

# Mistrz bez warsztatu / warsztat bez mistrza



Ur. 1971 r. w Krakowie  
dr hab., historyk sztuki,  
absolwent UJ. Zatrudniony  
w Instytucie Historii  
Sztuki od 1999 r., w latach  
2012–2016 jako dyrektor.  
Od 1 i 2016 r. dyrektor  
Muzeum Narodowego  
w Krakowie. Koncentruje  
się na sztuce nowożytnej,  
architekturze i rzeźbie  
na ziemiach wschodnich  
dawnej Rzeczypospolitej.  
Stypendysta wielu  
zagranicznych Fundacji  
oraz MKiDN. Członek  
Komisji Historii Sztuki PAU,  
Komitetu Nauk o Sztuce  
PAN, Stowarzyszenia  
Historyków Sztuki. Członek  
Rady Naukowej Instytutu  
Sztuki PAN i Komitetu  
Ewaluacji Jednostek  
Naukowych, ekspert  
Narodowego Centrum Nauki.  
Autor ponad 150 artykułów  
i 10 książek.

## ANDRZEJ BETLEJ

Historycy sztuki jako badacze często tworzą toposy – można rzec: romantyczne – które trafiają do „powszechnego obiegu”. Jednym z takich toposów jest wyobrażenie artysty – wielkiego mistrza, pracującego w samotności, samodzielnie zmagającego się z materią twórczą, czasem osamotnionego w swym wysiłku. Mistrza – czyli tego, który wytycza przez swe dzieła nowe kierunki, wskazuje drogi rozwoju sztuki. Z drugiej strony równie powszechny jest obraz warsztatu artystycznego, pracowni – czyli uczniów podążających za nauczycielem, także czasem osamotnionych. Z pojęciem warsztatu zostało związane zjawisko powtórzeń, powstawania kolejnych dzieł „w stylu mistrza”, kolejnych prac, czasem coraz bardziej wtórnych, coraz słabszych repetycji. Zastanawiając się nad zagadnieniem postawionym w tytule, można by od razu postawić pytania: kimże jest więc mistrz (nauczyciel)? Najczęstsza odpowiedź to: jest inspiracją, twórcą, kreatorem. A kimże są uczniowie pracujący w warsztacie? To kontynuatorzy, naśladowcy, czasem epigoni, to ci, którzy tak

## 1. Gianlorenzo Bernini

*Apollo i Dafne*

1622–1625

Galleria Borghese w Rzymie

naprawdę „stoją na barkach gigantów”. Tak proste i klarowne odpowiedzi oczywiście nie są prawdziwe, oczywiście trywializują i upraszczają.

Pragnąłbym w ramach wykładu zastanowić się nad problemem relacji mistrz–uczeń na konkretnych przykładach i przedstawić wybrane prace warsztatu Gianlorenza Berniniego (1598–1680), wykonane w znacznym stopniu bez udziału samego mistrza (tak zwane wielkie „fabryki” realizowane od lat 50. XVII w. w Rzymie). Jednocześnie chciałbym pokrótce omówić schemat działania ówczesnej pracowni rzeźbiarskiej oraz zaprezentować tzw. nurt berniniowski („berninizm”) w rzeźbie rzymskiej. Był on już zauważalny za życia mistrza w dziełach nawiązujących do jego stylu i rozwiązań kompozycyjnych, wykonywanych przez artystów niezwiązanych bezpośrednio ze zleceniami Gianlorenza; nurt ten był kontynuowany czy nawet dominował w ostatniej ćwierci XVII stulecia (zwłaszcza po śmierci artysty). Należy bowiem pamiętać, że tak naprawdę dzieła rzeźbiarzy, którzy nie mieli kontaktu z warsztatem Berniniego, decydują o obliczu rzeźbiarskim Wiecznego Miasta.





