

Małgorzata Wawrzak

Zakład Muzealnictwa

## Piękne i szkaradne. Motyw maski na drodze rozwoju i transmisji nowożytnej groteski

Wybitny XVI-wieczny pisarz satyryczny, *ojciec literatury francuskiej*<sup>1</sup> Francois Rabelais, miał wypowiedzieć takie słowa: *Obecnie wszystkie nauki ożyły i wróciły do czci, języki zmartwychwstały [...] Kwitnie sztuka drukarska, tak wyborna, tak udoskonalona, którą wynaleziono swego czasu z natchnienia bożego, tak jak bronń palną z podszeptu szatana. Świat jest pełen ludzi uczonych, najwspanialszych księgarń, najświatlejszych nauczycieli i sądzę, że ani za czasów Platona, ani Cyncerona nie było takich ułatwień w nauce jak obecnie*<sup>2</sup>. To stwierdzenie dobitnie określa rolę, jaką u progu nowożytności odegrał rozwój technik i oficyn drukarskich, które dały szerokie możliwości szybkiego transferu nie tylko ważnych dla rozwoju humanizmu tekstów wybitnych myślicieli, ale również obrazów, projektów i wzorów. Z nich inspirację czerpali artyści i rzemieślnicy całej niemal Europy. Szczególnie zapotrzebowanie na wzorniki było wówczas ogromne, a zdarzały się oficyny, które drukowały je w kilku wersjach językowych.

---

<sup>1</sup> Tak za Chateaubriandem nazwał Rabelais'a Tadeusz Boy-Żeleński w słowach *Od tłumacza*, [w:] F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, tłum. T. Boy-Żeleński, s. 2, on-line: wolnelektury.pl

<sup>2</sup> *Wiek XVI–XVIII w źródłach. Wybór tekstów źródłowych z propozycjami metodycznymi dla nauczycieli historii, studentów i uczniów*, oprac. M. Sobańska-Bondaruk, S. B. Lenard, Warszawa 1999, s. 94.

W 1555 roku, w oficynie drukarskiej Hansa Lieftrincka w Antwerpii, ukazała się seria projektów Cornelisa Florisa *Maskei fantastyczne*<sup>3</sup>. Zbiór zawierał projekty 17 masek, które miały być przydatne w pracy malarzom i kamieniarzom (fot. 1). Floris (1513/14–75), znany z wielu wybitnych realizacji, rzeźbiarz i architekt, autor projektu gmachu antwerpskiego ratusza<sup>4</sup> oraz wykonawca znaczących realizacji rzeźby nagrobkowej i epitafilej<sup>5</sup>, stojący na czele dużego warsztatu, był też twórcą wzorników ornamentalnych<sup>6</sup>. Szczególnie dzięki prężnie działającej oficynie drukarskiej Hieronima Cocka w Antwerpii jego projekty szybko zyskały sławę i naśladowców<sup>7</sup>. Własne projekty fantastycznych masek Floris wykorzystywał w swoich rzeźbiarskich realizacjach, jednak ornament – w przeciwieństwie do projektów graficznych, ukazujących wybujałą fantazję artysty – był tutaj spokojny, wyważony i podporządkowany architekturze. Motywy masek ludzkich, zwierzęcych i satyrowych zdobiły też projekty Florisa w jego *Projektach dżbanów i czar*<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> C. Floris, *Pourtraicture ingenieuse de plusieurs facons de Masques. Fort utile aux paintres, orseurs, Taillieurs de pierres, voirriers et Taillieurs d'images*, Antwerpia 1555, sztychy wg projektów C. Florisa wykonał znany grawer Frans Huys, patrz: r. Hedicke, *Cornelis Floris und die Florisdekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert*. Bd. 1, Text, Berlin 1913, s. 20, oraz C.-P. Warncke, *Die Ornamentale Grotteske in Deutschland 1500–1650*, BD. 1, Berlin 1979, s. 54; Bd 2, Katalog, il. 431–436.

<sup>4</sup> Ratusz w Antwerpii powstał w latach 1561–1566.

<sup>5</sup> Cornelis Floris wykonał m. in. Epitafium księżnej Doroty (1547–1549) w Królewcu; nagrobek Fryderyka I w Szlezewiku (1551–1553); mauzoleum Christiana III w Roskilde (1573–1575); nagrobek Albrechta I w Królewcu (1569–1571); nagrobek Jana van Merode'a i Anny van Gistel w Geel, za: *Lexikon der Kunst*, Bd 1: A-F, Leipzig 1968, s. 358-359 oraz A. Lipińska, *Wewnętrzne światło. Południowoniderlandzka rzeźba alabastrowa w Europie Środkowo-Wschodniej*, Wrocław 2007, s. 66 i 67.

<sup>6</sup> Możemy wymienić chociażby: Serię z sentancjami mężów greckich *Folge der Maxime der weisen griechischen Männer* wydaną w 1554 oraz serię przedstawiającą projekty nagrobków i epitafilew *Veerderley niene inventien van antycksche sepulturen* z 1557 roku. Daty i wydania podane ze strony Ornamental Prints Online, Kunstbibliothek Berlin, Museum für Angewandte Kunst Wiedeń, UPM Praga, <http://www.ornamentalprints.eu> (20.02.2015).

<sup>7</sup> P. Fühling, *Hieronymus Cock and the Impact of his Published Architectural and Ornamental Prints*, [w:] *Hieronymus Cock. The Renaissance in Print*, Joris van Grieken, Ger Luijten, Jan van der Stock, London 2013, s. 36-41, zvl. s. 37-39.

<sup>8</sup> Wydane również w oficynie Hieronymusa Cocka w Antwerpii w 1548 roku, za r. Hedicke, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, I B, Text, s. 14 oraz II B, T. IX: *Gefaess serie*.

Przemienione ludzkie twarze<sup>9</sup> w *Maskach fantastycznych* świadczą o niebywalej fantazji i kunszcie artystycznym ich autora i doskonale wpisują się w nurt manieryzmu północnego, który łączył odkrycie antyku z odziedziczoną po średniowieczu tendencją do fantastyki i żartu. Mimo odrażającego, czasem demonicznego wyglądu, jest w tych przeobrażonych twarzach coś, co przyciąga uwagę, zaciekawia i jednocześnie odpycha, ze względu na powykrzywane usta, złowrogie paszcze, wybaluszone oczy, skrzydelka zamiast uszu, wystające satyrowe rogi. Są one przerysowanym portretem, karykaturą, czelakopodobną głową ozdobioną pióropuszcami, diademami, pękami owoców i taśmami, a przy tym odbiciem ludzkiej duszy. Są swoistym kaprysem, fantazją i żartem ich twórcy. Stanowiąc jeden z elementów repertuaru ówczesnych form dekoracyjnych, zdobione maski zdradzają też drogę ewolucji od ornamentu groteskowego, przez okuciowo-rollwerkowy, po kartusz, co poświadcza szczególnie maska nr 10<sup>10</sup>.

Wiadomo, że młody Floris wyjechał do Włoch, gdzie przebywał do 1538 roku<sup>11</sup>. Podczas czeladniczej wędrowki oglądał z pewnością malowidła z Loggii kardynała Bibbieny w pałacu watykańskim, wykonane w latach 1517–1519 przez artystów skupionych wokół Rafaela Santi, na co zwrócił uwagę Carsten-Peter Warncke, wskazując trzy maski spośród watykańskich groteskowych dekoracji, które w swoich projektach wykorzystał antweperski artysta<sup>12</sup>. Na bazie włoskich wzorów wykonanych podczas podróży Floris zbudował własny styl, a jego wzory graficzne i dzieła wywarły ogromny wpływ na rozwój północnoeuropejskiej groteski<sup>13</sup>. Eric Forssman

---

<sup>9</sup> Franz Meyer nazywa je maszkaronami, wg niego trudno wychwycić różnice między maską a maszkaronem, jego zdaniem maska jest formą wyidealizowaną, natomiast maszkaron jest okropną, zniekształconą, przemienioną ludzką twarzą, F. S. Meyer, *Handbuch der Ornamentik*, Leipzig 1986, s. 108, 109.

