

COMMENTATIONES AD LITTERAS LATINAS SPECTANTES

EWA BUGAJ

Instytut Prahistorii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. św. Marcin 78, 61-809 Poznań
Polska – Poland

SPOSOBY CZYTANIA RZYMSKICH PORTRETÓW STARCÓW Z OKRESU REPUBLIKI¹

ABSTRACT. Bugaj Ewa, Sposoby czytania rzymskich portretów starców z okresu republiki (How to Read Roman Republican Portraits of the Old Men).

The paper considers Roman Republican portrait sculptures that consists mainly of the images of the old men, depicted in a stern manner, with gloomy and graceless faces. These so called veristic images, manipulating particular elements of physiognomy and character of portrayed people, were supposed to carry a particular message, to play desired and expected political and propaganda roles. The paper reveals various attempts made to extend interpretative interest beyond formal and stylistic interpretations of these old men portraits and to look at these visual representations in a wider cultural and political context of their times.

Keywords: ancient art, ancient portraiture, Roman Republican portraiture, veristic portraiture, Roman funerary reliefs and monuments, Roman portraits in a public and private context, political uses of images in Rome.

Świadectwa materialne związane z kulturą wizualną funkcjonującą w starożytnym Rzymie są bardzo liczne. Dziesiątki lat zaawansowanych badań nad nią przekonują nas, że przedstawienia plastyczne w świecie rzymskim wykonywano masowo i najprawdopodobniej musiały być wszechobecne, a do tego najczęściej są dobrej jakości i zrobione w trwałych materiałach. Sugeruje to, że społeczność rzymska była wyjątkowo wrażliwa na język wizualny i potrafiła doceniać siłę obrazów, a niezmiernie rozwinięta wówczas i szczególnie obficie

¹ Poza zdjęciem pozyskanym z British Museum (ryc. 7) wszystkie pozostałe ilustracje do niniejszego tekstu (ryc. 1–6) wykonane zostały na podstawie fotografii własnych autorki artykułu, przerysowanych w konwencji węgla/kreda przez Małgorzatę Markiewicz, zatem nie posiadają w pełni walorów dokumentacyjnych, ale z pewnością dają czytelnikowi wystarczające wyobrażenie o oryginalnym wyglądzie omawianych portretów rzeźbiarskich.

reprezentowana sztuka portretowa czy wręcz suponowane przez badaczy załoczenie starożytnego świata rzymskiego portretami i posągami² może m. in. wskazywać na jakieś podzielane przekonanie o konieczności pozostawienia po sobie trwałego śladu. Co więcej, wydaje się, że popularność sztuki przedstawieniowej i dbałość o ten rodzaj przekazu w świecie rzymskim musiała wiązać się z umiejętnością wykorzystywania potencjału kultury wizualnej do kreowania przez jej zleceniodawców pożądanego przesłania, stąd badanie języka wizualnego i siły jego oddziaływania pozostaje od wielu lat jednym z najchętniej podejmowanych na gruncie sztuki rzymskiej zagadnień³.

Zatrzymując się na kolejnych uogólnieniach dotyczących rzymskiej plastyki, które wydają mi się istotne dla lepszego naświetlenia toku dalszej wypowiedzi, pragnę podkreślić, iż historycy sztuki starożytnej długo poszukiwali tego, co może wyróżniać sztukę rzymską od sztuki greckiej lub innych ludów śródziemnomorskich, a pytanie to dotyczyło szczególnie mocno twórczości czasów republiki⁴. W miarę jednak rozwoju badań stawało się widoczne, iż „rzymskość” sztuki rzymskiej jest czymś trudnym do określenia⁵. Z reguły wskazywano na takie cechy owej sztuki, jak realizm w portrecie czy ukazywanie iluzji przestrzennej w malarstwie lub na kontynuacyjną narrację i historyczność scen w reliefie⁶. Tym niemniej wspomniane już zaawansowane studiów nad wizualną spuścizną antyku coraz bardziej uzmysławia, że w jakiejś mierze wszystkie te cechy były obecne we wcześniejszej sztuce greckiej. Pomimo to rozważania dotyczące sztuki rzymskiej przestały podążać w kierunku jej „dowartościowania”, co było w różnym stopniu obecne we wczesnej nad nią refleksji, kiedy chciano przezwyciężyć leżące u zarania rozwoju badań nad antykiem przekonanie, iż wartościowa i wzorcowa jest tylko spuścizna grecka, do czego zresztą,

² E.S. Gruen, *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca – New York 1992, s. 118–123; P. Stewart, *Roman Art*, Oxford 2004, s. 5; idem, *Statues in Roman Society. Representation and Response*, Oxford 2003, przede wszystkim rozdział 3 i 4.

³ P.J.E. Davies, *The Personal and the Political. The Roman World*, [w:] S.E. Alcock, R. Osborne (eds), *Classical Archaeology*, Oxford 2007, s. 307; cf. P. Zanker, *August i potęga obrazów*, Poznań 1999 – monografia (opublikowana w j. niem. w 1985 r.), pozostająca jedną z najbardziej doniosłych prac dotyczących badania siły obrazów w starożytności rzymskiej, która ukazuje sposób, w jaki przemiany systemu politycznego w Rzymie doprowadziły do powstania nowego języka wizualnego, który wpisywał się w ówczesną mentalność, ale zarazem ją zmieniał.

⁴ A.L. Kuttner, *Roman Art During the Republic*, [w:] H.I. Flower (ed.), *The Cambridge Companion to the Roman Republic*, Cambridge 2004, s. 294; K.E. Welch, *Art and Architecture in the Roman Republic*, [w:] N. Rosenstein, R. Morstein-Marx (eds), *A Companion to the Roman Republic*, Oxford 2006, s. 496.

⁵ Najdobitniej pytanie o „rzymskość w sztuce rzymskiej” postawił Otto J. Brendel w pracy *Prolegomena to the Study of Roman Art*, New Haven–London 1979, w której dogłębnie przedyskutował spojrzenie na rzymską spuścizną artystyczną w kulturze europejskiej, poczynając od renesansu, a na konceptualizacjach owego zjawiska w ujęciu badaczy XIX-wiecznych i tych z pierwszych dekad XX wieku kończąc.

⁶ K.E. Welch, op. cit., s. 496.

oprócz oświeceniowych myślicieli, przyczynili się i sami starożytni Rzymianie sardonicznymi sądami o swej zupełnej zależności od Greków na polu kultury⁷. Spojrzenie na Rzymian jako na sprawnych tylko „przyswajaczy” greckich osiągnąć nie daje się dłużej utrzymać, ponieważ rozwijający się nieprzerwanie, począwszy od VI wieku przed Chr., na rozmaitych obszarach świata greckiego fenomen sztuki mimetycznej oraz iluzjonistycznej przyjmie się i stanie obowiązujący w zasadzie na większości terenów śródziemnomorskich, zatem uznać go wypada za zjawisko „międzynarodowe”, jak to określa Ann Kuttner, a wkład Rzymian w rozwój tej sztuki był znaczący⁸. Zatem odstąpiwszy od poszukiwania „rzymskości” w rzymskiej sztuce, badacze zwrócili się ku akcentowaniu w niej tego, co narzucało się jako swoiste. Pozostając na poziomie generalizacji, można wskazać na takie jakości, jak eklektyzm⁹, różnorodność oraz łatwość przystosowywania się do artystycznych stylów i motywów, które umiejętnie i nierzadko w oryginalny sposób były wykorzystywane. Ponadto dla Rzymian typowe ma być na polu twórczości plastycznej przede wszystkim to, co jest również praktyczne i funkcjonalne i co wiązało się ze współzawodnictwem¹⁰. Takie jakości wskazywane są jako cechy charakterystyczne rzymskiej twórczości artystycznej, a eklektyczna mieszanka nowych i starych stylów, a także motywów i tematów była szczególnie charakterystyczna dla okresu republiki¹¹.

Wśród plastycznej spuścizny owego czasu wyróżniają się znacząco portrety rzeźbiarskie, mocno uwypuklające starcze cechy twarzy prezentowanych osób. Nazywane są w literaturze przedmiotu często portretami republikańskimi, dla odróżnienia ich od tradycji greckiej, ale nazwa „portret republikański” oznaczać może również dzieła odmienne, w większym stopniu idealizujące lub nawet

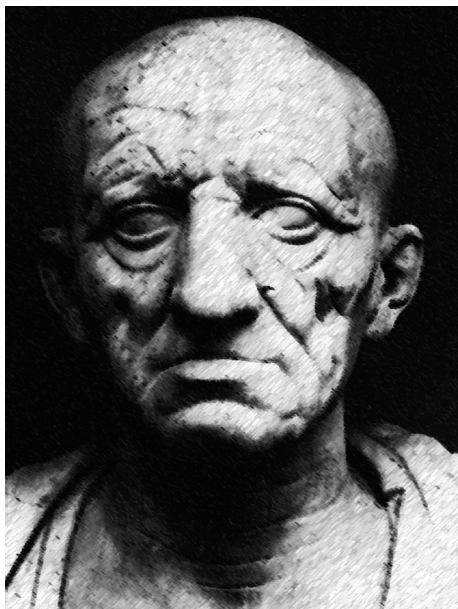
⁷ „Excudent alii spirantia mollius aera, | credo equidem, vivos ducent de marmore voltus, | orabunt causas melius, caelique meatus | describent radio, et surgentia sidera dicent: | tu regere imperio populos, Romane, memento; | hae tibi erunt artes; pacisque imponere morem, | parcere subiectis, et debellare superbos” (P. Vergilius Maro, *Aeneis*, 6.847–53), cytuję za: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0055%3Abook%3D6%3Acard%3D801> (dostęp 20 grudzień 2013 r.); „Graecia capta ferum victorem cepit et artes | intulit agresti Latio” (Q. Horatius Flaccus, *Epistulae*, 2.1.156), cytuję za: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0539%3Abook%3D2%3Apoem%3D1> (dostęp 20 grudzień 2013 r.); „Cogita te missum in provinciam Achaïam, illam veram et meram Graeciam, in qua primum humanitas litterae, etiam fruges inventae esse creduntur; missum ad ordinandum statum liberarum civitatum, id est ad homines maxime homines, ad liberos maxime liberos, qui ius a natura datum virtute meritis amicitia, foedere denique et religione tenuerunt” (C. Plinius Caecilius, *Epistulae*, 8.24.2), cytuję za: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0139%3Abook%3D8%3Aletter%3D24%3Asection%3D2> (dostęp 20 grudzień 2013 r.); cf. A.L. Kuttner, op. cit., s. 294; P. Stewart, *Roman Art...*, s. 2.

⁸ A.L. Kuttner, op. cit., s. 294 i 297.

⁹ D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*, New Haven–London 1992, s. 9–11.

¹⁰ K.E. Welch, op. cit., s. 496.

¹¹ R.R.R. Smith, *Greeks, Foreigners, and Roman Republican Portraits*, „Journal of Roman Studies” 71, 1981, s. 28; A.L. Kuttner, op. cit., s. 299.



Ryc. 1. Portret starca znaleziony w Otriculum, datowany na poł. I w. przed Chr., pochodzący z Kolekcji Torlonia, Rzym, nr inw. 535; wys. 35 cm; marmur. Rys. M. Markiewicz na podstawie zdjęcia E. Bugaj

heroizujące modela, bo takie w owych czasach też powstawały, więc jest pojemna¹². Stosunkowo liczne ewidencje zachowane do dzisiaj (por. ryc. 1–7) pozwalają datować pewne występowanie rzeźby wysoce realistycznej dopiero na II wiek przed Chr., a szczególnie jej rozkwit miałby przypadać na I wiek¹³, czyli już na późny okres republiki, natomiast niewykluczone jest, że wykonywana była także wcześniej, ale dane na ten temat pochodzą głównie od autorów starożytnych¹⁴. Wspomnieć warto, że wraz z pojawianiem się nowych materiałów wykopaliskowych, poświadczających skłonność do wykonywania przedstawień werystycznych stosunkowo wcześniej także na innych artefaktach, zauważalna jest ostatnio tendencja do postarzania chronologii tego zjawiska¹⁵. Ponadto wizerunki w typie późnorepublikańskich starców wykonywane były także co najmniej do połowy I wieku po Chr. lub też kopiowano wówczas wcześ-

niejsze przedstawienia. Owe rzymskie portrety republikańskie, jak uwydatniła Sheldon Nodelman w tekście dotyczącym sposobów czytania tych wizerunków, pozostającym dla mnie tutaj pewnym źródłem inspiracji, stanowią korpus dzieł będący jednym z najbardziej wyróżniających się na polu sztuki portretowej, jaki kiedykolwiek stworzono¹⁶. W swej zmienności ujawniają łączenie cech

¹² U.W. Hiesinger, *Portraiture in the Roman Republic*, [w:] H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt I.4. Von den Anfängen Roms bis zum Ausgang der Republik*, Berlin–New York 1973, s. 806.

