

VI. N E K R O L O G I

RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI (19 II 1900—17 I 1975)
I JEGO POGLĄDY NA SZTUKĘ RZYMSKĄ

ZAMIĄST NEKROLOGU

W pierwszych dniach 1975 roku zmarł jeden z największych archeologów klasycznych naszego stulecia, najwybitniejszy historyk sztuki starożytnej ostatniego ćwierćwiecza.

Dorobek naukowy Bianchi Bandinellogo jest olbrzymi i o wielce rozległej problematyce. Obejmuje on bowiem architekturę etruską i rzeźbę, malarstwo hellenistyczne i rzymskie, sztuki plastyczne, a wreszcie malarstwo i relief wczesnośredniowieczny. Na dorobek ten składają się artykuły i rozprawy, referaty i eseje, prace źródłoznawcze i monografie, książki ściśle naukowe i popularne. Ponieważ cykl jest już niestety zamknięty, można wyodrębnić z niego *opus vitae*. Są to niewątpliwie trzy potężne tomy składające się na historię sztuki starożytnej Italii i Rzymu, przeznaczone nie dla wąskiego kręgu specjalistów, lecz dla wszystkich zainteresowanych tematem i problematyką.

Odejście Bianchi Bandinellogo nastąpiło niedawno i niespodziewanie. Trudno więc, przy tak bogatej twórczości naukowej, już teraz sporządzić klasyczny nekrolog Uczonego, z pełną bibliografią i wyczerpującym jej omówieniem. Zamiast takiego nekrologu pragnę poniżej, po krótkich uwagach charakteryzujących Zmarłego, odtworzyć na podstawie jego niektórych artykułów, wykładów, których mogłam wysłuchać, a także dzieła mieszczącego kwintesencję jego dorobku naukowego to, co w nim było niewątpliwie najbardziej oryginalne: skonstruowaną przez Bianchi Bandinellogo teorię powstania i rozwoju sztuki rzymskiej. Jeśli zaś po niniejszym szkicu teoria ta stanie się u nas znana powszechniej niż dotychczas, to będę uważała, że pamięci Zmarłego złożony został należny hołd.

Ranuccio Bianchi Bandinelli był marksistą i antyfaszystą. Jako członek Komunistycznej Partii Włoch stał na czele Instytutu im. Antonio Gramsci w Rzymie, będącego ośrodkiem badań historycznych nad mar-

ksyzmem. Był wielkim przyjacielem Polski, czemu dał wyraz w czasie swoich odwiedzin na zaproszenie Uniwersytetu Warszawskiego w 1958 r. i w licznych kontaktach z naszymi archeologami klasycznymi. W Polsce ogłosił drukiem 4 rozprawy: *Kryzys artystyczny u schyłku starożytności*, *Archeologia*, V, 1952—1953 (1955), s. 83—100; *Zagadnienie rzeźby rzymskiej w III i IV w. n.e.*, *Archeologia*, VII, z. 1, 1955 (1957), s. 1—11; *Artysta w starożytności klasycznej*, *Archeologia* X, 1959, s. 1—10; *Quelques réflexions à propos des rapports entre l'archéologie et l'histoire de l'art*, [w:] *Mélanges offerts à K. Michalowski*, Warszawa 1966, s. 261—274; był także członkiem zagranicznym Polskiej Akademii Nauk.

Życiorys naukowy Bianchi Bandinellogo jest ściśle związany z jego politycznym *credo*. W latach 1929—1938 był profesorem uniwersytetów w Cagliari, Groningen (Holandia) i w Pizie, gdzie uzyskał w 1934 r. tytuł profesora zwyczajnego. W 1938 r. zaproponowano mu zaszczytne i jakże pojętne dla archeologa stanowisko dyrektora Scuola Archeologica Italiana w Atenach. Odrzucił jednak tę możliwość ze względu na swojego poprzednika, który został zdymisjonowany na mocy ustawy rasowej. W latach 1939—1943 kierował Bianchi Bandinelli katedrą we Florencji, z której demonstracyjnie ustąpił po utworzeniu przez Mussoliniego w grudniu 1943 r. Republica Sociale Italiana, aby nie być na jej usługach. Przypłacił to kilkumiesięcznym więzieniem w 1944 r.

Pełną działalność, nie tylko naukową, lecz także organizacyjną i wydawniczą, mógł rozwinąć dopiero po klęsce faszystów. W latach 1945—1947 był dyrektorem generalnym Starożytności i Sztuk Pięknych we Włoszech. Wykorzystał ten wysoki urząd, aby skłonić, poprzez politykę podatkową, właścicieli prywatnych kolekcji do ich częściowego przynajmniej udostępnienia społeczeństwu i zainteresowa-

nym specjalistom. Być może u podłoża tej akcji leżało wspomnienie z młodości, kiedy kolekcję księcia Albani zwiedzał przebrany za montera, w ekipie elektryków (informacja ustna uzyskana od Bianchi Bandinello).

W latach 1947—1957 wykładał ponownie na uniwersytetach Florencji i Cagliari, aby objąć na koniec katedrę Archeologii Klasycznej Uniwersytetu Rzymskiego (1957—1964). W tym też okresie (1958—1965) zorganizował, zredagował i doprowadził do wydania monumentalnego dzieła, a mianowicie siedmiotomowej, jedynej w swoim rodzaju encyklopedii: *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, t. I—VII (w 1970 r. wyszedł dwutomowy suplement, już pod inną redakcją).

W 1965 r. Bianchi Bandinelli przeszedł na emeryturę. Natychmiast po tym założył świetne czasopismo: *Dialoghi di Archeologia* (od 1967 r.), oraz *Biblioteca Storica dell'Antichità* (1965). W tym też okresie, w ciągu ostatniego, jakie mu pozostało dziesięciolecie, napisał monumentalną historię sztuki italskiej i rzymskiej w trzech tomach liczących razem około półtora tysiąca stron druku (A. Giuliano, R. Bianchi Bandinelli, *Les Étrusques et l'Italie avant Rome*, 1973; R. Bianchi Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir*, 1969; *Rome, la fin de l'art antique*, 1970. Wszystkie trzy pozycje należą do cyklu: *L'Univers des Formes*, collection dirigée par André Malraux et André Parrot, wyd. Gallimard).

Zastrzegłam powyżej, że nie będę się kusić o zestawienie pełnej bibliografii Zmarłego, zwłaszcza iż liczy ona setki pozycji. Pragnę jednak zacytować dzieła najważniejsze oraz te rozprawy i artykuły, których przewodnim motywem była rewizja poglądów na sztukę rzymską. Pierwszą swoją książkę wydał Bianchi Bandinelli mając 29 lat (*Sovana, topographia e arte*, Firenze 1929). Miała ona charakter źródłowy podobnie jak świetne publikacje malowideł etruskich (*Le pitture delle tombe arcaiche a Chiusi*, Roma 1949) oraz iluminowanego rękopisu tzw. „Ilias Ambrosiana” (*Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad*, Olten 1955). Natomiast liczne rozprawy teoretyczne złożyły się na zbiór pt. *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1943 (drugie wydanie w 1950 r.). Podobny charakter ma zbiór *Archeologia e cultura*, Milano—Napoli 1961, który obejmuje przedruki rozpraw już publikowanych w *Storicità*, jak też późniejszych. Z tych trzech zbiorów zacytuje tytuły najważniejsze dla interesującej nas problematyki, a mianowicie: *L'arte romana due generazioni doppo Wickhoff*; *Gusto e valore dell'arte provinciale*; *La crisi artistica della fine del mondo antico: Sulla formazione del ritratto romano*; *Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-romana* oraz drukowane w Groningen: *Kunst*

der Antike und neuzeitliche Kritik, 1931. Wspomnijmy także referat wygłoszony na VIII Międzynarodowym Kongresie Archeologii Klasycznej w Paryżu, w 1963 r.: „Naissance et dissociation de la *koinè* hellenistico-romaine” (por. *Actes du VIII^e Congrès International d'Archéologie Classique*, Paris 1965, s. 441—463).

W ostatnich latach życia, ciężko już chory na białaczkę, powrócił Bianchi Bandinelli do problematyki poruszonej w *Hellenistyczno-bizantyjskich miniaturach Iliady* i w tomie *Rzym. Koniec sztuki antycznej* (por. wyżej), przygotowując zbiór rozpraw „Od hellenizmu do średniowiecza”.

Zmarły pozostawił liczne grono współpracowników i uczniów, jest więc rzeczą pewną, że i to ostatnie dzieło, otoczonego już za życia legendą *Conte rosso*, doczeka się wydania.

Zakończmy powyższy szkic życiorysu krótkim *cursus honorum*. Bianchi Bandinelli był członkiem zwyczajnym Accademia dei Lincei i Pontificia Accademia Romana di Archeologia, członkiem zagranicznym Akademii Nauk ZSRR, Polskiej Akademii Nauk, Deutsche Akademie der Wissenschaften w Berlinie (NRD), członkiem zagranicznym Académie des Inscriptions w Paryżu, Królewskiej Holenderskiej Akademii Nauk i Norweskiej Akademii Nauk. Tytuł doktora *honoris causa* przyznały mu uniwersytety: w Jenie, w Berlinie (Uniwersytet im. Humboldta) i w Brukseli.

Przechodząc obecnie do omówienia poglądów Bianchi Bandinello na genezę i historię sztuki rzymskiej muszę poczynić dwa bardzo różne zastrzeżenia. Pierwsze pochodzi ode mnie. Teorię Bianchi Bandinello staram się odtworzyć możliwie wiernie, co jest o tyle skomplikowane, iż nigdy i nigdzie nie została ona podana w całości lub wydzielona z większego dzieła. Odtworzenie nie oznacza oczywiście identyfikowania siebie z autorem. Jest to po prostu w miarę możliwości obiektywne referowanie. Drugie zastrzeżenie uczynił sam Bianchi Bandinelli i ma ono charakter merytoryczny. Teoria jego jest skonstruowana na podstawie zabytków rzeźby i malarstwa. Architektura grecka i rzymska nie należała do sfery badań Bianchi Bandinello i dlatego omijał ją w swoich syntezach i rozprawach teoretycznych.

Teoria ta wyrasta z krytyki starszych poglądów na sztukę rzymską i, aby ją zrozumieć, trzeba słów kilka im poświęcić. Jak wiadomo, twórcą nowoczesnego poglądu na sztukę rzymską był Franz Wickhoff, który na przełomie XIX i XX w. odważył się poddać krytyce uświęcone długą tradycją poglądy Winckelmannna (F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Prag—Wien—Leipzig 1895; tenże, *Römische Kunst*, Berlin 1912). Winckelmann bowiem zgodnie z Pliniuszem uważał, iż z początkiem III w. przed n.e sztuka zamarła, aby

odrodzić się w połowie II w. przed n.e. W III w. n.e. upada jednak ponownie dochodząc do ostatecznej dekadencji i zbarbaryzowania w końcu III i w IV w. (Pliniusz, *Historia Naturalna*, XXXIV 52; J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764).

Wysoką ocenę uzyskiwała więc u Pliniusza, a za nim u Winckelmannna, sztuka klasyczna i klasycyzująca (V—IV w. przed n.e. i połowa II w. przed n.e. do końca II w. n.e.), gdy artyści starali się możliwie wiernie, czyli zgodnie z naturą, odtwarzać ludzkie ciało, lecz zwracali mniejszą uwagę na stosunek figur do otaczającej je przestrzeni.

Wickhoff natomiast, zapewne pod wpływem Aloisa Riegla (A. Riegl, *Stilfragen*, Berlin 1893; *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn*, Wien 1901) jako miernik oceny estetycznej przyjął umiejętność odtwarzania przestrzeni w malarstwie i reliefie (czyli umiejętność ludzenia oka, tzw. iluzjonizm), a za materiały porównawcze posłużyły mu klasyczne reliefy greckie z V i IV w. oraz rzymskie — iluzjonistyczne, z okresu wczesnego Cesarstwa. W rezultacie uzyskał wysoką ocenę estetyczną tych ostatnich i uznał, że są niezależne od greckich. Dalszą konsekwencją było stwierdzenie, że sztuka rzymska jest oryginalna i estetycznie wartościowa.

W pięćdziesiąt lat po Wickhoffie (jest to zresztą tytuł jednej z rozpraw) Bianchi Bandinelli stwierdził, że Wickhoff polemizując z Winckelmannem powtórzył jego błąd. W swoich rozważaniach wziął bowiem pod uwagę okres greckiej sztuki klasycznej pomijając hellenizm, a umiejętność odtwarzania głębi przestrzennej powstała właśnie wtedy. Łudząco wierne odtwarzanie przestrzeni osiągnięte zostało niewątpliwie przez malarzy hellenistycznych, którzy wypracowali takie środki artystyczne, jak światłocien, półtony, skróty perspektywiczne. Jeśli zaś dodamy do tego osiągnięta jeszcze wcześniej przez rzeźbiarzy okresu klasycznego umiejętność wiernego odtwarzania ciała ludzkiego, to musimy zgodzić się z Bianchi Bandinellim, że naśladowanie natury (czyli wg autora naturalizm) było cechą charakterystyczną sztuki greckiej, zwłaszcza hellenistycznej. Jak z tego z kolei wynika, wierność rzeczywistości osiągnana w sztuce rzymskiej różnymi środkami, m.in. poprzez iluzjonizm, nie jest jej cechą oryginalną, a tak charakterystyczne dla reliefu rzymskiego umieszczanie rzeczywistych postaci w rzeczywistym otoczeniu, np. na tle ulicy, świątyni, pejzażu, jest po prostu kontynuowaniem tradycji hellenistycznych.

W starszych swoich pracach proponował zresztą Bianchi Bandinelli, aby pojęcie hellenizmu (oczywiście tylko jako terminu używanego w historii sztuki,

rozszerzyć, obejmując nim całą epokę od śmierci Aleksandra Wielkiego do połowy III w. n.e.

Rzymska sztuka oficjalna okresu Republiki i wczesnego Cesarstwa była więc dla Bianchi Bandinellogo hellenistyczna w formie, a jej odmienne treści ikonograficzne nie stanowiły dlań żadnego wyróżnika, gdyż mieszanie kryteriów formy i tematyki uważał za poważny błąd metodyczny.

Natomiast obok sztuki oficjalnej, „senatorskiej” dostrzegał Bianchi Bandinelli rzymską sztukę prywatną, której dał miano „plebejskiej”. Cechy charakterystyczne tej sztuki, czy może raczej tego stylu wyodrębnił już uprzednio Gerhard Rodenwaldt, z którym nasz Autor był w zasadzie zgodny (G. Rodenwaldt, *Römisches in der antiken Kunst*, Archäologischer Anzeiger, t. 38—39, 1923—1924, szp. 364 i nast.). Na specjalną formę rzeźb „plebejskich” składają się proporcje tzw. hierarchiczne (powiększanie ważniejszych postaci, a nawet ważniejszych części ciała, np. głowy), frontalizm hierarchiczny (czyli frontalizm najważniejszej postaci), jednoplanowość, czyli brak głębi przestrzennej, neutralne tło, brak skrótów perspektywicznych. Natomiast zasługą wyłącznie Bianchi Bandinellogo jest wyciągnięcie z tego zestawienia cech wniosku, iż sztuka „plebejska” nie jest naturalistyczna, bo nie odtwarzała natury wiernie, lecz umownie. Nadto w cechach formalnych dzieła sztuki plebejskiej tkwią pewne informacje, np. o pozycji społecznej i wzajemnych relacjach przedstawionych osób, czyli jest to sztuka o wymowie symbolicznej. Umowność form i ich symbolika stanowią zaprzeczenie naturalizmu (w przyjętym przez autora znaczeniu terminu). W ten sposób dochodzimy z Bianchi Bandinellim do absurdalnego w świetle dotychczas przyjętej teorii twierdzenia, iż wierność naturze, czyli naturalizm, była charakterystyczna dla sztuki greckiej, a sztuka rzymska jest antynaturalistyczna, zarówno ze względu na sposób odtwarzania postaci, jak ich stosunek do przestrzeni. Przyczyn tego stanu rzeczy dopatrywał się Autor w racjonalistycznym myśleniu Greków i magicznym, a więc irracjonalnym, Italików i nie oświeconych Rzymian (pamiętajmy, że w grę wchodzi jedynie sztuka plebejska).

Zgodnie z tym założeniem Autor dowodził, że republikański portret, zawsze uważany za koronny dowód rzymskiego naturalizmu, jest pochodną portretu hellenistycznego i zhellenizowanego środkowo-italskiego, zaś rzymska maska woskowa, którą na podstawie źródeł literackich zwykło się uważać za prototyp portretowych głów, była tylko jednym z czynników rozpowszechniania się sztuki portretowej w Rzymie, ale nie miała wpływu na jej styl. Dlatego też nie zalicza Bianchi Bandinelli portretu, a w każdym razie popiersia portretowego w rzeź-

źbie pełnej, do kategorii sztuki ludowej, lecz przeciwnie, łączy ożywienie tej dziedziny twórczości artystycznej z tzw. reakcją sullańską, czyli z okresem wyraźnej przewagi arystokratycznych rodów i ich ideologii.

W rezultacie takiej interpretacji stwierdził Bianchi Bandinelli istnienie w okresie Republiki i wczesnego Cesarstwa dwóch nurtów, czyli dualizmu (który zresztą wolał określać jako bipolarizm) sztuki rzymskiej. Nurt oficjalny, bez względu na tematykę przedstawień, był wedle niego hellenistyczny w formie, nurt plebejski reprezentował styl oryginalny, antynaturalistyczny, nie posiadający precedensu w sztuce greckiej. Ten właśnie styl, zdaniem autora, zaczął przenikać do sztuki oficjalnej w końcu I w., aby w połowie wieku III wyprzeć całkowicie tradycje hellenistyczne. Rzymska sztuka oficjalna okresu późnego Cesarstwa nosi bowiem wszelkie znamiona stylu plebejskiego.

Dalszy ciąg rozumowania Autora biegnie dwoma torami. Najpierw rozprawia się on z dawną, pejoratywną oceną wartości estetycznych tego stylu. Proporcje hierarchiczne, brak iluzjonizmu, frontalizm i centralna kompozycja są Jego zdaniem świadectwem nie dekadencji, lecz oryginalności. Cechą oryginalną tej sztuki jest też niewątpliwie niespotykana uprzednio ekspresja, najoczywistsza w portretach z epoki. Oswobodziwszy się od tradycji hellenizmu artyści pracujący w Rzymie osiągają więc nowe, nie znane przedtem środki wyrazu. W Rzymie powstaje potężne centrum promieniujące przede wszystkim na Zachód i narzucające swój styl europejskim prowincjom Cesarstwa. W rezultacie tego właśnie procesu powstała w Europie sztuka wczesnego średniowiecza, którą Bianchi Bandinelli określa terminem „rzymska sztuka Europy”.

Drugi tor rozumowania Bianchi Bandinellego prowadził do wyjaśnienia przyczyn wyparcia sztuki hellenistycznej przez plebejską. I tutaj należy rozpocząć od części polemicznej. Przyczyn tych poprzednicy Bianchi Bandinellego dopatrywali się bowiem w czynnikach zewnętrznych, jak wpływy Egiptu, Orientu, chrześcijaństwa, lub przeciwnie, „barbarzyńskiej” sztuki prowincji zachodnich. To ostatnie przypuszczenie odrzucił zresztą Bianchi Bandinelli w pierwszym rządzie, niejako *a priori*, gdyż uważał, że Rzym III i IV w. był potężnym centrum artystycznym, które nie mogło ulegać o wiele słabszym ośrodkom w Galii lub Germanii.

Osobny rozdział swoich rozważań poświęcił Bianchi Bandinelli rzekomym wpływom sztuki egipskiej na późnorzymską, przede wszystkim w okresie Tetrarchii. Zdaniem Bianchi Bandinellego były to wpływy przejściowe i odczuwalne tylko we wschodniej

części Cesarstwa. Najważniejszy ich dokument — porfirowa grupa Tetrarchów w Wenecji — była bowiem przeznaczona dla Konstantynopola, wykonana z importowanego kamienia i zapewne przez sprowadzonego umyślnie w tym celu egipskiego rzeźbiarza, który miał praktykę w opracowywaniu twardych materiałów.

Jeszcze inaczej rozprawiał się Bianchi Bandinelli z teorami „orientalnymi”. Wpływ Orientu dostrzegał tylko w ikonografii, i to w szczególnych przypadkach wizerunków cesarzy lub scen figuralnych z udziałem władcy. Ponieważ począwszy od Sewerów rozwijała się w Rzymie idea władcy z boskim charyzmatem, idea ostatecznie utrwalona i wcielona w życie przez Dioklecjana, przeto w sztuce osoba cesarza musiała również doznać odpowiedniego potraktowania. Stąd kolosalne portrety cesarzy budzące respekt poddanych, stąd wizerunki cesarza jako zwycięskiego wodza depczącego wrogów (zamiast dawnych symboli cesarskiej łaskawości), stąd ścisły frontalizm cesarza na tronie w postawie nieruchomej, zastygłej, zapewne najodpowiedniejszej dla wyrażenia idei majestatu. Wszystkie te schematy i typy były wzorowane na sztuce wschodniej, najprawdopodobniej Iranu, Partów i Sassanidów, ale na zmianę stylu sztuki zachodniorzymskiej (czyli na zmiany formalne dzieł sztuki) Orient, zdaniem Bianchi Bandinellego, nie wpłynął.

I tu dochodzimy do następnego problemu, a mianowicie do ścisłego rozgraniczenia sztuki Zachodu i Wschodu rzymskiego, które miałyby nastąpić równocześnie z podziałem Cesarstwa. Bianchi Bandinelli nie neguje bowiem udziału Orientu w wytworzeniu się sztuki wschodniorzymskiej. W prowincjach wschodnich, zwłaszcza małaazjatyckich, proces przemian dokonałby się zupełnie inaczej niż na Zachodzie, poprzez rozwój pewnych cech hellenizmu, jak np. ornamentalizm, skostnienie schematów kompozycyjnych i zatracenie woluminu postaci. Natomiast przestrzeń w sztuce wschodniorzymskiej, aż po jej kres, odtwarzana jest iluzjonistycznie, czego dowodzą zdaniem autora niektóre iluminacje *Ilias Ambrosiana* z końca VI w. n.e. Na wytworzenie się sztuki wschodniorzymskiej, czyli bizantyjskiej, duży wpływ zdaniem Bianchi Bandinellego miał także Egipt, w którym od okresu hellenistycznego podobnie jak w Rzymie istniały dwa nurty: sztuki hellenistycznej, oficjalnej, dworskiej i sztuki staroegipskiej, ludowej i kultowej. Ten ostatni, nie bez wpływów irańskich, dał początek sztuce koptyjskiej.

Dostrzegając odmiennosc zarówno procesu przemian, jak form powstałych w jego wyniku w poszczególnych prowincjach Bianchi Bandinelli odrzucił stanowczo termin „sztuka państwa rzymskiego” i w tym

miejscu rozchodzą się jego drogi zarówno z Wickhoffem, jak z Rodenwaldtem, którego stwierdzenia w kwestii sztuki ludowej przyjął i wykorzystał.

W świetle teorii Bianchi Bandinellogo odmiennie niż poprzednio wyglądają także tzw. renesanse w sztuce rzymskiej, czyli nasilenia klasycyzmu przypadające na okres Augusta, Hadriana, Galiena i Konstantyna. Pierwsze dwa bowiem w świetle periodyzacji autora przypadają na okres hellenizmu (przedłużonego przez niego do schyłku II w.). Autor uważa je więc za okresy wstecznicstwa w sztuce, którym niesłusznie, w okresie europejskiego klasycyzmu drugiej połowy XVIII i XIX w., przypisywano wysokie wartości estetyczne. Renesans Galiena byłby krótkotrwałym nawrotem do hellenizmu, podyktowanym nową koncepcją roli władcy i świadomym naśladowaniem Aleksandra Wielkiego. Renesans Konstantyna wyjaśnia Bianchi Bandinelli również jako świadome naśladownictwo stylu dawnej sztuki „senatorskiej”, sprzed kryzysu III w., związanej z tradycjami starych i długo panujących dynastii. Taki nawrót miał być oznaką podobnej stabilizacji za rządów Konstantyna i podobnej potęgi władcy i jego rodu.

Tak wyglądałaby część polemiczna teorii powstania stylu rzymskiego w sztuce starożytnej. Przejdźmy obecnie za jej Autorem do części konstruktywnej, czyli do wyjaśnienia przyczyn całkowitego zwycięstwa sztuki plebejskiej nad senatorską w Rzymie, w pierwszej połowie III w.

Odrzucając przyczyny zewnętrzne, Bianchi Bandinelli skoncentrował się na analizie czynników wewnętrznych, czyli przemian ekonomicznych, politycznych i kulturalnych społeczeństwa rzymskiego w okresie od schyłku II do połowy III w. Nie ulega wątpliwości, że była to epoka głębokiego kryzysu, o czym świadczy w dziedzinie gospodarczej spadek wartości pieniądza, politycznej — anarchia, kulturalnej — upadek dawnych wierzeń i systemów filozoficznych. Kryzysowi kultury duchowej poświęca Bianchi Bandinelli najwięcej uwagi, wiążąc z nim zmiany w sztuce. Jak wiadomo, w tym właśnie okresie miejsce dawnych wierzeń zajmuje religia chrześcijańska i kultu misteryjne, jak mitraizm, hermetyzm, kult Kybele z Attysem i in. Wszystkim tym religiom wspólna była wiara w życie pozagrobowe, a więc w odrodzenie lub zmartwychwstanie po śmierci. Osiągnięcie nieśmiertelności stało się najwyższym celem, tym ważniejszym, im więcej cierpień sprawiało życie doczesne w tak trudnej epoce. Droga do tego celu prowadziła przez cierpienie i doskonalenie ducha. Z kolei prądy filozoficzne epoki reprezentuje przede wszystkim doktryna Plotyna, a więc system spirytualistyczny. Zarówno wierzenia, jak poglądy charakterystyczne dla epoki były więc dalekie od

racjonalizmu, a ideały nie miały już nic wspólnego z klasycznym *kalos k'agathos*. Zmiany w ideologii spowodowały zdaniem Bianchi Bandinellogo wyparcie stylu hellenistycznego, naturalistycznego, przez plebejski, zgodny z myśleniem magicznym, a więc irracjonalnym. Celem artysty nie było wówczas naturalistyczne (zgodne z naturą) odtworzenie rzeczywistości, lecz przekazanie pewnych myśli zgodnie z panującą ideologią, za pośrednictwem nie tylko wizerunków, lecz także ich formy. Rzeczywistość ulegała w tych warunkach deformacji, lecz zniekształcenie postaci ludzkiej (np. przez nieproporcjonalne powiększenie głowy) nie budziło żadnego sprzeciwu wobec ogólnie panującej zasady potępienia piękna materialnego, cielesnego na rzecz urody ducha, czyli rozwijania cnót zapewniających zwycięstwo nad śmiercią.

Idealizowanie cierpień oczyszczających duszę znalazło z kolei, zdaniem Bianchi Bandinellogo, wyraz w specjalnym stylu portretów tej epoki, które cechuje ekspresja posunięta do patosu, uzyskana przede wszystkim dzięki nienaturalnemu powiększeniu oczu o głęboko drążonych, zbierających cień tęczęwkach i źrenicach. Zauważmy, że była to także deformacja zamiast wiernego odtwarzania rysów, tak charakterystycznego dla wcześniejszego portretu rzymskiego. Nowa forma oczu była jeszcze jednym znakiem umownym, czyli symbolem przekazującym określone treści.

