

*Archeo-Adventure Pracownia Archeologiczna, Prabuty*  
*kubamosie@gmail.com*

*Jakub Mosiejczyk*

IKONOGRAFIA JAKO ELEMENT WARSZTATU BADAWCZEGO  
W ARCHEOLOGII ANTYCZNEJ.  
STUDIA NAD MOZAIKĄ RZYMSKĄ Z LEPTIS MAGNA  
W KONTEKŚCIE PROCESU ROMANIZACJI MIAST  
AFRYKI PÓŁNOCNEJ

*Zarys treści.* W artykule podjęto problematykę ikonografii i ikonologii mozaiki rzymskiej w środowisku kulturowym rzymskiej Afryki. Zainteresowania te były zgłębiane przez autora w trakcie studiów doktoranckich w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w latach 2012–2018. W pierwszej części odniesiono się do rozważań teoretycznych w studiach nad obrazem, zestawiając ze sobą główne nurty metodologiczne historyków sztuki, i do sposobów ich wykorzystywania w archeologii klasycznej. Kolejno opisano przykłady zdobnictwa posadzkowego z regionu Leptis Magna (Libia) ukazujące różnorodność motywów, które podzielono na tematy tradycyjne (o genezie hellenistycznej) i nowatorskie (rzymskie). Przykłady ilustrują postępujący proces romanizacji elit lokalnych w miastach Afryki Północnej na przestrzeni II wieku n.e.

*Słowa kluczowe:* mozaika, Rzym, Leptis Magna, ikonografia, ikonologia.

METODY IKONOGRAFICZNA I IKONOLOGICZNA  
W INSTRUMENTARIUM  
BADACZA STAROŻYTNOŚCI

Metoda ikonograficzna polega na opisie dzieła, postuluje jego ukazanie w pełnym kontekście dziejowym, co sprawia, że jest określana także mianem metody historycznej. Uwzględnia przy tym głównie treści formalne, w mniejszym stopniu znaczeniowe (Majewski 1978, s. 118). Jako podstawowe narzędzie

dzie badawcze wyrosła wprost z warsztatu historyków sztuki (Bałus 2012). W swych założeniach sięga do podejścia niemieckiego klasycyzmu, którego kwintesencję stanowi praca Johanna Joachima Winckelmanna *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764; przekład polski 2012). Wspomniana publikacja była manifestem nowej nauki i można ją uznać za początek procesu emancypacji archeologii klasycznej jako odrębnej dyscypliny naukowej (Rekowska-Ruszkowska 2012, s. 214–225). Na polu historii sztuki myśl Winckelmanna była rozwijana i wykroczyła poza krąg badaczy niemieckojęzycznych. Ikonografia w XIX wieku znalazła bardzo szerokie zastosowanie i była wykorzystywana w rozmaity sposób. W tym czasie znaczącym osiągnięciem było wypracowanie założeń analizy stylu, której twórcą był Alois Riegl – tzw. szkoła wiedeńska (Bugaj 2011, s. 261–262). Porównanie form pozostaje do dziś podstawową czynnością badawczą.

Podczas gdy historycy sztuki szukali nowych rozwiązań teoretycznych, archeologia klasyczna była wzbogacana o nowe metody wykopaliskowe, skupiając uwagę na kontekście, a nie na samej analizie jego formy. Zwrócono się w ten sposób ku interpretacji źródła (Rekowska-Ruszkowska 2012, s. 218–224). Wykształciła się metoda analizy, która w swych założeniach miała charakter integrujący nauki o przeszłości – nazywana metodą historyczną (Majewski 1978, s. 113). Na tym polu znacznymi osiągnięciami wykazała się włoska szkoła archeologiczna (Bugaj 2011, s. 268). Prekursorem uwzględnienia pełnego kontekstu historycznego był Ranuccio Bianchi Bandinelli, autor *Storicità dell'arte classica* (1950) i wydanego pośmiertnie podręcznika *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica* (1976). Poglądy te wywarły znaczny wpływ na kształt dyscypliny, także na archeologię antyczną w Polsce. Znajduje to odzwierciedlenie w słowach: „I jak historyków sztuki, tak samo archeologów obowiązuje sąd historyczny, gdy naszym celem nie ma być klasyfikacja typów, tworzenie mitów etnicznych czy innych, lub studium abstrakcji, lecz odtworzeniem dziejów żywego człowieka w ramach społeczności” (Bulas 1958, s. 21).

Metoda ikonograficzna tworzy podstawy ikonologii, którą można opisać jako poszukiwanie ukrytych znaczeń i symboli obrazu. Postuluje przy tym interpretacje za pomocą analizy strukturalnej dzieła w dyskursie ideologicznym, który włącza literaturę, filozofię i mitologię danej epoki, w pełnym ujęciu kontekstu historycznego (Majewski 1978, s. 108). Nowoczesna metoda ikonologiczna została wypracowana i udoskonalona w dwóch głównych ośrodkach: Wiedniu i Hamburgu. Do ich głównych twórców i przedstawicieli należeli: Alois Riegl i kontynuator jego idei Max Dvořák, autor *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (1924) – szkoła wiedeńska, a także Aby Warburg, który był prekursorem

studiów nad wpływem antyku na epoki późniejsze (*Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, 1932), i jego kontynuator Erwin Panofsky, którego myśli zostały zebrane w pracy *Meaning in the Visual Arts* (1955) – szkoła hamburska. Wprowadzenie pojęcia ikonologii do słownika terminów historii sztuki przypisuje się Warburgowi, a definicja szczegółowa jest wynikiem rozważań holenderskiego historyka sztuki Godfryda Jana Hoogewerffa (Majewski 1978, s. 109).

Na podstawie przytoczonych studiów teoretycznych możliwe jest podsumowanie paradygmatów obu metod. Ikonografia jawi się w tym świetle jako działanie podstawowe, analityczne i deskrypcyjne. Skupia uwagę na formie i morfologii. Natomiast ikonologię należy traktować jako rozszerzenie, działanie syntezujące i koncepcyjne. Celem poznawczym jest treść i jej znaczenie (Majewski 1978, s. 110–111). Obecnie prowadzenie studiów w duchu jednej bądź drugiej metody wydaje się anachroniczne, szczególnie na gruncie archeologii antycznej. W potocznym rozumieniu metody ikonograficznej kryją się dwa poziomy analizy, na które składają się opis i interpretacja. W nowoczesnych studiach nad starożytnymi obrazami wydaje się to zupełnie naturalne. Poszukiwanie ukrytych treści i znaczeń na ostatnim etapie badawczym, a nade wszystko rozpatrzenie kontekstu archeologicznego nie jest działaniem zbędnym czy nadinterpretowaniem źródła, ale działaniem koniecznym. Wynika to ze specyfiki dostępnych źródeł ikonograficznych będących nośnikiem obrazu w starożytności, wśród których najważniejsze są te utrwalone na ceramice (malarstwo wazowe), w tynku (malarstwo ścienne), metalu (ikonografia monetarna), kamieniu (relief), a także mozaice. Skupiając się na monecie jako podstawowym nośniku wizerunku władcy, stanowiącej – począwszy od okresu hellenistycznego – swego rodzaju medium władzy, emitent miał do dyspozycji dwie ograniczone powierzchnie krążka metalu, na których należało zawrzeć maksimum treści. Wymagało to stosowania symboli czytelnych dla ogółu posługujących się pieniądzem. W każdym przypadku treść ikonograficzna jest determinowana przez kontekst kulturowy, w jakim została użyta. Wiąże się to z koniecznością zastosowania alegorii. Uwidaczniają to w sposób szczególnie zabytki kultury rzymskiej. W tym okresie obraz został jak nigdy wcześniej wykorzystany w krzewieniu idei państwowych. Przelomowym studium w tym zakresie jest praca Paula Zankera, archeologa i historyka sztuki, autora *Augustus und die Macht der Bilder* (1987). Odrębnym zagadnieniem pozostaje malarstwo wazowe, będące najistotniejszym wyznacznikiem chronologicznym w archeologii Grecji doby klasycznej. W tym aspekcie jako stale aktualna metoda jawi się analiza konfiguracyjna, mająca zastosowanie także do innych dziedzin

starożytnego rzemiosła. Polega na wykazaniu zmienności stylu w perspektywie historycznej. Swą obecną formę zawdzięcza tzw. szkole mistrzów Johna Davidsona Beazleya (Rekowska-Ruszkowska 2012, s. 226).

