

# Katarzyna Balbuza

---

## Sztuka rzymska

---

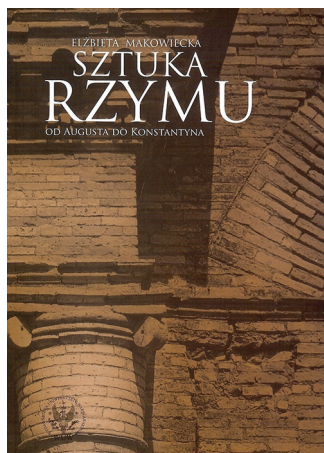
Studia Europaea Gnesnensia 3, 303-313

---

2011

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



**Katarzyna Balbuza**

(Poznań)

## **SZTUKA RZYMSKA**

Elżbieta Makowiecka, *Sztuka Rzymu od Augusta do Konstantyna*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, 216 s., 194 ilustracje.

Książka Elżbiety Makowieckiej jest na polskim rynku wydawniczym jedną z nielicznych monografii poświęconych sztuce Imperium Rzymskiego. Składa się ze wstępu (s. 7–9), siedmiu rozdziałów (s. 11–203), zakończenia (s. 204–206) oraz dołączonych do publikacji: zestawienia chronologicznego omawianego okresu (s. 207), uwag bibliograficznych (s. 208–209), topograficznego indeksu zabytków *in situ* (s. 210–212) oraz spisu ilustracji (s. 213–216).

We wstępie określono chronologiczne klamry rozważań, zaznaczając, że sztukę i kulturę trudno ograniczać sztywnymi przedziałami czasowymi. Zrozumiałe jest więc, że zdarzają się w książce dalsze lub krótsze „wycieczki” czasowe, co jest często konieczne dla wyjaśnienia genezy zjawisk i zrozumienia ich sensu. Autorka stara się odbrać niektóre mity, jakie narosły wokół sztuki rzymskiej, zwłaszcza w kwestii jej oryginalności. Wyjaśniono również konwencję, w jakiej książka powstała — podział sztuki na dziedziny, które zostały potraktowane osobno.

Charakterystykę sztuki rzymskiej rozpoczyna autorka od rozważań na temat architektury, słusznie przyznając właśnie tej dziedzinie sztuki miano dominującej. Zagadnieniom architektonicznym poświęcono najwięcej miejsca, bo aż dwa pierwsze rozdziały, co stanowi połowę całej omawianej książki. W I rozdziale (s. 11–24), zatytułowanym krótko: „Budownictwo”, w sposób zwięzły i zrozumiały omówiono najważniejsze zagadnienia związane z architekturą rzymską, tj. materiały (budulec), jakich używano, i stosowane w poszczególnych okresach technologie budowlane: *opus caementicum*, *opus polygonale*, *opus quadratum*, *opus incertum*, *opus reticulatum*, *opus latericium* czy *opus testaceum*. Kwestie budulca i techniki budowania uzupełniają rozważania na temat konstrukcji, zwłaszcza łuku. Autorka dementuje utrwaloną w historiografii, głównie popularnonaukowej, opinię o etruskiej genezie łuku, stwierdzając, że kwestia pochodzenia tej formy nadal pozostaje niewyjaśniona. Obok wymienionych wyżej kwestii związanych z sakralną i reprezentacyjną architekturą rzymską w rozdziale scharakteryzowano przykłady budownictwa in-

żywności (drogi, akwedukty, budowle obronne, porty, magazyny, targowiska, mosty), a także dekoracji architektonicznej (m.in. innowacje rzymskie w dziedzinie stylów architektonicznych przejętych od Greków).

W II rozdziale, zatytułowanym: „Budowle” (s. 25–100), omówiono najbardziej charakterystyczne i typowe dla rzymskiej sztuki budowania pomniki architektury i ich rodzaje, a także zagadnienia urbanistyki rzymskiej. W odniesieniu do ostatniego problemu autorka przedstawiła zasady zakładania miast na przykładzie kolonii wojskowej z czasów Trajana, Thamugadi, położonej w północnej Afryce (ob. Timgad, Algieria), a także Pompejów (Italia). Przy okazji charakterystyki założenia urbanistycznego Pompejów zaprezentowano konstrukcję typowego domu rzymskiego, zarówno miejskiego, jak i wiejskiego, oraz pomieszczeń, które się na niego składały. Przystępując do omówienia różnych typów budowli rzymskich, autorka odeszła od schematu znanego z czasów starożytnych, według którego prymat przyznawano architekturze sakralnej. Wychodząc ze słusznego wniosku, że w Rzymie zmienia się (w stosunku do Grecji), model uniwersalnej architektury monumentalnej, autorka zaczyna swoje rozważania na temat architektury rzymskiej od publicznych budowli świeckich, wykazując oryginalność architektury rzymskiej i jej inżynierską precyzję. Budowle sakralne kończą przegląd przykładów architektury publicznej.