<sup>10</sup> R. Hedicke, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, II B., T. XI.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 10; A. Lipińska, *Wewnętrzne światło*, s. 64.

<sup>12</sup> Warncke korzystał ze sztychów przedstawiających malowidła watykańskie, wykonanych przez Volpato: *Le Loggie di Raffaele nel Vaticano*, Rome 1772-7. Zob. C.-P. Warncke, *Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500-1650*, Bd. I, *Text und Bildokumentation*, Berlin 1979, s. 54, Bd. 2, *Gesamtkatalog*, Berlin 1979 oraz il. 19, 22, 24.

<sup>13</sup> Długo pokutowało określenie „styl florisowski”, wprowadzone przez monografistę twórczości Florisa, badacz ten uznał Florisa za jedną z czołowych osobowości artystycznych renesansu północnego. Dowodził też, że w dziełach florisowskich spotykała się „surowa jedność tektoniki w duchu antycznym” i renesansu włoskiego, ze „swobodą form

uważał, że Floris z pewnością znał popularne wówczas traktaty architektoniczne i prezentowane w nich wzory dekoracyjne, zwłaszcza Sebastiana Serlia<sup>14</sup>. Szczególnie winiety kart tytułowych były chętnie i bogato zdobione groteską. Te wskazówki dotyczące wpływów na sztukę Florisa, sygnalizują dwie drogi transmisji wzorów *all'antica*, szkicowanych bezpośrednio *in situ* przez artystów włoskich i przyjezdnych oraz wzorów drukowanych i popularyzowanych przez znane oficyny drukarskie.

Floris projektując maski, wyłączył z dotychczasowych kontekstów motyw, który był nieodłącznym elementem groteskowego ornamentu. Dlatego mówiąc o masce, powinniśmy zgłębić drogę rozwoju groteski, co nie jest proste, nie tylko dlatego, że ten rodzaj ornamentu popularny za sprawą wędrujących po całej Europie artystów wychodził z różnych środowisk artystycznych, ale też, jak twierdziła Nicol Dacos, jego złożoność polegała na tym, że z jednej strony czerpał z idei XV-wiecznego humanizmu i odrodzenia form sztuki antyku, z drugiej trwał w znakowo-transcendentnym świecie wyobrażeń średniowiecznych<sup>15</sup>. Zachowując jeszcze duchowość średniowieczną, sięgał do antycznych motywów formalnych i treściowych, przekształcał je, tworzył nowe formy, bliskie wizji „demonów” i potworów z dawnej tradycji<sup>16</sup>.

Fascynacja antykiem ożywiona w epoce renesansu spowodowała liczne starożytnicze eksploracje archeologiczne, prowadzone intensywnie już od poł. XV wieku w Rzymie. Szczególnie odkryty ok. 1480 roku Złoty Dom Nerona zachwycał i budził emocje, ze względu na malowidła ściennie ze scenami mitologicznymi, włączającymi fantastyczne, hybrydalne stworzenia; figury ludzkie, zwierzęce, maski, monstra morskie, antytetycznie upozowane gryfy, motywy floralne i girlandy kwiatowe. Tu wzięła swój początek nowożytna groteska jako dekoracja i pojęcie. W starożytności o malowi-

groteskowych”, r. Hedicke, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, s. 29 i 53 oraz A. Lipińska, *Wewnętrzne światło...*, s. 65.

<sup>14</sup> E. Forssman, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm 1956, s. 86.

<sup>15</sup> E. Panofsky, *Ikonoğrafia i ikonologia*, [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. J. Białostocki, s. 11–32, zvl. s. 21–23.

<sup>16</sup> A. Zamperini, *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*, trans. from the Italian by P. Spring, London, New York 2008, s. 91.

dłach zdobiących rzymskie wille niezbyt pochlebnie wyrażał się Witruwiusz w swoim traktacie *De architectura libri decem*, pisał bowiem:...*Jakżeż może z korzenia i łodygi wyrastać coś, co jest na pół kwiatem, a na pół figurką? [...] Nie powinno się uznawać za dobre obrazów niepodobnych do rzeczywistości...*<sup>17</sup>. To pogląd, który wyrastał z pojęcia *mimesis* – ideału sztuki jako wiernego naśladownictwa natury, sformułowanego przez Platona i Arystotelesa. Jednakże Horacy, zwolennik koncepcji piękna (ideału) tworzonoego „z doboru”, w *Liście do Pizonów*, dopuszczał powoływanie do życia fantastycznych stworów i porównał typ przedstawień pełnych dziwnych hybrydycznych stworzeń do utworu poetyckiego, pełnego fantastycznych istot z pogranicza jawy i snu<sup>18</sup>. Należy jednak pamiętać, że wszystkie elementy, które weszły do kanonu nowożytnej dekoracji ornamentalnej nazwanej *groteską* (utworzone z motywów rzeczywistych i nierealnych), wkomponowane były w antycznych malowidłach w zgeometryzowany, zdyscyplinowany układ dekoracyjny<sup>19</sup>. Płaszczyzny ścian dzielone były elementami architektonicznymi – kolumnami, hermami, a prześwity optycznie powiększały wnętrze<sup>20</sup>. Antyczne malowidła ściennie ukazywały sceny mitologiczne lub pejzażowe, a ich oprawa była niemalże teatralna. Masywna architektura na malowidłach stawiała się z czasem niemal nierealna, fantastyczna. Cechowała ją ostra gra światel i cieni służąca wydobywaniu plastyczności elementów. Architektoniczno-teatralne elementy kompozycji uzupełniały delikatne motywy kandelabrowe łączone z sylwetkami zwierząt, ptaków i roślin maleńkimi uskrzydłonymi figurkami, hybrydycznymi stworami morskimi, główkami na chustach, główkami ze skrzydełkami, maskami.

Jedna z komnat Domu Augusta, wzniesionego ok. 30 p.n.e. (w tzw. drugim stylu) została nazwana *Pokojem z maskami*<sup>21</sup> (fot. 2. a). Taką nazwę

<sup>17</sup> Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przekł. K. Kumaniecki, Warszawa 1956, s. 121.

<sup>18</sup> J. Białostocki, *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, wybrał i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 49.

<sup>19</sup> A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777–1820*, Warszawa 2006, s. 55.

<sup>20</sup> M. Nowicka, *Z dziejów malarstwa greckiego i rzymskiego*, Warszawa 1988, s. 164; R. Ling, *Roman painting*, Cambridge 1991, s. 36.