We współczesnym świecie opartym na cyfrowych środkach przekazu, skracaniu form i emanacji obrazem wykorzystanie źródeł ikonograficznych na gruncie tradycyjnych badań naukowych, czy to w obszarze popularyzacji archeologii, czy też nowoczesnego muzealnictwa, nabiera szczególnego znaczenia. Przy tym istotne jest, aby nie ulegać pokusie bezpośredniej interpretacji obrazu i nie traktować go jedynie jako dosłownej ilustracji historii. Istnieje potrzeba odszukania interpretacyjnego klucza, który zazwyczaj ukrywa się w treściach religijnych lub literaturze. Antyczna ikonografia rzadko stanowi dosłowne odbicie życia codziennego (*Ikonografia antyczna* 2015, s. 5). W minionym dziesięcioleciu zarysował się nowy trend w postaci formowania nowej dyscypliny nazywanej *visual studies*, czy też kultury wizualnej (Mirzoeff 2013, s. 3). Studia te są prowadzone w duchu postmodernistycznym, angażują naukowe instrumentarium filozofii, antropologii kulturowej, psychologii oraz nauk historycznych. W tym kontekście formułowane są najnowsze wyzwania badawcze realizowane poprzez pogłębiane studia transdyscyplinarne.

SPECYFIKA MOZAIKI RZYMSKIEJ  
NA PODSTAWIE WYBRANYCH PRZYKŁADÓW  
DEKORACJI POSADZKOWYCH  
Z WILLI W REGIONIE LEPTIS MAGNA

Szczególnymi zabytkami starożytnej ikonografii są mozaiki, które obok malarstwa ściennego stanowią istotne źródło do poznania antycznego malarstwa sztalugowego. Bogato dekorowane, często figuralne posadzki były układane z tysięcy *tesser* – drobnych sześciątów wykonanych z malowanego wapienia, kolorowego marmuru lub kostek szklanych, co oddawało specyfikę warsztatu, w jakim były projektowane. Dzieło odzwierciedla tradycje stosowanych technik (*techne*) oraz estetykę rozumianą jako relacje między twórcą dzieła a odbiorcą produktu (Shiner 2001, s. 19–22). Z tego względu ta kategoria zabytków stanowi niezwykle atrakcyjne źródło do rekonstrukcji procesów historycznych. W dobie Imperium Rzymskiego technikę wykonywania zdobionych figuralnie posadzek opanowano do perfekcji i rozpowszechniono w kręgu elit, co spowodowało, że mozaika jest uważana za jeden z symboli rzymskiej cywilizacji. Sama geneza wykonywania zdobionych posadzek to zagadnienie złożone i wy-

magające osobnego studium. Idea ta jest wspólna dla kultury basenu Morza Śródziemnego – obecna w starożytnej Grecji (*opus barbaricum*), punickiej Kartaginie (*opus poenicum*) i królestwach hellenistycznych, wśród których najbardziej znamienne warsztaty produkcji wykształciły się w Pergamonie i Aleksandrii (Dunbabin 2012, s. 22–30).

Region północnej Afryki pod panowaniem Rzymian prezentuje się na tym tle niezwykle interesująco. Pierwszorzędne znaczenie ma bogata baza źródłowa, o czym świadczy liczba odsłoniętych mozaik – w żadnej innej prowincji zdobnictwo posadzkowe nie występowało na tak szeroką skalę (Dunbabin 2012, s. 101). Kolejno należy wskazać na różnorodność stosowanych na przestrzeni trzech pierwszych wieków naszej ery motywów zdobniczych, co jest przejawem działalności rozmaitych warsztatów produkcji i odmiennych tradycji twórców, ale także świadczy o zróżnicowanych gustach lokalnych elit. Można tu wyróżnić warsztaty tradycji hellenistycznej (potocznie nazywane warsztatami aleksandryjskimi) oraz działalność pracowni lokalnych (tzw. prowincjonalno-rzymskich).

Wśród repertuaru przedstawień figuralnych można wymienić kilka głównych grup tematycznych. Najbardziej aktualne opracowanie dla prowincji *Africa proconsularis* (z wyłączeniem regionu historycznej Trypolitanii) przygotowała Marta Novello w syntezie *Scelte tematiche e committenza nelle abitazioni dell’Africa proconsolare: i mosaici figurati* (2007), w której wyróżniła motywy: morski (s. 43–52), mitologiczny (s. 53–66), pór roku i aktywności sezonowych (s. 81–91), igrzysk (s. 91–118) oraz przedstawień czerpiących z antycznej literatury i teatru (s. 119–123). Podział ten znajduje odzwierciedlenie także w reprezentacji zabytków z innych prowincji, włączając w to martwą naturę (*xenia*) i portret. Przytoczona systematyka naśladuje ujęcie zaproponowane przez Katherine Dunbabin, przyporządkowując poszczególne tematy do kategorii tzw. motywów *tradycyjnych* znanych z malarstwa greckiego i hellenistycznego (Dunbabin 1978, s. 131–187) i tych *nowatorskich*, które wykorzystują elementy właściwe kulturze rzymskiej (s. 38–129).

W ramach danej grupy tematycznej widoczne są zróżnicowania w kompozycji i technice wykonania posadzki wynikające z reinterpretacji tradycyjnych motywów przez Rzymian. Przejawia się to przede wszystkim w rezygnacji z szerokopłaszczyznowych obrazów naśladujących malarstwo sztalugowe na rzecz mniejszych emblematów prezentujących jeden określony element. Emblematy te mogły być dowolnie instalowane wraz z innymi, a ich układ zależał od indywidualnych gustów odbiorcy. Problem ten ilustrują mozaiki z willi nadmorskich w pobliżu Leptis Magna odkrytych w Zalitan i Silin, w których

znaleziono posadzki obrazujące cykl czterech pór roku – zaliczane do szerokiej grupy motywów kalendarzowych (Parrish 1984, s. 59–68; Mosiejczyk 2015, s. 104–105, 117).

W układzie panelu z Willi Gladiatorów w Zalitan można wyodrębnić trzy zasadnicze części składowe. Jako pierwszy wyróżnia się centralny układ zbudowany z dziewięciu emblematów, wśród których cztery prezentują popiersia żeńskich geniuszy pór roku rozdzielonych emblematami z kompozycją geometryczną. Kolejno okalają je z obu stron po trzy emblematy w układzie wertykalnym (ryc. 1). Ich temat dobrano zgodnie z kluczem odpowiadającym położeniu skrajnych kwadratów (Aurigemma 1926, s. 101). Przeciwna para pierwszego rzędu prezentuje martwą naturę – *xenia* (gr. ξενία oznacza starożytną grecką tradycję gościnności oferowania posiłku strudzonym wędrowcom). W tym kontekście podkreślone zostały zalety patrona, który przedstawia się jako gościnny gospodarz (Dunbabin 1978, s. 125). Niektórzy badacze uznają niekiedy *xenia* za ilustrację ofiary składanej bogom (Balmelle, Ben Abed i in.



Ryc. 1. Kompozycja emblematów czterech pór roku z Zalitan. Muzeum Narodowe w Trypolis (Libia), Assaraya Alhamra – Zamek Czerwony (fot. M. Kołyszko)

Fig. 1. Composition of the emblems of the four seasons from Zalitan. National Museum in Tripoli (Libya), Assaraya Alhamra – Red Castle (photo by M. Kołyszko)

1990, s. 7–9). Na emblematkach ukazano figury zwierząt łownych: antylopy, zająca i ptactwa. U dołu przedstawienia znalazły się owoce granatu. Po prawej stronie sceny głównej, u góry, zamieszczono wizerunki zwierząt hodowlanych przygotowanych do złożenia ofiary bądź transportu na targ, a także orzechy i jadalne kasztany. Rząd środkowy prezentuje faunę morską, a dolny sceny krajobrazu nilowego (De Vos 1980, s. 60).

Sceny poboczne ściśle nawiązują do centralnej kompozycji. Pory roku (*hora*) zostały ukazane w osobnych emblematkach, w układzie krzyżowym, co odpowiada drugiemu typowi kompozycji według systematyki Davida Parrisha (Parrish 1984, s. 60). Rozdzielono je panelami geometrycznymi wykonanymi w technice *opus sectile*, z ciętego marmuru – importowanego z wysp greckich (Aurigemmma 1926, s. 47). Wszystkie cztery personifikacje to popiersia młodych kobiet. Detal oddaje szczegóły ciała i części garderoby, precyzyjnie przedstawiono fryzury i światłocien. Technika wykonania ściśle naśladuje malarstwo. Każda z postaci została wyposażona w atrybut związany z danym sezonem.

