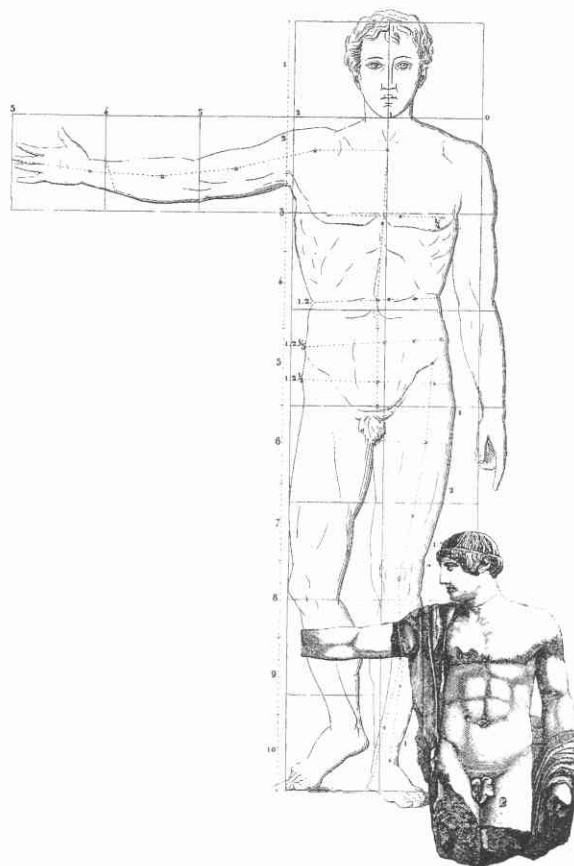


Muzeum Archeologiczne
w Gdańsku

ESTETYKA W ARCHEOLOGII



KOPIE I NAŚLADOWNICTWA

Pod redakcją
Mariana Kwapińskiego

Gdańsk 2006

Spis treści

<i>Jerzy Kamrowski</i> pamięci Magdy Kowalskiej	9
<i>Anna Pałubicka</i> Naśladownictwo a problem socjalizacji kulturowej w społeczeństwach wczesnotradycyjnych badanych przez archeologię	11
<i>Hanna Mamzer</i> Pismo: simulacrum czy oryginał	21
<i>Marian Kwapiński</i> O referencji języka magii. Przegląd koncepcji klasycznych	37
<i>Artur Dobosz</i> Kultura magiczna a naśladownictwo	59
<i>Andrzej P. Kowalski</i> O naśladowaniu i kopiach w wytwórczości prehistorycznej. Rozważania genealogiczno - antropologiczne	65
<i>Bogusław Gediga</i> O muzykowaniu w epoce brązu i we wczesnej epoce żelaza w Europie. Kopiowanie rzeczywistości w sztuce	85
<i>Arkadiusz Bednarczuk</i> Problem „naśladowania” w sztuce starożytnej Grecji	107
<i>Ewa Bugaj</i> Kopie i naśladownictwa w kulturze starożytnego Rzymu	113
<i>Henryk Mamzer</i> Mimesis jako źródło kultury społeczeństw środkowoeuropejskiego barbaricum u schyłku starożytności	125
<i>Jacek Kowalewski</i> Obraz i jego percepcja w ludowej kulturze wczesnego średniowiecza. Rozważania etnoestetyczne	137

Ewa Bugaj
Uniwersytet Adama Mickiewicza
w Poznaniu

*Drzwi które ktoś otworzył
Drzwi które ktoś zamknął
Krzesło na którym ktoś usiadł
Kot którego ktoś poglaskał
Owoc który ktoś ugryzł
List który ktoś przeczytał
Krzesło które ktoś przewrócił
Drzwi które ktoś otworzył
Droga którą ktoś jeszcze biegnie
Las który ktoś przemierza
Rzeka do której ktoś się rzuca
Szpital w którym ktoś umarł.*
[Jacques Prévert, *Wiadomość*]¹

Magdzie in memoriam

Kopie i naśladownictwa w kulturze starożytnego Rzymu

W zawartych w poniższym tekście rozważaniach zamierzam podzielić się uwagami na temat kopii i naśladownictw w kulturze starożytnego Rzymu², który na polu sztuk plastycznych zasłynął w dziejach jako miejsce wyjątkowo rozwiniętej działalności imitacyjnej. Jest to zagadnienie bardzo złożone i obrosłe ogromną ilością literatury, zatem jakies całościowe spojrzenie na ten bardzo interesujący problem wymagałoby obszerniejszego omówienia niż ramy niniejszego artykułu, który będzie miał jedynie charakter szkicu wprowadzającego w odnośną tematykę.

Na początku chciałabym ustosunkować się do rozumienia pojęcia kopii i naśladownictwa oraz co się z tym w oczywisty sposób wiąże – oryginału, w stosunku do dzieł plastycznych i zwrócić uwagę na potencjalne znaczenia tych terminów w naszej kulturze. Uderzające jest przede wszystkim to, iż w sztuce już od czasów nowożytnych jednym z podstawowych kryteriów doskonałości pozostaje oryginalność, artysta jest stwórcą, który dzięki potędze wyobraźni stwarza dzieło, stwarza nową rzeczywistość, a nie tylko ją odzwierciedla czy imituje, natomiast wszelkie działania naśladowcze uchodzą za niegodne uwagi. Zadaniem sztuki jest raczej wyrażanie tego co niewyraźalne i trudno uchwytnie, a nie tylko przedstawianie. Jeśli zaś o kopie chodzi, czyli zgodnie z obecnym rozumieniem wierne powtórzenia innych dzieł, to tkwi tutaj założenie, że żadna nie może uchwycić istoty oryginału, dlatego im jest wierniejsza, tym niższą przypisuje się jej wartość estetyczną. Trochę wyżej stawia się naśladownictwa, w których doza każdorazowej indywidualnej kreacji ma być większa.

¹ Utwór poetycki zaczerpnięty z pracy I. Grześczak, *Ścieżki śródziemnomorskie*, Warszawa 2002, s. 93.

² Niniejszy tekst powstał w oparciu o referat wygłoszony na posiedzeniu Komisji Metod i Teorii Badań Archeologicznych Komitetu Nauk Pra- i Protohistorycznych Wydziału I Polskiej Akademii Nauk, poświęconemu *Naśladownictwu i kopii w pradziejach i starożytności*, które odbyło się 18 maja 2004 roku, a współorganizowane było przez Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, gdzie spotkanie miało miejsce.

