



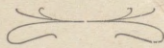
POWSZECHNA ILLUSTROWANA
HISTORYA SZTUKI

PRZEZ

A. SPRINGERA

przekład polski

Kazimierza Broniewskiego.



Tom I.

SZTUKA STAROŻYTNA

w tekście 359 ilustracji i 3 ryciny kolorowe



WARSZAWA.

DODATEK BEZPŁATNY DO „GAZETY POLSKIEJ”

1902.

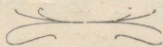
SZTUKA
STAROŻYTNA

PRZEZ

A. SPRINGERA

przekład polski

Kazimierza Broniewskiego.



W tekście 359 ilustracyi
i 3 ryciny kolorowe.

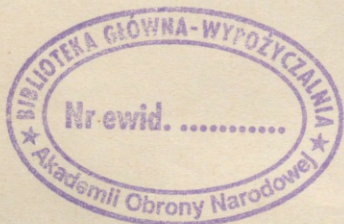


WARSZAWA.

DODATEK BEZPŁATNY DO „GAZETY POLSKIEJ”

1902.

ДОЗВОЛЕНО ЦЕНЗУРОЮ.
Варшава 7 Мая 1902 года.



B. 19846^{1.}

SPIS RZECZY

	Str.
Początki rozwoju sztuki	5
Budowle nawodne str. 6. Najdawniejsze ozdoby str. 7.	
A. Wschód	12
1. EGIPT: Okresy sztuki egipskiej str. 13. — Piramidy str. 16. — Mastaba str. 18. — Posągi str. 19. — Świątynie str. 21. — Kolumny str. 25. — Grobowce str. 27. — Rzeźba i malarstwo czasów późniejszych str. 28. — Koniec sztuki egipskiej str. 31.	
2. CHALDEA i ASSYRYA: Sztuka starochaldejska str. 33. — Sztuka assyryjska str. 33. — Architektura assyryjska i ozdoby płaskościenne str. 35. — Ozdoby rzeźbiarskie i malarskie str. 38.	
3. PERSYA: Charakterystyka sztuki perskiej str. 48. — Najdawniejsze dzieła architektoniczne str. 51. — Pomniki dynastii późniejszych str. 53. — Suza i Persepolis str. 54. — Groby skalne str. 56. — Kolumny str. 57.	
4. FENICYA i AZYA MNIEJSZA: Znaczenie ich w historii sztuki str. 58. — Charakterystyka sztuki str. 59. — Cypr str. 61. — Azya Mniejsza str. 62. — Jej wpływ na sztukę grecką str. 63.	
B. Grecya	66
1. CZASY PRZEDHISTORYCZNE: Warunki przyrody str. 67. — Budowle Micen str. 68. — Troja str. 69. — Tyrynt str. 70. — Rzeźba micenńska i sztuka w zastosowaniu str. 71.	
2. ARCHITEKTURA: a) Rozwój budownictwa greckiego str. 74. — Urządzenie świątyni str. 76. — Styl dorycki str. 78. — Styl joński str. 84. — Styl koryncki str. 88. — Pokrycie wnętrza str. 90. — Polichromia str. 91. — b) Historyczny przegląd pomników architektury str. 94. — Sycylia i Italia południowa str. 100. — Attis w Olimpii str. 101. — Styl attycki str. 104. — Akropolis str. 105. — Budowle jońskie str. 109. — Pomniki Azji Mniejszej str. 112. — Epoka aleksandryjska str. 113.	
3. RZEŻBA: a) Czasy wczesne — dzieła archaiczne str. 114. — Utwory archaiczne str. 115. — Azya Mniejsza i Sycylia str. 117. — Rzeźba dorycka i jońska str. 118. — Płaskorzeźby na grobowcach str. 119. — Rzeźba peloponeska str. 121. — Sztuka staro-attycka str. 122. — Grupa „morderców tyrana“ str. 125. — Eginejczycy str. 126. — Kierunek archaizujący str. 126. — Baza trójnożna w Dreźnie str. 130.	

b) Okres rozkwitu w V wieku str. 131.—Ozdoby plastyczne w świątyni Zeusa w Olimpii str. 134. — Nike Paioniosa str. 135. — Dyskobol str. 136. — Fidyasz str. 138. — Atena Partenos i Jowisz olimpijski str. 138. — Świątynia Tezeusza str. 142.—Rzeźby Partenonu str. 143. — Płaskorzeźba attycka ze szkoły Fidyasza str. 145. — Płaskorzeźby ze świątyni Apollina w Pigalii str. 149. — Polyklet (Diadumenos. Dorforos. Hera farnezyjska i Ludovisi. Amazonki.) str. 151. — Kefzodat starszy str. 160 — Heroon z Giölbashi str. 161.

c) Młodsza szkoła attycka str. 165.—Skopas i Praksyteles (Apollo Cytadoros. Afrodyta Knidyjska. Hermes. Apollo Sauroktonos.) str. 166. — Niobidzi str. 172. — Pomnik Lizykratesa str. 175. — Mauzoleum Halikarnassu str. 176.

d) Lizypp i jego szkoła str. 179. — Rzeźba portretowa i rodzajowa str. 184. — Terrakoty z Tanagry str. 186.

e) Okres hellenistyczny str. 188.—Apollo Belwederski i Diana wersalska str. 192. — Afrodyta z Milos str. 194. — Nil. str. 196. — Malarstwo portretowe Aleksandryjskie str. 200. — Szkoła pergamska i rodyjska. Byk farnezyjski. Laokoon. Menelaos i Patrokles str. 201. — Dar ofiarny Attalosa str. 204. — Ołtarz w Pergamonie str. 207. — Szymierz borghezyjski str. 208.

f) Koniec sztuki greckiej str. 210.—Wenus medycejska. Herkules farnezyjski. Orestes i Elektra. Antinous str. 214.

