

# 3 ARS LONGA

## PRZEMIANY SZTUKI

### OD PANTEONU PARYSKIEGO DO BŁĘDNEGO KOŁA

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



ZABRONIONE JEST  
PRZEKSZTAŁCANIE TREŚCI  
BEZ ZADEKLAROWANEJ  
WARTOŚCI ARTYSTYCZNEJ

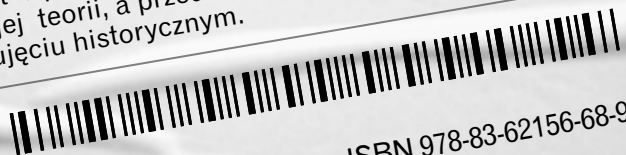


WARTOŚĆ ARTYSTYCZNA  
KRAJ: PL

WAGA: 0,4 kg  
WYMIARY: 168 × 240 × 21 mm

**Podręcznik do historii sztuki** 3 z 4

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



ISBN 978-83-62156-68-9

Beata Lewińska  
Wojciech Jerzy Kieler

Ars longa  
Przemiany sztuki od Panteonu paryskiego  
do *Błędnego koła*

PODRĘCZNIK DLA LICEUM SZTUK PLASTYCZNYCH  
I POLICEALNYCH SZKÓŁ PLASTYCZNYCH

Tom III

## Spis treści

Redaktor prowadzący **Bożena Kawenczyńska**  
Redaktor merytoryczny **Maria Płażewska**  
Redakcja indeksów **Eliza Kostrzewa, Paweł Tabor**  
Redakcja językowa **Sylwia Kozak-Śmiech**  
Konsultacje **Renata Toma**  
Fotoedytor **Jolanta Bednarek**  
Korekta **Gabriela Klimiuk**  
Redaktor techniczny **Ewa Matuszewska**

Recenzenci merytoryczno-dydaktyczni  
**Prof. dr hab. Anna Czyż**  
**Prof. dr hab. Ryszard Kasperowicz**

Koncepcja *Mapy myśli* **Maria Płażewska**

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

Copyright by Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 2024  
ul. Mikołaja Kopernika 36/40, 00-924 Warszawa

ISBN 978-83-62156-68-9 (wersja drukowana)  
ISBN 978-83-62156-69-6 (wersja elektroniczna online)

Druk i oprawa **CGS Drukarnia Sp. z o.o.**  
ul. Towarowa 3, Mrowino  
62-090 Rokietnica

## ROZDZIAŁ I

### Klasycyzm w Europie

1. Tło historyczne przemian w sztuce	7
2. Poglądy estetyczne	10
3. Architektura	15
Architektura w Wielkiej Brytanii	
Architektura we Francji	
Architektura w innych krajach	
4. Rzeźba	25
5. Malarstwo	31
Malarstwo francuskie	
Malarstwo w innych krajach	
6. Grafika	42
7. Rzemiosło artystyczne	43

## ROZDZIAŁ II

### Szuka polska: styl stanisławowski, klasycyzm

1. Tło historyczne przemian w sztuce	45
2. Poglądy estetyczne	48
3. Architektura	51
Styl stanisławowski	
Klasycyzm	
4. Rzeźba	63
5. Malarstwo	66
Malarstwo czasów stanisławowskich	
Klasycyzm	

## ROZDZIAŁ III

### Historyzm i nurt inżynierski w architekturze XIX wieku

1. Tło historyczne przemian w sztuce	75
2. Poglądy estetyczne	78
3. Historyzm	82
Historyzm w Wielkiej Brytanii	
Historyzm we Francji	
Historyzm w krajach niemieckich	
Architektura na ziemiach polskich	
4. Nurt inżynierski	94

## ROZDZIAŁ IV

### Romantyzm

1. Tło historyczne przemian w sztuce	99
2. Poglądy estetyczne	102
3. Rzeźba	106
4. Malarstwo	108
Francisco José de Goya y Lucientes i preromantyzm	
Malarstwo francuskie	
Malarstwo włoskie	
Malarstwo niemieckie	
Malarstwo brytyjskie	
5. Grafika	130

## ROZDZIAŁ V

### Realizm

1. Tło historyczne przemian w sztuce	133
2. Poglądy estetyczne	137
3. Rzeźba	140
4. Malarstwo	141
Malarstwo francuskie	
Malarstwo w innych krajach	
5. Grafika	154

## ROZDZIAŁ VI

### Akademizm

1. Tło historyczne przemian w sztuce	159
2. Poglądy estetyczne	162
3. Rzeźba	165
4. Malarstwo	166
Malarstwo francuskie	
Malarstwo w innych krajach	

## ROZDZIAŁ VII

### Sztuka polska: romantyzm, realizm i akademizm

1. Tło historyczne przemian w sztuce	177
2. Poglądy estetyczne	181
3. Rzeźba	186



4. Malarstwo	188
Romantyzm	
Realizm i malarstwo historyczne	
Akademizm	
Jan Matejko	
5. Rysunek i grafika	214

## ROZDZIAŁ VIII

### Impresjonizm

1. Tło historyczne przemian w sztuce	217
2. Poglądy estetyczne	220
3. Rzeźba	223
4. Malarstwo	224
Między realizmem a impresjonizmem. Édouard Manet	
Claude Monet	
Inni impresjoniści	

## ROZDZIAŁ IX

### Postimpresjonizm

1. Tło historyczne przemian w sztuce	245
2. Poglądy estetyczne	247
3. Malarstwo	251
Neoimpresjonizm	
Paul Cézanne	
Paul Gauguin	
Vincent van Gogh	
Henri de Toulouse-Lautrec	
4. Grafika	275

## ROZDZIAŁ X

### Symbolizm

1. Tło historyczne przemian w sztuce	279
2. Poglądy estetyczne	282
3. Rzeźba	285
Auguste Rodin	
Inni rzeźbiarze	
4. Malarstwo	290
Ku symbolizmowi – malarstwo prerafaelitów	
Symboliści francuscy	
Szkoła z Pont Aven	
Nabiści	

Symboliści w innych krajach	
Edvard Munch – protoekspressionizm	
5. Grafika	307

## ROZDZIAŁ XI

### Secesja

1. Tło historyczne przemian w sztuce	311
2. Poglądy estetyczne	315
3. Architektura i architektura wewnątrz	317
Architektura w Hiszpanii	
Architektura w Belgii	
Architektura we Francji	
Architektura w Austrii	
Architektura w innych krajach	
4. Rzeźba	329
5. Malarstwo	333
Gustaw Klimt	
Inni malarze	
6. Grafika i rysunek	338
7. Sztuka użytkowa	342

## ROZDZIAŁ XII

### Sztuka polska: impresjonizm, postimpresjonizm, symbolizm, secesja, neoromantyzm i styl zakopiański

1. Tło historyczne przemian w sztuce	351
2. Poglądy estetyczne	356
3. Architektura	359
Architektura Krakowa	
Architektura innych miast polskich	
Styl zakopiański	
4. Rzeźba	364
5. Malarstwo	369
Jacek Malczewski	
Stanisław Wyspiański	
Inni malarze Młodej Polski	
6. Grafika i rysunek	398
7. Sztuka użytkowa	400
Indeks terminów	403

Droгие Uczennice i drodzy Uczniowie szkół plastycznych!

Trzeci tom podręcznika ARS LONGA obejmuje czasy od około ostatniej ćwierci XVIII wieku – początków klasycyzmu – do pierwszych lat wieku XX. Okres ten jest stosunkowo krótki, ale zaszły w nim istotne przemiany. Klasycyzm zwyczajowo jest uważany za ostatni styl sztuki nowożytnej. Data zakończenia kongresu wiedeńskiego umownie przyjmowana jest w historii sztuki jako początek sztuki nowoczesnej, choć wielu uczonych uważa, że termin ten nie znajduje żadnego potwierdzenia naukowego, bo nie ma takiej cezur, która stanowiłaby granicę między nowożytnością a nowoczesnością. Nowoczesność jest pojęciem złożonym, niezbędnym do porządkowania dziejów sztuki, ale zarazem określającym radykalne zmiany społeczno-kulturalne i polityczne, których wyznacznikiem jest m.in. przejście do postrzegania świata w kategoriach nieustannej, niepowstrzymanej zmiany, postępu i poszukiwania nowości.

Niezależnie od tego, jakie kryteria się przyjmie, jedno jest pewne: od czasów romantyzmu nastąpił rozłam między architekturą a sztukami plastycznymi. Dlatego po rozdziale trzecim, w którym jest omówiona architektura XIX wieku, kolejne części poświęcone są wyłącznie sztuce plastycznej. Dopiero secesja zwiąże wszystkie dyscypliny artystyczne w spójną całość. Specyfika sztuki XIX, zwłaszcza drugiej jego połowy, a potem także XX wieku polega również na tym, że różne style, kierunki i nurty występują równolegle. Obok tych „oficjalnych”, takich jak klasycyzm, akademizm i historyzm, zakorzenionych w tradycji i promowanych przez władze państwowe i akademie artystyczne, pojawiają się kierunki, nurty i zespoły zjawisk wyrastające z buntu przeciwko tak rozumianej sztuce. Wielokierunkowość przemian sztuki ukazuje Mapa myśli znajdująca się na stronach 346–347. W obudowie metodycznej podręcznika jest to nowa jakość, która pomoże Wam porządkować treści związane z historią sztuki. Artyści tworzący w tym samym lub niemal w tym samym czasie podążali niejednokrotnie radykalnie innymi drogami. Różniły ich nie tylko cechy formalne, lecz także podejmowane tematy. I tak na przykład podczas gdy romantycy hołdowali wyobraźni, realiści skupiali się na dostępnej empirycznie i materialnie definiowanej rzeczywistości, co ukazuje tabela zamieszczona na stronach 156–157.

Większość przemian, które dokonały się w ostatniej ćwierci XIX wieku, wyznaczała kierunki twórcze pierwszej połowy wieku XX, dlatego w tym tomie nieco inaczej opracowano cechy kierunków i stylów. Na początku – za strzałką skierowaną w lewo – wymieniono nawiązania i inspiracje. Na końcu – przed czerwoną strzałką skierowaną w prawo – podano prekursorski charakter niektórych zjawisk, które zapowiadają kierunki i nurty w sztuce późniejszej. Dobrze to widać w wykazie prekursorów nowych kierunków, zamieszczonym na stronach 348–349.

Ponadto, podobnie jak w poprzednich tomach, znajdziecie w podręczniku informacje o: technikach, które były szczególnie cenione w tym okresie; podstawowych funkcjach, jakie pełniła sztuka i jej dzieła; najistotniejszych motywach ikonograficznych i tematyce preferowanej przez przedstawicieli danego środowiska artystycznego lub kierunku; słownictwie przydatnym przy analizie dzieł; artystach, ich życiu i twórczości; najważniejszych muzeach i kolekcjach dzieł sztuki. Są też znane Wam z poprzednich tomów cytaty z dziedziny filozofii i estetyki lub wypowiedzi twórców, które ułatwią Wam zrozumienie charakteru i znaczenia omawianego kierunku; dodatkowe informacje adresowane do szczególnie dociekliwych; wykazy dzieł, które nie zostały tutaj zilustrowane, ale należałoby je wyszukać i zobaczyć, oraz zadania, które sprawdzą Waszą wiedzę i umiejętności.

Jeśli historia sztuki będzie Waszym przedmiotem maturalnym, znajdziecie tutaj niezbędne wiadomości, które pozwolą Wam pomyślnie zdać egzamin. Jako uczniowie szkół plastycznych, przygotowujecie się także do egzaminu dyplomowego, który w części teoretycznej obejmuje zagadnienia z historii sztuki. Dzięki zaproponowanym zadaniom będziecie mogli ćwiczyć umiejętności określone w standardach egzaminacyjnych.

Życzymy przyjemnej i owocnej nauki!  
Autorzy

## KLASYCYZM W EUROPIE

Korzystając z podręcznika, możecie się nauczyć:

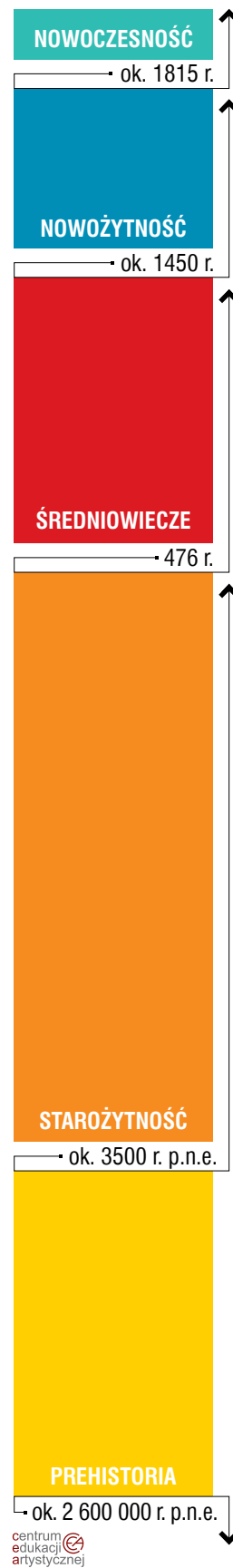
- przedstawiać chronologię sztuki od klasycyzmu do secesji;
- porównywać poznane style i kierunki oraz poznać ich wzajemne oddziaływania;
- uwzględniać źródła inspiracji, wyjaśniać, jaki wpływ na kształt dzieła sztuki miały wydarzenia historyczne i kulturalne, poglądy estetyczne oraz mecenat artystyczny;
- rozróżniać dyscypliny artystyczne oraz techniki i przypisywać je poznany artystom;
- poprawnie stosować poznane terminy i pojęcia z zakresu historii sztuki;
- rozpoznawać podstawowe gatunki dzieł sztuki, określać tematykę dzieła sztuki i wskazywać źródła ikonograficzne;
- nazywać środki artystyczne stosowane przez twórców;
- identyfikować najbardziej reprezentatywne i najsłynniejsze dzieła oraz przyporządkowywać je właściwym autorom, stylom lub kierunkom, w obrębie których powstały;
- rozpoznawać najwybitniejszych twórców omawianego okresu, określić czas, w którym żyli;
- identyfikować podstawowe motywy ikonograficzne;
- analizować teksty pisarzy, filozofów i artystów, interpretując je i wskazując wpływ tych wypowiedzi na charakter sztuki oraz na kształt dzieł;
- wyjaśniać, na czym polegał wpływ krytyki na kształt dzieła w sztuce omawianego okresu;
- formułować własne zdanie na temat zjawisk w sztuce;
- kojarzyć dzieło z miejscem, w którym ono się znajduje (miasta, kościoły, muzea, galerie);
- opisywać i analizować dzieła, uwzględniając ich cechy formalne;
- poznawać wkład kultury polskiej w dziedzictwo światowe i dzieła kultury światowej, które znajdują się na terenie Polski.



Dzieła obce w Polsce lub oryginalne



Obiekty polskie znaczące w kulturze światowej



druga połowa XVIII w.

połowa XIX w.

- 1707–1800 lata istnienia Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii, wzrost znaczenia imperium brytyjskiego
- 1762–1796 lata panowania Katarzyny II w Rosji
- 1774 r. początek panowania Ludwika XVI we Francji
- 1776 r. powstanie Deklaracji Niepodległości Stanów Zjednoczonych
- 1789 r. wybuch Wielkiej Rewolucji Francuskiej
- 1793 r. stracenie króla Ludwika XVI i jego żony Marii Antoniny
- 1799 r. koniec rewolucji we Francji
- 1799 r. zamach stanu Napoleona Bonaparte
- 1801 r. powstanie Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii i Irlandii
- 1804 r. koronacja Napoleona Bonaparte na Cesarza Francuzów
- 1814 r. początek obrad kongresu wiedeńskiego
- 1815 r. klęska Napoleona I pod Waterloo
- 1815 r. koniec kongresu wiedeńskiego

## 1. TŁO HISTORYCZNE PRZEMIAN W SZTUCE

Wiek XVIII w Europie – czas między **barokiem** a **romantyzmem** – nazywany jest w kulturze wiekiem **oświecenia**. Propagowano w nim **racjonalizm**, uznając tylko to, co można objąć rozumem. Wierzono wówczas, że rozum ludzki ma nieograniczone możliwości poznawcze. Dla epoki znamienna była także gotowość do reform społecznych, którą w krajach monarchicznych określano mianem monarchii oświeconych lub absolutyzmem oświeconym. W drugiej połowie XVIII wieku rozumiano przez to pojęcie ustrój, w którym władza opierała się na sprawnie działającej maszynie biurokratycznej kierującej wszelkimi dziedzinami administracji państwowej.

Miejscem największych przemian na kontynencie europejskim była **Francja**, która – rządzona przez absolutystycznego władcę **Ludwika XVI** – przeżywała kryzysy: gospodarczy, polityczny i społeczny. Do spotęgowania napięć społecznych oraz nastrojów antypaństwowych przyczyniło się zaangażowanie kraju w wojnę przeciwko Wielkiej Brytanii o niepodległość



kolonii północnoamerykańskich. Zakończyła się ona utworzeniem **Stanów Zjednoczonych Ameryki**. Dla Francji była jedną z przyczyn ruiny finansowej. Próby reform i zwołanie Stanów Generalnych, przekształconych w Zgromadzenie Narodowe, nie uspokoiły negatywnych względem monarchii nastrojów. W **1789 roku** wybuchła **Wielka Rewolucja Francuska**. Jej przywódcami byli m.in. **Maximilien de Robespierre** i **Jean Paul Marat**. Zburzono wówczas Bastylię – więzienie będące dla Francuzów **symbolem** ucisku. Rewolucjoniści doprowadzili w **1793 roku** do skazania i stracenia króla oraz jego żony **Marii Antoniny**. Wprowadzili terror na ulicach Paryża i przyczynili się do zniszczenia licznych dzieł sztuki, szczególnie tych związanych z monarchią i Kościołem. Koniec rewolucji wyznacza rok **1799**, kiedy to **Napoleon Bonaparte** przeprowadził zamach stanu i ogłosił się Pierwszym Konsulem Republiki Francuskiej, a następnie, w **1804 roku**, jako **Napoleon I** koronował się na Cesarza Francuzów.



### Jacques-Louis David *Śmierć Marata*

Obraz namalowany w 1793 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,28 x 1,65 m ukazuje ciało francuskiego polityka Jeana Paula Marata, bliskiego współpracownika Maximiliena de Robespierre'a, wraz z nim odpowiedzialnego za terror rewolucji. Marat został zamordowany podczas kąpeli nożem kuchennym przez przeciwniczkę polityczną, Charlotte Corday. David, sprzyjający wówczas rewolucjonistom, wyidealizował ciało Marata, stylizując je na zdjętego z krzyża Chrystusa. Artysta pozostawił szeroką płaszczyznę pustej ściany, mistrzowsko operując światłem, które można potraktować jako wizję nieśmiertelności. Malarz połączył fascynację antykiem widoczną w posągowo potraktowanym ciele z cechami malarstwa barokowego, o czym świadczy ciemne tło. Obraz znajduje się w Królewskich Muzeach Sztuk Pięknych w Brukseli.

Napoleon Bonaparte, dążąc do podporządkowania sobie krajów Europy, wywołał wiele konfliktów zbrojnych. Nazwano je w historii powszechnej **wojnami napoleońskimi**. Dzięki talentom wojskowym władcy początkowo były one dla Francji zwycięskie, ale ostatecznie zakończyły się klęską w bitwie pod **Waterloo** (Belgia) w **1815 roku**, co położyło kres hegemonii Francji w Europie. W **1814 roku** zwołano **kongres wiedeński** – międzynarodową konferencję szesnastu europejskich państw, która dała początek zmianom terytorialnym i ustrojowym w Europie. Czas zakończenia konferencji w **1815 roku** uważany jest przez wielu historyków za koniec **oświecenia**, choć niektórzy uczeni podają też inne daty. Nie kończy to mody na klasycyzm. Styl ten utrzymał się znacznie dłużej, w architekturze nawet do **drugiej połowy XIX wieku**.

W **oświeceniu** zaszły w Europie przemiany polityczne, kulturowe i ideowe, które zakończyły czasy **nowożytne**. W historii sztuki rozpoczęła się **nowoczesność**. Na początku XVIII wieku powstało **Zjednoczone Królestwo Wielkiej Brytanii**, które szybko zyskiwało na znaczeniu. Jego zasięg był daleko szerszy niż kontynent europejski. Obejmowało kraje kolonialne, a także te, które były pod protektoratem Wielkiej Brytanii. W Europie Środkowo-Wschodniej po rozbiorach Polski umocniła się pozycja **Prus**, **Austrii**, a zwłaszcza **Rosji** pod rządami **Katarzyny II**.

Oświeceniowy **racjonalizm** wpłynął na rozwój **archeologii**. Zaowocowało to istotnymi odkryciami archeologicznymi, zwłaszcza na terenie Półwyspu Apenińskiego. Szczególne znaczenie miały odkrycia dokonane w pierwszej połowie XVIII wieku. W 1709 roku natrafiono na starożytne **Herkulanum**, a w 1748 roku zainicjowano prace wykopaliskowe w **Pompejach**. Miejscowości te zostały w 79 roku zasypane popiołami i zalane lawą w wyniku erupcji Wezuwiusza – wulkanu w pobliżu **Neapolu** (Włochy). Paradoksalnie, dzięki tej katastrofie zachowały się domy mieszkańców **starożytnego** imperium wraz z ich wystrojem i wyposażeniem. Prace archeologiczne na terenie Pompejów trwały nadal w czasach napoleońskich. Charles François Mazois, francuski architekt i rysownik, sporządził w latach 1809–1813 zbiór rycin i planów miejscowości. Równocześnie prowadzono wykopaliska archeologiczne na wzgórzu Palatyn w **Rzymie** oraz w mieście leżącym w prowincji Wiecznego Miasta – **Tivoli**. Także w tych czasach zbadano i opisano ruiny pałacu Dioklecjana w **Splicie** (Chorwacja). Odkrycia te sprawiły, że **antykw** mógł być naśladowany na podstawie bezpośrednich wzorców.

### Jean-Auguste-Dominique Ingres *Napoleon I na tronie cesarskim*

Obraz został namalowany w 1806 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,62 x 2,59 m. Portret pełni funkcję propagandową, legitymizując władzę Cesarza Francuzów. Napoleon został ukazany frontalnie i hieratycznie, jego twarz nie wyraża emocji. Nadaje to portretowanemu powagę i dostojeństwo. Cesarz trzyma insygnia, czyli symbole władzy, w prawej ręce berło, w lewej zaś wykonaną z kości słoniowej „rękę sprawiedliwości”. Jego głowę zdobi złoty wieniec z motywem laurowych liści, na piersi widnieje Order Legii Honorowej, a do boku przypasany ma miecz koronacyjny. Ingres nawiązał nie tylko do wizerunków dawnych monarchów, szczególnie Karola Wielkiego, lecz także do ikonografii religijnej (niektórzy badacze wskazują na inspirację postacią Chrystusa z *Ołtarza gandawskiego* Jana van Eycka) i mitologicznej (orzeł przedstawiony na dywanie to atrybut Jowisza). Artysta wyeksponował barwy kojarzące się z imperialnym majestatem – czerwień, złoto i biel gronostajowego futra. Dzieło znajduje się w Musée de l'Armée w Paryżu.



#### DLA DOCIEKLIWYCH

Prace archeologiczne na terenach miejscowości zalanych lawą Wezuwiusza trwają do dziś i w dalszym ciągu odnajdywane są tam nieznanne dotąd obiekty.

W **drugiej połowie XVIII i pierwszych dekadach XIX wieku** nasiliły się tendencje klasycystyczne. Trwały one w sztukach plastycznych, literaturze i muzyce nieprzerwanie – choć z różnym nasileniem – od czasów **renesansu**. Dla odróżnienia ich od **baroku**

klasycyzującego i stylu palladiańskiego – styl ten nazwa się **klasycyzmem** lub też **neoklasycyzmem**. Terminy *klasycyzm* i *neoklasycyzm* funkcjonują w polskiej literaturze przedmiotu jako synonimy. Termin *neoklasycyzm* pojawił się w wyniku dosłownego tłumaczenia z języków zachodnich. Nurt, w Polsce określany jako barok klasycyzujący, nazywa się w nich klasycyzmem XVII wieku, a określenie neoklasycyzm ma wskazywać na dzieła powstałe w drugiej połowie XVIII i w XIX stuleciu.

Dla europejskiego klasycyzmu szczególne znaczenie miały trzy ośrodki sztuki, z których czerpano wzorce i inspiracje. Pierwszym z nich był **Rzym** – skarbnica zabytków antycznych i cel pielgrzymek artystycznych z całej Europy. Adeptów sztuk pięknych przyciągał też **Paryż**, gdzie działała najistotniejsza na kontynencie uczelnia artystyczna i skąd płynęły nowe trendy. W drugiej połowie XVIII wieku ważną rolę zaczął odgrywać również **Londyn**, a wpływy brytyjskie stały się równie wyraźne, jak francuskie. Ukształtowany na Wyspach Brytyjskich typ – odmienny od francuskiego – **ogrodu angielskiego** stał się wzorcowy również w innych częściach Europy.



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Odpowiedz, jaki stosunek do sztuki związanej z monarchią i Kościołem mieli rewolucjoniści we Francji.
2. Wymień najważniejsze XVIII-wieczne odkrycia archeologiczne, które mogły mieć wpływ na tworzących wówczas artystów.
3. Odpowiedz, które europejskie miasta miały szczególne znaczenie dla sztuki w czasach klasycyzmu i na czym to znaczenie polegało.
4. Wymień środki, jakie wykorzystał Jean-Auguste-Dominique Ingres, by wizerunek Napoleona I służył propagowaniu majestatu władcy.

## 2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Myśle, więc jestem”.

René Descartes (Kartezjusz)

„Jedna jest tylko droga, która wiedzie nas na wyżyny wielkości, gdzie nikt nas naśladować nie zdoła – ta droga to naśladowanie starożytnych [...]. Znaczący i naśladowcy sztuki greckiej znajdują w jej arcydziełach nie tylko piękną naturę, ale coś więcej niż naturę, to jest pewne idealne piękności, które – jak poucza nas starożytny interpretator Platona – zrobione są z obrazów powstałych jedynie w umyśle. [...] Pędzel artysty powinien być nasycony rozumem [...]”.

„Rzeźbiarstwo i malarstwo osiągnęły u Greków szybciej niż architektura pewną doskonałość, ta ostatnia bowiem więcej ma w sobie niż tamte pierwiastka idealnego, gdyż nie mogła być nigdy naśladowaniem czegoś rzeczywistego, a opierała się nieuchronnie na ogólnych regułach i prawach proporcji. Dwie pierwsze sztuki, które swój początek miały w zwykłym naśladowaniu, znajdowały wszystkie konieczne reguły określone w postaci człowieka, podczas gdy architektura musiała szukać swoich na drodze licznych prób i ustanowić je mocą powszechnego uznania”.

Johann Joachim Winckelmann

„Poczułem, że kopiowanie natury bez wyboru jest czynnością pospolitą [...], ale postępować jak starożytni i jak Rafael – znaczy naprawdę być artystą”.

Jacques-Louis David

„Nie twierdzą, że nasi rzeźbiarze powinni naśladować Canovę, nie trzeba naśladować nikogo; ale trzeba by spróbować spodobać się całej Europie, tak jak to zrobił ten sławny Włoch. [...] Każdy z jego posągów stanowił krok naprzód ku nowemu ideałowi piękna i był wydarzeniem w Rzymie”.

Stendhal

„Pracami Davida można wymierzyć najcięższe ciosy jego następcom. [...] Kiedy David malował Greków i Rzymian, byli to bohaterowie republiki, których stawiał za wzór swoim współczesnym, [...] i na tym polega wyższość Davida, że budził w swoich współczesnych żywe i głębokie wzruszenia, które pod osłoną antyku napotykały w tłumie powszechną sympatię”.

Alexandre-Gabriel Decamps

„Co oznacza decyzja, jakiej zawdzięczamy *Sabinki* i *Horacjuszy*? Czy nie jest to po prostu poważny sprzeciw przeciw kokieteryjnemu, lubieżnemu i wyuzdanemu malarstwu Bouchera, Watteau i van Loo?”

„Jako reformator sposobu wyrazu czy wykonania dzieła artystycznego pan Ingres zaprzecza istnieniu koloru”.

Jean Baptiste Gustave Planche

„Wystarczy jedna prawdziwie wybitna i wyróżniająca cecha, aby zapewnić człowiekowi życie pośmiertne, Pan Ingres ma zapewnioną przyszłość. [...] Pan Ingres reprezentuje pewien istotny element poezji. Poszukuje stylu, doskonałości, szlachetnej postawy, piękna”.

Étienne-Joseph-Théophile Thoré

„[...] jeśli o mnie chodzi, wolałbym raczej patrzeć na drzewa z całym ich bogactwem, mnogością gałęzi, niż na takie, które zostały ścięte i wystrzyżone w kształt matematycznej figury [...]”.

Joseph Addison

„[...] umysł nigdy nie osiągnie prawdziwego zadowolenia ponad to, które przynosi mu kontemplacja naturalnego krajobrazu”.

„Istotnym problemem teorii i praktyki angielskiego parku były doznania, jakie budzą w ludziach różne elementy natury, a więc uczucia wielkości, lęku, godności, radości. W kręgu żywych dyskusji znalazły się pojęcia wzniosłości i malowniczości”.

Henry Home



Na rozwój **racjonalistycznego, oświeceniowego** sposobu myślenia znacząco wpłynął francuski filozof **René Descartes**, w Polsce nazywany **Kartezjuszem**. Żył on w XVII wieku, a jego filozofia umysłu, której wykładnią była sentencja „Cogito ergo sum” (łac. ‘myślę, więc jestem’), nobilitowała podmiot myślący, traktując go jako źródło wiedzy. Na bazie podglądów Kartezjusza rozwinęła się w XVIII wieku filozofia racjonalistyczna. Myśl Kartezjusza podjęli **Baruch Spinoza** w Holandii i **Gottfried Wilhelm Leibniz** w Niemczech. We Francji za najbardziej typowego przedstawiciela oświecenia uważa się pisarza i publicystę **Voltaire’a**, w Polsce nazywanego **Wolterem**. Filozof ten odrzucał istnienie wszystkich czynników irracjonalnych i uważał, że drogą poznania rzeczywistości jest praca ludzkiego rozumu. Tym samym filozofia oświecenia zwracała się przeciw religii, gdyż istotne było jedynie to, co da się poznać **empirycznie**, czyli doświadczalnie, i co można objąć rozumem. Dobrze ilustruje to obraz **Josepha Wrighta** *Eksperyment z pompą próżniową*. W Wielkiej Brytanii idee oświeceniowe rozpowszechnił **John Locke**.



na płótnie o wymiarach 2,44 x 1,83 m, przedstawia doświadczenie przeprowadzane przez wędrownego naukowca. By udowodnić istnienie próżni, umieścił on papugę w szklanym kloszu, z którego wypompowuje powietrze. Zebrani wokół bardzo różnie reagują na pokazywane im doświadczenie: dziewczynka rozpacza, ojciec usiłuje tłumaczyć jej sens eksperymentu, kochankowie korzystają z półmroku, by wymienić stęsknione spojrzenia, a starszy mężczyzna wpatruje się w światło świecy, być może kontemplując etyczne aspekty wykorzystywania odkryć nauki. Wright połączył klasycystyczny rysunek z wywiedzioną z baroku manierą tenebrosa. Dzieło ilustrujące oświeceniowy empiryzm znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.

**Joseph Wright**  
*Eksperyment z pompą próżniową*  
Obraz Wrighta, zwanego Wright of Derby, namalowany w 1768 roku farbami olejnymi



**Angelica Kauffmann** **Johann Joachim Winckelmann**  
Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 71 x 97 cm w roku 1764, czyli w roku, w którym sportretowany uczone opublikował *Dzieje sztuki starożytnej*. Szwajcarska malarka przedstawiła Winckelmana podczas pracy, z piórem w ręce i księgą opartą na antycznym reliefie ukazującym trzy Gracje. Tym samym podkreśliła, że jego teoria sztuki bazuje na idei klasycznego piękna. Obraz znajduje się w Kunsthaus w Zurychu (Szwajcaria).

W **oświeceniu** wraz z rozwojem nauk pojawiła się nowa dziedzina – **historia sztuki**. Jej „ojcem” jest niemiecki badacz **Johann Joachim Winckelmann**, który opublikował w 1755 roku *Myśli nad naśladowaniem dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie*, kilka lat później *Uwagi o architekturze u starożytnych*, a w 1764 roku – dzieło swojego życia – *Dzieje sztuki starożytnej*. Historia sztuki zawdzięcza mu także upowszechnienie informacji o **odkryciach archeologicznych**. Wydanie ostatniej z wymienionych pozycji uważa się w historii powszechnej za narodziny

**klasycyzmu**. Winckelmann twierdził, że na kształt dziejów sztuki wpływ miały zarówno tradycja artystyczna (szczególnie starożytna), jak i wydarzenia historyczne.

Również w innych krajach teoretycy i artyści angażowali się w upowszechnianie wiedzy na temat **antyku**. **Giovanni Battista Piranesi** – włoski architekt i grafik – przez wiele lat zapoznawał się z architekturą starożytną, uczestnicząc w wykopalskach i badaniach archeologicznych. W swoich rycinach przedstawiał wspaniałą i często **wyidealizowaną** wizję architektury antycznej, którą traktował jako niedościgły wzór.

Sam termin **klasycyzm** w historii sztuki kryje w sobie wiele różnych znaczeń. Klasycyzm próbowano definiować jako równowagę ducha i ciała, jako właściwe zestawienie **kontrastów**, a także jako pewnego rodzaju **idealizację**. Za podstawowe cechy klasycyzmu uznano **równowagę, ład, umiar i harmonię**.

Zainteresowanie **antykiem** w okresie **renesansu** i **baroku** wynikało przede wszystkim ze studiowania dzieł pisanych, w późniejszych czasach wiedzę uzupełniano też badaniami nad odkrywaniem zabytkami. Fascynacja **archeologią** i pogłębiona wiedza o **starożytności** wpłynęły na kult antyku pojmowanego jako wcielenie doskonałości. Hegemonia **klasycystycznego piękna**, jako wzoru do naśladowania, wyznaczała kierunki myślenia i wpłynęła na ukształtowanie się kryteriów estetycznych.

Obok naśladowania **antyku** sięgano również chętnie po wzorce **renesansowe**. Dla architektów w całej Europie istotnym punktem odniesienia była twórczość **Andrei Palladia**. Malarze, tacy jak **Jacques-Louis David**, a przede wszystkim **Jean-Auguste-Dominique Ingres**, głosili kult **Rafaela** i inspirowali się jego dorobkiem.

Dużą rolę w upowszechnianiu **klasycystycznego piękna** i sztuki **antycznej** odegrały w czasach **oświecenia** **akademie** i **muzea**. Najbardziej prestiżową z europejskich uczelni artystycznych była paryska Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby, przekształcona po rewolucji w **Akademie Sztuk Pięknych**. Najlepsi spośród jej studentów ubiegać się mogli o **Prix de Rome** (fr. ‘nagrodę rzymską’), która gwarantowała kilkuletni pobyt w Wiecznym Mieście i możliwość bezpośredniego kontaktu zarówno z dziełami artystów **antyku**, jak i **renesansu**.

Ci, którzy nie podróżowali do **Włoch** oraz na tereny **Grecji**, okupowane wówczas przez Turków, mieli okazję poznać dzieła **starożytne** dzięki muzeom udostępniającym, począwszy od XVIII wieku, swe kolekcje szerokiej publiczności. W 1734 roku otwarto w **Rzymie** Muzea Kapitolińskie, a w roku 1759 Muzeum Brytyjskie (ang. British Museum) w **Londynie**, mieszczące m.in. wspaniałą kolekcję „marmurów Elgina”, czyli **dekorację Partenonu z Aten**. Luwr otworzył swe wrota dla zwiedzających w 1793 roku, a jego kolekcja składała się początkowo z dzieł skonfiskowanych rodzinie królewskiej i Kościołowi.



**Jean-Auguste-Dominique Ingres** *Źródło*

Obraz został namalowany ok. 1856 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 80 x 163 cm. Akt przedstawia stojącą w kontrapoście kobietę o wyidealizowanym ciele wylewającą wodę z antycznej amfory. Malarz inspirował się nie tylko rzeźbami antycznymi, lecz także malarstwem renesansu (twarz kobiety przypomina Matkę Boską z obrazu Rafaela *Madonna Sykstyńska*). Dzieło, będące depozytem Luwru, eksponowane jest w Musée d'Orsay w Paryżu.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Muzea mają genезę antyczną. W czasach nowożytnych władcy, dostojnicy kościelni i przedstawiciele bogatych rodów kolekcjonowali dzieła sztuki, niekiedy udostępniając swe zbiory wąskiemu gronu uprzywilejowanych. Kolekcje te stały się podstawą muzeów, takich jak m.in. Muzea Watykańskie, Galeria Borghese w Rzymie oraz stworzona ze zbiorów Medyceuszy Galeria Uffizi we Florencji.

Do wzrostu zainteresowania **pięknem klasycznym** przyczyniła się także krytyka sztuczności malarstwa rokokowego oraz domaganie się naturalności w sztuce. Zmiany w poglądach na **naturę** i niechęć do wszystkiego, co sztuczne, ujawniły się w myśli filozoficznej i w literaturze. Znakomitym tego przykładem była nowa koncepcja ogrodu przeciwstawiana ogrodom francuskim czasów Króla Słońce. **Henry Home**, szkocki filozof i estetyk, za przejaw sztuczności uważał Wersal, jako „wiecznotrwały pomnik smaku najbardziej zdeprawowanego i przewrotnego”. W poezji pojawiły się opisy naturalnych ogrodów, np. opis raj u **Johna Milтона**. Wpłynęło to znacząco na istotę kształtowania się **parku krajobrazowego**. Ważną rolę odegrała też **teoria różnorodności i kontrastu**. Na Wyspach Brytyjskich różnorodność (ang. *variety*) była przeciwstawiana jednostajności (ang. *uniformity*) i stanowiła kryterium kształtowania ogrodów i parków.

Wraz ze wzrostem zainteresowania naturalnością powstała koncepcja **ogrodu angielskiego**, odmiennego od XVII-wiecznego **ogrodu francuskiego**, w którym roślinność formowano w geometryczne bryły. Koncepcja angielska – zapowiadająca **romantyzm** – wynikała z szacunku i zamiłowania do **natury**, które były ściśle zakorzenione w tradycji angielskiej. Ogrody te miały sprawiać wrażenie naturalnych, chociaż zakładano je z dbałością o każdy szczegół. Przy ich planowaniu inspirowano się obrazami **Claude’a Lorraina** i **Nicolasa Poussina**. Preferowano formy **asymetryczne**. Dobrze widziane były jeziora lub stawy z wypami, polany, wzniesienia terenu, z których rozciągałyby się malownicze widoki. Pojawiały się opracowania na temat ogrodów, uwzględniające nie tylko roślinność, lecz także ich zabudowę: liczne pawilony ogrodowe o formach **antykwizujących**, a nawet sztuczne **ruiny**. W 1718 roku wyszła praca **Stephena Switzera** – angielskiego projektanta ogrodów, zatytułowana *Ichonographica Rustica*. Znalazły się w niej m.in. uwagi o konieczności ograniczania układów symetrycznych tylko do najbliższego sąsiedztwa architektury.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Skomplikowane programy ideowe wpisane w koncepcje ogrodów angielskich i widniejące na parkowych budowlach inskrypcje o tematyce patriotycznej i humanistycznej wskazują na związki fundatorów tych założeń z masonerią, czyli wolnomularstwem, tajną międzynarodową organizacją kierującą się racjonalizmem i stawiającą na duchowe – oparte na antycznych cnotach – doskonalenie człowieka.



**William Kent,**  
park w Stowe w Wielkiej Brytanii

Park w Stowe koło Buckingham stał się wzorem nie tylko dla brytyjskiej sztuki ogrodowej XVIII i XIX wieku. Kent zaprojektował w pozornie swobodnie ukształtowanej roślinności liczne budowle ogrodowe inspirowane antykem, a wśród nich świątynię Starożytnej Cnoty nawiązującą do antycznej świątyni Westy w Tivoli (Włochy). Rotunda otoczona przez kolumny jońskie miała przypominać o antycznych cnotach znajdujących swe odbicie m.in. w utworach Homera i w filozofii Sokratesa. Posągi tych wybitnych postaci zdobiły wnętrza budowli. Projektantowi ogrodu przyświecała idea odtworzenia Elizjum, mitycznej krainy szczęśliwości, w której przebywały dusze greckich bohaterów.



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, w jaki sposób Joseph Wright, autor obrazu *Eksperyment z pompą próżniową*, ukazał idee oświecenia.
2. Powiedz, na czym polega klasycyzm. Zilustruj ten termin na trzech dowolnych przykładach dzieł sztuki.
3. Wymień twórców renesansu, którzy inspirowali artystów klasycyzmu.
4. Odpowiedz, czym była Prix de Rome i dlaczego studentom tak zależało na zdobyciu tej nagrody.
5. Wyjaśnij, jakie było znaczenie muzeów w czasach klasycyzmu. Wymień trzy powstałe wówczas muzea. Posiłkując się internetem, scharakteryzuj ich zbiory.
6. Opisz, jak wyglądał typowy ogród angielski. Wykorzystaj w opisie cechy kontrastujące z opisem ogrodu francuskiego. Znajdź przykłady takich ogrodów w Twojej okolicy.

### 3. ARCHITEKTURA

Architekci **klasycyzmu** nawiązywali do tradycji **antyku greckiego i rzymskiego** w sposób bardziej bezpośredni niż twórcy renesansu i baroku klasycyzującego. Przejawiało się to w ograniczaniu przepychu, co prowadziło do redukcji elementów architektonicznych tylko do tych najważniejszych. Źródłem inspiracji stały się budowle, takie jak: **Panteon w Rzymie**, **świątynia Westy w Tivoli**, a także **łuki triumfalne**.

Niebagatelne znaczenie dla rozwoju **architektury świeckiej** miały rewolucja przemysłowa i szybkie bogacenie się mieszczaństwa. Wzrosło zapotrzebowanie na nowe **budynki użyteczności publicznej**: urzędy, szpitale, szkoły, teatry, filharmonie i muzea. Postulowano powrót do antycznej prostoty, **ładu, umiaru, harmonii, symetrii, proporcji**. Preferowano formy **statyczne**, równoważąc w **fasadach** elementy horyzontalne i wertykalne. Budynki użyteczności publicznej najczęściej wznoszono na **planie prostokąta**, niekiedy **koła**. Okazałe, budowane na planie prostokąta **pałace** miały część środkową akcentowaną wydatnym **ryzalitem**, czyli partią budynku wysuniętą do przodu. Dla **architektury sakralnej** wybierano formę **rotundy**, a budynki wieńczono **kopułami**. Powstawały także świątynie – wzorowane na greckich – na planie **peripterosu**, czyli prostokąta otoczonego **kolumnadą**.

W **fasadach** dominowały linie proste. Istotnym elementem stały się **kolumnady** i kolumnowe **portyki** zakończone trójkątnymi **frontonami** z **tympanonami** wypełnionymi **dekoracją reliefową**. **Kolumny** budowano w antycznych **porządkach**, jak np. w **Nowym Odwachu w Berlinie**. W Wielkiej Brytanii, gdzie początkowo dominował **palladianizm**,

#### **Karl Friedrich Schinkel, Nowy Odwach w Berlinie**

Klasycystyczna budowla powstawała w latach 1816–1818 jako wartownia. Obecnie pełni funkcję pomnika ofiar wojen. W fasadzie dominuje surowy portyk z kolumnami doryckimi. W partii fryzu i w tympanonie pojawiają się wyobrażenia Wiktorii, rzymskiej bogini zwycięstwa. Na narożach budowli są cztery masywne ryzality. Całość cechuje prostota, symetria, statyka, oszczędność dekoracji i wzorowanie się na architekturze antycznej.





często stosowano zasadę **wielkiego porządku**, w którym **kolumny, półkolumny** lub **pilastry** scalały przynajmniej dwie kondygnacje. W **kompozycji** bryły budowli dążono do **równowagi** wszystkich elementów. Stosowano oszczędne zdobnictwo, a jeśli już się pojawiało, to **ornamentyka** nawiązywała do motywów antycznych. Były to **panoplia, girlandy, wieńce, palmety, meandry, bukraniony** i uskrzydłone postacie zwierząt. Wnętrza były jasne. Ściany malowano na biało lub kremowo z elementami **złoconymi**. W ich zdobieniu także stosowano ornamenty typowe dla **antyku**.

**Styl klasycystyczny** przyjmował odmienne formy w różnych krajach, podlegał też przemianom. We wczesnej fazie zaznaczyła się tendencja do form lekkich i eleganckich, w dojrzałym okresie – monumentalnych i reprezentacyjnych.

## Architektura w Wielkiej Brytanii

Na Wyspach Brytyjskich już w XVII wieku **Inigo Jones** wykorzystywał formy klasyczne. Rozpowszechniły się one jeszcze bardziej w XVIII stuleciu. Coraz większą popularność zyskiwał typ **rezydencji** w **stylu palladiańskim**, co spowodowało falę zainteresowania twórczością włoskiego architekta. Rozwiniął się **klasycyzm**, a zwłaszcza **styl Adamów**, nazwany tak od nazwiska architektów.

Zainteresowanie **palladianizmem** wiąże się z działalnością architektoniczną brytyjskiego arystokraty i **mecenasa sztuki** **Richarda Boyle'a** – lorda Burlingtona. Wpływ na jego twórczość miała podróż do **Rzymu**. Do swojego ogrodu w **Chiswick** zaprojektował niewielki pawilon kąpielowy, a następnie dom w swobodny sposób nawiązujący formą do rezydencji **Villa Rotonda Andrei Palladia**. Jego zasługą było także upowszechnienie na Wyspach Brytyjskich nieznanych dotąd rysunków Palladia. Boyle współpracował z architektem **Williamem Kentem** przy wydaniu dzieł **Iniga Jonesa**. Im też zawdzięcza się propagowany w tym okresie nowy – zapowiadający **romantyzm** – styl **ogrodu angielskiego**. Pisarz Horace Walpole nazwał Kenta „ojcem ogrodnictwa pejzażowego”.



**Richard Boyle, fasada Chiswick House w Londynie**

Budynek ukończony w 1729 roku przeznaczony był na

rezydencję własną architekta. W fasadzie dominuje wydatny portyk z kolumnami korynckimi, zwieńczony trójkątnym frontonem. Część centralna budowli ma kształt ośmioboczny i jest przekryta kopułą. W strukturze bryły budowla nawiązuje do rezydencji Villa Rotonda, w detalach i dekoracji nie brakuje jednak odniesień do architektury antycznego Rzymu, o czym świadczy m.in. zamieszczone w bębnie kopuły półkoliste okno termalne z dwoma dzielącymi jego światło słupkami.

Najbardziej charakterystyczną tego typu realizacją – obok wspomnianego Chiswick – jest **park w Stowe**, który przeobrażono całkowicie w XVIII wieku. Swobodny układ roślin urozmaicono licznymi budowlami klasycystycznymi. Powstawały także inne obiekty, jak np. zaprojektowany dla arystokraty Henry'ego Hoare **park w Stourhead** – urzeczywistnienie wizji Arkadii.

### Park w Stourhead w Wielkiej Brytanii

Hoare byli znaną rodziną bankierską. Senior rodu – Richard – piastował nawet urząd burmistrza Londynu. Jego syn kupił w 1717 roku posiadłość Stourtonów i zbudował w niej palladiańską willę według projektu Colena Campbella. Ostateczny kształt parkowi nadał Henry Hoare II (1705–1785). Dzięki temu, że w odziedziczonym majątku pracował wytrwale przez 30 lat, projektowane przez niego ogrody są prawdziwymi arcydziełami. Najwspanialszą budowlą w parku jest zaprojektowany przez Henry'ego Flitcrofta – wzorowany na rzymskim – Panteon.



Klasycyzm w Wielkiej Brytanii nie ograniczał się tylko do architektury i jej związku z krajobrazem, ale przejawiał się także w **dekoracji wnętrz**. O ile twórcy w duchu **palladianizmu** nawiązywali do dzieł **renesansowych**, to artyści typowo klasycystyczni inspirowali się bezpośrednio budowlami **antycznymi**. Ten styl reprezentują prace **Johna Soane'a**. W projekcie budynku **Bank of England w Londynie** dominują proste geometryczne bryły i surowość detalu.

W tym czasie, głównie w dziedzinie dekoracji wnętrz, wstawili się architekci pochodzący ze Szkocji, bracia **Adamowie**: najbardziej znany – **Robert** oraz **James** i **John**.

W pierwszej znaczącej realizacji – **Syon House**, wzniesionym dla księcia Northumberland – formy **greckie** przeplatały się z zaczerpniętymi z **Rzymu** i **Pompejów**. We wnętrzach charakterystyczne były **stukowe medaliony, kasetonowe stropy, kominki** zwieńczone **lustrami** i mahoniowe **boazerie**.



### Robert Adam, Wielka Sala Syon House w Wielkiej Brytanii

Wnętrze Wielkiej Sali – zaprojektowanej w latach sześćdziesiątych XVIII wieku dla pomieszczenia kolekcjonerskich zbiorów zleceniodawcy – dekorują kopie rzeźb antycznych, m.in. **Apolla Belwederskiego** i **Umierającego Gala**. Połączono formy o genezie greckiej – meander zdobiący posadzkę i kolumny doryckie (choć ich trzony wbrew greckiemu zwyczajowi wspierają się na bazach) – z elementami architektonicznymi wywiedzionymi ze sztuki antycznego Rzymu (nisza sklepiona półkopułą wypełniona kasetonami). Wzór stiukowej dekoracji sufitu powtarza układ posadзки.



W 1762 roku Robert Adam został architektem królewskim, co sprawiło, że miał wielki wpływ na **architekturę rezydencjonalną**. Do najwybitniejszych jego dzieł należą projekty budynków uniwersytetu w **Edynburgu**, **rezydencje w Kenwood**, prace przy wykończeniu i aranżacji wnętrz **Kedleston Hall**. **Fasada** tego budynku w części centralnej nawiązuje do łuku Konstantyna w Rzymie. Nad dużymi drzwiami zakończonymi prostokątnie występują charakterystyczne dla Roberta Adama motywy, jak kamienne **girlandy** i wypukłe **medaliony**. Twórczość Adamów wywarła duży wpływ na dekorację wnętrz i meblarstwo Europy i Stanów Zjednoczonych.

Formy klasycystyczne przetrwały jeszcze do połowy XIX wieku, czego przykładem jest twórczość **Roberta Smirke'a**, którego największym dziełem jest główny korpus i fasada **Muzeum Brytyjskiego w Londynie**.



#### Robert Smirke, południowa fasada Muzeum Brytyjskiego w Londynie

Projekt budynku powstał w 1823 roku, a gmach budowany był w latach 1823–1843. Fasadę zdobi kolumnada z czterdziestoma czterema greckimi kolumnami jońskimi. W centrum znajduje się ryzalit w formie ośmiokolumnowego portyku, do którego wiodą schody. Nad wejściem znajduje się fronton z tympanonem, który zdobią reliefy przedstawiające postęp cywilizacji.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. John Soane, projekt Bank of England w Londynie
2. Robert Adam, fasada i wnętrze Kedleston Hall (Wielka Brytania)

## Architektura we Francji

Budowlą, która została uznawana za pierwszą klasycystyczną we Francji, jest mały **pałac w parku wersalskim – Petit Trianon** (fr. 'Mały Trianon') dzieło **Jacques'a-Ange'a Gabriela**. Architekt nie inspirował się bezpośrednio sztuką antycznego Rzymu, lecz twórczością **Andrei Palladia** i **barokiem klasycyzującym**. Nawiązywał do projektów, które wykonał **Jules Hardouin-Mansart**. Pałac i jego wnętrze cechują **symetria**, **harmonia** i **powściągliwość formy**. **Kolumny i pilastry o kapitelach korynckich** dekorujące budynek zostały zastosowane w **wielkim porządku**. Wnętrze biblioteki w Petit Trianon jest przykładem **stylu Ludwika XVI**. Jego cechą charakterystyczną jest odejście od form falistych, płynnych, dynamicznych na rzecz prostych i subtelnych.

We Francji – z uwagi na to, że z **Wysp Brytyjskich** docierały nowiny dotyczące sztuki projektowania ogrodów – przyjął się typ ogrodu opisany jako **ferma ozdobna**. Jego realizacją był ogród wokół Petit Trianon, nazywany niekiedy ogrodem angielsko-chińskim. Założenie to charakteryzuje się zachowaniem podziałów geometrycznych przy pałacu, podkreśleniem osiowości, z zachwianiem **symetrii**. Ogród, zamknięty z trzech stron murami, jest otoczony **parkiem krajobrazowym** z poprzecinaną mostkami rzeką, na której utworzono wysepki z **boskietami**, czyli grupami drzew jednego gatunku. Odbiega więc od stylu ogrodów francuskich XVII wieku.

#### Jacques-Ange Gabriel, fasada Petit Trianon we Francji

Pałac, który w odróżnieniu od innej budowli parku wersalskiego, Grand Trianon (fr. 'Wielki Trianon'), został nazwany Petit Trianon, powstał na zlecenie Ludwika XV dla Madame de Pompadour. Ponieważ zmarła ona przed jego ukończeniem, to w 1768 roku подарowano go kolejnej faworycie króla – Madame du Barry. Podczas panowania Ludwika XVI pałac zamieszkiwała żona króla – Maria Antonina.



Do najwybitniejszych architektów tworzących w pierwszej fazie klasycyzmu we Francji należy **Jacques Germain Soufflot** – jeden z pierwszych, którzy w XVIII wieku podjęli badania nad **architekturą antyczną**. Brał on czynny udział w pracach **archeologicznych**.

Od 1755 roku do końca życia pracował nad monumentalnym **kościółem św. Genowefy w Paryżu**, znanym jako **paryski Panteon**. Styl Soufflota nawiązuje poszczególnymi formami do wzorów **antycznych**.

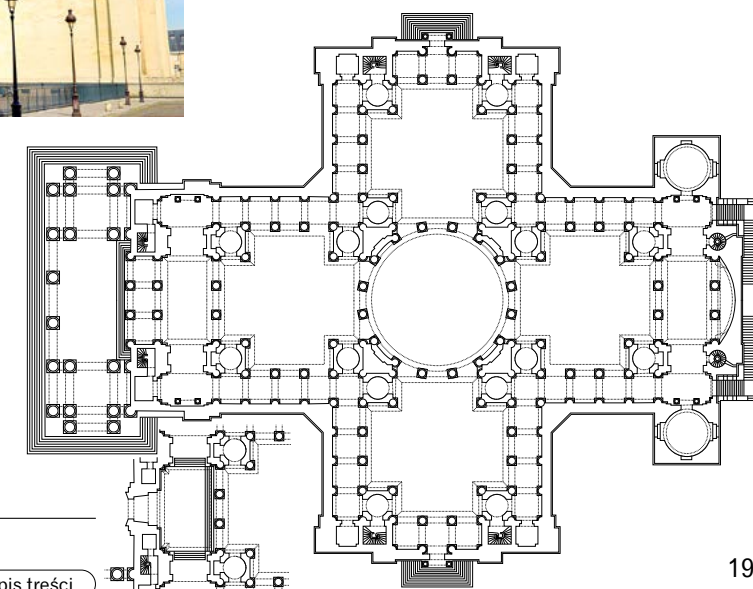


#### Jacques Germain Soufflot, Panteon w Paryżu

Budowę świątyni zainicjował Ludwik XV, ale została ukończona dopiero w 1789 roku. Kościół został zaprojektowany na planie krzyża greckiego z kopułą na skrzyżowaniu ramion i czterema kopułami bocznymi. W fasadzie

dominującym elementem jest kolumnowy portyk, który wieńczy trójkątny fronton. Przypomina on ten z rzymskiego Panteonu. Od czasów rewolucji Panteon utracił funkcję budowli

sakralnej i stał się miejscem spoczynku sławnych osób: wybitnych wodzów, filozofów, pisarzy, uczonych – w tym Victora Hugo i małżonków Pierre'a Curie i Marii Skłodowskiej-Curie.





Oryginalną wersję klasycyzmu reprezentowały projekty **Claude'a-Nicolasa Ledoux** – jednego z najbardziej cenionych architektów związanych z Królewską Akademią Architektury. Jego styl został ukształtowany pod wpływem dzieł **Andrei Palladia** oraz grafik **Giovanniego Battisty Piranesiego**. Ledoux budował **pałace** miejskie w stylu nawiązującym do wzorów architektury **antycznej**, a także charakteryzujące się monumentalizmem i prostotą formy **rezydencje** poza miastem. Takie cechy mają też projektowane przez niego budynki **paryskich rogatek**, czyli niewielkich budynków stawianych w celu pobierania podatków za wwożone towary przy głównych traktach komunikacyjnych wiodących do miasta. Stworzył odmianę klasycyzmu surowego, z minimalną liczbą ozdób.



**Claude-Nicolas Ledoux, Rotonde de la Villette, rogatka miejska w Paryżu**  
Architekt, projektując budynek, czerpał

z antyku, ale sprowadził formę tę do prostej bryły geometrycznej. Budowana w latach 1784–1787 rogatka to połączenie planu krzyża greckiego z rotundą. Ramiona krzyża otwierają się surową formą portyków z filarami będącymi swobodną interpretacją porządku doryckiego. Portyki te wieńczą trójkątne frontony z gładkimi tympanonami. Na skrzyżowaniu ramion umieszczona jest rotunda, którą obiega kolumnada dorycka. Pod gzymszem koronującym znajduje się zredukowana wersja fryzu doryckiego z tryglifami.

Claude-Nicolas Ledoux był także autorem wizji architektury utopijnej, nawiązującej do koncepcji miasta idealnego, którym rządziłyby prawa bezwzględnej symetrii, a budynki sprowadzone byłyby do prostych brył geometrycznych. Miastem tym miałyby być Chaux, w którym mieściły się saliny (królewskie warzelnie soli). Projekt ten zrealizowano tylko częściowo. Projekty architektury utopijnej, takie jak np. Mauzoleum Newtona w kształcie wielkiej kuli, tworzył także Étienne-Louis Boulié.

Jednym z najwybitniejszych zabytków klasycyzmu francuskiego czasów cesarstwa jest **kościół św. Magdaleny w Paryżu**. **Pierre Alexandre Vignon** – zwycięzca ogłoszonego konkursu na tę budowlę – zaprojektował świątynię na **planie podłużnym peripterosa** z **kolumnadą koryncką** obiegającą budowlę. **Portyk** z ośmioma **kolumnami** zwieńczony jest **frontonem** z **tympanonem** wypełnionym **reliefem** ukazującym Sąd Ostateczny. Mimo że ze wszystkich kościołów powstających we Francji w okresie klasycyzmu budynek ten w największym stopniu nawiązuje do wzorca świątyni **greckiej**, nie zabrakło także odwołań do architektury **Rzymu**. Na przykład nawa sklepiąca jest trzema **kopułami** z **oculusami**.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Z kościołem św. Magdaleny w Paryżu wiążą się uroczystości żałobne poświęcone dwóm wielkim Polakom. W świątyni odbyła się w 1849 roku msza żałobna po śmierci Fryderyka Chopina. W 1856 roku została tam wystawiona trumna z ciałem Adama Mickiewicza.

Budowa kościoła, zainicjowana jeszcze przez Ludwika XV, trwała kilkadziesiąt lat, do roku 1842, dlatego pierwotny projekt był wielokrotnie zmieniany. Z inicjatywy Napoleona I budynek miał stać się świątynią Chwały Armii Napoleońskiej, ale w końcu sam cesarz przywrócił mu funkcję sakralną. Ludwik XVIII – podczas restauracji rządów Burbonów – chciał uczynić z tego miejsca świątynię poświęconą Ludwikowi XVI i Marii Antoninie straconym przez zgilotowanie.



**Pierre Vignon, kościół św. Magdaleny w Paryżu**

Rozwinięty za czasów **Napoleona Bonaparte styl empire (cesarski)** cechowały silne powiązania z architekturą nie tylko **grecką**, ale także **rzymską**, zwłaszcza okresu cesarstwa. Charakteryzuje go monumentalizm, **symetria** i prostota formy przy bogatej **ornamencie dekoracji** architektonicznej. Pojawiały się w niej nie tylko motywy **antyczne**, lecz także **egipskie**, spopularyzowane we Francji po wyprawie Napoleona do **Egiptu**. Ulubionymi architektami Napoleona byli **Charles Percier** i **Pierre-François-Léonard Fontaine**. Na zamówienie cesarza pracowali głównie przy projektach wnętrz w **stylu empire**. Idei cesarstwa najbardziej jednak bliskie były budowle odwołujące się do chwały i wielkości cesarstwa rzymskiego, jak łuki triumfalne i **kolumny**, dlatego architekci ci wzniesli ku czci Napoleona I **Łuk Triumfalny na Place du Carrousel** w pobliżu Luwru, upamiętniający jego wojskowe i dyplomatyczne zwycięstwa. Forma budowli wzorowana jest na łuku Konstantyna w Rzymie.

Niemal w tym samym czasie, ok. 1806 roku, rozpoczęto budowę drugiego **Łuku Triumfalnego na Place de l'Étoile** (obecnie Charles'a de Gaulle'a) w Paryżu projektu **Jean-François Thérèse'a Chalgrina**. Jako wyraz triumfu i chwały Napoleona I na placu **Vendôme** w Paryżu została wzniesiona kolumna z posągami Cesarza Francuzów, wzorowana na rzymskiej **kolumnie cesarza Trajana**.



**Jean François Thérèse Chalgrin, Łuk Triumfalny na placu Charles'a de Gaulle'a w Paryżu**

Łuk o wysokości 51 m i szerokości 44,90 m, będący wyrazem imperialnych zapędów Napoleona I, ma formę jednoarkadową. Został poświęcony chwale armii napoleońskiej. Zdobia go cztery reliefy, spośród których najważniejszy jest **Wymarsz ochotników w 1792 roku**, potocznie nazywany też **Marsylianką**. W reliefie, którego autorem jest François Rude, widać cechy romantyzmu. Fryz obiegający łuk przedstawia wymarsz oraz triumfalny powrót armii napoleońskiej. Budowę rozpoczęto w 1806 roku, ale ukończono dopiero 30 lat później.



## DLA DOCIEKLIWYCH

Na sklepieniu wieńczącym arkadę Łuku Triumfalnego w Paryżu wykuto nazwiska sześciuset sześćdziesięciu oficerów napoleońskich, w tym siedmiu Polaków, generałów: Józefa Grzegorza Chłopickiego, Jana Henryka Dąbrowskiego, Karola Ottona Kniaziewiczza, Józefa Feliksa Łazowskiego, Józefa Zajączka, a także księcia Józefa Poniatowskiego oraz brygadiera Józefa Sułkowskiego. Na pamiątkę napoleońskich zwycięstw wyryto także nazwy związanych z nimi miast, w tym polskich: Gdańska, Ostrołęki, Pułtusza, Lidzbarka Warmińskiego oraz Wrocławia.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Jacques-Ange Gabriel, wnętrze biblioteki w Petit Trianon w Wersalu (Francja)
2. Pierre Alexandre Vignon, wnętrze kościoła św. Magdaleny w Paryżu
3. Charles Percier, Pierre-François-Léonard Fontaine, Łuk Triumfalny na Place du Carrousel w Paryżu

## Architektura w innych krajach

Moda na nawiązanie do **antyku** dotarła także do innych krajów europejskich. U schyłku XVIII wieku architekt **Carl Gotthard Langhans** wznosił w Berlinie **Bramę Brandenburską** (niem. Brandenburger Tor) – jeden z **symboli** miasta. Wybudowano ją po wojnie siedmioletniej w czasach umocnienia się Królestwa Prus. Bezpośrednią inspiracją dla budowli były **propyleje** – brama wiodąca na **Akropol w Atenach**. Funkcja Bramy Brandenburskiej i dobór rzeźb wskazują także na inspirację rzymskimi **łukami triumfalnymi**.



**Carl Gotthard Langhans,**  
**Brama Brandenburska w Berlinie**

Budowla, która powstawała w latach 1788–1791, jest jednym z najbardziej charakterystycznych

obiektów miasta. Dwa lata po zakończeniu budowy dodano na jej szczycie kwadrygę, którą powozi Wiktoria – bogini zwycięstwa ukoronowana wieńcem z dębowych liści. W bramie jest 5 przejazdów – z najszerzym środkowym. Po obu jej stronach znajduje się po 6 półkolumn doryckich dostawionych do filarów, a belkowanie zdobi fryz podzielony na tryglify i metopy. Kolumny mają jednak bazy, co nie było typowe dla porządku doryckiego. Attyka i filary dzielące przejazdy zdobione są reliefami przedstawiającymi czyny Herkulesa. W przybudówkach znajdują się posągi Marsa, chowającego miecz do pochwy na znak pokoju, oraz Minerwy z lancą (obecnie są to kopie, gdyż oryginały zostały zniszczone w czasie II wojny światowej).

W pierwszej połowie XIX wieku działał **Karl Friedrich Schinkel** – absolwent berlińskiej Akademii Budownictwa, jeden z najwybitniejszych europejskich architektów tamtego stulecia. Nawiązywał w projektach nie tylko do **antyku**, głównie architektury greckiej, lecz także do architektury **średniowiecznej**. Najbardziej znane jego budowle w stylu klasycystycznym

powstały w **Berlinie**. Należą do nich: **Nowy Odwach** (ilustracja na s. 15), czyli wartownia, przy Unter den Linden, powstały jako pierwsze dzieło architekta w tym mieście, a ponadto **teatr na Gendarmenmarkt** oraz **Stare Muzeum (Altes Museum)** na Wyspie Muzeów na Sprewie. Charakteryzuje je prosta forma i ściśle nawiązanie do wzorców antycznych. Architekt posługiwał się uporządkowanymi formami, które znakomicie oddawały charakter pruskiego klasycyzmu. Jako twórca wszechstronny i utalentowany, zajmował się również projektami urbanistycznymi – głównie dotyczącymi przebudowy Berlina. W historii sztuki funkcjonuje termin *szkoła Schinkla* – którym to pojęciem określa się działalność niemieckich architektów kontynuujących jego styl.

Również w innych krajach niemieckojęzycznych powstawały liczne budowle klasycystyczne. Architektem, którego twórczość jest reprezentatywna zarówno dla **klasycyzmu**, jak i **neorenesansu**, był **Leo von Klenze**. Większość jego budowli została wzniesiona w **Monachium**, gdzie pracował na dworze bawarskich władców Maksymiliana I oraz **Ludwika I**. Wyrazem dążenia do upamiętnienia chwały i historii germańskiego kregu kulturowego było powstanie w pobliżu Ratzbony **mauzoleum**, zwanego **Walhallą**, jednego z najważniejszych dzieł Klenzego. Nazwa nawiązuje do staronordyckiej **mitologii**, w której Walhallą określano miejsce przebywania dusz poległych w chwale wojowników. Budowla powstała z inicjatywy króla Ludwika I, a stylem nawiązuje do greckich świątyń doryckich, zwłaszcza **Partenonu w Atenach**. Architekt dokończył budowę i nadał ostateczny kształt **propylejom w Monachium**, wybudował tam też **Gliptotekę**, czyli muzeum rzeźb.



**Leo von Klenze,**  
**Walhalla pod Ratzboną w Niemczech**

Budowla wzniesiona na wysokiej skarpie nad Dunajem powstawała w latach 1831–1842. Nawiązuje do świątyni greckiej w typie peripterosu nie tylko w ogólnym widoku, lecz także w szczególności. Na kilkustopniowej podstawie, wzorowanej na antycznej krepidomie, stoją kolumny doryckie, z trzonem kanelowanym „na ostro”. Ponad architravem jest umieszczony fryz podzielony na tryglify i metopy. Budynek z dwuspadowym dachem wieńczą z dwóch stron frontony z tympanonami wypełnionymi dekoracją rzeźbiarską. Szczyty zdobią akroteriony.



**Karl Friedrich Schinkel,**  
**fasada Starego Muzeum w Berlinie**

Klasycystyczny budynek muzeum był budowany w latach 1823–1830. Jego fasadę otwiera portyk z osiemnastoma kolumnami jońskimi, który rozciągnięty jest na całą szerokość budowli. Muzeum wybudowano z inicjatywy króla Fryderyka Wilhelma III z myślą o udostępnianiu społeczeństwu zbiorów sztuki starożytnej. Na parterze mieściły się zbiory rzeźby egipskiej, greckiej, etruskiej i rzymskiej.



Od 1839 roku Leo von Klenze pracował także dla cara Rosji **Mikołaja I** przy rozbudowie Ermitażu w **Sankt Petersburgu**. W mieście tym powstało wiele budowli klasycystycznych. **Andriejan D. Zacharow** przebudował w tym stylu **gmach Admiralicji**, a francuski architekt **Auguste Richard de Montferrand** wznosił **sobór św. Izaaka**, wzorowany na paryskim Panteonie. Petersburska cerkiew stała się z kolei wzorem dla wznoszonej w **Helsinkach katedry**, dzieła niemieckiego architekta Carla Ludwiga Engela. Inny niemiecki architekt, Friedrich von Gärtner, wznosił w **Atenach** klasycystyczny **Pałac Królewski** przy placu Sindagma (obecnie siedziba greckiego parlamentu).

Klasycyzm był stylem popularnym nie tylko w Europie, dotarł także do Ameryki Północnej. Najważniejsze budynki związane z administracją rządową Stanów Zjednoczonych – **Biały Dom** (siedziba prezydenta) i **Kapitol** w **Waszyngtonie** (siedziba Kongresu) – powstały właśnie w tym stylu.



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

1. Karl Friedrich Schinkel, teatr na Gendarmenmarkt w Berlinie (powojenna rekonstrukcja)
2. Leo von Klenze, propyleje w Monachium (Niemcy)
3. Leo von Klenze, Gliptoteka w Monachium (Niemcy)
4. Andriejan D. Zacharow, gmach Admiralicji w Sankt Petersburgu (Rosja)
5. Auguste Richard de Montferrand, sobór św. Izaaka w Sankt Petersburgu (Rosja)
6. James Hoban, Biały Dom w Waszyngtonie
7. Kapitol w Waszyngtonie

#### Cechy architektury klasycyzmu:

←• wzorowanie się na budowlach antycznych, renesansowych i palladiańskich,

- dążenie do harmonii, symetrii, zachowania proporcji i statyki oraz równowagi w kompozycji bryły,
- wznoszenie świątyń na planie koła i wieńczenie ich kopułą lub na planie peripterosu,
- wznoszenie okazałych pałaców na planie prostokąta, akcentowanie środkowego ryzalitu i poprzedzenie wejścia kolumnowym porykiem,
- dominacja fasad o prostych liniach,
- obecność kolumnad i kolumnowych portyków zakończonych trójkątnymi frontonami z tympanonami wypełnionymi dekoracją reliefową,
- stosowanie w wystroju wnętrz barw jasnych i stonowanych,
- oszczędne zdobnictwo, ornamentyka inspirowana motywami antycznymi: panoplia, girlandy, meandry, bukranyony i uskrzydłone postacie zwierząt,
- wznoszenie budynków użyteczności publicznej: urzędów, szpitali, szkół, teatrów, filharmonii,

• pojawienie się ogrodów angielskich zapowiadających romantyzm. →



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

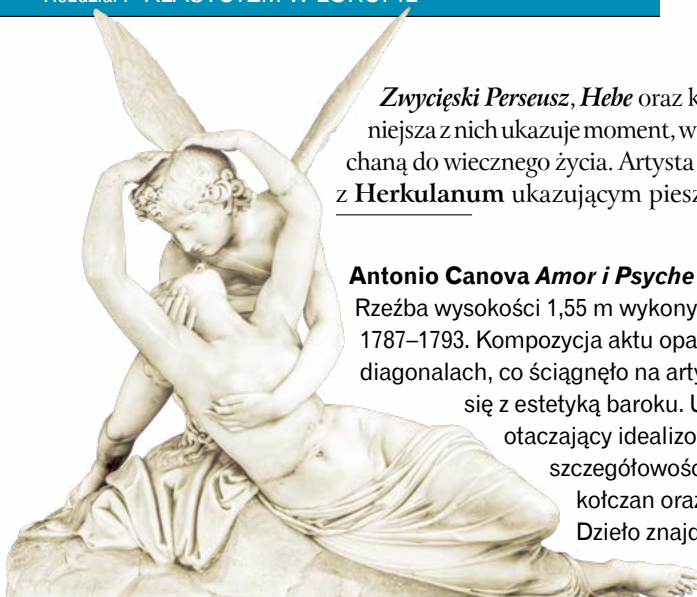
1. Porównaj Chiswick House Richarda Boyle'a z rezydencją Villa Rotonda Andrei Palladia. Wskaż podobieństwa i różnice.
2. Wskaż na zdjęciu fasady Muzeum Brytyjskiego ryzalit centralny, tympanon, architrav i kapitel.

3. Odpowiedz, które z elementów architektonicznych Petit Trianon w Wersalu nawiązują do architektury renesansu.
4. Wyjaśnij, dlaczego kościół św. Genowefy w Paryżu został nazwany paryskim Panteonem.
5. Wymień znane Ci budowle klasycystyczne, dla których inspiracją były antyczne łuki triumfalne.
6. Porównaj paryski kościół św. Magdaleny Pierre'a Vignona z Walhallą Leo von Klenzego. Wskaż podobieństwa i różnice. Który z tych budynków bardziej przypomina ateński Partenon i dlaczego?
7. Odnajdź w albumach lub w internecie zdjęcie Gliptoteki w Monachium. Uzasadnij trzema argumentami, dlaczego jest to dzieło klasycystyczne.
8. Odnajdź w albumach lub w internecie zdjęcia soboru św. Izaaka w Sankt Petersburgu i katedry w Helsinkach. Wskaż podobieństwa i różnice między tymi budowlami.
9. Powiedz, jakie obecnie funkcje pełnią: Panteon w Paryżu, Nowy Odwach w Berlinie, Biały Dom w Waszyngtonie.
10. Znajdź wyrazy przeciwstawne do słów charakteryzujących architekturę klasycystyczną: ład, umiar, harmonia, symetria.
11. Wskaż różnice między ogrodem francuskim a angielskim.

## 4. RZEŻBA

Rzeźbiarze **klasycyzmu** poszukiwali doskonałych **proporcji** i dążyli do **harmonii**. Ich rzeźby cechowała wirtuozeria techniczna. Rzeźbione postacie były **idealizowane**. Artyści chętnie nawiązywali do motywów **antycznych**. Często stosowali pozę **kontrapostu**, popularne były **pomniki konne**. Na wzór rzeźby okresu klasycznego w Grecji starano się unikać ukazywania emocji na twarzach postaci, a także nazbyt ekspresyjnej gestykulacji. Duże znacznie miał sposób opracowania **faktury** – dzieła były bardzo gładkie i starannie wykończone. Dawało to tzw. efekt **fini**. Dominowała **rzeźba figuralna** o tematyce **mitologicznej**, rozwijała się także sztuka **portretowa**. Często operowano **alegoriami**. W klasycyzmie szczególnego znaczenia nabrała też **rzeźba architektoniczna**, a zwłaszcza **dekoracja tympanonów** i **fryzów** budowli. Podobnie jak w wiekach poprzednich, powstawała także **rzeźba sepulkralna**, w której często stosowano typ **nagrobka** w układzie piramidalnym o skomplikowanej **kompozycji** i równie skomplikowanej wymowie **alegorycznej** i **symbolicznej**. Najczęściej rzeźbiono w **marmurze**, popularne były **odlewy z brązu**. W rzeźbie architektonicznej często też wykorzystywano **stiuk**.

Jednym z najistotniejszych rzeźbiarzy europejskich był Włoch **Antonio Canova** (1757–1822). Wykształcił się w **Wenecji** w czasach dominacji **rokoka**, z tego powodu jego wywołujące wrażenie lekkości rzeźby cechował wdzięk. Z **antykiem** zetknął się podczas pobytu w **Rzymie**, gdzie otworzył swoją pracownię, a także podczas podróży do **Neapolu**. Jego ulubionym materiałem był biały **marmur**. Rzeźby Canovy cieszyły się dużą popularnością, tworzył dla takich **mecenasów**, jak np. **Napoleon Bonaparte** i dostojnicy watykańscy. W jego pełnych zmysłowości i elegancji dziełach widać inspirację rzeźbą **grecką** **epoki klasycznej** i **późnoklasycznej**, np. wykorzystywanie **stylu mokrych szat**, stosowanie **kontrapostu**. **Kompozycję** swoich rzeźb artysta nieznacznie **dynamizował** miękkimi liniami łuków. Postacie były **wyidealizowane**. Twarze nie wyrażały emocji, ich nośnikiem były subtelne gesty. Tworzył głównie dzieła o tematyce **mitologicznej**, takie jak: *Trzy Gracje*,



*Zwycięski Perseusz, Hebe* oraz kilka wersji rzeźby *Amor i Psyche*. Najstynniejsza z nich ukazuje moment, w którym Amor budzi pocałunkiem swą ukochaną do wiecznego życia. Artysta zainspirował się **antycznym** malowidłem z **Herkulanum** ukazującym pieszczoty bachantki i fauna.

#### Antonio Canova *Amor i Psyche*

Rzeźba wysokości 1,55 m wykonywana była z białego marmuru w latach 1787–1793. Kompozycja aktu oparta jest na dwóch przecinających się diagonalach, co ściągnęło na artystę zarzuty krytyków, gdyż kojarzyło się z estetyką baroku. Układ rąk Psyche tworzy „medalion” otaczający idealizowane twarze kochanków. Canova z dużą szczegółowością wyrzeźbił detale, np. pióra skrzydeł, kołczan oraz leżyk zawierający styksową maść. Dzieło znajduje się w Luwrze w Paryżu.

#### TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Zaczerpnięty z mitologii, a spopularyzowany przez *Metamorfozy* starożytnego rzymskiego pisarza Apulejusza, temat miłości skrzydlatego boga Amora do pięknej śmiertelniczki Psyche często był podejmowany przez rzeźbiarzy i malarzy klasycyzmu. Obdarzona niezwykłą urodą Psyche ściągnęła na siebie zazdrość Wenus. Bogini wysłała swego syna Amora, by zemścił się na Ziemiance za to, że odwraca uwagę ludzi od kultu, jakim otaczali oni jego matkę. Amor, zobaczywszy Psyche, sam się w niej zakochał i odwiedzał ją po kryjomu pod osłoną ciemności. Psyche któreś nocy zapaliła kaganek, by ujrzeć twarz kochanka, i niechcący go przebudziła. Zdemaskowany kochanek opuścił ją. By odzyskać ukochanego, dziewczyna musiała wykonać wiele trudnych zadań zleconych przez matkę Amora. Ostatnim z nich było zdobycie od Prozerpiny, bogini podziemi, maści zapewniającej wieczną urodę. Opuściwszy Hades, Psyche otworzyła naczynie z maścią, nieświadoma, że jej składnikiem jest woda z rzeki umarłych, Styksu. Odurzona oparami maści zapadła w bliski śmierci sen. Wówczas Amor obudził ją pocałunkiem i – już nieśmiertelną – zabrał na Olimp. Opowieść tę odczytywano metaforycznie jako miłość Boga (łac. amor ‘miłość’) do duszy ludzkiej (gr. psyche ‘dusza’), która pozwala jej pokonać granicę śmierci. Przemiana Psyche kojarzyła się z cyklem życiowym motyla, dlatego też owad ten stanowi atrybut tej bohaterki.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Dzieło Antonia Canovy *Amor i Psyche* zachwyciło także carycę Katarzynę II, dla której artysta wykonał jego autorską replikę. Bertel Thorvaldsen, główny rywal Canovy, był natomiast zde gustowany dynamiką kompozycji. Rzekomo miał złośliwie nazwać rzeźbę wiatrakiem.

Canova zasłynął także jako twórca **idealizowanych portretów**. Jeden z nich ukazuje ujętą na łożu w półleżącej pozie Paulinę Borghese, siostrę Napoleona Bonaparte, **stylizowaną** na boginię Wenus. Artysta pokrył wyrzeźbione przez siebie ciało kobiety substancją na bazie wosku, zabarwiającą je na **kolor** zbliżony do rzeczywistej karnacji. Wewnątrz łoża umieszczono mechanizm wprawiający rzeźbę w ruch obrotowy. Rzeźba, obracając się w migotliwym świetle świec, miała tworzyć złudzenie żywego, idealnego ciała.

#### Antonio Canova

##### *Paulina Borghese jako zwycięska Wenus*

Dzieło o wymiarach ok. 2,00 x 1,60 m powstawało w latach 1804–1808. Półnągą postać, okrytą udrapowaną tkaniną, wykonano z białego marmuru. Łoże wykonano w typie antycznego szezlonga z drewna, które następnie polichromowano i miejscami pozłociono. Canova przedstawił kobietę w półtękawie. Modelka jedną ręką ugiętą w łokciu wspiera się na poduszkach, w drugiej trzyma jabłko – symbol najpiękniejszej i atrybut bogini Wenus. Artysta, rzeźbiąc tkaninę wokół jej bioder i nóg, posłużył się popularnym w czasach antycznych stylem mokrych szat. Twarz Pauliny Borghese nie wyraża emocji, jest wyidealizowana w zgodzie z greckim kanonem piękna, chociaż modelując jej oczy, artysta



zaznaczył tęczę i źrenice, co cechowało dzieła rzeźbiarzy rzymskich. Rzeźba znajduje się w Galerii Borghese w Rzymie.

Artysta tworzył również **nagrobki**. W **Bazylice Świętego Piotra w Watykanie** wykonał **pomniki nagrobne papieży Klemensa XIII i Klemensa XIV**. Oba zostały zakomponowane jako **obramienie drzwi**, a postaciom papieży towarzyszą figury **alegoryczne**, co stanowi odwołanie do nagrobka Aleksandra VII wyrzeźbionego przez **Giovanniego Lorenza Berniniego**. **Nagrobek Marii Krystyny Austriackiej** znajdujący się w **kościółce Augustianów w Wiedniu** nawiązuje do formy piramidy, odnosząc się bezpośrednio do **egipskich** budowli sepulkralnych.

#### Antonio Canova, nagrobek Marii Krystyny Austriackiej w kościele Augustianów w Wiedniu

Nagrobek wysokości 5,74 m był wykonywany z białego marmuru w latach 1798–1805. Jego program ikonograficzny stworzył mąż zmarłej, polski król Albert, syn Augusta III. Procesja żałobników niosących urnę idzie w kierunku otworu imitującego wejście do



piramidy. W procesji uczestniczą postacie przedstawiające różne fazy ludzkiego życia. Niektóre z nich to alegorie odnoszące się do cnót zmarłej, np. dziewczyna prowadząca starca to obraz miłosierdzia. Procesji towarzyszy też lew – oznaka męstwa – i skrzydlaty geniusz bólu personifikujący rozpacz małżonka Marii Krystyny. Ponad otworem wejściowym unoszą się postacie oznaczające szczęście, a jedna z nich trzyma medalion z profilowym wizerunkiem zmarłej.



## DLA DOCIEKLIWYCH

Canova, tworząc nagrobek arcyksiężniczki Marii Krystyny Austriackiej, wykorzystał stworzone przez siebie projekty nagrobka Tycjana dla kościoła Santa Maria Gloriosa dei Frari w Wenecji, które nigdy nie zostały zrealizowane. Zawarł w tym nagrobku także symbole masońskie, takie jak piramida oraz uroboros, czyli wąż pożerający własny ogon, odnoszące się do idei nieśmiertelności i odwiecznego cyklu świata.

Rzeźbiarzem europejskiego formatu był **Bertel Thorvaldsen** (1768–1844). Artysta wychował się w **Kopenhadze**, gdzie studiował w Akademii Sztuk Pięknych. W jego dawnym domu obecnie znajduje się poświęcone mu muzeum. Pod koniec XVIII stulecia przeniósł się do **Rzymu**, gdzie mógł dokładnie poznać **rzeźby antyczne**. Otworzył tam dużą pracownię, w której zatrudniał licznych współpracowników. Thorvaldsen wykonał **nagrobek papieża Piusa VII w Bazylice Świętego Piotra**. Artysta podróżował po Europie. W 1820 roku był także w **Warszawie**, gdzie podpisał kontrakty na wykonanie kilku rzeźb, m.in. **pomników Mikołaja Kopernika i księcia Józefa Poniatowskiego**. Tworzył rzeźby o **tematyce mitologicznej, religijnej, portrety i pomniki**. Do najsłynniejszych należą m.in. *Trzy Gracje, Jazon, Ganimes i orzeł* oraz *Chrystus Zmartwychwstały*.



## DLA DOCIEKLIWYCH

Rzymską pracownię Bertela Thorvaldsena odwiedził podczas pobytu w Wiecznym Mieście Adam Mickiewicz.



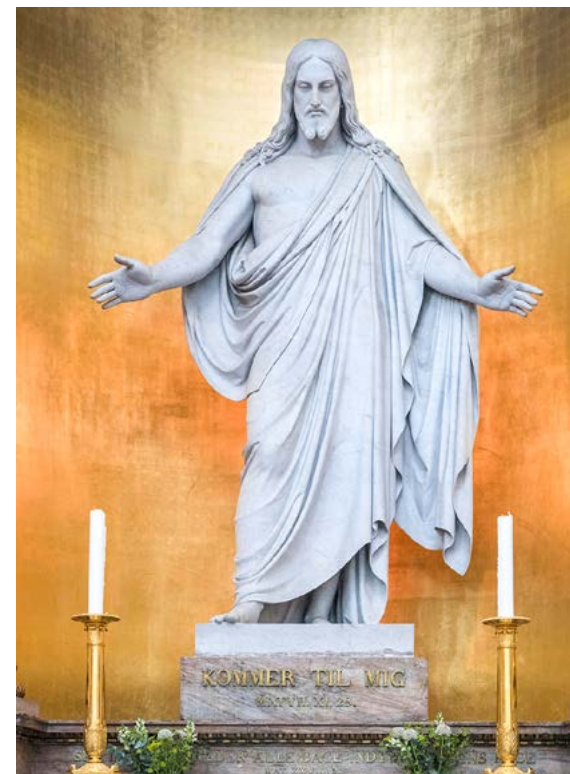
Thorvaldsen w bardziej bezpośredni niż Canova sposób odwoływał się do tradycji **rzeźby greckiej i rzymskiej**. Wykorzystywał **antyczne układy kompozycyjne**, czerpiąc m.in. z takich dzieł jak *Doryforos Polikleta* i **rzymski pomnik konny Marka Aureliusza**. Artysta dość twardo modelował formy, ale czynił to z dużą dbałością o detal. Unikał w swoich pracach dramatyzmu. Ulubionymi materiałami rzeźbiarskimi duńskiego artysty były biały **marmur** i **brąz**.

**Bertel Thorvaldsen Jazon**

Rzeźba o wysokości 2,42 m powstała w 1828 roku w białym marmurze na bazie glinianego modelu aktu stworzonego przez artystę ćwierć wieku wcześniej. Rzeźbiarz przedstawił mitologicznego bohatera, który zasłynął tym, że po obfitej przygodzie podróży i przejściu wielu prób zdobył złote runo – talizman zapewniający opiekę bogów i dostatek. Jazon, zarówno dzięki pozie kontrastu, jak i poprzez utrzymaną w ręce włócznię, przypomina antycznego *Doryforosa* dłuta Polikleta. Dzieło znajduje się w Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze.

**Bertel Thorvaldsen Ganimes i orzeł**

Rzeźba o wysokości 93 cm została wyrzeźbiona w 1817 roku w białym marmurze. Artysta ukazał scenę, w której Ganimes karmi orła, nieświadom tego, że to Zeus przybrał postać ptaka, by porwać młodzieńca na Olimp i uczynić go poddany bogów. Ukazane w akcie ciało chłopca zostało wyidealizowane. Jego twarz, okolona na wzór antyczny drobnymi lokami, nie wyraża emocji. Ganimes ma na głowie czapkę frygijską w kształcie stożka o opadającym do przodu czubku. W jednej ręce trzyma leki, w drugiej czarę, którą podsuwa orłowi. Grupa rzeźbiarska została wpisana w trójkąt. Dzieło znajduje się w Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze.

**Bertel Thorvaldsen Chrystus Zmartwychwstały**

Rzeźba o wysokości ok. 3,45 m wykonana w latach dwudziestych XIX wieku w marmurze znajduje się w absydie katedry Marii Panny w Kopenhadze. Chrystus o wyidealizowanym ciele zaprasza do siebie wiernych gestem otwartych dłoni. Z gestem tym koresponduje napis na postumencie rzeźby: „Kommer til mig” (duń. ‘Przyjdźcie do mnie’), zaczerpnięty z Ewangelii św. Mateusza. Rzeźba ta cieszyła się niezwykłą popularnością, o czym świadczą jej liczne repliki i kopie znajdujące się w różnych miastach Europy.

We Francji ważnym rzeźbiarzem klasycyzmu był **Jean-Antoine Houdon**. Zasłynął on jako twórca **portretów**, takich jak wizerunek **Woltera**, a także prac o **tematyce mitologicznej** i o charakterze **alegorycznym**. Dzieła Houdona kolekcjonował Stanisław August Poniatowski. Zamówił on do swoich zbiorów aż trzy repliki *Alegorii zimy*, znanej jako *Zmarzluszka*, oraz *Popiersie Diany*, które nadal oglądać można w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie.





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

1. Antonio Canova *Trzy Gracje*, grupa rzeźbiarska w Ermitażu w Sankt Petersburgu (Rosja)
2. Antonio Canova *Zwycięski Perseusz*, rzeźba w Muzeach Watykańskich
3. Antonio Canova *Hebe*, rzeźba w Starej Galerii Narodowej (Alte Nationalgalerie) w Berlinie
4. Antonio Canova, pomnik nagrobny papieża Klemensa XIII w Bazylice Świętego Piotra w Watykanie
5. Antonio Canova, pomnik nagrobny papieża Klemensa XIV w Bazylice Świętego Piotra w Watykanie
6. Bertel Thorvaldsen *Trzy Gracje*, rzeźba w Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze
7. Jean-Antoine Houdon *Volter*, rzeźba w Comédie-Française w Paryżu
8. Jean-Antoine Houdon *Zmarzluszka*, rzeźba w Musée Fabre w Montpellier (Francja)
9. Jean-Antoine Houdon *Popiersie Diany*, rzeźba w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie

Wybrane techniki stosowane w rzeźbie klasycyzmu:

- rzeźba w marmurze, • rzeźba w stiuku, • odlewy w brązie.

Cechy rzeźby klasycystycznej:

- ←• inspiracje antyczne, wzorowanie się na układach kompozycyjnych rzeźb antycznych,
- ←• popularność pozy kontra-postu i pomników konnych,

- tematyka mitologiczna, religijna,
- popularność portretów i rzeźby sepulkralnej,
- w rzeźbie architektonicznej dekorowanie tympanonów i fryzów motywami symbolicznymi i alegorycznymi,
- statyka form,
- twarze postaci niewyrażające emocji,
- idealizacja,
- poprawne proporcje,
- harmonia,
- gładka faktura, doskonałe wykończenie detali.



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najważniejszych rzeźbiarzy klasycyzmu i powiedz, z jakich krajów pochodzili.
2. Na podstawie rzeźby *Amor i Psyche* scharakteryzuj w punktach cechy twórczości Antonia Canovy.
3. Wytlumacz, dlaczego przedstawienie Pauliny Borghese dłuta Antonia Canovy kojarzyć się miało z boginią Wenus.
4. Powiedz, jakie treści zawarł Antonio Canova w projekcie nagrobka arcyksiężniczki Marii Krystyny Austriackiej.
5. Odnajdź w internecie lub w albumach rzeźbę *Zwycięski Perseusz* dłuta Antonia Canovy i powiedz, do jakiej rzeźby późnoklasycystycznej kompozycyjnie odwołał się jej autor.
6. Wymień znane Ci rzeźby o tematyce mitologicznej dłuta Bertela Thorvaldsena.
7. Uzasadnij, przywołując argumenty dotyczące treści i formy, że *Jazon* Bertela Thorvaldsena to rzeźba klasycystyczna.
8. Odnajdź w internecie lub w albumach reprodukcję *Trzech Gracji* wyrzeźbionych przez Antonia Canovę i Bertela Thorvaldsena. Wskaż podobieństwa i różnice między rzeźbami.

## 5. MALARSTWO

Jednym z zadań malarstwa klasycystycznego było propagowanie cnót obywatelskich. Kształtowanie charakterów wiązało się z ideami **oświeceniowymi**, miało więc wydźwięk dydaktyczny i moralizatorski. Najbardziej charakterystyczne były **sceny historyczne**, zwłaszcza te, które odwoływały się do dziejów **starożytnej Grecji i Rzymu**. Nawiązanie do **antyku** pod względem tematycznym dobrze współgrało z nowoczesnym pojęciem państwa i powinności obywateli wobec niego. Propagowano takie ideały, jak: patriotyzm, honor, męstwo. W dalszym ciągu popularne były **sceny mitologiczne**. Często wykorzystywano **alegorie**, które występowały jako główny element obrazu lub towarzyszyły dziełom o innej tematyce. Pełniły one funkcję wyjaśniającą i stanowiły klucz do interpretacji tematu. Popularne były też **akty** ukazujące **wyidealizowane** postacie.

**Portrety** zamawiała nie tylko arystokracja, lecz także zamożni mieszczaństwo. Preferowano **portrety oficjalne**, nierzadko **stylizowane** tak, by kojarzyły się ze sztuką **antyczną** lub malarstwem **Rafaela**. Najczęściej powstawały one w **technice olejnej**, ale nadal posługiwano się również popularnymi w czasach **rokoka farbami pastelowymi**. Oprócz dzieł sztalugowych, rozwijało się także **malarstwo miniaturowe**. Preferowano portrety wykonywane **farbami wodnymi – akwarelami na pergaminie**, także na **kości słoniowej i porcelanie**.

Malowane sceny cechowały **idealizacja** i **patos**, uwidaczniający się m.in. w teatralizacji póz i wyrażaniu emocji poprzez wyraziste gesty postaci. Dzieła malarzy klasycyzmu mają racjonalną, przemyślaną **kompozycję**, dominowały więc układy **statyczne**, które cechowały **równowaga** i **harmonia**. Zainicjowany w poprzednich wiekach spór dotyczący wyższości **rysunku** nad **plamą barwną** lub odwrotnie – rozstrzygnięto na korzyść rysunku. **Linearyzm** był więc bardzo istotnym elementem dzieła, a plamę barwną podporządkowywano rysunkowi. **Koloryt** miał charakter **lokalny**, a w obrębie danej barwy stosowano precyzyjny **modelunek światłocieniowy**.



François Gérard *Amor i Psyche*

Obraz został namalowany w 1798 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,32 x 1,86 m. Malarz zainspirowany mitologią ukazał wyidealizowane ciała kochanków na tle harmonijnego pejzażu. Nad postacią Psyche unosi się motyl będący jej atrybutem. Plamy barwne zostały od siebie oddzielone, a w ich obrębie malarz posłużył się wyraźnym modelunkiem światłocieniowym. Efekty laserunkowe szczególnie widoczne są na półprzezroczystej tkaninie okrywającej biodra i nogi Psyche. Sposób namalowania aktów świadczy o tym, że artysta doskonale opanował budowę anatomiczną. Faktura obrazu jest gładka, widać staranne wykończenie detali. Dzieło znajduje się w Luwrze w Paryżu.

Farbę nakładano wieloma warstwami, uzyskując efekty **laserunkowe**. Istotne znaczenie miało też odpowiednie opracowanie **faktury**, którą cechowała gładkość nazywana **manièrę lisse** (fr. 'gładka maniera'). Taką fakturę ma np. obraz François Gérarda *Amor i Psyche*.



## Malarstwo francuskie

Początki **klasycyzmu** w malarstwie **Francji** przypadają jeszcze na czasy panowania króla **Ludwika XVI**, kiedy to obrazy klasycystyczne pojawiały się równoległe z **rokokowymi**. Niekiedy elementy obu stylów łączyły się w twórczości jednego artysty. Przykładem takiego zjawiska była twórczość malarza i rytownika **Jeana-Baptiste'a Greuze'a**. W jego dziełach **dynamizm** i rokokowa miękkość form współistniały z klasycystycznym **rysunkiem** i umoralniającą wymową. Sławę przyniosły mu **sceny rodzajowe** i **alegoryczne** o charakterze sentymentalnym, takie jak: *Rozbity dzban* oraz *Ptasznik*, zwany też *Gitarzystą*, znajdujący się w zbiorach **Muzeum Narodowego w Warszawie**. Jego prace odznaczały się **patosem** i teatralną gestykulacją. Widoczne są one np. w obrazach *Ojciec wyjaśniający Biblię* i *Powrót złego syna*.

Popularną portrecistką z kręgu dworu Ludwika XVI była **Élisabeth Vigée-Lebrun**, uczennica Greuze'a. Zasłynęła przede wszystkim **autoportretami** i wizerunkami królowej **Marii Antoniny**. Malowała głównie portrety kobiet i dzieci. Łączyła klasycystyczną formę z sentymentalną nastrojowością. Podczas rewolucji malarka wyjechała z Francji i podróżowała po Europie. Była m.in. w Rzymie, Wiedniu, Berlinie, Sankt Petersburgu, Londynie, wszędzie odnosząc sukcesy. Wówczas malarka wykonała kilkadziesiąt dzieł w Polsce, w tym **portret Stanisława Augusta Poniatowskiego** stylizowanego na francuskiego władcę Henryka IV. Obraz obecnie znajduje się w zbiorach **Muzeum Narodowego w Krakowie**.

Niewątpliwie najważniejszym malarzem klasycyzmu nie tylko we Francji, ale w całej Europie, był **Jacques-Louis David** (1748–1825). Artysta ukończył Królewską Akademię Sztuk Pięknych w **Paryżu**. Podczas studiów usiłował zdobyć prestiżową **Prix de Rome**, co udało mu się dopiero po kilku próbach. Wyjeżdżając do **Rzymu**, miał ponoć – jako malarz tworzący w konwencji późnobarokowej – deklarować, że „antyk go nie uwiedzie”. Na terenie Włoch jednak całkowicie przewartościował swoje gusta. Podczas podróży zwiedził **Pompeje** i **Herkulanum**, czytał pisma antycznych autorów i zachwycił się twórczością **Nicolasa Poussina**.

Od 1780 roku tworzył dzieła wyłącznie w konwencji **klasycystycznej**. Po powrocie trafił na burzliwy okres w dziejach Francji. David nie miał jasno sprecyzowanych poglądów politycznych, zmieniał je stosownie do okoliczności. Tak więc najpierw pełnił funkcję nadwornego malarza Ludwika XVI, następnie wsparł rewolucję, stając się mistrzem ceremonii republikańskich i współpracownikiem Maximiliena de Robespierre'a. Jako rewolucjonista, głosował za ścięciem króla, doprowadził także do zamknięcia Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, co określił jako „zburzenie Bastylia malarstwa”.

Po rewolucji wsparł Napoleona Bonaparte, stając się głównym z jego portrecistów i twórcą propagandowego wizerunku władcy. Po przegranej przez Cesarza Francuzów bitwie pod Lipskiem David znalazł się wśród popleczników powracających do władzy Burbonów, braci Ludwika XVI. Gdy jednak Napoleon uciekł z niewoli na wyspie Elbie, malarz powrócił do jego obozu. Ludwik XVIII nie darował mu zdrady i po klęsce Napoleona I pod Waterloo malarz musiał salwować się ucieczką do Brukseli, gdzie spędził ostatnie lata swego życia.

David często malował sceny wywiedzione z historii i **mitologii antycznej**, takie jak m.in. *Przysięga Horacjuszy*, *Śmierć Sokratesa*, *Porwanie Sabineek*. *Przysięga Horacjuszy* odwołuje się do opowieści dotyczącej początków Rzymu zapisanej w kronikach Liwiusza – pisarza z czasów Oktawiana Augusta. Postacie antycznych bohaterów miały się stać w przededniu rewolucji wzorami postawy republikańskiej, by eksponować zwycięstwo honoru nad miłością i wyższość dobra państwa nad osobistym szczęściem.



**Jacques-Louis David** *Przysięga Horacjuszy*

Obraz został namalowany w 1784 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 4,25 x 3,30 m. Ukazuje moment przysięgi dotyczącej wierności ojczyźnie, którą trzej bracia Horacjusze składają swojemu ojcu, ten zaś wręcza im miecze. Scena poprzedza pojedynek Horacjuszy z Kuriacuszami, który miał rozstrzygnąć spór między Rzymem, reprezentowanym przez bohaterów obrazu, a miastem Alba Longa. Artysta przeciwstawił determinację skorych do walki mężczyzn rozpacz kobiet, które prezentują wartości rodzinne. Scena została ukazana w realiach antycznych, o czym świadczą nie tylko kostiumy i rekwizyty, lecz także sceneria architektoniczna. Ciała postaci zostały wyidealizowane na wzór dzieł antycznych. Dominującym środkiem formalnym jest wyrazisty rysunek. Kompozycję cechuje równowaga, którą podkreśla symetrycznie skomponowane tło. Repetycja nasyconej czerwieni w partii szat ojca i jednego z synów skupia uwagę widza na sylwetkach mężczyzn. Dzieło znajduje się w Luwrze w Paryżu.

### DLA DOCIEKLIWYCH

Temat walki Horacjuszy z Kuriacuszami spopularyzowała w Paryżu tragedia napisana przez Pierre'a Corneille'a, XVII-wiecznego dramaturga. Wyeksponowane są w niej relacje rodzinne i uczuciowe, które łączyły oba rody: Sabina, żona jednego z Horacjuszy, była siostrą Kuriacjuszy, a Kamila, siostra Horacjuszy, zakochana była z wzajemnością w jednym z Kuriacjuszy. Corneille skupił się na ukazaniu wyższości honoru nad więzami rodzinnymi i namiętnością. Nie umieścił jednak w dramacie sceny przysięgi braci, która jest inwencją Jacques'a-Louisa Davida.





### Jacques-Louis David *Śmierć Sokratesa*

Obraz został namalowany w 1787 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,97 x 1,30 m. David ukazał moment, w którym filozof grecki Sokrates, skazany za bezbożność i demoralizację młodzieży, dobrowolnie wypija w więzieniu truciznę, odrzuciwszy możliwość ucieczki. Otaczają go uczniowie, w tym Platon siedzący w szarej szacie u stóp łoża. Temat ten miał na celu podkreślenie wyższości postulatu obywatelskiego nad dbaniem o własne dobro. Malarz, operując teatralnymi gestami postaci, zaakcentował wzniosły charakter dzieła. Skierowanie przez Sokratesa ręki ku niebiosom może oznaczać, że ostateczną ocenę ludzkich działań pozostawić należy siłom wyższym. Dzieło znajduje się w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone).

Malarz tworzył też dzieła dotyczące aktualnych wydarzeń politycznych. *Śmierć Marata* (ilustracja na s. 8), obraz zamówiony przez francuski Konwent Narodowy, miał gloryfikować męczennika rewolucji i przedstawić go w roli nowego, świeckiego świętego. Malarz podkreślił propagandową wymowę dzieła, sięgając po repertuar sztuki dawnej; **antyczną stylizację** ciała, chrześcijańską **ikonografię** umęczonego Chrystusa i barokowy **światłocien**. W stylu bliskim renesansowym dziełem Paola Veronesego wykonana jest wielopostaciowa *Koronacja Napoleona*.

David był także portrecistą. Podczas pobytu we Włoszech namalował *Portret konny Stanisława Kostki Potockiego* (ilustracja na s. 49). Dzieło znajdujące się w warszawskich zbiorach Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Jedną z jego najslawniejszych prac jest *Portret pani Récamier*. Stworzył również kilka wizerunków Napoleona o propagandowym charakterze, m.in. obraz *Napoleon na przełęczy św. Bernarda*.



### Jacques-Louis David *Portret pani Récamier*

Obraz, namalowany w 1800 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,24 x 1,74 m, przedstawia słynną z urody modelkę w pozie półleżącej na szezlongu. David nie ukończył obrazu – poza partią twarzy Juliette Récamier – na pozostałe części nie nałożono wierzchnich warstw farby. Modelka, ubrana w białą, luźno skrojoną suknię z wysokim stanem, spogląda na widza. Nowością, w stosunku do tradycyjnych portretów, jest zastosowanie nieco dalszego kadru, który buduje dystans między patrzącym a portretowaną. Kompozycja obrazu jest zharmonizowana. Horyzontalny kierunek wyznaczany linią łoża i ciała modelki został w pewnej mierze zrównoważony pionem wysokiego świecznika, którego wierzchołek wyznacza początek linii diagonalnej. Dzieło znajduje się w Luwrze w Paryżu.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Meble ukazane w *Portrecie pani Récamier* są typowe dla stylu empire. Cechuje je stylizacja na antyk. Dzięki popularności obrazu szezlong zyskał nazwę rekamiery. Istnieją różne hipotezy tłumaczące powód, dla którego dzieło nie zostało ukończone. Badacze uważają, że dojdź do tego mogło za sprawą Juliette Récamier. Irytował ją długi czas wykonywania dzieła lub też przedstawienie jej z bosymi stopami, co było wówczas typowe dla kobiet o złej reputacji. Istnieją też hipotezy, że powodem niedokończenia obrazu był mąż portretowanej, który miał obawiać się, że modelkę i malarza połączył romans. Być może z ukończenia dzieła zrezygnował sam David, zdenerwowany tym, że panią Récamier w tym samym czasie malował jeden z jego uczniów, François Gérard.



### Jacques-Louis David *Napoleon na przełęczy św. Bernarda*

Obraz malowany w latach 1800–1805 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,21 x 2,60 m ukazuje Napoleona jako Pierwszego Konsula dosiadającego rumaka stojącego dęba. Wódz gestem prawej ręki wskazuje kierunek natarcia. U jego stóp, na bloku skalnym wyryto nazwisko Bonaparte, imiona Hannibala i Karola Wielkiego – wodzów, którzy na czele swej armii przekroczyli Alpy. W rzeczywistości Napoleon drogę tę odbył na mniej wizerunkowo szlachetnym, ale bezpieczniejszym mule. Pomysł ukazania wodza o spokojnym obliczu, zasiadającego na znarwionym koniu rzekomo miał wyjść od samego portretowanego. Kompozycja portretu konnego jest dynamiczna, co jest nietypowe w dorobku Davida. Silnie zaznaczony rysunek i wyraziste odseparowanie od siebie plam barwnych spowodowały, że unoszona powiewem



wiatru poła płaszcz wygląda nienaturalnie, jakby była zamrożona. Obraz powstał na zamówienie króla Hiszpanii Karola IV, ale gdy Napoleon

zobaczył płótno w pracowni malarza, polecił mu wykonanie kilku replik. Dzieło znajduje się w Muzeum Zamku w Malmaison (Francja).

Malarstwo Davida cechuje prymat **rysunku** nad **plamą barwną**, wnikliwość w oddaniu budowy anatomicznej i **idealizowanie** ciał malowanych postaci, które postrzegał poprzez pryzmat sztuki **antycznej**. Malarz biegł operował **perspektywą linearną** i **modelunkiem światłocieniowym**. Wyraźnie oddzielał od siebie **plamy barwne**. W kilku swych obrazach ukazał ciemne **tło**, nawiązując do tradycji **caravaggionistycznej**. Budował obrazy wielowarstwowo, dbając o efekt gładkości **faktury**. Postacie z reguły mają spokojne oblicza, ich emocje wyrażane są gestem, co nadaje dziełom **teatralny patos**. David był nie tylko znakomitym malarzem, ale również cenionym nauczycielem, który wykształcił wielu artystów kontynuujących jego styl lub inspirowanych się jego twórczością.

Najwybitniejszym uczniem Davida był **Jean-Auguste-Dominique Ingres** (1780–1867). W 1801 roku uzyskał on **Prix de Rome** i niemal ćwierć wieku spędził we **Włoszech**. Ingres został mianowany dyrektorem rzymskiej filii Akademii Francuskiej, był też nagrodzony Legią Honorową. W 1855 roku podczas wystawy światowej w Paryżu zorganizowano retrospektywny pokaz jego dzieł.

Mimo że Ingres pragnął zyskać sławę jako malarz scen w realiach **antycznych**, prawdziwą popularność przyniosły mu **portrety**. Przy ich tworzeniu wzorował się na malarzach **renesansowych**, szczególnie na **Rafaelu**. **Idealizował** niewyrażające emocji twarze kobiece. Znakomicie oddawał **fakturę** materiałów, z których uszyto suknie. Do najpiękniejszych wizerunków kobiecych Ingres'a należą portrety **panny Rivière** i **pani Moitessier**. Inaczej wyglądały wizerunki męskie. Cesarz Francuzów na obrazie *Napoleon I na tronie cesarskim* (ilustracja na s. 9) został pokazany **frontalnie** i **hieratycznie**, *Portret pana Bertina*, bankiera i potentata finansowego, cechuje nie tylko realistyczne potraktowanie modela – **symbolu** nowej klasy społecznej, ale też pewne zainteresowanie psychiką postaci. Artysta tworzył także **akty**, często ukazywane w modnej wówczas konwencji bliskowschodniej. Do takich dzieł należą *Kąpiąca się*, *Wielka odaliska* i *Łażnia turecka*.

W zbiorach **Muzeum Narodowego** w Warszawie znajduje się *Akt męski*, dzieło **Jean-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a** z czasów jego nauki w pracowni Jacques'a-Louisa Davida.



#### DLA DOCIEKLIWYCH

Édouard Manet, malarz francuski drugiej połowy XIX wieku, nazwał *Portret pana Bertina* pędzla Jean-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a przedstawieniem „Buddy burżuazji”. Ingres był zagorzałym przeciwnikiem malarstwa romantycznego, irytowała go malarskość, spontaniczność gestu i impastowa faktura płócien Eugène'a Delacroix.

#### Jean-Auguste-Dominique Ingres *Portret panny Rivière*

Obraz namalowany w 1805 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 70 x 100 cm ukazujący kilkunastoletnią Caroline Rivière powstał na zlecenie jej rodziców. Biel stroju dziewczyny – typowa dla mody tego czasu – podkreśla jej niewinność. Postać jest stylizowana: ma nadmiernie długą szyję, a jej oczy nie mają rzęs, by nie zakłócać czytelnego rysunku linii powiek. Malarz ukazał modelkę na tle rozległego pejzażu, w konwencji renesansowej. Obraz utrzymany w chłodnej tonacji ożywia ochrowa barwa rękawiczek i karmin ust. Równowaga pionu sylwetki portretowanej i poziomu linii horyzontu współgra z dynamiczną sinusoidą futrzanego boa. Dzieło znajduje się w Luwrze w Paryżu.







### Jean-Auguste-Dominique Ingres *Wielka odaliska*

Obraz namalowany w roku 1814 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 162 x 91 cm został zamówiony przez królową Neapolu Karolinę Murat, siostrę Napoleona. Akt ukazuje odaliskę, czyli białą niewolnicę w haremie. Ingres połączył elementy egzotyki, takie jak: turban, fajka wodna i wachlarz z pawich piór, z wnikliwą znajomością tradycji europejskiego malarstwa. Modelka ma twarz znaną z dzieł Rafaela, a sposób ułożenia jej ciała przywodzi na myśl płótna Tycjana, Velázquezesa i Davida. Realistyczne ukazanie przedmiotów kontrastuje z celowo zdeformowaną budową anatomiczną odaliski. Ingres, poszukując idealnej sinusoidy linii ciała, wydłużył malowanej kobiecie kręgosłup i prawą rękę. Ciemne tło obrazu podkreślać ma świetlistość skóry modelki. Dzieło znajduje się w Luwrze w Paryżu.

Ciała malowane przez Ingres'a nie zawsze mają poprawną budowę anatomiczną. Artysta odchodził od prawidłowych proporcji na rzecz wyrafinowanych efektów artystycznych. Lubił malować postacie w ciasnych wnętrzach, których niemal klaustrofobiczny charakter podkreślały lustra. Najważniejszym **środkiem artystycznym** była dla niego **linia**, miał ponoć mawiać, że linia jest królową, a **barwa** damą dworu. Skrajny estetyzm malarstwa Ingres'a znalazł kontynuatorów wśród malarzy **akademizmu** i stanowił punkt odniesienia dla niektórych twórców XX wieku.

#### TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

U schyłku XVIII i w pierwszej połowie XIX wieku w Europie popularne stało się podejmowanie nie tylko w sztuce i literaturze, ale także w badaniach naukowych tematyki bliskowschodniej. Kultura arabska swą egzotyką inspirowała poetów i malarzy zarówno tworzących w duchu klasycyzmu, jak i romantyzmu. Chętnie podróżowano do krajów Bliskiego Wschodu. Szczególną popularnością cieszył się temat haremu, czyli niedostępnej dla obcych mężczyzn części muzułmańskiego pałacu przeznaczonej dla kobiet i dzieci. Wyobrażenia często podsuwała artystom erotyczne wizje scen haremowych, które jednak niewiele miały wspólnego z rzeczywistością.

Wśród innych istotnych malarzy francuskiego klasycyzmu wyróżnić należy **François Gérarda**, ucznia Jacques'a-Louisa Davida, twórcę licznych **portretów** arystokracji i **scen mitologicznych**, takich jak *Amor i Psyche* (ilustracja na s. 31). Za życia Gérard był określany mianem „króla malarzy i malarza królów”. Jeden z jego obrazów – *Portret Stanisława Mniszka* – znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



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

1. Jean-Baptiste Greuze *Rozbity dzban*, obraz w Luwrze w Paryżu
2. Jean-Baptiste Greuze *Plasznik*, zwany też *Gitarzystą*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
3. Élisabeth Vigée-Lebrun *Autoportret w słomkowym kapeluszu*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
4. Élisabeth Vigée-Lebrun *Maria Antonina z dziećmi*, obraz w pałacu w Wersalu (Francja)
5. Élisabeth Vigée-Lebrun *Stanisław August w stroju à la Henryk IV*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
6. Jacques-Louis David *Porwanie Sabine*, obraz w Luwrze w Paryżu
7. Jacques-Louis David *Koronacja Napoleona*, obraz w Luwrze w Paryżu
8. Jean-Auguste-Dominique Ingres *Edyp i Sfinks*, obraz w Luwrze w Paryżu
9. Jean-Auguste-Dominique Ingres *Kąpiąca się*, obraz w Luwrze w Paryżu
10. Jean-Auguste-Dominique Ingres *Jowisz i Tetyda*, obraz w Musée Granet w Aix-en-Provence (Francja)
11. Jean-Auguste-Dominique Ingres *Portret pani de Senonnes*, obraz w Muzeum Sztuki w Nantes (Francja)
12. Jean-Auguste-Dominique Ingres *Portret pana Bertina*, obraz w Luwrze w Paryżu
13. Jean-Auguste-Dominique Ingres *Portret pani Moitessier*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
14. Jean-Auguste-Dominique Ingres *Łażnia turecka*, obraz w Luwrze w Paryżu
15. François Gérard *Portret Stanisława Mniszka*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie

## Malarstwo w innych krajach

**Klasycyzm** uwidocznił się w malarstwie wielu krajów Europy. W twórczości niektórych artystów występował samodzielnie, w pracach innych łączył się z wciąż żywymi wpływami **baroku** i **rokoka**.

Malarzem nadwornym **Augusta III** był **Anton Raphael Mengs**. Artysta niemieckiego pochodzenia pracował także w **Madrycie** na dworze **Karola III**. Znaczną część swego życia spędził w **Rzymie**, gdzie poznał **Johanna Joachima Winckelmann**a i się z nim zaprzyjaźnił. Nawiązujące do **antyku** prace malarza o **statycznej kompozycji** i wyraźnym prymacie **linii** realizowały stworzoną przez Winckelmann'a koncepcję „szlachetnej prostoty i spokojnej wielkości”. Malarz tworzył głównie **sceny mitologiczne**, zasłynął także jako **portrecista**.

Na **Wyspach Brytyjskich** działał **Joseph Wright**, twórca **portretów** zdradzających wpływy malarstwa **Thomasa Gainsborough**, a także scen ukazujących eksperymenty naukowe. Malarz łączył w nich typowe dla klasycyzmu posługiwanie się precyzyjnym **rysunkiem** z intensywnym **światłocieniem** i **manierą tenebrosa**, których źródła tkwią w sztuce **caravaggionistów**. Jednym z jego najważniejszych dzieł jest *Eksperyment z pompą próżniową* (ilustracja na s. 12).

Szwajcarska malarka **Angelica Kauffmann** zasłynęła jako **portrecistka**. Wiele lat spędziła w **Rzymie**, gdzie portretowała m.in. **Johanna Joachima Winckelmann**a (ilustracja na s. 12), w którego kręgu kształtowała swoje zainteresowanie **antykiem**. Kauffmann sporo podróżowała po Europie. Kilkanaście lat spędziła w **Londynie**, gdzie zainspirowała się twórczością **Thomasa Gainsborough**.



**Angelica Kauffmann****Portret Krystyny Potockiej podlewającej kwiaty na grobie matki**

Obraz został namalowany w 1784 roku w Rzymie farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,13 x 1,55 m. Malarka w sentymentalny sposób ukazała siedmioletnią dziewczynkę podlewającą kwiatki na grobie matki i rodzeństwa. Sposób malowania pejzażu w tle i miękki modelunek twarzy i włosów dziecka przywodzą na myśl styl Thomasa Gainsborough. Dzieło znajduje się w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.



Jej malarstwo łączące fascynację antykiem i malarstwem angielskiego rokoka cechuje precyzja rysunku, subtelna gama barwna i sentymentalny wyraz. Uwidacznia się to m.in. w *Portrecie Krystyny Potockiej podlewającej kwiaty na grobie matki*, obrazie znajdującym się w Muzeum-Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Stworzyła też liczne **autoportrety**. Na jednym z nich namalowała **popiersie** bogini Minerwy, chcąc w ten sposób podkreślić swoje wykształcenie i biegłość w wykonywanym zawodzie.

**DLA DOCIEKLIWYCH**

Klasycyzm uwidocznił się także w malarstwie szwedzkim, w twórczości Pera Krafftta i jego syna Pera Krafftta Młodszeo. Obaj byli portrecistami, a młodszy z malarzy także twórcą obrazów historycznych. Per Krafft przez dwa lata był malarzem nadwornym Stanisława Augusta Poniatowskiego.

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

1. Anton Raphael Mengs *Parnas*, fresk w willi Albani w Rzymie
2. Angelica Kauffmann *Autoportret z popiersiem Minerwy*, obraz w Bündner Kunstmuseum w Chur (Szwajcaria)

Wybrane techniki stosowane w malarstwie klasycyzmu:

- olej na płótnie,
- akwarela na pergaminie,
- akwarela na kości słońskiej.
- pastel,
- akwarela na porcelanie,

Cechy malarstwa klasycystycznego:

- ←• inspiracje antyczne i renesansowe (Rafael),
- ←• częste występowanie tematyki mitologicznej,

- dominacja malarstwa historycznego (głównie z historii antyku),
- tworzenie malarstwa portretowego w wersji sztalugowej i miniaturowej, akty,
- posługiwanie się alegoriami i symbolami,
- dydaktyczny i moralizatorski charakter dzieł, pochwała takich postaw, jak honor, męstwo, patriotyzm,
- idealizacja,
- patos,
- ukazywanie emocji przez wyrazistą gestykulację,
- teatralność poz i gestów postaci w scenach figuralnych,
- przemyślana, najczęściej statyczna kompozycja,
- linearyzm (rysunek ważniejszy od plamy barwnej),
- precyzyjny światłocień,
- koloryt lokalny,
- farba nakładana wielowarstwowo (efekty laserunkowe),
- stosowanie manière lisse, czyli gładkiej faktury.

**SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI**

1. Wymień najistotniejszych malarzy francuskiego klasycyzmu i wskaż gatunki malarskie, w jakich się specjalizowali.
2. Odnajdź w albumach lub w internecie reprodukcję *Ptasznika* Jeana-Baptiste'a Greuze'a i wytłumacz przesłanie tego obrazu.
3. Opowiedz historię, której dotyczy obraz Jacques'a-Louisa Davida *Przysięga Horacjuszy*, i wskaż jej źródło literackie.
4. Porównaj reprodukowane w podręczniku wizerunki Napoleona Bonaparte stworzone przez Jacques'a-Louisa Davida i Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a. Wskaż cechy wspólne i różnice.
5. Uzasadnij, że Jacques-Louis David, malując *Śmierć Marata*, nawiązał do dzieł sztuki dawnej. Powiedz, w jakim celu to zrobił.
6. Wymień w punktach cechy twórczości Jacques'a-Louisa Davida.
7. Odpowiedz, do twórczości którego z malarzy renesansu najchętniej nawiązywał Jean-Auguste-Dominique Ingres. Wskaż konkretne przykłady dzieł.
8. Wymień najistotniejszych portrecistów klasycyzmu i podaj po jednym przykładzie ich dzieł.
9. Wymień na podstawie konkretnych dzieł cechy portretów kobiecych Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a.
10. Odnajdź w albumach lub w internecie dzieła, którymi mógł się inspirować Jean-Auguste-Dominique Ingres, malując *Wielką odaliskę*. Wskaż, na czym te inspiracje polegały.
11. Wymień dzieła Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a powstałe w wyniku fascynacji światem arabskim.
12. Wskaż, którzy malarze europejskiego klasycyzmu bezpośrednio kontaktowali się z Johannem Joachimem Winckelmannem. Jaki to miało wpływ na ich twórczość?
13. Powiedz, czym inspirowała się Angelica Kauffmann, malując swoje dzieła.



## 6. GRAFIKA

W czasach klasycyzmu **grafika** stała się bardzo istotną **dyscypliną sztuki** i pełniła wiele funkcji, zwłaszcza reklamową i informacyjną. Wraz z **odkryciami archeologicznymi** i prowadzeniem badań nad **antykiem** pojawiła się nowa jej funkcja – dokumentowanie prac badawczych.

Artystą, który przyczynił się w znacznej mierze do upowszechnienia odkryć poprzez ich ilustrowanie, był włoski architekt i grafik żyjący w XVIII wieku – **Giovanni Battista Piranesi**. Prowadzone przez niego badania nad **antykiem** zaowocowały powstaniem ponad dwóch tysięcy **akwafort** i **miedziorytów** zebranych w cykle *Vedute di Roma* (*Widoki Rzymu*) i *Antichità romane* (*Antyczne zabytki rzymskie*). Stały się one wzorami dla architektów europejskich. Piranesi przedstawiał niezwykle sugestywną wizję antycznego Rzymu. Tworzył widoki dawnych budowli w efektownych ujęciach **perspektywicznych**, które często je monumentalizowały. Stosowane przez niego intensywne **kontrasty światłocieniowe** sprawiały, że widoki stawały się bardziej udratyzowane. Odtwarzał także detale architektoniczne z dużą dbałością o szczegóły. Piranesi, poza dziełami ukazującymi architekturę antyczną, stworzył też cykl *Carceri* (*Więzienia*), prezentujący jego architektoniczne **fantazje**. Twórczość artysty zyskała ogromną popularność i oddziaływała na rozpowszechnianie się wiedzy o antyku.

### Giovanni Battista Piranesi Koloseum

Powstała w 1757 roku akwaforta o wymiarach ok. 70 x 41 cm pochodzi z cyklu *Vedute di Roma* i ukazuje hiperbolizowaną wizję rzymskiego amfiteatru. Wielkość budowli, widoczna szczególnie poprzez porównanie z niewielkim sztafżem na pierwszym planie, świadczyć miała o tym, że antyk stanowi niedościgny wzór do naśladowania.



Wybrane techniki stosowane w grafice klasycyzmu:

- akwaforta, • miedzioryt.

### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień nazwisko najstojniejszego grafika włoskiego XVIII wieku i powiedz, jaką tematykę poruszały jego prace.
2. Odnajdź w albumach lub w internecie przynajmniej pięć dzieł graficznych Giovanniego Battisty Piranesiego z cykli *Vedute di Roma* oraz *Antichità romane* i wskaż, jakie znane ci budowle zostały przedstawione na tych rycinach.

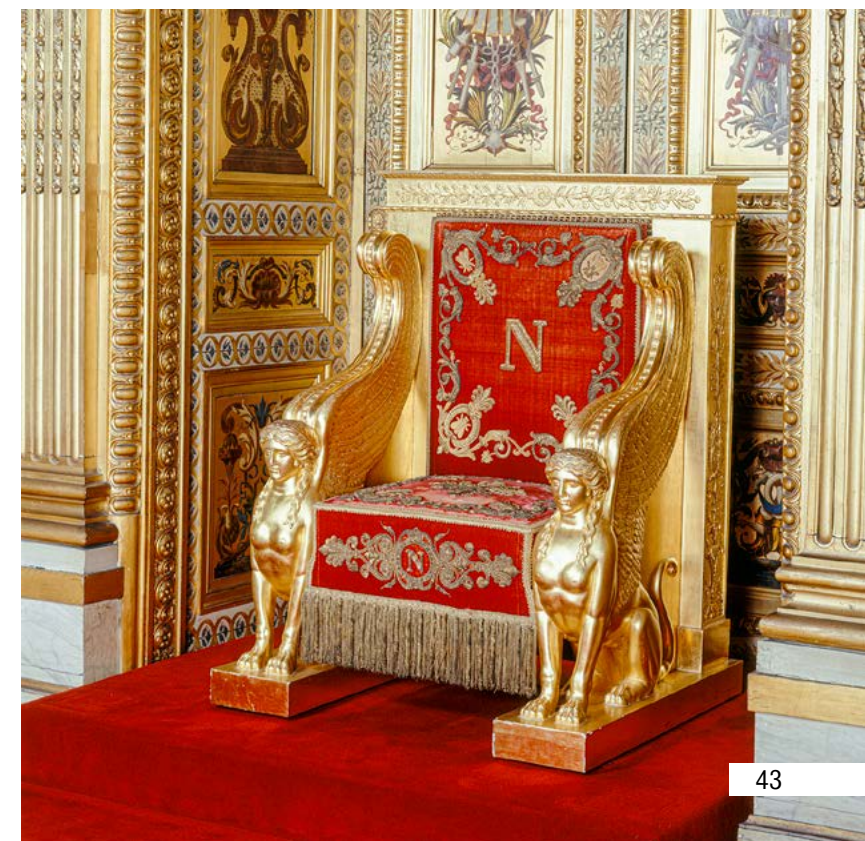
## 7. RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE

W okresie **klasycyzmu** zaznaczył się intensywny rozwój wszystkich dziedzin **rzemiosła artystycznego** związanych z wyposażeniem wnętrz, a zwłaszcza **meblarstwa**. We Francji ostatnim ze stylów „ludwików” był **styl Ludwika XVI**. Cechą charakterystyczną było odejście od powyginanych i falujących elementów tak w **dekoracji**, jak i w kształcie. Meble stały się proste i **symetryczne**, wzorowane na odkrywanych w **Herkulanum** i **Pompejach**. Ich charakterystyczny element to nogi z motywem **żłobkowanej kolumny** zwężającej się ku dołowi. Oparcia foteli i krzeseł są zakończone prostokątnie i ozdobione **meandrem** lub **żłobieniami**. **Drewno** malowano na jasne **kolory**. Komody miały prostokątne blaty, konsole zaś kształt półksiężyca. Pojawiły się owalne stoły z jedną nogą lub na wysokich prostych nogach zwężających się ku dołowi. Styl cechuje dyskretna elegancja. W dekoracji przeważają m.in. **girlandy kwiatowe**, **medaliony**, **rozety**, **sterczyny** w kształcie stożka, **meandry**, **kimationy**, **wazy**, bukiety kwiatów i ornamenty z laurowych liści.

We Francji za czasów **Napoleona I** odmiana klasycyzmu, zwana stylem **empire**, szczególnie widoczna jest w **dekoracji** wnętrz i meblarstwie. Sięgano wówczas chętnie po elementy **ikonografii** imperialnej i swobodnie łączono je z motywami ze sztuki **starożytnej** – nie tylko **greckiej** i **rzymskiej**, lecz także **egipskiej**. Do typowych motywów dekoracyjnych należały uskrzydłone bóstwa, **sfinksy**, **chimery**, lwy, łabędzie, cesarskie orły, **wieńce laurowe** lub **dębowe**, ale również trofea, instrumenty muzyczne, **girlandy kwiatowe** i **owocowe**, rogi obfitości i kunsztownie obramowane monogramy „N” – odnoszące się do imienia cesarza. Nowe formy dekoracyjne rozpowszechniały się w dużej mierze dzięki **wzornikowi** opublikowanemu przez cesarskich architektów **Charles’a Perciera** i **Pierre’a-François-Léonarda Fontaine’a**.

### Tron Napoleona I

Zaprojektowany przez Jeana François Thérèse’a Chalgrina, a wykonany przez François-Honoré Jacoba-Desmaltera w latach 1804–1805 tron zdobią m.in. wyrzeźbione postaci egipskich sfinksów i monogram litery „N”. Mebel ten jest przykładem stylu empire.





## DLA DOCIEKLIWYCH

- We Francji w latach 1795–1799 w dekoracji wnętrz i ubiorach pojawił się styl dyrektoriatu. Łączył on elementy stylu Ludwika XVI z jeszcze bardziej wyrazistą tendencją do prostoty. W wystroju wnętrz panowały umiar i szlachetna elegancja. Ograniczano liczbę ozdób. Kobiety nosiły długie suknie z trenem, wysokim stanem (często z wstęgą pod biustem) oraz z bufiastymi rękawami. Mężczyźni zaś fraki z kamizelkami, spodnie do kolan i chustki wiązane pod szyją.
- W Wielkiej Brytanii styl klasycystyczny reprezentowały w meblarstwie projekty Thomasa Sheratona, Thomasa Chippendale'a oraz George'a Hepplewhite'a.



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień i scharakteryzuj główne tendencje w meblarstwie i dekoracji wnętrz, które rozwinęły się w czasach klasycyzmu.
2. Uzasadnij, że tron Napoleona I reprezentuje styl empire.



## WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na trzech przykładach budowli z różnych krajów Europy wykaż, w jaki sposób architekci klasycyzmu odnosili się do tradycji antycznej.
2. Analizując trzy dzieła, udowodnij, że artyści klasycyzmu inspirowali się sztuką włoskiego renesansu.
3. Analizując trzy obrazy różnych autorów, wykaż różnorodność tematyki podejmowanej przez malarzy klasycystycznych.
4. Analizując trzy dzieła różnych autorów, omów, w jaki sposób malarze i rzeźbiarze klasycyzmu ukazywali ciało ludzkie.
5. Omów sztukę czasów Napoleona Bonaparte, analizując trzy dzieła reprezentujące różne dziedziny sztuki.

SZTUKA POLSKA:  
STYL STANISŁAWOWSKI,  
KLASYCYZM

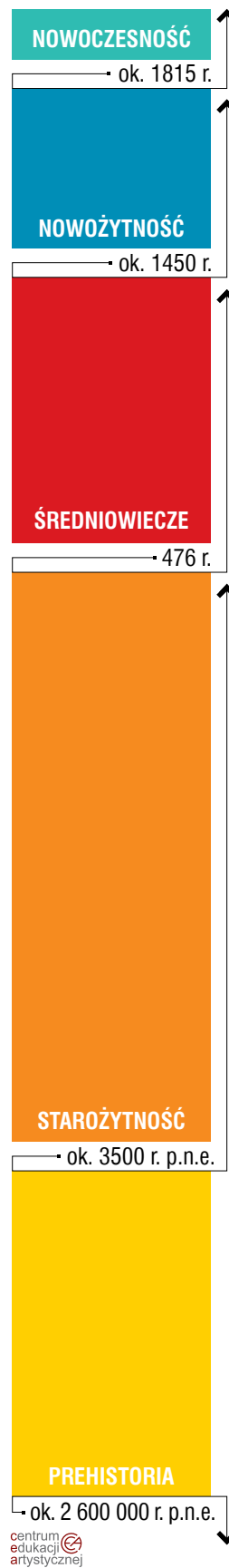
druga połowa XVIII w.

trzecia dekada XIX w.

- 1764 r. koronacja Stanisława Augusta Poniatowskiego na króla Polski
- 1765 r. założenie Teatru Narodowego
- 1768 r. konfederacja barska
- 1772 r. pierwszy rozbiór Polski
- 1773 r. powołanie Komisji Edukacji Narodowej
- 1791 r. uchwalenie Konstytucji 3 maja
- 1792 r. konfederacja targowicka
- 1793 r. drugi rozbiór Polski
- 1794 r. wybuch powstania kościuszkowskiego
- 1795 r. abdykacja Stanisława Augusta Poniatowskiego i trzeci rozbiór Polski
- 1807 r. utworzenie Księstwa Warszawskiego
- 1815 r. utworzenie Królestwa Polskiego
- 1830 r. wybuch powstania listopadowego
- 1831 r. włączenie Królestwa Polskiego do Imperium Rosyjskiego

1. TŁO HISTORYCZNE  
PRZEMIAN W SZTUCE

Po śmierci **Augusta III** królem Rzeczypospolitej Obojga Narodów został w **1864 roku Stanisław August Poniatowski**. Tron zdobył dzięki poparciu rodziny Czartoryskich i carycy **Katarzyny II**. Wbrew oczekiwaniom monarchini chciał jednak przeprowadzić reformy, których celem było wzmocnienie Polski. Jego próby spotkały się ze sprzeciwem ze strony Prus, Austrii i Rosji, ponieważ słabość Rzeczypospolitej leżała w ich interesie. Władca miał też problemy wewnątrz kraju. Stwarzała je konserwatywna część magnaterii, która nie godziła się na zmiany. Kryzys nasilił się po **konfederacji barskiej**, co doprowadziło do **pierwszego rozbioru Polski w 1772 roku**.



Choć król nie powstrzymał kolejnych kryzysów politycznych i gospodarczych, to niewątpliwie na polu kultury miał wybitne osiągnięcia. W 1765 roku założył **Teatr Narodowy** w Warszawie oraz Szkołę Rycerską, zwaną też Korpusem Kadetów. Sprowadzał na swój dwór artystów z Europy. Planował też powołanie Akademii Sztuk Pięknych i Akademii Nauk. W wypadku pierwszej zabrakło funduszy i zamierzenia skończyły się na założeniu na **Zamku Królewskim Malarni Królewskiej i Skulptorni**, czyli funkcjonujących przy dworze szkół malarstwa i rzeźby. Od ok. 1770 roku król organizował stałe spotkania ludzi kultury, które do historii przeszły jako **obiady czwartkowe**. Na jego wniosek została powołana w 1773 roku **Komisja Edukacji Narodowej**. W czasie panowania króla Stanisława Augusta Poniatowskiego działał też Sejm Czteroletni, który uchwalił w 1791 roku **Konstytucję 3 maja**. Nie spotkało się to z aprobatą ani opozycji szlacheckiej, ani Rosji. Zawieszana wówczas przez szlachtę działającą w interesie Rosji **konfederacja targowicka** cofnęła reformy Sejmu Czteroletniego i na sejmie grodzieńskim uchwalono **drugiego rozbiór** Polski (1793). Po klęsce **powstania kościuszkowskiego** nastąpił w 1795 roku **trzeci rozbiór**. Polska zniknęła z mapy Europy. Król abdykował, opuścił stolicę i udał się do Grodna. Ostatnie lata spędził na wygnaniu w Sankt Petersburgu.

Ocena panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego jest ambiwalentna. Król doceniany bywa jako inicjator i współautor reform ustrojowych oraz jako świadomy **mecen**as nauki i sztuki na niespotykaną dotąd w Polsce skalę. Krytykowany bywa przez niektórych historyków za to, że nie potrafił być niezależny wobec Rosji, przystąpił do konfederacji targowickiej i nie zdołał zapobiec upadkowi Polski.



**Marcello Bacciarelli**  
**Portret Stanisława Augusta w stroju koronacyjnym**

Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,35 x 2,65 m powstawał w latach 1767–1771. Przedstawia króla Polski i zarazem wielkiego księcia litewskiego w ujęciu en pied. Władca ubrany jest w strój koronacyjny – srebrzysty kaftan i czerwony płaszcz podbity gronostajowym futrem, na piersi ma łańcuch Orderu Orła Białego. Materia królewskiego płaszcza układa się dynamicznie w liczne fałdy, co było charakterystyczne dla portretów rokokowych. Stroju dopełnia miecz koronacyjny u lewego boku. Poniatowski stoi z ręką ujmującą lewy bok, a drugą dłoń wspiera o regiment, czyli łaskę stanowiącą symbol władzy wojskowej. Na stole leżą insygnia koronacyjne, a po prawej znajduje się tron. Widoczne w tle kolumna i kotara to typowe dla portretów reprezentacyjnych oznaki stałości i szlachetności rodu, z którego wywodzi się portretowany. Postać króla jest wytworna i pełna elegancji. Władca zamówił wiele wersji portretu koronacyjnego, ta jest jedną z kilkudziesięciu wykonanych przez Bacciarellego i jego pracownię. Obraz znajduje się w Pokoju Marmurowym Zamku Królewskiego w Warszawie.

Spis treści

Gdy we Francji do władzy doszedł **Napoleon Bonaparte**, w Polakach obudziły się nadzieje niepodległościowe, dlatego ochoczo wstępowali do armii napoleońskiej. Nie przyniosło to jednak spodziewanych efektów. Na krótko sytuację zmieniło utworzenie w 1807 roku z części ziem zaboru pruskiego **Księstwa Warszawskiego** z władcą, którym był król saski, chociaż faktycznie Księstwo było podporządkowane Cesarstwu Francuskiemu. Następnie terytorium to powiększono o część ziem zaboru austriackiego. Po kongresie wiedeńskim w 1815 roku kolejny raz podzielono ziemie polskie między Rosję, Prusy i Austrię. Ze znacznej części utworzono podległe Rosji **Królestwo Polskie**, nazywane też **Królestwem Kongresowym**.



**Marcello Bacciarelli** **Nadanie Konstytucji Księstwu Warszawskiemu przez Napoleona**

Dzieło z 1811 roku namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 73 x 87 cm jest studium lub zmniejszoną repliką niezachowanego obrazu artysty. Konstytucja, nadana Księstwu Warszawskiemu przez Napoleona I w Dreźnie 1807 roku, głosiła zasadę równości obywateli wobec prawa. Malarz uwiecznił na płótnie ceremonię przekazania dokumentu polskiej delegacji z marszałkiem Sejmu Wielkiego Stanisławem Małachowskim na czele (postać kłaniająca się Napoleonowi). W gronie delegatów są też Stanisław Kostka Potocki oraz Józef Wybicki (ukazani po prawej stronie). Wydarzenie to nie miało miejsca w rzeczywistości. Wizja artysty świadczy natomiast o tym, że Polacy wiązali nadzieje na odzyskanie niepodległości z protekcją darzonego przez nich szacunkiem Napoleona. Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Okres panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego oraz pierwsze dekady XIX wieku w historii określane są jako **oświecenie**. W historii sztuki – ze względu na specyficzny charakter sztuki powstałej w tym czasie w kręgu władcy i będącej wyrazem indywidualnego gustu króla – wyróżnia się **styl stanisławowski**. W reprezentujących go dziełach zwraca uwagę łączenie cech **baroku**, **rokoka** i **klasycyzmu**. Po rozbiorach na ziemiach polskich przyjął się **klasycyzm** w czystszej postaci. Charakteryzował się on: **ładem**, **umiarem** i **harmonią** uzyskiwaną przez zastosowanie odpowiednich **proporcji** i **symetrii**. W tym czasie – podobnie jak na Zachodzie – pojawiały się dzieła, w których widać już było cechy **romantyzmu**. W 1822 roku Adam Mickiewicz wydał *Ballady i romanse* – dzieło przełomowe nie tylko dla literatury.

#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Omów wpływ króla Stanisława Augusta Poniatowskiego na rozwój kultury polskiej w drugiej połowie XVIII wieku.
2. Odpowiedz, czym charakteryzował się styl stanisławowski i na jakie lata przypadał.
3. Wymień podstawowe cechy klasycyzmu.

Spis treści



## 2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„O sztukach nadobnych pisać przedsięwzięłem. Nietkniętymi one dotąd piórem narodowem były, przynajmniej pod tym ogólnym Sztuk Pięknym imieniem, które zgodnem zeznaniem wszystkie Europejskie Narody, i wszystkie języki, Szynerstwu, Malarstwu i Architekturze nadały”. „Sztuka zaś nie jest niczem innym, tylko naśladowaniem Natury”.

Stanisław Kostka Potocki

„Cokolwiek zamierzasz sadzić lub budować, czyli wznaszać Kolumny, czy Sklepienia, wzdęty kształcić Terras, albo Grotę kować: nigdy z oka nie spuszczać natury. Obchódź się z tą Boginią, jak skromną Dziewicą: Ani jej strój zbyt czynie, ani nadto obnażaj”.

Alexander Pope

„Budowle najwięcej dodają wspaniałości i ozdoby Parkowi. Wydaje mi się, iż Anglicy namnożyli ich nazbyt wiele [...]. W swoich ogrodach na przykład umieszczają oni Łuki Triumfalne, wielką liczbę pysznych świątyń lub szczątki Kolumnad, samotnych kolumn, Piramid Egipskich, Portyków, Fasad niedających żadnego pożytku, które zapowiadają zakątek ozdobiony niegdyś najznakomitszymi budynkami [...]. Świątynia Bachusa, Przyjaźni, Flory, Cerery, Diany, Merkurego, Apollina, Wenus, Amora i Pana są dla Parku najodpowiedniejsze, trzeba je określić poprzez atrybuty bóstw umieszczone we fryzie, albo na płaszczyznach murów. Cztery Świątynie wystarczą do ozdobienia dużego Parku. [...] Świątynia Diany stanie pośrodku Lasu i służyć będzie podniesieniu i zróżnicowaniu piękności miejsca, w którym krzyżują się drogi. Świątynia Flory winna być okrągła, odosobniona, otwarta i stać ma na wzniesieniu. Dołożymy starań, iżby ją tak umieścić, by jej Kopuła z domu właściciela widzieć się dawała, przyczyni się wtedy do urozmaicenia widoków. Można też zbudować na Wyspie Ruiny Świątyni Neptuna, umieścimy ją na skale i otoczmy Krzewami, czy też umieścimy w jakimś innym miejscu parku ruiny Świątyni Herkulesa czy Merkurego, otoczenie ich winno być dzikie, pełne krzaków i cierni pomieszanych z wielkimi drzewami o ciemnej zieleni, winna doń prowadzić nierówna, kręta ścieżka wśród krzewów”.

August Fryderyk Moszyński

„Chciałbym przedstawić księcia zachęcającego armię do pójścia za nim, konia w małym galopie. O ile byłoby mi wolno, wybrałbym kostium starożytny”.

Bertel Thorvaldsen

Stanisław August Poniatowski był wybitnym **mecenase**m kultury i sztuki. Na **obiadach czwartkowych** pojawiali się u niego uczeni, pisarze, poeci i reformatorzy, a wśród nich: biskup Ignacy Krasicki, Adam Tadeusz Naruszewicz, Stanisław Trembecki, Franciszek Zabłocki, dyrektor Teatru Narodowego Wojciech Bogusławski, a także Stanisław Staszic, Hugo Kołłątaj i Stanisław Konarski. W otoczeniu królewskim nie brakowało także artystów sprowadzanych przez monarchę z zagranicy. Do najwybitniejszych z nich należeli włoscy malarze **Marcello Bacciarelli** i **Bernardo Bellotto**, zwany **Canaletto**, oraz architektki – Włoch **Domenico Merlini** i Niemiec **Jan Chrystian Kamsetzer**.

Jacques-Louis David

**Portret konny Stanisława Kostki Potockiego**

Obraz malowany w latach 1780–1781 w Rzymie, farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,18 x 3,04 m, należy do najcenniejszych dzieł z kolekcji Stanisława Kostki Potockiego. Dzieło reprezentuje wczesny etap twórczości Davida, kiedy linearyzm konkurował z delikatnym modelunkiem światłocieniowym, a równowadze pionów i poziomów towarzyszyły wyraźne diagonale. Statykę kompozycyjną przełamuje ruch konia, który jest reakcją na ujadanie psa. Zwierzę unosi przednie kopyto i skłania łeb. Jeździec natomiast zachowuje się tak, jakby nie zważał na sytuację, w której się znalazł. Jedną ręką luźno trzyma lejce, drugą zaś kapelusz zdjęty z głowy w powitalnym geście. Stoicka postawa jeźdźcy może sugerować, że człowieka, stałego niczym kolumna, nie są w stanie poruszyć żadne zewnętrzne okoliczności. Dzieło znajduje się w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.



Król wpłynął na ukształtowanie się **stylu stanisławowskiego**. Sztuce poświęcił sporo miejsca w swoich listach. Sam zatwierdzał projekty, szkicował koncepcje wystroju wnętrza **Zamku Królewskiego**, a później budowli w **parku Łazienkowskim**. Zamawiane przez niego dzieła, w tym także elementy wyposażenia, są świadectwem gustu monarchy. Chciał mieć wszystko, co modne. Jako miłośnik sztuki, zebrał na swoim dworze ogromną i znakomitą kolekcję dzieł, w tym ponad 2000 obrazów, 700 rzeźb, 1800 rysunków i 70 tysięcy rycin. W jego zbiorach były m.in. płótna Rembrandta. Zamawiane dzieła służyły m.in. celom propagandowym, władca chciał umocnić monarchię.

W poprzednich epokach w Rzeczypospolitej tworzyli głównie artyści obcego pochodzenia. Król natomiast stawiał także na rozwój sztuki polskiej. Utworzoną przez niego na zamku **Malarnię Królewską**, która przetrwała do trzeciego rozbioru Polski, prowadził nadworny artysta – Marcello Bacciarelli. Pod jego kierunkiem kształciło się wielu twórców pochodzenia polskiego. Król zlecił także Bacciarellemu wykonanie **pocztu królów do Pokoju Marmurowego Zamku Królewskiego w Warszawie**. Swoimi działaniami pragnął nakłonić szlachtę polską do patronatu nad kulturą i sztuką.

Król wprowadzał – propagowaną na Zachodzie – modę na **antykw**. W ślad za nim podążyli Polacy. Wśród arystokratów wyróżniał się **Stanisław Kostka Potocki**, który odegrał znaczącą rolę w rozwoju kultury artystycznej i kształtowaniu gustów odbiorców. Uczestniczył w pracach **archeologicznych** we Włoszech. To m.in. on zaszczerpiał na gruncie polskim zainteresowanie antykiem. Był kolekcjonerem sztuki, a jego wspaniały zbiór **grafik** został doskonale usystematyzowany i opisany, co świadczy o warsztacie naukowym Potockiego. W 1805 roku udostępnił swoje zbiory społeczeństwu. W czasie prowadzonych badań naukowych zlecał dokonywanie dokładnych pomiarów i odrysowywanie elementów architektonicznych. Uчени uważają, że Potocki zasłużył na miano pierwszego w Polsce

historyka sztuki. Istotną jego zasługą było wydanie w 1815 roku dzieła **Johanna Joachima Winckelmann** *O sztuce u dawnych, czyli Winckelmann polski*. Tłumacząc – dość swobodnie – na język polski publikację niemieckiego historyka sztuki, dokonał wielu uzupełniających przeróbek. W przedmowie wyraził swoje poglądy estetyczne, które były zbieżne z postawą **klasyków**. Współpracował z **Chrystianem Piotrem Aignerem** przy projekcie **fasady kościoła św. Anny w Warszawie** i przy projektowaniu wnętrza **pałacu w Natolinie**. Potocki był przez pewien czas właścicielem **pałacu w Wilanowie** – z jego inicjatywy powstawał tam w latach 1799–1821 **ogród angielski**.

**Mecenat** sprawowali także przedstawiciele innych znamienitych rodów, przede wszystkim **Czartoryscy** i **Radziwiłłowie**. Modne było wówczas zainteresowanie **ogrodami angielskimi**. Powstawały nie tylko ogrody, ale nawet rozległe **parki krajobrazowe**. Moda ta ma związek z sentymentalizmem, którego przedstawiciele postulowali powrót do **natury**, i zapowiada **romantyzm**.

Pierwsze założenia ogrodowe w stylu angielskim pojawiły się w Polsce już w latach siedemdziesiątych XVIII wieku w okolicach Warszawy. Były to ogrody **Kazimierza Poniatowskiego**, brata króla Stanisława Augusta, na Solcu, **Izabeli Lubomirskiej** na Mokotowie oraz **Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej** w Powązkach pod Warszawą (obecnie na części ich terenu znajduje się cmentarz Powązkowski). Pod bezpośrednim protektorem króla zaprojektowano w stylu angielskim także **park Łazienkowski**. W tym czasie pojawiały się traktaty na temat sztuki ogrodowej. Pierwszym z nich była publikacja **Augusta Fryderyka Moszyńskiego** *Rozprawa o ogrodnictwie angielskim*. Arystokraci, projektując parki krajobrazowe w swoich posiadłościach, posilkowali się tymi publikacjami. W napisanej przez Izabelę Czartoryską książce *Mysli różne o sposobie zakładania ogrodów* znalazł się cytat poetyckiego listu **Alexandra Pope'a**, w którym autor wyrażał swoje poglądy na temat naturalności ogrodu. W dziele – ta znawczyni tematu – podzieliła się także swoimi doświadczeniami w projektowaniu **rezydencji w Puławach**, gdzie założyła pierwsze w historii Polski **muzeum**, udostępniając zwiedzającym zgromadzone dzieła sztuki i rodzinne pamiątki. Pamiątki narodowe zebrała w **Świątyni Sybilli** wzniesionej na wzór **antycznego monopterosu**. W 1809 roku zainicjowała w parku budowę **Domku Gotyckiego**, w którym ulokowała kolekcję arcydzieł malarstwa europejskiego, w tym *Damę z gronostajem* Leonarda da Vinci, *Pejzaż z miłosiernym Samarytaninem* Rembrandta oraz *Portret młodzieńca* przypisywany Rafaelowi.



### Świątynia Sybilli w parku w Puławach

W latach 1798–1801 w założonym przez Izabelę z Flemmingów Czartoryską parku zaprojektowanym w stylu ogrodów angielskich architekt Chrystian Piotr Aigner budował Świątynię Sybilli wzorowaną na antycznej świątyni Westy w Tivoli. Księżna gromadziła w niej pamiątki rodzinne Sieniawskich, Lubomirskich i Czartoryskich oraz pamiątki po wielkich Polakach, które miały przypominać o chwale przeszłości kraju. Zbiory te udostępniła i stały się w powszechnym mniemaniu pierwszym polskim muzeum. Celem założycieli puławskiego parku było nie tylko wywoływanie doznań estetycznych, lecz także budzenie ducha narodowego i przypomnianie o czasach, kiedy Polska była mocarstwem.

Sztuką planowania ogrodów interesowała się także **Helena Radziwiłłowa**, założycielka parku **Arkadia** znajdującego się w pobliżu rezydencji Radziwiłłów w Nieborowie. Ogród na zlecenie księżnej realizowali **Szymon Bogumił Zug** i **Henryk Ittar**. W parku umieszczono m.in. **Świątynię Diany**, **Grobowiec Żłudzeń**, **Cyrk Rzymski**, **Domek Szwajcarski** kryjący baśniowe „wnętrza kryształowe”, **Amfiteatr** i – zbudowany jako sztuczna ruina – **Akwedukt**.

Wkrótce za przykładem dwóch wybitnych arystokratek podążyli inni zleceniodawcy i pojawiło się wiele podobnych realizacji. Ogrody angielskie świadczyły o pozycji społecznej właściciela, prestiżu i podążaniu za nowymi trendami. Były wyrazem upodobań estetycznych w nie mniejszym stopniu niż pisane przez nich rozprawy. Wraz z kolekcjonowanymi przez właścicieli pamiątkami i dziełami informowały o ambicjach, wrażliwości i sposobie myślenia ówczesnej arystokracji.



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień istotne kolekcje dzieł sztuki, które powstały w drugiej połowie XVIII i na początku XIX wieku. Wskaż, do kogo należały.
2. Powiedz, na czym polegało znaczenie Stanisława Kostki Potockiego dla polskiej myśli o sztuce.
3. Powiedz, jaki typ ogrodów preferowali arystokraci polscy w ostatnich dekadach XVIII i pierwszych XIX wieku. Podaj przykłady takich ogrodów. Opisz jeden z nich.
4. Na podstawie opisu Augusta Fryderyka Moszyńskiego stwórz na kartce rysunkowy projekt wzorcowego ogrodu angielskiego.

## 3. ARCHITEKTURA

Najważniejszą cechą **stylu stanisławowskiego** jest **synkretyzm**, czyli łączenie elementów klasycznych z nieklasycznymi. Widać w nim wpływy **baroku**, **rokoka** i **klasycyzmu**. Styl cechowały: **harmonia**, **symetria**, bogactwo zdobień **stiukowych** z licznymi **złoceniami**, stonowane, pastelowe **barwy**, delikatność, zrównowazenie i wyrafinowanie. Dla tego stylu charakterystyczne jest stosowanie wzorców włoskich, przede wszystkim **palladiańskich**.

**Klasycyzm** w Polsce miał charakter znacznie bardziej surowy i czysty w formie niż na Zachodzie. Z inicjatywy nie tylko możnowładców, ale i mieszczaństwa budowano nowe **kościóły** lub przebudowywano wcześniejsze, nadając im **fasadom** klasycystyczny charakter. Najczęściej wybierano – niezależnie od wyznania – **plan centralny koła**. Taką formę nadawano zarówno kościołom protestanckim, jak i katolickim. Na szeroką skalę budowano gmachy użyteczności publicznej, a surowa forma klasycystyczna znakomicie podkreślała powagę i dostojność tego typu budynków. Powstawały m.in. **ratusze**, **teatry**, **rogatki**. We wznoszonych gmachach pojawiały się kolumnowe **portyki** i eleganckie, harmonijne **fasady** oraz **dekoracje** nawiązujące do **antycznych** wzorców.

Powszechne było także przebudowywanie w nowym stylu **pałaców** barokowych, zwłaszcza w Warszawie, czego przykładem może być **Pałac Namiestnikowski**. Dostawiano **attyki** w formie **balustrady z tralkami**, aby ukryć wysokie, niekiedy łamane **dachy**. Redukowano dekorację fasad, dostawiano **portyki**, kondygnacje zaś spajano **wielkim porządkiem**. Na przełomie XVIII i XIX wieku nowa moda przeniknęła do magnackich pałaców oraz **dworów szlacheckich**. Normą wówczas stały się dwory murowane, budowane niemal wyłącznie z **cegły**, tynkowane i bielone, o dachach pokrytych czerwoną dachówką. Ich cechą charakterystyczną był kolumnowy **portyk** zwieńczony trójkątnym **frontonem**. Taki dworek powstał m.in. w Żelazowej Woli koło Warszawy.





**Chrystian Piotr Aigner,  
Pałac Namiestnikowski  
w Warszawie**

Pałac, który obecnie znany jest jako Namiestnikowski lub Prezydencki, w czasach baroku zbudował Constante Tencalla dla Stanisława

Konieczpolskiego. Budynek w późniejszym czasie przeszedł w ręce innych rodów, w tym Radziwiłłów. W 1818 roku został wykupiony przez rząd Królestwa Polskiego i przeznaczony na siedzibę rosyjskich namiestników.

Na przełomie XVIII i XIX wieku Aigner przebudował pałac w stylu klasycystycznym. Spłaszczył wysoki dach i częściowo ukrył go za ścianką dekorowaną balustradą z tralek. Pilastry spajające dwie kondygnacje zamienił na półkolumny z kapitelami korynckimi wspartymi na solidnym, boniowanym parterze. W balustradowej attyce umieścił posągi dłuta Pawła Malińskiego przedstawiające alegorie antycznych bóstw. Zmiany, jakie zaistniały w elewacji pałacu, są przykładem nadawania dawnej architekturze nowej, klasycystycznej szaty.

**Dworek w Żelazowej Woli**

Dom w Żelazowej Woli, w którym urodził się Fryderyk Chopin, został zbudowany ok. 1800 roku jako oficyna dużego dworu. Dwór ten spłonął w czasie wojen napoleońskich, a oficyny zasiedlono. Do jednej z nich dobudowano wówczas ganek z dwiema kolumnami i trójkątnym frontonem. Dwór ten – nazwany dworem polskim – jest typowy dla klasycyzmu.



## Styl stanisławowski

Pierwszym istotnym przedsięwzięciem Stanisława Augusta Poniatowskiego była przebudowa **Zamku Królewskiego w Warszawie**, której projektowaniem zajął się artysta pochodzenia włoskiego **Domenico Merlini**. W wieku trzydziestu lat został on architektem królewskim, najpierw Augusta III, a potem Stanisława Augusta Poniatowskiego. W 1773 roku objął urząd naczelnego architekta Rzeczypospolitej. Przebudował **Zamek Ujazdowski**, a następnie we współpracy z **Janem Chryścianem Kamsetzerem** – architektem i dekoratorem pochodzenia niemieckiego – dokonał przebudowy wnętrza Zamku Królewskiego. Stały się one charakterystyczne dla **stylu stanisławowskiego**. Dzięki wprowadzonym podziałom architektonicznym, wyrafinowanej **ornamentyce**, konsekwentnie dostosowywanej do przeznaczenia każdej sali, nadano wnętrzom wysoki poziom artystyczny. **Barokowo-rokokowa dekoracja** dobrze łączy się z elementami **klasycystycznymi**.

Pierwszym przedsięwzięciem była rearanżacja **Pokoju Marmurowego**. W niej uczestniczył też inny królewski architekt – **Jakub Fontana**. Zaprojektowano także wystrój **Sali Wielkiej (Balowej)**, **Sali Tronowej**, **Sali Rycerskiej** – której **dekoracje** o wymowie patriotycznej miały przywołać na myśl najświetniejsze wydarzenia w dziejach Rzeczypospolitej – oraz **Sali Prospektowej**, zwanej – od przydomku malarza **Bernarda Bellotta** – **Salą Canaletta**. Nie wszystkie ambitne pomysły króla zostały zrealizowane, ale niewątpliwie pomieszczenia zamkowe zyskały wystrój, który nie ustępował najznakomitszym rezydencjom europejskim tamtych czasów.



