



Monika Owsiana
(Gniezno)

SZKIC WART WIĘCEJ NIŻ KILKA WOLUMINÓW

rec. książki: Tonio Hölscher, *Sztuka rzymska: język obrazowy jako system semantyczny*, tłum. oprac. i wstęp L. Olszewski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, 173 s.

Są książki, które zarzucają nas ogromem faktów, inne zachwycają, jeszcze inne złością i irytują. Za najbardziej wartościowe uważam te, które, nie dając gotowych i pozornie prostych rozwiązań, zmuszają do przemyśleń, do samodzielnego zadawania pytań. Do takich należy książka Tonio Hölschera, a właściwie szkic, który ukazał się po raz pierwszy w języku niemieckim ćwierć wieku temu¹, po angielsku 8 lat temu². Dziś możemy poznać go dzięki tłumaczeniu na język polski. Autorem przekładu jest Lechosław Olszewski³, który całkiem słusznie uznaje, że ta „niewielka objętościowo książka Hölschera, będąca już dzisiaj pracą klasyczną, prezentuje sztukę rzymską jako równie interesującą jak sztuka współczesna, ciągle atrakcyjną i stanowiącą punkt odniesienia poszukiwań korzeni naszej kultury” (s. 29). Z tego powodu ośmielam się ją recenzować.

Tonio Hölscher urodził się 2 listopada 1940 roku w Königsfeld/Schwarzwald. Studiował historię starożytną i filologię klasyczną na uniwersytetach w Heidelbergu, Rzymie i we Fryburgu (Freiburg im Breisgau), a w 1965 roku obronił pracę doktorską pt. „Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin”⁴, napisaną pod kierunkiem profesora Rolanda Hampe na Uniwersytecie w Heidelbergu. Habilitację uzyskał w 1972 roku na Uniwersytecie w Würzburgu, a trzy lata później otrzymał profesurę w Heidel-

¹ T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg 1987.

² *Language of Images in Roman Art*, transl. A. Snodgrass, A. Künzl-Snodgrass, Cambridge University Press 2004 (z przedmową J. Elsnera).

³ Lechosław Olszewski jest autorem tłumaczenia książki P. Zanker, *August i potęga obrazów*, Poznań 1999, oraz wielu wykładów wydanych w serii Xenia Posnaniensia.

⁴ T. Hölscher, *Victoria romana: archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr.*, Mainz am Rhein 1967.

bergu. Wykładał na wielu światowych uniwersytetach⁵, jest autorem kilkunastu książek⁶ i ponad osiemdziesięciu artykułów⁷. Jego zainteresowania badawcze oscylują wokół powiązań polityki i sztuki rzymskiej.

„Sztuka rzymska: język obrazowy jako system semantyczny” nie powstała wskutek samotnego obcowania autora ze źródłami, ale dzięki licznym wykładom oraz dyskusjom w gronie międzynarodowym⁸, co Tonio Hölscher podkreśla we wstępie (s. 7). W przedmowie do polskiego wydania wskazuje także kilka zrodzonych z refleksji nad szkicem, publikacji innych autorów: Salvatore Settisa⁹, Jasia Elsnera¹⁰ i Ellen Perry¹¹ oraz zapowiada kontynuację swoich przemyśleń¹². Szczególnie warte podkreślenia, utrzymane w hölscherowskim duchu, choć idące w odmiennym kierunku są książki¹³ i artykuły¹⁴ Jasia Elsnera (autora przedmowy do angielskiego

⁵ http://www.klassische-archaeologie.uni-hd.de/mitarbeiter_hoelscher_cv.html.

⁶ M.in. *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*, Heidelberg 1971; *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v.Chr.*, Würzburg 1973; *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt / Main 1988 (z J. Assmannem); *Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück*, Heidelberg 2007.

⁷ http://www.klassische-archaeologie.uni-hd.de/mitarbeiter_hoelscher_publicationen.html.

⁸ Autorowi radą służyli m.in. J. Assmann, F. Coarelli, L. Giuliani, E. Lefèvre, M. Torelli i P. Zanker.

⁹ S. Settis, *Un'arte al plurale. L'impero Romano, i Greci e i posteri*, [w:] *Storia di Roma IV: Caratteri e morfologie*, ed. E. Gabba, A. Schiavone, Torino 1989, s. 827–878.

