



Modni i wyklęci artyści doby baroku w świetle XVII- i XVIII-wiecznej literatury podróżniczej i żywotów artystów (na wybranych przykładach)

Małgorzata Wyrzykowska

L iteratura podróżnicza wskazuje, że dla jej twórców kwestia autorstwa oglądanych dzieł sztuki nie była pierwszoplanowa. Najdobitniej świadczą o tym polskie pamiętniki doby baroku, w których rzadko pojawiają się nazwiska artystów. W anonimowym przekładzie *Delicji ziemi włoskiej...*, podobnie jak w oryginale, nie wymieniono ani jednego nazwiska artysty¹. Dzieło, zachowane w wydaniach: krakowskim z 1655 i kaliskim z r. 1687, było tłumaczeniem kilkadziesiąt lat wcześniej opracowanego utworu w języku niemieckim, zatytułowanego *Delitiae Italiae*². W napisanym w tym samym czasie przez stolnika żmudzkiego Teodora Billewicza *Diariuszu podróży po Europie* wiele miejsca poświęcono świętym, relikwiom i procesjom oraz opisom współczesnej architektury sakralnej, lecz również nie wspomniano o twórcach tych dzieł³. Marek Kunicki-Goldfinger we wstępie do owego pamiętnika podkreślał, że „dla Billewicza jedynymi autorami dzieł sztuki wydają się być Bóg albo św. Łukasz, świadek narodzin chrześcijaństwa i uczestnik boskiej świętości”⁴. Historyk tłumaczył ten swoisty paradoks tak niechętnego pisania o lubianych przecież i podziwianych przez Billewicza artystach spadkiem tradycji potrydenckiej, która „narzucała dystans w stosunku do włoskiego malarstwa religijnego, a często krytykowała zmysłowy i świecki jego charakter”⁵.

To zjawisko nie dotyczyło jednak tylko sztuki sakralnej, ale i świeckiej. Wydaje się, że objawianie braku zainteresowania osobą artysty w polskiej XVII-wiecznej literaturze podróżniczej stanowiło pewną normę, którą zdaje się potwierdzać diariusz Krzysztofa Radziwiłła. Opisując w *Maison de plaisance de M[onsieur]r Fieubet* znajdujące się w Borgar – dwie mile od Blois – galerie portretów, pominął milczeniem nazwiska ich autorów⁶. Odnotował także, że w pałacu królewskim w Tuileries widział „obrazy wielkie sławnych malarzów”, nie podając jednak ich na-

il. 1 Frontysepis *Deliciae Urbis Romae...*, Roma 1600, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. 543136



¹ *Delicje ziemi włoskiej, abo prawdziwe i istotne opisanie, co tylko we włoskich krajach [...] znajduje się [...] / przez jednego Anonima z niemieckiego na polski przetłumaczone język, z doskonałym przydatkiem i opisaniem niektórych miejsc, Kraków 1665. W artykule wykorzystano wydanie kaliskie.*

² Autorka znalazła niemieckojęzyczny pierwowzór tego dzieła w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu: **G. K. von Wertheim**, *Delitiae Italiae. Das ist: Eigentliche Beschreibung was durch ganz Welschland [...] zu sehen ist*, Frankfurt am Main 1601, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Starodruków, sygn. 383274. Jednak i jego autor korzystał z pierwowzoru włoskiego, o czym informuje we wstępie. Por. **M. Wrześniak**, *Florencja – muzeum. Miasto i jego sztuka w oczach polskich podróżników*, Kraków 2013, s. 303–304.

³ **T. Billewicz**, *Diariusz podróży po Europie w latach 1677–1678*, z rękopisu odczytał, wstępem i komentarzem opatrzył **M. Kunicki-Goldfinger**, Warszawa 2004.

⁴ **M. Kunicki-Goldfinger**, *Wstęp*, [w:] **T. Billewicz**, *op. cit.*, s. 41.

⁵ *Ibidem*, s. 45.



⁶ K. S. Radziwiłł, *Diariusz peregrynacji europejskiej (1684–1687)*, wstęp, oprac. A. Kucharski, Toruń 2011, s. 91.

⁷ *Ibidem*, s. 153.

⁸ Należy pamiętać, że część diariusza dotycząca budowli miała formę wzornika, w którym znajdowały się przede wszystkim ich szkice. Niemniej jednak zarówno w uwagach notowanych w szkicowniku, jak i w tekście diariusza **B. N. Wąsowskiego** *Europea Peregrinatio Quam. Perilliarum ac MMDD: Nicolai a Gruda Grudziński [...], 1650–1656* brakuje nazwisk artystów. Dziennik znajduje się w Bibliotece Muzeum Narodowego w Krakowie (Zbiory im. Czartoryskich, sygn. XVII. 3031); mikrofilm – w Bibliotece Narodowej w Warszawie: Stacja Mikrofilmowa, sygn. 11104. Autorka wykorzystała także pracę **J. Baranowskiego** *Bartłomiej Nataniel Wąsowski. Teoretyk i architekt XVII w.* (Wrocław 1975).

⁹ **Madame d'Aulnoy**, *Memoires de la cour d'Espagne, Relation du voyage d'Espagne*, Paris 1690. Autorka artykułu korzystała z hiszpańskiego przekładu: *Relación que hizo de su viaje por España la señora Condesa d'Aulnoy en 1679*.

¹⁰ **P. Totti**, *Ritratto di Roma Moderna*, Roma 1638.

¹¹ Przykładem – popularny wówczas przewodnik **P. Capelliego** zatytułowany *Roma antica, e moderna o sia a Nuova Descrizione* (t. 1–3, Roma 1739), w którym wymieniono wszystkich architektów, malarzy i rzeźbiarzy. Niekiedy, zamiast stosować odsyłacze, cytowano przewodniki w tekście diariusza.

¹² Zob. **T. K. z Radziwiłłów Morawska**, *Diariusz podróży europejskiej w latach 1773–1774*, wstęp, oprac. B. Rok, Wrocław, 2002, s. 23. Rękopis diariusza znajduje się w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego (Wilno, sygn. rkps F–3–1149).

zwisk⁷. Także w diariuszu wyedukowanego artystycznie i opisującego wiele przykładów architektury sakralnej, zwłaszcza budowli jezuickich, Bartłomieja Nataniela Wąsowskiego trudno znaleźć choćby jedno nazwisko architekta⁸.

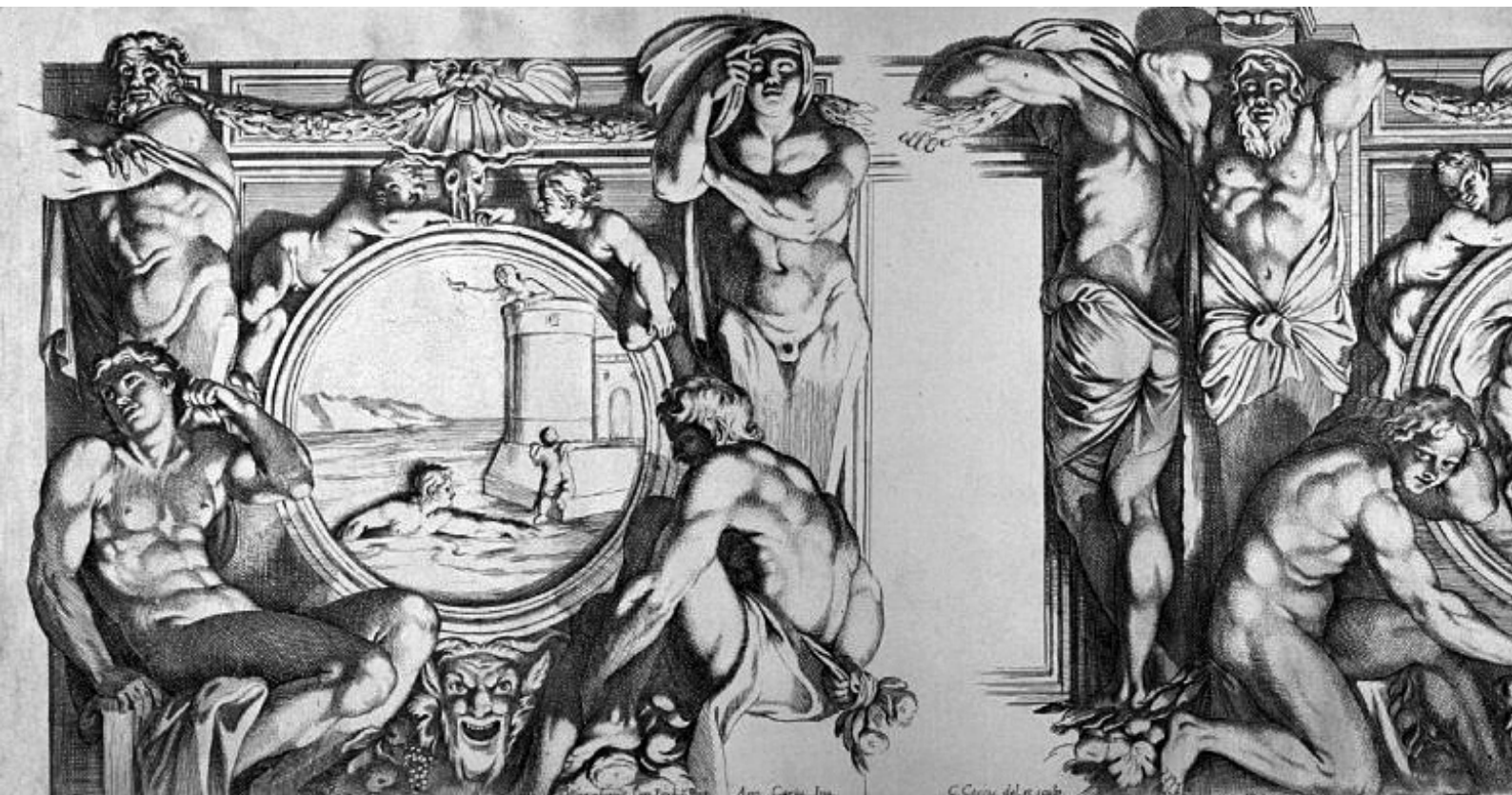
Rodzi się, oczywiście, pytanie, czy było to zjawisko odosobnione na gruncie europejskim. Pewną odpowiedź daje analiza tekstu francuskiej podróżniczki Marie Catherine le Jumel de Barneville, baronowej Aulnoy (1651–1705), podróżującej po Hiszpanii⁹. Mimo że wielokrotnie podziwiała ona galerie malarstwa, na kartach swojego dzieła nie wymieniła żadnego nazwiska malarza czy innego artysty. Niemniej jednak w tym czasie w zagranicznej literaturze podróżniczej pojawiały się już miana artystów, które stopniowo przenikały również do polskiej XVII- i XVIII-wiecznych tekstów tego typu. Działo się tak głównie za sprawą przewodników, w których coraz częściej i coraz liczniej obok opisywanych dzieł sztuki wymieniano nazwiska ich twórców. Przykładem tej tendencji jest choćby *Ritratto di Roma Moderna* Pompilia Tottiego¹⁰. Już w XVII w. obserwować można rodzący się trend odsyłania do przewodników, w które ówczesny podróżnik był zaopatrzony w trakcie wędrówek i w których mógł znaleźć interesujące informacje o dziele wraz z nazwiskiem artysty¹¹. Sam pamiętnik stawał się bardziej sentymentalną relacją z podróży; autorzy relacjonowali tam, jakie dzieła im się podobają, i wyjaśniali dlaczego¹².

