

Lech Kalinowski

## ANTYK W DZIEJACH SZTUKI POLSKIEJ \*

Antyk, w znaczeniu, jakie nadaje temu terminowi tytuł niniejszego tekstu, obejmuje dziedzictwo artystyczne starożytnej Grecji i Rzymu. Dla uniknięcia nieporozumień wyjaśniam, że nie rozciągam tego terminu na całą starożytność basenu Morza Środkowego ani na najdalsze zasięgi sztuki grecko-rzymskiej na Dalekim Wschodzie, jak to uczynił René Grousset w książce *De la Grèce à la Chine* (1948), mając na myśli sztukę Gandhary i antyk buddyjski, ale zachowuję rozróżnienie między antykiem apollińskim a dionizyjskim.

Można powiedzieć, że przymiotnik „antyczny” odpowiada angielskiemu *classical* w znaczeniu, jakie ono ma w nazwie katedry History of Classical Tradition, utworzonej po II wojnie światowej w londyńskim Instytucie Warburga, którą kolejno kierowali: Fritz Saxl, Henry Francfort, Gertrud Bing, Sir Ernst Gombrich (przez siedemnaście lat), J.B. Trapp, a obecnie Nicolas Mann<sup>1</sup>.

Przez dzieje rozumiem proces następujących w czasie zmian zachodzących w życiu, działalności i wytworach kultury społeczeństwa polskiego i przeciwstawiam mu historię jako narrację o dziejach opartą na materialnych i pisanych źródłach<sup>2</sup>.

Sztuką jest w tym ujęciu rzeźba, malarstwo i tzw. rzemiosło artystyczne oraz architektura — odmiennie niż w terminologii anglosaskiej, która traktuje architekturę osobno, stąd np. tytuły poszczególnych tomów *Pelican History of Art* brzmią *Art and Architecture...* —

---

\* Niniejszy tekst został napisany z inicjatywy prof. Anny Sadurskiej. Przytoczone w nim dzieła sztuki stanowią wybór ramowy i bynajmniej nie wyczerpują wchodzących w zakres tematu przykładów. Przypisy ograniczam do niezbędnych.

<sup>1</sup> O Instytucie Warburga informują coroczne „Reports of the Warburg Institute”.

<sup>2</sup> Określenie dziejów jako procesu odpowiada definicji społeczeństwa, jaką podaje Piotr Sztompka (zob. przyp. 3): „*Society is not an entity, but a multi-level, intermeshed set of processes.*”

a także myśl teoretyczna o sztuce i architekturze. W dziełach sztuki oddzielałam to, co twórcze, *prospiciens*, od tego, co bierne, *respiciens*. Postawy te mają nierówną wartość artystyczną.

W związku z tytułem konferencji „Tradycje antyczne w kulturze europejskiej — perspektywa polska” wyjaśnienia wymaga znaczenie terminu „tradycja” w odniesieniu do sztuki. Za Edwardem Shilsem i Piotrem Sztompką przyjmuję podział tradycji na obiektywną, materialną, opartą na fizycznej trwałości przedmiotów, i subiektywną, polegającą na pamięci o przeszłości<sup>3</sup>. Obiektywna tradycja sztuki, *sensu stricto* artystyczna, zakłada materialne istnienie dzieła sztuki *hic et nunc* jako przedmiotu przekazu<sup>4</sup>. Natomiast tradycja artystyczna subiektywna polega jedynie na przekazywaniu formalnej (stylowej), tematycznej (ikonograficznej) i treściowej (ikonologicznej) warstwy dzieła sztuki, niezależnie od jego materialnego życia<sup>5</sup>.

To, co jest przekazywane, *traditum*, należy do dziedzictwa. Tradycja powstaje przez ciągłość przejmowania i przekazywania dziedzictwa „z pokolenia na pokolenie”, a zachowywanie tradycji ma charakter normatywny i prowadzi do ukształtowania się kanonu<sup>6</sup>.

Przedmiotem niniejszych uwag jest tradycja artystyczna materialna. Poza ich zakresem pozostaje tradycja subiektywna poświadczona

<sup>3</sup> E. Shils, *Tradition*, Chicago 1981, s. 1–33 oraz 120–128; P. Sztompka, *Modalities of Historical Tradition*, w: idem, *The Sociology of Social Change*, Oxford 1993, s. 74–76 (*Artistic Works*) i 78–80 (*The Identity of Physical Artefacts through Time*). Prof. Piotrowi Sztompce dziękuję uprzejmie za udostępnienie mi książki Shilsa oraz swego tekstu przed ukazaniem się w druku.

<sup>4</sup> „*The material mechanism operates through the survival of objects, artefacts, arrangements produced by the activities of earlier generations, but surrounding the actions taken by the present one. It is rooted in the physical fact of endurance*” (Sztompka, s. 2). „*Its persistence is the raison d'être for the scientific discipline of archeology*” (ibidem, s. 3).

<sup>5</sup> „*The ideal mechanism operates due to the human capacities of memory and communication*” (Sztompka, s. 3). „*Through ideal, psychological mechanism, peoples inherit past beliefs, knowledge, symbols but also norms, values, and rules. They are stored, interpreted, used, and passed on by various agencies...*” (ibidem, s. 4).

<sup>6</sup> R. Aron, *Tradition*, w: *Encyclopaedia Universalis*, t. XVI, 1968, s. 228–230, gdzie tradycja nazwana jest „*re-création des valeurs d'une communauté*”, a przekazywanie jej — „*faire être ce qui a exist  déjà et conserver ce qui a  t  transmis*”.

piśmiennie. Pomijam również świadomie tradycję wymyśloną (*invented tradition*), której przykładu dostarcza zjawisko sarmatyzmu<sup>7</sup>.

Rolę antyku w dziejach sztuki polskiej wyznaczył wytyczony przez Trajana wzdłuż Dunaju *limes romanus*. Można by nawet powiedzieć, że państwo polskie dlatego powstało stosunkowo późno, że jego ziemie nigdy nie wchodziły w skład imperium rzymskiego.

Dla miejsca antyku w dziejach sztuki polskiej zasadnicze, decydujące, konstytutywne znaczenie miał przy tym nie tyle i nie tylko fakt, że cesarstwo rzymskie przestało istnieć pół tysiąca lat wcześniej, nim ukształtowało się państwo polskie, że oba organizmy państwowe dzieliła wielowiekowa cezura, *hiatus*, ale także i przede wszystkim to, że na ziemiach, które miały się stać ziemiami polskimi, nigdy nie stanęła noga legionisty rzymskiego, że nie były na nich zakładane, jak w Aquincum, Carnuntum czy Vindobonie w Panonii, *castra* z wytyczonymi *cardo* i *decumanus*, które mogłyby dać początek wczesnośredniowiecznym *municipiom*, że nie powstawały budowle publiczne: świątynie, teatry, akwedukty, bramy miejskie i łuki tryumfalne, że nie wznoszono domów i willi podmiejskich z mozaikowymi posadzkami, że nie wykonywano posągów i rzeźbionych sarkofagów.

Brak materialnych pozostałości antyku sprawił, że ze sztuką antyczną sztuka polska mogła się stykać tylko pośrednio, na cudzej ziemi, że własna, rodzima tradycja antyczna aż do schyłku XVIII wieku nie istniała, że od początku nie mogło być mowy ani o tym, co Niemcy nazywają *Fortleben* albo *Nachleben* czy *Wiedergeburt* lub *Antikrezeption*, a Francuzi *survivance et reveil*, Anglicy zaś *survival and revival*, ani tego, czym dla Włochów była *memoria dell'antico* oraz *reimpiego dei marmi antichi nei monumenti medievali*. Nie znajduje też u nas zastosowania użyty niedawno przez Seymoura Howarda tytuł książki *Antiquity Restored*, z podtytułem *Essays on the Afterlife of the Antique* (Vienna 1990), skoro nie mieliśmy wówczas zabytków antycznych,

---

<sup>7</sup> W sprawie funkcjonowania w tym samym zasadniczo kształcie „drzewa genealogicznego” od starożytności do czasów nowożytnych, na co zwróciła moją uwagę prof. Maria Nowicka (*Drzewo genealogiczne w starożytności*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1958, s. 401–440; *The Genealogical tree in Greece? A comment on Pliny's N[aturalis] H[istoria] 35, 139*, „Eos” 1992) skłonny jestem podzielić pogląd Sztompki (s. 8), że genealogia nie jest tradycją.

które wymagałyby restaurowania, tak jak nie było również siły ideowej ani środków materialnych, aby przy wznoszeniu budowli rromańskich posługiwać się spoliarni, jak postąpił swego czasu Karol Wielki w Akwizgranie, a Otto I w Magdeburgu, sprowadzając z Italii kolumny z granitu, porfiru i marmuru<sup>8</sup>.

Importy rromańskie, które są dostępne nauce dopiero w wyniku badań archeologicznych, nie mogły odegrać żadnej roli w kształtowaniu sztuki polskiej. Jak w podręczniku *Sztuka polska przedromańska i romańska* pisze autor rozdziału *Spadek po kulturze starożytnej*: „To co z niego [wkładu rromańskiego] znalazło się w ziemi, aby tam pozostać wiele stuleci, straciło moc oddziaływania” (s. 29); i dalej: „Spadek po kulturze starożytnej był w zakresie sztuki najpewniej dziedzictwem nie przyjętym” (s. 30)<sup>9</sup>. Wszystko nadal świadczy, że tak się stało.

Nasuwa się w tej sprawie pytanie, czy i w jakim stopniu wyroby prowincjonalnorromańskie, zachowane na ziemiach późniejszego państwa polskiego, są w ogóle importami<sup>10</sup>. Import to towar wyprodukowany na cudzych terenach i stamtąd sprowadzany. Pojawienie się takiego towaru bywa wynikiem świadomych i ukierunkowanych, niekiedy nawet systematycznych starań o jego pozyskanie. Natomiast wyroby obce, które się znalazły na danych ziemiach, obojętne czy w ramach wymiany, czy handlu pieniężnego, ale w wyniku szukania rynku zbytu przez kraj produkujący, byłyby w większym stopniu eksportem kultury materialnej — w naszym przypadku z rubieży imperium rromańskiego — niż w ścisłym tego słowa znaczeniu importem.