**Pokój Marmurowy Zamku Królewskiego w Warszawie**

Pomieszczenie to zostało zaaranżowane już w czasach panowania Wazów. Wyłożono je czarnym marmurem z jasnymi wstawkami, co nadało mu uroczysty i poważny charakter. Za czasów Stanisława Augusta Poniatowskiego pokój ozdobiły obrazy Marcella Bacciarellego i rzeźby Andrégo Jeana Le Bruna oraz Giacomona Monaldiego. W galerii zdobiącej fryz sali umieszczono 22 portrety poprzedników Stanisława Augusta na polskim tronie. Szczególnie zaakcentowano postacie: Kazimierza Wielkiego, Władysława Jagiełły, Zygmunta I Starego, Władysława IV i Jana III Sobieskiego. Ich wizerunki zostały ukazane na tle sztukaterii imitującej lwią skórę. Nad kominkiem został umieszczony okazały portret króla Stanisława Augusta w stroju koronacyjnym. Dopelnieniem wystroju pomieszczenia były iluzjonistyczne freski, które uległy zniszczeniu i zostały w swobodny sposób odtworzone podczas odbudowy Zamku Królewskiego po II wojnie światowej.





**Domenico Merlini, Jan Chrystian Kamsetzer,  
Sala Wielka Zamku Królewskiego w Warszawie**

Sala Wielka jest jedną z najbardziej reprezentacyjnych komnat Zamku Królewskiego i miejscem ceremonii dworskich. Odbýwały się w niej ucztę, bale, koncerty i spektakle teatralne. Zamek Królewski został doszczętnie zniszczony

w czasie II wojny światowej. Zachowały się jedynie elementy sztukaterii zdobiących ściany oraz posągi Apolla i Minerwy dłuta Andrégo Jeana Le Bruna, a także alegorie Sprawiedliwości i Pokoju. Salę zrekonstruowano na podstawie fotografii z 1939 roku. Zdobią ją wykonane ze stiuku i ustawione po dwie kolumny o gładkim trzonie z kapitelami korynckimi, a także kandelabry, żyrandole i bogate dekoracje ściennie z licznymi złoceniami. Półkolistą absydę na ścianie głównej przesklepiona jest półkopołą z dekoracją naśladowującą kasetony z rozetami. W ornamentyce pojawiają się: wieńce, zwisy kwiatowe, rozety i kartusz herbowy. Okna i lustra zakończone są pełnym łukiem z archiwoltami. Plafon, przedstawiający scenę wyprowadzenia świata z chaosu przez Jowisza, był dziełem Marcella Bacciarellego. Po odbudowie zamku został skrupulatnie odtworzony. Całość dekoracji jest przykładem stylu stanisławowskiego.

**DLA DOCIEKLIWYCH**

We wnętrzach Zamku Królewskiego wyróżniono dwa ciągi sal. Pierwszy z nich to Apartament Wielki obejmujący Salę Rady, Salę Wielką, Salę Rycerską oraz Salę Tronową. Apartament Królewski to z kolei ciąg pomieszczeń mieszkalnych króla, w którym znajdują się m.in. Pokój Sypialny, Garderoba, Gabinet Króla, Sala Audiencyjna oraz Sala Prospektowa.

Król zaangażowany był w przebudowę Zamku Królewskiego, ale dla swoich celów pragnął mieć prywatną rezydencję. Jego wybór padł na miejsce położone na południe od Zamku Ujazdowskiego. Od 1774 roku zaczęto prowadzić prace w parku nazwanym następnie Łazienkami Królewskimi lub parkiem Łazienkowskim. Założono tam na skarpie warszawskiej park w typie ogrodu angielskiego. Dzięki takiemu usytuowaniu miał znakomite walory krajobrazowe. Powstawały w nim budowle, które urozmaicały krajobraz, pełniąc jednocześnie funkcje użytkowe. W miejscu dawnego niewielkiego oczka wodnego utworzono dwa duże stawy rozciągające się na północ i południe od znajdującej się tam willi zaprojektowanej przez Tylmana z Gameraen, zwanej Łazienką. Nazwa pochodziła stąd, że Stanisław Lubomirski nakazał stworzyć w willi pokój kąpielowy z dwoma wannami. W 1784 roku Domenico Merlini i Jan Chrystian Kamsetzer zajęli się przebudową Łazienki, przekształcając budynek w pałac Na Wyspie. Merlini był projektantem fasady południowej pałacu z portykiem wgłębny, czyli cofniętym w głąb lica muru, a Kamsetzer znacznie surowszej w charakterze fasady północnej o cechach typowo klasycystycznych. Jednym z najpiękniejszych wnętrz pałacu jest Sala Balowa, zaaranżowana przez Kamsetzera. Obok pałacu, na zlecenie króla, w parku zaczęły powstawać inne budowle.



**Pałac Na Wyspie w Łazienkach Królewskich  
w Warszawie**

**Sala Balowa pałacu Na Wyspie**

Przebudowa pałacu na zlecenie Stanisława Augusta, trwająca w latach 1788–1793, zaczęła się od budowy przez Merliniego fasady południowej z czterokolumnowym portykiem wgłębny. Kolumny o kapitelach korynckich dźwigają belkowanie, nad którym umieszczony jest napis: HAEC DOMUS ODIT TRISTITIAS AMAT PACEM FUNDIT BALNEA COMMENDAT RURA ET OPTAT PROBOS (łac. 'ten dom nienawidzi smutków, miłuje pokój, używa kąpeli, zaleca życie na wsi i pragnie ludzi dobrych'). W stylu tej fasady wyczuwalne są wpływy palladiańskie. Znacznie spokojniejsza i bardziej klasyczna w wyrazie fasada północna, z czterokolumnowym portykiem wysuniętym przed lico muru i zwieńczonym trójkątnym frontonem, jest dziełem Kamsetzera. Na szczycie budynku znajduje się prostokątny belweder, czyli rodzaj nadbudówki (wł. *bello* 'piękny', *vedere* 'widzieć'). Całość zwieńczono balustradą z tralek, a szczyt udekorowano posągami dłuta Andrégo Jeana Le Bruna przedstawiającymi personifikacje Wody, Ziemi, Ognia i Powietrza, a także czterech kontynentów i pór roku. Urządzono również pomieszczenia, które najlepiej charakteryzują styl stanisławowski, a wśród nich Salę Balową. Jej wnętrze zdobią kopie rzeźb późnoklasycystycznych – Apolla Belwederskiego Leochaesa i Odpoczywającego Heraklesa Lizypa. Pałac Na Wyspie obecnie pełni funkcję muzeum.



**Domenico Merlini,  
fasada południowa pałacu Na Wyspie**



**Jan Chrystian Kamsetzer,  
fasada północna pałacu Na Wyspie**



Jeszcze przed przebudową Łazienki powstał, wzniesiony przez Domenica Merliniego, **pałac Myślewicki**, który po przeniesieniu się króla do pałacu Na Wyspie zajmowali urzędnicy dworscy, a następnie królewski bratanek, książę Józef Poniatowski. Budowla zdobiona jest **polichromiami Jana Bogumiła Plerscha**. Powstał tam też **Biały Dom** – klasycystyczny budynek, zaprojektowany przez Domenica Merliniego. Wznoszony był w latach 1774–1776 jako pierwszy budynek parku o cechach podmiejskiej, letniej willi w stylu palladiańskim. W budowlu tej znajduje się, eksponowana w przemyślanym układzie, Królewska Kolekcja Grafiki. Przedstawia ona wizję władcy jako Apolla rządzącego idealnym państwem i krainą wiecznej szczęśliwości. Między Białym Domem a pałacem wytyczono szeroką aleję, zwaną Promenadą. W parku usytuowano też inne budynki, m.in. **Wielką Oranżerię**, nazwaną z czasem **Starą Pomarańczarnią**. Budowla ta ma szczególne znaczenie. Zaprojektowana przez Merliniego, ma kształt podłużnego gmachu, do którego przylegają dwa skrzydła. Wykorzystywana była do przechowywania drzew pomarańczowych latem zdobiących ogrody. W południowej elewacji oranżerii architekt zaprojektował 17 wielkich **okien** zamkniętych **łukiem**, oddzielonych **pilastrami toskańskimi**. W jednym ze skrzydeł bocznych mieści się niewielki **Teatr Królewski**, zwany też **Teatrem Stanisławowskim**, na którego sklepieniu król Stanisław August Poniatowski został przedstawiony jako Apollo na kwadrydze. W drugim były pomieszczenia mieszkalne dla dworu. Główną salę Wielkiej Oranżerii przeznaczono na **kopie rzeźb antycznych**. Królewska kolekcja rzeźb liczyła 563 marmurowe posągi i gipsowe kopie dzieł dawnych mistrzów. Projektantem drugiego – umieszczonego w otwartej przestrzeni – **Teatru** był Kamsetzer. Plan stawu południowego przewidywał usytuowaną przy linii brzegowej wysepkę. To właśnie na niej wybudował scenę ze sztucznymi ruinami z **kolumnadami korynckimi** i fragmentami ścian rozczłonkowanych **pilastrami**. Teatr ten – błędnie nazywany amfiteatrem – umieszczony jest na wodzie. **Theatron**, czyli widowia, mieści się natomiast na brzegu stawu, nie okala więc całej sceny. Architekt przy jego projektowaniu zaprezentował swoje umiejętności oparte na wiedzy **archeologicznej**. Inspirował się antycznym teatrem w **Herkulanum** pod Neapolem (Włochy). Teatr pomieścić może do 850 widzów. Kolejna budowla – **Wielka Oficyna**, późniejsza **Podchorążówka** – w czasach Poniatowskiego mieściła kuchnie królewskie połączone z pałacem gankiem. Została przebudowana w XIX wieku przez jednego z czołowych architektów klasycyzmu czasów Królestwa Kongresowego – Jakuba Kubickiego i przekazana Szkole Podchorążych Piechoty. W **Starej Kordegardzie** dawniej stacjonowała królewska straż. Obecnie budynek pełni funkcję miejsca spotkań edukacyjnych (lekcji muzealnych i warsztatów). **Wodociąg** wzniesiony w latach dwudziestych XIX wieku przez **Chrystiana Piotra Aignera** był inspirowany antycznym rzymskim grobowcem Cecylii Metelli. Nieco dalej stoi **Belweder** – klasycystyczny pałac wzniesiony w XIX wieku według projektu Jakuba Kubickiego.

Park Łazienkowski ze swoimi budowlami stał się jednym z najwybitniejszych pomników architektury i ogrodnictwa czasów stanisławowskich. Król mieszkał w pałacu Na Wyspie od maja do września, a park udostępniał spacerowiczom.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

- Park Łazienkowski to niezwykle istotne miejsce dla historii i kultury polskiej. Kojarzy się on nie tylko z czasami Stanisława Augusta. Na terenie Łazienek rozpoczęło się powstanie listopadowe. W scenerii tego parku rozgrywa się jedna ze scen powieści *Lalka* Bolesława Prusa, sceny z dramatów *Kordian* Juliusza Słowackiego i *Noc listopadowa* Stanisława Wyspiańskiego.
- Wielka Oficyna, zwana Podchorążówką, była do 1977 roku siedzibą Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie.

Domenico Merlini był też projektantem **Królikarni** – pałacu wzorowanego na **Villa Rotonda Andrei Palladia**. Jemu także przypisuje się projekt budynku kuchni znajdującej się w pobliżu tego pałacu, wzorowany na rzymskim grobowcu Cecylii Metelli. Cechą twórczości tego architekta, który w uznaniu zasług otrzymał tytuł szlachecki, jest stopniowa ewolucja od zdradzających wpływy **baroku** form **dekoracyjnych** do **palladianizmu**, czego najlepszym przykładem jest właśnie Królikarnia.

#### Domenico Merlini, Królikarnia w Warszawie

Nazwa obiektu wywodzi się od prowadzonej na tym terenie w czasach saskich hodowli królików. Budowla, która powstawała w latach 1782–1786, założona jest na planie kwadratu. Pałac, podobnie jak Villa Rotonda, ma obejmującą wysokość dwóch kondygnacji centralnie usytuowaną Okrągłą Salę zwieńczoną kopułą. Wokół niej znajdują się pomieszczenia na dwóch kondygnacjach. Fasadę zachodnią zdobi portyk z czterema kolumnami jońskimi, zwieńczony trójkątnym frontonem. Trzy inne portyki są jedynie zamarkowane występującymi ryzalitami, jest więc to uproszczona wersja w stosunku do elewacji Villa Rotonda. Obecnie w Królikarni mieści się Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego.



#### Stanisław Zawadzki, pałac w Lubostroniu

Pałac dla hrabiego Fryderyka Skórczewskiego powstawał w latach 1795–1800. Budowla jest świadectwem wpływów zarówno projektów rezydencji Villa Rotonda, jak i Królikarni. Dominantę fasady stanowi portyk z ośmioma kolumnami jońskimi pierwotnie przeznaczonymi do niezrealizowanej w czasach klasycyzmu Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie. Na fryzie widnieje łaciński napis: SIBI, AMICITIAE ET POSTERIS (łac. 'sobie, przyjacielom i potomności'). Kopułę wieńczy dodana u schyłku XIX wieku wykonana z brązu figura Atlasa dźwigającego na ramionach ziemski glob. Pałac powstał kilka lat po



śmierci ostatniego polskiego króla, ale jego palladiańska forma łączy go z budowlami w stylu stanisławowskim.

Innym architektem tworzącym w Polsce w duchu **palladiańskim** na przełomie XVIII i XIX wieku był **Stanisław Zawadzki**. Podczas studiów we **Włoszech** zetknął się on z pracami Andrei Palladia. Zaprojektował m.in. pałace w **Śmiełowie** i **Lubostroniu**, **ratusz w Siedlcach** oraz przebudował w duchu klasycyzmu pałac **Ogińskich w Siedlcach**.



## Klasycyzm

Architektem pochodzenia niemieckiego pracującym na zlecenie nie tylko mieszczaństwa, lecz także możnych rodów – np. Radziwiłłów – był **Szymon Bogumił Zug**. Na polecenie **Heleny Radziwiłłowej** pracował przy aranżacji ogrodu w typie angielskim wraz z budowlami w **Arkadii** koło Nieborowa. Najbardziej znaczącą jego budowlą był jednak powstały w **Warszawie** – jeszcze za czasów panowania Stanisława Augusta – **kościół ewangelicko-augsburski Świętej Trójcy** – perła klasycyzmu polskiego. Wzniesiono go z fundacji mieszczańskiej w centrum Warszawy, w sąsiedztwie Ogrodu Saskiego, jako jedną z najbardziej interesujących budowli stolicy. Świątynia jest **rotundą** z potężną **kopułą**. Dzieło stanowi świadectwo surowej odmiany klasycyzmu w Polsce.

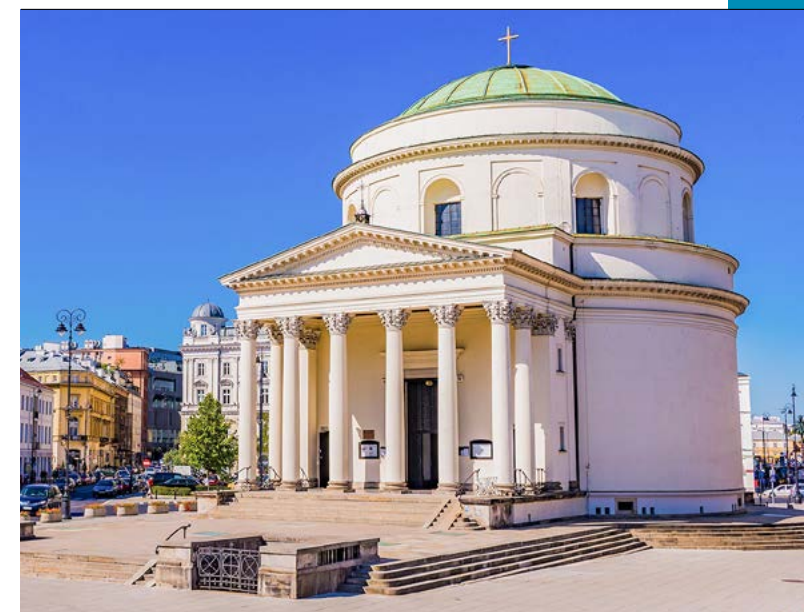
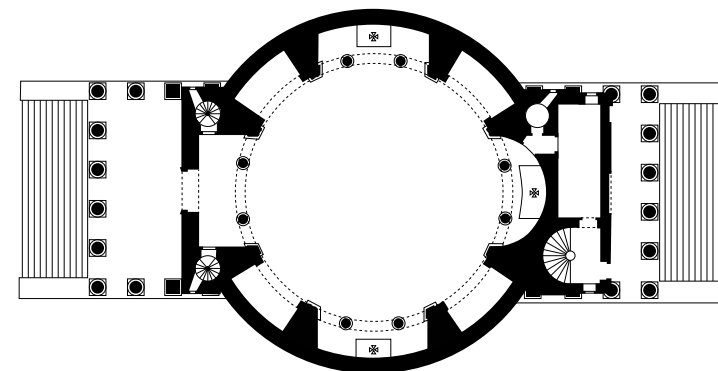


### Szymon Bogumił Zug, kościół Świętej Trójcy w Warszawie

Projekty kościoła sporządzili trzej wybitni architekci: Domenico Merlini, Jan Chrystian Kamsetzer oraz Szymon Bogumił Zug. Król Stanisław August Poniatowski wybrał projekt Zuga. Kościół był budowany w latach 1777–1782. Inspiracją dla korpusu budowli był rzymski Panteon oraz znajdujący się w Dreźnie luterński kościół Najświętszej Marii Panny. Świątynia jest rotundą, do której przylegają trzy prostokątne aneksy oraz portyk z kolumnami doryckimi, zwieńczony trójkątnym frontonem. Elewacja kościoła jest w całości boniowana. Światło wpada przez dwa rzędy okien – w dolnej części zakończonych łukiem pełnym, natomiast w bębnie kopuły okna mają kształt okrągły. Kościół przekryty jest kopułą o rozpiętości trzydziestu metrów zwieńczoną latarnią. Boniowanie, okrągłe okna i latarnia to elementy zaczerpnięte z form renesansowych. Wnętrze dostosowano do tradycji budowanych przez ewangelików zborów z emporami oraz ołtarzem i organami. W momencie powstania był to najwyższy budynek w stolicy.

### Chrystian Piotr Aigner, kościół św. Aleksandra w Warszawie

Świątynia powstawała w latach 1818–1825. Wezwanie kościoła nawiązywało do imienia cara Aleksandra I, który jako król Polski nadał konstytucję Królestwu Polskiemu. Projektując budowlę na planie koła, architekt wyraźnie nawiązał do Panteonu w Rzymie. Kościół ma dwa poziomy. Górny zamyka od góry kopuła na wysokim bębnie rozczłonkowanym półkolistymi arkadami. Z dwóch stron do rotundy przylegają portyki z kolumnami korynckimi, zwieńczone trójkątnymi frontonami. Pod koniec XIX wieku kościół został przebudowany, ale po zniszczeniach wojennych powstałych w czasie II wojny światowej przywrócono mu kształt zbliżony do pierwotnego.



Wśród architektów polskich szczególnie zasłużył się **Chrystian Piotr Aigner** (1756–1841). Dzięki pomocy **Stanisława Kostki Potockiego** otrzymał staranne wykształcenie. Studiował we Włoszech. Był członkiem Akademii Świętego Łukasza w Rzymie, a od 1817 roku profesorem Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego. W 1827 roku wyjechał na stałe do Włoch, gdzie zmarł.

Architekt długi czas związany był z **Warszawą**, gdzie powstało wiele jego dzieł. We współpracy ze swoim protektorem – Potockim – Aigner zaprojektował nową klasycystyczną **fasadę** do barokowego **kościółka św. Anny** w Warszawie, wzorowaną na fasadach kościołów weneckich **Andrei Palladia**. Szeroka, pięcioosiowa fasada utrzymana jest w **wielkim porządku**. **Pseudoportyk** ma **półkolumny korynckie**.

Architekt przebudował dla Potockich **pałac w Natolinie**, ale najznakomitszą jego budowlą jest – wzorowany na **rzymskim Panteonie** – **kościół św. Aleksandra** w Warszawie na placu Trzech Krzyży. Budowla ma kształt **rotundy** ujętej dwoma prostokątnymi **portykami** zamykającymi osie urbanistyczne w widoku miasta. Podniebie kopuły – podobnie jak w rzymskim Panteonie – dekorowane jest **kasetonami**, a przestrzeń nawy otoczona jest wnękami oraz kaplicami otwartymi do środka budowli. Aigner był także autorem przebudowy **Pałacu Namiestnikowskiego** (ilustracja na s. 52), obecnej siedziby Prezydenta Polski.



Dolna kondygnacja budowli oparta jest na ciągu **arkad**, dwie górne architekt połączył **półkolumnami i pilastrami w wielkim porządku**. Taki schemat architektoniczny stał się typowy dla licznych budynków stolicy.

Aigner był też projektantem wielu budowli poza Warszawą. Pracował m.in. dla **Izabeli Czartoryskiej w Puławach**, gdzie zaprojektował **Świątynię Sybilli** (ilustracja na s. 50). Jego twórczość reprezentuje klasycyzm inspirowany bezpośrednio wpływami włoskimi.

**Jakub Kubicki** – uczeń **Domenica Merliniego** – wyspecjalizował się w architekturze pałacowej. Budował **pałace** o zwartej bryle, nakryte wysokim **dachem** z kolumnowymi **portykami**. Najważniejsze dzieła stworzył w **Warszawie**. Współpracował z Szymonem Bogumiłem Zugiem przy budowie kościoła Świętej Trójcy. Jego najslawniejszą budowlą jest **Belweder**, który cechuje harmonijna bryła. Był też autorem budynków **rogatek** w Warszawie, czego przykładem są **rogatki przy ulicy Grochowskiej**.



**Jakub Kubicki, Belweder w Warszawie**

W latach 1819–1822 pałac mieszczący się w parku Łazienkowskim – pierwotnie dzieło Jakuba Fontany – został całkowicie przebudowany przez Kubickiego. Architekt nadał mu charakter wiejskiej rezydencji. Klasycystyczny budynek składał się z korpusu głównego oraz przylegających do niego pod kątem prostym dwóch parterowych skrzydeł. W fasadzie i elewacji od strony parku architekt zamieścił portyki z kolumnami jońskimi w wielkim porządku.

W czasach Królestwa Polskiego najwybitniejszym z architektów był **Antonio Corazzi**. Pochodził z **Florencji** (Włochy), do Królestwa Polskiego przybył – z inicjatywy **Stanisława Staszica** – na zaproszenie rządu. Zrealizował 50 projektów, z czego aż 45 w **Warszawie**. Jednym z pierwszych był pałac dla Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, powszechnie znany jako **Pałac Staszica**. Corazzi był też autorem projektu urbanistycznego zabudowy **placu Bankowego** i **placu Teatralnego**. Na placu Bankowym wznosił trzy monumentalne budowle, połączone w jeden kompleks: **Pałac Komisji Rządowej Przychodów**

**i Skarbu, Pałac Ministrów Skarbu** oraz **Gmach Giełdy i Banku Polskiego**. Corazzi – wychowany na architekturze tokańskiej, dla której charakterystyczne było nawiązywanie do form rodzimych – rozumiał potrzebę kontynuowania tradycji architektonicznej stolicy. Jego majestatyczne budowle wkomponowane w ciasną zabudowę ulic tworzą z budowlami Warszawy jednolitą całość.

Szczytowym osiągnięciem twórczości Corazziego jest gmach warszawskiego **Teatru Wielkiego**. Klasycyzm Corazziego cechują: monumentalizm, wykorzystywanie licznych **kolumnad**, bogactwo form osiągnięte przez umiejętne rozczłonkowanie bryły oraz oszczędna **dekoracja architektoniczna**, w której chętnie wykorzystywał **ornamenty** charakterystyczne dla **stylu empire**. Teatr został zniszczony podczas bombardowania w 1939 roku. Odbudowę rozpoczęto w latach pięćdziesiątych XX wieku, wzorując się na projekcie Corazziego. Obecnie budynek mieści Teatr Narodowy i Operę Narodową. U szczytu drugiej kondygnacji, zgodnie z projektem Corazziego, ustawiono w pierwszych latach XXI wieku wykonaną z brązu kwadrygę powożoną przez boga sztuki Apolla.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Architekci klasycyzmu w Polsce wzorowali się nie tylko na dziełach antycznych i renesansowych, lecz także inspirowali się budowlami w stylu baroku klasycyzującego. Świadczy o tym gmach Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, który w pomniejszonej skali przypomina fasadę Luwru zaprojektowaną przez Claude'a Perraulta.



**Antonio Corazzi, Teatr Wielki w Warszawie**

Budowa klasycystycznego gmachu teatru w Warszawie, zwanego współcześnie Teatrem Wielkim, została ukończona ok. 1835 roku. Skalą budowla przewyższała wiele teatrów Europy. Architekt w projekcie swobodnie inspirował się neapolitańskim teatrem San Carlo. Budowla składa się ze spiętrzonej części głównej oraz dwóch skrzydeł bocznych. W centralnej części na pierwszej kondygnacji znajduje się wysunięty portyk z kolumnadą, która podtrzymuje balkon. Plastyczność bryły została osiągnięta poprzez umiejętne stosowanie na różnych kondygnacjach kolumnad w porządku tokańskim, jońskim i korynckim. Reliefy tympanonu ukazują tańczące muzy i popiersie antycznego poety Anakreonta.

Architekturę klasycystyczną reprezentował także działający w Wilnie **Wawrzyniec Gucewicz** – projektant przebudowy katedry w Wilnie.





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

1. Domenico Merlini, pałac Myślewicki w parku Łazienkowskim w Warszawie
2. Domenico Merlini, Biały Dom w parku Łazienkowskim w Warszawie
3. Domenico Merlini, Stara Oranżeria w parku Łazienkowskim w Warszawie
4. Domenico Merlini, Teatr Stanisławowski w Starej Oranżerii w Łazienkach Królewskich w Warszawie
5. Jan Chrystian Kamsetzer, Teatr w parku Łazienkowskim w Warszawie
6. Chrystian Piotr Aigner, Wodozbiór w parku Łazienkowskim w Warszawie
7. Szymon Bogumił Zug, Świątynia Diany w parku Arkadia koło Nieborowa
8. Stanisław Zawadzki, pałac w Śmiełowie
9. Chrystian Piotr Aigner, fasada kościoła św. Anny w Warszawie
10. Chrystian Piotr Aigner, pałac Marynki w Puławach
11. Jakub Kubicki, rogatki przy ulicy Grochowskiej w Warszawie
12. Antonio Corazzi, Pałac Staszica w Warszawie
13. Antonio Corazzi, zabudowa placu Bankowego w Warszawie

## Cechy architektury klasycystycznej na ziemiach polskich:

←• wzorowanie się na antyku i projektach Andrei Palladia,

- obecność dwóch stylów: stanisławowskiego (łączącego formy klasyczne z wpływami baroku i rokoka) oraz klasycystycznego,
- budowanie kościołów w formie rotundy,
- budowanie pałaców i budynków użyteczności publicznej z osią centralną wyraźnie zaznaczoną portykiem lub pseudoportykiem,
- wznoszenie budowli świeckich z dolną kondygnacją opartą na arkadach i górnymi kondygnacjami połączonymi pilastrami i półkolumnami w wielkim porządku,
- wykształcenie typu dworu polskiego,

• pojawienie się ogrodów angielskich zapowiadających romantyzm. →



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień budowle na terenie parku Łazienkowskiego i opisz dokładnie jedną z nich.
2. Porównaj południową i północną fasadę pałacu Na Wyspie. Wskaż podobieństwa i różnice.
3. Na planie parku Łazienkowskiego, znalezionym w np. internecie, wskaż wymienione w tekście obiekty.
4. Porównaj fasady Królikarni w Warszawie i pałacu w Lubostroniu. Wskaż podobieństwa i różnice.
5. Odnajdź w albumach lub internecie zdjęcie fasady kościoła św. Anny w Warszawie. Nazwij najistotniejsze elementy architektoniczne i wykaż, na czym polegały nawiązania Chrystiana Piotra Aignera do budowli Andrei Palladia.
6. Zaplanuj wycieczkę po Warszawie szlakiem zabytków architektury stanisławowskiej i klasycystycznej. Wskaż obiekty, które należałoby zobaczyć. Taką wycieczkę możesz zrealizować wirtualnie, korzystając z dostępnych aplikacji map z wykorzystaniem funkcji wirtualnego odzwierciedlenia widoku ulic, gmachów i ich wnętrza.
7. Wymień w punktach cechy twórczości Antonia Corazziego.

## 4. RZEŻBA

W rzeźbie polskiej, podobne jak w zachodnioeuropejskiej – zarówno czasów stanisławowskich, jak i w okresie po abdykacji króla – ujawniły się następujące cechy: doskonałe **proporcje, harmonia i idealizacja**. W czasach Stanisława Augusta widoczne są jeszcze wpływy rzeźby **rokokowej**, które przejawiały się w **teatralizacji** gestu. Później unikało ekspresyjnej gestykulacji. Dominowała **rzeźba pełna**, choć – w związku z szybkim rozwojem budownictwa – niezbędna stała się też **rzeźba architektoniczna**. Najczęściej wykorzystywano **marmur**, a w rzeźbie architektonicznej stosowano **stiuk**. Nawiązywano do motywów **antycznych**, chętnie operowano **alegoriami** i **personifikacjami**, które stały się częścią przemyślanych programów **ikonograficznych**. Szczególnego znaczenia nabrało to w czasach stanisławowskich, kiedy rzeźba miała głównie charakter dworski i wykorzystywano ją do zdobienia królewskich **rezydencji**.

Wynikiem zainteresowania **archeologią** była tendencja do sprowadzania **antycznych** rzeźb lub ich **kopii**, które inspirowały kolejne pokolenia twórców. Popularne były **pomniki**, tworzone także **popiersia** portretowe i rzeźby o tematyce **mitologicznej** i **alegorycznej**.

Z myślą o stworzeniu akademii król sprowadził do Warszawy rzeźbiarzy o europejskiej renomie: **Andrégo Jeana Le Bruna** i **Giacoma Monaldiego**. Le Brun – uczeń francuskiego rokokowego mistrza Jeana-Baptiste'a Pigalle'a – pracował przez blisko 30 lat jako nadworny rzeźbiarz. Wykonał liczne **dekoracje sal Zamku Królewskiego w Warszawie**. Znajdują się one w **Pokoju Marmurowym** i w **Sali Wielkiej**. Jego dziełem są także **personifikacje** umieszczone na **atyce pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie: Cztery Kontynenty, Cztery Żywioty i Cztery Pory Roku**. W pracach Le Bruna dominowała tematyka **mitologiczna**, chętnie operował **alegoriami**. Z **baroku** wywodziła się tendencja do **teatralizacji** gestów.

Jakub Monaldi przybył do Warszawy po studiach w Rzymie. W **Sculptorni** zamkowej przekazywał swoją wiedzę i doświadczenie adeptom rzeźbiarstwa. Według projektu Le Bruna wyrzeźbił **Chronosa** do **Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego**. Posąg służył jako podstawa oryginalnego zegara. Antyczny bóg trzyma w ręce kosę, której ostrze wskazuje godziny na globusie nieba, wspartym na jego plecach. Dzieła Monaldiego, pełne powagi, wprawiające widza w melancholijny nastrój, mają wiele cech **barokowych**. O klasycyzmie świadczy tylko **idealizacja** i gładka **faktura**.

Styl klasycystyczny reprezentują przede wszystkim dzieła wybitnych mistrzów – **Antoniana Canovy** i **Bertela Thorvaldsena**. Zamawiane były one przez arystokratów i bogate mieszczaństwo. Stały się inspiracją dla rodzimych artystów. Canova na zlecenie **Izabeli Lubomirskiej** w latach osiemdziesiątych XVIII wieku wykonał w swej rzymskiej pracowni rzeźbę ukazującą młodego, wspartego na łuku arystokratę o portretowej twarzy i **wyidealizowanym** ciele. Praca **Henryk Lubomirski jako Amor** inspirowana była dziełami artystów **późnoklasycystycznej Grecji**. Rzeźba znajduje się w **zamku w Łańcucie**.

Bertel Thorvaldsen przebywał w **Warszawie** w 1820 roku i wówczas podpisał kontrakty na wykonanie kilku rzeźb. Do najistotniejszych z nich należą niewątpliwie warszawskie **pomniki** – **księcia Józefa Poniatowskiego** i **Mikołaja Kopernika**. Pomnik Kopernika ukazuje wybitnego uczonego, który „zatrzymał Słońce, poruszył Ziemię”. Pomnik księcia Poniatowskiego, wzorowany na **antycznym rzymskim wizerunku konnym cesarza Marka Aureliusza**, ma na celu heroizowanie cnót rycerskich wodza. Poniatowski trzymanym w dłoni krótkim mieczem daje znak do rozpoczęcia ataku. Rodzina księcia pierwotnie sugerowała przedstawienie go w mundurze napoleońskim, tego samego zdania byli dochodzący wówczas do głosu przedstawiciele pierwszego pokolenia polskich romantyków. Thorvaldsen jednak przeforsował strój antyczny – rzymską zbroję, sandały i płaszcz, by nadać postaci wymiar uniwersalny. Świadectwem pewnego kompromisu jest umieszczenie na zbroi



wizerunku orła, który odnosi się zarówno do **symbolu** imperiów rzymskiego i napoleońskiego, jak i do polskich tradycji patriotycznych. Podobnie jak na rzymskim pierwowzorze, koń unosi jedną nogę, co świadczy o biegłości Thorvaldsena w zakresie zrównoważonego rozłożenia ciężaru bryły. Twarz księcia nie wyraża emocji. Zachowane jest podobieństwo do modelu, rzeźbiarz musiał więc korzystać z portretów królewskiego bratanka.



### Bertel Thorvaldsen, pomnik księcia Józefa Poniatowskiego w Warszawie

Pomnik konny królewskiego bratanka i wybitnego wodza z czasów walk napoleońskich został odlany z brązu ok. 1832 roku dzięki ogólnonarodowej zbiórce funduszy. Odstąpienie dzieła nie doszło do skutku. Władze carskie cofnęły pozwolenie w związku z sankcjami nałożonymi po upadku powstania listopadowego. Rzeźba z czasem trafiła do Rosji. Polacy odzyskali ją dopiero w 1922 roku i wówczas stanęła przed pałacem Saskim. Pomnik został zniszczony podczas II wojny światowej, a następnie odtworzony według zachowanych w Kopenhadze modeli i ofiarowany przez Duńczyków warszawiakom. Najpierw stanął w parku Łazienkowskim, by ostatecznie w 1965 roku trafić przed Pałac Namiestnikowski. Sama rzeźba bez cokółu ma ok. 4 m.



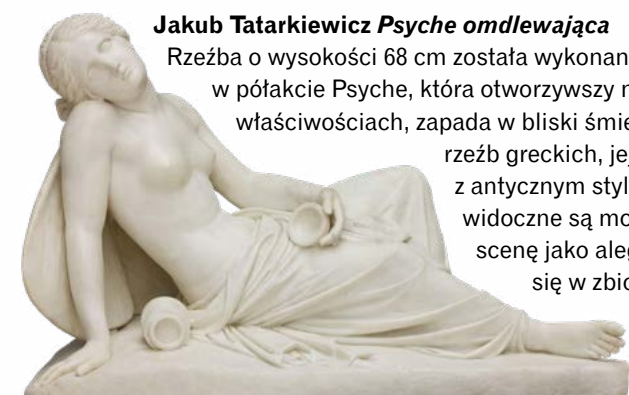
### Thorvaldsen, pomnik Mikołaja Kopernika w Warszawie

Odlany z brązu pomnik o wysokości 2,8 m wznosi się na wysokim cokole przed Pałacem Staszica. Astronom został przedstawiony w pozycji siedzącej, z cyrklem w jednej dłoni i z astrolabium, czyli modelem sfer niebieskich, w drugiej. Ubrany jest w togę akademicką ciasno przylegającą do nóg. Sposób, w jaki wykonana jest ta część rzeźby, świadczy o dobrej znajomości budowy anatomicznej. Jego idealizowana twarz nie wyraża uczuć, a wzrok skierowany jest ku niebu. Fundatorem powstałej w 1830 roku rzeźby był Stanisław Staszic, stojący wówczas na czele Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk.

### DLA DOCIEKLIWYCH

- Bertel Thorvaldsen, przyjmując jako wzorzec pomnik Marka Aureliusza, ukazał księcia Poniatowskiego jako mędrca-wojownika, którego cechuje męstwo i opanowanie. To ostatnie stało ponoć w sprzeczności z rzeczywistym charakterem portretowanego. Pomnik budził wiele kontrowersji. Spotkał się z dezaprobatą Adama Mickiewicza, który uważał, że artysta powinien uwzględnić romantyczny charakter walki zakończonej bohaterską śmiercią.
- Podczas II wojny światowej okupanci na pomniku Mikołaja Kopernika zamieścili niemieckojęzyczną tablicę informującą, że uczony był Niemcem. Zdemontował ją w bohaterskiej akcji Maciej Aleksy Dawidowski, członek Szarych Szeregów, jeden z bohaterów książki Aleksandra Kamińskiego *Kamienie na szaniec*.

Thorvaldsen wykonał jeszcze kilka innych dzieł, spośród których warto wymienić **pomnik Włodzimierza Potockiego** znajdujący się w **katedrze na Wawelu w Krakowie**. Jego twórczość wpłynęła na polskich artystów, spośród których najistotniejszym był **Jakub Tatarkiewicz**. Studiował on w rzymskiej pracowni Thorvaldsena i uważany jest za jednego z najwybitniejszych jego uczniów. Najchętniej tworzył w białym **marmurze**. W jego rzeźbach dominowała tematyka **mitologiczna**. Przejął cechy stylu swojego nauczyciela, starając się w licznych **rzeźbach portretowych** odnaleźć równowagę między **antyczną stylizacją** a podobieństwem do modelu. Do jego dzieł należą **popiersia** słynnych Polaków, m.in. **Fryderyka Chopina**, a także przedstawienie *Psyche omdlewającej*.



### Jakub Tatarkiewicz *Psyche omdlewająca*

Rzeźba o wysokości 68 cm została wykonana z białego marmuru ok. roku 1829. Ukazana w półkacie Psyche, która otworzywszy naczynie zawierające maść o nasennych właściwościach, zapada w bliski śmierci sen. Postać jest idealizowana na wzór rzeźb greckich, jej nogi okryte są tkaniną udrapowaną zgodnie z antycznym stylem mokrych szat. Na plecach Psyche widoczne są motyle skrzydła, które pozwalają odczytywać tę scenę jako alegorię nieśmiertelnej duszy. Rzeźba znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.



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

1. André Jean Le Brun, rzeźby zdobiące attykę pałacu Na Wyspie w parku Łazienkowskim w Warszawie
2. Jakub Monaldi *Chronos*, posąg w Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w Warszawie
3. Antonio Canova *Henryk Lubomirski jako Amor*, rzeźba w zamku w Łańcucie
4. Bertel Thorvaldsen *Włodzimierz Potocki*, rzeźba w katedrze na Wawelu w Krakowie
5. Jakub Tatarkiewicz *Chopin*, popiersie (model) w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Wybrane techniki stosowane w rzeźbie klasycyzmu w Polsce:

- rzeźba w marmurze, • rzeźba w stiuku, • odlew z brązu.



Cechy rzeźby klasycystycznej na ziemiach polskich:

- ←• inspiracje antyczne,
- ←• tematyka mitologiczna,

- w czasach stanisławowskich łączenie cech baroku, rokoka i klasycyzmu,
- częste portrety i pomniki,
- alegoryczna i symboliczna wymowa dzieł,
- w dojrzałym klasycyzmie widoczne wpływy twórczości Antonia Canovy i Bertela Thorvaldsena.



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najważniejszych rzeźbiarzy działających na dworze Stanisława Augusta Poniatowskiego.
2. Wymień rzeźby Bertela Thorvaldsena, które znajdują się w Polsce.
3. Odpowiedz, jakie środki artystycznego wyrazu zastosował Bertel Thorvaldsen w pomniku księcia Józefa Poniatowskiego, by pokazać atuty wodza.
4. Odpowiedz, jakiej rzeźby dotyczy cytata zaczerpnięta z listu Bertela Thorvaldsena (s. 48). Oceń, w jakiej mierze wykonał tę rzeźbę zgodnie ze swoim zamierzeniem.
5. Podaj nazwisko najwybitniejszego polskiego ucznia Bertela Thorvaldsena.
6. Odpowiedz, które z cech rzeźby *Psyche omdlewająca* Jakuba Tatarkiewicza świadczą o jej przynależności do klasycyzmu.

## 5. MALARSTWO

Za czasów **Stanisława Augusta Poniatowskiego** wybitni artyści przyjeżdżający z Zachodu zmienili krajobraz malarstwa polskiego. Po raz pierwszy Polska na taką skalę gościła malarzy europejskiego formatu. Niektórzy z nich, tacy jak: **Élisabeth Vigée-Lebrun**, **Angelica Kauffmann**, **Per Krafft**, przebywali w kraju krótko, malując dla króla lub arystokracji. Inni, tacy jak **Marcello Bacciarelli** i **Bernardo Bellotto**, osiedlili się w **Warszawie** na wiele lat i to ich wpływ na polską sztukę okazał się dominujący. Widać to dobrze w pracach portrecistów i pejzażyistów kolejnego pokolenia. W malarstwie tego okresu początkowo widać jeszcze wpływy **rokoka**. W drugiej dekadzie XIX stulecia, wraz z powrotem z Paryża **Antoniego Brodowskiego**, w polskim malarstwie pojawił się czysty stylowo **klasycyzm**, w którym z kolei widać wpływ twórczości **Jacques'a-Louisa Davida**. Częściej wówczas podejmowano tematy wywodzące się z **antyku**.

W malarstwie tego okresu początkowo widać jeszcze wpływy **rokoka**. W drugiej dekadzie XIX stulecia, wraz z powrotem z Paryża **Antoniego Brodowskiego**, w polskim malarstwie pojawił się czysty stylowo **klasycyzm**, w którym z kolei widać wpływ twórczości **Jacques'a-Louisa Davida**. Częściej wówczas podejmowano tematy wywodzące się z **antyku**.

### Antoni Brodowski *Parys w czapce frygijskiej*

Obraz namalowany ok. roku 1813 farbami olejnymi na płótnie o rozmiarach 74 x 88 cm powstał w czasie, gdy Brodowski przebywał na studiach w Paryżu. W dziele widać wpływ obrazu *Miłość Parysa i Heleny* pędzla Jacques'a-Louisa Davida. Bohater został przedstawiony w czapce frygijskiej, która wskazuje na jego pochodzenie z Frygii (obecnie teren Turcji), a trzymany w ręku instrument odnosi się do tradycji ukazywania Parysa jako zakochanego lirnika. Idealizacja ciała, wyważona kompozycja, staranność rysunku i efekt fini, to cechy dojrzałego klasycyzmu w paryskim wydaniu. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



## Malarstwo czasów stanisławowskich

Gusta króla w zakresie malarstwa bliskie były jeszcze estetyce **rokoka**, stąd w jego otoczeniu pojawiali się twórcy ukształtowani w kręgu sztuki tego stylu. W ich pracach dostrzegalne jest stopniowe przechodzenie od delikatnej **kolorystyki** i miękkiego **modelunku** ku wartościom bardziej **rysunkowym**. Z racji tego, że tworzyli w czasach panowania ostatniego polskiego monarchy, ich dzieła najczęściej łączy się ze **stylem stanisławowskim**, gdyż ani określenia rokoka, ani klasycyzm nie są tu w pełni adekwatne. Wydarzenia historyczne tego czasu sprawiły, że część dzieł wpisywała się w program ideowy o charakterze patriotycznym.

**Marcello Bacciarelli** (1731–1818) wykształcił się w **Rzymie**, a renomę europejską zyskał jako portrecista na dworach Drezna i Wiednia. **Stanisław August Poniatowski** sprowadził go do **Warszawy**, powierzając mu stanowisko malarza nadwornego i misję stworzenia akademii sztuk pięknych. Ze względów finansowych i politycznych inicjatywa ta nie doczekała się co prawda realizacji, ale artysta prowadził na Zamku Królewskim **Malarnię Królewską**, która stanowiła substytut szkoły artystycznej. Bacciarelli pełnił także funkcję dyrektora Budowli Królewskich, a monarcha sfinansował mu podróż do **Włoch**, by mógł obejrzeć **wykopaliska w Pompejach**. Artysta był ceniony w całej Europie, został honorowym członkiem licznych akademii artystycznych, w tym rzymskiej, weneckiej i wiedeńskiej. Swoje losy związał jednak z Warszawą, gdzie pozostał do śmierci mimo zaborów, które pozbawiły go królewskiego protektoratu.

### Marcello Bacciarelli *Portret Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej*

Obraz namalowany w 1757 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,01 x 1,39 m przedstawia arystokratkę na tle jej rezydencji – parku i pałacu w Wilanowie. Portret powstał cztery lata po ślubie Izabeli, stąd też towarzyszą jej takie atrybuty jak pies, który oznacza wierność, i gałązka kwiatów pomarańczy, tu symbolizująca małżeńską miłość. Malarz ogromną wagę przyłożył do oddania szczegółów stroju Lubomirskiej. Ubrana jest w błękitną, dwuczęściową, głęboko wydekoltowaną suknię ozdobioną kokardami i falbanami, białą koszulę z koronkowymi rękawami oraz w czerwony, podbity gronostajami płaszcz, oznaczający jej książęcą godność. Bacciarelli wrócił do obrazu po latach, gdy zmieniła się moda, i przemalował fryzurę portretowanej, tak by była zgodna z aktualnymi trendami. Twarz, dekolt i ręce księżnej modelowane są niezwykle miękko, natomiast w partii światła na szatach artysta naniósł wyraźne impasty. Dzieło znajduje się w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.





Bacciarelli specjalizował się w malowaniu **portretów**, Poniatowski zlecał mu jednak także tworzenie **scen historycznych** do **dekoracji** Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w Warszawie, obrazów **alegorycznych** i projektowanie **freskowych** dekoracji **plafonów**. Sławę przyniosły mu liczne portrety królewskie, m.in. *Stanisław August w stroju koronacyjnym* (ilustracja na s. 46) i *Stanisław August z klepsydrą*, wizerunki arystokracji, np. *Portret Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej* (ilustracja na s. 67), i **autoportrety**.



**Marcello Bacciarelli**  
*Stanisław August z klepsydrą*  
Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 86 x 112 cm w 1793 roku, czyli bezpośrednio po drugim rozbiórze Polski. Bacciarelli w alegorycznym portrecie ukazał króla

zatopionego w rozważaniach o naturze dziejów i trudnej przyszłości. Poniatowski został przedstawiony w prywatnym, swobodnym stroju w konwencji portretu psychologicznego i w pozie charakterystycznej dla wizerunków uczonych. Jego twarz została

wyidealizowana. Król wydaje się być znacznie młodszymi niż w czasie portretowania. Widoczne za oknem w tle chmury mogą symbolizować dziejową zawieruchę. Z jednej strony zdjęta z głowy korona i ustawiona w niej klepsydra niosą treści wanitatywne – wskazują, że monarcha jest świadomy upływającego nieuchronnie czasu jego władzy. Z drugiej jednak strony Poniatowski kładzie rękę na dokumentach i wpatruje się poza kadr, w kierunku, z którego pada światło, jakby rozważając, czy przeprowadzone przez niego reformy przetrwają próbę czasu. Kluczem do odczytania sensu dzieła jest cytat zaczerpnięty z *Eneidy* antycznego poety Wergiliusza zapisany na brzegu blatu stołu, przy którym zasiada monarcha: „Quaesivit coelo lucem” (łac. ‘szukała światła na niebie’). Na obrazie pojawia się także symbolika masońska. Niektórzy badacze twierdzą, że autorem skomplikowanego programu ikonograficznego był nie artysta, lecz sam król. Nawet jeśli tak było, to obraz przede wszystkim wyraża hołd, jaki malarz złożył swemu mecenasowi i przyjacielowi. Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Popularność zyskał także jako autor namalowanego **farbą olejną na blasze pocztu królów polskich** do **Pokoju Marmurowego Zamku Królewskiego w Warszawie**. Stworzył 23 wizerunki monarchów (pominął Mieszka II, Bolesława Śmiałego, Przemysła II, Annę Jagiellonkę i Stanisława Leszczyńskiego). Najdawniejszych władców malował z wyobraźni, przy tworzeniu wizerunków monarchów elekcyjnych wzorował się na uprzednio powstałych portretach. Poczet ten przed powstaniem cyklu rysunków Jana Matejki był najpopularniejszym zbiorem wizerunków polskich królów.

Jego autorstwa jest też obraz *Nadanie Konstytucji Księstwu Warszawskiemu przez Napoleona* (ilustracja na s. 47).

Artysta preferował  **kolorystykę pastelową**, szczególnie zestawienie różów i różnych odcieni szarości. Operował miękkim **modelunkiem**, budując **kolor** licznymi warstwami **laserunków** i zacierając granice między **plamami barwnymi**. Ciepły, osobisty charakter portretów, ich **rokokowa** lekkość i swoboda **kompozycji** łączyły się ze starannym **rysunkiem**. Portrety, inspirowane francuskim i angielskim malarstwem rokokowym, charakteryzuje elegancja, pewna doza **idealizacji** i wyraźne odcięcie postaci od **tła**. Portretowani często sprawiają wrażenie, jakby nawiązywali kontakt wzrokowy z widzem, co nadaje dziełom bardziej kameralny i osobisty wyraz.

**Bernardo Bellotto** (1721–1780), zwany w Polsce **Canalettem** lub Canalettem Młodszym, był specjalistą od **malarstwa wedutowego**. Wykształcił się w weneckim warsztacie swego wuja, **Antonia Canala**, od którego przejął pseudonim ułatwiający mu rozpoznawalność w innych krajach Europy. Pierwsze weduty poświęcił rodzinnemu miastu, a po wyjeździe z **Wenecji** malował widoki **Drezna** i **Wiednia** na zlecenie **Augusta III** i **Marii Teresy**. W 1767 roku rozpoczął podróż do Sankt Petersburga na dwór **Katarzyny II**. Po drodze jednak zatrzymał się w **Warszawie**, gdzie za pośrednictwem Marcella Bacciarellego spotkał się ze Stanisławem Augustem Poniatowskim. Król, zachwycony jego umiejętnościami, zaproponował artyście funkcję nadwornego malarza i dobrze opłacany kontrakt. Bellotto został w Warszawie do śmierci. W tym czasie wykonał ok. siedemdziesięciu obrazów, wśród których zdecydowanie przeważały **weduty** polskiej stolicy.

Artysta ukazywał widoki miasta w szerokim **kadrze**. Charakteryzuje je precyzja **rysunku** i znakomite operowanie **perspektywą linearną**. Jego weduty mają wartość niezwyklego dokumentu. Są kopalnią wiadomości nie tylko o architekturze stanisławowskiej Warszawy, ale także o strojach i obyczajach jej mieszkańców. Niemal fotograficzna dokładność cechuje studia poszczególnych budynków, co przysłużyło się rekonstruktorom historycznego centrum Warszawy po II wojnie światowej. Nie znaczy to jednak, że artysta odwzorowywał dokładnie to, na co patrzył. Podczas tworzenia panoram korzystał z różnych ujęć stworzonych za pomocą **camery obscury**. Przy łączeniu tych ujęć, by uzyskać efekt większej malowniczości, zmieniał niekiedy kąt przedstawienia poszczególnych budynków, nieznacznie je względem siebie przesuwając. Styl jego obrazów bliski jest pracom Antonia Canala, choć uzyskane efekty są bardziej **linearne**. Artysta wyraźnie oddzielał od siebie poszczególne **barwy**. Bellotto też nie zawsze konsekwentnie łączył widok pogodnego, „włoskiego” w charakterze nieba z rozkładem światła i silnych partii **cienia** w dolnej części obrazu. **Kolorystyka** jego obrazów jest **zharmonizowana**, co osiągnął przez stosowanie ujednociających, brunatnych **podmalówek**. Niewielkie **sztafaże** figuralne nadają obrazom charakter **scen rodzajowych**. Malarz ukazał szeroki przekrój społeczeństwa, arystokratów w strojach zachodnich i szlachciców kontuszowych, Żydów w chałatach i niezamożne przekupki. Zestawiał ze sobą także np. sześciokonną karetę i wóz drabiniasty.



**Bernardo Bellotto *Krakowskie Przedmieście od strony Nowego Światu***

Obraz namalowany ok. 1778 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 108 x 84 cm to wedyta z bardzo rozbudowanym sztafażem. Dominantę kompozycyjną po lewej stronie stanowi barokowa bryła kościoła Świętego Krzyża w Warszawie, po prawej zaś widoczne są różnorodne fasady kamienic. Między tymi obiektami rozpościera się w głąb obrazu widok Krakowskiego Przedmieścia. Budowle ukazano w perspektywie zbieżnej. Przejeżdżają karety, ludzie przechadzają się, handlują, rozmawiają. Są wśród nich arystokraci, mnisi, przekupnie i służba. W scenie artysta utrwalił wycinek życia XVIII-wiecznej stolicy, w której ulice – nawet te główne – nie były odpowiednio utwardzone i nie miały wytyczonych chodników. W końcu XVIII wieku prawdopodobnie nie było też w Warszawie kanalizacji. Dzieło znajduje się w Sali Prospektowej Zamku Królewskiego w Warszawie.



Część jego prac powstała z myślą o **dekoracji** Sali Prospektowej Zamku Królewskiego, m.in. *Krakowskie Przedmieście od strony Nowego Światu*, *Krakowskie Przedmieście od kolumny Zygmunta* i *Widok Warszawy od strony Pragi*. Stworzył także obraz ukazujący elekcję Stanisława Augusta oraz liczne dekoracje teatralne.

**Bernardo Bellotto *Widok Warszawy od strony Pragi***

Obraz namalowany w roku 1770 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,61 x 1,73 m ukazuje rozległą panoramę miasta. Rozświetlona tafla rzeki dzieli diagonalnie płótno na dwa plany. Na pierwszym, zacienionym, widoczny jest sztafaż figuralny, w którym dostrzec można m.in. samego malarza i odwiedzającego go podczas pracy Stanisława Augusta Poniatowskiego. Drugi plan zawiera szeroki widok Warszawy z jej najistotniejszymi budowlami: od kościołów Nowego Miasta począwszy przez katedrę, kościół Jezuitów, kompleks zamkowy, Pałac Kazimierzowski i kościół Świętego Krzyża na Krakowskim Przedmieściu aż po Zamek Ujazdowski. Widok dynamizuje sposób przedstawienia chmur. Pejzaż stanowi połączenie różnych kadrów, co skutkuje m.in. drobnymi niekonsekwencjami w ukazaniu odległości między budynkami. Wbrew temu, co zaprezentowano w sztafażu, artysta w plenerze wykonał jedynie wstępne szkice, panorama powstawała w pracowni. Obraz nie jest więc wiernym odbiciem rzeczywistości, ale jej wyidealizowaną i poddaną pewnej teatralizacji wizją. Dzieło znajduje się w Sali Prospektowej Zamku Królewskiego w Warszawie.

**DLA DOCIEKLIWYCH**

- W latach 1788–1791 na dworze króla Stanisława Augusta Poniatowskiego działał także Giovanni Battista (Jan Chrzyciel) Lampi, włoski portrecista na stałe związany z Wiedniem. Stworzył m.in. portret króla z maską. Giovanni Battista Lampi był ojcem działającego w Polsce malarza Franciszka Ksawerego Lampiego.
- Austriackim portrecistą działającym w Polsce w latach 1791–1794 był Joseph Mathias Grassi, twórca m.in. portretów Tadeusza Kościuszki i księcia Józefa Poniatowskiego.



## Klasycyzm

Najwybitniejszym malarzem polskiego klasycyzmu był Antoni Brodowski. Dzięki rządowemu stypendium mógł pobierać nauki w Paryżu u Jacques'a-Louisa Davida i François Gérarda, których wpływ ukształtował jego twórczość. Ukoronowaniem tych studiów był obraz *Gniew Saula na Dawida*, wyraźnie inspirowany *Przysięgą Horacjuszy* pędzla Davida.

Po powrocie z Paryża ok. 1814 roku zaszczepiał w Warszawie ideały klasycyzmu. Był twórcą obrazów o tematyce mitologicznej, takich jak np. *Parys w czapce frygijskiej*



### Antoni Brodowski *Gniew Saula na Dawida*

Obraz ten, namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,17 x 2,65 m, artysta pokazał w 1819 roku na pierwszej publicznej Wystawie Sztuk Pięknych w Warszawie, zdobywając za niego złoty medal. Tematyka odnosi się do Starego Testamentu. Malarz ukazał scenę, w której król Izraela – Saul – zazdrosny o sławę, jaka otaczała Dawida po zabójstwie Goliata, usiłuje zabić go trzymaną w ręce włócznią. Kompozycja przypomina scenę teatralną. Brodowski, podobnie jak jego mistrz Jacques-Louis David, emocje postaci uwypuklił wyrazistym gestem, co nadało dziełu patos. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

(ilustracja na s. 66), *Edyp i Antygona*, oraz cenionym portrecistą. Brodowski jako profesor malarstwa i rysunku w Oddziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego zreformował model nauczania, stawiając nie tylko na zgłębianie dzieł antycznych, lecz także tworzenie studiów z żywego modelu. Jego malarstwo cechuje prymat rysunku nad barwą i wyraźne oddzielanie od siebie **plam barwnych**. Stosował **koloryt lokalny** i **czyste, nasycone barwy**. Formy modelował wyraziście, niemal w rzeźbiarski sposób. **Sceny mitologiczne** cechują **patos** i **idealizacja**, podczas gdy w **portretach** oddawał indywidualne rysy i charakter modelu, nie unikał obrazowania realistycznego i zbliżył się do mieszczańskiej odmiany niemieckiego **romantyzmu**, zwanej **biedermeierem**.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Marcello Bacciarelli, poczet królów polskich w Pokoju Marmurowym Zamku Królewskiego w Warszawie
2. Marcello Bacciarelli *Hołd pruski*, obraz w Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w Warszawie
3. Marcello Bacciarelli *Portret Julii Duhamel*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
4. Marcello Bacciarelli *Autoportret w konfederatce*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
5. Bernardo Bellotto *Krakowskie Przedmieście od kolumny Zygmunta*, obraz w Sali Prospektowej Zamku Królewskiego w Warszawie (ilustracja w 1. tomie podręcznika)
6. Bernardo Bellotto *Ulica Miodowa*, obraz w Sali Prospektowej Zamku Królewskiego w Warszawie
7. Antoni Brodowski *Portret własny*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
8. Antoni Brodowski *Edyp i Antygona*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
9. Antoni Brodowski *Portret arcybiskupa Szczepana Hołowczyca*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu

Wybrane techniki stosowane w malarstwie klasycyzmu na ziemiach polskich:

- fresk,
- olej na płótnie,
- olej na blasze.

Cechy malarstwa klasycystycznego na ziemiach polskich:

← • inspiracje antyczne,

- dominacja tematyki antycznej, portretów i malarstwa wedykowego,
- w czasach stanisławowskich łączenie wpływów rokoka z klasycznym rysunkiem,
- częste operowanie alegoriami i symbolami,
- idealizacja,
- patos,
- tworzenie – z uwagi na warunki historyczne – obrazów o wymowie patriotycznej,
- w pierwszych dekadach XIX stulecia częste pojawianie się: antykizacji, statyki, oszczędności wyrazu.




 SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień malarzy działających na dworze Stanisława Augusta Poniatowskiego i wskaż gatunki, w których się specjalizowali.
2. Wymień nazwiska malarzy europejskich, którzy pojawili się w Polsce w czasach Stanisława Augusta Poniatowskiego. Którzy z nich wykonywali jego portrety?
3. Scharakteryzuj w punktach cechy twórczości Marcella Bacciarellego.
4. Wskaż różnice i podobieństwa między wędutami Antonia Canala i Bernarda Bellotta.
5. Odnajdź w internecie współczesne zdjęcie ulicy Krakowskie Przedmieście i placu Zamkowego w Warszawie, a następnie porównaj je z obrazem Bernarda Bellotta. Które z budowli odtworzono po II wojnie światowej w formie znanej z dzieła królewskiego węducisty?
6. Wymień miasta, które ukazywał w swych obrazach Bernardo Bellotto.
7. Wymień nazwisko najważniejszego malarza dojrzałego polskiego klasycyzmu i wskaż gatunki malarskie, które uprawiał.
8. Odnajdź w albumach lub internecie reprodukcję obrazu Antoniego Brodowskiego *Edyp i Antygona*. Wytlumacz, jaką dokładnie scenę ukazał malarz, i wskaż te cechy obrazu, które wynikają z fascynacji artysty malarstwem Jacques'a-Louisa Davida.


 WYPOWIEDZ SIĘ

1. Analizując trzy dzieła reprezentujące różne dziedziny sztuki, wyjaśnij, na czym polegał styl stanisławowski w sztuce.
2. Analizując trzy budowle pełniące odmienne funkcje, wykaż różnorodność architektury klasycystycznej w Warszawie.
3. Charakteryzując twórczość trzech twórców reprezentujących różne dziedziny sztuki, wykaż, w jaki sposób sztuka klasycyzmu w Europie Zachodniej wpływała na artystów polskich.

 HISTORYZM I NURT  
 INŻYNIERYJNY W  
 ARCHITEKTURZE  
 XIX WIEKU

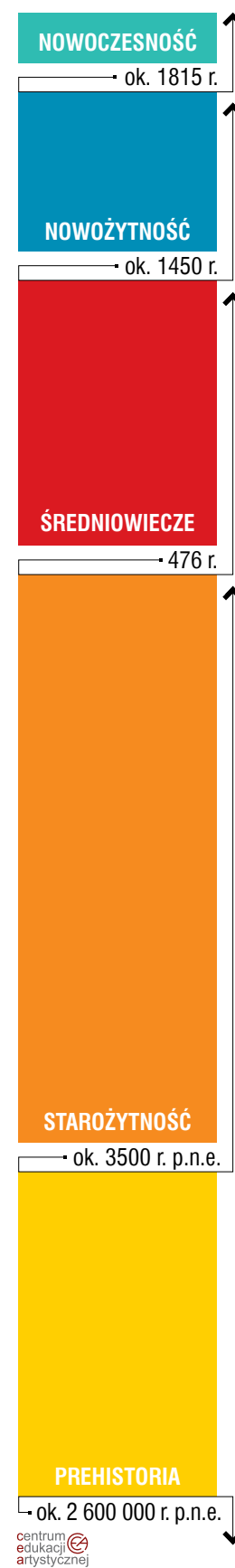
koniec XVIII w.

początki XX w.

- 1801 r. pierwsze uzyskanie światła poprzez przepływ prądu elektrycznego przez metal
- 1814–1815 kongres wiedeński
- 1848–1849 Wiosna Ludów
- 1848 r. wynalezienie żelazobetonu
- 1851 r. Wielka Wystawa w Londynie
- 1870–1871 wojna francusko-pruska
- 1889 r. wystawa światowa w Paryżu, oddanie do użytku wieży Eiffla

 1. TŁO HISTORYCZNE  
 PRZEMIAN W SZTUCE

Do drugiej połowy XVIII wieku w historii sztuki kolejne kierunki reprezentowane były przez wszystkie dyscypliny sztuki. W XIX wieku niektóre, np. **historyzm**, rozwinęły się przede wszystkim w architekturze, znacznie mniej w pozostałych dziedzinach. Inne, np. romantyzm, realizm, symbolizm, impresjonizm, nie są reprezentowane w architekturze. Zarówno szczególne zainteresowanie **stylami historycznymi**, jak i powstanie nowych technologii przyczyniło się w XIX wieku do tego, że twórcy architektury podążali innymi drogami niż twórcy sztuk plastycznych. Architektura i sztuki plastyczne – aż do stylu przełomu XIX i XX wieku, nazwanego w historii sztuki **secesją** (łac. *secessio* ‘odejście’), czyli zerwaniem z historyzmem w architekturze oraz akademizmem w sztukach plastycznych – utraciły spójny charakter stylistyczny.







### Heinrich von Ferstel, kościół Wotywny w Wiedniu

Kościół ten wybudowano w latach 1856–1879, aby upamiętnić ocalenie cesarza Franciszka Józefa z zamachu dokonanego przez anarchistę. Jest on przykładem historyzmu: przybrał formy neogotyckie, odwołujące się do gotyckich katedr Francji i Niemiec. Świadczy o tym nie tylko konstrukcja, lecz także dekoracja w formie m.in. maswerków, wimperg, kwiatonów i rozety.

Jedne kierunki i nurty trwają bardzo krótko, np. impresjonizm, inne długo, np. **historyzm**, który pojawia się już w **XVIII wieku**, a jego przykłady obecne są też w architekturze **XX wieku**.

Europa po **kongresie wiedeńskim** przeżywała – poza **Wiosną Ludów** i wojną **francusko-pruską** – okres względnego spokoju. Pozwoliło to na skoncentrowanie się na rozwoju gospodarczym i przemysłowym. W XIX wieku dokonały się zmiany, zwłaszcza w zakresie technologii, które w historii powszechniej nazywane są **rewolucją przemysłową**. Choć zwyczajowo używa się terminu *rewolucja*, to proces ten przebiegał jednak etapami wyznaczanymi przez nowe wynalazki i ich zastosowanie w produkcji. Stopniowo przechodzono od gospodarki opartej na rolnictwie i rzemiośle do zależnej od mechanicznej produkcji fabrycznej. Stulecie to nazywane jest wiekiem pary i elektryczności. Już w **1801 roku** miało miejsce pierwsze uzyskanie światła poprzez przepływ prądu elektrycznego przez **metal**.

**Industrializacja**, czyli **uprzemysłowienie**, wiązała się z usprawnianiem procesu produkcji. W konsekwencji doprowadziło to do **urbanizacji**, czyli intensywnego rozwoju miast, w których powstawały zakłady przemysłowe.

Wynalazki w dziedzinie technologii wpłynęły na **architekturę**, ale dopiero z czasem na jej zewnętrzną formę, ponieważ w XIX wieku wciąż czerpano z form dawnych stylów architektonicznych. To zainteresowanie **stylami historycznymi** nazwano **historyzmem**. Przykładem może być **kościół Wotywny w Wiedniu**. Pojęcie to długo miało znaczenie negatywne. Powrót do dawnych stylów uważano za przejaw braku oryginalności i samodzielności stylistycznej. Współcześnie inaczej patrzy się na architekturę XIX wieku, traktując powrót do minionych stylów jako wyraz szacunku dla przeszłości i efekt wzrostu świadomości historycznej. Początkowo czerpano ze stylów historycznych bez rozumienia ich specyfiki, charakteru i tajników. Z czasem przetwarzano je, dostosowując do nowych funkcji, i wprowadzano nowe technologie. Początków historyzmu należy upatrywać już w XVIII wieku. To **klasycyzm** zapoczątkował ponowne zainteresowanie architekturą historyczną. Przez cały wiek XIX były tworzone budowle w różnych stylach historycznych i moda ta nie zaniknęła w XX wieku.

W XIX wieku w wyniku przemian społecznych i otwarcia na nowe potrzeby wykształciły się liczne formy budowli **użyteczności publicznej**, takich jak **teatry, opery, banki, muzea, sale sądowe i wykładowe**. Obok nich w dalszym ciągu budowano **kościóły**,

**ratusze**, wielomieszkaniowe **kamienice** czynszowe i prywatne **rezydencje** miejskie oraz podmiejskie. Wraz z rozwojem kolei zaczęły powstawać **dworce kolejowe**. Pojawiła się też **architektura inżynierska**, np.: **budynki fabryczne, mosty, wiadukty**.

Rozwój przemysłu i nowych technologii wpłynął na pojawienie się w konstrukcji **żeliwa**, czyli stopu żelaza z węglem, które wykorzystywano do tworzenia **prefabrykatów** wzmacniających konstrukcję budowli, także tych wznoszonych w **stylach historycznych**. Żeliwo służyło również do produkcji przedmiotów codziennego użytku, **dekoracji** architektonicznej i otoczenia architektury. Pojawiło się np. w balustradach, podporach architektonicznych, ogrodzeniach. Istotne dla przemian w architekturze było usprawnienie produkcji **stali**, czyli stopu żelaza z węglem o mniejszej zawartości węgla. Stal była materiałem jeszcze trwalszym, a wykonane z niej konstrukcje stosowano w budowlach użyteczności publicznej, jak **mosty, hale dworcowe, wystawowe** oraz **targowe**. W 1848 roku wynaleziono także **żelazobeton**, nazywany też **żelbetem**, który od końca XIX wieku wykorzystywano w budownictwie. Żelazobeton był konstrukcją betonową wzmacnianą **metalowymi** prętami, niezwykle odporną i pozwalającą na wykonywanie budowli z prefabrykatów, a tym samym do usprawnienia procesu produkcji.

Budowle wykonywane z wykorzystaniem nowych technologii wymagały od ich twórców znajomości materiałów i stosowania skomplikowanych obliczeń, co wymusiło oddzielenie zawodów architekta i inżyniera. Inżynierów kształciły uczelnie politechniczne.

Pretekstem do ukazania dorobku kulturalnego, naukowego i technicznego były **wystawy światowe**, nazwane **EXPO** (ang. *exposition* – ‘wystawa’). Choć takie ekspozycje organizowano już wcześniej, pierwszą, która miała rzeczywiście międzynarodowy charakter, była ta z **1851 roku w Londynie**, zwana **Wielką Wystawą**. Odbędzie się w **Pałacu Kryształowym** (ang. *Crystal Palace*), dziele architektury inżynierskiej, co wpłynęło na popularyzację zastosowania **szkła i żeliwa** w architekturze.

W **1889 roku** wystawę światową zorganizowano w **Paryżu**. Jej znaczenie podkreśliło oddanie do użytku **wieży Eiffla**.

### Wnętrze Pałacu Kryształowego w Londynie

Joseph Paxton zaprojektował Pałac Kryształowy przeznaczony na ekspozycję wystawy w 1851 roku. Ze względu na zastosowanie szkła i prefabrykatów żeliwnych tworzących szkielet konstrukcji, budynek przypominał wielką szklarnię, co uwidoczniła rycina z czasów, gdy budowla jeszcze istniała.



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij pojęcie *historyzm* w architekturze.
2. Wymień zdobycze w dziedzinie technologii, które miały wpływ na charakter architektury w XIX wieku.
3. Rozwiń i wyjaśnij, co oznacza skrót EXPO. Określ, jakie znaczenie dla konfrontacji osiągnięć w architekturze połowy XIX wieku miały wystawy światowe.



## 2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Oto niemiecka architektura, nasza architektura” [o katedrze w Strasburgu].

Johann Wolfgang von Goethe

„Gotyckie nie jest stylem, ale religią, i przewyższa styl grecki tak, jak religia chrześcijańska przewyższa wierzenia pogańskie”.

Augustus Charles Pugin

„Restaurować budynek to nie znaczy zostawiać go w takim stanie, w jakim jest, naprawić uszkodzenia i dokonać poprawek; lecz znaczy odbudować go zupełnie w stanie takim, jaki mógł nawet nie istnieć w określonej chwili w przeszłości”.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

„[...] dla nieuprzedzonego umysłu nie tylko dzieła poważnej klasycznej sztuki wydawać się mogą pięknymi, ale również utwory w stylu bizantyjskim, gotyckim, egipskim, włoskim, indyjskim, chińskim itp., skoro w nich szczęśliwy układ całości wzbudzić potrafi miłe wrażenie”.

Adam Idźkowski

„Opera była jak świątynia, ze sztuką w roli bóstwa”.

Charles Garnier

„My, pisarze, rzeźbiarze, malarze, architekci, rozmiłowani w nienaruszonym dotąd pięknie Paryża, pragniemy zaprotestować ze wszystkich sił, z głębi naszego oburzenia, w imię zapoznanego francuskiego smaku, w imię zagrożonej francuskiej sztuki i historii, przeciw wzniesieniu w samym sercu naszej stolicy niepotrzebnej i potwornej wieży Eiffla”.

List przedstawicieli kultury opublikowany w paryskim dzienniku „Le Temps”

„To jedyne miejsce w Paryżu [kawiarnia w wieży Eiffla], gdzie mogę spożyć śniadanie, nie patrząc na nią!”

Guy de Maupassant

Na początku XIX wieku niektórzy uznali, że **architektura** tworzona na wzór **antycznej** ogranicza projektantów i nie do końca odpowiada aktualnym potrzebom. Dlatego wraz z **romantyzmem** – nie tylko w architekturze, lecz także w innych dyscyplinach sztuki – pojawiła się potrzeba odmiany. Sięgnięto więc po wzorce związane ze **średniowieczem**. Kojarzyło się ono z rycerskimi przygodami, tajemniczością przyrody, **irracyjalismem**. **Idealizowano** więc tę epokę. Moda na średniowiecze sprawiła, że badano zabytki pochodzące z tamtego czasu.

Początkowo interesowano się architekturą **gotycką**, której dokonania tak we **Francji**, jak i w **Wielkiej Brytanii** były przedmiotem zachwyty. Gotyk uważano wówczas za logiczny związek formy, funkcji i materiału. Sądono, że uporządkowane, sztywne formy klasyczne – w czasie, kiedy przez Europę przetacza się fala rewolucji społecznych i powstań narodowych – były niezgodne z duchem nowych czasów.

Na Wyspach Brytyjskich na początku wieku XIX antykwarisz John Britton opublikował pracę, w której opisał średniowieczne zabytki angielskie. Był on propagatorem idei ochrony zabytków narodowych. **Augustus Charles Pugin**, osiadły w Londynie imigrant francuski, stał się rzecznikiem odrodzenia **gotyku**. Znaczący wpływ na ugruntowanie się fascynacji gotykiem w Wielkiej Brytanii miał też **John Ruskin**, pisarz, poeta, artysta i krytyk sztuki, który głosił idee odrodzenia sztuki opartej na własnej wizji architektury późnego średniowiecza.

Praca wielkiego niemieckiego poety i teoretyka sztuki – **Johanna Wolfganga von Goethego** – *O niemieckiej architekturze*, powstała pod wpływem wrażenia, jakie na pisarzu wywarła katedra w **Strasburgu**. Budowla łączyła cechy późnego **romanizmu** z wczesnym **francuskim gotykiem** i dojrzalym **niemieckim gotykiem**. Autor zobaczył w niej dzieło boskiej inspiracji i wcielenie **piękna**. **Friedrich von Schlegel** – niemiecki filozof, poeta i krytyk – terminy: *gotycki* i *niemiecki* uznał za tożsame.

**Karl Friedrich Schinkel**, architekt i badacz dawnych stylów, zajmował się też **konserwatorstwem**. Jako pierwszy w Niemczech postulował wykonywanie **inwentaryzacji** przed konserwacją. Zapoczątkował tym samym naukowe podejście do tej dziedziny. Od czasów Schinkla w **Niemczech** zaczęły powstawać literatura dotycząca stylów średniowiecznych i **wzorniki** dla architektów zawierające gotyckie detale architektoniczne.

### **Karl Friedrich Schinkel, Friedrichswerdersche Kirche w Berlinie**

Kościół ewangelicki wznoszony w latach 1824–1831 na zlecenie króla Prus Fryderyka Wilhelma jest pierwszą neogotycką świątynią zbudowaną z cegły. Kiedy w 1824 roku został ogłoszony konkurs na jej projekt, architekt przedstawił alternatywne wersje w kilku różnych stylach. Ostatecznie przyjęto koncepcję neogotycką, nawiązującą do angielskich kaplic. Jest to jednonawowy budynek z dwoma wieżami flankującymi fasadę. Obecnie kościół nie pełni funkcji sakralnej, znajdują się tam rzeźby z XIX wieku ze zbiorów Galerii Narodowej (Nationalgalerie) w Berlinie.



We **Francji** badaniem architektury średniowiecznej zajmował się **Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc** – architekt i historyk sztuki. Jego niewątpliwą zasługą było uratowanie przed zniszczeniem wielu średniowiecznych budowli. Zaslłynął jako niezwykle kontrowersyjny **konserwator** zabytków gotyckich. Stosował zasadę puryzmu stylowego, usuwając ze średniowiecznych budowli elementy dobudowywane w wiekach późniejszych, np. renesansowe lub barokowe. W sposób swobodny rekonstruował natomiast ubytki, zastępując je elementami, których wcześniej nie było. Równoległe do zainteresowania architekturą średniowieczną fascynowano się innymi stylami. Dla przemian w architekturze szczególnie znaczenie miała działalność teoretyka architektury **Jeana Nicolasa Louisa Duranda**, który w swojej najważniejszej rozprawie umieścił ilustracje będące przeglądem wszystkich potraktowanych na równi **stylów historycznych**. Pojawiła się moda na **neostyle**. Artyści wybierali formy wznoszonych przez siebie budowli z szerokiego repertuaru stylów historycznych. Zapanował więc **pluralizm stylowy**. Zdarzało się, że ci sami architekci, jak np. Karl Friedrich Schinkel, tworzyli zarówno w duchu **klasycyzmu**, **neogotyku**, jak i **neorenesansu**.



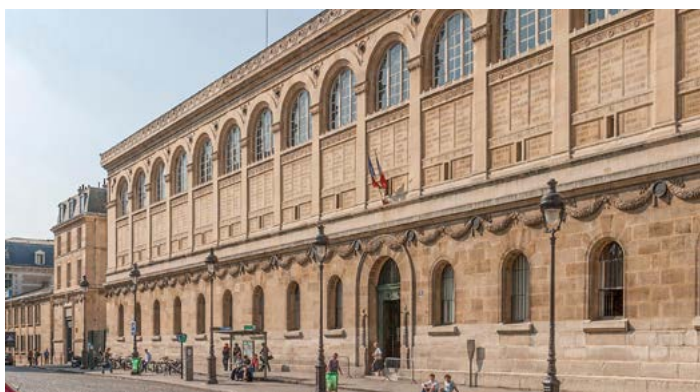


### Strawberry Hill w Londynie

Pisarz Horace Walpole, autor pierwszej powieści gotyckiej, czyli utrzymanej w realiach średniowiecznych, z pomocą architektów Johna Chute'a i Richarda Bentley'a przebudował w latach 1750–1753 rodzimą siedzibę w stylu nawiązującym do gotyku. Budowla ta uważana jest za pierwszą rezydencję w stylu neogotyckim. Zamek – z maswerkowymi, ostrołukowymi oknami, blankami, licznymi wieżami i sklepieniami wachlarzowymi – nie miał wiele wspólnego z konstrukcją gotycką, ale jego forma miała kojarzyć się ze średniowieczem. Gotyckie pełnił tu funkcję kostiumu stylowego, budowla tylko na pozór miała charakter obronny, w istocie była luksusową rezydencją. Pół wieku później stał się on wzorem dla licznych rezydencji w Wielkiej Brytanii, a następnie w całej Europie.

Budowle powstające w XIX wieku często cechował **kostium stylowy** – ich forma zewnętrzna nie odpowiadała pełnionej przez nie funkcji. Wczesnym, jeszcze XVIII-wiecznym, przykładem tej tendencji jest **rezydencja Strawberry Hill w Londynie**. Z zewnątrz przypomina ona warowne zamczysko, nie pełni jednak funkcji obronnych.

Niekiedy w powstających w tamtym czasie budynkach **fasada** była utrzymana w jednym ze **stylów historycznych**, a kryła za sobą budowlę wykonaną w zupełnie innej szacie stylowej. Przykładem takiej architektury fasadowej może być zaprojektowana przez **Henriego Labrouste'a Biblioteka św. Genowefy w Paryżu**, za której **neorenesansową** fasadą kryje się nowoczesne wnętrze.



### Henri Labrouste, Biblioteka św. Genowefy w Paryżu

Architekt w swoich projektach w nowatorski sposób łączył konstrukcje z żeliwa z dekoracją w stylach historycznych. W fasadzie budowanego w latach 1844–1850 budynku widoczne są cechy neorenesansowe. Wnętrze zaaranżowane jest z wykorzystaniem nowych technologii.

Wybór stylu często wiązał się z funkcją budynku. Dla świątyń inspiracją miał być **gotyk** – jako styl uduchowiony. **Neogotyck** stanowił też niekiedy **kostium stylowy** ratuszy, co miało podkreślić średniowieczną tradycję miejskiej samorządności. Dla muzeów wybierano **neorenesans**, teatry i opery wznoszono w stylach **neorenesansowym** i **neobarokowym**. Dla budynków użyteczności publicznej poszukiwano także inspiracji w **starożytności**, o czym świadczy m.in. wiedeński parlament.

Przy wyborze kostiumu stylowego istotne też były preferencje narodowe i polityczne oraz lokalna tradycja. Dotyczyło to zwłaszcza tendencji do poszukiwania **stylu narodowego**. Tendencja ta, z uwagi na zabory, miała istotne znaczenie na ziemiach polskich. Kiedy ogłoszono konkurs na budowę **kościół św. Michała Archanioła i św. Floriana w Warszawie**, w regulaminie znalazła się wzmianka o tym, że ma on być w „stylu ostrołukowym w odcieniu wiślano-bałtyckim”. Wybrano projekt autorstwa **Józefa Piusa Dziekońskiego**.

### Józef Pius Dziekoński, kościół św. Michała Archanioła i św. Floriana w Warszawie

Kościół (obecnie katedra diecezji warszawsko-praskiej) jest usytuowany na Pradze-Północ. Ma formę nawiązującą do gotyku francuskiego z przyporami i łukami oporowymi. Rodzimy charakter miał mu nadać detal ceglany. Jest to trójnawowa bazylika z transeptem. W fasadzie dominują dwie wysokie wieże. Na skrzyżowaniu naw znajduje się sygnaturka, a przy prezbiterium dwie wieże mieszczące klatki schodowe.



Bogactwo konwencji stylowych w XIX wieku było możliwe dzięki rozwojowi badań nad sztuką i poznawaniu dawnych stylów, a także dzięki pracom **konserwatorskim**. Architektura historyzmu dopiero w naszych czasach doczekała się w środowisku historyków sztuki **obiektywnej** oceny wartości artystycznych.

Postęp technologiczny sprawił, że budowle z czasem zmieniły swój charakter. Początkowo nowe technologie ukrywano pod warstwą tynku i **dekoracji** nawiązujących do **stylów historycznych**. Później zaczęto je eksponować – jak w przypadku słynnej **paryskiej wieży** projektu **Gustave'a Eiffela**. Taki sposób budowania – określany jako **architektura inżynierska** – spotkał się wówczas z krytyką opinii publicznej, w tym wpływowych ludzi kultury.



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Podaj przykłady przynajmniej czterech twórców, którzy mieli w XIX wieku wpływ na zainteresowanie stylami historycznymi w architekturze.
2. Określ, posługując się przykładami, w jaki sposób próbowano dawniej łączyć dany styl z funkcją budowli.
3. Powiedz, z jakich dawnych tradycji architektonicznych czerpali architekci XIX wieku.



### 3. HISTORYZM

W XIX wieku na terenie Europy powstało wiele dzieł nawiązujących do **stylów historycznych**. Dla odróżnienia od budynków powstałych w wiekach wcześniejszych poprzedzano ich historyczną nazwę przedrostkiem *neo-*, były to więc budowle **neobizantyńskie**, **neoromańskie**, **neogotyckie**, **neorenesansowe**, **neomanierystyczne**, **neobarokowe** oraz **neorokokowe**.

Tworzono także w duchu **orientalizmu**, inspirować się budowlami arabskimi, indyjskimi, chińskimi i japońskimi. Przykładem może być **Pawilon Królewski (Royal Pavilion) w Brighton** zaprojektowany przez **Johna Nasha**.



#### John Nash, Pawilon Królewski w Brighton w Wielkiej Brytanii

Budowany w latach 1815–1822 pawilon jest przykładem orientalizmu. Ma formę pałacu zaprojektowanego w stylu indyjsko-muzułmańskim. Zastosowano w nim cebulaste hełmy, wieżyczki inspirowane minaretami, oryginalne formy łuków i ornament w formie kratki. Przypomina indyjskie mauzoleum Tadž Mahal z XVII wieku. Styl taki miał podkreślać kolonialny aspekt potęgi brytyjskiego imperium.

Współistnienie różnych stylów wynikało z uwarunkowań społecznych, politycznych, religijnych i lokalnej tradycji. Już w połowie XVIII wieku pojawiały się pierwsze budowle w **stylu neogotyckim**. Styl ten przyjął się w **pierwszej połowie XIX wieku** na fali **romantycznej fascynacji średniowieczem** oraz w związku z poszukiwaniem **stylu narodowego** przede wszystkim w Wielkiej Brytanii i w krajach niemieckich. **Neorenesans** miał różne oblicza – w Wielkiej Brytanii wciąż żywy był **palladianizm**, w Europie Środkowej często nawiązywano natomiast do budowli **manierystycznych** powstałych w Niderlandach.

W pierwszej połowie XIX wieku z **gotyku** i **renesansu** czerpano powierzchownie, bez zrozumienia zasad konstrukcyjnych. W drugiej połowie wieku XIX, na skutek prowadzonych badań nad stylami, architekci zaczęli korzystać z dorobku przeszłości w sposób świadomy, wiernie imitując formy sztuki dawnej. To i zastosowanie nowych technologii przyspieszyło proces wznoszenia budowli.

**Neoromanizm** popularny stał się dopiero w drugiej połowie XIX wieku – w najoryginalniejszej formie w Niemczech. Po wojnie francusko-pruskiej (1871) pojawiły się głosy, że gotyk, którego kolebką była Francja, nie może być niemieckim **stylem narodowym**, i zaczęto szukać inspiracji w sztuce romańskiej, głównie z czasów panowania dynastii salickiej (XI–XII wiek).

**Neobarok** rozwinął się później, w drugiej połowie XIX wieku. Cechowały go budowle masywne, ciężkie, z bardzo **dekoracyjną** elewacją. Formy i detale traktowano w sposób bardzo swobodny, przez co styl ten nie osiągnął takiego rygoryzmu, jaki już w tym czasie cechował neogotyk i neorenesans.

W wyborze form stylowych istotne znaczenie miał też **mecenat**. Ziemianie poszukiwali źródeł inspiracji dla projektów **rezydencji** w sztuce średniowiecza, akcentując w ten sposób swój wielopokoleniowy rodowód. Europejska – najczęściej nowobogacka – burżuazja budowała domy przede wszystkim w stylach neorenesansowym lub neobarokowym, wprowadzając w elewacje kamienic elementy architektury pałacowej. W ten sposób następowała demokratyzacja luksusu.

Z czasem, zwłaszcza pod koniec XIX stulecia, zaznaczyła się tendencja do kompilacji elementów poszczególnych stylów w jednym obiekcie. Takie łączenie nazywane bywa **eklektyzmem**. Do niedawna określenie to funkcjonowało jako nazwa późnej fazy historyzmu, ale współcześnie unika się go ze względu na kojarzone z nim pejoratywne znaczenie.

Wraz z rozwojem przemysłu zaczęto w konstrukcjach stosować nowe technologie i wykorzystywać **prefabrykaty**, np. z żeliwa. Nie rezygnowano jednak z **dekoracji w stylach historycznych**, **odlewno** np. w **metal**u podpory – kolumny i filary – i łączono je z dekoracją **kapiteli** w dawnych stylach, wykonaną np. ze **stiuku**.

#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, co oznacza przedrostek *neo-* w nazwach XIX-wiecznych stylów.
2. Wyjaśnij, od jakich czynników mogło zależeć zastosowanie danego neostylu jako kostiumu stylowego budowli.
3. Podaj znaczenie terminu *orientalizm*.
4. Znajdź w swojej okolicy budowlę reprezentującą historyzm. Wskaż, w jakim neostylu (jakich neostylach) opracowano jej dekoracje.

### Historyzm w Wielkiej Brytanii

W projektowaniu **rezydencji**, zwłaszcza wiejskich o niewielkich rozmiarach, chętnie nawiązywano do architektury **włoskiej**. Powrót do **renesansu**, ze względu na wciąż modny **palladianizm** i częste podróże brytyjskich architektów do Włoch, nie oznaczał rewolucji w upodobaniach. Najwybitniejsi architekci już wcześniej tworzyli projekty w **stylu neorenesansowym**.

Wyspy Brytyjskie odegrały ogromną rolę w ukształtowaniu się **neogotyku**. Wiązało się to z faktem, że tradycja budowania w **stylu gotyckim** nigdy tam w pełni nie zanikła. Już w XVIII wieku w **ogrodach angielskich** współistniały formy palladiańskie z neogotyckimi.

Pierwszą budowlą, która powstała w Wielkiej Brytanii pod wpływem gotyku, było **Strawberry Hill** (ilustracja na s. 80) – **rezydencja** przebudowana przez **Horace'a Walpole'a**. Obiektowi powstałemu już w połowie XVIII wieku nadano gotycki **kostium stylowy**. Miał przywołać na myśl fantastyczne rycerskie opowieści. Kilkadziesiąt lat później **James Wyatt** zaprojektował dla poety Williama Beckforda dziś już nieistniejącą, znacznie okazałą **rezydencję Fonthill Abbey**, której nadał formę średniowiecznego klasztoru.

W wieku XIX działało wiele warsztatów wyspecjalizowanych w budownictwie w **stylu neogotyckim**. Architekci często korzystali z opracowań naukowych dotyczących sztuki średniowiecznej. Pod wpływem propagatora stylu – **Augustusa Charlesa Pugina** – powstawały wzorcowe projekty kościołów, wykorzystywane nie tylko na Wyspach Brytyjskich, lecz także w koloniach i krajach pod protektorem brytyjskim.

Okazją do podjęcia dyskusji o narodowym charakterze **stylu gotyckiego** był konkurs na nową siedzibę **brytyjskiego parlamentu**. W 1834 roku wybuchł pożar, który zniszczył pałac westminsterski – siedzibę Izby Gmin i Izby Lordów w Londynie. Rok później



została powołana komisja królewska. Ustaliła ona, że pałac ma być odbudowany w stylu neogotyckim, kojarzonym z konserwatyzmem i tradycjonalizmem. W konkursie wzięło udział dziewięćdziesięciu siedmiu architektów, a zwyciężył projekt **Charlesa Barry’ego**. **Fasada** parlamentu nawiązuje formą do znajdującego się nieopodal gotyckiego **opactwa westminsterskiego**, dlatego budowlę nazywa się też **pałacem westminsterskim**. **Neogotyckie** detale architektoniczne, takie jak **pinakle** lub **maswerki**, zostały nałożone na regularną strukturę z wyraźnie zaznaczonymi **ryzalitami**, których nie znano w sztuce średniowiecza. Oryginalnym rozwiązaniem jest zaprojektowanie reprezentacyjnej **fasady** od strony Tamizy, aby mogła być ona w pełni podziwiana z przeciwległego brzegu rzeki.



#### Charles Barry, pałac westminsterski w Londynie

Charles Barry we współpracy z Augustusem Welbym Puginem, który wykonał dekoracje wnętrz, zrealizował budynek w latach 1840–1870. Obiekt składa się z trzech skrzydeł z wieżami. Niektóre elementy konstrukcyjne wykonano z żeliwa. Na północnym krańcu znajduje się wieża ze słynnym zegarem – Elizabeth Tower, znana jako Big Ben. Budynek mieści 1110 sal, z których najważniejsze to Izba Lordów i Izba Gmin.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Projekt londyńskiego parlamentu stanowił źródło inspiracji dla budowniczych parlamentu w Budapeszcie. Fasada tego okazałego neogotyckiego gmachu rozciąga się wzdłuż brzegów Dunaju.

W dojrzałej fazie, zwanej w Wielkiej Brytanii **neogotykiem wiktoriańskim**, powstawały dzieła cechujące się bogatą **dekoracją** i barwnością elementów.

Obok zainteresowania europejskimi **stylami historycznymi**, fascynowano się także kulturą, tradycją i religią Wschodu, co w sztuce nazwano **orientalizmem**. Wielka Brytania posiadała kolonie w Indiach, stąd nawiązania do stylistyki Orientu. Kolonie przynosiły Wielkiej Brytanii olbrzymie korzyści majątkowe, a jej arystokracja budowała w Indiach domy inspirowane lokalną tradycją. W takim też stylu wzniesiono dla króla Jerzego IV **Pawilon Królewski w Brighton** (ilustracja na s. 82).

#### DLA DOCIEKLIWYCH

U schyłku XVIII i w pierwszej połowie XIX stulecia zestawiano klasycystyczne formy architektoniczne z nastrojowym pejzażem ogrodu angielskiego. Ze względu na fascynację dawnymi epokami pojawiły się w takich ogrodach formy nazwane z angielskiego *folly*. Były to zamki gotyckie lub celowo budowane ich ruiny, także świątynie starożytne i akwedukty, a nawet formy rustykalne. Wszystko najczęściej w pomniejszonej skali.

#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień style, które były popularne w architekturze Wielkiej Brytanii w XIX wieku.
2. Podaj przykłady budowli angielskich zainspirowanych gotykiem.
3. Wyjaśnij, dlaczego gmach brytyjskiego parlamentu ma charakter neogotycki.
4. Podaj źródła inspiracji dla formy Pawilonu Królewskiego w Brighton.

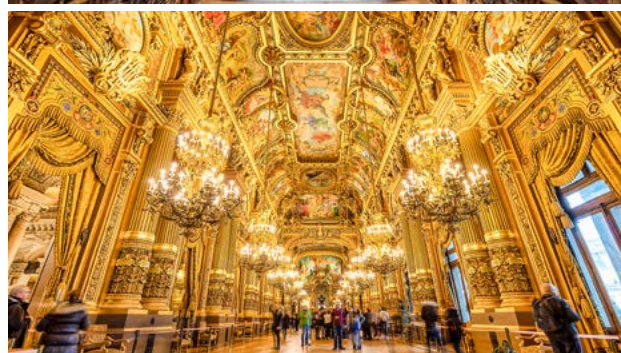
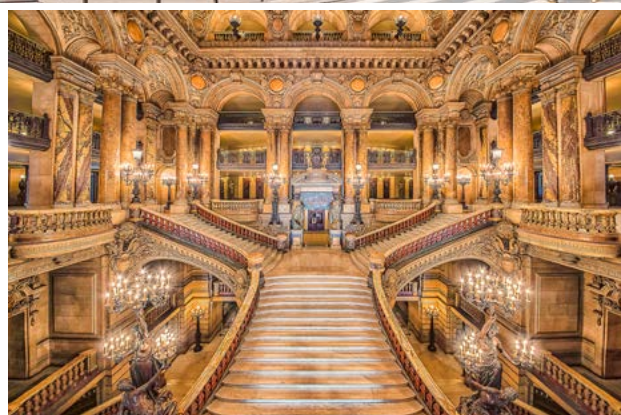
## Historyzm we Francji

W XIX wieku dominującym stylem w nauczaniu akademickim wciąż był **klasycyzm**, ale w wyniku studiów nad **antykiem** zainteresowano się także **renesansem**, jako czasem odrodzenia kultury antycznej, oraz **barokiem klasycyzującym**, który we Francji był bardzo popularny. W pierwszych dekadach stulecia pojawiały się **neorenesansowe loggie** i **tarasy**. Nawiązywano też chętnie do rodzimej wersji architektury **renesansowo-manierystycznej** – stylu wypracowanego na dworze **Franciszka I**. Przejawiało się to m.in. w powstawaniu licznych budynków z wysokimi **dachami** i ozdobnie opracowanymi **lukarnami**, jak np. gmach **ratusza w Paryżu**. W latach 1853–1870 z inicjatywy cesarza **Napoleona III** przeprowadzono gruntowną przebudowę miasta, która nadała stolicy Francji reprezentacyjny charakter. Odpowiadał za nią **Georges Eugène Haussmann** – urbanista i prefekt jednej z dzielnic Paryża. Wyburzono całe dzielnice wraz z ich zabytkową zabudową. Na nowo wytyczono lub poszerzono ulice i bulwary, często rozchodzące się promieniście od obszernych placów. Założono parki, zmodernizowano wodociągi i system kanalizacji, wprowadzono też instalacje gazowe. Powstało wiele wspaniałych budynków użyteczności publicznej i wielopiętrowych kamienic utrzymanych w duchu **historyzmu**. We wnętrzach budynków, których formę dostosowywano do funkcji, pojawiały się **metalowe** wzmocnienia konstrukcji.

Najciekawszym budynkiem powstałym w Paryżu w czasach II Cesarstwa była **Opera**. Jej twórca, **Charles Garnier**, należał do architektów, którzy czerpali z dawnych stylów w sposób twórczy. Mimo różnorodnych inspiracji osiągnął charakterystyczny wyraz i spójność stylową gmachu. **Fasada** Opery najbardziej kojarzy się z **barokiem**, ze względu na silne efekty **światłocieniowe** i zdwojone **półkolumny** zdobiące przestrzeń międzyokienne. Widoczne są w niej także inspiracje **renesansem**, zarówno **włoskim** (przez pięć lat Garnier studiował w Rzymie), jak i w wydaniu **francuskim**. Jest to więc kompilacja **neorenesansu** i **neobaroku**.

Garnier zapytany, w jakim stylu stworzył gmach Opery, odpowiedział, że „w stylu Napoleona III”. W odczuciu architekta był to bowiem styl nowy, w twórczy sposób czerpiący z architektury historycznej. Ze swoją **dekoracyjnością**, a także **funkcjonalizmem** oraz logicznym rozłożeniem pomieszczeń, gmach był realizacją cesarskich aspiracji Napoleona III. Stał się też wzorem dla wielu budowli widowiskowych w Europie.





#### Charles Garnier, Opera w Paryżu

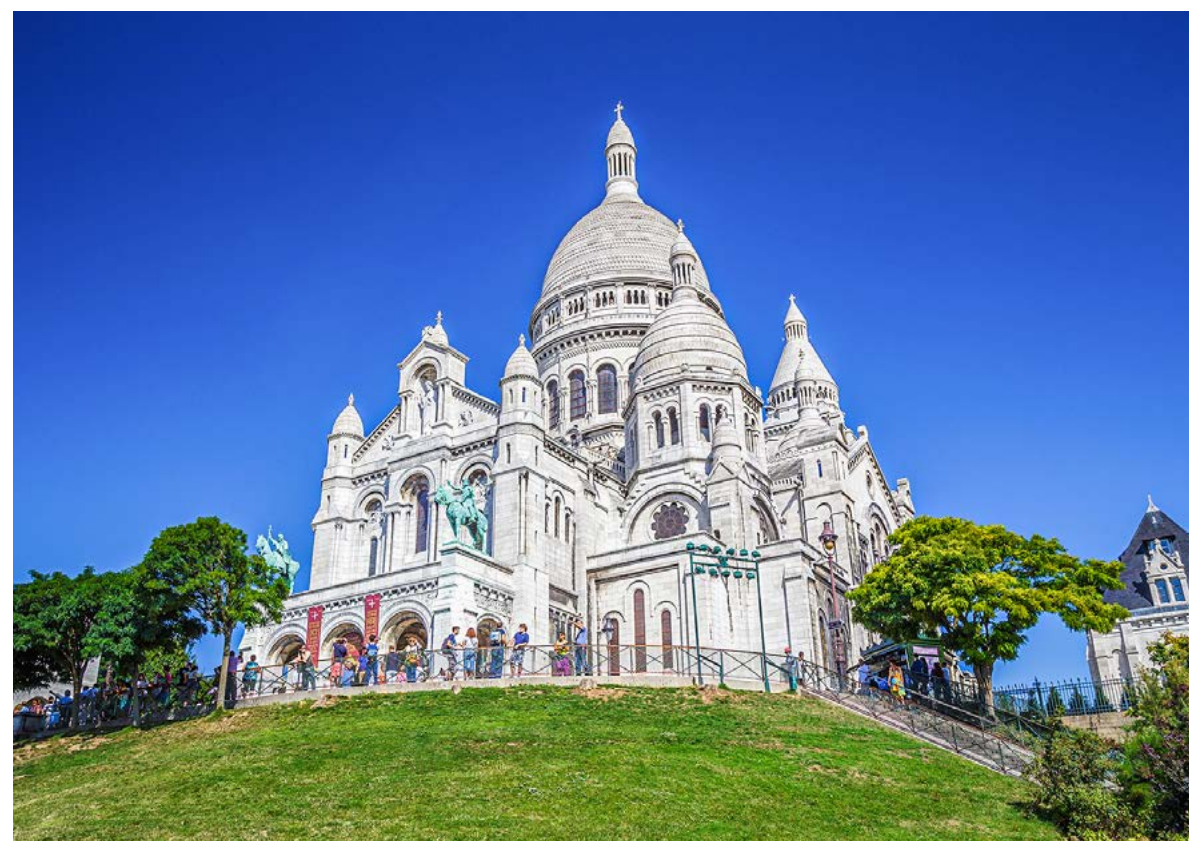
Opera była budowana w latach 1861–1875. W zamyśle projektanta miała być symbolem II Cesarstwa i mecenatu Napoleona III. Gmach, utrzymany w stylach neorenesansowym i neobarokowym, cechuje bogactwo dekoracji architektonicznej i rzeźbiarskiej. Zdwojone półkolumny zaczerpnięto z repertuaru form barokowych, a ryzality nawiązują do renesansowej elewacji Luwru. Dolną kondygnację zdobią rzeźby, spośród których najświetniejsza, wykonana przez Jeana Baptiste'a Carpeaux, przedstawia alegorię tańca. Budynek przekryty jest kopułą usytuowaną ponad główną salą. Wnętrze pełne jest rzeźb, marmurowych reliefów oraz złotych sztukaterii. Foyer przypomina Galerię Zwierciadlaną w Wersalu. Na uwagę zasługuje też bardzo reprezentacyjna klatka schodowa. Widownia mieści ponad 2 tysiące osób.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Dziełem, które mogło rywalizować z powszechnie podziwianą paryską Operą projektu Charles'a Garniera, było kasyno w Monte Carlo (Monako), także zaprojektowane przez tego architekta.

Przykładem kompilacji stylów **neobizantyńskiego** i **neoromańskiego** jest **kościół Sacré-Coeur w Paryżu** – dzieło **Paula Abadiego**. Bazylika ta, wzniesiona na szczycie wzgórza Montmartre, swą charakterystyczną sylwetką góruje nad miastem.

W XIX wieku we Francji **gotyk**, ze względu na antyfeudalne nastroje, początkowo był postrzegany jako **symbol** fanatyzmu i rojalizmu, mimo że w kraju tym istniało wiele wspaniałych zabytków sztuki gotyckiej. Z czasem te zapatrywania się zmieniły. Architekci w mniejszym stopniu koncentrowali się jednak na tworzeniu w **stylu neogotyckim**, a w większym na naukowym opracowywaniu istniejących zabytków, a w konsekwencji ich **restaurowaniu** i **konserwacji**. **Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc** współpracował przy odnowie **Sainte-Chapelle**, a następnie **katedry Notre Dame w Paryżu**. Prowadził prace konserwatorskie m.in. w **Chartres**, **Amiens** i **Reims**. Zyskał też sławę jako autor wielotomowej encyklopedii architektury francuskiego średniowiecza. Jego działania były kontrowersyjne, gdyż przebudowując kościoły w duchu domniemanej czystości stylowej, wprowadzał do nich wiele ulepszeń i elementów, które były wytworem jego **fantazji**. We wspomnianej katedrze Notre Dame stworzył m.in. sygnaturkę na skrzyżowaniu naw. W takim duchu odrestaurował też słynną twierdzę w **Carcassonne**.



#### Paul Abadie, kościół Sacré-Coeur w Paryżu

Bazylika została wzniesiona na planie krzyża greckiego. Jej budowę rozpoczęto w 1875 roku, po wojnie francusko-pruskiej, a ukończono na początku wieku XX. Elewacje wykonano z białego trawertynu. Kopuły o oryginalnym kształcie zostały zainspirowane romańskimi świątyniami Akwitanii.



## Historyzm w krajach niemieckich

Neogotyck stał się stylem licznych **kościół** protestanckich i katolickich w krajach niemieckich. W jego propagowaniu zasłużył się **Karl Friedrich Schinkel**, projektant wielu z nich, w tym **Friedrichswerdersche Kirche w Berlinie** (ilustracja na s. 79) – pierwszej od czasów średniowiecza na terenie Niemiec budowli z nieotynkowanej cegły. Schinkel, jako badacz i inwentaryzator, uczestniczył w pracach prowadzonych w gotyckiej **katedrze w Kolonii**. Odnaleziono tam szczegółowe projekty średniowiecznych architektów, które postanowiono zrealizować. Ukończenie budowy katedry, wstrzymanej na kilkaset lat, stało się jednym z najważniejszych zadań, jakie wówczas podejmowano w tej dziedzinie.

Z czasem styl neogotycki wybierano także dla do **architektury świeckiej**, m.in: **ratuszy, szkół, szpitali i koszar**. Przyjęła się wówczas surowa, ceglana jego wersja, charakterystyczna dla niemieckiego gotyku.

W środowisku monachijskim formy **neorenesansowe** spopularyzował **Leo von Klenze**, który w budowie jednego ze skrzydeł **rezydencji królewskiej** nawiązywał do **Palazzo Pitti** i **Palazzo Rucellai we Florencji**. Specyfiką architektury niemieckiej stał się styl **arkadowy**, czyli okrągło-łukowy (niem. *Rundbogenstil*), który był nawiązaniem zarówno do **renesansu**, jak i architektury **wczesnochrześcijańskiej, bizantyńskiej i romańskiej**. Zgodnie z intencją króla Bawarii **Ludwika I** styl ten miał być nowy, odmienny od klasycyzmu i neogotyku. Tworzyli w nim: Klenze, Schinkel, a także **Friedrich von Gärtner**, profesor Akademii Architektury w Monachium, budowniczy projektowanego przez Klenzego **kościół** **św. Ludwika w Monachium** – pierwszej monumentalnej budowli w **stylu arkadowym**. Ma ona kształt trójnawowej bazyliki z wydatnym transeptem i dwuwieżową **fasadą** wzorowaną na romańskich kościołach północnowłoskich.



### Leo von Klenze, Friedrich von Gärtner, kościół św. Ludwika w Monachium w Niemczech

Budynek został wzniesiony w latach 1829–1844 z inicjatywy króla Ludwika I i poświęcony św. Ludwikowi – patronowi władcy. W jego fasadzie znajdują się półkoliste łuki: w arkadach portyku wewnętrznego, w niszach, w wykroju okien i we fryzjach arkadkowych.

**Ludwik II** po objęciu bawarskiego tronu przystąpił do realizacji kilku okazałych **rezydencji** utrzymanych w **stylach historycznych**, w tym **pałacu Herrenchiemsee**. Najważniejszą jego inicjatywą była budowa zamku **Neuschwanstein**. Było to dzieło kilku architektów. Budowla o **neoromańskiej** szacie zewnętrznej jest jednym z najważniejszych

dzieł **historyzmu** niemieckiego. Nawiązuje do **wyidealizowanych** wizji średniowiecznych zamków rycerskich. W jej wnętrzu ze względów finansowych ukończono jedynie piętnaście z ponad dwustu planowanych komnat. Najważniejszą z nich, **Salę Tronową**, wzorowaną na **bizantyńskiej** świątyni **Hagia Sophia**, zaprojektowano jako oprawę scenograficzną do opery **Parsifal** Ryszarda Wagnera, którego twórczości król Ludwik II był miłośnikiem.

### Christian Jank, Édouard Riedel, Georg von Dollmann, zamek Neuschwanstein w Niemczech

Zamek wznoszony od 1869 roku na dwustumetrowym wzgórzu u podnóża Alp koło Füssen miał być realizacją marzeń Ludwika II o wskrzeszeniu czasów arturiańskich i poszukiwaniu Świętego Graala. Jest to asymetryczny zespół wielu budynków. Wydłużony kompleks jest urozmaicony wieżami, wykuszami, balkonami, blankami, machikułami i fryzami arkadkowymi. Otwory okienne nawiązują do stylu romańskiego i mają formy biforiów i triforiów. Centralną częścią kompleksu jest budynek pałacowy z reprezentacyjnymi komnatami królewskimi. Najbardziej wyróżniającym się budynkiem na dziedzińcu jest czworoboczna wieża. Z jej platformy widokowej rozpościera się widok na malowniczą Wyżynę Bawarską.



**Neorenesans** przyjmował się w północnych krajach niemieckich. Około roku 1870 stał się tam najbardziej rozpowszechnionym stylem, czego przykładem jest gmach **Reichstagu w Berlinie** projektu **Johanna Paula Wallota**.

### DLA DOCIEKLIWYCH

Po 1840 roku w Berlinie zaczęto tworzyć wzorniki dla architektów z detalami projektów neogotyckich. Karl Friedrich Schinkel przygotowywał się do wydania obszernego podręcznika architektury, całość jego dorobku została opublikowana w formie dwudziestu ośmiu zeszytów. Zachowały się m.in. jego projekty pałacu na Akropolu ateńskim dla króla Grecji, a także rezydencji carów Rosji w Oreandzie na Krymie.



Istotnym środowiskiem, w którym rozwijała się architektura historyzmu, była stolica Cesarstwa Austrii – **Wiedeń**. Za czasów panowania **Franciszka Józefa** zburzono średniowieczne obwarowania miejskie i w ich miejscu w latach 1860–1890 wytyczono szeroki bulwar – Ringstrasse – otaczający zabytkową, centralną część miasta. Wokół niego rozmieszczono najbardziej reprezentacyjne budynki, utrzymane w **stylach historycznych**, m.in. **klasycystyczny gmach parlamentu**, **neogotyckie ratusz i kościół Wotywny** (ilustracja na s. 76) oraz **neorenesansowe Operę Narodową i Teatr Zamkowy**.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Georg von Dollmann, pałac Herrenchiemsee (Niemcy)
2. Johann Paul Wallot, Reichstag w Berlinie
3. Friedrich von Schmidt, ratusz w Wiedniu



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, do jakich stylów nawiązywano w krajach niemieckich.
2. Wskaż historyczne źródła inspiracji dla stylu arkadowego.
3. Nazwij styl uznany początkowo za styl narodowy i ten, który preferowano w krajach niemieckich po wojnie francusko-pruskiej.
4. Wymień najwybitniejszych architektów niemieckich w XIX wieku i ich dzieła.
5. Opisz formę zamku Neuschwanstein.

## Architektura na ziemiach polskich

Na ziemiach polskich pod zaborami **architektura** rozwijała się w trudnych warunkach politycznych. Rzutowało to zarówno na liczbę i rodzaj inwestycji, jak i na charakter budowli. Na ostateczny kształt i zróżnicowanie powstałych dzieł wpływ miała strefa wpływów poszczególnych zaborców, zleceniodawcy oraz lokalna tradycja.

Mimo trudności działało wielu znakomitych architektów, początkowo pochodzenia obcego, a w drugiej połowie XIX wieku także Polaków, często spokrewnionych z działającymi na ziemiach polskich cudzoziemcami. Architektura rozwijała się zgodnie z tendencjami, które pojawiły się w innych krajach europejskich. Zarówno w wielkich miastach, jak i na prowincji budowano: **rezydencje, ratusze, kamienice, hotele, teatry, dworce, szkoły**, a z uwagi na rozwijający się przemysł – także **budynki fabryczne**. Rozwój przemysłu i nowych technologii oraz napływ ludności miejskiej do miast spowodowały w ostatniej ćwierci XIX wieku szybką **industrializację**. Dobrze rozwijała się **architektura sakralna**, nie tylko katolicka. Choć wciąż istotnymi zleceniodawcami i **mecenasami** byli arystokraci, to ważnymi inwestorami stawali się także zamożni mieszczanie.

Moda na **style historyczne** zaczęła przenikać na ziemię polską już na początku XIX wieku. W okresie, kiedy powstawało wciąż wiele budowli **klasycystycznych**, pojawiały się też te inspirowane **średniowieczem**. Kojarzyły się one z okresem świetności rycerstwa polskiego. **Chrystian Piotr Aigner** w **stylu neogotyckim** zaprojektował **Domek Gotycki** w parku Czartoryskich w **Puławach**.

### Chrystian Piotr Aigner, Domek Gotycki w Puławach

Budowla wchodzi w skład zespołu pałacowo-parkowego przy pałacu Czartoryskich w Puławach. Powstała w 1809 roku z myślą o rozszerzeniu miejsca ekspozycyjnego na zbiory kolekcji sztuki światowej gromadzone przez rodzinę Czartoryskich. Przechowywano tam m.in. *Damę z gronostajem* Leonarda da Vinci i *Pejzaż z miłośniernym Samarytaninem* Rembrandta. Budynek cechuje nieregularna forma. Składa się z dwóch skrzydeł przecinających się pod kątem prostym. Z dwóch stron ma podcienia wsparte na kolumnach i otwarte ostrołukowymi arkadami.



Dla **Wincentego Krasińskiego** (ojca Zygmunta, pisarza epoki romantyzmu) zaprojektowano niewielki **zamek w Opinogórze** z górującą nad nim ośmioboczną **wieżą**. W **stylu neogotyckim** prowadzono też przebudowę powstałych wcześniej rezydencji, czego przykładem jest **zamek w Lublinie**.

Podobnie jak na Zachodzie, do ok. 1860 roku inspiracją średniowieczem miała charakter powierzchowny, a budowle powstawały bez znajomości zasad i konstrukcji architektury historycznej. W drugiej połowie wieku zaszła także i tutaj istotna zmiana. Obok **neogotyku** pojawił się w tym czasie **neorenesans**. Jego wpływy widoczne są już we wspomnianym zamku w Lublinie, a także w przebudowanym **pałacu Paca w Warszawie**. **Henryk Marconi** – architekt wykształcony w Rzymie – zastosował tam elementy neorenesansowe w elewacjach i bocznych skrzydłach pałacu oraz w budynku bramnym. We wnętrzu główna sala inspirowana była Termami Karakalli w Rzymie, a pozostałe miały wystrój nawiązujący do gotyku, sztuki greckiej i arabskiej.

### Henryk Marconi, pałac Paca w Warszawie

W przebudowanym w latach 1824–1826 pałacu – dzieła Tylmana z Garamen – Marconi zastosował elementy stylu neorenesansowego, jak np. półkopoła z kasetonami wieńcząca niszę.



Marconi zaprojektował także **Hotel Europejski w Warszawie**, inspirowany **włoskim dojrzalym renesansem**. Budynek ma kształt trapezu z zaokrąglonymi narożnikami.

Na terenie Wielkopolski, a także w Galicji i na Pomorzu działał pruski architekt, **Karl Friedrich Schinkel**. Jako projektant kościołów neogotyckich w **Oruni** i w **Krzeszowicach**,



przyczynił się do rozpropagowania na ziemiach polskich neogotyku w **architekturze sakralnej**. Na zamówienie **Adama Tytusa Działyńskiego** zaprojektował **zamek w Kórniku**, operując zróżnicowanymi formami architektonicznymi. Jest to symetryczny budynek nawiązujący w największym stopniu do **angielskiego gotyku**, choć w wystroju wewnątrz widoczne są wpływy architektury **indyjskiej i arabskiej**.



**Karl Friedrich Schinkel, zamek w Kórniku**  
Początki zamku sięgają średniowiecza. Obecny kształt budowla zawdzięcza przebudowie w latach 1843–1860 według projektów Schinkla, zmodyfikowanych przez ówczesnego właściciela – Adama Tytusa Działyńskiego. Fasada ogrodowa imituje bramę i blanki średniowiecznego zamczyska. W architekturze pałacu pojawiły się takie elementy, jak łuk Tudorów, stosowany także w muzułmańskiej architekturze Indii (podobieństwo do Tadź Mahal). Obecnie jest to muzeum i Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk.

**Franciszek Maria Lanci**, Włoch sprowadzony przez rodzinę Małachowskich, projektował głównie w **stylu neogotyckim**. Nawiązywał także do **orientalizmu**, czego przykładem jest **Oranżeria Egipska w Końskich**. Jest też autorem **Złotej Kaplicy** w katedrze poznańskiej, w miejscu domniemanego pochówku Mieszka I i Bolesława Chrobrego. Budowli tej nadał formy nawiązujące do Kaplicy Pałacowej w Akwizgranie.

**Adam Idźkowski** – inżynier budownictwa, teoretyk architektury, konstruktor i poeta – uważał gotyk za styl najwłaściwszy dla architektury sakralnej. W **stylu neogotyckim** przebudował **katedrę św. Jana w Warszawie**.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Lata 1860–1890 to czas lepszego poznawania stylów, co wpłynęło na bardziej świadome korzystanie z dorobku ówczesnych architektów. Architektura świecka najczęściej powstawała w stylu neorenesansowym, który dominował w tamtym czasie, a architektura sakralna w stylu neoromańskim i neogotyckim.

Na początku lat siedemdziesiątych XIX wieku wzrosła liczba mieszkańców dużych miast, w których zachodziły istotne przemiany. Pod wpływem architektury **Paryża, Wiednia i Berlina** ukształtowała się wielkomięjska **kamienica** czynszowa, jako wielopiętrowa budowla z dobudowanymi od strony podwórza oficynami. W **dekoracji** dominowały formy **neorenesansowe**, a pod koniec wieku inspirowano się wieloma stylami, świadomie

korzystając z repertuaru historycznych form i detali architektonicznych. Ten charakterystyczny typ budowli zadecydował o wyglądzie miast na terenach polskich.

W ostatnich dekadach XIX stulecia – przeciwstawiając się kosmopolityzacji nurtów w architekturze i wpływom zaborców – poszukiwano **stylu narodowego**. Źródłem inspiracji była architektura gotycka. W **stylu neogotyckim** powstał **kościół św. Michała Archanioła i św. Floriana w Warszawie** (ilustracja na s. 81) – dzieło **Józefa Piusa Dziekońskiego**. Architekt nawiązał do **francuskiego gotyku**, ale w wydaniu **ceglanym**, co miało się wiązać z tradycją lokalną.

W budownictwie teatralnym szczególnie zasłużony był też **Jan Zawiejski** – architekt **Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie**, budowli inspirowanej gmachem **Opery w Paryżu**. We wnętrzu znajduje się obszerna klatka schodowa z reprezentacyjnymi schodami, zdobiona **dekoracją stiukową**. Koniec XIX wieku zaznaczył się też powstaniem wielu **budynków fabrycznych**, zwłaszcza w **Łodzi**, oraz wspaniałych domów fabrykantów o oryginalnej, historyzującej formie.

Historyzm utrzymał się na ziemiach polskich jeszcze w pierwszych dekadach XX stulecia. Na przełomie XIX i XX wieku umiejętnie czerpano z wielu stylów, biele posługiwano się detalami inspirowanymi sztuką dawną.

**Jan Zawiejski, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie**  
Architektura gmachu łączy elementy stylu neorenesansowego i neobarokowego. Fasada ujęta jest w dwa zaokrąglone ryzality. Kolumny o gładkich trzonach i kapitelach w stylu kompozytowym występują na ryzalitech i w przestrzeniach między oknami zakończonymi łukiem pełnym. Ściany zdobione są boniowaniem, najbardziej wyrazistym na poziomie przyziemia. Ponad gzymsem wieńczącym



wznosi się attyka, której formy w elewacjach bocznych nawiązują do architektury polskiego renesansu.

Otwarto go – jako Teatr Miejski – w 1893 roku, od 1909 roku funkcjonuje już jako Teatr im. Juliusza Słowackiego.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Arystokraci i bogaci przemysłowcy zamawiali u architektów projekty siedzib, świadomie wybierając któryś z historycznych stylów. Łódzki fabrykant – Izrael Poznański – zlecając w latach osiemdziesiątych XIX wieku projekt pałacu, na pytanie, w jakim ma być stylu, miał podobno odpowiedzieć: „Stać mnie na wszystkie style”. Budynek ma więc charakter eklektyczny. Na pytanie: czy architektom udało się dobrze nawiązać do stylów historycznych, czy też jest to przypadkowa kompilacja, można sobie odpowiedzieć, oglądając film *Ziemia obiecana* zrealizowany przez Andrzeja Wajdę według powieści Władysława Stanisława Reymonta.





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

1. Zamek w Opinogórze
2. Jan Ignacy Stompf, zamek królewski w Lublinie
3. Henryk Marconi, Hotel Europejski w Warszawie
4. Karl Friedrich Schinkel, kościół św. Jana Bosko w Gdańsku Oruni
5. Karl Friedrich Schinkel, kościół św. Marcina w Krzeszowicach pod Krakowem
6. Feliks Księżarski, gmach Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie
7. Jan Zawiejski, wnętrze Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, co Twoim zdaniem było przyczyną różnorodności architektury na ziemiach polskich.
2. Wyjaśnij, w jaki sposób na ziemiach polskich czerpano ze stylów historycznych na początku XIX wieku, a w jaki pod jego koniec.
3. Wyjaśnij na wybranych przykładach, jakie znaczenie dla popularyzacji neogotyku miał na ziemiach polskich Karl Friedrich Schinkel.
4. Wymień najbardziej znane budowle w stylach historycznych w Polsce.
5. Podaj pięć nazwisk architektów działających na ziemiach polskich pod zaborami w XIX wieku.

## 4. NURT INŻYNIERYJNY

Rozwój techniczny i technologiczny, naturalna konsekwencja **rewolucji przemysłowej** w XIX wieku, był widoczny nie tylko w konstrukcjach **architektury historyzmu**, lecz także w zupełnie nowych formach. Szczególnie istotne znaczenie miało **żeliwo**. Wykonywano z niego nie tylko konstrukcyjne, ale również **dekoracyjne** elementy budynków. W drugiej połowie XIX wieku stopniowo **odlewy** żeliwne zastępowano znacznie trwałszymi – **stalowymi**. Nowe technologie z wykorzystaniem żelaza (składnika żeliwa i stali) stosowano w budynkach użyteczności publicznej, takich jak **hale targowe** lub **dworcowe**. Z czasem wprowadzano je do architektury reprezentacyjnej, np. przy budowie ważnych obiektów użyteczności publicznej lub **hal wystawowych**. Stosowano je też przy budowie **mostów i wiaduktów**.

W XIX wieku nie traktowano budowli **inżynieryjnych** jako dzieł architektury, uważano bowiem, że dzieło inżyniera jest jedynie konstrukcją. Budowle takie jak **hale dworcowe** lub **targowe** do architektury zaliczano dopiero wtedy, kiedy architekt zakrył konstrukcję materiałami, takimi jak **cegła** lub **kamień**, i – ewentualnie – wprowadził **dekoracje**. Obecnie patrzy się na takie formy inaczej. Architekci, projektując **mosty i hale dworcowe**, stworzyli bowiem rodzaj nowej estetyki, w której najistotniejsze znaczenie ma odsłonięta konstrukcja. We współczesnej architekturze często wręcz celowo eksponuje się elementy konstrukcyjne, aby podziwiać ich surowe **piękno** i **maestrię twórców**.

Typowym zjawiskiem dla **architektury inżynieryjnej** był kosmopolityczny charakter dzieł, to znaczy, że nie tylko w Europie pojawiały się podobne formy. W przeciwieństwie do historyzmu nie odwoływano się w nich do charakteru narodowego ani nie opierano na

lokalnej tradycji. Były natomiast manifestem nowych możliwości technicznych. Technologie, które wprowadzono w XIX wieku, są stosowane do dzisiaj.

Początkowo, już w XVIII wieku, wykorzystywano konstrukcje żelazne w budynkach użyteczności publicznej. Pod koniec tego stulecia pojawiła się moda na tworzenie oszklonych **galerii handlowych** i **pasaży**, w czym pomocne były konstrukcje **metalowe**, a czego przykładem jest zadana wówczas **Wielka Galeria Luwru w Paryżu**. Już na początku XIX wieku powstawały **domy towarowe** i **hale targowe**, w których stosowano konstrukcje z wykorzystaniem **żelaza** i **szkła**. Spowodowane to było głównie potrzebą doświetlenia wnętrza, ponieważ wówczas nie było elektryczności. W 1837 roku młody niderlandzki architekt, **Jean Pierre Cluysenaar**, przekrył żelazno-szklaną konstrukcją dwie krzyżujące się ze sobą ulice o **neorenesansowej** zabudowie, tworząc w ten sposób słynny pasaż – **Galerię św. Huberta w Brukseli**.

W gmachach budowanych z wykorzystaniem nowych technologii na początku konstrukcję metalową starano się ukrywać pod murem, ale z czasem coraz bardziej ją odsłaniano. Stosowano w niej metalowe łuki i podpory, które ozdobnie profilowano, a nawet odlewano z **kapitelami** uformowanymi na wzór **kolumn** i filarów stosowanych w architekturze historycznej. Przykładem takiej budowli jest **Biblioteka św. Genowefy w Paryżu** – dzieło **Henriego Labrouste'a**. Długi gmach budowany w latach 1843–1850, o surowej **neorenesansowej** fasadzie, mieści wewnątrz czytelnię z odsłoniętą konstrukcją metalowych łuków i podpór.

**Henri Labrouste, wnętrze Biblioteki św. Genowefy w Paryżu**

Na środku bibliotecznej czytelnicy rząd cienkich żelaznych kolumn o kapitelach korynckich podtrzymuje sklepienia kolebkowe utworzone z żelaznych łuków. Łuki te są ażurowe, a ich forma, w przeciwieństwie do kolumn, nie nawiązuje do stylów historycznych.



Na **Wielkiej Wystawie EXPO** zorganizowanej w Wielkiej Brytanii w 1851 roku zaprezentowano dorobek różnych krajów. Najbardziej spektakularna budowla, która powstała z okazji tej wystawy, to **Pałac Kryształowy** (ang. **Crystal Palace**), zbudowany z wykorzystaniem materiałów lanych. Stał się on **symbolem** nowych możliwości technicznych i upodobań estetycznych. Na kolejnych wystawach światowych w Nowym Jorku, Monachium i Paryżu usiłowano wznosić budowle, które mogłyby rywalizować z Pałacem Kryształowym, ale nie zdołano przebić jego nowatorstwa.



#### Joseph Paxton, Pałac Kryształowy w Londynie

Ten ogromny pawilon z żeliwnych i szklanych elementów uważany jest za pierwszy obiekt w całości prefabrykowany, to znaczy zbudowany z gotowych, fabrycznie przygotowanych elementów. Monumentalny budynek o długości 549 m i wysokości 43 m został postawiony w Hyde Parku – jednym z najpiękniejszych parków londyńskich. Po wystawie budynek został przeniesiony do południowo-wschodniej części Londynu, gdzie był wielką atrakcją turystyczną. Po pożarze w 1936 roku nie został już odbudowany.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Joseph Paxton był z zawodu ogrodnikiem. Być może, projektując Pałac Kryształowy, wykorzystał swoją wiedzę o konstrukcji szklarni.

W drugiej połowie XIX wieku zaczęły pojawiać się **wiadukty** i **mosty kolejowe**, które stale udoskonalano pod względem technologicznym i konstrukcyjnym. Dbano też o ich wygląd. Dobrym przykładem jest **most Clifton Suspension** nad rzeką Avon w **Wielkiej Brytanii**.

Pod koniec XIX wieku zaczęto wznosić wieżowce. Za pierwszy tego typu budynek uważany jest Home Insurance Building w Chicago (Stany Zjednoczone). Liczył on aż... 11 pięter.

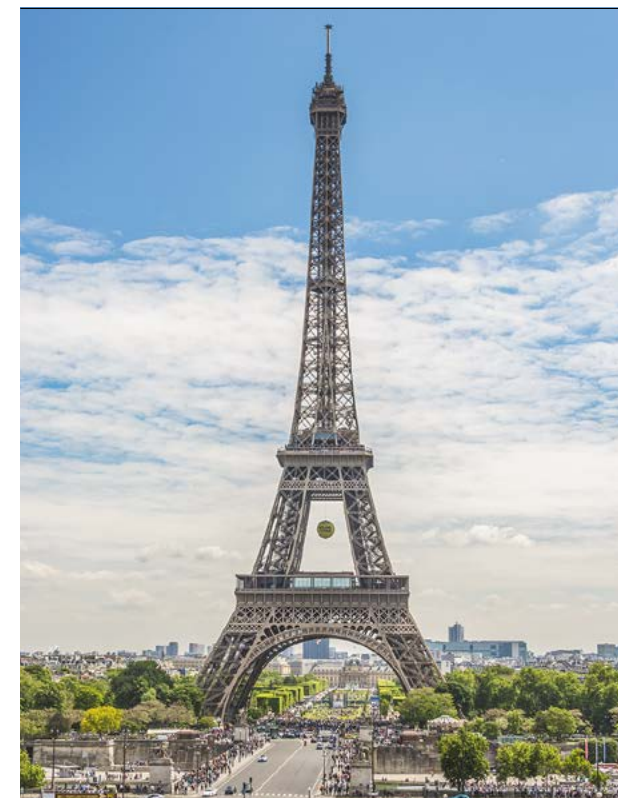
Jednym z architektów, których dzieła były prezentowane na wystawach światowych, był **Gustave Eiffel** – francuski inżynier, architekt, konstruktor mostów, wiaduktów i śluz. Zasygnął przede wszystkim projektem **wieży**, która stała się najsłynniejszą budowlą światowych wystaw. Wieża ta, obecnie popularnie zwana **wieżą Eiffla**, została zbudowana na **wystawę światową w 1889 roku** dla upamiętnienia stulecia Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Żaden obiekt architektury w historii nie wywołał tak gwałtownego sporu, jak konstrukcja tego architekta. Ogromna, jak na czas, w którym powstała, przekraczająca 300 m wysokości, miała być potwierdzeniem zarówno możliwości przemysłu, jak i umiejętności konstruktora. Obecnie jest symbolem Paryża.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Gustave Eiffel nie był autorem pomysłu paryskiej wieży. Stworzyli go dwaj inżynierowie z jego pracowni: Maurice Koechlin i Émile Nougier, a Eiffel odkupił ich projekt i przedstawił go komisji konkursowej, która zdecydowała o tym, że to wieża Eiffla uświetni wystawę światową w Paryżu.

#### Gustave Eiffel, wieża w Paryżu

Licząca 312 m wieża została zbudowana głównie ze stali z niewielkim dodatkiem lanego żelaza jako budowla ażurowa, której wygląd miał odstępować konstrukcję i podkreślać walory materiału. Obiekt zamierzano rozebrać po dwudziestu latach, ale tak się nie stało. Gdy umieszczono na szczycie nadajnik telegraficzny, obiekt zaczął pełnić także funkcję użytkową, dlatego odstąpiono od planu jego rozbiórki. Wieża postawiona na zachodnim wybrzeżu Sekwany ciągle jest najwyższą budowlą stolicy Francji, a w czasach, kiedy powstała, była najwyższa na świecie.



#### DLA DOCIEKLIWYCH

Wiadukt kolejowy w Przemyślu, łączący dwa brzegi Sanu, został zbudowany w 1891 roku według projektu biura konstrukcyjnego Gustave'a Eiffela, a przypuszcza się, że autorem projektu mógł być sam Eiffel. Most był częścią szlaku kolejowego Wiedeń–Lwów, w czasach kiedy ziemie te były pod zaborem austriackim. Został on wysadzony przez wojsko austriackie w 1915 roku podczas działań wojennych, ale w następnym roku odbudowano go.



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

1. Jean Pierre Cluysenaar, Galeria św. Huberta w Brukseli
2. Gustave Eiffel, Garabit – wiadukt kolejowy nad rzeką Truyère (Francja)
3. Victor Laloux, wnętrze Musée d'Orsay w Paryżu (wcześniej dworzec kolejowy)



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij termin *architektura inżynierska* i podaj przykłady budowli, które się do niej zaliczają.
2. Wyjaśnij, dlaczego na początku konstrukcje inżynierskie ukrywano pod murem zdobionym w stylach historycznych.
3. Wymień typy budowli, w których najpełniej wyrażała się architektura inżynierska.
4. Scharakteryzuj formę wieży Eiffla i wyjaśnij, na czym polegało jej nowatorstwo.



## Cechy architektury XIX wieku:

←→ czerpanie inspiracji ze stylów historycznych, zwłaszcza gotyku i renesansu,

- zainteresowanie architekturą Wschodu (orientalizm): arabską, indyjską, chińską i japońską,
- kompilacja elementów różnych stylów (eklektyzm), zwłaszcza pod koniec XIX wieku,
- poszukiwania stylu narodowego,
- dostosowywanie stylu do funkcji budowli,
- forma budowli nie zawsze odpowiednia do pełnionej przez nie funkcji – stosowanie kostiumu stylowego,
- stosowanie nowych technologii w konstrukcji budynku z zewnętrzną szatą historyzmu,
- zainteresowanie konserwacją, restauracją i inwentaryzacją zabytków,
- pojawienie się architektury inżynierskiej – estetyka odwołująca się do konstrukcji,
- pojawienie się nowych obiektów architektury, jak m.in. sale sądowe, sale wykładowe, dworce kolejowe, mosty kolejowe, budynki fabryczne, budynki muzealne.

 WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na trzech przykładach dzieł architektury historycznej omów różnorodność stylową historyzmu.
2. Analizując trzy neogotyckie budowle pełniące różne funkcje, wyjaśnij, w jaki sposób ich forma odnosi się do sztuki średniowiecza.
3. Porównaj gmach Opery w Paryżu projektu Charles'a Garniera i teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie projektu Jana Zawiejskiego. Wskaż podobieństwa i różnice.

## ROMANTYZM

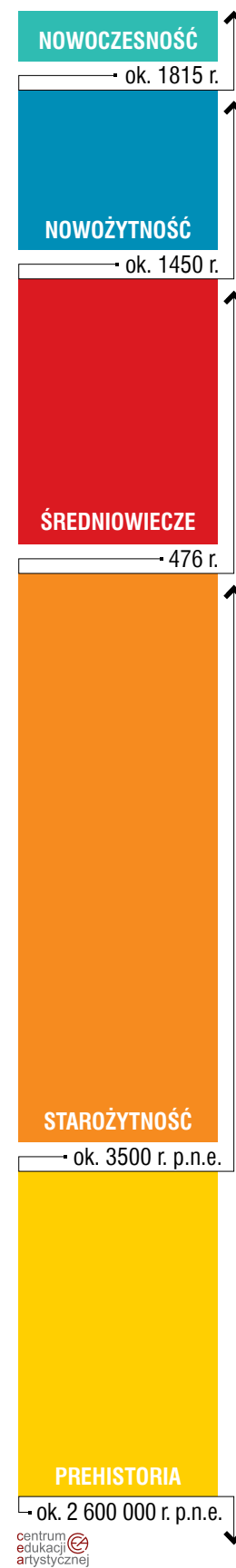
koniec XVIII w.

połowa XIX w.

- 1799–1815 wojny napoleońskie
- 1804 r. wprowadzenie we Francji Kodeksu Napoleona
- 1814–1815 kongres wiedeński
- 1821–1832 wojna o niepodległość Grecji
- 1830 r. rewolucja lipcowa we Francji
- 1830 r. rewolucja belgijska
- 1830–1831 powstanie listopadowe w Królestwie Polskim
- 1848–1849 Wiosna Ludów w Europie

1. TŁO HISTORYCZNE  
PRZEMIAN W SZTUCE

**Wojny napoleońskie** wywarły ogromny wpływ na świadomość ludzi w zakresie swobód obywatelskich i instytucji demokracji, a w konsekwencji przyczyniły się do podjęcia walki o prawa społeczne i samostanowienia narodów. Idee, które były opisane w Kodeksie Napoleona, upowszechniły się. Wśród nich najważniejszymi były: **wolność** i **równość** wszystkich obywateli wobec prawa. Rozbicie polityczne wielu krajów wpłynęło natomiast na potrzebę umacniania więzi narodowych, będących gwarantem zachowania tożsamości.







**François Rude**  
**Napoleon budzący się do nieśmiertelności**

Artysta w 1847 roku wykonał rzeźbę, która miała być ozdobą sanktuarium poświęconego Napoleonowi. Cesarz został przedstawiony na łożu śmierci na Wyspie Świętej Heleny. Okryty jest całunem, spod którego widać fragment munduru z epoletami świadczącymi o wojskowej randze. Ma przymknięte oczy, twarz wyidealizowaną, a jego głowa ukoronowana jest wieńcem laurowym. Pod całunem widnieje martwy orzeł – symbol imperialny, a zerwany łańcuch tu oznacza wolność. Wykonany z brązu pomnik o wysokości ok. 2,50 m znajduje się w parku Fixin w pobliżu Dijon we Francji.

Oprócz wojen napoleońskich wydarzeniem, którego echa obiegły całą Europę, była **wojna grecko-turecka**. Po kilku wiekach niewoli Grecy zbuntowali się przeciwko okupującym ich ziemie Turkom i wywołali powstanie. Wzięli w nim udział ochotnicy z różnych krajów, m.in. słynny angielski pisarz George Gordon Byron. Zakończony sukcesem zryw **niepodległościowy** Greków inspirował inne grupy etniczne do walki o swoją suwerenność.

**Eugène Delacroix Rzeź na Chios**

Obraz namalowany w 1824 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 4,20 x 3,54 m znajduje się w Luwrze w Paryżu. Przedstawia wydarzenia, jakie miały miejsce dwa lata wcześniej, kiedy Turcy krwawo stłumili powstanie greckich mieszkańców wyspy Chios. Wymordowano wówczas ok. dwudziestu tysięcy cywilów. Ta rzeź zbulwersowała Europejczyków, którzy masowo zaczęli popierać dążenia niepodległościowe Greków. Artysta, ukazując tragedię cywilnych mieszkańców wyspy, silnie oddziaływał na emocje widzów. Pokazał m.in. dziecko tulące się do piersi zabitej matki, starą kobietę beznamyślnie czekającą na śmierć, na wpół obnażoną młodą dziewczynę porywaną przez tureckiego jeźdźcę.



**Eugène Delacroix Wolność wiodąca lud na barykady**

Obraz upamiętnia wydarzenia rewolucji lipcowej z 1830 roku. Scena rozgrywa się na paryskiej barykadzie. Postać Wolności jest personifikacją Marianny – nieoficjalnego symbolu Republiki Francuskiej. Kobieta ma na głowie czapkę frygijską symbolizującą rewolucję, w jednej ręce trzyma trójkolorową flagę, a w drugiej muszkiet z bagnetem. Prowadzi ona przedstawicieli różnych grup społecznych, m.in. robotnika, studenta i rzemieślnika, któremu autor nadał swoje rysy. Na pierwszym planie widnieją zwłoki żołnierzy. Jedne z nich są częściowo obnażone. Wskazywać to może na doskwierającą paryżanom biedę tak dużą, że gotowi byli okradać zwłoki, przekraczając kulturowe tabu. Nierówności społeczne, które do tego stanu doprowadziły, stały się przyczyną wybuchu rewolucji. Obraz namalowany w 1830 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,24 x 2,60 m zakupił rząd francuski. Początkowo został umieszczony w pałacu Luksemburskim, a ostatecznie znalazł się w zbiorach Luwru w Paryżu.



W 1848 roku nastąpił kolejny zryw rewolucyjny we Francji, w wyniku którego obalono monarchię. Zapoczątkowało to w Europie wiele wystąpień przeciwko porządkowi społecznemu, ustrojowemu, a także walk o autonomię i niepodległość narodów. Wydarzenia z lat 1848–1849 nazwano **Wiosną Ludów**. W wielu krajach zainicjowała ona nowy ład, który konstituował się pod hasłem rewolucji francuskiej: *Liberté, Egalité, Fraternité* (fr. ‘wolność, równość, braterstwo’).

W tym czasie uaktywniła się też klasa robotnicza, która zaczęła walczyć o **sprawiedliwość społeczną**. W wielu krajach wprowadzono rządy konstytucyjne i poszerzono swobody obywatelskie. W narodach walczących o suwerenność wzbudziło to nadzieję.

Datę końca **kongresu wiedeńskiego – rok 1815** – przyjmuje się umownie za początek **sztuki nowoczesnej**. Pierwszym jej kierunkiem byłby więc **romantyzm**. Przez wiele lat kierunek ten współistniał z **klasycyzmem**, a niektórzy badacze nazywają to nurtem klasyczno-romantycznym. Sam termin *sztuka nowoczesna* budzi kontrowersje i są też tacy, którzy albo go nie akceptują, albo nazywają nim zjawiska występujące w XX wieku. Ponadto romantyczny sposób myślenia w wypadku niektórych twórców, jak np. **Francisco José de Goya y Lucientes**, wyprzedzał znacząco rok 1815. Z tego powodu przyjmuje się, że romantyzm trwał **od końca XVIII wieku do ok. połowy wieku XIX**, współistniejąc z innymi kierunkami i postawami artystycznymi. Później ideały romantyków przejęli **prerafaelici** – angielscy artyści należący do **Bractwa Prerafaelitów**. Do ideałów romantycznych powracano w okresach wojen i walk wyzwoleniczych.



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wskaż wydarzenia społeczne i polityczne, które miały wpływ na zaistnienie romantyzmu.
2. Wyjaśnij, z czego wynika umowność terminu *sztuka nowoczesna*.

## 2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Wyobraźnia opuszczona przez rozum płodzi potwory, połączona z rozumem jest macierzą sztuk i źródłem wspaniałości”.

Francisco José de Goya y Lucientes

„Posłannictwem sztuki nie jest kopiować naturę, ale ją wyrażać”.

Honoré de Balzac

„Każdy artysta powinien widzieć naturę na swój sposób. Cóż bardziej absurdalnego niż naśladować naturę zobaczoną przez innego człowieka, często przez człowieka o odmiennym charakterze?”

Stendhal

„Kto powiada romantyzm, powiada sztuka nowoczesna, to znaczy intymność, uduchowienie, kolor, lot ku nieskończoności, wyrażone wszystkimi środkami, jakimi rozporządza sztuka”.

„Cóż w tym dziwnego, że kolor odgrywa niezmiernie ważną rolę w sztuce nowoczesnej? Romantyzm jest synem Północy, zaś Północ to kolorysta; sny i feerie są dziećmi mgły”.

„Romantyzm i kolor wiodą mnie wprost do Eugène’a Delacroix. Nie wiem, czy jest dumny z miana romantyka; ale jego miejsce jest tutaj, ponieważ publiczność od dawna już, a nawet od pierwszego dzieła, ogłosiła go wodzem szkoły nowoczesnej”.

Charles Pierre Baudelaire

„Cieni właściwie nie ma, są tylko refleksy. [...] Każdy refleks ma w sobie zielen, każdy skraj cienia fiolet. [...] prawdziwy kolor zawarty jest w zupełności w refleksie, dającym poczucie bryły oraz poczucie wyraźnej różnicy, jaka powinna wyodrębnić jeden przedmiot od drugiego”.

Eugène Delacroix

„Prawdą jest, że wśród obrazów Turnera znajdujących się w Akademii są niektóre fragmenty, gdzie artysta przełożył nieosiągalną intensywność jasności tonu na dostępną mu intensywność barwy [...]. Turner zawsze chciał wiernie oddać stosunki światła i cienia i do tego też dostosowywał kolor”.

John Ruskin

Zanim nazwano kierunek, który objął literaturę, muzykę i sztuki plastyczne, używano przymiotnika **romantyczny**. Miał on przywołać na myśl dawne, wywiedzione jeszcze ze **średniowiecza**, fascynujące opowieści rycerskie, a ich **tło** stanowiła sceneria z widocznymi ruinami – te modne były już w **ogrodach angielskich** – i dziką, niedostępną **naturą**. Z czasem zaczęto tak określać zjawiska, które były wytworem **fantazji**, nazywane **irracjonalnymi** w opozycji do racjonalizmu oświeceniowego.

Romantyzm był formą buntu przeciwko sztywnym regułom społecznym. Racjonalistycznej postawie przeciwstawiono w romantyzmie **religijność**, **duchowość**, **wyobraźnię** oraz **uczuciowość**. Głoszono potrzebę **indywidualizmu** i prawo do swobodnej wypowiedzi twórczej. Poszukiwano nowych źródeł inspiracji w świecie **fantazji** oraz w dawnej literaturze, najczęściej średniowiecznej i **barokowej**. Ceniono twórczość **William Szekspira**. Odwoływano się też – choć bardzo wybiórczo – do **mitologii antycznej**. Zainteresowano się marzeniami sennymi i fascynowano wszystkim, czego rozum nie mógł pojąć. Ważnym źródłem inspiracji były **ludowe** podania i legendy oraz wszelkie tajemnicze zjawiska.

**Wolność** artysty i jego prawo do poszukiwania własnej drogi nie pozwalają na formułowanie cech, którymi można by określić sztukę wszystkich artystów związanych z romantyzmem. W jego obrębie współistniało wiele postaw i sposobów wypowiedzi artystycznej. Inna była sztuka francuska czasów rewolucji, wojen napoleońskich i restauracji, a jeszcze inny charakter miała sztuka na Wyspach Brytyjskich i w krajach niemieckich. Inna była także na terenie Włoch, które wciąż nie stanowiły jednego państwa, a część ich ziem znajdowała się pod okupacją. Działali także twórcy, których dzieła powstawały na fali fascynacji dawnymi wiekami, np. niemieccy **nazareńcy**.

Na estetykę **romantyzmu** istotny wpływ miała teoria **wzniosłości** sformułowana przez irlandzkiego filozofa, żyjącego w XVIII wieku – **Edmunda Burke’a**. Wzniosłość (ang. *sublime*) to jego zdaniem właściwość przedmiotów i stanów natury charakteryzujących się grozą, ostrymi krawędziami, ciężarem, ciemną **kolorystyką**. Źródła wzniosłości upatrywał w uczuciach przerażenia w obcowaniu z rzeczami pełnymi siły i potęgi. Mogła być ona odczuwana wobec pustyni, sztormu na morzu, burzy lub wobec piramid – wszystkiego, co potężne i niepojęte, a co podkreśla kruchość człowieka. Jednocześnie odczucie wzniosłości stanowiło źródło estetycznej przyjemności.



Dobrze ilustruje to obraz **Caspara Davida Friedricha** *Skały kredowe na Rugii*.



miejsca urzekł go do tego stopnia, że wykonał tam serię szkiców, na podstawie których w roku 1818 powstał obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 71 x 90 cm. Natura jawi się na nim jako tajemnicza i potężna, co jest zgodne z teorią wzniosłości. Ostre skały, znacznie powiększone w stosunku do tych, które malarz widział na Rugii, są oprawą przedstawienia i otwierają widok na morze. Sztafaż stanowią niewielkie, widoczne od tyłu sylwetki trzech postaci. Kobieta w czerwonej sukience to żona artysty – Christiane Caroline. Czerwień jej sukni może symbolizować miłość. Z kolei starzec z odrzuconą laską, spoglądający w urwisko może kojarzyć się z pokorą człowieka, który jest bliski chęci zgłębienia istoty przemijania, odwiecznego prawa natury. Młody mężczyzna, wpatrzony w dal, być może tęskni za podróżami i ma nadzieję na lepszy los. Symboliczny wymiar mają też łodzie, które w tym kontekście mogą być kojarzone z żeglowaniem ku wieczności. Obraz znajduje się w Museum Oskar Reinhart am Stadgarten w Winterthur w Szwajcarii.

**Caspar David Friedrich**  
***Skały kredowe na Rugii***

Wyspę Rugię artysta odwiedził wraz ze świeżo poślubioną małżonką. Niecodzienny klimat tego

Okres romantyzmu kojarzy się też ze wzrostem poczucia tożsamości i odrębności narodowej. W ocenie ludzi tamtych czasów człowiek miał ojczyznę niezależnie od tego, czy istniała ona na mapach Europy, czy też nie, a w systemie wartości społecznych **patriotyzm** był bardzo istotny.

Romantyzm w literaturze, a także w teorii sztuk plastycznych, zapowiadali pisarze zaliczani do **klasyków weimarskich**: **Johann Wolfgang von Goethe** i **Friedrich von Schiller**. Goethe napisał *Teorię kolorów*. Przeprowadził liczne doświadczenia związane z powstaniem widma optycznego, a ich efektem było przeświadczenie, że powinno się przede wszystkim poświęcić postrzeganiu **barw**. Choć obecnie uczeni podają w wątpliwość wartość naukową pracy Goethego, to oddziaływała ona na wielu twórców. Również i przyjaciel Goethego – Schiller – był zainteresowany estetyką. Pisał o wdzięku i godności, o **pięknie**, o wychowaniu estetycznym, o **patosie** i **wzniosłości**.

W okresie romantyzmu nastąpił znaczący rozwój krytyki sztuki. Miała ona wpływ na kształtowanie gustów, opinii i sądów na temat sztuki, a zwłaszcza **malarstwa**. Oddziaływała także na politykę muzeów i zainteresowania prywatnych kolekcjonerów. Trzeba pamiętać, że **prekursorzy** romantyzmu często byli w konflikcie z otoczeniem, toteż ich dzieła krytyka zazwyczaj przyjmowała z dezaprobatą lub ze zdziwieniem. W historii kultury zazwyczaj mówi się o ideowym sporze **klasyków** z **romantykami**, który z literatury przeniósł się na sztuki plastyczne. W sztuce francuskiej objawił się on pod postacią antagonizmu, którego stronami byli **Jean-Auguste-Dominique Ingres** i **Eugène Delacroix**. Klasycy zarzucali romantikom kult brzydoty i pospolitość przedstawianych postaci. Romantycy natomiast eksponowali rolę wyobraźni, uważali, że estetyka klasyczna stała się normą estetyczną prowadzącą do maniery. Tradycyjny spór

– czy sztuka jest naśladowaniem, czy też przetwarzaniem rzeczywistości – w romantyzmie wyraźnie się zaostriżył. Musiało dojść do konfrontacji postaw twórczych klasyków z romantykami. Wywarło to wpływ na wypowiedzi pisarzy i artystów. Francuski pisarz **Stendhal** uważał, że tematyka antyczna jest nudna, a współczesne wydarzenia są znacznie bardziej zajmujące. Zgodnie z jego poglądem **sceny rodzajowe** namalowane przez wybitnego twórcę są równie piękne i poetyckie, jak motywy klasycznego malarstwa. Malarz przede wszystkim powinien oddziaływać na widza, zadziwiać go, wzruszać, a nawet oburzać. Stendhal zalecał, aby obserwować ludzi w zwykłych sytuacjach życiowych i takie postacie odtwarzać na płótnie, bez tendencji do **idealizacji**. Sztuka miała przemawiać do **emocji**, a nie umoralniać. Każdy artysta, jego zdaniem, powinien mieć odwagę wyrażać swoją **indywidualność**. Francuski poeta **Charles Pierre Baudelaire** zwracał uwagę na cechy romantyzmu, jakimi są głębia i uduchowienie, a **kolor** w jego odczuciu był jednym z istotnych **środków artystycznych** w malarstwie.

W Wielkiej Brytanii wybitnym krytykiem sztuki, którego poglądy oddziaływały na filozofię i estetykę w drugiej połowie XIX wieku, był **John Ruskin**. Występował w obronie krytykowanego malarza **Josepha Mallorda Williama Turnera**. Uważał, że głównym zadaniem artysty jest oddanie prawdy o naturze.

**Joseph Mallord William Turner**  
***Pożar Izby Lordów i Izby Gmin***

Zainteresowanie żywiołami, które są zagrożeniem dla człowieka i podkreślają jego kruchość, wpisuje się w ikonografię romantyzmu. Tematem obrazu jest pożar Londynu, który zniszczył m.in. gmach parlamentu. Artysta był obserwatorem tego zjawiska. Wynajął nawet łódź i z Tamizy przyglądał się, jak ogień trawi budynek. Na podstawie wykonanych wówczas szkiców namalował w 1835 roku obraz olejny na płótnie o wymiarach ok. 123 x 92 cm, który obecnie znajduje się w Muzeum Sztuki w Filadelfii (Philadelphia Museum of Art) w Stanach Zjednoczonych. Obraz wywołał szczególnie poruszenie artystów i krytyków. Jedni podziwiali śmiałość w oddaniu zjawisk – płomieni,



dymu, odbłasków na wodzie. Zachwycali się mistrzostwem artysty. Innych natomiast szokowała zuchwałość zestawień barwnych.

Reasumując, zwolennicy romantyzmu podkreślali, że sztuka powinna operować wzniosłym stylem i oddawać ludzkie namiętności, które biorą się z **natchnienia**, a prawdziwym źródłem sztuki powinna być **natura**. Uważali, że artysta najlepiej zinterpretuje świat pełen **antynomii**, kierując się **intuicją**, nie zaś rozumem. Istotne też było wyrażenie w sztuce **mistycznych** przeżyć i religijnych uniesień. Główny motyw powinien być podkreślony **światłem** i **kolorem**, na dalszym planie zaś te środki wyrazu mogą być mniej intensywne. Dążono do ekspresji, przy czym rozumiano ją różnorodnie: nie tylko poprzez ukazywanie wyrazistych gestów i mimiki, lecz także jako przejaw w dziele emocji samego twórcy, jako nasycenie nimi wizji natury i takie jej przedstawienie, by odbiorca był w stanie odczuwać to, co przedstawione.




 SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wytlumacz, jak na formowanie się estetyki romantyzmu wpłynęła teoria wzniosłości Edmunda Burke'a.
2. Wymień twórców, których określano mianem klasyków weimarskich, i oceń ich wpływ na uformowanie się estetyki romantyzmu.
3. Wyjaśnij, w jakim kontekście używa się słowa *klasyk*, czym różni się ono od sformułowania „twórca klasycystyczny”.
4. Wyjaśnij, na czym polegał spór romantyków z klasykami.
5. Znajdź przeciwieństwa do słów typowych dla sztuki romantyzmu: irracjonalizm, indywidualizm, patriotyzm, intuicja, ekspresja, idealizacja, wzniosłość.

### 3. RZEŻBA

Zainteresowanie współczesnością, a zwłaszcza walkami narodowyzwolenческими, miało wpływ na charakter **rzeźby romantycznej**. Wybitni twórcy często przedstawiali bohaterów tych walk. Obok **patriotycznej** pojawiła się też tematyka związana z życiem codziennym. Romantyzm to także czas zainteresowania **egzotyką**. Ponieważ w rzeźbie romantycy chcieli wyeksponować **uczucia**, to poszukiwali form, które najlepiej by je wyrażały. Zarówno **reliefy**, jak i **rzeźby pełne** cechowała **dynamika kompozycji**, **ekspresja** pozy i gestu, a przede wszystkim wyrazista mimika. Rzeźbiono głównie w **kamieniu**, powstawały też **odlewy z brązu**.

Najistotniejszym przedstawicielem romantyzmu w rzeźbie był **francuski** artysta – **François Rude** (1784–1855). Jego wczesne dzieła mają charakter **klasycystyczny**. Jako bonapartysta, brał udział w realizacji **kolumny poświęconej Napoleonowi**, którą postawiono na **placu Vendôme w Paryżu**.

W 1833 roku wyrzeźbił **Małego rybaka neapolitańskiego bawiącego się z żółwiem**. Ukazanie nagiego chłopca w czapce frygijskiej bawiącego się ze zwierzęciem w pewnej mierze może przypominać rzeźbę **Ganimedes i orzeł** dłuta **Bertela Thorvaldsena**, dzieło to jednak cechuje swoboda ujęcia, większy realizm i ukazanie emocji na twarzy dziecka.



#### François Rude *Wymarsz ochotników w 1792 roku, zwany Marsylianką*

Artysta przedstawił grupę Francuzów wyruszających do walki z armią austriacką w obronie rewolucji. Rude połączył wątki zaczerpnięte ze sztuki i kultury antycznej ze współczesnością. Żeński, skrzydlaty geniusz wojny daje znak do ataku, podążają za nim ludzie w różnym wieku. Rzeźbę cechują dynamizm oraz ekspresja gestów przedstawionych postaci. Artysta – w przeciwieństwie do spokoju charakterystycznego dla rzeźb klasycystycznych – przedstawił silne emocje. Kamienny relief o wysokości ok. 12,70 m powstawał w latach 1833–1836. Zdobí on klasycystyczny Łuk Triumfalny na placu Charles'a de Gaulle'a w Paryżu (dawniej Place de l'Etoile).

Najwybitniejszym dziełem Rude'a jest wielki **relief *Wymarsz ochotników w 1792 roku***, zwany – w nawiązaniu do hymnu Francji – ***Marsylianką***. Przedstawia on wydarzenia z Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Twarze postaci oddają gwałtowne **emocje**. Widać, że zbuntowanych rewolucjonistów cechowała odwaga. Na zamówienie jednego z oficerów korpusu Napoleona artysta wykonał rzeźbę ***Napoleon budzący się do nieśmiertelności*** (ilustracja na s. 100). Jest to **wyidealizowane** przedstawienie bohatera narodowego.

Siostrzeńcem François Rude'a i jednocześnie jego uczniem był **Emmanuel Frémiet**. Interesował się **egzotyką**, czego dowodzi jego rzeźba ***Orangutan duszący tubylca z Borneo***.

Artystą, który słynął z tego, że poświęcił się rzeźbieniu zwierząt, był **Antoine-Louis Barye**. Fascynowały go dzikie zwierzęta, które obserwował w paryskim ogrodzie zoologicznym. Jego najslynniejsza rzeźba to **scena animalistyczna *Walka lwa z wężem***.



#### Antoine-Louis Barye *Walka lwa z wężem*

Dzieło ma wydźwięk polityczny. Lew – wykazujący w walce siłę i odwagę – miał symbolizować Ludwika Filipa Orleańskiego, a pokonywany przez niego przeciwnik, postępujący się podstępem i jadem, to obraz despotycznego Karola X. Rzeźba o wysokości 1,38 m wykonana w 1832 roku z brązu znajduje się w Luwrze w Paryżu.



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

1. François Rude *Mały rybak neapolitański bawiący się z żółwiem*, rzeźba w Luwrze w Paryżu
2. Emmanuel Frémiet *Orangutan duszący tubylca z Borneo*, rzeźba w Muzeum Historii Naturalnej (Musée National d'Histoire Naturelle) w Paryżu

#### Wybrane techniki stosowane w rzeźbie romantycznej:

- rzeźba w kamieniu, • odlew w brązie.

#### Cechy rzeźby romantycznej:

- zainteresowanie tematami współczesnymi, walkami narodowyzwolenческими i rewolucjami społecznymi, a także egzotyką,
- pojawienie się tematów z życia codziennego, scen rodzajowych i scen animalistycznych,
- eksponowanie uczuć bohaterów,
- dynamika i ekspresja.