Przełom nastąpił w XVIII w., kiedy już nie brakowało również osób świetnie orientujących się w sztuce europejskiej, czego świadectwem są ich pamiętniki, w których znalazły się nazwiska najbardziej znanych ówczesnych artystów. W tym okresie obserwować można dużą liczbę cieszących się niemałym zainteresowaniem publikacji poświęconych żywotom artystów. Jednak w wyniku analizy wybranych przykładów XVII- i XVIII-wiecznej literatury podróżniczej wciąż wydaje się, że informacja o autorze dzieła była drugoplanowa. Nagminnie przekręcano nazwiska artystów, pisząc je z błędami, niejednokrotnie w wersji fonetycznej. Interesujące wydaje się pytanie, których artystów ceniono w XVII i XVIII w. oraz – za co ich ceniono. Jeszcze bardziej intrygującym zagadnieniem badawczym jest to, których malarzy, rzeźbiarzy czy architektów pomijano czy krytykowano oraz dlaczego tak się działo.

Malarze

W gronie malarzy najchętniej i najczęściej wspominanych na kartach pamiętników prym wiodli artyści włoscy, w tym bracia Carracci, ale pisano także o artystach z krajów położonych na północ od Alp. Status międzynarodowego artysty, najpowszechniej wymienianego we współczesnej mu literaturze podróżniczej, zyskał malarz flamandzki Peter Paul Rubens (1577–1640).

Z kolei tym niedocenionym, marginalizowanym i nierzadko krytykowanym był Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610). Autorzy XVII- i XVIII-wiecznych pamiętników czy przewodników niejednokrot-



il. 2 Carlo Cesi, *Leander pływający przez Abydos*, grafika wg A. Carracciego; za: *Galleria nel Palazzo Farnese in Roma...*, I poł. XVII w., tab. 17, Fine Art Museum of San Francisco

nie tylko zdawkowo wymieniali prace tego reprezentanta nurtu naturalistycznego malarstwa barokowego. Thomas Nugent (ok. 1700–1772), angielski podróżnik oraz autor przewodnika dla uczestników Grand Tournu po Europie¹³, wspominał Caravaggia zaledwie trzykrotnie. Nazwisko artysty pojawiło się w opisach: fresków w parmeńskim konwencie benedyktynek¹⁴, obrazu *Adoracja Magów* w parmeńskim kościele Madona della Steccata oraz fresków w benedyktyńskim kościele św. Jana¹⁵, a także w pałacu książęcym w Parmie¹⁶. Angielski podróżnik wymienił też prace artysty umieszczone w Luwrze – bez specjalnego komentarza, ale z podkreśleniem, że obrazy te warte były uwagi¹⁷. Edward Wright wzmiankował Caravaggia tylko raz, w związku z opisem jego dzieł zdobiących kaplicę w rzymskim kościele Santa Maria del Popolo¹⁸.

Swoistym fenomenem jest fakt, że mimo iż styl Caravaggia znalazł wielu naśladowców, to nie był doceniany przez współczesnych – ani przez laików, ani przez teoretyków sztuki, ani nawet przez zlecniodawców, którym często nie przypadają do gustu jego dzieła. Wiązało się to z krytyką naturalizmu Caravaggia, a przede wszystkim z zerwaniem przez artystę z akademicką hierarchią tematów i zasadą *decorum*. W dużej mierze zagadkę tę wyjaśniała praca Giovanniego Pietra Bello-

¹³ Th. Nugent wydał 4 tomy przewodnika po Europie: *The Grand Tour. Containing an Exact Description of Most of the Cities, Towns, and Remarkable Places of Europe [...] through Holland, Flanders, Germany, Denmark, Sweden, Russia, Poland, Italy, France, Spain and Portugal*, t. 1–4, London 1749. Pierwszy obejmował terytorium Niderlandów, drugi – Niemiec, trzeci – Włoch, a czwarty – Francji.

¹⁴ *Ibidem*, t. 3, s. 138.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 140.

¹⁷ *Ibidem*, t. 4, s. 137.

¹⁸ E. Wright, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, &c. in the Years 1720, 1721, and 1722*, London 1730, t. 1, s. 246.



il. 3 Nicolas Dorigny, *Apollo i Dafne* Berniniego w Galerii Borghese; za: *Raccolta di Statue Antiche e Moderne...* da Domenico Rossi, Roma 1704, tab. LXXXI, Universitätsbibliothek Heidelberg

riego (1613–1696) w części poświęconej artyście, zamieszczona w *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti Moderni (Żywotach malarzy, rzeźbiarzy i architektów współczesnych)*, wydana w r. 1643¹⁹. Ciekawa była sama lista omówionych tam artystów, głównie malarzy. Żywoty otwierały opisy twórczości Annibalego i Agostina Carraccich, a dalej Federica Barocciego, Caravaggia, Rubensa, François Du Quesnoya, Domenichina, Giovanniego Lanfranca, Nicolasa Poussina, Guida Reniego, Andrei Sacchiego i Carla Marattiego. Bellori wychwalał twórczość Carraccich, widząc w niej odrodzenie malarstwa Rafaela, które uważał za ideał. Jego opowiedzenie się za klasycyzującym malarstwem było niezwykle czytelnie w *Idei* – wykładzie wygłoszonym w Akademii i dołączonym do drugiego wydania *Żywotów...* Poparcie dla nurtu klasycyzującego w sztuce, opartego na ideach platońskich, było w tym wykładzie bardzo czytelne. Bellori przypominał, że już starożytni mędrcy zdefiniowali ideę piękna, bazującego na obserwacji najpiękniejszych elementów przyrody. W przeciwieństwie do tego idee mające za podstawę samo doświadczenie są brzydkie i podłe. W swoich sądach o naturalistach pisał, że w ich pracach „zło spotęgowane jest przez brak talentu. Nie wiedząc, jak wybrać najlepsze elementy, wybierają [oni] najgorsze błędy swoich nauczycieli i tworzą najgorszą ideę”²⁰.

Powszechna niechęć do Caravaggia widoczna była w samym opisie życia artysty pióra Belloriego²¹. Zaprezentował on jedną z najlepszych i najbardziej wnikliwych charakterystyk twórczości artysty. Podkreślił, że Caravaggio był naturalistą w czasach, gdy postawa ta nie należała do modnych. Za jego największą zasługę uznał usunięcie wszelkiej sztuczności z koloru i tchnięcie weń życia. Akcentował przede wszystkim, że dzieła Caravaggia opierały się na naśladowaniu modelu. Zarzucał jednak artyście narcyzm, twierdząc, że cenił on tylko siebie samego i siebie uważał za najlepszego naśladowcę natury. Według Belloriego dostrzec można wiele braków w warsztacie artystycznym Caravaggia. Malarz nie miał, zdaniem biografy, ani inwencji, ani znajomości *decorum* czy *disegno*, ani też żadnej solidnej wiedzy malarskiej. „Gdy tylko model zniknął z jego pola widzenia, jego ręka i rozum stawały się puste”²².

Dezaprobata, z jaką spotykały się dzieła Caravaggia, jeszcze za życia artysty zyskała uzasadnienie w książce Belloriego. Jan Białostocki stwierdził, że poszukiwanie odpowiedników dla barokowego realizmu lub naturalizmu w wypowiedziach teoretycznych wydaje się „beznadziejną próbą, tak odległa była sztuka mistrza naturalizmu barokowego – Caravaggia – od wszelkich teoretycznych rozumowań”²³. Bellori świetnie zilustrował tę antynaturalistyczną i antycaravaggiowską postawę. Omawiając twórczość malarza, podkreślał, że jego naturalizm wiązał się z brakiem stosowności, ukazywaniem brzydoty, deformacji i starości. Zdaniem Belloriego, pogarda dla prac Caravaggia była zjawiskiem powszechnym, nie licząc może garstki jego naśladowców, którzy preferowali ten nurt, bo brakło im talentu i wiedzy. Przytoczył przykłady zdejmowania jego dzieł z ołtarzy, m.in. *Powołania św. Mateusza*, przeznaczonych do Kaplicy Contarellich w rzymskim kościele San Luigi dei



¹⁹ Autorka korzystała z angielskiego przekładu dzieła Belloriego: G. P. Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*, transl. A. Sedgwick Wolh, notes H. Wohl, introd. Th. Montanari, Cambridge 2010.

