

JANUSZ ANDRZEJ OSTROWSKI

INTERPRETACJA MAŁOWIDEŁ ŚCIENNYCH Z BOSCOREALE
W ŚWIELE NAJNOWSZYCH BADAŃ

Bosccoreale — współczesna miejscowość położona w odległości 2 km od ruin starożytnych Pompejów, na przełomie XIX i XX w. stała się widownią dwóch niezwykle cennych odkryć, które na stałe wprowadziły ją na łamy naukowej literatury archeologicznej.

Pierwszy raz zyskała rozgłos w 1895 r., kiedy to w ruinach rzymskiej *villa rustica* (zw. willą Pisanelli) wzniesionej na początku I w. p.n.e. odkryto zespół 109 srebrnych naczyń pochodzących z I w. p.n.e. — I w. n.e. Ten tzw. skarb z Bosccoreale, zakupiony przez barona Rotszylda za sumę 500 tys. franków i następnie ofiarowany Luwrowi, jest jednym z najliczniejszych, a zarazem jednym z najwyższych pod względem jakości zespołów toreutyki hellenistyczno-rzymskiej.

W 5 lat później, w tej samej miejscowości, na gruntach należących do braci Canessa, natrafiono na ruiny innej willi, w której również odnaleziono zabytki najwyższej klasy, tym razem związane z inną dziedziną sztuki — z malarstwem.

Sama willa, będąca architektonicznym odbiciem literackich wizji i opisów rezydencji wiejskich, tak licznie spotykanych w dziełach autorów I. w. p.n.e., m. in. Cyserona, Horacego, Wergiliusza, Tibullusa, spełnia zarazem warunki, jakie tego typu budowlom stawiali ówcześni architekci, a które znamy z nieco późniejszego traktatu Witruwiusza (VI, 4-6). Wille te, łączące pod jednym dachem część mieszkalną i gospodarczą, były przeznaczone dla zamożnych Rzymian, pragnących na wsi odpocząć po trudach życia miejskiego. Omawiana willa tradycyjnie zwana jest willą Publiusza Fanniusza Synistora. Imię to spotykamy w jej ruinach dwukrotnie — raz jako *grafitto* ścienne, raz jako inskrypcję na brązowym naczyniu. Jednakże w willi odkryto również brązową pieczęć, przechowywaną w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, na której widnieje napis: L(ucius) HER(ennius) FLO(rus), być może wymieniający właściciela budynku zamieszkującego willę w chwili zagłady Pompejów w 79 r. n.e. Budowniczym willi był niejaki Marius. Imię to, opatrzone przydomkiem *Structor*, podaje inna inskrypcja znaleziona w willi. Zgodnie z obowiązującymi podówczas zasadami, twórca budynku zgrupował ponad 30 pomieszczeń mieszkalnych i gospodarczych wokół wielkiego perystylu ozdobionego korynckimi

kolumnami ustawionymi w kwadrat. Za perystylem, mniej więcej na osi budowli znajduje się *triclinium* o wymiarach 8,3 x 7,5 m i wysokości ścian 3,8 m. Podobnie jak i we wcześniejszej pompejańskiej Willi Misteriów, pełniło ono także funkcję sali recepcyjnej i podobnie jak w Pompejach, ozdobione zostało megalograficznym fryzem figuralnym wykonanym najprawdopodobniej ok. 40 r. p.n.e. Warto w tym miejscu przypomnieć, że fryz z Willi Misteriów datowany jest na 60 r. p. n. e. (jakkolwiek data ta bywa często kwestionowana) i stanowi najwcześniejszy znany przykład dekoracji figuralnej zdobiącej wnętrze mieszkalne. W innych pomieszczeniach willi Fanniusza Synistora, podobnie jak i w Willi Misteriów, dekoracja malarska ogranicza się do typowych dla I fazy II stylu malarstwa pompejańskiego wyobrażeń architektury rozdzielonych prześwitami i wieloplanowymi pejzażami.

Odkryta w 1900 r. willa Fanniusza Synistora, w rok później doczekała się swej pierwszej monografii¹. Zamieszczone w tej publikacji opisy i ilustracje stały się jedyną dokumentacją całości, gdyż rabunkowe wykopiska prowadzone przez laików zostały już wtedy właściwie zakończone, a ponadto w dwa lata po ukazaniu się dzieła zespół malowideł uległ rozproszeniu. Kilka z nich właściciele ofiarowali rządowi włoskiemu i przekazali do neapolitańskiego Museo Nazionale, większość zaś (oraz odkryte w willi mozaiki) wystawiono na sprzedaż na aukcji, która odbyła się w Paryżu w dniu 8 czerwca 1903 r. Katalog, pióra Artura Sambon², wylicza 48 fragmentów malowideł pochodzących z różnych pomieszczeń willi, które zostały zakupione przez nowojorskie Metropolitan Museum, paryski Luwr, kolekcjonera Raoula Warocque (obecnie w Musée de Mariemont w Brukseli) oraz muzea w Brukseli, Amsterdamie, Amiens i Bayonne.

