

Elżbieta Mazurkiewicz-Woźniak

Marek Tulliusz Cynceron a sztuka grecka

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Historia 49, 97-114

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN — POLONIA

VOL. XLIX, 6

SECTIO F

1994

Instytut Historii
Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Elżbieta MAZURKIEWICZ-WOŹNIAK

Marek Tulliusz Cynceron a sztuka grecka

Marcus Tullius Cicero et l'art grec

Sylwetka tego wielkiego mówcy, filozofa, uczonego, a zarazem męża stanu i polityka jest jedną z najlepiej znanych z okresu późnej republiki, dzięki szczęśliwemu dotrwananiu do naszych czasów jego bogatej i różnorodnej twórczości.

Dlatego w tak wielu pracach badacze powołują się na jego świadectwo. Badając zagadnienia związane ze sztuką późno republikańską, istotne wydaje się zwrócenie uwagi na poglądy i postawę tego wybitnego przedstawiciela *nobilitas* wobec sztuki greckiej.

W mowach, dziełach oratorskich i filozoficznych prezentuje Cynceron dwie, nieco odmienne postawy wobec sztuki. Kiedy stara się być bardziej adwokatem i moralistą w duchu rzymskiego tradycjonalizmu i praktycyzmu, demonstruje dystans w sprawach sztuki. Uważa np. za słuszne czić posągi wznoszone na pamiątkę obywateli, którzy dobrze zasłużyli się republice¹ lecz dodaje, że dzieła malarzy i rzeźbiarzy nie są nieodzowne dla sławy ludzi wybitnych.² Gdzie indziej mówi: „równie nierozsądni są ci, którym zbyt wielką przyjemność sprawiają posągi, obrazy, ozdobne wyroby ze srebra, korynckie wazy i wspaniałe domy”³, nawet jeśli chcą w ten sposób podkreślić jedynie swą godność i pozycję w państwie. Wskazuje przy tym na L. Mummiusza, „który pogardził całym Koryntem”.⁴ Zdanie to wymaga szerszego komentarza. Mummiusz wzgardził wspaniałymi dziełami sztuki

¹ Cicero, *Philippicae*, IX 2,4.

² Cicero, *Ad familiares*, V 12,7.

³ Cicero, *Paradoxa Stoicorum*, V 2,36.

⁴ Cicero, *Ibid.*, V 2,36.

z Koryntu, nic nie zatrzymując dla siebie, a przewożąc owe łupy do Rzymu, ku ozdobie świątyń i placów stolicy. Uczynił tak nie dlatego, że „był nieokrzesanym prostakiem” wedle słów Wellejusza Paterkulusa (I 13,4), lecz dlatego, że panowały wówczas, tj. w II wieku p.n.e., takie zwyczaje. Czynili tak wszyscy wodzowie rzymscy, nawet świątły i wykształcony P. Korneliusz Scypion Afrykański. Postawa Mummiusza miała być w ocenie Cyncerona pozytywna. Niestety w I wieku p.n.e. takie postępowanie było już tylko nostalgicznym wspomnieniem.

Cynceron dostrzega różnicę między Grekami a Rzymianami: „tamci karmią się słowami i sztuką”, Rzymianie zaś „odwrotnie, instytucjami i prawami”.⁵ Uznając sztuki plastyczne za niższą formę działalności człowieka, przyznaje jednak, że „miara wartości sztuki musi być obiektywna, bowiem stoi ona wyżej niż zwykła produkcja rzemieślnicza”.⁶

Skrajnym poglądem jest prezentowanie postawy mędrca stoickiego: nie być niewolnikiem własnych namiętności. W praktyce jednak dostojeństwo i powaga, jaką przybiera przy głoszeniu teorii, ustępuje spontanicznemu podziwowi i żywemu zainteresowaniu sztuką, a nawet całą kulturą grecką. Cynceron bowiem mimo głębokiego patriotyzmu i przywiązania do starych, republikańskich ideałów, miał chłodny i dociekliwy umysł, otwarty na wszelkie osiągnięcia nauki i kultury helleńskiej. Wydaje się czasem, że czuje żal, iż Rzymianie mając wielkie osiągnięcia polityczne i wojskowe, wykazują braki w dziedzinie sztuki, może mniej istotnej w działalności publicznej, ale przecież ważnej w rozwoju cywilizacji.

Podziw dla sztuki akcentuje z typowo rzymskiego punktu widzenia: poprzez sztukę można odbić sławę, która zapala dusze i dodaje bodźców w tworzeniu.⁷

Ten dualizm postawy w sprawach sztuki szczególnie dobrze widać w IV księdze *Werrynek — De Signis*. Opisując bogate zbiory dzieł sztuki na Sycylii, zaznacza w pewnym miejscu: „Niepodobna powtarzam wyobrazić sobie, jakie upodobanie mają Grecy w tych rzeczach, które my lekceważymy [...] w osobliwościach, które, naszym zdaniem, są błahe, a dla nich drogie”.⁸

Cynceron wyraźnie podkreśla, że popiera poglądy ogółu Rzymian w tych sprawach. Kiedy jednak był kwestorem na Sycylii, skrupulatnie, z przyjemnością i podziwem obejrzał stare sanktuaria, pełne wspaniałych dzieł sztuki, poznał wielkie i sławne miasta tej wyspy, ozdobione licznymi posągami.

⁵ Cicero, *De republica*, II 4,7.

⁶ Cicero, *Brutus*, 73,257.

⁷ Cicero, *Tusculanae disputationes*, I 2,3.

⁸ Cicero, *In Verrem*, II 4,132.

Zna dwa najstarsze przybytki Cerery na Sycylii: w Hennie i Katanie, wiek i wygląd stojących tam posągów Cerery, Prozerpiny i Triptolemosa.⁹ Ze znajomością opisuje Syrakuzy, wymieniając wszystkie najpiękniejsze świątynie i wskazując na najpiękniejsze dzieła sztuki zdobiące miasto. Są to: świątynia Diany i Minerwy w pobliżu pałacu Hierona, świątynia Jowisza Imperatora, świątynia Fortuny w części miasta zwanej Tyche i dwie inne w części Neapolis.¹⁰

Z dzieł sztuki Cyncerona wymienia: wielki i piękny posąg Apollina Temenidos, galerię malarstwa portretowego w świątyni Minerwy (Hery), posąg Safony dłuta Silaniona z prythaneum, Jowisza w jego świątyni, a nawet „piękną głowę z paryjskiego marmuru”, którą często oglądał w świątyni Prozerpiny (Persefony).

W wędrówkach po Sycylii korzystał z pomocy przewodników, „którzy mieli zwyczaj prowadzić cudzoziemców, aby pokazać im dzieła sztuki, poszczególne z nich objaśniając”.¹¹ Opisując kolosalny posąg Diany z Segesty, wspomina: „kiedy byłem kwestorem, ten posąg najpierw mi pokazano”.¹² Poznając sztukę, poznawał Cynceron przeszłość Sycylii, wierzenia jej mieszkańców, grecką cywilizację wyspy, która przechodziła tutaj długi i bujny rozkwit, na co istniało wiele dowodów także w domach prywatnych. Zdumiony pisze: „Nie do wiary, ile rzeczy i jak pięknych można oglądać w siedzibach bogatych Sycylijczyków”, a dalej: „Kiedy Sycylia była bogata i znacząca, sądzę, że tam wiele tworzono dzieł sztuki [...] i mimo że wiele z nich przez wrogi los zostało zabranych, pozostały te, które chciały zachować uczucie religijne”.¹³

Zainteresowania przeszłością Sycylii przekształciły go nawet na chwilę w archeologa. Poszukiwał bowiem grobu Archimedesesa, o którym dawno zapomnieli mieszkańcy Syrakuz. W identyfikacji nagrobka pomógł mu znany z tradycji epigram z wyobrażeniem kuli i walca pod tekstem.¹⁴

Krytykując namiętność Werresa do dzieł sztuki, Cynceron w wielu miejscach ujawnia swe zainteresowania sztuką, chociaż stara się ostentacyjnie podkreślać, że jest laikiem w tej dziedzinie. Kiedy opisuje prywatne sanktuarium Hejusza z Messany, którego dom pełen dzieł sztuki był prawdziwą ozdobą miasta, udaje, że nie pamięta imion twórców ustawionych tam posągów. Lecz później ze znanstwem ocenia jeden z nich — Erosa dłuta Prak-

⁹ *Ibid.*, II 4,99; II 4,104.