²⁰ *Ibidem*, s. 61.

²¹ *Ibidem*, s. 179.

²² *Ibidem*, s. 184.

²³ J. Białostocki, *Czy istniała barokowa teoria sztuki*, [w:] *idem*, *Refleksje i syn-tezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 139.



²⁴ Ostatecznie obraz został nabyty przez księcia Mantui – któremu doradził kupno Rubens – a potem, wraz z resztą ruchomej kolekcji Gonzagi, znalazł się w rękach króla Anglii Karola I. Następnie sprzedano go Ludwikowi XIV (czemu towarzyszył komentarz, że co było nie stosowane dla kościoła, okazało się odpowiednie dla dworu). Obecnie *Zaśnięcie Marii* znajduje się w Muzeum w Luwrze.

²⁵ G. P. Bellori, *op. cit.*, s. 185. Obraz został namalowany do ołtarza Sant'Anna dei Palafrenieri w Bazylice św. Piotra, a w 1606 r. nabyty przez kard. S. Borghesego.

²⁶ *Ibidem*, s. 183.

²⁷ R. de Piles, *The Art of Paintings and the Lives of the Painters Containing a Complete Treatise of Painting, Designing, and the Use of Prints, with Reflection on the Work of the Most Celebrated Painters, and of the Several Schools of Europe, as well Ancient as Modern*, London 1706, s. 242–247. Wiele mówi porównanie liczby stron poświęconych twórczości Caravaggia i Carraccich – ta druga liczba jest prawie dwukrotnie większa (*ibidem*, s. 217–228).

²⁸ De Piles (*ibidem*, s. 247) praktycznie powtórzył krytykę Belloriego i podkreślił, że kolorystyka prac Caravaggia jest ich najmocniejszą stroną.

²⁹ Th. Nugent, *op. cit.*, t. 1, s. 140.

³⁰ J. Richardson, *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, with Remarks*, London 1722.

³¹ *Ibidem*, s. 136.

³² *Ibidem*, s. 144.

³³ *Ibidem*, s. 141.

Francesi. Podobny los spotkał *Zaśnięcie Marii*, mające ozdobić rzymski kościół Santa Maria della Scala in Trastevere – ukończony w 1603 r. i odrzucony przez zakonników²⁴. Bellori pisał również o obrazie św. Anny, który został usunięty z ołtarza bocznego w Bazylice Watykańskiej, ponieważ Jezusa przedstawiono na nim niegodnie – jako nagiego chłopca²⁵. Oczywiście, biograf podkreślał, że tych wszystkich błędzących malarzy ktoś musi naprowadzić na prawdziwą drogę sztuki i jako na odnowiciela malarstwa wskazał na Annibalego Carracciego, o którym pisał, że „przyszedł, by oświecić umysły i przywrócić piękno naśladownictwu”²⁶.

Nie wszyscy oceniali Caravaggia tak surowo. W dużo spokojniejszym tonie, aczkolwiek dalekim od entuzjazmu, wypowiadał się o nim francuski krytyk i malarz Roger de Piles (1635–1709)²⁷. Określał manierę Caravaggia jako nową i chwalił wierne odwzorowywanie natury przez artystę, który nie pomijał brzydoty. Zaskakująca dla krytyka była liczba naśladowców Caravaggia. Akcentował jednak, że obrazy malarza znajdują się w największych współczesnych kolekcjach i podziwiał je sam Rubens²⁸.

Najbardziej bodaj zauważalny był fenomen braci Annibalego (1560–1609), Agostina (1557–1602) i Ludovica (1555–1619) Carraccich. Nie istniał chyba przewodnik lub pamiętnik, w którym nie wymienianoby z nazwiska tych artystów. Opisując parmeńskie, ferraryjskie i bolońskie dzieła sztuki, Nugent właściwie podawał na zmianę nazwiska Carraccich i Correggia (właśc. Antonio Allegri, 1494–1534), który również był powszechnie podziwiany²⁹. Podobną optykę prezentowało dzieło Jonathana Richardsons starszego (1667–1745), stanowiące próbę stworzenia przewodnika po muzeach i kolekcjach europejskich³⁰. W swoim zachwycie nad malarstwem Carraccich Richardson odwoływał się właśnie do pracy Belloriego, z której korzystał i czerpał inspirację³¹. Takie znawstwo wiązało się jednak z wykształceniem autora – był on malarzem, kolekcjonerem i krytykiem sztuki.

Richardson wskazywał przy tym wyjątkowy charakter fresków Carraccich w rzymskim Palazzo Farnese i przypominał, że w obiegu było wiele rycin popularyzujących tę galerię [il. 2]³². Same prace uznał za najlepsze przykłady fresków na świecie³³. Największy kunszt, jego zdaniem, reprezentowało malarstwo Annibalego, który łączył talent wielu mistrzów, zarówno w samej idei (pomyśle malarskim), jak i wykonaniu, wykazując równy stopień mistrzostwa. Anglik określał je jako płodne, bogate, obfitujące w solidne pomysły, pełne siły wyrazu, operujące kolorystyką pomiędzy powagą Rafaela a wesołością Reniego, reprezentujące tradycje antyku i szkoły rzymskiej. Pisał, że trudno odnajdować każdy z tych elementów osobno, bo one łączą się w malarstwie Annibalego. Akcentował także poetycki charakter przedstawień w galerii Farnese i porównał ją bardziej do poematu niż do kazania. Również Bernini entuzjastował się malarstwem Annibalego Carracciego, podkreślając jego eklektyczny charakter i twierdząc, że włoski artysta połączył wszystko, co dobre: „pełną gracji linię Rafaela, gruntowną anatomię Michała Anioła, elegancki styl malowania Correggia, koloryt Tycjana i fantazje Giulia

Romana czy Mantegny, by ze stylów tych 10 czy 12 wielkich artystów stworzyć swój własny”³⁴.

Epoka baroku to także okres sporów i rywalizacji artystycznej wielkich indywidualności w świecie sztuki. Jeden z takich artystycznych sporów i rywalizację dwóch wielkich rzymskich mistrzów, Guido Reniego i Domenichina, opisywał Richardson w swoim przewodniku, widząc w obydwu wielkich malarzy³⁵. Omawiając dzieła malarskie znajdującego się w kaplicy św. Andrzeja w rzymskim kościele Santi Andrea e Gregorio al Monte Celio, ufundowanej przez kardynała Scipiona Borgheseo, wymienił dwa obrazy, umieszczone naprzeciwko siebie, a przedstawiające św. Andrzeja – *Wniesienie do kościoła* pędzla Reniego (1575–1642) i *Biczowanie* Domenichina (właśc. Domenico Zampieri, 1581–1643). Domenichino był dużo młodszy od Reniego – wspomniany obraz malował w wieku 27 lat, a Guido, wówczas 40-letni, miał już doświadczenie artystyczne. Trudno wybrać większego mistrza spośród nich dwóch – sądy były podzielone. Annibale Carracci miał nawiązać do historii kobiety, która z wielkimi emocjami pokazywała obraz Domenichina dziecku, a poleciła mu, by zasłoniło sobie oczy, żeby nie oglądać obrazu Reniego, wobec którego sama przeszła obojętnie³⁶.

Alessandrowi Algardiemu (1598–1654) z kolei bardziej podobało się dzieło Reniego niż obraz Domenichina. Richardson przywoływał sądy artystyczne Algardiego, który uważał, że obrazy mają być malowane z pasją, ale zdrowy rozsądek powinien być właściwym doradcą, i bardzo krytycznie odniósł się do tej oceny, stwierdzając, że opiera się ona na fałszywych przesłankach, bo nie uwzględnia sposobu myślenia artysty, lecz tylko sposób wykonania dzieła. Przypominał, że rysunek, kolor i ołówek to bez wątpienia narzędzia malarskie, ale nie tak istotne jak umysł i ekspresja, które docierają do serca i rozumu; te pierwsze zaś skierowane są głównie do zmysłów, zwłaszcza wzroku. Zdaniem Anglika, to jakby oceniać muzykę tylko po dźwiękach, bez pasji i uczuć, które ją wyrażają czy wzniecają.

Richardson opowiadał się po stronie Domenichina, choć im współcześnie oddali prymat Reniemu – m.in. najzagorzalszy wróg Domenichina, Giovanni Lanfranco (1582–1647). Anglik uważał, że te skrajne oceny wiązały się ze zróżnicowanymi temperamentami obydwu mistrzów. Domenichino – spokojny, dobrze wychowany – pozostawał w cieniu, podczas gdy Guido – gorącego temperamentu i charakteru – zdolny był zdobywać świat³⁷. W przewodniku Richardsons pojawiła się także kwestia plagiatu artystycznego. Krytyk podawał informacje o domniamanym zapożyczeniu, jakiego miał się dopuścić Domenichino w wykonanym w r. 1614 obrazie *Ostatnia komunია św. Hieronima* z rzymskiego kościoła San Girolamo della Carrità – o co oskarżali go wrogowie, którym przewodził Lanfranco³⁸. W obrazie tym autor skopiował rzekomo dzieło Agostina Carracciego o takim samym tytule, powstałe w latach 1591–1592. Dokonując analizy porównawczej, Richardson wykazał, że to pomówienie, gdyż w istocie rzeczy prace te mogą łączyć tylko pewne analogie. Podkreślił, że ani jedna postawa ani wyraz twarzy zaprezen-



il. 4 M. Caffa, rzeźba św. Tomasza z Villanueva, 1663, marmur, Sant'Agostino, Rzym. Fot. z archiwum autorki



³⁴ H. Rose, *Tagenbuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, München 1919, s. 40. Sam P. F. de Chantelou w rozmowie z Berninim nie zgodził się z nim, twierdząc, że „Efekt Carracciego nie był naturalny, ale przemyślany i wyuczony”.

³⁵ J. Richardson, *op. cit.*, s. 320–323.