<sup>21</sup> R. Ling, *Roman painting*, Cambridge 1991, il. 34 oraz A. Zamperini, *Ornament and the Grotesque*, s. 11 oraz il. 2.

nadano też pomieszczeniu w Złotym Domu Nerona, powstałemu niemal wiek później. W pierwszym przypadku maski są przemienionymi, przerażającymi ludzkimi twarzami, niektóre z nich mają satyrowe rogi, w drugim są to głowy, z których wyrastają wici roślinne<sup>22</sup> (fot. 2.b). W antyku maska była symbolem teatru, atrybutem Melpomeny, czyli muzy tragedii. Bogini trzymała ją w ręce, a na głowie miała wieniec z winorośli. Grecki teatr klasyczny wyrastał z kultu Dionizosa, a użycie masek było związane z obrzędami religijnymi na cześć tego bóstwa – dionizjami – oraz z misteriami eleuzyjskimi. Spektakle stanowiły jeden ze sposobów obchodu świąt religijnych. Były wystawiane dwa razy w roku – wiosną i na początku grudnia<sup>23</sup>, a zatem w łączności z obrzędami świętowania nadejścia wiosny, gdy natura budzi się do życia i przed przesileniem zimowym – na początku grudnia – znajdując konotacje ze zmierzchem, ciemnością, kresem życia. Dionizos, bóstwo odradzającej się przyrody, z wieniec z winnej latorośli na głowie, przedstawiany był często w otoczeniu satyrów, sylenów i menad. Świętowanie na cześć Dionizosa poprzedzały rytualne zawody, nade wszystko defilada postaci w maskach lub postaci przebranych za zwierzęta<sup>24</sup>. Obecność satyrów, jako bóstw chtonicznych, podkreślała ich związek zarówno z vegetacją, jak i ze śmiercią, również postać w masce mogła reprezentować umarłych, ale też bóstwa odradzającej się natury. Chór w przebraniu satyrów był też elementem antycznego dramatu satyrowego o pogodnej, a nawet rubasznej treści, wystawianego podczas Dionizji Wielkich, co mogłoby tłumaczyć połączenie maski teatralnej z maską satyrową w jedno wyobrażenie. Mamy więc przeplatające się wątki i znaczenie maski: maskę jako symbol vegetacji, odrodzenia, ale też zbliżającego się kresu życia, oraz maskę teatralną, która jednak ma swój rodowód w obrzędach dionizyjskich. Należy podkreślić, że maski teatralne zarówno w teatrze greckim, jak i rzymskim były zróżnicowane, odpowiadały charakterowi granej postaci, określały też jej wiek czy profesję<sup>25</sup>, jednak o ile maska grecka

<sup>22</sup> A. Zamperini, *Ornament and the Grotesque*, s. 40, il. 28.

<sup>23</sup> M. Bieber, *The history of the Greek and Roman theater*, London 1961, s. 84.

<sup>24</sup> M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, *Od epoki kamiennej do misteriiw eleuzyjskich*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 2007, s. 341.

<sup>25</sup> A. Nicoll, *Dzieje teatru*, tł. Antoni Dębicki, Warszawa 1977, s. 45.

korzystała z emocji aktora, rzymska dzieliła maski na dobre i złe, tragiczne albo komiczne<sup>26</sup>.

Motyw maski, z której wyrastają wici roślinne, o antycznej proveniencji tematycznej, przypominającej wyobrażenie Dionizosa z wieńcem z winnej latorośli czy Okeanosa z twarzą okoloną włosami z alg, z wplątanymi węż małżami, homarami i rybami, albo też okrutną, straszną twarzą Gorgony Meduzy, z węzami zamiast włosów (obok stworów rodem ze średniowiecznych bestiariuszy), stał się szczególnie popularny w romańskiej kamieniarce. Liściaste maski, określane jako „maski z labrami”, zdobiły konsole, zworniki i kapitele, występowały w różnych wersjach i mutacjach, o różnym stopniu zależności pomiędzy twarzą a ornamentem roślinnym. Sens tych wyobrażeń był z reguły pozytywny, wynikał z pogańskiej symboliki płodności i witalnej siły przyrody, głowa otoczona liśćmi sugerowała odradzanie się do innego życia. Maski liściaste były symbolem ludzkiej duszy, obdarzonej wolnością wyboru pomiędzy dobrem a złem, niebiańskością a instynktem, człowieczeństwem a zwierzęco-roślinnym światem stworzonym. Twarz w liściach to temat walki istoty stworzonej „na obraz i podobieństwo Boga” z jej własną zmysłowością – życia ziemskiego. Głęboko zakorzenione w tradycji antycznej wyobrażenie wpisywało się w symbolikę uczty dionizyjskiej. Według teologii orfików po sędzie dusze dobrych dostają się na Pola Elizejskie, gdzie panuje wieczna wiosna i niezmacone szczęście<sup>27</sup>. Dwojakię znaczenie przypisywano masce obecnej w średniowiecznych misteriach, jako dwuznaczna granica między ludzkim i „boskim”<sup>28</sup>, ucieleśniała demoniczne zło, grzech lub diabła, ale przypisywano jej też zdolność do odstraszenia złych mocy. Wynikający z tradycji antycznej motyw, przekształcony przez sztukę średniowieczną, rozsmakowaną w fantastycznej ornamentyce, stał się jednym z elementów późnośredniowiecznych *drôlerie*, wypełniających bordiury iluminowanych kodeksów, z małymi scenkami figuralnymi

<sup>26</sup> H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, Gdańsk 2015, s. 67.

<sup>27</sup> Podobnie interpretuje się „dzikich ludzi”, sceny uczty, występujące chociażby na płytach nagrobnych, zob. S. Kobieliński, *Płyta nagrobna małżonków von Soest z kościoła św. Jana w Toruniu*, „AUNC. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” XVII, z. 226, Toruń 1991, s. 95–123, zwł. s. 113.

<sup>28</sup> R. Girard, „*Potworny sobowót*”, *opętanie i maska*, [w:] *Maski*, wybór i oprac. M. Janion i St. Rosiek, t. 2, Gdańsk 1986, s. 31–41.

i zwierzęcymi, nacechowanymi fantazją, humorem, groteskową deformacją i karykaturą.

Mimo iż, jak postaram się pokazać dalej, maska przybiera różne formy, to jednak zwykle nawiązuje do tej liściastej, przykładami są: *maska z labrami*, z XIII-wiecznego szkicownika Villarda de Honnecourt (fot. 3a) czy konsola w kształcie głowy otoczonej liśćmi, na której stoi *Jeździec z Bambergu* (ok. 1240)<sup>29</sup> (fot. 3b) lub motyw liściastej głowy na fresku Giotta z kaplicy Santa Croce we Florencji<sup>30</sup> (fot. 3. c), ale też Andrea Mantegni z Palazzo Ducale w Mantui, (między 1465–74)<sup>31</sup> (fot. 3. d).

Jak zostało wyżej podkreślone, motyw maski rozwijał się głównie w obrębie nowożytnej groteski, której pierwszymi odkrywcami i popularyzatorami na terenie Italii byli: Ghirlandaio, Filippino Lippi, Pietro Perugino, Luca Signorelli czy Pinturicchio. Zwiedzając odsłaniane stopniowo malowidła w ruinach Domu Nerona, artyści wykonywali szkice i według nich tworzyli kandelabrowo-groteskowe obramienia dla głównych scen w swoich obrazach-freskach, walor architektoniczny tych symetrycznych konstrukcji, podkreślała technika *en grisaille*, w jakiej były wykonane. Centrum tych symetrycznych konstrukcji często stanowiły maski, z nich wyrastały wici roślinne z ludzkimi lub zwierzęcymi figurkami, ptakami i hybrydalnymi stworami<sup>32</sup> (fot. 4). Z czasem fantastyczny świat groteski pokrywał wnętrza kaplic i kościołów. Szczególnie, interesujące są freski Luca Signorelli z Katedry w Orvieto (1499–1504) (fot. 5), gdzie ornament groteskowy otacza ujęte perspektywicznie portrety sześciu pisarzy: Empedoklesa, Horacego, Owidiusza, Dante’go, Wergiliusza i Marcusa Lucanusa. Jak interpretuje Zamperini, uzupełniając jednocześnie spostrzeżenia André Chastela, centaury, satyrowie, koniki-morskie i inne monstra ilustrowały stan pośredni, pewien etap podróży, wędrówkę przez zaświaty opisaną w *Boskiej Komedii* Dantego<sup>33</sup>. Hybrydy wyjęte z kultury klasycznej, zostały wzbogacone zwie-

<sup>29</sup> A. Polzin, *Masken*, [w:] *Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher*, Göttingen 1992, s. 44, il. 46.