¹⁰ *Ibid.*, II 4,122–130.

¹¹ *Ibid.*, II 4,131.

¹² *Ibid.*, II 4,74.

¹³ *Ibid.*, II 4,46.

¹⁴ Cicero, *Tusculanae disputationes*, V 23,64.

sytelesa, wskazując na jego podobieństwo do sławnego oryginału z Beocji, „dla którego wszyscy Tespie głównie odwiedzają”. Podaje też więcej faktów: Erosa tego oszczędził L. Mummiusz, który z Tespiów zabrał tylko Tespiady stojące teraz przed świątynią Felicitas w Rzymie.¹⁵

Podobnie czyni, gdy chce podkreślić rangę artystyczną zabranego przez Werresa posągu Jowisza Imperatora z Syrakuz. Porównuje go z Jowiszem ustawionym na Kapitolu, zaznaczając że były to dwa z trzech ówczesnie znanych na świecie posągów tego boga, podobne kształtem i wykonaniem.¹⁶

Cyceron bywał na licytacjach dzieł sztuki w Rzymie i znał ceny za dzieła najlepszych greckich mistrzów. Wzburzony faktem kupna przez Werresa od Hejusza z Messany posągów Praksytelesa, Myrona i Polikleta za bardzo niską cenę 6500 sesterców woła: „Cieszy mnie to, że sławne imiona tych mistrzów, które znawcy i miłośnicy pod niebiosa wynoszą, tak spadły w cenie przez oszacowanie Werresa!”¹⁷ i dalej: „kto z nas nie wie, jak ocenia się te dzieła? Czyż nie widzieliśmy na licytacji publicznej niewielkiego posągu z brązu w cenie 120 000 sesterców [...]?”¹⁸

W Agrygencie podziwiał Cyceron brązowy posąg Herkulesa: „[...] mógłbym powiedzieć, że nic piękniejszego nie widziałem”, zaznacza jednak: „choć nie tyle znam się na tych rzeczach, ile je widziałem”.¹⁹ W Termach oglądał wiele posągów ze zdobytej przez Kartagińczyków Himery, spośród których wymienia trzy, uważane za arcydzieła sztuki. O ostatnim pisze: „[...] i my nawet co się na takich rzeczach nie znamy, mogliśmy poznać zalety tego dzieła”.²⁰

W Syrakuzach zachwycał się drzwiami, zdobiacymi świątynię Minerwy (Hery), lecz kiedy miał je opisać przed sędziami, uczynił wstęp: „Boję się, aby nie myśleli ci, którzy ich nie widzieli, że przesadzam i ich piękność powiększam”, po czym stwierdza: „zapewnić mogę, że wspanialszych drzwi, złotem i kością słoniową kunsztownie wysadzanych, przy żadnej świątyni nigdzie nie było”. Aby osłabić to wrażenie, odwołuje się do opinii Greków: „nie do uwierzenia, ilu Greków o piękności tych drzwi pisało, zbyt może podziwiając i wynosząc ich piękność”.²¹

O posągu Safony autorstwa Silaniona, ustawionym w prytaneum w Syrakuzach pisze Cyceron z takim entuzjazmem, że zdaje się prawie podzielać

¹⁵ Cicero, *In Verrem*, II 4,5.

¹⁶ *Ibid.*, II 4,130.

¹⁷ *Ibid.*, II 4,12.

¹⁸ *Ibid.*, II 4, 14.

¹⁹ *Ibid.*, II 4,94.

²⁰ *Ibid.*, II 4,87.

²¹ *Ibid.*, II 4,125.

żał”, jaki ta zabrana (przez Werresa) Safona po sobie zostawiła”, ze względu na piękno, godna stanąć w najważniejszych galeriach sztuki w Rzymie.²²

Jako adwokat skrępowany okolicznościami procesu, a także mąż stanu, któremu wedle tradycji nie wypadało interesować się sztuką, opiera Cynceron swą główną argumentację w IV księdze *Werrynek* na znamiennej zasadzie — religijnej i sakralnej misji dzieł sztuki: „Te przedmioty tak piękne, nie są zrobione dla chciwości ludzi, lecz by ozdabiać świątynie i miasta w takim stopniu, aby nam i naszym potomkom ukazały się jako pomniki wiary i czci religijnej”.²³ Dlatego Cynceron wielokrotnie podkreśla pogwałcenie świętości (*sanctitas*) i znieważenie kultu (*religio*), jakich dopuścił się Werres, grabiąc dzieła sztuki z greckich świątyń na Delos, Samos, Malcie, w Azji Mniejszej i na Sycylii.²⁴

Potrafi zrozumieć uczucia mieszkańców, którzy te dzieła stracili: „możemy więc z ich skarg zrozumieć, że wydaje się im to najboleśnieszsze”; wypada mu jednak dodać: „co my może za rzecz błahą uważalibyśmy”.²⁵

Stopniując punkty oskarżenia po opisie sposobu, w jaki Werres wydarł Tyndarianom posąg Merkurego, bezbożność umieszcza Cynceron dopiero na czwartym miejscu. Wcześniej zarzuca mu: 1) wydarcie pieniędzy sprzymierzeńcom, bo był to bardzo kosztowny posąg, 2) zubożenie skarbu publicznego, jako że posąg wzięty był z łupów rzymskich (P. Scypiona Afrykańskiego) oraz 3) obrazę majestatu państwa, ponieważ był to pomnik sławnych czynów wojennych naszego państwa.²⁶ Aby wzmocnić wrażenie świętokradztwa Werresa, Cynceron często mu przeciwstawia postępowanie takich sławnych wodzów, jak: Publiusza Scypiona, Tytusa Flaminiusza, Lucjusza Paulusa, Lucjusza Mummiusza, którzy darami i posągami ozdobili cały Rzym, wszystkie świątynie bogów, wszystkie części Italii, nic w swych domach i ogrodach nie zostawiając.²⁷ Kiedy Flaminusz zabrał z Macedonii kolosalnego Zeusa Imperatora, to po to, aby go postawić na Kapitolu.²⁸ Będący panem Syrakuz Marcellus „widział i zostawił tam” Jowisza stojącego w jego świątyni, „bowiem mieszkańcy czcić, przybysze oglądać i podziwiać

²² *Ibid.*, II 4,127.

²³ *Ibid.*, II 4,98.

²⁴ Delos (Cicero, *In Verrem*, II 1,47); Tenedos (Cicero, *In Verrem*, II 1,49); Perge (Cicero, *In Verrem*, II 1,53); Segesta (Cicero, *In Verrem*, II 4,78); Agrygent (Cicero, *In Verrem*, II 4,48); Engyon (Cicero, *In Verrem* II 4,97); Katana (Cicero, *In Verrem*, II 4,104); Henna (Cicero, *In Verrem*, II 4,110–112).

²⁵ Cicero, *In Verrem*, II 4,132.

²⁶ *Ibid.*, II 4,88.

²⁷ *Ibid.*, II 1,55.

