





# Sztuka rzymska

Anna Sadurska

## Wprowadzenie

Historia sztuki rzymskiej różni się poważnie od dziejów sztuki egipskiej lub greckiej: stawia przed autorem pragmatycznym nakreślić jej zarys szereg trudności. Kłopoty zaczynają się już od terminologii, albowiem wyrazy: Rzym, rzymski nie są jednoznaczne. Rzym to zarówno skromna osada nad Tybrem, jak i miasto, które z niej wyrosło, a wreszcie potężne państwo rozpościerające się na trzech kontynentach. A więc termin sztuka rzymska może oznaczać sztukę Rzymu – stolicy i Rzymu – państwa. Do tego państwa należały liczne kraje w Europie, Afryce i Azji. Nie były one pozbawione własnej kultury, a w wielu wypadkach ich twórczość artystyczna w okresie aneksji stała wyżej niż w Rzymie.

Na tym jednak nie koniec trudności. Z reguły nie znamy imion rzymskich artystów, ale w nielicznych przypadkach, gdy twórca wylania się z anonimowości, gdy wspomina go starożytny literat lub reprezentuje sygnatura, okazuje się na ogół, że imię ma greckie brzmienie. Czy więc sztuka tworzona przez nie-Rzymian może być określona jako rzymska? Trudno w sposób decydujący rozstrzygnąć te wątpliwości, ale autor powinien przedstawić swoje stanowisko. Otóż określam jako rzymską sztukę Rzymu – miasta, bez względu na pochodzenie twórców. Byli oni bowiem tylko realizatorami zadań, jakie stawiał przed nimi klient indywidualny lub zbiorowy. Określam także jako rzymską sztukę w prowincjach, to jest w krajach należących do Rzymu, chyba że nie wykazuje ona żadnych związków z kulturą wspólnotą śródziemnomorską. Mówiąc innymi słowy, określam jako rzymską sztukę całego państwa rzymskiego od początku jego istnienia po schyłek IV wieku n.e. Wówczas bowiem nastąpił ostateczny podział cesarstwa na wschodnie i zachodnie, a zarazem upadek kultury antycznej.

Po sprecyzowaniu terminologii należy nakreślić ramy chronologiczne i tu rysują się następne trudności. Sztuka państwa rzymskiego nie rozwijała się bowiem równoległe do jego historii politycznej. Powstała ze znacznym opóźnieniem, podobnie zresztą jak inne dziedziny kultury, a rozwój jej nie był harmonijny.

Najstarsze ślady osady nad Tybrem, która stała się załazkiem Wiecznego Miasta, sięgają IX wieku p.n.e. Podkreślam: osady, nie osadnictwa, które miało o wiele starsze tradycje. Sami Rzymianie datowali swoje początki na połowę VIII wieku p.n.e. Dzięki wykopaliskom na Palatynie i innych wzgórzach rzymskich wiemy, jak mieszkali i jak chowali swych zmarłych mieszkańcy tego najstarszego Rzymu. Mieszkali w chatkach skleconych z trzciny obrzucanej gliną, wybierając co suchsze miejsca na stokach wzgórz. Szkielet chaty konstruowali z pali zapuszczanych w skałę. Ciała zmarłych palili, aby zsypać prochy do glinianych urn lepionych na kształt chaty, lub grzebali w trumnach z wydrążonych pni drzewnych. Nie było wtedy jeszcze miejsca dla twórczości artystycznej.

Wyraźny skok kulturowy nastąpił w VI wieku p.n.e., a spowodowała go, jak się to zresztą nieraz w historii zdarzało, niezupełnie pokojowa penetracja potężnych sąsiadów – Etrusków. W VI wieku p.n.e. panowała w Rzymie – zamieszkanym już wówczas przez zorganizowaną społeczność z królem, kapłanami i urzędnikami – dynastia etruska. Ten fakt spowodował napływ Etrusków do miasta i jego intensywne przekształcanie. Wówczas zapewne wytyczono ulice i place, o czym informują liczne świadectwa. Należy do nich nazwa jednej z ulic – *Zaulek Etruski*, która przetrwała po schyłek starożytności. Zagospodarowanie miasta nie było możliwe przed osuszeniem błotnistego terenu nad Tybrem. I oto legenda – a w każdej legendzie tkwi ziarno prawdy – opowiada, jak etruski król sprawdził osobiście jakość i rozmiary głównego kanału odprowadzającego, tak zwanej *Cloaca Maxima*. Ten kanał, odprowadzając do Tybru nadmiar wód deszczowych, pozwolił na zabrukowanie placu w dolinie między wzgórzami. W ten sposób powstało słynne Forum Romanum, serce miasta i państwa rzymskiego. Ponadto Etruskowie w okresie panowania nad Rzymem byli już mistrzami architektury sakralnej, której nauczyli się od Greków, ale ją

◀ *Posąg bosonogiego Augusta w pancerzu i płaszczu naczelnego wodza (paludamentum) wystawiony był w prywatnej rezydencji cesarzowej Liwii, w Prima Porta pod Rzymem. Korpus jest wykonany według kanonu Polikleta, a głowa stanowi kanoniczny portret cesarza. Amorek u stóp przypomina o pochodzeniu rodu od Wenus. Reliefy pancerza upamiętniają sukces dyplomatyczny – odebranie od Partów znaków legionowych w 20 roku p.n.e. August z Prima Porta musiał więc powstać później. Wysokość 2,04 m (Muzea Watykańskie, Rzym).*



przekształcili zgodnie z własnymi możliwościami i potrzebami. Świątynia etruska, zwana toskańską, budowana z cegły i drewna wymagała dekoracji modelowanej w glinie i wypalanej. Takie świątynie dekorowane terakotami inicjują w Rzymie rozwój monumentalnej architektury i sztuk plastycznych.

W ten sposób sztuka rzymska narodziła się po raz pierwszy, ale nie ostatni. I tutaj dotykamy następnego trudnego problemu. Po tych narodzinach nie nastąpił w V wieku p.n.e. harmonijny rozwój, lecz regres. Spowodowały go okoliczności historyczne: zmiana ustroju, najazd Galów, wojny z sąsiadami, zamieszki wewnętrzne. Kiedy w Grecji Iktinos i Kallikrates tworzyli cuda architektury, a Fidiasz ustawiał w świątyniach posągi ze złota i kości słoniowej, Rzymianie nie okazywali najmniejszych skłonności do uprawiania sztuk pięknych. Czas był zresztą nie sprzyjający. Utarczki z Etrurią trwały co najmniej pół wieku, a ledwie się skończyły, Rzym został około 390 roku p.n.e. zniszczony przez Galów. W połowie IV wieku miasto zaczęło się dźwigać z upadku: opasano je murami, pobudowano domy i świątynie, a pod koniec tego stulecia doprowadzono podziemnym wodociągiem wodę pitną.

W spadku po Etruskach pozostała Rzymianom umiejętność odlewania z brązu figur naturalnej wielkości. Wykorzystywali ją głównie do wykonywania posągów swoich bohaterów, legendarnych i historycznych, przybranych w togi albo zbroje. Figury bogów wykonywano także na modłę etruską, nie z brązu, lecz z wypalanej gliny. Wartość artystyczna ówczesnej rzeźby statuarycznej nie musiała być jednak wysoka, skoro chwalili „glinianych bogów” tylko zagorzali konserwatyści, jak na przykład Kato Starszy. Jeszcze gorzej przedstawiało się malarstwo, ograniczone do widoków zdobywanych miast na transparentach niesionych w pochodach triumfalnych.

W III wieku p.n.e. różne okoliczności wpłynęły na zmianę tego stanu rzeczy. W ciągłych wojnach mieszkańcy Rzymu, który stał się w tym czasie silnym państwem o potężnej armii, podbijali bogate i piękne miasta greckie, najpierw w Italii, potem na Sycylii, a wreszcie w Grecji lądowej, gdzie w 146 roku p.n.e. zdobyli Korynt. Ta data wyznacza upadek niepodległości Grecji i jej zaanektowanie przez Rzym. W 133 roku p.n.e. Rzym opanował, tym razem pokojową drogą, przebogaty Pergamon z jego pałacami, świątyniami i Wielkim Ołtarzem Zeusa. Ze wszystkich zdobytych miast płynęły do stolicy skarby cenniejsze od złota: posągi z brązu, obrazy starych mistrzów, artystyczne srebra, klejnoty. A ponadto, co

chyba jeszcze ważniejsze, mieszkańcy miasta nad Tybrem zyskali nową skalę porównawczą. Oglądali inkrustowane marmurem wnętrza pałaców oraz konstruowane z marmurowych bloków świątynie, wspaniałe teatry i gimnazjony, stadiony i hipodromy, ołtarze i mauzolea. W tych okolicznościach zaczęły się kształtować nowe poglądy, uczucia i potrzeby. Sztuka rzymska narodziła się wówczas po raz drugi, tym razem nie pod wpływem najeźdźców, lecz za sprawą zwyciężonych. Jak to stwierdzili już starożytni: zdobyta Grecja ujarzmiła srogiego zwycięzcę.

W tym miejscu dotykamy następnego trudnego zagadnienia, słynnej kwestii oryginalności sztuki rzymskiej, czy raczej stopnia jej niezależności. Ten problem stanowił przedmiot dyskusji najwybitniejszych specjalistów przez lat bez mała dwieście. Badania nad sztuką rzymską były więc, jak widać, najeżone nie lada trudnościami i nic w tym dziwnego, że rozwijały się powoli i kapryśnie. Ich historię można podzielić na trzy fazy. Pierwszą zainicjował ojciec archeologii klasycznej Johann Joachim Winckelmann, wydając w 1764 roku dzieło *Historia sztuki starożytnej*. Winckelmann pisał je w Italii, w okresie najstarszych wykopalisk archeologicznych w Herkulanum i Pompejach. Nie brakowało mu więc materiałów do historii sztuki rzymskiej, ale jej nie napisał. Napisał natomiast historię sztuki greckiej, choć w Grecji nigdy nie był, opartą tylko na źródłach filologicznych oraz rzymskich imitacjach dzieł greckich. Zapatrzony w wizję sztuki klasycznej V i IV wieku p.n.e., stworzoną przez autorów starożytnych, a udoskonaloną własnym piórem, zlekceważył Winckelmann okres hellenistyczny i rzymski. Autorytet Winckelmanna był ogromny i kwitowanie tego okresu milczeniem lub jeszcze częściej niechętną krytyką utrzymało się przez półtora wieku. Chociaż przypomnieć trzeba, że współczesny Winckelmannowi włoski grafik i teoretyk sztuki Giovanni Battista Piranesi głosił wielką pochwałę starożytnego Rzymu. O popularności Piranesiego świadczy wydanie w latach 1743–1784 aż 32 jego publikacji. Drugą fazę badań zapoczątkowali na przełomie XIX i XX wieku dwaj wiedeńscy mediewiści, Franz Wickhoff i Alois Riegl. Pierwszy przypisał rzymskim artystom, jak dziś wiadomo – niesłusznie, szczególny sposób komponowania malowideł i płaskorzeźb, który nazwał kontynuacyjną narracją. Termin ten daje się wyrazić słowami: opowiadanie ciągle, a rozumiemy przez to zestawienie w jednym fryzie wielu scen, które następują po sobie i składają się na dłuższą historię fantastyczną lub rzeczywistą. Drugą zdobyczą, którą również niesłusznie przypisał Wickhoff



artystom rzymskim, to tworzenie iluzji świata trójwymiarowego w malarstwie i płaskorzeźbie przez wyobrażanie scen figuralnych w przestrzennym pejzażu. Największą wartością w wystąpieniu wiedeńskiego uczonego była opozycja przeciw uświęconym długoletnią tradycją poglądom i podważenie zakorzenionych przekonań o normatywnych wartościach klasyki. Przekonania te podważył z zupełnie innej pozycji znakomity teoretyk sztuki, Alois Riegl. Podjął się on rehabilitacji sztuki rzymskiej bardzo późnej, w której doprawdy nic już nie zostało z klasycznych tradycji i którą otaczała w XIX wieku powszechna pogarda. Riegl dostrzegł wartości estetyczne stylu późnoantycznego, jak symetria, światłocien, ekspresja, i stworzył nową terminologię dla ich określenia.

Dyskusja nad tezami Wickhoffa i Riegla trwała do połowy naszego stulecia. Sztukę rzymską, a przede wszystkim rzeźbę poddawano wiwisekcji, aby oddzielić to, co „naprawdę rzymskie”, od tego, co „z pewnością greckie”. Poszukiwano tak zwanego substratu italskiego oraz wpływów Orientu. Spór trwał długo, a tymczasem archeolodzy odkrywali niezliczone miasta i osady, wydzierali ziemi posągi i malowidła, rekonstruowali nie znane przedtem epoki kultur starożytnych. Z mroku nieświadomości wyłoniła się sztuka hellenistyczna oraz rzymska peryferyjna. Baza źródłowa, na której opierali swoje hipotezy obaj wiedeńscy oraz ich epigoni, uległa dezaktualizacji.

Trzecią fazę badań zapoczątkował w latach czterdziestych naszego stulecia Ranuccio Bianchi Bandinelli. Włoski archeolog starał się wyjaśnić rozwój i zmienność form w sztuce rzymskiej na gruncie wydarzeń historycznych i przemian społecznych. Podejmując tezy Riegla pragnął już nie tylko poprawnie określić styl późnorzymski, oderwany od tradycji greckiej, lecz także wyjaśnić jego genezę. Zresztą Bianchi Bandinelli tylko sztukę późną, III–IV wieku n.e., uważał za rzymską, a wcześniejszą określał jako hellenistyczną. To nazewnictwo nie przyjęło się, ale publikacje włoskiego uczonego położyły kres jałowiejaczej już dyskusji nad antynomią: Grecja – Rzym. W ostatnim trzydziestoleciu triumfuje historyzm nieco inaczej pojmowany aniżeli w latach pięćdziesiątych. Badania nad formą zeszły na drugi plan, na rzecz rozważań nad treściami, które są wyrażone środkami wizualnymi. Klient ewentualnie mecenas stał się postacią bardziej interesującą od artysty, gdyż sztuka rzymska jest obecnie pojmowana jako wyraz określonego zamówienia społecznego lub państwowego. Na pierwsze miejsce wysuwają się badania nad okresem cesarstwa i rolą cesarza w doborze propagan-

dowych środków artystycznych. Portret oficjalny oraz relief historyczny stanowią klasyczne przykłady takiej działalności, ale wykrywa się podobne treści także w architekturze i malarstwie. Zmieniła się ocena wartości estetycznych sztuki w prowincjach oraz sztuki okresu późnego, III–IV wieku n.e. Nie używa się terminu „renesans”, stosowanego do niedawna w odniesieniu do fali klasycyzmu za rządów Augusta, Hadriana, Galiena i Konstantyna. Styl klasyczny przestał być uważany za miernik wartości. Wysokiej oceny doczekała się rola Rzymu w powstawaniu sztuki poantycznej, na wschodzie bizantyjskiej, na zachodzie wczesnośredniowiecznej.

Na zakończenie należy wyjaśnić układ tego rozdziału książki. Jest on wypadkową trzech kryteriów: chronologicznego, geograficznego i tematycznego. Kryterium chronologiczne jest nadrzędne i dlatego podzieliłam całość na trzy części. Podział ten nie jest jednak identyczny z periodyzacją historyczną, albowiem dzieje twórczości artystycznej w państwie rzymskim nie zawsze rozwijały się zgodnie z historią polityczną. Część pierwsza jest więc poświęcona sztuce rzymskiej od jej powtórnych narodzin w okresie republiki do upadku Nerona, na którym wygasa pierwsza rzymska dynastia założona przez Augusta, twórcę cesarstwa. Część druga obejmuje panowanie trzech dynastii: Flawiuszów, Antoninów i Sewerów, za których państwo doszło do największej potęgi, co niewątpliwie wpływało korzystnie na rozwój sztuki oficjalnej. Jest to zarazem okres najsilniejszego promieniowania kultury rzymskiej i jej największego zasięgu. Część trzecia zawiera charakterystykę sztuki rzymskiej w pierwszej połowie IV wieku, za panowania Dioklecjana i pierwszej tetrarchii oraz drugiej tetrarchii i Konstantyna Wielkiego.

W części pierwszej wydzieliłam miasta kampaniackie zasypane w 79 roku n.e. wskutek wybuchu Wezuwiusza, ponieważ stanowią one unikatowy zespół świadectw materialnych; w części drugiej – grupy zabytków z prowincji rzymskich ze względu na ich charakterystyczne cechy. Kryteria tematyczne postawiłam na trzecim miejscu, stosując w poszczególnych rozdziałach klasyczny podział na architekturę, rzeźbę, malarstwo i rzemiosło artystyczne. Mozaikę ścienną traktuję łącznie z malarstwem, a płaskorzeźbę historyczną omawiam równocześnie z budowlami, do których dekoracji była przeznaczona. Mozaika posadzkowa znalazła swoje miejsce w tekście poświęconym sztuce prowincji. Taki podział został w pewnym sensie narzucony przez materiał, dość oporny wobec wszelkich prób usztywnienia kryteriów klasyfikacji.



# Okres republikański i wczesnego cesarstwa do upadku Nerona, III wiek p.n.e.-68 n.e.

Sztuka rzymska, choć silnie uzależniona od historii politycznej, nie była przecież zwykłą jej wypadkową. Rozwijała się ona wielkimi skokami w okresie średnio- i późnorepublikańskim, a więc w czasie licznych podbojów i tragicznych wojen domowych wypełniających I wiek p.n.e. Wtedy też rozwój ten był najbardziej spontaniczny.

Pryncypat, czyli forma rządów wprowadzona przez Augusta, zatwierdzona oficjalnie w 27 roku p.n.e., nie jest uważany za klasyczną monarchię. Jednak ustrój Rzymu w poprzedzającym go półwieczu trudno też nazwać w pełni republikańskim. Od lat osiemdziesiątych p.n.e. władza spoczywała w rękach jednostek, ze wszystkimi konsekwencjami tego stanu rzeczy dla społeczeństwa i jego kultury. W II wieku p.n.e. w łonie rzymskiej arystokracji powstał tak zwany krąg Scypionów – grupa ludzi wykształconych, zainteresowanych grecką literaturą i sztuką, nie wstydzących się zaszczepiania w ojczyźnie obcych wzorów. Ten proces nie został przerwany ani w okresie panowania dyktatorów jak Sulla lub Cezar, ani pierwszego princepsa – Augusta, ani też jego bezpośrednich następców. Katon, ostatni obrońca kultury wczesnorepublikańskiej, a zarazem wróg greckich „nowinek”, umarł w połowie II w. p.n.e., ale jego poglądy już przez współczesnych uważane były za anachroniczne.

August, wielki miłośnik kultury greckiej, którego ulubionym bohaterem był Aleksander Wielki, nie miał zastrzeżeń do greckich artystów. Wręcz przeciwnie, wykorzystywał ich umiejętności do własnych celów. Jednak przed nim postępowali podobnie już inni. Różnica polegała tylko na tym, że August utrzymał się przy władzy do końca życia, a życie to trwało bardzo długo. Nawet propaganda idei

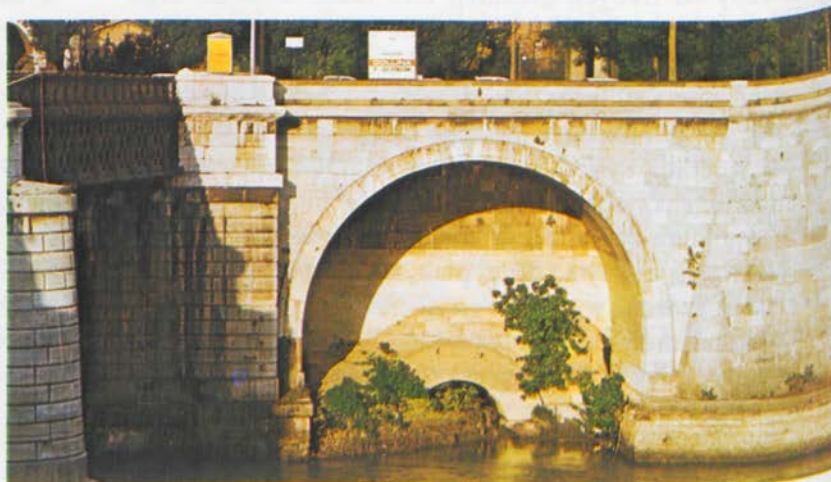
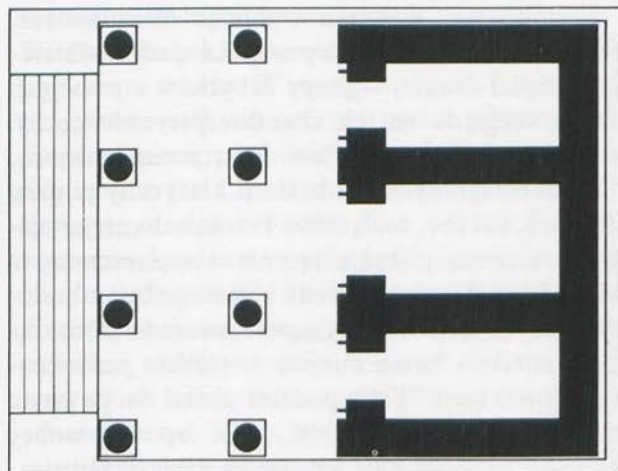
dynastycznej, którą silnie przepojona jest oficjalna sztuka czasów Augusta, nie była nowością, albowiem początek dał jej Juliusz Cezar. Oddzielanie sztuki okresu późnej republiki od pryncypatu tylko dlatego, że w 27 roku p.n.e. senat złożył w ręce jednego człowieka najważniejsze urzędy republikańskie, byłoby sztuczne.

## Rzym i prowincje

Już wcześniej podkreśliłam potężny wpływ sztuki greckiej na triumfujący politycznie Rzym. Rozwój sztuki jest jednak poważnie uzależniony od konkretnych warunków, jak środowisko naturalne, klimat, dostępność określonych materiałów. Z tych względów technika rozwijała się w Rzymie niezależnie od wzorów greckich, co miało wielki wpływ na architekturę, a także plastykę.

W mieście, które po najeździe Galów wymagało gruntownej odbudowy, zaczęto budować z lokalnych materiałów: porowatego tufu wulkanicznego i bloków wapienia ciasnanych w regularne kostki. Do zaprawy spajającej kamień zamiast piasku używano kopalnego popiołu wulkanicznego, co podnosiło jej wytrzymałość. Stąd już tylko krok do wynalazku o dużym znaczeniu: była nim mieszanina gęstej wapiennej zaprawy z drobnymi kamykami dająca się plastycznie formować, czyli rzymski beton.

Rzym w III wieku p.n.e. był już porządnie zagospodarowanym miastem. Jego sercem było Forum Romanum w dolinie między Palatynem i Kapitołem, z budowlami sakralnymi i cywilnymi o znaczeniu ogólnopaństwowym, jak *kuria* (siedziba senatu), mównica, bazyliki. Te ostatnie dawały schronienie liczным zgromadzeniom, gdy upał



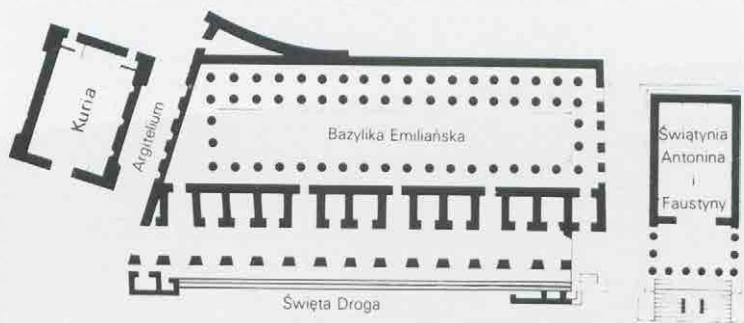
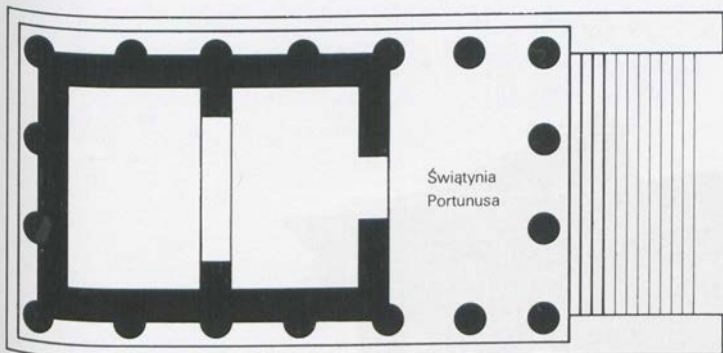


◀ Rozwój Rzymu w pierwszych wiekach jego egzystencji dokonywał się w trudnych warunkach naturalnych, na bagiennym terenie zalewanym spływającą ze wzgórz wodą. Osuszenia dokonali Etruskowie w VI wieku p.n.e. kopiąc rów melioracyjny. W VI wieku p.n.e. rów ten został obmurowany i zasklepiony. Tak powstał główny kanał zwany Cloaca Maxima.

◀ Ostatnim darem Etrusków dla Rzymu była świątynia Jowisza Kapitońskiego ukończona w 509 roku p.n.e. Jej trzy wnętrza widoczne na rysunku przeznaczone były dla triady: Jowisza, Junony i Minerwy. Budynek wzniesiony został w porządku tokańskim. Do świątyni prowadziła Droga Święta, którą udawały się najuroczystsze procesje, m.in. triumfujący wodzowie z orszakiem.

Rzymskie bazyliki były to ogromne kryte budowle o wnętrzach podzielonych kolumnami. Do najstarszych należy Bazylika Emiliańska na Forum Romanum z 179 roku p.n.e. (rzut). Jedną z jej ścian wykorzystano na rząd prostokątnych otwartych pomieszczeń, gdzie mieściły się najczęściej sklepy lub warsztaty. Bazyliki nie miały nic wspólnego z kultem, odbywały się tu różne zgromadzenia publiczne, rozprawy sądowe.

Skryształizowany w III wieku p.n.e. typ świątyni rzymskiej reprezentuje świątynia Portunusa zwana nieśluszenie świątynią Fortuny Virilis. Jest to budowla prostokątna, na podium dostępnym tylko od frontu, z głębokim przedsionkiem. Kolumnady boczne i tylna są zredukowane do półkolumn. Jest to przykład architektury utrzymującej się w Rzymie długo, o czym świadczy plan świątyni Antonina i Faustyny ze 141 roku n.e.





◁ Oprócz prostokątnych budowano też świątynie okrągłe, najpierw bardzo proste, o kształcie chaty-szafasu, a następnie wzorowane na greckich monopterach, otaczane kolumnami o głowicach jońskich lub korynckich. W ten sposób powstała świątynia Herkulesa Zwycięzcy, wzniesiona obok świątyni Portunusa pod koniec II wieku p.n.e. Tradycyjnie jest ona przypisywana bogini Weście.

Porządek dorycki Rzymianie stosowali bardzo rzadko. Do takich niewielkich budynków należy świątynia Herkulesa w Cori z połowy I wieku p.n.e. W przeciwieństwie do greckich kolumny doryckie wznoszą się tutaj na bazach i są smuklejsze. Różnic jest więcej – inne zdobienie fryzów metopami i tryglifami, a także podium wysokości 150 cm, murowane z mieszaniny kamyków i zaprawy.





*Świątynia Westy w Tivoli, niedaleko Rzymu, przypomina okrągłą świątynię z Wołowego Rynku, lecz stoi na wyższym podium i ma bogatszą dekorację: fryz girlandowy i głowice kolumn w porządku kompozytowym, to znaczy koryncko-jońskim. Zbudowano ją w pierwszej ćwierci I wieku p.n.e.*

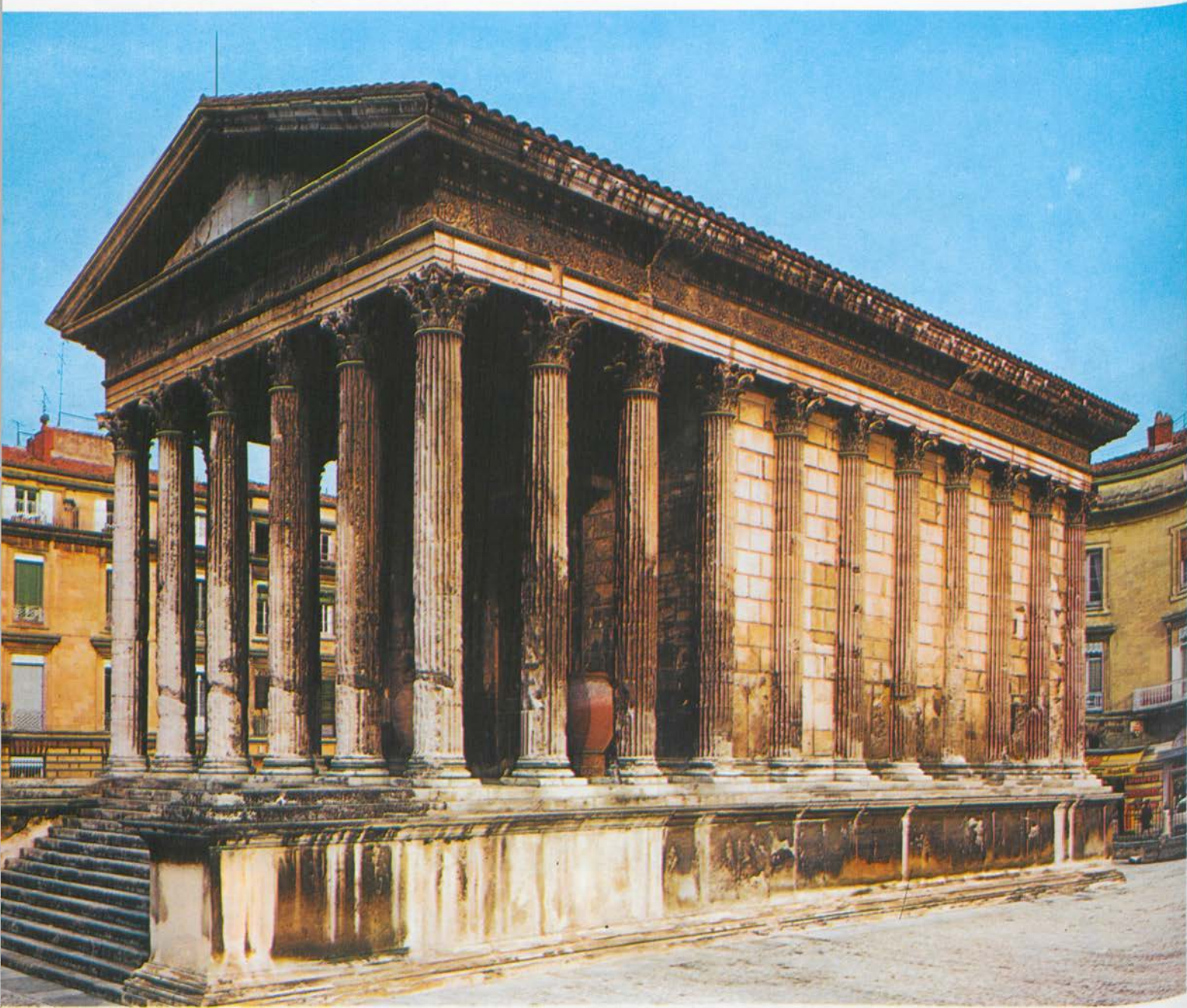


albo deszcz przeszkadzały w zbieraniu się pod gołym niebem. Forum Romanum stało się modelem naśladowanym we wszystkich miastach zakładanych lub przekształcanych przez Rzymian, zwłaszcza w stolicach prowincji. Inne charakterystyczne kompleksy zabudowań to sanktuaria wyraźnie wydzielone w terenie, aby je chronić od sprofanowania. Świątynie wznoszono z reguły w głębi dziedzińców, były więc widoczne tylko od frontu i z boków. Podobnie jak w Grecji, nie służyły one gromadzeniu się wiernych, lecz uważano je za dom bóstwa. Świątynie rzymskie pełniły nadto dodatkową funkcję. Tu

bowiem rozpoznawano wolę bogów, wróżąc z lotu ptaków i uderzeń pioruna. Być może dlatego wznosiły się one, tak jak etruskie, na wysokich podiach dostępnych tylko od frontu. Kolumnowy portyk nie otaczał celli ze wszystkich stron, lecz podpierał wysunięty do przodu okap dachu. Portyki boczne markowano najczęściej półkolumnami wpuszczonymi w długie ściany celli. Świątynia rzymska była więc budowlą wybitnie fasadową, o wyraźnej przewadze osi podłużnej nad poprzeczną. Technika budowlana była odmienna niż w Grecji, ponieważ ściany murowano i tylko licowano kamiennymi płytami, greckie porządki



*Klasyczny typ rzymskiej świątyni prostokątnej, o rozbudowanym froncie, skromniejszych bokach i zupełnie nie przeznaczony do oglądania ścianie tylnej przyjął się wszędzie tam, gdzie nie dotarły uprzednio wpływy architektury greckiej. Typowym przykładem jest świątynia w galijskim mieście Nemausus (obecnie Nîmes w południowej Francji). Wzniesiono ją w końcu I wieku p.n.e. ku czci młodo zmarłych wnuków, a zarazem adoptowanych synów cesarza Augusta, Gajusza i Lucjusza. Nosi ona tradycyjnie nazwę Maison Carrée (prostokątny dom), nadaną jej przez mieszkańców Nîmes.*



architektoniczne zatraciły więc swoje znaczenie konstrukcyjne. Utrzymały się jednak przez kilkaset lat jako tradycyjna ozdoba, a nawet czynnik sakralizacji budynku. Najczęściej stosowali Rzymianie porządek koryncki lub jeszcze bardziej ozdobny kompozytowy, o kapitelach podwójnie zdobionych wolutami i liśćmi akantu. Do

wyjątków należy świątynia dorycka w Cori. Fryz i przyczółki obydwa się bez dekoracji rzeźbiarskiej. Najstarsze świątynie tego typu wznoszą się w samym Rzymie, na dwóch rynkach nad Tybrem, Warzywnym i Wołowym. Oprócz świątyń na planie prostokąta wznoszono także i okrągłe, początkowo na wzór skromnych chat-szałasów.



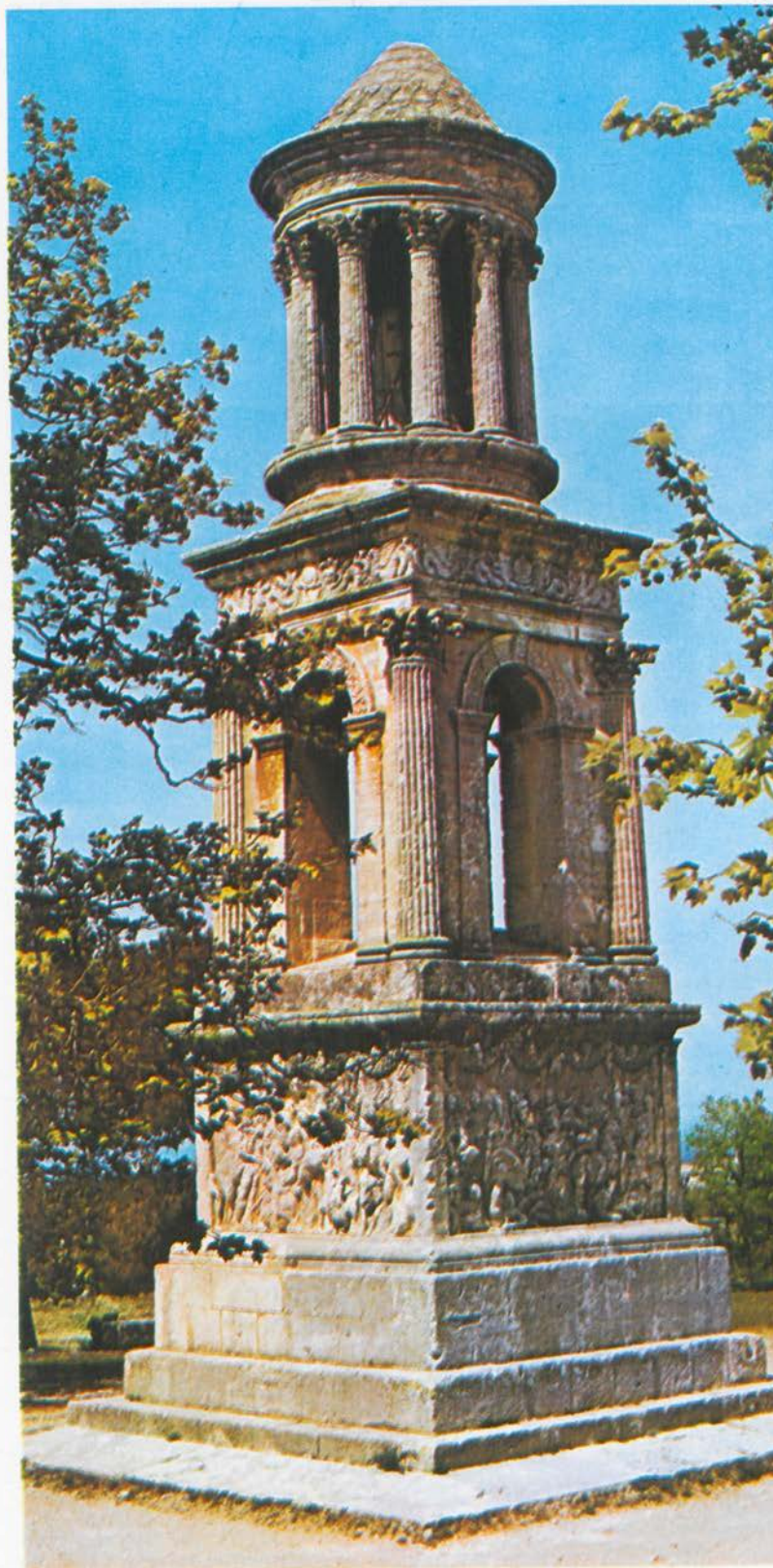
Okolo 40 roku p.n.e. syn jednego z triumwirów, noszący to samo co ojciec imię – Krassus, wznosił przy Drodze Apijskiej pod Rzymem monumentalne mauzoleum dla swej żony – Cecylii Metelli. Murowany i obłożony płytami jasnego trawertynu tambur, blisko trzydziestometrowej średnicy, wznosi się na kwadratowym podium i jest zwieńczony rzeźbiastym w marmurze, girlandowym fryzem. Mur z blankami powyżej fryzu jest nadbudówką średniowieczną, kiedy mauzoleum służyło jako forteca.



W III–II wieku p.n.e. pod wpływem greckich monopterów ulegały one przebudowie uzyskując wieniec kolumn. Najstarsza okrągła rzymska świątynia, poświęcona bogini ogniska domowego imieniem Westa, wznosiła się na Forum Romanum jako symbol Rzymu – wspólnego domu wszystkich jego obywateli. Podobna powstała w II wieku p.n.e. na Rynku Wołowym nad Tybrem.

