

JANINA ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA
ALICJA SZASTYŃSKA-SIEMION

OBRAZY I KOLEKCJE DZIEŁ SZTUKI U STRABONA

Dzisiejszy Jubilat, ks. prof. Remigiusz Popowski, idąc – jak deklaruje – w ślady Władysława Tatarkiewicza, wykazał, że według idei zawartych w *Obrazach* Filostrata Starszego (ok. 170 – ok. 245 po Chr.) malarstwo jest sztuką noetyczną, która „nie polega na wiernym kopiowaniu widzialnej formy świata. Dobry malarz dąży do odkrywania praw rządzących przyrodą i do pokazywania sensu i celu ludzkich działań, istotnych cech charakteru danego człowieka, aktualnego stanu jego uczuć, myśli i zamierzeń”¹. Organem postrzegającym nie powinny być zmysły, lecz νοῦς. Tymi samymi zasadami winien kierować się też odbiorca, dla którego myśl jest ważniejsza niż oczy. W dalszym ciągu Autor przekonująco udowodnił, że u podstaw tej teorii leżała filozofia stoicka. Stoickie, religijne podejście do malarstwa doprowadziło do stwierdzenia: „Malarstwo zatem jest w procesie tworzenia i w recepcji formą religijności w duchu stoickim”². Postawiliśmy więc pytanie: czy starszy o plus minus sto lat Strabon, który uważał się za filozofa stoickiego³, a na kartach swego dzieła geograficznego (*Γεωγραφικὰ κερφά-*

Prof. dr hab. JANINA ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA – Zakład Filologii Greckiej w Instytucie Filologii Klasycznej i Kultury Antycznej UWr; adres do korespondencji: ul. Komandorska 34/1, 53-343 Wrocław.

Prof. dr hab. ALICJA SZASTYŃSKA-SIEMION – Zakład Filologii Greckiej w Instytucie Filologii Klasycznej i Kultury Antycznej UWr; adres do korespondencji: ul. Kraińskiego 3/10, 50-153 Wrocław.

¹ R. P o p o w s k i, *Stoickie podłoże „Obrazów” Filostrata Starszego*, [w:] *Sapere aude. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi Marianowi Szarmachowi z okazji 65 rocznicy urodzin*, pod red. I. Mikołajczyka, Toruń 2004, s. 142.

² Tamże.

³ Zob. M. W r ó b e l, *Strabon*, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, pod red. H. Podbielskiego, t. II: *Proza historyczna, krasomówstwo, filozofia i nauka, literatura chrześcijańska*, Lublin 2005, s. 138.

λαία) niejednokrotnie zajmuje się dziełami sztuk plastycznych, znajdującymi się przeważnie w sanktuariach, zbliżył się choć trochę do swego młodszego współwyznawcy? Zauważmy bowiem, że postawa, jaką reprezentuje Filostrat, nie była chyba szerzej we wcześniejszym piśmiennictwie greckim znana, nie licząc już w ogóle na to, żeby była podzielana.

Postawa wobec dzieł sztuki, którą najczęściej spotykamy w literaturze greckiej, to naiwny podziw dla idealnie wykonanej kopii przedmiotu. Nie można wyobrazić sobie większej pochwały aniżeli stwierdzenie, że wizerunek jest tak ludzaco podobny do modelu, iż można się pomylić i wziąć obraz za żywego człowieka. Powszechnie znane są anegdoty o ptakach, które zlatywały się do obrazu Zeuksisa, by dziobać namalowane przezeń winogrona. Liczne epigramy w *Antologii Palatyńskiej* wyrażają podziw dla idealnego oddania podobieństwa na portrecie czy w rzeźbie. Mamy też szczęśliwie zachowany mistrzowski przykład kreacji literackiej takiego naiwnego odbioru w IV mimie Herondasa pt. *Ofiara dla Asklepiosa*⁴. Zostały w nim w naturalistyczny sposób przedstawione dwie niewykształcone kobiety, które przychodzą do świątyni na Kos, by złożyć bogu ofiarę. Głównym tematem utworu nie jest jednak treść ich skierowanej do Asklepiosa prośby o uzdrowienie członka rodziny, ale reakcja na znajdujące się w sanktuarium dzieła sztuki: rzeźby i obrazy. Pierwsze pytanie, które pada, dotyczy autorstwa poszczególnych obiektów. Skoro dzieło jest świetne, warto znać imię jego twórcy oraz „inwestora” (w. 21-22):

[...] „A cóż to za rzeźbiarz
wykuł ten kamień i któż je postawił?”

