

R E C E N Z J E — K S I A Ź K I

JERZY MIZIOLEK
Warszawa, Instytut Sztuki PAN

Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. Oxford University Press 1986, Harvey Miller Publishers, ss. 522, il. 526.

Jest taki rozdział w znanej monografii Lorenzo Ghibertiego (I wyd. w 1956 r.) Richarda Krautheimera i Trude Hess-Krautheimer, który mówi o tym jak wielki rzeźbiarz Quattrocenta korzystał z wzorów antycznych. *Ghiberti i starożytność* — tytuł rozdziału brzmi konwencjonalnie ale niekonwencjonalną zastosowano w nim metodę. Po raz pierwszy bodaj tak konsekwentnie w badaniach nad sztuką Renesansu wskazywano tylko te dzieła sztuki antycznej, które Ghiberti znał i studiował na pewno, i które wycisnęły piętno m.in. w reliefach Porta del Paradiso. Wystarczy porównać ten rozdział monografii Ghibertiego z książką A. von Salisa, *Antike und Renaissance* (1947) i wieloma innymi publikacjami, w których niejednokrotnie, bezkrytycznie zestawiano dzieła antyczne z renesansowymi (lub vice versa) by dostrzec, że w badaniach nad fascynującym zagadnieniem oddziaływania antyku na Renesans zaszła istotna zmiana.

W rok po monografii Ghibertiego ukazała się książka Phyllis Pray Bober, *Drawing after the Antique by Amico Aspertini. Sketchbooks in the British Museum* (Studies of the Warburg Institute, vol. 21). Książką tą Instytut Warburga rozpoczął wydawanie nie publikowanych dotąd szkicowników z epoki Renesansu ukazujących dzieła sztuki starożytnej i omawiających ich oddziaływanie. W następnych latach publikowano kolejno: Rysunki Pirro Ligorio (Mandowsky, Mitchell — 1963), Girola-

mo da Carpi (Canedy — 1977), Aspertiniego *Codex Wolfegg* (Schweikhart — 1986). W druku znajduje się *Szkicownik z Fossombrone* zawierający rysunki z kręgu Rafaela (Nesselrath).

Na 10 lat przed ukazaniem się monografii Ghibertiego i książki o rysunkach Aspertiniego — w latach 1946—47 — Fritz Saxl, ówczesny dyrektor Instytutu Warburga, Karl Lehmann i Richard Krautheimer debatowali nad przedsięwzięciem, które nazwano Census of Antique Works of Art Known to Renaissance Artists' (Cenzus dzieł sztuki antycznej — zgodnie z angielskim znaczeniem słowa „art” bez architektury — znanej artystom Renesansu)¹. Od początku, czyli od wstępnego sformułowania koncepcji Cenzusu w 1947 r. kierowała nim Phyllis Pray Bober, z którą od 1957 r. zaczęła współpracować Ruth Rubinstein². Wynikiem współpracy obu badaczek i niejako podsumowaniem prac nad Cenzusem do początku lat 80-tych jest monumentalna, pisana od 1973 r., książka *Renaissance Artists and Antique Sculpture* — książka, która bez wątpienia jest jedną z najważniejszych publikacji z zakresu historii sztuki w dekadzie 1980—90.

We wstępie (s. 21—24) Autorki mówią m.in. o niełatwym problemie wyboru, którego przyszło im dokonać — z około 1200 obiektów objętych Cenzusem, głównie pełnoplastycznych rzeźb i reliefów znanych w epoce Quattrocenta

i początkach Cinquecenta, po rok 1527, na karty *Handbooku* trafiło nieledwie ponad 200. Główną część książki (ss. 44—448) stanowi rodzaj encyklopedii-katalogu. Katalog ten, składający się z tekstu i ilustracji, uzupełniony dwoma aneksami (ss. 451—480), poprzedzają: spis ilustracji (ss. 9—19) i esej wprowadzający pióra Phyllis Pray Bober (ss. 31—42), a zamykają: obszerna bibliografia (ss. 481—506) i indeks (ss. 507—522).

Krótkie, bo bez przypisów, nieledwie 10-stronicowe, ale niezwykle treściwe wprowadzenie: zatytułowane *Artyści Renesansu i stosowanie antyku* rozpoczyna Bober przypomnieniem anegdoty z Vasariego, z żywota Brunelleschiego, mówiącej o wyprawie florenckiego mistrza do Kortony w celu studiowania znajdującego się tam sarkofagu rzymskiego. Wynikiem tej wyprawy było niewątpliwe przeżycie estetyczne artysty ale i rysunek tego sarkofagu, który przyniósł ze sobą do Florencji. Rysunek Brunelleschiego nie zachował się, nie odnaleziono też wyraźnych wpływów tego sarkofagu w twórczości mistrza. Występują one jednak w jednym z dzieł jego przyjaciela — Donatella w Or San Michele.

