

1982

wiem (dzięki specyficznym warunkom) przetrwały prawie wyłącznie w grobach Egiptu, są unikalnym świadectwem silnie rozwiniętej sztuki portretowej antyku (chodzi o portrety malowane, nie rzeźbione), dobrze poświadczonych źródłami piśmymi. Nie zawsze zresztą są to dzieła o niskiej randze artystycznej i trzeba pamiętać, że wiele portretów wyszło z warsztatów w dużych miastach (np. Antinoopolis).

Wedle autorki (s. 22 i inne) plany miast okresu Augusta naśladowały układy obozów stałych wojskowych z osiami NS i EO. Zacytowany przykład Leptis Magna nie jest najlepszy, bo nie ukazuje tej osiowości (s. 22 i ryc. 9), zaś wymieniona teza jest już raczej przestarzała. Obozy stałe znane są dopiero z okresu cesarstwa, zaś miasta rzymskie rozwijały się od IV w. przed n.e. Struktura miasta rzymskiego nie wywodzi się z obozu, lecz jest wynikiem długiego rozwoju, m.in. pod wpływem miast greckich. Tylko niektóre miasta rzymskie miały plan osiowy (por. hasło „Urbanistica” w EAA oraz prace Ward Perkinsa). Na s. 383 — gdy mowa o łukach triumfalnych — czy nie warto by dołączyć do bibliografii bardzo dobrej pracy Z. Gansiniec *Geneza tropaionu*? Pewien niedosyt pozostawia lektura partii poświęconej willom (s. 72-73). Omówione są mianowicie głównie wille-rezydencje, brak zaś informacji o willach-siedzibach wiejskich czy willach gospodarczych; problem jest ważny, coraz też więcej jest na ten temat nowych źródeł i opracowań. Dużo pisze autorka na temat stosunków politycznych i historii dynastycznej oraz powiązań tych spraw z historią sztuki, natomiast za mało jest chyba analogicznych uwag o stosunkach ekonomicznych i społecznych, które także warunkowały rozwój sztuki (np. problem dwóch nurtów wedle tezy Bianchi Bandinelliego).

Wydaje się wreszcie, że zbyt mało jest uwag na temat szkół artystycznych, ośrodków produkcji, importu dzieł sztuki (artystów i modeli) z Grecji. To przecież też zagadnienie z zakresu historii sztuki. Gdyby autorka miała możliwość i uznała za słuszne poszerzyć niektóre z tych kwestii w drugim wydaniu *Archeologii starożytnego Rzymu*, choćby najzwęższej, sądzę, że ten cenny podręcznik uniwersytecki jeszcze bardziej zyskałby na swojej wartości naukowej. No i sądzę, że będzie wydany w większym nakładzie, aby dotrzeć do większego grona czytelników. Spodziewam się, że podręcznikiem tym mogą się zainteresować niektóre wydawnictwa zagraniczne (ZSRR i Czechosłowacja) i mam nadzieję, że Anna Sadurska nie tylko zgodzi się na przekład, ale także udzieli swej cennej pomocy przy tłumaczeniu.

Kazimierz Majewski

JALE INAN, ELISABETH ALFÖLDI-ROSENBAUM, *Römische u. frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde*, Mainz am Rhein 1979, XVIII+368 ss., 275 tablic.

Omawiane dzieło poświęcone jest rzeźbom portretowym odkrytym w Turcji w regularnych wykopaliskach lub odnalezionym po 1966 r., kiedy ta sama para autorek opublikowała pozycję podstawową: *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (London 1966). Łącznie w obu dziełach opublikowano 640 portretów, w tym 343 w recenzowanej książce. Składa się ona z 2 woluminów, tekstu i tablic. Oba są świetnie wydane, o przejrzystym układzie graficznym i obfitych rycinach (po kilka ujęć fotograficznych każdego niemal zabytku), reprodukujących nie tylko publikowane portrety, lecz także liczne zabytki analogiczne, które stanowiły dla autorek punkt wyjścia do interpretacji i datowania.

