

książka może stanowić cenne źródło wiedzy, pozwala też zapoznać się z aktualnymi kierunkami badań w humanistyce. Jest przy tym wynikiem współpracy badaczy z różnych krajów, co należy poczytać za trwałe osiągnięcie Geisteswissenschaftliches Zentrum i podejmowanych tam projektów badawczych.

Wojciech WALANUS

MARCIA B. HALL, *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press 1999, 349 ss., 188 + XXXII il., ISBN 0-521-48245-3.

Każdy, kto się interesował sztuką włoską wieku XVI, wie, iż trudności w syntetycznym ujęciu sztuki cinquecenta przewyższają te, które musi pokonać historyk sztuki zajmujący się innymi czasami. W obliczu wspomnianych problemów od około r. 1970 zarzucono żywe wcześniej dyskusje naukowe na temat manieryzmu¹. Jeśli dodamy do tego generalną niechęć do posługiwania się

terminami stylistycznymi w odniesieniu do wytworów materialnych, narastającą przez kilkadziesiąt lat, zwłaszcza wśród autorów angielskojęzycznych, tym bardziej docenimy świeżość ujęcia zaprezentowanego ostatnio przez doświadczoną badaczkę nowożytnego malarstwa włoskiego Marcję Hall. Bogato ilustrowany tom przynosi bowiem spójną syntezę malarstwa w. XVI, stworzoną na podstawie kryteriów stylistycznych, ale rozumianych nie jako abstrakcyjne „życie form”, ale jako wynik wzajemnego oddziaływania dążeń artystów, teorii artystycznych, aspiracji zleceniodawców i możliwości odbioru ze strony publiczności, zarówno pod względem estetycznym, jak i funkcjonalnym w znaczeniu wzbogacenia przekazu treści ideowych. Taka postawa badawcza odróżnia Hall od wielu innych autorów angielskich i amerykańskich, skłonnych raczej do opierania swoich syntez sztuki na przesłankach pozaartystycznych². Autorce udało się stworzyć wizję przekonującą, która ma wielkie szanse wytyczyć kierunki badań dla następnej generacji historyków

¹ Dyskusję nad manieryzmem relacjonuje E. Cropper, *Introduction*, w: C.H. Smyth, *Mannerism and Maniera* (1963), Vienna 1992. Spośród innych istotnych wypowiedzi należy wspomnieć artykuły Federica Zerięgo, *Raffaello Botticini*, „Gazette des beaux-arts” 70, 1967, s. 166–167; A. Pinelli, *La maniera: definizione di campo e modelli di lettura. I. La stagione dello sperimentalismo e della disarmonia*, w: *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento al Ottocento*, t. I, *Cinquecento e Seicento*, Torino 1981, s. 107–110; Jana Białostockiego, *Pojęcie manieryzmu i sztuka polska oraz Dwa typy międzynarodowego manieryzmu: włoski i północny*, w: tegoż, *Pięć wieków myśli o sztuce*, wyd. 2 Warszawa 1976, s. 190–211 i 212–219; oraz książkę Pavela Preissa, *Panorama manýrismu. Kapitoly o umění a kultuře 16. století*, Praha 1974. Zob. też A. Chastel, *Le sac de Rome 1527. Du premier maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris 1984.

² Taką metodę badawczą scharakteryzowałem w recenzji *O sztuce nowożytnej w Europie Środkowej. Na marginesie nowej książki T. DaCosty Kaufmanna „Court, Cloister and City”, London 1995*, „Folia Historiae Artium” 5–6, 1999/2000, s. 139–146.

sztuki (tak jak niegdyś stało się to udziałem Johna Shearmana³), nawet jeśli jej niektóre twierdzenia szczegółowe nie wytrzymają próby czasu.

