

MARZENA ŁUSZCZEWSKA (IA UW)

MOTYWY TRUMFALNE I BATALISTYCZNE W DEKORACJI CERAMIKI ARETYŃSKIEJ\*  
(PL. 25)

W sztuce okresu Augusta zaobserwować można proces formowania się języka wizualnego<sup>1</sup>, który w wielu swoich aspektach przetrwał do końca istnienia Cesarstwa Rzymskiego. Sztuka oficjalna tego okresu, ściśle związana z propagowanym przez władcę programem polityczno-kulturalnym, poprzez precyzyjnie dobrany system symboli i przedstawień, służyła popularyzacji nowej ideologii. Liczne spośród elementów tego „języka” pojawiły się wkrótce również w sferze prywatnej: w dekoracji budowli mieszkalnych i sepulkralnych (reliefy, malarstwo ścienne, stiuki, mozaiki, terakoty architektoniczne), luksusowych wyrobów rzemiosła artystycznego (toreutyka, glyptyka, drobna plastyka, meble i sprzęty domowe, i in.) oraz znacznie tańszych i powszechnie dostępnych przedmiotów codziennego użytku (ceramika, lampki). Motywy te często były przetwarzane, podporządkowywane kryteriom dekoracyjnym, dostosowywane do formy i funkcji przedmiotu, którego powierzchnię zdobiły.

Występowanie motywów ikonograficznych związanych z programem polityczno-kulturalnym Augusta w dekoracji produkowanych masowo przedmiotów

użytkowych sugeruje upowszechnianie się wizualnych symboli nowej władzy w świadomości ich użytkowników – przedstawicieli warstw średnich społeczeństwa rzymskiego w początkach Cesarstwa. Ze względu na swój masowy charakter wyroby te stanowią cenne źródło informacji, natury bezpośredniej, na temat reakcji społeczeństwa rzymskiego na zmianę systemu władzy w państwie oraz stopnia utożsamiania się z tą władzą.

Poniższa wypowiedź poświęcona jest zagadnieniom języka wizualnego w sztuce rzymskiej okresu Augusta i zjawisku jego upowszechniania się w dekoracji reliefowej ceramiki typu *terra sigillata*, produkowanej w starożytnym Arretium (dziś Arezzo) w ostatnim trzydziestolecium I w. p.n.e. i w I. połowie I w. n.e.<sup>2</sup> Moje rozważania pragnę skoncentrować na wybranej grupie motywów, celem zbadania okoliczności ich pojawienia się w dekoracji ceramicznej, próby odnalezienia ich pierwowzorów w sztuce oficjalnej oraz przesłedzenia ich powiązań z wydarzeniami i procesami historyczno-społecznymi w epoce Augusta.

W bogatym repertuarze motywów dekorowanej ceramiki aretyńskiej wyróżnić można grupę przedstawień

\* Artykuł prezentuje fragment badań przeprowadzonych w ramach przygotowywanej przez autorkę rozprawy doktorskiej pt. „Res cretariae de maiestate Augusti narrant. Propaganda Augusta w dekoracji ceramiki aretyńskiej”. W tekście zastosowane zostały następujące skróty: ANRW = Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung, hrsg. V. H. Temporini und W. Haase, Berlin–New York 1972; BMC RE I = Coins of the Roman Empire in the British Museum by H. Mattingly, R.A.G. Carson, vol. I, London 1923; *Catalogo Bargathes = M. Perennius Bargathes. Catalogo della Mostra*, Roma 1984; CIL = Corpus Inscriptionum Latinarum; DRAGENDORFF-WATZINGER = H. DRAGENDORFF, C. WATZINGER, *Arretinische Reliefkeramik mit Beschreibung der Sammlung in Tübingen*, Reutlingen 1948; EAA = Enciclopedia del Arte Antica Classica e Orientale, vol. I–VII, Roma 1958–1966, suppl., Roma 1970–73; *Kaiser Augustus = Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Eine Ausstellung im Martin-Gropius Bau*, Berlin 1988; OXÉ, *Rhein = A. OXÉ, Arretinische Reliefgefäße vom Rhein*, [Materialien zur römisch-germanischen Keramik 5], Frankfurt a. M. 1933; RE, suppl. VII = Paulys-Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft, Neue Bearbeitung, herausg. v. E. Pauly, G. Wissowa, suppl. VII, Stuttgart 1940; TROSO, *Cornelius = C. TROSO, Il ceramista aretino Publius Cornelius: la produzione decorata a rilievo*, Firenze 1991; ZANKER, *Augustus = P. ZANKER, Augustus und die Macht der Bilder*, München

1986. Autorka pragnie serdecznie podziękować prof. Jerzemu Kolendo za cenne uwagi merytoryczne.

<sup>1</sup> Badania nad językiem wizualnym (niem. *Bildersprache*) w okresie panowania Augusta zapoczątkowali uczeni niemieccy, m. in. P. Zanker, T. Hölscher i E. Simon w drugiej połowie lat 60. XX w. Problematykę tę najobszerniej omawia ZANKER, *Augustus, passim* (polskie wydanie w przekładzie L. Olszewskiego: *August i potęga obrazów*, Poznań 1999). Termin *Bildersprache* został zdefiniowany tamże, p. 13. Na temat systemu komunikacji wizualnej w Cesarstwie Rzymskim zob. również T. HÖLSCHER, *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg 1987; M.R. ALFÖLDI, *Bild und Bildersprache der römischen Kaiser. Beispiele und Analysen*, [Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd 81], Mainz am Rhein 1999.

<sup>2</sup> Cf. DRAGENDORFF-WATZINGER, p. 15; OXÉ, *Rhein*, p. 30; H. COMFORT, *Terra sigillata*, in: RE, suppl. VII, col. 1296 sq.; Ch. GOUDINEAU, *La céramique arétine lisse*, [Fouilles de l'Ecole Française de Rome à Bolsena 1962–1967, IV], MEFR, suppl. 6, 1968, p. 337 sq.; E. ETTLINGER, *Die italische Produktion*, in: E. Ertlinger et al., *Conspectus formarum terrae sigillatae italico modo confectae*, [Materialien zur römisch-germanischen Keramik 10], Bonn 1990, p. 6; TROSO, *Cornelius*, p. 66 sq.

o charakterze triumfalnym oraz kompozycji batalistycznych. Należą do nich tropajony, fryzy lub stopy z elementów oręża, personifikacje podbitych ludów, przedstawienia *pompa circensis*, triumfujące postacie Wiktorii, porytcki żołnierzy rzymskich z orientalnymi przeciwnikami oraz ranni i pokonani Barbarzyńcy.

Ta grupa motywów wydaje się niezwykle interesująca z kilku względów.

1. Motywy triumfalne i sceny batalistyczne pojawiły się w dekoracji ceramicznej stosunkowo późno. Przedstawienia symbolizujące zwycięstwo zaczęły zdobić naczynia aretyńskie pod koniec I w. p.n.e. (patrz **Tabela 1**), a sceny batalistyczne weszły w użycie dopiero pod koniec panowania Augusta.

2. Omawiane motywy były w przeważającej większości przypadków zestawiane ze sobą w logicznie spójne kompozycje (co w dekoracji ceramiki typu *terra sigillata* nie należy do reguły). To, jak również duża dbałość o szczegóły przedstawień, świadczy o dążeniu rzemieślników (wykonawców matryc) do uzyskania konkretnego efektu wizualnego, dającego odbiorcy możliwość „odczytania” przekazu i sugeruje odwoływanie się do pierwotnych wzorów z repertuaru sztuki oficjalnej.

3. Motywy triumfalne można znaleźć na wyrobach ponad połowy działających na przełomie er warsztatów aretyńskich wytwarzających ceramikę reliefową (patrz **Tabela 2**). Świadczy to niewątpliwie o zaistnieniu wyraźnej tendencji w zdobnictwie naczyń w tym czasie.

4. Chociaż naczynia z dekoracją o tematyce triumfalnej i batalistycznej stanowiły jedynie kilka procent wytwarzanej ceramiki reliefowej, to jednak wobec masowego charakteru produkcji ich liczba musiała być znaczna<sup>3</sup>.

Wobec powyższych spostrzeżeń nasuwa się pytanie o przyczynę pojawienia się motywów triumfalnych i przedstawień militarnych w dekoracji ceramiki właśnie w tym okresie. Czy o wyborze tych elementów zadecydowała ich popularność w przedstawieniach sztuki oficjalnej? Czy mamy w tym przypadku do czynienia ze śmiałym eksperymentem producentów poszukujących nowych nabywców czy raczej ze świadomym wyjściem naprzeciw potrzebom rynku?

Aby podjąć próbę odpowiedzi na te pytania należy przeanalizować czynniki decydujące o doborze motywów w dekoracji ceramiki reliefowej.