¹⁰ J. Elsner, *Introduction*, [w:] T. Hölscher, *The Language of Images in Roman Art*, transl. A. Snodgrass, A. Künzl-Snodgrass, Cambridge 2004, s. XV–XXXI.

¹¹ E. Perry, *The Aesthetic of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge 2005.

¹² T. Hölscher, *Präsentativer Stil in system der römischen Kunst*, [w:] *Arte del basso*, Hgg. J.A. Dickmann, F. De Angelis, F. Pirson, R. von den Hoff [oddane do druku].

¹³ Najważniejsze książki J. Elsnera: *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge 1995; *Pilgrimage Past and Present: Sacred Travel and Sacred Space in the World Religions* (z S. Coleman), London 1995; *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire A.D. 100–450*, Oxford 1998; *Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton 2007 oraz pod red. J. Elsnera: *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge 1996.

¹⁴ *Viewing Ariadne: From Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World*, *Classical Philology* 102, 2007, s. 20–44; *Art and Text*, [w:] S. Harrison (red.), *A Companion to Latin Literature*, Oxford 2005, s. 300–318; *Sacrifice and Narrative in the Arch of the Argentarii in Rome*, *Journal of Roman Archaeology* 18, 2005, s. 83–98; J. Porter (red.), *Classicism in Roman Art*, *Classical Pasts: The Classical Traditions of Greece and Rome*, Princeton 2006, s. 270–297; *Perspectives in Art*, [w:] N. Lensky (red.), *The Cambridge Companion to the Age of Constantine*, Cambridge 2006, s. 255–277; *From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of Kunstwollen*, *Critical Inquiry* 32, 2006, s. 741–766;

wydania), który w błyskotliwy sposób ukazuje nam rolę sztuki rzymskiej w kulturze, jej wieloaspektowość, a także stara się spojrzeć na nią „oczami ówczesnych Rzymian”.

Polskie wydanie szkicu Hölschera poprzedzone jest wprowadzeniem Lechosława Olszewskiego, rozpoczynającego swe rozważania od kanonicznego już pytania Otto J. Brendela „What is Roman in Roman Art”¹⁵. Zdaniem Charlesa Briana Rose’a powinniśmy raczej zapytać: „co jest sztuką w sztuce rzymskiej”¹⁶. Cytat ten w pewnej części odzwierciedla to, co miał na myśli tłumacz, czyli rosnącą wśród badaczy niechęć do definiowania sztuki rzymskiej, tendencji zmierzającej w swej skrajności do unikania pojęcia „sztuka” odnośnie do starożytności. Zjawisko to idzie w parze z odrzuceniem całościowych ujęć, wielkich syntez¹⁷ na rzecz rozważań bardziej szczegółowej problematyki. Należy jednak zauważyć, że zdarzają się wyjątki od tej reguły — jak np. książka Wolfganga Wohlmayra „Die römische Kunst. Ein Handbuch” (Darmstadt 2011). Mając na uwadze problemy współczesnej historii sztuki rzymskiej, Lechosław Olszewski podjął próbę uzasadnienia szczególnej roli książki Tonio Hölschera: „jej znaczenie nie polega jednak tylko na zaprezentowaniu błyskotliwej propozycji teoretycznej, pozwalającej wyjaśnić kształt i względną niezmiennność sztuki rzymskiej przez wieki [...], ale także na przedstawieniu wielu — często wyjątkowo drobiazgowych — analiz zabytków sztuki późnohellenistycznej oraz rzymskiej” (s. 12). Pozwolę sobie nie zgodzić się z tłumaczem, gdyż stopień drobiazgowości Hölschera jest nierówny i służy raczej egzemplifikacji, a za „wyjątkowo drobiazgową analizę” uznaję np. H. Jucker, D. Willers, *Gesichter: griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz*, Archäologisches Seminar der Universität Bern, Berno 1983. Wychodząc od skróconego opisu jednego z problemów, analizowanych przez Hölschera, mianowicie problemu „rzymskości” sztuki rzymskiej (tzn. jej relacji ze sztuką grecką), Lechosław Olszewski umieszcza jego szkic w szerokim kontekście badań nad historią sztuki, dochodząc do wniosku, że autor „prezentuje sztukę rzymską jako sztukę

The Rhetoric of Buildings in the *De Aedificiis* of Procopius, [w:] E. James (red.), *Art and Text in Byzantium*, Cambridge 2007, s. 33–57.

¹⁵O.J. Brendel, *Prolegomena to the study of Roman Art*, New Haven–London 1979.