¹³ U.W. Hiesinger, op. cit., s. 806–807; R.R.R. Smith, *Greeks...*, s. 27–28.

¹⁴ C. Plinius Secundus, *NH*, 34.15–32 i 35.4–8; cf. J.D. Breckenridge, *Origins of Roman Republican Portraiture: Relations with the Hellenistic World*, [w:] H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt I.4. Von den Anfängen Roms bis zum Ausgang der Republik*, Berlin–New York 1973, s. 827–834; P. Stewart, *Roman Art...*, s. 6–7.

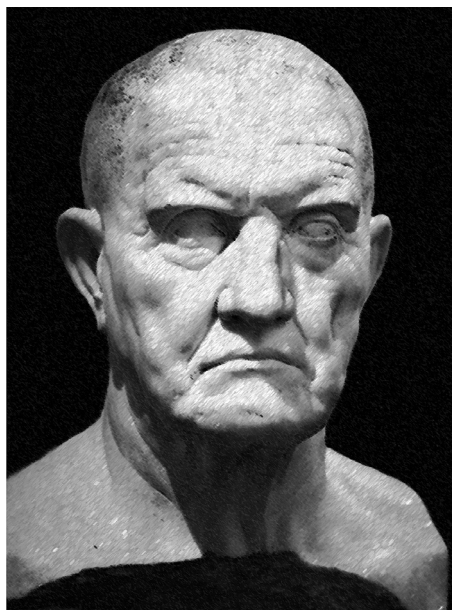
¹⁵ K.E. Welch, op. cit., s. 536. Autorka wzmiankuje nowe odkrycia z Delos, jak również z obszarów fenickich (Kadesz), potwierdzające tendencje wykonywania wyjątkowo realistycznych wizerunków co najmniej od pocz. II w. przed Chr., co może dyskusję na temat portretów werystycznych, mających mieć swój prawdziwy wykwit dopiero w I wieku, pchnąć na nowe tory.

¹⁶ S. Nodelman, *How to Read Roman Portrait*, [w:] E. D’Ambra (ed.), *Roman Art in Context*.

abstrakcyjnych, dla których znajdują stosowny język wizualny, z konkretnymi cechami fizjonomii i charakteru portretowanych postaci. Stworzono wówczas nowy typ przedstawień, odmienny niż oferowała wielka grecka tradycja portretów hellenistycznych, z której zresztą zaczerpnięto samą ideę wykonywania tych wizerunków, jak i formalne narzędzia jej realizacji. Owa nowa koncepcja przedstawiania wyposażała portrety w niespotykaną wcześniej zdolność wyrażania i projektowania wewnętrznego procesu ludzkiego doświadczenia, co było ukazywane bez uprzednio panującego patosu i zdystansowania się wobec modelu, ale z ogromną bezpośredniością, surowością i powagą¹⁷.

Najdobitniej odmienna od hellenistycznej koncepcja sztuki portretowania ujawniła się po raz pierwszy w grupie dzieł, w których cechy realistyczne zostały wyjątkowo mocno podkreślone, a nawet przejawione (zob. ryc.

1–6). Nazwano je pierwotnie realistycznymi dla odróżnienia od greckiej tradycji wizerunków idealizowanych, a następnie werystycznymi w celu odróżnienia od licznej grupy dzieł hellenistycznych noszących również znamiona realizmu¹⁸. Termin ten konwencjonalnie stosowany jest wciąż na określenie rzymskiej rzeźby portretowej czasów późnej republiki, a owe werystyczne wizerunki uważane są za kwintesencję tego, co społecznie rzymskie. We współczesnych badaniach jednak dominuje pogląd, iż nie chodziło zasadniczo tylko o prawdziwość (*veritas*) ukazania modeli w sensie wierności wizerunków z ich fizjonomiami, ale o wykreowanie pożądanego przesłania na ich temat, natomiast możliwości

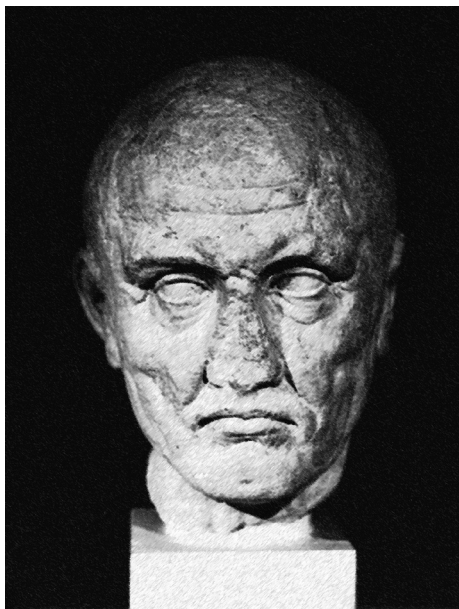


Ryc. 2. Portret rzymskiego starca datowany na 1. poł. I w. po Chr., znajdujący się w kolekcji Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, nr inw. 12.233; wys. 36,5 cm; marmur. Rys. M. Markiewicz na podstawie zdjęcia E. Bugaj

An Anthology, Engelwood Cliffs 1993, s. 10–26.

¹⁷ Ut supra, s. 10.

¹⁸ J.D. Breckenridge, op. cit., s. 842–843; S. Nodelman, op. cit., s. 11, uważa, iż wszelkie próby poszukiwania dla portretów rzymskich stosownego określenia – realistyczne lub werystyczne, na zasadzie odróżnienia ich od greckiej, a przede wszystkim hellenistycznej tradycji rzeźby realistycznej, ale wciąż idealizującej, nie są trafione, gdyż oryginalność portretu rzymskiego zasadza się na tym, iż ujawnia on umiejętne łączenie cech realistycznych z abstrakcyjnymi (zatem też idealizowanymi/wykonanymi).



Ryc. 3. Rzymski portret nieznanego mężczyzny, datowany na 2. poł. I w. przed Chr., znajdujący się w kolekcji Musei Capitolini (Centrale Montemartini), Rzym, nr inw. 2433; wys. 31 cm; trawertyn.
Rys. M. Markiewicz na podstawie zdjęcia E. Bugaj

weryfikacji stopnia podobieństwa wizerunku do modelu raczej nie mamy.

Nie sposób w dyskusji nad rzymską sztuką portretową pominąć również definicji samego portretu, która określa go jako obraz odwzorowujący konkretnego człowieka, jako podobiznę ukazującą indywidualną postać z takim oddaniem jej fizycznych, a nieraz i psychicznych cech ujawnionych w wyglądzie, które powodują, że jej wizerunek w obrazie jest rozpoznawalny¹⁹, pomimo że jest to zawsze również jakaś artystyczna kreacja²⁰. Taka definicja portretu wydaje się obowiązująca zarówno w przypadku portretów greckich, jak i rzymskich, jeśli przyjmiemy, że zachowane dzieła w znakomitej większości były zamówione z intencją prezentacji indywidualnej postaci, którą miano rozpoznać, aczkolwiek weryfikacja dokładności w oddawaniu podobieństwa, jak wspomniałam, jest trudna, a w szczególności dotyczy to portretów czasów republikańskich przedstawiających z regu-

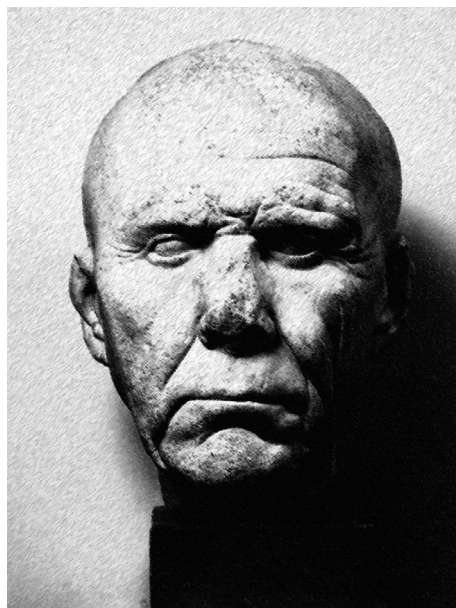
ły postaci nieznanie nam z innych źródeł, w tym pisanych. Pewne próby ustalania stopnia podobieństwa fizjonomii modelu do jego obrazu były czynione dla dzieł starożytnych w stosunku do egipskich portretów mumiiowych, ale wykazały dużą różnorodność: część portretów ujawniała zbieżność z cechami fizycznymi twarzy zmarłych, inne zupełnie od nich odbiegały²¹. Można domniemywać, iż pomiędzy takimi biegunowymi podejściami w przypadku wykonywania portretów może mieć zastosowanie jeszcze cała gama stopni pośrednich i prawdopodobne jest, że z różnymi realizacjami, jeśli chodzi o wierność wyglądu indywidualnej osoby z jej portretem, mamy również do czynienia na gruncie spuścizny rzymskiej. Ponadto zamawiający mógł przecież chcieć być ukazany w jakiejś konkretnej, wybranej spośród rozmaitych, będących wówczas w obiegu, konwencji

¹⁹ P. Stewart, *Roman Art...*, s. 5; J. Fejfer, *Roman Portraits in Context*, Berlin 2008, s. 262.

²⁰ Na temat natury sztuki portretowej i specyfiki tego rodzaju twórczości vide: R. Brilliant, *Portraiture*, London 1991 oraz S. West, *Portraiture*, Oxford 2004.

²¹ J. Fejfer, op. cit., s. 262 oraz przypis 1 na s. 485.

przedstawieniowych, „korygującej” jego autentyczny wygląd, tym bardziej że mówimy o czasach mieszania się stylów i motywów przedstawieniowych. Penelope J.E. Davies wspomina nawet przewrotnie możliwość „idealizacji na starca” w czasach republiki osoby, która nim jeszcze nie była²². Warto jednakże w kontekście rozważań nad rzymską sztuką portretową zwrócić uwagę na próby dociekań, jak sami Rzymianie postrzegali wizerunek portretowy i jego funkcje. Przykładów nastawienia do przedstawień portretowych w tekstach starożytnych znaleźć można wiele, ale wszystko wskazuje na to, że podobieństwo fizyczne do osoby ukazywanej było równie ważne, jak i jej dokonania. Pliniusz Młodszy pisał do Macrinusa: *Etenim si defunctorum imagines domi positae dolorem nostrum levant, quanto magis hae quibus in celeberrimo loco non modo species et vultus illorum, sed honor etiam et gloria refertur*.²³ Funkcja portretów, według starożytnych autorów, to przede wszystkim utrwalanie pamięci – często osoby zmarłej, uobecnianie kogoś²⁴, jak również wprowadzenie



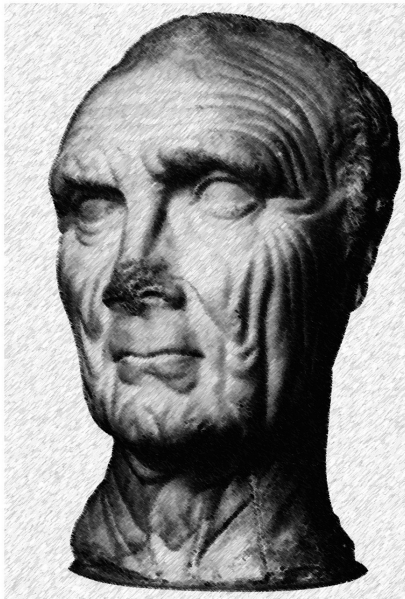
Ryc. 4. Głowa portretowa mężczyzny ze Scoppito, I w. przed Chr., Museo Nazionale, Chieti; wys. 28 cm; marmur.