## I. Funkcja dekorowanych obiektów

Jak każdy rodzaj przedmiotów użytkowych również ceramika aretyńska miała swoje specyficzne cechy formalne i techniczne determinujące sposób i charakter dekoracji. Naczynia z dekoracją reliefową powstawały z uprzednio wykonanych matryc glinianych z negatywnym ornamentem, odcisniętym w ich ścianach przy pomocy glinianych stempli<sup>4</sup>. Miękki materiał, jakim jest glina, umożliwiał precyzyjne modelowanie kształtów, szczegółowe oddawanie detali. Powierzchnia naczyń pozwalała na zastosowanie skomplikowanych, pasowych kompozycji narracyjnych lub antytetycznych<sup>5</sup>. Duże rozmiary większości naczyń aretyńskich<sup>6</sup> wpływały na skalę ich dekoracji, co z jednej strony wymuszało staranne opracowanie motywów, z drugiej zaś umożliwiało użytkownikowi naczyń lepszy odbiór przedstawień i sprawiało, że istotna była nie tylko forma ale i treść dekoracji.

Funkcja naczyń jako zastawy stołowej miała z pewnością dominujący wpływ na dobór motywów zdobniczych. Priorytetem były kryteria estetyczne i dekoracyjne. Im był podporządkowany cały system dekoracji, bez względu na tematykę poszczególnych motywów lub przedstawień. Funkcja sugerowała również tematykę zdobień: sceny często spotykane na naczyniach aretyńskich jak sympozja<sup>7</sup>, produkcja wina<sup>8</sup>, czy obrzędy dionizyjskie<sup>9</sup>, doskonale nawiązywały do charakteru dekorowanych przedmiotów. Ale zdobione naczynia wystawiane podczas uczt, krążące wśród biesiadników mogły pełnić jeszcze inną funkcję. Swoim zestawem motywów służyły na swój sposób autoprezentacji ich właściciela: mogły wyrażać jego preferencje estetyczne, jak również ideologiczne. Zwłaszcza, gdy były to motywy zapożyczone ze sztuki oficjalnej, powszechnie znane i rozumiane, a za takie należy uznać przedstawienia triumfalne. Funkcja naczyń nie wyklucza zatem użycia tych motywów w systemie dekoracji, nie wydaje się jednak czynnikiem determinującym ich wybór.

<sup>3</sup> Badania częstotliwości występowania motywów o tej tematyce przeprowadziłam w ramach przygotowywanej pracy doktorskiej, na materiale z kilku wybranych stanowisk.

<sup>4</sup> Zagadnienia technologiczne związane z produkcją reliefowej ceramiki aretyńskiej zostały wyczerpująco omówione w monografii B. HOFFMANN, *Die Rolle handwerklicher Verfahren bei der Formgebung reliefverzierter Terra Sigillata*, Berlin 1983, p. 32 sq., bazującej zarówno na analizie materiału archeologicznego, jak i na wynikach prób eksperymentalnych.

<sup>5</sup> W przypadku glinianych lampek czy gemm z pasty szklanej pole dekorowane ograniczone było do niedużej kolistej lub owalnej powierzchni, na której najlepiej komponowały się

pojedyncze motywy.

<sup>6</sup> Wysokość wielu naczyń osiąga kilkanaście cm; niektóre przekraczają 0,2 m, cf. krater z Luwru (nr inw. 436), wys. 0,21 m; OXÉ, Rhein, nr kat. 117, pl. XXVIII

<sup>7</sup> Cf. DRAGENDORFF-WATZINGER, cykl XIII (M. Perennius), p. 86-88, przykłady tamże.

<sup>8</sup> Cf. DRAGENDORFF-WATZINGER, cykl VIII (M. Perennius), p. 74-75

<sup>9</sup> Cf. DRAGENDORFF-WATZINGER, cykl VII (M. Perennius), p. 69-74; cykl IX (M. Perennius), p. 76-78; cykl X (M. Perennius), p. 78-81

## II. Dostępność wzorców.

Jedynie w skutek świadomego użycia stempli o konkretnych formach i tematyce przedstawień oraz ich odpowiedniego zestawienia i ewentualnego uzupełnienia elementami z wolnej ręki, powstać mógł wewnętrznie spójny system dekoracji. Zarówno precyzyjne, szczegółowo wykonane motywy jak i logicznie zestawione kompozycje, mające analogie w innych dziedzinach sztuki i rzemiosła sugerują korzystanie przez twórców dekoracji z modeli lub wzorników.

Na podstawie paralel w zestawie motywów można wnioskować, że twórcy stempli w warsztatach aretyńskich korzystali z wzorców rozpowszechnionych w innych dziedzinach rzemiosła. Prawdopodobna wydaje się być hipoteza wysunięta przez Porten Palange<sup>10</sup>, iż między warsztatami różnych specjalności krążyły modele lub wzorniki. Były one pozyskiwane w ramach wymiany lub kupna-sprzedazy. Mogły mieć postać przerysów, modeli gipsowych i glinianych lub odcisków z matryc i z gotowych wyrobów<sup>11</sup>.

Chociaż rzemieślnicy aretyńscy korzystali z szerokiego spektrum możliwości, jakie oferowała im cała ówczesna sztuka grecko-rzymska, analizy ilościowe wykazują, że ok. 10% produkcji ceramiki reliefowej posiadało w dekoracji motywy zainspirowane oficjalnym językiem wizualnym odzwierciedlającym propagowany przez Augusta program polityczno-kulturalny<sup>12</sup>.

Wśród motywów tych interesującą grupę stanowią przedstawienia o charakterze triumfalnym oraz sceny batalistyczne.

Jak wynika z zestawienia chronologicznego (patrz **Tabela 1**), przedstawienia i symbole triumfalne pojawiły się w dekoracji ceramiki aretyńskiej dopiero pod koniec I w. p.n.e., pomimo, iż pierwowzory większości z nich funkcjonowały, jako elementy języka wizualnego, znacznie wcześniej. Pojawiły się one już w pierwszych latach po dojściu Augusta do niepodzielnej władzy, gloryfikując zwycięstwo pod Akcjum (31 r. p.n.e.). W późniejszym okresie symbolika zwycięstwa nawiązywała do rozwiązanej w pokojowy sposób kwestii partyjskiej (19 r. p.n.e.) oraz rzymskich wiktorii militarnych na Zachodzie: w Germanii i Hiszpanii.

Późne pojawienie się elementów triumfalnych w dekoracji ceramiki aretyńskiej jest faktem zastanawiającym, gdyż inne grupy motywów zainspirowanych przedstawieniami w sztuce oficjalnej i numizmatyce wchodziły do repertuaru zdobniczego naczyń dużo szybciej. Np. przedstawienia o symbolice kultowej i ofiarnej pojawiły się dokładnie w czasie, kiedy propagowana przez Augusta ideologia pobożności zdominowała język wizualny<sup>13</sup>.

Tropajon, motyw występujący na licznych fragmentach ceramiki aretyńskiej<sup>14</sup> (por. **Fig. 1**), był częstym motywem w sztuce oficjalnej i numizmatyce już we wczesnym okresie panowania Augusta. Występował zarówno na monetach<sup>15</sup>, jak i w dekoracji budowli sakralnych

<sup>10</sup> F.P. PORTEN PALANGE, *Alcune osservazioni sull'officina di Cn. Ateius di Arezzo*, *AnnPisa* 25, 1995, p. 305

<sup>11</sup> Cf.: A. STENICO, *La ceramica arretina II. Collezioni diverse. Punzoni, modelli, calchi, ecc.*, Milano-Varese 1966, p. 23-25. B. OLDENSTEIN PFERDEHIRT, *Recherches sur origine des répertoires des poinçons des potiers de la Gaule de l'est et Germanie supérieure*, in: C. Bèmont, J. P. Jacob (eds), *La terre sigillée gallo-romaine. Lieux de production du Haut Empire: implantations, produits, relations*, [Documents d'Archeologie Française 6], Paris 1986, p. 260 sugeruje wymianę stempli między warsztatami. Zdaniem HOFFMANN, *Die Rolle, op. cit.*, p. 28, większość stempli powstała wtórnie jako odciski, zazwyczaj z matryc naczyń. Interesujący jest zespół glinianych odcisków z Arezzo, zdjętych z metalowych elementów dekoracyjnych, cf. B. HOFFMANN, *Metallvorbilder für Keramik?*, in: U. Gehrig (ed.), *Toreutik und figurliche Bronzen römischer Zeit. Akten der 6. Tagung über antike Bronzen*, Berlin 1984, p. 138-141. Być może były one rodzajem modeli do sporządzenia stempli lub aplik.

<sup>12</sup> Badania ilościowe przeprowadziłam na potrzeby przygotowanej dysertacji.

<sup>13</sup> Motywy o tematyce kultowej i ofiarnej występują na najstarszych naczyniach reliefowych produkowanych w Arezzo, w początkowej fazie działalności warsztatu M. Perenniusa (datowanej na lata 25-15 p.n.e.), cf. DRAGENDORFF-WATZINGER, p. 35; A. STENICO, *Arretini o arretini vasi*, in: EAA, vol. I, p. 613; STENICO, *Perennius Marcus*, in: EAA, vol. 6, p. 34.