Najbliższe świątyniom, z natury rzeczy, były grobowce wznoszone, zgodnie z prawem, tylko poza murami miejskimi. Sytuowano je przy drogach publicznych, które nabierały w ten sposób na odcinkach podmiejskich charakteru głównej alei cmentarza. W tym miejscu trzeba wyjaśnić, że wszelki kontakt z ciałem zmarłego powodował rytualną zmazę, której usunięcie wymagało obrzędów oczyszczających. Każde miasto było zaś otoczone pasem ziemi poświęconej bogom, tak zwanym *pomoerium*. Zmarli mogli spoczywać tylko poza *pomoerium*, które w zasadzie pokrywało się z linią miejskich murów. W okresie późnej republiki istniały już podstawowe typy grobowców: kap-

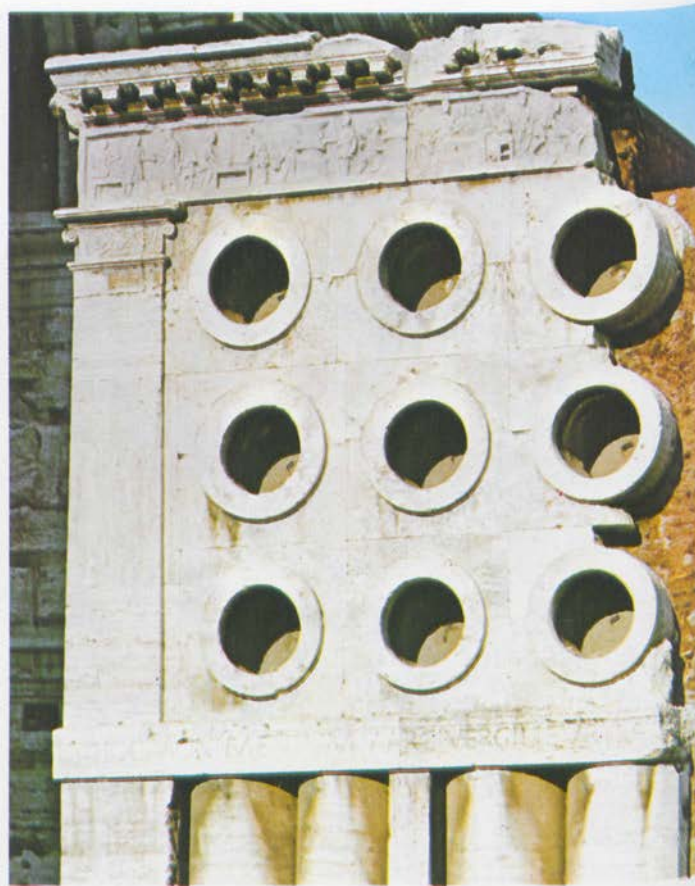
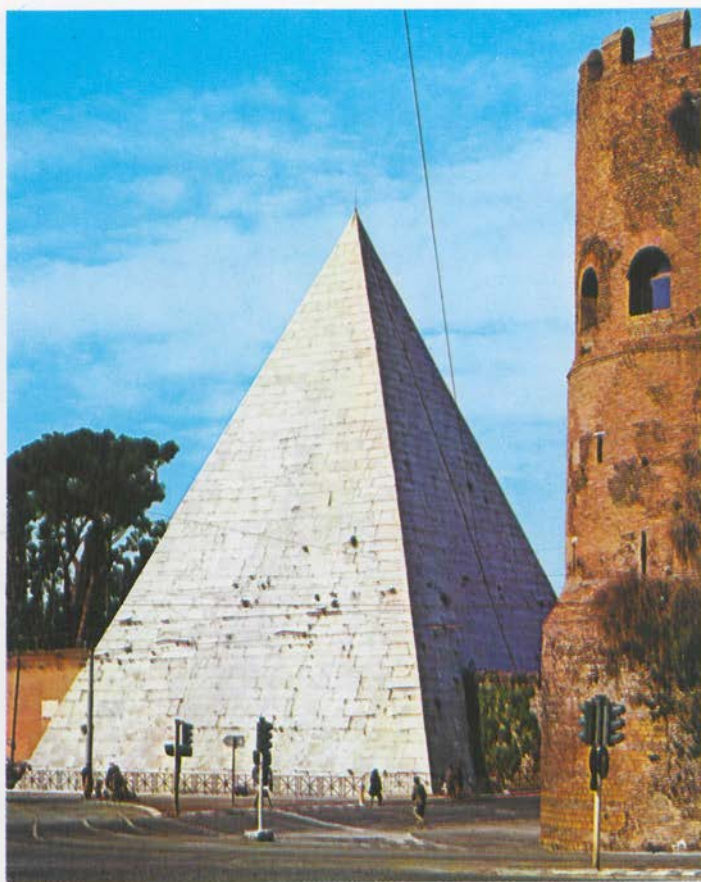
Cylindryczna kapliczka ze stożkowym dachem wieńczy interesujący grobowiec-kenotaf dwóch braci, zwany Monumentem Juliuszów, wzniesiony w Glanum (obecnie Saint-Rémy w Prowansji) około 30 roku p.n.e. Zestawiono tu harmonijnie kilka miniaturowych form architektonicznych. Poniżej kapliczki znajduje się tetrapylon, czyli czterofasadowy łuk o czterech bramach, zwieńczony figuralnym fryzem, stojący na wysokim cokole zdobionym scenami batalistycznymi, a ten znowu wspiera się na profilowanej bazie.





Z początkiem panowania Augusta powstały w Rzymie dwa nietypowe grobowce. Rzymski urzędnik, Gajus Julius Cestius, zapewne pod wrażeniem wspomnień z Egiptu, który w 31 roku p.n.e. został ostatecznie podbity przez Augusta, wznosił sobie około 15 roku p.n.e. prawdziwą piramidę tuż za Bramą Ostyjską, zwaną obecnie Porta San Paolo. Pod względem rozmiarów nie może się ona wprawdzie równać z grobowcami faraonów (wysokość wynosi ponad 36 m), ale jest zbudowana z marmurowych bloków i ma doskonałe proporcje. W latach trzydziestych bogaty piekarz greckiego pochodzenia, Marek Wergiliusz Euryzaces wznosił dla siebie i swojej małżonki budowlę dość dziwną, w której

wszystko miało przypominać – jego zawód. Dolną część grobowca zamiast kolumn zdobią wysokie cylindryczne kadzie do zacierania ciasta, górną takie same ułożone poziomo. Przez środek biegnie inskrypcja upamiętniająca imiona małżonków, a pod gzymsem fryz z płaskorzeźbą przedstawiającą dokładnie proces wyrobu pieczywa. Grobowiec był zapewne zwieńczony stożkiem, na którym wznosiły się posągi obojga małżonków naturalnej wielkości. Grobowiec Euryzacesa jest zbudowany częściowo z bloków tufu, a częściowo murowany. Wznosi się przy Porta Maggiore.



lice cmentarne i rotundy-mauzolea, jak na przykład to, które wznosił swojej żonie Cecylii jeden z Krassusów przy Drodze Apijskiej. Ten kształt wybrali także dwaj cesarze: August i Hadrian. W okresie wczesnego cesarstwa zapanała w architekturze sepulkranej większa różnorodność. W prowincjach europejskich dominowały pomniki nagrobne smukłe i wysokie, niekiedy wzniesione z kilku spiętrzonych elementów, jak na przykład tak zwany Monument Juliuszów w Galii. W Rzymie i na nekropoli portowego miasta Ostia stały imitacje egipskich piramid. Istniały również grobowce i nagrobki czysto indywidualne, jak niezbyt piękny grobowiec Euryzacesa.

Budowle świeckie charakteryzuje funkcjonalność. W tej dziedzinie Rzymianie wykazali prawdziwe mistrzostwo łącząc piękne z pożytecznym. Typowe dla rzymskiego pejzażu miejskiego budynki to bazyliki, teatry, amfiteatry, cyrki i termy. Bazyliki nie miały nic wspólnego z kultem, lecz uzupełniały place miejskie służąc zgromadzeniom. Ich funkcja wymagała obszerności wnętrza i dużej

przepustowości. Dlatego z zasady prowadziły do nich liczne otwory wejściowe, a dach podierały wewnętrzne kolumnady dzielące budynek na podłużne nawy. Pozostałe wymienione budowle służyły rekreacji na masową skalę. Instytucję teatru i w ogólnych zarysach jego formy architektoniczną zapożyczyli Rzymianie od Greków, ale nie było to niewolnicze naśladownictwo. Teatr grecki przekształcił się zresztą znacznie w epoce hellenistycznej, kiedy to klasyczne tragedie i komedie zaczęto wystawiać bez chóru. Rzymianie przejęli tę właśnie zmodyfikowaną formę dramatu, a ponadto wprowadzili na scenę inne spektakle, zbliżone do naszych rewii, złożone z pieśni, tańca, deklamacji oraz farsy. Na ukształtowanie rzymskiej budowli teatralnej wpłynęły też warunki naturalne odmienne od greckich. Na Półwyspie Bałkańskim dominowały tereny górskie, gdzie na widownię można było wykorzystać zbocze. Natomiast teatry italskie wznoszono na równinach i widownię należało zbudować na kilka pięter wwyż. Widownia na planie półkola, o amfiteatral-



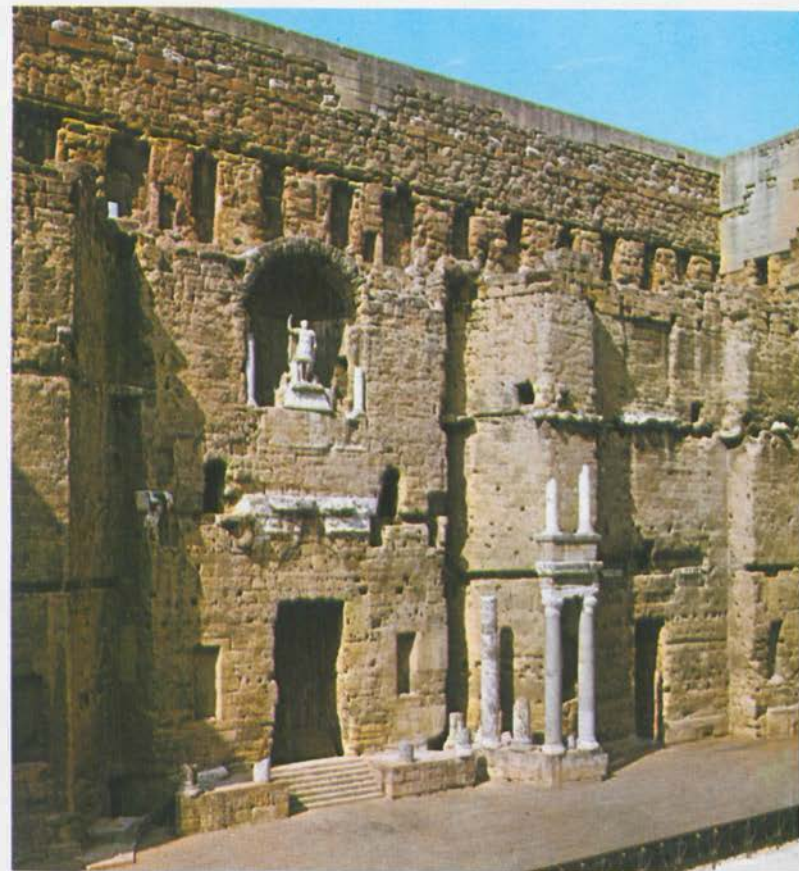
Rzymianie dopiero w okresie późnej republiki i wczesnego cesarstwa zaczęli doceniać sztukę dramatyczną. Powstały wówczas trzy stałe teatry w Rzymie oraz bardzo liczne we wszystkich miastach imperium. Teatr w Leptis Magna w północnej Afryce zbudowany został za Augusta. Składa się z widowni (cavea) na planie półkola, o amfiteatralnie wznoszących się ławach, sceny na głębokim, wysokim podium oraz wznoszącej się za nią budowli scenicznej, z której pozostało tylko kilka kolumn.

nie wznoszących się rzędach siedzeń, stanowiła całość z równie wysokim budynkiem scenicznym. Przed nim wznosiło się podium około 1,50 metra wysokie, czyli scena (*pulpitum*), na której występowali aktorzy. Front budynku scenicznego stanowił tło. Jego nieodzownym elementem było troje drzwi, przez które wychodzili na scenę aktorzy: środkowymi główny bohater, bocznymi pozostałe osoby. Fasadę urozmaicały nische i ryzality, kolumny i posągi, co miało znaczenie nie tylko estetyczne, lecz także polepszało akustykę. Widownię dzieliły na sektory wąskie, promieniście ustawione schodki. Na wprost sceny wydzielano zwykle honorową łóżę dla najwyższego urzędem widza, tuż przy scenie mieściły się łóżę boczne, obie przeznaczone dla urzędników czuwających nad przebiegiem przedstawienia. Teatry rzymskie były obliczone na kilka lub kilkanaście tysięcy widzów, którym należało stworzyć dogodne warunki i zapewnić bezpieczeństwo. Teatry, z wyjątkiem *odeonów*, czyli teatrów muzycznych, były budowlami odkrytymi. Aby chronić widzów przed oślepiającymi promieniami słońca, rozpinano nad widownią oponę wciągana jak żagiel na maszty osadzone na koronie teatru. W podobny sposób działała kurtyna, podnoszona dla zakrycia sceny, a zwijana i opuszczana do kanału dla jej odsłonięcia. Stąd okrzyk: „opuszcz kurtynę” miał odwrotne znaczenie niż u nas.

Stosunek Rzymian do teatru nie był jednoznaczny, albowiem ten typ rozrywki nie wynikał z ich własnej tradycji. W połowie II wieku p.n.e. senat rzymski wydał nawet formalny zakaz budowania teatrów w stolicy i w najbliższych jej okolicach, uzasadniony troską o zachowanie dobrych, starych obyczajów. Jak silnie działały owe uprzedzenia, niech świadczy fakt, że kiedy w sto lat później Pompejusz zdecydował się na zbudowanie w Rzymie monumentalnego teatru, musiał użyć fortelu. Na koronie widowni kazał wzniesić kaplicę Wenus Zwycięskiej. Wprawdzie w czasie spektaklu widzowie siedzieli do niej tyłem, ale przedtem i potem widownia nabierała charakteru monumentalnych schodów prowadzących do przybytku bogini. Poza teatrem Pompejusza zbudowano jeszcze w Rzymie nieco później dwa inne, ale żaden nie zachował się w całości. Szczególne piękno i funkcjonalność tych budowli można podziwiać w miastach prowincjonalnych: w Orange, w południowej Francji, albo w Leptis Magna w Libii.

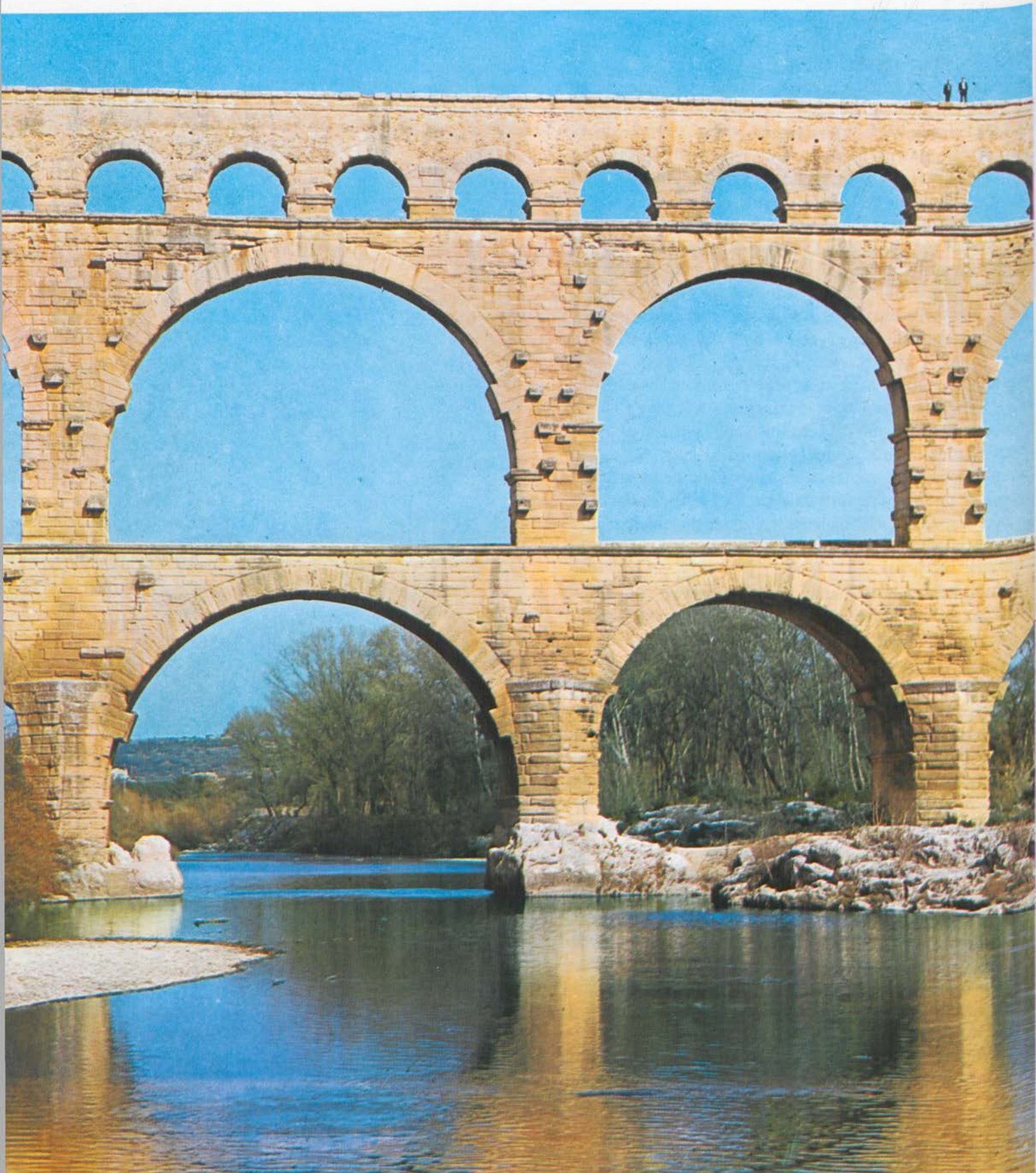
Klasyczne przykłady funkcjonalnej architektury rzymskiej to jednak nie świątynie i grobowce ani też teatry i inne budowle rekreacyjne, lecz wielkie konstrukcje inżynier-

Teatr w Orange w południowej Francji zbudowany został za Tyberiusza lub Klaudiusza. Elewacja tej budowli (*frons scaenae*) odpowiadającej naszym kulisom stanowiła tło spektaklu i miała duże znaczenie dla akustyki. Wnętrze mieściło szatnie i składy dekoracji. Budowla sceniczna musiała być tak wysoka jak widownia, tutaj około 37 m, z czego wynika wielopiętrowa kompozycja elewacji. W środku w ogromnej niszy stoi posąg cesarza.





Od IV wieku p.n.e. rzymscy inżynierowie konstruowali wodociągi doprowadzające wodę z odległych ujęć do miast na zasadzie stałego, niewielkiego spadku. Najtrudniejsze do pokonania były głębokie doliny rzek. Modelowym rozwiązaniem jest słynny Pont-du-Gard, czyli most i akwedukt zbudowany w latach 26–16 p.n.e. opodal Nîmes. Wodociąg jest tu wyniesiony na wysokość 49 m, a woda płynie z odległości 56 km, przy spadku 35 cm/km. Wydajność wynosiła 40 tysięcy litrów dziennie. Akwedukt ten był nie tylko pożyteczny, lecz jest także piękny dzięki wspaniałym proporcjom spiętrzonych arkad.





Najstarsze kamienne łuki triumfalne, oryginalny wytwór architektury rzymskiej, powstały w stolicy za panowania Augusta, ale całkowicie zniszczały. Zachowały się natomiast w innych miastach. Najstarsze łuki były przeważnie jednoprzelotowe, ale w mieście Arausium (Orange w południowej Francji) już w 27 roku n.e. wzniesiono ku czci Tyberiusza łuk trójprzelotowy wspaniale zdobiony płaskorzeźbami o tematyce militarnej i mitologicznej. Wysoka attyka służyła jako baza dla nie istniejącej dziś grupy rzeźbiarskiej. Podobnie jak na innych łukach triumfalnych był tu umieszczony posąg cesarza na kwadrydze, czyli wozie z czterokonnym zaprzęgiem, w otoczeniu postaci rzeczywistych i mitycznych. Grupy takie wykonywano z brązu; żadna z nich nie przetrwała średniowiecza.







W okresie późnej republiki Rzymianie zaczęli cenić dzieła sztuki greckiej, a gdy nie stało oryginałów, nabywali chętnie ich kopie. W połowie I wieku p.n.e. panowała moda na rzeźbę archaiczną i wówczas zapewne powstała statua Artemidy, odkryta przed laty w Pompejach. Naśladuje ona jońską korę lekkim uśmiechem na twarzy, schematycznymi lokami i fałdami szat ułożonymi w jaskółczy ogon (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol).

ryjne, jak mosty i akwedukty. Akwedukt, łaciński *aquae ductus*, to po prostu wodociąg, choć kojarzy się nam zwykle z nadziemną jego częścią na wyniosłych arkadach. Trudno zrozumieć ich znaczenie bez wyjaśnienia starożytnych zasad przeciągania wody pobieranej na ogół z górskich źródeł i doprowadzanej do miast. Otóż zasada naczyń połączonych, pozwalająca prowadzić wodę pod górę, była w starożytności stosowana tylko wówczas, gdy w grę wchodziły niewielkie odległości, na przykład w wodociągach miejskich. Tam, gdzie ujęcie wody było oddalone od punktów pobierania o kilkanaście lub kilkadziesiąt kilometrów, wodociąg układano na zasadzie powolnego, stałego spadku, najczęściej 35 centymetrów na 1 kilometr. Najtrudniejsze było pokonanie dolin, a zwłaszcza głęboko wciętych w teren koryt rzecznych. Nad nimi nieodzowne były wiadukty i mosty jako podbudowa wodnego koryta. Stosowana do tego celu konstrukcja arkadowa miała wiele zalet. Nie przecinała szlaków komunikacyjnych i transportowych, wymagała mniej budulca i była lżejsza niż ślepy mur tej samej wysokości. Dla uzyskania stabilności ustawiano arkady w kilku kondygnacjach, nadając im zmienną wysokość i rozpiętość, a także różnicując grubość filarów.

Przy pokonywaniu koryta rzeki dolne piętro akweduktu wykorzystywano jako most. Mosty i akwedukty budowano z wyjątkową starannością, niekiedy z kamiennych ciosów układanych na styk, bez zaprawy. O ich trwałości niech świadczy fakt, że niektóre są dotychczas czynne, jak na przykład słynny Pont-du-Gard w pobliżu miasta Nîmes w południowej Francji.

Rzymianie byli bardzo dumni ze swoich akweduktów. Nawet wyjątkowo nudny pisarz, Frontinus, wieloletni naczelny dyrektor urzędu wodnego w Rzymie, sumienny rejestrator wodociągów, zdobywa się przy ich wyliczaniu na odrobinę poezji. Spójrz, woła do swego czytelnika, na te wspaniałe konstrukcje, porównaj je z równie potężnymi, ale przecież bezużytecznymi piramidami starożytnego Egiptu i osądź, co ważniejsze. Trudno oczywiście porównywać grobowiec i wodociąg, ale trochę racji należy Frontinusowi przyznać. Rzymscy architekci potrafili łączyć piękne z pożytecznym na rzadko spotykaną skalę. Dodajmy, że najstarszy wodociąg na arkadach, co prawda tylko na trzystumetrowym odcinku, powstał już w 272 roku p.n.e., a najstarszy most kamienny na przęsłach przerzucony został w Rzymie przez Tyber w 142 roku p.n.e. Najdłuższe i najwyższe mosty i akwedukty zbudowano w okresie cesarstwa.



Grupa złożona z kobiety i chłopca, zwana tradycyjnie Orestes i Elektra, nosi sygnaturę twórcy. Jest nim Menelaos uczeń Stephanosa, a ten ostatni był znany jako uczeń Pazytelesa. Wszyscy trzej byli Grekami z południowej Italii i tworzyli swego rodzaju dynastię założoną w połowie I wieku p.n.e. Grupa Orestes i Elektra powstała więc w czasach Augusta lub Tyberiusza. Wysokość 192 cm (Narodowe Muzeum Rzymskie, Muzeum Term, Rzym).

Kopieści wykonywali nie tylko pojedyncze posągi, lecz także zestawiali kopie dzieł różnych mistrzów. Tak właśnie powstała para młodzieńców stojących przy ołtarzyku; nie opodal znajduje się statuetka bogini w peplosie i kołpaku zwanym polos. Być może jest to para mitycznych przyjaciół, Orestes i Pylades, obok posągu Artemidy Taurydzkiej. Kompozycja rzeźbiarska została nazwana Grupą z San Ildefonso i jest datowana na przełom er. Młodzieniec z prawej strony jest kopią dzieła Lizypa, z lewej Praksytelesa (Muzeum Prado, Madryt).

Rzeźba rzymska, podobnie jak inne sztuki piękne, przeżywała podwójne narodziny: po raz pierwszy pod wpływem Etrusków, po raz drugi – Greków. Te powtórne nastąpiły jednak ze znacznym opóźnieniem w stosunku do architektury. Świątynia rzymska w przeciwieństwie do greckiej nie wymagała dekoracji rzeźbiarskiej, nie ustawiano bowiem grup bogów i herosów w przycółkach ani nie pokrywano płaskorzeźbą fryzów. Wewnątrz celli stały oczywiście posągi kultowe, ale niewiele możemy o nich powiedzieć wobec braku zachowanych zabytków.

Rzeczba rzeźby rozpoczął się pod koniec II wieku p.n.e. Był to okres po wielkich podbojach, które sprawiły, że rzymscy wodzowie poznali greckie miasta w południowej Italii, w Azji Mniejszej oraz w Grecji lądowej i wyspiarskiej. Po każdej zwycięskiej kampanii trafiały do Rzymu zdobycze o wysokiej wartości materialnej; zaliczały się do nich przede wszystkim obrazy i posągi z brązu, stosunkowo lekkie, a więc łatwe do transportu. Pierwotnie skarby te, po obniesieniu ich w pochodzie triumfalnym, składano w świątyniach i wystawiano w miejscach publicznych. Z biegiem czasu zaczęły one zapełniać prywatne rezydencje. Wytworzyła się rywalizacja między kolekcjonerami, a zarazem z różnych względów popyt zaczął przewyższać podaż. Zakończyły się podboje, a przepisy prawne stanęły na przeszkodzie zwyczajnej grabieży uprawianej przez niektórych wysokich funkcjonariuszy. Los Werresa, który skrupulatnie oczyścił z dzieł sztuki podległą mu Sycylię, ale po mowie oskarżycielskiej Cyncerona musiał uchodzić z Rzymu, stał się dla współczesnych groźnym ostrzeżeniem. Nie mogąc zdobywać, Rzymianie zaczęli greckie dzieła sztuki kupować. Najwyżej były oczywiście cenione dzieła wielkich mistrzów z V–III wieku p.n.e., liczące wówczas już 200–400 lat. Powstał wtedy w Rzymie prawdziwy rynek antykwareczny. Z trudem nabywane przez agentów greckie oryginały szybko zaczęły osiągać zawrotne ceny. Kolekcjonerzy o mniejszych ambicjach i skromniejszych środkach materialnych poprzestawali więc na imitacjach, pastiszach, replikach, czyli różnego rodzaju kopiach wykonywanych mniej lub bardziej wiernie według greckich modeli. Wytwarzano je na ogół w warsztatach greckich, najprzód w Attyce, a następnie w różnych miastach Azji Mniejszej i Italii, nie wyłączając Rzymu. Kopieści z reguły pracowali w marmurze, nawet wówczas, gdy imitowali oryginały z brązu. Do schyłku I wieku p.n.e. Italia musiała go importować, ale za Augusta odkryto złoża w słynnej do dzisiaj Carrarze i od-tąd mlecznobiały marmur umożliwił produkcję posągów



i płaskorzeźb na wielką skalę. Rzeźby te służyły do dekoracji wnętrz, ogrodów, dziedzińców w bogatych rezydencjach. Ich greckie prototypy miały zupełnie inne funkcje, przede wszystkim sakralne. Tak powstała hybryda: rzeźba dekoracyjna o tematyce mitologicznej. Twórczość antycznych kopistów, wysoko ceniona w ubiegłym stuleciu, jest ostatnio spychana na margines zainteresowań archeologów i historyków sztuki. Kopistom







Pod koniec I wieku p.n.e. działali trzej ateńscy rzeźbiarze: Salpion, Sosibios i Pontios. Ich sygnatury figurują na trzech marmurowych wazach o przeznaczeniu dekoracyjnym. Są one zdobione greckimi motywami mitologicznymi zaczerpniętymi ze starego repertuaru, ale o odmiennej formie i kompozycji. Styl ten określa się jako neoattyczny. Waza sygnowana przez Pontiosa naśladuje ryton, czyli ozdobny róg do picia wina „do dna”. Na jej dekorację składają się skrzydlaty Pegaz i fryz tańczących bachantek. Wysokość 112 cm (Muzeum Archeologiczne, Wenecja).

zawdzięczamy jednak niemal całą wiedzę, jaką posiadamy o rzeźbie greckiej. Kopiami mogły być pojedyncze posągi, na przykład Artemida z Pompejów naśladująca greckie kory, albo też grupy złożone z kilku postaci, jak Orestes i Elektra. Ich prototypami były niewątpliwie pojedyncze figury różnych mistrzów greckich.

Kopiści z zasady nie sygnowali swoich dzieł. Byli jednak tacy, którzy to czynili, a niektórym z nich poświęcili kilka słów łacińscy autorzy Cyceron i Pliniusz Starszy. Jak się wydaje, do najwybitniejszych rzeźbiarzy należał Pazyteles – Grek z południowej Italii działający w latach 60–40 p.n.e. Dochował się on ucznia imieniem Stephanos, a ten znowu wykształcił Menelaosa.

Na przełomie er działali także trzej Ateńczycy: Salpion, Sosibios i Pontios, wyrabiający ogromne marmurowe naczynia ozdobione płaskorzeźbami mitologicznymi o wyjątkowo pogodnej tematyce i efektownej formie. Przez analogię wszystkie podobne wyroby, jak bazy, ołtarze, fryzy, płyty określa się jako neoattyczne. Wykonywano je w Grecji w ogromnych ilościach, wyłącznie na eksport. Czasem obciążone nadmiernie statki tonęły po drodze, a



Płaskorzeźba o tematyce mitologicznej wykonana w marmurze. W scenach tego rodzaju nie należy doszukiwać się głębszych treści, miały być po prostu przyjemne dla oka. Satyr i nimfa spleceni w uścisku zdobią bazę, a być może ołtarz Bachusa. Wysokość 93 cm (Muzeum Archeologiczne, Wenecja).



zabytki odnalezione po dwóch tysiącleciach odsłaniają nieznane przedtem mechanizmy antycznego rynku dzieł sztuki. Zbliżony charakter do reliefów neoattycznych mają płaskorzeźby pejzażowe o sielskiej tematyce, najprawdopodobniej z okresu Augusta.

W tym samym mniej więcej czasie, kiedy cała rzesza artystów utrwalała w kamieniu piękno już dla nich starożytne, kiedy więc kwitła sztuka wybitnie odtwórcza, inne grupy artystów zajęły się tematyką, którą określić można jako „literaturę faktu”. Pojawiły się mianowicie dwa gatunki rzeźby: portret fizjonomiczny i relief historyczny. Nie były one oryginalnymi pomysłami rzymskimi, zostały zapożyczone ze sztuki hellenistycznej, ale rozwinęły się na wielką skalę dopiero w Rzymie. Utrwały się też na dobre w rzymskiej sztuce, bo o ile twórczość





W rzymskiej poezji i w sztukach plastycznych okresu Augusta i jego następców przewija się nić sentymentalnej tęsknoty do życia na łonie natury. Jej wyrazem są reliefy pejzażowe, a przy tym sielskie, na przykład koza z kozłeciem lub grotą, w której spoczywa lwica z kociętami. Wzory czerpano ze sztuki późnohellenistycznej, być może aleksandryjskiej. Reliefy pejzażowe są datowane na połowę I wieku n.e. Noszą nazwę Grimani od nazwiska pierwszego ich właściciela. Wysokość 95 cm (Muzeum Historii Sztuki, Wiedeń).



kopistów wygasła w II wieku n.e., o tyle portret indywidualny oraz płaskorzeźba historyczna trwały po schyłek starożytności, choć oczywiście ulegały w ciągu pięciuset lat rozmaitym przekształceniom.

Początki rzymskiej płaskorzeźby historycznej przypadają na przełom II i I wieku p.n.e. Jej zadaniem było utrwalenie rzeczywistego wydarzenia w sposób możliwie jasny dla współczesnych i potomnych. Artysta dokładnie przedstawiał realia, jak ubiór, przybory kultowe, broń, niekiedy nawet sprzęty, ale na tym nie kończyły się jego zadania. Musiał całą scenę wyraźnie osadzić w czasie i w przestrzeni, tak aby nikt nie miał wątpliwości, gdzie i kiedy dane wydarzenie miało miejsce. W tym celu wyobrażano wiernie występujące osoby, nie odmładzając ich ani nie upiększając, a w tle umieszczano pewne szczegóły pejzażu lub elementy budynków. Odtwarzano wydarzenia o wysokiej randze, ważne nie dla osób prywatnych, lecz dla całej społeczności, a ich walor podnosiły postacie bogów sytuowane na honorowym miejscu. Z reguły były to sceny wielofigurowe; postacie w nich występujące ustawiano na kilku planach. W płaskorzeźbach historycznych okresu republiki doszły więc do głosu najważniejsze cechy sztuki rzymskiej: historyzm, narracyjność, iluzjonizm. Można by oczywiście zauważyć, że postacie boskie, fantastyczne, załamują najważniejszą zasadę gatunku – wierność faktom. Tu jednak należy wyjaśnić, że wszystkie wyobrażenia tego typu miały określone zadania propagandowe. Należało nie tylko pokazać zbiór faktów, lecz także przekonać oglądających o słuszności zamierzeń i dokonań tego albo tych, którzy do owych faktów doprowadzili. Obecność bóstwa świadczyła o aprobachie, a nawet okazywanej z jego strony pomocy.

Do najstarszych rzymskich reliefów historycznych należy fryz z potrójną ofiarą z byka, owcy i świni zdobiący jeden z boków ogromnej bazy albo ołtarza wzniesionego na Polu Marsowym. Pozostałe trzy boki są jednak pokryte płaskorzeźbą o zupełnie innej treści. Jest to typowy relief mitologiczny, niezawodnie skopiowany z jakiejś kompozycji greckiej. Dualizmowi tematyki towarzyszy dualizm formy. Relief mitologiczny wyszedł na pewno z warsztatu jakiegoś dobrego kopisty. Modelunek jest miękki, malarzski, figury o doskonałych proporcjach. Relief historyczny jest dziełem innego artysty. Postacie są ostro cięte, modelunek suchy, powierzchnia opracowana dużymi płaszczyznami. Być może wykonawcą był Rzymianin, w każdym razie nie kopista, albowiem twórca tej sceny nie rozporządzał greckim prototypem.



W XVII wieku znaleziono w Rzymie płaskorzeźby pochodzące niewątpliwie z monumentalnej bazy lub czworobocznego ołtarza. Trzy boki zdobit fryz mitologiczny przedstawiający Posejdona i Amfitrytę z orszakiem (Gliptoteka, Monachium). Natomiast na boku czwartym wyobrażona była uroczysta ofiara z trzech zwierząt: byka, owcy i świni, zwana suovetauria. Składa ją kapłan Marsowi, który stoi obok ołtarza i przygląda się uroczystości. Całość przedstawia najprawdopodobniej ceremonię oczyszczalną zwaną lustrum, odbywaną na zakończenie każdorazowego cenzusu, czyli szacowania stanu majątkowego obywateli. Jest to jeden z najstarszych rzymskich reliefów historycznych, być może z 97 roku p.n.e. Wysokość 152 cm (Luwr, Paryż).





*W 13 roku p.n.e. cesarz August ślubował wzniesienie Ołtarza Pokoju na Polu Marsowym w Rzymie. Został on ukończony i konsekrowany cztery lata później. Właściwy ołtarz otoczony jest marmurowym ogrodzeniem na planie prostokąta o wymiarach około 11,6 x 10,6 m pokrytym płaskorzeźbami ornamentalnymi, mitologicznymi i historycznymi zaprogramowanymi zgodnie z głównymi wytycznymi polityki pierwszego cesarza.*

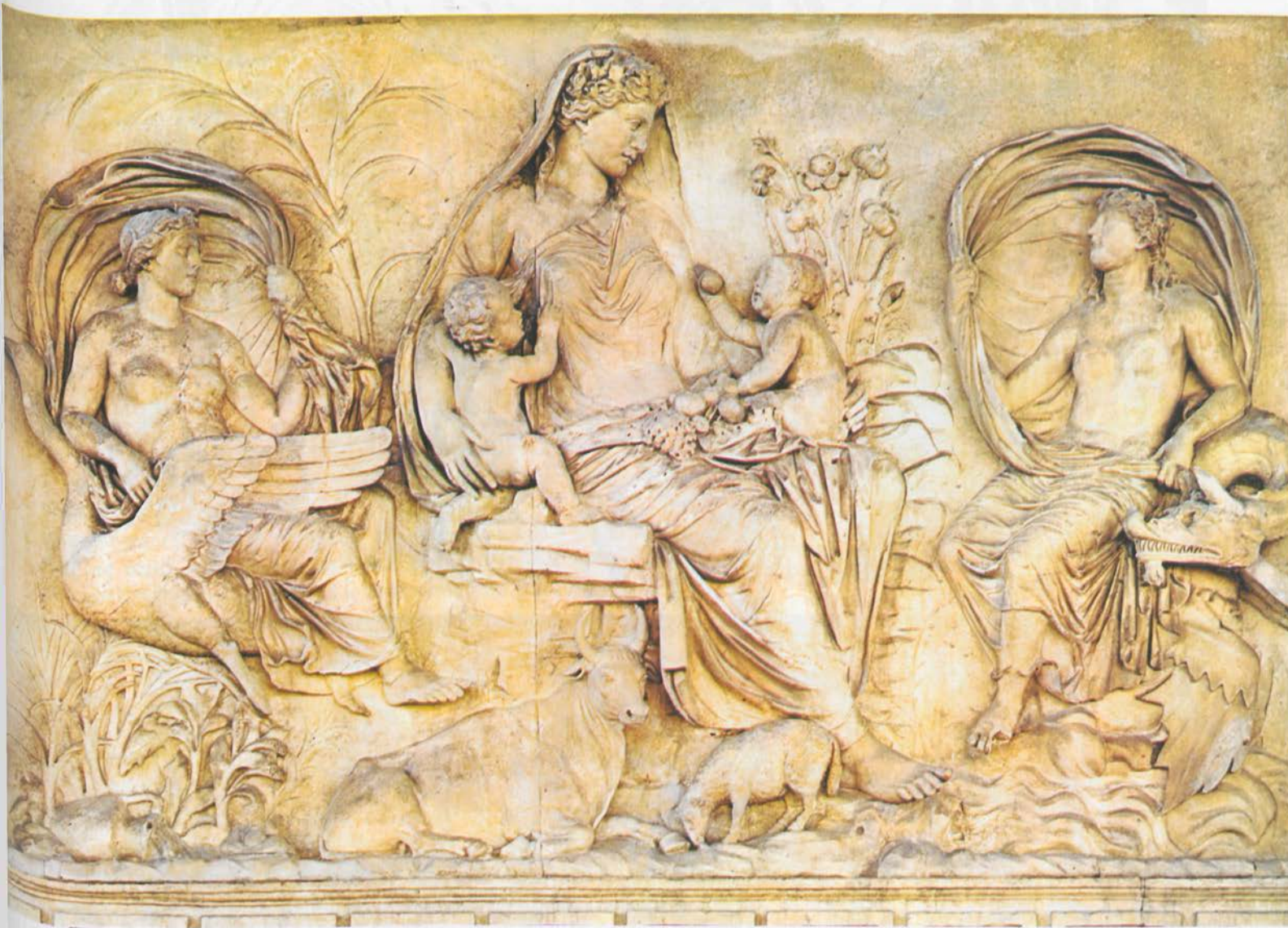


Reliefy, historyczne z reguły wystawione na widok publiczny, zdobiące monumentalne budowle lub pomniki, powstawały oczywiście na określone zamówienie. Teoretycznie zlecającą był senat i lud rzymski, ale teoria ta nie zawsze pokrywała się z praktyką. W okresie jedynowładztwa, zarówno początkującego, u schyłku republiki, jak utrwalonego od 27 roku p.n.e., polityką kulturalną kierował dyktator lub princeps, a w skład tej polityki wchodziły artystyczne środki propagandowe. Wizualne formy miały bowiem wyjątkowo duże znaczenie w społeczeństwie, w którym słowo pisane skazane było na szczupły zasięg. August doskonale rozumiał tę sytuację. Nie zaniebując literatury pięknej, wprzegając do swego

rydwanu najznakomitszych poetów owych czasów, jak Horacy i Wergiliusz, doceniał także artystów. Pod jego wpływem portret i płaskorzeźba historyczna rozwinęły się wspaniale. Nie był to jednak rozwój żywiołowy, ale starannie sterowany. Sztuka była dla Augusta ważnym środkiem kontaktu ze społeczeństwem, przekazywaniem nowej ideologii, jaką pragnął temu społeczeństwu wpoić, a nawet narzucić. W ramach tej ideologii miała się zmieścić starożytna pobożność i nawrót surowej moralności, a co najważniejsze – akceptacja nowego ustroju oraz osoby Augusta jako jego twórcy. Stąd był już tylko krok do umiejętnego wprowadzenia w życie idei przekazywania władzy przez sukcesję we własnej rodzinie, czyli do



*Na jednej z płaskorzeźb Ołtarza Pokoju, personifikacja Matki Ziemi wśród żywiołów powietrza (na lewo) i wody (na prawo) jest symbolem pożytków, jakie przynosi pokój.*

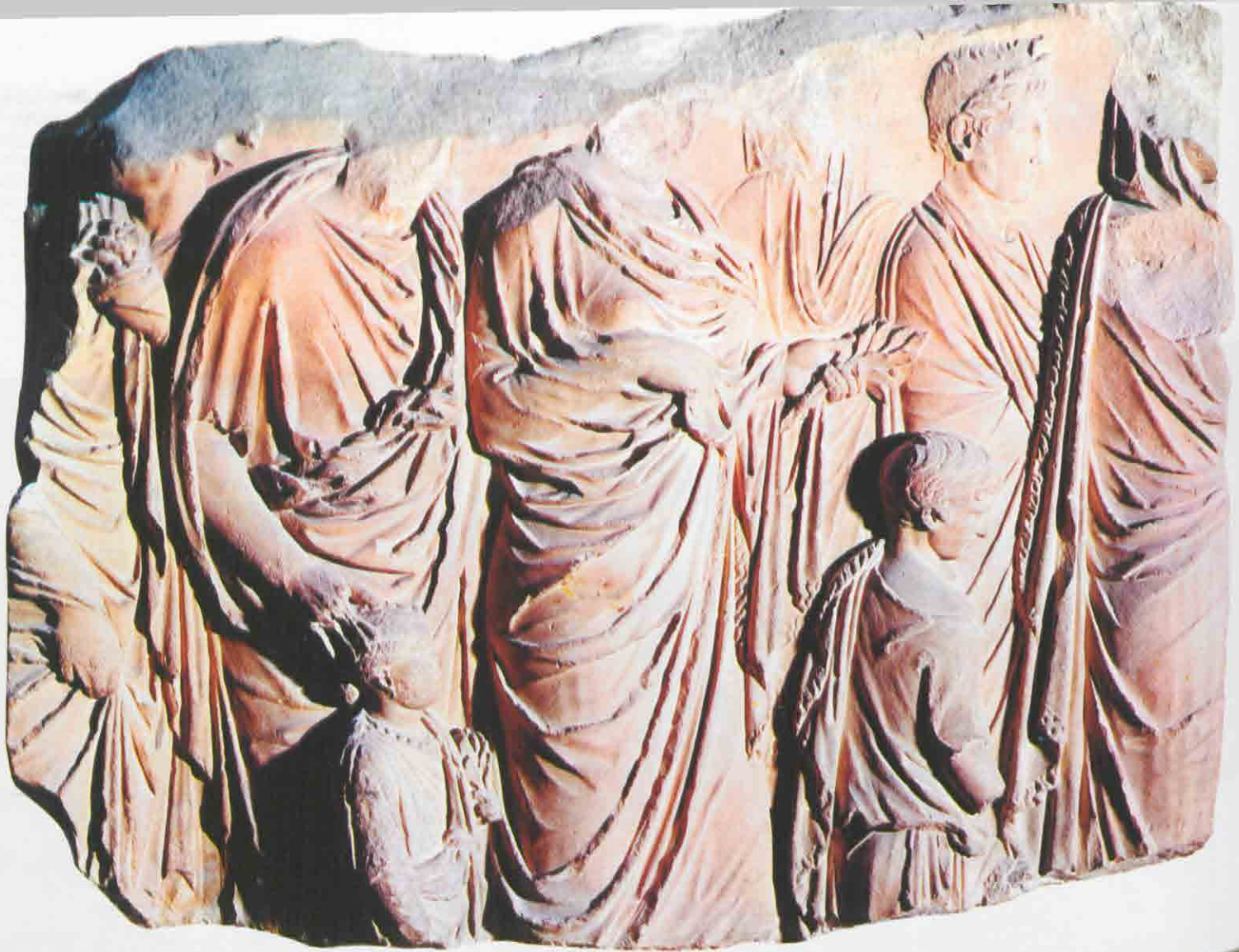


propagandy dynastycznej. Nie brakło i motywacji podsuwanej szerokim grupom społecznym. Dwa najważniejsze atuty Augusta to uśmierzenie wojen domowych i doprowadzenie do powszechnego dobrobytu. Oczywiście powszechnego w ówczesnym rozumieniu tego słowa, to jest obejmującego mieszkańców państwa posiadających obywatelstwo rzymskie, a wśród nich przede wszystkim obywateli Rzymu i Italii. Pokój i dobrobyt ukazywano za pomocą przeróżnych scen i figur symbolicznych. Ewentualnych następców Augusta prezentowano od najmłodszych lat ustawiając ich portrety statuaryczne lub wplatając ich postacie w płaskorzeźby historyczne. O oficjalnej religii przypominały nie tylko postacie mitologiczne, lecz

także sceny sakralne, przede wszystkim składanie bogom ofiar przez najwyższych państwowych dostojników z Augustem na czele.

