

Ważbiński, Zygmunt

Kopie : blaski i cienie upowszechnienia sztuki : uwagi na marginesie książki F. Haskella i N. Penny'ego

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 13 (186), 226-232

1989

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

least the end of the 19th century to the taste of earlier centuries. The eventual triumph of a taste for authentic Greek sculpture may well have occurred partly because in its unrestored state, it was not suitable for widespread reproduction and could not be easily used for decorative purposes.

Francis Haskell

KOPIE: BLASKI I CIENIE UPOWSZECHNIANIA SZTUKI

Uwagi na marginesie książki F. Haskell'a i N. Penny'ego

Wśród książek poświęconych tradycji w sztuce na uwagę zasługuje praca spółki autorskiej Francisa Haskell'a i Nicolasa Penny'ego: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500—1900*¹. Składa się ona z dysertacji, napisanej przez Francisa Haskell'a, najwybitniejszego historyka sztuki z angielskiego obszaru językowego, autora szeregu prac poświęconych dziejom kolekcjonerstwa nowożytnego², oraz z katalogu najbardziej znanych w epoce nowożytnej rzeźb antycznych, opracowanego przez młodego historyka sztuki Nicolasa Penny'ego.

Problem kopii interesuje badaczy sztuki już od dłuższego czasu³. Powstało w tym zakresie wiele prac mniej lub bardziej interesujących, dotyczących zarówno dziejów kopiowania, jak i znaczenia tego zjawiska. Badania te wyrosły z praktyki kolekcjonerskiej malarstwa nowożytnego⁴, jednakże swój rozkwit zawdzięczają osiemnastowiecznym archeologom sztuki antycznej⁵. Na podstawie wyników badań dziewiętnastowiecznych historycy mogli zrekonstruować brakujące ogniwa antycznej tradycji: najpierw w zakresie rzeźby, a następnie malarstwa⁶.

Archeolodzy i historycy sztuki antycznej interesowali się jednakże kopiami tylko w jednym aspekcie: identyfikacji prototypu. Ilość powtórzeń, zwłaszcza nowych, nie miała dla nich większego znaczenia. Kopie wykonane według dzieł antycznych w epoce nowożytnej nie interesowały w ujęciu kompleksowym ani historyków kolekcjonerstwa, ani też badaczy szkolnictwa artystycznego, które posługiwało się wzorcami w procesie nauczania⁷. Są to jednak, jak sądzę, dwa bardzo ciekawe przejawy funkcjonowania kopii. Tę istotną lukę w badaniach nad sztuką nowożytną starała się wypełnić książka Haskell'a i Penny'ego.

Punktem wyjścia dla rozważań Haskell'a jest znany zespół rzeźb antycznych z Cortile di Belvedere, który uformował się w pierwszej połowie XVI w. i stał się

¹ F. Haskell i N. Penny, *Taste and the antique. The Lure of Classical Sculpture 1500—1900*, New Heaven — London 1981, s. 376, il. 180 (wyd. wł. Torino 1984).

² F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, London 1963; tenże, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London 1976.

³ Por. *Copia*, [w:] *Enciclopedia Universale dell'Arte...*

⁴ Np. G. Mancini, *Considerazione sulla pittura*, ed. L. Salerno i A. Marucchi, Roma 1956, 1957.

⁵ J. Winckelmann, *Gedanken über Nachahmung der griechischen Werke*, Dresden 1755.

⁶ Por.: Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie Grecque: La Sculpture*, 4 vol., Paris 1935—1966; M. Robertson, *A History of Greek Art*, Cambridge 1975, 2 vol.

⁷ Por. N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940.

⁸ Por.: H. H. Brummer, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970.