<sup>30</sup> A. Zamperini, *Ornament and the Grotesque*, s. 62, il 52

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 65, il. 55.

<sup>32</sup> N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, London, Leiden, 1969, Pl. XLVIII, il. 86.

<sup>33</sup> A. Zamperini, *Ornament and the Grotesque*, s. 106–107, il. 81.



rzęco-ludzkimi mieszkańcami z szerokiego repertuaru średniowiecznej fantastyki, wzmacniając moralistyczno-religijną przestrożę przed grzechem i występkiem.

Ówczesni artyści czerpali nie tylko z antycznych malowideł, wzorów dostarczały intensywnie prowadzone wykopaliska, dzięki temu powstawały zbiory szkiców i rysunków, takich jak *Codex Escorialensis*, pochodzący z warsztatu Domenica Ghirlandaia<sup>34</sup> lub Giulia da Sangallo, w którym znalazły się szkice, m.in. dekoracji Koloseum<sup>35</sup>, sarkofagów, luków triumfalnych, szczególnie: fryzy z palmetami, gryfami, maskami, girlandami kwiatowymi, pilastry ozdobione płaskorzeźbionym motywem akantu czy panoplii, inspirowały ówczesnych artystów. O szybkiej recepcji antycznych wzorów świadczy wykorzystanie rysunków z *Codex Escorialensis* przez zespół Berecciego w Kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu. Ornament kandelabrowo-groteskowy został wpisany w architektoniczny wystrój wnętrza, a wyobrażenia figur ludzkich przechodzących w wici roślinne zaczerpnięte ze świata mitów, alegorie żywiołu wody, syreny, hybrydy, uzupełniają skomplikowany program ideowy tej królewskiej nekropolii<sup>36</sup>. Obok tych wyobrażeń występuje motyw żeńskiej maski, z szeroko otwartymi ustami, interpretowanej jako głowa Gorgony lub żeński maszkaron. Znajdują się tu również ludzkie twarze, z których wyrastają liście, podobne do tych wyrosłych z antycznej i średniowiecznej tradycji liściastych masek<sup>37</sup>.

Główny wpływ na rozpowszechnienie ornamentu groteskowego w całej Europie miała działalność artystów działających w rzymskiej szkole Rafaela, jak Giovanni da Udine, Giulio Romano, Perin del Vaga, w latach 1516–1520<sup>38</sup>, którzy byli autorami szeregu malowideł zdobiących m.in.

<sup>34</sup> N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea*, s. 61

<sup>35</sup> G. Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984, s. 151; S. Mossakowski, *Kaplica Zygmuntońska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa: mauzoleum króla Zygmunta I*, Warszawa 2007, s. 158–160. *Codex Escorialensis* to zbiór rysunków wykonanych ok. 1490 r. Zbiór stał się częścią Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial w 1576 roku.

<sup>36</sup> S. Mossakowski, *Kaplica Zygmuntońska (1515–1533)*, s. 158–160.

<sup>37</sup> Ibidem, autor wyczerpującej monografii Kaplicy Zygmuntońskiej podaje wiele przykładów tego motywu w rzeźbie renesansowej, patrz s. 173.

<sup>38</sup> G. Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des Europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984, s. 154–155; A. Zamperini, op.cit., s. 122.

apartamenty kardynała Bibbieni w Loggiach Pałacu Watykańskiego, Villi Madama kardynała Giulia de Medici, sklepienia Palazzo Baldassini, Villi Farnesina i wielu innych. Jak wykazały badania Nicol Dacos, artyści zwiedzając odkrywany Dom Nerona, studiowali postacie zwierząt, ptaków, codziennych przedmiotów, które były oddane z niezwykle dokładnością, wręcz kopiowały rzeczywistość<sup>39</sup>. Poza przeniesionymi antycznymi wzorami mistrzowie renesansu wykazali się niezwykle pomysłowością i fantazją, łącząc wszelkiego rodzaju motywy: liście, kwiaty, owoce, zwierzęta egzotyczne, maski, figury ludzkie i dziecięce, wstęgi, draperie, medaliony w nowe twory, powstałe z pomieszczenia elementów fantastycznych, roślinnych, zwierzęcych i figuralnych<sup>40</sup>. Za sprawą artystów z kręgu Rafaela groteskowe dekoracje szybko przeniosły się na teren całej Italii, m.in. Giulio Romano działał w Mantui, Perin del Vaga w Genui, malowidła pokrywały ściany pałaców, świątyń i kaplic<sup>41</sup>. Groteska opanowała również detale architektoniczne, korzystali z niej autorzy rzeźby nagrobnej, snycerze, złotnicy, a nade wszystko była wszechobecna we wzornikach i rytowanej ilustracji książkowej.

Na marginesie można się zastanowić, co sprawiło, że złożony repertuar groteski z jej różnorodnością i obfitością motywów rzeczywistych i fantastycznych budził takie zainteresowanie wśród fundatorów, a byli wśród nich wybitni humaniści, duchowni i możnowładcy. Wiek XVI był czasem odkryć archeologicznych, ale też ciekawości otaczającym światem, zwłaszcza światem przyrody. W malowidłach watykańskich i innych, nimi inspirowanych, zasób motywów antycznych, tematów mitologicznych i religijnych, został wzbogacony przez wątki pochodzące niemal bezpośrednio z popularnych w tym czasie *Historii zwierząt* Arystotelesa, *Historii naturalnej* Pliniusza

<sup>39</sup> N. Dacos, *The loggia of Raphael: a Vatican art treasure*, transl. from the French by Josephine Bacon, New York, London 2008, s. 231.

<sup>40</sup> I. Burnatowa, *Ornament renesansowy w Krakowie, Studia renesansowe IV*, red. M. Walicki, Wrocław etc., 1964, s. 20, A. Zamperini, *Ornament and the Grotesque*, s. 125.

<sup>41</sup> Problematykę związaną z groteską, szeroko omawia Alessandra Zamperini w cytowanym już imponującym opracowaniu ornamentu groteskowego od Antyku po *Art Nouveau*. Analizując nowożytną groteskę, autorka skupia się głównie na malarstwie na terenie Italii, podaje wiele przykładów, które mają swój początek w rzymskiej szkole Rafaela i przenoszą się do innych, ważnych ośrodków XVI-wiecznych Włoch.

Starszego<sup>42</sup> czy *Historii zwierząt* Konrada Gessnera, potraktowane z naukową wręcz dokładnością. Wiedzy o egzotycznych zwierzętach: gazeli, leopardów, żyraf, słoni, obecnych na watykańskich freskach, dostarczali podróżnicy, odkrywcy zamorskich, nieznanych dotychczas lądów. Ta ciekawość rzeczy niezwyklej oraz żądza wiedzy cechowała ludzi późnego renesansu, idąc w parze ze zdziwieniem i skłonnością do cudowności, magii i alchemii, była głównym motorem dociekań filozoficznych i naukowych. Nowożytna groteska odwołująca się do mitycznych i średniowiecznych stworów, gdzie roilo się od monstrów i hybryd, skojarzonych z anomaliami biologicznymi czy dziwnymi tworamii przyrody mogła budzić ciekawość wraz z rozwojem coraz bardziej popularnych gabinetów osobliwości. Była bowiem, jak one, pomniejszonym wszechświatem, „mikrokosmosem”<sup>43</sup>. Monstra i dziwy jawiły się jako przejawy świata dziwnaczego, okazy niezwykłości i niesamowitości, uwielbiane w ówczesnej „kulturze ciekawości” (według określenia Krzysztofa Pomiana)<sup>44</sup>. Nie ma wątpliwości, że to właśnie liczne egzotyczne motywy, wyeksponowane tak pogładowo, zadowalały ciekawych świata odbiorców. Widz podziwiał je jak odmalowane niezwykle precyzyjnie „eksponaty” – okazy z repertuaru ówczesnej Kunst- und Wunderkamery<sup>45</sup>.