Natomiast mówi się czasami w historii sztuki o kopiach ‘twórczych’, jak na przykład kopie Dürera według Mantegni, którym przypisuje się rangę równą innym rysunkom mistrza, ponieważ nie były od początku pomyślane jako substytuty lub repliki. Przeciwnie, pojmowane są jako ‘interpretacje’ i porównywane z innymi reakcjami wykonawcy na przykład na obraz natury, który starał się wykreować na płótnie. Natomiast początki owego dzisiejszego przeświadczenia o unikalności oryginalnego dzieła sztuki jako przedmiotu fizycznego różnie się widzi. Niektórzy badacze uważają, że korzenie takiego stosunku do dzieł tkwią w odległej przeszłości i wiążą to nawet z kultem geniuszu w dobie renesansu oraz z oznakami nabożnej czci, z jaką traktowano wybranych artystów, mianując ich przydomkiem ‘boski’ (Janson 1976, s. 218), chociaż z drugiej strony ostro postawiony wymóg oryginalności rozumianej jako nowość, swoistość i odmienność, a nawet zupełna unikalność, spopularyzowany został dopiero w romantyzmie (Gazda 1995, s. 126).

Rodzi się pytanie, czy tego typu oceny dzieł plastycznych szerzyły się także wcześniej, a kryterium oryginalności było tak istotne i dominujące przy określaniu wartości prac? Wielorakie świadectwa pochodzące ze starożytności przekonują nas, iż tak nie było. Wszystko wskazuje na to, że Rzymianie nie widzieli aż tak wielkiej różnicy pomiędzy oryginałem a imitacją – w każdym razie takie rozróżnienie nie było dla nich najistotniejsze, nie ono decydowało o chęci posiadania wyobrażeń plastycznych. Liczyło się ich przesłanie, stosowność i użyteczność dla definiowania miejsca przeznaczenia. Jednego z objaśnień tego zjawiska, aczkolwiek nie wystarczającego w przypadku kultury rzymskiej, szukać prawdopodobnie możemy w samej filozoficznej koncepcji *mimesis*, określanej najczęściej w języku polskim mianem ‘imitacji’, ‘naśladowania’ czy ‘odwzorowania’, wypracowanej w kręgu kultury greckiej, która z jednej strony okazała się pomocna w metafizycznych próbach wyjaśniania rzeczywistości, z drugiej zaś odnośzona była do sztuki³. Nie wdając się tutaj w złożone interpretacje filozoficzne tego pojęcia i jego zastosowania, a upraszczając na potrzeby dalszych rozważań rzecz całą można stwierdzić, że nieznanym był w starożytności problem kreacji tak jak my go rozumiemy, ponieważ ani Grecy, ani Rzymianie nie dopuszczali możliwości, aby ‘z niczego’ powstał byt. Problem kreacji stał się problemem filozoficznym dopiero pod wpływem chrześcijaństwa, zatem i próby określania sztuki jako działalności kreatywnej pojawiły się później niż starożytność grecka i ta część rzymskiej, która z greckiej wyrastała. W klasycznej koncepcji sztuki nie było miejsca na kreatywność, ale ciążyła ona zdecydowanie właśnie ku *mimesis* pojmowanej jako naśladowanie i umiejętne wytwarzanie wedle określonych reguł (Tatarkiewicz 1988: 288-292). Inaczej to formułując możemy domniemywać, iż sztuka dla starożytnych była ‘możliwa’ ponieważ przyroda w swej aktywności kształtowania pozostawiła jeszcze człowiekowi coś do zrobienia, mógł on więc naśladować naturę, ale nie w sensie dosłownym, gdyż działalność ta nie oznaczała dokładnego kopiowania czegoś już wcześniej znanego, ale raczej doprowadzanie do przedstawienia (Gadamer 1993, s. 16-17, 48). Powyższe interpretacje nie objaśniają nam zapewne w pełni starożytnego pojęcia *mimesis* i wszystkich jego znaczeń, ale wydają mi się w tym miejscu wystarczające aby wykazać, iż starożytne wytwarzanie dzieł plastycznych nie miało na celu stwarzania dzieł oryginalnych.

³ *Mimesis* – w znaczeniu ontologicznym wiąże się z nauką o relacjach zachodzących między ideami a rzeczami zmysłowymi, wg której idee są jakby *modelami* lub *paradygmatami*, a rzeczy odtwarzającymi je *kopiami*; natomiast *mimesis* odniesiona do sztuki, głównie poetyki, wyraża jej istotę, chociaż inaczej określa ją Platon a inaczej Arystoteles – ten pierwszy sądził, że *mimesis* poetycka zubaża, gdyż kopiuje rzeczy, które już są kopiami idei, drugi natomiast sądził, że *mimesis* poetycka jest swego rodzaju stwarzaniem na nowo tego co rzeczywiste, zgodnie z prawami możliwości i prawdopodobieństwa, stanowi zatem wzbogacenie (Reale 2002, s. 132).

ginalnych i unikalnych, w sposób jaki postuluje to nasza kultura. Przechodząc natomiast do znaczenia słowa kopia warto zwrócić uwagę, że sam wyraz pochodzi nie z greki lecz z łaciny i wydaje się mieć późniejszy niż mimeza rodowód. W starożytności słowo kopia oznaczało obfitość, zasobność, zapas, bogactwo i sugerowało przede wszystkim możliwość istnienia czegoś w wielkiej ilości, a pochodziło od personifikacji obfitości przedstawianej jako postać trzymająca róg obfitości lub tylko od samego atrybutu takiej postaci⁴. Nie miało ono zatem negatywnej konotacji, którą obecnie posiada.

Konkludując wypada jeszcze raz podkreślić, że żyjemy w czasach swoistego kultu oryginalności i indywidualizmu, w których o uznaniu jakiegoś wytworu za dzieło przesądza przede wszystkim przyznanie mu statusu unikalności. Ale jeśli oryginalność ma być miarą wartości estetycznej, to o walorach konkretnego dzieła można wypowiadać się głównie poprzez dokonywanie porównań z innymi dziełami, i przeciwnie, mówiąc o kopiach czy naśladownictwach wskazywać musimy na oryginały czy modele.