Kiedy na ziemiach Polski pod wpływem sztuki zachodnioeuropejskiej „narodziła się” sztuka przedromańska i romańska, sztuka zacho-

<sup>8</sup> M. Greenhalgh, *Ipsa ruina docet: L'uso dell'antico nel Medioevo*, w: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. A cura di S. Settis, t. I: *L'uso dei classici*, Torino 1984, s. 115–167.

<sup>9</sup> A. Gieysztor, w: *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*. Pod red. M. Walickiego, Warszawa 1972, s. 23–30.

<sup>10</sup> K. Majewski, *Importy rromańskie w Polsce. Wybór źródeł archeologicznych do dziejów kontaktów ludności ziem Polski z imperium rromańskim*, Warszawa–Wrocław 1960; S. Jasnosz, *Importy rromańskie i prowincjonalnorromańskie*, w: *Słownik starożytności słowiańskich*, t. II, F–K, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 260–262; J. Wielowiejski, *Komunikacja. Transport. Wymiana*, w: *Późny okres lateński i okres rromański*. Opracowanie zbiorowe pod red. J. Wielowiejskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1981 (*Praehistoria ziem polskich*, t. V), s. 388–410.

dnioeuropejska miała już za sobą zarówno okres przejściowy między starożytnością a średniowieczem, przypadający na tzw. Dark Ages, będący odchodzeniem od założeń sztuki antycznej i subantycznej i formowania się nowego języka artystycznego, jak i pierwsze świadome nawiązanie do dziedzictwa antyku w postaci renesansu karolińskiego i stała u progu kolejnego nawrotu do osiągnięć sztuki antycznej, jaki reprezentował renesans ottoński.

W latach recepcji i rozkwitu sztuki przedromańskiej w Polsce: karolińskiej i ottońskiej, a później sztuki romańskiej, nastąpiło pierwsze zetknięcie się pośrednie, bo tylko takie było możliwe, z przetworzonym już dziedzictwem antycznym. Dziedzictwo to od czasów Konstantyna Wielkiego, jak w czasie II wojny światowej niezależnie od siebie uzasadniali Theodor Klauser i Richard Krautheimer, krok za krokiem przekazywała Zachodowi architektura kościelna w postaci bazyliki wczesnochrześcijańskiej, która leżała u podstaw dalszych typologicznych i stylowych przekształceń<sup>11</sup>. Zastosowanie kamiennych ciosów, dyspozycja przestrzennego rzutu, elementy konstrukcji: filary, kolumny, sklepienia — składały się na to, co Juliusz von Schlosser w r. 1935 nazywał „*Sprachgeschichte der bildenden Kunst*” w przeciwstawieniu do zmieniającej się w odmiennym rytmie, w każdym razie znacznie szybciej „*Stilgeschichte*”<sup>12</sup>.

W taki sposób antyk chrześcijański, przetworzony w ciągu stuleci wczesnego średniowiecza, docierał na ziemię polskie i odciskał swój trwały ślad na przedromańskich i romańskich budowlach kościelnych i świeckich, na kształcie baz i głowic, na detalu architektonicznym w postaci astragalu, kymationu i innych motywów antycznych, na stosowaniu niekiedy późnoantycznej techniki świdra, w zakresie zaś tematów ikonograficznych na wywodzących się z *Fizjologa* wątkach bestiariów, owych rozlicznych odmianach syren i centaurów. To wtedy

<sup>11</sup> T. Klauser, *Vom Heroon zur Martyrerbasilika. Neue archäologische Balkan-funde und ihre Deutung*, Bonn 1942 (Kriegsvorträge, Heft 62); R. Krautheimer, *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, „Art Bulletin”, XXIV, 1942, s. 1–38; przedruk w: idem, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York 1969, s. 203–206.

<sup>12</sup> J. von Schlosser, „*Stilgeschichte*” und „*Sprachgeschichte*” der bildenden Kunst. Ein Rückblick, *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, „Philosophisch-historische Abteilung” 1935, Heft 1, München 1935.

antyczna gemma z karneolu z wrytą postacią Ateny wprawiona została w oko rycerskiego pierścienia w Gnieźnie, tak jak w Kolonii — *si licet parva componere magnis* — głowa Liwii z lapis lazuli użyta została zamiast brakującej głowy Chrystusa w brązowym krucyfiksie Herimanna z XI wieku<sup>13</sup>.

Należy przypomnieć i z naciskiem podkreślić, że rola dziedzictwa antycznego w powstaniu sztuki przedromańskiej i romańskiej na Zachodzie była wiodąca przede wszystkim dlatego, że więcej wówczas istniało zespołów urbanistycznych oraz dzieł architektury i rzeźby starożytnej, dostępnych odbiorcom sztuki, fundatorom i twórcom, artystom-rzemieślnikom, niż w czasach późniejszych, renesansu i baroku<sup>14</sup>. A co ważniejsze, dostępność ta bynajmniej nie oznaczała, że antyk był tylko podziwiany, studiowany i naśladowany, choć i tak się zdarzało. Artyści po prostu mieli możliwość posługiwania się konkretnymi dziełami sztuki jako wzorami w sposób naturalny, bez świadomego zamiaru podtrzymywania dawnej tradycji.

Zachowaniu bowiem tradycji służy zawsze kanon; a w średniowieczu, według Curtiusa, kanonem stała się trojaka tradycja: literacka tradycja szkoły, czyli *studium*, jurystyczna tradycja państwa, czyli *imperium*, i religijna tradycja Kościoła, czyli *sacerdotium*<sup>15</sup>. Dla kanonu artystycznej tradycji antyku nie było w średniowieczu w ogóle miejsca.

Zresztą średniowiecze zawsze żywiło głębokie przekonanie, że kontynuuje antyczno-chrześcijańskie dziedzictwo Konstantyna, a potem Karola Wielkiego i szło naprzód nie oglądając się za siebie, kiedy zaś się zatrzymało, aby spojrzeć na przebytą drogę, w Italii był już renesans. Dopiero wtedy uświadomiono sobie różnicę między tradycją przekazywaną bezpośrednio a tradycją odzyskaną, wyuczoną, erudytyjno-humanistyczną.

<sup>13</sup> J. Kostrzewski, *Kultura prapolska*, Warszawa 1962, s. 169, ryc. 136; U. Bracker-Wester, *Der Christuskopf vom Herimannkreuz — ein Bildnis der Kaiserin Livia*, w: *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400*, t. II, Köln 1973, s. 177–180, Tafel 7.

<sup>14</sup> M. Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London 1989.

<sup>15</sup> E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York and Evanston 1963, s. 256.

Tak więc ziemie polskie zetknęły się z zachodnią tradycją sztuki antycznej — tu wolno użyć tego terminu, bo była to tradycja materialna — za pośrednictwem sztuki przedromańskiej i romańskiej i tylko to, co sztuka przedromańska i romańska na Zachodzie przejęła od sztuki antycznej bezpośrednio lub pośrednio, mogło dotrzeć do Polski i znaleźć wyraz artystyczny najpierw jako dziedzictwo sztuki karolińskiej i ottońskiej, a potem renesansu XII wieku oraz stylu antykizującego lub klasycyzującego, powołanego do naukowego życia w r. 1970 w Cloisters w Nowym Jorku, zwanego w Stanach Zjednoczonych stylem około r. 1200, a w Anglii stylem przejściowym (*transitional style*)<sup>16</sup>.

W tych właśnie „stylowych” ramach, w architekturze, rzeźbie i malarstwie książkowym obok powszechnie stosowanej dekoracji w postaci palmet i półpalmet, których antyczną genezę i przekształcenia aż po sztukę islamu i romańską wykazał swego czasu Alojzy Riegl w *Stilfragen*<sup>17</sup>, pojawiały się pojedyncze motywy ikonograficzne, jak przetworzony, ale czytelny formalnie motyw *Venus pudica* na północnej kolumnie w Strzelnie czy motyw kąpieli młodego Dionizosa w scenie narodzin św. Wojciecha na Drzwiach Gnieźnieńskich.

Zasadnicze trudności powstają przy próbach tematycznej interpretacji układów formalnych, które nie są zgodne z tradycją przedstawieniową (obrazową) sztuki antycznej, jak w przypadku rycerza, domniemanego Herkulesa, czy smoka, domniemanej Hydry lerneńskiej, lub żurawi, domniemanych ptaków stymfalijskich, w bordiurze prawego skrzydła Drzwi Gnieźnieńskich<sup>18</sup>. Od początku bowiem średniowiecza, jak ustalił przed laty Erwin Panofsky,

---

<sup>16</sup> *The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, February 12 through May 10, 1970*. Catalogue written and edited by K. Hoffmann, New York 1970.

<sup>17</sup> A. Riegl, *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Wien 1893.

<sup>18</sup> Z. Kępiński, *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich*, w: *Drzwi Gnieźnieńskie*. Praca zbiorowa pod redakcją M. Walickiego, t. II, Wrocław 1959, s. 161–381; L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnieńskich*, ibidem, s. 7–160, oraz w: idem, *Speculum artis*, Warszawa 1989, s. 227–378.

w prezentowaniu wątków mitologicznych rozeszły się drogi tematów i form-motywów<sup>19</sup>. Tak więc w rękopisie Hrabanusa Maura *De universo* z r. 1023 z Monte Cassino, będącym powtórzeniem starszego, karolińskiego rękopisu, na jednej z kart stoi frontalnie obok siebie, bez kontrapostu, czterech półnagich mężczyzn; żaden z nich w niczym nie nawiązuje do wzorów formalnych antycznych, ale wszyscy wyróżnieni są napisami: Saturn występuje z kosą, Jowisz trzyma gęś i węża, Janus jest dwugłowy, a Neptun ściska oburącz odwrócony do góry dnem dzbanek, jak gdyby był personifikacją jednej z rzek rajskich<sup>20</sup>. Gdy nie ma inskrypcji wyjaśniającej, że chodzi o temat antyczny, decydującą rolę odgrywają atrybuty; ich brak uniemożliwia poprawność interpretacji.

