

Sztuka iluzji: od renesansowej perspektywy do iluzjonistycznych dzieł baroku rzymskiego

„Kto widzi, ten wie. Wie, bo widzi. Widzenie i wiedzenie różnią się tylko jedną literą. Ale czy jest pewny, że patrzy na świat? Oko to instrument, który pozwala widzieć świat – i cieszyć się sztuką. Sztuka wykorzystuje zmysł wzroku. Sztuka analizuje patrzenie. Przygląda się temu, w jaki sposób oko widzi. (...)Obraz nie jest szybą, przez którą widzi się coś innego. Nie patrzy się przez szybę, ale na szybę. To obraz konstruuje rzeczywistość. Ale dostrzec można tylko to, o co potrafi się zapytać. (...) Lecz kurz osiada nie na jabłkach Paula Cezanne'a, ale na martwej naturze, przylega do płótna, osadza się w fakturze spękanego malowidła (...)”¹

Aby należycie wypowiadać się zarówno o sztuce perspektywy, jak i technikach iluzjonistycznych, które z niej wynikają, trzeba zacząć od starożytności i poruszać na przestrzeni większej niż kontynent europejski. W swojej pracy niejednokrotnie dokonam jednak zawężenia tematu, wydobywając jedynie pewne wątki, niektórych artystów i wybrane dokonania artystyczne na tym polu. Kreśląc tylko pokrótce niezwykle ważne dla późniejszych dzieł malarskich, rzeźbiarskich czy architektonicznych ustalenia geometrii Euklidesowej, skupię się na renesansowych teoriach perspektywy oraz tym, co płynie z nich dla baroku. Bowiern najważniejsze dla tej pracy jest przyjrzenie się powstałym w XVII wieku w Rzymie dziełom. Były one w istocie uwieńczeniem wysiłków artystów epok wcześniejszych niż barok. Ów wysiłek polegał na dokonaniu niemożliwego, by na dwuwymiarowej przestrzeni ukazać trójwymiarową rzeczywistość.

Czy twórcom zależało na wiernym odwzorowaniu tego, co widzi ludzkie oko, czy też na silnie retorycznym, przekonującym zabiegu, wywołującym złudzenie i zachwyt widza? Jakież to zabiegi wykonywali owi artyści na przestrzeni wielu wieków? Czy gwarantem ich sukcesu były uwarunkowania psychologiczne czy kulturowe? I wreszcie, czy istnieje coś takiego jak perspektywa wrodzona człowiekowi, naturalna i jedynie poprawna? Odpowiedź na te pytania oraz zadanie nowych jest celem niniejszej pracy.

¹ Fragment z katalogu „Oko. Obraz. Rzeczywistość.” ekspozycji stałej Muzeum Sztuki w Łodzi.

Posłuchajmy na początku antycznej anegdoty, która dobrze ilustruje ambicje właściwe artystom już od zarania dziejów: o iluzji w sztuce antycznej opowiada Pliniusz w anegdocie o Parrazjosie i Zeuksisie: drugi z nich namalował winogrona tak podobne do prawdziwych, że ptaki chciały je dziobać. Parrazjos zaprosił zaś rywala do pracowni, pokazał obraz, a kiedy Zeuksis chciał podnieść zasłonę przykrywającą obraz, mógł poniewczasie już tylko stwierdzić, że była ona namalowana. Parrazjos wygrał więc, wprowadzając w błąd samego artystę, nie tylko ptaki.

„Domysł oszczędzi pracy pędzlowi”², jak głosi chińska maksyma z „Musztard Seed Garden Manual of Painting” z XVII wieku. Mechanizm projekcji zachodzącej u obserwatora potrzebuje dwóch warunków: odbiorca nie może mieć wątpliwości co do sposobu wypełniania „luki” pozostawionej przez artystę oraz niezbędny jest ekran, miejsce puste czy niedopowiedziane – tam rzutujemy spodziewany obraz. To właśnie z partii nieokreślonych – takich jak obrócona tyłem twarz jednej z trzech Gracji czy silnie skrócona perspektywnie postać ponad nami na sklepieniu - tworzy się plastyczne przedstawienie, współdziałające wszakże z innymi dostatecznie postrzegalnymi formami w obrazie. Prześledźmy historię iluzji zrodzonej z praw perspektywy, pamiętając, iż „Zrodzony z niezdolności zobaczenia czegoś, co znajduje się za zakrętem, obraz perspektywiczny oczywiście nigdy nie jest tak niezależny od widza, jak model trójwymiarowy. Jeśli na obraz przeznaczony od oglądania przez wizjer spojrzemy obydwoma oczami i dzięki ich rozstępowi zobaczymy coś niecoś *zza zakrętu*, odniesiemy wrażenie jakiejś deformacji. Nie spodziewajmy się absurdalnie, że obraz zawieszony na ścianie i oglądany z różnych miejsc pokoju zawsze będzie wywoływał złudzenie. Może za takim żądaniem kryje się stare marzenie Pigmaliona, by obraz był czymś więcej niż kolorowym odbłaskiem i stanowił własny świat dla siebie, niezależny od widza?”³. Innymi słowy, nie zapominajmy, że artysta nigdy nie ukaże nam przestrzeni, lecz jedynie usytuowanie obiektów, resztą zaś musimy zająć się my sami z pomocą prawdziwie „cudotwórczej” wyobraźni.

„Złudne królestwo wiary-niewiary”⁴ podbili Grecy, wysuwając, specyficzne właśnie dla swojej kultury, żądanie życia w sztuce. To Dedal był tym, który tworzył „żywe rzeźby”, zaś Fidiasz, twórca posągu Zeusa, stawał się tym samym „objawicielem” boga. Dlatego też zaczniemy rozważania o iluzji od hellenistycznego matematyka, Euklidesa. O Euklidesie z Aleksandrii, żyjącym ok. 300 roku p.n.e., ciekawie pisze Władysław Strzemiński w swojej

² E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie: o psychologii przedstawienia obrazowego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1981r., s. 203

³ E. Gombrich, op. cit., s. 249-250

⁴ Określenie to pochodzi ze „Sztuki i złudzenia...” Gombricha

„Teorii widzenia”, wiążąc przedstawienie przedmiotów malowanych w formie bryły ze społeczno – historycznymi uwarunkowaniami. Antyczny twórca koncepcji klasycznej trójwymiarowej przestrzeni i stereometrii położył podwaliny pod – jak podaje Strzemiński – „rozwój nauk epoki hellenizmu (...) [dzięki] wyabstrahowanej, „idealnej” przestrzeni, oderwanej od materii i czasu, przestrzeni istniejącej samej w sobie. (...) geometrii trzech wymiarów – tych samych trzech wymiarów, do których zmierzał rozwój świadomości wzrokowej. Wykres bryły w stereometrii Euklidesa był analogiczny do rysunku trójwymiarowego w malarstwie hellenistycznym.”⁵. Jednak teorie Aleksandryjczyka nie miały przełożenia na praktykę artystyczną. Najważniejsze dla naszego tematu ustalenia tej geometrii pojawiają się w kontekście renesansowych traktatów i dzieł sztuki, gdyż to tam prawa Euklidesa znalazły swoje najszersze przełożenie. Przykłady „perspektywy” są obecne w greckim malarstwie naczyniowym i freskach z czasów rzymskich, ale pojawiają się tam jako intuicyjne wizje sugerujące efekt głębi, niebędące w istocie wynikiem matematycznych wyliczeń. Nie rozwijając tego wątku szerzej, wypada zaznaczyć obecność ograniczonej, intuicyjnej perspektywy budowanej głównie za pomocą światła i cieni.

„Perspektywa geometryczna była rozwijana przez pokolenia malarzy i teoretyków w tym sensie, że opracowali oni różne jej przypadki, różne sposoby rysunkowe konstrukcji, nie zmieniając jej podstawowych prawideł, będących faktami fizycznymi”⁶. Trzeba pamiętać jednak, że we współczesnej wiedzy o sztuce dominuje pogląd negujący bezwzględną prawomocność renesansowej perspektywy jako jedynie słusznego sposobu ujmowania rzeczywistości na powierzchni płaskiej⁷. Zajmijmy się teorią perspektywy określanej jako geometryczna, linearna, zbieżna, centralna, planimetryczna, kolinearna, w języku fachowym zaś jako metoda rzutu środkowego i, nie wchodząc w językową wieloznaczność słowa „perspektywa”⁸, prześledźmy drogę od matematycznych traktatów do renesansowych realizacji. Tradycyjnie przyjmuje się, że twórcą systemu rzutu środkowego jest Brunelleschi,

⁵ W. Strzemiński, Teoria widzenia, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 86

⁶ Z przedmowy Marii Rzepińskiej [w:] L.B. Alberti, O malarstwie, Wydawnictwo PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1963, s.38-39

⁷ Już Immanuel Kant mówił o przestrzeni jako „sposobie widzenia”, dostrzegając czysto subiektywne i historycznie uwarunkowane czynniki postrzegania rzeczywistości. Erwin Panofsky, posługując się uproszczonym znaczeniem Cassirerowskiej formy symbolicznej, postulował umowność tego typu ujmowania przestrzeni malarskiej. Ogólnie zaś można odnieść się do stanowiska, które reprezentował Alois Riegl, podejmujący próbę interpretacji dziejów sztuki w kategoriach zmiennych sposobów postrzegania. (ze „Sztuki i złudzenia...” Gombricha)

⁸ To właśnie językowo-translatorskie nieścisłości prowadziły do sporów badaczy, takich jak Panofsky i Gioseffi, z których pierwszy operował przyjętym w języku niemieckim, ogólnym znaczeniem perspektywy jako sposobu tworzenia głębi na płaszczyźnie, zaś drugi, używając słowa „prospectiva”, wypowiadał się o konkretnej zdobyczy technicznej włoskiego renesansu. Za tę uwagę dziękuję doktorowi Krzysztofowi Moraczewskiemu

choć i tu nie brak sporów uczonych.⁹ Oczywiście pamiętajmy, że różne zabiegi artystów z niedopełnianiem obrazu, sugerowaniem, pozostawianiem swobody dopatrzenia się czegoś w jakiejś ukrytej postaci nie ograniczały się do Półwyspu Apenińskiego – podobne „sztuczki” stosowali przecież van Eyck, Dürer czy Altdorfer. Znane było posługiwanie się chociażby zasadą zwaną umownie „i tak dalej”, gdzie bazowano na projekcji obserwatora, przykładowo sprowadzając kształt aniołów w najbardziej odległych zastępach do świetlnych punkcików.