Po uzyskaniu odpowiedzi, że autorami są synowie Praksytelesa, pada ocena (w. 26): „prześliczne posągi”. Dziewczynka na innym obrazie, spoglądająca na jabłko, ma tak żywe spojrzenie, że „Oczy wypatrzy, gdy go nie dostanie!”. Wreszcie reakcja na znajdującą się tam, zachowaną do dziś rzeźbę, przedstawiającą chłopca duszącego gęś (w. 31):

– jak żywy!
Gdyby nie było widać, że z marmuru,
„Zaraz przemówi”, rzekłabyś [...]

W tej skali ocen jest to najwyższa pochwała, której towarzyszy komentarz (w. 32 n.):

⁴ Wszystkie cytaty z Herondasa w przekładzie J. Ławińskiej-Tyszkowskiej: Herondas, *Mimy*, Przełożyła, opatrzyła wstępem i komentarzem ..., Wrocław 1988.

[...] Niedługo
ludzie zdołają życie tchnąć w kamienie!

Podobne reakcje budzi rzeźba młodej kobiety imieniem Batala (38 n.):

Jeśli ktoś nie zna Batali, a spojrzy
Na ten jej posąg – jakby miał prawdziwą.

Widok kolejnych obrazów wzmaga jeszcze podziw kobiet, skłania je do coraz odważniejszych porównań (w. 60-62):

Tego nagiego chłopca, gdyby drasnąć,
Czyby krew nie szła, Kynno? Jego ciało
Zdaje się ciepłe, życie w nim pulsuje
Na tym obrazie!

Z kolei byk na obrazie wygląda tak groźnie, że tylko względy przyzwoitości powstrzymują bohaterkę przed krzykiem ze strachu. Wreszcie pada stwierdzenie (w. 68-69):

Wszyscy
Tak wyglądają zupełnie jak żywi

Choć może się to wydawać kuszące, nie należy tu oczywiście doszukiwać się żadnych podtekstów filozoficznych, jest to po prostu po mistrzowsku skopiowana pełna naiwnego zachwyty reakcja prostych kobiet na doskonale dzieła sztuki. Można zaryzykować twierdzenie, że była to postawa dominująca wśród nie tylko niewykształconych Greków.

Przejdźmy zatem do Strabona. Jak przystało na geografę, przelatując niejako nad *οἰκουμένην*, zauważa on przede wszystkim krainy, góry, rzeki, jeziora i miasta, także mniejsze osiedla (zwłaszcza te wymieniane przez Homera), interesuje się nieco działalnością ludzi, historią opisywanych ziem. Czasem zauważa architekturę, zniszczenia poczynione przez czas i liczne wojny. Z rzadka zwróci uwagę na dzieła sztuki – rzeźby i malarstwa. Mało uwagi poświęca im, gdy opisuje kraje barbarzyńskie, może lepiej powiedzieć – niegreckie. Można stwierdzić, że zaczyna je zauważać, poczynając od księgi VIII, kiedy przechodzi do opisu Hellady, co Daniela Dueck ujęła następująco: „Thus the Greek World is depicted as richer than the Rest of the world in artistic production”⁵. Zainteresowanie „wybucha” w księdze XIV,

⁵ D. Dueck, *Strabo of Amasia. A Greek Man of Letters in Augustan Rome*, London–New York 2000, s. 81 n. Listę wspomnianych w dziele Strabona dzieł sztuki autorka zestawiała w kontekście emulacji kulturowej Greków z Rzymianami.

