

JERZY MIZIOLEK

Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the antique.*  
*The lure of classical sculpture 1500—1900*, ed. II New Haven 1982,  
Yale University Press, ss. 376, il. 180

Byłem dziś rano [...] w Akademii Francuskiej, gdzie mieści się kolekcja odlewów najlepszych rzeźb starożytnych. Nie potrafiłbym opisać wrażeń, jakie tu na pożegnanie odniosłem. W obliczu tych dzieł człowiek staje się lepszy niż jest w rzeczywistości, czuje że najszlachetniejszym przedmiotem, jakim należy się zajmować, jest postać ludzka, którą tu widzi się w całej różnorodnej wspaniałości.

Takie słowa napisał Goethe w swym dzienniku podróży po Włoszech tuż przed wyjazdem z Rzymu wiosną 1788 r. (zob. J. W. Goethe, *Podróż Włoska*, tłum. H. Krzeczkowski Warszawa 1980, s. 472). Obecnie, w 2 poł. wieku XX, nawet w obliczu ciągle rosnącego zainteresowania neoklasycyzmem, kolekcje odlewów, mniej lub bardziej podobne do tej, jaką widział Goethe, zalegają magazyny muzeów bądź — co najwyżej — służą do ćwiczeń studentom Akademii Sztuk Pięknych i niektórych instytutów archeologii. Większego zainteresowania, ze stosunkowo niewieloma wyjątkami, nie budzą także dzieła, z których te odlewy wykonano, będące na ogół kopiami dzieł greckich powstałych w czasach rzymskich. Te tak mało popularne dziś lub nierzadko zupełnie zapomniane rzeźby cieszyły się, począwszy od XV w., ogromną popularnością i odegrały w kulturze Europy nowożytnej ogromną rolę. Można mówić o dwóch podstawowych zakresach ich oddziaływania: po pierwsze, były źródłem inspiracji dla artystów, którym dostarczały wzorów formalnych i motywów, po drugie, uznane za doskonałe dzieła sztuki, służyły do ozdabiania pałaców, ogrodów i zbiorów możnych tego świata. Posiadanie oryginałów bądź wykonanych z nich odlewów lub kopii stało się w nowożytnej Europie modą. Ulegali jej królowie, książęta, papieże oraz inni kościelni i świeccy dostojnicy.

Jeśli jednak pierwszemu zagadnieniu poświęcało się i poświęca wciąż wiele uwagi w badaniach naukowych, jak świadczą o tym w ostatnich latach m.in. książki: Michaela Greenhalgha, *Donatello and his Sources* (1982), Jorgena Birkedahl Hartmanna, *Antike Motive bei Thorvaldsen* (1979), pań: Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello* (1977), Edit Pogany Balas, *The Influence of Rome's Antique Monumental Sculptures on the Great Masters of the Renaissance* (1980), Phylis Pray Bober i Ruth Rubinstein, *Antique Sculpture and Renaissance Artists* (1986), to drugi aspekt nie budził takiego zainteresowania. Wypełnia tę lukę monumentalna praca dwóch angielskich historyków sztuki: Francisza Haskella,

znanego przede wszystkim dzięki jego znakomitym publikacjom — *Patrons and Painters* (pierwsze wyd. 1963) i *Rediscoveries in Art* (pierwsze wyd. 1976) oraz Nicholasa Penny.

Książka składa się zasadniczo z dwóch części. Pierwsza (s. 1—131), zawiera piętnaście rozdziałów poświęconych historii popularności antycznych posągów i reliefów (z wyłączeniem sarkofagów) od przełomu wieku XV na XVI po wiek XIX, druga część (s. 132—341) — to alfabetycznie ułożony katalog najslawniejszych dzieł. Do książki dołączony jest aneks, bibliografia oraz indeks. Całość poprzedza przedmowa do drugiego wydania (pierwsze wyd. 1981) i wstęp.

