

Bożena IWASZKIEWICZ-WRONIKOWSKA
(Lublin, KUL)

O TEATRZE POMPEJUSZA *ADDENDA*

Przyłączając się do grona autorów książki ku czci ks. Stanisława Longosza, chciałabym zaproponować kontynuację artykułu, który Jubilat opublikował w dedykowanym Pani Profesor Barbarze Filarskiej numerze „Vox Patrum” z lat 1991-1992¹. Napisał wówczas: „Najstarszym trwałym i najczcigodniejszym teatrem rzymskim był zbudowany w latach 55-52 prz. Chr. Teatr Pompejusza. Ta imponująca budowla, wymieniana jeszcze w IV wieku „inter decora Urbis” na skraju Pola Marsowego, znana nam głównie z drobnych wzmianek literackich i zachowanego marmurowego fragmentu seweriańskiego planu Rzymu, a po której obecnie nie ma żadnego widocznego śladu [...] musiała tkwić głęboko w potrzebach i sercach Rzymian...”².

Zdecydowałam się dopisać ciąg dalszy do artykułu księdza Longosza, ponieważ różnicowane działania, podejmowane w ostatnich kilkunastu latach w związku z tym słynnym w starożytności obiektem, dowodzą, że teatr Pompejusza zajmuje ważne miejsce również w zainteresowaniach współczesnych nam badaczy. Nadal „brak jest na jego temat jakiejś nowej pełnej publikacji”³, ale zgromadzona przez ks. Longosza bibliografia znacznie się już wzbogaciła, m.in. dzięki archeologom, którzy prowadzą wykopaliska na miejscu lokalizacji teatru i identyfikują kolejne elementy jego wyposażenia⁴.

Teren, na którym stała jedna z największych budowli starożytnego Rzymu, jest obecnie zakryty warstwami późniejszej zabudowy (il. 1)⁵. Z tej przy-

¹ Czuję się tym samym zwolniona z obowiązku wprowadzania do tematu, podawania danych źródłowych i wcześniejszej literatury, ponieważ to wszystko czytelnik znajdzie we wspomnianym artykule, por. S. Longosz, *Teatr Pompejusza w opinii starożytnych autorów pogańskich i chrześcijańskich*, w: *Miscellanea archeologica et patristica in honorem Barbarae Filarskae XL Anno laboris didascalici*, Lublin 1995 (= „Vox Patrum” 11-12:1991-1992, t. 20-23, 253-278).

² Tamże, s. 253.

³ Tamże, s. 254.

⁴ Podstawowa bibliografia, por. P. Gros, *Theatrum Pompei*, w: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* (dalej cyt. LTUR), red. E.M. Steinby, t. 5: T-Z, Roma 1999, 35-38; F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford 2006, 134-135; www.theaterofpompey.com/auditorium/bibliography.pdf.

czyni, a także z powodu wysokiego poziomu wód podskórnych, prowadzenie tam prac wykopaliskowych jest niezwykle trudne. W latach 1966-1969 archeolodzy skorzystali z okazji, jaką były prace remontowe w Teatro Argentina, zbudowanym na miejscu portyków, które zamykały pompejański kompleks od strony wschodniej (il. 2)⁶. Zdołano wówczas odsłonić niewielki fragment ogrodu (między innymi kanał doprowadzający wodę), który sąsiadował z teatrem⁷. W latach 1996-2001 Richard Beacham i James Packer rozpoczęli zbieranie dokumentacji przygotowującej do wykopalisk, które podjęto w następnych latach w ramach brytyjsko-amerykańskiego *The Pompey Project*⁸. Próba prowadzenia poszukiwań na obszarze ulic i placów, pod którymi wcześniej znajdowano relikty teatru, nie powiodła się, uniemożliwiona przez przeszkody typowe dla archeologii miejskiej⁹. W 2002 roku grupa archeologów rozpoczęła więc prace w piwnicach Palazzo Pio, gdzie znajdują się widoczne od dawna fragmenty muru w *opus reticulatum* (il. 4), na którym wspierała się zarówno widownia, jak i górująca nad nią świątynia Wenus Zwycięskiej (*Venus Victrix*)¹⁰. Rezultatem prac kontynuowanych, z konieczności na niewielką skalę, w latach 2002-2006 była weryfikacja i uściślenie XIX-wiecznych planów (gł. L. Caniny i V. Baltarda), na których opierano się dotychczas¹¹, a ponadto wykonanie nowych, trójwymiarowych rekonstrukcji¹², ukazujących

⁵ Opis teatru (oparty na dostępnych wówczas danych), por. Longosz, *Teatr Pompejusza w opinii starożytnych autorów*, s. 258-262. Kolejne etapy w dziejach tego miejsca, zob. A.M. Capoferro Cencetti, *Variazioni nel tempo dell'identità funzionale di un monumento: il Teatro di Pompeo*, „Rivista di Archeologia” 3 (1979) 72-85.

⁶ Por. P. Gianrotta – M. Polia – O. Mazzucato, *Scavi nell'area del Teatro Argentina (1968-1969)*, „Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma” 81 (1972) 25-113.