zawierającej opis jońskiego wybrzeża Azji Mniejszej. Tu także niejednakową uwagą obdarza wszystkie miasta, zdecydowanie faworyzuje wyspy: Samos, Rodos, Kos i miasto Efez. Nie potrafimy odpowiedzieć, dlaczego tak postępował. Nie wiemy, dlaczego na przykład stwierdzając, że Pergamon to wspaniałe miasto, nie podaje żadnych uzasadniających tę ocenę szczegółów. W sytuacji, gdy na te pytania nie potrafimy dać odpowiedzi, trzeba zająć się informacjami zawartymi w dziele. Można je sklasyfikować następująco:

1. Odnotowanie istnienia obiektu, podkreślenie jego cechy, która czyni go godnym uwagi, typu: stary, ogromny (to najczęściej), sławny, dzieło znakomitego mistrza. I tak w księdze XII (5, 2) informuje, że w Kapadocji, w porcie handlowym nad Pontem, znajduje się święty okrąg Zeusa stanowiący azyl, a w nim jest kolosalny (κολοσσός) posąg boga. I to wszystko. Widocznie tym, co przyciągnęło uwagę pisarza, były po prostu niezwykle rozmiary posągu. Podobną sytuację obserwujemy w księdze IX 1, 17, gdzie jest mowa o posągu Nemezis autorstwa Diodota lub Agorakritosa z Paros, który to posąg znajduje się w mieście Ramnus. Jest to rzeźba ogromna, „mogąca rywalizować z dziełami Fidiasza”. W księdze XIV 1, 41 czytamy, że w Magnezji na agorze znajduje się malowany portret faworyta Antoniusza, sławnego kitarzysty Anaksenora, którego ojczyzna oblekła w purpurę i wyświęciła na kapłana Zeusa Zbawcy miasta. Drugi portret Anaksenora, tym razem z brązu, znajduje się w teatrze i jest zaopatrzone w pochwalny epigramat, który Strabo zacytował. To przyczynek do ówczesnego kultu gwiazd. Z kolei we wsi Lambada jest prastara świątynia, a w niej drewniany posąg Zeusa Stratiosa.

Niekiedy wybitne dzieło sztuki bywa jedynym tytułem do sławy miasta. Tak było z posągiem Erosa w Tespiach (IX, 2, 25): „Thespij były kiedyś dobrze znane dzięki Erosowi Praksytelesa, który go wyrzeźbił, a hetera Glykera ofiarowała Tespijczykom, bo stamtąd pochodziła. Otrzymała go w darze od rzeźbiarza. Dawniej więc ludzie wędrowali do Thespij, żeby zobaczyć Erosa; z innych powodów miasto nie było godne uwagi”⁶. Nie dowiedzieliśmy się, niestety, co się później stało z posągiem.

W świątyni Artemidy z przydomkiem Alfejonia, stojącej u ujścia rzeki Alfejos, „są obrazy Kleantesa i Aregona, mężów z Koryntu; jednego *Zdobycie Troi* i *Narodziny Ateny*, drugiego *Artemida lecąca na sępie*, bardzo sławne” (VIII, 3, 12).

⁶ Wszystkie polskojęzyczne cytaty z dzieła Strabona pochodzą z nieopublikowanego przekładu, dokonanego przez zespół w składzie: Janina Ławińska-Tyszkowska, Danuta Łowicka, Gościwit Malinowski, Alicja Szastyńska-Siemion, Małgorzata Wróbel.

Jedyną informacją z terenu Rzymu to wzmianka o brązowym posągu Cesarza Augusta, znajdującym się w jego mauzoleum, a właściwie zdobiąca dach mauzoleum.

2. Obrazy o treści ilustracyjnej, pouczającej, rodzaj antycznej *biblia pauperum*. I tak w księdze IX (3, 6) przy opisie Delf wspomina Strabon o dwóch obrazach ilustrujących mit o powstaniu „pępka ziemi” w tym właśnie miejscu. Takich obiektów o funkcji ilustracyjno-pouczającej znajdziemy u Strabona więcej. W miejscowości Branchides koło Miletu (XIV, 1, 5) jest świątynia, gdzie na ogrodzeniach wyroczeni i świątyni przedstawione jest podanie o Branchosie i miłości Apollona, ogrodzenia te ozdobione są bardzo cennymi wotami, dziełami dawnego kunsztu.