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień tematy, jakie podejmowali rzeźbiarze romantycy.
2. Na przykładzie dzieła François Rude'a *Wymarsz ochotników w 1792 roku* scharakteryzuj formę rzeźby romantycznej.
3. Porównaj rzeźby Bertela Thorvaldsena *Ganimedes i orzeł* oraz François Rude'a *Mały rybak neapolitański bawiący się z żółwiem*. Wskaż podobieństwa i różnice.



## 4. MALARSTWO

Malarstwo romantyczne nie jest jednorodne, ponieważ **romantyzm** propagował **wolność** twórczą i swobodę doboru **środków artystycznych**. Biorąc jednak pod uwagę, że romantycy podjęli polemikę ze sztuką oficjalną, można wymienić pewne cechy, które ich wyróżniają, choć nie występowały one z jednakową siłą u wszystkich twórców.

Romantycy bardziej niż historią interesowali się współczesnością, a zwłaszcza **walkami narodowyzwoleńczymi** i **zrywami rewolucyjnymi**. Malowano **sceny batalistyczne** i **sceny rodzajowe** z życia codziennego. Posługiwano się **alegorią** i **symbolem**. Podobnie jak w literaturze kultywowano **indywidualizm**. Eksponowano go także w **portretach psychologicznych**. Artystów przedstawiano jako **natchnionych samotników**, często w **tajemniczej scenerii** oraz z **atributami** odnoszącymi się do ich profesji lub zdradzającymi cechy osobowości. Bohaterem romantycznym bywał też **buntownik** inspirujący innych do zmagania z losem. Eksponowano **uczucia**, m.in. tęsknoty. Popularne było ukazywanie bohaterów stojących tyłem do widza, wpatrzonych w przestrzeń. Dobrze ilustruje to obraz Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec nad morzem mgły*.



### Caspar David Friedrich *Wędrowiec nad morzem mgły*

Obraz namalowany w 1818 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 75 x 95 cm znajduje się w Kunsthalle w Hamburgu (Niemcy). Temat dotyczy podróży. Można ją rozumieć zarówno dosłownie, jak i metaforycznie – jako wędrówkę duszy. Przedstawienie tajemniczego, gdyż odwróconego do widza plecami, wędrowca wpisuje się w ikonografię romantyzmu. Samotny indywidualista kontempluje potęgę natury będącej obrazem panteistycznie rozumianej wszechmocy Boga. Górski szczyt to miejsce zarówno wywyższenia, jak i granica ludzkich możliwości, a także obszar spotkania się dwóch światów: ziemskiego i nadprzyrodzonego. Pejzaż zasnuty jest mgłą, której nie da się przeniknąć wzrokiem. Ma to uświadomić, że poznanie za pomocą zmysłów ma swoje granice. Aby – parafrazując sformułowanie Adama Mickiewicza z *Ody do młodości* – tam sięgać, gdzie wzrok nie sięga, trzeba romantycznego instrumentarium: wyobraźni, wiary, intuicji, marzeń. W kolorystyce obrazu dominują błękity i szarości, a także przyszarzałe barwy ziemi. Wpływa to na melancholijny charakter obrazu.

Ze szczególnym upodobaniem przedstawiano konflikt dobra ze złem. Dawne wizje piekła i grzechów zastąpiły przedstawienia wysnute z **fantazji**, które miały charakter **oniryczny**, czyli utrzymany w poetyce snu, nierzadko koszmarnego. Częstość tematu był świat ciemnych sił, ludzkich przeżyć, lęków i obsesji. Ponieważ sztuka romantyzmu wykazywała ściśle związki z literaturą, czerpano inspiracje z **ludowych** podań oraz tekstów średniowiecznych i barokowych, z utworów **William Szekspira**, a także z dzieł pisarskich powstających w XIX stuleciu.

Istotnym elementem kreowanej przez romantyków wizji świata była **natura**. W malarstwie pejzażowym zaznaczyła się ogromna różnorodność jej interpretacji. Od spokojnych pejzaży i **pejzaży ze sztafażem** aż do przedstawień przyrody jako pierwotnej, tajemniczej i uduchowionej, wysnutych z **subiektywnych** wizji artysty. Takie ukazanie natury, której potęgą obrazuje

wszechmoc Stwórcy, nazywa się **panteistycznym**. Człowiek postrzegany bywał jako nikła cząstka przeciwstawiana jej sile i potędze. Przejawem tak pojętej wizji zmagania z naturą były np. przedstawienia statków i łodzi na wzburzonych falach morza. Obok żywiołu wody pojawiały się też inne: pożary lub burze śnieżne. Dzikość i nieujarzmienie przyrody odkrywano także w **egzotyce**.

W **ikonografii** romantyzmu istotne są też wątki ukazujące kruchość ludzkiej egzystencji, przemijanie, płynność granicy między życiem a śmiercią, stąd często przedstawiano **cmentarze**. **Symbolem** upływu czasu mogły być np. ruiny. Chętnie sięgano po dawne wzorce **układów kompozycyjnych malarstwa sakralnego** bądź **alegorycznego**, którym nadawano treść świecką. Na przykład sposób ukazania śmierci nawiązywał do scen oplakania Chrystusa, a gloryfikacje bohaterów odwoływały się do męczeństwa chrześcijańskich świętych. Wiele obrazów ma **mistyczny** charakter.

Pod względem formy niektórzy malarze i rzeźbiarze okresu romantyzmu inspirowali się sztuką **baroku**. Uznawali oni – podobnie jak w sztuce baroku – że swobodne kształtowanie **plamy barwnej** jest istotniejsze niż inne **środki artystyczne**. Uważano, że zarówno **kolor**, jak i **światłocień** powinny być odzwierciedlane z **natury**. Malowano **barwne cienie**, zabarwiane kolorami przedmiotów, które je rzucały. Dzieła niektórych malarzy cechowały więc: bogaty **koloryt**, mocno **skontrastowany światłocień**, uwzględniający odmienność temperatury **światła** i **cienia**, miękki **modelunek**, **dynamiczna kompozycja** i swobodny dukt pędzla. Widoczne jest to np. w obrazie Eugène'a Delacroixa *Śmierć Sardanapala*. Stosowano też bardziej tradycyjny sposób obrazowania, w którym **plamę barwną** podporządkowano starannemu **rysunkowi**, a **faktura** była gładka.

### Eugène Delacroix *Śmierć Sardanapala*

Obraz namalowany w 1827 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 4,96 x 3,92 m znajduje się w Luwrze w Paryżu. Autor inspirował się jednym z poematów angielskiego poety George'a Gordona Byrona. Sardanapal – fikcyjny ostatni król Asyrii – leżąc na okazałym łożu zdobionym rzeźbami głów słoni, przygląda się rzezi rozgrywającej się w komnacie. Świadomy tego, że jego wrogowie zdobywają Niniwę i czas jego władzy się kończy, zdecydował, by zabić żony, nałożnice i ukochane zwierzęta, a następnie popełnić samobójstwo. Zapowiada to namalowana w lewym górnym rogu służąca niosąca truciznę. Dzieło wpisuje się w ikonografię romantyzmu nie tylko z powodu modnego w tym okresie



orientalnego motywu i sposobu przedstawienia śmierci, lecz także przez wyrażanie gwałtownych emocji. Obraz cechują typowe dla romantyzmu

bogate efekty luministyczne, intensywne barwy, a także dynamika kompozycji zbudowanej na dwóch przecinających się diagonalach.



## Francisco José de Goya y Lucientes i preromantyzm

**Francisco José de Goya y Lucientes *Maja ubrana* oraz *Maja naga***

Między 1797 a 1800 rokiem Goya namalował nagą postać Mai, a kilka lat później powstała druga wersja postaci – ubrana. Obydwa obrazy, namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 190 x 96 cm, powstały najprawdopodobniej na zamówienie wpływowego szlachcica Manuela de Godoya i miały być przeznaczone do jego gabinetu. Sposób prezentacji obrazów był przemysłny: specjalny mechanizm podnosił wizerunek ubranej kobiety, aby odsłonić nagą. Wywołało to skandal, gdyż nagość przedstawiano głównie pod pretekstem scen mitologicznych, a nawet takie ujęcia były w Hiszpanii źle widziane. Obecnie obydwa obrazy eksponowane są obok siebie w Muzeum Prado w Madrycie.

Malarzem, w którego twórczości zaistniały cechy różnych stylów i kierunków, był Hiszpan – **Francisco José de Goya y Lucientes** (1746–1828). Tak w dziedzinie **malarstwa**, jak i **grafiki** uważany jest za jednego z najoryginalniejszych europejskich artystów. Zasnął głównie jako **portrecista**, tworzył też dzieła należące do innych gatunków – malował **sceny rodzajowe**, **religijne**, **historyczne** i obrazy będące wizualizacją mrocznej **wyobraźni**.

Z malarstwem zetknął się w warsztatach hiszpańskich twórców, którzy wierni byli estetyce **baroku**. Podróżował do Włoch, zwiedził **Neapol** i **Rzym**, gdzie widział obrazy **caravaggionistów**. W 1775 roku wykonał cykl sześćdziesięciu trzech projektów **tapiserii**, utrzymanych w konwencji **rokokowej**. Były one namalowane w pastelowych **barwach**, a przedstawiały motywy z życia madryckiego. Przykładem dzieła wchodzącego w skład tego cyklu jest **Parasolka**.

Artysta ożenił się z Josefą Bayeu, siostrą trzech malarzy. Szybko zyskał sławę. Został mianowany wicedyrektorem Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych św. Ferdynanda w **Madrycie**, a następnie dyrektorem Wydziału Malarstwa tej uczelni. Reformował nauczanie akademickie, był wyrazicielem poglądu, że w malarstwie nie ma reguł, a jego podstawami są **swoboda twórcza** i **wyobraźnia**. Zalecał studentom tworzenie z **natury**. Z czasem został malarzem nadwornym króla **Karola IV**, a jego dom pod Madrytem odwiedzali przedstawiciele arystokracji, których portretował. Z tego okresu pochodzą liczne obrazy, takie jak **Maja ubrana**, **Maja naga**. Obydwa przedstawiają tę samą kobietę w niemal identycznej pozycji. Drugi z wymienionych jest jedynym **aktem** w twórczości artysty. W Hiszpanii – z uwagi na wciąż działającą inkwizycję – przedstawianie nagiej postaci było zabronione. Maja nie jest imieniem portretowanej, której tożsamość stanowi przedmiot sporów. Jest to hiszpańskie określenie oznaczające atrakcyjną, modnie ubraną kobietę.

## DLA DOCIEKLIWYCH

Niektórzy doszukiwali się w modelce podobieństwa do księżnej Alby – Marii del Pilar Teresy Cayetany – arystokratki, którą Goya kilkakrotnie portretował. Częściej jednak uważa się, że do portretu pozować mogła Pepita Tudó, kochanka domniemanego fundatora.

W 1792 roku Goya poważnie zachorował. Efektem choroby była częściowa utrata słuchu i wzroku, co skłoniło artystę do wyjazdu z Madrytu. Miało to wpływ na zmianę jego stylu. **Koloryt** obrazów stał się znacznie ciemniejszy, a nastrój bardziej dramatyczny. Powstało wówczas wiele **portretów**. Namalowany ok. 1801 roku obraz **Rodzina Karola IV** realistycznie przedstawia członków rodziny królewskiej. Nie brak w nim też elementów graniczących z **karykaturą**. Brak idealizacji uznawany był za celowy zabieg i uważa się nawet, że artysta zawarł w nim krytykę monarchii.

**Francisco José de Goya y Lucientes *Rodzina Karola IV***

Obraz namalowany ok. 1801 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,36 x 2,80 m znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie. Królewska para zamówiła u artysty portret przedstawiający całą rodzinę hiszpańskich Burbonów. Miał on świadczyć o trwałości monarchii. Artysta przedstawił portretowanych z dużą dozą realizmu. Uwzględnił też psychikę postaci. Królowej Marii Luizie przyznał centralne miejsce, co mogło odnosić się do pogłosek, jakoby to ona miała zasadniczy wpływ na decyzje króla. Po lewej stronie malarz ukazał siebie samego malującego obraz, czym bezpośrednio nawiązał do arcydzieła Diego Velázquez – **Panny dworskie**.



Przejawem zainteresowania współczesnymi wydarzeniami jest obraz *Rozstrzelanie powstańców madryckich*. Nawiązuje on do faktów z czasów, kiedy Hiszpania została oprowadzona przez armię napoleońską. Napoleon zmusił Ferdynanda VII, syna Karola IV, do abdykacji, a na tron powołał swego brata Józefa. W 1808 roku wybuchło w Madrycie powstanie, które zostało stłumione, a w jego wyniku ponad stu mieszkańców miasta zostało rozstrzelanych w zbiorowych egzekucjach. Po powrocie do władzy Burbonów Goya namalował dwa obrazy przedstawiające te wydarzenia. *Rozstrzelanie powstańców madryckich*, łączące niemal reporterskie ujęcie z ponadczasową symboliką walki sił dobra i zła, uznawane jest za największe dzieło artysty. Kompozycję tego obrazu naśladowali późniejsi malarze, tacy jak Édouard Manet i Pablo Picasso.



#### Francisco José de Goya y Lucientes *Rozstrzelanie powstańców madryckich*

Obraz namalowany w 1814 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,47 x 2,68 m znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie. Scena, utrzymana w konwencji nokturnu, stanowi nie tylko zapis konkretnych wydarzeń z 3 maja 1808 roku, ale także ponadczasowy symbol grozy i okrucieństwa wojny. Przedstawia ona z lewej strony zabitych, rozstrzelanych i prowadzonych na egzekucję powstańców, z prawej zaś pluton egzekucyjny. W grupie rozstrzelanych – dzięki nakierowanemu na nią światłu z latarni – wyróżnia się mężczyzna z szeroko rozłożonymi ramionami. Biel jego koszuli oznacza niewinność, a gest rozłożonych dłoni przywołuje na myśl postać krzyżowanego Chrystusa, co sakralizuje ofiarę powstańców. Wyraźne podziały kompozycyjne między skazanymi a oprawcami, a także kontrast światła i mroku wyznaczają granicę między dobrem a złem, ideałami powstańców a okrucieństwem okupantów.

Po 1819 roku Goya na skutek całkowitej utraty słuchu wycofał się z życia publicznego. Artysta zakupił wówczas dom na przedmieściach Madrytu, nazwany Domem Głuchego.

(hiszp. Quinta del Sordo). Powstały tam malowidła ściennie tzw. pinturas negras (hiszp. 'czarne malowidła'), a wśród nich przedstawienia *Saturn pożerający własne dzieci* oraz *Sabat czarownicy*. Dzieła utrzymane w ciemnej kolorystyce – w szarościach, brązach i czerni – są zapisem koszmarnych wizji i świadectwem głębokiego pesymizmu twórcy.

#### Francisco José lub Javier de Goya y Lucientes *Saturn pożerający własne dzieci*

Obraz z lat 1820–1823 o wymiarach 83 x 146 cm jest jednym z czternastu namalowanych w Domu Głuchego, a zarazem jednym z najbardziej zagadkowych i przerażających dzieł romantycznych. Przedstawia mitycznego Saturna pożerającego własne dziecko, gdyż w ten sposób chciał się uchronić od ciężającej na nim klątwy, że kres jego władzy nastąpi za sprawą potomstwa. W interpretacji Goi – wbrew mitowi – pożerany nie ma proporcji niemowlęcia, ale dorosłego człowieka, nie jest też potykany w całości, tylko rozrywany zębami. W oczach starego boga widoczne jest szaleństwo. Być może malarz chciał stworzyć symbol ślepego przeznaczenia, które bezpowrotnie miażdży ludzi, lub świata rządzonego przez oszalałych, okrutnych bogów. Głównym środkiem wyrazu są intensywne kontrasty światłocieniowe. Mroczny nastrój budują także barwy – przewaga czerni i akcent krwistego karminu. Malowidło pierwotnie zostało namalowane farbą olejną na ścianie. Przeniesione zostało na płótno i obecnie znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.



#### DLA DOCIEKLIWYCH

Część badaczy podważa autorstwo niektórych obrazów Francisca Goi, przypisując je jego synowi, również malarzowi, o imieniu Javier. Do dzieł tych należy *Kolos*, ukazujący będącego alegorią wojny giganta tratującego świat, a także cykl czarnych obrazów.

Malarz, rozczerzany absolutyzmem rządów Burbonów, opuścił Hiszpanię w 1824 roku i ostatnie lata życia spędził w **Bordeaux** (Francja).

Goya był czynny artystycznie przez ponad 50 lat i namalował kilkaset obrazów. Jego twórczość ewoluowała od **baroku**, którego wpływów nigdy nie zarzucił, poprzez **rokoko** i **klasycyzm** aż do **romantyzmu**. Wiele jego dzieł powstałych jeszcze przed ukształtowaniem się romantyzmu wykazuje cechy zbliżone z tym kierunkiem, dlatego artystę można nazwać malarzem **preromantycznym**. Jako pacyfista był przerażony krwawymi wojnami, które za jego czasów przetaczały się przez Hiszpanię, malował więc mroczne oblicze historii. Dzieła artysty cechuje wyrazisty dukt pędzla – niekiedy **impasty**, intensywne światło kierowane na najważniejsze elementy malowanych scen, **gama barwna**, w której dominowały czernie, brązy i szarości, cieliste róże, srebrości i biele, **ekspresyjność** pozy i gestu, a także łączenie realizmu z **fantazją**.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Ze względu na sposób kładzenia farby uważa się niekiedy, że Francisco José de Goya y Lucientes wpłynął nawet na impresjonizm, czego przykładem jest jego późne dzieło – *Mleczarka z Bordeaux*.





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

1. Francisco José de Goya y Lucientes *Parasolka*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
2. Francisco José de Goya y Lucientes *Portret księżnej Alby (1797)*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
3. Francisco José de Goya y Lucientes *Portret Isabeli de Porcel*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
4. Francisco José lub Javier de Goya y Lucientes *Sabat czarownic*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
5. Francisco José de Goya y Lucientes *Mleczarka z Bordeaux*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, z jakimi kierunkami i nurtami w sztuce można łączyć twórczość Francisca José de Goi y Lucientes.
2. Określ, jakich wydarzeń dotyczy obraz Francisca José de Goi y Lucientes *Rozstrzelanie powstańców madryckich*.
3. Odszukaj w internecie lub w albumach czarne obrazy przypisywane Franciscowi José Goi y Lucientes. Wymień tematy scen i zanalizuj treść dowolnej z nich.
4. Wymień cechy charakterystyczne malarstwa Francisca José de Goi y Lucientes.
5. Porównaj dowolne obrazy Francisca José de Goi y Lucientes z wczesnego i późnego okresu jego życia i określ, na czym polegały przemiany w sposobie jego wypowiedzi twórczej.

## Malarstwo francuskie

W malarstwie **romantyzmu** we **Francji** najbardziej znaczącymi artystami byli **Théodore Géricault** i **Eugène Delacroix**. Na twórczość Géricaulta istotny wpływ miało **francuskie malarstwo batalistyczne**. Malarz interesował się także dorobkiem **Petera Paula Rubensa**. W Luwrze wykonywał on **kopie** obrazów **barokowego** malarza. Duże wrażenie wywarły na nim także dzieła **Michała Anioła** i **Caravaggia**, które poznał podczas podróży do **Włoch**.

Artysta malował **sceny batalistyczne**, najczęściej eksponując jednego z bohaterów, czego przykładami są: **Oficer szaserów** oraz **Ranny kirasjer**. Pasjonując się końmi, w wielu obrazach pokazywał zaprzęgi i sceny z wyścigów, jak np. **Derby w Epson**. W 1819 roku namalował najsłynniejsze dzieło – **Tratwa Meduzy**. Dla jego powstania pretekstem stała się autentyczna historia z 1816 roku, kiedy eskadra francuskich okrętów marynarki królewskiej wypłynęła do Senegalu. Fregata Meduza osiadła wówczas na mieliźnie. Ponieważ próby ściągnięcia statku nie powiodły się, kapitan zdecydował, aby stu czterdziestu dziewięciu członków załogi przesiadło się na tratwę, którą początkowo holował jeden z okrętów. Gdy po pewnym czasie linę odcięto, na tratwie rozegrała się prawdziwa tragedia. Rozbitkowie ginęli z pragnienia i głodu, zabijali się nawzajem. Dochodziło nawet do aktów kanibalizmu, co opisali nieliczni ocalali rozbitkowie. W lutym 1817 roku kapitan stanął przed sądem, a proces bardzo poruszył opinię publiczną. Obraz charakteryzuje połączenie cech **klasycyzmu** i **romantyzmu**. Postacie wystudiowane są w sposób bardzo klasyczny, **rysunek** dominuje nad wartościami malarskimi dzieła. Tradycyjny był także poprzedzony licznymi studiami proces powstawania dzieła. Malarz zaczął od zamówienia modelu tratwy. Zbudował go ocalały z tragedii cieśla. Artysta odwiedzał też szpital, gdzie szkicował ciała chorych i okaleczonych. Samo ujęcie tematu – ukazanie zwykłych ludzi w trakcie heroicznych zmagania z potęgą natury, **dynamika kompozycji**, niezwykły **patos** i dramatyzm sceny – nadaje dziełu charakter romantyczny. Dla spotęgowania wyrazu malarz

wprowadził gwałtowne **kontrasty światłocieniowe**, głęboki **modelunek**. W obrazie tym artysta zawarł metaforę losu człowieka, jego zmagania z **naturą**, a także aluzję polityczną. Sytuację rozbitków porzuconych na pastwę żywiołów przez dowództwo statku zestawiano bowiem ze społeczeństwem francuskim ignorowanym przez rządzących rojalistów. *Tratwa Meduzy*, pokazana publiczności w 1819 roku na oficjalnej wystawie, nazwanej we Francji Salonem, wywołała wiele komentarzy politycznych i estetycznych.

**Théodore Géricault****Tratwa Meduzy**

Ten duży obraz, malowany w latach 1818–1819 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 7,16 x 4,91 m, znajduje się w Luwrze w Paryżu. Artysta ukazał zawieszenie rozbitków między rozpaczą a nadzieją, w chwili, kiedy na horyzoncie pojawił się okręt niosący wybawienie. Kompozycja ma charakter dynamiczny, uzyskany przez spiętrzenie postaci. Szczyt piramidy tworzy ciemnoskóry mężczyzna machający w kierunku okrętu. Malarz ukazał skrajne emocje: od euforii związanej z nadzieją ocalenia, którą wyrażają postacie po prawej stronie płótna, aż po rozpacz i apatię prezentowane przez ojca



trzymającego na kolanach konającego syna. Układ kompozycyjny tych postaci przypomina Pietę. Pierwotna kolorystyka dzieła uległa przekształceniu, gdyż malarz

zastosował podmalówki na bazie asfaltów, które z czasem ściemniały, co utrudnia obecnie obserwację szczegółów sceny. Do jednej z postaci pozował młody Eugène Delacroix.

## DLA DOCIEKLIWYCH

Oficjalne wystawy były organizowane w wielu krajach, ale nazwa Salony odnosi się do wystaw artystycznych w Paryżu, gdyż te właśnie cieszyły się w Europie największą sławą. Były to cykliczne wystawy przedstawiające dorobek ówczesnych artystów. Nazwa nawiązuje do pierwszej wystawy, która została zorganizowana już za panowania Ludwika XIV w 1667 roku w jednej z komnat Luwru o nazwie Salon Carré (fr. 'Salon Kwadratowy'). Wystawy te nabrały szczególnego znaczenia w XIX wieku. Chętnych do wystawienia było tak wielu, że trzeba było powołać komisję, która kwalifikowała dzieła. Pokazywane obrazy stwarzały okazję do polemiki na temat sztuki i kryteriów artystycznych.

W ostatnim okresie życia Géricault wykonał serię obrazów, które przedstawiały ludzi upośledzonych umysłowo lub nieprzystosowanych społecznie. Z dziesięciu przedstawień zachowały się jedynie trzy: *Monomania hazardu*, *Monoman porywacz dzieci* oraz *Monoman kradzieży*.



Théodore Géricault wykształcił indywidualny styl charakteryzujący się **dynamizmem kompozycyjnym**. Jego twórczość, która ukształtowała się na pograniczu **klasycyzmu i romantyzmu**, wywarła wpływ na wielu malarzy romantycznych.

## DLA DOCIEKLIWYCH

Serię portretów pacjentów szpitala psychiatrycznego Théodore Géricault wykonał na zlecenie przyjaciela, Étienne'a-Jeana Georgeta, francuskiego psychiatry. Jego rozprawa naukowa *O szaleństwie* opisywała pacjentów z obłąkaniem. Lekarz uważał, że rodzaj obłąkania i stopień jego zaawansowania ma wpływ na fizjonomię, co starał się zilustrować artysta.

Twórczość Géricaulta inspirowała **Eugène'a Delacroixa** (1798–1863), jednego z najwybitniejszych artystów **romantyzmu**. Zył i tworzył w **Paryżu**, gdzie odebrał staranne wykształcenie. W Luwrze **kopiował** dzieła dawnych mistrzów. Fascynowało go malarstwo **weneckie i flamandzkie**. Podziwiał sposób, w jaki **Peter Paul Rubens** operował **kolorem**. Tworzył **obrazy olejne, akwarelowe, freski**, a także **grafiki** w technice **litografii** oraz **akwaforty**. Był artystą bardzo wszechstronnym. Malował **sceny historyczne, religijne, mitologiczne, alegoryczne, animalistyczne** oraz **pejzaże, portrety i martwe natury**. Tworzył także dzieła inspirowane literaturą.

Zadebiutował na Salonie obrazem *Barka Dantego*, inspirowanym *Tratwą Meduzy* **Théodore'a Géricaulta**. Kiedy pokazano obraz publicznie, nie wzbudził sensacji. Krytykom nie podobał się sposób kształtowania **formy płamą barwną**.

**Eugène Delacroix *Barka Dantego***

Obraz powstał w 1822 roku i jest ilustracją *Pieśni VIII Piekieł* w *Boskiej Komedii* Dantego. Został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,46 x 1,89 m. Znajduje się w Luwrze w Paryżu. W centralnej części na barce unoszonej przez wody Styksu widnieją Dante i Wergiliusz – przewodnik poety po piekle. Na twarzach potępieńców usiłujących uczepić się burty barki rysują się strach i nieludzkie cierpienie. Sposób ukazania ich ciał zdradza inspirację zarówno postaciami alegorycznymi z nagrobków Medyceuszy Michała Anioła, jak i dziełami Petera Paula Rubensa. Mroczny nastrój potęgują ciemna kolorystyka i silne kontrasty światłocieniowe.

W latach 1824–1826 Delacroix poświęcił kilka obrazów walce Greków z Turkami o niepodległość. Należy do nich m.in. *Rzeź na Chios* (ilustracja na s. 100). Artysta, przedstawiając masakrę bezbronnych mieszkańców wyspy, chciał podkreślić heroizm prześladowanego narodu. **Kompozycja** obrazu jest **dynamiczna**, a gesty i pozy postaci przedstawione są w teatralny sposób. Malarz wykorzystał szeroką **gamę intensywnych barw czystych**, a także silne **kontrasty światłocieniowe** pogłębiające dramatyzm sceny. Malując obraz *Grecja na ruinach Missolongi*, Delacroix odniósł się do rzezi greckich obrońców tej twierdzy. **Personifikacją** Grecji jest na obrazie młoda kobieta, która rozkłada ręce w geście bezradności.

W 1827 roku Delacroix wywołał kontrowersje, wystawiając na Salonie obraz *Śmierć Sardanapala* (ilustracja na s. 109), w którym połączył **orientalny** przepych, wizję okrucieństwa i zmysłowość ukazania ciał mordowanych kobiet. Cztery lata później wystawił na Salonie swoje najsłynniejsze dzieło – *Wolność wiodąca lud na barykady* (ilustracja na s. 101). W tym obrazie zainspirowanym rewolucją lipcową przeważa wprawdzie skala **barw ziemi**, ale malarz bardzo konsekwentnie posłużył się też barwami narodowymi Francji: białą, błękitem i czerwienią. Pojawiają się one zgodnie z regułą gradacji: jako niewielkie akcenty w dolnej części dzieła i jako wyraziste **płamy czystych barw** w górnej, tworząc flagę utrzymaną przez **personifikację** Wolności. **Piramidalna kompozycja** obrazu wskazywać może na inspirację *Tratwą Meduzy* **Théodore'a Géricaulta**.

## DLA DOCIEKLIWYCH

Do sylwetki jednego z chłopców namalowanych przez Eugène'a Delacroix na obrazie *Wolność wiodąca lud na barykady* nawiązał Wiktor Hugo, tworząc postać Gavroche'a, jednego z bohaterów powieści *Nędznicy* – paryskiego ulicznika będącego ucieleśnieniem optymizmu, woli walki o sprawiedliwość społeczną, otwartości, aktywności oraz dobroci.

Istotny wpływ na charakter twórczości Delacroix miała podróż do krajów Afryki Północnej – Algieru i Maroka. Ich **egzotykę** oddał w wielu obrazach, z których najsłynniejszymi są *Kobiety algierskie* oraz *Polowanie na lwy*. Zdaniem badaczy pierwszy z wymienionych rozpoczyna eksperymenty artysty z **kolorem**. Wprowadzał go do niektórych partii obrazu w postaci drobnych **płam czystych barw**. Zarówno to, jak i sącące się przez okno **światło** spowijające blaskiem kobiety, było przedmiotem podziwu i źródłem inspiracji dla **impresjonistów**.

**Eugène Delacroix *Kobiety algierskie***

Obraz namalowany w 1834 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,29 x 1,80 m znajduje się w Luwrze w Paryżu. Jest przykładem zainteresowania Orientem. Powstał po wyprawie artysty do Algieru. Przedstawia trzy zadumane i patrzące w dal kobiety siedzące na dywanie. Jedna z nich pali fajkę wodną. Towarzyszy im czarnoskóra służąca. Przez niewidoczne tutaj okno, prawdopodobnie okratowane, sączy się światło, którego bliki widoczne są na ubraniu jednej z kobiet. Delacroix twierdził, że był pod ogromnym wrażeniem miejscowych haremów, nie jest jednak pewne, czy rzeczywiście je widział, czy też obraz jest projekcją jego wyobraźni.

Delacroix przyjaźnił się z wieloma malarzami, kompozytorami i krytykami, w tym z **Fryderykiem Chopinem** i pisarką **George Sand**, którą z kompozytorem łączyła silna więź. Artysta namalował im podwójny **portret**, ale dzieło zostało rozcięte, a wizerunek muzyka trafił do zbiorów Luwru.



## DLA DOCIEKLIWYCH

Eugène Delacroix pozostawił po sobie *Dziennik*, w którym m.in. zapisywał myśli krytyczne dotyczące sztuki, rozważania filozoficzne, cytował rozmowy z wybitnymi postaciami epoki.

Oprócz malarstwa sztalugowego Delacroix pod koniec życia uprawiał także malarstwo dekoracyjne. W Paryżu stworzył freski m.in. w pałacu Luksemburskim, w Luwrze i w kościele Saint-Sulpice. W 1855 roku, już podczas wystawy światowej w Paryżu zorganizowano retrospektywę jego dzieł obok retrospektywy prac Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a. Zaprezentowanie wystaw dwóch tak silnie zantagonizowanych artystycznie twórców dowodzi, że w drugiej połowie XIX wieku zaczęto traktować romantyzm jako kierunek równorzędny promowanemu przez akademię klasycyzmowi.

Delacroix był artystą malującym z dużą swobodą. Kształtował obrazy **plamą barwną**. Rozwijając zainteresowania kolorystyczne, zwracał uwagę na współzależność **barwy i światła** oraz na **kontrasty barw dopełniających**. Preferował **kompozycje dynamiczne**, często z wyraźną dominantą. W jego pracach widać swobodny dukt pędzla. Chętnie wypełniał obrazy tłumem postaci, co niekiedy dawało efekt **horror vacui**.



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

1. Théodore Géricault *Oficer szaserów*, obraz w Luwrze w Paryżu
2. Théodore Géricault *Ranny kirasjer*, obraz w Luwrze w Paryżu
3. Théodore Géricault *Monoman kradzieży*, obraz w Museum voor Schone Kunsten w Gandawie (Belgia)
4. Eugène Delacroix *Grecja na ruinach Missolungi*, obraz w Musée des Beaux-Arts w Bordeaux (Francja)
5. Eugène Delacroix *Połowanie na lwy*, obraz w Art Institute w Chicago (Stany Zjednoczone)
6. Eugène Delacroix *Portret Chopina*, obraz w Luwrze w Paryżu
7. Eugène Delacroix *Walka Jakuba z aniołem*, fresk w kościele Saint-Sulpice w Paryżu



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najpopularniejsze tematy podejmowane przez francuskich malarzy romantyzmu.
2. Wymień tytuły obrazów artystów francuskich okresu romantyzmu, które dotyczą współczesnych im walk narodowowyzwoleńczych.
3. Powiedz, jakich wydarzeń dotyczą obrazy *Tratwa Meduzy* Théodore'a Géricaulta i *Wolność wiodąca lud na barykady* Eugène'a Delacroix.
4. Na podstawie obrazu *Śmierć Sardanapala* wskaż typowe cechy malarstwa Eugène'a Delacroix.

## Malarstwo włoskie

Najważniejszym malarzem włoskiego romantyzmu jest **Francesco Hayez**, który tworzył aż do lat osiemdziesiątych XIX wieku. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w **Wenecji**, potem sporo podróżował po Włoszech. Ostatecznie osiadł w **Mediolanie**, gdzie pełnił funkcję dyrektora uczelni artystycznej – Accademia di Brera. Malarz cenił twórczość **Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a**, stąd w jego twórczości bardzo istotnym **środkiem artystycznym** był precyzyjny **rysunek**. Tworzył **portrety** i sceny w realiach historycznych. Chętnie operował **symbolem**. Wiele jego dzieł odnosi się do czasów średniowiecza, zawierając jednocześnie aluzje do współczesnych mu włoskich dążeń niepodległościowych. Przykładem tego jest jego najslawniejszy obraz – *Pocałunek*.

## Francesco Hayez

*Pocałunek*

Obraz namalowany został w 1859 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 88 x 112 cm. Dzieło przedstawia typową dla romantyzmu wizję miłości nieszczęśliwej. Całujący się w ukryciu kochankowie wywodzą się z różnych sfer społecznych. Scena utrzymana jest w realiach średniowiecznych. Niekiedy odczytywano ją przez pryzmat ówczesnej polityki: w postaciach zakochanych dostrzegano aluzję do jednoczących się Włoch lub personifikacje bratających się Włoch i Francji (czerwień rajstop mężczyzny oraz błękit i biel stroju kobiety układają się w barwy francuskiej flagi). Obraz znajduje się w Pinacoteca di Brera w Mediolanie (Włochy).



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień nazwisko najslawniejszego malarza włoskiego romantyzmu i podaj dwa miasta związane w istotny sposób z jego biografią.
2. Powiedz, jaką wizję miłości zawarł Francesco Hayez w obrazie *Pocałunek*.
3. Wyjaśnij, jakie symboliczne treści krytycy odnajdują w *Pocałunku* Francesca Hayeza.

## Malarstwo niemieckie

Najwybitniejszym malarzem **romantyzmu** niemieckiego był **Caspar David Friedrich** (1774–1840). Preferował **malarstwo olejne**, ale tworzył także **akwarele** i **tempery**. Zastąpił jako twórca **pejzaży** ukazujących krajobrazy północnej Europy, którym często nadawał znaczenie filozoficzne, a nawet religijne. Na jego życie i postawę wpływ miały tragiczne wydarzenia z dzieciństwa: najpierw śmierć matki, a potem brata, który zginął, ratując Caspara przed utonięciem, kiedy załamał się pod nim lód. Z tego powodu zima i zlodowalone morze stały się dla artysty **symbolami** śmierci. Po studiach w Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych w **Kopenhadze** Friedrich osiadł w **Dreźnie**, gdzie nauczał w Akademii Sztuk Pięknych.

## DLA DOCIEKLIWYCH

Królewska Duńska Akademia Sztuk Pięknych założona w 1754 roku w Kopenhadze stała się istotnym ośrodkiem szczególnie w zakresie kształcenia umiejętności malowania pejzaży.



Wyjeżdżał w rodzinne strony do **Greifswaldu** i na położoną na północ od niego wyspę Rugię. Odwiedzał także Karkonosze. W Dreźnie zetknął się ze środowiskiem artystycznym pisarzy, poetów, kompozytorów oraz filozofów. Wychowany w głębokiej wierze chrześcijańskiej pod wpływem **panteistycznych** nauk pastora **Ludwiga Gottharda Kosegartena**, a także filozofii **Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga**, pogłębił swoje religijne i **mistyczne** fascynacje, krystalizując specyficzny dlań język artystyczny. Intrygową go **natura**: potężne górskie szczyty, ogrom morza, gęstwiny północnych lasów. Uznawał, że ma ona charakter boski, toteż pojmował ją w sposób panteistyczny, jako ożywioną i uduchowioną, stanowiącą obraz potęgi Boga. Była ona niekiedy zagrożeniem dla człowieka. Często ukazywał w pejzażu punkt, do którego mógł dotrzeć człowiek – szczyt góry, brzeg morza, strome zbocze, za którymi rozpościerała się nieskończoność. Niektóre obrazy, jak np. *Krzyż w górach*, stały się świadectwem jego religijności wyrażanej w inny sposób niż odtwarzanie scen biblijnych.

### Caspar David Friedrich *Krzyż w górach*

Obraz namalowany w 1808 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,15 x 1,10 m znajduje się w Galerii Nowych Mistrzów w Dreźnie (Niemcy). Otoczony jodłami wyrzeźbiony krucyfiks stoi na szczycie góry, zza której wyłaniają się promienie słońca. Obraz jest niezwykły, gdyż tematyka sakralna została ukazana za pośrednictwem pejzażu. Krzyż osadzony na skale stoi na niej niewzruszenie, co oznaczać może potęgę wiary opartej na fundamencie Kościoła (imię apostoła Piotra, któremu Chrystus powierzył misję stworzenia Kościoła, oznacza skałę). Wieczna zieleń iglastych drzew kojarzy się z niegasnącą nadzieją pokładaną w Bogu. Obraz ujęty jest w zaprojektowaną przez Friedricha ramę dopełniającą religijny charakter dzieła. Na wyrzeźbionej w drewnie predelli widnieje Oko Opatrzności, a także symbole Eucharystii – kłos zboża i gałązka winorośli. W ramie tej ujęte są też kolumnienki, z których wyrastają liście palmowe układające się w kształt ostrołuku ozdobionego postaciami aniołków.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Dawniej uważano, że *Krzyż w górach* powstał na zamówienie jako obraz ołtarzowy do kaplicy zamkowej w czeskim Děčín. Obecnie sądzi się, że obraz istniał już, kiedy do malarza wpłynęła propozycja sprzedania go do tej kaplicy. Nigdy tam jednak się nie znalazł.

Artysta wykonywał szkice z natury, ale potem w pracowni przekształcał poszczególne elementy, by nadać im bardziej wzniosły charakter. Jako typowy romantyk przedstawiał ruiny średniowiecznych opactw, zamków i kościołów oraz stare cmentarze, czego przykładem jest *Opactwo w dąbrowie*. W pejzażach ze sztafażem pojawiały się sylwetki postaci, zazwyczaj odwrócone tyłem, zamyślane lub wpatrzone w dal, jak w obrazach *Skały kredowe na Rugii* (ilustracja na s. 104) i *Wędrowiec nad morzem mgły* (ilustracja na s. 108). Najczęściej sztafaż

### Caspar David Friedrich *Morze lodu*

Obraz namalowany w 1824 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 127 x 97 cm znajduje się w Kunsthalle w Hamburgu. Przedstawia arktyczny krajobraz z dynamicznie wznoszącymi się krami w miejscu tonącego żaglowca. Bezpośrednią inspiracją dla jego wykonania była zakończona niepowodzeniem polarna ekspedycja jednego z naukowców. Dzieło doczekało się różnorodnych interpretacji. Odczytywano je przez pryzmat polityki albo wątków osobistych – traumy artysty z okresu dzieciństwa, kiedy utonął jego brat.



ten stanowili członkowie rodziny (szczególnie żona Christiane Caroline) oraz przyjaciele artysty. Z jednej strony malowane postacie tworzą jedność z naturą, z drugiej są jej przeciwstawione, a małość człowieka jest – zgodnie z teorią **wzniosłości** – sposobem na podkreślenie bezmiaru i potęgi przyrody. Przykładem dzieła znakomicie ukazującego samotność i znikomość człowieka wobec potęgi natury jest *Mnich nad brzegiem morza*. Sylwetka zakonnika jest jedynym pionowym **akcentem kompozycji** zdominowanej przez podziały horyzontalne, a jej niewielka skala przeciwstawiona jest rozległej, pustej przestrzeni wypełnionej żywiołami wody, ziemi i powietrza. Częstym motywem twórczości artysty były też **animizowane** drzewa o powyginanych korzeniach i gałęziach, niekiedy jak macki wysuwanych w kierunku samotnych postaci, jak w obrazie *Mężczyzna i kobieta zapatrzeni w księżyc*. Friedrich podejmował też wątki **patriotyczne**, czego przykładem może być *Morze lodu* noszące do niedawna błędny tytuł *Zniweczona nadzieja*. Na obrazie ukazał statek uwięziony przez masy lodu, ale przedstawienie to jest też aluzją do opresyjnych rządów ministra Klemensa Metternicha, które oddziaływały na państwa niemieckie. Artystę interesowały zmiany, jakie zachodzą w przyrodzie pod wpływem **światła** i pory dnia. Upodobał sobie zachody słońca z tarczą słoneczną w obrębie płaszczyzny obrazu oraz zmierzchy. Malował drobne obłoki lub ciężkie warstwowe chmury, które mogły być **symbolem** przemijania. **Nokturny** artysty należą do najbardziej nastrojowych i **mistycznych** w historii sztuki.

Friedrich posługiwał się zazwyczaj gładką **fakturą**, mającą swoje źródło w **klasycyzmie**. Detale oddawał z wnikliwą drobiazgowością. **Kompozycja** jego obrazów jest zazwyczaj **statyczna**. Zamiast relacjonowania akcji, jak robili to Francisco José de Goya y Lucientes, Théodore Géricault i Eugène Delacroix, preferował ukazywanie zatrzymanych w czasie sytuacji z postaciami trwającymi w bezruchu.

Friedrich pozostawił po sobie grono uczniów i naśladowców. Do najważniejszych z nich należą kontynuujący wiernie jego styl **Carol Gustav Carus** oraz pochodzący z Norwegii twórca nastrojowych nokturnów **Johan Christian Dahl**. Twórczość Friedricha, najbardziej **mistycznego** z malarzy romantycznych, łączyła elementy **symboliczne** z **realistycznymi** i była inspiracją dla wielu artystów europejskich, zwłaszcza dla **symbolistów**.

Przyjacielem Friedricha był **Philipp Otto Runge**, malarz, teoretyk sztuki, autor **scen religijnych**, nastrojowych **pejzaży** i **portretów**. Z Friedrichem łączyła go **panteistyczna** koncepcja **natury** i religijność. Głęboka wiara i fascynacja naturą, jako objawieniem



boskiego bytu, sprawiły, że jego malarstwo cechuje **mistycyzm** i nastrój skupienia. Do obrazów wprowadzał też **symbole**. Zajmował się również – jako teoretyk sztuki i przyjaciel Johanna Wolfganga von Goethego – studiami nad **teorią kolorów**.

Odmianą romantyzmu niemieckiego jest też **biedermeier**. Zamanifestował się on głównie w wystroju wnętrz, ale wpłynął także na malarstwo. Artyści tworzący w tym nurcie malowali głównie kameralne **sceny rodzajowe** w mieszczańskich wnętrzach, precyzyjnie ukazując detale i eksponując rodzinne ciepło. Nastrój obrazów bywał z reguły sentymentalny, pojawiały się jednak także sceny humorystyczne, takie jak *Biedny poeta* namalowany przez **Carla Spitzwega**.

Wśród studentów wiedeńskiej akademii powstało w 1809 roku stowarzyszenie artystów, którego założycielem był niemiecki malarz **Johann Friedrich Overbeck**, którego obraz *Zaślubiny Marii* znajduje się w **Muzeum Narodowym w Poznaniu**. Należeli do niego także Wilhelm von Schadow i Peter von Cornelius. Jego członkowie początkowo przybrali nazwę Bractwa św. Łukasza. Z czasem przenieśli się do **Rzymu** i zamieszkali w opuszczonym klasztorze Sant'Isidoro. Ze względu na fakt, że ubierali się w stroje z czasów Chrystusa i podejmowali tematykę głównie religijną, nazwano ich **nazareńczykami**. Malowali **sceny religijne** i **alegoryczne**, wzorując się na artystach quattrocenta, zwłaszcza na **Peruginie** i **Rafaelu**. Ich obrazy cechował **linearyzm**, **koloryt lokalny**, a przestrzeń ukazywali za pomocą **perspektywy linearnej** i **powietrznej**. Artyści ci zainspirowali brytyjskich **prerafaelitów**.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Caspar David Friedrich *Opactwo w dąbrowie*, obraz w Starej Galerii Narodowej (Nationalgalerie) w Berlinie
2. Caspar David Friedrich *Mnich nad brzegiem morza*, obraz w Galerii Narodowej w Berlinie
3. Caspar David Friedrich *Mężczyzna i kobieta zapatrzeni w księżyc*, obraz w Starej Galerii Narodowej w Berlinie
4. Johan Christian Dahl *Drezno w świetle księżycy*, obraz w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie (Niemcy)
5. Philipp Otto Runge *Poranek*, obraz w Kunsthalle w Hamburgu (Niemcy)
6. Carl Spitzweg *Biedny poeta*, obraz w Nowej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
7. Johann Friedrich Overbeck *Italia i Germania*, obraz w Nowej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
8. Johann Friedrich Overbeck *Zaślubiny Marii*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień przynajmniej dwóch malarzy niemieckich okresu romantyzmu.
2. Wyjaśnij na przykładach, w jaki sposób niemieccy artyści romantyzmu przedstawiali naturę.
3. Wytlumacz, w jaki sposób Caspar David Friedrich wyrażał w pejzażach uczucia religijne.
4. Wymień cechy malarstwa Caspara Davida Friedricha.
5. Wytlumacz terminy: *biedermeier*, *nazareńczycy*.

## Malarstwo brytyjskie

**Preromantyzm**, czyli zespół zjawisk przypadający na ostatnie lata XVIII stulecia zapowiadający nadejście romantyzmu, na terenach Wysp Brytyjskich reprezentowali **Johann Heinrich Füssli** i **William Blake**. W okresie tym na fali zainteresowania literaturą m.in. współczesną i średniowieczną do **ikonografii** wkroczyła **fantastyka**. Inspiracji poszukiwano w świecie marzeń i snów. Powstałe w tym czasie dzieła niekiedy budziły grozę.

### Johann Heinrich Füssli

#### *Koszmar nocny*

Obraz został namalowany ok. 1790 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 64 x 77 cm. Znajduje się w Muzeum Goethego we Frankfurcie nad Menem w Niemczech. Przedstawia śpiącą kobietę, bezwładnie leżącą w alkwie. W jej pokoju pojawiają się stwory fantastyczne: antropomorficzne stworzenie, które siedzi na jej piersi, i wyłaniająca się spoza kotary głowa konia z płonącymi ślepiami. Na stoliku widoczne są puste fiołki, prawdopodobnie po lekach nasennych lub zakazanych substancjach. Koń oznacza tu pożądanie, a zjawa to incubus, męski demon, wykorzystujący seksualnie śpiącą kobietę. Do obrazu tego nawiązywali pisarze epoki, m.in. Mary Shelley i Edgar Allan Poe.



**Johann Heinrich Füssli** – Szwajcar osiadły w Wielkiej Brytanii, znany tam jako Henry Fuseli – fascynował się dziełami **Michała Anioła** i **manierystów włoskich**. Zwrócił uwagę odbiorców **onirycznymi**, czyli utrzymanymi w estetyce wizji senniej, przedstawieniami młodej kobiety dręczonej koszmarami sennymi o podłożu erotycznym. Jednym z nich jest obraz *Koszmar nocny*.

Füssli zasłynął także jako twórca dzieł ilustrujących dramaty **William Szekspira**. Namalował obrazy zainspirowane *Makbetem* i *Snem nocy letniej*, a wśród nich przedstawienie *Tytania i Spodek*. Jego dzieła pod względem formy nawiązują do **baroku**, ale tematyka jest **romantyczna**. Istotny jest także nastrój, który z nich emanuje: groza i tajemniczość. Ze względu na oniryczny charakter obrazów Füssli uważany jest za **prekursora surrealizmu**.

W tym samym czasie co Füssli działał **William Blake** (1757–1827) – malarz, grafik, pisarz i filozof, którego twórczość zapowiadała romantyzm. Jego prace były niezrozumiałe dla otoczenia, wizjonerskie i **mistyczne**, jego samego uważano zaś za szaleńca. W dziełach malarskich wykorzystywał motywy literackie. Już od najmłodszych lat był zainteresowany **rytownictwem**, ponieważ techniki graficzne dawały możliwość ilustrowania książek. Malarstwa uczył się w akademii w Londynie. Równocześnie poznawał techniki dawnych mistrzów i dzieła filozoficzne, zwłaszcza **Emanuela Swedenborga** – szwedzkiego mistyka i interpretatora Pisma Świętego. Blake ilustrował m.in. własne tomiki wierszy, czego przykładem jest *Milton*. Stworzył też ilustracje do *Boskiej Komedii Dantego Alighieri* oraz do Biblii. Ulubioną techniką artysty była **akwarela**.

Twórczości Blake'a nie można rozpatrywać w oderwaniu od jego mistyczo-religijnych poglądów. Zdaniem artysty przeszkodą dla wyobraźni było skupianie się na świecie rzeczywistym. Przeciwstawiał sztukę nauce, uważając, że ta pierwsza jest „Drzewem Żywo-ta”, druga zaś „Drzewem Śmierci”. Odwoływał się do różnych odłamów chrześcijaństwa,



a także do stworzonego przez siebie systemu religijnego. Dowodzi tego dzieło *Stworzenie świata*. Rysując muskularne postacie – wzorowane na pracach **Michała Anioła** – często popełniał błędy w oddaniu budowy anatomicznej człowieka. Nie interesowało go wierne odtwarzanie rzeczywistości – tworzył nie z natury, a z **wyobraźni**.

Blake został doceniony dopiero ok. połowy XIX wieku przez **prerafaelitów**. Współcześnie jest uważany za jednego z najwybitniejszych twórców angielskich.



### William Blake *Stworzenie świata*

Dzieło z 1824 roku o wymiarach ok. 17 x 23 cm łączy grafikę z malarstwem, ponieważ jest wykonane w technice metalowej podkolorowanej akwarelą. Znajduje się w Muzeum Brytyjskim w Londynie. Projektowane było jako strona tytułowa utworu literackiego Blake'a. Artysta dokonał trawestacji biblijnej Księgi Rodzaju, tworząc postać Stwórcy – **Urizen** – będącego ucieleśnieniem rozumu – stąd dzieło znane jest także jako *Urizen stwarzający świat*. Ukazany jest on jako mężczyzna z rozwianymi siwymi włosami, trzymający w ręce cyrkiel. Tym samym artysta nawiązał do średniowiecznej ikonografii **Creatora Mundi** – Boga stwarzającego świat przy użyciu cyrkla. Cyrkiel układa się w grecką literę alfa, a słoneczna poświata za Urizenem w literę omega. Bóg to początek i koniec wszystkiego, a akt kreacji niesie w sobie zapowiedź destrukcji, bo wszystko, co zostało zapoczątkowane, musi się skończyć.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Na polu literatury uznanie Williamowi Blake'owi przyniósł tomik wierszy *Milton* z wierszem *Jerusalem*, do którego muzykę wiele lat później skomponował Charles Parry. Do dziś jest to jedna z najpopularniejszych pieśni patriotycznych w Anglii.

Cechą twórczości zarówno Blake'a, jak i Füsslego był silny związek z literaturą. Natomiast **Johna Constable'a** (1776–1837) – jednego z najwybitniejszych malarzy angielskich – fascynowała przede wszystkim **natura**, toteż jego twórczość zdominowały **pejzaże**, w tym **pejzaże ze sztafażem**. Ulubionymi motywami artysty były pejzaże równinnej, wschodniej Anglii, a szczególnie rodzinnego hrabstwa **Suffolk**: łąki i pastwiska, łany zboża, drzewa, stawy, strumienie, wiejskie zabudowania i rozpościerające się nad wszystkim niebo o bardzo zróżnicowanych formach chmur. Starał się uchwycić *genius loci* (łac. 'duch miejsca') przez wierne ukazywanie angielskiej przyrody, pogody i architektury. Tworzył głównie obrazy olejne, a także studia akwarelowe. Inspirował się twórczością artystów **baroku**: **Meindert**

**Hobbemy**, **Claude'a Lorraina**, **Jacoba van Ruisdaela** i **Petera Paula Rubensa**, a także pejzażami **Thomasa Gainsborough**, które również ukazywały hrabstwo Suffolk. Studia nieba pochłaniały artystę do tego stopnia, że – wzorem **malarzy holenderskich** – często wyraźnie obniżał linię horyzontu, by bohaterami obrazu uczynić obłoki. Fascynowało go też zjawisko tęczy. Pejzaże uwieczniał w różnych stanach **natury**, m.in. podczas burzy lub po deszczu. Podejmował niekiedy podobny temat w różnych ujęciach i odmiennym oświetleniu. Na odwrocie wykonywanych w **plenerze** studiów przygotowawczych odnotowywał datę, temperaturę, wilgotność powietrza, szybkość wiatru.

Obrazy artysty lśnią białymi **impastami**, zwłaszcza w partiach ukazujących powierzchnię wody. Tę migotliwość **blików** światła nazwano „śniegiem Constable'a”. Rozjaśnił **paletę** i porzucił ciemne werniksy. Interesowała go współzależność **światła i koloru**. W jego obrazach przeważają **tony** zielone, artysta stosował kilkanaście odcieni tej barwy. Często potęgował ich intensywność przez wprowadzenie **kontrapunktu barwnego** – niewielkiej plamki czerwieni kontrastującej dopełnieniowo z zielenią. **Iluzję** przestrzeni Constable kształtował za pomocą **perspektywy linearnej** i **powietrznej**. Do najbardziej znanych jego obrazów należą: *Wóz na siano* i kilka wersji pejzaży z gotycką katedrą w **Salisbury**.



### John Constable *Wóz na siano*

Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,85 x 1,30 m znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie. Jest to pejzaż ze sztafażem. Przedstawia wóz przekraczający bród na rzece Stour w pobliżu młyna. Na niebie kłębią się typowe dla tego regionu chmury. Drobne plamki czystej czerwieni na sakwach przewieszonych przez końskie grzbiety służą jako kontrapunkt względem intensywnych zieleni drzew i pól. Artysta w znakomity sposób ukazał refleksy światła i odbicia nadbrzeża w tafli wody. Zimą 1821 roku Constable namalował obraz z pamięci jako wyraz tęsknoty za wiejskim spokojem i rodzinnymi stronami. Dzieło w 1824 roku zostało wystawione na Salonie w Paryżu i zdobyło tam złoty medal.



Constable malował też typowo romantyczne motywy, np. ruiny prehistorycznego kromlechu na tle burzowego nieba pokazane na płótnie *Stonehenge*. Ciemne chmury, zwiastujące burzę, wpisują się w sposób ukazywania natury jako groźnej potęgi w obrazie *Zatoka Weymouth przed burzą*. Constable, podobnie jak Caspar David Friedrich, traktował naturę jako przejaw mocy Boga. Nie przekształcał jej jednak na potrzeby udratyzowania płócien. Cechą jego twórczości było dążenie do ukazania prawdy, co sprawia, że **pejzaże** mają charakter **topograficzny**. Są to wierne obrazy konkretnych miejsc, dlatego inspirowały francuskich **realistów**. Z kolei wrażliwość malarza na zmienne stany pogody wpłynęła później na **impresjonistów**.



#### John Constable

##### *Katedra w Salisbury*

Ten pejzaż ze sztafażem z 1823 roku namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 112 x 88 cm znajduje się w Victoria and Albert Museum w Londynie. Obraz powstał na zamówienie przyjaciela artysty, anglikańskiego biskupa Johna Fishera, który wraz z żoną został przedstawiony w sztafażu po lewej stronie płótna. Centralną część dzieła wypełnia gotycka katedra ze strzelistą wieżą. Architektura, pochmurna pogoda, roślinność i stado krów u wodopoju tworzą typowo angielską scenę.

Natura inspirowała także Josepha Mallorda Williama Turnera (1775–1851). O ile Constable był romantycznym naturalistą, to Turner w dojrzałej twórczości poszukiwał w naturze stanów bardziej dramatycznych. Karierę zaczynał jako rysownik i akwarelista, potem zajął się **malarstwem olejnym**. W **akwareli** osiągnął niebywałą maestrię, operując typowymi dla tej techniki laserunkami. Artysta studiował w **Londynie**. Jego osobowość wpisywała się znakomicie w romantyczną wizję **samotnika** i **ekscentryka**.

Pierwsze prace Turnera były inspirowane malarstwem XVII-wiecznym, szczególnie płótnami **Claude'a Lorraina**. Zacerpnął od niego m.in. efekt **contre-soleil** (widoczną w centrum tarczę słoneczną i blask promieni odbijających się od wody). Podróżując po różnych zakątkach Wysp Brytyjskich, a także innych krajów europejskich, odtwarzał widoki tych miejsc. Pretekstem dla **pejzaży ze sztafażem** z motywem wschodu lub zachodu słońca były początkowo **sceny religijne** i **historyczne**. Fascynowała go **natura**, a szczególnie upodobał sobie takie jej stany, które stanowić mogły źródło zagrożenia (burza, sztorm, pożar). Przedstawienia walki człowieka z nieokiełznanymi żywiołami były dla niego sposobem na pokazanie nieuchronności zagłady ludzi. W **marinach** (**pejzażach morskich**,

**marynistycznych**) przedstawiał targane wiatrem statki na wzburzonym morzu. Z czasem istotniejsza stała się dla niego tematyka współczesna. Ukazując w swych dziełach parowiec i kolej, stał się kronikarzem rozgrywającej się na jego oczach **rewolucji przemysłowej**.

Turner korzystał z warsztatu starych mistrzów. Używał pędzli różnego rodzaju i grubości, stosował **przecierki**, **impasty** i świetliste **laserunki**. Był zainteresowany **światłem** i jego wpływem na **kolor** w obrazie. Światło w dojrzałej twórczości artysty zawierało się już w barwie, co nazywa się **syntezą światła i barwy**. Używał barwnych **gruntów** i świetlistych **podmalówek** pozwalających na rozplanowanie partii jasnych i ciemnych w obrazie. Nakładał **plamy barwne** na siebie bezpośrednio na powierzchni płótna. **Koloryt** jego obrazów jest wysublimowany, mimo że **barwy** są **nasycone** i niekiedy **skontrastowane temperaturowo i walorowo**.

W miarę wpływu lat materia malarska w obrazach Turnera stawała się coraz bardziej wyrazista. Dukt pędzla był silnie widoczny. Niekiedy do nakładania farby wykorzystywał szpachlę i nóż, a **plamy barwne**, przesycone **światłem**, wtapiały się miękko w **tło**. Osiągał w ten sposób efekt niedokończenia – **non finito**.

Na przemianę jego malarstwa z tradycyjnego, wygładzonego na niemal abstrakcyjne, składające się z mieszaniny plam barwnych, miała wpływ **teoria kolorów Johanna Wolfganga von Goethego**. Artysta nie wystawiał najbardziej nowatorskich prac, zostały ujawnione dopiero po jego śmierci.

Wśród najbardziej znanych obrazów artysty warto wymienić *Pożar Izby Lordów i Izby Gmin* (ilustracja na s. 105), którego temat zaczerpnął z autentycznego wydarzenia z 1834 roku. Kilka lat później namalował obraz *Ostatnia droga Temeraire'a*, znakomite studium światła, barwy i odbić w wodzie.

#### Joseph Mallord William Turner

##### *Ostatnia droga Temeraire'a*

Obraz namalowany ok. 1839 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 122 x 91 cm znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie. Przedstawia odholowanie żaglowca o nazwie Temeraire do stoczni, gdzie ma zostać rozebrany. Statek wstawił się w 1805 roku podczas zwycięskiej bitwy pod Trafalgarem, którą stoczyła flota angielska dowodzona przez admirała Horatia Nelsona z okrętami floty napoleońskiej. Obraz ma melancholijny charakter. Ukazuje zmierzch romantycznej epoki wielkich żaglowców i nadejście nowych czasów symbolizowanych przez parowiec. Z przesłaniem



tym koresponduje studium zachodzącego słońca. Scena ukazana przez Turnera została bardzo udratyzowana. W istocie ostatni rejs Temeraire'a miał miejsce

za dnia, okręt nie miał już postawionych żagli, ciągnęły go dwa parowce, a jego kadłub miał ciemną barwę. Zastąpienie jej w obrazie bielą nadało dziełu wizyjny charakter.



*Statek niewolników* nawiązuje do idei ówczesnej walki o zniesienie niewolnictwa. Obraz przywołuje tragiczne wydarzenie, które miało miejsce w 1781 roku na statku płynącym na Jamajkę. Wyrzucono wówczas za burtę ponad stu trzydziestu niewolników, dla których rzekomo zabrakło wody pitnej, aby otrzymać za nich rekompensatę z tytułu ubezpieczenia. Turner namalował **pejzaż psychizowany**, w którym krwisty zachód słońca i sztormowe fale można interpretować jako reakcję natury na okrutny los topionych ludzi.

Kilka lat później Turner namalował obraz *Deszcz, para, szybkość*. Przedstawił w nim pędzący w deszczowej aurze pociąg. Jedynie fragmenty lokomotywy są rozpoznawalne, podczas gdy wszystko inne rozplywa się we mgle i parze wydobywającej się z komina maszyny.

Twórczość Turnera, z wątkami symbolicznymi, dramatycznym obrazowaniem natury i nowatorstwem w sposobie operowania **plamą barwną**, inspirowała wielu malarzy XIX wieku. Jego fascynacja ulotnymi efektami atmosferycznymi, takimi jak wiatr lub mgła, wywarła ogromny wpływ na malarstwo **impresjonistów**.



**Joseph Mallord William Turner**  
*Deszcz, para, szybkość*  
Artysta w 1844 roku namalował

obraz farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 122 x 91 cm. Przy bliższym wejrzeniu można dostrzec

na nim także dwie zbliżające się do mostu łodzie oraz oracza z pługiem i ledwie widoczną sylwetkę uciekającego zająca. Badacze uważają, że obraz przedstawia kontrast natury i techniki, a postęp tej ostatniej, zgodnie z przesłaniem artysty, jest zarówno nieunikniony, jak i niebezpieczny. Ze względu na rezygnację z konturu, ukazanie ulotnego momentu oraz eksponowanie efemerycznych zjawisk, takich jak deszcz i para, obraz stał się przedmiotem podziwu impresjonistów. Dzieło znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Fani piosenki żeglarskiej znają szanty w wykonaniu zespołu Ryczące Dwudziestki. Wśród nich w wykonaniu *a cappella*, czyli bez instrumentów muzycznych, jest jedna z najpiękniejszych pieśni o tytule *Timeaire*.

Malarzem angielskim, który zasłynął ukazywaniem pełnych grozy scen apokaliptycznych, był **John Martin**. Jego najsłynniejsze dzieło, *Dies Irae*, przedstawia dzień gniewu Pańskiego i zagładę świata.

#### TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

- Typowi bohaterowie malarstwa romantyzmu: bojownik o wolność lub równość społeczną, władca, artysta, marzyciel, wędrowiec, samotnik, osoba niedostosowana społecznie, szaleniec, osoba zakochana (najczęściej nieszczęśliwie), człowiek dręczony majakami sennymi i wytworami wyobraźni, stwór fantastyczny, postać z literatury, przedstawiciel egzotycznej kultury, personifikacje abstrakcyjnych idei, np. Stwórca, Wolność, Wojna, Grecja.
- Wybrane motywy malarstwa romantyzmu: walka o wolność lub równość społeczną, majestatyczny obraz przyrody, niekiedy będącej panteistycznym obrazem potęgi Boga, tajemnicze nocne pejzaże, śmierć ukazana jako widowisko, architektura średniowieczna, dramatyczne wydarzenia współczesne, powstania i rewolucje, wytwory wyobraźni, egzotyka, wątki literackie, szczególnie zapożyczone z utworów Dantego Alighieri i Williama Szekspira, gwałtowne zjawiska atmosferyczne, kataklizmy, miłość, akt, portret.

Wybrane techniki stosowane w malarstwie romantycznym:

- akwarela, • olej na płótnie, • fresk.

Cechy malarstwa romantycznego:

← • inspiracje czerpane ze sztuki średniowiecza, dzieł Williama Szekspira, baroku i z ludowych podań,

- zainteresowanie literaturą współczesną,
- czerpanie inspiracji z kultur egzotycznych,
- zainteresowanie współczesnością, zwłaszcza walkami narodowowyzwoleńczymi, ruchami społecznymi i sytuacją narodów uciśnionych,
- ukazywanie bohaterów, samotnych indywidualistów, buntowników, skłóconych ze światem,
- kult indywidualizmu, natchnienia, wyobraźni, fantazji, przedstawianie uczuć i marzeń sennych (oniryzm), a także elementów fantastycznych,
- eksponowanie uczuć, np. tęsknoty przez ukazywanie bohaterów ustawionych tyłem, wpatrzonych w przestrzeń,
- mistycyzm,
- subiektywizm,
- patos,
- epatowanie grozą,

- **pojawienie się pejzażu topograficznego zapowiadającego realizm,** →
- **stosowanie drobnych plam czystych barw oraz barwnych cieni i zainteresowanie zmiennymi stanami przyrody zapowiadające impresjonizm,** →
- **oniryzm w dziełach traktowany jako zapowiedź surrealizmu.** →



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Johann Heinrich Füssli *Tytania i Spodek*, obraz w Kunsthau w Zurychu (Szwajcaria)
2. William Blake *Hekate*, obraz w Tate Britain w Londynie
3. John Constable *Zatoka Weymouth przed burzą*, obraz w Luwrze w Paryżu
4. John Constable *Studium chmur*, obraz w Victoria and Albert Museum w Londynie



5. John Constable *Stonehenge*, obraz w Victoria and Albert Museum w Londynie
6. Joseph Mallord William Turner *Burza śnieżna – Parowiec wychodzący z portu*, obraz w Tate Britain w Londynie
7. Joseph Mallord William Turner *Statek niewolników*, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych (Museum of Fine Arts) w Bostonie (Stany Zjednoczone)
8. John Martin *Dies Irae*, obraz w Tate Britain w Londynie



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najwybitniejszych malarzy angielskich czasów romantyzmu.
2. Scharakteryzuj twórczość Johna Constable'a.
3. Odnajdź w albumach lub w internecie reprodukcję *Statku niewolników* Josepha Mallorda Williama Turnera i na jej podstawie wskaż typowe cechy malarstwa tego artysty.
4. Wymień cechy malarstwa angielskiego, które miały wpływ na sztukę realistów i impresjonistów.

## 5. GRAFIKA

Wielu malarzy **romantyzmu** zajmowało się równocześnie **grafiką**. Była to dyscyplina, która pozwalała na dotarcie do dużej grupy odbiorców, ze względu na liczbę **odbitek** w grafice autorskiej oraz publikowanie ilustracji w periodykach i książkach. Na początku XIX wieku prowadzono eksperymenty, które pozwoliły na wzbogacenie środków wyrazu, dawały też możliwość wielokrotnego powielania grafik. Obok znanej już **akwaforty**, stosowano także jej odmianę – **akwatintę**. Wynaleziona już pod koniec XVIII wieku, na początku była stosowana jako metoda ilustrowania, a obecnie jest jedną z technik **grafiki warsztatowej**. Akwatinta, jako technika **druku wkłęsłego**, powstaje podobnie jak akwaforta. Różnica polega głównie na tym, że w akwafortcie poddaje się trawieniu kwasem linie, a półtony uzyskuje się metodą **szrafowania**. W akwatintcie poddaje się trawieniu plamy, a w wyniku powielania czynności trawienia na różnych obszarach obrazu uzyskuje się efekt zróżnicowania **tonów barwnych**. W konsekwencji wygląd odbitki wykonanej metodą akwatinty przypomina **akwarelę**.

W tym czasie przeprowadzano dalsze eksperymenty z **litografią**. Posługiwali się nią we Francji tacy mistrzowie, jak: **Théodore Géricault** i **Eugène Delacroix**. W Wielkiej Brytanii ogromne doświadczenie w dziedzinie technik graficznych miał **William Blake**, który – pragnąc zwiększyć możliwość reprodukcji swoich prac w publikacjach własnych i innych autorów – wynalazł własną technikę **druku**. Polegała ona na przeniesieniu **drzeworytu** na poddawaną długiemu trawieniu płytę **metalową**, a następnie odbijaniu całych stron tekstu wraz z **ilustracjami**. Aby poszerzyć spektrum **środków artystycznych**, wykonane tą metodą **odbitek** były przez niego często podkolorowywane **akwarelą**. Technika ta nazywana jest **illuminated printing** (ang. 'iluminowany druk').

**Francisco José de Goya y Lucientes** był nie tylko geniuszem malarstwa, ale także **grafiki**. Ta ostatnia stała się jednym z najpełniejszych sposobów jego wypowiedzi artystycznej. Stworzył cztery cykle graficzne, które tematyką zwiastują koniec epoki oświecenia, a bliskie są **romantyzmowi**: *Kaprysy* (hiszp. *Los Caprichos*), *Okropności wojny* (hiszp. *Desastres de la Guerra*), *Tauromachia* (hiszp. *Tauromaquia*) oraz *Szaleństwa* (hiszp. *Disparates*). Czerpał z wcześniejszych dzieł satyrycznych oraz z **ludowych** obyczajów i podań.

Najciekawszy z jego cykli to *Kaprysy* dedykowane królowi **Karolowi IV**. Artysta mistrzowsko zastosował w nim technikę łączenia **akwaforty z akwatintą**. Początkowo cykl

miał nosić tytuł *Sny*, a jego przesłaniem było potępienie ludzkich błędów i wad, a także przesądów, wybryków i szaleństw. Cykl ten jest różnie interpretowany. Niektórzy sądzą, że ma charakter moralizatorski, inni widzą wytwory **fantazji** artysty, jeszcze inni – wizję upadku idei oświecenia. W cyklu tym najważniejsza była grafika opatrzona numerem 43: *Gdy rozum śpi, budzą się potwory*. Już po śmierci artysty wydano *Okropności wojny*, które powstały pod wpływem wojny hiszpańsko-francuskiej. *Szaleństwa* wyrażały absurd ludzkiej egzystencji, z jej obłudą i złem. Pojawiły się w nich nierealne zjawy – efekt **fantazji** i **halucynacji**. Goya posługiwał się też **litografią**, o czym świadczy m.in. grafika *Byki z Bordeaux*.

### Francisco José de Goya y Lucientes

#### *Gdy rozum śpi, budzą się potwory*

Rycina przedstawia człowieka pogrążonego we śnie. Jego głowa spoczywa na biurku, na którym leżą kartka i pióro. Ponad nim kłębią się potwory, wśród których można rozpoznać nietoperze, będące symbolem zła i ciemności, a także nadchodzącej śmierci, oraz sowy – ptaki nocne zapowiadające smutek. Na boku biurka, przy którym śpi artysta, widoczny jest napis: „El sueño de la razón produce monstruos” (hiszp. Gdy rozum śpi, budzą się potwory), odnoszący się do tytułu. Grafika z jednej strony gloryfikuje potęgę rozumu, co typowe jeszcze dla oświecenia, z drugiej zaś eksploatuje świat marzeń sennych, co zapowiada romantyzm. Również dynamiczna, asymetryczna kompozycja i wyraźne kontrasty światła i cienia to cechy charakterystyczne dla sztuki romantyków. Rycinę z cyklu *Kaprysy* o wymiarach ok. 15 x 22 cm wykonano w technice akwaforty i akwatinty.



Na czas romantyzmu przypadają także pierwsze doświadczenia z **fotografią**. W 1827 roku Joseph Nicéphore Niépce oraz Louis Jacques M. J. M. Nicéphore Daguerre stworzyli **dagerotypię** – uniikatową odbitkę na metalowej płytce bez możliwości powielania, a w 1829 – fotografię na cienkiej warstwie jodku srebra. Pokrycie cynkowej płytki substancją, która utwardzała się pod wpływem światła, wpłynęło na trwałość fotografii.



### Joseph Nicéphore Niépce

#### *Widok z okna w Le Gras*

Pierwszą trwałą fotografią był obraz o wymiarach ok. 20 x 17 cm powstały ok. 1827 roku na wypolerowanej cynkowej płytce pokrytej światłoczułym materiałem. Wynalazca przeprowadzał takie eksperymenty już kilka lat wcześniej. Uzyskiwał wówczas negatywowy obraz na papierze, ale był on nietrwały.





TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. William Blake *Drzwi śmierci*, akwaforta
2. William Blake *Chora róża*, illuminated printing
3. Francisco José de Goya y Lucientes *Nie było rady* z serii *Kaprysy*, akwaforta z akwatintą
4. Francisco José de Goya y Lucientes *Ni mniej, ni więcej* z serii *Kaprysy*, akwaforta z akwatintą
5. Francisco José de Goya y Lucientes *Osiół z dziada pradziada* z serii *Kaprysy*, akwaforta z akwatintą
6. Francisco José de Goya y Lucientes *Co może zdziałać krawiec* z serii *Kaprysy*, akwaforta z akwatintą
7. Francisco José de Goya y Lucientes *Nie ma rady* z serii *Okropności wojny*, akwaforta z akwatintą
8. Francisco José de Goya y Lucientes *Byki z Bordeaux*, litografia

Wybrane techniki stosowane w grafice:

- akwaforta, • akwatinta, • litografia, • dagerotypia.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień techniki graficzne, które cieszyły się popularnością w okresie romantyzmu.
2. Wskaż angielskiego artystę, który był znany z licznych ilustracji książkowych.
3. Wyszukaj dowolną grafikę Francisca José de Goya y Lucientes niereprodukowaną w podręczniku i opisz ją pod względem treści, formy i techniki wykonania.



WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na trzech wybranych przykładach dzieł przedstaw zmagania człowieka z naturą pokazane w malarstwie romantyków.
2. Na trzech wybranych przykładach dzieł różnych artystów omów różnorodność źródeł inspiracji malarzy romantycznych.
3. Analizując trzy dzieła różnych autorów reprezentujące romantyzm w sztuce, omów funkcjonowanie motywu śmierci w ich dziełach.
4. Na trzech wybranych przykładach dzieł plastycznych omów podobieństwo cech romantyzmu w malarstwie i w literaturze.

## REALIZM

połowa XIX w.

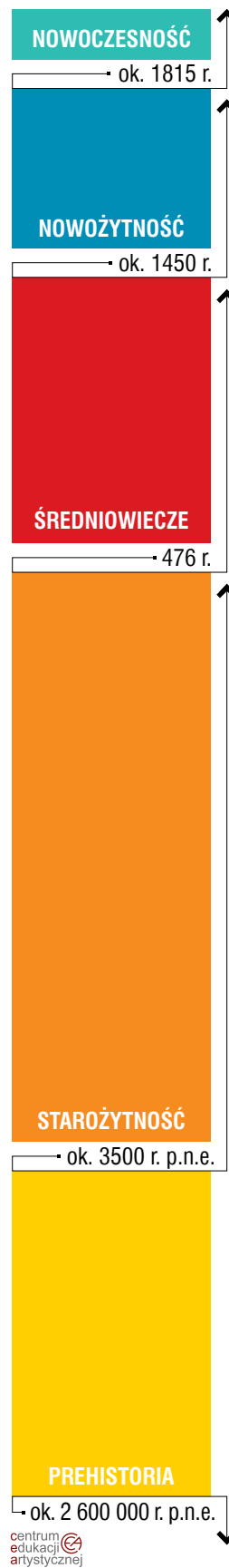
lata dziewięćdziesiąte XIX w.

- 1812–1813 pojawienie się ludyzmu w Wielkiej Brytanii
- 1830–1842 Auguste Comte publikuje Kurs filozofii pozytywnej
- 1848–1849 Wiosna Ludów
- 1855 r. Gustave Courbet urządza indywidualną wystawę malarstwa pod szyldem „Realizm”
- 1870–1871 wojna francusko-pruska
- 1871 r. Komuna Paryska

1. TŁO HISTORYCZNE  
PRZEMIAN W SZTUCE

Szybka **industrializacja** (**uprzemysłowienie**) w **drugiej połowie XIX wieku** w **Europie** spowodowała masową migrację ludności ze wsi do miast w poszukiwaniu zatrudnienia. Gwałtownie bogacząca się kosztem robotników warstwa mieszczań, czyli burżuazja, była zorientowana przede wszystkim na zysk, prawa pracowników nie były więc respektowane. Wraz ze wzrostem znaczenia mieszczaństwa zaznaczył się też powolny proces zmniejszenia roli rzemieślników i chłopów. Tym, którzy żyli w ciężkich warunkach z pracy rąk, zagrażała także postępująca automatyzacja przemysłu. Powodowała ograniczanie znaczenia rękodziela i pracy rąk ludzkich, a tym samym pogarszanie się sytuacji materialnej pracowników. To ostatnie stało się bezpośrednim impulsem do walki o **sprawiedliwość społeczną**.

Najwcześniejsze bunty robotnicze pojawiły się w **Wielkiej Brytanii**, gdzie w latach 1811–1813 uaktywnił się **ludyzm** – ruch burzycieli maszyn przemysłowych. Jego przedstawiciele wywodzili się z rzemieślników





i tkaczy, dla których masowa przemysłowa produkcja stała się zagrożeniem. We Francji potrzebę reorganizacji społeczeństwa dostrzegali też myśliciele. Filozof i socjolog **Auguste Comte** w latach 1830–1842 publikował w kolejno wydawanych tomach *Kurs filozofii pozytywnej* (fr. *Cours de philosophie positive*), a potem inne rozprawy. Dały one początek **pozytywizmowi**, kierunkowi w filozofii, który wywarł wpływ na literaturę i sztuki plastyczne. Przeobrażenia sytuacji społecznej przyniosły też wydarzenia związane z **Wiosną Ludów**.

W XIX wieku ciągle aktualne były hasła Wielkiej Rewolucji Francuskiej: wolność, równość, braterstwo. We Francji w 1871 roku, po wojnie przegranej z Prusami, wybuchło rewolucyjne powstanie ludowe, nazwane **Komuną Paryską**. Jego inicjatorzy wywodzili się z grona robotników i zubożałych mieszczan. Zryw został stłumiony, ale zapoczątkował falę ruchów socjalistycznych.

Przemiany, jakie zachodziły w życiu politycznym i społecznym, wpłynęły na rozwój **realizmu** – kierunku w sztuce, który reprezentowany jest głównie w **malarstwie**, w mniejszym stopniu zaś w **rzeźbie** i **grafice**. Został on zapoczątkowany we Francji i szybko rozprzestrzenił się na cały kontynent.

Terminem *realizm* określa się także – znany wcześniej i wyznawany także obecnie – światopogląd, który odrzuca wszystko, czego nie można poznać **empirycznie**, czyli przez doświadczenie.

W historii sztuki termin *realizm* ma kilka znaczeń i dlatego nie jest precyzyjny. W szerszym znaczeniu jest to tendencja występująca w sztuce różnych epok, która polega na odtwarzaniu rzeczywistości w sposób zgodny z bezpośrednią obserwacją **natury**. Taki charakter miała sztuka już w epoce **paleolitu**, potem w **starożytności**, kiedy Grecy dla sztuki wiernie odtwarzającej rzeczywistość przyjęli termin **mimetyzm**. Tendencja ta w sztuce występowała z różnym nasileniem w kolejnych okresach. O sztuce **Caravaggia** mówiono, że jest to sztuka realistyczna, ponieważ przedstawiał **sceny religijne** i **mitologiczne** jako bardzo realne. Przy tworzeniu obrazów korzystał z modeli wziętych z otaczającego go świata. Realistyczną nazywano sztukę holenderską z XVII wieku ze względu na bardzo wierne odtwarzanie rzeczywistości. W wieku XX mimetyzm nadal będzie istotnym wyznacznikiem niektórych kierunków artystycznych, takich jak np. **realizm socjalistyczny** (**socrealizm**) oraz **hiperrealizm**. Szersze i potoczne znaczenie terminu odnosi się więc do pewnego rodzaju postawy artystycznej, która dotyczy sztuki w różnych okresach.

W węższym znaczeniu termin ten określa kierunek w sztukach plastycznych ukształtowany **około połowy XIX wieku** we Francji, a z czasem przyjęty w innych krajach. Czym więc różni się kierunek od postawy artystycznej? Część artystów nie tylko przedstawiała rzeczywistość w sposób **obiektywny**, zgodnie z bezpośrednią obserwacją zjawisk w **naturze**, ale w sztuce koncentrowała się na typowych przejawach codziennego życia, wyrażając krytyczny stosunek do istniejącego porządku społecznego. Zatem realizm pojmowany jako kierunek odnosi się zarówno do formy – wiernego odtwarzania rzeczywistości bez tendencji do idealizacji – jak i do treści, w której często pojawiały się **sceny rodzajowe** z życia niższych warstw społecznych. Istotne znaczenie miało przedstawianie świata zgodnie ze stanem rzeczywistym, bez charakterystycznych dla wieków wcześniejszych heroizacji, dramatyzmu oraz idealizacji.

Życie prostych ludzi niektórzy artyści celowo przedstawiali w sposób obnażający jego negatywne strony, tak by ukazać niesprawiedliwość społeczną. Taki nurt nazywa się **realizmem krytycznym**. W tym czasie pojawił się także inny nurt – **naturalizm**. Zadaniem artystów z kręgu naturalistów było wierne, wręcz **fotograficzne** rejestrowanie zjawisk, szczególnie tych bardzo drastycznych.

Wydarzeniem, które uznano za początek realizmu, było otwarcie w **1855 roku** wystawy prac **Gustave’a Courbeta** pod szyldem „**Realizm**” (fr. „Le réalisme”). Obrazy tego malarza nie zostały przyjęte na wystawę światową w Paryżu ze względu na zbyt duży format. Artysta wspierany finansowo przez swego **mecenasa** – **Alfreda Bruyasa** – wyeksponował je w wynajętym pawilonie, nieopodal ekspozycji oficjalnej. Na wystawie Courbet pokazał 40 obrazów przedstawiających głównie **sceny rodzajowe** i **autoportrety** z **tłem** pejzażowym, np. *Dzień dobry, panie Courbet*. Początek realizmu wiąże się więc z konkretnym wydarzeniem, ale nowy, odmienny stosunek do rzeczywistości i zainteresowanie **naturą** zaistniały we Francji już wcześniej, w latach trzydziestych XIX wieku. Zmierzch tego kierunku datuje się na lata **dziewięćdziesiąte XIX wieku**.

Przemiany społeczne i kulturalne, jakie miały miejsce w XIX wieku, wpłynęły na pozycję artysty. Romantyzm, który otworzył drogę do wolności artysty, spowodował także



**Gustave Courbet** *Dzień dobry, panie Courbet*

Obraz powstał w 1854 roku upamiętnia przyjazd artysty w okolice Montpellier do jego mecenasa, Alfreda Bruyasa. W oddali widać odjeżdżający dylżans. Courbet na plecach ma akcesoria malarskie. Podczas spotkania Bruyasa wraz ze służącym postawą i gestem wyrażają szacunek względem sławnego gościa. Dumnie uniesiona głowa artysty ma odzwierciedlać poczucie własnej wartości. Malarz zatytułował obraz *Spotkanie*, ale krytycy nadali inną, obecnie obowiązującą, nazwę. Tytułowano go też w sposób jeszcze bardziej ironiczny: *Fortuna składająca hołd geniuszowi*. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,49 x 1,29 m znajduje się w Musée Fabre w Montpellier we Francji.



alienację społeczną twórców, często skonfliktowanych z otoczeniem. W drugiej połowie XIX wieku zaistniało zjawisko nazywane „proletariatem artystycznym”. Proletariat ten tworzyły grupy twórców niezrozumianych, których dzieła były powszechnie krytykowane i niechętnie wystawiane.

Niektórym twórcom, jak np. Courbetowi, odpowiadała postawa artysty buntownika, tak na gruncie politycznym, jak społecznym i artystycznym, a jego zagadkowy obraz *Atelier malarza* może stanowić **credo** takiej postawy.



### Gustave Courbet *Atelier malarza*

Obraz ten został pokazany na wystawie, którą zorganizował artysta w 1855 roku. Dzieło namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 6,00 x 3,60 m uważane jest za najbardziej zagadkowe w twórczości artysty. Już za jego życia doczekało się wielu interpretacji. Artysta siedzi przed sztalugą i maluje realistyczny pejzaż z rodzinnych stron. Naga postać modelki, która się nad nim pochyla, interpretowana bywa jako Muza lub jako personifikacja Prawdy pokazanej bez żadnej stylizacji. W pracowni kłębi się tłum postaci podzielonych na dwie grupy. Jak sam artysta twierdził – po jednej stronie przedstawił swoich przyjaciół, współpracowników i amatorów swej sztuki, wśród których dostrzec można portrety Alfreda Bruyasa oraz poety Charlesa Pierre'a Baudelaire'a, a po drugiej – nie tylko świat trywialnego życia, nędzę i ubóstwo, ale też bogactwo wyzyskiwaczy, których symbolizuje wizerunek Napoleona III w stroju myśliwego. Widać tam też postać przywiązaną do pręgierza. Miało to symbolizować zerwanie ze sztuką oficjalną, pokazywaną na wystawach. Leżące na ziemi atrybuty, łącznie z estetyką romantyzmu, takie jak sztylet, gitara i kapelusz z piórem, mogą zaś oznaczać odrzucenie estetyki romantyzmu. Courbet namalował umieszczoną na gazecie czaszkę, co z kolei mogło wskazywać na wzgardzenie krytykami artystycznymi o konserwatywnych poglądach. Widoczni na obrazie chłopcy – jeden przyglądający się powstającemu dziełu oraz drugi rysujący na papierze leżącym na ziemi – mogą oznaczać czyste, nieobciążone tradycją ani żadną konwencją spojrzenie na sztukę, które postulował Courbet. Tytuł nadany obrazowi przez artystę był znacznie dłuższy i brzmiał *Atelier malarza. Prawdziwa alegoria podsumowująca siedem lat mojego artystycznego i moralnego życia*. Dzieło znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień czynniki społeczne i polityczne, które miały wpływ na rozwój realizmu w sztukach plastycznych w XIX wieku.
2. Wyjaśnij różne znaczenia terminu *realizm*.
3. Określ, czym charakteryzował się realizm krytyczny.
3. Wyjaśnij termin *naturalizm*.
4. Wskaż wydarzenie artystyczne, które uważane jest za początek realizmu jako kierunku w sztukach plastycznych.

## 2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Doprawdy nie wiem, w jaki sposób Francuzi tak dobrze poradzili sobie z bezpośrednią obserwacją natury [...]. Ci odważni artyści wybrali do malowania miejsca, których wybór nie wpadłby nikomu do głowy: dzikie wąwozy, jałowe pola, stopy kamieni, spod których ledwo widać odrobinę zieleni, ziemie usychające z pragnienia”.

Théophile Gautier

„Miano realisty zostało mi narzucone, jak ludziom z 1830 [roku] narzucono miano romantyków”.

„Nie maluję aniołów, bo ich nigdy nie widziałem”.

„Sztuka, malarstwa zwłaszcza, polega jedynie na przedstawianiu przedmiotów widzialnych i dotykalnych dla artysty”.

Gustave Courbet

„Lepiej być niczym niż echem innych malarzy”.

Jean Baptiste Camille Corot

„Jeśli chcecie, żeby sztuka oddziaływała na lud, uczynicie z niej lustro, w którym będzie on mógł zobaczyć własne piękno i własne cierpienie, własne miny i własną brzydotę”.

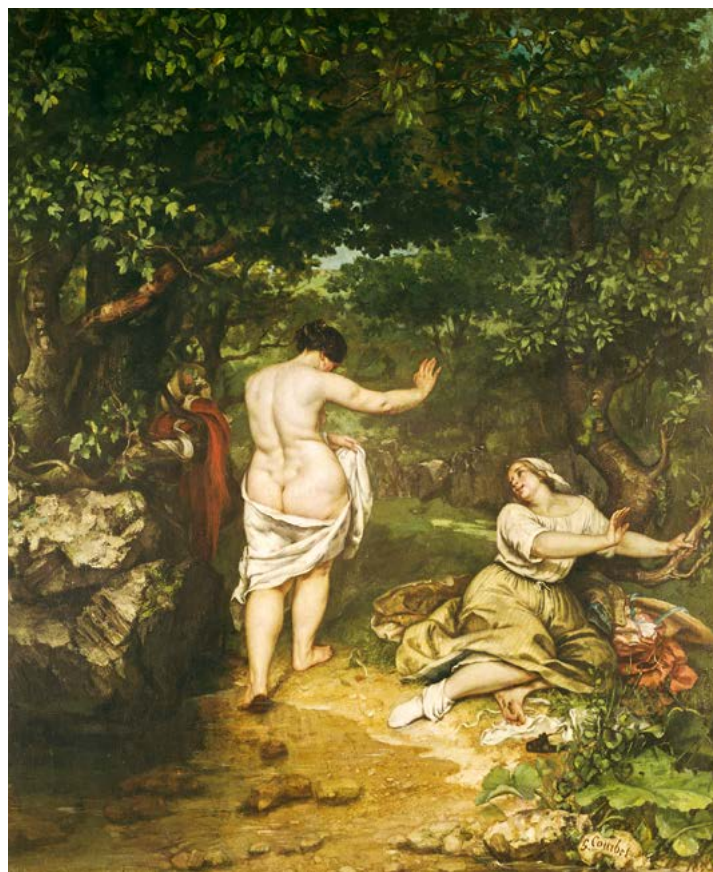
Max Buchon

Moda polegająca na wiernym i **obiektywnym** opisywaniu rzeczywistości w literaturze zaistniała we Francji już w pierwszej połowie XIX wieku. Wpływ na nią miały m.in. poglądy **Auguste'a Comte'a**, które w drugiej połowie tego wieku zapoczątkowały **pozytywizm**. Filozof podkreślał znaczenie wiedzy opartej na doświadczeniu, czyli **empirycznej**, i odrzucał metafizykę, jako spekulację, której nie można było potwierdzić naukowo.

Ten pogląd filozoficzny, według którego istnieją tylko byty materialne, przejęli również niektórzy artyści plastycy. Chcieli przedstawiać wyłącznie to, co jest poznawalne zmysłami, co można dotknąć i zobaczyć. **Gustave Courbet**, mówiąc, że nie maluje aniołów, bo ich nigdy nie widział, miał na myśli, że skupia się na rzeczywistości realnej i doświadczanej.



Jego obrazy eksponowały te aspekty rzeczywistości, które sztuka dotychczas najczęściej ignorowała. Z tego powodu niektóre z nich, np. *Kąpiące się*, wywoływały skandal.



### Gustave Courbet

#### *Kąpiące się*

Artysta namalował obraz w 1853 roku i w tym samym został on wystawiony na Salonie. Samo przedstawienie kobiety z gminu wychodzącej z kąpieli w naturalnej scenerii pejzażowej było nowością, a sposób pokazania ciała bez idealizacji, ujawniający wszystkie niedoskonałości, uznano za niestosowny. Przedstawienie odbiegało od charakteru aktów, które pojawiały się na oficjalnych wystawach państwowych. Dzieło ze względu na sposób ujęcia sceny oburzyło opinię publiczną, krytyków, a nawet samego cesarza, który ponoć miał uderzyć w nie szpicrutą. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,93 x 2,27 m znajduje się w Musée Fabre w Montpellier we Francji.

Przemiany w sposobie myślenia najwcześniej ujawniły się w **malarstwie pejzażowym**. Wciąż żywa we Francji tradycja **pejzaży idealnych** Nicolasa Poussina oraz Claude'a Lorraina była powodem braku szacunku dla sztuki powstającej w wyniku bezpośredniej obserwacji przyrody. Z czasem jednak zaczęto doceniać prawdę odtwarzania **natury** i **obiektywizm** w podejściu do niej, na co wpłynęła m.in. fascynacja Francuzów twórczością angielskiego malarza **Johna Constable'a**. Gorącym orędownikiem francuskiego malarstwa pejzażowego stał się **Théophile Gautier** – francuski literat i krytyk – zagorzały zwolennik romantyzmu. Uważał, że malarze francuscy odnieśli ogromny sukces w odtwarzaniu natury, obserwując ją i **szkicując w plenerze**.

Trudniej było zaakceptować krytykom uprawiane przez realistów **malarstwo rodzajowe**, a zwłaszcza zbyt nowatorskie do niego podejście. Raziły ich sceny pokazujące np. nędzę i ciężką pracę ludzi z niższych warstw społecznych. Wśród zwolenników zainteresowania problematyką **niesprawiedliwości społecznej** wyróżniał się polityk i dziennikarz – **Pierre-Joseph Proudhon**. Uważał, że każdy obraz powinien przedstawiać życie w sposób prawdziwy. Zdeklarowanym wielbicielem malarstwa realistycznego był dziennikarz i krytyk artystyczny Jules Husson, powszechnie znany jako **Champfleury**, który popierał

realny stosunek do rzeczywistości i był orędownikiem twórczości Courbeta. Wartość realistycznego sposobu malowania doceniał także **Max Buchon**, wydawca broszury *Le Réalisme*, w której zebrał wiele wypowiedzi na temat kierunku. Uważał, że sztuka powinna być zwierciadłem życia ludu.

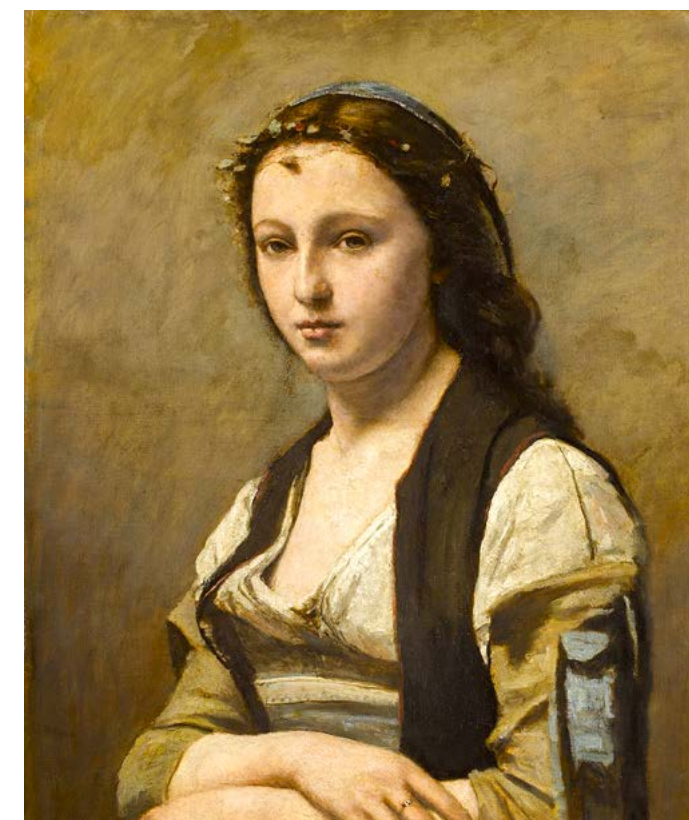
Realizm nie uzyskał początkowo przychylności opinii publicznej. Kierunek był odbierany jako prowokacja, co potęgowała nie tylko twórczość, ale też ekscentryczna osobowość Courbeta. Stąd dzieła wybitne zyskiwały akceptację dopiero po wielu latach, a w czasie, kiedy powstawały, nie były dobrze odbierane.

Jeden z najwybitniejszych artystów epoki – **Jean Baptiste Camille Corot** – mimo to twierdził, że lepiej być nikim niż echem innych malarzy. Nie znaczy to jednak, że w swojej twórczości całkowicie odrzucał malarski dialog z twórcami sztuki dawnej, o czym świadczy portret *Kobiety z perłą*.

### Jean Baptiste Camille Corot

#### *Kobieta z perłą*

Do obrazu pozowała Bertha Goldschmidt, córka bogatego handlarza antyków. Artysta uwiecznił ją w sukni w typie włoskim z rękoma ułożonymi w podobny sposób jak na słynnym obrazie Leonarda da Vinci. Łagodne przejścia z partii oświetlonych do pograżonych w cieniu są także dowodem na recepcję leonardowskiego sfumato. Obraz zawdzięcza swój tytuł pomyłce: jeden z listków z wianka na czole dziewczyny był przez lata mylnie brany za perłę. Obraz namalowany w latach sześćdziesiątych XIX wieku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 55 x 70 cm znajduje się w Luwrze w Paryżu.



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, jaki był związek pozytywizmu jako kierunku w filozofii i w literaturze z realizmem w sztukach plastycznych.
2. Wypowiedz się, w jaki sposób początkowo krytycy i publiczność odbierali twórczość realistów.
3. Wyjaśnij, dlaczego Gustave Courbet nie chciał podejmować tematów religijnych i fantastycznych.



### 3. RZEŻBA

W dziedzinie rzeźby nie wystąpiły tak istotne przemiany jak w malarstwie realistycznym, ale i na tym polu pojawiły się tematy związane z życiem prostych ludzi, a nawet zaangażowana satyra społeczna. We Francji rzeźby z kamienia i odlewy z brązu tworzył Honoré Daumier – rzeźbiarz, malarz i grafik. Pierwszymi dziełami, które przyniosły mu rozgłos, były popiersia znanych polityków zaprezentowane w witrynie siedziby wydawnictwa gazety „La Caricature”. Miały one charakter karykaturalny, czyli cechowała je deformacja polegająca na przerysowaniu negatywnych cech. Najbardziej znana rzeźba Daumiera *Ratapoil* to symboliczna postać fikcyjnego wojskowego.

Życie prostych ludzi – chłopów i robotników – ukazywał Constantin Meunier, rzeźbiarz i malarz belgijski specjalizujący się w odlewach z brązu. Stworzył wizerunki żniwiarzy, dołków i górników ukazujące nieidealizowane postacie zwykłych ludzi pracy. Jest on też autorem grupy rzeźbiarskiej *Metan*, która powstała po katastrofie górniczej. Wyeksponował w niej – na wzór Piety – rozpacz matki trzymającej ciało tragicznie zmarłego syna. W Muzeum Narodowym w Warszawie znajdują się dwie rzeźby tego artysty *Doker* i *Kowal*.



#### Honoré Daumier *Ratapoil*

Rzeźba przedstawia bonapartystę – pułkownika, agenta i prowokatora. Sposób modelowania z uwidocznioną fakturą jest bardzo nowatorski, a samo ujęcie ma charakter karykaturalny. Rzeźba została wykonana z gliny, a następnie odlana w brązie. W sumie wykonano kilkadziesiąt odlewów, z których najważniejsze ponumerowano. Odlew numer 4 o wysokości 44 cm powstał w roku 1850 i znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

#### Constantin Meunier *Doker*

Wykonana w brązie rzeźba o wysokości 47 cm jest przykładem częstego w dorobku artysty przedstawienia człowieka z ludu, przedstawiciela klasy pracującej. Ukazuje robotnika portowego stojącego w swobodnym kontraście. Rzeźba w kilku wersjach powstała ok. 1893 roku. Prezentowane dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



#### DLA DOCIEKLIWYCH

Dziełami Constantina Meuniera zachwycali się m.in. Vincent van Gogh (1853–1890) i Auguste Rodin (1840–1917).



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Constantin Meunier *Kowal*, rzeźba w Muzeum Narodowym w Warszawie
2. Constantin Meunier *Metan*, rzeźba w Królewskich Muzeach Sztuk Pięknych w Brukseli

Wybrane techniki stosowane w rzeźbie realizmu:

- rzeźba w kamieniu, ■ odlew w brązie.

Cechy rzeźby realizmu:

- pokazywanie scen związanych z etosem pracy chłopów i robotników, wskazujących na zaangażowanie społeczne artystów,
- rezygnacja z idealizowania,
- tworzenie rzeźb o charakterze karykaturalnym.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień najważniejszych rzeźbiarzy realizmu.
2. Wyjaśnij pojęcie *karykatura*.
3. Powiedz, jakie tematy ukazywał w swoich rzeźbach Constantin Meunier.

### 4. MALARSTWO

W pierwszej połowie XIX wieku zainicjowano głębokie przemiany w malarstwie pejzażowym. Artyści najpierw w plenerze szkicowali konkretne fragmenty natury, analizowali światłocień, by potem kończyć swoje obrazy w pracowniach. Podchodzili do prezentowania natury w sposób obiektywny, nie idealizowali. Malowali pejzaże topograficzne, to znaczy ukazujące konkretne miejsca. Mogły być one ze sztafażem figuralnym i animalistycznym lub bez niego, a partią nieba interesowali się w równym stopniu, jak tym, co jest poniżej horyzontu. W twórczości realistów istotne znaczenie miały sceny rodzajowe z życia chłopów oraz robotników, przedstawiające etos ich pracy.



Wiązało się to z przekonaniem, że człowieka należy ukazywać w środowisku i w scenerii wydarzeń codziennych, nawet jeśli była to tematyka, która dotychczas nie cieszyła się zainteresowaniem twórców, a taki sposób przedstawiania szokował odbiorców. Założenia realistów dobrze ilustruje obraz **Jean François Milleta** *Kobiety zbierające kłosy*.



**Jean François Millet** *Kobiety zbierające kłosy*

Scena rodzajowa z życia wsi ukazuje kobiety zbierające upuszczone przez żelców kłosy. Zgodnie z obyczajem zbieranie resztek z pola przysługiwało najuboższym, szczególnie wdowom i sierotom, i stanowiło podstawę ich wyżywienia. Ta skromna zdobycz została skontrastowana z ogromnymi sнопami w tle, należącymi do właściciela pola. Scena nie jest sielanką – artysta obiektywnie pokazał trud życia prostych ludzi i ich ciężką pracę, co wówczas szokowało odbiorców. Zarzucano mu radykalizm w prezentowaniu problemów społecznych. Obraz namalowany w 1857 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 110 x 84 cm znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

Realisci malowali też **portrety**, ale w sposób nieidealizujący modela. Niektórzy tworzyli **akty**, często o bardzo prowokacyjnym charakterze, przedstawiając postacie w sposób naturalny, ukazujący niedoskonałości ich ciał. Równoległe do zmian w zakresie treści następowały przemiany w formie dzieł. Artyści upraszczali **kompozycję** obrazów i rezygnowali z przesadnie żywych **barw**. Posługiwano się najczęściej **kolorytem lokalnym**, z przewagą **barw złamanych**, oraz skalą **barw ziemi**. Realisci nie upiększali malowanych motywów. Często prezentowali ciemne strony życia zarówno te zaobserwowane na wsi, jak i w mieście. Nie u wszystkich artystów, których nazywa się realistami, tendencje te wystąpiły równocześnie i w jednakowy sposób.

## Malarstwo francuskie

W latach **trzydziestych i czterdziestych XIX wieku** ukształtowała się grupa **malarzy**, głównie **pejzażystów**, którzy zamieszkali na skraju lasu Fontainebleau pod Paryżem w wiosce **Barbizon**. Od jej nazwy zostali nazwani **barbizończykami** lub **Szkołą Barbizon** (fr. École de Barbizon). Był to pierwszy przypadek w dziejach sztuki, gdy twórcy, mieszkając koło siebie, świadomie stworzyli artystyczną wspólnotę.

Zamysłem barbizończyków była ucieczka od cywilizacji miejskiej, w której życie stawało się coraz bardziej oddalone od natury. Przywódcą grupy został **Théodore Rousseau**, autor obrazów *Dęby w Apremont* i *U wodopoju*. Dołączyli do niego inni Francuzi: **Constant Troyon**, **Jules Dupré** i **Charles François Daubigny**, a z czasem także wybitny realista francuski – **Jean François Millet**. Szkoła Barbizon przyciągała także cudzoziemców. Malowali tam m.in. Hiszpan – **Narcisse Virgile Diaz de la Peña**, Węgier – **László Paál** oraz polski malarz – **Józef Szermentowski**.

### Théodore Rousseau

#### *Dęby w Apremont*

Obraz został namalowany w 1852 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 100 x 60 cm. W centralnej części artysta przedstawił 6 dębów o różnej wielkości, których korony łączą się ze sobą. W ich cieniu pasterz pilnuje stadka krów. Paleta barw namalowanego podczas lata obrazu ograniczona została do lokalnych kolorów: odcieni brązów, zieleni, żółcieni, beżów, przełamanych błękitów i akcentów bieli. Dzieło znajduje się w Luwrze w Paryżu.



Podstawą działania artystycznego barbizończyków były prace wykonywane w **plenerze**, choć dzieła często kończyli w pracowniach. Inspirowali się **pejzażami holenderskimi z XVII wieku** oraz twórczością **Johna Constable'a**. Rousseau i Troyon malowali **pejzaże ze sztafajem**, często animalistycznym. Pozostali preferowali czysty **pejzaż**: gęstwinę lasu, brzegi rzek, stawów i strumieni – zgodnie z indywidualnymi upodobaniami. Barbizończycy odtwarzali krajobrazy francuskie z **obiektywizmem** jako **topograficzną** dokumentację miejsca. Bohaterem obrazu mógł być samotny dąb, rozlewisko rzeki lub leśna przesieka. Malowali z precyzją przyrodników, dzięki czemu można odróżnić nawet poszczególne gatunki roślin. Ukazywali przyrodę w odmiennych stanach pogodowych i o różnych porach dnia. Unikali intensywnego światła, preferowali aurę zmierzchów i świtów. Pod wpływem malarstwa holenderskiego w wielu pejzażach znacząco rozbudowali partię nieba z pojawiającymi się na nim chmurami. **Faktura** obrazów zatraciła gładkość na rzecz śmielszego i bardziej wyczuwalnego duktu pędzla. Barbizończycy posługiwali się paletą naturalnych, spokojnych **kolorów lokalnych**, z przewagą **barw ziemi** i różnych odcieni zieleni. Dzięki studiom w naturze zainteresowali się



także grą **światła i cienia**. Niektórzy z nich uzyskiwali efekty migotania światła przedzierającego się przez korony drzew, czego przykładem są obrazy Diaza de la Peñy.

Twórczość barbizończyków początkowo była źle przyjmowana przez krytyków, ponieważ istotnie odbiegała od cech sztuki oficjalnej i tej akceptowanej przez odbiorców. Około połowy XIX wieku sytuacja się zmieniła i doceniono ich wkład w przemiany w sztuce. W rezultacie Szkoła Barbizon miała istotne znaczenie dla ukształtowania się **realizmu** w malarstwie, nie tylko francuskim, a przez malowanie w **plenerze** była także zapowiedzią **impresjonizmu**.

Z barbizończykami tworzył także **Jean François Millet**. Malarstwa uczył się nie tylko prywatnie, lecz także studiował w paryskiej akademii. Na początku podejmował różnorodną tematykę, ale z czasem – ponieważ sam wywodził się z rodziny chłopskiej – poświęcił się przede wszystkim **malarstwu pejzażowemu i scenom rodzajowym** z życia wsi. Po rewolucji 1848 roku artysta przeniósł się do **Barbizon**, gdzie pozostał do końca życia. Z okresu barbizońskiego pochodzą najbardziej znane dzieła Milleta – *Kobiety zbierające kłosa* (ilustracja na s. 142), *Siewca* oraz *Anioł Pański*. W obrazie tym, chcąc oddać specyfikę wiejskiej religijności, namalował parę wieśniaków, którzy na dźwięk dzwonów z wieży pobliskiego kościoła przerwali pracę i pochylili się w modlitwie. Zamiast motywu zaczerpniętego z Biblii lub apokryfów pokazał obecność religii w życiu prostego człowieka. To zupełnie nowe postrzeganie sacrum. Wymienione obrazy cechuje prostota **kompozycji**, naturalny **koloryt** i nastrój powagi.



#### Jean François Millet *Siewca*

Bohaterem obrazu z 1850 roku jest chłop ukazany podczas jesiennych prac polowych. Czynność, którą wykonuje, wpisuje się w odwieczne prawa natury i rytm jej przemian. Jego dynamiczna sylwetka została namalowana w ciemnych barwach śmiałymi pociągnięciami pędzla, co przez jednego z krytyków zostało określone jako „skrobanie kielnią”. Mówiono też, że postać namalowano w takich barwach jak ziemia, którą uprawia. Redukcja szczegółów koncentruje uwagę na samej sylwetce siewcy, któremu artysta nadał godność. Uważa się go nawet za alegorię żywiciela. Obraz, namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 83 x 102 cm, znajduje się w Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie w Stanach Zjednoczonych.



#### Jean François Millet *Anioł Pański*

Obraz z 1859 roku namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 66 x 56 cm znajduje się w Luwrze w Paryżu. Artysta przywołał wspomnienia z dzieciństwa, kiedy jego babka na dźwięk wieczornych dzwonów kazała odłożyć narzędzia po ciężko przepracowanym dniu i modlić się za zmarłych. Zatoniona w ciepłym świetle scena ukazuje harmonijny związek rytmu codziennej pracy na wsi z porządkiem natury, który postrzegany jest tu w kategoriach religijnych.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Dzieła Jeana François Milleta doczekały się licznych nawiązań i reinterpretacji malarskich w sztuce XIX, XX i XXI wieku. Inspirowali się nimi Vincent van Gogh, Salvador Dali, Banksy, a z polskich artystów Józef Chełmoński i Aleksander Gierymski.

**Jean Baptiste Camille Corot** (1796–1874) był wybitnym pejzażystą, który łączył bliski realistom sposób malowania z wrażliwością romantyka. Jako syn zamożnego kupca, nie musiał się troszczyć o środki do życia, mógł więc realizować swoje pasje: malować i podróżować. Dwukrotnie wyjeżdżał do **Włoch**, gdzie łącznie spędził kilka lat. Stworzył tam **pejzaże** Rzymu, Florencji, Wenecji i Tivoli. Zachwycony światłem południa namalował także *Most w Narni*. Ostateczna wersja tego obrazu jest wykonana tradycyjnie: malarz wydobyl szczegóły i nakładał farbę wieloma warstwami. Powstanie dzieła poprzedziły jednak swobodne **szkice** wykonywane w **plenerze**. Partie **światła i cienia** określał w nich w sposób syntetyczny, wykazując się znakomitym wyczuciem **barwy**.



Po powrocie do Francji artysta zamieszkał w miejscowości **Ville-d'Avray**, którą uwieczniał w obrazach. Stamtąd też wyruszył do wielu zakątków Francji. Utrzymywał kontakt z barbizończykami. Pod ich wpływem malował realistyczne **pejzaże ze sztafażem**, takie jak np. *Katedra w Chartres*.

W drugiej połowie XIX wieku twórczość Corota ewoluowała. Dostosowywał **skale barw** do panujących we Francji warunków atmosferycznych, a w jego obrazach pojawiła się charakterystyczna „mgielka”, dzięki której dzieła artysty wyróżniały się na tle powstających wówczas pejzaży. Artysta stworzył właściwy sobie typ nastrojowego pejzażu poetyckiego. **Tonację** opartą na srebrzystych szarościach i zieleniach różnicował grą **światła i cienia**. Do najwybitniejszych jego dzieł należą powstałe wówczas obrazy *Wspomnienie z Mortefontaine* i *Most w Mantes*. Obok pejzaży malował także **portrety**, a jego modelami byli wieśniacy i mieszczaństwo, czego przykładem jest *Kobieta z perłą* (ilustracja na s. 139). Artysta pod koniec życia cieszył się dużym uznaniem, jego obrazy regularnie pojawiały się na paryskim Salonie. Był nauczycielem, a do grona jego uczniów należeli późniejsi **impresjoniści** – Berthe Morisot i Camille Pissarro.



#### Jean Baptiste Camille Corot *Katedra w Chartres*

Obraz został namalowany w 1830 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 51 x 64 cm. Poprzez ukazanie katedry z dalszej perspektywy, spoza niewielkiego pagórka, artysta uzyskał efekt wtopienia się budowli gotyckiej w pejzaż wzbogacony sztafażem na pierwszym i drugim planie. Kolorystyka jest naturalna, przeważa skala barw ziemi. Istotnym elementem jest też studium nieba z widocznymi obłokami. Dzieło jest w Luwrze w Paryżu.

#### Jean Baptiste Camille Corot *Wspomnienie z Mortefontaine*

Na obrazie z 1864 roku namalowanym farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 89 x 65 cm artysta ukazał drzewa, za którymi rozpościera się widok na jezioro. Sztafaż tworzą niewielkie postacie dziewcząt. Kolorystyka jest wysublimowana, a tonacja zawężona do szarości i mocno złamanych zieleni z charakterystyczną dla twórczości Corota w tym okresie srebrzystą „mgielką”. Obraz cechuje liryzm, a sposób komponowania i motyw budzą skojarzenie z obrazami rokokowymi i romantycznymi. Dzieło znajduje się w Luwrze w Paryżu.



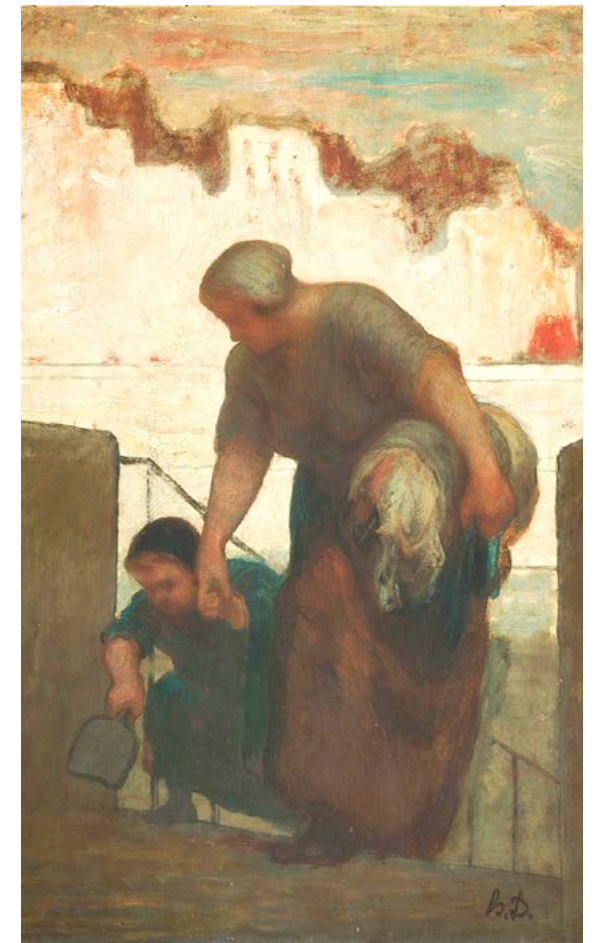
Artystą, który podejmował krytykę polityczną i społeczną, był **Honoré Daumier** – przede wszystkim rysownik i karykaturzysta. Deklarował się jako zaangażowany republikanin, przeciwnik monarchii. W ciągu swego życia był świadkiem wielu wydarzeń politycznych i przemian społecznych. Atakował burżuazję, instytucje sankcjonujące zastany porządek społeczny oraz rojalistów.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Przyjaźniący się z Honoré Daumierem pisarz – Honoré de Balzac – porównywał go do Michała Anioła, mając na myśli rangę twórcy. Badacze uważają, że postacie malowane przez Daumiera przypominają bohaterów *Komedii ludzkiej* Balzaca.

#### Honoré Daumier *Pracznia*

Obraz powstał w 1863 roku, namalowany farbami olejnymi na desce o wymiarach ok. 33 x 49 cm, ukazuje motyw ciężkiej pracy kobiety, która musi łączyć działalność zarobkową z macierzyństwem. Podobny temat zrealizował artysta w obrazie *Brzemię* w latach pięćdziesiątych XIX wieku. W obydwóch kobiety dźwigają ciężkie tobołki z praniem, prowadząc za rękę małe dziecko. Artysta obserwował pracznice z okien swej paryskiej pracowni. Obraz utrzymany jest w ciemnej kolorystyce. Cechuje go uproszczona forma charakterystyczna dla tego artysty. Dzieło znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.



Dopiero w ostatnich latach życia artysta zajął się **malarstwem i rzeźbą**. Jego obrazy nie musiały już spełniać oczekiwań wydawców i dlatego nie mają charakteru satyrycznego, ale także i w nich zawarta jest krytyka stosunków społecznych. Malował **sceny rodzajowe** z życia mieszkańców **Paryża**, przedstawiając kobiety zajęte pracą, żebraków, pasażerów pociągów w wagonach trzeciej klasy i publiczność w teatrze. Łączył ideały wolności i sprawiedliwości społecznej romantyka z postawą realisty. Liczne przedstawienia Don Kichota wskazują nie tylko na inspiracje literackie, ale są też wyrazem tęsknoty za bohaterami walczącymi z niesprawiedliwością.

W obrazach *Brzemię*, *Pracznia* oraz *Żebracy* przedstawił ciężką sytuację mieszkańców miasta: biedę i pracę ponad siły. Dzieła Daumiera cechuje uproszczona forma, biegłość rysunkowa, niekiedy wyrazisty **kontur** okalający postacie i przyciemniona **kolorystyka** dobrze oddająca charakter sceny. Ze względu na **ekspresyjny**, niemal szkicowy sposób przedstawienia i niekiedy przecharakteryzowanie postaci – zapowiadają one **ekspresjonizm**.





### Gustave Courbet *Kamieniarze*

Obraz namalowany w 1849 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,57 x 1,65 m. Dawniej był w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie, ale został zniszczony podczas II wojny światowej. Współcześnie jest znany z reprodukcji. Artysta ukazał ciężką pracę w kamieniołomie. Courbet, decydując, żeby bohaterami sceny uczynić starszego mężczyznę i młodzieńca, pragnął zaznaczyć, że: „w tym zawodzie tak się zaczyna i tak się kończy”. Nie widać twarzy robotników, a tylko ich starą, zniszczoną odzież i buty. Nadaje to dziełu charakter uniwersalny. Dla ukazania trudu i etosu pracy artysta dobrał odpowiednią, przygaszoną kolorystykę.

Wśród malarzy realizmu szczególne miejsce zajmuje **Gustave Courbet** (1819–1877), autor licznych obrazów, wśród których przeważały **sceny rodzajowe i pejzaże**. Urodził się w **Ornans** w Normandii. Pochodził ze stosunkowo zamożnej rodziny ziemiańskiej, co umożliwiło mu wyjazd do **Paryża**. Wbrew woli rodziców nie rozpoczął studiów prawnych, ale postanowił zostać malarzem. Uczęszczał do nieformalnej Académie Suisse i jednocześnie uczył się malarstwa, **kopiując** dzieła dawnych mistrzów w Luwrze. Szczególnie cenił malarzy barokowych. Po podróży do Holandii, gdzie oglądał m.in. dzieła Rembrandta i Fransa Halsa, stał się najbardziej konsekwentnym z realistów. Był bardzo samodzielny, dumny i niezależny, dlatego niechętnie poddawał się jakiegokolwiek kierownictwu artystycznemu. W Paryżu zaprzyjaźnił się z poetą **Charles'em Pierre'em Baudelaire'em** oraz pisarzem i krytykiem **Champfleurem**, którzy cenili jego oryginalność i bezkompromisowość.

Od początku lat czterdziestych XIX wieku Courbet wystawiał swoje obrazy na Salonie. Pierwszym z zaprezentowanych tam dzieł był **autoportret** utrzymany jeszcze w konwencji romantycznej – **Autoportret z czarnym psem**. Duży sukces odniosło **Popołudnie w Ornans**, wielkoformatowa **scena rodzajowa** ukazująca posiłek trzech mężczyzn w towarzystwie skrzypka. Obraz, nasuwający skojarzenia z barokowym malarstwem braci **Le Nain**, został nagrodzony medalem i zakupiony przez państwo francuskie.

Dzięki temu, korzystając z prawa prezentowania obrazów na Salonie bez konieczności akceptowania ich przez komisję kwalifikacyjną, w 1850 roku Courbet wystawił płótna **Kamieniarze** i **Pogrzeb w Ornans**. Stały się one sensacją wystawy i wzbudziły powszechną krytykę. Na pierwszym pokazał trudną pracę robotników. Ponieważ obraz powstał tuż po wydarzeniach Wiosny Ludów, doszukiwano się w nim krytyki porządku społecznego. Także drugi z wymienionych obrazów uznano za krytykę społeczeństwa burżuazyjnego. Pogrzeb jednego z członków społeczności rodzinnego miasteczka artysty stał się dla niego okazją do ukazania typów i postaw ludzkich. Namalował księdza, burmistrza, chłopów i najemnych robotników z rodzinami, tak że paryscy krytycy mogli przypuszczać, że chciał ośmieszyć uczestników ceremonii. Artysta oponował przeciw temu, tłumacząc, że jako realista pokazuje świat **obiektywnie**. Dzieło zostało uznane za jedno z najważniejszych w historii sztuki XIX wieku.

### DLA DOCIEKLIWYCH

Pierre-Joseph Proudhon uważał, że obraz *Kamieniarze* powinien zawisnąć w kościele, jako że widok prostych ludzi przy pracy ma siłę rażenia ewangelicznej przypowieści.



### Gustave Courbet *Pogrzeb w Ornans*

Dzieło o wymiarach 6,63 x 3,14 m zostało namalowane farbami olejnymi na płótnie w latach 1849–1850. Znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu. Przedstawia scenę małomiasteczkowego pogrzebu, namalowaną w skali, która dotąd była stosowana w realizacji „wielkich tematów”, czyli scen mitologicznych, historycznych lub religijnych. Zastosowano w nim kompozycję przypominającą fryz lub antyczny relief. Ujęte en pied, zgromadzone wokół rozkopanego grobu postacie mieszkańców Ornans zapełniają pierwszy plan obrazu i przedstawione są w naturalnej wielkości. Artysta ukazał żałobników bez idealizacji, ale indywidualizując ich fizjonomie.



Wystawione na Salonie 1853 roku *Kąpiące się* (ilustracja na s. 138) wywołały dezaprobatę cesarza Napoleona III, ponieważ artysta przedstawił kobiety z gminu, w tym jedną w **akcie**, odsłaniając wszystkie niedoskonałości jej ciała. Takie przedstawienie uznano za prowokacyjne i niegodne wielkiego płótna.

W obrazie *Dzień dobry, panie Courbet* (ilustracja na s. 135) artysta ukazał swoją niezależność i pewność siebie. Zamanifestował je również w 1855 roku, gdy obraz *Atelier malarza* (ilustracja na s. 136) nie został przyjęty na wystawę światową w Paryżu ze względu na nieregularne wymiary. Sprowokowało to Courbeta do zorganizowania własnej wystawy pod szyldem „Realizm”. Przyniosła mu ona rozgłos, co utwierdziło artystę w wierze we własny geniusz. Samodzielnie zorganizowana ekspozycja była pierwszą wystawą niezależną, która inspirowała późniejszych twórców do prezentowania swych dzieł poza oficjalnym Salonem.

Pod koniec 1861 roku artysta miał już własną pracownię w Paryżu. W latach sześćdziesiątych malował prowokacyjne **akty** i spokojne **pejzaże**. Najsłynniejszy z nich przedstawia *Kryjówkę saren*. Jeden z jego pejzaży, *Krajobraz nadmorski*, znajduje się w zbiorach **Muzeum Narodowego w Warszawie**.

Pod wpływem socjalisty **Pierre'a-Josepha Proudhona** radykalizowały się jego poglądy polityczne. W 1871 roku wziął udział w wydarzeniach Komuny Paryskiej, co skończyło się dla niego pobyt w więzieniu i dotkliwą karą finansową. Zarzucono mu m.in., że był inicjatorem zburzenia kolumny Vendôme – **symbolu** bonapartystów. Po opuszczeniu więzienia ostatnie lata życia spędził w Szwajcarii, gdzie nadal tworzył **pejzaże** i **martwe natury**.

Courbet sprzeciwiał się sztuce oficjalnej i ustalonym **kanonom piękna**. Występował także przeciwko instytucjom artystycznym, które według niego niszczyły geniusz twórczy. Nie podejmował tematów z wyobraźni i historii dawnej, gdyż nie taki był jego zdaniem cel sztuki. Obrazy Courbeta raziły mieszczańską publiczność nie tylko sposobem ujęcia, lecz także tematyką wziętą z życia proletariatu.



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

1. Narcisse Virgile Diaz de la Peña *Las Fontainebleau*, obraz w Luwrze w Paryżu
2. Jean François Millet *Pasterka owiec*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
3. Jean François Millet *Wiosna*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
4. Jean Baptiste Camille Corot *Most w Narni*, obraz w Luwrze w Paryżu
5. Jean Baptiste Camille Corot *Widok Florencji z ogrodów Boboli*, obraz w Luwrze w Paryżu
6. Jean Baptiste Camille Corot *Ville d'Avray*, obraz w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie
7. Jean Baptiste Camille Corot *Most w Mantes*, obraz w Luwrze w Paryżu
8. Honoré Daumier *Brzemie*, obraz z Ermitażu w Sankt Petersburgu (Rosja)
9. Honoré Daumier *Don Kichot*, obraz w Nowej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
10. Gustave Courbet *Autoportret z czarnym psem*, obraz w Musée du Petit Palais w Paryżu
11. Gustave Courbet *Popołudnie w Ornans*, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych (Musée des Beaux Arts) w Lille (Francja)
12. Gustave Courbet *Kryjówka saren*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Określ tematykę i wymień środki artystyczne stosowane przez barbizończyków.
2. Na podstawie wybranych obrazów realistów określ, w jaki sposób oddawali ideę sacrum.

3. Wymień francuskich pejzażystów i malarzy scen z życia wiejskiego.
4. Wyjaśnij, dlaczego twórczość Jeana Baptiste'a Camille'a Corota nie była tak kontrowersyjna jak innych realistów.
5. Nazwij tematykę, którą podejmowali Honoré Daumier i Gustave Courbet.
6. Na wybranych przykładach dzieł scharakteryzuj pojęcie *realizm krytyczny*.
7. Wyjaśnij, dlaczego obraz Gustave'a Courbeta *Pogrzeb w Ornans* uważa się za malarski manifest realizmu.

## Malarstwo w innych krajach

Nowe trendy szybko przeniosły się poza Francję. W **Niemczech** do najwybitniejszych przedstawicieli **realizmu** należał **Adolph von Menzel** – autor m.in. obrazu *Walcownia żelaza* – malarz i grafik, urodzony we Wrocławiu, tworzący głównie w Berlinie, gdzie osiadł na stałe. Dzieła Menzla cechuje **obiektywizm**, znakomita charakterystyka osób i sytuacji oraz fascynacja sztucznym **światłem**.



### Adolph von Menzel *Walcownia żelaza*

Obraz namalowany w 1875 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 2,53 x 1,58 m znajduje się w Starej Galerii Narodowej w Berlinie. Pomysł na temat powstał podczas pierwszej wizyty malarza na Śląsku. Artysta przez kilka tygodni wykonywał tam wiele szkiców w walcowni. Obraz, rewolucyjny w malarstwie niemieckim, po raz pierwszy przedstawia wnętrze hali fabrycznej, w której pracuje tłum hutników. Menzel z jednej strony pokazuje organizację systemu pracy, w którym każdy robotnik ma ściśle wyznaczone zadania, z drugiej zaś zwraca uwagę na trudne i niebezpieczne warunki panujące w fabryce. Liczne postacie ukazane są w ruchu, co dynamizuje kompozycję. Istotnym środkiem artystycznym jest też niemal caravaggiowski luminizm – w środku sceny widoczne jest rozżarzone wnętrze pieca, podczas gdy sylwetki pracujących pogrążone są w cieniu.



Szczególne znaczenia nabrał **realizm** w malarstwie **rosyjskim**. Zbuntowani studenci petersburskiej akademii, nie chcąc malować scen inspirowanych **mitologią**, założyli w 1870 roku Towarzystwo Wystaw Objazdowych, znane jako grupa **pieriedwiżników** (ros. *pieriedwigatsia* ‘przemieszczać się’). Jej członkowie tworzyli **sceny rodzajowe** z życia prostych ludzi, podkreślając wyzysk panujący w carskiej Rosji. Uprawiali też **malarstwo portretowe** oraz **pejzażowe**. Ich twórczość cechuje zaangażowanie społeczne. Grupa przestała istnieć dopiero w 1923 roku, a powszechnie uważa się, że spuścizna tych artystów stanowiła podstawy późniejszego **realizmu socjalistycznego**. Wśród pieriedwiżników wyróżniał się **pejzażysta Iwan I. Szyszkin**. Malował on z niemal **fotograficzną precyzją** lasy rosyjskiej tajgi.

Do grona pieriedwiżników z czasem przystąpił także **Ilja J. Riepin** – malarz urodzony w rodzinie osadników wojskowych w Ukrainie. Kształcił się w Sankt Petersburgu u jednego z założycieli grupy. Malował głównie sceny rodzajowe o tematyce zaangażowanej społecznie i politycznie. Najsłynniejszym jego dziełem są **Burłacy na Wołdze**. Przedstawił na nim nieludzką pracę robotników. Zasłynął także jako twórca obrazów o tematyce historycznej



#### Ilja J. Riepin **Burłacy na Wołdze**

Obraz namalowany w latach 1872–1873 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,81 x 1,31 m znajduje się w zbiorach Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Sankt Petersburgu w Rosji. Przedstawia burłaków – robotników transportu rzeczno-kełowego – którzy idąc piaszczystym brzegiem rzeki Wołgi, holują statek ciągnięty na linach. Wykonują oni zatem pracę przeznaczoną dla zwierząt pociągowych, gdyż w realiach carskiej Rosji ich życie liczyło się mniej niż życie drogich koni lub wołów. Burłacy rekrutowani byli najczęściej z ludności wiejskiej, włościan i polskich zesańców. Mężczyźni przepasani pasami holowniczymi są pochyleni, zmęczeni i przygnębieni. Namalowani są w ciemnych barwach, podczas gdy pejzaż rozświetla intensywne słoneczne światło. W tle obrazu widoczny jest statek parowy – chluba rewolucji przemysłowej.

i znakomych **portretów psychologicznych**. Jego malarstwo jest cenione za wnikliwe studium **natury**, dobry **rysunek** i wycucie **kolorystyczne**.

Artyści różnych narodowości tworzyli **pejzaże** inspirowane pracami **barbizończyków**. Jednym z nich był Węgier, **László Paál**. Malował obrazy ukazujące leśne gęstwiny, mokradła lub wiejskie domostwa.



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

1. Iwan I. Szyszkin *Las dębowy*, obraz w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Sankt Petersburgu (Rosja)
2. Iwan I. Szyszkin *Poranek w sosnowym lesie*, obraz w Galerii Trietiakowskiej w Moskwie
3. Ilja J. Riepin *Portret Musogorskiego*, obraz w Galerii Trietiakowskiej w Moskwie
4. László Paál *Krajobraz z mokradłami*, obraz w Węgierskiej Galerii Narodowej w Budapeszcie

#### DLA DOCIEKLIWYCH

We Włoszech tendencje realistyczne ujawniły się w twórczości artystów toskańskich, zwanych **macchiaioli** (wł. ‘plamkarze’), którzy malowali głównie w plenerze, by w najwierniejszy sposób odtworzyć naturalne kolory i światło. Swoją nazwę zawdzięczają swobodnemu kształtowaniu materii malarskiej i wyrazistym duktom pędzla. Najsłynniejszym malarzem tego kręgu był Giovanni Fattori.

#### Cechy malarstwa realizmu:

← mimetyczne odzwierciedlanie rzeczywistości, które występowało od antyku z różnym nasileniem w kolejnych stylach i kierunkach,

- malowanie licznych scen z życia chłopów i robotników,
- tworzenie pejzaży, scen rodzajowych, portretów i martwych natur,
- malowanie z natury topograficznych i nieupiększonych pejzaży, niekiedy ze sztafajem figuralnym i animalistycznym,
- ukazywanie prawdy o świecie (obiektywizm), często w sposób szokujący odbiorców,
- prezentowanie krytycznego stosunku do rzeczywistości (realizm krytyczny),
- pokazywanie świata z fotograficzną, często brutalną (naturalizm) dokładnością,
- zainteresowanie zjawiskami światła i cienia,
- malowanie portretów psychologicznych, aktów,
- posługiwanie się kolorem lokalnym, z przewagą barw złamanych,
- preferowanie skali barw ziemi,

• **szkicowanie w plenerze konkretnych ujęć z natury, a wykańczanie obrazów w pracowniach artystycznych, wyjście w plener stanie się charakterystyczne dla impresjonizmu.** →



Najczęstsza technika stosowana w malarstwie realizmu:

- olej na płótnie.

#### TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

- Typowi bohaterowie malarstwa realizmu: postacie z życia codziennego – chłop ciężko pracujący na roli, robotnik wykorzystywany przez bogaczy, artysta odtwarzający obraz rzeczywistości zgodny z realiami, człowiek zmagający się z losem, dziecko skrzywdzone przez biedę, realne postacie namalowane bez idealizacji.
- Wybrane motywy malarstwa realizmu: praca na roli i w mieście, natura pokazana obiektywnie, bez idealizacji, śmierć ukazana realistycznie, architektura, dramat ciężko pracujących ludzi zmagających się z biedą i wyczerpaniem, postacie z życia codziennego wykonujące ciężką pracę w fabryce, akt, portret.



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

- Wymień przynajmniej dwóch realistów działających poza Francją.
- Wybierz dowolny obraz przedstawiciela grupy pieriedwiżników i dokonaj analizy treści i formy.

## 5. GRAFIKA

W XIX wieku **grafika** rozwijała się w różnych krajach europejskich, ale szczególnego znaczenia nabrała we Francji, gdzie przerodziła się w samodzielną **dyscyplinę sztuki**. Artyści na drodze licznych eksperymentów uzyskiwali efekty zbliżone do rysunkowych i malarskich. Popularnymi technikami były: **akwaforta**, **litografia** i **drzeworyt**. Grafikę, zwłaszcza akwafortę, uprawiało wielu barbizończyków, jak np. **Charles Daubigny** oraz **Théodore Rousseau**. Podobnie jak w malarstwie w dyscyplinie tej powstawały **pejzaże**, w tym **pejzaże ze sztafżem**. **Jean Baptiste Camille Corot** eksperymentował z technikami, tworząc **odbitki**, w których uzyskiwał efekty będące zapowiedzią **impresjonizmu**. Również **Jean François Millet** wypowiadał się w grafice, tworząc sceny z życia wsi, w tym graficzną wersję obrazu **Anioł Pański**.

W litografii specjalizował się **Honoré Daumier**, który współpracował z wydawnictwami paryskimi. Artysta stworzył ponad cztery tysiące prac w tej technice. Były to przeważnie **karykatury**. Reagując na rzeczywistość, ośmieszał nie tylko władzę, ale także społeczeństwo ówczesnej Francji. Niektóre z dzieł dotyczyły króla Ludwika Filipa, czego przykładem jest upodobnienie monarchy do postaci Gargantui – bohatera powieści François Rabelais'go – za co Daumier został osadzony w więzieniu. Uwieczniał ludzi z ich śmiesznościami, nawykami i słabościami. Podejmował też tematy znacznie poważniejsze, ukazując wydarzenia współczesne z życia społecznego i politycznego. Pokazywał społeczeństwo paryskie, ale jego bohaterowie byli bezimienni. Istotniejsze było przedstawianie pewnych typów niż konkretnych postaci. Ich fizjonomie ukazywał w przerysowany sposób. W rysunku i grafice posługiwał się śmiałą, giętką linią. Do najbardziej znanych jego litografii należy **Ulica Transnonain**.



#### Honoré Daumier *Ulica Transnonain*

W roku 1834 w Paryżu wojsko na rozkaz Adolphe'a Thiersa, ówczesnego ministra spraw wewnętrznych Francji, dokonało brutalnych represji i mordów na mieszkańcach domu, z którego padł strzał w stronę jednego z urzędników. Daumier wykonał wówczas litografię o wymiarach ok. 47 x 34 cm ukazującą skutki rzezi. Na środku pokoju przedstawił zabitego robotnika w białej koszuli, który jest symbolem nowego męczennika. Nieprzypadkowo nawiązał do układu ikonograficznego *Oplakiwania Chrystusa* pędzla Petera Paula Rubensa. Dramatyzm przedstawienia podkreśla sylwetka zabitego dziecka, przywalonego ciałem mężczyzny. Kompozycja dzieła jest otwarta, by zasugerować skalę dokonanego mordu. Była to wyraźna krytyka systemu politycznego za czasów Ludwika Filipa we Francji. Skutkiem wykonania pracy stała się konfiskata litografii i ograniczenie wolności prasy w Paryżu.



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

Honoré Daumier *Ludwik Filip jako Gargantua*, litografia

Wybrane techniki stosowane w grafice realizmu:

- akwaforta, • litografia, • drzeworyt.













#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

- Wymień nazwiska malarzy realistów, którzy zajmowali się także grafiką.
- Nazwij technikę graficzną, którą najczęściej posługiwał się Honoré Daumier.
- Wymień obraz jednego z dawnych mistrzów, do którego nawiązał Honoré Daumier w układzie ikonograficznym *Ulicy Transnonain*.



SZTUKA ROMANTYZMU	SZTUKA REALIZMU
<p><b>Typowi bohaterowie</b></p> <p>- bohater o wolność lub równość społeczną</p>  <p>François Rude <i>Wymarsz ochotników w 1792 roku</i> (ilustracja na s. 108)</p>	<p><b>Typowi bohaterowie</b></p> <p>- chłop ciężko pracujący na roli</p>  <p>Jean François Millet <i>Siewca</i> (ilustracja na s. 144)</p>
<p>- władca</p>  <p>François Rude <i>Napoleon budzący się do nieśmiertelności</i> (ilustracja na s. 100)</p>	<p>- robotnik wykorzystywany przez bogaczy</p>  <p>Gustave Courbet <i>Kamieniarze</i> (ilustracja na s. 148)</p>
<p>- artysta, wędrowiec, marzyciel, samotnik, osoba niedostosowana społecznie</p>  <p>Caspar David Friedrich <i>Wędrowiec nad morzem mgły</i> (ilustracja na s. 108)</p>	<p>- artysta odtwarzający obraz rzeczywistości zgodny z realiami</p>  <p>Gustave Courbet <i>Atelier malarza</i> (ilustracja na s. 136)</p>
<p>- szaleniec, człowiek drczony majakami sennymi i wytworami wyobraźni</p>  <p>Francisco José de Goya y Lucientes <i>Gdy rozum śpi, budzą się potwory</i> (ilustracja na s. 131)</p>	<p>- człowiek zmagający się z losem</p>  <p>Honoré Daumier <i>Pracznik</i> (ilustracja na s. 147)</p>
<p>- stwór fantastyczny</p>  <p>Francisco José de Goya y Lucientes <i>Saturn pożerający własne dzieci</i> (ilustracja na s. 113)</p>	<p>- realne postacie namalowane bez idealizacji</p>  <p>Jean François Millet <i>Anioł Pański</i> (ilustracja na s. 145)</p>

SZTUKA ROMANTYZMU	SZTUKA REALIZMU
<p><b>Typowi bohaterowie</b></p> <p>- postać z literatury</p>  <p>Eugène Delacroix <i>Barka Dantego</i> (ilustracja na s. 116)</p>	<p><b>Typowi bohaterowie</b></p> <p>- postać z życia codziennego, np. kowal, doker, pracznik, siewca</p>  <p>Constantin Meunier <i>Doker</i> (ilustracja na s. 140)</p>
<p>- przedstawiciele egzotycznej kultury</p>  <p>Eugène Delacroix <i>Kobiety algierskie</i> (ilustracja na s. 117)</p>	<p>- przedstawiciele ludności z małego europejskiego miasta</p>  <p>Gustave Courbet <i>Pogrzeb w Ornans</i> (ilustracja na s. 149)</p>
<p>- personifikacje abstrakcyjnych idei, np. Stwórca, Wolność, Wojna, Grecja</p>  <p>William Blake <i>Stworzenie świata</i> (ilustracja na s. 124)</p>	<p>- realistyczne ukazanie postaci</p>  <p>Honoré Daumier <i>Ratapoil</i> (ilustracja na s. 140)</p>
<p>- osoba zakochana, najczęściej nieszczęśliwie</p>  <p>Francesco Hayez <i>Pocatunek</i> (ilustracja na s. 119)</p>	<p>- ubogie kobiety walczące o byt rodziny</p>  <p>Jean François Millet <i>Kobiety zbierające kłosa</i> (ilustracja na s. 142)</p>
<p>- ludzie skazani na śmierć za walkę o wolność</p>  <p>Francisco José de Goya y Lucientes <i>Rozstrzelanie powstańców madryckich</i> (ilustracja na s. 112)</p>	<p>- ludzie skazani na powolne umieranie z powodu biedy</p>  <p>Ilja J. Riepina <i>Burłacy na Woldze</i> (ilustracja na s. 152)</p>

SZTUKA ROMANTYZMU	SZTUKA REALIZMU
<p><b>Wybrane tematy</b></p> <p>- walka o wolność lub równość społeczną</p>  <p>Eugène Delacroix <i>Wolność wiodąca lud na barykady</i> (ilustracja na s. 101)</p>	<p><b>Wybrane tematy</b></p> <p>- chłop ciężko pracujący na roli</p>  <p>Jean François Millet <i>Kobiety zbierające kłosa</i> (ilustracja na s. 142)</p>
<p>- majestatyczny obraz przyrody</p>  <p>Caspar David Friedrich <i>Krzyż w górach</i> (ilustracja na s. 120)</p>	<p>- natura pokazana obiektywnie</p>  <p>Théodore Rousseau <i>Dęby w Apremont</i> (ilustracja na s. 143)</p>
<p>- dramatyczne wydarzenia współczesne, powstania i rewolucje</p>  <p>Francisco José de Goya y Lucientes <i>Rozstrzelanie powstańców madryckich</i> (ilustracja na s. 112)</p>	<p>- dramata ciężko pracujących ludzi zmagających się z biedą i wyzyskiem</p>  <p>Ilja J. Riepina <i>Burłacy na Woldze</i> (ilustracja na s. 152)</p>
<p>- śmierć ukazana jako widowisko</p>  <p>Eugène Delacroix <i>Śmierć Sardana-pala</i> (ilustracja na s. 109)</p>	<p>- śmierć ukazana realistycznie</p>  <p>Honoré Daumier <i>Ulica Transnonain</i> (ilustracja na s. 155)</p>
<p>- architektura średniowieczna</p>  <p>John Constable <i>Katedra w Salisbury</i> (ilustracja na s. 126)</p>	<p>- architektura średniowieczna</p>  <p>Jean Baptiste Camille Corot <i>Katedra w Chartres</i> (ilustracja na s. 146)</p>

SZTUKA ROMANTYZMU	SZTUKA REALIZMU
<p><b>Wybrane tematy</b></p> <p>- akt, idealizacja ciała ludzkiego</p>  <p>Francisco José de Goya y Lucientes <i>Maja naga</i> (ilustracja na s. 110)</p>	<p><b>Wybrane tematy</b></p> <p>- akt, pokazanie niedoskonałości ludzkiego ciała</p>  <p>Gustave Courbet <i>Kapiące się</i> (ilustracja na s. 138)</p>
<p>- portret znanych postaci</p>  <p>Francisco José de Goya y Lucientes <i>Rodzina Karola IV</i> (ilustracja na s. 111)</p>	<p>- portret zwyczajnych ludzi</p>  <p>Jean Baptiste Camille Corot <i>Kobieta z perłą</i> (ilustracja na s. 139)</p>
<p>- wytwory wyobraźni</p>  <p>Johann Heinrich Füssli <i>Koszmar nocny</i> (ilustracja na s. 123)</p>	<p>- postacie z życia codziennego wykonujące ciężką pracę w fabryce</p>  <p>Adolph von Menzel <i>Walcownia żelaza</i> (ilustracja na s. 151)</p>
<p>- egzotyka</p>  <p>Eugène Delacroix <i>Kobiety algierskie</i> (ilustracja na s. 117)</p>	<p>- realia życia codziennego</p>  <p>Gustave Courbet <i>Kamieniarze</i> (ilustracja na s. 148)</p>
<p>- wątki literackie</p>  <p>Eugène Delacroix <i>Barka Dantego</i> (ilustracja na s. 116)</p>	<p>- tematy wzięte z życia codziennego</p>  <p>Honoré Daumier <i>Pracznik</i> (ilustracja na s. 147)</p>



 WYPOWIEDZ SIĘ

1. Analizując trzy obrazy różnych twórców, scharakteryzuj różnorodność tematyczną malarstwa realistycznego.
2. Przedstaw założenia malarstwa Gustave'a Courbета, analizując trzy jego obrazy.
3. Analizując trzy prace różnych autorów, wykaż, że artyści realistyczni poruszali istotne kwestie społeczne.
4. Wymień na podstawie tabeli zamieszczonej na s. 156–157 różnice i podobieństwa występujące w wyborze bohaterów i tematyki w sztuce romantyzmu i realizmu.
5. Znajdź w albumach lub w internecie reprodukcje realistycznych obrazów przedstawiających naturę – których nie ma w podręczniku – i zestaw z obrazem Caspara Davida Friedricha *Morze lodu* (ilustracja na s. 121). Wykonaj analizę porównawczą. Wskaż podobieństwa i różnice.

## AKADEMIZM

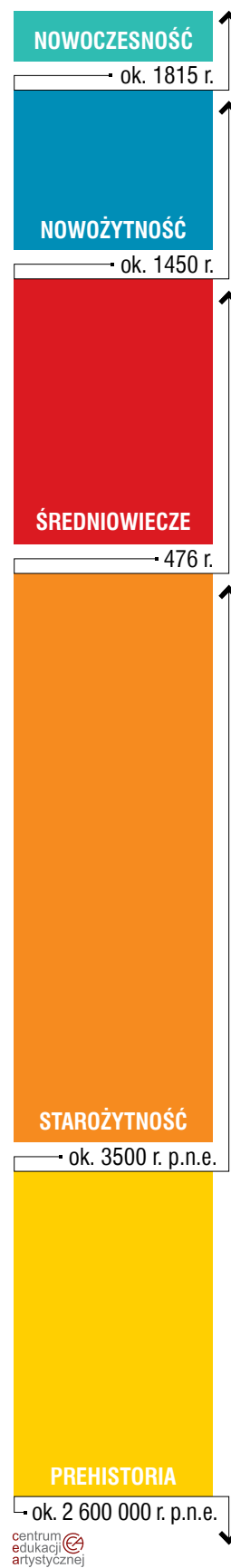
XIX w.

- 1808 r. powstanie Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium
- 1816 r. przekształcenie paryskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Akademię Sztuk Pięknych
- 1863 r. utworzenie przez cesarza Napoleona III Salonu Odrzuconych

## 1. TŁO HISTORYCZNE PRZEMIAN W SZTUCE

Termin *akademizm* oznacza sztukę powstającą w kręgu oficjalnego, państwowego **mecenatu**, z którego funduszy w znaczącym stopniu finansowano w wieku XIX przedsięwzięcia artystyczne. Zakup dzieł oraz ich kolekcjonowanie także były w dużej mierze uzależnione od instytucji publicznych. Termin ten w szerszym znaczeniu stosuje się do sztuki oficjalnej powstającej w kręgach akademickich, także i w wiekach wcześniejszych. W węższym znaczeniu oznacza kierunek **sztuki XIX wieku**, który był związany z programem kształcenia **akademii artystycznych**.

W XVIII wieku w Europie istniało już ponad 100 akademii, wśród których najważniejszą była ta działająca w **Paryżu**. Przeszła ona gruntowną reformę i zaczęła w **1816 roku** działać pod nową nazwą Akademia Sztuk Pięknych (fr. Académie des Beaux-Arts). Akademie miały różny charakter. Na przykład Królewska Akademia Sztuk Pięknych w **Londynie** (ang. Royal Academy of Art) była instytucją, której misją było promowanie





sztuki poprzez wystawy i edukację. Przez to ostatnie rozumiano prowadzenie otwartych wykładów i debat artystycznych. W **Madrycie** działała Królewska Akademia Sztuk Pięknych św. Ferdynanda (hiszp. Real Academia de Bellas Artes San Fernando). Wciąż funkcjonowała też utworzona w XVII wieku Akademia Sztuk Pięknych w **Wiedniu** (niem. Akademie der Bildenden Künste), a w **1808 roku** król bawarski, Maksymilian I Wittelsbach, powołał Akademię Sztuk Pięknych w **Monachium** (niem. Akademie der Bildenden Künste), która stała się istotnym ośrodkiem kształcenia artystów Europy Środkowej.

Zadaniem akademii była dbałość o wysoki poziom artystyczny powstających w jej kręgu dzieł oraz kształtowanie gustów odbiorców. Wyznaczały one wzorce kształcenia, dbały



**Marija K. Baszkircewa** *W atelier Julian*

Utalentowana malarka pochodzenia ukraińskiego, która żyła zaledwie 26 lat, namalowała w 1881 roku farbami olejnymi na płótnie obraz o wymiarach 1,88 x 1,54 m przedstawiający atelier kobiet. Académie Julian była jednym z prywatnych atelier malarskich, które przygotowywało do studiów w akademii. Początkowo zajęcia były koedukacyjne, potem prowadzono je oddzielnie dla kobiet i mężczyzn. Obraz został zamówiony przez właściciela atelier, Rodolphe'a Juliana, z myślą o Salonie 1881 roku. Znajduje się w Muzeum Sztuki w Dnieprze w Ukrainie.

o pozycję artysty w społeczeństwie. Program akademii w Paryżu odwoływał się do zasad i ideałów sztuki **antyku, renesansu i baroku klasycyzującego**. Ustalono hierarchię tematów i kryteria poprawności formy. Wypracowane założenia teoretyczne oddziaływały na programy kształcenia większości akademii w Europie i na twórczość artystów, którzy byli z nimi związani. W 1748 roku wprowadzono instytucję komisji kwalifikacyjnej decydującej, które dzieła mogą zostać wyeksponowane na paryskim Salonie.

Marzeniem młodych adeptów sztuki było dostanie się do akademii – co nie było łatwe i wielu starającym to się nie udało – a potem uzyskanie statusu członkostwa. To ostatnie przysługiwało artystom, którzy wyróżniali się autorytetem i dorobkiem artystycznym. Byli jednak też tacy, którzy pragnęli mieć znacznie bardziej zindywidualizowany program kształcenia i poszukiwali nowych rozwiązań formalnych w zakresie sztuk plastycznych. W związku z tym powstawały alternatywne sposoby edukacji artystycznej. Otwierano m.in. autorskie pracownie prowadzone najczęściej przez członków akademii. W Paryżu była to np. **Académie Suisse** prowadzona przez **Martina François Suisse'a**, modela Akademii Sztuk Pięknych. W mieście tym działały też: **Académie Julian**, założona przez **Rodolphe'a Juliana**, **Atelier Gleyre**, czyli prywatna pracownia prowadzona przez malarza **Charles'a Gleyre'a**, oraz **Académie Colarossi** stworzona przez rzeźbiarza **Filippa Colarossiego**.

Istotnymi dla życia artystycznego wydarzeniami były również **Salony**. Propagowały one sztukę oficjalną, a kontrolowali je akademicy. Swoje dzieła mógł pokazywać na nich każdy artysta, ale w praktyce o ich przyjęciu decydowało jury. W pierwszej połowie XIX wieku liczba dzieł wystawianych na Salonach była stosunkowo niewielka, np. na Salonie w 1806 roku zaprezentowano nieco ponad 700 obrazów, a w 1848 roku pokazano ich już ponad 5 tysięcy. Skutkowało to koniecznością wstępnej selekcji i powodowało, że coraz więcej obrazów było odrzucanych przez kierujące się akademickimi gustami jury. Wywoływało to protesty twórców.

W **1863 roku** liczba dzieł niedopuszczonych do wystawy osiągnęła blisko 3 tysiące. Cesarz **Napoleon III** polecił wówczas utworzenie odrębnej wystawy nazwanej Salonem Odrzuconych. Ekspozycja ta, która nie miała oficjalnego i poważnego charakteru, była wprawdzie tłumnie odwiedzana przez paryżan, ale obrazy tam zaprezentowane często ośmieszano i krytykowano. Tymczasem w drugiej połowie XIX wieku na oficjalnych Salonach pokazywano zwykle dzieła schlebające upodobaniom bogatych nabywców. Z tego powodu akademie były postrzegane jako instytucje bardzo konserwatywne.

W XIX wieku zaczęli pojawiać się **marszandzi** (fr. *marchand* 'kupiec'), czyli osoby handlujące dziełami sztuki, a zwłaszcza obrazami. Marszandzi, przyjmując od artystów obrazy, z czasem stawali się ich **mecenasami**, zapewniali im bowiem środki do życia i tworzenia niezależnie od tego, czy inwestycja im się zwracała. Marszandzi organizowali także wystawy. Znacząco wpływali na rynek dzieł sztuki, a także na jej komercjalizację, czyli traktowanie dzieł jako źródła zysku.



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień instytucje, które w XIX wieku zajmowały się kształceniem artystów i promowaniem ich twórczości.
2. Wyjaśnij termin *akademizm* w szerszym i węższym znaczeniu.
3. Powiedz, w jakim celu cesarz Napoleon III utworzył Salon Odrzuconych.
4. Wyjaśnij, jak rozumiesz pojęcie *mecenas*, a jak *marszand*.



## 2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Liczne reklamacje zostały przedłożone Cesarzowi [Napoleonowi III] w związku z dziełami odrzuconymi przez jury Salonu. Jego Cesarska Mość, pragnąc, żeby publiczność oceniła słusność tych reklamacji, postanowił, że dzieła artystów odrzuconych zostaną pokazane w innej części Palais de Industrie. Artyści, którzy nie chcą brać udziału w wystawie, będą mogli wycofać swoje prace po zawiadomieniu administracji. Wystawa zostanie otwarta 15 maja”.

Ogłoszenie decyzji cesarza Napoleona III w „Le Moniteur Universel” w 1863 roku.

„Nie słuchajcie tych, którzy mówią wam, że zasady są bezużyteczne, a nawet szkodliwe dla obdarzonych oryginalnością [...], wiedzieć, jak malować i jak słusznie używać koloru, to nie ma z oryginalnością nic wspólnego”.

Thomas Couture

„Trzy Wenus wylaniające się z fal ubiegają się o jabłko i zdają się przyzywać Parysa. [...] publiczność tłoczy się przed tymi obrazami, które są jednymi z sukcesów Salonu; musimy się zatem mieszać z publicznością i wyrobić własną opinię o tym, co ją interesuje”.

Jules-Antoine Castagnary

„Idealizacja postaci ludzkich »pod antyk«, która je odrealnia, odcieleśnia, »manekiny« o wymierzonych i różowych piersiach, o krótkich twardych brzuchach, manekiny wyważone według rzekomego dobrego smaku, o skórze wymoczonej w różanej kadzi i prasowanej letnią żelazką”.

Joris-Karl Huysmans

„Bezmyślne rysowanie według gipsowych odlewów trwa latami; celem nie jest prawda wobec natury, lecz bezmyślny, abstrakcyjny, estetyczny manieryzm, który zabija wszelki charakter”.

Joseph Anton Koch

„Stara Akademia, kucharka z założenia, miała swoje przepisy, których zawsze przestrzegała; urządziła się w ten sposób, żeby zawsze podawać publiczności tę samą potrawę, niezależnie od temperamentów artystów i zmieniających się czasów”.

Émile Zola

Sformułowane w XVII wieku poglądy estetyczne obowiązywały nadal wśród członków akademii we Francji. Uważano, że sztuki piękne, które obejmują takie dziedziny, jak: **malarstwo**, **rzeźba** i **architektura**, łączy ideał **piękna**. Są one więc nadrzędne wobec rzemiosła. Wymienione dyscypliny miały jedną cechę wspólną, a mianowicie podstawę ich stanowił **rysunek** i stąd płynęło przekonanie akademików o jego wyższości nad **plamą barwną**. Tym samym spór, który toczono w wiekach wcześniejszych, akademicy rozstrzygali na korzyść rysunku. Jednocześnie uważano, że dzieło sztuki jest efektem pracy umysłowej, a ta podlega ścisłym rygorom i kryteriom. **Piękno**, jako kategoria estetyczna, miało dla akademików we Francji charakter **obiektywny**, ponieważ można je było osiągnąć poprzez stosowanie określonych reguł, które wypracowano już w wieku XVII. Były one rygorystycznie przestrzegane przez twórców akademickich. Pierwszą z nich była **inwencja**, którą rozumiano jako właściwy

wybór tematu. Drugą była **dyspozycja**, czyli **układ kompozycyjny** obrazu. Kolejną zasadą była **imitacja**, czyli umiejętność naśladowania **natury**. Nie dążono jednak do dosłowności płynącej z jej obserwacji, lecz o jej **idealizację**. Ostatnią zasadę stanowiło **decorum**, czyli odpowiednie dostosowanie **środków artystycznych** do tematyki dzieła.

### DLA DOCIEKLIWYCH

Termin *decorum*, czyli zgodność treści z formą, zastosował po raz pierwszy Arystoteles, a przejęli pisarze antyczni Ciceron i Horacy. Początkowo odnosił się on do literatury i oznaczał odpowiedni dobór środków pisarskich do gatunku i tematyki dzieła. Następnie został przeniesiony na grunt sztuk plastycznych.

O wartości sztuki powinna decydować przede wszystkim treść dzieła, czyli odpowiedni temat. Akademicy porównywali malarstwo do poezji i uważali, że artysta powinien wyrażać prawdy i wartości ogólnie obowiązujące, niezależnie od czasu, w którym dzieło powstaje. W ślad za **klasycystami** sądzili, że odpowiednio dobrany temat ma zachęcać do naśladowania wielkich czynów i postaw ludzkich, które są tego godne. Sens moralny obrazu miał więc większe znaczenie niż jego walory artystyczne w rozumieniu formy dzieła. To przeświadczenie wywodziło się m.in. z poglądów **Nicolasa Poussina**.

