

ANNA SADURSKA

NOWE BADANIA NAD MALARSTWEM POMPEJAŃSKIM

Badania nad malarstwem pompejańskim od lat kilkunastu przeżywają prawdziwy rozkwit. Przyczyniły się do tego niezawodnie odkrycia terenowe zarówno w miastach kampańskich, jak w Rzymie. Nowy materiał źródłowy pozwala bowiem na rozszerzenie lub rewizję dawnych pojęć o wyjątkowym pod każdym względem zespole, jaki stanowią dekoracje malarskie wewnątrz pompejańskich.

ODKRYCIA

Odkryciem niewątpliwie najbardziej spektakularnym ostatnich lat jest duża willa w Torre Anunziata (Oplontis) odsłonięta w 1964 r. przez archeologa włoskiego A. de Franciscis. Wykopaliska nie są jeszcze ukończone i doczekały się na razie dość skąpej publikacji wstępnej¹. W kilku pomieszczeniach (atrium, tryklinum, "salon", *cubiculum* nr 23) zachowały się malowidła w II i III stylu. Nie wiadomo dokładnie, kiedy willa powstała. Była użytkowana w pewnej fazie przez cesarżową Poppeę.

Z początkiem lat siedemdziesiątych odkryto w samych Pompejach dom Gajusza Juliusza Polibiusza (IX 13, 1-3) z malowidłami w II i III stylu². Nie zostały one, niestety, dotychczas opublikowane, a wkrótce po odkryciu, w 1976 r. rabusie część ich wykradli.

Rzymskie wykopaliska na Palatynie ostatniego dwudziestolecia prowadzone przez Gianfilippo Carettoni pozwoliły odsłonić i zidentyfikować dom cesarza Augusta o bogatej dekoracji malarskiej³. Jest to ważny materiał porównawczy do badań nad malarstwem kampańskim. Podobną rolę odgrywa dekoracja ścienna grobowców greckich w Leukadii z II-I w. p. n. e., odkrytych w 1964 r.⁴

¹ Publikacja wstępna: A. de Franciscis, *La villa romana di Oplontis*, [w:] *Neue Forschungen in Pompei*, Recklinghausen 1975, s. 9-38.

² Krótka wzmianka w: E. La Rocca, Mariette e Arnold de Vos, red. Filippo Coarelli, *Guida archeologica di Pompei*, Verona 1976, s. 221.

³ Badania jeszcze w toku. Publikacja wstępna: G. Carettoni, *I problemi della zona augustea del Palatino alla luce dei recenti scavi*, *RendPontAccArch* 39, 1966-1967, s. 55-75.

⁴ Ch. Makaronas., S. G. Milles, [w:] *Archaeology* 27, 1974, s. 240 i n.

PROBLEMATYKA

Iluzjonizm w malarstwie pompejańskim, jego geneza, rozwój i upadek stanowi dotychczas kluczowy problem badań nie tylko nad malarstwem, lecz ogólniej nad sztuką rzymską. Badania malowideł koncentrowały się nadto na zagadnieniach terminologii, techniki wykonania, organizacji pracy, genezy, funkcji i symboliki oraz chronologii.

TERMINOLOGIA

Klasyczny, dokonany przed ponad stu laty przez Augusta Maua, podział malowideł na 4 grupy zwane stylami utrzymuje się dotychczas. Pewne zmiany nastąpiły jedynie w nazewnictwie. Nazwy przyjęte obecnie brzmią następująco: Styl I Inkrustacyjny, Styl II Architektoniczny, Styl III Egipski, Styl IV Iluzjonistyczny (albo Fantastyczny). Powszechnie używany jest też termin „Styl Kandelabrowy“ dla określenia wczesnej fazy Stylu III. Termin „Style“ jest oczywiście umowny. Przyjął się jednak zbyt powszechnie, aby go odrzucić.