W pierwszych słowach tomu Autorka z humorem przyznaje, że „kwestia etykiet stylistycznych jest śliska, toteż każdy, kto na nią dziś wstępuje, z pewnością połamie sobie nogi”⁴. Jednak renesansowi autorzy zajmujący się retoryką przyznaliby, że kategorie stylistyczne są wielce użyteczne. Ze swej strony Hall dodaje, iż nie mają charakteru obiektywnego, tylko odzwierciedlają punkt widzenia co najwyżej danej generacji. Unikając połamania nóg, Hall wyznacza sobie zatem zadanie ograniczone do stworzenia wizji sztuki w. XVI aktualnej dla generacji około roku 2000, wizji uporządkowanej według prostych kategorii stylistycznych: stylu klasycznego; następnie przejściowego, reliefowego; maniery; kontrmaniery; a w czasach kontrreformacji – późnej maniery. Akcentuje niedocenioną rolę środowiska rzymskiego w ewolucji stylistycznej lat 20. i 30., pozostającą dotąd w cieniu florenckiego, co prowadziło do przeceniania faktycznie malejącej roli środowiska toskańskiego kosztem stolicy papieskiej.

We *Wprowadzeniu* i rozdziale I *The High Renaissance* Hall podkreśla rolę grotesek i stiuków z Domus Aurea, a zwłaszcza monumentalnych rzeźb antycznych w rodzaju *Apolla Belwederskiego* i *Laokoona*

w kształtowaniu nowego stylu w malarstwie, zestawianym odtąd chętnie z rzeźbą i akcentującym niekiedy podobieństwa do reliefu. Styl klasyczny realizowano przy tym uciekając się, pod wpływem retoryki starożytnej, do kilku modusów kompozycyjnych i kolorystycznych. I tak, u schyłku życia Rafael stosował kompozycje nawiązujące do albertiańskiego pojęcia „okna” z perspektywą centralną, nie stronił jednak od ozdobnej aranżacji scen na płaszczyźnie w typie dekoracji Domus Aurea lub też, stosownie do okoliczności, uciekał się do naśladowania płaskorzeźb rezygnując z wrażenia głębi (s. 8). Modusy kolorystyczne, które Hall wyróżniła już w swojej poprzedniej książce⁵, to leonardowskie *sfumato*, rafaelowskie *unione* i światłocieniowy, a także tradycyjny, odnowiony przez Michała Anioła modus mieniący się (*cangiamento*). Właśnie modusy ułatwiają zrozumienie wielokierunkowych przekształceń malarstwa w latach dwudziestych i trzydziestych: młodzi artyści raczej kontynuowali poszczególne wzory stworzone w poprzedniej dekadzie przez wielkich mistrzów niż tworzyli nowy styl.

O tym temacie traktuje rozdział II, *The 1520s in Florence and Rome*. Szczególną rolę odegrał wówczas antykizujący modus reliefowy, stosowany zrazu tylko do dekoracji fasad, zwłaszcza przez Polidora da

³ J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth 1967; wydanie polskie w tłumaczeniu M. Skibniewskiej ze wstępem J. Białostockiego: *Manieryzm*, Warszawa 1970.

⁴ "The issue of style labels is a thorny one, and anyone who grasps hold of it these days is certain to come away bloodied" (s. XII).

⁵ M. Hall, *Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting*, New York 1992.

Caravaggio, dekoracji znanych właściwie tylko z ikonografii i przez to niedostatecznie uwzględnianych w poprzednich syntezach malarstwa, oraz do historycznych obrazów sztalugowych, jak Perina del Vaga *Przejście Żydów przez Morze Czerwone* z r. 1523. Modus reliefowy uznawano za to jako nieodpowiedni do scen religijnych, realizowanych nadal w albertiańskiej perspektywie geometrycznej, jak wspomnianego Polidora ołtarz *Oplakiwania* w kaplicy Fra Mariano Fetti w San Silvestro al Quirinale, gdzie artysta namalował też atmosferyczne pejzaże z małymi postaciami, może na wzór nie znanych nam dziś malowideł starożytnych. Również inni malarze dobierali rodzaj kompozycji w zależności od tematu i przeznaczenia dzieła. W swoich dziełach religijnych tacy mistrzowie jak Parmigianino i Rosso akcentowali wdzięk jako symbol doskonałości duszy, zapewne zastępując Albertiańską koncepcję dającego się nauczyć piękna racjonalnego kategoriami wdzięku i zmysłowości, będącymi darem. Zmysłowość niektórych obrazów religijnych, jak *Pieta anielska* namalowana przez Rossa na zamówienie pobożnego biskupa Tornabuoniego, realizuje ideały wyrafinowanej dewocji wąskiej grupy zleceńodawców. Późniejszym przykładem tego nurtu jest namalowana przez Parmigianina *Madonna della rosa*, zamówiona wprawdzie przez osławionego Aretina, ale ostatecznie podarowana papieżowi Klemensowi VII. Obraz ten powstał już w Bolonii po opuszczeniu Rzymu przez mistrza. Malarstwo rzymskie rozpowszechniło się bowiem szybko wskutek emigracji artystów po spustoszeniu Rzymu w r. 1527 (co