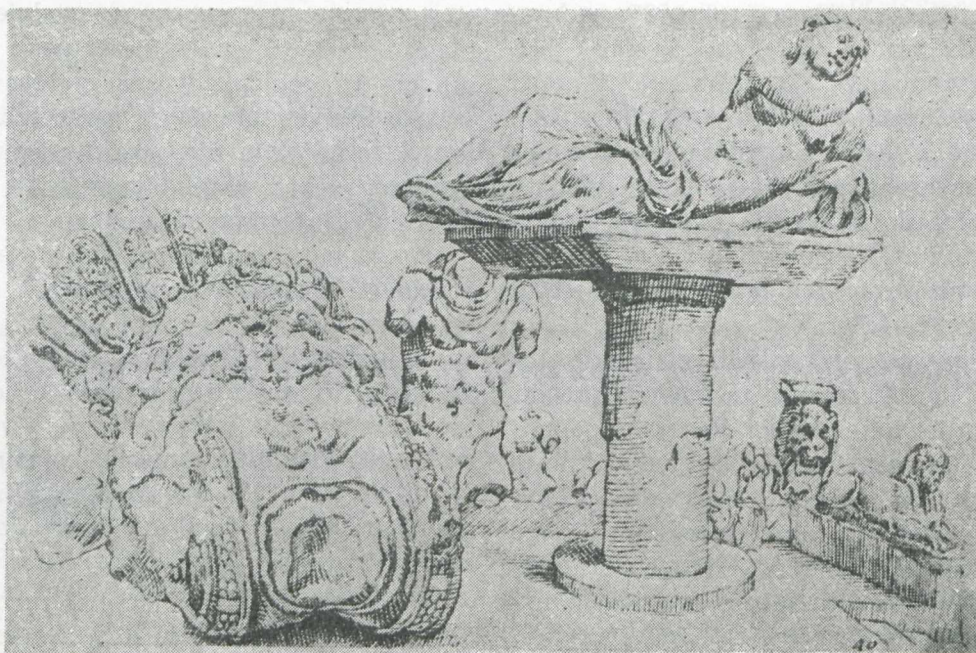
Z wielkim znanstwem w swym syntetycznym wykładzie mówi Bober o imitacji i asymilacji wzorów antycznych, antyku jako „drugiej naturze” (i jako środka do poprawnego ukazywania Natury), selekcji dostępnych artystom wzorów. Na przykładzie rysunków m.in. Gentilego da Fabriano (lub kogoś z kręgu tego mistrza), Jacopo Belliniego, Giuliano da Sangallo, Amico Aspertiniego i tych ze szkicownika w Fossombrone, wykonanych w kręgu Rafaela, ukazany jest odmienny w różnych fazach Renesansu sposób patrzenia na antyk i ukazywania go. Znakomicie wybrane są też przykłady pokazujące jak na antyku wzorowali się np.: Andrea del Castagno, twórca (może Onofrio di Giordano) łuku triumfalnego Alfonsa Aragońskiego w Neapolu, etc. Przypomniane tu też zostały znakomite uwagi Aby Warburga o wpływie reliefów neoattycznych na twórczość m.in. Botticellego i Agostino di Duccio. W tym wprowadzeniu do zagadnienia jak

stosowano wzory antyczne, zgodnie z założeniami książki, niewiele jest uwag o wzorach innych niż pełnoplastyczna rzeźba i reliefy, a więc o małych brązach i gemmach. Cenne są za to, szczególnie dla początkujących w dyscyplinie, wskazówki bibliograficzne w przypisach dotyczące tego zagadnienia.

Pragnęłoby się nieomal aby esej Bober, pomimo charakteru podręcznika, mniej tak skondensowanych zawierał myśli i by po prostu był dłuższy. Właściwie żałować należy, że Autorka nie powtórzyła większej części swoich znakomitych rozważań ze wspomnianej wcześniej książki o Amico Aspertinim (szczególnie ze stron 19—26) i z artykułu, *An Antique Sea-Thiasos in the Renaissance* (w:) *Essays in Memory of Karl Lehmann*, 1964.