Interesujący nas zespół malowideł figuralnych zdobiących ściany *triclinium* zachował się w 11 fragmentach³ (6 w Nowym Jorku, 3 w Neapolu, 1 w Paryżu, 1 w Amsterdamie). Niestety, nie stanowią one całości fryzu obiegającego wokół całe pomieszczenie, w którym panowała typowa dla malarstwa pompejańskiego trójdzielnosc — zarówno w pionie (gładki cokół, główne pole i zwieńczenie), jak i poziomie (trzy kwatery poprzedzielane malowanymi kolumnami korynckimi). Malowidła figuralne umieszczone między kolumnami są niewątpliwie reminiscencją greckich portyków i hal kolumnowych, których ściany zdobiono freskami (np. Stoa Poikile w Atenach, Lesche w Delfach).

Centralnym punktem kompozycji było *panneau* umieszczone pośrodku ściany północnej, na wprost głównego wejścia. Przedstawiało ono, częściowo tylko zachowaną, stojącą Afrodytę trzymającą na ręce małego Erosa (Andreae, Abb. 63; Neapol, wym. 188 x 190 cm). W tle, po prawej stronie bogini, artysta umieścił mały tolos wzniesiony na niewysokiej skale, przed którym dwa amorki łowią ryby, a między nimi widnieje uskrzydłona Psyche. Po lewej stronie Afrodyty znajduje się fragment

¹ F. Barnabei, *La villa Pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale*, Roma 1901.

² A. Sambon, *Les fresques de Boscoreale*, Les Artes 2, 1903.

³ Najlepsze pod względem technicznym ilustracje oraz rekonstrukcję całego *triclinium* zamieszcza Bernard Andreae, *Rekonstruktion des Grossen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale*, [w:] *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen 1975, s. 71-83. W opisie malowideł powołuję się na poszczególne ilustracje z tej publikacji (cyt. Andreae, Abb...).

świątyni i należące do niej dwie kolumny, przed którymi stoi postać z rogiem obfitości (Fortuna ?) i druga postać trzymająca w ręce berło lub laskę zakończoną małym globusem (najprawdopodobniej Urania, matka Hymenajosa — opiekunka małżeństwa). Niezachowane boczne kwatery ściany północnej, znane tylko z publikacji Barnabei, przedstawiały Ariadnę z Dionizosem (z lewej) i Trzy Gracie (z prawej strony). Ponad tymi kwaterami ściany głównej biegł fryz tryglifowo-metopowy, a nad nim realistycznie przedstawiony portyk — trójskrzydłowy nad centralnym *panneau* i dwuskrzydłowe nad bocznymi. Portyki te, pośrodku swej długości posiadały rodzaj małej kapliczki edikuli, z otwartymi drzwiami. W edikulach tych znajdowały się kompozycje figuralne małych rozmiarów. Ponad Afrodytą widniała postać siedzącej półnagiej kobiety, ponad Ariadną i Dionizosem stojąca młoda kobieta z włócznią i siedząca obok niej postać, ponad Gracjami dwie postacie: klęcząca i stojąca przed ołtarzem. Te dwa boczne malowidła górnej partii zachowały się w Nowym Jorku (Andreae, Abb. 64; wym. 35 x 35 cm. Andreae, Abb. 65; wym. 43 x 42 cm), fragment części centralnej natomiast, wraz z wyobrażeniem portyku przechowywany jest w Neapolu (Andreae, Abb. 62; wym. 94 x 320 cm).

Prawą, wschodnią ścianę *triclinium* zajmowały trzy kwatery (zachowane w Nowym Jorku). Pośrodku widniało wyobrażenie młodego, prawie nagiego mężczyzny siedzącego na tronie i trzymającego w ręku złożoną laskę lub berło. Przy nim, na innym krześle spoczywa kobieta ubrana w niebieskawy chiton i narzucony nań biały płaszcz, którego skraj zarzucony jest na głowę. Prawą ręką podpira podbródek, lewą ozdobioną pierścieniami, opiera o poręcz tronu (Andreae, Abb. 68; wym. 175 x 190 cm). W lewym *panneau* przedstawia stojącą młodą kobietę, ubraną w długi biały chiton i nałożoną nań ciemną szatę. W nagich rękach ozdobionych bransoletkami trzyma owalną tarczę z wizerunkiem nagiego mężczyzny (Andreae, Abb. 69; wym. 178 x 102 cm). W lewym *panneau* artysta przedstawił kobietę siedzącą na ozdobnym krześle, odzianą w purpurowy chiton i biały płaszcz, dzierżącą w rękach złotą *kitharę*. Na rękach bransolety, w uszach kolczyki, we włosach złota przepaska. Za krzesłem stoi mała dziewczynka odziana w purpurowy chiton, również nosząca kolczyki i przepaskę (Andreae, Abb. 67; wym. 178 x 187 cm).