U szczytu kompozycji znajduje się personifikacja Zimy. Postać ukazano w ciemnej pelerynie okrywającej głowę i ramiona, towarzyszą jej zwiędłe liście oraz atrybut w postaci suchej trawy (wskazuje się na gatunek z rodziny wiechlinowatych), być może jęczmienia (Aurigemmma 1926, s. 102). Zastosowany repertuar barw jest utrzymany w tonacji brązu i szarości, prócz *tesser* marmurowych użyto także kostki z zielonego szkła (Aurigemmma 1926, s. 104).

Personifikację Wiosny zaprezentowano u dołu kompozycji, przeciwległe do zimy. Postać sprawia wrażenie najmłodszej spośród wszystkich sportretowanych. Zdobi ją korona kwiatów pigwy i zielonych liści (Aurigemmma 1926, s. 104). Rozpuszczone włosy swobodnie opadają na ramiona. Atrybutem sezonu jest rozwinięty kwiat róży. Oblicze zdobią masywne kolczyki i naszyjnik z medalionem (Aurigemmma 1926, s. 104). W obrazie dominuje kolor zielony, co ponownie uzyskano przez zastosowanie szkła.

Personifikację Lata ukazano po prawej stronie. Zwraca uwagę jaskrawo-żółtym kolorem kłosów zbóż zdobiących głowę postaci. Fryzura podobna jak u poprzednich geniuszy – rozpuszczone włosy z zaznaczonym przedziałkiem. Zastosowano światłocien. Karnacja kobiecego geniusza jest ciemniejsza od pozostałych. Skóra błyszczący się, odbijając słońce, jakby została natarta oliwą. Efekt oddano za pomocą *tesser* koloru białego. Prawa pierś jest odkryta, co sprawia, że jest to jedyna półnaga postać. Lato ma złoty naszyjnik z medalionem o zielonym oczku, a atrybutem postaci jest żelazny sierp z zadziorami. W kolorystyce utrzymanej w ciepłych barwach dominują żółć i czerwień (Aurigemmma 1926, s. 104–108).

Przedstawienie Jesieni ukazane po lewej stronie kompozycji zwraca uwagę ze względu na bogaty zestaw atrybutów i figur pobocznych. Kobieta ma na sobie biżuterię, wśród której można wyróżnić kolię z rurkowatych paciorków szklanych koloru białego i niebieskiego, ułożonych na przemian, owalne złote kolczyki i srebrną spinkę podtrzymującą włosy upięte w wysoki kok (*chignon*) – popularny w okresie flawijskim (Dunbabin 1978, s. 235). Jednak w tym przypadku cecha ta nie wydaje się kluczowa dla ustalenia chronologii posadzki. Ponadto głowę zdobi korona z kwiatów i owoców palmy daktylowej. Atrybutem odzianej w czerwoną szatę kobiety jest laska pastoralna, co może być nawiązaniem do aktywności sezonowych. Wart odnotowania jest fakt, że jako jedyny z przedstawionych geniuszy ma głowę skierowaną w prawo (Aurigemma 1926, s. 108–109).

Emblematy zewnętrzne i centralna część są oddzielone od siebie prostą bordiurą w postaci dwuelementowego splotu wykonanego z grubszych *tesser*. Personifikacje pór roku wykonano z wykorzystaniem 9–16 *tesser* na cm<sup>2</sup>, figury morskie z 7–9 kostek na cm<sup>2</sup>, sceny ze zwierzyną łowną z 7–11 kostek na cm<sup>2</sup>, a tło wyłożono w częstotliwości 4–6 kostek na cm<sup>2</sup> (Aurigemma, 1960, s. 57–58). Całość kompozycji ma wymiary 3,54 m długości i 2,36 m szerokości (Aurigemma 1926, s. 101).

Przedstawione emblematy wpisują się w temat przedstawień kosmologicznych, związanych z cyklem pór roku i kalendarzy (Mosiejczyk 2015, s. 104–105). Genezę tych przedstawień należy upatrywać w okresie hellenistycznym. Podobnie jest w przypadku emblematów bocznych. Jednak sposób ich ukazania jest typowy dla warsztatów zachodnich prowincji. Kompozycja została skonstruowana z osobnych kwadratów, zawierających wyodrębnione figury. Obrazy są pozbawione narracji charakterystycznej dla mozaik warsztatów o tradycji hellenistycznej. Personifikacje, choć utrzymane w usystematyzowanym kanonie (barwa, atrybuty), przedstawiono w sposób portretowy. Cechy te pozwalają precyzyjnie datować dzieło na wczesny okres seweriański (przełom II i III wieku n.e.), o czym świadczą detale w postaci charakterystycznych wielkich oczu, zaznaczonej brody (*mentum*) oraz pełnych ust (Parrish 1985, s. 139–145). Ten sam styl prezentuje odkryte w Egipcie, malowane na desce *tondo* rodziny cesarskiej Septymiusza Sewera (Antikensammlung, Berlin inv. nr 31329).

Dobór paneli towarzyszących zdradza gusta patrona willi, który chce się przedstawiać jako dobry gospodarz. Elementem wspólnym dla wszystkich emblematów było pojęcie urodzaju. Wybór poszczególnych przedstawień może wskazywać, że umieszczono je w jadalni lub pokoju gościnnym. Współwystępowanie poszczególnych motywów świadczy o kulturowym synkretyzmie elit



lokalnych, który w opisanym przypadku przejawia się w połączeniu motywów tradycyjnych z elementami aleksandryjskiego pejzażu nilowego.

Kolejny zabytek ikonografii prezentujący cykl czterech pór roku z regionu Trypolitanii to panel zdobiący jedno z pomieszczeń willi nadmorskiej w Silin, położonej 15 km na zachód od Leptis Magna, eksplorowany w latach 70. ubiegłego wieku (Al-Mahjub 1983, s. 299).

Obiekt pozostawiono *in situ* w częściowo zachowanym kompleksie willi, dzięki czemu możliwe było pozyskanie danych na temat posadowienia panelu. Posadzkę skonstruowano na podkładzie zaprawy wapiennej z domieszką tłuczni ceramicznego o miąższości 5 cm spoczywającej na ławie podłogowej zbudowanej z cegły (Petriaggi i in. 2016, s. 4–5). Funkcja pokoju, w jakim została odkryta posadzka (sala D3), nie została precyzyjnie określona, jednak można przypuszczać, że także w tym przypadku była to reprezentacyjna jadalnia. Kompozycja została zawarta w kwadracie o boku 1,60 m, pole ekspozycyjne wydzielono prostą bordiurą liniową o szerokości trzech *tesser*. Pozostałą powierzchnię pomieszczenia wypełniała mozaika geometryczna grubszej roboty (Al-Mahjub 1983, s. 302).

Technika wykonania (*opus vermiculatum*) stanowi popis umiejętności rzemieślniczej. Zastosowane *tessery* mierzą 2–4 mm. Obok wielobarwnego marmuru detale oddano za pomocą kostek z pasty szklanej, a nawet ziaren piasku (Al-Mahjub 1983, s. 302). Uzyskany efekt do złudzenia przypomina dzieło malarskie, stąd też przypuszczenie, że jest reminiscencją starszego obrazu sztalugowego albo grupy rzeźbiarskiej (Dunbabin 2012, s. 122). Świadczy o tym występowanie podobnych stylistycznie figur (choć dużo bardziej uproszczonych) na czarno-białych posadzkach z Ostii. Chronologię mozaiki określa się na drugą połowę II wieku n.e. (Dunbabin 2012, s. 123).

W odróżnieniu od opisanej wyżej kompozycji z Zalitan mozaika z Silin naśladuje malarstwo sztalugowe, czym nawiązuje do monumentalnego malarstwa hellenistycznego. Ukazana w niej scena przedstawia cztery postacie żeńskie interpretowane jako personifikacje pór roku (ryc. 2). Posiadają one właściwe atrybuty – korony kwiatów, kłosa zbóż, paterę z owocami – analogicznie do ikonografii z Zalitan. Tu jednak występują wraz z dziecięcymi geniuszami, symbolizującymi płody rolne poszczególnych sezonów (Dunbabin 2012, s. 122). Osoby zostały ukazane w pozie kroczącej – dążą one ku obręczy trzymanej przez męskiego geniusza, prawdopodobnie odnoszącego się do Aiona, którego domeną jest bieg czasu, a atrybutem zodiakalne koło (Al-Mahjub 1983, s. 302). Obok mężczyzny, z prawej strony sceny, widnieje półnaga kobieta ze skrzydlatym amorem na ramieniu. Jest nią prawdopodobnie Wenus, która może w tym



Ryc. 2. Detal mozaiki Aiona z willi Silin (rys. M. Nowak)

Fig. 2. Aion mosaic detail from the Silin villa (drawing by M. Nowak)

kontekście odnosić się do płodności. Niewykluczone, że postać ta przedstawia personifikację owocowania (Dunbabin 2012, s. 122–123).

