201) porzucił robotę i udał się do Parmy; *Annibale* dokończył rozpoczętą robotę, która skutkiem tego bywa wyłącznie jemu przypisywana. W częściach dekoracyjnych dają się tu zauważyć

wpływy kaplicy Syxtyńskiej. W obrazach mitologicznych, apoteozujących moc miłości (opanowującą bogów, bohaterów i ludzi) w kolorycie, kontrastach silnych postaci męzkich oraz w typach kobiet widać wkradanie się pierwiastka zmysłowości. Niema rozkoszniejszej ozdoby pałacowej nad te freski. Śród licznych religijnych i ołtarzowych obrazów, jakie wyszły z pracowni Caraccich, pierwsze miejsce zajmują te, w których panuje subtelny nastrój religij-



Fig. 201. Galatea i Polyfem. Agostino Caracci. Rzym. Palazzo Farnese.

ny, jak np. w owych słynnych trzech Maryach nad grobem (Londyn, gal. Narodowa), lub te, w których się zlekka odzywa ton żartobliwy, jak np. w obrazie Luwru, znanym pod nazwą „Silence du Carrache“. Malutki ś. Jan dotyka śpiącego Dzieciątka; Madonna, która przypomina Corregia, kładzie palec na ustach (fig. 202). Oba obrazy są dziełem Annibala, który nie artystem, lecz płodnością i sławą przewyższa innych członków rodziny.

Cały szereg doskonałych malarzy, którzy słynęli w Rzymie, zbywając tam swoje utwory, zawdzięcza wykształcenie akademii bolońskiej. O dobrem jej kierunku świadczy to, że uczniowie jej zachowywali samodzielność, rozwijali swoją osobowość. *Guido Reni* (1575—1642); był pośród nich najzdolniej-



Fig. 202. Vierge au silence. Annibale Caracci. Luwr.

szym. Niestety, jego pociąg do życia w rozkoszy i tworzenia łatwego nie pozwolił mu odpowiedzieć nadziejom, jakie budził swymi młodzieńczymi pracami. W Rzymie, gdzie kilkakrotnie przebywał, namalował w r. 1609 najlepszy swój utwór, jednocześnie arcydzieło całej nowej sztuki, fresk na pułapie w kasynie pałacu *Rospig-*

łosi na Kwirynale (fig. 203). Aurora, syjąc róże, unosi się przed kwadrygą boga słońca, otoczoną Horami, i zwiastuje zbliżanie się dnia.

Kiedy Guido później znowu wrócił do ojczyzny, malował tylko obrazy na drzewie, wpadając w coraz bardziej niemłą manierę. O ile dawniejsze jego obrazy ogólnie odznaczają się silnym gorącym kolorytem i dobrze pomyślanym układem, jak np. dyptyk Pieta w Pinakotece w Bolonii, o tyle w ostatnim okresie rzadko spotykamy dobre większe kompozycje. Nie stracił on wszakże nic na popularności i zawsze był lubiany, doskonale bowiem przystosowywał



Fig. 203. Aurora. Fresk. Guido Reni. Rzym, pałac Rospigliosi.

swój artyzm do nastroju chwili. Lubowano się w marzycielstwie, w wyrazie miękkiej sentymtalnej zmysłowości. Z upodobaniem malował on cierpiącego Chrystusa z wejrzeniem i wyrazem radości ze swego cierpienia, oraz pełne boleści Madonny w otoczeniu różnych niewiast, które znane są pod nazwą Magdalen, Kleopatr i t. d. i ucieleśniają piękności kobiece. Przypominają one weneckie wyobrażenia pięknych kobiet, zachowują jednak pewną sentymtalność. Głowy jego kobiet są dwojakiego typu. Początkowo lubował się w głowach o delikatnym, chorowitym charakterze, których najlepszym przykładem jest znany biust p. n. Beatrix Cenci; później upodobał sobie szerokie kształty głowy Niobe. Szarością kolorytu, jaka cechuje jego ostatnie prace, osłabiał on wszakże wrażenie ich siły.

Domenico Zampieri inaczej *Domenichino* (1581—1641) pod względem uzdolnienia stoi niżej, niż jego kolega, przewyższa go jednak pilnością i uświadomieniem sobie tego, co robił. *Domenichino*, znalazłszy protektorów w rodzinie Borghesów, był również zajęty w Rzy-

nie malowaniem fresków. Freski w kopule kościoła *S. Andrea della Valle* z ewangelistami są pomysłane zupełnie jeszcze w momentalnym stylu cinquecenta; obrazy ściennie w *S. Luigi*, z życia *ś. Cecylii*, przedewszystkiem zaś sceny z życia *ś. Nila* w kościele *Grottaferraty* pod Rzymem świadczą, że pilnie obserwował naturę i że umiał żywo opowiadać. Staranna kompozycya i skończoność poszczególnych postaci są cechą jego najsłynniejszego obrazu: Ostatnia komunia *ś. Hieronima* (w Watykanie, fig. 204). Wzorował się on na podobnym obrazie *Agostina Caracci*, dał jednak kompozycyę lepszą, zrobił ją spokojniejszą. Odtwarzając życie antyczne nie trzyma się on ścisłe form klasycznych, lecz dba o zdrowy, naiwny realizm. *Polowanie Diany* w *willi Borghese*, malowane w latach 1625 — 1630, wprowadza nas w świat maleńkich dziewcząt, zebranych na tle krajobrazu do turnieju strzeleckiego i wspólnej kąpieli, którym czynności te przerywają dwaj niespodzianie przybyli natręci. Pod względem kompozycyi i kolorytu obraz ten należy do najlepszych jego utworów.

Uczniowie i zwolennicy *Caraccich* mieli pierwszeństwo w Rzymie. Inaczej zaś było w *Neapolu*, gdzie rozwojowi sztuki sprzyjali *vice-królowie hiszpańscy* i gdzie ozdobienie kaplicy *del Tesoro* w katedrze było wielkiem przedsięwzięciem artystycznym. Powołani do tego dzieła malarze rzymscy, *Guido Reni* i *Domenichino*, trafili na silną niechęć miejscowych artystów. *Guido Reni*, porzuciwszy rzecz w połowie, powrócił do Rzymu. *Domenichino* wytrwał dłużej, umarł jednak przed ukończeniem fresków w kopule. Używając dzisiejszego sposobu wyrażenia, zorganizowano tam *comorę*, mającą na celu nie dopuszczać do sprowadzania sił obcych. Powodem oczywiście w pierwszym rzędzie była tu zawiść, obok tego jednak nie należy zapominać o różnicach w poglądach artystycznych. Prawdziwie instynkt tylko skłonił *Caravaggia* do ucieczki do *Neapolu* i *Włoch południowych*, po dokonaniem morderstwa w 1606 r. Na południu



Fig. 204. Ostatnia Komunia *ś. Hieronima*.
Domenichino. Rzym, Watykan.

zetknął się on z pokrewnym sobie kierunkiem. Caravaggio nie zaszczerpił w Neapolu t. z. naturalizmu — umarł w nędzy w r. 1609 — w każdym razie jednak, pracując tam, przyczynił się do jego rozwoju. Idealizm, oparty na studiach antyków, nigdy się nie przyjął w Neapolu. Już w w. XV malowano tu obrazy, które później często brano za utwory niderlandzkie. Wpływy niderlandzkie istotnie kielkowały tu wcześniej i silniej, niż w całych Włoszech, za przykładem zaś Neapolu szło całe południowo-włoskie malarstwo i w w. 17 żaden jednak neapolitańczyk nie zdobył większego rozgłosu.



Fig. 285. Męczeństwo Ś. Bartłomieja. Ribera. Madryt.

Największem cieszył słusznie się Guiseppe Ribera, hiszpan z urodzenia, zwany Spagnoletto (1588 — 1656). Uważać go za naturalistę w znaczeniu miejscowem byłoby równie niesłusznie, jak Caraccich za eklektyków. W wielu jego obrazach przebijają się jasno wzory Correggia; inne, jak np. Komunia Apostołów w kościele S. Martino w Neapolu, odznaczają się starannością kompozycji. Wówczas nawet, kiedy podlegając panującemu kierunkowi, maluje wizje w rodzaju Schodów Jakóba, obrazu znajdującego się w muzeum Madryckim, sceny męczeństw, jak np. ś. Bartłomieja również w Madrycie (fig. 205), lub obrazy Matki Boskiej Bolejącej oraz Świętych w ekstazie (fig. 206), kiedy posiłkuje się mniej subtelnymi modelami, odzywa się w jego pracach pierwiastek namiętny i marzycielski, maluje tonami czarnymi, przewyższając wielu kolegów pewnością rysunku, powagą wyrazu i głębokością nastroju.

Caracciowie, Guido Reni, Domenichino, Caravaggio i Ribera

stanowią czoło malarstwa włoskiego w w. 17. Podobnie, jak obok głównych siedlisk sztuki powstawały liczne mniejsze, tak obok mistrzów pierwszorzędnych istnieli liczni malarze, którzy wprawdzie nie odgrywają żadnej roli w rozwoju tej sztuki—rozwój jej bowiem we Włoszech miał się ku końcowi—zasługują jednak na uwagę z powodu wartości osobistej. Niektóre dzieła ich bywają wymieniane zawsze, gdy mowa o najlepszych utworach malarstwa włoskiego. Wielu artystów, pracujących w rozmaitych kierunkach, obok znacznej części rzeczy nieudolnych, stworzyło niektóre dzieła doskonałe; to też nazwiska wielu z nich przetrwały w chwale przez wiek cały, w szkołach zaś wszystkich panowało ożywienie, a z nim razem walki zawzięte, wywoływane zazdrością i zawiścią. Artysty rzadko kiedy już ucieleśniali myśli ludu, dumni byli z ich osobistych „inwencji“, żyli w świecie własnym, wymagali, aby ogół ich czcił i dopięli tego.

W ojczyźnie Caraccich sztuka długo jeszcze stała na poważnej wysokości swojego zadania. Kolega Guida i Domenichina, syn bogatego kupca jedwabiu, *Francesco Albani* (1578 — 1660) nie wiele dokazał swoimi obrazami ołtarzowymi, w pewnym jednak zakresie pomysłów i kształtów zdobył zasłużoną sławę, mianowicie w obrazach wdzięcznych nimf, amorków i aniołków, żywo zaludniających krajobrazy, do których pozowała mu jego druga żona i dziesięcioro dzieci. Najbardziej znane wśród nich są: Cztery żywioły w Turynie w willi Borghese. Podobnie i *Giovanni Francesco Barbieri* z Cento, z powodu zezwa zwanego *Guercino* (1590 — 1666) przekładał nad pełne walk życie w Rzymie, spokojny pobyt w miastach prowincjonalnych, lubo w Rzymie (1621 — 1623) cieszył się wielkiem powodzeniem. Wykonał on tu najlepszy swój obraz ołtarzowy, apoteozę ś. Petroneli (w galerii Kapitolijskiej) oraz ozdobił freskami pułap w willi Ludovisi *Aurorą* (fig. 207) i *Famą*, które pod względem barwności przewyższają freski Guida. Większą część życia spędził on w mieście ojczystym i w Bolonii, zasypany zamówieniami, tracąc jednak stopniowo głębokość i gorąco kolorytu, nabyte od Wenecyan. Obrazy biblijne i historyczne, wykonane w rozmiarach większych



Fig. 206. Ś. Agnieszka. Ribora. Dreżno.

z półfigurami, jak również postaci pojedyncze, mianowicie Sybille, w znacznej ilości przechodziły w ręce miłośników sztuki, przysparzając nazwisku Guercina rozgłosu jeszcze w wieku ośmnastym. *Carlo Cignani* (1628 do 1719) zdobył w szkole bolońskiej, z której wyszedł, sławę obrazem Wniebowzięcia Matki Boskiej (*Monachium*).

Wobec ożywionej działalności, jaka panowała w Bolonii, Florencya zajęła stanowisko drugorzędne. Malarze florency trzymali się zdaleka od walk stronnicych, dłużej, niż inne szkoły, zachowali



Fig. 217. Aurora. Plafon Guercina. Rzym, willa Ludovisi.

tradycje miejscowe i nigdy nie wpadali w pobieżność, jak tego dowodzą — dość nudne wreszcie — freski *Giovanniego da San Giovanni* (1590 — 1636) w dolnej sali pałacu Pitti, w zakrystyi *Badii* pod Fiesole i in. Florenczykowi *Christofanowi Allori* (1577 — 1621) udało się nawet dzieło większe. Jego *Judyta* w galeryi Pitti (fig. 208) zwraca uwagę widza niezmiernie zmysłową pięknoscią, którą potęguje bogate ubranie i zestawienie jej ze starą kobietą. Dobry rysunek jest cechą obrazów *Lodovica Cardi*, znanego pod nazwą *Cigoli* (1559 — 1613); niektóre prace *Mattea Rosselli* (1578 — 1650) przypominają *Andreę del Sarto*; jego poczucie piękna, zwłaszcza w *Tryumfie Dawida* (fig. 209) zasługuje na uznanie. Nawet podrzędni artyści szkoły tej ujawniają pewną samodzielność artystyczną, zajmując z godnością stanowisko następców świetnej przeszłości. Śród nich należy wymienić *Francesca Furini* (1600 — 1649), którego gładko malowane ciała kobiece dziś jeszcze znajdują licznych wielbicieli, oraz *Carla Dolci*

(1616 — 1686), który w kobiecych półfigurach (fig. 210) doskonale umiał dać wyraz uczuciom miękkim, graniczącym z sentymentalnością, stanowiącym jakgdyby naturalne uzupełnienie nastroju chwili, charakterystycznego objawami temperamentu i namiętności. We Włoszech Północnych również panowała działalność ożywiona; oprócz Mediolanu i Modeny brała w tem udział i Genua, gdzie pracował *Bernardo Strozzi* (1581 — 1644), artysta niezmiernie płodny i jednakowo wyrobiony w malowaniu fresków, jak obrazów sztalugowych, którego najlepsze obrazy odznaczają się świeżym rysem rodzajowym, oraz miłym, wesołym kolorytem. Jego główny utwór „Rebeka z sługami Abrahama u źródła“ znajduje się w galerji Dreźnieńskiej.



Fig. 208. Judyta. Christofano Allori.
Florencyja, Pitti.



Fig. 209. Tryumf Dawida, Matteo Rosselli.
Florencyja, Pitti.

Rzym jest jeszcze przez wiek cały wielką areną działalności artystycznej. Malarze z rozmaitych prowincji ściągają tu szukać szczęścia i walczyć o zwycięstwo kierunków, którym sami hołdowali. Nie może być mowy o jakiejś spójni lub jednolitości poglądów w tem tłumnym środowisku. Każdy prawie stara się wznieść się kosztem drugiego i zwrócić na siebie uwagę wirtuozowstwem. Nieliczni są ci, którzy trzymają się tradycyi i, porzucając wszelkie osobiste cele, myślą jedynie o rzeczy, o dziele swoim. Do tych należy *Andrea Sacchi* (1598 do 1661), założyciel nowej „szkoły rzymskiej“, którego ś. Romuald w otoczeniu braci zakonu Kamedułów (w Watykanie) różni się od utworów „cinquecenta“ jedynie głębszym tonem kolorytu, i subtelniejszym traktowaniem [malarskim białych habitów Madonny *Giovanniego Battisty Salvi*, zwanego Sassoferato (1605 — 1685), kredowe w kolorze, dowodzą, że artysta studyował kształty, posiadają rysunek pewny i dobrze utrzymany nastrój. Gor-

liwe studyowanie mistrzów dawnych widzimy również u *Carla Maratta* (1625 — 1713), które przybiera u niego wprost charakter kultu dla *Raffaela*. Skutkiem owego retrospektywnego dążenia, kompozycje jego cechuje jakiś namysł chłodny. W każdym razie kierunek ten, jako prąd poboczny, przetrwał do wieku następnego, zapewniając sztuce do pewnego stopnia ciągłość (fig. 211).

Do Rzymu ściągali artyści nie tylko z prowincyi środkowych, lecz i z południa. Żaden z następców *Caravaggia* i *Ribery* nie zdo-



Fig. 210. Św. Cecylja. Carlo Dolci. Dreźnie



Fig. 211. Chrzczenie Chrystusa, Carlo Maratta. Rzym, S. Maria degli Angeli.

był wybitnego stanowiska; nie udało się to nawet *Mattiowi Preti*, który przeszło pół wieku (1613—1699) królował w Neapolu, ani *Pietrowi Novelli* (1603 — 1677), pochodzącemu z Monreale pod Palermo, na którego sycylijczycy z dumą wskazują, jako na swojego najlepszego przedstawiciela nowszego malarstwa. Dopiero *Salvator Rosa* (1615 — 1673) występuje na przedzie artystów włoskich i sława jego rozlega się w dalekich stronach. Osobistość jego jest jednocześnie typową dla życia ówczesnych artystów. Starał się on zwrócić na siebie uwagę nie tylko dziełami, lecz i sposobem zachowywania się. *Salvator Rosa* otrzymał w młodości wykształcenie półuczonego, malarzem zaś stał się pod wpływem natury, na którą patrzył w dzikich rozpadlinach Kalabrii. Na wzór Neapolitańczyków nie męczył się on zbyt rysunkiem, lecz szkice swoje wykonywał odrazu pędzlem. Powoli zdobył uznanie w Neapolu, gdzie upodobał go sobie *Lanfran-*

co, jedyny wśród uczniów Caraccia, który tam utrwalił swoje stanowisko. Wkrótce jednak Salvatorowi za ciasno tam było. Powędrował do Rzymu, następnie żył jakiś czas wystawnie i wesoło we Florencji, później znowu wrócił do Rzymu, gdzie stał się duszą licznego kółka koleżeńskiego. Wywoływał uwielbienie współobywateli jako satyryk, muzyk i artysta dramatyczny, jako malarz zaś zdobył trwałą rozgłos nie tylko z powodu obrazów figuralnych, w których uważał się za równego Michałowi Aniołowi, lecz również z powodu bi-



Fig. 212. Bitwa. Salvatore Rosa. Paryż, Luwr.

tew (fig. 212) i krajobrazów. W pierwszych, odtwarzał tłumy skotłowane wojsk, w drugich zaś nastrój natury; kształtami obłoków, siłą barwy i sztafażem podnosił on go w obrazach, dla których motyw brał po większej części z południowo-włoskich skalistych wybrzeży. Stopniowo jednak we Włoszech znowu zwyciężyło malarstwo dekoracyjne, znajdując najlepszych przedstawicieli w osobach *Pietra (Berettini) da Cortona* (1596 — 1669) i w Neapolitańczyku *Luca Giordano* (1632 — 1705), zwanego *Fa Presto* z powodu jego zręczności wykonawczej. Najlepszymi utworami ich są freski, tu bowiem pozorność życia postaci daje się mniej zauważyć. Luca Giordano wykazał jednak wyrobienie techniczne, oraz zdolność rozporządzania silną barwą w obrazach sztalugowych, biblijnych i mitologicznych. Malarstwo włoskie wraz z końcem stulecia kończy się tem, że staje się tylko zwyczajem, wywołanym przez kulturę i sposobem

przepędzania czasu. Obejść się bez niego nie można, nie podejmuje ono jednak i nie spełnia żadnych poważniejszych zadań.

2. Rubens i sztuka flamandzka.

Przekonanie o wyższości sztuki włoskiej, które w początkach w. 16 wstrzymało samodzielny rozwój malarstwa niderlandzkiego, pociągając je na tory obce, podzielał długi szereg pokoleń artystów. Stale jeszcze w w. 17 wędrowali oni za Alpy, by we Włoszech dojść do zupełnego mistrzostwa. Tu jednak miejsce dawnych ideałów



Fig. 213. Grający w „boccia“. Pieter van Laer. Dreżno.

zajął inne. Ton nadawali naturaliści i wciągali do kół swoich wielu artystów północnych. Ci zaś w pojmowaniu i kierunku naturalistów znajdowali niektóre oddawna znane im rzeczy; w kładzeniu nacisku na koloryt, w ograniczaniu fantazyi na korzyść odtwarzania czysto realnego postaci widzieli rzeczy często praktykowane i w sztuce miejscowej.

Skutkiem tego malarze północni, nawet studyując we Włoszech, nie potrzebowali całkowicie zrywać ze swoimi poglądami, w niektórych zaś wypadkach, akcentując je, zdobywali sobie raczej uznanie. Zamiast zamkniętego narodowego związku artystów tworzy się w Rzymie stowarzyszenie międzynarodowe, grupujące się podług narodowości, których drogi artystyczne jednak się różnie krzyżowały. Wesoły związek artystów niderlandzkich i niemieckich pod nazwą „Schilderbent“ utrzymywał się w Rzymie aż do końca rozkwitu sztuki niderlandzkiej. Artyści francuscy, którzy wogóle odgrywali tam poważną rolę, również posiadali środowisko w akademii, założonej w Rzymie przez Ludwika XIV.

Niektórzy północni malarze szli śladami Włochów, jak np. *Gerard Honthorst* z Utrechtu, zwany przez Włochów *Gherardo delle notti* (1590 — 1656). Jego noce czyniły wrażenie, jak u *Caravaglia*, silnie skoncentrowanemi w ciemnym otoczeniu światłami; lubił on wprowadzać do obrazów oświetlenie świecy. Innych malarzy mniej nęciła sztuka włoska, niż włoska natura. Krajobraz i życie ludu włoskiego były niewyczerpanem źródłem podnieć dla synów północy, francuzów i niderlandczyków. Powaga włoskiego malarstwa krajobrazowego w rzeczywistości spoczywała w rękach francuskich, niderlandczyk zaś, *Pieter van Laer*, zwany *Bamboccio* († po 1658)



Fig. 214. Ucieczka do Egiptu. Adam Elsheimer. Drezno.

stał się we Włoszech mistrzem typowych, dość surowo wprawdzie, lecz w silnych barwach malowanych, scen ludowych (fig. 213). Same Włochy bowiem zdradzały jak gdyby zmęczenie i chętnie przyjmowały tę świeżość wyobraźni, jaką im sztuka północna przynosiła. Tem tylko da się wytłomaczyć, że jeden z malarzy niemieckich, *Adam Elsheimer* z Frankfurtu (1578 — 1620), nie tylko, że rozwinął w Rzymie dużą działalność, lecz stał się wzorem dla innych, pomimo, że się nie wyrzekł właściwości sztuki niemieckiej. Jeżeli nawet pejzażystą uczyniło go tylko otoczenie włoskie, rzymska kampania, góry Sabińskie i Albańskie, w artystycznym jednak pojmowaniu nastroju krajobrazu można w nim poznać mieszkańca Północy. Elsheimer malował sceny biblijne i mitologiczne w małych rozmiarach, figury jednak sprowadzał tylko do roli sztafażu (fig. 214). Dzięki starannemu wykonaniu, ciepłemu kolorytowi, dobremu zastosowaniu światłocienia, a zwłaszcza przez harmonijne połączenie nastroju krajobrazu z akcją historyczną tak umiał pociągnąć bawiących w Rzy-

mie artystów, że obrazy jego żywe zdobyły uznanie. Przykładem swoim przypominał kolegom-ziomkom o naturze ojczyściej i przyczyniał się do zrozumienia krajobrazu ojczystego.

Najwspanialszym przykładem obudzenia się nowego życia w sztuce miejscowej, pomimo studyów włoskich, a nawet po części dzięki im, jest działalność najsłynniejszego mistrza, jakiego wydały Niderlandy w w. 17, mianowicie *Piotra Pawła Rubensa*.

Ojciec jego, ławnik antwerpski, by ująć prześladowania, które jak każdemu protestantowi, groziło mu ze strony władców hiszpańskich, emigrował i osiadł w r. 1568 w Kolonii. Zakazany stosunek, jaki utrzymywał z niepiękną żoną Wilhelma Orańskiego, Anną Saską, pociągnął za sobą zemstę obrażonej rodziny książęcej. Został uwięziony w Dillenburchu, twierdzy nassauskiej, potem zaś za wstawieniem się żony jego, Maryi Pypelinx, trzymano go w *Siegen*. Tu żona jego, kobieta dzielna i energiczna, jak twierdzi ogólnie opinia, urodziła mu w r. 1577 syna — naszego Piotra Pawła. Istnieją wprawdzie pewne wątpliwości co do tego, gdzie się mistrz ten urodził — w Kolonii, Antwerpii, czy *Siegen*. Pewnem jest tylko, że rodzina ta w r. 1578 przeniosła się do Kolonii, później, powróciwszy na łono katolicyzmu, zawarła pokój ze zwierzchnictwem hiszpańskiem i w r. 1588 wróciła do Antwerpii (stary Rubens umarł 1577).

Pomijając miejsce urodzenia, Rubens jest całkowicie synem Flandryi. Otrzymał on wychowanie staranniejsze niż to, jakie przeciętnie otrzymywali malarze północni i najpierw wstąpił do pracowni *Tobiasza Verhaegta*, pejzażysty, cenionego nawet we Włoszech. Za późniejszych nauczycieli jego są poczytywani: *Adam van Noort* (1562 — 1641) artysta nieznany szerzej z powodu braku zupełnie autentycznych jego utworów, lecz, o ile się zdaje, odznaczający się silnem poczuciem kształtów (jego miedzioryty się zachowały) oraz *Otto van Veen* (1558 — 1629), bardziej uczony, niż artystycznie uzdolniony.

Podróż Rubensa do Włoch, przedsięwzięta w r. 1600, miała dla niego znaczenie ogromne. Z chwilą, gdy przestąpił granicę włoską, znajdujemy go na dworze księcia Gonzagi w Mantui, jednego z najwybitniejszych typów książąt-protektorów sztuki. Małe polityczne stanowisko swoje starał się powetować wielostronną działalnością i zajmowaniem się sprawami estetycznemi. Jego miłośnictwo obejmuje w równej mierze konie, psy, komedjantów i obrazy. Z jednakową gorliwością zajmuje się muzyką, jak alchemią i astrologią. Z Hiszpanii sprowadza jednocześnie wizerunki cudownych Madonn i portrety ładnych kobiet. W rezydencji swojej zbiera wszelkie

dzieła sztuki, trawiony zaś gorączką podróŜowania nigdy nie moŜe w niej dłuŜej wysiedzieć. Będąc w usługach tego dziwnie z natury uposaŜonego pana, Rubens podjął dłuŜszą podróŜ do Hiszpanii. We Włoszech, pomijając Mantuę, głuwnie przebywał w Rzymie. Gościł równieŜ przez wiele mieŝcący w Genui, pociągnięty wspaniałą architekturą tego miasta. „W młodoŝci swojej obficie zakosztowałem rozkoszy włoskich” pisał kiedyŝ do jednego ze swoich przyjaciół. I istotnie, pobyt we Włoszech nie tylko zabrał mu okazały szereg lat — wrócił bowiem do ojczyzny dopiero w r. 1608 — lecz wywarł równieŜ powaŜny wpływ na jego artystyczną naturę.

Niewielu artystów tyle się nauczyło we Włoszech, co Rubens. Znał on i cenił starszych mistrzów, których dzieła starannie kopjował lub szkicował. Nie wzdragał się zapoŜyczać u nich niektórych motywów. W jego „Chryŝcie Chryŝtusa” poznajemy postaci z kartonu „bitwy” Michała Anioła. Kartony Raffaella inspirowały go do projektów na dywany z tematami z historii rzymskiej (Decius Mus); „Chryŝtus na słoŝmie” przypomina Mantegnę. (Antwerpia); „Bitwa amazonek”, portret nagiej ŝony własnej (Wiedeń) i „Święto Wenera” — Tycjana, „Ś. Hieronim” (Antwerpia) — Carracia. W utworach Rubensa widać nawet wpływ Giuglia Romana, którego dzieło miał przed oczami w Mantui. Pomimo wszystko jest on zupełnie wolny od dąŜności eklektycznych. Jest to widoczne, ŝe pragnie tylko zdać sobie jasno sprawę z tego, co dotychczas w malarstwie zrobiono i zdobyto, przez studya pragnie wyrobić sobie głubszy pogląd na istotę twórczoŝci w sztuce. Sztuka włoska, poczynając od Mantegni do Caravaggia jest dlań dobrą szkołą, nie zaś wzorem i granicą. Nie wpływa ona ujemnie na jego naturę, wzroku w błąd nie wprowadza. To, co przejął z renesansu włoskiego, jest wielka stylowoŝć, rys dramatyczny, wyraz patetyczny, majestatycznoŝć i siła obrazowania. Jak zaŝ daleko odsunął się Rubens od podkładu humanistycznego renesansu włoskiego, dowodzi tego jego stosunek do antyków. Nie ŝyje on juŜ, jak cinquecentiŝci bezpoŝrednio antykami, i nie uwaŜa ich bynajmniej za swoje dziedzictwo. Traktuje je jako objaw historyczny, juŜ odbyty; budzą one w nim raczej ciekawoŝć antykarską. Owidjusz nasuwa mu wiele tematów; jako artysta zaŝ widzi w ŝwiecie antycznym rodzaj praŝwiata, w którym panowały namiętnoŝci ŝywiołowe, uczucia szczere, i potężne ŝycie naturalne. Widzi on w nim widownię właściwą dla swoich potężnych postaci meŝkich i cięŜkich kobiet; tu naturalizm jego moŜe się wznieŝć do form najsilniejszych i najbogatszych, tu moŜe on zdobyć efekty, jakich nie otrzymał by nigdy drogą naturalizmu opartego na rzeczywistoŝci popospolitej, przeciętnej. Dzięki temu jego wyobraŝenia, od-

znacząca się silnym zmysłowym charakterem, przenosząc gwałtowne sceny miłosne, upodobania myśliwskie i sceny hulaszcze do czasów bohaterskich, owiewa je pewnem idealnem technieniem marzycielstwa.

Kiedy Rubens opuścił Włochy, był już zupełnie dojrzałym artystą; jedynie koloryt, wykazujący w tej epoce jeszcze brunatne cienie i szaro-niebieskie półtony, później otrzymuje o wiele silniejszy połysk i większą jędrność. Krótki czas zatrzymywał się on w Brukselli; wkrótce zaś po ożenieniu się z Izabellą Brandt (1609) stałe zamieszkał w Antwerpii, gdzie wybudował sobie wspaiały dom, z którego z czasem zrobił formalne muzeum. Portret własny i jego żony malowany na jednym płótnie, w Pinakotece monachijskiej, (fig. 215) służy za żywy dowód jego szczęścia w tych czasach. Dzieło to, pomijając wartość artystyczną, posiada jeszcze pewne typowe znaczenie. Zapoczątkowuje ono owe portrety małżeńskie, które tak często spotyka się w Niderlandach, oraz wskazuje na obyczaj, jako na podstawę, na której gruntowała się sztuka niderlandzka. Przy tem okoliczność ta, że artyści lubili się portretować razem ze swojemi żonami, osłabia ów zarzut lekkomyślnego życia.



Fig. 215. Rubens ze swoją pierwszą żoną.
Monachium.

W następnem dziesięcioleciu nieprzerwanie następują dzieła jedne po drugich, które tem się odznaczają wobec później wykonanych, że przeważa w nich własnoręczna robota mistrza. W r. 1610 Rubens namalował Stawianie Krzyża (obecnie w katedrze antwerpskiej). W następnym roku stowarzyszenie łuczników zamówiło u niego ołtarz, którego część środkowa przedstawia Zdjęcie z Krzyża skrzydła zaś — Odwiedziny i Scenę w świątyni (katedra antwerpska). Jeżeli nawet będziemy się liczyli z tem, że Rubens w przedziwnej zwartości tych kompozycji trzymał się wzorów włoskich, to jednak żywe zaznaczenie współdziałania w akcji każdej z występujących osób, równomierne a jednak bogate stopniowanie różnych charakterów, oraz powaga wyrazu zawsze pozostaną jego osobistą zasługą. Z r. 1613 pochodzi ołtarz (muzeum Antwerpskie), na-

malowany dla jego przyjaciela, burmistrza Rokoza, który przedstawia Tomasza niewiernego, z portretami fundatora i jego żony na skrzydłach. Rubens dowiódł w tem dziele, że rozporządzał liniami i barwami równie dobrze w obrazach o głębszej psychologicznej treści, jak w scenach namiętnie patetycznych. Wkrótce potem, w latach 1620 — 1626 przedsięwziął dwie serye obrazów. Pierwsza — to cała malarska ornamentacya dla nowo-wybudowanego kościoła jezuitów w Antwerpii, którą niestety prawie całą zniszczył pożar. Resztkę tych ozdób stanowią dwa obrazy w cesarskiej galerii w Wiedniu, które wyobrażają cuda ś. Ignacego i ś. Ksawerego, zasługujące na szczególną uwagę umiejętnością, z jaką Rubens uplastyczniał akcyę abstrakcyjną. Drugiem zamówieniem zaszczyliła go królowa francuska, Marya Medici, która pragnęła mieć w swoim pałacu w Paryżu uwiecznione życie swoje i jej męża, Henryka IV w dwóch szeregach obrazów (21 obrazów pierwszego dotyczą królowej, drugi szereg został nieskończony). Panujące wówczas poglądy poetyczne i właściwości ówczesnego smaku estetycznego nie wypowiadają się w żadnem dziele tak jasno, jak w tej galerii obrazów, znajdującej się obecnie w Luwrze. Bogowie starożytni i postaci alegoryczne niepostrzeżenie gromadzą się razem, a wszyscy zajmują stanowisko postaci historycznych. Naturalizm kształtów, jaki tu panuje, jednakowo charakterystyczny dla wszystkich sfer, łączy przeciwieństwa i różnaitość istot poszczególnych grup i osób. Rzecz prosta, że ta łączność z kierunkiem poglądów, który szybko jednak minął, utrudniała zrozumienie tych obrazów pokoleniom następnym — sam Rubens skarży się już na złe tłumaczenie ich; nadto rozkosz, jaką mogłyby sprawiać te obrazy, zmniejszył współdział w wykonaniu ich uczniów niejednakowo uzdolnionych.