Z dekoracji malarskiej lewej, zachodniej ściany zachowały się w Neapolu tylko dwie kwatery przedzielone malowaną kolumną (Andreae, Abb. 70, 71; wym. całości 201 x 324 cm). Środkowa przedstawia dwie postacie siedzące na skałach. Osoba siedząca wyżej, w głębi, odziana jest w niebieskawoszary chiton z długimi rękawami i jasnopurpurowy płaszcz, na głowie ma czapkę przepasaną wstęgą. W rękach trzyma włócznię. Obok niej stoi okrągła złocista tarcza, bogato zdobiona. W dole, na pierwszym planie siedzi kobieta w ciemnym chitonie i jasnym himationie. Głowę, podpartą prawą ręką i przykrytą czerwoną chustą, zwraca w kierunku osoby siedzącej w głębi. W lewej kwaterze artysta przedstawił stojącego brodatego starca, wspartego na sękatym kiju, ubranego w purpurowy płaszcz odsłaniający prawą rękę i część torsu. Na nogach sznurowane buty, na palcu lewej ręki srebrny pierścień z wprawionym karneolem. Brakuje prawej kwatery stanowiącej *pendant* dla grającej na *kitharze*. Kwatera ta prawdopodobnie uległa zniszczeniu w czasie trzęsienia ziemi w 63 r. n. e. Znajdowały się w niej małe boczne drzwi prowadzące do dalszych pomieszczeń,

podobnie jak miało to miejsce w kwaterze z wizerunkami kobiety z tarczą. Na południowym skraju zachodniej ściany natomiast, tuż przy postaci starca namalowano fałszywe drzwi. Ściana południowa posiadająca pośrodku główne drzwi, a po ich bokach otwory okienne (tak że tworzył się typowy *oecus*), dekorowana była od zewnątrz postaciami uskrzydlonych demonów — męskiego (Andreae 60. Paryż, wym. 126 x 70 cm) i żeńskiego (Andreae, Abb. 61; Amsterdam, wym. 102,5 x 39,5 cm). Demony te posiadały uszy zbliżone kształtem do uszu faunów, co sugeruje ich związek z przedstawieniami bachicznymi. W rękach dzierżyły patery. Z dekoracji ściany zewnętrznej zachowała się również malowana kolumna (Andreae, Abb. 66; Nowy Jork wym. 175 x 42,5 cm).

Ponad kwaterami ścian bocznych biegł również fryz tryglifowo-metopowy oraz wyobrażenie portyków identycznie rozplanowanych, jak nad ścianą główną, lecz o edikulach pozbawionych dekoracji⁴.

Niezwykle charakterystyczne jest zróżnicowanie kolorystyczne ścian. Kwatery ścian bocznych posiadają niemal identyczne jednolite czerwone tło, podczas gdy boczne *panneau* ściany głównej utrzymane były w tonacji niebieskawej, a centralne w brązowożółtawej. Cokół był brązowy, tryglify i metopy wypełnione rozetami — złote. Ponadto istnieje dość znaczne zróżnicowanie karnacji ciała poszczególnych osób — od ciemnej skóry stojącego starca, po jasną twarz kobiety grającej na *kitharze*.

Od momentu odnalezienia zespołu malowideł aż do chwili obecnej trwa dyskusja na temat znaczenia poszczególnych postaci i właściwej interpretacji całości. Sprawa jest stosunkowo prosta w odniesieniu do ściany głównej. Afrodyta z Erosem, Ariadna z Dionizosem i Trzy Gracje są niewątpliwie symbolami miłości, szczęścia małżeńskiego oraz wdzięku i czaru. Z takim rozwiązaniem zgadzają się wszyscy badacze. Dodatkowym argumentem przemawiającym za słusznością tej interpretacji są wspomniane postacie amorków, Psyche, Fortuny i Uranii, umieszczone po bokach Wenus. Rozszyfrowanie znaczenia postaci występujących na ścianach bocznych nastrocza natomiast wiele trudności i budzi znaczne kontrowersje. Istnieje kilka zasadniczych teorii (w ramach których wydzielić można dodatkowe warianty) wysuwanych przez poszczególnych uczonych, jednakże każda z tych teorii ma swoje słabe punkty, które łatwo zbijane są przez przeciwników.

Najstarszą hipotezę wysuniętą przez F. Barnabei jest interpretacja malowideł jako alegorii triumfu miłości. Jego zdaniem para umieszczona w centralnej kwaterze ściany zachodniej jest wizerunkiem młodego małżeństwa, którego szczęściu przypatruje się stary mentor — pedagog. Barnabei nie podaje żadnych bliższych wyjaśnień swej motywacji. Główne *panneau* ściany wschodniej zajmuje przedstawienie Heraklesa i Jole, obok których siedzi poetka miłości Safona i jej przyjaciółka lub uczennica. Dziewczyna odnosi tarczę Marsa jako dowód, że siła musi ustąpić przed miłością. Barnabei uważał, że trzy malowidła zdobiące ścianę główną stanowią klucz do rozwiązania całości.

Z podobnego założenia wyszedł A. Sambon, który jednak sprzeciwił się wnioskowi Barnabei. W przedstawionych postaciach dopatrzył się portretów właściciela willi i

⁴ Edikule na ścianach bocznych występują tylko w rekonstrukcji B. Andreae.

członków jego rodziny, tworząc w ten sposób nową teorię, która znalazła wielu zwolenników. W okresie międzywojennym rzecznikami tej teorii był E. Pfuhl⁵ i E. Strong⁶.