Wprawdzie nie dziwi, że Florencja i Rzym, ich zabytki, tworzący w nich artyści i związani z nimi humaniści dominują we wprowadzeniu (jak i potem w Katalogu), ale chyba nie tylko Merilyn Perry, Wendy Stedman Sheard i Luigi Beschi nie zgodziliby się ze sformułowaniem na s. 33: *Venetian art (is) neglected area of research in Antique-Renaissance relationships*. Taki pogląd spowodował też stosunkowo niewielką ilość przykładów z Wenecji uwzględnionych w Katalogu. Przy okazji wspomnieć też wypadnie o kilku cennych publikacjach dotyczących antyku w sztuce renesansowej Wenecji, które nie zostały odnotowane w książce: M. Perry, *A Greek Bronze in Renaissance Venice*, Burlington Magazine 1975; L. Beschi, *Collezioni d'antichità a Venezia ai tempi di Tiziano*, Aquileia Nostra 1976; J. Favaretto, *L'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione*, Archeologia Veneta 1979; D. Pincus, *Tullio Lombardo as a Restorer of Antiquities*, Arte Veneta 1979. Zob. też: W. S. Sheard, *Il torso antico nell'arte veneziana tra Quattro e Cinquecento* (w:) *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Sesja w 1982, opubl. w 1985 z literaturą przedmiotu w przypisach.

Różnorodność zabytków, znaczenie poszczególnych bóstw, mitów i legend legły u podstaw układu i podziału katalogu. Składa się on



Il. 1. Marten van Heemskerck, *Szkiecownik I*, f. 27. Rzeźby antyczne w górnym ogrodzie rodziny Galli, ok. 1532–36 r., Berlin, Dahlem, Gabinet rycin (za *Renaissance Artists and Antique Sculpture*)

z dwóch części — pierwsza dotyczy bóstw greckich i rzymskich oraz rozmaitych scen mitologicznych, druga, zatytułowana *Roma triumphans*, historii rzymskiej i różnych aspektów życia mieszkańców Imperium Romanum. Pod dwustu trzema numerami — sto pięćdziesiąt siedem w części pierwszej i czterdzieści sześć w drugiej — omówione są najśłynniejsze w epoce Renesansu antyczne rzeźby pełnoplastyczne i reliefy. Katalog posiada nie tylko cenne wprowadzenia do każdej z dwóch części, uzupełnione listą greckich i rzymskich bóstw oraz najważniejszych cesarzy rzymskich, ale nadto wstępy do każdego „zagadnienia”, którymi są poszczególne bóstwa, mity i legendy, personifikacje czy monumenty, jak łuki triumfalne i „figury symboliczne”. W większości przypadków te większe jak i mniejsze wstępy opatrzone są cennymi wskazówkami bibliograficznymi. Każdy obiekt w katalogu opatrzony jest opisem, danymi historycznymi, zestawieniem jego przedstawień na rysunkach, w grafice i malarstwie a także,

jeśli takie są, jego adaptacji, transformacji lub kontaminacji. Album z ilustracjami tych antycznych dzieł i ich renesansowych wyobrażeń, adaptacji, etc., oraz precyzyjne informacje odsyłające czytelnika do setek innych przedstawień opublikowanych już m.in. w znanych pracach Eggera, Hülsena, Degenharta i Schmitt, w ilustrowanym Bartschu i wspomnianych już wcześniej książkach Instytutu Warburga (*Studies of the Warburg Institute*) tworzą znakomite podstawy do studiowania problemu oddziaływania dzieł antycznych na sztukę Renesansu. Oprócz znanych dzieł, jak Apollo Belwederski, Laokoon, Śpiąca Ariadna, pojawiają się i takie, które są dziś słabo znane, lub wręcz zapomniane, niekiedy słabej klasy artystycznej, a które jednak dostarczały inspiracji do powstania interesujących dzieł sztuki. Dodać należy, że Bober i Rubinstein unikają informacji kontrowersyjnych i takich zestawień dzieł renesansowych z antycznymi, które mogłyby budzić wątpliwości, co się np. zdarza w znanej, niedawno opublikowanej

książce E. Pogany-Balas, *The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance* (1980).

Pomimo encyklopedycznej formy zapisu wielkiej ilości informacji w katalogu są w nim stronie znakomicie pisane, jak choćby te mówiące o „figurach symbolicznych”, a więc o Wilczycy Kapitolińskiej, Orle z Santi Apostoli czy Szysze Watykańskiej. Nadto wywody Auterek wsparte są ogromnie interesującymi tekstami, m.in. Manuela Chrysolorasa, Albertiego, Ghibertiego, Rafaela.