²⁸ *Ibid.*, II 4,129.

go zwykli”.²⁹ Wódz ten „nie tknął i pełną ozdób zostawił” świątynię Mi-nerwy w Syrakuzach, podobnie postąpił wobec innych przybytków w tym mieście, które potem sprofanował Werres.³⁰ Mummiusz zabrał z Tespiów tylko wizerunki Tespiad i inne tego miasta nie poświęcone posągi, a Erosa, że był poświęcony, nie ruszył.³¹

Wyliczając łupy zgromadzone przez Werresa, Cynceron opisuje świątynie i miasta nie tylko na Sycylii, ale i w Grecji, i w Azji Mniejszej. Znał te miejsca z czasów, gdy wiele podróżował (w latach 79–77). Głównym celem podróży dla 27-letniego wówczas Cyncerona były studia filozoficzne i krasomówcze. Mając greckich nauczycieli, od dzieciństwa przesiąknięty kulturą grecką³² Cynceron zapewne nie raz zetknął się osobiście z pomnikami architektury i sztuki, związanymi ze sławną przeszłością tych ziem.³³

Z łatwością potrafił wymienić najslawniejsze i najcenniejsze dzieła sztuki greckiej: marmurową Wenus z Region, Europę na byku z Tarentu, Satyrę ze świątyni Westy w tymże mieście, Erosa z Tespiów, Wenus z Knidos. Z obrazów zaś: Wenus na Kos, Aleksandra z Efezu, Ajaksa i Medeę z Kizykos, Jalyzosa z Rodos oraz marmurowego Bakchusa z Aten i krowę z brązu, stojącą na Akropolis w Atenach.³⁴

Poprzestając na tych dziełach Cynceron sugeruje, że wie znacznie więcej: „długo byłoby i niepotrzebnie wyliczać, co w całej Azji i Grecji godnego jest widzenia w każdym mieście”.³⁵

Cynceron nie podaje imion artystów, sądząc zapewne, że były one dobrze znane przez sławę ich dzieł. Istotnie, konfrontując opinie Cyncerona z innymi źródłami, a także biorąc pod uwagę opinie dzisiejszych badaczy, możemy mu przyznać słusność wyboru. Wizerunek Afrodyty z Akslepejonu na Kos pędzla Apellesa był najbardziej podziwianym obrazem w starożytności, wspominają go bowiem liczni autorzy greccy i łacińscy.³⁶ Sam Cynceron

²⁹ *Ibid.*, II 4,130.

³⁰ *Ibid.*, II 4,122.

³¹ *Ibid.*, II 4,5.

³² K. Kumaniecki, *Cynceron i jego współcześni*, Warszawa 1959, s. 84.

³³ G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, s. 74.

³⁴ Cicero, *In Verrem*, II 4,135.

³⁵ *Ibid.*, II 4,135.

³⁶ Obraz Apellesa pozostawał na Kos przez 300 lat do czasu, kiedy cesarz August odkupił go od mieszkańców wyspy za ogromną sumę 100 talentów (2 400 000 sestersów) (Strabo, 14,2,19). Pliniusz pisze (*Naturalis Historia*, 35,91), że w czasach Nerona dolna część obrazu uległa uszkodzeniu, a wobec sławy dzieła nie znaleziono nikogo, kto chciałby obraz uzupełnić. Dlatego Neron zastąpił oryginał kopią pędzla Dorotesa. Dalsze losy obrazu pozostają nieznane. Zestaw źródeł patrz: A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*. Recueil Milliet, Paris 1921, I, s. 314–360.

wspomina ten obraz pięciokrotnie³⁷, ale go chyba nie widział, bo z pewnością pozostawiłby jego opis. Portret Aleksandra Wielkiego pędzla Apellesa znajdował się w pinakotece świątyni Diany Efeskiej. Przedstawiał władcę z piorunem w ręce i miał czynić niezwykle wrażenie.³⁸

Jalyzos miał być najslawniejszym obrazem Protogenesa, którego talent odkrył i podziwiał Apelles.³⁹ Sławny mówca wspomina o nim dwukrotnie.⁴⁰ Był wprawdzie w Efezie i na Rodos, ale czy widział oba dzieła, nie wiadomo. Obrazy Ajaks i Medea z Kizykos łączy się czasem na podstawie przekazu Pliniusza z malarzem Timmachosem z Byzantion.⁴¹ Co do rzeźb, dwie autorstwa Praksytelesa: naga Wenus z Knidos i Eros z Tespiów cieszyły się w starożytności wielką sławą.⁴² Wspominany przez Cyceona Bakchus z Aten może być identyfikowany z dziełem Praksytelesa, opisanym przez Pauzaniusza, znanym dzisiaj z ponad 20 kopii.⁴³ Powszechny zachwyt budziła w starożytności brązowa krowa autorstwa Myrona. Niektórzy badacze sądzą, że jest przedstawiona na denarze Augusta, który ustawił ją przed świątynią Apollina Palatyńskiego.⁴⁴ Twórcą brązowej grupy — Europy na byku z Tarentu był, według Warrona, (*De lingua latina* v 31) Pitagoras z Samos.⁴⁵

³⁷ Cicero, *De divinatione*, I 13,23; *Ad Atticum*, 2,21,5; *De natura deorum*, I 27,75; *Orator*, 2,5; *In Verrem*, II 4,135.

³⁸ Aleksander Wielki uznany został w 332 roku przez wyrocznię Zeusa Ammona w Libii za syna tegoż boga, co dało początek jego deifikacji (Plutarch, *Aleksander Mac.*, 4). Dlatego, na obrazie miał piorun w ręce (Plinius, *Naturalis Historia*, 36,92); o walorach artystycznych tego obrazu patrz: R. Bianchi-Bandinelli, *Storicità dell arte classica*, Firenze 1950, s. 201.

³⁹ Jalyzos był rodyjskim herosem, wnukiem Heliosa (Diodor Sycylijski, *Bibliothecae*, V 35); O Protogenesie wspomina Pliniusz (*Naturalis Historia*, 35,101–102).

⁴⁰ Cicero, *Orator*, 5; *Ad Atticum*, 21,4.

⁴¹ Plinius, *Naturalis Historia*, 35,136.

⁴² Pełne zestawienie licznych kopii Wenus z Knidos dłuta Praksytelesa podaje: A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture*, Ed. E. Saller 1895, s. 322; młodzieńczy Eros dłuta Praksytelesa uznany przez samego artystę za najważniejsze dzieło życia (Pausanias, I 20,1002) znalazł się w Tespiach ofiarowany tam przez Fryne do świątyni Muz. Wkrótce stał się jedną z najslawniejszych rzeźb, podziwianą i opiewaną w licznych utworach literackich. Pozostawał w Tespiach do czasów Augusta lub Kaliguli. O obu rzeźbach — Wenus i Erosie, wspomina Pliniusz (*Naturalis Historia*, 36,20–22).

⁴³ Trudności interpretacyjne niejasnego tekstu Pauzaniusza omawia: E. Rizzo, *Prassitele*, Roma 1932, s. 22 i n.

⁴⁴ Pausanias, VIII 379; Procopius, *De bello Gothicae*, IV 21; *Anthologia grecorum*, I 165,42; E. Gabrici, *Studi e materiali di archeologia e numismatica*, Firenze 1902, II, Fig.20, s. 168.

⁴⁵ Pitagoras z Samos żył w pierwszej połowie V wieku p.n.e. Wspominają o nim też: Pausanias, VI 18,1; Plinius, *Naturalis Historia*, 34,59; Diogenes Laertios, VIII, 46. Dwaj ostatni rozróżniają Pitagorasa z Samos od Pitagorasa z Region. Był to najprawdopodobniej jeden artysta urodzony na Samos a działający potem w Region.