Malowidła ilustrujące mit posiadała być może Ortygia, sanktuarium Latony w pobliżu świątyni Artemidy Efeskiej. Miało to być miejsce narodzin Apolla i Artemidy, konkurencyjne w stosunku do Delos (XIV, 1, 20): „Przepływa też rzeka Kenchrios, w której – jak powiadają – Latona obmyła się po porodzie. Tu się opowiada o narodzinach dzieci Latony, o Ortygii jako jej opiekunce i o świętym *adyton*, w którym nastąpił poród, i o pobliskiej oliwce, pod którą bogini wypoczywała, gdy minęły bóle rodzenia”. Czy to mowa o jakichś obrazach? Pewna jest natomiast informacja, że znajduje się tam wiele świątyń starych i nowych i że w starych znajdują się posągi drewniane, w nowszych – dzieła Skopasa: „Latona dzierży berło, Ortygia stoi obok i w każdej ręce trzyma dzieciątko”.

W podobny sposób kilkakrotnie wymienia sanktuaria, podkreślając wielką liczbę wotów, spośród których wyróżnia nieliczne, godne szczególnej – jego zdaniem – uwagi. Takim ośrodkiem jest Olimpia (VIII, 3, 30), w której wyszczególnia tylko dwa, ale za to jakie, posągi. Jeden z nich to, mała chyba, figurka ze złota, drugi – sławne dzieło z chryzoelefantyny: „Świątynia Zeusa Olimpijskiego [...] ozdobiona jest mnóstwem wotów składanych przez całą Helladę; wśród nich jest wykuty ze złota Zeus, dar Kypselosa, tyrana Koryntu. Ale najpiękniejszy, wyróżniający się pośród nich jest posąg Zeusa, który wykonał Fidiasz – syn Charmidesa, Ateńczyk – z kości słoniowej, takiej wielkości, że chociaż świątynia jest olbrzymia, to musiał go przedstawić w postaci siedzącej, bo gdyby stanął, mógłby głową unieść dach budowli. Niektórzy opisywali rozmiary tego posągu, jak choćby Kallimach w jednym z jambów⁷. Wiele współpracował z Fidiaszem jego bratanek, ma-

⁷ Jest to jamb VI.

larz Panajnos. Przy posągu Zeusa zasłużył się szczególnie malowaniem szat boga. Pokazują też liczne i zadziwiające jego malowidła w tej świątyni”. Potem przytacza Strabon zachowaną też później u Pauzanasza anegdotę na temat modelu tego posągu Zeusa, którym miał być Zeus odpowiadający na prośbę Tetydy o pomszczenie krzywdy jej syna, Achillesa w I księdze *Iliady* (I, 528-530):

Tak powiedział i skinął ciemnymi brwiami Kronida.
Skronie zaś władcy wieczyste opłynął włos ambrozyjski
Bujny i zadrzał wstrząśnięty w posadach Olimp ogromny⁸.

Mamy tedy świadectwo – uznawanej chyba powszechnie przez Greków – bezpośredniej inspiracji rzeźbiarza przez dzieło poetyckie.

Miastem pełnym dzieł sztuki jest Samos (XIV, 1, 24), zwłaszcza „prastare sanktuarium Hery ze świątynią, w której obecnie mieści się pinakoteka”. I nie jest bardzo ważne, że angielski tłumacz Strabona, Horace L. Jones⁹, waha się, czy w pinakotece znajdowały się mapy czy obrazy, czy też oba rodzaje, ponieważ Strabon następnie mówi: „Obok niej, zawierającej wielką liczbę *πίνακες* (obrazów, tabliczek?), są też inne pinakoteki i świątynki pełne starych dzieł sztuki (*ἀρχαίων τεχνῶν*). W sanktuarium pod gołym niebem jest także pełno najznakomitszych posągów”. Takie bogactwo, o którym nic się nie dowiemy. Trzem posągom, dziełom Mirona, poświęcił jednak Strabon uwagę, ale miał szczególny powód, o czym powiemy nieco później.