W miarę krzepnięcia jedynowładztwa w cesarskiej ideologii pojawia się nowa nuta o ogromnych konsekwencjach dla wszelkich dziedzin sztuki oficjalnej. Skupienie władzy w rękach jednego człowieka należało uzasadnić nie tylko jego szczególnymi zasługami, lecz także wykazaniem uprawnień naturalnych. W starożytności istniały wypróbowane wzory postępowania dla osiągnięcia owego celu. Wiadomo, że szczególną admiracją August otaczał Aleksandra Wielkiego, który roztaczał wokół siebie legendę boskiego pochodzenia. Taką legendę usiłował stworzyć w







Reliefy historyczne Ołtarza Pokoju przedstawiają procesję z okazji konsekracji ołtarza. Bierze w niej udział August i jego rodzina. Jest to wyraz propagandy dynastycznej. Motywami reliefu ornamentalnego są wici akantu i winorośli. Z zachowanych fragmentów udało się w 1939 roku zrekonstruować ołtarz, który stoi w Rzymie, opodal mauzoleum Augusta. Wysokość fryzu 155 cm.

Rzymie Juliusz Cezar, a wszak August został przez niego adoptowany. Ród Juliuszów miał pochodzić od Julusa, ten z kolei był synem Eneasza, wnukiem Anchizesa i bogini Wenus. August mógł więc zaliczyć do swych przodków wielkiego herosa i wielką boginię. Trzeba tu bowiem wyjaśnić, że w mitologii rzymskiej Wenus zatraciła cechy frywolnej patronki miłości i stała się pramatką rodzaju ludzkiego. Jej towarzyszem był Mars, ojciec Romulusa i Remusa, założycieli Rzymu, opiekun i patron miasta. Drugim takim patronem był Eneasza, który przywiódł do Italii ocalałych Trojan i stał się protoplastą Romulusa po kądzieli. Skomponowana z tych kilku wątków legenda rodu julijskiego dawała więc Augustowi nie lada legitymację do panowania nad Rzymem. Uprawiała go także do przekazania owej władzy potomstwu, które wszak mogło się poszczycić podobnym, boskim pochodzeniem.

Ideologia Augusta leży u podłoża sztuki figuratywnej jego epoki, a także jego następców. Osobiste zamiłowania i zainteresowania władcy wpłynęły także na rozwój stylu. August cenił wysoko grecką kulturę klasyczną, a jako potomek wysokiego rodu znał ją dokładnie i wszechstronnie. Nie jest więc przypadkiem, że w jego epoce nurt klasycyzujący przybrał na sile, że naśladowano greckie techniki artystyczne, a prototypy rzeźb i obrazów wybierano z repertuaru wielkich mistrzów V–IV wieku p.n.e. Nawet najbardziej rzymskie w tematyce kompozycje, jak na przykład dekoracja Ołtarza Pokoju, zdradzają wykonanie przez Greka.

Płaskorzeźby Ołtarza Pokoju to prawdziwy pean na cześć Augusta, a zarazem realizacja wszystkich jego dyrektyw. Sceny figuralne przypominają mity o Eneaszu i Romulusie z przejrzystą aluzją do boskiego pochodzenia Juliuszów. Ziemia jako matka karmicielka siedząca wśród bujnej roślinności z dziećmi na kolanach to wspaniały symbol pokojowych czasów, szczęścia i dobrobytu. W procesji odbywanej z okazji ukończenia Ołtarza Pokoju bierze udział cesarz w towarzystwie najwyższych kapłanów i innych dostojników okazując w ten sposób swoją pobożność. W ceremonii uczestniczy cała jego rodzina, aż do najmniejszego dziecka. W ten sposób ukazuje August z jednej strony swych przypuszczalnych następców, z drugiej zaś prezentuje najbliższych krewnych jako modelową grupę, godną szacunku i naśladowania. Dekoracji Ołtarza Pokoju, a raczej jego ogrodzenia z marmurowych płyt, dopełnia wspaniała ornamentyka złożona ze stylizowanego listowia akantu i niezwykle dekoracyjnych łabędzi. I w tym motywie zawarta jest związana z osobą władcy symbolika.



Łabędzie były ptakami Apollina, a tego boga August szczególnie cenił. Może o tym świadczyć choćby fakt, że wznosząc swoją rezydencję na Palatynie zbudował tuż obok ogromną świątynię Apollina, aby stałe przebywać pod jego bezpośrednią opieką.

Portret rzymski był już kilkakrotnie wspomniany. Pomijając rzeczywiste postacie występujące w płaskorzeźbie historycznej można rzeźbę portretową podzielić na dwie zasadnicze kategorie: portret statuaryczny, czyli posąg w todze lub zbroi z portretową głową, i popiersie, którego kształt zmieniał się z biegiem czasu, od zaokrąglonego wycinka pod szyją do półfigury. Pierwszy był już dobrze znany w świecie śródziemnomorskim, kiedy zaczęli go wykorzystywać Rzymianie dla uczczenia ludzi wybitnych, zasłużonych dla ojczyzny. W III–II wieku p.n.e. wykony-





W okresie późnej republiki powstał w Rzymie nowy gatunek rzeźby – portretowe popiersia, które osadzano na niskiej bazie z napisem. Ich pochodzenie łączy się z późnohellenistycznymi portretami werystycznymi oraz woskowymi maskami przodków, gromadzonymi – zgodnie z rzymskim obyczajem – w arystokratycznych domach. Rzymianin w todze, tak zwana Statua Barberini datowana na lata 40–30 p.n.e., trzyma dwa takie popiersia wykazując swoje zacne pochodzenie. Portrety te z reguły cechował naturalizm. Wysokość 165 cm (Muzeum Kapitolińskie, Rzym).

wano takie posągi wyłącznie z brązu i ustawiano na miejskich placach, przede wszystkim na Forum Romanum. W I wieku p.n.e. pojawiły się portretowe posągi kamienne o charakterze prywatnym, stawiane przede wszystkim na grobach. Natomiast portretowe popiersie nie znajduje dokładnej analogii, choć istniały gatunki pokrewne, jak grecka herma i etruskie terakotowe głowy wotywne. Z tych przyczyn poszukuje się genezy popiersia portretowego w obyczajowości Rzymu republikańskiego. Wiadomo mianowicie, na podstawie wzmianek literackich, że istniał w Rzymie zwyczaj zdejmowania z twarzy zmarłego maski woskowej, którą następnie wystawiano w domu rodzinnym na honorowym miejscu. Kolekcja masek świadczyła o starożytności rodu, a także uświetniała kolejne pogrzeby ojców rodziny. Maski były bowiem na pogrzeb wynoszone, co dawało złudzenie, że biorą w nim udział nie tylko potomkowie zmarłego, lecz także jego przodkowie. Oprócz masek woskowych wykonywano zapewne i gipsowe lub gliniane, a z biegiem czasu przyjęło się ich kopiowanie w kamieniu. Tak w największym skrócie można zrekonstruować najstarsze dzieje rzymskiego popiersia, a zarazem wyjaśnić rozpowszechnianie się w Rzymie portretu werystycznego, bardzo wiernie odtwarzającego rysy modelu. Oryginalne maski woskowe nie miały oczywiście najmniejszej szansy na przetrwanie. Bardzo skąpe i rozproszone są też zabytki z nieco trwalszych materiałów, które interpretujemy jako maski. Najcenniejszym świadectwem ich istnienia jest posąg mężczyzny w todze, najprawdopodobniej z drugiej połowy I wieku p.n.e. Trzyma on w obu rękach portretowe popiersia różnie ukształtowane. W ten sposób artysta odtworzył niewątpliwie portrety przodków mężczyzny w todze, z dwóch kolejnych pokoleń. Jak można zauważyć, portret trzymany w lewej ręce spoczywa na dłoni, czyli jego prototyp był wykonany z lekkiego materiału. Zdejmowanie masek pośmiertnych, wyprawianie uroczystych pogrzebów, gromadzenie galerii przodków nie było w Rzymie przyjęte powszechnie ani nawet dozwolone dla wszystkich. Zwyczaże te i obrzędy obserwowała jedynie arystokracja urzędnicza, to jest obywatele rzymscy mogący się poszczycić piastowaniem godności nie niższych niż urząd edyla.

Istniała jednak w Rzymie bardzo liczna grupa mieszkańców, bardzo często wykształconych i zamożnych, ale nie cieszących się pełnią praw obywatelskich. Byli to tak zwani wyzwolenicy, czyli eks-niewolnicy obdarzeni przez swoich patronów wolnością. Ich portrety zaludniają



Portret werystyczny szybko rozpowszechnił się w szerokich kręgach społeczeństwa rzymskiego, zwłaszcza wśród wyzwolenców greckiego pochodzenia. Są to przeważnie wizerunki nagrobne. Taki charakter ma portret pary małżeńskiej z drugiej połowy I wieku p.n.e. Wysokość: 68 cm (Muzea Watykańskie, Rzym).

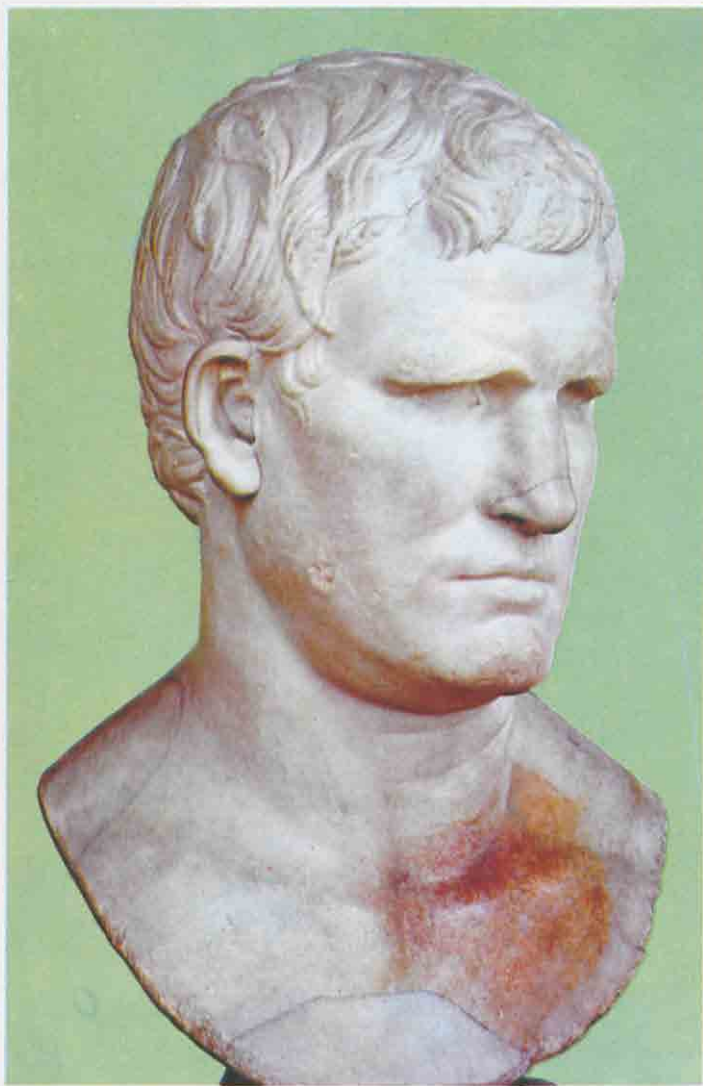


nekropole miast rzymskich. Nie są to ani posągi, ani popiersia, lecz półfigury ustawione w głębokiej niszy. Na ogół są one grupowane zgodnie ze stanem rodzinnym, a więc rodzice z dziećmi lub jedynie para małżeńska, a gesty zmarłych świadczą o związku uczuciowym, jaki między

nimi istniał. Charakterystyczną cechą tych portretów, zwłaszcza męskich, jest bardzo realistyczne odtwarzanie rysów z tendencją do przejawiania mankamentów urody, tak jak to miało miejsce w portretach – kopiach woskowych masek zdejmowanych z twarzy dostojników



Portret Agrypy, przyjaciela, a następnie zięcia Augusta, konsula w 37 roku p.n.e. utrzymany jest w tradycjach republikańskich, zgodny ze znanym ze współczesnego opisu wyglądem modela, bez cienia idealizacji. Wysokość 46 cm (Luwr, Paryż).



republikańskich. Portret werystyczny panował więc w okresie republiki w szerokich kręgach społeczeństwa. Dla jednych był on oznaką szlacheckiego pochodzenia, dla innych wynikiem naturalnej potrzeby utrwalania rysów najbliższych osób. Rzymski portret sepulkralny można by porównać do dzisiejszych fotografii nagrobkowych.

Obok portretów tego rodzaju istniały jednak inne, bliżej spokrewnione z grecką sztuką portretową epoki klasycznej, kiedy to głównym celem artysty nie było odtworzenie indywidualnych rysów, lecz wyobrażenie typu człowieka, na przykład filozofa, poety, wodza. W ten sposób „portretowano” w Rzymie zapewne już od III wieku p.n.e. postacie historyczne, niekiedy nawet legendarne, a następnie także i żyjących wybitnych mężów stanu,

mówców, wodzów, dyktatorów. W tych ostatnich portretach istnieje oczywiście ogólne podobieństwo, ale niewątpliwie są one w znacznej mierze idealizowane.

W okresie cesarstwa utrzymały się oba kierunki, chociaż nie zawsze linia podziału przebiegała tak wyraźnie jak za republiki. W początkach pryncypatu rozdział portretu prywatnego od oficjalnego jest jednak wyjątkowo klarowny. W myśl założeń Augusta ani cesarza, ani członków jego rodziny, bez względu na wiek i płeć, nie można było prezentować zbyt szczerze. August musiał wyglądać dostojnie i szlachetnie, być wiecznie młody, pełen siły, spokoju i godności. Równie pięknie i młodo wyglądają kobiety z jego rodziny, zwłaszcza żona i siostra, bo przecież one dały życie chłopcom i młodzieńcom, których kolejno, w miarę przedwczesnych zgonów desygnował cesarz na swoich następców. Wreszcie portrety tych ostatnich podlegały jeszcze innym prawom. Bez względu na naturalny wygląd należało wykazać podobieństwo młodego człowieka do Augusta. Jest to oczywisty przejaw propagandy dynastycznej realizowanej środkami artystycznymi.

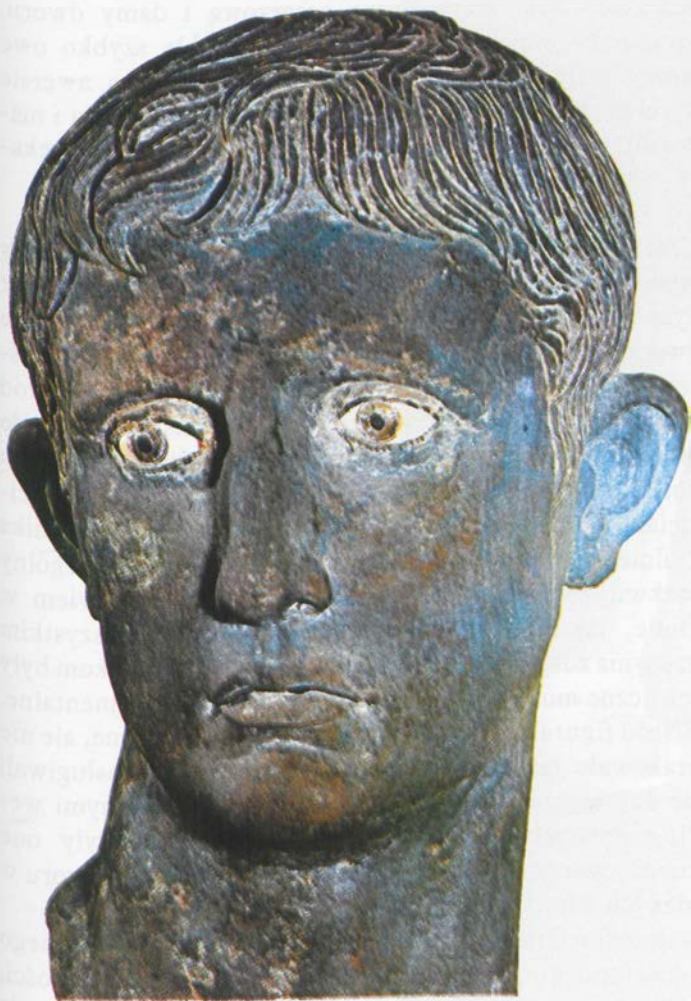
W portrecie dworskim niewiele istniało wyjątków od tych reguł. Należą do nich portrety Agrypy, w stylu tak zwanym republikańskim, czyli werystyczne. Agrypa wywodził się jednak z zupełnie innego rodu, był przyjacielem cesarza, nie zaś krewnym, a do rodziny wszedł jako człowiek dojrzały, już powszechnie znany. Trudno więc było stworzyć na nowo jego portret tylko z tej racji, że stał się drugim mężem Julii, córki Augusta. Natomiast dwaj jego starsi synowie z tego stadła, przewidziani na następców tronu, uhonorowani niezliczonymi posągami w Rzymie i prowincjach, są portretowani tak, iż nie można się dopatrzeć najmniejszego podobieństwa do ojca, żywo natomiast przypominają cesarskiego dziadka.

Innego typu wyjątkami są portrety Augusta wykonywane w prowincjach wschodnich, jak na przykład brązowa głowa w Meroe (Nubia), niewątpliwie produkt warsztatu egipskiego. Artyści tamtejsi kopiując nadesłany obowiązujący model nie potrafili wyzbyć się wschodniego patosu. Ostry przechył głowy, lekko zmarszczone brwi, silnie zagłębione oczy stwarzają efekt nie przewidziany przez nadwornych portrecistów i ich zleceniodawcę.

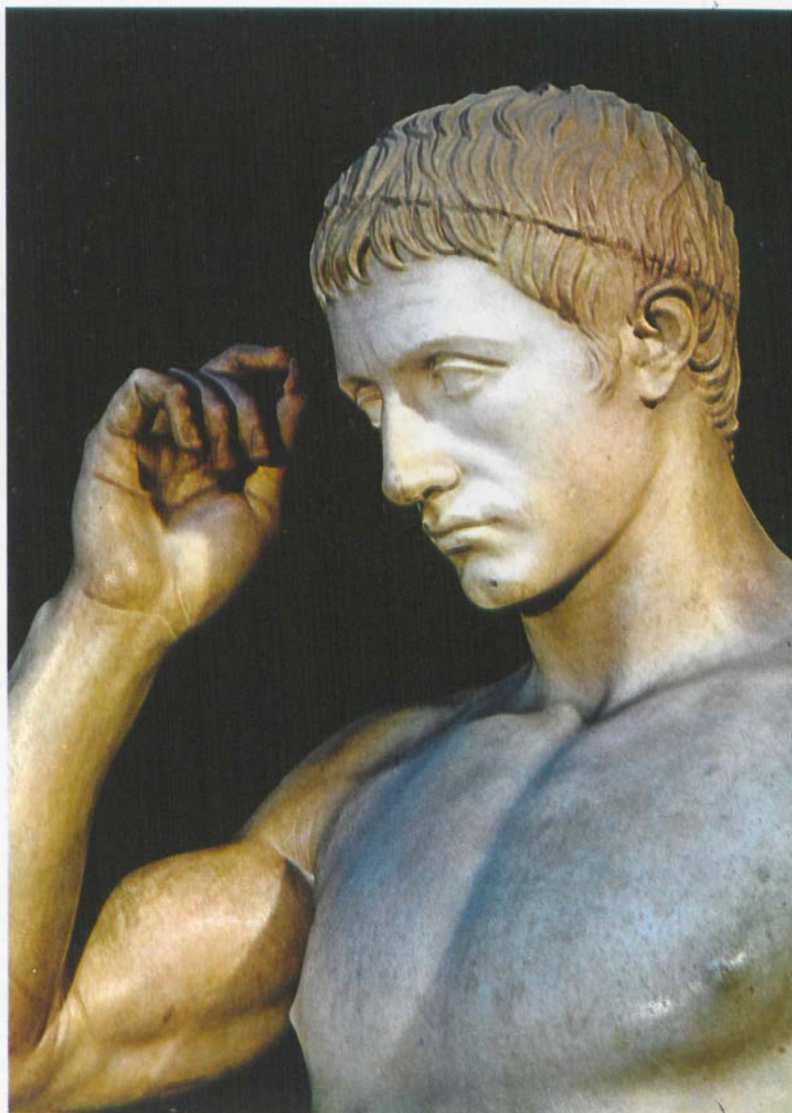
Portrety kanoniczne tworzone w Rzymie dają natomiast odpowiedź na pytanie, jak August pragnął pokazać się poddanym. Artyści mieli do dyspozycji środki dodatkowe, jak strój i atrybuty, aby przedstawić władcę pełnego cnot, zwłaszcza tych, które Rzymianie cenili najwyżej: dziel-



Portety Augusta wystawione były we wszystkich prowincjach jako swego rodzaju oznaka lojalności władz lokalnych wobec Rzymu. Brązowa głowa o inkrustowanych oczach, nie pozbawiona patosu, pochodzi z Meroe w Górnym Egipcie. Utrzymana jest w stylu grecko-orientalnym. Wysokość 43 cm (Muzeum Brytyjskie, Londyn).



Za rządów Augusta portretowano często członków jego rodziny stawiając im posągi tak za życia, jak i po śmierci. Niekiedy były to kopie rzeźb greckich z portretowymi głowami. Tak właśnie powstał około 20 roku p.n.e. posąg jednego z Juliuszów sygnowany przez Kleomenesa – kopia Hermesa Mówcy. Wysokość 180 cm (Luwr, Paryż).



ności i pobożności. Stąd wspaniałe posągi Augusta – naczelnego wodza i Augusta – najwyższego kapłana. Natomiast legenda o boskim pochodzeniu władcy była w tym czasie zaledwie sygnalizowana, i to bardzo dyskretnie. Przypomina o niej amerek, syn Wenus, pramatki Juliuszów u nóg Augusta z Prima Porta. Zapewne też bosc stopy wodza, rażąco sprzeczne z jego paradnym ubiorem, są namiastką heroicznego nagości, jaka przystałaby bogu. W połowie I wieku n.e. zasady portretowania cesarzy uległy zmianom. Pod wpływem wschodnich obyczajów władca już za życia mógł być prezentowany pod postacią boską. Z drugiej jednak strony nie wszyscy następcy Augusta kontynuowali jego politykę kulturalną. Nie

zawsze zresztą było to możliwe. Po Auguście, Tyberiuszu i Kaliguli na tronie cesarskim zasiadł sterany życiem i nękanym chorobami, chromy i jękający się cesarz Klaudiusz. Z całą pewnością miał on poczucie rzeczywistości i nie chciał się narazić na śmieszność wystawiając na widok publiczny swoją podobiznę zanadto upiększoną i odmłodzoną. Powstała wówczas dziwaczna hybryda – posąg Jowisza ze wszystkimi atrybutami tego boga i nasadzoną nań portretową głowę starego, zatroskanego człowieka. Odtąd w portrecie cesarskim, zależnie od okoliczności, przeplatają się oba nurty, weryzm i konwencja. Tylko kobiety mają prawie zawsze regularne rysy, szlachetny wyraz twarzy i piękne fryzury, niekiedy bardzo wyszuka-



Posąg Augusta z *Via Laticana* wyobraża go jako najwyższego kapłana, z togą nasuniętą na głowę, jak przy składaniu ofiary. Z tą funkcją licuje pełen zadumy wyraz i słabo zamarkowane, ale widoczne oznaki starości. August objął tę godność w 12 roku p.n.e. Wysokość 2,17 m (Narodowe Muzeum Rzymskie, Muzeum Term, Rzym).



ne. Młode osoby poszukiwały wzorów stroju godnych naśladowania, podobnie jak dzisiaj, przeto w całym imperium zaczęła się szerzyć w miarę ujednoliczona moda na uczesanie dyktowana przez cesarzową i damy dworu. Środkiem rozpowszechniającym niezwykle szybko owe wzory stały się monety, noszące z reguły na awersie wizerunek cesarza lub jego żony. Posągi, popiersia i malowidła stanowiły oczywiście doskonalsze środki przekazu, ale o węższym zasięgu i powolniejszym działaniu.

Uformowanie się w Rzymie centralnego ośrodka władzy miało daleko idące konsekwencje. W stolicy powstał dwór dysponujący ogromnymi środkami materialnymi, a życie dworskie wymagało należytej oprawy. W tych okolicznościach rozwinęło się bujnie rzemiosło artystyczne, najprzód w Italii, a następnie w prowincjach. Rzymskie rzemiosło artystyczne nie grzeszyło oryginalnością. Wzorców dostarczali Grecy i oni zapewne byli początkowo właścicielami rozlicznych warsztatów. Artystyczna ceramika i silnie z nią spokrewniona toreutyka osiągnęły szczególnie rozkwit za Augusta i Tyberiusza. Zarówno bowiem w glinie, jak w srebrze wykonywano przede wszystkim naczynia zdobione reliefowo. Wspólne obu gatunkom były też liczne motywy dekoracyjne, figuralne i ornamentalne. Wśród figuralnych przeważały sceny mitologiczne, ale nie brakowało także historycznych. Mistrzowie posługiwali się najprawdopodobniej wzornikami sporządzonymi według znanych malowideł i płaskorzeźb. Krążyły one między warsztatami i stąd powielanie podobnego wzoru w różnych ośrodkach, w odmiennych technikach. Najpowszechniejsze były wyroby z gliny, surowca taniego i dostępnego niemal wszędzie w wielkiej obfitości. Naczynia gliniane o wypukłej dekoracji odciskane w matrycach miały w Italii długą tradycję, zapoczątkowaną w III wieku p.n.e. Wykonywano je wówczas w Rzymie oraz kilku ośrodkach północnoitalskich z gliny z czarną, lśniącą polewą. Ta produkcja trwała do schyłku II wieku p.n.e. i z niewiadomych przyczyn zamarła. W drugiej połowie I wieku p.n.e. powstały warsztaty ceramiczne w innych ośrodkach, zarówno w północnej Italii jak południowej, i zaczęły produkować naczynia o odmiennej barwie, z koralowoczerwonej gliny, z taką błyszczącą polewą. Garncarze dbali o osiągnięcie pięknej, czystej barwy, a także o cienkość ścianek i regularne kształty naczyń służących przede wszystkim do użytku stołowego. Zarówno ze względu na możliwości techniczne, jak zapotrzebowanie klientów produkowano przede wszystkim



*W okresie rządów Klaudiusza, w latach 41–54, wrócił do łask portret werystyczny, a zarazem rozpowszechniły się wyobrażenia panującego w postaci boskiej. Obu tym tendencjom odpowiada posąg Klaudiusza-Jowisza. Wysokość 2,54 m (Muzea Watykańskie, Rzym).*



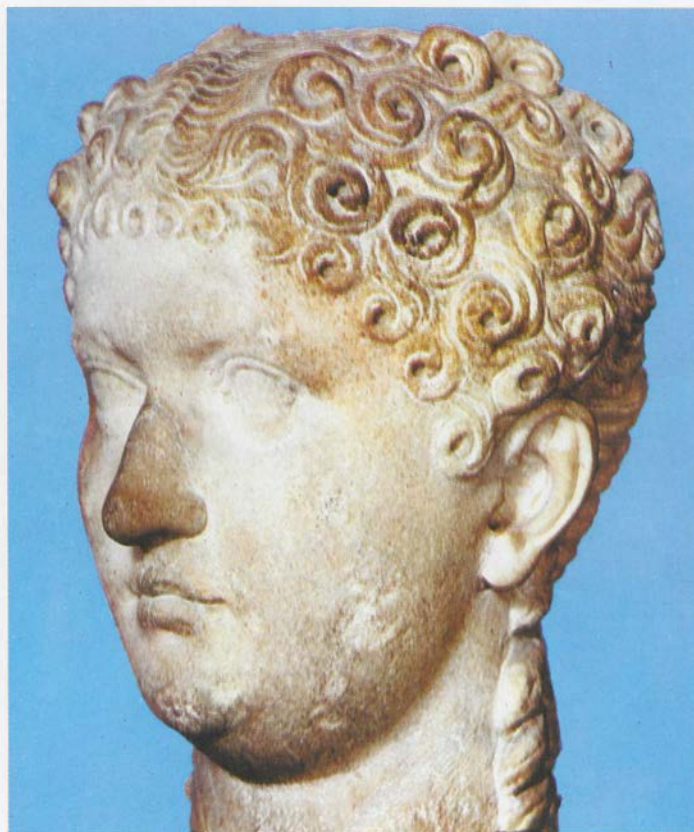






Popiersie młodej Rzymianki osadzone w kwietnym kielichu, tak zwana Klytia, jest być może podobizną Antonii Młodszej, matki Klaudiusza; pochodzi z pierwszej połowy I wieku n.e. Niektórzy badacze uważają rzeźbę za falsyfikat (Muzeum Brytyjskie, Londyn).

Portrety Agrypiny Starszej, matki Kaliguli, oraz jej córki, Agrypiny Młodszej, żony Klaudiusza, są trudne do rozróżnienia, gdyż wykonywano je w tym samym czasie, w latach 40–50 n.e. Zapewne Agrypinę Młodszą przedstawia portret z lewej strony. Wysokość 59 cm. Portret z prawej, nieznaney Rzymianki, jest późniejszy, o czym świadczy fryzura z okresu Nerona. Wysokość 37 cm (obie głowy – Luwr, Paryż).



czarki, miski, talerze, kielichy. Naczynia były dekorowane motywami roślinnymi w układzie promienistym albo fryzami figuralnymi o tematyce mitologicznej. Ceramikę tego typu nazywa się aretyńską od miasta Arezzo (łacińskie Arretium), tamtejsze warsztaty zostały bowiem najwcześniej rozpoznane przez archeologów. Ceramika aretyńska produkowana była nie tylko na użytek lokalny, lecz także na eksport do prowincji, a nawet poza granice imperium, na Daleki Wschód.

W połowie I wieku powstały poza Italią nowe ośrodki produkujące naczynia podobne, ale nie identyczne, z odmiennej gliny i wykonywane nieco innymi metodami. Wytwarzano je w licznych ośrodkach po schyłku cesarstwa. W odróżnieniu od naczyń italskich z okresu Augusta i Tyberiusza określa się je łacińską nazwą *terra sigillata*, czyli glina stempłowana, dlatego, iż większość nosi na stopce stempel firmowy z imieniem właściciela warsztatu. Naczynia aretyńskie i *terra sigillata* nie należą do najbardziej luksusowych. Prawdziwie cenna zastawa, używana na cesarskim dworze i w domach bardzo zamożnych,

wykonywana była ze srebra. Zwyczaj używania naczyń srebrnych, bogato zdobionych, powstał w Grecji hellenistycznej. Oryginalne naczynia greckie zaczęły trafiać do Rzymu w okresie podbojów jako łupy wojenne. Gdy tych zabrakło, podobnie jak autentycznych greckich rzeźb i obrazów, a równocześnie pojawiło się wzmożone zapotrzebowanie na kosztowne wyroby, zaczęto je naśladować w Italii. Kształty ich nie odbiegają od glinianych, ale obok czar i kielichów wyrabiano też wielkie patery, ozdobne rogi, kubki i dzbany. Dla większej trwałości wykonywano je z podwójnej blachy. Wnętrze było gładkie, zewnętrzny „płaszcz” zdobiony metodą repusowania, czyli wytłaczania wzoru od spodu za pomocą sztanc. Dla okresu Augusta charakterystyczne są wzory figuralne o tematyce mitologicznej, ale występują też naczynia niewątpliwie zawierające w dekoracji treści alegoryczne. Należą do nich dwa srebrne kubki ozdobione fryzem szkieletów. Napisy wyryte drobnymi literkami pozwalają w nich rozpoznać osobliwe wizerunki sławnych poetów i filozofów. Zapewne ich twórca pragnął w ten sposób przypomnieć



W okresie panowania Augusta zaczęto w Italii wyrabiać naczynia z czerwonej gliny, pokryte błyszczącą polewą, o wypukłej dekoracji figuralnej i ornamentalnej uzyskanej przez wciskanie naczyń na kole garncarskim do wklęsło zdobionej matrycy. Na stopce naczynia odcisnięty jest zwykle stempel firmowy właściciela warsztatu. Ceramika ta nosi nazwę aretyrskiej od miasta Arezzo w północnej Italii, gdzie najwcześniej zidentyfikowane zostały warsztaty. Zaprezentowany tu fragment ze sceną miłosną pochodzi z warsztatu Marka Pereniusza. Wysokość 15 cm (Muzeum Archeologiczne, Barcelona).

Zwyczaj posługiwania się kosztownymi naczyniami srebrnymi o wypukłej, wytłoczonej od wewnątrz dekoracji przejęli Rzymianie od Greków. Rozpowszechnił się on w Rzymie z początkiem cesarstwa. Duży zespół takich naczyń znaleziono w willi w Boscoreale, na przedmieściu Pompejów. Do tego zespołu należy dzban wysokości 24 cm z Wiktoriaми zabiłymi ofiarne byki oraz kubek ozdobiony fryzem szkieletów opatrzonych imionami greckich filozofów i poetów. Wysokość 10,4 cm. Naczynia te pochodzą z okresu Augusta (Luwr, Paryż).



biesiadnikom o powszechnym prawie natury, od którego nikt nie może się uchylić.

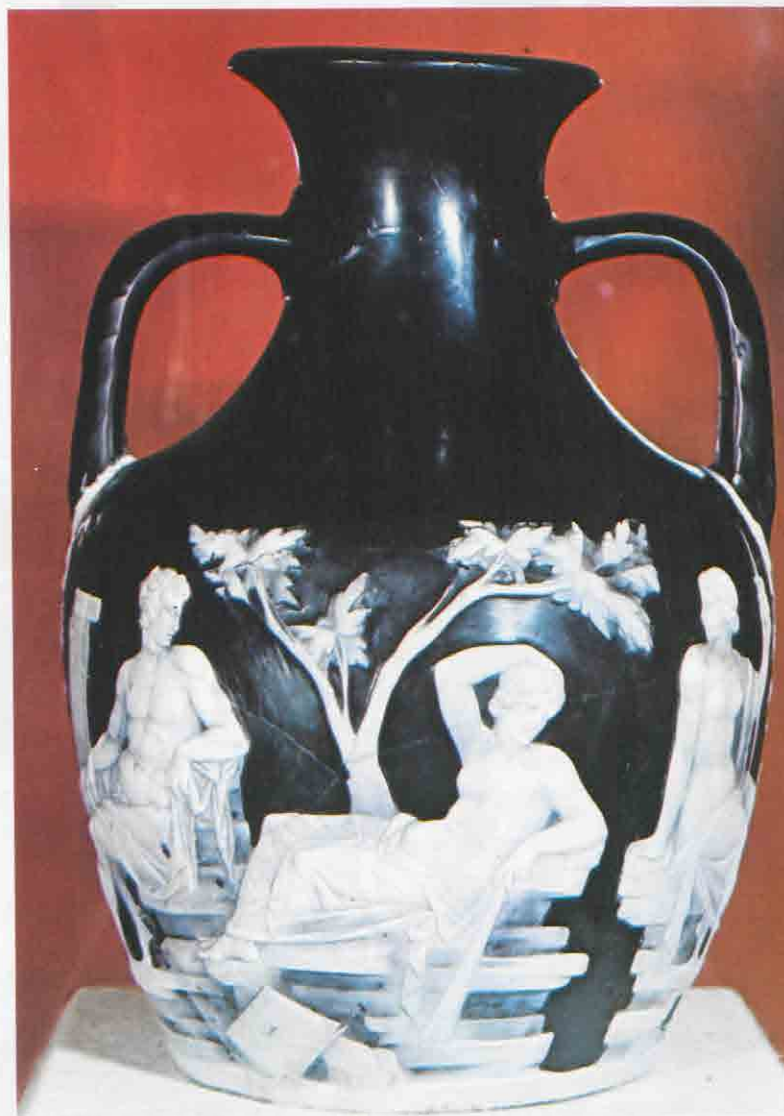
W bogatych domach gromadzono duże ilości takich naczyń, w kompletach przypominających nasze serwisy, po trzy każdego kształtu, zgodnie z układaniem się biesiadników przy uczcie: po trzech na wydłużonej sofie. W Boscoreale odkryto zespół złożony ze 109 naczyń. W Pompejach, w tak zwanym Domu Menandra znalazło się aż 188 sztuk, w tym część naczyń hellenistycznych. Inne, mniejsze zespoły znaleziono na terenach Francji, Anglii, Niemiec, a nawet na duńskiej wyspie Hoby. Dwa pochodzące stamtąd kubki ozdobione są scenami z *Iliady* Homera, podobnie jak dwa dzbanki z Berthouville we

Francji. Zapewne wykonano je w okresie Augusta lub Tyberiusza, kiedy legenda pochodzenia rodu julijskiego od Wenus i Eneasza, usilnie rozpowszechniana przez poetów i artystów, zyskała pozytywny odbiór i szeroki oddźwięk. Produkcja srebrnych naczyń w Italii osłabła wydatnie w drugiej połowie I wieku n.e., aby odżyć w pełnym blasku dopiero po trzech stuleciach.