Podjęmowane są próby odtworzenia oryginału na podstawie grupy z British Museum i statuetki z Metropolitan Museum w Nowym Jorku.⁴⁶ O Satyrze z Tarentu i Wenus z Region inne źródła milczą. Były to może dzieła Pitagorasa, artysta bowiem działał głównie na Sycylii i uważany jest za jednego z najbardziej oryginalnych rzeźbiarzy greckich.⁴⁷

Oprócz malarzy: Apellesa i Protogenesa oraz rzeźbiarzy: Myrona, Pitagorasa i Praksytelesa wymienia Cycecon w swych dziełach 22 imiona innych artystów greckich. Są to malarze: Echion, Nikomachos, Polignot, Timantes, Aetion, Zeuksis, Parrazjos, Aglaofon, Sopolis oraz rzeźbiarze: Myrmecides, Silanion, Lizyp, Fidiasz, Alkamenes, Poliklet, Kanachos, Chares, Kalamis, Skopas, Pasiteles, Mentor i Boetos.⁴⁸

Cycecon zna greckich przedstawicieli sztuk plastycznych nie tylko z imienia. Potrafi charakteryzować i porównywać ich osiągnięcia w sztuce.⁴⁹ Szczególnie podziwia chryzelefantynowe dzieła Fidiasza: Zeusa Olimpijskiego i Atenę Partenos.⁵⁰

W malarstwie wyraźnie dostrzega różnice dwóch stylów: starego o przytłumionych barwach i z przewagą rysunku oraz nowego o większej ilości światła, prezentującego wyższe osiągnięcia malarskie. Osobiście gustuje raczej w pierwszym stylu, bowiem nowe malarstwo „mimo że na pierwszy rzut oka porywa nas, nie może cieszyć przez dłuższy czas, gdy właśnie surowość

⁴⁶ A.H. Smith, *Catalogue of Greek Sculpture in the British Museum, 1892-1904*, III, pl. 1; *Metropolitan Museum Handbook*, Nowy Jork 1930, Fig. 100, s. 142.

⁴⁷ A.H. Griffiths, *Temple Treasures. A Study Based on the Works of Cicero and Fasti of Ovid*, Philadelphia 1943, s. 41; G.M. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, Oxford 1950, s. 203.

⁴⁸ Apelles (Cicero, *Ad Atticum*, 1,9,15; *Ad Atticum*, 2,21,4; *Brutus*, 73); Protogenes (Cicero, *Ad Atticum* 2,21,4), Myron (*Ad Herrenium*, 4,6,9; *Brutus* 19,75), Piotagoras i Praksyteles (*Ad Herrenium* 4,6,9; *De divinatione* 2,28,48), Echion (*Brutus*, 18,70), Nikomachos (*Ad Atticum* 2,21; *Brutus*, 18,70), Polignot (*Brutus*, 17,70), Timantes (*Brutus*, 18,70), Aetion (*Paradoxa stoicorum*, 4,23,37); *Ad Atticum*, 2,21,4), Zeuksis (*De finibus bonorum et malorum*, 2,34,115; *Brutus*, 18,70; *De inventione* 2,1,1.), Parrazjos (*Tusculanae disputationes*, I 2,4) Aglaofon (*De oratore*, 3,7,26) Sopolis (*Ad Atticum* 4,18,4), Myrmecides (*Academici libri priores*, 2,38,120), Silanion (*In Verrem*, II 4,126), (*Brutus*, 296; *De oratore*, 3,26; *Academici* 2,26,85; *Ad Herrenium* 4,6,9), Fidiasz (*Orator* 8; *Tusculanae disputationes* 1,15,34; *De oratore*, 2,73; *Academici* 2,146; *De finibus bonorum et malorum*, 2,115; *Brutus*, 257), Alkamenes (*De natura deorum* 1,30,83), Poliklet (*De oratore* 3,26; *Brutus*, 18,70; *De finibus bonorum et malorum*, 2,34,115; *Tusculanae disputationes* 1,2,4; *Ad Herrenium* 4,6,9; *Paradoxa stoicorum* 5,2,37), Kanachos (*Brutus*, 18,79), Skopas (*De divinatione* 2,21,48), Chares (*Ad Herrenium*, 4,6,9), Kalamis (*Brutus*, 18,70), Pasiteles (*De divinatione* 1,36,79), Mentor i Betos (*In Verrem*, II 4,19; II 3,32).

⁴⁹ Cicero, *Brutus*, 18,70.

⁵⁰ O Zeusie Olimpijskim wspomina Cycecon w: *Orator*, 2,5; 2,9, zaś o Atenie w: *Brutus*, 257; *Orator*, 2,9; *Tusculanae disputationes* 1,15,34.

i nienatrętność starych malowideł pociąga nas stale”.⁵¹ Słusznie przypuszcza Jucker, że uwagi takie może czynić osoba wielokrotnie oglądająca obrazy i zdająca sobie sprawę ze swych uczuć.⁵² Wielki mówca świadomy był, że sztuka w cywilizacji greckiej zajmowała szczególne miejsce, dlatego kierował swe zainteresowania obok filozofii, teorii literatury i wymowy także w stronę teorii sztuki.⁵³

Rozwazał on m.in. problemy związane ze sztuką tworzenia dzieła i sztuką (umiejętnością) jego odbioru. Ciceron pisze w *De oratore* (3,7,26), że jedna jest sztuka tworzenia zarówno w rzeźbie, jak w malarstwie. Celowali w niej Myron, Poliklet, Lizyp oraz Zeuksis, Aglaofon i Apelles. Wszyscy byli doskonali w swej umiejętności, mimo że różnili się talentem i osobowością. To właśnie świadczy o ich indywidualnej wielkości. Pogląd o jedności sztuki przy różnych jej wytworach i formach przypomina, jak słusznie zauważa Swoboda, stoicką teorię jedności i wyłączności świata materialnego, który będąc materią i ruchem, przybiera rozmaite postacie.⁵⁴

W procesie twórczym musi być spełnionych kilka warunków, aby człowieka można było uznać za artystę. Po pierwsze, artysta musi mieć umiejętność obserwowania natury i jej piękna.⁵⁵ W poglądach na piękno Ciceron wyraźnie sugeruje się nauką Platona o ideach, rozróżnia bowiem obok piękna realnego, tkwiącego w naturze i postrzeganego zmysłami także piękno idealne, pozazmysłowe, którego wyobrażenie tkwi w umyśle każdego artysty.⁵⁶ To piękno, tak jak u Platona, jest nieśmiertelne i wrodzone. Kierował się nim np. Fidiasz, gdy tworzył posąg Zeusa czy Ateny, ponieważ natura nie mogła dostarczyć szukanego wzoru. Dzisiaj powiedzieliśmy, że Fidiasz miał określoną wizję artystyczną.

Artysta jednak nie wyróżnia się samym wyobrażeniem piękna, bo to posiada każdy człowiek. Wszyscy zdolni są odróżnić piękno od brzydoty i doskonałość od niedoskonałości, zarówno w sztukach plastycznych jak w poezji i muzyce. Artysta ponadto musi umieć obserwować piękno realne,

⁵¹ Cicero, *Orator* 36; *De oratore* 3,98.

⁵² H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt am Main 1950, s. 146.

⁵³ Na temat teorii sztuki u Cicerona patrz szerzej: Ed. Bertrand, *Cicéron amateur et critique d'art* [w:] *Etudes sur la peinture et critique d'art dans l'antiquité*, Paris 1893; G. Showerman, *Cicero's Appreciation of Greek Art*, „Proceedings of the American Philological Association” 1903; P. Cayrel, *Auteur du «De signis»*, „Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole Française de Rome” 1993, t. 36, s. 120–155; Jucker, *op. cit.*, s. 127–147; M. Swoboda, *Ciceron o poezji i sztuce*, „Meander” 1962, 17, s. 80–83.

⁵⁴ Swoboda, *Ciceron...*, s. 79.

⁵⁵ Cicero, *De oratore*, 3,50,197.

