



Życie Rubensa stanowi pierwszy w dziejach przykład prawdziwie nowoczesnej, europejskiej kariery artysty. Oczywiście i wcześniej ogromną sławą cieszyli się choćby Rafael, Michał Anioł czy Tycjan (ten ostatni otrzymał nawet od cesarza Karola V tytuł hrabiowski), ale niezależnie od otaczającego ich podziwu, bliskich stosunków z wielkimi tego świata i wysokich zarobków, pozostali jednak związani ze swymi macierzystymi środowiskami, tak w sensie geograficznym, jak społecznym. Tymczasem Rubens, rozpoczynając w podobnych, a może trudniejszych warunkach – we Flandrii za jego czasów istniał jeszcze system cechowy – potrafił być jednocześnie malarzem, dyplomata i dworzaninem. Równie dobrze jak w rodzinnej Antwerpii czuł się w Rzymie, Mantui, Genui, Madrycie, Paryżu i Londynie. Podstawą tych sukcesów było oczywiście malarstwo, choć spotyka się zdania współczesnych, że u Rubensa „talent malarski jest jednym z wielu (...) talentów i to najskromniejszym”.

Pieter Paul Rubens urodził się 28 czerwca 1577 roku w Siegen w Nadrenii, jednakże w roku 1589 wraz z matką i bratem przeniósł się do Antwerpii, skąd dwadzieścia lat wcześniej jego rodzice musieli emigrować z powodów religijnych. W Antwerpii uczęszczał do szkoły o profilu klasycznym, ale już w roku 1590 rozpoczął edukację malarską: początkowo u Tobiasza Verhaechta, następnie w latach 1591–1594 u Adama van Noort, wreszcie u Otona van Veen (Veniusa). W roku 1598 został mistrzem cechu malarskiego, a dwa lata później, zgodnie z rozpowszechnionym zwyczajem, wyruszył na artystyczną wędrowną do Włoch.

Znalazszy się tam, Rubens niemal natychmiast potrafił zdobyć sobie miejsce w nowym środowisku. Po krótkim pobycie we Florencji i Wenecji uzyskał stanowisko malarza nadwornego na dworze Gonzagów w Mantui, gdzie do jego zadań należało kopiowanie dzieł mistrzów oraz wykonanie malowideł do tamtejszego kościoła jezuitów. Jego rola na dworze mantuańskim na tym się nie kończyła. Już w roku 1603 został wysłany z misją dyplomatyczną do

Madrytu, dokąd miał zawieźć książęce dary, między innymi kopie obrazów mistrzów włoskich. W tym czasie, a także w latach następnych wiele podróżował po Włoszech, towarzysząc swemu władcy lub na jego zlecenie kopiując różne malowidła. Niezależnie od obowiązków malarza nadwornego Rubens wykonywał coraz częściej zamówienia innych mecenasów na obrazy religijne, mitologiczne i portrety. Wraz z coraz większym uznaniem dla osiągnięć artysty rosły i jego zarobki, na co nie pozostawał obojętny (jak sam pisał w jednym z listów) ze względu na zamiłowanie do życia na wysokiej stopie. Kiedy już wszystko wskazywało, że kariera zwiąże Rubensa z Włochami na stałe, wiadomość o chorobie matki zmusiła go do powrotu do kraju. Przybywszy 11 grudnia 1608 roku do Antwerpii, matki nie zobaczył już żywej. Nie miał też nigdy więcej ujrzeć Italii.

Początkowo Rubens planował szybki powrót do Włoch, jednak okoliczności sprawiły, że pozostał w rodzinnym mieście na stałe. Już w roku 1609 został malarzem nadwornym namiestnika Niderlandów, arcyksięcia Albrechta, co ważniejsze jednak, 3 października tegoż roku zawarł związek małżeński z osiemnastoletnią Izabelą Brant. Szybki rozwój kraju, czemu sprzyjał zawarty właśnie dwunastoletni rozejm pomiędzy Hiszpanią i Prowincjami Północnymi, zapewnił mu wielką liczbę korzystnych zamówień. W ciągu krótkiego czasu Rubens wysunął się na czoło antwerpskiego środowiska malarskiego, gromadząc wokół siebie licznych uczniów i współpracowników. Już w 1611 roku pisał w jednym z listów o nadmiarze młodych adeptów malarstwa garnących się do jego pracowni. W tym samym 1611 roku nabył w dzielnicy Wapper obszerny dom, który przebudowany według jego własnych projektów i wypełniony wspaniałymi zbiorami dzieł antycznych i współczesnych, stał się wkrótce rezydencją o pałacowym charakterze oraz ośrodkiem życia artystycznego i intelektualnego miasta.

Aż do roku 1622 Rubens wiódł niczym nie zakłócony, pracowity i twórczy żywot w Antwerpii. Prowadził korespondencję z humanistami, uzupełniał swe zbiory, pisał, zaginiony niestety, traktat teoretyczny o malarstwie. Przede wszystkim jednak malował, dla realizacji wielkich zamówień tworząc sprawnie działający, wieloosobowy warsztat.

Na początku lat dwudziestych pojawiły się rysy na tym jasnym obrazie. W 1621 roku wygasł błogosławiony dla kraju rozejm oraz zmarł protektor artysty, arcyksiążę Albrecht. W roku 1623 zmarła jego córka, a w trzy lata

*Pomysł kompozycji mitologicznej, namalowanej około roku 1615. Rubens zaczerpnął od Tycjana. W reproduktowanej wersji Toalety Wenus wprowadził barokową kompozycję opartą na przekątnej i swój ulubiony, pełen zmysłowości typ postaci kobiecej. Motyw zwierciadła pozwolił na ukazanie tej samej twarzy z dwóch różnych punktów widzenia. Plótno, 124 × 98 cm (galeria księcia Liechtenstein, Vaduz).*

Hold Trzech Króli, wspaniała scena biblijna, powstała wkrótce po powrocie Rubensa z Włoch, około 1609 roku, była przeznaczona dla ratusza w Antwerpii; później znalazła się w zbiorach królewskich w Madrycie. W latach 1628–1629, w czasie pobytu w Hiszpanii, Rubens powiększył i przemalował swój własny obraz, dodając między innymi kilka postaci po prawej stronie. Bogactwo kompozycji i barwy ujawnia reminiscencje sztuki weneccjan, a silne kontrasty światła i cienia oraz niektóre typy fizjonomiczne – wpływ dzieł Adama Elsheimera. Płótno, 346 × 488 cm (Prado, Madryt).