³⁶ *Ibidem*, s. 322.

³⁷ *Ibidem*, s. 324.

³⁸ *Ibidem*, s. 303–304. Obraz ten znajduje się dzisiaj w Pinakotece Watykańskiej.

PROSPECTIVA FABRICÆ S. PETRI.



QUAE supra dicere me memini, cum de VII. Urbis Ecclesijs, q̄; maximè indies religionis ergo frequentantur, agerè, de quæ Romæ mirandis, non opus est hic referre. Hoc in primis notandū, quod ante Carcerem S. Petri, versus dextram, con-

il. 5 *Prospectiva Fabricae Petri*; za: *Deliciae Urbis Romae...*, Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. 543136



³⁹ *Ibidem*, s. 304–305.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 305. Richardson w swoim przewodniku wielokrotnie korzystał z żywotów malarzy autorstwa Belloriego czy C. C. Malvasii. Zob. F. Pittrice, *Vite de pittori bolognesi [...], consagrata dal co. Cavalier Carlo Cesare Malvasia*, Bologna 1678, cz. 4, s. 318; R. de Piles, *op. cit.*

towanych postaci nie są podobne, a sam główny bohater został zupełnie inaczej ujęty na obrazie Agostina. Dzieło Domenichina, zdaniem Anglika, miało bardziej dewocyjny charakter, dotyczący duszy. Richardson stawiał pytanie retoryczne o to, co w istocie Domenichino zapożyczył od Agostina. Sądził, że mistrz tej klasy chciał po prostu poprawić, a nie kopiować dzieło innego malarza³⁹. O tym, że takie sytuacje w świecie artystycznym zdarzały się niejednokrotnie, świadczyć mógł innych jeszcze przykład przytoczony przez Richardsona – sprawa Nicolasa Poussina (1594–1665) i Andrei Sacchiego (1599–1661), którzy malowali ten sam obraz pod wpływem *Transfiguracji* Rafaela. Tak dobra i wnikliwa znajomość malarstwa wiązała się nie tylko z zawodem Richardsona, ale i z tym, iż wykorzystywał on w swojej pracy niezwykle wówczas popularne i znajdujące się w masowym obiegu żywoty artystów, głównie malarzy i rzeźbiarzy, często przedstawicieli szkół lokalnych⁴⁰.

Reprezentanci malarstwa holenderskiego pojawiają się na kartach analizowanych pamiętników i diariuszy najrzadziej, poza jednym nazwiskiem – wspomnianego już Rubensa. Niemniej jednak współczesne malarstwo holenderskie i flamandzkie było dobrze znane i rozpoznane, m.in. za sprawą dzieła Rogiera de Pilesa⁴¹ – francuskiego malarza, rytownika, krytyka i dyplomaty. Zafascynowany twórczością Rubensa, uwzględnił on w swoich żywotach biografie wielu autorów holenderskich i flamandzkich. Życiorys Rubensa wraz jego pracami omawiany był w większości żywotów artystów⁴². Mistrz ten sławę zapewnił sobie nie tylko dzięki licznym obrazom wiszącym w Luwrze, ale przede wszystkim dzięki znajdującej się w galerii Pałacu Luksemburskiego historii Marii Medycejskiej opowiedzianej na 20 płótnach, wykonanych w ciągu zaledwie dwóch lat. Informacje o niej pojawiły się nie tylko w pierwszym europejskim przewodniku Nugenta⁴³, ale i praktycznie w każdym z diariuszy dotyczących pobytu w Paryżu. Podziwiano też dzieła Rubensa znajdujące się w samej Holandii, zwłaszcza wystrój antwerpskich świątyń – katedry i kościoła św. Karola Boromeusza (nieistniejącego już od 1718 r.) oraz w Anglii – londyńskiego Bangneting House.

Ogromną popularność zyskał też znakomity portrecista wywodzący się z pracowni Rubensa – Antoon van Dyck (1599–1641)⁴⁴. Zainteresowanie towarzyszyło percepcji prac Rembrandta, jednak nazwisko tego artysty pojawiało się w literaturze podróżniczej rzadziej – zwykle podziwiano jego prace znajdujące się w wielkich kolekcjach, najczęściej królewskich (Luwr). Pisano też o płótnach mniej znanych malarzy holenderskich, które podobały się autorom pamiętników. Wright wymienił dzieła „van der Werfa” – czynnego w Rotterdamie – oglądane we Francji⁴⁵. Wzmiankował też prace antwerpskiego artysty Paula Brila (1554–1626), malarza pejzażowego, działającego również w Rzymie, na dworze papieskim⁴⁶.

Wielkimi nieobecnymi w literaturze podróżniczej XVII i pierwszej połowy XVIII w. byli malarze hiszpańscy. Praktycznie do ostatniej dekady XVIII w. wymieniano z tej grupy tylko prace Diega Rodrigueza de Silvy y Velázqueza (1599–1660), i to nieliczne – wspominał o nich m.in. Wright⁴⁷. Richardson wzmiankował zaledwie jedno dzieło artysty – portret papieża Innocentego X, przechowywany w rzymskim Pałacu Pamphili⁴⁸. Określił obraz jako dobry, wskazując przede wszystkim na nieskończoną siłę ekspresji i godną podziwu pracę pędzla. Dokonując oceny tego dzieła, zestawiał je z płótnami Giovanniego Francesca Barbieriego zw. Guercinem (1591–1666) – portretem kardynała Bernardina Spady, i van Dycka – portretem kardynała Guida Bentivoglio, w których wprowadzili oni linie transparentne, co Anglik uznał za naturalne połączenie z całością, a rozwiązania tego nie znalazł u Velazqueza. Z kolei w dziele Hiszpana podkreślił srogi wyraz twarzy, zwłaszcza oczu portretowanego.

Być może, jedną z przyczyn braku wzmiankowania malarzy hiszpańskich była ich słaba znajomość. W Hiszpanii największą sławą cieszyli się artyści włoscy i to ich na pierwszym miejscu wśród sław-



⁴¹ R. de Piles, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres*, Paris 1708.

⁴² Zob. G. P. Bellori, *op. cit.*, s. 234; F. Pacheco, *Arte de la Pintura, Su Antu-güedad y sus Grandezas. Los homebres eminentes que ha habido en ella así antiguos como modernos [...]*, Sevilla 1649, s. 99 n.

⁴³ Th. Nugent, *op. cit.*, t. 4, s. 81.

⁴⁴ E. Wright, *op. cit.*, t. 1, s. 292.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 233, 262, 290. Prawdopodobnie Wrightowi chodziło o Adriaena van der Werffa (1659–1722) bądź o jego brata, Pietera van der Werffa (1665–1722).

⁴⁶ *Ibidem*, s. 267, 311.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 311.

⁴⁸ J. Richardson, *op. cit.*, s. 299. Autor mylnie identyfikuje portretowanego z Innocentym II.



⁴⁹ F. Pacheco, *op. cit.*, s. 92. Traktat mówił o wyższości malarstwa nad rzeźbą, stanowił wielką apoteozę malarstwa starożytnego i renesansowego. Obszerny rozdział poświęcony Rubensowi, a przede wszystkim Velazquezowi, stanowił akcent współczesny. Do dzieł współczesnych autor powracał też w ostatniej, trzeciej księdze, dotyczącej malarstwa sakralnego, gdzie odwoływał się do konkretnych przykładów obrazów. Pacheco pracował nad tym traktatem 30 lat, a wydano go już po jego śmierci.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 92–110.

⁵¹ *Ibidem*, s. 106–110.

⁵² R. de Piles, *op. cit.*, s. 247.

⁵³ *Ibidem*, s. 432.

⁵⁴ A. P. de Castro y Velasco, *Las Vidas de los Pintores y estatuarios eminentes españoles. Que con sus heroicas obras, han ilustrado la Nacion. Y de aquellos estrangeros illustres, que han concurrido de estas Provincias, y las han enriquecido, con sus eminentes obras*, Madrid 1735.

⁵⁵ Sam Palomino zyskał przydomek hiszpańskiego Vasarięgo.

⁵⁶ A. P. de Castro y Velasco, *op. cit.*, s. 38.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 166.

nych mistrzów pędzla wymienił w swoim traktacie *Arte de la Pintura. Su Antugüedad y Grandezas* Francisco Pacheco (1564–1644)⁴⁹. Dopiero w kolejnych rozdziałach pojawili się znani współcześni artyści hiszpański – Diego de Romulo (1501–1593), syn Romula Cincinata, oraz Velazquez – zięć i uczeń Pacheci⁵⁰. Twórczości tego ostatniego autor traktatu poświęcił bardzo dużo uwagi, zamieszczając m.in. sonet opisujący królewski portret konny pędzla Velazqueza, autorstwa Jéronima Gonzaleza de Villanuevy z Sewilli⁵¹. Więcej rodzimych nazwisk znalazło się w ostatniej, trzeciej księdze traktatu, mówiącej o malarstwie religijnym. W pracy *The Art of Paintings and the Lives of the Painters*, opublikowanej przez de Pilesa w 1706 r., spośród hiszpańskich artystów pojawili się tylko José de Ribery zw. Spagnoletto (1591–1652)⁵², czynny zresztą głównie w Neapolu, i Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682)⁵³.

W samej Hiszpanii dostrzeżono problem braku informacji o artystach rodzimych i obcych czynnych w kraju, zarówno w okresie dawniejszym, jak i współcześnie. W 1742 opublikowano pracę nadwornego malarza króla Filipa V i teoretyka malarstwa, ucznia Juana de Valdésa Leala (1622–1690) – Antonia Palomina de Castra y Velasca (1653–1726), który na zlecenie króla opisał żywoty znanych malarzy i rzeźbiarzy czynnych w Hiszpanii oraz ich dzieła⁵⁴. W słowie wstępnym jako przyczynę powstania tego tekstu podawał właśnie i nieznamość szkoły hiszpańskiej wśród Europejczyków. Był to zresztą skrót wcześniejszej pracy Palomina, *El Museo pictórico y escala óptica*, z lat 1715–1724, której ostatnia część, poświęcona biogramom artystów, a zatytułowana *El Parnaso español pintoresco laureado*, zyskała największe zainteresowanie czytelników. W 1739 r. została przetłumaczona na język angielski, w 1749 na francuski, a w 1781 doczekała się przekładu niemieckiego⁵⁵.