C. Sztuka dawna Italii i Rzymu 215

a) Etruskie groby i świątynie str. 217. — Świątynie etruskie str. 219.

b) Architektura rzymska str. 221. — Kolumna w architekturze rzymskiej str. 222. — Łuki tryumfalne i świątynie str. 224. Panteon str. 228. — Colosseum str. 229. — Termy str. 230. — Pałace cesarskie str. 233. — Grobowce str. 235.

c) Etruska i rzymska rzeźba portretowa str. 238.

d) Płaskorzeźba rzymska str. 246. — Łuk Tytusa i kolumna Trajana str. 249. — Sarkofagi str. 249.

D. Starożytne rękodzielnictwo artystyczne 251

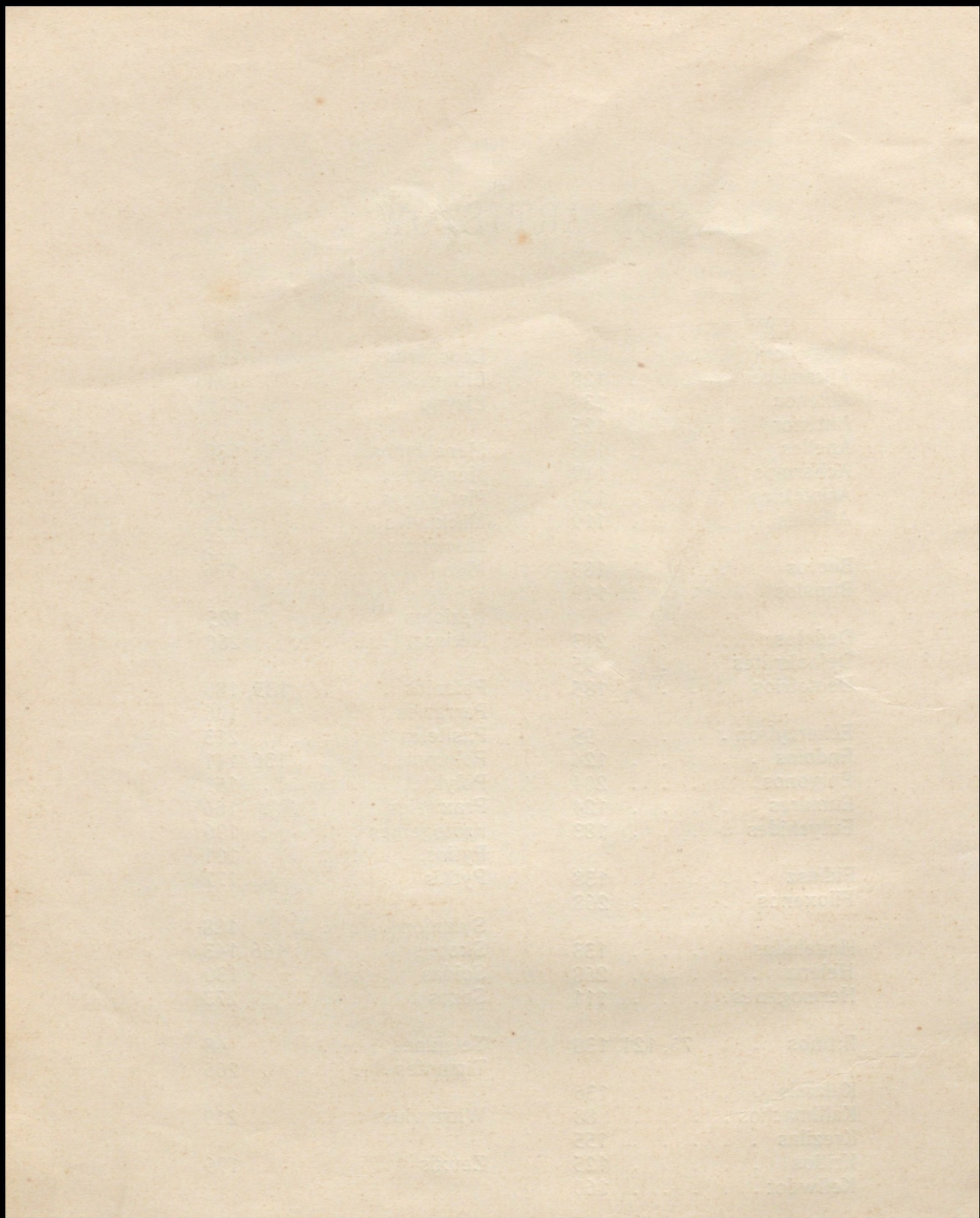
a) Ozdoby ze złota str. 252. — Naczynia i narzędzia bronzowe str. 256. — Wazy str. 260.