W pierwszym ze swych monumentalnych tryptyków, Podniesieniu krzyża, z lat 1610–1611, Rubens zawarł syntezę włoskich doświadczeń, od Michała Anioła poprzez weneccjan aż do Caravaggia, kodyfikując jednocześnie zasady rodzącego się baroku. Kompozycja o dynamicznym, przekątniowym układzie rozsądza ramy obrazu. Naturalizm łączy się z monumentalizacją i heroizacją postaci, ujętych w ruchu i trudnych skrótach. Płótno, 462 × 341 cm (katedra, Antwerpia).



później ukochana żona Izabela. Wydarzenia te, niewątpliwie bolesne dla artysty, narzuciły pewną zmianę trybu życia, ale nie zahamowały tempa jego twórczości. W okresie tym Rubens wiele podróżował, podejmując się misji dyplomatycznych na rzecz namiestniczki Izabeli, wdowy po Albrechcie, a przy okazji poszerzając swą wiedzę malarską i wykonując prestiżowe zamówienia. W roku 1622 był w Paryżu, w latach 1627, 1631 i 1633 w Holandii, a w międzyczasie po kilkanaście miesięcy w Hiszpanii i Anglii. Podróże te, w czasie których był przyjmowany przez monarchów i otrzymał tytuły szlacheckie w Hiszpanii i Anglii, ugruntowały jego europejską sławę. Od-

wiedzenie pracowni Rubensa stało się obowiązkowym punktem programu pobytu zagranicznych dostojników w Antwerpii. W roku 1624 trafił tam podróżujący po Europie królewicz Władysław Zygmun, późniejszy król Polski Władysław IV, który w Niderlandach bawił dla zapoznania się z „wzorowym” oblężeniem Bredy. Wszystko to nie obniżało intensywności pracy artysty, w której jednak punkt ciężkości przesunął się na dzieła pracowniane, zaledwie szkicowane i korygowane przez mistrza.

W 1630 roku Rubens zawarł związek małżeński z szesnastoletnią Heleną Fourment, która będzie odtąd uosabiać



Portret arcyksięcia Albrechta Austriackiego powstał w roku 1615 i jest wynikiem współpracy Rubensa z Janem Breughlem, który namalował pejzażowe tło oraz kwiaty. Portret łączy ukazanie wysokiej pozycji społecznej namiestnika Niderlandów – dworski strój z orderem Złotego Runa, fragment pałacowej architektury, purpurowa kotara-baldachim – i jego prywatnych zainteresowań jako miłośnika natury i sztuki. Płótno, 112 × 173 cm (Prado, Madryt).



jego ideał urody kobiecej. W 1633 roku ostatecznie zerwał z działalnością dyplomatyczną, zrażony niepowodzeniami i pogłębiającą się chorobą gośćcową. W ciągu lat trzydziestych przebywał coraz więcej na wsi, głównie w zamku w Steen zakupionym w 1635 roku. Pomimo postępującej choroby nie zaniedbywał w dalszym ciągu pracy nad wielkimi zamówieniami (te według jego szkiców realizowali w coraz większym stopniu inni artyści), tworząc również dla samego siebie, przede wszystkim portrety najbliższych oraz pejzaże. Zmarł 3 maja 1640 roku pozostawiając olbrzymi majątek w nieruchomościach i zbiorach. Sława jego, wielka za życia, nigdy nie miała zostać zapomniana.

Etapy rozwoju twórczości Rubensa odpowiadają w zasadzie kolejnym fazom jego losów życiowych, a więc młodość w Antwerpii, lata dojrzwania we Włoszech, wreszcie długoletni pobyt w Antwerpii, który można podzielić na podokresy zamykające się w przybliżeniu latami: 1609–1622, 1622–1633 i 1633–1640.

W przeciwieństwie do innych artystów epoki baroku, takich jak van Dyck i Bernini, Rubens nie był cudownym dzieckiem. Jego nieliczne zidentyfikowane dzieła z pierwszego okresu antwerpskiego nie odbiegają zbytnio od prac jego nauczycieli, artystów średniej klasy. Podobnie jak oni oraz większość współczesnych italianistów antwerpskich łączył wzory kompozycyjne wielkich mistrzów okresu

Przybycie Marii Medycejskiej do Marsylii należy do serii 21 malowideł poświęconych królowej Marii Medycejskiej, zdobiących pierwotnie Pałac Luksemburski w Paryżu, będącej największym przedsięwzięciem w dziejach malarstwa sztalugowego. Dzieła powstawały w latach 1622–1625. Zgodnie z obyczajami baroku Rubens połączył epizody z życia królowej z przedstawieniami mitologicznymi i alegorycznymi. Reprodukowany fragment stanowi mitologiczny komentarz do sceny historycznej – szczęśliwego zakończenia podróży morskiej królowej Marii, a jednocześnie wymowną ilustrację upodobań Rubensa w dziedzinie urody kobiecej. Płótno, wymiary całości 294 × 295 cm (Luwr, Paryż).



renesansu z miejscową tradycją drobiazgowego realizmu, widoczną szczególnie w partiach krajobrazowych. Skrupowany rysunek i nieśmiały koloryt w niczym nie zapowiadają późniejszej swobody i bogactwa.