Odmianą terminologię usiłowała wprowadzić O. Elia dzieląc malowidła na dwa typy: dekoracyjny i strukturalny, tj. z imitacjami obrazów tablicowych oraz bez nich. Terminów tych używa jednak tylko jeden autor: Robert Étienne⁵.

TECHNIKA

Pomimo licznych badań terenowych, laboratoryjnych i teoretycznych dyskusja nad techniką malowideł pompejańskich trwa, a szala zwycięstwa przechyla się bądź w stronę *a secco*, bądź *a fresco*. Osiągnięto natomiast porozumienie w następujących punktach: a) barwy nakładano na ścianę warstwowo i z góry na dół, b) w farbach stwierdza się węglan wapnia i wosk. Zdaniem Selima Augusti⁶ farby nakładano na suchą ścianę rozkłócając je uprzednio wraz z woskiem w wodnym roztworze mydła potasowego. Byłby to rodzaj temperey. Zdaniem P. Mora farby wodne nakładano na mokry tynk (por. Witruwiusz VII 3, 7). Węglan wapnia powstałby z reakcji wapna w tynku z atmosferycznym dwutlenkiem węgla, a wosk kładziono na zamalowanej powierzchni, po jej wyschnięciu. Argumenty na rzecz takiej interpretacji są poważne: a) zgodność z Witruwiuszem, b) stwierdzone ślady rytego na tynku rysunku-szkicu malowidła, c) wykrywalne ślady łączenia porcji dziennych *a fresco*, maskowane wertykalnymi elementami dekoracyjnymi oddzielającymi poszczególne kwatery⁷.

⁵ O. Elia, *Nota per uno studio della decorazione parietale a Pompei*, [w:] *Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*. Napoli 1950, s. 97-110; R. Étienne, *La vie quotidienne à Pompei*, Paris 1974 (wyd. 2.), s. 295-296.

⁶ S. Augusti, *I colori pompeiani*, Roma 1967.

⁷ P. Mora, *Proposta sulla tecnica della pittura murale romana*, Bollettino dell' Istituto del Restauro, 1967, s. 63-84.

ORGANIZACJA PRACY

Nie odkryto w Pompejach warsztatów malarskich. Być może nigdy do tego nie dojdzie ze względu na skąpe ich wyposażenie. Wiadomo natomiast, że malarze dzielili się na dwie grupy: *imaginarii* (specjaliści od motywów figuralnych) i *parietarii* (malujący tło). Jedyna sygnatura malarska, niejakiego Lucjusa, znajduje się w Domu Oktawiusza Quartio⁸. Innych malarzy można by zgrupować wokół pewnych wybitnych dzieł, na podobieństwo dekoratorów waz greckich. Próby takie były podejmowane, ale ich rezultaty nie znalazły uznania⁹.

Wyrób farb pozostawał w rękach specjalistów. Może o tym świadczyć warsztat Vestoriusa w Puteoli, w którym wyrabiano lazur ze składników częściowo importowanych z Aleksandrii, częściowo uzyskiwanych na miejscu. Barwnik ów, zwany *vestorianum* był nawet eksportowany do Galii, o czym świadczą pozostałości w jednym z wraków zatopionych u wybrzeży Marsylii¹⁰.

Rozróżniano farby drogę (np. cynober, błękit, zieleń) i tanie (np. minia). Tym pojęciom odpowiadają być może terminy „*colores floridi et austeri*”, żywo w swoim czasie dyskutowane¹¹.

GENEZA

Styl I uznany jest powszechnie i bezsprzecznie za grecko-hellenistyczny. Problem genezy stylów II-IV wiąże się z ogólną dyskusją nad oryginalnością sztuki rzymskiej, tylko geneza Stylu II, jako że dwa pozostałe, III i IV można od niego wyprowadzić. Styl IV można uważać za rozwinięcie II lub za twór eklektyczny w stosunku do II i III. Styl III starsi autorzy wyprowadzali bezpośrednio z wzorów greckich¹². H. Beyen natomiast dowiódł przekonująco, iż rozwinął się on konsekwentnie ze Stylu II pod wpływem rosnącej roli obrazu. Dekorowanie ściany kopiami obrazów tablicowych było trudne do pogodzenia z wieloplanowością tła i z malowanymi prześwitami. Obraz wymaga bowiem tła neutralnego, gładkiego i jednoplanowego¹³.