Nie zmienia to faktu, iż poszukiwaniem takich praw matematycznych, które umożliwiłyby realistyczne przedstawienie na płótnie trójwymiarowej rzeczywistości, zajmowało się we wczesnym renesansie grono artystów włoskich. „Nie istnieje system, który by się nadawał do przedstawienia świata „tak jak wygląda”, ale za pomocą ortodoksyjnej perspektywy otrzymujemy przynajmniej uchwytne i wymierny układ stosunków”¹⁰. Ta „ortodoksyjna” sztuka przedstawiania przedmiotów na płaszczyźnie to właśnie renesansowa zdobycz w postaci geometrycznej, zmatematyzowanej perspektywy zbieżnej. Na przykładzie twórczości – zarówno malarskiej, jak i traktatowej – Piero della Francesca, Leona Albertiego czy Leonardo da Vinci można przyjrzeć się jej głównym założeniom, będących później teoretyczną podstawą iluzjonistycznych dzieł barokowych. Artyści Odrodzenia zainteresowani byli geometrią wykreślnej płaskiej, schematem piramidy wzrokowej z wierzchołkiem w punkcie na wysokości oczu - a nie fizjologią widzenia, jej rzeczywistym procesem, realnymi złudzeniami optycznymi. Warto przypomnieć, że celem perspektywy renesansowej jest upodobnienie obrazu do przedmiotu, zaś odtwarzanie przedmiotu – do obrazu. Tak więc pojawiający się później zarzut niemożności ukazania przez nią rzeczywistego wyglądu rzeczy jest chybiony.

Humanista, malarz, rysownik i architekt Leone Battista Alberti jest pierwszym, który skodyfikował zasady perspektywy. Traktat „De Pictura” („Della pittura”, „O malarstwie”) z lat 1435-1436, wyjaśniając ogólne zasady widoku, stawia sobie za cel określić uruchomione już przez Brunelleschiego koncepcje. Trzeba zaznaczyć, że mechanizm widzenia oraz tzw. *perspectiva naturalis* (*communis*) nie interesują Albertiego, który skupia się na *perspectiva artificialis*, czyli nauce o reprezentacji w sztuce. Jak czytamy w przedmowie do „De Pictura”, „Obsesja skrótów planimetrycznych Uccella (...), głowy kobiet Piera della Francesca,

⁹W przedmowie Rzepińskiej do traktatu „O malarstwie” Albertiego (op. cit., s. 30) czytamy: „Od dawna ciągnie się spór, czy Brunelleschi był *wynalazcą* projekcji centralnej płaskiej, czy też można mówić o jego poprzednikach względnie zagubionej tradycji.” Kandydatami do tego tytułu byli także: Ambrogio Lorenzetti (z obrazu „Zwiastowanie”, to teza Panofsky’ego z 1927 roku) i Giotto (dzięki niektórym dziełom z kaplicy Scrovegnich, do czego przychyłali się Bartel, Gioseffi i Longhi, a po nich także Panofsky w roku 1960). Ostatecznie palma pierwszeństwa przynależy jednak Brunelleschiemu, ze względu na źródła takie jak np. Vasari. Dla naszych rozważań istotny jest fakt, że system Albertiego jest zgodny z systemem Brunelleschiego.

¹⁰ E. Gombrich, op. cit., s. 251

zredukowane do czystego owalu, biegnące rytmicznie w głąb kolumnady, kolorowe sylwetki ludzkie rozstawione starannie na czarno-białych szachownicach pawimentów, cała ta liryczna geometria (...) znajduje swój komentarz w *Della pittura*.¹¹ Płaszczyzna obrazu dla Albertiego jest „przekrojem przez piramidę, zawierającą w sobie wszystkie piramidy promieni obejmujących te rzeczy, które mają być ukazane w obrazie – owego przecięcia piramidy dokonuje się za pomocą konstrukcji geometrycznej (...)”¹². Traktat miał tę zaletę, że wprowadził podstawowe pojęcia konwergencji (zbieżności) w kierunku jednolitego punktu wszystkich linii prostopadłych do płaszczyzny reprezentacji oraz ideę stopniowego spadku wielkości elementów wraz ze wzrastającą ich odległością. Teoria perspektywy Albertiego wychodzi od praw geometrii Euklidesowej: przestrzeń jednorodna to formuła, w której wszystkie strony zajmują miejsce symetrycznie w stosunku do linii środkowej. Obserwator zaś patrzy na rzeczywistość w taki właśnie, zaplanowany sposób: widzi wzdłuż linii zbiegających się w punkcie znajdującym się w głębi, która jest projektowana na płaszczyznę. Ta wiązka linii zbieżnych tworzy wizualną piramidę, której bokami są trójkąty, zaś jej oś – od podstawy (płaszczyzny) do wierzchołka (oka) wyznacza linię padania naszego wzroku. Dzięki perspektywie widzimy nie tylko rzeczy same w sobie, ale i więcej: proporcje ich relacji do siebie nawzajem. Jest to reprezentacja bardziej podobna do spisu rzeczy, sprawozdania z listy obiektów możliwych do zaobserwowania (to także cecha widzenia „towarowego”, jak pisze Strzemiński w wyżej wymienionej „Teorii widzenia”).

Jak zatem tworzy Alberti? Dzieli na równe części podstawę, czyli krawędź obrazu. Ustalając punkt widzenia na wysokości oczu widza (*punto centrico*, *punto di fuga* etc.), przeciąga linię zbiegu od tego punktu do punktów podstawy. Obok tego rysunku przeciąga linię poziomą (także podzieloną na odcinki), umieszczając punkt na wysokości oczu, ale poza obrębem podzielonego odcinka. Od tego punktu przeciąga proste promienie do punktu odcinka poziomego. Następuje przecięcie wiązki promieni, czyli przeciągnięcie linii prostopadłej tak, że punkty przecięcia promieni na obrazie ulegają pomniejszeniu: to plany oddalające się w głąb. Odległości między tymi punktami przecięcia nanosimy na sam obraz. Jest to więc praca dwuetapowa: jeden rysunek reprezentuje obraz widziany od frontu, a drugi, pomocniczy, jest jakby rzutem bocznym piramidy widzenia. Na samym końcu rysuje się linię horyzontu perspektywicznego, przechodzącą przez punkt widzenia: poniżej linii prostopadłe do płaszczyzny przekroju zbiegają się ku horyzontowi, powyżej: rozbiegają się.¹³

¹¹ z przedmowy Marii Rzepińskiej w: L.B. Alberti, op. cit., s. 19

¹² ibidem, s. 33-34

¹³ ibidem, s. 35-36

Matematykiem był także malarz Piero della Francesca, świadom potrzeby obrazowego przedstawienia kompleksowego i kompletnego systemu praw i procesów matematycznych. Piero jest autorem „Trattato de Abaco”- podręcznika arytmetyki, „De Prospectiva Pingendi”, dedykowanego żywo interesującemu się architekturą Federicowi da Montefeltro, oraz „De Quinque Corporibus Regularibus” o pięciu bryłach foremnych. W „De Prospectiva pingendi” z 1475 roku, pierwszym kompleksowym traktacie poświęconym renesansowej perspektywie, Piero zawarł rysunki wyjaśniające omawiane problemy. Jest to „ciąg poważnych, rzeczowych, matematycznych dowodów, mających uchwycić i wyjaśnić prawa perspektywy. Traktat jest swego rodzaju podręcznikiem, omawiającym rzecz stopniowo, od prostej prezentacji płaszczyzn po bardziej skomplikowane ukazywanie brył w przestrzeni.”¹⁴ Jednak artysta jako praktyk borykał się z własnymi sztywnymi teoriami na temat malarstwa: „Jeśli w *Biczowaniu Chrystusa* Piero wydawał się osiągać absolutną matematyczną doskonałość, w *Narodzinach* świadomie porzuca rygory symetrii kompozycyjnej(...)”¹⁵. Bardziej interesujące dla naszych rozważań jest pierwsze dzieło: w pałacu Piłata, klasycznej otwartej galerii, gdzie męczony jest Chrystus, króluje przestrzeń, zaś postacie znajdujące się w niej podkreślają jej harmonię. Silna geometryzacja całej sceny bierze się z architektury wnętrza wyznaczonej płytkami podłogi i szeregu bocznych kolumn. Patrzymy już nie na rozgrywającą się akcję, gdyż obraz jest statyczny, ale na rygorystycznie potraktowaną, mierzalną przestrzeń. W istocie, jesteśmy w stanie ściśle odtworzyć – podobnie jak w „Trójcy Świętej” Masaccia z florenckiej Santa Maria Novella – architekturę opisaną na płaskiej powierzchni i obliczyć dokładną głębokość malowanej fikcyjnej przestrzeni. Co więcej, w tak drobiazgowej, skrupulatnie potraktowanej formule odczytujemy raczej intencje twórcy pragnącego doskonałej kompozycji, zrównoważonej i harmonijnej, a niekoniecznie oddającej cechy rzeczywistości. Jako teoretyk, Piero della Francesca podaje także ważną wskazówkę dotyczącą oglądania obrazu: „konieczne jest podanie prawdziwego oddalenia i wielkości kąta widzenia” i dalej, aby nie przyjmować kąta widzenia większego niż 90 stopni, gdyż to automatycznie wprawia oko w rotację.¹⁶ To uwaga ważna w kontekście późniejszych, barokowych kompozycji iluzjonistycznych, gdzie zawrotna wysokość dekorowanego pułapu i rozpiętość fresku stawiała przed artystami niemałe wyzwania.

¹⁴ Klasycy sztuki. Piero della Francesca” oprac. serii S. Peccatori i S. Zuffi, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006, s. 121

¹⁵ibidem, s. 126

¹⁶P. della Francesca, ks. II De prospectiva pingendi – ed. Critica a cura di G. Nicco-Fasola, Firenze, 1942 [w:] przedmowa M. Rzepińskiej do „O malarstwie” L. B. Albertiego, op. cit., s 37-38

Kolejny teoretyk-artysta, Leonardo da Vinci, zwany przez Gombricha „największym zwolennikiem naturalistycznej iluzji w malarstwie”¹⁷ w swoim „Traktacie o malarstwie” jawi się jako twórca ambiwalentny, dążący do prawdy zarówno naukowej, jak i artystycznej. Fakt ten będzie ujawniał się niejednokrotnie, podczas rozbudowania przez niego nauki o świetle i cieniu, kolorach, a także o rodzajach perspektywy. Ta linearna (zwana także centralną, zbieżną czy geometryczną) stosuje reguły stopniowego zmniejszania obiektów na płótnie. Atmosferyczna zaś (barwna, powietrzna) stosuje zacieranie i wrażenie rozwiewania brył, stanowiąc konieczne uzupełnienie pierwszej. Wyższość perspektywy atmosferycznej stanowi na przykład fakt, że „w naturze perspektywa kolorów nigdy nie łamie swych prawideł, natomiast perspektywa wielkości jest wolna (...); jeśli na przykład w pobliżu oka znajdować się będzie mały pagórek, a z daleka olbrzymia góra.”¹⁸. Odkrycie tych niezgodności w perspektywie linearnej, rozumianej jako zmatematyzowany sposób prezentacji wyników wiedzy empirycznej, a także wniosek Leonarda o tym, że nieruchome oko nie oceni należycie odległości, wielkości, stawiają go wyżej od renesansowych poprzedników. To właśnie metoda *sfumato*, formy umyślnie zamglone, urywają informację na płótnie, budząc mechanizm projekcji u widza. Aby perspektywa barwna spełniła pokładane w niej nadzieje, potrzebne są znacznie większe dystanse w odtwarzanej rzeczywistości. Da Vinci ustalił plany przestrzenne w dużych odległościach gradacją kolorów, w zależności od stopnia grubości i gęstości powietrza – miękkość zarysów oraz proporcje odległości zanikania koloru lokalnego. Trzeba jednak pamiętać, że sam twórca nie uważał się za malarza-iluzjonistę, a raczej za empiryka i naukowca, gdyż samo malarstwo było dla niego dziedziną nauki.