⁹ Por.: G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi: Le Sculture*, Roma 1958—1961, 2 vol.; R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 4 vol., Roma 1902—1912.

modelem dla wszystkich późniejszych inicjatyw w tym zakresie⁸. W skład jego wchodziły takie rzeźby, jak: Apollo Belwederski, Laokoon, Venus Felix, Komodus, Kleopatra, Wenus wychodząca z kąpieli, Antinous i Torso. Ten wąski repertuar sławnych antyków został nieznacznie poszerzony w wieku następnym dzięki działalności kolekcjonerskiej trzech rodzin: Medyceuszów, Farnese i Borghese⁹. Do najbardziej liczących się rzeźb w tej grupie należały: Wenus Medycejska i Tańczący Faun (Florencja), Herkules i Flora Farnese (Neapol) oraz Gladiator Borghese (Paryż). Bardziej zasadnicze zmiany w owym repertuarze znanych rzeźb nastąpiły — a to dzięki odkryciom archeologicznym — w XVIII w. Świadczą o tym zbiory muzeów kapitolinińskiego, watykańskiego w Rzymie oraz Burbonów w Neapolu¹⁰.

Haskell zwrócił uwagę na ogromną dysproporcję istniejącą pomiędzy niewielką ilością antyków a rosnącą gwałtownie liczbą kolekcjonerów: liczba sławnych dzieł jeszcze około 1730 r. nie przekraczała liczby 30; stan ten uległ zmianie dopiero w drugiej połowie XVIII w. osiągając liczbę 90 pozycji¹¹. Sytuacja taka musiała spowodować masową produkcję kopii. Haskell śledzi narodziny tej praktyki w XVI w., jej rozkwit w XVII i jej kryzys — na skutek umasowienia i mechanizacji — w XVIII w. Marmurcwa kopia Laokooną Bandinello (1525) zapoczątkowała ten proces, który do perfekcji doprowadziła Francuska Akademia w Rzymie (około 1700), a zbanalizowali go rzeźbiarze i marszandzi rzymscy XVIII w.¹²

Obok tych kosztownych kopii w marmurze względnie w brązie naturalnej wielkości pojawiły się — na użytek szkół artystycznych oraz gabinetów starożytności — odlewy gipsowe. Być może, że początków tej nowej praktyki należy szukać właśnie w pomysłach Franciszka I, który pragnąc zbudować w Fontainebleau „drugi Rzym” (słowa Vasarięgo), polecił Primaticcio i Vignoli wykonanie odlewów kilkunastu najbardziej znanych rzeźb antycznych i nowożytnych. Te z kolei posłużyły odlewnikom francuskim do wykonania posągów w brązie¹³.

W XVII, a zwłaszcza XVIII w. wzrosła ilość tworzyw w jakich wykonywano kopie antyczne oraz nastąpiło ogromne zróżnicowanie skali tych powtórzeń: wykonywano je w najróżnorodniejszych wymiarach w marmurze, brązie, terrakocie, masie porcelanowej, kości słoniowej, ołowiu. Przyczynił się do tego rozwój nauk i szkolnictwa oraz turystyki.

Haskell pokazuje w sposób sugestywny, jak wzrastała masa owych przedmiotów. Pisze z uznaniem o pomysłowości ich producentów, kierujących się chęcią zysku. Ale dzięki temu procederowi — wielotysięcznym powtórzeniom — arcydzieła Rzymu, Florencji i Neapolu stały się powszechnie znane w nawet najbardziej odległych zakątkach Europy. Aby się o tym przekonać, wystarczy lektura opisów i inwentarzy

¹⁰ Por.: F. Boyer, *Le monde des Arts en Italie et en France de la Revolution et de l'Empire*, Torino 1970.

¹¹ Wykaz najbardziej popularnych rzeźb antycznych sporządzony przez Penny'ego liczy 95 pozycji.