Ponadto, omawiany II rozdział został podzielony na budowle wznoszone w różnych miastach Imperium i te typowe dla stolicy, posiadające charakter imperialny (pałace, fora cesarskie, architektura o charakterze triumfalnym, mauzolea). Pierwszą z pierwszej części tego rozdziału poświęcono charakterystycznej dla rzymskiej architektury publicznej konstrukcji założeń termalnych. Posłużono się najstarszym znanym przykładem, mianowicie termami stabiąskimi z Pompejów, pochodzącymi z I wieku przed Chr., oraz zilustrowano założenie term cesarskich z III wieku po Chr., wzniesionych przez Karakallę. Wymieniono rodzaje poszczególnych pomieszczeń i ich funkcje, i sprecyzowano cel budowy (łazieny i rekreacyjny) oraz znaczenie term dla kultury rzymskiej. Autorka zwróciła też uwagę na dekorację architektoniczną omawianych budowli — mozaiki, a także rzeźby czy okładziny marmurowe. W drugim podrozdziale scharakteryzowano wodociągi (*aquaeductus*), równie silnie jak terminy związane z miejskim charakterem cywilizacji rzymskiej. W sposób krótki acz konkretny omówiono mechanizm działania wodociągu oraz jego konstrukcję. Trzeci podrozdział traktuje o bazylice, jej konstrukcji, technice budowlanej, wyglądzie oraz funkcji (handlowa i sądownicza). Zdaniem Elżbiety Makowieckiej najbardziej typowymi bazylikami rzymskimi były budowle foralne: Bazylika Ulpia z Rzymu, z pocz. II wieku po Chr., oraz bazylika z Leptis Magna (Libia), pochodząca z przełomu II i III wieku po Chr. Równie interesującym przy-

kładem tego typu budowli jest późna, bo wzniesiona w IV wieku po Chr., *Basilica Nova* (Bazylika Maksencjusza). Czwarty podrozdział rozpoczynają rozważania na temat architektury o przeznaczeniu „rozrywkowym”: przedrzymskim wynalazku — amfiteatrze. Ilustrują je: najstarszy amfiteatr rzymski z Pompejów z I wieku przed Chr. oraz Koloseum w Rzymie z I wieku po Chr. Przeanalizowano wygląd zewnętrzny oraz konstrukcję budowli. Kolejny podrozdział dotyczy teatru rzymskiego; zwrócono uwagę na innowacje rzymskie w dziedzinie budowy teatru, który konstrukcyjnie przypomina budowlę grecką, z tą różnicą, że teatry rzymskie, budowane z uwzględnieniem rozwiniętej przez Rzymian techniki budowania i inżynierii, były wznoszone na gruncie płaskim i w miastach. Budowę i konstrukcję tego rodzaju budowli autorka wyłożyła na podstawie teatru Marcellusa, wzniesionego w I wieku przed Chr. Część, w której omówiono budowlę o charakterze widowiskowym kończy najwcześniejsza z nich (geneza sięga początków republiki), cyrk rzymski (*circus*). Na przykładzie największego i najbardziej znanego — *Circus Maximus*, przeanalizowano konstrukcję, wygląd oraz funkcję tego rodzaju budowli. Następne podrozdziały przeznaczono na omówienie architektury sakralnej. Świątynie rzymskie, wbrew obiegowej opinii, jak zaznacza E. Makowiecka, nie wykształciły się wskutek połączenia tradycji greckiej i etruskiej, mimo ewidentnego wpływu tych kultur na ich kształt. Różnica zawiera się w tym, że świątynie rzymskie powstały jako budowle miejskie. Autorka skupia się na wyłożeniu cech architektonicznych świątyni rzymskiej, posługując się kilkoma przykładami; chodzi o niektóre republikańskie przybytki z Rzymu (m.in. ku czci Fortuny Virilis, Westy, Herkulesa), a także o scharakteryzowany szczegółowo Panteon, świątynię wyjątkową ze względu na śmiały i ponadczasowy plan, konstrukcję i funkcję. Ostatni podrozdział, traktujący o budowlach sakralnych, poświęcono sanktuarium — pozamiejskiemu centrum kultowemu. W celu wyjaśnienia szczegółów konstrukcyjnych i technologicznych tego typu założeń architektonicznych autorka oparła się na dwóch odmiennych czasoprzestrzennie obiektach tego rodzaju: sanktuarium Fortuny z Praeneste (ob. Palestrina) oraz sanktuarium z Baalbek w Syrii. Przez porównanie obu założeń autorka wykazała różnice między oboma sanktuariami.

