

URSZULA MAŁGORZATA MAZURCZAK

Lublin

PRZYRODA W DEKORACJACH FRESKOWYCH
PAŁACU PAPIESKIEGO W AWINIONIE Z POŁOWY XIV WIEKU
NA TLE NOWEGO STOSUNKU DO PRZYRODY
W SPOŁECZEŃSTWIE ITALII XIII/XIV WIEKU

Fenomen gotyku „międzynarodowego” postrzegany jest często jako intermedium pomiędzy epoką średniowiecza a renesansem. Jego zespół cech daje się porównać do rodzaju sumy dokonań artystycznych, które zmanifestowały wielorakość części w obrębie jednolitej, perfekcyjnie skonstruowanej całości. Nie jest to jednak styl eklektyczny, który jedynie wykorzystuje sprawdzone, dobrze plasujące się w Europie dokonania, ale poszukuje własnego języka form, które mogłyby adekwatnie przekazać nowe prądy religijne oraz humanistyczne. Styl ten powstawał z prawa wyboru spośród tego, co było najwyższym wykwintem sztuki gotyckiej w zakresie różnych rodzajów sztuk. Tak więc malarstwo miniaturowe znajdowało stale swoje pierwowzory w najbardziej wówczas cenionej dworskiej szkole paryskiej. Malarstwo tablicowe oraz monumentalne kierowało się w stronę Italii, głównie Sieny, Florencji, gdzie koncentrowały się znaczące osiągnięcia wielkich mistrzów Giotto, Duccia, Simone Martiniego, braci Lorenzettich. Dla rzeźby kamiennej, monumentalnej, niedościgłym wzorem były oprócz warsztatu Pisanich nadal podziwiane rzeźby katedr gotyckich Szampanii.

Odbiorcą sztuki były aktywne dawne centra kościelne, królewskie, dworskie i nowe, które do tej pory nie odgrywały wiodącej roli w kulturze europejskiej. Od poł. XIV w. coraz większe znaczenie odgrywały: księstwo burgundzko-niderlandzkie oraz cesarstwo pod berłem Luksemburczyków z dworem Karola IV w Pradze. „Międzynarodowość” stała się teraz nobilitacją w skali całej kultury, zajmując miejsce dawnego przywiązania do tradycji w rozumieniu chrześcijańskiego *universum*, jak i tradycji w znaczeniu kulturowym - lokalnym. To, co tworzyło sens sztuki o charakterze internacjonalnym, było wynikiem długiego procesu przemian, nie tylko politycznych,

ale także społecznych określających nową rolę mecenatu artystycznego oraz nobilitację społeczną artystów. Mecenat zarówno kościelny, jak i świecki, otwierał się na nowe zjawiska pochodzące bądź to z antyku, bądź z odległych krain Wschodu, przybliżonych Europie dzięki wielkim podróżom. Trzeba zaznaczyć także i to, że częstokroć z miejscową tradycją asymilowano najdoskonalsze wzory krajów ościennych, zacierając ostre dystynkcje granic sztuki i kultury.

Proces ten był ułatwiony dzięki szczególnej płynności, jaka dokonywała się pomiędzy produkcją sztuki, a jej zapotrzebowaniem – odbiorcą. Rozpadał się bowiem stopniowo dawny system organizacji cechowej, rzemieślniczej, który sankcjonował prestiż szkół lub warsztatów lokalnych. Artysta dążył do wyzwolenia z owej sieci zależności cechowych, których wymagania zawężone były do jednego miasta, jednej parafii, wreszcie także jednego miejscowego fundatora. Poszukując szerszego mecenatu spoza swojego najbliższego środowiska, najczęściej książęcego, uzyskiwał prócz różnorodnych zamówień, także dworskie tytuły np. *varlet de chambre*, które nobilitowały jego status społeczny. To pozwalało artystom na swobodne poruszanie się w obrębie różnych środowisk europejskich w poszukiwaniu zamówień dla różnych odbiorców, których wymagania, tudzież gusta, zmuszały ich do nieustannych konfrontacji i chroniły przed twórczą stagnacją. Nie tylko więc sztuka sama w obrębie stylu jest międzynarodowa, ale i artysta kształtuje swoją postawę w nowych kategoriach, kosmopolitycznych. Artysta zatem i jego dzieło razem określają *habitus* dla tego, co nazywa się stylem „międzynarodowym”.

Ciekawość „innego” kroczyła w parze z innymi formami gromadzenia sztuki, np. zbieractwem sztuki starożytnej, szczególnie ulubionych medali rzymskich, czym chlubili się papieże oraz książęta, wśród których wyróżniał się książę Jan de Berry. Kupowanie kosztowności pochodzenia wschodniego, np. biżuterii, tkanin, ubiorów, także poszerzało kategorie estetyki, tworząc nowe modele w obrębie sztuki „użytkowej”, wzbogacając tym samym życie codzienne w obrębie dworów o nowe jakości rzeczy. To, co „obce”, stawało się bliskie w zasięgu niemal codziennym¹.

Podjęmowane już wielokrotnie wysiłki, aby wskazać na konkretne centra sztuki nowego stylu, wiodły meandrami pomiędzy Paryżem a Brugią, Sieną–Florencją a Pragą i Krakowem, by wymienić niektóre tylko ważne wówczas

¹ Problem zbieractwa sztuki i kolekcjonerstwa nie jest zjawiskiem późnego średniowiecza, został dostrzeżony i wielokrotnie badany. W fazie schyłkowej średniowiecza i początku renesansu daje się zaobserwować zmianę stosunku do zbieranych przedmiotów, zostają one włączane do życia i użyteczności czy to artystycznej, czy też szeroko rozumianej codzienności.

ośrodki sztuki. Nie można pominąć znaczenia także bogatej pod względem materialnym i kulturowym Lombardii z Mediolanem na czele. Zjawisko to okazuje się być znacznie bardziej złożone, nie pozwala się zamknąć w prostych granicach przestrzenno-czasowych, ani też w ustalonych przez wieki średnie określonych ciągach zjawisk artystycznych. Sztuka przełomu XIV i XV w. tworzyła nową jakość osmozy. Wkraczała z własnym dorobkiem kulturowym, który w momencie asymilacji nie wymierał, lecz zachowywał swoje piętno. Kultura dworska mimo kosmopolityzmu dążyła jednakże do tworzenia indywidualnego stylu życia. Wszystkie te czynniki zmuszają do jednostkowego badania zjawisk sztuki określanej jako „gotyk międzynarodowy”, której apogeum przypada na 1400 r. Wszak jest to zatem okres asymilacji i polaryzacji zjawisk w kulturze europejskiej w takim samym stopniu. Jeżeli bowiem analizujemy zjawiska określane jako późnogotyckie, to dostrzegamy sumę zespoloną z wielorakości, na którą złożyło się całe średniowiecze. Jednakże około 1400 r. pojawiły się także zjawiska nowe, które wyraźnie dystansują od mijającej lub minionej epoki i nie mają bynajmniej jeszcze statusu „międzynarodowego”. Zjawiska te są wynikiem procesu, który ujmując generalnie, przyjmował swój wyraźny impet rozwoju już około poł. XIV w. Dotyczyło to środowisk, które z racji swojego znaczenia i spełnianej funkcji miały międzynarodowy charakter, wśród nich znaczącą rolę odegrał dwór papieski w Awinionie.