Przedstawienia i symbole *pietas Augusti* zaczęły pojawiać się w sztuce oficjalnej od 28 r. p.n.e., w związku z dedykacją świątyni Apollina na Palatynie oraz jako efekt usilnego propagowania wizerunku władcy jako najwyższego kapłana, cf.: P. ZANKER, *Der Apollontempel auf dem Palatin. Ausstattung und politische Sinnbezüge nach der Schlacht von Actium*, in: K. de Fine Licht (ed.), *Città e architettura nella Roma imperiale*, [Analecta Romana Instituti Danici, suppl. X], Odense 1983, p. 21-40; B. KELLUM, *The sculptural program and propaganda in augustan Rome: the temple of Apollo on Palatine*, in: R. Winkes (ed.), *The Age of Augustus, Conference Held at Brown University, Providence April 30 - May 2, 1982*, Providence 1985; E. LEFÈVRE, *Das Bild-Programm des Apollo-Tempels auf dem Palatin*, [Xenia, vol. 24], Konstanz 1989, p. 11-57; D. KIENAST, *Augustus. Princeps und Monarch*, Darmstadt 1982, p. 185 sq.; ZANKER, *Augustus*, p. 108 sq.

<sup>14</sup> Cf. m.in. zaginiony kielich z Orbetello, dawniej Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, nr inw. 4772, publ.: OXÉ, *Rhein*, nr 220 a-b, p. 97-98, pl. LII; H. DRAGENDORFF, *Darstellungen aus der Augusteischen Geschichte auf Arretinischen Kelchen*, *Germania* 19, 1935, p. 305-313, pl. 42; fragmenty matryc i naczyń z Museo Archeologico Nazionale w Arezzo, publ.: A. STENICO, *Sulla produzione di vasi con rilievi di C. Cispius*, *Athenaeum* 32/33, 1954/55, fasc. III-IV, p. 178 ff., nr 21, α, γ, ζ-μ, pl. II

<sup>15</sup> Np. aureus z ok. 29/28 (?) p.n.e., cf. BMC RE I, p. 104, nr 643, pl. 15, 14; denar z początków panowania Augusta, BMC RE I, p. 102, nr 625, pl. 15, 9

(świątynia Apollina *in circo*<sup>16</sup>), czy monumentów triumfalnych (np. pomnik w St Bertrand-de-Comminges, wzniesiony po zwycięstwie nad plemionami kantabryjskimi w 24 r. p.n.e.<sup>17</sup>). Podobnie kompozycje figuralne złożone z Wiktorii, tropajonów i jeńców barbarzyńskich<sup>18</sup> lub personifikacji podbitych ludów i postaci zwycięskiego wodza<sup>19</sup> (Fig. 1) znane są z zachowanych zabytków, datowanych na wczesny okres rządów Augusta. Spętani Barbarzyńcy siedzący pod tropajonem występują na fryzie z celli świątyni Apollina *in circo*<sup>20</sup>. Postacie kobiece personifikujące podbite ludy krain zachodniej Europy stanowiły część kompozycji pomnika z St Bertrand-de-Comminges<sup>21</sup>.

Personifikacja Armenii, znana z przedstawień na ceramice aretyńskiej<sup>22</sup>, zainspirowana została przedstawieniami władców Armenii i Kommageny. Postacie w analogicznym stroju, nakryciu głowy i pozie znane są z reliefów z Nemrud Dagh i Arsamei z drugiej połowy

I w. p.n.e.<sup>23</sup> Portrety władców w charakterystycznej, wysokiej tarczy ukazywały się na monetach armeńskich z tego samego okresu<sup>24</sup>. Również w numizmatyce rzymskiej w związku z uporządkowaniem przez Tyberiusza sytuacji w Armenii pojawiła się po roku 20 p.n.e. postać Armeńczyka<sup>25</sup>.

Przedstawienia stosów<sup>26</sup>, fryzów<sup>27</sup> oraz pojedynczych elementów uzbrojenia<sup>28</sup> mogły zostać zainspirowane dekoracją łuków triumfalnych wystawianych dla upamiętnienia rzymskich sukcesów militarnych<sup>29</sup> oraz monumentów honoryfikacyjnych i sepulkralnych<sup>30</sup>. Motywy te można znaleźć również na stiukach z Domu Augusta<sup>31</sup>.

Wiktoria powożąca zaprzęgiem<sup>32</sup> należy do rzadziej spotykanych tematów w sztuce oficjalnej okresu Augusta. Istnieją jednakże przykłady takich przedstawień także z początków pryncypatu<sup>33</sup>. Pierwowzoru postaci Wiktorii stojącej na globie<sup>34</sup>, z wieńcem<sup>35</sup>, z gałęzią palmową<sup>36</sup>,

<sup>16</sup> Na fryzie i na kapitelu pilastra z celli świątyni, cf. ostatnio A. VISCOGLIOSI, *Die Architektur-Dekoration der Cella des Apollo-Sosianus-Tempels*, in: Kaiser Augustus, nr kat. 41-42, p. 144 sq.

<sup>17</sup> E. ESPERANDIEU, *Recueil Général des Bas-reliefs de la Gaule Romaine*, vol. XI, Paris 1935, nr 7653-56, 7658; p. 7-11; Ch. PICARD, *Trophées d'Auguste à Saint Bertrand-de-Comminges*, Tolosa 1947

<sup>18</sup> Cf. fragment naczyń z Orzony, M. VANDERHOEVEN, *La terre sigillée à reliefs*, in: J. Mertens (ed.), *Ordon VI, Rapports et études*, [Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, XIX], Bruxelles-Rome 1979, nr 42, p. 93, pl. XLI

<sup>19</sup> Cf. wspomniany kielich z Orbetello (cf. n. 15), fragmenty naczyń i matryc z Berlina, Monachium i Tybingi: DRAGENDORFF, *Germania* 19, 1935, *op. cit.*, pl. 43, 1, 2, 5; G.H. CHASE, *The Loeb Collection of Arretine Pottery*, New York 1908, nr 87, 88, p. 72, pl. X; oraz z Arezzo: A. STENICO, *Nuovi frammenti di L. Avillius Sura nel Museo Archeologico di Arezzo*, BCom 75, 1953-55, p. 23 sq., fig. 2-4

<sup>20</sup> Cf. *supra*, n. 17

<sup>21</sup> Cf. *supra*, n. 18

<sup>22</sup> Cf. *supra*, n. 20

<sup>23</sup> Zwłaszcza w scenach inwestytury, cf. reliefy z Nemrud Dagh w Berlinie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz: J. WAGNER (ed.), *Gottkönige am Euphrat. Neue Ausgrabungen und Forschungen in Kommagene*, Mainz am Rhein 2000, p. 33, fig. 42 oraz w Muzeum Archeologicznym w Adiyaman (Turcja): *ibidem*, p. 33, fig. 41

<sup>24</sup> Cf. E.T. NEWELL, *Royal Greek Portrait Coins*, 1937, p. 48, fig. 1-4; J.M.C. TOYNBEE, *Roman Historical Portraits*, London 1978, p. 131, fig. 251-253 oraz p. 132, fig. 254, 255

<sup>25</sup> Cf. postać klęczącego Armeńczyka: BMC RE I, p. 4, nr 18, pl. 1, 10-12; p. 8, nr 43, pl. 2, 3; postać stojąca: BMC RE I, p. 8, nr 44, pl. 2, 4, oraz pl. 16, 18-19

<sup>26</sup> Cf. fragm. naczyń z Arezzo: STENICO, *Athenaeum* 32/33, 1954/55, *op. cit.*, nr 22, p. 182, pl. II

<sup>27</sup> Cf. fragm. dwóch naczyń z Cavaillon: A. DUMOULIN, *Puits et Fosses de Cavaillon*, Gallia 23, 1965, p. 62 sq., 70 sq.; fig. 67, 68, 79

<sup>28</sup> Cf. m.in. fragmenty z Arezzo: STENICO, *Athenaeum* 32/33, 1954/55, *op. cit.*, nr 21, β, δ, γ, p. 178 sq., pl. II; TROSO, *Cornelius*, nr 180, p. 92, pl. 31

<sup>29</sup> Cf. ostatnio M. ROEHMER, *Der Bogen als Staatsmonument. Zur politischen Bedeutung der römischen Ehrenbögen des 1. Jhs. n. Chr.*, [Quellen und Forschungen zur antiken Welt, 28], München 1997, p. 19-101; A. KÜPPER-BÖHM, *Die Römische Bogenmonumente der Gallia Narbonensis in ihrem urbanen Kontext*, [Kölner Studien zur Archäologie der römischen Provinzen, vol. 3], Köln 1996, p. 28-40, 77-109

<sup>30</sup> Fryzy z elementami ryzostunku z początków Cesarstwa: E. POLITO, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, [Xenia antiqua, Monografie, vol. 4], Roma 1998, zwł. p. 134 sq., 156 sq.