Pobyty we Włoszech wprowadził Rubensa na zupełnie nową drogę. Niezależnie od funkcji sprawowanych na dworze mantuańskim, młody malarz wykorzystał go na wytężoną pracę nad warsztatem artystycznym i wykształceniem ogólnym. Zadania kopisty ułatwiały zdobycie szerokiej znajomości malarstwa włoskiego. Niezliczone rysunkowe i malarskie kopie i studia według dzieł malarzy XVI wieku, Leonarda, Michała Anioła, Rafaela, Correggia, Tycjana, Veronesa, Tintoretta oraz współczesnych

– głównie Caravaggia i Carraccich, stanowią świadectwo gigantycznej pracy, jakiej nie wykonał nikt wcześniej ani później. Przy całej fascynacji Włochami Rubens nie lekcewał także osiągnięć przebywających we Włoszech malarzy z Północy, z których szczególnie bliski był mu Adam Elsheimer. Studia nad spuścizną artystyczną i literacką antyku, prowadzone przede wszystkim w czasie dwóch pobytów w Rzymie, przyniosły Rubensowi rozległą wiedzę archeologiczną, którą wielokrotnie wykorzystywał w swej twórczości malarskiej. W Genui zainteresował się architekturą pałacową, a zebrane widoki i pomiary tamtejszych budowli złożyły się na piękny album *Palazzi di Genova*, wydany w 1622 roku.

Triumfalny wjazd Henryka IV do Paryża, z około roku 1630. Gigantyczna kompozycja należy do serii poświęconej Henrykowi IV. Cykl ten nie został w całości zrealizowany, a poszczególne obrazy trafiły do różnych zbiorów. Przełomowe wydarzenie w historii Francji – wkroczenie do Paryża zwycięskiego króla, świeżo nawróconego na katolicyzm – zostało ukazane jako triumf rzymskiego wodza, przy wykorzystaniu motywów mitologicznych. Rubens dał tu świadectwo znakomitych umiejętności kompozycyjnych oraz doskonałej znajomości klasycznych realiów. Płótno, 378 × 690 cm (Uffizi, Florencja).

Jeden z najwspanialszych obrazów religijnych Rubensa, Hold Trzech Króli z roku 1624, łączy oryginalność kompozycji – wielofiguralna scena w pionowym układzie – z bogactwem egzotycznych szczegółów i przepychem kolorystycznym. Niektóre fragmenty stanowią transpozycję własnego dzieła z roku 1609 (por. str. 94). Płótno, 447 × 235 cm (Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych, Antwerpia).



Twórczość malarska Rubensa z lat 1600–1608 ilustruje przebieg pasjonującego procesu krystalizowania się indywidualności genialnego artysty, procesu wyzwolonego dzięki kontaktom ze sztuką Włoch i niezwykle pracowitości. Linia rozwoju stylistycznego bywa nieco zawila, nie wszystkie dzieła można uznać za w pełni udane. Takiego zdania byli też współcześni, skoro jeden z obrazów namalowanych dla kościoła Santa Maria in Vallicella w Rzymie nie został przyjęty. A jednocześnie raz po raz pojawiają się przebłyski geniuszu, poszczególne elementy przyszłej barokowej syntezy. W kompozycji scen spotyka się zapożyczenia od Tycjana, Michała Anioła czy Veronesa, a także pewne niezdecydowanie i niejasności. Kolejne dzieła, przeznaczone dla kościołów Santa Croce in Gerusalemme w Rzymie, 1602, obecnie w kaplicy szpitalnej w Grasse, Jezuitów w Mantui, 1604–1606, obecnie w Akademii w Mantui, w Antwerpii i w Nancy, Il Gesù w Genui, 1605, oraz Santa Maria in Vallicella w Rzymie, 1607–1608 – pierwsza, odrzucona wersja głównego malowidła znajduje się w Muzeum w Grenoble – dokumentują etapy rodzenia się monumentalnej koncepcji kompozycyjnej wielkiego obrazu ołtarzowego, w której to dziedzi-

nie Rubens miał stać się z czasem niedoścignionym mistrzem. Obrazy *Herkules* i *Dejanira* z około 1607 roku, w Palazzo Madama w Turynie, stanowią świadectwo zamilowania do monumentalizacji postaci ludzkiej, oparte na studium rzeźby starożytnej. W trzech wizerunkach jeźdźców, księcia Lermy z 1603 roku w Prado i księcia Dorii namalowanego około trzech lat później, dziś w Palazzo Vecchio we Florencji, oraz św. Jerzego (1607–1608), również w Prado, Rubens skodyfikował najbardziej efektowne ujęcia barokowego portretu konnego, w dwóch pierwszych wykorzystując wzory El Greca i Antonia Tempesty. W portretach przedstawicieli patrycjatu z lat 1606–1607 zaadaptował schematy zaczerpnięte od Tycjana, tworząc kanon portretu reprezentacyjnego, obowiązujący niemal do naszych czasów. Seria półpostaci apostołów z Prado stanowi świadectwo poszukiwań fizjonomicznych, zalecanych przez retoryczną teorię, nieodzownych dla psychologicznego prawdopodobieństwa scen historycznych i religijnych. Praca według modelu, konieczna przy tego rodzaju studiach, utrwałała tradycyjne u Niderlandczyków zamilowanie do realizmu, pogłębione lekcją naturalizmu Caravaggia.





Madonna z Dzieciątkiem i świętymi, około 1636–1640 roku. Obraz wywodzący się z tradycji sacra conversazione został zrealizowany jako dynamiczna scena oddająca zamilowanie sztuki barokowej do ujęcia teatralnego. Swobodna faktura stanowi dobry przykład późnego stylu artysty. Płótno, 211 × 195 cm (kościół Sint-Jacobs, Antwerpia).

Męczeństwo św. Liwina namalował Rubens do kościoła Jezuitów w Gandawie około roku 1635. Drastyczne przedstawienia męczeństw należały do kanonu ikonograficznego epoki kontrreformacji. Okrutny naturalizm sceny głównej kontrastuje z triumfalną wizją otwartych niebios, zapowiadającą pośmiertne zwycięstwo ofiary. Stojący dęba siwy koń na drugim planie, będący wariantem motywu zastosowanego w Porwaniu córek Leukippa, jest interesującym przykładem metod pracy Rubensa, wielokrotnie wykorzystującego te same motywy i studia. Płótno, 413 × 347 cm (Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych, Antwerpia).