Życie Rubensa upływało dotąd wyłącznie wśród tworzenia artystycznego, niezamęczone niczem. W r. 1626 umarła jego żona. W ciągu następnych siedmiu lat sprawy natury politycznej, jakie mu powierzono do załatwienia, wprowadziły go w inną sferę interesów i zapędziły do Madrytu (1628), Londynu (1629) i t. d. Moźni panowie, jak król angielski, Buckingham, król Filip IV i t. d., ze względu na swoje estetyczne upodobania okazali się bardzo przystępni dla słynnego artysty, Rubens zaś, dzięki wykształceniu swojemu i umysłowi wielkoświatowego człowieka, był sam przez się zdolny do występowania na obcych dworach z życzeniami i projektami w roli zastępcy królewskiego. Poróżnienie się z przedstawicielami państwa belgijskiego, którzy w układach z Holandją dążyli do innych celów, niż arcyksiężna Izabella, a następnie śmierć tej najwybitniejszej jego protektorki położyły koniec jego dyplomatycznej

karyerze. Dom własny nabrał przy tem dla niego uroku nowego przez wprowadzenie do niego drugiej żony, młodej i kwitnącej Heleny Fourment (1630). Portret rodzinny w galerii Rotszylda w Paryżu, wyobrażający ją opartą na jego ramieniu z chłopczykiem prowadzonym na pasku, daje doskonały obraz jego szczęścia małżeńskiego. Jak dalece cieszyły się jego oczy pięknnością rozkoszną drugiej żony, dowodzą tego nietylko liczne portrety, jakie wykonywał z widoczną lubością, lecz nadto stałe powtarzanie jej rysów w wielkich religijnych i mitologicznych obrazach. Jego artystyczny zachwyty nad jej wdziękami sięgał tak daleko, że pieścił nią swoje oczy w najbardziej poufanych pozycjach. W „Dziewczynie w futrze“ w gal. Wiedeńskiej wyobraża ją, jakgdyby była w zamiarze wejścia do kąpieli, w „Sądzie Parysa“ w Madrycie występuje ona w roli Wenus, tak tu, jak tam odsłaniając swoje niezmiernie piękne kształty ciała. Rubens, otoczony licznym zastępem uczniów, składał do końca życia dowody niezwyklej działalności i płodności człowieka wielostronnego. Umarł 30 Maja 1640 r.

Liczba dzieł, jakie wyszły z pracowni Rubensa jest zadziwiająco wielka; naturalnie oceniać go podług nich wszystkich nie można, przy wielu bowiem ograniczał się on do robienia tylko kompozycyi, pozostawiając wykonanie pomocnikom i uczniom, których pracę poprawiał tylko tu i owdzie rzuconemi dotknięciami. Nadto trzeba zaznaczyć, że Rubens lubił wykończać ostatecznie rzecz na miejscu jej przeznaczenia, miarkując oświetlenie w obrazie i stronę kolorystyczną jego oddaleniem od widza. Wielkie np. ołtarze są malowane na innych zasadach, tony poszczególne są w nich silniejsze, niż w portretach i obrazach mniejszych. Koloryt jego jest zawsze połyskliwy i jasny; subtelne tony niebieskie łączą barwy lokalne, lekkie i zawsze barwne cienie zaokrąglają płaszczyzny. Szerokie traktowanie i efekt, otrzymany środkami najprostszymi, dowodzą zupełnego opanowania strony technicznej. Ona jedynie umożliwiała tę nadzwyczajną jego płodność, zapewniając bujnej wyobraźni jego zupełną swobodę ruchów. Przypisać to należy zarówno jego osobistej naturze, jak i duchowi czasu, zwłaszcza zaś zmianom, jakim podległy dogmat i kult w kościele katolickim, że siła twórcza jego najczęściej skierowywała się do obrazów pompatycznych (Hołd królów), do scen o potężnej, pełnej życia akcji, ujawniających wielkie napężenie siły fizycznej. Jeśli sama treść obrazu jest pozbawiona wdzięku poetycznego, Rubens umie mu go nadać wspaniałością barw. Jak prozaiicznie np. brzmi opis tej treści: Madonna, otoczona swoją niebieską świtą, podaje obrońcy Jej niepokalanego poczęcia, św. Ildefonsowi, w dowód uznania, bogaty ubiór mszalny. Rubens jednak w środko-

wym obrazie ołtarza św. Ildefonsa wykonanego na zamówienie infantki Izabelli w r. 1632, nadał scenie układ niezmiernie malowniczy, oraz większą ciekawość przez wykwinną pozę głównych postaci i żywy udział w akcji figur drugorzędnych. Umiał on również wniknąć w głębsze życie duchowe, jak tego dowodzi między innymi obraz w Pinakotece Monachijskiej: „Chrystus i grzesznicy“; jeżeli zaś Madonny jego nie posiadają tradycyjnego rysu idealnego, to odzwierciedlają natomiast zawsze wdzięk szczęścia macierzyńskiego.



Fig. 216. Porwanie córek Leukipposa. Rubens. Monachium.

Jego potężna siła uczucia, jego lubowanie się w odtwarzaniu nastrojów namiętnych, o wiele swobodniej mogły się uzewnętrznić w obrazach mitologicznych, niż religijnych. Obraz, przedstawiający Wenus, jako mamkę amorków, mógłby być miarodajny w sprawie zapatrywań jego na antyczny świat mytów. Bogowie jego nie zamieszkują już wysokiego Olimpu, lecz są jakgdyby przesiedleni do jakiegoś dalekiego praświata, w którym wre życie czysto fizyczne, gdzie rozkosze i uczucia istnieją najbardziej żywiołowe. Upodobanie Diany do łowów, wyprawa na łowy i jej powrót z nich, pochwylenie dziewcząt (fig. 216) i napady, powodowane miłością—stałe odtwarzał jego pędzel; szczęśliwy stan pijacki Sylena i jego towarzyszków był dla Rubensa niewyczerpanym materiałem. Nawet dzieci, które Rubens odtwarza, już to skaczące wesoło, już to obla-

dowane wieńcami owoców, nie mogą ukryć swego bachusowego pochodzenia.

Polowanie na lwy i walki zwierząt mają również źródło w jego upodobaniu do ucieleśniania namiętnego życia natury. Nawet te obrazy, w których zwierzęta występują jako sztafaż, jak np. w niektórych alegorycznych obrazach czterech części świata, potwierdzają rady, jakie Rubens dawał lepszemu od siebie malarzowi zwierząt, *Franciszce Snydersowi* w Antwerpii (1579 — 1657). Snyders stał się malarzem scen myśliwskich pod wpływem Rubensa, w młodszych latach malował on obrazy z martwą naturą, które pod względem kolorytu przewyższają obrazy ze zwierzętami.

Jeżeli wielkie obrazy kościelne oraz mitologiczno-allegoryczne zdradzają często szkołę włoską, przy której pomocy Rubens dochodził do samopoznania, jeżeli pod względem odtwarzania grozy (Ukrzyżowanie ś. Piotra w k. ś. Piotra w Kolonii, malowane w r. 1638 dla miłośnika sztuki, kupca Jabacha) hołdował on poglądom włoskich naturalistów, to w krajobrazach i obrazach rodzajowych jego flamandzka natura objawia się w całej czystości. Rubens w pracach swoich często wyraża się po łacinie, podczas gdy Rembrandt używa tylko mowy ojczystej. Jest to w związku z jego wyznaniem i z rozmaitemi stosunkami, jakie go łączą ze światem romańskim. Mimo swojej wielkości, jest on w kościelnych i mitologicznych utworach jednym z ostatnich ogniw, kończących łańcuch tego rozwoju sztuki. Lecz dla tego właśnie, że nie był tylko manierystą, lecz artystą prawdziwie wielkim, nie zamykał oczu na prąd powstały w sztuce. Zwłaszcza w ostatnich latach życia, gdy jako pan zamku mieszkał z żoną na „Steene“ pod Mechliną, odczuwał silnie konieczność bacniejszego zwracania uwagi na lud i na naturę ojczystą. Jego „Ogród miłości“ (w Madrycie) wyobrażający zabawę par narzeczonych w parku, przypomina owe, tak ulubione później, obrazy wykwintnych uroczystości, podczas gdy „Kiermasz“ w Luwrze i „Taniec chłopów“ w Madrycie, wyobrażają ze ścisłością prawdy bezgraniczną radość z życia niższych klas ludu. Właściwy mu ton bohaterski odzywa się nawet w jego krajobrazach. Niezmiernie uważnie podpatrywał on prądy powietrza; życie obłoków odtwarza z podziwu godną prawdą, tak samo i walkę światła i cienia w powietrzu. Krajobrazy Rubensa byłyby więcej jeszcze zyskały na nastroju, gdyby w szczegółach nie były tak rzeczowo traktowane. Obrazy idylliczne, jak „Park zamkowy“ w Wiedniu zyskują na swojej prostocie.

Rubens nie byłby prawdziwym dzieckiem Północy, gdyby nie poświęcał się tak żarliwie portretowi. Śród portretów męzkich z czasów wcześniejszych pierwsze miejsce zajmują t. z. cztery portrety

filozofów w gal. Pitti we Florencyi. Rubens malował również siebie i dwóch swoich synów; portrety te często były powtarzane. Z pomiędzy portretów kobiecych, oprócz wizerunków obydwóch jego żon, najświetniejszy jest portret piękności antwerpskiej, panny Lunden, znany pod mylnem nazwiskiem „Chapeau de paille“ (zamiast „chapeau de poil“). Widać w nim wszakże tylko dobrą rasę, lecz niewdzięczną indywidualność. Osoby dojrzałe, jak żona Ka-



Fig. 217. Żona Karola Cordes. Rubens. Bruksella.

rola Cordes w Brukselli (fig. 217), Marya Medici lub infantka ze swoim mężem na skrzydłach ołtarza św. Ildefonsa, bardziej odpowiadają naturze jego artyzmu. Obrazami Rubensa można ilustrować całą biblię, poczynając od strącenia Aniołów aż po Sąd ostateczny, i całego Owidyusza. Jego uniwersalności niepodobna lepiej określić. Wrażliwość jego wszakże na wszystkie te sfery tematów jest mniej godna podziwu, niż siła, z którą wyciskał on wyraz swojej osobowości na wszystkich utworach.

Wobec Rubensa starsi malarze antwerpscy oczywiście zeszedli na drugi plan. Najlepsi z pomiędzy nich, jak *Jan Brueghel*, t. z. *Brueghel aksamitny*, doświadczeni w różnych rodzajach malarstwa, ja-

ko pejzażysta jednak najlepszy, następnie *Sebastyan Brant* (1573 — 1647), którego obrazy jeźdźców równie są pełne życia, jak bogate w kolorze, lub malarz architektury *Henryk Steenwijck*, uczeń *Vredemana de Bries*, stali na zupełnie innym gruncie i innym się poświęcali zadaniom, niż wielki mistrz flamandzki.

Z artystów tych samych lat lub cokolwiek młodszych tylko *Kasper de Crayer* (1582 — 1669) i *Jakób Jordaens* (1593 — 1678) zachowali cokolwiek większą samodzielność. Jeżeli *Jordaens* często przy-



Fig. 218. Jak starzy śpiewali. Jordaens. Drezno.

pomina Rubensa, to pochodzi to stąd, że obaj kształcili się w pracowni *Adama van Noorta*. *Jordaens* pozostanie niedoceniony, jeżeli się go będzie sądziło tylko z jego „woskowych biesiad” i groteskowych koncertów rodzinnych (fig. 218). W portretach (*Dziewczyna z papugą* i in. w prywatnych zbiorach angielskich) oraz w obrazach mitologicznych (*Wenus i Bachantki w Haadze*) i alegorycznych dorównywa on *Rubensowi*. Obrazy religijne jego są słabe, często drażnią nawet popolitością koncepcji (*Dwunastoletni Jezus w Świątyni*).

Następcą sławy *Rubensa* i jednocześnie najlepszym jego uczniem był *Antoni van Dyck*. Syn zamożnych rodziców, urodzony w 1599 r. w Antwerpii, kształcił się najpierw u *van Valensa*, którego gładko malowane obrazy były bardzo lubiane, potem wstąpił do pracowni *Rubensa*. W znacznej części obrazów z jego pierwszych czasów widać, że na urobienie pojęć wpłynął drugi nauczyciel (*Pochód z Krzyżem, Wyśmiewanie Chrystusa i Objawienie się Ducha Św.*). *Rubens* dawał mu do wykonania nawet rzeczy większe. Tak np. podług

pobieżnych szkiców Rubensa, van Dyck wykonał farbami kartony, ilustrujące historią Deciusa Musa (gal. Lichtensteinów w Wiedniu). Studya artystyczne zakończył we Włoszech, gdzie go najbardziej pociągał Tycyan. Jego pańskie wzięcie było powodem przewiska „sinjor”, jakie mu nadali koledzy. O jego poważnych i uwiecznionych doskonałymi wynikami studyach świadczą liczne portrety (Genoa, Florencya). Są one żywo i świeżo pojęte, o silnym połyskliwym kolorycie. W r. 1632,



Fig. 219. Matka Boska z fundatorami. Antoni van Dyck. Monachium.

powołany na nadwornego malarza królewskiego, zamieszkał w Londynie, ożenił się z damą dworską, Maryą Ruthven i w ten sposób wszedł w stosunki bliskie ze sferami wybitnymi, które wzrosły jeszcze dzięki jego osobistym zasługom. Umarł 1641 r. U van Dycka wszystko się zjawia wcześniej: dojrzałość, sława i śmierć. Jego wyobraźnia i poczucie kształtu miały zbyt szczupłe granice, aby mógł być w większych kompozycjach rywalizować z Rubensem; van Dyck próbował tworzyć w wielkim stylu. Niema co jednak żałować ani nie istniejących już obrazów w ratu-

szu Brukselskim ani niedokończonych kartonów na gobeliny ze scenami z życia Karola I, króla angielskiego. Zachowane dotąd szkice niektóre dowodzą, że van Dyck nie dorósł do podobnych zadań. Najlepiej umie on odtwarzać sceny idylliczne (Opłakiwanie Chrystusa, Chrystus na krzyżu), obrazy takie sprawiają silne wrażenie. Pewien refleks rubensowskiego pojmowania pełni życia odbija się w jego postaciach dziecięcych; Madonna zaś jego i święte niewiasty posiadają delikatniejsze kształty i ożywione są subtelniejszymi uczuciami (fig. 219). Sławę van Dyckowi czynią jego portrety (przeszło 200 sztuk). Powodzenie portrecisty zawdzięcza on subtelnemu rozumieniu istoty wytworności, oraz temu szczęśliwemu darowi zarówno

uplastyczniania poczucia godności arystokratycznej danego osobnika, jeśli je on posiadał, jak i nadawania mu go przez pozę i wyszukaną powierzchowność. Portrety, pochodzące z jego lat wcześniejszych, przeważnie artystów i osób ze sfer mieszczańskich, pod względem artystycznym stoją najwyżej. Natura przemawia z nich z całą szczerością. Portret rodzinny malarza zwierząt Snydersa (w Petersburgu), t. z. burmistrz i burmistrzowa (w Monachium), syndyk van Meerstraten z antycznym biustem (w Kassel) są pełne życia. Nawet owa piękność, Marya Ludwika Tassis (w gal. Lichtenstejnów w Wiedniu) nie jest jeszcze popsuta przesadą eleganckiej pozy. Później, dostawszy się do angielskich kół dworskich, zmuszony do szybkiego malowania, odtwarza często postaci nie takimi, jakimi są, lecz jakimi najkorzystniej przedstawiają się w obrazie. Brak indywidualności jeszcze silniej w nich uderza wobec szablonowo malowanych rąk i sztucznych póz. Jedynie książęce portrety stanowią wyjątki; najlepsze z nich, jak Wyjazd Karola I na polowanie (Luwr), książę Tomasz Sabaudzki (Turyn) (fig. 220), oraz dzieci Karola I (Turyn, Drezno i in.) posiadają zupełną prawdę i głębsze psychologiczne ujęcie. Van Dyck, pragnąc otrzymać silniejsze kontrasty barwne, umieszczał postaci swoje w malowniczym otoczeniu. Z jednej strony ich dawał w tle bogate draperye, lub zbitą masę drzew, z drugiej pozostawiał przestrzeń pejzażową wolną z kawałkiem nieba. Takie zaaranżowanie portretu stało się poniekąd wzorem dla portrecistów późniejszych. Obok portretów malowanych nie należy zapominać także i o rytowanych przezeń, ogółem w liczbie 30. Stanowią one podstawę słynnej „Ikonografii“ van Dycka, posiadają zaś zadziwiającą siłę życia.



Fig. 220. Książę Tomasz Sabaudzki. Antoni van Dyck. Turyn.

Inni uczniowie i pomocnicy Rubensa, jak *Teodor van Thulden*, *Abraham van Diepenbeck* i in. są mniejszego znaczenia. Również i owi cokolwiek młodsi malarze, którzy obok Rubensa próbowali tworzyć dzieła w stylu wielkim, jak np. zdolny portrecista *Cornelis de Vos* (1585 — 1651) nie zdołali się oni wybić, ani silniejszego wywrzeć wpływu. Natomiast trzeba zaznaczyć, że koło Rubensa gromadził się

szereg miedziorytników (Soutmann, Łukasz Vorsterman, Schelte'a Bolswert, Paweł Pontuis i in.), którzy malowniczość miedziorytu podnieśli znacznie, niderlandzką zaś szkołę sztycharską postawili na pierwszym miejscu w Europie.

Już Rubens dowiódł, że pierwiastek narodowy w poglądach artystycznych niezupełnie zanikł; prawa swoje zaznaczył on raczej w utworach kościelnych i religijnych w stylu wielkim. Tradycja, która wypowiadała się w odtwarzaniu bezwzględnej prawdy natury, z upodobaniem czerpała motywy z życia ludu i kładła nacisk na to, co charakterystyczne, a co dotyczy nawet powszedniego, prywatnego trybu życia klas ludowych,—nigdy całkowicie nie została zapomniana. Interesowanie się życiem ludu nietylko ujawniło się w obrazach, lecz i w miedziorytach. To, co jako nowość teraz się zjawiało, polegało na lepszym malarskim ujęciu rzeczy, większej umiejętności wyzyskania kolorytu, jako środka wypowiedzania się, dzięki czemu nietylko podniosła się żywość obrazowania, lecz nawet to, co w samym rysunku wydawało się karykaturą, zostało złagodzone i dzięki świetnej barwności jakgdyby wyidealizowane. Kierunek ten w czasach i w pobliżu Rubensa reprezentują dwaj artyści: Adryan Brouwer i Dawid Teniers młodszy.

To co można powiedzieć o *Adryanie Brouwerze* (1605 — 1638) będzie się odnosiło odtąd do całego szeregu malarzy niderlandzkich. Moznaby o nim napisać podwójną biografię, pełną legend, wyczerpującą i bogatą w szczegóły, lecz fałszywą lub źle wyprowadzoną, i jednocześnie zupełnie wiarogodną, pewną, lecz bardziej obfitującą w wyniki negatywne, niż pozytywne. Brouwer urodził się w Oudenaerde, przebywał w Haarlem i Amsterdamie i dość wcześnie musiał być znany jako „pełen talentu i wielce sławny młody malarz“, przedewszystkiem zaś bardzo wcześnie rozpoczął życie nierządne, które go postawiło w oczach późniejszych kronikarzy sztuki, jako typ rozpustnego chłopca i które prawdopodobnie było przyczyną jego przed-



Fig. 220. Oszust w grze. Brouwer. Drezno.

wczesnej śmierci w nędzy i w stanie rozpaczliwym. To, że Brouwer wstąpił do antwerpskiego cechu malarskiego, kwestyi nie ulega; dalsze szczegóły życia nie są dobrze znane. Bohaterowie jego obrazów są przeważnie chłopci i proletaryusze, którzy piją w oberżach, fałszują w grze w karty, potem się biją (fig. 220) i każą wiejskim cyrulikom zawiązywać sobie rany. Pochodzenie tych scen oddawna ulubionych obrazów pięciu zmysłów nie da się wskazać od razu. „Smak” chłopca, przyjmującego gorzkie lekarstwo, i „dotyk” karanego i wrzeszczącego przy wiązaniu mu ran, są oddane w sposób drastyczny (obadwa obrazy są w städel'skim muzeum we Frankfurcie). Punkt ciężkości jednak obrazów Brouwera nie w tem leży. Figury jego mają silną podstawę życiową, grunt przedewszystkiem dziewiczej pra-pospolitości tak, że pierwsze niemiłe wrażenie mija wtedy dopiero, gdy się uwagę zwróci na ugrupowanie, na silny, gorący i przedziwnie stopiony koloryt. Pomimo niedługiej działalności Brouwera, widać że podlegał on zmianom. W pierwszych czasach dbał on o żywą grę barw, o łączenie poszczególnych, grubo nakładanych kolorów, w ostatnich zaś latach nastraja obrazy na jeden ton, wychodzi z jasnobrunatnego podmalowania i stara się o równiejsze kładzenie farb. Niezaprzeczone są zalety malarskie Brouwera. Niema on jednak tego swobodnego humoru, jaki cechuje podobne obrazy malarzy holenderskich, a lubo zmienia sposób malowania, nosy niekształtne, karykaturalne jakimi obdarowuje swoje postaci, stale się powtarzają.

Bardziej narodowe i przyjemniejsze są obrazy Dawida Teniersa. *David Teniers* (1610 — 1690), zwany „młodszym” dla odróżnienia od jednoimiennego, a mało znanego ojca swojego, osiadły w latach późniejszych w Brukselli, był w bliskich stosunkach z rodziną Brueghelów; był on początkowo pod wpływem Brouwera, potem Rubensa i wogóle starał się naśladować sposób malowania starszych mistrzów. Śród jego licznych obrazów są szczególnie dobrze znane kiermasze i tańce pod odkrytym niebem. Odtwarza on tylko wesoły zgiełk tłumów ludu bez zatrzymywania się nad charakterystyką grup poszczególnych. Jego sceny w oberżach przemawiają bardziej po malarstwu (fig. 221). Obrazy ze średnich lat jego (1650 — 1660) odznaczają się miłym srebrno-szarym tonem, w późniejszych zaś latach barwy stają się suche, a pomysł konwencyonalny. Niezmordowanie pracując w jaknajszczęśliwszych okolicznościach, pozostawił po sobie bogatą spuściznę; jeszcze obecnie jest znanych około 1000 obrazów jego ręki, a lubo często powtarzał kompozycje ulubione, materiały jego jest jednak ogólnie dość znaczny. Jest on mistrzem w każdym rodzaju: odtwarza zabawy ludowe, sceny w oberżach, uroczy-

ste pochody, jarmarki, hałaśliwe historye i komiczne ze zwierzętami, następnie martwą naturę, sceny myśliwskie, żołnierskie, kuchnie, sklepy i pracownie, a nadto próbuje sił w obrazach biblijnych, mitologicznych i w portretach. Jego prace są zawsze dobrze malowa-



Fig. 221. Szynk wiejski. Teniers. Dreżno.

ne i miłe powietrzem i światłem; w typach, w wyborze dla nich widowni i w ożywieniu, czasem cokolwiek za jednakowe.

Śród innych artystów antwerpskich, którzy uprawiali malarstwo rodzajowe, wyłącznie lub przeważnie odtwarzających sceny z życia sfer niższych, należy wymienić *Joosa van Craesbeeck* (1606 aż po 1654), który malował podobnie do swojego przyjaciela *Brouwera* i *David Ryckaerta* (1612 — 1661), trzeciego artysty tego nazwiska i imienia, ojciec bowiem i dziad je nosili. Specyalne stanowisko zajmuje *Gonzales Coques* inaczej *Cocx* (1618 — 1684), subtelny malarz spokojnego mieszczańskiego szczęścia. Jego grupy portretowe i portrety osób pojedynczych, dzięki dobrze uchwyconej momentowości i indywidualnemu zrozumieniu, czynią wrażenie typów charakterystycznych i jak gdyby należą do sfery malarstwa rodzajowego (fig. 222). Wogóle jednak sztuka antwerpska

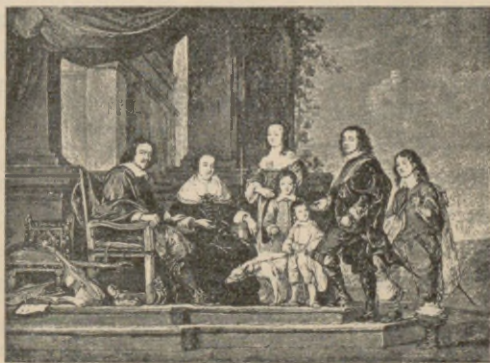


Fig. 222. Portret rodzinny. Gonzales Coques. Dreżno.

w drugiej połowie w. XVII szybko upada. Nie zbywa jej na dobrych malarzach pejzażów i widoków morskich; malowanie owoców i kwiatów stoi również wysoko, żaden jednak z licznych artystów nie zdobył znaczenia historycznego. Założenie akademii Antwepskiej (1663), w którym Teniers brał udział, przyspieszyło tylko upadek, spowodowało bowiem sztukę ze zdrowego gruntu narodowego i spowodowało sztuczne wytwarzanie malarzy.

3. Holenderskie szkoły malarskie w w. XVII.

a. Okresy malarstwa holenderskiego.

Malarstwo holenderskie i flamandzkie aż po koniec w. XVI dzielił jedne i te same losy. Podobnie, jak w w. XV między dziełami artystów holenderskich i należących do szkoły Eycka niema żadnej zasadniczej różnicy, wszystkie należą do jednego kierunku z tym jedynie, że w Holandii jeszcze ścisłej trzymano się otaczającej natury, tak samo w następnym wieku i jedni i drudzy znajdują się pod wpływem włoskim. Wpływ ten jednakże w początkach w. 17 nie był tak bardzo obcy, jak w czasach poprzednich. Malarze niderlandzcy bowiem nie studyowali już starych mistrzów renesansowych, lecz zwracali się bardziej ku współczesnym, mianowicie ku naturalistom i patrzyli na sztukę i naturę własnymi oczyma. Wnikanie we własną narodową istotę zaczęło się potęgować jeszcze z chwilą, kiedy Holendrzy po ciężkich i krwawych walkach zdobyli wreszcie niezależność i swobodę, które na długo zapewniły im pełne chwały stanowisko samodzielne zarówno pod względem politycznym, jak i artystycznym. Wielkie wydarzenia, jakie niewielkiemu narodowi holenderskiemu nadały wszechświatowe znaczenie historyczne, oczywiście na pewien czas tylko, odzwierciedlają się nietylko w obrazach wyjątkowych, lecz są raczej tłem ogólnym, z którego one powstają. Wydarzenia te wytworzyły nastrój, którego pełnym i bogatym wyrazem są dzieła sztuki wieku 17-go.

W północnych Niderlandach oddawna istniały znane szkoły, jak w Haarlem, Leyden, Utrechcie i innych miastach, sfera pomysłów jednak, w której się obracali malarze holenderscy w. 17, nie przez nie była wskazana. Niemal wszystkie spotkać już można w w. 61. Zwłaszcza portret, ów punkt wyjścia i najważniejsza podstawa ich sztuki, już przedtem odgrywał dużą rolę. W pierwszej połowie 16 w. zjawiają się nawet portrety, odtwarzające całe grupy człon-

ków korporacji lub cechu. W r. 1529 *Dirck Jacobsz*, syn Jakóba Cornelisza, namalował portret zbiorowy kuzników. Podobne rzeczy wykonali po nim *Cornelis Tennissen* w r. 1533 i *Cornelis Ketel*, obadwaj czynni w Amsterdamie; jeżeli się zaś pominie moralne i alegoryczne tendencje wielu obrazów 16 w. (pięć zmysłów, cnoty i występki i t. p.) ujrzymy przed sobą bogaty świat ludu, z którego późniejsze malarstwo rodzajowe czerpało tematy. Wielki ruch polityczny i kościelny, który do głębi poruszył naród, wstrząsające wypadki, które dziś prowadzą go do granic zwątpienia, nazajutrz zaś wydobywają z jego piersi okrzyk zwycięzki, otoczyły wszystkie postaci jasnością zjawiska i nadały im wyraz nowy. W postaciach męzkich widać rdzenną siłę, odwagę i samopoczucie. Troska o ratowanie i pomysłność ojczyzny udzieliła się każdemu i podniosła go ponad poziom małostkowego i słabego życia. Jakaż ogromna różnica przedziela dawne obrazy kuzników od tych, jakie zostały wykonane w osmdziesiąt lat później. Dawne wyobrazają członków tego stowarzyszenia, ustawionych poprostu w dwóch rzędach, jeden za drugim, w półfigurach, bez wszelkiego życia w ugrupowaniu. Wszystkie głowy patrzą jednakowo z obrazu, jedynie ręce mają czasem ruchy urozmaicone. Jest to właściwie połączenie poszczególnych portretów w jedną całość. W późniejszych bracia — kuznicy występują w całych figurach, w bogatym malowniczym układzie i z okazałością wojskową, pełni poczucia godności osobistej. Naczelnicy i członkowie rozmaitych stowarzyszeń, zwłaszcza kuzników, których zbiorowe portrety zdobiły lokale brackie (*doelen*), nie mają w sobie nic filisterskiego ani małowieszczakańskiego; robią raczej wrażenie bohaterów i mężów publicznych.

Z chwilą, gdy owo naprężenie stosunków ustało i zapanowało poczucie pewności, zaczęto hołdować również z całą swobodą rozkoszom życia. Lecz skutkiem tego, że naród zdobył spokój zupełny i całkowitą osobistą swobodę, zachowano siłę i zdolność spotykania odważnie niebezpieczeństw i podporządkowywania istnienia własnego celom wielkim. Warunki polityczne umocniły charakter Holendrów. Wyrobili go oni przytem jako naród żeglarski: gwałtowne przeciwności, których pełne jest życie żeglarza, powtarzały się tu podniesione do potęgi. Wielkie niebezpieczeństwo, w jakim przez długi czas znajdowała się ojczyzna, uświęciło jej ziemię i natchnęło artystów do odtwarzania natury ojczystej. Nietylko sama ziemia stała się dla Holendrów miłą i cenną, lecz diuny, kanały i samo morze. Jako starzy żeglarze nawykli byli oddawna obserwować powietrze i chmury. Z jaką obawą np. patrzył naród cały na choraągiewki wietrzne podczas słynnego oblężenia Leyden w r. 1574.

A gdy ostatecznie wiatr się odwrócił, jak gdyby czynił zadość sprawiedliwości tej walki, zabezpieczając flocie przejazd przez przepokopane tany, umożliwiając odsiecz ściśniętemu miastu, jakże ten naród cieszył się i na kolanach dziękował niebu! Ciągłe zwracanie uwagi na zjawiska natury wyrobiło zrozumienie jej i obudziło zmysł dla uroku krajobrazu. Długie niepokoje wywoływały coraz silniejsze pragnienie cichych, spokojnych rozkoszy ogniska domowego. Wyobraźnia przedstawiała je sobie w nęcących barwach i świetle, w formie życia spokojnego w miło urządzonej domu oraz drobnych przyjemności.

Zwrot w sztuce holenderskiej powstał nie odrazu i nie odrazu się odbył. Długie życie wielu mistrzów (jeżeli można wierzyć przekazanym nam wiadomościom), wpływ, który artyści młodszy często wywierali na starszych, utrudnia podział ściśle na stadya rozwojowe i uniemożliwia charakteryzowanie różnych okresów. Współczesna działalność wielu setek malarzy spowodowała, że w działalności ich istniał jeden punkt wyjścia i że łączyły ich wspólne podstawy artystyczne. Odróżniano ich przeważnie tylko podług rozmaitych gałęzi malarstwa, jakimi się zajmowali, przyczem zapomniano zupełnie o jednej jeszcze gałęzi, która mniej nęciła zbieraczy i miłośników, mianowicie: o obrazach religijnych. Oczywiście czysto kościelna sztuka nie była reprezentowana. Kierunek idealistyczny, pojmowanie postaci, związanych z wiarą, jako bohaterów nadludzkich, sprzeciwiało się poglądom panującym. Natomiast starotestamentowi patriarchowie żyli w wyobraźni artystów holenderskich pełni siły życiowej; chętnie też odtwarzano parable Ewangelistów oraz życie i mękę Chrystusa w obrazach i sztychach. Stary testament nabrał dla kół kalwińskich większego znaczenia, niż dla świata rzymskokatolickiego. Dość jest zwrócić uwagę na holenderską literaturę wieku 17, w której, obok uczonej klasycznej i obok ściśle realistycznej poezji narodowej, istnieją utwory poetyczne religijne, aby objaśnić ten dalszy ciąg istnienia malarstwa religijnego.

Nie popełnimy błędu, jeżeli przyjmiemy trzy stadya rozwoju malarstwa holenderskiego, trzeba jedynie na to zwrócić uwagę, że przedstawiciele stadyum wcześniejszego pod względem chronologicznym łączą się często z następnym, a nawet zdarza się, że w ostatnich latach życia zaczynają hołdować nowemu kierunkowi.

W *pierwszym okresie* (ok. 1580 — 1620) miasta, jak: Delft, Haarlem, Leyden, Utrecht, Amsterdam — zajmują niemal równoznaczne stanowisko. Wpływy włoskie jeszcze istnieją w pewnej mierze, największe jednak wysiłki widać w sztuce portretowania, w której szybko zapanowano nad suchością sposobu pojmowania jej i nad kolorytem.

W Delft, gdzie za Wilhelma Orańskiego gromadziło się liczne koło polityków i osób należących do dworu *Michiel van Mierevelt* (1567—1641) rozwinął ożywioną działalność, jako portrecista. W Haarlem występuje *Pieter de Grebber*, w Utrechcie *Paulus Moreelse* (1571—1638), uczeń Mierevelta, w Dordrechcie *Jakób Gerrits Cuijp* (1594—1651), z początku trochę twardy i suchy w sposobie malowania, później atoli wyróżniający się ciepłym kolorytem i naturalną świeżością ujęcia rzeczy, w Hadze *Jan van Ravesteijn* (1572—1657), *Nicolaes Elias* († po 1646), *Thomas de Keijser* (1596—1667), syn słynnego architekta Henryka de Keijser.

Trudno byłoby zszeregować tych portrecistów podług ich zasług. Najpłodniejszy z nich i skutkiem tego najbardziej znany, Mierevelt, nie może stać na ich czele, brak mu bowiem subtelniejszego poczucia koloru. Za najwybitniejszych należy uważać Ravesteijna i de Keijsera (fig. 223). Są oni niezrównani w szczerości i prawdzie odtwarzania rysów; portrety Keijsera zwłaszcza pociągają siłą rysunku, swobodnem ujęciem i umiejętnościem zastosowaniem światłocienia; wyprzedzają w tem Rembrandta. Ogólną jednak cechą charakterystyczną nowego kierunku sztuki holenderskiej jest to, że malarstwo portretowe tak wczesnie doszło w niej do wysokiego rozkwitu. Malarstwo krajobrazowe, stale uprawiane w Haarlem, wymagało dłuższego czasu do dojścia do doskonałości. *Esajas van de Velde* († 1630), pochodzący z rodziny emigrantów, czynny w Haarlem i Hadze, pierwszy wskazał drogę malarstwu pejzażowemu swoimi widokami i krajobrazami z figurami.