Bardzo cennym uzupełnieniem omawianej książki są obydwa aneksy. W alfabetycznym układzie pierwszy z nich zawiera informacje o renesansowych artystach i szkicownikach ukazujących dzieła antyczne, drugi zaś o renesansowych kolekcjach i kolekcjonerach. Bez poszukiwań w wielotomowych dykcjonarzach i encyklopediach czytelnik może dowiedzieć się z nich o latach życia artystów i kolekcjonerów, ich wizytach w Rzymie, losach szkicow-

ników i kolekcji. Drugi aneks wzbogacają nadto arcyciekawe rysunki Martena van Heemskercka ukazujące co słynniejsze kolekcje rzeźb antycznych w renesansowym Rzymie. Dostrzec tu znowu można zbyt małe zainteresowanie Auterek Wenecją, brakuje bowiem nazwisk Tullio Lombardo czy Antonio Rizzo (o tym, że tych artystów należałoby tu wymienić przekonują choćby książki S. Wilk, *The Sculpture of Tullio Lombardo*, (1978) i A. Schulz, *Antonio Rizzo*, (1983).

I wreszcie, na dwudziestu sześciu stronach zestawiona bibliografia. Odnaleźć tu można, z nielicznymi wyjątkami, wszystkie podstawowe publikacje dotyczące omawianej w książce problematyki. Nie tylko początkującym historykom sztuki przyjdzie wreszcie łatwiej zorientować się w tej ogromnej literaturze przedmiotu.

Znakomite dzieło Bober i Rubinstein byłoby może jeszcze przyjemniej studiować gdyby wszystkie znajdujące się w nim ilustracje, a



Il. 2. a) Andrea del Castagno, *Paradna tarcza z przedstawieniem Dawida z głową Goliata*, ok. 1450 r., Waszyngton, National Gallery of Art. b) *Pedagog z Grupy Niobidów*, kopia rzymska z II w. n.e., Florencja, Uffizie

nie tylko te zamieszczone we wprowadzeniu i drugim aneksie, opatrzone były choćby skrótowymi podpisami. Czytelnik zaciekawiony miejscem przechowywania jakiejś rzeźby lub rysunku, czy nazwiskiem ich wykonawcy musi szukać tych danych bądź w spisie ilustracji na początku książki, bądź pod odpowiednim numerem w katalogu. Tę niedogodność wynagradza jednak bardzo dobra na ogół jakość ilustracji.

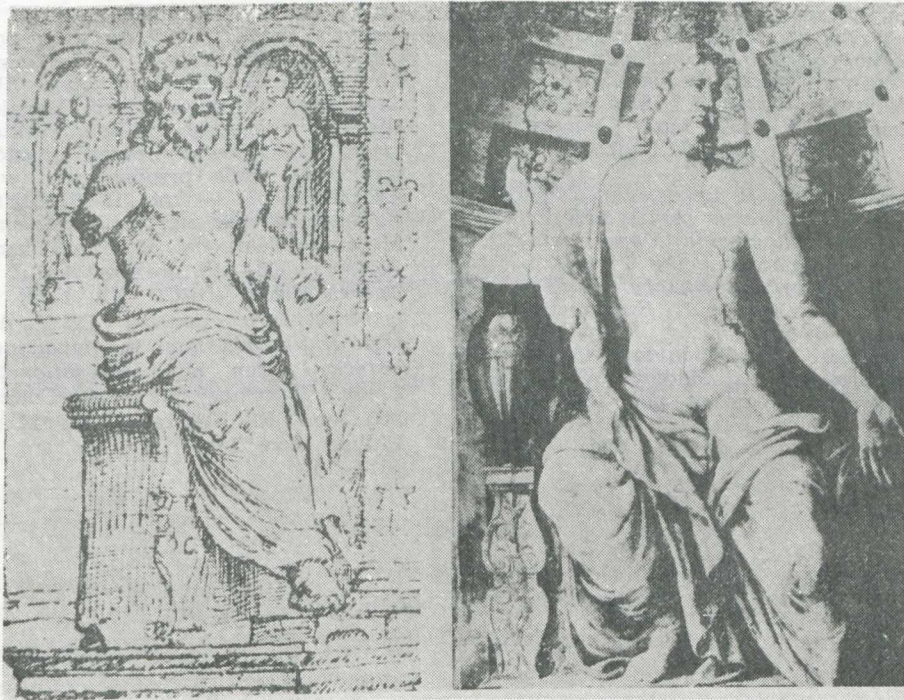


Il. 3. Jacopo Sansovino, Monumentalna statua Madonny z Dzieciątkiem, ok. 1616—21 r. Rzym, S. Agostino (za Renaissance Artists and Antique Sculpture).



Il. 4. Apollo, kolosalna rzymska statua porfirowa, II w. n.e., Neapol, Museo Nazionale (za Renaissance Artists and Antique Sculpture).