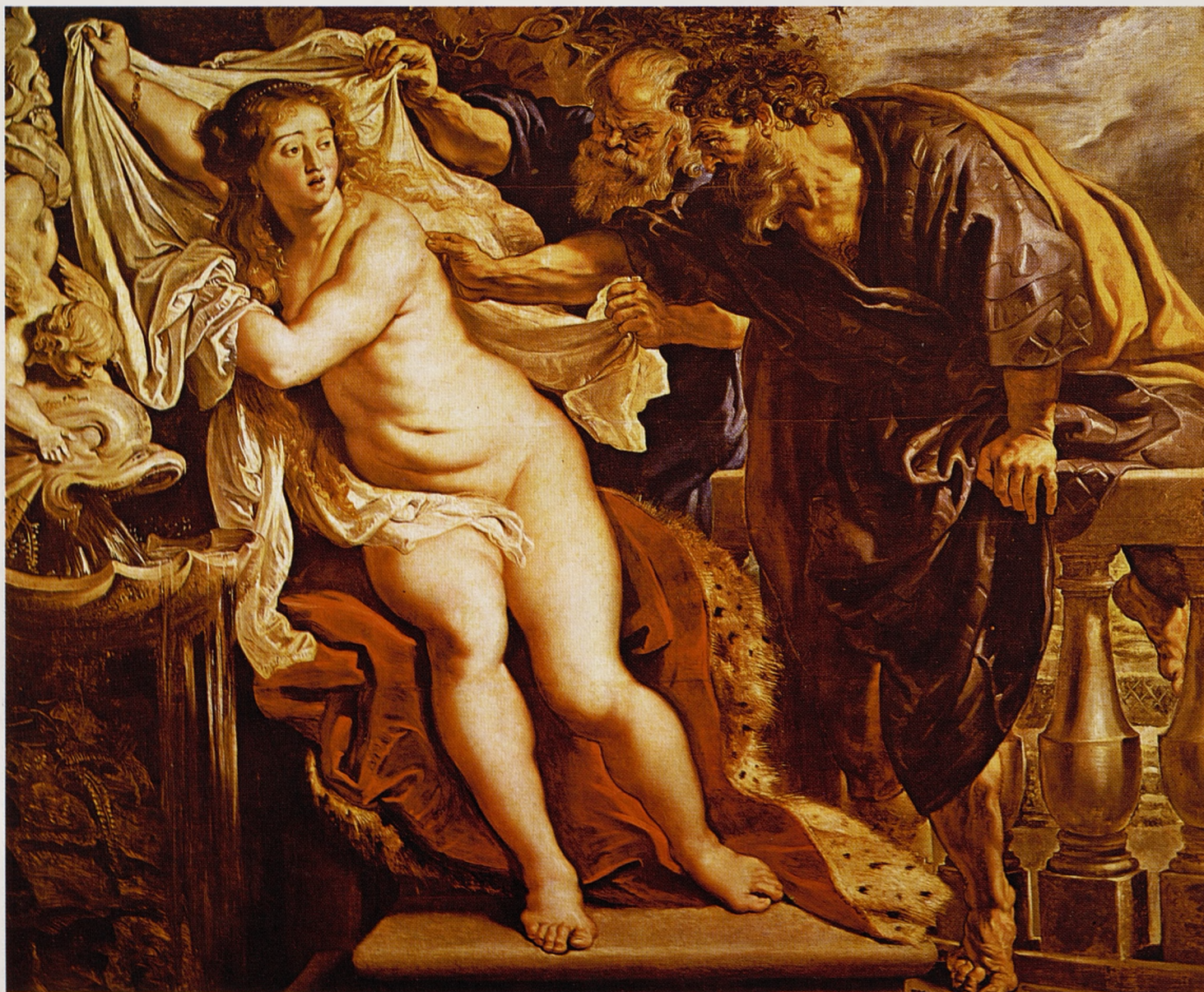




W dziedzinie kolorystyki wzorami byli mistrzowie weneccy z Tycjanem na czele. Dzięki kontaktowi z ich sztuką paleta Rubensa zyskała na bogactwie i intensywności. W kontrastowych zestawieniach barw oraz ich specyficznym podświetleniu widoczny jest natomiast wpływ Adama Elsheimera. Feeryczna kolorystyka tła *Portretu księcia Lermy* wywodzi się jeszcze z manierystycznego ekspresjonizmu, natomiast złoty żar lejący się z otwartego nieba w *Obrzezaniu*, z kościoła Il Gesù w Genui, zapowiada

niezliczone barokowe sceny wizji i apoteoz. Caravaggio, a także wspomniany Elsheimer uczyli zainteresowania problematyką światła, a szczególnie nokturnu.

Wiązanie poszczególnych elementów sztuki danego artysty z oddziaływaniem jego poprzedników należy do najstarszych metod stosowanych w historiografii artystycznej, która pomimo jej częstego nadużywania nie straciła i dziś swej użyteczności. Zarysowana wyżej „geografia” włoskich inspiracji Rubensa doprowadza nas jednak do



Dwa obrazy przedstawiające Zuzannę i starców. Jeden namalowany około 1609–1610 roku (po lewej) znajduje się w Akademii Sztuk Pięknych w Madrycie, drugi, pochodzący z lat 1638–1640, w Starej Pinakotece w Monachium. Scena biblijna o moralistycznej wymowie dała Rubensowi doskonałą okazję do ukazania aktu oraz do odtworzenia żywych reakcji psychicznych. Wersja z Madrytu jest znakomitym przykładem stosunkowo wczesnej, bardzo starannej, a jednocześnie pełnej wigoru maniery artysty. Obraz z Monachium, z finezyjnie namalowaną postacią Zuzanny, w przedstawieniu postaci podglądających ją starców zawiera element groteski. Płótno, 175 × 200 oraz 77 × 110 cm.



piero do progu poznania najistotniejszej cechy jego talentu – niezwyklej zdolności wyboru i asymilacji różnorodnych impulsów oraz twórczego ich wykorzystania dla własnych, jasno wytkniętych celów. Nie erudycja, lecz oryginalność stanowi o znaczeniu włoskiej twórczości Flamanda, który zresztą, przy całym swym podziwie dla włoskich mistrzów, już w roku 1603 pisał: „zawsze starałem się, aby mój styl nie utożsamiał się ze stylem innego malarza, niezależnie od tego, jak wielkim byłby on człowiekiem”.