Styl II budzący najwyższą dyskusję uważany był kolejno za grecki, wschodnio-grecki, italski lub rzymski. Obrońcami dwóch ostatnich hipotez są wybitni specjaliści: Henk Beyen, Karl Schefold, A. de Franciscis i B. Andreae.

Beyen uważał, że na powstanie tego stylu największy wpływ miały dekoracje teatralne, o czym świadczyłby tekst Witruwiusza V 6, 9 przytaczającego trzy typy dekoracji scenicznych przystosowane do trzech gatunków dramatu (tragedia, komedia, dramat satyrowy). Wszystkie te trzy typu występują na trzech ścianach *cubiculum* willi w Boscoreale¹⁴. Tezę tę rozwinął Schefold przytaczając tekst Pliniusza

⁸ E. La Rocca i in., *op. cit.*, s. 63-66.

⁹ C. L. Ragghianti, *Pittori di Pompei*, Milano 1963.

¹⁰ E. La Rocca i in., *op. cit.*, s. 69.

¹¹ *Ut supra, loc. cit.*

¹² Np. A. Ippel, *Der dritte pompejanische Stil*, Bonn 1910.

¹³ H. G. Beyen, *Pompeiani. Stili*, EAA, s. v.

¹⁴ H. G. Beyen, *Die Pompejanische Wanddekoration vom Zweiten bis zum Vierten Stil*, t. I, Haga 1938,

St., NH 35, 112-113 o pewnym scenografie imieniem Serapion, który dekorował także *tabernae veteres* w Rzymie. Ów Serapion mógł przeszczepić do dekoracji wnętrza iluzjonizm charakterystyczny dla dekoracji scenicznej. Rdzennie rzymskie, zdaniem Schefolda, są także pewne cechy formalne malarstwa pompejańskiego: wieloplane i symetria¹⁵.

De Franciscis dostrzega odmienne źródło iluzjonizmu, mianowicie rozbieżności między wzornikami a konkretnymi możliwościami w zagospodarowanym już wnętrzu. Z tych rozbieżności mogła wynikać konieczność domalowania pewnych elementów, np. okien lub kolumn tak, aby do złudzenia przypominały swoje modele¹⁶.

B. Andreae szukając genezy malowanych prześwitów znajduje wyjaśnienie w liście Cyclerona do Attyka 2, 3, 2. Zgodnie z tym tekstem widok z okna w willi otoczonej zielenią powinien być podobny do obrazu, dla którego ramą jest framuga okienna. W domach miejskich stojących w zwartej zabudowie był to warunek nie do spełnienia. Okna rzeczywiste, dające widok na otwartą przestrzeń, zastępowano więc malowanymi prześwitami wypełnionymi malowanym pejzażem¹⁷.

Obaj ostatni autorzy uważają, że iluzjonizm w malarstwie ściennym narodził się w Italii.

Hipotezę greckiej genezy II Stylu popiera Klaus Fittschen. Jego zdaniem podobny sposób odtwarzania przestrzeni można stwierdzić w malarstwie sepulkralnym w Leukadii. Omawiany grobowiec powstał na pewno przed 146 r. p. n. e., a więc malowidła w nim zachowane są równoczesne wczesnym pompejańskim. Trudno jednak przypuścić, że do dekoracji grobowca w Grecji zaangażowany został Italczyk, skoro wszystkie znane przykłady wskazują na sytuację wręcz przeciwną. Nadto, twierdzi Fittschen, wykonawcami malowideł pompejańskich byli wszak na pewno Grecy. Klient mógł im narzucić dobór motywów, ale nie styl, który byłby sprzeczny z formą artystyczną charakterystyczną dla ich rodzinnego środowiska. Malarstwo ścienne iluzjonistyczne, czyli II Styl wywodziłby się więc, zdaniem Fittschena, podobnie jak Styl I, z hellenistycznych miast greckiego Wschodu¹⁸.