Bez wątpienia spełni się zawarte we wstępie życzenie Auterek — ich dzieło w wielkim stopniu wpłynie stymulująco (co zresztą już



Il. 5 a) Marten van Heemskerck, *Szkicownik I*, f. 24, fragment. Rysunek ukazujący Jupitera, ok. 1532–36 r., Berlin, Dahlem, Gabinet rycin. b) Giulio Romano, *Fresk przedstawiający Jupitera w domu artysty w Mantui*, ok. 1540 r. (za *Renaissance Artists and Antique Sculpture*)

się dzieje) na rozwój badań nad rolą antyku w sztuce Renesansu. Z pewnością nawet gdy Cenzus dzieł sztuki (obecnie także i architektury) antycznej znanej Renesansowi udostępni

swoją ogromną ilość danych poprzez komputery, nie tylko ci, którzy komputerów nie posiadają nadal studiować będą tę książkę z pożytkiem.

Przypisy

¹ Cenzus dzieł sztuki antycznej znanej artystom Renesansu był pierwotnie planowany jako ilustrowany inwentarz dzieł sztuki antycznej wszystkich kategorii, z pominięciem architektury, znanych artystom we Włoszech w epoce Quattrocenta i wczesnego Cinquecenta (po 1527 r.). Od 1947 r. opracowany był w jednym egzemplarzu w Instytucie Warburga, od 1954 r. zaczęto tworzyć duplikat w Institute of Fine Arts Uniwersytetu w Nowym Jorku w związku z zaangażowaniem tam Phyllis Pray Bober. Badaczka ta pracowała nad Cenzusem w nowojorskim Instytucie do 1973 r. Obok Ruth Rubinstein współpracowały okresowo z Bober Henrietta Haris Frankfort i Leopold D. Ettlinger — głównie w zakresie pozyskiwania rysunków i grafik ukazujących dzieła antyczne.

W 1981 r. wraz z przejściem Bober na emeryturę, nowym szefem Cenzusu został Arnold Nesselrath (ten sam, który opracował wspomniany już *Szkicownik w Fossombrone* i autor cennej rozprawy: *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia* (w:) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III, 1 1986). Prace nad Cenzusem prowadzone są od tego czasu nie tylko w Instytucie Warburga ale także w Hertzianie w Rzymie. Rozszerzony został zakres czasowy Cenzusu do połowy XVI w. i włączono do niego także architekturę. Dzięki finansowemu wsparciu z J. Paul Getty Trust od 1984 r. przystąpiono do komputeryzacji Cenzusu. Pod kierunkiem Nesselratha, którego wspierają nadal w charakterze doradców Bober i Rubinstein, nowy projekt realizuje siedmioos-

bowy zespół, z którego trzy osoby zatrudnione są w Instytucie Warburga cztery zaś w Hertzianie. Dotąd jeszcze nie wypracowano metody szerszego udostępniania danych skomputeryzowanego Cenzusu. Obok Instytutu Warburga i Hertziany kolejny, trzeci „egzemplarz” (data base) Cenzusu ma się znajdować w Malibu przy J. Paul Getty Museum.

Na temat Cenzusu patrz: P. Bober, *The Census of Antique Works of Art Known to Renaissance Artists* (W:) *The Renaissance and Mannerism. Studien in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, vol. II, Princeton 1963, ss. 82—89; R. Rubinstein, *The Census of Antique Works of Art Known in Renaissance*, (synopsis), (w:) *Colloquio sul reimpiego dei Sarkofagi romani nel Medioevo*, Pisa 5—12 September 1982, herausgegeben von B. Andreae und S. Settis, Marburg, Lahn 1984, s. 289. Zob. też wstęp do *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, s. 23—24.

Ruth Olitsky Rubinstein jest autorką wielu cennych prac, m.in. rozprawy poświęconej sarkofagowi rzymskiemu z Pochodem bachicznym (Orszakiem Bachusa), (w epoce Renesansu znajdował się on w S. Marii Maggiore w Rzymie, obecnie w British Museum), który szczególnie często był rysowany przez artystów i który zainspirował wiele przedstawień (w omawianej tu książce nr 83) — zob. R. RUBINSTEIN, *A Bacchic sarcophagus in the Renaissance*, The British Museum Yearbook I: The Classical Tradition, 1976, ss. 103—157 oraz artykułu: *A Codex from Dosio's Circle (BNCF NA 1159) in its mid-sixteenth-century Context* [W:] *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, Akten des Internationalen Symposiums 8.—10. September 1986 in Coburg*, herausgegeben von R. Harprath und H. Wrede, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1989, ss. 201—214.