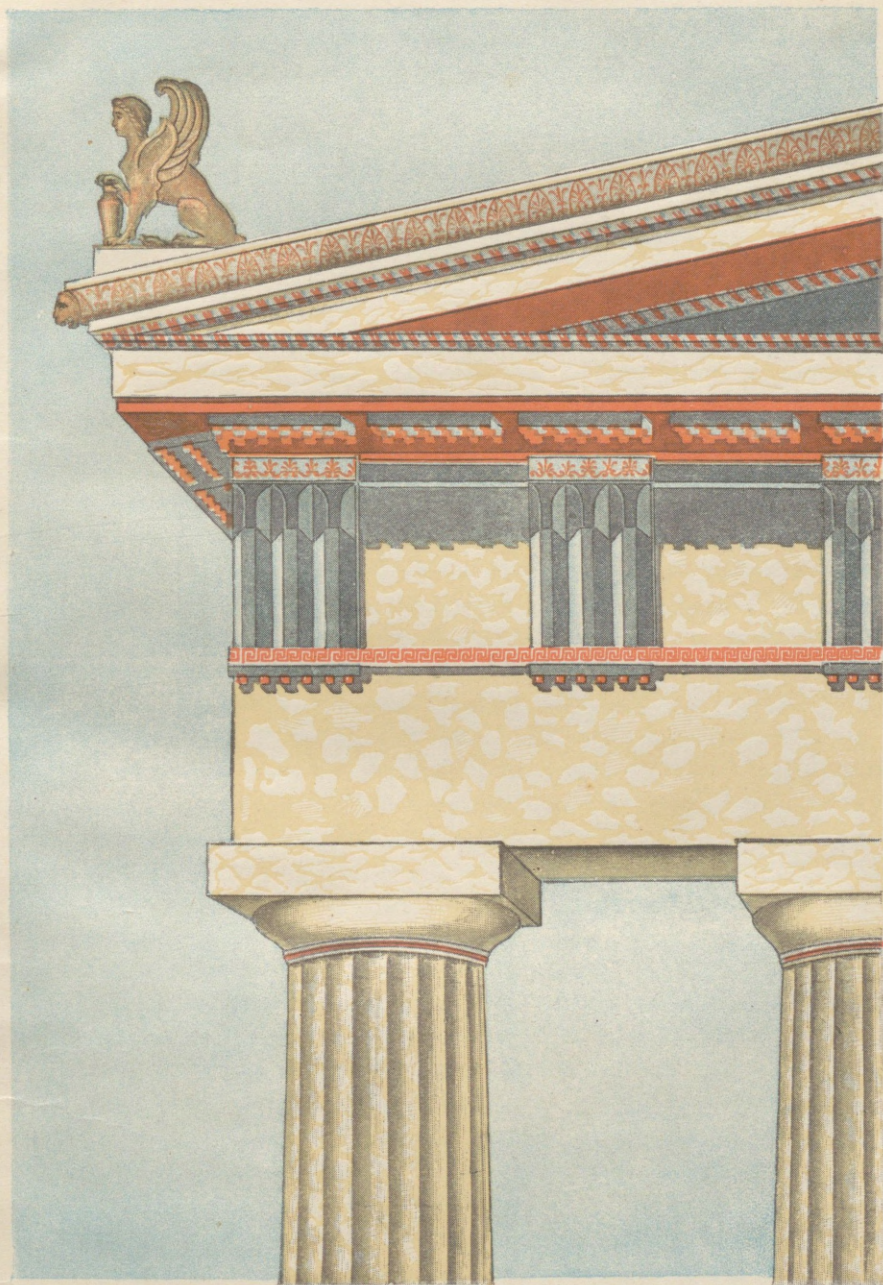
b) Dekoracje ścienne. Mozaika. Dom starożytny str. 264. Malowidła w grobach etruskich str. 265. — Wesele Aldobrandyńskie str. 266. — Malowidła ścienne rzymskie str. 271. — Dom i jego ozdoby malarskie. Mozaiki str. 272.

c) Ciąg dalszy sztuki starożytnej str. 273.

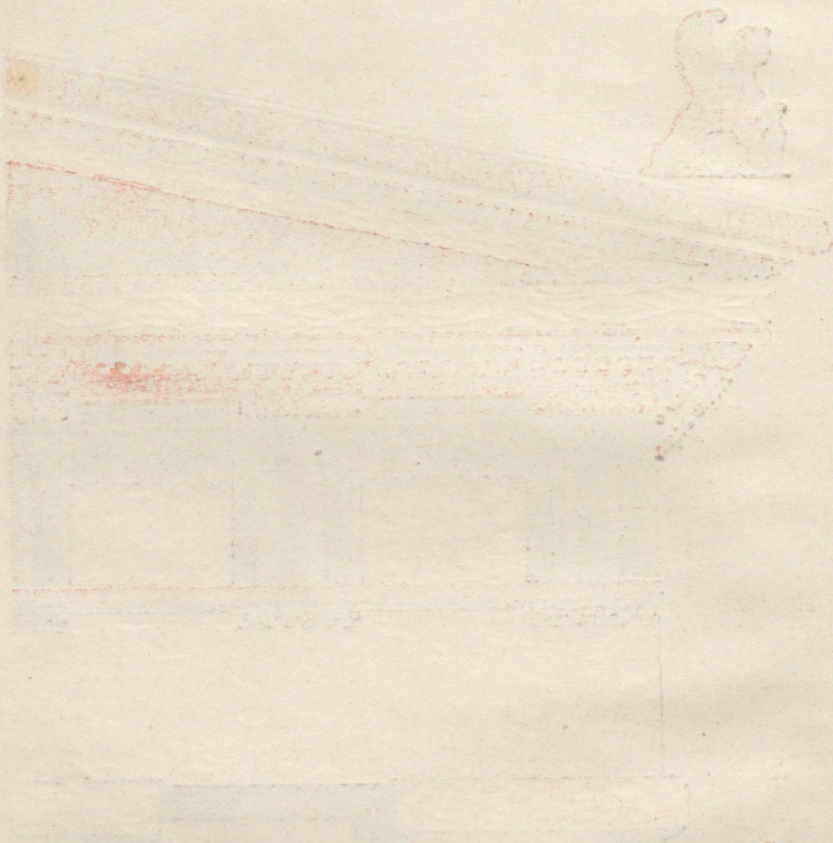
SPIS ARTYSTÓW.