Z całkowicie diametralną koncepcją wystąpił w latach dwudziestych F. Studniczka⁷. Po przeanalizowaniu elementów stroju i uzbrojenia, a następnie po porównaniu malowideł z Boscoreale z portretami władców hellenistycznych na monetach, uznał, że na ścianach willi artysta przedstawił członków rodu Antygonidów. W nakryciu głowy osoby siedzącej na skale Studniczka dopatrzył się typowej *kausii* macedońskiej, a zważywszy że jest ona przepasana wstęgą — diademem, uznał, że jest to *kausia diadematoforos* — a więc przybranie głowy noszone przez królów macedońskich. Tarcza spoczywająca u nóg tej postaci ma dekorację typową dla wyrobów macedońskich, a co więcej, autor sądzi, że wskazuje ona na przynależność przedstawionej osoby do doborowej formacji „argyraspidów” (żołnierzy o srebrnych tarczach). W wyniku swych rozważań Studniczka wysnuł wniosek, że pośrodku lewej ściany znajduje się wizerunek Antigonosa II Gonatasa (283-239 r. p. n. e.), u którego stóp siedzi jego matka Phila I. Była ona córką Antypatra, wdową po Kraterosie i pierwszą żoną Demetriosa I Poliorketesa (306-283 r. p. n. e.). Stojący starzec najprawdopodobniej jest filozofem Menedemosem ze szkoły elejsko-eretrejskiej. Wiemy, że Antigonos Gonatas był opiekunem filozofów, a na jego dworze przebywali m. in. cynik Bion, stoik Persaios, wspomniany Menedemos oraz poeci Aratos, Antagoras, Nikandros. Środek prawej ściany, zdaniem Studniczki, zajmuje wyobrażenie uheroizowanego Demetriosa Poliorketesa, przy którym siedzi nie jego żona Phila, lecz jej siostra Eurydika (córka Antypatra, żona Ptolemeusza I Sotera, z którym miała córkę Ptolemais, a która w przyszłości stać się miała trzecią żoną Demetriosa Poliorketesa). W postaci dziewczyny z tarczą Studniczka dopatrzył się wizerunku tejże właśnie Ptolemais, odnoszącej tarczę swego przyszłego męża. Kobieta grająca na kitharze oraz jej towarzysząca, są najprawdopodobniej heterami, którymi jak wiemy, Demetrios Poliorketes lubił się otaczać. Studniczka uważał ponadto, że w niezachowanym polu naprzeciw kobiety grającej na kitharze przedstawiona była Demo — ukochana Antigonosa Gonatasa.

Interpretacja Studniczki znalazła wielu zwolenników⁸ i przez długie lata była teorią wiodącą, obok mniej popularnych teorii Barnabei i Sambona. Efektowne zestawienie malowidła z macedońską rodziną królewską oraz próba doszukania się

⁵ E. Pfuhl, *MuZ*, II, 1923, s. 879.

⁶ E. Strong, *Art in Ancient Rome*, II, 1928.

⁷ F. Studniczka, *Imagines Illustrum*, JdI, 38-39, 1922-1923, s. 64-128.

⁸ Wśród zwolenników teorii Studniczki znaleźli się m. in.: Rostovtzeff, *Mystic Italy*, 1927; Rizzo, *La Pittura Ellenistico-Romana*, 1929; Beyen, *Die Pompejanische Wanddekoration von Zweiten bis zum Viertel Stil*, Haag 1938, s. 212; Schefold — wyrażający swe przekonanie we wszystkich swych pracach na temat malarstwa pompejańskiego. W literaturze polskiej brak jest zasadniczo opracowania tego zagadnienia. A. Sadurska (*Archeologia starożytnego Rzymu. Od Epoki Królów do końca Republiki*, Warszawa 1975, s. 214 i s. 280) podaje pierwsze zestawienie najważniejszych hipotez. Warto nadmienić, że T. Wałek-Czernecki, por. *Dzieje Greckie*, Warszawa 1934, ryc. 642 — Antigonos Gonatas i Sybilla. Król i królowa(?), najprawdopodobniej skłaniał się ku hipotezie Studniczki.

jego pierwowzoru w którymś z wielkich ośrodków hellenistycznych, stanowiło argument dla badaczy widzących w malowidłach pompejańskich wyłącznie kopie dzieł greckich.

W 1953 r. Phyllis Williams Lehmann opublikowała dużą rozprawę na temat malowideł z Boscoreale, która na nowo wywołała zaniepokojenie całym zespołem i stała się bodźcem do dalszej dyskusji na temat jego interpretacji⁹. Pani Lehmann zdecydowanie odrzuciła stwierdzenia swych poprzedników, a zwłaszcza Studniczki, dowodząc, że nie ma dostatecznej podstawy do identyfikacji przedstawionych postaci z wymienionymi przez Studniczkę osobami. Ponadto wydaje jej się niemożliwe, by na jednym malowidle przedstawić matkę jednego króla oraz szwagierkę i przyszłą żonę drugiego króla, a w drugiej kwaterze wizerunki heter. Phyllis Lehmann uważa, że wszystkie postacie namalowane w *triclinium*, względnie w „sali Afrodyty”, jak autorka nazywa to pomieszczenie, związane są z kultem Wenus i Adonisa. Stary mężczyzna w Neapolu to Kinyras — pierwszy król Cypru, który na wyspę wprowadził kult Afrodyty i z córką Myrrą spłodził Adonisa, późniejszego kochanka Afrodyty. Wenus i Adonis to para, która występuje w środkowej kwaterze wschodniej ściany, a stojąca dziewczyna dźwiga tarczę, na której ukazany jest cień Adonisa, jego eidolon, odbicie jego postaci, gdy wraca do życia. Kobieta grająca na kitharze śpiewa hymn o wskrzeszeniu Adonisa, czemu przysłuchuje się jej uczennica. Kobieta spoczywająca na niższej skale to Afrodyta oplakująca kochanka, a obok niej siedzi jej towarzyszka czy kapłanka w stroju rytualnym. Pani Lehmann nie wypowiada się jednoznacznie co do znaczenia tej postaci, lecz uważa, że w ten czy inny sposób jest ona związana z boginią. Stwierdza wbrew Studniczce, że postać ta nie nosi kausii, lecz rodzaj beretu opadającego na uszy. Z pomocą autorce pośpieszył E. Sjöqvist, który w swym artykule wyjaśnił tylko ten jeden (z wielu wątpliwych) punkt w argumentacji Ph. Lehmann¹⁰. Uważa on, że tego typu nakrycie głowy spotyka się na rzeźbach będących wizerunkami młodzieńców pełniących funkcję służebników w świątyni Afrodyty w Pafos i właśnie takiego „zniewieściałego, młodego służebnika” przedstawił malarz w *triclinium* willi w Boscoreale.