U szczytu kompozycji umieszczono wynurzającą się z nieba postać w radialnej koronie, którą identyfikuje się jako Heliosa – personifikację słońca. Towarzyszą mu cztery skrzydlate wierzchowce – Pyroeis, Ajton, Eoos, Flegon. Zgodnie z opisem mitu biało umaszczone zwierzęta zaprzęgnięte w rydwan wędrowały po nieboskłonie (Kubiak 2003, s. 47). Scenę dopełnia figura skrzydlatej kobiety, której atrybutem jest rzymska tuba, zapowiadająca nadejście nowego dnia, i która jest interpretowana jako Jutrzenka, różanopalca bogini słońca i zorzy polarnej (Graves 1992, s. 40).

Opisane mozaiki wykorzystują wspólny motyw cyklu czterech pór roku, przejawiają przy tym różnicowanie pod względem zastosowanej techniki i kompozycji. Z uwagi na lokalizację willi, w jakich zostały odkryte, należy przyjąć, że odbiorcami dzieł były miejscowe elity związane z Leptis Magna. Odmienne ujęcie tego samego tematu zdradza działalność warsztatów hołdujących tradycjom Aleksandryjskim, jak i tych lokalnych na przestrzeni czasu. Przypuszczalna chronologia obydwu posadzek sugeruje odchodzenie od kompozycji monumentalnych na rzecz mniejszych (i tańszych) emblematów

dowolnie łączonych ze sobą. Te były domeną warsztatów lokalnych, na które oddziaływały przede wszystkim ośrodki lokowane na terytoriach dzisiejszej Tunezji. Zaobserwowana zmiana estetyki odpowiada postępującym procesom romanizacji, nasilającym się w drugiej połowie II i na początku III wieku, które wpływały na mieszkańców regionu.

## REPERTUAR IKONOGRAFICZNY MOZAIK W KONTEKŚCIE ADAPTACJI WZORCÓW KULTURY RZYMSKIEJ

Proces romanizacji społeczeństwa miast Afryki Północnej stanowił główny przedmiot rozważań podjętych w ramach rozprawy doktorskiej *Leptis Magna jako kosmopolityczne miasto rzymskie. Przestrzeń publiczna i konteksty społeczne w II i początkach III wieku n.e.*, napisanej przez autora pod opieką prof. dr. hab. Mariusza Mielczarka (Mosiejczyk 2017). Do propagowania idei państwowych w miastach prowincjonalnych administracja Cesarstwa Rzymskiego wykorzystywała m.in. zinstytucjonalizowane obiekty użyteczności publicznej, takie jak teatr, amfiteatr, kompleks monumentalnych łaźni oraz hipodrom. Propagowano w nich język i obyczaje, które były adresowane do zróżnicowanego etnicznie i kulturowo społeczeństwa. Wymienione elementy znajdują odzwierciedlenie w zabytkach ikonografii odkrywanych w regionie Leptis Magna. Do tych najbardziej okazałych należą przedstawienia ukazane w mozaikach. Wydaje się, że wykorzystanie motywów nowatorskich świadczy o przyjmowaniu rzymskiej obyczajowości przez przedstawicieli elit lokalnych, do których wciąż należały rody hołdujące tradycjom punickim czy też greckim.

Jednym z takich nowatorskich tematów podjętych w programach dekoracji willi na opisywanym terytorium jest mozaika gladiatorów z przywoływanej wyżej willi w Zalitan (ryc. 3). W niniejszej pracy zrezygnowano z rozbudowanego opisu zabytku, który został przestudiowany w ramach rozdziału pracy zbiorowej *Barbarzyńcy w oczach starożytnych Greków i Rzymian* (Mosiejczyk 2018, s. 81–104).

Mozaika ilustruje przebieg walk w typie *munera* i *venationes*. Do tego celu wykorzystano nietypową konwencję nawiązującą do reliefu o narracyjnym charakterze. Cztery sceny okalające kompozycję centralną „opowiadają” spektakl, którego bohaterami są gladiatorzy walczący na przemian ze zwierzętami i barbarzyńcami identyfikowanymi jako Garamanci – mieszkańcy starożytnego Fezzanu (Aurigemma 1926, s. 185–201; Mosiejczyk 2018, s. 98–99).



Ryc. 3. Mozaika gladiatorów z Zalitan. Muzeum Narodowe w Trypolis (Libia), Assaraya Alhamra – Zamek Czerwony (fot. M. Prins)

Fig. 3. A mosaic of gladiators from Zalitan. National Museum in Tripoli (Libya), Assaraya Alhamra – Red Castle (photo by M. Prins)

Długość poszczególnych obrazów wynosi 3,53 m, co w sumie daje obwód zewnętrzny o długości 14,12 m (Dunbabin 2012, s. 121). Od centralnej części zostały oddzielone prostym łańcuchem bordiury. Każda z sytuacji przedstawionych w mozaice jest zwrócona do centrum układu, dzięki czemu możliwa była

ich obserwacja zgodnie z ruchem wskazówek zegara. Poszczególne figury rozmieszczone osobno sprawiają wrażenie zawieszonych na jednolitym kremowym tle pozbawionym drugiego planu, co wpływa na czytelność poszczególnych elementów. Uwaga odbiorcy skupia się na akcji toczącej się na domyślnej arenie (Ville 1963, s. 155; Dunbabin 1978, s. 66).

Ze względu na cechy formalne, kontekst archeologiczny oraz przypadający na III wiek n.e. szczyt popularności motywu można uznać, że mozaikę wykonano w okresie panowania dynastii Sewerów (Parrish, 1985, s. 156–158; Mosiejczyk 2018, s. 97).

Nawiązanie do wydarzeń historycznych skłania do studiów nad formą architektoniczną i społecznym znaczeniem amfiteatru w Leptis Magna. Obiekt nawiązywał do analogicznych aren powstałych w okresie dynastii julijsko-klaudyjskiej (Golvin 1988, s. 83). Rozpiętość budowli mierzona w najdalej wysuniętych punktach owalu wynosi odpowiednio 57 i 47 m. Widownię oparto na naturalnym zboczu kamieniołomu wapienia, który został wyeksplorowany w połowie I wieku n.e. (ryc. 4). Przypuszcza się, że maksymalna pojemność



Ryc. 4. Leptis Magna, Libia. Widok na amfiteatr (fot. M. Kołyszko)

Fig. 4. Leptis Magna, Libya. View of the amphitheatre (photo by M. Kołyszko)

obiekty wynosiła około 16 000 miejsc (Mahgiub, Chighine, Madaro 1983, s. 21–36; Musso 1995: Anfiteatro). Prawdopodobnie *cavea*, tak jak w przypadku teatru, składała się z trzech części, co odzwierciedlało przekrój społeczeństwa. Najniższa miała trzy rzędy, które były zarezerwowane dla elit miasta. Kolejne dwa składały się z 10 stopni każdy. *Loca* były wykonane z szarego wapienia, oznaczone literami alfabetu punickiego, które mogły się odnosić do miejsca pozyskania kamienia lub stanowiły numer miejsca (Di Vita 1965, s. 135). Szczyt zdobiła galeria w porządku tokańskim. W centralnym punkcie południowego łuku *summa cavea* zidentyfikowano świątynię dedykowaną bogini łowów – Dianie, co stanowi nawiązanie do spektakli w typie *venationes*. W 1912 roku żołnierze włoscy, wykorzystujący ten teren w celach obronnych, pozyskali posąg kultowy Diany będący kopią Artemidy Efeskiej (Di Vita 1964, s. 136–137).

Na arenę prowadziły dwa główne wejścia usytuowane w osi horyzontalnej, pomiędzy nimi znajdowały się mniejsze *vomitoria*, po pięć po każdej stronie. Wydaje się, że wschodnia *porta* stanowiła wyjście dla gladiatorów. W tej części amfiteatru zidentyfikowano pomieszczenie wykute w skale, które interpretuje się jako salę walczących. Ze strony przeciwnej natrafiono na szereg mniejszych pomieszczeń, które były prawdopodobnie wykorzystywane jako klatki dla zwierzyny łownej (Di Vita 1965, s. 134).