<sup>31</sup> Cf. ostatnio: POLITO, *Fulgentibus armis*, *op. cit.*, p. 129 sq., fig. 56-62

<sup>32</sup> Cf. fragmenty matryc z Arezzo: *Catalogo Bargathes*, nr kat. 78-82, p. 87 sq.; również fragmenty matrycy i naczyń z Oxfordu: A.C. BROWN, *Catalogue of Italian Terra Sigillata in the Ashmolean Museum*, Oxford 1968, nr 66, 68, p. 24 sq., pl. XVII-XVIII; oraz z Tybingi: DRAGENDORFF-WATZINGER, nr kat. 486 a-c, p. 225, pl. 31

<sup>33</sup> Cf. relief wapienny z Amiternum w Museo delle Terme w Rzymie, gdzie Wiktoria ukazana jest podczas pochodu triumfalnego: L. S. RYBERG, *Rites of the State Religion in Roman Art*, MAAR 22, 1955, p. 99 sq., fig. 48 a-b

<sup>34</sup> Cf. fragm. naczyń z Arezzo: STENICO, *Athenaeum* 32/33, 1954/55, *op. cit.*, nr 2, p. 175 sq., pl. I oraz nr 63, 69, p. 198 f., pl. V; oraz z Tybingi: DRAGENDORFF-WATZINGER, nr kat. 439, 440, p. 218 sq., pl. 32

<sup>35</sup> Cf. m.in. fragm. matryc z Arezzo: TROSO, *Cornelius*, nr 252, 273, p. 100, 102 f., pl. 42, 46

<sup>36</sup> Cf. fragm. matrycy z Arezzo: TROSO, *Cornelius*, nr 272, p. 102, pl. 46

lub z obydwoma elementami jednocześnie<sup>37</sup>, należy upatrywać w brązowym posągu wystawionym przez Augusta w Kurii w 29 r. p.n.e.<sup>38</sup>, który szybko został spopularyzowany przez liczne emisje numizmatyczne<sup>39</sup>. Jednakże przedstawienia Wiktorii na bidze i na globie pojawiły się w dekoracji ceramicznej dopiero na przełomie er (patrz **Tabela 1**), a Wiktorię z wieńcem, z gałęzią palmową, bądź z obydwoma atrybutami wprowadził do swojego zasobu zdobniczego dopiero warsztat P. Corneliusa działający w pierwszym dziesięcioleciu n.e. (**Tabela 2**). Podobnie późno wykorzystano kompozycję dwóch Wiktorii trzymających wieńiec<sup>40</sup>, chociaż schemat tego przedstawienia musiał być popularny już we wczesnym okresie rządów Augusta<sup>41</sup>.

Analogiczne opóźnienie względem sztuki oficjalnej można zaobserwować w przypadku motywu *Wenus Victrix*<sup>42</sup>. Ten typ przedstawienia pojawił się na monetach we wczesnym okresie pryncypatu<sup>43</sup>.

Na przełom er datowane jest naczynie noszące odcisk monety z portretem Augusta i legendą: CAESAR AUGUSTUS<sup>44</sup>, przypisane warsztatowi C. Cispiuma<sup>45</sup>. Motywowi temu towarzyszą przedstawienia antytetycznych par delfinów. Być może zostały one wybrane

wyłącznie ze względów dekoracyjnych. Jest jednak również możliwe, że ich umieszczenie w tym kontekście było celowe. Motyw delfinów często pojawiał się w sztuce oficjalnej w odniesieniu do zwycięstwa pod Akcjum, stąd zestawienie go z portretem princepsa mogło się wydać twórcy matrycy rzeczą naturalną i nader odpowiednią. Nie musi to oznaczać, iż zamierzeniem garncarza było bezpośrednie nawiązanie do słynnej wiktorii morskiej, lecz raczej powielenie popularnego w sztuce schematu ikonograficznego<sup>46</sup>. Analogiczne zestawienie motywów zdobi naczynie typu „Aco” z *Castra Vetera*<sup>47</sup>, gdzie dodatkowo rzemieślnik umieścił postacie Wiktorii i *Wenus Victrix*. W przypadku portretu Augusta widoczne jest również opóźnienie w stosunku do sztuki oficjalnej, gdyż liczne posągi i popiersia<sup>48</sup>, jak również emisje monetarne z Rzymu i całego Imperium<sup>49</sup> propagowały wizerunek princepsa od początków jego kariery.

Widocznym się staje fakt, iż pomimo obecności motywów triumfalnych w sztuce oficjalnej i numizmatyce co najmniej od początkowego okresu pryncypatu pojawiły się one w dekoracji ceramicznej z dużym opóźnieniem. A zatem dostępność wzorców nie była czynnikiem wyłącznie decydującym o doborze tych motywów.

<sup>37</sup> Cf. m. in. fragmenty naczyń z Arezzo: TROSO, *Cornelius*, nr 42-44, p. 78, pl. 7

<sup>38</sup> T. HÖLSCHER, *Victoria romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesenart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3 Jhs. n. Chr.*, Mainz am Rhein 1967, p. 7, źródła starożytne: *ibidem*, n. 15; G. HAFNER, *Die „Romana Victoria” in der Curia Iulia*, AA 1989, p. 553-558

<sup>39</sup> Cf. HÖLSCHER, *Victoria romana*, *op. cit.*, p. 8, 17 sq.; W. TRILLMICH, *Münzpropaganda*, in: *Kaiser Augustus*, nr kat. 329, p. 509

<sup>40</sup> Cf. fragm. matrycy z British Museum: H.B. WALTERS, *Catalogue of Roman Pottery in the Departments of Antiquities, British Museum*, London 1908, nr kat. L 100, p. 31

<sup>41</sup> Wieniec z dębowych liści – *corona civica* – trzymany przez Wiktorię lub parę Wiktorii pojawia się w sztuce i numizmatyce w kontekście nadania go przez senat Oktawianowi za zasługi wobec państwa („*ob cives servatos*”) wraz z dwoma drzewkami laurowymi i okrągłą tarczą, *clipeus virtutis*, w 27 r. p.n.e.: cf. KIENAST, *Augustus*, *op. cit.*, p. 67 sq.; ZANKER, *Augustus*, p. 97 sq. O późniejszej popularności motywu świadczą m.in. lampki ceramiczne: cf. D. BAILEY, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum*, vol. II. Roman Lamps Made in Italy, London 1975, p. 26 sq., fig. 22

<sup>42</sup> Cf. m.in. fragmenty naczyń z Arezzo: TROSO, *Cornelius*, nr 193-195, 263, p. 94, 101 sq., pl. 32, 33, 44

<sup>43</sup> Denar z ok. 29/28 r. p.n.e., cf. TRILLMICH, *Münzpropaganda*, *op. cit.*, nr kat. 327, p. 508

<sup>44</sup> CIL XI, 6700, 247 a

<sup>45</sup> Kielich z Arezzo, tzw. „Coppa Funghini”: V. FUNGHINI, *Degli antichi vasi fittili aretini*, [Estratto dal Catalogo generale dell'Esposizione di Ceramica e arti affini, Roma 1889], IV ed., Firenze 1893, p. 22 sq., fig. 62; DRAGENDORFF, *Terra*

*Sigillata. Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen und römischen Keramik*, BJB 96/97, 1895-96, p. 113; A. STENICO, *Il vaso pseudocorneliano con le monete e l'opera di C. Cispium*, ArchCl 7, 1955, p. 66-74, pl. XXXVI-XXXVIII; STENICO, *Athenaeum* 32/33, 1954/55, *op. cit.*, p. 174, pl. I, 1

<sup>46</sup> Zestawienie motywu delfina z portretem Augusta znane jest m.in. z posągu z Prima Porta: ostatnio T. HÖLSCHER, *Historische Reliefs*, in: *Kaiser Augustus*, nr kat. 215, p. 386 sq. (z bibliografią); D. BOSCHUNG, *Die Bildnisse des Augustus*, [Das römische Herrscherbild I, 2], Berlin 1993, nr kat. 171, p. 179, pl. 1.5, 69, 70, 82.1, 148.1, 213; przykłady takich kompozycji można spotkać również w glyptyce: cf. C. MADENA-LAUTER, *Glyptik*, in: *Kaiser Augustus*, nr kat. 244, p. 466

<sup>47</sup> Obecnie w Bonn, Rheinisches Landesmuseum; K. VIERNEISEL, P. ZANKER, (eds), *Die Bildnisse des Augustus, Herrscherbild und Politik im kaiserzeitlichen Rom. Sonderausstellung der Glyptothek und des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke*, München 1979, fig. 25; J. P. MOREL, *Das Handwerk in augusteischer Zeit*, in: *Kaiser Augustus*, p. 90, fig. 35, 36

<sup>48</sup> Na temat posągów powstałych w okresie walki o władzę cf. ZANKER, *Augustus*, p. 46 sq.; T. HÖLSCHER, *Die Anfänge römischer Repräsentationskunst*, RM 85, 1978, p. 315 sq.; P. ZANKER, *Studien zu den Augustus-Porträts*, vol. 1, Göttingen 1978; w okresie późniejszym: ZANKER, *Augustus*, p. 103 sq.; VIERNEISEL, ZANKER (eds.), *Die Bildnisse des Augustus*, *op. cit.*, *passim*; U. HAUSMANN, *Zur Typologie und Ideologie des Augustusporträts*, ANRW, vol. II, fasc. 12. 2, Berlin-New York 1981, p. 599-611; ostatnio: BOSCHUNG, *Die Bildnisse*, *op. cit.*, *passim*