Echa tradycji antycznej, przenikającej z Zachodu, były w Polsce od samego początku do schyłku sztuki romańskiej w połowie XIII wieku stosunkowo słyszalne, gotyk jednak z tradycją tą niemal zerwał. Gdy język sztuki romańskiej, używając porównania Roberta Salwiniego, brzmiał jak *sermo vulgaris* w stosunku do *sermo illustris* antyku<sup>21</sup>, to gotyk zmienił w ogóle język, słownictwo i składnię. Jako pierwszy samodzielny i niezależny styl średniowiecznego Zachodu zbyt silnie był zaangażowany w realizowanie własnych celów, aby sięgać do odległej przeszłości.

W odniesieniu do wieku XV dał temu wyraz Panofsky w serii wykładów i seminariów odbytych w zamku Gripsholm, mieszczącym Szwedzką Narodową Galerię Portretu. W rozdziale *Rinascimento dell'Antichità. The Fifteenth Century* tomu zawierającego owe wykłady Panofsky stwierdza:

*Ars nova* na Północy może być określona jako *nascimento senz'antichità*, a nawet jako *nascimento incontro all'antichità*.

<sup>19</sup> E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, s. 18–31.

<sup>20</sup> E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm 1960, Plates, fig. 19.

<sup>21</sup> R. Salvini, *La scultura romanica in Europa*, Milano 1956, s. 9–15; idem, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano 1956, s. 3–23.



A dalej:

Z jednym lub dwoma możliwymi wyjątkami o czysto indywidualnym znaczeniu i o czysto ikonograficznym charakterze, antyczny wpływ nie dotknął dzieła wczesnoflamandzkich malarzy. A co stosuje się do malarstwa i do niderlandyzmu, stosuje się *a fortiori* do wszystkich innych rodzajów sztuki i do Północy jako całości [...]

Na Północy, jeśli cieszą się znajomością antycznej tradycji w mitologii, religii, historii, zwyczajach i nauce, to nie żałowano bynajmniej ani nie uświadamiano sobie odejścia od klasycznej formy. Owa znajomość nie służyła pozytywnej ocenie sztuki antycznej z krytyczno-stylistycznego punktu widzenia. Można powiedzieć, że stylistycznie reakcja Północy na estetyczne wartości sztuki antycznej zmieniała się z obojętnej w negatywną... z „zera” w „minus”!<sup>22</sup>

Przy tym stanie późnośredniowiecznej sztuki na Zachodzie trudno oczekiwać śladów tradycji antycznej w Polsce zapóźnionego gotyku. A jednak! Na miniaturach w sandomierskim kodeksie *Pantheonu* z r. 1335 przedstawiona została bardzo szczegółowo legenda o Aleksandrze Wielkim<sup>23</sup>, a rzeźbiona grupa Campaspe ujeżdżającej Arystotelesa zdobi jeden ze wsporników zewnętrznych od strony południowej przy prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie<sup>24</sup>. W obu przykładach nawiązanie do antyku ma charakter apokryficzno-tematyczny.

Z kolei w skatalogowanym przez Zofię Ameisenową rękopisie łacińskim 573 Biblioteki Jagiellońskiej, z lat około połowy XV wieku, będącym zbiorem traktatów astronomicznych i astrologicznych, na jednej z kart (s. 429) wyobrażona jest seria planet —

<sup>22</sup> E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Text, s. 206 i 207; Plates, fig. 10.

<sup>23</sup> K. Secomska, *Aleksander Wielki w „Pantheonie” sandomierskim. Miniatury w kodeksie z 1335 roku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977 („Studia z Historii Sztuki”, XXVIII).

<sup>24</sup> K. Sinko-Popielowa, *Maszki mariackie i przygoda Arystotelesa w Krakowie*, „Kurier Literacko-Naukowy”, dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, R. 16, nr 9, s. III–IV; J. Gadomski, *Korpus rzeźby gotyckiej w Małopolsce*, Kraków 1984, maszynopis w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, I, s. 96–97; II, przyp. 30 (s. 44–45).

wykonana zapewne w Polsce — które znane są sferze greckiej, ale zupełnie odbiegają od niej swym wyglądem:

Saturn jako stary wojownik, w spiczastym kapeluszu, z kosą i tarczą zawieszoną na ramieniu, z mieczem wiszącym u pasa. Jupiter jako biskup siedzący za stołem, z mitrą na głowie i berłem w prawej ręce, na której jest zawieszona książka w oprawie sakwowej. Mars jako wojownik z kuszą na plecach, włócznią i tarczą, na której widnieje rogata głowa demona. Na głowie ma spiczasty hełm. Wenus jako królewna w szacie z gronostajowym kołnierzem, z jabłkiem w lewej ręce. Na głowie ma wysoki stożkowaty kapelusz, w jakim w XV wieku wyobrażano ludzi Wschodu<sup>25</sup>.

Podpisy nie pozostawiają wątpliwości, o kogo chodzi. Za wzór służyły zapewne ilustracje w *Liber introductorius* Michała Scotusa z drugiej połowy XIV wieku w Staatsbibliothek w Monachium (cl. 10268).

Natomiast w inkunabule 1861 Biblioteki Jagiellońskiej z tekstem Johannesusa Dunsusa Scotusa *Super tertio libro sententiarum Petri Lombardi*, kupionym w Bolonii przez Johannesusa de Remo ze Strasburga, zachował się rysunek, wykonany w latach 1430–1490 w Krakowie, będący bardzo ciekawym przyczynkiem, jak pisze Ameisenowa, „do dziejów rozpowszechniania tematów antycznych przy końcu wieku XV”<sup>26</sup>. Tym razem przedstawiony został Herkules na rozstajnych drogach.

Oba przykłady świadczą o trwałości starożytnych wyobrażeń astrologicznych. Obrazowy sposób myślenia służył na tym polu podtrzymywaniu antycznej tradycji do końca zachodnioeuropejskiego średniowiecza<sup>27</sup>.

Ponowne nawiązanie do dziedzictwa antycznego przyniósł sztuce polskiej dopiero włoski renesans. Lata około r. 1430, które nastąpiły po ostatnim uniwersalnym stylu średniowiecza, jakim był styl

<sup>25</sup> Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*, Wrocław–Kraków 1958, nr 139, s. 120–124, tu s. 122.

<sup>26</sup> Ibidem, nr 168, s. 141–142.

<sup>27</sup> F. Saxl, *The Revival of Late Antique Astrology*, w: idem, *Lectures*, London 1957, t. I, s. 73–84; t. II, fig. 43–48; W. Hübner, *Zodiacus Christianus — Jüdisch-christliche Adaptationes des Tierkreises von der Antike bis zur Gegenwart*, Königstein Th. 1983 („Beiträge zur klassischen Philologie”, Heft 144).

zwany międzynarodowym, z równymi sobie artystycznym znaczeniem ośrodkami w Czechach, Burgundii i Italii (Florencji), wieszcząc kres gotykowi w Toskanii, zapoczątkowały nową sztukę. Z trzech konstytutywnych cech wczesnego renesansu, obok perspektywy geometrycznej i badań nad anatomią ciała ludzkiego, na pierwsze miejsce wysunął się zwrot do antycznej przeszłości. Na polu architektury kościelnej był on nawiązaniem do chrześcijańskiego antyku wielkich bazylik rzymskich IV wieku, o czym świadczą wzniesione przez Filipa Brunelleschiego we Florencji kościoły San Lorenzo i Santo Spirito. W sztukach przedstawiających odpowiadało temu odzicie antycznego Rzymu w kodeksach iluminowanych i pierwszych studiach rysunkowych starożytnych zabytków Wiecznego Miasta, jak to ukazała zorganizowana w r. 1988 w Muzeach Kapitolińskich wystawa z podtytułem *L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*<sup>28</sup>. Po wielowiekowym „rozwodzie” tematy antyczne odnalazły antyczną formę.

W Polsce, kraju, który do połowy XVI wieku w budownictwie, snycerstwie i malarstwie tablicowym przeżywał jesień średniowiecza, dopiero w pierwszej ćwierci stulecia renesansowy antyk odezwał się echem na królewskim Wawelu. Od samego początku był to, posługując się wprowadzonym przez Władysława Tatarkiewicza terminem, przerzut artystyczny, czyli nie związane genetycznie z miejscowym podłożem przejmowanie włoskiego dziedzictwa antycznego z Florencji i Rzymu; z Florencji, która była wyjątkowo uboga w zabytki starożytne, i z Rzymu, który dopiero około r. 1500 zaczął silnie promieniować<sup>29</sup>.

Wprowadzenie wczesnorenesansowej architektury i dekoracji rzeźbiarskiej z motywami antycznymi do zamku wawelskiego i katedry, przede wszystkim do Kaplicy Zygmuntowskiej, było zasługą z jednej strony Zygmunta Starego, jako fundatora, z drugiej zaś

<sup>28</sup> *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento. Roma, Musei Capitolini 24 maggio–19 luglio 1988*, Milano–Roma 1988.

<sup>29</sup> W. Tatarkiewicz, *Przerzuty stylowe*, w: *Księga ku czci Władysława Podlachy*, Wrocław 1957, s. 55–63 (Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, „Rozprawy Komisji Historii Sztuki”, I).

Bartłomieja Berrecciego i jego, jak podają źródła pisane, rodziny — jako wykonawców<sup>30</sup>.