Za najważniejsze tematy uznawano te, które były zaczerpnięte z **mitologii**, **antycznych** utworów literackich, historii lub z **Biblii**. Popularne były także **sceny alegoryczne**. Niżej ceniono **pejzaże** malowane ze **sztafażem** heroicznym, czyli wzbogacone postaciami biblijnymi, mitologicznymi lub historycznymi, oraz **portrety oficjalne**. Najniższe miejsce w hierarchii tematów zajmowały **sceny rodzajowe** i **martwe natury**.

Ponieważ dzieło sztuki było wytworem pracy intelektualnej, istotne znaczenie w kształceniu akademickim miała teoria, dlatego w akademiach europejskich wprowadzano solidne podstawy teoretyczne. Artysta musiał być człowiekiem wykształconym, wyposażonym w odpowiednią wiedzę, wręcz erudytą. Także jurorzy, decydujący o przyjęciu dzieł na wystawy, kierowali się kryteriami sformułowanymi przez akademików, a najczęściej sami się spośród nich wywodzili.

Sztuka akademicka, oparta na regułach odnoszących się do treści i formy dzieła, nie była dobrze postrzegana przez artystów pragnących od nich się uwolnić. Także krytycy sztuki, którzy często byli orędownikami **indywidualizmu**, odnosili się do niej negatywnie. Fala krytyki narastała w drugiej połowie XIX wieku, kiedy akademizm osiągnął szczyt rozwoju. Antagoniści uważali, że akademie są instytucjami monopolistycznymi, decydującymi o kształceniu i **mecenacie** artystycznym, w związku z tym nie ma w nich miejsca dla artystów niezależnych. Byli też tacy, którzy podważali samą ideę kształcenia w akademiach. Zarzucano akademikom, że propagują sztukę skostniałą i naśladowczą, przeciwną wszelkim przejawom nowoczesności, samodzielności twórczej i oryginalności.

Zachowawczość i dogmatyzm odnosiły się zarówno do tematyki, jak i do warsztatu artystycznego. Pod koniec XIX wieku w środowisku oponentów **akademizm** był postrzegany nawet jako sztuka pompierska, czyli przesycona **patosem**, i salonowa, poddana rutynie i skostniałym regułom. Ze względu na odwoływanie się do powszechnie obowiązujących norm estetycznych i kryteriów **piękna**, postrzegano akademizm jako kierunek ponadnarodowy, wręcz kosmopolityczny.

Obrazy powstające w kręgu akademii i spełniające kryteria akademickie także wywoływały gwałtowne reakcje artystów niezależnych i krytyków sztuki. Dziennikarz, krytyk sztuki i wielki miłośnik malarstwa holenderskiego – **Étienne-Théophile-Joseph Thoré** – uważał, że obrazy malarzy akademickich są poza granicami wszelkich nowoczesnych i oryginalnych tendencji. Francuski pisarz **Émile Zola** sądził, że malarstwo akademickie ma charakter „pudrowy”.



Natomiast obrońcą zasad sztuki akademickiej był autor obrazu *Rzymianie w czasach upadku*, Thomas Couture, który prowadził jedno z najbardziej znanych atelier w Paryżu, czyli prywatną szkołę przygotowującą do studiów akademickich.

### Thomas Couture

#### *Rzymianie w czasach upadku*

Na obrazie z 1847 roku został przedstawiony tłum biesiadujących i oddających się rozrywce Rzymian ukazanych w swobodnych pozach. Namalowani zostali z wykorzystaniem krzywizn i linii diagonalnych, co miało w tym wypadku wprowadzać wrażenie nieładu i chaosu. Chaos ten przeciwstawiono statyce antycznych posągów i kolumn portyku w tle, które tu symbolizują niewzruszoność, prawość i moralność. Pijaństwo i ekscesy Rzymian zestawiono tym samym ze wzniosłymi ideami przemijającej epoki. Couture, jako typowy akademik, odwoływał się



do malarstwa dawnego: architektura w tle przywodzi na myśl obrazy Paola Veronesego, a niektóre z postaci wzorowane są na dziełach Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a. Obraz został namalowany

farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 7,75 x 4,66 m. Jego skala sprawia, że postacie są naturalnej wielkości, co widzom pozwalało na identyfikowanie się z nimi. Dzieło znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

Reasumując, akademizm, w rozumieniu kierunku, był w XIX i na początku XX wieku postrzegany jako konserwatywny i odtwórczy, a w opozycji do niego powstawały dzieła romantyków, realistów i przedstawicieli nowatorskich kierunków sztuki ostatniej ćwierci XIX i początku kolejnego stulecia. Z czasem dokonano przewartościowania sztuki XIX wieku i skorygowano poglądy na sztukę akademicką. Współcześni badacze nie są już tak radykalni w ocenie akademizmu, doceniając jego wartość.

### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

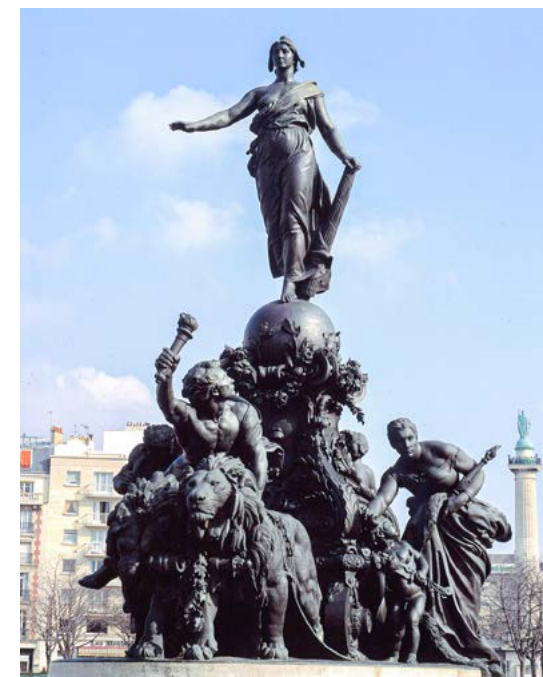
1. Wymień zasady, którymi kierowali się artyści akademizmu.
2. Wyjaśnij, na czym polegała akademicka hierarchia tematów.
3. Uzasadnij, że obraz Thomasa Couture'a *Rzymianie w czasach upadku* jest typowym przykładem malarstwa akademickiego.
4. Powiedz, w jaki sposób zmieniło się postrzeganie akademizmu przez krytyków od XIX wieku do współczesności.

## 3. RZEŻBA

Akademizm był kierunkiem przede wszystkim malarskim, ale zmanifestował się także w rzeźbie, zwłaszcza pomnikowej, i w reliefach zdobiących gmachy publiczne. Pomniki i dekoracje rzeźbiarskie architektury są powszechnie dostępne. Po pierwsze, rzeźby te musiały więc przemawiać łatwo zrozumiałym językiem treści i formy, a po drugie, musiał im towarzyszyć nastrój powagi i dostojności. Z tego powodu bardzo często sięgano do repertuaru form i treści, które wypracowano już we wcześniejszych wiekach. Poszukiwanie piękna idealnego kierowało artystów nie tylko ku wzorcom antycznym, lecz także dokonaniom artystów renesansu, baroku i klasycyzmu. Powszechnie posługiwano się alegoriami o zrozumiałych przez wszystkich znaczeniach, a zwłaszcza personifikacjami. Inspirowano się mitologią i historią antyczną, a także utworami literackimi, zwłaszcza *Metamorfozami* Owidiusza. W wielu przypadkach rzeźby cechowała antykizacja ujawniająca się w strojach, rekwizytach z epoki oraz w kompozycji bryły, gestach i pozach postaci. Siegano po antyczny motyw triumfalnego pochodu, by uczcić w ten sposób chwałę zwycięskich bohaterów. Pojęcia abstrakcyjne personifikowano, czego przykładem może być *Triumf Republiki* autorstwa francuskiego rzeźbiarza Jules'a Dalou. Ponieważ panowało przeświadczenie, że celem sztuki jest piękno, postacie idealizowano. Dotyczy to zwłaszcza aktów oraz wizerunków wykonywanych na wzór portretów oficjalnych. Dbano również o formę, starannie opracowując detale i równie starannie wykańczając powierzchnię – efekt fini.

### Jules Dalou *Triumf Republiki*

Na Place de la Nation w Paryżu, na którym kończą się zwykle pochody i manifestacje, w 1899 roku, w setną rocznicę zakończenia Wielkiej Rewolucji Francuskiej, stanął pomnik zaprojektowany przez rzeźbiarza – bojownika z czasów Komuny Paryskiej. Personifikacja Republiki stoi na globusie umieszczonym na rydwanie w zaprzęgu lwów. Na jej głowie widnieje czapka frygijska, a w ręce trzyma pęk różg liktorskich – symbol republikański. Z przodu geniusz Wolności niesie pochodnię, wskazując drogę. Wokół rydwanu ukazano trzy personifikacje. Pracę uosabia robotnik w fartuchu z młotem w ręce. Sprawiedliwość została przedstawiona z tzw. ręką sprawiedliwości, czyli symbolem władzy sędziowskiej, jednym z insygniów władców Francji, a Pokój rozdaje owoce i kwiaty z rogu obfitości. Cała grupa ma blisko 10 m wysokości i odlana jest z brązu.



W pomnikach – często wykonanych w kamieniu – przedstawiających artystów bohaterom towarzyszyły postacie głównie mitologiczne i personifikacje. Widoczne jest to m.in. w paryskim pomniku Eugène'a Delacroix dłuta Dalou. Wizerunkowi artyście ukazane mu w popiersiu towarzyszą personifikacje Prawdy z wieńcem oraz uskrzydlonego Czasu unoszącego palmę. Całości przygląda się Apollo składający ręce do oklasków.





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

Jules Dalou, pomnik Eugène'a Delacroix w Paryżu

Wybrane techniki stosowane w rzeźbie akademizmu w Polsce:

- rzeźba w kamieniu, • odlew w brązie.

Cechy rzeźby akademickiej:

- ←• postępowanie się wzorami kompozycyjnymi i układami stosowanymi w rzeźbie antycznej, renesansowej, barokowej i klasycystycznej,
- ←• antykizacja,

- tradycjonalizm w treści i formie,
- stosowanie nie tylko ustalonych tradycją alegorii, w tym personifikacji, ale też poszukiwanie nowych rozwiązań dla nowych idei i pojęć,
- w rzeźbie pomnikowej i reliefach utrzymanie nastroju powagi i dostojeństwa oraz sięganie po wzorce z przeszłości,
- idealizacja postaci,
- warsztatowa poprawność i dbałość o detal,
- staranne wykańczanie powierzchni – efekt fini,
- dobór powszechnie zrozumiałych środków artystycznych i treści.



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Opisz, jakimi zasadami kierowali się rzeźbiarze akademizmu przy tworzeniu pomników.
2. Wymień nazwisko francuskiego rzeźbiarza akademizmu.

## 4. MALARSTWO

**Akademizm** najpełniej uwidocznił się w **malarstwie**. Preferowano obrazy przedstawiające historię **antyczną**, która była okazją do prezentowania postaw i wartości uniwersalnych oraz społecznie pożądanych, jak np. patriotyzm, szlachetność, prawość. Gatunkiem uprawianym przez malarzy akademickich był też **akt**, ale do jego ukazania – podobnie jak w **antyku**, **renesansie** i **baroku** – pretekst stanowiły **sceny mitologiczne**. **Antykizacja** aktu, czyli ukazywanie piękna ciała w antycznej scenerii i tak, jak robili to dawni artyści, a przede wszystkim jego odrealnienie, pozwalały na eksponowanie scen, gestów i póz, nawet tych o zabarwieniu erotycznym. Te same sceny, które przedstawiane we współczesnej scenerii gorzły opinię publiczną, w tym wypadku budziły podziw i nie raziły poczucia przyzwoitości.

Tworzono także **sceny religijne**, które ze względu na swój ilustracyjny charakter były wierne tradycji, a schematy **ikonograficzne** często powielano. Także i w tym gatunku dokonały się jednak pewne przemiany, na które wpływ miały fascynacja **Bliskim Wschodem** (**orientalizm**) i pogłębiająca się wiedza historyczna. Sceny religijne sytuowano w sceneriach znanych z podróży artystów na Bliski Wschód, a stroje postaci wyglądały tak jak w czasach,

których dotyczyły. Zapotrzebowanie kościołów na **malarstwo religijne** w XIX wieku było mniejsze, gdyż większość z nich miała już wystrój, a prywatne domy potrzebowały malarstwa odmiennego w charakterze, w tym scen modlitw, nabożeństw i ceremonii religijnych. Inna ich funkcja wpłynęła na nastrój powstających obrazów.

Powszechnie posługiwano się **symbolem** i **alegorią**. Tworzono **sceny alegoryczne** lub wprowadzano symbole i alegorie do innych gatunków dzieł sztuki. Ponieważ malarstwo traktowano jako dyscyplinę intelektualną, to za jego pośrednictwem przekazywano treści polityczne, filozoficzne i etyczne.

Typowe dla akademizmu były wielkie cykle o charakterze propagandowym, przedstawiające np. dzieje ludzkości, dzieje narodu, dzieje sztuki. Miały one formę scen z korowodami postaci. Dzieje przedstawiano poprzez ukazywanie wybitnych jednostek. Ich wizerunki zazwyczaj zdobiły **gmachy publiczne**.

Akademicy malowali także **pejzaże**, zwłaszcza **heroiczne**, z ruinami i budowlami antycznymi. Wciąż jednak były to **pejzaże idealne**, komponowane jako wyobrażenia, w których krajobraz stanowił przetworzenie elementów występujących w rzeczywistości. Tworzono również **portrety oficjalne** i **idealizowane**.

Ponieważ malarstwo było uznawane za dziedzinę intelektualną, istotne znaczenie miała **kompozycja** obrazu. Każdy jego element musiał być częścią całości podporządkowaną **dominancie**. Nauka komponowania obrazu w XIX wieku była innowacją wprowadzaną w akademiach. W malowaniu ściśle przestrzegano reguł, które stanowiły gwarancję doskonałości artystycznej. Należały do nich: stosowanie **perspektywy linearnej** i **powietrznej**, odpowiednie rozmieszczenie **światła** i **cieni**, właściwe **proporcje** postaci i przedmiotów, gładki sposób nakładania **farby**. Przed przystąpieniem do malowania wykonywano **szkice kompozycyjne**, które Francuzi określili terminem *esquisse*. Sztuka była oparta na dokładnym, studyjnym **rysunku**, na który dopiero наносono **kolor**. Z precyzją oddawano detale, a farbę nakładano wielowarstwowo, stosując liczne **laserunki**. Przykładem dzieła o typowo akademickiej formie jest *Egzekucja Lady Jane Grey* francuskiego malarza **Paula Delaroché'a**.

**Paul Delaroché****Egzekucja Lady Jane Grey**

Lady Jane Grey przeszła do historii jako najkrócej panujący monarcha Anglii.

W 1553 roku zasiadała na tronie zaledwie 9 dni. Walka o władzę zakończyła się dla niej tragiczną śmiercią, za sprawą jej następczyni i kuzynki – królowej Marii I Tudor. Delaroché, zgodnie z regułą decorum, ukazał oczekiwanie na egzekucję, a nie jej krwawy przebieg. Młoda królowa w białej sukni stylizowana jest na męczennicę, niewinną ofiarę politycznych intryg, co wzbudzać ma emocje odbiorców.

Uwagę zwraca nie tylko talent artysty do ukazywania dramatycznych scen, lecz także pedantyczna technika, wirtuozerskie postępowanie się światłocieniem i kunszt w oddawaniu materii. Zgodnie z regułami



akademizmu rysunek dominuje nad plamą barwną. Obraz pokazany na Salonie w Paryżu w 1834 roku namalowany został farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,97 x 2,46 m. Znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie.



W wieloetapowym kształceniu akademickim istotne znaczenie miał proces poznawania tajników warsztatu. Zaczynano od **kopiowania** fragmentów rysunków i **rycin** wielkich mistrzów, potem odwzorowywano całe ich obrazy. Prace takie często wykonywano metodą **en grisaille**, czyli monochromatycznie, w odcieniach szarości, gdyż w ten właśnie sposób ćwiczone operowanie światłocieniem. Dopiero po niej nakładano **kolor**. Kolejnym etapem było wykonywanie **rysunków studyjnych z odlewów rzeźb antycznych**, a dopiero potem wprowadzano studium nagiego modelu, na którego patrzono zawsze przez pryzmat **idealizującej** estetyki wywiedzionej z antyku. Istotnym elementem w procesie powstawania obrazu było odpowiednie opracowanie powierzchni malarskiej dzieła, czyli tak zwany efekt **fini**. Niektórzy historycy sztuki uważają więc, że wspomniany efekt jest istotnym wyróżnikiem malarstwa akademickiego.

Sposób opracowania dzieła zmieniał się, ponieważ także malarstwo akademickie przechodziło przemiany. Dokonana w 1863 roku reforma Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu sprawiła, że niektórzy twórcy ulegali wpływowi nowatorskich kierunków zarówno w zakresie **kolorystyki** dzieł, jak i sposobu kładzenia **farby**, preferując szkicowy charakter opracowania. **Thomas Couture** ukazywał swoim uczniom walory szkicowego wykonania obrazu. W efekcie współcześni badacze uważają, że malarstwo akademickie miało charakter kompilacyjny, czyli łączono w nim różne sposoby wypowiedzi zaczerpnięte z najlepszych wzorów sztuki dawnej i współczesnej artystom. W tym właśnie kryło się „oswajanie” nowoczesności.

#### TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

- Stosowanie alegorii było w XIX wieku bardzo powszechne. Uważano, że zabieg ten nadaje dziełom powagę i doniosłość. Posługiwano się utrwalonym w tradycji schematem przedstawiania personifikacji pojęć abstrakcyjnych, jak Wiara, Miłość, Prawda lub Sprawiedliwość. Tę ostatnią przedstawiano jako kobietę z przepaską na oczach i z wagą. Prawdę wyobrażano jako nagą postać, a personifikacji Wiary towarzyszył krzyż. Poszukiwano jednak sposobów na przedstawianie nowych pojęć, dla których brakowało wzorców, takich jak np. Republika, Demokracja lub Postęp.
- Ekspresja pozy i gestu była zjawiskiem pożądanym, ale pod warunkiem, że wynikało to z tematu dzieła. Ludzkie emocje nie mogły mieć w obrazach charakteru przypadkowego. Dla ich przedstawień wprowadzono wzorniki. Twarze wyrażające strach, cierpienie, radość lub ekstazę zaczerpnięte z wzorników dowolnie ze sobą zestawiano.

### Malarstwo francuskie

**Akademizm** najpełniej ukształtował się we **Francji**, gdzie istniała długoletnia tradycja odwoływania się do wzorców **klasycznych**. W XIX wieku do głównych jego przedstawicieli należeli: Paul Delaroche, Alexandre Cabanel, William-Adolphe Bouguereau, Jean-Léon Gérôme oraz Thomas Couture.

**Paul Delaroche** łączył akademicki warsztat oparty na znakomicie opanowanym **rysunku** z romantyczną skłonnością do tematów sentymentalnych. Z tego powodu określany bywa jako malarz złotego środka (fr. *juste milieu*). Artysta preferował **malarstwo historyczne**, czym zyskał sobie sławę i – jako profesor paryskiej Akademii Sztuk Pięknych – grono licznych uczniów. Wielbicielem twórczości malarza był m.in. Jan Matejko. Do najślynniejszych dzieł Delaroche'a należą *Dzieci króla Edwarda IV* i *Egzekucja Lady Jane Grey* (ilustracja na s. 167).

**Alexandre Cabanel** studiował w **Paryżu**, potem w **Rzymie**. Z czasem, zyskawszy powodzenie i szacunek, został profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu. Malował **sceny religijne**,

**mitologiczne, rodzajowe i historyczne**. Popularność przyniosły mu **idealizowane portrety** wybitnych osobistości. W czasie panowania **Napoleona III** był jednym z najpopularniejszych artystów. Do doskonałości doprowadził kompilację cech zaczerpniętych z malarstwa wielkich mistrzów. Należał do grupy artystów, którzy ozdabiali obrazami paryski Panteon. Na Salonach – począwszy od 1844 roku – zdobywał wyróżnienia i nagrody.

W 1863 roku wystawił jedno ze swoich najślynniejszych dzieł – *Narodziny Wenus*. Namalowany **akt** przedstawia wyidealizowaną postać bogini leżącą na grzbietach fal, które unoszą ją ku brzegowi. Obraz ten prosto z wystawy został zakupiony do prywatnych zbiorów cesarza, a jeden z amerykańskich przedsiębiorców zamówił u artysty jego replikę. **Antykizacja sceny**, motyw **mitologiczny** i **idealizacja** ciała nagiej Wenus pozwalały na zawołowany, czyli nieco ukryty, erotyzm.

#### Alexandre Cabanel

##### *Narodziny Wenus*

Obraz namalowany w 1862 lub 1863 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,25 x 1,30 m jest w zasadzie statyczny, choć statykę przełamują linia bioder nagiej Wenus i postacie skrzydlatych kupidynów tworzących sinusoidę. Wenus została umieszczona w pejzażu, którego przestrzenność ukazano za pomocą perspektywy powietrznej. Światło pada z góry, a jego refleksy są równomierne i konsekwentnie rozmieszczone. Kolorystyka



jest pastelowa, zbliżona do naturalnych barw ciała, turkusowej wody i błękitnego nieba. Sztuka jest naśladowaniem natury, ale – jak widać na tym przykładzie

– natury idealizowanej. Faktura jest wygładzona – efekt fini – ale widać tendencję do różnicowania materii przedmiotów. Obraz znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

Na tym samym Salonie, na którym triumfy święciły *Narodziny Wenus* Cabanela, **Paul-Jacques-Aimé Baudry** zaprezentował również **akt** leżącej kobiety zatytułowany *Fala i perła*. W swojej twórczości najczęściej nawiązywał do sztuki weneckiej XVI wieku, wprowadzając do obrazów **sceny mitologiczne**, które były pretekstem do pokazania zmysłowych postaci. Ponad oryginalność przedkładał elegancję. Był cenionym dekoratorem. Ozdobił **freskami** foyer, czyli główny hol, paryskiej Opery.

**William-Adolphe Bouguereau** zasłynął przede wszystkim jako autor dużych obrazów o tematyce **religijnej, historycznej i mitologicznej**. Jego twórczość najczęściej kojarzona jest z przedstawieniami **idealizowanego aktu**. Po studiach w Paryżu, jako zdobywca **Prix de Rome**, wyjechał do **Rzymu**, gdzie przez trzy lata zajmował się doskonaleniem warsztatu artystycznego m.in. poprzez **kopiowanie** dzieł dawnych mistrzów. Z czasem został członkiem Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu i status ten zachował do końca życia, otrzymując wiele wyróżnień i nagród. Bardzo ceniony jako malarz, konsekwentnie realizował założenia akademizmu.



Jego obraz *Narodziny Wenus* jest przykładem antykizacji aktu, która prowadzi do jego odrealnienia.



### William-Adolphe Bouguereau

#### *Narodziny Wenus*

Obraz namalowany w 1879 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 2,30 x 3,00 m przedstawia rzymską boginię piękności i miłości, która wyłoniła się z piany morskiej. Witają ją bóstwa stanowiące jej orszak. Komponując obraz, artysta nawiązał nie tylko do sylwetki Wenus z Milo, lecz także do *Narodzin Wenus* Botticellego oraz *Triumfu Galatei* Rafaela. Postać Wenus ukazana jest w kontrapoście. Wyidealizowana bogini unosi ręce, zanurzając dłonie w długich, wijących się włosach. Po obu jej stronach wyłaniają się z morza postacie nimf oraz centaurów. Towarzyszą jej także putta o dziecięcych sylwetkach i twarzach. Wszystkie ciała są idealizowane, jak gdyby alabastrowe, co jest przykładem zmysłowej erotyki ukazanej w sposób bardzo subtelny. Obraz cechuje gładka faktura – efekt fini. Dzieło znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

Jean-Léon Gérôme, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu, był znany z obrazów historycznych. Jako zagorzały obrońca tradycji akademickiej, wyrażał sprzeciw wobec nowych nurtów i kierunków w sztuce, takich jak np. impresjonizm. Jego pracownia stała się miejscem spotkań malarzy i rzeźbiarzy akademickich. Wykorzystywał motywy antyczne, jak np. w dziełach *Wiek Augusta* oraz *Walka kogutów*. Także podróże, a zwłaszcza dłuższy pobyt w Egipcie, miały wpływ na podejmowaną przez artystę tematykę. Malował sceny inspirowane życiem Egipcjan, np. motywy targów niewolników, na których pokazywał nagie piękno niewolnic traktowanych jak przedmiot zakupu.



Obraz z 1846 roku namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,04 x 1,43 m przedstawia scenę z czasów antycznych, w której młodzi Grecy przyglądają się walczącym ptakom. Kobieta w półprzezroczystej szacie jest niemal naga. Mężczyzna, ukazany w akcie i z wieńcem na głowie, dotyka koguta, który wrywa się do walki z przeciwnikiem. Idealizacji ciał Greków towarzyszy realizm, z którym ukazano ptaki. Gérôme skonstrastował posągowe piękno postaci z okrucieństwem rozrywki, której się one oddają. Scena usytuowana jest w śródziemnomorskim pejzażu. Dzieło znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

Jean-Léon Gérôme *Walka kogutów*

Thomas Couture był przede wszystkim malarzem scen historycznych i portretów. Przez długi czas prowadził własną pracownię, w której kształcili się znani później artyści, a efektem jego zajęć była publikacja dotycząca metody kształcenia. Swoich uczniów zachęcał do malowania tematów współczesnych, co świadczy o jego nowatorskim podejściu. Zasłynął ogromnym obrazem *Rzymianie w czasach upadku* (ilustracja na s. 164), który stał się sensacją Salonu w 1847 roku. Zwyczajowo antyk przedstawiano jako epokę cnót obywatelskich i społecznych, ale w tym przypadku artysta pokazał, że schyłek rzymskiego imperium to czas moralnego upadku. Posługując się tematem antycznym, artysta zawarł w dziele przekaz o upadku kultury współczesnej. Zdaniem twórcy Francja, pogrążając się w pesymistycznych nastrojach, zatraciła ideały, o które walczone podczas rewolucji.

Popularnym w XIX wieku artystą był Jean-Louis-Ernest Meissonier, batalista, znany przede wszystkim z obrazów przedstawiających wojny napoleońskie. Jego dzieła, cenione przez Napoleona III, były kupowane też przez angielskich i amerykańskich koneserów sztuki. Charakteryzowało je precyzyjne opracowanie detalu.



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

1. Paul Delaroche *Dzieci króla Edwarda IV*, obraz w Luwrze w Paryżu
2. Alexandre Cabanel *Upadły anioł*, obraz w Musée Fabre w Montpellier (Francja)
3. Paul-Jacques-Aimé Baudry *Fala i perła*, obraz w Muzeum Prado w Madrycie
4. Jean-Léon Gérôme *Targ niewolników w Rzymie*, obraz w Ermitażu w Sankt Petersburgu (Rosja)
5. Jean-Louis-Ernest Meissonier *Napoleon III pod Solferino*, obraz w Luwrze w Paryżu



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, dlaczego akademicy tak często sięgali po tematykę antyczną.
2. Wymień przynajmniej trzech artystów francuskich, których obrazy mają charakter akademicki. Przytocz przykłady ich dzieł.
3. Odnajdź w albumach lub internecie reprodukcję obrazu Paula-Jacques'a-Aimé Baudry'ego *Fala i perła* i uzasadnij w punktach, dlaczego dzieło można zaliczyć do akademizmu.
4. Porównaj obrazy *Kąpiące się* Gustave'a Courbeta oraz *Narodziny Wenus* Williama-Adolphe'a Bouguereau i na ich podstawie sformułuj wnioski dotyczące realistycznego i akademickiego sposobu obrazowania.
5. Porównaj sposoby malowania Sandra Botticellego i Alexandre'a Cabanela. Jakie widzisz różnice w sposobie obrazowania?

## Malarstwo w innych krajach

W Wielkiej Brytanii rozwinęła się w XIX wieku szczególna odmiana akademizmu, której przedstawiciele nazwano „wiktoriańskimi olimpianami”. Najbardziej znanym z nich był Lawrence Alma-Tadema. Początkowo podjął on studia historyczne, na których zainteresował się antykiem, ale ostatecznie studiował malarstwo w Antwerpii, gdzie z czasem został członkiem akademii. Także i w Wielkiej Brytanii, do której się przeniósł, uhonorowano go tytułem akademika i stał się jednym z najważniejszych przedstawicieli malarstwa wiktoriańskiego. Za swoje dokonania w 1905 roku otrzymał angielski tytuł



szlachecki. Charakterystyczna dla niego była niechęć do realistycznego obrazowania natury, które jego zdaniem wprowadzało do kompozycji przypadkowość. Wyważona **kompozycja**, precyzyjny **światłocień**, dbałość o szczegóły i staranne wykończenie obrazów były efektem doskonałego warsztatu twórczego.

Artysta podejmował motywy inspirowane **starożytnością**. Za obraz o tematyce zaczerpniętej z dziejów starożytnego **Egiptu** otrzymał złoty medal na paryskim Salonie w 1864 roku. Podziw wzbudzał wielkimi obrazami o tematyce historycznej, ale preferował niewielkie **sceny rodzajowe** osadzone w scenerii **antycznej**, np. obraz *Róże Heliogabala*. Najczęściej nadawał im charakter erotyczno-sielankowy, sytuując je w kameralnych pomieszczeniach, np. w pokojach łazienkowych, na tarasach i w ustronnych zakątkach. Stały się one też pretekstem do malowania **aktów**. Alma-Tadema był także cenionym portrecistą. Namalował m.in. **portret Ignacego Paderewskiego**, obecnie znajdujący się w zbiorach **Muzeum Narodowego w Warszawie**.



#### Lawrence Alma-Tadema *Róże Heliogabala*

Dzieło powstało w 1888 roku i nawiązuje do historii antycznej. Przedstawia grupę Rzymian bawiących się na przyjęciu u słynącego z zamiłowania do hedonistycznych rozrywek Heliogabala. Młody cesarz ubrany w złotą szatę przygląda się spektaklowi, w którym na gości spada deszcz płatków różanych. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,14 x 1,32 m znajduje się w zbiorach prywatnych.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Według rzymskiego pisarza – Gaiusa Suetoniusa Tranquillusa, znanego jako Swetoniusz – w Złotym Domu Nerona podczas jednej z biesiad na gości spadł deszcz płatków róż, a wraz z nim rozpylono wonne aromaty. Podobne opisy dotyczą panowania Heliogabala.

#### Karl Theodor von Piloty *Astrolog Seni nad zwłokami Wallensteina*

Obraz ilustrujący dramat Fryderyka Schillera odnosi się do wydarzeń z czasów wojny trzydziestoletniej toczącej się między katolickimi Habsburgami a państwami protestanckimi. Astrolog Seni wpatruje się w ciało swego zamordowanego przyjaciela – Wallensteina, generała armii cesarskiej, którego na próżno uprzedzał, że gwiazdy zapowiadają nadchodzącą katastrofę. Malarz pokazał więc zależność losu ludzkiego od sił przeznaczenia. Artysta, operując precyzyjnym rysunkiem



i przewagą ciemnych tonów barw, stworzył dzieło typowe dla szkoły monachijskiej. Obraz namalowany w 1855 roku

farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,65 x 3,12 m znajduje się w Nowej Pinakotece w Monachium w Niemczech.

Jednym z najistotniejszych ośrodków akademizmu było **Monachium**. Władcom Bawarii zależało na tym, by ze stolicy stworzyć liczący się w Europie ośrodek sztuki, dlatego też fundowali stypendia dla pragnących tam studiować artystów. Charakterystyczne dla środowiska monachijskiego było wnikliwe, realistyczne studiowanie detalu oraz stosowanie ciemnych ujednoliciających  **kolorystykę**  obrazu  **podmalówek** . Popularne tam brązowe i ciepłoszare  **tonacje**  zyskały potoczne miano  **sosów monachijskich** . Jednym z najważniejszych przedstawicieli akademizmu w Monachium był  **Karl Theodor von Piloty** . Istotna dla późniejszego charakteru jego twórczości okazała się podróż do  **Paryża** , gdzie podziwiał obrazy  **Paula Delaroche'a** . Początkowo preferował  **sceny rodzajowe** , ale po namalowaniu dla króla Maksymiliana II obrazu *Przystąpienie Maksymiliana I do Ligi Katolickiej* zajęli się  **malarstwem historycznym** , które cechował  **patetyczny**  charakter. Z ogromną dokładnością oddawał scenerię, nawiązując do historycznych realiów. Jednym z jego najbardziej znanych obrazów jest *Astrolog Seni nad zwłokami Wallensteina*. Karl Theodor von Piloty został profesorem akademii monachijskiej, a potem jej dyrektorem. Był także członkiem akademii w Berlinie.

W Wiedniu działał  **Anselm Feuerbach** , syn znanego archeologa. Kształcił się w  **Monachium**  i w  **Paryżu** . Przez wiele lat mieszkał w  **Rzymie** . W 1873 roku wyjechał do  **Wiednia** , gdzie otrzymał posadę profesora historii i malarstwa. Malował  **sceny historyczne** , zwłaszcza utrzymane w realiach  **antyku** .



## DLA DOCIEKLIWYCH

Popularnym portreciścią reprezentującym akademizm był wykształcony w Monachium Niemiec Franz Xaver Winterhalter. Podróżował on po Europie, malując idealizowane wizerunki arystokratek. Zastąpił portretami cesarzowych: francuskiej – Eugonii, żony Napoleona III, i austriackiej Elżbiety, zwanej Sisi, małżonki Franciszka Józefa.

Jednym z najpopularniejszych malarzy wiedeńskich drugiej połowy XIX wieku był **Hans Makart**. Podejmował on tematykę **mitologiczną**, np. obraz *Triumf Ariadny*, i **historyczną**. Malował także **sceny rodzajowe**, **alegoryczne** i **portrety**. Był członkiem akademii w Berlinie i profesorem akademii w Wiedniu. Atelier Makarta było znanym ośrodkiem życia artystycznego. Jako artystę bardzo zasłużonego i płodnego – ceniono go i wynagradzano. Malarstwo Makarta miało charakter dekoracyjny i kompilacyjny, łączący cechy **renesansu** i **baroku**.

W zbiorach **Muzeum Narodowego w Warszawie** znajduje się utrzymany w konwencji szkicu olejny obraz *Portret młodej kobiety* autorstwa Makarta, w **Muzeum Narodowym w Poznaniu** znajduje się zaś obraz *Faun grający na syryndze* tego artysty. Jest to przedstawienie, które pod względem tematyki mieści się w konwencji akademickiej, ale sposób malowania, miejscami wyrazisty i niewygladzony dukt pędzla, dowodzi, że akademicy



**Hans Makart** *Triumf Ariadny*

Ta typowa dla akademizmu scena mitologiczna o wyraźnie zmysłowym charakterze namalowana została w 1874 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 7,84 x 4,76 m. Powstała jako projekt kurtyny dla nieistniejącej już Opery Komicznej w Wiedniu. Ariadna – mitologiczna partnerka Bachusa – często była przedstawiana w scenach triumfu. Tutaj jej postać została wyeksponowana zarówno poprzez zabiegi kompozycyjne, jak i kolorystykę zdradzającą wyraźny wpływ Tycjana. Obecnie obraz znajduje się w Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu.

„oswajali” nowoczesność. Dla Makarta charakterystyczne były sceny, które cechowały: dynamizm bliski dziełom Petera Paula Rubensa, skomplikowana **kompozycja**, bogata **kolorystyka** oraz zróżnicowanie walorowe. Artysta operował śmiało i nie interesowało go akademickie fini.



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

1. Lawrence Alma-Tadema *Najmilsza rozrywka*, obraz w Leighton House w Londynie
2. Karl Theodor von Piloty *Śmierć Cezara*, obraz w Landesmuseum w Hanowerze (Niemcy)
3. Anselm Feuerbach *Orfeusz i Eurydyka*, obraz w Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu
4. Hans Makart *Sokolniczka*, obraz w Nowej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
5. Hans Makart *Czucie* z cyklu *Pięć zmysłów*, obraz w Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu

## Wybrane techniki stosowane w malarstwie akademizmu:

- olej na płótnie, fresk.

## Cechy malarstwa akademizmu:

- szukanie inspiracji w malarstwie dawnym, zwłaszcza antycznym, renesansowym i klasycystycznym,

- przedkładanie historii antycznej nad współczesną,
- traktowanie malarstwa jako dziedziny intelektualnej (malarz reżyserem sceny),
- respektowanie zasady, że sztuka powinna kierować się ideą, a tematyka obrazu ma ukazywać postawy obywatelskie i wartości ponadczasowe,
- stosowanie hierarchii tematów, na czele wzniosłe sceny historyczne, religijne, mitologiczne i alegoryczne, w dalszej kolejności pejzaże, portrety, sceny rodzajowe i martwe natury,
- szukanie inspiracji w sztuce i kulturze Bliskiego Wschodu (orientalizm),
- poszukiwanie piękna idealnego,
- malowanie idealizowanych aktów,
- tworzenie idealizowanych portretów oficjalnych,
- idealizacja postaci, wyrafinowane pozy i gesty przy jednoczesnym realizmie w malowaniu detali,
- posługiwanie się symbolem i alegorią,
- warsztatowa poprawność,
- ścisłe przestrzeganie reguł jako gwarancji doskonałości technicznej dzieł (perspektywa, światłocień, proporcje, sposób nakładania farby),
- studyjny rysunek podstawą wykonania,
- stosowanie wielowarstwowych laserunków,
- częste staranne wykańczanie powierzchni obrazów – efekt fini,

- kompilacja różnych stylów i „oswajanie” nowoczesności.**





## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Znajdź w dostępnych źródłach obrazy Lawrence'a Almy-Tademy i na ich podstawie scharakteryzuj jego styl.
2. Wymień najważniejszych malarzy niemieckich i austriackich tworzących w konwencji akademizmu.
3. Wskaż, w jaki sposób Hans Makart, malując *Triumf Ariadny*, inspirował się malarstwem Tycjana i Petera Paula Rubensa.



## WYPOWIEDZ SIĘ

1. Analizując trzy obrazy różnych autorów, wykaż, w jaki sposób malarze akademizmu inspirowali się antykiem i renesansem.
2. Wskaż, odwołując się do analizy trzech dzieł powstałych w różnych środowiskach, w jaki sposób artyści akademizmu respektowali narzucane im malarskie reguły.

SZTUKA POLSKA:  
ROMANTYZM, REALIZM  
I AKADEMIZM

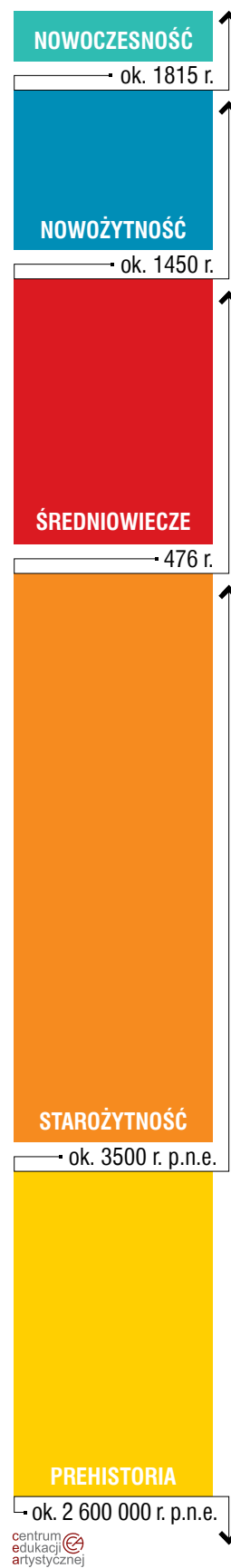
lata dwudzieste XIX w.

przełom XIX i XX w.

- 1822 r. pierwsze wydania *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza
- 1830 r. wybuch powstania listopadowego
- 1846 r. powstanie krakowskie
- 1848 r. Wiosna Ludów w zaborze pruskim
- 1854 r. utworzenie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
- 1863 r. wybuch powstania styczniowego
- 1867 r. nadanie Galicji autonomii politycznej

1. TŁO HISTORYCZNE  
PRZEMIAN W SZTUCE

W zachodniej Europie, począwszy od romantyzmu, dokonywały się w XIX wieku znaczne przemiany w postawach artystycznych. Także na podzielonych między zaborców ziemiach polskich pojawiły się – mimo wielu przeszkód – nowe zjawiska artystyczne: **romantyzm**, **realizm** i **akademizm**. Niestety zabrakło mecenatu królewskiego, tak istotnego za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, a możliwości prywatnych **mecenasów** zostały zredukowane. We wszystkich zaborach, chociaż nie w tym samym stopniu, ograniczano wolność oraz możliwości rozwoju kultury. Ta ostatnia była najważniejsza dla budowania tożsamości narodowej i pielęgnowania patriotyzmu. Ograniczanie swobód wyzwało działalność opozycyjną i stawało się bezpośrednią lub pośrednią przyczyną organizowania zrywów powstańczych. W pozostającym pod władzą carską Królestwie Polskim w 1830 roku wybuchło **powstanie listopadowe**, spowodowane przede wszystkim nieprzestrzeganiem przez cara **Mikołaja I** postanowień konstytucji. Upadek powstania przyczynił się do fali **emigracji**. Około jedenastu tysięcy Polaków opuściło ojczyznę





i osiadło w Europie Zachodniej, głównie w **Paryżu**. Wśród nich znalazło się wielu wybitnych pisarzy, uczonych i artystów, którzy odgrywali kluczową rolę w dążeniach Polaków do odzyskania niepodległości. W **1863 roku**, ponownie na ziemiach zaboru rosyjskiego, wybuchło **powstanie styczniowe**. Trwało ono do 1864 roku i było największym zrywem narodowym o charakterze wojny partyzanckiej. Mimo sukcesów, jakie początkowo odnosili powstańcy, powstanie zakończyło się klęską. Zniesiono wówczas całkowicie autonomię Królestwa Polskiego i nasilono proces rusyfikacji. Zlikwidowano wiele instytucji polskich, w tym uczelnie.



**Artur Grottger**  
**Pożegnanie powstańca,**  
**Powitanie powstańca**  
Niewielkie formatem obrazy  
namalowane zostały w latach  
1865–1866 roku farbami

olejnymi na deskach, każda  
o wymiarach ok. 41 x 53 cm  
i stanowią dyptyk.  
W pierwszym artysta ukazał  
scenę rozstania powstańca  
z ukochaną. W tle obrazu

widoczny jest przygotowujący  
się do wymarszu oddział  
krakusów. Mianem tym  
określano pułk lekkiej  
kawalerii, która wyróżniała  
się m.in. strojem. Powstańcy  
ci nosili granatowe lub białe  
sukmany chłopskie i mieli  
czapki rogatywki. Ukochana,  
ubrana w strój żałobny, czule  
żegna żołnierza, przypinając  
mu do rogatywki kokardę  
w barwach narodowych.  
Na drugim obrazie ranny  
powstaniec wita się pod osłoną  
nocy z ubraną na biało żoną.  
Kłębiące się w tle chmury  
wzmagają dramatyzm sceny,  
co odzwierciedlać ma klęskę  
powstania styczniowego.  
Obrazy znajdują się w Muzeum  
Narodowym w Krakowie.

Także i w innych zaborach podejmowano próby walki pod hasłami wolności i demokracji. W **Wolnym Mieście Krakowie**, jakim stało się ono w myśl postanowień kongresu wiedeńskiego, doszło w **1846 roku** do wystąpień zbrojnych skierowanych przeciwko Austrii. Dwa lata później, na fali **Wiosny Ludów**, wybuchło powstanie przeciw Prusom w **Wielkopolsce**.

W drugiej połowie XIX wieku na terenie zaborów pruskiego i rosyjskiego intensywnie prowadzono akcje germanizacji i rusyfikacji. Więcej swobód mieli Polacy zamieszkali na terenach Austrii, potem Austro-Węgier. W **1867 roku Galicja** otrzymała **autonomię**.

Sytuacja polityczna w istotny sposób wpłynęła na sztukę polską, która mimo wielu przeszkód wpisywała się w przemiany zachodzące na zachodzie Europy. Twórcy z konieczności najczęściej podejmowali wątki patriotyczne. **Romantyzm** przypada na lata **1822–1864**. Początkową datę wyznacza wydanie *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza, końcową zaś – bardzo umownie – **upadek powstania styczniowego**. Duży wpływ na rozwój sztuki romantyzmu miały brak państwowości oraz represje zaborców, które wyzwały nastroje prowolnościowe. Szczególna sytuacja Polaków wpłynęła na to, że w sztukach plastycznych kultywowanie postaw romantycznych przedłużyło się do czasu odzyskania przez Polskę niepodległości.

Istotne znaczenie w malarstwie polskim miały **sceny historyczne**, zwłaszcza w drugiej połowie XIX wieku. Poprzez **malarstwo historyczne** budowano świadomość i dumę narodową, a także przypominano odbiorcom sztuki doniosłe wydarzenia z dawnych dziejów.

W tym okresie dokonywały się ważne przemiany społeczne. Po upadku powstania styczniowego zostało ograniczone znaczenie ziemiaństwa. Miała miejsce konfiskata majątków ziemian sprzyjających powstaniu. Ukazem carskim została zniesiona pańszczyzna i dokonano częściowego uwłaszczenia chłopów.

Wielu Polaków porzuciło nadzieję na odzyskanie niepodległości poprzez zrywy zbrojne. Głosząc wiarę w postęp, naukę i nowy ład społeczny, przyjmowano w literaturze **pozytywistyczne** ideały pracy organicznej i pracy u podstaw. Miało to przyczynić się do budowania konstruktywnego patriotyzmu, w którym koncentrowano wysiłki m.in. na poprawie sytuacji życiowej ubogich warstw społeczeństwa i na edukacji. To zaangażowanie w problematykę społeczną wpłynęło na pojawienie się **realizmu**, kierunku, który w sztukach plastycznych stanowił odpowiednik pozytywizmu panującego wówczas w polskiej literaturze.

Istotną rolę w kształceniu odgrywały funkcjonujące na ziemiach polskich instytucje artystyczne. Na Uniwersytecie Jagiellońskim w **Krakowie** w 1826 roku utworzono samodzielny instytut kształcący artystów. W 1833 roku został on wyłączony z uniwersytetu i funkcjonował jako Szkoła Rysunku i Malarstwa w ramach Instytutu Technicznego, tracąc na wiele lat charakter szkoły wyższej. W 1873 roku uczelnia, jako **Szkoła Sztuk Pięknych**, uzyskała samodzielność. Przez 20 lat kierował nią **Jan Matejko**. Z jego inicjatywy powstał gmach, który do dzisiaj jest siedzibą Akademii Sztuk Pięknych.

Także w **Warszawie** na Uniwersytecie Warszawskim prowadzono od roku 1816 Wydział Sztuk Pięknych, który po powstaniu listopadowym został jednak zamknięty. Dzieło **Wincentego Kasprzyckiego** *Wystawa Sztuk Pięknych w Warszawie w 1828 roku* dobrze ilustruje życie kulturalne stolicy sprzed represji popowstaniowych.

#### **Wincenty Kasprzycki** **Wystawa Sztuk Pięknych** **w Warszawie w 1828 roku**

Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 111 x 95 cm przedstawia wystawę, jaka miała miejsce w jednej z sal Uniwersytetu Warszawskiego. Artysta namalował scenę w trakcie ekspozycji obrazów i przyniósł ją przed jej zamknięciem, co wzbudziło sensację. Przedstawienie jest świadectwem rozkwitu polskiego życia artystycznego w Królestwie Polskim. Malarz uwiecznił z nieprawdopodobną dbałością o szczegóły nie tylko zaprezentowane obrazy,



lecz także odwiedzających wystawę twórców. Wśród nich zidentyfikowano m.in. Antoniego Brodowskiego,

Aleksandra Kokulara i Rafała Hadziewiczza. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



W 1844 roku utworzono, jako placówkę szczebla średniego, Szkołę Sztuk Pięknych i przyłączono ją do Gimnazjum Realnego. Także i ta została zlikwidowana po powstaniu styczniowym, a jej miejsce zajęła w 1865 roku **Klasa Rysunkowa**, zwana od 1871 roku **Szkołą Wojciecha Gersona**. Artysta prowadził ją do 1896 roku. Obie szkoły, warszawska i krakowska, miały status szkół średnich i były etapami przejściowymi na drodze zdobywania wykształcenia przez polskich artystów. Prawie każdy z twórców działających w drugiej połowie XIX wieku oraz na przełomie XIX i XX wieku miał w swoim życiorysie etap nauki „u Gersona” lub w „szkole Matejki”. Na studia wyjeżdżano do Europy Zachodniej, najczęściej do **Wiednia** i **Monachium** (Niemcy), oraz do **Sankt Petersburga** (Rosja). W Monachium ukształtowało się malarskie środowisko określone mianem **szkoły monachijskiej**. Termin *polscy monachijscy* odnosi się do twórczości artystów polskich, którzy tam się kształcili. Niekiedy zdobywali oni sławę i osiedlali się na długie lata na obczyźnie.

Obok szkół powstawały także towarzystwa, których statutowym celem były: popularyzacja sztuki, organizowanie wystaw, a nawet zakup dzieł w celu tworzenia narodowej kolekcji. W **Krakowie** w 1854 roku powstało **Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych**, a 6 lat później w **Warszawie** – **Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych**. Cenzura carska wykluczyła możliwość nadania instytucji powstającej w Warszawie nazwy o podobnym do krakowskiej brzmieniu. Nakazano zrezygnować z członu nazwy „przyjaciół”, godząc się ostatecznie na słowo „zachęta”, gdyż zdaniem władz carskich Polacy nie mieli sztuki, a do jej tworzenia należało ich zaledwie zachęcać.

Polacy odnosili w XIX wieku sukcesy na arenie międzynarodowej. **Henryk Rodakowski** dwa razy z rzędu zdobywał złote medale na paryskim Salonie, co stanowiło niebywały sukces. Nagrodzono w ten sposób jego obrazy *Portret generała Henryka Dembińskiego* (1852) i *Portret matki* (1853). Dwukrotnie złotym medalem w Paryżu był nagradzany też



#### Henryk Rodakowski *Portret matki*

Obraz został namalowany w 1853 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 95 x 134 cm. Dzieło przyniosło artyście niebywały sukces. Eugène Delacroix – po zobaczeniu go na paryskim Salonie – zapisał w swoim pamiętniku: „Widziałem prawdziwe arcydzieło”. Portret ukazuje matkę artysty, Marię, ujętą frontalnie w lubianym przez Rodakowskiego kadrze od kolan. Malarz połączył wyraz dostojeństwa portretowanej z czułością i ciepłem jej spojrzenia. Krytyków zachwycił precyzyjny modelunek i bogactwo odcieni uzyskane mimo zastosowania ograniczonej gamy barwnej. Dzieło znajduje się w Muzeum Pałac Herbsta, oddział Muzeum Sztuki w Łodzi.

**Jan Matejko**. *Kazanie Skargi* zdobyło uznanie w 1865 roku, dwa lata później zaś wyróżniono *Rejtana*. Za *Unię lubelską* w 1870 roku artysta otrzymał Legię Honorową, najwyższe odznaczenie przyznawane przez państwo francuskie. W 1878 roku tym samym wyróżnieniem uhonorowano **Henryka Siemiradzkiego** za obraz *Wazon czy kobieta*. Rzymska pracownia tego artysty cieszyła się międzynarodową sławą.



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, w jakiej sytuacji politycznej byli artyści polscy w XIX wieku i w jaki sposób wpływało to na tematykę ich malarstwa.
2. Wymień instytucje, które na ziemiach polskich zajmowały się kształceniem i te, które zajmowały się promocją sztuki.
3. Powiedz, dokąd najczęściej wyjeżdżali artyści polscy na studia artystyczne.
4. Wymień polskich artystów, którzy nagradzani byli w XIX wieku na francuskich wystawach sztuki.

## 2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Czucie i wiara silniej mówi do mnie  
Niż mędrca szkiełko i oko”.

Adam Mickiewicz

„Bo piękno na to jest, by zachwycalo  
Do pracy, praca, by się zmartwychwstało”.

„[...] mi smutno,  
Że mazowieckie ani jedno płótno  
Nie jest sztandarem w sztuce [...],  
Że wszystkie chaty chłopskie krzywe, że  
[...] świętych figury patronów  
Bez wyrazu [...]  
Niejeden szlachcic widział *Apollina*  
I [...] Milejską *Wenerę*  
A wyprowadzić nie umie komina  
W ogrodzie krzywo zakreśla kwatere,  
Budując spichlerz, często zapomina,  
Że *użyteczne* nigdy nie jest samo,  
Że *piękne* wchodzi, nie pytając, bramą!”

„I tak ja widzę przyszłą w Polsce sztukę,  
Jako *chorągiew na prac ludzkich wieży*,  
Nie jak zabawkę, ani jak naukę,  
Lecz *jak najwyższe z rzemiosł apostoła*  
I *jak najniższą modlitwę aniola*”.

Cyprian Norwid



„Sztuka jest obecnie dla nas pewnego rodzaju orężem w ręku: oddzielać sztuki od miłości ojczyzny nie wolno!”

„Mam inne zainteresowania [...]. Do was należy powietrze i słońce, ja zaś zostanę ze starymi królami”.

Jan Matejko

„Ponad wszystkie nasze sławy wznosi się imię Matejki. Miał on w stosunku do polskiej publiczności tę przewagę, że malował królów, hetmanów, sławne imiona i wypadki i że od razu został uznany w Europie; medal za *Skargę* otrzymany w Paryżu przekonał publiczność, że jest to coś, co trzeba szanować”.

„Ponieważ o wartości dzieła sztuki stanowi nie ta lub owa idea, w imię której zostało ono stworzone, lecz siła talentu jego twórcy, każdy więc kierunek może pozostawić dzieła wielkiej i trwałej wartości”.

„[Aleksander Gierymski] stara się płaszczyznę ujętą w ramy zamienić na żywą naturę. [...] Obraz *Trąbki* przedstawia wieczór zapadający nad Wisłą pod Warszawą. Na niebie rozlewa się jeszcze pomarańczowa, wieczorna zorza, kładąc jaskrawe plamy światła na Wisłę, zawałoną u brzegu berlinkami, galarami, tratwami [...] i rybackimi statkami; ciemne linie masztów przecinają niebo jasne, na którym strzepią się też ciemne sylwety wierzb nadbrzeżnych. Na lewo brzeg oberwany, zasypany śmieciem, gruzem, niżej piaszczysta ława, na której czernieją figury modlących się Żydów; przy małym ognieku, rozłożonym nad brzegiem, flis przygrywa na harmonii, w dali szarzeje most kolejowy z pociągiem ciągnącym za sobą wśród mglistego mroku smugę błękitnąwą pary”.

„Indywidualność to jest ten szczególny ustrój duchowy pewnego talentu, jest koniecznym bezwzględnie pierwiastkiem twórczości”.

„Oczywista rzecz, że niektóre indywidualności artystyczne tak dalece różniły się od natury talentu Brandta, iż na żaden sposób nie dały się z nim pogodzić, nie dały się ukryć i wydobyci w sposób rażący spod jego maniery. Tak się rzecz ma z Maksymem Gierymskim. Jego tak naturalny układ obrazu, jego dążenia do wydobywania subtelnej modelacji rozproszonego oświetlenia dnia chmurnego, wykwiłtne ruchy figur, oparte na rysunku czułym na najmniejsze zmiany kierunku linii lub odchylenia się płaszczyzn – wszystko to nie mogło się złączyć z manierą Brandta”.

„Chełmoński jest jednym z największych, najoryginalniejszych i najbogatszych talentów polskiej sztuki”.

„[...] barwy, światła, cienie i kształty, tj. ruchy, wyrazy i charakter rzeczy, pojedyncze tony i ich harmonia, logika światłocienia, są to wszystko środki artystyczne, pierwiastki, z których składa się artystyczna strona obrazu, które jedynie i stanowczo mówią o sile talentu i na których tylko można zbudować sąd, choćby w przybliżeniu ścisły i prawdziwy, o talencie i indywidualności artysty”.

Stanisław Witkiewicz

### Stanisław Witkiewicz

#### *Wiatr halny*

Znany w XIX wieku polski krytyk sztuki, architekt i pisarz był także malarzem. Preferował pejzaże, rzadziej tworzył sceny rodzajowe. Literacki opis wiatru halnego zawarł w książce *Na przełęczy*, a następnie odtworzył atmosferę w reprodukowanym tutaj nokturnie. Jest to fragment pejzażu tatrzańskiego widzianego od strony Giewontu w konkretnej scenerii. Widoczne jest ścieranie się dwóch mas powietrza: chmur niżowych i wyżu atmosferycznego przynoszącego ocieplenie i rozpozogodzenie. Na linii zderzenia się tych frontów artysta ukazał dwie smagane wichrem limby. Gama barwna została ograniczona do chłodnych tonacji, aby lepiej oddać atmosferę pejzażu. Pod koniec XIX wieku wielu artystów fascynowało się Tatrami. Obraz został namalowany w 1895 roku farbami



olejnymi na płótnie o wymiarach 142 x 93 cm i znajduje się w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie.

Najpełniejszy wyraz postawie **romantycznej** dał **Adam Mickiewicz** w balladzie *Romantyczność*, przedkładając uczucia i wiarę nad rozumowe postrzeganie świata. Za postawą romantyczną opowiedział się także **Maurycy Mochnacki** – publicysta polityczny i muzyk. **Cyprian Norwid** swoje refleksje na temat **piękna** i percepcji sztuki wyraził w poemacie *Promethidion*. Dla Norwida celem sztuki, podobnie jak w estetyce platońskiej, były materializacja ideału oraz upowszechnianie piękna. W utworze zawarł też istotną myśl dotyczącą potrzeby tworzenia odrębnej sztuki narodowej. Kwestia ta ważna była nie tylko dla romantyków. Świetnie rozumiał to **Jan Matejko**, który swoje poglądy wpajał młodym adeptom sztuki. Zajmował się, jako historyk, rozważaniami na temat procesu dziejowego Polski, natomiast jako historyk nie tylko sam uprawiał **malarstwo historyczne**, lecz także zachęcał do tego swoich uczniów. Pejzaż, jako osobny gatunek malarski, w ogóle Matejki nie interesował i traktował go tylko jako tło do obrazów. Swoim studentom również nie pozwalał wychodzić w plener, gdyż uważał, że nowe mody na malowanie z natury, które płyną z Paryża, są w stanie zniszczyć charakter polskiej sztuki. Sądził, że w kraju pozbawionym niepodległości sztuka powinna pełnić szczególną funkcję, dlatego sam malował przede wszystkim **sceny historyczne**, np. *Kazanie Skargi*, a zwłaszcza takie, które ukazywały ważne wydarzenia z historii, stanowiące chlubę narodu.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Poglądy Jana Matejki dobrze znali uczniowie. Ilustruje to anegdota o tym, jak Matejko, wracając dorozką spod Krakowa do domu, ujrzał jednego ze swoich studentów z zapalem malującego pejzaż z natury. Mistrz, wezwawszy delikwenta przed swoje oblicze, zaczął mu czynić gorzkie wyrzuty. Na to student, usprawiedliwiając się, powiedział: „Ależ mistrzu, to jest droga, którą Władysław Łokietek podążał w kierunku pieczar w Ojcowie – temat jak najbardziej historyczny”.





### Jan Matejko *Kazanie Skargi*

Obraz malowany w latach 1862–1864 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,97 x 2,24 m jest własnością Muzeum Narodowego w Warszawie. Obecnie dzieło zdeponowane jest w Zamku Królewskim. Scena nawiązuje do wydarzeń historycznych z czasów Zygmunta III Wazy. Piotr Skarga – jezuita, teolog i słynny kaznodzieja – należał do doradców monarchy. Opowiadał się za wzmocnieniem władzy królewskiej. Jego kazania skierowane przeciwko samowoli szlachty nie cieszyły się popularnością pod koniec XVI wieku, ale w wieku XIX zostały zreinterpretowane. Adam Mickiewicz uważał Skargę za proroka, który przewidział rozbiory Rzeczypospolitej. Scena rozgrywa się w prezbiterium katedry w Krakowie. Kaznodzieja wyróżnia się wśród zebranych patetycznymi, ekspresyjnymi gestami. Odziany w czarne szaty, zasiadający na tronie król zdaje się nie skupiać uwagi na słowach jezuita, ukazana w stallach królowa Anna Jagiellonka zatopiona jest w modlitwie, a butni polscy panowie, rzucając rękawicę do stóp monarchy, demonstrują, że bardziej zajmuje ich dbałość o własne interesy niż o dobro ojczyzny. Jediną osobą, zdającą się ze zrozumieniem słuchać Skargi, jest hetman Jan Zamojski ukazany w podwyższeniu stalli po lewej stronie obrazu. W rzeczywistości sytuacja taka nie mogła mieć miejsca. Skarga nie wygłaszał swych *Kazań sejmowych*, a jedynie je spisywał i wydał drukiem, ponadto był związany z kościołem Świętych Piotra i Pawła, a nie z katedrą. Matejko dał tu wyraz swojej wizji historyzoficznej: niekoniecznie wiernej wydarzeniom, ale stanowiącej ich syntezę i wykładnię zarazem.

W kręgach **pozytywistów** piśmiennictwem o sztuce zajmował się malarz i dydaktyk **Wojciech Gerson** – autor licznych artykułów i recenzji. Najwybitniejszym krytykiem polskim był niewątpliwie **Stanisław Witkiewicz**. W 1884 roku Witkiewicz wraz z **Antonim Sygietyńskim** – pisarzem i krytykiem – zaangażował się w kierownictwo artystyczne pisma „*Wędrowiec*”, na którego łamach wypowiedzieli się na temat **malarstwa realistycznego**, doceniając jego przełomową rolę. Artykuły z wydawanego w **Warszawie** „*Wędrowca*” autorstwa Witkiewicza zostały zebrane w tom *Sztuka i krytyka u nas*. Na publikację tę składały się obszerne monografie poświęcone sylwetkom wybitnych malarzy polskich. Krytyk uważał, że o wartości dzieła sztuki decyduje nie przedmiot odtwarzany, lecz samo wykonanie. Forma była więc, w jego opinii, ważniejsza od treści. Polemizował tym samym z bardziej konserwatywnymi tekstami krytycznymi Gersona. Podkreślał, podobnie jak romantycy, wagę

**indywidualizmu**. Początkowo krytykował postawę Matejki za przedkładanie tematu nad **środki artystyczne**, ale z czasem jego stosunek do malarza zmienił się, a niektóre obrazy Matejki, jak *Kazanie Skargi* i *Batory pod Pskowem*, podziwiał. Teksty krytyczne Witkiewicza dotyczą zwykle artystów ze środowiska monachijskiego, a zwłaszcza malarzy **Maksymiliana Gierymskiego** i **Józefa Chełmońskiego**. Zachwycał się m.in. *Czwórką* autorstwa tego drugiego. Krytyk ten cenił też malarstwo **Aleksandra Gierymskiego** i **Henryka Rodakowskiego**. Angażował się w kształtowanie gustów arystokracji i mieszczaństwa.



### Józef Chełmoński *Czwórka*

Obraz ukazuje rozpędzony na błotnistej drodze czterokonny zaprzęg powożony przez chłopa. Niezwykle silny skrót linii zbiegu perspektywy wywołuje wrażenie, że obraz ogarnia widza, a pędzące konie zaraz go stratuja. Badacze uważają, że w dążeniu do dynamizmu artysta przełamywał konwencje realistyczne, gdyż prezentowane na obrazie pozycje i ruch rozpędzonych koni w zaprzęgu nie są w rzeczywistości możliwe. Dzieło zostało namalowane w 1881 roku farbami olejnymi na płótnie w formacie wydłużonego prostokąta o wymiarach 6,60 x 2,75 m. Malowane przez artystę zaprzęgi konne rozchwytywali kolekcjonerzy, zwłaszcza amerykańscy. W kraju artysta był mniej ceniony, ale na jego talencie poznał się Stanisław Witkiewicz, co świadczy o jego smaku artystycznym i umiejętnościach krytycznej oceny dzieł i talentów twórczych. Obraz znajduje się w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie.

**Henryk Siemiradzki**, jeden z czołowych europejskich przedstawicieli **akademizmu**, stworzył odrębną wizję sztuki, różniącą się zarówno od Matejkowskiej, jak i od tej wytworzonej przez realistów. Poszukiwał **piękna idealnego**, którego źródłem był według niego **antyk**.

### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wskaż utwór, w którym Cyprian Norwid wyraził swoje poglądy estetyczne. Streść je krótko.
2. Wymień najwybitniejszych krytyków artystycznych działających na ziemiach polskich.
3. Przedstaw poglądy Jana Matejki na temat sztuki.
4. Podaj nazwę pisma wydawanego w Warszawie, wokół którego koncentrowali się realisci.
5. Powiedz, na czym opierał estetykę swych obrazów Henryk Siemiradzki.



### 3. RZEŻBA

Podobnie jak na Zachodzie, w **rzeźbie** polskiej reprezentującej **romantyzm**, **realizm** i **akademizm** nie dokonywały się tak radykalne przemiany w zakresie formy, jak w **malarstwie**. Dziedzina ta zawsze była bliższa tradycji i naśladowała rzeczywistość. Oscylowano między tworzeniem rzeźb o uniwersalnej, ponadczasowej wymowie a ukazywaniem prawdy o życiu i czasach współczesnych. Czerpano z tradycji **klasycznej**, inspirowano się też historią, literaturą i wydarzeniami współczesnymi. Istotniejsze było **mimetyczne** odtworzenie rzeczywistości ze szczególną dbałością o szczegóły niż poszukiwanie nowatorskiej formy. Wykorzystywano **patetyczne** gesty i pozy. Pracownie rzeźbiarskie tamtych czasów przypominały rekwizytornie teatralne, a rzeźbienie zaczynało od studium modelu. Gotowe figury często zestawiano ze sobą, co budziło skojarzenie ze sceną teatralną.

Monumentalna rzeźba w XIX wieku na ziemiach polskich nie była dziedziną rozwijającą się tak prężnie, jak malarstwo, ze względu na brak bogatych zleceniodawców. Ziemianie polscy ubożeli, ich majątki były uszczuplane lub – w wyniku represji popowstaniowych – konfiskowane. Rzeźbiarze najpełniej wypowiadali się w **kamiennej** i **stiukowej rzeźbie architektonicznej** dekorującej gmachy oraz w **rzeźbie sepulkralnej**, wykonując oprawy **nagrobków** z **reliefami**, a niekiedy z pełnymi figurami. Na starych cmentarzach, na obecnych lub dawnych ziemiach Polski, zachowało się wiele pięknych nagrobków z XIX wieku. Znaleźć je można m.in. na Starych Powązkach w Warszawie lub na Cmentarzu Łyczakowskim we Lwowie w Ukrainie. Najwybitniejsi rzeźbiarze pragnęli stworzyć chociaż jeden nagrobek na Starych Powązkach, których aleje są obecnie prawdziwymi galeriami rzeźby. Obok **dekoracji** architektonicznej i nagrobnej powstawały gabinetowe **popiersia**, zwłaszcza znamienitych Polaków, oraz małe formy rzeźbiarskie – **medaliony**.

Wielu rzeźbiarzy żyło i tworzyło na **emigracji**, czego przykładem jest **Władysław Tomasz Kazimierz Oleszczyński**, uważany za najwybitniejszego przedstawiciela polskiego **romantyzmu** w tej dziedzinie. **Tomasz Oskar Sosnowski**, autor m.in. **pomnika Jadwigi i Jagiełły na krakowskich Plantach**, łączył w swojej twórczości elementy **klasycyzmu** i **romantyzmu**, a w **portretach** także **realizmu**.

Wśród rzeźbiarzy reprezentujących **akademizm** wyróżnili się: **Cyprian Godebski**, autor **warszawskiego pomnika Mickiewicza**, **Teodor Rygier**, autor **pomnika Adama Mickiewicza w Krakowie**, **Antoni Madeyski**, twórca **nagrobków królowej Jadwigi** i króla **Władysława III Warneńczyka w katedrze na Wawelu w Krakowie**, oraz **Pius Weloński**. Jego rzeźba **Gladiator** – przedstawiająca rzymskiego moca-rza w chwili wychodzenia na arenę z uniesioną ręką – była wielokrotnie kopiowana.

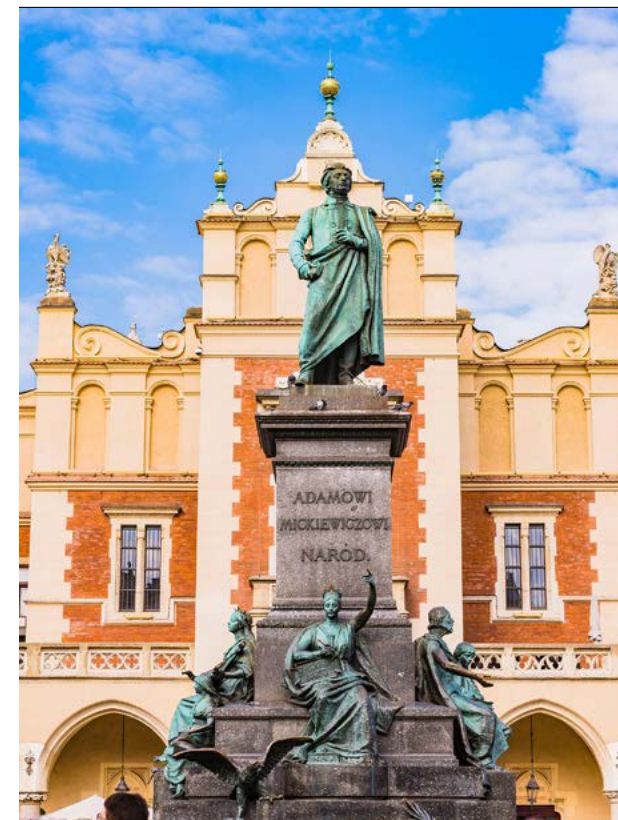
#### Pius Weloński *Gladiator*

Artysta tworzył posąg w latach 1880–1882. Postać rzymskiego gladiatora, jako symbol męstwa, odnosi się do postaw uniwersalnych. Rzeźba, w czasach, kiedy powstała, była odczytywana jako symbol protestu przeciw polityce caratu. Gladiator został przedstawiony w geście pozdrowienia podczas wychodzenia na arenę. Jak przystało na konwencję akademicką, dzieło cechuje patos gestu i pozy. W rysach twarzy postaci, mimo niewątpliwej antykizacji, dopatrywano się „typu słowiańskiego”. Rzeźba wykonana w marmurze o wysokości 1,8 m znajduje się w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, gdzie zdobi klatkę schodową. Jeden z odlewów z brązu znajduje się w parku Ujazdowskim w Warszawie.



#### Teodor Rygier, pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie

Pomnik o wysokości dziesięciu metrów, wznoszący się na krakowskim Rynku Głównym, ukończono w 1898 roku. Długo trwały debaty nad jego kształtem. Ogłoszono aż trzy konkursy na projekt, ale – mimo że uczestniczyli w nich najwybitniejsi twórcy, tacy jak m.in. Jan Matejko, Pius Weloński i Cyprian Godebski – żadna z prac nie uzyskała powszechnej akceptacji społecznej. Ostatecznie wykonanie dzieła powierzono Teodorowi Rygierowi, który zdobył drugą nagrodę podczas trzeciego konkursu. Pomnik ukazuje wieszczę stojącego na wysokim postumencie, wokół którego umieszczono alegorie Ojczyzny, Męstwa, Nauki i Poezji. Postacie wykonano z brązu, postument z granitu.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Tomasz Oskar Sosnowski, pomnik Jadwigi i Jagiełły w Krakowie
2. Cyprian Godebski, pomnik Adama Mickiewicza w Warszawie
3. Antoni Madeyski, nagrobek królowej Jadwigi w katedrze na Wawelu w Krakowie

Wybrane techniki stosowane w rzeźbie polskiej romantyzmu, realizmu i akademizmu:

- rzeźba w kamieniu, • rzeźba w stiuku, • odlew w brązie.

Cechy rzeźby polskiej romantyzmu, realizmu i akademizmu:

- zgodność z nurtami sztuki europejskiej – tworzenie rzeźb w duchu romantyzmu, realizmu i akademizmu,
- duża popularność pomników i rzeźb nagrobnych.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień trzech rzeźbiarzy polskich XIX wieku i podaj po jednym przykładzie ich dzieł.
2. Przedstaw treści, jakie niesie rzeźba *Gladiator* dłuta Piusa Welońskiego.



## 4. MALARSTWO

W czasach zaborów **malarstwo** zajmowało dominującą pozycję w sztukach plastycznych. Jego cechą szczególną była żywa reakcja na wydarzenia współczesne oraz kształtowanie świadomości kulturowej narodu. Dziedzina ta była mniej – niż literatura – zależna od cenzury zaborców. Niemalże znaczenie w rozpowszechnianiu dzieł sztuki wśród Polaków mieli prywatni kolekcjonerzy, którzy tworzyli galerie i gabinety pamiątek. Kolekcjonerem malarstwa zachodnioeuropejskiego był hrabia **Atanazy Raczyński**, dzieła polskich artystów zbierał m.in. hrabia **Ignacy Korwin-Milewski**. Twórców uprawiających malarstwo było wielu zarówno na terenie ziem polskich, jak i na **emigracji**. W ich dziełach uwidoczniły się kierunki, które cechowały sztukę na zachodzie Europy. Przypisanie konkretnego artysty do jednego z tych kierunków nie jest jednak łatwe, ponieważ często w ich twórczości np. romantyzm łączył się z realizmem.

**Romantyzm** najwcześniej ujawnił się na ziemiach litewskich w twórczości przyjaciela i współpracownika Adama Mickiewicza – **Walentego Wańkowicza**.



### Walenty Wańkowicz

#### *Portret Adama Mickiewicza na Judahu skale*

Artysta malował portret Adama Mickiewicza w latach 1827–1828. Poeta został przedstawiony w pozie nawiązującej do portretów lorda George'a Gordona Byrona. Autor *Sonetów krymskich* stoi na szczycie góry Ajudah na Półwyspie Krymskim. Ubrany jest w wielbłądzia burkę, typowy strój arabski, a jego dłoń podpira podbródek. Obok leży lira – atrybut muzy poezji – Erato. Ręka poety spoczywa na sercu, co można zinterpretować jako wyraz tęsknoty za ojczyzną. Na niebie zostały namalowane chmury, przez które sączy się światło słoneczne. Nadany później tytuł nawiązuje do pierwszych wersów sonetu *Ajudah*. Portret zdobył uznanie, artysta wykonał więc kilka jego replik malarskich i litograficznych. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,25 x 1,48 m znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

W drugiej połowie XIX wieku, na fali przemian **pozytywistycznych**, pojawił się **realizm**. Następnie – podobnie jak w literaturze – **realizm krytyczny**, polegający na ukazywaniu nędzy i niedoli niższych warstw społecznych. Pod koniec wieku uwidocznił się **realizm nastrojowy**. Tym mianem określa się obrazy o szczególnym ładunku emocjonalnym. Obecny był w **pejzażu**, **ze sztafażem** lub **bez**, oraz w **scenach rodzajowych**

z życia wsi. W wieku XIX powstawały też liczne **portrety** osób współczesnych twórcom i wizerunki postaci historycznych reprezentujące różne style XIX-wiecznego malarstwa. Były to zarówno **portrety oficjalne**, jak i kameralne, przedstawiające osoby bliskie artystom.

**Akademizm** w malarstwie, rozumiany jako sztuka oficjalna, występował w drugiej połowie XIX wieku i wiązał się z twórczością artystów, którzy podejmowali tematykę **biblijną** i **mitologiczną**, a przede wszystkim tworzyli **sceny historyczne** z dziejów Polski. Ukształtowało się pojęcie *malarstwo salonowe*, czyli takie, które było chętnie widziane na oficjalnych wystawach sztuki. Do malarstwa salonowego niewątpliwie zalicza się twórczość **Jana Matejki**. Obecność w malarstwie polskim scen historycznych jest tak znacząca i specyficzna, że wyodrębnia się nurt **malarstwa historycznego**. Odtwarzano w nim sceny, rekwizyty i kostiumy właściwe dla przeszłości. Przy odzwierciedlaniu wydarzeń inspirowano się literaturą, w tym kronikami i legendami. Także **sceny rodzajowe** były przez odbiorców bardziej akceptowane, jeśli nawiązywały do narodowej tradycji lub były ukazywane w realiach historycznych.

## Romantyzm

Wczesne obrazy **Walentego Wańkowicza** wykazują jeszcze cechy **klasycystyczne**, natomiast jego dojrzała twórczość ma już wyraźny charakter **romantyczny**. Najbardziej znanym obrazem Wańkowicza jest *Portret Adama Mickiewicza na Judahu skale* (ilustracja na s. 188) – przedstawienie poety jako typowego, samotnego bohatera romantycznego, zamyślonego i natchnionego, ukazanego w scenerii kończącego się dnia.

Wśród polskich malarzy działających na **emigracji** talentem wyróżniał się **Teofil Kwiatkowski**, autor dzieła *Bal w Hôtel Lambert (Polonez Chopina)*. Artysta przedstawił marzenie senne kompozytora, w którym ukazał mu się korowód postaci historycznych poruszający się w takt poloneza. Obraz miał formę tryptyku, lewa i prawa jego strona odnosiły się do współczesności, środkowa natomiast – do historii.

Najwybitniejszym polskim malarzem romantycznym był **Piotr Michałowski** (1800–1855). Jako zamożny ziemianin, odebrał gruntowne wykształcenie w dziedzinie nauk ścisłych i humanistycznych, natomiast malarstwa uczył się prywatnie. Sztuka nie była jego najważniejszym zajęciem, ponieważ równocześnie był urzędnikiem i organizatorem życia politycznego i gospodarczego. W czasie powstania listopadowego zarządzał przemysłem hutniczym i organizował powstańcom broń. Po jego upadku musiał więc udać się na **emigrację** do **Paryża**. Kilka lat później powrócił do podkrakowskiego majątku Krzysztoforzyce, którym zarządzał, mając na uwadze także dobro chłopów.

Na twórczość Michałowskiego znaczący wpływ wywarło **romantyczne malarstwo francuskie**, zwłaszcza prace **Théodore'a Géricaulta** oraz **rysunki** i **akwarele** polskiego malarza **Aleksandra Orłowskiego**. Michałowski malował **sceny batalistyczne**, **animalistyczne** i **portrety**. Z uwagi na łączenie z innymi czasochłonnymi zajęciami, często posługiwał się technikami, w których prace powstawały znacznie szybciej niż w przypadku malarstwa olejnego, np. **akwarelą**. Uważa się, że od Orłowskiego przejął niektóre motywy, a przede wszystkim postać jeźdźca na koniu. Michałowski tworzył obrazy, w których postaci **symbolizowały** takie postawy jak bohaterstwo i patriotyzm. Tylko niekiedy indywidualizował rysy twarzy wybitnych bohaterów, a za takiego uważał **Napoleona Bonaparte**. Charakterystyczne dla jego twórczości są: wyrazisty dukt pędzla, **ekspresja gestu** malarskiego i **dynamika kompozycji**.

Artysta potrafił oddać istotę wydarzenia za pomocą śmiałych, szkicowych pociągnięć pędzla. Do najbardziej znanych jego obrazów należą dwie wersje *Somosierry*, przedstawiające





bitwę na przełęczy Somosierra w Hiszpanii, w której wstąpili się polscy szwoleżerowie biorący udział w kampanii napoleońskiej.

#### Piotr Michałowski *Somosierra*

W dniu 30 listopada 1808 roku na przełęczy Somosierra dokonana się szarża 1. Pułku Szwoleżerów-Lansjerów Gwardii Cesarskiej zakończona zdobyciem wąwozu, a tym samym otwarciem drogi na Madryt Napoleonowi I. Artysta ok. 1850 roku przedstawił bitwę, ukazując od tyłu sylwetki szwoleżerów zdobywających wąwóz. Dynamiczną kompozycję podkreślają wyraźnie zaznaczone diagonale. Artysta podobno powiedział, że szarża „powinna wyglądać jakby ognista błyskawica”. Ta wersja tematu namalowana farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 71 x 106 cm jest najbardziej znanym obrazem Michałowskiego. Dzieło znajduje się w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie.

Twórczość Michałowskiego wpisuje się w romantyzm nie tylko ze względu na zainteresowania tematyczne i budowanie nastroju. Jego obrazy kształtowane są **plamą barwną** perfekcyjnie oddającą charakter malowanego motywu. Pozostawił po sobie dzieła ukazujące czasy Napoleona I, w tym jego wizerunki, liczne **portrety**, np. *Señko*, a także przedstawienia koni oraz sceny żołnierskie. Malarz był niedoceniany przez współczesnych, dopiero w XX wieku został uznany za najwybitniejszego artystę polskiego romantyzmu.

#### Piotr Michałowski *Señko*

Obraz z 1848 roku namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 47 x 62 cm znajduje się w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie. Jest to portretowe popiersie wieśniaka o smutnym obliczu ubranego w zbroję, z miską – imitującą hełm – na głowie. Jak uważają badacze, praca powstała jako studium do postaci Don Kichota – obrazu, który nie został nigdy namalowany. Tytułu nie nadał artysta, lecz nawiązuje on do opisanej przez niego w liście do żony postaci dotkniętego klęską powodzi chłopca z okolic Bolestraszczyk. Sylwetka została określona w sposób szkicowy wyrazistymi pociągnięciami pędzla, znakomicie oddającymi charakterystykę postaci, w tym jej psychiki.



W twórczości **Henryka Rodakowskiego** (1823–1894), jednego z najciekawszych malarzy polskich XIX wieku, przeplatają się wpływy **romantyzmu**, **realizmu** i **akademizmu**. Malował on głównie **portrety psychologiczne**, sporadycznie także **sceny historyczne**. Za *Portret generała Henryka Dembińskiego* otrzymał na Salonie w Paryżu w 1852 roku złoty medal pierwszej klasy. Złotym medalem uhonorowano również *Portret matki* (ilustracja na s. 180). W jego pracowni bywał nawet **Eugène Delacroix**. Portrety Rodakowskiego są wnikliwymi studiami psychologicznymi. Artysta w mistrzowski sposób operował **plamą barwną** i stosował **tenebryzm**, wydobywając z ciemnego tła najistotniejsze elementy. Inspiracji często poszukiwał w sztuce dawnej. W **portrecie** swojej pasierbicy, **Leonii Blühdorn**, posłużył się **schematem kompozycyjnym** zaczerpniętym z obrazu **Tycjana *Dama w futrze***, a malując *Wojnę kokoszą*, utrzymaną w estetyce akademizmu, wzorował się na twórczości **Paola Veronesego**.

#### Henryk Rodakowski *Portret generała Henryka Dembińskiego*

Generał Henryk Dembiński wstąpił się sztuką wojenną w czasie wojen napoleońskich. Brał też udział w powstaniu listopadowym. Rodakowski ukazał wodza nie w trakcie

prowadzenia armii do natarcia, ale samotnego w swoim namiocie, pogrążonego w zadumie. Mapa leżąca na beczce prochu odnosić się może do trudnej i ryzykownej roli stratega, od którego zależy nie tylko zwycięstwo, ale i życie jego żołnierzy. Dzieło



zostało namalowane w 1852 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,38 x 1,79 m. Znajduje się w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Źródła podają, że to Eugène Delacroix zabiegał o przyznanie Henrykowi Rodakowskiemu medalu na paryskim Salonie.

**Artur Grottger** (1837–1867) – malarz i rysownik – był twórcą zazwyczaj kojarzonym z **romantyzmem**, choć tworzył w czasach, kiedy kierunek ten był w tendencji schyłkowej.

Artysta, żyjący zaledwie 30 lat, pochodził ze **Lwowa**, gdzie odbierał pierwsze lekcje malarstwa. Przez pewien czas był też uczniem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Malował **sceny rodzajowe**, sceny wojskowe, **portrety** i **sceny historyczne**. Wyjechał na dalsze studia do **Wiednia**, gdzie osiadł na ponad 10 lat. Odnosił tam sukces jako ilustrator współpracujący z wieloma czasopismami. Tam też pod wpływem m.in. **nazareńczyków** ostatecznie ukształtował swój styl. W jego malarstwie pojawiła się **antyklizacja**, zainteresowanie motywami literackimi i fantastycznymi. W obrazie *Modlitwa konfederatów barskich* utożsamiał religijność z patriotyzmem. Najbardziej znane w twórczości artysty są jednak sceny związane z **powstaniem styczniowym**, które przedstawiał nie w sposób ilustracyjny, lecz w dużej mierze **symboliczny**. Przez pryzmat życia konkretnych ludzi ukazywał, jak powstanie wpłynęło na ich los. Przykładem tego jest dyptyk *Pożegnanie powstańca* oraz *Powitanie powstańca* (ilustracja na s. 178). Sławę przyniosły artyście przede wszystkim cykle **rysunkowe**, o których będzie mowa w dalszej części rozdziału.





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

1. Teofil Kwiatkowski *Bal w Hôtel Lambert (Polonez Chopina)*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
2. Aleksander Orłowski *Scena batalistyczna*, obraz w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie
3. Henryk Rodakowski *Portret Leonii Blühdorn*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
4. Henryk Rodakowski *Wojna kokosza*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
5. Artur Grottger *W Saskim Ogrodzie*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
6. Artur Grottger *Modlitwa konfederatów barskich*, obraz w kolekcji prywatnej



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Odnajdź w źródłach obraz Teofila Kwiatkowskiego *Bal w Hôtel Lambert (Polonez Chopina)* i opisz go pod względem treści i formy.
2. Zapoznaj się z obrazami Piotra Michałowskiego i wymień charakterystyczne cechy malarstwa artysty.
3. Wymień nagrodzone na paryskim Salonie obrazy Henryka Rodakowskiego. Wyobraź sobie, że to Ty jesteś członkiem komisji przyznającej te wyróżnienia, i napisz kilka zdań uzasadniających decyzję o nagrodzie.
4. Wskaż tematykę, którą często podejmował w swoich obrazach Artur Grottger.
5. Wymień malarzy polskich, których styl i tematyka dzieł są bliskie romantyzmowi.

## Realizm i malarstwo historyczne

Okolo połowy XIX wieku w polskim malarstwie zaznaczyło się większe zainteresowanie pejzażem i scenami rodzajowymi. Te ostatnie obejmowały zarówno sceny z życia wsi, jak i miasta. Ze względu na to, że na ziemiach polskich tematy takie nie cieszyły się szczególną popularnością, równolegle malowano sceny historyczne.

W drugiej połowie wieku XIX działało wielu artystów, a najważniejszymi ośrodkami były: Warszawa, Kraków oraz Wilno. Zdaniem historyków sztuki wszystkie trzy łączyła idea sztuki w służbie społeczeństwu, dla której punktem odniesienia był pozytywizm. Duże znaczenie dla malarstwa polskiego miały też środowiska artystów polskich poza ziemiami polskimi, przede wszystkim w Monachium.

Sceny rodzajowe, historyczne i historyczno-rodzajowe malował Juliusz Kossak. Ponieważ pochodził z rodziny szlacheckiej, to był wyrazicielem tradycji tej warstwy społecznej. Jego ulubionym motywem, pojawiającym się we wszystkich obrazach, była animalistyka, a zwłaszcza konie. Twórczość artysty cechowały: realistyczny sposób obrazowania z dużą dbałością o szczegóły, czerpanie z tematyki życia codziennego oraz inspiracje literaturą i historią. Najczęściej posługiwał się techniką akwareli, w której osiągnął szczególną biegłość. Spośród jego obrazów powstałych na Kresach do najbardziej znanych należą: *Stadnina na Podolu* oraz *Mohort prezentujący stadninę księciu Józefowi Poniatowskiemu*. Drugi z wymienionych nawiązywał do poematu Wincentego Pola *Mohort*. Malarstwo Kossaka nierzadko nawiązywało do historii, w celu ukazania wspaniałej wizji przeszłości narodu. Artysta wykonywał też ilustracje do czołowych warszawskich pism wydawanych w XIX wieku. Malarzami historycznymi byli także syn Juliusza – Wojciech i jego wnuk

– Jerzy. Wszyscy oni preferowali sceny batalistyczne i specjalizowali się w ukazywaniu koni. Najślynniejszym dziełem Wojciecha Kossaka, które namalował wraz z Janem Styką i innymi artystami, jest *Panorama Racławicka*. Ogromny obraz o długości 114 i wysokości 15 metrów przedstawiający najślynniejszą bitwę powstania kościuszkowskiego został ustawiony w kształcie okręgu w taki sposób, by otaczał oglądającego. Dodatkowo zamaskowano granice między malowidłem a scenografią złożoną z prawdziwych przedmiotów i elementów krajobrazu. Dzieło pierwotnie było eksponowane we Lwowie, po II wojnie światowej przeniesiono je do Wrocławia.

Juliusz Kossak *Stadnina na Podolu*

Artysta w 1886 roku przedstawił scenę z życia wsi kresowej. Wśród grupy koni ukazanych z różnych stron i w różnych pozycjach wypoczywają przy ognisku chłopcy w wiejskich strojach. Artysta osiągnął szczególne mistrzostwo w malowaniu zwierząt; potrafił różnicować ich wiek, temperament i maść. Obraz namalowany farbami akwarelowymi na papierze o wymiarach 130 x 74 cm znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

## DLA DOCIEKLIWYCH

*Panorama Racławicka* jest jedynym zachowanym obrazem tego typu. Niegdyś dzieła takie cieszyły się znaczną popularnością; tworzone nie tylko panoramy ukazujące bitwy, lecz także sceny religijne i pejzaże tatrzańskie. Wraz z pojawieniem się kina zainteresowanie panoramami spadło, w wyniku czego te wielkie obrazy cięto na fragmenty i sprzedawano.

W środowisku warszawskim wyróżniał się Wojciech Gerson, malarz, grafik, pedagog i krytyk sztuki. Malował zarówno obrazy w duchu akademizmu, ukazujące historię Polski, czego przykładem jest *Zabójstwo Przemysława II w Rogoźnie*, jak i realistyczne sceny



o zabarwieniu społecznym. Od połowy lat osiemdziesiątych XIX wieku regularnie jeździł w Tatry, a górskie **pejzaże** należą do jego najlepszych obrazów. Ukazywał w nich zarówno doliny, jak i najwyższe partie gór. Dzieła te cechują zróżnicowane efekty świetlne i nastrojowość, bliska niekiedy jeszcze malarstwu romantycznemu. **Cmentarz w górach** to **pejzaż** tatrzański namalowany z wykorzystaniem **perspektywy powietrznej**. **Zwał skalisty w Dolinie Białej Wody w Tatrach** charakteryzuje się maestrią w operowaniu **światłocieniem** i wpływem **światła** na **barwy** oraz wnikliwym, studyjnym opracowaniem. Malarz był jednym z założycieli Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, którego celem było eksponowanie sztuki współczesnej.

## DLA DOCIEKLIWYCH

*Cmentarz w górach* Wojciecha Gersona ukazuje zakopiański cmentarz na Pęksowym Brzyzku, który z czasem stał się najśynniejszą na Podhalu nekropolią. Pochowano tam wielu artystów związanych z tym regionem, takich jak m.in. Stanisław Witkiewicz, Władysław Hasior i Antoni Rząsa.

**Wojciech Gerson *Cmentarz w górach***

W 1894 roku artysta namalował farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 100 x 67 cm realistyczny pejzaż przedstawiający cmentarz na tle pasma Tatr. Ukazuje on Zakopane w czasach, gdy było ono jeszcze niewielką osadą, której walory zaczynali dopiero odkrywać letnicy i artyści. Sztafaż stanowią sylwetki kobiety i dziecka odzianych w żałobną czerń. Obraz można potraktować jako metaforę ludzkiego losu. Gęsto nakładana farba i swobodna faktura nasuwają skojarzenia z twórczością Gustave'a Courbeta. Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Józef Szermentowski pobierał naukę m.in. u Wojciecha Gersona. Malowane przez niego sceny z życia wsi wpisywały się w **pozytywistyczną** tendencję skupienia się na problemach ludzi z niższych warstw społecznych. Domeną artysty był jednak **pejzaż** ze wszystkimi jego urokami, malowany w bezpośrednim kontakcie z **naturą**. Malarz w 1860 roku wyjechał do **Francji** i tam pozostał do końca życia. Tam też powstały jego najbardziej znane dzieła. Przez pewien czas malował z **barbizończykami**, studiując **światło** słoneczne w **plenerze**. O ile obraz *Odpooczynek oracza* jest typowym przykładem **pejzażu ze sztafażem**, charakterystycznego dla **barbizończyków**, to w *Pogrzebie chłopskim* podjął tematykę nie tylko społeczną, lecz także eschatologiczną, osadzając scenę w realiach polskiej wsi. Ukazał dramat rodziny, która utraciła ważnego jej członka, prawdopodobnie żonę i matkę. Dramaturgię sceny pogłębia gra **światła i cienia**.

**Józef Szermentowski*****Odpooczynek oracza***

Obraz został namalowany w 1861 roku jako jeden z pierwszych po wyjeździe artysty do Paryża. Tytułowa scena stanowi pretekst do ukazania wspaniałego pejzażu równinnego z wysokimi dębami, których korony odcinają się od błękitnego nieba. Obraz ma cechy typowe dla malarstwa barbizończyków. Dzieło namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 100 x 70 cm znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Artystą szczególnie zaangażowanym w problematykę społeczną był **Aleksander Kotsis**, związany ze środowiskiem **krakowskim**. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w **Wiedniu**. W jego twórczości dominowały **sceny rodzajowe** z życia galicyjskiej wsi, ukazywane w konwencji **realizmu krytycznego**, takie jak *Ostatnia chudoba* oraz *Matula pomarli*. Początkowo malował obrazy zabarwione sentymentalnie, ale z czasem jego dzieła stały się bardziej społecznie zaangażowane. Ukazywał mroczne, utrzymane w skali **barw ziemi**, wnętrza chłopskich chat. Był szczególnie czuły na losy dzieci, dlatego w wielu jego obrazach występują najmłodsi. To właśnie ich, jeszcze mocniej niż dorosłych, dotknęła nędza wsi w zaborze austriackim. Kotsis malował także tatrzańskie pejzaże.

**Aleksander Kotsis *Ostatnia chudoba***

Obraz powstał w 1870 roku i można się w nim dopatrywać cech realizmu krytycznego ze względu na sposób, w jaki artysta eksponuje niedolę chłopów, ich sytuację materialną i niesprawiedliwość społeczną. Tytuł odnosi się do zajęcia przez lichwiarza kozy – ostatniej żywicielki, czemu przygląda się z beznadziejną rozpaczą rodzina. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 86 x 64 cm znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.





**Józef Brandt**  
**Pojmanie na arkan**

W 1881 roku artysta namalował obraz, którego tematyka wiąże się z Kresami. Dynamizmem ujęcia i siłą wyrazu zrobił on takie wrażenie na Henryku

Sienkiewicz, że ten opisał go następującymi słowami: „Rzecz dzieje się na stepie ukraińskim; dwóch lisowczyków napadło Tatara. Jeden ściągnął go z konia i puściwszy swego bieguna

w szalony galop, poczyna wlec nieszczęśliwego jeńca po stepie – drugi dopada białego bez jeźdźca, by go zatrzymać, nim ucieknie. Wleczony Tatar na próżno stara się rozpaczliwym ruchem zrzucić z siebie wyprężony arkan, koń jego wpadnie lada chwila w ręce drugiego lisowczyka. Śmiały i gwałtowny ruch jest charakterystyczną cechą tego obrazu; wszystko tu w skurczach i podskokach, znać nagłość napadu i bezskuteczność konwulsyjnych wysiłków napadniętego”. Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,04 x 1,14 m. Znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Odrębnym środowiskiem artystycznym malarstwa polskiego było **Monachium**. Studia na akademii monachijskiej podejmowało wielu Polaków. Niektórzy z nich zostawali w stolicy Bawarii na dłużej. **Sceny rodzajowe** i polskie **pejzaże** były tam cenione i sprzedawane. Popularna była tematyka narodowa. Chętnie sięgano też do przeszłości, szczególnie sarmackiej, malując **sceny historyczne**, **batalistyczne** i **rodzajowe** z życia polskich prowincji i Kresów. Wszystko to miało przypominać, jak niegdyś żyło się w Polsce, a także – po powstaniu styczniowym – propagować życie bliskie natury. Miasta były opanowane przez instytucje zaborców, a wieś kojarzyła się z wolnością. Ukazywanie rytmów przyrody wpływało na świadomość przemijania. Malowano także sceny powstańcze. Obrazy cechowały: realizm ujęcia, nastrojowość i bardzo stonowany **koloryt**, który w historii sztuki zyskał sobie umowne miano **śosów monachijskich**. Taki koloryt Niemcy tłumaczyli tym, że „smutna dusza polska objawia się ilością czarnej farby, którą Polacy wylewają na płótno”. W rzeczywistości to pogardliwe określenie – dotyczące nie tylko malarstwa polskiego, lecz także malarstwa niemieckiego i austriackiego – oznaczało duże ilości **tonów** brunatnych i szarych. Wprowadzili je zwolennicy jasnych **barw**, jakie dominowały w malarstwie na zachodzie Europy w latach siedemdziesiątych XIX wieku i później.

Z czasem realizm krytyczny i malarstwo historyczne zaczęły ustępować **realizmowi nastrojowemu**.

Szczególne znaczenie dla malarstwa polskiego w Monachium miała grupa artystów, zwana sztabem, skupiona wokół pracowni prowadzonej przez **Józefa Brandta** – artystę ukształtowanego pod wpływem **Juliusza Kossaka**. Podobnie jak Kossak podejmował on **sceny historyczne** i historyczno-rodzajowe, często o charakterze anegdotycznym, ukazane w realiach Ukrainy, gdzie chętnie wyjeżdżał. Odtwarzał stepy, zwierzęta w pejzażu, sceny z życia Kozaków, czego przykładem jest **Pożeganie**. Był zafascynowany kulturą **baroku**: czytał **Pamiętniki Jana Chryzostoma Paska**, ubierał się w kontusz, a akcję swych obrazów

najchętniej przenosił w XVII stulecie. Pejzaże ukraińskie z zasnutym mgłą lub chmurami niebem stały się tłem dla grup ludzi oraz zwierząt. Podobnie jak Kossaka cechowało go **narracyjne** ujmowanie tematów, swobodna **kompozycja** i **mimetyczne** odtwarzanie szczegółów. Przede wszystkim jego obrazy charakteryzował **dynamizm**, przez co twórczość artysty jest określana jako „malarstwo akcji”. Brandt stosował śmiało **skrótów perspektywiczne**, a malowane przez niego postacie przybierały różnorodne pozy i wykonywały gwałtowne gesty. Widoczne jest to m.in. w takich dziełach jak **Pojmanie na arkan** i **Spotkanie na moście**. Obrazy artysty wyróżnia też bogactwo **koloru** oraz umiejętne oddanie zjawisk **natury**, np. zmierzchu, zmroku, **światła** słonecznego przeciskającego się przez chmury. Tworząc swoje dzieła, Brandt niekiedy inspirował się **fotografią**. Wywarł silny wpływ na malarstwo polskie oraz na literaturę, czego przykładem jest **Trylogia** Henryka Sienkiewicza. Jego obrazy budziły zachwyt Niemców, a w dowód uznania został powołany na członka Berlińskiej Akademii Sztuki.

Jednym z najwierniejszych kontynuatorów stylu Brandta był **Alfred Kowalski-Wierusz**. Przed przybyciem do **Monachium** uczył się w **Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona**. Artysta preferował malowanie **scen rodzajowych** w zimowym pejzażu, często w realiach siedemnastowiecznych. Ukazywał kuligi i polowania na wilki. Jednym z jego znanych dzieł jest **Wyjazd powozem**. Uzyskał liczne nagrody i cieszył się uznaniem kolekcjonerów.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

W prasie niemieckiej w latach osiemdziesiątych XIX wieku publikowano żartobliwy wierszyk, w którym określano charakter polskiego malarstwa. Brzmiał on:

*Ein bischen Kowalski und ein bischen Brandt,  
Ein bischen Schnee, ein bischen Sand,  
Und wenn ein Wolf ist noch dabei  
Das ist polnische Malerei.*

Po przetłumaczeniu wierszyk brzmi: Trochę Kowalskiego i trochę Brandta / Trochę śniegu i trochę piasku / i jeśli jest tam jeszcze wilk / To jest polskie malarstwo.

W rzeczywistości malarstwo polskie środowiska monachijskiego miało charakter bardzo różnorodny, a obrazy naszych artystów w Monachium wzbudzały podziw.

Twórczość **Józefa Brandta** miała istotne znaczenie dla **Maksymiliana Gierymskiego** (1846–1874). Artysta, chory na gruźlicę, żył niespełna 30 lat, ale pozostawił po sobie znaczący dorobek. Zanim wyjechał do **Monachium**, brał udział w powstaniu styczniowym, które stało się dla niego inspiracją do stworzenia wielu dzieł, w tym najbardziej znanego **Patrolu powstańczego**. Początkowo kształcił się w **Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona**. Pod wpływem Brandta malował sceny o tematyce kresowej. Tworzył także **pejzaże ze sztafżem** i **sceny rodzajowe**, niekiedy w popularnych wówczas realiach rokokowych, tzw. **zopf** (niem. *Zopf* – ‘warkocz’, ‘peruka’), takie jak np. **Odpoczynek na polowaniu**. Jego obrazy malowane są śmiało z uwydatnioną **fakturą**, uzyskiwaną często poprzez posługiwanie się szpachlą. **Rysunek** podporządkował **plamie barwnej**. **Kompozycja** dzieł artysty jest swobodna, a ujęcia często sprawiają wrażenie przypadkowych. W twórczości Maksymiliana Gierymskiego pojawiły się dzieła pokrewne sztuce **barbizończyków**, np. nastrojowe pejzaże z niskim horyzontem i rozległą partią nieba. Potrafił znakomicie oddać nastrój pory roku i atmosferę miejsca, czego przykładem są obrazy **Wiosna w małym miasteczku** oraz **Zima w małym miasteczku**.





#### Maksymilian Gierymski *Patrol powstańczy*

Dziesięć lat po wybuchu powstania styczniowego, w 1873 roku, artysta namalował obraz, który przedstawia jedną ze scen powstania. Dzieło znane jest także pod nazwą *Pikieta powstańcza w 1863 r.* W centrum obrazu widoczna jest grupa umundurowanych i uzbrojonych powstańców, być może pytających o coś spotkanego na drodze wólczykę. Można się domyślać, że chodzi o rozmieszczenie rosyjskich oddziałów. Twarze żołnierzy zwracają się w kierunku, z którego może nadejść niebezpieczeństwo. Napięcie towarzyszące postaciom przeciwstawione jest realistycznie oddanemu, spokojnemu pejzażowi. Gierymski ukazał powstanie przez pryzmat codziennej sytuacji, z wyczuwalną atmosferą zagubienia, niepewności, a nie bohaterskiej walki. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 107 x 60 cm znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

- Obraz *Patrol powstańczy* był inspiracją dla polskiego barda – Jacka Kaczmarskiego – do napisania utworu *Pikieta powstańcza*, w którym pojawiły się słowa: „Patrz tam / Patrz tam / Kraj pod twoim kładzie się spojrzeniem / Patrz tam / Patrz tam / Nie bój się za własnym spojrzeniem / Grom stamtąd gna / Nad równinę wichry i burzowe chmury / Śmierć z sobą ma / Śmiertelniejszą aniżeli śmierć z natury”.
- Maksymilian Gierymski był człowiekiem poważnym i pesymistycznie nastawionym do życia, mimo młodego wieku. Niechętnie brał udział w życiu towarzyskim. Jeszcze poważniejszy był jego o cztery lata młodszy brat – Aleksander, toteż w liście do przyjaciela, Kazimierza Eplera, dwudziestotrzyletni Maksymilian pisał, że ma co najmniej czterdzieści trzy lata, a jego brat pięćdziesiąt.

Ze środowiskiem monachijskim była związana też twórczość młodszego brata Maksymiliana – Aleksandra Gierymskiego (1850–1901). Po nauce w *Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona* pojechał do *Monachium*, gdzie opiekował się chorym bratem. Akademię monachijską ukończył z nagrodą. Przez pewien czas przebywał w *Rzymie*, gdzie powstały jego pierwsze znane obrazy, takie jak *W altanie* (ilustracja na s. 352).

Po powrocie do rodzinnej *Warszawy* malował realistyczne obrazy o tematyce przedstawiającej życie miasta. Artysta związał się wówczas z literatami i krytykami publikującymi na łamach *pozytywistycznego* czasopisma „*Wędrowiec*” – Stanisławem Witkiewiczem oraz Antonim Sygietyńskim. W tym okresie powstały dwa niemal identyczne obrazy: *Żydówka z cytrynami* oraz *Żydówka z pomarańczami*, a także *Przystań na Solcu*, trzy wersje *Święta Trąbek* oraz *Piaskarze*.

#### Aleksander Gierymski *Żydówka z pomarańczami*

W 1881 roku artysta namalował sprzedającą owoce kobietę w ubogim ubraniu z chustą na ramionach. Jej smutna, stara twarz pozbawiona jest nadziei. Zarówno żydowskie pochodzenie bohaterki obrazu, jak i jej status społeczny, wiek oraz płeć czynią z niej postać nieuprzywilejowaną w realiach społecznych schyłku XIX wieku. Zmuszona jest mimo podeszłego wieku do pracy, by zapewnić sobie źródło utrzymania. Gierymski ukazał ją stojącą na moście, odwróconą tyłem do zarysowanych w tle bogatych pałaców i kościołów *Warszawy*. Sylwetka kobiety przedstawiona w ciemnych barwach została przeciwstawiona zamglonemu pejzażowi miasta, namalowanemu w jasnej, chłodnej kolorystyce. Powstały w ten sposób kontrast temperaturowy uwypukla portretowaną kobietę i koncentruje na niej uwagę. Ponadto postać jest opracowana z dużą dbałością o szczegóły, a tło zarysowane bardziej szkicowo. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 54 x 65 cm został skradziony podczas II wojny światowej. Odzyskany w 2011 roku trafił do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.



#### DLA DOCIEKLIWYCH

Tworząc *Żydówkę z pomarańczami*, Aleksander Gierymski wzorował się na fotografii wykonanej przez Konstantego Brandla. Twarz tej samej modelki pojawiła się też na późniejszym obrazie artysty – *Trumnie chłopskiej*.

Wymienione obrazy przedstawiają sceny z życia biedoty warszawskiego Powiśla i Starego Miasta. Nie były one przychylnie przyjmowane przez krytykę, dlatego artysta opuścił *Warszawę*. W latach dziewięćdziesiątych na krótko znalazł się w *Krakowie*, gdzie powstała *Trumna chłopska* – jeden z jego najbardziej znanych obrazów. Tworzył także *pejzaże* z okolicy podkrakowskich wówczas Bronowic. Aleksander Gierymski podobne motywy podejmował zwykle kilkakrotnie. Powstałe w ten sposób obrazy nie są jednak wiernymi replikami, ponieważ różnią się szczegółami.





### Aleksander Gierymski *Święto Trąbek I*

Motyw żydowskiego Święta Trąbek artysta podejmował kilkakrotnie, a obrazy te należą do najważniejszych w dorobku malarza. Nawiązują do obyczajów żydowskiej społeczności zamieszkującej Warszawę. Tytułowe święto było upamiętnieniem stworzenia świata, ale też przypomnieniem o sędzie ostatecznym, dlatego podczas jego obchodów odbywał się rytuał modlitewny połączony ze strząsaniem grzechów do wody. W tym przypadku rzecz dzieje się w małym porcie wiślany, gdzie u brzegu widoczne są statki rybackie, tratwy i łodzie. W odwieczne, tradycyjne rytuały wkrada się powiew nowoczesności: pędzący w dali po moście kolejowym pociąg. Artysta skoncentrował się na wpływie światła na malowane postacie i całą scenę. Prezentowany na ilustracji obraz został namalowany w 1884 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 65 x 47 cm. Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie. W Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie eksponowana jest inna wersja tego tematu.

Artysta podróżował też do Francji, gdzie tworzył nastrojowe **nocturny**, takie jak *Opera paryska nocą*, oraz obrazy inspirowane **impresjonizmem**, np. *Wieczór nad Sekwaną*, i do Włoch, gdzie także malował **pejzaże** i wnętrza architektoniczne.

Bogaty dorobek malarski Aleksandra Gierymskiego jest bardzo zróżnicowany – od wpływów **akademickich** i gustów **neorokokowych** poprzez **realizm** aż po wpływy **impresjonizmu**. Artysta był rozdarty pomiędzy kuszącym go pięknem świata a problemami społecznymi, które zauważał i rejestrował na płótnach. Był luministą wrażliwym na zmienne efekty **światłne**.

Jednym z najwybitniejszych polskich realistów był **Józef Chełmoński** (1849–1914). Artysta początkowo uczył się pod kierunkiem **Wojciecha Gersona**, a następnie studiował w Akademii Sztuk Pięknych w **Monachium**.

Ten dojmujący tragizmem obraz malowany w latach 1894–1895 realistycznie przedstawia chłopską parę siedzącą na ławce przed domem obok trumny zmarłego dziecka. Dominantą barwną jest przykuwający wzrok błękit trumny. Postacie żałobników emanują spokojem pełnym niemej rozpacz, który jest bardziej przejmujący niż patetyczne gesty i pozy, jakich można by się spodziewać w ukazanej sytuacji. Dzieło, namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,95 x 1,41 m, znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



**Aleksander Gierymski *Trumna chłopska***

### DLA DOCIEKLIWYCH

Jak podają źródła, Józef Chełmoński, przebywając w Monachium, wzbudzał sensację ubiorem. Nosił granatową ułańską kurtkę, czerwone rajtuzy konnicy rosyjskiej oraz kolejarską czapkę.

Po studiach monachijskich wrócił do **Warszawy** i prowadził tam pracownię w Hotelu Europejskim wraz z **Adamem Hilarym Bernardem Chmielowskim** i **Stanisławem Witkiewiczem**. Następnie wyjechał do **Paryża**, gdzie zdobył uznanie i przebywał aż 12 lat. Inspirował się wówczas malarstwem **Jean-François Milleta**. Wyjeżdżał także na Podole i Ukrainę. W 1889 roku zakupił dworek Kukłówka pod Warszawą, gdzie mieszkał do końca życia, malował i hodował konie.

Chełmoński jest przede wszystkim znany ze **scen rodzajowych**, w których przedstawiał życie wsi polskiej i ukraińskiej. Był także doskonałym pejzażystą i animalistą. Pierwszy jego wybitny obraz, powstały jeszcze podczas nauki w Warszawie, to *Żurawie*. Ptaki brodzą na podmokłej łące, porośniętej trawami i bodiakami, lub podrywają się do lotu. Jeden, ze złamanym skrzydłem, z tęsknotą patrzy za oddalającymi się towarzyszami. Potraktowane sylwetowo ptaki, wtopione w mglistą przestrzeń nieba, zdradzają osobisty, bardzo emocjonalny stosunek autora do **natury** i niosą **symboliczne** znaczenie. Zdają się być uosobieniem uczuć samego artysty.

Pod wpływem Juliusza Kossaka i Józefa Brandta artysta zafascynował się Ukrainą i Podolem. Obrazy powstałe podczas odbywanych tam podróży przedstawiały sceny z życia mieszkańców: szlachty i chłopów na tle dworów, karczm i chat, a także **sceny animalistyczne**. Wspomnienia z Ukrainy zainspirowały Chełmońskiego do namalowania licznych wersji „czwórki” i „trójki”, czyli przedstawień rozjeżdżonych zaprzęgów konnych. Najslawniejsza z prac o tej tematyce, *Czwórka* (ilustracja na s. 185), eksponowana jest w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie.





### Józef Chełmoński *Babie lato*

Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 1,56 x 1,19 m powstał w 1875 roku w Warszawie. Nawiązuje do wspomnień artysty z Kresów, a także dowodzi wpływów mistrzów monachijskich, których prace Chełmoński poznał w trakcie studiów. Szczególnie bliskie pokrewieństwo łączy *Babie lato* i *Pastuszka* pędzla Franza von Lenbacha. Poza leżącej dziewczyny, bawiącej się pajęczą nicią, nawiązuje też do późnych w XIX wieku aktów powstałych w kręgach francuskiej sztuki akademickiej. Dzieło wzbudziło liczne kontrowersje – zwolenników sztuki oficjalnej raziły brudne nogi pasterki, pozytywistów, w tym Bolesława Prusa, ukazanie jej podczas odpoczynku, a nie w trakcie wyczerpującej pracy. Chełmoński oddał nie tylko charakter natury w konkretnej porze roku – późnego lata, lecz także uchwycił jej piękno i zaakcentował podporządkowanie człowieka odwiecznym biologicznym rytmom. Koloryt obrazu jest stonowany, ograniczony do różnorodnych odcieni brązów i szarości z wyraźnymi akcentami czystej żółci i czerwieni. Dominantę walorową stanowi jasna suknia dziewczyny. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Jednym z najbardziej znanych dzieł malarza jest *Babie lato*, ukazujące pasterkę leżącą na łące. Zainteresowanie stanami natury oraz cyklicznością jej rytmów widoczne jest także w obrazach *Orka* i *Burza*. Wśród późnych, powstałych w Kuklówce, obrazów Chełmońskiego na szczególną uwagę zasługują *Bociany* – scena rodzajowa z życia wsi mazowieckiej.

Malarz przedstawiał wieś bez akcentowania niesprawiedliwości społecznej, ale też bez idealizacji. Podkreślał nierozzerwalny związek człowieka z naturą, uleganie jej rytmom. Twórczość Chełmońskiego wyrasta z realizmu, ale koncentrując się na naturze, artysta ukazywał jej ducha, dlatego uważa się, że pod tym względem kontynuował wizję romantyków. Niektóre z jego dzieł, takie jak *Kuropatwy*, ukazujące samotne stadko ptaków na tle ogromnej, pustej ośnieżonej równiny, dowodzą związku także z malarstwem symbolistów. Jeden z krytyków sztuki napisał, że artysta „zaklął w swoim malarstwie tajemnicę polskości”.



### Józef Chełmoński *Bociany*

Obraz namalowany w 1900 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,97 x 1,50 m przedstawia siedzącego na ziemi oracza i stojącego obok chłopca. Mężczyzna przerwał pracę, by zjeść posiłek, prawdopodobnie przyniesiony mu przez syna. Obaj kierują wzrok ku niebu, na którym widnieje zwiastujący wiosnę klucz bocianów. W tle widać kryte strzechą wiejskie chałupy. Chełmoński ukazał wieś polską w zwykłej, codziennej scenerii, akcentując niezmienny porządek praw natury i pogodzonych z nim ludzi. Obraz, pokazany na wystawie w Warszawie w 1901 roku, zdobył uznanie krytyki. Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Wyrafinowana estetyka, z jaką Józef Chełmoński namalował *Kuropatwy*, eksponowanie pustki i przesunięcie tytułowego motywu ku brzegowi obrazu skłoniły niektórych krytyków do wskazywania związków dzieła z popularnymi wówczas grafikami japońskimi.

Znakomitą malarką była Anna Bilińska-Bohdanowiczowa. Uczyła się w najpierw w Warszawie u Wojciecha Gersona, a potem w Académie Julian w Paryżu. Malowała portrety psychologiczne i pejzaże. Preferowała ciemną, monachijską paletę barwną. Za *Autoportret* uzyskiwała srebrny medal na wystawie światowej w Paryżu w 1889 roku.





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

1. Wojciech Kossak, Jan Styka *Panorama Racławicka*, obraz w Muzeum Narodowym we Wrocławiu
2. Wojciech Gerson *Zabójstwo Przemysława II w Rogoźnie*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
3. Wojciech Gerson *Zwał skalisty w Dolinie Białej Wody w Tatrach*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
4. Józef Szermentowski *Pogrzeb chłopski*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
5. Aleksander Kotsis *Matula pomarli*, obraz w Lwowskiej Galerii Sztuki (Ukraina)
6. Józef Brandt *Pożegnanie*, obraz w Lwowskiej Galerii Sztuki (Ukraina)
7. Józef Brandt *Spotkanie na moście*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
8. Alfred Kowalski-Wierusz *Wyjazd powozem*, obraz w Muzeum Podlaskim w Białymstoku
9. Maksymilian Gierymski *Odpoczynek na polowaniu*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
10. Maksymilian Gierymski *Wiosna w małym miasteczku*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
11. Aleksander Gierymski *Żydówka z cytrynami*, obraz w Muzeum Śląskim w Katowicach
12. Aleksander Gierymski *Piaskarze*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
13. Józef Chełmoński *Żurawie*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
14. Józef Chełmoński *Burza*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
15. Józef Chełmoński *Orka*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
16. Józef Chełmoński *Kuropatwy*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
17. Anna Bilińska-Bohdanowiczowa *Autoportret* (1889), obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie

## DLA DOCIEKLIWYCH

- Pierwszym na ziemiach polskich pejzażystą, którego obrazy powstawały w plenerze, był Aleksander Płonczyński – nauczyciel pejzażu w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie.
- W środowisku warszawskim w drugiej połowie XIX wieku wykształciły się dwie postawy: realistyczna i idealistyczna. Ich malarskim uzewnętrznieniem stał się obraz Henryka Pillatiego *Turniej artystów*. Scena rodzajowa była pretekstem do ukazania pojedynku między postawami. W pojedynku walczą na koniach: idealista – Ignacy Gierdziejewski i realista – Józef Brodowski, syn Antoniego. Obraz zaginął w wyniku działań wojennych. Istnieje tylko czarno-biała fotografia. Był własnością Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.
- Szkołą plastycznym w Polsce nadawano imiona wielkich malarzy polskich XIX wieku. Szkoła w Warszawie nosi imię Wojciecha Gersona, gdyż był on związany z dydaktyką i środowiskiem Warszawy. Zespół Szkół Plastycznych w Radomiu nosi imię – Józefa Brandta, ponieważ osiadł on na stałe w podradomskim Orońsku, gdzie dziś mieści się Centrum Rzeźby Polskiej. Natomiast patronem szkoły w Kielcach jest pochodzący z tego regionu Józef Szermentowski.



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień tematy najczęściej poruszane przez polskich malarzy realistów w XIX wieku.
2. Na wybranych przykładach scharakteryzuj malarstwo historyczne i realistyczne na ziemiach polskich.
3. Wymień polskich malarzy, którzy tworzyli lub kształcili się w Monachium.
4. Powiedz, który z polskich artystów realizmu wiele swoich obrazów poświęcił powstaniu styczniowemu.
5. Wyjaśnij, na czym polegał wpływ malarstwa barbizoińczyków na twórczość Maksymiliana Gierymskiego.
6. Określ, wpływy jakich kierunków artystycznych widoczne są w twórczości Aleksandra Gierymskiego.
7. Scharakteryzuj wizję wsi zawartą w obrazach Józefa Chełmońskiego.

## Akademizm

W kręgu akademii wzrastał talent **Józefa Simmlera**, artysty, który podczas pobytu w Paryżu zafascynował się twórczością **Paula Delaroche'a**. Simmler tworzył w **Warszawie**. Malował **portrety** cechujące się **romantycznym** nastrojem oraz wnikliwością w oddaniu psychiki modela. Jednym z ciekawszych jest wizerunek jego brata, zatytułowany ***Szlachcic z papugą***. Dzieło odwołuje się do zawartej w poemacie *Grób Agamemnona* Juliusza Słowackiego wizji Polski, którą poeta nazywa „pawiem narodów i papugą”.

Sławę przyniósł artyście obraz historyczny ***Śmierć Barbary Radziwiłłówny***. Przedstawił na nim króla Zygmunta II Augusta siedzącego na łożu śmierci ukochanej żony.

**Józef Simmler*****Śmierć Barbary Radziwiłłówny***

Obraz z 1860 roku namalowany farbami olejnymi

na płótnie o wymiarach 2,34 x 2,05 m jest przykładem akademickiego malarstwa historycznego połączonego z – bliskim romantyzmowi – sentymentalnym nastrojem.

Nie przedstawiono tutaj wielkiego wydarzenia z historii Polski, lecz kameralną scenę o melodramatycznej wymowie. Obraz, dzięki dbałości twórcy o szczegóły, w tym o sposób wygładzenia (efekt fini) i umiejętności oddania materii przedmiotów (takich jak: atlas, koronki, aksamit, metal),

budził powszechny podziw, ale najbardziej wzruszała historia miłości pary królewskiej. Barbara była drugą żoną króla Zygmunta II Augusta. Ich małżeństwo postrzegano jako mezalians, bowiem Radziwiłłówna nie pochodziła z królewskiego rodu. Władca,



by ją poślubić, musiał przeciwstawić się protestom polskiej szlachty i własnej matce – królowej Bonie. Przyczyną przedwczesnej śmierci Barbary Radziwiłłówny była choroba, choć przez wieki uważano, że królową otruto. Taką wersję wydarzeń przedstawił Alojzy Feliński

w swym dramacie, który stał się inspiracją dla Simmlera. Namalowana przez niego scena okazała się tak sugestywna, że ukształtowała zbiorową wyobraźnię Polaków dotyczącą dziejów miłości Zygmunta i Barbary. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Przedstawicielem **akademizmu** był **Henryk Siemiradzki** (1843–1902). Urodzony w Rosji, gdzie jego ojciec był oficerem armii carskiej, wychowywał się w tradycji polskiej. Po studiach na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym Uniwersytetu Charkowskiego wstąpił do akademii w **Sankt Petersburgu**. Studia malarskie ukończył ze złotym medalem i sześcioletnim stypendium, dzięki któremu mógł podróżować. Przebywał w **Monachium**, odwiedził **Kraków**, ale osiadł na stałe w **Rzymie**. Na ziemi polskie przyjeżdżał wraz



z rodziną na wakacje i utrzymywał kontakty z polskimi artystami i literatami. Malarz cieszył się powszechnym uznaniem i był członkiem wielu europejskich akademii. Jego rzymską pracownię odwiedzali słynni Polacy, tacy jak Henryk Sienkiewicz, Ignacy Paderewski i Jan Matejko, oraz znani malarze europejscy, w tym Lawrence Alma-Tadema i Hans Makart.

Malował wielkoformatowe obrazy, głównie o tematyce **antycznej**. Znany jest także ze **scen religijnych** z życia Chrystusa, takich jak m.in. *Chrystus i Samarytanka*. Ukazywał męczeństwo pierwszych chrześcijan, czego przykładami są *Pochodnie Nerona* oraz *Dirce chrześcijańska*. Obydwa wymienione obrazy przyniosły mu międzynarodową sławę. Był niezrównany w tworzeniu atmosfery sielanki. Akcja jego obrazów, takich jak np. *Taniec wśród mieczów* i *Idylla*, rozgrywa się w czasach antyku na tle śródziemnomorskiego pejzażu. Siemiradzki namalował też **kurтины** o tematyce **alegorycznej** dla **Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie** i dla Teatru Miejskiego (Wielkiego) we Lwowie. Świadczą one o jego dużym talencie w zakresie **malarstwa dekoracyjnego**. Twórczość artysty odwoływała się do źródeł kultury europejskiej, co nadawało jej kosmopolityczny charakter. Malarz **idealizował** przedstawiane postacie. Preferował harmonijną **gamę barw**, na którą składały się przede wszystkim odcienie kości słoniowej, piaskowych żółcieni, soczystych zieleni i lazurów błękitów. Był mistrzem ukazywania rozproszonego **światła** słonecznego, które często w jego obrazach sączy się między koronami drzew.



### Henryk Siemiradzki *Pochodnie Nerona*

Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 7,04 x 3,85 m w 1876 roku w Rzymie. Artysta zaczerpnął temat głównie z *Żywotów cesarów* Swetoniusza oraz pism Tacyta. Ukazał scenę z czasów panowania cesarza Nerona w Rzymie. Pożar, który wybuchł w 64 roku, stał się pretekstem do oskarżenia chrześcijan i rozpoczęcia ich

prześladowań. Siemiradzki przedstawia chrześcijan przywiązanych do pali w ogrodzie cesarskiego Złotego Domu. Cesarz w otoczeniu świty znoszony jest na lektycie, aby być świadkiem rozpalenia żywych pochodni. Malarz przeciwstawił hedonizm i okrucieństwo antycznych Rzymian pokorze i wytrwałości w wierze, reprezentowanym przez wyznawców Chrystusa, którzy stają się nie tyle

tytułowymi pochodniami Nerona, ile świecznikami chrześcijaństwa i zapowiedzią nastania nowego porządku. Z wymową obrazu koresponduje umieszczony na jego ramie cytat z Ewangelii wg św. Jana: „Et lux in tenebris lucet tenebrae eam non comprehenderunt” (łac. „A światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła”). Polacy utożsamiali zdemoralizowanych Rzymian przedstawionych na obrazie z caratem. Siemiradzki ofiarował dzieło tworzonemu wówczas Muzeum Narodowemu w Krakowie. Jest ono eksponowane w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie.

### Henryk Siemiradzki *Dirce chrześcijańska*

Scena męczeństwa chrześcijanki ilustruje przerażające praktyki z czasów Nerona, polegające na realistycznym odtwarzaniu krwawych greckich mitów. Dziewczyna, niczym mityczna Dirce, została przywiązana do rogów byka i poturbowana na śmierć. Obraz, namalowany w 1897 roku, przypomina jedną z kluczowych scen opublikowanej rok wcześniej powieści *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza. Siemiradzki twierdził jednak, że jej nie ilustrował, a – podobnie jak pisarz – oparł się na tym samym literackim źródle. Scena rozgrywa się w czasach Nerona na terenie rzymskiego cyrku.



W centrum widoczny jest martwy byk z przywiązanym do niego martwym ciałem kobiety. Z lewej strony obrazu ukazano Nerona w otoczeniu dworu, przyglądającego się nagiemu ciału umęczonej, a z prawej – niewolników i gladiatorów. Zgodnie z konwencją akademicką ciało chrześcijanki

wyidealizowano – nie nosi ono żadnych śladów obrażeń. Malarz perfekcyjnie opracował detale: stroje dworzan i architekturę, ukazując bogactwo i przepych czasów cesarstwa. Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 5,30 x 2,63 m i znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Dzieła Siemiradzkiego znajdują się m.in. w Krakowie, Warszawie, Galerii Trietiańskiej w Moskwie, w Ermitażu w Sankt Petersburgu i Lwowskiej Galerii Sztuki.



### Henryk Siemiradzki *Kurtyna Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie*

Kurtyna jest obrazem namalowanym farbami olejnymi na płótnie rozciągniętym na blejtramicie o wymiarach

11,90 x 9,60 m. W przeciwieństwie do większości kurtyń teatralnych nie była ona zwijana, lecz specjalnym systemem podnoszona w górę ponad scenę. W środku obrazu na tle absydy namalowana jest postać

uskrzydłonego mężczyzny w półtacie, będącego personifikacją Natchnienia. Tuż przed nim znajdują się dwie kobiece personifikacje Piękna i Prawdy, które podają sobie ręce w symbolicznej scenie zaślubin. Z lewej odziana w ciemną szatę Tragedia spogląda na Erosa płaczącego nad urną. Z tej samej strony zostały namalowane personifikacje Zbrodni, Występku i Furii. Po prawej znajduje się Psyche uwalniająca się od zmysłowości, a także personifikacje Muzyki i Poezji w orszaku wokół pomnika muzykańca – Terpsychory. Siemiradzki wykonał tę kurtynę jedynie za koszty materiału. Po raz pierwszy podniesiono ją w 1894 roku.





## DLA DOCIEKLIWYCH

Interesującymi polskimi malarzami akademizmu byli także: Franciszek Żmurko, twórca kobiecych portretów i mystowych aktów, oraz Władysław Czachórski, portrecista i twórca scen rodzajowych w konwencji salonowej.



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

1. Józef Simmler *Szlachcic z papugą*, obraz w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie
2. Henryk Siemiradzki *Taniec wśród mieczów*, obraz w Galerii Trietiańskiej w Moskwie
3. Henryk Siemiradzki *Chrystus i Samarytanka*, obraz w Lwowskiej Galerii Sztuki (Ukraina)
4. Henryk Siemiradzki *Idylla*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień tytuł najstynniejszego obrazu Józefa Simmlera i wyjaśnij, jaką historię to dzieło opowiada.
2. Odpowiedz, odwołując się do obrazów Henryka Siemiradzkiego *Pochodnie Nerona* i *Dirce chrześcijańska*, w jaki sposób i w jakim celu malarz ukazywał starożytnych Rzymian.
3. Wyjaśnij, dlaczego twórczość Henryka Siemiradzkiego określana jest jako akademicka. Odnies się do treści i formy obrazów.

## Jan Matejko

Twórczość **Jana Matejki** (1838–1893) – malarza, historiozofa i historiografa – wyrosła z tradycji **akademickiej**, ale – ze względów patriotycznych – artyści nie interesowały sceny mitologiczne, lecz historia Polski. Malarstwo Matejki bywa różnie klasyfikowane, ale nie ulega wątpliwości, że był najbardziej popularnym malarzem polskim w XIX wieku.

Ojciec artysty był Czechem, który osiedlił się w **Krakowie**, a matka pochodziła z rodziny polsko-niemieckiej. Wykształcenie Matejko zdobywał pierwotnie w Krakowie w Szkole Rysunku i Malarstwa. Jego nauczyciel – **Władysław Łuszczkiewicz** – zainspirował go do szkicowania krakowskich zabytków, detali obrazów, a przede wszystkim do kolekcjonowania historycznych rekwizytów. Artysta szkicował je w tece określanej jako *Skarbczyk* i przedstawiał potem w swoich dziełach. W 1858 roku podjął studia w Akademii Sztuk Pięknych w **Monachium**. Największe wrażenie zrobiło na nim malarstwo **Paula Delaroche'a** – francuskiego malarza akademickiego **scen historycznych** – oraz **Karla Theodora von Piloty'ego**. Wyjeżdżał także do **Wiednia**, ale ostatecznie osiadł w **Krakowie**, z którym czuł się związany do końca życia. W 1873 roku został pierwszym dyrektorem Szkoły Sztuk Pięknych. Do grona jego uczniów należeli m.in. **Jacek Malczewski**, **Stanisław Wyspiański**, **Józef Mehoffer**, **Maurycy Gottlieb** i **Leon Wyczółkowski**. Był członkiem kilku akademii: paryskiej, berlińskiej, praskiej i wiedeńskiej.

Na ukształtowanie się stylu Matejki, obok artystów, pod których kierunkiem się kształcił, istotny wpływ miało krakowskie środowisko artystyczne oraz sytuacja, w jakiej znalazły się ziemie polskie, zwłaszcza po powstaniu listopadowym. Inspirowany wciąż żywym na **emigracji romantyzmem** oraz twórczością **Józefa Szujskiego** – historyka i dramaturga, jednego z krakowskich „stańczyków”, czyli przedstawicieli konserwatywnego ugrupowania

politycznego w Galicji, artysta za cel sztuki uznał kształtowanie świadomości narodowej. Z historią wiązał zatem funkcję dydaktyczną. Wiele pokoleń Polaków widziało i widzi nadal ojczyście dzieje przez pryzmat – nie zawsze podręcznikowo wiernych historii – obrazów Matejki.

W jego twórczości malarskiej można wyróżnić dwa zasadnicze okresy. W pierwszym z nich, określanym jako okres rozrachunkowy, artysta ukazywał wydarzenia, w których rozliczał Polaków z błędów, krótkowzroczności i niewykorzystanych szans. Powstały wówczas takie obrazy jak: *Stańczyk* oraz *Kazanie Skargi* (ilustracja na s. 184) nawiązujące do słynnych kazań teologa i pisarza Piotra Skargi, kaznodziei na dworze Zygmunta III Wazy. Drugie z wymienionych płócien było pierwszym w twórczości artysty dziełem o charakterze **historiozoficznym**, czyli opisującym dane wydarzenie z jednoczesną syntezą jego przyczyn i następstw. Okres rozliczeniowy kończy obraz *Rejtan – Upadek Polski*, w którym Matejko przedstawił protest posła nowogródzkiego Tadeusza Rejtana, usiłującego zapobiec rozbiorowi Polski na sejmie rozbiorowym. Za obraz ten Matejko otrzymał w Paryżu złoty medal na wystawie w 1867 roku.

## DLA DOCIEKLIWYCH

Obraz *Rejtan – Upadek Polski* zakupił do swoich zbiorów austriacki cesarz Franciszek Józef za sumę 50 tys. franków, co pozwoliło Janowi Matejce spłacić długi i zabrać się do dalszej pracy. Na pytanie, dlaczego Matejko go sprzedał, według anegdoty miał stwierdzić: „kiedy kupili oryginały, to do kompletu powinni nabyć kopie”. W różnych kontekstach powtarzane są też inne wersje tej anegdoty. Nieznający polskiej historii i ubiorów Francuzi sądzili, że Rejtan był tureckim posłem, którego dzielni Polacy wyrzucili za drzwi.

Jan Matejko *Stańczyk*

Artysta namalował obraz, znany także pod nazwą *Stańczyk w czasie balu na dworze królowej Bony wobec straconego Smoleńska*, w 1862 roku i było to pierwsze dzieło, które przyniosło mu rozgłos. Widoczny jest tu wpływ Paula Delaroche'a. Obraz powstał w okresie tłumionych manifestacji patriotycznych w zaborze rosyjskim. Tytuł nawiązuje do znanej anegdoty związanej z życiem na dworze Zygmunta I Starego, kiedy to trefniś zarzucił królowi dopuszczenie do utraty Smoleńska, jednej z istotnych twierdz zajętej przez wojska moskiewskie. W części centralnej artysta przedstawił *Stańczyka* – nadwornego błazna Jagiellonów, znanego

z politycznych i odważnych żartów. Jego twarz jest autoportretem artysty. Błazen siedzi zamyślony, a jego postawa kontrastuje z bawiącym się bez troski tłumem dworzan z królem i królową na czele, ukazanych w tle. Obok fotela, na którym przysiadł, leży odrzucony kaduceusz – błazeńskie berło. Za oknem z lewej otwiera się widok na wieżę katedry na Wawelu. Na niebie widoczna jest kometa – przepowiednia klęski. Na stoliku leży list z informacją o utracie Smoleńska – wydarzeniu, które Matejko uważał za przełomowe i prowadzące do upadku Rzeczypospolitej. Ukazując siebie w roli *Stańczyka*, malarz podkreślił, że sytuacja artystów w czasach zaborów nie



różni się od tej na jagiellońskim dworze: zamiast dostarczać rozrywkę, muszą się oni zajmować sprawami ojczyzny, lekceważonymi przez tych, do których zadań to należy. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 120 x 88 cm został wystawiony w 1863 roku. Znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.





### Jan Matejko *Rejtan – Upadek Polski*

Tematem obrazu namalowanego w 1866 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 4,87 x 2,82 m jest jedno z najboleśniejszych wydarzeń w historii kraju – zgoda sejmu na rozbiór Polski. Malarz połączył wizję pierwszego i trzeciego rozbioru, by zilustrować proces prowadzący do upadku kraju i wskazać wszystkich, którzy byli za niego odpowiedzialni, bez względu na to, czy fizycznie uczestniczyli w relacjonowanych wydarzeniach. Po prawej widoczny jest leżący na ziemi szlachcic Tadeusz Rejtan. Rozrywając szaty, swoim ciałem usiłuje zablokować wejście do sali warszawskiego zamku, w której ma zostać podpisany traktat rozbiorowy 21 kwietnia 1773 roku. Obok niego malarz ukazał przywódców konfederacji targowickiej, która doprowadziła do trzeciego rozbioru: opuszczającego wzrok Stanisława Szczęsnego Potockiego i zakrywającego twarz ze wstydem Franciszka Ksawerego Branickiego, a także marszałka sejmu rozbiorowego i zarazem płatnego agenta Rosji – Adama Ponińskiego, wzywającego ekspresyjnym gestem straż marszałkowską. Toczący się pod ich stopy pieniądź jest symbolem przekupstwa, a przewrócony fotel – upadku Rzeczypospolitej. Nad ich głowami widnieje portret carycy Rosji, Katarzyny II, głównej inspiratorki rozbiorów. Po lewej, nieco wywyższony i ukazany w pełnej bezradności pozie, stoi król Stanisław August Poniatowski. W łożu ponad tłumem zebranych scenę obserwuje rosyjski poseł, Nikołaj W. Repnin, do którego wdzieczą się polskie arystokratki. Obraz zakupiony przez cesarza Austrii, Franciszka Józefa, do 1918 roku zdobił wiedeński Belweder. Został odkupiony przez władze niepodległej Polski w 1918 roku. Obecnie dzieło znajduje się w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Wnikliwą analizę obrazu *Rejtan – Upadek Polski* Jana Matejki zawiera piosenka Jacka Kaczmarskiego *Rejtan, czyli raport ambasadora*.

W drugim okresie, który zaczął się ok. 1869 roku, Matejko odszedł od negatywnej wizji przeszłości i zaprzestał rozliczania. Zaczął malować wówczas zgodnie z sienkiewiczowską zasadą „ku pokrzepieniu serc”. Przeszłość miała decydować o wielkości narodu i jego prawach do samodzielności. Z historii Polski przywoływał wydarzenia wielkie, świadczące o chwale polskiego oręża i dyplomacji. W tym okresie powstały m.in. obrazy: *Unia lubelska*, *Batorty pod Pskowem*, *Rozmowa z Bogiem (Kopernik)*, *Zawieszenie dzwonu Zygmunta*, *Bitwa pod Grunwaldem*, *Hołd pruski*, *Jan III Sobieski pod Wiedniem*, *Kościuszką pod Raclawicami*, *Konstytucja 3 maja 1791 roku*.

*Unia lubelska* ukazuje scenę, która miała miejsce na lubelskim zamku w 1569 roku. W centrum, z krucyfiksem w ręce, widać króla Zygmunta II Augusta otoczonego przez dostojników duchownych i świeckich reprezentujących zarówno Polskę, jak i Litwę. Matejko, by zaznaczyć szerszy kontekst wydarzenia, przedstawił także postacie, których przy zaprzysięganiu unii nie było, takie jak np. Anna Jagiellonka, kardynał Stanisław Hozjusz i pisarz Andrzej Frycz Modrzewski. Malarz jeszcze swobodniej podszedł do faktów historycznych, tworząc obraz *Batorty pod Pskowem*. W rzeczywistości król Stefan Batory nie dotarł z armią pod Psków. Obraz miał jednak stanowić syntezę militarnych sukcesów Polaków na wschodzie w drugiej połowie XVI wieku i wskazywać przyczynę, dla której podboje te zostały przerwane. Król – na wyraźną prośbę papieża – przyjmuje poselstwo cara Iwana Groźnego proszące o pokój. Ukazany na prawym skraju płótna karzeł trzymający tarczę z dwugłowym orłem symbolizuje ukryte intencje Rosjan, którym nie zależy na pokoju, ale pragną zyskać czas, by uzbroić się przed kolejną konfrontacją.

Gigantyczna, mierząca niemal 10 metrów długości *Bitwa pod Grunwaldem* ukazuje kluczowy moment z bitwy rozegranej 15 lipca 1410 roku – śmierć wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego Ulricha von Jungingena. W wizji artysty zabija go żmudzi piechur włócznią św. Maurycego, insygnium wręczonym Bolesławowi Chrobremu przez Ottona III na zjeździe gnieźnieńskim w 1000 roku. Matejko chciał przez to pokazać zerwanie wszelkiej zależności Polaków od Niemców, a także zaakcentować skuteczność wspólnych działań Polaków i Litwinów, którzy ramię w ramię pokonują krzyżacką potęgę. Podążając za narracją niechętnego Władysławowi Jagielle kronikarza Jana Długosza, malarz wyeksponował rolę wielkiego księcia litewskiego Witolda. Odziany w ciemnoczerwony strój, zajmuje centralne miejsce kompozycji, a nad nim powiewa polski sztandar. Król polski został ukazany w tle, na niewielkim wzgórzu po prawej stronie obrazu. Wśród chmur, nad zwartym w śmiertelnym boju rycerstwem Matejko namalował postać św. Stanisława, patrona Polski, chcąc podkreślić nadprzyrodzoną ingerencję w przebieg działań zbrojnych.

*Jan III Sobieski pod Wiedniem*, obraz namalowany w dwusetną rocznicę zwycięskiej bitwy z Turkami, ukazuje moment, gdy król przekazuje posłowi list do papieża o treści: „Venimus, videmus, Deus vicit” (łac. ‘przybyliśmy, zobaczyliśmy, Bóg zwyciężył’). Nad pobojuwiskiem unosi się Duch Święty w postaci gołębic i rozpościera się tęcza – znak przymierza Boga z ludźmi. Dzieło zostało ofiarowane papieżowi Leonowi XIII, by przypomnieć wkład Polski w obronę chrześcijańskiej Europy. Do dziś znajduje się w **Muzeach Watykańskich**.

*Hołd pruski* to dzieło o ambiwalentnej (zarówno pozytywnej, jak i negatywnej) wymowie. Matejko przedstawił w nim triumf Polski nad zakonem krzyżackim, który rozbitý militarnie, został przekształcony w Prusy Książęce – świeckie państwo będące polskim lennem. Ukazując rękawicę rzuconą do stóp króla, wskazał jednak, że utworzone wówczas państwo stało się załącznikiem potęgi Prus.

Pod koniec życia artysta namalował cykl dwunastu obrazów *Dzieje cywilizacji w Polsce*. Są to obrazy ukazujące najważniejsze wydarzenia z dziejów Polski od chrztu do uchwalenia Konstytucji 3 maja.





### Jan Matejko *Hołd pruski*

Obraz malowany w latach 1880–1882 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 7,85 x 3,88 m był jednym z tych w twórczości artysty, które miały ukazać wielkość kraju. W centrum widoczne są postacie Zygmunta I Starego i klęczącego przed nim Albrechta Hohenzollerna, ostatniego wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego i pierwszego księcia Prus. Zygmunt II August został namalowany jako pięcioletni chłopiec. Na obrazie tym artysta sportretował ponad 30 postaci współczesnych artyście. Jako królowa Bona wystąpiła żona Matejki – Teodora. Matejko zamieścił też w dziele dwa autoportrety: jego rysy nosi siedzący na schodach Stańczyk, zadumany nad dalekosiężnymi konsekwencjami hołdu, oraz Bartolomeo Berrecci, architekt i rzeźbiarz ukazany w lewym dolnym rogu. W dolnej części obrazu, w otwartym kadrze, przedstawieni zostali mieszczanie obserwujący wydarzenie. Zabieg ten podkreśla realizm sceny i sprawia, że osoba oglądająca dzieło może się poczuć jak jeden z jego uczestników. Matejko podarował obraz do zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu. Obecnie eksponowany jest w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie.

W większości z wymienionych obrazów Matejko przedstawił relacje Polski z późniejszymi państwami zaborców. Punktem odniesienia była więc dla niego aktualna sytuacja polityczna. Malowane sceny uwiarygodniał wnikliwą lekturą kronik historycznych, studiowaniem strojów z dawnych epok, broni, mebli i akcesoriów. Każda z wielu występujących w jego obrazach postaci miała rysy portretowe. Jego obrazy historyczne cechuje zatem realizm szczegółu zestawiony z **idealizacją** wizji. Sceny są niezwykle udratyzowane, malarz podkreśla protagonistów teatralnie zarysowanym gestem. **Kompozycja** dzieł jest z reguły **dynamiczna**, wielokierunkowa, a przedstawienie licznych postaci w stosunkowo ciasnej przestrzeni skutkuje efektem **horror vacui**. Artysta preferował ciemną **kolorystykę** z dominującymi **tonami** czerwieni, brązów, złamanych fioletów i złota. Obrazy po ukończeniu przemalowywał laserunkową warstwą farby, by

ujednolicić **koloryt** i odwrócić uwagę widza od pieczołowicie malowanych szczegółów.

Matejko był także wybitnym portrecistą. Wykonywał m.in. **portrety** członków rodziny i postaci ze swojego otoczenia. Tworzył także dzieła religijne.

Zasłynął jako twórca obrazów **olejnych na płótnie**, stworzył także projekty **polichromii** prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie, a także liczne **rysunki** ołówkiem. Najsłynniejsze z nich to *Poczet królów i książąt polskich* zawierający wizerunki czterdziestu czterech władców i władczyń.



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

1. Jan Matejko *Unia lubelska*, obraz w Muzeum Narodowym w Lublinie
2. Jan Matejko *Batory pod Pskowem*, obraz w Zamku Królewskim w Warszawie
3. Jan Matejko *Rozmowa z Bogiem (Kopernik)*, obraz w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie
4. Jan Matejko *Zawieszenie dzwonu Zygmunta*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
5. Jan Matejko *Bitwa pod Grunwaldem*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
6. Jan Matejko *Sobieski pod Wiedniem*, obraz w Muzeach Watykańskich
7. Jan Matejko *Wernyhora*, obraz w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie
8. Jan Matejko *Konstytucja 3 maja 1791 roku*, obraz w Zamku Królewskim w Warszawie
9. Jan Matejko *Portret żony w sukni ślubnej*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
10. Jan Matejko *Autoportret* (1892), obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie

### DLA DOCIEKLIWYCH

Jan Matejko uważał pejzaż za gatunek mniej warty uwagi. Jedyne dwa zachowały się z jego podróży do Stambułu.

Typowa technika stosowana w malarstwie polskim romantyzmu, realizmu i akademizmu:

- olej na płótnie.

Cechy malarstwa polskiego romantyzmu, realizmu i akademizmu:

- inspirowanie się takimi kierunkami malarstwa zachodniej Europy, jak: romantyzm, realizm i akademizm,
- częste ukazywanie życia w dawnej Polsce i istotnych dla narodu wydarzeń,
- podejmowanie tematyki narodowej: ukazywanie pejzaży i scen rodzajowych z polskiej, także kresowej wsi, tematyka związana z powstaniem styczniowym i represjami, jakie dotknęły Polaków,
- krytyczny stosunek do polityki zaborców i panujących stosunków społecznych.



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień te z obrazów Jana Matejki, których tematyka związana jest z rozliczaniem błędów i wypaczeń narodowych, i te, które malowane były zgodnie z zasadą „ku pokrzepieniu serc”.
2. Wyjaśnij, na czym polega historiozoficzny stosunek Jana Matejki do przeszłości.
3. Określ, które środki artystyczne były charakterystyczne dla twórczości Jana Matejki.



## 6. RYSUNEK I GRAFIKA

W XIX wieku **rysunek** usamodzielniał się jako pełnoprawna **dyscyplina sztuki**. Rysunkiem i grafiką zajmował się **Aleksander Orłowski** – artysta, który był nadwornym malarzem wielkiego księcia Konstantego. Jako pierwszy w Rosji posługiwał się też **litografią**. O nim Adam Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* ustami Telimeny powiedział: „Orłowski, który życie strawił w Peterburku, sławny malarz (mam jego kilka szkiców w biurku)”.

Szczególne miejsce w polskiej twórczości zajmują teki rysunkowe **Artura Grottgera**. Artysta tworzył je czarną **kredką** na przyciemnionym **kartonie**, a refleksy **światła** podkreślał białą kredą. Grottger układał swoje prace w cykle nazwane: *Warszawa I*, *Warszawa II*, *Polonia*, *Lithuania* i *Wojna*. Wszystkie one powiązane są tematycznie z manifestacjami warszawskimi 1861 roku, powstaniem styczniowym, a także z represjami, które spotykały Polaków po powstaniu. Grottger był artystą zaangażowanym w sprawę walki Polaków o niepodległość.

*Wojna*, piąty i ostatni cykl, ma charakter bardziej uniwersalny. Bohaterem tego cyklu jest poeta, który na wzór Dantego przeprowadzany jest przez jego mużę – Beatrycze – przez piekło wojennej rzeczywistości. Poecie Grottger nadał swoje rysy, a Beatrycze to **idealizowany** wizerunek ukochanej malarza, Wandy Monné. Artysta posłużył się w tym cyklu **antybizującą** stylistyką.



### Artur Grottger *Kucie kos* z cyklu *Polonia*

Przez pryzmat sytuacji w kuźni artysta przedstawił w 1863 roku scenę przygotowywania się do powstania styczniowego. Kowale szykują broń dla oddziałów kosynierów, czemu przyglądają się dwaj powstańcy w rogatywkach z kokardami narodowymi, uzbrojeni w pistolety i trzymający w dłoniach drzewce do kos. Grottger znakomicie oddawał kontrast walorowy. Był biegłym rysownikiem, który w iluzjonistyczny sposób odtwarzał postacie i tło wydarzeń. Rysunek, wykonany kredką na papierze o wymiarach ok. 57 x 44 cm, został zakupiony przez kolekcjonera węgierskiego i obecnie znajduje się w Muzeum Narodowym w Budapeszcie.

Postacie przedstawiane w rysunkach Grottgera były **alegoriami** postaw i przeżyć określonej grupy, a sceneria i atrybuty miały niekiedy charakter **symboliczny**. Podobnie jak w obrazach, artysta ukazał wydarzenia przez pryzmat pojedynczych losów ludzkich, a dramaturgia wzrastała wraz z kolejnymi tekami. W jego rysunkach o niepodległość kraju walczyli zarówno szlachcice, jak i chłopci. Widoczne jest to m.in. w *Kuciu kos* i w *Boju*. Bohaterami jego rysunków były także kobiety – wdowy, rozpaczające matki – i sieroty. Artysta pokazywał destrukcyjne skutki działań wojennych – przedstawiał motyw bezczeszczonej świątyni, zrujnowanego dworu i miasta. Jednocześnie cykle Grottgera wyrażały idee narodowego katolicyzmu, wiążąc martyrologię Polski z męką Chrystusa. Zgodnie z romantycznymi przekonaniem, granice między światem żywych i umarłych nie były wyraźnie zaznaczone, czego dowodzi rysunek *Duch*. W *Puszczy* ukazał **spersonifikowaną** śmierć, która przemierza gęstą knieję w oczekiwaniu na mającą się rozegrać w niej powstańcza potyczkę. Na rysunku tym artysta uzyskał bardzo subtelne efekty **laserunkowe**.

Elementem charakteryzującym cykle Grottgera była **ekspresja** ukazywana poprzez mimikę, pozy i gesty postaci. Artysta łączył umiejętność **iluzjonistycznego** oddania rzeczywistości z psychologiczną analizą postaci.

### Artur Grottger *Bój* z cyklu *Lithuania*

Rysunek powstały ok. 1864 roku przedstawia jedną z bitew z czasów powstania styczniowego. W kilku z nich Polacy odnieśli zwycięstwo, mimo to powstanie ostatecznie zakończyło się klęską. Grottger uwiecznił tutaj moment zwycięskiej szarży. Tworząc postacie powstańców, wykorzystał portrety swoich przyjaciół. Sam wcielił się w postać umieszczoną w tle kartonu z charakterystycznym wąsikiem, czapką z piórem i kokardą narodową. Patetyczne gesty i pozy bohaterów *Boju* pogłębiają dramaturgię pracy. Kompozycja rysunku przywodzi na myśl *Wolność wiodąca lud na barykady* Eugène'a Delacroix. Rysunek wykonany kredką na kartonie o wymiarach ok. 43 x 56 cm znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.



Znakomitym rysownikiem był także **Jan Matejko**. Studia rysunkowe poprzedzały wykonanie przez niego obrazów olejnych. W technice rysunku ołówkiem wykonał jedno ze swych najbardziej znanych dzieł – *Poczet królów i książąt polskich*. By stworzyć wizerunki władców i władczyń, artysta oglądał ich wcześniejsze wyobrażenia, sięgał do przekazów historycznych oraz studiował rekwizyty i kostiumy z epoki. Postacie królów i książąt obdarzył nie tylko indywidualnymi fizjonomiami, lecz także wyposażył w atrybuty, często o **symbolicznym** znaczeniu, które charakteryzowały ich panowanie. Matejko niejednokrotnie świadomie pozostawał jednak w niezgodzie z prawdą historyczną, dążąc do wzmocnienia siły wyrazu. O znaczeniu pocztu zdecydowała zatem nie tyle jego wartość dokumentalna, co artystyczna.

### Jan Matejko *Kazimierz Wielki*

Rysunek wykonany w 1890 roku ołówkiem na papierze o wymiarach ok. 21 x 36 cm wchodzi w skład *Pocztu królów i książąt polskich*. Tworząc wizerunek króla, Matejko skorzystał ze swoich doświadczeń sprzed dwudziestu lat, kiedy uczestniczył w badaniach grobu Kazimierza Wielkiego. Dokumentował wówczas odkrycia rysunkami. Zainspirowany widokiem królewskiej czaszki w koronie, namalował obraz *Wnętrze grobu Kazimierza Wielkiego* i podjął się rysunkowej rekonstrukcji czaszki monarchy. W wizerunku z pocztu malarz ukazał odnalezioną w grobie koronę i berło. Pas króla składający się z miniatur budowli został zainspirowany rzeźbioną postacią władcy na jego wawelskim nagrobku i odnosi się do fundowania przez ostatniego z Piastów licznych zamków, kościołów i obwarowań miejskich. Pięść monarchy spoczywa na księdze, która oznaczać może dokonaną przez króla kodyfikację prawa (statuty wiślicko-piotrkowskie) lub też stanowi symbol założonej przez niego Akademii Krakowskiej.







TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Artur Grottger *Duch* z cyklu *Lithuania*, rysunek w Muzeum Narodowym w Krakowie
2. Artur Grottger *Puszcza* z cyklu *Lithuania*, rysunek w Muzeum Narodowym w Krakowie
3. Jan Matejko *Poczet królów i książąt polskich*, rysunki w Muzeum Narodowym we Wrocławiu



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, jakie znaczenie miał rysunek w XIX wieku.
2. Powiedz, których artystów uważa się za najwybitniejszych polskich rysowników.
3. Odnajdź w dostępnych źródłach przykłady rysunków Artura Grottgera, które ukazują okrucieństwo walk zbrojnych. Zapisz ich tytuły.
4. Wyjaśnij, dlaczego Artura Grottgera nazywa się spóźnionym romantykiem.



WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na trzech przykładach dzieł omów różnorodność tematyczną malarstwa polskiego XIX wieku.
2. Na przykładach trzech dzieł różnych artystów polskich wykaż, w jaki sposób malarze XIX wieku ukazywali ważne wydarzenia historyczne.
3. Na trzech wybranych przykładach wykaż, w jaki sposób w malarstwie polskim XIX wieku funkcjonował realizm krytyczny.
4. Omów na trzech wybranych przykładach, w jaki sposób malarze XIX wieku ukazywali polską wieś.

## IMPRESJONIZM

lata siedemdziesiąte XIX w.

lata osiemdziesiąte XIX w.

- 1839 r. Michel Eugène Chevreul opublikował wyniki badań naukowych w dziedzinie koloru
- 1854 r. traktat z Kanagawy – przywrócono kontakty handlowe z Japonią
- 1861 r. James Clerk Maxwell stworzył pierwszą barwną odbitkę fotograficzną
- 1863 r. na Salonie Odrzuconych wystawiono obraz Édouarda Maneta *Śniadanie na trawie*
- 1869 r. Auguste Laugel wydał podręcznik *Optyka i sztuka*
- 1870–1871 wojna francusko-pruska
- 1874 r. pierwsza wystawa impresjonistów w atelier fotograficznym Nadara w Paryżu
- 1878 r. Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz stwierdził, że widzenie rzeczywistości jest w sposób subiektywny zależne od poznającego podmiotu
- 1886 r. ostatnia wystawa impresjonistów

1. TŁO HISTORYCZNE  
PRZEMIAN W SZTUCE

Drogę **impresjonizmowi** (fr. *impression* ‘wrażenie’) – nowemu kierunkowi, który pojawił się w **drugiej połowie XIX wieku** – bezpośrednio przetrarli artyści, tacy jak: **John Constable** i **Joseph Mallord William Turner** oraz **barbizończycy**. Inspirowano się także poszukiwaniami w zakresie operowania **kolorem** i **światłem** widocznymi w twórczości dawnych mistrzów, takich jak m.in. **Diego Velázquez**, **Peter Paul Rubens** i **Jean Honoré Fragonard**. Pośredni wpływ na rozwój kierunku miały też czynniki naukowe, szczególnie opublikowane w **1839 roku** wyniki badań prowadzonych przez chemika, dyrektora farbiarni w Manufakturze Gobelinów w **Paryżu**, **Michela Eugène’a Chevreula**. Jego doświadczenia dotyczące **barw** i ich psychofizjologicznej funkcji wykorzystywano w produkcji dywanów i gobelinów.

NOWOCZESNOŚĆ

ok. 1815 r.

NOWOŻYTNOŚĆ

ok. 1450 r.

ŚREDNIOWIECZE

476 r.

STAROŻYTNOŚĆ

ok. 3500 r. p.n.e.

PREHISTORIA

ok. 2 600 000 r. p.n.e.



Istotnym czynnikiem, który miał wpływ na rozwój impresjonizmu, było doskonalenie technik **fotografii**. W 1861 roku szkocki fizyk – **James Clerk Maxwell** – wykonał pierwszą **barwną odbitkę**. Techniki fotografii doskonalono także we Francji, a **dagerotypy** były już bardzo popularne. Obraz fotograficzny coraz lepiej odzwierciedlał rzeczywistość. Wobec tych osiągnięć artyści stanęli w obliczu konieczności przewartościowania celów sztuki. Fotografia wprowadziła też istotne zmiany w zakresie **kompozycji** dzieła i sposobu ujęcia tematu. Wnosiła aspekt przypadkowości komponowania, inny niż w malarstwie kąt widzenia, możliwość zmniejszania i powiększania skali obiektów, a także rejestrację zjawisk, jak gdyby zatrzymanych w **kadrze**.

Znaczenie dla rozwoju impresjonizmu miało też – po podpisaniu **traktatu z Kanagawy** – wznowienie kontaktów handlowych **Japonii**, najpierw ze Stanami Zjednoczonymi, a później także z krajami europejskimi. W **Paryżu** i w **Londynie** otwarto sklepy z towarami z Dalekiego Wschodu, dzięki czemu społeczeństwa Europy Zachodniej mogły odkryć nieznane dotąd aspekty sztuki azjatyckiej. Poznano wówczas **drzeworyty** japońskich mistrzów, m.in. Utamara Kitagawy, Andō Hiroshige i **Hokusaia Katsushiki** – autora m.in. **Wielkiej fali w Kanagawie**. Po raz pierwszy zetknięto się z odmiennym od ustalonego w tradycji europejskiej sposobem **komponowania**. W **grafice** japońskiej często wykorzystywano **linie diagonalne** i eksponowano **asymetrię**. Dziedzinę tę cechowały: **syntetyczny** sposób obrazowania, precyzyjne efekty **linearne** i wyrafinowanie **kolorystyczne**. Dla wielu artystów zachodnioeuropejskich drugiej połowy XIX wieku stało się to ważnym źródłem inspiracji.