Rys. M. Markiewicz na podstawie zdjęcia E. Bugaj

²² P.J.E. Davies, op. cit., s. 315.

²³ G. Plinius Caecilius, *Epistulae* 2.7.7, cytuję za: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0139%3Abook%3D2%3Aletter%3D7%3Asection%3D7> (dostęp 20 XII 2013 r.).

²⁴ Spośród fragmentów licznych wypowiedzi starożytnych autorów na ten temat można przytoczyć m. in. następujące: „manibus effigiesque colam: te lucida saxa,| te similem doctae referet mihi linea cerae;| nunc ebur et fulvum vultus imitabitur aurum.| inde viam morum longaeque examina vitae| adfatusque pios monituraque somnia poscam” (Statius P. Papinius, *Silvae*, 3.3.201), cytuję za: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0499%3Abook%3D3%3Apoem%3D3> (dostęp 20 XII 2013 r.); „transiit deinde ars vulgo ubique ad effigies deorum. romae simulacrum ex aere factum cereri primum reperio ex peculio sp. cassi, quem regnum adfectantem pater ipsius interemerit. transiit et a diis ad hominum statuas atque imagines multis modis. bitumine antiqui tinguebant eas, quo magis mirum est placuisse auro integere. hoc nescio an romanum fuerit inventum; certe etiam nomen non habet vetustum. effigies hominum non solebant exprimi nisi aliqua inlustri causa perpetuitatem merentium, primo sacrorum certaminum victoria maximeque olympiae, ubi omnium, qui vicissent, statuas dicari mos erat, eorum vero, qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant.



Ryc. 5. Portret mężczyzny z Osimo, lata 80.–70. I w. przed Chr., Palazzo comunale, Osimo; wys. 31 cm; marmur.

Rys. M. Markiewicz na podstawie zdjęcia E. Bugaj

w osobowość danej postaci poprzez ukazanie wizerunku jej twarzy, gdyż to właśnie w twarzy poszukiwano odbicia osobowości i cech charakteru.

Jednak liczne studia nad sztuką portretową, nie tylko rzymską, ale obecną w całej tradycji europejskiej, uzmysławiają dobitnie, że portrety w rozmaitych czasach nie były z reguły planowane jako zwykle podobizny i zawężanie ich funkcji do prostej dokumentacji byłoby ogromnym zubożeniem owego interesującego fenomenu kulturowego²⁵. Poza byciem podobnym do modelu sztuka portretowa wiąże się przede wszystkim z ideą tożsamości, tak jak ona była postrzegana, reprezentowana czy rozumiana w rozmaitych czasach i miejscach. A tożsamość może odwoływać się zarówno do charakteru i osobowości, jak i statusu społecznego, zawodowego, pełnionej funkcji, relacji z innymi, wreszcie wieku, płci (w tym jej roli kulturowej) itd.²⁶ Powyższe uwagi dotyczą także dzieł rzymskich, zatem chcąc podjąć próbę zrozumienia

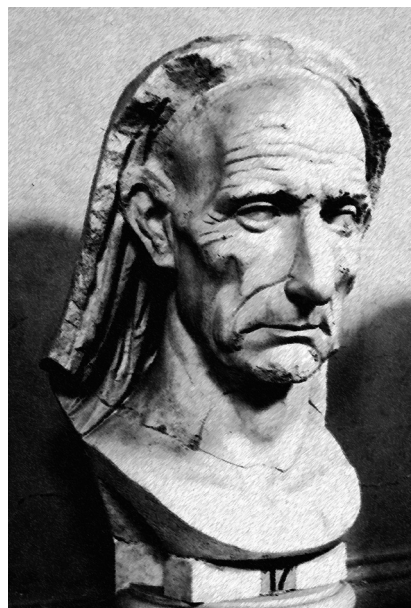
athenienses nescio an primis omnium harmodio et aristogitoni tyrannicidis publice posuerint statuas. hoc actum est eodem anno, quo et romae reges pulsī. excepta deinde res est a toto orbe terrarum humanissima ambitione, et in omnium municipiorum foris statuae ornamentum esse coepere propagarique memoria hominum et honores legendi aevo basibus inscribi, ne in sepulcris tantum legerentur. mox forum et in domibus privatis factum atque in atris: honos clientium instituit sic colere patronos” (C. Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, 34.9), cytuję za: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0138%3Abook%3D34%3Achapter%3D9> (dostęp 20 grudzień 2013 r.); „Proximum a dis immortalibus honorem memoriae ducum praestitit, qui imperium p. R. ex minimo maximum reddidissent. itaque et opera cuiusque manentibus titulis restituit et statuas omnium triumphali effigie in utraque fori sui porticu dedicauit, professus est edicto: commentum id se, ut ad illorum ... uelut ad exemplar et ipse, dum uiueret, et insequentium aetatium principes exigerentur a ciuibus. Pompei quoque statuam contra theatri eius regiam marmoreo Iano superposuit translata e curia, in qua C. Caesar fuerat occisus” (C. Suetonius Tranquillus, *Divus Augustus* 31.5), cytuję za: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0061%3Alife%3Daug.%3Achapter%3D31%3Asection%3D5> (dostęp 20 XII 2013 r.); vide też zacytowany w tekście głównym fragment listu do Macrinusa (Plinius, *Epistulae* 2.7.7); cf. P. Stewart, *Statues...*, s. 79; J. Fejfer, op. cit., s. 264–265.

²⁵ R. Brilliant, op. cit., passim; S. West, op. cit., passim; cf. P. Stewart, *Roman Art...*, s. 5–6.

²⁶ S. West, op. cit., s. 11.

rzymskiej sztuki portretowej, nieustannie należy konfrontować dwie podstawowe, ale całkiem odmienne motywacje, które kierowały jej powstawaniem, podobnie jak to miało miejsce w przypadku tworzenia portretów w innych czasach. Z jednej strony powinno się brać pod uwagę chęć oddania rzeczywistego podobieństwa osoby portretowanej i identyfikacji z nią portretu, ale z drugiej należy uwzględnić kontekst społeczny, historyczny i artystyczny, w którego obrębie portret był tworzony i funkcjonował oraz należy próbować zrozumieć, co ów kontekst narzucał²⁷.

Jeśli chodzi o kontekst, w którym tworzono antyczne portrety, to podkreślić warto, że wiele danych ze świata rzymskiego – w tym danych historycznych i literackich – poświadczą, iż bycie nagrodzonym portretem (posągami z głową portretową) było uważane za jedną z największych godności, jakiej można było dostąpić publicznie. Istotą takiego portretu było oddanie honoru, uwidocznienie zasług oraz utwalenie pamięci o danej osobie²⁸. Taki publiczny posąg z głową portretową był najbardziej typowym przedstawieniem dla rzymskiego wizerunku portretowego i odgrywał pierwszorzędną rolę w życiu publicznym rzymskich obywateli, jak umiejętnie pokazuje to ostatnio na łamach obszernej monografii Jane Fejfer²⁹. Publicznie okazywany szacunek i oddawana cześć zaświadczały o pozycji danego obywatela, a im większymi honorami kogoś nagradzano, tym jego oddziaływanie i władza były większe. Ponadto zaistnienie trwałego pomnika w sferze publicznej uruchamiało mechanizmy przekładania chwilowej sławy na trwale odnawiającą się. Nie powinny zatem dziwić gorliwe starania Rzymian o uzyskanie publicznie eksponowanego wizerunku, czego liczne dowody materialne posiadamy do dzisiaj, gdyż był to najlepszy sposób zademonstrowania swej pozycji, władzy i wpływów oraz sposób na uwiecznienie swego bytu. Uzyskanie nagrody w postaci posągu (lub w okresie



Ryc. 6. Portret starego mężczyzny, tzw. Kapłan, 2. poł. I w. przed Chr., Musei Vaticani, Galleria Chiaramonti, Rzym, nr inw. 1751; marmur. Rys. M. Markiewicz na podstawie zdjęcia E. Bugaj

²⁷ P. Stewart, *Roman Art...*, s. 6.

²⁸ Cf. przypis 23 i 24.

²⁹ J. Fejfer, op. cit., passim.



Ryc. 7. Lucius Antistius Sarculo, przewodniczący kolegium kapłanów Saliów i jego żona Antistia Plutia na pomniku grobowym datowanym na koniec I w. przed Chr., znalezionym w Rzymie. Pomnik fundowany był przez wyzwolenców – Rufusa i Anthusa – w uznaniu zasług patronów, obecnie w kolekcji Muzeum Brytyjskiego, nr inw. 1858,0819.2; marmur. © Trustees of the British Museum

republiki najczęściej ufundowanie go sobie!) zmieniało zwykłego obywatela świata rzymskiego w obywatela idealnego – we wzorzec³⁰. Jeśli weźmiemy pod uwagę tendencję rekurencyjną, będącą charakterystycznym dla Rzymian zwyczajem, polegającym na uznawaniu zarówno mitycznych lub historycznych postaci, jak również historii i wydarzeń za modelowe, za *exempla*, to musimy zdać sobie sprawę, że mogły się nimi także stać aspirujące do tego jednostki, uwiecznione oraz uwidocznione w postaci pomnika – posągu³¹. Zatem posągi odgrywały pierwszorzędą i ważną rolę w kreowaniu społecznej tożsamości danej postaci, jak i tworzyły pamięć o niej oraz wpisywały ją w historię (lokalną lub szerszą), a także kreowały sens odwoływania się do

³⁰ Ut supra, s. 3.

³¹ Na temat modelowych ról (*exempla*) w kulturze rzymskiej, badanych na podstawie źródeł literackich, jak i pozostałości materialnych, w tym dzieł sztuki, głównie rzeźby portretowej (posągi) oraz funeralnej vide *Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation*, S. Bell, I.L. Hansen (eds), Ann Arbor 2008, passim; cf. tekst dotyczący posągów z czasów republiki na ten temat: T. Hölscher, *Die Alten vor Augen: Politische Denkmäler und öffentliches Gedächtnis im republikanischen Rom*, [w:] G. Melville (ed.), *Institutionalität und Symbolisierung: Verstetigungen kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart*, Köln 2001, s. 183–211.

przodków³². Problemem badawczym, jeśli chodzi o portrety z czasów republiki, pozostaje jednak kwestia, czy zachowane dzieła stanowiły pierwotnie samodzielne statuy wzniesione w przestrzeniach publicznych miast czy też były elementem pomnika grobowego. Ponadto czy powstały w wyniku fundowania ich przez innych dla uczczenia zasłużonej osoby, czy też sami zainteresowani je sobie wznosili? Nadmienić wypada, że większość współczesnych badaczy przychyliła się raczej do tej drugiej możliwości³³, co już powyżej zaznaczyłam. Wydaje się ponadto, że niektóre ze znanych nam republikańskich głów portretowych, co do których nie posiadamy najczęściej wiedzy na temat pierwotnego kontekstu ich funkcjonowania, mogła być elementem pomnika grobowego – następnej obficie reprezentowanej do dzisiaj kategorii rzymskich zabytków, wśród których wizerunki portretowe pojawiają się stosunkowo licznie (por. ryc. 7). A rzymskie pomniki nagrobne także były pomyślane i zaplanowane po to, aby zachować dla potomności imię oraz osobistą i zawodową historię zmarłego, który miał być upamiętniony poprzez miejsce swego pochówku³⁴. Ponadto rzymska sztuka sepulkralna, a szczególnie jej architektoniczne realizacje są wyjątkowo bogate i różnorodne oraz cechują się największą swobodą rozwoju, w tym eksperymentowania z formami³⁵. Co do dekoracji tych obiektów to niektóre pomniki były uzupełniane jedynie motywami czysto ornamentacyjnymi, kolejne jednak interesującymi nas tutaj przedstawieniami portretowymi zmarłych i członków ich rodzin, a także scenami mitologicznymi lub związanymi z wykonywanymi przez pochowanych zawodami. Oprócz tego równie ważna jak rozmiar, kształt i dekoracja owych pomników nagrobnych była ich lokalizacja oraz wyróżnianie się w otoczeniu. Po prostu istniała zasada, że dopóki było się zauważalnym dzięki upamiętniającemu nagrobkowi, dopóty nie było się zapomnianym³⁶. Natomiast zamawiający dzieła – szczególnie pomniki grobowe – wywodzili się z szerokiego spektrum społeczeństwa: od elit po wyzwolenców. Skonstatować zatem można, że zlecenia takie były pomyślane także po to, aby legitymizować miejsce zajmowane w społeczeństwie czy raczej potwierdzać tę legitymizację, jako że polegała ona na nieustannej negocjacji pomiędzy ludźmi o różnym statusie – pomiędzy patronami a klientami, pomiędzy sprawującymi władzę i poddanymi, a wyzwolenci i ludzie wykonujący prace fizyczne stosowali podobne strategie³⁷.