¹² Por. cierpkie uwagi A. Moszyńskiego (*Dziennik podróży do Francji i Włoch 1784—1786*, przekł. i wstęp. B. Zboińska-Daszyńska, Kraków 1970, s. 417) na temat Giov. Volpato: „W tych wszystkich pracowniach nie tyle chodzi o postęć i zachowanie pięknych zabytków starożytności i malowideł, ile o zysk na handlu z cudzoziemcami...” Po wizycie w Akademii Florenckiej (s. 181) wołał ze zdumieniem: „...nie do wiary, ile oni robią kopii w roku, bądź posągów, bądź malowideł, Anglikom, Rosjanom, Niemcom, a przede wszystkim Wenus (Medycejskiej) i Madonny della Sedia, której rocznie wykonują dwadzieścia kopii...” Z powyższymi uwagami wiąże się także i ta refleksja (ibid., s. 313): „Obecnie nawet damy mogą mieć najpiękniejsze pomniki Rzymu na swoich toaletach i w buduarach, bo robi się je z mozaiki na branzoletach i tabakierkach, a nawet jako obrazy w rodzaju miniatur...”

¹³ Por. S. Pressouyre, *Les fontes de Primaticcio à Fontainebleau*, Bulletin Monumental, 1969, s. 223—239.

różnych rezydencji w Europie środkowej oraz podróże do Anglii czy Szwecji, gdzie liczne pałace z osiemnastowiecznym wystrojem pozostały w stanie nienaruszonym¹⁴.

Czy jednak to upowszechnienie arcydzieł greckich i rzymskich nie powodowało ich artystycznej degradacji? Wydaje się bowiem, że „odległość” pomiędzy oryginałem a kopią — w miarę przybliżania się do roku 1800 — ogromnie się powiększała. W kwestii tej Haskell nie wypowiedział się jednoznacznie. Interesował go, jako historyka i jako socjologa, mechanizm zaspokajania aspiracji kilkunastu pokoleń odbiorców sztuki, a nie jakość. Być może, że właśnie ta ostatnia była ceną, jaką sztuka musiała zapłacić za swe upowszechnienie

*

*

*

Haskell zwrócił także uwagę na zbiory polskie, w szczególności zaś na zbiór Stanisława Augusta Poniatowskiego¹⁵. Jest to w jego przekonaniu przykład dobrze ilustrujący sposób funkcjonowania kopii na tych obszarach Europy, gdzie brakowało dzieł oryginalnych. Autor ograniczył analizę tych zbiorów wyłącznie do marmurowych kopii znajdujących się w Pałacu na Wodzie w Łazienkach, które stanowią zaledwie fragment działalności kolekcjonerskiej ostatniego króla Obojga Narodów. Przekonuje nas o tym inwentarz zbiorów z 1795 r. sporządzony przez Bacciarellego oraz korespondencja Moszyńskiego i Bacciarellego z królem i z artystami¹⁶.

Wspomniany wyżej katalog królewskich zbiorów rzeźby wymienia tylko cztery dzieła antyczne¹⁷. Zasadniczy zbiór rzeźby składał się z kilkunastu marmurowych kopii naturalnej wielkości, wykonanych bądź to przez rzeźbiarzy rzymskich wywodzących się ze znanej pracowni Bartolomea Cavaceppiego¹⁸, jak Carlo Albacini, Giuseppe Angelini, Vincenzo Pacetti i Carlo Antonini, bądź z pracowni Antonia Canovy — jak Antonio d'Este¹⁹, bądź też kopii wykonanych przez rzeźbiarza nadwornego Stanisława Augusta — André Le Bruna²⁰. Drugą grupę, o wiele bardziej liczną, stanowiły odlewy rzeźb antycznych pochodzące z różnych pracowni rzeźbiarskich Rzymu — m.in. także i Cavaceppiego²¹.

¹⁴ Por.: H. Honour, *English Patrons and Italian Sculptors in the first Half of the Eighteenth Century*, The Connoisseur, 1958 (maj), s. 220—226; F. Haskell i N. Penny, op. cit., s. 85—88.