Okres drugi (ok. 1620—1645) wprowadzie tylko w części obejmuje te lata, w których Niderlandy cieszyły się rzeczywistą niezależnością, najsilniej jednak znajduje się pod wpływem wielkiej przeszłości wojennej. Haarlem i Leyden, które były najbardziej nawiedzane przez wojnę, stoją w tym okresie na czele szkół holenderskich; nie jest to zaś rzeczą przypadku. Ukazują nam one świat pełen namiętnych wzruszeń, który przejawia się zarówno w portretach osób pojedynczych, zdradzających samopoczucie siły, jak i w portretach zbiorowych, które coraz bardziej cechuje akcja dramatyczna. Wy-



Fig. 223. Grupa główna Strzelców. (Kapitan Allaert Cloeck. Tomasz de Keijser. Amsterdam.)

obrażnię przepelniają oddźwięki minionych walk. Mężczyzna odczuwa swoją wartość, wie, że jest coś wart. Porzucił on wszystko, co sztywne i ciasne, w zwyczajach i ubraniu, w nastroju powierzchownym, i w uczuciach. Zabawy ludu stają się burzliwe, sceny wyobrażające życie ludu, znamionują siłę. Wszędzie, zda się, tryska jakaś rodzima siła, pochodząca ze źródła niewyczerpanego. Współczesne pieśni narodowe mają ten sam charakter i zdradzają właściwości kierunku, wskazanego im przez malarstwo. Kolorysta dąży do najwyższej barwności. Farby są kładzione z brawurą i pewnością, światło, zwłaszcza w pierwszych czasach, zanim umiejętność rozkładu efektów światła i cienia stała się ogólną, jest pełne i szerokie. Znaczenie postaciom nadają ich głowy, odtwarzane ze zdumiewającą prawdą i silną charakterystyką.

W trzecim okresie, od r. 1645 zaczęto pomijać grunt narodowy, a pamięć wielkich walk narodowych zacierą się. Wzrosło pokolenie nowe, które nie marzy tęsknie o spokoju, lecz rozkoszując się nim i bogactwami, nagromadzonemi przez handel ze Wschodem, błogo używa życia. Zapanowuje zadowolenie spokojne, graniczące prawie z ociężałością, upodobanie do przepychu, do wyrafinowanych subtelności życia. Dar odczuwania i pomysłowość artystów są brane mniej pod uwagę, niż wirtuozowstwo. Ilość miłośników sztuki w zamożnem społeczeństwie wzrasta; ozdabianiu „gabinetów”, w których znajdują się wschodnie przedmioty sztuki, wyroby z laki, naczyńia porcelanowe, służy też większość obrazów. Przeznaczenie to wpływa nie tylko na kształt ich, lecz i na wybór przedmiotu oraz na miarę wykończenia dzieła. Przypuśćmy, że odpowiadano tem wymaganiom miłośników, artyści wszakże mieli pozostawioną swobodę ujmowania rzeczy. To też subiektywna istota ich ujawnia się tu silniej, niż w poprzednich okresach; surowy realizm w obrazowaniu, któremu artysta podporządkowywał osobisty sposób widzenia, stopniowo traci znaczenie. Malarze ze szczególnem upodobaniem zamykają się w pewnem ograniczonym kole zadań malarskich. Są oni to malarzami światła, to materyału, zależnie od tego skąd czerpią nastrój barwny (z wnętrza mieszkań, czy z otwartego powietrza), to kładą nacisk na miłą powierzchowność postaci. Często czynią ofiarę z indywidualności rysunkowej, z silniejszego wyrazu głów, który w niektórych wypadkach staje się bardzo monotonnym, a nawet bezdusznym. Treścią obrazu jest już nie akcja dramatyczna, lecz żywot spokojny; celem jego nie jest pobudzenie i podniesienie fantazyi, lecz miłe zadowolenie oka. Dążenie do zdobycia efektu malarskiego nigdy nie doszło do tego stopnia, co w obrazach tych późnych Holendrów. Śród wszystkich widowni działalności arty-

stycznej w okresie tym Amsterdam zajmuje o wiele wybitniejsze miejsce, niż inne miasta, które stopniowo cofają się na plan dalszy.

Wiele obrazów holenderskich, np. krajobrazów ze sztafazem, nie posiada ściśle oznaczonych autorów, nie wychodzą one bowiem z rąk jednych artystów; sztafaż bywał malowany przez kogo innego, niż krajobraz. Nadto zdarza się, że niewiadomo, do jakiej szkoły należy zaliczyć tego lub owego artystę, często bowiem zmieniają miejsce pobytu. W każdym razie odróżniać ich należy podług szkół głównych, jak Harlem, Leyden, Delft, Amsterdam. Z ogólnej jednak liczby artystów, pochodzących ze szkół miejscowych, należy wymienić przedewszystkiem dwóch: Franciszka Halsa i Rembrandta van Rijn, stawiając ich na czele całej holenderskiej sztuki.

b. Franciszek Hals i Rembrandt.

Franciszek Hals urodził się w Antwerpii prawdopodobnie koło r. 1580; rodzina jego stale mieszkała jednak w Haarlem, tutaj więc spędził lata nauki (u Karola van Mander) i tu stale do końca życia (1666) przebywał. Wiadomo, że pędził w młodości „cokolwiek za wesołe życie”; wiarogodne wieści twierdzą również, że był w długach i że umarł w biedzie. Opowieści zaś o jego nałogu pijaństwa i o rozpuszcie, zdaje się są przesadne. Rozpowszechniony zwyczaj wydawania sądu o artyście na zasadzie tematów, obieranych przez niego do obrazów, był przyczyną powstania rozmaitych anegdot, i nie tylko sam Franciszek Hals był jego ofiarą. Hals ze szczególnem upodobaniem malował wesołych towarzyszków cechowych, komiczne postaci uliczne, jak np. Hille Bobbe (w Berlinie), napół pijaną, wykrzywioną babę starą, z kuflem piwa i sową na ramieniu. Jego sceny miłosne (młody Ramp ze swoją kochanką) przypominają raczej Bachusa, niż boginię miłości. Z portretu własnego artysty i jego żony przebija jowialność, natura wrażliwa na uciechy życia. Najważniejszą stroną jego artystycznej działalności są figury groteskowe i doskonałe grupy ludowe. Hals jest przedewszystkiem portrecistą. Maluje on portrety osób pojedynczych i całych grup w postaciach naturalnej wielkości, umieszczanych zwykle dookoła stołu. Śród portretów osób malowanych pojedynczo należy wyszczególnić następujące: portrety rodziny Beresteijn, zwłaszcza portret młodej dziewczynki w całej figurze, (u Rotszylda w Paryżu), mały portretek Willema van Heythuysen (1635, w muzeum Brukselskiem) oraz portret tego samego patrycyusza w galerii Lichtensztejnów w Wiedniu. Jako malarza „doeli” poznaje go się najlepiej

w muzeum w Harlem. Często malował on grupy członków stowarzyszenia strzeleckiego (fig. 224) przy uroczach, dalej przełożonych szpitala św. Elżbiety, przełożonych i przełożone domu starców. Do tej samej kategorii obrazów należy wykończony przez *Piotra Codde* wielki portret zbiorowy towarzyszy zgromadzenia strzelców znajdujący się obecnie w muzeum rządowym w Amsterdamie, z szesnastoma figurami w całych postaciach.

Wymienione obrazy Halsa same jasno dowodzą, że treść ich nie wymagała z jego strony wielkich wysiłków wyobraźni a nastrój poetyczny był mu obcy. Pomimo to nie był on kopistą natury; jego postaci są pełne życia i skończenie realistyczne. Za pomocą koloru podnosi on je ponad rzeczywistość. To też cały jego rozwój artystyczny zamyka się głównie w sposobie stosowania barw. Od samego



Fig. 224. Urocz Jorisdoeli, Franc Hals (1627).
Haarlem.

go początku swojej długiej kariery artystycznej kładzie farby szeroko i silnie; koloryt jego jest gorący i połyskliwy. Coraz więcej podporządkowuje barwy lokalne jednemu ogólnemu tonowi, przez co obrazy otrzymują nastrój pożądany. Do światła wprowadza lekką mętność, ciepłe brunatne zabarwienie ustępuje miejsca szaro-srebrnym tonom. Barwy lokalne znikają wreszcie zupełnie, dominuje tylko ton jeden. Hals z zadziwiającą pewnością kładzie farby, modeluje niemi kształty i określa charakter. Można by rzec, że w miejsce prawdy natury zjawia się prawda nastroju natury — ogół pochłania szczegóły realne.

Wpływ Franciszka Halsa na pokolenie młodsze był wielki większy nawet może niż Rembrandta, który o wiele przewyższa mistrza harlemskiego bogactwem fantazyi, skalą wrażliwości i poetyczną siłą twórczą.

Rembrandt Harmense van Rijn urodził się w Leyden w r. 1606 nie w wiatraku swojego ojca, jak mówi legenda, lecz w okazałym domu rodzicielskim na *Weddestege*. Jakób van *Swanenburch* bywa wymieniany jako pierwszy nauczyciel Rembrandta; jakiś czas podobno korzystał on również ze wskazówek *Piotra Lastmana* w Amsterdamie. Samodzielne prace Rembrandta zjawiają się w r. 1627; początkowo nie zwracały one na siebie uwagi („*Św. Paweł w więzieniu*” w *Stuttgarcie*, „*Starzec śpiący*” w *Turynie*, *obiedwie*

efektami światłocienia wskazują już na drogę, po której później Rembrandt szedł stale). Gdy jednak w r. 1631 przesiedlił się do Amsterdamu, stworzył już jedno z najwybitniejszych swoich dzieł, „Wykład anatomiczny doktora Tulpa” (fig. 225). Rembrandt przedstawia tu główne osobistości stowarzyszenia chirurgów, które się zebrały około stołu sekcyjnego, przy demonstrowaniu, dokonywanem przez kolegę. Podobny układ miały już obrazy Mierevelta w „Theatrum anatomicum” (1617) i w „Anatomii doktora Egbertsa” Tomasa de Keijser w amsterdamskim muzeum państwowem (1619). Rembrandt jednak otrzymał wyraz silniejszy; zmienił bowiem powierzchnią łączność osób na duchową, skupiając uwagę zasłucha-



Fig. 225. Wykład anatomii doktora Tulpa. Rembrandt. Haga.

nych i zapatrzonych towarzyszy w wykładzie Tulpa. Zbiorowe portrety Rembrandta tem się właśnie odróżniają od podobnych portretów innych malarzy holenderskich, że posiadają momentowość nastroju, spokojny wyraz portretowy podporządkowują akcji ogólnej.

Idąc tą drogą, Rembrandt w r. 1642 wykonał dla cechu odlewaczy dział „Patrol nocny”. Energiczne i pełne życia ruchy wszystkich postaci oraz oryginalne oświetlenie były powodem domyslenia się sceny nocnej i owej nazwy obrazu. Dobre światło boczne, w którym po raz pierwszy umieszczono ten obraz na wystawie dzieł Rembrandta w r. 1898 w Amsterdamie, pozwoliło przyjrzeć się ciemnym partjom obrazu, figury główne, oblane światłem wylaniają się plastycznie z tłumu kroczących z tyłu towarzyszków. Obraz ten — niestety, — przeniesiony w r. 1715 do ratusza amsterdamskiego, został w barbarzyński sposób ze wszystkich stron obcięty i zmniejszony o znaczną ilość figur. I tu mamy do czynienia z *doele'm*. Rem-

brandt przedstawia nam tu kompanię strzelców amsterdamskich, lecz bynajmniej nie w chwili spokoju. Jest to moment, w którym strzelcy wychodzą z ich „doelen”, domu zbornego, udając się na konkurs strzelecki. Mijają oni szybko wysoką halę, oświetloną z lewej strony z góry, ku której wiedzie znaczna ilość schodów. Na przedzie idzie kapitan Franciszek Banning Cock z laską, w brązowym kaftanie i amarantowej szarfi, żywo rozprawiając z porucznikiem Willemem van Ruytenberg, ubranym w surdut cytrynowo żółty, z białą szarfą i białym kołnierzem, ramowanym niebiesko. Obok nich i za



Fig. 226. Rembrandt z żoną. Drezno.

nimi idą towarzysze. Jeden nabija broń, drugi w wesołym podnieceniu dopiero co wystrzelił; Jan Visscher Cornelissen niesie wesoło sztandar, doboz, Jan van Kampoort (nazwiska te są wypisane na tarczy w górze na pilastrze) bije w bęben. Pośrodku w tłumie widać strojnie ubraną dziewczynę, niosącą nagrodę. Szumna ta fala ludzka otrzymuje wyraz artystyczny dzięki kolorystowi i oświetleniu. Barwy silne i pełne, łączą się harmonijnie, żadna z nich się nie wyrywa; panuje tu raczej jeden bogaty akord tonów jednakowej siły. Światła wchodzą na cienie, odbicia światła

wkradają się w nie, połyskliwy blask otacza postaci, które pograżają się w łagodnej grze światłocienia.

W czasie wykonywania „patrolu nocnego” (1642) Rembrandt jest na wysokości swojej sztuki. W tymże roku jednak pogrzebał on szczęście swoje. Umarła mu żona, Saskia van Uylenborgh, z którą połączył się w r. 1634. Saskia odgrywa ważną rolę w utworach Rembrandta. Jej rysy panują w jego wyobraźni, twarz jej często się spotyka wśród sztychowanych przezeń głów i w obrazach; Rembrandt uwiecznił ją to jako narzeczoną, to jako żonę, to samą, to z kwiatkiem w ręku lub klejnotami, to w uściskach kochającego męża (fig. 226) Działalność Rembrandta po śmierci żony nie zmniejszyła się; z roku na rok wychodzą z jego pracowni utwory biblijne i portrety; warunki jednak materialne stają się coraz gorsze tak, że w r. 1665 dochodzi do zupełnego bankructwa. Trudne zakwikłania finansowe, w jakich Amsterdam wówczas się znajdował, oraz namiętność zbieracza, której Rembrandt się oddał po części, były tego powodem. Rembrandt przytem nigdy nie odznaczał się prak-

tycznością. Dopóki żyła Saskia marzył o pięknym życiu z nią razem. Odbiciem tego marzenia są jego portrety własne i liczne wizerunki jego żony. Siebie malował on zwykle w stroju bogatym, żonę zaś nieustannie stroi w koronki i klejnoty i pomaga jej w toalecie (t. z. burmistrz Pankras z żoną w pał. Buckingham). Po śmierci jej zajmowała go już tylko sama sztuka; nie myślał o obowiązkach, ani o mieniu. Znowu marzył, teraz jednak marzenia posiadają charakter posepny i smutny, odpowiedni do natury, której istota stała się zamkniętą i nieprzystępną.

Spis własności Rembrandta, dokonany z powodu jego bankructwa, zaznajamia nas z rozmiarami jego zbiorów. Znajdowały się w nich liczne obrazy nawet artystów włoskich, 60 tek z miedziorytami, zbroje, szkła weneckie, broń indyjska, porcelana chińska i t. d. Po bankructwie Rembrandt żył jako pensyonarz u swojej gospodyni Hendrickije Stoffels, która po śmierci jego żony prowadziła mu dom, oraz u syna swojego Tytusa. Oni załatwiali sprzedaż jego obrazów i miedziorytów. Rembrandt coraz więcej usuwał się od świata i, zdaje się, nie cieszył się już tak bogatą klientelą, jak przedtem; umarł wreszcie w biedzie w r. 1669. Pomimo nieszczęśliwych przejść, siła artyzmu jego zawsze była jednakowa. W nieszczęśliwym dlań roku 1656 wykonał on jeden z najpiękniejszych swoich obrazów „Błogosławieństwo Jakóba” znajdujący się obecnie w muzeum w Kassel. Trzeci wielki portret zbiorowy pochodzi z roku 1661, tak zw. *Staalmeesters*, t. j. przełożeni cechu suknienników, których urzędem było znaczenie sukna plombami. Siedzą oni za stołem, pokrytym dywanem wschodnim. Czterech siedzi spokojnie, piąty się podnosi, jak gdyby zamierzał się zwrócić z przemową do niewidzialnej w obrazie, jakiejś gromady ludzi. Służący z gołą głową stoi w tyle. Głowy i ręce, pomimo że karnacja ich jest również trzymana w tonach brunatnych, odbijają silnie od tła szarego i czarnych ubrań.

Obraz ten jest świetnym przykładem ostatniej zmiany, jakiej Rembrandt podległ. Początkowo dbał on więcej o rysunek, starannie nakładał farby, zwracał uwagę głównie na prawdę życia; w drugim okresie (około 1636 — 1656), kładąc nacisk na światłość i podporządkowując barwy lokalne tonowi ogólnemu, wprowadzał je ze świata rzeczywistości w świat poezji. W ostatnim okresie, panując całkowicie nad techniką, kładąc farby szeroko i swobodnie, ogranicza ilość ich kolorów. Wypowiada się głównie światłem i cieniem, skupia światło na pewnych punktach, z siłą, niemal z gwałtownością wydobywa je z ciemnego otoczenia. Zmiany te najlepiej można poznać z jego portretów własnych, które prawdopodobnie musiał

traktować jako studia. Lubowanie się jego atoli w owych próbach nastrojów barwnych niebardzo się podobało zamawiającym portrety. Przekładali oni malarzy, którzy traktowali rzecz bardziej realistycznie, jak np. Tomasza de Keijser.

Obrazy biblijne dają najlepsze świadectwo o rodzaju i umiejętności komponowania Rembrandta. Najbardziej pociągały go sceny, które zupełnie odpowiadały chwili czasu i narodowości, t. j. te, które się znajdują w środkowych i późniejszych księgach historycznych Starego Testamentu oraz parable Nowego. Tak np. maluje on



Fig. 227. Stuzłotówka (Chrystus leczący chorych). Akwaforta Rembrandta.

Wesele Samsona (Drezno), Klótnię Samsona z teściem, (Berlin) Oślepienie Samsona (gal. Schönborn w Wiedniu), Ofiara Manoah (Drezno) i parokrotnie Zuzannę i Bathsebę w kąpieli, historię Józefa w Egipcie (Berlin i Petersburg) Tobiasza (Luwr), Boa i Ruthy (pod błędnym tytułem: „Zaręczenie żydów”, w muzeum w Amsterdamie), Machabeuszów (Sztokholm, pod mylną nazwą: „Żyżka”). Młodzieńcze lata Chrystusa nasuwały mu temat do obrazów idyllicznych (le ménage de menuisier, Luwr, 1640). Wprowadza on tu widza w otoczenie biedne; pomimo to jednak i pomimo ubrań holenderskich Józefa i Matki Boskiej, ciepłym harmonijnym kolorytem nadaje scenie wyraz świętego, łagodnego nastroju. Do jednego rzędu z obrazem tym należy Prezentacya Jezusa w świątyni (1631 Haga) i Hołd Królów (1657) w pałacu Buckingham. Obadwa obrazy, pomimo ogromnej różnicy czasu, jaka dzieli wykonanie ich, ujawniają skończoną

biegłość w rozporządzaniu światłocieniem. Jakże inaczej jednak błyszczą barwy w utworach późniejszych! Obrazy z Chrystusem, jako nauczycielem i cudotwórcą, dowodzą w dalszym ciągu zagłębiania się artysty w świat biblijny. Obraz znajdujący się w Petersburgu jest przenośnią ową, mówiącą o pracujących w winnicy (1637), inny znów (sztych) wyobraża parabolę o lichwiarskim funkcie, znany pod nazwą „Ważący złoto”. Temat „Jawnogrzesznica przed Chrystusem” rozwinął on w bogatą scenę ludową (1644, gal. narodowa w Londynie); uzdrowienie chorych przez Chrystusa nasunęło mu myśl wykonania obrazu p. t. „stuzłotówka” (fig. 227), słynnego sztychu (1650). Mękę Pańską pojmował on, jak wogóle wszyscy północni artyści, jako sceny pełne surowej powagi i siły tragicznej. Obrazy jego i sztychy z historii Męki Chrystusa, podobnie jak u Dürera i Holbeina, wypełnia ten sam duch, który żyje w pieśni kościelnej Pawła Gerharda „O Głowo krwi i ran pełna”. Wprowadzenie żydowskich, charakterystycznych głów i strojów wschodnich, z którymi można się było łatwo zaznajomić w dzielnicy żydowskiej i w porcie amsterdamskim, nadało rembrandtowskim obrazom biblijnym nowe zabarwienie lokalne. Rembrandt, jak mało kto z artystów, znał wydarzenia biblijne i lubił je odtwarzać. Robił to jednak inaczej niż jego poprzednicy. Jego postaci biblijne nie należą do dalekiego idealnego świata, lecz żyją w chwili współczesnej mu. Jego poczucie malarskie, i poglądy, które z narodem całym podzielał, uwalniały go od wszelkiej chęci idealizowania ich, lub wzorowania się na przykładach klasycznych.

To samo ujawnia się i w *obrazach mitologicznych*. Ow slynnny Ganimedes jego w Dreźnie odzywa się w obrazach współczesnych włoskich malarzy i Jordaensa. Wykrycie winy nimfy Callisto (w posiadaniu księcia Salm) bynajmniej nie wprowadza nas w zwykły świat mitologiczny, lecz odtwarza akcję czyniącą silne wrażenie zdumiewającą siłą prawdy, którą nadto wzbogaca pełnemi wdzięku zaletami malarskiemi.

Portrety mimo wszystko są najwspanialszemi i najliczniejszemi utworami Rembrandta. Wiele z nich nie posiada tytułów. Rembrandt nie należał do malarzy ulubionych przez najwykwintniejsze sfery, przynajmniej w latach późniejszych; wybierał modele nie podług ich stanowiska życiowego, lecz kierując się ich wartością malarską. Do tych bezimiennych portretów, będących jednak dziełami pierwszorzędnej doskonałości, należy bardzo wczesnie datowany (1635) portret jakiegoś proletaryusza w gal. San Donato, następnie t. zw. portret rabina w Berlinie (1645), damy z wachlarzem (1641) w pałacu Buckingham i jej mężkie pendant w Brukselli, portret damy

w Salle carrée w Luvrze, portret rodziny w Bruńswiku, obiedwie siedzące matki — w Petersburgu i in. Pośród portretów z nazwami wyróżniają się: portrety jego przyjaciela i protektora, burmistrza Sixa i matki tegoż (zbiór Six w Amsterdamie), następnie niezmiernie staranne i pełne życia: Marcina Dacy i jego żony, (w posiadaniu Rotszylda w Paryżu), portrety malarza Jakóba Noomer (?), zwanego zwykle „pożłotnikiem” Rembrandta (1640), kaznodzieji Ansló z wdową — w Berlinie (1641), mistrza pisania Coppenol — w Petersburgu, Jana Haaringa (1658) w zbiorze Johna Wilson w Paryżu,



Fig. 228. Żona admirała Swartenhont, urodzona Bas, Rembrandt. Amsterdam.

staruszki Elżbiety Jacobs Bas w Amsterdamie (fig. 228) i młodego Bruyningh w Kassel (1652). Ilość ta nie zamyka bynajmniej wszystkich mistrzowskich utworów Rembrandta. Pomimo, że pod względem malarzkim nieraz dostrzega się między nimi różnice, wszystkie one mają jeden ogólny wyraz momentowości nastroju. W głowach ich poznajemy nie tylko głębsze strony charakteru, lecz i wrażenia, które niemi poruszają. Uderzają one nie tylko prawdą powierzchowną, lecz i psychologiczną. Rembrandt, pomijając jego wielkość jako malarza, był również tegim myślicielem.

Doskonałe uzupełnienie do portretów malowanych stanowią rytowane, jak np. burmistrza Six'a, lekarza Efraima Bonusa, idącego w zamyszeniu po schodach (le juif a la rampe) kaznodziei Uytenbogaert i Ansló, kupca obrazów de Jonghe, melancholijnego Haaringa. Rytownicze utwory Rembrandta zasługują na niemniej-sze uznanie, niż obrazy malowane. Igłą rytowniczą szkicował zwykle wszystko, co znajdował malowniczym, ludzi i przedmioty, wrażenia i wypadki. Obok tego igłą wykonał znaczną ilość kompozycji z których jedne były powtórzone w obrazach, traktowane tylko szkicowo, inne znów w części lub całkowicie wykończone. Prace, jak „Szarlatan“, „Kobieta smarząca pączki“, „Ślepy skrzypek“, oraz rozmaite postaci żebraków dają pojęcie o jego poglądach na życie ludu. Niemniej ważnymi świadectwami jego artystycznej natury są akwafortowe krajobrazy, jak: „Krajobraz z trzema drzewami“, „Wiatrak“ i t. d. Znajdujemy w nich te same dowody subtel-

nej obserwacji kształtów, terenu i ruchu obłoków, dzięki której nadaje on siłę i wdzięk życia krajobrazom, wysnutym z wyobraźni, pomimo jednotonności ich kolorytu. („Burza“ w Brunświku, krajobraz z zamkiem — w Kassel). Na polu krajobrazu Rembrandt miał doskonałego zastępcę, a nawet szczęśliwego współzawodnika w osobie swojego ucznia *Filipa Konincka* (ur. 1619 w Amsterdamie, um. 1688. Obrazy jego znajdują się w Berlinie i Frankfurcie). Po za tem Rembrandt wywarł wielki wpływ na pokolenie młodsze, tem większy zaś, że w Amsterdamie gromadziło się koło niego znaczne kółko uczniów.

c. Szkoła harlemska.

Szkoła harlemska opiera się głównie na Franciszku Halsie i jemu zawdzięcza siłę i świeżość kolorytu oraz siłę charakterystyki. Koło Franciszka Halsia gromadzili się malarze t. z. *kółek towarzyskich*, w których zabawiają się dziarscy żołnierze, weseli oficerowie, niespokojni młodzi ludzie i eleganckie dziewczęta przy winie, grze i miłości. Taniec i muzyka są również w tych obrazkach uwzględniane. Na czele tych malarzy stoi, przynajmniej jak to wskazują dotychczasowe badania, brat Franciszka Halsia, *Dirk Hals* (ur. ok. 1600 — 1656), którego obrazy wcześniejsze odznaczają się miłym, jasnym tonem ogólnym i zręcznym malowaniem kostyumów i materiału. W tym kierunku dążyli też *Antoni Palamedesz* w Delft (ok. 1600 — 1673) oraz nieznanym szerzej *A. Duck* lub *le Duck*. Prócz nich do tej grupy należą: *Piotr Codde* z Amsterdamu (?1600 — 1678, a więc rówieśnik Dirka Halsia), lubiany jednakowo za swoją muzykę i taniec, jak i za obrazki ze scenami z odwachu (Drezno), i *Jan Mien-sze Molencar* (?1600 — 1668 w Harlem).

Najwybitniejszym malarzem *scen chłopskich* w szkole harlemskiej jest *Adriaen van Ostade*. Urodził się w Harlem 1610 r., korzystał z nauki Franciszka Halsia, długi czas był pod wpływem dzieł Rembrandta i umarł, gdy wyczerpywały się już jego siły artystyczne w 1685 r. Ostade nie jest twórcą tego rodzaju malarstwa; wyprzedzili go w tem inni holenderscy i flandryjscy malarze. Doskonalili on go jednak, wprowadzając pewien miły ton humorystyczny, który się spotyka, zwłaszcza w latach średnich, w obrazach jego, oraz efektu światłocieniowe i malowniczy nastrój. To wprowadza on widza do ciemnej izby chłopskiej, gdy prostacze ale pocziwe towarzystwo bawi się tańcem i pijatyką, lub gdy w ciszy spędza czas rodzina, oddana zwykłym zajęciom, to wyobraża ich wszyst-

kich na dworze przed domem (fig. 229), to znowu na placu wiejskim, lub gdy grajek gra swoją wywabia na podwórze młodych i starych. Figury, często parocalowej wielkości tylko, mają nadzwyczaj silną charakterystykę. Koloryt jest zharmonizowany jednym głównym tonem, cienie są przezroczyste. Adriaen podnosi wrażenie tłami, perspektywą izb, znajdujących się w zagłębieniu obrazów, dających mu sposobność wprowadzania refleksów świetlnych i rozmaitych stopniowań światła. Oprócz licznych obrazów (w mu-



Fig. 229. Chłopi pod przystawką. Adriaen van Ostade. Kassel.

zeach Amsterdamu, Hagi, Londynu, Drezna) i akwareli, Ostade pozostawił około pięćdziesięciu sztychów pojedynczych figur i małych grup.

Do towarzyszków Adriana należy jego brat *Izaak* (1621 — 1649), który umieszcza swoje sceny pod odkrytym niebem i dba o nastrój krajobrazowy, *Cornelius Bega*, w Harlem (1620 — 1664) i *Cornelius Dufart* (1660 — 1704). Śród pejzażystów harlemskich jak: *Pieter Molyn* († 1661), *Cornelius Broom* († 1640), *Guilliam Dubois* († 1680), pierwsze miejsce zajmuje *Jakób van Ruysdael*. Nie posiadamy żadnej pewnej wiadomości ani o latach jego nauki, ani o tem, czy jego ojciec,

Izaak, wspominany jako ramiarz i kupiec obrazów, był również malarzem. Wiadomo tylko, że brat ojca Salomon, podpisujący się również Ruysdael († 1670) z dużym powodzeniem malował krajobrazy które, zwłaszcza później, cenione były nawet wyżej, niż Jakóba, oraz, że Jakób, urodzony około 1628 r., w r. 1648 wstąpił do malarzkiego cechu harlemskiego. Motywy wcześniejszych krajobrazów potwierdzają pobyt ten w Harlem; czerpał on je prawdopodobnie z jego okolic. W r. 1659 znajduje się już w Amsterdamie; prawdopodobnie sprowadził go tam wzgląd na pobyt większej ilości mieszkających tam bogatych ludzi i miłośników sztuki. Zubożały i opuszczony wrócił w 1681 r. do miasta rodzinnego i umarł w r. 1682. Że w działalności Ruysdaela punktem wyjścia jest ścisła obserwacja natury i zachowywanie możliwie dobitnej charakterystyki szczegółów, to niewątpliwie jest to w związku z zasadami szerzonymi przez szkołę harlemską. W rysunku i kolorycie gałęzi, pni drzew, obłoków dąży on do tak bezpośredniej prawdy, jak żaden z jego poprzedników. Łączy on z tem jednak subtelne poczucie żywej gry powietrza i nastroju barwnego. Często, zwłaszcza w czasach późniejszych, krajobrazy jego wypełnia jakiś ton powagi i smutku, tembardziej dla nas widoczny, że obrazy jego, gdy pociemniały, straciły pierwotną siłę światła. Maluje on ze

szczególnem upodobaniem knieje leśne („Oparzelisko“ w Ermitażu w Petersburgu) ze stojącą lub bieżącą wodą. Jego poczucie natury dopisuje mu nawet w tych wypadkach, gdzie rzeczywistość nie może mu służyć za model, jak np. w krajobrazach z potokami górskimi i wodospadami (Drezno Kassel fig. 230). Ów tęskny melancholijny nastrój nigdzie się tak silnie nie zaznacza jak w „Cmentarzu żydowskim“, który przerywna potok dziki (galerya drezdeńska).

Po części pokrewny Ruysdaelowi (w chłodnych barwach zieleności), słynny z powodu swoich oddaleń w widokach jest inny mistrz harlemski: *Jan van der Meer* (1628 — 1691). W Harlemie dość długo przebywał również *Jan Wijnants* (czynny między 1641 i 1679), którego krajobrazy miłe sprawiają wrażenie — zwłaszcza w pierwszych planach — miłym kolorytem i prawdziwością w odtwarzaniu roślin



Fig. 230. Wodospad Jakób Ruysdael.
Kassel.

i kształtów terenu. Wspominany poprzednio *Pieter van Laer* po długim pobycie we Włoszech w r. 1639 powrócił również do Harlem i malował tam obrazy z życia ludu i wieśniaków włoskich, sceny rozbójnicze i t. d. Wijnants wywarł wpływ na jednego z najświetniejszych młodszych malarzy harlemskich, mianowicie na *Filipa Wouwermana* (1619 — 1668). W licznych obrazach tego artysty odzywają się jeszcze czasy wojen; będąc jednak już bardzo oddalonym od siły i żywiołowej namiętności sztuki starszej, jest on w sztafażach — pomimo całej żywości i dobrego połączenia z tłem krajobrazowym — już przesubtelnionym, często zbyt eleganckim w charakterystyce. Wyobrażenia jego z poważnych walk zrobiła zabawę w wojnę. Oprócz obrazów bitew i polowań, w które zwykł był ze względów artystycznych wprowadzać pleśń starości, malował również sceny z życia wiejskiego, które, wobec niezwykle dobrze przeprowadzonego nastroju, często posiadają większą wartość artystyczną, niż ulubione obrazy batalistyczne.

Claas Pietersz Berchem w Harlem (1620 — 1683) również maluje sceny z życia ludu wiejskiego i pastuszego; pierwiastek jednak narodowy w pojmowaniu i traktowaniu kolorytu zaczyna u niego zanikać w wyborze krajobrazowych motywów (a także sztafażu np. osła) na korzyść wpływów włoskich. W podobny sposób tworzył również jego uczeń *Karel Dujardin* (1622 — 1678). Malował on także obrazy religijne i alegoryczne, największą jednak wartość posiadają jego liczne, w jasnych utrzymane tonach, sceny ludowe włoskie, które ożywiały dobrze ujętym sztafażem koni, osłów i wołów.