Systematycznie posuwając się naprzód, pod koniec swego pobytu włoskiego, a więc jeszcze za życia Annibala Carracciego i Caravaggia, Rubens stanął u progu wielkiego przełomu: monumentalnej syntezy stylowej, którą późniejsza historia sztuki miała nazwać barokiem. Do

dokonania ostatecznego kroku jeszcze we Włoszech brakło artyście nieco czasu i okazji do realizacji jednego czy dwóch wielkich zamówień. Właściwą miarę rubensowskiego geniuszu określa fakt, że malarstwo włoskie, które Flamandowi dostarczyło podstawowych przesłanek jego dokonań, samo w analogicznym punkcie znalazło się o całe pokolenie później.

Pierwsze dzieła Rubensa powstałe w Antwerpii, takie jak portrety arcyksięcia Albrechta i infantki Izabeli z 1609 roku, obecnie w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu, oraz reproduktowane *Hold Trzech Króli* i *Zuzanna i starcy* są bezpośrednią kontynuacją doświadczeń włoskich. W sposobie traktowania barwy i światła wyraźne jest w nich odwołanie się do twórczości Elsheimera. W *Autoportrecie z Izabelą Brant* artysta nawiązał natomiast, tak jeżeli

Trzy Gracje namalowane około roku 1639. Przy odmiennej warstwie anegdotycznej, właściwy temat dzieła jest niemal identyczny jak w Sądzie Parysa. Na syntetyczny obraz urody kobiecej miały według tradycji złożyć się wizerunki obydwu żon artysty, Izabeli i Heleny. Płótno, 221 × 181 cm (Prado, Madryt).

chodzi o koncepcję ikonograficzną wizerunku pary małżeńskiej, jak i w warstwie ściśle stylistycznej, do tradycji malarstwa niderlandzkiego. Wkrótce potem Rubens otrzymał zamówienie na wielkich rozmiarów tryptyk *Podniesienie krzyża* dla katedry w Antwerpii. Główne malowidło ołtarza wypełniają atletyczne postacie, ujęte w skomplikowanych, ruchliwych pozach, zgrupowane wzdłuż linii przekątnej i zupełnie nie respektujące granicy wyznaczonej przez ramy obrazu. Ów jakby zbyt bliski kadr ujęcia sceny sprawia wrażenie pełnego współuczestnictwa widza w kalwaryjskim dramacie, zgodnie z perswazyjnymi zadaniami sztuki kontrreformacji. Brutalny realizm wykonania i ściemnione, silnie kontrastowy koloryt przypominają Caravaggia.

W następnych latach poszukiwania Rubensa szły w różnorodnych kierunkach. Artysta posługiwał się często w tym samym czasie różnymi formułami stylistycznymi, starając się dostosować środki malarskie do konkretnych zadań. Zdecydowanie barokowe tendencje są widoczne przede wszystkim w monumentalnych malowidłach ołtarzowych, takich jak tryptyk *Zdjęcie z krzyża* z lat 1611–1614 w katedrze w Antwerpii i liczne jego pochodne, „wielki” *Sąd Ostateczny* z Monachium, *Ukrzyżowanie* zwane *Coup de lance* w Królewskim Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii, kilka wersji *Wniebowzięcia Matki Boskiej* oraz powstałe w latach 1619–1620, zbliżone do siebie sceny cudów świętych kontrreformacyjnych – między innymi Ignacego Loyoli znajdujące się w kościele Il Gesù w Genui i w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu, jak również Franciszka Ksawerego, także w Wiedniu. Tylko niektóre z tych obrazów znajdują się dziś w miejscu, do którego zostały wykonane. Pozostałe, zawieszane nisko, w jasnych salach muzealnych, mogą razić powierzchownością wykonania i przesadnym patosem ekspresji. Cięży to na odbiorze sztuki Rubensa, wiąże się bowiem nie tyle z udziałem uczniów w wykonaniu wielkich płócien, choć miał on oczywiście miejsce, ile z ich przeznaczeniem do oglądania ze znacznej odległości, w stłumionym oświetleniu wnętrza kościelnego. Uproszczenia i przerysowania były w tej sytuacji koniecznymi zabiegami, zapewniającymi właściwy odbiór malowidła. Do kierunku barokowego należą również całe serie *Polowań*, pełne skłębionych figur ludzi i zwierząt, nawiązujące do *Bitwy pod Anghiari* Leonarda, a wykonywane według szkiców Rubensa w znacznym stopniu przez innych artystów, głównie Fransa Snydersa i Antona van Dycka. Zbliżoną formułę kompozycyjną reprezentują też sceny batalistyczne.

Równolegle w latach 1612–1615 wciąż pojawiają się nawiązania do przeszłości. Związki z manieryzmem wyraźne są w *Zwiastowaniu* z Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu czy w *Amorze* wycinającym sobie łuk, dziś w pałacu w Schleissheim, swobodnej kopii według Parmigianina. W *Ucieczce do Egiptu* z Kassel powraca wspomnienie Elsheimera, którego obraz na ten sam temat Rubens starał się zakupić do swoich zbiorów. Tradycję solidnego realizmu niderlandzkiego odkrywamy w pochodzących też z tego czasu portretach Nicolasa Rockoxa i Adriany Perez z muzeum w Antwerpii oraz w obrazie *Czterech filozofowie* (Justus Lipsius i jego uczniowie), dziś w Galerii Pitti we Florencji, stanowiącym pomnik wspólnych z bratem Filipem studiów humanistycznych artysty pod kierunkiem sławnego uczonego.

Niejako pośrednią drogę reprezentuje wielka liczba mniejszych rozmiarami kompozycji o tematach religijnych i mitologicznych. Specyficzne problemy stylistyczne prezentują natomiast wiejskie sceny rodzajowe oraz samodzielne pejzaże, którymi Rubens zainteresował się na krótko przed rokiem 1620. W tych skromnych dziełach stosował on uproszczone środki formalne i bardzo zredukowaną paletę, osiągając przy tym zadziwiające efekty autentyczności i nastroju.