¹⁵ F. Haskell i N. Penny, op. cit., s. 88 (tamże wzmianka o Łańcucie).

¹⁶ *Catalogue des ouvrages en Marbre, Platre, terre cuite appartenant à S. M^{te} Le Roi*, 1795, AGAD, Arch. ks. J. Poniatowskiego i Tyszkiewicz, nr 220. Korespondencja Bacciarellego znajduje się w BN w Warszawie (III 3289), a Moszyńskiego w Bibl. Czart. (nr 782) w Krakowie. Por. też T. Mańkowski, *Rzeźby Stanisława Augusta*, Kraków 1948.

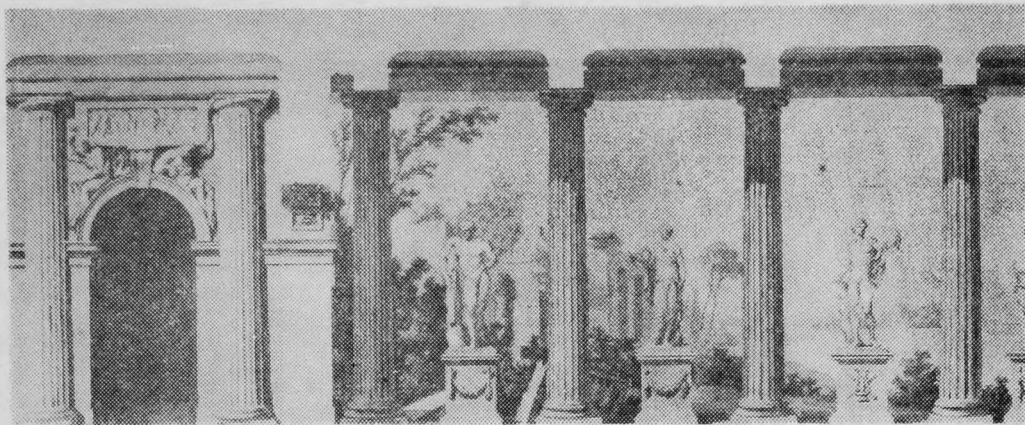
¹⁷ Ocalała jedynie *Wenus Anadyomene* w Białym Domku w Łazienkach; por.: K. Michałowski, *Rzeźba starożytna*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1955, s. 53, fig. 27 i 28.

¹⁸ Por. S. Howard, *Bartolomeo Cavaceppi. Eighteenth Century restorer*, Garland Publishing, New York i London 1982. Por. jego ocenę przez A. Moszyńskiego (op. cit., s. 417: „Cavaceppi to inny handlarz odnawianymi zabytkami, niezły rzeźbiarz, który rzeźbi i naśladowuje znośnie w białym marmurze posągi — przede wszystkim Centaury Furietti i kilka dobrych głów filozofów, lecz ceny za wszystko są wygórowane...”)

¹⁹ Rzeźbiarza tego polecił Canova, kiedy zwrócił się do niego Bacciarelli z prośbą o wykonanie kopii w liście z 29 VIII 1789; BN, III 3289.

²⁰ André Le Brun był stypendystą Stanisława Augusta we Włoszech w latach 1775—1779. Pochodząca z tych lat grupa (11) listów pisanych przez Le Bruna z Rzymu do Bacciarellego — bezcenne źródło informacji o środowisku artystycznym Rzymu oraz o wykonywanych dla dworu kopiach dzieł antycznych — zaginęła. Por. jedynie omówienie przez T. Mańkowskiego, op. cit., s. 55, przyp. 3.