**2. Gianlorenzo Bernini**  
szkic do posągu św. Urszuli  
w kościele S. Maria del  
Popolo w Rzymie  
ok. 1655

**3. Giuseppe Antonio Mari**  
posąg św. Urszuli w kościele  
Santa Maria del Popolo  
w Rzymie  
pom. 1655–1660

Gianlorenzo Bernini posiadał kilka warsztatów. Pierwszy z nich, najwcześniejszy, opierał się na typowym schemacie funkcjonowania małej pracowni artystycznej, składającej się z mistrza, współpracownika i młodzieńczego ucznia (zwanego *giovanetto*). Współpracownikiem był z reguły *maestro di scarpello* (określany też jako *scarpellini* lub *intagliatore*, czyli intarsjer, rytownik), który był odpowiedzialny za *levare* (czyli prace wstępne – *abbozzo*, w tym wykonywanie modeli), jak i za *pulire* (wygładzanie, określane też jako *finire*, *lustrare*). Przykładem wczesnego dzieła Berniniego w znacznym stopniu stworzonego przy udziale współpracownika jest rzeźba *Apollo i Dafne* (il. 1) powstała w latach 1622–1625. Wiadomo bowiem, że elementy posągu, które uważane są za najdoskonalsze – ukazujące przeistoczenie się ciała nimfy w pień drewna – wykańczał i modelował Giuliano Finelli (1601–1653). Był to współpracownik pochodzący z rodziny artystycznej, która była właścicielem łomów marmuru w Carrarze, zwanych *carrarini*, który potem kontynuował karierę samodzielnie. W roku 1623 Bernini



został „soprintendente della fonderia” fabbrica di San Pietro. Po tym roku powstały najważniejsze dzieła w bazylice św. Piotra: baldachim nad grobem św. Piotra (1624–1633), nagrobek papieża Urbana VIII (rozpoczęty 1624). Po śmierci architekta Carl Maderny (1629) Bernini został przełożonym całej fabryki św. Piotra i wówczas zorganizował kolejny swój warsztat, składający się z kilkudziesięciu artystów, którzy pracowali nad dekoracją nawy kościoła św. Piotra (główną rolę w wykonywaniu tych prac odgrywał przedstawiciel innego rodu artystycznego, Andrea Bolgi). Jednocześnie od lat 40. XVII w. Bernini ukonstytuował swój własny warsztat – stanę (określaną jako *scuola* lub po prostu *casa*), funkcjonującą także pod nazwą *isola berniniana*, mieszczącą się w domu artysty nieopodal kościoła S. Andrea della Fratere. W rzeczywistości oba warsztaty (zarówno ten związany z bazyliką, jak i prywatny) wzajemnie się zająbiają (a właściwie jego własne atelier wyrasta z zespołu pracującego przy bazylice – jest to szczególnie widoczne w okresie, kiedy Bernini za pontyfikatu Innocentego X nie otrzymywał prestiżowych



4



5

**4. Gianlorenzo Bernini**  
szkic rzeźby anioła  
z krzyżem

**5. Ercole Ferrata**  
anioł z krzyżem z mostu  
Anioła w Rzymie

zleceń papieskich). Typową pracą warsztatu z lat 60. jest „berniniowska” dekoracja nawy kościoła Santa Maria del Popolo (powstała z fundacji Aleksandra VII w latach 1655–1660). Zachowane szkice (il. 2–3) Berniniego dowodzą, że osobisty udział artysty w tym zleceniu był ograniczony. Gianlorenzo przygotował ogólne szkice, które były raczej konceptami i do których w luźny sposób nawiązywali wykonawcy z warsztatu. Rzeźby w tej świątyni były wykonywane przez kilkunastu mało znanych współpracowników i dają nam pojęcie o tym, jak pojemna była formuła stylu Berniniego. Co więcej, wiadomo, że niektóre ze szkiców-projektów, które stanowiły podstawę dla rzeźbiarzy, zostały przygotowane nie przez niego samego, ale przez innego współpracownika Berniniego, malarza Giovanniego Battistę Gaullego.