Nie bez znaczenia dla transmisji ornamentu groteskowego było zaproszenie artystów włoskich Rossa Fiorentino, Francesca Primaticchio (il. 6), Domenica del Barbieri przez Franciszka I do wykonania dekoracji w zamku Fontainebleau w 1530 roku, co przyczyniło się do dwukierunkowej wymiany wzorów, antykizującego włoskiego manieryzmu z tradycją goty-

<sup>42</sup> A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości*, s. 27.

<sup>43</sup> zob. K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk 2012, s. 89.

<sup>44</sup> O fantastycznych motywach w obrazach Hieronima Boscha, jako pożądaných przez ówczesną elitę: zob. A. Ziemia, *Bosch bizarre. Jheronimus Bosch w dworskiej kulturze ciekawości*, [w:] *Maniera, manieryzm, manieryczność. Materiały LX Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Gdańsk, 24–25 listopada 2011, red. J. Friedrich; przy współpr. M. Omilanowskiej i J. Bielaka, Warszawa 2012, s. 89.

<sup>45</sup> Na temat Kuns-Wunderkamery zob.: K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, zwł. s. 63–93; T. F. de Rosset, *Świat Kunstkamery*, [w:] *Kwiaty naszego życia, CSW Znaki czasu w Toruniu*, b. d., s. 17–21; M. Mencfel, *Osobliwy czyli jaki?. Kategoria niezwykłości w kulturze naukowej, artystycznej i kolekcjonerskiej epoki nowożytnej*, [w:] *Curiosità – zjawiska osobliwe w sztuce, literaturze i obyczajach*, red. A. S. Czyż, J. Nowiński, Warszawa 2013, s. 10–25; U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009, zwł. s. 201–205.

ku francuskiego, co z kolei wpłynęło na redukcję groteski do groteskoidy z dominującym kartuszem dokonanych głównie przez Niderlandczyków<sup>46</sup>. Monumentalne dekoracje ścienne, łączące obraz i płaskorzeźbę, kompozycję figuralną i abstrakcyjną z elementami groteski, zyskały rozgłos szczególnie dzięki całemu szeregowi rycin<sup>47</sup>, wiadomo bowiem, że malarze i rzeźbiarze pracowali też dla rytowników<sup>48</sup>, dzięki czemu powstały m. in. grafiki Leonarda Thiry, zw. Belga czy Antonio Fantuzzi (il. 7), które były zasadniczym czynnikiem transferu włoskich wzorów. Za panowania Franciszka I zapożyczony bezpośrednio ze sztuki włoskiej ornament zdołał szereg zamków nad Loarą, również stropy i kominki były pokrywane zrodzonym z różnych form stylowych ornamentem okuciowo-rolwerkowym z elementami groteski.

Antyczną groteskę na język grafiki przetłumaczono bardzo wcześnie, we Włoszech kandelabrowo-groteskowe wzory rytował Agostino Veneziano (1490–1536)<sup>49</sup> (il. 8. a i b), Nicoletto da Modena<sup>50</sup> (il. 8.c), Domenico del Barbieri, zw. Fiorentino, w Augsburgu Daniel Hopfer (1470–1536)<sup>51</sup> (il. 8.d), we Frankfurcie Hans Sebald Beham (1500–1550)<sup>52</sup> (il. 8.e), w Norymberdze Peter Flötner (ok. 1490–1546)<sup>53</sup> (il. 8.f), w Soest Aldegrever, zaliczany do szkoły Małych Mistrzów (1502–1555)<sup>54</sup> (il. 8.g) pręźnie rozwijających się oficyn drukarskich, zwłaszcza w Wenecji, Norymberdze, Paryżu, Antwerpii, Bazylei, Kolonii czy Wiedniu, ale też z mniejszych ośrodków – dla potrzeb edukacyjnych i wyznaniowych – obok dzieł klasycznych; Biblii,

<sup>46</sup> Zmianę znaczenia i redukcji groteski z dominującym kartuszem, jakie dokonały się za sprawą Niderlandczyków oraz ich genezę wywodząca się z kręgu artystów czynnych w Fontainebleau, nie bez wpływu średniowiecznych *drolerie* wyczerpująco analizuje: M. Woźniak, *Uwagi o recepcji manierystycznych wzorników niderlandzkich w Gdańsku i Prusach Królewskich*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Warszawa 1995, s. 225–248, s. 236.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 236.

<sup>48</sup> J. Shearman, *Manieryzm*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 24.

<sup>49</sup> *Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher*, Göttingen 1992, Kat. 68; R. Berliner, G. Egger, *Ornamentale Vorlageblätter*, Bd. 2, 15–17 Jahrhundert, München 1981, il. 259.

<sup>50</sup> N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea*, s. 95–95, Pl. XCIV oraz il. 156.

<sup>51</sup> Zob. *Fantastische Formen*, Kat. 19.

<sup>52</sup> Ibidem, Kat. 78.

<sup>53</sup> G. Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte*, s. 169, il. 52.

<sup>54</sup> P. Jessen, *Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter*, Berlin 1920, s. 47, il. 34.

postylli, wzorników, wychodziły traktaty architektoniczne, a ich bogato, często groteską zdobione frontyspisy, bordiury, finaliki, były doskonałym źródłem dla stolarzy, rzeźbiarzy, snycerzy czy złotników, gdyż, jak stwierdził Forssman, historia architektury epoki manieryzmu stanowi w istocie historię dekoracji<sup>55</sup>. Inspiracją był traktat Witruwiusza, *Dziesięć ksiąg o architekturze*. W 1511 roku w Wenecji ukazało się jego pierwsze wydanie ilustrowane. Także (obok Witruwiusza) traktat Andrea Palladio, *Quattro Libri dell'Architettura*, był wielokrotnie wznawiany<sup>56</sup>. Sami autorzy traktatów dostarczali wzorów ornamentalnych, jak Sebastiano Serlio, działający w Fontainebleau. Z tego środowiska wywodzili się również Philibert de l'Orme oraz Jacques Androuet du Cerceau Starszy, który do wzorów Serlia dodał własne, pełne inwencji i fantazji, głównie dla naszych dociekań ważny *Livre de Grotesques* wydany w Paryżu w 1566 roku<sup>57</sup>.

Przeglądając przywołane wyżej przykłady dzieł i artystów, chociaż jest to tylko nieliczna reprezentacja, możemy zobaczyć, jak ważne miejsce w ornamentacji groteskowym pełniła maska<sup>58</sup>. Za Białostockim możemy uznać, że stała się symbolem dojrzałego manieryzmu, *świat otrzymuje maskę, staje się tajemniczy i zagadkowy „figura misteriosa”*<sup>59</sup>. Wystarczy przywołać chociażby grotty zaprojektowane jako maski przez Pirra Ligorio do ogrodów Villi d'Este w Tivoli czy portal i obramienia okienne w kształcie masek w Palazzo Zucari w Rzymie<sup>60</sup>. Maska była wyrazem wdzięku, jak i fantazji, kunsztowności i zawilości, o proveniencji jeszcze antycznej, obecna w rozwiniętej kulturze dworskiej, z upodobaniem do zabawy i trochę jarmarcznej atrakcji. Maski

<sup>55</sup> E. Forssman, *Säule und Ornament*, s. 11.

<sup>56</sup> Bogato ilustrowany traktat Palladia, w zestawieniu z traktatami Witruwiusza, Sebastiano Serlio, Giorgio Vasari, i innych, można było oglądać od 04.07.2009 do 10.01.2010 na wystawie *Andrea Palladio A/E Venezia*, w Museo Correr w Wenecji.