Dostrzeżone w badaniach nad renesansem wawelskim ślady antyku: elementy porządków architektonicznych, m.in. różnego rodzaju głowice, dalej ikonografia tryumfu wojennego i władzy cesarskiej, więc łuk tryumfalny, geniusze sławy, panoplia, spolia, prefericum, hełm rzymski i paludamentum, a także dekoracja kandelabrowo-roślinna, nawiązująca do Arae Pacis, wreszcie „tematy” Kleopatry-Wenus i Dafne-Wenus, thiasos, motywy Olimpusa i Amora Lizypa, „li-

<sup>30</sup> L. Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmunto-wskiej*, „Studia do Dziejów Wawelu”, II, 1960, s. 1–129, oraz idem, *Speculum artis*, Warszawa 1989, s. 414–538; J. Kowalczyk, *Polskie portrety „all'antica” w plastyce renesansowej*, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Gdańsk, grudzień 1966*, Warszawa 1969, s. 121–136; idem, *Triumfi i sława wojenna „all'antica” w Polsce XVI w.*, w: *Renesans, sztuka i ideologia. Materiały Sympozjum Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce. PAN Kraków, czerwiec 1972 oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kielce, listopad 1973*, Warszawa 1975, s. 293–348; L. Kalinowski, *Motywy antyczne w dekoracji Kaplicy Zygmunto-wskiej*, „Folia Historiae Artium”, XII, 1976, s. 67–94, oraz w: idem, *Speculum artis*, s. 539–576; S. Mossakowski, *La decorazione mitologica della Cappella del re Sigismondo I*, w: *Italia, Venezia e Polonia tra Medio Evo e Età Moderna*, Firenze 1980, s. 271–287, oraz pod tytułem *Tematyka mitologiczna dekoracji Kaplicy Zygmunto-wskiej*, w: idem, *Sztuka jako świadectwo czasu*, Warszawa 1980, s. 151–188; idem, *O niektórych przedstawieniach mitologicznych w Kaplicy Zygmunto-wskiej postscriptum*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLVI, 1984 [druk 1986], s. 333–344, oraz pod tytułem *Il concetto etnogenetico particolare riflesso nella decorazione della cappella del re Sigismondo*, w: *Cultura e nazione in Italia e Polonia dal Rinascimento all' Illuminismo*. A cura di V. Branca e S. Graciotti, Firenze 1986, s. 253–262; idem, *Antyczne i renesansowe wzory motywu Arae Pacis Augusteae w dekoracji Kaplicy Zygmunto-wskiej*, w: *Symbolae historiae artium*, Warszawa 1986, s. 381–396; L. Kalinowski, *Trytony, nereidy i walka bóstw morskich w dekoracji Kaplicy Zygmunto-wskiej*, w: idem, *Speculum artis*, s. 577–599; S. Mossakowski, *Proweniencja artystyczna twórczości Bartłomieja Berrecciego w świetle dekoracji Kaplicy Zygmunto-wskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLVII, 1986 [druk 1989], s. 165–190, oraz *Aneks I* niniejszego tekstu; idem, *Bartolomeo Berrecci e la sua bottega a Cracovia: un fenomeno del primo Rinascimento nell' arte dell' Europa centrale* (referat wygłoszony w r. 1991 podczas konferencji na temat: „Rzeźba i rzeźbiarze włoscy na północ od Alp: 1500–1800”), wg sprawozdania J. Kowalczyka, „Biuletyn Historii Sztuki”, LIV, 1992, s. 108–109; idem, *Bartolomeo Berrecci à Cracovie; la chapelle Sigismond*, „Revue de l' Art” 1993, nr 101, s. 67–85.

ściasty chłopiec” — są liczne, ale żaden nie ma metryki poświadczonej takimi studiami rysunkowymi rzeźb antycznych jak wspomniane „*i primi studi dall'antico*” z lat po 1430 r. w kręgu Pisanella. Tego rodzaju materiał, jeśli istniał, nie dotrwał do naszych czasów. Ale czy był?

Są to wszystko ślady antyku odczytanego i przetworzonego przez rzeźbiarzy włoskiego Quattrocenta. Ślady te pozostały zjawiskiem jednorazowym, nie znalazły bowiem kontynuacji w twórczym ustosunkowaniu się polskiej sztuki do pozostałości sztuki antycznej w Italii. Dlatego m.in. w dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej nie pojawiła się w czystej postaci antyczna groteska, odkrywana od r. 1493 na Eskwilinie, odtwarzana twórczo przez Bernardina Pinturicchia w Appartamento Borgia (1492–1495) i Luca Signorellego w Orvieto (1492–1503), a potem przez Rafaela w Loggiach watykańskich (1515–1521), podczas gdy bogate zastosowanie znalazła w odmianie północnej, niderlandzkiej, w serii arrasów zamówionych do zamku wawelskiego przez Zygmunta Augusta w Brukseli. Ale to już inny świat<sup>31</sup>.

Nie doszło wówczas, bo i nie mogło dojść do *restitutio antiquitatis*, do *rinascimento dell'antichità*, mimo bowiem stykania się pracujących w Polsce Włochów z materialną tradycją antyku w Italii zabrakło rodzimej tradycji subiektywnej, ideowej, w postaci literatury o sztuce i teorii sztuki. Architektura grobowych kaplic kopułowych w Polsce 1520–1620 i ich wyposażenie rzeźbiarskie, m.in. w postaci nagrobków z podobizną leżącej postaci zmarłego, dają temu wymowne świadectwo<sup>32</sup>.

W Polsce studiowanie rzeźb antycznych nastąpiło dopiero w XVIII wieku. Obok bowiem prób nawiązania do tradycji antycznej na dworze królewskim nadal istniała, podlegając wielorakim przekształceniom, tradycja późnośredniowiecznej sztuki cechowej.

Jeśli renesans w Italii odczytując antyk przywracał tematowi antycznym formę antyczną, to dzieło rodziny Berrecciego i ich kontynuatorów dało temu tylko częściowe poświadczenie w przejętych motywach, droga bowiem do recepcji antyku przez sztukę polską prowadziła w większym stopniu przez posługiwanie się dorobkiem artystów

<sup>31</sup> M. Piwocka, *The Tapestries with Grotesques*, w: *The Flemish Tapestries at Wawel Castle in Cracow*, Antwerpen 1972, s. 189–374. O grotesce w ogóle zob. ostatnio A. Chastel, *La grottesca*, Torino 1989 („Saggi brevi”, 9).

<sup>32</sup> J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973; H. i S. Kozakiewiczowie, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976.

włoskich niż przez bezpośrednie studiowanie starożytnych zabytków i, jak w średniowieczu, w większym stopniu przez temat niż przez formę<sup>33</sup>.

Czysto tematycznym nawiązaniem do antyku był fryz z historią życia ludzkiego, ilustracja dziełka moralisty greckiego *Tabula Cebe-tis*, w sali poselskiej zamku wawelskiego, wykonany, jak przyjmuje Andrzej Fischinger, raczej w r. 1542 niż 1532 (według utartej opinii, łączącej malowidło niesłusznie z Hansem Dürerem), tematyczno-formalnym zaś fryz zwany krańcem, pod stropem II piętra krużganków południowego i wschodniego skrzydła zamku, w postaci belkowania wspartego na jońskich kapitelach, ozdobionego w metopach medalionami z popiersiami cesarzy rzymskich, a pod oknami stropowymi, które zajęły miejsce tryglifów, medalionami cesarskimi, malowany i uzupełniony groteską przez Dionizego Stubę w r. 1536<sup>34</sup>.

Innymi przykładami mogą służyć dekoracje zamków książęcych, jak w Brzegu (1550–1554), z rzeźbionym wyobrażeniem Lukrecji<sup>35</sup>, oraz budowli municypalnych, przede wszystkim ratuszy miejskich: w Poznaniu (1550–1560), z rzeźbionymi podobiznami Lukrecji i Kleopatry<sup>36</sup>, w Gdańsku (1603), z malowanymi scenami o charakterze historycznym Helvidiusa Priscusa przed cesarzem Wespazjanem, Serviliusa i Appiusa, Atiliusa Regulusa, Aleksandra Wielkiego

<sup>33</sup> Por. V. Farinella, *Dagli influssi alle deduzioni iconografiche*, w: G. e V. Farinella, *Colore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, w: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I (zob. przyp. 8), s. 373–440. Tam też omówiona jest podstawowa literatura na temat europejskiej perspektywy tradycji antycznej.

<sup>34</sup> K. Sinko-Popielowa, *Cebes Wawelski i Hans Dürer*, „Biuletyn Historii Sztuki”, V, 1939, s. 141–163; S. Mossakowski, *Treści dekoracji renesansowego pałacu na Wawelu a polska myśl polityczna i filozoficzna epoki*, w: idem, *Sztuka jako świadectwo czasu* (zob. przypis 30), s. 95–149, tu s. 106–107 (medaliony) i 127–129 (Cebes).

Renesansowe malowidła ścienne wawelskie są obecnie poddawane zabiegom konserwatorskim wykonywanym przez Piotra Białko i Edwarda Kossakowskiego z firmy Aleksandra Piotrowskiego. Drowi Andrzejowi Fischingerowi dziękuję za przekazanie mi nowych ustaleń.

<sup>35</sup> M. Zlat, *Brzeg*, Wrocław 1960, s. 76 (trójząb Neptuna) i s. 81, fig. 41.

<sup>36</sup> J. Kowalczyk, *Inspiracje Serlia i wątki antyczne w fasadzie poznańskiego ratusza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXX, 1968, s. 401–404; idem, *Fasada ratusza poznańskiego. Recepcja form z traktatu Serlia i antyczny program*, „Rocznik Historii Sztuki”, VIII, 1970, s. 141–173.

i Hefajstosa oraz alegorycznymi wątkami zaczerpniętymi z mitologii, a odnoszącymi się do Neptuna, Ceres i Merkurego<sup>37</sup>, czy w Toruniu, gdzie dekoracja malarska z tematyką Helvidiusa Priscusa, wykonana przez Antoniego Möllera z początkiem w. XVII, uległa niestety zniszczeniu<sup>38</sup>.

Unikatowym oryginałem antycznym istniejącym w tych czasach w Polsce było intaglio z krocącym w lewo, grającym na lirze Apollinem w typie ikonograficznym *Hercules Musarum*, znanym z klasycznej kamei, niegdyś przechowywanej w zbiorach Roger w Paryżu, do której wcześniej nawiązało wyobrażenie Herkulesa na kielichu zwanym Kaiserpokal z lat około r. 1300 w Osnabrück. Intagliem tym posługiwał się jako pieczęcią prywatną Mikołaj Kopernik<sup>39</sup>.