Nie mogło też zabraknąć świątyni Artemidy Efeskiej, której Strabon nie zalicza do siedmiu cudów świata. Dowiadujemy się też, że po odbudowie spalonej świątyni „znalazła się w niej wielka liczba ofiarowanych przedmiotów, odpowiednio do szacunku, jakim obdarzali twórców, a nade wszystko jest tam ołtarz prawie cały pełen dzieł Praksytelesa”. I tu następuje bardzo ciekawe zdanie: „Nam pokazano niektóre z dzieł niejakiego Trazona, jak to małe Hekatesion (posążek Hekate), Penelopę z wosku i staruszkę Eurykleję”. Mamy więc do czynienia z kolekcją dziwności: tu Skopas, tu posążki z wosku. Jednocześnie powstaje pytanie: kto decydował o tym, co zobaczą zwiedzający?

Wzmianka o Chejrokratesie, który odbudował świątynię, stanowi okazję do przypomnienia o fantastycznym pomysle tego mistrza, który to pomysł,

⁸ Przekład K. Jeżewskiej.

⁹ *The „Geography” of Strabo with an English Translation by H. L. Jones, vol. V, London 1944. The Loeb Classical Library.*

jako zbyt fantastyczny, nie miał szans na realizację, ale działał na wyobraźnię starożytnych. Według Strabona Chares „zapropozował Aleksandrowi, że Górze Atos nada kształt jego postaci, jak z dzbana wylewa do czary płynną ofiarę, i że utworzy dwa miasta, jedno z prawej, drugie z lewej strony góry, a od jednego z tych miast do drugiego popłynie rzeka” (XIV 1 23).

I wreszcie Rodos (XIV 2, 5), miasto wielce przez Strabona chwalone za to, że umiało zachować przyjacielskie stosunki i z Rzymem, i z Grekami, „dzięki czemu Rodos pozostała niezależna i ozdobiła się wieloma wotami, z których większość znajduje się w sanktuarium Dionizosa i w gimnazjum, reszta w innych miejscach”. Najważniejszy jest dla Strabona oczywiście Kolos Rodyjski, który w jego czasach był już ruiną: „Teraz leży obalony przez trzęsienie ziemi, przełamany w kolanach. Nie podnieśli go z powrotem, bo taka była wola wyroczni. To jest najlepszy z wotywnych darów (według zgodnej opinii jest jednym z siedmiu cudów świata)”.

Oprócz obalonego posągu Heliosa, co oczywiste, Strabon zatrzymuje się bliżej przy obrazach Protogenesa, przedstawiających Ialisosa i Satyra. Ten wizerunek Satyra stał się obiektem szczególnego zainteresowania autora ze względu na dzieje jego recepcji. Satyr, „który opiera się o kolumnę, a na kolumnie stoi kuropatwa. Na tę kuropatwę ludzie patrzyli z takim zachwytem, kiedy obraz został świeżo wystawiony, podziwiając, że jest jak żywa, iż zachwycali się tylko nią, a Satyr był całkowicie ignorowany, chociaż jest przedstawiony bardzo dobrze. Jeszcze bardziej poruszeni byli hodowcy kuropatw, którzy przynieśli oswojone ptaki i umieścili naprzeciw wizerunku; kuropatwy zaczęły kwoktać w stronę malowidła i zwabiły całe tłumy. Kiedy Protogenes zobaczył, że główna część dzieła została zepchnięta na drugi plan, poprosił zawiadujących świętym okręgiem, by mu pozwolili przyjść i zamalować ptaka. I tak zrobił”. Historyjka jest smakowita. Mamy tu kolejno: zainteresowania publiczności rozmijają się z intencjami artysty, odbiór dzieła jest tradycyjny, najważniejsze jest łudzące podobieństwo malowanej kuropatwy do prawdziwej, które łudzi nawet ptaki, wreszcie moment sensacyjny – artysta, niezadowolony z publiczności, wymusza odpowiedni odbiór, zmieniając swoje dzieło. Ta anegdota na temat odbioru dzieł sztuki jest jedyna w całym dziele Strabona.