Leonardo nie poprzestaje na rozróżnieniu perspektywy linearnej i powietrznej, zauważając takie jej odmiany jak *accidentale* lub *artificiale* (malarska, rysunkowa) oraz *naturale*, opartej na optyce fizjologicznej¹⁹. Prawo widzenia rzeczy natury polega na tym, że wielkość pozorna danej rzeczy jest funkcją kąta widzenia (z Euklidesa). Leonardo ma świadomość, że obraz przedmiotów naturalnych na siatkówce (perspektywa naturalna) oraz obraz rzucony na płaszczyznę (perspektywa sztuczna) tylko w pewnych warunkach są zbieżne. Dokładność rzutu geometrycznego nie równa się wrażeniu „naturalności” – to wrażenie zależy od obrania punktu głównego (środku rzutu) i rozwartości przyjętego kąta

¹⁷ E. Gombrich, op. cit., s. 213

¹⁸ Leonardo da Vinci, Traktat o malarstwie, przeł., wstępem i komentarzem opatrzyła Maria Rzepińska, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1961. s. 20

¹⁹ Akcydensy to właściwości wizualne, subiektywne, przejściowe, zależne od oświetlenia. Podczas gdy cechą naturalną, przyrodzoną liściowi jest kolor zielony, jego barwa akcydentalna staje się już inna, powstała w zależności od konsystencji liścia, położenia oka wobec drzewa etc. (z przedmowy Marii Rzepińskiej)

widzenia (czyli obrania dystansu).²⁰ Rozróżniając punkt matematyczny i naturalny (fizyczny), z których pierwszy jest niepodzielny, abstrakcyjny a drugi podzielny do nieskończoności, da Vinci przechodzi do podziału na oko geometryczne (punkt, z którego wychodzi piramida wzrokowa – jej wierzchołek, szczyt) oraz oko fizyczne, ludzkie. Leonardo skupia się nad poznawczym walorem zmysłów ludzkich, dostrzegając konflikt perspektywy płaskiej, geometrycznej i zasad fizjologii wzroku. Jeśli przyjmujemy duży kąt widzenia, nie ustrzeżemy się przed zniekształceniami (abberacjami) po bokach obrazu. Dzieje się tak na przykład przy swobodnej obserwacji kompozycji malarskiej w perspektywie płaskiej. W swoim traktacie Piero della Francesca po prostu radził, by tego unikać, zachowując kąt widzenia w granicach 90 stopni, natomiast Leonardo badał zjawisko abberacji marginalnej oraz anamorfozy, dochodząc do koncepcji *prospectiva composita*. W „Traktacie o malarstwie” przykład zastosowania połączenia perspektywy płaskiej i zgodnokątnej: da Vinci radzi namalować ogromną figurę na murze, który w górnej części przechodzi w sklepienie, aby figura dawała złudzenie naturalnej i prosto stojącej postaci. Wrażenie iluzji można uzyskać niezależnie od kształtu ściany, powierzchni płaskiej czy wklęsłej, wykazując znajomość praw widzenia naturalnego i umiejętne stosowanie rzutów perspektywicznych. Jedynie przy oku unieruchomionym (*da un solo buso*) owa sztuczka perspektywiczna – nie pierwsza w historii sztuki, ale jakże znamienita – ma szansę powodzenia.²¹ Można więc nazwać Leonarda teoretycznym prekursorem efektów *trompe l'oeil* malarstwa iluzjonistycznego (choć on sam takiego miana by nie przyjął). Ważna uwaga da Vinci o tym, że iluzja wzrokowa wymaga obserwacji z centralnego punktu widzenia (zwanego różnie: *un solo buso*, *spiracolo*, *punto determinante*, *centro di mira*) znalazła swoją realizację w tak zwanych złotych punktach, czasem zaznaczanych na posadzce świątyń jako prawidłowe dla obserwatora patrzącego z dołu. Takie złote punkty znajdują się na przykład w kościele San Ignazio w Rzymie, wskazując miejsce pozwalające najlepiej ocenić iluzjonistyczne cuda.

Jako artysta w późnym okresie Leonardo odbiega od sztuki renesansu, wciąż mimo wszystko traktując perspektywę linearną jako podstawowy czynnik wprowadzający porządek przestrzenny w obrazie. Znikają jednak wskazówki realizacyjne, zastępują je rejestracje wrażeń, przelotnych, ruchliwych, odchodzi od renesansowej koncepcji, ideału *storia* oraz kompozycji figuralnej z akcją, poddanej regułom statycznego scalenia perspektywicznego za

²⁰ Kolejne rozróżnienie to podział cech na *accidentali* (te interesują malarza) oraz *di natura*, odpowiedniejsze dla naukowca, którym wszak Leonardo był również. (z przedmowy Marii Rzepińskiej)

²¹ Nie chodzi jednak tu o tzw. perspektywę sferyczną, krzywoliniową, tylko uzupełnienie perspektywy płaskiej Brunelleschiego o przypadki rozwartości kąta widzenia, rotacji oka. Wykazując znajomość praw widzenia naturalnego (zgodnokątnego), Leonardo wskazywał na sztuczki perspektywiczne w malarstwie ściennym. (z przedmowy Marii Rzepińskiej)

to pojawiają się płynne, ruchliwe formy, krajobraz nieomal kinetyczny, nieustanne *panta rei* natury²². W jego kompozycjach odnajdujemy wiele z późniejszego Rembrandta, Watteau a nawet impresji XIX – wiecznych.

Przyjrzyjmy się dziełom dojrzałego już renesansu, który stanowił przecież źródło praktycznej inspiracji dla rozwiązań barokowych. Andrea Mantegna i Antonio Corregio, wychodząc od ustaleń matematycznych, tworzyli iluzjonistyczne sklepienia, pełne zarazem renesansowej prostoty, manierystycznego konceptu i zwiastującej barok śmiałości rozwiązań kompozycyjnych. Pierwszy z nich, Mantegna, działał w położonej na północy dzisiejszych Włoszech Mantui. Swoistym zwieńczeniem wysiłków artysty w jednym z pomieszczeń siedziby margrabiego Ludovico Gonzagi, zamku San Giorgio, czyli dzisiejszego Palazzo Ducale, jest *Camera degli Sposi* (zwana też po prostu *Camera picta*)²³, a w niej słynny iluzoryczny *oculus* otwierający na fikcyjne niebo sufit pomieszczenia. Utworzone w silnych skrótach perspektywicznych postacie patrzą na wnętrze z góry, zgromadzone wokół *oculusa* i oparte o jego parapet. Mantegna nie poprzestał na mistrzowskim uzyskaniu wrażenia głębi; dowcipnie zagrał z wyobraźnią widza: o cienki drewniany drążek opiera się potężna donica, gotowa zaraz spaść na patrzących z dołu ciekawskich. Śmiejąca się służąca zdaje się nas przestrzegać przed zbytym przypatrywaniem się dworskim rozrywkom. Kunsztownie namalowana w środku *oculusa* chmura zaś kazała niektórym dopatrywać się w jej kształtach profilu samego twórcy iluzji *Camera degli Sposi*²⁴. Zaś podwójna iluzja, gdzie postacie zdają się ukazywać w namalowanej przestrzeni przed i za zadziwiającą architekturą, znajdzie swoją

²² Bardzo ważne dla późniejszych artystów okazał się uwagi renesansowego mistrza o złudzeniach perspektywy powietrznej (o tym, że biały przedmiot widziany z daleka na czarnym tle wyda się większym niż jest, ciemny na białym – mniejszy; grubość wieży się zmienia, gdy jego górna część znajduje się we mgle, dymie, kurzu – dolna część wydaje się mniejsza a na górze – większa etc.). Badając gałąź optyki zwaną katoptryką, zajmującą się problemem odbić zwierciadlanych, Leonardo przytacza zdanie o wymowie symbolicznej lustra, porównuje artystę do lustra podstawowa teza o nieskończonym i nieustannym wysyłaniu widoków przedmiotów. Uzmyslał tę tezę za pomocą dwóch lusterek ustawionych naprzeciw siebie, odbijających w nieskończoność swój obraz. (z przedmowy Marii Rzepińskiej) Stąd niedaleko już do manierystycznych czy barokowych wręcz zabiegów iluzjonistycznych.

²³ Izba Nowożeńców lub malowany pokój, pomieszczenie pełniące rolę zarówno sali audiencyjnej, jak i reprezentacyjnej sypialni, zawiera na swoich ścianach także sceny z życia rodziny Gonzagi, przedzielone fikcyjnymi pilastrami wspartymi na iluzorycznym marmurowym cokole.

²⁴ W „Klasyki sztuki. Mantegna” oprac. serii S. Peccatori i S. Zuffi, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006 czytamy: „Mantegna musiał czuć się bliski konwencji symbolicznej *Camera picta*, w której migoce wielość znaczeń to prywatnych, to dynastycznych, to znów alegorycznych. Dumę artysty, ale też humanisty i erudyty, widać w zgrabnie ukrytym detalu: ruch obłoku, który zakrywa niebo *oculusa*, odsłania ludzki profil nader podobny do autoportretu, jaki Mantegna umieścił w *Prezentacji w świątyni*. To subtelny sposób wskazania własnej roli w ramach kompozycji, bez reszty opartej na udawaniu” To nie jedyny przykład zainteresowania pracą wyobraźni, w „Cnocie wypędzającej występki” z ok. 1490 roku także znajdziemy ludzkie oblicza w chmurach.

kontynuację w rzymskich realizacjach Pietro da Cortona czy Andrea Pozzo²⁵. Rozróżnienie pomiędzy prawdziwym a fikcyjnym, namalowanym światem jest stale utrudniane w Camera picta: na jednej ze ścian putta z widocznym wysiłkiem podnoszą tablicę zawierającą „publiczny” podpis artysty, odsłaniając tym samym ciężką zasłonę ze skóry, dokładnie taką, jakiej używano na ówczesnym dworze.