Ze względu na znaczne przekształcenie substancji zabytku, powstałe na skutek adaptacji amfiteatru na cele militarne w okresie bizantyńskim (Di Vita 1965, s. 134), ustalenie kolejnych faz użytkowania jest zadaniem trudnym. Bez wątplenia obiekt został zmodernizowany przynajmniej raz – w połowie II wieku n.e. – poprzez dodanie monumentalnej rampy, a także dwóch tuneli na niższym poziomie stanowiących połączenia z widownią cyrku, tworzących w ten sposób kompleks organizacji widowisk (Floriani Squarciappino 1966, s. 129–132).

Lokalizacja amfiteatru była znana archeologom włoskim już w pierwszych latach kampanii wykopaliskowych w Leptis Magna (Romanelli 1925, s. 150–151). Obiekt zlokalizowano w odległości około 1 km na wschód od miasta, niedaleko brzegu morskiego (Caputo, Vergara Caffarelli 1966, s. 117–119). Ze względu na duży zakres prac wydobywcze budowli spod przykrywających je nawarstwień zostało odłożone w czasie. Prace archeologiczne postępowały wraz z działaniami w obrębie cyrku i były prowadzone w latach 50. i 60. XX wieku przez Antonina Di Vita (Di Vita 1964, s. 136; 1965, s. 134–135). Kolejne wykopaliska przeprowadziła łączona ekspedycja włosko-libijska, która dokończyła eksplorację obiektu, odsłaniając większą część założenia, czego wynikiem były pierwsze plany i rekonstrukcje areny (Mahgiub, Chighine, Madaro 1983, s. 21–36, tavv. VII–XII). Ze względu na etapowość badań i ustalenia

w zakresie architektury, które do niedawna prezentowane były jedynie przez nieliczne komunikaty, obiekt pozostawał nieopracowany. Tę lukę wypełniają dwa studia wydane w ostatnich latach, które podejmują kwestie architektury analogicznego obiektu w Sabracie na tle amfiteatrów afrykańskich, w tym z Leptis Magna (Montali 2015, s. 221–228, 383–394). Niedawno ukazało się drukiem pełne opracowanie obiektu: *L'anfiteatro di Leptis Magna* pod redakcją Marii Ricciardi (2018).

Datę oddania obiektu ustalono poprzez analizę inskrypcji fundacyjnej. Źródło odkryto wiosną 1965 roku w północnej części stanowiska i w tym samym roku opracowano (Di Vita-Évrard 1965, s. 29). Tekst został wyryty w dwóch blokach kamienia wapiennego o długości 4 m. Dokument jest kompletny. Treść dedykacji została rozplanowana w czerech liniach, które najpierw wymieniają postać Nerona wraz z przywołaniem genealogii domu Klaudiuszów, a następnie *cursus honorum* cesarza z odniesieniem do pełnionych przez niego funkcji administracyjnych i religijnych. Ostatnie dwa wersy wskazują na urzędników dedykujących obiekt: Marcusa Pompeiusa, Silvanusa Staberiusa Flavianusa – prokonsula Afryki i Quintusa Cassiusa Grato – prokonsula Krety i Cyrenaiki, pretora Afryki. W świetle tych danych ustalono, że moment oddania amfiteatru do użytku przypada na pierwszy semestr 56 roku (Di Vita-Évrard 1965, s. 30–32).

Pokrewnym zagadnieniem jest kwestia recepcji gier i zawodów cyrkowych w społeczeństwie prowincjonalnym. Z terenu rzymskiej Afryki znanych jest 10 cyrków, co jest liczbą dużo mniejszą niż w przypadku zachowanych amfiteatrów czy teatrów. Ten stan rzeczy upatruje się w łatwości rozbiórki, w celu pozyskania materiałów budowlanych, w okresach późniejszych, ale także w kosztach budowy, które były znacznie większe w odniesieniu do konstrukcji innych obiektów służących organizacji widowisk (Kolendo 1974, s. 27). Można zatem wysnuć wniosek, że organizacja zawodów hippicznych była przywilejem dla najbogatszych ośrodków miejskich, najbardziej zasłużonych dla Rzymu.

Po raz kolejny antyczna ikonografia jawi się jako źródło do poznania przebiegu i oprawy wyścigów rydwanów. Motyw cyrku wydaje się szczególnie popularny wśród lokalnych elit, co przejawia się w liczbie mozaik odkrywanych w regionie Afryki prokonsularnej (Novello 2007, s. 109–115). Wśród najliczniejszych, a przy tym najbardziej starannie wykonanych mozaik należy wskazać te pochodzące z Kartaginy – obraz cyrku ze wzgórze Odeonu czy emblematy hippiczne z Domu Koni (Constans 1916, s. 247–259; Dunbabin 1978, s. 88–89; Ben Abed 2006, s. 61). Z tego też powodu tamże upatruje się lokalizacji warsztatów specjalizujących się w produkcji takich posadzek (Dunbabin 1978,

s. 91–93). Obrazy te stanowią tematykę nowatorską, wprowadzoną – jak się wydaje – w połowie II wieku n.e., co może być odczytywane jako przejaw postępującej romanizacji i upowszechniania rzymskiego obyczaju (Dunbabin 1978, s. 38–45; 2012, s. 101).

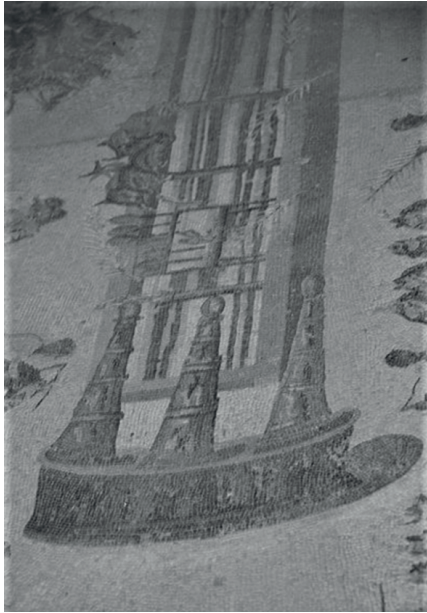
Z regionu Leptis Magna znany jest jeden przykład posadzki z przedstawieniem sceny z igrzysk cyrkowych. Stanowił on element programu dekoracyjnego Willi w Silin (Al-Mahjub 1983, s. 299). Wielobarwny obraz o wymiarach 4,46 m na 1,20 m został wykonany w technice *opus vermiculatum* (Al-Mahjub 1983, s. 302; 1987, s. 70–73). W mozaice ukazano dziewięć kwadryg w różnych fazach biegu (ryc. 5). Poszczególne figury rozplanowano wokół budynku hipodromu, oddanego szczegółowo wraz z monumentalnym wejściem na arenę – *porta triumphalis* i bramkami – *carceres*. *Spina* składająca się z siedmiu części zwieńczona jest po obu stronach *metae* trzema obeliskami (ryc. 6). Między poszczególnymi elementami znalazły się ponadto cztery postacie mężczyzn w tunikach z biczami, których identyfikuje się jako *lanistae* – pilnujących przebiegu konkursu, a także trzech indywidualnych jeźdźców dających popis woltyżerki. Elementem wyróżniającym obraz jest postać ulokowana w konstrukcji *spiny*, która przedstawia operatora instrumentu mierniczego ozdobionego wyobrażeniem delfinów (Al-Mahjub 1987, s. 70–73). Chronologię dzieła określa się na przełom II i III wieku (Dunbabin 2012, s. 122–123).



Ryc. 5. Detal mozaiki z Silin, scena z *ludi circensis*. Willa w Silin, Libia (fot. T. Torbus)

Fig. 5. Detail of the mosaic from Silin, scene with *ludi circensis*. Villa in Silin, Libya (photo by T. Torbus)





Ryc. 6. Detal mozaiki z Silin, architektura cyrku, fragment *spiny*. Willa w Silin, Libia (fot. T. Torbus)

Fig. 6. Detail of the mosaic from Silin, circus architecture, fragment of *spina*. Villa in Silin, Libya (photo by T. Torbus)

Ukazane na obrazie detale architektoniczne skłaniają do rozważenia kwestii modelu, jaki posłużył do stworzenia projektu mozaiki. Ze względu na liczne różnice, takie jak niezgodność liczby bramek startowych, a także odmienną konstrukcją i dekoracją *spiny* (Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 33, 44–47) należy wykluczyć, że obraz prezentuje widok cyrku z Leptis Magna. Posadzka najprawdopodobniej oddaje ogólne wy-

obrażenie spektaklu, którego wzorem pozostawał *Circus Maximus* w Rzymie (Humphrey 1986, s. 138–151). Wydają się to potwierdzać podobne kompozycje spoza Afryki, jak chociażby późnoantyczna posadzka figuralna z willi w Pizzarmerina na Sycylii (Humphrey 1986, s. 208–246; Dunbabin 2012, s. 123).