⁷ Por. tamże, s. 34.

⁸ Por. M.C. Gagliardo – J.E. Packer, *A New Look at Pompey's Theater: History, Documentation and Recent Excavation*, „American Journal of Archaeology” 110 (2006) 102: „Unfortunately, despite its detailed character, this as-yet-unpublished research produced only uncertain information about the theater's physical fabric”.

⁹ Por. tamże, s. 102-103.

¹⁰ Brak jakichkolwiek danych źródłowych na temat wielkości i formy świątyni są przyczyną rozbieżnych na ten temat teorii, por. L. Richardson, *A Note on the Architecture of the „Theatrum Pompei” in Rome*, „American Journal of Archaeology” 91 (1987) 123-126 („modest shrine”); P. Gros, *Venus Victrix*, aedes, w: LTUR, V, Roma 1999, 120-121: „devait être pare avec le même luxe que le reste du complex théâtral”. Ostatnie wykopaliska wydają się jednak przemawiać za okazałymi rozmiarami świątyni, zob. Gagliardo – Packer, *A New Look at Pompey's Theater*, s. 112, przyp. 60.

¹¹ Por. J.E. Packer, *Drawing Pompey: Three Centuries of Documenting Pompey's Theater (1833-2006)*, w: „*Res bene gestae*”. *Ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby*, red. A. Leone – D. Palombi – S. Walker, Roma 2007, 257-278.

¹² Por. J.E. Packer – J. Burge – M.C. Gagliardo, *Looking again at Pompey's Theater: the 2005 Excavation Season*, „American Journal of Archaeology” 111 (2007) 505-522. Za jedno z najciekawszych znalezisk uznano małe fragment tynku, na którym zachowały się pozostałości fresku, pierwszy odkryty w czasach nowożytnych ślad po dekoracji ścian teatru, zob. Gagliardo –

nie tylko sam budynek teatralny (ze *scaenae frons*, *pulpitum* i *cavea* wraz ze świątyniami), ale także integralnie z teatrem związaną część portykową (il. 3)¹³. Są to jednak nadal w znacznym stopniu rekonstrukcje hipotetyczne, ponieważ wciąż nie ma dostatecznych danych, aby odtworzyć choćby zasadnicze elementy konstrukcji¹⁴.

Znaleziska związane z *opera Pompeiana* nie ograniczają się tylko do rezultatów wykopalisk na terenie, który zajmował kiedyś budynek teatralny. Również w jego okolicy zdarzają się, co jakiś czas, przypadkowe odkrycia obiektów ruchomych, m. in. detali architektonicznych, inskrypcji oraz monumentalnych, sięgających 3-4 m wysokości, posągów z marmuru pentelickiego¹⁵. Dużą pokusą dla badaczy jest identyfikowanie ich z tymi, które – o czym wiemy z cytowanych przez ks. Longosza tekstów źródłowych – składały się na wspinały, wręcz luksusowy, wystrój kompleksu budowli. I tak, Filippo Coarelli przedstawił argumenty za uznaniem statuy z Palazzo Spada, która wyobraża nagiego mężczyznę z globem w dłoni, za posąg Pompejusza z pompejańskiej kurii (il. 5)¹⁶, a Michaela Fuchs wykazała, że pięć, znajdujących się obecnie w różnych muzeach, rzeźb przedstawiających Muzy i Apollina należało do grupy, która zdobiła scenę pompejańskiego teatru (il. 6)¹⁷. Kultowego posągu

Packer, *A New Look at Pompey's Theater*, s. 113, il. 22. Udało się ponadto stwierdzić, że w usytuowanych na poziomie ulicy pomieszczeniach Palazzo Pio zachowane są ściany starożytnego teatru, por. tamże, s. 113. Na ostateczną publikację rezultatów wykopalisk trzeba jeszcze poczekać, zob. www.pompey.cch.kcl.ac.uk: „Since the «Pompey Project» should be largely completed by 2008-2009, final publication of all phases of the excavation and the larger project might follow shortly thereafter (by 2009 at the latest)”.

¹³ Mirosław Kocur, znawca historii teatru, tak ocenia to, co już udostępniiono w postaci rekonstrukcji, por. www.kocur.art.pl/teksty/teatr_antyczny.html: „Wirtualny, trójwymiarowy model obiektu, wciąż uaktualniany o nowe odkrycia, ma w przyszłości umożliwić archeologom precyzyjne określanie miejsc wykopalisk. Przede wszystkim jednak będzie to znakomite narzędzie poznawcze, tanie i otwarte na wciąż powiększany korpus różnorodnych świadectw”.

¹⁴ Nie jest znana m.in. pierwotna forma budynku scenicznego. Marmurowy plan Rzymu (FUR) pokazuje jej późniejszą postać, którą F.B. Sear (*The „Scaenae Frons” of the Theater of Pompey*, „American Journal of Archaeology” 97:1993, 687-701) datuje na okres odbudowy teatru po zniszczeniach spowodowanych pożarem w roku 80-tym, o których wspomina Kasjusz Dio (*Historia Romana* 66, 24).