W drugiej części II rozdziału scharakteryzowano architekturę specyficzną i typową dla cesarskiego Rzymu: założenie kompleksu pałacowego, centrum administracyjnego cesarzy. Za przykład posłużyła budowla na Palatynie, miejski pałac Flawiuszy (*domus Flavia*), wzniesiony w końcu I wieku po Chr. przez trzech przedstawicieli dynastii flawijskiej, Wespazjana i jego synów, Tytusa i Domicjana. Kolejne *exempla* to cesarska podmiejska architektura rezydencjonalna: gigantyczne założenie pałacowo-ogrodowe — willa Hadriana w Tibur (ob. Tivoli), a także późnoantyczny pałac wzniesiony w okolicy Piazza Armerina na Sycylii (dla Maksymiana?)

i pałac Dioklecjana w Spoleto (ob. Split). W przypadku dwóch ostatnich wzorów cesarskich założeń budowlanych podkreślono ich odmienną specyfikę, wynikającą z okoliczności geopolitycznych, które miały ewidentny wpływ na kształt i funkcję pałaców. Kolejnymi przykładami architektury cesarskiej są fora imperialne powstałe na wzór republikańskiego Forum Romanum, lecz w odróżnieniu od tegoż stanowiące jedność architektoniczną i ideologiczną, skrupulatnie zaplanowaną i wcieloną w życie w jednym okresie historycznym. Analizując największe i bez wątpienia najwspanialsze forum cesarskie, wzniesione przez Trajana, wykazano kunszt rzymskich budowniczych z przełomu I i II stulecia po Chr., a zwłaszcza głównego architekta prac budowlanych, Apollodora z Damaszku. Ludzie ci wykazali się zarówno ogromną wiedzą inżynierską i ambicją, jak i wyjątkową fantazją (halle targowe, kolumna Trajana, biblioteka). Ostatnie z omówionych w II rozdziale cesarskie budowle stołeczne to wyniosłe i oryginalne pomniki władzy: mauzoleum, łuk triumfalny i kolumna honoryfikacyjna. Na przykładzie mauzoleum Augusta i mauzoleum Hadriana, powstałych w zupełnie innych okresach historycznych, wykazano specyfikę i przeznaczenie tego typu pomników, zwracając uwagę bardziej na podobieństwa aniżeli różnice między nimi. Omawiając łuk triumfalny, monument symbolizujący zwycięską politykę imperatorów rzymskich, autorka skupiła się na trzech pomnikach tego typu; każdy z nich powstał w innym stuleciu: łuk Tytusa w I wieku po Chr., łuk Septymiusza Sewera na przełomie II i III wieku po Chr., i łuk Konstancyjna w IV wieku po Chr. Ostatni z pomników władzy to kolumna honoryfikacyjna. Omówiono też powstałe w II stuleciu po Chr. — kolumnę Trajana i kolumnę Marka Aureliusza, a także bramę Hadriana w Atenach — znakomity przykład połączenia w jednej budowli zasad architektury greckiej i rzymskiej.

Rozdział III rozpoczyna omówienie następnej z wielkich dziedzin sztuki Rzymu, rzeźby. Został zatytułowany: „Relief” (s. 101–128) i poświęcono go dwom rodzajom reliefu rzymskiego: historycznemu (s. 101–116) i sepulkralnemu (s. 116–128). W pierwszym z wymienionych kładziono nacisk na treść dzieła sztuki, a nie jego formę, znakomicie też podkreślał różnice między reliefem greckim i rzymskim. W celu zilustrowania rzymskiego reliefu historycznego E. Makowiecka posłużyła się kilkoma znanymi przykładami. Omówiono relief zdobiący Ara Pacis w Rzymie, który autorka uznała za zwiastun sztuki cesarskiej, a także płaskorzeźby z prześwietu w łuku Tytusa na Forum Romanum. W przypadku ostatnich przykładów reliefu zwrócono uwagę na ewolucję w tej dziedzinie, która dokonała się na przestrzeni ok. stulecia od czasów Augusta, a która skierowała sposób przedstawiania ku iluzji przestrzennej, potęgując realizm w ujęciu przedstawianych wydarzeń i zjawisk. Na wspomnianych reliefach widać „przenikanie się światów: świata jak najbardziej rzeczywistego ze światem «sugerowanym» przez propagandę cesarską