Podobne mechanizmy polityczno-społeczne doprowadziły do rozkwitu innej dziedziny rzemiosła artystycznego, a mianowicie gliptyki. Wyroby gliptyki, czyli gemmy mogą mieć dekorację wklęsłą albo wypukłą. Te pierwsze noszą nazwę *intaglio*, drugie określane są jako kamee. Jedne i drugie wykonywano z kamieni półszlachetnych, wklęsłe



W XVI wieku w rzymskim sarkofagu znaleziono amforę z dwubarwnego szkła, zwaną od pierwszego właściciela Wazą Portland. Na przezroczystym, szafirowym tle występują po dwóch stronach sceny figuralne o zagadkowej treści, wygrawerowane w białym szkle opakowym. Waza Portland jest najpiękniejszym wyrobem z gatunku szkieł tzw. kameowych, jaki zachował się do naszych czasów. Datowana jest na okres Augusta lub jego następców. Wysokość 24,7 cm (Muzeum Brytyjskie, Londyn).



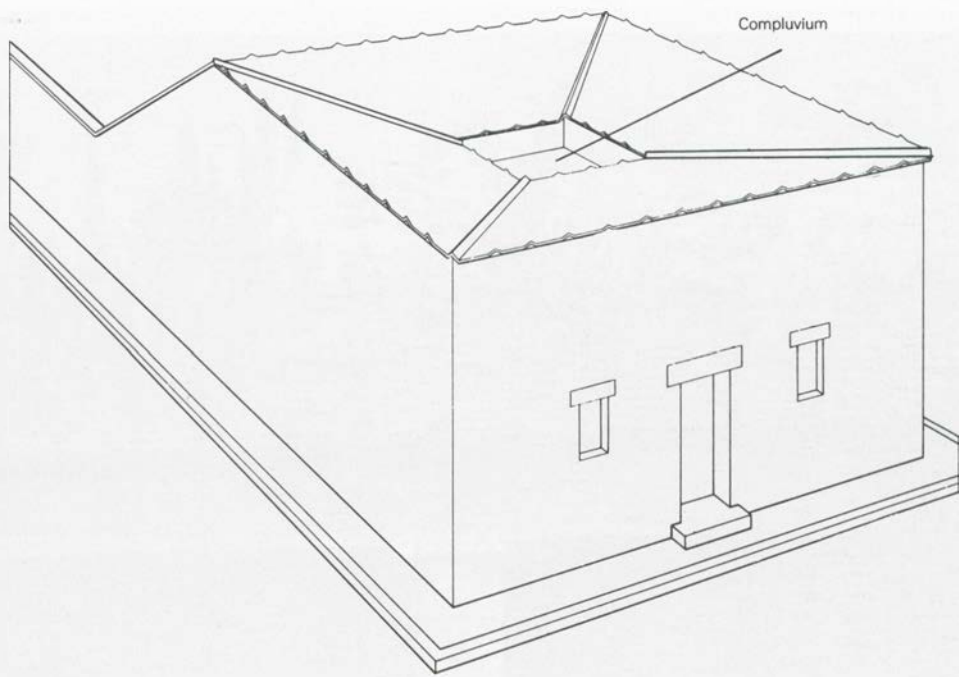
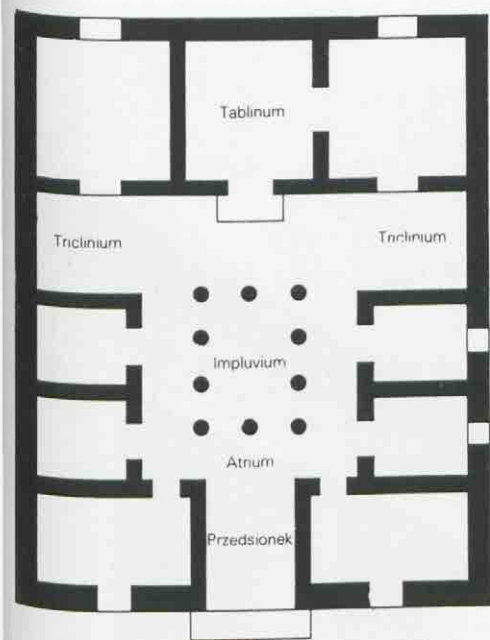






Najprawdopodobniej za Tyberiusza zostało wykonane to wspaniałe dzieło rzymskiej gliktyki, tak zwana Wielka Kamea Francuska, do 1791 roku własność dziedziczna królów Francji. Główna scena przedstawia Tyberiusza z Liwią, nad nimi unosi się August na skrzydłach boga czasu – Ajona, poniżej, wśród rozrzuconej broni siedzą kobiety i mężczyźni z podbitej prowincji. Wysokość 31 cm (Biblioteka Narodowa, Paryż).

Najwięcej wiadomości o rzymskim budownictwie mieszkaniowym, charakterystycznym dla niewielkich miast Italii, dostarczają Pompeje. Były to domy jednorodzinne, stojące przy ulicach w luźnej zabudowie, partiarowe lub jednopiętrowe z wewnętrznym dziedzińcem zwanym atrium, częściowo przekrytym, z którego był dostęp do wszystkich pomieszczeń. Po skośnie ustawionych płatach dachu nad atrium woda spływała do basenu (impluvium), który mógł być otoczony kolumnowym portykiem. Na osi wejścia znajduje się w głębi tablinum, czyli gabinet pana domu, a po jego bokach dwie jadalnie (triclinia) – letnia i zimowa. Jedno z pomieszczeń frontowych zajmował przeważnie odźwierny.



z jednobarwnych, jak krwawnik, granat, akwamaryna, wypukłe z dwubarwnych, wielowarstwowych agatów i sardonyksu. Sztukę wykonywania gemm przejęli Rzymianie od Greków, którzy uprawiali ją już w okresie archaicznym. Za republiki wyrabiano w Rzymie tylko gemmy wklęsłe, które służyły jako oczka pieczętnie w męskich pierścieniach lub chroniące od zła amulety. Produkcja kamei rozwinęła się dopiero za Augusta, kiedy powstało zapotrzebowanie na luksusową, artystycznie wykonaną biżuterię oraz podobnej klasy ozdoby sprzętów – apliki.

Jak wysoko cenił cesarz sztukę gliktyki, niech świadczy fakt, że zatrudnił jako nadwornego rytownika najwybitniejszego greckiego mistrza imieniem Dioskurides. Wykonywał on dla cesarza gemmy pieczętnie, najprzód ze znakiem sfinksa na pamiątkę podboju Egiptu, następnie z portretem Aleksandra Wielkiego, a wreszcie z wizerunkiem własnym Augusta. W tym samym czasie zaczęły powstawać kamee wyjątkowo duże z cesarskimi popiersiami, a następnie ze scenami figuralnymi przypominającymi reliefy historyczne, o wyraźnej wymowie politycznej. Kamienie używane do ich wyrobu zbudowane są z wielu warstw, na przemian jasnych, prawie białych i ciemnych, zwykle w tonie brunatnym. Figury wydobywano z warstw jasnych pozostawiając ciemne jako tło. Sceny figuralne komponowano w kilku pasach wykorzystując maksymal-

nie dość ograniczoną powierzchnię. W dolnym pasie wyobrażano jeńców, aby uwidocznili tytuł do sławy osób przedstawionych wyżej, cesarza i jego bliskich wraz z opiekuńczymi bogami. Najbogatsza w sceny i treści symboliczne, dotychczas nie w pełni rozszyfrowane, jest *Wielka Kamea Francuska*, wykonana najprawdopodobniej za Tyberiusza.

Kamee, zwłaszcza dużych rozmiarów, były bardzo kosztowne, toteż wykonywano ich imitacje w szkłe dwuwarstwowym. Tło stanowiła warstwa spodnia ze szkła szafirowego, przezroczystego, dekorację zaś wydobywano z warstwy wierzchniej szkła białego, opakowego. Tą samą techniką powstała niewątpliwie w okresie hellenistycznym, być może w Aleksandrii, wykonywano naczynia zwane kameowymi. Technika ta przyjęła się w Rzymie w okresie Augusta i jego następców. Reprezentuje ją wspaniała *Waza Portland* o dwóch scenach figuralnych mitologicznych lub alegorycznych.

## Miasta Wezuwiusza

Ten tytuł zawiera pewien skrót myślowy zaczerpnięty z tytułu znakomitej książki Michaela Granta, która doczekała się też polskiego wydania. Mowa tu o miastach w Kampanii zniszczonych przez wybuch Wezuwiusza w 79 roku n.e. Zginęły wówczas Pompeje zasypane obfitym

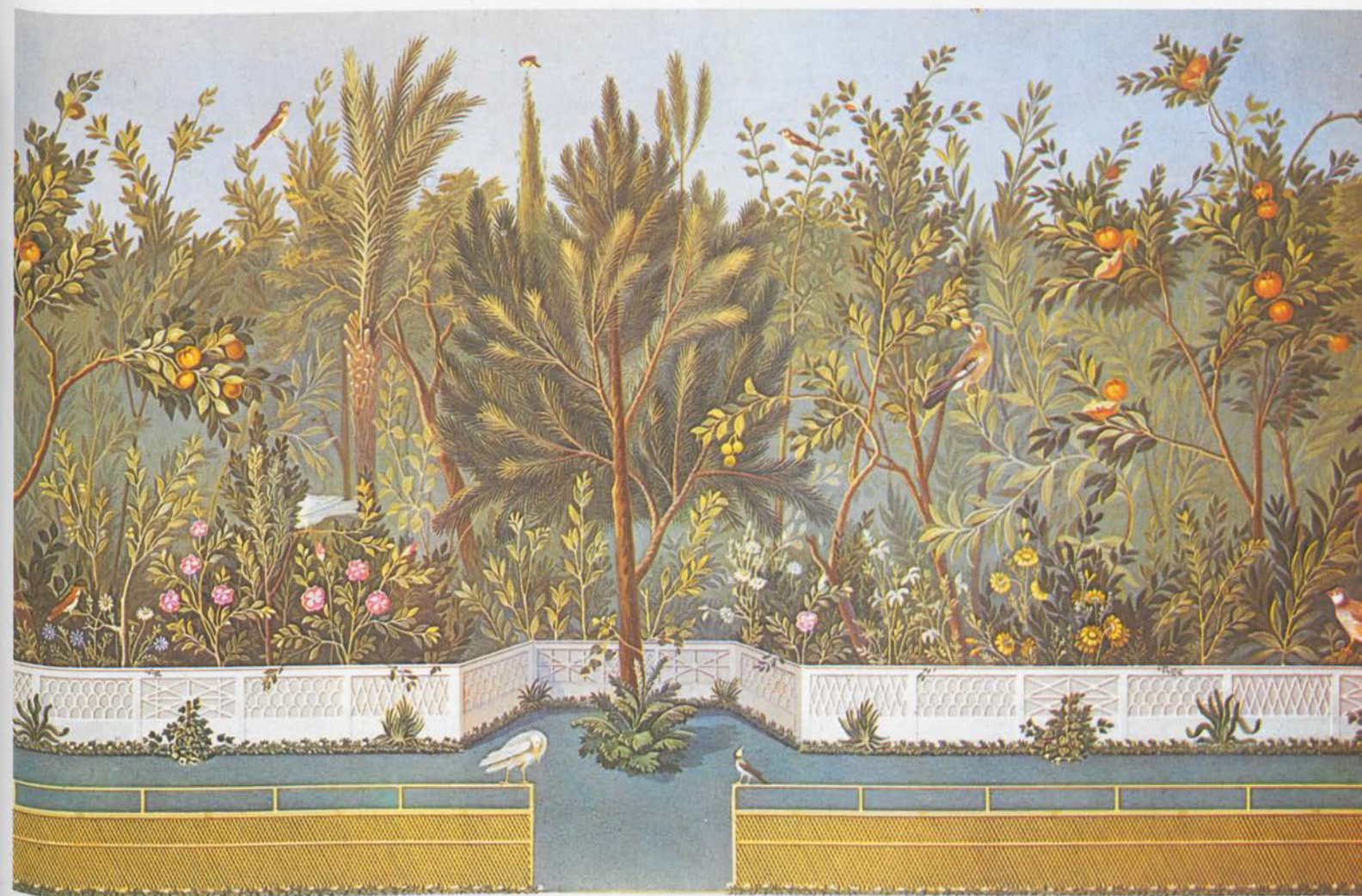


W II-I wieku p.n.e. domy pompejańskie rozrastały się w głąb posesji. Frontowa część, jak przedtem, składała się z atrium i otaczających je pomieszczeń, w tylnej dziedziniec był elegantszy, zadrzewiony, z portykiem kolumnowym, wzorowany na greckim perystylu. Taki właśnie dziedziniec perystylowy znajdował się w bogatym domu braci Wettiuszów, gruntownie przebudowanym po trzęsieniu ziemi w 63 roku n.e. Wokół fontanny stoją liczne posągi i popiersia wśród bujnej zieleni.





Z wyjątkiem pierwszego półwiecza I wieku n.e. malowidła rzymskie charakteryzowała iluzja przestrzenna, jakby artyści pragnęli stworzyć złudzenie ścian przebitej licznymi prześwitami lub nawet całkowicie przezroczystej. W ten sposób jedno z wnętrz w Willi Liwii w Prima Porta pod Rzymem zamienione zostało optycznie w ogród o bujnej roślinności i wypielegnowanych alejkach. W takim wnętrzu z całą pewnością przyjemniej było przebywać w upalnej porze roku niż w prawdziwym ogrodzie. Koniec I wieku p.n.e. (Narodowe Muzeum Rzymskie, Muzeum Term, Rzym).



gradem kamyków i popiołami, zginęło Herkulanum, pokryte wapiennym błotem, oraz Stabie zalane lawą. Te ostatnie dotychczas nie mogły zostać dokładniej zbadane, natomiast Herkulanum i Pompeje już od dwóch stuleci stanowią przedmiot działań archeologów, początkowo amatorów, a od połowy XIX wieku specjalistów coraz bardziej doskonalących swoje metody odsłaniania i interpretacji obiektów. Można rzec bez przesady, że te dwa miasta stały się kolebką archeologii klasycznej, a dokonane tam odkrycia wywarły ogromny wpływ na rozwój sztuki europejskiej w XVIII–XIX wieku. Dotychczas stanowią one również podstawowy skarbiec informacji o życiu codziennym oraz o pewnych dziedzinach sztuki i kultury materialnej w starożytności. Planowanie miast, zaopatrywanie ich w wodę i uzbrojenie w kanalizację, architektura

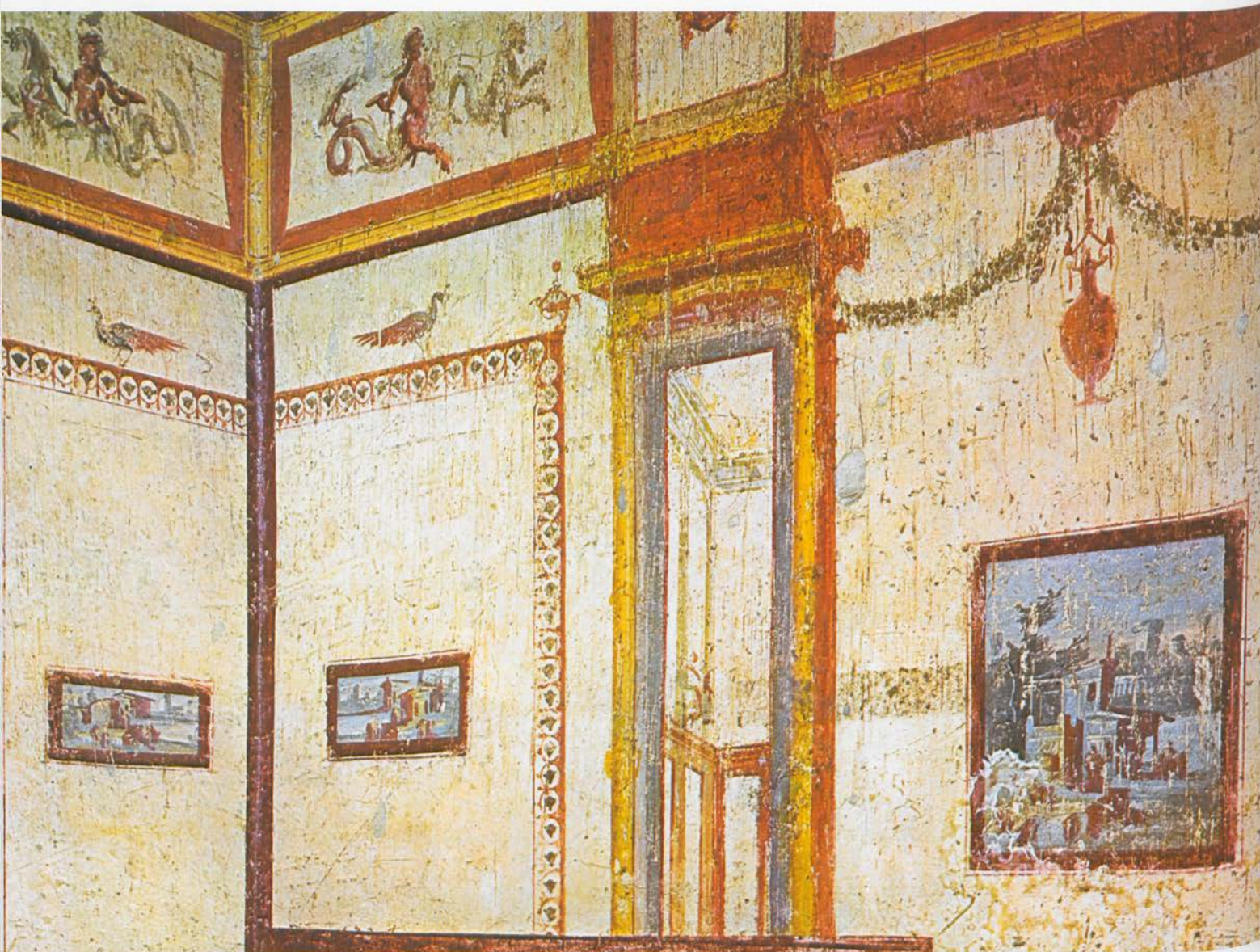
mieszkaniowa i monumentalna, dekoracja wnętrz, meblarstwo, a obok tego wyrób tkanin, wypiek chleba, tłoczenie oliwy i wina, nie mówiąc już o organizacji życia społecznego, o igrzyskach i spektaklach, o rekreacji i działaniach politycznych – oto niektóre tylko dziedziny życia na co dzień i od święta, jakie mogliśmy poznać w wyniku kataklizmu z dnia 24 sierpnia 79 roku.

Największym zainteresowaniem archeologów i turystów cieszyły się od pierwszej chwili malowidła ściennie. One też doczekały się najobfitszych opracowań. W zasadzie malowidła te pochodzą ze ścian domów mieszkalnych, przede wszystkim z wnętrza o charakterze paradnym, jak *tablinum*, czyli gabinet pana domu albo *triclinia* – jadalnie, ale zdobiły także ściany sypialni oraz ściany innych pomieszczeń.



W rzymskim pałacu Nerona zwanym Złotym Domem, z lat 64–68 n.e., występują dwa typy dekoracji: gładka ściana ozdobiona delikatnymi ornamentami i niewielkimi obrazkami pejzazowymi oraz głębokie prześwitły powiększające optycznie wnętrze.

W sypialni bogatej willi w Stabiach namalowano cztery mityczne postaci: Medeę, Ledę, Dianę i widoczną na ilustracji dziewczynę, zapewne boginię kwiatów Florę. Kiedyś uważana była za kopię greckiej Włosny, obrazu opisanego w II w. n.e. przez Lukiana. Opis ten zainspirował Botticellego, twórcę słynnej *Primavery*, i dlatego malowidło stabińskie nosi taką właśnie umowną nazwę. 50–79 rok n.e. Wysokość postaci 40 cm (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol).



Wydaje się więc rzeczą słuszną najpierw omówić architekturę mieszkaniową Pompejów, stanowiącą pewien model rzymskiego budownictwa poza metropolią. Pompeje nie powstały jako miasto rzymskie, więc ich najstarszą zabudowę należy określić jako italską. Typowy dom italski był przeznaczony dla jednej rodziny i stał przy ulicy, od której jednak odgradzał się, jak tylko to było możliwe. Większość otworów okiennych i drzwiowych wychodziła na wewnętrzne podwórkę – patio, skąd czerpano światło i świeże powietrze. Klimat dyktował również inne szczegóły planu

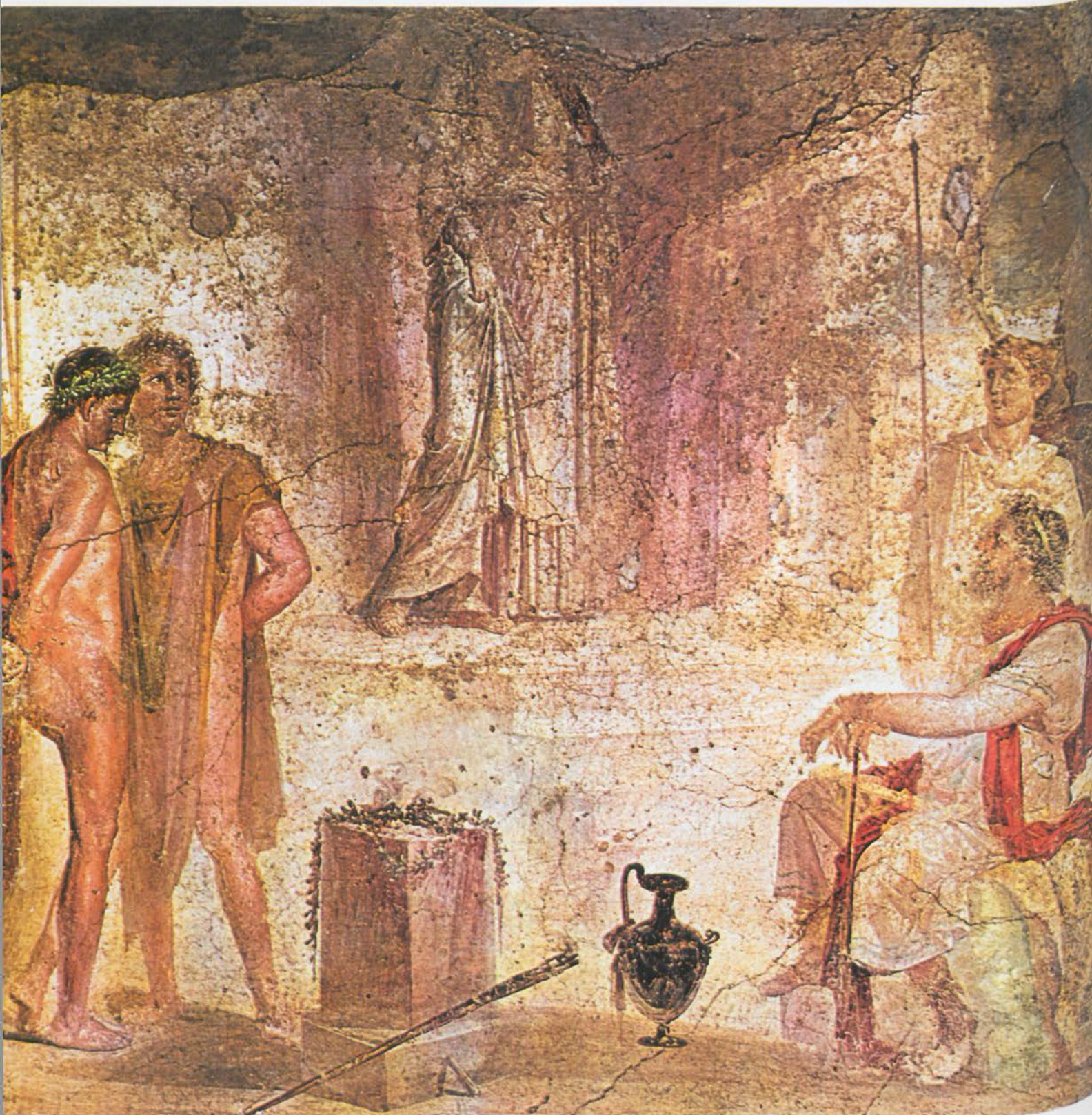
i zagospodarowania. Wewnętrzne podwórkę z reguły mieściło zbiornik wody oraz było zazielenione. Izba reprezentacyjna mieściła się w głębi domu, na wprost wejścia, gdyż taką lokalizację uważano za szczególnie zaszczytną. Jadalnie urządzano zwykle dwie: letnią i zimową, przeznaczając na pierwszą najchłodniejsze miejsce, a na drugą najlepiej ogrzewane słońcem. W domach z IV–III wieku w atrium nie było kolumn, w późniejszych ustawiano cztery w rogach basenu, a następnie większą ich ilość, tak że wokół wewnętrznego dziedzińca tworzył się







W rzymskiej kulturze artystycznej nie utrwał się zwyczaj wieszania w mieszkalnych wnętrzach obrazów tablicowych. Natomiast od połowy I wieku p.n.e. w malarstwie ściennym pojawiają się liczne kopie obrazów greckich o tematyce mitologicznej. Do tego typu należy malowidło pompejańskie nawiązujące do mitu o Orestesie. Wraz ze swym przyjacielem dotarł on przed oblicze króla Taurydy, u którego kapłanką była – widoczna w głębi – Ifigenia, siostra Orestesa (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol).





Perseusz był synem greckiej królowny Danae i Zeusa. Ojciec Danae zamknął ją wraz z dzieckiem w skrzyni, którą wrzucił do morza. Skrzynię znaleźli jednak dwaj rybacy u brzegu wyspy Serifos. Tę scenę prezentuje malowidło pompejańskie z I wieku n.e. (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol).

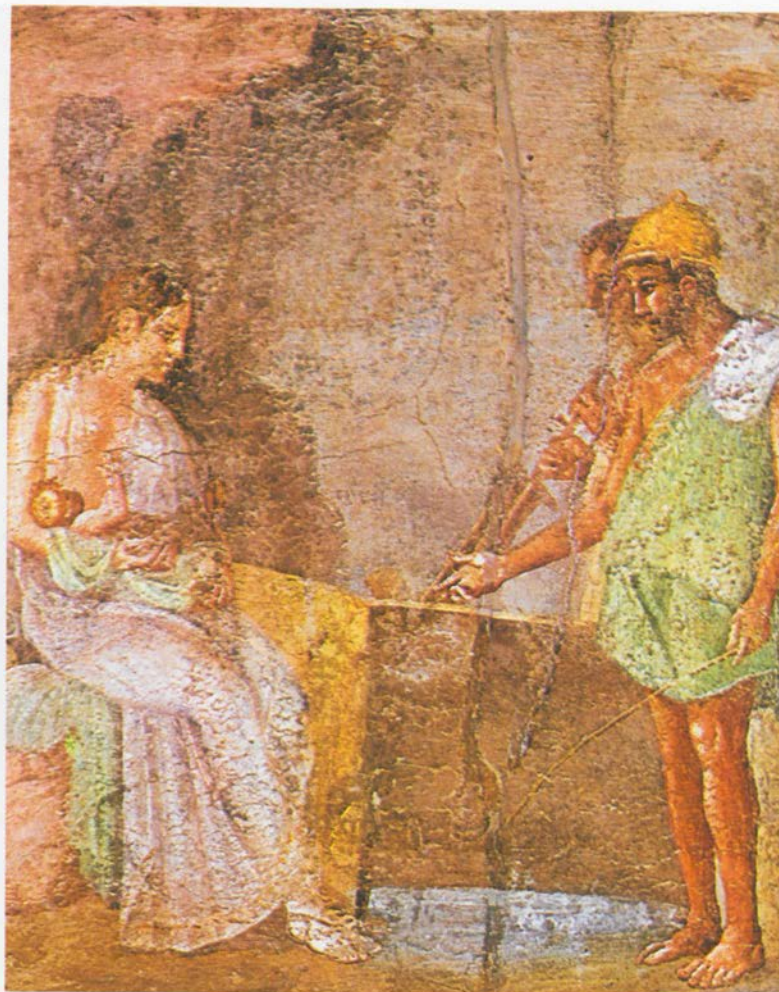
Szczególnym powodzeniem w sztuce antycznej cieszyła się pełna alegoria opowieść o Erosie i Psyche, czyli o fizycznym pożądaniu i o duszy. Eros i Psyche w uścisku pojawiają się w dekoracji pompejańskiego domu należącego do bogatego piekarza Pakwiusa Prokulusa. Druga połowa I wieku n.e. (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol).

portyk. Dalszy rozwój domu mieszkalnego polegał na rozbudowie w głąb posesji oraz na jedno piętro wwyż. Tylna część domu, za *tablinum*, otrzymywała z reguły na wzór grecki duży dziedziniec wewnętrzny zwany perystylem, zadrzewiony, zazieleniony, często z własnym dopływem wody i basenem, otoczony portykiem kolumnowym. Wokół tego dziedzińca położone były pomieszczenia mieszkalne, podobnie rozplanowane jak wokół atrium w części frontowej.

Można prześledzić rozwój dekoracji ściennej wewnątrz mieszkalnych od połowy II wieku p.n.e. do 79 roku n.e. W zasadzie dekoracja ta polegała na pokrywaniu ścian malowidłami, ale pewną rolę grały w niej również stiuk oraz mozaika. W drugiej połowie II i początkach I wieku p.n.e. w stiuku modelowano imitacje płyt marmurowych, w drugiej połowie I wieku n.e. – pilastry, półkolumny, gzymsy i inne detale architektoniczne, a raczej ich pastisze. Mozaiką okładano tylko ściany narażone na zawilgocenie, a więc przy domowych fontannach i innych ujęciach wody.

Czysto malarska dekoracja ścian od około 80 roku p.n.e. stanowiła wypadkową dwóch zasad, niezbyt łatwych do pogodzenia. Pierwsza to optyczne powiększenie dość ciasnych pomieszczeń, czyli tworzenie iluzji przestrzeni większej niż rzeczywistość. Druga to zdobienie wnętrza imitacjami obrazów tablicowych, jakie rozwieszali u siebie na ścianach mieszkańcy miast greckich. Z powodów, które już dla starożytnych nie były zrozumiałe, w Rzymie nie przyjęła się ta forma dekoracji, lecz kopie dzieł greckich mistrzów malowano wprost na ścianach.

Iluzję otwartej przestrzeni we wnętrzu zamkniętym czterema ścianami uzyskiwano w różny sposób. Malowano więc pod sufitem szerokie prześwity, a w nich widoki otaczającej dom przyrody lub fragmenty niby to widocznych z daleka budynków. Malowano na ścianie, tuż nad podłogą, cokół i wyrastające z niego kolumny podtrzymujące gzyms pod prześwitem. Między kolumnami przedstawiano rozwieszoną na pierwszym planie girlandy. Powstawała w ten sposób kompozycja dwu- lub trójplanowa, dająca złudzenie głębi. Dekorowano tak ściany nie tylko w Pompejach, lecz także w Rzymie, który zresztą dyktował modę mniejszym miastom. Rzecz jasna nie powtarzano niewolniczo tych samych motywów przez sześćdziesiąt lat, lecz je stopniowo wzbogacano lub nawet zastępowano innymi. W latach czterdziestych p.n.e. weszły w modę duże kompozycje pokrywające całe ściany, tak pomyślane, aby się wydawało, że ściany albo w ogóle nie istnieją, albo





Pierwiastek erotyczny występuje z reguły w scenach związanych z bogiem wina Dionizosem, zwanych bachicznymi od rzymskiego imienia tego boga (Bachus). Fragment malowidła pompejańskiego z trzeciej ćwierci I w. n.e. z Domu Kastora i Polluksa przedstawia satyra odzianego w skórę zwierzęcą i menadę (bachantkę) w rozwianych szatach z tysem w lewej ręce. Oboje należeli do orszaku Bachusa i brali udział w tańcach orgiastycznych (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol).

Greckie personifikacje wdzięku – charyty – były często wyobrażane w hellenistycznej rzeźbie i malarstwie. Kopią obrazu greckiego jest malowidło pompejańskie z trzeciej ćwierci I w. n.e. Przedstawia ono w układzie typowym dla owych postaci trzy nagie boginki zwane w rzymskiej mitologii Gracjami (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol).







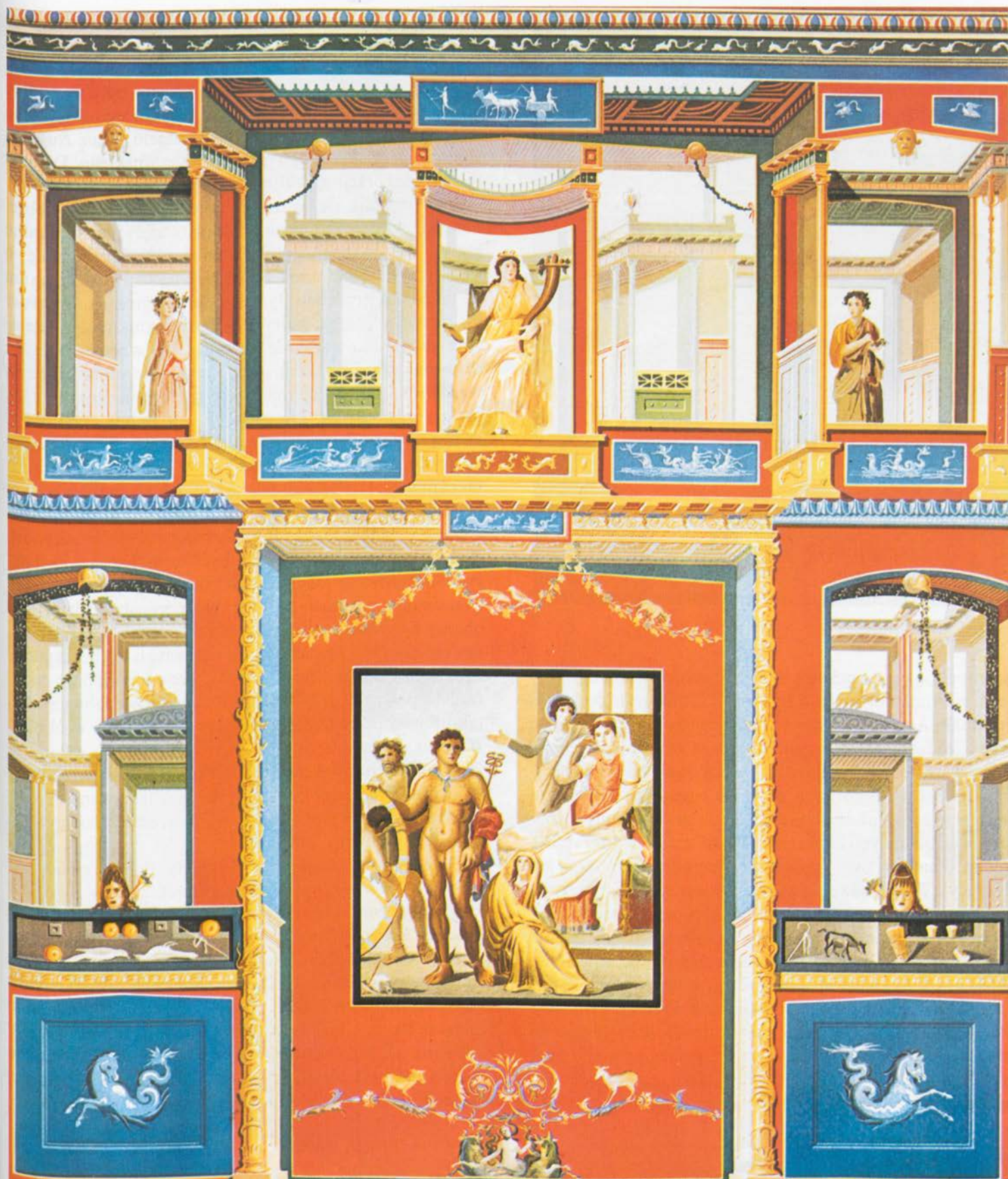






Nie wszystkie sceny mitologiczne są dla nas w pełni zrozumiałe. Malowidło z Pompejów o umiejętnie ukazanej głębi perspektywicznej przedstawia, być może, scenę pożegnania Afrodyty i Adonisa przed wyruszeniem młodzieńca na polowanie (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol).

Prawdziwy rozkwit osiąga malarstwo iluzjonistyczne w drugiej połowie I wieku n.e., jak to wykazują dekoracje jednej ze ścian triclinium w pompejańskim Domu Wettiuszów. Tylko główny obraz przedstawia scenę figuralną z mitu o Iksjonie. Cała ściana pokryta jest prześwytami ukazującymi w perspektywie fragmenty bliższych i dalszych budowli.





Martwe natury to przykłady daleko posuniętego iluzjonizmu. Należy do nich ścienny obraz z Herkulanum przedstawiający ptaki i karafkę przykrytą szklaną czarką (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol).



są zupełnie przezroczyste. Należy do nich rajski ogród w willi w Prima Porta pod Rzymem. Willa należała do Liwii, małżonki Augusta. W sposób ludzający oko wymalowane są tam ogrodzone alejki, a za nimi gąszcz krzewów, kwiatów i drzew owocowych, wśród których fruwały barwne ptaki. Pod koniec I wieku p.n.e. w miarę rosnącego dobrobytu weszła w życie już wspomniana moda dekorowania ściany pseudotablicowymi obrazami. W tym czasie w literaturze pięknej modne były sielanki. Najwybitniejsi poeci, jak Horacy i Wergiliusz opiewali uroki wsi italskiej, a artyści malowali pejzaże urozmaicone lekkimi pawilonami, altanami lub kolumnami. Z rzadka tylko widniały na ich tle drobne sylwetki ludzkie. Rozmieszczano je na ścianach z właściwym Rzymianom zamiłowaniem do symetrii: większy pośrodku, dwa mniejsze po bokach. Obrazy wymagały tła neutralnego, płaskiego, więc efekty iluzjonistyczne zostały poważnie ograniczone. Pozostałą powierzchnię między obrazami dekorowano oszczędnie ornamentem, najczęściej delikatną girlandą rozwieszoną wśród smuk-

łych, cienkich kolumnienek podobnych do wysokich podstawek pod lampy, zwanych kandelabrami. Niekiedy pojawiały się także w tle drobne motywy ptaków lub zwierząt na wpół fantastycznych. Często były to rośliny i zwierzęta charakterystyczne dla pejzażu egipskiego, bo przecież działo się to krótko po podbiciu przez Augusta Egiptu i przyłączeniu go do państwa rzymskiego. Dlatego ten typ dekoracji zyskał miano stylu egipskiego.

Obraz utrwalił się w malarstwie ściennym na dobre. Przestał wystarczać pejzaż, pojawiły się sceny figuralne kopiowane z dzieł greckich mistrzów, przeważnie o tematyce mitologicznej. Ściany domów w Herkulanum i Pompejach przechowały dzięki temu ogromny repertuar malowideł greckich, których oryginały niszczyły. Tematykę dobierano starannie, tworząc we wnętrzach cykle ożywione jakąś wspólną ideą, niekiedy o moralizującym wydźwięku. Niektóre mity były szczególnie lubiane, jak na przykład dzieje Orestesa, który przemierzał świat gnany przez Erynie po matkobójstwie, aż dotarł do Taurydy, gdzie zdjęła z niego klątwę jego siostra Ifigenia. Okrutna zależność człowieka od losu, nieobca nawet bogom, obecna jest też w micie o Perseuszu, synu Zeusa i Danae, dokonującym wielu bohaterskich czynów. Piękną ozdobą sypialni mógł być obraz Erosa i Psyche, symbol miłości trudnej, ale zwycięskiej i spełnionej. Nie dysponując oryginałami, nie możemy stwierdzić, czy obrazy były dokładnym naśladownictwem dzieł greckich, czy też rzymscy artyści dokonywali zmian i przekształceń zgodnych z duchem swojej epoki. Prawdopodobnie dodawano w pewnych przypadkach tło pejzażowe, aby uzyskać tak lubianą iluzję przestrzeni, jak na przykład w obrazie *Venus i Adonis*.