Przywołany opis mozaiki z Silin należy odnieść do architektury cyrku z Leptis Magna, który na tle analogicznych założeń jest wyjątkowy (ryc. 7). Przede wszystkim stanowił on element szerszego kompleksu podmiejskiego, usytuowanego w pasie nadmorskim, około 1 km na wschód od zabudowań portowych, tuż przy linii brzegowej, i od strony południowej sprzężonego z widownią pobliskiego amfiteatru (Humphrey 1986, s. 27). Oba obiekty stanowiły zespół, co jest rzadkością w świecie rzymskim (Kotula 1972, s. 35–36). Szacuje się, że na widowni cyrku mogło zasiadać nawet 23 000 widzów (Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 30, 34; Musso 1995: Circo). Zarówno wybór lokalizacji, jak i ogrom przedsięwzięcia były spowodowane chęcią zagospodarowania terenu przekształconego na skutek wybierania kamienia wapiennego, z którego powstała większość konstrukcji wzniesionych w I wieku (Caputo, Vergara Caffarelli 1966, s. 117). Stanowisko budziło zainteresowanie już wśród prekursorów archeologii w Leptis Magna, jednak zostało odsłonięte jedynie częściowo (Romanelli 1925, s. 153–154; Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 25; Di Vita 1964, s. 136–137; 1965, s. 134–135). Mniejsze prace były wykonywane także w okresie



Ryc. 7. Leptis Magna, Libia. Widok na pozostałości cyrku (fot. T. Torbus)

Fig. 7. Leptis Magna, Libya. View of the remains of the circus (photo by T. Torbus)

późniejszym, jednak nie podjęto działań mających na celu rekonstrukcję, co było związane z procesem cofania linii brzegowej i jego okresowego zalewania przez wody morskie.

Pomimo tego cyrk w Leptis Magna, obok *Circus Maximus* w Rzymie, stanowi przykład najlepiej zachowanego obiektu swojej kategorii (Humphrey 1968, s. 25). Wśród głównych elementów składających się na formę hipodromu była arena wyścigowa z dwiema *metae*, rozdzielona elementem centralnym – *spina*, widownia – *cavea*, na którą prowadziły *vomitoria* (przynajmniej 10), a także budynek, w którym mieściły się pola startowe – *carceres*, tamże powinny się znajdować wieże obserwacyjne – *oppida*, jednak występowania takich struktur w omawianym przypadku nie stwierdzono. Całość została rozplanowana w rzucie wydłużonego owalu, ściętego po zachodniej części, o długościach 450 m i 70 m mierzonych w najdalej wysuniętych punktach, co odpowiada stosowanym rozwiązaniom sprzed okresu tetrarchii. Wśród najbliższych analogii należy wskazać cyrki w Kartaginie – II wiek n.e. (Kolendo 1974, s. 28–29), Cesarea Maritima – połowa II wieku n.e. (Dodge 2002, s. 239) i Tyrze – III wiek n.e.

(Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 32–33). Do kompleksu należały także stajnie, które były zapewne zlokalizowane poza obrębem areny, po stronie zachodniej, w kierunku miasta (Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 32).

W świetle źródeł archeologicznych cyrk w Lepis Magna miał nietypowy rozkład bramek startowych, co odróżnia obiekt od modelu w Rzymie. Zidentyfikowano 12 *carceres*, które były rozmieszczone w dwóch grupach po sześć z każdej strony monumentalnego wejścia, stanowiącego główny dostęp na arenę. Z reguły sytuowano je w rzędzie, jedna obok drugiej. Ponad nimi wznosiła się jedna z trybun honorowych – *box*, w której zasiadał edytor wyścigu oraz elity miejskie (Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 33). Rozwiązania lokalne zaobserwowano także w organizacji widowni. Jedenastostopniowa *cavea* została ulokowana od południa na naturalnym stoku, co jest praktyką powszechną, natomiast po stronie przeciwnej rzędy wzniesiono na arkadach, na płaskim morskim brzegu, wzorując się na architekturze teatru. Mur obwodowy wybudowano w technice *opus caementicium* z wykorzystaniem miejscowego, żółto-brązowego kamienia wapiennego. Przypuszcza się, że część sklepionych kolebkowo przestrzeni wykorzystano jako *tabernae*. Pozostałe wiodły do klatek schodowych prowadzących na miejsca obserwacyjne. Widownia nie miała wyodrębnionych miejsc – *loca* i wznosiła się około 2 m ponad poziom areny (Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 34–37).

Konstrukcję szczytowej galerii zrealizowano w sposób nietypowy. Od strony południowej zastosowano porządek toskański. Gładkie kolumny o wysokości 1,87 m zostały posadowione na attyckiej bazie wykonanej z litego kamienia. Do ich produkcji wykorzystano rdzawoczerwony wapień z nieokreślonej wychodni (Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 37). Budynek nie był symetryczny. W czasie prospekcji po stronie północnej natrafiono na relikty kolumn jońskich, co sugeruje, że tę część galerii wzniesiono w odmiennym porządku. Wydaje się też, że drugi portyk był nieznacznie szerszy i wyższy (Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 43–44).

Oba portyki przylegały na krańcach do trybun honorowych. Ta od strony wschodniej, wybudowana na półkolistym zakończeniu, zwieńczona była dodatkowo jednoprzelotowym łukiem triumfalnym o rozpiętości około 5,35 m. Ze względu na proporcje szacuje się, że element ten wznosił się na wysokość około 10 m ponad poziom hipodromu (Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 43–44).

Ze względu na lokację w dawnym wyrobisku wapienia arena wyścigowa była w naturalny sposób utwardzona. Tory rozdzielala wysoka na 1,6 m i długa na 231 m *spina* wykonana z trzech bloków wapiennych. Znajdowała się ona

w osi z układem budowli, jednak nie w jego geometrycznym środku. Bieżnia południowa była szersza (36,9 m) w stosunku do przeciwległej (32 m), co tłumaczy się wyrównaniem szans w zajęciu pozycji przez rydwan na pierwszym odcinku po rozpoczęciu wyścigu. Oba krańce wyznaczały mety – *meta prima* od strony wschodniej i *meta secunda* od zachodu, bliżej stanowisk startowych (Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 44–47). Bieg odbywał się w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara (Dodge 2002, s. 237).

*Spina* składała się z pięciu basenów wypełnionych wodą, z dnem wykonanym w *opus signinum*. Cechowały je niestandardowe długości, wahające się między 41 a 46 m przy szerokości 6,2 m. Analiza miar wykazuje, że poszczególne elementy zostały zrealizowane zgodnie z miarą stopy punickiej (Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 47–48). Badania archeologiczne nie przyniosły zadowalających ustaleń w zakresie dekoracji tej części obiektu. W tym celu należy się posiłkować relacjami podróżników z XIX wieku (Delaporte 1836, s. 330; Cagnat 1901, s. 67). Odnotowano wówczas pojedyncze elementy wystroju – obelisk i kobiecy posąg w części zachodniej, a także figura siedzącego lwa, które nie zachowały się do naszych czasów (Romanelli 1925, s. 152). W trakcie wykopalisk potwierdzono występowanie dwóch par kolumn w kolejnym fragmencie *spiny*. Zostały one wykonane w porządku korynckim z zielonego *cippolino* i marmuru różowego. Mniej więcej w połowie długości zlokalizowano masywną bazę z wapienia, którą interpretuje się jako podstawę pod nadnaturalnych rozmiarów posąg. Dalsza część pozostała nierozpoznana (Humphrey, Sear, Vickers 1973, s. 49–58). Przypuszcza się, że organizacja przestrzeni wyglądała podobnie jak w analogicznych obiektach. Nisza w półkolistym zakończeniu *spiny* wyznaczająca linię *meta secunda* sugeruje istnienie mechanizmu, za pomocą którego oznaczano liczbę okrążeń wymaganych do ukończenia biegu. Zarówno występowanie basenów, jak i bogaty repertuar źródeł ikonograficznych sugerują, że w przypadku Leptis Magna, podobnie jak w *Circus Maximus*, liczydło przybrało formę jaj i delfinów, które opuszczano do zbiornika po minięciu mety przez zawodników (Humphrey 1968, s. 262–265, 325). W zachodnim krańcu zidentyfikowano ponadto dyszę wodną, która sugeruje istnienie fontanny, co na tle analogicznych obiektów jest rzeczą wyjątkową.