Aby sprostać ogromnej liczbie zamówień, Rubens najpóźniej około roku 1615 zorganizował wieloosobową pracownię malarską, a także zapewnił sobie współpracę tak wybitnych artystów, jak Jan Breughel, Frans Snyders, Jan Wildens czy Lucas van Uden, wyspecjalizowanych w malowaniu pejzaży, zwierząt i kwiatów. Metodę pracy kolektywnej musiano stosować szczególnie w monumentalnych przedsięwzięciach, takich jak seria projektów gobelinów z historią Decjusza Musa z 1617 roku w galerii księcia Liechtenstein w Vaduz – za wykonawcę serii uchodzi według części badaczy Anton van Dyck – oraz dekoracja kościoła Jezuitów w Antwerpii z 1620 (zniszczona, zachowane liczne szkice). Sam Rubens pasjonował się przede wszystkim problemami kompozycyjnymi. W jednym z listów pisał, że „chętnie podejmie się każdego zamówienia, nawet olbrzymiego, jeżeli będzie w nim do opracowania duża ilość i wielka różnorodność tematów”. W pracy korzystał ze zgromadzonej w pracowni dokumentacji, złożonej z własnych studiów i notatek, a także reprodukcji cudzych dzieł. Niezależnie od biegłości w posługiwaniu się tego rodzaju pomocami dysponował niezwykłą wprost inwencją, która stawia go w rzędzie najplodniejszych twórców rozwiązań kompozycyjnych



Perseusz i Andromeda, obraz powstały około 1638–1640 roku. Jeden z często podejmowanych tematów mitologicznych, obrazujących walkę dobra ze złem, a jednocześnie stwarzających malarzowi okazję do ukazania kontrastu pomiędzy delikatną postacią kobiety i pełnym dynamiki wojownikiem. Tak jak Zuzanna w obrazie z Madrytu, Andromeda ma rysy Heleny Fourment, drugiej żony artysty. Płótno, 265 × 160 cm (Prado, Madryt).



w malarstwie europejskim. Wykonany przez mistrza szkic, o niewielkich rozmiarach i ograniczonej zazwyczaj paletce barwnej, stawał się punktem wyjścia dalszej pracy zespołu. Jednocześnie, pozostając w pracowni, mógł stać się pomocny przy komponowaniu innych obrazów, co

tłumaczy częste powtarzanie się identycznych motywów w zupełnie różnych dziełach. Przeniesienie szkicu na właściwe płótno i realizacja zrębów malowidła były zadaniem pomocników. Rola Rubensa polegała w tej fazie na korektach i ostatecznych retuszach. Proporcje udziału poszczególnych artystów w wykonaniu obrazów opuszczających pracownię Rubensa są na ogół trudne do ustalenia i stanowią przedmiot licznych sporów. W pewnych dziełach wyraźnie rozpoznaje się rękę Breughla (który niekiedy nawet sygnował obrazy wspólnie z Rubensem), Snydersa, Wildensa czy van Dycka. Kiedy indziej nad całością w pełni dominuje indywidualność mistrza.

Dodatkowym poszerzeniem i tak już ogromnej produkcji pracowni Rubensa była grafika. I tu także stosowano ścisły podział pracy. Uczniowie Rubensa wykonywali specjalnie pomniejszone, monochromatyczne wersje jego kompozycji. Następnie przynosili je na płyty wyspecjalizowani graficy, wśród których najwybitniejsi to Lucas Vorsterman, Paul Pontius i Schelte van Bolswaert. Proceder ten przyczyniał się do popularyzacji sztuki Rubensa w całej Europie i był dla niego źródłem znacznych dochodów, tym bardziej że w 1619 roku otrzymał on specjalny przywilej, zabezpieczający jego prawa autorskie.

W ruchliwym dziesięcioleciu 1622–1632, które przyniosło Rubensowi szczyty społecznego uznania, ale i pierwsze życiowe nieszczęścia, artysta podejmował szczególnie wiele zamówień oficjalnych na dekoracje pałacowe oraz portrety władców. Najlepszym i jedynym zachowanym w całości przykładem wielkiego dzieła dekoracyjnego jest złożony z 21 płócien cykl *Dzieje Marii Medycejskiej*. Rubens połączył tu w nierozzerwalną całość przedstawienia historyczne z alegorycznymi, mającymi wyjaśniać głęboki sens rzeczywistych wydarzeń. W gloryfikacji rządów królowej Francji bierze udział cały mitologiczny Olimp, ona sama wielokrotnie przybiera postać Junony i Temidy. *Dzieje Marii Medycejskiej* są przez to nie tylko dziełem malarstwa, ale i pomnikiem barokowej retoryki. Podobną koncepcję apoteozy władcy, w tym przypadku Jakuba I, reprezentowały częściowo dziś zniszczone malowidła plafonowe dla londyńskiego pałacu Whitehall, pochodzące z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych.

Wizerunki wielkich tego świata powstawały przy okazji ich wizyt w antwerpskiej pracowni Rubensa, a także podczas jego podróży dyplomatycznych. Z 1624 roku pochodzą dwie wersje portretu Władysława Zygmunta Wazy z Muzeum Miejskiego w Nowym Jorku, dziś w depozycie na Wawelu, oraz z Galerii Durazzo-Pallavic-

Nimfy Diany zaskoczone przez satyry, około 1635–1640 roku.  
W obrazie tym artysta podejmuje raz jeszcze za pomocą sceny  
mitologicznej problem związku człowieka z naturą. Płótno, 128 × 314 cm  
(Prado, Madryt).



Girlanda owoców, około roku 1615–1617. Rubens był jednym  
z najznakomitszych w historii malarzy dzieci. Scena ich zabawy  
wspaniałymi owocami stanowi bezpretensjonalny wyraz radości życia  
przepelniającej artystę w okresie pełnego powodzenia. Płótno,  
117 × 203 cm (Stara Pinakoteka, Monachium).