Miasto to przyjęło ambicje stworzenia drugiego Rzymu – *Roma secunda*. Swoją dynamiczną historię jako stolicy Kościoła rozpoczęło w 1303 r. przed przybyciem tutaj papieża Klemensa V (1303-1314), a kończyło natomiast w 1377 r. powrotem papieża Grzegorza XI (1370-1377) do Rzymu². Pomimo iż fakt ten nie rozpoczął ani też nie zakończył dziejów artystycznych tego miasta, to jednak dokonania pierwszych rezydujących tutaj papieży zadecydowały zarówno o jego własnym *images*, jak i o wielu cechach artystycznych w różnych środowiskach Europy, np. na dworze praskim. Jako centrum Akwitanii Awinion już wcześniej budował swój prestiż bogatego, kwitnącego miasta rzymskiej Galii (*Gallia Narbonensis*)³. W czasach panowania Ostrogotów (508-536) oraz Franków (od 933) był częścią królestwa z siedzibą w Arles. Manifestował swoją niezależność od administracji w stolicy prowincji, utrzymując własny zarząd miasta. Również w obrębie kultury i sztuki dążył do niezależności. Z pietyzmem zachowywał przywiązanie do tradycji i kultury

² *Handbuch der Kirchengeschichte „Hubert Jedin”*, Freiburg 1968-1985, t. III/2, *Die mittelalterliche Kirche. Vom kirchlichen Hochmittelalter bis zum Vorabend der Reformation*, H.-G. Beck, K. A. Fink i in., Freiburg 1985, s. 366-413.

³ *Enciclopedia dell' arte medioevale*, Roma 1984, t. I, s. 760-777.

rzymskiej, co znalazło swój wyraz w literaturze, zwłaszcza w liryce. Związek z królestwem Karola Andegawena (1146-1290) przyczynił się do włączenia Awinionu w obręb kwitnącej kultury i sztuki tego rodu, co nadało też szczególnego splendoru miastu. Kiedy papież Klemens VI nabył miasto za 80 000 florenów w złocie od królowej Joanny I Andegaweńskiej, Awinion stał się niezależną stolicą apostolską⁴.

Wyjątkowo malownicze położenie miasta pośród wzgórz Vaucluse, łagodnie schodzących w kierunku Rodanu, stwarzało dodatkowy klimat dla wyobraźni poetów i malarzy, którzy przybywali tutaj z całej Europy. Kolejni papieże zapraszając na swój dwór także elitę intelektualną tworzyli u początku XIV w. międzynarodowe centrum myśli i sztuki. Styl życia, pracy twórczej oraz intelektualnej nosił cechy nie tyle „międzynarodowego gotyku”, ile „międzynarodowego protohumanizmu”. Ujawniają to te dokumenty archiwum papieskiego, w których widnieją nazwiska znanych osobistości z różnych dziedzin: filozofii, polityki, dyplomacji, literatury oraz sztuki. Chcąc przypomnieć tylko najważniejszych przedstawicieli trzeba wymienić takie nazwiska, jak: Nicholas Trivent, Robert z Bury, Berned Gui, Alvaro Pelayo, Rimondo Superano, Giovanni Colonna, Marsyliusz z Padwy, Cola di Rienzo, Jean z Jandun, Filip z Vitry, Dionizy z Borgo San Sepolcro, Luigi de Marsilio, Francesco Nelli, Giovanni Moccia, Leonardo Bruni, Petrarca, Boccaccio, Giotto, Simone Martini i wielu innych artystów oraz uczonych innych nacji⁵.

Papież Klemens V już jako biskup Bordeaux zainteresował się sztuką i stał się jej aktywnym mecenasem. W mieście swojej rezydencji biskupiej ufundował katedrę, zaś w obrębie dóbr rodzinnych wznosił kolegiatę i zamek – Villandraut nad rzeką Ciron. W Awinionie w latach 1317-1326 rozpoczął dekoracje pałacu papieskiego, które pomimo iż nie zostały ukończone, (obecnie nieistniejące) nadały nowy wyraz artystyczny wnętrzom pałacowym. Z jego inicjatywy rozbudowano zamek w Sorgues i jednocześnie rozpoczęto tam dekoracje malarskie (1321-1324), zastąpione ostatecznie późniejszymi freskami⁶. W inwentarzu zamówień papieża znajdują się liczne prace także z innych dziedzin sztuki, np. złotnictwa, które powierzył artyście pochodzenia toskańskiego, ale przybyłemu ze Sieny, odnotowanemu w dokumentach jako Tauro da Siena. Rozpoczęcie dzieła przebudowy pałacu papieskiego zmusiło do refleksji nad sztuką, architekturą gotycką, którą podjął jego następca, papież Jan XXII (1316-1334). Styl gotycki, który w swojej rodzimej prowincji Ille-de-

⁴ Tamże, s. 760.

⁵ E. C a s t e l n o v o, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962, s. 3.

⁶ Tamże, s. 5.

France przeżywał już fazę schyłkową, tutaj doznał ożywienia dzięki prowadzonym specjalnie architektom. Awinion i okolice miasta stały się wielkim terenem budowy. Wymagały tego ogromne potrzeby organizowanej tutaj kurii papieskiej. Realizację planów przebudowy starej romańskiej katedry podjął jednak nie architekt francuski, ale angielski, Hugh Wilfred. Rozpoczął od przebudowy kaplic (1321-1322), zaś inny jego rodak – Anglik Tomasz Dorisot podjął prace związane z dekoracją wnętrza. Malarz ten znany był już z innych swoich prac w zamku Sorgues, rezydencji otoczonej szczególną troską pierwszych papieży. Była to siedziba przeznaczona jako reprezentacyjny zamek dla gości przybywających do Awinionu, tej rangi co król Robert z Neapolu, król Jan Luksemburczyk oraz liczni książęta dworów europejskich. Zamek był istotnie wykwinny w swoim usytuowaniu i wyposażeniu, co przekazał w swoim opisie sekretarz papieski Giovanni Moccia określając go „locus felix ubi felicissimus amnis Sorgia decurrit”⁷.

W tym wczesnym okresie pracowali dla papieża także malarze prowansalscy, spośród których najbardziej znani są dwaj mistrzowie prowansalscy: Guillaume de Cucuron oraz Petrus de Podio (Pierre du Puy, Peire del Pueg) brat franciszkanin określany w dokumentach kurii jako *pictor primus*. Wiadomo o nim, że przybył do Awinionu w r. 1316 i pracował przy dekoracjach kaplicy oraz pałacu aż do śmierci, czyli do r. 1328⁸. Najbliższym pomocnikiem de Podio był Joan Oliver, malarz znany ze swoich prac m.in. w refektarzu katedry w Pamplona, w pałacu arcybiskupim w Narbonne oraz w kościele katedralnym w Cahor. Styl tego malarza cechuje dobra znajomość malarstwa miniaturowego, z ok. 1300 r., dworskiej szkoły paryskiej, która doznawała już znacznej transformacji, wyzbywając się dziedzictwa romańskiego. Stąd delikatne, finezyjnie wyrysowane postaci fresków Olivera wyrażają bogatą skalę uczuciową, którą wpisał artysta w ich wrażliwe fizjonomie. Przykładowo, scena ukrzyżowania z refektarza katedralnego w Pamplona (obecnie Muzeum w Pamplona) obrazuje śmierć Chrystusa, ale prawdziwy dramat na Golgocie aranżują postaci niewiast, które podtrzymują omdlewającą Marię. Podobny subiektywizm w ukazywaniu uczuć religijnych został rozpowszechniony w Europie dopiero w 2. poł. XIV w. Podobnie postaci świętych męczenników w pałacu arcybiskupim w Narbonne (1320-1330) również pozbawione są dawnego patosu i anonimowości. Ich twarze ewokują na widza swoistą lirykę uczucia, nie pozbawioną dworskiego sentymentalizmu. Trzymane w dłoniach dyplomy z wypisanymi inskrypcjami pozwalają rozpoznać w nich starotestamentalnych proroków. Do stylu tych postaci zbliżone są malarskie statuy

⁷ Tamże, s. 14.