<sup>57</sup> J. Androuet du Cerceau, *Livre de Grotesques*, Paris 1566; M. Motylińska, *Twórczość Willema i Abrahama van den Blocke – z problematyki dekoracyjności i tektoniczności*, [w:] *Maniera – Manierizm – Manierystyczność*, s. 185–199, zvl. s. 190.

<sup>58</sup> W poszukiwaniu innych przykładów zob.: G. Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte*, P. Jessen, *Der Ornamentstich*, C.-P. Warncke, *Die ornamentale Groteske in Deutschland 1500–1650*, R. Berliner, G. Egger, *Ornamentale Vorlageblätter* (wszystkie pozycje były już wcześniej cytowane).

<sup>59</sup> J. Białostocki, *Zagadnienie Manierizmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe*, [w:] *Pięć wieków myśli o sztuce, Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, wyd. 2 zmienione, Warszawa 1976, s. 182.

<sup>60</sup> F. Württenberger, *Der Manierismus*, Wien–München 1962, s. 100, il. na s. 96.

projektował Leonardo da Vinci, w latach 1483–1500, gdy był nadwornym artystą Lodovica Sforzy w Mediolanie<sup>61</sup>; serię projektów wymyślnych, fantastycznych masek stworzył Rosso Fiorentino, rytowanych przez Leonarda Thiry<sup>62</sup>. Obaj artyści działali na dworze Franciszka I w Fontainebleau. Miski towarzyszyły uczestnikom weselnych orszaków, np. podczas uroczystych zaślubin, dziwaczne maski projektował Vasari dla orszaku z okazji ceremonii ślubnej Franciszka I Medyceusza z Joanną Austriacką w 1565 roku we Florencji. Do tej listy można zaliczyć maski-portrety Giuseppe Arcimboldo. Ten XVI-wieczny artysta, nadworny malarz Habsburgów, konstruował swoje dzieła z owoców, warzyw, kwiatów, broni czy ksiąg, tworząc z nich surreálną kolekcję: pory roku, alegorie temperamentów czy profesji<sup>63</sup>.

W obrębie groteski północnej maska osiągnęła niezwykłą, fantastyczną formę maskaronu<sup>64</sup>, tkwiąc zarazem w mimetyzmie i abstrakcji<sup>65</sup>. Propagatorem i twórcą niderlandzkiej groteski był, jak uznaliśmy na wstępie, Cornelis Floris, jego konkurentem do tego miana był Cornelis Bos, działający w tym czasie również w Antwerpii<sup>66</sup>. Ten znany w swoim środowisku grawer, pracujący dla oficyny Hieronymusa Cocka<sup>67</sup>, z upodobaniem stosował maski, zwłaszcza w serii grotesek. Na jednej z grafik, w górnej części skomplikowanej konstrukcji, zwiastującej ornament kartuszo-roloverkowy, gdzie tkwią zakute postacie faunów (satyrów), znajduje się ogromny, dziwaczny maskaron, z którego oczodołów putto wystawia nogi<sup>68</sup> (il. 9, po lewej). Żartobliwie przedstawione postacie faunów przywodzą na myśl pijanych, ordynarnych sylenów z orszaku Dionizosa<sup>69</sup>, a również fauniczny maskaron staje się synonimem szyderstwa, śmiechu, wyuzdania i ludzkiej zmysłowości.

<sup>61</sup> J. Shearman, *Manieryzm*, s. 221.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 189, il. 85.

<sup>63</sup> U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, s. 130; T. F. de Rosset, *Świat Kunstkamery*, s. 20.

<sup>64</sup> T. Chrzanowski, *Universum maski – Dekonstrukcja symbolu*, „Rocznik Historii Sztuki” 1988, t. XVII, s. 180.

<sup>65</sup> E. Forssman, *Säule und Ornament*, za: ibidem, s. 180.

<sup>66</sup> A. Lipińska, *Wewnętrzne światło*, s. 67.

<sup>67</sup> S. Schéle, *Cornelis Bos. A study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Uppsala 1965, s. 77.

<sup>68</sup> Ibidem, Pl. 37, il. 123; T. Chrzanowski, *Universum maski*, s. 182.

<sup>69</sup> U. Eco, *Historia brzydoty*, przekł. zbiorowy, Poznań 2007, s. 34.

Wybujała wyobraźnia Cornelisa Bosa uwidaczniała się szczególnie w jego „triumfalnych” pochodach, gdzie wtopione w okuciove i kartuszone listwy i wstęgi, na wymyślnych rydwanach, do których zostały zaprzęgnięte hybrydyczne zwierzęta, siedzą nimfy bądź satyrowie w asyście sylenów z satyrowymi bądź zwierzęcymi maskami<sup>70</sup> (il. 9, po prawej). Sceny ozdobione trofeami złożonymi z girlandów owoców i winorośli przywołują rzymskie ceremonie triumfalne, orszaki Bachusa i Neptuna, akcentują ludzką zmysłowość, cielesną pożądlivość, przez Bosa przeniesione w świat widowiskowej kultury tkwiącej w ludowo-jarmarcznej tradycji wieków średnich. Wiadomo, że Bos wykonał też serię sztychów, wg rysunków malowideł z Loggi watykańskich, sam bowiem, jak dowodził Schele, nie musiał być w Rzymie – mógł korzystać z rysunków wykonanych przez Rafaela i jego warsztat<sup>71</sup>, zaczerpniętych z antycznych wzorów.

Niderlandzkie maski, szczególnie te z serii *Masek fantastycznych* Cornelisa Florisa, znalazły wielu naśladowców, były kopiowane i kompilowane, zgodnie z zaleceniem ich autora, przez kamieniarzy i snycerzy<sup>72</sup>. Floris „eksportował” swój styl nie tylko poprzez graficzne wzorniki, ale także za pośrednictwem uczniów, którzy pracowali dla niego na terenie północno-wschodniej Europy<sup>73</sup>.

Import dzieł, wzorników, grafik czy obowiązująca czeladników wędrówka artystyczna, ale przede wszystkim czynniki religijne, ekonomiczne i handlowe wpłynęły na ukształtowanie artystycznego oblicza północnych terenów Rzeczypospolitej<sup>74</sup>. Napływ artystów niderlandzkich – głównie do Gdańska – w ostatniej tercji XVI wieku przyniósł nowe formy artystyczne i nowe idee, rozwijane w Antwerpii i innych centrach Niderlandów, a tak-

---

<sup>70</sup> S. Schéle, *Cornelis Bos*, Pl. 35, il. 119

<sup>71</sup> Ibidem, s. 181.

<sup>72</sup> R. Sulewska, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004, s. 159 i n.

<sup>73</sup> J. Białostocki, *Obszar nadbałtycki jako krajobraz artystyczny w XVI wieku*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1987, s. 57–70, zwł. s. 65.

<sup>74</sup> R. Sulewska, *Niderlandyzm w snycerstwie północnej Polski w czasach Zygmunta III*, [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w innych krajach ościennych*, red. M. Kapustka, A. Koziel i P. Oszczański, Wrocław 2003, s. 243–255, zwł. s. 243.

że krajów z nimi graniczących<sup>75</sup>. Wzory masek transponowane przez wielu wykonawców, z różnym skutkiem dokładności w ich odwzorowaniu, licznie występują w gdańskiej kamieniarsce i snycerze. Odnalezione na fryzach Zielonej Bramy w Gdańsku, przykłady masek (il. 10), świadczą o bezpośrednim wykorzystaniu wydanego w Antwerpii „florisowskiego” wzornika, zwłaszcza że jeden z egzemplarzy zachował się w Bibliotece Gdańskiej PAN<sup>76</sup>. Interesujące są przykłady umieszczenia masek, a nad nimi głów gdańskich patrycjuszy na balustradach prospektów organowych z kościołów św. Trójcy i św. Katarzyny.