¹⁵ Znaleziska XIX-wieczne, por. Gagliardo – Packer, *A New Look at Pompey's Theater*, s. 97-101.

¹⁶ Por. F. Coarelli, *Il complesso pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea*, „Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia” 44 (1971-1972) 118-121, fig. 25-28. Odrzucają tę identyfikację: D. Faccenna, *Il Pompeo di Palazzo Spada*, „Archeologia Classica” 8 (1956) 173-201; E. La Rocca, *Pompeo Magno „novus Neptunus”*, „Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma” 92 (1987-1988) 265-292. Uznaje ją natomiast za słuszną m. in. G. Sauron, *Quis deum? L'expression plastique des idéologies politique et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome 1994, 254-257.

¹⁷ Por. M. Fuchs, *Ein Musengruppe aus dem Pompeiustheater*, „Römische Mitteilungen” 89 (1982) 69-79.

z usytuowanej *in summa cavea* świątyni Wenus Zwycięskiej na razie nie odnaleziono, ale próbuje się odtworzyć jego wygląd na podstawie przedstawień na monetach¹⁸ oraz zachowanych greckich posągów Afrodyty¹⁹.

W księdze ku czci patrologa nie sposób pominąć inskrypcji na kamiennym bloku, przechowywanym obecnie w magazynie Area Sacra na Largo Argentina, a znalezionym w pobliżu miejsca lokalizacji pompejańskich portyków²⁰. Filippo Coareli odczytał ją jako „Μύστις [ἑταίρα] / Ἀριστοδότος ὡς Ἀθηναῖος (?) ἔποιεῖ” (il. 7)²¹, co pozwoliło na identyfikację z napisem na bazie jednego z 37 posągów, które w połowie II wieku oglądał w Rzymie i z obrzydzeniem opisywał, wymieniając między innymi posąg Mystis Aristodota, chrześcijański apologeta Tacjan²². Dla badaczy jego pism, to znalezisko może być cenną wskazówką, potwierdzającą poddawaną niekiedy w wątpliwość tradycyjną lekcję tekstu oraz wiarygodność podawanych przez Tacjana informacji²³.

Zgodnie z panującą ostatnio w badaniach tendencją²⁴, autorzy nie poprzestają na dążeniu do jak najpełniejszego poznania architektonicznej i artystycznej strony budowli wzniesionej przez Pompejusza, lecz podejmują także próby odtworzenia kontekstu historycznego, społecznego i kulturowego, w jakim ona powstała i funkcjonowała.

Pompejusz, potrójny triumfator, któremu zwycięskie wojny przyniosły powszechny podziw i znacznie powiększyły majątek²⁵, po powrocie do Rzymu miał wiele okazji, aby przekonać się o kruchości sławy²⁶. Wielkie uroczystości triumfu, który odbył w 62 roku²⁷, nie zaspokoili ambicji tego, który sam siebie

¹⁸ Por. Sauron, *Quis deum?*, s. 253-254.

¹⁹ Por. J. Pollini (*The «Dart Aphrodite»: a New Replica of the «Arles Aphrodite Type», the Cult Image of Venus Victrix in Pompey's Theater at Rome, and Venusian Ideology and Politics in the Late Republic – Early Principate*, „Latomus” 55:1996, 757-785, spec. 773-785) proponuje, żeby typ statuaryczny znany jako Afrodyta z Arles uznać za naśladownictwo posągu Wenus z teatru Pompejusza.

²⁰ Por. L. Moretti, *Inscriptiones graecae Urbis Romae*, I, Romae 1968, s. 182, n. 210-212.

²¹ Por. F. Coarelli, *La Mystis di Aristodotos*, „Bollettino dei Musei Comunali di Roma” 16 (1969) 34-39; tenże, *Il complesso pompeiano*, s. 100-102.

²² Por. Tatianus, *Oratio ad Graecos* 33. Wśród tych posągów mogła też znajdować się wyobrażająca siedzącą postać kobiecą statua znaleziona na miejscu portyku w 1889 roku podczas budowy via Arenula, zob. Coarelli, *La Mystis di Aristodotos*, s. 39; tenże, *Il complesso pompeiano*, s. 107-110.

²³ Por. Coarelli, *Il complesso pompeiano*, s. 121-122.

²⁴ Por. L. Polacco, *Théâtre, société, organisation de l'état*, w: *Théâtre et spectacles dans l'antiquité* (Actes du Colloque de Strasbourg, 5-7 novembre 1981), Leiden 1983, 5-15.

²⁵ Por. I. Shatzmann, *Senatorial Wealth and Roman Politics*, Bruxelles 1975, 389-393.

²⁶ Por. Plutarchus, *Pompeius* 46-49; zob. też R.C. Beacham, *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*, New Haven – London 1999, 52-53.