³² J. Fejfer, op. cit., s. 3.

³³ P.J.E. Davies, op. cit., s. 311.

³⁴ E. Bugaj, *Rzymskie cmentarzyska i pomniki nagrobne jako sztuka upamiętniania*, [w:] W. Dzuszycki, J. Wrzesiński (red.), *Środowisko pośmiertne człowieka*, Poznań 2007, s. 327–343.

³⁵ D.E.E. Kleiner, *Roman Funerary Monuments*, [w:] R. Ling (ed.), *Making Classical Art. Process & Practice*, Stroud 2000, s. 183–184; P.J.E. Davies, op. cit., s. 311; P. Stewart, *The Social History of Roman Art*, Cambridge 2008, s. 65.

³⁶ D.E.E. Kleiner, *Roman Funerary...*, s. 181.

³⁷ P.J.E. Davies, op. cit., s. 307.

Powracając do portretów obecnych zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej, co powyżej starałam się zaznaczyć, można wnioskować, iż dostępne przesłanki na temat ich popularności w starożytności rzymskiej pozwalają domniemywać, że portrety należały nie tylko do najbardziej rozpowszechnionych form sztuki, ale i do jednej z najbardziej zasadniczych i ważnych, ze swoją kluczową rolą wyrażania obowiązującej i promowanej ideologii politycznej, jak również społecznej i kulturowej tożsamości. Aby jednak w takim kontekście rozważać posągi, należy je badać przede wszystkim w aspekcie społeczno-historycznego ich występowania, a nie rozważać drobiazgowo jedynie chronologię i styl wykonania.

W tym miejscu chciałabym wspomnieć, iż prace z zakresu historii sztuki starożytnej już od dawna ujawniają takie udane próby przesunięcia zainteresowań badawczych poza opis ikonograficzny oraz uproszczone formalno-stylistyczne interpretacje antycznych dzieł sztuki, mające na celu głównie określenie chronologii i ciągu tradycji wytwórczej dominujące wcześniej, i wykazują wyraźny zwrot w kierunku interpretacji owych wizualnych przekazów w szerszym kontekście społeczno-kulturowym i politycznym tamtych czasów. Innymi słowy wykazują łączenie analizy formalnej czy formalno-stylistycznej ze znaczeniem tych dzieł, traktując sztukę jako sposób wyrażania/ propagowania idei i sposób komunikacji. Jeśli chodzi o portrety republikańskie, to wśród licznych tego typu ujęć wyróżnia się, moim zdaniem, szczególnie pogłębione studium, które w roku 1986 napisał Luca Giuliani³⁸. Myślę, że wskazać warto jeszcze inne propozycje, a wśród nich m. in. przywoływany już wcześniej artykuł Ronalda R.R. Smitha, jak również idący najbardziej w kierunku analiz społecznych, wykraczających poza historyczne ujęcia kontekstowe tekst Jeremiego Tannera³⁹, ograniczając się do wybranych, ale z pewnością niewyczerpujących bogatego dorobku naukowego na tym polu. Poza doniosłą monografią Giulianiego wymieniałam dwa skromniejsze dociekania głównie ze względu na to, iż podjęto w nich autorską próbę zarysowania społecznego funkcjonowania sztuki portretowej w czasach republiki. Podkreślić jednak pragnę, że tradycja badań nad rzymską sztuką portretową jest niezmiernie bogata, a najbardziej ugruntowana i najszerzej reprezentowana wydaje się w niemieckiej archeologii klasycznej i historii sztuki starożytnej⁴⁰. Dominującym podejściem badawczym w ramach

³⁸ L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt am Main 1986.

³⁹ R.R.R. Smith, *Greeks...*; J. Tanner, *Portraits, Power, and Patronage in the Late Roman Republic*, „Journal of Roman Studies” 90, 2000, s. 18–50.

⁴⁰ Cf. zestawienie prac dotyczących rzymskiego portretu według typów i gatunków, materiałów, miejsc pochodzenia oraz funkcji i znaczeń: G. Lahusen, *Römische Bildnisse. Auftraggeber – Funktionen – Standorte*, Mainz am Rhein 2010, jak również artykuły wraz z ilustracjami i bibliografią w serii nowych opracowań syntetycznych rzeźby antycznej pt. *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, P.C. Bol (ed.), a szczególnie t. III: *Hellenistische Plastik*, Mainz am Rhein 2006

tej ogromnej tradycji było rozpatrywanie starożytnych dzieł sztuki głównie ze względu na ich jakości stylistyczne – styl rzeźbiarski, który uważano za materialny korelat określonego „ducha czasów”⁴¹, albo też częściej poddawano dzieła skrupulatnej analizie formalno-stylistycznej, a następnie wpisywano w siatkę historycznych znaczeń. Znaczeń natomiast poszukiwano najpierw w źródłach literackich czy historycznych, zatem w tym ujęciu rzeźba danego okresu w starożytności jest społecznym i kulturowym produktem ucieleśniającym te normy (lub konfrontującym się z nimi), które odczytać można w literaturze, religii, polityce itd. Takie odczytywanie danego dzieła jako symptomu konkretnej epoki jest głęboko zakorzenione w historii sztuki, a konkretnie w jednej z jej najdonioślejszych tradycyjnych metod – w metodzie ikonograficzno-ikonologicznej⁴². Podejście to na gruncie badań sztuki starożytnej zakorzeniło się wyjątkowo mocno, ale z czasem rozszerzone i zmodyfikowane zostało znacząco o powiązane z nim podejścia semantyczne, najogólniej mówiąc, badające życie i znaczenia języka obrazowego oraz jego dynamikę w obrębie innych wytworów kultury i całego życia społecznego⁴³. Powyższe metody proponują, aby sztukę „czytać”, a określenie to znalazło się także w tytule niniejszego tekstu. Muszę je jednak tutaj usprawiedliwić, ponieważ ma również swoich krytyków. Dzieje się tak z tego powodu, że „czytanie” sztuki zakłada interpretację wizualnej reprezentacji przez umieszczenie jej elementów w jakiejś tradycji i odnosi się zawsze do czegoś poza obrazem, zakłada, że dzieło sztuki zawiera treść, to znaczy nie tylko ukazuje to, co przedstawione, czyni coś widzialnym, ale i odnosi się do czegoś poza nim samym, zatem samo dzieło w pewien sposób w tym ujęciu podlega redukcji. Ostatnio jednak obserwuje się wielki powrót świadomości ikonograficznej jako narzędzia badania kultury wizualnej oraz dowartościowanie społecznej roli obrazów. Uznałam więc wykorzystanie elementów analizy semiotycznej, bardzo dobrze rozwiniętej na gruncie badań sztuki starożytnej, za zasadne i przekonujące. Semiotyka bowiem dostarcza struktur i pojęć pozwalających zrozumieć wielowymiarowe powiązania między dziełem plastycznym/ obrazem a społeczeństwem, obrazem a jego odbiorcą. Pozwala zrozumieć nie tylko znaczenie dzieła, ale też w jaki sposób zamawiający, dalej wytwórca,

oraz t. IV: *Die Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians*, Mainz am Rhein 2010. Pełne zestawienie bibliograficzne prac opublikowanych do lat 90. XX w. na temat rzymskiej rzeźby także u D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture*...

⁴¹ P. Schultz, *Style, Continuity, and the Hellenistic Baroque*, [w:] A. Erskine, L. Llewellyn-Jones (eds), *Creating a Hellenistic World*, Swansea 2011, s. 315–316 i przypis 12.

⁴² Vide teksty w publikacji *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (eds), Poznań 2009, a tam głównie rozdz. I i III.

⁴³ Wśród znaczących osiągnięć mieszczących się w nurcie badań języka obrazowego starożytnej sztuki rzymskiej wymienić można m. in. książkę od niedawna dostępną w j. polskim: T. Hölscher, *Sztuka rzymska: język obrazowy jako system semantyczny*, Poznań 2011 (oryginalne wyd. niem. 1987 r.).

odbiorca i sama kultura, w której to się działo, przyczynili się do powstania tego znaczenia⁴⁴.

Powracając zatem do rzymskich republikańskich portretów starców, na podstawie wspomnianych licznych ich opracowań można zauważyć, że wcześniejsze badania formalno-stylistyczne, podejmujące głównie rozważania nad pochodzeniem weryzmu tych przedstawień w kategoriach wpływów poprzedzających je realistycznych przedstawień hellenistycznych albo italskich i etruskich, a nawet egipskich bądź tłumaczące pojawienie się tych portretów z tradycją wykonywania wizerunków przodków, w tym masek pośmiertnych, zostały albo uzupełnione albo wręcz zastąpione przez podejścia promujące interpretację tych dzieł jako znaków funkcjonujących w określonym kontekście historycznym i politycznym, który służy wyjaśnieniu ich szczególnego wizualnego wyrazu⁴⁵. Owe perspektywy badawcze znacząco pogłębiły zrozumienie form i odczytywanie znaczeń portretów, jednak wiele kwestii wciąż pozostaje dyskusyjnych lub dopiero w niewielkim stopniu podjętych, jak na przykład wspomniane społeczne funkcjonowanie tej sztuki⁴⁶. Rzecz jasna ujęcia rozmaitych badaczy bardzo się od siebie różnią.

Zanim jednak przejdę do zarysowania propozycji „czytania” rzymskich portretów republikańskich, pragnę przedstawić jeszcze krótką charakterystykę samych dzieł, jak również bardzo zwięźle zaprezentować historyczne tło ich rozwoju, w tym wspomniane powyżej tradycyjne rozważania nad ich genezą.

Czym wyróżniają się werystyczne portrety republikańskie? Ponad wszystko na tę grupę dzieł składają się głównie portrety starców – zasadniczo starych mężczyzn, chociaż wizerunki starych kobiet również występują. Mężczyźni są najczęściej łysi lub łysiejący, posiadają twarze wykrzywione, o zapadniętych policzkach, poorane zmarszczkami i naznaczone innymi skazami, które na ich licach z pełną surowością były ukazywane (zob. ryc. 1–6). Są to oblicza wyschnięte i zapadnięte, często oszpecone naroślami i brodawkami, a takie uporczywe prezentowanie nieregularności fizjonomii rozciąga się również na ukazywanie stanów emocjonalnych: wyrazy tych wynędzniałych starczych twarzy są bez wyjątku surowe, srogie i ponure, pozbawione śladów jakiegokolwiek wdzięku (por. np. ryc. 2, 3, 5). Sportretowane twarze ugodzone przypadkami takich fizjonomii mogą oglądającego je doprowadzić do przekonania, iż były one wykonywane jako bezkompromisowe, pozbawione zabiegów idealizacji przedstawienia modeli, dzieła te są bowiem bardzo perswazyjne⁴⁷. Wspomniane już jednak w niniejszym tekście kilkakrotnie dziesiątki lat badań nad tym interesującym fenomenem pokazują, że często mamy do czynienia ze skonwencjo-

⁴⁴ A. D'Allewa, *Metody i teorie historii sztuki*, Kraków 2008, s. 35.