FUNKCJA I SYMBOLIKA

Badania nad warstwą znaczeniową malowideł pompejańskich wprowadził do studium sztuki rzymskiej Karl Schefold. Jego tezy w największym skrócie przedstawiają się następująco: a) tematyka dekoracji w stylach II-IV zależna jest od funkcji wnętrza i wyznawanej przez mieszkańca tego wnętrza ideologii. Dobór motywów i scen zależał więc bezpośrednio od klienta; b) właściwe znaczenie motywów można odczytać tylko z dekoracji całego wnętrza, gdyż poszczególne

¹⁵ K. Schefold, *Der Zweite Stil als Zeugnis Alexandrinischer Architektur*, [w:] *Neue Forschungen, ut supra*, s. 53, 56; tenże, *Vergessenes Pompei*, Bern 1962, s. 35 i n.

¹⁶ K. Fittschen, *Zur Herkunft und Entstehung des 2. Stils-Probleme und Argumente*, [w:] *Hellenismus in Mittelitalien*, Göttingen 1976, t. 2, s. 548.

¹⁷ B. Andreae, *L'art de l'ancienne Rome*, Paris 1973, s. 72.

¹⁸ K. Fittschen, *op. cit.*, s. 542.

malowidła tworzą w nim zwykle cykl; c) wprowadzenie do dekoracji wewnątrz kopii obrazów tablicowych tłumaczy się pragnieniem przekształcenia domu w pinakotekę w myśl zasady, iż sztuka ma znaczenie uświęcające. W stylach II-IV dobierano motywy w myśl odmiennych założeń ideologicznych. Styl II charakteryzuje się scenami kultowymi i mitologicznymi z przewagą bachicznych, gdyż znękanе wojnami społeczeństwo od bogów oczekiwało zbawienia. Liczne obrazy w Stylu III wyrażają wiarę w nienaruszalność zasad moralnych poprzez sceny mitologiczne, w których występują ukarani grzesznicy. W Stylu IV panują wątki z mitów bohaterskich przypominające o uzyskaniu przez herosów nieśmiertelności. Jest to aluzja do podobnych możliwości dla wszystkich śmiertelników¹⁹.

Na marginesie teorii Schefolda, która ma tylu zwolenników, co przeciwników, warto wspomnieć odosobnione przypuszczenie G. Picarda, jakoby idea uświęcania wnętrza przez dekorację malarską narodziła się w kręgu sztuki sepulkralnej²⁰.

Zupełnie odmienna jest interpretacja właściwej roli malowideł w II Stylu dokonana przez K. Fittschena. Malowidła te miałyby zastąpić Rzymianom bogato ukształtowane i zdobione, a więc kosztowne budowle, podobne hellenistycznym. Rzymianie nie mogli sobie na nie pozwolić bądź z powodu trudności finansowych, bądź powszechnie panującej w okresie Republiki niechęci do luksusu. Styl III natomiast, klasycystyczny, byłby jak każdy klasycyzm wyńikiem rządów silnej ręki i dlatego towarzyszy pryncypatowi Augusta²¹.

CHRONOLOGIA

Klasyczny podział na cztery style, tj. następujące po sobie grupy, okazał się przy szczegółowych badaniach nieadekwatny. Ponieważ jednak utrzymała się klasyczna terminologia, przyjęto podpodział stylów II-IV na fazy. Podpodział wprowadził dla Stylu II H. Beyen, dla stylów III i IV Mariette i Arnold de Vos²². W rezultacie uzyskana została następująca chronologia:

Styl II faza 1 (wczesny): 80-50 r. p. n. e. W tej fazie następuje pogłębienie iluzji przestrzennej („przebijanie“ ściany prześwitami).