Ogród miłości. Zgromadzenie czcicieli Wenus ma miejsce w zamkniętym ogrodzie, na tle architektury przypominającej własny dom Rubensa. Atmosfera obrazu powstałego około 1632–1634 roku pełna wysublimowanej, dworskiej erotyki zapowiada obrazy Antoine'a Watteau z początku XVIII wieku. Płótno, 198 × 283 cm (Prado, Madryt).

cini w Genui. Do tej samej kategorii przedstawień oficjalnych należy *Portret Marii Austriackiej*, *Portret Filipa IV* i *Portret Elżbiety de Bourbon* z Pinakoteki monachijskiej oraz portrety konne księcia Buckingham, obecnie w Osterley Park, i Filipa IV z Prado. Obok nich malowane były zupełnie inne wizerunki osób bliskich artyście, jak *Portret synów Alberta i Mikołaja* z 1625 roku, w galerii w Vaduz, pierwsze portrety drugiej żony Heleny i cała seria portretów jej siostry Zuzanny. Pomimo pewnych cech reprezentacyjności, główny nacisk położony jest

Autoportret z Izabelą Brant, około roku 1609–1610. Komponując pomnik swego szczęścia rodzinnego, Rubens wzorował się na szesnastowiecznej rycinie emblematycznej. Wprowadzone do kompozycji kwiaty są znakami żywotności i płodności. W warstwie stylistycznej artysta, który w tym samym czasie tworzył już dzieła w pełni barokowe, posłużył się środkami nieco bardziej tradycyjnymi – wyraźnie wydobyty kontur, ciemny koloryt – nawiązującymi do malarstwa niderlandzkiego XVI wieku. Sam obyczaj malowania par małżeńskich znany jest w Niderlandach niemal od połowy XV wieku. Płótno, 147 × 132 cm (Stara Pinakoteka, Monachium).

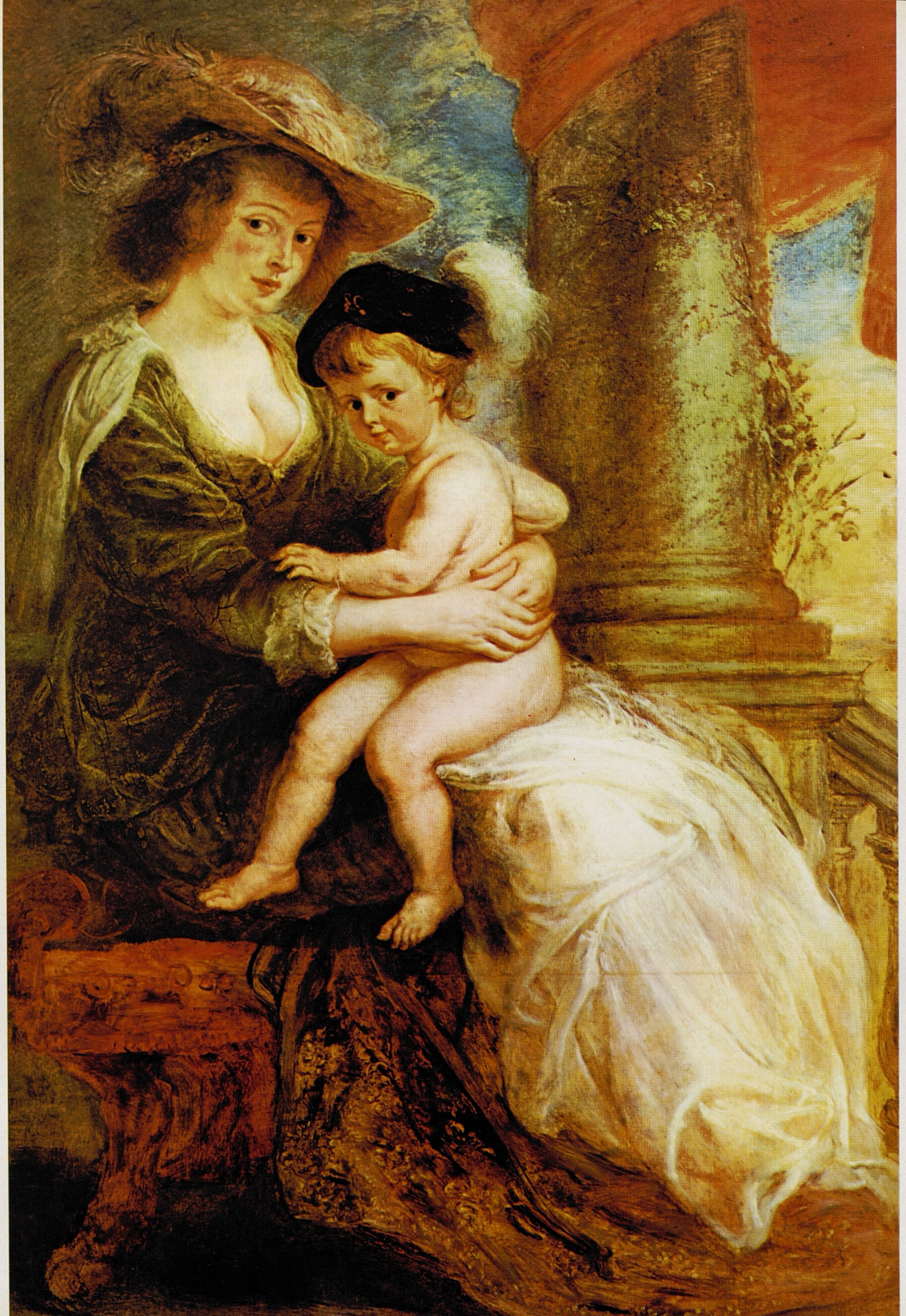
tu na samego modela, ukazywanego z wielkim ciepłem i sympatią.

Z pracowni Rubensa wychodziły też systematycznie malowidła religijne i mitologiczne, na ogół wykorzystujące wypracowane wcześniej schematy. Przykładem obrazu o feerycznym wręcz bogactwie kompozycji i koloru jest *Hold Trzech Króli* z 1624 roku w Królewskim Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii.