Inskrypcja fundacyjna została znaleziona w miejscu bramek startowych. Staranny napis wykonano w marmurze pentelickim (Di Vita 1965, s. 135). Tekst był zapisany horyzontalnie w jednej linii. Przypuszcza się, że całość była eksponowana w konstrukcji budynku nad boksem startowym jako element architrawu o maksymalnej długości 35 m. Tekst zachował się od początku, co umożliwia precyzyjne określenie daty oddania cyrku do użytku na podstawie

tytulatury cesarskiej. Przypada ona na przedział lat 161–162 (Di Vita-Évrard 1965, s. 36–37). Wśród tytułów Marka Aureliusza wskazano czas sprawowania władzy trybuńskiej po raz szesnasty i trzeci rok pełnienia konsulatu, kolejno wymieniono Lucjusza Werusa, który otrzymał te godności po raz drugi (Di Vita-Évrard 1965, s. 34). Brakuje ostatnich fragmentów, które prawdopodobnie odnosiły się do kosztów i podmiotów dedykujących obiekt.

## P O D S U M O W A N I E

Wykorzystanie źródeł będących nośnikiem obrazu w ramach dyscypliny archeologicznej ma długą tradycję. Wykształcone i udoskonalone na gruncie historii sztuki metoda ikonograficzna i metoda ikonologiczna z powodzeniem znajdują zastosowanie w studiach nad starożytnością, przy czym posłużenie się tymi źródłami w procesie badawczym jest elementem zdecydowanie niezbędnym. Zasadne jest, aby dane źródło zostało poddane krytyce na obu płaszczyznach interpretacyjnych – zarówno pod kątem treści przedstawionych na nim elementów, jak i ich znaczeń ukrytych w danym kontekście kulturowym.

Przykłady mozaik ilustrujących cykl czterech pór roku wykazują zróżnicowanie w sposobie kompozycji panelu w stosunkowo krótkim zakresie chronologicznym. Mozaika z Silin ukazuje pełne figury personifikowanych sezonów, zestawione na jednym obrazie z postaciami mitologicznymi: Aionem, Jutrzenką i Heliosem. Kompozycja jest utrzymana w konwencji dzieła monumentalnego, której geneza sięga tradycji malarstwa hellenistycznego, co sugeruje wschodnią proveniencję warsztatu produkcji. Całość ma charakter alegoryczny (Dunbabin, 1978, s. 159). Metafora została nadana poprzez główną postać Aiona ukazanego z atrybutem w postaci zodiakalnej obryczy. Obraz jawi się zatem jako parabola kosmicznego porządku, mijającego czasu – życia i przemijania. Geniusze pór roku kolejno przekraczają symboliczną granicę okręgu, co nawiązuje do naturalnego cyklu rocznego. Scena wiąże się z rzymskim postrzeganiem czasu – nie jako biegnącego linearnie, ale w ujęciu cyklicznym. Podobną rolę pełni Aurora z Heliosem zapowiadająca nadejście spersonifikowanego słońca, co ukazuje następstwo dnia i nocy. Jednak błędem byłoby uznanie, że przekaz odnosi się jedynie do wartości filozoficznych. Podkreśla on raczej status Rzymianina, dla którego nastął czas szczęśliwy, *felicitas temporum aeternitas* (Parrish 1984, s. 15). Symbolika ta w znaczeniu *felicitas publica* została rozpowszechniona w środowisku rzymskim poprzez ikonografię monetarną z wykorzystaniem analogicznych figur (Picard 1985, s. 232). Dobór tematu ma znaczenie w kon-

tekście pomieszczenia, w którym dzieło zostało odkryte. Pokój pełnił zapewne funkcje reprezentacyjne. Patron poprzez wybór dzieła podkreślał swój wysoki status społeczny, manifestował dobrobyt i być może nawiązywał do cyklu prac w lutyfundium, z którego czerpał dostatek, na co wskazuje repertuar dekoracyjny całego kompleksu (Dolciotti 2010, s. 660–661).

Mozaiki czterech pór roku z Zalitan wykazują podobieństwa w sensie znaczeniowym, natomiast sposób kompozycji jest odmienny. Poszczególne emblematy prezentujące popiersia personifikowanych pór roku stanowią przykład nowatorskiego podejścia, polegającego na dowolnym zestawianiu mniejszych elementów przy zagospodarowaniu powierzchni posadzki. Zabieg ten jest przejawem estetycznej zmiany, jaka nastąpiła w ciągu III wieku n.e., a także przykładem reinterpretacji tradycyjnego tematu przez lokalny warsztat produkcyjny.

Rozpatrzono również mozaiki prezentujące motyw walk gladiatorских i wyścigów cyrkowych. Wprowadzenie motywu igrzysk do programu dekoracyjnego willi wiąże się z recepcją kultury rzymskiej w kręgu lokalnych elit. W procesie tym rola amfiteatru była znacząca, o czym świadczy forma architektoniczna i wczesna data wybudowania areny w Leptis Magna, co nastąpiło w połowie I wieku n.e.

Opisane przykłady świadczą o popularności spektakli w typie *munera* oraz *ludi circensis* w społeczeństwie prowincji. Skala i rozmieszczenie poszczególnych założeń sugerują, że nie były one dedykowane jedynie rzymskim elitom, ale że przeznaczano je dla szerokiego ogółu mieszkańców nie tylko danego miasta, lecz także regionu. Znaczenie spektaklu, obok aspektów czysto rozrywkowych, ma w istocie wymiar polityczny (Dodge 2002, s. 206–207). Przy tym jego geneza sięga organizacji pochodu rydwanów w trakcie ceremonii pogrzebowych elit helleńskich, etruskich i italskich (Dodge 2002, s. 208). W okresie cesarstwa zwyczaj ten został zaadaptowany, by upamiętniać doniosłe wydarzenia, w tym także podboje czy triumfy, przez co stanowił skuteczny instrument propagowania wizerunku władcy.

Wybrane przykłady mozaik z Silin i Zalitan stanowią reprezentację szerszego programu dekoracyjnego nadmorskich willi w regionie Leptis Magna. Motywy zostały wybrane przez swych patronów, będących przedstawicielami lokalnych elit w okresie między drugą połową II a początkiem III wieku n.e. Repetycja tematów kalendarzowych, takich jak cykl czterech pór roku, oraz scen z amfiteatru lub cyrku wskazuje na popularność tematyki, ale przede wszystkim świadczy o stopniowej zmianie gustów estetycznych, wynikającej z postępującej romanizacji. Jak wykazano, zmiana ta przejawia się w kompozycjach posadzek, zarówno w doborze tematu, jak i w aspektach konstrukcyjnych.