Wspaniałe, choć nieliczne malowidła udało się odzyskać z zalanych lawą Stabiów. Należy do nich tak zwana *Prima-vera*, zapewne bogini kwiatów – Flora, dzieło pochodzące z drugiej połowy I wieku n.e.

W latach sześćdziesiątych nastąpiły dalsze zmiany w malarstwie ściennym. Dyktował je jak zwykle Rzym, w którym ostatni cesarz z dynastii założonej przez Augusta, miłośnik sztuk pięknych splamiony różnymi zbrodniami, wznosił właśnie dla siebie drugi kolejny pałac. Mowa tu oczywiście o Neronie i jego Złotym Domu rozpoczętym z niebywałym rozmachem w 64 roku n.e., po wielkim pożarze Rzymu, lecz nigdy nie ukończonym. Neron zginął w 68 roku, a jego następcy ze względów politycznych nie tylko nie kontynuowali tej bardzo w Rzymie niepopularnej budowy, lecz pokryli ją nowymi konstrukcjami przeznac-



W I wieku n.e. obok scen i postaci mitologicznych zaczynają występować także portrety. Wyjątkowo piękny jest wizerunek wykonany około połowy I wieku n.e., zwany nieścisłonie portretem poetki. Jest to panią z zamożnego pompejańskiego domu: głowę jej zdobi siateczka z perłami, w uszach ma kolczyki. Rodzice zadbali o jej edukację, o czym przypominają przybory szkolne: rylec i plik tabliczek powleczonego woskiem (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol).





Podwójny portret pary małżeńskiej. Kobieta w dojrzałym wieku trzyma w rękę przybory do pisania. Mężczyzna, przybyły zapewne z Orientu, trzyma zwój. Być może jest to miejski urzędnik, Terencjusz Neo, albo też bogaty piekarz Pakwiusz Prokulus. Portret powstał na pewno po 50 roku n.e., o czym świadczy fryzura kobiety (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol).



czonymi do użytku publicznego. Dekorację Złotego Domu wykonał, jak pisze Pliniusz Starszy, malarz o łacińskim imieniu Fabullus. Być może jego inicjatywie zawdzięczało rzymskie malarstwo nawrót do iluzjonizmu, i to w spotęgowanej formie, a także wielobarwność, żywą kolorystykę wzbogaconą złoceniami, inkrustacją z pasty szklanej oraz sztukateriami. Złoty Dom miał zachwycać bogactwem, a styl taki odpowiadał także gustom zamożnych mieszkańców miast italskich.

W Pompejach rozpoczęła się właśnie wielka odbudowa domów zniszczonych w trzęsieniu ziemi, które nawiedziło miasto w 63 roku n.e. Był to prolog do wybuchu Wezuwiusza, ale nikt nie brał takiej ewentualności pod uwagę. W 63 roku zniszczało około sześćdziesięciu procent domów, więc liczni pompejańczycy budowali lub

remontowali swoje siedziby pokrywając ściany na nowo malowidłami. Piętrzyły się tu perspektywiczne obrazy przedstawiające ogromne prześwity, a w nich dalsze komnaty o uchylonych drzwiach i otwartych oknach, loggie, balkony i pergole. Cała ta architektura jest nie-realna i stąd nazwa ostatniej fazy malarstwa pompejańskiego – styl architektury fantastycznej. Ilość obrazów uległa w tych warunkach redukcji. Najczęściej ograniczano się do jednego, umieszczonego pośrodku ściany, w wymalowanej w ludzający oko sposób niszy przypominającej kapliczkę, tak zwaną edikulę. Tak właśnie jest dekorowane *triclinium*, zwane Salonem Iksjona od obrazu zamieszczonego na honorowym miejscu w domu bardzo bogatych pompejańskich rzemieślników, braci Wettiuszów.

Tematykę mitologiczną tego okresu reprezentują również obrazy ściennie związane z cyklem mitów o Dionizosie-Bachusie. Dodać należy, że mity te miały niezwykłą trwałość, występują bowiem w sztuce greckiej i rzymskiej do połowy V wieku n.e.

Niezależnie od głównych prądów rozwijała się inna tematyka. W jadalniach występują niekiedy martwe natury złożone z ptactwa, owoców, ryb i szklanych naczyń napełnionych wodą. Dawały one artyście możliwość popisania się grą światła i cienia lub też tylko światła różnie odbijającego się w pustej, przezroczystej szyjce dzbanka i w płynie napełniającym dolną część naczynia. Na niewielkim obrazku z Herculanium iluzję tę powiększającą spragnione wody ptaki spieszące do dzbanka.

Inny gatunek malowideł występujących w prywatnych domach to portret. I w tym przypadku malarze rzymscy naśladowali grecki zwyczaj zdobienia wnętrz portretami ich mieszkańców. Zadanie artysty nie polegało wyłącznie na oddaniu podobieństwa, lecz także na pozytywnym scharakteryzowaniu zajęć, upodobań, uczuć osoby portretowanej. Doskonałymi przykładami są dwa sławne malowidła pompejańskie: tondo z portretem i portret pary małżeńskiej z domu o spornej nazwie (Pakwiusza Prokulusa lub Terencjusza Neo). W obu przypadkach kobiety trzymają przybory do pisania, co niewątpliwie miało świadczyć o ich poziomie intelektualnym. Podobne atrybuty trzyma także mężczyzna z podwójnego portretu. Bardzo interesujące jest silne zróżnicowanie wyrazu twarzy. Żona sprawia wrażenie zamyślanej z odcieniem melancholii, mąż natomiast spogląda bystro przed siebie wykazując w ten sposób dzielność i energię. Z kolei młoda dziewczyna przyciska rysik do ust, tak jakby szukała



Ściany narażone na zawilgocenie, na przykład przy ujęciu wody, zdobiono mozaiką, wykonywaną z kostek kamiennych, szklanych i muszelek o odpowiednio dobranych motywach figuralnych. Dwa morskie bóstwa, Neptun i Amfitryta w pseudoniszach zwieńczonych konchą zdobią ścianę z fontanną w perystylu jednego z domów w Herkulanum.

właściwego słowa do zapisania na tabliczce. Te i inne portrety prywatne okresu cesarstwa można określić jako psychologiczne.

Malowidła ściennie w Rzymie i miastach kampańskich wzbudziły nieopisany zachwyt odkrywców i ich współczesnych. Już w początkach wieku XVI amatorzy dokopali się do wnętrza Złotego Domu Nerona głęboko ukrytych pod późniejszymi budowlami antycznymi i średniowiecznymi. Sądzieli więc, że mają do czynienia z naturalnymi grotami i nazwali je Grotte di Roma. W Złotym Domu występowały nie tylko malowidła perspektywiczne w stylu fantastycznej architektury, lecz także w stylu wcześniejszym, egiptyzującym, pełne delikatnych ornamentów, ozdobione pejzażowymi obrazkami. Te właśnie kompozycje, a później im podobne odkryte w XVIII wieku w Pompejach zyskały w Europie największy poklask i stały się przedmiotem naśladowania. Nazwano je groteskami od rzekomych grot rzymskich. Jak to się nieraz zdarza w historii języka, wyraz groteska nabrał później innego znaczenia, ale także i ono wywodzi się od fantastycznych stworzeń występujących w stylu egiptyzującym. Warto wiedzieć, że najpiękniejsze akwarelowe kopie malowideł w Złotym Domu, obecnie po części zniszczonych, wykonał Franciszek Smuglewicz. Sporządzone według nich ryciny zostały opublikowane w Rzymie w 1776 roku jako album o mylnej nazwie: *Le antiche camere delle Terme di Tito* (*Starożytne sale Term Tytusa*).

Do osobliwości Złotego Domu należała mozaika sufitowa, zabytek niemal unikatowy. Lepiej znane są mozaiki ściennie z tego okresu, zabezpieczające ściany przed wilgocią. Powstawały one, podobnie jak obrazy, według rysunków – kopii malowideł greckich. Podobnie jak w malarstwie dbano też o iluzję głębi przestrzennej, a ze względu na zastosowanie przy ujęciu wody wybierano



tematy związane z morzem. Mozaikarz układał swoje kompozycje z różnobarwnych kostek sześciennej z pasty szklanej, kamyków i muszelek wciskając je w wilgotny tynk.

W podobny sposób zdobiono mozaikami posadzki już od schyłku epoki republikańskiej. Ta sztuka rozwinęła się jednak na wielką skalę nieco później od malarstwa.



# Okres średniego cesarstwa, od Flawiuszów do upadku Sewerów, 69-235

W latach 69–235 panowały w Rzymie trzy kolejne dynastie: Flawiuszów, Antoninów i Sewerów. Pomimo kilku krótkich załamań był to okres największej potęgi państwa, obejmującego ogromne obszary w Europie, Afryce i Azji. Ziemie te zamieszkiwały niezliczone ludy na różnym stopniu rozwoju kulturalnego, posługujące się różnymi językami i wyznające odmienne religie. W przeciwieństwie do Augusta późniejsi cesarze nie dążyli do unifikacji kulturowej państwa, rozumiejąc zapewne całą beznadziejność takiego przedsięwzięcia. Starali się jedynie o należytą organizację poszczególnych prowincji przez jednolitą administrację i nie bez pomocy silnej armii. Wytworzyła się więc prawdziwa mozaika kultur z różnymi ich ośrodkami.

Najważniejszym odbiorcą zarówno surowców, jak artystycznych wytworów rąk ludzkich, swego rodzaju pompą ssącą talenty i umiejętności był w tych czasach Rzym – miasto, milionowa stolica wielomilionowego państwa. Tu powstawały najwspanialsze budowle, tutaj najzdolniejsi rzeźbiarze tworzyli oficjalne portrety i dekorowali pomniki zwycięstw, tutaj nawet zmarli znajdowali spoczynek w najokazalszych grobowcach i trumnach. W Rzymie powstał więc w owym czasie najważniejszy ośrodek twórczości artystycznej, który dyktował światu starożytnemu upodobania i techniki oraz formy i treści, jakimi żyje każde dzieło sztuki.

Kilka uwag należy się głównym bohaterom tej epoki, zwłaszcza władcom wywierającym największy wpływ na rozwój kultury artystycznej. Po upadku Nerona i roku trzech cesarzy władzę uchwycił, przy pomocy podległej mu armii, zwycięski dowódca Flawiusz Wespazjan. Był to, jak się później okazało, niebezpieczny precedens, ale na razie nic nie zapowiadało groźnej przyszłości. Wespazjan rządził dobrze i zapewnił sukcesję swoim dwóm synom, Tytusowi i Domicjanowi. Temu ostatniemu przypadło w udziale ukończenie – obok własnych realizacji – wielu wspaniałych budowli zainicjowanych przez ojca. Nie cieszył się jednak dobrą sławą i zginął w spisku pałacowym, w 96 roku n.e.

Po dwóch latach panowania senatora Nerwy władzę objął Trajan nazwany oficjalnie Najlepszym Princepsem, zdobywca pięciu prowincji, patron genialnego architekta Apollodora z Damaszku. Trajan wprowadził w życie system zapewniania sukcesji przez adopcję starannie wybranego kandydata. Jego następcą był Hadrian, z zamiłowania filozof, podróżnik i architekt, gorący miłośnik kultury greckiej, w czym przypominał Augusta.

Wywierał poważny wpływ na sztukę, a zwłaszcza architekturę i portret. Dbał również o prowincje, co przyczyniło się do rozwoju wielu miast, nawet na peryferiach państwa. Zaadoptował on swego następcę, Marka Antoninusa Piusa, a ten w podobny sposób przekazał władzę Markowi Aureliuszowi. Za jego czasów zmienił się poważnie styl rzeźby rzymskiej, lecz trudno stwierdzić, czy stało się to pod osobistym wpływem cesarza. Marek Aureliusz, jeden z najszlachetniejszych rzymskich władców, nie zdobył się wszakże na odsunięcie od tronu swego syna – Kommodusa, choć trudno było o gorszy wybór. Dynastia Antoninów upadła w 192 roku wraz z gwałtowną śmiercią jedyne naturalnego sukcesora.

Już po roku zdobył tron przy pomocy armii Septymiusz Sewer. Należy sądzić, że politykę kulturalną prowadziła jego żona, Julia Domna, córka wielkiego kapłana boga Baala, Syryjka z Emesy. Pod jej wpływem nastąpiła orientalizacja stołecznej rzeźby i architektury. Septymiusz Sewer, podobnie jak Marek Aureliusz, zapewnił tron swemu rodzonemu synowi, osławionemu Karakalli, okrutnikowi i bratobójcy. W sztuce interesował go jedynie własny portret. Zginął zamordowany w 217 roku. Panowali po nim kolejno jego dwaj syryjscy kuzynowie, na wpół obłąkany Heliogabal i Aleksander Sewer, zbyt młody, aby poradzić sobie z ogarniającym już państwo głębokim kryzysem ekonomicznym, politycznym i kulturalnym. W sztuce dwóch ostatnich Sewerów odczytać można symptomy klęski. Dynastia kończy się z zamordowaniem Aleksandra Sewera w 235 roku.

Nieomal wszyscy cesarze tej epoki prowadzili zdecydowaną politykę imperialną, a większość także i dynastyczną, nawet wtedy, gdy następcą miał być syn adoptowany. Zwykle zresztą owi sukcesorzy byli spokrewnieni lub spowinowaceni ze swymi „ojcami”. Już od Augusta zmarli władcy ogłaszani byli przez senat bogami, chyba że splamili się wyjątkowo niecznymi czynami. Warto na tym miejscu przytoczyć słowa Wespazjana wypowiedziane na łożu śmierci: „czuję, że staję się bogiem”. W omawianym okresie rozwija się również szybko kult panującego już za jego życia, głównie pod wpływem Egiptu i Iranu.

## Rzym i Italia

W okresie od Flawiuszów do Sewerów Rzym zyskał wiele wspaniałych budowli związanych z polityką cesarską, które miały służyć ludowi i przysparzać popularności panującemu lub bezpośrednio służyć cesarzowi powięk-



Po 81 roku n.e. Domicjan ukończył budowę amfiteatru Flawiuszów w Rzymie. Mógł on pomieścić 50 tysięcy widzów siedzących i 23 tysiące na miejscach stojących. Był wysoki na 50 m, dłuższa oś wynosiła 188, a krótsza 156 m. Odbывały się tu walki gladiatorów, walki ze zwierzętami, pseudopolowania, a także tak zwane naumachie, czyli pozorowane bitwy morskie. W razie potrzeby nad amfiteatrem rozpinano na 240 masztach oponę podnoszoną przez oddział marynarzy. W elewacji zastosowano spiętrzenie porządków: tokańskiego, jońskiego i korynckiego oraz arkadowe prześwity, po 80 w trzech dolnych kondygnacjach, ujmując budowli ciężaru. Korona amfiteatru ozdobiona jest pilastrami. W podziemiach znajdowały się pomieszczenia dla dzikich zwierząt. Od VIII wieku n.e. utrwaliła się nazwa Koloseum.



szając jego splendor. Doskonały przykład ingerencji polityki w rozbudowę miasta stanowią budowle flawijskie. Wespazjan, znając niepopularność Złotego Domu Nerona, wyrzekł się tej rezydencji, a na jej miejscu zainicjował kompleks rekreacyjny złożony z amfiteatru i term, ukończony przez jego synów. Dla ludu rzymskiego wzniesli również Flawiusze stadion i odeon na Polu Marsowym. Budownictwo sakralne tej epoki także miało określony cel – wykazanie przez władcę jednej z cnót kardynalnych –

pobożności. Wespazjan zbudował sanktuarium ku czci bogini Pokoju. Znajdowały się w nim dwie biblioteki, grecka i łacińska, oraz galeria dzieł sztuki. Był to więc także swego rodzaju kompleks rekreacyjny, tyle że na innym poziomie niż amfiteatr. Podobne sanktuarium ku czci Minerwy wznosił Domicjan, który nie zaniedbywał również okazania należytego szacunku ceniom ojca i brata, budując ku ich czci portyk z dwiema świątyniami. Domicjan był zresztą osobiście zainteresowany szerze-



Łuk Tytusa wystawiony mu pośmiertnie przez Domicjana (81–96 n.e.)  
upamiętnia zwycięstwo w wojnie żydowskiej ukoronowane zdobyciem  
Jerozolimy i zburzeniem świątyni w 71 roku.





*O triumfie odbyłym z okazji zwycięstwa Tytusa przypominają dwie płaskorzeźby w bramie: Tytus wieńczony przez Wiktorię na kwadrydze oraz najcenniejsze trofea wojenne – siedmioramienny złoty świecznik i długie, srebrne trąbki – przybory kultowe używane w świątyni jerozolimskiej. W płaskorzeźbie z kwadrygą zwraca uwagę wieloplanowość, zróżnicowanie wysokości reliefu i światłocien wzmagający iluzję głębi przestrzennej.*





Zachowało się kilka fragmentów fryzów o charakterze dekoracyjnym z Forum Trajana. Składał się on z heraldycznych grup amorków pojących gryfy po dwóch stronach marmurowego krateru. Tło wypełnione jest ornamentem wici, a korpusy amorków wyrastają z liści akantu. Ten typ dekoracji rzeźbiarskiej ożyje potem w sztuce renesansu. Wysokość 112 cm (Muzea Watykańskie, Rzym).

W 114 roku wzniesiono ku czci Trajana łuk w Benewencie na pamiątkę ukończenia drogi łączącej to miasto z portem w Brindisi. Architektonicznie jest to wierna kopia Łuku Tytusa, ale dekorację ma zupełnie odmienną. Występuje ona bowiem nie tylko w bramie, lecz także w obu fasadach i składa się z reliefów ukazujących Wiktorie składające ofiarę z byków oraz wydarzenia historyczne. Od strony drogi przedstawiono sceny z życia cesarza związane z prowincjami, na przykład hołdowanie Dacji, a od strony miasta jego związki ze stolicą, choćby wkroczenie do Rzymu w celu objęcia władzy. Na attyce, w dwóch metopach, wyobrażono symboliczne uzyskanie przez cesarza najwyższej władzy z rąk Jowisza, który wyciąga do niego swoje berto.



niem kultu obu poprzedników. Flawiusze nie mieli podstaw do udowodnienia swej boskiej natury na wzór Juliuszów, albowiem należeli do skromnego rodu. Domicjan wstępując na tron mógł się już powoływać na boskiego ojca i brata, co czynił tym skwapliwiej, iż starał się własną osobę otoczyć prawdziwym kultem. Materialnych śladów tej intencji można się dopatrzeć w pałacu, który zbudował sobie na Palatynie. Salę tronową w części reprezentacyjnej tak ukształtowano, aby petenci należycie odczuli majestat władcy siedzącego w absydzie naprzeciw wejścia.

Budowle flawijskie były ogromne i pełne przepychu, o wnętrzach urozmaiconych licznymi eksedrami i niszami, suto dekorowanych wykładzinami, mozaikami i malowidłami. Podobnie zdobione były fasady o wielkiej liczbie otworów wejściowych i okiennych, co sprawiało efek-

towną grę światła i cienia na ich powierzchni. Dekoracji dopełniały kolumny i pilastry, niby to podpierające architrawy i gzymsy, wznoszone w budowach kilkupiętrowych w różnych porządkach architektonicznych. Doskonałym przykładem takiej architektury, która nie bez powodu określana bywa jako „barokowa”, jest Koloseum, pierwszy kamienny amfiteatr w Rzymie. Zapewniał on mieszkańcom miasta najbardziej upragnione rozrywki – krwawe walki gladiatorów lub dzikich zwierząt. Tuż przy Koloseum zbudował Domicjan cztery szkoły gladiatorów, w tym jedną z miniaturowym amfiteatrem do ćwiczeń. Inną formą pomnożenia chwały własnej lub swoich poprzedników było wystawienie pomnika. Najwyżej cenione były już od Augusta łuki triumfalne – monumentalne bramy jedno- lub trójprzelotowe, dekorowane pla-

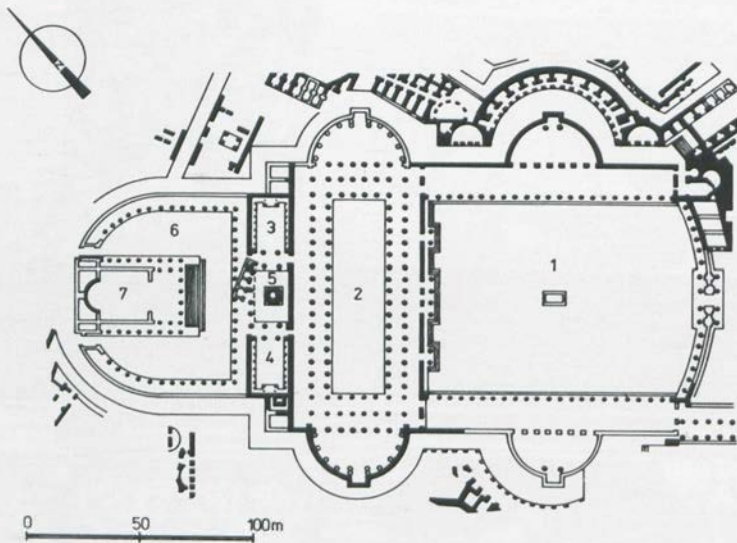




IMP CAESAR DIVI NERVAE FILIO  
NERVAE TRAIANO OPTIMO AVG  
GERMANICO DACICO PONTIFEX MAXIMUS  
POTESTATIS IMPERII COS OPTIMO P Q R  
FORTISSIMO PRINCIPI SENATUS P Q R



[W latach 107–113 wzniesiono w Rzymie ogromne, zróżnicowane funkcjonalnie Forum Trajana. Składało się: z właściwego placu (1) otoczonego portykami, z bazyliki (2), w której dokonywano transakcji handlowych oraz wyzwalano niewolników, z dwóch bibliotek (3, 4), między którymi wznosi się Kolumna Trajana (5), oraz z podkowiastego placu (6), gdzie po śmierci cesarza zbudowano jego świątynię (7). Forum zaprojektował Apollodoros z Damaszku, nadworny architekt Trajana.]



skorzeżbą o tematyce historycznej i symbolicznej, upamiętniającej przede wszystkim triumf, czyli specjalny obrzęd odprowadzany przez naczelnego wodza po ważnym dla państwa zwycięstwie. Prawo do odbycia pochodu triumfalnego, zakończonego złożeniem ofiary w świątyni Jowisza na Kapitolu, przyznawał senat, i to pod określonymi warunkami. Triumfator podążał do świątyni na paradnym wozie zaprzężonym w cztery konie. Za nim szli kapłani, senatorowie, legionieści, prowadzono jeńców i dźwigano najcenniejsze łupy. Łuki triumfalne w pełni odpowiadające swojej nazwie były właściwie monumentalnymi cokółkami pod odlane z brązu grupy rzeźbiarskie przedstawiające triumfatora na kwadrydze. Towarzyszyły mu prawdopodobnie postacie symboliczne: bogini zwycięstwa, personifikacje senatu i ludu rzymskiego. Nie zachowała się ani jedna taka grupa, więc niewiele można na ten temat powiedzieć.

W Rzymie ocalały tylko trzy łuki: ku czci Tytusa, Septymiusza Sewera i Konstantyna. Jest ich o wiele więcej w innych miastach Italii i w prowincjach, na przykład wspomniany już Łuk Tyberiusza w Orange albo Trajana w Benewencie. Łuk Tytusa, z zewnątrz ozdobiony skromnie, ma niezwykle ciekawą dekorację wewnątrz. Na sklepieniu ukazana jest apoteoza zmarłego Tytusa unoszonego w przestworza na skrzydłach orla. Na bocznych ścianach wyobrażone są sceny z pochodu triumfalnego odbytego po zwycięstwie w wojnie żydowskiej, które przyniosło Flawiuszom władzę. Płaskorzeźby te są również niezmiernie ciekawe od strony formalnej, stanowią bowiem świetny przykład stylu flawijskiego charakteryzującego się malowniczością, grą światła i cienia, iluzją głębi osiąganą różnymi środkami.

Identyczny w kształcie, lecz odmiennie dekorowany jest Łuk Trajana w Benewencie, który upamiętnia nie zwycięstwo, lecz zakończenie budowy drogi. Jego dekoracja reliefowa to jeden wielki pean na cześć cesarza Trajana, sławiący jego pobożność i łaskawość oraz najważniejsze osiągnięcia.

O ile jednak wymowa ideologiczna tych reliefów jest zbliżona do flawijskich, o tyle forma zawiera szereg odmienności. Rzeźba oficjalna zmierza za Trajana ku klasycyzmowi, jak to widać na przykładzie wąskich pasów w fasadzie łuku oddzielających sceny historyczne. Wiktorie zabijające ofiarne byki tworzą grupy heraldyczne z kandelabrami. Jest to motyw zaczerpnięty z greckiej sztuki klasycznej. Podobnie klasycyzujący charakter mają grupy erotów (amorków) wyrastających z krzaków akantu. Fryz





*Kolumna Trajana, zwieńczona w starożytności posągiem cesarza, miała wyjątkowy charakter. Była zarazem monumentalnym pomnikiem wysokości 100 stóp rzymskich, czyli prawie 30 m bez bazy (niemal 40 z bazą), grobowcem, albowiem specjalną uchwałą senatu urna z prochami Najlepszego Princepsa (oficjalny tytuł Trajana) została pochowana w bazie kolumny, a wreszcie kroniką dwóch zwycięskich wojen stoczonych przez Trajana z Dakami – wydarzenia tych wojen wyrzeźbione zostały na trzonie. Relief na spiralnej wstędze zawiera 404 sceny, a jego długość wynosi 250 m. Kolumnę ukończono w 113 roku n.e.*

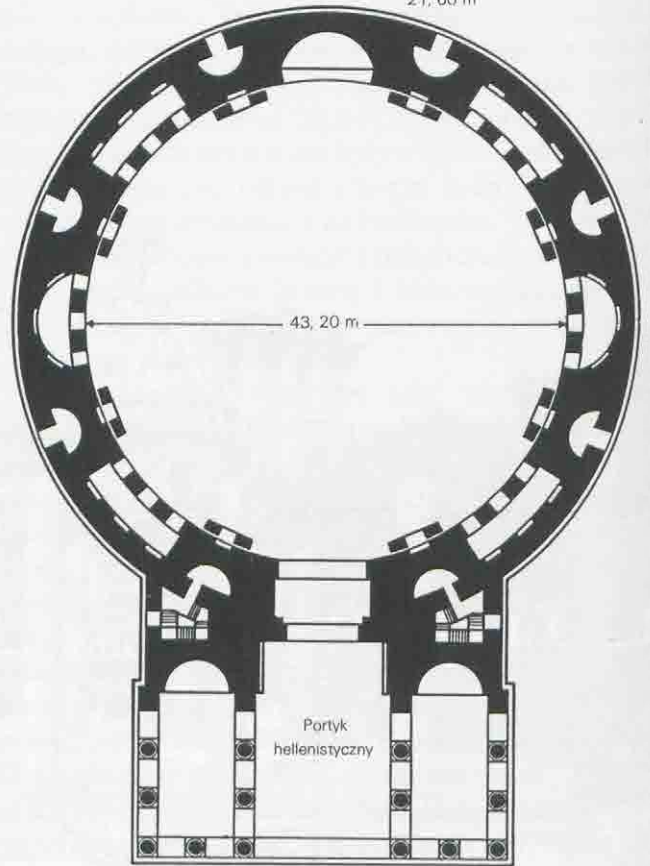
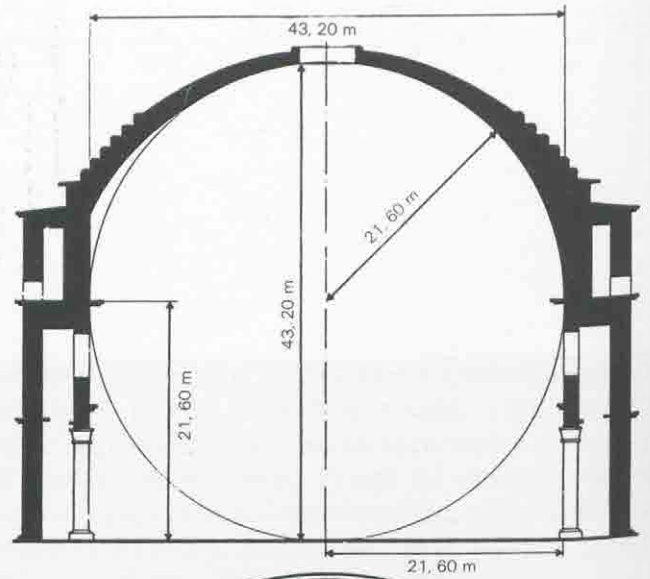


złożony z takich grup w układzie heraldycznym zdobił Forum Trajana w Rzymie, wspaniałe założenie architektoniczne zaprojektowane przez Apollodorosa z Damaszku. Zachowało się zaledwie kilka płyt z tego fryzu.

Począwszy od Juliusza Cezara liczni rzymscy władcy mieli ambicję pozostawienia po sobie trwałej pamiątki, a zarazem okazania dewocji, czy to w stosunku do wybranego

bóstwa czy ubóstwionego poprzednika, któremu dzięki naturalnej sukcesji lub adopcji zawdzięczali tron. Pamiątką o charakterze na pół sakralnym, na pół laickim były place miejskie otoczone portykami, ze świątynią w głębi i monumentalną bramą. Plac taki nosił nazwę forum, której niezbyt wiernie odpowiada polski termin – rynek. Wszystkie fora cesarskie budowane były obok siebie





tworząc zwarty kompleks między Kwirynałem i Kapito-  
lem. Cezar poświęcił swoje forum Wenus Rodzicielce,  
August – Marsowi Mścicielowi, który mu rzekomo dopo-  
mógł w rozgromieniu zwolenników republiki, Wespazjan  
zamiast forum zbudował wspomniane już Sanktuarium  
Pokoju, a jego syn Domicjan wcisnął pomiędzy to sank-  
tuarium a Forum Augusta wąski dziedziniec ze świątynią  
Minerwy.

Po drugiej stronie Forum Augusta powstało założenie  
największe i najciekawsze, zdradzające rękę mistrza  
wychowanego w Syrii wśród kolumnowych alei, olbrzymich  
świątyń i przemysłnych rozwiązań urbanistycznych.  
W planie Forum Trajana dominują linie krzywe, łuki i pół-  
kola podporządkowane niewzruszalnej symetrii. Ściśle  
wytyczoną oś podłużną akcentowały dwa pomniki i absyda  
Świątyni Boskiego Trajana. Jeden z tych pomników był  
konnym posągiem cesarza, drugi to słynna Kolumna  
Trajana, wynosząca posąg cesarza na wysokość stu stóp  
rzymskich. Pomnik tego typu nie miał precedensu, a i na-  
śladowców znalazł niewielu. Pomysł przypisują niektórzy  
uczeni Apollodorowi z Damaszku, co nie jest bezzasadną  
hipotezą.

Kolumna Trajana, podobnie jak łuk w Benewencie,  
pokryta jest reliefami historycznymi w tak zwanym stylu  
kontynuacyjnej narracji. Właściwy cel takiej kompozycji  
polegał na wyeksponowaniu głównego bohatera, którego  
postać powtarzała się, zależnie od długości fryzu, kilka lub

kilkadziesiąt razy. Styl kontynuacyjnej narracji (która to  
nazwa nie jest najszczęśliwsza, ale powszechnie przyjęta)  
przyjął się także w płaskorzeźbie mitologicznej.

W oficjalnej sztuce cesarskiego Rzymu oba pomysły:  
ustawienie posągu na stustopowej kolumnie oraz wyobra-  
żenie tytułów do chwały cesarza w formie ciągłego reliefu  
na spiralnym fryzie, podchwycił tylko Marek Aureliusz.  
O wiele później, kolejno w roku 386 i między 402 a 421  
dwie podobne kolumny ustawili w Konstantynopolu  
Teodozjusz I i Arkadiusz oraz Teodozjusz II.

Panujący po Trajanie Hadrian nie wykorzystał umiejęt-  
ności Apollodora z Damaszku: skazał tego genialnego  
architekta na śmierć z przyczyn, które już dla starożytnych

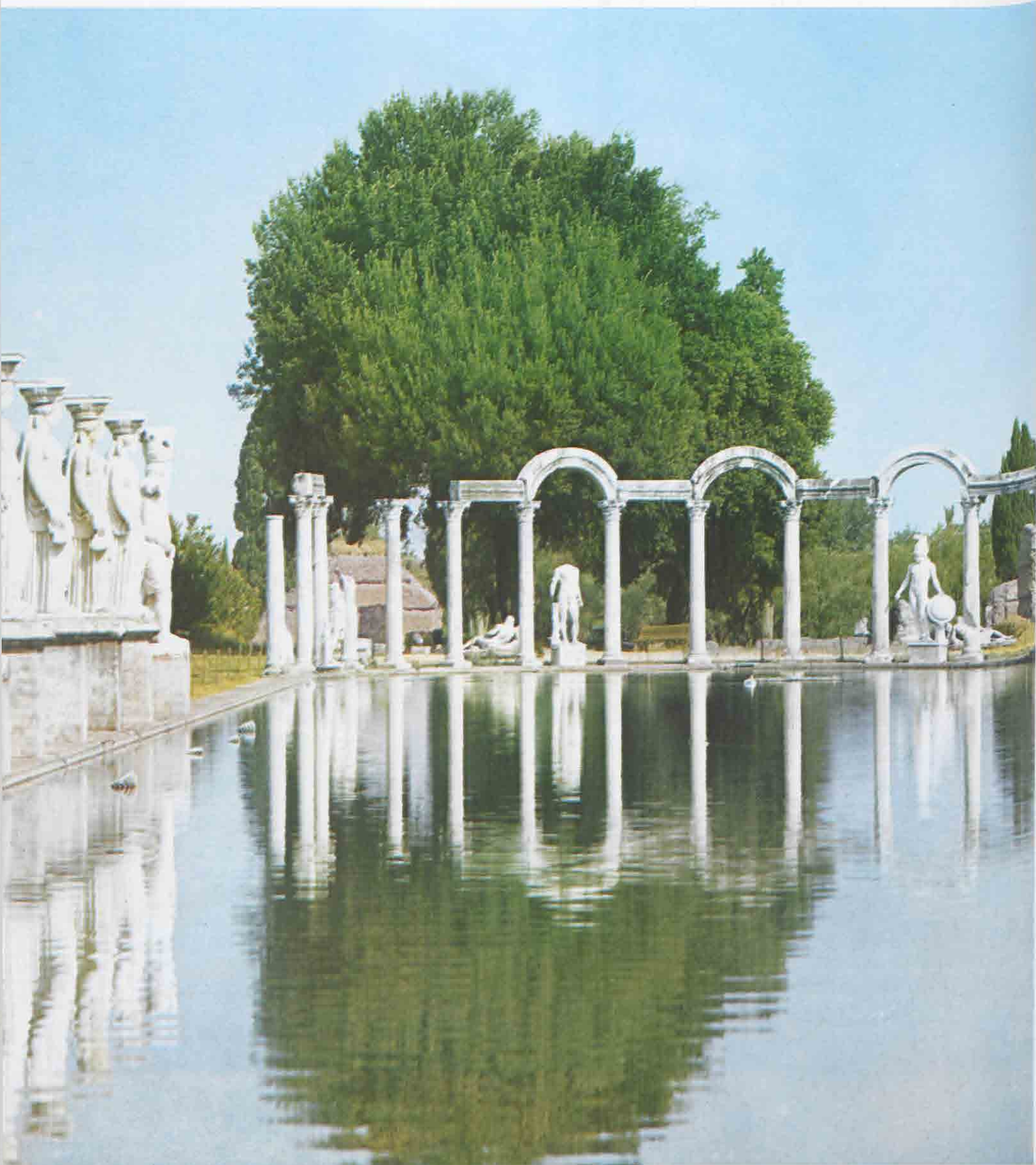


Agrypa, przyjaciel Augusta, wystawił w Rzymie świątynię wszystkich bogów – Panteon. Za Hadriana, w latach 118–125 zbudowano ją na nowo nadając budowli oryginalną, niepowtarzalną formę. Składa się ona z prostokątnego westybulu z portykiem i wspaniałej rotundy krytej hemisferyczną kopułą z otworem pośrodku. Średnica rotundy i jej wysokość mają ten sam wymiar: 43,20 m, a kopuła jest osadzona dokładnie na połowie tej wysokości. Światło wpadające przez okrągły otwór w kopule rozprasza się równomiernie, a nisze w ścianach i kasetony sklepienia skupiają cięć, wywołując efekty optyczne. W siedmiu niszach stały posągi bóstw planetarnych, a w przedsionku statuaryczne portrety Augusta i Agrypy. Panteon Hadriana jest najwyższym osiągnięciem rzymskiej architektury sakralnej.





Hadrian był znawcą architektury i miłośnikiem sztuki greckiej. Większa część panowania (117–138 n.e.) upłynęła mu na podróżach po rozległym wówczas imperium. W swojej rezydencji w Tivoli zgromadził liczne kopie ulubionych dzieł sztuki. Budowle ozdobne i użytkowe imitowały również zapamiętane przez cesarza realizacje. Długi basen zwany Kanopos naśladował kanał między miastem tej nazwy i Aleksandrią. Stoją nad nim kopie kariatyd z ateńskiego Erechtejonu (po lewej stronie) i inne posągi, wśród nich marmurowy krokodyl.

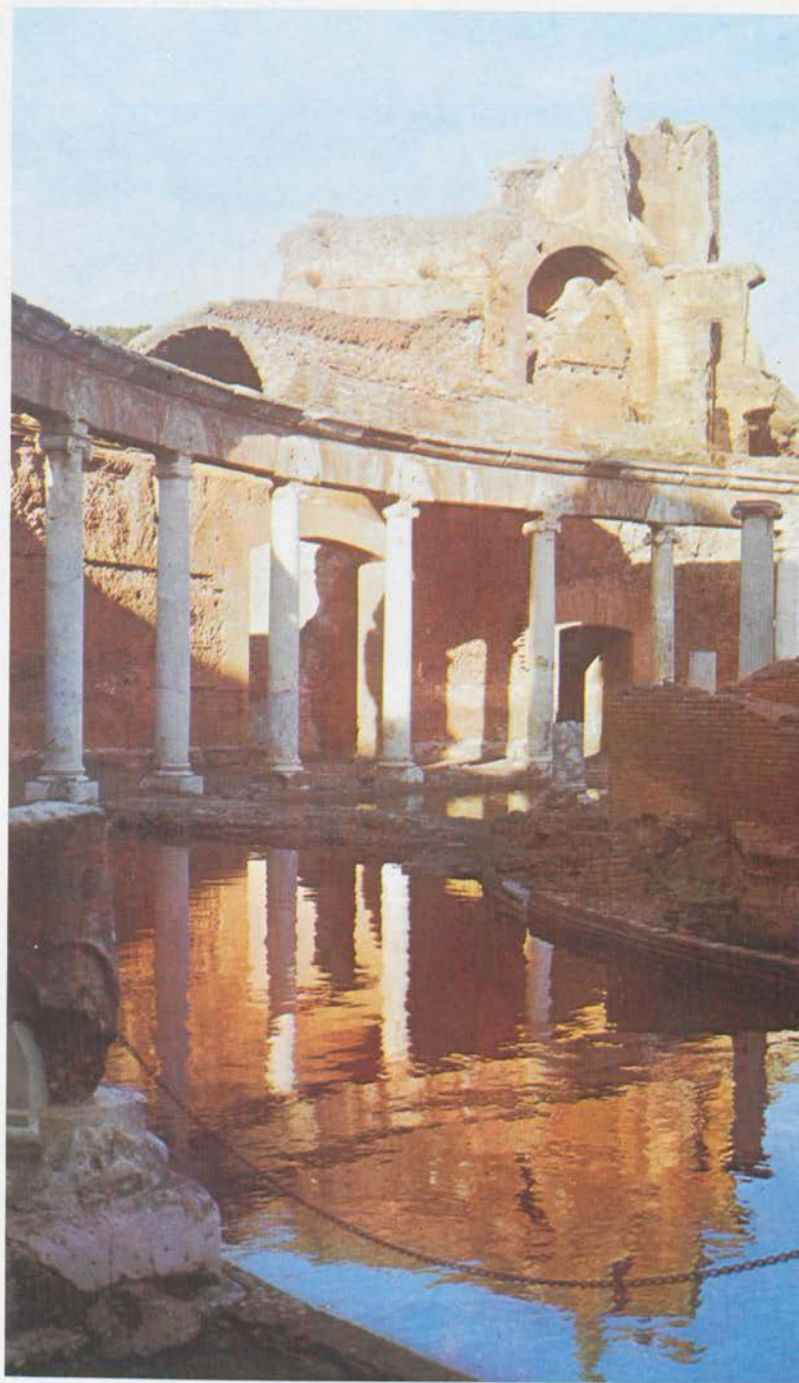




Z nie zachowanego łuku triumfalnego ku czci Hadriana (lata 117–138) pochodzi osiem medalionów wmurowanych w Łuk Konstantyna. Hadrian jest przedstawiony czterokrotnie przy składaniu ofiary różnym bóstwom i tyleż samo – na łowach na grubego zwierza. W ten sposób wyobrażone zostały dwie cnoty przez Rzymian najwyżej cenione: pobożność i dzielność. Średnica medalionu 2 m.