Obszerna monografia Lehmann spotkała się z ostrą krytyką ze strony Margarete Bieber¹¹. Doceniając olbrzymi trud, jaki Phyllis Lehmann włożyła w opracowanie i opublikowanie całego zespołu malowideł ze wszystkich pomieszczeń willi, M. Bieber z aprobatą przyjmuje odrzucenie przez autorkę „nonsensownej i pozbawionej wszelkiego gustu teorii Studniczki”, jednak stwierdza, że i hipoteza autorki jest nie do przyjęcia. Centralne *panneau* wschodniej ściany absolutnie nie może przedstawiać Adonisa, który zawsze wyobrażany był jako smukły, pełen wdzięku młodzieniec, podczas gdy malowidło ukazuje atletycznego mężczyznę o sztywnej i krępej budowie ciała. W całym pomieszczeniu brak jest scen lamentów, tak typowych dla kultu Adonisa, w ogóle brak jakiegokolwiek akcji typowej dla scen kultowych. Ponadto

⁹ Ph. Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge, Mass., 1953.

¹⁰ E. Sjöqvist, *A Cypriote Temple Attendant*, AJA 59, 1955, s. 46-47.

¹¹ M. Bieber, AJA 57, 1953, s. 237-240 (recenzja książki Ph. W. Lehmann).

Adonis zawsze przedstawiony był z oszczepem i z psem, których to elementów brak na malowidłach. Margarete Bieber powątpiewa również, czy stojąca młoda kobieta rzeczywiście trzyma tarczę, czy też jest to tylko tympanon, jednak w dalszych wywodach stwierdza, że rzeczywiście mamy do czynienia z wyobrażeniem tarczy z wymalowanym na niej godłem. M. Bieber zdecydowanie przychyliła się do dawnej teorii Sambona, Pfuhla i Eugenii Strong, uważając że na ścianach *triclinium* artysta zamieścił zbiorowy portret rodziny. Uważa ona, że wśród przedstawionych osób można wyróżnić 3 lub 4 generacje. Stary mężczyzna — głowa rodu, z pewnością miał swój odpowiednik w wizerunku starszej kobiety, w miejscu, gdzie mur został zniszczony. Byli to rodzice dwóch synów, którzy wraz z żonami zajmują centralne kwatery bocznych ścian. Mężczyzna na ścianie zachodniej przypuszczalnie powrócił z wojny prowadzonej w zimnym kraju, na co wskazuje jego ubiór: chiton z długimi rękawami, płaszcz i czapka, a siedząca u jego stóp żona spogląda nań z dumą. Drugi mężczyzna zginął na polu walki, dlatego siedzi na tronie nagi, uheroizowany. Wdowa po nim, z narzuconą na głowę szatą, spogląda z rozpaczą na ślubne pierścienie. Ich córka, patrząc patetycznie na rodziców, odnosi tarczę ojca do pokoju położonego za rzeczywistymi drzwiami, gdzie będzie ona złożona jako pamiątka rodzinna. Inna młoda kobieta, albo siostra obydwu braci, albo najstarsza córka jednego z nich, gra na *kitharze*, a za nią stoi jej córeczka przypominająca rysami matkę i nosząca podobną biżuterię. M. Bieber usiłuje nawet zidentyfikować autora malowideł, którym według niej miałby być Timomachos z Bizancjum, czynny w czasach Cezara, o którym Pliniusz (H. N., XXXV, 136) pisze, że namalował „portret szlachetnej rodziny”.