Analizując dokonania kultur starszych niż nowożytna, w tym interesującej nas tutaj kultury starożytnego Rzymu, dostrzegamy z pewnością istnienie w niej zarówno wielu takich wytworów plastyki, które wedle naszych kryteriów uchodzić mogą za oryginalne, jak i mnóstwa takich, które są kopiami, naśladownictwami czy też mniej lub bardziej udanymi adaptacjami, interpretacjami lub wersjami innych – wachlarz terminów pojawiających się podczas drobiazgowych analiz formalnych i stylistycznych dzieł tej plastyki jest bardzo duży i czerpany często z badań nad literaturą starożytną oraz ze studiów nad jej recepcją w dziejach (Hardwick 2003, s. 1-11). Poprzestając jednakże tylko na formalnych i stylistycznych analizach świadectw z przeszłości w postaci wytworów plastyki, i oceniając je bez bliższego poznania szerszego kontekstu ich pojawiania się i funkcjonowania, a co więcej, przykładając jako wzorce tych ocen późniejsze systemy wartości, nie docieramy do istoty zjawisk i nie poznajemy złożoności danej starożytnej kultury, a ponadto nie staramy się interpretować znaczeń, które kryją się za takimi a nie innymi działaniami jej twórców. W jakimś stopniu można obserwować to w badaniach nad sztuką rzymską, którą przez dziesiątki lat oceniano w znacznej części negatywnie, nieraz w oderwaniu od szerszego kontekstu jej funkcjonowania, a te negatywne oceny brały się między innymi z powodu rozpowszechnionego w niej zjawiska wytwarzania kopii i imitacji, które zaczęło uchodzić w czasach późniejszych za świadectwo braku twórczych możliwości jakiejś społeczności.

Zatem zasadniczo właśnie ta cecha rzymskiej cywilizacji – a mianowicie rozwijanie naśladownictwa, w tym wypadku głównie dzieł greckich, mającego przede wszystkim miejsce na polu rzeźby mitologicznej i rodzajowej oraz wyrobów rzemiosła, przyczyniała się do sądu, iż to co powstało w Rzymie jest tylko gorszą wersją sztuki greckiej. Pogłębiane w ostatnich latach studia nad oboma zjawiskami – sztuką grecką i rzymską – świadczą jednak, że są one różne, zarówno pod względem celów jak i osiągnięć, i nie sposób dłużej utrzymywać, że sztuka rzymska polega jedynie na powtarzaniu, ale bez wątplenia jest czymś odmiennym i w niektórych aspektach bardziej rozwiniętym. Ponadto warto zwrócić uwagę na fakt, iż Rzym w ogóle zasłynął w historii jako cywilizacja wyjątkowo chłonna i spraw-

⁴ *Copia* – jako personifikacja obfitości, przedstawiana z rogiem obfitości pojawia się u Plauta (*Pseudolus* 671, 736), a w późniejszych czasach znana jest również jako *cornucopia* (u Ammiana Marcellinusa 22, 9, 1), chociaż tutaj raczej jako atrybut Fortuny. Występuje też z rogiem obfitości na monetach dwóch miast, które noszą nazwy *Colonia Copia*. Wedle Owidiusza (*Met.* IX, 85-88). Kopia miała otrzymać od Najad wypemiony owocami i kwiatami róg, który odłamał Herkules w walce z Achelosem, występującym pod postacią byka (Der Neue Pauly, t. III, 1997, s. 159).

nie adaptująca od podbitych społeczności wiele różnorodnych wzorców kulturowych, które następnie w twórczy sposób starał się wykorzystać. Zatem to co działo się na polu sztuki widzieć należy w ramach większej całości (Wheeler 1996, s. 23-24, 207-215).

Zatrzymując się jednak przy źródłach związanych z plastyką warto głębiej zastanowić się dlaczego w Rzymie naśladownictwo w tym zakresie rozwinęło się na tak dużą skalę? Zdecydowało o tym zapewne wiele czynników, o których poniżej będzie jeszcze mowa ale ten, który najczęściej jest przez badaczy przywoływany, to bardzo wysoki poziom rozwoju formalnego sztuk plastycznych, który osiągnięty został w Grecji klasycznej. Przyjmując kumulatywny charakter antycznych cywilizacji, adaptujących dokonania poprzedników, trudno oczekiwać w Rzymie dalszego rozwoju akurat w kierunku formalnej doskonałości przedstawień. Ponadto obfitość i dostępność wcześniejszych dokonań, świadomość ich znaczenia, różnie motywowana pasja do kolekcjonerstwa i zbieractwa nowobogackiej społeczności rzymskiej oraz systematycznie przeprowadzane na dużą skalę łupieże na terenach stopniowo podbijanych, umożliwiły po prostu ogromny rozwój imitacji, którego warunkiem jest przede wszystkim dostępność modeli oraz umiejętność odczytania sensów kulturowych, które za nimi stoją (Henig 1992, s. 8-9).

Na marginesie sadzę, że użyteczne dla dalszych rozważań będzie tutaj odwołanie się też do faktu zjawiska imitacji w obrębie literatury starożytnej, z badań której czerpanych jest wiele terminów służących rozważaniom nad sztuką, o czym już powyżej wspomniałam. Zjawisko imitacji w obrębie literatury rzymskiej rozwijało się również pod przemożnym wpływem podbitej ostatecznie w II wieku przed Chrystusem Hellady, a celnie przedstawił to Horacy pisząc: „Podbita Grecja podbiła dzikiego zdobywcę i siedzibą sztuk uczyniła wieśniacze Lacjum”⁵. Jest to temat odrębny i niezmiernie szeroki, zatem pomijając jakiegokolwiek próby jego przybliżenia w tym miejscu, pragnę zwrócić uwagę jedynie na interesujące nas w niniejszych rozważaniach terminy, które pojawiają się u starożytnych autorów, takie jak *copia*, *interpretatio*, *imitatio* jak również *aemulatio*, i ich objaśnienia. W *Sztuce poetyckiej* Horacy⁶ postuluje taki rodzaj naśladowania i sięgania do źródeł greckich, który miał na celu poszukiwanie nowego słownictwa oraz gatunków literackich, a co za tym idzie wzbogacanie skarbcza literatury i języka – *copia verborum et rerum* (Fulińska 2000, s. 29). Kwintyliian w podręczniku retoryki *Institutio oratoria*⁷ posługuje się pojęciem zasobności (*copia*), które jest podstawowe dla eleganckiego wysławiania się i oznacza w teorii retorycznej nie tylko gromadzenie słów i tematów, ale także zdolność ich właściwego dobierania i łączenia, czyli zasadnicze elementy sztuki wymowy (Fulińska 2000, s. 30-31). Pozostałe terminy – *interpretatio*, *imitatio*, *aemulatio* – pojawiają się bardzo często u wielu rzymskich autorów, także w utworach przywoływanych powyżej, a mają odpowiadać w rzymskiej teorii literatury różnym poziomom nawiązywania do wcześniejszych tekstów. Tłumaczenie dosłowne (*interpretatio*) było najmniej cenione, wyżej stało naśladowanie (*imitatio*) rozumiane jako dążenie do osiągnięcia podobieństwa zarówno pod względem treściowym, jak i formalnym, ale właściwym zadaniem każdego autora było jednak współzawodnictwo z wybranym wzorem