Maski w typie florisowskim zdobią również nowożytnie realizacje Torunia, np. portal Domu Eskenów (il. 11.a), a przypisane mu autorstwo Willema van den Blocka, działającego w Gdańsku, podkreśla związek tych dwóch miast. Należy dodać, że Gdańsk i Toruń, były głównymi ośrodkami protestantyzmu w Prusach Królewskich. Szczególnym przykładem są toruńskie prospekty organowe z kościoła Mariackiego i kościoła św. Jakuba, pochodzące z przelomu XVI i XVII w., z czasów gdy w Radzie Miasta i w środowisku Gimnazjum Toruńskiego prym wiedli kalwiniści. Architektoniczną konstrukcję prospektu Mariackiego wypełnia bogata, zaczerpnięta z północnych wzorów, groteskowa dekoracja ornamentalna. Obok herbów obrazujących przynależność miasta do Prus Królewskich i mitologicznych bóstw gloryfikujących zasługi mieszczan, w strefie negatywnej muzyki zmysłów pomysłodawca umieścił liczne maszkarony w typie florisowskim oraz realne i fantastyczne zwierzęta. Na ścianie szafy tylnej anonimowy snycerz umieścił maski w typie florisowskim (il. 11.b). Podobne motywy są również elementem dekorującym organy z kościoła św. Jakuba<sup>77</sup>, a umieszczenie ich w kartuszowych obramieniach zdradza wpływ wzorów fryzj-

<sup>75</sup> F. Skibiński. *Manieryzm a rzeźba niderlandzka w Gdańsku*, [w:] *Maniera-Manieryzm-Manieryzność*. Materiały LX Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, red. J. Friedrich, współpraca M. Omilanowska, Warszawa 2012, s. 170.

<sup>76</sup> J. Palubicki, *Rzeźba Zielonej Bramy w Gdańsku i jej program*, [w:] *Zielona Brama w Gdańsku*, Materiały z sesji z 12 maja 2003 w Muzeum Archeologicznym w Gdańsku, red. J. Palubicki, Gdańsk 2004, s. 157–190, zvl. s. 180.

<sup>77</sup> M. Wawrzak, *O manierystycznej dekoracji prospektu organowego z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Wzory graficzne i treści*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła świętojakubskiego w Toruniu*, Materiały z IV sesji Naukowej Toruńskiego Oddziału SHS, red. K. Kluczajd, Toruń 2010, s. 250–287, zvl. s. 273–277.



czyka Vredemana de Vriesa czynnego w Gdańsku w latach 1592–1595, co świadczy o modnym wówczas zjawisku kontaminacji wzorów stosowanym przez rzeźbiarzy i snycerzy<sup>78</sup> (il. 11.c.).

Do motywu głów i masek odwołali się autorzy projektu ambony z kościoła Mariackiego w Toruniu, gdzie w dekoracji ornamentalnej również dochodzi do głosu oddziaływanie północnych wzorów. Motywy głów i masek zostały wykonane z niezwykłą pieczołowitością, znajdujemy tu piękne głowy, podobne do tych z fryzu zdobiącego Czerwoną Salę z gdańskiego Ratusza oraz ze sztychów Vredemana de Vriesa. Jednak te idealne głowy przeistaczają się w okropne maski jak w rytowanych kartuszach Cornelisa Bosa, który w miejsce przysłów o charakterze moralitetu umieścił antyczne głowy oraz twarze przemienione w maski<sup>79</sup>. Fantastyczne maski były często dopełnieniem rzeźby epitafijnej, dla podkreślenia jej teologiczno-moralizatorskiego programu jak maski w typie liściastej i satyrowej z epitafium Neisserów z kościoła NMP w Toruniu (il. 11d.).

W podsumowaniu rozważań na temat rozwoju groteski jako ornamentu i jej nieodłącznego motywu – maski, należy stwierdzić, że bogactwo i dostępność wzorów, dzięki powstałym w XVI wieku oficynom drukarskim, współpracy malarzy z rytownikami oraz peregrynacja artystów, stały się istotnym źródłem inspiracji dla twórców, jak i donatorów. Groteska, chętnie wykorzystywana w projektach i realizacjach architektonicznych, sepulkralnych, złotnictwie i snycerstwie, wywodząca się z antycznego malarstwa, tkwiąca w średniowiecznej tradycji, naśladowana, interpretowana i przeobrażana z wielką swobodą, dawała upust wybijanej wyobraźni i fantazji manierystycznych artystów. Z pewnością w wielu przypadkach elementy groteski stanowiły jedynie dekorację dzieła, jednak mimo kontaminacji

---

<sup>78</sup> R. Sulewska, *Wpływ wzorów Hansa Vredemana de Vriesa na snycerstwo Polski Północnej*, [w:] *Niderlandzcy artyści w Gdańsku w czasach Hansa Vredemana de Vriesa*. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska i Weserrenaissance-Museum Schloß Brake Lemgo, Ratusz Głównego Miasta, Gdańsk 2003, s. 107–112, zwł. s. 107.

<sup>79</sup> S. Schéle, *Cornelis Bos*, Pl. 53, il. 193–195; M. Wawrzak, *Ambona z kościoła Mariackiego na tle kultury artystycznej Torunia początku XVII wieku. Próba odczytania programu artystyczno-ideowego*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Mariackiego w Toruniu*, Materiały z konferencji przyg. przez Toruński O. SHS, red. K. Kluczajd, Toruń 2005, s. 295–320, zwł. s. 314–315.

wzorów, zależności między tektoniką a dekoracją, podkreślanej przez Forsmana, często wykazują świadomą recepcję motywów. Wykorzystywane do konstruowania programów ideowych elementy wywodzące się z groteski, były nośnikami dodatkowych treści symbolicznych.

Wszechobecny motyw maski, przestylizowany przez artystów północnych, z towarzyszącą mu często dekoracją roślinną, wywodzi się z najstarszych form obrzędowo-widowiskowych, tkwi w tradycji świętowania. Fantastyczna anatomia maski budzi lęk i jednocześnie zaciekawia, czasem przybiera postać „śmiesznych straszyleł”, jest mieszaniną strachu i światomego szyderstwa. Jako element dekoracji sprzętów sakralnych, ucieleśnia demoniczne zło, przestrzega przed występkiem i grzechem, jednak jej znaczenie apotropaiczne ma element odnowy i odrodzenia.

Interpretację znaczenia motywu należy jednak stosować do poszczególnych obiektów, które powstały na zlecenie w określonym środowisku. Fundatorzy, zlecniodawcy, autorzy skomplikowanych programów, wykorzystywali gotowe projekty graficzne, aby wybrać to, co było dla nich istotne. Byli wśród nich nie tylko możnowładcy lecz, zwłaszcza w 2 poł. XVI wieku, światły patrycjat miejski, skupiony wokół środowisk akademickich, wykształcony na najlepszych europejskich uniwersytetach, a renesansowe konwencje spełniały konkretne estetyczne, religijne i polityczne postulaty.

## Summary

### **Beautiful and hideous.**

#### **The mask**

#### **– development and transmission of contemporary grotesque.**

In 1555, the serie of masks by Cornelius Floris was edited in Antwerp. This well-known and a comprehensive artist, designed *Maski fantastyczne* (*The Fantastic Masks*) and then he separated a motive which was the element of ancient and modern grotesque. His style and projects exerted the significant influence on art, especially in the north of Europe.

The origin of grotesque ornament can be found in the ancient paintings. In the second half of XVth century, inside Nero's House in Rome, were discovered some interior decorations – mostly strange and fantastic creatures like the sea

monsters, hybrids, garlands of flowers and masks, covering the walls of ancient interior which delighted some the late Renaissance artists.