⁸ Tamże, s. 13, 17 n.

proroków w katedrze w Cahors (1320-1330). Umieszczone w gotyckich niszach nawiązują do posągów rzeźbiarskich stojących pod baldachimami klasycznych katedr gotyckich północnej Francji. Ich statuaryczność dobrze wykreślona precyzyjnym rysunkiem nadaje im swoistą siłę podobną do tej, jaka określa postaci wyrzeźbione w kamieniu. W ten sposób wypowiedział się gotyk klasyczny przeniesiony do Langwedocji z królewskiej domeny. Mógł tutaj pełną ekspresją tworzyć malarskie statuy. Pozwalały na to zachowane w tutejszej architekturze, zarówno sakralnej jak i świeckiej, znaczne powierzchnie ścian jako wyraz przywiązania do romańskiego stylu budownictwa. Nie zniwelowali ich architekci późniejsi, ponieważ tutaj gotyk nie miał już ambicji doktrynalnych i z dużą łatwością wiązał swoje idee architektoniczne z dekoracjami malarskimi lub tapiseriami.

Czasy panowania papieża Benedykta XII (1334-1342), sukcesora Jana XXII (1316-1334), przyczyniły się w sposób szczególny do ożywienia klimatu artystycznego. Benedykt wprowadził liczne zmiany w dziedzinie organizacyjnej dworu papieskiego, które wzmocniły prestiż papieżstwa i samego miasta. Podjął reformy organizacyjne, zwłaszcza fiskalne, pogłębił kontakty dyplomatyczne z ówczesnymi władcami, którzy byli częstymi gośćmi papieża. Dążył do pogłębienia studiów w zakresie historii kościoła i historii politycznej⁹. Siedziba papieska w Awinionie istotnie dążyła do osiągnięcia ideału w dziedzinie kultury i sztuki. Awinion przyciągał licznych przedstawicieli różnych grup i warstw społecznych; osobistości Kościoła, dyplomatów świeckich bezpośrednio związanych z kurią papieską, pielgrzymów, ale też bankierów i kupców. Stworzyli oni prawdziwie kosmopolityczną społeczność powiązaną zarówno ideałami Kościoła, jak i rozlicznymi interesami. Było to zjawisko kształtujące nowy rodzaj więzi społecznej, w tym także artystycznej.

W czasie panowania papieża Benedykta XII Awinion stał się centrum życia kulturalnego i artystycznego całej Europy. Mógł tedy napisać Froissart, że dwór papieski jako „la plus forte maison du monde” zachwyca wszystkich, którzy tutaj przybywali¹⁰. Papież świadom był znaczenia biblioteki w tym środowisku, dlatego z pasją sprowadzał i kupował zarówno dzieła teologiczne, jak i świeckie traktaty naukowe z różnych dziedzin życia społecznego i naukowego. Zorganizował skryptorium, w którym kopiowano i iluminowano ważne księgi. Na swój dwór zapraszał papież umysłowości znaczące w ówczesnych środowiskach uniwersyteckich: Francji, Czech, Anglii. Wówczas to nastąpiła unifikacja miejscowego języka *longdoc* z oficjalnym językiem paryskim, co było konieczne do pracy w kurii papieskiej. Do ugruntowania auto-

⁹ *Handbuch*, s. 393-399.

¹⁰ *Castelnuovo*, dz. cyt., s. 23.

rytetu papieskiego przyczyniła się znacznie stabilizacja kurii papieskiej w Awinionie, dzięki stałemu pobytowi papieża w tym mieście, w przeciwieństwie do swoich poprzedników, którzy chętniej zamieszkiwali swoje rodowe rezydencje (np. papież Klemens V mieszkał w Carpentas). Organizacja urzędów z dworami kardynalskimi oraz ich kościołami tytularnymi spowodowała dynamiczną rozbudowę starych zespołów lub budowę nowych, a co za tym idzie przybycie malarzy¹¹.

W r. 1340 czyli jeszcze za panowania Benedykta XII a na dwa lata przed objęciem urzędu apostolskiego przez papieża Klemensa VI (1342) przybył do Awinionu Simone Martini i pozostał w tym mieście do śmierci, czyli do 1344 r. Był malarzem cenionym zarówno w swojej rodzinnej Sienie, jak i poza jej granicami, szczególnie w odległym Neapolu. Król Robert Andegaweński wyraził swoje uznanie malarzowi zlecając mu wykonanie dekoracji kościołów oraz namalowanie obrazu koronacyjnego z postacią świętego Ludwika z Tuluzy na uroczystość beatyfikacji świętego. Przybył więc Martini do Awinionu z doświadczeniem i znajomością warsztatu malarskiego. Mógł teraz w pełni rozwinąć swoje talenty jako twórca dzieł monumentalnych, tablicowych oraz miniatorskich.

Do najwcześniejszych znanych prac malarskich Simone Martiniego wykonanych w Awinionie należą freski w przedsionku katedry Notre Dame des Doms (1340-1342)¹². Bezpośrednio nad wejściem ukazana jest Madonna z Dzieciątkiem, którą otaczają aniołowie trzymający obszerny płaszcz, w obrębie którego znalazł się donator dzieła – kardynał Stefaneschi. Motyw ten określa znaczenie ikonograficzne sceny jako *Mater Misericordiae*. Obok Marii, po prawej stronie od wejścia wymalował mistrz postać błogosławiącego Chrystusa w typie *Salvator Mundi*. Te dwie sceny zachowują oficjalny, uroczysty charakter, a ich sens związany jest z ideowym znaczeniem portalu, czyli miejsca przekroczenia granicy *sacrum* i *profanum*, co w gotyku klasycznym, zwłaszcza katedralnym, objaśniała rzeźba skupiona w portalach, a więc na zewnętrznej stronie kościoła.

Nowatorstwo swojego warsztatu malarskiego wypowiedział artysta na innym fresku w tymże kościele w scenie *Walki św. Jerzego ze smokiem* (zniszczony w 1828 r.). Tutaj mógł rozwinąć przestrzeń zorganizowaną do pejzażu, którym zakomponowane zostały postaci. Było to ogromne zamierzenie wykorzystujące genialne umiejętności pejzażowe mistrza, którego dzieło w sienieńskim ratuszu z postacią Guido Riccio da Fogliano na tle zdobytych fortec

¹¹ Architektura średniowieczną Awinionu omawia szczegółowo E. Castelnuovo (*Enciclopedia dell' arte*, t. I, s. 760 nn).

¹² T e n ż e, *Un pittore*, passim.

Montemassi i Sassoforte zadziwiła współczesnych swoją śmiałością kompozycji i perfekcją artystyczną. Również i ta sceneria w katedrze awiniońskiej rozciągała szeroki horyzont, który zamykał bogaty pod względem układu terenu obszar. Z prawej strony kompozycji opadała kaskadą grupa skał, dla których z lewej strony symetryczne zamknięcie całego paneau stanowiły budowle o charakterze pałacowym. W ten sposób zachował malarz tak ulubioną w swoich wizjach przestrzennych symetrię kompozycji. Atoli nie miała ona już żadnego związku z postbizantyńską tradycją symetrii kulisowej, z której zdołał się wyzwolić sienieński mistrz w swoich wcześniejszych dziełach np. na retabulum ołtarzowym poświęconym błogosławionemu Augustynowi Novello z 1330 r. (Siena, kościół św. Augustyna). Nisko umieszczony horyzont awiniońskiego fresku, podobnie jak w panoramie sienieńskiej, pozwolił malarzowi na większą integrację walczącego świętego rycerza z przestrzenią obrazu. Jednak malarz nie kopiował swoich dzieł, ale wykazał nieprzeparłą aktywność i twórcze poszukiwania, co chroniło go od powtórzeń raz wypracowanych modeli. O ile bowiem postać Guido Riccio da Fogliano na fresku sienieńskim ukazana jest przed prospektem pejzażowym, co wpisywało go jeszcze do dawnej tradycji średniowiecznych kompozycji, o tyle postać św. Jerzego na omawianym fresku w Awinionie jest widziana przestrzennie „od tyłu do przodu”, zatem iluzja głębi jest bardziej konsekwentna i zbliża się do protorenesansowych koncepcji budowy przestrzennej.