Jeżeli nie myli się Houbraken, wydawca (1718) życiorysów artystów niderlandzkich, którego wiadomości często są przyjmowane ze zbyt przesadnym niedowierzaniem, to *Gerard Terborch* winien być także zaliczony do szkoły harlemskiej. Urodzony w r. 1617 w Zwolle, otrzymał pierwsze wykształcenie od swojego ojca, tegoż imienia, który w młodości żył w bliskich stosunkach z Elsheimerem. Od r. 1633 mieszkał młody Terborch w Harlem, gdzie nauczycielem jego był *Pieter Molyn*. Podlegał on nadto silnie wpływom szkoły *Franciszka Halsy*, w istocie zaś utwory jego dają się najlepiej zaliczyć do owego koła obrazów, reprezentowanego przez *Dirka Halsy*. Terborch również lubi owe sceny zabaw lub pojedyncze figury charakterystyczne, z tą różnicą jednak, że zwłaszcza w obrazach późniejszych nie stoi tak bezpośrednio na gruncie narodowym, tłumie raczej ów silny ton świeżości i hołduje bardziej elegancji i wyszukańszemu traktowaniu. Wyobraża on ludzi przeciętnych, nie pięknych i mniej jeszcze uduchowionych; żyją oni nie dla siebie; robią wrażenie malowanych dla widza. Przyjemne eleganckie pokoje, które

oni zaludniają, wyszukane ubrania męzkie, bogate jedwabne kostiumy kobiet — od Terborcha zaczyna się *malowanie materiału* — wymownie żywe ugrupowanie, wszystko to wprowadza nas w sferę, która błogo rozkoszuje się życiem, i pobudza do wysnuwania z tych delikatnie traktowanych scen treści nowelistycznej. Goethe (wprawdzie, jak to wiadomo, nietrafnie) wybornie wytłomaczył w „Powinowactwie z wyboru“ (Cz. II, rozdz. 5) parokrotnie przez Terborcha malowaną grupę, w której młoda dama stoi przed parą ludzi starszych z opuszczoną głową, odwrócona tyłem do widza. W podobny sposób możnaby przyczepić anegdotę do trębacza, który przerywa miłą zabawę oficerowi, przynosząc prawdopodobnie rozkaz niezwłocznego wyruszenia w pole. Pełne nieocenionego wdzięku i skończonej piękności są jego małe portreciki, malowane w całych figurach. Bez afektacyi w ruchach, bez przesadnego przepychu w ubraniach, posiadają one charakter dostojnej wytworności. Terborch odbywał dalekie podróże do Hiszpanii, pobyt w Monasterze wyzyskał, malując grupy członków kongresu pokoju (Londyn gal. Narodowa), w latach zaś późniejszych mieszkał w Deventerze, gdzie umarł 1681 r. Jego uczniem był *Kasper Netscher* z Heidelbergu (1639 — 1684), efektowny malarz małych portretów, który otworzył pracownię w Hadze.

d. Szkoła leydeńska i delfcka.

Leyden również posiadało w wieku siedemnastym liczną gminę artystów. Do starszego pokolenia należy *Jan van Goyen* (1596—1656), przypuszczalnie uczeń *Izajasza van de Velde*, czynny początkowo w Leyden, później od r. 1634 w Hadze, gdzie też umarł. W późniejszych jego pracach ton powietrza dominuje nad barwami lokalnymi; toną one jakgdyby we mgle pogrążone. Płaskie, kanałami poprzerzynane, krajobrazy, brzegi rzek, często ożywione sztafażem bogatym, są jego ulubionymi motywami (fig. 231). Żaden malarz nie umiał tak dobrze odtworzyć wilgotnej, mglistej natury krajobrazu holenderskiego, jakby zawołanego słońca, subtelnego szarego tonu powietrza, jak Goyen. Jest on prawdziwym portrecistą brzegów Holandyi.

Sród późniejszych malarzy leydeńskich *Jan Steen* (1626 — 1679) jest najbardziej znany. Jest to ulubiona postać pisarzy legend o artystach, dają mu oni przydomek wesołego szynkarza. Steen mieszkał jakiś czas i w Harlem, gdzie podległ do pewnego stopnia wpływom Adryana van Ostade, nie tracąc wszakże nic z indywidualności własnej. Specjalne malarskie uzdolnienie jego jest mniej-

sze niż poczucie dramatyczności, które wielu jego obrazom nadaje charakter formalnie komedyi. Skutkiem tego bywa on porównywany z Moliérem niemniej zaś przypomina Hogartha. Specyalne te zdolności u niego należy uważać za wynik owych tendencyi moralnych, jakie cechują starsze obrazy rodzajowe i które odbijają się we współczesnej poezyi niderlandzkiej. I on bowiem moralizuje, jak się to widzi z napisów na jego obrazach, z tą jednak różnicą, że często daje się tak silnie porwać wesołej akcji, że pierwiastek satyryczny znika a obraz staje się jakby umyślnie humorystycznie skomponowanym. Złe dobrana para małżeńska, rodzina cnotliwa, scena uczt,

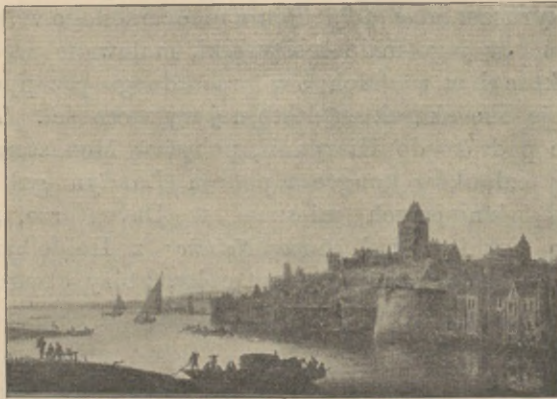


Fig. 231. Widok Nymwegeu. Jan van Goyen. Berlin.

na których przebrano miarę, mądry lekarz, który prędko rozpoznaje przyczynę choroby sercowej i t. d. są to najczęściej zdarzające się jego tematy. Jednym z największych jego obrazów tego rodzaju, odznaczającym się siłą charakterystyki figur jest „Intercyza ślubna“ w muzeum Brunświckiem. Obok tych scen Steen malował inne, jak kiermasze, święta św. Mikołaja i t. p. a nawet obrazy biblijne i historyczne.

Pomimo że Rembrandt krótko przebywał w Leyden, wykształcił on tam jednak słynnego ucznia — *Gerarda Dou'a* (1613 — 1675). Dou jest przedstawicielem delikatnego i miniaturowego sposobu malowania w najszlachetniejszym znaczeniu. Cechuje go mały rozmiar obrazów i nadzwyczaj czyste i staranne wykonanie. Wyobrażenia Dou'a nie jest niezwykajna; obraca się on w małej sferze życia mieszczańskiego, często odtwarza zwykle codzienne czynności, które jednak dzięki światłu i kolorytowi, oraz miłemu traktowaniu, posiadają niezwykły wdzięk i nastrój poetyczny. Postać na tle okna

otwartego, oświetlona silnym światłem, w zestawieniu z półcieniem wnętrza pokoju, musiała być ulubionem zadaniem malarzy, otaczających Rembrandta. Prawie wszyscy uczniowie Rembrandta malowali obrazy podobne, malował więc i Dou, który nawet siebie przedstawił jako skrzypka w oknie otwartym. Oprócz subtelnie pojętych małych portretów i licznych obrazów z oknami (fig. 232) Dou malował sceny pokojowe, w których czasami podnosi efekt paląca się świeca, jak np. w słynnej „Szkole wieczornej“ w muzeum Amster-



Fig. 232. Dziewczyna z winogronem.
Gerard Dou. Turyn.



Fig. 233. Spiżarnia. Pieter de Hoogh.
Amsterdam.

damskim. Nie używając żadnych nadzwyczajnych środków artystycznych, w „damie chorej na wodną puchlinę“ dzięki subtelnemu psychologicznemu nastrojowi i dobrze rozłożonemu, zlekka przyémionemu oświetleniu słonecznemu, otrzymał efekt silniejszy, niż w wielu innych dziełach swoich.

Frans van Mieris (1635 — 1681) uczeń Dou'a szedł w tym samym kierunku, jeszcze więcej jednak dbał o elegancję. Obrazy tego malarza jeszcze za życia jego cieszyły się ogromnem wzięciem. Jego syn *Willem* i wnuk *Frans Mieris młodszy* trzymali się również stale tej drogi i naśladowali utwory swojego poprzednika z większem lub mniejszem powodzeniem.

Szkoła leydeńska wprowadza nas w koło artystów, którzy podlegli wpływowi Rembrandta. Takich samych spotykamy również w kolonii artystycznej w Delft, zwłaszcza wśród malarzy młodszych. *Karel Fabritius* uczęszczał do pracowni Rembrandta w Amsterdamie,

potem osiedlił się w mieście ojczystym, gdzie, młody jeszcze, zginął przy wybuchu prochowni 1654. Niewiele pozostało po nim obrazów wszystkie jednak każą żałować wczesnej śmierci tego malarza. Dowodzą one poczucia natury, wielkiej przytem znajomości perspektywy architektonicznej, która tem miłsze czyni wrażenie, że jest niewymuszona.

Niewiadomo, czy uczeń Fabritiusa, za naszych dopiero dni ceniony, *Jan van der Meer* (1632 — 1675) zwany delfckim *van der Meerem* (także *Vermeerem*) dla odróżnienia od harlemskiego, był pod bezpośrednim czy pośrednim wpływem Rembrandta. Rembrandt wprowadził nowe zadania do sztuki, w całym kierunku sztuki holenderskiej odezwały się te zadania światłocieniowe. Chodziło tu nie tylko o problemat techniczny, lecz o prawdziwie artystyczne ujęcie przedmiotu, o wygląd poetyczny. Delfcki *van der Meer* szukał również takich efektów: to wprowadza on nas do izby z jasnymi ścianami, do której z boku wpada światło, to do dziedzińca lub przedsionka oświetlonego słońcem, gdzie postaci toną w świetle, a cienie igrają z płaszczyznami jasnymi. Sceny, które on przedstawia, są zupełnie pospolite: młode dziewczęta motają przedziwo, piją wino, zajmują się muzyką; geograf trzyma kompas w rękę, żołnierz rozmawia ze śmiejącą się dziewczyną na podwórzu, odbywa się zebranie jakiejś liczniejszej rodziny i t. p. Cechą *van der Meera* jest lubowanie się w barwach jasno-niebieskiej i cytrynowo-żółtej, oraz sposób nakładania farb sztrychami, posiadający zupełnie nowy wdzięk, i pozwalający mu otrzymywać zadziwiające efekty świetlne. Do najdoskonalszych wśród nielicznych jego obrazów należą: widok Delftu (*Mauritshuis*, Haga) i *Dziewczyna z dzbankiem mleka* (gal. Six, Amsterdam).

Pieter de Hoogh (1630 — 1677) z Utrechtu jest bliski artystycznie *van der Meera*. Był on początkowo czynny w Delft, później w Amsterdamie. Z punktu widzenia malarskiego jego obrazy czynią jeszcze miłsze wrażenie, niż obrazy *van der Meera*. Przedstawiają one zwykle wnętrza pokojów, w których przez drzwi otwarte do następnego pokoju widać wpadające do niego światło słońca, rozjaśniające wnętrze w rozmaity sposób i odbijające się w różnych refleksach. Są one właściwie pozbawione treści, sztafaż bowiem t. j. panie domu, służące, dzieci i t. p. (fig. 233) mają tylko wartość tonu, są wprowadzone tylko dla harmonijnego zestroju barw. *Hoogha* zajmuje jedno zadanie: odtworzyć życie i duszę światła. Igra więc ono u niego, śmieje się, jest miłe, mówi, wywołuje nastroje, które stanowią o wyrazie mieszkańców, ndzielając w ten sposób scenie namaszczenia poetycznego.

e. Szkoła amsterdamska.

Szkoła amsterdamska, rzecz prosta, najsilniej doświadczyła wpływów Rembrandta. Wobec niego samodzielny pozostaje jedynie prócz Thomasa de Keyser, słynny portrecista *Bartłomiej van der Helst* (1613—1670). W przeciwieństwie do Rembrandta, który w portretach osób pojedynczych i grup wyraża swoje subiektywne nastroje malarskie, van der Helst uważa za cel wyłączny doskonale i naturalne odtworzenie życia. Przedstawia on postaci w równomiernem jasnym oświetleniu i w silnych szeroko kładzionych



Fig. 234. Uczta amsterdamskich kuszników z okazji pokoju Westfalskiego. Bartłomiej van der Helst. Amsterdam.

barwach. Lepiej od niego nie można ująć prawdy powierzchownej. Bez gubienia się w drobnych szczegółach daje on znakomity obraz powierzchowności. Nie ulega wątpliwości, że jego portrety musiały się odznaczać silnem podobieństwem i tem się tłumaczy jego wielkie uznanie u współczesnych. Odtwarzane przezeń postaci nie odsłaniają atoli głębszego życia duchowego, zbywa im na ściślejszej charakterystyce. Uczta strzelców z okazji pokoju westfalskiego w r. 1648, (fig. 234) znajdująca się w muzeum amsterdamskiem, jest uważana za jego główne dzieło, pod względem artystycznym jednak inne utwory stoją wyżej (portrety familijne, np. w Petersburgu).

Sród uczniów Rembrandta przedewszystkiem należy wymienić grupę, która nietylko starała się przyswoić sposób malowania mi-

strza, lecz nadto obierała te same tematy, opracowywała motywy biblijne i malowała portrety. W pierwszym rzędzie stoją artyści, którzy, jak *Jan Livens* z Leyden (1607—1674) lub *Salomon Koninck* w Amsterdamie (1609 do 1656), wyrosli w podobnych, jak Rembrandt, stosunkach, skutkiem tego podążali w jednym kierunku i dopiero w niektórych ostatnich utworach zdradzają wpływ Rembrandta. Do właściwych uczniów Rembrandta z czasów wcześniejszych należy *Ferdinand Bol* z Dordrechtu (1616 — 1680) i *Govaert Flinck* z Cleve (1615 — 1660), którego największe dzieło (w muzeum państwowem amsterdamskiem) przedstawia ucztę strzelców z okazji pokoju westfalskiego. Zwłaszcza we wcześniejszych pracach ich widzi się dzielnych uczniów mistrza. *Jan Victors* i *Gerbrandt van den Eckhout* (1621 — 1674) wstąpili do pracowni Rembrandta cokolwiek później. Jeszcze później kształcił się u Rembrandta *Aart de Gelder* z Dordrechtu (1645 — 1727), który doskonale naśladował ostatni sposób malowania mistrza. Wymienieni malarze tworzą właściwą szkołę Rembrandta, ślepo dążą za mistrzem, tak że dzieła ich, np. Konicka, Eckhouta często bywają brane za utwory Rembrandta. Jego wpływowi podlegają jednak i ci artyści, którzy byli zupełnie samodzielni w wyborze przedmiotu, w sposobie pojmowania i odczuwania natury.

Pod silnym wpływem Rembrandta w znaczeniu technicznym był *Mikołaj Maes* z Dordrechtu (1632 — 1693), którego prace wcześniejsze, jak np. *Prządka*, *Mleczarka*, *Szwaczka*, *Dziewczyna*, *pod-słuchująca parę zakochanych*, *Niańka*, która zasnęła nad kołyską dziecka, i t. p. w technice i w zastosowaniu np. barwy czerwonej zdradzają bezpośredni wpływ Rembrandta. Wybitniejszym od Maesa jest *Gabriel Metsu* z Leyden (1630 — 1667), który już w roku 1650 osiadł w Amsterdamie. Jego „*Para zakochanych*“ w Dreźnie przypomina portret własny Rembrandta z Saskią; „*Młody człowiek w oknie*“ jest jednym z charakterystycznych tematów szkoły Rembrandta. Ruch uliczny, sceny rodzinne, zabawy muzyczne, pieśnyczoty zakochanych, są to tematy, które najczęściej spotykamy u Metsu. Przypomina on pod tym względem Terburga, podobnie jak *Samuel van Hoogstreeten* w Dordrechcie, również będący pod wpływem Rembrandta, należy do jednej grupy z Piotrem de Hoogh i delfekim van der Meerem. Metsu przez długi czas był w ścisłej zależności od Rembrandta pod względem rozkładu światłocienia, harmonii barw i t. p.

W Amsterdamie wraz ze wzrastającą potęgą polityczną i handlem wszechświatowym ześrodkowuje się również holenderskie życie artystyczne. Ściągają tam artyści z innych środowisk. Na jego

arenie, na której rozwinęło się obfitujące w dobrobyt życie spokojne, powstają pewne jemu tylko właściwe kierunki. Niby echo dawnej wielkiej przeszłości, w której sztuka ściśle się łączyła z interesami kraju, powstaje *malarstwo widoków morskich*. Obok *Jana van de Capelle* najwybitniejszymi przedstawicielami jego są: *Willem van de Velde* młodszy, syn malarza widoków morskich tego samego imienia, i jego uczeń, oraz *Szymon de Vlieger*. Urodził się on w Amsterdamie, od r. 1677 mieszkał w Greenwich, jako nadworny malarz, gdzie umarł w r. 1707. Jego bitwy morskie, rewie floty, widoki morskie (fig. 235), odznaczające się efektem oświetlenia i gry fal były wyso-



Fig. 235. Wzburzone morze. Willem van de Velde. Londyn.

ko cenione przez współczesnych. Brat tegoż *Adryan van de Velde* (1635 — 1672), uczeń *Wynanta* i *Wouwermana*, lubował się w idylicznym charakterze obrazów i wprowadził do malarstwa krajobrazowego nowe efektowne motywy. Ziemia, ożywiona rozmaitymi pożytecznymi zwierzętami, oddaje usługi człowiekowi, warunkuje mu miły spokój, i pobudza do naprężenia sił w zabiegłości o zyski. Świat zwierzęcy w obrazach *Adryana van de Velde* nie odgrywa roli pierwszorzędnej, służy mu on raczej za sztafaż. Z upodobaniem maluje stada, pasące się na rozpadlinach, lub w bliskości jakiejś spokojnej wody, z gospodarskimi zabudowaniami w tle. Obok tego odtwarza on w miły sposób właściwości krajobrazu holenderskiego w zimie, płaszczyzny lodowe, ożywione łyżwiarzami (fig. 236), maluje wielu pejzażystom w ich krajobrazach sztafaż i pomimo wczesnej śmierci pozostawia liczne owoce działalności. *Aelbert Cuyp* (1620 — 1691) również lubi w krajobrazie idyllę. Jest on uczniem swojego ojca, wspo-

mnianego *Jakóba Gerritsc Cuypa* i zdaje się, że żył w pomyślnych warunkach w Dordrechcie w niezależności od szkół głównych. Z największym upodobaniem oddawał się on studjom nad najjaskrawszem oświetleniem słonecznem i umiał w sposób wymowny wyrażać nastroj rozmaitych pór dnia. Wprowadzając do obrazów zwierzęta,



Fig. 236. Krajobraz zimowy. Adriaen van de Velde. Drezno.

zwłaszcza konie, łączy je we wspólnej akcji z jeźdźcem i przez same proporce czyni z nich główny motyw obrazu. Jako główny motyw obrazu jeszcze silniej występują zwierzęta, jako to: woły, kozy i owce, w utworach *Pawła Pottera* (ur. w Enkhuyzen 1625, zm. w Amsterdamie 1654). Potterowskie obrazy ze zwierzętami przewyższają wszystkie inne podobne im nie tylko pojęciem właściwości, jakimi się różni indywidualność poszczególnych zwierząt, lecz nadto nastrojem malarskim i szczęśliwymi efektami oświetlenia, którymi odznaczają się szczególnie jego mniejsze obrazy (fig. 237). Najslawniejsze utwory jego znajdują się w Hadze i Petersburgu.



Fig. 237. Bydło na pastwisku Paweł Potter Turyn.

Natura kraju ojczystego coraz mniej zadawała gust współczesny. Wielu pejzażyistów, jak *Jan Both* i in., zwracają się ku Włochom, inni szukają motywów na dalekiej Północy, jak np. *Allart van Everdingen* (1621 — 1675 ur. w Alkmaar), który osiadł w Amsterdamie od roku 1657). W młodszych latach malował przeważnie widoki morskie, później zaś — dzikie, surowe krajobra-

zy norweskie. Inni malarze, trzymający się motywów kraju własnego, odtwarzają je w jakichś wyjątkowych momentach, jak np. przy oświetleniu księżycowym lub przy oświetleniu ognisk. Najwybitniejszym w tym kierunku jest *Aart van der Neer* w Amsterdamie (1603—1677); obok tego jednak odznaczył się on również krajobrazami zimowymi i nastrojami dziennymi (fig. 238). *Meindert Hobbema* (1638—1709) jest jedynym malarzem, który trzyma się, pomimo że należy do pokolenia młodszego, — dawnego, zwykłego kierunku malarstwa krajobrazowego i umie zwykłym ojczywym motywom nadać wdzięk niepospolity. Tak np. wyobraża on moment popołudniowy po krótkiej burzy w dzień letni.



Fig. 238. Krajobraz zimowy z łyżwiarzami. Aart van der Neer. Londyn.

Na niebie bałwanią się jeszcze chmury, rzucając cień na plan pierwszy; środek obrazu i plany dalsze oświetla słońce; deszcz odświeżył całą zieloność, żywiej poruszył potok, wesolo obracający koło młyna, i zlekka marszczy powierzchnię stawu; na smudze lasu, wśród którego wierzchołków przezierny czerwony dach, ciągnie się ścieżka, po której żwawo kroczą podróżni. Takie motywy można uważać za specjalnie ulubione przez Hobbemę; w wielu jego obrazach sztafaż malowali Adrjan van de Velde i Lingelbach. O życiu i rozwoju tego artysty nie posiadamy bliższych wiadomości. Wiadomo tylko, że nauczycielem jego był Jakób van Ruisdael i że mieszkał i umarł w ojczywym mieście, Amsterdamie.

Mówiąc o wielkości malarstwa holenderskiego w dziedzinie portretu, obrazów rodzajowych i krajobrazu, nie można pominąć i „martwej natury”, która zdobyła niemal przysłowiową popular-

ność. Odtwarzanie wszelkich przedmiotów, zwracających na siebie wzrok w sposób miły, jak kwiaty, lub błyszczące naczynia, poławne zastawy stołów i wazy z owocami, zdobycz myśliwska i ryby, muszle i książki, malowane przez specjalistów z ludzłą prawdą i w najrozmaitszych kombinacjach, są charakterystyczne dla owego zmysłu holendrów interesowania się rzeczywistością i lubowania się w owym drobiazgowym życiu. Oczywiście w tej gałęzi sztuki uderza czysto rzemieślnicza zręczność i tu jednak nie zbywa na prawdziwych artystach. Tak np. niezwykle bogate, lub zwykle mieszczkańskie zastawy *Piotra Claesza* (ur. około 1590 w Burgsteinfurt, czynny w Harlem od 1617 do 1661) malowane szeroko i śmiało, są utrzymane w tonach jasnych i przypominają *Franza Halsa*. Pokrewnym mu jest *Claes Heda* (Harlem 1594 — 1678) mistrz w odtwarzaniu srebrnych naczyń stołowych, wina szumiącego w rzymskich i weneckich kielichach, pasztetów i owoców. *Willem Kalf* (1621—1693, Amsterdam), wprowadza do swoich obrazów ton rembrandtowski. W uczonem Leyden zjawiają się obrazy znikomości—martwa natura, złożona z książek, czaszek i przyrządów naukowych (*Jaques de Claeuw*), w Hadze — znane sklepy z rybami *Abrahama van Beyeren* (1621 — aż po 1674), który nadto malował kwiaty i zastawy stołowe. *Jan Dawidsz de Heem* (1664 — 1683) posiada sławę najlepszego malarza kwiatów i owoców, obok niego zaś *Rachela Ruysch* (1664 — 1750) oraz wychowany w Holandii Frankfurtezyk *Abraham Mignon* (1640 — 1679) Wszyscy troje są dobrze reprezentowani w galerii Drezdeńskiej. *Jan Weenix* w Amsterdamie (1640 — 1719) maluje zdobycz myśliwską. Jego doskonałe obrazy dekoracyjne przedstawiają zwykle widok parku z ugrupowaną wszelaką zwierzyną i rozmaitą bronią myśliwską na pierwszym planie. Kuzyn jego, *Melchior d' Hondecoeter* (1636 — 1695) również malował utensylia myśliwskie i zwierzynę, najbardziej jednak znane są jego „Kurniki”, w których wyobrażał swojskie i obce ptactwo, żyjące już to zgodnie już to w namiętnych walcach (fig. 239).

Oprócz Rembrandta, Ruisdaela i van der Neera wielu innych wybitnych artystów również musiało walczyć z brakiem i potrzebami. Jedni — jak *Hobbema* — chcąc utrzymać się przy życiu, musieli przyjmować posady nieznaczących urzędników miejskich, innym — jak *Adryan van de Velde*, żony, utrzymując sklepy, zabezpieczały istnienie, podczas gdy malarze, jak *Godfryd Schalken* (1643 — 1706), nieszczególny naśladowca *Gyrarda Dou'a*, i wygładzony, bezдушny *Adryan van der Werff* w Rotterdamie (1659 do 1722) doszli do wybitnego znaczenia. Okoliczności te najlepiej dowodzą obniżenia się zmysłu estetycznego w Holandii i zaniku dobrego smaku. Dawna

dobra tradycya utrzymuje się tylko w dwóch rodzajach sztuki: w portretach zbiorowych, które *Cornelis Troost* (1697 — 1750), malarz amsterdamski, tworzył z wielkim poczuciem życia i barwności, oraz w widokach kościołów i miast, w których odtwarzaniu ani *Jan van*



Fig. 239. Kogut piejący. Melchior d'Hondecoeter. Wiedeń, Czermin.

der Heyde (1637 — 1712) ani *Jakób* i *Gerrit Berckheyde* (1638 — 1698) nie nie zatracili z holenderskiej bystrości obserwacji i prawdy, pod względem zaś malarskim z powodzeniem współzawodniczą ze starszymi malarzami architektury, jak np. z *Dirkiem van Delen* (ur. 1605).

4. Malarstwo hiszpańskie w w. XVII.

Z pomroki historii sztuki hiszpańskiej niewiele występuje imion jasných i wyraźnych. Velasquez, Alonso Cano, Zurbaran i Murillo cieszą się szerokim rozgłosem i to zaledwie od początków ubiegłego stulecia. Do owego czasu niewielu tylko miłośników sztuki z tej strony Pireneów znało historię działalności tych mistrzów oraz ich dzieła, starsi zaś malarze hiszpańscy jeszcze dotychczas są mało znani. Zasłona, która ich zakrywa, sprawiła, że sztuce hiszpańskiej przyznano niezwykle doniosłe historyczne zna-

czenie, dzięki temu jednak w następstwie została ściśle określona jej istotna doniosłość w historii sztuki europejskiej. Dopóki Hiszpania była potęgą światową, jeszcze za dni Karola V, póty sztuka jej nie była samodzielna. Z chwilą jednak, gdy się pojawili wielcy mistrze, za czasów Filipa IV, naród hiszpański zaczął się już oddzielać od wielkiego europejskiego życia. Skutkiem tego ślady hiszpańskie nie odcisnęły się tak silnie na widowni sztuki europejskiej, jak to należy wnosić z artystycznej wartości licznych utworów. Tryumfy swoje święciła ona dopiero później.

Same losy kraju spowodowały to odcięcie sztuki hiszpańskiej od ogólnoeuropejskiego ruchu artystycznego. Myśli o pochodach krzyżowych istniały tu jeszcze w w. XV, w epoce Odrodzenia. Skierowywały one wyobraźnię narodu ku rycerskości, nastrojonej surowo i poważnie, oraz w najwyższym stopniu podniecały uczucia religijne i skierowywały umysły ku Kościołowi. Wieki Średnie dłuższe były w Hiszpanii, niż we Włoszech. Następnie ważną rolę odgrywa okoliczność, że właśnie w chwili, gdy Hiszpania zwyciężko zakończyła walkę z Maurami, zdobyła wielkie owe posiadłości w Niderlandach i Włoszech. To też jeśli Hiszpanie wiele się nauczyli w kierunku artystycznym od Maurów, tem silniejszy musiał być jeszcze wpływ na nich zasobnych w sztukę Niderlandów i Włoch. Sztuka hiszpańska w. XVI nosi piętno zależności. Do Niderlandczyków nęcił Hiszpanów rys pokrewny. Jednym i drugim wspólne jest dążenie do rzeczywistości, jedni i drudzy lubią i cenią naturę nieucharakteryzowaną; tak tu, jak tam wyobraźnia zadawała się wprost realistycznymi obrazami. Sztuce zaś włoskiej ułatwiła przystęp wola panujących. Karol V, a zwłaszcza Filip II byli gorącymi wielbicielami Tycjana. Wreszcie, pomijając tę okoliczność, Hiszpania, zajmując stanowisko potęgi światowej, z konieczności musiała przyswoić sobie kulturę wielkiego świata i oczywiście iść za przewodnią nicią niderlandzkiej i włoskiej sztuki.

Tą drogą z początku artyści niderlandzcy, później włoscy, znaleźli wstęp do Hiszpanii, zwłaszcza zaś niderlandzcy romanści, jak Peter de Kempeneer, zw. *Pedro Campana* z Brukselli († 1580), który po długim pobycie w Seville wrócił na Północ w r. 1560. Koło przybyszów gromadzili się artyści miejscowi, którzy z największą gorliwością starali się ich naśladować. Chcąc mówić o nich poszczególnie, należałoby odstąpić od historii kraju; ogólna ta wiadomość wystarcza; o wiele zaś byłoby ważniejsze, gdyby można było ściślej zbadać pierwiastki narodowe, które się odzywały i rozwijały wśród natłoku obcych wpływów. Ujawniły się one w niektórych

pomnikach sztuki z czasów wcześniejszych. Tak zw. *retablos* (wysokie zakończenia ołtarzy) w kościołach Sewilli wykonane przez *Juana Sanchez de Castro*, przez *Aleja Fernandez* i in. ujawniają pomimo niderlandzkiego rozumienia form i techniki specjalne hiszpańskie cechy w wyborze modeli, w typach i w wyrazach głów. Ślady pojmowania rzeczy nie nabytego, lecz wyrobionego na miejscu, odzywają się również w obrazach *Luis'a Morales'a* († 1586) — ma on przydomek *el divino* nie z powodu niezwyklej siły talentu, który jest zupełnie średni, lecz z powodu wyłącznie religijnych tematów, Odzywają się one w jego zamiłowaniu do ponurych ascetycznych nastrojów, oraz w gładko malowanych portretach *Juana Pantoji de la Cruz* († 1605), malarza nadwornego. *Ribera* także zawdzięczał swoje powodzenie po części naturze Hiszpana. Zwrot ku pierwiastkom narodowym nastąpił dzięki temu, że pośród licznych szkół miejscowych pierwsze miejsce zajęła Sewilla, prawdziwa stolica ludu hiszpańskiego. Sewilla brała największy udział w handlu z Ameryką, była najbogatszem i najbardziej duchowo rozbudzonem miastem hiszpańskim.

Trzy czynniki zawarunkowały rozwój malarstwa hiszpańskiego: kościół, dwór i narodowość. Kościół hiszpański nie tylko korzystał wiele z usług sztuki, lecz nadto skutkiem własnego rozwoju wywierał silny wpływ na umysły i uczucia artystów. Znowu zaczynają się lubować w marzycielskich ekstazach i ascetyzmie. Biblia w malarstwie hiszpańskim ustępuje miejsca legendom o świętych. Dworowi zawdzięcza wybitne stanowisko swoje malarstwo portretowe, sama zaś natura darzyła artystów zmysłem dla prawdy oraz dumą narodową która pozwalała im przeciwstawiać ojczyznę całemu światu i znajdować w niej typy, odpowiednie zarówno dla bohaterskich jak i religijnych postaci. Prawda zaś występuje w sztuce hiszpańskiej przyodziana w inne kształty i barwy, niż na stosunkowo naiwniejszej i bezpretensjonalnej Północy. Żar uczucia, lubo często ukryty, jakaś pierwotna okazałość są właściwościami malarstwa hiszpańskiego.

Tym, kto w sztuce najlepiej ucieleśnił rysy narodowe a zarazem uwybraźnił je, był *Velasquez*, o którym możnaby twierdzić, że to, co on maluje, nie jest sztuką lecz naturą. Słusznie więc jest on poczytywany za pierwszego malarza hiszpańskiego. I w starszej generacji sewilskiej jednak istnieją już dzielni mistrze. Na pierwszym miejscu stoi *Juan de las Roëlas* (1558 lub 60 — 1625). Był to malarz wyłącznie kościelny. On to pierwszy stworzył typ hiszpańskiej Madonny Immaculaty; bitwie pod Clavijo, w której ś. Jakób rzuca się na wojsko Maurów (katedra w Sewilli), nadał

on dawny nastrój pochodów krzyżowych, a w śmierci ś. Izydora (ś. Izydor w Sewilli) żywo odtwarza bractwo mnichów. Obok tego posiada silnie już rozwinięte poczucie koloru w światłocieniu. Jeszcze nowszym pod względem dążeń był *Francisco de Herrera* (1576 — 1656) z tą tylko różnicą, że w późniejszych utworach gubił się w chaotycznych dzikich gwałtownych formach. Malował również freski. Po za Hiszpanią reprezentuje go tylko jedno dzieło większe: św. Bazyli w Luvrze. Wyraz wielkiego ożywienia duchowego ojca Kościoła, w przeciwieństwie do ponurych mnichów, jacy go otaczają, robi silne wrażenie. *Francisco Pacheco* (1571 — 1654) w istocie znany jest tylko ze swej literackiej działalności („Sztuka malarska”) i następnie jako drugi nauczyciel i teść Velasqueza.

Wykształcenie artystyczne *Diega de Silva y Velasqueza* (1599 — 1660) jest podobne do wykształcenia Rubensa. Tak jak ten pobierał wskazówki od dwóch zupełnie różniących się pod względem sztuki artystów — van Noorta i Ottona van Been, podobnie nauczycielami Velasqueza byli Herrera i Pacheco. Prawdopodobnie skutkiem tego właśnie nie został on uczniem ani jednego ani drugiego. W najwcześniejszych pracach, dopóki był w Sewilli, nie był stale przywiązany do tego lub innego zakresu tematów. Malował stosownie do przyjętego tutaj zwyczaju t. zw. bodegoncillos, fragmenty kuchen i bud, sceny i postaci z życia ludu, w których ze szczególnym upodobaniem odtwarzano naczynia domowe. Najlepszym z tych obrazów jest roznosiciel wody (Aplleyhouse w Londynie). Handlarz wody (aquador), oparłszy rękę na wielkim dzbanie, podaje chłopcu napelnioną szklanekę; starszy mężczyzna, którego widać między obydwoma figurami, trzyma już szklanekę przy ustach. Nieomyślność oka Velasqueza wobec natury ujawnia się już w tych młodzieńczych pracach. Zachował on ją do końca, stopniowo zaś rozwinął do umiejętności przedziwnego panowania nad światłem i jego efektami.