Upraszczając tok wywodów Haskella i Penny'ego można w pierwszej części ich książki wyróżnić trzy podstawowe zagadnienia. Pierwsze dotyczy popularności rzeźb antycznych we Włoszech i Francji oraz dziejów powstawania kolekcji i muzeów w tych krajach. Rozdział otwierający publikację poświęcono kolekcji Franciszka I w Fontainebleau, którą Vasari nazwał „nowym Rzymem” z powodu ilości zgromadzonych tu odlewów słynnych rzeźb starożytnych. To właśnie w Fontainebleau pod wpływem artystów włoskich, a głównie Primaticcia, narodził się — tak powszechnie naśladowany potem w całej Europie — proceder ozdabiania rezydencji kopiami i odlewami słynnych dzieł starożytnych i tworzenia z nich kolekcji. O modzie na rzeźbę starożytną we Francji traktują jeszcze dwa rozdziały książki — VI i XIV. Pierwszy z nich mówi o epoce Ludwika XIV. Władca ten nie mogąc zdobyć dzieł antycznych kolekcjonowanych we Włoszech i tam głównie odnajdywanych utworzył w Rzymie Akademię artystyczną, której adepci wykonywali odlewy i kopie najslawniejszych obiektów, które miały zdobić królewskie rezydencje w Wersalu i Marly. Powstawały też kolekcje zminiaturyzowanych kopii, których posiadaczami byli m.in. słynni artyści, jak np. Girardon. W rozdziale XIV natomiast mowa jest przede wszystkim o powstaniu słynnego Muzeum Napoleona w Paryżu, dokąd dzięki traktatowi w Tolentino (1797) trafiło przeszło osiemdziesiąt rzeźb antycznych z włoskich kolekcji, m.in. *Laokoon*, którego bezskutecznie próbował zdobyć już Franciszek I. Znamienne jest, że spośród stu dzieł sztuki, których żądano w traktacie aż 83 stanowiły rzeźby antyczne. Faktycznie więc, choć na krótko, Francja stała się „nowym Rzymem”. Dzieła te przyjmowano z wielkim entuzjazmem. Sam Napoleon zjawiał się w muzeum noszącym

jego imię, gdy napływały doń najsłynniejsze obiekty, jak np. *Pallas* z Velletri czy — po wielu perypetiach — *Wenus Medycejska*.

Popularność rzeźb starożytnych we Włoszech — to temat pięciu (II, IV, VIII, IX i X) rozdziałów pierwszej części książki. Rozdział II traktuje o zapoczątkowanym już w XV w. przez papieża Pawła II programowym zbieraniu antyków, kontynuowanym w wieku następnym przez Juliusza II, Leona X, Pawła III i innych papieży. Czytamy tu o narodzinach kolekcji kapitolńskiej, belwederskiej, zbiorach rodów Farnese, della Vale, Medici, Cesi i wielu innych. Systematycznie ujęty przed kilkunastu laty obraz narodzin nowożytnego kolekcjonerstwa we Włoszech przez Roberto Weissa, w ostatnim rozdziale jego książki *Renaissance Discovery of Classical Antiquity* (1969), ale doprowadzony tylko do Sacco di Roma, został tu rozszerzony na całe XVI stulecie. O powstaniu w Rzymie w wieku XVII nowych kolekcji — Borghese, Ludovisi, Barberini — a także rozpadaniu się niektórych z nich informuje rozdział IV. Treść rozdziału VIII koncentruje się wokół słynnej Trybuny powstałej w 1584 r. w medycejskich Ufficjach. Medyceusze od czasów Wawrzyńca Wspaniałego gromadzili dzięki zakupom i koligacjom małżeńskim znakomite rzeźby antyczne nie tylko nad Arno, ale także w Rzymie w Villa Medici na Pincio. Zbiory rzymskie przenieszone były w ciągu XVII i XVIII w. nie bez sprzeciwu papieży i ludności Rzymu, do Florencji. Dzięki połączeniu tych zbiorów Trybuna, w której eksponowano najwyższe cenione dzieła, stała się dla wielu zwiedzających bardziej atrakcyjna a przez to i słynniejsza niż najlepsze kolekcje rzymskie. Popularność zgromadzonych tam rzeźb szerzyła w całej Europie ich odlewy i kopie oraz ukazujące je ryciny. Ogromnie interesujący obraz Rzymu w XVIII w. z rozrastającymi się dzięki papieżom — Klemensowi XII, Klemensowi XIV i Piusowi VI — muzeami w Watykanie i na Kapitolu oraz działającymi kolekcjonerami, znawcami i handlarzami dzieł sztuki, jak kardynał Albani, Tomas Jenkins, Gavin Hamilton czy Charles Townley, kreślą Haskell i Penny w rozdziale IX. W rozdziale następnym pojawia się Neapol Burbonów, w którym dzięki wykopaliskom w Herkulanum i Pompei oraz przeniesieniu z Rzymu zbiorów Farnese powstaje jedno z najznakomitszych muzeów archeologicznych na świecie.