Bardziej znanym malarzem był też Hiszpan działający w Neapolu, należącym wówczas do Habsburgów – wspomniany już Spagnoletto, o którym szerzej pisał Bromley. Dopiero lata 70. XVIII w. przyniosły zainteresowanie sztuką Hiszpanii, co zaowocowało odkryciem malarstwa hiszpańskiego, zwłaszcza mistycznego szkoły sewilskiej, głównie przez podróżników angielskich. Jednym z nich był Henry Swinburne, który fascynował się dziełami Murilla czy Valdésa Leala. Sama maniera prac Murilla przywołała podróżnikowi na myśl analogie z pracami Guercina. Anglik odnotował również uwagi krytyczne, dostrzegając, że modele Murilla bardzo często pochodzili z niższych klas społecznych, a sam rysunek anatomiczny w wykonaniu malarza nie był poprawny, gdyż ręce i ramiona u przedstawionych postaci są często wydłużone. Defekty te uznał jednak za błahę i praktycznie nieistotne przy cechującej artystę dużej dozie ekspresji, prawdziwości koloru i inteligencji w komponowaniu scen grupowych⁵⁶. Warto dodać, że Swinburne wymieniał przykłady obrazów stanowiących wyposażenie wnętrz nie tylko sakralnych, ale również świeckich. Tak było m.in. w przypadku Madrytu, gdzie wyliczył kilka wielkich kolekcji znajdujących się w miejskich pałacach arystokracji⁵⁷.



il. 6 G. B. Falda, *Chiesa dedicata San Andrea Apostolo... Architettura del Cav. Bernini*, grafika, za: *idem*, *Nuovo Teatro delle fabriche, et edificii, in perspectiva di Roma moderna*, Roma 1699, t. 2, tab. 47. Fot. z archiwum autorki

Rzeźbiarze

Wielkim i cenionym już za życia rzeźbiarzem był Gianlorenzo Bernini (1598–1680). Zresztą artysta ten już dwa lata po śmierci doczekał się wydania panegirycznego życiorysu, spisane go przez Filippa Baldinucciego (1624–1697)⁵⁸, a o jego podróży do Francji i poglądach artystycznych opowiadał jego opiekun podczas pobytu w tym kraju, Paul Fréart de Chantelou (1609–1694)⁵⁹, pozostający pod wpływem rzeźbiarza. Teksty Baldinucciego znał Richardson starszy i w swojej pracy powoływał się na nie. Angielski artysta i krytyk generalnie podzielał zachwyt współczesnych nad dziełami Berniniego. Mimo admiracji rzeźby starożytnej uważał jednak, że na miano najpiękniejszej we Włoszech zasługuje ta współczesna – grupa *Apollo i Dafne* Berniniego [il. 3], którą Richardson młodszy miał okazję podziwiać w rzymskiej Villi Borghese⁶⁰. Przedstawienie *Dafne* porównał ze starożytnym posagiem *Wenus*. Piękno i subtelny kształt młodego kobiecego ciała skonstrastowanego z męskim zachwyciło artystę. Richardson podziwiał też siłę ekspresji tej rzeźby i umiejętność uchwycenia i oddania w marmurze samego momentu jej powstawania⁶¹. Jednak nie wszystkie prace włoskiego rzeźbiarza przypadły Richardsonowi do gustu. Krytycznie odniósł się on do popiersia



⁵⁸ F. Baldinucci, *Vita del cav. Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore. Lettera a Vinc. Capponi, Veglia sulle Belle Arti, Lezione accademica*, Roma 1682.

⁵⁹ Zob. przyp. 34. Autorka artykułu korzystała z niemieckiego przekładu pamiętnika P. F. de Chantelou: *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France* (1665), éd. L. Lalanne, Paris 1885.

⁶⁰ J. Richardson, *op. cit.*, s. 297. Sam przewodnik autorstwa Richardsona st. opiera się na wrażeniach z podróży spisanych przez jego syna, J. Richardsona mł. Zob. J. Jaźwierski, „An Account of Some of the Statues...”. *Richardsonów przewodnik po sztuce Włoch*, [w:] *Podróże artystyczne, artysta w podróży*, red. R. Kasperowicz, J. Jaźwierski, M. Pastwa, Lublin 2010, s. 78.

⁶¹ J. Richardson, *op. cit.*, s. 297.



il. 7 G. B. Falda, *Chiesa dedicata a San Carli... Architettura del Cav. Borromini*, grafika, za: *idem*, *Nuovo Teatro delle fabriche, et edificij, in perspectiva di Roma moderna*, Roma 1699, t. 2, tab. 46. Fot. z archiwum autorki



⁶² *Ibidem*, s. 167. Podkreślił oczywiście, że zostało ono wyśmienicie wykonane, ale już twarz do najpiękniejszych nie należała, a samej rzeźbie brakowało tej charakterystycznej dla dzieł Berniniego przestrzenności i lekkości.

⁶³ *Ibidem*, s. 294.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 307.

⁶⁵ Zob. H. Rose, *op. cit.*, s. 210.

⁶⁶ Zob. *ibidem*, s. 211.

królowej Krystyny⁶², przedstawienia jednej z cnót – Miłosierdzia – z nagrobka Urbana VIII w Bazylice św. Piotra⁶³ czy *Habakuka z aniołem* (z lat 1656–1661) i *Daniela z lwem* (1655–1657) z kaplicy Chigi przy rzymskim kościele Santa Maria del Popolo⁶⁴.

Styl Berniniego był rozpoznawalny. W rozmowach toczonych wokół powstającego popiersia Ludwika XIV we Francji powszechnie pojawiały się głosy podziwu. Uważano, że można łatwo zidentyfikować styl Berniniego, bo ma on w sobie coś charakterystycznego, widocznego m.in. w układzie draperii i w niezwykle plastycznym odzwierciedleniu ruchliwości form⁶⁵. Wypowiadano się o rzeźbie równie pochlebnie, twierdząc, że kiedy będzie ona ukończona, rzeźbiarzom paryskim nie pozostanie nic innego, jak tylko ją naśladować. W dyskusjach podkreślano również, że współcześni artyści, wzorując się na dziełach Berniniego, nie potrafili osiągnąć jego mistrzostwa. Wskazywano np. Francuza – Jeana Varina (Varina, 1604–1672), który dorównywał Berniniemu w zakresie osiągnięcia podobieństwa portretowego, ale nie potrafili naśladować jego elegancji i wielkości⁶⁶.

Czasem nazwisko artysty pojawiało się dzięki temu, że szczególnie podziwiano jedno jego dzieło. Tak było w przypadku Melchioro Caffà (1636–1667), o którym napisał Richardson. W kaplicy Pamphilich przy rzymskim kościele Sant'Agostino Anglik widział marmurową rzeźbę tego twórcy przedstawiającą św. Tomasza z Villanueva dającego jałmużną kobiecie [il. 4]. Podkreślał, że choć postać nosi współczesne draperie, to są one wspaniale ukształtowane, tak że widać przez nie nagie ciało, i że woli owo dzieło nawet od starożytnych⁶⁷:

Kobieta ta to najlepszy nowoczesny posąg, jaki widziałem. Jest młoda i niezwykle piękna. Głowa wspaniała, a zarazem cudownie delikatna. Skręt szyi, sędzę, równie piękny jak u Wenus Medycejskiej. Draperia całkiem nowoczesna, jedwabna, ale tak świetnie udrapowana i tak dobrze ujawniająca nagość, że wołę ją od wszystkich posągów starożytnych, jakie kiedykolwiek widziałem⁶⁸.

Architekci

Podobnie jak wśród rzeźbiarzy, również wśród architektów prym wiódł Bernini – co do tego zgodni byli wszyscy autorzy pamiętników, diariuszy i przewodników. Jego prace w Bazylice św. Piotra oraz przy aranżacji placu przed nią, a ponadto inne kościoły rzymskie – Santa Bibiana czy Sant'Andrea al Quirinale [il. 6] – powszechnie podziwiano⁶⁹. Bernini był niesłychanie ceniony również z powodu innowacyjności, a jego sztuka – utożsamiana z nowatorstwem formalnym i stylem nowoczesnym. Niejednokrotnie podkreślano, że w Paryżu Bernini jest właściwym człowiekiem na właściwym miejscu, który wniesie coś nowego do sztuki francuskiej⁷⁰. Oczekiwano, że takim przełomem będzie jego projekt rozbudowy Luwru, że dzięki niej stanie się on rozwiązaniem modelowym dla innych paryskich budowli, „które zostaną wzniesione w tym samym stylu”. Inni artyści barokowi pozostawali tłem dla Berniniego.

W literaturze podróżniczej XVII i XVIII w. architekci zdawali się stanowić dopełnienie swoich dzieł – to je autorzy analizowanych tekstów uważali za pierwszoplanowe. Nugent, podkreślając, że byłoby nawet nudne wypisywanie wszystkich najważniejszych kościołów rzymskich, podaje jednak te, które uznaje za najciekawsze pod względem architektonicznym i z tego powodu warte odnotowania⁷¹. W większości są to budowle współczesne, a niejako w ich tle pojawiają się nazwiska ich twórców. Na tej liście znaleźli się m.in. Giacomo Barozzi da Vignola (1507–1573) i Giacomo della Porta (1540–1604)⁷² z kościołem jezuickim; Orazio Grassi (1583–1654), który wznosił kościół św. Ignacego – choć nie z marmuru i pozbawiony złocień, to uznawany wtedy za najwspanialszy kościół rzymski, obok Bazyliki św. Piotra [il. 5]⁷³; Carlo Fontana (1634–1714)⁷⁴; Onorio Longhi (1569–1619) i jego syn, Martino Longhi młodszy (1602–1679) – wraz z jednym z najpiękniejszych rzymskich kościołów według przewodnika Nugenta – San Giovanni al Corso, i z kościołem Santa Maria in Via; Giovanni Battista Soria (1581–1651), architekt kościoła Santi Andrea e Gregorio al Monte Celio⁷⁵; Carlo Rainaldi



⁶⁷ J. Richardson, *op. cit.*, s. 100. Zob. też. J. Jaźwierski, *op. cit.*, s. 79.