Powołany do Madrytu na dwór Filipa IV poświęcił się głównie malowaniu portretów, a jako portrecista rozwinął całą swoją wielkość i stał się równym pierwszym mistrzom Włoch i Niderlandów. Modele jego nie odznaczały się jednak wdziękami natury. Większość malowanych przezeń osób nie jest pociągająca, niektóre nawet, jak błazny i karły, którzy służyli towarzystwu dworskiemu dla rozrywki i stale byli przez Velasqueza malowani, wprost są brzydkie. Brzydotę, zwłaszcza kobiet, podnosiło niezgrabne ubranie i szminki. Przewycięzał on te trudności tylko dzięki mocnemu rysunkowi, żywemu pojmowaniu oraz kolorystowi, nie porywającemu wprawdzie, lecz bardzo silnemu i zadziwiająco bliskiemu naturze, zwłaszcza w sa-

mych ciałach. Velasquez portretował całą rodzinę królewską do najmłodszych infantów i infantek. Portrety osób następujących są najcenniejsze: papieża Innocentego X, malowany w r. 1649 podczas drugiego pobytu Velasqueza we Włoszech (w gal. Doria w Rzymie), księcia Olivarez (fig. 240), kardynała Borgii w galerii Staedelowskiej we Frankfurcie, damy z wachlarzem (gal. Herford w Londynie), w którym typ piękności hiszpańskiej został najlepiej uwydatniony, oraz damy, uważanej za żonę artysty. Portrety grup wykazują jeszcze jedną zaletę mistrza, mianowicie znajomość perspektywy powietrza i światłocieniu. Stopniowanie barw w zagłębiach, w których szykują się fi-

gury, oraz sposób, w jaki wpadające z różnych stron światło zostało zużytkowane po malarsku, mogą wprost służyć za wzór. W pierwszym rzędzie stoją portrety grup t. zw. *las meninas* (muzeum w Madrycie). Na pierwszym planie wielkiego i głębokiego pokoju widzimy Velasqueza, stojącego przy sztaludze. Spogląda on na grupę, będącą z jego lewej strony, na małą infantkę Maryę Małgorzatę, której panna respektowa podaje szklanekę z wodą. Z prawej strony tej grupy są dwa karły z wielkim psem, cokolwiek głębiej widać damę dworską, w samej zaś głębi widać młodego człowieka, który dopiero co

drzwi otworzył. Portret ten pochodzi z r. 1656. Jeszcze większe wrażenie czynią znajdujące się w Madrycie „Przędki”. Na przedzie obrazu w półcieniu znajduje się pięć kobiet z ludu przy pracy; przędą i motają wełnę. W tyle widać drugi pokój, oświetlony słońcem, w którym kilka dam ogląda dywan kolorowy. W tych obrazach widzimy po mistrzowsku oddane światło i cienie wnętrza pokojowego; inny zaś obraz zatytułowany „Kopje” posiada niemniej świetnie przeprowadzone pełne światło dnia. Przedstawia on wręczenie kluczy miasta Breda hiszpańskiemu wodzowi Spignoli. Główne postaci otaczają hiszpańscy kopijnicy (stąd nazwa obrazu), z lewej znajdują się żołnierze holenderscy, charakterystyczne typy o różnych wyrazach.

Velasquez, pomimo dwukrotnego pobytu we Włoszech, pozostał



Fig. 240. Książę Olivarez. Velasquez. Madryt.

w poglądach i poczuciu form całkowicie Hiszpanem. Dowodzą tego obrazy, przedstawiające świat dawny. Pozbawia on bogów greckich całej ich idealności i sprowadza ich na grunt ojczysty. Świat antyczny (Erop, Menipp) ucieleśnia w krzepkich, nie kłopotujących się o nic żebrakach hiszpańskich. Najśłynniejszymi obrazami mitologicznymi są: „Kuznia Wulkana“, (fig. 241) w której Apollo zawiadamia Wulkana, zajętego kuciem z Cyklopami — dzikimi ludźmi gór — o niewierności jego małżonki Wenus, i następnie — „Bachus“ (oba dwa w Madrycie). Obraz ten znany jest również pod nazwą: *los borrachos*, pijacy. Wesole towarzystwo zebrało się pod przewodnic-



[Fig. 241. Kuznia Wulkana. Velasquez. Madryt.

twem półnagiego, pięknego zucha dla współzawodniczenia w pijatyce. Zwycięzca zostanie ukoronowany przy głośnym uznaniu towarzyszków wieńcem z bluszczu.

Velasquez malował również obrazy religijne, sceny myśliwskie i krajobrazy. Przypomina on tem Niderlandczyków, do których pomimo indywidualnego uzdolnienia i różnicy otoczenia zbliża się w sposobie naturalistycznego pojmowania i w kładzeniu nacisku na efekt kolorystyczny. Żaden ze starych mistrzów nie wywarł takiego wpływu na malarzy nowoczesnych, jak Velasquez. Jego malarskie zalety, pomimo że wspiera je narodowy charakter hiszpański, zanadto są indywidualne, aby mogły być przez kogokolwiek dziedziczone. Artysta, uchodzący za jego ucznia, *Juan de Pareja*, który był

początkowo jego sługą, w najlepszym swoim obrazie — Powołaniu apostoła Mateusza — ujawnia świeżość realistyczną i silny koloryt; że jednak zapatrzył się on na właściwy Velasquezowi sposób malowania, tego obraz ten jasno dowodzi.

W innym pierwszorzędnym mistrzu szkoły sewilskiej, *Franciszku Zurbaranie* (1598 — 1662) przedewszystkiem znalazła wyraz surowa powaga religijnych poglądów. Apoteoza św. Tomasza z Aquino (w muzeum prowincjonalnem w Sewilli) jest jego głównym utworem. Obok całego powierzchownego realizmu, zakonicznemu, właściwemu nastrojowi odpowiada marzycielska pobożność oraz koloryt światłocienia, wpadającego w ponurość. Łagodniejsze uczucia



Fig. 242. Matka Boska. Rzeźba w drzewie Mantaneza. Sewilla.



Fig. 213. Chłopcy jedzący owoce. Murillo. Monachium.

i miększe formy cechują obrazy *Alonsa Cano* (1601 — 1667), jak tego dowodzą jego Madonny. Jego „Jan na Patmos“, „Anioł z Ciałem Chrystusa“, każą wnioskować już o pewnem wyczerpaniu wyobraźni narodowej. Zbliżają się one do przeciętnie w XVII w. spotykanego pojmowania rzeczy, bez ujawniania jakiegobądź silniejszej indywidualności. Cano słusznie słynął również jako rzeźbiarz. Jego polichromowane, w drzewie cięte posągi (św. Franciszek w katedrze w Toledo) mało znajdują sobie równych pod względem głębokości wyrazu i szlachetności postawy. Snycerstwo w Hiszpanii cieszyło się ogólnie względami. Oprócz Cano należy jeszcze wspomnieć jego nauczyciela jako dziel-

nego snycerza *Juana Montanez'a*. (Madonna fig. 242, św. Bruno w muz. prowincjonalnem w Sewilli, krucyfiks w Sewilli).

Największą wśród wszystkich malarzy hiszpańskich popularnością cieszył się najmłodszy mistrz szkoły sewilskiej *Bartolomé Estéban Murillo* (1618 — 1682). W Niemczech jest on powszechnie znany z powodu „Chłopców jedzących owoce“ z Pinakoteki monachijskiej (fig. 243). Podobne sceny malował rzadko i tylko w pierwszych czasach, głównem bowiem polem jego działalności było malarstwo religijne. Trzymał się w tych, najlepszych właśnie, utworach podstaw naturalistycznych, a nadto wprowadzał do nich świeży ton na-



Fig. 244. Sen rzymskiego patrycjusza. Murillo. Berlin.

rodowy; tak np. w licznych „Rodzinach świętych“, które z miłego małomieszczańskiego rysu przypominają obrazy holenderskie, w „Kuchni Aniołów“ w Luwrze (aniołowie wyręczają w zajęciach kuchennych kucharza klasztornego pogrążonego w zachwycie) lub w „Śnie“, przedstawiającym rzymskiego senatora i jego żonę, którzy klęczą przed Papieżem i opowiadają mu, że ona we śnie widziała odpowiednie miejsce dla kościoła Panny Maryi (fig. 244), a nawet w wielkich religijno-historycznych obrazach. Cud Mojżesza, który wywołuje wodę ze skały, (*Caridad* w Sewilli) robi silne wrażenie postaciami spragnionych ludzi i zwierząt, którzy się tłoczą, by się mogli wreszcie orzeźwić (fig. 245). Podobnie zwraca na siebie uwagę charakterystyka żebraka oraz kalek, którzy otaczają Świętego w obrazie. Św. Diego, rozdający jałmużnę (akademia S. Fernando w Madrycie). Zmysł naturalistyczny Murilla, nie krępuje się niczem, odtwarza w obrazie św. Elżbiety nawet to, co wstrętne i odpychające; Święta ta obmywa głowę owrzodziłą chłopca (akademia S. Fernando w Madrycie).



Fig. 245 Pragnienie (Mojżesz wywołuje wodę ze skały). Murillo. Sewilla, klasztor la Caridad

W obydwóch obrazach miłe sprawia wrażenie koloryt, subtelnie przeprowadzony kontrast chłodnego tonu srebrzystego, w którym są utrzymani Święci i ich otoczenie najbliższe, i gorące silne oświetlenie grup ludu. Murillo niema sobie jednak równego w wyrażaniu pewnego pierwiastka wyobraźni narodowej, mianowicie namiętnej zmysłowej ekstazy religijnej i do najwyższego stopnia naprężonych uczuć wobec misteryi kościoła. Wyjątkowe te zdolności jego ujawniają liczne obrazy wizyi i stanów zachwyty jak: św. Franciszek, który czule bierze w ramiona swoje Ukrzyżowanego, oraz „Wizya św. Antoniego“. Dzieciątka Jezus, otoczone tłumem aniołów ukazuje się temu świętemu w katedrze w Sewilli, Św. Antoni z Dzieciątkiem w Berlinie. Nadto w t. zw. koncepcyach Oblubienicę Nieba obleka on w blaski piękności. Uzmysławia tu dogmat niepokalanego poczęcia Maryi, wyobrażając Matkę Boską, otoczoną tłumem aniołów, unoszącą się w błogim zachwycie do nieba. W najlepszych z nich — Murillo bowiem malował je często — (muzeum w Madrycie, Ermitaż w Petersburgu, Luwr) rozplywanie się konturów (*el vaporoso*) i delikatność kolorytu obok siły połysku, robiące wrażenie lekkiego wibrowania tonu, wywierają wrażenie niezwykle. Ogólnymi ulubieńcami stały się również jego aniołki wdzięczne i dzieci święte, w których zabawie widać czynność pełną myśli i niewinności.

Życie Murilla przeszło zupełnie spokojnie. Oprócz krótkiego pobytu w Madrycie, gdzie studyował Velasqueza, wielkich Niderlandczyków i Włochów, stale pracował w Sewilli, był niezwykle płodny, skutkiem tego zwłaszcza w latach ostatnich bywał czasem w robocie pobieżny.

5. Sztuka francuska w w. XVII.

Czasy Ludwika XIV są uważane za okres świetności w sztuce francuskiej. Jest to pogląd słuszny, jeżeli się weźmie pod uwagę stanowisko sztuki zewnętrzne, uznanie jej w ogólnym byciu państwa (założenie akademii w r. 1648), oraz ilość wkładanych na nią zadań. Francya jednak wydała artystów wielkich, zwłaszcza malarzy, już za czasów Ludwika XIII, nie zaznaczyli oni tylko swojej łączności z tym dworem wspaniałym, którego blaskiem promieniała cała Francya i któremu połowa Europy dobrowolnie hołdowała za panowania Ludwika XVI. Charakter narodowy ginął wobec obcych wpływów. Sztuka włoska w początkach wieku XVII cieszyła się uznaniem bezwzględnem. Kto chciał czegoś dokonać w malarstwie,

wędrował do Rzymu; większość artystów witała Włochy jak swoją własną ojczyznę, pomimo, że rodzili się we Francji.

Niewielu tylko malarzy, czynnych w pierwszej połowie w. XVII, pozostało wolnych od wpływów włoskich. Tak np. trzej bracia *Le Nain* z Laon, Antoni i Ludwik, którzy wkrótce jeden po drugim umarli, i najmłodszy Mateusz (1607 — 1677). Odtwarzają oni w sposób naturalny sceny z życia ludu, żniwiarzy, rodziny wieśniaków przy obiedzie, lub sceny z życia żołnierskiego. *Filip de Champagne*, urodzony w Brukseli w r. 1602, lecz osiadły w Paryżu od dwudziestego roku życia, gdzie umarł w r. 1674, w portretach swoich (portret hr. Mansfelda, z r. 1624 spowodował protekcję Maryi de Medici) trzymał się niderlandzkiego sposobu traktowania



Fig. 246. Z *Misères de la guerre*. Akwaforta Jakóba Callota.

rzeczy, w obrazach religijnych zaś jego przebija się ów głęboki poważny duch Port-Royal'u, z którą to instytucją klasztorną sam pozostawał w ścisłych stosunkach.

Jakób Callot z Nancy (1592 — 1635) również mieszkał czas dłuższy we Włoszech, utwory jego jednak, rytowane igłą i trawione, z licznymi figurami, treścią i pojęciem ujawniają charakter północny. Odtwarza on uroczystości ludowe (Plac targowy we Florencji), kawalerów z damami i cyganów; przedstawia kuszenie św. Antoniego i na osmnastu kartach odtwarza okrucieństwa wojny, na które sam patrzył w swojej ojczyźnie, Lotaryngii (fig. 246). W akwafortach Callota znajdują się także postaci typowe z komedii włoskich (*Pantalon*, *Scapin* i t. d.). Wyobrażenia jego nie znała żadnych granic; było to powodem, że nazwisko Callota stało się równoznaczne z całym kierunkiem poezji (*Fantazye Hoffmanna na sposób Callota*). Prawda bezwzględna pojmowania w „*miseres de la guerre*“, którą widać nawet w ostrej, prawie suchej technice, lecz doskonale wyra-

zającej ruch każdy, nadaje wyjątkową wartość jego akwafortom. Są one wiernymi i przekonującymi ilustracjami wypadków współczesnych.

W malarstwie francuskim z pierwszej połowy w. XVII ton główny nadawała jednak sztuka włoska. Obok przedstawicieli kierunku naturalistycznego mniej wybitnych poznajemy malarzy, którzy idąc za charakterystycznym rysem późniejszej architektury francuskiej, dążyli do władania kształtami poprawniejszymi, proporcjonalniejszymi, studyowali dawnych mistrzów włoskich i z tym samym, co oni, byli zachwytem dla świata antycznego. Rościli sobie przeto prawa do pewnej klasyczności, którą oczywiście okupili utratą poczucia świeżej, bezpośredniej żywości. Ich rozumienie artystyczne jest silniejsze niż ich fantazja, w ich sposobie obrazowania leży coś chłodnego, odmierzonego.

Na czele ich stoi *Mikołaj Poussin* (1594 — 1665). Zaznajomił się on wcześniej z Raffaelem ze sztychów Marcantona. Osiedliwszy się wreszcie w Rzymie w r. 1624, po kilkakrotnych próbach dokończenia studyów we Włoszech, które mu się przedtem nie udawały, zagłębił się całkowicie w świat klasyczny. W r. 1641, wezwany, przybył do Paryża, gdzie rozwinęło się już silnie życie artystyczne pod protektoratem Richelieu'go. Po dwóch latach jednak, zawiedziony w nadziejach, powrócił do Rzymu. Liczne obrazy jego treści biblijnej (*Rebeka u studni*, *Mojżesz wywołuje wodę ze skały*, *Uzdrowienie ślepych*, przyjemne robi w nich wrażenie mądrze pomyślany układ grup i dobre ujęcie pełnych godności postaci, lecz jednocześnie osłabia je ciężki ton barw. W obrazach mitologicznych i historycznych (*Bachanalje*, *Testament Eudamidasa*) oraz w alegoriach chęć obrazowania zgodnego z prawdą uwydatnia się tak silnie, że szkodzi bezpośrednio wyrazu. Krajobraz, który w wielu obrazach tego mistrza jest tylko dobrze urządzonej scenerją dla podniesienia efektu, w późniejszych latach jego staje się coraz bardziej celem głównym obrazu: sztafaż, wzięty zwykle z klasycznego świata starożytnego, coraz bardziej schodzi na drugi plan, kształty krajobrazu, zaczerpnięte po części z natury włoskiej, lecz spotęgowane w wyrazie przez odpowiedni układ, każą zapominać o otoczeniu i wprowadzają myśl w świat idealny, na dzienną arenę czynów wielkich i ludzi-potentatów. Temu pojęciu pejzażu (bohaterckiego) hołdował w Rzymie szwager Poussina *Dughet*, zwany *Kasprem Poussinem* (1613 — 1675), jeden z najprodukcyjniejszych malarzy w. XVII. Jeżeli owa dawna żywiołowość artystycznej siły twórczej osłabła już w samym Mikołaju Poussinie — skutkiem czego, współzawodnicząc z Rubensem, musi mu on ustąpić pierwszeństwa — to

w Kasprze Poussinie ginie zupełnie na korzyść powierzchniowej strony kompozycji. Poszczególne części jego obrazów robione z natury są łączone w całość w sposób rozumowo kompilacyjny; subtelniejsze nastroje ustępują miejsca prawidłowemu układowi. Skutkiem tego utwory jego czynią wrażenie miłe, jako dekoracje, jak np. freski krajobrazowe w Palazzo Colonna i w kościele S. Martino ai Monti w Rzymie, żaden z nich jednak nie posiada wewnętrznego gorącego uczucia.

Upodobanie do krajobrazów bohaterskich cechuje również obraz *Klaudjusza Gelée*, zwanego *Claude Lorrain*, z tą różnicą jednak, że wyczuwa on wyjątkowy wdzięk natury i zjawiskowość światła, dając wyraz nastrojom łagodnym i pogodnym. Claude Lorrain, urodzony w r. 1600 w jednym z zamczków nad Moselą w Lotaryngii, niedaleko Epinal, osierocony w latach dzieciennych wczesnie przewędrował wiele krajów. Agostino Tassi w Rzymie uchodzi za jego głównego nauczyciela; tego zaś łączy powinowactwo w sztuce z Pawłem Brilem.

Od r. 1627 Claude mieszkał w Rzymie, gdzie też i umarł w 1682 r. O jego zadziwiającej pilności świadczy książka rysunków ułożona w latach późniejszych, w której pozostawił on w szkicach wszystkie obrazy, jakie namalował, by się za-



Fig. 247. Krajobraz z Hagar i aniołem. Claude Lorrain. Londyn.

bezpieczyć przeciw fałszowaniu swoich utworów i dać tą drogą możność sprawdzenia ich autentyczności. Książka ta znana pod tytułem *liber veritatis* znajduje się obecnie w posiadaniu księcia Devonshire. Zawiera ona 200 rysunków, które nie odpowiadają wszakże ogólnej liczbie jego utworów. Lorrain, nakształt kulis, umieszcza zwykle na planie pierwszym potężną grupę drzew lub świątynię, aby tem silniej pogłębić plan środkowy i tylny (fig. 247). Oko widza biegnie po rozległych, lekko falistych płaszczyznach; w krajobrazach nadbrzeżnych horyzont ginie zwykle w jakiejś nieskończonej dali. Morze to połyskuje w świetle słońca południowego, to marszczy się od wiatru porannego, to chowa gdzieś po za nie, zapadające słońce. Lorrain wśród malarzy współczesnych nie miał równego sobie w sztuce wywoływania efektów światła, stopniowania jego siły i cieniów oraz harmonii, a jeśli zdarza się, że czuć w kompozycji pewien

układ sztuczny, odtwarza on nastrój zawsze w sposób doskonały; wrażenie idealnego, błogiego spokoju zawsze jest u niego nieskazitelne. Obrazy Lorraina znajdują się w największej ilości w Anglii, w galerii Narodowej i w zbiorach prywatnych, w Luwrze, w Ermitażu w Petersburgu i w muzeum Prado w Madrycie. Do najlepszych należą: „Młyn” w galerii Doria, „Przybycie królowej Saby” w Londynie i t. z. „Cztery pory dnia” w Petersburgu.

Ostatni wśród słynnych malarzy francuskich z czasów Ludwika XIII, wcześniej zmarły *Eustachy Lesueur* (1616 — 1655), nie był we Włoszech; odbierał wykształcenie początkowo w pracowni *Simona Bouet*, naturalisty, mało uzdolnionego, lecz cieszącego się łaskami dworu. W kompozycjach jego widać jednak wpływ Poussina i wielkich Włochów. Figury wolne są od sztucznej dostojności, cechuje je naturalny wyraz uczucia, poczucie barwy miał on jednak słabo rozwinięte. Za główny utwór Lesueura należy uważać dwadzieścia dwa obrazy z życia św. Brunona w Luwrze, między nimi zaś za najlepszy „Śmierć Świętego”, pełną wzruszającego wyrazu i prawdy. Wszyscy ci artyści mogą być podciągnięci pod ogólną nazwę „idealistów”. Tworzą oni w każdym razie grupę najważniejszą. Obok nich *Jakób Courtois* z Burgundyi, osiadły w Rzymie i zwany le Bourignon, (1621 — 1676), był przedstawicielem kierunku narodowego, czerpiąc temat bezpośrednio z rzeczywistości. Umiejętność swoją tworzenia pełnych życia i po malarsku ujętych walk jeźdźców zawdzięcza prawdopodobnie *Cerquozziemu*, ulubionemu bataliście włoskiemu, i *Salvatorowi Rosa*.

Założenie akademii francuskiej w Rzymie (1666) przez ministra Colbert złączyło do pewnego stopnia dalszy rozwój sztuki francuskiej z Rzymem. Skutkiem tego w obrazach kościelnych i mitologicznych istnieje duch szkoły włoskiej, który szuka ideałów swoich to w tym, to w owym dawniejszym mistrzu włoskim, lecz nigdy go nie znajduje. Nie popełnimy błędu, jeżeli w założeniu akademii w Rzymie będziemy dopatrywali wyrazu hołdu dla sztuki renesansowej. Kultura francuska w rzeczywistości bowiem pod pewnym względem opiera się na renesansie. I ona zdradza się z pragnieniem sławy, jako z głównym czynnikiem działalności wszelkiej, sztuce zaś stawia za zadanie najgłówniejsze uczczenie czynów wiekich i wielkich ludzi. We Francyi jednak jest jeden tylko człowiek wielki — król Ludwik XIV. Jego więc sławie sztuka musi wyłącznie służyć. Skutkiem tego w drugiej połowie w. XVII otrzymuje ona charakter surowo monarchiczny. Ponieważ zaś potęgowanie się

władzy monarchicznej stało się najważniejszym celem rozwoju państwowego, sztuka francuska, apoteozująca ideę królewskości absolutnej, stała się wzorem powszechnym i rozciągnęła panowanie swoje daleko po za granice Francji. Pojmujemy zwrot ku antykom i sztuce renesansowej, sływały one bowiem z obrazowania bohaterskiego również dobrze jednak pojmujemy, że zwrot ten był przeważnie natury materialnej, i że przymus hołdowania dworowi krępował prawdziwie poetyczne poczucie. Zamiast niego przeważnie zjawiała się retoryczność.

Środowiskiem sztuki francuskiej za Ludwika XIV był zamek Wersalski, nie z powodu swego znaczenia architektonicznego, lecz że ucieleśnia on najlepiej zmiany, jakie zaszły w poglądach artystycznych i budownictwie, i że skutkiem tego był on przez wiek cały wzorem pałacu książęcego. Stał się wzorem dla Schleissheimu, Nimphenburga, Bonn, Schönbrunna i wielu innych zamków. Budowa Wersalu była rozpoczęta już w r. 1624. Ostateczny wygląd otrzymał on jednak dopiero za Ludwika XIV (po r. 1661) pod kierunkiem budowniczych *Leveau* i *Juljusza Hardouina Mansart'a* (1615—1708). Typ dawny zamku francuskiego, w którym rozmaite zabudowania otaczają dziedziniec, wzmocnione po rogach pawilonami, nie odpowiadał już nowym urządzeniom dworskim. Wersal posiada wprawdzie dziedziniec wspaniały, nie stanowi on jednak punktu środkowego całości, lecz służy za przystęp do fasady, która nie odznacza się już wysokością, lecz nadzwyczajną długością, tak, że gdy się ją obserwuje, zwłaszcza od strony ogrodu, robi wrażenie raczej galerii, niż pałacu. W ukształtowaniu fasady panuje pewna suchość i czczość. Na poziomie w miejsce silnej *rusticy* zjawiają się poziome nacięcia ostre, okna wielkością swoją rozpychają mury — w poziomie są one wszędzie zastąpione przez drzwi; listwowanie, które dzieli ściany, kolumny nieżłobkowane, kapitele jońskie ze zwieszającymi się wężami — ulubione obecnie motywy — wyglądają dość skąpo. Wnętrze zamku jest bogatsze, niż to obiecuje widok zewnętrzny. Sale i galerie stały się rozległym polem dla sztuki zdobniczej. W architekturze francuskiej z późniejszego okresu Ludwika XIV, w przeciwieństwie do stylu Berniniego, daje się odczuwać chłód rozumowania. Nawet wielka fasada Luwru, której wykonaniem był zaszczycony *Claude Perrault* (1613 do 1668), początkowo doktor, robi wrażenie dzieła wykonanego na próbę podług zasad Witruwjusza. Gołe poziome wznosi się sztywno, przechodząc w piętro, ozdobione kolumnami, które łączą łuki; skutkiem nadmiernie wielkich kolumn okna są wciśnięte w głąb.

Przeciwieństwo stylowe, jakie zachodzi między architekturą

francuską a współczesną włoską, nie upoważnia do przypuszczenia, że artyści wogóle się wyzwolili z wpływów włoskich. Kościoły, jak np. kościół opactwa Val de Grace (1645), budowany przez *Franciszka Mansarta*, stryja Juljusza Hardonina Mansarta, przez tego zaś zbudowany kościół inwalidów (1675, fig. 248), kościół Sorbony (1635) przez *Lemerciera*, zdradzają wyraźnie pierwowzór kościoła św. Piotra i ujawniają to, co zasługuje na zaznaczenie, że ideał potężnej budowy z kopułą odgrywał główną rolę w wyobraźni architekta francuskiego. Formy włoskie powtarzają się często nawet w pałacach, które w w. XVII gorliwie wznoszono. Plan poziomy jedynie trzyma się dawnego typu miejscowego. Dziedziniec jest zwykle zamknięty od strony ulicy hotelem, układ wewnętrzny niezupełnie poświęca

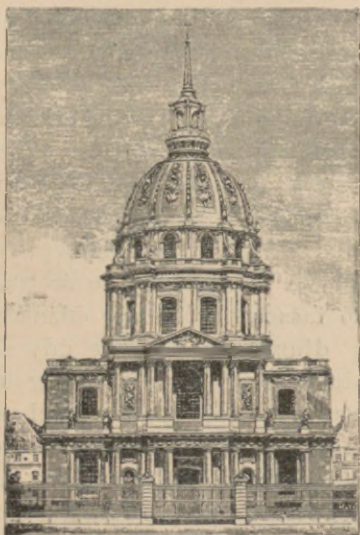


Fig. 248. Dom inwalidów w Paryżu. Jules Hardouin Mansart.

wygodę na rzecz wspaniałości wyglądu, pomimo, że czynią jej zadość okazałe przedsiönki, galerie i t. p. Wewnętrzna dekoracja nadaje dopiero tym dziełom przepych prawdziwy.

Akademia rzymska nie wydała pożądaných owoców; osłabiła ona raczej siły artystyczne, niż je odświeżyła. Natomiast założenie przez Colberta warsztatów gobelinów, podniesienie ich do „*manufacture royale des meubles de la Couronne*” (1662) było czynem epokowym, który zapewnił sztuce francuskiej na całe pokolenie stanowisko pierwszorzędne. Liczni i rozmaici artyści i rzemieślnicy: rzeźbiarze, malarze, stolarze, złotnicy, znaleźli tu zatrudnienie i szkołę, wstąpienie bowiem do danego warsztatu specjalnego poprze-

działa staranna nauka rysunku. Skutkiem tego, że wykonano tu najpiękniejsze meble dla zamku wersalskiego, a zewsząd napływały wspaniałe zamówienia, pracownicy musieli zdolności swoje wyteżać. Wyrobiecie techniczne rzemieślników podniecało artystów do robienia projektów i do bliższego interesowania się tym przemysłem. Obraz francuskich mód zdobnictwa, zmieniających się jedna za drugą, odpowiada w zupełności ogólnej historii losów przemysłu artystycznego w Europie w w. XVII. Objaśnia się to nie tylko ogólnem uznaniem dla dworu wersalskiego, lecz nadto znajduje to usprawiedliwienie w doskonałości francuskich ornamencistów.

Do najsłynniejszych „dessinateur'ów“ należał *Jan Berain* († 1711), który w pomysłach swoich wyszedł z grotesków Raffaella, robił je jednak bardziej sutemi i cięższymi (fig. 249), prawie zupełnie nie używał motywów roślinnych, i własnoręcznie wykonywał ozdoby wspanialszych apartamentów; obok niego *Jan Lepautre* († 1682) który początkowo był stolarzem, niezwykle płodny i wielostronny

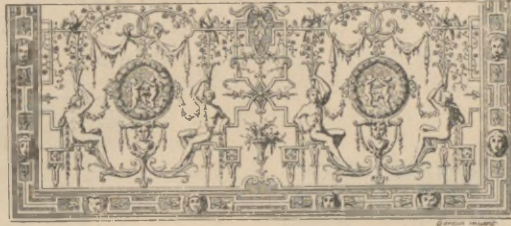


Fig. 249. Ornament Jana Bérain.

(wykonał on około 2700 projektów; fig. 250); *Bernard Toro* († 1731). czynny również, jako rzeźbiarz i snycerz, w Tulonie, po którym pozostało wiele zeszytów p. t. „dessins à plusieurs usages” pełnych lekko skomponowanych kartuszków, maskaronów, waz, ornamentów, i wreszcie *Daniel Marot*. Jako hugonot, Marot po odwołaniu edyktu musiał opuścić Paryż; umknął do Holandyi, gdzie wydał swoje „pomysły dla użytku architektów, malarzy, rzeźbiarzy, złotników, ogrodników i innych“ (fig. 251).



Fig. 250. Ornament Jana Lepautre.

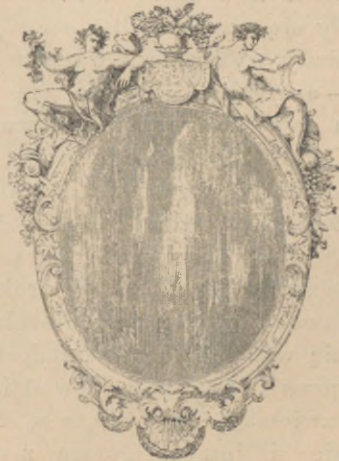


Fig. 251. Rama do ustra. Daniel Marot.

Działalność ornamencistów obejmuje wszystko; kierunek jej jest praktyczny. Artysci wykonawcy trzymają się ich projektów; oprócz malarzy plafonów i właściwych dekoratorów również czynią to i złotnicy, których Ludwik XIV lubił zatrudniać, zanim finanse państwa zmusiły go do oszczędności. Śród złotników pierwsze miejsce zajmował *Kludyusz Ballin starszy* († 1678). Znaczna część mebli

zamku wersalskiego, wykładanych srebrnymi wypukłymi ozdobami, wyszła z jego pracowni. Wszystkie one poszły na szmelc; zachowały się jedynie brązowe wazony ogrodowe. Wspaniałe okazy waz, pater, kubków, zwierciadeł, kandelabrow i lichtarzy znamy tylko z rysunków. Jeśli współcześni sławią znajomość Ballina antyków, nam wypada pochwałę tę sformułować w ten sposób, że motywy i zasady renesansowe nie były mu obce. Uwaga ta zastosowana do prac wykonanych dla dworu jest słuszniejsza, niż zastosowana do naczyń kościelnych, które stają się prawie nie do użycia skutkiem nagromadzenia ozdób.



Fig. 252. Konsola. Zamek Schleissheim.

Meble francuskie z w. XVII, które stały się wzorami dla całej Europy, wychodziły wyłącznie z warsztatów stolarzy — artystów. Odzywa się w nich pewien typ tradycyjny (krzyżujące się listwy, które łączą nogi stołu), rzeźby ich posiadają wyraźny charakter architektoniczny. Ginie on z końcem wieku; nogi stają się wysmuklejsze, ozdoby snycerskie tracą surowość, często są traktowane, jako przezrocza (fig. 252). W trakcie tego zjawiają się niebezpieczni współzawodnicy właściwych stolarzy. Obok mebli rzeźbionych zjawiają się wyściełane. Jak dalece zaś sztuka tapicerska wywalczała sobie prawa, najlepiej dowodzi okoliczność, że dokoła płyty stołu często zwieszają się wycięte w drzewie bordiury. Położenie snycerzy staje się jeszcze gorsze z chwilą, gdy zjawiają się tak zwane wyroby *Boulle*, które stały się wzorem dla mebli wszelkiego rodzaju. Karol Andrzej Boulle (1642 — 1732), pochodzący ze starej paryskiej rodziny stolarzy, wziął pomysł z wcześniej już uprawianych inkrustacji i wykładan, nie ograniczył się jednak na używaniu rozmaitych gatunków drzewa, tylko do wykładania płyt hebanowych używał szyldkretu, kości słoniowej i miedzi. Posiłkując się wzorami rysowników, jak Bérain, umiał jednak Boulle zawsze szczęśliwie przysto-

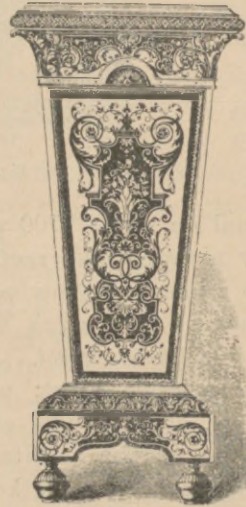


Fig. 253. Postument z ozdobami „boulle”. Dreźno. Grünes Gewölle.

sować motywy i nadać im wygląd malowniczy. Rodzaj ów ozdób, zapoczątkowany przez Boullé'a, był uprawiany w dalszym ciągu przez jego synów i przetrwał cały wiek XVIII (fig. 253). Doskonałość techniczną i istotnie dobry smak — nawet w drobnych plastycznych wykładaniach, — można spotkać jedynie w najstarszych meblach Boullé.