za pomocą alegorii” (s. 107), co skłania do refleksji, że właśnie w tym momencie rozwoju rzeźby rzymskiej dokonuje się „początek pewnego procesu przemiany sztuki oficjalnej w jej wersję imperialną” (s. 107). Następnym z analizowanych przez autorkę przykładów powstał w II stuleciu po Chr. Zdaniem autorki, powinien być uznany za dzieło reprezentujące szczyt rozwoju rzymskiego reliefu historycznego. Płaskorzeźby oplatające spiralnie kolumnę Trajana obrazowały przebieg obu wojen dackich, stoczonych przez Trajana na początku II wieku po Chr.; jak słusznie zauważa E. Makowiecka, stanowią znakomity przykład rzymskiego reliefu narracyjnego. Autorka przyznaje dziełu znaczenie sakralne (z racji mauzoleum, jakie stanowił cokół kolumny) i symboliczne (pomnik zwycięstwa). Przedostatni z omówionych reliefów to dekoracja kolumny Marka Aureliusza, pochodzącej z końca II wieku po Chr., której tematem, podobnie jak w przypadku kolumny Trajana, są wojny z barbarzyńcami (Markomanami i Sarmatami). W omawianym dziele autorka nie dostrzega tej samej jednolitości warsztatowej, która wystąpiła na wcześniejszym zabytku z epoki Trajana. Więcej tu teatralności i dramatyzmu, widocznych m.in. w opisanym cudzie deszczu. Inna jest też forma tego dzieła sztuki — uderza dekoracyjność, inna kompozycja — bardziej dynamiczna i zagęszczona akcja. Ostatni zabytek, który przywołuje E. Makowiecka, to przykład cesarskiej sztuki prowincjonalnej z okresu Sewerów — scena ofiary z tetrapylonu w Leptis Magna (Libia). Widać tu cechy charakterystyczne dla sztuki III i IV wieku, która kształtuje się w wyniku zejścia sztuki stołecznej z prowincjonalną: schemat kompozycji w ujęciu przestrzeni, rezygnacja z elementów krajobrazowych, statyka w przedstawieniu postaci, zastępująca wcześniejszą dynamikę, a także frontalizm przedstawienia. Dzięki metodzie analizy porównawczej, jaką autorka zastosowała wobec omawianych przykładów reliefu, bardzo dobrze wykazano ewolucję w tej dziedzinie sztuki rzymskiej i kierunek zmian.

Drugą część III rozdziału poświęcono reliefowi sepulkralnemu, reprezentującemu bogatą w przykłady sztukę nagrobną. Katalog przeanalizowanych dzieł jest liczny i obejmuje kilka typów zabytków: ołtarze nagrobne, urny na prochy i niewątpliwie najliczniejsze przykłady sarkofagów. W przypadku nagrobków wymienione egzemplifikacje dowodzą niezbicie, iż nie wdrożono w rzymskiej sztuce nagrobnej stałych i sztywnych schematów. W zamian spotykamy się z silnym zindywidualizowaniem formy (m.in. piramida-grobowiec Cestiusza). W rozważaniach na temat sarkofagów ukazano ich historyczną ewolucję w zakresie formy i dekoracji architektonicznej.

Rozdział IV „Rzeźba pełna” (s. 129–148) stanowi drugą część rozważań na temat rzeźby rzymskiej i wewnątrznie podzielony został na dwa podrozdziały: Portret-popiersie (s. 131–142), Portret statuaryczny (s. 142–148). W tej części książ-