⁴⁵ J. Fejfer, op. cit., s. 3.

⁴⁶ J. Tanner, op. cit., s. 18.

⁴⁷ P. Stewart, *Roman Art...*, s. 5.

nalizowanymi typami przedstawień, których cechy są podyktowane motywami ideologicznymi, a manipulując wybranymi elementami rzeczywistych fizjonomii modeli i ich charakterami, wyposażano owe publiczne wizerunki w określone przesłanie, w ich pożądaną i oczekiwaną funkcję społeczną i polityczną⁴⁸. Jaka ona była, pozostaje sprawą dyskusji oraz podejścia badawczego, ale najczęściej badacze tej sztuki zgadzają się, że portrety rzymskie odwołują się zawsze do konkretnego rzymskiego języka wizualnego, który, podobnie jak łacińskie gatunki literackie, posługuje się wyraźnymi, dobitnymi konwencjami, formułami, zza których wyziera społeczna retoryka⁴⁹. Peter Stewart zauważa, że rzymskie wizerunki werystyczne przywołują kwestię „modalności” w sztuce portretowej, gdyż ów weryzm jest sposobem ich istnienia, to taki dobitny styl, który sam w sobie niesie przesłanie, jak dany obraz powinien być odczytywany – w tym wypadku jako „prawdziwe” przedstawienie, które zachowuje pamięć konkretnej osoby oraz jej wysoki status społeczny. Tak działa pojedynczy portret werystyczny, ale jeśli zestawimy ich większą liczbę, to można spostrzec, iż zaczynają być nieco mniej indywidualne, a bardziej narzucająca się zaczyna być afirmacja owego wysokiego statusu markowanego cechami starczymi. Odkrywszy taką „modalność”, widzimy, iż portret nie tyle jawi się jako dokument, ale jako artefakt z zakodowanym przesłaniem, który dopiero odniesiony może być do jakiejś indywidualnej postaci, uwiecznionej w wizerunku⁵⁰.

Co do tradycji wcześniejszej wykonywania portretów, to stwierdzić możemy, że Grecy przez większość okresu archaicznego i klasycznego przedstawiając członków swojego społeczeństwa, nie kusili się o bliższą obserwację portretowanych⁵¹; można w zasadzie stwierdzić, iż aż do okresu hellenistycznego ich podejście do portretowania żyjących osób nie różniło się od tego, jakie mieli w przypadku wykonywania wizerunków bóstw i herosów⁵². Zaobserwowano, na co w swych pracach zwrócił szczególnie uwagę m. in. wspomniany R.R.R. Smith, że jedynie w takich sytuacjach, kiedy obiektem portretowanym nie był członek ich społeczeństwa, ale obcy, tzw. *barbaros*, jego wizerunek był wynikiem bliższej obserwacji rzeczywistego modelu⁵³. Skonstatować można, że częściowo z tego powodu, iż Grecy idealizowali swe wizerunki, a ponadto uni-

⁴⁸ S. Nodelman, op. cit., s. 11; P.J.E. Davies, op. cit., s. 315.

⁴⁹ P.J.E. Davies, op. cit., s. 314; J. Huskinson, *Portraits*, [w:] R. Ling (ed.), *Making Classical Art. Process & Practice*, Stroud 2000, s. 164.

⁵⁰ P. Stewart, *Statues...*, s. 92.

⁵¹ S. Walker, *Greek and Roman Portraits*, London 1995, s. 28.

⁵² Wypada wspomnieć, iż współczesne badania nad portretową rzeźbą grecką, najczęściej bezimienną, wskazują coraz bardziej na większą jej różnorodność niż wcześniej sądzono, jak również obecną w tej sztuce chęć manifestowania tożsamości portretowanych, których wizerunki, szczególnie począwszy od okresu późnoklasycznego, zaczynają być bardziej zindywidualizowane; szerzej na ten temat vide S. Dillon, *Ancient Greek Portraits Sculpture. Contexts, Subjects, and Styles*, Cambridge 2006, passim.

⁵³ R.R.R. Smith, *Greeks...*, s. 24.

kali, zgodnie z zasadami klasycznej polis, afirmacji indywidualnych jednostek, w pełni indywidualne portrety, w tym ludzi starych, nie pojawiały się regularnie przed końcem IV wieku przed Chr., a zaczynają być tworzone liczniej dopiero w III wieku. Wyjątkami są dwa portrety datowane na wiek V przed Chr., kopio- wane w czasach rzymskich i dlatego zachowane, a mianowicie Pauzaniusz król Sparty oraz Temistokles⁵⁴. W IV stuleciu mamy nieco częstsze wizerunki histo- rycznych postaci, a do takich realistycznych ujęć fizjonomii portretowanej oso- by, ukazywanej z oznakami starości, należą m. in. portrety Menandra czy Demo- stenesa, znów najliczniej zachowane, bo z lubością kopiowane przez Rzymian⁵⁵. Możemy przypuszczać, że wizerunki te z pewnością miały w jakimś stopniu odpowiadać fizjonomii modelu, ale także posługiwano się przy ich wykonaniu popularnymi w środowisku hellenistycznych twórców konwencjami przedsta- wieniowymi i schematami wizualnymi. Na podkreślenie zasługuje również fakt, że już od wczesnego okresu hellenistycznego wypracowano w dobrze rozwija- jącej się wówczas sztuce portretowej umiejętność łączenia zindywidualizowane- go realizmu przedstawianych postaci wraz z kładzeniem silnego nacisku na ich publiczne role. Ukazywano wówczas głównie filozofów, mówców, poetów oraz władców⁵⁶, przy czym część wizerunków myślicieli i poetów była wykoncypowa- na, fikcyjna. Nie unikano też, pomimo mającego coraz szersze zastosowa- nie realizmu, rozmaitych idealizacji. Szczególnie widoczne jest to w przypadku portretów królów hellenistycznych, którzy z reguły, nawet jeśli byli ukazywa- ni realistycznie, to zawsze ze znaczną dozą idealizacji, a nawet ubóstwienia⁵⁷. Z kolei starzejący się filozofowie, poeci czy mówcy ukazywani byli z jednej strony z dużą dawką realizmu, z precyzją opracowania, zazwyczaj z oznakami zniedołężnienia czy nawet starczego uwiądu, mającego jednak swe zadania, tzn. uwypuklić, podkreślić słabość ciała w opozycji do wielkości ducha i dokonań intelektualnych. Z drugiej strony owi filozofowie i pisarze oddawani byli równie często w stylu wybujałym, poruszającym, określanym jako „barokowy”, z wy- raźnym patosem wzbudzającym zainteresowanie i sympatię oglądających. Jako przykłady służyć mogą tutaj portrety Chryzypa czy tzw. Pseudo-Seneki (obecnie uznawanego za wykoncypowane przedstawienie Hezjoda), aby poprzestać na wybranych egzemplarzach⁵⁸.

Natomiast dzieła, które w środowisku Rzymian czasów republiki zaczęły po- jawiać się, jak już wspomniałam, od II wieku przed Chr., ale dominują w I, a uzy- skały w tradycji badań miano werystycznych, uderzają widza innym realizmem,

⁵⁴ Ibidem, s. 25; D.E.E. Kleiner, *Roman Sculpture...*, s. 34; J. Huskinson, op. cit., s. 161.

⁵⁵ R.R.R. Smith, *Greeks...*, s. 25; B. Andreae, *Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik*, Mainz am Rhein 1998, s. 43–47 i 52–54.

⁵⁶ B. Andreae, op. cit., passim; R.R.R. Smith, *Hellenistic Sculpture*, London 2005, s. 19–50.

⁵⁷ B. Andreae, op. cit., passim; R.R.R. Smith, *Hellenistic...*, s. 19–32.

⁵⁸ Na temat tzw. stylu barokowego w rzeźbie hellenistycznej vide P. Schultz, op. cit., passim; B. Andreae, op. cit., s. 95–96; R.R.R. Smith, *Hellenistic...*, s. 45 i 47.

o wiele bardziej przekonującym, bo pozbawionym zupełnie owego patosu czy barokowej wybujałości (por. ryc. 1–7), aczkolwiek portrety odmienne, łączące elementy hellenistycznego patosu i heroizacji z rzymskim realizmem także wówczas wykonywano, o czym w dalszej części tekstu. Sztuka okresu republiki bowiem, jak zaznaczałam na wstępie artykułu, była przede wszystkim eklektyczna we wszelkich swych przejawach i formach, a szczególnie dotyczy to pierwszego stulecia przed Chr. Zasadniczo w tych czasach naśladowano na przykład rozmaite przejawy sztuki greckiej, kopiując ją dla celów dekoracyjnych. Obok tego, być może w tych samych warsztatach, wytwarza się portrety w surowym, realistycznym stylu i najprawdopodobniej rozmaite style funkcjonują równolegle⁵⁹. Zatem obok hellenizowanych głów prezentowani są bezkompromisowo „werystyczni” starcy (ryc. 1–7). Wydaje się nawet, że starcze cechy są na ich obliczach przerysowane, jak wspominał już powyżej mocno porane zmarszczkami i bruzdami twarze (por. ryc. 5), opuchnięte oczy, obwisłe brwi, zapadnięte policzki (por. ryc. 1), wykrzywione, zaciśnięte (najpewniej bezzębne) usta (por. ryc. 4), zdeformowane głowy z łysinami, nieraz brodawki lub inne narośla. Tak portretowani starcy nie są podobni do hellenistycznych wizerunków myślicieli czy władców. Taki surowy i ostry realizm sytuuje owe przedstawienia poza kręgiem wcześniejszych greckich i hellenistycznych dzieł – pozostają swoistym fenomenem, który do tego stopnia przemawia do badaczy, iż portretami werystycznymi zainteresowali się nawet przedstawiciele nauk medycznych, traktując je jako materiał źródłowy do badań jednostek chorobowych⁶⁰. Pojawienie się więc ekstremalnego realizmu i szczegółowego oddawania fizjonomii w rzymskich portretach w czasach późnej republiki nie da się wytłumaczyć, jeśli za podstawę owego objaśniania weźmiemy tylko stylistyczne kontynuacje wspomnianej wcześniejszej tradycji, z realizmem okresu hellenistycznego na czele⁶¹.

Odnotować również warto, w kontekście wspomnianych powyżej tendencji eklektycznych, wykonywanie w okresie późnej republiki przedstawień kombi-

⁵⁹R.R.R. Smith, *Greeks...*, s. 28.

⁶⁰Takiemu medycznemu oglądowi poddany został późnorepublikański portret nieznanego mężczyzny z kolekcji Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (inw. nr 21.88.14), a diagnozę wskazującą na porażenie nerwowe oraz poważną bliznę na głowie modela opublikowano – vide H.A. Johnson, *The Diagnosis of Art: Facial Nerve Palsy in Ancient Rome*, „Journal of the Royal Society of Medicine” 102, 2009, s. 296–297. „Wizyta lekarska” była także doświadczeniem republikańskiej głowy portretowej nieznanego starca, datowanej na lata 50.–30. przed Chr., która znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie – własność Fundacji xx. Czartoryskich (inw. nr XI-831). Specjaliści reprezentujący chirurgię, dermatologię i anatomię postawili hipotezy o charakterze diagnozy, bazując jedynie na wizualnym oglądzie zmian chorobowych w obrębie twarzy. Uznali, że na portrecie daje się zauważyć poważną ranę głowy, porażenie nerwów twarzy, a nawet symptomy raka skóry – vide D. Gorzelany, J. Walocha, A. Wojas-Pelc, W. Lejman, R. Gryglewski, W. Pyrczak, I. Roterman, *Male Portrait Head*, „Bio-Algorithms and Med.-Systems” 5.9, 2009, Journal ed. by Medical College, Jagiellonian University, s. 137–141.