Fresk ten można rozpoznać dzięki zachowanemu rysunkowi z XVII w., który stanowi jego dokument bezpośredni. W XIX wiecznym inwentarzu wymieniony został jako jedno z najbardziej znaczących dzieł mistrza pod względem zrealizowanego nowatorstwa w malarstwie. Warto zaznaczyć, że opiekunem i mecenasem Simone Martiniego był kardynał Stefaneschi, to właśnie na jego zamówienie wykonał fresk i ukończył go w 1343 r., czyli na rok przed śmiercią swojego protektora¹³. Osobowość kardynała i jego zainteresowania sztuką dały się poznać już w Rzymie, gdzie zlecał swoje zamówienia między innymi Giotto – jak znane retabulum *Stefaneschi* (znajdujące się w Muzeum Watykańskim), a nade wszystko Navicella – mozaika w bazylice św. Piotra na Watykanie¹⁴. Po przybyciu na dwór w Awinionie, gdzie spędził ostatnie pięć lat swojego życia – do 1343 r. – stał się również i tutaj wymagającym opiekunem artystów. Świadczy o tym kodeks iluminowany, z którego zachowała się jedna jakże znacząca dla historii malarstwa miniatura ze sceną walki św. Jerzego ze smokiem. Kodeks określany jest w literaturze jako dzieło *Mistrza Kodeksu św. Jerzego*, datowany na czas przed r. 1343 (Rzym, Biblio-

¹³ M. Skubiszewska, *Malarstwo Italii 1250-1350*, Warszawa 1987, s. 97-98.

¹⁴ H. Köhren-Jansen, *Giottos Navicella. Bildtradition Deutung Rezeptionsgeschichte*, Worms 1993, s. 149-158.

teka Watykańska) (il.1). Zachowując stereotypowy schemat kompozycyjny postaci, bliski wzorom francuskiego miniatorstwa początku XIV w., obraz ten ukazuje zamysł pejzażu zgoła odmienny od dotychczasowych scen tego typu. Porównując układ kompozycyjny oraz umiejętność wypracowania różnorodnych detali dostrzega się, że scena walki św. Jerzego z kodeksu analogiczna jest ze sceną na fresku w katedrze awiniońskiej.

Artysta usytuował zamek na wysokiej skale, która opada stromo ku dolinie. Gdzieniedzie pojawia się węża roślinność właściwa dla wysokich gór, które dzięki niej stają się ożywione i odtwarzają iluzję konkretnego terenu. Skały te są jednocześnie bezpiecznym miejscem dla dworskiej publiki, która wyległa poza mury warowni, aby przyglądać się walce. Lewą stronę kompozycji wypełnia jezioro okolone trzcina, pałkami wodnymi, czyli roślinnością adekwatną do terenu podmokłego. Nieruchomą tafłę wody ożywiają kaczki łowiące ryby. Z usytuowania sceny walki wynika, iż to niewielkie jezioro jest miejscem, do którego spychany jest smok, przez co zachował artysta, mimo realizmu natury, symboliczne konotacje zła, które średniowiecze nadało mokradłom, terenom podmokłym, szuwarom, gdzie ziemia przybierała charakter bagniska. Były to miejsca, które w średniowiecznych wyobrażeniach uchodziły za siedliska złych sił. W przeciwieństwie do nich symbolikę dobra przejmują wysublimowane góry. Sposób malowania wody, ożywienia jej ptactwem wodnym, rybami, odsłania umiejętność przeniesienia zaobserwowanego w naturze pejzażu do sztuki malarskiej, nawet jeżeli jest to tak niewielki fragment. Także ukazanie wilgotnej ziemi wokół jeziora, porosłej konkretną roślinnością, która jest przeciwstawiona wysuszonym skałom, świadczy o rozbudzeniu zmysłu artystycznego na to, co realne, a co określa się w nauce przedmiotu jako odkrycie „naturalizmu” w malarstwie, przypisane w nauce malarstwu niderlandzkiemu. Artystyczne walory tego mini pejzażu wydobyte zostały z drobiazgową precyzją, do jakiej zobowiązywała technika miniatorska.

Autor dzieła, jeżeli nawet nie był nim sam tylko Simone Martini, miał widać doświadczenie w malowaniu przyrody, bądź też doskonałe wzory. Potrafił malować naturę, ponieważ najpierw ją obserwował i doświadczał zmysłowo. Zaskakujące jak na owe czasy są przygotowania Simone Martiniego do malowania fresku w Palazzo Pubblico w Sienie. Rozpoznał on naocznie okolice Montemassi i Sassoforte, nie posługując się ani relacją pisaną ani wzorem¹⁵. Malowanie przyrody było więc dla malarza zadaniem najpierw poznawczym, podbudowanym racjonalnie, następnie na tych doświadczeniach opierał on swoją malarską wyobraźnię. Nie przeszkadzało to, aby wpisać weń

¹⁵ U. F e l d g e s, *Landschaft als topographisches Porträt. Der Widerbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*, Bern 1980, s. 31-34.



1. Mistrz Kodeksu św. Jerzego, Św. Jerzy w walce ze smokiem (przed 1343 r.), Biblioteka Watykańska, Rzym

symboliczne przesłanki, których dostarczała natura, a które znał z legend, literatury, które dyktowała mu jego średniowieczna postawa wobec świata. Odszedł jednak od kreowania odtwórczego, typowego dla malarzy średniowiecznych. O tym, że poznanie „rzeczy” było dla Simone Martiniego pierwszym aktem twórczym, świadczy ogromne zróżnicowanie pejzaży wykonanych przez niego, pomimo że spełniały one jeszcze funkcję podrzędną w stosunku do zdarzenia postaciowego. Kiedy bowiem podjął prace malarskie w Neapolu a potem w Awinionie, zmienił właściwie cały repertuar środków artystycznego przekazu związanych z przyrodą, które wypracował w Sienie. Przede wszystkim inne jest zabarwienie ziemi, przybiera ona tutaj koloryt miejscowy – czerwonawy, ciężki, wilgotny. Natura nasączona wilgocią inaczej też załamuje światło, jest ono rozproszone, w przeciwieństwie do jego sieneńskich pejzaży. Barwy są pogłębione walorowo, można by powiedzieć, że zieleń jest „zieleńsza”, podobnie czerwień „czerwieńsza”. Porównując freski Simone Martiniego w Sienie i w Awinionie trudno zrazu rozpoznać tę samą rękę mistrza, znacznie konsekwentniej zachowują manierę mistrza postaci ludzkie. Jego wizje przyrody adekwatne są zatem do miejsca, w którym ją malował.