	Str.		Str.
Agazysz	208	Leochares	194
Alkamenes	128	Libon	104
Alxenor	134	Lizypp	179
Antenor	125		
Apelles	196	Menechmos	130
Achermos	119	Menelaus	201
Aristokles	120	Metagenes	95
Athenis	119	Mikkiades	119
		Mnezikles	95
Boetos	185	Miron	136
Bupalos	119		
		Neziotes	125
Dedalos	213	Nikiasz	266
Dejnokrates	95		
Demetrios	185	Paionios	135, 189
		Parrazios	196
Echerzyfron	95	Pasiteles	213
Endoios	124	Polignot	136, 141
Epigonos	204	Polyklet	151
Eumares	124	Praxiteles	166
Eutychides	183	Protogemes	196
		Pytios.	111
Fidiasz	138	Pythis	177
Filoxenos	268		
		Sylanion	188
Hageladas	133	Skopas	166, 143
Helena	268	Soidas	130
Hermogenes.	111	Sozos	273
Iktinos	75, 121, 138	Telefanos	48
		Timantes	266
Kalamis	136		
Kallimachos	88	Witruwiusz	219
Krezilas	155		
Kritios	125	Zeuxis	196
Kefiwdot	160		





Polychromia świątyni Doryckiej.



Początki rozwoju sztuki.

Na pytanie, jak daleko cofa się bezpośrednio w przeszłość nasza znajomość sztuki i który z dawnych jej stopni rozwojowych pierwszy daje nam możliwość zakosztowania czystej rozkoszy estetycznej, w zupełności nas zadawalniającej, odpowiedź będzie następująca: świat naszej sztuki rozpoczynają Grecy; w dziełach artystów greckich budzą się po raz pierwszy nasze ideały piękna i zdobywają formę. O sztuce klasycznej (tak się nazywa sztuka Greków i Rzymian) należy powiedzieć to samo, co o językach klasycznych, zwłaszcza o greckiej poezji i filozofii. Uczni językoznawcy zajmują się dawnymi językami wschodnimi, na ogólne jednak wykształcenie wywierają wpływ tylko utwory Greków i Rzymian. Nazwiska Homera, Platona, Arystotelesa wyraźnie obijają się o słuch nasz, wówczas, gdy poeci staroegipscy i staroindyjscy, mędrcy Wschodu, są nam po większej części nieznani i z trudem możemy ich zrozumieć. Błędne byłoby przypuszczenie, że Grecy odrazu posiadli sztukę skończoną, jako dar jakiś, ofiarowany im przez naturę, i że w swym rozwoju artystycznym nic nie zawdzięczali starszej kulturze wschodniej. Mieli też i oni swój czas, kiedy w dziedzinie sztuki nie rozporządzali żadnymi wybitniejszymi zdobywcami tak, jak i osławieni barbarowie. Zanim zdobyli jasny, niezamącony wyraz swych myśli i uczuć i zanim duchowe ich właściwości znalazły stałe i zdecydowane formy zewnętrzne, minęło wiele pokoleń.

Im mniej się naród jakiś oddalił od początków swego istnienia, tem słabiej się przejawia właściwość jego natury. Pojedyncze szczepy, zajmujące pierwotny stopień rozwoju umysłowego, silnie zbliżają się wzajemnie pod względem zwyczajów, uzewnętrzniania się, dążeń i nie zdradzają jeszcze takich wyraźnych różnic, jakie rozdzielają je w epoce kultury wyższej. Pragnąc dać obraz stopniowego rozwoju zmysłu artystycznego człowieka, należałoby przedewszystkiem wspomnieć o jego wysiłkach w ułatwieniu sobie i zdobyciu zaspokojenia potrzeb życiowych drogą rozmaitych odkryć. Potrzeba zaostrzała wzrok i pozwalała odnajdywać przydatne przedmioty w ciałach przyrody, jak również w częściach ciała ludzkiego, np. w zaciśniętej lub wklęsłej dłoni.