¹⁶Autor rozwija swe pytanie następująco: „if we genuinely want to understand an image, then we need to examine the entire associated assemblage, which means the loomweights and spindlewhorls next to a cult statue, the bone tools in a terracotta workshop and the residue on the paint pots from a sanctuary dump”. Ch.B. Rose, *Iconography*, *The Oxford Handbook of Roman Studies*, pod red. A. Barchiesi i W. Scheidel, Oxford 2010, s. 49.

¹⁷Np. B. Andreae, *L'Art de l'Ancienne Rome*–Paris 1973.

na wskroś nowoczesną, zaawansowaną teoretycznie i wymagającą intelektualnie” (s. 25). Jednocześnie jednak sygnalizuje istotny problem, którego Tonio Hölscher nie pogłębił — zależność rzymskich rzeźb od greckich oryginałów¹⁸, powołując się m.in. na koncepcję Raimunda Wünsche¹⁹ oraz na interesujące wnioski, do jakich doszli uczestnicy spotkań naukowych w Rzymie (1994 r.) oraz w Ann Arbor (1995 r.), zorganizowanych przez Elaine K. Gazdę²⁰, a opublikowanych w jednym tomie pt. „The Roman Art of Emulation”. Na zakończenie Lechosław Olszewski wyraża nadzieję, że szkic Tonio Hölschera zostanie także w Polsce wykorzystany w twórczy sposób (s. 29), wszak polska refleksja nad sztuką rzymską jest jak do tej pory bardzo ograniczona.

Książka Tonio Hölschera składa się z dwunastu części, z których pierwsza stanowi wprowadzenie. Autor jednoznacznie określa swój cel, a jest nim interpretacja języka wizualnego sztuki jako esencjalnego czynnika kształtującego rzymską kulturę, który w efekcie przyłożenia większej wagi do historii politycznej i społecznej został odsunięty poza nawias. Stosując metaforę Stendhala, której użył do określenia powieści, dzieło sztuki powinno być „zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu”²¹, odbijającym rzeczywistość społeczną i polityczną²², ale także posiadającym określoną formę i styl. Właśnie tym ostatnim każe się przyrzeć autor. Stwierdza, że „analiza form stylowych pozwala uchwycić nie tylko tożsamość jednostek, lecz także, co ważniejsze, tożsamość większych zbiorowości, całych kręgów kulturowych i epok” (s. 31). Mało tego, jego zdaniem istnieje wspólny język obrazowy społeczeństwa²³, mający olbrzymie znaczenie. Tenże system nie zrodził

¹⁸Zob. B.S. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*, *Jerome Lectures 15*, Ann Arbor 1984.

¹⁹Rozróżnienie na *interpretatio* (wierna kopia), *imitatio* (swobodne naśladownictwo) i *aemulatio* (rywalizacja z autorem greckiego oryginału), zob. R. Wünsche, *Der Jüngling vom Magdalensberg: Studien zur römischen Idealplastik*, [w:] *Festschrift Luitpold Dussler: 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, Munich 1972, s. 45–80.

²⁰Zob. E.K. Gazda, *Introduction. Beyond Copying: Artistic Originality and Tradition*, [w:] E.K. Gazda (red.), *The ancient art of emulation: studies in artistic originality and tradition from the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor 2002, s. 1–24.

²¹Stendhal, *Czerwone i czarne 1*, s. 13, Gdańsk 2000.

²²Oczywiście nie zakładam, że odbicie minionej rzeczywistości jest rzeczywistym odbiciem.

²³Lingwiści postulują istnienie także „językowego obrazu świata” (JOS), czyli w największym skrócie — uznają, że już w języku zawarte są elementy określonego światopoglądu, zob. J. Bartmiński, R. Tokarski, *Językowy obraz świata a spójność tekstu*, [w:] J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia. Część pierwsza*, Lublin 2004, s. 210–228; J. Anusiewicz,

się *ad hoc* jako w pełni ukształtowana struktura, lecz powstawał stopniowo (s. 32). Teoria Hölschera wynika z analizy dzieł sztuki, jest „teoretycznym modelem”, który powstał w oparciu o nią, a nie dla niej²⁴. Tenże model stanowi odpowiedź na bren-delowskie pytanie, on sam świadczy o rzymskości sztuki rzymskiej²⁵.