²¹ T. Mańkowski, op. cit., s. 6 — informuje o istnieniu w korespondencji Bacciarellego spisu 45 odlewów rzeźb antycznych nadesłanych przez pracownię



I. J. Chr. Kamsetzer, Projekt urządzenia Galerii rzeźb w Wielkiej Oranżerii w Łazienkach. 1788 (I), Gab. Rycin, BUW, Warszawa (Fot.: W. Górski)

Kluczem dla zrozumienia struktury pierwszej grupy dzieł jest niewątpliwie projekt A. Moszyńskiego i J. B. Kamsetzera z 1778 r.²², przedstawiający wystrój Wielkiej Oranżerii, na który składały się kopie najbardziej znanych rzeźb antycznych: *Herkulesa* i *Flory* ze zbiorów Farnese, *Apolla* i *Laokoona* z Cortile di Belvedere, *Meleagra* i *Amazonki* ze zbiorów watykańskich oraz *Hermesa* ze zbiorów Ludovisich. Projekt ten, na który złożyły się zapewne sugestie Le Bruna, Moszyńskiego²³ oraz Bacciarellego (który powrócił z rocznej podróży po Europie)²⁴, stanowić miał najbardziej prestiżowy element królewskiego muzeum rzeźby, na temat którego dyskutowano jeszcze około r. 1790²⁵. W skład tej galerii rzeźby starożytnej miały wejść posągi wykonane już wcześniej (*Antinoos* ze zbiorów watykańskich wykonany przez Carla Antoniniego, *Flora Farnese* — rzeźbiona przez Carla Albacciniego)²⁶ oraz posągi zamówione przez Bacciarellego w 1788 r. (*Herkules Farnese* — Giuseppe Angeliniego, *Amazonka* i *Meleager* ze zbiorów watykańskich — Vincenzo Pacettiego oraz *Apollo Belwederski* — Antonia d'Este)²⁷. Jednakże projekt ten, pomimo że wykonano większość rzeźb dla niego, nie został zrealizowany²⁸.

Cavaceppiego (zaginęła). Na temat wysokiej oceny odlewów warszawskich przez pruskiego urzędnika von Reiswita z 1797 r. zob. Staats-Archiv., Berlin R IX, 28, 18, Lit. H: Acta betreffs die Ausmittel. des Priv. Eigenth. des Königs Stanislaus Augustus).

²² Gabinet Rycin, BUW; por.: M. Kwiatkowski, *Stanisław August — król — architekt*, Wrocław—Warszawa—Gdańsk 1983, s. 208, il. 277.

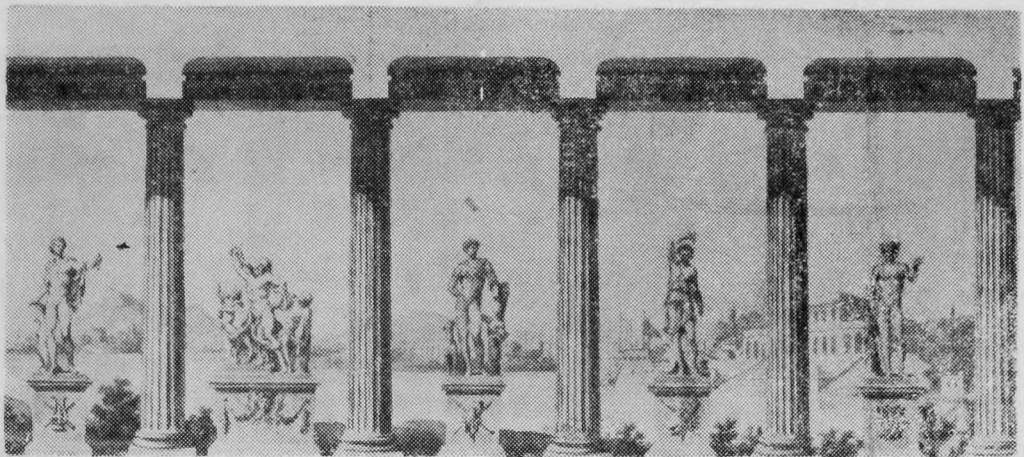
²³ Uwagi swoje na ten temat wypowiedział Moszyński w listach do króla pisanych w czasie podróży z Włoch, Bibl. Czart. nr 782. Por.: T. Mańkowski, *Kolekcjonerstwo Stanisława Augusta w świetle korespondencji z Augustem Moszyńskim*, [w:] *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, Warszawa 1976, s. 21—63.