Styl II faza 2 (dojrzały): 50-15 r. p. n. e. W tej fazie iluzja stopniowo zanika. Pojawiają się obrazy, w których z reguły pejzaż dominuje nad motywami figuralnymi.

Styl III faza 1 (surowy): 20 r. p. n. e. - 25 r. n. e. Dominuje w dekoracji obraz, a w nim figury dominują nad pejzażem. W tle brak iluzji przestrzennej. Motywy wertykalne tracą walor architektoniczny (kandelabry zamiast kolumn). Charakterystyczna oszczędność detali.

Styl III faza 2 (barokowy, tapetowy): 25-40 r. n. e. Powraca iluzja przestrzenna w tle, osiągana przez umieszczanie obrazu w kapliczce i malowanie prześwitów w górnej części ściany, nad obrazami. Charakterystyczne bogactwo detali.

¹⁹ K. Schefold, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, Bruxelles 1972, *passim*.

²⁰ G. Picard, *Origine et signification des fresques architectoniques romano-campaniennes dites du Second Style*, R. A. 2/1977, s. 245.

²¹ K. Fittschen, *op. cit.*, s. 556.

²² E. La Rocca i n., *op. cit.*, s. 40-59.

Styl IV faza 1 (iluzjonistyczny): 40-68 r. n. e. Charakterystyczne amfilady sal i liczne prześwity. Bardzo wiele detali, m. in. „pinakes“ (małe obrazki na podpórkach).

Styl IV faza 2 (eklektyczny): 68-79 r. n. e. W dekoracji ściany dominuje wielki obraz ze sceną figuralną w pejzażowym tle. Zanika iluzjonizm tła.

WNIOSKI

Za podstawę nowego podziału przyjęty został stopień iluzji przestrzennej, która dość rytmicznie nasila się i słabnie. Byłoby oczywiście najprostsze zarzucenie terminologii Maua nie tylko dlatego, iż okazała się nie dość szczegółowa. Terminy „Styl II, III, IV“ zaczęły żyć własnym życiem, jak to się zresztą nieraz w nauce zdarza i wielokrotnie zamiast zastanowić się nad rzeczywistą datą zabytku próbuje się go wtłoczyć w narzucone przez tradycję ramy.

Interesujące są natomiast próby powiązania sześciu faz z okolicznościami historycznymi, w których powstały, rozwijały się i zanikały ich cechy.

Faza pierwsza (Styl II 1) jest zapewne przejawem gustów rzymskich konkwistadorów, mieszkańców stolicy. Swoją sztukę artystyczną narzucili oni bogatym mieszkańcom miast kampańskich. Tam przekształcił się zgodnie z zapotrzebowaniem mieszczaństwa nie aspirującego do książęcych pałaców. W ten sposób powstała druga faza Stylu II (II 2).

Fazą trzecią (Styl III 1) byłaby wynikiem polityki kulturalnej Augusta promującego klasycyzm formy i określone tendencje w tematyce. Po śmierci Augusta propaganda słabnie i powracają dawne upodobania. Kształtuje się więc faza czwarta (Styl III 2).

Piąta faza także ukształtowała się w Rzymie, pod wpływem pełnych fantazji upodobań Nerona. Narzucił on zapewne swój gust dekoratorom wznoszonych dlań w Rzymie pałaców (Styl IV 1). Następnie zwykłą koleją rzeczy stolica narzuciła nową metodę Italii i prowincjom. Faza szósta powstała natomiast w okresie powszechnej reakcji na działalność Nerona. Za Flawiuszów sięga się więc do odleglejszych wzorów. Fazę tę (IV 2) można określić jako nawrót klasycyzmu albo eklektyzm.

NOUVELLES RECHERCHES SUR LA PEINTURE POMPÉIENNE

Résumé

Dans une brève communication, l'auteur tente de recapituler les résultats les plus récents des recherches sur la peinture murale pompéienne. Elle passe en revue les fouilles et les problèmes essentiels concernant la terminologie ainsi que la technique de la peinture, organisation du travail, genèse, signification et sens symbolique, chronologie des peintures.