W części drugiej, zatytułowanej „Grecki wzór postawy życiowej: styl życia, element wykształcenia czy kultury imperialnej?” Tonio Hölscher pyta o oryginalność sztuki rzymskiej, która przez wiele lat była probierzem wartości artystycznej. Rzymian, którzy czerpali z osiągnięć Greków, nazywano epigonami lub też na siłę starano się udowodnić niezależność sztuki rzymskiej. Z góry przyjęta teza wpływała na badanie ściśle określonych rodzajów artefaktów. Kryterium oryginalności sprawiało²⁶, co podkreśla autor, że znikają nam z oczu greckie fundamenty, będące ważnym elementem sztuki rzymskiej (s. 35). Zamiast tego Tonio Hölscher proponuje spojrzenie na artefakty jako na środki komunikacji, w błyskotliwy sposób odnajdując także jedną z przyczyn trudności ustalenia relacji między sztuką rzymską a greckimi wzorami²⁷.

W kolejnym rozdziale autor podważa wartość łatwych uogólnień, zakładających, który okres rozwoju sztuki greckiej naśladowała sztuka rzymska w określonym momencie²⁸ (s. 39). Przykłady przez niego dobrane są znamienne. Gdybyśmy wyznawali chociażby teorię ścisłego przywiązania artystów czasów augustowskich do epoki klasycznej w Grecji, znaleźlibyśmy potwierdzenie w posągu młodzieńca (tzw. *Idolino di Pesaro*)²⁹, ale pozostałby problem, co zrobić z podobnym młodzień-

E. Dąbrowska, M. Fleischer, Językowy obraz świata i kultura. Projekt koncepcji badawczej, Język i Kultura 13, 2000, s. 11–44.

²⁴ Podkreśla to J. Elsner: „It is not theory applied to works of art, to see how far one can get, but rather a theoretical model derived from them”. Introduction, [w:] T. Hölscher, *Language of Images in Roman Art*, transl. A. Snodgrass, A. Künzl-Snodgrass, Cambridge University Press 2004, s. XVI.

²⁵ Ibidem, s. XXIV.

²⁶ Drugim kryterium był dystans dzielący konkretne dzieło sztuki od „klasycznego” wzorca.

²⁷ S. 37 i 38 recenzowanej książki; zob. C.C. Mattusch, Naming the „Classical” Style, *Hesperia Supplements* 33, 2004, s. 277–290.

²⁸ Sztuka czasów Augusta miałyby czerpać dość niewolniczo ze sztuki klasycznej V wieku przed chr. (zob. P. Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts 1: Der Actium-Typus*, Göttingen 1973), a Flawiusze mieliby naśladować hellenistyczne wzory (zob. M. Wegner, *Die Flavier. Das Römische Herrscherbild* 2.1, Berlin 1966).

²⁹ Florencja, Museo Nazionale Archeologico, zob. R. Kekulé, *Über die Bronzestatue des sogenannten Idolino*, Berlin 1889.

cem, ale datowanym na czasy flawijskie³⁰. Wniosek jest taki, że zarówno twórca czasów augustowskich, jak i ten z czasów flawijskich, sięgnęli po ten sam temat, do tego samego wzorca, ale uczynili to w zupełnie inny sposób³¹. Technika wykonania może być więc wyznacznikiem różnic między posągami młodzieńców symbolizujących dwie epoki rozwoju sztuki rzymskiej (s. 44). Jak wskazuje autor, wolność wyboru była na tyle duża, że zdarzało się, iż w pojedynczym artefakcie stosowano kilka zapożyczonych wzorów. Tonio Hölscher podąża także krok dalej, pytając o to, na jakiej podstawie wybierano ów wzór. Czytelnik pozna odpowiedź.

„Sceny batalistyczne: tradycja hellenistycznego patosu” — to tytuł czwartej części szkicu, w której autor analizuje m.in. mozaikę przedstawiającą bitwę pod Issos, tzw. sarkofag Aleksandra³², pomniki Attalosa I w Pergamonie³³ i Attalosa II na Akropolu³⁴, Emiliusza Paulusa w Delfach i inne, dochodząc do wniosku, że „koncepcja takich scen batalistycznych ma swój literacki odpowiednik w tragizującym, «dramatycznym» piarstwie historycznym czasów hellenistycznych” (s. 58). Ich zadaniem było oddziaływanie na emocje. Tym samym grecki wzór obejmuje podkreślenie roli fatum, patos, potęgę zwycięzców i dramat pokonanych, a także „wyrazistość” (s. 62).