⁵⁶ Cicero, *Orator*, 8.

tkwiące w naturze. Uniwersalne piękno w naturze zawiera postać ludzka i taką w wyobraźni ludzi posiadają bogowie. Piękno postaci ludzkiej wyraża się w harmonijnej budowie ciała, jego „swoistym wdzięku” i „powabnym kolorycie”.⁵⁷ W trakcie tworzenia martwego dzieła sztuki artysta może, lecz nie musi, korzystać z pomocy żywych modeli. Nie ma jednak w przyrodzie istoty skupiającej piękno doskonałe, każda zawiera tylko jej małą część.⁵⁸ Konieczne jest więc posługiwanie się wieloma modelami, jak to uczynił np. Zeuksis. Malując obraz Heleny dla mieszkańców Krotony, artysta kazał wybrać pięć najpiękniejszych dziewcząt, które miały pozować do wizerunku bogini.⁵⁹

Prawdziwe dzieło sztuki nie powstanie przez proste naśladowanie natury. Ma ją nie tyle odbijać, ile zbliżyć do ukrytej w naturze prawdy. Powinno oddawać jej istotę wewnętrzną. Dokonuje się to przez wprowadzenie w stan katharsis artystycznej idealizacji świata o wielu zmiennych wrażeniach. Katharsis, dając syntezę natury, rozjaśnia zawiłą i ciemną rzeczywistość. Staje się to przez intelekt i natchnienie.⁶⁰

Innym warunkiem stwarzającym artystę jest posiadanie wiedzy w uprawianej dziedzinie sztuki. Ciceron stwierdza: „bez wiedzy nie ma sztuki” wiedzy zarówno teoretycznej, jak praktycznej. Doskonalenie się w swej sztuce to także doskonalenie zmysłowe: „ileż to rzeczy niewidzialnych dla nas dostrzegają malarze w miejscach ocienionych lub jasno oświetlonych”. Prawdziwa sztuka powstaje dopiero z wszechstronności poznania⁶¹, co twierdził już Arystoteles.⁶² Nawet tacy mistrzowie jak Zeuksis, Fidiasz czy Poliklet, nie poprzestając na talencie, czerpali z wiedzy filozoficznej.⁶³

Celem każdego artysty jest osiągnięcie doskonałości w sztuce, lecz to udaje się niewielu. Jednym przeszkadza brak talentu innym szerokiej wiedzy w wybranej dziedzinie sztuki. Tacy artyści powinni poznać swą miarę i działać wedle określonych możliwości: „zaszczytem jest bowiem, ubiegając się o pierwszeństwo zdobyć dalsze, drugie lub trzecie miejsce”. We wszystkich rodzajach sztuki sława jednego twórcy nie przyćmiewa innych.⁶⁴

⁵⁷ Cicero, *De oratore*, 3,50,195; *De natura deorum*, 1,27,77; *De officiis*, 1,28,98; *Tusculanae disputationes*, 4,13,30–31.

⁵⁸ Cicero, *De inventione*, 2,1.

⁵⁹ Tę anegdotę podają także inni autorzy antyczni np. Pliniusz (*Naturalis Historia*, 34,63), który umiejscawia to zdarzenie w Agrygencie. Cicero wspomina ją w: *De inventione*, 2,1,1.

⁶⁰ Cicero, *De oratore*, 3,57.

⁶¹ Cicero, *Academici*, 2,47,146; 2,7,20.

⁶² Aristoteles, *Metaphisica*, 1981.

⁶³ Cicero, *Academici libri priori*, 2,47,146.

⁶⁴ Cicero, *De oratore*, 1,26,118; *Orator*, 2,4.

Cynceron wreszcie jest zdania, że artyście w pracy potrzebne jest powszechne uznanie: „uznanie sprzyja sztuce, a sława budzi u wszystkich zapal do nauki, odłogi natomiast leży to, czego nikt nie ceni”. Tego właśnie brakowało Rzymianom: „czyż nie pojawiłoby się i u nas wielu Polikletów i Parrazjuszy, gdyby Fabiuszowi, człowiekowi bardzo znakomitego rodu, poczytano za zaletę to, że malował”.⁶⁵

Rzymianie nie szukali sławy w sztuce, a przecież: „Aleksander chociaż był malowany przez Apellesa, odlewany w brązie przez Lizypa, to nie ze względu na szczególną łaskawość wobec artystów, lecz dlatego że ich sztuka przynosiła sławę i artystom i wodzowi”.⁶⁶ Artyści pragną tej sławy za życia, ale i po śmierci: „Po cóż by Fidiasz wyrył swój wizerunek na tarczy Minerwy, gdyby mu wolno było wyryć na niej swoje imię?”⁶⁷

Mówiąc o odbiorze dzieła sztuki, Cynceron stwierdza, że potrzebne są do tego odpowiednie przygotowanie i umiejętności, wiedza teoretyczna, ale i praktyczna znajomość dzieł sztuki. Wytykając Werresowi jego rzekome znawstwo, Cynceron unosi się: „Ty bez żadnej wiadomości o sztukach pięknych, bez polotu, bez talentu, bez nauki chcesz znać się na tym i oceniać?”⁶⁸ W *Paradoksach stoickich* zaś pisze: „[...] aby móc zobaczyć, potrzebne są oczy doświadczone”. Był to jeden ze stoickich poglądów, prezentowany i przez Epikteta.⁶⁹ Tak wyćwiczone oczy posiadają artyści, dlatego też więcej widzą. Tę samą myśl powtarza Cynceron dalej: „[...] bez daleko posuniętego wyrobienia w sztuce, które osiąga niewiele [...] nic spostrzec, nic dowiedzieć się nie możemy”.⁷⁰

W ocenie dzieł sztuki należy stosować kryterium obiektywne, nie patrząc na ich użyteczność. Jedne bowiem sztuki zaspokajają potrzeby życiowe, inne kulturalne. Tak różny jest poziom artystyczny dzieł sztuki, jak różny jest talent ich twórców. Jeśli podziwiamy arcydzieła, potrafimy też docenić prace mniejszej wagi.⁷¹

Cynceron interesował się dziełami sztuki w Grecji i Azji Mniejszej, widział ich wiele na Sycylii, znał też te, które zdobiły Rzym. Bywał nie tylko na publicznych aukcjach. Podziwiał greckie posągi wystawiane na Forum i Comitium, zgromadzone w Portyku Metellusa i wielu świątyniach Rzymu.⁷²

⁶⁵ Cicero, *Tusculanae disputationes*, 1,2,4.

⁶⁶ Cicero, *Ad familiares*, 5,12,7.

⁶⁷ Cicero, *Tusculanae disputationes*, 1,15,34.

⁶⁸ Cicero, *In Verrem*, II, 4,44.

⁶⁹ Cicero, *Paradoxa stoicorum*, 5,2,38; Epiktet, *Dissertationes*, II, 24,8.

⁷⁰ Cicero, *Academici*, 2,7,20; 2,27,86.

⁷¹ Cicero, *Brutus*, 257; *De legibus*, 1,26; *Orator*, 2,5.

⁷² Na ten temat patrz: Griffiths, *Temple Treasures...*, s. 120.

Wspomina o posągach Kastora i Polluksa, stojących przed świątynią Dioskurów na Forum Romanum i Jowisza Imperatora na Kapitolu.⁷³ W jego dziełach znajdujemy wzmianki o złożonych posągach ze świątyni Juturny na Campus Martius, posągu Westy w pobliżu jej świątyni oraz posągach bóstw ze świątyni Honos et Virtus.⁷⁴

Cycon podziwia i architekturę. Z entuzjazmem pisze w 54 r. do Attyka o odbudowie Bazyliki Emilia i Bazyliki Julia na Forum Romanum, o projektach nowego Forum Cezara i Saepta Julia na Campus Martius. Chwali wydatki na zakup ziemi pod forum, wyłożywszy sporo i z własnej kiesy (60 000 sesterców).⁷⁵

Becatti sądzi nawet, że Cycon miał sporo okazji, aby poznać w Rzymie Arkesilaosa i Pasitelesa, o których wspomina w *De divinatione*.⁷⁶

Cycon możemy zaliczyć do grona kolekcjonerów.⁷⁷ Posiadając, jak każdy rzymski arystokrata domy w mieście i kilka posiadłości podmiejskich⁷⁸, starał się je ozdobić wedle swego gustu i możliwości finansowych.