⁵ Horatius Flaccus, Quintus *Epistula* II 1, 156 (przekład S. Stabryła w: *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, oprac. S. Stabryła, Wrocław-Kraków 1983, s. 30).

⁶ Horatius Flaccus, Quintus *Ars poetica* (*Epi.* II 3) (przekład T. Sinko w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, opr. T. Sinko, wyd. II, Wrocław 1951).

⁷ Quintilianus, Marcus Fabius *Institutio oratoria* (w j. pol. *Kształcenie mówcy: księga I, II, X*, przekład i oprac. M. Brożek, Wrocław 1951).

(*aemulatio*). Taka strategia pomagała nadać indywidualny wyraz powszechnie znanym obrazom, figuram, toposom itd., które wykorzystywano i rozumiano jako wspólne dziedzictwo. Ponadto nawoływanie do emulacji było przede wszystkim rozwiązaniem pewnego problemu, który polegał w Rzymie na wszechobecnym postulatcie naśladowania wzorców przy równoczesnym unikaniu niewolniczego ich powtarzania (Fulińska 2000, s. 34-35).

Tak więc na podstawie tekstów stwierdzić można, że rzymska teoria imitacji opierała się na tym, co określane jest jako imitacja twórcza, a nie wierne kopiowanie. Jest to naśladownictwo emulacyjne, o wyraźnej skłonności do współzawodnictwa i przewyższania wzorów, a co najmniej do twórczego odczytania i wykorzystania tradycyjnego materiału. Ów topos Grecji-nauczycielki, zajmujący w świadomości wykształconych Rzymian istotne miejsce był równie ważny jak topos porównywania się z poprzednikami, właśnie poprzez rozwój naśladownictwa emulacyjnego, które musiało być oparte na licznych bardzo dobrych przykładach, a służyło także poszukiwaniu własnego stylu i wykorzystywaniu talentu. Zjawisko to będzie zresztą obecne i w czasach nowożytnych, a szczególnie rozkwitnie w renesansie (Budzisz 1997, s. 161-166; Fulińska 2000, s. 87 i nast.).

Powyższe uwagi, choć bardzo skrótowe, dowodzą, jak złożone było pojmowanie naśladowania przez starożytnych i chociaż od dawna w mniejszym lub większym stopniu posługiwano się wymienianymi przez mnie wyżej terminami z języka literatury przy analizach dzieł plastycznych (Wünsche 1972, s. 45-80), to pomimo wiedzy na temat celowości i złożoności kategorii imitacji w kulturze rzymskiej, naśladownictwo w plastyce oceniane było jako zjawisko negatywne. Dopiero niedawno kategorię emulacji zaczęto w większym stopniu wprowadzać do analiz sztuk wizualnych z czasów rzymskich uznając ją za kluczową (Gazda 1995; 2002), a same dzieła z tej ogromnej kategorii określanej jako naśladownictwa, zaczęły znajdować również miejsce w podręcznikach sztuki rzymskiej, a nie tylko greckiej (Kleiner 1992, s. 15; Stewart 2004, s. 110). Nie chodzi przy tym o odrzucanie faktu, że nasz dostęp do sztuki greckiej zawdzięczamy w znacznym stopniu realizacjom plastycznym i wzmiankom literackim pochodzącym ze świata rzymskiego i jest to nieraz jedyne świadectwo, jakie się zachowało.

Zanim przedstawię garść informacji o samych źródłach plastycznych istotnych dla niniejszych rozważań, chciałabym zwrócić jeszcze uwagę na historiograficzne podstawy badań nad naśladownictwem i sztuką rzymską. Po pierwsze negatywna ocena sztuki rzymskiej ma swe korzenie u samych początków dyscypliny jako nowoczesnej nauki. Pojawiła się ona bowiem u ojca historii sztuki, jak się czasami mitologizuje postać J. J. Winckelmanna, który w swej sławnej książce z 1764 r. *Geschichte der Kunst des Altertums* wyznaczył, czy może lepiej powiedzieć, podjął próbę zidentyfikowania głównych etapów rozwojowych sztuki starożytnej. Miały one wyglądać według niego następująco: okres stylu starszego (później zwanego archaicznym), po nim okres stylu wysokiego (wysublimowanego – później wczesnoklasyczny: V w. przed Chr.), następnie styl piękny (późnoklasyczny: IV w. przed Chr.), a wreszcie nie zasługująca już na pozytywną ocenę epoka imitacji, którą miał być okres hellenistyczny i rzymski. Twierdził on, że cała sztuka antyczna po Aleksandrze Wielkim była już tylko powtarzaniem i degeneracją stylu klasycznego, co przyczyniło się do odrzucania sztuki późniejszej jako właściwego produktu kultury rzymskiej (Brendel 1990, s. 40-41). Pochwała jedynie greckich sztuk pięknych wiązała się u Winckelmannna z przeświadczeniem, że wszystkie elementy greckiej cywilizacji podlegały procesowi nieustannego rozkwitu, który doprowadził do doskonałości formalnej i stylistycznej dzieł epoki klasycznej i uczynił z niej wzór, do którego wszyscy powinni dążyć. Natomiast w kulturze starożytnego Rzymu podstawą jakiegokolwiek działalności artystycznej miała być jedynie ekspercka znajomość

artystycznych dokonań Greków i Winckelmann pisał, że to co rzeźbiarze rzymscy dzielali z pisarzami swego czasu to wyuczona estetyka imitacji. Posługiwał się przy tym terminem *Nachhamung* czyli naśladownictwo, nie mającym oznaczać prostego kopiowania, tym niemniej nie zasługiwało to działaniu na żadną pozytywną ocenę. Ta Winckelmannowska interpretacja zjawisk z przeszłości zaważyła w ogromnym stopniu na całym późniejszym negatywnym podejściu do sztuki innej niż grecka, a z tej ostatniej uczyniła jedyny punkt odniesienia i miarę wszystkich rzeczy (Beard, Henderson 2001, s. 68-71).