<sup>49</sup> Cf. ZANKER, *Augustus*, p. 61 sq.; K. KRAFT, *Zur Münzprägung des Augustus*, Wiesbaden 1969, p. 207 sq.; R. ALBERT, *Das Bild des Augustus auf den frühen Reichsprägungen. Studien zur Vergöttlichung des ersten Prinzepts*, Speyer 1981

Sceny batalistyczne również pojawiły się dopiero w późnej fazie aretyńskiej produkcji ceramicznej, pod koniec panowania Augusta (patrz **Tabela 1**). Ale w tym przypadku ich nieobecność w dekoracji ceramiki we wcześniejszym okresie produkcji mogła być spowodowana brakiem dostępnych wzorców w ówczesnej sztuce. W scenach batalistycznych na ceramice aretyńskiej obok żołnierzy rzymskich przedstawieni są Barbarzyńcy orientalni<sup>50</sup>, z którymi starcia militarne miały miejsce dopiero podczas kampanii Gajusza Cezara w 2 r. n.e. Ponadto sztuka oficjalna, zwłaszcza w początkowej fazie pryncypatu<sup>51</sup>, bardzo oszczędnie posługiwała się realistycznymi przedstawieniami walk Rzymian z Barbarzyńcami. Ich brak ma swoje uzasadnienie w założeniach prowadzonej przez Augusta polityki, kładącej nacisk na zwycięstwo i pokój oraz w przyjętym programie autoprezentacji<sup>52</sup>. Dopiero pod wpływem kampanii militarnych na Wschodzie i na Zachodzie Imperium tematyka batalistyczna zaczęła pojawiać się na łukach triumfalnych<sup>53</sup>. Realistyczne i szczegółowe oddanie stroju, fryzury i elementów uzbrojenia postaci na ceramice sugeruje odwoływanie się do niezachowanych pierwowzorów, być może przedstawień monumentalnych. Nie jest jednak wykluczone, że w tym przypadku zapotrzebowanie społeczne wyprzedziło tendencje w sztuce oficjalnej. Postacie uzbrojonych żołnierzy pojawiają się również w tym okresie w dekoracji terakotowych plakieta architektonicznych<sup>54</sup> oraz na lampkach glinianych<sup>55</sup>.

### III. Oczekiwania i gusta odbiorców.

Oprócz pierwowzorów ikonograficznych, których dostarczała sztuka oficjalna i numizmatyka na wybór

motywów miały wpływ czynniki społeczne: stopień świadomości i preferencje estetyczne potencjalnych nabywców. Czynniki te były zaś uzależnione od przemian zachodzących w społeczeństwie rzymskim.

W początkowej fazie produkcji aretyńskiej głównym odbiorcą był Rzym i miasta z obszaru Italii. Następnie rynek zbytu rozszerzył się i objął obozy rzymskie na pograniczu Imperium (*limes germański*)<sup>56</sup> oraz wiele miast w prowincjach<sup>57</sup>. Nie oznacza to bynajmniej, że w tym późniejszym okresie warszaty nie zaopatrywały nadal również rynku italskiego i samej stolicy<sup>58</sup>. Jednakże wobec rozwoju warsztatów, wzrostu produkcji oraz rosnącej konkurencji w pn. Italii, Kampanii, a następnie w pd. Galii, poszukiwanie nowych nabywców stanowiło *conditio sine qua non* istnienia każdej firmy.

Poszukiwanie nowych rynków ułatwiła sytuacja polityczna. Działania militarne na pograniczu germańskim i powstanie sieci obozów legionowych, począwszy od drugiego dziesięciolecia p.n.e., stworzyły nowe możliwości zbytu naczyń. Potencjalnymi odbiorcami ceramiki stali się również mieszkańcy licznych miast powstających w prowincjach rzymskich. Trwały pokój wprowadzony w Cesarstwie pod rządami Augusta sprzyjał rozwojowi handlu, a wzrost zamożności społeczeństwa powodował zwiększenie zapotrzebowania na towary wysokiej jakości.

Mechanizmy rynkowe wspomagał proces romanizacji, postępujący zarówno pod wpływem propagandy cesarskiej jak i na skutek prądów kulturowych, docierających do tych miast drogą wymiany handlowej i kulturalnej<sup>59</sup>. Okoliczności te powodowały wzrost zapotrzebowania na produkty, będące synonimem rzymskości.

<sup>50</sup> Cf. matryca z Arezzo, publ.: *Catalogo Bargathes*, nr 72, p. 81-83; oraz inne fragmenty matryc i naczyń tamże: *Catalogo Bargathes*, nr 73-77, p. 84 sq. Identyfikacja Barbarzyńców jest możliwa dzięki szczegółom ubioru, jak i elementom uzbrojenia. Za cenne wskazówki dotyczące uzbrojenia i wyposażenia wdzięczna jestem dr Bartoszewi Kontnemu i Radosławowi Gawrońskiemu z Instytutu Archeologii UW.

<sup>51</sup> Wyjątek stanowi fryz z celli świątyni Apollina *in circo*, cf. VISCOGLIOSI, *Die Architektur-Dekoration, op. cit.*, nr kat. 43-44, p. 146 sq.

<sup>52</sup> Cf. ZANKER, *Augustus*, p. 88 sq., 118; o wykorzystaniu ideologii zwycięstwa i pokoju w programie politycznym Augusta: E.P. GRUEN, *Augustus and the ideology of war and peace*, in: R. Winkes (ed.), *The Age of Augustus. Interdisciplinary Conference Held at Brown University, Providence 1985*, p. 51-72; N. HANNESTAD, *Rome – ideology and art. Some distinctive features*, in: M.T. Larsen (ed.), *Power and Propaganda. A Symposium of Ancient Empires, [Mesopotamia. Copenhagen Studies in Assyriology, vol. 7]*, Copenhagen 1979, p. 367 sq.

<sup>53</sup> Cf. np. łuk triumfalny w Orange, datowany rozmaicie, ostatnio M. ROEHMER, *Der Bogen als Staatsmonument. Zur politischen Bedeutung der römischen Ehrenbögen des 1. Jhs. n. Chr.*, [Quellen und Forschungen zur antiken Welt, vol. 28], München 1997, p. 81 sq., zwł. p. 89-91 (datuje zabytek na okres Augusta); A. KÜPPER-BÖHM, *Die Römische Bogenmonumen-*

*te der Gallia Narbonensis in ihrem urbanen Kontext*, [Kölner Studien zur Archäologie der römischen Provinzen, vol. 3], Köln 1996, p. 100 (datuje go na drugie dziesięciolecie I w. n.e).

<sup>54</sup> Cf. plakieta z Rzymu, Palazzo dei Conservatori: H. von ROHDEN, H. WINNEFELD, *Die antiken Terrakotten*, vol. IV, 1-2. *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit*, Berlin-Stuttgart 1911, pl. 55, 1

<sup>55</sup> Cf. BAILEY, *op.cit.*, nr kat. Q 753 (okr. Augusta), Q 789, Q 865 (okr. julijsko-klaudyjski), p. 49 sq.

<sup>56</sup> Cf. OXÉ, Rhein, p. 5 sq.; ETTLINGER, *Die italische Produktion, op. cit.*, p. 6

<sup>57</sup> Cf. TROSO, *Cornelius*, p. 62 oraz mapa dystrybucji *ibidem*, pl. 44

<sup>58</sup> Przykładowo cf. mapa dystrybucji naczyń z warsztatu P. Corneliusa, działającego od I w. n.e.: TROSO, *Cornelius*, pl. 44; największe zagęszczenie znalezisk ceramiki reliefowej znajduje się w Rzymie.

<sup>59</sup> O romanizacji prowincji: E. KÜNZL, *Romanisierung am Rhein – Germanische Fürstengräber als Dokument des römischen Einflusses nach der gescheiterten Expansionspolitik*, in: Kaiser Augustus, p. 547 sq., z literaturą; ZANKER, *Augustus*, p. 294 sq.; W. MIERSE, *Augustan building programs in the Western Provinces*, in: K. A. Raaflaub, M. Toher (eds), *Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and his Principate*, Berkeley 1990, p. 308-325

Producenci naczyń aretyńskich, słynnych w całym Imperium, łatwo mogli znaleźć nowe rynki zbytu. Stosowane przez nich dotychczas motywy były nadal w użyciu, być może jako sprawdzone i docenione przez odbiorców, będące zarazem wizytówką firm i gwarancją oryginalnego pochodzenia wyrobów, swoistym „certyfikatem jakości”<sup>60</sup>. Przedstawienia o tematyce dionizyjskiej, biesiadnej, erotycznej, o charakterze kultowym i ofiarnym, oraz symbole i alegorie dobrobytu czy pokoju nie traciły z upływem czasu swojej aktualności, a ich walory estetyczne sprawiały, że wciąż sprawdzały się jako motywy zdobnicze ceramiki stołowej i wykorzystywane były jeszcze w okresie rządów Tyberiusza<sup>61</sup>.