ki podkreślono rolę dziedzictwa greckiego w kształtowaniu się rzeźby rzymskiej (zwłaszcza w odniesieniu do rzeźby kultowej), a także rzymskie innowacje w tej dziedzinie. Wkład Rzymu jest widoczny zwłaszcza w dziedzinie sztuki portretowania, której wykształcenie się sięga czasów republikańskich. Portret-popiersie należy do sztuki prywatnej; to właśnie tej kategorii portretu E. Makowiecka przyznaje pierwszeństwo. Na początku dociekań na temat portretu przedstawiono jego genezę, uwzględniając wpływy hellenistyczne, etruskie czy wczesno rzymskie (portret-maski). Analiza obejmuje historyczne uwarunkowania, które miały niezaprzeczalny wpływ na kształtowanie się portretu. Wyszczególniono momenty przełomowe w ewolucji tej formy, takie jak koniec Republiki i początek Pryncypatu (wykształcenie się portretu kobiecego, młodzieńczego, dziecięcego; ograniczony weryzm), czasy flawijskie (powrót do weryzmu; zmiany w portrecie kobiecym — uwzględnienie ówczesnej mody), panowanie Hadriana (poprawiona plastyka dzięki rzeźbiarskiemu ujęciu włosów i zarostu), rządy Antoninów (wprowadzenie ekspresji dzięki m.in. opracowaniu oka) czy wreszcie III wiek (powrót weryzmu, uproszczenia rzeźbiarskie). Drugi podrozdział IV rozdziału omawia portret statuaryczny, czyli posąg całopostaciowy, właściwy sztuce oficjalnej, państwowej. Omówiono tu najbardziej znane przykłady posągów, zaliczane do kategorii *statua loricata* (np. August z Prima Porta), *statua togata* czy *statua equestra*.

Rozdział V poświęcono trzeciej z dziedzin sztuk plastycznych Rzymu, o czym mówi tytuł: „Malarstwo” (s. 149–169). Omówiono zarówno malarstwo ścienne, m.in. freski (s. 149–166), jak i enkaustyczne (s. 167–169). Autorka wspomina też o malarstwie sztalugowym, które nie przetrwało. Ze zrozumiałych względów ta część wykładu poświęcona jest kwestiom technicznym, tj. technikom malarstwa ściennego, jakimi posługiwano się w Rzymie (*al fresco*, *fresco-secco*, *tempera*), a także rodzajom farb, narzędzi. Następnie przeanalizowano różne przykłady malarstwa ściennego, które szczęśliwie dla nas przetrwały na ścianach pomieszczeń odkrytych w tzw. Miastach Wezuwiusza: Pompejach, Herkulanum i Stabiach. Malarstwo pompejańskie rozwijało się od II wieku przed Chr., zatem rozważania w tej części siłą rzeczy wykraczają poza ramy chronologiczne przyjęte w tytule książki. Autorka omawia po kolei poszczególne style w malarstwie pompejańskim, a następnie skupia się na wybranych obrazach reprezentujących style trzeci i czwarty. Omawia też tematykę poszczególnych malowideł, od mitologicznej po pejzaż, portret, martwą naturę. Dobrym przykładem jest malowidło z tzw. Willi Misteriów, które w formie fryzu obiega całe wnętrze dużego pomieszczenia mieszkalnego. Autorka analizuje temat i treść tego przedstawienia oraz kwestie czysto formalne.

Malarstwo katakumbowe wykracza poza ramy książki, dlatego zostało pominięte. Druga część V rozdziału dotyczy malarstwa enkaustycznego, którego przy-

kłady zachowały się w Egipcie. Malarstwo tabliczkowe, które rozwinęło się w tej wyjątkowej z różnych względów prowincji Cesarstwa, zachowało się w formie portretów mumiiowych (portrety z Fayum). Po krótkim wstępie na temat technologii enkaustycznej przeanalizowano najbardziej znane zabytki portretowe na szerokim tle kulturowo-historycznym.

Rozdział przedostatni, VI, dedykowany mozaice (s. 170–184), rozpoczyna się rozważaniami teoretycznymi dotyczącymi technologii wytwarzania mozaik (*opus tesellatum*, *opus vermiculatum*, *opus sectile*), a także genezy tej oryginalnej sztuki zdobniczej. Przykłady mozaik ilustrujące te przemyslenia pochodzą w większości z Pompejów (m.in. Bitwa pod Issos z Domu Fauna z przełomu II i I wieku przed Chr.; emblematy z podmiejskiej Willi Cycerona nieopodal Pompejów z I wieku przed Chr., i in.), a także z Tibur (Willa Hadriana z II wieku po Chr.). Autorka ukazuje ewolucję tego rodzaju sztuki, zwracając uwagę na koniec I wieku przed Chr., kiedy słabnie popularność mozaiki kolorowej na rzecz czarno-białej (dobrym przykładem jest Ostia w pierwszych dwóch wiekach po Chrystusie: mozaiki z term Neptuna we *frigidarium*; mozaiki z tzw. placu Korporacji). W III wieku po Chr. dokonał się kolejny przełom: mozaika czarno-biała ustępuje mozaice wielobarwnej — kwatrowej, układanej przede wszystkim w europejskich i bliskowschodnich prowincjach Cesarstwa. W zupełnie innym kierunku poszła mozaika afrykańska, również kolorowa, lecz o odmiennej kompozycji (strefowa, pasowa) i tematyce (praca na roli, winobranie, polowania). Następnym etapem rozwoju mozaik, którego początek przypadł na koniec III wieku charakteryzował się przeniesieniem mozaik z podłóg na ściany i sklepienia.