²⁷ Por. Plutarchus, *Pompeius* 45; zob. też J.L. Bastien, *Le triomphe romain et son utilisation politique à Rome aux trois derniers siècles de la République*, Rome 2007, 230-232.

nazywał Wielkim (*Magnus*)²⁸. Wystawił więc sobie odpowiednik triumfu permanentnego²⁹, w postaci ogromnego, kamiennego kompleksu obiektów, który miał przewyższać wspaniałością wszystkie ówczesne (zwłaszcza cezariańskie) budowle. Zamierzenie zostało zrealizowane i na Polu Marsowym, gdzie w ostatnich latach Republiki prześcigano się we wznoszeniu coraz bardziej okazałych budowli³⁰, stanął największy i najbardziej okazały zespół architektoniczny, jaki w Rzymie do tamtej pory nie zbudowano³¹.

Przeznaczając część wojennych zdobyczy na wzniesienie budowli, która miała służyć Rzymianom, Pompejusz postępował zgodnie z przyjętym od dawna zwyczajem triumfatorów³². W 55 r. prz. Chr. dedykował ją, jako *templum*, bogini Wenus Zwycięskiej (*Venus Victrix*)³³. W świątyniach ustawionych na szczycie monumentalnych schodów czczone były bóstwa, które, jak głosiła propaganda Pompejusza, jemu właśnie sprzyjały³⁴: oprócz *Venus Victrix*, patronki zwycięskich wodzów, również *Honor* i *Virtus*, personifikacje cnót dobrych dowódców oraz *Felicitas*, bez pomocy której zwycięstwo nie jest możliwe³⁵. Każdego roku, 12-go października, składano im ofiary jak na Kapitolu³⁶, a w czasie uroczystości procesje schodziły po stopniach teatralnej widowni (*cavei*), jak ze świętego wzgórza³⁷.

Ścisły związek kultu ze spektaklem, świątyni z teatrem, nie był tu niczym nowym – takie obrzędy towarzyszyły licznym rzymskim świątom i w wielu świątyniach znajdowały się miejsca do tego przystosowane³⁸. Również portyki były w świecie antycznym naturalnym elementem miejsc publicznych³⁹. Inno-

²⁸ Co do tego, że ambicje Pompejusza były ogromne, nikt nigdy nie wątpił, por. R. Seager, *Pompey the Great. A Political Biography*, Oxford 2002².

²⁹ Por. R.C. Beacham, *The Roman Theatre and Its Audience*, London 1991, 158.

³⁰ Pole Marsowe jako miejsce rywalizacji między politycznymi przeciwnikami Cezarem i Pompejuszem, por. m.in. P. Gros, *Architecture et société à Rome et en Italie centro-méridionale aux deux derniers siècles de la République*, Bruxelles 1978, 67-72; Beacham, *Spectacle*, s. 53-54.

³¹ Średnica widowni wynosiła ok. 158 m, a orchestry ok. 44 m (Gagliardo – Packer, *A New Look at Pompey's Theater*, s. 113), długość portyku *post scaenam* – 180 m, jego szerokość – 135 m, por. F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study*, Oxford 2006, 133.

³² Por. Bastien, *Le triomphe romain*, s. 331-332.

³³ Por. Plinius, *Naturalis Historia* VIII 20: „Pompei quoque altero consulatu, dedicatione templi Veneris Victricis”; zob. R. Schilling, *La religion romaine de Venus: depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, Paris 1982, 296-301.

³⁴ Pompejusz jako wybraniec bogów, por. G. Sauron, *Le complexe pompéien du Champ de Mars, w: L'Urbs. Espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C. – III siècle ap. J.-C.)*, Rome 1987, 463.

³⁵ Prawdopodobnie znajdowała się tu także świątynia Wiktorii, por. Pollini, *The „Dart Aphrodite”*, s. 772-773; F. Coarelli, *Il Campo Marzio dalle origini alla fine della Repubblica*, Roma 1997, 568.

³⁶ *Fasti Amiternini* porównują je z tymi, które składano 9 października na Kapitolu – por. CIL I² 245.

³⁷ Por. Suetonius, *Divus Claudius* XXI 3; zob. P. Gros, *La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome Augustéenne*, w: *L'Urbs. Espace urbain et histoire (I^{er} siècle av. J.-C. – III siècle ap. J.-C.)*, Rome 1987, 325-326.

wacją było natomiast połączenie świątyni z wpisanym w portyk ogrodem⁴⁰. Pierre Grimal uważał, że z ideą orientalnych ogrodów sakralnych Pompejusz mógł zetknąć się podczas swych azjatyckich wypraw⁴¹. Wpływ wzorców orientalnych na koncepcję pompejańskiej budowli jest jednym z tematów, którym poświęca się sporo miejsca w literaturze przedmiotu⁴², przeważa przy tym opinia, że Pompejusz, przyzwyczajony do obcowania z grecką kulturą, chętnie po takie wzory sięgał⁴³.