Z czasem jednak motywy triumfalne stały się na tyle atrakcyjne komercyjnie, że zarządzający warsztatami zdecydowali się podjąć ryzyko umieszczenia ich na naczyniach<sup>62</sup>. Być może tematyka ta wcześniej nie odpowiadała gustom nabywców naczyń, gdyż skojarzenia z sytuacją polityczną nie pasowały do świata *otium*. Wiedzeni kryteriami ekonomicznymi producenci naczyń woleli zapewne nie podejmować ryzyka wprowadzania nowych tematów, podczas gdy stare, powszechnie znane i cenione, znajdowały wciąż licznych nabywców. Na zmianę decyzji mógł wpłynąć fakt, że nowe motywy zaczerpnięte z oficjalnego języka wizualnego, były obecne już od dłuższego czasu w sztuce i numizmatyce, a więc powszechnie znane i rozumiane. Być może po prawie trzech dekadach uporczywego lansowania ideologii triumfalnej przez władzę została ona przyswojona przez szersze masy społeczne, czego wyrazem byłby wzrost zapotrzebowania na tę tematykę w zdobnictwie przedmiotów codziennego użytku<sup>63</sup>. Na przełomie er ponad połowa ówczesnie działających w Arezzo warsztatów garncarskich wprowadziła motywy triumfalne do dekoracji swoich wyrobów (por. **Tabela 2**). Wśród tych firm wydzielić można grupę niedużych, nowopowstałych pracowni<sup>64</sup>, które produkcję reliefową prowadziły jedynie na niewielką skalę. Być może ich właściciele chcieli poprzez nowatorskie wzory przyciągnąć nabywców i utorować sobie drogę do sukcesu wśród konkurencji dużych warsztatów o długoletnich tradycjach

i zapewne opanowanym rynku zbytu. Na upowszechnienie się tych motywów w świadomości społeczeństwa rzymskiego mogły wpłynąć liczne monumenty i łuki triumfalne, wznoszone pod wpływem wydarzeń historycznych w Italii i w prowincjach. Widocznym efektem tego procesu była recepcja motywów o tematyce triumfalnej w sztuce prywatnej, zwłaszcza sepulkralnej, oraz w dekoracji wyrobów rzemiosła artystycznego (gliptyka, toreutyka, i inne). Zjawisko to, o charakterze mody, mogło zrodzić zapotrzebowanie na tego rodzaju tematykę również wśród użytkowników naczyń ceramicznych. Czujnie obserwujący rynek zbytu producenci ceramiki na pewno wykorzystali okazję, aby pozyskać nowych klientów. Stosowanie tematyki triumfalnej również przez późniejsze warsztaty (P. Corneliusa, M. Perenniusa Bargathesa i L. Anniususa), które swoją działalność rozpoczęły dopiero pod koniec panowania Augusta, świadczy o niesłabnącym powodzeniu tych motywów.

Naczynia z motywami o symbolice triumfalnej, scenami batalistycznymi, czy portretem władcy mogły znaleźć odbiorców wśród żołnierzy rzymskich stacjonujących w obozach. Jako grupa społeczna narażona na bezpośredni kontakt ze światem barbarzyńskim szczególnie potrzebowali oni wsparcia moralnego ze strony Imperium i zapewne byli poddawani silnemu oddziaływaniu propagandy imperialnej. System wartości i idei przekazywany za pośrednictwem obrazów odgrywał tu szczególną rolę. Silne wpływy propagowanej ideologii zwycięstwa widoczne są m. in. w dekoracji wyrobów bezpośrednio związanych z wojskiem – elementów rynsztunku bojowego, gdzie pojawiają się zarówno symbole zwycięstwa, portrety władców, jak i przedstawienia walk<sup>65</sup>. Nie ma żadnych dowodów na to, iż, podobnie jak miało to miejsce w przypadku uzbrojenia, istniały zamówienia naczyń z dekoracją o konkretnej tematyce. Można jednak spodziewać się, w przypadku większej ilości sprzedawanych produktów ceramicznych, szybkiej reakcji producentów na oczekiwania klientów. Badania znalezisk ceramicznych w obozach zdają się potwierdzać tezę o dużych zamówieniach na dostawy w konkretnych warsztatach aretyńskich<sup>66</sup>.

<sup>60</sup> O znaczeniu aretyńskiego pochodzenia produktu świadczą próby sygnowania nie-aretyńskich wyrobów stemplem *arreti(num) veru(m)*; cf. G. PUCCI, *Terra Sigillata Italica*, in: EAA, suppl., G. PUGLIESE CARRATELLI (ed.), *Atlante delle forme ceramiche*, vol. II, *Ceramica fine romana nel bacino mediterraneo (tardo ellenismo e primo impero)*, Roma 1985, p. 366

<sup>61</sup> Cf. DRAGENDORFF-WATZINGER, p. 48 sq., 54; również TROSO, *Cornelius*, p. 66 sq.

<sup>62</sup> Podobnie PORTEN PALANGE, *AnnPisa* 25, 1995, *op. cit.*, p. 305

<sup>63</sup> Koncepcję taką zasugerował prof. Jerzy Kolendo, któremu

dziękuję serdecznie zarówno za tę, jak i inne inspirujące uwagi dotyczące propagandy cesarskiej w początkach pryncypatu.

<sup>64</sup> Są to warsztaty L. Aviliusa Sury, C. Cispisusa, Publiusa i C. Telliusa; cf. **Tabela 2**

<sup>65</sup> Cf. E. KÜNZL, *Politische Propaganda auf römischen Waffen der frühen Kaiserzeit*, in: *Kaiser Augustus*, p. 541 sq., z bibliografią

<sup>66</sup> Cf. wyniki badań B.P.M. RUDNICKA, *Die verzierte Arretine aus Oberaden und Haltern*, [Bodenaltertümer Westfalens, vol. 31], Mainz am Rhein 1995, p. 65-68, zwł. zestawienie fig. 12, p. 66 oraz zestawienie fig. 13, p. 73

Wprawdzie zachowane egzemplarze ceramiczne z omawianymi motywami pochodzą głównie z Arezzo, ale znaleziska archeologiczne z terenu obozów dostarczyły również naczyń innej proveniencji, z dekoracją o podobnej tematyce. Jako przykłady mogą posłużyć: znaleziony w Haltern kielich *terra sigillata*, pochodzący z warsztatu pizańskiego, z przedstawieniem rzymskich żołnierzy<sup>67</sup> oraz wspomniany już kubek z portretami Augusta i Liwii z *Castra Vetera*<sup>68</sup>.

Motywy batalistyczne występują w dekoracji ceramiki aretyńskiej z warsztatów Cn. Ateiusa i M. Perenniusa Bargathesa, którzy należeli do czołowych dostawców naczyń do obozów limesowych<sup>69</sup>. Wydaje się zatem oczywiste, że właśnie dla osób bezpośrednio związanych z działaniami militarnymi przeznaczone były wyroby dekorowane scenami walki. Symbole zwycięstwa, sceny ukazujące potyczki lub przegranych, czy rannych Barbarzyńców mogły być preferowane przez żołnierzy, jako tematy odwołujące się do odwagi i siły. Użytkownicy tak zdobionych naczyń mogli, poprzez eksponowanie ich w czasie uczt, manifestować swój entuzjazm do służby i lojalność wobec Imperatora. Podobne preferencje zdobnicze być może przejawiali również mieszkańcy miast prowincjonalnych, gdzie licznie wznoszone budowle publiczne i kommemoratywne dekorowane były reliefowymi przedstawieniami o tematyce batalistyczno-triumfalnej, a popularyzowana na rozmaite sposoby ideologia Cesarstwa musiała oddziaływać na umysły tamtejszej ludności.

Prawdopodobnie z myślą o nich pojawiły się na ceramice przedstawienia triumfalne, sceny batalistyczne oraz pojedyncze motywy mitologiczno-symboliczne popularyzujące rzymskie wartości. Korzystna sytuacja ekonomiczna w Cesarstwie pod panowaniem Augusta: wzrost zamożności i świadomości społecznej oraz rozwój handlu zachęcały do podjęcia ryzyka wprowadzenia nowych tematów do dekoracji ceramiki.

Widoczne jest zatem, iż na pojawienie się motywów triumfalnych i batalistycznych w dekoracji ceramiki aretyńskiej dominujący wpływ miały czynniki społeczno-ekonomiczne. Obecność tych przedstawień w oficjalnym języku wizualnym nie spowodowała ich natychmiastowej recepcji w zdobnictwie rzemiosła, jak miało to miejsce we wspomnianym przypadku przedstawień o tematyce ofiarnej. Nastąpiło to dopiero wraz z pojawieniem się zapotrzebowania na tę określoną tematykę, w wyniku wydarzeń politycznych, korzystnej sytuacji społeczno-ekonomicznej oraz długotrwałego, kompleksowego oddziaływania propagandy. Analiza dekoracji ceramiki aretyńskiej umożliwia dokładniejsze zbadanie tego procesu. Badania wskazują, iż nie wszystkie motywy popularyzowane przez sztukę oficjalną i numizmatykę były automatycznie akceptowane przez szersze masy społeczne. Z drugiej strony popyt na niektóre tematy, jak sceny batalistyczne, mógł skutecznie zachęcać producentów do stosowania ich w zdobnictwie wyrobów rzemiosła być może nawet z pewnym wyprzedzeniem wobec sztuki oficjalnej.