Correggio, urodzony około 1489 roku, prawdopodobnie swe pierwsze malarskie doświadczenia zbierał w Mantui, gdzie inspirowały go prace zmarłego w roku 1506 Mantegna, czego dowodzą między innymi freski w S. Andrea w Mantui namalowane około 1507 roku. W latach 1520-21 Correggio malował w Parmie, w kopule kościoła klasztornego Świętego Jana Ewangelisty, „Wizję św. Jana na Patmos”, gdzie udowodnił biegłość w budowaniu przekonującej iluzji przestrzennej dzięki zastosowaniu silnych skrótów ukazanych postaci i zręcznym operowaniu światłem. Nie ma wątpliwości, że wcześniejsza wizyta Correggia w Rzymie, gdzie widział watykańskie freski Michała Anioła i Rafaela, wywarła ogromny wpływ na kompozycję. Malowidło przedstawia świętego Jana, ostatniego apostoła zmarłego zgodnie z tradycją w wieku ponad stu lat, gdy w chwili śmierci widzi wychodzącego mu na spotkanie Chrystusa, otoczonego pozostałymi apostołami. Figury zarówno unoszącego się świętego Jana, jak i otaczających go mężczyzn zyskują zdecydowaną przestrzenność. Obrazy Correggia cechuje elegancja wyszukanych ruchów i gestów, zgodnie z estetyką manieryzmu, którą on sam współtworzył.

Kolejne, najsłynniejsze jego dzieło, powstało na sklepieniu kopuły katedry w Parmie i jest poświęcone wniebowzięciu Marii. Matka Boska, otoczona aniołami, z szeroko rozłożonymi ramionami wznosi się na chmurze do nieba, wprost ginąc w chaosie postaci, chmur i światła. Correggio antycypował tym dziełem ważne cechy barokowego malarstwa iluzjonistycznego, nie dochodząc jednak jeszcze do takich zabiegów, jak przekraczanie przez namalowane postaci fikcyjnych ram sklepień.

Rok 1527 stanowił ważną cezurę w świecie basenu śródziemnomorskiego. Najazd wojsk hiszpańskich, straszliwe Sacco di Rome zakończyło pełną optymizmu epokę renesansu. Nowe wytyczne Soboru Trydenckiego (zakończony w 1563 roku) żądały od sztuki prostoty, zrozumiałości, realistycznej interpretacji oraz emocjonalnego pobudzania odbiorcy do pobożności. Nawet Chrystus winien być ukazany jako „dotknięty, krwawiący, z rozdarta

²⁵ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Yale University Press, New Haven and London 1999, s. 76

skórą twarzy, zdeformowany, poraniony i szpetny”²⁶. Natomiast zalecenia nowo wyniesionych na ołtarze, takich jak Filip Neri czy Jan od Krzyża, wymagały, aby obrazy wzmagaly modlitwy: „tam, gdzie zmysły są najmniej zajmowane, tam modlitwa staje się najintensywniejsza”²⁷. Jednocześnie to czas powstawania ogromnej ilości nowych świątyń: w samym Rzymie od ostatnich dwóch, trzech dekad XVI wieku budowane są Il Gesu, San Andrea della Valle, San Carlo al Corso, Chiesa Nova, San Ignazio... Czym wyjaśnić tą rozbieżność wspaniałych architektonicznie budynków i surowości wobec malunków? Dekoracje plastyczne były nieco późniejsze stylistycznie od wnętrz, w których się znajdowały, z powodu różnicy w czasie aktywności nowych zakonów a kanonizacją ich założycieli. Wczesna „ikonoklastyczna” tendencja, której wyraz dał wspomniany już Filip Neri pragnący białych ścian w Chiesa Nova, została wkrótce poniechana²⁸. Różnicę w przedstawieniach świątynnych II dekady XVII wieku i w dojrzałym baroku widać na przykładzie wizerunków świętych: zrazu w nastroju pobożności, ekstatycznych wizji udzielających się patrzącemu, potem: wznoszących się ku niebu, na obłokach, w otoczeniu aniołów, sugerujących, że oto jesteśmy świadkami a oglądany obraz – naszą osobistą wizją i przeżyciem mistycznym. Nowy nurt egzaltowanej percepcji ekstazy „od wewnątrz”, a nie „z zewnątrz”, związany był z potrzebą szczególnego uhonorowania świętych takich jak Karol Boromeusz, Ignacy, Franciszek Ksawery czy Teresa, ich życia, cudów, ziemskiej i duchowej misji. W dodatku potrzebowano wsparcia i ponownego zaznaczenia dogmatów Kościoła Katolickiego, prawd nadwątlonych przemianami reformacyjnymi. Malowidła miały, wzmacniając wiarę i kierując emocjami, dawać odczucie władzy duchowej nad wiernymi. Świetnie służyło temu zaczerpnięcie z tematów heroiczych żywotów, chwały męczeństwa, wzorów żalu i skruchy, wizji i ekstaz świętych, w zamian za dotychczasowe intymne obrazy dzieciństwa Jezusa²⁹. Jakkolwiek współczesnemu odbiorcy taka komunikacja przez uczucia może wydawać się wyświechtana, nieuczciwa czy pełna hipokryzji, należy pamiętać o narracyjnej konwencji baroku oraz retorycznym sensie gestów i ekspresji.

Pietro Berettini da Cortona, twórca zarówno w dziedzinie plastycznej, jak i architektonicznej czy dekoratorskiej, nie doczekał się sławy, jaka przypadła w udziale Berniniemu i Borrominiemu. Tymczasem ci trzej stanowili panteon artystyczny dojrzałego baroku rzymskiego. Cortona od początku swej kariery w wieku 26 lat aż do końca życia

²⁶G. A. Gilio, *Due Dialogi*, Camerino, 1564 (ed. P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1961, II, 40) [w:] R. Wittkower, op. cit., s. 1 (tłumaczenie z ang. własne)

²⁷ibidem, s. 3

²⁸A dekoracją Chiesa Nuova zajął się kilkadziesiąt lat później sam Pietro da Cortona.

²⁹R. Wittkower, op. cit., s. 16 (parafraza z ang. własna)

będzie jednocześnie zajmował się zleceniami architektonicznymi i plastycznymi, osiągając coraz większe mistrzostwo. Autor dekoracji pomieszczeń we florenckim Palazzo Pitti, wnętrz Chiesa Nuova, zaprojektował także fasady S. Maria In Via Lata czy galerię w Palazzo Pamphili w Rzymie. Kolejne zlecenie przyszło wraz z nowym nabytkiem kardynała Francisco Barberini, który odkupił od rodziny Sforzów w 1625 roku rzymski pałac. Cortona umocnił swoją pozycję jako architekt dzięki zaprojektowaniu drzwi do teatru pałacu, dekoracyjnych partii ścian teatru czy bramy w stylu doryckim prowadzącej do ogrodu pałacowego. Jednak największym osiągnięciem okazały się freski na sklepieniu w Gran Salone. Przed otrzymaniem tego zlecenia Cortona dekorował małą galerię (na końcu pokoi zajmowanych przez Galeria Nazionale d'Arte Antica) oraz kaplicę w apartamentach Taddea Barberiniego.

Lata 1632(3)-1639 narodziły jedno z najwspanialszych dzieł barokowych: dekorację Wielkiego Salonu w Palazzo Barberini. W tym czasie Cortona odbył podróż do Florencji i Wenecji, lecz wpływ tego miasta, choć niezaprzeczalny w całej kompozycji, nie stanowi jedyne źródła koncepcji tej pracy. Nie on pierwszy tworzył iluzjonistyczne freski w Rzymie – wcześniej bracia Alberti dekorowali Salę Clementina na Watykanie, a Guercino tworzył w Casino dell'Aurora - jednak użył wszystkich metod swoich poprzedników z niepowtarzalną dotąd dramaturgią. Cały program Triumfu Bożej Opatrzności i aluzje alegoryczne zostały przygotowane przez protegowanego kardynała Barberiniego: poetę Francesco Braccioliniego. Zrazu wykonawcą ogromnego zlecenia miał być Andrea Carrassei, jednak ostatecznie wygrał Cortona. „Podczas gdy we wcześniejszych realizacjach salony cechowały się płaskim stropem, tym razem Barberini wolał wyniosłe sklepienie”³⁰. Głównym tematem stały się figury unoszące się na niebie w i spoza otwarcia szczytu sklepienia. Obramowanie jest iluzjonistyczną entablaturą przytrzymywaną przez pomosty zawierające różne dekoracyjne elementy otoczone przez atlanty, z trytonami trzymającymi girlandy na rogach oktogonálnych paneli. Architektoniczne obramowanie z girlandami, muszlami, maskami i delfinami zostało namalowane *en grisaille* tak, by łudząco przypominać dekorację *stucco*. W przeciwieństwie do rygorystycznej kwadratury (o której szerzej mowa będzie przy omawianiu dzieł Andrei Pozzo), w „Triumfie Bożej Opatrzności” architektoniczna rama nie ma poszerzać właściwego rozmiaru sklepienia. Dodatkowo dekoracje „stiukowe”, choć czerpały z lokalnej tradycji rzymskiej XVI wieku wykorzystującej stiuk, dokonały transformacji tego zabiegu, „używając” stiuku namalowanego.

³⁰ Jörg, Martin Merz, Pietro da Cortona and Roman Baroque architecture, London 2008, s. 27

Rama dzieli całe sklepienie na pięć oddzielonych przestrzeni, gdzie iluzja jest podwójna: jednakowe niebo łączy różne sceny znajdujące się za fikcyjną stiukową ramą, podczas gdy postacie i chmury nałożone i przenikające przez granicę ramy zdają się wisieć wewnątrz sklepienia wprost nad widzem. To właśnie fakt istnienia owej ramy czyni możliwym percypowanie zarówno iluzjonistycznego poszerzania, jak i iluzjonistycznego kurczenia się obiektywnej przestrzeni.

Możemy mnożyć powiązania formalne tego dzieła: to tradycja północna, wywodząca się od Mantegni, kontynuowanie manierystycznych konwencji postaci ukazywanych na tle architektury, Corriegiowska ciągłość przestrzeni, a także metoda użyta w środkowym polu, *da sotto in su*, w analogii do „Triumfu Wenecji” Paola Veronese. Przypatrzmy się jednak samemu dziełu: z początku figury ponad naszymi głowami zdają się wirować, wręcz grozić upadkiem swych potężnych ciał. Po chwili, kierowani światłocieniem, a w szczególności blaskiem bijącym od aureoli Boskiej Opatrzności, zwracamy uwagę na centrum kompozycyjne i znaczeniowe całości. Ruchy piszących czy lecących figur łączą się z łukiem architektonicznej dekoracji, zaś postacie niesione są na kłębach chmur do punktu, gdzie Boska Opatrzność wznosi symbole papieskiej władzy. Daje ona koronę nieśmiertelności trzem pszczołom Barberinich, zawartym w wieńcu laurowym i koronowanym tiarą oraz kluczami świętego Piotra. Brak linii podziału między poszczególnymi partiami kompozycji nadaje nieporównywalną dynamikę całości. Opatrzność, niesiona wysoko, ponad Czasem i Przestrzenią, władczym gestem wskazując na koronę z gwiazd z pszczołami Barberinich, oręduje do Nieśmiertelności. Trzy wspaniałe lecące pszczoły, będące również symbolem Boskiej Opieki, znajdują się w obramowaniu herbu. Otoczone są wieńcem laurowym trzymanym w formie kartusza przez wyobrażenia trzech cnót teologicznych. Wawrzyn jest zarówno innym emblematem rodu Barberinich, jak i samej Nieśmiertelności. Putto w górnym lewym rogu składa koronę poety: to aluzja do literackiego daru Urbana VIII. Tak zinterpretowany, wysoce perswazyjny „Triumf Opatrzności Bożej” głosi: papież – poeta Urban VIII, wybrany przez Boską Opatrzność i będący zaiste Jej ramieniem, godzien jest nieśmiertelności. Cztery pozostałe sceny, współgrając z centralną, są jakby komentarzem do ówczesnej działalności papieskiej. Ilustrują w tradycyjnym, alegoryczno – mitologicznym stylu jego Męstwo w walce z herezją (Atena Pallas niszcząca Bezczelność i Pychę pod postaciami Gigantów), jego Pobożność sprzeciwiającą się Pożądliwości i Nieumiarkowaniu (reprezentowanych przez satyrów), Sprawiedliwość (Herkules wypędzający Harpie), oraz Roztropność gwarantującą błogosławieństwo pokoju (Świątynia Janusa).