⁶⁸ Cyt. za: J. Jaźwierski, *op. cit.*, s. 79.

⁶⁹ Th. Nugent, *op. cit.*, t. 1, s. 223. Wykluczył go, co prawda, Bellori, ale prawdopodobnie dlatego, że przygotowując swoją pracę, wiedział już, że życiorys Berniniego ma zamiar wydać Baldinucci.

⁷⁰ Zob. H. Rose, *op. cit.*, s. 284.

⁷¹ Th. Nugent, *op. cit.*, t. 2, s. 221.

⁷² *Ibidem*, s. 222. Nugent wymienił również inne rzymskie kościoły wzniesione wg projektów G. della Porty, które (podobnie jak mu współcześni) uznawał za interesujące – San Giovanni dei Fiorentini oraz San Luigi dei Francesi.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 223. Wśród wyróżniających się rzymskich budowli sakralnych Nugent wymienił jeszcze jedno dzieło Fontany – kościół San Marcello al Corso.

⁷⁵ *Ibidem*, t. 1, s. 224. Nugent wymienił go także jako autora kościoła Santa Maria della Vittoria.



⁷⁶ *Ibidem*, s. 232. Nugent wymienił również inne rzymskie kościoły Rainaldiego uznawane w XVIII w. za ciekawe przykłady współczesnej architektury: Santa Maria in Portico in Campitelli oraz Santa Maria del Popolo.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 223.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 224.

⁷⁹ J. Białostocki, *op. cit.*, s. 134.

⁸⁰ G. B. Bellori, *op. cit.*, s. 62.

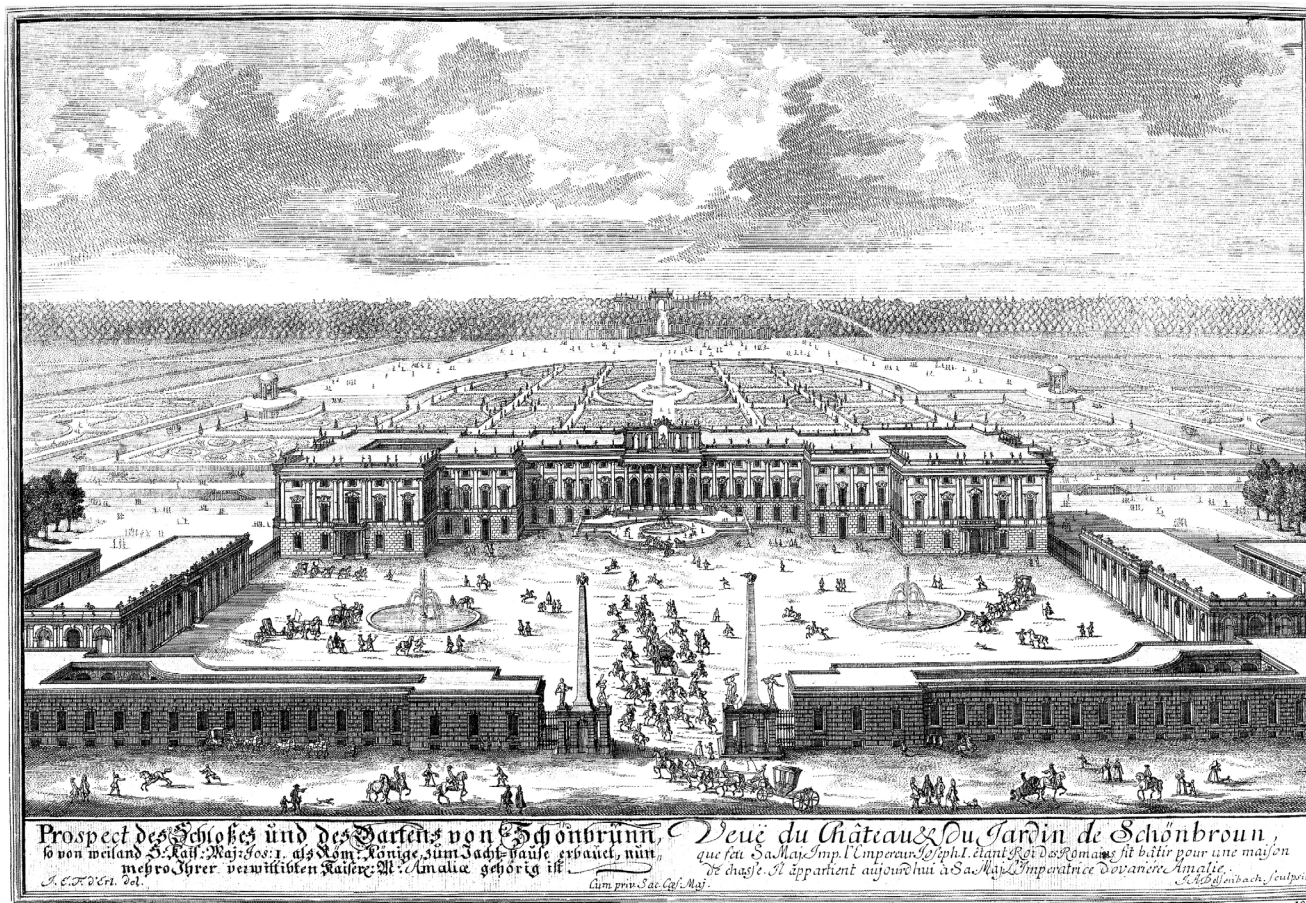
⁸¹ F. Titi, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura, nelle Chiese di Roma [...]*, Roma 1675, s. 211.

(1611–1691)⁷⁶ i Francesco Borromini (1599–1667) – twórcy kościoła Sant’Agnese in Agone przy rzymskim Piazza Navona; Carlo Maderno (1556–1629) – budowniczy kościołów Sant’Andrea della Valle i Santa Susana; Rosato Rosati (1559–1622) i Domenico Fontana (1543–1607) – z kościołem San Carlo ai Catinari⁷⁷; Francesco da Volterra (1535–1594) – z kościołem San Giacomo in Augusta degli Incurabili; Pietro da Cortona (1596/1597–1669) i wzniesiony przez niego kościół Santi Luca e Martina oraz fasady rzymskiego kościoła Santa Maria in Via Lata; Ottaviano Nonni zw. Mascherino (1536–1606), który ukończył kościół Santa Maria in Traspontina; czy Fausto Rughesi, który sfinalizował budowę Santa Maria in Vallicella⁷⁸.

Niejednokrotnie w literaturze przedmiotu pojawia się pytanie o ocenę radykalnego baroku w architekturze i przedstawicieli tego nurtu. Białostocki dowiódł w swoim artykule, że nie ma „wypowiedzi teoretycznych odpowiadających nurtowi dynamicznemu i ekspresyjnemu, temu, który można by nazwać barokowym w ścisłym znaczeniu słowa”⁷⁹. Znaleźć da się jednak przykłady niezwyklej krytyki zjawisk w sztuce niezgodnych z klasycyzującą teorią. Przykładem ilustrującym tę tezę jest przywoływane już dzieło Belloriego *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti Moderni*. Już w cytowanym wcześniej wstępnym wykładzie można było odczytać nie tylko pełne poparcie dla nurtu klasycyzującego sztuki baroku, ale też bezwzględne potępienie dla sztuki radykalnego baroku reprezentowanej przez Borrominiego:

Dzisiaj ci bardzo wykształceni ludzie, zamiast otrzymywać podziękowania, są przedmiotem drwin, razem ze starożytnymi, jakby kopiowali od tych ostanich bez chwalebego geniuszu i bez inwencji. Konsekwentnie, każdy w swoim umyśle tworzy nową ideę i taka upiorna wymyślna architektura pojawia się na placach i w miejscach publicznych: ci ludzie są z pewnością pozbawieni wiedzy w dziedzinie architektury, która fałszywie taką nazwę nosi (a nie powinna być nazywana architekturą). I tak wymyślają nonsensowne kąty, połamane elementy i zdeformowane linie, zniekształcając budowle i same miasta, jak i zabytki; łamią bazy, kapitele i kolumny z oszukańczymi sztukateriami, fragmentami i dysproporcją; już Witruwiusz potępiał takie nowinki⁸⁰.