Drugie z głównych zagadnień książki zawarte jest w rozdziałach: III, V, XI i XII, a dotyczy przede wszystkim wytworzenia kopii i naśladownictw słynnych dzieł antycznych, wykonanych w różnych rozmiarach od wielkości naturalnej po minatury, w najrozmaitszych materiałach od brązu i marmuru po ołów, wosk, a w stuleciach XVIII i XIX także porcelanę. Dowiadujemy się więc m.in. o kolekcjach odlewów tworzonych już w XVI w. w akademiach i służących dydaktycznym celom, o zbiorach kopii ozdabiających rezydencje i parki Europy od Włoch i Hiszpanii po Szwecję, Anglię i Rosję a nawet Stany Zjednoczone, wreszcie o popularyzujących najsłynniejsze dzieła porcelanowych statuetkach i gemmach ze szklanej pasty. W tej panoramie nie brak także Polski. Wymienione są takie rezydencje, jak Wilanów, Łazienki i Łańcut oraz najznamienitsi królowie kolekcjonerzy: Jan III

Sobieski, August II, Stanisław August Poniatowski. W omawianych rozdziałach Haskell i Penny piszą także o ogromnej roli rysunków a przede wszystkim rycin w szerzeniu wiedzy o rzeźbie antycznej. Czytamy tu więc o rysunkach Amico Aspertiniego, Girolamo da Carpi, Pirro Ligoria, Martena van Heemskereka, rycinach Lafreriego, Perriera, Sandrarta i innych.

Ostatnie z głównych zagadnień poruszonych w książce angielskich badaczy (rozdz. VII i XIII) dotyczy prób usystematyzowania wiedzy o rzeźbie starożytnej i początków naukowego podejścia do dziedzictwa starożytności. Mowa jest tu o *L'Antiquité expliquée* Montfaucona z 1 ewierci w. XVIII naśladującym w pewnym sensie niedokończone przedsięwzięcia Ligoria z XVI w. i Cassiana dal Pozzo z XVII w. Pojawiają się nazwiska de Caylusa i de Claraca, autorów prac, bez których nie powstałyby przypuszczalnie znakomite dzieła Reinacha w XIX w. I wreszcie Winckelmann i narodziny historii sztuki starożytnej. Grecja otrzymuje należne jej miejsce. Jej prymat potwierdzają Marmury Elgina i wyniki wykopalisk prowadzonych w XIX w. w basenie Morza Śródziemnego. Większość rzeźb antycznych odnajdywanych do końca XVIII w. niemal wyłącznie we Włoszech i podziwianych jako szczytowe osiągnięcia artystyczne traci swą popularność w ciągu wieku XIX. Ale pod koniec tego stulecia, jak podkreślają w *Epilogu* Haskell i Penny, nawet odkryta rzeźba Grecji klasycznej nie budzi już takich zachwytów pisarzy, poetów, kolekcjonerów i zwykłych śmiertelników, jak np. płótna Botticellego, Leonarda da Vinci czy freski i rzeźby Michała Anioła. Wielka karta w dziejach smaku artystycznego zostaje zamknięta.