Jaki zaś charakter i poziom miała w kraju *Rezeptionsaesthetik* dzieł antyku, wymownie świadczy opis posągów starożytnych na Kapitolu w Rzymie, zamieszczony w *Księgach peregrynackich* Macieja Rywockiego z r. 1585; przytaczam go zgoła nie dla śmiechu<sup>40</sup>:

---

<sup>37</sup> E. Iwanoyko, *Apoteoza Gdańska*, Wrocław 1976. Prof. Teresa Grzybkowska informuje mnie listownie (9 stycznia 1993), że „udało się — przy współpracy prof. Tomasza Mikockiego i dra Witolda Dobrowolskiego — precyzyjnie powiązać antyczną genezę dwóch zabytków (gdańskich) — Fontanny Neptuna i płaskorzeźby nadprożowej z wyobrażeniem Neptuna i Cerery”, oraz donosi: „W tym roku w Centralnym Muzeum Morskim razem z panem Dobrowolskim urządzamy wystawę «Mity Morskie Antyku w Gdańsku». Będzie sporo «rzeczy» z samego Gdańska”.

<sup>38</sup> A. Mosingiewicz, *Antoni Möller (ok. 1563–1611) malarz*, w: *Artyści w dawnym Toruniu*. Pod red. J. Poklewskiego, Warszawa–Poznań–Toruń 1985, s. 44–52.

<sup>39</sup> S. Mossakowski, *The Symbolic Meaning of Copernicus Seal*, „Journal of the History of Ideas”, XXXIV, 1973, s. 451–460, oraz pod tytułem: *Symbolika pieczęci Mikołaja Kopernika*, „Rocznik Historii Sztuki”, X, 1974, s. 220–230, przedruk w: idem, *Sztuka jako świadectwo czasu* (zob. przyp. 30), s. 57–67. O typie *Hercules Musarum* pisze Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences* (zob. przyp. 20), Text, s. 95–96; Plates, fig. 73 i 74.

<sup>40</sup> *Pisarze polskiego Odrodzenia o sztuce*. Opr. W. Tomkiewicz, Warszawa 1955, s. 146–151, tu s. 147–149 (*Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*. Pod red. J. Starzyńskiego, IV); Cz. Janik, *Antyczne zabytki Italii w relacjach podróżników polskich XVI wieku*, II. „Księgi peregrynackie” Macieja Rywockiego (1584–1587), w: *Studia Antiqua. Z dziejów miłośnictwa antyku w Polsce*, Warszawa 1991, s. 28–54, tu s. 35. Prof. Annie Sadurskiej dziękuję uprzejmie za przysłanie mi tego wydawnictwa.

Wszedłszy na górę do Campidolium, jest plac bardzo piękny, kwadratem obłożony okrągło. W pośrodku stoi koń z mosiądzu, na nim chłop siedzi we zbroi, wszystek pozłocisty; powiedziano nam, że cesarz Vespasianus dał się ułać na koniu, jako wielki był sam i koń. Ten koń na kamieniu alabastrowym pięknym, bardzo wielkim; misterstwo na tym koniu, jako dziw, nie stoi, jedno na dwu nogach, a drugie wyciągnął, jakby chciał grześć. Wielkość tego konia: jest taki wielki, że żaden żywy nie jest tak wielki.

A w pałacu:

Wchodząc w pierwszą salę, stoi Herkules z miedzi ulany, pozłocisty; powiadają to, że się dał sam ułać, jako wielki był i jako miąszy. Wszystek nago urobiony, ma kij w ręku wielki; żadnego chłopca tak wielkiego i tak miąszego nie znajdzie, jako ten był. Powiedzą, że ta statua jest tak właśnie urobiona, jako sam był; twarz młoda, jeszcze nie zarósł, i sroga twarz.

W tym kontekście, cóż z tego, że Sebastian Klonowic nad malarzy niemieckich przedkładał artystów antycznych Apellesa i Zeuksisa?

Po zniszczeniach, jakie dotknęły Polskę w trzeciej ćwierci XVII wieku, dziedzictwo antyku doszło ponownie do głosu w czasach nazwanych oświeconym sarmatyzmem, za panowania Jana III Sobieskiego i Augusta II, przede wszystkim w środowisku warszawskim<sup>41</sup>. Tym razem czystość tematu i formy antycznego przekazu została naruszona przez współczesne treści. Dla dekoracji pałacu Krasińskich w Warszawie doszukano się wątku literackiego u Liwiusza, dla dekoracji pałacu Sobieskich w Wilanowie — u Wergilego, dla dekoracji pałacu Bielińskich w Otwocku Wielkim — u Horacego. Antyczne tematy prezentowane były w klasycyzującym stylu malarstwa francuskiego oraz grafiki francuskiej i włoskiej, które w szczególny sposób sprzyjały rozpowszechnianiu znajomości kultury i sztuki antycznej<sup>42</sup>. Jednakże treści, którym inspirowane antykiem tematy miały służyć w rezydencjach królewskich i magnackich, były zawsze współczesne, dworskie: więc genealogia rodowa, apoteoza, heroizacja i alegoria etyczna.

<sup>41</sup> M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*. Wyd. II, poprawione i uzupełnione, Warszawa 1986 (wyd. I, 1970).

<sup>42</sup> S. Mossakowski, *Antyk w twórczości Tylmana z Gameren*, w: *Klasycyzm. Studia nad sztuką polską XVIII i XIX wieku*, Wrocław-Kraków 1968 („Studia z Historii Sztuki”, XI), s. 189–212, fig. 3 i 4.



Takie też treści wyraża *Hercules Polonus* — temat Herkulesa z antycznymi atrybutami, powracający w różnych typach i odmianach aż po wiek XVIII, począwszy od wizerunku Herkulesa zabijającego Hydre na srebrnej rękojeści miecza trumiennego Zygmunta Starego, wykonanego jeszcze w r. 1521, i podobizny Herkulesa walczącego z Anteuszem (Hydrą?) na okuciu pochwy miecza ceremonialnego z roku 1540, należącego początkowo do Zygmunta Starego, a potem Zygmunta Augusta<sup>43</sup>.

Na Zachodzie w XVI i XVII wieku motywy, tematy i treści czerpano z powszechnie wówczas dostępnego zasobu,

a kanon tego, co w sztukach plastycznych nazywano antykiem, ograniczał się do kilkudziesięciu dzieł rzeźby i płaskorzeźby. Publikowane w tych stuleciach zbiory rycin rzadko ukazują więcej niż setkę wzorcowych utworów...<sup>44</sup>

Tak w sztuce zachodnioeuropejskiej, a cóż dopiero u nas!

Najtrwalszy ślad w czasach nowożytnych odcisnął antyk w Polsce w teorii i praktyce architektonicznej, a zasługa w tym Witruwiusza, któremu od IX wieku przypadła na Zachodzie w udziale największa popularność spośród pisarzy starożytnych zajmujących się sztuką. Jego traktat *De architectura*, odkryty na Monte Cassino w r. 1414, znany był w Polsce co najmniej od końca XV wieku, jak świadczy — obok notatek proveniencyjnych kodeksu Vossianus 88 w Lejdzie — szczęśliwie do naszych czasów zachowany *Vitruvius de Croidlo*, czyli *Codex Cornicensis sive Trzemesnensis*, rękopis z r. 1465 kownika regularnego z Trzemeszna Jana Kropidły<sup>45</sup>. W wersji łacińskiej,

<sup>43</sup> J. Banach, *Hercules Polonus. Studium z ikonografii nowożytnej*, Warszawa 1984.

<sup>44</sup> J. Białostocki, *Innowacja i tradycja*, w: *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Łódź, listopad 1979*, Warszawa 1981, s. 9–16, tu s. 11.

<sup>45</sup> M. Gębarowicz, *Witruwiusz w Polsce w w. XV*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU za rok 1938”, Kraków 1938, s. 148–151, oraz „Prace Komisji Historii Sztuki”, VIII, Kraków 1939–1946, s. 248–249; J. Kowalczyk, *Witruwiusz i traktaty włoskie architektoniczne i kultura polska od XV do XVII wieku*, w: idem, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973, s. 7–27, oraz pod tytułem *Vitruvio in Polonia dal XV al XVII secolo*, w: *Polonia-Italia. Relazioni artistiche dal medioevo al XVIII secolo. Atti del Convegno tenutosi a Roma 21–22 maggio 1975*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 59–81.

drukowanej od r. 1485, znajdował się Witruwiusz w bibliotekach królewskich, magnackich i kościelnych, a nawet w księgozbiorach wykształconych mieszczan, skoro statuty krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy wymagały od czeladnika umiejętności wykonania bramy doryckiej (1591) i głowicy korynckiej (1618)<sup>46</sup>. Po polsku ukazał się najpierw fragment w tłumaczeniu Feliksa Radwańskiego w r. 1825, potem pełny przekład na język polski ogłosił w r. 1840 Edward hr. Raczyński, a w r. 1956 Kazimierz Kumaniecki.

Pojęcia *firmitas*, *utilitas* i *venustas* oraz nauka o antycznych porządkach architektonicznych — „kamień węgielny nowożytnej estetyki i teorii artystycznej”, jak pisze Mieczysław Gębarowicz — weszły w skład wszystkich traktatów architektonicznych autorów polskich od wieku XVII po XIX, że wspomnę Bartłomieja Wąsowskiego (1678), Wojciecha Tylkowskiego (1681), Wojciecha Bystrzonowskiego (1743, 1749), Kajetana Zdzańskiego (1749 po łacinie i 1773 w przekładzie Faustyna Grodzickiego), Wacława Sierakowskiego (1796) i Sebastiana Sierakowskiego (1812)<sup>47</sup>.

Na osobną wzmiankę zasługuje *Rozprawa o świątyniach u starożytnych i o słowiańskich* Chrystiana Piotra Aignera (1808).