Odejście od sieneńskiej manieri malowania przyrody daje się zauważyć także w malarstwie tablicowym, a zwłaszcza w niewielkich rozmiarem obrazach takich, jak: *Złożenie do grobu* z r. 1328 (Berlin, Muzeum Dahlem) oraz *Powrót Chrystusa do Rodziców po nauczaniu w świątyni* z r. 1342 (Liverpool, Walker Gallery). Martini zachował tutaj jeszcze styl delikatnego, linearnego gotyku dekoracyjnego w odtworzeniu postaci, dzięki czemu mógł artysta klarownie sformułować ich ekspresję, co szczególnie dobitnie widać w obrazie berlińskim. W tym zakresie jest klasykiem „gotyku międzynarodowego”. Można w nich dostrzec asymilację miniaturstwa paryskiego z prowansalskim malarstwem monumentalnym, w którym tło–przyroda ubogacone zostało pejzażem przemyślanym na nowo. Zróżnicowana została roślinność rozpoznawalna botanicznie dla południa Francji jako gęste krzewy zwane *macchia*. Bogate poszycie terenu, ponad którym dominuje rozłożysta palma, jakże różni się od dotychczasowych scenerii w miniaturstwie. Tego typu roślinności nie stosował artysta w dziełach sieneńskich.

Drugi z wymienionych obrazów prezentuje znacznie skromniej przyrodę, choć i tutaj Maria ukazana jest, jako Humilitas siedząca na ziemi porosłej niskim mchem. Kolorystyka i jakość prezentowanej przyrody są tymi elementami, które różnicują te niewielkie w formatach tablice od kanonicznego stylu dekoracyjnego, typowego dla malarstwa religijnego połowy XIV w.

Przyroda była dla mistrza nie tylko zjawiskiem pobudzającym do obserwacji w sensie wrażeniowym, była również bodźcem do racjonalnej refleksji. Jawiła się w niektórych dziełach malarza jako wysublimowany topos literacki,

wymagający już nie tylko wprawnego oka, ale wrażliwości literackiej, którą mógł mu jedynie przekazać ktoś tak wielki, jak Petrarca. Przyjaźń z wielkim poetą, którą przeżywał na dworze awiniońskim, zaowocowała rozmiłowaniem w literaturze, zwłaszcza antycznej. Darem naszego malarza dla poety było wykonanie ilustracji do strony tytułowej jego dzieła – komentarza Serviusa do *Eklog* Wergiliusza. (Mediolan, Bibl. Ambrosiana, S.P. 10.27). W obrazie tym są precyzyjnie wyrysowane postaci ludzkie: Wergiliusz, w pozycji półleżącej, oparty o pień drzewa, na wzór obrazów starożytnych mędrców oraz Servius wskazujący na poetę. Tym razem postaci spełniają rolę „tła” dla przyrody, która staje się głównym tworzywem malarskim. Ukazana jest przyroda pastoralna, idylliczna, którą stworzył mit w jego ustawicznej tęsknocie za dobrem i pięknem życia na ziemi¹⁶. Wraz z tym stawiano niestrudzenie pytanie o początek – *arche* świata i człowieka. Pasterz, rolnik i rycerz, ukazani na miniaturze są odpowiedzią Wergiliusza na pytanie o dzieje świata i człowieka. Prowadziły one od czasu nienaruszonej jego koegzystencji z naturą poprzez jej stopniowe podporządkowanie – kultywowanie, co wymagało użycia narzędzi – noża, aż do czasu, w którym człowiek przywdział zbroję, znak walk i wojen. Przyroda stała się dla Simone Martiniego już nie tylko środkiem kreowania miejsca dla człowieka – zdarzenia, ale źródłem refleksji o nim samym, o dziejach świata.

Simone Martini pracował w Awinionie razem ze swoim bratem Donato oraz szwagrem Lippo Memmi, którzy już w Sienie naśladowali lub kopiowali dzieła mistrza. Podobnie w Awinionie podejmowali wspólnie niektóre prace. Z całą pewnością stwierdza się, że Martini rozpoczął jeden z najpiękniejszych cykliw malarstwa świeckiego, powstałego w tak dużej skali i mającego tak wielką wartość artystyczną, jaką stanowi dekoracja *Chambre du Cerf* w pałacu awiniońskim¹⁷. Stało się to z inicjatywy papieża Klemensa VI (1342-1352), który rozpoczął wielkie przedsięwzięcie rozbudowy i dekoracji pałacu papieskiego oraz swoich prywatnych apartamentów. Prace architektoniczne wykonali budowniczowie francuscy, między innymi odnotowany jest w archiwach paryżanin Johannes de Luperiis (Jean de Louvres). Jemu też zawdzięcza pałac wygląd monumentalnej rezydencji z dużymi salami audiencyjnymi oraz dziedzińcami. Wszystkie pomieszczenia zostały pokryte dekoracją roślinną, złożoną z bogatej wici roślinnej. Pnącza zwijające się w woluty, z których

¹⁶ Tamże, s. 39-41. G. P o c h a t, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von Antike bis zur Renaissance*, New York–Berlin 1973, s. 199 nn.; B. M a i s a k, *Arkadien Genese und Typologie einer idyllischen Wünschwelt Europäischen Hochschlandschaft*, Bern 1981, s. 30-31 passim.

¹⁷ C a s t e l n u o v o, *Un pittore*, s. 36.

wyrastają drobne liście i kwiaty, są typem ornamentu znanym z dekoracji antyku, które zachowały swoją aktualność w średniowiecznych reliefach i mozaikach. Dekoracje sceniczne *Camery del Cervo* stanowiły jednak dla Klemensa VI szczególnie pietyzm, bowiem znajdowały się w jego prywatnych apartamentach – sypialni papieża – ukończone ok. r. 1344¹⁸.

Program sceniczny obejmował w formie fryzu wszystkie cztery ściany, których dolną część od podłogi w formie cokołu pokrywała dekoracja geometryczna. W partii wyższej roztaczają się sceny polowania na jelenie i na króliki z sokołami w tle, sceny rybołówstwa ze stawami rybnymi oraz ptaszarnie. Temat ten ukazany został w taki sposób, w jaki nakazywał zwyczaj średniowiecznego polowania, to znaczy w trzech głównych rodzajach: polowanie na dzikie zwierzęta (*ferina*), polowanie na ptaki (*aucupium*) oraz rybołówstwo (*piscatura*). Górną część ścian, powyżej cyklu scenicznego, wypełniała dekoracja fryzu utrzymana w stylu *cornice*, z medalionami oraz elementami architektonicznymi ujętymi perspektywicznie.

Artystów, którzy pracowali w tym czasie w Awinionie, było wielu, zarówno francuskich, jak i włoskich. Badania nad ustaleniem autorstwa tego cyklu skłaniały się pierwotnie ku tezie o francuskim pochodzeniu malarzy¹⁹. W dokumentach dworu papieskiego wymieniani są malarze tego kręgu, np. Robinus de Romanis, który otrzymywał regularnie honorarium za swoją pracę i realizował zamówienia papieża Benedykta XII. W jednym z rachunków z 1343 r. wymieniony jest jako „Robinus de romanis, pictor primus”, który otrzymał 20 florenów „pro pictura camere pape super stufas per eum depicta”²⁰. W dokumentach z lat 1344-1347 wymieniany jest inny malarz – Bernard Escot, który jednak, jak wykazano, związany był z dekoracją kartuzji w Villeneuve. Przypuszczenia o francuskim wykonawstwie fresków, oprócz wzmianek w dokumentach, wysnuwali badacze porównując styl francuskich tapiserii, w których również wiele jest motywów myśliwskich²¹. Przypuszczenia te nie są pozbawione racji, ponieważ istotnie sceneria ściśle wypełnia powierzchnię, a drobiazgowość w opracowaniu przedmiotów jest wręcz kaligraficzna.