Innym przykładem funkcjonowania warsztatu jest późne zlecenie tego samego papieża – dekoracja mostu Świętego Anioła (powstała w latach 1667–1669), gdzie prócz dzieła samego mistrza znajdują się prace wszystkich ówczesnych jego współpracowników: Ercole Ferraty, Domenica Guidiego,

Antonio Raggiego oraz mniej znanych, takich jak Paolo Naldini czy Antonio Grigoretti. Prace poprzedziło wykonywanie *bozzett*, przy czym powstawały one w ramach warsztatu, a udział Berniniego w ich przygotowaniu nie jest do końca jasny. Wiadomo na pewno, że mistrz przygotował szkice, ale i w tym przypadku, obserwując relację pomiędzy rysunkiem mistrza a np. dziełem Ferraty (il. 4–5), można mówić raczej o inspiracji Berniniego. Większość figur pod względem stylistycznym jest bowiem daleka od stylu samego mistrza – jak na przykład praca Cosimo Fancellego (z ciężkimi, statycznymi szatami, z mocno klasycyzującym opracowaniem postaci). Jeszcze inne formuły stylistyczne reprezentują w tym zespole posągi Domenica Guidiego czy Antonio Grigorettiego, które można określić mianem nerwowych, manierystycznych, a zarazem klasycyzujących, jeśli chodzi o opracowanie fizjonomii (i tym samym dalekich od „dolorycznego” wyrazu twarzy rzeźb autorstwa Berniniego), czy Antonio Raggiego (w tym przypadku posąg jego dłuta pod względem monumentalności jest najbliższy stylowi mistrza).

#### 6. Gianlorenzo Bernini

nagrobek papieża Aleksandra VII w bazylice św. Piotra w Rzymie, 1678



#### 7. Gianlorenzo Bernini

nagrobek bł. Ludwiki Albertoni w kościele S. Francesco a Ripa, 1671–1674

Najbardziej znaczącym przykładem pracy warsztatowej Berniniego jest nagrobek Aleksandra VII w bazylice św. Piotra (il. 6), zamówiony za życia hierarchy, gdzie mistrz jest właściwie wyłącznie „designerem”. Zlecenie papieskie przeszło przez jego nepota – kard. Flavio Chigiego. Bernini wykonał kilka wersji rysunków projektowych całości dzieła, przygotował *bozzetta* (zachowany jest m.in. model figury papieskiej, powstały także *bozzetta* szczegółowe, np. głowy Aleksandra), i wiadomo, że artysta otrzymał należność (1000 scudów) w roku 1672. Realizacja nastąpiła sześć lat później i została wykonana w całości przez warsztat. Wszystkie najważniejsze posągi monumentu są pracami mniej znanych artystów: np. postać papieża wykonali Michele Maglia i Domenico Bessadona, personifikację Prawdy – Lazzaro Morelli i Guilo Cartari. Udział Berniniego ograniczył się do kontrasygnat przy wypłacaniu należności rzeźbiarzom, którzy wiernie podążali za modelami mistrza.

Podobnie jak w przypadku nagrobka papieskiego, szczegółowymi informacjami dotyczącymi tego, jak wyglądał proces powstawania dzieła, dysponujemy w odniesieniu do rzeźby bł. Ludwiki Albertoni (il. 7),

która została wykonana przez Berniniego w latach 1671–1674 w kościele S. Francesco a Ripa na Zatybrzu. Tu jednak mamy do czynienia z dziełem, które odkuwał i modelował sam mistrz, ale udział warsztatu był istotny i to w fazie projektowej! Prace przygotowawcze objęły cały warsztat. Bernini wykonał liczne studia rysunkowe, które stały się podstawą do wykonania przez członków warsztatu serii terakotowych *bozzett*, na przykład kolejnych studiów ułożenia draperii. Owe modele nie są łączone z Berninim, ale z jego współpracownikiem – Ercole Ferratą.

Należy przy tym podkreślić, że bezpośrednią inspiracją dla figury błogosławionej był posąg św. Róży z Limy wykonany w roku 1665, autorstwa Melchiora Cafy (1636–1667). Był to rzeźbiarz pochodzący z Malty, trafił do Rzymu ok. 1660 r. (i krótko był związany z warsztatem Ferraty, gdzie wykonywał modele). Jego samodzielnymi pracami są *Męczeństwo św. Eustachego* w kościele S. Agnese na Piazza Navona (1660) oraz ołtarz św. Tomasza z Villanovy





#### 8. Melchiore Cafà

*Apoteoza św. Katarzyny Sienieńskiej* w kościele Santa Catarina a Magnanapoli w Rzymie, 1667

#### 9. Melchiore Cafà

Johannes Paulus Schorr: ołtarz główny w kościele Santa Maria in Campitelli w Rzymie, 1667