W tym samym roku, kiedy ukazało się dzieło Pani Lehmann i recenzja Margarete Bieber, A. Rumpf ogłosił nową próbę interpretacji malowideł, tworząc teorię, którą można nazwać historyczno-symboliczną¹². Po raz pierwszy padło w niej stwierdzenie, że niektóre z przedstawionych osób są personifikacjami prowincji. Rumpf uważa, że w centralnej kwaterze ściany wschodniej widnieje wyobrażenie mitologicznego króla Epiru — Neoptolemosa-Pyrrosa (syna Dejdameji i Achillesa ukrywającego się na Skyros jako kobieta imieniem Pyrre), siedzącego obok matki, na ścianie zachodniej natomiast ukazano historycznego króla Epiru — Pyrrusa siedzącego na skale, przed którym spoczywa personifikacja którejś z podbitych przez niego krain. W teorii tej, na co zwrócili uwagę późniejsi badacze, jest kilka nie wyjaśnionych punktów. Pyrrus zbyt krótko rządził Macedonią, a nawet został z niej wygnany, by go przedstawiano jako władcę w kausii. Brak jest sprecyzowania o jaką prowincję chodzi, podobnie jak trudna jest do ustalenia rola starca. Cytrzystka i jej towarzyszka to według Rumpfa siostry Dejdameji. Dziewczyna odnosi tarczę, a gdyby rzeczywiście przedstawiono Pyrrosa-Neoptolemosa przed wyruszeniem pod Troję, powinnyby tarczę przynosić.

W podobnym kierunku poszedł M. Robertson¹³. Uważa on, że starcem jest filozof Zenon z Kition, twórca szkoły stoickiej, przypatrujący się personifikacjom obydwu narodów: uzbrojonej Macedonii i siedzącej poniżej Persji. Jak wiemy, stoicy opowiadali się za usunięciem granic państwowych i różnic między narodami, a taki cel

¹² A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, [w:] *Handbuch der Archäologie*, t. 4, cz. 1, München 1953, s. 152

¹³ M. Robertson, *The Boscoreale Figure Paintings*, JRS 45, 1955, s. 58-67.

przyświecał też Aleksandrowi Wielkiemu. Zdaniem Robertsona wizerunek tego właśnie władcy widnieje na ścianie wschodniej. Przedstawione zostało słynne wesele w Suzie — Aleksander łączy się ze Statejrą córką Dariusza III doprowadzając do zbratania dwóch narodów i osobiście dając przykład wodzom i żołnierzom. Dziewczyna z tarczą i cytrzystka biorą udział w ceremonii zaślubin. Robertson zaatakował zwolenników teorii „portretowej“, a zwłaszcza Margarete Bieber. Zapytuje on m. in., gdzie jest mąż cytrzystki, a zarazem ojciec jej córeczki, skoro cytrzystka jest siostrą obydwu wojowników względnie córką jednego z nich?

W latach pięćdziesiątych odżyła również teoria wysunięta ongiś przez Barnabei. Twórcą nieco zmodyfikowanej tezy był O. Brendel, który również przeprowadził krytykę pracy Lehmann¹⁴. W swej recenzji daje wyraz przekonaniu, że malowidła w *triclinium* są rzeczywiście alegorią „triumfu miłości“, lecz w historyczno-mitologicznej wersji. Na ścianie zachodniej według autora widnieje portret Epikura, na skale siedzi Demetrios Poliorketes, a obok niego Leontion — słynna ateńska hetera, przyjaciółka Epikura. Na ścianie wschodniej znajduje się Safona wraz z uczennicą, Odyseusz i Penelopa oraz dziewczyna odnosząca tarczę herosa. Brendel sugerując się literą „E“ widniejącą na pierścieniu starca uznał, że jest to inicjał filozofa, podczas gdy Phyllis Lehmann sądziła, że jest to sygnatura artysty.

Margarete Bieber w 1956 r. jeszcze raz zabrała głos w sprawie malowideł z Boscoreale¹⁵. W swym artykule przeprowadza krytykę tezy Robertsona, przyznając mu rację tylko w jednym punkcie, a właściwie przyznając się do słuszności jego zarzutu. Być może cytrzystka jest żoną młodego wojownika, który wrócił z wojny i siedzi między stojącym ojcem i spoczywającą u jego stóp matką, a nie żoną, jak to podała w swej pierwszej recenzji. M. Bieber uważa też, że sprawa tarczy, którą wszyscy uważają za macedońską, nie jest aż tak oczywista. Tarcze etolskie i galijskie również przybierały ten kształt i dekorację. Tarcze tego typu mógł nosić każdy, kto zwyciężył Macedończyków, a więc przede wszystkim Rzymianie. Autorka kategorycznie zaprzecza zdaniu Robertsona, jakoby nagi mężczyzna był Aleksandrem, a siedząca przy nim kobieta Statejrą. Typ Aleksandra, znany choćby z tzw. sarkofagu Aleksandra czy mozaiki z Domu Fauna, jest zupełnie odmienny. Kobieta nie ma również stroju perskiego, a od czasów hellenistycznych artyści byli bardzo drobiazgowi w przedstawieniu obcych strojów. Kobieta w Neapolu, która zdaniem Robertsona ma być personifikacją Persji, również nie ma żadnego rysu perskiego, a jej nakrycie głowy to nie perska tiara, lecz chusta, taką jaką noszą starsze kobiety, piastunki, niańki, a która jest znana m. in. z rzeźby Myrona z Teb — tzw. *Stara pijaczka*. Jednocześnie wbrew Sjöqvistowi M. Bieber stwierdza, że mężczyzna z włócznią to wojownik, a nie sługa świątynny.

W 1958 r. Erika Simon opublikowała rozprawę, w której opowiada się zdecydowanie za „historyczną“ interpretacją malowideł¹⁶. Autorka uważa, że istotnie

¹⁴ O. Brendel, *AJPh*, 75, 1954, s. 406-410 (recenzja książki Ph. W. Lehmann).