⁶¹J. Fejfer, op. cit., s. 262–263.

nowanych, w których widzimy realistyczne, a nawet starcze głowy umieszczane na atletycznych, zharmonizowanych korpusach w typie greckich półnagich lub nagich herosów, czego w tradycji greckiej trudno byłoby się dopatrzeć⁶². Jednym z najlepszych dzieł tego typu jest tzw. Generał z Tivoli⁶³. Takie heroiczne ciała z pewnością mogły wskazywać na duży potencjał waleczności i siły, a że ją wykorzystano i poświęcano w służbie dla ojczyzny, to najprawdopodobniej ukazać miały starcze twarze. Co prawda Paul Zanker uważa, że dzieła te są wyrazem wewnętrznych sprzeczności sztuki późnej republiki, bo taki wizualny język bogocześnictwa, czyli posągi ukazujące wspaniałość ciała, nie mieścił się w rzymskim kanonie obowiązujących wartości oraz w „obyczajach przodków”⁶⁴, a sprzeczności te przewyżnione zostały dopiero wprowadzeniem nowego języka przekazów wizualnych w czasach Augusta. Chodzi tutaj o przesłanki na temat republikańskich cnót i wartości, które uzyskujemy na podstawie źródeł pisanych, z których wynika, że nagość była symbolem „greckiej” niemoralności⁶⁵; nagannie oceniano również pławienie się w luksusie oraz uleganie pochlebstwom i oznakom czolobitności⁶⁶. Rzymianina ponad wszystko cechować miało przywiązanie do tradycyjnych cnót i wartości dziedziczonych po przodkach, a wyrażały się one w postawach nacechowanych takimi pojęciami, jak *virtus*, *fides* i *pietas*⁶⁷. Tym niemniej niektórzy badacze argumentują, że to, co wynika ze źródeł pisanych, nie musiało być powszechnie obowiązujące, a w każdym razie nie cała sztuka obrazowa kierowała się tymi zasadami. Co więcej, liczne archeologiczne źródła z czasów późnej republiki wskazują, iż z pewnością aż takiej niechęci do odrzucenia greckich zwyczajów i stylu, do jakiej nawoływali myśliciele i politycy, nie było. Nie wydaje

⁶² R.R.R. Smith, *Hellenistic...*, s. 255–261; K.E. Welch, op. cit., s. 535.

⁶³ Tzw. Generał z Tivoli to marmurowy posąg wys. 1,94 m znaleziony w świątyni Herkulesa w Tivoli (staroż. Tibur), datowany na pocz. I wieku przed Chr., obecnie znajdujący się w Museo Nazionale Romano, Rzym, nr inw. 106513.

⁶⁴ P. Zanker, *August...*, s. 15–21.

⁶⁵ Ut supra, s. 16.

⁶⁶ „et quoniam quasi quaedam praedia populi Romani sunt vectigalia nostra atque provinciae, quem ad modum vos propinquis vestris praediis maxime delectamini, sic populo Romano iucunda suburbanitas est huiusce provinciae. iam vero hominum ipsorum, iudices, ea patientia virtus frugalitasque est ut proxime ad nostram disciplinam illam veterem, non ad hanc quae nunc increbruit videantur accedere: nihil ceterorum simile Graecorum, nulla desidia, nulla luxuries, contra summus labor in publicis privatisque rebus, summa parsimonia, summa diligentia. sic porro nostros homines diligunt ut iis solis neque publicanus neque negotiator odio sit” (M. Tullius Cicero, *Actionis in C. Verrem*, 2.2.7), cytuję za: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0012%3Atext%3DVer.%3Aactio%3D2%3Abook%3D2%3Asection%3D7> (dostęp 20 XII 2013 r.); vide idem, *Pro Flacco* 71; cf. T. Stevenson, *The ‘Problem’ with Nude Honorific Statuary and Portraits in Late Republican and Augustan Rome*, „Greece&Rome” 45.1, 1998, s. 45 oraz przypis 3.

⁶⁷ Vide szerzej na temat tych cnót m.in. u: B.M. Levick, *Morals, Politics, and the Fall of the Roman Republic*, „Greece&Rome” 29.1, 1982, s. 53–62.

się w związku z tym aż tak problematyczne funkcjonowanie nagich posągów w owych czasach⁶⁸.

Sporym utrudnieniem w badaniu portretów werystycznych jest natomiast wzmiankowana już sytuacja, iż większość znanych nam obecnie dzieł nie ma pewnego historycznego kontekstu, jest ponadto pozbawiona inskrypcji, a datowana najczęściej została wyłącznie na podstawie cech stylistycznych. Ponadto nie znamy przeważnie z czasów od początku II wieku przed Chr. do 60. roku tejsze ery postaci, które portrety ukazują, o czym już tutaj także była mowa. Jakikolwiek bliższe dociekania nad republikańskimi portretami utrudnia również fakt stosunkowo późnego utrwalania indywidualnych postaci na monetach, które mogłyby służyć za materiał porównawczy⁶⁹. Stąd spora doza domniemania towarzyszy jakimkolwiek próbom ustalenia danych faktograficznych odnoszących się do owych dzieł i ich metryki, ale większość badaczy przekonująco pokazuje, że portrety tego typu historycznie przedstawiają grupę rzymskich nobliów lub ich naśladowców z klas niższych, portretowaną w czasach zmierzchu czy nawet agonii rzymskiej republiki⁷⁰. Najliczniejsze zabytki znaleziono na terenie Italii, przede wszystkim w Rzymie, ale wiele pochodzi również z obszarów greckich – z Grecji właściwej (tutaj szczególnie z Aten), z wysp (Delos, Rodos, Samos, oraz z Azji Mniejszej (Efez, Milet)⁷¹.

Utrwaliło się przekonanie, że realistyczne portrety republikańskie to jest coś specyficznie rzymskiego, swoistego i trudno temu zaprzeczyć. Bowiem pomimo faktu hellenizacji sztuki rzymskiej po podboju Grecji i rozwoju wspomnianego dekoracyjnego, jak też idealizującego niejednokrotnie stylu sztuki w czasach późnej republiki, republikańska rzymska rzeźba portretowa pozostała odmieniana, realistyczna i surowa (por. ryc. 1–7)⁷². Badacze poświęcili mnóstwo czasu na dogłębne analizy formy tych dzieł, aby odkryć, gdzie przebiegają w zasadzie owe różnice pomiędzy tradycją rzeźby greckiej (myślę tutaj też o hellenistycznej) a rzymskiej. Wskazywano, że rzeźba grecka komponowana była od środka na zewnątrz, a rzymska od zewnątrz ku środkowi, zatem ta pierwsza jest w swej strukturze organiczna, a druga nieorganiczna; greckie portrety są syntezą wszystkich elementów, a rzymskie to dokładanie elementów, na zasadzie tworzenia składanki z wciąż dającymi się odróżnić częściami; i wreszcie wizerunki greckie wskazują na wymiar ponadczasowy, a rzymskie są temporalne, wskazują na tu i teraz, dają się w nich odczuć efekt obecności modelu⁷³. Przywołana

⁶⁸ T. Stevenson, op. cit., s. 45–69.

⁶⁹ P.J.E. Davies, op. cit., s. 312. Na temat pojawienia się na terenie Italii ewidencji numizmatycznych z portretami postaci historycznych cf. J.D. Breckenridge, op. cit., s. 834–839.

⁷⁰ S. Nodelman, op. cit., s. 11.

⁷¹ R.R.R. Smith, *Greeks...*, s. 27.

⁷² E.S. Gruen, op. cit., s. 152–153.

⁷³ S. Nodelman, op. cit., s. 20–21; R.R.R. Smith, *Greeks...*, s. 28; K.E. Welch, op. cit., s. 533. Najbardziej wpływowe na gruncie analiz dzieł sztuki greckiej i rzymskiej, mających odkryć

już w niniejszym tekście S. Nodelman uważa, że dla rzeźby greckiej oglądający może nie istnieć, gdyż jest ona skończona, pochłonięta swoim światem. Ukazany w dziele człowiek i sytuacja, w której się znalazł, stanowią całość, a ich kompletność należy do czasu mitycznego, niehistorycznego, konfrontowanego z sytuacją widza. Zupełnie przeciwnie sformalizowane gesty i samouświadomienie, hipotetyczne, rzymskiego posągu portretowego, podobnie jak jego przemyślana drobiazgowo kompozycja oraz nekana emocjami, drobiazgowo ukazana portretowa twarz odzwierciedlają dojmującą świadomość bycia oglądanym. W rzeczywistości każdy rzymski posąg jest wystawiony na ocenę i odbiór widza, więc mamy tutaj po raz pierwszy w dziejach sztuki sytuację, w której sportretowany ujawnia świadomość bycia portretowanym – często oczy rzymskich portretów poszukują widza, a czas narracyjny, w którym funkcjonuje portretowany, otwiera się na czas funkcjonowania oglądającego. Ale otwartość rzymskich portretów na świat zewnętrzny widza jest osiąganą nie tylko na drodze prób mimetycznego oddania właściwości psychicznych modelu, ale również za pomocą zastosowania abstrakcyjnych schematów przedstawieniowych, układanych w całość. Autorka zatem zauważa, że formalna jedność rzymskiej rzeźby, wcale nie tak ewidentna na pierwszy rzut oka, to jej efekt finalny, do którego dochodzimy dzięki intelektualnemu wysiłkowi w procesie odbioru, gdyż wiele pojedynczych elementów takiej rzeźby jest wyemancypowanych i należy je złożyć w całość, zatem powinniśmy uświadomić sobie, że treść rzymskich portretów rzeźbiarskich jest ustrukturyzowana alegorycznie⁷⁴.

Przechodząc obecnie do nieco odmiennych jednak sposobów analizy portretów republikańskich niż powyżej zaprezentowana percepcyjna, to jest takich, które mocniej lokują owe dzieła w kontekście historycznym, warto zwrócić jeszcze uwagę na kwestie warsztatowe, związane z wykonywaniem tej rzeźby, a konkretnie podnieść wypada problem wykonawców owych wizerunków werystycznych, co, zdaniem wspomnianego już R.R.R. Smitha⁷⁵, może być kluczowe dla wyjaśnienia ich odmienności. Źródła literackie i epigraficzne w zasadzie jednogłośnie pokazują, że w czasach późnej republiki i wczesnego cesarstwa w Italii, poza nielicznymi wyjątkami, czynnymi artystami rzemieślnikami byli wyłącznie Grecy lub też ludzie pochodzenia nieitalskiego i nierzymskiego,

zasady, na których oparto ich tworzenie, okazały się ustalenia badaczy z lat 20. i 30. XX wieku, wywodzących się z tzw. szkoły wiedeńskiej historii sztuki, a przede wszystkim Guido Kaschnitza von Weinberga, promującego metodę zwaną *Strukturforschung*. Miała ona zastąpić panujące wcześniej studia stylistyczne podejściem strukturalnym, mającym na celu połączenie zasad kompozycyjnych (a także stylowych) dzieł z ich historyczną sytuacją kulturową, czyli z kulturową tożsamością Greków i Rzymian. Takie poszukiwanie istoty rozwoju artystycznego w perspektywie historycznej okazało się jednym z najtrwalszych podejść badawczych na gruncie historii sztuki starożytnej/ archeologii klasycznej.

⁷⁴ S. Nodelman, op. cit., s. 18 i 21.

⁷⁵ R.R.R. Smith, *Greeks...*, s. 28–29.

noszący greckie imiona. Fakt, że Grecy wykonywali rzymskie portrety, doprowadzić może do konkluzji historycznych – gdzie najwcześniej mogły być wykonywane. Smith argumentuje, że zapewne na obszarach egejskich pomiędzy 200 a 150 rokiem przed Chr., kiedy to rzymscy kupcy i wojskowi weszli w pierwszy trwały i dłuższy kontakt z Grekami. Innym takim miejscem musiał być sam Rzym, na którego terenie te kontakty mogły zaistnieć szczególnie pomiędzy latami 190 a 146 przed Chr., wówczas bowiem ogromna fala rzemieślników z Grecji i świata hellenistycznego ściągnęła do miasta; ponadto wtedy zaczyna być stosowany powszechnie na terenie Italii importowany marmur w rzeźbie⁷⁶.