Pierwotnym naczyniom, używanym początkowo w tej postaci, w jakiej je natura stworzyła, w następstwie, za pomocą ostrych kamieni, toporków kamiennych, igieł kościanych i t. p. nadano kształty, jeszcze odpowiednie dla danego użytku. Pomysł kształtu zaczął się budzić. Zawsze jednak kształt ów robi wrażenie wypadkowo przyczepionego do materiału, i wówczas dopiero uczyniono krok wielki naprzód, gdy oswobodzono formę od materiału, nadając mu (np. włóknom roślin, skóróm zwierzęcym, pociętym w pasy, glinie, metalom), drogą świadomej ludzkiej pracy, formy, odpowiadającej przeznaczeniu, przyczem ręką kierowała już pamięć pierwowzoru, dostarczonego przez naturę. Zdolności artystyczne człowieka przejawiały się najpierw w rękodzielnictwie: poczucie kształtu naprzód zrodziło się wobec pragnienia ozdobienia naczynia. Tkactwo i garncarstwo winniśmy poczytywać za sztuki macierzyste; w zakresie ich ozdób odbija się najdawniejszy rozwój naszej sztuki. Pierwsze ozdoby powstały prawie mimowolnie. Sam proces roboty tkac-

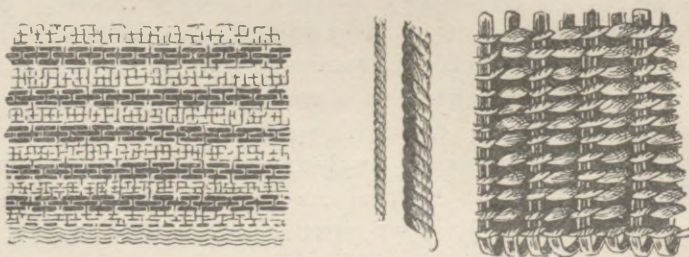


Fig. 1. Plecionki ze szwajcarskich budowli nawodnych.

kiej doprowadził do plecionki, składania w rzędy, wiązania, obrębiania, dając początek pasowi, krzyżowi i obramieniu. Przy kuciu metali, najstarszym sposobie zastosowania ich do ludzkich usług, mimowolnie tworzyły się wypukłości, które, ułożone w rzędy, stanowiły jednocześnie ozdobę, i stąd przyczyniły się do powstania kolistych i ślimakowatych ornamentów.

Mieszkańcy szwajcarskich budowli nawodnych nie zaludniali ich bynajmniej w czasach bezwzględnie przedhistorycznych, przodkowie bowiem szczepów wschodnich i Greków są o wiele wcześniejsi. Znajdowali się oni wszakże w stanie kultury pierwotnej, będącej również udziałem narodów wspomnianych w początkach ich istnienia, i skutkiem tego, jeśli chodzi o poglądowe przedstawienie początkowego życia artystycznego ludzkości, mogą służyć za dowód, na zasadzie prawdy historycznej, że pokrewnym stopniom kultury odpowiadają pokrewne przejawy życiowe. Resztki wyrobów plecionych, znalezionych w budowlach nawodnych (fig. 1), jasno wykazują naturalne powstanie deseni, które zupełnie już posiadają wdzięk ornamentu, i jako ozdoba, znalazły

odtąd wielorakie zastosowanie. Tego samego poucza zestawienie narzędzi bronzowych i broni z przedmiotami natury, używanymi jako narzędzia lub broń (fig. 2 i 3) i zdradzającymi bezpośrednią zależność pierwszych od drugich.

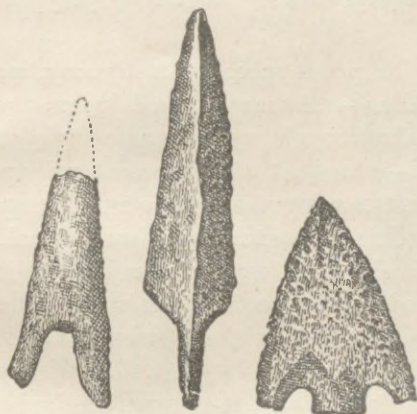


Fig. 2. Ostrza dzid i strzał z kamienia z Danii.

jedyńcych wypadkach można się domyślić przyczyn tego połączenia. Linie pionowe, skrzyżowane z poprzecznym rowkowaniem na naczyniach glinianych, wskazują, że naczynia te były oplecione dla większej pewności wikliną lub sitowiem.

Nie ulega przeto wątpliwości, że jakkolwiek ornament może zawdzięczać istnienie swoje celowej potrzebie natury technicznej, upodobanie do ozdób brało tu jednak także udział. Bez wrodzonego upodobania do kształtu, które jest w stanie uczynić więcej, aniżeli potrzeba materialna, nie moglibyśmy sobie żadną miarą objaśnić rozwoju poczucia artystycznego. Do walki o byt przyłącza się zadowolenie z niego, jako równie silny czynnik rozwoju ludzkiego. Stopniowo otwierają się oczy na wrażenia, dostarczane przez naturę i przejmują się jej żywymi formami, w utrwaleniu ich zaś w postaci ozdób na naczyniach ujawnia się dążenie czysto artystyczne. Ornament zaczyna pokrywać mniej lub więcej całą powierzchnię, przywłaszczając so-

Ornament, jako produkt technicznej pracy, w ogólnym porządku rozwojowym form dekoracyjnych zajmuje pierwsze miejsce. Następnie dopiero, w dalszej swej drodze rozwojowej, ornamenty, powstałe w zależności od materiału, zaczęły się wzajemnie zastępować i łączyć z ornamentami, wytworzonymi za pośrednictwem umyślnej pracy technicznej. Los ten w szczególności jest udziałem ornamentów w sztuce tkackiej (obramienie, pas, sznur). Spotykamy je już na naczyniach glinianych i narzędziach metalowych z czasów bardzo wczesnych. W po-