Ciekawym budynkiem w zespole Willi Hadriana jest otoczony portykiem i wąskim kanałem pawilon zwany umownie Teatrem Morskim, w rzeczywistości gabinet sekretny cesarza zapewniający mu ciszę i samotność.



nie były jasne. Niemniej jednak za jego czasów rozwinął się w architekturze rzymskiej nowy styl uwarunkowany udoskonaloną w poprzedzającym stuleciu techniką budowlaną. Polegała ona na plastycznym formowaniu ścian i sklepień z masy cementowej oraz na licowaniu ścian cegłą. Cement i cegła umożliwiły stosowanie bardziej swobodnej, miękkiej linii murów, uwolniły rzuty poziome budowli od konieczności linii prostych. Opanowana też została sztuka rozpinania nad rotundami ogromnych, a przy tym lekkich kopuł. Ciężar zmniejszano łącząc zaprawę cementową z porowatymi wulkanicznymi kamieniami oraz zatapiając w niej puste gliniane amfory.

W okresie Hadriana powstało kilka budowli unikatowych, jak świątynia Wenus i Romy, pawilon na wodzie zwany Teatrem Morskim w Tivoli oraz Panteon. Być może przyłożył do nich rękę sam cesarz, uprawiający podobno po amatorsku sztukę architektury. Panteon rzymski, czyli świątynia wszystkich bogów, został po raz pierwszy wzniesiony w epoce Augusta. Najprawdopodobniej była to świątynia na planie prostokąta, z której niewiele się zachowało. Hadrian kazał ją wznieść na nowo w tym samym miejscu. Składa się ona z prostokątnego portyku kolumnowego z trójkątnym frontonem, niewielkiego

przedsionka także z frontonem i wspaniałej rotundy krytej kopułą o rozpiętości 150 stóp rzymskich. Od frontu rotunda i kopuła były częściowo przesłonięte wysoką attyką, aby stworzyć złudzenie tradycyjnej budowli sakralnej. Kopuła ma kształt regularnej półkuli, a tak







*Plaskorzeźba z wyobrażeniem apoteozy żony Hadriana, cesarzowej Sabiny, unoszonej w zaświaty przez skrzydlatą personifikację Wieczności, była częścią Łuku Hadriana w Rzymie. Został on rozebrany w 1662 roku. Pierwszoplanową osobą jest Hadrian, za którym stoi jego towarzyszy. U nóg cesarza siedzi młodzieniec – personifikacja Pola Marsowego, na którym dokonywano ceremonii palenia zwłok. Wysokość 2,68 m (Muzeum Kapitołińskie, Rzym).*

pojmowano w starożytności model wszechświata. Tak też określa Panteon pisarz grecki z pierwszej połowy III wieku, Dio Kasjusz. Uroda Panteonu była odczuwalna nawet dla tych, którzy niejako z urzędu potępiali pogańskie świątynie. W 609 roku papież Bonifacy IV założył tu kościół pod wezwaniem Sancta Maria Martyrum. Dzięki tak wczesnemu zagospodarowaniu budowli przez zwycięskie chrześcijaństwo, świątynia uniknęła rozbiórki i dewastacji. O powszechnym, trwającym całe wieki podziwieniu dla tej niezwyklej świątyni niech świadczy fakt, że w wielu

*Ku czci cesarskiej pary, Marka Antonina Piusa i Faustyny, po ich śmierci, monumentalną kolumnę-pomnik wystawił w latach 160–161 n.e. Marek Aureliusz, zięć i następca starego cesarza. W przeciwieństwie do Kolumny Trajana ta miała zdobioną tylko bazę. Na jednym z boków wyobrażono apoteozę cesarskiej pary, naśladując wcześniejszą apoteozę Sabiny. Zmarłych unosi w przestworza skrzydlaty Ajon – bóg wiecznego czasu – a scenę uświetnia swoją obecnością bogini Roma. Młodzieniec wyobrażający Pole Marsowe przytrzymuje obelisk, który znajdował się istotnie na Polu Marsowym, służąc jako iglica zegara słonecznego skonstruowanego za Augusta. Wysokość 2,47 m (Muzea Watykańskie, Rzym).*

miastach Europy, także w Polsce, powstało bardzo wiele budowli świeckich i sakralnych imitujących Panteon Hadriana.

Dwa inne założenia hadrianowskie związane są ściśle z osobą władcy, który przygotował sobie starannie nad Tybrem zarówno rezydencję, jak grobowiec. Ta pierwsza nosi mylącą nazwę willi. Jest to w rzeczywistości ogromny kompleks parkowo-pałacowy o luźnej zabudowie, niezmiernie urozmaiconej. Daje ona pojęcie o osobistych zamięłowaniach Hadriana, który przedstawia się na jej tle





Ściśle na wzór Kolumny Trajana wznosił senat i lud rzymski na Polu Marsowym kolumnę ku czci Marka Aureliusza, ukończoną po śmierci cesarza, w 196 roku. Była ona zwieńczona posągami władcy, a opasująca ją reliefowa wstęga zawiera kronikę wojen z Markomanami i Kwadami (lata 169–175 n.e.). Odmienny jest styl rzeźby i technika wykonania. Relief jest wyższy, kamień głęboko cięty za pomocą świdra, brak pejzażu. Figury są spiętrzone, co ma wyobrazić ustawienie ich na bliższym lub dalszym planie. Obie sceny pokazują jeńców uprowadzonych w niewolę.



jako miłośnik sztuki greckiej o zdecydowanie eklektycznym smaku. Któż bowiem, jak nie świadomy wyznawca eklektyzmu mógłby wpaść na pomysł, aby w swojej siedzibie zgromadzić kopie i imitacje budynków i rzeźb greckich oraz egipskich z różnych epok tylko dlatego, że kiedyś podziwiał je w podróży po Imperium. Inna sprawa, że ta siedziba dostarczała cesarzowi i jego świcie wszelkich wygod. W ogromnym, naturalnym parku mieściły się dwa pałacyki, dwie łaźnie, biblioteka, stadion, szpital, sztuczne jezioro z kaskadą. To ostatnie było otoczone lekką kolumnadą i kopiami ulubionych przez cesarza posągów greckich i grecko-egipskich.

Grobowiec-mauzoleum wznosił sobie Hadrian na Zatybrzu, a dla ułatwienia dostępu do niego przerzucił w tym miejscu most na ośmiu przęsłach. Obie te konstrukcje stoją do dziś. Szczególnie urozmaicone były losy Mauzoleum

Hadriana, które już w V wieku n.e. zostało przekształcone na fortecę. Obecnie mieści ono watykańskie muzeum średniowiecznej broni.

Nie miały natomiast szczęścia dwa łuki triumfalne. Z jednego ocalały tylko medaliony wmurowane w Łuk Konstantyna, drugi został rozebrany w XVII wieku. Pozostały z niego dwa niezmiernie interesujące reliefy o typowej dla okresu Hadriana tematyce i formie. Wyobrażają one apoteozę zmarłej wcześniej od męża cesarzowej Sabiny oraz wygłaszanie przez cesarza mowy żałobnej ku jej czci. Relief z apoteozą pozwala poznać styl rzeźby tej epoki, jakże odmienny od malarskich, światłocieniowych i wieloplanowych reliefów czasów flawijskich. Postacie są wzorowane na rzeźbach greckich, umieszczone na czystym, neutralnym tle, charakteryzują się ostro ciętymi konturami i faldami szat.



W płaskorzeźbie historycznej tej epoki zanika dokumentalizm, a wzrasta symbolizm. Wynikiem tych tendencji jest wyraźne powiększenie osoby cesarza w stosunku do pozostałych figur. Z upływem lat różnice te staną się jeszcze jaskrawsze. Rozmiary ludzkich postaci uzależnione od ich pozycji społecznej, czyli tak zwane proporcje hierarchiczne, to najoczywistszy dowód wpływu ideologii imperialnej nie tylko na treść, lecz i na formę dzieła sztuki.

Niemal ten sam schemat ikonograficzny zastosował artysta z okresu Marka Aureliusza zdobiąc bazę Kolumny Antonina i Faustyny, przybranych rodziców cesarza. Relief ten jest jednak bogatszy w szczegóły, których wielość zaciera kontury głównych postaci, fałdy szat są miękko modelowane, dekoracyjnie ułożone. Styl klasycyzujący narzucony przez upodobania Hadriana zanikł po jego śmierci.

Monolityczny trzon Kolumny Antonina i Faustyny z czerwonego egipskiego granitu był pozbawiony dekoracji, natomiast Kolumna Marka Aureliusza opasana jest identyczną jak trajanowska spiralną wstęgą. Jej dekoracja wyobraża historię dwóch wojen stoczonych przez cesarza z tak zwanymi barbarzyńcami, czyli ludami żyjącymi poza zasięgiem kultury antycznej. W tym przypadku byli to Markomanowie i Kwadowie. Rzymski artysta, którego zadaniem była gloryfikacja zwycięskiego wodza, nie pozbawił przecież zwyciężonych ludzkiej godności. To samo można powiedzieć o płaskorzeźbach wyjętych z nie zachowanego Łuku Marka Aureliusza i wmurowanych w Łuk Konstantyna.

Wpływy orientalne szczególnie nasilone za Sewerów znajdują swój wyraz w formie i dekoracji tak zwanej Bramy Srebrników na Rynku Wołowym w Rzymie. Tu trzeba wyjaśnić, że srebrnicy, fundatorzy pomnika wzniesionego ku czci Septymiusza Sewera i jego rodziny, to wekslarze, właściciele kantorów wymiany, które mieściły się właśnie na tym rynku. Wbrew tradycji pomnik nie przypomina bramy arkadowej, lecz znane ze świątyń syryjskich święte wrota. Dwa masywne węgory pokrywa szczerlnie dekoracja. Sceny figuralne obramowane są ornamentem abstrakcyjnym, a pozostałą powierzchnię zajmują płyciny wypełnione wicią, której zwoje tworzą medaliony z rozetami. Wici tego typu, czasem dodatkowo wzbogacone figurami amorków albo ptaków, w epoce Sewerów były szczególnie rozpowszechnione. Ich ojczyzną jest Syria, ale zdobią także liczne budowle w afrykańskim mieście Leptis Magna i w małoazjatyckiej Afrodyzji. Charakterystyczne dla epoki Sewerów są również sceny figuralne na Bramie





Z nie zachowanego pomnika Marka Aureliusza, zapewne z łuku triumfalnego z lat 170–180, pochodzi osiem reliefów wmurowanych przez Konstantyna w takiż łuk wzniesiony ku jego czci. Sceny te przedstawiają cesarza jako zwycięskiego wodza w kampaniach naddunajskich, a zarazem uwypuklają jego cnoty. Należy do nich łaskawość okazywana zwyciężonym, od których cesarz przyjmuje hołd (z prawej). Dalszym jej dowodem jest nadanie władzy, oczywiście wasalnej, wybranemu przez cesarza lokalnemu księciu (z lewej). Wysokość 3,14 m.

Srebrników. Pomnik miał upamiętniać przewagi wojenne cesarza odniesione w wojnach z Partami i stąd na bocznych ścianach grupy jeńców znane z wcześniejszego repertuaru wyobrażeń historycznych. Należy jednak zwrócić uwagę na postać środkową, ustawioną niemal frontalnie. Podobnie stoją w innej scenie na tym samym pomniku cesarz i jego żona przy ołtarzu, choć zgodnie z akcją powinni oboje być zwróceny do widza profilem.

Geneza frontalizmu w sztuce rzymskiej III wieku stanowi przedmiot dyskusji. Do połowy naszego stulecia przypisywano powszechnie tę formę wpływom Wschodu, gdyż tam pojawia się wcześniej. W latach pięćdziesiątych naszego stulecia wybitny włoski archeolog Ranuccio Bianchi Bandinelli, bardzo subtelny znawca sztuki staro-

żytnej, wylansował inną hipotezę. Frontalizm charakteryzował rzymską sztukę ludową, tak zwaną plebejską, od jej początków. Zdaniem Bianchi Bandinello to styl „plebejski” opanował sztukę oficjalną wraz z głębokimi przemianami społecznymi, jakie nastąpiły na przełomie II i III wieku, między innymi pod wpływem wzrastającej roli armii. Trudno rozstrzygnąć, po czyjej stronie leży racja, jedno wszakże jest pewne: w okresie Sewerów zanikają klasyczne zasady komponowania scen figuralnych oraz odtwarzania poszczególnych osób. Zanika iluzjonizm, narracja, dokumentalizm wyparte przez symbolizm i konwencję. Relief historyczny zostaje podporządkowany systemowi sztywnych reguł określających, jak kto winien być wyobrażony. Reguły te stanowiły odpowiednik dwor-





Obrazy zwycięskiej kampanii, a zwłaszcza dramatyczne sceny uprowadzenia jeńców, raz wprowadzone do sztuki rzymskiej utrwały się w niej na długo. Nawet cech wekslarzy, trudniących się wymianą walut na Rynku Wołowym w Rzymie, wybrał je dla ozdoby pomnika zwanego Bramą Srebrników, ustawionego w 204 roku ku czci Septymiusza Sewera i jego rodziny. Pomnik ten wyróżnia dekoracja ornamentalna o wschodnim przepychu. Zapewne jego twórcą był artysta syryjski, ziomek cesarzowej Julii Domny, córki wielkiego kapłana boga Baala w Emesie. Wysokość 6,8 m.



skiego ceremoniału, w którym nie było miejsca na swobodną improwizację. W tej sytuacji artysta nie musiał czekać na uroczystość, aby ją przedstawić, bo sztuka przestała polegać na wiernym odtwarzaniu jednostkowych faktów. Ustalone schematy wypełniano figurami dbając tylko o to, aby łatwo dali się poznać protagoniści. Tak powstał styl rdzennie rzymski, oderwany od greckiej tradycji.

Znane nam już zmiany i fluktuacje stylu objęły wszystkie gatunki sztuk plastycznych. Reliefom historycznym najbliższy jest portret, zwłaszcza oficjalny, a przede wszystkim cesarski, do którego zaliczamy wizerunki osób z najbliższej rodziny władcy, bez różnicy płci i wieku. Historia tych portretów nie zawsze pokrywa się z dziejami dynastii, ich powstania i upadku. Natomiast ogromny wpływ na sposób kształtowania oficjalnych wizerunków miały zasady polityki wewnętrznej wyznawane przez poszczególnych władców. Inaczej trudno zrozumieć kolosalne różnice między portretami dwóch pierwszych Flawiuszów, Wespazjana i Tytusa, a ostatniego z tej dynastii – Domicjana.

Portrety wczesnoflawijskie utrzymane są w stylu zwanym republikańskim, zbliżone do prywatnych, pozbawione idealizacji, tak różne od portretów Augusta, jak odmienna była ideologia obu władców. Skromne pochodzenie

Wespazjana i wiek, w którym objął tron, nie pozwalały na tworzenie wizerunków cesarza-herosa i tę tradycję kontynuował jego starszy syn. Natomiast młodszy, Domicjan, który głosił, że jest panem i bogiem, żądał portretów klasycyzujących, przekazujących oblicze gładkie i beznamienne. W tej konwencji utrzymane są także portrety kobiece: pięknej Julii, córki Tytusa, Domicji, żony Domicjana oraz innych wielkich dam. Charakterystyczne dla nich są spiętrzone z loków fryzury, zapewne półperuki nakładane na przód głowy. Moda ta utrzymała się po schyłek I wieku dając rzeźbiarzom pole do popisania się umiejętnością cyzelowania i drażenia marmuru, aż do zatracenia charakteru twardego, białego tworzywa. Podobnie, dłutem i świdrem, opracowywano fałdy szat miękko otulających ciało. Powszechny był w tym okresie użytek świdra biegnącego, który nie tyle drażył, ile żłobił bruzdy, wywołując na powierzchni opracowanej bryły kontrasty światłocieniowe. W żłobieniach zbierały się głębokie cienie, od których odcinały się jaskrawo oblane światłem, lśniąco białe wypukłości.

W portrecie oficjalnym tendencje klasycyzujące panowały do połowy II wieku, co nie znaczy, aby wszystkie wizerunki z tego okresu miały być do siebie zbliżone. Trajan, zawdzięczający tron i późniejszą popularność sukcesom militarnym, występował najchętniej jako wódz przybrany w zbroję i płaszcz cesarski. Natomiast jego



Portrety statuaryczne często wykonywano osadzając głowę na korpusie imitującym wybrany model grecki. Szczególnie lubiany był typ postaci kobiecej w sutych szatach, o charakterystycznym układzie rąk, zwany Pudicitia, czyli Skromność. Posąg wyobrażał Rzymiankę z okresu Flawiuszów, głowa nie jest antyczna. Wysokość 2,08 m (Muzea Watykańskie, Rzym).



W portrecie rzymskim okresu trzech kolejnych dynastii: Flawiuszów, Antoninów i Sewerów, przeplatają się idealizm i naturalizm. Portrety kobiece z reguły były jednak utrzymane w pierwszej konwencji. Jednym z przykładów jest głowa młodej Rzymianki z okresu Domicjana z końca I wieku n.e. w charakterystycznym uczesaniu, nie bez podstawy nazwanym przez archeologów „gniazdem pszczół”. Wysokość 63 cm (Muzeum Kapitołińskie, Rzym).

popiersia o obnażonym torsie mają charakter heroizacyjny. Bez względu na typ portretu zawsze w podobny sposób modelowana jest głowa. Krótko przystrzyżone włosy, mocne spojrzenie spod lekko ściągniętych brwi, wąskie, silnie zaciśnięte usta przekazują sylwetkę człowieka zdecydowanego i energicznego, pełnego wewnętrznej siły, prawdziwy ideał władcy-zdobywcy, który w oczach swoich współczesnych w pełni zasłużył na tytuł Najlepszego Princepsa.

Wiele innowacji w tej dziedzinie sztuki wprowadził Hadrian i jego nadworni artyści. Ten cesarz-filozof zerwał z tradycją gładkiego oblicza, sięgającą czasów republiki, i na wzór greckich myślicieli lub poetów czesał się w





Portrety Trajana z lat jego panowania (98–117 n.e.) miały wyraźne zadanie: przedstawiać poddanym cesarza-wodzina, którego militarnym przewagom Rzym zawdzięczał powiększenie terytoriów. Stąd wyraz stanowczości i siły, krótko przystryżone włosy, obnażony tors (Luwri, Paryż).

Hadrian, miłośnik greckiego piękna, żywił gorące uczucie do młodego Bityńczyka imieniem Antinous, który w 130 roku poniósł śmierć w wodach Nilu w czasie podróży z władcą po Egipcie. Hadrian ogłosił go bogiem i w całym cesarstwie stawiano mu niezliczone posągi wzorowane na rzeźbach Lizypa i Praksytelesa, uwytłaniające piękno i wdzięk młodzieńca. 130–138 rok n.e. Wysokość 2,03 m (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Neapol).



miękkie loki, które uzupełniał starannie wypielęgnowany zarost. Ponadto za jego czasów zaczęło się plastyczne opracowanie gałki ocznej, z wyodrębnioną dłutem lub rylcem tęczęwką i lekko wydrążoną źrenicą.

Oprócz portretów cesarza zachowało się z tego czasu wyjątkowo dużo posągów jego ulubieńca, Antinosa, ogłoszonego po śmierci bogiem. Tak też przedstawiali go artyści na życzenie cesarza: jako młodzieńca o idealnie pięknych rysach twarzy i doskonałych proporcjach ciała, nie bez pewnej zniewieściałości.

Podobnie do Hadriana portretowali się jego dwaj następcy, Marek Antoninus Pius i Marek Aureliusz. Zwłaszcza portrety tego ostatniego przedstawiają ciekawe studium psychologiczne człowieka, który podobnie jak Hadrian z zamiłowania był filozofem i pisarzem, a z konieczności







*Jeden z najszlachetniejszych pomników rzymskich, szeroko naśladowany (np. księcia Józefa Poniatowskiego dłuta Thorvaldsena w Warszawie), to konny posąg Marka Aureliusza ze złoconego brązu, wykonany między 166 a 180 rokiem n.e. W starożytności stał on na Lateranie, a od 1538 roku zdobił Plac Kapitoński. W 1985 roku pomnik z powodu zniszczeń zdjęto z placu. Marek Aureliusz, z zamiłowania filozof, z konieczności wódz, jest tu przedstawiony w tym właśnie charakterze, chociaż wyraz twarzy, miękkość rysów, uczesanie wskazują raczej na filozofa niż żołnierza. Wysokość 4,24 m (Muzeum Kapitońskie, Rzym).*



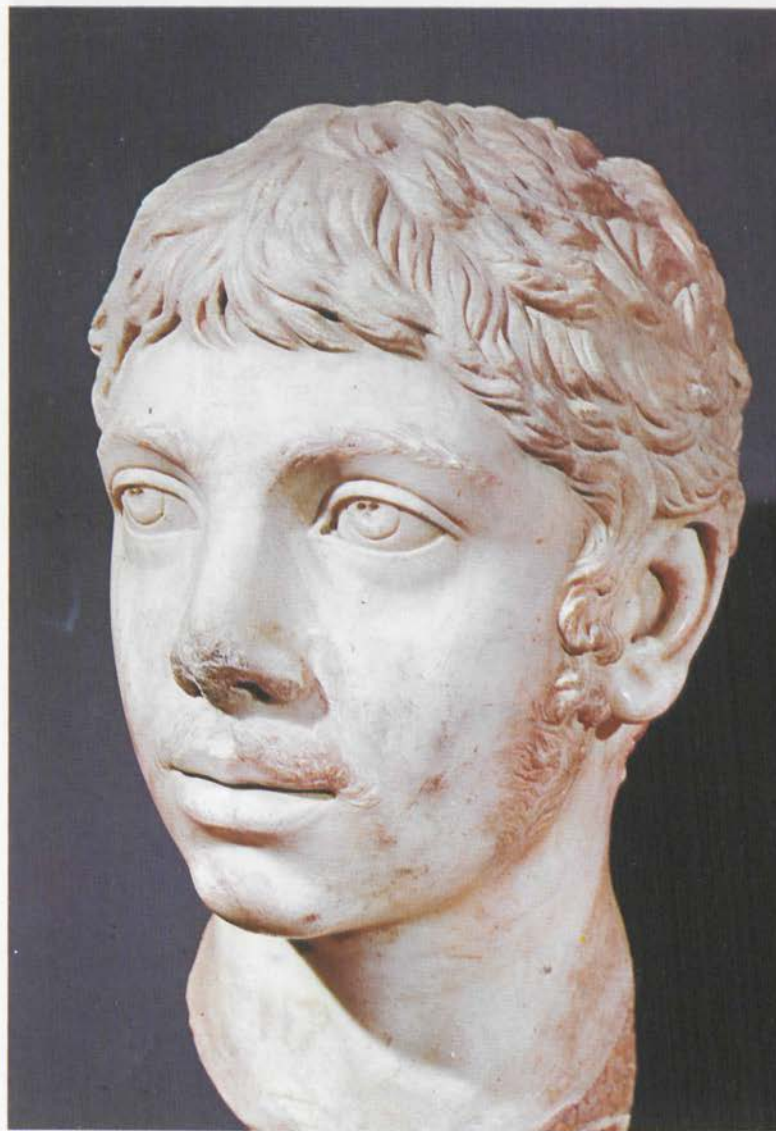
wodzem. Człowieka, który, jeśli wierzyć współczesnym, odnosił się do swego otoczenia z wyjątkową delikatnością i szlachetnością, choć życie nie szczędziło mu dramatów. Dlatego zapewne tak ostro kontrastuje w słynnym posągu konnym Marka Aureliusza jego sylwetka, gest i ubiór z głęboką zadumą malującą się na twarzy.

Równie świetne studium psychologiczne przedstawiają portrety cesarzy z następnej dynastii. Portrety Septymiusza Sewera, założyciela dynastii, zbliżone są w stylu do antoninowskich, a ikonograficznie też niewiele od nich odbiegają. Nie działo się tak bez przyczyny natury politycznej. Septymiusz Sewer był w gruncie rzeczy uzurpatorem, który władzę zdobył dzięki wojsku. Pragnąc ją legitymizować stworzył fikcję adopcji dokonanej rzekomo przez Marka Aureliusza na łożu śmierci. A z kolei fikcja podobieństwa rysów adoptowanego syna do przybranego ojca była, jak wiemy, stosowana w portrecie rzymskim już od Augusta. Syn Septymiusza Sewera, jeden z nielicznych cesarzy rzymskich urodzonych w purpurze, mógł już sobie pozwolić na portret ikonograficznie wierny. Zapewne wymagał od nadwornego portrecisty, aby z podobną wiernością odtworzył jego życiowe credo. Karakalla nie był filozofem ani politykiem. Uważał, że aby utrzymać się przy władzy, należy szerzyć postrach wśród poddanych i taka myśl zawarta jest niewątpliwie w jego portretach. Nie bez racji są one określane mianem: Karakalla-Szatan. W portretach tych dostrzec można zapowiedź zmian formalnych. Modelunek plastyczny ustępuje miejsca linearnemu, starannie niegdyś odtwarzane loki przybierają kształt zwartej masy, z której niedbale wydobyte są świadrem nieregularne kędziory. Długą brodę zastąpił krótki zarost w spłaszczonym reliefie. Styl ten przybiera jeszcze wyraźniejszą postać w portretach następcy Karakalli – Heliogabala. Daje się też w nich zauważyć nowy sposób opracowania oka, o głęboko wciętej źrenicy w kształcie półksiężyca i półkolistej tęczęwce. Portret nabierał w ten sposób ekspresji graniczącej z patosem.

Coraz szersze kręgi zataczała w okresie Antoninów i Sewerów swoista teologia imperialna. Cesarze, kiedyś deifikowani dopiero po śmierci, coraz śmielej otaczali się nimbem boskości za życia. Różne symbole i alegorie wyrażały tę ideę w sztuce figuralnej. Kommodus kazał się portretować z atrybutami Herkulesa, identyfikując się w ten sposób z herosem. Podobnej megalomanii ulegali też zwykli śmiertelnicy, jak na przykład nieznaną Rzymianką, uczesana na wzór cesarzowej Julii Domny, niewątpliwie



Dwaj młodzi cesarze z dynastii Sewerów pozostawili wyjątkowo nie-dobłą pamięć i obaj zostali skrytobójczo zgładzeni. Pierwszy to Karakalla, panujący 211–217 n.e., rozmiłowany w rzemiośle żołnierskim, okrutnik i morderca, wyobrażony z gniewnym grymasem i srogim spojrzeniem spod zmarszczonych brwi (na lewo). Wysokość 50 cm (Luwr, Paryż). Drugi to Heliogabal, panujący w latach 218–222; był cioteczynym wnukiem Julii Domny, która osadziła go na tronie jako czternastoletniego chłopca. Eksperyment nie powiódł się, zresztą chłopiec zapewne nie był normalny. W portrecie zwraca uwagę nowy sposób wykonania oka o okonturowanej tęczęwce i głęboko wyłobionej świdrem żrenicy w kształcie półksiężyca. Wysokość 46 cm (Muzeum Kapitołańskie, Rzym).



dama wysokiego rodu, która kazała się ucharakteryzować na mityczną królową Omfalę.

Omówione powyżej rzeźby, reliefy historyczne i portrety cesarskie czy dworskie należą do sztuki oficjalnej. Stworzyli je oczywiście artyści najzdolniejsi, ale zarówno w ich własnych warsztatach, jak też wielu innych wykonywano równocześnie nieprzeliczone ilości posągów, popiersi i płaskorzeźb dekoracyjnych na użytek zwykłych mieszkańców Rzymu niewiele mających wspólnego z wielką polityką. Te wyroby artystyczne są jednak zbliżone w formie, a niekiedy również w tematyce do rzeźb, które wyszły spod najlepszych dłut. Na użytek prywatny

masowo produkowano dekoracyjne nagrobki i ozdoby grobowców. Mniej liczne są reliefy stosowane w dekoracji innych budowli świeckich. Widać w nich – podobnie jak w rzeźbie oficjalnej – przemiany stylu. Smukły kandelabr opleciony kwiatami to fragment dekoracji grobowca Hateriuszy, jeden z przykładów reliefu iluzjonistycznego.

Różnią się od tej dekoracji płaskorzeźby tak zwane pejzażowe, a właściwie ze scenami mitologicznymi w pejzażu, na podstawie stylu przypisywane warsztatowi z okresu Hadriana. Trudno istotnie o lepszy przykład sztuki odtwórczej, hellenizującej, której zadaniem jest tworzenie miłej atmosfery i przyjemności dla oka.





*Do ulubionych bohaterów okresu Antoninów i Sewerów należał Herkules, z którym na przykład cesarz Kommodus chętnie się identyfikował. Nieznana Rzymianka, nie mogąc tego uczynić ze względu na płeć, kazała się sportretować jako mityczna królowa Omfale, która często zabierała Herkulesowi jego atrybuty: lwią skórę i maczugę. Uczesanie, najprawdopodobniej peruka, pozwala przypuszczać, że dama była rówieśnicą cesarzowej Julii Domny i portret powstał w początkach III wieku. Wysokość 182 cm (Muzea Watykańskie, Rzym)*

Artyści okresu Hadriana nie ograniczali się jednak do imitacji greckich wzorów sprzed kilku wieków. Stanęło bowiem przed nimi zupełnie nowe zadanie związane z raptowną i trudno wytłumaczalną zmianą w obrzędku pogrzebowym. Tradycyjną rzymską formą pogrzebu było palenie zwłok na stosie i chowanie szczątków, a więc popiołów i niedopalonych kości w urnach. Od schyłku republiki wykonywano je z kararyjskiego marmuru w kształcie skrzynek z pokrywami imitującymi najczęściej dach domu albo kaplicy. Sporadycznie tylko grzebano zmarłych, którym rodzinna tradycja zakazywała palenia zwłok, w kamiennych sarkofagach, niekiedy skromnie zdobionych płaskorzeźbą. Ten właśnie obyczaj zwyciężył w II wieku wypierając całkowicie palenie. Wyjątek stanowiły uroczyste pogrzeby cesarskie, do połowy III wieku zgodne ze starą tradycją.

Zapotrzebowanie na marmurowe, bogato zdobione trumny przeznaczone do ustawienia w rodzinnych grobowcach stało się motorem ożywionej wytwórczości w ośrodkach o ugruntowanej tradycji artystycznej, dysponujących ponadto lokalnymi złożami kamienia nadającego się do obróbki. Najliczniejsze i najlepsze warsztaty powstały w Attyce, w Azji Mniejszej i w Italii, przede wszystkim w Rzymie, gdzie korzystano z marmurów importowanych oraz z kararyjskiego. W sarkofagach rzymskich zazwyczaj ustawianych w szerokich niszach, tak zwanych *arkosoliach*, zdobiono najstaranniej front skrzyni i pokrywę, markując zaledwie dekorację boków i pozostawiając nie ozdobioną tylną ścianę. Sarkofagi produkowane były do schyłku starożytności, przetrwały antyk pogański, weszły do repertuaru sztuki wczesnochrześcijańskiej, a następnie poantycznej. Już w starożytności dekoracja ich przeszła wiele przemian, zarówno w treści jak stylu. Ograniczymy się do scharakteryzowania sarkofagów wcześniejszych, z II i III wieku. W początkach, podobnie jak w innych dziedzinach twórczości artystycznej, korzystano z bogatego repertuaru mitologii greckiej. Wybierano sceny o dużym ładunku dramatycznym albo też alegoryczne wyobrażenia zwycięstwa nad śmiercią, odrodzenia lub heroizacji, jakiej doznali bohaterowie mitów. Pod koniec II wieku pod wpływem zarówno rzeczywistości obfitującej w wojenne kampanie, jak oficjalnej rzeźby historycznej przyjęły się sceny batalistyczne. Dawały one możliwość zaprezentowania zmarłego jako zwycięskiego wodza, charakteryzującego się dzielnością uważaną za najważniejszą męską cnotę. Artyści naśladowali najcelniejsze realizacje sztuki monumentalnej, z wyjątkowym artystycznym odtwa-



Do dekoracji jakiejś budowli z okresu Hadriana był zapewne przeznaczony relief mitologiczno-pejzażowy, przedstawiający Bellerofonta z Pegazem u wodopoju. Smukła postać, wdzięczne gesty, pogodna tematyka mają cieszyć oko i uspokajać, wyciszać uczucia. Jest to typowy przykład sztuki imitacyjnej, zależnej od greckiej rzeźby późnoklasykcyjnej. Wysokość zabytku 175 cm (Pałac Spada, Rzym).

W malarstwie i płaskorzeźbie rzymscy artyści I i II wieku starali się tworzyć iluzję głębi, i to nie tylko w scenach figuralnych, lecz także w dekoracyjnych motywach. Do klasycznych przykładów rzymskiego iluzjonizmu należy tak zwany Stup Różany – ozdoba architektoniczna grobowca Hateriuszy, z drugiej połowy I wieku n.e. Ptaki dziobiące owoce to ulubiony motyw sztuki sepulkralnej tej epoki. Wysokość 145 cm (Muzea Watykańskie, Rzym).



rzając nie tylko zwycięzców, lecz także zwyciężonych, pełnych godności wrogów.

Niekiedy posuwano się dalej w charakterystyce zmarłego, zwłaszcza jeśli za życia starał się on o uzyskanie szczególnej opieki wybranego bóstwa. W II–III wieku osłabło w



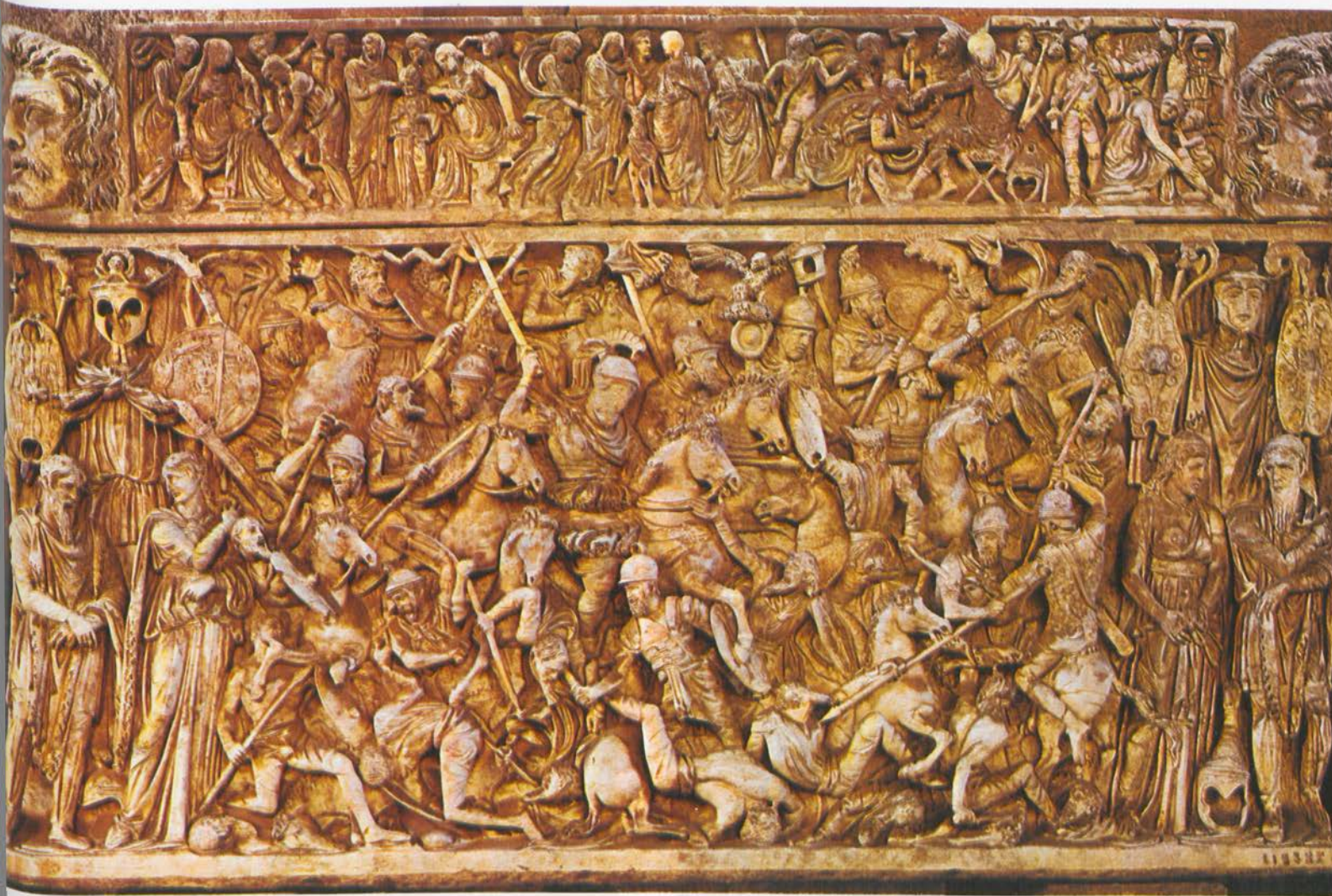






Z okresu Hadriana pochodzi relief z Perseuszem ratującym Andromedę. Heroína z gracją schodzi ze skały, do której była przykuta, a u stóp Perseusza leży zabity przez niego smok. Scena figuralna rozgrywa się na malowniczym tle skał i falującej wody. Wysokość reliefu 155 cm (Muzeum Kapitołańskie, Rzym).

Z początkiem II wieku n.e. pojawia się nowy gatunek płaskorzeźby – reliefy sarkofagów. Do schyłku tego stulecia przeważyły sceny mitologiczne. Pod koniec wieku ciągle wojny z państwami ościennymi w Europie i na Bliskim Wschodzie oraz ich wyobrażenia w sztuce oficjalnej wywarły wpływ na dekorację sepulkralną. Na sarkofagu z Portonaccio w Italii przedstawiona jest walka Rzymian z barbarzyńcami. Wysokość skrzyni 115 cm (Narodowe Muzeum Rzymskie, Muzeum Term, Rzym).



Rzymie zaufanie do tradycyjnego panteonu. Szeroko pojęta tolerancja sprawiła legalizowanie niemal wszystkich kultów wyznawanych wśród podbijanych ludów lub też przenikających z peryferii i obrzeży świata antycznego. Należał do nich irański kult Mitry, nie tylko tolerowany, lecz nawet popierany przez władze państwowe. Misteria ku czci tego herosa pozostającego na usługach Słońca i walczącego ze złem były dostępne tylko dla mężczyzn. Wierni zobowiązani byli do przestrzegania określonej etyki, a jeden z przepisów wymagał bezwzględnej wierności przysiędze. Legioniści składali zaś przysięgę wierności swemu cesarzowi jako naczelnemu wodzowi. Dlatego mitraizm szerzył się bez przeszkód w armii, a ta rozpowszechniała go w prowincjach. Główny bohater kultu wyobrażany był zazwyczaj w scenie zabijania byka –

symbolu niszczącej siły. Jego krew zlizuje wąż. Jest to alegoria nasiąkającej życiodajnym płynem ziemi, która rodzi wszystko, co żyje. Równocześnie jednak z dobrem powstaje zło. Symbolizuje je uwieszony u jąder byka skorpion, zatruwający swoim jadem spermę. Ona też wsiąknie w ziemię, która zrodzi obok pożytecznych także szkodliwe rośliny i zwierzęta. Mitraizm wywodził się z Persji, gdzie panowała wiara w dualizm dobra i zła. Wyznawcy mitraizmu gromadzili się w *mitreach* – świątyniach naśladujących grotty skalne, zwykle zagłębionych w podłożu, podłużnych, z absydą w głębi. W tej absydzie umieszczano kultowy wizerunek herosa zwanego Mitra Tauroktonos (zabijający byka). Mogło to być malowidło, mozaika, płaskorzeźba lub grupa statuaryczna wyobrażająca młodzieńca w perskim stroju zmagającego się z



Najpiękniejszy sarkofag ze sceną batalistyczną, zapewne z wojny z Gotami lub Partami, nosi nazwę Sarkofagu Ludovisi od kolekcji, do której należał. Powstał on po połowie III wieku. W samym środku sceny przedstawiony jest wódz rzymski panujący nad bitewnym zgielkiem. Wąż za jego głową i krzyż diagonalny wyryty na czole świadczą, iż był wyznawcą mitraizmu. Spokojna twarz wodza kontrastuje z patosem śmierci trawanego kołmi wojownika. Wielki Sarkofag Ludovisi należy do arcydzieł sztuki starożytnej. Wysokość 153 cm (Narodowe Muzeum Rzymskie, Muzeum Term, Rzym).



