

ANNA SADURSKA

Warszawa, UW

POBOŻNOŚĆ (PIETAS) W SZTUCE RZYMSKIEJ

Pobożność, bez względu na religię z którą jest związana przejawia się w architekturze i sztukach plastycznych w określony sposób. Jej wyrazem architektonicznym są budowle sakralne. W sztukach plastycznych jest obrazowana wizerunkami orantów, lub osób biorących udział w obrzędach. Nasilenie budowli i przedstawień tego typu w określonym kręgu kulturowym świadczy o stopniu jego pobożności. W badaniach nad architekturą i sztuką starożytnego Rzymu należy jednak analizować zabytki pod specjalnym kątem, a mianowicie rozróżniając zamówienia i fundacje prywatne od cesarskich. Nie zawsze bowiem istniała w starożytności pełna harmonia i zgodność pomiędzy ośrodkiem władzy i społeczeństwem. Miarą przekonań i nastrojów byłyby więc raczej dzieła z fundacji prywatnych niż publicznych. Z drugiej jednak strony obiekty fundowane przez ośrodek władzy obok czysto użytkowego lub dekoracyjnego miały z reguły znaczenie ideologiczne będąc wyrazem określonej propagandy. Propagować można oczywiście idee niemiłe społeczeństwu celem ich narzucenia i rozpowszechnienia (np. idea dynastyczna w okresie Augusta), lecz obok występuje zwykle propaganda „pozytywna” mająca na celu uzyskanie popularności przez władcę. W takich przypadkach wszelkimi dostępnymi środkami wyrazu rozpowszechnia się idee o ugruntowanej od dawna popularności.

Dlatego aby stwierdzić stopień pobożności i jej charakter w społeczeństwie rzymskim należy przebadać i prywatne i publiczne obiekty związane z religią. Punktem wyjścia muszą być jednak te pierwsze. Zaczniemy więc od miejsca jakie znajduje architektura sakralna w fundacjach prywatnych. W tej kwestii opieram się na nie publikowanej rozprawie doktorskiej Eweliny Marciniak¹ z 1978 r. Dr E. Marciniak przebadła, przede wszystkim na podstawie inskrypcji, prywatne fundacje budowli użyteczności publicznej na terenie Italii (z wyłączeniem Rzymu), w I—III w. Jak wynika z sumiennie przeprowadzonej statystyki na ogólną ilość 400 budowli wzniesionych z fundacji prywatnych aż 114 miało charakter sakralny. Następna pod względem liczebności grupa, budowle rekreacyjno-kulturalne ogranicza się do 74 obiektów. W ośmiu pozostałych grupach ilość ich wynosi od 42 do 10². Budowle sakralne mają więc bardzo wyraźną przewagę. Pewne światło na społeczny aspekt prywatnego budownictwa sakralnego rzuca także charakter tych budowli. Otóż na ogólną ilość 114 fundatorów 62 wzniosło duże świątynie

¹ E. Marciniak, *Prywatne fundacje budowli użyteczności publicznej na terenie Italii w okresie wczesnego cesarstwa*, praca doktorska pod kier. prof. dr St. Mrozka, Uniwersytet Gdański, 1978 r. m-pis.

² E. Marciniak, j.w., m-pis, s. 87.

(określane jako aedes lub templum). Wśród pozostałych wyróżnia autorka kaplice (aedicula), kaplice Larów (compita) oraz pewne elementy sanktuarów dalej ołtarze, sacraria (depozyty przedmiotów świętych). Innymi słowy fundatorzy preferowali budowle monumentalne pomimo znacznych kosztów³. Powyższa preferencja jest zresztą charakterystyczna nie tylko dla Italii. Jak podaje autorka posługując się literaturą specjalistyczną podobne stosunki występowały w Afryce, Galii oraz Germanii⁴. Do ożywienia uczuć religijnych w okresie wczesnego cesarstwa przyczyniło się propagowanie tradycyjnych wierzeń przez Augusta, a kultu osoby cesarza przez jego następców, w I—II w.⁵ Wreszcie liberalizm rzymski w stosunku do obcych wierzeń (zasada synkretyzmu religijnego) przy równoczesnym napływie do Rzymu i Italii ludności z prowincji wschodnich wpłynął korzystnie na ożywienie życia religijnego.

Jak wynika z dalszych rozważań Eweliny Marciniak poza tymi przyczynami, leżącymi w sferze odbiorców istniały też określone racje, którymi powodowali się fundatorzy. Przeważali wśród nich wyzwolenicy — prężna kulturalnie grupa obywateli rzymskich, która dysponując dużymi środkami finansowymi miała prawa obywatelskie znacznie ograniczone w stosunku do wolno urodzonych. Fundowanie budowli miało pomóc im, lub ich dzieciom do zatarcia owych różnic. Była to droga dość skomplikowana prowadząca przez zyskanie najprzód popularności w rodzinnym mieście, następnie urzędu lub godności kapłańskiej, jak np. wejścia do Ordo Augustalium. Szczytem osiągniętej tą drogą kariery mogło być zyskanie przez wyzwolenca, lub jego syna przynależności do ordo decurionum. Obok tych najwyższych godności jakie wyzwoleniec mógł osiągnąć liczył się dlań także awans towarzysko-społeczny⁶. Zauważmy, że pierwszym do pokonania progów była niechęć, a nawet dyskryminacja wyzwolenców przez wolno urodzonych. Jeśli dla uzyskania upragnionego celu należało tę niechęć przełamać i jeśli częściej dokonuje się tego na drodze fundowania współmieszkańcom świątyni, niż np. term, lub teatru, to znaczy że świątynia była od teatru popularniejsza. Wznoszenie świątyni z fundacji prywatnych świadczy więc o pobożności nie tyle nawet fundatorów, co szerokich rzesz społeczeństwa rzymskiego.

Przejdźmy obecnie do bezpośredniego okazywania pobożności własnej w sztukach plastycznych, z fundacji podobnie jak budowle prywatnych. Najprzód należy wziąć pod uwagę zabytki sztuki sepulkralnej ona bowiem, poza dekoracją wnętrza mieszkalnych jest najwierniejszym odbiciem poglądów i idei społeczności, w której powstaje.

W społeczeństwie nowożytnym powszechną formą wyrażania pobożnych uczuć jest modlitwa. Ona też znajduje bezpośredni wyraz w sztuce sepulkralnej średniowiecznej i renesansowej. W sepulkralnej sztuce rzymskiej obrazowanie modlitwy jest jednak niezmiernie rzadkie. Ogranicza się ono do nielicznych postaci kobiecych, które wznoszą prawą rękę zwracając ją dłonią na zewnątrz. Gest ten bywa wprawdzie interpretowany jako udzielanie błogosławieństwa, w przeciwieństwie do wznoszenia obu rąk w niekwestionowanym geście modlitwy⁷. Przeciwno takiej interpretacji przemawia jednak analiza zabytków. Opieram się w tym przypadku na stosunkowo

³ E. Marciniak, j.w., s. 41.

⁴ E. Marciniak, j.w., s. 88.

⁵ E. Marciniak, j.w., s. 89.

⁶ E. Marciniak, j.w., s. 97—98.

⁷ Przedstawienia orantów w sztuce rzymskiej trafnie i wyczerpująco omawia w swoim komunikacie mgr B. Wronikowska. Byłoby więc zbyteczne dublowanie tej problematyki.

licznych przykładach w sepulkralnej rzeźbie palmyreńskiej. Ograniczają się one do 1 poł. II w. Pod koniec tego stulecia gest natomiast zanika. W tym samym czasie zanikają w rzeźbie Palmyry inne kobiece atrybuty, jak wrzeciono i kądziel. Były to oczywiście symbole cnót kobiecych: pracowitości, gospodarności, przywiązania do ogniska domowego. Cnoty te były wysoko cenione w społeczeństwach opierających swój byt o rolnictwo i hodowlę. Miały natomiast mniejsze znaczenie w mieście rzemieślniczo-kupieckim, w rodzinach bogatych dysponujących siłą fizyczną najemną, lub niewolną. Takie przemiany w Palmyrze spowodowały zapewne zanik dawnych kobiecych atrybutów i gestów, choć niewątpliwie w III w., podobnie jak w I i II w. kądziel i wrzeciono były nadal używane. Przez analogię mamy prawo domyślać się w wyżej omówionym geście symbolu pobożności jako cnoty kobiecej, która była wyżej ceniona w początkowym okresie rozwijania się pustynnego miasta, niż w jego rozkwicie. Zauważmy też na marginesie owych rozważań, że gdyby uniesienie jednej ręki oznaczało nie modlitwę, lecz błogosławieństwo, to gest taki byłby właściwszy postaciom męskim, zwłaszcza kapłanom, którzy w sztuce palmyreńskiej występują bardzo często. Nic natomiast nie wiemy, ani ze źródeł ikonograficznych, ani epigraficznych o kapłaństwie kobiet⁸.

W sztuce sepulkralnej miasta Rzymu gest modlitwy występuje niezmiernie rzadko. Mogę zacytować tylko jeden znany mi przykład, a mianowicie popiersie kobiece na sarkofagu z nekropoli watykańskiej, z poł. III w. Na nekropoli tej byli chowani przeważnie wyzwolenicy, najczęściej pochodzenia wschodniego. Kobieta o której mowa była najprawdopodobniej Syryjką, na co wskazuje kształt noszonych przez nią kolczyków⁹. Reasumując możemy stwierdzić, że obrazowanie pobożności osób prywatnych poprzez ukazanie gestu modlitwy było właściwe w okresie cesarstwa sztuce Syrii i ograniczone do postaci kobiecych.

Musimy więc szukać innych symboli tej cnoty, bardziej powszechnych i charakterystycznych dla sztuki rzymskiej. Takim symbolem jest niewątpliwie scena składania ofiary. W sztuce sepulkralnej pojawia się ona w 2 poł. II w. Nauka interpretowała ją początkowo jako jedną ze scen rodzajowych. W pocz. naszego stulecia wybitny archeolog niemiecki, Gerhard Rodenwaldt, zwrócił jednak uwagę, że zestawienie na frontach sarkofagów dwóch tak różnych scen, jak obraz zwycięskiego wodza oraz wizerunek tego samego mężczyzny przy ofierze nie może być przypadkowe. W zestawieniu tych dwóch scen Rodenwaldt dojrzał słusznie obraz dwóch cnót należących do rzymskiego kanonu cnót kardynalnych, a mianowicie *virtus* i *pietas*¹⁰. Wybór dzielności i pobożności z pominięciem dwóch innych cnót kanonicznych, zgodności i łaskawości świadczy oczywiście o nadawanej tym pierwszym wyższej ocenie.

Jest też sprawą interesującą, choć dla naszego tematu marginesową sposób przedstawiania w sztuce aktu składania ofiary. Na sarkofagach, a także wielu zabytkach sztuki oficjalnej z długiej ceremonii wybrany jest moment rzucenia na ołtarz kadzidła, lub wylania wina (*libacja*). Wybór tej sceny

⁸ Gest uniesienia ręki w sztuce rzymskiego Wschodu omawia F. Cumont, *Fouilles de Doura Europos* (1922/23), Paryż 1926, s. 70—72. Por. H. Seyrig, *Syria* t. 19, 1938, s. 363. Uniesienie prawej ręki uważa za gest błogosławieństwa D. Schlumberger, *La Palmyrène du Nord-Ouest*, Paryż 1951, s. 71.

⁹ Por. A. Sadurska, *Sztuka ziemi wydarta*, Warszawa 1972, s. 151, il. 50.

¹⁰ G. Rodenwaldt, *Sarkophagprobleme*, *Römische Mitteilungen*, t. 58, 1943, s. 1 i nast.

zanalizował niedawno archeolog angielski North¹¹. Artysta miał przecież do dyspozycji szereg innych scen, jak procesja, zabijanie ofiarnego zwierzęcia, lub palenie wnętrzości. Dwie pierwsze nie pozwalały jednak na wyizolowanie i należyte uwypuklenie funkcji składającego ofiarę kapłana. W procesji brało udział wiele osób, a zabicia ofiary dokonywał pomocnik kapłana o niskiej pozycji społecznej. Palenie wnętrzości było czynnością nieestetyczną. Natomiast rzucenie w ogień kadzidła, lub czynienie libacji pozwalało przedstawić głównego ofiarnika w pozie pełnej spokoju i godności. Modlitwa towarzysząca tej czynności obrazowana jest osłonięciem głowy.

Ostatnia scena występująca w rzeźbie sepulkralnej, jaką pragnę zinterpretować, to zaślubiny. Przedstawiano je w postaci tzw. *dextrarum iunctio* — złączenia rąk młodej pary. Scena ta jest jednak zwykle rozbudowana. Młodym towarzyszy bóstwo żeńskie (Juno Pronuba, lub Concordia), dalej Hymen, a w wyjątkowych wypadkach także para świadków. Często, ale nie zawsze przedstawiony jest ołtarz, na którym płonie ogień. Jest rzeczą interesującą, że *dextrarum iunctio* występuje w rzymskiej sztuce pogańskiej po kres jej istnienia, a także później, na sarkofagach wczesno-chrześcijańskich, do schyłku V w. Louis Reekmans, archeolog belgijski, w zwięzłej monografii¹², jaką poświęcił tej scenie dowodzi, że jest ona symbolem zgodności, a także wzajemnej wierności małżonków. Jest to oczywiście interpretacja słuszna w wielu przypadkach, oparta o analogiczne przedstawienia na monetach z parą cesarską lub współregentami w analogicznej pozie i z legendą „*concordia Augustorum*”. Sądzę jednak, że poza stosowaną przez Reekmansa klasyfikacją, w której głównym kryterium jest miejsce, jakie zajmuje rzeczony motyw należy wprowadzić inny podział. Byłby to podział na 2 typy: a) sceny przedstawiające pełną ceremonię przy ołtarzu z towarzyszącą boginią i Hymenem, b) sceny ograniczone do podającej sobie ręce pary. Uważam bowiem, że tylko sceny typu b można interpretować jako symbol zgodności. Natomiast sceny typu a symbolizowałyby raczej pobożność. Hipotezę tę opieram na przeprowadzeniu porównania pomiędzy motywem, a rzeczywistymi faktami, które obrazował. Otóż zawarcie małżeństwa w Rzymie mogło się odbyć w dwojaki sposób: poprzez uroczystą ceremonię zaślubin w obecności kapłana, której punktem kulminacyjnym było *confarreatio*, czyli wspólne spożycie przez młodą parę obrzędowego placka i złożenie ofiary na ołtarzu. Zaślubiny takie miały określone skutki prawne w postaci przejścia panny młodej z pod władzy ojca pod władzę męża, co powodowało poważne ograniczenia swobody osobistej i dysponowania własnym majątkiem kobiety. Toteż w miarę postępującej emancypacji kobiet, od poł. I w. n.e. zaślubiny przez *confarreatio* (podobnie zresztą jak przez fikcyjne kupno, lub tzw. *usus*) zostały zarzucone. Aktu zawarcia małżeństwa dopełniano przez obustronne wyrażenie zgody w obecności świadków i spisanie kontraktu ślubnego. Zaślubiny w tym trybie pozostawiały młodą małżonkę pod władzą ojca, co praktycznie dawało jej pełną swobodę, zaś majątkiem dysponowała na warunkach określonych w kontrakcie¹³. Pierwszy typ zaślubin określić można jako sakralny, drugi — jako świecki. Jeśli więc w sztuce sepulkralnej II—IV w., gdy już powszechnie odbywały się zaślubiny świeckie małżonkowie przedstawieni są przy ceremonii obrzędowej, to dowodzi to specjalnego

¹¹ J. A. North, *Sacrificial scenes in Roman reliefs*, XI Międzynar. Kongres Archeologii Klas., w Londynie 3—9 IX 1978, akta w druku.

¹² L. Reekmans, *La „dextrarum iunctio” dans l’iconographie romaine et paléochrétienne*, Bull. de l’Inst. Historique Belge de Rome, t. 31, 1958, s. 23—95.

¹³ O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1968, s. 19—20.

znaczenia motywu. Nie była to bowiem scena rodzajowa, gdyż nie odtwarzała faktów rzeczywistych. Nie był to wyłącznie symbol zgodności, gdyż do tego wystarczało przedstawienie pary o złączonych rękach. Był to natomiast, jak sądzę, symbol pobożności obojga małżonków przedstawionych w uroczystości kultowej, która w ich epoce należała już do przeszłości.

Poza ofiarą i zaślubinami brak w rzymskiej sztuce prywatnej motywów i scen bezpośrednio ilustrujących pobożność. Natomiast ogromna ich większość świadczy o religijności społeczeństwa. Szczegółowe ich omówienie jest jednak nie możliwe, gdyż należałoby wymienić wszystkie motywy figuralne i ornamentalne przepojone symboliką religijną. Ograniczmy się więc do stwierdzenia, że w sztuce sepulkralnej wyrażona jest zwykle wiara w życie pozagrobowe i w zwycięstwo nad śmiercią. Pewne motywy związane są z bóstwami lub herosami, których mityczne dzieje zawierały motyw śmierci i zmartwychwstania, jak np. Dionizos i inne bóstwa bachiczne, Herkules, Adonis, Dioskurowie. Inne przedstawiają w mitycznej szacie cykl winy i kary, w czym kryje się zapewne myśl o pośmiertnym szczęściu człowieka cnotliwego (Medea, Hipolit, Meleager).

Podobne cykle winy i kary za grzechy znaleźć można w malarstwie ściennym pompejańskim, a więc we wnętrzach mieszkalnych. Zdaniem wybitnego archeologa szwajcarskiego Karla Schefolda¹⁴ jest to dowód głębokiej religijności mieszkańców tych domów, nierzadko wtajemniczonych w misteria mające wraz z cnotliwym życiem zapewnić im nieśmiertelność.

Po tym krótkim przeglądzie nie będzie zapewne gołosłowne stwierdzenie iż architektura, rzeźba i malarstwo o charakterze prywatnym wyrażają w najrozmaitszy sposób cnotę pobożności. Stwierdziwszy w ten sposób wyjątkowe jej miejsce w hierarchii idei, w której ustępuje jedynie dzielności zastanówmy się jak ta uprzywilejowana pozycja pobożności w świadomości zbiorowej była wykorzystywana przez ośrodki władzy. W tym celu należy poddać podobnej, jak poprzednia analizie dzieła sztuki oficjalnej: świątynie z fundacji cesarskich oraz dekoracje obiektów o charakterze publicznym. Ponieważ nie sposób omówić architekturę sakralną całego państwa rzymskiego, przeto ograniczę się do budowli najbardziej reprezentatywnych, wzniesionych w stolicy w okresie cesarstwa.

Do budowy i odbudowy świątyń w Rzymie największą wagę przykładał August, gdyż wchodziło to w skład jego programu politycznego. Testament polityczny cesarza (*Res gestae*)¹⁵ zaczyna się od wyliczenia 82 świątyń wzniesionych, lub odbudowanych w stolicy. Dla naszych rozważań istotne znaczenie mają przede wszystkim świątynie nowo wzniesione. Otóż analizując ich wezwania, a także usytuowanie i dekorację dochodzimy do interesującego wniosku. Świątynie te były wzniesione z pobudek czysto politycznych i poza jednym przypadkiem nie mogą świadczyć o pobożności fundatora. Świadczą natomiast o jego intencjach skierowania pobożności społeczeństwa na odmienny niż uprzednio tor i odpowiedniego jej wykorzystania dla umocnienia władzy cesarskiej. August bowiem wznosił w Rzymie nowe świątynie ku czci Jowisza na Kapitolu, Apollina na Palatynie, Boskiego Juliusza na Forum Romanum i Marsa Mściciela na swoim forum¹⁶. Z wyjątkiem pierwszej są one najściślej związane z polityką wewnętrzną Augusta, a przede wszystkim z propagandą dynastyczną. Przypadek świątyni Cezara (adopcyjny ojciec Augusta) jest tak oczywisty, że nie wymaga komentarza. Podob-

¹⁴ K. Schefold, *La peinture pompeienne, Essai sur l'évolution de sa signification*, Bruksela 1972.

¹⁵ *Res gestae divi Augusti*, por. Meander t. 27, 1972.

¹⁶ A. Sadurska, *Archeologia starożytnego Rzymu*, t. 2, Warszawa 1980, s. 24.

ny charakter miała świątynia Marsa Mściciela, której wezwanie odciążało Augusta od odpowiedzialności za bratobójczą bitwę pod Filipi. Poza nazwą intencje cesarza zdradzała także dekoracja przyległych do świątyni portyków, w których stały posągi sławnych Rzymian oraz protoplastów Augusta od Eneasza do Cezara¹⁷. Wreszcie świątynia Apollina na Palatynie połączona z rezydencją cesarską miała charakter prywatnej kaplicy i zapewne nie była powszechnie dostępna. Ponadto należy zaznaczyć, że Apollo nie był w Rzymie popularny, gdyż zaliczano go do bogów cudzoziemskich. August wznosząc mu świątynię pragnął w ten sposób wysunąć na pierwsze miejsce boga, którego uważał za swego opiekuna, gdyż w ten sposób osoba cesarza zyskiwała na znaczeniu¹⁸.

Polityczne pobudki wznoszenia świątyń potęgują się w okresie następców Augusta. Kult imperatora wysuwa się szybko na pierwsze miejsce. Z podobnych jak August pobudek wznosi Domicjan świątynię dla Wespazjana i Tytusa oraz kilka świątyń swojej opiekunce Minerwie, dla której żywił kult, jak twierdzi Swetoniusz posunięty do przesady¹⁹.

Do idealistycznych intencji w budownictwie sakralnym dochodzi za Hadriana. Świątynia Wenus i Romy nie była związana z osobą cesarza. Jej wezwanie można bowiem interpretować jako wyraz krytyki w stosunku do wznoszonych sto lat wcześniej świątyń Augusta i Romy. Panteon z kolei w formie jaką mu nadał architekt Hadriana stanowi zagadkę dotychczas nie rozwiązaną. Jest rzeczą pewną, że modelem rotundy Panteonu nie była żadna budowla sakralna, lecz caldaria — gorące sale w rzymskich termach. Zachodzi teraz pytanie, czy wybór tego kształtu nastąpił w myśl określonego programu ideologicznego, czy też miał podłoże czysto formalne. Ze względu na charakter budowli trzeba chyba odpowiedzieć twierdząco na pierwsze pytanie. Kolisty kształt, jedyne kolistе źródło światła, idealne proporcje, wreszcie ilość wewnętrznych nisz (7) wydają się potwierdzać słowa Kasjusza Diona²⁰ iż świątynia miała być modelem Kosmosu.

Możemy więc stwierdzić, że świątynie Hadriana wyjątkowo są wyrazem pobożności fundatora, a zarazem spełniały pragnienia społeczeństwa. Dodajmy przy tym, że charakter tych świątyń świadczy o poważnych przeobrażeniach religii rzymskiej w ciągu 150 lat między Augustem, a Hadrianem. Przekształcenia te idą w kierunku intelektualizowania religii i przenikania do niej doktryn filozoficznych oraz idei politycznych.

Nieco inaczej przedstawiają się budowle sakralne z III w. Za dynastii Sewerów wraca intencja uczczenia świątynią opiekuńczego bóstwa cesarza. W ten sposób powstała świątynia Serapisa na Kwirynale za Karakalli i Słońca na Palatynie za Heliogabala²¹. Ta ostatnia nie była wyrazem popularności bóstwa w Rzymie, gdyż po śmierci fundatora została rededykowana Jowiszowi z przydomkiem Mściciel. Była więc nieudaną próbą przeforsowania idei niemilej społeczeństwu. Po niespełna 50 latach świątynia tegoż boga, Słońca Niezwycięzonego zbudowana przez Aureliana w 274 r. nie spotkała się już z żadnym sprzeciwem²². Wręcz przeciwnie, była ona zapewne

¹⁷ A. Sadurska, j.w., s. 21—22.

¹⁸ Świątynia Apollina na Palatynie nie jest jeszcze całkowicie odkopana i opublikowana. Informacje o tej budowli podałam na podstawie ustnych informacji oraz rozproszonych w prasie naukowej komunikatów.

¹⁹ T. Swetoniusz, *Żywoty Cezarów*, przeł. J. Pliszczyńska, Warszawa 1954, s. 387.

²⁰ Dio Cassius, LIII 27, 2, LXIX 7, 1.

²¹ A. Sadurska, *Archeologia Starożytnego Rzymu*, t. 2, s. 269 i 270.

²² M. Jacyńska, *Historia starożytnego Rzymu*, Warszawa 1976, s. 303.

wyrazem pragnień wyznawców licznych w owej epoce kultów solarnych. Świątynia wzniesiona w 274 r. została uroczyście dedykowana 25 grudnia, gdyż ten dzień uważany był za urodziny Słońca. Warto dodać, że w każdej świątyni rzymskiej obchodzono uroczyście rocznicę jej dedykacji. Owa data implikowała więc na przyszłość podwójne święto: ku czci Słońca i jego ziemskiej siedziby na Palatynie.

Wznosząc świątynię Aurelian kierował się niewątpliwie względami natury politycznej. Dostrzegał bowiem niebezpieczeństwo, jakie płyneło dla jedności państwa z powodu zaostrzających się rozbieżności religijnych. Ponieważ linia demarkacyjna przebiegała w owym okresie między wyznawcami politeizmu i monoteizmu, przeto udzielił swego poparcia takiej religii monoteistycznej, która nie rościła żądań do wyłączności, a więc nie prowokowała niebezpieczeństw dla jedności społeczeństwa ²³.

Reasumując rozważania nad świątyniami z fundacji cesarskich trzeba stwierdzić, że z małymi wyjątkami wykazują one pobożność nie fundatorów, lecz odbiorców, czyli mieszkańców Rzymu. Wykorzystując uczucia religijne społeczeństwa, jego wierzenia i poglądy cesarze starali się przeprowadzić określone zamierzenia polityki wewnętrznej.

Pozostaje jeszcze do rozważenia demonstrowanie pobożności w oficjalnych dziełach sztuk plastycznych. W tej dziedzinie repertuar scen i motywów jest bogatszy niż w prywatnej, choć bezpośredni obraz modlitwy niemal nie spotykany. W sztuce cesarskiej ogranicza się on praktycznie do kilku zabytków. Najważniejszy z nich, to scena ofiary na Bramie Srebrników na Forum Boarium w Rzymie. W scenie tej cesarzowa Julia Domna unosi prawą rękę dłonią na zewnątrz ²⁴. Ponieważ cesarzowa była Syryjką, przeto znaczenie tego gestu jest analogiczne do wyżej omówionych portretów nagrobnych z Palmyry i Rzymu. Jako gest modlitwy należy też traktować uniesienie prawej ręki z wysuniętym palcem wskazującym przez Hadriana w scenie apoteozy cesarzowej (Plotyny, lub Sabiny).

W przeciwieństwie do modlitwy często występuje w sztuce oficjalnej ofiara i to nie tylko na budowlach sakralnych, jak np. Ołtarz Pokoju, lecz także świeckich, np. na łukach triumfalnych okresu Antoninów, Sewerów, na łuku Galeriusza w Salonikach i Konstantyna w Rzymie ²⁵.

Poza scenami ofiary, wspólnymi sztuce prywatnej i oficjalnej istniały także inne możliwości okazania pobożności cesarza. Cesarz był z urzędu najwyższym kapłanem i godność tę w jego portretach symbolizowały bądź atrybuty kapłańskie, bądź nasunięcie na głowę rąbka togi. Jako klasyczne przykłady można tu wymienić fryz z insygniami na belkowaniu świątyni Wespazjana i Tytusa na Forum Romanum oraz posąg Augusta z osłoniętą głową z Via Laticana ²⁶.

Wydaje się także, że pobożność cesarza jest jednym z motywów dobrze znanych reliefów z Łuku Tytusa w Rzymie. Łuk upamiętniał zdobycie Jerozolimy i zburzenie świątyni ²⁷. Reliefy we wnętrzu przedstawiają: apoteozę Tytusa, jego wóz triumfalny i najważniejsze łupy niesione w pochodzie. Należy do nich menora, trąbki i stół ofiarny. Sądzę, że dwa ostatnie reliefy symbolizowały dwie cnoty zmarłego cesarza: jego dzielność (Tytus na wozie triumfalnym) i pobożność. Za obraz tej ostatniej uważam właśnie scenę z łu-

²³ M. J a c z y n o w s k a, j.w., s. 340—341.

²⁴ Por. wyżej, przyp. 8.

²⁵ A. S a d u r s k a, j.w. (przyp. 21), s. 345.

²⁶ A. S a d u r s k a, j.w., s. 43, 127.