²⁴ Bacciarelli w czasie swej podróży po Europie (trwającej niemal rok) odwiedził Włochy, Austrię, Saksonię i Prusy. Por.: A. Chyczewska, *Marcello Bacciarelli*, Warszawa 1970. Znaczenie tej podróży, na której program złożyły się doświadczenia Kamsetzera, Le Bruna, a przede wszystkim Moszyńskiego, było doniosłe dla dalszej działalności kolekcjonerskiej Stanisława Augusta.

²⁵ Por. list Bacciarellego do Stanisława Augusta z 3 VIII 1793, AGAD, Korespondencja Stanisława Augusta, 5a. Por. także M. Kwiatkowski, op. cit., s. 213.

²⁶ Obydwie rzeźby cytowane są w *Catalogue de marbres...*, 1795. (Omyłkowo przypisano rzeźbę Carla Antoniniego Pierre Antoniniemu). *Flora Farnese* (marmur 172 cm) znajduje się obecnie w Pomarańczarni w Łazienkach.

²⁷ Rzeźby Angeliniego i d'Este (ta ostatnia sygnowana: Antonius d'Este Venetus Fecit Romae 1790) znajdują się od 1793 r. w Sali Balowej w Łazienkach; są cytowane w ww. *Catalogue* z 1795 r. Brak natomiast jakiegokolwiek wzmianki o rzeźbie Pacettiego przedstawiającej Meleagra, na temat której czyni aluzję list rzymskiego rzeźbiarza do Bacciarellego z 13 IX 1788 (BN, III 3289, s. 123).



2. J. Chr. Kamsetzer, Projekt urządzenia Gallerii rzeźb w Wielkiej Oranżerii w Łazienkach. 1788 (I), Gab. Rycin, BUW, Warszawa (Fot.: W. Górski)

Ideą przewodnią dla ustanowienia okazałego zbioru odlewów gipsowych na zamku królewskim był projekt utworzenia Akademii Sztuk Pięknych²⁹. Wspomniany wyżej katalog Bacciarellego wymienia oprócz kilkudziesięciu pełnych figur i grup (*Apollo* i *Laokoon* z Cortile di Belvedere, *Antinoos* ze zbiorów watykańskich, *Gladiator walczący* ze zbiorów Borghese, *Wenus Medycejska* z Trybuny we Florencji, *Flora Farnese* itp.)³⁰, niezliczoną ilość odlewów fragmentów (głowy, torsy, ręce, nogi, dłonie, maski) najbardziej znanych rzeźb antycznych, o których była wyżej mowa³¹. O projekcie utworzenia takiego zbioru wspomina już szkic programowy Bacciarellego z 1767 r. dla projektowanej przez króla Akademii Sztuk Pięknych³² oraz propozycje innych autorów na podobny temat: Augusta Sułkowskiego (1773) projekt utworzenia zbiorów przez Komisję Edukacji Narodowej³³ i Michała Wandalina Mniszcha (1775) projekt utworzenia *Musaeum Polonicum*³⁴.

²⁸ Rzeźby te zostały ustawione w Sali Balowej Łazienek; por. przyp. 27 oraz M. Kwiatkowski, op. cit., s. 201, przyp. 27.

²⁹ Por. W. Tatariewicz, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta*, [w:] *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura i rzeźba*, Warszawa 1966, s. 465—476. T. Mańkowski, op. cit., s. 21—22. K. Bartnicka, *Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII i XIX w. 1764—1831*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971, s. 19—35. Z. Waźbiński, *L'Academie Royale de Peinture et de Sculpture à Varsovie à l'epoque de Stanislas Auguste Poniatowski (1764—1795): projets et realisations*, [w:] *Stichting Leids Kunsthistorisch Jaarboek* (w druku).