Przy próbach ulokowania portretowej rzeźby republikańskiej w szerszym kontekście nie sposób pominąć także lokalnych, italskich tradycji, a badacze zgodnie wskazują w tym wypadku na heterogeniczną grupę terakot lub głów z brązu pochodzących z Italii środkowej, na etruskie wota, posągi lub portrety funeralne oraz na rzymskie maski funeralne. Jeśli chodzi o grupę tzw. italskich portretów, to nie da się wykazać, że pojawiają się one wcześniej niż greckie wpływy w Italii, zatem nie mogą być prekursorami portretów republikańskich, ale co najwyżej mogły się rozwijać równolegle. Z kolei funeralną rzeźbę etruską można brać pod uwagę, gdyż wygląda bardzo realistycznie pomimo niejednokrotnie słabego lub masowego wykonania. Jednak nie wykluczając całkiem takich źródeł inspiracji, trudno przypuszczać, aby rzymscy patrycjusze zamawiali u greckich rzemieślników wizerunki na podobieństwo Etrusków, których przecież podbijają. Wytwórcość tych wizerunków też musiała odbywać się równolegle⁷⁷.

Wreszcie pozostaje szeroko dyskutowana kwestia wykonywania przez Rzymian masek pośmiertnych. Wielu badaczy, w tym Heinrich Drerup, który jako pierwszy najszerszej opracował temat i zebrał źródła, twierdzi, że maski te, wykonywane bezpośrednio z twarzy zmarłych, wywarły największy wpływ na rozwój portretu republikańskiego⁷⁸. Inni autorzy kontynuując dyskusję na temat wizerunków przodków i ich ogromnego znaczenia w całej kulturze starożytnego Rzymu⁷⁹, podkreślają, że niekoniecznie były to tzw. maski pośmiertne, czyli zdejmowane z twarzy zmarłej już osoby, ale mogły to być wizerunki wykonywane za życia domowników, przy czym trwa dyskusja, czy modelowano je z wolnej ręki, czy też zdejmowano z twarzy modelu. Najbardziej prawdopodobna wydaje się ta druga możliwość, jeśli mielibyśmy domniemywać, iż chodziło o uzyskanie wyraźnego podobieństwa do konkretnej postaci⁸⁰. Nie mamy jed-

⁷⁶ Ibidem, s. 29–30; E.S. Gruen, op. cit., s. 134–137.

⁷⁷ R.R.R. Smith, *Greeks...*, s. 31; E.S. Gruen, op. cit., s. 156–158.

⁷⁸ H. Drerup, *Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung” 87, 1980, s. 81–129.

⁷⁹ Omówienie gruntowne tego zagadnienia w: E.S. Gruen, op. cit., s. 153–156; cf. H.I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 1996.

⁸⁰ K.E. Welch, op. cit., s. 536; dyskusję na temat weryzmu w rzeźbie republikańskiej oraz kwestię masek przodków podejmuje także D. Jackson, *Verism and the Ancestral Portrait*,

nak jasnego wyobrażenia, jak owe maski wyglądały w czasach republikańskich. Autorzy starożytni, przede wszystkim Polibiusz oraz Pliniusz Starszy, ale nie tylko, wspominają zwyczaj wykonywania malowanych masek woskowych⁸¹. Rozwinąć się on miał już w IV wieku przed Chr. i był związany z pojawieniem się rywalizujących arystokratów. Maski takie miały być wystawiane w atriach domostw, gdzie je trzymano, a w czasie procesji funeralnych noszono na twarzach, co czynili wynajmowani do tego celu aktorzy, odgrywający najprawdopodobniej jakieś ważne dla rodziny czy rodu epizody z życia przodków. Wspomniani autorzy informują nas, w jakim celu to czyniono: maski prezentowane w trakcie procesji pogrzebowych, które były ważnymi okazjami dla zmanifestowania znaczenia i siły danej arystokratycznej rodziny, poświadczały starożytność danego rodu, natomiast wystawiane w atriach domostw miały pokazać młodym wielkie militarne czyny ich przodków, a tym samym miały zachęcać do ich naśladowania i współzawodniczenia z nimi⁸². Pliniusz Starszy w *Historii naturalnej* pisze:

ita est profecto: artes desidia perdidit, et quoniam animorum imagines non sunt, negleguntur etiam corporum. aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarentur; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus. stemmata vero lineis discurrerant ad imagines pictas. tabulina codicibus implebantur et monumentis rerum in magistratu gestarum. aliae foris et circa limina animorum ingentium imagines erant adfixis hostium spoliis, quae nec emptori refigere liceret, triumphabantque etiam dominis mutatis aeternae domus. erat haec stimulatio ingens, exprobrantibus tectis cotidie inbellem dominum intrare in alienum triumphum⁸³.

Jeśli maski noszono w procesjach, to raczej musiały być wykonane z lekkich materiałów, najprawdopodobniej były to terakoty lub maski woskowe. Takich fizycznych pozostałości nie ma jednak wiele i w zasadzie nie są datowane wcześniej niż na I wiek po Chr. Są wykonane w stiuku, gipsie lub wosku⁸⁴. Wygląda na to, że tradycja wykonywania masek biegła także równoległe do wykonywania portretów rzeźbiarskich, aczkolwiek według danych literackich

„Greece&Rome” 34.1, 1987, s. 32–47, który nie skłaniając się ku jednoznacznym rozstrzygnięciom co do pochodzenia wyjątkowo realistycznej zasady portretowania, uważa jednak, że nie ma powodów, aby odrzucać wpływ zwyczaju wykonywania masek przodków na rozwój owej rzeźby jako bardzo istotny.

⁸¹ Polybios, *Historiae* 6.53; C. Plinius Secundus, *NH* 35.2; cf. J.D. Breckenridge, op. cit., s. 827–834; vide monografia H.I. Flower, op. cit. (przypis 79), a przede wszystkim Appendix s. 281 i n., w którym autorka zebrała i zaprezentowała bardzo liczne świadectwa literackie, inskrypcje, dokumenty prawne oraz dane numizmatyczne odnoszące się do portretów przodków w starożytności rzymskiej.

⁸² K.E. Welch, op. cit., s. 536.

⁸³ C. Plinius Secundus, *NH*, 35.2, cytuję za: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0138%3Abook%3D35%3Achapter%3D2> (dostęp 20 XII 2013 r.).

⁸⁴ R.R.R. Smith, *Greeks...*, s. 31.

była o wiele wcześniejsza. Pojawia się pytanie, skoro Rzymianie już od III, a może i IV wieku przed Chr. wykonywali maski przodków – pośmiertnie lub za życia – to dlaczego portrety werystyczne rozwinęły się tak nagle dopiero w II, a w zasadzie około połowy II wieku przed Chr.? Zanim odpowiemy na to pytanie, stwierdzić można, podsumowując problemy poruszane powyżej, że tradycja wykonywania masek czy też wizerunków przodków, trzymania ich w domostwach oraz noszenia w procesjach funeralnych niewątpliwie przyzwyczała Rzymian do patrzenia na siebie w sposób pozbawiony idealizacji. Podobny musiał być zresztą wpływ lokalnej tradycji wykonywania realistycznych portretów z brązu i terakoty na terenie centralnej Italii oraz Etrurii.

Ale powracając do pytania o rozwój portretowej rzeźby republikańskiej, należy, jak się wydaje, połączyć ten fakt z rozpowszechnieniem się warsztatów działających na zlecenia Rzymian, które były w stanie wykonywać liczne dzieła, na odpowiednim poziomie i w trwałych materiałach; wykonanie maski z lekkiego tworzywa nie było takim wyzwaniem. Wszystko zatem wskazuje na Greków i dochodzimy do wniosku, że rzymskie portrety republikańskie są faktycznie częścią bogatej i różnorodnej późnohellenistycznej sztuki portretowej⁸⁵, chociaż w jej obrębie tworzą ewidentnie wyraźnie wyodrębniającą się grupę. Dlaczego tak jest. Część badaczy uważa, że wyjaśnienie leży w samych rzemieślnikach. Dla wspomnianego już wielokrotnie Berta Smitha kluczem do zrozumienia portretów republikańskich jest prawidłowe odczytanie, jak Grecy postrzegali Rzymian. Wydaje się, że jako rasę obcą, stąd ukazywać ich mieli w bardziej realistyczny i przerysowany sposób. Jednak badacz zastrzega, że republikański styl portretów nie był jakąś zamierzoną karykaturą Rzymian, wykonywaną przez greckich rzemieślników – tutaj decydowali jednak Rzymianie, którzy najwidoczniej takie przerysowane akceptowali, bo dobrze odpowiadało przesłaniom, które chcieli za pomocą owych portretów przekazać. Tym niemniej taka zimna obiektywność wytwórców wobec Rzymian, najpierw jako rasy barbarzyńskiej, ale takiej, którą wydarzenia wywindowały na panów świata w ciągu II stulecia przed Chr., miała spowodować rozwój owego oryginalnego republikańskiego stylu realistycznego⁸⁶. Z takim wyjaśnieniem jednak niewielu badaczy się zgadza, gdyż w całym procesie zamawiania i wykonywania antycznej rzeźby najistotniejsza jednak wydaje się rola zleceniodawcy i modelu, a nie rzemieślnika, którego pozycja społeczna nie była wysoka, a w czasach rzymskich nawet zmalała. Większość autorów zatem przypisuje odmiennność wyglądu werystycznych rzymskich portretów republikańskich, ich narzucającą się surowość i bezpośredniość (por. ryc. 1–7) zamówieniom składanym przez pozujących, którzy

⁸⁵ Taki pogląd podzielany jest przez większość badaczy, z Paulem Zankerem na czele, który go najdobitniej wyartykułował już w latach 70. ubiegłego wieku – cf. P. Zanker, *Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten*, [w:] P. Zanker (ed.), *Hellenismus in Mittelitalien*, t. 2, Göttingen 1976, s. 581–609.

⁸⁶ R.R.R. Smith, *Greeks...*, s. 30, 34–38.

od początku wskazywali sposób, w jaki owe portrety mają się wyróżniać i sędzę, że ten pogląd jest najbardziej przekonujący.

Republikański styl portretów można określić jako patrycjuszowski i konserwatywny, to styl rzymskiej klasy wyższej albo bogatych kupców, który się staje popularny wśród wszystkich – od konsula do wyzwolénca, a spora liczba zachowanych do naszych czasów portretów wykonanych werystycznie udowadnia (por. ryc. 1–7), iż Rzymianie musieli ów styl w czasach republiki bardzo polubić.

Z faktu, iż portrety służyły podkreśleniu indywidualnych osiągnięć i godności, można wysunąć wniosek, iż to kierowało je w stronę realizmu, w stronę konkretnych postaci, które należało rozpoznać, co można było w portrecie uczynić m. in. dzięki wyraźnemu zamarkowaniu na nim specyficznych cech, a nawet defektów fizjonomii. Grecy lubili widzieć swe wybitne postaci na wzór heroiczny czy boski, obdarzone wyjątkowymi cechami, w miarę możliwości młode, ponadczasowe, Rzymianie je ukonkretniali. To ma swój wyraz nawet w zwyczaju nadawania nazw – w kulturze greckiej mamy nazwy typu Demetrios czy Chryzostom, natomiast w rzymskiej dla odróżnienia postaci uzupełniano ich imiona określeniami biorącymi się z fizycznego wyglądu lub sposobu postępowania, i spotkać można np. nazwy typu *Nasica*, *Barbatus*, *Pulcher*, *Strabo*, *Verrucosus* czy *Cunctator*⁸⁷. Rzymianie zatem wydają się o wiele bardziej skoncentrowani na wprowadzeniu i podtrzymaniu swego konkretnego i pożądanego wizerunku wśród żyjących współobywateli. Postrzegali siebie jako zdecydowanie dążących do jasno wytyczonych celów, prostych i surowych, pozbawionych owej krytykowanej (przynajmniej oficjalnie) sztuczności i z tego brać się miała ich uczciwość i szczerłość, ich *simplicitas*. Zatem oczekiwali portretów realistycznych, pozbawionych patosu⁸⁸. Ponadto w Rzymie z jednej strony zalecana była powściągliwość, a wzięło się to m. in. z niechęci do monarchii utrwalonej rządami ostatnich królów etruskich, których, jak Tarkwiniusza Pysznego, źle zapamiętano. Z drugiej strony republikański system rządów pozwalał na wybijanie się i społeczność ta była wyjątkowo konkurująca do stanowisk i władzy, które im wyższe, tym były bardziej intratne, aczkolwiek ich dostępna liczba coraz mniejsza⁸⁹. Ponadto w tym aspirującym społeczeństwie szczyt osiągnięć Rzymianina to urząd konsula, niemożliwy do uzyskania w młodym wieku, stąd na portretach najlepiej widnieć jako człowiek leciwy, a do tego taki, którego trudy życia w służbie dla ojczyzny wyraźnie odcisnęły na licu swe piętno. Dobry konsul powinien być ponadto ojcem i strażnikiem ojczyzny i dlatego jego portret powinien mieć wygląd surowy, wymagający, patriarchalny i nieugięty (por. np. ryc. 2, 3). Zatem wiek wyraźnie eksponowany na wizerunkach odzwierciedla

⁸⁷K.E. Welch, op. cit., s. 536–537; cf. I. Kajanto, *The Latin Cognomina*, Helsinki 1965.