Istnieją jednak przesłanki, które przemawiają za italskim pochodzeniem twórców owego zespołu malarskiego. Malarzy włoskich pracujących w Awinionie po r. 1340 jest całkiem pokaźna lista. Większość z nich przybyła

¹⁸ Dz. cyt., s. 34-35, 39; por. M. L a c l o t t e, *L'école d'Avignon. La peinture en Provence aux XIV et XV siècles*, Paris 1960, s. 37.

¹⁹ C a s t e l n u o v o, *Un pittore*, s. 34, 43-44.

²⁰ Dz. cyt., s. 30-45; L a c l o t t e, dz. cyt., s. 41.

²¹ C a s t e l n u o v o, *Un pittore*, s. 121-137.

z Toskanii, ale byli również artyści z północy, których łączyło z tokańskimi wspólne dziedzictwo, czyli ważne centra sztuki, takie jak: Asyż, Siena, Orvietto, Piza. Dokumenty dworu awiniońskiego wymieniają nazwiska takie, jak: Lippo i Federrico Memmi, Pietro Caccarelli i jego brat Nardo Caccarelli (autor obrazu *Madonny z Dzieciątkiem* dla kościoła karmelitów w Awinionie). Występują także Filippo i Pietro di Lippo aktywni za czasów papieża Benedykta XII, następnie Giovanni di Duccio syn Duccia ze Sieny autor obrazu *Madonna della Misericordia* dla kościoła oo. dominikanów w Carpentas (1347). Za czasów panowania papieża Klemensa wymieniany jest Giovanni di Lucca, określany tytułem „mistrza”. W tym samym czasie pracowali tutaj również Paolo da Siena i nieco później Pietro da Siena. Wspominani są malarze pochodzenia florenckiego: Nicolo, Francesco, także z Arezzo: Ricco i Giovanni. Pracowali także Piemontczycy: Cruco a Asti, Giacomo di Ferro, ponadto Jacopo da Vercelli i Geminiano della Torre z Parmy. Wykonywali oni prace dla kardynałów i książąt z okolic Awinionu²².

Na szczególną uwagę zasługują: mistrz Matteo Giovanetti i pracujący pod jego kierunkiem Piotr – malarze z Viterbo. Matteo Giovanetti poświęcił znaczną część swojego życia na pracę w Awinionie – (dwadzieścia cztery lata 1343-1367) po czym udał się do Rzymu, wezwany przez papieża. Wymieniany jest bezpośrednio w kontekście prac w sali „Garderoby” oraz w kaplicach św. Marcjalisa i św. Jana Chrzciciela jako *Magister Matheus Johanneti de Viterbo pictor*. Mistrz Matteo Giovanetti przybył do Awinionu jako artysta ukształtowany, dobrze zapoznany z malarstwem Lombardii oraz środkowej Italii: Umbrii, Toskanii. Sposób kształtowania figur w przestrzeni wypełnionej delikatnym zarysem architektury potwierdza jego naukę opartą na stylu wielkich mistrzów, głównie Giotto. W stylu kreowania przyrody freski awiniońskie odsłaniają znacznie bogatszą tradycję tudzież ambitne dążenia do stworzenia wizji nowej²³.

Uderzająca jest próba wprowadzenia do całej kompozycji zasadniczego porządku, który rządzi naturą (il. 2). Poszycie leśne w sali „Garderoby” jest uporządkowane, ustopniowane, co wyznaczają nisko rosnące zioła i trawy, powyżej rozpościera się gęszcz zarośli, wśród nich najwięcej jest krzewów różanych, wreszcie trzecią najwyższą warstwę stanowią drzewa, pośród których dominują drzewa liściaste. Trójpiętrowa struktura roślinności lasu stanowi wycinek *universum* natury, którą cechuje harmonia form i kolorów. Przykładowo pnie drzew posiadają zróżnicowaną korę, która pozwala zachować różnice ich jednostek, gatunku, świerk rosnący w pobliżu basenu rybnego roz-

²² Dz. cyt., s. 143-145.

²³ Dz. cyt., s. 70-85.