Wobec tego pompatycznego kierunku w zdobnictwie, w którym podąża sztuka czasów Ludwika XIV, nie można się dziwić, że podobną drogą idzie również monumentalne malarstwo i rzeźba. Najślynniejszy malarz tego okresu, *Karol Lebrun* (1619 — 1690), który stał się u potomnych wprost typem dla stylu Ludwika XIV, musi być oceniany zależnie od tego, czy się weźmie pod uwagę czysto malarzką stronę jego dzieł, czy dekoracyjną. Jako malarz, zaledwie tylko drugorzędny, pusty i pobieżny w rysunku, zimny i nieharmonijny w kolorze, jako dekorator jest on najwybitniejszą i najdzielniejszą postacią swojego czasu. Sława jego, jako malarza, byłaby jeszcze głuchsza, gdyby nie był miał tego szczęścia, że najlepsi mistrze reprodukowali jego utwory w sztychach.

Oprócz założenia warsztatów gobelinowych najgłośniejszym faktem w dziedzinie sztuki z czasów Ludwika XIV jest rozbudzenie licznej szkoły *miedziorytników*. *Gérard Edelinck*, pochodzący z Flandryi, *Gerard Audran*, najślynniejszy z artystycznej rodziny *Audranów*, *Rousselet*, *Poilly*, *Robert Nanteuil*, *Peter van Schuppen* oraz dwaj *Pierre* i *Pierre-Imbert Drevet* przenieśli rozkwit tej sztuki z Flandryi do Paryża i utrwalili sławę francuskiego sztycharskiego portretu. Doskonałość, z jaką ci miedziorytnicy odtwarzają efekty malarskie, nie tylko nadaje wartość samym dziełom, lecz rozszerza sławę ich wzorów tembardziej, że reprodukcye często poprawiają błędy samych oryginałów lub je ukrywają. Zachodzi to np. w obrazach Aleksandra Lebrun'a, podług których miały być pierwotnie wykonane dywany w warsztatach gobelinowych. Miedzioryty Audrana i Edelincka niepozwalają rozoznać jaskrawego a jednak płaskiego kolorytu obrazów. Lebrun w młodości spędził wiele lat w Rzymie i obok malarstwa współczesnego studiował pilnie antyki. W ten sam sposób, co w sto trzydzieści lat później Jakób Ludwik Dawid, uchodzący za reformatora nowego malarstwa francuskiego, skierował on oczy głównie na powierzchność dzieł antycznych i przyswoił sobie pewną ilość myśli i form artystycznych, które po powrocie do ojczyzny umiał znakomicie zużytkować. Do rąk tego faworyta Fouqueta, Mazarina i wreszcie samego króla przez długie lata dostawały się wszystkie wielkie przedsięwzięcia artystyczne, i skutkiem tego nazwisko jego powtarza się w rozmaitych dziedzinach sztuki. Lu-

bo Lebrun malował wiele obrazów kościelnych, portretów (muzeum w Berlinie), głównym źródłem jego sławy jest malarstwo dekoracyjne. (Galerya Apollina w Luwrze, Schody poselskie, fig. 254 i Galerya zwierciadlana w Wersalu). Należy mu przyznać rękę lekką, zręczne zastosowanie aparatu mitologicznego, układ efektowny, pomimo, że postaciom jego i grupom zbywa na prawdzie życia i prawdziwej wielkości.

Z Lebrunem współzawodniczył *Pierre Mignard* (1612 — 1695), malarz wykształcony w Rzymie i ulubiony w kołach dworskich jako

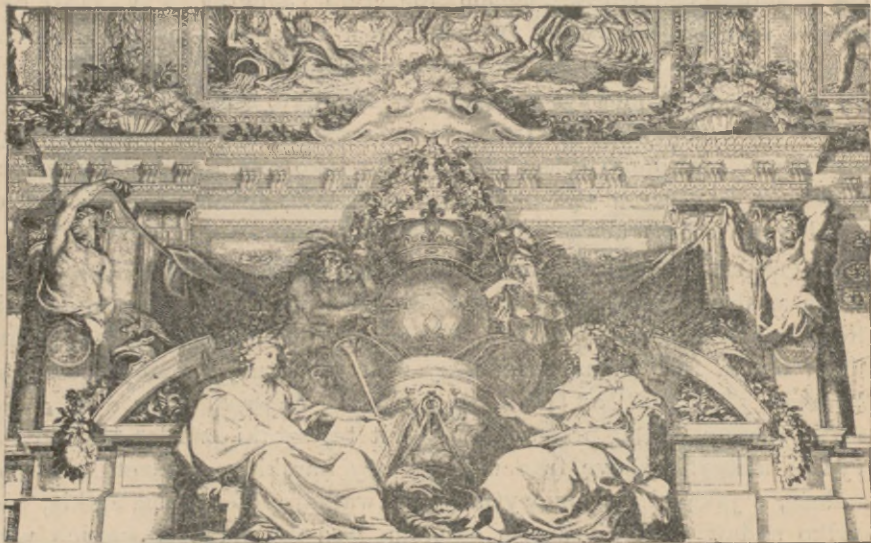


Fig. 254. Dekoracje na schodach poselskich w Wersalu. Lebrun.

portrecista. Portrety jego są równie jednostajne w charakterze, jak większość tych osób, które malował; stoją one jednak pod względem artystycznym wyżej, niż jego wielkie kompozycje i Madonny, których rysy słodkie mają zastępować wdzięk. Jak bardzo lubił on nadawać swoim portretom znaczenie idealne, dowodzi portret jego córki, przedstawionej jako „rozcłós” zwiastujący sławę jej ojca (Luwr). O wiele swobodniejsze i prawdziwsze w pojęciu są portrety *Hyacyna Rigaud* (1659 — 1743). Wraz z portretami *Mikołaja de Largillières* (1656 — 1746) i *Jana Marka Nattiers* (1685 — 1766) stanowią one formalną galeryę historyczną, w której nie brakuje ani jednej wybitniejszej osobistości francuskiej. Ani król (fig. 255), ani wybitni panowie dworscy nie są wolni od pompatycznego wy-

glądu z powodu strojów, w portretach jednak artystów i kobiet wi-
dać dobrze uchwyconą prawdę charakterystyki.

Strój szkodził również czysto artystycznemu wyrazowi i w *rzeź-
bie portretowej*. Wielkie peruki specjalnie nadają głowom fałszywy
rys majestatyczności, który dziwnie nie harmonizuje z ogolonemi
twarzami. Pomimo to jednak rzeźba portretowa francuska stworzy-
ła dzieła dobre. *Jan Warin* z Leodyum (1604—1672), znakomity
medalyer i królewski menniczy, który portretował Ludwika XIV



Fig. 255. Ludwik XIV. Hyacinthe Bigaud. Paryż, Luwr.

w biustach i posągu (Wersal), nie jest wprawdzie oryginalny w po-
jęciu, w traktowaniu jednak materiału (marmuru) ujawnia wielkie
mistrzostwo. Żywe, po malarsku niemal pojęte, są biusty francu-
skich mężów stanu i artystów, dłuta *Coyzevox'a* (1640—1720), *Desjar-
dinsa* (Marcin van den Bogaert z Breda, 1640—1694) oraz innych
rzeźbiarzy (fig. 256). Wszystkie idealne utwory mają mniejszą war-
tość artystyczną. Pietro da Cortona i Bernini nie wywarli wpły-
wu dobrego na wyobraźnię artystów. *Franciszek Girardon* (1628—1715)

w swoim „Pochwyceniu Prozerpiny“ wzoruje się wyraźnie na Berninim, stara się on, podobnie jemu, wywołać wrażenie kontrastem miękkiego ciała kobiecego z muskularnością męskiego. Główny utwór Girardona, grobowiec Richelieu'go w Sorbonie, charakteryzuje ów alegoryczno-teatralny rys, któremu hołdowali wszyscy naśladowcy Berniniego, a zwłaszcza *Legros*, który tak wielkie wzięcie posiadał w Rzymie (1656 — 1719). Wdzięczne płaskorzeźby Girardona na jednej z fontann w parku wersalskim mają więcej prostoty w układzie i naturalności w poczuciu (fig. 257). *Mikołaj Coustou* (1658 — 1733) idzie również w kierunku malowniczości, starając się przytem współzawodniczyć z naturą w oddaniu ciała. Zwraca on głównie uwagę na „morbidezę“ (miętkość), a ponieważ nie osiąga wyrazu wielkości, głowy jego kobiet odznaczają się raczej gracją kokieteryjną, niż pięknnością w prawdziwym znaczeniu słowa.

Największy nawet rzeźbiarz francuski w. XVII, *Piotr Puget* (1622 — 1694) nie zawsze może się uwolnić z więzów, jakimi skrupowało go studyowanie Cortony. Jego postaci wszakże nie naśladują jedynie powierzchownie maniery włoskiej pod względem przesady w ruchach, lecz posiadają istotnie wyraz własnej namiętnej natury. „Marmur drży przedemną“ zwykł był mówić. Dzieła jego wywierają wrażenie silne i pomimo przesady naturalniejsze, niż większość współczesnych utworów włoskich. Puget urodził się w bliskości Marsylii; w r. 1641 udał się do Rzymu, gdzie zajmował się również malarstwem. Pozostało około pięćdziesięciu jego obrazów. Widowniami jego działalności są: Genua, Tulon i Marsylia. W Tulonie wykuł dla ratusza atlantów, na których się wspiera balkon nad wejściem głównym. W ruchach tych postaci wzorował się na tragarzach portowych i istotnie znakomicie odtworzył wysiłek ciała pod ogromem ciężaru. Atlanty te stały się tak ulubione, że powtarzano je jeszcze w w. XVIII nawet w krajach dość odległych (Praga, Wiedeń). Dla kościoła S. Maria di Carignano pod Genuą wykonał umierającego św. Sebastjana, w którym starał się wywołać złudzenie prawdy przez zakolorowanie ciała farbą różową. Wezwany do ojczyzny, występuje jako dekorator okrętów i budowniczy. Jego galiony na „Grand Monarque“ i „Royal Louis“ zniszczyły doszczętnie kule angielskie jak i same statki; pozostały tylko projekty do nich. Plany jego, dotyczące upiększenia Marsylii, nie zostały wykonane. Posągi zaś jego marmurowe, jak: „Herkules gallski“ i *Milon*, który nie może wyciągnąć ręki z rozczepionego dębu i pomimo siły swojej staje się łupem lwa (fig. 258), — obydwie robione pod wpływem antyków i Michała Anioła, zwłaszcza zaś *Milon*, będący latoroślą pierwszych i drugiego, dalej — „Persensz

i Andromeda”, ozdabiają obecnie salę Pugeta w Luwrze. Płaskorzeźby: „Aleksander i Diogenes“ (w Luwrze, fig. 375) oraz „Zaraza w Marsylii“ (Marsylia) są wprost na kamień przeniesionymi obra-



Fig. 236. Colbert. Biust marmurowy Desjardins'a. Luwr.



Fig 238. Milon z Krotonu. Puget.



Fig. 237. Kąpiące się nimfy. Płaskorzeźba Girardona Wersal.

zami malarskimi, podobnie jak płaskorzeźby Algardi'ego w Rzymie.

W Poussinie i Pugecie, dwóch wielkich „P.” francuzi dochodzą do szczytu swojej sztuki. Cześć, jaką się cieszyli ci dwaj artyści

nie przeszkodziła jednak, że już z końcem w. XVII zapanował smak inny, który wkrótce stał się krańcowym przeciwieństwem kierunku bohaterskiego w sztuce.



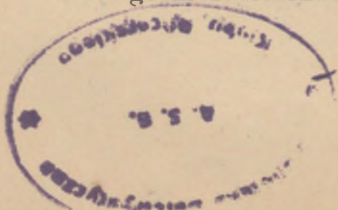
Fig. 259. Krata w arsenale w Kassel. Podług L. Hotzfelda.

B. Wiek ośmnasty.

1. Styl rokoko.

Podobnie, jak nazwa „gotyk” późnej sztuki średniowiecznej była pierwotnie rozumiana w znaczeniu pogardy i przekleństwa, dziś zaś jest używana dla odróżnienia architektury, posługującej się spryskami (skarpami) i nasadami, od starszej romańskiej, bez żartobliwego jednak znaczenia, tak i nazwy: barok, rokoko i zopf były wyrazem pogardliwej oceny sztuki XVII i XVIII wieków, obecnie zaś służą one (Francuzi dzielą okres od 1640 — 1790 czasem panowania ich królów) do określenia charakteru stylów, zjawiających się jeden po drugim. Okres baroka przypada całkowicie na czas panowania Ludwika XIV. W okresie następnym (koniec regencji i pierwsza połowa panowania Ludwika XV) wszystkie silne kształty zmieniają się w formy lekkie i delikatnie powykręcane, zapanowują kształty ślimakowate i muszlowe, wyraz „rocaille” dał początek nazwie rokoko, która powstała w początkach wieku XIX w kole emigrantów francuskich, wiją się kontury, w miejsce tego, co było wydęte, grube, zjawiają się rzeczy wklęsłe. Dekoracye wewnątrz wystrzegają się wszelkich silniejszych tonów i cieniów ciemniejszych; obok złota stosowane są barwy jasne, różowe. Powrót do linii prostych, sztywnych i twardych, jednocześnie powrót do kształtów antycznych i zwrot ku naturze cechuje sztukę z czasów pani Pompadour i panowania Ludwika XVI (zopf). Uwagi powyższe nie wyczerpują istoty tych okresów; nie dotyczą one stosunków samej kultury artystycznej, wystarczają jednak dla zasadniczego scharakteryzowania dekoracyi, uprzywielejewanych w rozmaitych okresach czasu.

Ograniczenie znaczenia tych terminów artystycznych w razie,



jeżeli wogóle nie chce się ich pominąć, stosując je tylko do dziedziny sztuki dekoracyjnej, jest ze wszech miar pożyteczne. Cechy bowiem charakterystyczne ornamentu nie powtarzają się w architekturze, a jeśli nawet malarstwo i sztuka dekoracyjna, rozważane ze stanowiska historyczno-rozwojowego, wychodzą z jednego pierwiastka, to z drugiej strony, rozpatrywane z punktu widzenia artystycznego, pochodzą z dwóch odmiennych źródeł. Rozwój artystyczny wreszcie rozmaicie się odbywał w rozmaitych krajach, specjalnie architektura nie posiada żadnego jednolitego rysu, tak że „rokoko” nie odpowiada życiu sztuki w pierwszej połowie w. XVIII ani rozumiane jako styl, ani jako miejsce lub czas.

Wiek XVIII uchodzi ogólnie za okres najsilniejszego upadku sztuki. We Francji i w Niemczech z jego końcem sztuka wprost nanowo musiała się zrodzić. Zerwanie ze wszelkimi tradycjami XVIII stulecia poczytywano za konieczność i czyn godny chwały tych, którzy rozpoczynali sztukę nową. Różne atoli fakta nakazują uważać sąd ten za zbyt bezwzględny, pomijając choćby to, że artystom w. XVIII nie można odmówić wielkiego wyrobienia technicznego. To, czego sztuce tej brakowało, był brak oparcia się na pierwiastkach ludowych. Była ona i pozostała tylko sztuką dworską, dostępną i zrozumiałą tylko dla ludzi wyjątkowych stanowiskiem i duchem. Skutkiem tego okazała się ona tak mało odporną na czas; z chwilą gdy istnienie dworskości przeszło, znikła niemal z powierzchni ziemi; wnukowie uważali za śmieszne i starofrancuskie to, co zachwycało ich dziadków. I skutkiem tego nie mogła się wznieść do zupełnej prawdy, zawsze posiadała pewien rys obłudy i maski. W sztuce to tylko jest prawdą i to jedynie jest trwałe, co tkwi w duszy ludu.

Pomimo wszystko sztuka XVIII w. posiada strony dobre i zalety pozytywne. Przedewszystkiem — rozszerza widownię artystyczną. Francja ciągle jest jeszcze przodownicą i wytyka nowe drogi. Włochy w w. XVIII są również szkołą wyższą, gdzie artyści europejscy uzupełniają swoje wykształcenie. Hiszpania i Niderlandy w porównaniu z czasami dawnymi schodzą na plan drugi, Niemcy zaś starają się odrobić to, co zaniedbały przyciśnięte wypadkami wojny trzydziestoletniej. Obok krajów, które dawniej już uprawiały sztukę, staje Anglia, towarzysz nowy i szybko dochodzi do doskonałości w niektórych gałęziach sztuki.

Z rozszerzeniem widowni łączy się i powiększenie środków artystycznych. Drzeworytem artyści nie zajmowali się już więcej, miedzioryt jednak i akwaforta zostały uzupełniane t. z. *manière noire*. Oficer hesski, Ludwik von Siegen, wynalazł ów rodzaj sztuki gra-

ficznej, (około 1640) polegającej na tem, aby z płyty o powierzchni grozdkowanej wydobyć światła przez wyskrobywanie. Sposób ten rozpowszechnił się jednak i znalazł właściwe zastosowanie dopiero w Anglii, w wieku XVIII. W malarstwie modną była technika *pastelowa*, nadająca się doskonale do dobrego odtwarzania delikatnych wdzięków dam rokokowych. Niezmierną wreszcie doniosłość posiada wzbogacenie się przemysłu artystycznego przez wprowadzenie fabrykacji *porcelany*. Sprowadziła ona formalny przewrót w zwyczajach dawnych i stała się nową podniętą w poczuciu form przez wprowadzenie wschodniego chińskiego pierwiastka. Z chwilą, gdy Europa zaznajomiła się z porcelaną chińską, nie zaniedbano

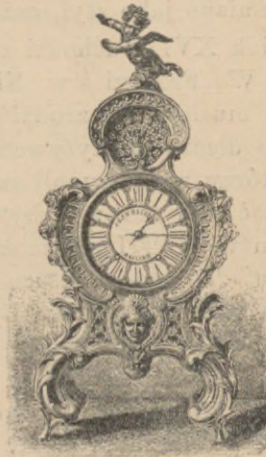


Fig. 260. Lichttarz ścienny z porcelany miśnieńskiej. Fig. 261. Zegar z porcelany sewrskiej.

prób naśladowania jej. We Włoszech dokonywano ich już w w. XVI. Wartość nadawała jej nietylko jej rzadkość; posiada ona bowiem własności idealnych naczyń. Masa porcelanowa, będąca mieszaniną kaoliny i szpatu polnego, które w silnym ogniu stapiają się w pastę, jest podatna do nadawania jej wszelkich kształtów, jest lekka i przezroczysta, nie imają się jej kwasy ani ogień, można ją malować i emaliować, łączy właściwości szkła i kamienia.

Handel holenderski pierwszy sprowadzał w większych ilościach porcelanę na rynki europejskie; w Holandyi przeto zaczęto ją najwcześniej naśladować. *Fajanse z Delft*, gdzie założono z początkiem XVII w. wiele fabryk, i gdzie z delikatnej glinki wyrabiano wszelkiego rodzaju przedmioty, nawet skrzypce, posiadają ozdoby już to utrzymane tylko w tonach niebieskich, już to w różnobarwnych. W ozdobach roślinnych, kwiatkach i t. d. starano się sprostać wzorom wschodnim. Wynalezienie prawdziwej pasty porce-

lanowej przez *Fryteryka Böttgera* (1682—1719) w Miśni stanowi epokę. Największy rozkwit przemysłu porcelanowego miśnieńskiego przypada na czas od 1730 do wojny siedmioletniej. Modelator *Kändler* odważył się z powodzeniem przejść od naczyń do odtwarzania w porcelanie figur; oczywiście było to przeciwne naturze materiału. Zarówno same figurki, wyobrażające wykwintnych pasterzy, miniaturowych kawalerów i zręczne małe damy, jak i formy zdobnicze wprowadzają nas w świat rokoka. Ponieważ kształty zwyczajne, zalepione glazurą, traciły wyraz, przeto zaczęto z rozmy-



Fig. 262. Malowanie na drzewie
Watteau. Około 1715.



Fig. 263. Dekoracja ścienna.
Cuvillés. Około 1740.



Fig. 264. Malowanie na drzewie.
Ranson. Około 1760.

słem stwarzać pewne nieprawidłowości, kształty jak gdyby kędzierzawe, pokręcone, i stworzono tą drogą prawdziwy ideał i wzór rokoka (fig. 259).

Wobec współzawodnictwa rozmaitych dworów powstało mnóstwo fabryk porcelany, jak np. w Wiedniu, Berlinie, Ludwigsburgu, Höchst, w Chelsei, w Capo di Monte pod Neapolem i w różnych innych miejscach. Z fabryką w Miśni w jednym rzędzie stoi fabryka w *Sevres*, 1756 r. przeniesiona z Vincennes. Tu jednak nie wyrabiano twardej, prawdziwej porcelany, jak w Miśni, tylko miękką (*pâte tendre*), która jest bardziej zbliżona do szkła, przezroczystsza, zawiera ołów i łatwiej się topi, pozwala barwom głębiej przesiąkać (szczególnie ceniona jest „*rose tendre*” i „*bleu turquois*”) i która może

być używana nie jako naczynie, lecz jako ozdoba stołu. Właściwości te są powodem, że w Sewrze utrzymały się tak długo formy barokowe (fig. 260).

O ile porcelana z jednej strony tak doskonale odpowiedziała formom dekoracyi rokokowej, że możnaby mniemać, iż przyczyniła się do stworzenia tego stylu, o tyle z drugiej, zastosowanie jej wpłynęło na zmiany w ustroju domowym. Jest ona przeznaczona do użytku wyjątkowego i dla ozdoby pokojów. Chcąc, aby była ozdobą właściwą, całe otoczenie, nawet dekoracya architektoniczna, musi być do niej stosowana. W wielkich uroczystych salach renesansowych, w wysokich galeryach wieku XVII nie wywiera ona żadnego wrażenia. Styl bohaterski w dziełach malarskich i rzeźbiarskich tworzy krzyczący dysonans z całym tym małym, nie imponującym, a raczej tak po domowemu i miło wyglądającym światem naczyń, jaki stwarza sztuka ceramiczna. Bez uwzględnienia powyższego warunku naczynie porcelanowe traci rację istnienia. Sztuka porcelanowa nie byłaby doszła do tego znaczenia, gdyby nie zmiany zasadnicze, jakie zaszły w zwyczajach i poglądach sfer wybitnych. Najwcześniej i najwyraźniej ujawniają się one we Francyi.

2. Sztuka francuska.

„Zabawy są pełne przymusu”, jest to wyrażenie księżniczki Orleańskiej, Elżbiety Karoliny, wypowiedziane w ostatnich latach Ludwika XIV. Reakcyja naturalna przeciw królewskości, zamykającej się coraz niedostępniej ze wszystkich stron, której majestat wypowiedział się tylko po większej części przez sztywną pompatyczność i częste ceremonie, spowodowała zerwanie z nią sfer wybitniejszych, zwłaszcza że żadna szczęśliwsza wojna nie podniosła blasku wszechwładcy. Zbudziło się przeto pragnienie swobodniejszej rozkoszy życia, swobodnego istnienia, które w obyczajach i poglądach wyższych klas towarzyskich wkrótce wyraz znalazło. Sztuka odpowiadała charakterowi czasu, zmieniała swoje ideały. Widzimy zmiany pojęć artystycznych w architekturze, w zdobnictwie, w tematach i formach obrazowania malarskiego. Zaczęto kłaść nacisk na większą naturalność. Nie znaczy to wszakże, żeby zapanowała czysto narodowa prawda natury, lecz w porównaniu z pompatyczno-bohaterskim charakterem, który cechował epokę Ludwika XIV, same formy artystyczne wieku XVIII, jak stroje i tryb życia, są naturalniejsze.

Najłatwiej było *architekturze* przystosować się do nowych upodobań. Już w w. XVII teoretycy, pod wpływem Palladia, wypowiedzieli się za większą prostotą i prawidłowością, zalecając większy spokój w kształtach. Pokolenie młodsze idzie dalej w tym kierunku; wymaga celowości i wygody w układzie „hotelów“. Sale uroczyste w planie budowlanym pozostają, długa galeria w charakterze włoskim i teraz bywa często umieszczana, w jednym skrzydle środek poziemia, do którego wiodą schody, posiada sień piękną i wielką salę poza nią. Zewnętrzna jednak architektura hoteli, które w planie poziomym zbliżają się do kształtu podkowy i w których znowu powtarzają się dachy mansardowe, przez jakiś czas zastępowane poziomymi zakończeniami, rzadko posiadają wartość artystyczną (Hôtel Soubise, hôtel Richelieu i in. w Paryżu). Wstępując do środka, widzimy dopiero dobrze obmyślany podział, wygodne połączenie i ozdoby, poznajemy nowe cele architektury, oraz czysto prywatny charakter nowego dekoracyjnego stylu. Wziął on początek z systemu listwowania, bez ciężkości wszakże, bez jego silnych architektonicznych profilów. Na rogach obramienia listwowe są załamane, zagięte, a w zagłębieniach, tą drogą otrzymanych, bywają umieszczane również listwy z listkami lub kwiatami; linie proste przechodzą w faliste (fig. 263). Te odstępstwa od symetrii architektonicznej pociągnęły za sobą zupełne jej zniesienie. Obok wdzięcznych krzywizn i kokieteryjnych wygięć, obok coraz częstszego ożywiania płaszczyzn ornamentacyami z kwiatów i liści (fig. 264), to umyślne unikanie symetryczności tak, że dwie odpowiadające sobie części jednej płaszczyzny nigdy sobie nie odpowiadają, jest jednym z najcharakterystyczniejszych znamion dekoracji rokokowej.

Architekci francuscy hołdują podwójnemu prądowi. Czytając ich prace teoretyczne, możnaby przypuszczać, że dążenie do zachowania klasycznych zasad budownictwa opanowało nimi całkowicie. Rzuciwszy atoli okiem na rzeczywistą dekorację, spostrzeżemy, że unikanie wszelkich zasad, igranie ze swobodą stało się ideałem ich wyobraźni. Oba te prądy w rzeczywistości jednak zwalczają się wzajemnie niezbyt namiętnie. Każda ma sobie właściwy zakres. Ideały teoretyków uzewnętrzniają się w architekturze zewnętrznej, w układzie i podziale planu poziomego; ozdobienie wnętrza stało się polem dla *architektów ornamentalistów*. Nazwa ta oznacza grupę artystów, którzy przyczynili się w zapanowaniu stylu nowego planami, często wykonywanymi w miedziorycie i rozpowszechnianymi w dużych ilościach.

Oprócz *Roberta la Cotte*, uosabiającego przejście od Béraina, do

stylu nowego, do najwybitniejszych ornamencistów należy *Juste Aurèle Meissonier* z Piemontu (1693 — 1750), *Gilles Marie Oppenord* (1672 — 1742), czynny w Monachium *François Cuillès* (1693 — 1768), *Jacques de la Jone* (1687 — 1761) i *P. E. Babel* (ok. 1740 — 1770). Pomysłowość ich oraz całe bogactwo fantazyi można poznać tylko z rysunków i sztychów (fig. 265). Widać z nich również pochodzenie ornamentacji francuskiej od włoskich grotesków, obok tego jednak wykwintny smak artystów, który odróżnia ich od ciężkich, przeważnie dla rzemieślników pracujących, naśladowców. Ornamenciści stworzyli

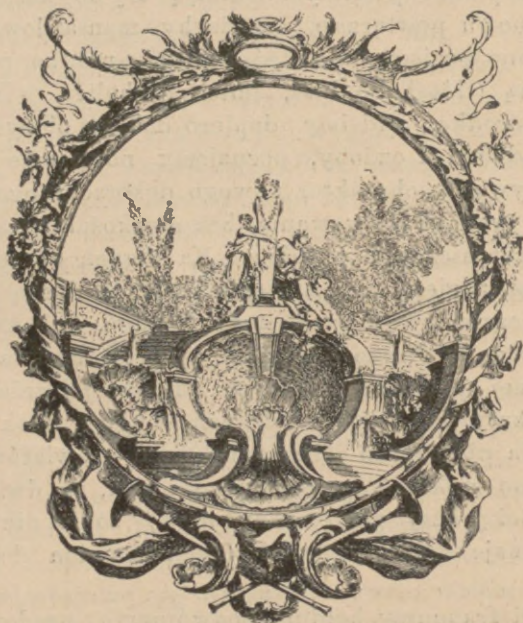


Fig. 265. Motyw dekoracyjny. Jacques de la Jone. Miedzioryt.

najlepsze swoje rzeczy w zakresie ozdób wnętrz (plafonów, panneaux). Nadto wywierali oni silny wpływ na ozdoby domów rządowych i prywatnych, tak np. na roboty kowalskie, jak poręcze balkonów, schodów, krat do drzwi i okien.

W utworach sztuki złotniczej upodobanie do krzywizn i kształtów muszli doprowadziło do pewnej monotoności. W pierwszych latach panowania Ludwika XV szczególnie czynni byli *Nicolas Delaunay* i młodszy *Klaudysz Ballin* (1661 — 1751). Głównym atoli przedstawicielem rokoka jest *Tomasz German* (1673 — 1748), którego ojciec Piotr był złotnikiem. Najśłynniejszym dziełem jego była tualeta dla królowej Maryi Leszczyńskiej, zrobiona w r. 1726 ze sre-

bra połączanego i składająca się z 50 sztuk, w której nie brakowało najdrobniejszego nawet szczegółu buduarowego. Najlepszy złotnik z czasów rokoka, *Jakób Roettiers* (1707 — 1784 bardziej czynny jednak tylko do 1750) wykonał zastawę stołową dla kurfirsta kolońskiego 1749, odznaczającą się raczej delikatnością roboty (np. liści dębowych na żyrandolach, po których pełzają owady), niż wspaniałością i bogactwem kształtów.



Fig. 266. Flnette. Watteau. Paryż. Luwr.

W podobnie wykwintny sposób, w jaki sztuka zdobnicza w XVIII zbliżała się do natury, malarstwo również starało się odświeżyć u jej źródła. Wesołe życie komedyantów, żarty matek, przyjemności wiejskie, marzycielski świat pasterzy arkadyjskich stały się motywami ulubionymi. „Fêtes galantes”, odtwarzanie przyjętych na dworze uroczystości, które wyższe sfery rozweselały sobie życie, nie krępując się względami etykiety, pobudzały wyobraźnię malarzy. Żaden z nich jednak równie żywo, artystycznie, przyjemnie i trafnie nie odtwarzał owego tonu naturalności dworskiej jak *Antoni Watteau* z Valenciennes (1684 — 1721). Watteau jest zwykłe

uważany za samiouka. Niewątpliwie jednak był on pod wpływem Rubensa, Teniersa, Campagnoli i innych Wenecyan, nadto lata nauki u Klaudyusza Gillot, znakomitego malarza dekoracyjnego pozostawiły ślady na jego wyobraźni. Niezmordowana pilność nie tylko umożliwiła mu, mimo życia krótkiego i chorowitego, rozwinięcie zadziwiająco produktywność — istnieje bowiem do 560 plasz rytowanych z jego obrazów i rysunków — lecz nadto zawdzięcza on jej pewność ręki, zupełne opanowanie kształtów i ruchów, wywołujące ogólne uznanie, nawet pomimo iż typów jego nie można uważać za ideały piękności. Bohaterowie Watteau czynią wrażenie tylko swojemi uczuciami. Wyraz jednak tych nerwowych, wydłużonych postaci panów, dam kokietyjnych z twarzami figlarnemi, z włosami w tył zaczesanemi, z wesołemi noskami krótkimi, małemi zręcznemi główkami, jest przeprowadzony subtelnie, po mistrzowsku. Nawet stroje, fraki jedwabne panów, eleganckie suknie pań, doskonale się dostrajają do wyrazów twarzy. Watteau to odtwarza główne postaci komedii francuskiej, szczególnie zaś niezgrabnego Gille'a (Louvre), wdzięczną Finette (fig. 266), to uroczystości i zabawy na dworze koncerty lub sceny miłosne, nie przekraczające wszakże nigdy granic wesołej zabawy. Głównem jego dziełem jest przybycie wielu par miłosnych na wyspę Cytrę, krainę Wenery, (obraz ten znajduje się w zamku w Berlinie, powtórzenie jego w Luwrze, traktowane bardziej szkicowo).

W początkach swojej działalności Watteau, wzorując się na Teniersie, malował z prawdą żołnierzy i chłopów; w końcu zaś znowu się zwrócił do najpospolitszego rzeczywistego życia. Dla zaprzyjaźnionego z nim kupca dzieł sztuki, Gersaint, namalował wielki szyld wystawowy, wyobrażający scenę sprzedawania i pakowania zakupionych towarów. Widać tu pewną dążność, nieświadomą może, do wydobycia się z tej sztucznej natury tak samo jak u *Maurycyego Quentina Latour* (1704 — 1788), który obok genewczyka *Liotarda* (1702 — 1789 najsłynniejszego pastelisty stulecia, umiał wywoływać w licznych portretach silne tchnienie życia, mimo słabej techniki, łatwo wpadającej w płaską rysunkowość. Malarstwo jednak hołdowało głównie konwencyjonalnej prawdzie dworskiej.

Śladami Watteau poszli *Mikołaj Lancret* (1690 — 1743) i *Jan Baptysta Pater* (1696 — 1736), nie dorównali jednak pierwowzorowi zwłaszcza pod względem kolorytu. Przeniesienie scen na tło świata arkaadyjskiego było może tamą przeciwko zapanowaniu zmysłowej poządlowości. Z chwilą gdy malarze obyczajowi jak przedewszystkiem *Jan Franciszek Detroy* (1679 — 1752), który był nadto uzdolnionym dekoratorem, następnie *Karol van Loo* (1705 — 1765) a zwłaszcza *Bau-*

douin przenieśli sceny miłosne w świat rzeczywisty, przybrały one charakter zwykły (fig. 267)

Franciszek Boucher (1703 — 1770), przez długi czas główna osobistość w świecie malarzy francuskich, w końcu jednak zdetronizowany przez krytykę Diderota, początkowo naśladował Watteau. Najstarsze te utwory, po większej części zwykłe szkice, robione z na-



Fig. 267. Oświadczyzny. Jean François Detroy. Berlin. Zamek.

tury, należą do najlepszych z tych wszystkich prac, jakie wykonał ów artysta, niezwykle płodny i ruchliwy i obeznany ze wszystkimi dziedzinami malarstwa. Boucher stopniowo doszedł do specjalnego sposobu malowania dekoracyjnego, ale artystycznie nie czyniącego wrażenia prawdy, możnaby rzec — jakgdyby szminkowego, który odpowiadał też jego pomysłom. Lubował się on w jasnych, różowych tonach, unikał cieniów i skutkiem zarówno tego, jak z lekkością rzucanych miłych kształtów otrzymywał wrażenie wdzięku zmysłowego. Boucher odkrywa nam nie tylko świat pastuszy, lecz nadto wprowadza również Olimp do swych obrazów. Boginie jego wszakże i nimfy służą tylko w tym celu, aby ucieleśniać wdzięki subtelných, zmysłowych rozkoszy. I dziś najczęściej zachwycają jego amorki i aniołki, igrające wdzięcznie na wielu jego obrazach (fig. 286). Śród portretów jego najlepsze



Fig. 269. Pani Pompadour. Boucher. Chantilly.

są pani Pompadour, jego protektorki, są one bowiem malowane z prawdziwą lubością. Podobny kierunkiem Boucher'owijest pro-wansalezyk *Jean Honoré Fragonard* (1732 — 1806), którego wiele obrazów znajduje się w Luwrze (fig. 269).