W XIX wieku i przez część XX wielu badaczy nadal podtrzymywało i rozwijało poglądy o pochodzeniu plastyki rzymskiej w całości od greckiej, a zainteresowanie nią sprowadzano do potencjalnych możliwości odkrywania zaginionych klasycznych arcydzieł. Pionierem tych badań i metody był A. Furtwängler, czemu dał wyraz w pracy opublikowanej w 1893 r. zatytułowanej *Meisterwerke der griechischen Plastik*. Warto wspomnieć, że spotęgował te badania rozwój fotografii, który dostarczył możliwości porównywania niezliczonej ilości kopii lub naśladownictw znanych z czasów hellenistycznych i rzymskich, mających doprowadzać do nie istniejących oryginałów. Ów sposób analizy utrwalaony w literaturze fachowej pod nazwą *Kopienkritik* zakładał, że kopiowanie w starożytności było procesem mechanicznym, mającym na celu jedynie wierne odwzorowanie modelu, a niektórzy badacze sądzą nawet, że posługiwano się tutaj gipsowymi odlewami tak jak w czasach nowożytnych, chociaż kwestia ta pozostaje sporna, a świadectwa antyczne są niejednoznaczne (Ridgway 1984, s. 32-33; Gazda 1995, s. 128-130). Zakładając nawet, że masowa produkcja niektórych wyobrażeń w czasach rzymskich mogła prowadzić do pewnych mechanicznych zabiegów przy ich wytwarzaniu, coraz częściej badania wykazują, że wśród dzieł uznawanych wcześniej za naśladownictwa lub nawet kopie, mamy bardzo liczne przykłady będące po prostu swoistymi kreacjami rzymskimi, nawiązującymi jedynie do powszechnie znanych i pożądaných wśród rzymskich patronów tematów i stylu ich wykonywania (Gazda 1995, s. 131-132). Dla zilustrowania tego warto przytoczyć popularne w Rzymie posągi ze szkoły Pasitelesa, datowane około połowy I w. przed Chr., jak choćby tzw. *Atletę* Stefanosa, który nie odpowiada żadnemu znanemu typowi klasycznemu czy grupę *Orestes i Elektra* (Kleiner 1992, s. 29-31, ryc. 6-7). Prace te interpretowane są jako swoiste eklektyczne pastisze, które w kulturze starożytnego Rzymu były bardzo rozpowszechnione.

Kontynuując owe wzmianki dotyczące źródeł plastycznych z czasów rzymskich istotnych dla kwestii kopii i naśladownictw, stwierdzić można, że zjawisko to najlepiej daje się śledzić właśnie w przywoływanej w niniejszym artykule rzeźbie, choć miało miejsce również i na polu malarstwa, nie wspominając o wyjątkowo licznie produkowanych wyrobach rzemiosła artystycznego. Ograniczając rozważania do rzeźby, która ze względu na masowość wytwarzania a także stosunkowo liczne i niezłe zachowanie, definiuje w znacznej części w ogóle sztukę rzymską, zauważyć należy, iż nie cała oczywiście uznawana jest za naśladowczą, a oryginalnych rzymskich dokonań badacze dopatrują się m. in. w zakresie rozwoju portretu oraz reliefu historycznego. Dane archeologiczne i historyczne wskazują ponadto, że rzeźba była powszechnym medium wizualnym w Rzymie, a miasta ówczesne można po prostu nazywać miastami rzeźby. Naturalnego wzrostu statuy wodzów, polityków i rozmaitych dygnitarzy, a także cesarzy, wypełniały ulice i skwery. Świątynie zapełnione były posągami, które dawały formę całym zastępom bóstw. Domy rzymskiej elity dumnie wyposażano w podobizny przodków, wszelkie budowle publiczne oblepiano programowymi przedstawieniami, cmentarze wypełniały wizerunki zmarłych, a wreszcie ogrody i galerie także pełne były rozmaitych przedstawień rzeźbiarskich. Rzym najpierw poprzez wspomniany już, mający miejsce od III wieku przed Chr. rabunek greckich miast i kompleksów sakralnych, a następ-

nie niespotykane wręcz kolekcjonerstwo i rozwój warsztatów rzeźbiarskich, był w antyku największym centrum rzeźby jakie kiedykolwiek widziano. Potwierdzają to jeszcze obecnie wraki statków wyciągane sporadycznie wraz z zachowanym ładunkiem z dna Morza Śródziemnego (Beard, Henderson 2001, s. 83, 89-91), a ponadto spektakularne odkrycia dzieł mające w historii miejsce właśnie w Rzymie, jak choćby jedno z najświetniejszych – tak zwanej *Grupy Laokoona* (Boardmann 1999, ryc. 222), dokonane w 1506 roku, a potem obrosłe legendami. Spowodowało ono liczne nowożytnie już kopie, imitacje i parodie, jak również studia i refleksje, od Winckelmanna począwszy, który nie był pewien okresu wykonania pracy. Dzieło to i jemu podobne od momentu odkrycia zaczęło rodzić wielorakie pytania, które w akademickich dyskusjach trwają do dzisiaj – czy uznawać je za oryginał grecki czy rzymski, rzymską kopię greckiej statuy czy naśladownictwo greckiego modelu; czy rzeźba ta wykonana przez Greka w Rzymie ma uchodzić za grecką czy rzymską, a co w takim razie z rzeźbami wykonanymi w świecie greckim dla rzymskich patronów? (Beard, Henderson 2001, s. 65 i nast.). Być może kwestie te pozostają istotne ze względów faktograficznych, chociaż nie zawsze mogą być jednoznacznie rozstrzygnięte. Sądzę jednak, że istotniejsze dla zrozumienia fenomenu imitacji w świecie rzymskim będzie pytanie o jej cele oraz znaczenia przypisywane samym realizacjom. Częściowo odpowiedzi dostarczają wzmiankowane już powyżej ustalenia dotyczące literatury i postulatu naśladownictwa emulacyjnego, chociaż nieraz podkreślany bywa fakt, że wiążą się jednak z aktywnością pisarską, retoryczną, pedagogiczną lub nawet filozoficzną, a nie tą dotyczącą zasad tworzenia i znaczenia sztuk wizualnych, odnośnie do których aż tylu wzmianek w rzymskich źródłach pisanych nie mamy. Tym niemniej, te które istnieją wskazują na zastosowanie również tego typu podejścia w zakresie sztuk plastycznych, a potwierdzają to przede wszystkim same źródła archeologiczne.