Rozdział VII i ostatni przeznaczono na omówienie sztuki zdobniczej Rzymu, tj. rzemiosła artystycznego (s. 185–203), wykonywanego w różnych materiałach: metalu (s. 185–188), szkle (s. 188–194) i ceramice (s. 194–203). Wyroby z metalu (srebro, złoto) to głównie biżuteria i naczynia. Z racji swej wielkiej wartości precjoza te przetrwały w niewielkiej mierze i liczbie. Te, którymi dysponujemy, pochodzą głównie ze skarbów (m.in. z Boscoreale czy Hildesheim). Podrozdział omawiający szklarstwo zasługuje na szczególną uwagę ze względu na interesujące i przydatne informacje technologiczne dotyczące produkcji naczyń i przedmiotów szklanych, a także omówionych przykładów (m.in. tzw. Waza z Portland z I wieku po Chr.). Zaprezentowano w tej części również zabytki gliptyczne, rzeźbione w kamieniach szlachetnych, a więc kamee i gemmy (m.in. Gemmę Augusta). W trzecim i ostatnim podrozdziale przedstawiono zagadnienie ceramiki rzymskiej. Na przykładzie reliefów Campana z I–II wieku po Chr., których tematyka obejmowała trzy nurty: mitologiczny, rodzajowy i dekoracyjny, scharakteryzowano tradycję architektonicznego zdobienia wnętrza rzymskich przy wykorzystaniu gliny. Dotknięto również zagadnienia ceramiki naczy-



niowej, posługując się przykładem ceramiki aretyńskiej (łac. Arretium, ob. Arezzo, Toskania). Jej specyfika zawiera się nie tylko w jaskrawoczerwonym kolorze gliny, lecz również w dekoracji reliefowej znanej z naczyń odlewanych w metalu. Charakterystyczne dla omawianej ceramiki było też jej stemplowanie imionami wytwórców lub właścicieli (*terra sigillata*). Wreszcie opisano technikę zdobień ceramicznych naczyń rzymskich, zwaną *barbotine*, czy też późniejszą — szkliwienie.

W „Zakończeniu” (s. 204–206) wyjaśniono kwestię ram chronologicznych przyjętych w recenzowanej pracy, a zwłaszcza momentu końcowego, tj. panowania Konstantyna Wielkiego, zwracając uwagę na dwa niezaprzeczalnie doniosłe wydarzenia w rozwoju sztuki rzymskiej: założenie Konstantynopola i dominację chrześcijaństwa.

Podręcznik autorstwa Elżbiety Makowieckiej, stanowiący opracowanie sztuki rzymskiej okresu trzech pierwszych wieków Cesarstwa, jest ambitnym przedsięwzięciem, zwłaszcza gdy uświadomimy sobie ogrom materiału i złożoność uwarunkowań oddziałujących na rozwój sztuki w świecie rzymskim, skądinąd wielokulturowym i wieloetnicznym. Podręcznik jest skrótowym, zwięzłym a jednocześnie przejrzystym przeglądem dziedzin sztuki rzymskiej, przedstawionych na kulturowo-historycznym tle epoki Cesarstwa. Zamieszczone w poszczególnych rozdziałach książki ryciny i zdjęcia omawianych obiektów bądź technik budowlanych lub zdobniczych, tudzież przytaczane fragmenty z dzieł historyków antycznych (w rozważaniach nt. architektury) wpływają na zrozumiałość przekazu i wzbogacają narrację. Wybór przykładów, które ilustrują rozwój sztuki rzymskiej we wszystkich omawianych dziedzinach, nie jest duży, ale reprezentatywny. Mimo zwięzłości w ujęciu sztuki rzymskiej analiza dzieł sztuki jest wnikliwa a interpretacja trafna, przeprowadzona w sposób przystępny, zrozumiały i ciekawy.