Omawiany okres przyniósł istotne zmiany w ściśle stylistycznej warstwie malarstwa Rubensa. Wszelkie wahania







Helena Fourment z synem Fransem, *około roku 1634*. Obraz pierwotnie ograniczony do półpostaci, został następnie powiększony przez artystę do obecnych wymiarów. Porównując go z Autoportretem z Izabelą Brant widzimy jego odmienną stylistyczną, gdyż utrzymany został w barokowej gamie rozpluwających się, stonowanych, złotych barw. Płótno, 165 × 116 cm (Stara Pinakoteka, Monachium).

ustąpiły na rzecz pełnej swobody techniki, ostatecznie wypracowanej w oparciu o wzory Tycjana. Koloryt lokalny odtwarzanego motywu podporządkowany jest ogólnej harmonii barwnej obrazu. Podstawowe farby, kładzione obok siebie na płótnie, właściwy efekt dają dopiero oglądane z pewnej odległości. Szczegóły roztapiają się w miękkiej, szkicowej fakturze. Barok, który w poprzednim okresie był jedną z możliwości, jakie otwierały się przed Rubensem, teraz zawładnął całkowicie jego sztuką.

Twórczość ostatnich lat życia Rubensa dzieli się wyraźnie na sferę oficjalną oraz prywatną. Wielkie przedsięwzięcia malarskie, jak malowidła w Torre della Parada, pałacu myśliwskim królów hiszpańskich oraz dekoracja ulic Antwerpii na wjazd nowego namiestnika, kardynała in-

Chapeau de paille, czyli Słomkowy kapelusz, to portret Zuzanny Fourment, namalowany *około 1625 roku*. Portret Anny Austriackiej, którego fragment został tu zreprodukowany, powstał *około 1622–1625 roku*. Zestawienie obrazów ilustruje kontrast pomiędzy rodzajowo-intymnym ujęciem portretu siostry drugiej żony artysty oraz sztywną oficjalnością portretu dworskiego. Płótno, 77 × 53 oraz 120 × 106 cm (Galeria Narodowa, Londyn oraz Prado, Madryt)

fanta Ferdynanda z lat 1634–1635, szkice w Ermitażu, realizowali liczni artyści według projektów mistrza. Zbiorowo pracowano w dalszym ciągu przy wielkich obrazach ołtarzowych.

O wiele istotniejsza dla poznania indywidualności Rubensa jest prywatna sfera jego późnej twórczości. Główną jej bohaterką jest piękna, młodzianka żona artysty, Helena Fourment, wielokrotnie portretowana w różnych sytuacjach oraz udzielająca swych rysów postaciom biblijnym i mitologicznym. Drugi kierunek stanowią proste, pozabawione wszelkiego patosu pejzaże. Owe prywatne obrazy Rubensa należą do najpiękniejszych jego osiągnięć, szczególnie z punktu widzenia kolorystycznego. Zestaw barw uległ dalszemu ograniczeniu, a faktura zyskała



Krajobraz z zamkiem (po prawej), namalowany około 1635–1640 roku, oraz Krajobraz wieczorny z wozem z roku około 1620–1625. Jakkolwiek realizując wielkie zamówienia Rubens zazwyczaj zlecał malowanie krajobrazu specjalistom, sam stworzył kilkanaście wybitnych pejzaży. Prace te wykazują umiejętność głębokiego odczucia piękna tkwiącego w najprostszych fragmentach natury. Ograniczona do kilku barw paleta dowodzi umiejętności operowania kolorem godnej Rembrandta. Scena parkowej zabawy przed należącym do artysty zamkiem Steen zawiera, podobnie jak Ogród miłości, pierwiastki podjęte przez malarstwo francuskie XVIII wieku. Płótno, 52 × 37 oraz 49 × 55 cm (Muzeum Historii Sztuki, Wiedeń oraz Muzeum Boymans van Beuningen, Rotterdam).





jeszcze na miękkości i swobodzie. Ostentacyjna wspaniałość malarska ustąpiła miejsca ściszonej kontemplacji. Jest coś głęboko wzruszającego w fakcie, że po dziesięcioleciach ogromnej produkcji Rubens potrafił pod koniec życia poświęcić tyle uwagi malowaniu tego, co było mu najbliższe. Udowodnił w ten sposób, że sztuka była dla niego nie tylko zawodem, ale i najgłębszą potrzebą.

Rubens ma tylu zwolenników co przeciwników. Niezależnie od tego jego rola historyczna była ogromna. W rodzinnej Flandrii zdominował na przeciąg niemal całego XVII stulecia rozwój nie tylko malarstwa, ale w pewnym stopniu również rzeźby, a nawet architektury. I poza ojczyzną Rubens znalazł rzeszę naśladowców, w tym wielu takich, którzy z jego sztuką zetknęli się tylko dzięki reprodukcjom graficznym. Był pierwszym na skalę europejską artystą, który dokonał syntezy podstawowych elementów kierunku barokowego, a jednocześnie syntezy pierwiastków włoskich i północnych. Po raz pierwszy w okresie nowożytnym sztuka Północy nadrobiła w ten

sposób opóźnienie w stosunku do Włoch, a nawet je wyprzedziła. Analogiczny triumf baroku nastąpił we Włoszech dopiero około 1630 roku, a osiągnięcia Rubensa miały niemałe znaczenie dla pokolenia Berniniego, Pietra da Cortona i Strozziiego.

Rubens jest nie tylko ojcem baroku w wąskim znaczeniu tego słowa, jako jednego z wielu kierunków sztuki XVII i XVIII stulecia. Z jego twórczości wywodzi się szersza koncepcja malarstwa opartego na kolorze, przeciwstawiająca się rysunkowej teorii klasyków. Antynomia „rubenizmu” i „poussenizmu”, jeden z podstawowych problemów teorii i krytyki artystycznej drugiej połowy XVII wieku, przyczyniła się ogromnie do rozwoju nowoczesnych pojęć na temat sztuki, a także wyznaczyła na niemal dwieście lat główne bieguny rozwoju malarstwa europejskiego. W ciągu tego czasu dwukrotnie – w okresie rokoka i romantyzmu – szeroko odwołano się do spontanicznej, witalnej i pełnej bogactwa barw sztuki Piotra Pawła Rubensa.