Ten zawiły opis jest wciąż za skromny, by oddać przepych samej realizacji. Dość powiedzieć, że współczesna aranżacja Gran Salone pozwoliła na umieszczenie pośrodku kanap, by obserwatorzy, leżąc, mogli bez drętwiejących karków przez długie chwile wpatrywać się w malowidło sklepienne, odnajdując zawarte w nim symbole. Nigdy później Cortona nie osiągnął – czy też nie aspirował – do podobnej gęstości znaczeń i wzniosłości wyrażonej w tak burzliwym porywie namiętności. Postaci zdają się podążać ku górze, zakreślać wokół własnych osi, kłębić się grupami, z których nieraz dostrzegamy nie figury jako całości, ale jakby tumult wygiętych dłoni i nóg. Na tle tak brawurowych działań iluzjonistycznych dziwić może dawne oburzenie Platona skierowane przeciwko artystom: „Czyż łóżko, które jest bliżej albo dalej, nie jest tej samej wielkości? A więc czy nie należy narysować tego łóżka w wielkości jednakowej? Czy rysowanie łóżka – stojącego daleko – w wymiarach mniejszych nie jest złudzeniem? Czy ci malarze, którzy rysują zgodnie z tą perspektywą, nie są producentami złudzenia, czyli kłamcami”³¹ A przecież, jak poucza Gombrich, a przed nim teoretycy minionych epok, ustaliwszy kąt patrzącego oka można tak zaaranżować anamorfozę, że perspektywiczne zniekształcenie niczym nie będzie się różniło od wyglądu „normalnego”. Czym jest zatem zniekształcenie? Prostą zmianą proporcji, wzajemnych stosunków poszczególnych elementów, składających się na przykład na ludzkie ciało. Gombrich, pisząc o podstawowym błędzie popełnianym przez teoretyków i nas, odbiorców sztuki, który wynika z założenia, że istnieją środki przedstawienia „wyglądów” czy „przestrzeni” samych w sobie, przyrównuje nas do Platona. Podobnie jak ów wróg artystów, także i my chętnie uznajemy za „rzeczywiste” takie przedstawienie, w którym proporcje brył są oddane prawidłowo.

Na tle współczesnych Cortonie malarzy ocena jego dzieł jest niejednoznaczna. Postacie u Andrea Sacchi są bardziej przekonujące, Poussin umie zawrzeć na płótnach treści moralne, a Guercino jest niezrównanym kolorystą. Żaden z nich jednak nie ma temperamentu Cortony w przenoszeniu bogatych idei na najszerzą skalę, unaocznianiu zdarzeń, jego daru narracyjnego, budowania nagłych i nieporównywalnych punktów kulminacyjnych.³²

W tym samym Palazzo Barberini znajduje się niemniej ujmujące, choć dużo mniejsze i nie tak patetyczne jak plafon Cortony, malowidło nasklepienne właśnie Andrea Sacchi³³. Jako protegowany kardynała Antonio Barberniego, Sacchi otrzymał zamówienie od siostrzeńca Urbana VIII, Taddea Barberniego, na przedstawienie alegorii Bożej Mądrości.

³¹ Słowa te przytacza niedosłownie Strzemiński w: W. Strzemiński, op. cit., s. 81

³² Ten fragment, a także poniższe, wybrane sformułowania zaczerpnięte są z: R. Wittkower, op. cit., s. 76 i nast.

³³ Najsłynniejsze jego dzieło, „Wizja świętego Romualda”, znajduje się obecnie w Pinakotece Watykańskiej

Źródłem inspiracji był apokryficzny tekst z „Mądrości Salomona”: „Jeśli zatem, książęta narodów, zachwyty szukacie w tronach i berłach (doczesnych dobrach), lepiej oddajcie szacunek mądrości, bo ona panuje na wieki”³⁴. Mądrość, przedstawiona jako władająca ponad światem kobieta, otoczona jest wyobrażeniami jedenastu cnót, personifikacji jej przymiotów opisanych w apokryficznym tekście. Niewiasta trzyma w lewej dłoni nieskazitelne zwierciadło, symbol *Prudentii*, cnoty roztropności, zaś w prawej: Oko Boże. Pod tronem Bożej Mądrości³⁵ znajduje się słońce, którego usytuowanie wskazuje na znajomość teorii heliocentrycznej. Zaś rozplanowanie gwiazd – pozornie tylko dekoracyjnych, świetlistych punktów namalowanych w przypadkowych miejscach plafonu – wskazuje na głęboko symboliczną prawdę: oto artysta zapisał w ten sposób astralną konfigurację, która ukazała się na niebie nocą z piątego na szóstego sierpnia 1623 roku, kiedy to kardynał Maffeo Barberini stał się papieżem Urbanem VIII!

To właśnie podczas wspólnej pracy w Palazzo Barberini drogi Sacchiego i Cortony przecięły się. Prawdopodobnie w roku ukończenia „Bożej Mądrości” rozpoczęło się tworzenie dzieła Cortony. Pokrewne w tematyce, oba freski różnią się diametralnie pod względem formalnym. Niewielka ilość postaci w „Bożej Mądrości”, które raczej po prostu *są* niż *działają*, wzorowana jest na spokojnym rytmie Rafaelowskiego Parnasu. Według Wittkowera Sacchi rezygnuje w tej kompozycji z iluzjonizmu i maluje jak gdyby na sztalugowym płótnie, nie tworząc jednak obramowanej przestrzeni, lecz otwartą na podobieństwo sceny teatralnej³⁶. Przy okazji rozgorzał też spór pomiędzy Cortoną a Sacchim, konflikt artystów dotyczący starego problemu: czy należy odtwarzać niewielką ilość postaci, czy też tłumnie zapełniać malowidła. Po jednej stronie stali – a wraz z nimi Sacchi – zwolennicy opowiadania historii za pomocą gestów, ekspresji i ruchu, odnoszącej się do zdolności malarza do wyrażenia idei obecnej w umyśle człowieka. Klasyczne teorie – na przykład u Albertiego – zalecają użycie dziewięciu lub dziesięciu postaci, gdyż w tłumie pojedyncze osoby tracą indywidualność i partykularny charakter. Żądanie od obrazu, by, jak w utworze poetyckim czy dramatycznym, postacie miały z osobna jasno opisaną funkcję, Pietro da Cortona znał i akceptował, jednocześnie traktując obraz bardziej jako epopeję³⁷. Jak w eposie – dzieło musi mieć temat główny i wiele pobocznych epizodów. Obraz tchnąć będzie dostojnością i żywotnością dzięki połączeniu grup figur i podziałowi

³⁴ R. Wittkower, op. cit., s. 86 (tekst w publikacji przełożony na język staroangielski, za tłumaczenie dziękuję Magdalenie Dworak)

³⁵ Na którym odnajdziemy herb rodziny Chigich

³⁶ R. Wittkower, op. cit., s. 86

³⁷ Tak różne stanowiska miały jednak wspólny rdzeń w antycznym już, Horacjańskim podejściu do relacji sztuk wizualnych i poetyckich: *ut pictura poesis*.

przykuwających wzrok przestrzeni światła i cienia. Jak chór w antycznej tragedii, epizody obrazu wspierają główny wątek.³⁸

Równolegle z wielkimi malarzami – iluzjonistami tworzył bodaj najwspanialszy rzeźbiarz w historii w ogóle, Bernini, godny następcą Buontalentiego – rzeźbiarza, a zarazem reżysera niezwykłych, iluzjonistycznych sztuczek³⁹. Swą karierę Bernini rozwija, malując dla rodziny Farnese w ich pałacu. Był tam „...do połowy prawie rzeźbiarzem, a przynajmniej malarzem naśladowującym rzeźbiarza... przepyszne pilastry w chiaroscuro, medaliony jakby z brązu i podobizny płaskorzeźb pod sufitem zdawały się odstawać od ściany i być dziełem dłuta (wzorując się na Villa Farnesina Rafaela).”⁴⁰ Dzięki opisom najbardziej reprezentatywnych dzieł GianLorenza poznajemy specyfikę twórczości artysty-cudotwórcy, zdolnego z kamienia, wody czy odpowiednio ukształtowanej przestrzeni, tworzyć do dziś zadziwiające iluzje... Najlepiej wiodło się Berniniemu za pontyfikatu Urbana VIII (kardynała Matteo Barberiniego), który miał powiedzieć nawet: „Wielkie to szczęście dla artysty, że Barberini został papieżem, ale jeszcze więcej musi się cieszyć Barberini, że Lorenzo żyje za jego pontyfikatu”⁴¹. To za jego czasów miały miejsce wydarzenia tak wzburzające Rzymian, jak choćby budowanie baldachimu konfesji świętego Piotra w bazylice pod jego wezwaniem. Wtedy też lud ustami Panquina ocenił pysznego dostojnika: „Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini”⁴². W 1644 roku z polecenia kardynała Federico Cornaro Bernini zajął się dekoracją kaplicy S. Maria della Vittoria⁴³, tworząc przedstawienie *Świętej Teresa ugodzonej strzałą Bożej Miłości*. Oddajmy głos Chłędowskiemu: „Nikt przed nim nie zdołał wykonać posągów przedstawiających tak skomplikowane, gwałtowne i delikatne uczucia ludzkie. Tą grupą wkroczył on niejako w dziedzinę malarstwa, a dłuto jego prawie pędzlem się stało, umiał bowiem jak malarz wywołać nieporównaną grę światła i cieni w marmurze... zawiera psychiczne tajemnice, jakie w ogóle mało który marmur w sobie mieści... nadziemskie uczucia i tyle tonów ziemskiej zmysłowości”⁴⁴.

Jakże dziwnie na tym tle brzmią słowa innego artysty, niemal o dwieście lat

³⁸ Te dwa różne stanowiska, poparte teoretycznymi wyjaśnieniami, wynikały także z poruszania się w innych kręgach artystycznych. Przykładowo Sacchi, zwolennik stylu Algardiiego czy Poussina, bronił zasad umiaru, poszanowania *decorum* i naturalnej gestykulacji w obrazach. Te i wcześniejsze uwagi wywodzą się z przytaczanego już wstępu do „Art and Architecture...” Wittkowera.