Wątpliwości budzi kilka kwestii, z których najistotniejsze wydają się dwie. Kiedy na stronie 192 przedmiotem rozważań staje się jedna z najbardziej znanych kamei cesarskich, *Gemma Augusta*, czytamy: „Rzymską kameę cesarską reprezentuje tzw. *Gemma Augustea*, ukazująca tryumf Tyberiusza, z początku I w.”. W zasadzie można się zgodzić z tym twierdzeniem przy założeniu, że *togatus* przedstawiony z lewej strony kamei, wieńczony przez Wiktorię i schodzący z rydwanu to właśnie Tyberiusz<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> W nauce powszechnie przyjmuje się tę identyfikację. Zob.: G. Bruns, *Der Grosse Kameo von Frankreich*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts VI*, 1953, s. 99; J. Pollini, *Studies in Augustan Historical Reliefs*, Berkeley 1978, s. 198. W kwestii identyfikacji *togatusa* por.: W.R. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, Berlin 1987, s. 8, przyp. 29; K.K. Jeppesen, *The Identity of the Missing Togatus and the Other Clues to the Interpretation of Gemma Augustea*, *Oxford Journal of Archaeology XIII*, 1994, s. 335–355.

Jeśli tak, to świętuje triumf nad Germanami w 7 roku przed Chr.<sup>2</sup> lub w 12 po Chr.<sup>3</sup>, lub wkracza do Rzymu po pokonaniu Ilirii w pierwszej dekadzie naszej ery<sup>4</sup>. Niestety, następne spostrzeżenie E. Makowieckiej: „Jest to dwustrefowy relief, w górnym pasie przedstawiający apoteozę Tyberiusza, siedzącego u boku bogini Romy i wieńczonego przez Wiktorię; obok czeka rydwan tryumfalny...” przeczy wcześniejszej interpretacji. Należałoby w tym momencie uznać, że *togatus* schodzący z rydwanu tryumfalnego, przedstawiony na lewym skraju górnego pasa reliefu, to jednak nie Tyberiusz. Autorka rozpoznaje Tyberiusza bowiem w imperatorze siedzącym na *bisellium* obok Romy, a w temacie całego przedstawienia jego apoteozę. *Communis opinio* w tej sprawie głosi, że obok bogini Romy na *bisellium* zasiada August, stylizowany na podobieństwo Jowisza<sup>5</sup>. Również moment powstania gemmy datuje się na czasy życia Imperatora<sup>6</sup>. Nie można też się zgodzić z tym, że, jak pisze E. Makowiecka,

<sup>2</sup> H. Willers, *Geschichte der römischen Kupferprägung vom Bundesgenossenkrieg bis auf Kaiser Claudius*, Leipzig–Berlin 1909, s. 178; E. Löwy, *Intorno alla Gemma Augustea di Vienna*, *Rendiconti della Pontificia Accademia romana di archeologia* III, 1925, s. 51.

<sup>3</sup> A. von Domaszewski, *Zur Gemma Augustea*, [w:] *Sonderabdruck aus Archiv für Religionswissenschaft* XXV 1/2, 1927, s. 3; J. Pollini, *Studies*, s. 175; N. Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus 1986, s. 79; P. Scherer, *Saeculum Augustum — Concordia Fratrum. Gedanken zum Programm der Gemma Augustea*, *JÖAI* LVIII 1988, s. 115–128, tu s. 117. Scena ta pasuje do wydarzeń opisanych przez Swetoniusza (Tib. 20): „A Germania in urbem post biennium regressus triumphum, quem distulerat [...]. Ac prius quam in Capitolium flecteret, descendit e curru seque praesidenti patri ad genua summisit”.

<sup>4</sup> C. Küthmann, *Zur Gemma Augustea*, *Archäologischer Anzeiger* 1950/ 51, s. 90–103, tu s. 101. Tematów przedstawionych na zabytku można jednak dopatrzeć się więcej. Wybitny uczony heidelberski, Tonio Hölscher (T. Hölscher, *Historische Reliefs*, [w:] *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Berlin 1988, s. 351–400, tu s. 372) uważa, że tematem reliefów jest militarne panowanie Augusta nad światem rzymskim. Ważny jest tu także stosunek cesarza do najbliższych mężczyzn jego domu. Widzimy tu zarówno aspekt militarny, jak i dynastyczny. Scena ukazuje bowiem również regulację następstwa po Auguście (T. Hölscher, *Historische Reliefs*, s. 373). Odmienny od dotychczasowych poglądów w kwestii identyfikacji poszczególnych postaci reprezentuje K.K. Jeppesen (*The Identity*, s. 335–355), który uważa, że górny relief jest gloryfikacją sukcesów Germanika, odniesionych w Pannonii, w latach 6–9 po Chr.