Rzeźba rzymska, w obrębie której kwitną imitacje, w znacznym stopniu znana jest z kontekstu mieszkalnego, ze sfery prywatnej, a wyrasta z rzeźby hellenistycznej, która rzecz jasna tkwi w greckiej sama nie będąc prostym powtarzaniem tejże. W świecie hellenistycznym bowiem nie tylko doceniono, ale też rozwinięto i przemyślano na nowo kanon wielkich greckich dzieł i jego repertuar, znajdując nowe środki wyrazu w tym labiryncie reprodukcji. Sztuka ta, choć zwracająca się ku wzorcom greckim, posiada wiele elementów wyróżniających i innowacyjnych, jak choćby zainteresowanie ukazywaniem realistycznych cech anatomicznych, dynamicznych i niezwykłych póz, ambitnym przedstawianiem ruchu, czy wprowadzaniem tematyki rodzajowej, co jest kontynuowane w Rzymie jako jeden ze znaczących nurtów (Stewart 2004, s. 102-105). Oprócz tego rzeźba rzymska, głównie statuaryczna, bardzo często nawiązywała do wysoce idealizowanych, klasycznych posągów greckich, użytecznych przede wszystkim dla przedstawiania bogów, choć nie tylko, a będących często recepcją stylu Praksytelesa lub Polikleta (Zanker 1974, *passim*). To ten typ przedstawień, znany w literaturze fachowej jako *Idealplastik*, w erze nowożytnej zaczął uchodzić za emblematyczny dla sztuki greckiej, choć badany był głównie w oparciu o rzymskie marmurowe naśladownictwa, że wspomnę tutaj znany z licznych egzemplarzy posąg *Doryforosa* Polikleta (Stewart 2004, s. 105-110, ryc. 33). Jednakże nawet w tym przypadku, zestawienie i szczegółowe analizy formalne licznych zachowanych wykonań, z których żadne nie jest oryginałem, wskazują, że owe statuy nie są dokładnymi powtórzeniami jedna drugiej, co przeczy idei wiernego, a tym bardziej mechanicznego kopiowania, a wskazuje raczej na emulację. Można przy tym domniemywać, że wykonawcy znali pierwowzór, gdyż wiadomo ze źródeł historycznych, że takie dzieło Polikleta istniało. Natomiast w stosunku do wielu innych pojedynczo zachowanych rzeźb uważanych za kopie czy naśladownictwa, nie mając danych historycznych, w ogóle nie wiemy czy istniały jakieś oryginały, na których je wzo-

rowano, czy są one tylko zręcznymi kreacjami opartymi o wiedzę i umiejętności rzymskich wytwórców, którzy wykonywali pewne rozpowszechnione 'typy' wyobrażeń, dostosowując je do wymagań zamawiającego, a rzeźby te miały służyć przede wszystkim jako elementy odpowiadające treścią i stylem do miejsca przeznaczenia. Ta odpowiedniość dzieł sztuki do konkretnego kontekstu i świadome programowanie przestrzeni było powszechną cechą sztuki rzymskiej – dla przykładu Minerwa lub posąg filozofa przeznaczany był do biblioteki, heros lub atleta do gimnazjum, Nereidy do *nymphaeum* lub domu z fontanną, Artemida z towarzyszącymi psami do wiejskich willi itp. Nie dotyczyło to oczywiście tylko sfery prywatnej ale też publicznej, w której wielką ilość rozmaitych naśladownictw znajdujemy w świątyniach, bazylikach, bibliotekach, łaźniach, teatrach, odeonach czy portykach (Haward 1999, s. 19-20). Coraz powszechniej badacze obecnie uważają, że nie chodziło w tych wypadkach o pozyskanie dokładnie określonego przedstawienia greckiego lub jego wiernej kopii, ale raczej o jakiś typ przedstawienia, który z reguły wiązał się ze stylem wykonania, a całość była dla rzymskich odbiorców czytelna, jako swoista 'mowa obrazów', że posłużę się tutaj określeniem T. Hölschera (Hölscher 1987).

Nieliczne wskazówki odnośnie do zasady dostosowywania wyobrażeń do miejsc przeznaczenia i celów pozyskiwania naśladownictw pojawiają się także w źródłach pisanych, a wyjątkowym przykładem są w tym względzie listy Cyncerona do przyjaciela z czasów nauki w Akademii Ateńskiej, Pomponiusza Attyka – *Listy do Attyka*.⁸ Wiemy na ich podstawie, że przyjaciel miał sprowadzić Cynceronowi z Grecji rozmaite wyobrażenia, które będą stosowne do wznoszonej przez niego w Tusculum willi, gdzie Cynceron miał odpoczywać od wszystkich kłopotów i znojów. Pojawiają się w tej korespondencji informacje, iż potrzebuje on odpowiednich dekoracji (*ornamenta*), które będą *gymnasiode*, inaczej mówiąc odpowiednio dla *gymnasium* (Marvin 1993, s. 162). Bogaci Rzymianie, naśladowując Greków, lubowali się w nazywaniu części swych posiadłości na modłę grecką, a gimnazja były w Rzymie szczególnie popularne ze względu na swe filozoficzne i arystokratyczne asocjacje. Można przypuszczać, że Cynceron studiujący niegdyś w Atenach odczuwał nostalgię za Akademią oraz jej geniuszem, tworzonym nie tylko przez ludzi ale też przez samo architektoniczne i naturalne otoczenie, i prawdopodobnie część tej pamięci o szczęśliwych latach swego życia pragnął przywołać i zmaterializować w swej willi. W liście piątym zresztą pisze, że wszystkie sprowadzone dzieła ulokuje we wznoszonej przez siebie w Tusculum 'akademii', której elementem miała być też biblioteka, a z dalszych pism wynika, że Attykus pozyskał dla Cyncerona m. in. hermę Ateny, co musiało być szczególnie ważne dla urządzanego miejsca (Marvin 1993, s. 164-165).