## Bibliografia

- Al-Mahjub O., 1983, *I mosaici della villa romana di Silin*, [w:] *III colloquio internazionale sul mosaico antico. Ravenna 6–10 settembre 1980*, red. R. Farioli Campanati, s. 299–306.
- Al-Mahjub O., 1987, *I mosaici della Villa di Silin*, *Libya Antiqua*, vol. 15–16, s. 69–74.
- Aurigemma S., 1926, *I mosaici di Zliten*, *Africa italiana*, Roma–Milano.
- Aurigemma S., 1960, *Tripolitania Monuments of decorative art*, t. 1, cz. 1: *Mosaics*, Italy in Africa, Roma.
- Balmelle C., Ben Abed-Ben Khader A., Ben Osman W., Darmon J-P., Ennaïfer M., Gozlan S., Hanoune R., Guimier-Sorbets A-M., 1990, *Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique antique I. Xenia*, Tunis–Paris–Roma.
- Bałus W., 2012, *Nowy systemat wiedzy* (przedmowa), [w:] Johann Joachim Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zatorski, Kraków.
- Ben Abed A., 2006, *Tunisian Mosaics*, Los Angeles.
- Bindanelli R.B., 1950, *Storicità dell'arte classica*, Firenze.
- Bindanelli R.B., 1976, *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Roma–Bari (wydanie 31: 2017).
- Bugaj E., 2011, *Archeologia klasyczna w poszukiwaniu swej tożsamości. Między przeszłością, teraźniejszą a historią sztuki*, *Folia Praehistorica Posnaniensia*, t. 16, s. 255–279.
- Bulas K., 1958, *Archeologia klasyczna a historia sztuki starożytnej*, *Archeologia*, t. 10, s. 11–25.
- Cagnat R., 1901, *Les ruines de Leptis Magna à la fin du XVIIe siècle*, Paris.
- Caputo G., Vergara Caffarelli E., 1966, *The Buried City. Excavations at Leptis Magna*, New York–Washington.
- Constans L.A., 1916, *Mosaïque de Carthage représentant les jeux du cirque*, *Revue Archéologique*, t. 3, s. 247–259.
- Delaporte J.D., 1836, *Mémoire sur les ruines de Leptis Magna (régence de Tripoli de Barbarie)*, *Journal Asiatique* 3, nr 1, s. 305–337.
- De Vos M., 1980, *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*, Leiden.
- Di Vita A., 1964, *Archeological News (Tripolitania)*, *Libya Antiqua*, vol. 1, s. 133–156.
- Di Vita A., 1965, *Archeological News (Tripolitania)*, *Libya Antiqua*, vol. 1, s. 129–138.
- Di Vita-Évrard G., 1965, *Les dédicaces de l'amphithéâtre et du cirque de Lepcis*, *LA II*, s. 33–37.
- Dodge H., 2002, *Amusing the Masses: Buildings for Entertainment and Leisure in the Roman World*, [w:] *Life Death and Entertainment in the Roman Empire*, red. D.S. Mattingly D.S. Potter, s. 205–325.
- Dolciotti A.M., 2010, *Una residenza marittima in Tripolitania (Libia). Il programma decorativo della villa di Silin*, [w:] *Atti del X Congresso internazionale dell'aipma (Association Internationale Pour La Peinture Murale Antique)*, Napoli 17–21 settembre 2007, t. 2, red. I. Bragantini, s. 659–671.

- Dunbabin K.M.D., 1978, *The mosaics of Roman North Africa: studies in iconography and patronage*, Oxford–New York.
- Dunbabin K.M.D., 2012, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge–New York.
- Dvořák M., 1924, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München.
- Floriani Squarciapino M., 1966, *Leptis Magna*, Basel.
- Golvin, J.C., 1988, *L'amphithéâtre romain. Essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Paris.
- Graves R., 1992, *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa.
- Humphrey J.H., 1986, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, London.
- Humphrey J.H., Sear F.B., Vickers M., 1973, *Aspects of the circus at Leptis Magna*, Libya Antiqua, vol. 9–10 (1972–1973), s. 25–97.
- Ikonografia antyczna*, 2015, *Ikonografia antyczna jako zwierciadło życia codziennego*, red. I. Głuszek, J. Mosiejczyk, Toruń.
- Kolendo J., 1974, *Cyrki w rzymskiej Afryce*, Archeologia, t. 25, s. 26–52.
- Kotula T., 1972, *Afryka Północna w starożytności*, Wrocław.
- Kubiak Z., 2003, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa.
- Mahgiub O. (Al Mahjub), Chighine A., Madaro R., 1983, *Nuove ricerche nell'anfiteatro di Leptis Magna*, Libya Antiqua, vol. 13–14 (1976–1977), s. 21–36.
- Majewski K., 1978, *Metody ikonologiczna i historyczna w nowszych badaniach sztuki antycznej*, Archeologia, t. 29, s. 108–117.
- Mirzoeff N., 2013, *The Visual Culture Reader*, London.
- Montali G., 2015, *L'anfiteatro di Sabratha e gli anfiteatri dell'Africa proconsolare*, Monografie di Archeologia Libica XLI, Roma.
- Mosiejczyk J., 2015, *W rytmie dni, miesięcy i pór roku. Aspekty życia codziennego ukazane na mozaikach kalendarzowych z terenów Tunezji*, [w:] *Ikonografia antyczna jako zwierciadło życia codziennego*, red. I. Głuszek, J. Mosiejczyk, Toruń, s. 104–121.
- Mosiejczyk J., 2017, *Leptis Magna jako kosmopolityczne miasto rzymskie. Przestrzeń publiczna i konteksty społeczne w II i początkach III wieku n.e.*, maszynopis pracy doktorskiej w Instytucie Archeologii UMK, Toruń.
- Mosiejczyk J., 2018, *Iconography of the mosaic of gladiators from Zlitan (Libya) in the context of mutual relations between Romans and Garamantes*, [w:] *Speculum II. Barbarzyńcy w oczach starożytnych Greków i Rzymian*, red. I. Głuszek, J. Mosiejczyk, Toruń, s. 81–104.
- Musso L., 1995, *Enciclopedia dell'Arte Antica: Leptis Magna*, Roma, s. 333–346.
- Novello M., 2007, *Scelte tematiche e committenza nelle abitazioni dell'Africa proconsolare: i mosaici figurati*, Pisa.
- Panofsky E., 1955, *Meaning in the Visual Arts*, New York.
- Parrish D., 1984, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Archaeologica, t. 46, Roma.



- Parrish D., 1985, *The date of the mosaics from Zliten*, *Antiquités africaines*, vol. 21, s. 137–158.
- Petriaggi B.D., D'Angelo C., Gennari D., Angeletti Latini V., El-Turki A., Santarelli M.L., 2016, *Innovative materials to restore mosaic pavements of the Roman villa of Silin (Leptis Magna-Libya)*, *Conference: 12<sup>th</sup> Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics 27–31 October 2014, Sardinia, Italy, at Sardinia – Italy*, s. 1–5.
- Picard G., 1985, *La villa du Taureau à Silin (Tripolitaine)*, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 129, N. 1, s. 227–241.
- Rekowska-Ruszkowska M., 2012, *Archeologia klasyczna*, [w:] *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji*, red. S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot, A. Zalewska, Poznań, s. 218–230.
- Ricciardi M., 2018, *L'anfiteatro di Leptis Magna*, *Monografie di Archeologia Libica* 43, Roma.
- Romanelli P., 1925, *Leptis Magna*, Roma.
- Shiner L., 2001, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago.
- Ville G., 1963, *Essai de datation de la mosaïque des gladiateurs de Zliten*, [w:] *La Mosaïque Gréco Romaine*, vol. 1, red. M.P. Romanelli, s. 147–155.
- Warburg A., 1932, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlin–Liepzig.
- Winckelmann J.J., 1764, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden.
- Winckelmann J.J., 2012, *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zatorski, Kraków.
- Zanker P., 1987, *Augustus und die Macht der Bilder*, München.

ICONOGRAPHY AS AN ELEMENT OF A RESEARCH WORKSHOP  
IN ARCHAEOLOGY OF ANTIQUITY. STUDIES ON ROMAN MOSAIC  
FROM LEPTIS MAGNA IN THE CONTEXT OF THE ROMANIZATION  
OF NORTH AFRICAN TOWNS

*Keywords:* mosaic, Rome, Leptis Magna, iconography, iconology.

*Summary*

The analysis of iconographic sources is an integral part of studies on the human past. However, the inclusion of material remains of visual culture in the process of reconstructing history evokes an old competence dispute between researchers who tend to leave this domain only to art historians. There is no doubt that in the field of this very discipline, basic research methods have been developed: iconographic (descriptive) and iconological (interpretative), which constitute the basis for considering the content of the representations. The study focuses on the specificity of these sources in archaeology. For this purpose, the latest studies in the field of ancient iconography conducted in the Toruń centre were recalled; they

concern, inter alia, coins, figural ceramics and mosaic floors. The latter constitute a special category of sources of ancient iconography used to reconstruct historical processes. In the era of the *Imperium Romanum*, the technique of their execution was mastered to perfection and widespread among the elite; therefore, they are considered one of the symbols of Roman civilization. This idea was common to the culture of the Mediterranean basin – it was present in ancient Greece, Punic Carthage and the Hellenistic kingdoms.

Against this background, the region of North Africa in the era of the Roman Empire is extremely interesting. In no other province was floor decoration present on such a large scale. One should also point out the variety of motifs used in the first three centuries of our era, which is the result of the clash of workshops producing them, but also a reflection of the diversity of local elites. We can distinguish here the workshops of the Hellenistic tradition (often called the Alexandrian workshops) and the activities of local (so-called provincial-Roman) workshops. The studies undertaken as part of this issue concern both the analysis of the archaeological context of the finds, the technique used, and the reinterpretation of the findings on the iconography and iconology of the representations shown in the floors. Two examples of figural panels were used for this purpose – the Aion mosaic, discovered in one of the rooms of a seaside type villa in Silin, and a composition of the four seasons emblems from a villa in Zalitan (Zliten) in the Leptis Magna region (Libya).