Zestawiając innowację z tradycją Jan Białostocki stwierdza:

W dawniejszych okresach europejskiej kultury zarysował się specyficzny proces pojawiający się z pewną rytmiczną regularnością: proces odnowy sztuki, odnowy dokonującej się przez powrót do tradycji, reprezentowanej jako tradycja antyczna. Było to oczywiście sprzęgnięte z normatywnym jej rozumieniem, a także z bogactwem dorobku starożytniczej kultury... Wiek XVII był okresem kultury humanistycznej opartej na antycznych wzorach, a zarazem jej wielkim przesileniem... W wieku XVIII otworzyły się oczom badaczy nowe wielkie obszary nieznanych bądź zapomnianych tradycji, odmiennych od starożytnej

<sup>46</sup> Paragraf 4 statutu z r. 1591: „Towarzysz także naprzód ma rysować portę według Doriki, które mu ukaza mistrzowie starzy, potem będzie winien one porte s kamienia swego u mistrza starszego robić wedle rysowania swego, które pokaze mistrzom starszym” (cyt. za: Z. Rewski, *Majstersztyk krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy XVI–XIX wieku*, Wrocław 1954, s. 47); paragraf 3 statutu z r. 1618: „Idem towarzysz aby urobił capitel Corinthii według miary stannickiej, do tego capitele...” (ibid., s. 48).

<sup>47</sup> A. Małkiewicz, *Teoria architektury w nowożytnym piśmiennictwie polskim*, Kraków 1976 („Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, CCCCXXVIII, „Prace z Historii Sztuki”. 13).

[niósł je neogoty], a neoklasycyzm był nieoczekiwaną właściwie, choć społecznie zapewne zrozumiałą, na innej bazie mecenatu opartą, próbą zbudowania jeszcze raz perspektywy sztuki na odległej, wówczas już świadomie spośród innych wybranej, jednej tylko, normie przeszłości<sup>48</sup>.

W Polsce przełom w ocenie historycznej wartości sztuki antycznej przyniosły czasy Stanisława Augusta Poniatowskiego<sup>49</sup>. Dziedzictwo antyczne stanęło teraz otworem przed polską kulturą artystyczną. „Nawiązują się bezpośrednio stosunki polskiej sztuki z antykiem”<sup>50</sup>. Po raz pierwszy zarysowała się możliwość kształtowania rodzimej tradycji artystycznej opartej na materialnej tradycji antyku.

Po odkryciu Herkulaneum (1738–1748) i Pompei (1748) nastąpiły naukowo-poznawcze podróże do Italii<sup>51</sup>. Odbywali je miłośnicy sztuki, jak Michał i Stanisław Poniatowscy, Tomasz Czapski, Joachim Chreptowicz, August Moszyński<sup>52</sup> i Stanisław Kostka Potocki.

---

<sup>48</sup> J. Białostocki, *Innowacja i tradycja* (zob. przyp. 44), s. 12–13.

<sup>49</sup> W. Tatarkiewicz, *Sztuka Stanisława Augusta a klasycyzm*, w: *Klasycyzm* (zob. przyp. 42), s. 5–30; T. Mańkowski, *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, Warszawa 1976. Zob. także: *Bibliografia tematu: „Miłośnictwo sztuki antycznej w Polsce w okresie stanisławowskim i przedpowstaniowym” (do r. 1983)*. Zestawił T[omasz] M[ikocki], w: *Studia Antiqua* (zob. przyp. 40), s. 191–213.

<sup>50</sup> J. Białostocki, *Tradycja antyczna w sztuce europejskiej*, w: idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 169–203.

<sup>51</sup> T. Mikocki, *A la recherche de l'art antique. Les voyageurs polonais en Italie dans les années 1750–1830*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987 (Komitet Nauk o Kulturze Antycznej PAN, „Archiwum Filologiczne”, XLIII). Autor wyróżnia wielorakie zainteresowanie antykiem w ówczesnej Polsce: barokowe i filologiczne, archeologiczne oraz romantyczne. Dla materialnej tradycji antyku bezpośrednie znaczenie ma zainteresowanie archeologiczne. Zob. także: idem, *Podróż do Italii Franciszka Bielińskiego (1787–1792), czyli co w XVIII w. o wazach etruskich wiedziano*, „Meander”, XXXVI, 1981, s. 461–470; idem, *Pompeje w opisach podróżników polskich XVIII w.*, w: *Materiały z sesji „Pompeje 79–1799”. Listopad 1979*, Karpacz, „Acta Universitatis Vratislaviensis”, No 611, „Antiquitas”, XI, 1984, s. 45–51; idem, *Polskie „odkrycie” architektury doryckiej w XVIII wieku*, w: *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 405–414.

<sup>52</sup> *Dziennik podróży do Francji i Włoch Augusta Moszyńskiego, architekta JKM Stanisława Augusta Poniatowskiego. 1784–1786*. Wybór i przekład B. Zboińska-Daszyńska, Kraków 1970.

Z włoskimi (ale i petersburskimi!) podróżami związane było kolekcjonerstwo sztuki antycznej na większą skalę<sup>53</sup>. Zbierano gemmy i wazy etruskie, sprowadzano do kraju rzymskie rzeźby, a wśród nich kopie greckich oryginałów<sup>54</sup>. W ruchu tym, kontynuowanym w stuleciu następnym, brały również udział kobiety: Izabela Czartoryska w Puławach<sup>55</sup>, Helena Radziwiłłowa w Arkadii pod Nieborowem<sup>56</sup>, Izabela Lubomirska w Krzeszowicach i Łańcucie<sup>57</sup>.

Skutki bezpośredniego zetknięcia się z materialną tradycją antyku zaowocowały w polskiej kulturze artystycznej dwojako. Z jednej strony, zanim z biegiem lat, pod koniec XIX wieku ukonstytuowała się polska archeologia klasyczna jako dyscyplina uniwersytecka, zapoczątkowane zostało naukowe znanstwo zabytków anty-

<sup>53</sup> A. Busiri Vici d'Arcevia, *Il collezionismo di Stanislao Poniatowski*, w: *Polonia-Italia* (zob. przyp. 45), s. 185–218; T. Mikocki, *Zbiór rzeźb i waz antycznych St.K. Potockiego w Wilanowie na tle współczesnych mu zbiorów starożytności w Polsce*, „Studia Wilanowskie”, VIII, 1982, s. 55–83; idem, *Historia dwóch warszawskich zbiorów starożytności*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, XXVIII, 1984, s. 401–454; idem, *Najstarsze kolekcje starożytności w Polsce (lata 1750–1830)*, Wrocław 1990 (Komitet Nauk o Kulturze Antycznej PAN, „Archivum Filologiczne”, XLVI); G. Godziejewska, *Zbiory starożytne Stanisława Augusta Poniatowskiego jako przejaw miłośnictwa antyku w Polsce w drugiej połowie XVIII wieku*, w: *Studia Antiqua* (zob. przyp. 40), s. 77–150.

<sup>54</sup> T. Mikocki, *Ancient Copies of Greek Sculpture in Polish Collections*, w: *National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Center 9, Research Reports and Record of Activities June 1988–May 1989*, Washington 1989, s. 77–78.

<sup>55</sup> Z. Żygulski jr, *Dzieje zbiorów puławskich*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, VII, 1962, s. 5–265; T. Mikocki, *Sztuka starożytna w mecenacie Izabelli Czartoryskiej*, „Meander”, XXXVIII, 1983, s. 205–208.

<sup>56</sup> K. Michałowski, *Zbiór antyków grecko-rzymskich w Nieborowie jako wyraz kolekcjonerstwa polskiego w dobie Oświecenia*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XIII, 1951, s. 124–137; A. Sadurska, *Les Antiquités au Palais de Nieborów*, w: *Actes du colloque sur l'esclavage à Nieborów 2–6 XII 1975* („Prace Instytutu Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego”, X), Warszawa 1979, s. 7–21; T. Mikocki, *Antyk Heleny Radziwiłłowej. Antyczne i antykizujące zabytki Arkadii i Nieborowa*, Warszawa 1987.

<sup>57</sup> B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej 1736–1816*, Warszawa 1976; K. Moczulska, *O kolekcji starożytności rodziny Potockich z Krzeszowic*, w: *Mundis Amicitiae. Studia archeologiczne poświęcone pamięci Olgi Hirsch-Dyczek*, Kraków 1994, s. 191–204.

cznych<sup>58</sup>. Pierwszy polski zarys dziejów sztuki starożytnej nosił tytuł *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski* (1815)<sup>59</sup>. Jednakże poza Stanisławem Kostką Potockim, który właściwie był jedynie znawcą i to niepospolitym waz greckich, poza Albertrandym, znawcą gemm, kamei i medali, naprawdę na antyku nikt się wówczas w Polsce nie znał<sup>60</sup>.

Z drugiej zaś strony kontakt z materialną tradycją antyku dawał impuls sztuce opartej na wzorach antycznych, wpływając decydująco na sztukę polską w cechach uchodzących za rodzime. W taki sposób obiektywnie przyswojone dziedzictwo stało się przedmiotem subiektywnej tradycji. „Bierny” antyk i „żywy” antyk wzajemnie się przenikały.

Okres neoklasycyzmu przyniósł normatywne zbliżenie do antyku w architekturze i sztukach przedstawiających: rzeźbie salonów i ogrodowej, malarstwie ściennym i sztalugowym, rysunku i grafice<sup>61</sup>. To wtedy Franciszek Smuglewicz inwentaryzował w Rzymie razem z Vincenzo Brenną Domus Aurea Nerona, zwany również Termami Tytusa<sup>62</sup>. A w r. 1781 Brenna z inicjatywy Stanisława Kostki Potockiego prowadził prace inwentaryzacyjno-rekonstrukcyjne przy willi Pliniusza Młodszeo, zwanej Laurentina<sup>63</sup>. To wtedy w Warszawie Dominik Merlini wznosił pałac w Łazienkach (1788), w Wilnie Wawrzyniec Gucewicz katedrę, a w Puławach Piotr Aigner świątynię Sy-

<sup>58</sup> S.J. Gąsiorowski, *Badania polskie nad sztuką starożytną. Relacje podróźników — Kolekcjonerstwo — Badania naukowe* (Polska Akademia Umiejętności, „Historia Nauki w Monografiach”, XXI), Kraków 1948.