<sup>5</sup> Por. W.R. Megow, *Kameen*, s. 8–13; J. Pollini, *Man or God: Divine Assimilation and Imitation in the Late Republic and Early Principate*, [w:] *Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and His Principate*, ed. by K.A. Raafaub and M. Toher, Oxford 1990, s. 338. Zob. też: J.M.C. Toynbee, rev. of *Il volto di Tiberio* by L. Polacco, *Journal of Roman Studies* XLVI, 1956, s. 160.

<sup>6</sup> Odnośnie do datacji zob.: L. Curtius, *Ikongraphische Beiträge zum Porträt der römischen Republik und der julisch-claudischen Familie*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* I, 1948, s. 75. Utrzymuje on, iż kamea przedstawia Augusta jako *divus*. Stanowiska post-augustiańskie: J.M.C. Toynbee, rev. of *Il volto*, s. 160, oraz A. Zadoks-Josephus-Jitta, *Im-*

Tyberiusz (*sic!*) siedzący obok Romy jest wieńczony przez Wiktorię. Bez wątpienia to nie Wiktoria trzyma nad głową cesarza wieniec, lecz personifikacja innego bóstwa. Uskrzydłona bogini zwycięstwa towarzyszy schodzącemu z rydwanu *togatusowi* z lewej strony przedstawienia w górnym pasie reliefu. Odnośnie do ostatniej obserwacji: „obok czeka rydwan tryumfalny” — również należy sprostować, że przedstawiono go po lewej, skrajnej stronie przedstawienia, a nie obok cesarza.

Wśród różnych przykładów architektury cesarskiej Elżbieta Makowiecka omawia łuki triumfalne. Warto w tym miejscu doprecyzować kilka pojęć i zjawisk, m.in. samo określenie *arcus triumphalis*, które pojawiło się w źródłach bardzo późno (późne Cesarstwo)<sup>7</sup>. Związek łuków, nawet tych stołecznych z okresu Cesarstwa, z samym pochodem tryumfalnym, nie jest oczywisty i powinien być rozpatrywany w każdym przypadku oddzielnie. Nie jestem przekonana, czy można łuk Tytusa określić mianem tryumfalnego (s. 91n.); chyba jednak właściwsze byłoby uznanie go za kommemoratywny. W przeciwnym razie musiałby powstać za życia Tytusa. Warto również uściślić kwestię ewentualnego wznoszenia łuków tryumfalnych w okresie Republiki. Pierwsze łuki rzeczywiście pochodzą z II wieku p.n.e., lecz dostępne źródła nie definiują ich w ten sposób. Korzystnie byłoby poruszyć kwestię *Porta Triumphalis* i problem jej ewentualnego związku z tzw. łukiem tryumfalnym<sup>8</sup>. W odniesieniu do łuków jako budowli honoryfikacyjnych, wznoszonych już w czasach republikańskich, dobrze by było poświęcić im nieco uwagi nie tylko w tej części pracy, w której autorka omawia budowle cesarskie.

Bibliografię autorka niesłusznie ograniczyła do opracowań polskich, ale jeśli już, to warto by ją poszerzyć o wiele istotnych pozycji, z których najważniejsze są: w dziedzinie ikonografii jako środka przekazu i propagandy wizualnej — książka Paula Zankera „August i potęga obrazów” w tłumaczeniu L. Olszewskiego, Poznań 1999; w kwestii malarstwa — prace autorstwa Marii Nowickiej: „Malarstwo antyczne” (Warszawa 1985), „Twarze antyku. Z dziejów portretu w Grecji i w Rzymie” (Warszawa 2000); w kontekście ikonografii i numizmatyki — książki Tomasa

---

perial Messages in Agate, II, Bulletin Antieke Beschaving XLI, 1966, s. 91–104, tu s. 160, gdzie klasyfikuje się kameę jako zabytek z czasów kłaudyjskich. H. Kähler, Alberti Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea, Berlin 1968, s. 27 nn., optuje za późnymi latami pryncypatu Augusta i wczesnym okresem panowania Tyberiusza. J. Pollini, Studies, s. 176, uważa, że kamea została wykonana krótko po roku 9 po Chr. W.R. Megow, Kameen, s. 9, datuje kameę na lata 4–14 po Chr.

<sup>7</sup> Por. H. Kähler, Triumphbogen, RE VIIA, 1939, s. 464 n.

<sup>8</sup> Szeroko na ten temat H.S. Versnel, Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph, Leiden 1970, s. 132 nn.

Mikockiego: „Sub speciae deae. Rzymskie cesarzowe i księżniczki jako boginie. Studium ikonologiczne” (Warszawa 1988), „Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej” (Wrocław 1997).