We wstępie do angielskiego wydania *Żywotów...* Belloriego Tomaso Montanari podkreślił, że ważniejsze od tego, kto został tam opisany jest to, kogo opuszczono. Artystą zupełnie wyklętym był właśnie Borromini. Trzeba jednak pamiętać, że dzieło Belloriego, cieszące się dużą popularnością, nie było jedynym wtedy dostępnym opracowaniem dotyczącym ówczesnych artystów. Choć ocena budowli Borrominiego ma charakter ambiwalentny, a samego architekta mniej niż innych eksponowano w literaturze podróżniczej XVII i XVIII w., to jednak jego budowle są dostrzegane i oceniane, niekiedy nawet bardzo wysoko. Filippo Titi w 1675 r. wspominał o kawalerze Borrominim, który wznosił piękną fasadę rzymskiej siedziby Kolegium Propagandy Wiary⁸¹. Nugent wymieniał budowle Włocha wśród rzymskich kościołów wartych uwa-



il. 8 J. A. Delsenbach, pierwszy projekt założenia w Schönbrunn, grafika; za: J. B. F. von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Wien 1721, tab. III

gi, wskazując, że Borromini odpowiedzialny był za wzniesienie kopuły i fasady rzymskiego kościoła Sant’Agnese w Rzymie, ołtarza głównego w kościele San Giovanni dei Fiorentini czy konwentu, oratorium i fasady rzymskiego Santa Maria in Vallicella⁸². Dużo miejsca poświęcił Borrominiemu Fioravante Martinelli (ur. 1599). W swoim przewodniku *Roma Ricercata nel suo sito*, wydany w Rzymie w 1644, określił budowlę Borrominiego jako wspaniałe⁸³. Zdania autor nie zmienił w uaktualnianych wydaniach z lat 1650 i 1658, w których również wielokrotnie pojawiło się nazwisko Borrominiego, w kontekście jego wysoko ocenianych dzieł⁸⁴. O rzymskim kościele S. Carlo alle Quattro Fontane [il. 7] Martinelli napisał, że Borromini wznosił go według śmiałego i genialnego projektu⁸⁵. Dzieła Borrominiego omawiał również Gregorio Roiseco w pochodzącym z 1750 r. wydaniu pracy *Roma antica e moderna, o sia, Nuova descrizione di tutti gl’edificj antichi e moderni, tanto sagri, quanto profani della città di Roma*⁸⁶, zachwycając się m.in. architekturą kościoła San Carlo⁸⁷, Sant’Agnese przy Piazza Navona⁸⁸ oraz kościoła i klasztoru Santa Maria dei Sette Dolori⁸⁹. Podobnie barok piemoncki, w redakcji Guarina Gua-



⁸² Th. Nugent, *op. cit.*, t. 2, s. 223–224.

⁸³ F. Martinelli, *Roma Ricercata nel suo sito...*, Roma 1644, s. 25, 56, 97.

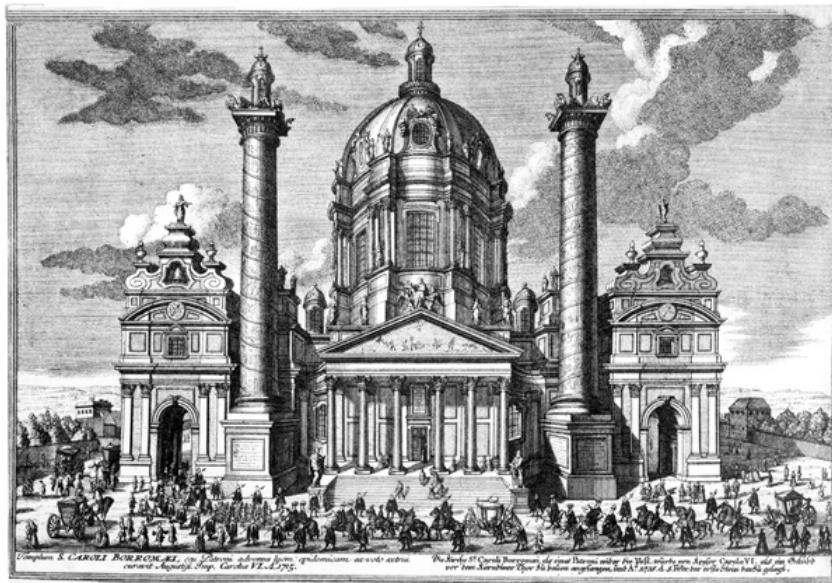
⁸⁴ Dzieło odniosło wielki sukces i było dodrukowywane od 1650 do w. XIX. Zob. *La Magnificenze di Roma Antica, e Moderna...*, Roma 1725, s. 25, 37 i in; *Roma Ricercata nel suo sito [...]* In questa Nuova Impresione Ampliata e rinovata; che sino al presente si veggono, Roma 1769, s. 105, 195 i n.

⁸⁵ F. Martinelli, *Roma Ricercata nel suo sito...*, s. 172.

⁸⁶ G. Roiseco, *Roma antica e moderna, o sia, Nuova descrizione di tutti gl’edificj antichi e moderni, tanto sagri, quanto profani della città di Roma [...]*, t. 1–2, Roma 1750.

⁸⁷ *Ibidem*, t. 1, s. 367.

il. 9 J. A. Delsenbach, widok kościoła św. Karola Boromeusza, grafika za: J. B. F. von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Wien 1721, nr 12



⁸⁸ *Ibidem*, t. 2, s. 368.

⁸⁹ *Ibidem*, t. 1, s. 149.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 172.

⁹¹ Ch.-L. Pollnitz, *The Memoirs of Charles-Lewis, Baron de Pollnitz. Being the Observations He Made in His Late Travels from Prussia thro' Germany, Italy, France, Flanders, Holland, England &c. In letters to his Friend [...]*, t. 1-2, London 1739.

⁹² *Ibidem*, t. 1, s. 10.

⁹³ *Ibidem*, s. 11.

riniego (1624–1683) – także przykład radykalnego nurtu w sztuce doby baroku – był przez współczesnych podziwiany. Wśród najbardziej niezwykłych budowli w Turynie Nugent wymienił Palazzo Carignano, jak również kaplicę Całunu Turyńskiego, wzniesioną z czarnego marmuru właśnie przez Guariniego⁹⁰.

Bernini pozostawał jednakże punktem odniesienia w analizach porównawczych. Przykładem tego są wspomnienia Charlesa-Lewisa barona Pollnitz z 1739 r.⁹¹, którego ulubionym artystą, jednym z nielicznie wymienianych na kartach tego dzieła, był niejaki Bot. Pollnitz uprościł w ten sposób pisownię nazwiska architekta francuskiego Jeana de Bodta (1670–1745). Wzmiankował go m.in. w związku z budową berlińskiego pałacu Hohenzollernów, nazywając go swoim „bohaterem w dziedzinie architektury”, a jego działalność artystyczną nieustannie porównując do prac sławnego Berniniego. Jego zdaniem, pierwszy architekt wspomnianego pałacu, Andreas Schlüter (1660–1714), którego również wymienił z nazwiska, krytykując go za nadmiar stosowanych dekoracji, w dodatku pozbawionych proporcji, był miernym artystą. Zresztą wysiłków Schlütera nie docenił i fundator, zwalniając go. Jego następca i kontynuator dzieła, Szwed Eosander (Johann Friedrich Nilsson Eosander Freiherr von Göthe, 1669–1728), pozostający w służbie króla polskiego, w opinii Pollnitza też nie wypadł dobrze, co jednak tłumaczył on błędami poprzednika. Trzecim z kolei architektem czynnym przy wznoszeniu pałacu był ów ulubieniec Pollnitza, Bodt, zdaniem barona, najlepszy spośród nich, ponieważ każda budowla, którą wznosił, była prostsza, większa, szlachetniejsza i kompletniejsza⁹². Cytowany autor uważał, iż mimo zmian na stanowisku głównego architekta i spowodowanych tym nieregularności budowli, jej wnętrza – jeśli tylko zostanie ona ukończona według planów zaaprobowanych przez króla – będą wspaniałe, ustępując może jedynie paryskiemu Luwrowi⁹³. Co ciekawe, porównywał

sukcesy Bodta z uznawaniem przez cały artystyczny świat za najlepszego Berninim. Pisząc o innym dziele Francuza – o berlińskim Starym Arsenale (Zeughaus)⁹⁴, dodał, że „zrównał się ten zdolny architekt ze wszystkim, co zrobił Bernini”⁹⁵. Podobnie ocenił baron pracę Bodta przy upiększaniu rezydencjonalnych królewskich zespołów pałacowo-parkowych w Pillnitz i Moritzburgu oraz przy budowie dziedzińca głównego pałacu w Poczdamie⁹⁶.

Ocena artystów przedstawia w diariuszach jest wysoce subiektywna – ich autorzy, bezkrytyczni wobec swoich ulubieńców, pozostają niezwykle krytyczni dla innych. Trudno czasem zrozumieć kryteria tych sądów. Przykładów na to dostarczają właśnie wspomnienia Pollnitz. Nie podobała mu się sztuka Schlütera, Eosandera, ale też Johanna Bernharda Fischera von Erlacha (1656–1723). Tego ostatniego Pollnitz nie znał i w związku z tym nie wymienił nawet z nazwiska. Oceniając jednak model pałacu cesarskiego w Schönbrunn, pisał, że cesarz nie miałby tutaj co prawda Wersalu, ale gdyby obiekt został ukończony, to stanowiłby dla niego odpowiednią siedzibę [il. 8]. Pollnitz słyszał ponadto, że ma być wznoszony nowy pałac, życzyłby sobie jednak, żeby pracą tą kierował lepszy architekt niż ten, który wybudował stajnie i kościół św. Karola Boromeusza, bo te obiekty wiele kosztowały, a są przykładem złego smaku [il. 9]. Kościół św. Karola Boromeusza mógłby być, zdaniem Pollnitz, podziwiany tylko w czasach Gotów⁹⁷. Z kolei aprobatę podróżnika zyskał wzniesiony przez Johanna Lucasa von Hildebrandta (1668–1745) pałac zimowy (miejski) księcia Eugeniusza Sabaudzkiego [il. 10]. Baron podziwiał rzut z dziedzińcem, klatkę schodową, dyspozycje wewnątrz, wystrój i wyposażenie. Co znamienne dla omawianego okresu, za wzór stawiał już nie włoskie, ale francuskie rozwiązania⁹⁸.