<sup>59</sup> S.K. Potocki, *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski*, 1–4, z bibliografią i indeksami. Opr. J.A. Ostrowski, J. Śliwa, Warszawa–Kraków 1992.

<sup>60</sup> K. Michałowski, *Zbiór antyków grecko-rzymskich w Nieborowie* (zob. przyp. 56), s. 131.

<sup>61</sup> S. Lorentz, A. Rottermund, *Neoklasycyzm w Polsce*, Warszawa 1984. Zob. także *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, Warszawa 1980, *passim*.

<sup>62</sup> M. Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano–Roma 1929, s. 30–33. Smuglewiczowi przypisywany jest również, ze znakiem zapytania, antykizujący „Projekt kolumny do iluminacji urządzonej przez Szkołę Kadetów 25 listopada 1789”. Zob. *Katalog rysunków w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, 1: *Varsaviana*, Warszawa 1967, s. 383, ryc. 109 (kat. 1380); na s. 383, ryc. 108 (kat. 1350), omówiony jest rysunek J.Ch. Kamsetzera z podobną kolumną.

<sup>63</sup> *Najcenniejsze rysunki obce w zbiorach polskich. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1980, s. 25 (nr kat. 9), il. 69.

billi (1801). To wtedy stanęły pałace w Lubostroniu (1800) i Dobrzycy (1802) Stanisława Zawadzkiego, w Białaczowie (1800) i Bejskach (1802) Jakuba Kubickiego, nie wspominając o Belwederze (1818–1824), aby nie wchodzić na teren polityki, w Natolinie pawilon parkowy w kształcie świątyni greckiej Henryka Marconiego.

Wpływ rzeźby antycznej zaznaczył się w twórczości Andrzeja Le Brun, ukształtowanej w czasie jego studiów w Akademii Francuskiej w Rzymie, w posągach Minerwy i Apollina w wieńcu laurowym (1773–1778)<sup>64</sup>, a w wieku XIX w dziełach Jakuba Tatarkiewicza (1798–1854)<sup>65</sup>.

Z początkiem XIX wieku w Szkole Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie w Warszawie, gdzie w latach 1815–1831 istniał Wydział Nauk i Sztuk Pięknych, przyjął się „rygor rysowania z figur antycznych i antycznych gipsowych biustów”<sup>66</sup>, a stosowano go również w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, przyłączonej w r. 1818 do Wydziału Filozoficznego Wszechnicy<sup>67</sup>, i w Wilnie, w Katedrze Malarstwa i Rzeźby, związanej z Uniwersytetem do r. 1831<sup>68</sup>.

<sup>64</sup> T. Mańkowski, *Rzeźby zbioru Stanisława Augusta*, Kraków 1949 („Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU”, LCVII, nr 7), Kraków 1948, s. 35.

<sup>65</sup> T. Dobrowolski, *Rzeźba neoklasycyzmu i romantyzmu w Polsce*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.

<sup>66</sup> J. Puciata-Pawłowska, *Dzieje Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Warszawie*, Warszawa 1939–1940, s. 35; K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 13 (rok 1896): „do II-go [kursu należeli] uczniowie rysujący z antycznych gipsowych biustów i takichże figur, do III-go — uczniowie rysujący z antycznych figur i malujący olejnymi farbami (również z natury)”. O warszawskich odlewach rzeźb antycznych zob. M. Korotaj, T. Mikocki, *Odlewy gipsowe rzeźb starożytnych w Starej Pomarańczarni w warszawskich Łazienkach* (Komitet Nauk o Kulturze Antycznej PAN, „Archiwum Filologiczne”, XLVII), Wrocław 1989.

<sup>67</sup> L. Ręgorowicz, *Dzieje Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Lwów 1928, s. 18; *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1896*. Pod red. J.E. Dutkiewicza. Opr. J. Jeleniewska-Ślesińska, W. Ślesiński, A. Załuski, Wrocław 1959, tu przede wszystkim *Wstęp* J.E. Dutkiewicza (s. 5–30) oraz rozdział *Programy i ich realizacje* A. Załuskiego (s. 85–123), zwłaszcza s. 87, 89, 104 i 119. Krakowskie odlewy gipsowe rzeźb antycznych omawia J.A. Ostrowski, *Gipsowe odlewy rzeźb antycznych w kolekcjach krakowskich* (Komitet Nauk o Kulturze Antycznej PAN, „Archiwum Filologiczne”, XLVIII), Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

<sup>68</sup> J. Bieliński, *Uniwersytet Wileński, 1579–1831*, Kraków 1899–1900, t. II, s. 736–762.

W wyniku owego „rygoru” powstały m.in. takie dzieła malarskie, jak *Parys, Hektor* oraz *Edyp i Antygona* Antoniego Brodowskiego czy *Edyp i Antygona* Aleksandra Kokulara, akademizm XIX wieku obdarzył nas zaś scenami z życia starożytnej Grecji i Rzymu Henryka Siemiradzkiego.

Na koniec wyjątkowym pięknem zabłysło dziedzictwo antyku w twórczości Stanisława Wyspiańskiego, uniwersyteckiego ucznia Mariana Sokołowskiego.

Pora zadać pytanie, jak się rysuje udział antyku w dziejach sztuki polskiej.

Brak dzieł antycznych na ziemiach polskich oraz bezpośredniego kontaktu ze sztuką antyczną aż po wiek XVIII sprawił, że nie mogło wówczas dojść do zawiązania się materialnej tradycji. Natomiast pamięć o antycznej przeszłości Europy, przekazana razem z zachodnią kulturą, sprzyjała kształtowaniu się tradycji subiektywnej. Dziedzictwo antyczne żyło w zapożyczonych od Zachodu motywach i tematach, powracających w ciągu wieków zgodnie z rytmem rozwoju sztuki zachodnioeuropejskiej.

W średniowieczu polska sztuka przedromańska i romańska przejęła razem z tradycją łacińską chrześcijański antyk, przetworzony przez wczesnośredniowieczną sztukę Europy.

Po gotyckiej przerwie Zygmunt Stary wytyczył *iter italicum*, a Berrecci ze swoją rodziną wprowadził do sztuki polskiej świat zapożyczonych od antyku motywów, odczytywanych i interpretowanych przez artystów włoskich. Było to pierwsze zetknięcie się Polski z twórczym naśladowaniem materialnej tradycji antyku. Pośrednictwo włoskie w naśladowaniu sprawiało jednak, że tą drogą nie mogło dojść do asymilacji sztuki antycznej<sup>69</sup>.

Po kolejnej cezurze okresu Wazów koniec XVII wieku i początek następnego stulecia nasycił sztukę polską recepcją antycznych tematów ukazywanych w inspirowanej antykiem formie francuskiego klasycyzmu przy obcych antykowi treściach ideowych.

<sup>69</sup> Na różnicę między tradycją *all'antica*, sprowadzającą się do naśladowania wzorów antycznych, a polegającą na asymilacji, zwraca uwagę E.H. Gombrich, *The Style all'antica. Imitation and Assimilation*, w: idem, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1971 (1 wyd. 1966), s. 122–128.

Wreszcie czasy Stanisława Augusta stworzyły podstawę do ukształtowania się rodzimej tradycji antyku. Nastąpiło podporządkowanie artystycznej twórczości normom opartym na bezpośrednim zetknięciu się z zachowanymi na ziemi Italii i przenoszonymi do Polski dziełami antycznymi. Jak swego czasu w renesansie zachodnioeuropejskim, tradycja ideowa antyku (temat i treść) połączyła się z tradycją materialną (motywy i forma). Dopiero teraz naśladowanie antyku prowadziło do jego asymilacji.

Każda epoka w dziejach sztuki polskiej miała swój antyk, taki, na jaki zasługiwała, widziała go — albo nie — cudzymi raczej niż swoimi oczyma i określała swój stosunek do niego w ramach własnej estetyki recepcji<sup>70</sup>.

Z nakreślonej perspektywy antyk w dziejach sztuki polskiej jest stopniowym dochodzeniem, niekiedy przerywaną drogą do poznania i przyswojenia sobie najpierw subiektywnych, a potem materialnych wartości sztuki antycznej.

Ową drogę mogłoby, jak miemam, obrazowo uzmysłowić polskiemu społeczeństwu podjęcie myśli analogicznej do inicjatywy zrealizowanej przed pięćdziesięciu mniej więcej laty w Anglii dla ukazania drogi łączącej sztukę brytyjską z antykiem. W czasie II wojny światowej, gdy Wyspy Brytyjskie zostały odcięte od basenu Morza Śródziemnego, Fritz Saxl i Rudolf Wittkower z przeniesionego w r. 1934 z Hamburga do Londynu Instytutu Warburga, dla uczczenia jego inkorporacji do Uniwersytetu Londyńskiego zorganizowali w r. 1944 wystawę *British Art and the Mediterranean*, utrwaloną okazałym katalogiem, wydanym przez Oxford University Press (1949). Taki właśnie „atlas” antyku w dziejach sztuki polskiej, nawiązujący do *Mnemosyne* Aby Warburga, byłby stosownym wprowadzeniem do badań nad tradycją antyczną w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej, prowadzonych przez ośrodek przy Uniwersytecie Warszawskim<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> W. Kemp, *Der Betrachter ist im Bild*, w: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, s. 7–27, idem, *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, w: *Kunstgeschichte, Eine Einführung*. Hrsg. H. Betting und andere, Berlin 1985, s. 203–221.

<sup>71</sup> O Warburgowskim atlasie *Mnemosyne* zob.: E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography with a memoir on the History of the Library by F. Saxl*, London 1970, s. 2, 3, 18, 59 oraz 283–306; G. Agosti, *Verso Mnemosyne*, w: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. I (zob. przyp. 8), s. 441–444, il. 184–186.