Również zainteresowanie Rzymian ogrodami jako miejscem przyjemnego spędzania czasu w pięknym otoczeniu, było w tamtych czasach zjawiskiem zupełnie nowym i także, jak można przypuszczać, przyniesionym ze Wschodu⁴⁴. Wśród pierwszych miłośników takiej formy luksusu był Pompejusz, który swojemu wyzwolencowi Lenaeusowi polecił przetłumaczyć dzieło z dziedziny botaniki przypisywane królowi Mitrydatesowi⁴⁵, zaś przywiezione z kampanii wojennych drzewa kazał nieść w pochodzie triumfalnym, a następnie zasadzić w ogrodzie⁴⁶. Jak wyglądał „le plus ancien parc public que nous connaissons à Rome”⁴⁷, możemy się tylko domyślać⁴⁸.

³⁸ Por. Longosz, *Teatr Pompejusza w opinii starożytnych autorów*, s. 258-259; por. I. Nielsen, *Cultic Theatres and Ritual Drama in ancient Rome*, w: „*Res bene gestae*”, s. 239-255.

³⁹ Por. Vitruwius (*De architectura* V 9, 1) pisze, że portyki stawiane na zapleczu teatrów miały chronić publiczność w razie niesprzyjającej pogody i porównuje portyk Pompejusza z greckimi *stoai* – ateńską Eumenesa i smyrneńską Stratonikosa.

⁴⁰ Por. A. Kuttner, *Culture and History at Pompey's Museum*, „*Transactions of the American Philological Association*” 129 (1999) 347.

⁴¹ Por. P. Grimal, *Les jardins romains*, Paris 1984³, 177-178.

⁴² Por. Sauron, *Le complexe pompéien du Champ de Mars*, s. 457: „Sans doute Pompée a-t-il beaucoup emprunté à des modèles orientaux”; zob. też A. Kuttner, *Republican Rome Looks at Pergamon*, „*Harvard Studies in Classical Philology*” 97 (1995) 171-174; w innym artykule autorka ta pisze wręcz o transplantacji wschodnich wzorów, również w sensie dosłownym, np. w postaci azjatyckich roślin, materiałów, zob. też, *Culture*, s. 345-346. Nie ustaje także dyskusja na temat wiarygodności wzmianki Plutarcha o naśladowaniu teatru w Mitylene (*Pompeius* 42, 9), por. Coarelli, *Campo*, s. 560-561: „Non esiterei comunque, da parte mia, ad attribuire una certa attendibilità alla notizia plutarchea, in un senso che, se per ora non è attingibile nei dettagli (almeno per quanto riguarda l'aspetto architettonico), è forse afferrabile nelle sue linee più generali!”. Ten sam autor podkreśla zarazem ewidentnie nie-italskie cechy nowatorskich rozwiązań takich, jak świątynia *in summa cavea*, czy rozległy portyk z ogrodem *post scaenam* (tamże). Również dzieła sztuki pochodziły z kręgów sztuki greckiej i hellenistycznej, np. posągi Muz łączono ze szkółą pergameńską, zob. Fuchs, *Ein Musengruppe*, s. 73-74, 78-80.

⁴³ Por. Kuttner, *Culture and History*, s. 346: „Roman villa and house peristyles and gardens, temple precincts and *fora* had by Pompey's day long assimilated the model of eastern and western Greek palaces, *gymnasia*, *palaistra*, and philosophical school precincts: colonnaded spaces, planted with trees and furnished with water, filled under the sky and in colonnades and recesses with paintings and sculpture, occupied by politicians, teachers, reading and conversational groups seated and strolling among intellectual portraits-and also plane trees!”.

⁴⁴ Por. E. La Rocca, *Il lusso come espressione di potere*, w: *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale dei horti Lamiani*, red. M. Cima – E. La Rocca, Venezia 1986, 5-35.

⁴⁵ Por. Plinius, *Naturalis Historia* XXV 7.

Wielu autorów próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego Pompejusz nie ufundował, jak inni triumfatorzy⁴⁹, świątyni, lecz wybrał budowlę teatralną. Richard C. Beacham przypuszcza, że jako jeden z najbardziej znaczących polityków tamtej epoki chciał w ten sposób zapanować nad burzliwymi nastrojami, którym Rzymianie dawali upust często podczas spektakli⁵⁰. Pompejusz, który sam bywał ich ofiarą⁵¹, mógł uznać, że fundatorowi teatru tego rodzaju nieprzyjemności będą oszczędzone⁵². Z pewnością jednak motywy, którymi się kierował były bardziej złożone. W otaczającym ogród kwadryportyku, wypełnionym dziełami greckich mistrzów malarstwa i rzeźby⁵³, Gilles Sauron widzi świadome nawiązanie do koncepcji greckiego gimnazjonu⁵⁴, a Ann Kuttner nazywa dzieło Pompejusza rzymskim Mouseionem⁵⁵. W atmosferze rozbudzonego życia intelektualnego, jaka cechowała Rzym u schyłku Republiki⁵⁶, ufundowanie tego rodzaju obiektu mogło być wyrazem zainteresowań Pompejusza, który był człowiekiem wykształconym, interesował się filozofią, przyjaźnił z Teofanem z Mitylene⁵⁷ i Posejdoniuszem⁵⁸, a także z Warronem, który dedykował mu swoje dzieła⁵⁹, sam zaś Cicero uważał go za świetnego pisarza⁶⁰ i, podobnie jak Kwintyliian⁶¹, wysoko cenił jego mowę⁶².