<sup>67</sup> Obecnie w Münster, Westfälisches Museum für Archäologie; RUDNICK, *Oberaden und Haltern*, *op. cit.*, nr kat. HaNr. 38, p. 174, pl. 20, 63

<sup>68</sup> Cf. *supra*, n. 48

<sup>69</sup> Cf. zestawienie RUDNICK, *Oberaden und Haltern*, *op. cit.*, p. 65 sq., 145 sq.



Tabela 1. Ramy chronologiczne występowania motywów triumfalnych i batalistycznych

MOTYWY	OKRES PANOWANIA AUGUSTA (30 p.n.e. - 14 n.e.)				OKRES TYBERIUSZA (14 - 37 n.e.)	OKRES KALIGULI I PÓŹNIEJSZY (od 37 n.e.)
	30 - 15 p.n.e.	15 - 5 p.n.e.	5 p.n.e. - 5 n.e.	5 - 14 n.e.		
PORTRET AUGUSTA						
TROPAJON						
TROPAJON, WIKTORIA I JEŃCY <sup>1</sup>			?			
STOS OREŻA						
FRYZ Z ELEMENTÓW UZBROJENIA						
HEŁM						
ZWYCIĘSKI WÓDZ						
GERMANIA						
ARMENIA						
POMPA CIRCENSIS						
WIKTORIA NA BIDZE						
WIKTORIA NA GLOBIE						
WIKTORIA Z WIEŃCEM						
WIKTORIA Z GAŁĘZIĄ PALMOWĄ						
WIKTORIA Z WIEŃCEM I GAŁĘZIĄ PALMOWĄ						
DWIE WIKTORIE Z WIEŃCEM						
WENUS <i>VICTRIX</i>						
ŻOŁNIERZE RZYMSCY <sup>2</sup>						
BARBARZYŃCY <sup>3</sup>						

<sup>1</sup> Datowanie jedyne zachowanego fragmentu naczynia z tą kompozycją nie jest pewne, por. M. VANDERHOEVEN, *La terre sigillée à reliefs*, w: J. Mertens (ed.), *Ordonna*, vol. VI, *Rapports et études*, [Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes 19], Bruxelles-Rome 1979, nr 42, p. 93

<sup>2</sup> F.P. Porten Palange na podstawie formy kymationu występującego w dekoracji ceramiki wraz z tą grupie motywów datuje ją na początkową fazę działalności warsztatu M. Perenniusa

Bargathesa; cf. F.P. PORTEN PALANGE, *Introduzione: M. Perennius Bargathes*, in: *Catalogo Bargathes*, p. 16. Fragment ceramiki z warsztatu Cn. Ateiusa z motywem żołnierza rzymskiego, por. *Catalogo Bargathes*, p. 82, musiał powstać również w tym okresie.

<sup>3</sup> Motywy datowane na wczesną fazę działalności warsztatu M. Perenniusa Bargathesa, cf. *supra*, n. 1

Tabela 2. Chronologia działalności warsztatów aretyńskich, które w dekoracji naczyń stosowały motywy triumfalne i batalistyczne

WARSZTAT	DATOWANIE <sup>1</sup>	MOTYWY TRIUMFALNE I BATALISTYCZNE WYSTĘPUJĄCE W DEKORACJI CERAMIKI	
C. ANNIUS	ok. 10 r. p.n.e. – pocz. I w. n.e. <sup>2</sup>		WIKTORIA NA BIDZE (motywy z repertuaru C. lub L. Anniusa <sup>3</sup> )
L. ANNIUS	ostatnie dziesięciolecie rządów Augusta <sup>4</sup>	DWIE WIKTORIE Z WIEŃCEM	
CN. ATEIUS	drugie dziesięciolecie p.n.e. <sup>5</sup> – ok. 10 r. n.e. <sup>6</sup>	FRYZ Z ELEMENTÓW UZBROJENIA ŻOŁNIERZE RZYMSCY	
L. AVILIUS SURA	kon. I w. p.n.e. – pocz. I w. n.e. <sup>7</sup>	TROPAJON FRYZ Z ELEMENTÓW UZBROJENIA (?) <sup>8</sup> ZWYCIĘSKI WÓDZ GERMANIA ARMENIA	
C. CISPIUS	kon. I w. p.n.e. – pocz. I w. n.e. <sup>9</sup>	PORTRET AUGUSTA TROPAJON STOS ORĘŻA (?) <sup>10</sup> FRYZ Z ELEMENTÓW UZBROJENIA (?) HEŁM WIKTORIA NA GLOBIE	
P. CORNELIUS	pierwsze lata I w. n.e. – okres kłaudyjski <sup>11</sup>	HEŁM WIKTORIA Z WIEŃCEM WIKTORIA Z GAŁĘZIĄ PALMOWĄ WIKTORIA Z WIEŃCEM I GAŁĘZIĄ PALMOWĄ WENUS <i>VICTRIX</i>	
M. PERENNUS BARGATHES	pierwsze lata I w. n.e. (ok. 10 r. n.e.) – okres Tyberiusza <sup>12</sup>	<i>POMPA CIRCENSIS</i> ŻOŁNIERZE RZYMSCY BARBARZYŃCY	
PUBLIUS	ostatnie lata I w. p.n.e. <sup>13</sup>	TROPAJON FRYZ Z ELEMENTÓW UZBROJENIA (?) HEŁM	
C. TELLIVS	pocz. I w. n.e. – po okres Tyberiusza <sup>14</sup>	WIKTORIA NA BIDZE	
L. TITIVS THYRSUS	późny okres panowania Augusta (pocz. I w. n.e.) – czasy Tyberiusza <sup>15</sup>	FRYZ Z ELEMENTÓW UZBROJENIA (?)	

<sup>1</sup> Podane ramy chronologiczne odnoszą się do produkcji ceramiki reliefowej.

<sup>2</sup> G. PRACHNER, *Die Sklaven und Freigelassenen im arretinischen Sigillatagewerbe*, [Forschungen zur antiken Sklaverei, vol. 12], Wiesbaden 1980, p. 19; A. STENICO, *Annius Caius ed Annus Lucius*, in: EAA, vol. I, p. 402 datuje tę fazę działalności warsztatu Anniuszów na ostatnie dziesięciolecie p.n.e., podobnie F.P. PORTEN PALANGE, *La ceramica arretina a rilievo nell'Antiquarium del Museo Nazionale in Roma*, Firenze 1966, p. 13

<sup>3</sup> H. Dragendorff potraktował oba warsztaty łącznie, cf. DRAGENDORFF-WATZINGER, p. 143 sq.; w jego ślady poszedł Stenico w swojej rewizji atrybucji, A. STENICO, *Rivisione critica delle pubblicazioni sulla ceramica arretina. Liste di attribuzione del vasellame decorato con rilievi edito fotograficamente*, Milano 1960, *passim*. Stąd duża grupa motywów przypisana została ogólnie warsztatowi Anniuszów, bez podziału na dwie fazy. Prawdopodobnie przyczyną tego są duże podobieństwa stylistyczne w dekoracji obu warsztatów.

<sup>4</sup> Ostatnio PRACHNER, *Die Sklaven*, *op. cit.*, p. 22, na podstawie analizy stempli z sygnaturami; również STENICO, *Annius*, *op. cit.*, p. 402 oraz PORTEN PALANGE, *La ceramica arretina*, *op. cit.*, p. 13, datują okres aktywności tego warsztatu na końcową fazę epoki Augusta.

<sup>5</sup> Tę datę przyjął PRACHNER, *Die Sklaven*, *op. cit.*, p. 35, na podstawie obecności naczyń Ateiusa w obozie legionowym w Oberaden; również A. STENICO, *I figli di Agamennone a Sminthe. Toreutica e Ceramica arretina*, in: *Arte in Europa. Raccolta di studi di Storia dell'Arte in onore di W. Arslan*, Milano 1965, p. 41 oraz F.P. PORTEN PALANGE, *Alcune osservazioni sull'officina di Cn. Ateius di Arezzo*, *AnnPisa* 25, 1995, p. 309 sq., na podstawie analogii w dekoracji z pierwszą fazą działalności warsztatu M. Perenniusa, umieszczając początki produkcji Ateiusa we wczesnym okresie produkcji aretyńskiej, tj. przed 15 r. p.n.e.

<sup>6</sup> PORTEN PALANGE, *AnnPisa* XXV, 1995, *op. cit.*, p. 309; podobnie B.P.M. RUDNICK, *Die verzierte Arretine aus Oberaden und Haltern*, [Bodenaltertümer Westfalens, vol. 31], Mainz am Rhein 1995, p. 87 sq.