## ANEKS I

Swego czasu, analizując wątki antyczne w dekoracji Kaplicy Zygmunto-wskiej, postulowałem, aby „w ramach długofalowego programu badań nad stosunkiem sztuki nowożytnej do tradycji antycznej przeprowadzić spis motywów antycznych, które wprowadzone zostały do sztuki polskiej i stosowane były w naszym kraju w okresie renesansu oraz kolejno manieryzmu, baroku i klasycyzmu” („Folia Historiae Artium”, XII, 1976, s. 67–94, tu s. 58). Niezależnie od tego Stanisław Mossakowski przystąpił do badań nad motywami antycznymi w Kaplicy Zygmunto-wskiej; dla celów niniejszego tekstu zestawiam jego wyniki:

Stanisław Mossakowski, *Antyczne i renesansowe wzory motywu Arae Pacis Augusteae w dekoracji Kaplicy Zygmunto-wskiej* (w: *Symbolae historiae artium*, Warszawa 1986, s. 381–396, tu s. 387): „W powszechnie znanych dziełach antycznych szukać wypada bliższych inspiracji niektórych omówionych reliefów Kaplicy Zygmunto-wskiej. Bliższych, ale nie zawsze bezpośrednich”.

Idem, „*Liściasty chłopiec*” — *motyw antyczny w dekoracji Kaplicy Zygmunto-wskiej i jego geneza* („Rocznik Historii Sztuki”, XVII, 1988, s. 105–120, tu s. 118): „W sumie zatem płaskorzeźba z Kaplicy Zygmunto-wskiej nawiązuje do grupy antycznych reliefów rzymskich czasów Trajana, a pod względem ikonograficznym stanowi przetworzenie wzoru zaczerpniętego z kandelabrow watykańskich w postaci zmodyfikowanej przez renesansowego artystę pracującego w Loreto”.

Idem, *Proweniencja artystyczna twórczości Bartłomieja Berreciego w świetle dekoracji Kaplicy Zygmunto-wskiej* („Biuletyn Historii Sztuki”, XLVIII, 2–4 1986, druk 1989, s. 165–192): kapitele pojedynczych pilastrów dolnej strefy wnętrza — „W bardzo ewidentny sposób zdradzają swoją antyczną genealogię” (s. 169); kapitele z samymi głowami baranów zamiast wolut — „rzymski rodowód antyczny mają” (s. 189) i „krakowska redakcja motywu bliższa jest pierwowzorom antycznym” (s. 170); marmurowe kapitele pary pilastrów ujmującej arkadę niszy nagrobkowej — „antyczną proveniencję wykazują” (s. 170); motyw delfinów splecionych ogonami — „rodem z dzieł starożytnych takich jak klucze w arkadach łuków triumfalnych” (s. 171); motyw wazonu — „forma naczynia jest tutaj bardzo bliska tej, jaka pojawia się na kapitelach antycznych, zwłaszcza dwóch

datowanych na pierwszą połowę I w. n.e.” (s. 171); figury ludzkie w całej postaci pośrodku trzonu kapiteła — „to także motywy stosowane przez rzeźbiarzy antycznych” (s. 171) i „antyczno-rzymskie źródła” (s. 172); kapitel z gryfami — „należy zatem uznać raczej za dzieło skomponowane pod bezpośrednim wpływem rzeźb antycznych” (s. 173); motyw orła — „posiada formę, być może, nieprzypadkowo tak bardzo bliską kompozycji antycznego obiektu” (s. 173); cztery szerokie kapitele, przełamane pośrodku, wspólne dla par pilastrów — „związek ze wzorami antycznymi” (s. 173); maskarony zamiast wolut — „zapewne nie bez znajomości liściastych masek, zdobiących wieka sarkofagu z przełomu I na II w.n.e. względnie podstaw rzymskich kandelabrow z przełomu I na II w.n.e.” (s. 173); popiersie żeńskich sfinksów — „spotykamy często na narożach podstaw grupy kandelabrow rzymskich datowanej na czasy Augusta bądź też na epokę Hadriana” (s. 173); para uskrzydłonych popiersi koni-Pegazów zamiast wolut — „antyczną rzymską genezę ujawnia” (s. 174) i „pierwowzorem tego rozwiązania były słynne kapitele pilastrów wnętrza świątyni Marsa Ultora na Forum Romanum w Rzymie” (s. 174); Herkules (*Hercules invictus*) — „niemal cytatem z jednego z medalionów” (łuku Konstantyna, s. 179–180); brak zgodności w podziałach poziomych — „chodzi o zrozumienie i zastosowanie zaobserwowanej w budowlach cesarskiego Rzymu podstawowej zasady nieprzywiązywania wagi do zgodności podziałów horyzontalnych w łuku triumfalnym, co dla artystów Quattrocenta i początku XVI w. było niemal niepodważalnym kanonem” (s. 179); figura uskrzydłonego geniusza — „naśladuje wyraźnie postać Victorii z lewego przyłącza elewacji północnej łuku Konstantyna” (s. 180); płycina za parą gryfów po bokach trójnożnego kandelabra — „redakcja zastanawiająco bliska kompozycji antycznej płaskorzeźby” (s. 180); niezwykle kształt mitologicznej Scylli-maski głowy przechodzącej w liściaste sploty — „wiele zdaje się zawdzięczać potworowi z dekoracji Złotego Domu Nerona znanemu pośrednio z Kodeksu z Eskorialu” (s. 180); ciało delfina widziane jakby z góry — „takie traktowanie motywu delfina pochodzi od antyku” (s. 186); grupa Trytona z Nereidą, nawiązująca do fresku Rafaela — „układ ciała zmodyfikowany w oparciu o wzór zaczerpnięty z tego samego antycznego sarkofagu rzymskiego, który wcześniej zainspirował mistrza z Urbino” (s. 190).

Obok omawiania poszczególnych motywów pojawiają się stwierdzenia natury ogólnej: „Dosłowne nieledwie cytaty z dzieł starożyt-

nych daje się rozpoznać wśród płaskorzeźb naszej kaplicy” (s. 180); „Przystępując do wykonywania architektonicznego projektu kaplicy oraz — jak wolno przypuszczać — także projektów znacznej części płaskorzeźb ornamentalnych musiał Berrecci dysponować ogromnym materiałem wzorów rysunkowych i graficznych. Materiał ten nie do-trwał do naszych czasów” (s. 180); „Ze szkoły Sangalla przejął Berrecci zainteresowanie archeologiczne oraz doskonałą znajomość wielu dzieł starożytnej architektury i plastyki rzymskiej” (s. 191); „Jeśli idzie o naszą kaplicę, najtrafniejsza wydaje się zatem obserwacja Jerzego Kowalczyka, że na wyobraźnię mistrza Bartolomea oddziaływały bezpośrednio zabytki starożytnego Rzymu” (s. 197).<sup>72</sup>

## ANEKS II

Myślę, że będzie hołdem należnym pamięci Jana Białostockiego, jeśli z zebranych przez niego w r. 1954 materiałów, przeznaczonych dla *Słownika sztuk plastycznych*, a drukowanych częściowo w r. 1959 w „Meandrze” pod tytułem *Tradycja antyczna w sztukach plastycznych* — powtórzywszy za nim, jak to w latach empire’u „znalazł się w Polsce nawet piec zakończony formą Sarkofagu Scypiona” i że „kamienica miejska i domek szlachecki zyskały portyk kolumnowy z przycółkiem, a typ ten powtarzany był w Polsce ze szczególnym upodobaniem” — przytoczę passus mówiący o tym, „jak w okresie klasycyzmu nawiązują się bezpośrednie stosunki polskiej sztuki z antykiem”:

Polscy podróżnicy, artyści i amatorzy zwiedzali ziemie klasyczne: w Grecji byli Jan Kamsetzer i Jan Potocki (artysta i historyk), na Sycylii — Stanisław Kostka Potocki i Jan Michał Borch, autor ilustrowanego dzieła o Sycylii.

<sup>72</sup> Natomiast Anthony Blunt w recenzji książki J. Białostockiego *The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary, Bohemia, Poland, The Wrightsman Lectures*, Phaidon 1976, zamieszczonej w „The Burlington Magazine”, nr 896, vol. CXIX, November 1977, s. 785, zwraca uwagę, że kasetonowa dekoracja kopuły Kaplicy Zygmuntowskiej o kilka lat wyprzedza dekorację kaplicy Medyceuszów Michała Anioła we Florencji, która uchodzi za pierwszy przykład naśladowania przez renesansowego architekta kasetonowej kopuły Panteonu, i stanowi w tym zakresie interesującą paralelę do kaplicy Caracciolo przy kościele S. Giovanni a Carbonara w Neapolu, konsekrowanej w r. 1516.

St. K. Potocki, związany ze środowiskiem rzymskim, podejmował samodzielne prace badawcze przygotowując rekonstrukcję Laurentyny Pliniusza (projektował Brenna, 1778). Smuglewicz pracował w Rzymie przy publikacji polichromii Domus Aurea Nerona, wykonywał też kopie malowideł z grobowców etruskich oraz słynnego dzieła malarstwa antycznego, znanego pod nazwą *Wesele Aldobrandini*. Smuglewicz i Brenna przywieźli do Polski prosto z Rzymu wzory starożytnych grotesek i arabesk dekoracyjnych (Natolin, Mała Wieś Natolin). Zależność od antycznych wzorów najsilniej występuje w polskim klasycyzmie u Zuga, we wzorowanej na Panteonie rotundzie warszawskiego protestanckiego kościoła, a także w poprawnie antycznym portyku wileńskiej katedry Gucewicza. Puławska świątynia Sybilli (Aigner) oparta jest na wzorze świątyni Westy w Tivoli, dorycka świątynia w Natolinie związana jest z jedną z budowli Paestum.

Hasło naśladowania antyku najsilniej zaciążyło nad sztukami przedstawiającymi w epoce klasycyzmu. Istotnie mało który rzeźbiarz tego czasu umiał [...] stworzyć dzieło tak wybitne jak Thorvaldsena pomnik warszawski księcia Józefa Poniatowskiego... Elementy architektury antycznej służą niekiedy do tworów śmiałych i monumentalnych, dorównujących antycznym dziełom w efekcie, różniących się jednak zasadniczo w sposobach interpretowania i stosowania elementów przejętych — tak np. w budynkach warszawskich Coraziego.