⁴⁶ Por. K.L. Gleason, *Porticus Pompeiana: a new perspective on the first public park of ancient Rome*, „Journal of Garden History” 14 (1994) 19.

⁴⁷ Tamże, s. 173.

⁴⁸ Próby rekonstrukcji, por. tamże, s. 5-35.

⁴⁹ Por. Bastien, *Le triomphe romain*, s. 331-337.

⁵⁰ Por. m.in. Cicero, *Pro Sestio* 106; 115-127; *Ad Atticum* XIV 2; XIV 3. Obawa przed teatrami, jako miejscami zgromadzeń wzburzonego tłumu, mogła być, jak sądzi obecnie wielu badaczy, na tyle silna, że to właśnie ona, a nie antyhelleńskie nastawienie konserwatywnych senatorów, mogła spowodować wydanie zakazu ich budowania, zob. K. Welch, *L'origine del teatro romano antico: l'adattamento della tipologia greca al contesto romano*, „Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio” 9 (1997) 10-11; Beacham, *Spectacle*, s. 55-62.

⁵¹ Cicero, *Ad Atticum* II 19, 3-5.

⁵² Por. E. Frézouls, *La construction du theatrum lapideum et son contexte politique*, w: *Théâtre et spectacles*, s. 204-205.

⁵³ Por. Plinius, *Naturalis Historia* XXXV 59 (Polignot), 114 (Antifilos), 126 (Pauzjasz), 132 (Nikiasz).

⁵⁴ Por. Sauron, *Le complexe pompéien du Champ de Mars*, s. 458-459; tenże, *Quis deum?*, s. 267.

⁵⁵ Por. Kuttner, *Culture and History*, s. 344.

⁵⁶ Por. E. Rawson, *Intellectual Life in the Late Roman Republic*, London 1985.

⁵⁷ Por. Plutarchus, *Pompeius* 42, 8.

⁵⁸ Por. Strabo XI C492; Plinius, *Naturalis Historia* VII 112.

⁵⁹ Por. Sauron, *Quis deum?*, s. 281-283.

⁶⁰ Por. Cicero, *Ad Atticum* VII 17.

⁶¹ Por. Quintilianus, *Institutiones oratoriae* XI 1, 36.

⁶² Por. Cicero, *Pro Sestio* 107.

Opera Pompeiana nasycona była złożoną symboliką⁶³, a jej twórcy obficie czerpali z zasobu dziedzictwa kulturowego krajów, które Rzymianie uznawali już za swoje. W zrealizowanym z rozmachem programie ideowym tego dzieła odnajdujemy i greckie mity⁶⁴ i odzwierciedlenie stosowanych w hellenistycznych monarchiach Wschodu praktyk propagandowych⁶⁵. Miały one ukazać Pompejusza jako godnego najwyższych zaszczytów, nowego Aleksandra (*imitatio Alexandri*)⁶⁶, który „gdzie tylko w Italii uderzy nogą o ziemię, wszędzie z niej wynurzą się lądowe i morskie potęgi”⁶⁷.

Gilles Sauron, który szczególnie wiele uwagi i miejsca w swych publikacjach poświęca wymowie interesującego nas dzieła⁶⁸, stwierdził, że: „Propaganda Pompejusza, objawiająca się m. in. w konkursie poetyckim organizowanym przez Teofana w teatrze mityleńskim, kojarzyła Pompejusza nie tylko z Aleksandrem Wielkim, ale nawet z nieśmiertelnymi herosami greckimi, jak Herkules czy Dionizos, co wychodzi naprzeciw głównemu motywowi owej propagandy, jakoby Pompejusz «chciał granice swych zwycięstw wyznaczyć oceanem, co ziemię ze wszystkich stron oblewa». Amplifikacja poetycka popchnęła zresztą imperatora dalej jeszcze, w krainę umarłych, zwykle przez owych herosów odwiedzaną”⁶⁹. Sauron uważa, że zespolony z teatrem ogród otoczony portykami miał przypominać Pola Elizejskie – „wskazują na to statuy heroin pogrupowane według kategorii ziemskich przeznaczeń i zwrócone twarzami do statuy Pompejusza Wielkiego, który «spogląda» na nie z głębi *curia Pompeia* (stanowi to nawiązanie do popularnego w mitologii motywu wizyty, jaką w Piekło składał bohater-heros)”⁷⁰. Usytuowanie posągu, który ukazywał Pompejusza jako herosa i kosmokratora, na osi sakralnego w swej istocie założenia, naprzeciw świątyni jego boskiej protektorki, miało wymowę szczególnie dobitną, bez precedensu w republikańskim Rzymie⁷¹. Można było łatwo wy-

⁶³ Gilles Sauron (*Le complexe pompéien du Champ de Mars*, s. 467-472) dowodzi, że program *opera Pompeiana* była realizacją koncepcji Warrona wywodzącej się z jego trójdzielnej teologii (por. Augustinus, *De civitate Dei* VI 5).