Fragment reliefu z sarkofagu z Portonaccio przedstawia parę zrozpaczonych jeńców pod strażą rzymskiego żołnierza.





Malarstwo II i III wieku jest słabo znane z powodu braku zachowanych zabytków. Fragment malowidła z grobowca przy Via Portuense pod Rzymem dowodzi, że w drugiej połowie II wieku n.e. nie zanika umiejętność przedstawiania martwej natury (Narodowe Muzeum Rzymskie, Muzeum Term, Rzym).

W wieku III n.e. rozpowszechniały się w Rzymie różne kultury wschodnie, m.in. wielkie powodzenie miał heros perski Mitra, który na rozkaz boga słońca zabił byka, symbol niszczącej siły. Grupy rzeźbiarskie, płaskorzeźby i malowidła wyobrażające tę scenę umieszczano na honorowym miejscu w mitreach, gdzie wierni gromadzili się i odbywali tajemne obrzędy (Muzeum Brytyjskie, Londyn).

potężnym zwierzęciem. Mitraizm, choć perskiego pochodzenia, nie przyjął się jednak w prowincjach Bliskiego Wschodu. Najwięcej *mitreów* odkryto w Rzymie i innych miastach Italii oraz w Anglii, w tym jedno w londyńskiej City.

W przeciwieństwie do architektury i rzeźby, malarstwo II–III wieku pozostaje prawie nie znane. W trawionych pożarami, zalewanych deszczem, rozwalających się opuszczonych domach malowidła ścienna nie miały szans na przetrwanie. Zachowały się natomiast w niektórych *hypogeach*, czyli podziemnych grobowcach odnajdywanych stopniowo w XIX i XX wieku, oraz w takich domach, które stosunkowo wcześniej zostały zajęte przez chrześcijan i o które odpowiednio zadbano.

Ściany komór grobowych wykorzystane na nisze różnych kształtów nie pozwalały artyście na wielkie kompozycje. Dekoracja ograniczała się do pojedynczych motywów, jak ptaki, rośliny, kosze z kwiatami umieszczane pomiędzy niszami. Czasem udało się zmieścić niewielką scenę figuralną nąd niszami lub ponad sarkofagiem. Dwa tak dekorowane grobowce z drugiej połowy II wieku odkryte zostały na nekropolach Rzymu, jeden przy Via Portuense, drugi przy Via Appia.

Nieliczne wnętrza mieszkalne z III wieku n.e. zdobione malarsko odkryto w Rzymie i w Ostii. Na ich podstawie można stwierdzić, iż panowały wówczas równocześnie dwa style: iluzjonistyczny, z postaciami wyobrażonymi na tle pejzażu lub elementów architektonicznych, i styl późnorzymski z figurami na tle neutralnym, najczęściej w kwaternionach wyodrębnionych wąskimi, czerwonymi pasami. Zagadkowa scena mitologiczna o tematyce morskiej zdobiąca *nimfeum* w domu rzymskim na wzgórzu Celius stanowi typowy przykład malarstwa iluzjonistycznego, nie odbiegającego od tradycji I–II wieku n.e.

## Sztuka w prowincjach

Podboje rzymskie poza Italią rozpoczęły się u schyłku III wieku p.n.e., a zakończyły w początkach II wieku n.e. W ich rezultacie, a także dzięki różnym sukcesom dyplomatycznym państwo rzymskie obejmowało swą władzą kraje w Europie, Afryce i Azji. Różne było zaawansowanie ich rozwoju kulturalnego i różnie przedstawiał się proces ich romanizacji. Ważną rolę odgrywała w tym armia, a także kolonie weteranów, byłych legionistów, którzy po ukończeniu służby wojskowej osiedlali się w prowincjach.

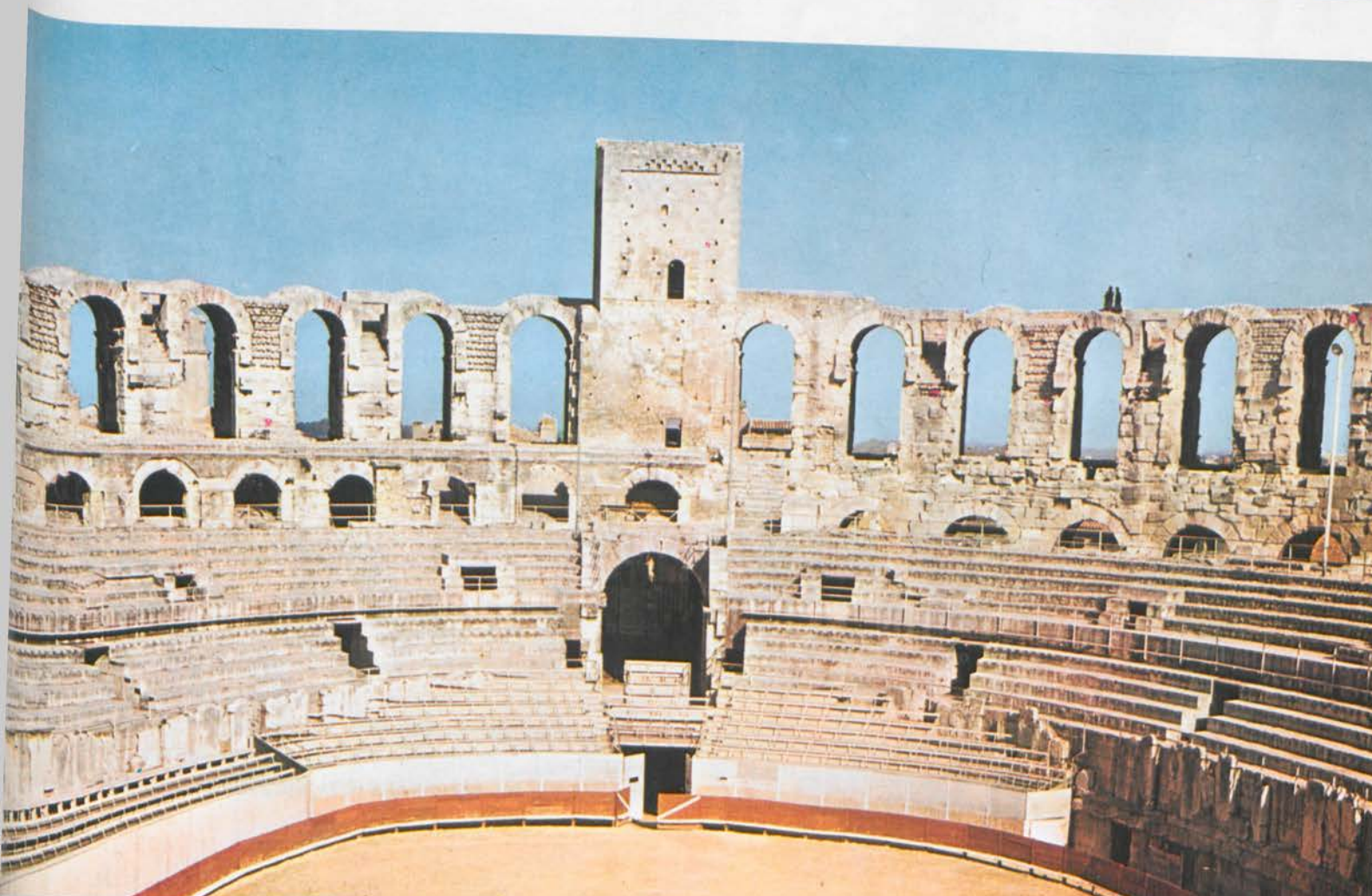
W kilku zachowanych rzymskich domach mieszkalnych z II–III wieku ocalały fragmenty malowideł ściennych. Należy do nich dom Pammachiusa, obecnie w podziemiach bazyliki św. Jana i Pawła, na wzgórzu Celius. Na ścianie pomieszczenia za absydą, zapewne *nimfeum*, figuruje bogini z czarą, być może Prozerpina. Scena rozgrywa się na wyspie, do której podpływają amorki na łodziach. Postacie malowane są długimi pociągnięciami pędzla, plamami i smugami, bez konturów. Ten styl określa się czasem jako starożytny impresjonizm. Wysokość 3 m.









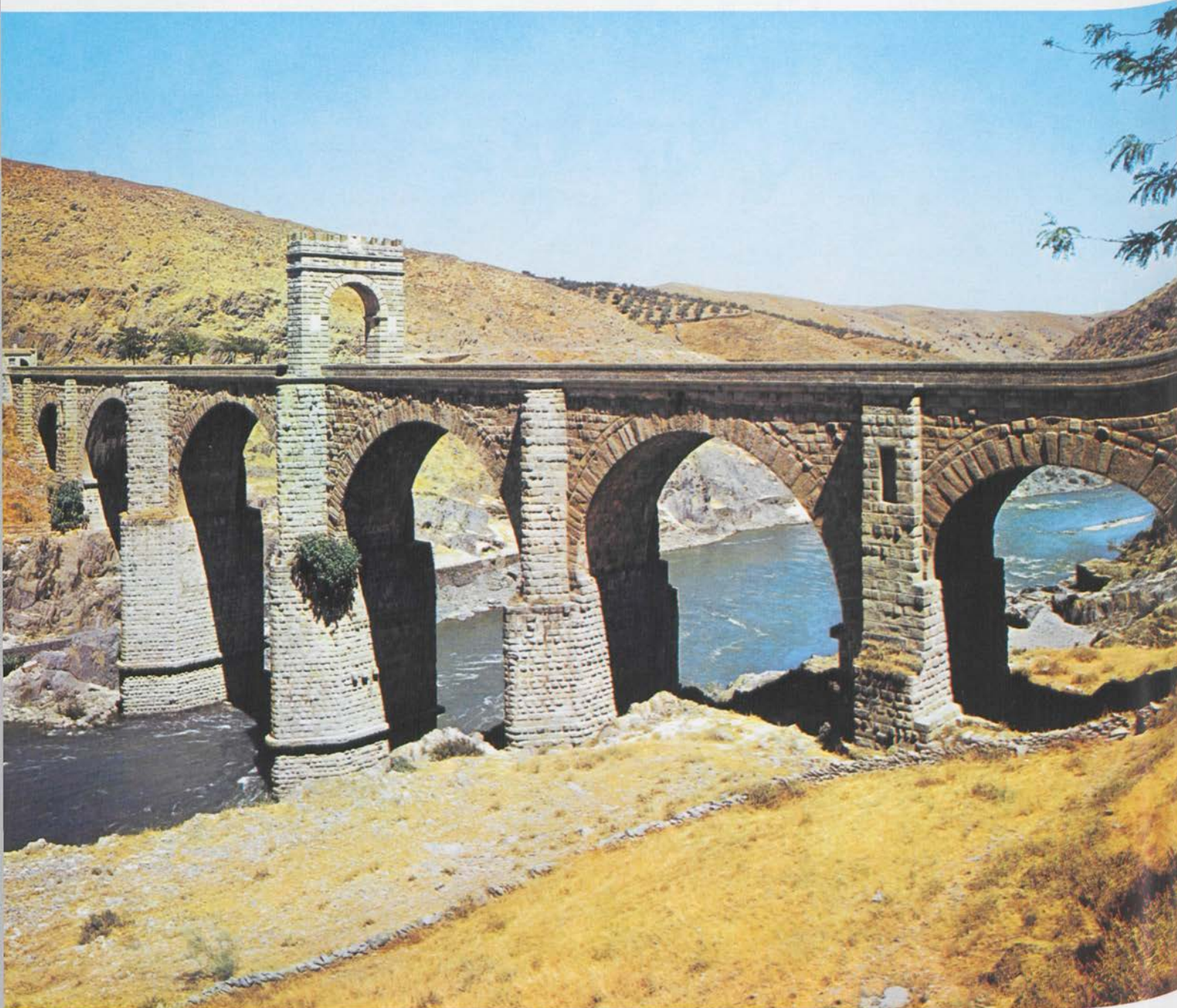




◁ W okresie Flawiuszów równocześnie z rzymskim Koloseum zbudowany został podobny, choć nieco mniejszy amfiteatr w Arles, w południowej Francji. Służy on dotychczas jako arena corridy.

◁ Nieco późniejszy jest ogromny amfiteatr w Italice, rodzinnym mieście Trajana w pobliżu Sewilli w Hiszpanii. Jego dłuższa oś mierzy 160, krótsza 137 m (poniżej).

Za Trajana wzniesiono w Hiszpanii wiele budowli pięknych i użytecznych. Należy do nich most na rzece Tag w Alcantara, ukończony w 106 roku, długości 194, wysokości 71 m, skonstruowany z granitowych bloków. Nad środkowym filarem wznosi się łuk z inskrypcjami, w których uwieczniono imiona fundatorów.



Innym czynnikiem romanizacji było tworzenie sieci administracji państwowej kierowanej, zwłaszcza na wysokich szczeblach, przez Rzymian.

W rezultacie nastąpiła pewna unifikacja architektury i wyrobów artystycznych tworzonych na użytek państwa i jego reprezentantów, a więc budowli świeckich i kultowych,

pomników i ich dekoracji, portretów oficjalnych, zwłaszcza cesarskich, a także wystroju wnętrz w domach przeznaczonych dla Rzymian lub zromanizowanych mieszkańców prowincji. Można więc mówić o pewnej *koiné*, czyli wspólnocie artystycznej, istniejącej we wszystkich prowincjach. Jej zasięg nie był oczywiście równomierny.

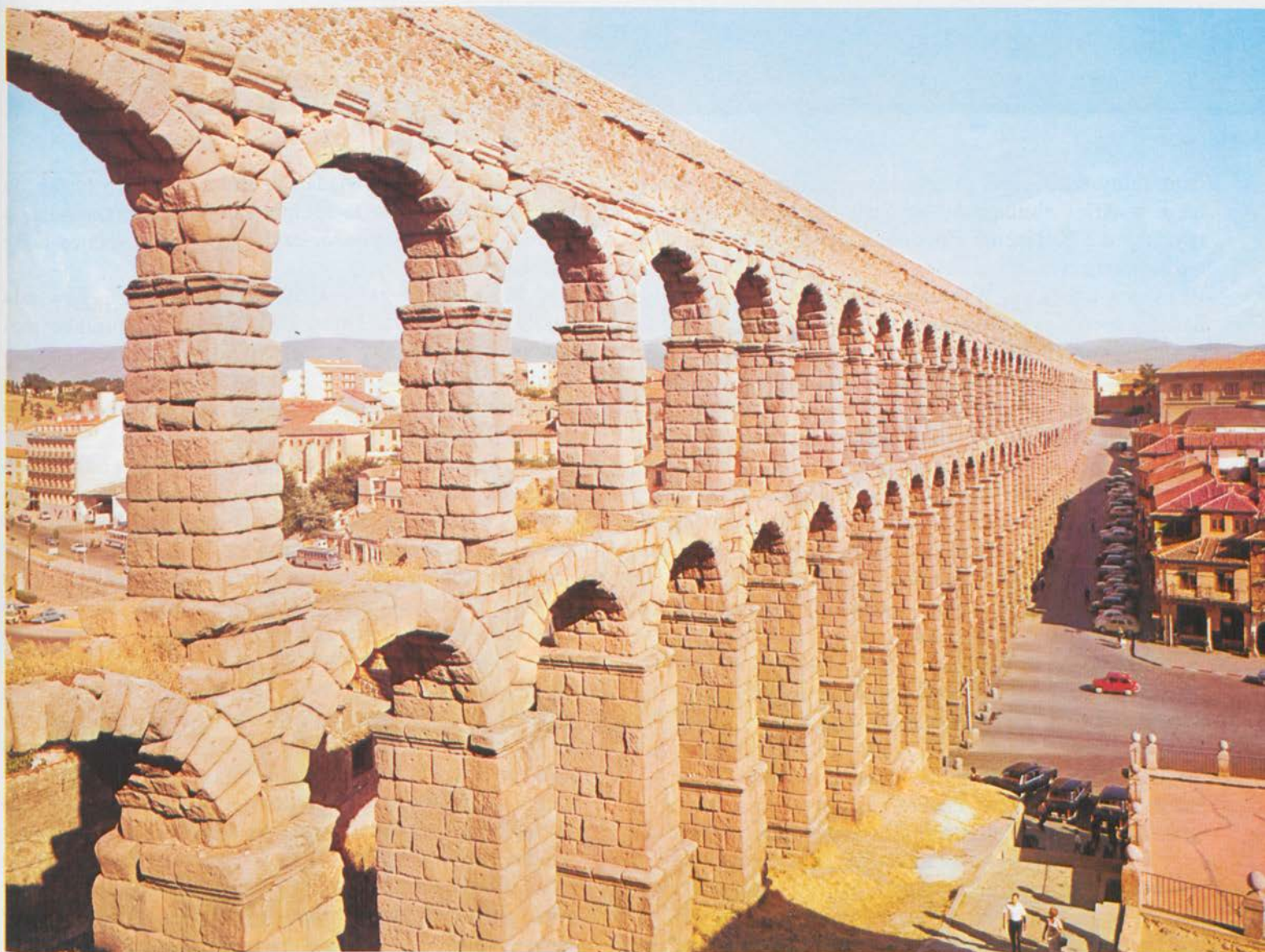


*W czasach Trajana lub wcześniej powstał w Segowii najwspanialszy rzymski akwedukt, a zarazem wiadukt i most. Wnosi on koryto wody na wysokość 30 m dzięki dwóm piętom arkad o łącznej długości 728 m. Zbudowany jest z granitowych bloków, bez zaprawy.*

Wpływ kultury rzymskiej był znacznie słabszy w krajach o własnej, silnie ugruntowanej tradycji aniżeli w prowincjach podbitych, zanim zdążyły rozwinąć własną twórczość artystyczną. Jednakże wszędzie, nawet w prowincjach najsłabszych kulturowo obok sztuki państwa rzymskiego rozwijała się twórczość lokalna. Jej poziom artystyczny jest bardzo zróżnicowany, od prawdziwie prowincjonalnego, w naszym rozumieniu tego słowa, do świetnych osiągnięć miejscowych artystów, których nie należy jednak przyrównywać do greckich twórców okresu klasycznego. Rozważania nasze ograniczamy do tych prowincji, w których powstały najciekawsze realizacje reprezen-

tujące oba kierunki bądź też świadectwa sztuki hybrydalnej, rzymsko-lokalnej.

Do prowincji najsilniej zromanizowanych zaliczyć należy Galię zwaną Galią Narbonensis, odpowiadającą mniej więcej francuskiej Prowansji. Łatwo zresztą odgadnąć, że ta nazwa wywodzi się z rzeczownika pospolitego: prowincja. U schyłku republiki i w okresie wczesnego cesarstwa powstało tam wiele wspaniałych miast z budowlami i rzeźbami, które stanowią dziś klasyczne przykłady rzymskiej architektury i sztuk plastycznych. Omawialiśmy w pierwszej części świątynię w Nîmes, akwedukt Pont-du-Gard, Monument Juliuszów w St.-Remy, teatr i luk







triumfalny w Orange. Warto również wspomnieć amfiteatr w Arles zbudowany za Flawiuszów, współczesny rzymskiemu Koloseum i podobnie skonstruowany, choć nieco mniejszy.

Prowincją najstarszą, a zarazem niezwykle ważną z uwagi na złoża metali była Hiszpania, której podbój rozpoczął się już w 218 roku p.n.e. Ukończył go August i za jego czasów prowincja przeżyła pierwszy okres rozkwitu. Drugi nastąpił za Trajana i Hadriana, dwóch cesarzy urodzonych w Hiszpanii. Pomimo wczesnej utraty niezależności państwowej ludność autochtoniczna nie uległa romanizacji, ale w kraju powstały dość liczne kolonie weteranów. Dały one początek prawdziwie rzymskim miastom, jak Merida (Emerita Augusta), Italica w pobliżu Sewilli, Segowia, żeby wymienić tylko najważniejsze.

Trajan urodził się w Italice i nie jest zapewne przypadkiem, że za jego panowania zbudowano w tym mieście potężny amfiteatr. Badania archeologiczne w Italice rozpoczęły się zaledwie przed dwudziestu laty i na razie niewiele można powiedzieć o ich rezultatach.

Za Trajana w 106 roku n.e. zbudowany został wspaniały most na rzece Tag, w mieście zwanym obecnie Alcantara. Jego wykonawcą był Gajusz Juliusz Lacer, który z pewnością pragnął uczynić swe dzieło jak najbardziej rzymskim. W jakim bowiem innym celu wzniosłby nad środkowym filarem bramę żywo przypominającą jedno-przelotowy łuk triumfalny? Ponadto u przyczółka zbudował Lacer kapliczkę opatrzoną stosowną inskrypcją. Ślawi

w niej most i przepowiada mu wieczną trwałość. Jak na razie przepowiednia ta spełnia się. Most funkcjonuje, a arabski wyraz *al kantara*, czyli most, nadal nazwę hiszpańskiemu miastu.

Być może także za Trajana, lub wcześniej, powstała najdłuższa rzymska konstrukcja wodno-komunikacyjna, wiadukt i połączony z mostem akwedukt w Segowii. Całość jest złożona ze 128 arkad. Trudno te budowle, podobnie jak później akwedukt w Merida, określić jako prowincjonalne.

Inaczej kształtuje się w Hiszpanii styl rzeźby sepulkralnej. W II–III wieku powstają w Palencji sarkofagi imitujące wyroby warsztatów rzymskich, jak na przykład sarkofag z Husillos, a z drugiej strony prowincjonalne stele żołnierzy o nieudolnie wykonanym reliefie figuralnym i dużo lepszym ornamentalnym, jak stela z Burgos. Sceny figuralne nie leżały w tradycji lokalnej w przeciwieństwie do rozet, ulubionego motywu iberyjskiego.

W Hiszpanii kwitła również mozaika. Zdobiono nią posadzki budowli użyteczności publicznej i prywatnych, od I do IV wieku n.e. Te ostatnie reprezentują styl późnego antyku. Postacie są na neutralnym tle w najszerzej płaszczyźnie, przodem lub tyłem do widza. Zwraca też uwagę mistrzowska technika układania mozaiki posadzkowej z niezwykle drobnych, sześciennych, różnobarwnych kostek kamiennych i terakotowych. Tych ostatnich używano dla uzyskania w mozaikowym obrazie barwy czernionej.



◀ Akwedukt w Merida, także w Hiszpanii, należy do późniejszych realizacji rzymskich. Najprawdopodobniej powstał w końcu III wieku n.e. Bardzo wysokie filary były niegdyś połączone arkadami.

Wyrabiane w Rzymie sarkofagi eksportowano między innymi do prowincji zachodnich, gdzie naśladowały je lokalne warsztaty. Taką imitacją jest sarkofag z Husillos w Hiszpanii, zdobiony scenami z mitu o Orestesie, który zabił własną matkę i jej męża, aby pomścić swego ojca Agamemnona. Ilustracja przedstawia fragment tego sarkofagu. Orestes, już dręczony przez boginie zemsty Erynie, spogląda na swoje dwie ofiary. Sarkofag jest datowany na koniec II wieku (Narodowe Muzeum Archeologiczne, Madryt).

Igrzyska cyrkowe polegające na wyścigach zaprzęgów konnych cieszyły się w późnym cesarstwie kolosalną popularnością, a cyrki gromadziły ogromne masy ludzkie. Wzorem dla wszystkich budowli tego typu był Cyrk Największy w Rzymie obliczony na około trzysta tysięcy widzów, wzniesiony już w IV wieku p.n.e. Nic więc dziwnego, że sceny cyrkowe należały do ulubionego repertuaru sztuki zarówno sepulkralnej (sarkofagi), jak dekoracyjnej. O ile jednak w dekoracji sarkofagów ekspozowano katastrofę jednego z zaprzęgów, a z nią śmierć woźnicy, o tyle w mozaikach wyobrażano na honorowym miejscu zaprzęg zwycięski. Dlatego konie na prezentowa-

nej tu mozaice z Barcelony przystrojone są liśćmi palmowymi, a wkomponowana w tło inskrypcja podaje imię zwycięzcy – Eridanusa.

Z Hiszpanią i Prowansją nie mogą się równać inne europejskie regiony należące do państwa rzymskiego, jak Galia północna, Germania, Brytania lub prowincje nadunajskie: Panonia, Dacja, Mezja. W krajach tych powstały jednak liczne miasta, zwłaszcza w miejscach ważnych strategicznie.

W Galii północnej niezwykła była kariera Trewiru nad Mozela. Dzieje miasta zaczęły się skromnie, od kolonii weteranów przysłanych przez Klaudiusza w 44 roku n.e.





Na terenie imperium, zwłaszcza na jego granicach zakładano obozy wojskowe o charakterze warownych miasteczek. Naturalną koleją rzeczy powstały w ich pobliżu żołnierskie nekropole. Na grobach ustawiano stele z napisami i skromną, stereotypową dekoracją. Najczęściej występowały dwie sceny: wojownik prowadzący konia i mężczyzna półleżący na sofie przy uczcie. Stele żołnierzy w Hiszpanii są ponadto ozdobione charakterystyczną rozetą, jak na nagrobku Semproniusa Seranusa z Burgos (Muzeum Archeologiczne, Burgos).



Założono dla nich miasto o planie zbliżonym do wojskowego obozu, z wytyczonym forum i opasującymi teren murami. Pod koniec II wieku w mury te wbudowano monumentalną bramę. Obie fasady ukształtowane są w typowo rzymskim stylu, z licznymi arkadowymi oknami, ozdobione nalożonymi kolumnami, niby to podtrzymującymi belkowanie każdej kondygnacji.

W 287 roku, w związku z tetrarchicznym systemem rządów, Trewir został wyznaczony na jedną z czterech nowych stolic, a po upadku tetrarchii nadal odgrywał ważną rolę jako siedziba prefekta Galii. Wtedy też, w IV wieku miasto stało się najważniejszym w Europie centrum artystycznym. Do najsłynniejszych późnych budowli należą: termy cesarskie, aula pałacu tetrarchy zwana popularnie Bazyliką Trewirską oraz bazylika podwójna. Jest niemal pewne, że bazyliki chrześcijańskie z charakterystycznymi absydami naprzeciw wejścia miały za wzór właśnie sale tronowe w pałacach cesarskich. Odpowiednie rozplanowanie, a zwłaszcza silne wydłużenie sali tworzyło należyty dystans pomiędzy władcą a petentem, absyda izolowała do pewnego stopnia tron, szczególnie gdy posadzka jej była lekko podwyższona. Władca urzędował więc w pełnym majestacie.

Sztukę prywatną w tym samym regionie reprezentują płaskorzeźby nagrobne z nekropoli należącej do miasta Noviomagus, obecnego Neumagen nad Mozela. Charakteryzują się one silnym kolorytem lokalnym, przede wszystkim ze względu na tematykę czerpaną z życia codziennego. Na nagrobkach występują takie sceny, jak lekcja szkolna lub transportowanie łodziami beczek z winem. Trudno jednak określić styl tych płaskorzeźb jako prowincjonalny w sensie pejoratywnym. Cechy lokalne ograniczają się do ikonografii, a więc ubiorów i akcesoriów. Poziom wykonania bynajmniej nie odbiega od podobnej klasy rzeźby sepulkralnej z miasta Rzymu.

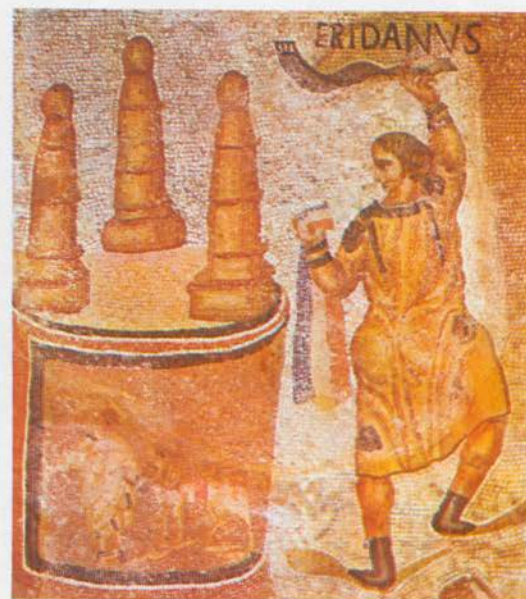
Natomiast interesujący przykład dwutorowości rzymsko-lokalnej w jednym dziele stanowi Trofeum Trajana, monumentalny pomnik zwycięstwa nad Dacją wystawiony na równinie rumuńskiej w Dobrudży. Budowla jest zbliżona do rzymskich mauzoleów. W stylu sztuki oficjalnej wykonane były także kolosalne posągi w zwieńczeniu, natomiast dekoracja opasujących rotundę metop to dzieło artystów miejscowych. Liczne sceny figuralne, jak pojedynki, uprowadzanie jeńców, legionieści w akcji, wyobrażone są na tle neutralnym i na jednym planie. Trudno wprost uwierzyć, że płaskorzeźby te są równoczesne fryzowi Kolumny Trajana. Nic więc dziwnego, że bezpo-



W III i IV wieku chętnie zdobiono posadzki mozaikami o tematyce rodzajowej. Do szczególnie lubianych należały sceny cyrkowe, związane z wyścigami konnych zaprzęgów. W cyrku rzymskim przez środek toru biegł mur okrążany przez ścigające się wozy. Na krańcach muru stały na bazach potrójne słupy oznaczające pół przebiegu, tak zwane metae primae, i cały przebieg – metae secundae. Stąd wywodzi się wyraz meta. Na mozaice z IV wieku, odkrytej w Hiszpanii, woźnica Eridanus występuje jako zwycięzca i dlatego jego konie przystrojone są liśćmi palmowymi. Zwraca uwagę sposób przedstawiania postaci nie w profilu, lecz

przodem lub plecami, charakterystyczny dla późnego rzymskiego malarstwa i płaskorzeźby (Muzeum Archeologiczne, Barcelona).

Pod koniec II wieku n.e. miasta w prowincjach zagrożone przez ościenną ludź wzmocniają stare fortyfikacje lub wznoszą nowe. W Trewirze nad Mozela, w północnej Galii (obecnie RFN) wbudowano wówczas w mur obronny opasujący miasto potężną, wysoką (30 m), dwuprzelotową bramę z czarnego kamienia. Dlatego nosi ona nazwę Porta Nigra, czyli Czarna Brama.





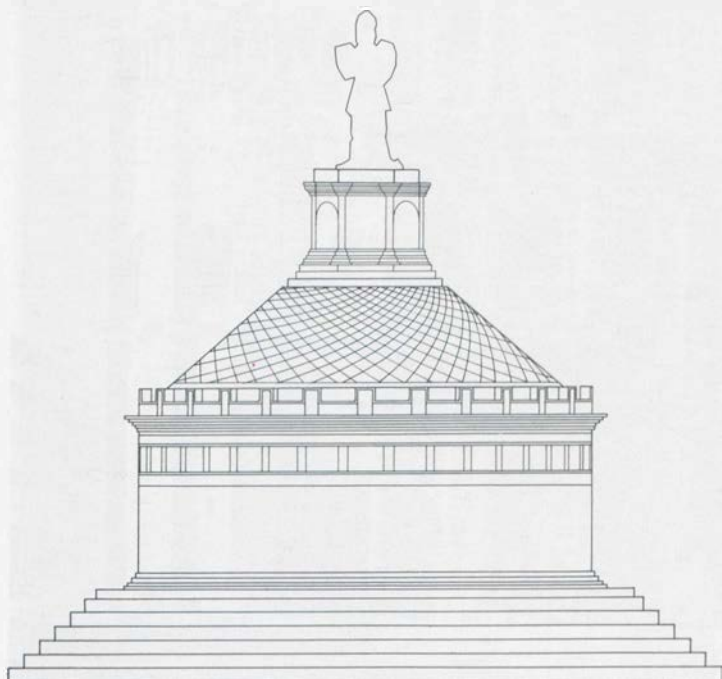
W zromanizowanej Galii północnej rozkwitła rzeźba sepulkralna o tematyce rodzajowej. Liczne nagrobki z końca II wieku n.e. odkryto w Neumagen (starożytne Noviomagus) nad Mozela. Jedna z płaskorzeźb z lokalnego wapienia przedstawia nauczyciela z dwoma uczniami. Wysokość 56 cm (Muzeum Nadrenii, Trewir, RFN).

Podbój Dacji został upamiętniony w wyjątkowy sposób. Na równinie w Dobrudży (Rumunia) powstał w latach 106–109 pomnik zwycięstwa, tak zwane Trofeum Trajana. Pomnik ten – wysokości 40 m – był widoczny z daleka, stale przypominając o zwycięstwie i zwycięzcach. W pobliżu wznosi się skromny ołtarz nagrobny – kenotaf czterech tysięcy żołnierzy rzymskich, którzy padli w wojnach dackich.



średnio po odkryciu przypisano im datę o dwa wieki późniejszą. I w tym przypadku należy jednak wysoko ocenić poziom artystyczny i oryginalność lokalnych artystów. Po prostu przemawiali oni innym językiem niż twórcy z kręgu grecko-rzymskiego.

Podbój Afryki rozpoczął się bardzo wcześnie, już w połowie II wieku p.n.e. W ciągu następnych dwustu lat Rzym rozszerzał swoje panowanie, tworząc wzdłuż północnego wybrzeża kilka prowincji. Kraina ta rychło stała się rzymskim spichlerzem, z którego płynęły do Italii statki ze zbożem i oliwą, a ponadto stąd importowano kość

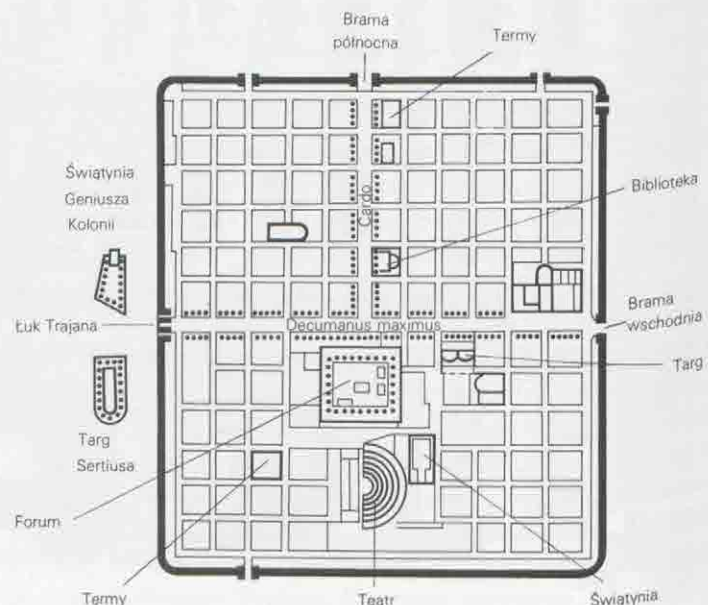


W Afryce Północnej powstało wiele miast, których rozplanowanie daje się odtworzyć. Należy do nich Timgad w Numidii (obecnie Algieria) założony około 100 roku przez Trajana, o charakterystycznej siatce ulic przecinających się pod kątem prostym. Na osi wschód-zachód biegnie główna arteria – decumanus maximus. Od południa przylega do niej rynek miejski oraz teatr. Miasto było opasane murami o kilku bramach u wylotów najważniejszych ulic. Pod koniec II wieku mury zostały rozebrane, albowiem miasto rozbudowało się we wszystkich kierunkach.

Na głównej arterii Timgadu, w pobliżu Bramy Zachodniej, za Trajana lub jego następcy zbudowano trójprzelotowy łuk triumfalny zamykający perspektywę ulicy.

słoniową, marmur oraz dzikie zwierzęta łowione w sieci i przeznaczone do amfiteatrów. Dogodne warunki i bogactwa naturalne sprawiły, iż w Afryce w II i III wieku powstały liczne kolonie weteranów. Zakładano dla nich nowe miasta lub nowe dzielnice w miastach już istniejących. Wytworzył się wówczas pewien kanon będący wypadkową klasycznego planu miasta rzymskiego oraz lokalnych warunków i potrzeb. Dopiero z początkiem V wieku n.e. pod naporem Wandalów miasta te zaczęły pustoszeć i zazwyczaj nie były ponownie zasiedlane. Dzięki tym okolicznościom zachowały się one o wiele lepiej aniżeli w innych prowincjach i można je było dokładnie zbadać.

Doskonałym przykładem rzymskiego miasta jest Timgad założony na surowym korzeniu przez Trajana. Miasto miało kształt prostokąta, a dwie jego główne arterie biegły po osiach północno-południowej i wschodnio-zachodniej. Nosiły one nazwy *cardo* i *decumanus*. Wszystkie inne ulice biegły równoległe do tych arterii przecinając się pod kątem prostym. Pomiędzy nimi powstały kwadratowe działki zwane wyspami (*insulae*), przeznaczone pod zabudowę mieszkaniową. W Afryce forum zakładano na głównym skrzyżowaniu lub w jego pobliżu. Stanowiło ono odpowiedniki Forum Romanum w stolicy. Tam sytuowano świątynię Trójcy Kapitołińskiej zwaną Kapitolium, bazylikę i w razie potrzeby *kurię* jako siedzibę rady miejskiej, a









*Sabrata położona nad morzem (obecnie w Libii) stała się w I wieku n.e. rzymskim ośrodkiem handlu kością słoniową. Na forum wznosiły się najważniejsze budowle i portyki kolumnowe.*

*Mozaiki w prowincjach afrykańskich Rzymu są z reguły wielobarwne, a nawet jaskrawe. Występuje w nich tematyka rodzajowa i mitologiczna. Prototypami mozaik mitologicznych były zwykle greckie malowidła. Taką kopią obrazu jest duża kompozycja przedstawiająca triumf Neptuna i Amfitryty, której środkową część reprodukowujemy. Mozaika wykonana w III wieku zdołała pomieścić w mieście Syrta, obecnie Konstantyna w Algierii. Szerokość 2 m (Luwr, Paryż).*



w pobliżu plac targowy – *macellum*. Miasta miały zapewniony dopływ wody pitnej i kanalizację.

Do specyfiki miast w Afryce, podobnie zresztą jak na Bliskim Wschodzie, należało ocienianie placów i głównych ulic portykami kolumnowymi. Dbano również o akcenty architektoniczne na skrzyżowaniu lub na krańcach arterii komunikacyjnych. Takim akcentem w Timgadzie jest trójprzelotowy łuk zamykający perspektywę ulicy.

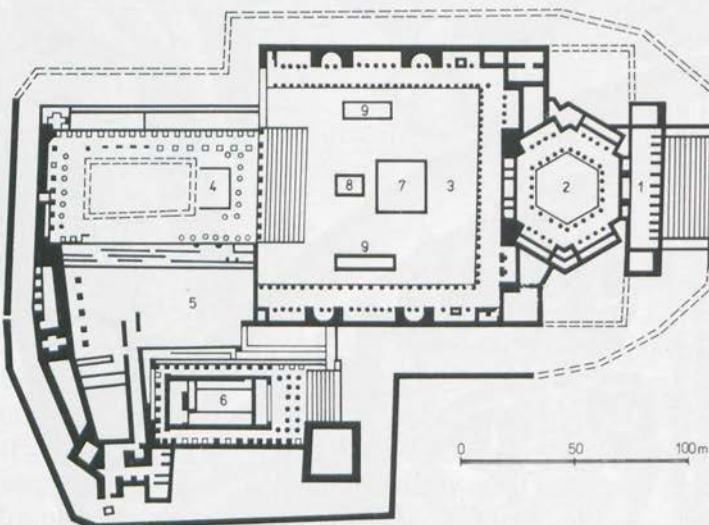
Zupełnie inaczej niż Timgad rozwijała się Sabrata, stare miasto punickie, którego początki sięgają V wieku p.n.e. Za panowania rzymskiego Sabrata stała się ważnym ośrodkiem handlu kością słoniową. Bardzo późno, bo dopiero około 180 roku n.e. powstała tu dzielnica o charakterze rzymskim z teatrem o bogato ukształtowanej fasadzie. I tu wzdłuż głównych ulic i wokół forum wznosiły się portyki kolumnowe.







[Plan sanktuarium w Baalbeku: 1 – propyleje, 2 – dziedziniec heksagonalny, 3 – dziedziniec prostokątny, 4 – Świątynia Wielka, tzw. Jowisza, 5 – mały dziedziniec, 6 – tzw. Świątynia Bachusa, 7 – wielki ołtarz wieżowy, 8 – mały ołtarz wieżowy, 9 – baseny.]