3. Wędrowki dzieł sztuki, ściśle mówiąc: najczęściej zabieranie ich z miast greckich i przewożenie do Rzymu. To jest to, co naprawdę interesuje Strabona. Po zdobyciu Koryntu losy miasta podzieliły także obrazy. W księdze VIII (6, 23), powołując się na Polibiusza (40, 7), opowiada, jak żołnierze

rzymscy w zdobytym mieście bezcześcili obrazy, zrywając je ze ścian i depcząc. A był tam obraz Dionizosa, o którym mówiono, że nie ma nic wspólnego z Dionizosem (οὐδὲν πρὸς Διόνυσον), oraz Heraklesa cierpiącego w szacie Dejaniry. Tego ostatniego, jak powiada, nie widział, widział natomiast Dionizosa, „przepiękne dzieło” w świątyni Demeter w Rzymie. Niestety, świątynia niedawno spłonęła, a wraz z nią i obraz. Ponadto „mnóstwo dzieł sztuki umieszczonych w rzymskich świątyniach pochodzi właśnie stąd [z Koryntu]. Niektóre posiadają też miasta wokół Rzymu”. Przy przywozie i dystrybucji dzieł sztuki z Koryntu szczególnie się „zasłużyli” Mummiusz i Lukullus. Z miasta Alydzia w Akarnanii jeden z rzymskich wodzów przeniósł do Rzymu „Prace Heraklesa”, dzieło Lizyppa, usprawiedliwiając się tym, że znajdowało się ono w bezludnym i opuszczonym miejscu (διὰ ἐρημίας) (X, 2, 21).

W księdze XII (3, 11), opisując dzieje miasta Synope w Azji Mniejszej, wspomina o losie posągu Autolykosa, uczestnika wyprawy Argonautów, uważanego za założyciela miasta. Autorem posągu był rzeźbiarz Sthenis, posąg zrabował Lukullus, razem z globusem Billarosa.

W tejże księdze (1, 19) możemy przeczytać o losach innej znanej rzeźby. Z miasta Pajsos, niedaleko Lampsakos, „Agrypa zabrał Leżącego Lwa, dzieło Lizyppa. Ustawił go w gaju, który znajduje się pomiędzy jeziorem a kanałem”. Jezioro to rzymskie *stagnum*, sztuczny staw, a kanał Euripus doprowadzał do niego wodę. Aleję pomiędzy *stagnum* a termami zdołały rzeźby, między innymi ów lew.

Dzieła sztuki z miasta Rojtejon (1, 30) przeżyły więcej podróży: „Dalej jest położone na wzgórzu miasto Rojtejon, a na sąsiadującym z nim płaskim wybrzeżu znajduje się nagrobek, świątynia i posąg Ajasa, który to posąg zabrał i zawiózł do Egiptu Antoniusz. Cesarz August oddał go mieszkańcom Rojtejon, podobnie jak i innym oddał inne posągi. Antoniusz bowiem, chcąc się przypodobać Egipcjanom, ograbił z najpiękniejszych dzieł sztuki najświetniejsze świątynie, a August zwrócił je bogom”. Antoniusz zawsze występuje u Strabona jako czarny charakter, przez którego poczynione szkody zwykle naprawia August, ale nie zawsze wszystkie, bo na przykład „w sanktuarium na przedmieściu Samos, zwanym «przy Herajonie», zrabował Antoniusz trzy ogromnych rozmiarów dzieła Mirona mające wspólną bazę. Cesarz August zwrócił z nich tylko dwa i umieścił na tej samej bazie, to jest posąg Ateny i Heraklesa, natomiast figurę Zeusa przeniósł na Kapitol, gdzie zbudował dla niego świątynię” (XIV, 1, 14).