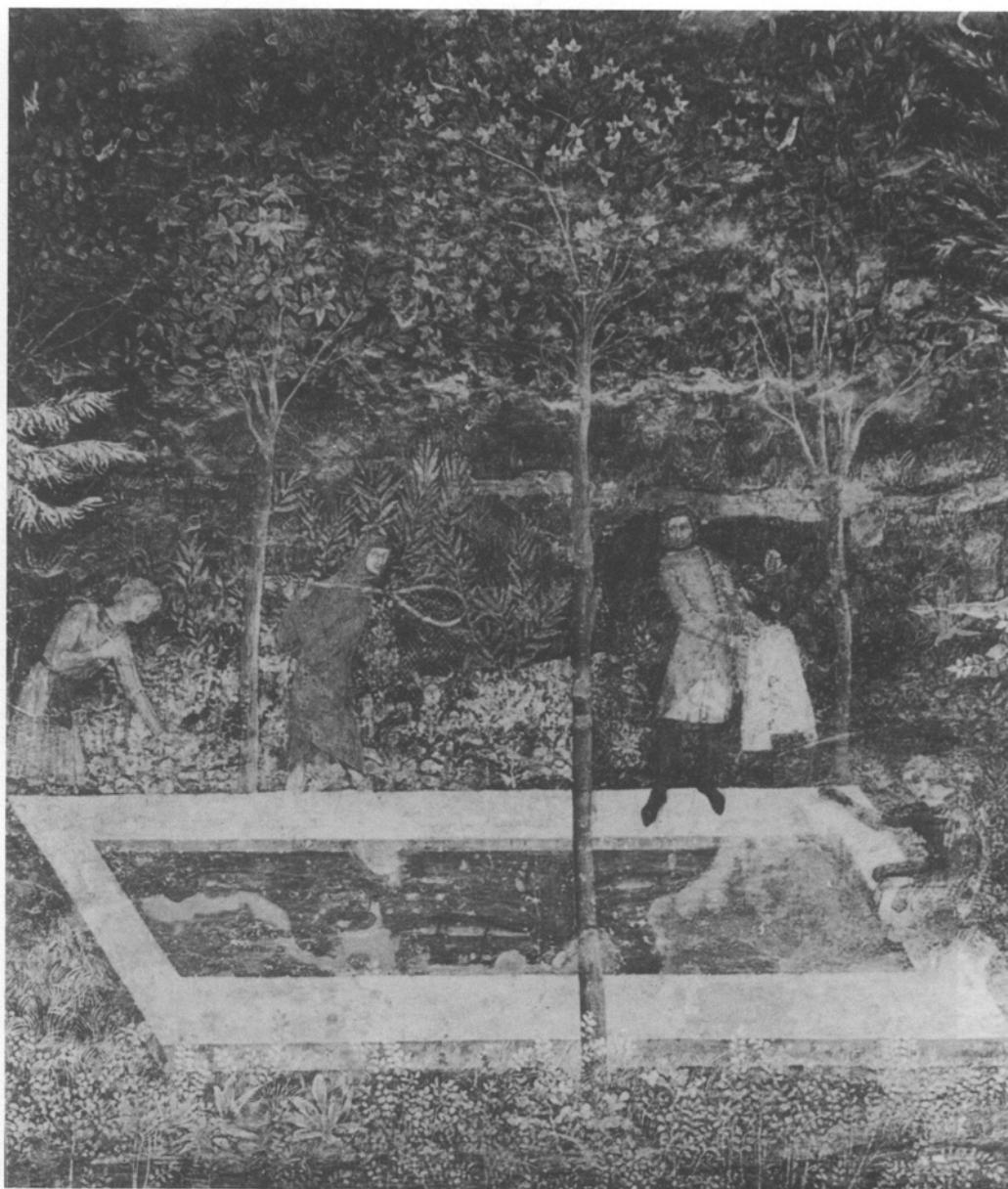


2. Wyjazd z sokotem na polowanie (1343 r.), Chambre de la Garde-Robe, Awinion

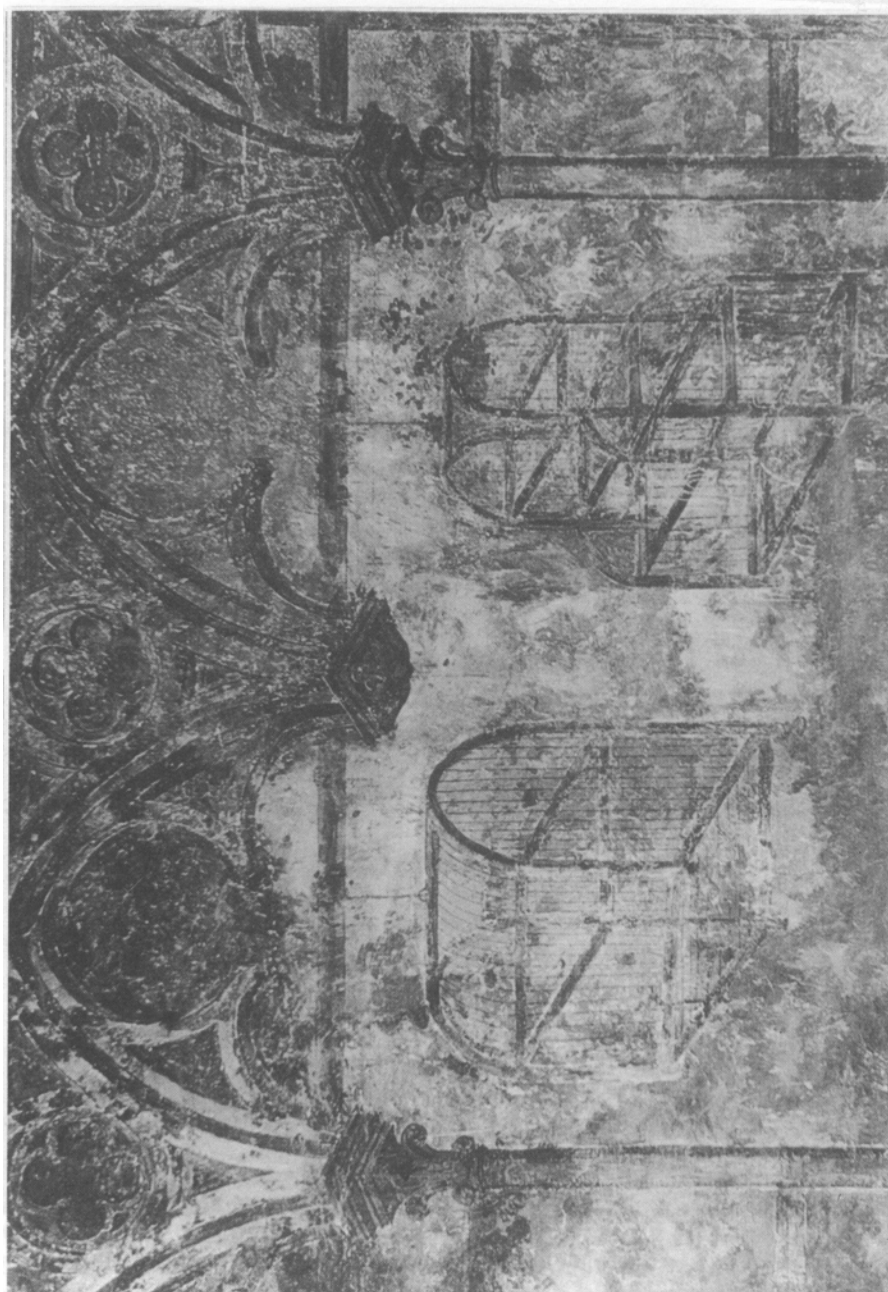
klada na swoich gałęziach szerokie smugi światła (il. 3). Gęstwina leśna nie pozwala na uzyskanie szerokiego dystansu przestrzennego, którym posługiwali się sieneńczycy, wszak odwzorowywali oni rozległe prospekty plastycznie wymodelowanych wzgórz zatopionych w alabastrowej tonacji rozproszonego światła, na co pozwalał jednolity błękit nieba. Tutaj jest inaczej, niebo przebłyskuje gdzieś spoza zagęszczonej zieleni, którą w średnim pasie spowija półmrok. Rozjaśnione są jedynie: niskie partie, miejsca gdzie poruszają się postaci oraz partie najwyższe zamknięte koronami drzew. Takie pasmowe rozłożenie światła z zaakcentowaniem planu pierwszego oraz trzeciego, podczas gdy średni spowija długa smuga cienia, jest wynalazkiem Ambroggia Lorenzettiego w jego monumentalnej panoramie miasta Sieny z przyległym doń *contado*. Ostateczny jednak efekt pomiędzy porównywanymi freskami jest inny, ponieważ różne są motywy, detale, które stanowią owe pejzaże. Tam, w Sienie, są wzgórza właściwe okolicy z ich charakterystyczną kolorystyką ziemi, tutaj lasy o nasączonym wilgocią poszyciu. To, co je łączy, wynika ze wspólnych dążeń artystycznych, postawy malarzy wobec przyrody rozumianej jako żywy, autentyczny organizm, bacznie zaobserwowany tak w jego charakterze ogólnym, jak i w każdym szczególe.

Matteo Giovanetti, zanim pojawił się w Awinionie, poznał malarstwo swojego kraju zwłaszcza w Asyżu, Orwietto, Sienie. Tutaj odebrał lekcję Giotta i poznał jego warsztat. To właśnie on podjął starania, aby oddać wierne kształty ptaków, kwiatów, roślin. Były mu one potrzebne, aby ukazać świat obrazu jako *compositum* harmonijnie zespolonych przedmiotów: człowieka, architektury, przyrody. Są to wszak dążenia także innych malarzy, nie tylko Giotta, ale również Duccia, Taddeo Gaddi. Malarze przybliżając się do świata natury, posługiwali się niewątpliwie sprawdzonym już wzorem: mianowicie wzornikami zoologicznymi i botanicznymi, nie po to jednak, aby je niewolniczo kopiować, ale by uczyć się malarskiego przełożenia tego, co doświadczali wzrokowo, z jego obrazem malarskim. Dlatego zauważona przez badaczy zbieżność kompozycji awiniońskich z wzorami tkanin nie musi świadczyć o bezpośrednich od tychże zależności (il. 4).

We freskach odsłania się nowa lekcja przeżywania, a przede wszystkim obserwacji natury. W scenie łowienia ryb gęstwina przyrody nie jest wielokrotnieniem jednego modelowego detalu, co jest cechą wzorów na tkaninach. Próbę uszczegółowienia roślin podejmuje malarz ukazując obok stawu rybnego konkretne krzewy – drzewa, np. chruściny jagodnej (il. 3). Ten gatunek krzewów mogący osiągnąć wysokość drzewa posiada czerwone jagody, które również wiernie wymalował malarz. Wokół zbiornika wodnego są rozpoznawalne gęsto rosnące krzewy wierzby. W scenie wyjazdu na polowanie z sokołem rosną krzewy dzikiej róży, w poszyciu leśnym różne gatunki leś-



3. *Stawy rybne*, fresk z apartamentu Garde-Robe (poł. XIV w.), pałac papieski, Awinion



4. Matteo Giovannetti, *Kłaki z ptakami* (1343 r.), pokój papieża, pałac papieski, Awinion

nych ziół i traw. Nie jest to zbiór detali tworzących *decorum* barwnego ko-bierca, chociaż na pierwszy rzut oka może go przypominać. Wyraźne jest tutaj dążenie malarza, aby zamienić sumę szczegółów na rzecz fragmentu – wycinka rzeczywistości – w której przedmioty przedstawione są jako jednostki – indywidualne w obrębie konkretnych gatunków.