Fig. 269. Kąpiące się kobiety. Fragonard. Paryż. Luwr.

Wielka pomnikowa rzeźba w w. XVIII idzie dawnymi drogami. *Jean Baptiste Pigalle* (1714 — 1785) jest najwybitniejszym jej przedstawicielem. Jego pomnik marszałka saskiego, w kościele św. Tomasza w Strasburgu uderza pompatycznym teatralnym podkładem



Fig. 270. Zima. Płaskorzeźba na wodotrysku. Bouchardon. Paryż.

barokowym. Milsze są atoli niektóre mniej głośnie jego utwory z zakresu rzeźby rodzajowej, w których trzyma się on natury i prawdy, jak płaskorzeźby na fontannach z igrającymi dziećmi, alegoryczne wyobrażenia pór roku — Edmé Bouchardon'a (1698 — 1768, fig. 270), terakotowe figury *Claude Michel'a*, zwanego *Clodion* (1738 — 1814,

fig. 271), którego postaci bachijskie robią wrażenie plastycznego powtórzenia obrazów Fragonarda.

W połowie stulecia, jeszcze za władzy pani Pompadour zmie-



Fig. 271. Figurki terakotowe Clodiona. Sèvres.

nia się gust sfery wybitnej. Wołanie o naturalność i prostotę staje się coraz głośniejsze. Już w pracach *Jean'a Denis Lempereur*, jubi-

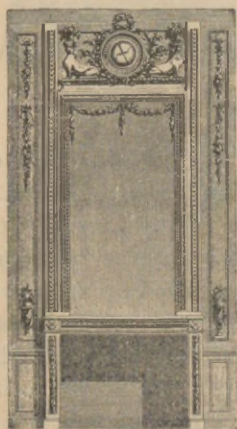


Fig. 272. Buazerye. Styl Ludwika XVI.



Fig. 273. Tualeta. Chardin. Sztokholm.

lera pani Pompadour, zjawia się dotychczas nieużywany kwiat, bukieć z kamieni drogich, a razem z tem naturalność zdobywa swoje

prawa. Jeszcze donioślejsze znaczenie posiada inny kierunek ducha. Turyści, antykwaryusze, teoretycy, prezydent de Brosses, hr. Caylus, Laugier obudzili zainteresowanie się antykami, do których rozkopywanie Herkulanum znowu zbliżyło towarzystwo wykształcone. Wraz z poczuciem proporcjonalności, celowości i naturalności zjawilo się upodobanie do „gotyckości i konturowości”.

Już w sześćdziesiątych latach weszły w modę ornamenty à la grecque. Współdziałała tu sztuka złotnicza. Jednocześnie wywierały wpływ wielki papiery publiczne. Metale szlachetne były rzadkie.



Fig. 274. Zaręczyny na wsi. Greuze. Paryż.

Zastępowano je srebrem platerowanym i stalą (pinchbeak); czarna połyskliwa laka, którą pokrywano różne przedmioty, sprawiała, że materiał ukryty pod nią był rzeczą dość obojętną. Złotnicy (Auguste, Gouttière, Forty i in.) przywiązywali największe znaczenie do cyzelowania, wyrabiali wiele rzeczy z połączanego brązu i ozdabiali porcelanę. Głównym przedmiotem pracy złotniczej były *tabakierki* (Klingsted był „Raffaelem emaliowanych”) równie nieodzowne w salonach dla panów przy rozmowie, jak dla pań *wachlarze*, których malowaniu artyści w ciągu całego stulecia nie mało poświęcili pracy. Wyniki tych zmian gustu nie odpowiadały oczekiwaniom. Dekoracyi rokokowej zaniechano, lecz to, co się zjawilo na ich miejsce, był styl t. z. Ludwika XVI (zopf), formy ubogie, sztywne, ozdobione tylko skąpymi upiększeniami z kwiatów (fig. 272).

Zwrot w malarstwie był również nieznaczny. *Martwe natury* i obrazy figuralne *Jean Simeon Chardin'a* (1699 — 1779) ujawniają powrót do prostej prawdziwej natury. Przedstawia on życie i czynności kół burżuazyjnych (fig. 273), nadając na sposób holenderski nawet naszym miły wyraz poetyczny.

Obrazy *Jean Baptiste, Greuze'a* (1725 — 1805), wysoko cenione przez Diderota, jeszcze bliższe są „cnotliwej burżuazji”. Jego sceny rodzinne (fig. 274) mają często efekty dramatyczne, opowiadają różne sprawy rodzinne, będące z sobą w związku. Jego postaci dziewcząt często o pożądanym wyrazie nie zupełnie są w zgodzie z moralną tendencją obrazów. W podobną niezgodność z powodu treści książek wpadali również winieciści, z czasów Ludwika XIV, którzy je ilustrowali jak, *Gravelot, Eisen, Moreau le jeune, Augustin de Saint-Aubin* i in. Należy im przyznać niezwykle bogatą wyobraźnię i doskonałą technikę rylcową. Prowadzą oni raczej dalej dzieło starszych malarzy obyczajowych, jak *Van Loo*, niż wprowadzają nowe pojęcie przedmiotu i nowy wyraz do sztuki.



Fig. 275. Patera do owoców. Pierre Germain.

3. Sztuka włoska.

W ciągu wieku siedemnastego Włochy, dzięki Berniniemu, Borrominiemu, Fontanie i innym mistrzom, znalazły właściwe tym czasom formy dla architektury. Wpływ tych ludzi był dostatecznie silny, aby skłonić pokolenia następne do pójścia ich śladami tembardziej, że nie zaszły żadne znaczniejsze zdarzenia, któreby narodem włoskim wstrząsnęły i wyobraźni nadały kierunek nowy. Skutkiem tego baroko panuje we Włoszech jeszcze w w. XVIII, jak również w krajach, będących w zależności od nich pod względem kultury artystycznej. Nie był to wszakże zastój w życiu artystycznym. Włosi nie tylko byli równie czynni teraz, jak przedtem, zwłaszcza w dziedzinie *architektury*, i we wszystkich prowincjach tworzyli wiele, lecz nawet pod pewnym względem postąpili naprzód. Architektura dekoracyjna i sztuka zdobnicza i teraz ogólnie stwo-

rzyły dzieła wybitne. Tak np. szczegóły architektoniczne i rzeźbiarskie fontanny Trevi w Rzymie, możnaby kwestyonować, lecz imponujące wrażenie całości tego dzieła *Niccola Salvi* (1695 — 1751), jak również szczęśliwy pomysł układu schodów hiszpańskich *Specchięgo* (1721) nie podlegają żadnej krytyce. W dziedzinie sztuki zdobniczej od dłuższego już czasu zjawił się kierunek malarski, w prze-

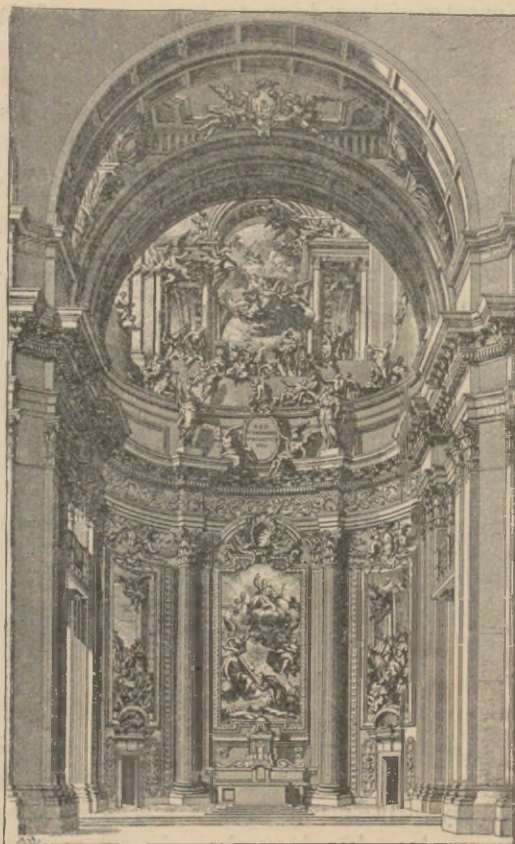


Fig. 276. S. Ignazio w Rzymie. Pozzo.

ciwieniu do ciężkiego, bardziej plastycznością działającego stylu baroka. Kierunek ten szedł w parze z dążeniem do przestronności, której hołdowała późna renesansowa architektura. W ten sposób powstało malowanie perspektywy architektonicznej. Łamie ona ściany i pułapy, wywołuje złudzenie pogłębienia każdej przestrzeni, tworzy kopuły przy pomocy zręcznie rzuconych, żywych, bogatych dekoracji barwnych, wysokie sklepienia i szerokie otwarte widoki.

Ozdoby ścian w prezbiterium kościoła S. Ignazio w Rzymie (fig. 276), wykonane przez *Andrea Pozzo* (1642 — 1709), jezuitę, pochodzącego z Tryestu, są jednym z najświetniejszych przykładów połączenia architektury malowanej z prawdziwą. Wykonane przez niego rysunki perspektywiczne, wydane w r. 1693 i 1700, wyglądają niejednokrotnie śmiesznie skutkiem skażenia poczucia form („siedzące kolumny”), mimo to jednak nie należy zapominać o zaletach i efektywności, jakie w gruncie rzeczy cechują ten kierunek. Stopniowo zaczął się zjawiać w architekturze pewien namysł. Budynek *Guarini'ego* (S. Gregorio w Messynie), jak gdyby w gorączce stawiane, nie znalazły naśladowców, natomiast w osobach *Filippa Juvara* (1685 — 1735), *Alessandra Galilei* (1691 — 1737) i *Ferdynanda Fuga* (1699 — 1780) zjawili się artyści, którzy jeśli nawet nie przyznawali się wyraźnie do stylu Palladia, posiadali jednak wielkie poczucie proporcjonalności i prostoty. Dziełem głównym Juvara jest Superga pod Turynem, potężny budynek z kopułą, z daleko występującym przedsionkiem z kolumnami (fig. 277); Galilei jest twórcą fasady S. Giovanni w Lateranie, Fuga, oprócz wielu pałaców w Rzymie, zakończył kościół S. Maria Maggiore. *Luigi Vanvitelli* (1700 — 1773) zamkiem w Caserta wprowadził do Włoch typ pałacu francuskiego z jego olbrzymią długością, otwierając tą drogą dostęp dla sztuki cudzoziemskiej.

W dziedzinie malarstwa również dostrzegamy dążenie do prostoty i naturalności. Łączy się z tem pewien wsteczny kierunek upodobań, mianowicie zwrócony ku starym mistrzom. *Pompeo Batoni* (1708 — 1787), najslawniejszy mistrz włoski w. XVIII, przyznaje się do wpływów Raffaela i antyków, a o ile trudno jest w jego dziełach dopatrzeć się tych pierwowzorów, o tyle przyznać im trzeba prawdę uczucia i poczucie naturalnego wdzięku. Rzym jest główną areną działalności artystycznej również w w. XVIII i dawniej. Miasto wieczne nie tylko jest celem wędrówek artystów i miłośników sztuki, lecz nadto staje się kolebką wiedzy antykwarskiej, która w hołdzie dla przeszłości starała się zapomnieć o pustce, jaka zapanowała w teraźniejszości.

Niemniej silnie rozwija się życie artystyczne w Wenecji. Sztuka wenecka zwraca się w kierunku dekoracyjnym, odzywa się w niej atoli charakter wielkich mistrzów, zwłaszcza Pawła Veronese, i najpóźniejsze nawet utwory nie są pozbawione wyrazu miłej swobody i bezpośredniości świeżości uczucia. *Giovanni Battista Tiepolo* (1692 — 1769), najwybitniejszy malarz dekoracyjny włoski w w. XVIII, za-

sługuje na podziw nie tylko z powodu swej płodności. Widać utalentowanego i bogatą fantazją obdarzonego artystę w układzie grup, w kolorycie, w żywości obrazowania. Oprócz Wenecyi i willi Vilmazany pod Vicenzą malował on freski w zamku w Würzburgu i w Madrycie. Wenecya wylicza również wśród swoich



Fig. 277 Superga pod Turynem. Juvara.

malarzy Antonia Canale lub Canaletta (1769—1780), oraz siostrzeńca tegoż Bernarda Belotto, zwanego również Canaletto (1720—1780). Gdy w Rzymie ruiny odtwarzane otrzymują pewien sentymentalny charakter, obaj Canalettowie odtwarzają tylko naturę rzeczywistą. Koloryt ich bywa czasem twardy i suchy, pod względem atoli prawdy i żywości ich „veduty”, widoki miejskie, wiernie podług natury odtwarzane, nie pozostawiają nic do życzenia. Tiepolo i Canale odznaczyli się również jako akwaforcisci.

Pietro Songhi (1702—1762) jest przedstawicielem malarstwa rodzajowego; bardziej pociąga on humorem, niż kolorytem i rysunkiem. Z końcem wieku malarstwo weneckie, jak wogóle całe włoskie, zamiera, niektórzy tylko wybitni miedziorytnicy, jak Volpato i Raphael Morgen przypominają dawną doskonałość życia artystycznego we Włoszech.

4. Sztuka niemiecka.

Podczas wielkiej wojny w Niemczech ustała działalność na polu sztuki. Malarze byli wprowadzani po rozmaitych miastach i pracowali, żyli jednak pojedynczo, bez łączności z otoczeniem, często przebywając za granicą. Joachim von Sandrart (1606—1688) mniej się wślawił obrazami, niż słynną książką o artystach (Deutsche Akademie). Urodzony we Frankfurcie, kształcił się w Holandyi u Honthorsta a następnie we Włoszech; pod koniec życia mieszkał w Norymberdze. Z Frankfurtu pochodzi również Philipp Peter Roos, bardziej znany pod nazwą Rosa di Tivoli (1651—1705), którego ojciec zajmował się malarstwem i sztycharstwem. Syn wcześniej się przesiedlił do Rzymu, gdzie stał się niezmiernie produktywnym malarzem zwierząt, nie osiągał jednak wrażenia głębszego, niż dekoracyjne.

Philipp Rugendas (1666 — 1742), dzielny, choć nie oryginalny batalista augsburski, również przebywał dłuższy czas we Włoszech. *Christoph Paudiss* (1618 — 1667) i *Jürgen Ovens* (1623 — 1679) natomiast, otrzymali wykształcenie w Holandyi i uchodzą za dobrych naśladowców Rembrandta (fig. 278). Obaj pochodzą z Niemiec północnych, gdzie wpływy holenderskie panowały nieprzerwanie i gdzie wogóle sztuka zapuściła silniejsze korzenie. Hamburg należy do tych niewielu miast niemieckich, które ominęła burza wojny trzydziestoletniej; w wieku XVII doszedł on już do wielkiego znaczenia handlowego i do wielkiego dobrobytu. Tu przeto zbudziło się zamiłowanie do obrazów i ochota do zbierania, podczas gdy w reszcie Niemiec, jak tego dowodzą nędzne portrety sztychowe z Augsburga i Norymbergi, koła mieszczańskie zwracały się do artystów z nader małemi



Fig. 278. Aks. Paudiss. Drezno.



Fig. 279. Malarz Pesne z córkami.

zapotrzebowaniami, zadowolając się tylko upiększaniem mieszkań naczyniami ozdobnemi. W Hamburgu malarze holenderscy nie tylko posiadali korzystnych odbiorców, lecz niektórzy nawet znaleźli tam drugą ojczyznę swoją. Niema wątpliwości, że i artyści urodzeni w Hamburgu pilnie oddawali się malarstwu, często jednak utwory ich uchodzą za holenderskie.

Po dotkliwych ciosach wojny książęta i sfery wybitne szybciej przyszedli do siebie, niż lud. Skutkiem tego opieka nad sztuką była wyłącznie w rękach książąt. Oczywiście architektura i sztuka zdobnicza zajmują miejsce pierwsze, gdy rzeźba i malarstwo bywają zapotrzebowywane tylko w celu ozdobienia budynków. Nic dziwnego, że sąd o sztuce niemieckiej z tego czasu wypada rozmaicie, zależnie od tego, który rodzaj sztuki silniej zajmuje uwagę. Do wykonania

zadań, z jakimi malarstwo przeważnie się spotykało, mianowicie z pomnikową dekoracją, artystom niemieckim brakowało szkoły i wprawy, nie zaś talentu, jak tego dowodzą freski w pałacach w Austrii i Bawaryi, których wykonanie wyjątkowo było powierzane malarzom miejscowym. Dodać przytem należy, że na dworach i w kołach wybitniejszych wogóle panowała kultura obca i że artyści obcokrajowi posiadali większe uznanie, niż miejscowi.

Sztuka niemiecka, znowu obudzona po pokoju westfalskim, nie rozwija się na gruncie narodowym. Brak jest jej jednolitości, na wykształcenie bowiem składały się najrozmaitsze pierwiastki. Krzyżowały się tu wpływy francuskie, włoskie i holenderskie. W okolicach pfalcko-nadreńskich, na dworach książąt Kościoła panował gust francuski. Na dyrektorów świeżo otworzonych akademii sprowadzano przeważnie paryskich akademików; tak np. do Drezna wezwano *Ludwika Silvestre'a*, który od r. 1715 był nadwornym malarzem Augusta Mocnego, do Berlina — *Antoine'a Pesne*, cieszącego się uznaniem portrecisty (fig. 279)

Przy budowie pałaców książęcych posługiwano się wzorami francuskimi tak dalece, że na gruncie niemieckim rozwój architektury francuskiej odbywał się niemniej silnie niż na francuskim; widać tu również stopniowe wyjaławianie się fantazyi budowniczych i cały proces przejścia dekoracyjności barokowej w rokokową. Śród licznych budowli nad Renem, które noszą na sobie charakter francuski, na szczególniejszą uwagę zasługuje zamek *Brühl*.

Oprócz mody zapanowania sztuki francuskiej na niektórych dworach dopomagały względy polityczne, jak np. w Bawaryi, gdzie wnętrza zamków w *Schleisheimie* i *Nymphenburgu* rozwijają całą wspaniałość oraz subtelność francuskiego zdobnictwa. O powstaniu namiętności do budowania świadczą nietylko wielkie dwory książęce, lecz i rezydencje małych książąt (zwłaszcza duchownych), jak Bamberg, Würzburg (fig. 280), Pommersfelden. W Würzburgu i Bambergu artyści niemieccy *Balthazar Neumann* i rodzina *Dinzenhofer* dali dowód, że całkowicie przejęli się nowymi formami i bez wstydu dla siebie współzawodniczyli z mistrzami obcymi.

Silniej jeszcze, niż architektura francuska, rozpowszechnił się w Niemczech barok włoski. Hołduje mu cała architektura kościelna katolicka. Opactwa i klasztory korzystały z odzyskanej władzy oraz rosnących bogactw i z namiętnością oddawały się budownictwu. Wielkie klasztory w Szwajcaryi, Bawaryi i Austrii, poczynając od końca w. XVII, zostały w części nanowo zbudowane, w części

przebudowane. Za wzór służyły tu kościoły rzymskie z okresu baroka z tą jedynie różnicą, że odpowiednio do zwyczaju niemieckiego, przyjętego w budownictwie, stale przybudowywano do kościołów wieże (z dachami w kształcie cebuli). Jedynym, godnym wyszczególnienia wyjątkiem z całej grupy kościołów jest kościół św. Karola Boromeusza (fig. 281), zbudowany przez *Fischera von Erlach* i *Martinellego* (1716 — 1737). Jest on pomysłany, jako budynek centralny

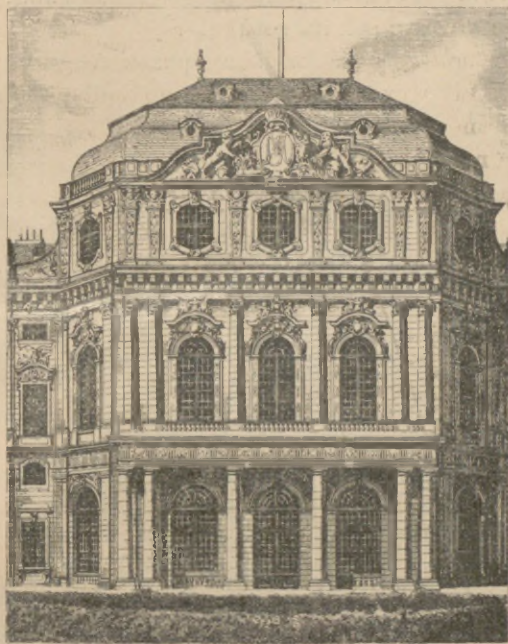


Fig. 280. Pawilon zamku w Würzburgu. Baltazar Neumann.

w kształcie owalnym, zbliża się jednak do typu ogólnego wysuniętą naprzód fasadą szeroką. Znaczną ilość pięknych kościołów barokowych posiada Praga, gdzie w pierwszej połowie w. XVIII czynna była druga gałąź rodziny *Dinzenkofer* (Kilian Ignaz). Praga może się poszczycić całym szeregiem wspaniałych pałaców w stylu barokowym; spotyka go się również w domach prywatnych, jak np. w odrzwiach. Za cesarza Leopolda I i Karola IV z Pragę pod tym względem rywalizuje Wiedeń, gdzie wśród budowniczych pierwsze miejsce zajmowali: ów, czynny również w Pradze, *Fischer von Erlach* (1650 — 1724) i *Łukasz Hildebrand* (1659 — 1730), obadwaj wykształceni we Włoszech. Najpiękniejsze części zamku (fig. 282) są dziełem Fischera, Hildebrand jest twórcą pałacu księcia Eugeniusza Saba-

udzkiego, t. z. Belwederu. W prowincjach austriackich ożywiona działalność budowlana panowała aż do połowy tego stulecia. Pomiędzy to styl rokoko się tu nie przyjął. Obyczaje i poglądy arystokracji oraz panujące wpływy włoskie śmiało nie pozwoliły mu się rozpowszechnić.

Pierwsze jednak miejsce pod względem działalności budowlanej zajmowały Drezno i Berlin. Drezno za czasów Augusta Mocnego było widowiskiem życia, wypełnionego rozkoszami, które trwały i później, dobrze wpływając na sztukę.

Tak zwany *Zwingergarten*, założony przez Augusta Mocnego, będący właściwie tylko częścią wspaniałego pałacu, przeznaczonego

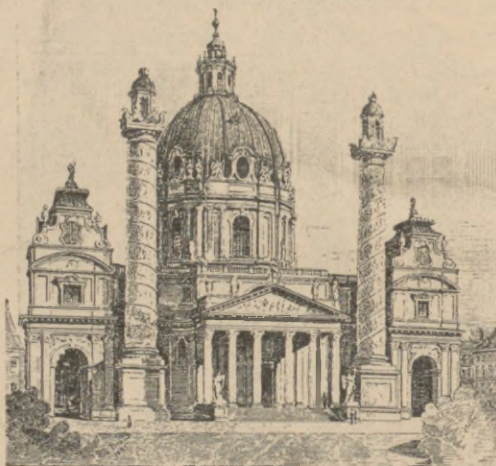


Fig. 281. Kościół św. Karola Boromeusza w Wiedniu.
Fischer z Erlach i Martinelli.

na uroczystości, jest wyrazem najwyszukańszej wspaniałości i wystawności dworskiej. Według planu *Daniela Pöppelmana* (1662—1736) miał on na wzór „dawnych rzymskich budynków państwowych, przeznaczonych na uroczystości i zabawy“, łączyć w sobie wszystko, co było konieczne w tym celu. Założenie Zwingeru przypada na ten sam czas, w którym Schlüter przystąpił do budowy zamku berlińskiego. W pomysłach Schlütera zamek ten również przybrał formy zbliżone do wspaniałego forum rzymskiego z tą jednak różnicą, że autor mniej zwracał uwagi na to, by odpowiadał wymaganiom i potrzebom złączonym z zabawami dworskimi, ubierając go w formy poważne, ciężkie, gdy w Zwingerze, który w lecie mógł być zamieniony w jedną wielką oranżeryę, cały nacisk był położony na to, by był on wyrazem okazałości dworskiej i uciech. Plan poziomy

Zwingeru stanowi ogromny prostokąt, urozmaicony wysuniętymi kwadratami i segmentami. Część środkowa, przeznaczona na dziedziniec lub ogród, otoczona jest galeryjami (arkady z tarasami i ba-

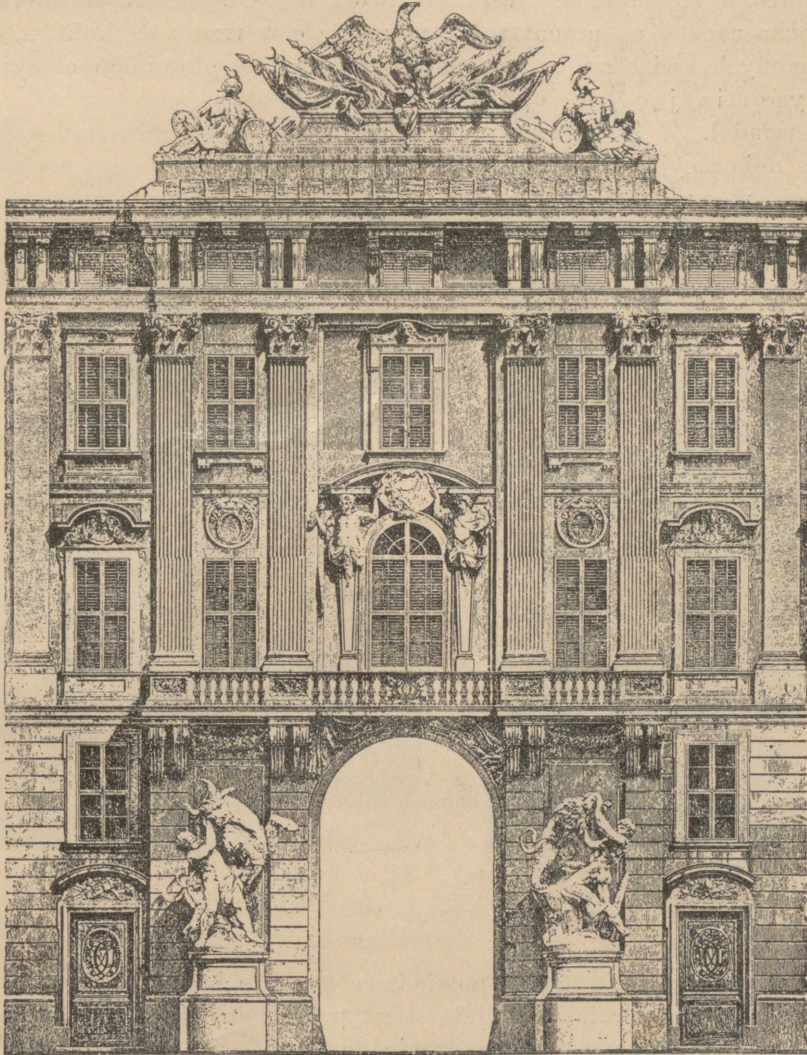


Fig. 282. Kancelarya dworska w Wiedniu. Fischer v. Erlach.

lustradą), które na rogach i w środkach przerywają bogato ozdobione pawilony (fig. 283).

W Zwingerze przedewszystkiem trzeba zaznaczyć to, że był on pomysły, jako budynek, którego najokazalszą częścią jest stro-

na wewnętrzną. Wyobraźmy sobie galerye ożywione gromadami wykwiutych dam i kawalerów; pawilony, zaopatrzone w grotty i wodotryski, służą za miejsca wypoczynku, do których każdej chwili schronić się może towarzystwo dworskie. Ów charakter miejsca, przeznaczonego na uroczystości, wyraża się w trzonach kolumn, obwieszonych kwiatami, w wazonach balustrad, w obramieniach okien, przypominających oprawy zwierciadeł. W Zwingerze panuje dekoracyjność sali wspólniejszej w przeciwieństwie do większości dziedzińców pałacowych, w których powtarzają się jedynie motywy fasady

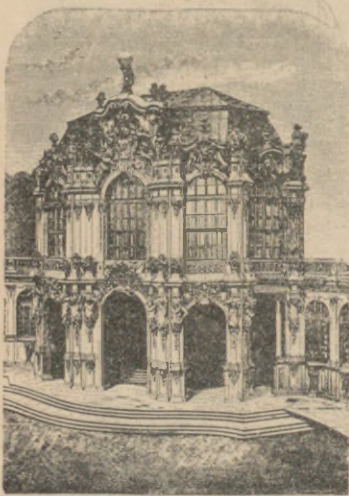


Fig. 283. Pawilon zachodni Zwingeru w Dreźnie. Daniel Pöppelmann.

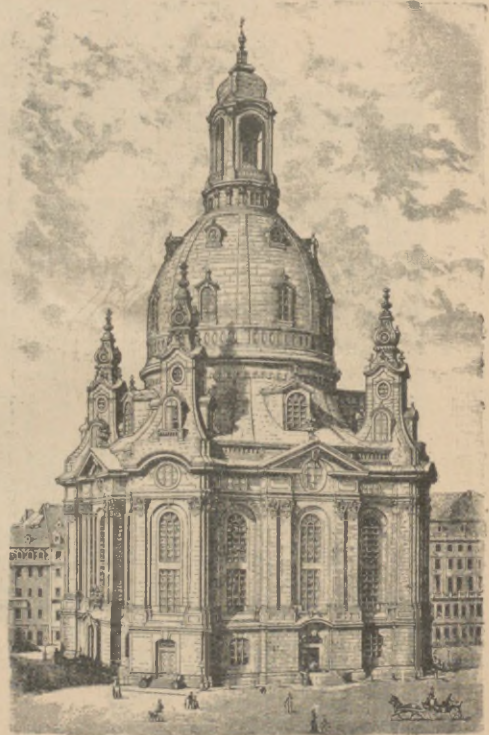


Fig. 284. Frauenkirche w Dreźnie. Georg Bähr.

Wobec powyższego można powiedzieć, że o ile barokowe formy zdobnicze, nie pozwalają odnieść tego pałacu do kultury rokokowej, o tyle czyni to samo przeznaczenie jego.

W zupełnym przeciwieństwie do Zwingeru znajduje się *Pałac Japoński*, zbudowany przez Pöppelmana i Longuelune'a (1729 — 1741). Na wpływy francuskie wskazują w nim pawilony, dach łamany i okna ostrołukowe. Podobne gwałtowne różnice w poglądach artystycznych spotykamy w Dreźnie w obydwóch kościołach głównych — w katolickim kościele dworskim (Hofkirche) i w kościele Panny

Maryi. Hofkirche, zbudowany przez *Chiaveri'ego* w (1736 — 1751) podług oryginalnego planu, ozdobiony nader obficie posągami, ma wyraz malowniczego baroka włoskiego. Kościół Maryi Panny, zbudowany przez zwykłego majstra rzemieślnika, *Jerzego Bähra*, w latach 1726 — 1740, ze swemi poważnemi kształtami i wielką kopułą, służy za doskonały wzór protestanckiej architektury kościelnej (fig. 284).

Nie pod względem ilości wprowadzie, lecz pod względem wartości z budowlami drezdeńskimi stają na równi berlińskie. Posiadają one tę zaletę, że lepiej odpowiadają miejscowemu sposobowi od-



Fig. 285. Dwie maski umierających wojowników. Schlüter. Berlin, arsenał.

czuwania. W ostatnich latach w. XVII zostały rozpoczęte obadwa dzieła, które stolicy pruskiej nadają specjalnie historyczny wyraz: *arsenał*, zaprojektowany prawdopodobnie przez inżyniera *Johann'a Arnolda Neringa*, z pochodzenia holendra, a wykonany po śmierci tegoż (1695) przez Schlütera i *Johanna de Badt*, następnie zaś *zamek królewski*. Stary zamek kurfirstów, o nieregularnym układzie, zaczęto przebudowywać w r. 1699, niektóre zaś części budowano nowo. Kierownictwo powierzono *Andrzejowi Schlüterowi* (ur. w Hamburgu 1664, zm. w Petersburgu 1714), Schlüter, mistrz wielki, ciężko doświadczany przez los, nienawidzony przez kolegów, był nietylko budowniczym, lecz nadto dekoratorem i rzeźbiarzem. Jego osobowość pełna siły wypowiada się na każdym polu jego działalności. W dziełach Schlütera niema pustej pompatyczności i ciężkiej na-

dętej wspaniałości, wszędzie natomiast widać siłę prawdziwą, energię naturalną, która też nigdy nie przekracza granic prawdy. Ozdoby plastyczne na arsenale, trofea ze strony zewnętrznej, w zwornikach okien maski umierających rycerzy (fig. 285) nie są bynajmniej przypadkowe i tylko powierzchownie związane z dziełem całem, lecz wnoszą one życie istotne do podziałów architektonicznych, nadając celowi budynku silny wyraz poetyczny. Architektura w dziedzińcu zamkowym (fig. 286) czyni wrażenie proporcjami wielkimi i siłą kontrastów. Najsłynniejszym wszakże dziełem Schlü-



Fig. 286. Część fasady drugiego dziedzińca w zamku berlińskim. Schlüter.

tera jest posąg konny brązowy kurfirsta wielkiego (fig. 287), ukończony w r. 1703. Wymiary jego są doskonale zastosowane do otoczenia; majestat, spokój w postaci kurfirsta jeszcze bardziej potęgują skępowane postaci wojowników o gwałtownych zwrotach ciał, umieszczone na cokóle. Schlüter osiągnął tutaj to, co największego może stworzyć artysta, mianowicie stworzył typ, który na zawsze pozostał w wyobraźni narodu.