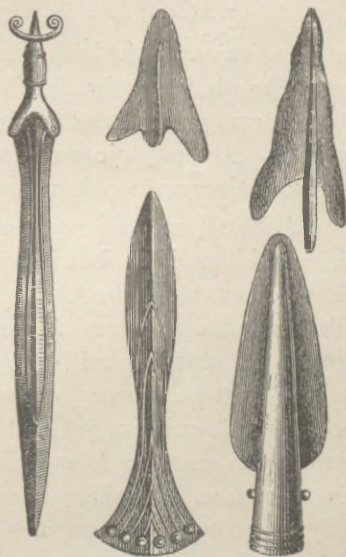


Fig. 3. Broń bronzowa ze szwajcarskich budowli nawodnych.

bie prawo znaczenia samodzielnego. Nie jesteśmy w możności oznaczyć ściśle czasu, kiedy ów sposób zdobienia powstał u różnych szczepów. Sięga to bowiem epoki przedhistorycznej,—jak również niewiele posiadamy pewności, jakiej kategorii ozdób należałoby przypisać wiek najstarszy.

Trzy rodzaje ornamentów mamy tu przed sobą: geometryczny, inaczej liniowy, utworzony z rozmaitych linii—załamanych pod kątem prostym, zakreszonych zygzakowato, zgiętych w koła i—z małych pól; ornament roślinny i ornament z motywów świata zwierzęcego, który podzielić można na dwa gatunki, stosownie do tego, czy wzorem będą zwierzęta wodne, jak czernice, moluski, meduzy i t. d., czy też większe zwierzęta lądowe, jak: konie, kozy, lwy i t. d. W geometrycznym ornamentacie odzywa się jeszcze silnie najstarszy rodzaj zdobnictwa zależny od wykonania technicznego; był on najbardziej rozpowszechniony. Spotykano go w wykopaliskach Hissarliku, gdzie Szliemann odkrył stary Ilion (fig. 4); w Mice-



Fig. 4. Naczynie gliniane z Ilios.

nach, na Cyprze i w staroitalskich grobach Bolonii (fig. 5); znajdowano go w szwajcarskich budowlach nawodnych (fig. 6), jak również na północy Skandynawii (fig. 7). Prawdopodobnie więc ornament ten, podobnie jak i pewną część zasobów językowych, przyniosły ze sobą ludy Indogermańskie ze swej ojczyzny aryjskiej, przypuszczalnie bowiem osiadały one po najrozmaitszych miejscowościach Europy.

Jeśli się na to przypuszczenie zgodzimy, wówczas kwestya powstania sztuki znajdzie łatwiejsze rozwiązanie, szerokie zaś rozpowszechnienie ornamentu liniowego najprościej będzie wyjaśnione. Nie można jednak przemilczeć o tem, że np. w Grecyi ornamenty o motywach, czerpanych ze świata roślinnego, powstałe na tle dążeń do odtwarzania prawdy natury, roszczą uzasadnione prawo do starszeństwa. Istotnie, jeżeli w zadowoleniu, jakie daje natura, trzeba dopatrywać jednego z najsilniejszych pierwiastków ludzkiego zmysłu artystycznego, należy wówczas przyznać organizacyi natury siłę, ów zmysł budzącą i podniecającą. Jedynie pewnem jest to, że ornamenty liniowe są ogólnie rozpowszechnione, gdy natomiast ornamenty z motywami, czerpanymi ze świata roślinnego i zwierzęcego, obejmują pierwiastkowo widownię o bardzo szczupłych granicach. Północne tylko szczepy były w stanie wpaść na pomysł rytowania postaci reniferów na kości ostrym przedmiotem i nadmorscy tylko mieszkańcy mogli przejmować się kształtami zwierząt

morskich. Naśladowanie ich faktycznie jest właściwością jedynie narodów, które się gromadziły dokoła wybrzeży morza Egejskiego, jak również wyobrażenia lwów wskazują pochodzenie wschodnie; że zaś w następstwie ornamenty te rozpowszechniły się po za granicami pier-



Fig. 5. Naczynia i sprzączki do ubrań z Villanuova pod Bolonią.

wszej swej ojczyzny, tłumaczy się to wzrastającymi wzajemnymi stosunkami ludów.

W tem miejscu potrącamy o dalszy czynnik rozwoju sztuki, którego doniosłość jest rozstrzygająca. Podobnie jak skrzyżowanie szczepów



Fig. 6. Naczynia gliniane ze szwajcarskich budowli nawodnych.

wytwarza dopiero odpowiednią energię do skutecznej działalności politycznej, tak i skrzyżowanie się kultur rozwija zdolności artystyczne. Zetknięcie się z obcym światem sztuki nietylko skłania do przyswajania-

nia sobie jej odmiennych form, lecz powoduje również szybszy rozkwit kiełkujących we własnej naturze zarodków.

Z biegiem rozwoju zatarły się ślady jego wcześniejszych stopni i zaciemniła się pamięć o początkach sztuki. Dany naród, rozkoszując się współczesną sobie sztuką, nie widział konieczności, ani też nie miał ochoty zajmować się męczącą, kamienistą drogą, po jakiej pięć się musiał w celu jej zdobycia; doszedłszy nawet do pewnego szczytu i obejrawszy się poza siebie w przeszłość, zwracał jedynie uwagę na wyniosłości, swojej podobne. Tysiące lat minęły, zanim zaczęto zajmować się początkami sztuki, wszystkimi okresami dawno przebrzmiałej kultury i zanim zrozumiano znaczenie ich dla rozwoju dalszego.