Kolejny rozdział stanowi poniekąd kontynuację poprzedniego, gdyż Tonio Hölscher poruszył w nim problem rzymskiej recepcji greckich scen batalistycznych, którą zauważa już w użyciu obrazów tablicowych podczas procesji triumfalnych w czasach Republiki³⁵. Ich nadrzędny cel wyraźnie korespondował z tym, co cha-

³⁰Musei Vaticani. O kopiowaniu Polikleta w czasach flawijskich świadczy np. Diadoumenos (The Metropolitan Museum of Art), zob. G.M.A. Richter, A Statue of the Diadoumenos, The Metropolitan Museum of Art Bulletin 28, 12, 1933, s. 214–216. W tym samym muzeum znajduje się także statuetka Diadoumenos datowana na I wiek przed Chr. Zob. także G.M.A. Richter, Another Copy of the Diadoumenos by Polykleitos, American Journal of Archaeology 39, 1, 1935, s. 46–52.

³¹*Idolino* posiada szczupłą budowę ciała, natomiast posąg młodzieńca z czasów flawijskich wprost przeciwnie.

³²Zob. V. von Graeve, Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt, Berlin 1970; A. Chugg, The Sarcophagus of Alexander the Great, Greece & Rome 49, 1, 2002, s. 8–26.

³³Zob. E.V. Hansen, The Great Victory Monument of Attalus I, American Journal of Archaeology 41, 1, 1937, s. 52–55 (historia odkrycia pomnika).

³⁴Zob. R.F. Townsend, The east side of the Agora: the remains beneath the Stoa of Attalos, The Athenian Agora 27, 1995 (rzetelne archeologiczne studium).

³⁵Zob. P.J. Holliday, Roman Triumphal Painting: Its Function, Development, and Reception, The Art Bulletin 79, 1, 1997, s. 130–147. Autor rozważa pochodzenie obrazów tablicowych używanych w trakcie procesji triumfalnych, ale także podkreśla ich znaczenie jako gatunku sztuki propagandowej (s. 130).

rakteryzowało hellenistyczne przedstawienia walk — „wyrazistością” (s. 65). Analizuje także inne rzymskie artefakty: gemmę Augusta, Wielką Kameę Francuską, kolumnę Trajana, monument Lucjusza Werusa w Efezie, by dojść do wniosku, że przebijają przez nie greckie wzory³⁶. Podobnie jak to się dzieje w przypadku literatury — „za przykładem sztuk plastycznych, najpierw ze względu na temat wybierano różnorodne wzory, a później — w miarę możliwości — łączono je we wspólny styl” (s. 73). Tenże styl miał na celu wywarcie określonego wrażenia na widzach.

Powracające rzymskie zamiłowanie do greckiego klasycyzmu jest tematem szóstej części szkicu, która traktuje o Ołtarzu Pokoju Oktawiana Augusta³⁷. Tonio Hölscher zwraca uwagę na podobieństwo do fryzu Partenonu³⁸, a być może raczej na nawiązanie do tej samej tradycji; ukazuje, jak harmonia i spokój klasycznych modeli doskonale wpisywały się w politykę Oktawiana Augusta. Myśl tę rozwija i wzbogaca Diane Atnally Conlin, autorka książki „The Artists of the Ara Pacis. The Process of Hellenization in Roman Relief Sculpture” (Chapel Hill i Londyn 1997)³⁹. Błędem jednak byłoby patrzeć na czasy princepsa tylko i wyłącznie przez pryzmat klasycyzmu. Charakteryzując sztukę augustowską, Diana Kleiner stwierdziła, że „Augustan art was inspired by such diverse civilizations as Ptolemaic Egypt, Classical and Hellenistic Greece, and Republican Rome, yet what it derived from these was merged into an entirely new creation”⁴⁰. Ta nowa jakość,

³⁶Zob. V.M. Hope, *Trophies and Tombstones: Commemorating the Roman Soldier*, *World Archaeology* 35, 1, 2003, s. 79–97.

³⁷Autorka artykułu *The Great Friezes of the Ara Pacis Augustae. Greek sources, Roman Derivatives and Augustan Social Policy* (MEFRA 90, 2, 1978, s. 753–785) — Diana E. Kleiner (nie G. Kleiner), na którą powołuje się Hölscher — rozważa podobieństwo Ołtarza Pokoju nie tylko do fryzu Partenonu, ale także do greckich stel pogrzebowych, jak i do rzymskich reliefów funeralnych (Matz-Duhn III, no. 3796; Kleiner Cat. no. 64, fig. 64; Kleiner, 232–233, Cat. no. 65, figs. 65 a i 65 b).