Szczególnie lubił wypoczywać i pracować w nabytej prawdopodobnie po Sulli, w końcu 68 roku⁷⁹ posiadłości Tuskulańskiej. Wkrótce przystąpił do jej rozbudowy, odpowiedniego wyposażenia i upiększania. Starał się także powiększyć jej obszar przez kupno nowych, sąsiednich posiadłości.⁸⁰ Ponieważ miała to być siedziba służąca obok wypoczynku i pracy, filozoficznym dysputom i rozmyślaniom, Cycon chciał, aby była urządzona praktycznie i pięknie. Cechy te połączy w urządzanych ze szczególną troską częściach willi, nazywanych po grecku: gimnazjon, palestra, xystos, akademia, liceum

⁷³ Cicero, *Pro Scauro*, 24,46; *In Verrem*, II, 4,4; *De natura deorum*, 2,31,79; *In Verrem*, II, 3,129.

⁷⁴ Cicero, *Pro Cluentio*, 36, 101; *De oratore*, 3,3,10; *De natura deorum*, 3,32,80; 2,23,61; 2,31,79.

⁷⁵ Cicero, *Ad Atticum*, 4,16,14.

⁷⁶ Cicero, *De divinatione*, 1,36,79; Becatti, *Arte e gusto...*, s. 73.

⁷⁷ O kolekcjonerstwie Cycona patrz także: S. Valenti, *Cicerone collezionista*, „Atene e Roma” 1936, IV, s. 3 i n.

⁷⁸ Na temat posiadłości Cycona patrz: O.E. Schmidt, *Ciceros Villen*, „Neue Jahrbuch für deutsche klassische Altertums” 1889, III, s. 328; V.A. Magee, *Cicero's villas and their relations to his life*, „Proceedings of the American Philological Association”, 1932, 65; P.C. Fartner, *Cicero's town and country houses*, „Classical Weekly” 1934, 27; G. Mc Gracken, *Cicero's Tusculan villa*, „Classical Journal” 1935, 30; J. Wikarjak, *Warsztat pisarski Cycona*, Ossolineum 1976, s. 32–96.

⁷⁹ Pod tą datą pojawia się po raz pierwszy Tusculanum w korespondencji Cycona do Attyka (1,5,7).

⁸⁰ Wikarjak (*Warsztat pisarski Cycona*, s. 45–56) jest zdania, że Cycon w Tusculanum posiadał trzy posiadłości: pierwszą nabytą w 68 roku, drugą nabytą na krótko przed wygnaniem i trzecią nabytą może po Kuleonie.

wraz z biblioteką.⁸¹ Są to określenia greckie, lecz ich rzymska konstrukcja nie odpowiadała w pełni greckim nazwom. Przeniesione do prywatnych siedzib rzymskich hellenistyczne wzory musiały ulec przekształceniom z powodu odmiennych funkcji, jakie miały teraz pełnić. Z ich architektonicznych rozwiązań zaczerpnięto tylko te, które praktycznie i estetycznie pasowały do wypoczynku, przechadzek i pracy intelektualnej, np. perystyl z ogrodem⁸² czy gimnazjon⁸³, który stał się ogrodem z portykami⁸⁴, xystosem⁸⁵ czasem z biblioteką.⁸⁶

Takie właśnie gimnazjony–ogrody posiadał w Tusculanum Cynceron. Były one umieszczone na dwóch tarasach położonych na różnych poziomach⁸⁷: wyżej akademia, niżej liceum z biblioteką.⁸⁸ Ich wygląd i nazwy miały mu przypominać Grecję i ulubione Ateny.

Cynceron chciał jak najszybciej ozdobić Tusculanum dziełami sztuki. W tym celu zwraca się o pomoc do przebywającego w Grecji przyjaciela Attyka, prosząc o wybranie czegoś odpowiedniego wedle jego uznania.⁸⁹ Attyk działa bardzo szybko, bowiem już w miesiąc później w grudniu 68 roku

⁸¹ Cicero, *Ad Atticum*, 1,5; 1,8,2; 1,10,3; 1,11,3; *Academici*, 1,17; *De divinatione*, 1,58; *Tusculanae disputationes*, 2,9.

⁸² Problematykę perystylu w domach i willach rzymskich omawia P. Grimal, *Les Jardins Romains*, Paris 1969, s. 203–244.

⁸³ Konstrukcję greckiego gimnazjonu opisuje Witruwiusz (*De architectura* V 11). Zarówno w jednej jego części–palestrze, jak w drugiej–właściwym gimnazjonie najważniejsze były kwadratowe lub prostokątne perystyle. W palestrze, z trzech stron powinny przebiegać pojedyncze portyki, natomiast od czwartej strony, tj. od południa ma być portyk podwójny. W trzech pojedynczych portykach trzeba zaprojektować obszerne eksedry z miejscami do siedzenia, gdzie filozofowie i retorzy oraz ci wszyscy, co kochają naukę, mogli do woli rozprawiać siedząc (*De architectura* V 11,1–2).

⁸⁴ Grimal wyróżnia następujące elementy w rzymskich ogrodach: 1– gimnazjony czasem z biblioteką i xystosem, 2– stadiony i hippodromy, 3– ukryte aleje, 4– termy, 5– diaete.

⁸⁵ Xystos– ten grecki termin oznaczał portyk w gimnazjonie. W Rzymie miał nieco inne znaczenie: określano nim „ścieżki i miejsca przeznaczone na odpoczynek, wykładany na sposób sygnijski”, tj. cegłą w jodełkę, pomiędzy drzewami gajów.

⁸⁶ Rzymianie zakładali prywatne biblioteki już w II wieku p.n.e. Najważniejsze pochodzą dopiero z czasów Cyncerona, znane ze źródeł pisanych i wykopalisk w Herkulanum i Pompejach. Mianem biblioteki określano nie tylko zbiór książek, ale i miejsce przeznaczone do pracy naukowej. Czasem był to pokój czasem budynek o którego konstrukcję dbano szczególnie (Vitruvius, *De architectura* VI 4,1). Oprócz bibliotek prywatnych powstają w I wieku p.n.e. pierwsze biblioteki publiczne: w 39 roku biblioteka Azyniusza Polliona, a w 28 dwie inne, założone przez Augusta przy świątyni Apollina Palatyńskiego i w kompleksie Opera Octaviae.

⁸⁷ Grimal, *Les Jardins Romains*, s. 248.

⁸⁸ Zbiory książek miał Cynceron w Rzymie, Ancjum, Arpinum, Pompejanum, Cumanum. Asturze (Wikarjak, *Warsztat...*, s. 104–105.

⁸⁹ Cicero, *Ad Atticum*, 1,6,2.