Objaśniwszy w ten sposób powstanie oryginalnej sztuki rzymskiej, a następnie średniowiecznej sztuki europejskiej w wyniku zwycięstwa nurtu plebejskiego, które miało się dokonać na gruncie przemian wewnętrznych, przed podziałem Cesarstwa, przed zwycięstwem chrześcijaństwa, przed najazdami plemion tzw. barbarzyńskich — otrzymał Bianchi Bandinelli spójną i logiczną konstrukcję myślową. W największym skrócie przedstawiałaby się ona jak następuje: w Rzymie w okresie Republiki i pierwszych dwóch wieków Cesarstwa istniał dualizm sztuki senatorskiej i plebejskiej, czyli oficjalnej i prywatnej. Był to zarazem dualizm nurtu naturalistycznego, hellenistycznego i antynaturalistycznego — symbolicznego, italo-rzymskiego. U schyłku II w. ten właśnie nurt zaczyna przenikać do sztuki oficjalnej. W okresie kryzysu pierwszej połowy III wieku nurt plebejski wypiera całkowicie ze sztuki oficjalnej hellenizm, a więc zarazem naturalizm właściwy społeczeństwu, w których panuje ideologia oparta na myśleniu racjonalistycznym. Ponieważ w społeczeństwie rzymskim III—IV w. panowała ideologia oparta na myśleniu irracjonalnym i mistycznym, przeto styl hellenistyczny musiał w tej epoce zginąć.

Nowa sztuka, czy raczej sztuka w nowej postaci,

miała wielkie wartości estetyczne, a Rzym był silnym ośrodkiem artystycznym, który narzucił swój styl europejskim prowincjom i w rezultacie powstała rzymska sztuka Europy, czyli sztuka wczesnego średniowiecza.

W ten sposób wyjaśnia Bianchi Bandinelli rozpad (*dissociation*), hellenistycznej *koiné* istniejącej jego zdaniem w sztuce starożytnej od III wieku przed n.e. do schyłku II wieku n.e. Dostrzegając w sztuce późnorzymskiej (czyli trzeciowiecznej i późniejszej) wysokie wartości estetyczne, przyznaje zarazem, że jest ona wytworem kultury mniej wyrafinowanej od hellenistycznej, lecz za to powszechniejszej.

Na tym należałoby zakończyć, zgodnie z zapowiedzią, zreferowanie teorii Bianchi-Bandinellogo, ale trudno wstrzymać się od zasygnalizowania kilku wątpliwości. Wątpliwości, jakie zresztą budzić musi w szczególności każda idea jednolita i może aprioryczna. Czy wysoka ocena estetyczna nadana sztuce późnego Cesarstwa i pejoratywne określenia klasycyzmu nie zostały osłabione hipotezą związków sztuki plebej-

skiej z myśleniem magicznym, a hellenistycznej, senatorskiej — z racjonalizmem? Czy można związać ewidentny cel działalności artystów w Rzymie, jakim był dokumentalizm, zarówno w okresie powieści Wespazjana, jak Konstantyna, z tymże myśleniem magicznym i irracjonalnym? Czy Autor postąpił słusznie koncentrując się wyłącznie na zagadnieniach formy i eliminując całkowicie ze swego pola widzenia ikonografię?

Nie to jednak miejsce na krytykę teorii Bianchi Bandinellogo i nie jest to zadanie, które mogłabym podjąć. Jeśli nawet owa teoria nie odpowiada na wszystkie pytania i nie rozstrzyga wszystkich wątpliwości, to przecież ma fundamentalną zaletę: zmusza do myślenia, a przede wszystkim do rewizji nadto już utartych i zbyt łatwych poglądów i pojęć. Autor jej uczynił niewątpliwie wielki krok naprzód w kierunku prawdy obiektywnej. Chwała Mu za to, podobnie jak za wszystko, co uczynił w swoim długim, pięknym życiu.

Anna Sadurska