³⁸Hölscher powołuje się na artykuł E. Borbein (*Dia Ara Pacis Augustae. Geschichtliche Wirklichkeit und Programm*, *Jdl* 90, 1975, s. 242–266), jednak teza ta powstała wiele lat wcześniej (E. Courbaud, *Le bas-relief romain a représentations historiques* (Paris 1899, s. 84–85), a została dopiero rozwinięta przez Borbeina.

³⁹Autorka wskazuje także na lokalne rzeźbiarskie tradycje (s. 62–63).

⁴⁰D.E. Kleiner, *Semblance and Storytelling in Augustan Rome*, [w:] K. Galinsky (red.), *The Cambridge Companion to The Age of Augustus*, Cambridge 2005, s. 197; zob. także F.S. Kleiner, *Artists in the Roman world. An itinerant workshop in Augustan Gaul*, *MEFRA* 89, 2, 1977, s. 661–696.

elastyczne przejmowanie innych wzorców, naśladowanie, tworzenie, ale także położenie nacisku na przekaz świadczyły o wyjątkowości sztuki rzymskiej⁴¹.

Rozdział siódmy otwiera nową część szkicu, ponieważ autor definiuje w nim wskazane bądź też wspomniane wcześniej elementy systemu semantycznego sztuki rzymskiej, podkreślając jednocześnie ich funkcje (s. 82–108). Uznaje, że sceniczne wzory przedstawieniowe wybierane były ze względu na zasadniczą treść: bitwy miały ukazywać patos i emocje, a uroczystości państwowe — powagę i dostojeństwo kapłanów. Podobnie do ukazania sielskich scen, jak ta przedstawiona na ołtarzu z Arezzo (front), użyto hellenistycznego krajobrazu. Rzymianie jednak poza tym, że wykorzystywali wzory greckich przedstawień na reliefach, wzorowali się także na rzeźbach figuralnych (np. Afrodyta typu Kapua, Wenus z Milo i in.). Tonio Hölscher zgrabnie omawia różnorodne przykłady, by w zakończeniu tej części powrócić po raz kolejny do Ołtarza Pokoju Augusta, co pozwoliło mu na sformułowanie wniosku, że „na każdym stopniu tej skali (tworzenia artefaktów — M.O.) można było posługiwać się całym repertuarem sztuki greckiej, który wykorzystywano w celu uzyskania pożądaney wymowy” (s. 107).

Na początku kolejnej części szkicu zatytułowanej „System semantyczny: założenia i struktura” autor podkreśla, że wykorzystanie przez Rzymian różnorodnych wzorów było adekwatne do szerokiego spektrum tematów i treści. Wskazując na uwarunkowania historyczno-kulturowe, stwierdza, że w pewnym momencie spójny i mimetyczny obraz stracił rację bytu. Pożądane stało się ukazywanie cnót politycznych. Natomiast „język obrazowy, który w ten sposób powstał, był bogatym wizualnie systemem komunikacji oferującym albo konkretne formuły obrazowe, albo łatwo dające się zastosować wzory przedstawieniowe dla wszystkich możliwie tematów i treści” (s. 113). Oparcie tego systemu na preferowanych wartościach sprawiało, że sięgano po konkretny wzór. W dalszej części Tonio Hölscher omawia elementy systemu semantycznego: teoretyczne poglądy na sztukę oraz praktykę rzeźbiarską.

Po zdefiniowaniu systemu semantycznego przyszła kolej na pytanie o jego początki. Mogłoby się wydawać, że należy ich szukać w starożytnym Rzymie, ale nic bardziej mylnego. Zdaniem autora powinniśmy spojrzeć uważniej na zrodzony w II wieku przed Chr. w Grecji nurt retrospektywny, którego przy-

⁴¹ Zob. B. Kellum, *Sculptural Programs and Propaganda in Augustan Rome. The Temple of Apollo on the Palatine*, [w:] R. Winkes (red.), *The Age of Augustus*, Providence 1986, s. 169–176.

kład stanowi grupa kultowa świątyni w Lykosurze, wykonana przez Damofona z Messeny⁴². Twórca nadał Demeter klasyczny modelunek, Despoinie — późno-klasyczny, a Anytosowi — hellenistyczny. Wkrótce zostało to przeniesione do Rzymu, co autor potwierdza stosownymi przykładami. Rozdział ten kończy się stwierdzeniem, że „w czasach Augusta repertuar form osiągnął prawie kompletność” (s. 129).