Na tekst składają się — poza właściwym katalogiem — dwa rozdziały wstępne (przedmowa i wprowadzenie), którym poświęcę dokładniejsze omówienie poniżej, a także liczne aneksy: wykaz skrótów, indeks imienny-rzeczowy, indeksy topograficzne miejsc znalezienia i przechowania zabytków, wykaz numeryczny oraz chronologiczny portretów prywatnych. Jak wynika z przedmowy, katalog jest dziełem zbiorowym całej rzeszy autorów — pracowników muzeów i różnych instytucji naukowych w Turcji, USA, Anglii i RFN. W przedmowie zawarte są też wyjaśnienia dotyczące specyficznego układu katalogu. Portrety cesarskie są w nim mianowicie uszeregowane chronologicznie (nry 1-83), a prywatne topograficznie (nry 84-343). Te ostatnie są podzielone na 11 grup, w tym 7 wg proveniencji (A-G), a 4 o proveniencji niepewnej wg miejsca przechowania (H-K). W każdej grupie z kolei układ zabytków jest chronologiczny. Ta pozorna niekonsekwencja, już uprzednio (po wydaniu tomu z 1966 r.) krytykowana, ma na celu wykazanie odrębności lokalnych szkół i warsztatów, które to cechy zacierają się w kategorii portretów cesarskich, będących w prowincjach wyłącznie kopiami modeli-typów kanonicznych wykonywanych w stolicy cesarstwa. Spójność między obiema kategoriami jest do pewnego stopnia utrzymana dzięki chronologicznemu wykazowi portretów prywatnych (s. 361). Nie jest to — moim zdaniem — układ najszcześniejszy, lecz wiadomo, jak trudne jest klasyfikowanie dzieł sztuki antycznej, i można śmiało stwierdzić, że nie istnieje w tej dziedzinie rozwiązanie doskonałe.

Pewne niedociągnięcia można też wytknąć budowie pozycji katalogowej. Zawarte są w nich następujące informacje: nr katalogu, określenie zabytku i okresu jego powstania (np. flawijski, seweriański, itp.), nr tablicy z reprodukcjami zabytku i jego analogii, miejsce przechowania, nr inwentarza, nry negatywów, proveniencja, materiał, wymiary, stan zachowania. Opis i interpretacja są wyodrębnione graficznie (czcionka), lecz potraktowane jako jedna całość, co uważam za niesłuszne. Interpretacja ograniczona jest do uzasadnienia proponowanej daty powstania rzeźby oraz ewentualnej atrybucji (wszystkich portretów cesarskich i niektórych prywatnych). Ta część pozycji katalogowej opatrzona jest przypisami. Po interpretacji przytoczone są referencje, jeśli zabytek był już publikowany.

Przejdźmy obecnie do omówienia wstępu (Einleitung), który dzieli się na 4 rozdziały: uwagi ogólne, problemy datowania, wieńce z popiersiami, brązy z Bubon.

Rozdział 1 (ss. 1-8) poświęcony jest ogólnej charakterystyce warsztatów małoazjatyckich oraz metodzie datowania stosowanej przez autorów. Ich zdaniem można wyróżnić pewne cechy specyficzne lokalnej techniki, np. pozostawianie na karku nie opracowanych brył, które pełnią funkcję podpórki dla głowy (np. nr 336). Dalej precyzują pojęcie rzeźby prywatnej w stylu prowincjonalnym, reprezentowanej przede wszystkim przez portret sepulkralny, w odróżnieniu od portretów oficjalnych w stylu *Reichskunst* [termin wprowadzony przez Wickhoffa, przyp. mój]. Jeśli chodzi o metodę datowania, to autorzy dają wyraźną przewagę kryteriom ikonograficznym (cechy fizjonomiczne i szczegóły antykwaryczne) nad formalnymi. Krytykują także terminologię często stosowaną w opisie formalnym, jak np. „forma dekoratywna”, „forma kubistyczna” lub „stereometryczna” itp., uważając ją za abstrakcyjną, a określenia za subiektywne. Zwracają wreszcie uwagę na wyjątkowo ważny w sztuce portretowej czynnik, jakim jest osobowość portretowanego, i to zarówno w sensie fizycznym, jak psychicznym. Artysta musi się bowiem liczyć zarówno z wyglądem swego modelu, jak jego dezyderatami i charakterem zamówienia (s. 9).

Rozdział 2 (ss. 8-38) poświęcony jest datowaniu trzech grup portretów cesarskich, wyjątkowo dyskusyjnych i dotych-

swą poświęciła czołowym osiągnięciom sztuki cesarstwa rzymskiego. Jednak dodać należy, że wykład o historii sztuki traktowany jest wyraźnie w kontekście historycznym: wiele zjawisk artystycznych ściśle jest związanych z faktami politycznymi. Z wielkim uznaniem należy powiedzieć o uwypukleniu problematyki formalnej, tak ciągle za mało docenianej w naszych pracach o sztuce klasycznej. Także na specjalne podkreślenie zasługują rysunki rzutów poziomych zespołów urbanistycznych i architektonicznych (również rzuty pionowe i aksonometryczne) oraz znakomite zdjęcia, często całostronicowe (nie zawsze dobrze odbite na tym papierze).