Początek prac wiąże się z r. 1343, czyli na rok przed śmiercią Simone Martiniego w Awinionie. Jednocześnie w tym samym roku Matteo Giovanetti z Viterbo wykonał tutaj wiele prac, między innymi przy dekoracji sali konsystorskiej, gdzie pracował ze swoimi uczniami Magistri Dominicanen i Bortholomeusem²⁴. Rozpoznaje się również warsztat dwóch innych artystów: Rico z Arezzo oraz Piotra z Viterbo, zwłaszcza w scenie polowania z sokołem (il. 2). Matteo Giovanetti wykonał wiele prac, w których rozpoznaje się podobny stosunek do natury również w scenach o tematyce religijnej, np. na freskach w kaplicy św. Marcina (1344-1346), w kaplicy św. Jana (1346-1348) oraz w sali audiencjonalnej (1352-1353)²⁵. We wszystkich scenach pozostawił swój sensualistyczny stosunek do malowanej przyrody. Święta Elżbieta (il. 5), przykładowo, na fresku w kaplicy św. Jana ukazana jest na tle gęstwiny liści i drzew, pomiędzy którymi wynurzają się czerwone skałki jakie realnie występują w okolicy Awinionu. Stosownie też do rzeczywistości zabarwiona jest ziemia w obrębie postaci Świętego Jana na Patmos (il. 6).

Jest to spojrzenie na przyrodę, której uczył mistrz Simone i która stała się tendencją w malarstwie sienneńskim połowy XIV w. Również sceny bezpośrednio z przyrodą związane, jak np. łowienie ryb, kąpiące się postaci, pojawiły się najwcześniej w tym obrębie sztuki, a dojrzałe przykłady pozostawił oprócz Simone Martiniego także Ambrogio Lorenzetti. Malarze sienneńscy podjęli udaną próbę połączenia człowieka z przyrodą, stopienia całej sceny w ujednolicone środowisko, zachowując przy tym średniowieczną hierarchię społeczną. Łowienie ryb, szczególnie szczupaków, należało do codziennych czynności gospodarczych. Malarz mógł zaobserwować takie sceny z mostu – Pont-de-Sorgues pod Awinionem dla zapełnienia dworskiego stołu. Tutaj jednak na fresku przedstawione są stawy rybne, jednak ubiór postaci wskazuje na wieśniaków. Analogiczną postać rybaka powtórzył Matteo Giovanetti na fresku w kaplicy św. Marcina. Zatem w ślad za realizmem czynności, podąża próba odtworzenia konkretnego środowiska naturalnego, w którym zostały one spełnione.

Wyjazd na polowanie z sokołem, także ptaszarnie, są obrazem form życia dworskiego, które przyjmowało styl *rusticus*, realizując w ten sposób wizje

²⁴ Dz. cyt., s. 34-47.

²⁵ Dz. cyt., s. 47-69.



5. Matteo Giovannetti, Św. Elżbieta, fresk z kaplicy św. Jana (1346-1348), pałac papieski, Awinion



6. Matteo Giovannetti, *Wizja św. Jana Ewangelisty na Patmos* (1346-1348), kaplica św. Jana, pałac papieski, Awinion

literackie znane z dzieł starożytnych, między innymi Kwintyliana chętnie czytanego na uczonym dworze w Awinionie. Nie była to li tylko potrzeba czytania określonych dzieł, raczej w dziełach tych odnajdywano swoje rodzące się ideały jak np. opcje życia, które zaproponował wspomniany antyczny autor *rusticus – urbanitas*. Humanisci, głównie Boccaccio, rozpowszechniali ten ideał w opozycji *contadini – citadini*, który wyjaśnił w swojej *Genealogia Deorum* (XVI, ii). W tym samym duchu pisał Petrarca w swojej *De vita solitaria: studium otium*, dla życia na wsi, w posiadłości wiejskiej. Freski są obrazem transformacji społecznych, w których główną rolę zaczynała już odgrywać natura – przyroda sprzymierzona z człowiekiem. Tę lekcję rozumienia przyrody rozpoczęli przede wszystkim malarze tokańscy i sienieńscy 1. poł. XIV w., nie byłaby ona jednak całkowicie zrozumiana bez udziału wyobraźni poetyckiej z jednej strony, zaś rzetelnego stosunku do obserwacji z drugiej.

SPIS ILUSTRACJI

1. Mistrz Kodeksu św. Jerzego, *Św. Jerzy w walce ze smokiem* (przed 1343 r.), Biblioteka Watykańska, Rzym.
2. *Wyjazd z sokołem na polowanie* (1343 r.), Chambre de la Garde-Robe, Awinion.
3. *Stawy rybne*, fresk z apartamentu Garde-Robe (poł. XIV w.), pałac papieski, Awinion.
4. Matteo Giovannetti, *Klatki z ptakami* (1343 r.), pokój papieża, pałac papieski, Awinion.
5. Matteo Giovannetti, *Św. Elżbieta*, fresk z kaplicy św. Jana (1346-1348), pałac papieski, Awinion.
6. Matteo Giovannetti, *Wizja św. Jana Ewangelisty na Patmos* (1346-1348), kaplica św. Jana, pałac papieski, Awinion.

NATURE IN THE FRESCO DECORATIONS OF THE PAPAL PALACE IN AVIGNON
FROM THE MID-14TH CENTURY
AGAINST THE BACKGROUND OF A NEW ATTITUDE TO NATURE
IN ITALIAN SOCIETY OF 13TH/14TH CENTURIES

S u m m a r y

The question of nature in the painting of late Gothic, defined as „international Gothic,” has its numerous interpretations. They concentrate around art, in particular around miniature painting derived from Burgundian-Netherlandian circles, when it comes to the geographic location, while in the mid-14th century it begins. It is within this phenomenon in European art regarded as „international” that we find the significant role of Sieneese and Florentine painting, and also of those artistic milieus which, although secondarily, took over the experience of Italy and the Netherlands, as for instance, artistic activity linked with the Prague court. The synthesis of those milieus was creative and had a great significance within the whole of late-Gothic art.

The papal court in Avignon possesses already broadly developed research as regards its meaning and role in the history of the Church as well as in the culture and art of the 14th century. It seems, however, that artistic milieu is still a worthwhile object of investigations, Enrico Castelnuovo’s thorough monograph inspires us to such investigations, a monograph which embraces the whole of artistic ventures made by the Avignon popes. The issue of understanding nature which the decor of palace’s and chapels’ chambers unveils has not been studied exhaustively. The present paper may only be an introduction to broader discussions on the role of Avignon painting in the creation of the phenomenon of „international Gothic,” for in terms of chronology it precedes both the Netherlandian artistic activity and other significant centres in Europe. The phenomenon of art synthesis which has been done here thanks to the ambition of popes who invited artists from different corners of Europe, and also thanks to revival of the local milieu; the latter is a bit underestimated, but is a good field of research on nature in the painting of late Middle Ages and protorenesance. Nature has its mature shape here allowing to be enclosed within the criteria of idealism and realism in their literal meaning. On the basis of local works we may study the achievements of the great masters, such as Simone Martini, and other painters, whose works are left in Avignon and which brought them to historical fame; here we find, above all, Matteo Giovanetti. It is E. Castelnuovo who determined authorship of particular fragments, while the present work addresses the differences in the manner of treating nature.

Translated by Jan Kłos