¹⁵ M. Bieber, D. von Bothmer, *Notes on the Mural Paintings from Boscoreale*, *AJA* 60, 1956, s. 171-172, 283-284.

¹⁶ E. Simon, *Die Fürstenbilder von Boscoreale*, Baden-Baden 1958.

na ścianie zachodniej widnieje portret Menedemosa, stwierdzając także, że para siedząca na skale to Antigonos Gonatas w zaświatach przy swej matce Phila. Sądzi natomiast, że pośrodku ściany wschodniej uwieczniony został moment zaślubin Demetriosia Poliorketesa z Philą, w czasie którego muzykantki i poetki recytują poematy. Na tarczy trzymanej przez młodą kobietę widnieje wizerunek mającego się narodzić następcy tronu — Antigonosa Gonatasa. Jest to aluzja do rozpowszechnionego zwyczaju wróżenia z lustra, czyli katoptromancji. Z jednej więc strony mielibyśmy typową scenę nekyi — Antigonos wywołuje z Hadesu ducha swej matki, z drugiej scenę wróżebną. Podobnego zdania jest także Ingeborg Scheibler¹⁷. Erika Simon ponadto zwraca uwagę, że na pierścieniu starca nie ma wyrytej litery, lecz że jest to jedynie refleks światła, ukazany nie pośrodku kamienia, lecz na jego krawędzi, tak więc doszukiwanie się na pierścieniu inicjału Epikura bądź sygnatury artysty jest pozbawione wszelkich podstaw.

Teorię „alegoryczno-historyczną” reprezentowaną przez Robertsona głosi również T. B. L. Webster¹⁸. Uważa on, że stojącym starcem jest poeta Aratos z Soloi (zm. ok. 260 r. p.n.e.), przebywający na dworze Antigonosa Gonatasa, a para siedząca na skale to personifikacje Macedonii i Syrii. Całe malowidło jest symbolicznym wyobrażeniem wprowadzenia greckiej poezji i nauki do Syrii.

A. M. G. Little w swej rozprawie o kampanijskiej megalografii¹⁹ wraca do teorii głoszącej, że mamy do czynienia z alegorią triumfu miłości. Ogólną koncepcją jego rozprawy jest zależność losu ludzkiego od woli bogów, w tym wypadku od woli Wenus. Zgadza się on, że są tu przedstawieni zwykli śmiertelnicy, ale ich ustawienie sugeruje podział na ludzi szczęśliwych i nieszczęśliwych. Autor przytacza zdanie Greków, że patrząc na północ, po prawej (wschodniej) stronie jest strefa szczęśliwa, po lewej (zachodniej) nieszczęśliwa. Podobnie augurzy spoglądając na południe po lewej (wschodniej) stronie odczytywali znaki pomyślne, po prawej (zachodniej) niepomyślne. Idąc dalej tym tropem A. M. G. Little uważa, że skoro na północnej ścianie widnieje Wenus, wtedy na ścianie lewej — starzec i para na skale, widnieją ludzie nieszczęśliwi, na prawej natomiast — cytrzystka, dziewczynka, para w centralnym *panneau* i kobieta z tarczą — znajdują się ludzie obdarowani szczęściem przez Wenus. Zwraca on ponadto uwagę na fakt, że w *triclinium* przedstawionych było ogółem 25 postaci (uważając, że w nie zachowanym polu były dwie osoby) — ustawionych w 5 grup po 5 osób (poza Wenus i Erosem): 5 na ścianie wschodniej, 5 na zachodniej, 5 w bocznych kwaterach ściany głównej, 5 jako tło w kwaterze centralnej, 5 w edikulach nad kwaterami ściany głównej. Według pitagorejczyków liczba 5 jest imieniem Wenus, symbolem małżeństwa²⁰. A. M. G. Little w swej teorii stara się pogodzić zwolenników tezy A. Sambona i M. Bieber z kultową tezą Phyllis Lehmann.

¹⁷ I. Scheibler, w K. Schefold, *Die Griechen und ihre Nachbarn*, 1967, s. 229, komentarz do ilustracji nr 248.

¹⁸ T. B. L. Webster, *Hellenismus*, Baden-Baden 1966, s. 28.

¹⁹ A. M. G. Little, *A Series of Notes in Four Parts on Campanian Megalography*, C. The Boscoreale Cycle, AJA, 68, 1964, s. 62-66.

²⁰ Iamblichus, *Theologoumena Arithmeticae*, ed. de Falco, Leipzig 1923, rozdz. 31 (cyt. wg Little, *op. cit.*, s. 65).