Pierwsza część książki Haskell i Penny'ego jest znakomitą, syntetycznie ujętą obrazem popularności dzieł rzeźby starożytnej w czasach nowożytnych i u progu nowoczesnych, jakiego nikt dotąd nie nakreślił. Rozrzucone w ogromnej ilości publikacji informacje i zapomniane fakty zostały tu przedstawione w systematycznym układzie niezwykle interesująco i sugestywnie, z wielką ilością trafnych spostrzeżeń i wniosków. Żadne ważne zjawisko, jak się wydaje, nie zostało pominięte. Odnajdujemy nazwiska wszystkich najważniejszych kolekcjonerów, wytwórców kopii, rytowników i wydawców, najznakomitsze muzea i ich twórców. Niezwykle interesujące są te strony, na których wyjaśnia się, jakie były powody tego, że jedno dzieło zyskiwało popularność od razu, po odnalezieniu, a inne musiały na nią czekać. Pełen erudycji tekst wzbogacony jest opiniami nie tylko znawców, jak Abbé Barthelémy czy Quatremère de Quincy, ale także innych ludzi pióra od Belloriego i Abbé Rageneta po Montesquieu, de Lalande'a, Goethego i Jamesa Fenimore Coopera, co czyni książkę pasjonującą lekturą. Świetnym uzupełnieniem tekstu są dobrze dobrane ilustracje, m.in. reprodukcje słynnych obrazów Paniniego, ryciny ukazujące ogrody z rzeźbami, wykopaliska, wnętrza muzealne, gabinety kolekcjonerów i znawców oraz wizerunki tychże miłośników i badaczy sztuki starożytnej.

Wzbogacenie książki ilustrowanym katalogiem dzieł starożytnych mistrzów dłuta i brązowników cieszących się naj

## RECENZJE

większą sławą uznać należy za bardzo dobry pomysł. Zestawiono tu w alfabetycznym porządku dziewięćdziesiąt pięć reprodukcji posągów — w ogromnej większości pojedynczych — i grup rzeźbiarskich oraz kilku biustów i reliefów. Obok powszechnie znanych i dzisiaj, jak *Laokoon*, *Faun Barberinich*, *Spinario*, *Nike z Samotraki* pojawiają się mniej znane lub obecnie zupełnie zapomniane dzieła, które — jak wynika z załączonego komentarza — cieszyły się niegdyś wielką sławą, o które zabiegali królowie, książęta, muzea i prywatni kolekcjonerzy, za które płacono ogromne sumy, które wreszcie kopiowano i sztychowano. W komentarzach zawarta jest ogromna ilość informacji. Mówią one o miejscu i czasie odnajdywania obiektów, o nazwach, jakie nosiły w różnych czasach, kiedy zyskiwały i traciły sławę, o materiale, z jakiego są wykonane, a także o miejscu ich przechowywania. Nie każdy z pewnością, nawet archeolog klasyczny, wie np. dlaczego tzw. *Wenus Kallipigos* z Museo Nazionale w Neapolu została ukazana w tak niezwykłej pozie. Na to pytanie, jak i na szereg innych dotyczących tematu poszczególnych dzieł można znaleźć odpowiedź w książce Haskell'a i Penny'ego. Pewną refleksję krytyczną może budzić u studiującego katalog wybór zamieszczonych w nim dzieł. Czy nie powinny się w nim znaleźć np. reliefy z przelotu łuku triumfalnego Tytusa, nie mniej — jak się wydaje — cenione niż reliefy ukazujące Marka Aureliusza (obecnie na Kapitolu) czy takie rzeźby, jak *Chłopiec z gęsią*, *Eros Lizypa*, biust Pseudo-Seneki, *Wenus z Arles*, oraz grupy — *Trzech Gracji* czy *Muz. Trzy Gracje* cieszyły się przecież niesłabnącym zainteresowaniem od Botticellego po Canovę i naszego Weissa. Ale ta grupa rzeźbiarska była też rytowana, rysowana i kopiowana. *Wenus z Arles*, wspomniana zresztą przez Haskell'a i Penny'ego w pierwszej części ich książki, znalazła się przecież w Galerii Lustrzanej Ludwika XIV, choć dopiero „po poprawkach” dokonanych przez Girardona. Wykonano też z niej wiele odlewów. Wyobrażenie *Chłopca z gęsią* Boetosa, którego brązowe odlewy znane są już z wieku XVI pozostało popularne i w następnych stuleciach. To samo można powiedzieć o *Muzach* Filiskosa, *Erosie* Lizypa czy biuście Pseudo-Seneki, wcale nie mniej cenionym niż popiersia Karakalli i Brutusa.