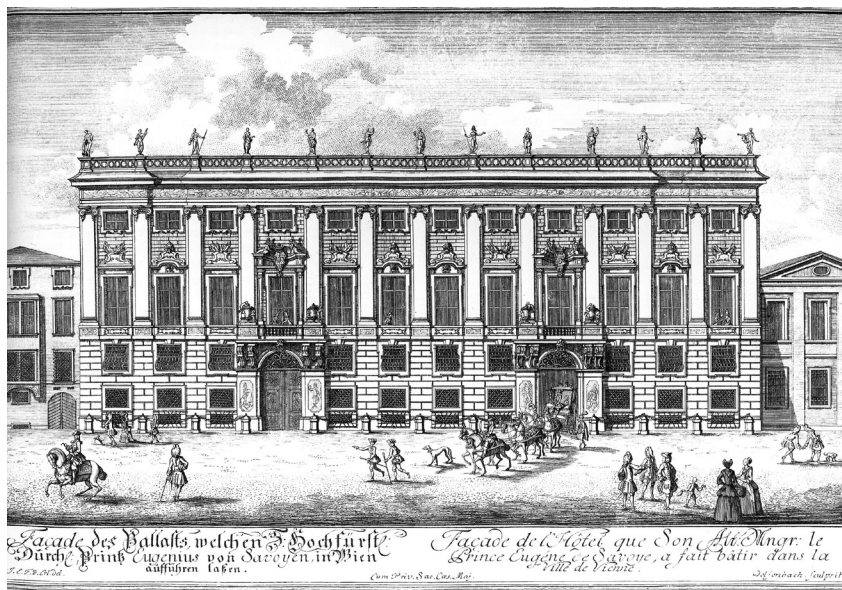
⁹⁴ Pollnitz mylił się trochę, przypisując plany tego budynku Bodtowi. W rzeczywistości Stary Arsenał został wzniesiony na podstawie planów J. A. Neringa. Dopiero po jego śmierci nadzór nad pracami budowlanymi objęli J. de Bodt, M. Grünberg oraz A. Schlüter.

⁹⁵ Ch. L. Pollnitz, *op. cit.*, t. 1, s. 18.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 34.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 235.

⁹⁸ Pollnitz pisał, że wiedeńskie pałace nie ustępowały paryskim pod względem wyposażenia.



il. 10 J. A. Delsenbach, pałac zimowy ks. Eugeniusza Sabaudzkiego, grafika za: J. B. F. von Erlach, *Entwurff einer historischen Architektur*, Wien 1721



⁹⁹ A. Moszyński, *Dziennik podróży do Francji i Włoch w latach 1784–1786*, wyb., przeł. B. Zboińska-Daszyńska, Warszawa 1971, s. 78, 123, i n. Rękopis dzienników znajduje się w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie (Rkps Czart. 1536, 1537, 1538, 1535 oraz 676, p. 1991–2165). W części dotyczącej Francji często przywoływał Moszyński nazwisko P. Mignarda.

¹⁰⁰ Więcej o tym zjawisku pisałam w artykule *Percepcja barokowych dzieł sztuki w XVIII wieku w świetle „Dziennika podróży do Francji i Włoch w latach 1784–1786” Augusta Moszyńskiego*, „Quart” 2012, nr 1.

¹⁰¹ A. Moszyński, *op. cit.*, s. 179. O tych problemach pisze też M. Wrześniak, *op. cit.*

¹⁰² J. Białostocki, *op. cit.*, s. 129.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 130.

¹⁰⁴ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967, s. 327.

Podsumowanie

Nazwiska artystów, szczególnie współczesnych, nie były pierwszoplanową informacją pojawiającą się w literaturze podróżniczej w XVII i XVIII. Częściej dzielono się wiedzą o tym, na czyje zlecenie powstał obraz czy do kogo należał pałac. Powoli jednak nazwiska malarzy, rzeźbiarzy i architektów przenikały do literatury podróżniczej XVII, a później XVIII stulecia. Najczęściej wymieniano tych twórców, których dzieła spodobały się lub przykuły uwagę w trakcie podróży. Najwcześniej miana te zaczęły się pojawiać w przewodnikach i w pamiętnikach samych artystów. Powszechnie występowały w przewodnikach po Rzymie już od początku XVII w. (a nawet od końca XVI). Przykładowo, Nugent w swoim przewodniku po największych krajach europejskich informował o autorach oglądanych dzieł. Sporządzając opisy, twórcy literatury podróżniczej XVII i XVIII w. dostrzegali nie tylko architekturę, ale też wystrój i wyposażenie budowli, i wymieniali nie tylko nazwisko architekta, ale również rzeźbiarza i malarza, w zależności od tego, co uznawali za szczególnie godne uwagi. Większość uwzględnionych nazwisk mistrzów barokowych pochodziła z diariuszy, pamiętników i przewodników autorstwa angielskich podróżników. Wśród artystów piszących o sztuce zwraca uwagę *Dziennik* Augusta Moszyńskiego (1731–1786)⁹⁹. Choć jako architekt nie był on wielkim znawcą malarstwa, bywało, że sam przypisywał obrazy¹⁰⁰. W porównaniu z architekturą o malarstwie wspominał stosunkowo mało. Zwykle ograniczał się do omówienia podziwianych galerii w zwiedzanych pałacach i do wymienienia nazwisk najważniejszych malarzy, których dzieła znajdowały się w kolekcji. Galerii Uffizi poświęcił kilka stron, powracając do niej wielokrotnie w czasie pobytu we Florencji w celu dokładnego jej zwiedzenia. Z racji dużej liczby podziwianych prac sugerował zwiedzającemu, żeby zaopatrzyli się w przewodnik *Description de la Galerie Royale de Florence* (1783), autorstwa Francesca Zacchirolego¹⁰¹.

Rodzi się pytanie, na ile żywoty artystów i inne współczesne dzieła teoretyczne dotyczące sztuki kształtowały literaturę podróżniczą. Być może, w XVII- i XVIII-wiecznych tekstach dotyczących teorii sztuki barokowej czy pochodzących z tamtego okresu życiorysach artystów, spisanych przez uczonych i koneserów sztuki i znanych w arystokratycznych kręgach, znajdziemy częściową odpowiedź, dlaczego nazwiska pewnych barokowych twórców pojawiały się na kartach pamiętników, a innych – nie. Białostocki podkreśla jednak, że autorzy tekstów teoretycznych faworyzowali nurt klasycyzujący sztuki barokowej¹⁰². Brakowało bowiem w tym okresie, a zwłaszcza w XVII w., jedności pomiędzy teorią a praktyką sztuki¹⁰³. Zdaniem Władysława Tatarkiewicza, opisującego fazę ok. 1600 r., „w nowych czasach nie było paralelizmu między sztuką a jej teorią: w sztuce były różne prądy, a teoria była w zasadzie jedna”¹⁰⁴. Białostocki akcentuje, że „jeśli czytamy teksty teoretyków XVII wieku, zaczynając od Agucchiego, przechodząc przez Juniusa, aż po Belloriego, Chambraya, Fèlibiena, nie znajdziemy w nich poglądów i tez usprawiedliwiających lub wyjaśniających specyficzny charakter sztuki barokowej”. Konkluduje, że w XVII w. i nawet w początkach XVIII, czyli

„w czasie baroku, teoria nie była barokowa. Była klasyczna”¹⁰⁵. Z trzech wyróżnianych przez Rudolfa Wittkowera przenikających się nurtów baroku: dynamiczno-emocjonalnego, klasycznego i realistyczno-ludowego, tylko „nurt klasyczny znajduje w literaturze o sztuce wyraźny odpowiednik”¹⁰⁶. Mimo że w tekstach podróżniczych w. XVII i XVIII widać dominację artystów reprezentujących nurt klasycyzujący baroku, dostrzega się również tych zaliczanych do dynamicznego. Można zaryzykować stwierdzenie, że już w XVIII-wiecznej literaturze podróżniczej widać głównie preferencje autorów diariuszy, pamiętników czy przewodników. Niekiedy mniej znani artyści zostają w nich docenieni i zauważeni. Co jednak najistotniejsze, broni się przede wszystkim samo dzieło – to ono przykuwa uwagę piszących i to głównie jemu poświęcają oni miejsce w swoich tekstach; nazwisko artysty pojawia się niejako w jego tle.



¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 130.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 134.

dr Małgorzata Wyrzykowska

Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka książki *Śląsk w orbicie Wiednia. Artystyczne związki Śląska z Arcyksięstwem Austriackim w latach 1648-1741. Zainteresowania badawcze autorki artykułu koncentrują się na architekturze barokowej oraz na percepcji dzieł sztuki w literaturze podróżniczej.*

Summary

MAŁGORZATA WYRZYKOWSKA/ Artists à la mode and cursed artists of the Baroque times in view of the 17th and 18th century travel literature and artist biographies (on selected examples)

The article aims at explaining the phenomenon of popularity of some of Baroque artists on the basis of analysis of the selected examples of 17th and 18th century travel literature. One of the research goals was to highlight the artist names which used to appear most frequently in the literature of the subject, the other aim was to define what some of the painters, sculptors and architects were praised for, and why the others were evaluated negatively. In order to explain the phenomenon of popularity or low regard for the artists, the author has confronted travel literature with the artists' biographies which were highly praised in the age of Baroque. This interplay was fairly important as the travel literature comprised examples of reference to artist biographies of that time, including the most widely-read, written by Giovanni Pietro Bellori, Rogier de Piles, Francesco Pacheco, Antonio Palomino and others. Amidst the painters the Carracci family used to predominate, whereas Caravaggio became an evident antihero. Except for the Italian artists one of the most frequently mentioned in travel literature painters was Rubens. Bernini became an unquestionable authority in the field of sculpture. He was also highly praised in the discipline of architecture, where many more names were listed, first of all, of the architects active in Rome at that time. Not always the written version of the name in memoirs, diaries and guide books was the correct one, some artists remained unknown and some others were identified only as authors of particular works. As it was the work of art which focused the attention of the authors of the 17th and 18th century memoirs, diaries and guide books, no matter if the artist's name was mentioned or not. The paper has proved that the phenomenon of mentioning the artists' names together with descriptions of the art works and an attempt to evaluate them were first to appear in foreign travel literature and gradually emerged also in Polish diaries, guide books and memoirs of the age of Baroque.