**Hokusai Katsushika Wielka fala w Kanagawie**  
Drzeworyt barwny o wymiarach  
ok. 38 x 26 cm powstał ok. 1830 roku.

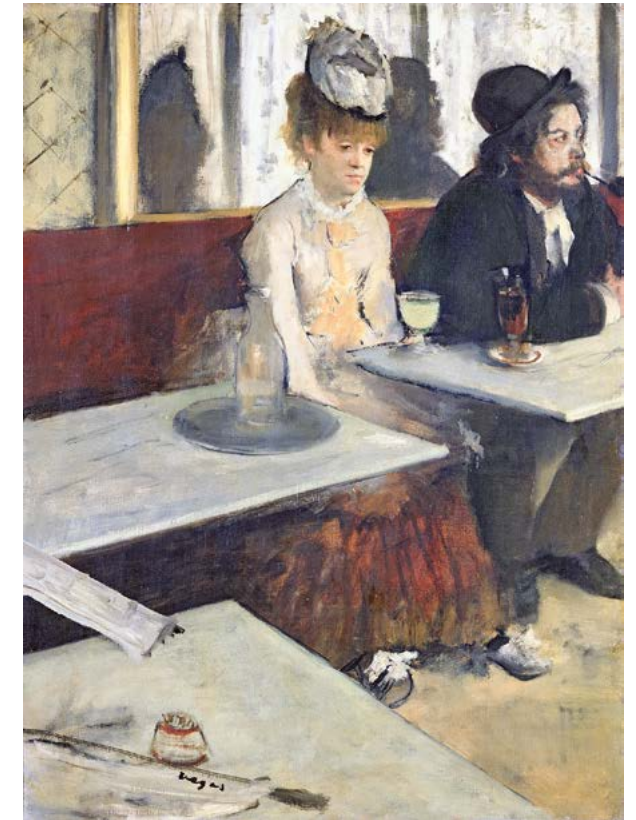
Przedstawia wzburzone morze z rozkołysanymi łodziami. W głębi widoczna jest góra Fudzi, w Japonii traktowana jako miejsce święte, symbol pierwiastka duchowego. Wyobraża więc to, co niezmiennie w odróżnieniu od zmienności widzialnego świata, którą obrazuje dynamiczna fala. Charakterystyczna sylwetka góry to motyw często podejmowany przez artystów. Drobiazgowy linearyzm, z jakim odtworzono pianę na szczycie fali, jest charakterystyczną cechą japońskich drzeworytów. Dzieło stało się bardzo popularne i było wielokrotnie powielane.

Grupa impresjonistów nieformalnie ukształtowała się na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku. Tworzyło ją kilku studentów, którzy spotkali się w **Atelier Gleyre**: **Claude Monet**, **Pierre Auguste Renoir**, zwany **Auguste'em Renoirem**, **Alfred Sisley**, **Jean-Frédéric Bazille**. Następnie dołączyli do nich studenci z Académie Suisse: **Camille Pissarro** i **Paul Cézanne**, a później także **Edgar Degas** – autor m.in. obrazu *Absynt* – i **Berthe Morisot**. Za swojego mentora uważali oni malarza skandalistę **Édouarda Maneta**. W słynnej paryskiej **Café Guerbois**, gdzie bywał on w towarzystwie pisarza **Émile'a Zoli** i innych krytyków, a także fotografa **Gasparda-Félix'a Tournachona**, znanego jako **Nadar** – jednego z najważniejszych fotografów XIX wieku – toczyły się dysputy na temat nowego malarstwa.



**Honoré Daumier**  
**Nadar wynoszący fotografię na wyżyny sztuki**

Daumier, który był karykaturzystą, ok. 1862 roku wykonał litografię o wymiarach ok. 22 x 27 cm przedstawiającą Nadara fotografującego z balonu unoszącego się nad Paryżem. Przewrotny tytuł, którym autor opatrzył grafikę, wskazuje na znaczenie fotografii.



**Edgar Degas Absynt**

Około 1876 roku artysta namalował farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 68 x 92 cm scenę z kawiarni Nouvelle Athènes przy placu Pigalle w Paryżu. Często bywał tam wraz z przyjaciółmi, m.in. pisarzem **Émile'em Zolą** oraz malarzem **Édouardem Manetem**. Obraz charakteryzuje nowatorski sposób komponowania, który wskazuje na inspiracje fotografią i grafiką japońską. Aktorka, Ellen Andrée, znajduje się w centrum kompozycji, ale jej towarzysz, malarz i pisarz **Marcellin Desboutin**, został przedstawiony po prawej stronie. Dzięki temu kompozycja jest asymetryczna, a kadr sprawia wrażenie przypadkowego. Punkt widzenia jest nieco uniesiony, jakby scena była widziana oczyma stojącego kelnera. Wnikliwe studium postaci nie pozwala uznać obrazu za impresję malarską. Przedstawione osoby wydają się być samotne i pogrążone w smutnych myślach. Uważa się powszechnie, że jest to próba ukazania pułapki alkoholizmu i wyobcowania człowieka w wielkim mieście. Obraz znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

Ostatecznym impulsem do stworzenia nowego kierunku stało się zetknięcie **Moneta**, **Pissarra** i **Sisleya** z obrazami **Josepha Mallorda Williama Turnera** i **Johna Constable'a**. Miało to miejsce w Londynie podczas **wojny francusko-pruskiej (1870–1871)**. Wówczas także, również w Londynie, przyszli impresjoniści poznali wpływowego **marszanda**, czyli handlarza sztuką, **Paula Durand-Ruela**. Dostrzegł on drzemiący w nich potencjał i zaangażował się w organizację ekspozycji dzieł młodych artystów. W pierwszej wystawie, która odbyła się między 15 kwietnia a 15 maja 1874 roku w dawnym **atelier** fotograficznym Nadara, wzięli udział m.in. **Claude Monet**, **Edgar Degas**, **Auguste Renoir**, **Camille Pissarro** i **Berthe Morisot**. Nie nazywali się jeszcze wtedy impresjonistami. Do stworzenia nazwy kierunku przyczynił się zaprezentowany tam obraz **Claude'a Moneta Impresja, wschód słońca**.



Impresjoniści mieli 8 wspólnych wystaw, z których ostatnia odbyła się w Paryżu w **1886 roku**. Nie oznacza to, że przestali wówczas tworzyć kojarzone z kierunkiem obrazy malowane z **natury**. Najbardziej konsekwentny z nich – Claude Monet – zmarł w 1926 roku i do końca w seriach płócien oddawał ulotność zjawisk w przyrodzie.

Impresjonizm był kierunkiem przede wszystkim malarskim. Próbowano doszukać się jego cech też w rzeźbie, chociaż jego wpływy są widoczne tylko w twórczości nielicznych artystów. W literaturze tego okresu można znaleźć impresjonistyczne opisy – głównie przyrody. Impresjonizm jako kierunek zaistniał – już w XX wieku – również w muzyce, zwłaszcza instrumentalnej. Charakteryzowało go znaczne nowatorstwo dotyczące tonalności i budowania melodii oraz zastosowanie płam brzmieniowych.



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień czynniki, które miały wpływ na powstanie impresjonizmu.
2. Wymień artystów, których twórczość mogła inspirować impresjonistów.
3. Podaj czas i miejsce pierwszej i ostatniej wystawy impresjonistów.
4. Wyjaśnij, dlaczego w latach siedemdziesiątych XIX wieku grafika japońska miała wpływ na nowy sposób komponowania.

## 2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Wielka to niespodzianka dla takiej epoki, jak nasza, kiedy zdawałoby się, nie ma już nic do wynalezienia [...], zobaczyć nagle błysk nowych przesłanek [...]. W zakresie kolorystyki dokonali oni [impresjoniści] prawdziwego odkrycia, którego źródeł nie znajdziemy nigdzie”.

Louis Émile Edmond Duranty

„[Szkoła impresjonistów] wprowadziła w modę niezwykle barwne i zachwycające gamy tonów, ukazała nowe pomiędzy nimi stosunki”.

Armand Silvestre

„Artystą, który obok Whistlera wywołuje najwięcej dyskusji, jest Manet. [...] *Kapriel* [obecnie *Śniadanie na trawie*] jest w bardzo ryzykownym guście; naga kobieta spokojnie siedząca na trawie w towarzystwie dwóch ubranych mężczyzn; w głębi postać kąpiąca się w małym jeziorze, w tle wzgórze”.

Étienne-Joseph-Théophile Thoré

„Tym, co trzeba widzieć w obrazie, nie jest śniadanie na trawie, ale cały pejzaż: jego partie energiczne i partie subtelne, jego solidne, szerokie, pierwsze plany i delikatne, lekkie tła; trzeba widzieć jędrne ciało, modelowane szerokimi plamami światła, miękkie mocne tkaniny, a zwłaszcza rozkoszną sylwetkę kobiety w koszuli, tworzącą w głębi piękną białą plamę pośród zielonych liści; wreszcie trzeba widzieć rozległą, wypełnioną powietrzem całość, skrawek natury oddany z tak trafną prostotą, całą tę piękną stronicę, którą artysta zapełnił, umieszczając w niej szczególnie i wyjątkowe cechy, tkwiące w nim samym”.

Émile Zola

„[...] codziennie dodaję i odkrywam coś, czego do tej pory nie zauważałem [...]. Jak trudno jest malować tę katedrę! [...] Im dalej posuwam się do przodu, tym trudniej oddać mi to, co czuję. [...] Sądzę, że ten, kto twierdzi, że ukończył płótno, jest wielkim zarozumiałcem. [...] To raczej oporna skorupa barw, a nie obraz. [...] Przez całą noc miałem straszne sny, katedra waliła się na mnie, cała w błękitach, różach i żółcieniach”.

„Kiedy wychodzisz malować, staraj się zapomnieć, co masz przed sobą, drzewo, dom, pole czy cokolwiek innego. Myśl tylko: tu jest mały kwadrat błękitu, tu podłużny kształt różowy, tu smuga żółtego, i maluj tylko tak, jak to dla Ciebie wygląda, dokładny kolor i kształt, aż da Ci to własną, naiwną impresję sceny, którą masz przed sobą”.

Claude Monet

W XVII wieku Isaac Newton rozszczepiał światło słoneczne przez pryzmat i odkrył, że składa się ono z „barw tęczy”. **Thomas Young** – angielski lekarz i fizyk – odkrył interferencję, czyli nakładanie się fal światła. W 1807 roku została opublikowana jego teoria dotycząca psychofizjologii widzenia. Wyjaśniała ona powstawanie barwnych wrażeń wzrokowych. Jej twórca zauważył, że receptory barw w oku są szczególnie wrażliwe na kolor czerwony, niebieski i zielony. Chemik **Michel Eugène Chevreul** udowodnił, że na niektóre barwy wpływ ma ich sąsiedztwo. Na przykład, gdy czarną nitkę ułoży się na niebieskim tle, nabiera ona pomarańczowego odcienia. Podobnie, gdy czarną nić ułoży się na tle fioletowym, wydaje się ona żółtawa. W każdym wypadku zabarwia się ona kolorem dopełniającym. Chevreul nazwał ten efekt **kontrastem symultanicznym**, czyli równoczesnym. Jego zdaniem każdą **barwę** należy odbierać komplementarnie, czyli w zestawieniu z barwami, które znajdują się w sąsiedztwie.

Koncepcję tę Chevreul rozwinął i opublikował w wydanej w 1839 roku książce *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* (fr. *O prawie równoczesnego kontrastu kolorów i doborze kolorowych obiektów*).

### Koło barw Chevreula

W najważniejszej swojej rozprawie na temat kolorów Michel Eugène Chevreul rozbudował koło barw Isaaca Newtona, wyznaczając dla trzech podstawowych barw (czerwonej, żółtej i niebieskiej) po 23 barwy pochodne, dzięki czemu zostało stworzone koło o siedemdziesięciu dwóch polach w różnych odcieniach. Każda z barw, ukazana na neutralnym tle, będzie zabarwiała to tło takim, który leży po przeciwnej stronie koła.



Wprawdzie idee Chevreula zachowały swoją aktualność co najmniej do 1890 roku, ale już w połowie XIX stulecia wiedza na temat **koloru** i sposobu jego widzenia, czyli percepcji, została pogłębiona. Teorią koloru zajmowali się także Francuz **Auguste Laugel** oraz Niemiec **Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz**, który wykazał, że dowolny kolor można uzyskać, mieszając **barwy podstawowe**, czyli czerwoną, żółtą i niebieską, oraz barwy wynikające z połączenia poszczególnych par, zwane **barwami pochodnymi**. Barwa pochodna stanowi dopełnienie dla barwy, która nie wchodzi w jej skład. Na przykład zieleń powstająca ze zmieszania błękitu i żółcieni jest dopełnieniem dla czerwieni. Każdy



kolor zabarwia otaczającą go przestrzeń **barwą dopełniającą**. Zestawione ze sobą barwy dopełniające tworzą bardzo silny **kontrast temperaturowy** i jednocześnie wzmacniają swoją intensywność.

Wszystko to było zbieżne z przemianami w malarstwie w ostatnich dekadach XIX wieku. Nie oznacza to, że **impresjoniści** tworzyli doktryny wsparte badaniami naukowymi. Technika, jaką stosowali, powstała na drodze **empirycznej**, co podkreślał **Claude Monet**. Impresjoniści, tworzący w czasie, w którym prowadzone były badania na temat koloru i percepcji wrażeń wzrokowych, nie znali dogłębnie nowych teorii, niewątpliwie jednak świadomi byli ich istnienia. Bywali w kręgach, w których się o tym dyskutowało, i powoli zmieniali sposób myślenia o kolorze.

Sztuka impresjonistów była początkowo niechętnie przyjmowana przez krytyków, ale artyści nie przejmowali się tym, a szokowanie opinii publicznej stało się normą warunkującą zaistnienie w świadomości odbiorców, a nawet – w niektórych wypadkach – w historii sztuki.



### Édouard Manet *Śniadanie na trawie*

Na Salonie Odrzuconych w 1863 roku obraz funkcjonował pod tytułem *Kąpiel*, dopiero później nadano mu powszechnie dziś znaną nazwę. Kompozycja dzieła stanowi nawiązanie do zaginionego obrazu Rafaela *Sąd Parysa*, przedstawionego na grafice wykonanej przez Marcantonio

Raimondiego, oraz do znajdującego się w zbiorach Luwru *Koncertu wiejskiego*, uchodzącego za dzieło Giorgionego lub Tycjana. Widzów i krytyków szokowało ukazanie nagiej kobiety w towarzystwie dwóch ubranych mężczyzn w scenie rozgrywanej się współcześnie, pozbawionej kontekstu mitologicznego, religijnego

lub alegorycznego. Oburzać mogły również inne aspekty obrazu: przedstawienie kobiety kąpiącej się w obecności mężczyzn (kąpieliska dla kobiet i mężczyzn były wówczas starannie separowane), wzrok ukazanej w akcie modelki skierowany prowokująco na widza i unoszący się nad sceną gil, wyobrażony w taki sposób, w jaki w scenach religijnych malowano gołębicę symbolizującą Ducha Świętego. Skandal wywołała nie tylko treść obrazu, lecz również jego forma: malarz uprościł modelunek, nakładając farbę niemal płasko, i naruszył prawa perspektywy zbieżnej, gdyż kobieta przedstawiona w wodzie jest zdecydowanie zbyt duża względem grupy postaci na pierwszym planie. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 2,65 x 2,07 m znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

Artystą, który inspirował impresjonistów, był **Édouard Manet**. Burzliwą krytykę wywołało wystawienie na Salonie Odrzuconych w **Paryżu w 1863 roku** jego obrazu *Śniadanie na trawie*, odczytywanego przez oglądających jako parodia sztuki tradycyjnej. Wówczas ukazało się w prasie wiele artykułów dyskredytujących ekspozycję, ale znaleźli się też jej zwolennicy. **Paul Mantz** w „Gazette des Beaux-Arts” uznał utworzenie Salonu Odrzuconych za akt przywrócenia wolności artystom. Obrazów, w tym wspomnianego powyżej, bronił też pisarz **Émile Zola**, który zwracał uwagę na ich walory artystyczne. Krytyk Étienne-Joseph-Théophile Thoré, posługujący się pseudonimem William Bürger, pisał, że obraz jest w bardzo ryzykownym guście. Niewątpliwie Manet otworzył innym artystom drogę do łamania zasad.

W związku z pierwszą wystawą impresjonistów w Paryżu w **atelier Nadara**, pojawiła się kolejna fala krytyki. Obrazy wystawiających tam artystów wydawały się niedokończone, zaledwie szkicowe. Publiczność, przyzwyczajona dotąd do starannego wykończenia płócien, nie mogła zareagować entuzjastycznie, a większość krytyków nie potraktowała wydarzenia poważnie.

Dziennikarz **Louis Leroy** utworzył nazwę grupy od tytułu obrazu **Claude’a Moneta** *Impresja, wschód słońca* i spopularyzował ją w artykule *Wystawa impresjonistów*, poświęconym ekspozycji w satyrycznym piśmie „Charivari”. Nazwy impresjoniści używał w sposób prześmiewczy i pogardliwy dla artystów, którzy odrzucili tradycyjne środki artystyczne. Pisarz i dziennikarz – **Antonin Proust** – we wspomnieniach poświęconych Manetowi pisał natomiast, że termin ten zrodził się wcześniej, w dyskusjach prowadzonych wśród malarzy.



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, kim był Michel Eugène Chevreul, i wyjaśnij, na czym polegała jego teoria koloru.
2. Powiedz, odnosząc się do koła barw Chevreula, jaka barwa tworzy kontrast symultaniczny względem czerwieni.
3. Podaj autora i tytuł obrazu, od którego zaczerpnięto nazwę impresjonizm.
4. Wyjaśnij, dlaczego twórczość Édouarda Maneta szokowała opinię publiczną i krytyków sztuki.

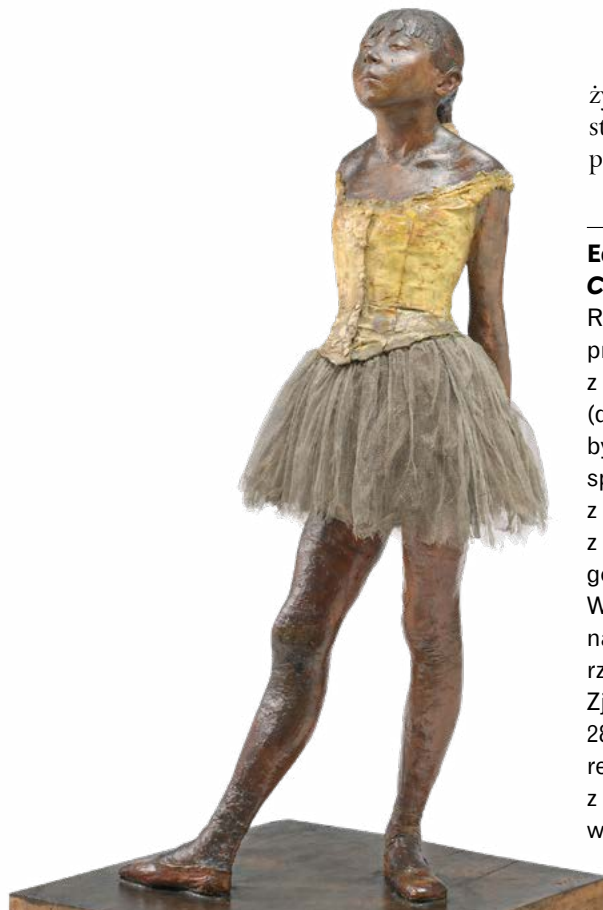
## 3. RZEŹBA

**Impresjonizm** był kierunkiem typowo malarskim, a mimo to w historii sztuki zdarza się, że niektóre jego charakterystyczne cechy próbuje się odnaleźć w dziełach rzeźbiarskich, np. w pracach **Edgara Degasa**. Artysta tym częściej zajmował się rzeźbieniem, im bardziej pogarszał się mu wzrok. Przez całe życie interesował się baletem, stąd także w rzeźbie wielokrotnie przedstawił motywy tancerek. Po śmierci twórcy w jego pracowni znaleziono wiele małych rzeźb ukazujących m.in. baletnice. Służyły mu one prawdopodobnie do komponowania niektórych obrazów.

### DLA DOCIEKLIWYCH

Rzeźbiarzem łączonym często z impresjonizmem był też włoski artysta Medardo Rosso. Swoje prace kształtował szkicowo, niekiedy ledwo zarysowując postacie i stosując zróżnicowaną, swobodną fakturę. Jednym z jego najśtywniejszych dzieł jest *Rozmowa w ogrodzie*.





Jedyną rzeźbą Degasa zaprezentowaną za jego życia była *Czternastoletnia tancerka*, która została wyeksponowana na szóstej wystawie impresjonistów w 1881 roku i wzbudziła sensację.

#### Edgar Degas

##### *Czternastoletnia tancerka*

Rzeźba wykonywana w latach 1879–1881 przedstawia postać młodej baletnicy z paryskiej Opery. Posąg ma zmniejszoną skalę (dwie trzecie naturalnej wielkości). Modelką była dziewczyna pochodząca z niższych klas społecznych. Została ukazana podczas jednego z baletowych ćwiczeń. Degas wykonał rzeźbę z wosku, dodając spódniczkę wykonaną z tiulu, gorset, baletki i perukę z prawdziwych włosów. Wszystko – oprócz spódniczki – zostało następnie także pokryte woskiem. Oryginalna rzeźba trafiła do prywatnej kolekcji w Stanach Zjednoczonych. Po śmierci artysty powstało 28 replik z brązu. Prezentowana na fotografii replika o wysokości ok. 1 m jest odlewem z brązu połączonym z woskiem. Znajduje się w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie.

#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wskaż twórcę, którego dzieła rzeźbiarskie zwyczajowo łączy się z impresjonizmem.
2. Powiedz, dlaczego rzeźba Edgara Degasa *Czternastoletnia tancerka* jest nowatorska pod względem techniki wykonania.

## 4. MALARSTWO

Uważa się, że **impresjonizm** – ze względu na to, że malarze interesowali się głównie ukazaniem rzeczywistości zewnętrznej – jest konsekwencją **realizmu**. Nowatorskie były natomiast zastosowane przez impresjonistów **środki artystyczne** oraz tematyka. Początkowo artyści malowali jedynie to, co mogli zaobserwować bezpośrednio w **naturze**. Tematy obrazów czerpali z codziennych zdarzeń. Malowali **sceny rodzajowe** z życia miasta: ulice, kawiarnie i parki, **portrety** i **pejzaże**, w tym **ze sztafażem**. Byli artystami, którzy wzorem **barbizończyków** wyszli w **plener**. Tam malowali najczęściej techniką **alla prima**, czyli za pierwszym podejściem, kładąc **farbę** bezpośrednio na zaprawie, bez przygotowywania **podmalówki**. Dobrym tego przykładem jest obraz **Claude'a Moneta** *Impresja, wschód słońca*.



#### Claude Monet *Impresja, wschód słońca*

Obraz z 1872 roku to pejzaż morski ze sztafażem. Przedstawia zatokę portową w Hawrze uchwyconą o świcie z okna hotelu. Został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 63 x 48 cm. Znajduje się w Musée Marmottan Monet w Paryżu. Powstał techniką **alla prima**, o czym świadczy cienka warstwa farby na płótnie. Artysta zastosował czyste kolory w skali barw chromatycznych, różnicując temperaturę światła i cieni. Wyeksponowanie w centrum tarczy słonecznej, zaznaczonej oranżem ponad taflą wody, skutkuje efektem **contre-soleil**. Promień słoneczny odbija się w wodzie w postaci pomarańczowych refleksów, podczas gdy pozostałe, zacienione partie morza budowane są plamkami błękitu, zieleni i turkus. Marina została namalowana pociągnięciami pędzla pozostawiającymi wyraźny dukt. Monet w tej marynistycznej scenie odszedł od wiernego opisywania rzeczywistości na rzecz oddania czystego wrażenia. Jest to prawdziwa **feeria światła i koloru**.

Obrazy impresjonistów cechowały doskonale widoczny dukt pędzla i wyrazista **faktura**, często sprawiająca wrażenie szkicowości dzieła. Artyści tego kierunku posługiwali się charakterystycznymi drobnymi plamami czystego **koloru**, kojarzącymi się niekiedy z „przecinkami”, którymi początkowo oddawali refleksy **światła** na wodzie, a potem w taki sposób malowali również inne obiekty. Kierunek nakładania **farby** tylko w ogólnych zarysach odzwierciedlał kształt malowanych przedmiotów, na skutek czego **kontury** rozmywały się i zdawały zatapiać w tle. Aby uzyskać efekt świetlistości, impresjoniści malowali najczęściej na białym **gruncie**. Początkowo sporadycznie stosowali jeszcze **światłocień**, a intensywność światła wydobywali poprzez **kontrast** jasnych i ciemnych plam. Około 1870 roku światła nabrały barwy, a artyści odeszli od **koloru lokalnego** przedmiotu, zgodnie z zasadą, że światła i **cienie** mają własne **barwy** w zależności od oświetlenia, co nazywa się **autonomią barwną** światła i cieni. W twórczości impresjonistów pod wpływem różnych czynników atmosferycznych zmieniała się nie tylko barwa, ale niekiedy też kształt przedmiotu, który stawał się mniej lub bardziej ostry i wyrazisty. Zasadniczo, choć nie dotyczyło



to wszystkich przedstawicieli kierunku, odrzucali oni czerń, gdyż ta nie wchodziła w skład widma barw rozszczerzonego światła. Posługiwali się **barwami chromatycznymi**, a **cienie** najczęściej ukazywali jako **barwy dopełniające**. Często, aby wzmocnić działanie kolorów, zestawiali **barwy podstawowe** z **dopełniającymi**. Umieszczenie obok siebie drobnych plam czystych skontrastowanych kolorów stworzyło podwaliny **dywizjonizmu**. Był to sposób malowania, który polegał na tym, że nie mieszało się farb na paletce, lecz pokrywało się płótno drobnymi **plamkami barw podstawowych**, które widziane z pewnej odległości dawały pożądany **ton**. Impresjoniści sposób ten znali, ale nie stosowali go konsekwentnie, ponieważ wymagało to gruntownej i czasochłonnej analizy każdego dotknięcia pędzla, co było trudne do pogodzenia z szybkim malowaniem, by uchwycić ulotność chwili. Chętnie jednak operowali drobnymi **plamkami czystych barw**, co widać m.in. w obrazie *Huśtawka* pędzla **Auguste'a Renoira**.



**Auguste Renoir**  
**Huśtawka**  
Obraz namalowany w 1876 roku farbami olejnymi na

płótnie o wymiarach 73 x 92 cm znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu. Jest jednym z najsynniejszych

w twórczości artysty, a powstał podczas pleneru o poranku w jednym z paryskich ogrodów. Jak w wypadku większości dzieł autora, jest to scena rodzajowa. Przedstawienie ludzi spędzających wolny czas jest tylko pretekstem do pokazania gry światła przebijających przez korony drzew. Obraz jest budowany drobnymi plamkami barwnymi. Światło wpływa na temperaturę barw i rzuca różnokolorowe refleksy. Mimo że nie widać jego źródła, jest ono wyczuwalne w całym obrazie. Widz dzięki temu może odnieść wrażenie, że ukazana scena ma miejsce w gorący i słoneczny dzień. Artysta umiejętnie skontrastował walory barw jasnych i ciemnych, przeciwstawiając je sobie, dzięki czemu uzyskał efekt przestrzeni.

**Kompozycja** obrazów impresjonistów inspirowana była **japońskimi drzeworytami** i nawiązywała do efektów uzyskanych w **fotografii**. Czasem stosowano otwarte, jak gdyby przypadkowo uchwycone **kadry**. Widać to na obrazie **Edgara Degasa** *Lekcja tańca*.

Na taki sposób komponowania wpłynęło również to, że z czasem niektórzy impresjoniści coraz mniej interesowali się przedstawianym przedmiotem, a zamiast tego zajęli się padającym na niego światłem. Moneta nie interesowała sama katedra w **Rouen** i jej forma, lecz sposób, w jaki światło operuje na powierzchni jej **fasady**.

#### **Edgar Degas** **Lekcja tańca**

Obraz był malowany w latach 1873–1876 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 75 x 86 cm. Artysta, który fascynował się baletem, uwieczniał tancerki w wielu swoich obrazach. Interesowały go jednak nie tylko występy, lecz także to, co działo się w kulisach teatru. Obrazy te ukazują postacie, jak gdyby zatrzymane w ruchu, na wzór ujęcia fotograficznego. Przedstawiona scena ma charakter nieoficjalny, pełen spontaniczności. Jej kompozycja nie jest klasyczna: cechuje ją asymetria i otwarty kadr. Tiulowe spódniczki dziewcząt mieniają się i odbijają barwy światła oraz wszystkich przedmiotów we wnętrzu. Obraz nie ma jednak tylko impresyjnego charakteru. Artysta malował bowiem baletnice autentycznie zmęczone trudem ćwiczeń,



przysiadające na chwilę, by odpocząć, lub ćwiczące skomplikowane kroki. Ich postępowi przygląda się mistrz,

ukazany jako siwy starzec wspierający się na lasce. Dzieło znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

Impresjonizm poprzedziła twórczość artystów działających w miejscowości Honfleur w Normandii. Przedstawiciele tzw. **szkoły z Honfleur** inspirowali się twórczością **barbizończyków**. Ukazywali fale, chmury, wiatr, rejestrując zmienne stany przyrody. Najważniejszym z nich był **Eugène Boudin**, który malował w **plenerze pejzaże** przedstawiające plaże i morze. To on wprowadzał w świat malarstwa nastoletniego Claude'a Moneta.

Malarstwo impresjonistów nie jest jednolite, każdy twórca miał sobie właściwy styl i w jego dziełach mogą występować tylko niektóre cechy impresjonizmu, choć zwyczajowo łączy się ich twórczość w jeden kierunek.




 SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień środki artystyczne, które charakteryzują twórczość impresjonistów.
2. Wyjaśnij, w jaki sposób impresjoniści wzmacniali oddziaływanie koloru.
3. Zdefiniuj pojęcie *dywizjonizm* i wyjaśnij, dlaczego impresjoniści nie mogli konsekwentnie postugiwać się takim sposobem malowania.

## Między realizmem a impresjonizmem. Édouard Manet

Édouard Manet (1832–1883) to artysta, którego twórczości nie można jednoznacznie zaklasyfikować. Czerpał z doświadczeń **akademików** i **realistów**, a jego obrazy pod niektórymi względami zapowiadają **impresjonizm**. Wbrew pragnieniom ojca, by jego syn został marynarzem, Édouard spełniał się jako artysta. Od dzieciństwa wykazywał zainteresowanie sztukami plastycznymi. Kształcił się pod kierunkiem **Thomasa Couture’a**, studiował także dzieła dawnego malarstwa w Luwrze. Podróżował do Włoch, Niemiec i Holandii, co pozwoliło mu na zapoznanie się z tamtejszymi zbiorami. Zachwycał się płótnami Tycjana, Giorgionego, Diego Velázquez, Bartolomégo Estéban Murilla i Francisca José de Goya i Lucientes. Ich dzieła stanowiły dla niego inspirację w zakresie **kompozycji** i ujęcia tematu. Manet tworzył **obrazy olejne** ukazujące m.in. **portrety**, **akty** i **martwe natury** przedstawiające cięte kwiaty, ale przede wszystkim **sceny rodzajowe** z życia paryżan. Malarz był baczny obserwatorem i komentatorem miejskiego życia. Reprezentował nowy model mieszczańska wykonującego wolny zawód, czyli zajęcia o niesprecyzowanych godzinach pracy. Jako typowy flaner (fr. *flâneur*) spacerował ulicami i przesiadywał w kawiarniach, gdzie szukał inspiracji do swoich obrazów. Zgodnie z zaleceniami pisarza **Charles’a Pierre’a Baudelaire’a** starał się ukazywać codzienność i swoją klasę społeczną.

Manet zabiegał o pokazywanie dzieł na Salonie, ale nie zawsze mu się to udawało, a jeśli pokazał coś publicznie, był zazwyczaj krytykowany. Pierwszy znaczący w jego twórczości obraz – *Pijący absynt* – nie został przyjęty na Salon w 1859 roku. Poruszony przez malarza temat uznano za zbyt pospolity, ponadto zarzucano mu szkiełowość wykonania. W kolejnych latach ze zmiennym szczęściem starał się wystawiać na Salonie dzieła o tematyce hiszpańskiej, takie jak *Hiszpański śpiewak*, *Lola z Walencji* i *Martwy torreador*. Natomiast zaprezentowane na Salonie Odrzuconych *Śniadanie na trawie* (ilustracja na s. 222) wywołało skandal. Do obrazu, którego **kompozycja** stanowiła odwołanie do dzieł **renesansowych**, pozwali ludzie z otoczenia Maneta – jego brat, przyszły szwagier oraz ulubiona modelka artysty – **Victorine Meurent**. Jej rysy malarz nadał także **Olimpii**, bohaterce obrazu, który zszokował paryżan na Salonie w 1865 roku. Dzieło to uznano za niecenzuralne ze względu na temat: przedstawiało ono w naturalnej skali prostytutkę w domu uciech, przyjmującą kwiaty od wielbiciela. Manet pozwolił zwiedzającym Salon skonfrontować się z prowokującym spojrzeniem Olimpii, ukazując, że to spośród nich – bogatych mieszczan, często o ustabilizowanym życiu rodzinnym – wywodzą się jej klienci. Obraz stanowił więc atak na hipokryzję i pozorną przyzwoitość burżuazji. Krytycy napiętnowali dzieło, nazywając *Olimpię* m.in. „odaliską z żółtym brzuchem”, „gumowym kłownem” i „samica goryla”.

### DLA DOCIEKLIWYCH

Olimpia to imię, które w XIX-wiecznym Paryżu jednoznacznie kojarzone było z profesją kurtyzany. Nosiła je parająca się tym zawodem przyjaciółka głównej bohaterki powieści *Dama kameliowa* Aleksandra Dumasa syna.



### Édouard Manet *Olimpia*

Artysta nawiązał do *Wenus z Urbino* Tycjana, obrazu stawiącego zalety małżeństwa. Zamiast wyidealizowanej bogini miłości, której towarzyszył pies – symbol wierności, Manet ukazał kurtyzane o realistycznie potraktowanym ciele, u której stóp pręży się kot – symbol niewierności i rozwiązłości. Nagość doskonałego ciała bogini nie gorszyła – stanowiła rodzaj antycznego kostiumu. Olimpia, co podkreślano, nie jest naga, a nieprzyzwoicie rozebrana – zachowała biżuterię, zsuwając się z nóg pantofelki i leży na chuście, którą zapewne osłaniała swe ciało, wychodząc z alkowy. Akt namalowany w 1863 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 1,90 x 1,30 m, dwa lata później został wystawiony na paryskim Salonie. Po śmierci artysty dzieło miało trafić do amerykańskiego kolekcjonera, ale dzięki inicjatywie Claude’a Moneta zebrano fundusze na wykup obrazu, a następnie w 1885 roku przekazano go do zbiorów państwowych. Ostatecznie *Olimpia* trafiła do Musée d’Orsay w Paryżu.

### DLA DOCIEKLIWYCH

Manet, tworząc *Olimpię*, odwołał się do wierszy Charles’a Pierre’a Baudelaire’a z tomu *Kwiaty złota*. Tym bardziej musiała zboleć go krytyka poety, który uznał obraz za źle namalowany i niewybrednie prowokujący.

Maneta interesowały **japońskie grafiki**. Widoczne jest to w takich obrazach jak *Flecista* i *Portret Émile’a Zoli*. Nastoletniego flecistę w mundurze żołnierza Gwardii Cesarskiej przedstawił na jednolitym tle za pomocą niemal płaskich **plam barwnych**. Ograniczenie iluzji trójwymiarowości i eksponowanie pustki wokół postaci inspirowane było nie tylko japońskimi rycinami, lecz także jednym z portretów pędzla **Diego Velázquez**. Portret Zoli ukazuje wspólne zainteresowania artysty malarza i pisarza. Portretowany, przedstawiony profilem, trzyma książkę i siedzi na tle ściany, na której widnieją cenione przez niego dzieła lub ich reprodukcje. Są to grafika japońska, obraz Velázquez *Triumf Bachusa* i *Olimpia* Maneta.



Dzieła takie jak *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* i *Balkon* powstały pod wpływem obrazów Francisca José de Goi y Lucientes. Do jednej z postaci *Balkonu* pozowała znana malarka i szwagierka Maneta – *Berthe Morisot*. W obrazie tym wyraźne są zawężenie przestrzeni i **kontrast walorowy** jasnych i ciemnych **plam barwnych**.

Właśnie to nawiązywanie do **kompozycji** dzieł dawnych mistrzów, któremu towarzyszyło ukazywanie życia współczesnego, tak bardzo szokowało odbiorców jego sztuki.



**Édouard Manet**  
**Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana**

Artysta, nawiązując do obrazu Francisca José de Goi y Lucientes *Rozstrzelanie*

*powstańców madryckich*, przedstawił egzekucję cesarza Meksyku. Wydarzenie, o którym pisano w prasie, zakończyło okres francuskiej interwencji w tym kraju. Manet, mimo

że Maksymiliana rozstrzelali meksykańscy republikanie, przedstawił pluton egzekucyjny we francuskich mundurach, aby podkreślić odpowiedzialność za tę zbrodnię władz francuskich, które zostawiły cesarza na pastwę losu. Obraz ma charakter reporterski – artysta pragnął uchwycić moment między wystrzałem a śmiercią skazańców. Strzelający żołnierze znajdują się nienaturalnie blisko rozstrzeliwanych, a zza muru egzekucji przypatrują się gapie. Praca nad motywem zaowocowała powstaniem aż czterech płócien oraz jednej litografii. Prezentowana wersja, namalowana w 1867 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,05 x 2,52 m, znajduje się w Kunsthalle w Mannheim w Niemczech.

Styl artysty uległ zmianie latem 1874 roku, kiedy malował w **Argenteuil** w towarzystwie **Claude'a Moneta**. Tworzył wówczas w **plenerze** i zaczął w większym stopniu stosować jasne **tony barw chromatycznych**. **Farbę** nakładał krótkimi, wyraźnymi pociągnięciami pędzla. Widoczne jest to w obrazie *Monet malujący w swoim atelier na łódce*. Ukazał w nim migotliwość efektów świetlnych, a w partii wody nakładał farbę krótkimi, wyraźnymi pociągnięciami pędzla, tworząc refleksy wskazujące na znajomość metody **dywizjonistycznej**. Charakterystyczny jest też brak precyzji w ukazaniu detali twarzy malowanych postaci. Mimo to artysta nigdy nie identyfikował się z **impresjonistami**, choć utrzymywał z nimi bliskie kontakty.

Jednym z najciekawszych obrazów wśród powstałych w ostatnich latach życia Maneta jest *Bar w Folies Bergère*. Frontalne ukazanie barmanki, bogactwo chromatyczne i wykorzystanie lustro, które pozwala ujrzeć to, na co patrzy modelka, wskazuje na inspirację *Pannami dworskimi* **Diego Velázqueza**.

Pod koniec życia artysty jego twórczość zaczęła być doceniana, zarówno przez młodszych od niego impresjonistów, którym imponowała jego bezkompromisowość, jak i przez kręgi oficjalne, co poskutkowało przyznaniem mu najwyższego francuskiego odznaczenia – Legii Honorowej.



**Édouard Manet** *Bar w Folies Bergère*

Scena, którą malował artysta w latach 1881–1882 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 130 x 96 cm, rozgrywa się w barze przy sali koncertowej Folies Bergère, znanej ze spektakli muzycznych charakteryzujących się frywolnością i lekkością. Centralną postacią kompozycji jest tkwiąca za barem kelnerka Suzon – młoda dziewczyna o smutnej twarzy. Stoi w otoczeniu malowanych soczystymi barwami naczyń, butelek, owoców i kwiatów. Za jej plecami znajduje się lustro, w którym odbija się oświetlone chłodnym, elektrycznym światłem towarzystwo siedzące w pomieszczeniu, oraz postać mężczyzny rozmawiającego z kelnerką, a także widoczne w lewym górnym rogu nogi akrobatki wykonującej ewolucje na trapezie ponad głowami zgromadzonych. Dzięki takiej kompozycji obrazu widz może utożsamić się z rolą uczestnika zabawy. Pierwszy plan namalowany jest wyraziście, podczas gdy odbijający się w lustrze tłum został namalowany szkicowo. Istotne znaczenie mają też odrealniające scenę rozproszone w sali światła. Obraz znajduje się w Courtauld Gallery w Londynie.

Manet był uważany za człowieka pełnego sprzeczności. Wykorzystywał schematy kompozycyjne zaczerpnięte z dzieł dawnych mistrzów, będąc jednocześnie obrońcą swobody wypowiedzi twórczej i poszukiwaczem nowych, nieklasycznych środków **artystycznych**. Operował stosunkowo zawężoną **kolorystyką**, w której prym wiodły odcienie złamanej bieli, bladego różu, zieleni, brązów, szarości i czerni. Eksponował **kontrasty walorowe barw** jasnych i ciemnych. Nie stosował głębokiego modelunku światłocieniowego, posługiwał się niemal płaskimi **plamami barwnymi**. Jego twórczość charakteryzowały też szerokie, zamasyte pociągnięcia pędzla, dające efekt niedokończenia, i swobodnie kształtowana **faktura**. Malowane przez niego przedmioty z pewnej odległości zdają się być starannie wykończone, ale z bliska widać, że tworzą je swobodne plamy barw. Taki skróty sposób malowania wywodzi się z **maniery abreviada** stosowanej przez **Diego Velázqueza**.





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

1. Édouard Manet *Flecista*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
2. Édouard Manet *Portret Émile'a Zoli*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
3. Édouard Manet *Balkon*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
4. Édouard Manet *Monet malujący w swoim atelier na łódce*, obraz w Nowej Pinakotece w Monachium (Niemcy)



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Podaj źródła inspiracji twórczości Édouarda Maneta.
2. Wyjaśnij, na czym polega dialog artystyczny *Olimpii* Édouarda Maneta i *Wenus z Urbino* Tycjana. Co łączy, a co różni te dzieła?
3. Wymień środki artystyczne charakterystyczne dla twórczości Édouarda Maneta. Wskaż ich zastosowanie na przykładzie konkretnych obrazów.
4. Odnajdź w podręcznikach *Ars longa* przykłady obrazów, w których artyści wykorzystali motyw lustra, i porównaj je z obrazem Édouarda Maneta *Bar w Folies Bergère*. Wykaż, jaką funkcję miało lustro w obrazach dawnych mistrzów, a jakie u Maneta.

## Claude Monet

**Claude Monet** (1840–1926) to artysta, którego dzieła najbardziej kojarzą się z **impresjonizmem**. Oddawał ulotne i przemijające stany **natury** w sposób uwzględniający efekty **światłne** na malowanych obiektach i motywach. Tworzył obrazy **olejne** ukazujące przede wszystkim **pejzaże** i **pejzaże ze sztafażem**. Jako znakomity malarz wody, szczególnie preferował tematy akwaticzne.

Monet w dzieciństwie mieszkał w **Hawrze** – francuskim mieście portowym, gdzie swą przygodę ze sztuką rozpoczął od rysowania **karykatur**. W świat malarstwa wprowadzał go **Eugène Boudin**, który zabierał nastoletniego artystę na nadmorskie **plenery** i zapoznał go z twórczością **barbizończyków**. W 1859 roku Monet przeniósł się do **Paryża**, gdzie doskonalił warsztat w **Académie Suisse** i w **Atelier Gleyre**. By uniknąć udziału w wojnie francusko-pruskiej, malarz wyjechał do **Londynu**. Zafascynowała go tam twórczość **Josepha Mallorda Williama Turnera** i **Johna Constable'a**. Poznał tam też **marszanda Paula Durand-Ruela**, dzięki któremu twórczością Moneta zainteresowali się kolekcjonerzy.

## DLA DOCIEKLIWYCH

W późniejszym okresie twórczości jednym z marszandów Claude'a Moneta będzie także Theo van Gogh, brat Vincenta.

Po powrocie z Anglii artysta osiadł wraz z Camille, która została jego żoną w 1870 roku, w **Argenteuil** – miejscowości nad Sekwaną. Tam między 1872 a 1878 rokiem miał miejsce najbardziej płodny okres w jego twórczości. Malował widoki rzeki i pływających po niej żaglówek. Stworzył wówczas także obraz zatytułowany **Maki**, ukazujący ukwieconą łąkę, po której spaceruje jego żona z synem. W Argenteuil często odwiedzali go poznani w **Paryżu** malarze. Zbudował tam pływające **atelier** na łodzi (na jednym ze swoich obrazów uwiecznił je

**Édouard Manet**). Dzięki temu, malując, mógł być bliżej wody, studiować odbicia oraz refleksy **światła** i **kolorów**. W tym czasie skrytykował się też styl artystyczny Moneta. Zwłaszcza technika malowania **plamami barwnymi** o przecinkowatym kształcie. Powstawały one w wyniku szybkich, drobnych uderzeń pędzla. Ten sposób malowania sprawił, że powierzchnia płócien jego obrazów zdaje się pulsować, a **światła** i **cienie** nabierają migotliwego charakteru. Paleta stosowanych przez niego barw stała się jasna i świetlista. By uzyskać to wrażenie, często do farb dodawał bieli. Będąc przejazdem w **Hawrze**, namalował obraz **Impresja, wschód słońca** (ilustracja na s. 225). Dzieło to, pokazane wraz z dwunastoma innymi pracami Moneta i płótnami innych artystów na wystawie w 1874 roku, zostało uznane przez krytyków za najbardziej charakterystyczne dla krystalizującego się wówczas impresjonizmu, który właśnie jego tytułowi zawdzięczał swą nazwę. Przełomowy okazał się szkicowy charakter **pejzażu**, w którym kształty łodzi i okrętów zostały ujęte sumarycznie, gdyż malowany motyw stanowił jedynie pretekst do ukazania migotliwych efektów świetlnych i wpływu światła na **barwę**.

Monet podejmował te same lub podobne motywy wielokrotnie. Malował je w dni słoneczne i pochmurne, o poranku, w południe i wieczorem, w różnych warunkach atmosferycznych. Pokazywał w ten sposób, że wygląd tych samych obiektów ulega przekształceniom pod wpływem działania światła. Oprócz motywu wody pojawiającego się w wielu jego pracach, np. widokach z nad Sekwany, czy w obrazach ukazujących plaże Normandii i malownicze klify w **Étretat**, fascynował go także śnieg, który – podobnie jak woda – odbijał barwy. Stąd liczne pejzaże malowane zimą. Jedynym jego obrazem, jaki można podziwiać w zbiorach polskich, jest pejzaż powstały podczas letniego **pleneru** w Normandii, **Plaża w Pourville**. Znajduje się on w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Pierwszą większą serię płócien Moneta stanowiły pokazane na trzeciej wystawie impresjonistów widoki **dworca Saint-Lazare** (fr. 'św. Łazarza') w **Paryżu**. Zafascynowany nowoczesnością, ukazywał pociągi wjeżdżające na peron w obłokach pary i dymu.

## Claude Monet

**Dworzec Saint-Lazare**

Monet, podobnie jak Joseph Mallord William Turner, obserwował pędzące po mostach pociągi, których dym i para mieszały się z mgłą lub deszczem. Kiedy wynajął pracownię w pobliżu dworca Saint-Lazare, namalował serię jedenastu płócien przedstawiających dworzec od strony peronów, na który wjeżdżały pociągi. Często ustawiał sztalugi między torami, aby malować w zgiełku i kłębowisku pary rozświetlanej światłem wpadającym poprzez szyby zadaszenia. W tym okresie używał jeszcze niekiedy



ciemnych kolorów. Z czasem ograniczył paletę do barw chromatycznych. Obraz został namalowany w 1877 roku

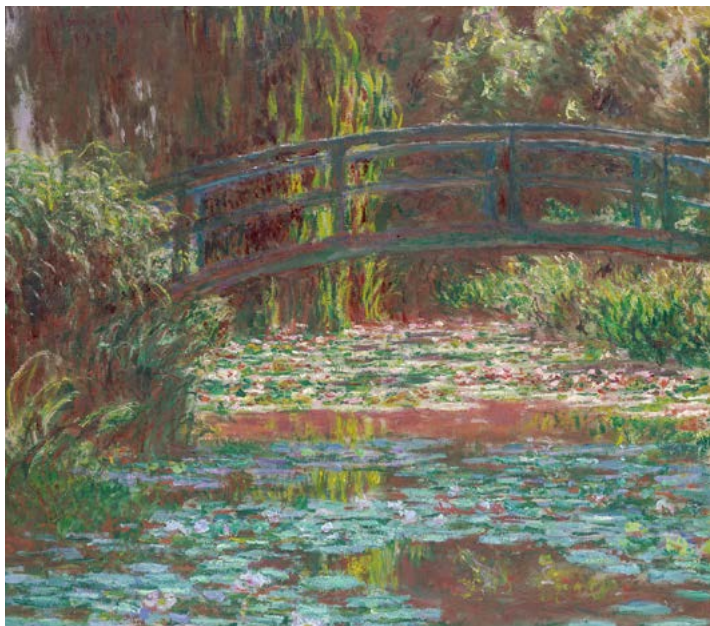
farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 100 x 75 cm. Znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.



## DLA DOCIEKLIWYCH

Auguste Renoir rozpowszechnił opowieść, według której Claude Monet miał rzekomo uzyskać zgodę zawiadowcy stacji na przedstawianie lokomotyw na dworcu według własnego uznania. Niezależnie, czy historia ta jest prawdziwa, wskazuje ona, że osiągnięte przez impresjonistów wrażenie swobody kadru było w istocie elementem świadomej strategii, a nie wynikiem przypadkowego wyboru ujęcia.

W 1883 roku Monet przeprowadził się wraz z Alice, która została jego drugą żoną, do **Giverny**, gdzie pozostał do końca życia. Przez kolejne 40 lat przekształcał dom i ogród, starając się, by zasadzone w nim kwiaty swymi kolorami i kształtami tworzyły **harmonie** barwne, bliskie efektom malarskim. Z czasem powiększył teren ogrodu i w drugiej jego części, do której specjalnie doprowadzono odnogę rzeki, stworzył **ogród japoński** z drewnianymi mostkami i nenufarami. W Giverny oprócz pracowni na łądzie miał także – podobnie jak w Argenteuil – **atelier** w łodzi.



**Claude Monet**  
**Mostek japoński w Giverny**

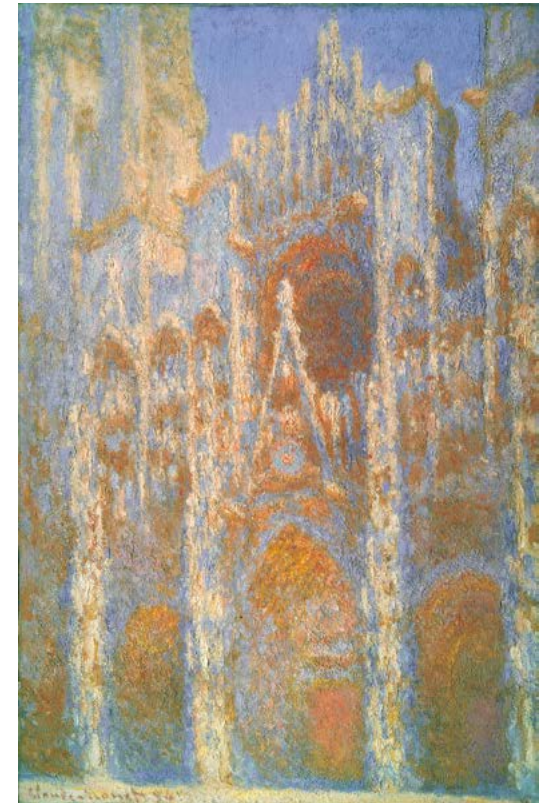
Mostek w Giverny  
przerzucony nad kanałem

został zaprojektowany na wzór mostków z japońskich drzeworytów. Z biegiem lat ten japoński mostek stał się jednym z ulubionych motywów artysty, powstała więc seria obrazów ukazujących tę scenę w różnych porach dnia i roku. Mimo gęsto porośniętej nenufarami wody, artysta – poprzez odbicie w niej zarysu drzew – potrafił ukazać przestrzeń. Kwiaty i liście na powierzchni stapiają się w plamy o różnorodnym natężeniu walorowym. Obraz namalowany około roku 1900 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 101 x 90 cm znajduje się Art Institute w Chicago w Stanach Zjednoczonych.

W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku Monet podjął pracę nad seriami obrazów zatytułowanymi **Stogi siana** i **Topole**. Jego najobszerniejsza seria, której tematem jest **Katedra w Rouen**, składała się z ok. trzydziestu płócien wyobrażających fragment fasady z głównym portalem gotyckiej budowli. Artysta zainstalował sztalugi w sklepie naprzeciw świątyni, stąd **kadry** poszczególnych obrazów niemal się nie różnią. Malując ten motyw w różnych stanach atmosfery, Monet koncentrował się nie na samym obiekcie, lecz na **świele**, jego **barwie** i intensywności, pod wpływem których fasada katedry za każdym razem nabierała

**Claude Monet Katedra w Rouen**

„Koronkowa” fasada gotyckiej katedry z licznymi detalami architektonicznymi, takimi jak m.in. portale, maswerki, wimpergi i pinakle, była znakomitym pretekstem do studiów plenerowego światła i cienia. Ukazany został duży fragment fasady, co daje efekt kompozycji otwartej. Ta wersja została namalowana farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 65 x 100 cm. Znajduje się w Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie.



innych **kolorów**. W 1894 roku w galerii Paula Durand-Ruela pokazano 20 widoków katedry. Ekspozycja ta odniosła sukces.

U progu XX wieku artysta przebywał w **Londynie**, gdzie powstawały serie widoków z nad Tamizy, w tym mglista **weduta** ukazująca budynek parlamentu. Kilka lat później odwiedził **Wenecję**, w której stworzył kolejne widoki miasta mające impresyjny charakter. Ostatnią serią obrazów – **Nenufary** – namalował w swojej posiadłości. Wielkie płótna zostały zamówione przez premiera Francji Georges'a Clemenceau do **dekoracji** przekształconego na galerię sztuki gmachu dawnej Oranżerii w Paryżu. W obrazach tych Monet coraz silniej roztopiał malowane motywy w **świele**, nadając im miejscami charakter niemal abstrakcyjny. Na wzór japoński zrezygnował z ukazywania linii horyzontu, prezentując jedynie wycinek rozciągającej się przed nim przestrzeni, na którym owalne liście nenufarów przykrywały staw niczym dywan.

Monet odszedł od narracyjności na rzecz notowania wrażeń z natury. Analizował współzależność światła i **barwy**, a efektem tych poszukiwań było wprowadzenie metody **dywizjonizmu** i ograniczenie palety barw do **widma słonecznego**. Obrazy tworzył z **barw chromatycznych**. Światła i cienie są **skontrastowane temperaturowo**, czyli występuje **autonomia barwy światła i cienia**.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Claude Monet *Regaty w Argenteuil*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
2. Claude Monet *Maki*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
3. Claude Monet *Klif w Etretat*, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Nancy (Francja)
4. Claude Monet *Plaża w Pourville*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
5. Claude Monet *Katedra w Rouen*, obraz w Muzeum Sztuk Plastycznych im. Aleksandra S. Puszkina w Moskwie (ilustracja w 1. tomie podręcznika)
6. Claude Monet *Stogi*, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie (Stany Zjednoczone)
7. Claude Monet *Parlament w Londynie. Słońce przebijaające się przez mgłę*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
8. Claude Monet *Nenufary*, seria obrazów w Muzeum Oranżerii (Musée de l'Orangerie) w Paryżu





## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, dlaczego Claude Monet wielokrotnie podejmował te same tematy i motywy.
2. Wymień najważniejsze serie obrazów Claude'a Moneta.
3. Wymień środki artystyczne, którymi posługiwał się Claude Monet.
4. Znajdź w dostępnych źródłach dwa obrazy Claude'a Moneta przedstawiające ten sam motyw w różnym oświetleniu i dokonaj ich analizy porównawczej.

## Inni impresjoniści

Śladem Claude'a Moneta podążali inni artyści. Wśród nich **Auguste Renoir** (1841–1919), twórca, który zasłynął z obrazów **olejnych** ukazujących postacie i **sceny rodzajowe**. Tworzył głównie w **Paryżu**. Zanim zaczął naukę w **Atelier Gleyre**, pracował jako dekorator w fabryce porcelany, gdzie ozdabiał wyroby scenkami zaczerpniętymi z repertuaru malarzy **rokokowych**. To zadecydowało o częstym podejmowaniu przez niego w malarstwie tematyki, która była przeniesieniem rokokowych scen **fêtes galantes** do czasów mu współczesnych. Malował **sceny rodzajowe** z miejsc wypoczynku paryżan, czego przykładami są obrazy: **Bal w Moulin de la Galette**, **Huśtawka** (ilustracja na s. 226) oraz **Śniadanie wiosłarzy**. Pod wpływem Claude'a Moneta rozjaśnił paletę i zaczął malować drobnymi **plamami barw** stapiającymi się w pożądany **ton**, zgodnie z metodą **dywizjonizmu**. Szczególnie interesowały go efekty, jakie wywoływało **światło** słoneczne przedzierające się przez korony drzew i oświetlające drobnymi świetlistymi plamkami obiekty znajdujące się pod nimi.



**Auguste Renoir**  
**Bal w Moulin de la Galette**  
Moulin de la Galette to stary wiatrak położony na szczycie

dzielnicy Montmartre w Paryżu – dziś już zabytek. Rejon wokół niego był bardzo popularny wśród paryskich artystów.

Znajdowała się tam kawiarnia chętnie przez nich odwiedzana. Obraz przedstawiający bawiące się w jej ogrodzie towarzystwo powstał w trzech wersjach. W prezentowanej tutaj centralną grupę stanowią dwaj mężczyźni oraz matka z córką. Artysta osiągnął wrażenie intensywności zabawy poprzez celowe stfoczenie postaci, skutkujące efektem horror vacui. Modelami byli najczęściej przyjaciele artysty, których sylwetki i twarze w mieszane są w tłum zalewany światłem przenikającym przez listowie drzew. Obraz z 1876 roku namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 1,77 x 1,32 m znajduje się Musée d'Orsay w Paryżu.



**Auguste Renoir** **Śniadanie wiosłarzy**

Scena namalowana w 1881 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 1,72 x 1,30 m rozgrywa się na tarasie restauracji w wiosce Chatou, z której chętnie wybierano się na rejsy po Sekwanie. Obraz jest manifestem witalności i radości życia. Renoir, jak w większości swoich dzieł, sportretował przyjaciół, w tym m.in. przyszlą żonę (dziewczyna z psem) oraz malarza Gustave'a Caillebotte'a (siedzący na krześle) w słomkowym kapeluszu. Temat jest pretekstem do pokazania gry światła i cienia. Refleksy słońca wkradają się pomiędzy szpary markizy i zabarwiają ciała, ubiory uczestników, a także elementy martwej natury. Ta scena rodzajowa namalowana wyrazistymi pociągnięciami pędzla, którego dukt jest wielokierunkowy, podkreślający formę przedmiotów, znajduje się w Phillips Collection w Waszyngtonie.



Po 1880 roku Renoir zmienił sposób malowania. Pod wpływem wyjazdu do **Włoch**, a także twórczości **Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a** zaczął podkreślać staranny **rysunek** i malować w konwencji bardziej **akademickiej**, ale nie zrezygnował z wyrazistej **faktury**. Dziełem przełomowym dla jego twórczości są **Parasolki**. Malarz rozpoczął je przed wyjazdem do Włoch, a ukończył po powrocie, dlatego niektóre partie obrazu traktowane są miękko i **dywizjonistycznie**, inne zaś w sposób bardziej **linearny**. Na tym etapie twórczości często malował **akty** utrzymane w różowej tonacji, np. **Wielkie kąpiące się**. Był artystą bardzo płodnym – namalował ok. sześciu tysięcy obrazów.

Pomiędzy **akademizmem** a **impresjonizmem** sytuuje się twórczość **Edgara Degasa** (1834–1917), malarza i rzeźbiarza działającego w **Paryżu**. Znany jest przede wszystkim z malowanych **farbami olejnymi** i **pastelowymi scen rodzajowych**, często ukazujących baletnice. Artysta wywodził się z burżuazji. Odebrał staranne wykształcenie w paryskiej Akademii Sztuk Pięknych. Szczególne znaczenie dla ukształtowania się stylu jego wczesnych prac miała twórczość **Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a**, którego poznał osobiście. W młodości podróżował do **Włoch**, gdzie powstał jego pierwszy istotny obraz, **Rodzina Bellellich**. **Kompozycja** tego dzieła, jeszcze akademickiego w formie, eksponuje godność, ale i chłód emocjonalny między członkami rodziny.

Po roku 1870 Degas związał się z impresjonistami, choć zachował krytycyzm wobec wrażliwego malarstwa Moneta. Był jednym z organizatorów wystawy w **atelier Nadara** w 1874 roku. Jego indywidualne wystawy organizował **Paul Durand-Ruel**. Z akademizmem twórczość artysty łączy doskonała znajomość i **mimetyczne** oddanie budowy anatomicznej



#### Edgar Degas *Primabalerina*

Dzieło to było malowane w latach 1876–1877 w technice pastelowej połączonej z monotypią. Polegała ona na tym, że artysta najpierw wykonał obraz na płycie, a potem zrobił odbitkę na papierze o wymiarach ok. 42 x 58 cm. Zastosowana technika jest czymś pośrednim między malarstwem a grafiką: można w ten sposób uzyskać tylko jedną odbitkę. Tancerka została ukazana podczas wykonywania pas – kroku baletowego kończącego pokaz i stanowiącego równocześnie ukłon w stronę publiczności. Primabalerinie zza kulis przyglądają się inne tancerki i mężczyzna. Impresjonistyczny charakter ma sposób kadrowania, uchwycenie ulotnego momentu oraz malarska faktura obrazu. Nietypowy kadr – ujęcie pod ostrym kątem z góry – uwarunkowany jest tym, że malarz obserwował występ z wysokiej łyży ponad sceną. Dzieło pokazane na trzeciej wystawie impresjonistów znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

ciała oraz poprawność ukazywania **skrótów perspektywicznych**. Degas unikał malowania w **plenerze**, preferował też inną niż pozostali impresjoniści **gamę barwną**: obok barw tęczy chętnie używał szarości, biele, czernie i brązy. Artysta nie stosował dywizjonizmu. Inspirował się **fotografią** i **grafiką japońską**. Ze sztuki Dalekiego Wschodu zaczerpnął **asymetrię** prac i eksponowanie pustej przestrzeni na pierwszym planie obrazów. Charakterystyczne dla jego dzieł są otwarte **kadry** stanowiące wycinek przedstawianej sceny, a także migawkowe, zatrzymane w jednej chwili ujęcia ruchu. Degas wypracował swoistą technikę artystyczną. Podgrzewał i roztopiał **pastele**, by lepiej łączyć ich **barwy**. Mieszał je też z podgrzewanymi **farbami olejnymi**, uzyskując w ten sposób płynniejszą ich konsystencję. Otrzymywał efekty, o których mówiono, że łączyły barwę Eugène'a Delacroix z **rysunkiem** Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres'a.

Artysta był znakomitym obserwatorem współczesnego życia. Paryżanie w jego obrazach zachowują się naturalnie, jakby nieświadomi tego, że są podpatrywani od kulis, co widoczne jest m.in. w obrazie *Place de la Concorde*. Po wojnie francusko-pruskiej Degas zainteresował się baletem. Przez niemal 50 lat tworzył obrazy ukazujące baletnice ćwiczące przed występem, tańczące na scenie, odpoczywające po spektaklu. Mawiał, że tancerki są dla niego tylko pretekstem do malowania pięknych tkanin, w których odbija się migoczące **światło**, a także oddawania ruchu. Do najsłynniejszych jego prac poświęconych tej tematyce należą **Primabalerina**, **Lekcja tańca** (ilustracja na s. 227) i **Błękitne tancerki**. Tworzył też sceny ukazujące wyścigi, takie jak **Wyścigi konne (Jeźdźcy amatorzy)**. Odrębnym dziełem w jego twórczości jest obraz zatytułowany **Absynt** (ilustracja na s. 219). Malarz, tworząc **scenę rodzajową**, skrytykował w niej powszechny wówczas w Paryżu alkoholizm.

Pod koniec życia Degas namalował serię obrazów ukazujących kobiety podczas toalety: myjące się lub czeszące. Przykładem może być tu m.in. **pastel** zatytułowany **Wanna**.



#### Edgar Degas *Wyścigi konne (Jeźdźcy amatorzy)*

Wyścigi konne – sport, który wywodził się z Anglii – stały się modne w XIX wieku także wśród francuskiej burżuazji. Degas, zafascynowany fotografią, stosował kompozycję otwartą, sprawiającą wrażenie przypadkowego ujęcia. Ten właśnie aspekt, jak również eksperymenty kolorystyczne i technologiczne pozwalają kojarzyć go z impresjonizmem. Obraz z 1880 roku został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 81 x 65 cm. Dzieło znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.



W gronie francuskich impresjonistów była jedna malarka – **Berthe Morisot**. Pochodziła z rodziny mieszczańskiej spokrewnionej z **Jeanem-Honoré Fragonardem**. Od dziecka zajmowała się rysunkiem, ucząc się pod kierunkiem **Jean-Baptiste'a-Camille'a Corota**. Morisot zbliżyła się do kręgu powstałego wokół **Édouarda Maneta**, a brat artysty został jej mężem. Początkowo obrazy artystki powstawały pod wpływem szwagra, ale później, kiedy poznała impresjonistów i brała udział w ich wystawach, zmieniła styl. Malowała **farbami olejnymi sceny rodzajowe** we wnętrzach i w **plenerze**. Przedstawiała ulotne momenty z życia kobiet zajętych codziennymi czynnościami, czego przykładem jest *Kołyśka*. Jej obrazy cechuje migotliwe, srebrzyste **światło**, delikatność **barw** i nastrojowość.

## DLA DOCIEKLIWYCH

Berthe Morisot organizowała w swym salonie spotkania, w których uczestniczyli impresjoniści. Sprzyjały one konsolidacji grupy. Ugodowy charakter malarki przyczyniał się do łagodzenia sporów, które wybuchały najczęściej między Edgarem Degasem a Claude'em Monetem.

**Berthe Morisot Kołyśka**

Na obrazie z 1872 roku artystka przedstawiła swoją siostrę, Edmę, pochyloną z czułością nad dziecięcą kołyśką. Przekątna dzieli kompozycję na dwie części. Za półprzezroczystą zasłoną, na której pojawiają się refleksy błękitu, różu i żółcieni, widać niemowlę. Malarka wyraźnie uwypakowała fakturę. Dzieło ma kameralny charakter, przesyczone jest nutą liryzmu. Pokazano je na pierwszej wystawie impresjonistów w 1874 roku. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 47 x 56 cm znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

**Camille Pissarro** zajął się malarstwem wbrew woli ojca i podjął naukę w **Académie Suisse** w Paryżu. Porad udzielał mu także **Jean-Baptiste-Camille Corot**. W latach 1863–1866 Pissarro mieszkał w **Pontoise** pod Paryżem, gdzie powstawały pierwsze znaczące

**pejzaże**. Na ukształtowanie stylu artysty wpływ miały także obrazy **Johna Constable'a**, które oglądał w **Anglii**, dokąd wyjechał podczas wojny francusko-pruskiej. Tematyka jego prac była związana z życiem wsi, ale malował też **weduty** paryskie, np. serię widoków z Montmartre. W **plenerowych** obrazach pejzażowych często podejmował motyw drogi, ciągnącej się ku horyzontowi, ponieważ fascynowało go ukazywanie głębi. Unikał gwałtownych **kontrastów barwnych** i **walorowych**, dlatego jego obrazy są stonowane. Z czasem odkrył świetlistość **barw**. Do jego najbardziej znanych obrazów należą *Czerwone dachy* i *Droga do miasta Voisins*.

Pissarro brał udział we wszystkich wystawach impresjonistów. Tworzył też prace w duchu **neoimpresjonizmu**, kierunku, który ukształtował się na ostatniej wystawie impresjonistów.

**Camille Pissarro Czerwone dachy**

Obraz namalowany w 1877 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 65 x 54 cm jest typowym pejzażem wiejskim z okolic Paryża. Ukazuje bezśnieżną zimą. Artysta posługiwał się gęstą farbą i operował śmiałym duktem pędzla, co pozostawiło wyrazistą fakturę. W kompozycji wyróżnić można trzy płany, z których środkowy to zabudowania wiejskie domów o czerwonych dachach. Przed nimi jest widoczny fragment biegnącej w głąb drogi, a w tle widnieje wzgórze. Płamy barwne miękko wtapiają się w siebie. Kolorystyka w stosunku do wcześniejszych dzieł Pissarra jest bardzo intensywna. Artysta zastosował repetycję barw, a jasna czerwień dachów ma swoje odpowiedniki w barwnych plamach oddających charakter pól. Dzieło znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.



## DLA DOCIEKLIWYCH

Camille Pissarro był traktowany jako autorytet przez malarzy młodszych od niego o pokolenie. Udzielał cennych porad Georges'owi Seuratowi, Paulowi Cézanne'owi, Vincentowi van Goghowi i Paulowi Gauguinowi.

Z grupą impresjonistów był zaprzyjaźniony **Alfred Sisley**, malarz brytyjskiego pochodzenia przez wiele lat tworzący w **Paryżu**. W swych obrazach przedstawiał najczęściej **pejzaże** z okolic **Paryża** i z podparyskiej prowincji, koncentrując się na scenerii jesiennej i zimowej. Sisley znajdował inspiracje w twórczości **Johna Constable'a** oraz **Josepha Mallorda Williama Turnera**. Lubił malować motywy akwaticzne. Najśłynniejsza seria jego prac jest zatytułowana *Powódź w Port-Marly*.

**Alfred Sisley****Łódź podczas powodzi w Port-Marly**

Obraz namalowany w 1876 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 61 x 50 cm jest jednym z sześciu płócien Sisleya ukazujących powódź w małej podparyskiej miejscowości. Artysta różnicował sposoby nakładania farby: stabilność domu ukazanego po lewej stronie kompozycji oddał niemal płaskimi plamami skontrastowanymi z dywizjonistycznie potraktowaną taflą wody, co podkreśla jej migotliwość. Malarz wyeksponował refleksy barw spowodowane odbiciami w wodzie nieba, budynków i drzew. Dzieło znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.





**Gustave Caillebotte** był artystą, który nie tylko wystawiał z impresjonistami, lecz także pozował do ich obrazów. Podobnie jak Edgar Degas, był baczny obserwatorem paryskiego życia, a jego obrazy mają charakter reporterski. Malarz rejestrował ulotne stany pogody, stosował **kompozycje otwarte**, nie unikał jednak czerni i wyraźnie zaznaczał kształty malowanych obiektów. Jego najslawniejsze dzieło to *Ulica paryska w deszczu*.



**Gustave Caillebotte**  
*Ulica paryska w deszczu*

Obraz namalowany w 1877 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,76 x 2,12 m ukazuje typowe dla impresjonistów zainteresowanie zmiennymi warunkami atmosferycznymi.

Artysta przedstawia deszczową aurę i migotliwe odbicia chłodnego światła w kałużach. Kompozycja dzieła jest asymetryczna i otwarta. Postać po prawej stronie płótna została swobodnie skadowana, co przywodzi na myśl fotografię. Skojarzenia

te pogłębia jeszcze sposób malowania obrazów przez Caillebotte'a: precyzja wykończenia, wyraźne oddzielenie od siebie form i brak typowej dla impresjonistów szkicowości. Jednocześnie malarz starannie ukazał głębię, stosując perspektywę dwuogniskową – wzrok widza kieruje się ku dwóm punktom zbiegu. Charakterystyczne, przypominające żelazko, kształty paryskich domów są typowe dla architektury, która powstała w stolicy Francji po jej przebudowie przez Georges'a Eugène'a Haussmanna. Obraz został zaprezentowany na trzeciej wystawie impresjonistów. Dzieło znajduje się w Art Institute w Chicago w Stanach Zjednoczonych.

Impresjonizm powstał we Francji, ale oddziaływał na malarstwo także w innych krajach w Europie i poza kontynentem. W kręgu francuskich impresjonistów tworzyła amerykańska malarka i graficzka **Mary Cassatt**. Inspirowała się twórczością **Edgara Degasa** i **grafikami japońskimi**. W dziełach przesyconych światłem ukazywała życie kobiet z wyższych sfer, czego przykładem jest obraz *Dwie dziewczyny w teatralnej łoży*. Popularność przyniosły jej liczne obrazy poruszające temat macierzyństwa.

Wpływy impresjonizmu widoczne są też w malarstwie innego Amerykanina, **Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera**, tworzącego w **Londynie** i w **Paryżu**. Początkowo ulegał on wpływowi **prerafaelitów**, następnie **realistów**, czego przykładem jest jego najslawniejszy obraz pt. *Matka*. W latach siedemdziesiątych XIX wieku namalował w konwencji impresjonistycznej serię obrazów przedstawiających londyński **Battersea Bridge**. Często, by podkreślić **harmonię** stosowanych zestawień **barw**, tytułował swoje obrazy terminami zaczerpniętymi z muzyki, takimi jak symfonie i nokturny.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

*Nokturn w czerni i złocie* Jamesa Abbotta McNeilla Whistlera, ze względu na swój szkicowy, niemal abstrakcyjny charakter, wzbudził oburzenie krytyka sztuki Johna Ruskina. Nazwał on artystę bezczelnym oszustem, który „chlusnął kubłem farby w twarz publiczności”. Doprowadziło to do procesu o zniesławienie, który stał się batalią o wolność w sztuce. Whistler wygrał proces, uzyskując symboliczne odszkodowanie. Koszta sprawy sądowej były jednak tak wielkie, że artysta musiał ogłosić bankructwo.



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

1. Auguste Renoir *Łoża*, obraz w Courtauld Gallery w Londynie
2. Auguste Renoir *Akt w słońcu*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
3. Auguste Renoir *Parasolki*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
4. Auguste Renoir *Wielkie kąpiące się*, obraz w Muzeum Sztuki w Filadelfii (Stany Zjednoczone)
5. Edgar Degas *Rodzina Bellellich*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
6. Edgar Degas *Błękitne tancerki*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
7. Edgar Degas *Wanna*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
8. Berthe Morisot *Kobieta przy toalecie*, obraz w Art Institute w Chicago (Stany Zjednoczone)
9. Camille Pissarro *Droga do miasta Voisins*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
10. Camille Pissarro *Bulwar Montmartre*, obraz w Ermitażu w Sankt Petersburgu (Rosja)
11. Alfred Sisley *Kładka w Argenteuil*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
12. Mary Cassatt *Dwie dziewczyny w teatralnej łoży*, obraz w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie
13. James Abbott McNeill Whistler *Nokturn w błękicie i złocie. Battersea Bridge*, obraz w Tate Britain w Londynie

#### Cechy malarstwa impresjonistycznego:

- impresyjne, czyli wrażeniowe oddawanie rzeczywistości,
- rejestrowanie ulotnych spostrzeżeń,
- pleneryzm, czyli malowanie bezpośrednio w plenerze, często sposobem alla prima,
- czerpanie tematyki z życia codziennego,
- częste malowanie pejzaży, w tym ze sztafażem,
- częste przedstawianie rzeczywistości w ruchu, jak gdyby zatrzymanym, chwytanie ulotności chwili,
- kompozycje otwarte, swobodne kadrowanie, sprawiające wrażenie przypadkowego, na wzór ujęcia fotograficznego,
- zwracanie uwagi na grę światła i cienia,
- uzależnianie koloru przedmiotu od oświetlenia,
- stosowanie jasnych gruntów,
- odrzucenie przez niektórych twórców czerni i posługiwanie się barwami chromatycznymi widma słonecznego,
- odrzucenie przez wielu twórców koloru lokalnego – stosowanie innych barw dla partii światła i cienia,
- jasność i świetlistość barw,
- malowanie w sposób szkicowy, pozostawianie wyraźnego śladu duktu pędzla i wywoływanie efektu rozmywania, roztapiania się konturów,
- uwydatnione faktury,

- stworzenie podwalin dywizjonizmu, sposobu, metody malowania polegającej na pokrywaniu płótna drobnymi plamkami barw podstawowych. →



Typowe techniki stosowane w malarstwie impresjonistycznym:

- olej na płótnie, - pastele.



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Odnajdź w albumach lub w internecie reprodukcję *Aktu w słońcu* Auguste'a Renoira i wskaż, które z cech obrazu są charakterystyczne dla tego malarza.
2. Wskaż te cechy malarstwa Edgara Degasa, które nie były charakterystyczne dla impresjonistów.
3. Wymień źródła inspiracji Edgara Degasa.
4. Wymień motywy, które podejmowała w swojej twórczości Berthe Morisot.
5. Wymień nazwiska impresjonistów, dla których typowe były następujące tematy: tancerki baletowe, pejzaże z motywem drogi, towarzystwo wesoło spędzające czas, macierzyństwo.



### WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na przykładach trzech dzieł Édouarda Maneta wykaż, w jakiej mierze ten artysta czerpał z tradycji malarskiej i w jakiej ją odrzucał.
2. Na trzech wybranych przykładach malarstwa impresjonistów omów cechy tego kierunku.
3. Na przykładach postaw artystycznych dwóch wybranych twórców scharakteryzuj malarstwo realistów i impresjonistów. Wskaż podobieństwa i różnice w sposobach obrazowania natury.

## POSTIMPRESJONIZM

lata osiemdziesiąte XIX w.

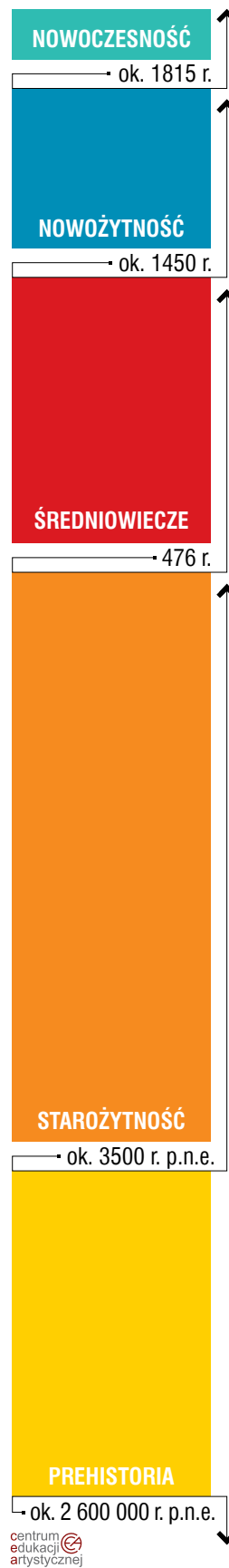
pierwsza dekada XX w.

- 1879 r. założenie w Lipsku pierwszego na świecie laboratorium psychologiczno-badawczego
- 1884 r. utworzenie w Paryżu Stowarzyszenia Artystów Niezależnych
- 1884 r. zorganizowanie w Paryżu pierwszego Salonu Niezależnych
- 1886 r. ostatnia wystawa impresjonistów
- 1905 r. wystąpienie fowistów

### 1. TŁO HISTORYCZNE PRZEMIAN W SZTUCE

**Postimpresjonizm** (łac. *post* 'po') dotyczy zjawisk w sztuce francuskiej zachodzących w latach ok. 1886–1906 i będących bezpośrednim następstwem **impresjonizmu**. Sam termin został użyty dopiero w **1910 roku** z okazji wystawy francuskiego malarstwa nowoczesnego, która odbyła się w **Londynie** na przełomie 1910 i 1911 roku, a jego autorem był angielski krytyk i teoretyk sztuki **Roger Eliot Fry**. Terminem tym określono zjawiska i postawy twórcze, które łączyło to, że wyrosły z doświadczeń impresjonizmu, ale mu się w różny sposób przeciwstawiały. Postimpresjonizm nie jest więc kierunkiem, to **zespół zjawisk** z końca XIX i początków XX wieku. Do głównych przedstawicieli postimpresjonizmu można zaliczyć: **neoimpresjonistów Georges'a Seurata i Paula Signaca** oraz **Paula Cézanne'a, Paula Gauguina, Vincenta van Gogha i Henriego de Toulouse-Lautreca**. Ich twórczość otworzyła drogę różnorodnym kierunkom **awangardowym** w sztuce XX wieku.

Przemiany w sztuce po impresjonizmie następowały stopniowo. Miały one różnorodne podłoże, także społeczne i polityczne. W Europie po wojnie francusko-pruskiej (1870–1871) zapanował spokój. Względna stabilizacja na arenie politycznej nie przekładała się





na sukcesy w rozwiązywaniu problemów w sferze społecznej. Następowoło coraz większe rozwarstwienie: jedni szybko się bogacili, a rozwój cywilizacyjny pozwalał im na zaspokajanie coraz to bardziej wyrafinowanych potrzeb, inni stawali się przedmiotem wyzysku i popadali w coraz większą biedę. Dobrze ilustruje to obraz **Vincenta van Gogha** *Jedzący kartofle*.



### Vincent van Gogh *Jedzący kartofle*

Motyw siedzącej przy wspólnym posiłku rodziny chłopskiej podejmował artysta dwukrotnie w 1885 roku. Obraz, który zostanie uznany za arcydzieło i przyniesie twórcy sławę, został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 115 x 82 cm. Artysta sportretował pięć osób spożywających skromną wieczerzę w skąpym świetle lampy naftowej. Bohaterowie obrazu sprawiają wrażenie poważnych i zmęczonych. Kolorystyka miała oddawać ponurą atmosferę wnętrza, ale też nawiązywać do dzieł dawnych mistrzów holenderskich. Kompozycja dzieła jest wyważona, niemal symetryczna. Artysta przygotowywał się do namalowania obrazu, tworząc liczne studia portretowe. Obraz znajduje się w Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie.

W sferze artystycznej pogłębiał się rozdziewiek między artystami a odbiorcami sztuki. Twórcy pokazywali swoje dzieła nie na oficjalnych wystawach, lecz na niewielkich ekspozycjach w miejscach, z którymi się identyfikowali. Zazwyczaj były to **galerie** utrzymywane przez prywatnych **marszandów** zajmujących się handlem dziełami sztuki. Ich liczba systematycznie wzrastała i z czasem zaczęły dominować na rynku sztuki.

Czynnikiem, który bezpośrednio wpłynął na stopniowe uniezależnienie się twórców oraz chęć pokazania różnorodnych postaw artystycznych, było utworzenie w **Paryżu w lipcu 1884 roku Stowarzyszenia Artystów Niezależnych** (fr. Société des Artistes Indépendants). Stało się ono oficjalnym organizatorem Salonu Niezależnych, czyli miejsca eksponowania prac artystów odrzuconych przez jury oficjalnego Salonu. Salon Niezależnych powoływał wprawdzie jury, ale nie przyznawano tam nagród. Jego nadrzędnym celem było umożliwienie artystom swobodnego prezentowania prac publiczności, by ta mogła formułować swoje sądy i opinie. Pierwszy Salon Niezależnych otwarto w **grudniu 1884 roku**.

Dwa lata później, w **1886 roku**, odbyła się **ostatnia wystawa impresjonistów** zorganizowana w tym samym terminie, co doroczny Salon. Swoje obrazy pokazali na niej m.in. **Edgar Degas**, **Berthe Morisot** i **Camille Pissarro**. Pojawiły się tam także dzieła reprezentujące nowe trendy w poszukiwaniach twórczych. Wystawa ujawniła rozłam, jaki się dokonał w grupie impresjonistów.

Na zmianę głównego priorytetu malarstwa, polegającą na odejściu od mimetyzmu na rzecz przetwarzania przefiltrowanej przez indywidualną wrażliwość twórcy rzeczywistości, wpłynęło wiele czynników. Do najważniejszych należy rozpowszechnienie się **fotografii**, która wygrywała z malarstwem w zakresie wiernego odtwarzania widzialnego świata, a także rozwój **psychologii**, a zwłaszcza badanie subiektywnego postrzegania rzeczywistości. **Wilhelm Wundt** założył w **Lipsku w 1879 roku** pierwsze na świecie laboratorium psychologiczno-badawcze. Wydarzenie to uważa się za początek psychologii eksperymentalnej. Osoby poddawane prostym bodźcom miały za zadanie opisać swoje doznania. Była to metoda introspekcji. Zwrot ku **subiektywizmowi** zaowocował w sztuce zastąpieniem jednej, uznawanej za obiektywną wizji świata wielością subiektywnych ujęć, stanowiących nie odzwierciedlenie rzeczywistości, ale jej ekwiwalent. Cytując tekst powstałego w tym czasie *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, można powiedzieć, że artyści tworzyli: „co się komu w duszy gra, co kto w swoich widzi snach”.

### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień czynniki, które miały wpływ na ukształtowanie się różnych postaw artystycznych po impresjonizmie.
2. Wyjaśnij genezę i znaczenie terminu *postimpresjonizm*.
3. Wymień artystów, których określa się mianem postimpresjonistów.

## 2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Przekonanie, że neoimpresjoniści są malarzami, którzy pokrywają swoje płótna małymi punktami różnobarwnymi, jest błędem bardzo rozpowszechnionym. [...] Neoimpresjonista nie punktuje, ale rozdziela. Otóż dzielić to znaczy zapewnić sobie maksimum świetlistości, barwności i harmonii, poprzez: 1. mieszanie optyczne wyłącznie czystych pigmentów (wszystkich odcieni i tonów barw pryzmatycznych); 2. wyodrębnienie poszczególnych elementów (barwa lokalna, barwa oświetlenia, ich wzajemne oddziaływanie itp.); 3. zrównoważenie tych elementów i ich proporcje (zgodnie z prawami kontrastu, stopniowania i naświetlania); 4. wybór wielkości dotknięcia proporcjonalnego do rozmiaru obrazu. Metoda sformułowana w tych czterech punktach rzędzić będzie kolorem neoimpresjonistów”.

Paul Signac



„Kontrast tonu to różnica między tym, co ciemniejsze, a tym, co jaśniejsze. Kontrast koloru to opozycja barw komplementarnych, a więc, powiedzmy, pewna czerwień przeciwstawiona swej dopełniającej itd. (czerwień – zieleń, oranż – błękit, żółcień – fiolet)”.

Georges Seurat

„Za pomocą czerwieni i zieleni starałem się wyrazić straszliwe namiętności ludzkie. [...] Nie jest to zatem kolor prawdziwy w sensie koloru lokalnego, ale kolor sugestywny, pełen jakiejś emocji, żarliwego temperamentu. [...] W moim obrazie *Nocna kawiarnia* usiłowałem wyrazić, że ta kawiarnia jest miejscem, w którym człowiek może się sponiewierać, oszaleć, popełnić zbrodnię [...]”.

Vincent van Gogh



**Georges Seurat** *Niedzielną popołudnie na wyspie Grande Jatte*

Obraz malowany w latach 1884–1886 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 3,08 x 2,08 m przedstawia scenę rodzajową – niedzielny wypoczynek paryskiej klasy średniej na jednej z wysp na Sekwanie. Skala obrazu sprawia, że postacie, które są na pierwszym planie, cechuje niemal naturalna wielkość. Dla ukazania głębi artysta wykorzystał perspektywę linearną, ale posłużył się nią nie do końca konsekwentnie. Seurat najpierw namalował pejzaż, następnie zaś uzupełnił go postaciami, które pozowały w różnym czasie. Przy złożeniu ich w całość popełnił nieznaczące błędy w zakresie ich skali. Kompozycja jest klarowna, harmonijna i statyczna, postacie zdają się być zatrzymane w ruchu. Artysta posłużył się szeroką gamą barw chromatycznych. Stosował zasadę dywizjonizmu, a farbę naniósł w taki sposób, że nakładane na płótno punkty barwne są wyraźnie widoczne. Obraz znajduje się w Art Institute w Chicago w Stanach Zjednoczonych.

„[...] trzeba przedstawiać naturę podług walca, kuli, stożka: całość ujętą w perspektywie, tak aby każda strona przedmiotu lub planu skierowana była do punktu centralnego”.

Paul Cézanne

„Sądzę, że osiągnąłem w tych postaciach dużą, ludową zabobonną prostotę. Wszystko tu jest bardzo poważne [...]. Dla mnie w tym malowidle pejzaż i walka istnieją tylko w imaginacji modlących się, jako wynik kazania. Stąd bierze się kontrast między realnymi ludźmi a walką w pejzażu, który jest nierealny i nieproporcjonalny”.

„Przyjrzyj się Japończykom, którzy przecież znakomicie rysują, a zobaczysz życie w plenerze i na słońcu bez użycia cieni. Posługują się oni barwą jedynie jako kombinacją tonów, różnorodnymi harmoniami dającymi wrażenie gorąca itp.”.

Paul Gauguin

Ponieważ **postimpresjonizm** nie był kierunkiem, lecz **zespołem zjawisk** w sztuce, to można odnaleźć w nim różne postawy. Estetyka i techniki malarskie **neoirmpresjonizmu** – kierunku, który zaistniał w ramach postimpresjonizmu – zostały opisane przez jednego z jego twórców – **Paula Signaca** – w broszurze *Od Eugène'a Delacroixa do neoirmpresjonizmu* (fr. *Delacroix au Néo-impressionnisme*) wydanej w 1899 roku. Zawierała ona wykład na temat **dywizjonizmu** – naczelnej zasady estetycznej stosowanej przez malarzy tego kierunku. Signac tłumaczył, że wprawdzie najczęściej twórczość neoirmpresjonistów kojarzy się z wprowadzaniem do obrazu drobnych **plam barwnych**, ale znacznie istotniejsze jest to, aby drobne plamki **czystych barw** w oku widza zlewały się w pożądaną **kolor**. Gdy obraz **Georges'a Seurata** *Niedzielną popołudnie na wyspie Grande Jatte* został zaprezentowany na ostatniej wystawie impresjonistów, wywołał falę krytyki. Zdecydowanie nie został on odebrany jako dzieło impresjonistyczne. Wydaje się, że zgodnie z zamiarem Seurata, obraz ten stał się malarską wykładnią doktryny neoirmpresjonistów.

Inni twórcy najczęściej wyrażali swoje poglądy w listach do przyjaciół, malarzy, marszandów i członków rodziny. **Vincent van Gogh** prowadził bardzo obfitą korespondencję. Najwięcej listów napisał do młodszego brata **Theo van Gogha**, handlarza dziełami sztuki, który wspierał go finansowo i psychicznie, ale także do innych malarzy, np. Paula Gauguina, Émile'a Bernarda. W listach artysta formułował poglądy na malarstwo dawne i współczesne, jak również dystansował się od **impresjonizmu**. **Kolor** w obrazie nie miał jego zdaniem odzwierciedlać rzeczywistości, lecz być sugestywny. Oznaczało to, że miał być nośnikiem uczuć i emocji twórcy. Poglądy takie otworzyły drogę wielu kierunkom współczesnym – przede wszystkim **fowizmowi** i **ekspresjonizmowi**, a także **abstrakcjonizmowi**.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Irving Stone napisał powieść o Vincencie van Goghu zatytułowaną *Pasja życia*. Na jej podstawie Vincente Minnelli nakręcił w 1953 roku film o tym samym tytule, w którym w rolę artysty wcielił się Kirk Douglas. Przyjaźń braci van Gogh przedstawił Robert Altman w filmie *Vincent i Theo*. O ostatnich miesiącach życia Vincenta van Gogha powstał też film animowany *Twój Vincent*, którego poszczególnie klatki, a jest ich 65 tysięcy, utrzymane są w stylu obrazów artysty. Jego reżyserką była Dorota Kobiela.



Wypowiedzi Paula Cézanne'a, autora m.in. obrazu *Martwa natura z kuchennym stołem*, także zawarte są w listach, ponieważ artysta nie formułował w inny sposób swoich poglądów artystycznych. Zwraçał uwagę na fakt, że obraz powinien mieć świadomą **kompozycję**, mającą swe źródło w przemyśleniach intelektualnych. **Kubiści** przyswoili sobie jego sformułowania dotyczące porządkowania kompozycji i konstrukcji przedmiotów, a zwłaszcza pogląd, że **naturę** ujmuje się, upodabniając jej formy do brył, takich jak kula, walec i stożek. Dla **kolorystów** XX wieku istotne znaczenie miał jego pogląd, że z malarstwa powinny zniknąć ciemne **kontury**, a przestrzeń wystarczy oddać za pomocą **barw**.



**Paul Cézanne** *Martwa natura z kuchennym stołem*

Obraz namalowany między 1888 a 1890 rokiem farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 82 x 65 cm znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu. Kuchenny stół, luźno przykryty zarzuconą i pofałdowaną serwetą, zastawiono koszem z owocami i naczyniami kuchennymi. Kompozycja jest wieloplanowa, ale konwencjonalna perspektywa linearna, w której wszystkie linie zbiegają się w określonym punkcie, tutaj nie obowiązuje. Poszczególne elementy pokazane są na wprost, z dołu lub z góry. Linia horyzontu w zależności od miejsca w obrazie zdaje się przesuwac w pionie i w poziomie, a wszystkie przedstawione przedmioty wydają się rozchwiać. Z lotu ptaka widziana jest podłoga, nieco z góry stolik. Kosz z owocami oraz naczynia oglądane są z boku. Przestrzeń budują barwy. Chłodne „uciekają” w głąb, by uwypuklić ciepłe, oranżowe, czerwone i żółte owoce. Bryłę buduje kolor. Obraz jest przykładem zerwania z realistycznym ukazywaniem natury. Zastosowano w nim autonomię barw w świetle i cieniu. Widoczny jest wyrazisty dukt pędzla.

Obfitą spuściznę zostawił po sobie **Paul Gauguin**. W czasopiśmie paryskich publikował wiele artykułów, w których formułował swoje poglądy artystyczne. Zawarł je również w listach do rodziny i przyjaciół. Napisał także kilka tomów wspomnień z okresu, kiedy przebywał na wyspach Polinezji, m.in. zatytułowany *Noa Noa*. Sugerował, żeby wzorem artystów **japońskich** stosować m.in. płaską **plamę barwną** i unikać tradycyjnego **światłocienia** jako środka uzyskania **iluzji** przestrzeni.

### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Na podstawie tekstów źródłowych i wprowadzenia do podrozdziału scharakteryzuj krótko poglądy neoimpresjonistów Georges'a Seurata i Paula Signaca.
2. Powiedz, w jakiej formie postimpresjoniści wypowiadali poglądy na temat sztuki.
3. Na podstawie tekstów źródłowych i wprowadzenia do podrozdziału scharakteryzuj krótko poglądy postimpresjonistów Vincenta van Gogha i Paula Cézanne'a.

## 3. MALARSTWO

Postimpresjonistów cechowało to, że czerpiąc w pewnym zakresie z **impresjonizmu**, podążali własnymi drogami, podważając najistotniejszą cechę tego kierunku – wrażeniowe ukazywanie rzeczywistości. Niektórzy z tych artystów w efekcie poszukiwań twórczych stali się **prekursorami** nowych kierunków, nurtów i tendencji.

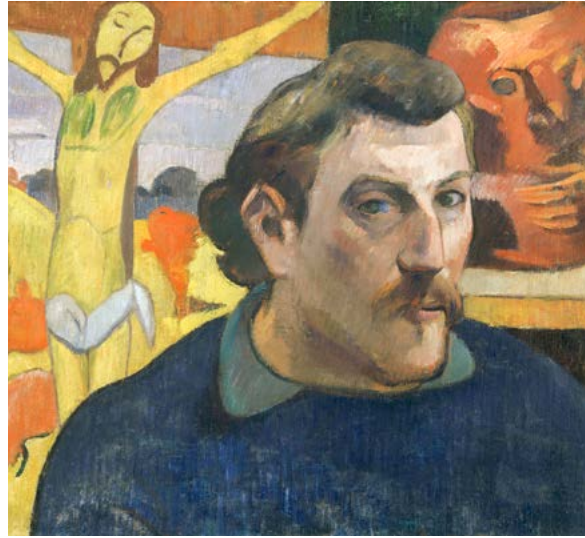
Powstały ok. 1884 roku **neoimpresjonizm** (fr. *néo-impresionisme*) reprezentowali: **Georges Seurat** i **Paul Signac**. Zarzucali oni impresjonistom, że nie wyciągnęli odpowiednich wniosków z badań na temat **koloru**. Dążyli do usystematyzowania wiedzy na ten temat. Z **impresjonizmu** wywiedli zasadę **dywizjonizmu**, czyli wprowadzania do obrazu małych **plam czystych barw**, które z dalszej perspektywy, odbierane komplementarnie w zestawieniu z innymi, składały się na pożądaną **kolor**. Plamki te przybierały najczęściej postać drobnych, jednakowych punktów. Taki sposób malowania nazywano **pointylizmem** (fr. *point* 'punkt'). Dzięki tej technice odbiorca odnosił wrażenie, jakby powierzchnia obrazu wibrowała. Neoimpresjoniści – w przeciwieństwie do sztuki impresjonistów: intuicyjnej, wrażeniowej, dokumentującej ulotność chwili – stosowali w praktyce zasadę naukową, prowadząc analizę każdego **koloru lokalnego**. Badali wpływ **światła** na kolor, a także wzajemne relacje barw w plamach sąsiadujących ze sobą na płótnie. Analizowanie każdego dotknięcia pędzla i wprowadzanie punktowo czystych barw wymaga czasu, dlatego obrazy powstawały długo, niejednokrotnie kilka lat. Nie przedstawiały tym samym ulotności chwili, lecz **syntezę** zjawisk. Ich powstanie często poprzedzały liczne studia przygotowawcze i **szkice**, które impresjoniści mogliby uznać za gotowe dzieła.

Postimpresjonista **Paul Cézanne** odrzucił wrażeniowe postrzeganie rzeczywistości i zajął się konstrukcją formy oraz osadzeniem w przestrzeni malowanych przedmiotów. Nie stosował tradycyjnej perspektywy linearnej. Studiował **naturę**, a malowane obiekty starał się ujmować jako bryły geometryczne. Ze względu na to, że interesowała go konstrukcja przedmiotu, patrzył na obiekty z różnych punktów widzenia. Przez historyków sztuki jest nazywany **protokubistą** (łac. *proto* 'przed'), czyli artystą zapowiadającym powstanie **kubizmu**. Przestrzeń ukazywał przede wszystkim poprzez **perspektywę barwną**. Niekiedy malował elementy **martwej natury**, np. owoce, w taki sposób, że ustalał ich punkt najbliższy oku, malując go w kolorze właściwym dla przedmiotu, a następnie śmiało ruchami pędzla okalał go błękitem. Dzięki temu przedmioty nabierały przestrzenności. Z reguły nie stosował otwartych kadrów.

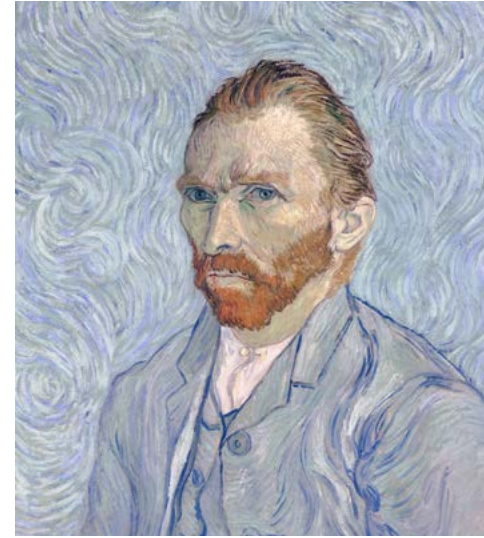




**Paul Cézanne *Autoportret w białym turbanie***, obraz malowany w latach 1881–1882 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 46 x 56 cm znajduje się w Nowej Pinakotece w Monachium w Niemczech.



**Paul Gauguin *Autoportret z żółtym Chrystusem***, obraz namalowany w roku 1889 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 46 x 38 cm znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.



**Vincent van Gogh *Autoportret***, obraz namalowany w roku 1889 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 54 x 65 cm znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.



**Henri de Toulouse-Lautrec *Autoportret przed lustrem***, obraz malowany w latach ok. 1882–1883 farbami olejnymi na kartonie o wymiarach ok. 32 x 40 cm znajduje się w Muzeum Toulouse-Lautreca w Albi we Francji.

Wszystkie prezentowane autoportrety pochodzą z lat osiemdziesiątych XIX wieku, powstały więc w okresie, w którym artyści ci mieli już za sobą doświadczenia związane z impresjonizmem. *Autoportret w białym turbanie* Cézanne'a jest przykładem budowania przez tego artystę trójwymiarowej formy za pomocą barw o zróżnicowanej temperaturze. Malarz koncentrował się na konstrukcji przedmiotu, jego bryłowości. Kształty podkreśla czarny kontur. Charakterystyczny dla artysty jest widoczny dukt szerokiego pędzla, prowadzonego wielokierunkowo. Gauguin w powstałym podczas pobytu w Bretanii *Autoportrecie z żółtym Chrystusem* zastosował typowe dla swojej twórczości środki wyrazu – syntetyzm i obwodzenie plam barwnych wyraźnym konturem. Wyeksponował swoje rozdzielenie między dwoma światami: kulturą pozaeuropejską, reprezentowaną przez naczynie ceramiczne przypominające peruwiańską sztukę, i europejską, którą symbolizuje bretoński krucyfik. Vincent van Gogh namalował ten ekspresyjny *Autoportret* podczas pobytu w szpitalu w Saint-Rémy, gdzie leczył się po przebyciu zafatamaniu nerwowym. Za pomocą intensywnych barw i wyrazistej faktury oddał swoje życie wewnętrzne. Falujące, rozwibrowane pociągnięcia pędzla bywają niekiedy interpretowane jako projekcja emocji kotłujących się w głowie artysty. *Autoportret przed lustrem* Toulouse-Lautreca to jedna z wcześniejszych prac artysty, powstała w okresie, kiedy rozpoczął naukę w paryskiej pracowni Léona Bonnata, słynnego portrecisty łączącego z akademizmem. Malarz starał się wówczas osiągnąć doskonałość warsztatową, co widoczne jest w tym obrazie. Operował wyszukаныmi szarościami, eksponując szeroką skalę walorową. Nie rezygnował jednak z czytelnej faktury malarskiej, dla której inspiracją były zdobycze impresjonizmu.

**Paul Gauguin** i skupieni wokół niego artyści upraszczali formę i stosowali płaskie, **nasycone plamy barwne**. Artysta świadomie nie wprowadzał zbyt dużej liczby szczegółów, aby pokazać to, co najistotniejsze. Taki sposób ukazywania świata nazwano **syntetyzmem**. Gauguin, podobnie jak impresjoniści, stosował **kompozycje otwarte**, ujmujące rzeczywistość w pozornie przypadkowych **kadrach**. **Kolor** dla Gauguina miał pełnić zupełnie inną

funkcję niż u impresjonistów. **Barwy** stosowane przez niego i artystów skupionych wokół malarza miały niekiedy nieść ze sobą **symboliczne** znaczenie, wprowadzać w pożądany nastrój. Dla uniknięcia kakofonii barw – niefortunnych zestawień sąsiadujących ze sobą plam – artyści stosowali **kluazonizm** (fr. *cloisonnisme*), czyli obwodzenie plam barwnych wyraźnym **konturem**. Gauguin inspirował **symbolistów**, **fowistów**, a także – podobnie jak Toulouse-Lautrec – artystów związanych z **secesją**.

Dla **Vincenta van Gogha**, autora m.in. obrazu *Nocna kawiarnia*, liczyło się wyrażanie uczuć i stanów psychicznych, poszukiwanie silnego wyrazu artystycznego. **Kolor** na wielu jego płótnach był intensywniejszy niż w naturze, gdyż miał być nośnikiem emocji. Taką funkcję pełnił też sposób nakładania **farby**. Dukt pędzla prowadził wielokierunkowo, niezależnie od kształtów obiektów, a farbę наносił nieraz **impastowo**. Stosowane **środki artystyczne** wpływały na silną **ekspresję** jego prac. Ponieważ do twórczości van Gogha w XX wieku odwoływali się **ekspresjoniści**, niekiedy nazywana jest ona **protoekspresjonistyczną**.

**Henri de Toulouse-Lautrec** kontynuował zacerpniętą z **impresjonizmu** fragmentaryczność ujęć i zatrzymywanie w dziele ruchu postaci. Zmierzał do **ekspresji** poprzez **deformację**, która często prowadziła do granic **karykatury**. Artysta stosował **płaską plamę barwną**, obwodząc ją wyraźnym **konturem**. Malując sceny z kabaretów i domów schadzek, jeszcze bardziej szokował publiczność, niż robili to realiści, a łamanie tabu w zakresie tematyki zainspirowało następnie niektórych **ekspresjonistów**.

Reasumując, postimpresjonizm nie był kierunkiem, lecz zespołem zjawisk występujących bezpośrednio po impresjonizmie. W ramach postimpresjonizmu powstał kierunek nazwany **neoimpresjonizmem**. Postimpresjoniści byli **prekursorami** nowatorskich, awangardowych kierunków XX wieku. Ich działalność zainspirowała m.in. twórców **nabizmu**, **secesji**, **fowizmu**, **kubizmu** i **ekspresjonizmu**.



## Neoimpresjonizm

Kierunek nazwany **neoimpresjonizmem** został zainicjowany w 1884 roku przez **Georges'a Seurata** (1859–1891), który wystawił na pierwszym Salonie Niezależnych obraz *Kąpiel w Asnières*, wcześniej odrzucony z oficjalnego Salonu. Było to dzieło przełomowe, gdyż zamiast przedstawiania ulotnego wrażenia, chwilowego stanu natury ujmowanego bezpośrednio w plenerze, artysta pokazał obraz malowany w pracowni, efekt długiego wysiłku intelektualnego. Zastosowana metoda zachwyliła przede wszystkim **Paula Signaca**.



**Georges Seurat** *Kąpiel w Asnières*

Obraz malowany latach 1883–1884 jest jedną z najbardziej znaczących prac w dorobku artysty. Powstał zgodnie z zasadą dywizjonizmu. Seurat namalował go farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,00 x 2,00 m. Obraz znajduje się w Narodowej Galerii w Londynie. Jest to scena letniego wypoczynku nad brzegiem rzeki. Zarówno format, jak i kompozycja dzieła były starannie przemyślane. Artysta chciał nawiązać w nim nie tylko do doświadczeń impresjonizmu, lecz także do dorobku dawnego malarstwa, a zwłaszcza monumentalnych fresków tworzonych przez twórców renesansowych.

Bazując na teorii **Michela Eugène'a Chevreula**, a także studiując pisma **Eugène'a Delacroix**, Seurat wyprowadził teorię, którą nazwano **chromoluminizmem**, ale artyści woleli nazwę **dywizjonizm**. Wprawdzie dywizjonizm stosowali już – choć niekonsekwentnie – **impresjoniści**, jednak **pointylistyczny** sposób nakładania **farby** drobnymi plamkami był nowością. Artysta przejął paletę impresjonistów, niemniej nie odrzucał czerni. Stworzył teorię barwnej ramy do obrazu, czyli rodzaju **bordiury** otaczającej przedstawienie, którą

tworzyły **plamki barw** w **barwach dopełniających** względem tych występujących na obrazie, zwłaszcza w miejscach sąsiadujących z ramą.

Artysta, który przez pewien czas studiował w paryskiej akademii, w gruncie rzeczy miał **akademicką** metodę malowania, polegającą na tym, że do każdego obrazu przygotowywał liczne **szkice** oraz studia **kolorystyczne** i **walorowe**. Rozwinięciem nowej, naukowej metody były kolejne prace malarza, w tym najważniejsze w jego dorobku – *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte* (ilustracja na s. 248) – **scena rodzajowa** z wyspy leżącej pośrodku Sekwany niedaleko Paryża. Dawniej było to ulubione miejsce odpoczynku paryżan. Obraz stał się zatem wizją podmiejskiej arkadii, a zarazem katalogiem mody paryskiej schyłku lat osiemdziesiątych XIX stulecia. Artysta długo przygotowywał się do stworzenia tego dzieła, malując ponad 30 studiów olejnych i niemal tyle rysunkowych. Poza poszukiwaniami dotyczącymi **koloru**, ogromną rolę przywiązywał do **kompozycji**, która nie przypominała swobodnego kadru, ale powstała w wyniku starannych przemyśleń, oraz do geometrycznej **harmonii** obrazu. Dzieło stało się wykładnią programu neoimpresjonistów. Seurat malował także liczne **pejzaże** i **akty**, czego przykładem jest obraz *Modelki*. Interesowały go także sceny cyrkowe, czemu dał wyraz w obrazie *Cyrk*.

**Paul Signac** początkowo był pod wpływem dzieł **impresjonistów**, a zwłaszcza **Claude'a Moneta** i **Camille'a Pissarra**. Przyczynił się w znaczącej mierze do skonkretyzowania i upowszechnienia zasad **neoimpresjonizmu**. Wiele lat spędził na południu Francji w **Saint-Tropez**. Jako pasjonat żeglarstwa, odbył podróże do Włoch i Turcji, stamtąd przywoził liczne studia **akwarelowe**. Preferował tematy **marynistyczne**. W obrazach malowanych w pracowni stosował konsekwentnie zasadę **dywizjonizmu** i **pointylistyczny** sposób malowania. Przestrzegał prawa **kontrastu** i mieszania optycznego barw. Dwa z jego obrazów znajdują się w polskich zbiorach: *Poranek (Antibes)* w Muzeum Narodowym w Warszawie, a *Widok Złotego Rogu w Konstantynopolu* w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Do grona neoimpresjonistów dołączyli także inni artyści, m.in. **Camille Pissarro**.



**Paul Signac**  
*Port w Saint-Tropez*

Artysta odkrył uroki portu podczas podróży jachtem po Morzu Śródziemnym. Miejscowość zachwyliła go tak bardzo, że dzielił czas między Saint-Tropez i Paryż, malując liczne przedstawienia ulubionego śródziemnomorskiego miasteczka. Obraz ukształtowany z małych skontrastowanych ze sobą plamek czystego koloru został

namalowany w 1899 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 82 x 65 cm.

Znajduje się w Musée de l'Annonciade w Saint-Tropez we Francji.





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

1. Georges Seurat *Modelki*, obraz w Barnes Foundation w Filadelfii (Stany Zjednoczone)
2. Georges Seurat *Cyrk*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
3. Georges Seurat *Wieża Eiffla*, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w San Francisco (Stany Zjednoczone)
4. Paul Signac *Port w Concarneau*, obraz w muzeum Aatizon Bijutukan w Tokio
5. Paul Signac *Poranek (Antibes)*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
6. Paul Signac *Widok Złotego Rogu w Konstantynopolu*, obraz w Muzeum Sztuki w Łodzi

Typowa technika stosowana w malarstwie neoimpresjonizmu:

- olej na płótnie.

Cechy malarstwa neoimpresjonizmu:

← od impresjonistów zaczerpnięcie dywizjonizmu, konsekwentne stosowanie tej metody malarskiej,

- malowanie scen rodzajowych, aktów, pejzaży, w tym marin,
- tworzenie obrazów w pracowni,
- intelektualne podejście do malarstwa – analizowanie każdej barwy z uwzględnianiem wpływu światła i barw sąsiadujących ze sobą,
- stosowanie zasady dywizjonizmu,
- wprowadzanie pointylnizmu, czyli nakładanie farby drobnymi punktami,
- poprzedzanie malowania studiami i długotrwałymi pracami przygotowawczymi,

• **twórczość neoimpresjonistów wywarła wpływ na koloryzm w XX wieku.** →



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Porównaj malarstwo impresjonistów i neoimpresjonistów.
2. Wymień twórców, których nazywamy neoimpresjonistami.
3. Znajdź w dostępnych źródłach dowolny obraz neoimpresjonistyczny i go opisz pod względem treści i formy.

## Paul Cézanne

Paul Cézanne (1839–1906) jako artysta był samoukiem. Miał zostać prawnikiem, ale zawód ten go nie interesował i po zamieszkaniu w Paryżu przez pewien czas uczęszczał do Académie Suisse, gdzie zetknął się z Camille'em Pissarem. Oglądając w Luwrze dzieła dawnych mistrzów, zachwycił się obrazami Nicolasa Poussina. Intelektualne podejście tego twórcy do malarstwa, a w szczególności uporządkowana kompozycja obrazów, stały się dla Cézanne'a wzorem postawy twórczej. Artysta tworzył **obrazy olejne**. Tematyka jego prac była ograniczona do motywów pozbawionych narracji, stanowiących pretekst do poszukiwań malarskich. Były to najczęściej **martwe natury**, **pejzaże**, **portrety**, **sceny rodzajowe** i **akty**.

Początkowo nawiązywał do stylu Eugène'a Delacroix i Gustave'a Courbета. Pod wpływem Pissarra przeżył fascynację **impresjonizmem**. Rozjaśnił paletę i zaczął budować formę **kolorem** oraz stosować swobodną **fakturę**, o czym świadczy przełomowy dla jego twórczości obraz – *Dom wisielca*. Artysta uznał jednak, że impresjoniści odbierali wrażenia z **natury** jedynie powierzchownie i nie skupiali się na konstrukcji przedmiotów. Pragnął uczynić ze swojego malarstwa coś, jak sam powiedział: „równie trwałego jak sztuka muzeów”. Już pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku wypracował własny styl.

Wszystkie jego doświadczenia artystyczne koncentrowały się na wzmocnieniu dyscypliny **kompozycji** obrazu, która miała być wynikiem procesu intelektualnego, oraz na konstrukcji przedmiotów potraktowanych jak bryły geometryczne. Świadczy o tym jego słynna wypowiedź nawołująca do sprowadzania ukazywanych przedmiotów do brył. Odrzucił perspektywę zbieżną, obowiązującą dla wszystkich przedmiotów, na rzecz patrzenia na każdy z nich z innego punktu widzenia. W jego obrazach można zauważyć kilka punktów zbiegu linii prostopadłych do płaszczyzny płótna. Niektóre przedmioty widoczne są z góry, inne z boku, i to pod różnym kątem. Najwyraźniej widać to w martwych naturach, takich jak np. *Jabłka i pomarańcze* i *Martwa natura z kuchennym stołem* (ilustracja na s. 250). Były one swoistym malarskim laboratorium, w którym artysta wypracowywał nową metodę konstruowania przestrzeni. Cézanne ogromną wagę przywiązywał do **kolorystyki**. Preferował takie **barwy** jak ochra, siena palona, zieleń chromowa i szmaragdowa, błękit kobaltowy. Budował głębię w obrazach, posługując się **perspektywą barwną**, zgodnie z zasadą, że **barwy chłodne** (zwłaszcza błękity) optycznie wycofują się w głąb, podczas gdy **barwy ciepłe** wysuwają się w kierunku patrzącego. Dzięki temu, że niekiedy okalał pomarańczowe i czerwone owoce błękitem, podkreślając ich formę kilkoma uderzeniami pędzla, stawały się one niemal materialne i nabierały bryłowości bez stosowania tradycyjnego światłocienia. Nakładał **farbę** grubo, pociągającami zbliżonymi kształtem do prostokąta. Często posługiwał się szpachlą.

## DLA DOCIEKLIWYCH

- Édouard Manet ze względu na charakterystyczny sposób malowania Paula Cézanne'a nazwał go „murarzem malującym kielnią”.
- Od czasów szkolnych Cézanne przyjaźnił się z pisarzem Émile'em Zolą, ale gdy Zola wydał powieść zatytułowaną *Dzieło*, opisującą losy awangardowego malarza nieudacznika, którego postać była wzorowana na Cézannie, artysta uznał to za zniewagę i zerwał wszelkie relacje z pisarzem.

Mieszkając w **Aix-en-Provence**, kilkadziesiąt razy – różnymi technikami i z różnych punktów widzenia – malował pejzaże z **Górą Świętej Wiktorii** (fr. Sainte-Victoire). Góra ta była dla artysty pretekstem do poszukiwań formalnych: rozważania nowej koncepcji przestrzeni i poszukiwania **harmonii** polegającej na starannych relacjach geometrycznych między malowanymi formami. **Dominantę kompozycji** stanowi charakterystyczny, zbliżony do trójkąta kształt szczytu. Nadaje on obrazowi równowagę.

## DLA DOCIEKLIWYCH

W październiku 1906 roku, gdy Paul Cézanne malował po raz kolejny Górę Świętej Wiktorii, zaskoczyła go burza. Artysta stracił przytomność i się zaziębił. Kilka dni później zmarł.

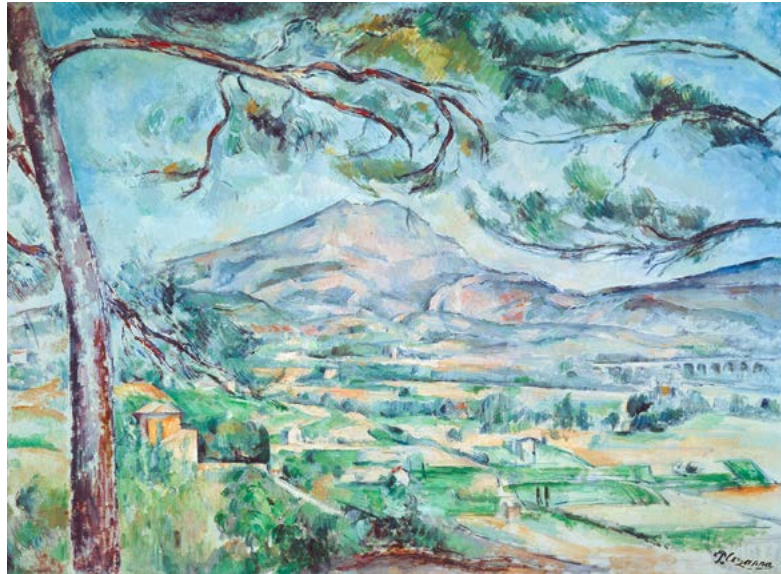


Prace z lat osiemdziesiątych, takie jak np. *Góra Sainte-Victoire z wielką sosną*, cechuje spokój i harmonia. W późniejszych obrazach **kadr** się przybliża, **farba** kładzona jest coraz smielszymi pociągnięciami, a **kompozycja** się dynamizuje.

### Paul Cézanne

#### *Góra Sainte-Victoire z wielką sosną*

Obraz, jako jeden z wielu widoków Góry Świętej Wiktorii, został namalowany w 1886 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 92 x 67 cm. W tym okresie twórczość artysty cechowała geometryzacja form. Malarz ukazał górę widoczną zza przedstawionej na pierwszym planie wielkiej sosny. W obrazie wykorzystał perspektywę powietrzną, gdyż daleki plan utrzymany jest w barwach chłodniejszych, błękitniejsze i traci na wyrazistości. Farba nakładana jest swobodnie, ekspresyjnymi plamami. Obraz znajduje się w Courtauld Gallery w Londynie.



Wśród malowanych przez artystę **portretów** i **scen rodzajowych** do najważniejszych należą obrazy *Chłopiec w czerwonej kamizelce*, *Grający w karty* oraz liczne portrety żony artysty, Hortense. Obrazy te były poprzedzane starannymi przygotowaniem. Artysta tworzył mnóstwo **szkiców**, a niektóre z jego dzieł powstawały w wielu wersjach, gdyż Cézanne poszukiwał idealnej **harmonii kompozycji**. Nie starał się oddać podobieństwa malowanych postaci w konkretnej chwili, ale ukazać ich charakter, rozumiany jako podkreślenie cech najbardziej wyrazistych.



#### Paul Cézanne *Chłopiec w czerwonej kamizelce*

Artysta wykonał serię portretów młodego chłopaka, a jednym z nich jest prezentowany na ilustracji obraz namalowany pomiędzy 1888 a 1890 rokiem farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 64 x 80 cm. Przedstawia modela w tradycyjnym włoskim stroju: w białej koszuli, kamizelce z czerwonym przodem i z błękitną chustą zawiązaną pod kołnierzykiem. Dla wzmocnienia ekspresji malarz świadomie zastosował deformację, w tym przypadku zaburzenie proporcji poprzez wydłużenie ręki. Cała jego uwaga została skierowana na konstrukcję sylwetki chłopca i osadzenie jej w przestrzeni. Obraz jest w Muzeum Fundacji E.G. Bührlego w Zurychu w Szwajcarii i miał swoją burzliwą historię. Został skradziony w 2008 roku, ale odzyskano go w 2012 roku.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Paul Cézanne *Dom wisielca*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
2. Paul Cézanne *Martwa natura z błękitnym wazonem*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
3. Paul Cézanne *Góra Sainte-Victoire* (wersja z 1902–1904), obraz w Muzeum Sztuki w Filadelfii (Stany Zjednoczone)
4. Paul Cézanne *Grający w karty*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
5. Paul Cézanne *Pani Cézanne w ogrodzie zimowym*, obraz w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)

W 1895 roku, dzięki staraniom paryskiego **marszanda Ambroise'a Vollarda**, odbyła się pierwsza indywidualna wystawa Cézanne'a, która wprawdzie nie została dobrze przyjęta przez krytyków, ale wywołała poruszenie wśród twórców. W latach 1895–1906 obrazy artysty stały się nie tylko bardziej **syntetyczne**, lecz także silniej **ekspresyjne**. W 1907 roku, rok po śmierci Cézanne'a, zorganizowano wielką wystawę retrospektywną, obejmującą cały dorobek malarza. Rozsławiła ona jego imię, a wybitni artyści z początku XX wieku zaczęli się inspirować jego pracami. Obrazami Cézanne'a zachwylił się wówczas także młody malarz – **Pablo Picasso**, który zaczerpnął od niego geometryzacje form i patrzenie na przedmiot z różnych punktów widzenia. Z tego powodu Cézanne'a nazywa się niekiedy **protokubistą**.

Jednym z ostatnich istotnych płócien artysty były *Wielkie kąpiące się*.

### Paul Cézanne

#### *Wielkie kąpiące się*

Jest to największe z przedstawień kąpiących się kobiet w twórczości artysty. Obraz powstał ok. 1906 roku. Został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 2,50 x 2,10 m. W różnych wersjach przedstawienia artysta poszukiwał jak najlepszego ujęcia. W tym wypadku kompozycja opiera się na kształcie trójkąta, którego ramiona wyznaczają sylwetki kobiet, a zamykają łączące się konary drzewa. Zdeformowane, wydłużone postacie ukazane są z różnych punktów widzenia. Obraz znajduje się w Muzeum Sztuki w Filadelfii w Stanach Zjednoczonych.





Cechy twórczości Paula Cézanne'a:

← → zaczerpnięcie od impresjonistów zainteresowania kolorem,

- odrzucenie wrażeniowego postrzegania rzeczywistości na rzecz konstrukcji form i osadzania przedmiotów w przestrzeni,
- stosowanie kompozycji wieloplanowej,
- stosowanie perspektywy barwnej,
- stosowanie wielu punktów zbiegu linii perspektywicznych i ujmowanie przedmiotów z różnych stron,
- ujmowanie obiektów w taki sposób, aby przypominały bryły geometryczne,

• jego twórczość wywarła wpływ na kubizm. →

### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień cechy twórczości Paula Cézanne'a.
2. Wymień gatunki malarskie, w których specjalizował się Paul Cézanne, i podaj po jednym przykładzie obrazu dla każdego z nich.
3. Odnajdź w dostępnych źródłach reprodukcję *Domu wisielca* pędzla Paula Cézanne'a. Wskaż, które z cech tego obrazu zostały zapożyczone od impresjonistów.
4. Powiedz, dlaczego obraz *Dom wisielca* Paula Cézanne'a uważa się za przełomowy dla jego twórczości.
5. Znajdź w dostępnych źródłach obraz *Grający w karty* Paula Cézanne'a i dokonaj analizy jego formy.

## Paul Gauguin

**Paul Gauguin** (1848–1903) to malarz, który łączył w sobie dwie tożsamości: Francuza i Peruwianczyka. Jego ojciec, jako radykalny dziennikarz francuski, po zamachu stanu Ludwika Napoleona Bonaparte, musiał wraz z rodziną emigrować do Peru, skąd pochodziła matka artysty. Młody Paul kilka lat spędził wśród pejzaży Ameryki Południowej. Przez całe życie towarzyszył mu konflikt wewnętrzny. Ścierała się w nim osadzona w chrześcijaństwie tradycja europejska z marzeniami o dalekich krajach, tajemniczych bóstwach i egzotycznym raj. Już jako nastolatek marzył o podróżach, dlatego przez pewien czas pływał na statku handlowym. Po powrocie do Francji ożenił się i – będąc ojcem pięciorga dzieci – musiał zapewnić byt rodzinie. Pracował w **Paryżu** w charakterze urzędnika bankowego. Malarstwem zajął się dość późno i traktował je początkowo hobbystycznie. Poznał **impresjonistów** oraz brał udział w ich wystawach. Na początku lat osiemdziesiątych porzucił posadę urzędnika i poświęcił się wyłącznie malarstwu.

W 1888 roku artysta osiadł w **Bretanii** (północno-zachodni region Francji), w miejscowości **Pont-Aven**, a później w Le Pouldu. Wokół siebie zebrał przyjaciół i naśladowców, a grupa, która w ten sposób powstała, została później nazwana **szkołą z Pont-Aven**. W wyniku bliskiej współpracy z jednym z jej przedstawicieli – **Émile'em Bernardem**, skryształowały się cechy jego indywidualnego stylu. Odrzucił malowanie z natury na rzecz **syntetyzmu**, nazywanego też **symbolizmem syntetycznym**, o którym szerzej będzie w następnym rozdziale.

### DLA DOCIEKLIWYCH

Koncepcję syntetyzmu zainicjował właściwie Émile Bernard, ale Paul Gauguin, człowiek o silnej osobowości, pomysł rozwinął i w pewnym stopniu narzucił innym twórcom. Bernard miał żal do Gauguina, nie o to, że zaczerpnął od niego te środki artystyczne, ale że uważał je za wypracowane przez siebie.

**Syntetyzm** to kształtowanie formy nie w sposób realistyczny, lecz za pomocą znacznych uproszczeń, dążących do oddania istoty malowanego obiektu. Ten sposób malowania Gauguin czerpał przede wszystkim z **grafiki japońskiej**. Przedmiot lub postać stały się jedynie znakiem – **symbolem**. Zestawienia **plam barwnych**, wprowadzanych często w postaci dużych płaszczyzn **czystej, nasyconej barwy** bez tonów pośrednich, nie zawsze harmonizowały ze sobą. Aby zminimalizować ten brak harmonii, artysta stosował zasadę **kluazonizmu**, czyli zamykania płaszczyzn **konturem**, jak m.in. w malarstwie **egipskim**. Kontur był konstruowany albo czernią, albo powstawał w wyniku przebijania podobrazia w miejscu niedostatecznie precyzyjnego dociągania do siebie plam barwnych. **Okonturowanie** przedmiotów i posługiwanie się płaską **plamą barwną** nadawało obrazom **dekoracyjny** charakter. Dobrze ilustruje to obraz *Wizja po kazaniu* (*Walka Jakuba z aniołem*), który stał się wykładnią stylu Gauguina.

### Paul Gauguin *Wizja po kazaniu* (*Walka Jakuba z aniołem*)

Obraz z 1888 roku został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 92 x 73 cm. Współistnieją na nim dwa światy: rzeczywisty, w którym artysta ukazuje klęczące na pierwszym planie Bretonki w białych czepcach, oraz nierzeczywisty, który jest ich wizją. Oczami wyobraźni kobiety zobaczyły biblijną walkę Jakuba z aniołem. Kolor w obrazie ma znaczenie symboliczne. Scena rozgrywa się w sadzie, trawa nie jest jednak zielona, lecz czerwona, bo taka barwa, w zestawieniu z czernią i skonstrastowana z innymi, z jednej strony



kojarzy się z walką, a z drugiej wprowadza nastrój religijnej żarliwości. Płaskie plamy barwne obwiedzione są

konturem. Obraz znajduje się National Gallery of Scotland w Edynburgu w Wielkiej Brytanii.

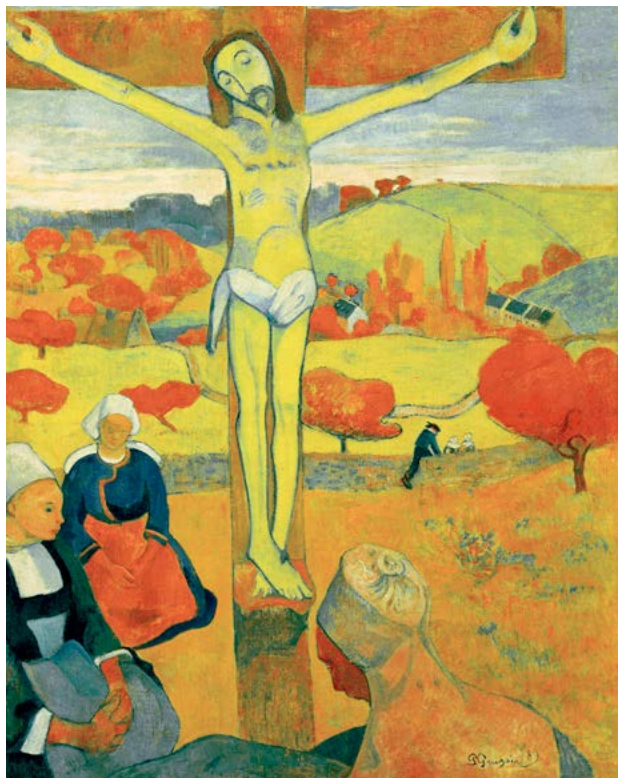


## TO CI SIĘ PRZYDA DO ANALIZY DZIEŁ

Opisana w Biblii walka Jakuba z aniołem to motyw, którego nie interpretuje się dosłownie, lecz symbolicznie. Najczęściej przyjmuje się, że jest to walka materii z duchem, ale też walka człowieka o wolność i niezależność. Jakub wygrał, bo mu na to pozwolono, a jego prośba o błogostawieństwo została wysłuchana.

W okresie bretońskim Gauguin namalował także dwa obrazy zainspirowane XVII-wieczną rzeźbą: *Żółty Chrystus* i *Autoportret z żółtym Chrystusem* (ilustracja na s. 252). W dedykowanym Vincentowi van Goghowi płótnie zatytułowanym *Autoportret (Les Misérables)* malarz porównał się do Jeana Valjeana, bohatera powieści Victora Hugo *Nędznicy*, akcentując swoją trudną sytuację materialną i niezrozumienie, z którym borykać się muszą nowocześni artyści. Ukryty przekaz dzieła stanowi jeden z powodów, dla których Gauguin został okrzyknięty **symbolistą**. W intensywnie żółtym, **dekoracyjnie** potraktowanym tle obrazu artysta umieścił też profil swego przyjaciela, malarza Émile'a Bernarda.

Niespotykaną dotąd **kompozycję** ma obraz *La Belle Angèle*. We wspólnych ramach zostały połączone dwie całkowicie autonomiczne sceny: ujęty w wycinek medalionu portret Bretonki i ceramiczny posążek peruwiańskiego bóstwa. Obie części dzieła spaja **kolorystyka** – intensywny błękit i cynober.



### Paul Gauguin *Żółty Chrystus*

Obraz został namalowany w roku 1889 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 73 x 92 cm. Jego wymowa – jak w wypadku każdego dzieła Gauguina – nie jest jednoznaczna. Bezpośrednią inspiracją stał się drewniany krucyfiks w kościele w Trémalo koło Pont-Aven. Na pierwszym planie widnieją Bretonki, a postać Chrystusa na krzyżu jest wyrazem ich wiary. Trudna do jednoznacznego wyjaśnienia jest scena w tle, ukazująca mężczyznę przechodzącego przez mur. Obraz cechuje syntetyzm i kluazjonizm. Dzieło znajduje się w Muzeum Sztuki Buffalo w Stanach Zjednoczonych.

W 1888 roku artysta przebywał kilka tygodni z wizytą u Vincenta van Gogha w Arles. Stworzył wówczas m.in. *Portret van Gogha malującego słoneczniki*. W 1891 roku Gauguin wyruszył na wyspy Polinezji, których część wschodnia była wtedy pod protektorem Francji

(tzw. Polinezja Francuska). Osiadł na **Tahiti**, a ponieważ cywilizacja europejska już tam dotarła, malarz w poszukiwaniu pierwotnych rajów przemieszczał się na coraz bardziej oddalone wyspy. Ucieczka od cywilizacji i wszelkich konwencji, tak artystycznych, jak i społecznych, zaowocowała powstaniem wielu **scen rodzajowych** ukazujących Maorysów żyjących w harmonii z **naturą**. Gauguin usiłował uchwycić także to, co kryje się poza światem materialnym: wierzenia Tahitańczyków, ich zabobony i lęki. Do Francji powrócił po dwóch latach, ale po tak egzotycznej podróży trudno mu było odnaleźć się ponownie w dawnych realiach, a jego obrazy nie były dobrze przyjmowane przez krytyków. W 1895 roku ponownie wyjechał więc na **Tahiti**, by pod koniec życia przenieść się na **Markizy**.

Pobył na wyspach zaowocował powstaniem obrazów, które cechowała niezwykła intensywność i jaskrawość **koloru**. Gauguin poszukiwał wówczas **środków artystycznych** najpełniej oddających specyfikę klimatu i życia z dala od cywilizacji europejskiej, ale jednocześnie ukazujących głębię i **symboliczne** znaczenie malowanych scen. Łączył w obrazach tych świat realny z **fantastycznym**. Artystę pochłaniały wówczas rozmyślenia nad sensem istnienia i egzystencją ludzką. Obrazy pod względem formalnym nawiązywały do wypracowanej już w **Pont-Aven** estetyki posługiwania się płaską **plamą barwną** i **dekoracyjną linią** oddzielającą barwne płaszczyzny. Malarz odrzucił tradycyjne metody budowania **iluzji** głębi. Kilkakrotnie posłużył się kolorem w sposób autonomiczny, czyli niezależny od barwy w naturze, malując np. zielonego konia czy różowy piasek. W tej kwestii będą się na nim wzorować na początku XX wieku **fowiści**.

Gauguin namalował wiele scen ukazujących mieszkanki polinezyjskich wysp, np. *Tahitańskie kobiety na plaży* i *Arearea. Nevermore* to obraz przedstawiający **akt** kobiety w egzotycznej scenerii z czarnym krukiem w tle. Jego tytuł nawiązuje do popularnego we Francji poematu **Edgara Allana Poe** mówiącego o nieodwracalności losu. Malarz przeniósł na płótno panujący w wierszu nastrój grozy. Podobny, choć jeszcze bardziej mroczny klimat reprezentuje obraz *Manao Tupapau (Duch zmarłych czuwa)*.

### Paul Gauguin *Manao Tupapau (Duch zmarłych czuwa)*

W wierzeniach rdzennych mieszkańców wysp Polinezji istnieje silne przeświadczenie o nieustannej obecności zmarłych przodków i sił nadprzyrodzonych w ich życiu. Malując ten akt w 1892 roku, Gauguin chciał oddać uczucie strachu, którego doznała jego młoda żona przekonana, że w izbie przebywa złośliwy demon. Uczucie grozy artysta oddał za pomocą ciemnej kolorystyki, skontrastowanej



z jaskrawymi akcentami. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach

ok. 92 x 73 cm znajduje się w Muzeum Sztuki Buffalo w Stanach Zjednoczonych.

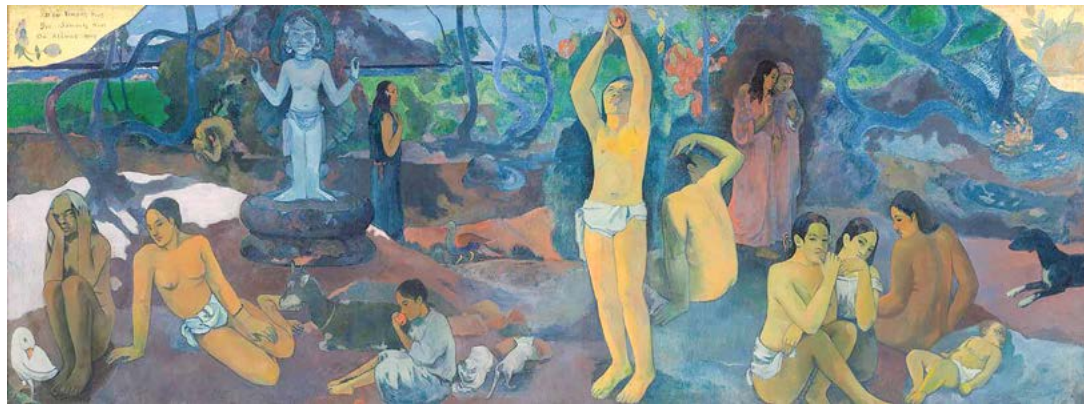


Na Tahiti powstał także obraz *Ta Matete (Ławeczka)*, którego kompozycja wskazuje na inspirację sztuką starożytnych Egipcjan. Widać to w sposobie ukazania sylwetek kobiet.

Gauguin tworzył także sceny religijne, takie jak *Ia orana Maria (Ave Maria)* i *Boże Narodzenie*. Maria jest w nich przedstawiona jako kobieta o maoryskiej urodzie, ubrana w typowe dla tego rejonu chusty, zwane pareo.

Jednym z najważniejszych dzieł artysty jest obraz *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?* stanowiący metaforę życia ludzkiego. Duży format związany jest z tym, że artysta pragnął stworzyć monumentalne dzieło godne dawnych wielkich mistrzów. Zaprezentowany w Paryżu w 1898 roku stał się wydarzeniem sezonu.

Malarstwo Gauguina zaważyło na charakterze twórczości wielu artystów, przede wszystkim z jego otoczenia we Francji – szkoły z Pont-Aven, ale też symbolistów i fowistów. Syntetyzm stał się dzięki niemu metodą obrazowania bardzo często stosowaną na przełomie XIX i XX wieku. Malarz rozpropagował także czerpanie inspiracji z dorobku kultur pozaeuropejskich.



### Paul Gauguin *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*

Obraz o kompozycji fryzowej, powstał w latach 1897–1898. Został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 3,75 x 1,39 m. Dzieło to artysta uważał za podsumowanie swoich poglądów na sztukę i refleksji nad życiem. Jest pełne ukrytych znaczeń. Gauguin pisał o obrazie w listach, sugerując, aby „czytać” go od prawej ku lewej stronie, czyli odwrotnie niż tekst w kulturze europejskiej. Ukazał w nim cykl życia od narodzin (postać małego dziecka) aż po starość i śmierć (staruszka i biały ptak trzymający w szponach jaszczurkę). W obrazie zawarte są zarówno elementy odnoszące się do maoryskich wierzeń (posązek bóstwa), jak i umieszczona w centrum scena zrywania owocu kojarząca się z biblijnym rajem. Obraz znajduje się w Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie w Stanach Zjednoczonych.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Paul Gauguin *Autoportret (Les Misérables)*, obraz w Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie
2. Paul Gauguin *La Belle Angèle*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
3. Paul Gauguin *Van Gogh malujący słoneczniki*, obraz w Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie
4. Paul Gauguin *Nevermore*, obraz w Courtauld Gallery w Londynie
5. Paul Gauguin *Ta Matete*, obraz w Kunstmuseum w Bazylei (Szwajcaria)
6. Paul Gauguin *Arearea*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu

7. Paul Gauguin *Tahitańskie kobiety na plaży*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu

8. Paul Gauguin, *Ia orana Maria (Ave Maria)*, obraz w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)

Cechy twórczości Paula Gauguina:

← od impresjonistów zaczerpnięte zainteresowanie kolorem,

- ukazywanie tematyki egzotycznej,
- stosowanie płaskich, nasyconych plam barwnych (syntetyzm),
- stosowanie kluazonizmu,
- częste stosowanie kompozycji otwartej i pozornie przypadkowych kadrów,
- wiązanie elementów rzeczywistych i fantastycznych,
- symboliczne znaczenie koloru,

- jego twórczość wywarła wpływ na innych symbolistów, fowistów, secesję. →



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, jak życie Paula Gauguina wpłynęło na tematykę jego malarstwa.
2. Wyjaśnij pojęcia: *syntetyzm* i *kluazonizm*.
3. Wymień kultury i epoki, które były inspiracją dla twórczości Paula Gauguina.
4. Znajdź w dostępnych źródłach obraz Paula Gauguina *Ta Matete* i porównaj go z dowolnym przykładem starożytnego malarstwa egipskiego.

## Vincent van Gogh

Vincent van Gogh (1853–1890) to artysta niedoceniony za życia, którego dzieła charakteryzujące się intensywną, skonstrastowaną kolorystyką, impastową fakturą i silną ekspresją zyskały ogromną popularność dopiero po jego śmierci. Urodził się w Holandii. Jako syn pastora, zgłębiał teologię, a potem prowadził działalność misjonarską wśród górników w Brabancji. Próbował swoich sił również jako sprzedawca dzieł sztuki i nauczyciel. Dopiero w wieku dwudziestu siedmiu lat zdecydował się na uprawianie zawodu malarza. Kolejne sześć lat przebywał w Belgii i Holandii. Malował studia postaci, a także sceny rodzajowe i martwe natury. Inspirowały go znane mu z reprodukcji dzieła francuskiego realisty, Jeana-François Milleta. Za jego przykładem malował życie prostych ludzi – wieśniaków i robotników. Nawiązując do tradycji malarstwa holenderskiego, preferował oliwkowobrunatną kolorystykę. Już wówczas jego twórczość cechowała się skłonnością do ekspresyjnej deformacji. Taki charakter mają jego prace powstałe w Holandii, jak np. *Jedzący kartofle* (ilustracja na s. 246). Obraz przedstawia spożywającą posiłek ubogą rodzinę.

Rozkwit talentu malarza przypada na cztery ostatnie lata jego życia. Artysta w 1886 roku przybył do Paryża na zaproszenie brata Theo van Gogha, który pracował tam jako marszand. Zetknięcie się z malarstwem impresjonistów oraz z grafiką japońską wywołało gwałtowną przemianę w twórczości artysty. Namalował wówczas m.in. *Autoportret w szarym filcowym kapeluszu* i *Portret „ojca” Tanquy*. Charakterystyczne dla jego wczesnej twórczości barwy ziemi zastąpił kolorami zaczerpniętymi ze spektrum tęczy, cienie zaznaczał chłodnymi tonacjami, a farbę nakładał wyraźnymi pociągnięciami pędzla.



## DLA DOCIEKLIWYCH

Julien Tanguy, zwany przez malarzy „ojcem”, prowadził sklep z akcesoriami malarskimi i niewielką galerię, w której wystawiał na sprzedaż płótna impresjonistów i postimpresjonistów.

W 1888 roku van Gogh wyjechał do **Arles**, miejscowości w Prowansji nad Rodanem, gdzie przebywał ponad rok. Zamieszkiwał wówczas w tzw. żółtym domu, którego wnętrze uwiecznił w trzech wersjach *Pokoju artysty w Arles*. W tym czasie zaczął poszukiwać nowych **środków wyrazu**. Zachował wywiedzioną z **impresjonizmu** świetlistość **barw**, ale zintensyfikował ich nasycenie oraz zestawiał je na zasadzie silnego **kontrastu temperaturowego**. W jego obrazach często dominowały odcienie żółci i ultramaryny. Temperament twórcy uwidaczniała stosowana przez niego **faktura**. Dukt pędzla, prowadzony nerwowo, w wielu kierunkach, stał się znakiem rozpoznawczym jego twórczości.

Obrazy, które powstały w ten sposób, m.in. *Most Langlois*, *Nocna kawiarnia* i *Taras kawiarni w nocy*, dalekie są od wiernego odtwarzania otaczającego go świata, ponieważ wszystko, co malował, „przepuszczał” przez filtr własnych gwałtownych emocji. Z tego powodu uważa się go za **protoekspresjonistę**.



**Vincent van Gogh**  
**Nocna kawiarnia**  
Obraz namalowany w 1888 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 92 x 72 cm przedstawia wnętrze kawiarni w Arles,

którą artysta często odwiedzał. W kompozycji dominują linie diagonalne tworzące rytmiczne, powtarzające się układy, co wzmacnia ekspresję. Przestrzeń jest odzwierciedlona za pomocą umownej

perspektywy. Centralny punkt stanowi stół bilardowy, a po obu jego stronach znajdują się rzędy stolików. Źródłem światła są cztery lampy, z których pada jaskrawy, żółty wibrujący blask, ale tak naprawdę światło emanuje ze wszystkich przedmiotów, gdyż zawiera się ono w ich czystej barwie (synteza światła i barwy). Cienie mają charakter umowny, a jedynym obiektem, który rzuca wyraźny cień na podłogę, jest stół bilardowy. Intensywne, skonstrastowane temperaturowo kolory stają się nośnikami ekspresji. Istotnym środkiem wyrazu jest też dukt pędzla prowadzony wielokierunkowo. Obraz znajduje się w Yale University Art Gallery w New Haven w Stanach Zjednoczonych.

Van Gogh malował przede wszystkim z **natury**. Pejzaże z Arles znakomicie oddają **światło** i intensywny **koloryt** południa Francji. Ukazywał m.in. kwitnące sady i pojedyncze drzewa. Widać tu wpływ **grafiki japońskiej**. Artysta w Arles czuł się bardzo samotny, mieszkańcy

tego miasta traktowali go z nieufnością. Najbliższa relacja łączyła go z listonoszem, **Josephem Roulinem**, który pozował mu do licznych **portretów**. Van Gogh marzył, aby w Arles stworzyć kolonię artystów. Mieliby oni razem malować i toczyć dyskusje o sztuce. Na zaproszenie Vincenta przybył do Arles (zresztą jedynie dzięki pośrednictwu Theo van Gogha) **Paul Gauguin**. Oczekując na przyjazd przyjaciela, van Gogh namalował słynne *Śloneczniki*. Koncepcje artystyczne i temperamenty obu malarzy różniły się tak bardzo, że w końcu Gauguin zdecydował się na wyjazd do **Paryża**, a następnie powrót do **Pont-Aven**. Nadwrażliwy van Gogh mocno przeżył ten fakt. Nałożyła się na to także wiadomość, że jego brat Theo postanowił się ożenić, co Vincent odbierał jako zagrożenie dla swojej, wspieranej materialnie przez brata, egzystencji. Jak się powszechnie uważa, w wyniku załamania nerwowego artysta okaleczył się, usiłując obciąć sobie ucho. Wydarzenie to upamiętniają dwa *Autoportrety z zabandażowanym uchem*.

**Vincent van Gogh****Dwanaście słoneczników w wazie**

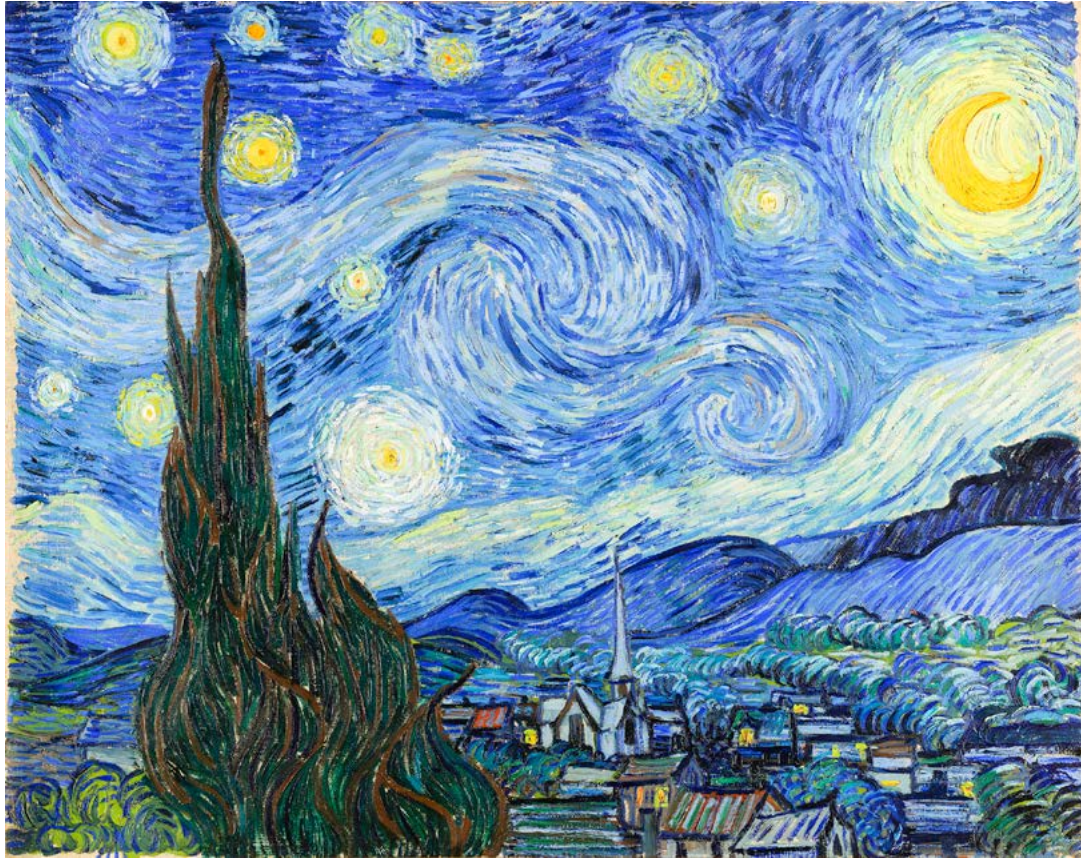
Van Gogh wielokrotnie podejmował temat słoneczników. W Arles powstało kilka jego wersji. Na obrazie, namalowanym w 1888 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 73 x 92 cm, artysta ukazał kwiaty o ekspresyjnie powyginanych płatkach, łodygach i liściach. Niektóre z nich wyglądają na świeże, inne zdają się wędznąć. Malarz zastosował swój ulubiony kolor – intensywną żółć chromową, która kojarzyła mu się z radością, słońcem oraz światłem. Kompozycja jest centralna i niemal symetryczna. Van Gogh operował impastami, różnicując kierunki nakładania farby. Dzięki temu światło rozpraszało się na powierzchni obrazu, wydobywając świetlistość barw. Obraz znajduje się w Nowej Pinakotece w Monachium w Niemczech.



## DLA DOCIEKLIWYCH

Opowieść o okolicznościach samookaleczenia Vincenta van Gogha znana jest bezpośrednio jedynie z relacji Paula Gauguina. Niektórzy badacze nie przyjmują jej za wiarygodną, winą za zającie obarczając Gauguina. Skomplikowaną relację między malarzami poświadczają dwa wizerunki krzesła namalowane przez van Gogha. Krzesło Gauguina ma poręczę i tapicersko wyściełane siedzenie, krzesło Vincenta jest dużo skromniejsze. Dowodzić to może, że starszy z artystów traktował młodszego z poczuciem wyższości. Malując te dwa krzesła, Vincent zróżnicował środki wyrazu: krzesło Gauguina malowane jest po części płaską plamą i w barwach typowych dla malarza przybyłego z Pont-Aven, krzesło Vincenta utrzymane jest w stylu typowym dla van Gogha.





### Vincent van Gogh *Gwiazdzista noc*

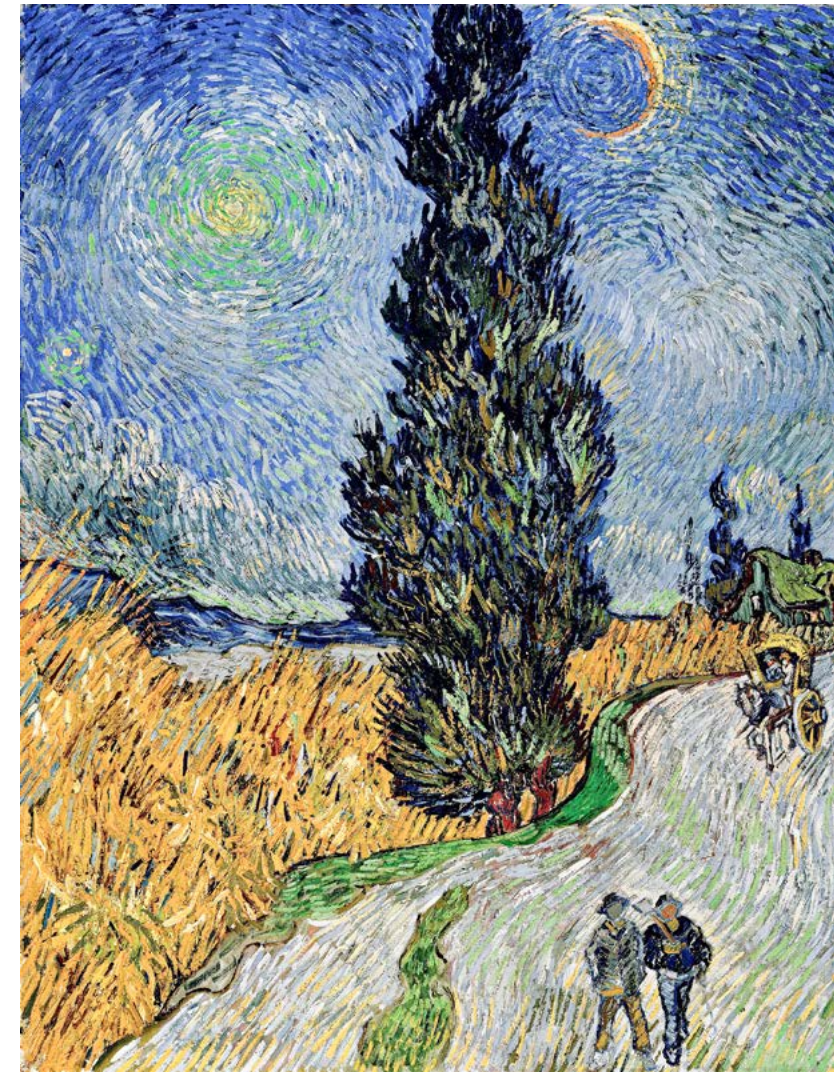
Obraz powstał w 1889 roku podczas pobytu artysty w szpitalu. Na pierwszym planie po lewej stronie wznosi się dynamiczna, przypominająca płomień sylwetka cyprysu. Po prawej widnieją domy i kościół w Saint-Rémy, a także otaczające tę miejscowość wzgórza. Powyżej nich rozpościera się dynamicznie opracowane nocne niebo ze zdającymi się wirować gwiazdami i silnie świecącym księżycem. Rozwibrowany sposób nakładania farby i tworzący spiralne formy dukt pędzla powodują wrażenie, że ponad światem przetacza się wichur międzyplanetarna. Nokturn ten zazwyczaj odczytywany bywa jako pejzaż psychizowany, będący projekcją życia wewnętrznego artysty. Niektórzy badacze dopatrują się w nim przesłania symbolicznego, traktując gwiazdy jako znak niedosiężnych marzeń, a cyprys jako symbol śmierci i żałoby. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 92 x 73 cm znajduje się w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w Stanach Zjednoczonych.

Kłopoty zdrowotne sprawiły, że blisko rok van Gogh był pacjentem szpitala w **Saint-Rémy** (Francja). Szpital i otaczający go ogród stały się tematem wielu obrazów, z czasem artysta zaczął malować także poza jego otoczeniem. Tam właśnie powstały *Irysy*, a także seria obrazów z cyprysami, w tym *Droga z cyprysem i gwiazdą* oraz *Gwiazdzista noc*. W Saint-Rémy van Gogh tworzył także obrazy inspirowane dziełami **Jeana-François Milleta**. W dziele *Sjesta* w lustrzanym odbiciu odtworzył kompozycję realisty, zmienił jednak środki wyrazu. Sposób nakładania farby stał się bardziej **ekspresyjny**, a **kolorystyka** została oparta na **kontraście** nasyconych żółci i błękitu.

### Vincent van Gogh

#### *Droga z cyprysem i gwiazdą*

Podczas pobytu w Saint-Rémy w Prowansji van Gogh namalował wiele obrazów przedstawiających drogi i pola na tle gór z cyprysami. Motyw ten zafascynował go na tyle, że podejmował go w różnych sceneriach – w tym wypadku nocą. Na ciemnoniebieskim niebie widnieje wielka, nienaturalnie rozjarzona gwiazda. Artysta w tym nokturnie posłużył się charakterystycznymi, nerwowymi pociągnięciami pędzla, które zdradzają silne emocje. Barwy są mocno skontrastowane pod względem temperatury. Pejzaż został namalowany w 1890 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 73 x 92 cm. Znajduje się w Kröller-Müller Museum w Otterlo w Holandii.

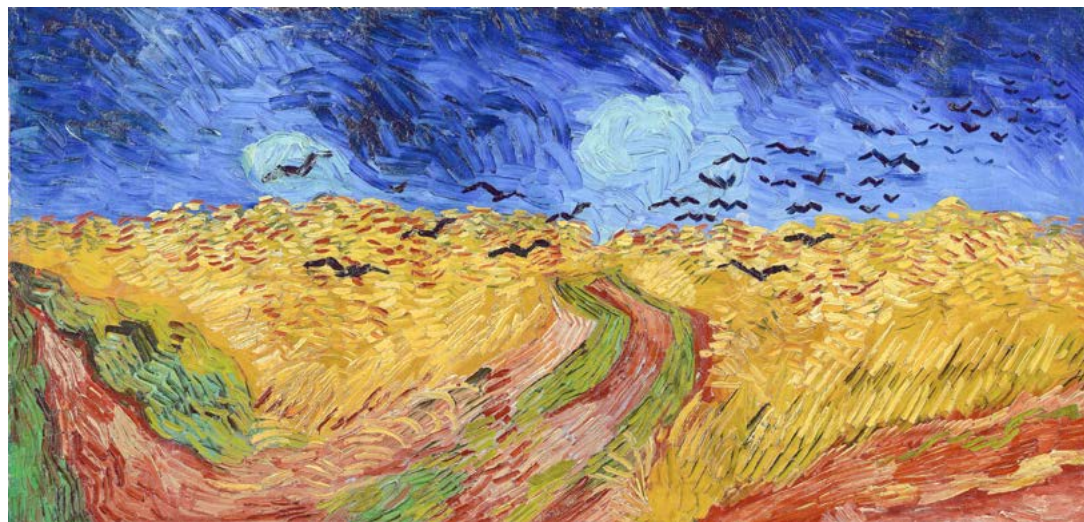


Ostatnie miesiące życia van Gogh spędził we francuskim **Auvers-sur-Oise** pod opieką doktora **Paula-Ferdinanda Gacheta**, którego portretował. Tworzył tam niezwykle intensywnie, malując średnio jeden obraz dziennie. Wraz z pogarszaniem się stanu zdrowia artysty pogłębiała się **ekspresja** jego prac i skłonność do **deformacji**. Sugestywny **kolor** i dukt pędzla nabrały wówczas cech szczególnego dramatyzmu, czego przykładami są obrazy *Kościół w Auvers-sur-Oise* oraz *Kruki nad polem zboża*.