<sup>7</sup> Cf. A. OXÉ, *Römisch-italische Beziehungen der früh-arretinischen Reliefgefäße*, *BjB* 138, 1933, p. 90 sq.; H. DRAGENDORFF, *Darstellungen aus der Augusteischen Geschichte auf Arretinischen Kelchen*, *Germania* 19, 1935, p. 305-313;

W. KOLBE, *Ein Dopelerfolg des Augustus im Kampf gegen Ost und Nord. Ein Beitrag zum Kelch von Orbetello*, *Germania* 23, 1939, p. 104 sq.; A. STENICO, *Sulla produzione di vasi con rilievi di C. Cispus*, *Athenaeum* 32/33, 1954-55, p. 215

<sup>8</sup> Atrybucja nie jest pewna; A. DUMOULIN, *Puits et Fosses de Cavaillon*, *Gallia* 23, 1965, p. 70-72, waha się z atrybucją fragm. naczynia z Cavaillon dekorowanego tym motywem między warsztatami: C. Cispusa, L. Avilliusa Sury, L. Titiusa Thyrsusa oraz Publiusa.

<sup>9</sup> STENICO, *Athenaeum* 32/33, 1954-55, *op. cit.*, p. 215 sq.; A. STENICO, *Cispus Caius*, in: EAA, vol. II, p. 694; PRACHNER, *Die Sklaven*, *op. cit.*, p. 57

<sup>10</sup> Atrybucja niepewna, cf. STENICO, *Athenaeum* 32/33, 1954/55, *op. cit.*, p. 182

<sup>11</sup> TROSO, *Cornelius*, p. 66 sq.; podobnie A. STENICO, *Arretini o arretini vasi*, in: EAA, vol. I, p. 613, ze względu na obecność materiału z tego warsztatu w obozie legionowym w Haltern. Podobnie H. COMFORT, *A decorated bowl by Primus P. Corneli*, in: G.E. Mylonas, D. Raymond (eds), *Studies presented to D. M. Robinson*, vol. II, St. Louis 1953, p. 159. Wg. Dragendorffa działalność warsztatu trwała od pocz. I w. n.e. do okr. Tyberiusza, cf. DRAGENDORFF-WATZINGER, p. 163.

<sup>12</sup> F.P. PORTEN PALANGE, *Introduzione: M. Perennius Bargathes*, in: *Catalogo Bargathes*, p. 13; podobnie DRAGENDORFF-WATZINGER, p. 54

<sup>13</sup> DRAGENDORFF-WATZINGER, p. 142 datują działalność Publiusa na wczesną fazę produkcji aretyńskiej; analogie ikonograficzne do produkcji Cispusa i Avilliusa Sury sugerują raczej ostatnie lata I w. p.n.e., cf. STENICO, *Athenaeum* 32/33, 1954-55, *op. cit.*, p. 203 sq., który łączy Publiusa z grupą pomniejszych wytwórców działających w okolicach przełomu er; ostatnio również PRACHNER, *Die Sklaven*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>14</sup> PRACHNER, *Die Sklaven*, *op. cit.*, p. 129; również STENICO, *Athenaeum* 32/33, 1954-55, *op. cit.*, p. 216, n. 1

<sup>15</sup> PRACHNER, *Die Sklaven*, *op. cit.*, p. 147; inaczej A. STENICO, *Tittius Thyrsus*, in: EAA, vol. VII, p. 884 umieszcza okres produkcji warsztatu w początkach I w. n.e. Niewielka ilość znalezisk utrudnia datowanie, gładkie naczynia ze stemplem L. Titiusa Thyrsusa datowane są jeszcze na ostatnie lata I w. p.n.e. (fragment z Moguncji i z Mont Beuvray) cf.: OXÉ, *Rhein*, p. 37.

TRIUMPHAL AND BATTLE MOTIFS IN THE DECORATION OF ARRETINE POTTERY

SUMMARY

This paper outlines the influence of the official visual language on the decoration of objects of daily use, and more particularly of the decorated *terra sigillata* ware, produced in *Arretium* (Arezzo in Italy) in the last three decades of the 1<sup>st</sup> century BC and in the first half of the 1<sup>st</sup> century AD. The decoration repertoire of this pottery includes triumphal motifs (trophies, pieces of military equipment, personifications of defeated peoples, captives, Victoria standing on a globe, Victoria holding a palm-branch, a wreath or both, Venus *Victrix*, triumphal quadrigas or bigas) and battle scenes (Roman and Barbarian soldiers). The motifs started appearing on pottery at the end of the 1st century BC. Most of them were in use during Augustus' lifetime and some of them even longer. Pottery with such decoration makes only a few percent of all the known decorated Arretine pieces. However, considering the mass scale of the production, these motifs had to be quite numerous. The group of motifs is interesting also because they were used by more than half of the Arezzo pottery-workshops producing

relief ware at that time. Yet the phenomenon appears not to have depended solely on the official visual language, because some military and most of the triumphal motifs had already existed in official art and coinage of the later Roman Republic and first years of the Principate. There must have been some other reasons for their much later appearance in pottery decoration. One such reason was the economic situation of the workshops: after many years of prosperity they were forced to fight for new markets against a growing competition from Campania, North Italy and South Gaul. The political situation at the end of the 1<sup>st</sup> century BC offered a teasing opportunity. The workshops could find new buyers among the Romanized inhabitants of Roman provinces, as well as among the soldiers in legionary camps (especially along the Germanic border). It seems that these new groups of customers and their special needs inspired the craftsmen (not only from *Arretium*) to introduce new themes to decorate their pottery.

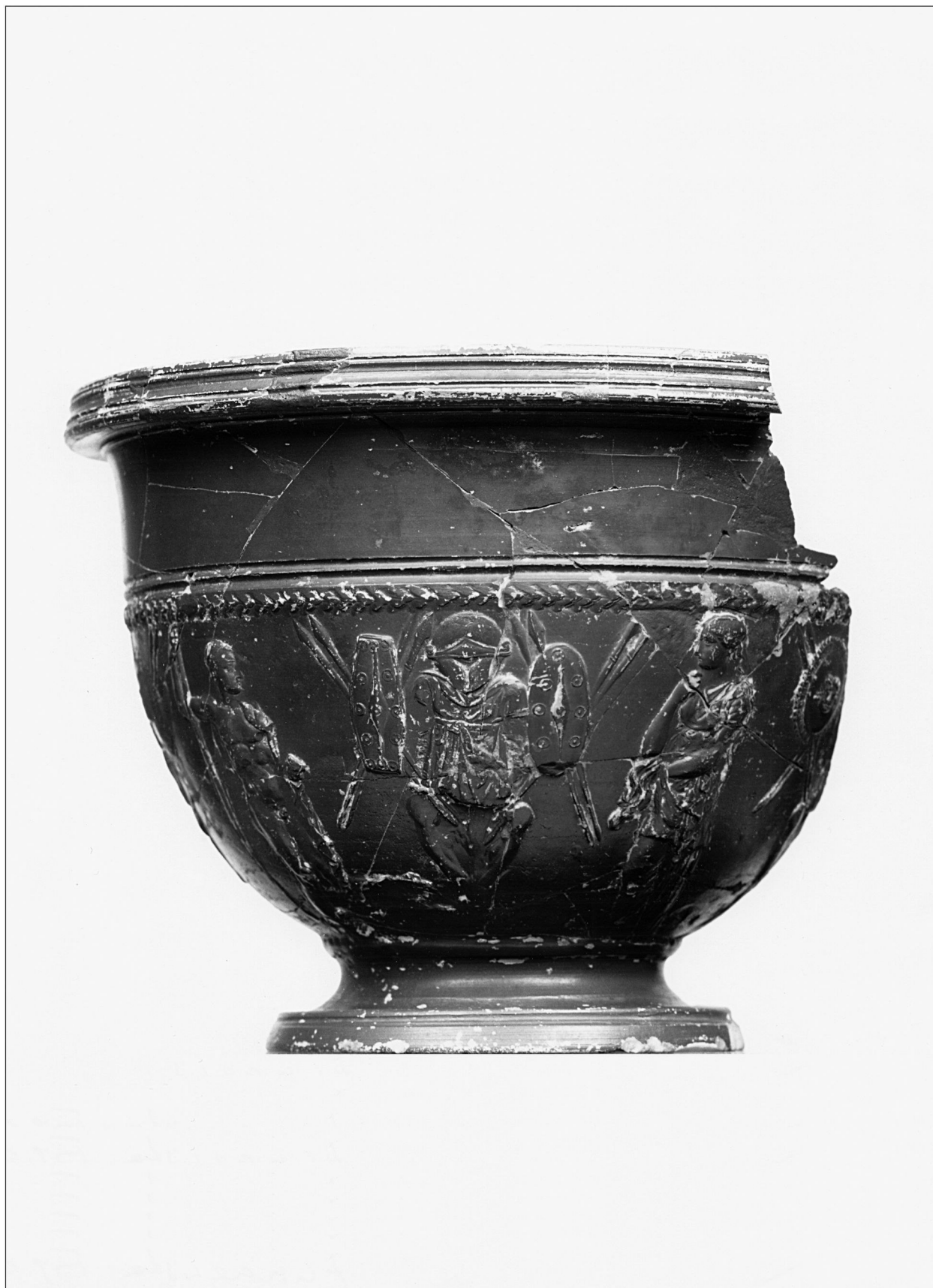


Fig. 1. Kielich aretyński znaleziony w Orbetello; obiekt zaginiony, dawniej Berlin, Antikensammlung, nr inw. V.I. 4772.  
Fot.: archiwum Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung, nr neg. Ant 5570 a