W części pierwszej omawianej książki Anna Sadurska podzieliła materiał o sztuce rzymskiej wedle dynastii, dając: Rozdz. 1 — Okres Augusta (30 p.n.e. — 14); Rozdz. 2 — Okres dynastii julijsko-klaudyjskiej (14-68 r.); Rozdz. 3 — Okres Flawiuszów (69-96 r.); Rozdz. 4 — Okres Nerwy i Trajana (96-117 r.); Rozdz. 5 — Okres Hadriana (117-138 r.); Rozdz. 6 — Okres Antoninów (138-192 r.); Rozdz. 7 — Okres Sewerów i ich następców (193-253 r.); Rozdz. 8 — Okres anarchii (253-264 r.); Rozdz. 9 — Okres późnego cesarstwa (IV w.); Rozdz. 10 — Portrety mumiiowe w I-IV w.

Z kolei pragnę przedstawić kilka pytań i uwag dyskusyjnych. Może najważniejsze pytanie dotyczy kwestii czy istotnie periodyzacja dziejów sztuki rzymskiej okresu cesarstwa rozwijała się równoległe z periodyzacją dziejów politycznych (9 okresów politycznych, zaś w ich obrębie działy o poszczególnych gałęziach sztuki). Nasuwa się pytanie, czy pewne zjawiska artystyczne wcześniejsze nie były kontynuowane w dobie cesarstwa, choć stylowo należały do okresu hellenistycznego? We Wstępie (s. 5) między innymi autorka pisze, że „trudny do sprecyzowania jest też zakres chronologiczny, gdyż wiadomo, kiedy cesarstwo rzymskie powstało, ale jego kres, a zarazem kres kultury antycznej jest sprawą niezmiernie dyskusyjną”. Chyba ta sama myśl dotyczy rozwoju sztuki rzymskiej w wielu okresach i dlatego autorka pisząc podręcznik uniwersytecki musiała „dokonać wyboru merytorycznego i metodologicznego” (s. 6), wybrała „fakty i procesy typowe” i „ograniczyła [s. 7] rozważania nad formą do niezbędnego minimum”. Jest to stanowisko w pełni zrozumiałe. Chociaż autorka dodaje, że starała się „wykazać uwarunkowanie rozwoju sztuki przemianami strukturalnymi, a przede wszystkim ewolucją ustroju i środków władzy”. „Moim przewodnikiem — pisze dalej — w śledzeniu skomplikowanych procesów ewolucyjnych stylu sztuki cesarskiego Rzymu było dzieło fundamentalne, które pozostawił Ranuccio Bianchi Bandinelli [zmarły w 1975 r.], *Rome, la fin de l'art antique*. Zdaniem autora, w sztuce rzymskiej do końca II w. istniał bipolarizm hellenistyczno-italski, który pokrywał się z dualizmem nurtu »senatorskiego« i »plebejskiego«. W pierwszej połowie III w. styl hellenistyczny zanikł pod wpływem przemian politycznych, ekonomicznych i kulturalnych. Znikł więc także bipolarizm. Powstała jednolita formalnie sztuka rzymska [podkr. K. M.], której genety szukać należy w italskiej sztuce ludowej, leżącej z kolei u podstaw europejskiej sztuki średniowiecznej” (s. 7). Dalej autorka dodaje, że starała się uwzględnić badania ikonologiczne szerzej niż formalne, albowiem uważa, że „w sztuce rzymskiej istniał prymat treści nad formą [podkr. K. M.] — a co za tym idzie — zmiany stylu były wtórne w stosunku do ikonografii” (s. 7). Czy nie warto by na tym miejscu wyraźniej przypomnieć, co Bandinelli rozumiał przez ikonologię? Autorka dodaje, że inne teorie ewolucji stylu sztuki rzymskiej omawia w odpowiednich rozdziałach części drugiej tomu 1. Pragnę bowiem dodać, że dla zrozumienia wywodów autorki w tomie 2 należy przestudiować tom 1 — *Od epoki królów do schyłku republiki*.