The mask was connected with the theatre, coming from the rituals in honour of Dionisos and it was not only the symbol of vegetation or rebirth but also the oncoming end of life. In medieval times the apotropaic properties were attributed to it. The grotesque ornaments thanks to printing – houses and graphic artists and also – thanks to many XVI th artists' journeys, expanded quickly and they used by architects, sculptors, carvers, goldsmiths and especially –by graphic artists.

The activity of the artists from Raphael's School in Rome had the main influence on a grotesque ornament expansion in the whole Europe. They transferred the themes from Nero's House and their work was willingly engraved by well – known Italian, German and Netherlander graphic artists.

The important moment for the spread of grotesque ornament was the invitation from Francis the First to Italian artists to the work of Fontainebleau Castle decorations. The monumental wall decorations, joined a picture and relief, figural and abstract composition with the elements of grotesque, two – way exchange of patterns, Italian mannerism connected with ancient , with the French gothic tradition. It involved to a grotesque reduction from strange forms to dominant cartouche, made mainly by Netherlanders.

Within the north grotesque the mask achieved an unusual, fantastic shape of mascarons, mostly in Floris's and Bos's art. But, most of all, The Floris's patterns, by graphic artists and his students, got to the north Europe, also to Gdańsk and Toruń – the main protestant centres in the territory of Royal Prussia.



1. Cornelis Floris, *Maski fantastyczne*, wg r. Hedicke, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, II B., T. XI



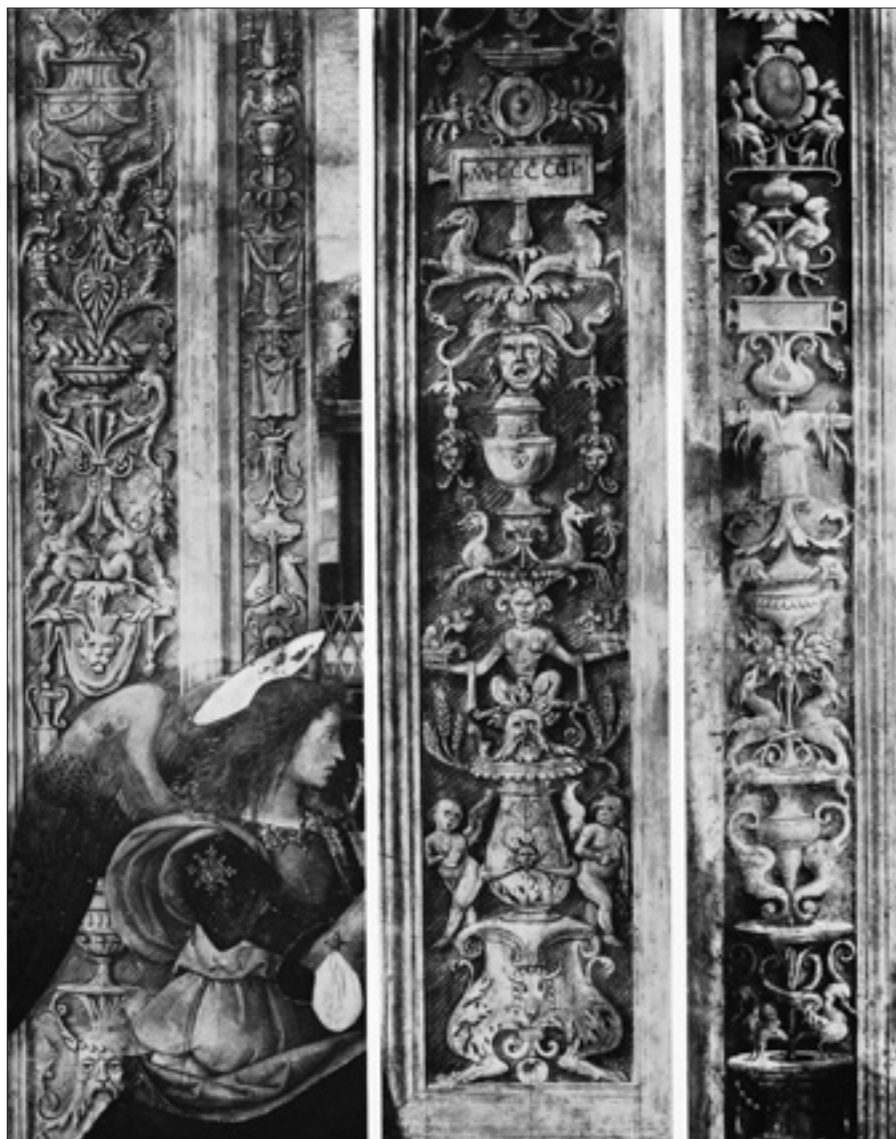
2. *Pokój z maskami*, od lewej: w Domu Augusta, fragm.; w Złotym Domu Nerona, fragm.; wg A. Zamperini, *Ornament and the Grotesque. Fantastical Decoration from Antiquity to Art Nouveau*, trans. from the Italian by P. Spring, London, New York 2008, s. 11. Il 2 oraz s. 40, il 28



3. od lewej: karta ze szkicownika Villarda de Honnecourt, wg: <http://actesbranly.revues.org/image.php?source=docannexe/image/282/img-2-small640.jpg&titlepos=up> (20. 03); *Jeździec z Bambergu*, wg A. Polzin, *Masken*, w: *Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher*, Göttingen 1992, s. 44, il. 46

Giotto, Florencja, Santa Croce, Kaplica Paruzzi, wg A. Zamperini, *Ornament and the Grotesque*, s. 62, il 52

Andrea Mantegna z Palazzo Ducale w Mantui, wg A. Zamperini, *Ornament and the Grotesque*, s. 65, il 55



4. Pinturicchio, Zwiastowanie (fragm.) katedra w Spello, kaplica Baglioni, wg N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, London, Leiden, 1969, Pl. XLVIII, il. 86



5. Luca Signorelli, katedra w Orvieto, (fragm.),  
wg A. Zamperini, *Ornament and the Grotesque*,  
s. 106–107, il. 81



6. Francesco Primaticcio, groteska, wg *Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher*, Göttingen 199, Kat. 20





7. a. Leonard Thiry, wg <http://www.artsy.net/artwork/rene-boyvin-after-leonard-thiry-the-incantation-of-medea> (20. 03. 2015),

b. Antoni Fantuzzi, wg <http://www.humanistportalen.se/artiklar/konstvetenskap/ornament-och-ornamentstick-fran-renassans-till-nyklassicism/?pageNo=10> (10. 03. 2015)



8. a. i b. Agostino Veneziano, wg *Fantastische Formen. Ornamente von Dürer bis Boucher*, Göttingen 1992, Kat. 68; r. Berliner, G. Egger, *Ornamentale Vorlageblätter*, Bd. 2, 15–17 Jahrhundert, München 1981, il. 259

c. Nicoletto da Modena, wg N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea*, s. 95–95, Pl. XCIV oraz il. 156

d. Daniel Hopfer, wg Zob. *Fantastische Formen*, Kat. 19

e. Hans Sebald Beham, wg *Fantastische Formen*, Kat. 78

f. Peter Flötner, wg G. Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte*, s. 169, il. 52

g. Aldegrever, wg P. Jessen, *Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter*, Berlin 1920, s. 47, il. 34



9. Cornelis Bos, rep. wg S, Schéle, *Cornelis Bos. A study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Uppsala 1965, Pl. 37, il. 123 oraz (po prawej) S, Schéle, *Cornelis Bos*, Pl. 35, il. 119



10. Gdańsk , Zielona Brama, fragm., wg J. Pałubicki, *Rzeźba Zielonej Bramy w Gdańsku i jej program*, il. 5c. i il. 8c



11. Toruń, (od góry): portal z Palacu Eskenów, (fragm.); organy z kościoła NMP, (fragm.); organy z kościoła św. Jakuba; epitafum Neisserów (maski), kościół NMP, autor zdjęć A. Skowroński