Cyceron pisze do przyjaciela: „życzyłbym sobie mieć jak najprędzej to, co dla mnie kupiłeś i zapakowałeś”.⁹⁰

W połowie lutego 67 roku płaci na ręce pełnomocnika L. Cyncjusza 20 400 sesterców za „posągi megarskie”.⁹¹ Cieszy się też z innych nabytków Attyka w Grecji, znanych mu tylko z opisu: herm z pentelikońskiego marmuru z brązowymi głowami⁹² i posągów o podwójnych głowach Hermesa i Heraklesa, zwanych hermaklami. Wszystkie te posągi przeznacza do ozdoby portyków w obu gimnazjonach, nie mogąc doczekać się ich przybycia. Cyceron jest niecierpliwy, ponagla wciąż Attyka, aby prędzej je wysłał przy pierwszej sposobności. Przed przyjacielem nie musi nic ukrywać. Pisze wprost o swym zamiłowaniu do dzieł sztuki, o swej pasji kolekcjonera, który nie skąpi pieniędzy i nie dba nawet o opinię innych: „moja żądza posiadania tych rzeczy jest tak wielka, że choćby mnie może drudzy za to ganili, ty mi musisz dopomóc do jej zaspokojenia” i dalej: „cokolwiek będziesz miał w tym rodzaju, co ci się będzie wydawać godnym mojej akademii, nie wahaj mi się przysłać i ufaj mojej szkatule. Mam w tym upodobanie”.⁹³ Czyni też konkretniejsze zamówienia, prosząc o dwie płaskorzeźby do ozdoby sufitów i dwie rzeźbione pokrywy do studni.⁹⁴ Wreszcie posągi docierają do Kajety pod Formiami, gdzie Cyceron ma wiejski dom. Niestety Cyceron zajęty jest w Rzymie (stara się przecież o urząd pretora), nie mógł więc ich obejrzeć, przesyła tylko zapłatę za ich transport i uradowany dziękuje Attykowi: „Kochany jesteś, żeś mi je tak prędko i tak tanio nabył”.⁹⁵

Wkrótce dowiaduje się o następnym zakupie przyjaciela, o posągu hermateny. Chwaląc jego wybór, pisze: „będzie ona właściwą ozdobą mojej akademii, bo Merkuriusz stawia się wszędzie, a Atena do miejsca poświęconego naukom pasuje szczególnie dobrze, dlatego życzę sobie, abyś je przyozdobił wieloma jeszcze dziełami sztuki, jak piszesz” i na końcu prawie z żalem informuje: „posągów, które mi dawniej przysłałeś, a które są w moim domu pod Formiami, jeszcze nie widziałem”.⁹⁶ Kiedy ustawiono je już w Tusculanum, Cyceron zachwycał się zwłaszcza hermateną: „Atena twoja bardzo mnie raduje, tak dobrze jest umieszczona, iż wydaje się jakby całe gimnazjum dla niej było postawione”.⁹⁷

⁹⁰ *Ibid.*, 1,7.

⁹¹ *Ibid.*, 1,7; 1,8,2.

⁹² *Ibid.*, 1,8,2; 1,10.

⁹³ *Ibid.*, 1,8,2; 1,9,2.

⁹⁴ *Ibid.*, 1,10.

⁹⁵ Cicero, *Ad Atticum*, 1,3.

⁹⁶ *Ibid.*, 1,4.

⁹⁷ *Ibid.*, 1,5.

Wśród herm w ogrodzie („na łące porosłej trawą”) znajdowała się podobizna Platona.⁹⁸ Była to może kopia dzieła Silaniona, ustawiona w Akademii Ateńskiej około 360 roku p.n.e., a zidentyfikowana obecnie przez Bieber z oryginalną hermą z Altes Museum w Berlinie.⁹⁹ Oprócz niej znanych jest 17 kopii portretu Platona, z których najlepszą stanowi replika głowy filozofa z kolekcji Boehinger w Genewie.¹⁰⁰

W latach 61–60 Cynceron wykańcza jeszcze willę w Tusculanum, rozbudowując jednocześnie rodzinny dworek w Arpinum i nową willę w Pompejach, co pochłonęło znaczne sumy.¹⁰¹ W czerwcu 60 roku Cynceron donosi Attykowi: „moje domy tuskulański i pompejański bardzo mi się podobają, tylko że ja, który uratowałem tylu wierzących, na ich zbudowanie sam po uszy w długi zabrnąłem”.¹⁰² W 58 roku, kiedy Cynceron przebywał na wygnaniu, posiadłości te, podobnie jak inne, zostały zniszczone. Z Tusculanum ozdoby i meble zagarnął konsul Gabinius. Nie oszczędzono i ogrodów.¹⁰³

Po powrocie Cyncerona do Rzymu, senat uchwałą z 1 października 57 r. przyznał mu m.in. pół miliona sesterców odszkodowania za zniszczoną posiadłość w Tusculanum. Chociaż suma ta nie pokrywała strat, Cynceron decyduje się na odbudowę, a nawet powiększenie willi, aby uczynić ją jeszcze wspanialszą.¹⁰⁴

Tym razem w nabywaniu dzieł sztuki pośredniczył zaprzyjaźniony z Cyncerem i Attykiem — M. Fadiusz Gallus. Chociaż Cynceron nie wątpił w jego dobry gust, nie zawsze był zadowolony z wyboru. Nie życzył sobie np. zakupionych dlań posągów Bachantek, mimo że Gallus podkreślał ich piękno, dorównujące niemal posągom Muz które posiadał Metellus. Cynceron znający Bachantki, a z pewnością i Muzy Metellusa, oburza się na takie porównanie, tłumacząc Gallusowi, że wolałby już Muzy, bo te „przysłałyby się jednak do mojej biblioteki i byłyby stosowne do moich naukowych zajęć. Ale gdzie jest miejsce dla Bachantek?”¹⁰⁵

Podobnie z ironią kwituje kupno Marsa: „co miłośnikowi pokoju po posągu boga wojny! Lepszy byłby raczej Merkury, może pomógłby mi bardziej w interesach”, po czym zaznacza: „takie posągi zwykłem kupować,

⁹⁸ Cicero, *Brutus*, 6,24.

⁹⁹ Pausanias, VI 4,5; Diogenes Laert, III 25; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nowy Jork 1961, s. 42.

¹⁰⁰ Bieber, *op.cit.*, Fig. 116–119.

¹⁰¹ Cicero, *Ad Atticum*, 1,16; 2,1,11.

¹⁰² *Ibid.*, 2,1,11.

¹⁰³ Cicero, *De domo sua*, 24,62.

¹⁰⁴ Cicero, *Ad Atticum*, 4,24; *Ad Quintum fratrem*, 2,6,3.

¹⁰⁵ Cicero, *Ad familiares*, 7,23,2.

których potrzebuję do przyozdobienia mojej palestry na wzór greckich gimnazjonów”.¹⁰⁶

Cycon krytykuje nie tylko tematykę rzeźb, ale ich zbyt wysokie ceny: „Ty nie znając mojej myśli, drożej te 4 lub 5 nabyłeś niż ja cenę wszystkie posągi na całym świecie”. Trapezofor kosztował tyle, że Cycon stwierdza: „za tę sumę wolałbym kupić dom zajezdny w Terracynie”. Musiał więc wydać na tę rzeźbę, podtrzymującą blat stołu około 30 000 do 50 000 sesterców, tak bowiem kształtowały się wówczas ceny na *deversoria*.¹⁰⁷ Ostatecznie Cycon przyjmuje wszystkie posągi od Gallusa.

Na podobieństwo greckich gimnazjonów powstał też w Tusculanum kryty portyk z eksedrami. Nisze kryjące miejsca do siedzenia kazał Cycon ozdobić malowidłami, bo jak wyznaje Gallusowi: „nic mi się w tym rodzaju tak nie podoba, jak malowidła”.¹⁰⁸

Cycon starał się ozdobić dziełami sztuki i inne posiadłości: „kiedy będę miał pod dostatkiem tych rzeczy (tj. posągów) w Tusculanum, wtedy dopiero dom mój w Kajecie nimi ozdobię”.¹⁰⁹ Nie wiadomo jednak, czy dalsze wydarzenia pozwoliły mu na realizację tych zamierzeń.