W zestawionej na przeszło dwudziestu stronach bibliografii Autorzy uwzględnili także polskie publikacje, a więc książki Tatarzkiewicza, Mańkowskiego, Karpowicza, Kwiatkowskiego i Maszkowskiej, choć w pisowni odnaleźć można kilka błędów. Mankamentem sumiennie zebranej ogromnej literatury przedmiotu jest jej alfabetyczny, nie rzeczowy układ. Żałować należy, że Autorzy nie skorzystali z wzoru, jakiego dostarcza choćby książka Michaela Greenhalgha *The Classical Tradition in Art* (1978), gdzie układ bibliografii wiąże się z problemami poruszonymi w poszczególnych rozdziałach, co czyni ją bardziej użyteczną. Należy w tym miejscu jeszcze zauważyć, że Haskell i Penny — być może świadomie — pominęli szereg publikacji ważnych dla tematu książki. Dziwi jednak brak następujących pozycji: 1) odnośnie do kopii i restauracji rzeźb: M. Bieber, *Ancient Copies* (1977); M. Cagiano de Azevedo, *I gusto del restauro della opere d'arte antiche* (1948); 2) odnośnie do zbiorów rzeźb: C. Hülsen, *Römische Antikengarten des XVI Jahrhunderts* (1917); V. Fanelli, *Aspetti della Roma cinquecentesca* („Studi Romani” X, 1962); T. Buddensieg, *Zum Statuenprogramm im Kapitolsplan Paulus III* („Zeitschrift für Kunstgeschichte” XXXII, 1969); Daly-Davis, *La galleria di sculture antiche di Cosimo I a Palazzo Pitti (Le arti del principato Mediceo, 1980)*; 3) odnośnie do słynnych rzeźb: W. Deonna, *Le tireur d'épine* (Genava 8, 1932); M. Winner, *Zum Apoll vom Belvedere* („Jahrbuch der Berliner Museen” X, 1968); tenże, *Zum Nachleben der Laokoon in der Renaissance* („Jahrbuch der Berliner Museen” XVI, 1974); 4) odnośnie do rysunków ukazujących słynne dzieła: C. Hülsen, *Das Schizzenbuch des Giovanniantonio Dosio* (1933); W. Friedländer, A. Blunt, *The Drawings of Nicholas Poussin, V, Drawings after Antique* (1974); M. Winner, *Zeichnungen sehen die Antike* (1967).

Bez wątpienia książka Haskell'a i Penny'ego jest ogromnie cenną publikacją, która służyć będzie nie tylko historykom sztuki. Stanie się też z pewnością — obok prac Aby Warburga, Erwina Panofsky'ego, Jean Sezneca, Edgara Winda, Ernsta H. Gombricha — klasyczną pozycją w literaturze poświęconej tradycji antycznej.

Kraków, Uniwersytet, Instytut Historii Sztuki