Badania, prowadzone w ostatnich dziesiątkach lat, napotykają jeszcze wielkie luki i, szukając początków pewnych narodowych cech sztuki, nie



Fig. 7. Północne kociołki i urny z blachy brązowej.

zdołały dostarczyć dotychczas nic więcej ponad szczegóły pojedyncze; zawsze jednak na zasadzie śladów rękodzielnictwa można już dziś odtworzyć pobieżny i ogólny obraz powstania sztuki. Obraz ten wskazuje na ornament, jako na najstarszy wyraz zmysłu artystycznego, objaśniając nas, o ile linijna ornamentacja rozwijała się wcześniej niż figuralne wyobrażenia, które, jeśli tylko są współczesne geometrycznym i roślinnym ornamentacjom, zdradzają potworną surowość (fig. 8); dowodzi on również, że nawet wtedy, gdy się już poczucie natury rozwinęło, wyobrażenia roślin i zwierząt udawały się lepiej, niż naśladowanie postaci ludzkich.

Postęp w tym kierunku nie przebija się w posągach bóstw, które początkowo, tak jak i naczynia, zastępowano ciałami, wziętymi bezpośrednio z natury, lecz w obrazach płaskich, kobiercach, w malowanych figurach na naczyniach glinianych, zabarwianych wypukłorzeźbach

kamiennych i wreszcie w figurach pełnej rzeźby. Najstarsza epoka sztuki egipskiej i assyryjskiej nie przekazała nam postaci bogów; na tarczy Achillesa brak postaci mitycznych; wyroby bronzowe, znalezione w Olimpii, świadczą również, że chociaż dość wczesnie zaczęto wykuwać i odlewać figurki ludzkie i zwierzęce, jako dary ofiarne dla bogów, samych bogów jednak za pomocą sztuki nie wyobrażano. Z natury brano poszczególne ruchy i pozy, w sztuce zaś odtwarzano powszedni byt człowieka.



Fig. 8 Bałwan terrakotowy z Ilios.

Nawet w sztuce monumentalnej ornament odgrywa ważną rolę. W architekturze równomierny podział bywa poprzedzany przez ozdabianie pojedynczych części budowli, plastyczne zaś odtwarzanie ludzkiej postaci poprzedzają bogate ornamentacje rozmaitego rodzaju. Dopiero, gdy naturalizm, będący bezwzględnie najstarszym kierunkiem w sztuce, stanął na wyższym stopniu doskonałości, zdobył zdolność i siłę wytworzenia z typów symbolicznych, jakie dotąd wypełniały fantazję, idealnych charakterów. Staremu Wschodowi nie było dane rozwiązanie tego zadania. Naturalizm i symbolizm postępowały obok siebie bez łączności wzajemnej, dążąc skutkiem tego do powolnego zamierania. W porównaniu ze sztuką grecką, staro-wschodnią w oczach naszych ma pozór czegoś niedokończonego, przerwane w swoim rozwoju.

WSCHÓD

1. Egipt.

Dawna wiara zabobonna co do bezwzględnej niezmienności sztuki Egipskiej, za dni naszych, dzięki ściślejszym badaniom, straciła zupełnie powagę. Sztuka egipska bowiem, przeżywając wiele okresów rozkwitu i upadku przez ciąg kilku tysięcy lat istnienia, nie tylko zmieniała widownię, lecz podlegała także rozwojowi wewnętrznemu. Rzecz prosta, działo się to nie w tym stopniu, co w sztuce późniejszych, cywilizowanych narodów. Kierunek i zasady bytu Egipcyan stworzył Nil, sztuka więc ich nie mogła nie przyjąć charakterystycznego rysu, który, siłą samego przyzwyczajenia, przebijał się we wszystkich zewnętrznych objawach życiowych. Nie znaczy to jednak, aby nie podlegała w znacznej mierze tym samym prawom, jakie panowały nad sztuką w innych czasach i u innych ludów.

Ślady przemian jej i stadiów rozwojowych są liczne. Ozdobienie wnętrza najstarszego grobowca, w pobliżu piramid, i ornamentacja bazaltowego sarkofagu Mikerinosa (fig. 9), inaczej Menkery, twórcy trzeciej piramidy Gizehu (IV dynastia 3000 lat przed Chr.), dowodzą,

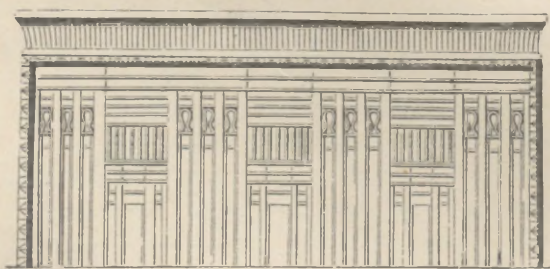


Fig. 9. Sarkofag Króla Menkery, znaleziony w piramidzie tegoż pod Gizehem.

że początkowo używano drzewa, jako materiału budowlanego. Pionowe słupy, połączone poziomymi pasami, częścią zaokrąglone, podobne do cienkich pni sikomory lub palmy, tworzą podział frontu. Dowodem

dalszych zmian, jakim sztuka Egiptu podlegała, jest budowanie piramid. Ograniczyły się one na polu grzebalnym koło Memfisu, a z końcem XII dynastji (2300—2100) wyszły już z użycia. Świątynie pierwotkowo nie

posiadały ani tych rozmiarów, ani postaci, jakie otrzymały po całym dopiero szeregu burzenia ich i odbudowywania.