³⁹ Wystarczy przywołać manierystyczne zabiegi Buontalentiego i dzieło takie jak słynna Grota w Ogrodach Boboli przy Palazzo Pitti we Florencji

⁴⁰ K. Chłędowski „Rzym. Ludzie baroku”, s. 402

⁴¹ ibidem, s. 405

⁴² „Czego nie uczynili barbarzyńcy, tego dokończył Barberini” w nawiązaniu do przetopienia na baldachim brązowych ozdób z Panteonu Agryppy, ibidem, s. 409

⁴³ Na pamiątkę zwycięstwa wojsk katolickich w bitwie na Białej Górze

⁴⁴ ibidem, s.420-421. Te same słowa można odnieść do innej rzeźby Berniniego, *Agonii błogosławionej Ludovici Albertoni*

wcześniejszego: „Mówi rzeźbiarz, że nie może wykonać jednej postaci, nie stwarzając jednocześnie nieskończonej liczby innych, ze względu na nieskończoną mnogość zarysów, których ilość jest ciągła. Odpowiemy, że nieskończenie mnogie zarysy takiej figury sprowadzają się do dwóch półfigur.... I takie połowy, jeśli będą miały stosownie rozmieszczone wypukłości we wszystkich swych częściach, same przez się bez innego kunsztu odpowiadać będą nieskończonej mnogości figur, które rzekomo miał zrobić rzeźbiarz.”⁴⁵ Dalej zaś Leonardo przekonuje: „Pierwszym cudem, który przejawia się w malowidle, jest to, iż ma ono pozór oderwanego od ściany lub innej płaszczyzny i ludzi w ten sposób [nawet] przenikliwy osąd, choć w rzeczywistości nie jest oddzielone od płaszczyzny ściany; rzeźbiarz – w danym wypadku – wykonuje dzieła, które wydają się tylko tym, czym są w rzeczywistości; tu leży przyczyna tego, że malarz musi posiadać znajomość cieni odpowiednich wobec światła. Rzeźbiarz nie potrzebuje takiej wiedzy...”⁴⁶. Nie na miejscu zdają się być, na tle twórczości Berniniego, słowa: „Powie rzeźbiarz, że wykona płaskorzeźbę i ukaże za pomocą perspektywy to, czego nie ma w rzeczywistości. Odpowiemy, że perspektywa jest członem malarstwa i że w tym wypadku rzeźbiarz staje się malarzem...”⁴⁷

Tworzenie iluzji, przenikanie się prawdy i złudy – to zabiegi bliskie sztuce nie tylko malarskiej. W dobie renesansu, manieryzmu i baroku podobnie działo się w dziełach rzeźbiarskich i architektonicznych, w czym niepoślednia rola przypada zjawisku teatralizacji, powszechnemu zwłaszcza w XVII wieku. Gdy patrzymy na postać świętego Longina, wyrzeźbionego dłutem Berniniego w jednej z nisz bazyliki świętego Piotra, nieodparcie przychodzi do głowy skojarzenie ze śpiewaniem arii operowej i żywiołowymi, iście aktorskimi gestami.⁴⁸ Iluzjonizm, zacierający granicę między prawdą a wyobrażeniem, był równie emocjonalny i wszechogarniający jak sztuki teatralne, tak samo pozwalając zapomnieć o codzienności. Sam Bernini lubił przedstawienia sceniczne, układał komedie, a korzystając z karnawału 1637r. wystawił farsę, w której wyśmiewał przeciwników oskarżających o naruszenie fundamentów kopuły bazyliki św. Piotra (którzy nota bene odegrali się w następnym karnawale). Chłędowski raczy nas wspaniałym opisem teatralizacji życia XVII- wiecznego Rzymu. Pozwolę sobie przytoczyć szerszy fragment tej relacji, by wprowadzić czytelnika w kulturę, w której tworzono najwspanialsze iluzjonistyczne dzieła: „Za czasów cesarskich zaspokajano lud rzymski chlebem i zabawami; w XVII wieku

⁴⁵L. da Vinci, op. cit., s. 145

⁴⁶ ibidem, s. 146

⁴⁷ ibidem, s. 144

⁴⁸ W samej bazylice miały miejsce zresztą przedstawienia teatralne, takie jak przy okazji kanonizacji królowej Elżbiety w 1625 roku (za Chłędowskim)

skapiono mu chleba, ale natomiast mógł się plebs patrzeć na festyny, na religijne i świeckie pochody, wjazdy ambasadorów, teatry, których urządzano bez liku. Zdaje się, że wszystkie pragnienia klas zamożnych zespoliły się w żądzy okazania blasku i przepychu. Kościół chciał olśnić społeczeństwo barwnymi procesjami, wystawnymi nabożeństwami, za przykładem kościoła szli papiescy nepoci, zagraniczni ambasadorowie i rzymscy magnaci... Ludowi mniej więcej było obojętne, jaki powód był tych festynów, czy *possesso* papieskie, czy beatyfikacja jakiejś zasłużonej osobistości, czy wjazd królowej szwedzkiej, czy maskarada... Bernini był najpierwszym, najznakomitszym reżyserem tych rzymskich zabaw XVII wieku... Czy budowano wspaniały katafalk dla zmarłego kardynała, czy ozdabiano kościół na uroczystość kanonizacji jakiego świętego, czy miano grać komedię w salonach Colonnów, wszędzie wzywano pomocy Gianlorenza.”⁴⁹

Najsławniejszy spektakl Berniniego, opisany przez Maksymiliana Montecuccoli i wystawiony w 1637 roku, nosił tytuł „Due teatri, l’uno a specchio dell’altro” („Dwa teatry, jeden przegłądający się drugiemu w lustrze”). Jest on wspinałym dowodem na bliskość iluzjonistycznych malowideł i lubiącego się w złudzie teatru oraz ówczesnego przenikania się różnych dziedzin artystycznej fantazji⁵⁰. Oto jego opis: Na scenie pojawiają, częściowo żywi a częściowo namalowani, ludzie, zupełnie podobni do prawdziwej publiczności. Pomiędzy nimi przechadza się dwóch Coviellów – blagierów: jeden udaje, że rysuje prawdziwą publiczność, a drugi – że tą namalowaną. Pierwszy zwraca uwagę kompana, że stojąc tak tyłem, nie okazuje dobrego wychowania widzom. „Wszak i ty obrażasz słuchaczy” – mówi drugi – obracając towarzysza do malowanych słuchaczy. Ostatecznie obaj nie wiedzieli już, jak się ustawić, by nikogo nie obrazić. W końcu więc przeciągnęli płótno wzdłuż sceny i każdy grał przed swoimi widzami. Każdy deklamował swój monolog, by potem znów znaleźć się przed sceną i opowiadać sobie nawzajem o swojej grze, pokazując np. widoki nocy, przesuające się obłoki, wiejskie dziewczęta wesoło tańczące... Na koniec

⁴⁹K. Chłędowski, op. cit., s. 431-432, gdzie dalej czytamy m.in. o procesji kard. Pallotta della nazione della Marca: „... widowisko niezrównane, urządzono je w nocy dla większego wrażenia; przeszło sześćset pochodni oblewało ulice czerwonym blaskiem, w oknach jarzyło się tysiące świec. Wśród procesji niesiono dużego Chrystusa na krzyżu... posuwano na kółkach kaplicę zbudowaną z drzewa na wzór Santa Casa di Loreto, którą aniołowie nieśli przez morze tak doskonale naśladowane, że zdawało się ludziom, iż widzą przed sobą prawdziwe fale”. Polskim odpowiednikiem takiej wszechogarniającej teatralizacji byłaby sarmacka *pompa funebre*, która zyskała popularność także poza krajem – wystawna, reżyserowana, niekiedy wręcz groteskowa ceremonia pogrzebowa z katafalkami o przeróżnych alegorycznych kształtach, aniołami dmącymi w trąby czy skrzydlatymi kościotrupami.

⁵⁰W późnym baroku przenikanie się sztuk było szczytowe: malowidło Pozza do sceny Tiepola wymagające proscenium, kurtyny, kulisy w technice kwadratury oraz namalowanych aktorów wykraczających z bocznych skrzydeł, grało ważną (a często i najważniejszą) rolę. Późny barok obsesyjnie zresztą zajmuje się teatrem: w 1678 roku zagrano 130 komedii na prywatnych scenach w samym tylko Rzymie (za: R. Wittkower, op. cit., wstęp, s. 3)

zaś „... wszedł korowód paziom ubranych w żałobę i niosących czarne, zapalone pochodnie. Za nimi wjechała śmierć na chudej szkapie, z kosą ...(...) śmierć przecina nić wszystkich komedii i odbiera chęć do wszelkich światowych przyjemności.”⁵¹ Bóg ukarał złe postęпки oszukujących Coviellów, fałszerzy sumień publiczności: nad ich głowami zawałił się dom: „Było na co patrzeć – powiada Montecuccoli – na scenę spadały wśród kurzu belki, kamienie, wapno, wnoszono trupy ludzi zabitych, sceny godne podziwu całego świata”⁵². Truizmem jest stwierdzenie, że mroczny koniec spektaklu nie miał wywołać w widzach reakcji pokutnych, a jedynie zadziwić obecnych spektakularnym efektem „gniewu Bożego”⁵³

Dla Berniniego elementem gry – wyszukanej, pełnej erudycyjnych odwołań i zaskakującej – była także woda, którą po mistrzowsku ujarzmił w swoich rzymskich fontannach. Wystarczy wymienić dwie z nich: Fontannę Trytona na Piazza Barberini (początkowo na rogu Via Sistina) oraz Fontannę Czterech Rzek na Piazza Navona. W tej pierwszej tryton staje się wręcz elementem rozpryskującej i mieniającej się wody⁵⁴. Druga zaś przedstawiając rzeki Nil, Ganges, Dunaj i Rio della Plata, była swoistą apoteozą ruchu, życia, flory i fauny dalekich krajów. Promienie słoneczne padające na skały i malownicze jaskinie z marmuru powodują, dzięki umiejętne mu zastosowaniu działania wody, wrażenie poruszania się umieszczonych tam potwornych zwierząt, czatujących na każdego, kto się przybliży.⁵⁵

„W drugiej połowie XVII wieku z Cortonowskiej linii jego malarstwa freskowego wyłoniły się dwie odmiany prowadzące już ku barokowi późnemu”⁵⁶. Pierwszy nurt był dekoracyjny, drugi zaś, z którym związany był Andrea Pozzo, wymagał stosowania perspektywicznych wykresów elementów architektonicznych. Jak więc w praktyce wyglądało konstruowanie owych elementów? Przede wszystkim opierano się na silnym uproszczeniu – przedmiotów i metod tworzenia ich obrazów. W swoim traktacie Pozzo przedstawia zasady konstruowania perspektywy, pokazując detale architektoniczne w dwóch rzutach i na ich