⁶⁴ M.in. porównując swoje zwycięstwa na morzu z dokonaniem Ulissesza i Herkulesa, a siebie samego z Neptunem, por. Sauron, *Le complexe pompéien du Champ de Mars*, s. 461-462; La Rocca, *Pompeo Magno „novus Neptunus”*, s. 265-292.

⁶⁵ Por. Fuchs, *Ein Musengruppe*, s. 80; Sauron, *Quis deum*, s. 248.

⁶⁶ Plutarchus, *Pompeius* 2-4, 46; zob. D. Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Aurelius. Archäologische Untersuchungen*, Bruxelles 1967, 35-66; J.C. Richard, *Alexandre et Pompée: à propos de Tite-Live IX 16, 19 – 19, 17*, w: *Mélanges Boyancé*, Rome 1974, 653-669; P. Greenhalgh, *Pompey. The Roman Alexander*, London 1980.

⁶⁷ Cytuję za: Plutarch z Cheronei, *Żywoty sławnych mężów*, tłum. M. Brożek, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996, 224.

⁶⁸ Por. m.in. Sauron, *Quis deum?*, s. 249-314.

⁶⁹ Tenże, *M. Pupiusz Pizon i willa Poppei w Oplontis*, tłum. S. Jakóbczyk, Poznań 2002, 14; zob. też Plutarchus, *Vita Pompei* 48, 2 i 38, 4; Plinius, *Naturalis historia* VII 95.

⁷⁰ Sauron, *M. Pupiusz Pizon i willa Poppei w Oplontis*, s. 14; por. tenże, *Quis deum?*, s. 272-279.

obrazić sobie, jak Wenus Zwycięska, górująca nad całym kompleksem, schodzi w dół (albo tylko wyciąga dłonie?), aby uwieńczyć wybrańca bogów⁷².

Jak widać, *opera Pompeiana* jest dla współczesnych badaczy obiektem zainteresowania wręcz fascynującym, można zatem mieć nadzieję, że dostarczy nam jeszcze niejednej intelektualnej przyjemności.

Na koniec pozwolę sobie nie zgodzić się z opinią ks. Longosza, że po teatrze Pompejusza „obecnie nie ma żadnego widocznego śladu”. Ślady dzieła Pompejusza – i to bardzo wyraziste – można bowiem odnaleźć w budowlach, które przez wieki powstawały w tym samym miejscu. Widać je w zakrzywionym zarysie ulic biegnących wzdłuż konturów półkolistej teatralnej widowni. Także w piwnicach domów, m. in. w restauracji *San Pancrazio*, gdzie stoliki opierają się o mury w *opus reticulatum* (il. 4). Można je także zobaczyć w maleńkiej uliczce di Grotta Pinta, przy której stoi dom o fasadzie wklęsłej, ponieważ dostosowanej do kształtu *cavei* (il. 8). Myślę, że przejawiający się tutaj na różne sposoby fenomen trwania pamięci jest kwintesencją tego, co przesądza o niepowtarzalności Rzymu.

SUL TEATRO DI POMPEO. *ADDENDA*

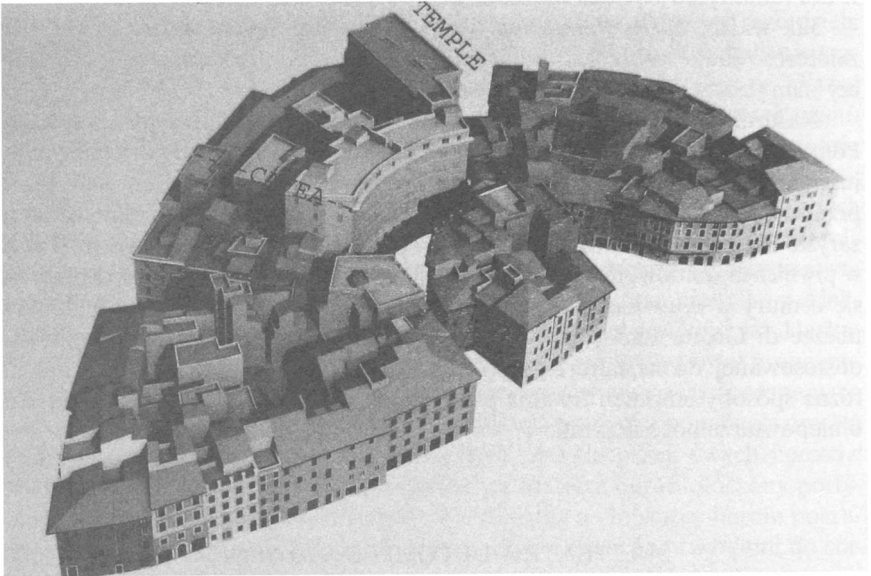
(Riassunto)

Autrice presenta attuale stato di studi sul Teatro di Pompeo, sul quale esiste un articolo di Stanislaw Longosz, pubblicato nel „Vox Patrum” 11-12 (1991-1992) 253-278.