³⁰ Spośród 16 odlewów rzeźb antycznych warto jeszcze wspomnieć *Centaury Furietti* z Kapitolu restaurowane przez Cavaceppiego (i przez niego zapewne zostały wykonane odlewy), *Tors Belwederski*, *Pijanego Fauna* znaleziono w Herkulanum, grupę *Herkulesa* i *Anteusza* z dziedzińca pałacu Pittich oraz *Zapaśników* z florenckiej Trybuny (*Catalogue...*).

³¹ *Catalogue...* z 1795 r. wymienia m.in.: „Bras d'hommes — 14; Bras de Femme — 6; Mains d'hommes — 27; Mains de femmes — 16; jambes antiques et modernes — 21; Pieds d'hommes — 29; Pieds de femmes — 13; Animaux — 20; Ornaments — 48.

³² M. Bacciarelli, *Projet pour l'Etablissement d'une Academie des Beaux Arts à Varsovie presenté au Roi Stanislas Auguste*, BN, nr 3774; „Et comme V. M. est intentionné de faire venir des platres tirés d'après l'antique, ceci seroit d'un grand secours pour les etudiants et meme pour les Professeurs”.

³³ A. Sułkowski, *Projet qui devoit etre executé par le Commision d'Education — przedłożony na posiedzeniu KEN 26 XI 1773 r. par. 13*: „[etablir à Rome] une ecole d'architecture, Peinture et Sculpture avec les devoirs d'envoyer toutes les bonnes copies en Pologne”. Por.: K. M. Morawski, *August Sułkowski a Komisja Edukacyjna*, *Kwartalnik Historyczny*, 25, 1911, s. 75—79.

³⁴ M. W. Mniszech, *Myśli względem założenia Musaeum Polonicum*, *Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*, 11, 1775, s. 211—226.

Na zamku warszawskim — i w apartamentach królewskich, i w ateliers Bacciarellego i Le Bruna — znajdowały się także zredukowane kopie rzeźb antycznych — wykonane w marmurze, brązie, ołowiu, gipsie, masie porcelanowej; powtarzały one w różnej skali tematy, o których była mowa wyżej³⁵. Oprócz rzymskich brązów (*Francesco Righetti, Herkules Farnese, 1784*) warto wspomnieć tutaj serię 10 bisquittes'ów Giovanniego Volpato, do których Stanisław August był bardzo przywiązany: zabrał je ze sobą, gdy po detronizacji udawał się do swego luksusowego więzienia w Pałacu Marmurowym w Petersburgu³⁶.

O znaczeniu, jakie posiadał królewski zbiór rzeźby, świadczy m.in. zdanie, jakie wypowiedział Mniszech w swym projekcie *Musaeum Polonicum*: „...znaczniejszych statuy wyobrażenia choć gipsowe za wizerunek równie służyć mogą, zachęca równie y wydoskonalą sztuk wyzwolonych poznanie...”³⁷.

Ten bardzo ogólny przegląd zawartości zbiorów królewskich potwierdza tezę wysuniętą przez Haskella: składał się on z niewielkiej liczby arcydzieł sztuki antycznej prezentowanych w najróżniejszej skali i tworzywie.



Oto kilka uwag natury ogólnej, do jakich skłania książka Haskella i Penny'ego. Mam na myśli wzrost zainteresowania dla problematyki kopii.

Jednym z głównych powodów, który usposabia nas życzliwie do kopii, jest nostalgia za dobrą i solidną sztuką — i to w sensie materiału, jak i technologii. Zmęczenie tandetą artystyczną i beztroską technologiczną — zjawiskami, które cechowały sztukę XX w. — a w szczególności jej ostatnią fazę — znajduje niejako rekompensatę w obcowaniu z tradycją.