Vincent van Gogh zmarł w wieku trzydziestu siedmiu lat w wyniku, jak powszechnie się uważa, samobójczego postrzału z broni palnej.

Działalność twórcza van Gogha trwała zaledwie 10 lat, a obejmuje ponad 870 obrazów olejnych, 150 akwarelowych i znaczną liczbę rysunków. Niedoceniany za życia, miał jednak ogromny wpływ na przemiany w sztuce, gdyż jego twórczość stała się punktem odniesienia i źródłem inspiracji dla wielu artystów XX wieku, szczególnie dla **ekspresjonistów**. O jego życiu powstało wiele książek i filmów. W Amsterdamie jest muzeum poświęcone artyście.





### Vincent van Gogh *Kruki nad polem zboża*

Obraz namalowany w 1890 roku jest jednym z ostatnich dzieł artysty. Linia horyzontu dzieli płótno na dwie części. W dolnej widać biegnącą w głąb drogę, po obu stronach której namalowane są bujne tany pszenicy w intensywnie żółtym kolorze. Ponad nimi widnieje ciężkie, błękitno-czarne niebo zwiastujące burzę. Ku niebu wznoszą się czarne kruki, namalowane w bardzo uproszczonej formie, które odczytywane bywają niekiedy jako złowróżbny znak. Dukt pędzla jest wyrazisty, prowadzony wielokierunkowo. Pejzaż wydaje się być sposobem ukazania stanu duszy artysty. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 103 x 51 cm znajduje się w Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Vincent van Gogh *Para butów*, obraz w Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie
2. Vincent van Gogh *Autoportret w szarym filcowym kapeluszu*, obraz w Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie
3. Vincent van Gogh *Portret „ojca” Tanguy*, obraz w Muzeum Rodina w Paryżu
4. Vincent van Gogh *Autoportret przed sztalugą*, obraz w Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie
5. Vincent van Gogh *Pokój artysty w Arles*, obraz w Muzeum van Gogha w Amsterdamie
6. Vincent van Gogh *Most Langlois*, obraz w Kröller-Müller Museum w Otterlo (Niderlandy)
7. Vincent van Gogh *Taras kawiarni w nocy*, obraz w Kröller-Müller Museum w Otterlo (Niderlandy)
8. Vincent van Gogh *Portret listonosza Roulina*, obraz w Barnes Foundation w Filadelfii (Stany Zjednoczone)
9. Vincent van Gogh *Autoportret z zabandażowanym uchem i fajką*, obraz w kolekcji Stavrosa Niarchosa, obecnie w Kunsthaus w Zurychu (Szwajcaria)
10. Vincent van Gogh *Zboże i cyprysy*, obraz w Galerii Narodowej w Londynie
11. Vincent van Gogh *Sjesta (wg Milleta)*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
12. Vincent van Gogh *Portret doktora Gacheta*, obraz w kolekcji prywatnej
13. Vincent van Gogh *Kościół w Auvers-sur-Oise*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
14. Vincent van Gogh *Pole pszenicy z cyprysami*, obraz w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)

Cechy twórczości Vincenta van Gogha:

← od impresjonistów zaczerpnięcie zainteresowania kolorem i wyrazistą fakturą,

- poszukiwanie środków ekspresji, które wyrażały silne emocje,
- deformacja rzeczywistości,
- wyrazisty, prowadzony wielokierunkowo dukt pędzla,
- stosowanie intensywnego koloru i silnych kontrastów temperaturowych,

- jego twórczość wywarła wpływ na ekspresjonizm – odchodzeniem od koloru rzeczywistego na rzecz sugestywnego, przekazującego emocje. →



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień gatunki malarskie, które najczęściej uprawiał Vincent van Gogh.
2. Odpowiedz, jakie środki artystyczne stosował Vincent van Gogh we wczesnych obrazach, a jakie w okresie, kiedy przebywał we Francji.
3. Odnajdź w dostępnych źródłach reprodukcję obrazu *Kościół w Auvers-sur-Oise* i na jej podstawie wymień cechy charakterystyczne dla późnej twórczości Vincenta van Gogha.
4. Odpowiedz, twórczość którego z francuskich realistów inspirowała Vincenta van Gogha i na czym te inspiracje polegały.
5. Wymień miejscowości, z którymi była związana twórczość artysty.

## Henri de Toulouse-Lautrec

Hrabia Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Montfa, znany jako **Henri de Toulouse-Lautrec** (1864–1901), był artystą, który w swoich pracach uwiecznił nocne życie paryżan przełomu XIX i XX stulecia. Dotknięty kalectwem od dzieciństwa, był niewielkiego wzrostu, a przy torsie o naturalnych proporcjach miał bardzo krótkie nogi. Rodzice artysty byli blisko spokrewnieni, czego konsekwencją była choroba genetyczna, na którą cierpiał Henri – duża łamliwość kości i trudności z ich zrastaniem. Gdy był dzieckiem, złamał nogi po upadku z konia i wiele miesięcy spędził w łóżku. Z braku innych rozrywek rysował, co niebawem stało się jego pasją. Wbrew marzeniom rodziny, że poświęci się służbie publicznej, postanowił zająć się sztuką. Jego domeną były **malarstwo** i **grafika**. Nauki w dziedzinie plastyki pobierał u malarzy akademickich, dlatego potrafił poprawnie przedstawiać budowę anatomiczną i osiągnął dużą biegłość w malowaniu postaci w **śmiałych skrótach perspektywicznych**. Jako osoba pełna kompleksów – nie do końca akceptowana przez ojca arystokratę, z którym nie mógł dzielić wszystkich pasji, a także przez innych przedstawicieli swojej klasy społecznej – poszukiwał uznania wśród artystów i ludzi paryskiego półświatka. Mieszkał w dzielnicy **Montmartre w Paryżu**, która wtedy cieszyła się zainteresowaniem twórców ze względu na liczne rozrywki i stosunkowo niskie koszty życia. Jej klimat w tamtym czasie był zbliżony do wiejskiego, a panoramę urozmaicały wiatraki przekształcane niekiedy w lokale rozrywkowe. Pod koniec lat siedemdziesiątych XIX wieku miejsce to upodobał sobie nie tylko artyści, ale także burżuazja odwiedzająca tamtejsze kawiarnie i kabarety. Toulouse-Lautrec był zachwycony Montmartrem i znalazł tam wielu przyjaciół. Stał się bywalcem kabaretów, teatrów i domów schadzek. Wyprecyzował się w odtwarzaniu życia paryskiej **bohemy**. Mianem bohemy, czyli **cyganerii artystycznej**, określa się środowisko twórców, którzy odrzucili konwenanse społeczne, spędzając czas



na rozrywkach, a głównymi wartościami w ich życiu są poezja i sztuka. Henri de Toulouse-Lautrec chętnie przedstawiał **sceny rodzajowe** z kabaretu **Moulin Rouge** (fr. ‘czerwony młyn’), a także z innych kabaretów, teatrów, kawiarni, barów i domów publicznych. Ukazywał płatną rozpustę jako zjawisko społeczne, nie eksponując erotyki, ale raczej punkt widzenia kobiet, które życie zmusiło do obrania takiej drogi. Przykładem może być obraz *W salonie przy rue des Moulins*.



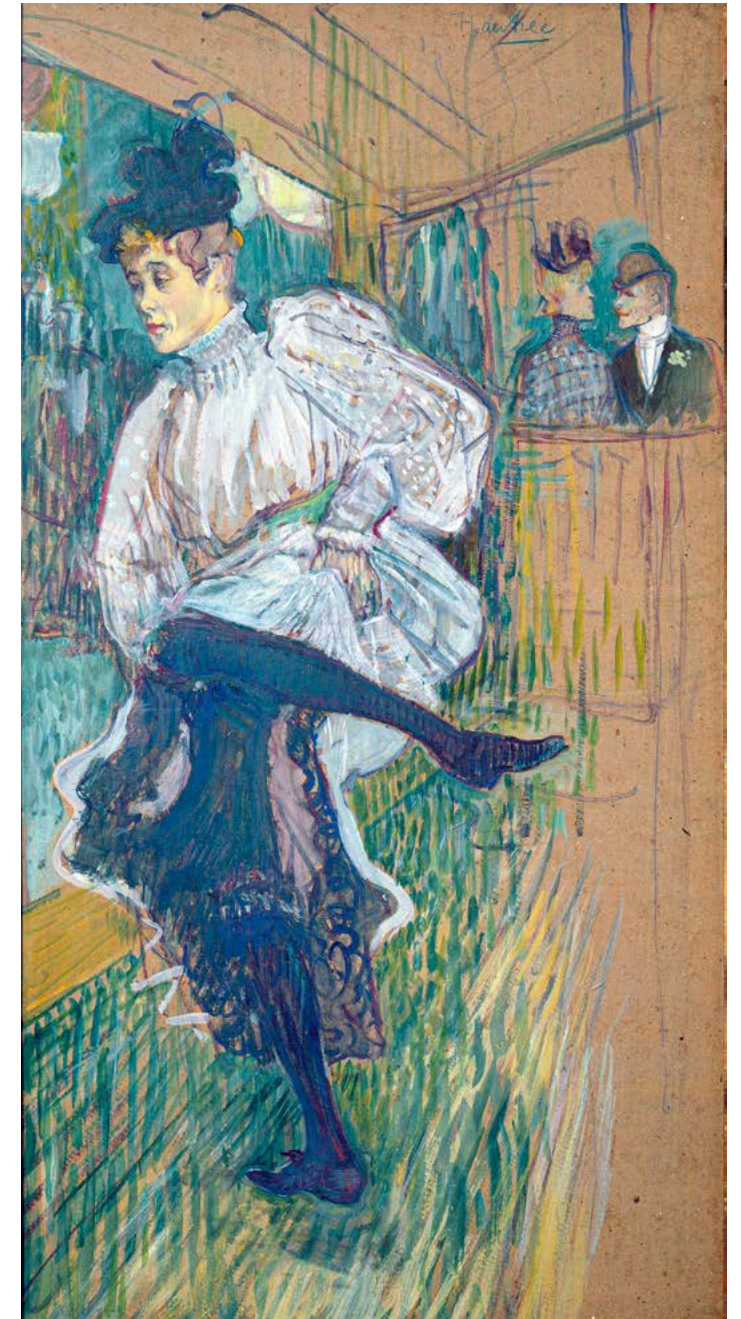
#### Henri de Toulouse-Lautrec *W salonie przy rue des Moulins*

Artysta w swojej pracowni miał reprodukcję obrazu jednego z renesansowych malarzy – Vittore Carpaccia – przedstawiającą weneckie kurtyzany, która była dla niego inspiracją. Na obrazie namalowanym w 1894 roku techniką mieszaną z wykorzystaniem węgla i farb olejnych na kartonie 1,30 x 1,10 m artysta przedstawił główny salon jednego z paryskich domów publicznych. Kilka kobiet w niekompletnych strojach czeka na klientów. Ich wyraziste twarze pokazują rezygnację i milczące pogodzenie się z losem. Dzieło to cechują płaskość plamy barwnej i dekoracyjny kontur z jednoczesną tendencją do wiernego odtworzenia rysów twarzy, a nawet przerysowania w kierunku karykatury. Obraz znajduje się w Muzeum Toulouse-Lautreca w Albi we Francji.

Ulubiony lokal – Moulin Rouge – uwiecznił w ponad trzydziestu dziełach, takich jak np. w *Moulin Rouge*, na którym sportretował artystki i bywalców kabaretu, a także zamieścił **autoportret**. Malował artystów sceny: aktorów, śpiewaczki, tancerki. Miał swoje ulubione modelki: śpiewaczkę **Yvette Guilbert**, tancerki Louise Weber, znaną jako **La Goulue**, i **Jane Avril**, a także malarzkę i uczennicę **Suzanne Valadon**. Z tą ostatnią łączył go romans. Gdy artysta przekonał się, że powodem, dla którego Valadon spędzała z nim czas, były w dużej mierze korzyści materialne, przeszedł załamanie emocjonalne. Smutki topił w alkoholu, co nadwyrężyło i tak słaby stan jego zdrowia i doprowadziło go do przedwczesnej śmierci w wieku zaledwie trzydziestu sześciu lat.

#### Henri de Toulouse-Lautrec *Tańcząca Jane Avril*

Jedną z ulubionych modelek Toulouse-Lautrec uwiecznił w 1892 roku na obrazie namalowanym farbami olejnymi na kartonie o wymiarach ok. 45 x 86 cm. Ukazał ją, kiedy unosiła nogę podczas tańczenia kankana. Artysta zastosował nietypową kompozycję – przesunięcie postaci w lewą stronę – oraz wydłużony format pionowy. Starannie ukazał tancerkę, a jej otoczenie ujął bardzo szkicowo, uzyskując efekt non finito. Malarz pracował niezwykle szybko. Mawiano nawet, że potrafił wykonać dzieło w trakcie trwania występu portretowanej artystki. Obraz znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.





Chłonąc życie nocne **Paryża**, pozostawił po sobie drapieżny jego obraz. Rysował na papierze, kartonach, serwetach i blatach stolików. Interesowali go głównie ludzie i ich osobowości. Przedstawiał ich w miejscach, w których bywali. Współczesnych artyście raziła obcesowość w ujawnianiu ciemnych stron życia gości nocnych lokalów i kobiet lekkich obyczajów. Pod zgiełkiem pijackich hulanek i pod przykrywką ordynarnej rozpusty dostrzec jednak należy ukrytą rozpacz człowieka, który nieustannie zmagał się z odrzuceniem ze strony bliskich.

Toulouse-Lautrec z twórczości **Edgara Degasa** zaczerpnął tendencję do ukazywania ruchu i śmiałych **skrótów perspektywicznych**. Często posługiwał się płaską **plamą barwną**, bardzo często obwiedzioną **konturem**. Miał też skłonność do **karykaturalnej deformacji**, która ujmowała postacie z najbardziej charakterystycznymi dla nich cechami. Gesty i mimika były niezwykle teatralne i często przerysowane. Malował **farbami olejnymi**, **pastelowymi**, **akwarelami** oraz **gwaszem**. W swoich pracach niekiedy łączył różne techniki, jak np. **rysunek węgłem** podkolorowany farbami olejnymi.

Z **grafiki japońskiej** zaczerpnął odejście od ukazania postaci frontalnie na rzecz widzenia pod pewnym kątem. Preferował **kompozycje dynamiczne, otwarte i asymetryczne**. **Cienie**, wzorem impresjonistów, często zaznaczał **chłodnymi barwami**. Stosował szeroki repertuar **środków artystycznych**, od **ekspresyjnej karykatury** po **dekoracyjność** płaskich **plam barwnych** i **linearyzm**. Dzięki temu inspirował zarówno artystów **secesji**, jak i **ekspresjonistów**. Wielokrotnie powtarzał podobne motywy i ujęcia tych samych modeli. W końcu artysta został zauważony, a nawet zyskał sławę. Jego pracami zainteresowali się też paryscy **marszandzi**. Mimo krótkiego życia pozostawił po sobie ogromną spuściznę. Matka artysty po jego śmierci ufundowała muzeum poświęcone jego twórczości w **Albi** – miejscu urodzenia syna.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Henri de Toulouse-Lautrec jest jednym z głównych bohaterów powieści *Moulin Rouge* autorstwa Pierre'a La Mure. Postać artysty pojawia się też w musicalu pod tym samym tytułem, którego filmową wersję wyreżyserował Baz Luhrmann.

#### Cechy twórczości Henriego de Toulouse-Lautreca:

←• od impresjonistów zaczerpnięcie kompozycji otwartej i pozornie przypadkowych kadrów,

- wprowadzenie scen rodzajowych z życia kabaretów i domów publicznych,
- karykaturalna, ekspresyjna deformacja rzeczywistości,
- przerysowane gesty i pozy postaci,
- częste posługiwanie się płaską plamą barwną obwiedzioną konturem,
- postacie przedstawiane w różnych skrótach perspektywicznych i często pod kątem,
- stosowanie kompozycji otwartej,
- łączenie różnych technik,
- dekoracyjność,

• **jego twórczość wywarła wpływ na ekspresjonizm i secesję.** →



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

1. Henri de Toulouse-Lautrec *Taniec w Moulin Rouge*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
2. Henri de Toulouse-Lautrec *Rudowłosa (Toaleta)*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
3. Henri de Toulouse-Lautrec *La Goulue w Moulin Rouge*, obraz w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)
4. Henri de Toulouse-Lautrec *W Moulin Rouge*, obraz w Art Institute w Chicago (Stany Zjednoczone)
5. Henri de Toulouse-Lautrec *Yvette Guilbert śpiewająca „Linger, Longer, Loo”*, obraz w Muzeum Puszkina w Moskwie



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, na czym polegało nowatorstwo Henriego de Toulouse-Lautreca w zakresie treści i formy jego dzieł.
2. Na wybranym przykładzie dzieła Henriego de Toulouse-Lautreca wyjaśnij, na czym polega karykaturalna deformacja.
3. Wymień nazwiska artystek najczęściej występujących w obrazach Henriego de Toulouse-Lautreca.

#### Wybrane techniki stosowane przez postimpresjonistów:

- olej na płótnie, • olej na kartonie, • pastel, • akwarela na papierze, • techniki mieszane.

#### Cechy wspólne malarstwa postimpresjonistów:

←• odwołanie się do impresjonizmu poprzez częste stosowanie barw tęczy i chłodnych cieni,

- malowanie pejzaży, scen rodzajowych, portretów i martwych natur,
- odejście od mimetycznego ukazywania rzeczywistości,
- odrzucenie modelunku światłocieniowego na rzecz modelowania bryły barwami o zróżnicowanej temperaturze lub płaskiej plamy barwnej,

• **inspirowanie artystów secesji, symbolizmu, fowizmu, kubizmu, ekspresjonizmu i koloryzmu.** →

## 4. GRAFIKA

Z wiekiem XIX wiąże się rozwój **litografii** wynalezionej już w 1798 roku przez niemieckiego grafika **Aloisa Senefeldera**. Jest ona techniką graficzną **druku płaskiego**, w której rysunek wykonuje się na starannie wygładzonej płycie kamiennej tłustą **kredką** lub **tuszem**. Płytę poddaje się trawieniu roztworem kwasu azotowego i gumy arabskiej. Pod koniec XIX wieku technikę tę udoskonalono i można było pozyskiwać **odbitki** wielobarwne, które nazywane są **litografiami barwnymi (chromolitografiami)**. W tej technice każdy kolor uzyskuje się z innej płyty, trzeba więc odbijać kilkakrotnie, by powstała finalna praca.



Wynalezienie litografii barwnej miało w historii sztuki istotne znaczenie dla powstania **plakatu**, który jest gatunkiem **grafiki użytkowej**. Jego głównymi funkcjami są informacja i reklama. Już w pierwszej połowie XIX wieku w Japonii wykonywano plakaty, ale w Europie pojawiły się one dopiero w latach osiemdziesiątych. Ogromne znaczenie dla rozwoju tej formy wypowiedzi miał **Henri de Toulouse-Lautrec**, którego plakaty były wykonywane w technice litografii barwnej. Wykorzystane przez niego **środki artystyczne**, jak **plamy barwne** stosowane w dużych płaszczyznach, odejście od tradycyjnych sposobów iluzji przestrzeni, **dekoracyjność linii** powiązana z przemyślanym, sugestywnym pod względem formy i barwy **liternictwem** dawało niezwykły efekt. Do dziś wykonane przez niego plakaty informujące o przedstawieniach w kabaretach, np. ten **Moulin Rouge**, zaliczane są do najwybitniejszych osiągnięć artystycznych sztuki plakatu. Duży wpływ na grafiki Toulouse-Lautreca wywarły **grafiki japońskie**. Artysta łączył swobodne liternictwo z syntetycznym obrazem. Prostymi środkami wyraziście eksponował identyfikację wizualną przedstawianych artystów: znakiem rozpoznawczym kabareciarza Aristide Bruanta był czerwony szal, śpiewaczki Yvette Guilbert – długie czarne rękawiczki, a tancerki La Goulue – wysoki kok.

### Henri de Toulouse-Lautrec

#### **Moulin Rouge, La Goulue**

Plakat wykonany w 1891 roku w technice litografii o wymiarach ok. 1,20 x 1,95 m był pierwszym w twórczości artysty. Ze względu na



jego wielkość musiano wykorzystywać do druku aż trzy połączone arkusze papieru. Został zamówiony na otwarcie Moulin Rouge – słynnego paryskiego kabaretu, który aspirował do tego, aby być najbardziej luksusowym klubem nocnym w Paryżu. W głębi widoczna jest tancerka znana pod pseudonimem La Goulue (fr. 'takoma'). Przydomek zawdzięczała swojemu zwyczajowi opróżniania w trakcie pokazu kieliszków gości do dna. Tancerka była prostą praczką ze wsi, szukającą w stolicy Francji rozgłosu i pieniędzy, a zyskała to wszystko dzięki rozpropagowaniu kankana – tańca, dla którego charakterystyczne są takie figury akrobatyczne, jak: szpagat, gwiazda czy wyrzut wyprostowanej nogi do góry. To właśnie tę ostatnią figurę chwycił artysta na plakacie. Kankan był w czasach Toulouse-Lautreca uważany za taniec nieprzyzwoity. Kompozycja dzieła jest odważna. Zarówno tancerka, jak i przyglądający się jej tłum gapiów zostali potraktowani płaszczyznowo, bez jakiegokolwiek modelunku. Jedną z postaci – ujętą karykaturalnie – wyeksponowaną jest na pierwszym planie, ale zneutralizowano ją szarością, by kierować oko widza w głąb sceny. Nowością w sposobie wykonania kompozycji litograficznej jest wykorzystanie barwy papieru w centralnej części falbaniastych spódnic tancerki. Ważną rolę odgrywa liternictwo. Trzykrotnie powtórzona nazwa lokalu zapisana czerwonymi literami zapadać miała w pamięć paryskich przechodniów.

### Henri de Toulouse-Lautrec

#### **Divan Japonais**

Divan Japonais (fr. 'japońska kanapa') to plakat zaprojektowany na otwarcie w 1893 roku kawiarni o tej nazwie, w której były organizowane także koncerty i pokazy taneczne. Jest to litografia barwna odbita na papierze o wymiarach 61 x 81 cm. Na pierwszym planie artysta ujął postać Jane Avril w czarnej sukni siedzącą w łóżku wraz z krytykiem i poetą Édouardem Dujardinem. Fragmentaryczność ujęcia, pozornie przypadkowy kadr kompozycji sprawiały, że głowa innej artystki – Yvette Guilbert – znalazła się poza ramami obrazu. Aby ją zobaczyć, należało kupić bilet do kabaretu.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Henri de Toulouse-Lautrec *Aristide Bruant w swoim kabarecie*, litografia barwna (ilustracja w 1. tomie podręcznika)
2. Henri de Toulouse-Lautrec *Jane Avril w Jardin de Paris*, litografia barwna

Wybrane techniki stosowane w grafice postimpresjonistów:

- litografia, - litografia barwna (chromolitografia).



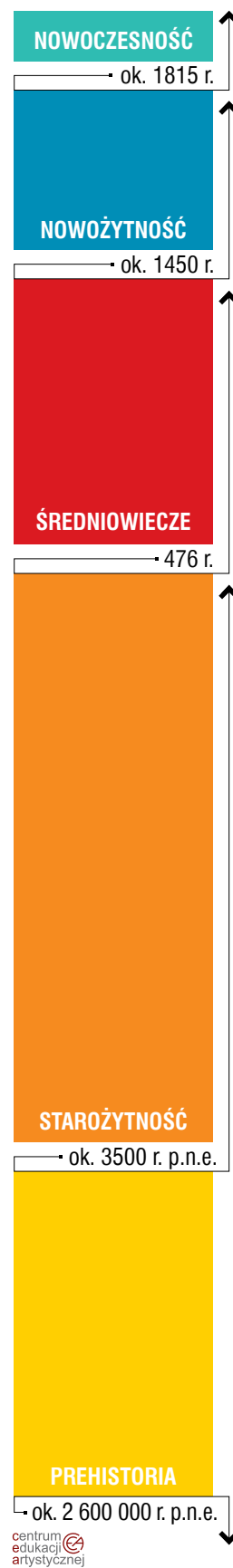
SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Scharakteryzuj technikę litografii barwnej.
2. Odpowiedz, jakie tematy przedstawiał w swoich plakatach Henri de Toulouse-Lautrec.
3. Nawiązując do plakatów Henriego de Toulouse-Lautreca, wyjaśnij, w jaki sposób w sztuce plakatu funkcja wpływa na formę.



 WYPOWIEDZ SIĘ

1. Wskaż podstawowe założenia neoimpresjonizmu na podstawie analizy trzech wybranych obrazów.
2. Na czterech wybranych przykładach malarstwa postimpresjonistów omów różnorodność ich sztuki.
3. Omów na przykładach trzech dzieł Paula Cezanne'a, w jaki sposób artysta uzyskiwał w obrazach sugestię głębi.
4. Analizując trzy obrazy Paula Gauguina, wykaż, w jaki sposób na jego malarstwo wpłynęła kultura pozaeuropejska.
5. Na podstawie analizy trzech obrazów Vincenta van Gogha wskaż, w jaki sposób ewoluowała jego twórczość.
6. Analizując trzy prace Henriego de Toulouse-Lautreca reprezentujące malarstwo i grafikę, opisz, w jaki sposób ten artysta przedstawiał życie nocnego Paryża.



## SYMBOLIZM

lata siedemdziesiąte XIX w.

początek XX w.

- 1886 r. Jean Moréas ogłasza w paryskim dzienniku „Le Figaro” manifest symbolizmu
- 1889 r. wystawa symbolistów i syntetystów w Café des Arts Volpini
- 1890 r. reforma francuskiego Narodowego Towarzystwa Sztuk Pięknych
- 1891 r. pierwsza wystawa grupy Nabis w galerii Le Barc de Boutteville w Paryżu
- 1899 r. ostatnia wystawa grupy Nabis w galerii Le Barc de Boutteville w Paryżu

## 1. TŁO HISTORYCZNE PRZEMIAN W SZTUCE

Ostatnie dwie dekady XIX i początek XX wieku były czasem względnego spokoju w Europie. Szybki rozwój cywilizacyjny jednym przyniósł bogactwo – dla nich mogła to być **la belle époque** (fr. ‘piękna epoka’) – innym ubóstwo i wyzysk. Wbrew powszechnym nadziejom i oczekiwaniom, że nauka rozwiąże wiele problemów, nic takiego nie nastąpiło. W społeczeństwie zaczął dominować pesymizm, a w ostatniej dekadzie pojawił się nawet nurt literacki nazwany **dekadentyzmem** (fr. *décadence* ‘schyłek’, ‘chylenie się ku upadkowi’). Miał on początek około 1890 roku. Symboliści czerpali inspirację z dzieł poety i krytyka sztuki **Charles’a Pierre’a Baudelaire’a**. Jego postawę ukazuje zbiór wierszy *Kwiaty zła*. Okres ten nie miał jednolitego oblicza.

Już w latach **osiemdziesiątych XIX wieku** coraz częściej ujawniały się postawy stanowiące reakcję na filozofię pozytywizmu i naturalizm w literaturze, a w sztukach plastycznych na realizm i impresjonizm. Powstał kierunek nazwany **symbolizmem** (gr. *symbolon* ‘znak umowny’; fr. *symbolisme*), który objął m.in. literaturę, sztuki plastyczne i muzykę. Rozwinął się w całej Europie i w obu Amerykach. Jego nasilenie przypadło ok. **1890 roku**. Sprzyjały temu: kryzys gospodarczy we Francji, narastanie



świadomości, że można osiąść tylko część wiedzy o świecie, oraz nastrojów pesymizmu związanych ze zbliżającym się końcem wieku. Symbolizm trwał do **początków XX wieku** i stanowił odniesienie dla kierunków i nurtów dwudziestowiecznej sztuki. W twórczości symbolistów można znaleźć cechy różnych kierunków i stylów.

Nazwa symbolizm pojawiła się po raz pierwszy w **1886 roku** w tytule manifestu programowego ogłoszonego w **paryskim dzienniku „Le Figaro”** przez poetę pochodzenia greckiego – **Jeana Moréasa**. Zgodnie z założeniami kierunku ten miał być nawiązaniem do **neoromantycznych** tendencji w literaturze. Nowe idee zainspirowały innych poetów, m.in. **Arthura Rimbauda** i **Stéphane’a Mallarmégo**. Wkrótce rozpowszechniły się w całej Europie. W **Belgii** czołowym przedstawicielem symbolizmu był **Maurice Maeterlinck** – twórca dramatu symbolistycznego – uznawany także za **prekursora** teatru milczenia. Tajemnicza atmosfera i nastrojowość jego utworów scenicznych wyrażały lęk egzystencjalny człowieka i jego bezradność wobec losu. Utwory w duchu symbolizmu tworzył także **irlandzki** prozaik i dramaturg **Oscar Wilde**.

Symbolizm zaistniał również w muzyce. Wielką rolę odegrała tu idea **dzieła totalnego** sformułowana w pismach i wyrażona w dramatach muzycznych **niemieckiego** kompozytora późnego romantyzmu – **Richarda Wagnera**. Francuscy symboliści uważali, że muzyka skuteczniej niż słowo, a także obraz, pobudza **uczucia** i wyzwala **intuicję**. Wagnera postrzegano jako geniusza dramatycznego i muzycznego, który w swoich dziełach tak sugestywnie ukazywał osoby i ich namiętności, że uzyskiwał efekt niezwykłej wzniosłości.

W sztukach plastycznych **symbolami** posługiwano się już w **antyku**. Artyści kolejnych epok, np. średniowiecza i **baroku**, również wykorzystywali ten sposób wyrażania myśli. W XIX wieku symbole szczególnie upodobali sobie twórcy **romantyczni** i **neoromantyczni**, a także niektórzy **postimpresjoniści**.

Symbolizm w sztukach plastycznych przyjmował różne formy charakterystyczne dla środowiska, grupy artystycznej lub twórcy. Można powiedzieć, że symbolizm ubierał się w różne kostiumy, a pod koniec XIX i na początku XX wieku przejawiał się także w formach charakterystycznych dla **secesji**. Symboliści przeciwstawiali się realizmowi i impresjonizmowi, przywracali sztuce funkcję nośnika treści duchowych. Zdaniem artystów głębsze, ukryte znaczenia – wykraczające poza bezpośrednie odtwarzanie rzeczywistości – można przekazać tylko przez sugerowanie nastrojów, pozostawiając każdemu odbiorcy interpretację. W ten sposób można pokazać wieloznaczność, zagadkowość świata.

Symboliści pokazywali swoje obrazy na Salonie Niezależnych – istotny był zwłaszcza pokaz w **1890 roku** – a także na oficjalnych wystawach i na ekspozycjach organizowanych w prywatnych kawiarniach, galeriach i innych miejscach spotkań artystów. Duże znaczenie dla przemian w sztuce francuskiej miała reforma **Narodowego Towarzystwa Sztuk Pięknych** (fr. Société Nationale des Beaux-Arts), w której istotną rolę odegrał malarz **Pierre Cécile Puvis de Chavannes**, autor m.in. obrazu **Biedny rybak**.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Ugruntowała się tradycja, że odbywające się na Polu Marsowym w Paryżu wystawy towarzystwa były otwierane dwa tygodnie później niż oficjalny Salon. Stanowiły one alternatywę dla tej ekspozycji.

Symboliści tworzyli ugrupowania artystyczne w różnych środowiskach, a ich naczelnym postulatem była **korespondencja sztuk**, czyli dopatrywanie się podobieństw między różnymi dziedzinami sztuki typowymi dla danej epoki. Uważano, że możliwa jest **synestezja**,



**Pierre Cécile Puvis de Chavannes *Biedny rybak***  
Ten obraz, namalowany w 1881 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,92 x 1,55 m, stał się

przełomowy dla symbolizmu. Zgodnie z tym, co pisał o nim sam artysta, przedstawienie rybaka i jego rodziny miało uosabiać biedę. Wizerunek rybaka nawiązuje też

do zakorzenionego w tradycji sposobu przedstawiania Chrystusa. Uwaga widza jest kierowana na postać, która zdaje się biernie trwać w oczekiwaniu. Obraz odbiegał stylem ujęcia od dzieł prezentowanych na oficjalnych Salonach. Malarz zastosował płaszczyznowość, syntezę, redukcję szczegółów i dekoracyjny kontur okalający przedstawiane postacie i przedmioty. Kompozycja zdominowana jest przez rozległe, puste przestrzenie. Matowe kolory i rozproszone światło miały wywoływać nastroj przygnębienia. Dzieło w środowisku konserwatystów wywołało falę krytyki. Uważali oni, że obraz jest zbyt mało realistyczny. Mimo to został zakupiony do zbiorów narodowych jako pierwsze z dzieł tego artysty. Obecnie znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

czyli wzajemne oddziaływanie na siebie różnych zmysłów. Dzieło sztuki można odbierać wieloma zmysłami, wzbogacając w ten sposób percepcję i doznania.

We **Francji** istotne znaczenie dla symbolizmu miały ugrupowania artystyczne, np. wspomniana w poprzednim rozdziale **szkoła z Pont-Aven**. Pierwsza wystawa grupy została zorganizowana w styczniu **1889 roku** w **Café des Arts Volpini**. W Bretanii artyści zjednoczyli się wokół **Paula Gauguina**. Później powstała **grupa Nabis**, której pierwsza wystawa była zorganizowana w **1891 roku** w galerii **Le Barc de Boutteville** w **Paryżu**, ostatnia odbyła się w **1899 roku**.

Symboliści, także poza Francją, tworzyli ugrupowania i prężnie działające środowiska artystyczne. W **Belgii** działała grupa **Les XX** (fr. 'dwudziestu') mająca istotny wpływ na propagowanie idei sztuki symbolistycznej. Wielu twórców związanych z tym kierunkiem działało jednak poza grupami artystycznymi.



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień dziedziny sztuki, w których występował symbolizm.
2. Wyjaśnij terminy: *symbolizm*, *korespondencja sztuk*, *synestezja*.
3. Wymień nazwiska pisarzy, którzy mieli wpływ na postawy symbolistów.



## 2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Na próżno sztuka całkowicie materialistyczna, eksperymentalna i konkretna walczy przeciwko przejawom nowej sztuki idealistycznej i mistycznej. Ze wszystkich stron rozlega się wołanie o prawo do marzenia, prawo do fantazji, prawo do ulatywania ku gwiazdom, których istnienia zaprzeczała prawda absolutna”.

„Dzieło sztuki powinno być, po pierwsze, ideowe, ponieważ jego celem jedynym jest wyrażenie idei; po drugie, symbolistyczne, skoro wyraża tę ideę w formach; po trzecie, syntetyczne, skoro zapisze formy i znaki wedle sposobu ogólnego pojmowania; po czwarte, subiektywne, ponieważ przedmiot nie będzie w nim nigdy traktowany jako przedmiot, ale jako znak rozumienia tematu; po piąte (co jest konsekwencją), dekoracyjne, ponieważ malarstwo dekoracyjne we właściwym rozumieniu słowa, tak jak pojmowali je Egipcjanie, prawdopodobnie Grecy [...], to tylko przejaw sztuki subiektywnej, syntetycznej, symbolistycznej i zarazem ideowej!”

Albert Aurier

„Synteza polega na tym, by wszystkie formy sprowadzić do niewielkiej liczby form, które jesteśmy w stanie pomyśleć, do linii prostych, kilku kątów, łuków, koła i elipsy; gdy te formy porzucamy, gubimy się w oceanie zmienności”.

Paul Sérusier

„Pamiętać trzeba, że obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku”.

Maurice Denis

„Niepodobna odebrać mi tej zasługi, że przydałem iluzji życia moim twórcom najbardziej irrealnym”.

„Wszystko, co przekracza, rozświetla czy wzbogaca przedmiot w sferze tajemnicy, co jest nierozstrzygnięte i budzi cudowny niepokój, było przed nimi [impresjonistami] zamknięte. Wystrzegali się i bali wszystkiego, co niesie symbol, co sztuka ma w sobie nieoczekiwanego, nieokreślonego, co graniczy z zagadką”.

Odilon Redon

„Wszelka sztuka jest zarazem powierzchnią i symbolem. Kto sięga pod powierzchnię, czyni to na własną odpowiedzialność. Kto odczytuje symbol, czyni to na własną odpowiedzialność”.

Oscar Wilde

Przesycenie mimetycznym odtwarzaniem rzeczywistości, typowym zarówno dla realistów, jak i dla impresjonistów, wyzwoliło nową falę zainteresowania tym, czego nie można poznać zmysłami. Uznano, że świat nimi postrzegany jest złudny, a tego prawdziwego, idealnego, nie można poznać w racjonalny sposób. Zwracał na to uwagę w swoich wypowiedziach malarz i grafik – **Odilon Redon**. **Symboliści**, opierając się na założeniach **idealistycznych**, odwracali się od zjawisk powierzchniowych i **empirycznych**, podążając ku obrazowaniu **idei**. Wierzono w świat transcendentny, czyli taki, którego nie da się poznać zmysłami. Wraz z tym przekonaniem poszukiwano sposobów dotarcia do tego, co niedostępne poznaniu

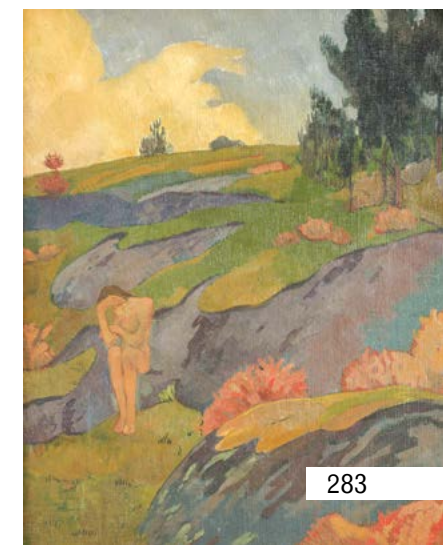
racjonalnemu. Ufano **intuicji**, bo pozwala ona zgłębić problemy metafizyczne i egzystencjalne. Zdaniem **symbolistów** najważniejszym czynnikiem była **wyobraźnia** twórcy, która nie mogła być ograniczona i poddana ustalonym konwencjom. Tym samym wielu artystów zwracało się ku wierze i praktykom religijnym, niekiedy oscylując na granicy **mistycyzmu**. Symboliści odwoływali się do **oniryzmu**. Nawiązywali tym do **romantyków**. Istotną rolę w symbolizmie odegrało też zwrócenie się ku źródłom – wzorów szukano więc w **kulturze ludowej** i w społeczeństwach, które wiodły życie proste, bliskie **natury**. Często inspiracją dla symbolistów była sztuka **antyczna**, **średniowieczna** i ta z **włoskiego quattrocenta**. Ogólne założenia symbolizmu przedstawił poeta **Jean Moréas**. Symbolizm miał teoretyków także w sztukach plastycznych. Byli nimi: **Albert Aurier**, **Paul Sérusier** i **Maurice Denis**.

**Albert Aurier** – francuski poeta, malarz i krytyk sztuki – w roku 1890 w piśmie „Mercure de France” w artykule zatytułowanym *Symbolizm w malarstwie: Paul Gauguin* (fr. *Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin*) sformułował 5 podstawowych reguł malarstwa symbolicznego. Odwołał się w nim zarówno do treści dzieł, jak i ich formy. Zgodnie z jego założeniami, dzieło sztuki powinno przede wszystkim wyrażać jakąś **ideę**. Ponadto powinno być **symboliczne**, ponieważ wyraża tę ideę za pomocą symbolu. Trzecią cechą wyróżnioną przez Auriera był **syntetyzm**, czyli plastyczne wyrażenie idei nie w sposób realistyczny, lecz za pomocą przyjętych konwencji i uproszczeń. Dzieło sztuki powinno mieć charakter **subiektywny**, to znaczy ukazywać przedmioty przefiltrowane przez wizję artysty i jego sposób rozumienia tematu. Ostatnią ze sformułowanych przez Auriera cech była **dekoracyjność** dzieła, będąca konsekwencją wszystkich pozostałych, która odwoływała się do **starożytnej sztuki egipskiej, asyryjskiej i minojskiej**. Stosowana przez starożytnych synteza wpływała na dekoracyjność dzieła. Aurier wyróżnił w historii sztuki dwie tendencje. Jedną, którą nazwał realistyczną, była zależna od zmysłowej percepcji świata, a druga od tego, czego nie można postrzec zmysłami. Jak wielu twórców i myślicieli tych czasów, inspirował się słowami **Plotyna**: „Przywiązujemy się do zewnętrznej strony rzeczy, nie wiedząc, że wewnątrz nich kryje się to, co nas wzrusza”. Opowiadał się za zrywaniem z konwencją akademicką. Był teoretykiem grupy twórców skupionych w **Bretanii** wokół Paula Gauguina – **szkoły z Pont-Aven**.

**Paul Sérusier** wywodził się ze **szkoły z Pont-Aven**. Swoje poglądy przedstawił w rozprawie *ABC malarstwa* (fr. *ABC de la peinture*). Jako teoretyk symbolistów wchodzących w skład **grupy Nabis**, opowiadał się za **syntezą** w malarstwie. Ilustruje to obraz *Melancholia*. Dużo uwagi poświęcił także **harmonii form i kolorów**.

### Paul Sérusier *Melancholia*

Obraz został namalowany ok. 1890 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 60 x 73 cm. Chociaż przedstawia drobną sylwetkę dziewczyny na tle pejzażu, jego bohaterem jest stan umysłu – melancholia, która opanowała postać. Figura dziewczyny nie została wyeksponowana ani kolorystycznie, ani też kompozycyjnie. Jest ona umieszczona nie w centrum obrazu, ale z lewej strony. Wszystko to, a także niewielka skala postaci względem pejzażu, uwydatnia stan psychiczny – zagubienie w rzeczywistości. Pochylona głowa kobiety, z twarzą przesłoniętą dłonią, ukazuje całkowitą obojętność na uroki natury. Nastrój podkreślają zastosowana synteza form i koloryt. Środki artystyczne mają więc znaczenie symboliczne, uwydatniając temat dzieła. Obraz, który funkcjonuje także pod tytułem *Bretońska Ewa*, znajduje się Musée d'Orsay w Paryżu.







Maurice Denis za pośrednictwem Paula Sérusiera najpierw zetknął się z **symbolizmem Paula Gauguina** i malarzy **szkoły z Pont-Aven**, następnie wstąpił do **grupy Nabis**. Bliskie związki łączyły go także z literatami. Swoje poglądy, wypracowane podczas rozmów z przyjaciółmi, zawarł w artykule *Definicja neotradycjonizmu* (fr. *Définition du néo-traditionnisme*) opublikowanym w piśmie „Art et Critique” (fr. „Sztuka Krytyka”) w 1890 roku. Artykuł był uważany za manifest grupy.

W rozprawie tej Denis zawarł słynne zdanie, z którego wynikało, że rola artysty nie polega na naśladowaniu i odtwarzaniu natury, a obraz jest przede wszystkim powierzchnią pokrytą farbami według określonego porządku. Tym samym temat jest jedynie pretekstem do rozwiązań formalnych. Zdanie to było uważane za klucz do teorii nowoczesnego malarstwa. Poglądy Denisa ilustruje obraz *Muzy*.

#### Maurice Denis *Muzy*

Obraz został namalowany w 1893 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 1,35 x 1,70 m. Po raz pierwszy pokazano go na wystawie Salonu Niezależnych, w tym samym roku, w którym powstał. Temat obrazu został zaczerpnięty z mitologii. Jednak jest tu aż dziesięć muz, zatem więcej niż w orszaku Apolla. Wszystkie są wizerunkiem jednej i tej samej kobiety, pianistki Marthe Meurier – wielkiej miłości i towarzyszkii życia artysty, matki jego siedmiorga dzieci. W roku powstania obrazu Denis ją poślubił. Marthe jest dla artysty symbolem miłości i czystości. Scena została umieszczona przed tarasem jego domu na tle jesiennego lasu. W stosunku do tradycyjnych przedstawień muz, obraz wyróżnia brak atrybutów oraz współczesny strój kobiet. Cechuje go płaski i syntetyczny sposób malowania oraz dekoracyjny kontur. Z tego powodu trudno rozstrzygnąć, czy postacie przedstawiono na pokrytej liśćmi ziemi, czy na dekoracyjnym dywanie. Dzieło znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

**Oscar Wilde** w przedmowie do swojej powieści *Portret Doriana Graya* podkreślił, że każde dzieło sztuki zawiera w sobie zarówno znaczenie dosłowne, jak i symboliczne, a odpowiedzialność za odczytanie jego symboliki spoczywa na oglądającym. Zwrócił tym samym uwagę na **subiektywny** charakter symbolizmu, negując istnienie jedynej „słusznej” drogi interpretacji dzieła.

Estetykę symbolizmu najbardziej obrazowo streszczają słowa Manfreda Lurkera, niemieckiego badacza symboli, który uważał, że są one widzialnym wyobrażeniem tego, co niewidzialne.

#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, dlaczego symboliści odwoływali się do świata, którego nie można poznać zmysłami.
2. Wyjaśnij, co łączy postawę romantyków i symbolistów.
3. Wymień nazwiska francuskich teoretyków związanych z symbolizmem.
4. Powiedz, jakimi zasadami – zdaniem Alberta Auriera – powinni kierować się artyści związani z symbolizmem.

### 3. RZEŻBA

Rzeźbiarzem, którego twórczość stanowiła pomost między **romantyzmem** a **symbolizmem**, był **Jean-Baptiste Carpeaux**. Uczył się w paryskiej Akademii Sztuk Pięknych u **François Rude'a**. Zdobywszy Prix de Rome w dziedzinie rzeźby, spędził kilka lat w **Rzymie**, gdzie inspirowały go dzieła **Michała Anioła**, a przede wszystkim twórczość **Giovanniego Lorenza Berniniego**. Pod ich wpływem styl rzeźb Carpeaux ewoluował w stronę form **neobarokowych**. Artysta zyskał uznanie jako twórca **portretów psychologicznych** przedstawicieli arystokracji i burżuazji oraz wizerunków reprezentantów różnych grup etnicznych o rysach afrykańskich i azjatyckich. Głębię wyrazu rzeźbionych twarzy uzyskiwał przez tworzenie **iluzji** żywego spojrzenia, osiąganą dzięki głębokim drażnieniom w miejscu tęczyówek oczu. Najsłynniejszym i jednocześnie najbardziej kontrowersyjnym dziełem artysty była **alegoria** tańca, rzeźba dekorująca **fasadę** paryskiej Opery. Carpeaux był nauczycielem w École des Arts Décoratifs w **Paryżu**, gdzie uczył m.in. **Auguste'a Rodina**.

#### Jean-Baptiste Carpeaux *Taniec*

Grupa rzeźbiarska o wysokości ponad 4,2 metra powstawała z kamienia w latach 1865–1868. Przedstawia postacie ukazane w akcji: geniusza tańca grającego na tamburynie, otaczające go tańczące menady i putto. Dynamika ukazania postaci i silne kontrasty światłocieniowe wywodzą się z rzeźby barokowej. W kompozycji bryły widoczne są też nawiązania do *Wymarszu ochotników w 1792 roku* François Rude'a. Krytyków i opinię publiczną bulwersował realizm nagich ciał kobiet z widocznymi deformacjami spowodowanymi noszeniem gorsetów, a także beztroška mimika, zwłaszcza odsłonięte w szerokim uśmiechu zęby. Pisano, że menady „zalatują występkiem i cuchną winem” i „nie tańczą po to, by tańczyć, lecz by dokończyć zaczęłą orgię”. Przeciwno eksponowaniu rzeźby w gmachu Opery protestowały też baletnice. Spory uciły dopiero po wojnie francusko-pruskiej. Aby ochronić rzeźbę przed zanieczyszczeniem w drugiej połowie XX wieku oryginał przeniesiono do Musée d'Orsay i zastąpiono go w fasadzie Opery kopią.



W **symbolizmie** – rozumianym jako pewna **narracyjność**, często inspirowana literaturą, oraz **ideowość** – pojawia się silna **ekspresja** pozy, gestu i mimiki rzeźbionych postaci. Zadaniem jej było wprowadzanie odbiorcy w określony nastrój. Niektórzy rzeźbiarze różnicowali **fakturę**, przeciwstawiając elementy gładkie niewygladzonym, natomiast u innych przedstawicieli kierunku istotne znaczenie miało odrzucenie nadmiaru szczegółów na rzecz **syntezy**.



Za przedstawicieli symbolizmu we Francji uważa się **Auguste'a Rodina** – autora *Myśliciela*, jego uczennicę, modelkę i muzę – **Camille Claudel**, **Émile'a Antoine'a Bourdelle'a** oraz członka grupy Nabis – **Aristide'a Maillola**.

### Auguste Rodin *Myśliciel*

Projekt aktu powstał ok. 1880 roku, ale rzeźba została odlana z brązu dopiero w 1902 roku. Posąg zamyślonego mężczyzny o wysokości ok. 1,90 m powszechnie jest uważany za personifikację Filozofii, choć pierwotnie miało to być przedstawienie poety – Dantego Alighieri – przeznaczone do projektowanej przez Rodina *Bramy piekieł*. Ostatecznie w bramę wkomponowano miniaturową wersję *Myśliciela*, a pełnowymiarowy odlew z brązu wystawiono na widok publiczny – obecnie na terenie parku Muzeum Rodina (Musée Rodin) w Paryżu. Rzeźba przedstawia nagiego muskularnego mężczyznę, co nawiązuje zarówno do klasycznych form, jak i do posągów Michała Anioła, którego dzieła Rodin wysoko cenil.

## Auguste Rodin

**Auguste Rodin** (1840–1917) stworzył sposób wypowiedzi artystycznej, który był alternatywny wobec wyidealizowanych form rzeźb akademizmu. Od wpływów tego kierunku uwolnił się, co podkreślał w wypowiedziach, kiedy odwiedził **Włochy** i zobaczył dzieła **Michała Anioła**. Trzykrotnie próbował dostać się do paryskiej akademii, ale ostatecznie studiował w Szkole Sztuki Dekoracyjnej (fr. École des Arts Decoratifs) w **Paryżu**. Rzeźbił w **terakocie**, **marmurze** i **brązie**. Przełomowe znaczenie dla jego twórczości miało przyjęcie w 1881 roku zamówienia na wykonanie monumentalnych **drzwi** do przyszłego Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu (fr. Musée des Arts Décoratifs). Tworząc słynną *Bramę piekieł*, odwołał się do *Piekiła* z *Boskiej Komedii* **Dantego Alighieri** i zamierzał konkurować z renesansowymi *Rajskimi wrotami* do baptysterium we Florencji. Dzieło z **brązu**, które łączy elementy **reliefu** z **rzeźbami pełnymi**, tworzył niemal do śmierci. W trakcie pracy inspirował się też innymi utworami, m.in. *Kwiatami zła* **Charles'a Pierre'a Baudelaire'a**. Artysta nigdy *Bramy piekieł* nie ukończył, ale powracał do niej wielokrotnie, a niektóre rzeźby powstałe w wyniku pracy nad nią stały się obiektami funkcjonującymi samodzielnie, czego przykładem są: *Myśliciel* oraz *Pocałunek*.

### Auguste Rodin *Pocałunek*

Rzeźba została wykonana na zamówienie francuskiego rządu na paryską wystawę światową w 1889 roku. Rodin pragnął początkowo ukazać Francescę da Rimini i Paola Malatestę, kochanków opisanych przez Dantego Alighieri w *Piekle*. Z czasem uznał, że lepiej będzie zatytułować akt w sposób bardziej uniwersalny. Modelowanie jest akademickie, zgodne z zasadą mimetycznego odtwarzania postaci, ale zamysł ukazania pocałunku, by stworzyć ponadczasową wizję potęgi namiętności, ma charakter symboliczny. Ciała postaci opracowane są gładko i skonstrastowane z chropowatą powierzchnią kamienia, na którym siedzą. Rzeźba wykonana z marmuru o wysokości 1,89 m znajduje się w Muzeum Rodina w Paryżu.



Do najwybitniejszych dokonań Rodina należy także *Danajda*. Pierwotnie artysta miał włączyć ją w zespół tworzący *Bramę piekieł*, ale ostatecznie z tego zrezygnował. Ze względu na opływową formę rzeźba ta kojarzona jest niekiedy z secesją.

### Auguste Rodin *Danajda*

Artysta zaczerpnął motyw z mitologii greckiej. Danaidy – córki króla Danosa – zostały zmuszone do małżeństw z własnymi kuzynami. W noc poślubną zgładziły swoich mężów, za co wtrącono je do Tartaru, gdzie za karę musiały napełniać wodą beczki bez dna za pomocą sit. Artysta przedstawił ten motyw jako personifikację **Rozpacz**. Jednocześnie stał się on pretekstem do ukazania zmysłowego piękna kobiecego ciała. Bujne włosy Danaidy łączą się



z wodą wypływającą z dzbanu, tworząc kaskady. Marmurowy oryginał aktu z 1889 roku o wysokości 36 cm znajduje się w Muzeum Rodina w Paryżu. Rzeźba doczekała się wielu kopii autorskich wykonanych w różnych technikach oraz licznych naśladownictw.

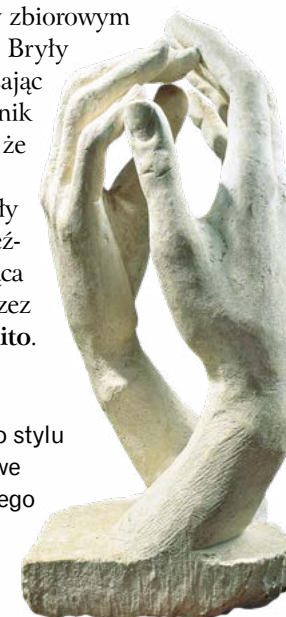
Artysta tworzył także liczne **pomniki**, jak np. **pomnik Honoré de Balzaca**, **popiersia** słynnych postaci, m.in. **Wiktora Hugo**. W 1894 roku stworzył dramatyczną grupę *Mieszkanie z Calais* nawiązującą do wydarzenia z historii Francji, które miało miejsce w XIV wieku w czasach wojny stuletniej. Wówczas to sześciu mężczyzn z miasta Calais oddało się dobrowolnie w charakterze zakładników w ręce oblegającego miasto króla Anglii. Ich gest ma **symbolizować** poświęcenie dla sprawy. Rzeźbę cechuje duże napięcie emocjonalne. Artysta zdecydował się ukazać moment tuż po podjęciu przez mężczyzn decyzji, w celu uchwycenia pierwszych, bardzo silnych reakcji bohaterów: od rozpaczki przez determinację aż do tęsknoty za porzucanym życiem. Mimo eksponowania silnych emocji, postacie pełne są godności.

Rzeźba przeznaczona jest do oglądania z różnych stron, gdyż z żadnego miejsca nie sposób przyrzeć się jednocześnie wszystkim bohaterom. Grupa jest silnie rozczłonkowana, ale postacie ustawiono na tyle ciasno, by podkreślić, że uczestniczą w zbiorowym poświęceniu. Dla Rodina istotny był problem przestrzeni łączącej postacie. Bryły w oczach patrzącego miały się dowolnie „nakładać” jedno na drugie, stwarzając możliwość patrzenia na nie z różnych punktów. Pomysł był taki, żeby pomnik ustawić na rynku w Calais na niskim postumencie, aby tworzyć wrażenie, że bohaterowie są jednymi z przechodniów.

Rodin szczególną biegłość osiągnął w rzeźbieniu dłoni, które niekiedy stawały się głównym tematem jego prac. Do takich dzieł należą m.in. *Katedra*, czyli rzeźba ukazująca dwie ręce złożone do modlitwy, oraz *Ręka Boga* – przedstawiająca moment wyłaniania się splecionych sylwetek Adama i Ewy z trzymanej przez Stwórcę bezkształtnej materii. W dziele tym artysta zastosował zabieg **non finito**.

### Auguste Rodin *Katedra*

Wykonana w 1908 roku rzeźba z kamienia mierzy 64 cm. Artysta nawiązał do stylu gotyckiego, który był uważany za najbardziej charakterystyczny dla katedr we Francji. Ukazał splecione dłonie dwóch osób układające się w kształt gotyckiego ostrołuku. Rzeźbę można też interpretować jako ręce złożone do modlitwy. Nowatorskie jest tu pokazanie – nie jak do tej pory głowy lub popiersia – innego fragmentu ciała. Dzieło znajduje się w Muzeum Rodina w Paryżu.





Głównym tematem przedstawień Rodina jest człowiek. Postacie lub fragmenty ciał odtwarzał z niezwykłą biegłością techniczną i doskonałą znajomością budowy anatomicznej. Rzeźby te są jednak często jedynie pretekstem do ukazywania abstrakcyjnych pojęć i idei, niekiedy mających źródła literackie i filozoficzne. Kryją zazwyczaj treści **symboliczne** i cechuje je **narracyjność**. Artysta był mistrzem w ukazywaniu uczuć, a siłę wyrazu uzyskiwał poprzez bogactwo **środków artystycznych**, m.in. zróżnicowanie **faktury**, efekt **non finito** w wielu partiach rzeźby, co sprawia wrażenie, jak gdyby rodziła się ona z bezkształtnej formy. Niektórzy badacze nazywają to zjawisko formą embrionalną. Takie niedopowiedzenia stwarzają pole do różnych interpretacji. Rzeźby Rodina są tak ukształtowane, że odbiorca, oglądając je, może z każdej strony odkryć nową formę. Rzeźbiarz miał ogromny wpływ na artystów przełomu wieków i pierwszej połowy wieku XX nie tylko we Francji, ale w całej Europie.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Auguste Rodin *Mieszczanie z Calais* (ilustracja w 1. tomie podręcznika)
2. Auguste Rodin *Brama piekieł* (ilustracja w 1. tomie podręcznika)
3. Auguste Rodin, pomnik Honoré de Balzaca, rzeźba w Muzeum Rodina w Paryżu
4. Auguste Rodin, popiersie Wiktora Hugo, rzeźba w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)
5. Auguste Rodin *Ręka Boga* (wersja marmurowa), rzeźba w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)

### Inni rzeźbiarze

**Camille Claudel** była uczennicą **Auguste'a Rodina**, a także jego modelką, żoną i współpracowniczką. Artystów łączył długoletni romans. Claudel tworzyła w **Paryżu**. Wykonywała swoje prace w **marmurze** i **brązie**, ale także w zielonym **onyksie**, mineralie wykorzystywanym w jubilerstwie.

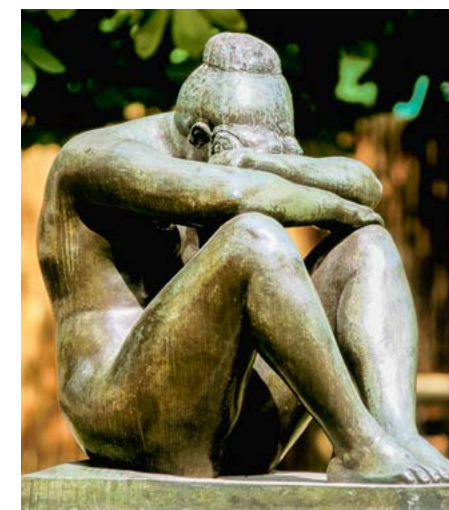
Jej rzeźby wyróżniały: płynność formy, ogromny ładunek emocjonalny i często **dynamika kompozycji**. Wraz z Rodinem pracowała przez wiele lat przy realizacji *Bramy piekieł*. O ile jej wczesne rzeźby, takie jak np. *Walc*, są bliskie stylowi mistrza, o tyle przedstawienie *Fala* było świadomą próbą zerwania z nim.

#### **Camille Claudel Fala**

Dzieło łączące onyks i brąz powstało w 1902 roku i mierzy 62 cm. Przedstawia trzy postacie kobiece ogarnięte wielką falą. Niektórzy interpretują rzeźbę jako metaforę ludzkiego losu. Bezpośrednią inspiracją mógł być drzeworyt japońskiego artysty Hokusai Katsuschiki *Wielka fala w Kanagawie* (ilustracja na s. 218). Dobór materiałów świadczy o zainteresowaniach artystki grą barw. *Fala* jest dziełem dekoracyjnym. Znajduje się w Muzeum Rodina w Paryżu.

#### **Aristide Maillol Noc**

Artysta wyrósł z tradycji akademickiej i w takiej konwencji rzeźbił. Zafascynowany rzeźbą antyczną przedstawiał w swojej twórczości głównie wyidealizowane akty kobiece, które personifikują pewne pojęcia abstrakcyjne, w tym wypadku uosobienie Nocy. Rzeźba wykonywana w latach 1902–1906 została odlana z brązu i mierzy ok. 1,1 m wysokości. Do personifikacji Nocy pozowała artystce jego żona. Dzieło cechuje brak emocji i zwarta, syntetyczna bryła. Rzeźba została odlana w wielu egzemplarzach. Jeden z nich znajduje się w Jardin du Carrousel w Paryżu.



Dzieła artystki z początku XX wieku cechuje nastrojowość i osobisty charakter. Niektóre jej prace, np. *Wiek dojrzały*, mają wydźwięk autobiograficzny i dotyczą trudnej relacji z Rodinem. Claudel była postacią tragiczną. Trzydzieści lat życia spędziła w zakładzie dla psychicznie chorych, a jej sukces artystyczny trwał zaledwie kilka lat. W okresie nasilania się choroby zniszczyła większość swoich prac. Dziś uchodzi za jedną z najwybitniejszych rzeźbiarek. Dzieła artystki eksponowane są m.in. w Muzeum Rodina w Paryżu i w muzeum poświęconym twórczości **Claudela** w **Nogent-sur-Seine we Francji**.

Wybitnym rzeźbiarzem epoki był także **Émile Antoine Bourdelle**, przez wiele lat pomocnik **Auguste'a Rodina**. Wpływ mistrza zaznaczył się w całej jego twórczości, a zwłaszcza we wczesnych pracach. Dzieła rzeźbiarza oscylują między tendencjami **symbolistycznymi** o cechach **ekspresyjnych** a fascynacją **antykiem**. Do najsłynniejszych należy *Herkules łucznik*. Rzeźba o **dynamicznej**, silnie rozczłonkowanej **kompozycji** ukazuje muskularne ciało bohatera.

W **ekspresyjnym popiersiu Beethovena** Bourdelle skupił się nie tyle na podobieństwie postaci, ile na interpretacji osobowości kompozytora. Masa wzburzonych włosów wydaje się dominować nad twarzą.

Artysta zdobył uznanie przede wszystkim jako pedagog. Pod jego kierunkiem kształciło się wielu rzeźbiarzy z całego świata. Wśród uczniów Bourdelle'a wyróżniał się **Aristide Maillol**, autor m.in. *Nocy* i *Morza Śródziemnego*. Jego rzeźby cechuje bardzo **klasyczna** forma. Tematem prac artysty jest **idealizowane** ciało kobiece, które przedstawiał jako **personifikacje** pojęć abstrakcyjnych i idei. Wypracował swój styl, charakteryzujący się zwartą bryłą, **syntezą** formy, płynną **linią** i **statyką**. Nie ukazywał emocji postaci, co wynikało z zachwytu nad sztuką **grecką**. Przejawiał także tendencję do pewnej surowości form, zainspirowany rzeźbami z okresu archaicznego.

Rzeźba symbolizmu pojawiała się także poza Francją. W Norwegii **Gustav Vigeland**, który przez pewien czas był uczniem **Auguste'a Rodina**, wykonał ponad 200 rzeźb ilustrujących cykl życia ludzkiego do parku Frogner w **Oslo**. W Niemczech działał **Max Klinger**, rzeźbiarz, malarz i grafik, twórca **posągu** przedstawiającego **Ludwiga van Beethovena**. Genialny kompozytor jawi się niczym Zeus: zasiada na tronie na szczycie skały, ukazany jest w **półlacie**, a u jego stóp przysiadł orzeł. Klinger połączył biały i czarny **marmur**, **brąz**, **onyks**, a także **opal**, **agat**, **jadeit** i **bursztyń**. Wielobarwność rzeźby oddawać ma bogactwo współbrzmień w muzyce Beethovena.





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

1. Camille Claudel *Walc*, rzeźba w Muzeum Rodina w Paryżu
2. Camille Claudel *Wiek dojrzały*, rzeźba w Muzeum Rodina w Paryżu
3. Émile Antoine Bourdelle *Herkules łuczniczka*, rzeźba w Musée d'Orsay w Paryżu
4. Émile Antoine Bourdelle, popiersie Beethovena, rzeźba w Musée Bourdelle w Paryżu
5. Aristide Maillol *Morze Śródziemne*, rzeźba w Ogrodach Tuileries w Paryżu
6. Gustav Vigeland, rzeźby w parku Frogner w Oslo
7. Max Klinger *Beethoven*, rzeźba w Muzeum Sztuk Pięknych w Lipsku (Niemcy)

## Wybrane techniki stosowane w rzeźbie symbolizmu:

- rzeźba w kamieniu, • rzeźba w terakocie, • odlew w brązie, • techniki mieszane.

## Cechy rzeźby symbolizmu:

- ideowość,
- narracyjność,
- częste odwoływanie się do literatury,
- operowanie symbolami,
- wykorzystanie personifikacji,
- mimetyzm, zwłaszcza w odtwarzaniu postaci,
- pojawienie się silnej ekspresji pozy, gestu i mimiki,
- nastrojowość,
- różnicowanie sposobów wypowiedzi artystycznej w celu osiągnięcia pełni wyrazu: klasyczna forma, synteza formy, tendencja do różnicowania faktur.



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, który projekt rzeźbiarski Auguste'a Rodina uważany jest za dzieło jego życia.
2. Wymień cechy formy dzieł Auguste'a Rodina.
3. Powiedz, do jakich wydarzeń odnosi się grupa rzeźbiarska *Mieszczanie z Calais* dłuta Auguste'a Rodina.
4. Wymień artystów, którzy kontynuowali dzieło Auguste'a Rodina, i podaj przykłady ich dzieł.
5. Wymień twórców rzeźb: *Walc*, *Morze Śródziemne*, *Herkules łuczniczka*. Która z nich według Ciebie najbardziej przypomina styl Auguste'a Rodina? Uzasadnij swoją odpowiedź.

## 4. MALARSTWO

**Symbolizm** w malarstwie przejawiał się w różnych formach. Mogły one wywodzić się zarówno z tradycji **akademickiej**, jak i z dążenia do zerwania z wiernym przedstawianiem rzeczywistości. Pojawiły się dwa zasadnicze nurty. Pierwszy posługiwał się **narracją**, anegdotą i tradycyjnymi motywami **ikonograficznymi**. Malarstwo to odwoływało się do obycia kulturalnego odbiorcy. Drugi nurt koncentrował się na czysto plastycznych **środkach artystycznych**. Artyści chcieli stworzyć nowy język form, **linii** i **barw**, dążyli do takiego wyrażenia **ideowego** przesłania dzieła, by uwypuklić to, co niewidoczne i niewyraźne.

Symbolizm – mimo różnic między nurtami – miał jednak pewne wspólne cechy. Najważniejsze dla symbolistów były **wyobraźnia** i **indywidualizm** twórcy. Cechowały je **narracyjność**

i ścisły związek z **literaturą**. Operowano **alegoriami** i **symbolami**, często takimi, dla których nie było odniesień w sztuce wcześniejszej, a więc trudnymi do odczytania. Przedstawiano **personifikacje** nowych pojęć i idei. Duże znaczenie miało wprowadzenie odbiorcy dzieła w określony nastrój, np. tajemniczy i budzący niepokój lub melancholijny. Często wykorzystywano symboliczne i **ekspresyjne** właściwości **barwy**, **dekoracyjność linii** i **plam barwnych**. W celu uchwycenia istoty rzeczy dążono do **syntezy** przez redukcję szczegółów, które najczęściej angażują zmysły. Poszukiwano inspiracji w sztuce **średniowiecznej**, **włoskiego quattrocenta**, a także w sztuce **japońskiej**.

Tematyka była różnorodna. Ze względu na **mistycyzm**, inspiracje **literaturą** i **religią**, poszukiwano tematów, które odrzucili realisci.

Drogę symbolizmowi w **Wielkiej Brytanii** otworzyło romantyczno-symboliczne malarstwo **prerafaelitów (Bractwa Prerafaelitów)**. We **Francji** symbolizm wystąpił w twórczości artystów, takich jak: **Gustave Moreau**, **Pierre Cécile Puvis de Chavannes** i **Odilon Redon**, a także grup artystycznych: **szkoły z Pont-Aven** i **nabistów (grupy Nabis)**. W **Belgii** kierunek ten reprezentował **Fernand Khnopff** i współzałożone przez niego stowarzyszenie **Les XX**, w którym prym wiódł **James Ensor**. W **Holandii** działał **Jan Toorop**. Symbolizm w twórczości niektórych artystów nosi niekiedy także cechy **secesji**. Widoczne jest to np. w dziełach **Rosjanina Michaiła A. Wrubla**, takich jak np. *Siedzący demon*, lub **Austriaka Gustawa Klimta**.

**Michaił A. Wrubel*****Siedzący demon***

Obraz namalowany w 1890 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,11 x 1,14 m powstał z inspiracji utworem Michaiła J. Lermontowa *Demon*. Poeta pisał o tym, że demon jest nie tyle złym duchem, ile cierpiącym i smutnym, a jednocześnie władczy i dostojnym. Wrubel, uważany za czołowego przedstawiciela symbolizmu rosyjskiego, stworzył do wiersza wiele szkiców i kilka obrazów olejnych. Siedząca w skalistym pejzażu tytułowa postać



z wyrazem zaszepienia na twarzy i ze złożonymi dłońmi wpatruje się w przestrzeń. Emanujący z niej smutek pogłębia skala barw ziemi skonstrastowana z błękitem szaty. W sposobie obrazowania artysta nawiązywał do mozaik bizantyńskich,

które go fascynowały. Efekt płaskości osiągnął, postugując się szpachelką, a plamy barwne o wyrazistych krawędziach przypominają kryształowe cięcia. Obraz znajduje się w Państwowej Galerii Trietiarowskiej w Moskwie.

## Ku symbolizmowi – malarstwo prerafaelitów

**Bractwo Prerafaelitów** było stowarzyszeniem artystycznym, które powstało w **Londynie** w **1848 roku**, a utworzyli je studenci Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, m.in. **John Everett Millais**, **William Holman Hunt** oraz **Dante Gabriel Rossetti**. Do **prerafaelitów** w czasie dołączyli inni artyści, jak m.in. **Edward Burne-Jones**. Bractwo formalnie istniało



tylko do 1853 roku, ale jego przedstawiciele tworzyli w kolejnych dziesięcioleciach, wywierając wpływ na **symbolizm** i inne kierunki sztuki drugiej połowy XIX i początku XX wieku.

Malarstwo prerafaELITÓW wymyka się klasyfikacji. Można jednak powiedzieć, że ma **romantyczny** charakter oraz sprzeciwia się akademickim regułom. Artyści głosili program sztuki, która prowadziłaby do moralnego odrodzenia. Chętnie sięgali po tematy religijne. Wzorowali się na twórczości artystów **wczesnego włoskiego renesansu** sprzed czasów **Rafaela** – stąd nazwa ugrupowania. Bohaterkami obrazów prerafaELITÓW często były smukłe, długowłose dziewczęta o melancholijnym spojrzeniu, przypominające postacie z dzieł **Sandra Botticellego**. Fascynowała ich literatura. Ilustrowali **średniowieczne** legendy i utwory **Williama Szekspira**. Malowali także dzieła o funkcji jawnie dydaktycznej. Ich malarstwo cechowały: **linearyzm**, **dekoracyjne** opracowywanie detali i **idealizacja** przedstawianego świata. Wpływ na twórczość prerafaELITÓW miały poglądy **Johna Ruskina** oraz malarstwo **nazareńczyków**.

**John Everett Millais** był uważany za cudowne dziecko malarstwa. Naukę w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Londynie rozpoczął już jako jedenastolatek. Sławę przyniósł mu obraz **Ofelia** – przedstawienie tragicznej śmierci bohaterki **Hamleta** William Szekspira. W swoich dziełach uzyskiwał niezwykłą świetlistość **plam barwnych**.



**John Everett Millais** *Ofelia*  
Przedstawienie śmierci ukochanej Hamleta powstawało w latach 1851–1852. Zostało

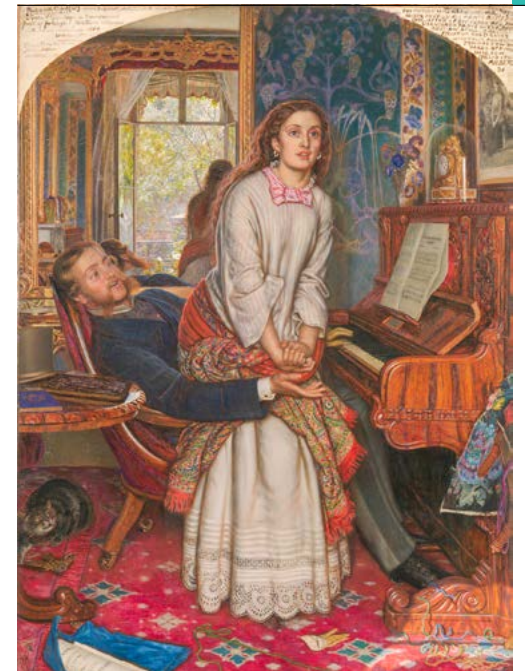
namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 119 x 76 cm. *Ofelia* zdradzająca oznaki szaleństwa na skutek

nieszczęść, które ją spotkały, zrywała kwiaty nad brzegiem strumienia. Wpadła do wody i utonąła. Scena ta została przywołana w dramacie w rozmowie królowej Gertrudy z bratem Ofelii. Artysta odtworzył wymienione w tekście rośliny i nadał im charakter symboliczny. Wierzba płacząca symbolizuje niespełnioną miłość, pokrzywa – cierpienie, stokrotka – niewinność, fiołek – skromność, a mak – śmierć. Fascynacja literaturą, motywy nieszczęśliwej miłości, szaleństwa i śmierci wywodzą się ze sztuki romantyzmu. Obraz znajduje się Tate Britain w Londynie.

Najbardziej wierny programowi stowarzyszenia był **William Holman Hunt**. Malował on obrazy **religijne** i **religijno-symboliczne** o wyraźnie moralizatorskim charakterze. Jego dzieła cechowały drobiazgowość i **mimetyczny** sposób przedstawiania. Obraz **Przebudzone sumienie** to przedstawienie aktualnego w czasach Hunta problemu, jakim była powszechna w Anglii prostytucja. Artysta stworzył także takie obrazy jak **Światłość świata** i **Zły pasterz**. Pierwszy z nich ukazuje Chrystusa pukającego nocą do zarośniętych chwastami drzwi, symbolizujących ludzkie serce, drugi przedstawia pasterza, który zamiast opiekować się owcami, uwodzi młodą pasterkę. Stanowi tym samym antywzorzec, przeciwstawiony Dobremu Pasterzowi, którym w **ikonografii** chrześcijańskiej był Chrystus.

### **William Holman Hunt** *Przebudzone sumienie*

Obraz z 1853 roku porusza ważny dla prerafaELITÓW temat wspierania „upadłych” kobiet. Problematykę tę podjął Charles Dickens w powieści *Dawid Copperfield*, która stała się bezpośrednią inspiracją dla Hunta. Artysta uchwycił moment opamiętania się młodej kurtyzany. Istotną rolę odgrywa odbite w lustrze okno. Za nim widać wiosenną przyrodę i białe róże, mogące symbolizować utraconą niewinność. Z pęt grzechu można się jednak wyzwolić. Sugeruje to ptak wyrrywający się z pazurów kota – symbolu lubieżności. Obraz namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 60 x 76 cm znajduje się Tate Britain w Londynie.



Na twórczość **Danteo Gabriela Rossettiego** – angielskiego malarza i poety włoskiego pochodzenia – ogromny wpływ miały dzieła **William Blake’a**. Artysta tworzył przede wszystkim obrazy o charakterze **mistycznym**, nawiązujące do **średniowiecznych** legend. Ulubioną jego techniką była **akwarela**, ale malował też obrazy **olejne**. W 1850 roku stworzył jeden z najbardziej znanych swoich obrazów, **Zwiastowanie**, w którym przedstawił młodzianką rudowłosą Marię zaniepokojoną i oszołomioną nagłą wizytą archanioła Gabriela. Ujęcie takie odbiegało od tradycyjnych przedstawień Marii. Obraz nie został dobrze przyjęty przez krytykę, ale jego obrońcą stał się John Ruskin.

### **Dante Gabriel Rossetti**

#### **Zwiastowanie (Ecce ancilla Domini)**

Obraz namalowany w 1850 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 42 x 72 cm przeniesiono następnie na deskę. Przedstawia wnętrze skromnej izby w Nazarecie. Skulona na łóżku, pełna pokory Maria rozważa konsekwencje słów archanioła Gabriela. Dogmat Wcielenia został zobrazowany przez wlatującą przez okno gołębicę, symbol Ducha Świętego. Dziewictwo Marii symbolizuje biała lilia wręczana jej przez anioła. Wyjątkowy charakter chwili podkreśla wisząca na pierwszym planie stuła, czyli szarfa zakładana przez kapłana w trakcie czynności liturgicznych. W kolorystyce przeważa biel, tworząca nastrój ciszy i skupienia, pojawiają się też akcenty czystego błękitu i czerwieni – barw, w których dawni malarze przedstawili szaty Marii. W obrazie wyraźnie są wpływy zarówno malarzy włoskich XV wieku, przede wszystkim **Sandra Botticellego**, jak i twórców niderlandzkich, takich jak **Jan van Eyck**. Dzieło znajduje się w Tate Britain w Londynie.







**Dante Gabriel Rossetti**  
**Beata Beatrix**

Tytuł zwykle jest tłumaczony jako 'błogosławiona Beatrycze'. Motyw ten podejmował artysta

kilkakrotnie w różnych technikach i skalach. W tym obrazie, malowanym w latach 1864–1870, przedstawił postać z atrybutami, które kryją

Rossetti pod wpływem zbioru poematów Dantego Alighieriego *Życie nowe*, w którym pojawia się postać Beatrycze – zmarłej ukochanej poety – namalował obraz **Beata Beatrix**. Przedstawił na nim nieżyjącą już wówczas swoją żonę – **Elizabeth Siddal** – tę samą modelkę, którą uwiecznił John Everett Millais w *Ofelii* (ilustracja na s. 292).

symboliczne znaczenia. Czerwona gołębica jest symbolem Ducha Świętego i wystanniczką miłości. W tym przypadku odnosi się do uczucia, jakim darzył artysta swoją żonę. Biały mak odnosi się do snu wiecznego. Zegar słoneczny – oznaczający upływ czasu – według niektórych badaczy wskazuje godzinę, w której Elizabeth Siddal popełniła samobójstwo. Zamknięte oczy – motyw pojawiający się u symbolistów – odnosi się do postawy mistycznej – zamykania się na rzeczywistość, by pełniej uczestniczyć w misterium obcowania ze sferą transcendentną. Ta wersja, namalowana farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 66 x 86 cm, znajduje się w Tate Britain w Londynie.

Jedną z najoryginalniejszych postaci w Bractwie Prerafaelitów był **Edward Burne-Jones**. Początkowo jego twórczość naśladowała dzieła Dantego Gabriela Rossettiego. Interesowała go nie tylko literatura **średniowiecza**, ale także historia. Jego bogate i oryginalne malarstwo pozostawało pod dużym wpływem średniowiecznej mistyki, a także legend i eposów z tamtych czasów. Początkowo specjalizował się w technice **akwareli**, z czasem zaczął uprawiać także **malarstwo olejne**. Tworzył też **freski** i **witraże**. Pozostawił po sobie wiele dzieł o tematyce religijnej – biblijnej i hagiograficznej. Charakteryzuje je **dekoracyjny linearyzm**. Posługując się miękką, falistą **linią**, wywarł ogromny wpływ na **secesję**. Aby zaakcentować związek ze **średniowieczem**, opatrywał obrazy łacińskimi tytułami. Jednym z najbardziej oryginalnych dzieł artysty są **Złote schody**.

### Edward Burne-Jones **Złote schody**

Obraz malowany w latach 1876–1880 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 1,17 x 2,69 m ma format wydłużonego prostokąta pionowego, przypominającego dekoracyjny panel. Artysta przedstawił na schodach liczne dziewczęta. Ich twarze są zindywidualizowane i stanowią portrety kilku modelek – krewnych i znajomych artysty. Obraz nie ma charakteru narracyjnego, a Burne-Jones skupił się na jego dekoracyjności. Przedstawienie wywołało jednak gorącą dyskusję krytyków i historyków sztuki. Doszukiwano się w nim podobieństw do obrazów Piera della Francesca. W perłowożłotym kolorystyce schodów poszukiwano inspiracji sztuką średniowieczną, a siedzące w lukarnie gołębice kojarzono z Duchem Świętym. Dziewczęta trzymają w rękach instrumenty muzyczne, co interpretuje się jako odzwierciedlenie idei synestezji. Dzieło znajduje się w zbiorach Tate Britain w Londynie.



### DLA DOCIEKLIWYCH

Z Bractwem Prerafaelitów był związany także Walter Crane – jeden z symbolistów angielskich. Łączył mimetyczny sposób obrazowania z dekoracyjną linią. Jego obraz *Konie Neptuna* z 1892 roku przedstawia motyw zaczerpnięty z mitologii. Pokazał boga, który prowadzi rozszalałą zaprzęg koni będących zarazem grzywami fal.



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

1. John Everett Millais *Chrystus w domu rodzicielskim*, obraz w Tate Britain w Londynie
2. William Holman Hunt *Światłość świata*, obraz w katedrze św. Pawła w Londynie
3. William Holman Hunt *Zły pasterz*, obraz w Manchester City Galleries (Wielka Brytania)
4. Dante Gabriel Rossetti *Oblubienica*, obraz w Tate Britain w Londynie



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień nazwiska najważniejszych prerafaelitów.
2. Wy tłumacz na dowolnych przykładach, na czym polegała symbolika w malarstwie francuskim.
3. Wyjaśnij, na czym polegało nawiązywanie prerafaelitów do czasów średniowiecza i wczesnego renesansu.
4. Wymień nazwiska pisarzy, których utwory inspirowały prerafaelitów



## Symboliści francuscy

Jednym z czołowych przedstawicieli symbolizmu francuskiego był **Gustave Moreau** (1826–1898). Jako uczeń malarza romantycznego, Théodore'a Chassériau, interesował się duchowością i światem pozazmysłowym. Był osobą bardzo szanowaną w kręgach sztuki, otrzymał tytuł profesora akademii w **Paryżu**. Wykształcił wielu artystów.

Na Salonie w **Paryżu** w 1876 roku artysta pokazał dwie prace ilustrujące sceny z Nowego Testamentu. Były to *Taniec Salome* oraz *Zjawa*. Epizod związany z życiem św. Jana Chrzciciela opisali ewangeliciści: Marek i Mateusz. Dla artysty stał się on pretekstem do ukazania kobiety zmysłowej, pięknej i pożądanej, która doprowadza mężczyznę do zguby.



### Gustave Moreau *Zjawa*

Artysta wielokrotnie podejmował ten temat w różnych technikach. Prezentowany tutaj obraz został namalowany w 1876 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,03 x 1,42 m. Jan Chrzciciel otwarcie potępiał niezgodny z prawem żydowskim związek Herodiady i Heroda Antypasa, tetrarchy Galilei i Perei. Herodiada namówiła wobec tego córkę Salome, by ta – w momencie kiedy kończyła urokliwy taniec dla króla – poprosiła o nagrodę w postaci świętej głowy Jana Chrzciciela. Na obrazie zostali przedstawieni: siedzący na tronie Herod obok swej żony, kat z mieczem w dłoni oraz niemal naga Salome wpatrująca się w otoczoną aureolą i ociekającą krwią głowę Świętego. Scena ulokowana jest we wnętrzu inspirowanym wystrojem pałacu Alhambra w Grenadzie w Hiszpanii, cechującym się bogatą ornamentyką. Linie ornamentów artysta wyrysowywał w mokrej zaprawie malarskiej. Motyw Salome stał się synonimem kobiety fatalnej, a temat ten był inspiracją dla wielu artystów. Obraz znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

Zmysłowe i pełne niepokoju dzieła Moreau przesycone są atmosferą **tajemniczości**, **mistycyzmu** i **spirytualizmu**. Fascynacja twórczością **Eugène'a Delacroix** przyniosła artyście upodobanie do przedstawiania kobiecych ciał, ozdób i akcesoriów. Moreau podejmował więc motywy, w których bohaterkami były kobiety, zwłaszcza **kobiety fatalne** (fr. *femme fatale*), urzekające swym pięknem i pociągające, choć obcowanie z nimi mogło prowadzić do zguby. Inspiracją dla niego były **Biblia**, **mitologia antyczna** i **literatura**. Dzieła Moreau cechowały bogaty **koloryt**, jubilerska precyzja w oddawaniu detalu, **orientalny** przepych, **narracyjność** („opowiadały” zawsze jakąś historię) i zmysłowość. Wprowadzane przez

niego **symbole** skierowane były do odbiorców, którzy mieli odpowiedni zasób wiedzy, by je zinterpretować. Twórczość Moreau inspirowała innych symbolistów, a zwłaszcza członków **grupy Nabis**.

Poprzez **symbole** i **alegorie** wypowiadał się **Pierre Cécile Puvis de Chavannes** (1824–1898). Przedstawiane przez niego postacie miały charakter ponadczasowy, jak gdyby ich „tutaj” i „teraz” były jedynie przypadkowe. Ubrane w szaty wzorowane na **antyku** zastygały w określonym geście. Artysta uważał się za spadkobiercę dawnych malarzy **fresków**. Choć formą nawiązywał do **klasyków** – był jednocześnie artystą nowoczesnym, dążącym do **syntezy**, upraszczania środków i ujmowania najistotniejszych cech malowanych przedmiotów, by ukazać istotę rzeczy. Stosował **płaszczyznowość**, redukował szczegóły na rzecz ogólnego wrażenia i malował w stonowanych **barwach**, starając się unikać ostrych kontrastów. Nadawało to jego obrazom melancholijny nastrój. Tworzył **portrety**, **sceny religijne**, monumentalne **sceny alegoryczne** i **historyczne**. Wykonał wiele **fresków**, m.in. cykl w **Panteonie** w **Paryżu** ilustrujący dzieje św. Genowefy.

Najsłynniejsze dzieło sztalugowe Puvis de Chavannes'a – obraz *Biedny rybak* (ilustracja na s. 281) – na ogół interpretuje się jako **alegorię** losu ludzkiego. *Dziewczyna nad brzegiem morza* uważa się za symboliczne przedstawienie trzech etapów życia tej samej kobiety lub za prezentację jej stanów duchowych.

Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli symbolizmu był **Odilon Redon** – rysownik i litograf, który z czasem zajął się także malarstwem. Posługiwał się takimi technikami, jak **akwarela**, **pastel**, **malarstwo olejne**. Włączał się w życie artystyczne Paryża, będąc m.in. jednym z współzałożycieli Salonu Niezależnych. Jego twórczość ma **oniryczny** charakter, a przedstawione motywy są z pogranicza snu i rzeczywistości. Inspirował się literaturą, m.in. ilustrując *Kwiaty zła* Charles'a Pierre'a Baudelaire'a – bardzo kontrowersyjny zbiór poezji francuskiego pisarza. Malował kwiaty, **pejzaże** i **portrety**, ale też **sceny alegoryczne** i **mitologiczne**, które cechowały bogaty **koloryt** i głęboka wymowa **symboliczna**. Wyobrażał niepokoje i urojenia podświadomości. Do najbardziej znanych obrazów artysty należy dzieło *Zamknięte oczy*.

### Odilon Redon *Zamknięte oczy*

Obraz został namalowany w 1890 roku farbami olejnymi na płótnie naklejonym na tekturę o wymiarach 36 x 44 cm. Przedstawia wynurzającą się z tafli wody głowę kobiety z fragmentarycznym ujęciem ramienia. Badacze uważają, że niewątpliwie jest to portret żony artysty Camille Falte, ale sposób obrazowania nasuwa im skojarzenie z rzeźbą Michała Anioła *Umierający niewolnik*. Zamknięte oczy mają tutaj symbolizować odrzucenie świata postrzeganego przez zmysły na rzecz rzeczywistości wewnętrznej, odczuwanej. Obraz został namalowany tak bardzo rozcieńczoną spoiwem farbą, że widoczne są sploty płótna. Dzieło znajduje się w zbiorach Musée d'Orsay w Paryżu.





## Szkoła z Pont-Aven

Kiedy **Paul Gauguin** przebywał w Bretanii, skupił wokół siebie wspomnianą już grupę kilkunastu przyjaciół, uczniów i naśladowców, którzy spotykali się i prowadzili rozmowy na temat sztuki. Działali najpierw w miejscowości **Pont-Aven**, od niej grupa wzięła nazwę, a potem przenieśli się do **Le Pouldu**. Wśród twórców tej szkoły działającej w latach 1888–1890, oprócz Gauguina, wyróżniali się **Émile Bernard**, autor m.in. obrazu *Madelaine w Bois d'Amour*, oraz **Louis Anquetin**. Bernard w Bretanii osiadł z wyboru, ponieważ fascynowało go piękno krajobrazu tego regionu i życie mieszkańców. Dla ostatecznego ukształtowania się jego stylu istotne znaczenie miał pobyt w Afryce. Zetknął się tam z malarstwem **egipskim**, którego forma urzekła go **syntezą** i **dekoracyjnością**. Bernard wraz z Anquetinem, zaainspirowani **średniowiecznymi witrażami**, opracowali nowatorską metodę malowania przy użyciu **konturu** i płaskich **plam barwnych**, co przejął Gauguin. Podczas rozmów na temat sztuki, które prowadzili artyści z teoretykiem grupy **Albertem Aurierem**, zrodziła się idea **syntetyzmu**, czyli uproszczonego przedstawiania postaci i obiektów. Przedmiot traktowano jedynie jako ekwiwalent, znak, **symbol**, a nie odzwierciedlenie rzeczywistości. Artyści z Pont-Aven posługiwali się także **kluzonizmem**. Nadawali **barwom** znaczenie **symboliczne**. Pierwsza wystawa szkoły została zorganizowana w 1889 roku w **Café des Arts Volpini**. Po wyjeździe Gauguina grupa rozpadła się, ale jeden z jej członków – **Paul Sérusier** – przeniósł doświadczenia wypracowane w Pont-Aven do grupy **Nabis**.



Émile Bernard *Madelaine w Bois d'Amour*

Bernard namalował w 1888 roku portret swojej siostry, Madelaine, w Bois d'Amour (fr. 'Lasek Miłości'), na skraju wioski Pont-Aven. Poziome podziały kompozycyjne wprowadza postać leżącą i płynąca rzeka. Pionowe – pnie drzew. Nie jest to scena realistyczna, lecz symboliczna. Dziewczyna, w której zakochał się Paul Gauguin, leży rozmarzona, wsłuchując się w odgłosy natury. Obraz, inspirowany grafiką japońską, malowany jest syntetycznie, dużymi plamami barwnymi, a szczegóły zostały zredukowane. Dzieło namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,63 x 1,37 m znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.

### DLA DOCIEKLIWYCH

Środowisko Pont-Aven przyciągało także cudzoziemców, a w tym Polaka – Władysława Ślewińskiego, który wiele lat tworzył we Francji.

## Nabiści

We Francji w latach 1888–1899 działała **grupa Nabis**. Nazwę zaczerpnięto z języka hebrajskiego, w którym słowo *nābhī* oznacza proroka. **Nabiści** – jako „prorocy” sztuki współczesnej – zmierzali do ożywienia malarstwa. Byli wśród nich także literaci, ale literaturą interesowali się wszyscy artyści tej grupy, podobnie jak muzyką, religiami świata

i teatrem. Współtwórcą i organizatorem grupy był **Paul Sérusier**, autor obrazu *Talizman*, malarz, który wraz z **Émile'em Bernardem** przeniósł doświadczenia **szkoły z Pont-Aven**, w tym **syntetyzm**, do nowej formacji. Jednym z nabistów był **Maurice Denis**. Jego tekst teoretyczny *Definicja neotradycjonizmu* stał się manifestem grupy. Wśród nabistów działali ponadto: **Pierre Bonnard**, **Édouard Vuillard** oraz **Félix Vallotton**.

### Paul Sérusier *Talizman*

Obraz olejny, początkowo nazwany *Las miłości*, został namalowany w Pont-Aven w 1888 roku. Dzieło to było uważane za malarski manifest nabistów. Praca o wymiarach ok. 22 x 27 cm powstała na drewnianym wieku opakowania po cygarach. Miała ona inspirować innych członków grupy do tworzenia nie tyle zgodnego z rzeczywistością, ile stanowiącego jej ekwiwalent. Przedstawia krajobraz nadrzeczny z Bretanii z odbijającymi się w wodzie drzewami. Najistotniejsza jest jednak kolorystyka dzieła, na którą wpływ miała rozmowa odbyta z Paulem Gauguinem. Ten właśnie zasugerował intensywność barw, ale też rezygnację z modelunku światłocieniowego. Dzieło to inspirowało artystów XX wieku: fowistów i abstrakcjonistów. Obraz znajduje się w Musée d'Orsay w Paryżu.



Nabiści głosili, że – ich zdaniem – w dziele sztuki rzeczywistość ulega **deformacji** zarówno **subiektywnej**, jak i **obiektywnej**. Cokolwiek artysta przedstawia, jest jego subiektywną wizją, a swoje przeżycia i emocje oddaje za pomocą **symbolu**. Natomiast obiektywny charakter ma sposób ukazywania rzeczywistości poprzez jej **syntezę**. Artyści grupy Nabis wypowiadali się w różnych dziedzinach sztuki i technikach. Oprócz **malarstwa sztalugowego** zajmowali się **malarstwem dekoracyjnym**, **rzeźbą** i **grafiką**, a zwłaszcza **ilustracją**. Włączali się tym samym w panującą pod koniec XIX wieku i na początku wieku XX tendencję do **syntezy sztuk**.

Nabiści koncentrowali się szczególnie na formie dzieła sztuki. Odrzucali malarstwo akademickie z jego mimetycznym podejściem do odtwarzania rzeczywistości. Ich dzieła charakteryzowały się wykorzystywaniem płaskich **plam barwnych** ograniczonych wyraźnym **konturem**. Bardzo często dzieła te cechowało uduchowienie, a nawet **mistycyzm**. Nabiści – jako grupa – istnieli nieco ponad 10 lat, ale ich twórczość stanowiła źródło inspiracji dla wielu twórców XX wieku.

**Maurice Denis** już od młodych lat pragnął być malarzem chrześcijańskim. Na jego styl wpłynęła twórczość **Paula Gauguina** oraz **Odilona Redona**, z którym łączyły go więzi przyjaźni. Zajmował się dekoracjami teatralnymi i kostiumami, a szczególnie malarstwem. W jego sztuce pojawiły się m.in. **portrety** i **sceny rodzajowe**. Interesowały go przede wszystkim tematy biblijne i religijne, dlatego zyskał przydomek „nabisty od pięknych ikon”. Jego dzieła miały charakter **symboliczny** i były zabarwione **mistycyzmem**. Obraz *Muzy* (ilustracja na s. 284) jest przykładem zastosowania formy **dekoracyjnej** i **syntetycznej**, z ograniczeniem lub całkowitym eliminowaniem **modelunku światłocieniowego**. Szczególnego znaczenia w jego twórczości nabrała płynna **linia** obwodząca formę malowanych motywów. Poprzez obrazy, za pomocą **symboli**, Denis starał się przekazać myśli oraz



wzruszenia. Uważał, że obraz jest wynikiem przeżyć twórcy. Jego dziełem są **freski** w kopule Teatru Champs-Élysées w **Paryżu**. Artysta żył długo, zmarł w czasie II wojny światowej. Jego malarstwo miało ogromny wpływ na sztukę XX wieku.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Gustave Moreau *Zjawa*, obraz w Muzeum Gustave'a Moreau w Paryżu
2. Gustave Moreau *Edyp i Sfinks*, obraz w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (Stany Zjednoczone)
3. Gustave Moreau *Jazon*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
4. Pierre Cécile Puvis de Chavannes *Dziewczęta nad brzegiem morza*, obraz w Musée d'Orsay w Paryżu
5. Pierre Bonnard *Akt w kontrapoście*, obraz w Królewskich Muzeach Sztuk Pięknych w Brukseli

## Symboliści w innych krajach

Do najwybitniejszych **symbolistów** działających poza Francją zalicza się **szwajcarskiego** artystę **Arnolda Böcklina**, którego twórczość historycy sztuki nazywają także **neoromantyczną**. Inspirowały go obrazy **Caspara Davida Friedricha**. Böcklin zaczynał jako pejzażysta malujący w konwencji **romantyzmu**, ale zmieniło się to w latach siedemdziesiątych XIX wieku po pobycie we **Włoszech**. Urzekły go tam pejzaże, zwłaszcza z okolic **Rzymu**, oraz sztuka **renesansu**. Zaczął wówczas czerpać ze źródeł literackich, ale głównie z tematów rzadko w sztuce eksploatowanych. Wprowadzał do swoich obrazów **fantastyczne stwory** hybrydalne: syreny, trytony, satyry i centaury, a także nimfy wodne – najady, które umieszczał w tajemniczych pejzażach sprawiających wrażenie, że są z pogranicza jawy i snu. Te **oniryczne** dzieła często wywołują uczucie grozy. Obrazy o charakterze **narracyjnym** i **symbolicznym** Böcklin łączył z typowo **akademickim** warszatem malarskim. Sławę przyniosła mu seria dzieł nawiązujących do **mitologii greckiej** o tytule *Wyspa umarłych*. Jeden z obrazów Böcklina, *Cisza leśna*, znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu.



**Arnold Böcklin**  
*Wyspa umarłych*  
Motyw, który przedstawia

Charona – w mitologii greckiej przewoźnika dusz przez rzekę Styks – podejmował artysta

kilkakrotnie, ale w zbiorach muzealnych zachowały się cztery wersje. Ta namalowana w 1880 roku farbami olejnymi na desce o wymiarach 1,55 x 1,10 m znajduje się w Muzeum Sztuki w Bazylei w Szwajcarii. Sceneria obrazu jest tajemnicza, a koloryt wprowadza niepokój. Skalista, posępna wyspa, do której podpływa łódź, budzi skojarzenia z cmentarzem. Statyka kompozycji, niewielka skala sztafażu i stonowane barwy powodują, że obraz zdaje się emanować melancholią i niepokojącą ciszą.



### James Ensor *Wjazd Chrystusa do Brukseli*

Dzieło z 1888 roku namalowane farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 4,31 x 2,58 m uważane jest za najlepsze w twórczości artysty, choć pierwotnie nie było dobrze przyjęte. Belgia w czasach młodości Ensora przechodziła przemiany społeczne. Niektórzy członkowie elit wybierali socjalizm nie z powodu troski o biednych, lecz z chęci pozyskania ich przychylności w dążeniu do władzy. Aby wyrazić sprzeciw wobec hipokryzji elit politycznych, artysta nawiązał do opisanego w Biblii wjazdu Chrystusa do Jerozolimy, przenosząc go w scenerię aktualną. W obrazie zestawił współczesnych przywódców politycznych z prawdziwym obrońcą biednych – Chrystusem. Na powiewającym sztandarze widnieje napis „Vive la sociale” (fr. ‘Niech żyje społeczność’), pod nim jest widoczny tłum. Twarze ludzi są pomalowane lub ukryte pod maskami. Niektórzy uważają, że sam artysta, którego prace były krytykowane, identyfikował się z postacią Chrystusa jako ofiarą szysterstwa. Obraz znajduje się w J. Paul Getty Museum w Los Angeles w Stanach Zjednoczonych.

Szwajcarem był także **Ferdinand Hodler**, uważany za odnowiciela malarstwa ściennego i jednego z najwybitniejszych twórców europejskich. Posługiwał się uproszczonym **modelunkiem światłocieniowym**, spłaszczeniem form i **dekoracyjnym konturem**, a także **symbolicznym** przekazem. Stworzył własny styl, którego cechą było ujmowanie kilku postaci w pozach sugerujących taniec lub czynności rytualne. Do jego najśłynniejszych dzieł należą obrazy *Dzień* i *Noc*.

W **Niemczech** działał **Franz von Stuck**. Na jego twórczość wpływ mieli **prerafaelici**, a także współcześni artyści malarze belgijscy. Często podejmował motyw **kobiety fatalnej**. Jego obrazy mają bardzo zmysłowy charakter. Do najśłynniejszych dzieł Stucka zalicza się *Grzech* oraz *Pocałunek Sfinksa*. Artysta miał znaczący wpływ na ukształtowanie się niemieckiego **ekspresjonizmu** w XX wieku.

Grupa **Les XX** działająca w **Belgii** połączyła malarzy, projektantów, rzeźbiarzy i literatów. Należeli do niej: **James Ensor**, **Fernand Khnopff**, a przez pewien czas także **Jan Toorop** – malarz **holenderski**, który dłuższy czas przebywał w Brukseli.

Rodzice Jamesa Ensora prowadzili sklep z artykułami karnawałowymi, a artysta w dzieciństwie spędzał w nim wiele czasu. Widziane tam stroje, maski i szkielety zachowały się w jego pamięci, z czasem zaczął więc wprowadzać je do obrazów i nadawać im **symboliczne** znaczenie. Ożywione marionetki lub szkielety nabierały cech ludzkich. Miały groteskowy i satyryczny charakter. Przykładami obrazów, w których wykorzystano te motywy, są *Maski* i *Śmierć* oraz *Wjazd Chrystusa do Brukseli*. Ensor był także kompozytorem i literatem.



**Fernand Khnopff** – jeden z założycieli grupy – swoje prace prezentował głównie na wystawach w **Paryżu**. Artysta, aby zadowolić rodziców, podjął studia prawnicze, których nie ukończył, gdyż zwyciężyła pasja do sztuki. Naukę malarstwa rozpoczął w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w **Brukseli**, gdzie zetknął się z Jamesem Ensorem. Utrzymywał też bliskie relacje z brytyjskimi prerafaelitami i symbolistami we Francji. Podejmował tematy właściwe **symbolizmowi**. W jego pracach pojawiały się **sfinksy**, np. na obrazie **Pieszczoty Sfinksa**, i **chimery** w wieloznacznych interpretacjach i zestawieniach. Często wykorzystywał motyw opustoszałego miasta, które było tłem dla malowanych scen. Stwarzało to tajemniczy nastrój. Khnopff zajmował się nie tylko malarstwem, lecz także rzeźbą i grafiką, w tym **ilustracją do książek**. Był najbardziej znaczącym symbolistą belgijskim.



#### **Fernand Khnopff Pieszczoty Sfinksa**

Obraz z 1896 roku namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 150 x 50 cm ukazuje dwoistość natury kobiety: jej czar i jednocześnie drapieżność. Odwołując się do postaci Sfinksa, artysta namalował w sposób mimetyczny nie tylko postać mężczyzny, lecz także ciało dzikiego kota z głową kobiety. Motyw ten znakomicie wpisuje się w powszechny w tym czasie wizerunek kobiety fatalnej. Obraz znajduje się w Królewskich Muzeach Sztuk Pięknych w Brukseli.

Malarz holenderski **Jan Toorop** urodził się na wyspie Jawie, dlatego jego świadomość artystyczna ukształtowała się także pod wpływem **sztuki indonezyjskiej**. Na jego twórczość wpływ miał nurt teozoficzny, czyli światopogląd o charakterze okultystycznym, głoszący możliwość poznania tajemnic świata transcendentnego za pomocą szczególnego daru oświecenia, które uzyskują tylko wybrańcy. Chętnie odwoływał się do literatury, czerpiąc m.in. z dzieł **Maurice'a Maeterlincka**. Często przedstawiał postacie wysnute z **fantazji** z **atrybutami** sakralnymi i świeckimi. Łączył **płaszczyność** ujęcia z **dekoracyjną linią**, czego przykładem jest obraz **Trzy druhnny**.

U schyłku XIX wieku nastąpiło znaczne ożywienie środowisk artystycznych w krajach skandynawskich. Docierały tam wpływy m.in. impresjonizmu, postimpresjonizmu oraz symbolizmu. Przedstawicielem symbolizmu w sztuce **duńskiej** był **Vilhelm Hammershøi**. Malował on sceny w kameralnych wnętrzach przesyconych **światłem**, w których zwykle umieszczał pojedyncze, zatopione w bezruchu postacie. Klimat jego dzieł przywodzi na myśl obrazy **Jana Vermeera van Delft**.

#### **Michaił A. Wrubel Carewna Łabędź**

Obraz z 1900 roku namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 83 x 142 cm powstał jako ilustracja do opery, której libretto nawiązywało do jednej z baśni Aleksandra S. Puszkina. Jest to sceniczny portret Nadieždy Zabeli-Wrubel – żony artysty i śpiewaczki operowej. Kobieta przebrana za łabędzia została namalowana w charakterystycznej dla artysty paletcie barw chłodnych i połyskliwych. Oddanie z niezwykłym pietyzmem bizuterii księżniczki wpływa na walory dekoracyjne dzieła, które znajduje się Państwowej Galerii Trietiakowskiej w Moskwie.



W Rosji działał malarz **Michaił A. Wrubel**, którego przodkowie pochodzili z Polski. Wykonywał także **scenografie** operowe. Najbardziej znane są te do opery Nikołaja A. Rimskiego-Korsakowa **Bajka o carze Saltanie**. Artysta był także autorem **fresków** w cerkwi św. Cyryla w **Kijowie**. Malował **portrety** i obrazy, których tematy czerpał z **fantazji**, literatury, ludowych podań, baśni i sztuki **romantyzmu**. Często w jego twórczości pojawiał się motyw demona zapożyczony z poezji **Michaiła J. Lermontowa** (ilustracja na s. 291). Obrazy artysty cechuje **dekoracyjność** i nastrój tajemniczości. Jego najbardziej znanym dziełem jest **Carewna Łabędź**.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Arnold Böcklin *Cisza morska*, obraz w Muzeum Sztuki w Bernie
2. Arnold Böcklin *Cisza leśna*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
3. Arnold Böcklin *Dżuma*, obraz w Muzeum Sztuki w Bazylei (Szwajcaria)
4. Ferdinand Hodler *Dzień*, obraz w Muzeum Sztuki w Bernie
5. Ferdinand Hodler *Noc*, obraz w Muzeum Sztuki w Bernie
6. Franz von Stuck *Grzech*, obraz w Nowej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
7. Franz von Stuck *Pocałunek Sfinksa*, obraz w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie
8. James Ensor *Autoportret z maskami*, obraz w Menard Art Museum w Komaki (Japonia)
9. Fernand Khnopff *Zamykam się w sobie*, obraz w Nowej Pinakotece w Monachium (Niemcy)
10. Jan Toorop *Trzy druhnny*, obraz w Kröller-Müller Museum w Otterlo (Niderlandy)
11. Vilhelm Hammershøi, *Wnętrze na Strandgade. Blask słoneczny na podłodze*, obraz w Państwowym Muzeum Sztuki w Kopenhadze

Wybrane techniki stosowane w malarstwie symbolizmu:

■ akwarela, ■ fresk, ■ olej na płótnie.



Cechy malarstwa symbolizmu:

← czerpanie inspiracji ze sztuki średniowiecza i malarstwa romantycznego,

- współistnienie dwóch nurtów: pierwszego – narracyjnego – i drugiego koncentrującego się na czysto plastycznych środkach artystycznych,
- przeciwstawienie się realizmowi, naturalizmowi i akademizmowi,
- subiektywizm,
- obrazowanie idei,
- ukazywanie tego, czego nie można doświadczyć jedynie zmysłami,
- różnorodność tematyki, odwoływanie się do literatury, religii, mistycyzmu,
- indywidualizm, ogromna rola wyobraźni i fantazji twórcy,
- operowanie symbolami,
- tajemniczość i oddawanie nastroju grozy i innych emocji,
- dekoracyjność linii i plam barwnych,
- ekspresyjne wykorzystanie barwy,
- dążenie do syntezy poprzez redukcję szczegółów,
- autonomia dzieła względem natury, w tym częsta płaszczyznowość ujęcia,

- w twórczości symbolistów widoczne są elementy secesji, →
- twórczość symbolistów zapowiada: ekspresjonizm, surrealizm, abstrakcjonizm. →



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień cechy, które odróżniają symbolizm od realizmu.
2. Wyjaśnij pojęcia: *syntetyzm*, *kluazonizm*, *kobieta fatalna* (*femme fatale*).
3. Odpowiedz na podstawie analizy ilustracji w podręczniku, czy obrazy symbolistyczne łączą spójną formę.
4. Wymień grupy artystyczne, których przedstawiciele tworzyli w duchu symbolizmu.
5. Powiedz, co artyści ze szkoły z Pont-Aven i nabiści zawdzięczali malarstwu Paula Gauguina.
6. Wymień znane ci dzieła symbolistyczne, które zainspirowane były Biblią i mitologią grecką.

## Edvard Munch – protoekspresjonizm

Reakcją na kryzys duchowy przełomu XIX i XX wieku był **protoekspresjonizm**, nurt, którego przedstawiciele odrzucali realizm i naturalizm. Była to próba odnowienia **mistycyzmu** i powrotu do tego, co prymitywne, pierwotne. Artyści chętnie operowali **deformacją** i **kontrastami**. Niektóre zagadnienia pokazywali **karykaturalnie**, a nawet groteskowo. W twórczości m.in. **Vincenta van Gogha**, **Jamesa Ensora** i **Edvarda Muncha** pojawia się brzydota, artyści epatowali niesamowitością i grozą. Wielu twórców łączyło symbolizm z protoekspresjonizmem.

Szczególne znaczenie dla sztuki europejskiej przełomu XIX i XX wieku miała twórczość **norweskiego** artysty **Edvarda Muncha** (1863–1944). Jego dzieciństwo zostało naznaczone śmiercią dwóch najbliższych mu kobiet – matki, zmarłej na gruźlicę, a następnie dotkniętej tą samą chorobą siostry. Wpłynęło to na rozwój osobowości artysty.

Munch początkowo kształcił się w **Kristianii** (obecnie Oslo). Po otrzymaniu stypendium przez kilka lat przebywał we **Francji**, gdzie uległ fascynacji malarstwem **postimpresjonistów**.

W latach dziewięćdziesiątych osiadł w **Berlinie**, gdzie związał się z tamtejszą **bohema** artystyczną, w tym pisarzami: **Augustem Strindbergiem** i **Stanisławem Przybyszewskim**. Jego obrazy wystawione w Berlinie w 1892 roku wywołały skandal, który spowodował zamknięcie ekspozycji.

Twórczość Muncha oscylowała wokół problemów egzystencjalnych i stanów psychicznych człowieka. Artysta posługiwał się **symbolami**, dlatego część jego dorobku można zakwalifikować jako należący do **symbolizmu**. Ze względu na tematykę i sposób obrazowania Munch uważany jest także za **prekursora ekspresjonizmu**. Tematyka jego obrazów dotyczyła miłości, śmierci, obsesji erotycznych i lęku. Artysta, sam dotknięty chorobą psychiczną, koncentrował się głównie na przekazywaniu uczuć i ukazywaniu postaci w stanie silnego napięcia emocjonalnego. Ekspozowane przez Muncha lęki egzystencjalne nie mają konkretnego, realnego źródła. To lęki przed życiem, śmiercią, otaczającym światem, sobą samym i innymi ludźmi. Artysta przedstawiał skrajnie pesymistyczną wizję świata, u której źródła, prócz doświadczeń biograficznych, legła też filozofia Arthura Schopenhauera.

Pod wpływem **postimpresjonistów** Munch zaczął posługiwać się płaskimi **plamami barwnymi** i **linearyzmem**. Plamy barwne często **kontrastował** pod względem **temperatury**, zestawiając je dysonansowo, czyli w sposób nieharmonijny, niejednokrotnie nieprzyjemny w odbiorze. Posługiwał się śmiałymi **deformacjami**. Najbardziej znanym dziełem artysty jest obraz **Krzyk**. Powstał w wyniku silnego doznania, którego malarz doświadczył. Gdy przechodził o zachodzie słońca przez most nad fiordem, ujrzał krwistoczerwone niebo. Zinterpretował to jako „nieskończony krzyk przepływający przez naturę”.



**Edvard Munch *Krzyk***

Obraz z 1893 roku namalowany w technice mieszanej z wykorzystaniem farb olejnych, tempery i pasteli na kartonie o wymiarach ok. 74 x 91 cm. Przez wielu krytyków uważany

jest za najwybitniejsze dzieło artysty. Przedstawia samotnego człowieka przepelnionego lękiem egzystencjalnym. Jego silnie zdeformowana twarz, pozbawiona rysów indywidualnych, czyni z bohatera obrazu everymana, a jego doświadczenie staje się tym samym doświadczeniem powszechnym. Krajobraz w tle został zidentyfikowany jako fiord w pobliżu Oslo. Symboliczne znaczenie ma także most. Zawieszony jest nad przepaścią, nie widać jego krańców, a przejście po nim może być odczytywane jako obraz kruchości egzystencji ludzkiej, życia, które zmierza ku nieznanemu. Emocjonalne napięcie obrazu Munch uzyskał także dzięki środkom plastycznym. Dysonansowo zestawione kolory: złamany granat, czyste oranż i czerwień, tworzą silny kontrast temperaturowy, a płynne linie sprawiają wrażenie niestabilności ukazanego świata. Dynamika kompozycji została uzyskana przez linię mostu, która wyrazistą diagonalą przecina płótno. Takie rozwiązanie wskazuje na inspiracje grafikami japońskimi. Motyw krzyku artysta podejmował także w latach późniejszych w wielu wersjach zarówno malarskich, jak i graficznych. Obraz znajduje się w Galerii Narodowej w Oslo.





**Edvard Munch *Taniec życia***  
Obraz powstał ok. 1900 roku. Został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 1,91 x 1,26 m. Artysta

za pomocą trzech postaci kobiecych pokazał proces przemijania. Pozy kobiet i kolory ich sukien odzwierciedlają fazy życia.

Czerwień sukni postaci kobiecej w centrum interpretowana bywa jako symbol namiętności. Kobiety w białym i czarnym stroju doczekały się wielu interpretacji. Odczytywane bywają m.in. jako życie i śmierć, młodość i starość, dobro i zło, radość i cierpienie. Ludzie uwikłani w taniec życia zapominają, że to raczej odwieczny „taniec śmierci”. Obraz znajduje się w Narodowym Muzeum Sztuki, Architektury i Projektowania w Oslo.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

- Niektórzy badacze łączą wizję ognistego nieba nad Oslo nie tyle z niestabilnym stanem emocjonalnym Muncha, co z konsekwencjami spalania w atmosferze pyłów po ogromnej eksplozji wulkanu Krakatau w Indonezji.
- Być może za pierwowzór przypominającej maskę twarzy bohatera *Krzyku* posłużyła peruwiańska mumia, którą artysta mógł widzieć na wystawie światowej w Paryżu.

Niedługo po *Krzyku* powstał obraz *Madonna*. Tytuł, a także aureola wokół głowy postaci sugerują związek z religią, natomiast artysta przedstawił w nim kobietę w chwili erotycznego uniesienia. Według niektórych badaczy postacią uwiecznioną na obrazie była norweska pianistka Dagny Juel, niespełniona miłość artysty i muza wielu twórców z bohemy berlińskiej. Została żoną polskiego pisarza – Stanisława Przybyszewskiego. Artysta motyw ten podejmował kilkakrotnie, także w wersji graficznej.

Do istotnych dzieł w twórczości Muncha należy także *Taniec życia*. Obraz jest interpretacją przemyśleń artysty na temat miłości i przemijania. Munch był także dekoratorem Nowej Auli Uniwersytetu w Oslo, gdzie stworzył cykl fresków.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Edvard Munch *Madonna*, obraz w Munchmuseet w Oslo
2. Edvard Munch *Wampir*, obraz w Munchmuseet w Oslo



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, jak rozumiesz termin *protoekspresjonizm*.
2. Wymień artystów, w których twórczości pojawiają się dzieła protoekspresjonistyczne.

3. Odpowiedz, jakimi środkami artystycznymi Edvard Munch przedstawił lęki egzystencjalne bohatera obrazu *Krzyk*.
4. Odnajdź w dostępnych źródłach reprodukcję obrazu *Wampir* Edvarda Muncha. Określ, jaką wizję kobiety on przedstawia.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Na przełomie XIX i XX wieku przypada twórczość Henriego Rousseau, zwanego Celnikiem Rousseau ze względu na to, że zawodowo zajmował się podatkami. Rousseau tworzył malarstwo określane w dawniejszej literaturze mianem prymitywizmu lub malarstwa naiwnego. Dziś obie te nazwy, jako wyraźnie pejoratywne, wydają się nieadekwatne do jego twórczości. Artysta odrzucał tradycyjne metody uzyskiwania iluzji głębi, takie jak perspektywa zbieżna, powietrzna czy modelunek światłocieniowy. Najchętniej malował egzotyczne pejzaże, w tym wnętrza dżungli, której nigdy nie widział. Do jego najważniejszych dzieł należą: *Tygrys w burzy tropikalnej*, *Zaklinaczka węży* i *Sen*. W swych pracach posiłkował się wyobraźnią. Nadawał im oniryczny klimat, co w XX wieku inspirowało surrealistów.

## 5. GRAFIKA

Koniec XIX wieku to czas intensywnego rozwoju grafiki, w tym **ilustracji książkowej** i **typografii**. Sławnym ilustratorem francuskim XIX wieku był **Gustave Doré** – grafik, malarz i rzeźbiarz. Artysta żył długo i tworzył w sobie właściwym stylu, nie do końca pozwalającym powiązać go z którymkolwiek z kierunków. Jego twórczość zwykle jest sytuowana między **romantyzmem** a **symbolizmem**. Uprawiał **litografię** i **akwafortę**. Często tworzył ilustracje w postaci **rysunków**, a inni artyści przetwarzali je na techniki graficzne. W latach sześćdziesiątych XIX wieku ukazały się jego ilustracje do *Boskiej Komedii* **Danteo Alighieri**. Potem wykonał także ilustracje do *Don Kichota* **Miguela Cervantesa** i niemal do wszystkich utworów **Edgara Allana Poe**. W sumie zilustrował kilkaset tomów. Jego album *Dzieje świętej Rusi* zawierający krytykę Rosji, z którą Anglia i Francja wówczas prowadziły wojnę, uważa się za **prekursorski** rodzaj **komiksu**. Stworzył też kilkaset ilustracji **scen biblijnych**, które były publikowane w licznych wydaniach **Biblii** na całym świecie. Artysta w swojej twórczości łączył głęboki **modelunek światłocieniowy** z finezyjną **linią**.

#### Gustave Doré, ilustracja do poematu *Kruk*

Ilustracje do dzieła Edgara Allana Poe są ostatnimi w życiu artysty. Ukończył je na kilka tygodni przed śmiercią jako rysunki, które następnie były przygotowane do powielania w technice stalorytu. Dzieło przedstawia bohatera poematu. W jego otoczeniu pojawiają się oniryczne zjawy, w tym szkielet z kosą.





Grafiki tworzyło wielu **symbolistów** działających w różnych krajach. Artyści z **grupy Nabis** przyczynili się to do rozwoju **ilustracji książkowej** i **plakatu**. Także i członkowie **Les XX** uprawiali grafikę, a **Fernand Khnopff** był autorem **logotypu**, czyli symbolu graficznego, z którym grupa się identyfikowała.

## DLA DOCIEKLIWYCH

W Belgii działał także Félicien Joseph Victor Rops, specjalizujący się przede wszystkim w technice akwaforty i akwatinty, znany z rysunków satyrycznych.



Fernand Khnopff, logotyp Les XX zamieszczony na plakacie szóstej wystawy grupy w 1889 roku. Autorem plakatu był Théo van Rysselberghe.

Wśród grafików **francuskich** jednym z najciekawszych był **Odilon Redon**. Sławę przyniosły mu głównie dzieła graficzne wykonywane w technice **litografii**. Jako absolwent paryskiej École des Beaux Arts, uczeń Jeana-Léona Gérôme'a, opanował warsztat akademicki. Ilustracje łączył w albumy. Pierwszy z nich, o tytule *We śnie*, pochodzi z 1879 roku. W latach osiemdziesiątych XIX wieku powstały też albumy *Początki* oraz *Noc*. Ilustrował także książki, a wśród nich *Kwiaty zła* **Charles'a Pierre'a Baudelaire'a**. Został członkiem założycielem Salonu Niezależnych w Paryżu w 1884 roku, ale pokazywał swój dorobek także na wystawach **Les XX** oraz **grupy Nabis**. Redon uważał, że posługiwanie się czernią i bielą, a zwłaszcza używanie tradycyjnego **światłocienia**, jest istotnym **środkiem artystycznym**.

Twórczość Redona, początkowo nasyconą pesymizmem, cechuje **oniryzm** i kracjonizm, czyli przetwarzanie rzeczywistości. Wysoko cenił on sztukę Francisca José de Goi y Lucientes i twórczość Edgara Alana Poe. Artystę urzekało więc wszystko, co **fantastyczne**. W rysunkach i litografiach łączył elementy fantastyczne z realnymi, czego przykładem jest litografia *Oko-balon*. W jego twórczości pojawiły się też kwiaty, które przypominają ludzkie twarze. Ze względu na wprowadzane motywy fantastyczne oraz łączenie ich z elementami rzeczywistymi Redon uważany jest za **prekursora surrealizmu**.

## Odilon Redon

**Oko-balon**

W litografii wykonanej w 1882 roku artysta połączył w zaskakujący sposób dwa elementy: okolone gęstymi rzęsami i spoglądające ku górze oko, które przestało być realne ze względu na znaczące przeskalowanie, i balon unoszący je w górę ku nieskończoności. W gondoli balonu jest widoczny fragment ludzkiej głowy. Takie połączenie ma charakter oniryczny i znamienne będzie dla malarzy surrealistów. Początkowo artysta wykonał rysunek węgłem, a potem motyw przeniósł na kamień litograficzny o wymiarach ryciny ok. 20 x 26 cm. Ilustracja była częścią albumu *We śnie*.



## DLA DOCIEKLIWYCH

Album Gustave'a Dorégo *Dzieje świętej Rusi* w szyderczy sposób przedstawia historię Rosji od czasów kultu Peruna – jednego z czołowych bóstw słowiańskich – do czasów cara Mikołaja I. Pierwsze polskie wydanie ukazało się dopiero w 2003 roku.

**Norweski** artysta **Edvard Munch** był równie znany z obrazów, jak i z **litografii**, czego przykładem jest graficzna wersja *Krzyku*. Munch posługiwał się także techniką **drzeworytu**. Jego prace charakteryzowały gruba, często płynna **linia** i silne **kontrasty**.

Wybrane techniki stosowane w grafice symbolizmu:

■ akwaforta, ■ drzeworyt, ■ litografia.





## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Odnajdź ilustracje Gustave'a Dorého do albumu *Dzieje świętej Rusi* i odpowiedz, dlaczego uważa się, że mają charakter zbliżony do komiksu.
2. Wyjaśnij, dlaczego Odilona Redona uważa się za prekursora surrealizmu.



## WYPOWIEDZ SIĘ

1. Wskaż na przykładzie trzech dzieł symbolistów związki, jakie zachodziły między sztukami plastycznymi a literaturą.
2. Scharakteryzuj malarstwo artystów szkoły z Pont-Aven oraz grupy Nabis pod względem zastosowanych środków artystycznych.
3. Na przykładzie trzech dowolnych dzieł symbolistycznych udowodnij prawdziwość twierdzenia Manfreda Lurkera, niemieckiego badacza symboli, który uważał, że symbole są widzialnym wyobrażeniem tego, co niewidzialne.

## SECESJA

lata dziewięćdziesiąte XIX w.

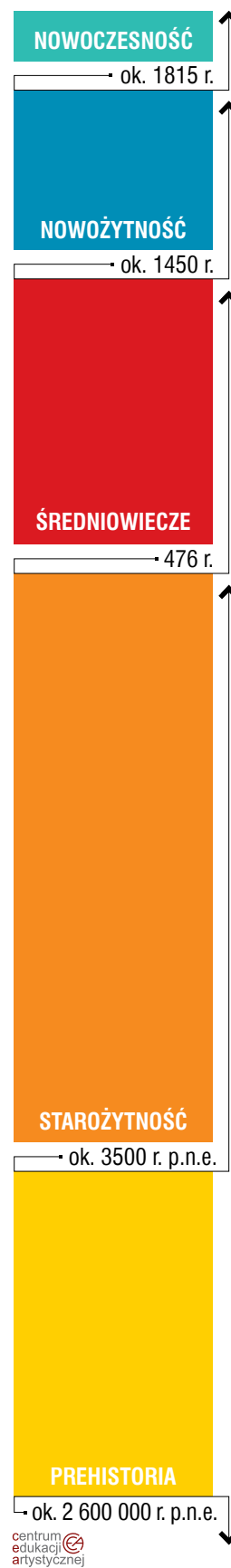
pierwsza dekada XX w.

- 1888 r. utworzenie w Wielkiej Brytanii Arts and Crafts Movement
- 1892 r. powstanie stowarzyszenia Secesja Monachijska
- 1897 r. otwarcie Międzynarodowej Wystawy Secesji w Monachium
- 1897 r. powstanie stowarzyszenia Secesja Wiedeńska
- 1899 r. powstanie stowarzyszenia Secesja Berlińska
- 1900 r. wystawa światowa w Paryżu
- 1902 r. Wystawa Architektury i Zdobnictwa w Turynie

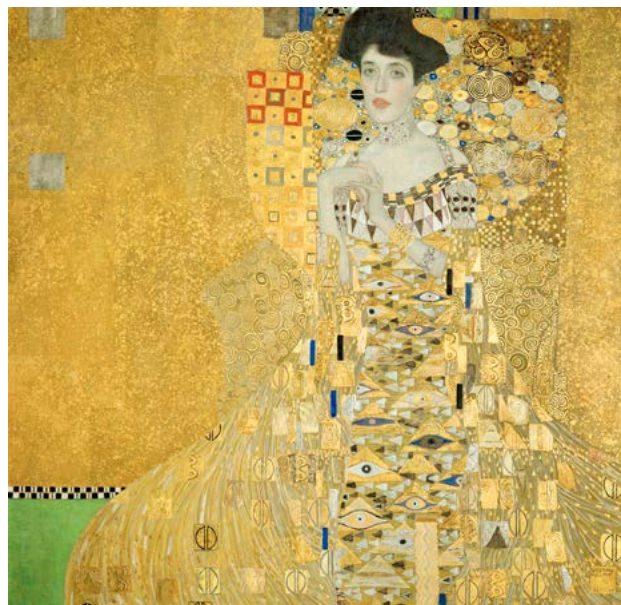
1. TŁO HISTORYCZNE  
PRZEMIAN W SZTUCE

Ostatnia dekada XIX wieku i początki nowego stulecia – ponieważ był to czas względnego spokoju w Europie – sprzyjały powstawaniu nowych, często bardzo odmiennych w założeniach, kierunków, nurtów i stylów w sztuce, które istniały obok siebie. Tworzących wówczas artystów niekiedy trudno przypisać do jednego z kierunków lub stylów, ponieważ mieli oni w swoim dorobku dzieła, które wymykają się prostemu zaszeregowaniu. Czasy te, niezwykle bogate w wydarzenia artystyczne, bywają określane francuskimi nazwami **fin de siècle** (fr. 'koniec wieku') i **la belle époque** (fr. 'piękna epoka').

Około **1890 roku** w wielu krajach Europy, a także poza naszym kontynentem, pojawił się styl, którego ideą było spojenie różnych **dyscyplin sztuki: architektury, rzeźby, malarstwa, grafiki, sztuki użytkowej**. Artysci – wielu z nich tworzyło w kilku dyscyplinach sztuki – chcieli ukształtować całe otoczenie człowieka. Wypracowali więc repertuar bardzo charakterystycznych form, wśród których wyróżnić należy **dekoracyjność, asymetrię, płaszczyznowość** – rozumianą jako rezygnację z ukazywania głębi – i stosowanie **ornamentów floralnych**.





**Gustaw Klimt****Portret Adeli Bloch-Bauer**

Obraz namalowany ok. 1907 roku farbami olejnymi z zastosowaniem złota na płótnie o wymiarach 1,38 x 1,38 m jest typowym dziełem secesyjnym. Cechuje je dekoracyjność, operowanie płynną linią i asymetria kompozycji. Malarz podkreślił płaszczyznowość obrazu, rezygnując z iluzji ukazania głębi. Widoczne są tu zarówno wpływy bizantyńskich mozaik raweńskich, jak i grafiki japońskiej. Obraz znajduje się w Neue Galerie w Nowym Jorku w Stanach Zjednoczonych.

Dobrym przykładem form secesyjnych w malarstwie jest obraz **Gustawa Klimta** *Portret Adeli Bloch-Bauer*.

Styl pojawił się w wielu krajach, bywał jednak odmiennie nazywany. W polskiej historii sztuki został nazwany **secesją** (łac. *secessio* ‘odejście’). Słowo to miało przede wszystkim oznaczać oddzielenie się od historyzmu w architekturze oraz zanegowanie norm akademizmu w sztukach plastycznych. W **Monachium**, **Berlinie** i **Wiedniu** termin *secesja* odnosił się do utworzonych w tych miastach stowarzyszeń: **Secesja Monachijska** (niem. Verein Bildender München Sezession), **Secesja Berlińska** (niem. Berliner Sezession) oraz **Secesja Wiedeńska** (niem. Vereinigung Bildender Künstler Sezession), które zajmowały się organizacją życia artystycznego. W stosunku do stylu Niemcy najczęściej używali nazwy **Jugendstil** (niem. ‘styl młodych’). We Francji przyjęła się nazwa **Art Nouveau** (fr. ‘sztuka nowa’). Obowiązywała ona również w Wielkiej Brytanii, ale używano tam także określenia **modern style** (ang. ‘styl nowoczesny’). Włosi używali określeń **stile floreale** (wł. ‘styl kwiatowy’) lub **stile liberty** (wł. ‘styl wolności’).

Potrzeba **integracji dyscyplin sztuki** i estetycznego kształtowania otoczenia zrodziła się najwcześniej w **Wielkiej Brytanii**. W XIX wieku, wraz z rozwojem przemysłu, w domach mieszczańskich pojawiło się wiele łatwo dostępnych i tanich wytworów, ale – ponieważ nikt wówczas nie myślał o projektowaniu dla przemysłu – ich estetyka pozostawiała wiele do życzenia. Tandetne przedmioty zagościły w życiu codziennym. Aby zapobiec ich bezrefleksyjnemu produkowaniu, w Wielkiej Brytanii już od lat sześćdziesiątych XIX wieku estetycy głosili potrzebę tworzenia sztuki użytecznej o wartościach estetycznych. Idee te zapoczątkowali **John Ruskin** oraz członkowie nieistniejącego już wówczas formalnie **Bractwa Prerafaelitów**, którzy angażowali się w ideę projektowania pięknych przedmiotów.

Idee Ruskina i **prerafaelitów** wcielił w życie **William Morris**, angielski malarz, rysownik, projektant, pisarz i poeta. Już w 1861 roku współzałożył spółkę, w której działali artyści angażujący się w projektowanie mebli, tkanin, witraży oraz tapet. Otworzył nawet drukarnię, by wydawać piękne książki. Kolejnym krokiem było powstanie w **1888 roku Arts and Crafts Movement** (ang. Ruch Sztuka i Rzemiosło), którego celem było

integrowanie rzemiosła i sztuk plastycznych. Współzałożycielami byli malarz i projektant **Walter Crane** i architekt – **Charles Robert Ashbee**. Drugi z wymienionych zasłużył się dla idei odrodzenia rodzimej sztuki budowania. Rozumiał przez to projektowanie całościowe, które uwzględnia zarówno sam wygląd budynku, jak i jego wyposażenie wraz ze wszystkimi przedmiotami codziennego użytku. Dobrym przykładem jest **Red House**. Przedstawiciele tego stowarzyszenia prowadzili gildię, czyli organizację cechową zrzeszającą rzemieślników, oraz warsztaty artystyczne. Wykwalifikowani pracownicy wytwarzali piękne przedmioty i prowadzili szkołę dla praktykantów. Na wzór angielskich powstały liczne warsztaty rzemieślnicze w Europie i w Stanach Zjednoczonych. Niemal we wszystkich środowiskach artystycznych pojawiła się potrzeba całościowego projektowania domu wraz z jego wyposażeniem i **dekoracją** malarską. Tak powstała np. **Pawia Sala**, pierwotnie przeznaczona do londyńskiej rezydencji Fredericka Richardsa Leylanda. Kompleksowe rozwiązania pociągały za sobą spore koszty, ale – z uwagi na szybki rozwój przemysłu i miast – niektórzy ludzie mogli sobie na to pozwolić.

**Philip Webb,****Red House pod Londynem**

Philip Webb zaprojektował tzw. Red House – dom Williama Morrisa. Urzeczywistnił w nim ideę całościowego budowania obiektu wraz z jego bardzo wystudiowanym wnętrzem. Ze względu na wykorzystany materiał – cegłę – dom został nazwany Red House. Budynek powstał w 1860 roku.

**James Abbott McNeill Whistler,**  
**Pawia Sala**

Wystrój wnętrza zaprojektował jeden z angielskich projektantów – Thomas Jeckyll, ale James Abbott McNeill Whistler w 1877 roku przejął pracę i dokonał w nim istotnych zmian. Charakterystycznym elementem stała się dekoracja z motywem pawiej umieszczona m.in. na żaluzjach i okiennicach. Wnętrze zdradza fascynację jego twórcy sztuką japońską. Na początku XX wieku wystrój Pawiej Sali prezentowano w galerii sztuki w Londynie, obecnie jest ona eksponowana we Freer Gallery of Art w Waszyngtonie.



Oprócz prerafaelitów podwaliny pod rozwój secesji położyli w Wielkiej Brytanii kolekcjonerzy i miłośnicy sztuki japońskiej, a także projektanci wzorników dla rzemieślników. We Francji na nowy styl miały wpływ rokoko i styl Ludwika XV z upodobaniem do asymetrii, jasnej kolorystyki, lekkości i wdzięku. Secesję zainicjował tam Pierre Cécile Puvis de Chavannes, z charakterystycznymi dla jego malarstwa dekoracyjnego uproszczonymi kształtami i konturami. Twórczość niektórych związanych z symbolizmem przedstawicieli szkoły z Pont-Aven i grupy Nabis także nosi cechy nowego stylu.

Koniec XIX i początek XX wieku był okresem bujnego rozkwitu secesji. W wielu krajach zaczęto wydawać nowe periodyki. Moda na nowy styl wpłynęła także na szatę graficzną wydawanych wówczas książek. Realizacje artystyczne były prezentowane na wystawach. Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Monachium (Niemcy) w 1897 roku była zdominowana przez secesję, podobnie jak wystawa światowa w Paryżu w 1900 roku. Organizowano też wystawy w całości poświęcone architekturze, aranżacji wnętrz i zdobnictwu, jak np. Wystawa Architektury i Zdobnictwa w Turynie (Włochy) w 1902 roku.

W Wielkiej Brytanii znaczącymi ośrodkami secesji były Londyn i Glasgow, we Francji Paryż i Nancy, w Belgii Bruksela, w Hiszpanii Barcelona, w Niemczech Berlin i Monachium, a w Austrii Wiedeń. Wystawy Secesji Wiedeńskiej odznaczały się bogactwem i różnorodnością form prezentowanych dzieł. Także w Rosji Sankt Petersburg i Moskwa włączyły się do ogólnych trendów. Poza Europą istotne ośrodki powstały w Stanach Zjednoczonych, najważniejsze w Chicago i Nowym Jorku.

Moda na secesję nie trwała zbyt długo – o schyłku można mówić ok. 1910 roku.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Dla zespołu zjawisk literacko-artystycznych, które zaistniały w latach 1880–1910, używa się także wspólnej nazwy *modernizm* (fr. *modernisme* 'nowoczesny'). Nazwa ta w sztuce polskiej jest synonimem Młodej Polski. Należy jednak zdawać sobie sprawę, że termin *modernizm*, w znaczeniu sztuka nowoczesna, używany jest umownie w stosunku do wszystkich zjawisk w sztuce, począwszy od romantyzmu. Jeszcze inne znaczenie ma termin *modernizm* w stosunku do architektury. Określa się nim kierunki w architekturze rozwijające się w latach 1910–1980, których cechami były: odejście od stylów historycznych, minimalizm i funkcjonalizm. Z tego powodu termin ten jest wieloznaczny i używając go, zawsze należy doprecyzować zakres jego znaczenia.



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij termin *secesja*.
2. Wymień przynajmniej trzy wydarzenia artystyczne, które miały znaczenie dla nobilitacji rzemiosła oraz projektowania przemysłowego.
3. Powiedz, jak nazywano nowy styl integracji dyscyplin sztuki z końca XIX i początku XX wieku w poszczególnych krajach.
4. Wymień najbardziej znaczące ośrodki secesji w Europie.

## 2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Styl i nadzieje [...] współczesnego świata opierają się na mniemaniu, że mechanizmem można zastąpić umiejętność, fotografią – obraz, a żelaznym odlewem – rzeźbę. [...] Sądzić, że z procesu mielenia możecie otrzymać wszystko: muzykę, literaturę i malarstwo”.

John Ruskin

„Ład i piękno znaczy nie tylko to, że nasze domy muszą być solidnie i porządnie budowane, ale także to, że powinny być należycie przyozdobione [...]”.

William Morris

„Ten [przechodzień kontemplujący naturę] się nie ogranicza kopiowaniem jałowym i be-myślnym każdego listka trawy, jak tego żądają nierozumni, ale patrząc na krzywą linię podłużnego liścia na wysmukłej łodydze, uczy się, jak się łączy wdzięk z powagą, jak siła podnosi łagodność, by całość stała się wytworna”.

James Abbott McNeill Whistler

„Chcą Państwo wiedzieć, gdzie znalazłem swój wzorec? Oto proste drzewo: dźwiga konary, one z kolei dźwigają gałęzie, a te – liście”.

Antonio Gaudí

„Sztuka może się udoskonalić jedynie sama przez się [...]. Nie wolno jej sądzić z punktu widzenia jej podobieństwa do świata widzialnego. Jest ona raczej zasłona niż zwierciadłem”.

Oscar Wilde

„W najlepszych rysunkach do *Salome*, w dziełach najwcześniejszych Beardsley osiąga czyste piękno diaboliczne jeszcze, nierozdwojone ani nieskierowane przeciwko samemu sobie. Jest w tych rysunkach świadomość grzechu – ale przekształconego pod wpływem piękna i zarazem wydobytego na jaw pod jego wpływem [...]”.

Arthur William Symons

„Każdy artysta czy rzemieślnik wypracowuje jedną zaledwie cząstkę owego społecznego aspektu Sztuki, zarówno w dziedzinie malarstwa, architektury, jak i rękodzieła”.

Charles Robert Ashbee

„Za [...] zdziczenie plakatu ponosi winę nie tyle zły smak zleceniodawcy, co obojętność albo zarozumiałość artystów. Przecież w pierwszej połowie XIX stulecia każdy akademik poczułby się dotknięty, gdyby zażądano od niego projektu plakatu – dzieła, które obok swej wartości artystycznej miałyby jeszcze cel użytkowy”.

Hans Wolfgang Singer



**John Ruskin** uważał, że nowe materiały i technologie przyczyniły się do szybkiego wzrostu wytwórczości, ale nie nadał za nimi zmysł estetyczny. Artysta występował przeciw takiej produkcji, uznając ją za czynnik prowadzący do upadku rzemiosła. Jego opinie miały istotny wpływ na powstanie **Arts and Crafts Movement**.

Poglądy **Williama Morrisa** na temat różnych dziedzin **sztuki użytkowej** zostały ukształtowane przez **Ruskina** oraz dzieła **prerafaelitów**. Morris był socjalistą, pracę pojmował jako wolność i przyjemność. Uważał, że produkty przemysłowe są brzydkie i tandetne, dlatego nobilitował pracę rzemieślników. Sądził, że sztuka i rzemiosło powinny być nierozdzielne, a rzemieślnicy zasługują na miano artystów. Sam wykonywał np. projekty **tapet**, czego przykładem jest **Strawberry Thief** (ang. 'złodziej truskawek'). Wiedział jednak, że wyroby rękodzielnicze są drogie, a piękno powinno być dostępne dla każdego, co było pewnym paradoksem.



**William Morris,**  
**projekt tapety Strawberry Thief**

Artysta początkowo trudnił się malarstwem, ale ok. 1862 roku skupił się na projektowaniu tapet do wnętrz. Wykorzystywał w nich zornamentalizowane formy kwiatów i innych roślin oraz motywy animalistyczne. Wśród źródeł inspiracji artysty wyróżnić można wczesnośredniowieczne miniatury iroszkockie, w których powszechny był ornament plecionkowy. Stworzył wzory do dzisiaj wykorzystywane w oryginalnej formie lub opracowywane w nowej kolorystyce. Charakteryzowały je dekoracyjność, płynność linii i efekt horror vacui.

Dążenie do tego, by piękno było obecne w życiu codziennym, oraz przekonanie o potrzebie poszukiwania spójności stylowej dla wszystkich dyscyplin sztuki otworzyło drogę **secesji**.

Ideę włączenia rzemiosła do sztuki podjęło wielu teoretyków, pisarzy i artystów nie tylko w Wielkiej Brytanii. Pojawiła się także potrzeba kształtowania gustu odbiorców, wyrabiania ich dobrego smaku. We **Francji** idee te głosili: **Edmond de Goncourt** – pisarz, krytyk literacki i wydawca – oraz jego brat – krytyk sztuki **Jules de Goncourt**. W **Niemczech** – architekt i projektant – **August Endell** odrzucał tezę, że w kwestii stylu nie da się już nic nowego osiągnąć. Oczekiwał, że nowy, kojarzony z młodością i nowością, styl odrodzi sztuki plastyczne. Głos w tej sprawie zabierali nie tylko krytycy, lecz także sami artyści, jak: **Louis Henry Sullivan**, **Émile Gallé**, **Henry van de Velde**, **Hector Guimard** i **Antonio Gaudí**. Brytyjski ekonomista urodzony w Niemczech – **Hans Wolfgang Singer** – twierdził, że sztuka projektowania przedmiotów codziennego użytku nie może być oderwana od innych sztuk, bo to negatywnie wpływa na estetykę wyrobów.

Nie wszyscy uważali, że sztuka ma być użyteczna. W Wielkiej Brytanii został zainicjowany ruch intelektualny i artystyczny nazwany estetyzmem, którego jednym z czołowych przedstawicieli był pisarz **Oscar Wilde**. Zwolennicy tego ruchu, opierając się na hasła

„sztuka dla sztuki”, uznawali, że sztuka ma być celem sama w sobie. O jej wartości stanowi przyjemność związana z percepcją rzeczy pięknych. Był to sprzeciw wobec utylitaryzmu i spełniania wszelkich innych funkcji poza estetycznymi. Poglądy **Oscara Wilde’a** zostały zawarte w książce *Dialogi o sztuce*.

Na ukształtowanie się secesji wpływ miała coraz bardziej powszechna moda na japońszczyznę. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku **grafiki japońskie** swoją egzotyką budziły entuzjazm. Pod koniec wieku recepcji sztuki japońskiej towarzyszyła głębsza refleksja. **James Abbott McNeill Whistler**, analizując cechy charakterystyczne dla sztuki japońskiej, rozważał takie elementy, jak **symetria** i **asymetria kompozycyjna**, sposób przekształcenia rzeczywistości i operowanie **barwą**.

Poglądy estetyczne teoretyków na temat roli sztuki w życiu społecznym nie były spójne. Jedno jednak wszystkich łączyło: potrzeba stworzenia nowego, przełomowego stylu. Gdy się pojawił, wywołał wiele kontrowersji i skrajnych emocji. Sam styl z czasem zaczął kojarzyć się z niefunkcjonalnością, ze złym smakiem, nadmierną dekoracyjnością, a nawet z kiczem. Moda na secesję – styl kojarzony ze swobodą kompozycyjną, charakterystyczną **asymetrią**, **wertykalizmem**, wykorzystaniem nowych materiałów, a przede wszystkim oryginalnością – wracała kilkakrotnie, np. w latach sześćdziesiątych XX wieku. Obecnie jej wytwory cieszą się dużą popularnością, nie tylko wśród kolekcjonerów.



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Przedstaw poglądy Johna Ruskina i Williama Morrisa na sztukę i rzemiosło.
2. Powiedz, jakie znaczenie dla formowania się nowego stylu miał ruch Arts and Crafts Movement.
3. Wyjaśnij pojęcia *estetyzm* i *sztuka dla sztuki*.
4. Wymień źródła inspiracji artystów secesji.

### 3. ARCHITEKTURA I ARCHITEKTURA WNĘTRZ

Ideę całościowego projektowania domu wraz z jego wnętrzem i wyposażeniem zapoczątkował w **Wielkiej Brytanii** **Charles Robert Ashbee** – architekt związany z **Arts and Crafts Movement**. Urzeczywistnił ją **Philip Webb** w projekcie domu dla Williama Morrisa – **Red House** (ilustracja na s. 313). W ostatnich dekadach XIX wieku pracowano też nad wyzwoleniem formy budynku z naśladownictwa stylów dawnych epok, czyli **historyzmu**. Tak zrodziła się **secesja** w architekturze, styl czerpiący inspiracje z wyobraźni twórcy, i z **natury**. W wielu miastach, np. w **Brukseli**, **Paryżu**, **Monachium**, **Pradze**, zabudowywano całe dzielnice nowymi domami. Przebudowywano i aranżowano **wnętrza** hoteli, restauracji i kawiarni.

W elewacjach budynków w **stylu secesyjnym** widoczne było stosowanie płynnych, falistych **linii**. Nowy styl nie ograniczał się jednak wyłącznie do **dekoracji**. Istotne znaczenie miało odejście od tradycyjnego układu pomieszczeń na rzecz **funkcjonalności** oraz zastosowanie dużych **okien** o często **fantazyjnych** kształtach i **obramieniach**. Wielkie okna i prześwity zdobione bywały **witrażami**. Wraz z innymi elementami wyposażenia wnętrza sprawiały wrażenie jednolitości stylowej. **Wille** otaczano ogrodami pełnymi fantazyjnych klombów, porośniętymi starannie dobranymi roślinami o pięknych formach. Ich dopełnieniem były liczne oczka wodne.

Dla secesji najistotniejsza była bogata **ornamentyka**. W swobodnie wijących się i przepłatających liniach pojawiały się przedstawienia **floralne** i **animalistyczne**, a także zmy-



słowe **wizerunki kobiet**. **Reliefy** często wypełniały całą powierzchnię zewnętrznych ścian, a stosowane w nich ornamenty obejmowały także elementy wykończenia budynków, jak **balustrady schodów**, **balkonów**, **klamki**, **nadproża** itp. Cały obiekt stawał się spójną realizacją. W wysokiej klasy dokonaniach architektonicznych zaplanowany był niemal każdy szczegół.

W projektach powstałych na przełomie XIX i XX wieku albo całościowo przygotowywano koncepcję budowli, projektując dynamiczną, zróżnicowaną bryłę wraz z jej wnętrzem, czego przykładem jest **barcelońska Casa Batlló**, albo – w większości przypadków – **secesyjny ornament** nakładano na formę już istniejącą. Popularne też było, szczególnie na północy Europy (np. w Wiedniu), wznoszenie budynków o prostej formie i zdobienie ich dekoracją secesyjną. Przykładem takiej budowli jest **pawilon stacji kolejki miejskiej w Wiedniu**.



#### **Antonio Gaudí, Casa Batlló w Barcelonie**

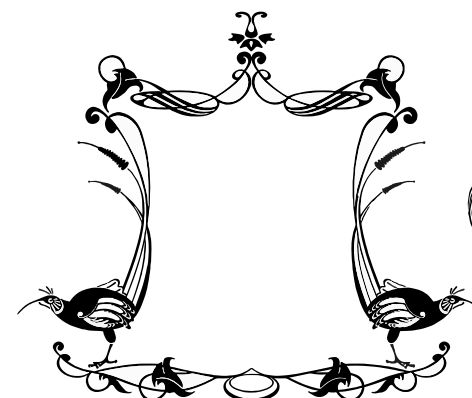
Typowym przykładem budynku secesyjnego o dynamicznej, zróżnicowanej formie jest kamienica, której budowę ukończono w 1877 roku. Jej przebudowę zajął się w latach 1904–1906 Gaudí na zlecenie bogatego fabrykanta Josepa Batlló. Dwie dolne kondygnacje fasady zostały wykonane z piaskowca, wyższe jej partie dekorują różnobarwne mozaiki ceramiczne i kolorowe szkło, co kojarzyć się może z taflą wody. Oryginalny dach przypomina korpus smoka, co może wskazywać na inspirację żywotem św. Jerzego, którego kult jest bardzo silny wśród Katalończyków. Balustrady balkonów o fantazyjnych formach odlano z żeliwa. Wszystkie elementy dekoracyjne charakteryzuje płynna, falista linia. W dekoracji wykorzystano liczne elementy animalistyczne. Gaudí wykonał także projekty detali wyposażenia wnętrza.

#### **Otto Wagner, pawilon stacji kolejki miejskiej w Wiedniu**

Pawilon na Karlsplatz jest jednym z dwóch bliźniaczych budynków wzniesionych w 1900 roku ze stali, drewna i kamiennych płyt. Struktura bryły oparta jest na geometrycznych modułach. Secesyjność budynku manifestuje się w dekoracji motywami floralnymi, w tym wielokrotnie powtórzonym motywem słońca. Dziś w jednym z pawilonów mieści się kawiarnia, w drugim muzeum poświęcone życiu i twórczości Ottona Wagnera.



Secesja jest jednym z najbardziej rozpoznawanych stylów. W architekturze wyróżnia ją: **asymetria**, swoboda **kompozycyjna** z tendencją do **wertykalizmu**, **dekoracyjność**, bogata **ornamentyka** nawiązująca do **natury**, zastosowanie płynnych, falistych **linii**, łączenie różnych materiałów, np. żelaza, szkła, ceramiki, i idea całościowego projektowania.



Ornamenty secesyjne



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Podaj nazwę pierwszego domu, dla którego wykonano całościowy projekt.
2. Wymień źródła inspiracji secesyjnej dekoracji architektonicznej.
3. Wymień cechy formy secesyjnych domów.

## Architektura w Hiszpanii

Jednym z najbardziej oryginalnych ośrodków **secesji** w **Europie** była **Barcelona** – stolica Katalonii, gdzie działał architekt **Antonio Gaudí** (1852–1926). Pod koniec XIX wieku w Katalonii zaznaczyły się tendencje separatystyczne, czyli dążenia do oderwania od Hiszpanii, których echa przeniosły się na grunt sztuki. Poszukiwano **stylu narodowego**, a punktem odniesienia miały być lokalne tradycje. Styl ten miało cechować bogactwo form i **barw**.



Gaudí przez pewien czas studiował w **Barcelonie**, ale problemy finansowe zmusiły go do podjęcia pracy. Był człowiekiem uduchowionym, głęboko religijnym, co miało wpływ na jego życie i twórczość. Początkowo projektował małe formy, jak kioski, bramy wjazdowe i ozdobne gabloty. Pierwszym dużym zamówieniem, które wykonał dla swojego największego **mecenasa – Eusebiego Güella**, był projekt aranżacji **parku Güell** z ozdobnymi bramami i pawilonami. W założeniu, które nigdy nie zostało w całości zrealizowane, miało być to ekskluzywne osiedle rozmieszczone wśród zieleni, luźno nawiązujące (np. formami kolumn) do architektury antycznej Grecji. Małe formy architektoniczne, takie jak np. ok. 110-metrowa ławka na szczycie tarasu widokowego, były dekorowane **trencadis**, czyli **mozaiką** z kawałków potłuczonych **ceramicznych** płytek. Do części centralnej parku prowadzą rozbudowane schody dekorowane fontannami, z których najslawniejsza, pokryta barwną ceramiką, przedstawia postać – zgodnie z różnymi interpretacjami – smoka lub salamandry.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

W realizacji projektów Antonio Gaudiego często pomagał jego uczeń, Josep Maria Jujol. Wykonał on słynną ławkę w parku Güell, dekoracje fasady i projekty niektórych wnętrz Casa Milà i współpracował przy aranżacji Casa Batlló oraz wznoszeniu Sagrada Família.

Wśród budowli świeckich zaprojektowanych przez Gaudiego na czoło wysuwają się dwie kamienice: **Casa Milà** (hiszp. *casa* 'dom') i **Casa Batlló** (ilustracja na s. 318). Pierwsza z nich, ze względu na falezyste, opływowe linie, bywała nazywana domem bez prostej linii. Płynna, sprawiająca wrażenie rozkołysanej **fasada** budynku była zainspirowana **naturą**, a przede wszystkim Morzem Śródziemnym. Ściany kamienicy zdają się falować, a balustrady balkonów przypominają wodorosty. Artysta rysował elementy natury i przekształcał je na formy plastyczne, które wykorzystywał zarówno w ogólnej strukturze budynków, jak i w detalach. Konstrukcja budowli sprawia, że możliwe jest dowolne kształtowanie ścian działowych. W konsekwencji układ pomieszczeń jest elastyczny i możliwy do przekształceń.



#### Antonio Gaudí, Casa Milà w Barcelonie

Budynek został zaprojektowany dla bogatego przedsiębiorcy o nazwisku Milà (stąd nazwa). Wznoszono go w latach 1906–1910. Usytuowany na zbiegu dwóch ulic dom mieszkalny ma sześć kondygnacji. Pomieszczenia rozmieszczone są wokół dwóch nieregularnych dziedzińców. Elewacje budowli przypominają fale morskie. Nie ma w nich kątów prostych i płaskich ścian. Zostały wykonane z jasnego kamienia i obłożone białymi płytkami ceramicznymi. Budynek zdobią balkony z kutego żelaza. Na dachu usytuowano kominy i wieże wentylacyjne o fantazyjnych, rzeźbiarskich formach.

Największym dziełem Gaudiego jest **kościół Sagrada Família** (hiszp. 'Święta Rodzina') w **Barcelonie** – obiekt wciąż jeszcze nieukończony – któremu architekt poświęcił kilkanaście lat życia. Wstępne plany wielokrotnie przekształcał w coraz bardziej **fantazyjne** formy. Zgodnie z intencją architekta świątynia miała mieć trzy **fasady symbolizujące** tajemnice: **Narodzenia** (fasada wschodnia transeptu), **Męki i Śmierci Chrystusa** (fasada zachodnia transeptu) oraz **Chwały i Wniebowstąpienia Chrystusa** (fasada południowa – główna). Ponadto Gaudí zaprojektował 18 wież różnej wysokości, z czego największa – wieża Chrystusa Zbawiciela – miała osiągnąć 170 m.

#### Antonio Gaudí,

#### Sagrada Família w Barcelonie, fasada Narodzenia

Budowę fasady Narodzenia rozpoczęto w 1882 roku. Za życia architekta zdołano ukończyć jedynie 4 wieże. Całą fasadę sfinalizowano wiele lat po tragicznej śmierci Gaudiego. Dominują w niej 4 wieże, których smukłość jest inspirowana wertykalizmem gotyku. Do stylu tego nawiązują także 3 ozdobne portale. Prezbiterium ma charakter neogotycki. W projekcie fasady architekt inspirował się też naturą: formacjami geologicznymi, kopcami owadziemi, światem roślin i zwierząt morskich.

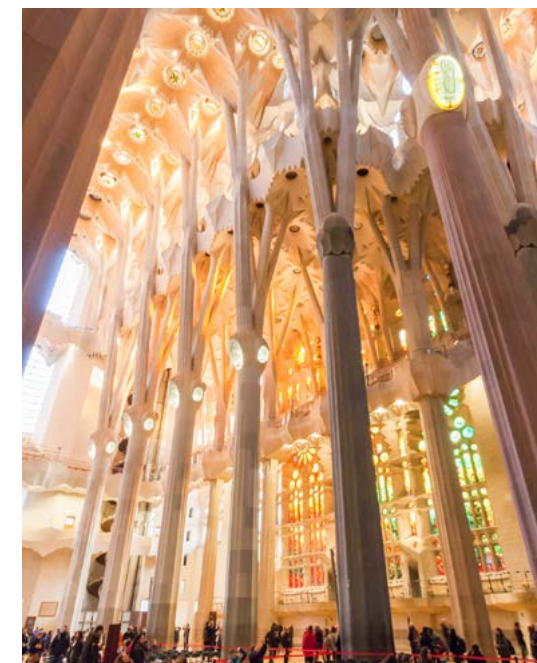


Plan kościoła – krzyż łaciński o pięcionawowym korpusie, poligonalnie zamknięte prezbiterium otoczone ambitem i wieńcem kaplic – a także niektóre rozwiązania konstrukcyjne i dekoracyjne przypominają **gotyk**. Dolne części prezbiterium – obejście z kaplicami i kryptą – ma charakter **neogotycki**. Układ **naw** i sklepień miał zapewnić idealną akustykę. Wnętrze kościoła ma **symbolizować** boskie Jeruzalem. Architekt inspiracje czerpał jednak głównie z natury. Niektórzy badacze w **stylizowanych** formach wież dopatrują się nawet inspiracji kopcami termitów.