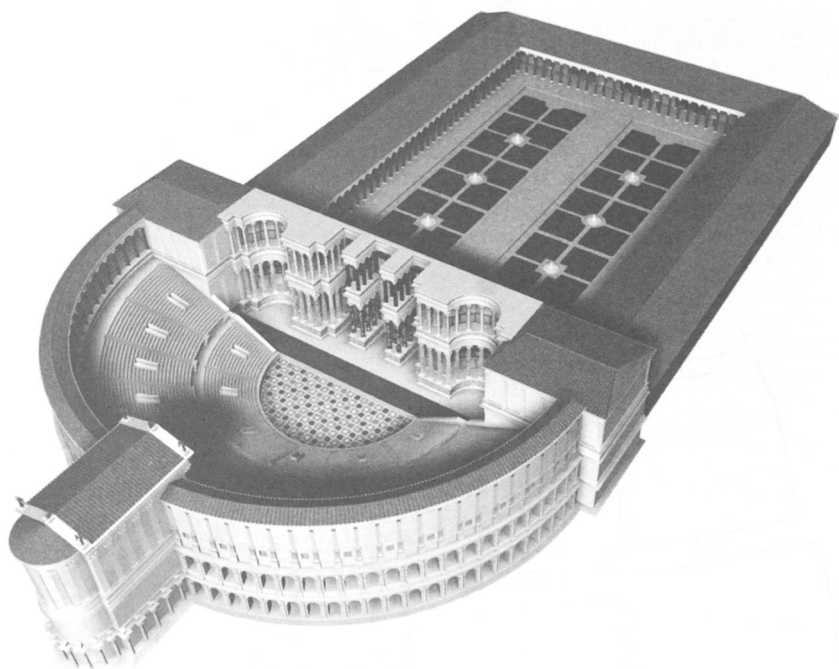
⁷¹ Por. tenże, *Le complexe pompéien du Champ de Mars*, s. 458-459.

⁷² Por. tenże, *Quis deum?*, s. 258: bogini posyła Wiktoryę, a heros ją otrzymuje; zob. analogiczne sceny rozgrywające się w świecie hellenistycznym, tamże, s. 258-259; La Rocca, *Il lusso come espressione di potere*, s. 18.

ILUSTRACJE



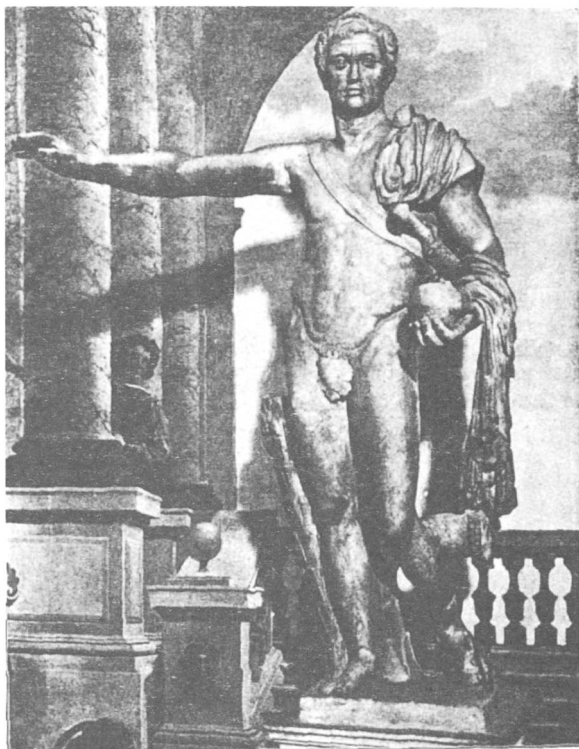
Il. 1. Komputerowa rekonstrukcja zabudowy przykrywającej miejsce Teatru Pompejusza – za: www.pompey.cch.kcl.ac.uk.



Il. 3. Rekonstrukcja Teatru Pompejusza wg M. Blazebry – za:
www.pompey.cch.kcl.ac.uk/3D_Visualisations.htm



Il. 4. Piwnica restauracji San Pancrazio – fot. B. Iwaszkiewicz-Wronikowska



Il. 5. Posąg Pompejusza (?) – za: D. Faccenna, *Il Pompeo di Palazzo Spada*, „Archeologia Classica” 8 (1956) s. 175, fig. 3.



Il. 6. Posąg Muzy (Luwr) – za: Coarelli, *Campo*, s. 516, il. 129.



Il. 7. Inskrypcja z bazy posągu, o którym wspomina Tacjan – za: F. Coarelli, *Il complesso pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea*, „Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia” 44 (1971-1972) s. 100, il. 1.



Il. 8. Fasada domu stojącego na widowni teatru Pompejusza
– fot. B. Iwaszkiewicz-Wronikowska