Bogato wyposażony zapewne i w dzieła sztuki musiał być dom Cycona na Palatynie, kupiony w grudniu 62 roku od Krassusa.¹¹⁰ Nic nie wiadomo o jego wystroju, o wspaniałości przecież może świadczyć wysoka cena 3,5 miliona sesterców, po zapłaceniu której Cycon popadł w wielkie długi.¹¹¹ Z tego domu pochodziła najpewniej figurka Ateny, którą Cycon ustawił jako wotum w świątyni Jowisza na Kapitolu przed swym wygnaniem.¹¹² Plutarch (Cicero, 31) podaje, że „Cycon miał ją w swoim domu od dawna i otaczał wyjątkową czcią”. Obalona i zniszczona przez burzę w 43 roku jeszcze tego samego roku została ustawiona po restauracji na dawnym miejscu, dekretem senatu.¹¹³ Griffiths sądzi, że chociaż nie ma opisu jej wyglądu, można przyjąć, że prezentowała bardzo popularny typ Ateny Partenos, dzieła Fidiasza.¹¹⁴

¹⁰⁶ *Ibid.*, 2,3,2.

¹⁰⁷ Cicero, *Ad Atticum*, 10,5,3.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 7,23,3; opis podobnego portyku znajdujemy u Witruwiusza (*De architectura*, V 11,2).

¹⁰⁹ Cicero, *Ad Atticum*, 1,4.

¹¹⁰ *Ibid.*, 1,13,6; W. Allen, *The location of Cicero's house on the Palatin Hill*, „Classical Journal” 1939/40, 35, s. 134–143.

¹¹¹ Cicero, *Ad familiares*, 5,6,2.

¹¹² Plutarch, *Cicero*, 31; Dio Cassius, 38,17,5; Cicero, *De legibus*, 2,17,42.

¹¹³ Cicero, *Ad familiares*, 12,25,1.

¹¹⁴ Griffiths, *Temple Treasures...*, s. 8; najbliższa oryginału Ateny Partenos jest zmniejszona kopia, tzw. Minerva Varvakion.

Okres życia i działalności Cyncerona przypadł na czasy zamętu i upadku republiki. Są to jednak czasy rosnącego w kręgach *nobilitas* zainteresowania kulturą i sztuką grecką. Napływające bogactwa i łupy wojenne zmieniają nie tylko oblicze Rzymu i innych miast Italii. Wraz ze wzrostem bogactwa luksus i piękno wkraczają w życie Rzymian. Pojawia się moda na ozdabianie swych siedzib greckimi dziełami sztuki, w miarę możliwości oryginałami. Te jednak już w II wieku p.n.e. są coraz trudniej dostępne. Zasoby miast greckich wyczerpują się, kończą się też podboje na wschodzie, a rosnący popyt niepomierne podnosi ich ceny. Nasila się więc zjawisko grabieży, czego przykładem jest postępowanie Werresa, bardziej typowe niż wyjątkowe. Dzięki Cynceronowi znamy tak dokładnie sposoby dokonywanych przez urzędników rzymskich nadużyć.

Kolekcjonowano nie tylko posągi i obrazy, ale wszelkie cenne pod względem artystycznym przedmioty ze złota, srebra, kości słoniowej. Nie wszyscy jednak znali się na sztuce greckiej. Cynceron wytyka w tym względzie nieuctwo Werresowi, a Pliniusz Starszy stulecie później pisze: „Wydaje się, że ogromna większość rzekomych znawców udaje tylko znawstwo, a w gruncie rzeczy nie rozumieją się na tym ani trochę lepiej”. Ci, którzy nie czuli się na siłach dokonać właściwego wyboru, zdawali się na sądy bardziej wyrobionych przyjaciół lub greckich artystów, pozostających na ich usługach. Sam Cynceron korzysta z pomocy Attyka i Fadiusza Gallusa, Werres „posługiwał się oczyma” artystów z Cylicji: Tlepolemosa i Hierona, Lukullus korzystał najprawdopodobniej z pomocy rzeźbiarza Arkesilaosa.

Rezydencja bogato wyposażona w posągi i inne dzieła sztuki podkreślała bogactwo i pozycję społeczną właściciela, nadając willom blasku i obcego splendoru. Ulegali tej modzie nawet najbardziej konserwatywni Rzymianie, protestujący przeciw takiemu luksusowi i rozrzutności.

Dzieła greckie napływające do Rzymu prezentowały różny poziom artystyczny i różne style. Nie wszyscy Rzymianie podzielali gust Cyncerona, skłaniającego się ku klasycznym dziełom V i IV wieku p.n.e. Werres np. cenił też rzeźby archaiczne, co raczej było chlubnym wyjątkiem wśród kolekcjonerów, zaś Azyniusz Pollion działał w stylu hellenistycznym.

Krytycznie odnosił się Cynceron do tych, którzy piękne i wartościowe zbiory zamykali przed szerszą publicznością w swych posiadłościach. Taką postawę prezentowali też Azyniusz Pollion i Marek Wipsaniusz Agrippa. Potępiał też Cynceron nieumiarkowany zachwyty i pogoń za wszelkimi dziełami sztuki greckiej¹¹⁵, ale sam nie był wolny od tych namiętności. Ulegał modzie na ozdabianie willi dziełami sztuki, lecz czynił to w ograniczonym zakre-

¹¹⁵ Griffiths, *Temple Treasures...*, s. 8.

sie, stosownie do swych finansowych możliwości i naukowych zainteresowań. Jego kolekcja prezentuje się dość skromnie. Ozdabiając na wzór grecki swe gimnazjony, dobierał dzieła pod względem tematycznym. Nie były to helłeńskie oryginały, raczej współczesne kopie wyrabiane w Grecji i to niezbyt drogie. Rozsądny w tej mierze Cynceron arcydzieła sławnych mistrzów wołał oglądać w publicznych galeriach Rzymu, w domach i willach swych przyjaciół, a także w świątyniach i miastach greckich, o ile miał okazję do podróży.

RÉSUMÉ

Dans ses discours, traités de rhétorique, oeuvres philosophiques, Cincéron présente deux attitudes différentes par rapport à l'art grec. Lorsqu'il apparaît comme avocat et moraliste, il montre, voire souligne conformément à l'esprit du traditionalisme romain — sa distance par rapport à l'art, ce qui correspond aux opinions d'une majorité de Romains. Cela semble tout à fait compréhensible.

Mais il s'agit là d'une image trompeuse. En privé, il s'adonne avec passion à orner ses villas d'oeuvres d'art grecques, et surtout de statues. C'étaient des copies pas trop chères; pour les choisir et acheter, il se faisait aider par Atticus qui résidait en Grèce. Ce sont les lettres de Cincéron à Atticus qui constituent le témoignage le plus éloquent de ses passions de collectionneur. Certes, on aurait pu expliquer ces acquisitions par un conformisme à l'égard de la mode, très répandue dans la *nobilitas* du I-er siècle av. J.-C., qui consistait à décorer les résidences d'une masse d'oeuvres d'art grecques, et quelquefois d'originaux très précieux. Car de telles collections augmentaient la splendeur de la résidence et soulignaient la position sociale de son propriétaire.

Toutefois, si l'on analyse les mentions d'oeuvres d'art grecques à Rome, en Sicile, en Grèce, en Asie Mineure, dispersées dans les écrits de Cincéron, on constatera que celui-ci a beaucoup vu, visitant exprès les endroits qu'elles ornaient. Il énumère et compare avec une grande aisance les oeuvres les plus éminentes d'artistes grecs.

Particulièrement intéressante est à cet égard la quatrième partie de son requisoire contre Verrès, *De signis*. C'est comme un miroir réfléchissant non seulement les actes du gouverneur de la Sicile, mais aussi l'image d'un connaisseur incontestable qu'était Cincéron en matière de la théorie et de l'art grecs.