⁵¹K. Chłędowski, op. cit., s. 436

⁵²Równie drastyczne efekty osiągnął Bernini w swojej komedii „Inondazione delle Tevere” (rok po rzeczywistym wylewie Tybru) z 1638 roku: W głębi sceny widać było kościół św. Piotra, zamek św. Anioła, zaś na pierwszym planie – Tyber z piętrzącymi się falami. W części rzeki „...najbardziej zbliżonej do publiczności przepływała prawdziwa woda, a żywi ludzie krążyli w łodziach z jednego brzegu na drugi, urzędnicy i służby miejscy pracowali nad utwierdzeniem wałów obawiając się, że rzeka wystąpi z brzegów”. (ibidem, s. 436). Wał jednak wkrótce pęka, publiczność ucieka, a Bernini, który wszystko przewidział, tuż przed publicznością wstrzymuje wodę. Cel moralny został osiągnięty: udana dobroć, udane miłosierdzie, hipokryzja pociągająca za sobą gniew boży (za Chłędowskim)

⁵⁴Temat, wzięty z „Przemian” Owidiusza, odnosi się do trytona dmącego w muszlę pieśń pokoju po potopie świata (nie zaś, jak podaje Chłędowski, „jakąś pieśń barbarzyńską” (ibidem, s. 423)

⁵⁵Obawa oglądających fontanny Berniniego nie wydaje się całkiem bezpodstawna, wzięwszy pod uwagę anegdotę z czasów rzymskich: gdy papież Innocenty, znieczierpliwiony przedłużającym się otwarciem Fontana di Quattro Fiumi, po kolejnej bezowocnej wizycie na Piazza Navona odwrócił się, by już odejść, Bernini niespodziewanie puścił wodę, oblewając dostojnika kościelnego. Mokremu papieżowi ukazał się ukończony już cud rzeźby i inżynierii (za Chłędowskim)

⁵⁶J. K. Ostrowski, Sztuka włoska XVII i pierwszej połowy XVIII wieku; [w:] Sztuka świata, Warszawa 1994

podstawie, „w oparciu o metodę punktów przebicia promieni widzenia z tłem konstruowany jest obraz perspektywiczny detalu.”⁵⁷ Pozzo przywiązuje wagę do skali obiektu, zachowując proporcję między obiektem a obserwatorem i dbając, by położenie pozornej architektury względem obserwatora tworzyło niesamowitą iluzję głębi. Doznania są modyfikowane przez przewidywania, domysły i założenia⁵⁸

Pozzo był wszechstronnym artystą – wybitnym zarówno architektem, malarzem, pisarzem, jak i scenografem. Podobnie jak wyżej wspomniany Gianlorenzo Bernini, jego twórczość przenikał aspekt teatralizacji, a kompozycje w licznych kościołach równały się z najlepszymi układami scenograficznymi, przypominając architekturę teatru. Pozzo tworzył wykresy perspektywiczne elementów architektonicznych będących postawą do tworzenia malowideł iluzjonistycznych – architektonicznych we wnętrzach architektonicznych. Był także autorem tak fantastycznych pomysłów, jak, niestety niezrealizowany, projekt „siedzących” kolumn⁵⁹

Kwadratura, iluzjonistyczny obraz architektury fikcyjnej, wykorzystuje fakt zakrzywienia sklepienia tworzącego obraz niekolinearny⁶⁰. Tworzy ona iluzję zwiększającą przestrzeń, w której architektura iluzjonistyczna w sposób dla oka wręcz niedostrzegalny przechodziła w realną (a wysokość świątyń ma tu swoje znaczenie). Świadome działanie kontreformacyjnej jezuickiej retoryki ma na celu efekt uobecnienia świętych i samego Boga w tak wyodrębnionej sferze sacrum. Do tak efektywnej perswazji, trzeba było jednak wykazać się szczególnymi umiejętnościami... Zaznacza się tutaj wpływ Berniniego, twórcy Tronu świętego Piotra, który, jako wspaniałe zamknięcie perspektywy wnętrza rzymskiej bazyliki i symbol władzy papieża nad całym kościołem, jest niedoścignionym wzorcem barokowego związania wszystkich sztuk: rzeźby, architektury, światła i koloru. Architektura i rzeźba tworzą kompozycję o wręcz malarskim charakterze, do której został też włączony niematerialny efekt światła przenikającego przez owalny witraż na górze

⁵⁷ A. Żaba, J. Czajor, Traktat Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum...* jako nowoczesny podręcznik dla barokowych kwadraturzystów, s. 41 (artykuł jest rozszerzeniem referatu wygłoszonego na II Ogólnopolskim Seminarium *Nowoczesne Nauczanie Geometrii i Grafiki Inżynierskiej*, Wisła 1998 r.)

⁵⁸ E. Gombrich, op. cit., s. 295

⁵⁹ Sam Pozzo pyta w swoim „Traktacie...”: skoro kolumny i obramienia drzwi mogą być zastąpione posągami zwanymi kariatydami: dlaczego kolumny nie mogą siedzieć? [4/s.opis do fig. 75/cz.II]. W artykule, z którego pochodzi przytoczony cytat, pojawia się postulat, iż „kształt kolumn pozzowskiego ołtarza jest zbliżony do deformacji uzyskanej na drodze anamorfozy [oraz] jest prawdopodobne, że Pozzo mógł oglądać odbicie rysunku w lustrze cylindrycznym w barokowym Rzymie” (A. Żaba, *Siedzące kolumny Andrea Pozzo*, [w:] *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Geometrii i Grafiki Inżynierskiej*, Zeszyt 12 (2001), s. 66

⁶⁰ Przypomnijmy: podczas gdy w perspektywie linearnej (na powierzchni płaskiej) obrazem prostej jest zawsze prosta, w perspektywie niekolinearnej obrazem prostej jest krzywa, chyba że prosta w rysowanym obiekcie jest równoległa do tła – tak więc tylko poziome elementy fikcyjnej architektury zachowują prostoliniowość.

Pierwszy kościół jezuicki wybudowany w Rzymie, wzór dla kolejnych kościołów jezuickich w całej Europie, to Il Gesu⁶¹. W nawie kościoła został iluzjonistyczny „Triumf imienia Jezus”. Przyjrzyjmy się jednak bliżej realizacji Andrea Pozzo z lat 1691 – 1694 w jezuickim kościele San Ignazio – mowa o monumentalnym fresku „Alegoria dzieła misyjnego Jezuitów” na sklepieniu nawy środkowej, szerokiego na 17 i długiego na 36 metrów. Podczas gdy w apsydzie przedstawiono sceny z życia św. Ignacego, założyciela Towarzystwa Jezusowego, sklepienie poświęcono apoteozie samego świętego. Treść kompozycji sklepiennej nawiązuje do słów Jezusa: „Ogień przyszedłem rzucić na ziemię i jakże pragnę, żeby on już się rozpałił.” (Łk., 12,49). Pośrodku fresku znajduje się św. Trójca, od której promień światła biegnie do św. Ignacego, unoszonego na obłokach przez anioły i tam dzieli się na cztery promienie, biegnące ku wówczas znanym czterem kontynentom, przedstawionym na poziomie attyki iluzjonistycznej architektury. Boski ogień został więc przekazany od Chrystusa do św. Ignacego, który z kolei rozdzielił go dla świata. Inni jezuiccy święci jak św. Alojzy Gonzaga, św. Franciszek Ksawery i św. Stanisław Kostka zaludniają niebo, nie powodując przeładowania kompozycji. Personifikacje części Ziemi zwracają się ku świętem, ponieważ wyłącznie dzięki pracy misyjnej zakon jezuitów wyzwolił je z herezji i bałwochwalstwa. Z mistrzostwem potraktowano przedstawienia obłoków: raz są one siedziskami dla postaci świętych czy aniołów, raz stanowią tło dla rozgrywających się „niżej” wydarzeń. Ciekawym elementem są naturalistycznie potraktowane personifikacje kontynentów⁶², posiadające etniczne ubiory i ozdoby, a nawet charakterystyczne dla regionu zwierzęta. Afryka to czarna kobieta z krokodylem trzymająca potężny kiel słońca, Azja dosiada wielbłąda, Europie towarzyszy koń, natomiast Ameryka, uosabiana przez Indiankę Maję, ukazana została z pumą. Fascynujące, że Pozzo przetransponował tu znany motyw ikonograficzny Religii walczącej z Herezją, z tą różnicą, że w tym przypadku to właśnie Indianka w tradycyjnym pióropuszu i wzniesioną dzidą odrzuca od siebie postaci uosabiających konkwistadorów.⁶³

⁶¹Ignazio di Loyola już od 1550 roku postulował budowę tego kościoła, rozpoczęto ją jednak dopiero w 1568 roku dzięki wsparciu Alessandro Farnese, Projekt Jacopo Barocci da Vignola został zrealizowany z fasadą Giacomo della Porta, który zmodyfikował również kształt kopuły, czyniąc z niej dominantę formalną.

⁶²„W sztuce nowożytnej trzy części świata [Europa, Azja i Afryka] przedstawiane są przede wszystkim pod postacią personifikacji. Od 1492 r. dołączyła do nich Ameryka. Nie istnieją ogólne atrybuty lub inne znaki charakteryzujące wszystkie części świata. Atrybutem Europy jest korona, hełm, broń, koń, księga, świątynia i krzyż, jako, że stanowi ona część świata militarnie i kulturalnie przewyższająca pozostałe. Inne części świata wyróżniane są poprzez nadawanie im egzotycznych lub rasowych cech. Popularność tego tematu pochodzi ze świata pojęć kontrreformacji - personifikacje ukazywały wszystkie miejsca, w których rozprzestrzeniło się chrześcijaństwo.” Leksykon sztuki chrześcijańskiej dostępny na:

http://www.opoka.org.pl/bibl_ioteka/I/IS/leksykon_sztuki_chrz07.html (dostęp z dnia 25.06.2009, 10:00)

⁶³ Za tę uwagę dziękuję doktorowi Krzysztofowi Moraczewskiemu

Kompozycja fresku jest podłużna, „otwarta” wprost na niebo, sugerując istnienie następnych kondygnacji, które giną w chmurach i przechodząc w sferę wyobraźni obserwatora.⁶⁴ Strefa przejściowa to namalowane konsole podtrzymujące górną część kondygnacji architektonicznej. Tak więc iluzjonistyczne elementy takie jak łuki czy kolumny wyrastają optycznie z rzeczywistej architektury, stanowiąc niejako jej przedłużenie. Konsole dźwigające kolumny górnej kondygnacji przypadają na wysklepki międzulunetowe i stanowią przedłużenie dolnych pilastrów.