⁸⁸R.R.R. Smith, *Greeks...*, s. 37.

⁸⁹P.J.E. Davies, op. cit., s. 309.

auctoritas i *severitas*⁹⁰. Portrety takie powinny być też w miarę zindywidualizowane, aby nawiązania do rzeczywistej fizjonomii portretowanego również się ujawniały. Powiedzmy raz jeszcze, że przez szczególne podkreślenie wieku portretowani mieli zwracać uwagę na swą długoletnią służbę dla republiki oraz na wartości, jakim służyli, a były to takie cnoty, jak *gravitas*, *dignitas*, *virtus*, *fides*. Takie pożądane elementy rzymskiego charakteru i funkcja portretów w tym społeczeństwie wiodły Rzymian lub innych zlecniodawców, klientów czy wyzwoleńców, fundujących portrety swym patronom, do zamawiania wizerunków realistycznych, ale ów realizm – to określona strategia reprezentacji, która była obliczona na konkretną odpowiedź widza i jej się domagała. Luca Giuliani, który najdogłębniej, moim zdaniem, przeanalizował kulturowe różnicowanie portretów republikańskich na tle hellenistycznej, a nawet wcześniejszej sztuki greckiej, w podobny sposób, jak zaznaczono już powyżej, je interpretuje, wy-puklając fakt propagandowego ich przesłania, które miało wspierać polityczne wysiłki modela. Badacz uważa, że weryzm i redukcja przywiązania do patosu w portretach republikańskich wynikają przede wszystkim z doniosłej pozycji starców w owej społeczności oraz ze specyficznie rzymskiej sympatii dla takich wartości, jak *gravitas*, *moderatio* i *constantia*, które znalazły najlepszy wyraz w realistycznych portretach czasów republiki⁹¹. Autor pokazuje także, że dzieła odbiegające już od typowych werystycznych przedstawień, m.in. portrety Pompejusza⁹², wydające się mocniej nawiązywać do portretów władców hellenistycznych, pozostają wciąż ważnym głosem propagandowym tamtych czasów, obliczonym na konkretne odczytanie⁹³.

Natomiast wspomniany na łamach niniejszego artykułu już wcześniej Jeremy Tanner uważa⁹⁴, że dotychczasowe interpretacje sztuki portretowej czasów republiki pozostają bardzo tradycyjne, bo albo konceptualizują kontekst tych dzieł wąsko, archeologicznie, to jest analizują sytuację odkrycia danego dzieła i próbują określić, na ile jest ona odzwierciedleniem pierwotnego, przestrzenno-chronologicznego kontekstu jego funkcjonowania, albo też konceptualizują go na wzór historii sztuki, czyli widzą sztukę jako odbicie społeczeństwa i obowiązujących w nim wartości/tożsamości. Badacz z kolei postuluje wyjście poza powyższe ujęcia kontekstowe i poszerzenie dotychczasowych badań semiotycznych o ich bardziej pragmatyczną wersję, wzbogaconą podejściem

⁹⁰ R.R.R. Smith, *Greeks...*, s. 37; L. Giuliani, op. cit., passim.

⁹¹ L. Giuliani, op. cit., s. 190–220.

⁹² Cf. portrety Pompejusza z takimi na czele, jak ten z Kolekcji Grimani, wykonany w czasach Augusta na podstawie prototypu z lat 70.–60. przed Chr., Museo Archeologico Nazionale, Wenecja, nr inw. 62 czy też najbardziej sławną głowę Pompejusza z kolekcji Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhaga, wykonaną w czasach Augusta na podstawie brązowego prototypu, znalezionej w jednym z rzymskich grobowców, nr inw. 597.

⁹³ L. Giuliani, op. cit., s. 56–100.

⁹⁴ J. Tanner, op. cit., s. 18–50.

socjologicznym, a głównie funkcjonalno-strukturalistyczną teorią systemów społecznych⁹⁵. Ma to przeformułować obowiązujące dotąd na gruncie archeologii klasycznej i historii sztuki starożytnej problematyzowanie zagadnień, wynikające ze skupiania uwagi jedynie na obiekcie badań (sztuka – jej kontekst – społeczeństwo), w kierunku ujęć zorientowanych na starożytne procesy społeczne, wykorzystujące kulturę artystyczną jako istotne medium określające wspomniane procesy. Według badacza, nie można bowiem mówić o znaczeniach symbolicznych dzieł bez uwzględnienia społecznych interakcji, w których owe znaczenia się ujawniały – bez tych drugich znaczenia nie są konstytuowane, pojawiają się one w wyniku działań danej grupy społecznej. Przyjęte podstawy teoretyczne badań portretów czasów późnej republiki doprowadziły Tannera do uznania ich za skuteczne medium działań społeczno-kulturowych, a badacz ukazał omawiane portrety (w tym także przypadki głów starców ulokowanych na ciałach w typie herosów) jako produkt związany z relacjami władzy, co więcej służący konstruowaniu owych relacji, szczególnie w sytuacji funkcjonowania systemu patronackiego. Wymiana portretów między rządzącymi a rządzonymi miała być innowacją powstałą w II stuleciu przed Chr. w wyniku ekspansji Rzymian do świata greckiego. Była to strategia pozwalająca konstruować i podtrzymywać nowe relacje władzy i solidaryzmu pomiędzy rządzącymi a rządzonymi⁹⁶. Ujęcie Tannera wzbudziło różnorodną krytykę, a najczęściej wskazywano na zbyt słabą argumentację dotyczącą historycznego funkcjonowania systemu patronackiego, kluczowego dla powyższego spojrzenia. Ponadto weryzm w portretach oraz szczególne docenianie starego wieku jako doświadczenia danej jednostki, które przynosi kwalifikacje do sprawowania wysokiego urzędu, wydaje się raczej fenomenem bardziej charakterystycznym dla rzymskiego zachodu niż wschodu⁹⁷.

Konkludując przemyślenia zawarte w niniejszym artykule, można stwierdzić, że realistyczna czy też werystyczna sztuka portretowa czasów późnej republiki, prezentująca starców, pozostaje wyróżniającym się fenomenem kulturowym, który od dziesięcioleci okupuje wyobraźnię badaczy starających się ją interpretować i objaśniać. Są to dzieła odznaczające się wyjątkowym arcyzmem i oryginalnością, na tle bardzo zróżnicowanej kultury wizualnej czasów republiki, które wciąż wymykają się jednoznacznym sposobom odczytywania. Sądzę, że najbardziej przekonującymi sposobami podejść badawczych do owych portretów pozostają wciąż te, które widzą je w kontekście wartości obowiązujących w owym czasie w świecie rzymskim, a są to wartości, które

⁹⁵ W swym ujęciu J. Tanner odwołuje się przede wszystkim do amerykańskiej filozofii pragmatycznej, w tym koncepcji interakcjonizmu symbolicznego Herberta Meada, do semiotyki Charlesa S. Peirce'a, jak również do funkcjonalno-strukturalistycznej teorii systemów społecznych Talcotta Parsonsa, cf. J. Tanner, op. cit., s. 22–24.

⁹⁶ J. Tanner, op. cit., *passim*.

⁹⁷ Vide omówienie krytyki ujęcia Tannera u J. Fejfer, op. cit., s. 263.

dają się dobrze odczytać także na podstawie innych źródeł, w tym literackich, które powyżej zaprezentowałam. Ponadto owe portrety starców, szczególnie u schyłku republiki, można zobaczyć również jako znaki sprzeciwu wobec ówczesnej, coraz bardziej zmieniającej się rzeczywistości, z którą polemizowały, nie zgadzając się na to, co nadchodziło, a czemu sztuka da zupełnie inny wyraz, kiedy rywalizujący liderzy przejmą kontrolę nad propagandą wizualną, którą wcześniejszy system utrzymywał w większych ryzach i strzegł przed zbyt dużym wykorzystywaniem przez pojedyncze jednostki. To ulegnie całkowitej zmianie w okresie cesarstwa, kiedy sztuka zostanie podporządkowana normom państwowej reprezentacyjności.

HOW TO READ ROMAN REPUBLICAN PORTRAITS OF THE OLD MEN

Summary

The portrait sculpture from the Republican era, better recognisable since the second century BC, although gaining in popularity particularly in the first century, constitutes one of the most unique portrait collections ever created. Variability of the portraits reveals combination of abstract features, expressed in an appropriate visual language, with definite physiognomic features and characteristics of persons being portrayed. A new type of portraiture was created at the time, different from the traditional Hellenistic one. Although it was the latter that was a source of the idea itself, and a provider of formal tools used to implement the idea. With this new concept the portraiture obtained an unprecedented capacity to articulate and project the interior processes of human experience.

The Roman concept of portraying was most distinctive in so called veristic portraits, usually assumed to represent the essence of what was socially Roman. The collection consists mainly of the portraits of old men, frequently bold and toothless, with wry faces, full of wrinkles and scars – depicted in a stern manner, the manner that was not limited only to a persistent portraying of irregularities in physiognomies. Also emotional states were shown – almost with no exception these emaciated faces were gloomy and graceless. Looking at them might mislead viewers into assumption that they represented uncompromising images of their models. However, according to some studies, they were often just conventional types of representations, with features resulting from ideological motivation. And manipulating particular elements of physiognomy and character, these portrayed people – public images – were supposed to carry a particular message, to play desired and expected political and propaganda roles. What the role was remains a disputable issue, depending on various interpreting approaches.

The papers dealing with the history of ancient art have been revealing, for the several years, various attempts made to extend interpretative interest beyond formal and stylistic interpretations of antique pieces of art and to look at these visual representations in a wider cultural and political context of their times. The study of the Republican portrait – traditionally explaining the origin of so called verism of these images in terms of the influence of the preceding realistic Hellenistic or Egyptian portraiture and images of ancestors – has been replaced by the approach promoting interpretation of these portraits as the signs existing in particular historical and political context which helps to explain their special visual expression. Such new interpretative perspectives significantly improved our understanding of forms and meanings of the portraits, although there are still several unclear issues, such as the social functioning of art. What is more, various researchers represent significantly different approaches. Thus, the portraits of the old men, especially popular

towards the end of the Republican era, on the one hand were interpreted as signs of protest against the contemporary reality, with which they argued, not allowing for what was approaching. While emphasising their age, the portrayed persons were supposed to emphasise their long-lasting service for the Republic, as well as the values they were devoted to, which were virtues, such as *gravitas*, *dignitas*, *fides*. On the other hand, these Republican portraits of old men are sometimes interpreted as efficient medium of social and cultural activities, and more precisely, as a result of relationships with authorities, and even as a tool used to build these relationships, especially if there was a patronage system functioning.

In my paper, I confront various attitudes towards the portraits of old men and present the most convincing, in my opinion, interpretations, also trying to extend them.