Rozdział dziesiąty nosi tytuł „Język obrazowy i styl”. System semantyczny, tak wyraźnie przedstawiony przez Tonio Hölschera, nie był tworem skostniałym. Owszem, typy przedstawieniowe były stosunkowo niezmiennie, lecz styl zależał od gustu ludzi żyjących w konkretnym czasie i miejscu⁴³. Dochodząc do takowych wniosków, autor po raz kolejny zmierza krok dalej, pytając o to, dlaczego tworzenie typów zostało w dużej mierze wyłączone z podległości wobec stylu, a także o to, czy lokalne gusty mogły wpływać na zbiorowe. Tonio Hölscher podaje niezwykle interesujący przykład dynamicznego rozwoju portretów rzymskich, ich ścisłej zależności od stylu konkretnej epoki⁴⁴. Uznaje, że: „najwyraźniej w obrębie świata obrazów, który coraz bardziej stawał się zbiorem symboli abstrakcyjnych wyobrażeń, człowiek był postrzegany jako jedyne zjawisko konkretne i rzeczywiste” (s. 133).

Rodzi się oczywiście pytanie, czy powrót do klasycznych wzorów nadal może być probierzem wartości sztuki rzymskiej. Autor dowodzi (zob. rozdział jednasty), że nie. Winę za punkt widzenia odmienny od hölscherowskiego ponosi klasycystyczna teoria sztuki, której elementy można dostrzec już u starożytnych: Kwintyliana, Cyserona czy u Pliniusza. Ona bowiem przedkładała piękno klasycznych wzorów nad eklektyzm. Tonio Hölscher w zakończeniu podkreśla olbrzymie znaczenie języka obrazowego, który stanowił „powszechnie zrozumiały system komunikacji wizualnej” (s. 140). W sztuce rzymskiej bowiem priorytetem była siła przekazu, a nie gonitwa za innowacjami.

Szkic Tonio Hölschera ma niebagatelne znaczenie dla zrozumienia fenomenu sztuki rzymskiej. Jego wagi nie umniejsza fakt, że powstał ćwierć wieku temu.

⁴²P. Themelis, *Damophon*, [w:] O. Palagia, J.J. Pollitt (red.), *Personal styles in Greek Sculpture*, Cambridge 1996, s. 154–185.

⁴³Należy zwrócić uwagę na to, że terminy „typ” oraz „styl” są dość istotne w wizji Hölschera.

⁴⁴Zob. G.M. Richter, *The Origin of Verism in Roman Portraits*, *The Journal of Roman Studies* 45, 1/2, 1955, s. 39–46.

Zabrakło jedynie dwóch rzeczy. Hölscherowi — uaktualnienia, gdyż przez 25 lat wiele się zmieniło⁴⁵, a samej książce — porządnej korekty⁴⁶. Pośpiech wydawców sprawił bowiem, że Damofon z Messeny stał się Domophonem.

⁴⁵Docenić jednak warto zamieszczony słownik pojęć niemieckich.

⁴⁶Np. s. 7, jest: p. Karanastassis (...) nie została opublikowana (przyp. tłum.), powinno być: została opublikowana w: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, t. 101, s. 207–291 oraz t. 102, s. 323–428; s. 13 jest: na początku lat 70. XX wieku, powinno być: W momencie publikacji „*Introduzione all’archeologia classica come storia dell’arte antica*” (1976 r.) R.B. Bandinelli już nie żył, więc nie mógł niczego wyrażać, a jego koncepcja kształtowała się już od lat 50. XX wieku; s. 45 jest: ...*Ara Pacis Augustae*, *ArtBull* 2000, 83, powinno być: ...*Ara Pacis Augustae*, *ArtBull* 2001, 83; s. 75 jest: G. Kleiner, powinno być D.E. Kleiner, s. 123, przypis 226 jest: *Domophon of Messene*, powinno być: *Damophon of Messene*; s. 123, przypis 227 jest: *Cratères et candélabres trouvés en mer près de Mahdia*, powinno być: *Cratères et candélabres de marbre trouvés en mer près de Mahdia*; i wiele wiele innych.