To jest jeden aspekt tej kwestii — psychologiczny. Jest wreszcie i inny jeszcze — historyczny. Dziś wiemy, że dzieło sztuki żyje tak długo, jak długo istnieje jego substancja materialna. Ta zaś obumiera. I temu procesowi możemy zaradzić tylko w jeden sposób: produkując kopie. Aby dzieło mogło przetrwać, musi być stale odnawiane — stwarzane na nowo. I im wyższa będzie ranga tego zabiegu, jego jakość — tym bliżej będziemy pożądanego celu.

Pamiętajmy o tym, że arcydzieła rzeźby greckiej oraz malarstwa helleńskiego

³⁵ Por. inwentarz topograficzny zbiorów z ok. 1782: *Notte des figures, groupes et Vases de marbre de bronze et de discut appartenant à S. Mste, Archiwum Popielów*, nr 231, c. 330—332, AGAD. *Specifications des tableaux, et d'autres Effets [...] qui se trouvent dans en haut chez Monsieur Bacciarelli faite le 20 juin 1809, Archiwum Poniatowskiego i Tyszkiewicza*, nr 205, AGAD.

³⁶ Por. listy Stanisława Augusta Poniatowskiego do Bacciarellego pisane z Grodna: 13 IX, 26 IX, 30 IX, 11 X 1796 r., BN III. 3291. W korespondencji Bacciarellego w BN (III 3289, c. 521) znajduje się *Nota di pezzi di porcellana in Biscuit, che si fabricano da Gio. Volpato a Roma*. Na temat innego niezrealizowanego (?) zamówienia królewskiego por. list Volpato do Bacciarellego z 9 I 1790 r. (*ibid.*, s. 223). W roku 1786 odwiedził Volpato August Moszyński: „Byłem u Volpata — pisze Moszyński w swym *Dzienniku* (s. 417) — dobrego rytownika. Za przykładem Piranesiego też został rytownikiem, i stał się znawcą starożytności. Odnawia posągi, dobiera im głowy, ramiona i nogi, albo też dorabia nowe do korpusów i ciał, które ongiś nosiły całkiem inne. Prócz tego ma dobry warsztat rycin barwnych, tak dobrych jak i złych, oraz miniatur; wreszcie warsztat porcelany nie polerowanej, w której usiłuje naśladować w zmniejszeniu wazy i figury starożytne. Wątpię czy mu to się uda, bo nawet jeśli przypuścimy, że figura będzie dobrze wymodelowana, straci ona piękne kształty przy wypalaniu, które powoduje chudość, a nawet wypacza i wykrzywia. W tych wszystkich pracowniach nie chodzi o postęp i zachowanie pięknych zabytków starożytności i malowideł, ile o zysk na handlu z cudzoziemcami...”

³⁷ M. W. Mniszech, *op. cit.*, s. 211—226.

przebrwały nie tyle dzięki entuzjastycznym opisom różnych autorów antycznych⁸⁸, ile dzięki kopiom wykonanym przez marmurzystów rzymskich oraz dzięki reprodukcjom wielkich malowideł ściennych, wykonanych przez ateńskich rzemieślników na skromnych wyrobach ceramicznych.

Być może, nagromadzone przez cztery stulecia kopie dawnych kopii (od XVI do XX w.) będą mogły, w razie zagłady naszej cywilizacji, świadczyć o naszych aspiracjach i naszej czci dla tradycji.

Książka Haskella, napisana, jak większość jego dzieł, w sposób mądry i błyskotliwy zarazem, dostarcza nie tylko bogatej wiedzy o sztuce dawnej, ale wprawia w zadumę nad sztuką współczesną i nad jej przyszłością. I z tego powodu zasługuje na szczególną uwagę. I to nie tylko historyków sztuki.

Zygmunt Ważbiński

⁸⁸ Dzieła te znane są dzięki opisom pozostawionym przez Pliniusza Starszego, Filostratesa i innych.