Na s. 259-261 Anna Sadurska zwięźle omawia zmiany

w życiu politycznym i kulturalnym do połowy III w., które znajdują swoje odbicie w sztuce, ale zaznacza, że wielu zagadnień do tej pory nie wyświetlono w sposób bezsporny (s. 259). Z wątpliwości, o których mowa, autorka dobrze zdaje sprawę i pisze o tym. Na s. 298 we wstępnych wiadomościach do rozdziału 8 („Okres anarchii”) pisze: „W warunkach ogromnego zagrożenia wewnętrznego i z zewnątrz należałoby się spodziewać upadku architektury, sztuki i rzemiosła. Rozwój i upadek kultury nie zawsze jednak idzie w parze z dobrobytem czy kryzysem”. Dla czytelnika jest to stwierdzenie, że nie należy podanej klasyfikacji sztuki rzymskiej przyjmować niewolniczo, że klasyfikacje te są pożyteczne w podręcznikach i że podziały takie są stosowane w literaturze podręcznikowej.

Z innych kwestii nasuwa się pytanie (s. 213), czy potrafimy odpowiedzieć, dlaczego miasto Afrodyzja w Karii stało się ośrodkiem kopistów. To nie są sprawy jasne. Chciałoby się wiedzieć, jakie czynniki formalne, ideologiczne czy tematyczne mogłyby przemawiać za powstaniem tam właśnie ośrodka kopistów? Ciekawe jest również zagadnienie kremacji i inhumacji. Autorka wyraźnie powiada, że zagadnienie kremacji i jej znikanie oraz moda na sarkofagi wzorowane na hellenistycznych wymagają dalszego wyjaśnienia (s. 205). Także sprawa sarkofagów w Rzymie, to jest istniejący dalej podział na sarkofagi zachodnie (rzymskie) i wschodnie (greckie), jest dyskusyjna (s. 207). Ponadto istnieje nadal sprawa zdobienia sarkofagów: wedle jednych badaczy wyłącznie symbolicznie, wedle innych wyłącznie dekoracyjnie. Zdaniem autorki ta różnorodność interpretacji łączy się z poglądami eschatologicznymi. Z innych spraw zdaje się niejasne jest zagadnienie rzeźby sakralnej I-II w. (s. 210-213).

Te i inne drobne niejasności i wątpliwości, dotyczące w zasadzie struktury, nie umniejszają wybitnych walorów naukowych omawianej książki. Za wielki trud napisania wzorowego podręcznika uniwersyteckiego, jakiego do tej pory nie mieliśmy, należą się Annie Sadurskiej wyrazy prawdziwego uznania. Pamiętamy, że w założeniach autorki jest to podręcznik uniwersytecki o sztuce rzymskiej okresu cesarstwa, a faktycznie jest to pierwszy w języku polskim naukowy zarys historii sztuki rzymskiej okresu cesarstwa, oparty w dużej mierze na analizie stylu, ale bez przesadnego formalizmu, jaki miał np. podręcznik historii sztuki Rzymu, który napisał Pericle Ducati (Bologna 1938). Autorka znakomicie wykorzystała książkę Bianchi Bandinelliego *Rome, le centre du pouvoir* (Paris 1963). Bandinelli pojął problematykę bardzo oryginalnie i indywidualnie, choć wyszedł z metodologii materializmu historycznego. Ujęcie to nie przesłoniło autorce głównej problematyki, zagadnień węzłowych dziejów sztuki cesarstwa rzymskiego.

Spodziewać się należy, że w niedługim czasie zajdzie potrzeba przygotowania drugiego wydania *Archeologii starożytnego Rzymu* i wówczas Anna Sadurska będzie miała okazję ewentualnie poczynić pewne poprawki i uzupełnienia. Pozwalam sobie przedstawić pewne pytania, może autorka uzna za słuszne bodaj na niektóre z nich zwięźle odpowiedzieć. I tak na przykład, autorka doprowadziła podręcznik do końca IV wieku. Rodzi się pytanie, dlaczego zrezygnowała zupełnie z wiadomości o malarstwie grobowym III i IV w. Wchodzą tu w grę katakumby, zwłaszcza najstarsze hypogea w katakumbach Kalliksta, Domitilli, Priscilli czy znakomite malowidła w nowych katakumbach przy via Latina. Jest to ważne źródło do zagadnienia stylu malarstwa późnoantycznego, a nadto do kwestii mieszania tematów tradycyjnych, pogańskich i chrześcijańskich. Szkoda też, że autorka całkowicie pominęła problem polichromii rzeźby i sarkofagów, ważny dla uświadomienia sobie w pełni plastycznych i kolorystycznych walorów tych dzieł. Portrety mumiiowe stanowią grupę źródeł o wyjątkowej doniosłości, chociaż bo-

Boğaziçi Üniversitesi

Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi

Jale İnan Arşivi



JALARC0100603