Zdobycze perspektywy pozwalają wypełniać przestrzeń niczym scenografia budowana w teatrze, brawurowo tworząc iluzjonistyczną przestrzeń i stanowiąc niebywale rozwinięcie Raffaelowskich koncepcji z watykańskich pokoi papieskich. Można powiedzieć, że rozwinięcie to doprowadziło do osiągnięcia niemożliwego: uzyskania nieskończonej (sic!) przestrzeni na sklepieniu San Ignazio, którego punkt centralny stanowi postać świętego, w którego figurze zbiegają się linie perspektywiczne rzeczywistej i fikcyjnej architektury plafonu. Pozzo był skrupulatnym artystą i teoretykiem: gdy trwały jeszcze prace nad realizacją dzieła, architektoniczny projekt fresku umieścił w swoim traktacie z 1693 roku.⁶⁵

Stając w zaprojektowanym przez artystę *punto stabile* (o którym pisał już Leonardo w przytoczonym wcześniej traktacie), ulegniemy złudzeniu, że wszystkie elementy są proste, niezakrzywione. Pozzo, proponując w swoim traktacie umieszczenie siatki – wykresu ze sznurów na wysokości sklepienia, dał instrukcję przenoszenia szkicu na każdą nieregularną powierzchnię.⁶⁶ Takie skrupulatne wyliczenia owocują dziełem wywołującym potężny efekt psychologiczny: „Iluzjonistyczne plafony przedstawiające motywy architektoniczne w barokowym wnętrzu dlatego działają tak silnie, bo przedstawiają coś, co w końcu by mogło istnieć naprawdę. Twórcy tych malowideł starali się zwłaszcza zacierać jak najskuteczniej przejścia między bryłą budowli a płaskim obrazem, toteż z konieczności interpretujemy obydwie grupy jednakowo.”⁶⁷

Powróćmy do niejednoznacznego pytania o intencję malarzy iluzjonistycznych: czy chcieli oni raczej wprowadzać w błąd czy odkrywać prawdę przed odbiorcą? Szczególnie ciekawym

⁶⁴Przy opisie fresku korzystałam z referatu Gabrieli Karolczak dostępnego na:

www.gerwazy.lo3.wroc.pl/~pszewcz/pozzo1.doc (dostęp z dnia 01.06.2009, 10:10)

⁶⁵Podobnie przy realizowaniu iluzjonistycznych kopuł, takich jak w S. Francesco Saverio w Mondovi czy w S. Ignazio w Rzymie., Pozzo opracowywał wzory dla typów takich kopuł w swoich teoriach. Druga z nich, wielkie malowidło na płótnie umieszczone na sklepieniu w transepcie świątyni, miało być w przyszłości zastąpione freskiem, Pozzo dał więc wykład na temat wykreślenia perspektywy ukośnej tej kopuły w swoim traktacie.

⁶⁶ Jedną osobą trzymającą sznur miała stać w *punto stabile*, by druga – na rusztowaniu - dopasowała drugi koniec linki do sklepienia. Punkt znajdujący się na sklepieniu był obrazem punktu przecięcia sznura przez wykres umieszczony na wysokości początku sklepienia. Pozzo przy tworzeniu fresków do S. Ignazio narysował ponad tysiąc szkiców, by przenieść obraz na sklepienie kolebkowe (z referatu Gabrieli Karolczak, op. cit.)

⁶⁷Gombrich, op. cit., s. 294

jest umieszczenie twórczości Pozza w kontekście etycznych rozważań nad zdolnością intelektu do rozróżniania prawdy w świecie. Dla Kartezjusza żyjącego w latach 1596 – 1650 iluzje były przeszkodą zmysłów na drodze do poszukiwania prawdy. Galileusz, współczesny Kartezjuszowi, mimo że przyznawał się do sympatii dla malarstwa iluzjonistycznego, uważał, że anamorfozy są wręcz niepoprawne w tak celowym oszukiwaniu ludzkiego oka. Zaś dla samego Andrei Pozzo efektem połączenia prawdy i iluzji była możliwość uobecnienia sfery sacrum. Przez użycie takich zabiegów malarskich chciał osiągnąć rozumienia prawdy. Sam Bóg przecież znajdował się w punkcie zbiegu linii perspektywicznych, jego przedstawienie malarskie nie było zniekształcane, by z *punto stabile* wyglądało trafnie. Takie rozumienie zadania sztuki było odbiciem zaleceń św. Ignacego, który w swych pismach namawiał do wczuwania się przez odbiorcę dzieła.. Przy opisie piekła czytający miał widzieć wielki ogień, usłyszeć krzyki i płacze, poczuć zapach dymu, zasmakować łez, sparzyć się ogniem... Obrazy Pozza rzeczywiście pobudzają nas do przewidywań i budowania w ten sposób imaginacyjnego świata złudzeń, stanowiąc jednocześnie wykładnię i propagandę wiary Towarzystwa Jezusowego.

Warto przytoczyć inny przykład budowania iluzji, tym razem nie w obrębie kwadratury, ale czysto architektoniczny. Mowa tu o dziele Francesco Borrominiego, innego rzymskiego twórcy niebywałych efektów iluzjonistycznych między innymi w niewielkim San Carlo alle Quattro Fontana czy San Ivo alla Sapienza. W galerii znajdującej się w rzymskim Palazzo Spada artysta wzmocnił efekt głębokiej przestrzeni poprzez zastosowanie zadziwiającego zabiegu: oglądana przestrzeń wydaje się znacznie dłuższa, niż jest w rzeczywistości, o czym można się przekonać tylko przechodząc przez galerię, zdając sobie sprawę z różnicy między realną a odczuwaną odległością. Sztuczność ta opiera się na stopniowym zbiegu elementów architektonicznych do punktu wyjścia, obniżania ramy nad kolumnami i stopniowo podnoszącego się poziomu podłogi. Galeria powstała w latach 1652-53 stwarza niezwykle intrygujący efekt: sugestię przestrzeni co najmniej trzykrotnie głębszej niż w rzeczywistości (8, 60 metra). Pozornie proste zabiegi powodują wrażenia podobne do tych odczuwanych podczas oglądania „Apoteozy świętego Ignacego” czy „Triumfu Bożej Opatrzności”. Początkowy łuk sklepienia galerii jest wysokie na sześć i szerokie na trzy metry, podczas gdy ostatni jest wysoki na dwa i szeroki na około 1 metr! Gdy obserwator dociera do umieszczonej na końcu statuy, ze zdumieniem przekonuje się, mierzy ona zaledwie 80 centymetrów!

Jak się przekonaliśmy, dzieła Piero della Francesca, Pozzo i Borrominiego mają ze sobą wiele wspólnego, opierając się na przejściach między bryłą a płaszczyzną, które my,

obserwatorzy, z konieczności interpretujemy jednakowo: „Z podobnych przyczyn malarze renesansowi często wywoływali wrażenie głębi, przedstawiając posadzki o wzorze szachownicy. Zakładając, że podłoga jest płaska, a poszczególne pola szachownicy mają jednakową wielkość, musimy wrażenie ich stopniowego zmniejszania się odebrać jako rozciąganie się w głąb. Ale i tu, jak zawsze, doznanie głębi polega na naszym, widzów, udział – na naszym założeniu, które rzadko sobie uświadamiamy”⁶⁸

Wszelka iluzja⁶⁹ – jak i każde przedstawienie – mają prawo bytu jedynie na mocy naszej zdolności do przewidywania i projekcji. U Filostrata czytamy: „człowiek, oglądający dzieła malarskie i rysunkowe, sam musi posiadać zdolności odtwórcze” oraz: „nikt by nie pojął wizerunku konia czy byka, jeśliby przedtem nie wiedział, do czego te zwierzęta są podobne”⁷⁰. Jednocześnie bez kulturowych kompetencji i doświadczenia nie wystarczy wyobrażanie sobie, jak coś powinno wyglądać – by na przykład dostrzec w namalowanych chmurach ludzką twarz. To dzięki wielowiekowemu obcowaniu z dwuwymiarowymi przedstawieniami trójwymiarowej przestrzeni „van Gogh odkrył coś niepomierne większego: to mianowicie, że świat widzialny może być zobaczony w kłębowisku linii. Dla wielu z nas zżęte pola i cyprysy kojarzą się z van Goghem. Przedstawienie bowiem działa zawsze w obydwie strony, ustanawia ogniwo, przez które uczymy się przełączać z jednej interpretacji na drugą.”⁷¹

Warto jednak pamiętać, by przy osobistym zetknięciu z największymi dziełami iluzjonistycznymi, których niewielki odsetek został tu wspomniany, nie badać praw geometrii i wymiarów: doświadczenie złudzenia nie może być połączone z jego obserwacją tak, jak nie można zachować jedzonego ciastka (ze wstępu do „Sztuki iluzji” Gombricha)

⁶⁸ E. Gombrich, op. cit., s. 256

⁶⁹ Dla porządku dodać należy również ważne aspekty tworzenia iluzji – a nie poruszane szerzej w niniejszej pracy – takie jak sugerowanie ruchu w statycznych obrazach oraz wpływanie na jakość zobaczonego koloru – które to zabiegi przytacza Gombrich w swej „Sztuce i złudzeniu...”, powołując się na dzieła Tiepola czy Velazqueza

⁷⁰ E. Gombrich, op. cit., s. 255

⁷¹ E. Gombrich, op. cit., s. 235

Bibliografia:

- Katalog „Oko. Obraz. Rzeczywistość.” ekspozycji stałej Muzeum Sztuki w Łodzi
- Ernst Gombrich, „Sztuka i złudzenie: o psychologii przedstawienia obrazowego”, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1981
- Władysław Strzemiński, „Teoria widzenia”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958
- Leone Battista Alberti, „O malarstwie”, Wydawnictwo PAN, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1963
- „Klasyki sztuki. Piero della Francesca” oprac. serii Stefano Peccatori i Stefano Zuffi, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006
- Leonardo da Vinci, „Traktat o malarstwie”, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1961
- „Klasyki sztuki. Mantegna” oprac. serii Stefano Peccatori i Stefano Zuffi, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2006
- Rudolf Wittkower, „Art and Architecture in Italy 1600-1750”, Yale University Press, New Haven and London 1999
- Jörg, Martin Merz, „Pietro da Cortona and Roman Baroque architecture”, London 2008
- Kazimierz Chłędowski „Rzym. Ludzie baroku”
- J. K. Ostrowski, „Sztuka włoska XVII i pierwszej połowy XVIII wieku”, [w:] Sztuka świata, Warszawa 1994
- Antonina Żaba, Jerzy Czajor, „Traktat Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum...* jako nowoczesny podręcznik dla barokowych kwadraturzystów”, (artykuł jest rozszerzeniem referatu wygłoszonego na II Ogólnopolskim Seminarium *Nowoczesne Nauczanie Geometrii i Grafiki Inżynierskiej*, Wisła 1998)
- Antonina Żaba, Siedzące kolumny Andrea Pozzo, [w:] Biuletyn Polskiego Towarzystwa Geometrii i Grafiki Inżynierskiej, Zeszyt 12 (2001)

Źródła internetowe:

- http://www.opoka.org.pl/bibl_ioteka/I/IS/leksykon_sztuki_chrz07.html
- www.gerwazy.lo3.wroc.pl/~pszewcz/pozzo1.doc