Autorka opisuje w kolejnym rozdziale *The Diaspora of Roman Style*), w ośrodkach nastawionych procesarsko: Mantui, Genui i Parmie, a także (wyjątkowo) na dworze Franciszka I w Fontainebleau przygotowywanym na przyjazd Karola V w r. 1539, ale nie we Florencji, Sienie, Ferrarze czy Wenecji, gdzie cesarza nie podejmowano. W Fontainebleau doszło do rozwinięcia techniki dekoracji stiukowej, zapoczątkowanej odkryciami w Domus Aurea. W rozdziale IV *The Roman Restoration* Autorka opisuje sytuację artystyczną Rzymu za pontyfikatu Pawła III, papieża nawiązującego do humanistycznych tradycji Wawrzyńca Wspaniałego. Znane jest nowatorstwo *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła, zanalizowane jednak w recenzowanej książce w nowym świetle. W dotychczasowych syntezach nie eksponowano natomiast przełomowej roli *Kazania św. Jana Chrzciciela*, fresku Jacopina del Conte z r. 1538 w oratorium S. Giovanni Decollato, który Hall nie bez racji nazywa pierwszym przykładem nowej maniery (s. 143). Oto scena religijna realizuje reliefowy modus kompozycyjny, zarezerwowany dotąd dla tematów świeckich (jeśli nie liczyć scen ze Starego Testamentu dekorujących wnętrza prywatne), rozpowszechniony następnie przez Vasarięgo i Salviatięgo w niezliczonych kompozycjach niezależnie od tematu. Związane z tym przekroczenie bariery *decorum* stanowi, zdaniem Autorki, istotną cezurę stylistyczną. Odtąd główny nurt sztuki, o wymiarze głównie estetycznym, tworzone dla koneserów, którzy rozpoznawali cytaty z co

wybitniejszych dzieł, odciągające uwagę od treści. Dekoracyjność wynikała być może z przekonania, często formułowanego przez teoretyków sztuki, że nadnaturalne piękno prowadzi, niezależnie od tematu, do kontemplacji spraw boskich (s. 168). Jednak opisana jednowymiarowość zainteresowań doprowadziła do szybkiego wyczerpania możliwości rozwoju opartego tylko na ewolucji formy, niedostosowanej do treści i lokalizacji przedstawień, co – wraz z nasilaniem się reformy – wywołało wśród odbiorców zapotrzebowanie na odnowę sztuki religijnej, realizowane zrazu obok nurtu reliefowego przez przedstawicieli tzw. kontrmanieri, o czym traktuje rozdział V *The Counter-Reformation in Rome*. Wyrazem tego pragnienia odbiorców były wypowiedzi Ambrogia Catarina, Gilia da Fabriano, Lodovica Dolcego i Pietra Aretina za zachowaniem *decorum* w sztuce (s. 183). Kontrmanierę, sformułowaną w pełni przez Michała Anioła w kaplicy Paolińskiej, zapowiadały już obrazy dewocyjne Sebastiana del Piombo, w rodzaju *Chrystusa w otchłani* z r. 1516 czy *Chrystusa niosącego krzyż*, o świadomie ograniczonej skali chromatycznej, silnym światłocieniu i oszczędnych szczegółach. Za Pawła IV coraz bardziej stanowczo wymagano stosowności, czytelności i ekonomii środków artystycznych, do których włączono brutalność i brzydotę w scenach cierpienia, środki wykorzystane w latach 70. przez Pomarancia na zlecenie jezuitów (s. 211). Teoretycy lat osiemdziesiątych (Karol Boromeusz, Gilio da Fabriano, Gabriele Paleotti, Giovanni B. Armenini – s. 198) akcentowali