#### Antonio Gaudí,

#### Sagrada Família, wnętrze świątyni

Formę filarów podtrzymujących sklepienia Gaudí zaczerpnął z natury. Przypominają one drzewa, których konary i gałęzie rozchodzą się w części sklepiennej.





Artysta zginął w wypadku tramwajowym i do chwili śmierci nie zdołał ukończyć nawet pierwszej z fasad, fasady Narodzenia. Gotowa była tylko jedna z czterech wież. Projekty architekta zostały zniszczone podczas hiszpańskiej wojny domowej przez katalońskich anarchistów. Budowę powierzono innym architektom, a jej ukończenie planowane jest na rok 2026 – setną rocznicę śmierci architekta. Kościół uważany jest za **symbol Barcelony** i jedną z najbardziej niekonwencjonalnych budowli w Europie.

Gaudí stworzył wyrazisty styl cechujący się **dekoracyjnością** i **dynamiczną** formą budynków, których **fasady** bywają niekiedy **asymetryczne**. Artysta preferował linie paraboliczne i hiperboliczne, uważając, że „linia prosta należy do człowieka, a krzywa do Boga”. W opracowaniu elewacji stosował różnorodne materiały. Szczególnie często wykorzystywał **trencadis**, co skutkowało zróżnicowaną **fakturą** ścian. Inspirował się światem form organicznych, również motywami morskimi. Perfekcyjne dążenie do kompleksowego sposobu budowania, uwzględniającego nie tylko architekturę, lecz także dekorację i wyposażenie budynków, spowodowało, że niektóre z jego budowli nie zostały ukończone.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

W Barcelonie wznosi się także secesyjny Pałac Muzyki Katalońskiej, zaprojektowany przez architekta Lluís Domènecha i Montanera. Szczególnie ciekawa jest mieszcząca się w nim sala koncertowa, ozdobiona licznymi witrażami, w tym szklanym świetlikiem sufitowym, imitującym Słońce, w kształcie odwróconej kopuły.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

Antonio Gaudí, park Güell w Barcelonie (Hiszpania), różne ujęcia



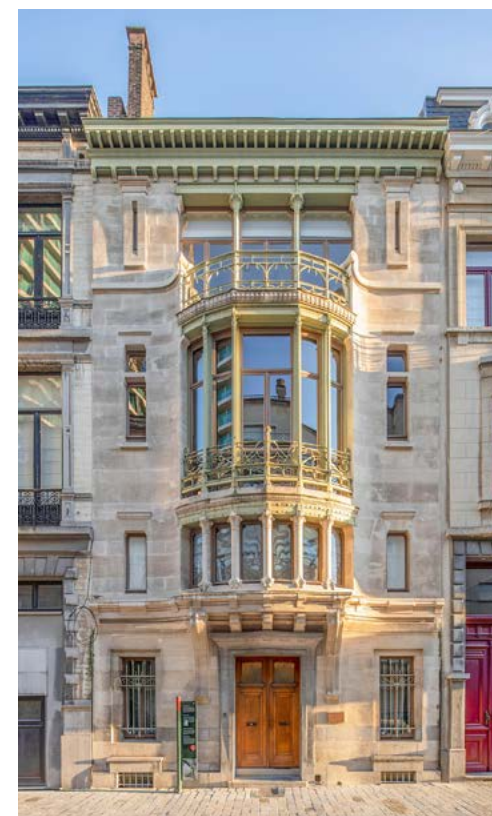
SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień cechy charakterystyczne projektów Antonia Gaudiego.
2. Opisz elewację dowolnej z kamienic wzniesionej przez Antonia Gaudiego.
3. Wyjaśnij, dlaczego kontynuacja budowy kościoła Sagrada Família w Barcelonie jest tak trudna.
4. Wymień w pracach Antonia Gaudiego elementy charakterystyczne dla secesji.

## Architektura w Belgii

W drugiej połowie XIX wieku stolica **Belgii** – **Bruksela** – przeżywała ogromny rozwój. Pomyślny warunki bytowe średniej klasy wpływały na intensywność budowania nowych kamienic. W **architekturze** Belgii znaczącą rolę odegrał **Victor Horta**. Kształcił się w Brukseli w dziedzinie architektury i projektowania. Przez dwa lata przebywał w **Paryżu**, gdzie zafascynowały go nowe możliwości łączenia **stali** i **szkła**, co wykorzystywał w swoich projektach. Pojawiło się w nich też zamiłowanie do **linii** płynnych, falistych. Najważniejszą realizacją Horty był **Hôtel Tassel** – niewielki dom w **Brukseli**, w którym pojawiły się nowe rozwiązania charakterystyczne dla stylu architekta. Oryginalny był już sam plan budynku i układ jego wnętrza. Poszczególne pomieszczenia miały zróżnicowane i **fantazyjne** kształty,

a obszerna **klatka schodowa** budziła podziw jednorodnością stylu. W budynku wykorzystano różne materiały: **kamień**, **metal** i **drewno**. Był on projektowany całościowo wraz z **dekoracją malarską** i **rzeźbiarską**, a także **witrażami**, które wypełniły **okna**. W projekcie uwzględniono tak charakterystyczne dla secesji **faliste linie**.



### Victor Horta, Hôtel Tassel w Brukseli

Budynek powstał w 1893 roku. Fasada dzieli się w pionie na trzy osie, z których najbardziej znacząca jest centralna – przeszklona, wysunięta i lekko wybrzuszona. Budynek jest najbardziej znany z obszernej klatki schodowej, do której dekoracji zastosowano różnorodne materiały i techniki. Wykonane z żelaza elementy konstrukcyjne, takie jak filary, przybrały fantazyjne kształty. Ich zwieńczenia przypominają wygięte łodygi lub koronę drzewa. Pomalowano je na ciemnozielony kolor. Ażurowe balustrady i dekoracja ścian mają spójny charakter inspirowany światem roślinnym. Istotną rolę odgrywa barwa ścian, przechodząca na zasadzie gradientu od oranżu ku żółci, oraz światło, które jest wprowadzane przez okna boczne i górne. Drewniane stopnie schodów rozchylały się kaskadowo wzdłuż ścian. Architekt, wykorzystując motyw wici roślinnej, połączył elementy dekoracyjne w spójną całość.

Doświadczenia w projektowaniu Hôtel Tassel wykorzystał Horta w kolejnych swoich pracach. U schyłku wieku XIX powstał **dom własny** artysty. W jego skład wchodziły dwa połączone budynki w Brukseli, w których obecnie mieści się muzeum poświęcone temu architektowi. W fasadach połączył **metal** i **kamień**, odsłaniając w wielu miejscach strukturę



architektoniczną. Ich cechą jest **ahistoryzm**, czyli brak bezpośredniego nawiązywania do stylów historycznych. Istotnymi realizacjami Horty są też **Hôtel Solvay** – z fantastycznymi **liniami** i **ornamentyką floralną**, oraz **Hôtel van Eetvelde** z ażurową klatką schodową zwieńczoną **witrażową kopułą**.

Projekty Horty wywarły duży wpływ na architekturę belgijską oraz francuską. Ich realizacje były bardzo kosztowne ze względu na bogactwo wystroju i wysokiej klasy materiały. W Europie naśladowano więc styl Horty, z konieczności ograniczając się tylko do niektórych rozwiązań.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

W Brukseli działał także Henry van de Velde. Zastąpił przede wszystkim jako projektant wnętrz i dekoracji, ale także realizacjami architektonicznymi, a wśród nich willą Bloemenwerf w Brukseli, w której elewacji zastosował przede wszystkim skontrastowaną kolorystykę i zgeometryzowane formy.



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

1. Victor Horta, dom własny w Brukseli, fasada i wnętrze
2. Victor Horta, Hôtel Solvay w Brukseli, fasada i wnętrze
3. Victor Horta, Hôtel van Eetvelde w Brukseli, fasada i wnętrze



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień nazwisko najważniejszego secesyjnego architekta Brukseli i jego najważniejsze realizacje.
2. Wyjaśnij na wybranym przykładzie, w jaki sposób w Brukseli integrowano architekturę z dekoracją architektoniczną.

## Architektura we Francji

Architektura secesyjna we **Francji** przybrała **dekoracyjny** charakter. Wśród jej twórców na czoło wysuwa się **Hector Guimard**, którego projekty słyną ze spójności stylowej. Do najwybitniejszych dokonań architekta należy **Castel Béranger** – budynek zaprojektowany całościowo wraz z **ceramicznymi** podłogami, elementami **metalowymi**, takimi jak **kraty** i **balustrady**, z **oknami** wypełnionymi **witrażami**, a także wyposażeniem wnętrza w dywany, meble i tapety. W dekoracji dominują elementy organiczne o finezyjnym kształcie. Sławę architektowi przyniosły projekty **wejść do metra w Paryżu**. Artysta starał się nadać indywidualny charakter każdej ze stacji. Niektóre z nich były zadaszone, a inne – nie. Ze względu na wykorzystanie w konstrukcji wielu elementów gotowych, w tym wykonanych z metalu, oraz przeszklenie ich, można było projekty powielać i szybko wykonywać z gotowych modułów. Połączone formy ze **szkła** i **żelaza** lub **żeliwa** Guimard ujmował w **fantazyjne** płynne kształty wzorowane na motywach **floralnych**. Na podstawie jego projektów powstało łącznie 167 wejść do stacji, z których do naszych czasów zachowało się niespełna 90. Nie wszystkie zostały stworzone przez niego, z czasem architekt wycofał się bowiem ze zlecenia.

### Hector Guimard, wejście do metra w Paryżu

Zaprojektowane przez Guimarda stylowe wejście do stacji metra w Paryżu stanowi przykład architektury secesyjnej. Zostało wykonane z elementów żelaznych i żeliwnych, które połączono ze szkłem. Motywy dekoracyjne artysta zaczerpnął ze świata flory. Szklane zadaszenie przypomina ogromny kwiat.



Ważnym ośrodkiem sztuki secesyjnej we Francji było także położone w Lotaryngii **Nancy**. Działał tam m.in. **Eugène Vallin**, architekt i dekorator wnętrz. Jedno z nich eksponowane jest w Muzeum Szkoły z Nancy (Francja). W swoich projektach wykorzystywał **stylizowane** motywy roślinne.



### Eugène Vallin, jadalnia

Vallin wykonał projekt tego wnętrza w latach 1903–1906 we współpracy z Victorem Prouvé. Artyści posłużyli się różnorodnymi materiałami: drewnem, brązem, szkłem, wyprawianą i malowaną skórą. Elementami ujednoczającymi wnętrze są płynne linie i motyw stylizowanej wici roślinnej. Po śmierci zamawiającego ten projekt elementy wystroju jadalni zostały przekazane do Muzeum Szkoły z Nancy we Francji.



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

Hector Guimard, Castel Béranger w Paryżu



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Znajdź w dostępnych źródłach fotografie Castel Béranger i opisz dekorację budowli.
2. Powiedz, z czego słyną projektowane przez Hectora Guimarda stacje metra w Paryżu.
3. Porównaj ilustrowane w tym podręczniku wnętrza zaprojektowane przez Victora Hortę i Eugène'a Vallina. Powiedz, jakie dostrzegasz podobieństwa i różnice.



## Architektura w Austrii

Secesja wywarła ogromny wpływ na architekturę Austrii, a przede wszystkim Wiednia. Budownictwo miało tam inny charakter niż w Hiszpanii czy we Francji. Budynek cechowały: geometryczna struktura, proste ściany, a w ich podziałach wykorzystywano figury geometryczne. Secesyjność nie manifestowała się więc w strukturze bryły, ale w **dekoracji** w postaci **ornamentów, rzeźby architektonicznej i płytek ceramicznych**.

Czołowymi wiedeńskimi architektami byli **Otto Wagner** i jego uczeń – **Joseph Maria Olbrich**. Wagner położył podwaliny pod nowoczesną architekturę. W historii sztuki zaistniał także jako urbanista, czyli projektant zajmujący się problemami zabudowy miast i optymalnego zagospodarowania przestrzeni, oraz jako teoretyk architektury. Był liderem stowarzyszenia **Secesja Wiedeńska** i profesorem akademii w **Wiedniu**.

Pierwsze budynki Wagner projektował zgodnie z tradycją. Już w latach osiemdziesiątych XIX wieku widać w jego dziełach proces odchodzenia od historyzmu. Wprowadzał do budynków nowoczesną konstrukcję i miał znacznie swobodniejsze podejście do układu pomieszczeń. Interesowało go zaspokojenie potrzeb mieszkaniowych wiedeńczyków. Przykładem realizacji tej idei jest np. **Dom Majolikowy** (niem. Majolikahaus). Doceniając znaczenie nowoczesnych materiałów w budownictwie, Wagner głosił potrzebę podporządkowania dekoracji konstrukcji i materiałowi. Przyjmował zlecenia, w których realizacji można było wyeksponować **elementy konstrukcyjne**, np. **domy towarowe, dworce kolejowe oraz fabryki**. Idee Wagnera zostały zrealizowane w projektach **stacji wiedeńskiej kolejki miejskiej** (ilustracja na s. 319) oraz **kościół św. Leopolda** w kompleksie szpitalnym Steinhof w **Wiedniu**.

Uczeń i kontynuator myśli Wagnera, **Joseph Maria Olbrich**, zaprojektował **gmach Secesji** – budynek, który był urzeczywistnieniem idei secesji wiedeńskiej. Połączył geometryczną formę i elegancką **dekorację** wykorzystującą motywy **floralne**.



### Otto Wagner, Dom Majolikowy w Wiedniu

Budynek z 1899 roku cechuje geometryczna forma i czytelność układu wnętrza. Nazwę zawdzięcza on ceramicznej okładzinie dekorowanej stylizowanymi motywami floralnymi projektu Aloisa Ludwiga – ucznia i współpracownika Wagnera.

### Joseph Maria Olbrich, gmach Secesji w Wiedniu

Budynek, który powstał w 1898 roku w celach wystawienniczych, miał mieć charakter tymczasowy, gdyż władze miasta zezwoliły na jego postawienie na 10 lat. Ze zmiennymi kolejami losu stoi jednak do dziś. Zestawiony jest z kilku prostokątnych bloków. Jego fasada pozbawiona jest okien. Budowlę wieńczy ażurowa kopuła z pozłocanego brązu ukształtowanego w formę kuli z liści laurowych. Nad wejściem znajduje się ornament z wplecionymi głowami trzech gorgon – w tym przypadku symbolizujących jedność sztuk: malarstwa, rzeźby i architektury. Wewnątrz znajduje się Fryz Beethovena autorstwa Gustawa Klimta.



### DLA DOCIEKLIWYCH

W architekturze Wiednia początków XX wieku zaistniała także tendencja polegająca na całkowitym lub niemal całkowitym ograniczeniu dekoracji i podkreśleniu funkcjonalności budynków. Widoczna jest ona w Pocztowej Kasie Oszczędności, projektu Ottona Wagnera, oraz w dziełach Adolfa Loosa, takich jak np. Looshaus i Dom Steinera. Dzieła te, mimo że zaliczane niekiedy do secesji wiedeńskiej, zapowiadają modernizm, styl w architekturze XX stulecia. Loos swoje rozważania o konieczności pozbawienia architektury dekoracji zawarł też w rozprawie *Ornament i zbrodnia*.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

Otto Wagner, kościół św. Leopolda w kompleksie szpitalnym Steinhof w Wiedniu



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień architektów, którym Wiedeń zawdzięcza secesyjne obiekty.
2. Opisz fasadę gmachu Secesji w Wiedniu.
3. Powiedz, czym różni się secesja wiedeńska od hiszpańskiej i francuskiej.

## Architektura w innych krajach

Dzieła architektury secesyjnej lub secesją inspirowane wznoszono również w innych krajach, m.in. w Wielkiej Brytanii, Niemczech, na Węgrzech. W szkockim **Glasgow** działał **Charles Rennie Mackintosh**. Uważa się, że jego projekty nadały szczególny charakter miastu. Łączył on zamiłowanie do form geometrycznych i nowoczesne rozwiązania konstrukcyjne z **asymetrią** i dyskretną **ornamentyką**. Artystę cechowało nowatorskie podejście do rozplanowania i **aranżacji wnętrza**. Najstojniejszym jego budynkiem jest **Glasgow School of Art** (ilustracja na s. 328). Z zewnątrz ma on surowy charakter i prostą strukturę. Gdziekolwiek tylko widoczne są płynne **linie** i subtelna **ornamentyka**. Architekt zajmował się także projektowaniem wnętrza i mebli.





**Charles Rennie Mackintosh,  
Glasgow School of Art  
w Wielkiej Brytanii**

Szkola była budowana w latach 1897–1909. Obiekt wzniesiony z piaskowca to przykład architektury o geometrycznych formach z dużymi oknami wprowadzającymi do wnętrza wiele światła. Fasada budowli jest asymetryczna, co szczególnie widać w masywnym, kamiennym przęśle wejściowym. Nieliczne płynne linie stanowią jedyne dekoracje budynku.

W **Monachium** w Niemczech zbudowano **Atelier fotograficzne Elvira**. Jego elewację stworzył **August Endell** zainspirowany budynkami autorstwa **Victora Horta**. Charakteryzowały ją nieregularne formy drzwi i okien oraz barwna **stiukowa** ozdoba przypominająca smoka. Awangardowość tej dekoracji nie spodobała się w czasach nazistowskich. Uznano ją za przykład „sztuki zdegenerowanej” i zniszczono.

Na terenie Węgier tworzył **Ödön Lechner**. Jego projekty, takie jak np. **Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Budapeszcie** i **Pocztowa Kasa Oszczędnościowa** w tym samym mieście, charakteryzuje łączenie elementów secesji, lokalnej sztuki ludowej oraz wpływów perskich i indyjskich. Elewacje budynków, a przede wszystkim partie ich dachów, dekorowały zdobienia **ceramiczne**.

**DLA DOCIEKLIWYCH**

We Florencji (Włochy) działał architekt Giovanni Michelazzi. Do jego najśłynniejszych dzieł zalicza się Villino Broggi-Caraceni i Casa-Galleria Vichi. W fasadach chętnie eksponował elementy linearne, oparte na liniach falistych i wertykalnych.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. August Endell, zdjęcia archiwalne Atelier fotograficznego Elvira w Monachium (Niemcy)
2. Ödön Lechner, Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Budapeszcie
3. Ödön Lechner, Pocztowa Kasa Oszczędnościowa w Budapeszcie



SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień nazwę budynku, który uważany jest za najważniejszy projekt Charlesa Renniego Mackintosha.
2. Na podstawie dostępnych źródeł opisz, jak wyglądała elewacja Atelier fotograficznego Elvira w Monachium.
3. Wymień nazwisko najważniejszego węgierskiego architekta czasów secesji i wskaż cechy jego dzieł.

Cechy architektury secesyjnej:

← inspiracja sztuką rokoka i stylem Ludwika XV,

- odcinanie się od historyzmu, ale w budowanych wówczas powszechnie kamienicach częste łączenie stylów historycznych z dekoracją w stylu secesji,
- wznoszenie budowli o dynamicznej, zróżnicowanej bryle lub – zwłaszcza w niektórych ośrodkach – dążenie do geometryzacji struktury budynku, na którą nakładano secesyjną dekorację,
- dążenie do całościowego projektowania budynku wraz z elementami wykończenia wnętrza: oknami często wypełnionymi witrażami, balustradami i obramieniami portalu, kłatkami schodowymi, a w wypadku willi – całościowego projektowania otoczenia,
- asymetria bryły lub dekoracji,
- dążenie do wertykalizmu,
- stosowanie dużych okien o różnorodnych kształtach i obramieniach, które wprowadzały do wnętrza więcej światła,
- upodobanie do linii płynnych, falistych,
- bogata ornamentyka w dekoracji architektury z przedstawieniami flory i fauny, zmysłowymi wizerunkami kobiet.

## 4. RZEŻBA

W **rzeźbie** najpełniej ujawniło się zacieranie granic między **dyscyplinami sztuki**. Obok **rzeźby architektonicznej**, jak ta, która dekoruje **fasadę Casa Batlló w Barcelonie**, powstawały rzeźby przeznaczone do **dekoracji** wnętrz. Przedmioty codziennego użytku, jak: lampy, np. ta, którą wykonał **François-Raoul Larche**, patery, kufle, wazony, a nawet rączki parasolek i uchwyty lasek, także były dekorowane rzeźbiarsko lub wręcz można potraktować je jako rzeźby. Artystyczna koncepcja i staranność wykonania sprawiają, że trudno uchwycić granicę między użytecznością tego przedmiotu a jego artystyczną funkcją. Nadal powstawała też **rzeźba statuaryczna**.

**Antonio Gaudí,  
fragment fasady Casa  
Batlló w Barcelonie**

Rozfalowana fasada domu z lat 1904–1906 została ozdobiona kamieniarką wykonaną z łuków parabolicznych. Jej kształt przypomina abstrakcyjne rzeźby. Zaciera się tutaj granica między architekturą a rzeźbą. Zastosowane środki artystyczne cechuje spójność stylowa.







### François-Raoul Larche, lampa stołowa

Rzeźba z ok. 1900 roku wykonana ze złoczonego brązu przedstawia słynną amerykańską tancerkę i choreografkę Loie Fuller. Jej suknia w tańcu opina ciało. Artysta wykorzystał styl mokrych szat, a płaszcz – pod wpływem wirowego ruchu – jest uformowany w kaskady fałd. Rzeźba przedstawiająca artystkę przyniosła sławę twórcy, który wcześniej nie był szczególnie znany. Jej pełen wyrazu taniec, wywołujący zarzamiętności, nasunął pomysł, aby w statuetkę wmontować żarówkę, co dało nowatorski efekt iluminacji. W ten sposób rzeźba stała się przedmiotem użytkowym. Figurka ma ok. 45 cm. Obiekt znajduje się w Bawarskim Muzeum Narodowym w Monachium w Niemczech.

Zarówno rzeźbę architektoniczną, jak i przedmioty codziennego użytku zdobyły podobne przedstawienia. Często pojawiały się postacie kobiet lub tylko ich **popiersia**. W stosunku do sztuki wcześniejszej zaznaczył się nowy sposób ukazania ich ciał. Kobiety z reguły były ubrane w zwiewne suknie lub pojawiały się nagie. Miały długie włosy, a ich przeplatające się pasma dawały efekt falistości, tak charakterystycznej dla secesji. Zwrot do **natury**, zainteresowanie procesami wzrostu i odradzania się świata przyrody wpłynęły na poszukiwanie w niej źródeł inspiracji. Były to motywy **floralne**, a zwłaszcza rośliny o ozdobnej formie i dekoracyjnych liściach. Pojawiały się także motywy **animalistyczne**: ptaki o pięknych liniach korpusu, m.in. pawie, żurawie, ibisy, łabędzie. Istotnymi motywami były też woda i ogień, tak przedstawione, by kojarzyły się z falistością. Ponadto szukano inspiracji w świecie **fantazji**, a motywom zaczerpniętym z natury towarzyszyły elementy **abstrakcyjne**. Niektórzy artyści często wykorzystywali **asymetrię**, a nawet efekt **atektoniki**. W **kompozycji** bryły zaznaczyła się tendencja do **wertykalizmu**, co jest widoczne w wydłużonych **proporcjach** postaci.

Ze względu na potrzebę powielania form, zwłaszcza w drobnej rzeźbie dekorującej wnętrza – rozpowszechniły się **techniki odlewnicze**. Często wykorzystywano technikę **odlewu z brązu**. Popularne było **złoczenie**, **srebrzenie** i **patynowanie** rzeźb. Zarówno w rzeźbie architektonicznej, jak i dekorującej wnętrza oraz statuarycznej cechą charakterystyczną nowego stylu było **łączenie wielu tworzyw**. Uzyskiwano tym samym efekt dekoracyjny poprzez ich **wielobarwność** i zróżnicowane właściwości materiałów. Wprowadzano wielobarwne elementy **ceramiczne** jako okładzinę powierzchni rzeźbionych z innych materiałów. Tworzono też odrębne rzeźby ceramiczne. Często wykorzystywano drogie i trudniej dostępne gatunki **drewna**, sięgano po **masę perłową** oraz bardzo kosztowny **szylkret**, czyli materiał pochodzący ze skorupy żółwia.

Idea spójności stylowej dzieła oraz upodobanie do **ornamentów** wpłynęły na wprowadzenie bogatej **dekoracji architektonicznej**. Najbardziej charakterystyczne realizacje z dziedziny architektury były zdobione **dekoracją stiukową**, która niekiedy niosła symboliczny przekaz. Wiele powstających na przełomie XIX i XX wieku budowli miało doskonale wpasowaną **rzeźbę architektoniczną**, czego przykładem jest **fasada Narodzenia kościoła Sagrada Familia w Barcelonie Antonia Gaudiego**. Przedstawiono tam sceny z życia Świętej Rodziny, w tym grupy: **Zwiastowania, Nawiedzenia, Bożego Narodzenia, Hołdu**

**Trzech Króli, Ofiarowania w świątyni**. Radosny charakter scen podkreślają figury aniołów grających na instrumentach oraz pojawiają się też liczne wizerunki zwierząt. Sposób ukazania poszczególnych scen ma charakter **symboliczny**, co obejmuje także świat fauny. Pojawiają się tutaj zwierzęta symbolizujące dobro, jak jagnię – uosobienie Chrystusa i gołębica – symbol Ducha Świętego, a także zło – wąż z jabłkiem symbolizujący szatana, różne gady i płazy. **Portale** fasady zostały rozdzielone podporami, które wyrastają z korpusu żółwi uchodzących za symbol trwałości i niewzruszoności wiary.



### Scena Bożego Narodzenia nad środkowym portalem fasady Narodzenia w kościele Sagrada Familia w Barcelonie w Hiszpanii

Portal środkowy fasady Narodzenia jest najbardziej ozdobny. Ponad zwieńczeniem trumeau ukazano Świętą Rodzinę: Marię pochyloną nad Dzieciątkiem oraz św. Józefa. Do stajenki betlejemskiej zaglądają – zgodnie z tradycją ikonograficzną – wół i osioł. Mimo że scenę odtworzono realistycznie, formę postaci cechuje pewna synteza. Przy dekoracji rzeźbiarskiej tego portalu pracowali liczni artyści od schyłku XIX wieku po wiek XXI. Projekt wykonał prawdopodobnie Antonio Gaudí.



We Francji bogate dekoracje rzeźbiarskie pojawiały się w **fasadach** domów, zwłaszcza projektowanych przez **Jules'a Lavirotte'a**, czego przykładem jest budynek przy 29 Avenue Rapp w **Paryżu** – najbardziej znany z rzeźbionego **portalu**. Natomiast **Hector Guimard** słynął z **dekoracyjnego** opracowania **balustrad** i **barierok**, w których pojawiały się stylizowane motywy **floralne**.

### Jules Lavirotte, dekoracja portalu fasady kamienicy przy Avenue Rapp w Paryżu

Kamienica budowana w latach 1899–1901, w której mieszkał jej architekt, zadziwia mnogością rzeźbionych detali. Portal dekorowany jest posągami Adama i Ewy, a w jego centralnej części ukazano głowę kobiety (podobno żony Lavirotte'a – malarki Jane de Montchenu). Drzwi są zdobione elementami metalowymi: motywami pawy i jaszczurek. W wielu rzeźbionych detalach doszukiwano się akcentów erotycznych.





Drobną rzeźbą statuaryczną zajmował się **Alfons Mucha**, artysta **czeski** działający w **Paryżu**. We wszystkich dyscyplinach sztuki, którymi się zajmował, przedstawiał swój ulubiony motyw – postać **wyidealizowanej** kobiety z burzą włosów, często o rozmarzonym spojrzeniu i w zwiewnych szatach. Inspiracją dla takich wizerunków były znane w Paryżu panie, w tym słynna aktorka i śpiewaczka – **Sarah Bernhardt**. **Popiersie** o tytule *Natura* jest wyobrażeniem ideału kobiecego piękna. W twórczości Muchy splatały się tradycje bizantyńskie i współczesne elementy stylowe.

#### Alfons Mucha *Natura*

Rzeźba o wysokości ok. 70 cm (bez postumentu) została wykonana ze złoczonego brązu z elementami malachitowymi w roku 1899. Artysta otrzymał za nią brązowy medal na wystawie światowej w Paryżu. Przypuszcza się, że modelką mogła być paryska tancerka, Cléo de Mérode, uchodząca wówczas za uosobienie piękna. Dzieło znajduje się w Królewskich Muzeach Sztuk Pięknych w Brukseli.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

W Belgii działał Charles van der Stappen. Nawiązywał do wzorów antycznych i renesansowych, ale inspiracje czerpał także z natury. Detale jego rzeźb charakteryzowało drobiazgowość opracowania. Dzieło artysty o tytule *Tajemniczy sfinks* uważane jest za kwintesencję symbolizmu i secesji.

Wybrane techniki stosowane w rzeźbie secesyjnej:

- odlewy z brązu, – rzeźba w kamieniu i w stiuku, – techniki mieszane.

Cechy rzeźby secesyjnej:

- niwelowanie granic między innymi dyscyplinami sztuki a rzeźbą,
- tworzenie rzeźb współgrających ze stylem całego otoczenia,
- symboliczny wymiar dekoracji architektonicznej,
- dekoracyjność, upodobanie do ornamentyki,
- idealizacja ciała (głównie kobiecego),
- wydłużone proporcje postaci, wertykalizm,
- szukanie inspiracji w świecie natury (motywy floralne i animalistyczne) i fantazji,
- asymetria, atektonika,
- tendencja do łączenia różnych tworzyw i technik.

#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień motywy, które chętnie wykorzystywano w rzeźbie secesyjnej.
2. Wymień techniki, w jakich realizowano secesyjne rzeźby. Podaj przykłady dzieł.
3. Uzasadnij, dlaczego *Natura* autorstwa Alfonsa Muchy jest dziełem secesyjnym.

## 5. MALARSTWO

Malarstwo secesyjne bardzo dużo łączy z **symbolizmem** oraz z niektórymi zjawiskami **postimpresjonistycznymi**, dlatego wiele przykładów omówionych w poprzednich rozdziałach kojarzy się z secesją. Można jednak wymienić cechy, które właściwe były tylko malarstwu secesyjnemu, zwłaszcza pod względem formy. Pierwszą z nich był **antyiluzjonizm**, czyli odżegnywanie się artystów od wiernego odwzorowania rzeczywistości. Kontynuowano stosowanie **deformacji** polegającej na **syntetyzmie**, spopularyzowanej przez członków **szkoły z Pont-Aven** oraz **grupy Nabis**. Posługiwano się płaską **plamą barwną** oraz płynnymi, falistymi **liniami**, które niczym ornament otaczały kształty malowanych przedmiotów. Często wykorzystywano **asymetrię**, dążono do **wertykalizmu**. Tendencja do spłaszczania obrazu i niechęć do różnicowania planów spowodowały, że chętnie wprowadzano ozdobne **ornamenty** w tło malowanych przedstawień. Najczęściej były to motywy **floralne** o **stylizowanej** i przetworzonej formie. U niektórych artystów pojawiła się tendencja do **złocen** i wprowadzania drobnych elementów **dekoracyjnych**. Mogły one być wzorowane na istniejących w naturze lub mieć geometryczne kształty. Naśladowano też wygląd i blask drogich kamieni stosowanych w **inkrustacjach**. Podejmowane motywy były tożsame z tymi stosowanymi w dekoracji rzeźbiarskiej. Malarze secesyjni wykorzystywali **symbole**. Często szukano inspiracji w literaturze. Pojawiały się motywy z **Biblii** i **mitologii** – nie tylko antycznych. Królowały **idealizowane** postacie kobiet o wysmukłych sylwetkach, długich falistych włosach i w dekoracyjnych sukniach. Rozpowszechnił się wizerunek **kobiety fatalnej**. Ukazywano w ten sposób dwoistość charakteru kobiety. Nie zawsze były to portrety rzeczywistych postaci, chociaż malarze mieli swoje ulubione modelki. Przedstawiano także, eksponując namiętność, pary w miłosnym uścisku. Szukano inspiracji również w świecie **fantazji**. Na obrazach pojawiały się **stwory fantastyczne**. Chętnie sięgano po motywy związane z **naturą**. Pojawiały się ptaki, np. pawie, łabędzie, oraz owady i inne przedstawienia **animalistyczne**. Nie wszystkie dzieła miały tylko dekoracyjny charakter. Dla niektórych twórców ważne były też odwieczne problemy związane z egzystencją człowieka, jego przemijaniem, śmiercią. Z tego powodu niekiedy w jednym dziele widoczne są elementy typowe zarówno dla secesji, jak i dla **protoekspresjonizmu**. Dobrze ilustruje to obraz **Gustawa Klimta *Trzy etapy życia kobiety***.

Ponieważ dążono do spójności sztuk, to malarstwo służyło także **dekoracji** budynków, a zwłaszcza ich wnętrz. Wpłynęło to na popularność **malarstwa monumentalnego**. Tworzono **freski**, **mozaiki** oraz **witraże**. Przykładem wnętrza dekorowanego spójnym programem malowideł zaprojektowanych przez Klimta jest **jadalnia w pałacu Stocleta w Brukseli**.

#### Gustaw Klimt *Spelnienie*, projekt fresku do jadalni pałacu Stocleta w Brukseli

Każdy detal pomieszczenia został stworzony z myślą o jedności stylowej. Do wykonania bogatej dekoracji zaproszono wiedeńskiego malarza Gustawa Klimta, który stworzył mozaiki i freski, m.in. *Spelnienie*, malowane w latach 1905–1909. Artysta unikał modelunku światłocieniowego lub umownie go stosował, co dawało efekt spłaszczenia. Ornament przypominający mozaiki bizantyńskie jest odmienny na szatach mężczyzny i kobiety.





Malarze secesji inspirowali się dziełami **prerafaelitów**. Znaczenie dla ukształtowania się stylu miał także amerykański artysta, osiadły na stałe w Londynie, **James Abbott McNeill Whistler**. Obrazom, najczęściej przedstawiającym **wyidealizowane** portrety dziewcząt i kobiet, nadawał tytuły określające zastosowaną **grę barwną**, ale też odnoszące się do utworów muzycznych. Przykładem są stworzone jeszcze w latach sześćdziesiątych XIX wieku *Symfonie w bieli* opatrzone numerami 1, 2 i 3. W zapowiadającym secesję dziele *Róż i srebro. Księżniczka z krainy porcelany* widoczne są też wyraźnie wpływy **grafiki japońskiej**.

## Gustaw Klimt

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych twórców secesyjnych jest **austriacki** malarz **Gustaw Klimt** (1862–1918). Tworzył m.in. **sceny alegoryczne** – **personifikacje** pojęć abstrakcyjnych, **portrety**, **pejzaże** i wizerunki zmysłowych kobiet, dla których pretekstem były tematy **biblijne i mitologiczne**. Jego ojciec był złotnikiem, a zainteresowania artystyczne przejawiali także jego bracia.

Studiował w akademii w **Wiedniu**. Jako uczeń **Hansa Makarta**, najpierw malował w duchu **akademizmu**, ale z czasem zwrócił się ku **symbolizmowi**. Wpływ obu tych kierunków towarzyszyć będzie artyście przez całą twórczość. Jego wczesne dzieło, *Miłość*, łączy **akademicki** sposób namalowania kochanków z **symboliczną** wymową odnoszącą się do okresów życia ludzkiego. Artysta ukazał je za pomocą twarzy postaci w różnym wieku, które widnieją w górnej partii płótna. Nowatorska jest **kompozycja** obrazu. Wewnętrzne podziały czynią z niego **tryptyk**, w którym część centralną w kształcie wąskiego, pionowego prostokąta wypełnia scena figuralna, a na pomalowanych na złoto bocznych panelach są **asymetrycznie** ukazane gałęzie i kwiaty róż.

Manifestem indywidualności twórczej Klimta i poszukiwania własnej drogi było współzałożenie przez niego stowarzyszenia **Secesja Wiedeńska**. Miało ono promować sztukę nowoczesną, wolną od oficjalnie obowiązujących konwencji obliczonych na zadowolenie burżuazyjnego odbiorcy. Jednym z pierwszych dzieł, które zapowiadały przemianę w twórczości artysty, była *Judyta I*.

### Gustaw Klimt *Judyta I*

*Judyta* to postać z Księgi Judyty – części Starego Testamentu. W drugiej połowie XIX wieku bohaterka ta przedstawiana bywała nie tyle w kontekście biblijnym, ile jako sensualna i niebezpieczna kobieta fatalna, dla której zabicie Holofernesa stanowiło źródło zmysłowej przyjemności. Klimt przedstawił ją w półpostaci. Judyta jest prawie naga, na szyi ma naszyjnik w formie obręczy ozdobionej drogimi kamieniami. Dłonią zdaje się pieścić włosy zamordowanego przez siebie mężczyzny. Rozchylone usta bohaterki i półprzymknięte oczy wskazują na przeżywaną przez nią rozkosz. Płaszczynę złotego tła wypełniają schematycznie zaznaczone sylwetki drzew i roślinna ornamentyka. Artysta inspirował się m.in. malarstwem egipskim i gotyckimi obrazami tablicowymi. Dzieło zostało namalowane w 1901 roku farbami olejnymi z dodatkiem płatków złota na płótnie o wymiarach 42 x 84 cm. Znajduje się w Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu.



Przełomowa dla twórczości Klimta okazała się podróż do **Rawenny** w roku 1903. Zachwyciły go tam **mozaiki bizantyńskie**. Odtąd częściej niż poprzednio stosował **złocenia** i **srebrzenia**, co nadawało jego obrazom charakterystyczną migotliwość, właściwą mozaikom. Ten **złoty styl**, jak go nazwano, trwający do ok. 1910 roku, wpisywał się w cechy **secesji**. Artysta stosował płynne **linie** i płaskie **plamy barwne**. **Kompozycje** jego dzieł były **asymetryczne**, wpisane w oryginalne formaty: kwadratów (lub bliskie kwadratowi) i bardzo wąskich, pionowych prostokątów, inspirowanych sztuką **Japonii**. Malarz, zrezygnowawszy z większości tradycyjnych metod budowania iluzji głębi, podkreślał **płaszczyznowość** obrazu. Zestawiał akademicko laserunkowo malowane partie ciał postaci z odrealniającym dziełem ornamentem składającym się z powtarzających się form organicznych bądź geometrycznych. Z obrazów emanowała zmysłowość. Przedstawiała różnorodne wizerunki kobiet: **wyidealizowanych** lub groźnych, w typie **kobiety fatalnej**.

W okresie tym powstały dzieła najbardziej kojarzone ze stylem artysty, takie jak: *Pocałunek*, *Judyta II (Salome)*, *Danae*, *Portret Adeli Bloch-Bauer* (ilustracja na s. 312).

### DLA DOCIEKLIWYCH

Źródłem erotyki, którą przesycone były prace Gustawa Klimta, upatrywać można zarówno w badaniach żyjącego wówczas w Wiedniu Zygmunta Freuda, twórcy teorii psychoanalizy, jak i w głoszonej przez francuskiego filozofa, Henriego Bergsona, idei élan vital (fr. 'pęd życiowy').

### Gustaw Klimt *Pocałunek*

Obraz o wymiarach 1,80 x 1,80 m został namalowany w 1908 roku farbami olejnymi na płótnie. Autor do stworzenia dzieła, które powstało w najbardziej charakterystycznym dla twórczości artysty okresie, użył również płatków złota. Para w miłosnym objęciu została przedstawiona na skrawku łąki, której strukturę oddają drobne plamy barwne wyobrażające kwiaty. Kochankowie toną w szatach dekorowanych ornamentálnymi wzorami. Ich bogactwo przypomina migotliwość mozaiki bizantyńskiej. Uproszczony modelunek jest widoczny jedynie w obrębie twarzy, odstaniających się ramion i dłoni. W innych partiach obraz malowany jest płasko, z wykorzystaniem konturu. Jedynym środkiem budowania relacji przestrzennych stała się kulisowość. Mężczyzna przedstawiony w obrazie to artysta – świadczy o tym wieniec na jego głowie. Do postaci kobiecej pozowała prawdopodobnie Emilie Flöge, przyjaciółka i ulubiona modelka Klimta. Dominująca w obrazie złota barwa interpretowana bywa jako wizualizacja namiętnego uczucia, które odrealniło



świat, przemieniając go w metafizyczną, transcendentną przestrzeń poza czasem i prawami fizyki. Dzieło znajduje się w Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu.



Malowane przez Klimta **portrety** charakteryzuje **realistycznie** ukazana twarz oraz **abstrakcyjne**, płaskie tło. Artysta tworzył także **pejzaże**, często ukazujące dolne partie lasu z rytmizującymi kompozycje pniami drzew. Poszycie leśne i liście malował drobnymi pociągnięciami pędzla, w technice zbliżonej do **pointylizmu**.

Już od połowy pierwszego dziesięciolecia XX wieku, jednocześnie z pracami w złotym stylu, w twórczości Klimta zaczęły pojawiać się obrazy o treści bardziej mrocznej, eksponującej lęk przed śmiercią, namalowane w ciemniejszej tonacji. Do dzieł tego typu należą m.in. *Trzy okresy życia kobiety* i *Śmierć i życie*.

Klimt przez całe życie zajmował się także malarstwem ściennym. W stylu akademickim wykonał **freski** w Teatrze Miejskim i w Muzeum Historii Sztuki we Wiedniu. Secesyjny charakter mają *Fryz Beethovena* w gmachu Secesji Wiedeńskiej, nawiązujący do *IX Symfonii* tego kompozytora, i **dekoracje pałacu Stocleta w Brukseli** (ilustracja na s. 333).

Nie zachowały się freski zdobiące plafon auli uniwersytetu w Wiedniu. Klimt namalował tam **personifikacje Filozofii, Medycyny i Sprawiedliwości**. Malowidła – ze względu na swój jawnie erotyczny charakter – wywołały protest środowiska władz uniwersytetu oraz konserwatywnych wiedeńskich krytyków. Dzieła te zostały zniszczone przez wojska nazistowskie w 1945 roku.

Twórczość Klimta ewoluowała od **akademizmu** poprzez **symbolizm**, **secesję** aż do **protoekspresjonizmu**. Zainspirował on kolejne pokolenie wiedeńskich artystów, przede wszystkim **Egona Schielego**. Dzieła Klimta, a zwłaszcza *Pocałunek*, wielokrotnie były i są nadal wykorzystywane oraz przetwarzane przez twórców kultury masowej XX i XXI wieku.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Swoją postawę wobec krytyków malowideł w auli uniwersyteckiej artysta wyraził, malując obraz *Złota rybka*. Przedstawił w nim nagą kobietę, prowokacyjnie wypinającą pośladki w stronę widza.

### Inni malarze

Na pograniczu **secesji** i **protoekspresjonizmu** ukształtowała się twórczość innego wiedeńczyka, **Egona Schielego**. Tworzył on m.in. **portrety** (w tym **autoportrety**), **pejzaże**, **akty**. Posługiwał się **farbami olejnymi**, **akwarelowymi** i **gwaszem**. Początkowo jego obrazy, takie jak *Portret malarza Antona Peschki*, przypominały styl Gustawa Klimta, który był dla niego artystycznym autorytetem. Z czasem Schiele całkowicie porzucił dekoracyjność, skupiając się na sile wyrazu. Operował wyraźnym, ciemnym **konturem**, **kompozycje** jego prac były **asymetryczne**, **faktura** zaś zróżnicowana. Nie zawsze w pełni opracowywał

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Relacja artystyczna między Gustawem Klimtem i Egonem Schielem była niezwykle dynamiczna. Początkowo Schiele tworzył pod wpływem starszego mistrza, następnie jednak jego indywidualny, silnie ekspresyjny styl wpłynął na późne obrazy Klimta. Mimo odrzucenia dekoracyjności, Schiele posługiwał się schematami kompozycyjnymi wypracowanymi przez swojego nauczyciela. Echa *Pocałunku* odnaleźć można w obrazach *Kardynał i zakonnica* oraz *Młoda dziewczyna i śmierć*. Świadectwem szacunku Schielego do twórczości Klimta jest też obraz *Eremita*, będący podwójnym portretem obu malarzy.

#### Egon Schiele

##### *Autoportret w pasiastej koszuli*

Obraz stworzony w 1910 roku gwaszem i czarną kredką na papierze o wymiarach ok. 31 x 44 cm przedstawia popiersie dwudziestoletniego malarza zwróconego półprofilem ku widzowi. Nieznaczne powiększenie głowy i podkreślenie oczu eksponować może zarówno uduchowienie, jak i intelekt. Postać obwiedziona jest wyraźnym konturem. Szkieletowe opracowanie torsu tworzy wrażenie non finito. W obrazie przeważa kremowa barwa papieru. W kolorach szarości, brązu, bladej czerwieni i błękitu Schiele opracował jedynie twarz i – dla równowagi kompozycyjnej – rękaw koszuli. Dzieło znajduje się w Leopold Museum w Wiedniu.



malowany motyw, uzyskując efekt **non finito**. Niekiedy **deformował** budowę anatomiczną przedstawianych postaci, wydłużając ich **proporcje**, hiperbolizując niektóre fragmenty ciała. Wiele jego prac ma charakter malarskiej introspekcji, czego dowodzi m.in. *Autoportret w pasiastej koszuli*. Artysta zmarł w 1918 roku, w wieku zaledwie dwudziestu ośmiu lat, na gripę zwaną hiszpanką.

Obrazy secesyjne tworzył także czeski artysta, znany głównie z prac graficznych, **Alfons Mucha**. Dostał on zlecenie na wykonanie dekoracji kościoła w Jerozolimie. Jednym z malowideł ściennych miała być *Madonna z liliami*. Zamówienie anulowano, ale pozostał obraz, który przedstawia niebiańską wizję Madonny. Lilie – symbol czystości – otaczają Dziewicę. U jej stóp siedzi dziewczynka w słowiańskim stroju ludowym. W rękach trzyma wieniec z bluszczu, który jest symbolem pamięci. Artysta wykonał także cykl dwudziestu monumentalnych płócien zatytułowany *Epopeja Słowiańska*. Miały one przedstawiać historię słowiańszczyzny, a szczególnie Czech. Mucha posługiwał się przede wszystkim **farbami temperowymi**. W późniejszym okresie życia Mucha wykonał także witraż do katedry św. Wita w Pradze ukazujący św. Wacława, patrona Czechów, i sceny z życia misjonarzy, świętych Cyryla i Metodego.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Gustaw Klimt *Miłość*, obraz w Muzeum Historycznym Miasta Wiednia
2. Gustaw Klimt *Judyta II (Salome II)*, obraz w Galleria d'Arte Moderna w Wenecji (Włochy)
3. Gustaw Klimt *Danae*, obraz w kolekcji prywatnej
4. Gustaw Klimt *Fryz Beethovena*, w gmachu Secesji w Wiedniu
5. Gustaw Klimt *Trzy etapy życia kobiety*, obraz w Galleria Nazionale d'Arte Moderna w Rzymie
6. Gustaw Klimt *Śmierć i życie*, obraz w Leopold Museum w Wiedniu
7. Egon Schiele *Portret malarza Antona Peschki*, obraz w kolekcji prywatnej
8. Egon Schiele *Moa*, obraz w Leopold Museum w Wiedniu
9. Alfons Mucha *Madonna z liliami*, obraz w Fundacji Alfonsa Muchy w Pradze



Wybrane techniki malarstwa secesyjnego:

- olej na płótnie, - fresk, - akwarela, - gwasz, - tempera oraz techniki mieszane.

Cechy malarstwa secesyjnego:

←• inspiracja sztuką rokoka, prerafaelitów i sztuką Dalekiego Wschodu,

- antyiluzjonizm,
- zwrot do natury i szukanie w niej źródeł inspiracji,
- poszukiwanie inspiracji tematycznej w literaturze, w tym w Biblii i mitologiach,
- częste motywy miłości i namiętności,
- rozpowszechnienie się malarstwa monumentalnego oraz sztalugowego powstającego w ścisłym związku z określonym wnętrzem,
- nowy sposób ukazania piękna – szczególnie kobiecego, ale też dwoistości natury kobiety,
- symboliczny przekaz, wykorzystywanie alegorii – personifikacji pojęć abstrakcyjnych,
- płynna, falista linia,
- wprowadzanie skomplikowanych układów kompozycyjnych,
- w kompozycji dążenie do wertykalizmu i asymetrii,
- deformacja,
- wprowadzenie stworów fantastycznych,
- płaszczyznowość,
- stylizacja, dekoracyjność,
- wprowadzanie w tło ornamentów floralnych i geometrycznych,
- stosowanie płaskiej plamy barwnej i wyraźnego konturu,
- złocenia i srebrzenia,
- jasna kolorystyka.

 SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień cechy formy malarstwa secesyjnego.
2. Określ zakres tematyczny i najczęściej pojawiające się motywy w malarstwie secesyjnym.
3. Znajdź w dostępnych źródłach obraz *Danae* Gustawa Klimta i przeprowadź analizę jego treści i formy.
4. Znajdź przynajmniej trzy przykłady przedstawień kobiety fatalnej w malarstwie dowolnych stylów i kierunków.
5. Przedstaw na przykładach relacje między symbolizmem a secesją.

## 6. GRAFIKA I RYSUNEK

Dla secesji szczególne znaczenie miał rozwój **grafiki**, zwłaszcza **użytkowej**, czyli reklamowej, oraz ilustrującej i ozdabiającej wydawane w tym czasie periodyki i książki. Grafika secesyjna ma podobne cechy jak malarstwo. W **litografiach barwnych** operowano płaską **plamą barwną** i **dekoracyjnym konturem**. Inspiracje czerpano z **natury**. Królowały przedstawienia pięknych kobiet, a także **stylizowane** i upraszczane elementy świata fauny i flory. W czasopiśmie często stosowano czarne **winiety** (fr. *vigne* 'winorośl'), czyli ozdoby druku.

Były to dekoracyjnie opracowane **ornamenty**, motywy **floralne** i **animalistyczne sceny** figuralne, a nawet **pejzaże**. Często miały one znaczenie **symboliczne**. Winiety stosowano już wcześniej, ale nigdy dotąd wydawane druki nie były aż tak ozdobne. Niekiedy kolumny tekstu otaczano **bordurą**. Winiety pojawiały się też we **frontyspisie**, czyli na stronie poprzedzającej kartę tytułową książki, i na stronach tytułowych. Zarówno w książkach, jak i w czasopiśmie winiety znajdowały się w nagłówku rozdziału lub w nagłówku periodyku.

Wśród technik, które dominowały w grafice użytkowej, na czoło wysuwają się **litografia barwna** oraz **drzeworyt**, w tym **drzeworyt barwny**. W **ilustracji** wykorzystywano też **rysunki**, np. wykonane **piórkiem** i **tuszem**, które powielano metodami fotochemicznymi.

**Grafikę secesyjną** w **Wielkiej Brytanii** reprezentował **Aubrey Beardsley** – artysta, który żył zaledwie 26 lat. Był samoukiem, zachęconym przez kilku artystów do twórczości. Charakterystyczne są dla niego projekty ilustracji i bogato zdobionych stron z **dekoracyjnie** opracowanymi **inicjałami** i **winiętami**. Wykonywał także projekty zaproszeń, karty menu dla restauratorów i **ekslibrisy**, czyli znaki identyfikujące właścicieli księgozbiorów. Inspiracje czerpał z **grafiki japońskiej**, z **greckiego malarstwa wazowego**, o czym świadczy m.in. *Pawia suknia*, ze sztuki **rokoka**, a także z twórczości **prerafaelitów**. W historii sztuki zasłynął przede wszystkim **ilustracjami** do wydania sztuki teatralnej **Oscara Wilde'a** – *Salome*. Jego styl charakteryzuje się mocnym **kontrastem walorowym** czerni i bieli, operowaniem płaską **plamą barwną** oraz **dekoracyjnym konturem** o płynnym kształcie przy całkowitym odrzuceniu modelunku światłocieniowego. W przedstawieniach figuralnych stosował wydłużone sylwetki. Fascynowała go erotyka, posunięta aż do granic perwersji. Często posługiwał się **symbolem**. Styl Beardsleya miał ogromny wpływ na ukształtowanie się **grafiki** książkowej i ilustracyjnej w Europie i w Stanach Zjednoczonych. Rysunki wykonywał **piórkiem** i **tuszem**. Ich rozpowszechnienie w druku zawdzięcza się metodom fotochemicznym.



### Aubrey Beardsley *Pawia suknia*

Dzieło o wymiarach 13 x 18 cm powstało w 1894 roku jako jedna z ilustracji do dramatu Oscara Wilde'a *Salome*. Pierwotnie powstało jako rysunek piórkiem i tuszem. W pierwszym wydaniu zostało przetworzone na drzeworyt, w kolejnych reprodukowano było metodą fotochemiczną. Dzieło przedstawia kobietę ubraną w fantazyjny strój stylizowany na wygląd pawia. Jest kształtowane płaską plamą barwną i dekoracyjną linią. Asymetria kompozycji wskazuje na inspiracje japońskimi drzeworytami. Artysta podkreślił elementy dekoracyjne czernią na bieli oraz bielą na czerni (na wzór greckiego stylu czarnofigurowego).





**Aubrey Beardsley, ilustracja do dramatu *Salome* Oscara Wilde'a**

Ilustracja o wymiarach ok. 16 x 23 cm powstała w 1893 roku jako rysunek, a następnie była reprodukowana metodą fotochemiczną. Przedstawia scenę ze sztuki Oscara Wilde'a, w której Salome – uosobienie kobiety fatalnej – całuje trzymaną w dłoniach głowę Jana Chrzciciela. Dzieło charakteryzują: płaska plama barwna, wyraźny kontur oraz intensywne kontrasty czerni i bieli. Grafikę opublikowano w pierwszym numerze czasopisma „The Studio” w 1893 roku.

Twórczość graficzna **Henriego de Toulouse-Lautreca** sposobem obrazowania, płaską **plamą barwną** i **dekoracyjnym konturem** wpisuje się w styl secesji. Na jego dziełach wzorowali się inni artyści, a wśród nich działający w środowisku praskim i paryskim **Alfons Mucha**. W Paryżu sławę przyniosło mu wykonanie **plakatu teatralnego do sztuki *Gismonda*** Victoriena Sardou, w której główną rolę odegrała największa gwiazda sceny tego czasu, **Sarah Bernhardt**. Przez 6 lat wykonywał liczne **plakaty reklamowe sztuk**, w których aktorka brała udział, takich jak m.in. ***Samarytanka, Dama kameliowa, Medea i Hamlet***. Przyczyniły się one do ugruntowania wizerunku „Boskiej Sary”, jak nazwali ją Francuzi. W technice **litografii** tworzył także inne plakaty z wizerunkami pięknych kobiet. Ich całe postacie lub tylko twarze otaczały ornamenty z kwiatów i liści. Wykorzystał je także, tworząc **reklamy**, np. **bibułek papierosowych *Job***. Reklama ta, nowatorska w swojej formie, powstała, zanim lekarze odkryli szkodliwość palenia.

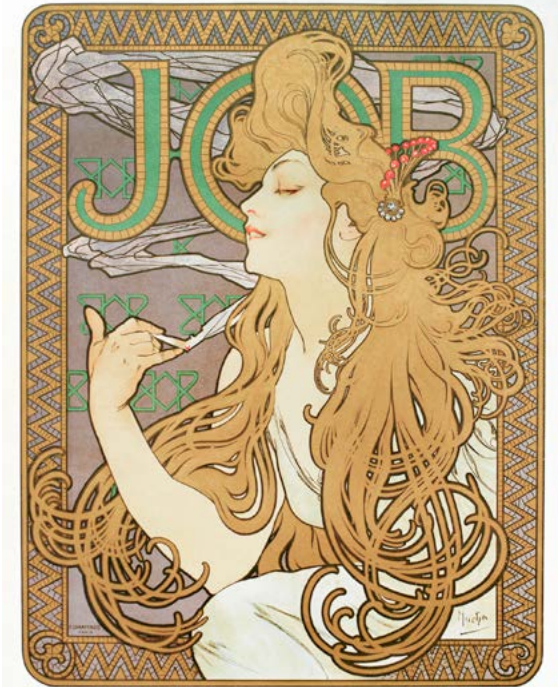
**Alfons Mucha, plakat do sztuki *Gismonda***

Projektując plakat teatralny, artysta wybrał scenę procesji w świątyni z ostatniego aktu dramatu. Ukazana centralnie aktorka, ubrana w dekoracyjny strój przypominający szaty liturgiczne, ma rozpuszczone włosy, na głowie wieniec, a w ręce trzyma liść palmy. Cechy formalne – płaskość plam barwnych, linearyzm, a także dekoracyjne elementy tła nawiązujące do bizantyńskich mozaik – typowe są dla secesji. Postać aktorki jest wyidealizowana, stylizowana na świętą. Półkolistą formą nad głową, w którą wpisano jej imię i nazwisko, przypomina nimb. W górnej części plakatu artysta oryginalnym liternictwem zapisał tytuł sztuki, u dołu widnieje napis „Théâtre de la Renaissance” odnoszący się do nazwy zespołu teatralnego, z którym była związana Sarah Bernhardt. Plakat został wykonany w 1894 roku w technice litografii barwnej w bardzo wydłużonym formacie 74 cm x 216 cm.

Mucha zasłynął także dekoracyjnymi **panneau** wykonywanymi w technice **litografii barwnej**. Były to grafiki o kształcie wydłużonego, pionowego prostokąta łączone w cykle składające się z czterech wyobrażeń **wyidealizowanych** kobiet będących **personifikacjami** abstrakcyjnych pojęć, takich jak m.in. ***Pory dnia, Pory roku, Sztuki piękne, Kwiaty i Kamienie szlachetne***.

**Alfons Mucha, reklama bibulek *Job***

Mucha w swoich reklamach powiązał wizerunek produktu z wyidealizowaną postacią kobiecą, czyli posłużył się strategią, która popularna jest do dziś. Uniesiona twarz bohaterki plakatu wyraża rozkosz, która kojarzyć ma się widzowi z trzymanym przez nią w dłoni dymiącym papierosem. Linearnie potraktowane włosy kobiety układają się w formy ornamentalne, przypominające celtycką plecionkę. Dzieło obiega dekoracyjna bordiura, której forma imituje mozaikę. Nazwa produktu – **Job** – została tak zakomponowana za głową postaci, że litera „o” zdaje się tworzyć wokół niej aureolę. Plakat



wykonano w 1896 roku w technice litografii barwnej o wymiarach ok. 46 x 67 cm.

Wśród **niemieckich** ilustratorów książek na czoło wysuwa się postać **Otona Eckmanna**. Jego prace zawierały motywy charakterystyczne dla **secesji**, a zwłaszcza **łabędzie** oraz **stylizowane kwiaty**, takie jak np. **iryisy**. Niektóre z jego projektów od prac innych artystów odróżnia stosowanie delikatnego **modelunku** wprowadzającego efekt przestrzeni.



**DLA DOCIEKLIWYCH**

W historii drukarstwa Otto Eckmann zasłynął także opracowaniem dekoracyjnych czcionek o nazwach „Eckmann” i „Fete Eckmann”, które były wzorowane na japońskiej kaligrafii i do dzisiaj są wykorzystywane.

**Otto Eckmann *Irysy***

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych motywów w twórczości artysty są stylizowane irysy. Wykonane w technice drzeworytu o wymiarach ok. 13 x 22 cm w 1895 roku, były odbijane w wersjach barwnych i czarno-białych. Forma kwiatów jest uproszczona. Artysta linią odzwierciedlał zarówno strukturę liścia, jak i stosował ją jako element szrafowania na kwiatach, co daje wrażenie delikatnego modelunku. Motyw ten był reprodukowany w wydawanych w okresie secesji czasopismach.





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

1. Aubrey Beardsley *Izolda*, litografia barwna
2. Alfons Mucha *Samarytanka*, plakat wykonany litografią barwną
3. Alfons Mucha *Dama kameliowa*, plakat wykonany litografią barwną
4. Alfons Mucha *Medea*, plakat wykonany litografią barwną
5. Alfons Mucha *Hamlet*, plakat wykonany litografią barwną
6. Alfons Mucha *Pory dnia*, litografie barwne
7. Alfons Mucha *Pory roku*, litografie barwne

## Wybrane techniki stosowane w grafice secesyjnej:

- drzeworyt, • drzeworyt barwny, • litografia,
- rysunek piórkiem i tuszem powielany metodami fotochemicznymi.

## Cechy grafiki secesyjnej:

- rozwój grafiki reklamowej, druku książkowego, ale przede wszystkim ilustracji czasopism,
- dekoracyjność i stylizacja,
- wykorzystywanie symboli,
- dominacja motywów floralnych, animalistycznych, także scen figuralnych,
- stosowanie dekoracji w formie winiet z motywami zaczerpniętymi z natury,
- w grafice wielobarwnej stosowanie płaskiej plamy barwnej i opływającego formy konturu.



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień motywy charakterystyczne dla grafiki secesyjnej.
2. Powiedz, jaką funkcję pełniła grafika na przełomie XIX i XX wieku.
3. Wymień przynajmniej dwóch artystów grafików, których dzieła można zaliczyć do stylu secesyjnego.
4. Odnajdź w dostępnych źródłach reprodukcję grafiki Aubreya Beardsleya przedstawiającą Izoldę i na jej podstawie wyjaśnij, na czym polegała inspiracja artysty grafikami japońskimi.
5. Odnajdź w dostępnych źródłach reprodukcję plakatu Alfonsa Muchy do spektaklu *Samarytanka* i na jej podstawie wymień cechy typowe dla stylu tego artysty.
6. Wymień plakaty Alfonsa Muchy, które reklamowały spektakle z udziałem Sarah Bernhardt.
7. Na podstawie reklamy bibulek papierosowych Job wyjaśnij, na czym polegały zastosowane przez Alfonsa Muchę mechanizmy reklamy.

## 7. SZTUKA UŻYTKOWA

Potrzeba integracji **dyscyplin sztuki**, a przede wszystkim zainteresowanie estetyką dnia codziennego najlepiej wyraziły się w **sztuce użytkowej**. Projektowane na przełomie XIX i XX wieku meble, tkaniny dekoracyjne, stroje, scenografie teatralne, drobne przedmioty codziennego użytku, jak lampy, naczynia, donice i wazon, a także biżuteria były kształtowane w nowy sposób, a najwybitniejsze realizacje do dzisiaj są naśladowane i kopiowane. Inspiracje czerpano nie tylko z otaczającej rzeczywistości, lecz także ze **sztuki Dalekiego**

**Wschodu**, głównie **japońskiej i chińskiej**. Założenie w wielu krajach warsztatów artystycznych na podobieństwo **Arts and Crafts Movement** przyczyniło się do zainteresowania najwybitniejszych twórców dziedzinami **rzemiosła artystycznego**, które dotąd pozostawiano rzemieślnikom. Wielu z tych twórców poświęciło się całkowicie projektowaniu przedmiotów codziennego użytku, rezygnując z uprawiania malarstwa i rzeźby.

Podobnie jak w innych dyscyplinach sztuki, elementem charakterystycznym stylu była płynna, falista **linia**. W zależności od upodobań estetycznych twórców **ornamentyka** była mniej lub bardziej bogata. **Płaszczyznowość** i **linearyzm** – te cechy **secesji** znakomicie dawały się przetwarzać w formy użytkowe. Chętnie łączono różne materiały, zwłaszcza kosztowne tworzywa, operowano pastelowymi **barwami**. U niektórych twórców zaznaczyła się tendencja do posługiwania się **ornamentem** geometrycznym.

Zerwanie z historyzmem najlepiej wyraziło się w **dekoracji** wnętrza, w których **meble** zaczęły przybierać nowocześniejsze formy. Podobnie jak w **architekturze**, gdzie ujawniły się różne tendencje, tak i w meblarstwie **secesja** nie jest jednolita.

We Francji najsłynniejszy ośrodek meblarstwa działał w **Nancy**. Powstało tam stowarzyszenie artystów, zwane **Szkołą z Nancy**, którego celem była odnowa rzemiosła artystycznego. Artyści stosowali tam bogatą **ornamentykę floralną** lub **animalistyczną**. Ich meble miały niekiedy rzeźbiarską strukturę. Falujące linie podpór były ukształtowane w formy łodyg, pnączy lub owadów. Kształt mebli był z reguły **symetryczny**, **asymetrię** wprowadzały motywy dekoracyjne. Meble tworzone m.in. z **drewna owocowego**, orzecha i mahoniu. Były zdobione **intarsjami** i **inkrustacjami**, co określa się francuskim terminem **markieteria**, obejmującym obie te metody dekoracji. Do najsłynniejszych przedstawicieli Szkoły należeli **Émile Gallé**, twórca m.in. łóżka nazwanego **Świt i zmierzch**, **Louis Majorelle** i **Eugène Vallin** – autor m.in. projektu jadalni (ilustracja na s. 325).

**Émile Gallé, łóżko**

Ten niezwykle luksusowy mebel o długości 192 cm powstał w 1904 roku z kosztownego drewna palisandru i hebanu. Dekorowany jest intarsją i inkrustacją z wykorzystaniem masy perłowej i szkła iryzującego. Tymi technikami Gallé wykonał ogromne ćmy po obu stronach łoża. Ta na wezglowiu swoimi skrzydłami otacza nocny pejzaż stworzony dzięki intarsji. Łóżko, nazwane **Świt i zmierzch**, znajduje się w Muzeum Szkoły w Nancy (Francja).



W **Belgii** projekty mebli tworzył **Henry van de Velde**. Charakteryzują się organicznymi kształtami, płynną **linią**, masownością i **dekoracyjnym** opracowaniem detalu **snycerskiego**.

Jeden z najsłynniejszych **brytyjskich** projektantów – **Charles Rennie Mackintosh** – projektował meble charakteryzujące się geometrycznymi formami i wysmukłymi **proporcjami**. Na przykład krzesła miały wysokie oparcia, w które – dla złagodzenia ciężaru optycznego – wprowadzał ażurowe **kratownice**, czyli przeplatające się prostopadłe listewki pionowe i poziome, lub tylko pionowe elementy – spojone u góry elementem poprzecznym.



W większe płaszczyzny oparć wplatał motywy **dekoracyjne**.

Dziedziną secesyjnego rzemiosła, która rozwijała się bardzo prężnie, było **szkło i ceramika**. Projektowane przedmioty dekorowano **szkłem witrażowym**. Tworzono naczynia ze **szkła iryzującego** (mieniącego się barwami tęczy) i **warstwowego**, czyli nakładano na siebie dwie lub kilka warstw różnobarwnego szkła. Szczególne miejsce w historii sztuki zajmuje **Louis Comfort Tiffany, amerykański** artysta działający w **Nowym Jorku**. Sławę międzynarodową przyniosły mu wyroby ze **szkła**, zwłaszcza lampy, które do dzisiaj określa się terminem **Tiffany**. Wykonane były z drobnych elementów szkła **witrażowego** układanych w **dekoracyjny wzór** zaczerpnięty z **natury**. Projektował też **witraże** okienne lub w formie ścianek, stanowiących rodzaj parawanu dzielącego poszczególne funkcje pomieszczenia. Szczególnie lubił motyw pawia. Jedno z jego dzieł, witraż **Karpie** z 1900 roku, można obejrzeć w **Muzeum Pałac w Rogalinie**. Artysta znany był także z posługiwania się szkłem iryzującym, które stosował przede wszystkim w wazonach.



#### Louis Comfort Tiffany, lampa witrażowa

Popularność lamp witrażowych wiązała się z rozpowszechnianiem się u schyłku XIX wieku światła elektrycznego. Klosz tej lampy udekorowano motywem ważek, a jej podstawę zdobi mozaika. Jej wstępny projekt przypisywany bywa Clarze Driscoll, współpracownicy Tiffany'ego. Projekt ten zyskał znaczną popularność, Tiffany realizował go wielokrotnie w różnej kolorystyce. Lampa na reprodukcji powstała około 1910 roku. Mierzy ok. 43 cm. Znajduje się w kolekcji prywatnej.

#### Louis Comfort Tiffany, wazon Jack-in the pulpit

Nazwa wazonu pochodzi od kwiatu, którego formę naczynie naśladuje. Jest ono znakomitym przykładem zastosowania szkła iryzującego. Szkło to mieni się różnymi barwami tęczy. Wazon o wysokości ok. 50 cm powstał w 1915 roku. Przechowywany jest w Instytucie Sztuki w Detroit w Stanach Zjednoczonych.

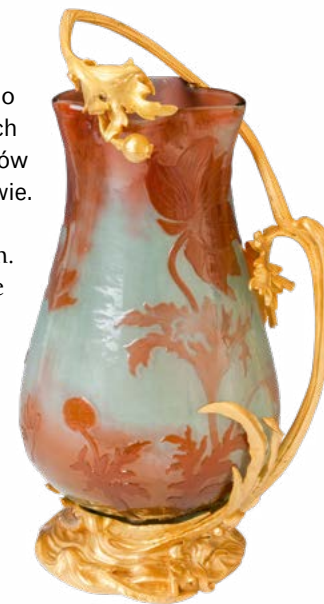
Wśród projektantów francuskich wyróżniał się **Émile Gallé**, który projektował nie tylko meble. Sławę przyniosły mu przede wszystkim wyroby ze szkła warstwowego, np. wazon. Łączył też niekiedy **szkło z metalem**. Artysta preferował zdobienia **floralne**. Stosował aplikacje w formie kwiatów, pnączy, grzybów czy drobnych zwierząt. **Asymetria** zdobień tworzonych przez niego naczyń wynikała z inspiracji sztuką **Dalekiego Wschodu**.

#### Émile Gallé, wazon



Wazon o wysokości ok. 30 cm wykonany jest ze szkła warstwowego w dwóch kolorach – mięty i cynobru. Stopa i asymetryczne ucho o kształtach roślinnej wici odlane są ze złoczonego brązu. Naczynie z motywem kwiatów maku powstało ok. 1900 roku. Znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

**René Jules Lalique** tworzył buteleczki perfum o wymyślnych kształtach. Przede wszystkim zasłynął jednak jako jubiler. Miał w **Paryżu** własne przedsiębiorstwo produkujące biżuterię. Tworzył m.in. unikalne ozdoby dla **Sarah Bernhardt**. W jubilerstwie, oprócz **złota i szlachetnych kamieni**, stosował **kość słoniową, emalię, kamienie półszlachetne i szkło**. Jego wyroby często przypominały kształtem rośliny i zwierzęta. O ich wartości decydowały nie tyle zastosowane materiały, ile jakość i precyzja wykonania.



#### René Jules Lalique, broszka

W broszce zostały połączone charakterystyczne dla secesji motywy – sylwetka kobiety (wyposażonej w szpony drapieżnego ptaka) i ważka o pięknych skrzydłach. Ozdoba wykonana niezwykle precyzyjnie ze złota, kamieni szlachetnych i półszlachetnych oraz emalii należała pierwotnie do Sarah Bernhardt. Broszka mierząca ok. 27 cm powstała prawdopodobnie w 1897 roku. Znajduje się w zbiorach Fundacji Calouste Gulbenkian w Lizbonie.



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

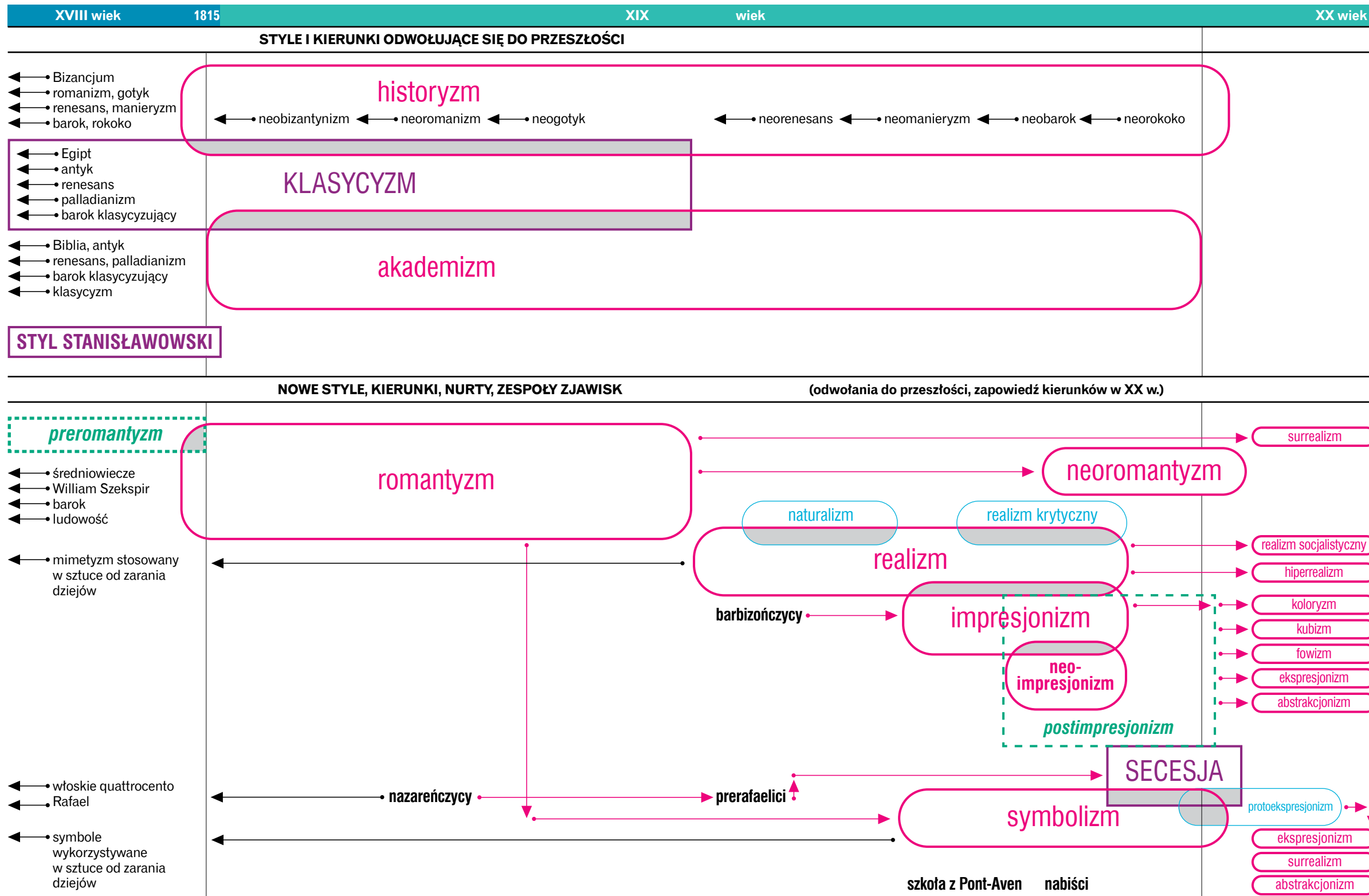
1. Powiedz, co rozumiesz przez określenie *Tiffany*.
2. Wskaż najwybitniejszych projektantów secesyjnej sztuki użytkowej i dziedziny, w których się oni specjalizowali.
3. Wymień cechy charakterystyczne mebli projektowanych przez artystów Szkoły z Nancy.
4. Wymień typowe rodzaje szkła secesyjnego.



#### WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na trzech przykładach dzieł budowli z różnych krajów wskaż różnorodność architektury secesyjnej.
2. Na przykładach wybranych trzech dzieł reprezentujących różne dziedziny sztuki scharakteryzuj zainteresowania tematyczne artystów secesji.
3. Analizując trzy dzieła reprezentujące różne dziedziny, wykaż, że fascynacja formami floralnymi była typowa dla artystów secesji.
4. Analizując trzy dzieła różnych artystów, omów, w jaki sposób twórcy secesji przedstawiali w swej sztuce kobiety.
5. Na podstawie analizy trzech dzieł wykaż różnice między malarstwem akademizmu, impresjonizmu i secesji.







## PREKURSORY – ZAPOWIEDŹ NOWYCH STYLÓW, KIERUNKÓW, NURTÓW

preromantyzm

romantyzm

realizm

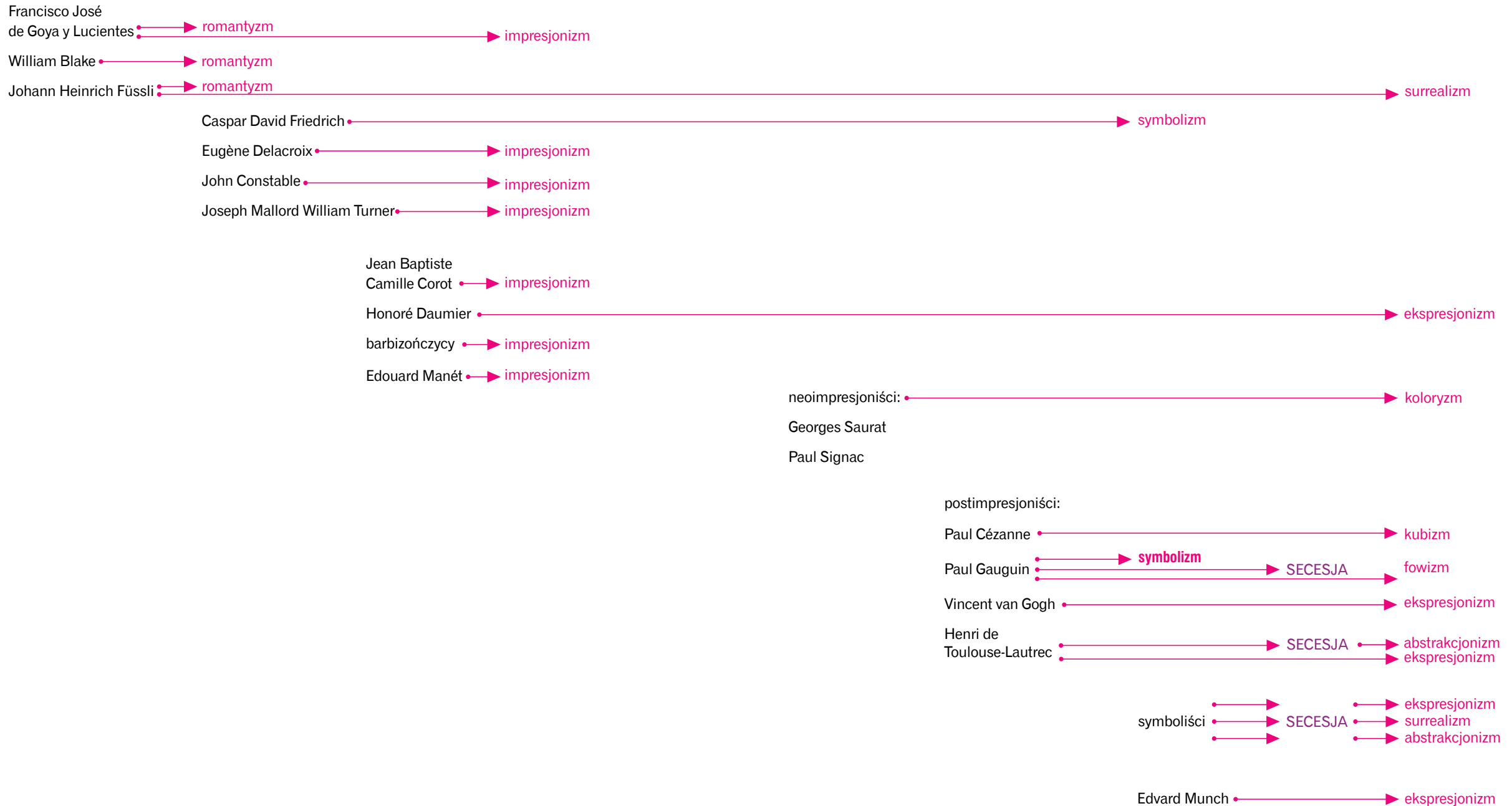
impresjonizm

neoimpresjonizm

postimpresjonizm

symbolizm

SECESJA







## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Na podstawie Mapy myśli wymień style, które powstały pod koniec XVIII i w XIX wieku. Umieść je w czasie i podaj powiązania z innymi zjawiskami.
2. Na podstawie Mapy myśli wymień kierunki, które powstały pod koniec XVIII i w XIX wieku. Umieść je w czasie i podaj powiązania z innymi zjawiskami.
3. Na podstawie Mapy myśli wymień nazwiska artystów, którzy byli prekursorami nowych kierunków.
4. Wymień kierunki, które powstały w XX wieku, a których źródła można znaleźć w poprzednich wiekach.

# SZTUKA POLSKA: IMPRESJONIZM, POSTIMPRESJONIZM, SYMBOLIZM, SECESJA, NEOROMANTYZM I STYL ZAKOPIAŃSKI

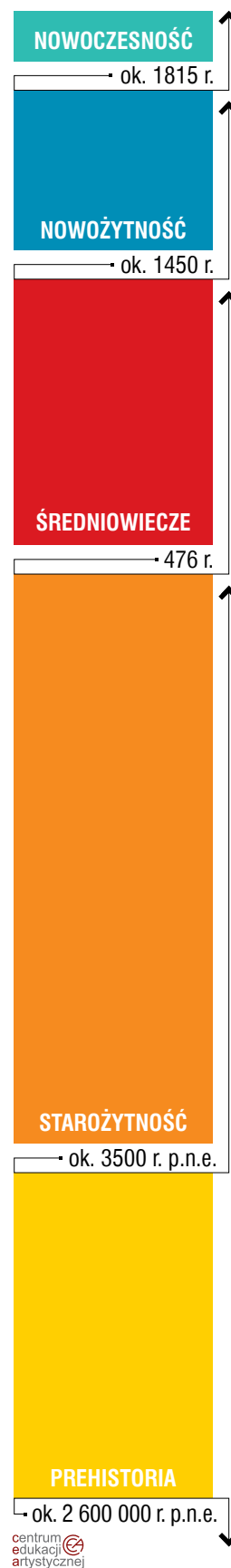
lata dziewięćdziesiąte XIX w.

pierwsza dekada XX w.

- 1893 r. śmierć Jana Matejki
- 1895 r. kierownictwo Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie obejmuje Julian Fałat
- 1897 r. powstanie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”
- 1897 r. założenie periodyku „Życie” w Krakowie
- 1900 r. przekształcenie krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w Akademię Sztuk Pięknych
- 1901 r. powstanie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana
- 1901 r. założenie periodyku „Chimera” w Warszawie
- 1904 r. reaktywowanie Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie
- 1913 r. powstanie Stowarzyszenia Warsztaty Krakowskie
- 1914 r. wybuch I wojny światowej
- 1917 r. założenie w Poznaniu periodyku „Zdrój”

## 1. TŁO HISTORYCZNE PRZEMIAN W SZTUCE

W obrębie ziem polskich, wciąż jeszcze pod zaborami, rozwijał się w latach 1890–1918 okres w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych, który nazwano **Młoda Polska** lub **modernizmem**, chociaż należy pamiętać, że termin *modernizm* ma kilka różnych znaczeń. Czas ten cechowała ogromna różnorodność. Charakterystyczne było przenikanie się w sztukach plastycznych różnych kierunków i nurtów: **impresjonizmu**, **postimpresjonizmu**, **symbolizmu**, **secesji** i **protoekspresjonizmu**. Nowe trendy pojawiały się także w twórczości





realistów, czego przykładem są obrazy **Aleksandra Gierymskiego**. W jego pracach przejawiały się pewne cechy zbliżone z **impresjonizmem**. Uwidoczniło się to na obrazie *W altanie*, a także w malowanych w kraju i za granicą **nokturnach**, takich jak *Opera paryska nocą* i *Wieczór nad Sekwaną*.



**Aleksander Gierymski** *W altanie*

Obraz *W altanie* jest to studium, które charakteryzuje realizm w sposobie obrazowania,

ale równocześnie bogactwo barw wynikających z wnikliwej obserwacji zjawisk i wpływu światła słonecznego

na przedstawione przedmioty. Został namalowany w 1882 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,48 x 1,37 m. W altanie ogrodowej odbywa się spotkanie towarzyskie. Wokół dwóch stołów siedzą jego uczestnicy. Bohaterowie obrazu są wytwornie ubrani w kostiumy z XVIII wieku. Ich wykwitne peruki mają charakter rokokowy, a cała scena przypomina przedstawienia w typie *fête galante*. Paleta barw jest bogata, utrzymana w jasnej tonacji. Wielobarwne stroje i roślinność rozświetlane są przez promienie, które przenikają poprzez prześwity altany, tworząc refleksy barwne. Obraz Gierymskiego jest połączeniem malarstwa akademickiego z fascynacją światłem zbliżną z poszukiwaniami impresjonistów. Znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Rozmieszczenie migotliwych refleksów barwnych na obrazie *W altanie* Aleksandra Gierymskiego badacze łączą z wpływem grupy włoskich malarzy znanych jako *macchiaioli* (wł. *macchia* 'plama'). Malarze ci, działający w Toskanii w połowie XIX wieku, swoim zainteresowaniem efektami świetlnymi wyprzedzili poszukiwania francuskich impresjonistów.

Na przełomie XIX i XX wieku wciąż żywa była tradycja **romantyczna**, którą niektórzy badacze nazywają **neoromantyzmem**. Sztuka w okresie **Młodej Polski** najsilniej rozwijała się na terenie zaboru austriackiego, zwłaszcza w **Krakowie** i we **Lwowie**. Nowym ośrodkiem stało się **Zakopane** – cel wyjazdów inteligencji, w tym literatów i artystów plastyków. Mniej działało się na obszarach zaboru rosyjskiego w **Warszawie**, gdyż tam w wyniku upadku **powstania styczniowego** panowały represje. Także w **Poznaniu**, pod zaborem pruskim, nie było sprzyjających warunków dla rozwoju kultury polskiej.

Wśród Polaków nadal żywa była pamięć o klęsce powstania styczniowego. Represje popowstaniowe, szczególnie zesłania patriotów na Sybir, utrwalił w swoich dziełach **Jacek Malczewski**, np. w *Wigili na Syberii*.

#### **Jacek Malczewski**

##### *Wigilia na Syberii*

Obraz ukazuje los polskich zesłańców, zapewne powstańców lub działaczy patriotycznych, którzy spędzają wigilijny wieczór z dala od swoich rodzin. Tradycyjne potrawy zastąpić musi im chleb i herbata z samowara. Uderza kontrast między radosnym charakterem święta a smutkiem zesłańców. Niektórzy z nich, by ukryć emocje, zasłaniają twarze. Ekspresję obrazu buduje także kontrast wpadającego przez okno zimnego syberyjskiego światła z ciepłym blaskiem



świacy. Obraz namalowany w 1892 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 126 x 81 cm znajduje się

w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie.

U schyłku XIX stulecia zmieniły się warunki rozwoju sztuki. W **1893 roku** zmarł **Jan Matejko**, który kierował krakowską Szkołą Sztuk Pięknych. Jako pedagog, miał niechętny stosunek do nowinek artystycznych płynących głównie z Paryża. Obawiał się, że będą one stanowiły zagrożenie dla sztuki narodowej i nie tylko mogą pozbawić ją charakterystycznych cech, ale też roli, jaką powinna według niego odegrać. Młodzi artyści inaczej jednak pojmowali swój związek z tradycją. Po śmierci „mistrza Matejki” nastąpił przełom. Do głosu doszli ci, którzy proponowali inne **środki artystyczne** niż te, które on narzucał. W **symboliczny** sposób tę zmianę zapowiadał **Jacek Malczewski** w obrazie *Introdukcja*.

#### **Jacek Malczewski** *Introdukcja*

Dzieło, które ma także inny tytuł *Malarczyk*, przedstawia nastoletniego czeladnika malarskiego siedzącego na parkowej ławce. Obok niego stoi kubeczek z farbami i leżą patrony, czyli szablony używane głównie przez malarzy pokojowych, ułatwiające powielanie określonego wzoru. Tytuł dzieła – *Introdukcja*, czyli wprowadzenie – sugeruje, że młodziemiec znalazł się w sytuacji granicznej. Przed nim decyzja dotycząca jego malarskiej przyszłości. Zwinięte patrony symbolizują sztukę odtwórczą, naśladowczą, powielanie wzorców mistrzów. Chłopak spogląda jednak przed siebie, poza kadr obrazu i zasłania ręką dolną część twarzy, jakby zaskoczony wizjami, które przyniosła mu wyzwolona wyobraźnia. Obraz namalowany w 1890 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,32 x 3,32 m znajduje się w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie.





Istotnym wydarzeniem było przejście kierownictwa szkoły przez **Juliana Fałata** w roku 1895. Zaangażowano tam wówczas w roli wykładowców **Jacka Malczewskiego**, **Teodora Axentowicza**, **Leona Wyczółkowskiego**, **Jana Stanisławskiego**, **Konstantego Laszczkę**, **Józefa Mehoffera**, **Stanisława Wyspiańskiego**, **Wojciecha Weissa** i **Józefa Pankiewicza**. Wymienieni artyści wpłynęli nie tylko na charakter sztuki tego okresu, lecz także przyczynili się do intensywnego rozwoju życia artystycznego. Dzięki zabiegom Fałata krakowska szkoła w 1900 roku została przekształcona w **Akademii Sztuk Pięknych**. Także w **Warszawie** doszło w 1904 roku do reaktywowania dawnej uczelni jako Szkoły Sztuk Pięknych.

Powstawały wówczas, zwłaszcza w **Krakowie**, nowe organizacje artystyczne. W wyniku protestu środowiska młodych twórców przeciwko wystawom Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, które nie promowało sztuki „młodych”, powołano w 1897 roku **Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”**. Zajęło się ono organizacją życia artystycznego. W ślad za idącym z Zachodu zainteresowaniem sztuką projektową, której efekty wpływały na estetykę codzienności, w 1901 roku utworzono **Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana**, a w 1913 roku – **Stowarzyszenie Warsztaty Krakowskie**, promujące wytwórczość rzemieślniczą i artystyczne rękodzieło.

Wraz z dojściem do głosu młodego pokolenia twórców powstawały w kraju periodyki o charakterze literacko-artystycznym. Pierwszym z nich było wydawane w **Krakowie** i we **Lwowie** od 1897 roku „**Życie**”, którego redaktorem w roku 1898 został **Stanisław Przybyszewski**, a redaktorem artystycznym – **Stanisław Wyspiański**. W **Warszawie** **Zenon Przesmycki (Miriam)** od 1901 roku wydawał „**Chimerę**”, angażując do ilustrowania pisma wybitnych twórców tego okresu. Obydwa czasopisma promowały nową, **secesyjną** estetykę, co inspirowało wydawców zainicjowanego w 1917 roku w **Poznaniu** miesięcznika „**Zdrój**” poświęconego sztuce i kulturze umysłowej. „Zdrój” tylko rok utrzymał secesyjny charakter i konwencję młodopolską, a od 1918 roku stał się organem **ekspresjonistów**.

Okres **Młodej Polski** to także czas rozwoju życia artystycznego i zaistnienie – zwłaszcza w środowisku krakowskim – zjawiska **bohemy**, czyli **cyganerii artystycznej**. Artyści mieli swoje ulubione miejsca spotkań, a wśród nich słynną **Jamę Michalikową** – kultową do dziś kawiarnię w **Krakowie**, ozdobioną rysunkami i szkicami najśłynniejszych młodopolskich artystów, którzy często w ten sposób płacili właścicielowi za konsumpcję. W kawiarni powstał w 1905 roku słynny w tym czasie kabaret **Zielony Balonik** – z założenia elitarny – koncentrujący się na ośmieszaniu konserwatywnych środowisk Krakowa. Atmosferę panującą w kawiarni dobrze oddał na swoim obrazie **Kazimierz Sichulski**.

Małopolscy artyści i literaci chętnie wyjeżdżali do podkrakowskich **Bronowic**, szukając inspiracji w folklorze. Związane to było z charakterystycznym dla Polaków zjawiskiem **chłopomanii**, zwanej też ludomanią, przejawiającym się zainteresowaniem przedstawicieli inteligencji młodopolskiej życiem społeczności chłopskiej i jej obyczajami. Uważano, że stagnacja i głęboki pesymizm, jakie opanowały inteligencję, były spowodowane życiem z dala od **natury**. Powrót do niej miał być źródłem odnowy społeczeństwa, a inteligenci żenili się z chłopkami i przeprowadzali na wieś. Przykłady chłopomanii widoczne są m.in. w twórczości **Teodora Axentowicza**, **Stanisława Wyspiańskiego**, o czym świadczy m.in. **Autoportret z żoną**, i **Włodzimierza Przerwy Tetmajera** – gospodarza słynnego wesela, opisanego w dramacie Stanisława Wyspiańskiego.

Okres intensywnego rozwoju sztuki przerwał wybuch **I wojny światowej** w 1914 roku.

### Kazimierz Sichulski

#### **Kabaret Zielonego Balonika**

Artysta namalował w 1908 roku obraz **Kabaret Szalony**. Oryginał się nie zachował, ale powstały na jego podstawie dwie inne wersje, z których jedna zdołała do dziś Jamę Michalikową, a prezentowana na ilustracji znajduje się w Muzeum Literatury w Warszawie. Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,04 x 1,47 m. Przedstawia twórców Zielonego Balonika, którzy w korowodzie podążają w kierunku księżycy, gdzie wita ich legendarny czarnoksiężnik, Jan Twardowski. Na faunie z głową Leona Wyczółkowskiego siedzi współtwórca i konferansjer kabaretu, Stanisław Sierosławski. W centrum obrazu widać



Tadeusza Boya Żeleńskiego

– twórcę wielu satyrycznych tekstów do kabaretu.

Z wielkimi nożycami w dłoniach wznosi się Karol Frycz

– malarz i scenograf, a

niedaleko od niego – Jan

Stanisławski. Na drewnianym

koniku cwałuje malarz

– Witold Wojtkiewicz.

W prawym górnym narożniku

zniekształcony ptak – to Feliks

Manggha Jasieński, słynny

kolekcjoner, miłośnik kultury

japońskiej, stąd jego przydomek

– Manggha.



### Stanisław Wyspiański

#### **Autoportret z żoną**

Artysta przedstawił siebie wraz z małżonką na obrazie z 1904 roku namalowanym w technice pastelu na kartonie o wymiarach ok. 62 x 48 cm. Pochodząca z podkrakowskiej wsi kobieta ubrana jest w ludowy strój krakowski. Kilkomą śmiałyymi ruchami ręki artysta potrafił uzyskać cechy podobieństwa, a także charakter postaci. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

### DLA DOCIEKLIWYCH

Uczniowie krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych znakomicie bawili się, rysując i malując pastisze i karykatury swoich mistrzów. Do pracowni Leona Wyczółkowskiego wiódł długi korytarz, zwany przez nich katakumbami. Pośrodku ściany został umieszczony wizerunek Juliana Fałata jako bizantyńskiego świętego. Ponieważ Jan Stanisławski był znany z potężnej postury, jego karykatura została namalowana na dwóch piętach: do pasa na piętze drugim, a reszta na pierwszym.




 SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij termin *Młoda Polska*.
2. Wymień wydarzenia artystyczne, które miały wpływ na różnorodność i bujność okresu Młodej Polski.
3. Wyjaśnij, na czym polegała różnorodność postaw twórczych w okresie Młodej Polski.
4. Wskaż organizacje artystyczne, które miały wpływ na rozwój życia artystycznego Młodej Polski.

## 2. POGLĄDY ESTETYCZNE

„Wyrażać ducha ludzkiego mogą [...] różne sfery jego działalności [...]. Cała sztuka zresztą – nie tylko malarstwo – do tego zmierza i w tym kierunku się rozwija. Wszystkie jej gałęzie żyją i walczą bezwiednie pod sztandarem, na którym można by wyszyć napis: intensywnizm”.

„Prawo wzrostu natężenia wzruszeń kieruje rozwojem treści i postępem środków technicznych, ono jest dążeniem: a) do syntezy między jednym a drugim, b) do syntezy wielu sztuk naraz celem wstrząśnięcia całej duszy ludzkiej, c) do syntezy w sensie tworzenia dzieł z ziaren przeszłości i wymagania od dzieł techniki jutra, zamiast biernego odtwarzania, czyli przeżywania motywów, ideałów i uczuć minionych”.

Cezary Jellenta

„Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy. A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujęta w żadne karby, nie może być na usługach jakiegokolwiek idei, jest panią, praźródłem, z którego życie się wyłoniło. Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religią, a kapłanem jej artysta”.

Stanisław Przybyszewski

„Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną: ukrywa za zmysłowymi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne pozamysłowe horyzonty”.

„Artysta musi patrzeć na naturę, nie po to wszakże, by kopiować ten zjawiskowy płaszcz osłaniający jej istotę, lecz aby, dotarłszy do tej ostatniej, nauczyć się tworzyć w dalszym ciągu tak, jak natura tworzy, to jest wiążąc każdy szczegół z całością bytu”.

Zenon Przesmycki (Miriam)

„Symbolizm jest najdoskonalszym indywidualizmem i każdy z symbolistów daje nam w swym obrazie, przyzwawszy na pomoc umiejętność używania farb i łączenia barw, cząstkę stanu swej duszy, takiej, jaką była w chwili tworzenia – to jest nie niewolnicy fotografiki, lecz duszy wolnej, swobodnej, nie krępującej się w chwili natchnienia”.

Gabriela Zapolska

„Trzeba młodych do Paryża wysyłać, żeby sobie oczy przemyli”.

Jan Stanisławski

„Zaczynamy pojmować, czym jest rzemiosło. Ta pierwsza sztuka ręki ludzkiej i oka, jak dostojną jest praca rękodzielnika i kroczącego drogą arcydzieła artysty, jak wiele miejsca zajmuje kwestia otaczających nas kształtów, które są twarzą narodów [...]”.

Jerzy Warchałowski

Do ukształtowania estetyki **Młodej Polski** przyczynili się pisarze, z których kilku zajmowało się także krytyką literacką i artystyczną. Sama nazwa okresu – Młoda Polska – pochodzi od tytułu cyklu artykułów napisanych przez krytyka literackiego – **Artura Górskiego** – opublikowanych na łamach „*Życia*”. Zwracał uwagę na ponadprzeciętność twórcy, którego – w opozycji do pozytywizmu – podnosił do rangi wieszczka. Zarówno jego poglądy, jak i wciąż żywe, a nawet nasilone tendencje niepodległościowe sprawiły, że nastąpił powrót do **romantyzmu**. Patronami młodopolskich twórców stali się poeci **Juliusz Słowacki** i **Cyprian Norwid**. Echa **neoromantyzmu** i wizja szczególnego posłannictwa artysty widoczne są m.in. w **autoportretach Jacka Malczewskiego**, takich jak np. *Na jednej strunie*. Szczególnie akcentowano melancholię i tragizm istnienia.

**Jacek Malczewski**

**Autoportret. Na jednej strunie**

Malczewski przedstawił się w kiryście w postaci zbroi płytowej i z gęslami w ręku. Figura artysty-rycerza może wyrastać z Matejkowskiej idei sztuki jako oręża w walce o wolną Polskę. Towarzyszą mu sylwetki bohaterów poematu *Anielli* Juliusza Słowackiego: Eloie – anioł grobów i Ellenai – nawrócona grzesznica, towarzysząca tytułowego bohatera. Stanowią one wizualizacje myśli portretowanego, które ukształtowała poezja romantyzmu. Obraz namalowany w 1908 roku farbami olejnymi na kartonie o wymiarach 73 x 92 cm znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.





Popularny stał się pogląd, że nie istnieje obiektywna rzeczywistość, a percepcja zależy od stanu emocjonalnego twórcy. Stąd tak istotne znaczenie miały **romantyczna psychizacja natury** i wyrażanie stanów ducha. Krytyk **Cezary Jellenta** sformułował nawet teorię **intensywizmu**, która miała wpływ na rozwój **symbolizmu** o charakterze **ekspresyjnym**. Jellenta, interesując się malarstwem i rzeźbą, doceniał przemiany, jakie dokonały się w tych latach w zakresie **kompozycji** obrazu, sposobu ukazania rzeczywistości, operowania **światłem i kolorystyką**. Tępił wszelki konwencjonalizm w sztuce, twierdząc, że akademia jest grobem talentu.

**Stanisław Przybyszewski** po raz pierwszy na ziemiach polskich podjął hasło „sztuka dla sztuki” w programowym eseju *Confiteor* zamieszczonym w czasopiśmie „*Życie*”. Uważał, że sztuka jest najwyższą wartością, a artysta jej kapłanem. Rzecznikiem **symbolizmu** był **Zenon Przesmycki (Miriam)**, tłumacz wierszy **Arthura Rimbauda** i **Stéphane’a Mallarmégo** oraz dramatów **Maurice’a Maeterlincka**. W publikowanych esejach przybliżał definicję symbolizmu. Uważał, że zadaniem artysty nie jest odtwarzanie rzeczywistości, lecz ukazywanie tego, co zostało ukryte poza światem postrzeganym zmysłami. Według niego wielka sztuka zawsze była i powinna być symboliczna. Definicję symbolizmu formułowała także pisarka **Gabriela Zapolska**.

Artyści czasów **Młodej Polski** inspirację czerpali z pesymistycznej filozofii **Arthura Schopenhauera** i **Friedricha Nietzschego**, a także z intuicjonizmu **Henriego Bergsona**. Z tych źródeł wyłonił się charakterystyczny dla tych czasów **dekadentyzm**, czyli postawa przejawiająca się zwątpieniem we wszystko, co niosła cywilizacja. Istotne znaczenie przypisywano **intuicji** twórcy, poczuciu siły jednostki i wytrwałości w przełamywaniu przeciwności, co Nietzsche określił „wołą mocy”. **Kreacjonizm**, czyli przetwarzanie natury, ceniono wyżej niż jej odtwarzanie. Głoszono więc potrzebę przewartościowania postaw. Zwracano się przeciw technicyzacji życia społecznego, co wpłynęło na **chłopomanię**, oraz przeciwko obyczajowości mieszczańskiej, a zwłaszcza antagonizmom społecznym.

W poszukiwaniu nowych motywów i nieeksploatowanych dotąd w sztuce polskiej środków malarskich pojawiły się postulaty włączenia kultury polskiej w kontekst ogólnoeuropejski, ale jednocześnie eksponowanie odrębnych wartości kulturowych własnego narodu. Młodzi twórcy zwiedzali Europę, niektórzy z nich spędzili wiele lat we **Francji**. **Jan Stanisławski**, który w **Paryżu** przebywał 10 lat, miał świadomość, że malarstwo polskie, charakteryzujące się słynnymi **sosami monachijskimi**, powinno wzbogacić się o żywy **kolor**, typowy dla sztuki francuskiej. Stąd jego postulat, aby młodzi „oczy przemylili”.

Zainteresowano się estetyką codziennego życia. **Jerzy Warchałowski**, współzałożyciel i główny teoretyk **Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana**, głosił potrzebę otaczania się pięknymi przedmiotami, a więc odrodzenia **rzemiosła artystycznego**. Uważał, że właśnie kultura wizualna życia codziennego prowadzi do kultury artystycznej rozumianej szerzej, a w wyrobach rzemieślniczych ujawnia się duch i **styl narodowy**. Ważną rolę w kształtowaniu estetyki miały też odegrać bogato ilustrowane czasopisma, np. wydawane w **Krakowie „Życie”**.

Wszystko to sprawiło, że w estetyce polskiej przełomu XIX i XX wieku zaszły istotne przemiany i to, co na Zachodzie postępowało kolejno, na ziemiach polskich wystąpiło równocześnie. Jak pisał polski krytyk literacki, **Adam Grzymała-Siedlecki**, mając na myśli eksplozję polskich talentów artystycznych w tym czasie: „Rozbiła się ta bania nad Polską”.

### Stanisław Wyspiański *Irysy*

Stanisław Wyspiański w latach 1898–1899 pełnił funkcję kierownika artystycznego czasopisma „*Życie*”. W tym czasie na jego stronach pojawiło się wiele ozdobników dobrze wpisujących się w nurt secesji. Były to stylizowane kwiaty, które artysta rysował w swoim szkicowniku, a następnie były one reprodukowane. Przykładem tego są irysy, nazywane też kosaćcami. Motyw ten pojawił się w numerach 44 i 48 z 1898 roku oraz w numerach 3 i 7 z 1899 roku. Irysy zdobiły utwór *Epilog z uroczystego przedstawienia w teatrze krakowskim w dniu 27 czerwca 1898 na cześć Adama Mickiewicza* autorstwa Lucjana Rydla, wydany w 1898 roku.



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Porównaj poglądy estetyczne Artura Górskiego i Stanisława Przybyszewskiego.
2. Przedstaw poglądy Jerzego Warchałowskiego na potrzebę odrodzenia rzemiosła artystycznego.
3. Wyjaśnij, dlaczego Jan Stanisławski uważał, że młodzi adepci sztuki powinni wyjeżdżać do Paryża.

## 3. ARCHITEKTURA

Wciąż żywa w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku tradycja **historyzmu** nie zatrzymała przyływu nowych tendencji i poszukiwań. Docierały one przede wszystkim z **Wiednia** i z miast **niemieckich**. Ponieważ artyści austriaccy, jako jedni z pierwszych, wykształcili nowy styl w architekturze, ziemie polskie znalazły się w orbicie wpływów tego stylu. **Secesja** w architekturze miała być nowym, odmiennym stylem, ale podobnie jak w innych miejscach w Europie, tylko nielicznym gmachom nadano formy całkowicie **ahistoryczne**. W większości powstałych w tym czasie budowli elementy konstrukcyjne, a w tym **ceglane** mury, niekiedy z dodatkiem **kamienia**, oraz układ pomieszczeń były takie same jak w budowlach historycznych, a na dawny układ i strukturę budynku nakładano secesyjną **dekorację**. Łączenie cech nowego stylu z tradycyjną strukturą powodowało, że efekt końcowy był kompilacją różnych wpływów. Na przykład secesyjnie dekorowane kamienice wieńczono **attyką**. Cechy nowego stylu ujawniły się zwłaszcza w **fasadach** budynków. Starano się je kształtować **asymetrycznie**, a poprzez wprowadzanie różnej wielkości i kształtu otworów okiennych – uzyskiwano efekt malowniczości. Stosowanie **wykuszów** i łagodnie uwypuklonych **ryzalitów**, płynnie połączonych z licem ściany, kształtowało falisty charakter fasad. Istotnym elementem było też urozmaicanie **kolorytu** budowli poprzez malowanie elementów dekoracyjnych inną **barwą**, wprowadzanie detali ze **stiuku** i **ceramicznych** okładzin, wykorzystywanie różnorodnych materiałów i wypełnianie **okien witrażami**. Budynki ozdabiano charakterystycznymi dla secesji **ornamentami antropomorficznymi, floralnymi i animalistycznymi**. Ornamentyka ujawniła się także w elementach wykończeniowych, np. w **balustradach** i **kląmkach**.



Dobrym przykładem tendencji panujących w tym okresie w architekturze jest zaprojektowany przez **Franciszka Mączyńskiego Pałac Sztuki w Krakowie**.



**Franciszek Mączyński, Pałac Sztuki w Krakowie**  
Pałac Sztuki to secesyjny gmach wznoszony w latach 1898–1901 według projektu Franciszka Mączyńskiego. W ornamentyce pojawiły się wpływy secesji wiedeńskiej – motyw liści laurowych i masek. Fryz, ukazujący los artysty, projektował Jacek Malczewski. Widoczne są na nim m.in. sylwetki Pegazów, symbolizujących natchnienie twórcze. Gmach pełnił – i pełni do dziś – funkcję galerii sztuki, w której organizowane są prezentacje polskiej sztuki współczesnej oraz aukcje dzieł. W dekoracji pałacu brali udział najwybitniejsi twórcy krakowscy.

Na przełomie XIX i XX wieku powstawały liczne budynki użyteczności publicznej, przebudowywano też dawniej powstałe. Wznoszono **wille**, ale przede wszystkim w wielu miastach polskich cechy secesji przenikały do architektury **kamienic**.

Obok wpływów secesji w okresie **Młodej Polski** zaznaczyły się też tendencje do wypracowania polskiego **stylu narodowego**. W tym celu poszukiwano inspiracji w **ludowej sztuce** budowlanej terenów **Podhala**. Sposób zdobienia góralskich chat masowo przenoszono na budowle bardziej luksusowe – wille, a także **budowle sakralne**. Określono to mianem **stylu zakopiańskiego**.

## Architektura Krakowa

Dla przenikania się wpływów **secesji** istotne znaczenie miała działalność w Małopolsce **Franciszka Mączyńskiego** – architekta, ale też konserwatora zabytków – w tym kościoła Mariackiego w **Krakowie**. Stworzył on styl, w którym współistniały różne tendencje. Nie odrzucił **historyzmu**, ale też stosował motywy **dekoracyjne** i formy **secesyjne**. Inspirował się dziełami **wiedeńskich** architektów secesyjnych. W jego dorobku znalazły się **budynki użyteczności publicznej**, liczne **kościóły** na terenie Małopolski i Podhala, a także **domy mieszkalne**.

Najwybitniejszym dokonaniem Mączyńskiego jest **Pałac Sztuki**, w projektowaniu którego wzorował się na wstępnych szkicach **gmachu Secesji w Wiedniu**. Istotne znaczenie ma secesyjna **dekoracja** budynku i połączenie jej z cechami architektury **historyzmu**: **portykiem kolumnowym**, **pilastrami** i **boniowaniem**.

Wraz z **Tadeuszem Stryjeńskim** – drugim wybitnym architektem tego czasu – Mączyński dokonał też przebudowy gmachu **Starego Teatru w Krakowie**. Architekci w konstrukcji wykorzystali nowe w tym czasie technologie, w tym **żelbeton**. Stryjeński był pierwszym na ziemiach polskich, który stosował ten materiał. W **asymetrycznej fasadzie** budynku wprowadzono secesyjną **dekorację** z płaską **ornamentyką**.

## Franciszek Mączyński, Tadeusz Stryjeński, Stary Teatr w Krakowie

Przebudowa dwóch starych kamienic na teatr dokonana się w latach 1903–1906. Fasada teatru to typowy przykład stosowania asymetrii w stylu secesyjnym. Zdobioną dekoracyjny fryz, zaprojektowany przez Józefa Gardeckiego, łączy charakterystyczne się węzowatą, opływową formą elementy roślinne z przedstawieniami figuralnymi – dwoma postaciami mężczyzn i herbem Krakowa. W zwieńczeniu fasady widoczny jest też fragment attyki, nawiązującej do architektury historycznej.



## Architektura innych miast polskich

**Secesja** wywarła istotny wpływ na architekturę **Łodzi**, która jako miasto przemysłowe, dzięki bogacącym się fabrykantom w ostatnich dekadach XIX wieku zaczęła przeżywać intensywny rozwój. Wraz ze wzrostem burżuazyjnych fortun powstawało wiele **kamienic**, których detale architektoniczne, zewnętrzna dekoracja, a także aranżacja wnętrz miały cechy nowego stylu. W duchu secesji zdobiono także **wille** i **pałace** fabrykantów, **domy towarowe**, a nawet **budynki fabryczne**. W Łodzi działało wówczas wielu znakomitych architektów, a wśród nich **Dawid Lande** oraz **Gustaw Landau-Gutenteger**. Drugi z wymienionych tworzył także w Lublinie i w Warszawie, a jego najwybitniejszym dokonaniem na terenie Łodzi była **willa Leopolda Kindermanna**, zwana też willą „Pod jabłonią” – perła architektury secesyjnej na ziemiach polskich. Budowlę ozdobiono **witrażami** i malowanymi **sztukateriami** oraz **dekoracją** rzeźbiarską z motywami **floralnymi** i **animalistycznymi**. Wnętrza zdobione są **stulkami**, które imitują liście kasztanowca, kwiaty róży, jabłoni i maku.

## Gustaw Landau-Gutenteger, willa Leopolda Kindermanna w Łodzi

Willa została zbudowana w 1901 roku. Bryła budynku jest rozczłonkowana i asymetryczna. Wejście zdobi portyk wsparty na dwóch rzeźbionych jabłoniach – stąd jej druga nazwa. Okna mają różne kształty i wypełniają je witraże. Niektóre z nich osłonięte są ozdobnymi kratami. Bogato zdobione elewacje dekorują drzewa z listowiem i ozdobnymi korzeniami, motywy animalistyczne, a także abstrakcyjne.





## DLA DOCIEKLIWYCH

Willa Leopolda Kindermanna w Łodzi trafiła na prestiżową listę Iconic Houses Foundation. Znajdują się na niej najwybitniejsze pod względem architektonicznym nowoczesne domy na świecie.

W **Warszawie** także wznoszono secesyjne budynki. Większość z nich została zniszczona podczas powstania warszawskiego, ale niektóre odbudowano. Chociaż Warszawa znajdowała się w strefie wpływów Rosji – wykazują one cechy **secesji wiedeńskiej**.

Na szczególne zainteresowanie zasługuje kamienica w Alejach Jerozolimskich 47, zbudowana przez **Ludwika Panczakiewicza**. Zwracają uwagę jej zróżnicowane elewacje z **wykuszami**, kształt **okien**, a także bogata **dekoracja** z motywami roślinnymi, geometrycznymi i **maszkaronami**. We wnętrzach zachowały się secesyjne **sztukaterie** i piece z epoki. Secesyjne budowle powstawały w wielu miastach na ziemiach polskich, m.in. w **Bielsku-Białej**, **Bydgoszczy**, **Bytomiu**, **Lublinie**, **Poznaniu**, **Przemysłu**, **Sopocie** i we **Wrocławiu** i **Lwowie**.

Cechy architektury secesyjnej na ziemiach polskich:

- inspiracja secesją wiedeńską,
- rzadziej stosowana nowa konstrukcja i układ, częściej wprowadzanie dekoracji secesyjnej na elewacjach budowli o tradycyjnych formach historycznych,
- wprowadzanie efektu falistości poprzez wypukłe ryzality i wykusze miękką linią połączone z licem ściany,
- asymetria,
- dekoracyjność,
- zróżnicowanie kolorystyki budowli,
- wprowadzanie różnorodnych materiałów.

## Styl zakopiański

Inicjatorem **stylu zakopiańskiego** był **Stanisław Witkiewicz** – malarz, architekt i krytyk sztuki. Wzorując się na tradycyjnym budownictwie górali podhalańskich, rozbudował plan dwuizbowej chaty w piętrową strukturę **willi** z licznymi pomieszczeniami. Wille takie budowano z **drewna** na wysokich **kamiennych** podmurówkach, a kryto charakterystycznymi wysokimi i spadzistymi **dachami**. Ze względu na ukształtowanie terenu – zwykle na zboczu góry – z jednej strony podmurówka niekiedy była wyższa i z tej strony przeprowadzano ją oknami piwnicznymi wieńczonymi **łukiem**. Ściany stawiano z drewnianych bali, a dachy kryto **gontem** czyli drewnianymi deseczkami. Witkiewicz wykorzystywał wiele ozdób charakterystycznych dla budownictwa ludowego. Dachy były zdobione **pazdurami** – pionowymi ozdobami na szczycie. Szczyty, zwieńczenia okien i drzwi ozdabiano **słoneczkami**, czyli wąskimi listewkami usytuowanymi promieniście. Bogata **snycerka** zdobień czerpała z **ornamentyki** roślinnej. Istotnym elementem willi była odkryta **weranda**, zwana **przyłapem**. Na poddaszu znajdowały się małe pokoiki, zwane po góralsku **wyględami**.

Do najwybitniejszych przykładów tego stylu zalicza się zakopiańskie wille: **Kolibę** (obecnie Muzeum Stylu Zakopiańskiego), **Okszę** (obecnie Galeria Sztuki, oddział

Muzeum Tatrzańskiego), **Dom pod Jedlami** oraz **kaplicę Najświętszego Serca Jezusa na Jaszczurówce**. Ostatnia w wymienionych jest typowym przykładem stylu zakopiańskiego w **budownictwie sakralnym**. Oryginalne, charakterystyczne tylko dla Podhala budownictwo dobrze wpisuje się w modną wówczas tendencję – poszukiwania **stylu narodowego**.

### Stanisław Witkiewicz, Dom pod Jedlami

Willa ta została zbudowana w 1897 roku dla Jana Gwalberta Pawlikowskiego i uchodzi za najpełniejszą realizację stylu zakopiańskiego. Usytuowana jest na kamiennej podmurówce. Jej elementy konstrukcyjne zdobione są dekoracją snycerską. W willi tej mieszkała i tworzyła poetka Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, wówczas żona Jana Gwalberta Henryka Pawlikowskiego – syna inwestora willi.



### Stanisław Witkiewicz, kaplica Najświętszego Serca Jezusa na Jaszczurówce

Kaplica, potocznie zwana kaplicą na Jaszczurówce, jest przykładem zastosowania stylu zakopiańskiego w budownictwie sakralnym. Jej konstrukcja opiera się na wysokiej podmurówce. Dwie elewacje kaplicy obiegają arkadowe podcienia. Na dachu krytym gontem umieszczono wieżyczkę pełniącą funkcję dzwonnicy. Wnętrze składa się z prostokątnie zamkniętego prezbiterium i jednej nawy, a drewniany ołtarz przypomina góralską chatę. Okna zdobione są witrażami.



TO JESZCZE NALEŻY WYSZUKAĆ I OBEJRZEĆ, ŻEBY UZUPEŁNIĆ KANON

1. Franciszek Mączyński, elewacje boczne Pałacu Sztuki w Krakowie
2. Ludwik Panczakiewicz, kamienica w Alejach Jerozolimskich nr 47 w Warszawie
3. Stanisław Witkiewicz, willa Koliba w Zakopanem
4. Stanisław Witkiewicz, willa Oksza w Zakopanem



## Cechy stylu zakopiańskiego:

- inspiracja architekturą góralskich chat z regionu Podhala w poszukiwaniu polskiego stylu narodowego,
- wykorzystywanie drewna jako materiału podstawowego z podmurówkami kamiennymi,
- strome, pokryte gontem dachy,
- bogata ornamentyka snycerska, zaczerpnięta z repertuaru architektury regionalnej, stosowana m.in. w elewacjach budynków, na balustradach, w obramieniach okien.


 SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Odnajdź w dostępnych źródłach niereprodukowane w podręczniku przykłady architektury secesyjnej w Polsce i omów jeden z nich.
2. Wymień architektów, którzy wprowadzali na ziemiach polskich styl secesji, i przykłady ich projektów.
3. Wyjaśnij pojęcie *styl narodowy* w architekturze.
4. Odnajdź w dostępnych źródłach zdjęcia willi Oksza i na ich podstawie wymień cechy stylu zakopiańskiego.

## 4. RZEŻBA

W rzeźbie Młodej Polski ujawniły się różne style i kierunki. W dekoracjach fasad i wewnątrz gmachów miejskich, a także w rzeźbie statuarycznej parków, skwerów i cmentarzy wciąż żywy był **historyzm**, a zwłaszcza formy **klasycyzujące**. Równocześnie pojawił się **symbolizm**. Pomniki miejskie cechowała złożona struktura architektoniczno-rzeźbiarska, w której bohaterowie byli ukazywani w kontekście swoich osiągnięć za pomocą **symboli** i **alegorii**. W wielu rzeźbach pojawiała się tendencja do upraszczania **kompozycji** i potęgowania siły wyrazu **środków artystycznych**. Artyści Młodej Polski inspirowali się nie tylko sztuką Francuza **Auguste’a Rodina**, lecz także rodzimym folklorem. Jednocześnie do polskich twórców docierały cechy stylu **secesyjnego**. Te ostatnie przejawiały się w nienaturalnie wydłużonych kształtach i zaokrągleniu **konturów**, układających się w faliste **linie** i łuki. Styl ten zdominował **reliefy dekorujące** architekturę. Cechowały go upodobanie do typowych dla secesji motywów oraz dążenie do **syntezy** i **linearyzmu**.

Dla okresu Młodej Polski charakterystyczna jest też różnorodność stosowanych technik rzeźbiarskich. Tworzono w **marmurze**, **granicie**, **brązie**, **drewnie**, **gipsie** i **stiuku**. Często wykorzystywano techniki **ceramiczne**.

W bogactwie form **rzeźby architektonicznej** ujawniło się wiele motywów charakterystycznych dla secesji: **antropomorficznych**, **animalistycznych**, **floralnych** i **geometrycznych**. Kryły one często treści symboliczne, miały także charakter satyryczny. **Dekoracje** obejmowały centralne części **fasad** jako elementy zdobiące przejazdy bramne, **portale** i **balkony**. Przede wszystkim były to ozdobne **reliefy**. Pojawiały się też formy **rzeźby pełnej**. Zdobienia różnicowano pod kątem **barwy** i **faktury**, osiągając interesujące efekty.

Wśród przedstawień dominowały wizerunki kobiet w ujęciu całopostaciowym, np. jako **kariatydy**, lub tylko głowy z miękką i falującą linią włosów, które ozdabiano

wiankami kwiatów lub liści laurowych. Mężczyzn przedstawiano jako **atlantów**. Często nawiązywano do **mitologii**. Ukazywano też ludzi przy pracy z **atrybutami** charakterystycznymi dla danej profesji. Pojawiały się także bardziej **realistyczne** przedstawienia **portretowe**, np. właścicieli kamienic.

Typowe dla secesji motywy **animalistyczne** obejmowały ogromny repertuar **stworów fantastycznych**, np. smoków, oraz realnie istniejących – od drobnych: wiewiórek, zające, kotów, myszy, płazów, po zwierzęta większe: wilki i lisy. Pojawiały się także zwierzęta morskie: delfiny, foki i lwy morskie. Szczególnie upodobano sobie ptaki: dekoracyjne pawie, sowy, jako **symbol** mądrości, orły z rozpostartymi skrzydłami – symbol mocy, koguty, kwoki z piskletami, łabędzie, gołębie, indyki. Nie brakowało także owadów, np.: ważek, motyli i chrząszczy. Dominowały jednak motywy **floralne**, np. korony drzew z ozdobnie ukształtowanymi konarami i listowiem. Popularne były liście kasztanowca i klonu. Preferowano smukłe rośliny, podkreślające kierunek **wertrykany**: słoneczniki, kalie, irysy, lilie, zboża, wysokie trawy, a także rośliny pnące. Motywy floralne niekiedy geometryzowano. Pojawiały się również motywy geometryczne zaczerpnięte z **secesji wiedeńskiej**.

Przykładem **fryzu dekoracyjnego**, w którym splatają się różnorodne elementy, jest dekoracja elewacji **Starego Teatru w Krakowie** autorstwa **Józefa Gardeckiego** (ilustracja na s. 361). Na szczególną uwagę zasługuje dekoracja rzeźbiarska **willi Leopolda Kindermanna w Łodzi** (ilustracja na s. 361), w której dominuje motyw drzew. Zabawnym przykładem **antropomorfizacji** jest dekoracja **portalu fasady kamienicy „Pod Żabami” w Bielsku-Białej**.

### Gustaw Landau-Gutenteger, obramienie okna willi Leopolda Kindermanna w Łodzi

Obramowanie jednego z parterowych okien willi stanowią dwa drzewa jabłoni o bujnych koronach i splątanych korzeniach. W korzeniach ukrywa się lis, a na gałęziach przysiadł ptak. Jest to przykład bogatej ornamentyki floralnej i animalistycznej okresu secesji. Dekoracja powstała w 1901 roku.



### Emanuel Rost junior, kamienica „Pod Żabami”

Budynek z 1903 roku zawdzięcza swą popularną nazwę dwóm antropomorficznie przedstawionym żabom, znajdującym się nad portalem wejściowym. Żaby ubrane są we fraki. Jedna z nich trzyma mandolinę, przygrywając kompanowi, a druga – z długą fajką i kieliszkiem wina – podpira się łokciem o bezułkę. Całość ma humorystyczny wydźwięk i była odczytywana jako zaproszenie do dobrej zabawy w winiarni, która mieściła się w budynku.



W rzeźbie statuarycznej najwybitniejsze dokonania mieli **Wacław Szymanowski**, **Konstanty Laszczka** i **Xawery Dunikowski**. Najsłynniejsza realizacja Szymanowskiego – **pomnik Fryderyka Chopina w Warszawie** w parku Łazienkowskim – to jeden z najbardziej znanych polskich pomników na świecie. Płynne, łagodne **linie** dowodzą upodobania do form **secesyjnych**. Szymanowski był też autorem kilku **nagrobków** (w tym własnego ojca), a także rzeźby **Król Olch** inspirowanej balladą Johanna Wolfganga von Goethego. Artysta uczestniczył w pracach komitetu powołanego po wykupieniu Wawelu z rąk Austriaków, którego celem było przeprowadzenie restauracji i ewentualnej przebudowy budynków na wzgórzu. Stworzył wówczas projekt **Pochodu na Wawel**, wielopostaciowej grupy prowadzonej przez uosabiającą Fatum zawołaną kobietę. W pochodzie uczestniczyć mieli monarchowie, duchowni, polscy panowie, rycerze, mieszczanie i chłopcy żyjący od czasów średniowiecza po epokę Wazów. Rzeźby w naturalnej wielkości nie zostały nigdy wykonane, zachował się **odlany z brązu** projekt.



#### Wacław Szymanowski, pomnik Fryderyka Chopina w Warszawie

Pomnik, zaprojektowany w 1908 roku, miał powstać w setną rocznicę urodzin kompozytora, która przypadała na 1910 rok, ale z uwagi na przedłużające się dyskusje z władzami zaborczymi doszło do jego realizacji dopiero w 1926 roku, w kilka lat po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. Natchniony, zasłuchany w odgłosy natury, kompozytor siedzi pod wierzbą płaczącą. Jej gałęzie targane wiatrem pochylają się nad nim, tworząc swoisty parasol. Palce Chopina układają się tak, jakby miały opaść na klawiaturę fortepianu, by odtworzyć muzyczne harmonie zasłyszane przez niego w szumie drzewa. Odlany w brązie pomnik zniszczyli niemieccy naziści w 1940 roku, tnąc go na kawałki i wysyłając materiał do hut. Rekonstrukcja rzeźby o wysokości ok. 6,4 m pochodzi z 1958 roku.

Wpływom **symbolizmu** uległ również **Konstanty Laszczka**. Inspirowały go rzeźby **Auguste'a Rodina**, które zobaczył w trakcie studiów w **Paryżu**. Jedno z jego najsłynniejszych dzieł, **Zrozapczona**, bardzo przypomina **Danaię** Rodina. Po powrocie do kraju Laszczka wzbogacił swoją twórczość o pierwiastki rodzime, dla których inspirację czerpał z ludowych podań i legend. Kilkakrotnie powtarzał motyw Wodnika, którego forma przypomina **Mysliciela** Rodina. Artysta zajmował się też **rzeźbą nagrobną** i **portretową**. Charakterystyczna dla jego twórczości jest różnorodność stosowanych technik. Tworzył m.in. w **marmurze**, **brązie**, **alabastrze**, **gipsie**, **drewnie** i **terakocie**. Laszczka był profesorem rzeźby na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

#### Konstanty Laszczka Zrozapczona

Jest to przykład rzeźby secesyjnej o symbolicznej wymowie inspirowanej twórczością Auguste'a Rodina. Kompozycja aktu jest asymetryczna. Włosy skulonej postaci kobiety stapiają się z bryłą skały, na której siedzi. Artysta różnicował fakturę skały oraz gładkiego ciała kobiety, uzyskując w niektórych partiach efekt non finito. Rzeźba o wysokości 27 cm została odlana w brązie w 1902 roku. Znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.



Do grona uczniów Laszczki należał m.in. **Xawery Dunikowski** – rzeźbiarz i malarz – jeden z najwybitniejszych polskich artystów XX wieku. Żył do roku 1964, toteż w jego twórczości przewinęły się cechy różnych kierunków i tendencji w sztuce. Pierwszy okres twórczości Dunikowskiego, przypadający na czasy **Młodej Polski**, charakteryzuje się poszukiwaniem własnego stylu, ostatecznie ukształtowanego pod wpływem europejskiego **symbolizmu**, a zwłaszcza sztuki **Auguste'a Rodina**. Wiele rzeźb, które wówczas powstały, cechuje pesymistyczna refleksja nad ludzką egzystencją. Artysta tworzył także **portrety**, o czym świadczy m.in. **Portret Henryka Szczyglińskiego**, praca z czasów jego krakowskich studiów. Posługiwał się **syntetycznym** sposobem obrazowania. Dla tego okresu istotne są takie realizacje, jak: **Macierzyństwo**, **Tchnienie**, **Fatum** oraz cykl **Kobiety brzemienne**. Dunikowski stosował w nich zazwyczaj uproszczoną formę, a siłę wyrazu potęgowały **deformacja** oraz niekiedy surowa **faktura**. Wszystko to nadawało dziełom niezwyklej **ekspresji**. Jego rzeźba **Fatum** obrazuje walkę człowieka z przeznaczeniem, ducha z materią. Pierwotna wersja przedstawiała duszę, która usiłowała się wyrwać z wielkich dłoni **symbolizujących** los. Motyw ten artysta podjął kilkakrotnie, a obecnie najbardziej znana jest wersja wykonana w latach trzydziestych XX wieku z intencją **pomnika nagrobnego**. Rzeźba ostatecznie znalazła się w zbiorach **Muzeum Xawerego Dunikowskiego w Królikarni w Warszawie**. Motyw tchnienia – powołania do życia – podejmował artysta kilkakrotnie w różnych konwencjach stylistycznych. Cykl **Kobiety brzemienne** uosabia oczekiwanie na macierzyństwo i stanowi wyraz refleksji nad odwieczną zagadką życia. Głowy przyszłych matek są pochylone, co nadaje grupie rzeźbiarskiej nutę pesymizmu.

Xawery Dunikowski był postacią bardzo istotną dla sztuki polskiej także jako pedagog, wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w **Warszawie**, **Krakowie** i **Wrocławiu**.

#### Xawery Dunikowski Kobiety brzemienne

Rzeźby z 1906 roku przedstawiające nadnaturalnej wielkości brzemienne kobiety zostały zaprezentowane na wystawie w Warszawie w Salonie Krywulfa. Odlane są z brązu z uwydatnieniem różnicowanej faktury. Nie mają postumentów, a wyrastają bezpośrednio z podłogi, wydają się współuczestniczyć w wydarzeniach, które dzieją się wokół nich. Koncepcja grupy rzeźbiarskiej o luźnej kompozycji była zainspirowana **Mieszczanami z Calais** Auguste'a Rodina. Sylwetki brzemiennych zostały nieznacznie uproszczone. Kobiety odziane są w luźne suknie tworzą płynne linie konturu rzeźby.



#### DLA DOCIEKLIWYCH

W późniejszym okresie Xawery Dunikowski wykonał cykl **Głów wawelskich**, które zgodnie z jego zamysłem miały uzupełnić brakujące miejsca w kasetonach Sali Poselskiej zamku wawelskiego. Głowy te, przedstawiające polskich władców i artystów, ostatecznie nigdy tam nie zawisły.



Xawery Dunikowski pod koniec lat czterdziestych postanowił większość swoich dzieł przekazać państwu polskiemu. W zamian za to Ministerstwo Kultury i Sztuki przyrzekło oddać artyście na mieszkanie, pracownię i galerię prac Królikarnię w Warszawie. Odbudowa zniszczonego pałacu trwała jednak długo i dopiero po śmierci artysty zorganizowano tam stałą ekspozycję jego dzieł.

Wśród innych rzeźbiarzy polskich działających w tym czasie wyróżniali się: **Edward Wittig** i **Alfred Daun**.

Wittig tworzył rzeźby ukazujące kobiece **akty** inspirowane pracami **Auguste'a Rodina** i **Aristide'a Maillola**. Jednym z jego dzieł z tego czasu jest *Młodość*. Daun inspirował się twórczością literacką Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza. Na krakowskich Plantach stanęły jego nawiązujące do romantyzmu rzeźby *Lilla Weneda* oraz *Grażyna i Litawor*, w których łączył **akademicką** formę z **ekspresją**.



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

1. Secesyjny motyw dekoracyjny na fasadzie kamienicy przy ul. 3 maja w Katowicach
2. Wystrój rzeźbiarski Pałacu Sztuki w Krakowie
3. Wystrój rzeźbiarski kamienicy w Alejach Mickiewicza 9 w Bydgoszczy
4. Wacław Szymanowski *Pochód na Wawel* (projekt), rzeźba w Muzeum Narodowym w Krakowie
5. Konstanty Laszczka *Wodnik*, rzeźba w Muzeum Mazowieckim w Płocku
6. Xawery Dunikowski *Portret Henryka Szczyglińskiego*, rzeźba w Muzeum Narodowym w Krakowie
7. Xawery Dunikowski *Tchnienie*, rzeźba w Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni w Warszawie
8. Xawery Dunikowski *Fatum*, rzeźba w Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni w Warszawie
9. Edward Wittig *Młodość*, rzeźba w Muzeum Narodowym w Krakowie
10. Alfred Daun *Lilla Weneda*, rzeźba na Plantach w Krakowie

#### Wybrane techniki stosowane w rzeźbie Młodej Polski:

- rzeźba w gipsie, drewnie, stiuku i w kamieniu (najczęściej granicie i marmurze),
- techniki ceramiczne,
- odlew w brązie.

#### Cechy rzeźby Młodej Polski:

- w rzeźbie architektonicznej pojawienie się motywów geometrycznych, floralnych i figuralnych, w tym animalistycznych,
- w rzeźbie statuarycznej widoczne wpływy akademizmu, symbolizmu i secesji,
- ukazywanie postaci w kontekście ich dokonań i biografii za pomocą symbolu i alegorii.



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Podaj źródła inspiracji rzeźbiarzy okresu Młodej Polski.
2. Na wybranych przykładach rzeźby architektonicznej i statuarycznej omów cechy rzeźby Młodej Polski.
3. Na wybranych przykładach omów symboliczną wymowę rzeźb Xawerego Dunikowskiego.
4. Wybierz się na wirtualną wycieczkę po ulicy Piotrkowskiej w Łodzi lub po Alejach Jerozolimskich w Warszawie. Uruchom w tym celu aplikację wirtualnej mapy, a następnie włącz taką jej funkcję, która umożliwia oglądanie fasad budynków. Znajdź przykłady stylu secesyjnego w kamienicach i uzasadnij, dlaczego łączysz dekorację budynku z tym stylem. Spróbuj w ten sam sposób odnaleźć cechy secesji w innych miastach polskich.

## 5. MALARSTWO

Bogactwo kierunków i źródeł inspiracji, jakie pojawiło się w malarstwie **Młodej Polski**, wpłynęło na różnorodność jego form i treści. Polscy malarze wyjeżdżali na Zachód, przede wszystkim do **Paryża**, gdzie spotykali się z rozwijającymi się tam wówczas nurtami: **impresjonizmem**, **postimpresjonizmem**, **symbolizmem** i **secesją**. Szukając własnej drogi, często eksperymentowali z kilkoma z tych kierunków. Nierzadko w jednym dziele łączyli różne elementy. Z tego powodu w sztuce polskiej trudno jest czasami zaklasyfikować artystę lub konkretne jego dzieło do określonego stylu, kierunku lub nurtu.

**Impresjonizm** wpłynął na **kolorystykę** dzieł, które stały się jaśniejsze, a przede wszystkim pojawiła się tendencja do malowania **natury** w konkretnych stanach: przedstawianie zmierzchów, świtów, burzy itp. Wpłynęło to na nastrojowość dzieł. Niekiedy malarze podejmowali ten sam temat z natury kilkakrotnie, by pokazać, jak zmieniał się wygląd przyrody pod wpływem pory roku, dnia i aury. U niektórych twórców pojawił się sposób nakładania **farby** drobnymi pociągnięciami pędzla, co uwydatniało **fakturę**. Z tego powodu, mimo że żaden z malarzy polskich nie tworzył przez całą swoją twórczość obrazów impresjonistycznych, mówi się o przyjmowaniu, przyswajaniu pewnych tendencji właściwych dla tego kierunku, czyli jego recepcji (łac. *receptio* 'przyjęcie').

Recepcje **postimpresjonizmu** przejawiały się u niektórych artystów w tendencji do zwiększonej **ekspresji** uzyskiwanej poprzez **deformację** rzeczywistości, mocne **kontrasty barwne** i posługiwanie się uwydatnioną **fakturą**. Częściej jednak pod wpływem twórczości **Paula Gauguina** i **szkoły z Pont-Aven** stosowano **syntezę** i **płaszczyznowość** ujęć.

Z **secesji** przyjęto **dekoracyjność**, motywy **floralne** i **animalistyczne** oraz **idealizowane** wizerunki kobiet. Motywy te bardzo często były **tłem** dla **portretów** i malowanych scen, ale też mogły występować samodzielnie jako element **dekoracyjny wnętrza**.

Ze wszystkich tendencji, jakie zaistniały w sztuce tego okresu, najistotniejszy był **symbolizm**. Ujmowano rzeczywistość w sposób sugerujący istnienie czegoś więcej niż to, co jest postrzegane zmysłami. Niektóre motywy kryły **symboliczne** znaczenia. Na przykład żywioł wody ze względu na swą płynność był często przywoływanym odpowiednikiem przemijania i smutku. Stąd płynęło upodobanie do przedstawiania różnych roślin wodnych lub rosnących nad wodą, a także zwierząt żyjących w wodzie lub w jej pobliżu, bóstw wodnych zarówno z **mitologii antycznej**, jak i z wierzeń słowiańskich. Symboliczne treści łączono z bardziej tradycyjnym, a nawet **akademickim** sposobem obrazowania lub też malowano obrazy **syntetyczne** i **dekoracyjne**.



*Czesząca się* Władysława Ślewińskiego i *Chocholy* Stanisława Wyspiańskiego dobrze ilustrują mnogość kierunków i tendencji, jakie pojawiły się w okresie Młodej Polski.



w Paryżu, gdzie Ślewiński musiał się zetknąć z przedstawieniami impresjonistycznie sportretowanych kobiet w trakcie toalety. Inspirację tę połączył z secesyjną płynnością form, syntetyzmem ujęcia i symbolicznym przekazem. Artysta wydaje się gloryfikować piękno kobiecego ciała. Miękkie linie pleców i ramion, koloryt skóry, rudy odcień przeczesywanych włosów skontrastowany z zielenią wystroju pomieszczenia tworzą niepowtarzalną atmosferę. Obraz wiązany bywa także z twórczością literacką Stanisława Przybyszewskiego, w której pojawia się postać fatalistycznej, niosącej zgubę rudowłosej kobiety o imieniu Lilith (w literaturze żydowskiej tym imieniem określano upiorzycę). Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

**Władysław Ślewiński** *Czesząca się*  
Obraz został namalowany w 1897 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 91 x 64 cm



Widok na Planty krakowskie malował i szkicował artysta kilkakrotnie. Ten obraz został wykonany pastelami na papierze o wymiarach 107 x 69 cm. Twórca przedstawił Planty nocą jako nastrojowy widok otwierający pole do wyobraźni. Latarnie świecą złotymi punktami, odsłaniając widok na chochoły, czyli sfomiane otuliny delikatnych roślin. Wraz z nocą i zimą symbolizują one czasy zaborów, które – zgodnie z rytmem natury – muszą przeminąć. Chochole kształty przypominają sylwetki smutnych tancerzy lub żyźwiarzy z pochylonymi głowami. W tle sceny majaczy ledwo widoczny zarys Wawelu. Obraz malowany w latach 1888–1889 znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

**Stanisław Wyspiański** *Chocholy*

Neoromantyzm przejawiał się przede wszystkim w zakorzenionym w sztuce polskiej zainteresowaniu historią narodu, choć przedstawianą nie narracyjnie, lecz **symbolicznie**. Inspirowano się utworami polskich wieszczów tworzących w **romantyzmie**. Neoromantyczny charakter miała też **panteistyczna wizja natury**, jej **psychizacja**, czyli ukazywanie rzeczywistości przez pryzmat uczuć artysty, a także **animizacja** – przypisywanie przedmiotom martwym, zjawiskom natury i abstrakcyjnym pojęciom cech i zachowań właściwych istotom żywym. Jej odmianą była **antropomorfizacja**.

Obok tych tendencji na treść dzieł wpływało też zainteresowanie folklorem. **Chłopomania** w malarstwie zaowocowała bogactwem scen z życia wsi, feeriami barw ludowych strojów i zainteresowaniem obrzędami ludowymi.

Malarstwo młodopolskie przejawiało się w różnych technikach. Popularne wówczas **malarstwo monumentalne** reprezentowały **polichromie ścienne** w technice **fresku**, a także **witraże**. W witrażownictwie sztuka polska tego okresu miała wybitne dokonania. Witraże wypełniały nie tylko okna. Często miały formę **dekoracyjnego panelu** dzielącego przestrzeń wewnątrz lub tylko zdobiącego je. **Malarstwo sztalugowe** najczęściej powstawało w technice **olejnej**, ale niektórzy twórcy szczególnie upodobali sobie **pastel**. Technika ta, łącząca walory rysunkowe i malarskie, dawała zarówno możliwości **mimetycznego** opracowania niektórych elementów, np. twarzy lub dłoni, jak i okalania tych elementów **dekoracyjnym konturem** i wprowadzania detali. Niektórzy artyści, np. **Julian Fałat**, specjalizowali się w **akwareli**.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Wybór techniki pastelu bywał niekiedy podyktowany innymi czynnikami niż artystyczne. Na przykład Stanisław Wyspiański był uczulony na farby olejne.

### Jacek Malczewski

Przedstawicielem **symbolizmu** w malarstwie polskim był **Jacek Malczewski** (1854–1929). Dla głębokich i wieloznacznych treści swoich obrazów wybrał wpisujący się w konwencje **akademickie mimetyczny** sposób obrazowania, ale o **kolorystyce** niekiedy odchodzącej od kolorytu lokalnego. Artysta kilka lat wczesnej młodości spędził w majątku swego wuja w **Wielgim**. Tamtejszy dworek stał się dla niego synonimem Arkadii. Miał tam bliski kontakt ze światem przyrody i z folklorem polskiej wsi. Jego nauczycielem był wówczas Adolf Dygasiński, pisarz i powstaniec styczniowy, którego opowieści ukształtowały wyobraźnię młodego malarza. Następnie Malczewski uczył się malarstwa w Szkole Sztuk Pięknych w **Krakowie** pod kierunkiem **Jana Matejki** – który już w czasach szkolnych dostrzegł jego wybitny talent – a potem w **Paryżu** w École des Beaux-Arts. Artysta podróżował po Europie. Wielokrotnie wyjeżdżał do **Wiednia**. Poznał sztukę europejską. W 1895 roku Malczewski został wykładowcą Szkoły Sztuk Pięknych w **Krakowie**. Stanowisko to piastował przez długie lata, a z czasem został rektorem szkoły przemianowanej na akademię. Jako współzałożyciel Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, włączył się też czynnie w rozwój życia artystycznego. Tworzył obrazy **olejne**, które często układały się w tematyczne cykle.

W pierwszym etapie twórczości Malczewskiego silnie uwidaczniały się wpływy Jana Matejki. Podejmował przede wszystkim tematy związane z historią zesłańców polskich na Syberię po powstaniu styczniowym, inspirowane m.in. poematem Juliusza Słowackiego *Anhelli*. Powstały wówczas obrazy *Niedziela w kopalni*, obrazująca los zesłańców na katorgę, *Śmierć na etapie*, *Wigilia na Syberii* (ilustracja na s. 353) oraz *Śmierć Ellenai* – bohaterki wspomnianego poematu. Cechuje je tradycyjny sposób obrazowania, **paleta barw** kojarząca się z **sosami monachijskimi** oraz **narracyjność**. Artysta **realistycznymi środkami artystycznymi** budował metafizykę cierpienia narodu polskiego.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Kompozycja obrazu Jacka Malczewskiego *Śmierć Ellenai* z 1883 roku była zainspirowana dziełem Józefa Simmlera *Śmierć Barbary Radziwiłłówny*.

Obrazy ilustrujące poemat Juliusza Słowackiego *Anhelli* tworzył także inny polski symbolista, Witold Pruszkowski.



Około roku 1890 styl malarstwa Malczewskiego zaczął ulegać przemianom, nastąpił zwrot ku **symbolizmowi**. **Kolorystyka** została rozjaśniona, pojawiły się w niej chłodne, **impresjonistyczne cienie**. Postacie na pierwszym planie, często ukazane w bardzo bliskich, otwartych **kadrach**, zyskały monumentalność. Były oddane starannie i szczegółowo, podczas gdy **tła**, przedstawiające polskie **pejzaże**, cechowała szkicowość. Dosłowność narracji prac cyklu syberyjskiego została zastąpiona przez **symbole**. Malczewski łączył ironię z **patosem**, **realizm** z **mistycyzmem**. Splatał motywy **mitologiczne**, chrześcijańskie, martyrologiczne, zaczerpnięte z ludowych legend i z utworów literackich. Jego obrazy zapełniły się postaciami faunów, chimery (wyobrażanych jako kobiety o kocich nogach i ogonie), aniołów, które stanowiły wizualizację wewnętrznego świata malowanych przez niego ludzi. Według niektórych interpretacji fauny oznaczały tradycję sztuki śródziemnomorskiej, chimery – pokusę, anioły – powołanie.

W twórczości Malczewskiego istotne było ukazanie powołania malarza, jego roli i dylematów, które wiążą się z uprawianiem sztuki. Widoczne jest to w obrazie *Introdukcja* (ilustracja na s. 252). Młody wiek bohatera dzieła, skromność jego akcesoriów malarskich i niewyszukana sceneria parku akcentują początek jego drogi twórczej. Dalsze etapy tej drogi



### Jacek Malczewski *Melancholia*

Pełen tytuł dzieła brzmi: *Melancholia. Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce*. Obraz stanowi syntezę dziejów narodu polskiego od schyłku XVIII stulecia. W przestronnej pracowni malarz przy sztaludze tworzy dzieło, z którego wybiegają powstańcy i chwytają oręż, by walczyć o niepodległą Polskę. Uosabiają oni różne ruchy wyzwolenicze XIX stulecia. Są wśród nich kosynierzy, żołnierze napoleońscy, uczestnicy powstań listopadowego i styczniowego. Walczą nie tylko bronią, ale też wykorzystując sztukę, literaturę i muzykę. Padają martwi lub kończą jako syberyjscy zesłańcy w charakterystycznych szynelach, czyli zimowych wełnianych płaszczach. Nie są w stanie opuścić pracowni. Skłębione postacie ukladają się w kształt krzyża łacińskiego, co przywołać może na myśl idee mesjanizmu. Za oknem widnieje kobieca postać w żałobie, uosobienie narodowej melancholii, która oddziela powstańców od pięknego, wiosennego pejzażu i nie pozwala im się nim cieszyć. Obraz malowany w latach 1890–1894 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,40 x 1,39 m znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

– choć bez zachowania jej chronologii – ukazują najsłynniejsze płótna malarza – *Melancholia* oraz *Błędne koło*. Pierwszy z nich porusza temat sztuki tyrtejskiej, czyli nawołującej do walki. Malczewski zastanawia się nad odpowiedzialnością artysty, który, nakłaniając oglądających jego dzieła do poświęcenia życia dla idei patriotycznych, pośrednio staje się odpowiedzialny za tragizm ich losu.

Bohaterem *Błędnego koła* jest nastoletni malarczyk ukazany na szczycie drabiny w chwili twórczego przesilenia, niczym romantyczni poeci na wierzchołku górskim. Znalazł się jednak pośród błędnego koła, zniewolony wizjami własnej wyobraźni.

### Jacek Malczewski *Błędne koło*

Bohater obrazu to zapewne malarskie alter ego artysty. Chłopak odrzucił szablony cudzych kompozycji (widoczne u dołu obrazu) i zmuszony jest wybrać własną artystyczną drogę. Wokół niego wirują postacie symbolizujące różne wizje malarstwa. Po lewej stronie, w promieniach światła chłopci w strojach krakowskich oferują adeptowi sztuki barwność wiejskiego folkloru, a bachantki i satyry dionizyjską witalność, ale też klasyczne piękno sztuki akademizmu. Po prawej, w cieniu, widnieją zesłańcy w kajdanach personifikujący wizję malarstwa patriotyczno-martyrologicznego. Jest wśród nich także trupio sina postać kobieca ze słomianą koroną, która w dziełach Malczewskiego często towarzyszy personifikacjom



Polonii. Postaciom przewodzi starzec, ściskający w ręce sznur, którym spleciony jest korowód, interpretowany niekiedy jako Kronos, grecki bóg czasu. Malarczyk spogląda ku tym zaciemnionym postaciom narodowych

męczenników, świadomy, że malowanie ich stanowi jego powinność. Obraz malowany w latach 1895–1897 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,40 x 1,74 m znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

Do najważniejszych cykli Malczewskiego należą *Thanatos* i *Zatruta studnia*. Nazwę pierwszego z nich zaczerpnął z **mitologii** greckiej, w której Thanatos był bogiem śmierci – bratem bliźniakiem Hypnosa – boga snu. Thanatos w obrazach Malczewskiego to zmysłowa, często niemal naga kobieta z kosą jako **atrybutem**. Artysta połączył więc w typowy dla schyłku XIX wieku sposób wyobrażenie miłości i śmierci, Erosa i Thanatosa. Jednocześnie postać ta stanowi twórczą syntezę greckiego mitu, średniowiecznej alegorii śmierci, a niekiedy także chrześcijańskiego anioła śmierci (niektóre z kobiet mają anielskie skrzydła). W cyklu tym uosobienie śmierci nie budzi grozy, lecz zdaje się kusić swoją urodą i zmysłowością, a nawet przynosić upragnioną ulgę.



## DLA DOCIEKLIWYCH

Obrazy z cyklu *Thanatos* mogą mieć też podłoże autobiograficzne, gdyż Jacek Malczewski zaczął malować je w roku śmierci swojej matki i w 4 lata po śmierci ojca.



**Jacek Malczewski**  
**Thanatos**

Artysta skonstrastował wizję bujnej wiosennej przyrody, symbolizującej cykliczne odradzanie się życia, z personifikacją Śmierci, która jawi się jako element odwiecznego cyklu. Świadomy tego starzec otworzył okno i zdaje się jej wyczekiwać. Obraz malowany w latach 1898–1899 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 58 x 45 cm znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

## DLA DOCIEKLIWYCH

Stworzoną przez Jacka Malczewskiego wizję śmierci, ukazanej jako zmysłowa kobieta, wykorzystał Andrzej Wajda w swym filmie *Brzezina*, opartym na opowiadaniu Jarostawa Iwaszkiewicza.

W cyklu *Zatruta studnia* Malczewski sięgnął po **symbol** niedostępnego źródła wody, który interpretować można jako cel ludzkich dążeń – pragnienie osiągnięcia wolności i szczęścia. Zatrucie wody jest równoznaczne z brakiem możliwości osiągnięcia tego celu lub oznacza rozczarowanie, że cel okazał się iluzją. W twórczości Malczewskiego rozpatruje się taką symbolikę zarówno w odniesieniu do wątków patriotycznych, jak i osobistych. Wodę w studni mogła zatruć zła „upiorzyca”, którą utożsamia się z demonem historii. Taka symbolika zatrutego źródła wody była podejmowana także w twórczości literackiej Młodej Polski. Jednocześnie studnia jest także zwierciadłem samopoznania, miejscem łączącym ziemię, świat podziemny i odbijające się w jej wodzie niebo. Zgodnie z ludowymi podaniami w określone dni roku w studni można było ujrzeć swoje przeznaczenie. Przy cembrowinie siedzą postaci rzeczywiste lub mityczne, zesłańcy w syberyjskich szynelach z kajdanami wokół nadgarstków, młode dziewczyny oraz chimery.

**Jacek Malczewski**  
**Zatruta studnia I**

Obraz jest jednym z cyklu dzieł o tym samym tytule. Zakupił go wraz z całym cyklem Edward Aleksander Raczyński do swojej galerii w pałacu w Rogalinie. Postać samotnej, nieco melancholijnej dziewczyny siedzącej przy cembrowinie – co częste w twórczości Malczewskiego – nie daje się jednoznacznie interpretować. Stanowić może zarówno wizję strażniczki źródła, wizualizację mocy natury, jak i obraz dziecka, które od najmłodszych lat karmione jest – oczywiście w przenośni – zatrutą wodą. Obraz namalowany w 1906 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 84 x 109 cm znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu.



## DLA DOCIEKLIWYCH

Jacek Malczewski nie był pierwszym polskim malarzem, który tworzył obrazy utrzymane w duchu symbolizmu. Poprzedził go Adam Hilary Bernard Chmielowski. Tworzył on nastrojowe nokturny, takie jak np. *Cmentarz włoski*. Jego najsynniejsze dzieło, *Ecce Homo*, przedstawia udreżonego Chrystusa. Jest ono świadectwem głębokiej wiary malarza, który złożył śluby zakonne i – jako brat Albert – niósł pomoc najuboższym.

Przejawem zainteresowania motywami **biblijnymi** w twórczości Malczewskiego jest obraz *Wiosna – Krajobraz z Tobiaszem*. Starotestamentowi bohaterowie u progu wiosny wędrują miedzą między polskimi polami, nad którymi szybują bociany. Archanioł Rafał, przewodnik Tobiasza, pojawia się często w płótnach artysty jako wizualizacja artystycznego powołania, którego geneza jest metafizyczna. Obraz ten uważany jest za najbardziej nowoczesny w twórczości malarza ze względu na geometryzację **kompozycji** i **syntetyczne** potraktowanie **pejzażu**.

Malczewski inspirował się poezją **Juliusza Słowackiego**, a także **Adama Asnyka** i **Teofila Lenartowicza**. Malowane sceny umieszczał w **pejzażu**, będącym syntezą rodzimych widoków, z roślinnością charakterystyczną dla Polski. To połączenie „polskiego” pejzażu z postaciami **mitologicznymi**, **biblijnymi** i **fantastycznymi** jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech sztuki artysty. Nie brakowało też w niej elementów ludowych, przejawiających się głównie w ukazywaniu bohaterów w regionalnych strojach.

Artysta malował wiele **portretów**, a zwłaszcza liczne **autoportrety**. Portretowanych ukazywał wśród postaci fantastycznych, z zaskakującymi **atrybutami** i w sceneriach stanowiących



klucze do interpretacji symbolicznych obrazów. Atrybuty te odnosiły się do zainteresowań, postaw i osobowości malowanych osób. Wśród licznych przykładów wymienić można *Portret Adama Asnyka z muzą* oraz *Hamleta polskiego – Portret Aleksandra Wielopolskiego*. W tym ostatnim przedstawił młodego twórcę, który – według jednej z interpretacji – szuka swej artystycznej drogi i niczym szekspirowski bohater rozważa: być czy nie być malarzem patriotycznym. Jego dylemat estetyczny staje się jednocześnie dylematem etycznym.



**Jacek Malczewski**  
**Hamlet polski – Portret Aleksandra Wielopolskiego**  
Aleksander Wielopolski, malarz amator i wnuk znanego polityka (także Aleksandra), został ukazany centralnie na tle przedwiosennego pejzażu. Istotny element stroju bohatera stanowi pas na naboże

wypełniony tubkami farby, sugerujący sposób, w jaki malarz może walczyć. Obok niego widnieją postacie kobiet: starszej, umęczonej, w łachmanach, z rękoma skutymi kajdanami i młodej pełnej energii, zrywającej kajdany, niemal nagiej w strzępkach biało-czerwonych

szat. Są one odczytywane jako personifikacje dwóch wizji Polski: zniewolonej i rewolucyjnej. Artysta, wróżąc z płatków margerytki, usiłuje wybrać jedną z wizji. Starsza z kobiet ma na głowie koronę zrobioną z kłosów, młodsza wieniec maków. Można je więc również odczytywać jako Demeter i Korę, bohaterki greckiego mitu tłumaczącego cykliczne odradzanie się przyrody. Wpisanie losów Polski w odwieczny cykl śmierci i narodzin poprzez odniesienie się do tego mitu widoczne jest także w napisanym w tym samym czasie dramacie Stanisława Wyspiańskiego *Noc listopadowa*. Obraz z 1903 roku namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 1,49 x 1,00 m znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Także i siebie artysta przedstawiał w różnorodnych przebraniach i wcieleniach, z charakterystycznym **patosem**, a także przejawami narcyzmu. Żaden z malarzy *Młodej Polski* nie stworzył tylu **autoportretów**, co Malczewski. Patrzy z nich na widza, jako „artysta – kapłan sztuki”, z wyższością i powagą. Wśród autoportretów na uwagę zasługują m.in. *Malczewski jako Chrystus* w tryptyku *Grosz czynszowy* oraz *Autoportret w białym stroju*. W *Autoportrecie z hiacyntem* (imię Jacek pochodzi od gr. *Hyakinthos*) malarz odniósł się do **mitologicznego** bohatera, który był wybrankiem Apolla. Tym samym – Malczewski jako twórca – chce być postrzegany jako wybraniec bogów. **Atrybutem** kilku jego autoportretów jest także zbroja, wskazująca na to, że sztuka traktowana jest przez niego jako oręż i honorowe posłannictwo. Przykłady takich ujęć to m.in. *Autoportret w zbroi* i *Autoportret. Na jednej strunie* (ilustracja na s. 357).

Obrazy Malczewskiego cechuje klarowność **kompozycji** i maestria rysunku. Artysta różnicował **środki artystyczne** i dostosowywał je do podejmowanych tematów.

**Farby** kładł w sposób zróżnicowany: półprzezroczyste, kryjąco i **impastowo**. Różnicował także **kolorystykę**: przygaszał **koloryt**, stosował czyste, pastelowe **tonacje** lub też intensyfikował **barwy**. Operował **kontrastami** i **akcentami barwnymi**. Ulubione jego **kolory** to blade róże, siena, złociste żółcienie, fiolety i zieleń.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Słonność do portretowania się Jacka Malczewskiego w różnych strojach i sceneriach zauważali satyrycy *Młodej Polski*. W Jamie Michalikowej odśpiewywano kuplety, czego przykładem jest ten, autorstwa prawdopodobnie Tadeusza Boya Żeleńskiego:  
„Raz po raz zmieniam stan, / To w pirogu, to znów bez, / To profesor, to znów pan. / Na zwierzyńcu, czy też w Tyńcu [...] Wszędzie gołę me symbole, / a ty zgaduj alboś czop. / Czy to sierść, czy to frak, / Zawsze poznać zacny stan, / Czy strój jest, czy stroju brak, / Zawsze jestem grecki Pan. / To w sweterze przy panterze, / To z ogonem, to znów bez / To ze skrzypką, to znów z rybką, / Zgadnij, bracie, kto to jest”.