W każdym razie na podstawie tych listów możemy się czegoś dowiedzieć o Cynceronie jako nabywcy greckich dzieł sztuki. Najbardziej uderzające jest to, iż autor nigdy nie wymienia żadnych artystów i konkretnych prac, które chciałby posiadać, nie wspomina też o stylu wykonania obiektów, a wszystko czego oczekuje, to aby niosły odpowiednie treści i były dostosowane do otoczenia, w którym mają być ulokowane, a wręcz aby to otoczenie definiowały. W innym liście Cyncerona z 46 r. przed Chr., tym razem do M. Fabiusa Gallusa, też jest mowa o rzeźbach zakupionych do willi, ale tutaj Cynceron wyraża pełne niezadowolenie z ich przybycia, gdyż sprowadzono mu Menady będące posągami zupełnie nieodpowiednimi dla

⁸ Cicero, Marcus Tullius *Epistulae ad Atticum* (w jęz. pol. *Wybór listów*, przeł. G. Pianko, oprac. M. Plezia, Wrocław 1962).

dekoracji jego posiadłości (Marvin 1993, s. 166). Z tych literackich przesłanek wynika, że Ciceron był zainteresowany posągami kreującymi specjalną atmosferę, ewokującymi to, co istniało w Akademii Ateńskiej, przy czym nie chodziło o dokładną replikę tejże, ale o stworzenie czegoś co oddawałoby charakter miejsca, w którym toczone będą filozoficzne dysputy. Można zatem domniemywać, że w starożytnym Rzymie nie kolekcjonowano rzeźby tylko ze względów estetycznych. Jeśli taki powód istniał, to nie był zasadniczy, jak ma to miejsce chociażby w nowożytnych klasycystycznych kolekcjach w Europie. Bardziej zwracano uwagę na ich znaczenia i propagandowe przesłania, a to samo dotyczy zjawiska wykonywania kopii, replik czy naśladownictw. Funkcjonowały one przede wszystkim jako przedstawienia programowe, definiujące otoczenie. Co więcej, nie tylko świadectwo Cicerona, ale też wiele danych archeologicznych przekonuje nas, że nabywcy kopii i naśladownictw, jak i całych serii replik, aranżowali wnętrza zgodnie ze swymi przekonaniem, wykształceniem i podzielnym światopoglądem oraz wiedzieli, że funkcja danej rzeźby sugeruje charakter przestrzeni, w której ją umieszczono. Istniały po prostu pewne schematy programowe dla konkretnych miejsc, a dotyczyło to oczywiście nie tylko przestrzeni prywatnych, ale i publicznych.

W tym zapewne tkwi tajemnica popularności tej części rzymskiej rzeźby, która bierze się z nieustannego imitowania znanych i powszechnie rozpoznawalnych modeli, uważanych za istotne. I to co dzisiaj w badaniach nad sztuką rzymską określamy jako serie replik – chociaż są to często dzieła różniące się między sobą ze względu na materiał, skalę, wielkość, jakość wykonania czy detale ikonograficzne – umyślnie czerpane było z podstawowego zasobu modeli, na które wciąż istniało społeczne zapotrzebowanie, a szczególnie popularnymi typami przedstawień stawały się te, które najlepiej oddawały oczekiwane znaczenia i trafiały do największej liczby odbiorców (Marvin 1993, s. 167-170).

Oczywiście kwestia zakresu odczytywania tego języka wyobrażeń plastycznych i jego funkcjonowania w powszechnej wyobraźni nie jest prosta do rozpoznania i zweryfikowania, więc pozostaje sprawą dyskusyjną w jaki sposób ulubione tematy docierały do odbiorcy i popularyzowały się. Nie należy wykluczać, że nieraz bazowano po prostu na ich sławie i udokumentowanym pochodzeniu z cenionej przeszłości – jak tego możemy domniemywać w przypadku posągu *Afrodyty z Knidos* Praksytelesa (Boardman 1999, s. 175-176; ryc. 167), który zrobił w starożytności ogromną 'karierę' w postaci mnóstwa rozmaitych imitacji lub adaptacji i był zapewne powszechnie rozpoznawany. Natomiast w przypadku innych wyobrażeń należy dopuszczać wiele czynników mających wpływ na ich popularność, jak choćby wspomniane już tutaj masowe przywożenie i eksponowanie w Rzymie na widok publiczny dzieł greckich lub też łączenie konkretnych przedstawień ze sławnymi lub zasłużonymi fundatorami, mającymi wpływ na dzieje rzymskiego społeczeństwa. Inne wyobrażenia z kolei zaczęły przenikać do życia religijnego i odgrywać w nim istotną rolę, gdyż przekazy mówią nam, że Rzymianie początkowo postrzegali swe bóstwa jako *numina* i nie posiadali ich wyobrażeń, które zaadaptowali z Grecji i Etrurii. Wreszcie jakieś przedstawienia zostały wylansowane przez działające z sukcesem warsztaty i pojawiły się jako eklektyczne i swobodne warianty, nawiązujące jedynie do stylu i treści rzeźb greckich, ale nie posiadały żadnego konkretnego pierwowzoru (Marvin 1993, s. 172-173). Należy przy tej okazji dodać, że w czasach rzymskich wiele wcześniejszych przedstawień nie musiało zachowywać swych pierwotnych znaczeń, a często nabywało nowych lub bardziej uniwersalnych. Zaobserwowano to chociażby na przykładzie analizy przedstawiania tematu Trzech Gracji, które w kontekście rzymskim funkcjonowały na zasadzie bardzo rozpowszechnionego i zstandaryzowanego wzorca, o szerokim wachlarzu znaczeń, który dostosowywał się zarówno do sfery publicznej jak i prywatnej, a samo przedstawienie nie miało już wiele wspólnego

z wcześniejszym kontekstem rytualnym czy religijnym, z którego go wyrwano (Bergmann 1995, s. 98; Francis 2002, s. 180-198).