(1661, w kościele S. Agostino). Ten artysta, co ważne, w żaden sposób niezwiązany z warsztatem Berniniego, nie tylko zainspirował tego artystę, ale jest także autorem dzieła, które jest chyba najbliższe pracy mistrza. Jest to *Apoteoza św. Katarzyny Sienieńskiej* (il. 8) z 1667 r., znajdująca się w ołtarzu głównym kościoła S. Catarina a Magnanapoli. Tu możemy zaobserwować w pełni dojrzały, egzaltowany styl Berniniego, z niewiarygodnie ekspresyjnym sposobem fałdowania szat. Posąg ten ewidentnie odwołuje się do postaci św. Teresy z Ávila z grupy znajdującej się w kaplicy Cornaro w kościele S. Maria della Vittoria. O ile tam ekspresja spotęgowana została przez światło, o tyle w przypadku rzeźby Cafy wyraz „niesamowitości” (przeżycia ekstazy) został spotęgowany przez kontrast materiałów, figura świętej została bowiem ustawiona na tle wielobarwnego tła i w ten sposób pełnoplastyczna postać wykonana z białego marmuru wylania się ze swego rodzaju abstrakcyjnej mozaiki, dającej wielobarwne refleksy. W dziele tym berniniowska jest koncepcja, swoboda i plastyka, malowniczość i malarskość, berniniowskie jest zatarcie granicy pomiędzy malarstwem a rzeźbą. Można wręcz stwierdzić, że „wszystko jest berniniowskie” – tyle że nie

jest to dzieło Gianlorenza. Cafà wykonał (wspólnie z Johannem Paulusem Schorrem) w roku 1667 jeszcze jedno dzieło, które w oczywisty sposób odwołuje się do pracy Berniniego. Jest to ołtarz główny w kościele S. Maria in Campitelli (il. 9), którego konstrukcja jest swego rodzaju kompilacją rozwiązań z najbardziej znanych prac Berniniego – baldachimu nad grobem św. Piotra i ołtarza – *Cathedry Petri* (wykonany 1657–1665).

Spośród współpracowników Berniniego najstarszym był Ercole Ferrata (1610–1686), który współpracował zarówno z Gianlorenzem, jak i jego rywalem – Alessandro Algardim. Ferrata pochodził jak Bernini z Genui i przez Neapol dotarł do Rzymu w roku 1646. Był artystą, który najczęściej realizował projekty mistrza – pracując m.in. przy pilastrach w bazylice św. Piotra (1647), odkuwając obelisk przed kościołem S. Maria Sopra Minerva (1667) czy uczestnicząc we wspomnianych już realizacjach w kościele S. Maria del Popolo. Samodzielną pracą





10

**10. Ercole Ferrata**

figura św. Andrzeja na fasadzie kościoła San Andrea della Valle w Rzymie, 1663

**11. Gianlorenzo Bernini**

figura proroka Daniela w kaplicy Chigi w kościele S. Maria del Popolo w Rzymie, 1655



11

tego rzeźbiarza jest płaskorzeźba przedstawiająca *Męczeństwo św. Emmerenziany* (1660) oraz figura św. Agnieszki (1660–1664): monumentalna i zarazem dynamiczna, o rozwianych, malarsko zakomponowanych szatach. Ferrata był zdolnym eklektykiem, o czym może świadczyć nagrobek kard. Falconieriego w kościele S. Giovanni dei Fiorentini (1665–1670), w którego figurach możemy zaobserwować „berniowski” sposób drapowania szat, o cienkich, wklęsłych fałdach, podkreślających zarazem tektonikę ciała. Od Berniniego Ferrata przejął sposób poszerzenia sylwety figury przez dekoracyjne tła ubiorów oraz kompozycję figur, czego przykładem może być figura św. Andrzeja z fasady kościoła S. Andrea della Valle (1665) – będąca trawestacją rzeźby Daniela dłuta Berniniego z kaplicy Chigi w kościele S. Maria del Popolo (il. 10 i 11). Ercole posiadał swój własny, bardzo rozbudowany warsztat, w którym pracowało ponad 10 rzeźbiarzy, gdzie zatrudniani byli także i inni współpracownicy Berniniego: Grigoretti, Naldini, Fancelli. Pracą tego warsztatu jest kaplica Spada (il. 12) w kościele S. Girolamo della Carità, zaprojektowana przez adwersarza Berniniego – Francesco Borrominiego. Realizacja ta jednak w pełni

**12.** Kaplica Spada w kościele San Girolamo della Carità w Rzymie.



12

Zestawienie obu rzeźb ukazuje, jak daleko jest pracy ucznia do pracy mistrza, bowiem tak naprawdę mamy do czynienia z dziełem do którego pasują takie określenia jak schematyczność czy pastisz.

realizuje berniniowską zasadę totalnego opracowania dzieła sztuki, łączenia rzeźby malarstwa, architektury w jednorodną całość.

O ile Ercole był najczęstszym wykonawcą koncepcji Berniniego, o tyle kolejnego współpracownika mistrza, Domenico Guidiego (1625–1701), można określić jako najbardziej sprytnego, przedsiębiorczego i wpływowego. Zabezpieczony rodzinie, pochodzący z rodziny kamieniarzy mających złoża marmuru w Carrarze był jednym z najaktywniejszych rzeźbiarzy w drugiej połowie XVII w. Jego działalności można właściwie przypisać wszystkie cechy drapieżnego kapitalizmu przełomu XX i XXI w.: podkupywanie zleceń, windowanie cen materiału, zatrudnianie za mniejsze pieniądze, podzlecanie. Przykładem jego twórczości jest płaskorzeźba w ołtarzu głównym kościoła S. Agnese, przedstawiająca powitanie *Świętej Rodziny po ucieczce do Egiptu* (1678–1683). Wpływ „lekcji” Algardiiego jest tu oczywisty, niemniej cała maniera stylowa jest „berniniowska”. Mamy do czynienia z pełnymi, bogatymi fałdami szat, puszczoneymi draperiami, plastyką,

ale... jednocześnie zauważalna jest nieporadność w opanowaniu pozbawionej głębi, nadmiernie słozonej kompozycji. Twórczość Guidiego bywa często określana jako „zimny (czy sztywny) Bernini”. Chyba najbardziej przekonującym przykładem ukazującym „berninizm” Guidiego, a zarazem wtórność jego sztuki jest zestawienie grupy *Ekstazy św. Teresy* z kaplicy Cornaro i znajdującej się naprzeciw (za plecami podziwiających arcydzieło Berniniego) grupy *Sen Świętego Józefa* Guidiego (wykonanej w latach 1692–1694) (il. 13–14). Dzieło Guidiego ma identyczną kompozycję jak praca Berniniego, znajduje się w identycznym retabulum, reprezentuje typowy dla mistrza styl – z głębokimi, dekoracyjnymi fałdami szat. Ale jednocześnie w grupie tej widoczny jest brak dynamiki, słabe zaangażowanie postaci. Zestawienie obu rzeźb ukazuje, jak daleko jest pracy ucznia do pracy mistrza, bowiem tak naprawdę mamy do czynienia z dziełem, do którego pasują takie określenia jak schematyczność czy pastisz. Guidi jest jednak tym artystą, który znacząco oddziałął na dalsze pokolenia: nauczał bowiem w Akademii Francuskiej w Rzymie.

**13. Gianlorenzo Bernini**  
*Ekstaza św. Teresy*  
w kościele Santa Maria della Vittoria w Rzymie

**14. Domenico Guidi**  
*Sen św. Józefa* w kościele  
Santa Maria della Vittoria  
w Rzymie, 1692–1694





Ostatnim ze współpracowników Berniniego – najwinniejszym pod względem stylowym – był Antonio Raggi (1624–1686), skutecznie konkurujący na rynku z Ferratą i Guidim. Pochodził spod Lugano, do Rzymu trafił w roku 1645, najpierw pracował w warsztacie Alessandro Algardi. Był najbardziej zaufanym współpracownikiem Gianlorenza. Pracował m.in. przy *Cathedra Petri*, fontannie Czterech Rzek (gdzie wykonał posąg ukazujący Dunaj), wykonywał część dekoracji kościoła S. Maria del Popolo, kotarę przy pomniku Konstantyna na watykańskich Scala Reggia (wyk. 1663–1670). Jego dziełem jest też posąg św. Andrzeja w kościele S. Andrea al Quirinale (1660). Samodzielnie wykonał grupę rzeźbiarską *Noli me tangere* w kaplicy Alalona kościoła ss. Domenico e Sisto (il. 15) – gdzie mamy do czynienia z zastosowaniem berniniowskiej zasady połączenia w jedną całość malarstwa, rzeźby i architektury. Dzieła te ukazują pełną swobodę Raggiiego w opracowaniu materiału, znamionuje je wyjątkowa plastyka i teatralność. Cechy te są również widoczne w jednej z najdoskońszych realizacji nurtu berniniowskiego: powstałej w latach 1674–1679 dekoracji sklepienia kościoła Gesú w Rzymie, wykonanej przez niego razem



16

**15. Antonio Raggi**

*Noli me tangere* w kościele ss. Domenico e Sisto w Rzymie

**16. Antonio Raggi**

**Giovanni Battista Gaulli**  
dekoracja sklepienia kościoła Gesú w Rzymie 1674–1679



15

z Giovannim Battistą Gaullim (il. 16). Tu najpełniej doszła do głosu późna, ozdobna maniera Berniniego i tu najpełniej została spełniona idea *un bel composto*.

Dalsze losy „berninizmu” w rzeźbie rzymskiej łączą się z działalnością Pierra Legros Młodszego (1666–1719). Rzeźbiarz ten od 1690 r. był związany z Akademią Francuską, z której został wyrzucony, gdy przyjął zlecenie od zakonu jezuitów na wykonanie dekoracji ołtarza św. Ignacego w kościele Gesú, zaprojektowanego przez Andreę Pozza (1695–1698). Tu w pełni ujawniła się wirtuozeria stylu rzeźbiarza – zarówno w grupie rzeźbiarskiej przedstawiającej scenę *Religii pokonującej Herezję*, gdzie możemy zaobserwować „berniniowską” wieloplanową, dynamiczną strukturę, jak i w plastycznej figurze świętego. „Berniniowska” jest również scena *Apotheozy św. Alojzego Gonzagi* w ołtarzu w kościele S. Ignazio (1698–1699), gdzie ukazano pełną subtelności, wyłaniającą się, pozbawioną ciężkości postać świętego unoszonego przez anioły. Za najbardziej „berniniowskie” należy jednak uznać inne dzieło Legrosa: rzeźbę ukazującą



17



18

**17. Pierre Legros Mł.**

*Śmierć św. Stanisława Kostki* w Domu Nowicjatu przy kościele S. Andrea al Quirinale w Rzymie, 1702–1703

*Śmierć św. Stanisława Kostki* (il. 17), znajdującą się w Domu Nowicjatu przy kościele S. Andrea al Quirinale (1702–1703), ukazującą subtelny model dobrej śmierci. Malowniczość przedstawienia ewidentnie zależy od posągu bł. Ludwiki Albertoni Berniniego. Pracą wywodzącą się z tradycji Gianlorenza jest też posąg św. Filipa Nereusza w kościele S. Girolamo della Carità (1700–1710) (il. 18), gdzie mamy do czynienia z monumentalnym wyobrażeniem świętego ustawionym na tle okna otoczonego glorią promienistą. To scenograficzne ujęcie ewidentnie przynosi na myśl *Cathedra Petri*.

**18. Pierre Legros Mł.**

posąg św. Filipa Nereusza w kościele San Girolamo della Carità w Rzymie 1700–1710

Dla nurtu berniniowskiego istotne znaczenie ma grupa rzeźbiarzy, która w literaturze określana jest jako „pokolenie kościoła Gesù e Maria”. Są to uczniowie wywodzący się z warsztatu Ercole Ferraty: Lorenzo Ottoni (1658–1736), współpracownik Berniniego

Michele Maglia, Francesco Cavallini (1672–1703) i Francesco Aprile. Są oni odpowiedzialni za zespół nagrobków rodziny Bolognetti (powstały pomiędzy 1681 a 1683), dla których świątynia zaprojektowana przez Carlo Rainaldiego stała się mauzoleum (il. 19). Posągi zmarłych zostały ustawione nad konfesjonalami, w architektonicznych ramach pomiędzy pilastrami, które naśladują balkony empor. Odnosi się wrażenie, że członkowie rodziny bądź adorują

**19. Wnętrze kościoła Gesù e Maria w Rzymie**



19



20

**20. Giuseppe Mazzuoli**  
posąg św. Filipa w bazylice  
San Giovanni in Laterano  
w Rzymie, 1711

Najświętszy Sakrament, bądź dyskutują tajemnicę Przeistoczenia. Ta cokolwiek melodramatyczna koncepcja aranżacji przestrzeni pojawiła się u Berniniego już w kaplicy Cornaro, a postaci niektórych adorantów to trawestacje rzeźby Daniela z kaplicy Chigi. Z grupy tych twórców chyba najbardziej wiernym stylowi Berniniego był Aprile, który wyrzeźbił w 1685 r. posąg św. Anastazji w kościele S. Anastasio, stanowiący powtórzenie figury bł. Ludwiki. *Notabene*, rzeźba Berniniego była chyba jedną z częściej kopiowanych, także w XVIII w., o czym może też świadczyć posąg św. Anny dłuta Giovanniego Battisty Mainiego (1690–1725) w kościele S. Andrea della Valle – z połowy tego stulecia (jest to właściwie kopia Ludwiki – tyle że z inną twarzą).

Pod koniec XVIII stulecia dochodzi jednak do głosu coraz mocniej klasyczny nurt w rzeźbie, reprezentowany przez rzeźbiarzy z kręgu Akademii Francuskiej: Pierre'a-Étienne'a Monnota (1657–1733), współpracownika Guidiego przy realizacji w kościele S. Maria della Vittoria, czy Jeane'a-Baptiste'a Théodona (1645–1713), współpracownika Legrosa w kościele Gesú. Reprezentują oni odmienną, klasyczną postawę, a ich rzeźby można opisać jako „skrzepowane”, bardzo poprawne, ale nieposiadające ładunku ekspresji, o mocno przylegających szatach. Na początku XVIII stulecia oba modusy stylowe – zarówno ów klasycyzujący, jak i barokowy (berniniowski) – przeplatały się wzajemnie. Należy mieć bowiem w pamięci działalność uczniów Ferraty: Camillo Rusconiego (1658–1728) czy Giuseppe Mazzuolego (1644–1725), których figury apostołów (il. 20), znajdujące się w bazylice S. Giovanni in Laterano, ukazują berniniowską „twarz” rzeźby rzymskiej. Im głębiej w XVIII w., tym bardziej jednak ów modus stylistyczny staje się coraz słabszy i stopniowo zamiera. Zmieniły się bowiem okoliczności i uwarunkowania ekonomiczne. Brakło funduszy na ogromne dekoracje. Nie oznacza to, że idee Berniniego przestały funkcjonować, niemniej były to raczej pastisze, o czym

**21. Gianlorenzo Bernini**  
pomnik Konstantyna  
Wielkiego 1663–1670



**22. Agostino Cornacchini**  
pomnik Karola Wielkiego  
1725



można się przekonać, porównując wspomniany wyżej pomnik konny Konstantyna Wielkiego Berniniego i znajdujący się naprzeciw pomnik Karola Wielkiego (z 1725) dłuta Agostino Cornacchiniego (1686–1754) (il. 21–22). Wszystkie elementy aranżacji są te same, ale już wyraz dzieła jest diametralnie odmienny.

Zatem na koniec powróćmy do tytułowego zagadnienia i pytań, jakie się w nim kryją: kimże byłby mistrz bez warsztatu? Pokazane przykłady pozwalają powiedzieć: czasem nikim. A czymże jest warsztat bez mistrza? Czasem wszystkim.

#### Wybrana bibliografia

J. Montague, *Bernini Sculptures not by Bernini*, [w:] *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Arts and Thought*, London 1985.

J. Montague, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, London 1992.

K. Sceiberras, *Melchiorre Cafà: Maltese Genius of the Roman Baroque*.

I. Wardropper, T. Sigel, C.D. Dickerson III, *Bernini: Sculpting in Clay*, New York 2012.

T.J. Żuchowski, *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini*, Poznań 2010.