Schlüter o wiele przewyższa wszystkich współczesnych rzeźbiarzy niemieckich, między nimi zaś *Rafaela Donnica* (1692 — 1741),

który, być może, odczuwa subtelniej i w głównym (fig. 288) dziele swoim, w wodotrysku na Neu-Markt w Wiedniu, więcej się zbliża i z jaśniejszym zrozumieniem do rzeźby renesansowej, niż Schlüter, lecz za to pod względem siły i energii fantazyi stoi daleko poza nim. Dziedziną, w której rzeźba w. XVIII głównie się obraca, jest sztuka dekoracyjna. Gdyby historia sztuki ograniczyła się tylko na

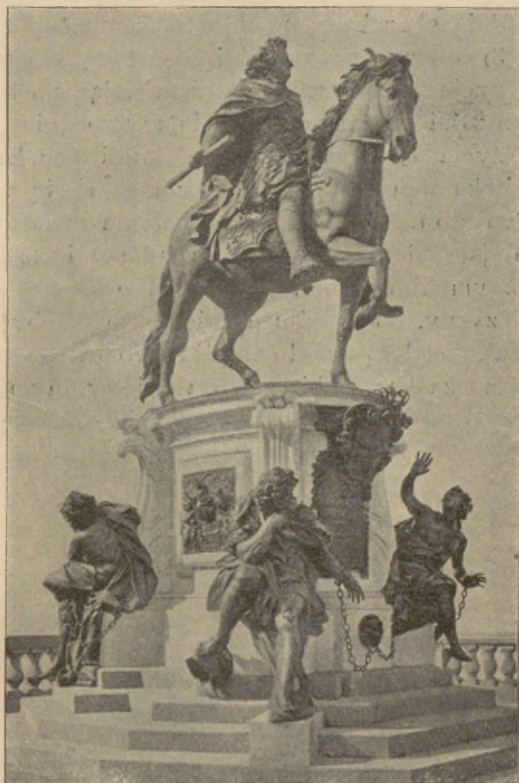


Fig 287. Wielki kurfirst. Posąg brązowy Schlütera. Berlin.

wyliczaniu, a nie na ocenianiu dzieł sztuki, wiek ośmnasty byłby najwspanialszym okresem w sztuce niemieckiej. Ileż to roztrwonionych sił artystycznych widać w ozdobach kościołów, pałaców, ogrodów i mostów! A wszystko to wykonano gwoili ogólnego tylko efektu, nie myśląc o samodzielnej wartości dzieł. Prawdą jest, że większość tych rzeźb dekoracyjnych posiada charakter teatralny, że się odznacza przesadnością ruchu, grzeszy przeciwko prawdzie; lecz z drugiej strony wielka sprawność techniczna, niezwykła łatwość tworzenia, które je cechują, skłania do uznania dla nich i podziwu.

Malarstwo również nie posiadało ani jednego artysty, któryby sławą mógł być sprostać Schlüterowi. Nie brakowało ani dzielnych malarzy zwierząt, ani pejzażystów (*Joh. Elias Ridinger* w Augsburgu); wielu doszło do znacznego rozgłosu jak np. *Balthasar Denner* z Hamburga (1685 — 1749), którego liczne portrety starych kobiet i mężczyzn odznaczają się przesadnie prawdziwym odtworzeniem najdrobniejszych fałd, zmarszczek, znaczków na skórze, lecz po większej części nie posiadają charakterystyki wyrazu. *Antoni Graff* z Winterthur (1736 — 1813) cieszył się bardziej zasłużoną sławą. Spędził on znaczną część życia w Dreźnie, pozostawiając po sobie formalną galerię znakomitości niemieckich. Malarstwo nie posiadało już potrzebnej do życia siły; malarze nie mieli przekonania do ojczyzny. Wędrowka ich do Włoch wzmagala się z roku na rok. Tworzyła się tam stopniowo niemiecka kolonia malarzy; członkowie jej — najwybitniejsi między nimi *Raphael Mengs* i *Angelica Kauffmann* — hołdowali różnym kierunkom, w tem tylko się schodząc, że usunięcie się od ojczyzny, od współczesności było jakoby konieczne dla pomysłności sztuki. Należą oni do międzynarodowego stowarzyszenia artystów i pomimo zasług osobistych stali się winnymi, że z końcem wieku wytworzyło się pojęcie, że prawdziwą sztukę należy stwarzać nanowo.



Fig. 288. Figura na wodotrysku. Raphael Donner Wiedeń. Neuer Markt

Malarstwo angielskie.

Anglia przez wieki całe zaspakajała znaczną część swoich potrzeb artystycznych za granicą. Pomijając architekturę gotycką, która nigdy tam nie straciła całkowicie swojej siły żywotnej, Anglia od czasu reformacji zatrudniała przeważnie artystów obcych i obcym tylko sztukom hołdowała. Burze kościelne i polityczne wieku siedemnastego nie wstrzymały ruchu budowlanego: nie mógł on uleść przerwie choëby ze względów praktycznych; jednocześnie atoli nie sprzyjały one rozwojowi tej sztuki, w której myśli i uczucia narodowe odzwierciadlają się najbezpośredniej. mianowicie rozwojo-



Fig. 289. Wazon Wedgwood.

wi malarstwa. Niezwykle sympatyczne przyjęcie, jakiego w Anglii doznawali zawsze portreciści, wskazuje na specjalność upodobania w sztuce Anglików, brak jednak sił miejscowych nie pozwalał mu zadosyć-czynić.

Ten stan rzeczy zmienił się w wieku ośmnastym. Zjawiają się wybitni malarze, którzy malarstwo angielskie podnoszą do stanowiska najszczytniejszego w historii sztuki tego stulecia. Nadto pod względem formy i przedmiotu znaleźli właściwy ton narodowy, który ustalił w kraju ich wartość. Nie znaczy to bynajmniej, że Anglia odłączyła się od powszechnie panującego prądu w sztuce. Rewolucya w europejskiej sztuce ogrodniczej, która zamiast ogrodów o układzie architektonicznym wprowadziła t. z. ogrody naturalne, miała początek w Anglii. Sztuka klasyczna, tak ważną odgrywająca rolę w rozwoju smaku, była w Anglii przedmiotem pilnych studyów. Rzadko gdzie równie gorliwie starano się zapłodnić przemysł arty-

styczny naśladowaniem antyków, jak w Anglii. *Joshua Wedgwood* (1730 — 1795) założył w Staffordshire, miejscowości, gdzie oddawna uprawiano garncarstwo, fabrykę pod nazwą Etruryi, w której motywy dla wyrobów czerpano z ozdób plastycznych antyków, (fig. 289). Za to w malarstwie artyści angielscy nie krępowali się żadnymi tradycjami, nie oglądali się trwoźliwie poza siebie, lecz nadawali wyraz silny właściwościom natury ludu angielskiego. Skutkiem tego utwory ich zdobyły charakter narodowy. Gdy na lądzie stałym trudno nieraz bywa określić narodowość artystów, wniosując bezpo-



Fig. 290 Garrick z żoną. Hogarth. Windsor.

średnio z ich dzieł, obrazy angielskie odznaczają się wyraźną odrębnością.

Właściwość ta ujawnia się najpierw u *Williamia Hogartha* (1697 — 1764). Hogarth nie jest malarzem obyczajowym w ogólności, lecz specjalnie obyczajowym malarzem angielskim, którego nie można sobie wyobrazić w żadnym innym kraju; wszystkie jego zalety i strony słabe wyrastają z gruntu czysto angielskiego. Jego znaczenie artystyczne bywa często przeceniane. Obrazy jego są pozbawione siły i harmonii, miedzioryty — często będące reprodukcjami z jego obrazów — są twarde i ordynarne. Lecz satyryczna jego żyłka, często wkraczająca w dziedzinę karykatury, jego dar spostrzegawczości, doskonała znajomość prawdziwie angielskich typów, zdolność dramatyzowania niektórych scen (*Mariage à la mode*, fig. 291 i in.) tłumaczą owo wzięcie wielkie, które znalazł nie tylko u swoich i nie tylko za życia. Wniósł on do sztuki, która była konwencyonalną,

nowy silny rys życia. Cykle jego obrazów satyrycznych były już same przez się punktem wyjścia dla malarstwa portretowego, w portretach zaś swoich Hogarth wkracza ze świetnym wynikiem w dziedzinę istoty osobowości, w której sztuka angielska największe święci tryumfy.

Sir Joshua Reynolds (1723 — 1792), jako teoretyk — malarze bowiem wieku ośmnastego lubili bronić swych zasad na drodze literackiej, nadając im charakter naukowy — został oddawna zapomniany, lecz



Fig. 291. *Marriage à la mode*. Hogarth. Londyn.

jako malarz portrecista dziś jeszcze cieszy się uznaniem zasłużonym. Reynolds pilnie studyował we Włoszech i Niderlandach, nie można jednak powiedzieć, że stał się zależnym od Tycyana, Van Dycka lub Rembrandta. Świeży, połyskliwy (nie zawsze trwały) koloryt zawdzięcza on wyrobionemu doświadczeniu; jego zawsze poprawny rysunek jest owocem starannych studyów. Wniknął on znakomicie w naturę angielską, właściwości piękności angielskiej i godności pochwylił okiem bystrem. Portrety jego osób ze sfer arystokratycznych angielskich i towarzystwa londyńskiego są bardzo liczne; najlepsze wszakże są portrety dziecięce, jak np. dziewczynka z jago-

dami, mała księżniczka Zofia Matylda (fig. 292) i dziewczynka z barankiem.

Równy mu jest *Thomas Gainsborough* (1727 — 1788). Portrety jego posiadają jeszcze subtelniejsze cechy malarskie, jeszcze większą naturalność i dowodzą, że artysta gorliwie studyował Rubensa i Van Dycka. Nie wyjeżdżał on nigdy z ojczyzny. Śród jego portretów zbiorowych „Rodzina Baillie“ należy do najznakomitszych. Słynnym również jest jego „Chłopczyk niebieski“ w galerii Grosvenor, którym postanowił on zbić twierdzenie Reynoldsa, że kolor niebieski jako główny kolor obrazu jest niemożliwy. „Chłopczyk niebieski“ niezupełnie słusznie się tak nazywa; obok niebieskiego wcho-



Fig. 292. Księżniczka Zofia Matylda. Reynolds. Windsor.

dzą tu jeszcze inne barwy; w każdym razie jednak portret ten (młody master Butall) służy za doskonały dowód, jak doskonale umiał Gainsborough dostrajać obraz do jednego głównego tonu. Gainsborough cieszył się również sławą dużą, jako pejzażysta. *George Romney* (1734—1802) był jego wybitnym współzawodnikiem w malowaniu portretów pięknych i wybitnych kobiet.

Za właściwego ojca malarstwa krajobrazowego angielskiego bywa uważany *Richard Wilson* (1714—1782), *George Morland* (1763—1804) zaś pierwszy z wielkiem powodzeniem malował zwierzęta. Znaczenie malarstwa angielskiego stało się jasne dla późniejszych pokoleń; w następstwie wywarło ono wpływ znaczny na malarstwo francuskie. Stosunki polityczne i odcięcie Anglii od lądu stałego jakiś czas

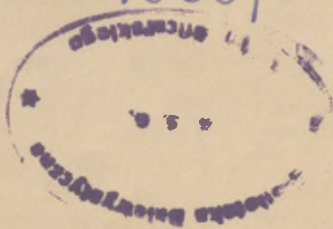
stały na przeszkodzie rozszerzaniu się wpływów tej sztuki na kontynent i zdobyciu właściwego uznania.

Nawoływanie do większej naturalności i prawdy oddawna było głośnie na lądzie stałym; dążenie do natury stało się powszechne. Jednocześnie uczeni obudzili zapał wielki do form artystycznych klasycznej przeszłości. Na nawoływania poetów i filozofów do natury artyści nie odpowiedzieli, chętnie nadstawiali ucha na szepty, dochodzące ze świata antycznego. Żyli oni zanadto w swoim własnym świecie, jak gdyby szukając natury i znajdując ją poza sztuką. Dla tego pokolenia antyk był naturą i dlatego to z końcem wieku ośmnastego znowu zapanował kierunek klasyczny. Wprowadzenie go do życia artystycznego było połączone z ciężkimi i nie tylko technicznymi stratami. Stał się on podstawą nowych poglądów artystycznych, które panowały niemal całe następne stulecie. Nasze dopiero pokolenie wyzwoliło się od wysokich ideałów klasycznych i zdołało znowu nawiązać nić między naturą a sztuką, którą zerwali Asmus Jakób Carstens i Jacques Louis Dawid. Po długim, niesławnym panowaniu istoty akademizmu sztuka naturalna znowu za dni naszych zwyciężyła, wprowadzając jako twór zupełnie nowy, większy jednak i dostojniejszy, niż sztuka Carstensa i Corneliusa, córka sztuki dawnej.

KONIEC.

~~6109~~

46507



SPIS RYCIN

Tom 4-ty.

	str.		str.
Biust Patrycyuszki. Polichromowana rzeźba w drzewie Jörga Syrlina Ulm.	3	Ewa. Z ołtarza Gandawskiego. Bruksella	26
Św. Krzysztof. Drzeworyt z roku 1423	7	Hold, składany Barankowi Bożemu. Część dolna ołtarza Gandawskiego Huberta i Jana van Eycków. Gandawa, St. Bave	28
Biczowanie Chrystusa. Miedzioryt z roku 1446	9	Pochód książąt. Skrzydło lewe dolne ołtarza Gandawskiego. Berlin. Muzeum	30
Z „Heylige reysen“ Breydenbacha	10	Pochód pielgrzymów. Skrzydło prawe dolne ołtarza Gandawskiego. Berlin. Muzeum	30
Madonna z Einsiedeln. Miedzioryt mistrza E. S.	12	Zwiastowanie. Obrazy zewnętrzne (z górnej części) ołtarza Gandawskiego. Berlin	31
Miniatura z Livres d'heures księcia de Berry. Paryż	14	Matka Boska z kanclerzem Rollinem. Jan van Eyck. Paryż	32
Narodziny Maryi. Z Grandes heures de Berry. Paryż	16	Św. Barbara. Jan van Eyck. Antwerpia. Muzeum	33
Obraz środkowy z ołtarza s. Klary Kolonia. Tum	17	Matka Boska ze ŚŚ. Franciszkiem i Hieronimem. Petrus Cristus. Frankfurt. Instytut Staedelowski	35
Madonna z kwiatkiem wyki; obok obrazy skrzydłowe. Kolonia. Muzeum	18	Hold pastuchów. Hugo van der Goes. Florencyja. Uffizi	36
Grupa główna z obrazu tumu kolońskiego. Stefan Lochner	19	Hold trzech Królów. Rogier van der Weyden. Monachium. Pinakoteka	37
Św. Gereon ze świtą. Prawe skrzydło obrazu tumu kolońskiego. Stefan Lochner	20	Zdjęcie z krzyża. Rogier van der Weyden. Madryt. Prado	38
Matka Boska w obramieniu z róż. Stefan Lochner. Kolonia. Muzeum	21	Św. Łukasz malujący Matkę Boską. Rogier van der Weyden Monachium. Pinakoteka	39
Obraz środkowy ołtarza w Pahi. Monachium. Muzeum narodowe	23	Św. Jan Chrzciciel z kanonikiem Henrykiem Werl. Mistrz z Flemalle. Madryt. Prado	40
Św. Marya i Św. Elżbieta. Szkoła norymberska. Wiedeń, własność prywatna	24	Św. Jan Chrzciciel, Dirk Bouts. Skrzydło ołtarza mechlińskiego.	41
Obraz skrzydłowy ołtarza Gandawskiego (z części górnej). Berlin. Muzeum	26		
Adam. Z ołtarza Gandawskiego. Bruksella	26		

II.

	<i>str.</i>		<i>str.</i>
Skrzydło gdanskiego obrazu ołtarzowego. Memling?	42	chium. Muzeum narodowe	73
Narodziny Chrystusa. Obraz skrzydłowy ołtarza św. Jana. Hans Memling. Bruges	44	Św. Stefan. Szkoła Michała Pachera. Norymberga. Muzeum Germańskie	73
Marcin van Niewenhove. Memling. Bruges, szpital św. Jana	46	Ołtarz Wielki w kościele Maryackim w Krakowie. Wit Stwosz	75
Szafeczka z obrazami z legend św. Urszuli. Memling. Bruges	48	Płaskorzeźba Adama Kraffta na domu pod „Wagą” w Norymberdze	76
Czerwiec. Z brewiarza Grimaniego. Wenecya, biblioteka św. Marka	50	Zdjęcie z Krzyża. Adam Krafft. Norymberga, stacyasiodmaprzed Thiergärtnerthor	77
Obraz wotywny Stefana Chevalier. Jan Fouquet. Berlin	53	Grupa niewiast z Ukrzyżowania ołtarza z Hof. Michał Wohlgemuth. Monachium	79
Uczta w domu faryzeusza. Obraz ołtarzowy Łukasza Mosar. Tiefenbronn	55	Drzeworyt z kroniki Schedelowskiej	80
Chrystus na krzyżu. Mistrz Życia Maryi. Monachium	58	Matka Boska. Norymberga, muzeum Germańskie	81
Obraz środkowy ołtarza ś. Tomasz. Kolonia	59	Hans Burgkmair i jego żona. Wiedeń	83
Matka Boska. Rzeźba w drzewie Hansa Multschera Sterzing	60	Poselstwo szwajcarskie przed królem błękitnym. Z „Weissköniga”. Burgkmair	85
Biczowanie Chrystusa. Kasper Isenmann. Kolmar, muzeum	61	Św. Anna samotrzecia. Hans Holbein starszy. Augsburg, galerja	87
Madonna w ogrodzeniu róż. Marcin Schongauer, Kolmar, k. św. Marcina	63	Św. Barbara. Św. Elżbieta. Obrazy skrzydłowe z ołtarza św. Sebastjana. Hans Holbein starszy. Monachium	88
Św. Antoni. Marcin Schongauer. Kolmar, muzeum	64	Źródło życia. Hans Holbein. Lizb. Adam i Ewa. Miedzioryt Dürera	89
Św. Magdalena i św. Katarzyna. Konrad Witz, Strasburg, muzeum	65	Portret własny Dürera z r. 1493. Lipsk, zbiór Feliksa	92
Kuszenie św. Antoniego. Miedzioryt Marcina Schongauera	66	Odwiedziny. Z życia Maryi. Dürera	94
Złożenie do grobu. Miedzioryt Marcina Schongauera	67	Święto wianka różanego. Dürer. Praga, zakład Strahowa	96
Trzej królowie. Płaskorzeźba w drzewie z ołtarza S. Maryi w Blaubeuren	68	Rany rzeźbione w drzewie do obrazu Wszystkich Świętych. Dürer. Norymberga, muzeum Germańskie	97
Prezentacya w świątyni. Fryderyk Herlin. Nörtingen, ratusz. Ołtarz Wielki w Tiefenbronn, z obrazami na skrzydłach przez Schüchlina	68	Melancholia. Miedzioryt Dürera	98
Papież Grzegorz, św. Jan i św. Augustyn. Zeitblon. (Ołtarz z Mickhaus). Budapeszt. Galerya.	69	Cesarz Maksymilian. Drzeworyt Dürera	100
Prezentacya w świątyni. Grossgmain, kościół farny	70	Św. Jan i Piotr. Dürer. Monachium. Św. Paweł i Marek. Dürer. Monachium	101
Z płyty nagrobnej cesarza Ludwika Bawarskiego. Monachium, kościół Panny Maryi	71	Hieronim Holzschuher. Dürer. Berlin	102
Z ołtarza w Bozen. Monachium. Muzeum Narodowe	73	Św. Hieronim. Dürer. Lizbona, muzeum	104
Św. Bernard. Szkoła Michała Pachera. Norymberga. Muzeum Germańskie	73	Optakiwanie Chrystusa. Schäufelein. Nordlingen, ratusz	105
Madonna w Blumenburg. Monachium. Muzeum narodowe	73	Hold Trzech Króli. Hans z Kulmbach. Berlin.	106
		Chłopi tańczący (miesiące). Miedzioryt S. Behama	107
		Znalezienie Krzyża Świętego. Barthel Beham. Monachium	108
			109

<i>str.</i>	<i>str.</i>
Portret młodego mężczyzny. Aldegrever. Wiedeń, galeria Lichtensteinów	Bankier i jego żona. Quentin Massys. Paryż
110	140
Odoczynek w ucieczce. Cranach. Monachium, własność prywatna	Św. Antoni. Miedzioryt Łukasza van Leyden
111	141
Sąd Parysa. Cranach. Karlsruhe, muzeum	Matka Boska z aniołkami. Łukasz van Leyden, Berlin
113	142
Płyta grobowca rytowana przez Piotra Vischera. Miśnia	Obraz środkowy ołtarzyka domowego. Cornelius van Oostanen. Berlin
113	143
Św. Sebald grzeje się przy gorących soplach lodu. Płaskorzeźba z grobowca ś. Sebald. Norymberga	Chrystus w drodze na Golgotę. Hieronim Bosch. Podług miedziorytu
115	145
Piłat umywający ręce. Rysunek Hansa Holbeina młodszego. Bazylea, muzeum	Przypowieść o ślepym i kulawym. Pieter Brueghel starszy. Neapol, muzeum
116	146
Matka Boska z rodziną Meyerów. Hans Holbein młodszy, Darmstadt	Krajobraz nadrzeczny. Jan Brueghel. Dreżno
117	147
Portret własny Holbeina. Rysunek, Bazylea	Matka Boska na tronie. Mabuse (?) Palermo
118	150
Ofiara Abrahama. H. Holbein młodszy. Drzeworyt	Wodotrysk Herkulesa w Augsburgu. Adryan de Bries
113	152
Erazm. Hans Holbein m. Drzeworyt	Figura z wodotrysku Augusta w Augsburgu. Hubert Gerhard. 153
120	Nisza z Matką Boską. Peter Candid. Monachium. Rezydencya
Jorg Gyze. Hans Holbein. Berlin. 121	153
Jane Seymour. Hans Holbein. Wiedeń	Portret rodzinny. Krzysztof Schwarz Monachium. Pinakoteka
122	154
Odoczynek w ucieczce. Hans Baldung. Wiedeń. Akademia	Odwiedziny. Tobiasz Stimmer. Drzeworyt
124	Z portalu katedry w Aix (Prowancya)
Matka Boska, obraz skrzydłowy ołtarza Izenheimskiego. Grünewald. (Cz. dolna). Kolmar	158
125	Z dolnej części grobowca. Amboise Rouen. Katedra
Rodzina Zebedeusa. Skrzydło ołtarza Schaffner	159
126	Wyrok Daniela na Zuzannę. Richier (?) Luwr
Portret Sebastjana Münster. Amberger. Berlin	160
127	Grobowiec Franciszka II króla Bretanii. M. Colombe. Nantes. Katedra
Burmistrz Arnold z Brauweiler. Barthel Bruyn. Kolonia	161
129	Figura narożna grobowca Franciszka II
Śpiewacy cesarscy. Hans Burgkmair Z pochodu tryumfalnego cesarza Maksymiliana	162
130	Z grobowca Ludwika XII w St. Denis
Król Artur. Z grobowca cesarza Maksymiliana w Innsbruku	162
132	Grobowiec Ludwika XII w St. Denis Jan Juste
Orfeusz i Eurydyka. Bronz P. Vischera m. Zakład św Pawła w Kärnthen	162
134	Diana z Poitiers. Goujon. Luwr
Człowiek z gęsiami. Figura do wodotrysku Labenwolfa. Norymberga	163
134	Z wodotrysku des Innocents w Paryżu. Płaskorzeźba Jana Goujon. 164
Rodzina Święta. Płaskorzeźba Hansa Daucher. Wiedeń c. k. skarbiec	Trzy gracye. Pilon. Paryż. Luwr. 164
135	Opłakiwanie Chrystusa. Płaskorzeźba marmurowa Jana Goujon. Luwr
Medalion Karola V. Henryk Riez. 136	164
Medalion Hansa Kels. Hamburg. Muzeum	Figura z pomnika Filipa de Chabot. Goujon (?). Luwr
136	165
Uczta marnotrawcy. Miedzioryt Sebald Behama	Portal arcybiskupiego pałacu w Sens.
137	166
Złożenie do grobu Chrystusa. Quentin Massys. Antwerpia	Projekt na zamek Jakóba Androuet Ducerceau
139	166
	Dachy zamku Chambord
	167
	Zamek Chenonceaux
	167
	Z domu w Orleanie
	168

IV.

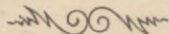
	<i>str.</i>
Dziedziniec zamku Chantilly. Podług Ducerceau	169
Tuilerie. Część fasady od strony ogrodu	170
Pawilon zachodni Luwru.	171
Fragment stall w Wielkim kościele w Dordrecht	172
Część środkowa ratusza w Leyden. Rzeźnia z Haarlem. Lieven de Key	175
Ratusz w Amsterdamie. Jakób van Kampen	176
Pokój kąpielowy w domu Fuggerów w Augsburgu.	178
Fragment domu zarządu „Knochenhauerów” w Hildesheimie.	179
Wykusz domu w Kolmarze	181
Odrzwia w zamku Hartenfels pod Torgau.	181
Ornament z byłego domu zabaw w Stutgardzie	182
Zamek w Heidelbergu. Plansytuac. Zamek Heidelberski. Część fasady Otto-Heinrichsbau.	185
Hala byłego pałacu w Stuttgarcie	186
Pokój w zamku Traunitz pod Landshutem	187
Z dziedziczna „K-iserhof” w rezydencji w Monachium	188
Skrzydło wschodnie zamku w Torgau	190
Przedsiónek ratusza w Kolonii. Wilhelm Vernickel	193
Pokój Fredenhagena w domu kupców w Lubece	194
Szczyt zamku Bevern pod Holzmin-den	194
Ratusz w Bremie.	195
Arsenał w Gdańsku. Fasada tylna. Sala złota w ratuszu augsburskim. Zamek Frederiksborg pod Kopenhagą	198
Escorial	199
Wollaton-House	200
Holland-House w Midlesex	200
Whitehall. w Londynie. Inigo Jones	201
Wisior. Jan Collaert	203
Patera (Piece rustique). Palissy	203
Wazon Henri deux	204
Oprawa „Majoli”. Lipsk muzeum przemysłu artystycznego	204
Dzban. Jean Peicaud.	206
Portret Katarzyny przez Léon. Limousin	206
Szafka z Lionu. Koniec w. XVI	206
Projekt na pochwę do puginatu. Hans Holbein młodszy	207
Projekt na puhar dla Jeane Seymour. Hans Holbein młodszy	207

	<i>str.</i>
Ornament Piotra Flötnera	207
Kubek. Georg Wechter	208
Ornament K. G. Progera	208
Ornament Sebaldy Beham	208
Projekt na puhar. Virgil Solis	208
Ornamenty Virgila Solis	208
Projekt na agrałę. Teodor de Bry.	208
Ornament Aldegrevera	209
Ornament narożny na tucherowskiej księdze rodzaju. Hans Kellner	209
Klamry tucherowskiej księgi rodzaju	211
Patera. Jamnitzer. Frankfurt, zbiory Rotszylda	211
Kropielnica i buława. Antoni Eisenhoit	212
Pommerowska szafeczka. Berlin Kunstgewerbe muzeum	212
Zakończenie kraty wodotrysku Herkulesa w Augsburgu	212
Kubek cynowy Kasper Enderlein.	212
Krata w Augsburgu. Kościół św. Ulryka.	212
Hełm cyzelowany. Paryż, Luwr	213
Fryz z maskami z kubka glinianego z nad Dolnego Renu	214
Dzbanek z Kreussen.	215
Szafa roboty flamandzkiej. Wiedeń, zbiory Lichtensteina.	215
Ornamentacje snycerskie z ratusza w Bremie	216
Św. Cecylia. Rzeźba Stefana Moderny. Rzym S. Cecilia	219
Kopuła kościoła Św. Iwona (Sapienza) w Rzymie. Borromini	220
Il Gesu w Rzymie. Przekrój popodłużny	221
Apollo i Daphne. Grupa marmurowa Berniniego. Rzym, willa Borghese	222
Wodotrysk na Piazza Navona w Rzymie Bernini	223
Galatea i Polyfem. Agostino Carracci. Rzym. Palazzo Farnese	227
Vierge au silence. Annibale Carracci. Luwr	227
Aurora. Fresk. Guido Reni Rzym, pałac Rospigliosi	228
Ostatnia Komunia Św. Hieronima. Domenichino. Rzym, Watykan	229
Męczeństwo św. Bartłomieja. Ribera. Madryt	230
Św. Agnieszka. Ribera Drezno	231
Aurora. Plafon Guercina. Rzym, willa Ludovisi	232
Judyta. Christofano Allori. Florencyja, Pitti	233
Tryumf Dawida, Matteo Rosselli. Florencyja, Pitti	233

	<i>str.</i>		<i>str.</i>
Św. Cecylia. Carlo Dolci. Drezno.	234	coeeter. Wiedeń, Czermin	279
Chrzest Chrystusa, Carlo Maratta.		Książę Olivarez Velasquez Madryt	283
Rzym, Św. Maria degli Angeli.	234	Kuźnia Wulkana. Velasquez Ma-	
Bitwa. Salvatore Rosa. Paryż,		dryt.	284
Luwr	235	Matka Boska. Rzeźba w drzewie	
Grający w „boccia”. Pieter van		Mantaneza. Sewilla	285
Laer. Drezno	236	Chłopcy jedzący owoce. Murillo.	
Uciezka do Egiptu. Adam Elschei-		Monachium	285
mer. Drezno	237	Sen rzymskiego patrycyusza. Mu-	
Rubens ze swoją pierwszą żoną.		rillo. Berlin	286
Monachium	240	Pragnienie (Mojżesz wywołuje wo-	
Porwanie córek Leukipposa. Ru-		dę ze skały). Murillo Sewilla,	
bens. Monachium	243	klasztor la Caridad	287
Żona Karola Cordes. Rubens. Bruk-		Z Misères de la guerre. Akwa-	
sella	245	forta Jakóba Callot	289
Jak starzy śpiewali. Jordaens.		Krajobraz z Hagar i aniołem.	
Drezno	246	Claude Lorrain. Londyn	291
Matka Boska z fundatorami. Anto-		Dom inwalidów w Paryżu Jules	
ni van Dyck. Monachium	247	Hardouin Mansart	294
Książę Tomasz Sabaudzki. Antoni		Ornament Jana Bérain	295
van Dyck. Turyn	248	Ornament Jana Lepautre	295
Oszust w grze. Brouwer. Drezno	249	Rama do lustra. Daniel Marot	295
Szynk wiejski. Teniers. Drezno	251	Konsola. Zamek Schleisheim	296
Portret rodzinny. Gonzale Coques.		Postument z ozdobami „bouille”.	
Drezno	251	Drezno. Grünes Gewölbe	296
Grupa główna strzelców (Kapi-		Dekoracye na schodach poselskich	
tan Allaert Cloeck. Tomasz de		w Wersalu Lebrun	298
Keijser. Amsterdam	255	Ludwik XIV. Hyacinthe Rigaud	
Uczta Jorisdoeli. Franc Hals (1627).		Paryż, Luwr	299
Haarlem	258	Colbert. Biust marmurowy Des-	
Wykład anatomii doktora Tulp.		jardins'a. Luwr	301
Rembrandt, Haga	259	Kąpiące się nimfy. Płaskorzeźba	
Rembrandt z żoną Drezno	260	Girardona. Wersal	301
Stuzłotówka (Chrystus leczący cho-		Milon z Krotonu. Puget	301
rych). Akwaforta Rembrandta	262	Krata w arsenale w Kassel. Pod-	
żona admirała Swartenhont, uro-		ług Hotzfelda	302
dzona Bas, Rembrandt, Amster-		Lichtarz ścienny z porcelany mi-	
dam	264	nińskiej	304
Chłopi pod przystawką. Adriaen		Zegar z porcelany sewrskiej	304
van Ostade. Kassel	266	Malowanie na drzewie Watteau	
Wodospad. Jakób Ruysdael. Kassel.	267	Około r. 1715	305
Widok Nymwegien. Jan van Goyen.		Dekoracya ścienna. Cuvillès. Oko-	
Berlin	270	ło r. 1740	305
Dzieweczyna z winogronem. Ge-		Malowanie na drzewie. Ranson.	
rard Dou. Turyn	271	Około r. 1760	305
Śpiżarnia. Pieter de Hoogh. Am-		Motyw dekoracyjny. Jacques de	
sterdam	271	la Jone. Miedzioryt	308
Uczta amsterdamskich kuszników		Finete. Watteau. Paryż. Luwr	309
z okazji pokoju Westfalskiego.		Oświadczyzny Jean François De-	
Bartłomiej van der Helst. Am-		troy Berlin Zamek	311
sterdam	273	Pani Pompadour. Boucher. Chan-	
Wzburzone morze. Willem van de		tilly	311
Velde. Londyn	275	Kąpiące się kobiety. Fragonard.	
Krajobraz zimowy. Adriaen van		Paryż. Luwr	312
de Velde. Drezno	276	Zima. Płaskorzeźba na wodotrysku.	
Bydło na pastwisku. Paweł Potter.		Boucharon Paryż	312
Turyn	276	Figurki terakotowe Clodiona Se-	
Krajobraz zimowy z łyżwiarzami.		vres	313
Aart van der Neer. Londyn	277	Buazerye. Styl Ludwika XVI	313
Kogut piejący. Melchior d'Honde-			

VI.

	<i>str.</i>		<i>str.</i>
Tualeta. Chardin. Sztokholm . . .	313	znie. Daniel Pöppelmann . . .	324
Zaręczyny na wsi. Greuze. Paryż.	314	Franenkirche w Dreźnie. Georg	
Patera do owoców. Pierre Ger-		Bähr.	324
main	315	Dwie maski umierających wojowni-	
Św. Ignazio w Rzymie. Pozzo . . .	316	ków. Schlüter. Berlin, arsenał . . .	325
Superga pod Turynem. Juvara . . .	318	Część fasady drugiego dziedzińca	
Aks. Paudiss. Drezno	319	w zamku berlińskim. Schlüter . . .	326
Malarz Pesne z córkami. Schem-		Wielki Kurfirst. Posąg bronzowy	
nitz	319	Schlutera. Berlin	327
Pawilon zamku w Würzburgu. Bal-		Figura na wodotrysku. Raphael	
tazar Neumann	321	Donner. Wiedeń. Neuer Markt . . .	328
Kościół św. Karola Boromeusza		Wazon Wedywood	329
w Wiedniu. Fischer z Erlach		Garrick z żoną. Hogarth, Windsor.	330
i Martinelli	322	Mariage à la mode. Hogarth. Lon-	
Kancelarya dworska w Wiedniu.		dyn	331
Fischer v. Erlach	323	Księżniczka Zofia Matylda. Rey-	
Pawilon zachodni Zwingeru w Dre-		nolds. Windsor.	332



Biblioteka Główna
Akademii Obrony Narodowej

22203/III



03-022203-000-0