Pozostając przy celach gromadzenia kopii i imitacji oraz ich znaczeniach w czasach rzymskich, na koniec chciałabym się jeszcze odwołać do jednego z wyjątkowych przykładów namnożenia tego typu dzieł, jakim jest willa Hadriana w Tivoli. Jej idea zakładała skupienie w jednym miejscu najbardziej modelowych dla ówczesnego świata wyobrażeń, w skali przekraczającej wszystko, co miało miejsce uprzednio. Miała to być niejako kulturalna ikona imperium, gdyż prawie każdy główny typ przedstawienia rzeźbiarskiego znany w ówczesnych czasach był tam reprezentowany, włączając w to zwielokrotnione wersje poszczególnych tematów, tak jakby miały podkreślać status imitacji. Rzym miał ewidentnie uchodzić tutaj za przywódcę całego imperium, opartego zarówno na sile, jak i intelekcie, przejawiającym się w umiejętności czerpania z tego co najlepsze w innych tradycjach. Willa Hadriana wywarła zresztą wpływ nie do przecenienia na całe nasze wyobrażenie o kulturze antycznej i zajęła miejsce szczególne w jej prezentowaniu – od Tivoli aż po nowożytnie muzea możemy prześledzić istotę sztuki antycznej – sztuki przedstawianej i pojawiającej się w kulturze właśnie najczęściej jako sztuka imitacji (Beard, Henderson 200, s. 1105).

Konkludując powyższe uwagi na temat kopii i naśladownictw w czasach starożytnego Rzymu stwierdzić należy, że było to zjawisko bardzo złożone, które doczekało się w nauce rozmaitych, częstokroć negatywnych interpretacji. Wielorakie źródła – zarówno archeologiczne jak i historyczne – dają obecnie coraz więcej podstaw, aby przeformułować owe negatywne oceny i ujrzeć owo zjawisko rozwoju imitacji w kulturze starożytnego Rzymu w całej różnorodności. Nie wynikało ono z braku twórczych możliwości owych czasów, ale ze świadomego i celowego działania mającego na celu współzawodniczenie i rywalizację z wybranymi wzorami uznanymi za istotne dla własnego dziedzictwa. Z owych czasów imitacji, powtarzając to określenie za Winckelmannem, posiadamy realizacje plastyczne, które zaświadczenia, że owa imitacja była procesem twórczym, nie mającym nic wspólnego z biernym i mechanicznym kopiowaniem. Był to aktywny proces przyswajania klasycznego dziedzictwa, w który angażowali się oprócz artystów również poeci, dramaturdzy, filozofowie, podejmując trud dialogu z tradycją, w trakcie którego zarówno tworzono nowe jakości, jak i następowała selekcja i krytyka obowiązujących wcześniej praktyk kulturalnych i ich założeń, oraz dostosowywanie tych praktyk do kontekstu, który na bieżąco w Rzymie obowiązywał. Był to również proces uobecniania przeszłości, która była istotna dla rzymskiej teraźniejszości i budowania tożsamości, a w której czynny udział brały przedstawienia plastyczne, często powtarzane dzięki rozpowszechnionym praktykom emulacji, a funkcjonujące jako ważny element perswazyjnej komunikacji wizualnej tamtych czasów.

Bibliografia

- Beard M., Henderson J.
2001 *Classical Art: From Greece to Rome*, Oxford.
- Bergmann B.
1995 "Greek Masterpieces and Roman Recreative Fictions", *Harvard Studies in Classical Philology* 97, 79-120.
- Boardmann J.
1999 *Sztuka grecka*, Toruń, Wrocław.
- Brendel O. J.
1990 *Was ist römische Kunst?*, Köln.
- Budzisz A.
1997 "Decorum i aemulatio – renesansowe normy naśladowania autorów starożytnych", (w:) J. Rostropowicz (red.), *Studia nad kulturą antyczną*, Opole, 161-167.
- Der Neue Pauly
1997 *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, tom 3, H. Cancik, H. Schneider (red.), Stuttgart i in.
- Francis J.
2002 „The Three Graces: Composition and Meaning in a Roman Context”, *Greece & Rome* 49.2, 180-198.
- Fulińska A.
2000 *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław.
- Gadamer H.-G.
1993 *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, Warszawa.
- Gazda E. K.
1995 „Roman Sculpture and the Ethos of Emulation. Reconsidering Repetition”, *Harvard Studies in Classical Philology* 97, 121-156.
- Gazda E. K. (red.)
2002 *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, (MAAR Suppl. 1), Ann Arbor.
- Hardwick L.
2003 *Reception Studies (Greece and Rome, New Surveys in the Classics No. 33)*, Oxford.
- Haward A.
1999 *Art and the Romans*, Bristol.
- Henig M.
1992 „Introduction“, (w:) M. Henig (red.), *A Handbook of Roman Art*, London (reprint pracy z 1983 r.), 7-12.
- Hölscher T.
1987 *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg.
- Janson H. W.,
1976 „Oryginalność jako kryterium doskonałości”, (w:) J. Białostocki (red.), *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa, 215-221.

- Kleiner Diana E. E.
1992 *Roman Sculpture*, New Haven, London.
- Marvin M.
1993 „Copying in Roman Sculpture: The Replica Series“, (w:) E. D’Ambra (red.), *Roman Art in Context. An Anthology*, New Jersey, 161-188.
- Reale G.
2002 *Historia filozofii starożytnej*, tom V. Słownik, indeksy i bibliografia, Lublin.
- Ridgway B. S.
1984 *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*, Ann Arbor.
- Stewart P.,
2004 *Roman Art* (Greece and Rome, New Surveys in the Classics No. 34), Oxford.
- Tatarkiewicz W.
1988 *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa.
- Wheeler M.
1996 *Roman Art and Architecture*, London (reprint pracy z 1964 r.).
- Wünsche R.
1972 „Der Jungling vom Magdalensberg: Studien zur römische Idealplastik“, (w:) *Festschrift für Luitpold Dussler*, München, Berlin, 45-80.
- Zanker P.
1974 *Klassizistische Statuen: Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein.