



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the **University of Silesia in Katowice**

Title: Kolor i przestrzeń w malarstwie pompejańskim

Author: Joanna Aleksandrowicz

Citation style: Aleksandrowicz Joanna. (2018). Kolor i przestrzeń w malarstwie pompejańskim. W: A. Kucz, P. Matusiak (red.), "Lingua coloris" (S. 121-132). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Aleksandrowicz

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych



Kolor i przestrzeń w malarstwie pompejańskim

Perspektywa barwna, zwana także powietrzną, znana jest przede wszystkim jako artystyczne osiągnięcie mistrzów renesansu. W arcydziełach Leonarda da Vinci, takich jak słynna *Mona Lisa* (1503–1504), *Madonna z kądzielą* (1501–1507) czy *Św. Anna Samotrzecia* (1506–1513), zdumiewa nas lekkość, z jaką kolejne plany pejzażu, ukazanego w tle portretowanych postaci, tworzą złudzenie malarskiej głębi. Efekt perspektywy osiągnięty zostaje tu z wykorzystaniem optycznych właściwości kolorów, zgodnie z którymi kolejne plany utrzymane są w coraz to chłodniejszych i bledszych odcieniach. Perspektywa barwna pozwala bowiem uzyskać na płaszczyźnie wrażenie głębi zgodnie z regułą, że ciepłe kolory przybliżają, a zimne oddalają. Jak pisze Maria Rzepińska:

[...] w malarstwie europejskim od czasów renesansu ustaliła się teoria, że barw ziemnych, ciepłych i ciężkich używa się dla pierwszych planów, podczas gdy barwy chłodne, przede wszystkim błękitnawe, używane są dla oznaczenia dali, otwartej, atmosferycznej przestrzeni. Te właściwości barw i sposób ich wykorzystania poruszane są w traktatach od Leonarda poprzez teoretyków weneckich XVII w. aż do Reynoldsa. Jest to prawo obowiązujące w malarstwie przedstawiającym¹.

Bardzo ważna jest tutaj obserwacja, że przestrzeń ma wpływ na odbiór koloru. Wraz z rosnącą odległością między obiektem a oglądającym powstaje coraz większa warstwa powietrza, dzięki czemu kształty obiektów stają się mniej wyraźne, a natężenie barw ulega zmianie. W dalekich planach kolory bledną i wpadają w niebieskawe, chłodne odcienie².

1 M. RZEPIŃSKA: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Warszawa 2009, s. 105.

2 Zob. szerzej P.J. HAYTEN: *El color en las artes*. Barcelona 1989, ss. 89–90.

Zanim jednak techniki te zaczęły stosować z niezwykłą wirtuozerią mistrzowie renesansu, sięgali po nie artyści znacznie wcześniejsi, a obserwacje na temat fizycznych właściwości barw oraz zmian, jakim ulegają pod wpływem dużych mas wody i powietrza, pojawiały się też w antycznych traktatach o kolorze³. Jak dowodzi Anne Marie Guimier-Sorbets, motywy iluzjonistyczne popularne były już w epoce hellenistycznej, a w późniejszym okresie przejęła i rozwinęła tę tradycję sztuka cesarstwa rzymskiego⁴.

Przykłady świadomego budowania iluzji przestrzennej za pomocą barw spotykamy zresztą nie tylko na samych malowidłach, ale i na mozaikach⁵. Zwracają tu uwagę zwłaszcza mozaiki geometryczne, przy czym szczególnie wyraziste efekty uzyskiwano na nich dzięki kompozycjom czarno-białym. Zestawiając romby czarne, białe oraz szare, stwarzano iluzję oświetlonych z góry sześcianów, gdzie powtarzalny, plastyczny rytm wyznaczały ściany w pełnym świetle, w półcieniu i w cieniu. Motyw ten cieszył się dużą popularnością od schyłku republiki rzymskiej aż do II w.

Iluzjonistyczne zabiegi stosowano także w mozaikach barwnych. Na niektórych z nich kolory wzmacniały złudzenie trójwymiarowej bryły, podobnie jak w wypadku czarno-białych sześcianów. Poszczególne ściany, a tak naprawdę umieszczone na płaszczyźnie romby, były przedstawiane w różnych odcieniach tej samej barwy. Innego rodzaju wykorzystanie koloru do budowania iluzji przestrzennych spotykamy w tzw. plastycznych wstęgach, gdzie przemyślany, pasowy układ coraz to jaśniejszych barw stwarzał wrażenie falującej draperii. Bardzo ważna w tego rodzaju rozwiązaniach była też świadomość optycznych właściwości kolorów zimnych i ciepłych. Fale mozaikowej wstęgi układano bowiem naprzemiennie. Fragmenty z kostek w odcieniach czerwieni, oranżu i żółci kontrastowały z sąsiednimi polami utrzymanymi w granatach, błękitach i chłodnej szarości. Takie zastosowanie barw wzmacniało iluzjonistyczny efekt elementów wklęsłych i wypukłych.

Również w przedstawieniach malarskich z kolorem, rozumianym jako środek do uzyskiwania głębi na płaszczyźnie obrazu, wiąże się kwestia przestrzennego kształtowania bryły i świadomość światłocienia. Pliniusz, relacjonując kolejne etapy rozwoju starożytnego malarstwa, pisze:

[...] wynaleziono grę światła i cieni oraz stwierdzono, że sąsiedztwo kontrastujących ze sobą barw wzmacnia ich intensywność. Potem jeszcze wprowadzono blask, jako pojęcie różne od tego, które określa się terminem światło. To, co znajduje się pomiędzy

3 Zob. szerzej M. RZEPIŃSKA: *Historia koloru...*, s. 63.

4 Zob. A.M. GUIMIER-SORBETS: *Voir la peinture et la mosaïque en relief: représentations illusionnistes de quelques moulures et motifs architecturaux*. W: *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Ed. C. GUIRAL PELEGRÍN. Zaragoza 2007, ss. 115–122. Zob. także A. VALERO: *El mar pintado. La pintura mural del Mediterráneo antiguo*. Alboraiá 1998, s. 158.

5 Szerzej o historii mozaik rzymskich zob. A. SADURSKA: *Archeologia starożytnego Rzymu*. T. 1. *Od epoki królów do schyłku republiki*. Warszawa 1975, ss. 220–231.

tymi a cieniem, zostało nazwane *tonos*, połączenia zaś barw i przejścia między nimi – harmonią⁶.

W *Historii naturalnej* znajdujemy też wzmiankę o greckim malarzu z IV w. p.n.e. przykładającym wyjątkową wagę do światłocieniowego modelunku. We fragmencie tym czytamy, że Nikiasz z Aten, który „z ogromną starannością malował kobiety, [...] przestrzegał pilnie gry światła i cieni i dokładał najwyższych starań do tego, aby namalowane przedmioty wybijały się z obrazu”⁷.

Grę światłocieni wraz z owym wybijaniem się przedmiotów z obrazu możemy dziś studiować także w rzymskich wersjach motywów zaczerpniętych z twórczości Nikiasza z Aten, na przykład w *Andromedzie uwalnianej przez Perseusza* z Domu Dioskurów w Pompejach. Niezależnie od malarstwa o tematyce mitologicznej, o którym będzie jeszcze szerzej mowa, przestrzenne kształtowanie brył na płaszczyźnie obrazu zwraca szczególną uwagę w pompejańskich ujęciach martwych natur. Wystarczy wspomnieć pięknie wydobyte z płaszczyzny okrągłości owoców z malowidła w Domu Julii Feliks w Pompejach czy plastycznie oddany połysk na gładkiej powierzchni szklanego dzbanka zdobiącego jedną ze ścian Willi Boscureale. Zasada przedstawiania wklęsłości ciemniejszymi odcieniami i używania jasnych tonów dla wypukłych elementów kompozycji stosowana jest tu z konsekwentną precyzją i wycuciem formy.

Złudzeniem głębi w dekoracjach o tematyce architektonicznej zachwyca się Witruwiusz, podkreślając udany efekt wypukłości kolumn uzyskiwany na płaszczyźnie dzięki odpowiedniemu doborowi barw⁸. Autor ten docenia grę światłocienia, wpisując ją w realistyczne tendencje w sztuce. Jak jednak tłumaczy Aurora Valero, wykorzystanie właściwości przybliżających i oddalających kolorów dla uzyskania efektu perspektywy barwnej było dla pompejańskich twórców znacznie ważniejsze niż oddanie rzeczywistych barw przestrzeni⁹. Używane przez nich kolory trudno więc rozpatrywać w kategorii wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości. Chodziło raczej o przestrzenie wyobrażone, skomponowane z elementów i barw prawdopodobnych, podejmujących odpowiednią grę z odbiorcą¹⁰.

W kontekście dekoracji architektonicznych interesujący jest iluzjonistyczny nurt otwartej ściany, charakterystyczny dla drugiego i czwartego stylu pompejańskiego, w których pawilony i kolumnady poszerzają optycznie przestrzeń dekorowanego pomieszczenia

6 PLINIUSZ STARSZY: *Historia naturalna* XXXV 29. Przekł., kom. i wstęp I. i T. ZAWADZCY. Wrocław-Kraków 1961. Zob. także komentarz do tego fragmentu w J.J. POLLITT: *Painting in Greek and Greco-Roman Art Criticism*. W: *The Cambridge History of Painting in the Classical World*. Ed. IDEM. Cambridge 2014, ss. 292–293.

7 PLIN.: *NH* XXXV 131.

8 Zob. WITRUVIUSZ: *O architekturze* VI 2, 2. W: IDEM: *O architekturze ksiąg dziesięć*. Przeł. K. KUMANIECKI. Warszawa 1956.

9 Zob. A. VALERO: *El mar pintado...*, ss. 161–162.

10 Zob. szerzej C. GONZÁLEZ: *La pintura en Roma, según los textos*. W: *Summa pictórica. Historia universal de la pintura*. Vol. 1: *De la prehistoria a las civilizaciones orientales*. Ed. J. SUERDA. Barcelona 2002, s. 98.

i ukazane w coraz to dalszych planach gubią się w nieskończoności¹¹. Choć posługując się kategorią stylu, należy oczywiście pamiętać, że o ile cztery style wydzielone w dziełnastowiecznej koncepcji Augusta Mau¹² są ściśle rozgraniczane jeszcze w pierwszych dekadach XX w.¹³, o tyle w ostatnich badaniach „ostre granice stylów są coraz bardziej zacierane na rzecz różnych, płynących wewnątrz nich nurtów”¹⁴.

Ciekawym przykładem dekoracji iluzjonistycznej drugiego stylu są malowidła z Willi Boscocreale, które znajdują się dziś w nowojorskim Metropolitan Museum. W części *cubiculum*, datowanej na 50–40 r. p.n.e., zwraca uwagę połączenie ciepłych barw, użytych do przedstawienia pierwszego planu, z chłodną kolorystyką tła. Czerwone imitacje marmurowych okładzin i utrzymane w żółtych odcieniach kolumny oraz architrawy podkreślają bliskość tych elementów, podczas gdy zielonkawoniebieskie tło i bladuróżowe kolumnady, ukazane w perspektywie zbieżnej, prowadzą wzrok odbiorcy w głąb kompozycji. Niebieskie i zielone odcienie tła są tutaj rzecz jasna także logiczną konsekwencją chęci przedstawienia otwartej przestrzeni, rozszerzającej optycznie dekorowane wnętrza o widok nieba czy fragmenty ogrodów. Jednak w wypadku elementów architektonicznych możemy mówić już o całkowicie świadomym stosowaniu perspektywy barwnej. Podobna prawidłowość występuje w dekoracjach Willi Oplontis, również zaliczanych do drugiego stylu pompejańskiego. W stylu czwartym, rozwijającym się po silnym trzęsieniu ziemi, które nastąpiło w 62 r., przestrzeń fresków komplikuje się, a elementy architektoniczne łączą się w spiętrzone, coraz mniej prawdopodobne kombinacje. Kolory pierwszego planu są jednak wciąż zdecydowanie cieplejsze i bardziej wyraziste, zaś fantastyczne konstrukcje w głębi charakteryzują się bledszymi i chłodniejszymi tonami. Takie rozwiązania znamy m.in. ze słynnego Domu Wettiuszów w Pompejach.

Chociaż najbardziej interesujące w kontekście powiązań koloru i przestrzeni wydają się malowidła iluzjonistyczne, nie należy zapominać o roli barw w dekoracjach typowych dla tzw. nurtu płaskiej ściany. Kontrasty kolorystyczne ciemnej, nasyconej czerwieni ścian oraz pionowych i poziomych elementów utrzymanych w białych i kremowych odcieniach wyznaczają tu rytmiczne podziały przestrzeni. Widoczne jest to na przykład w malowidłach znalezionych w Willi Farnesina w Rzymie (ok. 20 r. p.n.e.).

Jak wspominałam, architektura w malarstwie pompejańskim traktowana była często przestrzennie, ale nierealistycznie ze względu na brak prawdopodobnego związku pomiędzy poszczególnymi elementami. Podobną właściwość dostrzec można w popularnych scenach mitologicznych. Efekt głębi także budowany jest tutaj zwykle za pomocą

11 Zob. F. BARRATTE: *El arte romano*. Barcelona 1985, ss. 57–58.

12 Zob. A. MAU: *Pompeii. Its Life and Art*. Trans. F. W. KELSEY. New York–London 1902, ss. 35–44.

13 Zob. H. MARTIN: *L'art grec et l'art romain: le style pompéien*. Paris 1927, s. 62.

14 E. MAKOWIECKA: *Sztuka Rzymu od Augusta do Konstantyna*. Warszawa 2010, s. 152. Na temat współczesnych badań nad czterema stylami zob. szerzej I. BRAGANTINI: *Roman Art in the Republic and Early Empire*. W: *The Cambridge History...*, ss. 59–362; A. GARCÍA Y BELLIDO: *Arte romano*. Madrid 1990, ss. 153–154; R. LING: *La pintura pompeyana*. Trad. E. CANALS. W: *Summa pictórica...*, s. 116.

połączenia perspektywy zbieżnej z zasadami optycznego oddziaływania kolorów, lecz postacie są modelowane oddzielnie według tzw. estetyki izolacji, zgodnie z którą figury przedstawiano tak, by cień jednej nie padł na inną¹⁵. To specyficzne odizolowanie postaci wiąże się też ze sposobem umieszczenia ich na tle pejzażu. Jak zauważa Rzepińska:

Problem światła i cienia jest w malarstwie pompejańskim tylko problemem modelacyjnym, a nie zasadą kompozycyjną. W malowidłach tych panuje mleczna jasność niby dnia, gdzie żadne źródło światła nie jest określone i zagadnienia konsekwencji światłocieniowej prawie nie istnieją. Pomiedzy cielesną przestrzennością postaci a bliżej nieokreśloną, wahlwią, widmową przestrzenią krajobrazu nie istnieje spójność, związek bezpośredni¹⁶.

Bardzo ciekawy pod kątem perspektywy barwnej oraz wspomnianej estetyki izolacji, wydaje się fresk pochodzący z Domu Wettiuszów, ukazujący scenę, w której Dedal prezentuje przed Pazyfae skonstruowany dla niej kostium w kształcie jałówki. Iluzję głębi buduje tu połączenie perspektywy barwnej i geometrycznej, choć nie są one stosowane konsekwentnie. Ciemnym brązem wydobyta jest postać Dedala, znajdującego się na pierwszym planie kompozycji, a efekt kolorystycznego oddalenia tworzy niebieska draperia, umieszczona za jałówką. Szczególnie wyrazisty modelunek ciała Dedala wiąże się jednak także z zasadą, zgodnie z którą najmocniej zaznaczana była postać najważniejsza dla danej sceny, co niejednokrotnie kłóciło się z konsekwentną strukturą przestrzeni. Z podobną sytuacją spotykamy się w pompejańskich portretach Medei, w których bohaterka wydobyta jest ciemniejszym kolorem z architektonicznego tła, a towarzyszące jej dzieci przedstawione są w znacznie bledszych odcieniach. Choć buduje to wrażenie stosunków przestrzennych, nie ma też wątpliwości, kto jest główną postacią ukazanej sceny. W takim kluczu interpretować można również ceremonię ku czci Izydy z pochodzącego z połowy I w. malowidła z Herkulanum. W centrum kompozycji, obok ołtarza ofiarnego, umieszczono ciemnobrunatną figurę kapłana, podczas gdy jasne sylwetki na drugim planie nikną w szarości tła. Wracając jeszcze do fresku z Domu Wettiuszów, warto zwrócić uwagę na postać Pazyfae. Królowa znajduje się w głębi obrazu i przedstawiona jest znacznie jaśniejszymi kolorami niż Dedal, podobnie zresztą jak postacie stojące tuż za nią. Trzeba jednak pamiętać, że kolory używane w sztuce do modelunku ludzkiego ciała, wpisywały się również w inne kody, niemające związku z regułami perspektywy barwnej. Ciała kobiece tradycyjnie malowano w starożytności jasnymi, rozbielonymi kolorami, a ciała mężczyzn przedstawiano w odcieniach ciemnobrunatnych. Prawdopodobnie tę zaawagęć będzie można we wszystkich opisywanych malowidłach o tematyce mitologicznej. Z zachowanych źródeł wiemy, że zasada ta nie wiązała się wyłącznie z faktem, że kobiety,

15 Zob. M. RZEPIŃSKA: *Historia koloru...*, s. 107.

16 Ibidem, s. 106.

znacznie mniej aktywne poza przestrzenią domową, posiadały zwykle jaśniejszą karnację od mężczyzn. W tym kontekście zwraca uwagę fragment z *Aleksandra Wielkiego* Plutarcha:

Apelles, malując portret Aleksandra z piorunem w ręku, nie oddał wiernie koloru jego cery, lecz nadał jej odcień bardziej śniady i zbyt ciemny. W rzeczywistości Aleksander miał podobno cerę jasną, przechodzącą, zwłaszcza na twarzy i na piersi, w odcień różowy¹⁷.

Zależności pomiędzy kolorem skóry i płcią postaci często wypierają więc te związane z kwestią odległości. Dzieje się tak choćby na malowidle z Willi Farnesina ukazującym porwanie Prozerpiny. Całość kompozycji utrzymana jest w niebieskich odcieniach, a na ich tle wyróżnia się brązowe ciało Plutona oraz biała sylwetka porwanej kobiety. Dalszy plan, przedstawiony w rozbielonych błękitach, stwarza jednak iluzję głębi.

W wielu scenach mitologicznych obiekty na pierwszym planie wykonywane były dość konsekwentnie czerwonymi bądź rudymi ochrami, podczas gdy chłodnych odcieni używano dla ukazania tła. Dobrym przykładem jest *Herkules jako dziecko* z Domu Wettiuszów, gdzie postacie i przedmioty w ciepłych, wyrazistych kolorach zestawione są z białą kolumnadą na jasnoniebieskim tle.

Mocny kontrast postaci z rozbielonym, delikatnym tłem spotykamy też w malowidłach z Domu Jazona w Pompejach (I w.), takich jak *Pan i nimfy* czy *Porwanie Europy*. Ciekawy jest zwłaszcza ten drugi przykład, gdzie od jasnego pejzażu odcina się wyraźnie rudobrązowa postać byka oraz sylwetki kobiet w kolorowych szatach. Postacie na bliższym planie dodatkowo przybliżone są optycznie poprzez żółty i purpurowy płaszcz, podczas gdy kobiety znajdujące się nieco dalej noszą szaty niebiesko-turkusowe. Wyraźnie stopniowane jest natężenie koloru w przypadku nóg zwierzęcia – te znajdujące się na dalszym planie są znacznie bledsze od tych na pierwszym. Jasny pejzaż z lekko naszkicowanymi zarysami skał i drzew jest też tłem dla pochodzącego z tego samego okresu *Ukaranego Amora*, także znalezione go w Pompejach. W biało-zielonym krajobrazie surowa Wenus w żółtym płaszczu spogląda na brązową sylwetkę zapłakanego Amorka.

Pejzaż nie stanowi jednak w malarstwie pompejańskim wyłącznie tła dla przedstawień mitologicznych. Bywa i tak, że mitologia staje się zaledwie pretekstem dla plastycznego opracowania niuansów krajobrazu. Z taką sytuacją mamy do czynienia na malowidłach z Eskwilinu przedstawiających motywy z *Odysei*, datowanych na 50–30 r. p.n.e. Oprócz sceny rozgrywanej się w pałacu Kirke, freski te mają zdecydowanie pejzażowy charakter. W cyklu ukazane są konkretne wydarzenia, nadające tytuły poszczególnym malowidłom: *Przybycie do kraju Lajstrygonów*, *Lajstrygonowie atakujący towarzyszy Ulissego*, *Lajstrygonowie zatapiający flotę Ulissego*, *Ulysses uciekający przed Lajstrygonami*, *Zejsście do Hadesu*. W sce-

17 PLUTARCH: *Aleksander Wielki* 4, 3. W: PLUTARCH z CHERONEI: *Żywoty sławnych mężów* (z *żywołów równoległych*). Przeł. i oprac. M. BROŻEK. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, ss. 130–131.

nach tych dominuje skalisty, nadmorski pejzaż, w którym ludzkie sylwetki wydają się pomniejszone, a ich perypetie mało istotne. Jednocześnie pojawiają się elementy charakterystyczne dla perspektywy zbieżnej i powietrznej. Na pierwszym planie widoczne są głównie nasycone, ciepłe kolory – rudawe i żółte odcienie pagórków oraz ciemnobrązowe łodzie i postacie ludzkie. Wraz z rosnącą odległością motywy te stają się coraz bledsze, a w kolejnych planach pejzaż zdominowany zostaje przez błękit morza i nieba oraz chłodne, niekiedy wpadające w fiolet szarości skał. Antonio García y Bellido nazywa te sceny pejzażami wyobrażonymi, podkreślając ich nierealny charakter i fakt, że nie były malowane z natury, choć ta stanowiła z pewnością obiekt uważnych obserwacji dla antycznych twórców¹⁸. Tego typu pejzaże, dla których punktem wyjścia są tematy z *Odysei*, pojawiają się też wśród malowideł z późniejszego okresu, takich jak *Ullisses i syreny* (Pompeje, koniec I w. p.n.e. lub początek I w. n.e.).

Krajobraz jest także w malarstwie pompejańskim tematem samym w sobie, nieszukającym już żadnych mitologicznych kontekstów. Według wielu badaczy pejzaż rozumiany jako autonomiczny temat malarski był nie tyle odkryciem rzymskim, co przejściem i rozwinięciem wzorów ze sztuki hellenistycznej¹⁹. Inni za rzymskiego prekursora pejzażu uważają Studiusa, znanego też jako Ludius. O jego innowacyjnych pomysłach w zakresie tematyki dekoracji ściennej czytamy u Pliniusza, który szczegółowo opisuje wykorzystywane motywy krajobrazowe, jak i umieszczane w pejzażu scenki o charakterze rodzajowym:

Studijs z okresu boskiego Augusta, [...] pierwszy wprowadził rzecz niezmiernie miłą: malowanie ścian w dworki, porty i krajobrazy, gaje, laski, wzgórza, sadzawki, cieśniny morskie, rzeki, wybrzeża [...]. Dalej w rozmaite postacię przechadzających się albo płynących na statkach, a na lądzie nadjeżdżających do domostw na osiołkach lub w kolasach podróźnych, inne osoby łowią ryby, chwytają ptaki, polują albo zbierają plony. Są na jego malowidłach charakterystyczne dwory otoczone zewsząd moczarami, przez które, w wyniku jakiegoś zakładu, mężczyźni przenoszą na ramionach kobiety i chwieją się ku prerażeniu tych, które są niesione. [...] Tenże zapoczątkował malowanie miast nadmorskich leżących na otwartej przestrzeni²⁰.

Najprawdopodobniej Studijs był nie tyle wynalazcą pejzażu, co artystą, który urozmaicił jego charakter poprzez wprowadzenie motywów związanych z architekturą i działalnością człowieka²¹.

Witruwiusz pisze natomiast, że w krużgankach „odtworzano charakterystyczne cechy pewnych okolic: malowano porty, przylądki, wybrzeża, rzeki, źródła, cieśniny morskie,

18 A. GARCÍA Y BELLIDO: *Arte romano...*, s. 220.

19 Zob. szerzej C. GONZÁLEZ: *La pintura...*, s. 98; E. MAKOWIECKA: *Sztuka Rzymu...*, ss. 158–159; A. BALIL: *Pintura helenística y romana*. Madrid 1962, s. 100.

20 PLIN.: *NH XXXV* 116–117.

21 Zob. C. GONZÁLEZ: *La pintura...*, ss. 98–99.

świętynie, gaje, góry, bydło, pasterzy²². Interesujące jest w tym fragmencie nie tylko określenie tematyki, ale też sposobu, w jaki wpisana ona była w architekturę. Pejzaże umieszczane na ścianach krużganków stanowiły bowiem optyczne przedłużenie niewielkich ogródków znajdujących się w perystylach czy atriach²³. Stosowane w nich mniej lub bardziej konsekwentnie elementy perspektywy barwnej miały za zadanie dodatkowo zaakcentować to powiększenie przestrzeni. Analogicznie do kolorystyki scen mitologicznych występują tu dwie gamy barwne. Pierwszy plan zaznaczany jest mocniejszymi, ciepłymi kolorami, dalsze są coraz bledsze, często utrzymane w zielonkawoniebieskich tonacjach.

Rozwiązania te spotykamy wielokrotnie w pejzażach bukolicznych i sakralnych, które najczęściej pojawiają się w dekoracjach trzeciego stylu. Relacje przestrzenne akcentują umieszczone w gajach, na łąkach i pastwiskach elementy architektury oraz sylwetki ludzkie i zwierzęce. Warto wymienić pejzaże sakralne z Willi Farnesina²⁴, fryz z Domu Liwii na Palatynie czy malowidła z Willi Agrypy Postumusa w Boscotrecase (I w.). Jedno z tych ostatnich jest też dobrym przykładem zastosowania perspektywicznych skosów w ujęciach portyków biegnących w głąb kompozycji, co podkreśla wyraźna zmiana w nateżeniu kolorów. Efekt gradacji odcieni, zgodny z perspektywą barwną, uwydatniony jest również przez nasilenie zieleni drzew w zależności od umiejscowienia ich w przestrzeni. Zarówno w pejzażach z Willi Agrypy Postumusa, jak i w późniejszych dekoracjach o tej tematyce zwraca uwagę niezwykle wyraziste wyodrębnienie postaci na pierwszym planie. Michael Grant, pisząc o malowidle zwanym *Zagubiony baran* (Pompeje, 60–70 r.), porównuje ciemnobrunatną sylwetkę pasterza i tytułowego barana do cieni na tle budynku²⁵. Ostre odcięcie postaci od jasnego tła uwydatnia oddziaływanie perspektywy barwnej na dalszych, subtelniejszych kolorystycznie planach. Podobny zabieg zastosowano w nieco późniejszym pejzażu sakralnym (63–79 r.) z Willi Boscotrecase. Malowidło to jest też świetnym przykładem połączenia perspektywy linearnej i barwnej. Na bliższym planie brunatna bryła pawilonu z jasno oświetlonymi partiami kontrastuje z zielenią drzewa. W oddali białoszary zarys podobnego budynku, pomniejszony perspektywicznie i zaznaczony lekkimi pociągnięciami pędzla, stapia się niemal z podnóżem skały.

Budowanie przestrzeni za pomocą barw widoczne jest również w słynnych dekoracjach o tematyce ogrodowej z Willi Liwii w Prima Porta (koniec I w. p.n.e.). Ciepłe kolory wydobywają tutaj elementy architektoniczne oraz drzewa i rośliny na pierwszym planie. Co ciekawe, podobnie jak w wypadku omawianych wyżej fresków iluzjonistycznych, troska o detal i realistyczne ujęcie poszczególnych motywów ma tu charakter czysto dekoracyjny – zestawione obok siebie gatunki ptaków i roślin pochodzą z różnych stref

22 Vitr.: *De archit.* VII 5, 2–3.

23 Zob.: M. Nowicka: *Z dziejów malarstwa greckiego i rzymskiego*. Warszawa 1988, ss. 147–148; L. DONAIRE I ABANCÓ: *Arte romano*. Barcelona 1999, s. 26.

24 Zob. szerzej B. ANDREAE: *Arte Romano*. Barcelona 1974, ss. 118–119.

25 Zob. M. GRANT: *Art in the Roman Empire*. London 1995, ss. 93–95.

klimatycznych i występują w innych porach roku²⁶. Po raz kolejny spotykamy się więc z pejzażem wyobrażonym i nieprawdopodobnym, choć złożonym z elementów rzeczywistych.

Niezwykle interesujące w kontekście perspektywy powietrznej są pejzaże nadmorskie, które upowszechniły się zwłaszcza na początku czwartego stylu pompejańskiego. Ukazane w skrótach perspektywicznych nadmorskie wille wraz z umieszczonymi na pierwszych planach postaciami malowane są w znanych nam już brązowych i rudych odcieniach, podczas gdy tło wypełnia błękit wody i nieba, często przecięty wybiegającymi w głąb kompozycji pomostami, niekiedy zakończonymi jasną bryłą położonego na końcu pawilonu. Niejednokrotnie, tak jak w pejzażu z Willi Boscoreale, na poszczególnych planach kompozycji umieszczano postacie wędkarzy na moście czy łodzie rybackie. Późniejszy i lepiej zachowany jest fresk z połowy II w. pochodzący z Willi Kwintyliusza przy rzymskiej Via Appia. Uderza tu subtelna gradacja planów z coraz to jaśniejszymi łodziami, wzgórzami po drugiej stronie zatoki i elementami architektonicznymi. Obok popularnych w malarstwie rzymskim widoków portowych, nie brak w nim jednak pejzaży o charakterze *stricte* marynistycznym. Dobrym ich przykładem jest malowidło znajdujące się obecnie w Muzeum Term Dioklejana w Rzymie z interesującą perspektywą barwną w ujęciu łodzi.

Innym motywem związanym nieraz z perspektywą barwną jest pędząca czwórka koni. Pojawia się ona zwykle w scenach o tematyce mitologicznej, najczęściej dotyczących porwania Prozerpiny, oraz w dekoracjach przedstawiających wyścigi rydwanów. Konsekwentnie zastosowaną perspektywę barwną pędzących rumaków możemy podziwiać na przykład w pochodzącej z II w. scenie porwania Prozerpiny, odnalezionej w Grobowcu Nazoniuszy przy Via Flaminia na północ od Rzymu²⁷, a dziś znajdującej się w zbiorach British Museum. Namalowane jeden za drugim konie ukazane są tutaj w charakterystycznych, coraz to jaśniejszych odcieniach brązu, a ustawienie zwierząt podkreśla głębię kompozycji. Bardzo podobne ujęcie tematu spotykamy na malowidłach znacznie starszych, jak to z odkrytego w Macedonii tzw. Grobu Persefony (IV w. p.n.e.), gdzie kolejne białe konie zaznaczone są delikatniej wraz z rosnącą odległością²⁸. Motyw ten pojawia się również na mozaikach. Kompozycję niemal identyczną jak w Grobie Persefony oglądamy na czarno-białej mozaice z II w., znalezionej w kolumbarium przy Via Portuense w Rzymie, choć w tym wypadku zamiast zróżnicowanego umaszczenia rumaków widzimy ich uproszczone, czarne sylwety. Także w dziełach o tematyce wyścigów podobne ujęcia rydwanów nie zawsze wykorzystują perspektywę barwną. Zastosowano ją na przykład we fryzie pochodzącym z Pompejów, który oglądać można obecnie w Narodowym Muzeum Archeologicznym w Neapolu. Przechodzenie kolorów – od czerni pierwszego planu

26 Zob. A. BALIL: *Pittura...*, s. 224.

27 Zob. szerzej M. NOWICKA: *Malarstwo antyczne. Zarys*. Wrocław 1985, ss. 14, 246.

28 Zob. szerzej S.G. MILLER: *Hellenic Painting in the Eastern Mediterranean. Mid-Fourth to Mid-First Century B.C. W: The Cambridge History...*, ss. 177–179.

poprzez ciepłe, rude odcienie aż po chłodny brąz – nie tylko buduje tu wrażenie głębi, ale też rytmizuje kompozycję i oddaje dynamikę sportowej rywalizacji. Zbliżone operowanie kolorem spotykamy na mozaice z III w. przedstawiającej zwycięski rydwan *Factio Prassina*, znajdującej się w Narodowym Muzeum Archeologicznym w Madrycie. Odpowiedniki tak potraktowanego ujęcia rydwanu odnaleźć można w rzymskim reliefie historycznym, gdzie poszczególne sylwetki koni zróżnicowane są za pomocą głębszego i płytszego reliefu. Wystarczy wspomnieć dekorację łuku Tytusa z kwadrygą imperatora (koniec I w.) czy płaskorzeźbę ze zbiorów Muzeów Kapitołińskich przedstawiającą triumf Marka Aureliusza (II w.). Osobnym zagadnieniem jest kwestia niezachowanej polichromii reliefów, a pytanie o to, na ile współgrała ona z ujęciem perspektywy wyrażonym w zróżnicowaniu wypukłości, pozostaje dziś bez odpowiedzi.

Zagadnienie koloru w malarstwie pompejańskim wiąże się więc często z poszukiwaniem barw już nieobecnych na badanych zabytkach, zniszczonych przez upływ czasu i nie dotyczy to, rzecz jasna, wyłącznie wspomnianej polichromii reliefów. Także w kontekście omawianych malowideł należy pamiętać o problemie blaknięcia kolorów pod wpływem światła czy zmianach odcieni powodowanych wilgocią lub nieodpowiednimi zabiegami konserwatorskimi. Mary Beard, pisząc o ciemnej czerwieni, która obok czerni, bieli i żółci była jednym z ulubionych kolorów Rzymian, dodaje, że żar wulkanicznego pyłu, przebarwiając to, co pierwotnie pomalowane było na żółto, mógł spowodować, iż czerwieni jest dziś znacznie więcej niż dawniej²⁹. Beard wspomina również o nowych badaniach w Willi Misteriów, które ujawniły, że pod warstwą farby i wosku zmieszanego z ropą naftową, nałożoną przez konserwatorów na początku XX w., znajduje się dużo jaśniejsze w odcieniu antyczne tło³⁰. Przykłady te pokazują, jak trudno uchwytym i niejednoznacznym obszarem badawczym jest kwestia koloru w sztuce antyku, podkreślając konieczną niekiedy rewizję postawionych tez. W przypadku niektórych omawianych fresków powstaje także pytanie o to, jak na uzyskany efekt perspektywy barwnej wpłynęły techniki konserwatorskie lub zły stan malowideł.

Niezależnie od tych złożonych problemów, będących też interesującym przyczynkiem do dalszych badań, przedstawiony zarys wybranych aspektów budowania przestrzeni za pomocą barwy w malarstwie pompejańskim dowodzi jednak różnorodności i nieprzypadkowości tych powiązań. Perspektywa barwna, podobnie jak używane przez starożytnych artystów skróty perspektywiczne, nie zawsze była stosowana konsekwentnie. Niektóre malowidła są wręcz całkowicie pozbawione tych technik, w wyniku czego związki przestrzenne stają się skomplikowane i mało czytelne. Liczne przykłady wyraźnie poświadczają jednak antyczne korzenie wykorzystywania w sztuce przestrzennych funkcji koloru, choć malarze w pełni zgłębiają ich tajniki dopiero kilkanaście wieków później i, co ciekawe, na parę stuleci przed odkryciem Pompejów.

29 Zob. M. BEARD: *Pompeje. Życie rzymskiego miasta*. Przeł. N. RADOMSKI. Poznań 2010, s. 154.

30 Zob. *ibidem*, s. 162.

Bibliografia

Teksty źródłowe (edycje, przekłady)

- PLINIUSZ STARSZY: *Historia naturalna. Wybór*. Przekł., kom. i wstęp I. i T. ZAWADZCY. Wrocław–Kraków 1961.
- PLUTARCH Z CHERONEI: *Żywoty sławnych mężów (z żywotów równoległych)*. Przeł. i oprac. M. BROŻEK. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977.
- WITRUWIUSZ: *O architekturze ksiąg dziesięć*. Przeł. K. KUMANIECKI. Warszawa 1956.

Opracowania

- ANDREAE B.: *Arte romano*. Barcelona 1974.
- BALIL A.: *Pintura helenística y romana*. Madrid 1962.
- BARRATTE F.: *El arte romano*. Barcelona 1985.
- BEARD M.: *Pompeje. Życie rzymskiego miasta*. Przeł. N. RADOMSKI. Poznań 2010.
- BRAGANTINI I.: *Roman Art in the Republic and Early Empire*. W: *The Cambridge History of Painting in the Classical World*. Ed. J.J. POLLITT. Cambridge 2014, ss. 302–369.
- DONAIRE I ABANCÓ L.: *Arte romano*. Barcelona 1999.
- GARCÍA Y BELLIDO A.: *Arte romano*. Madrid 1990.
- GONZÁLEZ C.: *La pintura en Roma, según los textos*. W: *Summa pictórica. Historia universal de la pintura*. Vol. 1: *De la prehistoria a las civilizaciones orientales*. Ed. J. SUERDA. Barcelona 2002, ss. 81–103.
- GRANT M.: *Art in the Roman Empire*. London 1995.
- GUIMIER–SORBETS A.M.: *Voir la peinture et la mosaïque en relief: représentations illusionnistes de quelques moulures et motifs architecturaux*. W: *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*. Ed. C. GUIRAL PELEGRÍN. Zaragoza 2007, ss. 115–122.
- HAYTEN P.J.: *El color en las artes*. Barcelona 1989.
- LING R.: *La pintura pompeyana*. Trad. E. CANALS. W: *Summa pictórica. Historia universal de la pintura*. Vol. 1: *De la prehistoria a las civilizaciones orientales*. Ed. J. SUERDA. Barcelona 2002, ss. 115–128.
- MAKOWIECKA E.: *Sztuka Rzymu od Augusta do Konstantyna*. Warszawa 2010.
- MARTIN H.: *L'art grec et l'art romain: le style pompéien*. Paris 1927.
- MAU A.: *Pompeii. Its Life and Art*. Trans. F.W. KELSEY. New York–London 1902.
- MILLER S.G.: *Hellenic Painting in the Eastern Mediterranean. Mid–Fourth to Mid–First Century B.C.* W: *The Cambridge History of Painting in the Classical World*. Ed. J.J. POLLITT. Cambridge 2014, ss. 170–237.
- NOWICKA M.: *Malarstwo antyczne. Zarys*. Wrocław 1985.
- NOWICKA M.: *Z dziejów malarstwa greckiego i rzymskiego*. Warszawa 1988.
- POLLITT J.J.: *Painting in Greek and Greco-Roman Art Criticism*. W: *The Cambridge History of Painting in the Classical World*. Ed. J.J. POLLITT. Cambridge 2014, ss. 288–301.

RZEPIŃSKA M.: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Warszawa 2009.

SADURSKA A.: *Archeologia starożytnego Rzymu*. T. 1: *Od epoki królów do schyłku republiki*. Warszawa 1975.

VALERO A.: *El mar pintado. La pintura mural del Mediterráneo antiguo*. Alborai 1998.

Joanna Aleksandrowicz

Colour and Space in Pompeian Painting

Summary

Chosen examples of the Pompeian paintings prove, that many ancient artists consciously used colour to create depth. Author analyses chiaroscuro, mythological scenes and landscapes with colour perspective, also called air perspective. Warm and dark colours are used to depict close objects, cold and bright ones to show illusion of depth. Term „air perspective” suggests, that such vision is being influenced by air masses between an object and an observer. In the Pompeian painting these rules are not used consequently. Linear perspective or different colours of females and males bodies also have influence on the space. Still, it's worth to pay attention to innovativeness of ancient artists.

Key words: Pompeian painting, colour and space, colour perspective