²⁷ S a d u r s k a, j.w., s. 143.

pami, do których należą największe świętości żydowskie. Pochód triumfalny zmierzał bowiem do świątyni Jowisza Kapitońskiego i tam zapewne złożone zostały owe przedmioty nie tylko jako łup lecz także jako insygnia kultu oddane pod opiekę najwyższego bóstwa rzymskiego. Wiadomo zresztą, że następnie zostały one przeniesione do kaplicy bogini Pax w jej nowym sanktuarium (Templum Pacis). Scena z Łuku Tytusa nie przedstawia więc zbeszczeszczenia świętości, lecz okazany im szacunek. W ten sposób zdemontowana została pobożność Tytusa, nawet wobec obcego mu boga. Pobożność i dzielność mogły bowiem jedynie uzasadnić przyznanie cesarzowi pośmiertnie natury boskiej.

Cnota pobożności była więc w wysokiej cenie w społeczeństwie Rzymu cesarskiego. Dlatego od wyzwolenia po cesarza demonstrują ją wszyscy, którym zależy na popularności. Poza słowem głoszonym i pisanym poważnym środkiem przekazu były dzieła sztuki zawierające określone treści polityczne²⁸. Ich zrozumienie po wiekach w całkowicie odmiennej kulturze nie jest łatwe. Dlatego wszystko co wyżej przedstawiłam nie wychodzi poza zbiór hipotez. Zbieżność wniosków wyciąganych z różnych przesłanek wydaje się jednak świadczyć na korzyść głównej tezy: społeczeństwo rzymskie w okresie cesarstwa było w przeważającej większości pobożne, pomimo przeżywania się starych mitów i kultów. Ceniło też wysoko pobożność władców uważając ją za jedną z najważniejszych cnót. Takie przekonanie w świadomości zbiorowej były niewątpliwie ważnym czynnikiem rozwoju chrześcijaństwa w państwie rzymskim.

LES MANIFESTATIONS DE PIÉTÉ (PIETAS) DANS L'ART ROMAIN

R é s u m é

La piété dans chaque société antique se manifeste pareillement dans l'art. Ce sont les temples et les monuments sacrés, cultuels et votifs, qui prouvent son existence. Leur densité et leur nombre relatif témoignent de l'appréciation de la piété au sein d'une société. L'A. prouve, en se basant sur une thèse inédite de Mme Ewelina Marciniak, s.l.t. „Bâtiments publics, fondés par les particuliers en Italie au temps du principat” (Université de Gdańsk, 1978), que l'architecture sacrée prévalait à Rome au temps de l'Empire sur les autres bâtiments publics fondés par les particuliers. Puisque le but de ces fondations était celui de gagner la popularité des compatriotes il faut en déduire, que la piété était à l'époque fort appréciée. En ce qui concerne les sculptures votives et cultuelles l'A. passe sous silence les images des orants bien étudiées dans le cadre de ce colloque par Mme B. Wronikowska, et Elle prête l'attention particulière aux scènes d'offrande, si fréquentes dans l'art romain privé, qui prouvent sans aucun doute la piété du fondateur. L'A. croit, que les scènes „dextrarum iunctio” sur les sarcophages romains démontrent non seulement la „concordia” des époux, mais aussi leur piété, mettant en relief une cérémonie nuptiale religieuse, qui à l'époque n'était plus observée en réalité. Après avoir consacré quelques remarques aux scènes mythologiques dans l'art funéraire, témoignages des croyances dans l'au-delà l'A. passe aux manifestations diverses de la piété des empereurs romains. L'art impérial, on le sait, était jumelé à la propagande. Le but de cette dernière était toujours pareil, de présenter le personnage régnant dans la meilleure lumière. Passant sous silence les sentiments personnels des empereurs il faut conclure, qu'ils mettaient en relief leurs deux vertus: „virtus” et „pietas” pour gagner l'amour et l'estime de leurs sujets. C'est une preuve convainquante des sentiments qui ranimaient à l'époque la population romaine.

L'A. est d'avis, que la piété si profondément enracinée au sein de la société romaine a facilité la diffusion de la religion chrétienne vers la fin de l'Empire, quand les cultes païens n'étaient plus adéquats à la conscience individuelle et sociale.

²⁸ A. Garcia y Bellido, *Arte Romano*, Madryt 1972, s. 324 przyp. 1.