dydaktyczne zadania sztuki religijnej, rezerwując zmysłowość i przyjemność dla tematów świeckich. Sobór Trydencki uaktywnił też mecenasów: za Piusa IV i V liczni kardynałowie odnawiali wyposażenie swoich kościołów tytularnych, niekiedy rywalizując ze sobą, jak Federico Cesiù i Alessandro Farnese odpowiednio w S. Caterina ai Funari i Gesù. Równoległe część mecenasów preferowała nadal późną manierę, jak oparte na schemacie Bertoi freski w oratorium del Gonfalone, których emocjonalizm zapowiada już jednak barok. W dekoracjach rezydencji kardynałowie dopuszczali jeszcze inny *modus* dekoracji. Wątek rozwoju sztuki rzymskiej przerywa jednak rozdział VI, poświęcony omówieniu sytuacji w wielkksiążęcej Florencji, wykazującej pewne odrębności rozwoju. W ostatnim rozdziale *The End of the Century in Rome* Autorka omawia wysiłki papieża Sykstusa V w zakresie odnowy sztuki. „Za Sykstusa skodyfikowano system, który wyróżniał jasne kategorie i zezwalał na fantazję i swobodę, bogate materiały, a nawet retoryczną ekstrawagancję maniery, o ile występowały w odpowiednim miejscu. Choć program ten nie przetrwał w formie pisanej, świadczą o nim same obrazy” (s. 260). Do najistotniejszych zaliczają się kolosalne dekoracje Scala Santa na Lateranie i Salone Sistino w Bibliotece Watykańskiej, zrealizowane przez ogromny zespół wykonawców rozwijających doświadczenia organizacyjne Rafaela i Vasarięgo. Nowości ikonograficzne i formalne wprowadzone tam przez Giovanniego Guerrę i Cesarego

Nebbię z zespołem zostały wnet przyćmione przez protobarokową ofertę przybyszów z innych regionów Italii: Federica Barociego, Caravaggia oraz Carraccich, którzy lepiej zaspokoili oczekiwania rzymskich mecenasów sztuki oraz postulaty krytyków zarówno pod względem formy, jak i retorycznych wartości przekazu treści.

W krótkim streszczeniu nie sposób oddać bogactwa analiz poszczególnych dzieł omówionych przez Hall, z reguły zwięźle i trafnie oddających istotę zagadnienia. Do największych zalet recenzowanej książki należy znakomite połącznie wnikliwych analiz z klarownym ujęciem syntetycznym. W odróżnieniu od autorów wielu dawniejszych syntez poszczególnych okresów stylistycznych, Hall nie traktuje zagadnień formalnych autonomicznie, ale przekonująco łączy je z szerokim kontekstem kulturowym. Nie ogranicza się przy tym do cytowania, choćby najbardziej kompetentnych, teoretyków, ale traktuje ich wypowiedzi jako tylko jedną przesłankę dla rekonstrukcji oczekiwań zleceniodawców i publiczności. Silną stroną książki jest też dobrze dobrana, aktualna i bogata bibliografia oraz przypisy ograniczone do informacji najistotniejszych. Lekturę ułatwiają prosty język i wartka narracja, przyciągająca uwagę czytelnika.

Spośród zagadnień, których naświetlenie przez Hall może budzić wątpliwości, wskażmy zbyt stanowcze stwierdzenie, że począwszy od

pierwszych lat w. XVI technika przygotowania kompozycji na kartonach umożliwiła artystom przekazywanie wykonawstwa członkom warsztatu (np. s. 50). Niedawne badania Carmen Brambach wskazują jednak, że z kartonów korzystano już w warsztacie Squarciona, a ta właśnie technika przenoszenia rysunku była już bardzo popularna w 2 połowie w. XV, m. in. u Perugina⁶. Problem współpracy warsztatowej wymaga zatem jeszcze dalszych badań, a rozpowszechnienia pewnych pomysłów artystycznych w w. XVI nie da się łatwo sprowadzić tylko do zagadnień technicznych.

Istotniejszym brakiem, wywołującym wręcz zdziwienie przy lekturze książki tak doświadczonej znawczynie zagadnienia, jest (może świadome) niedocenienie roli środowiska artystycznego, w szczególności toskańskiego, przełomu w. XV i XVI przy powstaniu pierwszych toskańskich dzieł manierystycznych: w szczególności można było odwołać się do niepokojących kompozycji Filippina Lippiego i Piera di Cosimo. Podobnie, omawiając sceny dewocyjne Sebastiana del Piombo (s. 174–176) Autorka nie odnotowała wyraźnych ich zapowiedzi w sztuce włoskiej około r. 1500⁷.