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

1. Jacek Malczewski *Niedziela w kopalni*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
2. Jacek Malczewski *Śmierć na etapie*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
3. Jacek Malczewski *Śmierć Ellenai*, obraz w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie
4. Jacek Malczewski *Sztuka w zaścianku*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
5. Jacek Malczewski *Aniele, pójde za Tobą*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
6. Jacek Malczewski *Pokusa fortuny*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
7. Jacek Malczewski *Śmierć*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
8. Jacek Malczewski *Thanatos I*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
9. Jacek Malczewski *Zatruta studnia II*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
10. Jacek Malczewski *Wiosna – Krajobraz z Tobiaszem*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
11. Jacek Malczewski *Portret Adama Asnyka z muzą*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
12. Jacek Malczewski *Autoportret w białym stroju*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
13. Jacek Malczewski *Autoportret z hiacyntem*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
14. Jacek Malczewski *Autoportret w zbroi*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie



#### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Powiedz, w jaki sposób wczesne obrazy Jacka Malczewskiego nawiązują do twórczości poetów romantycznych.
2. Wyjaśnij, dlaczego Jacka Malczewskiego uważa się za symbolistę.
3. Wymień obrazy Jacka Malczewskiego, które ukazują dylematy twórcze i rolę artysty malarza.
4. Na przykładzie dowolnie wybranego obrazu Jacka Malczewskiego wyjaśnij, w jaki sposób artysta poruszał tematykę dotyczącą ówczesnej sytuacji narodu polskiego.
5. Odnajdź w dostępnych źródłach przykłady trzech autoportretów Jacka Malczewskiego. Określ, w jaki sposób namalowane atrybuty dookreślają postać modela.
6. Wymień najistotniejsze środki artystyczne stosowane przez Jacka Malczewskiego we wczesnej i w dojrzałej fazie jego twórczości.



## Stanisław Wyspiański

Jednym z najbardziej wszechstronnych artystów **Młodej Polski** był **Stanisław Wyspiański** (1869–1907): dramatisarz, reformator teatru, malarz – w tym projektant **witraży** i **polichromii**, autor licznych **obrazów sztalugowych** i **grafik**, **projektant wnętrz**, **scenografii** i kostiumów teatralnych. Chociaż żył krótko – zaledwie 38 lat – ze względu na zawartą w swych dziełach wizyjność bywa uznawany za czwartego wieszca Polski.

Wyspiański studiował na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie uczęszczał na wykłady z historii, historii sztuki i literatury. Uczył się także w Szkole Sztuk Pięknych w **Krakowie** pod kierunkiem **Jana Matejki**. Mistrz Matejko swojemu studentowi powierzył udział w wykonaniu projektowanej przez siebie **polichromii w kościele Mariackim**. W świątyni tej artysta, wraz z przyjacielem **Józefem Mehofferem**, zaprojektował też 36 kwater witraży. Podróż po Europie, rozpoczęta w 1890 roku, przyczyniła się do odkrycia przez artystę nowych tendencji w sztuce. W **Paryżu** zachwyciły go malarstwo **Paula Gauguina**, **freski w Panteonie** i malarstwo **szkoły z Pont-Aven**. Po powrocie włączył się w rozwój życia artystycznego w **Krakowie**. Był jednym z założycieli **Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”**, a od 1898 roku – kierownikiem artystycznym periodyku „**Życie**”. Równocześnie dużo tworzył. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych wykonał **polichromie w kościele Franciszkanów w Krakowie**. Ściany prezbiterium, transeptu i części nawy głównej pokrył **dekoracyjnymi freskami**, w których pojawiły się **stylizowane** motywy kwiatów, głównie rosnących na polskich polach i w przydomowych ogródkach: irysów (ilustracja na s. 359), lili, maków, nasturcji, bratków, dziewann, niezapominajek, mleczy i słoneczników. Odtwarzał je z prowadzonych przez całe życie szkiców i zakomponował w układy pasowe, które rozdzielał elementami geometrycznymi w taki sposób, aby podkreślić strukturę architektoniczną kościoła.



### Stanisław Wyspiański *Nasturcje*

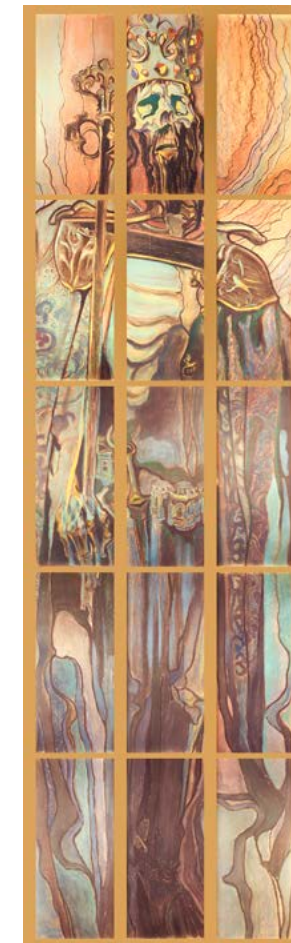
W latach 1895–1896 wykonywał techniką pastelu projekty polichromii do kościoła Franciszkanów w Krakowie, które zostały zrealizowane techniką fresku. Karton na ilustracji ma wymiary 1,50 x 1,40 m. Prezentowane nasturcje są przykładem stylizowanego motywu kwiatów. Płaskość plamy barwnej, dekoracyjny kontur i tło o charakterze geometrycznym wpisują się w stylistykę secesji. Karton znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

W **dekoracje floralne** wkomponował przedstawienia: **Matki Boskiej z Dzieciątkiem**, ubranej w strój krakowski, motyw **Caritas** – miłosierdzia, które uosabiały dwie dziewczynki w uścisku, oraz zbuntowanych aniołów. Czerpanie z kultury ludowej było przejawem patriotyzmu. Ciemnobłękitne sklepienie pokrył gwiazdkami. **Polichromii** nie dokończył, ale franciszkanie powierzyli artyście także wykonanie **witraży do prezbiterium** i okna w **fasadzie**. W prezbiterium pojawił się **Św. Franciszek** – patron kościoła, a po drugiej

stronie – **Błogostawiona Salomea**, a także przedstawienia **żywiółów**: ognia i wody. W zachodniej, fasadowej ścianie kościoła znajduje się najwspanialszy witraż Wyspiańskiego – przedstawienie **Bóg Ojciec** – ukazujący Stwórcę wydobywającego świat z chaosu.

### Stanisław Wyspiański *Bóg Ojciec* – *Stać się, witraż w kościele Franciszkanów w Krakowie*

Witraż powstał w 1904 roku. Dzieło ma wymiary 3,95 x 8,45 m. **Bóg Ojciec** został przedstawiony jako siwowłosy starzec w rozwianych szatach, których forma pogłębia ekspresję. Inspiracją dla monumentalnej postaci były freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Prawa ręka Boga wydaje się opanowywać żywioły w dolnych częściach kompozycji. Dominują barwy chłodne: błękitny, zielenie i fioletole, ale pojawiają się też żółcienie oraz akcenty czerwieni. Płynna linia wywodzi się z secesji, ale potężne wewnętrzne napięcie łączy się z protoekspresjonizmem.



Wyspiański jest także autorem projektów witraży do **katedry na Wawelu** i **katedry we Lwowie** – te jednak nie doczekały się realizacji. Z projektów przeznaczonych do krakowskiej katedry zachowały się tylko 4 kartony wykonane w skali 1:1 oraz wiele szkiców. W sposób **ekspresyjny** ukazał w nich postacie: **św. Stanisława**, **Henryka Pobożnego**, **Kazimierza Wielkiego** i legendarną **Wandę**. Wszystkie one są świadectwem zainteresowania przeszłością Polski, ukazaną w sposób **symboliczny**. Dla katedry lwowskiej stworzył kartony do witraży **Polonia** i **Caritas (Madonna z Dzieciątkiem)**.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Projekty wawelskich witraży Wyspiańskiego doczekały się realizacji w XXI wieku i zdobią krakowski Pawilon Wystawienniczo-Informacyjny. W 2018 roku według projektów do katedry lwowskiej zrealizowano też witraż **Polonia**. Znajduje się on w krakowskim Muzeum Witrażu.

### Stanisław Wyspiański *Kazimierz Wielki*

Projekt witrażu do katedry wawelskiej został wykonany ok. 1900 roku pastelami na kartonie o wymiarach 1,48 x 4,36 m. Artysta przedstawił króla jako ducha: szkielet z koroną na głowie i z berłem w ręce. Wydaje się on budzić ze snu śmiertelnego i czuwać nad dziejami narodu. Bezpośrednią inspiracją do takiego ujęcia były prace konserwatorskie tumbi grobowej króla i sarkofagu. Tumba została otwarta dokładnie w roku urodzin Wyspiańskiego, a w wydarzeniu tym uczestniczył nauczyciel artysty, Jan Matejko.



## DLA DOCIEKLIWYCH

Stanisław Wyspiański przyjaźnił się w młodości z Józefem Mehofferem. Razem studiowali w Krakowie, wspólnie wyjechali też na stypendium do Paryża. Ich drogi rozeszły się, kiedy Mehoffer zaczął odnosić większe sukcesy w zakresie witrażownictwa. Zrealizowano projekty witraży do katedry na Wawelu, katedry we Lwowie i katedry we Fryburgu autorstwa Mehoffera – wszędzie tam, gdzie odrzucano projekty Wyspiańskiego jako zbyt awangardowe.

W 1904 roku artysta wykonywał kompleksowe prace dekorujące **Dom Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie**. Jednym z elementów wystroju był witraż *Apollo* (ilustracja na s. 401). Na wybór tematu wpłynęła decyzja o połączeniu Towarzystwa Lekarskiego z Towarzystwem Astronomicznym. Apollo – ułożony niekiedy ze Słońcem – został ukazany na witrażu jako skrępowany i przywiązany do liry. Takie ujęcie bywa interpretowane w kontekście dzieła Kopernika, który „wstrzymał” Słońce i „ruszył” Ziemię. Wokół Apolla przedstawione są inne planety.

Wyspiański wykonał wiele znakomitych **autoportretów** i **portretów** w technice **pastelowej**. Najczęstszymi jego modelami były dzieci, w tym własne, które przedstawiał w sytuacjach z domowego zacisza, np. śpiące. Do najsłynniejszych prac tego typu należą: *Śpiący Staś*, *Śpiący Mietek*, *Dziewczynka z wazonem z kwiatami* i *Helenka*. W spuściźnie po Wyspiańskim pozostały także obrazy *Autoportret z żoną* (ilustracja na s. 355), *Macierzyństwo* oraz *Portret żony artysty z synem Stasiem*. Malował także portrety znajomych, przyjaciół i artystów, w tym aktorów krakowskich teatrów. Na uwagę zasługuje *Podwójny portret Elizy Pareńskiej*, krakowskiej mieszczanek, której rodzice w swym salonie często gościli młodopolskich artystów. W obrazie tym Wyspiański ukazał delikatną zmianę nastroju modelki wraz z upływem czasu.



Obraz został wykonany w 1904 roku w technice pastelu na papierze o wymiarach 61 x 46 cm. Trzyletni Mietek, syn artysty, śpi z rozrzuconymi rączkami. Boczne światło tworzy na pościeli i ścianie cienie podkreślone błękitnym kolorem (autonomia barwna światła i cienia). Płynne linie, płaszczyznowość i kontur obwładający wszystkie formy są cechami secesji. W obrębie twarzy i dłoni jest widoczny delikatny modelunek światłocieniowy. W uproszczonej formie występuje on także na stroju dziecka. Obraz znajduje się w Muzeum Sztuki w Łodzi – oddział Pałac Herbsta.

### Stanisław Wyspiański *Śpiący Mietek*

Wyspiański stworzył też wiele **olejnych** i **pastelowych pejzaży**. Do najsłynniejszych należą *Planty o świcie* i *Chochóły* (ilustracja na s. 370). Niosą one symboliczne znaczenie – zapowiadać mogą odrodzenie Polski. Chochół jako narodowy **symbol** pojawia się również w dramacie *Wesele* Wyspiańskiego. Pod koniec życia artysta dotknięty chorobą prawie nie podnosił się z łóżka. Nadal jednak malował to, co widział przez okno. W jego ówczesnej pracowni powstała seria *Widoków na Kopiec Kościuszki*, ujętych w różnym czasie i w różnych warunkach atmosferycznych. W obrazach tych stosował chłodne cienie, które zapożyczył od **impresjonistów**.

Malarstwo Wyspiańskiego oscyluje między liryzmem a **ekspresją**. Łączy cechy charakterystyczne dla niemal wszystkich stylów oraz kierunków popularnych w okresie **Młodej Polski**. **Dekoracyjność** ujęcia, **płaszczyznowość**, **syntetyczna plama barwna** i wyraźny **kontur** wpisują się w cechy **secesji**, podobnie jak stosowanie motywów **floralnych**. Wymowa niemal wszystkich dzieł, zwłaszcza malarstwa monumentalnego, jest **symboliczna**. Witraż *Bóg Ojciec – Stań się*, a zwłaszcza projekty witraży wawelskich niosą duży ładunek **ekspresji**, ale też widać w nich nawiązania do **romantyzmu**, a **koloryt** obrazów i ujmowanie podobnych motywów w różnych warunkach atmosferycznych zdradzają inspiracje **impresjonizmem**. Mimo różnorodnych źródeł inspiracji, Wyspiański stworzył indywidualny, bardzo charakterystyczny styl.



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

1. Stanisław Wyspiański, polichromie i witraże w kościele Franciszkanów w Krakowie
2. Stanisław Wyspiański *Polonia*, projekt witraża do katedry we Lwowie (Ukraina)
3. Stanisław Wyspiański *Caritas (Madonna z Dzieciątkiem)*, projekt witraża do katedry we Lwowie (Ukraina)
4. Stanisław Wyspiański *Apollo*, witraż w Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie
5. Stanisław Wyspiański *Autoportret* (1902), obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
6. Stanisław Wyspiański *Śpiący Staś*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
7. Stanisław Wyspiański *Helenka*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
8. Stanisław Wyspiański *Dziewczynka z wazonem z kwiatami*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
9. Stanisław Wyspiański *Macierzyństwo*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
10. Stanisław Wyspiański *Podwójny portret Elizy Pareńskiej*, obraz w Muzeum Narodowym we Wrocławiu
11. Stanisław Wyspiański *Planty o świcie*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
12. Stanisław Wyspiański *Widok z okna pracowni na Kopiec Kościuszki*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
13. Stanisław Wyspiański *Widok na Kopiec Kościuszki w Krakowie. Szary dzień*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
14. Stanisław Wyspiański *Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie



### SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wykaż, w jaki sposób w twórczości Stanisława Wyspiańskiego ujawniły się takie tendencje Młodej Polski, jak: symbolizm, secesja, impresjonizm i chłopotomania.
2. Znajdź w dostępnych źródłach projekty witraża *Polonia* do katedry we Lwowie i wykaż jego symboliczny charakter.
3. Porównaj wizerunki Kazimierza Wielkiego z *Pocztu królów* Jana Matejki i w projekcie witraża do katedry na Wawelu Stanisława Wyspiańskiego. Jakie dostrzegasz podobieństwa i różnice?
4. Na wybranych przykładach wykaż związek sztuki Stanisława Wyspiańskiego z utworami literackimi artysty.
5. Porównaj witraż *Bóg Ojciec – Stań się* z freskiem *Sąd Ostateczny* Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Czy widzisz jakies podobieństwo?



## Inni malarze Młodej Polski

Style, kierunki i trendy, które zaistniały w sztuce francuskiej, miały wpływ na twórczość wielu artystów polskich działających w różnych środowiskach w kraju i za granicą. Środowisko krakowskie obok Stanisława Wyspiańskiego i Jacka Malczewskiego reprezentowali: **Józef Mehoffer**, **Leon Wyczółkowski**, **Władysław Ślewiński**, **Jan Stanisławski**, **Julian Fałat**, **Wojciech Weiss**, **Witold Wojtkiewicz**, a także **Teodor Axentowicz** i **Włodzimierz Przerwa Tetmajer**. Ze środowiska tego wywodziła się także **Olga Boznańska**.

**Józef Mehoffer** (1869–1946) zajmował się **malarstwem monumentalnym** i **sztalugowym** oraz **grafiką**. Żył długo, dlatego wiele jego dokonań w dziedzinie **polichromii** i projektowania **witraży** przypada na czasy późniejsze, ale najistotniejsze realizacje wiążą się z okresem **Młodej Polski**. Artysta studiował w **Krakowie**, gdzie jako student, wraz ze **Stanisławem Wyspiańskim**, pracował przy **polichromiach kościoła Mariackiego** według projektów **Jana Matejki**. Studia kontynuował w **Wiedniu** i w **Paryżu**. W stolicy Francji fascynowały go średniowieczne witraże.

Na arenie międzynarodowej wspaniał się projektami **witraży** do gotyckiej **katedry św. Mikołaja we Fryburgu** (Szwajcaria). Konkurs na ich wykonanie wygrał w 1895 roku, a tworzył je w ciągu następnych czterdziestu lat. Powstał w ten sposób jeden z najpiękniejszych zespołów witraży w Europie. Są to m.in. przedstawienia **Matki Boskiej Zwycięskiej**, **Trójcy Świętej**, **Najświętszego Sakramentu**, **apostołów**, w tym **św. Piotra**, **św. Jana Ewangelisty**, **św. Jakuba Starszego** i **św. Andrzeja**, innych świętych, scen z **Ewangelii**, np. **Pokłonu Trzech Króli**. Przedstawienia figuralne zostały ukazane na tle **pejzażu**, architektury



**Józef Mehoffer, witraże w katedrze św. Mikołaja we Fryburgu w Szwajcarii**

W latach 1895–1896 artysta projektował witraże z sylwetkami apostołów przeznaczone do północnej kaplicy bocznej. Zostały wykonane w dwóch podwójnych ostrołukowych oknach. Każdemu poświęcono pas o wymiarach 70 x 670 cm. Piotr po wyparciu się Chrystusa wstydlawie zakrywa głowę rękami. Towarzyszą mu atrybuty: kogut, kopia kościoła św. Piotra oraz wyobrażenie żaglowca symbolizującego Kościół – *navis ecclesiae*. Jan wskazuje prawą ręką na ukazaną powyżej wizję apokaliptyczną końca świata, a poniżej świętego widnieje orzeł – symbol ewangelisty. U stóp Jakuba przedstawiony jest czarnoksiężnik, którego apostoł zgodnie ze *Złotą legendą* miał nawrócić na wiarę

chrześcijańską, a ponad nim anioł trzyma w szachu demona. Andrzej przez wzniesienie obu rąk do nieba wskazuje na swoją gotowość na śmierć męczeńską przez ukrzyżowanie. W tle na skalistym krajobrazie ukazany jest krzyż Chrystusa, a powyżej niego krzyż św. Andrzeja. Każdy z apostołów stoi pod gotyckim baldachimem, co nawiązuje do historyzmu. W wyobrażeniach apostołów Mehoffer realizował konsekwentny program – Piotr ukazany jest w rozpacz, Jan jako oświecony, Jakub jako prezentujący siłę wiary, Andrzej zaś pokazuje wybór drogi za Chrystusem. Kolorystyka witraży oparta jest przede wszystkim na barwach podstawowych i pochodnych. Obramowanie ornamentalne wskazuje na cechy secesji.

i przetworzonych motywów **floralnych**. Ze względu na to, że powstawały na przestrzeni wielu lat, reprezentują różne kierunki i style – od **historyzmu** i **secesji** w kaplicach bocznych aż pod styl **dekoracyjny** lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku.

Po powrocie do **Krakowa**, równoległe do prac nad witrażami we Fryburgu, artysta projektował wraz z Wyspiańskim witraż do kościoła Mariackiego zatytułowany **Życie Marii**. Na początku XX wieku Mehoffer pracował nad projektami **polichromii** skarbcza wawelskiego. Artysta pozostawił też po sobie **obrazy sztalugowe**, z których najbardziej znane to **Dziwny ogród** oraz **Słońce majowe**. Pierwszy z nich jest sceną ogrodową o wymowie **symbolicznej**, a zarazem **portretem** żony z małym synkiem, drugi – sceną malowaną we wnętrzu rozświetlonym wpadającym do niego światłem słonecznym.

### **Józef Mehoffer Dziwny ogród**

Obraz z 1903 roku namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 2,10 x 2,20 m powstawał podczas pobytu artysty z rodziną w podkrakowskim Siedlcu. Scena ukazana w przydomowym sadzie przedstawia żonę artysty – **Jadwigę** – w długiej szafirowej sukni z falbanami oraz biegnącego przy niej nagiego synka – **Zbigniewa**. W głębi ukazana jest służąca w ludowym stroju krakowskim. Obraz wygląda na sielankową scenę rodzajową, ale odrealniają ją wielobarwne girlandy wzdłuż ścieżki i ogromna ważka unosząca się nad postaciami. Krytycy nie są zgodni co do interpretacji owada, który został ukazany z wykorzystaniem kluazonizmu i wygląda jak element secesyjnej biżuterii. Sam Mehoffer uważał ważkę za symbol słońca i źródła życia. Istnieją także interpretacje, że ważka wskazuje na ulotność szczęścia, co można powiązać z gestem żony, która jak Ewa zrywa jabłko. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Twórczość Mehoffera, ukształtowana pod wpływem **secesji wiedeńskiej**, a także średniowiecznego malarstwa witrażowego i **symbolizmu**, cechuje **dekoracyjność linii**, bogactwo **czystych, nasyconych barw** oraz zamiłowanie do stosowania **ornamentyki** i **złocień**. Odnosi się to głównie do **malarstwa monumentalnego**. Natomiast w **malarstwie sztalugowym** artysta wprowadzał elementy **secesji** i **symbolizmu**, jednocześnie stosując **realistyczny** sposób obrazowania wzbogacony o studium **światła**.

**Leon Wyczółkowski** (1852–1936) był malarzem i grafikiem – jednym z najpłodniejszych polskich artystów. Kształcił się w **Warszawie**, w **Monachium** i w Szkole Sztuk Pięknych w **Krakowie** pod kierunkiem **Jana Matejki**. Znany jest z tego, że uprawiał różne gatunki: **sceny rodzajowe**, **portrety**, **martwe natury**, **pejzaże** – w tym **weduty**. Przez całe życie podróżował, odwiedzając wiele krajów europejskich, ale też różne zakątki ziem polskich. Efektem tych podróży są obrazy i grafiki ukazujące zabytki i przyrodę. W **Paryżu** zetknął się z **impresjonizmem** i **postimpresjonizmem**, co w znaczący sposób wpłynęło na rozjaśnienie palety i skoncentrowanie się artysty na zagadnieniach **światła** i **koloru**. Wiele



czasu spędzał na **Ukrainie**, gdzie namalował takie obrazy, jak *Orka na Ukrainie*, *Rybaczy brodzący* i kilka wersji *Kopania buraków*. Odszedł w nich od koloru lokalnego, stosował **autonomię barw w świetle i cieniu**. Obrazy te nie powstawały jednak w plenerze, jak dzieła impresjonistów, lecz w pracowni na podstawie przygotowanych szkiców. Treść obrazu była dla artysty równie istotna, jak forma. Sięgając po motywy z życia wsi i prostych ludzi, artysta ukazywał szacunek dla społeczności wiejskiej.



**Leon Wyczółkowski**  
**Orka na Ukrainie**  
Obraz powstał w 1892 roku podczas jednej z ukraińskich

podróży artysty. Został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 121 x 73 cm. Wyczółkowski

przeżywał wówczas fascynację światłem i jego wpływem na kolor. Efektem inspiracji twórczością impresjonistów było rozjaśnienie palety, odejście od barw lokalnych oraz ukazanie autonomii kolorystycznej światła i cienia, z których te drugie były oddawane chłodnymi barwami. Zgodnie z zasadami dywizjonizmu malował plamami czystych barw, dzięki czemu uzyskiwał efekt wibracji. Obraz znajduje się w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, oddział Muzeum Narodowego w Krakowie.

Wyczółkowski przez wiele lat związany był z **Krakowem**, gdzie pracował jako pedagog w Szkole Sztuk Pięknych, a później w akademii. Wykształcił wielu wybitnych artystów i włączył się w tamtejsze życie artystyczne. Uległ w tym okresie także wpływowi **symbolizmu**, czego przykładem jest obraz *Stańczyk*.



**Leon Wyczółkowski** *Stańczyk*  
Obraz namalowany w 1898 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 139 x 99 cm

był reakcją na atak konserwatystów kwestionujących wartość zarówno jego dzieł, jak i jego metod nauczania. Nawiązując do słynnego obrazu Jana Matejki, artysta przedstawił Stańczyka jako reżysera narodowej szopki rozpaczającego nad sytuacją Polaków, a zwłaszcza nad zachowaniem lojalnych w stosunku do zaborcy konserwatystów. Porównywał ich do kukietek, które Stańczyk wyjmując ze skrzyni, chociaż nie odpowiada mu rola ich animatora. Lalki symbolizują różne stany i warstwy społeczne, a w tle za Stańczykiem rozgrywa się przedstawienie. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Z Krakowa artysta wyjeżdżał w **Tatry**, często odwiedzając **Zakopane**. W różnych technikach: **akwareli, tuszu i pastelu**, malował nastrojowe **pejzaże** tatrzańskie, czego przykładem jest *Czarny staw nad morskim okiem*. Wyczółkowski tworzył liczne obrazy ukazujące drzewa i kwiaty. Często inspirował się grafikami japońskimi.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

- Pod koniec życia Leon Wyczółkowski osiadł w Gościeradzu nieopodal Bydgoszczy. Powstało wówczas jedno z późniejszych dzieł – *Wiosna – wnętrze pracowni artysty*. Ukazuje pokój, gdzie artysta najczęściej przebywał. Na pierwszym planie widoczny jest pusty fotel, w którym najczęściej siedział. Za oknem widnieje kwitnące drzewo. Artysta w symboliczny sposób „opowiada” o przemijaniu, konfrontując dwie koncepcje czasu: linearnego, determinującego nieubłagany upływ ludzkiego życia, i cyklicznego, wyrażonego rytmicznym odradzaniem się natury. Obraz zyskuje tym samym stoicką wymowę.
- Ponieważ Wyczółkowski związał się z Wielkopolską, to właśnie w Bydgoszczy powstało Muzeum Dom Leona Wyczółkowskiego – oddział Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy. Zgromadzono tam pamiątki po artyście, w tym obrazy i grafiki.

Cechy **syntetyzmu** ujawniły się w malarstwie dwóch wybitnych twórców: **Władysława Ślewińskiego** i **Jana Stanisławskiego**.

Władysław Ślewiński (1856–1918), który wiele lat spędził we Francji, przez pewien czas był związany ze **szkołą z Pont-Aven** i pozostawał pod wpływem malarstwa **Paula Gauguina**. W niektórych obrazach, takich jak np. *Dwie Bretonki z koszem jabłek*, łączył te inspiracje z zapożyczonym z twórczości **Paula Cézanne’a** patrzeniem na przedmioty z różnych punktów widzenia. Malował liczne **pejzaże**, głównie **marynistyczne, martwe natury** i **portrety**, stosując klarowną **kompozycję, syntetyczne, płaskie plamy barwne** obwiedzone płynnym **konturem** i przygaszony **koloryt**. Obraz *Czesząca się* (ilustracja na s. 370) dowodzi recepcji **postimpresjonizmu, symbolizmu** i **secesji**. Z czasów, kiedy przebywał w **Krakowie**, pochodzi płótno *Sierota z Poronina* – **symboliczne** zobrazowanie tragicznego losu dziecka, ukazanego za pomocą starannie dobranych **środków artystycznych**, z których najważniejsze to **synteza form** i przewaga szarych **tonacji**.

#### Władysław Ślewiński *Sierota z Poronina*

Na obrazie z 1906 roku namalowanym farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 50 x 77 cm artysta przedstawił postać siedzącego chłopca za pomocą najprostszych środków artystycznych: syntezy, płaskiej plamy barwnej obwiedzonej konturem i przygaszonej kolorystyki. Góralski chłopiec jest uosobieniem sieroctwa. Uwagę zwracają jego ogromne, wpatrzone w dal smutne oczy. Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.





Jan Stanisławski (1860–1907) zasłynął jako **pejzażysta**. Szczególnym hołdem dla **impresjonizmu** jest obraz *Ule na Ukrainie*, który został namalowany podczas pobytu artysty we **Francji**. Przedstawia pasiekę widzianą „pod słońce”. Twórcę cechują nie tylko zainteresowanie **światłem** i jego wpływem na **barwę**, ale też malowanie drobnymi **plamami barw**, przypominające sposób nakładania **farby** przez Claude’a Moneta. Charakterystyczny dla dojrzałego okresu twórczości artysty jest obraz *Topole nad wodą*, który wyróżnia synteza, ale równocześnie zaczerpnięte z **impresjonizmu** zainteresowanie zmianami, jakie zachodzą w **naturze** pod wpływem aury i pory roku. Artysta stosował płaskie **plamy barwne**, których nie obwodził konturem, dzięki czemu miękko wtapiały się w **tło**. Malował **alla prima**. Potrafił ująć istotę rzeczywistości, charakter malowanego pejzażu, w kilku śmiałych i pewnych pociągnięciach pędzla. Impresjonizm wpłynął na tendencję artysty do ukazywania podobnych motywów w różnych sceneriach, czego przykładem mogą być liczne przedstawienia limanów, czyli zakoli rzeki Dniepr w Ukrainie, skąd artysta pochodził.



#### Jan Stanisławski *Topole nad wodą*

Obraz namalowany w 1900 roku ma – jak na tego artystę – wyjątkowo duży format. Został wykonany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 81 x 146 cm. Stanisławski często wyjeżdżał na Ukrainę. Dzieło powstało w tamtejszej miejscowości Pustownia i jest jednym z wielu stworzonych przez niego przedstawień rosnących nad wodą topoli. Obraz kształtowany jest syntetycznie, przy użyciu płaskich plam barwnych i zamasztych ruchów pędzla. Secesyjna stylizacja ujawnia się w formie wygiętych koron drzew, które pochylają się pod wpływem powiewu wiatru. Odczytywane to bywa niekiedy jako niezłomne dążenie do wolności na przekór przeciwnościom losu. W tafli wody – w symbolice młodopolskiej odpowiedniku duszy ludzkiej – odbijają się ekspresyjne chmury, które zwiastują burzę. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

- Maleńkie formatem obrazy artysty były podziwiane, ale też krytykowane. Uważano, że są „notatkami pejzażowymi”. Nobilitował je Stanisław Wyspiański w III akcie *Weseła*, ustami Pana Młodego, który marzy o swoim miejscu na ziemi słowami: „żeby miał kąt z bożej łaski / maleńki, jak te obrazki, / co maluje Stanisławski / z jabłonią i z bodziakiem / we złotawem słońcu takim...”.
- Stanisławski był jedynym – po Janie Matejce – artystą w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, który stworzył własną szkołę. Wykształcił ponad siedemdziesięciu uczniów. Studenci bali się kąśliwej korekty mistrza. Wiedząc, że obdarzonemu wielką tuszą Stanisławskiemu ciężko jest się wspinać do góry, ustawiali sztalugi jak najwyżej. Mistrz wówczas nie fatygował się, ale nie widząc obrazu, krzyczał z dołu: „więcej światła”. I tutaj – jak przynajmniej uczniowie – miał zwykłe racje.

Jego pejzaże, najczęściej maleńkie formatem, wpisują się w stosowaną w **Młodej Polsce** **symbolikę** znaczeń. Są zarówno przedstawieniem nieustannie przeobrażającej się **natury**, jak i „pejzażu wewnętrznego”. W niektórych obrazach stosował **animizację**, czyli ożywiały malowane motywy, które zdają się być uosobieniem uczuć. Na szkicowo zarysowanym **tle** pejzażowym przedstawiał na pierwszym planie niewielki element z natury – bodiak (odmiana ostu) lub kwiat (np. dziewanny) – ucieleśnienie istnienia i trwania. Jako wykładowca krakowskiej szkoły, prowadził katedrę malarstwa pejzażowego, kształcąc wielu uczniów i wprowadzając metodę malarstwa bezpośrednio w **plenerze**.

**Julian Fałat** (1853–1929) przez 15 lat pełnił funkcję dyrektora, a później rektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, którą przekształcił w akademię. Uważany jest za jednego z najwybitniejszych polskich **akwarelistów**. W niektórych obrazach podejmował motywy krakowskie w różnych porach dnia, co było efektem wpływu **impresjonizmu**. Najbardziej jednak jest kojarzony z obrazami przedstawiającymi **pejzaże** w scenerii zimowej, często z ulubionym motywem wijącej się rzeki lub strumienia, w których na śniegu pojawiały się pod wpływem światła **refleksy barwne**. O pejzażach tych Jan Lechoń pisał: „Śniegi Fałata nie mają dotąd równych sobie w świecie, jako brawurowe użycie farb wodnych i jako sugestie nastroju”. Jednym z jego najbardziej znanych dzieł jest *Krajobraz zimowy z rzeką*.



#### Julian Fałat *Krajobraz zimowy z rzeką*

Obraz został namalowany w 1907 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 201 x 77 cm. Brzegi rzeki zimą to jeden z najczęściej podejmowanych przez Fałata tematów. W dziele – poprzez eksponowanie pustych przestrzeni, odważną asymetrię kompozycji i skłonność do syntezy formy – ujawniają się wpływy grafik japońskich. Cienie nakładane chłodnymi barwami stanowią dziedzictwo impresjonizmu. Z dzieła emanuje atmosfera ciszy. Otwarty kadr kompozycji może sugerować bezkres natury i jej panteistyczny wymiar. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

W twórczości **Wojciecha Weissa**, będącego pod istotnym wpływem malarstwa **Edvarda Muncha**, a także dzieł literackich **Stanisława Przybyszewskiego**, uwidocznił się **symbolizm**, czego przykładami są obrazy *Demon* oraz *Autoportret z maskami*. Początkowo artysta stosował ciemną **kolorystykę**. Około 1911 roku zaczął stosować intensywne **kontrasty barwne** i jaskrawy **koloryt**, czego przykładem jest obraz *Promienny zachód słońca*. Jedno z najsłynniejszych dzieł artysty, *Opełanie*, przedstawia korowód nagich postaci namalowanych płomienną czerwiecią, **barwą symbolizującą** tu namiętność. Jedną z kobiet – wcielenie **kobiety fatalnej**



– trzyma w rękach głowę mężczyzny. Korowód ten zdaje się zmierzać ku zatraceniu, co wraz z **kontrastową kolorystyką** buduje katastroficzną wymowę obrazu.

Oryginalnym twórcą był **Witold Wojtkiewicz**, który malował dzieła o charakterze **symbolicznym**. Pomysły czerpał z literatury, ale najbardziej z własnej wyobraźni i świata marzeń. Przedstawiał sylwetki dzieci w towarzystwie **animizowanych** marionetek, lalek i kukielek. Tak dzieci, jak i lalki naśladowały sytuacje i zachowania charakterystyczne dla ludzi dorosłych, zmagali się z przerastającymi je problemami. Wojtkiewicz stworzył świat utrzymany w stylistyce ponurej baśni. Posługiwał się przy tym **deformacją** często graniczącą z groteską. Do najważniejszych jego dzieł należą: **Krucjata dziecięca**, **Marionetki**, **Porwanie królowny** oraz **Chrystus i dzieci**. Ostatni z wymienionych należy do cyklu **Ceremonie**. Ewangeliczna scena odnosi się do wezwania Chrystusa: „Pozwólcie dzieciom przychodzić do mnie”. W rzeczywistości odbiega od wszelkich konwencji ikonograficznych. Smutnego Chrystusa o rudych włosach otacza gromadka dzieci. Wyglądają jak postacie z baśni lub figurki lalek, co kontrastuje z ich znudzeniem i zmęczeniem. Atmosfera sceny i jej „nierzeczywistość” sprawiają wrażenie, jakby widz wkraczał w krainę baśni, choć figurki te uosabiają uczucia i emocje dorosłych.



– wyprawy krzyżowej dzieci, jaka miała miejsce w XIII wieku. Poeta pisał: „I nie wiem, przez jakie czarnoksiężstwo wywabiono z domów rodzicielskich przeszło siedem tysięcy dzieci [...]. Nie mają co jeść; nie mają żadnej broni [...]. Opowiadają, że idą do Jeruzalem, aby zdobyć Ziemię Świętą [...]. Te dzieci zginą [...]”. Przejęty artysta stworzył wzruszający obraz przedstawiający niedolę dzieci wyrwanych z domów i popędzonych na długą wędrówkę pod ciężkim niebem. Obraz utrzymany jest w barwach ziemi dla podkreślenia nastroju smutku wywiedzonego z filozofii Arthura Schopenhauera. Pielgrzymujące dzieci stały się symbolem tułaczki ludzi przez życie, pozbawionej dającego się osiągnąć celu. Otwarta kompozycja i nieznacznie zaokrąglony horyzont sugerują powszechność sytuacji, w jakiej się znalazły. Życie ludzkie jawi się tu więc jako posępny korowód zmierzający ku śmierci. Obraz został namalowany w 1905 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 91 x 91 cm. Znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

#### Witold Wojtkiewicz *Krucjata dziecięca*

Bezpośrednią inspiracją powstania obrazu był utwór francuskiego pisarza Marcela Schwoba o tym samym tytule, przetłumaczony przez Zenona Przesmyckiego (Miriamą) i zamieszczony w jednym z numerów „Chimery”. Autor wiersza nawiązał do znanego z historii wydarzenia

Zainteresowanie tematyką folklorystyczną, czyli **chłopomania**, najpełniej uzewnętrzniło się w twórczości: **Włodzimierza Przerwy Tetmajera**, **Kazimierza Sichulskiego** oraz **Teodora Axentowicza**. Przeważnie ukazywano wieś małopolską, gdyż malarze często uczestniczyli w plenerach w podkrakowskich **Bronowicach**, gdzie osiadł **Włodzimierz Przerwa Tetmajer**, ożeniwszy się z tamtejszą chłopką. Jego ślub stał się areną scen rozgrywanych w **Weselu** Stanisława Wyspiańskiego. Przykładem zainteresowania Tetmajera folklorem jest obraz artysty **Muzykanci w Bronowicach – przed karczmą**.

#### DLA DOCIEKLIWYCH

Jedną z postaci **Wesela** Stanisława Wyspiańskiego jest **Widmo**, czyli duch malarza Ludwika de Laveaux. Artysta zmarł na gruźlicę w Paryżu w wieku niespełna dwudziestu sześciu lat. W dramacie jego postać jest przywołana jako wspomnienie narzeczonej **Marysi Mikołajczykówny** – siostry **Panny Młodej**. Laveaux znany jest z pięknych paryskich nokturnów, czego przykładem jest **Plac Opery w Paryżu**.

Interesowano się również wsią ukraińską i huculszczyzną, czyli życiem górali zamieszkujących tereny Karpat Wschodnich. Pogodne przedstawienia scen z życia wsi, np. ludowych obyczajów, tańców, ukazywały ten świat jako barwny i pociągający. **Kazimierz Sichulski** – związany zarówno z **Krakowem**, jak i **Lwowem** – był zainteresowany huculskimi obyczajami, obrzędami ludowymi i religijnymi. Fascynację tę zapoczątkowała podróż, którą odbył do zachodniej części Ukrainy wraz z przyjaciółmi, a czego owocem są m.in. **Wesele huculskie** i liczne **portrety** mieszkańców regionu, w tym dzieci. **Teodor Axentowicz** był Ormianinem, urodzonym na terenie dzisiejszej Rumunii. W jego twórczości pojawiają się sceny wiejskie związane z ludowymi obrzędami, takimi jak np. procesje lub zabawy, czego przykładem jest obraz **Kołomyjka**. Malarz koncentrował się na **scenach rodzajowych** i potrafił oddać emocje towarzyszące obrzędowi. **Kołomyjka** – bardzo dynamiczny taniec ludowy – jest odzwierciedleniem radości życia. Axentowicz był też znakomitym portrecistą, szczególnie znanym z licznych, wykonanych techniką **pastelu portretów** pięknych kobiet, takich jak **Dama w czarnej sukni** i **Rudowłosa**.

#### Teodor Axentowicz *Kołomyjka*

Obraz z 1895 roku namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 113 x 85 cm przedstawia ludowy taniec Hucułów. Wśród wszystkich prac Axentowicza wyróżnia się dynamizmem kompozycyjnym, a także wyraźną fakturą malarską, w której widoczne są ruchy pędzla prowadzonego w wielu kierunkach. Cechą kompozycji obrazu jest też otwartość – jakby przypadkowe kadrowanie, co może kojarzyć się z malarstwem impresjonistów. Motyw ten artysta podejmował wielokrotnie w różnych technikach. Obraz malowany



był prawdopodobnie pośpiesznie i szkicowo, ale cechuje go starannie dobrana kolorystyka, w której dominuje

biel, widoczne są odcienie brązu i akcenty czerwieni. Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

W twórczości **Olgi Boznańskiej** (1865–1940) współlinieją wpływy **impresjonizmu** i **symbolizmu**. Artystka kształciła się w Krakowie i w Monachium, a na stałe osiadła w **Paryżu**. Inspirowały ją zarówno barokowe płótna **Diego Velázquez**a, jak i malarzy



XIX stulecia – **Éduarda Maneta**, **Berthe Morisot** i **Jamesa Abotta McNeila Whistlera**. Tworzyła obrazy olejne na płótnie i na tekturze. Najczęściej malowała portrety psychologiczne, w tym wizerunki dzieci, takie jak np. *Imieniny Babuni*, *Dziewczynka z chryzantemami*, *W oranżerii* oraz *Portret chłopca w gimnazjalnym mundurku*. Była mistrzynią ukazywania ulotnych stanów emocjonalnych. Udawało jej się uchwycić melancholię na twarzach młodych modeli, wywołaną być może stopniowym wkraczaniem w dorosłość. Malowała także **autoportrety**, w których niekiedy uzyskiwała efekt **non finito**, oraz obrazy przedstawiające wnętrza pracowni i widoki z okna. Nastrojowość jej obrazów bliska jest **symbolizmowi**, a **kolorystyka** z przewagą szarości, srebrzystości i brązów została zaczerpnięta z doświadczeń monachijskich. Stosowała zazwyczaj kilka **barw**, ale podążając tropem Morisot i Whistlera, rozbudowywała skalę zharmonizowanych **tonów**. Z **impresjonizmem** łączy się przede wszystkim technika swobodnego nakładania **farby** drobnymi dotknięciami pędzla, eksponowanie zróżnicowanej **faktury**, a także fascynacja światłem, które w jej późniejszych pracach zdaje się niemal rozmywać formę.



#### **Olga Boznańska *Imieniny babuni***

Obraz ten artystka malowała w latach 1888–1889 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 60 x 97 cm. Smutna dziewczynka w białej sukience z kwiatkami rączce przyszła złożyć życzenia babci, ale ta wydaje się jej nie zauważać, pochylona nad ręczną robótką. Z obrazu emanuje smutek i melancholia. Postać dziewczynki została wyeksponowana na pierwszym planie. Uwagę przykuwa jej biała sukienka, która w rzeczywistości kryje całe bogactwo barw ciepłych i chłodnych. Obraz jest malowany drobnymi plamami barwnymi z całkowitym wyeliminowaniem konturu, jak większość innych obrazów artystki. Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

#### **Olga Boznańska *Dziewczynka z chryzantemami***

Obraz namalowany w 1894 roku farbami olejnymi na tekturze o wymiarach ok. 69 x 89 cm uważany jest za jeden z najbardziej zagadkowych portretów dzieci, które powstały w okresie Młodej Polski. Uwagę przykuwają smutne, błyszczące oczy dziewczynki ukazanej na neutralnym tle. Boznańska ukazała przelotny stan duszy modelki. Artystka była prawdziwą mistrzynią w doborze barw, a wykorzystywane przez nią szarości są wysublimowane – najczęściej powstawały w wyniku mieszania barw dopełniających. Dwa lata po powstaniu dzieła jeden z krytyków w popularnym w Paryżu periodyku zauważył, że nastrój smutku i tajemnicy, jaki niesie obraz, zbliżony jest do wierszy Maurice'a Maeterlincka – poety bardzo cenionego przez artystkę. Obraz ma charakter symboliczny, o czym świadczą trzymane przez dziewczynkę jesienne, białe kwiaty. Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie.



Na pograniczu środowiska krakowskiego, warszawskiego i wileńskiego funkcjonował **Ferdynand Ruszczyc**. Był wykładowcą zarówno Szkoły Sztuk Pięknych w **Warszawie**, jak i później – Akademii Sztuk Pięknych w **Krakowie**. Malował **pejzaże** w scenerii zimowej oraz wiosennej, które cechuje przyciemniona **gama barwna**. **Realistycznie** oddane elementy **natury** urastały w jego obrazach do rangi **symboli**. Dzieła Ruszczyca cechowały dramatyzm i **ekspresyjność**, czego przykładem jest obraz *Ziemia*. Artysta, heroizując pracę chłopca, ukazał odwieczne zmagania człowieka z naturą pod nieprzyjaznym, pełnym skłębionych chmur niebem. Wieśniacy pracujący w polu stali się bohaterami takimi samymi jak powstańcy lub żołnierze walczący o niepodległość.

#### **Ferdynand Ruszczyc *Ziemia***

Obraz z 1898 roku został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 2,2 x 1,6 m. Artysta poprzez nieznaczne zaokrąglenie linii horyzontu uzyskał wrażenie uniwersalności przekazu. Konkretnie miejsca ukazane w obrazie – majątek Ruszczyca w Bohdanowie – staje się tym samym metaforą całej ziemi, którą zgodnie z biblijnym nakazem oraczk czyni sobie poddaną. Już w czasach Młodej Polski Zenon Przesmycki (*Miriam*) widział w nim alegorię egzystencji ludzkiej, a Cezary Jellenta – przedstawienie niezmiennych praw natury. Antoni Chołoniewski odczytywał dzieło jako ilustrację neoromantycznej wizji człowieka, który funkcjonuje między ziemią a niebem, co odnosiło do utworów Adama



Mickiewicza. Doszukiwano się w nim także wpływów filozofii Friedricha Nietzschego – zwłaszcza wprowadzonego przez filozofa pojęcia *wola*

*mocy*, której przejawem jest siła jednostki i wytrwałość w zwalczaniu przeciwności. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Ze środowiska warszawskiego wywodzili się **Aleksander Gierymski**, **Władysław Podkowiński** i **Józef Pankiewicz**. Środowisko to reprezentowali także: **Kazimierz Stabrowski**, **Konrad Krzyżanowski** i **Edward Okuń**.

W twórczości **Aleksandra Gierymskiego** pojawiają się obrazy, w których widoczne jest zainteresowanie ulotnymi efektami. Są to m.in. *W altanie* (ilustracja na s. 352), *Opera paryska nocą* i *Wieczór nad Sekwaną*.

**Władysław Podkowiński** (1866–1895) i **Józef Pankiewicz** (1866–1940) to malarze, w których twórczości już ok. 1890 roku pojawiły się recepty **impresjonizmu**. Obaj kształcili się w szkole **Wojciecha Gersona**, a potem studiowali w akademii w **Sankt Petersburgu**. Każdy z nich dobrze poznał warsztat **realisty**, a w 1889 roku obaj wyjechali do **Paryża**,





### Józef Pankiewicz *Targ na kwiaty przed kościołem La Madeleine*

Obraz został namalowany w 1890 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 129 x 94 cm. Jest to przedstawienie biegnącej w głąb ulicy, przy której rozstawione są kramy z kwiatami. Światło pada z prawej strony od góry, rzucając refleksy na stroje przechodniów i wydobywając barwy kwiatów. Artysta zrezygnował z kolorytu lokalnego. Partie oświetlone ukazywał w ciepłych, a zacienione w chłodnych barwach. Błękitu używał także dla oznaczenia dalszych planów. W celu uwypuklenia koloru stosował kontrasty dopełnieniowe, np. w załamach muru klasycystycznego kościoła widać wyraźnie przeciwstawienie ugrów i kadmowych żółcieni rozbielonemu błękitowi. W ten sposób, plamą barwną, artysta oddał strukturę budowli z jej kolumnadą. Plamy barwne wibrują, a powietrze zdaje się drgać. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

gdzie odbywała się wystawa dzieł Claude'a Moneta. Przed wyjazdem Pankiewicz namalował *Targ na jarzyny na Placu Żelaznej Bramy w Warszawie*, za który dostał nagrodę na Wystawie Powszechnej. Obraz ten, mimo realistycznej formy, zdradzał już zamiłowanie młodego malarza do zróżnicowanej, intensywnej kolorystyki. W stolicy Francji, pod wpływem impresjonizmu namalował *Targ na kwiaty przed kościołem La Madeleine*.

W Paryżu obaj twórcy mieszkali w dawnej pracowni Józefa Chełmońskiego, ale po dziesięciu miesiącach brak środków zmusił ich do powrotu do kraju. Latem 1890 roku Pankiewicz namalował kilka impresjonistycznych pejzaży z okolic Kazimierza nad Wisłą, czego przykładem jest *Wóz z sianem*, ale bezpośrednia inspiracja impresjonizmem była tylko epizodem w jego twórczości. Przyjaźń z Feliksem Mangghą Jasińskim przyniosła nową fascynację – sztukę japońską. Od Jasińskiego wypożyczał rekwizyty, które posłużyły mu do namalowania kilku wersji *Japonki* – portretu żony artysty ubranej w kimono, z fryzurą wzorowaną na przedstawieniach kobiet z drzeworytów japońskich. Jednym z najwyższej cenionych obrazów Józefa Pankiewicza jest *Portret dziewczynki w czerwonej sukience*. Pogłębiony psychologicznie wizerunek siedmioletniej Józji Oderfeldówny jest cennym wkładem artysty w dorobek polskiego symbolizmu. Artysta zasłynął także jako twórca nastrojowych *nocturnów*, takich jak np. *Dorożka w deszczu*.

### Józef Pankiewicz

#### *Portret dziewczynki w czerwonej sukience*

Namalowany w 1897 roku farbami olejnymi na płótnie obraz od momentu powstania jest uważany za jeden z najpiękniejszych portretów w malarstwie polskim przełomu XIX i XX wieku. Modelka to córka znanego prawnika i kolekcjonera sztuki, który, zamawiając obrazy u utalentowanych malarzy – m.in. Podkowińskiego i Pankiewicza, starał się wspomagać ich finansowo. Dziewczynka wydaje się być świadoma sytuacji pozowania. Stoi pełna gracji, wdzięcznym gestem opiera dłoń o krzesło. Jest spokojna i nieco zamyślona. Artysta skupia się na oddaniu elegancji i uroku małej modelki. Porcelanową cerę okalają fale złocistych włosów, co kontrastuje z bardzo intensywną czerwienią sztywnojszej sukni z bufiastymi rękawami, ozdobionej na ramieniu kokardą. Jej fałdy zostały zaznaczone odcieniami szarości wpadającej w czerń. Użycie tak nasyconej czerwieni dobrze wpisuje się w ówczesną modę na ten kolor, zainspirowaną czerwienią z japońskich drzeworytów. Pankiewicz rozmywa kontury



i oświetla całość nieco zamglonym światłem padającym z prawej strony. Uwagę przykuwają oczy Józefy oraz jej delikatny, nieco tajemniczy uśmiech. Obraz o wymiarach ok. 58 x 77 cm znajduje się w Muzeum Narodowym w Kielcach.

Podkowiński po powrocie z Paryża spędził kilka letnich miesięcy w posiadłości przyjaciela w *Mokrej Wsi*, obok której leżało Chrzęsne, majątek Kotarbińskich, niedaleko podwarszawskiego Wołomina. Tam powstało kilka obrazów o wyraźnie impresjonistycznym charakterze, a wśród nich *Sad w Chrzęsnem*, *Mokra Wieś* oraz *Dzieci w ogrodzie*.

### Władysław Podkowiński *Dzieci w ogrodzie*

Artysta w 1892 roku, krótko po powrocie z Paryża, namalował ten obraz farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 62 x 47 cm. W ogrodowej scenarii, kształtowanej drobną plamą barwną o wyrazistej fakturze, przedstawiono dwóch chłopców. Starszy z nich – z konewką w ręce – to późniejszy wybitny filozof Tadeusz Kotarbiński, natomiast młodszy – Mieczysław – będzie w przyszłości artystą plastykiem, znanym z zaprojektowania Orderu Orła Białego, Polonia Restituta oraz buławy marszałkowskiej Józefa Piłsudskiego. Obraz



cechują: wykadrowanie podpatrzonego fragmentu natury, kontrast temperaturowy, a przede wszystkim efekty świetlne, które zabarwiają malowane postacie i naturę barwami dopełniającymi. Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



Podkowiński, zafascynowany twórczością Claude'a Moneta, próbował ten sam motyw podejmować w różnych sceneriach, czego przykładem są dwie **weduty** warszawskie: *Ulica Nowy Świat w Warszawie w dzień letni* oraz *Ulica Nowy Świat w Warszawie w dzień zimowy*. Pierwsza jest namalowana **farbami olejnymi**, a druga – **akwarelowymi**. Na obydwu w **perspektywie** z lotu ptaka ukazał ulicę widzianą z okna pracowni na poddaszu. Błękitniejszy horyzont odbiera dalszym planom lokalny kolor. **Koloryt** obu obrazów oparty jest na **kontrastach temperaturowych**. Istotną rolę odgrywa w nich **światło**. Charakterystyczne dla okresu, w którym czerpał artysta z **impresjonizmu**, są efekty **luministyczne**, posługiwanie się skalą **barw chromatycznych** oraz uwzględnianie zmian, jakie w **naturze** zachodzą pod wpływem światła słonecznego. Stosował **autonomię kolorystyczną światła i cieni**. Sumarycznie traktował masy listowia drzew i krzewów, potrafił oddać lśniąca powierzchnie wody. **Impresjonizm** był obecny jedynie w pierwszej fazie twórczości artysty, później zwrócił się ku **symbolizmowi**. Przypuszcza się, że zwrot ten był spowodowany przeżyciami osobistymi. W zbiorach muzeów w Warszawie i w Krakowie zachowały się szkice przygotowawcze do zaginionego obrazu – *Taniec szkieletów*.

Największy rozgłos przyniósł twórcy obraz *Szał uniesień*. Artysta, ze względu na chorobę płuc, żył niespełna 29 lat.

### Władysław Podkowiński *Szał uniesień*

Obraz został namalowany w 1894 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 2,75 x 3,10 m. Artysta nad jego koncepcją pracował już w Paryżu, być może pod wpływem rozpędzonych koni malowanych przez Józefa Chełmońskiego. W centrum, na rumaku ukazana jest naga kobieta z rozwianymi włosami i wyrazem rozkoszy na twarzy. Rozszałały koń, tocząc pianę z pyska, zdaje się w szalonym pędzie dążyć do zrzucenia kobiety i wraz z nią spada w przepaść. Scena o bardzo zmysłowym charakterze prowokowała odbiorców. Już w momencie prezentacji doczekała się licznych interpretacji. Poeta Kazimierz Przerwa Tetmajer uważał, że rumak wizualizuje szaleństwo pragnień. Postać odczytywano także jako kobietę fatalną, która doprowadza – obrazowanego przez ogiera – mężczyznę do szaleństwa i upadku. W roku powstania obrazu artysta pokazał go na wystawie w warszawskiej „Zachęcie”, po czym publicznie pociął go nożem, co wywołało skandal. Posklejany obraz ostatecznie trafił do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.



**Kazimierz Stabrowski** studiował w akademii w **Sankt Petersburgu**. Jego twórczość wyrosła z konwencji **akademickiej**. Po studiach wiele podróżował i ostatecznie osiadł w **Warszawie**, gdzie zasłużył się jako inicjator reaktywacji Szkoły Sztuk Pięknych i jej pierwszy dyrektor.

W okresie **Młodej Polski** tworzył **portrety** i **pejzaże** o **symbolicznej** wymowie połączonej z **secesyjną stylizacją**. Znakomitym tego przykładem jest obraz *Paw. Na tle witrażu*.

### Kazimierz Stabrowski *Paw. Na tle witrażu*

Obraz namalowany w 1908 roku farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 1,16 x 2,28 m przedstawia portret Zofii z Jakimowiczów Borucińskiej. Upamiętnia kostiumowy Bal Nowej Sztuki zorganizowany przez studentów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Modelka w długiej szafirowej sukni, której tren układa się w pawie ogon, ukazana jest na tle secesyjnego witrażu. Obraz łączy płynną falistą linię z miękką modelowaną plamą barwną. Ma charakter bardzo dekoracyjny, na co wskazuje także bogata kolorystyka. Dzieło tym samym wpisuje się w stylistykę secesji. Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.



**Konrad Krzyżanowski**, przyjaciel Stabrowskiego i wykładowca Szkoły Sztuk Pięknych w **Warszawie**, także kształcił się w akademii w **Sankt Petersburgu**. Znany jest przede wszystkim z bardzo **ekspresyjnych portretów**, czego przykładem jest *Portret Pelagii Witosławskiej* oraz *Portret żony artysty z kotem*. Obraz ten cechuje tajemniczy nastrój. Samotną postać przedstawił w jasnej sukni, siedzącą na kanapie w ciemnym wnętrzu. Ekspresję pogłębia czarny kot z błyszczącymi ślepiami, który zdaje się wraz z portretowaną nasłuchiwać tajemniczych odgłosów. Krzyżanowski w swoich obrazach stosował wyrazisty dukt pędzla i połyskującą **fakturę**, ale przede wszystkim na uwagę zasługuje uwypuklona charakterystyka postaci, najczęściej pogrążonych w smutku. Malarz łączył wpływy **symbolizmu** i **protoekspresjonizmu**.

### Konrad Krzyżanowski *Portret Pelagii Witosławskiej*

Obraz był malowany w latach 1912–1913 farbami olejnymi na płótnie o wymiarach ok. 1,27 x 1,12 m. Wizerunek schorwanej krewnej artysty ukazanej na krępiącym swobodę jej ruchów fotelu staje się metaforą losu ludzkiego, w który nieuchronnie wpisane jest przemijanie. Udręczone spojrzenie kobiety wyrażać może lęk przed nieznanym. Swobodna faktura, a także gama barwna z przewagą czerni i ciemnych brązów skontrastowanych z akcentami jaśniejszej farby, którymi artysta modelował twarz i dłonie Witosławskiej, nasuwają skojarzenie z barokowymi obrazami Fransa Halsa. Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.





## DLA DOCIEKLIWYCH

Konrad Krzyżanowski jest też znany z syntetycznie malowanych pejzaży z rozległą partią nieba, czego przykładem jest obraz *Chmury w Finlandii*.

Edward Okuń wyrósł ze środowiska warszawskiego, ale po nauce w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona kontynuował studia w Krakowie i w Monachium. Wsławił się także jako grafik. Malował przeważnie baśniowe i alegoryczno-symboliczne dzieła, których głównym motywem była tajemnicza postać kobieca. Jeden z najbardziej zagadkowych obrazów artysty zatytułowany jest *My i wojna*.



**Edward Okuń *My i wojna***  
Obraz został namalowany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 111 x 88 cm.

Jest to autoportret artysty z żoną Zofią. Wtulona w siebie para kryje się pod czarnym płaszczem mężczyzny. Zza ich

sylwetek wyłania się postać starej kobiety, odczytywana jako personifikacja Wojny lub Głodu, która wydaje się niepokoić, wręcz dręczy małżonków. Postacie namalowane są w sposób akademicki, podczas gdy kłębowisko ornamentalnie potraktowanych skrzydlatych węży w tle kojarzy się z dekoracyjnością secesji. Węże te łączone bywają ze złem i śmiercią. Obraz był malowany w latach 1917–1923, odczytywany jest więc jako reakcja artysty na wydarzenia związane zarówno z I wojną światową, jak i wojną polsko-bolszewicką z 1920 roku. Dzieło znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Wybrane techniki stosowane w malarstwie Młodej Polski:

- olej na płótnie, olej na tekturze, akwarela na papierze, pastel na kartonie, witraż.

Cechy malarstwa Młodej Polski:

- różnorodność kierunków i źródeł inspiracji: impresjonizm, postimpresjonizm, symbolizm, secesja, neoromantyzm, protoekspresjonizm,
- często występujący symboliczny sposób pojmowania i przedstawiania rzeczywistości,
- różnorodność formy – od akademickiego sposobu malowania po różnego rodzaju deformacje,
- ogromna rola malarstwa monumentalnego,
- różnorodność stosowanych technik.



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

- Józef Mehoffer *Majowe słońce*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Leon Wyczółkowski *Kopanie buraków*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Leon Wyczółkowski *Rybacy brodzący*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Leon Wyczółkowski *Czarny staw nad Morskim Okiem*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
- Władysław Ślewiński *Dwie Bretonki z koszem jabłek*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Jan Stanisławski *Ule na Ukrainie*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
- Wojciech Weiss *Demon*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
- Wojciech Weiss *Autoportret z maskami*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
- Wojciech Weiss *Promienny zachód słońca*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
- Wojciech Weiss *Opętanie*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Witold Wojtkiewicz *Chrystus i dzieci*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Witold Wojtkiewicz *Porwanie królowny*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Włodzimierz Przerwa Tetmajer *Muzykanci w Bronowicach – przed karczmą*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Kazimierz Sichulski *Wesele huculskie*, obraz w Muzeum Mazowieckim w Płocku
- Teodor Axentowicz *Dama w czarnej sukni*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
- Teodor Axentowicz *Rudowłosa*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
- Olga Boznańska *Kwiaciarki*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
- Olga Boznańska *W oranżerii*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Olga Boznańska *Portret chłopca w gimnazjalnym mundurku*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Olga Boznańska *Autoportret* (ok. 1908), obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
- Aleksander Gieryski *Opera paryska nocą*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Aleksander Gieryski *Wieczór nad Sekwaną*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Józef Pankiewicz *Wóz z sianem*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
- Józef Pankiewicz *Japonka*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
- Józef Pankiewicz *Dorożka w deszczu*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
- Władysław Podkowiński *Sad w Chrzęsnem*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
- Władysław Podkowiński *Mokra Wieś*, obraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu
- Władysław Podkowiński *Ulica Nowy Świat w Warszawie w dzień letni*, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie
- Władysław Podkowiński *Ulica Nowy Świat w Warszawie w dzień zimowy*, obraz w Muzeum Narodowym w Krakowie
- Konrad Krzyżanowski *Portret żony artysty z kotem*, obraz w Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

- Odnajdź w dostępnych źródłach obraz Józefa Pankiewicza *Targ na jarzyny* i porównaj zastosowane nim środki artystyczne z tymi na reprodukowanym tutaj obrazie *Targ na kwiaty przed kościołem La Madeleine*. Jakie widzisz podobieństwa i różnice?
- Wymień dzieła okresu Młodej Polski, które odzwierciedlają życie na wsi.
- Wskaż malarzy polskich, na których twórczość wpływ miał impresjonizm.
- Wymień kilka przykładów dzieł malarzy polskich, które mają charakter symboliczny.
- Wskaż przykłady dzieł malarzy młodopolskich, które charakteryzuje secesyjna stylizacja.



## 6. GRAFIKA I RYSUNEK

Istotną dziedziną sztuki okresu **Młodej Polski** była **grafika**. Charakteryzowała ją duża różnorodność, na którą wpływ miała indywidualność artystów. Szukali oni nowych form wyrazu, łącząc różne wpływy: **postimpresjonizmu**, **secesji**, **symbolizmu**. Poszukując głębszych znaczeń, odwoływali się do **mitologii**, literatury i filozofii. Sięgając do polskiej historii, folkloru i natury, kształtowali tożsamość odbiorców. Eksperymenty formalne w dziedzinie grafiki i jej przesłanie inspirowały kolejne pokolenia twórców. Grafiką zajmowali się najwybitniejsi artyści epoki, m.in. **Stanisław Wyspiański**, **Józef Mehoffer**, **Leon Wyczółkowski**, **Witold Wojtkiewicz**, **Teodor Axentowicz**, **Józef Pankiewicz**, **Ferdynand Ruszczyc**, **Edward Okuń**.



**Leon Wyczółkowski**  
**Kościół Mariacki w Gdańsku**

Podróże owocowały w twórczości artysty powstaniem licznych wedyt. Z teki *Gdańsk* pochodzi litografia o wymiarach 23 x 32 cm. Wyczółkowski ukazał fragment ulicy z widoczną w głębi wieżą gotyckiej świątyni. Dzieło, które powstało w 1909 roku, cechuje dbałość o kompozycję, umiejętność oddania charakteru architektury i bogactwo walorowe.

**Grafiką warsztatową** zajmował się **Józef Mehoffer**, autor licznych dzieł w technikach: **akwaforty**, **akwatinty** i **litografii**. **Leon Wyczółkowski** także podejmował eksperymenty z różnymi technikami, ale najwybitniejsze efekty osiągnął w litografii. Jest autorem wielu dzieł graficznych o różnorodnych gatunkach: **pejzaży**, w tym pejzaży tatrzańskich złożonych w tekę *Tatry*, a także **wedyt** eksponujących zabytki i urokliwe zakątki miast, czego przykładami są teki: *Kraków*, *Wawel I* i *Wawel II* oraz teka *Gdańsk*. Uwieczniał w dziełach graficznych pojedyncze drzewa, tworzył **portrety** i **autoportrety**. Większość jego dzieł graficznych powstawała jednak w późniejszym okresie twórczości.

Obok grafiki warsztatowej, wybitne osiągnięcia dokonały się w okresie Młodej Polski w **grafice użytkowej**. **Plakaty** charakteryzowały się bogactwem wzorów, **ornamentami** roślinnymi i często wielobarwnością. Artyści łączyli elementy liternicze z **ilustracjami**. Plakaty przyciągały uwagę i zachęcały do udziału w wydarzeniach kulturalnych. Przykładem jest **plakat II wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”** autorstwa **Teodora Axentowicza**.

**Teodor Axentowicz**, **plakat II wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”**  
Plakat o wymiarach ok. 65 x 111 cm został wykonany w 1898 roku w technice litografii barwnej. Artyście pozowała jego ulubiona modelka, rudowłosa **Ata Zakrzewska**. Kompozycja dzieła jest asymetryczna. Axentowicz posłużył się wyraźnym konturem i linią o płynnym przebiegu. Twarz modelki otaczają kwiaty. Wszystkie te cechy łączą plakat z secesją.



W okresie tym szczególne znaczenie miały bogato ilustrowane wydawnictwa: książki oraz czasopisma. Pojawiały się w nich **ilustracje** powiązane z treścią utworów oraz ozdobne **winiety**, **inicjały** i **bordiury** czerpiące z **ornamentyki secesyjnej**. Związek literatury z grafiką był bardzo silny, a artyści często tworzyli graficzne interpretacje tekstów. W druku wykorzystywano litografię, ale najczęściej twórcy przygotowywali jedynie projekty w formie **rysunków**, które następnie były reprodukowane. W grafice użytkowej najpełniej uwydatniły się cechy **secesji** i **symbolizmu**, tym samym polskie wydawnictwa wpi-

sywały się w podobne trendy w Europie. Z dorobku Stanisława Wyspiańskiego zachowały się **winiety** i **ozdobniki**, które pochodziły z jego szkicowników. Wykorzystywał je artysta m.in. w periodyku „*Życie*”, czego przykładem są *Irysy* (ilustracja na s. 359), a także w wydawanych dramatach własnych oraz utworach innych autorów. Ilustratorami byli też **Jacek Malczewski**, **Józef Mehoffer**, **Teodor Axentowicz**, **Jan Stanisławski** i **Leon Wyczółkowski**. Jeszcze bardziej ozdobny charakter miała warszawska „*Chimera*”, której ilustratorami byli m.in. **Edward Okuń**, **Józef Mehoffer**, **Jan Stanisławski** i **Ferdynand Ruszczyc**. **Edward Okuń** wpłynął na charakter czasopisma, tworząc grafiki w duchu **secesji** i **symbolizmu**. Przykładem jego **ilustracji** jest *Skrzypaczka*.

### **Edward Okuń** *Skrzypaczka*

Winieta z periodyku „*Chimera*”, opublikowana w 1901 roku, jest ilustracją do poematu *Król Kofetua* czeskiego pisarza **Juliusa Zeyera**. Powstała jako projekt w technice rysunkowej, a powielono ją metodami drukarskimi. Okuń połączył faliste linie włosów skrzypaczki z pejzażem. Falistością korespondują one z muzyką, płynącą ze skrzypiec. W rzeczywistości jest to „pejzaż wewnętrzny” ujrany oczami wyobraźni.

### *SALVE REGINA*

*lilija twą czystością rośnie ubielona.  
A wąż, który na ziemię przyniósł śmierć, przez Ciebie  
został podeptany na wieki —  
Salve Regina!*



*Mileście!  
Nie do was idzie wielkie objawienie  
od skalnych brzegów  
tajemniczego jeziora,  
nad którym okrąg zachodniego słońca  
w olbrzymią, wiekiutą rozlewa się falę.  
Nie dla was płynie pieśń,  
co się w płomienym urodziła krzewie,  
święta, jak ranek wiosenny,  
albo jak wieczór jesieni,  
zapadający nad ciszą ugorów,  
nad zwiędłą czerwienią drzew  
i ponad próchnem pochylonych krzyży!  
Nie! nie! śpiewajcie ją wszyscy:  
wasze to technienie i wasza to krew,  
wasze to serce w tym śpiewie —  
Salve Regina!*



## DLA DOCIEKLIWYCH

Jako ilustrator zasłynął też Witold Wojtkiewicz, autor licznych rysunków satyrycznych i karykatur, publikowanych w różnych wydawnictwach.

## Cechy grafiki Młodej Polski:

- inspiracja różnymi kierunkami i stylami (postimpresjonizm, secesja, symbolizm),
- inspiracja literaturą młodopolską,
- wprowadzanie elementów polskiego pejzażu, natury,
- związek z polską historią,
- ozdobność i bogata ornamentyka w wydawanych książkach i czasopismach.



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

1. Leon Wyczółkowski *Kościół Panny Maryi*, litografia
2. Stanisław Wyspiański *Gniew Pelidę ponosi*, ilustracja do *Iliady* Homera
3. Ferdynand Ruszczyk *Pióra*, okładka „Chimery” z 1904 r.
4. Edward Okuń *Noc*, okładka „Chimery”, zeszyty 20–21 z 1904 r.
5. Józef Mehoffer, okładka „Chimery”, zeszyty 28–30 z 1907 r.



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wymień twórców, którzy w okresie Młodej Polski zajmowali się grafiką warsztatową i użytkową.
2. Powiedz, w jakiej technice graficznej specjalizował się Leon Wyczółkowski.
3. Znajdź w dostępnych źródłach przykłady wydawnictw: „Życie” oraz „Chimera”. Scharakteryzuj zamieszczone tam ryciny.

## 7. SZTUKA UŻYTKOWA

Do rozwoju i upowszechnienia **sztuki użytkowej**, a przede wszystkim do nadania jej rangi porównywalnej do **malarstwa** i **rzeźby**, przyczyniła się działalność **Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana**. Skupiało ono malarzy, rzeźbiarzy, architektów, etnografów i historyków sztuki – miłośników **rzemiosła artystycznego**. Poprzez organizowanie cyklicznych wystaw, a także wydawanie czasopisma poświęconego sztuce użytkowej, towarzystwo promowało nawiązującą do tradycji twórczość rodzimą, a zwłaszcza inspirowaną polską sztuką ludową. W działalność tę zaangażował się przede wszystkim teoretyk i krytyk sztuki **Jerzy Warchałowski**, ale do towarzystwa należeli też m.in. **Józef Czajkowski** i **Włodzimierz Przerwa Tetmajer**. Członkowie stowarzyszenia projektowali **meble**, **kilimy**, **ceramikę**, wyroby z **żelaza**, **brązu** i **mosiądzu**. W dziełach tych motywy **secesyjne** łączyły się z inspiracjami zaczerpniętymi ze sztuki ludowej. Niektórzy badacze uważają, że wpływ tej ostatniej ujawnił się w dążeniu do **symetrii kompozycyjnej** i wypełnianiu wszystkich powierzchni **dekoracją** w duchu **horror vacui**. Zarówno działalność tego towarzystwa, jak i utworzonego na wzór angielski **Towarzystwa Warsztaty Krakowskie** – rodzaju spółdzielni rzemieślniczej – wpłynęła na sposób urządzania wnętrz.

**Stanisław Wyspiański** zaprojektował wystrój sali wystawowej gmachu **Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych**, a także całościowy wystrój wraz z umeblowaniem – **Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie**. Projektował także meble do mieszkania **Tadeusza Boya Żeleńskiego**.

**Stanisław Wyspiański, wystrój wnętrza Domu Towarzystwa Lekarskiego**

W dekoracji ścian, a także w projekcie balustrady klatki schodowej artysta wykorzystał tak charakterystyczne dla jego twórczości motywy floralne, m.in. liście kasztanowca. Zaprojektowany przez niego witraż *Apollo* uzupełnił wystrój wnętrza, które wykonywano w latach 1904–1905 według projektu artysty.

## DLA DOCIEKLIWYCH

Dla Stanisława Wyspiańskiego najistotniejsza była jego wizja artystyczna, a nie wygoda użytkowników. O projektach mebli młodopolscy pisarze powtarzają różne anegdoty. Kiedy Wyspiański zaprojektował krzesła do sali posiedzeń Domu Towarzystwa Lekarskiego, ktoś zwrócił uwagę, że nie są zbyt wygodne. „Bo też nie powinny być – odparł na to artysta. – Kiedy krzesła są wygodne, wówczas na posiedzeniach śpią”. Krzesła są tak skonstruowane, że kiedy ktoś się zdrzemnie, natychmiast zsuwa się na podłogę.

Oryginalne dokonania w dziedzinie sztuki użytkowej w okresie **Młodej Polski** mieli rzeźbiarze: **Jan Szczepkowski** i **Konstanty Laszczka**, którzy projektowali – przede wszystkim w stylu **secesyjnym** – **ceramiczne** figurki oraz wazy, a także ozdobne kafle dla Fabryki Pieców Kafłowych i Majolik znajdującej się w Dębniakach pod Krakowem. Szczepkowski był autorem fajansowej wazy, którą oplata korowód smukłych postaci – kobiecych i męskich, przedstawionych podczas tańca. Przywodzą one na myśl obraz *Taniec* francuskiego malarza Henriego Matisse’a.

## DLA DOCIEKLIWYCH

Bogate zbiory rzemiosła secesyjnego znajdują się w Muzeum Mazowieckim w Płocku.





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

Jan Szczepkowski, waza dekoracyjna w Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Narodowym w Warszawie lub w Muzeum Narodowym w Szczecinie



## SPRAWDŹ SWOJĄ WIEDZĘ I UMIEJĘTNOŚCI

1. Wyjaśnij, jakie znaczenie dla promowania sztuki użytkowej miało Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana oraz Stowarzyszenie Warsztaty Krakowskie.
2. Znajdź w dostępnych źródłach przykład wnętrza zaprojektowanego przez Stanisława Wyspiańskiego i scharakteryzuj wystrój pod względem spójności stylowej.



## WYPOWIEDZ SIĘ

1. Na podstawie dostępnych źródeł znajdź przykłady secesji w architekturze w Twojej okolicy. Czy widzisz w nich także cechy historyzmu?
2. Na trzech przykładach postaw artystycznych omów różnorodność sztuki w okresie Młodej Polski.
3. Porównaj pod względem treści i formy wybrane trzy dzieła malarskie (po jednym z twórczości Stanisława Wyspiańskiego, Jacka Malczewskiego i Leona Wyczółkowskiego).
4. Na trzech wybranych przykładach dzieł omów malarstwo portretowe Młodej Polski.
5. Na trzech wybranych przykładach dzieł reprezentujących odmienne nurty w sztuce omów różnorodność malarstwa pejzażowego w sztuce artystów Młodej Polski.

## INDEKS TERMINÓW

Skorowidz nie obejmuje terminów zawartych w kanonie oraz w części sprawdzającej wiedzę i umiejętności.

- abstrakcja 127, 129, 156, 162, 165, 168, 235, 243, 288, 289, 329, 330, 334, 336, 338, 341  
 abstrakcjonizm 249, 299, 304, 347, 349  
 absyda 29, 54, 207  
 agat 289  
 ahistoryzm 324, 359  
 akademia 13, 20, 22, 28, 32, 36, 46, 59, 63, 67, 85, 88, 103, 110, 118, 119, 122, 123, 144, 152, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 179, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 205, 206, 207, 208, 215, 238, 255, 256, 271, 285, 286, 291, 292, 296, 302, 315, 326, 334, 351, 354, 358, 366, 367, 371, 384, 386, 387, 391, 395  
 akademizm 38, 75, 159–176, 177, 185, 186, 187, 189, 191, 193, 200, 205–208, 213, 228, 238, 252, 255, 283, 286, 289, 290, 292, 299, 300, 304, 308, 312, 334, 335, 336, 346, 352, 368, 369, 371, 373, 395, 396  
 akroterion 23  
 akt *zob.* gatunek dzieła sztuki  
 akwaforta *zob.* grafika  
 akwarela *zob.* też farba 31, 40, 116, 119, 123, 124, 126, 129, 189, 192, 193, 255, 269, 274, 275, 293, 294, 297, 303, 336, 338, 371, 385, 394, 396  
 akwatinta *zob.* grafika  
 alabaster 366  
 alegoria *zob.* też personifikacja, *zob.* też symbol 25, 27, 29, 30, 31, 41, 52, 54, 63, 65, 66, 68, 73, 86, 108, 109, 113, 116, 136, 144, 165, 166, 167, 168, 175, 187, 206, 214, 222, 285, 291, 297, 338, 364, 368, 373, 391, 396  
 alegoryczna scena *zob.* gatunek dzieła sztuki  
 alla prima 224, 225, 243, 386  
 animalistyczna scena *zob.* gatunek dzieła sztuki  
 animalistyczny motyw 316, 330, 332, 339, 342, 359, 361, 364, 365, 368, 369  
 animalistyka 141, 143, 153, 192, 201, 317, 318, 333  
 animizacja *zob.* też antropomorfizacja 121, 370, 387, 388  
 antropomorfizacja *zob.* też animizacja 123, 359, 364, 365, 370  
 antyiluzjonizm 333, 338  
 antyk 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 49, 50, 51, 52, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 73, 78, 85, 103, 105, 106, 149, 153, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 185, 206, 229, 280, 283, 289, 296, 297, 320, 332, 333, 346, 369  
 antykizacja 14, 73, 165, 166, 169, 170, 186, 191, 214  
 aranżacja 18, 53, 54, 58, 80, 314, 317, 320, 327, 361  
 ogrodu, parku 58, 320  
 wnętrza 18, 53, 314, 317, 327, 361  
 archeologia 9, 12, 13, 19, 42, 49, 56, 63  
 architektoniczny detal 16, 17, 42, 79, 81, 82, 84, 89, 93, 235, 320, 331, 359, 361  
 architektoniczny element 15, 16, 17, 19, 49, 51, 52, 58, 79, 83, 84, 87, 91, 92, 94, 94, 96, 325, 326, 359, 363  
 architektura 8, 10, 13, 14, 15–25, 42, 51–62, 69, 75–98, 124, 126, 128, 154, 157, 162, 164, 165, 207, 311, 312, 317–329, 343, 359–364  
 architektura  
 sakralna 15, 19, 20, 21, 24, 27, 28, 29, 50, 51, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 70, 71, 76, 78, 79, 81, 83, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 118, 120, 125, 126, 144, 146, 157, 184, 186, 199, 209, 213, 215, 221, 227, 234, 235, 262, 268, 269, 287, 321, 322, 326, 330, 331, 337, 360, 363, 378, 379, 380, 382, 383, 392, 398  
 kaplica 59, 79, 92, 120, 321, 363, 379, 382, 383  
 katedra 24, 29, 61, 65, 71, 76, 78, 79, 81, 87, 88, 92, 125, 126, 146, 157, 184, 186, 209, 221, 227, 234, 235, 287, 337, 379, 380, 382  
 kościół 19, 20, 21, 27, 28, 50, 51, 58, 59, 60, 62, 70, 71, 76, 79, 81, 83, 87, 88, 90, 91, 93, 118, 120, 144, 199, 213, 215, 262, 268, 269, 321, 322, 326, 330, 331, 360, 378, 379, 382, 383, 392, 398  
 świecka 15, 16, 18, 20, 50, 51, 53, 54, 57, 60, 62, 63, 67, 77, 80, 83, 88, 89, 90, 91, 92, 313, 320  
 rezydencjalna 9, 15, 16, 17, 18, 19, 20,



24, 29, 34, 38, 40, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 77, 80, 82, 83, 84, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 101, 118, 180, 184, 199, 210, 211, 212, 215, 296, 313, 317, 322, 324, 326, 329, 333, 336, 344, 360, 361, 362, 363, 365, 367, 368, 375, 380

pałac 9, 15, 18, 19, 20, 24, 29, 34, 38, 40, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 71, 77, 82, 83, 84, 88, 89, 91, 92, 93, 96, 101, 118, 180, 199, 296, 322, 333, 336, 344, 360, 361, 368, 375, 380

willa 17, 54, 56, 317, 324, 329, 360, 361, 362, 363, 365

zamek 36, 46, 49, 52, 53, 54, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 80, 83, 88, 89, 91, 92, 184, 210, 211, 212, 215, 367

użyteczności publicznej 8, 13, 15, 17, 18, 23, 24, 28, 29, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 61, 65, 66, 67, 68, 70, 72, 76, 77, 78, 80, 83, 85, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 104, 105, 110, 111, 112, 113, 122, 123, 124, 140, 144, 150, 151, 152, 160, 169, 172, 174, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 188, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 222, 233, 234, 235, 246, 253, 255, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 268, 269, 270, 272, 274, 285, 286, 287, 288, 289, 300, 302, 306, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 343, 344, 345, 352, 353, 355, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 401

bank 17, 61, 76

dom towarowy 95, 326, 361

dworzec kolejowy 77, 90, 98, 233, 234, 326

filharmonia 15, 24

galeria handlowa 95

hala 77, 94, 95, 151

dworcowa 77, 94

fabryczna 151

targowa 77, 94, 95

wystawowa 77, 94

hotel 90, 91, 201, 322, 323, 324  
kamienica 70, 77, 83, 85, 90, 92, 318, 320, 322, 329, 331, 359, 360, 361, 362, 365

koszary 88

muzeum 8, 13, 15, 18, 23, 28, 29, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 47, 49, 50, 55, 57, 65, 66, 67, 68, 72, 76, 80, 92, 98, 104, 105, 110, 111, 112, 113, 122, 123, 124, 140, 144, 150, 152, 160, 172, 174, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 188, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 233, 235, 246, 253, 255, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 269, 270, 272, 274, 286, 287, 288, 289, 300, 302, 306, 319, 323, 325, 328, 330, 332, 336, 343, 344, 345, 352, 353, 355, 357, 362, 363, 366, 367, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 401

opera 61, 76, 78, 80, 85, 86, 90, 93, 169, 285

ratusz 51, 57, 77, 80, 85, 88, 90

rogatka 20, 51, 60

sala 76, 98

sądowa 76, 98

wykładowa 76, 98

szkoła 15, 24, 88, 90, 328

szpital 15, 24, 88, 268, 326

teatr 15, 23, 24, 46, 48, 51, 56, 61, 76, 80, 90, 93, 206, 300, 336, 360, 361, 365

architektura inżynierska 77, 81, 90, 94-98, 128, 151, 182, 200, 326, 361

fabryka 77, 90, 93, 98, 151, 326, 361

most 77, 94, 96, 97, 98, 182, 200, 305

kolejowy 96, 97, 98, 182, 200

wiadukt 77, 94, 96, 97

architektura wnętrz 317-329

architrav 23

archiwolta 54

arkada 21, 22, 59, 60, 62, 88, 91, 363

Art Nouveau *zob. też* secesja 312

asymetria *zob. też* kompozycja 14, 89, 131, 218, 219, 227, 242, 274, 311, 312, 314, 317, 319,

322, 327, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 343, 344, 345, 359, 360, 361, 362, 366, 387, 399

atektonika 330, 332

atelier 136, 150, 156, 160, 161, 164, 174, 217, 218, 219, 223, 230, 232, 234, 236, 238, 328  
atlant 365

atrybut 9, 26, 27, 31, 48, 67, 108, 136, 188, 214, 215, 284, 294, 302, 365, 373, 375, 376, 382

attyka 22, 51, 52, 63, 93, 359, 361

autoportret *zob. gatunek dzieła sztuki*

awangarda 245, 253, 257, 328, 380

balkon 61, 89, 230, 318, 320, 364

balustrada 51, 52, 55, 77, 318, 320, 323, 324, 329, 331, 359, 364, 401

bank *zob. architektura*

barbizończycy (Szkoła Barbizon) 143, 144, 146, 153, 154, 194, 195, 197, 217, 224, 227, 232, 347, 348

barierka 331

barok 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 18, 26, 32, 34, 39, 47, 51, 52, 57, 59, 61, 62, 63, 66, 70, 79, 85, 86, 103, 108, 109, 110, 113, 114, 123, 124, 129, 148, 161, 165, 166, 174, 196, 280, 285, 346, 389, 395

klasycyzujący 9, 10, 15, 18, 61, 85, 161, 346  
barw skała 117, 142, 146, 153, 195, 225, 291, 394

barwa *zob. też* kolor 9, 24, 31, 37, 38, 51, 69, 73, 84, 103, 104, 105, 109, 110, 113, 116, 117, 118, 119, 125, 127, 129, 142, 143, 144, 145, 152, 153, 169, 178, 182, 194, 196, 199, 203, 217, 218, 220, 221, 225, 226, 227, 230, 231, 233, 234, 235, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 265, 266, 267, 269, 274, 275, 276, 277, 288, 289, 290, 291, 293, 297, 298, 299, 300, 303, 304, 317, 318, 319, 320, 323, 328, 330, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 352, 356, 359, 364, 369, 370, 371, 373, 377, 379, 382, 383, 384, 386, 387, 390, 392, 394, 398, 399

chłodna 250, 257, 258, 274, 303, 379, 384, 387, 390, 392

chromatyczna 225, 226, 230, 235, 243, 248, 394

ciepła 250, 257, 390, 392

czysta 73, 116, 117, 129, 226, 249, 251, 261, 266, 384

nasycona 73, 127, 261, 265, 383

pochodna 221, 382

podstawowa 221, 226, 243, 382

złamana 142, 153

barwa dopełniająca 118, 222, 226, 255, 390, 393

barwa lokalna *zob. kolor lokalny*

barwa ziemi 108, 117, 142, 143, 144, 146, 153, 195, 265, 291, 388

barwna autonomia 225, 235, 250, 380, 384

barwna dominanta 201

barwna gama 40, 113, 116, 180, 183, 206, 239, 248, 334, 391, 395

barwna paleta 125, 143, 203, 233, 235, 236, 254, 257, 252, 371, 383, 384

barwna plama 31, 36, 41, 69, 73, 109, 116, 117, 118, 127, 128, 162, 167, 190, 191, 197, 226, 229, 230, 231, 233, 236, 241, 249, 251, 252, 253, 255, 256, 261, 263, 265, 267, 272, 274, 275, 276, 281, 284, 291, 292, 297, 298, 299, 302, 304, 305, 311, 312, 333, 335, 338, 339, 340, 342, 343, 369, 378, 380, 381, 385, 386, 387, 390, 392, 393, 395

płaska (płaszczyznowość) 229, 231, 241, 251, 252, 253, 261, 263, 265, 267, 272, 274, 275, 276, 281, 284, 297, 298, 299, 302, 304, 305, 311, 312, 333, 335, 338, 339, 340, 342, 343, 369, 378, 380, 381, 385, 386, 387

barwny akcent 113, 117, 143, 202, 293, 377, 379, 389, 395

barwny kontrapunkt 125

barwny refleks 103, 225, 230, 240, 241, 352, 387

barwny ton 130, 173

batalistyczna scena *zob. gatunek dzieła sztuki*  
belweder 55, 56, 60, 210

Biblia 123, 124, 144, 163, 189, 261, 262, 264, 294, 296, 299, 301, 307, 333, 334, 338, 346, 375, 391

biblijna scena *zob. gatunek dzieła sztuki*

biedermeier 73, 122

Bizancjum 88, 89, 291, 312, 332, 333, 335, 340, 346

blacha 69, 73

blik 117, 125

boazeria 17

bohema (cyganeria artystyczna) 271, 305, 306, 354

boniowanie 52, 58, 93, 360

bordiura 254, 339, 341, 399

boskieta 18



Bractwo Prerafaelitów *zob.* prerafaelici  
 brąz 25, 28, 30, 57, 61, 64, 65, 100, 106, 107, 140, 141, 165, 166, 186, 187, 223, 224, 286, 288, 290, 325, 330, 332, 345, 364, 366, 368, 400  
 bukranion *zob.* ornament  
 bursztyn 289  
 camera obscura 69  
 caravaggionizm 36, 39, 110, 151  
 cegła 51, 79, 81, 88, 93, 94, 313, 359  
 ceramika 252, 262, 318, 319, 320, 324, 326, 328, 330, 344, 359, 364, 368, 400, 401  
 chimera 43, 302, 372, 374  
 chłopomania 354, 358, 370, 388  
 chromolitografia *zob.* grafika  
 cień *zob. też* światło, *zob. też* światłocień 69, 71, 103, 109, 129, 131, 139, 143, 144, 145, 146, 151, 153, 167, 182, 194, 225, 226, 233, 235, 237, 243, 249, 250, 265, 266, 274, 372, 384, 387, 394  
 cmentarz 50, 109, 120, 186, 194, 364  
 contre-soleil 126, 225  
 cyganeria artystyczna *zob.* bohema  
 dach 23, 51, 52, 60, 85, 241, 318, 328, 320, 328, 362, 363, 364  
 dagerotypia 131, 132, 218  
 decorum 163, 167  
 deformacja 38, 140, 253, 258, 259, 265, 269, 271, 274, 285, 299, 304, 305, 333, 337, 338, 367, 369, 388, 396  
 dekadentyzm 279, 358  
 dekoracja 13, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 43, 44, 51, 52, 53, 54, 57, 61, 63, 68, 70, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 92, 93, 94, 165, 174, 186, 235, 261, 262, 263, 272, 281, 282, 284, 288, 292, 294, 295, 299, 301, 302, 313, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 369, 371, 378, 383, 395, 400, 401  
 wewnątrz 17, 18, 43, 84, 343, 364, 369  
 dekoracyjność 85, 274, 276, 283, 291, 292, 298, 303, 304, 311, 312, 316, 317, 319, 322, 332, 336, 338, 342, 362, 369, 381, 383, 396  
 deska *zob.* drewno  
 diagonalna *zob. też* linia 26, 49, 71, 109, 190, 305  
 dom towarowy *zob.* architektura  
 drewno 27, 43, 120, 147, 178, 234, 262, 293, 299, 300, 319, 323, 325, 330, 343, 362, 363, 364, 366, 368

druk 130, 275, 276, 338, 339, 341, 342, 399  
 płaski 275  
 wklęsły 130  
 drzeworyt *zob.* grafika  
 dworzec kolejowy *zob.* architektura  
 dwór polski (szlachecki) 51, 52, 62, 201, 214  
 dwór szlachecki *zob.* dwór polski  
 dynamika *zob. też* kompozycja 18, 25, 26, 32, 37, 46, 71, 106, 107, 121, 144, 175, 185, 196, 197, 218, 268, 285, 318, 322, 329  
 dyscypliny (dziedziny) sztuki *zob.* architektura, grafika, malarstwo, rysunek, rzemiosło artystyczne, rzeźba, sztuka użytkowa  
 dywizjonizm 226, 230, 235, 236, 238, 239, 241, 243, 248, 249, 251, 254, 255, 256, 384  
 dziedziny sztuki *zob.* dyscypliny sztuki  
 egzotyka 38, 106, 107, 109, 117, 129, 156, 157, 260, 263, 265, 307, 317  
 eklektyzm 83, 93, 98  
 ekslibris 339  
 ekspresja *zob. też* środki artystyczne 25, 63, 105, 106, 107, 113, 147, 168, 184, 189, 210, 215, 252, 253, 258, 259, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 274, 285, 289, 290, 291, 304, 336, 353, 358, 367, 368, 369, 379, 381, 386, 391, 395  
 ekspresjonizm 147, 249, 253, 269, 271, 274, 275, 301, 304, 305, 347, 349, 354  
 elewacja 52, 56, 57, 58, 60, 82, 83, 86, 87, 91, 93, 317, 320, 322, 324, 328, 361, 362, 363, 364, 365  
 emalia 345  
 empiryzm 12, 134, 137, 222, 282  
 en grisaille 168  
 en pied 46, 149  
 esquisse 167  
 estetyka 10–15, 26, 48–51, 67, 78–81, 94, 96, 98, 102–106, 110, 115, 123, 136, 137–139, 162–164, 168, 181–185, 191, 203, 220–223, 247–251, 263, 282–284, 312, 315–317, 342, 343, 354, 356–359, 376  
 estetyzm 38, 316  
 fabryka *zob.* architektura inżynierska  
 faktura 25, 30, 31, 36, 37, 41, 63, 109, 121, 140, 143, 169, 170, 194, 197, 223, 225, 231, 237, 238, 240, 241, 243, 252, 257, 265, 266, 271, 285, 288, 290, 322, 336, 364, 366, 367, 369, 389, 390, 393, 395  
 fantastyczny stwór 123, 129, 156, 300, 333, 338, 365

fantazja 42, 83, 87, 103, 108, 113, 122, 129, 131, 191, 263, 265, 282, 302, 303, 304, 308, 317, 318, 320, 321, 322, 324, 323, 324, 330, 332, 333, 339, 375  
 farba  
 olejna 8, 9, 12, 13, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 46, 47, 49, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 100, 101, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 125, 126, 127, 129, 135, 136, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 154, 160, 164, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 188, 190, 191, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 219, 222, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 238, 239, 244, 247, 248, 250, 252, 254, 255, 256, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 281, 283, 284, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 312, 334, 335, 336, 338, 352, 353, 355, 357, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 390  
 pastelowa 31, 40, 238, 239, 244, 274, 275, 297, 305, 355, 370, 371, 378, 379, 380, 385, 389, 396  
 temperowa 119, 305, 337, 338  
 wodna 31, 387  
 akwarelowa *zob.* akwarela  
 gwasz 274, 336, 337, 338  
 fasada 15, 16, 18, 19, 23, 24, 48, 50, 51, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 70, 79, 80, 81, 84, 85, 88, 92, 93, 95, 227, 234, 235, 285, 318, 320, 321, 322, 323, 327, 328, 329, 330, 331, 359, 360, 361, 364, 365, 378  
*femme fatale* *zob.* kobieta fatalna  
 fête galante 236, 352  
 filar 20, 22, 83, 95, 321  
 filharmonia *zob.* architektura  
 fin de siècle 311  
 fini 25, 66, 165, 166, 168, 169, 170, 175, 205  
 floralny motyw 317, 319, 324, 326, 330, 331, 332, 333, 339, 342, 361, 364, 365, 368, 369, 381, 383, 401  
 fotografia 54, 131, 134, 153, 197, 199, 204, 217, 218, 219, 227, 239, 242, 243, 247, 315, 356

fowizm 245, 249, 253, 263, 264, 265, 275, 299, 347, 349  
 foyer 86, 169  
 fresk 53, 68, 73, 116, 118, 129, 169, 175, 254, 294, 297, 300, 303, 306, 333, 336, 338, 371, 378, 379  
 frontalizm 9, 37, 180  
 fronton 15, 16, 18, 19, 20, 23, 24, 51, 52, 55, 57, 58, 59  
 frontyspis 339  
 fryz 15, 20, 22, 23, 25, 30, 48, 53, 57, 88, 89, 149, 264, 327, 336, 360, 361, 365  
 arkadkowy 88, 89  
 fundator *zob. też* mecenas 14, 58, 64, 111  
 funkcjonalizm 85, 314, 317, 327  
 galeria sztuki 12, 13, 27, 79, 86, 120, 125, 127, 128, 148, 151, 167, 174, 183, 185, 186, 188, 190, 191, 200, 201, 206, 207, 212, 224, 235, 246, 254, 266, 279, 280, 281, 291, 303, 305, 312, 313, 334, 335, 353, 360, 362, 368, 375, 384  
 galeria handlowa *zob.* architektura  
 gatunek dzieła sztuki  
 akt 13, 26, 27, 28, 29, 31, 37, 38, 41, 65, 110, 129, 138, 142, 150, 153, 154, 157, 165, 166, 169, 170, 172, 175, 202, 208, 222, 228, 229, 238, 255, 256, 263, 286, 287, 289, 336, 366, 368  
 martwa natura 116, 150, 153, 163, 175, 228, 237, 250, 251, 256, 257, 265, 275, 383, 385  
 pejzaż 31, 37, 40, 69, 70, 71, 108, 112, 116, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 135, 136, 138, 141, 143, 145, 146, 148, 150, 152, 153, 154, 163, 167, 169, 170, 175, 183, 188, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 206, 213, 220, 224, 225, 227, 232, 233, 235, 240, 241, 243, 248, 249, 255, 256, 257, 268, 269, 270, 275, 283, 291, 297, 307, 334, 336, 339, 343, 352, 372, 375, 376, 380, 382, 383, 385, 386, 387, 389, 391, 392, 395, 396, 398, 399, 400  
 heroiczny 167  
 idealny 138, 167  
 marina (pejzaż morski, marynistyczny) 126, 127, 225, 255, 256, 385  
 nokturn (pejzaż nocny) 112, 121, 129, 183, 200, 243, 268, 269, 343, 352, 375, 385, 389, 392



- psychizowany 128, 268  
topograficzny 126, 129, 141, 143, 153  
weduta 69, 70, 235, 240, 383, 385, 394, 398  
ze sztafażem 108, 120, 124, 125, 126, 141, 143, 146, 153, 154, 163, 188, 194, 197, 224, 225, 232, 243
- portret 9, 12, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 46, 49, 50, 53, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 108, 110, 111, 116, 117, 118, 121, 129, 135, 136, 139, 142, 146, 148, 153, 154, 157, 163, 165, 167, 169, 171, 172, 174, 175, 180, 186, 188, 189, 190, 191, 199, 203, 205, 208, 209, 210, 212, 213, 215, 224, 228, 229, 237, 246, 252, 253, 256, 258, 262, 265, 267, 269, 273, 275, 285, 295, 297, 298, 299, 303, 312, 333, 334, 335, 336, 337, 354, 355, 357, 365, 366, 367, 369, 370, 375, 376, 377, 380, 383, 385, 387, 389, 390, 392, 393, 395, 396, 398
- autoportret 32, 40, 68, 135, 148, 203, 209, 212, 252, 253, 262, 265, 267, 273, 336, 337, 354, 355, 357, 375, 376, 380, 387, 390, 396, 398  
konny 34, 36, 49  
oficjalny 31, 163, 165, 167, 175, 189  
psychologiczny 68, 108, 153, 191, 203, 285
- scena 29, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 41, 54, 65, 68, 69, 70, 72, 73, 101, 105, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 128, 134, 135, 138, 141, 142, 144, 145, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 183, 184, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 213, 214, 219, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 236, 237, 238, 239, 240, 248, 253, 254, 255, 256, 258, 261, 262, 263, 264, 265, 272, 274, 275, 276, 284, 292, 296, 297, 298, 299, 302, 307, 330, 331, 334, 337, 339, 340, 342, 352, 369, 370, 375, 382, 383, 388, 389, 394
- alegoryczna 32, 116, 122, 163, 167, 174, 175, 297, 334  
animalistyczna 107, 116, 189, 201  
batalistyczna 108, 114, 189, 193, 196  
biblijna 120, 307  
historyczna 31, 68, 110, 116, 126, 149, 171, 173, 175, 179, 183, 184, 189, 191, 192, 196, 208, 297  
mitologiczna 31, 32, 39, 73, 110, 116, 134, 149, 152, 166, 169, 174, 175, 208, 297  
religijna 110, 116, 121, 122, 126, 134, 149, 166, 168, 175, 193, 206, 222, 264, 297, 331  
rodzajowa 32, 69, 105, 107, 108, 110, 122, 134, 135, 141, 142, 144, 147, 148, 152, 153, 163, 172, 173, 174, 175, 183, 188, 189, 191, 192, 195, 196, 197, 201, 202, 204, 208, 213, 224, 226, 228, 236, 237, 239, 239, 240, 248, 255, 256, 258, 263, 265, 272, 274, 275, 299, 383, 389
- geometryczny motyw 364, 365, 368  
geometryzacja 14, 17, 18, 20, 251, 255, 257, 258, 259, 260, 319, 324, 326, 327, 328, 329, 333, 335, 338, 343, 362, 365, 375, 378  
gips 56, 162, 364, 366, 368  
girlanda *zob.* ornament  
glina 28, 140  
gont 362, 363, 364  
gotyk 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 91, 92, 93, 98, 125, 126, 146, 234, 235, 287, 321, 334, 346, 382, 398  
grafika 42, 49, 56, 110, 116, 123, 124, 130–132, 134, 154–155, 188, 203, 214–216, 218, 219, 222, 227, 229, 230, 234, 238, 239, 242, 261, 265, 266, 271, 274, 275–278, 288, 298, 299, 302, 305, 306, 307–310, 311, 312, 314, 317, 334, 337, 338–342, 378, 382, 383, 385, 387, 392, 393, 398–400
- akwaforta 42, 116, 130, 131, 132, 154, 155, 307, 308, 309, 398  
akwatinta 130, 131, 132, 308, 398  
drzeworyt 130, 154, 155, 218, 227, 234, 288, 309, 339, 341, 342, 392, 393
- | barwny 339, 342  
litografia 116, 130, 131, 132, 154, 155, 188, 214, 219, 230, 275, 276, 277, 307, 308, 309, 338, 339, 340, 341, 342, 398
- | barwna (chromolitografia) 275, 276, 277, 338, 339, 340, 341, 398
- | miedzioryt 42
- grafika użytkowa 276, 338, 339, 398, 399  
grafika warsztatowa 130, 398  
granit 187, 364  
grobowiec 51, 56, 57, 379  
grunt 127, 225, 243  
gzyms 20, 93
- | koronujący 20  
hala (dworcowa, fabryczna, targowa, wystawowa) *zob.* architektura  
harmonia 13, 15, 18, 24, 25, 30, 31, 35, 47, 51, 60, 63, 69, 145, 182, 206, 234, 242, 247, 248, 255, 257, 258, 261, 263, 283, 366, 390  
hieratyzm 9, 37  
hiperrealizm 134, 347  
historia sztuki 9, 12, 13, 23, 47, 50, 75, 121, 134, 149, 168, 192, 196, 222, 223, 276, 283, 300, 312, 326, 339, 344, 378  
historiografia 208  
historiozofia 184, 208, 209  
historyczna scena *zob.* gatunek dzieła sztuki  
historyzm 75, 76, 81, 82–90, 93, 94, 98, 312, 317, 326, 329, 343, 346, 359, 360, 364, 382, 383  
horror vacui 118, 212, 236, 316, 400  
hotel *zob.* architektura  
idealizacja 8, 13, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 36, 37, 41, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 78, 89, 100, 105, 107, 111, 134, 138, 140, 141, 142, 149, 154, 156, 157, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 175, 202, 206, 207, 212, 214, 229, 237, 286, 289, 292, 332, 333, 334, 335, 340, 341, 369  
idealizm 204, 282  
ikonografia 9, 27, 34, 43, 63, 68, 105, 108, 109, 122, 124, 155, 166, 290, 292, 331, 388  
ikonograficzny program 27, 63, 68  
illuminated printing 130  
ilustracja 79, 116, 123, 130, 192, 299, 302, 303, 307, 308, 339, 340, 342, 398, 399
- | książkowa 116, 123, 130, 302, 307, 308, 339, 340, 399
- iluzja 53, 125, 214, 215, 229, 251, 263, 276, 282, 285, 307, 312, 335  
imitacja 163  
impast 37, 67, 113, 125, 127, 253, 265, 267, 377  
impresjonizm 75, 76, 113, 117, 126, 128, 129, 144, 146, 153, 154, 170, 200, 217–244, 245, 247, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 260, 265, 266, 271, 274, 275, 279, 280, 282, 302, 347, 348, 351, 352, 369, 370, 372, 380, 381, 383, 384, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396  
industrializacja (uprzemysłowienie) 76, 90, 133  
indywidualizacja 149, 189, 215, 295, 305  
indywidualizm 47, 73, 103, 105, 108, 116, 129, 143, 163, 182, 185, 247, 290, 304, 334, 336, 356, 381, 398  
inicjał 339, 399  
inkrustacja 333, 343  
intarsja 343  
intensywizm 356, 358  
intuicja 105, 108, 251, 280, 283, 358  
intuicjonizm 358  
inwentaryzacja 79, 98  
inżynieryjny nurt 75, 94–98  
irracjonalizm 12, 78, 103  
jadeit 289  
kadr 35, 68, 69, 71, 180, 212, 218, 219, 227, 234, 238, 239, 242, 243, 251, 252, 255, 258, 265, 274, 277, 353, 372, 387, 389, 393  
kaligrafia 341  
kamienica *zob.* architektura  
kamień 18, 83, 94, 106, 107, 140, 141, 165, 166, 186, 187, 275, 285, 286, 287, 290, 309, 319, 320, 323, 328, 329, 332, 333, 334, 345, 359, 362, 363, 364, 368
- | półszlachetny 345  
| szlachetny 345
- kapitel 18, 52, 54, 55, 83, 93, 95  
| koryncki 18, 52, 54, 55  
kaplica *zob.* architektura  
kariatyda 364  
karton 214, 215, 253, 272, 273, 274, 275, 305, 355, 357, 378, 379, 396  
kartusz *zob.* ornament  
karykatura 111, 140, 141, 154, 232, 253, 272, 274, 276, 304, 355, 400  
kaseton 17, 54, 59, 91, 367  
katedra *zob.* architektura  
kicz 317  
kilim 400  
kimation *zob.* ornament  
klasycyzm 7–74, 76, 78, 79, 85, 88, 90, 102, 104, 105, 106, 113, 114, 116, 118, 121, 163, 165, 166, 168, 175, 186, 189, 231, 286, 289, 290, 297, 346, 373, 364, 392  
klatka schodowa 81, 86, 93, 186, 323, 324, 329, 401  
kluazonizm 253, 261, 262, 265, 298, 383  
kobieta fatalna (*femme fatale*) 296, 301, 302, 333, 334, 335, 340, 387, 394  
kolekcjonerstwo 13, 17, 29, 49, 51, 104, 159, 185, 188, 197, 208, 214, 229, 232, 314, 317, 355, 393  
kolor *zob.* też barwa 11, 26, 43, 69, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 116, 117, 122, 124, 125, 127, 130, 143, 153, 162, 167, 168, 197, 217,



221, 222, 225, 226, 233, 234, 235, 243, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 257, 260, 261, 263, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 274, 275, 281, 283, 305, 306, 318, 323, 337, 345, 358, 370, 377, 380, 383, 384, 392, 393, 394

lokalny 143, 153, 225, 243, 248, 251, 384, 394

kolorystyczna autonomia 384, 394

kolorystyka 67, 69, 103, 108, 113, 115, 116, 118, 146, 147, 148, 153, 168, 169, 173, 174, 175, 199, 212, 218, 220, 321, 239, 241, 246, 255, 257, 262, 263, 265, 268, 283, 293, 299, 314, 316, 324, 338, 344, 358, 362, 369, 371, 372, 377, 382, 385, 387, 388, 389, 390, 392, 395

koloryt 31, 41, 73, 109, 111, 122, 127, 142, 144, 196, 202, 213, 266, 283, 295, 296, 297, 300, 359, 371, 377, 381, 385, 387, 390, 392, 394

lokalny 31, 41, 73, 122, 142, 371, 392

koloryzm 250, 256, 275, 347, 349

kolumna *zob. też* półkolumna 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 43, 46, 48, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 83, 91, 93, 95, 106, 150, 164, 320, 360

dorycka 15, 23, 58

jońska 14, 18, 23, 57, 60

kompozytowa 93

koryncka 16, 54, 55, 59, 95

kolumna żłobkowana 43

kolumnada 15, 18, 20, 24, 48, 56, 57, 61, 392

dorycka 20

jońska 18, 57, 61

koryncka 20, 56, 61

toskańska 61

kominek 17, 53

kompozycja 16, 24, 25, 26, 31, 33, 35, 36, 39, 41, 49, 66, 69, 72, 106, 109, 112, 114, 115, 116, 118, 121, 131, 142, 144, 149, 151, 165, 166, 167, 172, 174, 175, 189, 190, 197, 211, 212, 215, 218, 219, 222, 227, 228, 230, 231, 238, 240, 241, 242, 246, 248, 250, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 262, 264, 266, 267, 268, 273, 274, 276, 277, 281, 283, 285, 288, 289, 298, 300, 305, 312, 317, 319, 330, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 358, 364, 366, 367, 371, 373, 375, 376, 379, 385, 387, 389, 398, 399, 400

asymetryczna 131, 219, 227, 242, 274, 312, 317, 335, 336, 338, 339, 366, 387, 399

dynamiczna 26, 36, 106, 109, 212, 114,

115, 116, 118, 131, 151, 189, 190, 212, 258, 274, 288, 289, 305, 389

statyczna 31, 39, 41, 49, 121, 248, 300

symetryczna 33, 246, 267, 317, 400

kompozycja otwarta 155, 227, 235, 239, 242, 243, 252, 265, 274, 387, 388, 389

kompozycja piramidalna 25, 27, 117

kompozycja wieloplanowa 250, 260

kompozycyjna dominanta 70, 118, 167, 257

kompozycyjny akcent 121

kompozycyjny schemat 191, 231, 336

kompozycyjny układ 28, 30, 109, 115, 163, 166, 338

konserwatorstwo 79, 81, 87, 98, 360, 379

konstrukcja budowli 76, 77, 80, 83, 85, 89, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 320, 324, 326, 327, 360, 362, 363

konstrukcyjny element 84, 94, 323, 326, 359, 386

kontrapost 13, 25, 28, 30, 140, 170

kontrast 13, 14, 38, 42, 109, 112, 113, 115, 116, 118, 125, 127, 128, 131, 142, 170, 199, 209, 214, 222, 225, 226, 230, 231, 235, 240, 241, 247, 248, 249, 255, 261, 263, 265, 266, 268, 269, 271, 285, 286, 291, 297, 304, 305, 309, 324, 339, 340, 353, 369, 370, 374, 377, 387, 388, 392, 393, 394, 395

barwny 118, 125, 225, 226, 231, 240, 248, 261, 263, 265, 268, 291, 324, 340, 369, 370, 374, 387, 388, 393, 395

światłocieniowy 42, 109, 112, 113, 115, 116, 131, 285

temperaturowy 127, 199, 222, 235, 266, 269, 271, 305, 393, 394

walorowy 127, 214, 226, 230, 231, 240, 339

kontrast symultaniczny 221

kontur *zob. też* linia 128, 147, 225, 243, 250, 252, 253, 261, 272, 274, 281, 284, 298, 299, 301, 314, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 364, 367, 371, 378, 380, 381, 385, 386, 390, 393, 399

kopia 17, 22, 29, 55, 56, 63, 114, 209, 285, 287

kopiowanie 11, 102, 116, 148, 168, 169, 186, 315, 342, 356

kopuła *zob. też* półkopuła 15, 16, 19, 20, 24, 48, 57, 58, 59, 86, 87, 300, 322, 324, 327

korespondencja sztuk 280

koszary *zob.* architektura

kościół *zob.* architektura

Kościół katolicki 8, 13, 120

kość słoniowa 9, 31, 40, 345

kręćcionizm 308, 358

kredka 214, 215, 275, 337

krepidoma 23

kubizm 250, 251, 253, 260, 275, 347, 349

kurtyna 174, 206, 207

kwadryga 22, 56, 61

kwiaton *zob.* ornament

la belle époque 279, 311

laserunek 31, 41, 69, 126, 127, 167, 175, 212, 214, 335

latarnia 58

lekcyt 26, 29

Les XX 281, 291, 301, 308

linearyzm 31, 41, 49, 69, 122, 218, 238, 274, 292, 294, 305, 328, 340, 341, 343, 364

linia *zob. też* kontur 15, 24, 25, 35, 37, 38, 39, 125, 154, 164, 169, 182, 183, 185, 218, 235, 250, 257, 260, 263, 266, 270, 276, 282, 289, 290, 291, 294, 295, 296, 299, 302, 304, 305, 307, 309, 312, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 333, 335, 338, 341, 343, 362, 364, 366, 367, 370, 379, 380, 383, 391, 395, 399

diagonalna *zob. też* diagonalna 35, 164, 218, 266, 305

horyzontalna 35, 125, 250, 270, 391

wertykalna *zob. też* wertykalizm 328

litternictwo 276, 340

litografia *zob.* grafika

loggia 85

logotyp 308

ludowość 103, 108, 129, 130, 249, 283, 303, 337, 346, 355, 366, 370, 372, 374, 375, 378, 383, 389

ludyzm 133

lukarna 85, 295

luminizm 109, 151, 394

lustro 17, 38, 54, 230

ład 13, 15, 47, 315

łuk 18, 21, 25, 54, 56, 58, 81, 82, 88, 93, 95, 282, 329, 362, 364

łuk triumfalny 15, 21, 22, 48, 106

łuk Tudorów 92

malarstwo 8, 10, 11, 13, 14, 31–41, 50, 66–74, 104, 105, 108–130, 134, 137, 138, 140, 141–154, 162, 163, 166–176, 179, 184, 185, 186, 188–213, 218, 222, 224–244, 245, 247, 249, 251–275, 282, 283, 284, 290–307, 311, 312, 315, 323, 327, 333–338, 339, 343, 352, 356, 358, 369–397, 400

malarstwo

miniaturowe 31, 41

monumentalne 333, 337, 338, 371, 381, 382, 383, 396

malarstwo alegoryczne 68, 109, 396

malarstwo batalistyczne 114

malarstwo dekoracyjne 118, 206, 299, 314

malarstwo historyczne 41, 168, 169, 172, 179, 183, 189, 192–204, 205, 212

malarstwo naiwne 307

malarstwo pejzażowe 108, 138, 141, 144, 152

malarstwo plenerowe 286

malarstwo portretowe 41, 152

malarstwo religijne 120, 167, 292, 294

malarstwo rodzajowe 138

malarstwo sakralne 109

malarstwo salonowe 189

malarstwo sztalugowe 31, 41, 118, 297, 299, 338, 371, 378, 382, 383

malarstwo wedutowe 69, 73

maniera abreviada 231

maniera tenebrosa (tenebryzm) 12, 39, 191

manièrisme 31, 41

manieryzm 82, 85, 123, 162, 346

marina (pejzaż morski, marynistyczny) *zob.* gatunek dzieła sztuki

markieteria 343

marmur 13, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 53, 56, 63, 65, 86, 186, 286, 287, 288, 289, 364, 366, 368

marszand 161, 219, 232, 246, 249, 259, 265, 274

masa perłowa 330, 343

maswerk 76, 80, 84, 235

maskaron *zob.* ornament

mauzoleum 23, 82

meander *zob.* ornament

mecenas *zob. też* fundator 16, 25, 46, 48, 50, 68, 83, 86, 90, 135, 159, 161, 163, 177, 320

medalion *zob.* ornament

metafora 26, 108, 115, 194, 264, 288, 391, 395

metal 75, 76, 77, 83, 85, 95, 130, 131, 205, 323, 324, 331, 344

metopa 22, 23

miedzioryt *zob.* grafika

mimetyzm 134, 153, 186, 197, 238, 247, 275, 282, 286, 290, 292, 295, 299, 302, 346, 371

miniatura 215, 286, 316

mistycyzm 105, 109, 120, 121, 122, 123, 129, 282, 283, 291, 293, 294, 296, 299, 304, 372

mitologia 9, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 41, 63, 65, 66, 72, 103, 152, 163, 165, 169, 174, 189, 222, 284, 287, 295, 296, 300, 333, 334,



338, 365, 369, 372, 373, 375, 376, 398  
 mitologiczna scena *zob.* gatunek dzieła sztuki  
 Młoda Polska 314, 351, 352, 354, 357, 358,  
 360, 364, 367, 368, 369, 370, 374, 376, 377,  
 378, 380, 381, 382, 386, 387, 390, 391, 395,  
 396, 398, 400, 401  
 model 27, 28, 35, 37, 38, 64, 65, 73, 111, 134,  
 136, 142, 146, 161, 168, 186, 199, 205, 222,  
 224, 228, 230, 236, 258, 255, 273, 274, 286,  
 294, 295, 332, 333, 335, 380, 390, 393, 395,  
 399  
 modelka *zob.* model  
 modelunek 27, 28, 31, 36, 40, 49, 67, 69, 73,  
 109, 115, 140, 180, 220, 222, 231, 275, 276,  
 286, 288, 294, 295, 299, 301, 307, 333, 335,  
 339, 341, 380, 395  
 ┌ światłocieniowy 31, 36, 49, 231, 275, 299,  
 └ 301, 307, 333, 339, 380  
 modern style 312  
 modernizm 314, 327, 351  
 monopteros 50  
 mosiądz 400  
 most *zob.* architektura inżynierska  
 most kolejowy *zob.* architektura inżynierska  
 mozaika 291, 312, 318, 320, 333, 335, 340,  
 341, 344  
 muzeum *zob.* architektura  
 nabizm 253, 279, 281, 283, 284, 286, 291, 297,  
 298–300, 308, 314, 333, 347  
 nadproże 318  
 nagrobek 25, 27, 28, 116, 186, 187, 215, 366  
 narracyjność 197, 235, 256, 285, 288, 290, 295,  
 296, 300, 304, 370, 371, 372  
 nastrojowość 32, 63, 85, 111, 113, 116, 121,  
 122, 123, 144, 146, 165, 166, 167, 190, 194,  
 196, 197, 200, 205, 239, 240, 253, 261, 263,  
 280, 281, 283, 285, 289, 290, 291, 293, 297,  
 302, 303, 304, 369, 370, 375, 380, 385, 387,  
 388, 390, 392, 395  
 naśladownictwo 9, 10, 11, 12, 13, 42, 48, 102,  
 105, 112, 121, 163, 169, 186, 260, 284, 287,  
 294, 298, 317, 324, 333, 342, 353, 388  
 natchnienie 105, 108, 129, 189, 207, 356, 360,  
 366  
 natura 10, 11, 14, 48, 50, 102, 103, 104, 105,  
 108, 109, 110, 114, 115, 120, 121, 124, 125,  
 126, 127, 128, 134, 135, 137, 138, 141, 142,  
 143, 144, 145, 153, 154, 157, 162, 163, 169,  
 172, 182, 183, 194, 196, 197, 201, 202, 203,  
 220, 224, 232, 235, 250, 251, 253, 254, 257,  
 263, 266, 283, 284, 298, 304, 317, 319, 320,

321, 330, 332, 333, 338, 342, 344, 354, 358,  
 366, 369, 370, 375, 385, 386, 387, 393, 394,  
 398, 400  
 naturalizm 134, 153, 279, 304, 347  
 nazareńczycy 103, 122, 191, 292, 346  
 neobarok 80, 82, 83, 85, 86, 93, 285, 347  
 neobizantyzm 82, 87, 346  
 neogotyck 76, 79, 80, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 90,  
 91, 92, 93, 321, 346  
 ┌ wiktoriański 84  
 └ neoimpresjonizm 240, 245, 247, 249, 251, 253,  
 254–256, 347, 349  
 neoklasycyzm 9, 10  
 neomanierizm 82, 347  
 neorenesans 23, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 89,  
 90, 91, 92, 93, 95, 347  
 neorokoko 82, 200, 347  
 neoromanizm 82, 87, 88, 92, 346  
 neoromantyzm 280, 300, 347, 352, 357, 370,  
 391, 396  
 nokturn (pejzaż nocny) *zob.* gatunek dzieła  
 sztuki  
 non finito 127, 273, 287, 288, 337, 366, 390  
 nowoczesność 9, 99–402  
 nowożytność 9, 13  
 obiektywizm 81, 134, 137, 138, 141, 142, 143,  
 149, 151, 153, 154, 157, 162, 247, 284, 299,  
 358  
 obramienie 27, 317, 329, 364, 365  
 oculus 20  
 odbitka 130, 131, 154, 217, 218, 238, 275, 277  
 odcień 69, 81, 125, 143, 168, 180, 202, 206,  
 221, 231, 247, 266, 370, 389, 393  
 odlew 25, 30, 64, 65, 83, 94, 95, 106, 107, 140,  
 162, 165, 166, 168, 186, 187, 224, 286, 290,  
 330, 332, 367, 368  
 ┌ w brązie 25, 30, 64, 65, 106, 107, 140, 165,  
 └ 166, 186, 187, 224, 286, 290, 330, 332,  
 367, 368  
 w gipsie 162  
 w metalu 83  
 żeliwny 94  
 ogród *zob. też* park 10, 14, 16, 17, 18, 24, 48, 50,  
 51, 54, 56, 58, 62, 83, 85, 103, 234, 317  
 ┌ angielski 10, 14, 16, 18, 24, 50, 51, 54, 58,  
 └ 62, 83, 85, 103  
 angielsko-chiński 18  
 francuski 10, 14, 18  
 japoński 234  
 okno 16, 54, 56, 58, 80, 88, 89, 93, 293, 317,  
 323, 324, 328, 329, 359, 361, 362, 363, 365,

372, 374, 378, 382  
 ┌ termalne 16  
 └ olej *zob.* farba olejna  
 ołtarz 58  
 oniryzm 108, 123, 129, 283, 297, 300, 307,  
 308, 309  
 onyks 288, 289  
 opal 289  
 opera *zob.* architektura  
 orientalizm 82, 84, 92, 98, 109, 117, 166, 175,  
 296  
 ornament 9, 16, 17, 18, 22, 24, 27, 43, 52, 54,  
 61, 76, 82, 100, 165, 170, 186, 262, 296, 311,  
 316, 318, 319, 326, 327, 330, 333, 335, 338,  
 339, 340, 341, 359, 362, 378, 382, 383, 398  
 ┌ bukranion 16, 24  
 └ girlanda 16, 18, 24, 43, 383  
 ┌ kwiatowa 43  
 └ owocowa 43  
 kartusz 54  
 kimation 43  
 kwiaton 76  
 maskaron 362  
 meander 16, 17, 24, 43  
 medalion 17, 18, 27, 43, 186, 262  
 palmeta 16  
 panoplium 16, 24  
 rozeta 43, 54, 76  
 wieniec 9, 16, 22, 43, 100, 165, 170, 335,  
 340, 378  
 ┌ dębowy 22, 43  
 └ laurowy 9, 43, 100  
 ornament animalistyczny 343, 359, 365  
 ornament floralny 311, 324, 338, 339, 343, 359,  
 365  
 ornament geometryczny 335, 338, 343  
 ornamentyka 16, 21, 24, 52, 54, 296, 317, 319,  
 324, 327, 329, 332, 334, 343, 360, 362, 364,  
 365, 382, 383, 396, 399, 400  
 oryginał 22, 209, 285, 287, 355  
 oświecenie 7, 8, 9, 12, 13, 31, 47, 103, 130, 131  
 paleolit 134  
 paleta barw 125, 143, 203, 226, 233, 235, 236,  
 252, 254, 257, 303, 352, 371, 383, 384  
 palladianizm 10, 15, 16, 17, 18, 24, 51, 55, 56,  
 57, 82, 83, 346  
 palmeta *zob.* ornament  
 pałac *zob.* architektura  
 panel 295, 334, 371  
 panneau 341  
 panoplium *zob.* ornament

panorama 69, 71, 193  
 panteizm 108, 109, 120, 121, 129, 370, 387  
 papier 131, 193, 214, 215, 238, 274, 275, 276,  
 277, 337, 370, 380, 396  
 park *zob. też* ogród 11, 14, 17, 18, 19, 48, 49, 50,  
 51, 54, 56, 60, 64, 67, 85, 90, 91, 96, 186, 226,  
 320, 364, 366  
 ┌ krajobrazowy 14, 18, 50  
 └ pasaż 95  
 pastel *zob.* farba  
 patos 31, 32, 36, 41, 72, 73, 104, 114, 129, 163,  
 173, 184, 186, 201, 215, 372, 376  
 patynowanie 330  
 pawilon 14, 16, 82, 84, 96, 136, 318, 319, 320,  
 379  
 pazdur 362  
 pejzaż *zob.* gatunek dzieła sztuki  
 pergamin 31, 40  
 peripteros 15, 20, 23, 24  
 personifikacja *zob. też* alegoria, *zob. też* symbol 27,  
 55, 63, 101, 116, 117, 119, 129, 136, 156, 165,  
 166, 168, 207, 214, 286, 287, 289, 290, 291,  
 334, 336, 338, 341, 373, 374, 376, 396  
 perspektywa 36, 42, 69, 70, 122, 125, 146, 167,  
 169, 175, 185, 194, 222, 242, 248, 249, 250,  
 251, 257, 258, 260, 266, 307, 394  
 ┌ barwna 251, 257, 260  
 └ dwuogniskowa 242  
 linearna 36, 69, 122, 125, 167, 248, 250,  
 251  
 powietrzna 122, 125, 167, 169, 194, 258  
 zbieżna 70, 222, 257, 307  
 perspektywiczny skrót 197, 239, 271, 274  
 piaskowiec 318, 328  
 piękna kanon 27, 150  
 piękno 10, 11, 12, 13, 14, 78, 79, 94, 104, 137,  
 162, 163, 165, 166, 170, 175, 181, 183, 185,  
 200, 202, 237, 287, 296, 298, 315, 316, 317,  
 332, 338, 340, 370, 373, 389  
 ┌ idealne 10, 11, 162, 165, 175, 185  
 └ klasyczne 12, 13, 14, 373  
 pieriedwiznicy 152  
 pilaster 16, 18, 52, 56, 60, 62, 360  
 pinakiel 84, 235  
 plac 21, 24, 59, 60, 85, 106, 165  
 plafon 54, 68, 336  
 plakat 276, 277, 308, 315, 340, 341, 398, 399  
 plama barwna *zob.* barwna plama  
 plan 15, 19, 20, 24, 51, 57, 59, 87, 321  
 ┌ centralny 15, 19, 20, 24, 51, 57, 59, 87, 321  
 └ koło 15, 24, 51, 59



| krzyż grecki 19, 20, 87  
 | kwadrat 57  
 | podłużny 15, 20, 24, 321  
 | krzyż łaciński 321  
 | prostokąt 15, 24  
 plener 71, 125, 138, 141, 143, 144, 145, 153, 183, 194, 204, 224, 226, 227, 230, 232, 233, 235, 239, 240, 243, 249, 254, 284, 387, 388  
 płótno 8, 9, 12, 13, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 46, 47, 49, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 100, 101, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 125, 126, 127, 130, 135, 136, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 154, 160, 164, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 179, 180, 183, 184, 185, 188, 190, 191, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 212, 213, 219, 222, 225, 227, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 247, 248, 250, 254, 255, 256, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 281, 283, 284, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 306, 312, 334, 335, 338, 352, 353, 355, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 390  
 podcienia arkadowe 91, 363  
 podmalówka 69, 115, 127, 173, 224  
 podpora 77, 83, 95, 331  
 pointylizm 251, 254, 255, 256, 336  
 polichromia 27, 56, 213, 371, 378, 382, 383  
 pomnik 15, 25, 27, 28, 30, 63, 64, 65, 66, 100, 165, 166, 186, 187, 287, 364, 366, 367  
 | konny 25, 28, 30, 64  
 | nagrobny 27, 367  
 Pont-Aven, szkoła z 260, 263, 264, 281, 283, 284, 291, 298, 299, 314, 333, 347, 369, 378, 385  
 popiersie 29, 40, 61, 63, 65, 140, 165, 186, 190, 287, 289, 330, 332  
 porcelana 31, 40  
 portal 234, 235, 321, 329, 331, 364, 365  
 portret *zob.* gatunek dzieła sztuki  
 portyk *zob. też* pseudoportyk 15, 16, 18, 19, 20, 23, 24, 48, 51, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 88, 164, 360, 361  
 | wglębny 54, 55, 88  
 porządek architektoniczny 15, 16, 18, 20, 22, 51, 59, 60, 61, 62  
 | wielki 16, 18, 51, 59, 60, 62  
 posąg 11, 14, 21, 22, 52, 54, 55, 56, 63, 164, 186, 224, 286, 289, 331  
 postimpresjonizm 245–278, 280, 302, 304, 305, 333, 347, 349, 351, 369, 383, 385, 396, 398, 400  
 postument 29, 187, 287, 367  
 pozytywizm 134, 137, 179, 184, 188, 192, 194, 199, 202, 279, 357  
 półakt *zob.* akt  
 półkolumna *zob. też* kolumna 16, 22, 52, 59, 60, 62, 85, 86  
 | dorycka 22  
 | koryncka 59  
 półkopuła *zob. też* kopuła 17, 54, 91  
 prefabrykat 77, 83, 96  
 prekursor 104, 123, 251, 253, 280, 305, 307, 308  
 prerafaelici (Bractwo Prerafaelitów) 102, 122, 124, 242, 291–295, 301, 302, 312, 314, 316, 334, 338, 339, 347  
 preromantyzm 110, 113, 122, 346, 348  
 prezbiterium 81, 184, 213, 321, 363, 378  
 Prix de Rome 13, 32, 36, 169, 285  
 proporcja 10, 15, 24, 25, 30, 38, 47, 63, 113, 167, 175, 247, 258, 330, 332, 337, 343  
 propyleje 22, 23  
 protoekspresjonizm 253, 266, 304–307, 333, 336, 347, 351, 379, 395, 396  
 protokubizm 251, 259  
 prymitywizm 307  
 przecierka 127  
 przyłap *zob.* weranda  
 przypora 81  
 pseudoportyk *zob. też* portyk 59, 62  
 psychizacja natury 358, 370  
 quattroceto 122, 283, 291, 346  
 racjonalizm 7, 9, 12, 14, 103, 282  
 ratusz *zob.* architektura  
 realizm 37, 38, 73, 75, 106, 111, 113, 121, 126, 129, 133–158, 156, 157, 164, 170, 172, 173, 175, 177, 179, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 192–204, 207, 212, 213, 224, 228, 229, 242, 250, 253, 261, 265, 268, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 291, 298, 304, 331, 336, 347, 348, 351, 352, 365, 371, 372, 383, 391, 392  
 | krytyczny 134, 153, 188, 195, 196, 347  
 | nastrojowy 188, 196  
 realizm socjalistyczny (socrealizm) 134, 152, 347  
 reklama 42, 276, 338, 340, 341, 342  
 relief *zob.* rzeźba  
 religijna scena *zob.* gatunek dzieła sztuki  
 renesans 9, 13, 15, 17, 24, 34, 37, 41, 58, 61,

79, 82, 83, 85, 86, 88, 91, 93, 98, 161, 165, 166, 174, 175, 228, 254, 272, 286, 292, 300, 332, 346  
 repetycja 33, 241  
 replika 26, 29, 36, 47, 169, 188, 199, 224  
 restauratorstwo 78, 87, 98  
 rewolucja przemysłowa 15, 76, 94, 127, 152  
 rezydencja *zob.* architektura  
 rodzajowa scena *zob.* gatunek dzieła sztuki  
 rogatka *zob.* architektura  
 rokoko 14, 25, 31, 32, 39, 40, 46, 47, 51, 52, 62, 63, 66, 67, 69, 73, 110, 113, 146, 197, 236, 314, 329, 338, 339, 346, 352  
 romanizm 79, 82, 87, 88, 89, 346  
 romantyzm 7, 14, 16, 21, 24, 37, 38, 47, 50, 62, 63, 65, 73, 75, 78, 82, 91, 99–132, 135, 136, 137, 138, 145, 146, 147, 148, 156, 157, 164, 168, 177, 178, 183, 184, 186, 187, 188, 189–192, 194, 202, 205, 208, 213, 214, 280, 283, 285, 291, 292, 296, 300, 303, 304, 307, 314, 346, 348, 352, 357, 358, 368, 370, 373, 381  
 rotunda 14, 15, 20, 58, 59, 62  
 rozeta *zob.* ornament  
 róg obfitości 43, 165  
 równowaga 13, 16, 24, 31, 33, 37, 49, 51, 64, 65, 247, 257, 337  
 ruina 9, 14, 48, 51, 56, 85, 103, 109, 120, 126, 167  
 | sztuczna 14, 51, 56  
 rycina 9, 13, 49, 77, 131, 168, 229, 309  
 rysunek 12, 16, 31, 32, 33, 36, 37, 39, 40, 41, 49, 66, 67, 69, 73, 109, 114, 118, 147, 153, 154, 162, 167, 168, 173, 175, 182, 189, 191, 197, 213, 214–216, 238, 239, 240, 255, 269, 274, 275, 307, 308, 309, 315, 338–342, 354, 371, 376, 398–400  
 rytownictwo 123  
 ryzalit 15, 18, 24, 57, 84, 86, 93, 359, 362  
 rzemiosło 76, 162, 313, 316, 344, 357, 401  
 rzemiosło artystyczne 43–44, 343, 358, 400  
 rzeźba 10, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25–30, 43, 49, 53, 55, 56, 61, 63–66, 78, 79, 86, 100, 106–107, 109, 120, 134, 140–141, 147, 149, 162, 165–166, 168, 186–187, 215, 220, 223–224, 262, 285–290, 297, 299, 302, 311, 315, 318, 320, 323, 327, 329–332, 343, 358, 361, 364–369, 400, 401  
 | pełna 106, 286, 364  
 | relief 12, 15, 18, 20, 21, 22, 24, 61, 86, 106, 107, 149, 165, 166, 186, 286, 318, 364  
 rzeźba architektoniczna 25, 30, 63, 186, 326, 329, 330, 364, 368  
 rzeźba nagrobna 187, 366  
 rzeźba pomnikowa *zob.* pomnik  
 rzeźba portretowa 25, 65, 366  
 rzeźba sepulkralna 25, 30, 186  
 rzeźba statuaryczna 329, 330, 332, 364, 366, 368  
 sacrum 144  
 sala (sądowa, wykładowa) *zob.* architektura  
 Salon 115, 116, 117, 125, 138, 146, 148, 149, 150, 160, 161, 162, 167, 169, 171, 172, 180, 191, 228, 229, 247, 254, 280, 281, 296  
 Salon Niezależnych 245, 247, 254, 280, 284, 297, 308  
 Salon Odrzuconych 159, 161, 217, 222, 223, 228  
 scena *zob.* gatunek dzieła sztuki  
 schody 18, 93, 295, 318, 320, 323  
 secesja 75, 253, 265, 274, 275, 280, 287, 291, 294, 304, 311–345, 347, 349, 351, 354, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 395, 396, 398, 399, 400, 401  
 sentymentalizm 50  
 sfinks 43, 302  
 sfumato 139  
 sklepienie 22, 48, 56, 80, 95, 321, 378  
 słoneczko 362  
 snycerka 343, 362, 363, 364  
 socrealizm *zob.* realizm socjalistyczny  
 sos monachijski 173, 196, 358, 371  
 srebrzenie 330, 335, 338  
 stal 77, 94, 97, 319, 322  
 staloryt 307  
 starożytność 8, 9, 10, 11, 13, 14, 23, 26, 31, 43, 48, 80, 85, 134, 172, 264, 283  
 statyka *zob. też* kompozycja 15, 24, 30, 31, 73, 164, 169, 289  
 sterczyna 43  
 stile florealne 312  
 stile liberty 312  
 stiuk 17, 25, 30, 51, 54, 63, 65, 83, 93, 186, 187, 328, 330, 332, 359, 361, 364, 368  
 strop kasetonowy 17  
 styl 8, 9, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 32, 34, 36, 40, 43, 44, 50, 51, 52, 55, 56, 65, 66, 67, 69, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 93, 98, 105, 110, 111, 116, 121, 153, 175, 189, 191, 197, 208, 227, 230, 233, 238, 240, 249, 257, 260, 261, 267, 280, 281, 285, 288, 289, 298, 299, 301, 307, 311, 312,



- 314, 315, 316, 317, 319, 321, 323, 322, 324, 325, 327, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 343, 346, 348, 359, 360, 361, 363, 364, 367, 369, 372, 381, 382, 383, 387, 400  
 styl Adamów 16  
 styl arkadowy 88  
 styl bizantyński 78  
 styl cesarski *zob.* styl empire  
 styl dyrektoriatu 44  
 styl empire (cesarski) 21, 35, 43, 61  
 styl gotycki *zob.* gotyk  
 styl historyczny 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 88, 90, 93, 95, 98, 314, 324, 329  
 styl indyjsko-muzułmański 82  
 styl klasycystyczny *zob.* klasycyzm  
 styl Ludwika XV 314, 329  
 styl Ludwika XVI 18, 43, 44  
 styl mokrych szat 25, 27, 65, 330  
 styl narodowy 81, 82, 93, 98, 319, 358, 360, 363, 364  
 styl neobarokowy *zob.* neobarok  
 styl neobizantyński 87  
 styl neogotycki *zob.* neogotylik  
 styl neorenesansowy *zob.* neorenesans  
 styl neoromański *zob.* neoromanizm  
 styl palladiański *zob.* palladianizm  
 styl renesansowo-manierystyczny 85  
 styl romański *zob.* romanizm  
 styl secesyjny *zob.* secesja  
 styl stanisławowski 45, 47, 49, 51, 52–57, 62, 67, 346  
 styl zakopiański 360, 362–364  
 stylizacja 8, 26, 31, 32, 34, 35, 37, 65, 136, 167, 321, 325, 326, 331, 333, 338, 339, 340, 341, 342, 359, 378, 386, 395  
 stylowy kostium 80, 83, 98  
 subiektywizm 108, 129, 217, 247, 282, 283, 299, 304  
 surrealizm 123, 129, 304, 307, 308, 309, 347, 349  
 symbol *zob. też* alegoria, *zob. też* personifikacja 8, 9, 22, 25, 27, 28, 30, 37, 41, 46, 64, 66, 67, 68, 73, 86, 87, 96, 100, 101, 104, 107, 108, 109, 112, 113, 118, 119, 120, 121, 122, 127, 128, 131, 136, 140, 150, 155, 164, 165, 167, 175, 186, 189, 191, 201, 207, 210, 211, 214, 215, 218, 222, 229, 252, 253, 261, 262, 263, 265, 268, 280, 282, 284, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 297, 298, 299, 301, 304, 305, 306, 308, 321, 322, 327, 330, 331, 332, 333, 334, 337, 338, 339, 342, 346, 353, 358, 360, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 390, 391, 395, 396  
 symbolizm 75, 121, 202, 253, 262, 265, 275, 279–310, 314, 332, 333, 334, 336, 347, 349, 351, 353, 356, 358, 364, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 375, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 392, 394, 395, 396, 398, 399, 400  
 symbolizm syntetyczny *zob.* syntetyzm  
 symetria *zob. też* kompozycja 14, 15, 18, 20, 21, 24, 33, 43, 47, 51, 92, 246, 267, 343  
 synestezja 280, 295  
 synkretyzm 51  
 syntetyzm (symbolizm syntetyczny) 218, 252, 260, 261, 262, 264, 265, 283, 284, 298, 299, 333, 367, 369, 370, 375, 381, 385, 386, 396  
 synteza 251, 259, 276, 281, 282, 283, 285, 289, 290, 291, 297, 298, 299, 304, 331, 356, 364, 369, 385, 386, 387  
 synteza światła i barwy 127, 266  
 synteza sztuk 299  
 szkic 49, 71, 104, 105, 114, 120, 138, 141, 145, 151, 153, 167, 168, 174, 190, 199, 208, 223, 225, 228, 231, 233, 242, 243, 251, 255, 258, 273, 291, 337, 354, 360, 370, 372, 378, 379, 384, 387, 389, 394, 399  
 szkło 77, 95, 96, 318, 319, 322, 324, 325, 343, 344, 345  
 iryzujące 343, 344  
 warstwowe 344, 345  
 witrażowe 344  
 Szkoła Barbizon *zob.* barbizończycy  
 szkoła monachijska 173, 180  
 szkoła *zob.* architektura  
 szpital *zob.* architektura  
 szrafowanie 130, 341  
 sztafaż 42, 69, 70, 71, 104, 108, 120, 124, 125, 126, 141, 143, 146, 153, 154, 163, 188, 194, 197, 224, 225, 232, 243, 300  
 sztuka dla sztuki 317, 358  
 sztuka ludowa 328, 360, 400  
 sztuka użytkowa 311, 316, 342–345, 400–402  
 sztukateria 53, 54, 86, 361, 362  
 szylkret 330  
 średniowiecze 22, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 103, 108, 118, 119, 120, 122, 124, 129, 157, 280, 283, 291, 292, 293, 294, 295, 298, 304, 316, 346, 366, 373, 382, 383  
 środki artystyczne (środki ekspresji, środki wyrazu) 38, 105, 108, 109, 113, 118, 130, 151, 163, 166, 182, 185, 223, 224, 231, 252, 253, 261, 263, 266, 267, 268, 271, 274, 276, 283, 288, 290, 304, 308, 329, 353, 364, 371, 376, 385  
 środki ekspresji *zob.* środki artystyczne  
 środki wyrazu *zob.* środki artystyczne  
 światłocień *zob. też* cień, *zob. też* światłocień 8, 12, 67, 68, 69, 103, 105, 109, 112, 113, 117, 118, 121, 125, 127, 131, 143, 144, 145, 146, 151, 152, 153, 167, 169, 182, 188, 194, 197, 200, 206, 214, 217, 220, 221, 225, 226, 227, 233, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 243, 246, 250, 251, 256, 266, 267, 281, 293, 302, 323, 352, 353, 358, 373, 380, 383, 384, 386, 387, 390, 392, 393, 394  
 światłocień *zob. też* cień, *zob. też* światło 34, 39, 41, 42, 85, 109, 113, 115, 116, 141, 167, 168, 172, 175, 182, 194, 225, 251, 257, 285, 308  
 tapeta 312, 316, 324  
 tapiseria 110  
 taras 85, 172, 320  
 teatr *zob.* architektura  
 teatralizacja 31, 32, 34, 36, 41, 63, 71, 116, 274  
 technika  
 fotograficzna 218  
 graficzna 42, 123, 130, 132, 154, 155, 275, 277, 307, 309, 339, 342, 398  
 malarska 40, 73, 130, 167, 175, 213, 222, 224, 225, 233, 239, 244, 249, 256, 272, 275, 293, 297, 303, 338, 371, 378, 385, 389, 390, 396  
 rzeźbiarska 30, 65, 107, 141, 166, 187, 290, 330, 332, 364, 368  
 tektura 297, 390, 396  
 tempera *zob.* farba  
 tenebryzm *zob.* maria tenebrosa  
 teoria koloru 104, 122, 127, 221  
 teoria kontrastu 14  
 teoria różnorodności 14  
 teoria wzniosłości *zob.* wzniosłość  
 terakota 286, 366  
 theatron 56  
 tło 8, 33, 36, 38, 40, 69, 103, 127, 135, 183, 191, 197, 199, 202, 209, 214, 220, 229, 283, 305, 334, 340, 369, 378, 382, 386, 395  
 ton 103, 125, 173, 182, 196, 212, 220, 230, 236, 241, 247, 390  
 tonacja 37, 146, 173, 183, 238, 265, 336, 352, 377, 385  
 tralka 51, 52, 55  
 transept 81, 88, 321, 378  
 trencadis 320, 322  
 tryglif 20, 22, 23  
 tryptyk 189, 334, 376  
 tusz 275, 339, 342, 385  
 tympanon 15, 18, 20, 23, 24, 25, 30, 61  
 typografia 307  
 umiar 13, 15, 44, 47  
 uprzemysłowienie *zob.* industrializacja  
 urbanizacja 76  
 walor 175, 214, 226, 230, 234, 252, 255  
 walorowa dominanta 202  
 weduta *zob.* gatunek dzieła sztuki  
 weranda (przyłap) 362  
 werniks 125  
 wertykalizm *zob. też* linia 317, 319, 321, 328, 329, 330, 332, 333, 338, 365  
 węgiel 272, 274, 309  
 wiadukt *zob.* architektura inżynierska  
 widmo słoneczne 235, 243  
 wieniec *zob.* ornament  
 wieża 15, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 88, 89, 91, 96, 97, 126, 144, 320, 321, 322, 363, 398  
 willa *zob.* architektura  
 wimperga 76, 235  
 winieta 338, 339, 342, 399  
 witraż 294, 298, 312, 317, 322, 323, 324, 329, 333, 337, 344, 359, 361, 363, 371, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 395, 396  
 воск 26, 224  
 wygląda 362  
 wykusz 89, 359, 362  
 wyobrażenia 38, 69, 102, 103, 104, 108, 110, 117, 123, 124, 129, 150, 156, 157, 205, 261, 283, 290, 297, 304, 307, 317, 353, 370, 371, 373, 388, 399  
 wystawa retrospektywna 36  
 wystawa światowa 36, 75, 77, 96, 118, 135, 150, 203, 286, 306, 311, 314, 332  
 wzniosłość 11, 103, 121, 104, 105, 280  
 wzornik 43, 79, 89, 168, 314  
 zamek *zob.* architektura  
 złocenie 16, 27, 51, 54, 86, 330, 332, 333, 335, 338, 345, 383  
 złoto 312, 334, 335, 345  
 zopf 197  
 żelazo 77, 94, 95, 97, 319, 320, 323, 324, 325, 400  
 żelbet *zob.* żelbeton  
 żelbeton (żelbet) 77, 360  
 żeliwo 77, 80, 83, 84, 94, 96, 318, 324, 325  
 żlobienie 43



## WYKAZ ŹRÓDEŁ ILUSTRACJI:

**Archiwum Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki:** Sebastian Madejski s. 186, **BE&W:** AGE s. 277, Agnieszka Kantaruk s. 93, Danita Delimont s. 321 (Sagrada), Dariusz Bednarek s. 57 (pałac), HERITAGEIMAGES s. 96, IAM Ltd/WORLD HISTORY ARCHIVE s. 167, IMAGEBROKER s. 79, 97, Łukasz Zandecki s. 50, 91 (Puławy), Malinowski Jerzy s. 370 (Ślewiński i *Chochoły*), Marek Maruszak s. 92, Mary Evans Picture Library s.77, Mazur Paweł s. 363 (dom), PHOTO12 s. 8, Włodarczyk Jan s. 363 (Kaplica), **BE&W / AKG Images:** s. 9, 12 (Kauffmann), 104, 105, 108, 110, 111, 112, 115, 116, 120, 121, 123, 131 (Goya i Niépce), 135, 138, 144, 148, 151, 160, 172, 173, 201, 202, 218, 219 (Nadar), 221, 224, 225, 229, 234, 235, 237, 242, 246, 248, 253 (Toulouse-Lautrec), 255, 258 (góra i chłopiec), 259, 261, 262, 267, 268, 269, 270, 288, 292, 293 (Hunt i Rossetti), 294, 295, 297, 301, 302, 305, 306, 309, 332, 335, 337, 339, 340 (Salome i Mucha), 341 (Job), 353 (Wigilia), 387, 395 (Krzyżanowski), André Held s. 230, 252 (Cezanne), 266, 382, Elizaveta Becker s. 152, 291, 203, Eric Vandeville s. 27 (Borghese), s. 34, 42, Erich Lessing s. 119, 124, 126, 149, 196, 312, 316, 333, Fototeca Gilardi s. 26, Horizons s. 76, Laurent Lecat s. 226, 227, 233, 239, 252 (Gauguin), 281, 283, National Gallery Global Limited s. 12 (Wright), 125, 127, 128, Pictures From History s. 253 (van Gogh), Rabatti & Domingie s. 113, The National Gallery, London s. 254, Yvan Traver s. 325 (jadalnia), **BE&W / Alamy:** A. Denzer s. 19 (Petit Trianon), agefotostock s. 14, Albert Knapp s. 313 (Pawia sala), Alfredo Garcia Saz s. 86 (wnętrze), Andriy Blokhin s. 55 (sala balowa), Angela Serena Gilmour s. 22, Arcaid Images s. 23 (Stare Muzeum), Architect's Eye s. 319, Art Collection 2 s. 391, Art Heritage s. 184, Artepics s. 355 (Wyspiański), Artur Bogacki s. 60, Azoor Travel Photo s. 343, Bildarchiv Monheim GmbH s. 17 (Syon House), 100 (Napoleon), 313 (Red House), 323 (Hotel Tessel), Bjanka Kadic s. 29 (Ganimedes), Bjarki Reyr s. 55 (fasada północna), blickwinkel s. 15, Brotch Travel s. 328, Carol Barrington s. 286 (Myśliciel), CPA Media Pte Ltd s. 263, DCOW/EUB s. 388, 390 (Imieniny), Dennis MacDonald s. 21 (św. Magdalena), ETHamPhoto s. 321 (wnętrze), Europe s. 360, Fabio Reis s. 17 (Stourhead), Gary Blake s. 286 (Pocafunek), Geza Kurka s. 23 (Walhalla), GL Archive s. 231, 385, Glenn Harper s. 80 ( Biblioteka), 331 (wejście), Hans Winke s. 52 (dworek), Herb Bendicks s. 327, Hercules Milas s. 329, Heritage Image Partnership Ltd s. 323 (klatka schodowa), Historic Collection s. 361 (Kraków), History and Art Collection s. 66, 389, 396, Ian G Dagnall s. 16, 18, 29 (Chrystus), incamerastock s. 320, Jean-Luc Ichard s. 87, Łukasz Szczepanski s. 81, Marco Destefanis s. 326, MARIUSZ PRUSACZYK s.55 (fasada południowa), Matr s. 331 (scena), mauritius images GmbH s. 84, 95, 318, M Ramirez s. 59 (kościół), 187, Mouseion Archives s. 174, Naeblys s.106, Pacific Press Media Production Corp. s. 64 (Poniatowski), Peter Schickert s. 27 (nagrobek), PjrTravel s. 19 (Panteon), POL/BT s. 65, 215 (Grottger), PRISMA ARCHIVO s. 68, 72, 178, 198, 203, Rafał Jabłoński s. 57 (Królikarnia), 366 (Chopin), Rolf Richardson s. 80 (Strawberry Hill), Stockbym s. 86 (schody), Svintage Archive s. 308, Terry Mathews s. 82, The Picture Art Collection s. 47, 200, 214, 341 (Irysy), Ttstudio s. 21 (Łuk Triumfalny), 52 (pałac), Witold Skrypczak s. 379 (Bóg), UlyssePixel s. 6 (Opera), Universal Images Group North America LLC s. 191, Vidimages s. 199, Viennaslide s. 325 (wejście), **BE&W / RMN-GP:** Adrien Didierjean (musée du Louvre) s. 100 (Delacroix), Agence Bulloz s. 287 (Danajda), Angèle Dequier (musée du Louvre) s. 109, Benoît Touchard (musée d'Orsay) s. 222, Franck Raux (musée des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau) s. 36, Franck Raux (musée du Louvre) s. 37, 38, 117, Gérard Blot (musée du Louvre) s. 35, Gérard Blot/Christian Jean (musée du Louvre) s. 33, Hervé Lewandowski (musée du Louvre) s. 101, Hervé Lewandowski (musée d'Orsay) s. 13, 140 (Daumier), 145, 147, 164, 169, 170 (Bouguereau), 284, 285, 298, Jean Schormans (musée d'Orsay) s. 142, Michel Urtado (musée d'Orsay) s. 240, Musée du Louvre s. 143, Pascal Segrette (Paris - Musée de l'Armée) s. 43, Patrice Schmidt (musée d'Orsay) s. 136, 236, 238, 250, 296, 299, Stéphane Maréchal

(musée du Louvre) s. 139, 146 (katedra), 170 (Gérôme), Sylvie Chan-Liat (musée d'Orsay) s. 241 (Sisley), Thierry Ollivier (musée du Louvre) s. 107, Tony Querrec (musée du Louvre) s. 31, **Biblioteka Narodowa:** s. 359, **East News:** Archiwum MaZa s. 375, Adam Burakowski/REPORTER s. 91 (pałac Paca), Krzysztof Chojnacki s. 58 (wnętrze), Marek BAZAK s. 384 (Stańczyk), 395 (Paw), Muzeum Literatury s. 355 (Kabaret), Rafał Jabłoński s. 365 (kamienica), Xavier Richer/Photononstop s. 289, **Forum:** Dawid Lasocinski s. 361 (Łódź), 365 (willa), Grzegorz Kozakiewicz s. 367, World History Archive/Universal Images Group s. 345 (broszka), Wojciech Krynski s. 210, **Jerzy Matuszewski:** s.19 (plan), 59 (plan), 319 (rysunek), **Muzeum Narodowe w Kielcach:** Paweł Suchanek s. 393 (Pankiewicz), **Muzeum Narodowe w Poznaniu:** Pracownia Fotografii Cyfrowej s. 372, 373, 392, **Muzeum Narodowe w Warszawie:** Ligier Piotr s. 140 (Meunier), 188, 194, 195 (oba), 205, 207 (Dirce), 352, 357, 376, 383, 393 (Podkowiński), Wilczyński Krzysztof s. 179, 209, 374, 398, **Muzeum Narodowe we Wrocławiu:** Arkadiusz Podstawka s. 215 (Matejko), **Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie:** Wojciech Holnicki s. 49, Zbigniew Reszka s. 40, 67, **Muzeum Sztuki w Łodzi:** s. 180, PIOTR TOMCZYK s. 380, **Paweł Mazur:** s. 401, **Photogenica:** Nedomacki s. 88, NeydtStock s. 20, pandionhiatus3 s. 89, **PhotoPower / Bridgeman Images:** s. 146 (Wspomnienie), 219 (Degas), 241 (Pissarro), 272, 273, 300, 334, Christie's Images s. 344 (lampa), Detroit Institute of Arts s. 344 (wazon), Mr. and Mrs. Carter H. Harrison Collection s. 276, Patrice Cartier. All rights reserved 2023 s. 307, **PhotoPower / Museum of Fine Arts, Boston:** s. 264, **PhotoPower/Scala:** DeAgostini Picture Library s. 155, s. 287 (Katedra), 330, Photo Josse s. 165, **Polona.pl:** s. 399 (Okuń), **SOWA:** s. 58 (kościół), 61, 64 (Kopernik), **Thorvaldsens Museum:** Jakob Faurvig s. 28, **W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie:** s. 185, Bartosz Cygan s. 193, Jacek Świdorski s. 183, 190 (Somosierra), 353 (Introdukcja), 366 (Laszczka), 378, Karol Kowalik s. 390 (Dziewczynka), Patryk Jezierski s. 399 (Axentowicz), Paweł Czernicki s. 345 (wazon), 384 (Orka), 386, 394, Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie s. 190 (Seńko), 207 (kurtyna), 379 (Kazimierz), Tomasz Fiołka s. 206, **Zamek Królewski na Wawelu:** Anna Stankiewicz s. 212, **Zamek Królewski w Warszawie:** A. Ring, L. Sandzewicz s. 46, 53, 54, 70, 71.



## WYKAZ ŹRÓDEŁ CYTATÓW

1. Białoostocki Jan (red.) *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, PWN, Warszawa 1970
2. Bietoletti Silvestra *Klasycyzm i romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006
3. Cassou Jean *Encyklopedia symbolizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982
4. Claudon Francis *Encyklopedia romantyzmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, PWN, Warszawa 1997
5. Czartoryska Izabela *Myśli różne o sposobie zakładaniu ogrodów*, Wydawnictwo Wilhelm Bogumił Kron, Wrocław 1805
6. Dybel Paweł *Manifesty romantyzmu [w:] Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja, nr 3 (27)*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1976
7. Grabska Elżbieta (wybór i oprac.) *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, PWN, Warszawa 1977
8. Grabska Elżbieta (wybór i oprac.) *Moderniści o sztuce*, PWN, Warszawa 1971
9. Grzymała-Siedlecki Adam *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974
10. Juszczyk Wiesław *Fakty i wyobrażenia*, PIW, Warszawa 1979
11. Juszczyk Wiesław *Malarstwo polskiego modernizmu*, wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004
12. Juszczyk Wiesław *Postimpresjoniści*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985
13. Kotkowska-Bareja Hanna *Pomnik Poniatowskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1971
14. Kotula Adam *Malarstwo, rzeźba, architektura*, PWN, Warszawa 1981
15. Michałowski Janusz Maciej *Jan Matejko*, Arkady, Warszawa 1978
16. Mickiewicz Adam *Ballady i romanse*, Wydawnictwo Greg, Kraków 2020
17. Morawska Hanna (wybór i oprac.) *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie*, t. 1–3, PWN, Warszawa 1977
18. Moszyński August Fryderyk *Rozprawa o ogrodnictwie angielskim*, red. Morawińska Agnieszka, ISPAN i Ossolineum, Wrocław 1977
19. Norwid Cyprian *Promethidion*, Czytelnik, Warszawa 1989
20. Parkyn Neil *70 cudów architektury*, Debit, Katowice 2002
21. Poprzęcka Maria *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989
22. Sienkiewicz Henryk *Publicystyka*, tom V, Wyd. Ossolińskich, Lwów 1937
23. Sizeranne Robert, de la, Morris William *Podstawy kultury estetycznej*, Księgarnia Altenberga, Lwów 1906
24. Skotnicki Jan *Wspomnienia. Przy sztalugach i przy biurku*, PIW, Warszawa 1957
25. Słoczyński Henryk Marek *Matejko*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000
26. *Sztuka polska. Sztuka XIX wieku*, red. Malinowski Jerzy, Arkady, Warszawa 2021
27. *Sztuka świata*, t. 8, red. Lewicka-Morawska Anna, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1970
28. *Sztuka świata*, t. 9, red. Włodarczyk Wojciech, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1970
29. Szypowska Maria *Jan Matejko wszystkim znany*, Zysk i S-ka, Warszawa 2016
30. Trzebiński Marian *Pamiętnik malarza*, oprac. Mastowski Maciej, Wyd. Ossolińskich, Wrocław 1958
31. Wallis Mieczysław *Secesja*, Arkady, Warszawa 1984
32. Wilde Oscar *Portret Doriana Greya*, Świat Książki, Warszawa 2022
33. Winckelmann Johann Joachim *Dzieje sztuki starożytnej*, oprac. Bałus Wojciech, UNIVERSITAS, Kraków 2012
34. Zgórniak Marek *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1995
35. Żeleński Tadeusz *Boy Znasz-li ten kraj?...*, wyd. DeAgostini, Ossolineum, Wrocław 2004

OTWÓRZ TUTAJ ↑