Pomnikami potęgi Rzymu były nie tylko budowle świeckie, lecz także sanktuaria. W 16 roku p.n.e. syryjskie miasto Baalbek (obecnie w Libanie), zwane przez Greków Heliopolis, zostało przekształcone na kolonię rzymską. Rozpoczęła się tam wkrótce budowa dwóch przylegających do siebie sanktuariów dla triady bóstw złożonej z Jowisza Heliopolińskiego, Merkurego i zapewne bogini Wenus. Budowa trwała wyjątkowo długo, bo skończył ją dopiero w połowie III wieku cesarz rzymski z Syrii ródem, Filip Arab, ale rezultat był imponujący. W większym sanktuarium o długości 300 m wznosiła się kolosalna świątynia na wysokim podium. Prowadziły do niej schody, propyleje, dziedziniec heksagonalny i drugi prostokątny, oba otoczone portykami. Ze świątyni ocalały tylko podium i 6 kolumn.

Inne słynne miasta afrykańskie to Leptis Magna, gdzie za Septymiusza Sewera powstało nowe forum ze świątynią rodu Sewerów i bazyliką, Lambesis ze wspinałym gmachem komendantury legionu, Volubilis z bogatą zabudową mieszkaniową i licznymi mozaikami posadzkowymi.

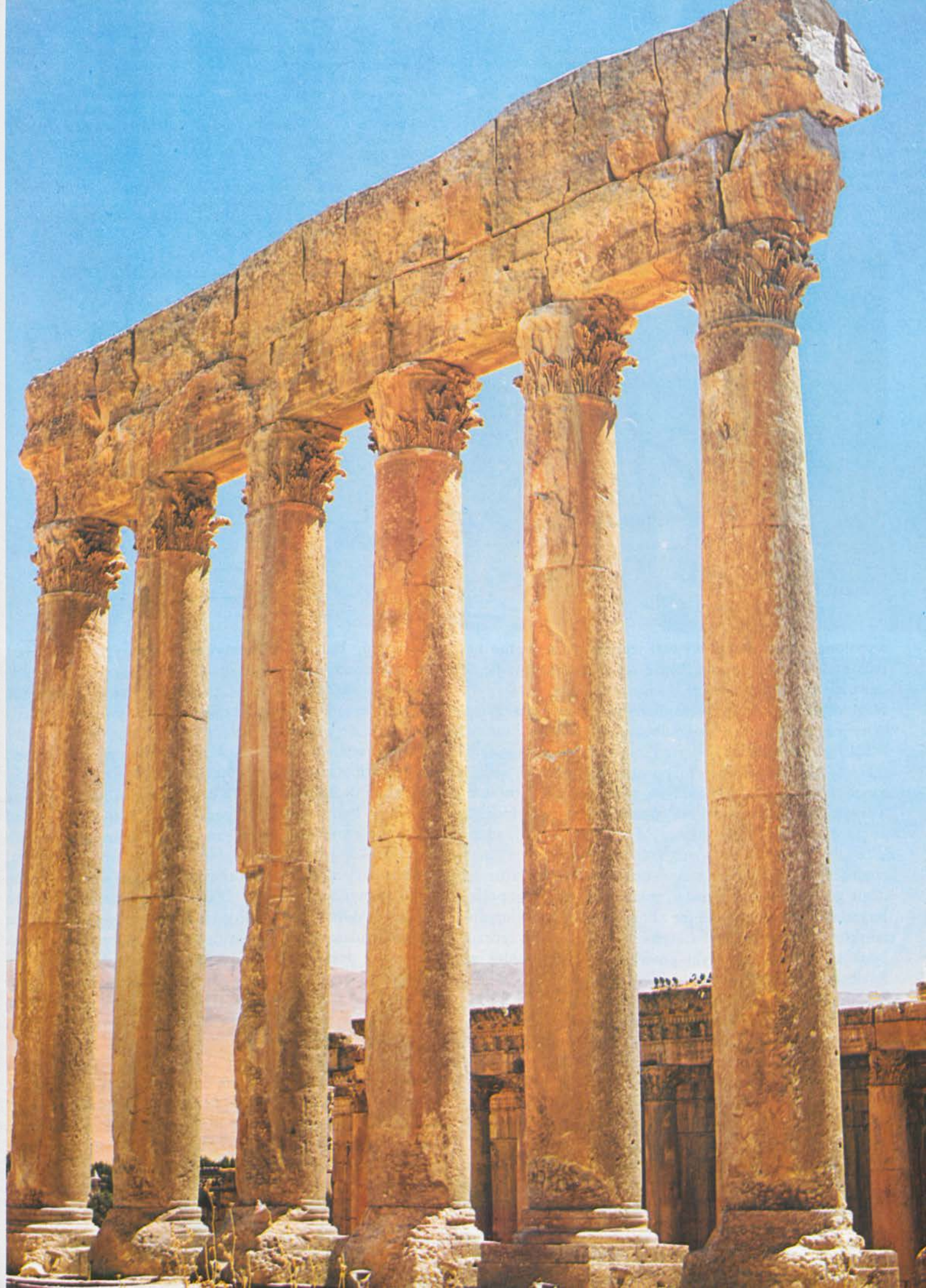
Mozaiki występują zresztą w miastach afrykańskich w ogromnej ilości, nie tylko dlatego, że w suchym i gorącym klimacie miały wyjątkową szansę przetrwania pod nawiązanym z pustyni piaskiem. Afryka rzymska słynęła z tej sztuki i liczni mistrzowie wywędrowali stąd na północ, do Hiszpanii, na Sycylię lub jeszcze dalej.

Mozaiki afrykańskie nie są wprawdzie tak subtelne jak wschodnie, ale zachwycają gorącymi barwami, ekspresją, bogactwem tematów czerpanych głównie z życia codziennego, rzadziej z mitologii. W późnych mozaikach z III–IV wieku występuje pewna odrębność techniki o poważnych konsekwencjach dla stylu. Polega ona na posługiwaniu się dużymi kubikami, które dają zupełnie inny efekt aniżeli drobniutkie sześcianki. Późna mozaika afrykańska nie imituje obrazu malowanego pędzlem, lecz posługuje się własnymi środkami: grubą linią, wyraźnym konturem, ornamentem wprowadzonym nawet do detali anatomicznych. Jeśli tylko nie będziemy przykładać do tych dzieł norm sztuki klasycznej, to ocenimy w pełni ich oryginalność i urodę.

Na wschodnim wybrzeżu Morza Śródziemnego utworzone zostały dwie prowincje rzymskie, które zresztą z biegiem czasu ulegały różnym administracyjnym przekształceniom i podziałom. Jedną z nich to Syria założoną przez Pompejusza w 64 roku p.n.e., drugą zaś, Arabię, założył Trajan na początku II wieku n.e. W historii sztuki rzymskiej Syria odgrywa rolę wybitną, zwłaszcza jeśli chodzi o rozwój architektury. W przeciwieństwie do wielu prowincji była to rola czynna, albowiem przed przyłączeniem do Rzymu kraj ten miał już wysoko ukształtowaną kulturę artystyczną. Charakterystyczne dla Syrii są wielkie sanktuaria i miasta – porty pustynne, leżące na szlakach komunikacyjnych między Wschodem a Zachodem. Niektóre miasta miały znaczenie strategiczne: za Eufratem rozpościerały się przeciwieństwo ziemie groźnego wroga, państwa Partów.

Architektura syryjska okresu rzymskiego, bliższa greckiej niż italskiej, jest monumentalna i wyróżnia ją bogactwo dekoracji. Podstawowy budulec stanowią ciosane bloki kamienne, sklepienia i kopuły występują niezmiernie rzadko; nie używa się w przekryciach cementu ani







Sanktuarium mniejsze w Baalbek mylnie przypisywane Bachusowi należało zapewne do Merkurego. Mniejsza świątynia jest doskonale zachowana i pozwala podziwiać wspaniałą dekorację rzeźbiarską złożoną z ornamentów geometrycznych, roślinnych i figuralnych. Wewnątrz jest wyraźnie wydzielone Święte Świętych – tak zwany adyton w postaci mniejszej świątynki wstawionej do wnętrza budynku.

[W III wieku powstało opodal trzecie sanktuarium, być może Wenerę, z okrągłą świątynią o unikatowym belkowaniu określanym zwykle jako barokowe dla swego przepychu.]

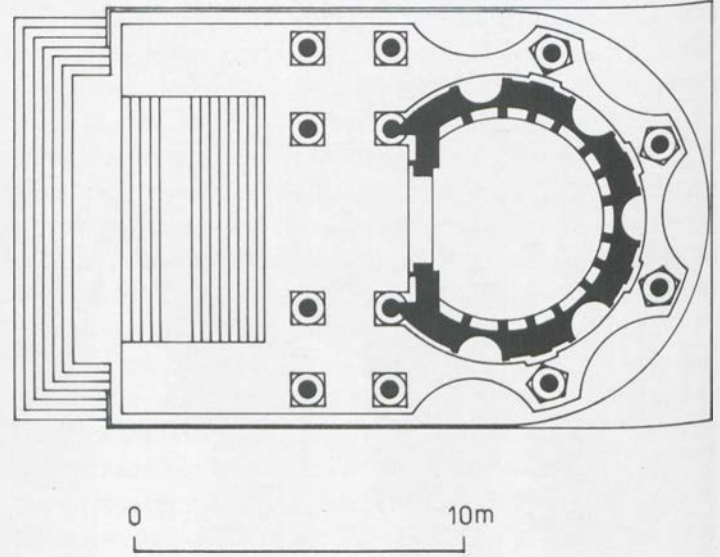


wypalanej cegły. Rzym wywarł jednak swoje piętno na tych budowlach narzucając dwie zasadnicze cechy: fasadowość i założenie osiowe.

Najdoskonalszym przykładem budownictwa z Syrii rzymskiej jest sanktuarium w Baalbeku, które poza funkcją kultową odgrywało także pewną rolę polityczną. Powstało ono z fundacji cesarskiej, rozpoczęte w połowie I, ukończone w III wieku n.e. i miało, podobnie jak Trofeum Trajana, stale przypominać mieszkańcom prowincji o potęgę państwa, które rozciągnęło nad nimi swoją władzę. W Baalbeku istniał od dawna kult boga imieniem Hadad rządzącego burzą i życiodajnym deszczem. Grecy utożsamiali go z Heliosem i nadali miastu nazwę Heliopolis. Rzymianie z kolei nazwali tego boga Jowiszem Heliopoli-tańskim i wystawili mu świątynię w stolicy, na wzgórzu Janiculum. Jemu też było poświęcone sanktuarium w Baalbeku budowane przez dwieście lat i zawierające wiele osobliwości. Należy do nich tak zwany *trylithon*, czyli trzy kolosalne bloki kamienne. Wymiary największego z nich wynoszą 20×4,16×3,60 metra. Stanowią one bazę, na której częściowo wspiera się podium największej z trzech świątyń należących do tego kompleksu. Pomimo długiego okresu budowy powstało w Baalbeku dzieło wspaniałe, o zwartej i logicznej konstrukcji. Pisarz bizantyński, Jan Malalas zaliczył je nawet do siedmiu cudów świata. Sanktuarium było dostosowane do lokalnych potrzeb kultowych, stąd rozległe dziedzińce, liczne eksedry, wieżowe ołtarze zasłaniające częściowo fasadę Wielkiej

Z pewnością architektura Palmyry, miasta wyrosłego w oazie na Pustyni Syryjskiej, rozwinęła się wspaniale dopiero po jego włączeniu w orbitę rzymskiej władzy. W ciągu I i II wieku n.e. obudowano kolumnadami główne ulice, maskując ich nieregularności akcentami architektonicznymi. Łuk nie ma nic wspólnego z triumfem, lecz ukrywa załamanie głównej arterii na osi wschód-zachód łączącej dwa sanktuaria, Bela i bogini Allat wyobrażanej na wzór Ateny. To ostatnie odkryła polska ekipa archeologiczna.

Na palmyreńskiej płaskorzeźbie z drugiej połowy I wieku n.e. występuje triada bóstw: Baalszamin, władca niebios, deszczu i piorunów w otoczeniu bóstwa słońca – Malakbela (po lewej) i bóstwa księżyca Aglibola (po prawej). Wysokość 56 cm (Luwr, Paryż).



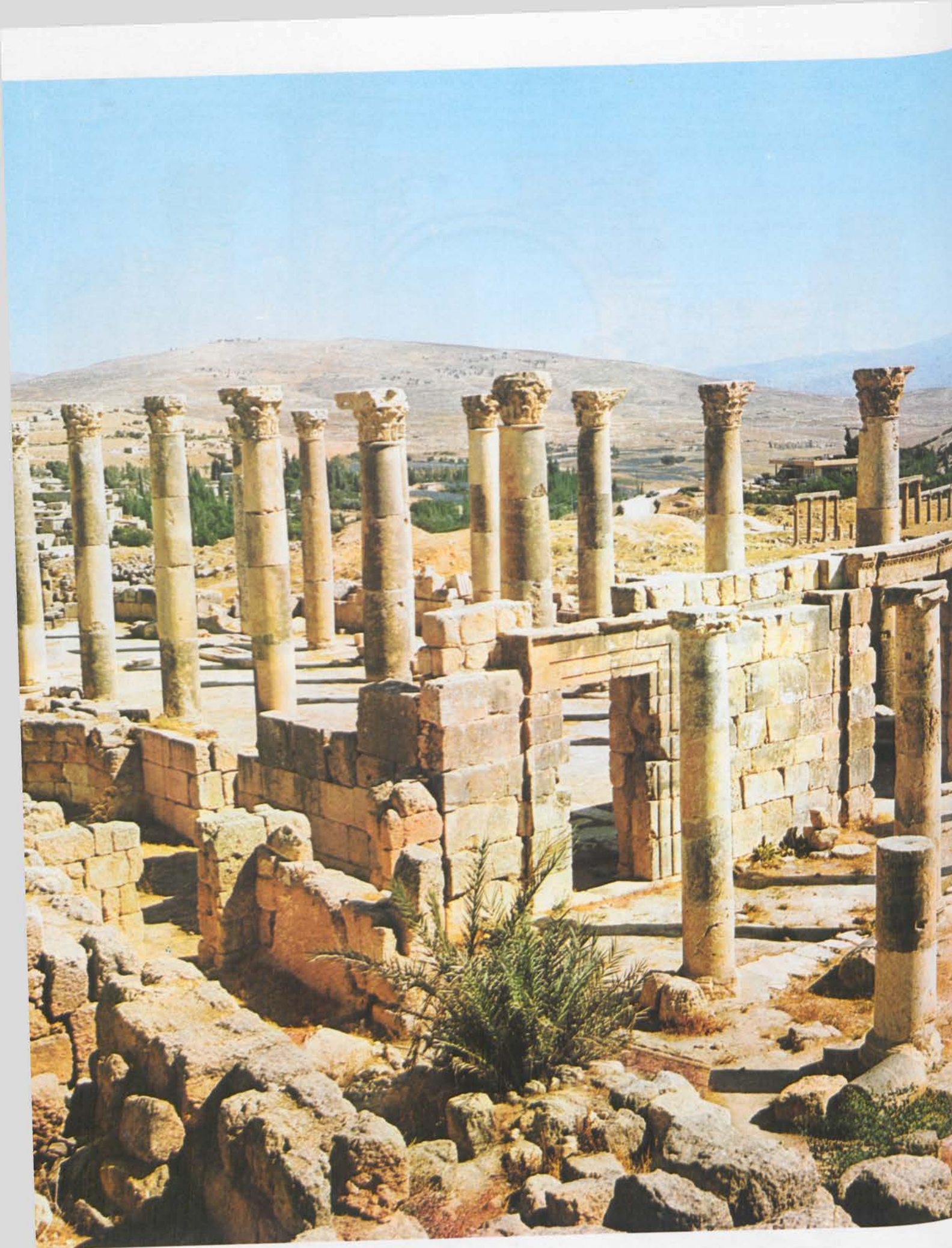
Świątyni, baseny do obmywania rytualnych. Natomiast wysokie podia świątyń, rozbudowane fasady, silne akcentowanie osi podłużnej – to cechy charakterystyczne rzymskiej architektury sakralnej. Zespół świątyń w Baalbeku, może z powodu połączenia różnych funkcji i kierunków stylistycznych, stanowi niepowtarzalny fenomen w historii starożytnej architektury.

Równie unikatowy charakter ma skalna nekropola w mieście Petra – stolicy państwa nabatejskiego, które zostało przekształcone na prowincję dopiero w 106 roku n.e. Z utratą niepodległości zaczyna się upadek miasta, natomiast przedtem, od Augusta do Trajana, rozwijało się ono pomyślnie, głównie dzięki usytuowaniu na szlaku między Morzem Czerwonym a Śródziemnym. W tym też ponad stuletnim okresie wzniesli Nabatejczycy dla swoich królów i dostojników przedziwną nekropolę. Składa się ona z wciętych w zbocza górskie grobowców, których fasady są rzeźbione w masywie skalnym. Tego typu grobowców jest w Petrze 530, w tym dwa wyjątkowo okazałe, znane pod arabskimi nazwami Khazne el-Faraun i Ed-Deir. Bogate fasady grobowców w Petrze żywo przypominają budowle uważane niegdyś za wytwór fantazji, namalowane na ścianach domów pompejańskich w tym samym mniej więcej okresie. Obecnie uważa się, iż prototypami zarówno malowideł, jak skalnych fasad były pałace hellenistyczne na greckim Wschodzie. Więcej elementów rzymskich odnaleźć można w architekturze i urbanistyce Palmyry, zwanej przez arabskich











W Geraza (obecnie w Jordanii), podobnie jak w innych miastach Syrii rzymskiej, główne ulice oświetlano kolumnowymi portykami. Taka kolumnada z II wieku n.e. ciągnie się wzdłuż arterii przecinającej miasto na osi północ-południe, zwanej przez Rzymian *cardo*. Za kolumnadą widoczna jest ściana budowli jeszcze nie całkowicie zidentyfikowanej. Być może jest to agora.

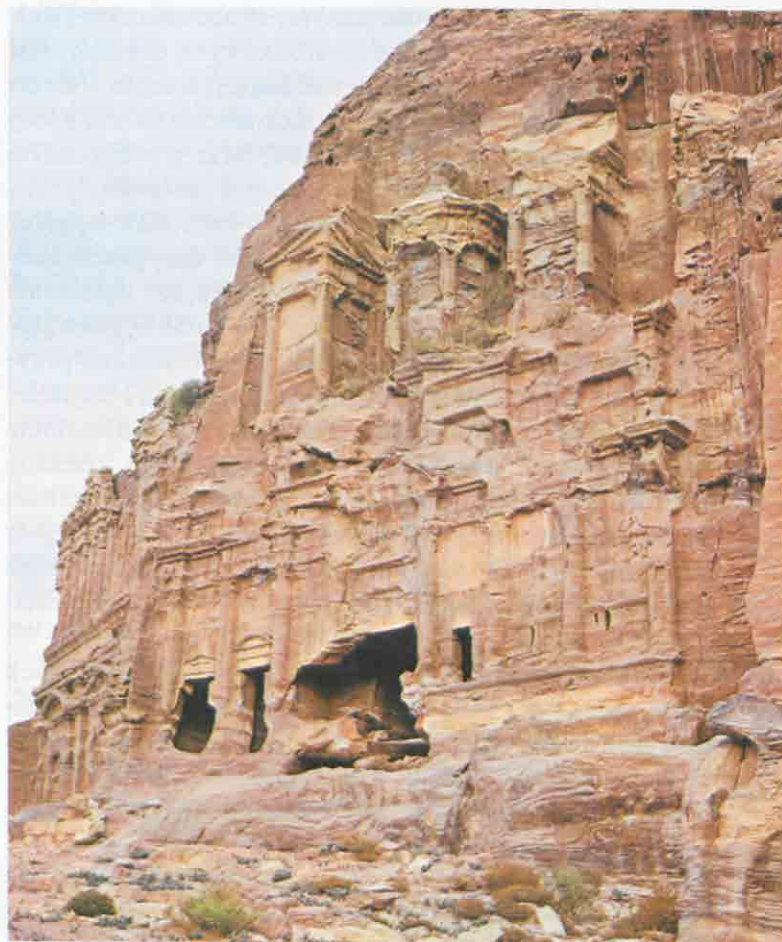
poetów „narzeczoną pustyni”. Palmyra istniała i rozwijała się całe wieki przed rzymską ingerencją, ale prawdziwy rozkwit osiągnęła dopiero po upadku Petry, kiedy przejęła rolę pustynnego portu dla karawan na szlaku wschód-zachód. W II–III wieku wytyczone uprzednio ulice zostały obudowane portykami, powstały nowe sanktuaria i liczne budowle użyteczności publicznej, jak termy, teatr, agora. Dwa główne ośrodki kultowe, wschodni ze świątynią Bela i zachodni z sanktuarium bogini Allat, domagały się połączenia szeroką arterią, która jednak nie mogła bieć po linii prostej, gdyż musiała omijać inne, równie szacowane świątynie. Konieczne w tych warunkach załamania ulicy zostały wspaniale zamaskowane pomnikami: jedno – trójprzelotowym łukiem, drugie – czterostupem wyznaczającym środek okrągłego placu. Dokonała się tu wyjątkowo szczęśliwa fuzja architektury wschodniogreckiej i rzymskiej.

Do podobnych refleksji pobudza palmyreńska płaskorzeźba sepulkralna i sakralna. Tę pierwszą reprezentuje portret, najczęściej w postaci reliefowych płyt z popiersiami zmarłych, drugą reliefy kultowe i wotywnie z wyobrażeniami lokalnych bóstw i składających im ofiarę wiernych. Ikonografia bogów palmyreńskich świadczy o wpływach rzymskich. Noszą oni z reguły paradny ubiór rzymskich oficerów. Strój ten Palmyreńczycy znali zarówno z widzenia, albowiem od połowy I wieku n.e. stacjonował w ich mieście legion rzymski, jak i dzięki posągom cesarskim. W obu przypadkach symbolizował on potęgę władzy. Styl rzeźb palmyreńskich jest daleki od współczesnego im rzymskiego. Panuje tu rygorystyczna symetria i frontalizm oraz jednoplanowość wyobrażeń figuralnych, a więc te cechy, które do sztuki zachodniej przenikają dopiero z początkiem III wieku n.e.

Wspominając Palmyrę nie można pominąć polskich wykopaliśk zainicjowanych w 1959 roku przez profesora Kazimierza Michałowskiego, prowadzonych systematycznie przez niego, a następnie przez jego uczniów. Polskie misje archeologiczne w Palmyrze mają niemałe zasługi, jak na przykład przebadanie obozu wojskowego założonego przez Dioklecjana w zachodniej dzielnicy miasta, sanktuarium bogini Allat oraz odkrycie grobowców różnych typów.

Polscy archeolodzy działali również w innym mieście starożytnej Syrii zwanym Geraza albo Dżerasz. Geraza

Petra, stolica Nabatej (obecnie Jordania) zazywała wszelkiego dobrobytu do 106 roku n.e., kiedy małe pustynne państwo ostatecznie utraciło niepodległość na rzecz Rzymu. W I i z początkiem II wieku Nabatejczycy kuli w żywej skale wspaniałe grobowce. Reprodukowana fasada należy do grobowca zwanego Ed-Deir. Był w nim zapewne pochowany ostatni król Nabatejczyków, Rabbel. Wysokość fasady 42 m.



była miastem semickim, które uległo silnej hellenizacji. W 63 roku p.n.e. Pompejusz włączył je do prowincji Syria. Podobnie jak Petra i Palmyra miasto miało charakter pustynnego portu. W II wieku n.e. powstała tam główna arteria na osi północ-południe, czyli *cardo*, i dwa symetrycznie wytyczone *decumani*. Na obu skrzyżowaniach wzniesiono czterostupy, a na załamaniu *cardo*, które musiało wyminąć świątynię Jowisza, powstał maskujący tę nieprawidłowość Plac Owalny. Niezwykle okazałe sanktuarium otrzymała tu w połowie II wieku Artemida. Można by na tym miejscu omawiać jeszcze długo osiągnięcia artystów w innych prowincjach rzymskich, chociażby w Egipcie, Grecji, Azji Mniejszej, lecz należy się strzec przed przypisywaniem Rzymowi cudzych zasług. Problem ewentualnej romanizacji sztuk pięknych w tych krajach daleki jest od rozstrzygnięcia.



# Okres późnego cesarstwa, od Dioklecjana do śmierci Konstantyna, 284-337

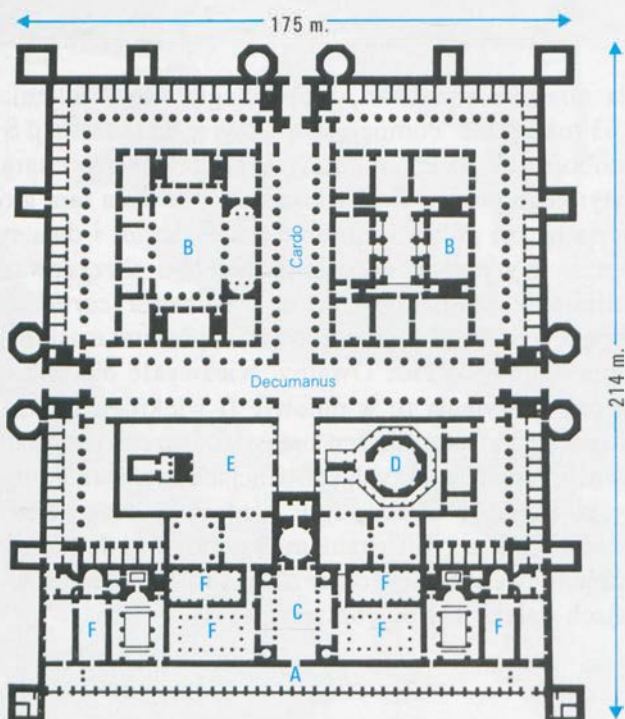
Po głębokim kryzysie politycznym, ekonomicznym i kulturalnym, jaki miał miejsce w środkowych dekadach III wieku, nastąpiło w latach osiemdziesiątych tegoż stulecia odrodzenia państwa. Trudno jednoznacznie orzec, kiedy nastąpił jego kres. Czy w 395 roku, wraz z ostatecznym podziałem na cesarstwo wschodnie i zachodnie, czy dopiero w roku 476, kiedy cesarstwo zachodnie upadło? Czy uważać za koniec kultury rzymskiej datę przeniesienia stolicy do Konstantynopola w 330 roku, czy ogłoszenie chrześcijaństwa religią państwową w roku 381? Niewątpliwie jednak ostatnie fazy rozwoju sztuki rzymskiej przypadają na dwudziestolecie rządów Dioklecjana i trzydziestolecie Konstantyna. Tych 50 lat upłynęło pod znakiem głębokich zmian ustrojowych i kulturalnych. Zmiany ustrojowe polegały na równoczesnym wprowadzeniu monarchii absolutnej i decentralizacji terytorialnej w administrowaniu państwem. Zmiany kulturalne – na wyparci tradycyjnej religii państwowej przez chrześcijaństwo.

Dioklecjan objął rządy w 284 roku, a po dziewięciu latach wprowadził tak zwaną tetrarchię. Czwórka władców składała się z dwóch augustów i dwóch cesarów, którzy byli od swoich augustów zależni. Ale i augustowie nie byli sobie równi, co wyrażały ich przydomki: Jovius i Herculus

(Jowiszowy i Herkulesowy). W pierwszej tetrarchii stanowisko starszego augusta zajmował Dioklecjan, a w drugiej Konstantyn, i tylko oni posiadali pełnię władzy. W 324 roku Konstantyn położył kres temu systemowi unifikującemu na nowo państwo. Była to jednak unifikacja tylko polityczna. Długotrwałe wojny domowe oraz wojny z wrogami spoza granic imperium poprzecinały szlaki komunikacyjne, co wpłynęło na usamodzielnienie się prowincji. Wszystkie rezydencje tetrarchów usytuowano poza Rzymem: w Nikomedii, Salonikach, Mediolanie i Trewirze. Oslabiło to polityczną rolę Rzymu i jego znaczenie jako odbiorcy wyrobów artystycznych z prowincji i głównego centrum wytwórczości artystycznej. Ostateczny cios zadał Rzymowi Konstantyn przenosząc stolicę do miasta zwanego uprzednio Bizancjum, a następnie Nowym Rzymem lub Konstantynopolem. To właśnie miasto przejęło kulturotwórczą rolę starej stolicy, a nie była to już kultura rzymska. Tu narodziła się sztuka bizantyjska.

Powolne umieranie religii państwowej dokonywało się równocześnie z rozwojem nowych idei zawartych nie tylko w chrześcijaństwie, lecz także w późnoantycznych systemach filozoficznych. Dla dziejów sztuk plastycznych największe znaczenie miała zmiana wzoru kształtującego pojęcie piękna. *Kalos kai agathos*, czyli człowiek piękny i szlachetny ustąpił miejsca modelowi zwanemu *homo spiritualis*. Innymi słowy uroda ciała straciła znaczenie na rzecz piękna duszy. Kryzys religii politeistycznych, a zarazem szybkie rozpowszechnianie się chrześcijaństwa, odczuwane w III wieku jako zagrożenie dla całego ówczesnego systemu wartości, to czynniki, które spowodowały poszukiwania rozwiązań neutralnych. Stąd zapewne rozwój w Rzymie orientального kultu Słońca pojmowanego jako bóstwo najwyższe lub nawet jedyne. Wyznawcą tego kultu – przed oficjalnym uznaniem chrześcijaństwa w 312 roku za religię pełnoprawną, a Chrystusa za patrona własnego zwycięstwa – był Konstantyn Wielki. Po 312 roku cesarz nie mógł występować w charakterze bóstwa, jak to czynił uprzednio Dioklecjan, ale nie zrezygnował z boskiego majestatu. W myśl teologii imperialnej państwo rzymskie stanowiło ziemski odpowiednik Królestwa Bożego, a jego władca reprezentował Jedyne Boga. System ten uzasadniał w niepodważalny sposób jedyńczość i absolutyzm. Monoteizm i absolutyzm wywierały potężny wpływ na sztuki plastyczne, a także na architekturę omawianego okresu.

Innym czynnikiem wpływającym na urbanistykę i architekturę stało się zagrożenie państwa od zewnątrz. Powo-





◁ Cesarz Dioklecjan ostatnich jedenaście lat życia spędził w Spalato (obecnie Split w Jugostawii), gdzie wybudował sobie nad morzem obszerną rezydencję. Była ona obwarowana na wzór wojskowej twierdzy i mieściła poza mieszkalnymi komnatami (F) po obu stronach westybulu (C) świątynię Jowisza (E) oraz mauzoleum, które cesarz przygotował sobie za życia (D). Po drugiej stronie poprzecznej ulicy znajdowały się koszary gwardii (B). Od strony wybrzeża nie było obwarowań. Ciągnął się tam piękny portyk kolumnowy (A) umożliwiający przechadzki nad morzem bez opuszczania rezydencji.

dowało ono rozwój twierdz nadgranicznych oraz fortyfikowanie miast.

Do rozwoju architektury późnorzymskiej przyczynił się niemal Dioklecjan, który według wrogiego mu autora chrześcijańskiego Laktancjusza żywił nieskończoną żądę budowania. W rzeczywistości rozbudowie musiały ulegać miasta, które stały się siedzibami tetrarchów. Powstawały w nich cesarskie rezydencje, świątynie, mauzolea oraz wielkie termy i bazyliki na użytek mieszkańców. Dbając o wzmoczenie obronności państwa tetrarchowie oraz Konstantyn wznosili liczne twierdze na granicach prowincji. Dwie takie twierdze są przedmiotem badań polskich ekip archeologicznych. Jedna w Palmyrze, druga o wiele starsza znajdowała się nad Dunajem. W IV wieku przekształciła się w miasto o nazwie Novae.

Budowle świeckie i sakralne wyrażające potęgę państwa i jego władców z zasady fundowali cesarze. Stąd ich niezwykle rozmiary powodujące z kolei stosowanie różnych rozwiązań technicznych, jak wewnętrzne filary, kopuły na żaglach, przypory, ciągi sklepień krzyżowych. Solidne, grube mury licowano cegłą i kamieniem, przebijano je otworami okiennymi w głębokich niszach.

Najbogatsze rezydencje złożone z właściwego pałacu, mauzoleum i świątyni powstały w Salonikach, Trewirze

Współrzędca, następnie przeciwnik Konstantyna Wielkiego, Maksencjusz zaczął w 306 roku budować w Rzymie na Forum Romanum potężną bazylikę. Konstantyn po zwycięstwie nad Maksencjuszem dokończył ją w 313 roku. Jest to klasyczny przykład budowli późnoantycznej pozbawionej kolumnad zewnętrznych. Wnętrze jest podzielone na trzy nawy, przy czym środkowa jest szersza, z absydą przeznaczoną na kolosalny posąg cesarza. Nawa ta, szerokości 25 m, była kryta sklepieniem krzyżowym wspartym na ośmiu filarach. Nawy boczne miały sklepienia kolebkowe. Budynek jest murowany przy użyciu trwałej zaprawy cementowej. Rozpadł się wskutek dwukrotnego trzęsienia ziemi, lecz nawa północna dotychczas stoi nietknięta. Wymiary bazyliki Konstantyna są imponujące: długość 100, szerokość 65, wysokość 35 m.

i Splicie. Tę ostatnią przygotował sobie Dioklecjan na resztę życia, jaka mu pozostała po zaplanowanej abdykacji w 305 roku. Rezydencja stanowi ciekawe połączenie wojskowego obozu z willą nadmorską, jednym bokiem przylegała ona bowiem do morza. Do właściwego pałacu należy sanktuarium ze świątynią Jowisza oraz umieszczone naprzeciw niego mauzoleum, w którym Jowiszowy August miał spocząć po śmierci. Mauzoleum jest ośmiobokiem z wieńcem kolumn i prostokątnym portykiem.

Sale tronowe w późnych pałacach były tak pomysłane, aby wzmacniać wrażenie boskiego majestatu władcy. Efekt ten osiągnano przez odpowiednie wydłużenie wnętrza. Powstała ogromna hala, którą dla łatwiejszego przekrycia należało podzielić na trzy nawy. Tron stał w nawie środkowej, zwykle w absydzie na wprost wejścia. Podobnie kształtowano późne bazyliki, w których cesarz reprezentowany przez posąg symbolicznie patronował zgromadzeniom publicznym. Do tego typu należy aula pałacu tetrarchy w Trewirze, mylnie zwana bazyliką, oraz rzeczywista bazylika w Rzymie, której budowę rozpoczął Maksencjusz, a dokończył Konstantyn. Budowle te nie miały funkcji sakralnych, ale najprawdopodobniej dały początek chrześcijańskim kościołom bazylikalnym.

Najciekawszymi świadectwami przemian ideologicznych









Dla okresu tetrarchii, w końcu III i w pierwszej ćwierci IV wieku, niezmiernie charakterystyczne są grupy czterech władców obejmujących się parami w dowód przyjaźni. W każdej parze jest jeden august, brodaty na znak starszeństwa, i jeden cesarz. Tetrarchowie są przybrani w paradny strój wojskowy i płaskie panońskie hełmy wprowadzone przez Dioklecjana. Najlepiej zachowana grupa znajduje się w narożniku bazyliki św. Marka w Wenecji. Wykonano ją w Egipcie z przeznaczeniem dla palacu cesarskiego w Konstantynopolu. Zwartość bryły jest do pewnego stopnia narzucona przez bardzo twardy porfir, ale wynika też z upodobań panujących w pierwszej połowie IV wieku. Podobnie należy wytłumaczyć proporcje krępych, wielkogłowych postaci. Wysokość 130 cm.

zachodzących w epoce późnorzymskiej są portrety cesarskie. Portret miał przedstawiać władcę absolutnego, a zarazem scharakteryzować go jako *homo spiritualis*. Cechy fizyczne, indywidualne schodziły na plan drugi. Posągi przybierały kolosalne rozmiary, a majestat wyrażano przez bezruch i bezgraniczny spokój. Wzrok skierowany jest ku górze lub daleko w przestrzeń, oczy – zwierciadło duszy – są nienaturalnie powiększone i głęboko osadzone. Szczególnym materiałem na portrety cesarskie stał się porfir dobywany w egipskim kamieniołomie Mons Claudianus. Wykonywano z niego portrety grupowe tetrarchów, z których najlepiej zachowała się grupa wenecka, wmurowana w narożnik bazyliki św. Marka. Dotarła tam niegdyś z palacu cesarskiego w Konstantynopolu, gdzie niezawodnie została przesłana przed upadkiem tetrarchii, a zarazem niedługo przed przeniesieniem stolicy do Nowej Romy. W grupie tej dwóch augustów obejmuje uściskiem swoich cesarów. Wszyscy czterej są do siebie podobni, albowiem ich rysy indywidualne nie miały żadnego znaczenia. Ważna była idea współrzędów oparta na zgodności, która stanowiła jedną z tradycyjnych cnót cesarskich. Grupa wykazuje, jak dalece symbolizm wyparł z późnorzymskiego portretu tak kiedyś dla niego charakterystyczny naturalizm. Podobne tendencje wykazuje relief historyczny czasów Dioklecjana i Konstantyna. Reprezentują go dekoracje cesarskich pomników, jak pięć kolumn dźwigających posągi tetrarchów i Jowisza na Forum Romanum oraz łuki triumfalne w Salonikach i w Rzymie. Najciekawszym z tych pomników, niezmiernie typowym dla epoki jest Łuk Konstantyna na Drodze Triumfalnej obok Amfiteatru Flawiuszów. Formalnie naśladuje on klasyczne łuki trójprzelotowe. Jest to jednak podobieństwo powierzchowne. Łuk został wzniesiony dla upamiętnienia zwycięstwa Konstantyna nad Maksencjuszem, a więc w wojnie domowej. Do jego dekoracji użyto reliefów z pomników Trajana, Hadriana i Marka Aureliusza. Najprawdopodobniej przyczyną takiego postępowania było pragnienie Konstantyna, aby znaleźć się symbolicznie w grupie cesarzy o największych zasługach. Za ich też przykładem zamówił dla ozdobienia korpusu pomnika fryz reliefowy utrzymany w wypróbowanym dla celów politycznych stylu ciągłego opowiadania. Pozwolił on, obok cnót i osiągnięć dawnych władców, opiewać w kamieniu kampanię wojenną zakończoną zwycięstwem nad Maksencjuszem przy Moście Mulwijskim. Najciekawsze w tym fryzie są dwie sceny rozmieszczone symetrycznie na fasadzie północnej, nad bocznymi przelotami. Obie rozgrywają się w sercu

Łuk Konstantyna na rzymskiej Drodze Triumfalnej w pobliżu Koloseum upamiętnia zwycięstwo nad Maksencjuszem. Do dekoracji łuku ukończonego w 315 roku użyte zostały płaskorzeźby wcześniejsze, wymontowane z pomników Trajana, Hadriana i Marka Aureliusza. Z epoki Konstantyna pochodzą natomiast dwa medaliony na bocznych fasadach, z personifikacjami wschodzącego słońca i zachodzącego księżyca, Wiktorie w nadluczach, barbarzyńcy na bazach, a przede wszystkim długi, wąski fryz opasujący boczne przesła nad przelotami. Przedstawia on różne fazy wojny z Maksencjuszem, w tym decydującą bitwę przy Moście Mulwijskim oraz dwie sceny rozgrywające się w Rzymie: przemówienie Konstantyna do ludu i rozdawanie zasiłków.



państwa i miasta, na Forum Romanum, już po zwycięstwie. Cesarz wygłasza przemówienie stojąc na słynnej mównicy ozdobionej posągami Hadriana i Marka Aureliusza, a następnie rozdaje dary rzymskim obywatelom. Oba wydarzenia niewątpliwie miały miejsce, ale płaskorzeźba daleka jest od realizmu. Rozmiary postaci oraz ich rozmieszczenie są zgodne z precyzyjnie określonym układem hierarchicznym. Cesarz zajmuje środkowe miejsce i jest przedstawiony frontalnie. Otaczający go dostojnicy oraz lud tworzą symetryczne grupy po bokach. Osoby ważniejsze znajdują się na pierwszym planie, mniej ważne na drugim. Dwuplanowość ta nie jest jednak, jak dawniej, wyrażona iluzorycznie, lecz przez spiętrzenie postaci. Wyrazistość reliefu osiągnął rzeźbiarz poprzez głęboko cięte i żłobione bruzdy, w których skupia się cień ostro kontrastujący z białymi, oświetlonymi słońcem powierzchniami. Zadanie artysty nie polegało na wiernym odtwarzaniu rzeczywistości ani też na wzbudzaniu złudzeń. W treści i formie dzieła sztuki zapanował symbolizm i konwencja. Miały one osiągnąć swoje apogeum w sztuce Nowego Rzymu (Konstantynopola), z której wyłoniła się sztuka bizantyjska.