Z kolei tytuł i zawartość rozdziału II *The 1520s in Florence and Rome* rażą wskutek niezrozumiałego pominięcia środowiska sieneńskiego

⁶ C.C. Brambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600*, Cambridge 1999, s. 87, 90 i 101–103.

⁷ Piszę na ten temat w artykule *Trzy włoskie obrazy dewocyjne w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego*, „Opuscula Musealia” 10, 2000 (*Zeszyty Naukowe UJ MCCXLIII*), s. 188–189.

z Domenikiem Beccafumim, którego słusznie zalicza się wraz z Pontormem i Rossem do wielkiej trójcy wczesnych manierystów tokańskich.

Konsekwencją przyjęcia takiej ograniczonej dwubiegunowej perspektywy stało się uznanie freskowej dekoracji w Poggio a Caiano (od ok. 1519) za izolowany na gruncie tokańskim import rzymskiej techniki i skali dekoracji świeckiej (s. 67), chociaż już w r. 1520 w pobliskiej Sienie wspomniany Beccafumi ozdobił scenami o tematyce klasycznej sklepienie sali Palazzo Vanni, czytelnie nawiązując do schematów rafaelowskich w obu loggiach Farnesiny.

Mimo tych i innych jeszcze nielicznych zastrzeżeń trzeba wszakże podkreślić, że *After Raphael* jest książką przełomową, otwierającą nowe horyzonty badawcze, i wyrazić życzenie, aby jak najszybciej doczekała się polskiej edycji.

Marcin FABIAŃSKI

W odpowiedzi Ewie Łużynieckiej

W siódmym numerze „Wiadomości Konserwatorskich Województwa Krakowskiego” opublikowałem tekst poświęcony kościołowi Cystersów w Mogile¹. Punktem wyjścia moich rozważań były wyniki badań architektonicznych tejże świątyni,

przeprowadzonych wcześniej przez Ewę Łużyniecką². W ogólnych zarysach przyjąłem zaproponowane przez nią rozwarstwienie budowli, do którego zgłosiłem jednak kilka zastrzeżeń, ponadto starałem się sprecyzować datowanie poszczególnych faz wznoszenia kościoła. W tej sytuacji nie dziwi fakt, iż to właśnie Ewa Łużyniecka zareagowała na moją publikację, ogłaszając jej krytyczną recenzję. Należy się cieszyć, że zapomniany do niedawna klasztor staje się obecnie przedmiotem gorącej dyskusji, która prowadzi do lepszego poznania jego historii oraz dziejów artystycznych. Patrząc na swój tekst z kilkuletniej już perspektywy, świadom jestem jego usterek. Ich wytknięcie jest przywilejem recenzenta, jednak poziom merytoryczny wypowiedzi Ewy Łużynieckiej zmusza mnie do skomentowania przedstawionych przez nią zarzutów.

Na wstępie wypada zaznaczyć, iż recenzja została opublikowana w dwóch wersjach – pierwsza ukazała się piśmie „Architectus”³, druga zaś w „Kwartalniku Architektury i Urbanistyki”⁴. Komentarz do pierwszego tekstu, ze względu na jego osobliwą polszczyznę, pozostawiam językoznawcom. Pod względem

¹ M. Szyma, *Architektura kościoła cystersów w Mogile w XIII i XIV wieku. Fazy budowy i ich datowanie*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego” 7, 1997, s. 141–162.

² E. Łużyniecka, *Architektura średniowiecznych klasztorów cysterskich filiacji lubiąskiej*, Wrocław 1995, zwłaszcza s. 51–83, 153.

³ Taz, *Recenzja artykułu Marcina Szmy „Architektura kościoła cystersów w Mogile w XIII i XIV wieku. Fazy budowy i ich datowanie”*, „Architectus” 1–2 (3–4), 1998, s. 133–135.

⁴ Taz, *M. Szyma, Architektura kościoła cystersów w Mogile w XIII i XIV wieku. Fazy budowy i ich datowanie*, *Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego*, VII: 1997, s. 141–161, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 43, 1998, s. 269–271.