Zdarzyło się raz – według Strabona – że Rzymianie zadbali o świątynie i posągi bogów może drogą kupna (XII 5, 3): „W Pessynuncie znajduje się

świątynia Matki Bogów uświetniona przez Attalidów. Rzymianie, zgodnie z wyrocznią Sybilli, przywieźli tam statwę bogini oraz Asklepiosa z Epidauru. Świątynia uzyskała stąd wielką sławę”.

Zupełnie szczególne były dzieje obrazu Apellesa pt. *Ἀφροδίτη ἀναδυομένη*. Dzieło to cieszyło się szczególnym zainteresowaniem pisarzy. Piękny epigramat w trymetrze jambicznym poświęcił mu Leonidas z Tarentu (*A.P.* XVI, 182):

Z matczynych objęć właśnie uchodzącą,
pianą zroszoną Kypriś – panią małżeństw,
ujrzał Apelles – piękność doskonałą –
oddał ją żywą, nie namalowaną –
końcami palców głaszcząc długie włosy,
w oczach jaśniej miłosna tęsknota,
piersi jak pigwy zaledwie dojrzałe.
Sama Atena i małżonka Zeusa
rzekłyby: „Zeusie, przegrałyśmy sprawę”¹⁰.

Piękna, poetycka pochwała dzieła podkreśla idealne podobieństwo obrazu do modelu. Epigram ten naśladowali następnie (już w dystychach elegijnych) Antypater z Sydonu (*A.P.* XVI, 178), Archiasz (*A.P.* XVI, 179), niejaki Demokryt (*A.P.* XVI, 180; jest to jedyny jego zachowany utwór), Julian, prefekt Egiptu (*A.P.* XVI, 181).

Jedna z kobiet w świątyni Asklepiosa w cytowanym już mimijambie Herondasa, sławi biegłość wykonawcy, brak rozdźwięku między zamiarem twórczym a realizacją, taką wystawiając opinię talentowi Apellesa (w. 73-76):

...ręka Apellesa
Prawdę maluje i nigdy nie powiesz:
„Widzi on dobrze, pokazać nie umie”.
Co tylko na myśl mu przyjdzie, natychmiast
Wszystko wykona.

Obraz Apellesa zainteresował też Strabona (XIV, 2,19), ale dla niego ważna była tylko wędrówka obrazu, nie jego wygląd czy wartość estetyczna. Być może doskonałość dzieła w jego czasach była już tak ugruntowana, że nie wymagała komentarza, pisze więc: „Była tu [w mieście Kos] Afrodyta wynurzająca się z morza, ale obecnie została ona ofiarowana ubóstwionemu Cezarowi w Rzymie. To Cesarz August ofiarował ubóstwionemu ojcu wize-

¹⁰ Przekład J. Ławińskiej-Tyszkowskiej.

runek pramatki rodu. Mówi się, że mieszkańcy Kos otrzymali jako rekompensatę za ten obraz zwolnienie z obowiązku zapłacenia stu talentów należnej daniny”.

Chociaż zebrane razem wiadomości o dziełach sztuki u Strabona mogą sprawiać wrażenie obfitości, ich liczba jest na tle całego dzieła doprawdy nieduża. Na wyrost okazało się wysunięte na początku przypuszczenie, że jako stoik mógłby on mieć pogłębiony stosunek do sztuki. Nie. Strabon jest dyletantem. Lubi obfitość, lubi dzieła sławnych mistrzów, interesują go „starocie” – drewniane posążki, figurki z wosku, ale tym co naprawdę przyciąga jego uwagę, jest efektowny szczegół. Najpewniej wzmianki o dziełach sztuki mają stanowić ozdobę dzieła, ułatwić odbiorcy lekturę traktatu. Że bywa on niekiedy nużący w lekturze, Strabon wie dobrze, czasem o tym mówi, jak na przykład w księdze XIV (1, 8), kiedy wymieniając skrupulatnie liczbę stadiów pomiędzy miastami i wyliczając różnice między odległościami wzdłuż linii prostej a tą wzdłuż linii brzegowej, napomina czytelnika: „Jest jednak rzeczą niezbędną, by ze względu na sławne miejsca wytrzymać ten suchy wywód geograficzny”.