Najnowszą próbę rozwiązywania znaczenia scen z *triclinium* jest alegoryczno-historyczna teoria K. Fittschena²¹. Uważa on, że siedząca na skale postać to kobieta i dopatruje się w niej personifikacji Macedonii (podobnie jak M. Robertson), lecz przyjmując argumenty M. Bieber o braku elementów perskich u kobiety siedzącej poniżej, sądzi że jest to personifikacja Azji. Stojący obok brodaty starzec nie musi być filozofem lub poetą, może natomiast być wieszczbiarzem lub kapłanem. K. Fittschen zwraca uwagę na literę „E” na pierścieniu (wbrew ustaleniom pani E. Simon) — jeśli to nie jest inicjał Epikura czy sygnatura artysty, może to być słynne „E” widniejące nad bramą świątyni Apollina w Delfach, będące skrótem od „ei = ty jesteś”, a zarazem stanowiące piątą literę alfabetu greckiego i symbol pitagorejski (por. teoria Little’a)²². W parze siedzącej pośrodku ściany wschodniej dopatruje się wizerunku Filipa II Macedońskiego i jego matki Eurydiki. Cytrzystka to Olimpias, a stojąca za nią dziewczynka to jej siostra Thoas. Kapłanka trzyma tarczę z wizerunkiem — eidolonem, Aleksandra Wielkiego — króla, który ma się dopiero narodzić, by połączyć Macedonię i Azję. Ponieważ stosunki w rodzinie królewskiej nie były wzorem miłości rodzinnej, przeto, zdaniem K. Fittschena, może chodzić o przedstawienie nie konkretnych postaci historycznych, lecz ich mitologicznych archetypów. Mitycznym przodkiem Aleksandra ze strony ojca był Herakles, ze strony matki Achilles. W wypadku przyjęcia takiej interpretacji nagi mężczyzna byłby Achillesem, kobieta Tetydą, a obok nich Dejameja — cytrzystka, jej siostra, przed wyruszeniem Achillesa pod Troję.

K. Fittschen uważa, że w nie zachowanym polu ściany zachodniej był wizerunek człowieka, który przepowiedział narodziny i czyny Aleksandra. Być może przedstawiono tu oficjalnego wieszczbiarza królów Macedonii — Aristandrosa z Telmessos (Plut., Aleks., 2) związanego z Delfami lub Chairona z Megalopolis. Autor uważa, że dzieło powstałe około 40 r. p.n.e., a więc w okresie, gdy po śmierci Cezara wzrasta w Rzymie zainteresowanie Wschodem, jest kopią hellenistycznego malowidła z końca III lub pocz. II w. p.n.e. „Proroctwo narodzin Aleksandra Wielkiego i podboju Azji” — tematu popularnego we wschodnich rejonach basenu Morza Śródziemnego, m. in. w Pergamonie. K. Fittschen ponadto zwraca uwagę na zdobiącą ścianę północną postać Wenus typu Genetrix, a więc tego, który za Cezara i Augusta cieszył się największym powodzeniem, stanowiąc wizerunek legendarnej pramatki rodu julijskiego

Efektowna hipoteza K. Fittschena pozostawia jednak wiele spraw niewyjaśnionych. Pomijając fakt, że absolutnie nie ma pewności co do płci postaci siedzącej na skale (zdania badaczy są tu podzielone), nie ma też jakichkolwiek argumentów, by drugą postać uważać za personifikację Azji. Skoro postać „filozofa” ma symbolizować wróżbitę związanego z Delfami, co sugeruje litera „E” (aczkolwiek jej istnienie jest dość hipotetyczne, na co zwróciła uwagę Erika Simon), to dlaczego nie może on być Aristandrosiem, którego autor chce umiejscowić w nie zachowanym polu?

²¹ K. Fittschen, *Zur Figurenfries der Villa von Boscoreale*, [w:] *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen 1975, s. 95-100.

²² Plutarch, *De E apud Delphos* (cyt. wg K. Fittschen, *op. cit.*, s. 96, Anm. 29).

Jednak w każdej z przedstawionych teorii znaleźć można podobne luki i sprawy nie wyjaśnione, które najprawdopodobniej pozostaną nie wyjaśnione aż do momentu odnalezienia nowych materiałów ikonograficznych. Piszący te słowa sądzi, że najbardziej prawdopodobna jest wersja lansowana przez A. Sambona, E. Pfuhla, Eugenię Strong i Margarete Bieber. W teorii tej jest najmniej sprzeczności, najmniej luk, a znaczenie poszczególnych postaci jest najlepiej rozwiązane. Nie mając żadnych pewnych przesłanek zezwalających na identyfikację przedstawionych osób z Aleksandrem, Demetriosem, Antigonosem Gonatasem, Pyrrusem i innymi lub z ich mitologicznymi odpowiednikami, należy chyba przyjąć wersję najprostszą. Poza osobami ze ściany północnej, nie ma żadnych elementów, które wskazywałyby na kultowe znaczenie pozostałych kwater, elementów takich, jakie występują w pokrewnych stylowo malowidłach z *Willi Misteriów*. Niewątpliwie bardziej efektowne jest zestawianie przedstawionych osób ze znanymi postaciami mitologicznymi czy historycznymi, niż doszukiwanie się w nich zbiorowego portretu Rzymian z końca Republiki, lecz nie mając absolutnej pewności należy raczej skłonić się do hipotezy najmniej kontrowersyjnej.

THE INTERPRETATION OF THE MURAL PAINTINGS OF BOSCOREALE IN THE LIGHT OF THE MOST RECENT DISCOVERIES

Summary

Presented article is a short review of the main theories concerning the wall paintings from the triclinium of the Villa of P. Fannius Sinistor in Boscoreale, starting with the oldest one by F. Barnabei, till the recent one by K. Fittschen. In the author's opinion the most probable is the theory of A. Sambon (repeated later by E. Pfuhl and E. Strong), modified by M. Bieber, who saw in the pictures the owner's family portraits.