W sumie można uznać Strabona za przede wszystkim rejestratora dzieł sztuki greckiej, ale zauważmy, że służą one mu nie tylko do wyrażenia wyższości kulturalnej Greków nad Rzymianami, jak to ustaliła Daniela Dueck¹¹, ale także do uatrakcyjnienia jego opisu, a tym samym do upiększenia *οἰκουμένης*. A to jest chyba jedna z ważnych funkcji sztuki w ogóle. Jednocześnie Strabon uświadamia czytelnikowi, że świat to nie tylko natura – morza, góry, rzeki – ale też owoce działalności człowieka, sztuka, która w założeniu miała ów świat upiększyć, w rzeczywistości często zohydzała przez wojny, zniszczenia, rabunki, których ofiarą padały też dzieła sztuki i całe miasta.

Z naszego przeglądu wynika niezbicie, że przyznający się do filozofii stoickiej Strabon, jako odbiorca dzieł sztuki ma do nich stosunek rzeczowy i pod żadnym względem nie zbliża się nawet do głębi filozoficznych koncepcji Filostratosa, a przyczyna tego z pewnością leży nie tylko w dystansie czasowym, ale też i w całkowitej różnicy zainteresowań obu stoików.

¹¹ *Strabo of Amasia*, s. 81 n.

BIBLIOGRAFIA

- The *Geography* of Strabo with an English Translation by H. L. Jones in eight volumes, London: Harvard University Press 1917-1932 [i wyd. następne]. The Loeb Classical Library.
- Dueck D.: *Strabo of Amasia. A Greek Man of Letters in Augustan Rome*, London–New York: Routledge 2000.
- Popowski R.: Stoickie podłoże „Obrazów” Filostrata Starszego, [w:] *Sapere aude*. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi Marianowi Szarmachowi z okazji 65 rocznicy urodzin, pod red. I. Mikołajczyka, Toruń: Wyd. UMK 2004, s. 231-243.
- Wróbel M.: *Strabon*, [w:] *Literatura Grecji starożytnej*, pod red. H. Podbielskiego, t. II: *Proza historyczna, krasomówstwo, filozofia i nauka, literatura chrześcijańska*, Lublin: TN KUL 2005, s. 137-146.

PAINTINGS AND ART COLLECTIONS IN STRABO'S *GEOGRAPHICA*

Summary

The article's premise is a Stoic-based idea of the work of art, featured in the *Eikones* of Philostratus the Elder. The pair of authors examines the issue of whether, and to what degree, Strabo (himself also an adherent to Stoical philosophy) shares similar views on the work of art, or whether he is partial to the view prevalent in ancient Greece, which consisted in a kind of naïve awe at the execution of ideal likeness (as exemplified, for instance, by the approach of the heroines of Herondas' *mimiambus* IV).

A thorough analysis of all descriptions of works of art contained in Strabo's work leads to the conclusion that Strabo's was not impressed by "barbarians' art". In fact, he begins to pay any attention to works of art as late as in Book 8, describing Greece's sundry lands. Strabo's views on the work of art fall into the following categories: 1. a mere note of the object combined with a description of its single feature, usually its size; 2. a thoroughgoing description of works of illustrative character (an antique *Biblia Pauperum*); and 3. a description of peregrinations of works of art after the latter were seized by the Romans. The last category appears to be of particular interest to Strabo, perhaps due to his view that the Greeks were culturally superior to all Romans (see Daniela Dueck, *Strabo of Amasia*, London and New York, 2000).

In conclusion, it appears that Strabo was a dilettante in his reception of the works of art. No element of his views can be construed to prefigure the later Stoic theory of Philostratus the Elder. In Strabo's work, the works of art serve to adorn the world and to vivify his often very dry geographical descriptions; their existence was made merely to exemplify the superiority of the Greek spirit over the remaining world.

Summarised by the Authors

Słowa kluczowe: Filostrat Starszy, stoicka teoria dzieła sztuki, Strabon, *Geographica*.

Key words: Philostratus the Elder, Stoic theory of the work of art, Strabo, *Geographica*.