W najstarszych dziełach rzeźby i malarstwa widzi się szczerą prawdę i pewną naiwność w bezpośrednim odtwarzaniu zjawisk zewnętrznych. Posągi i posążki mają tyle charakteru, że mogą uchodzić za obrazy z życia ludu. Oprócz małego pisarza (fig. 10) w Luwrze, siedzącego z podwiniętymi nogami, który, dzięki zakolorowaniu ciała i sztucznie osadzonym oczom (na płycie bronzowej biały kwarc z przezroczystym kryształem górskim, jako źrenicą) czyni bardzo żywe wrażenie, słynne są drewniane posążki „wójta“ i jego żony (fig. 11 i 12), pochodzące z Marietty. Znalezione je w jednym z grobów w Sakkarah. Są one własnością muzeum Gizehu, *) należą zaś do okresu V dyn. (początek w. przed Chr). Ta sama naiwność stylu, zgodna z prawdą natury, powtarza się w wielu współczesnych dziełach i świadczy o wysokim już wyrobieniu sztuki portretowania w epoce najstarszej; można rozpoznawać w nich pojedyncze osobistości, których portrety artysta powtarzał w rozmaitym ich wieku. W czasach późniejszych portrety stały się najwybitniejszą zaletą sztuki egipskiej.



Fig. 10. Pisarz. Paryż, Luwr.

Musimy jeszcze wspomnieć o płaskich zabarwionych wypukłorzeźbach na ścianach grobów w piramidach. Różnią się one na korzyść własną, tak pod względem techniki, jak treści i pojęcia formy, od obrazów przepelnionych treścią tendencyjną w utworach okresów następujących. Słowem, odrętwiała jednostajność i niezmienność, jaką dawniej przyjmowano za cechę całej sztuki egipskiej, jest tylko wyrazem późniejszego chylecia się jej do upadku, inaczej mówiąc, stopniowego kostnienia, które, ze względu na ociężałość charakteru wschodniego, prawdopodobnie mogło trwać dłużej i bez przerwy, niż u ludów Europy, obdarzonych większą żywością natury.

*) Budynek nowego muzeum w Kairze znajduje się w dziele.

W historii sztuki Egiptu rozróżniamy kilka okresów; pozostają one w ścisłym związku z ogólnym podziałem jego historii. Przedewszystkiem więc—sztukę starego państwa (I—XII dyn. 3800—2100 przed Chr.)



Fig. 11. Posązek drewniany „wójta“ (podług Soldiego).

i nowego (XVII—XXVI dyn. 1700—525 przed Chr.), które powstało po czterechsetletnim panowaniu nad Egiptem Hyksosów, przybyłych

z Azji, i urosło do potęgi wszechświatowej. W ciągu tych wielkich okresów wyróżniają się czasy IV-ej dynastyi (ze stolicą w Memfis) i XII-ej (polityczne zjednoczenie się całego kraju), dalej XVIII i XIX-ej (stolica państwa—Teby), jak również ostatniej dynastyi XXVI w Saisie, jako złote czasy twórczości.

Nawet pierwszy okres sztuki egipskiej nie odkrywa nam jej początków: zdradza już długi jej rozwój, istnienie zupełnie ustalonego porządku i wykształcenie, znacznie przewyższające wszelkie początki. Pomniki tego okresu prawie wyłącznie zawdzięczają swoje powstanie kultowi dla zmarłych. Jako wyjątek należy uważać sfinksa i ciężką budowlę kamienną, znajdującą się w pobliżu niego (fig. 13). Uchodzi ona za



Fig. 12. Żona wójta.

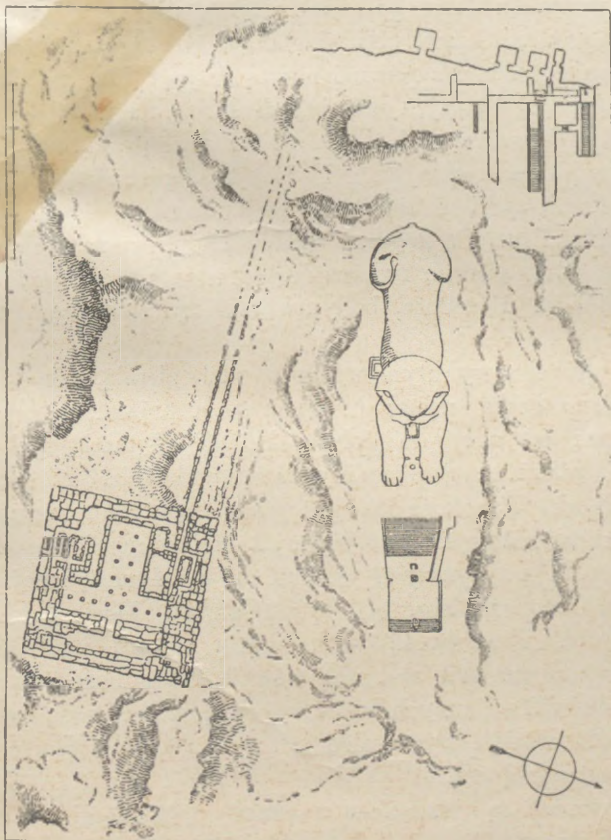


Fig. 13. Plan sfinksa i jego świątyni (Chipiez).

świątynię, sfinks zaś za upostaciowanie Hormachisa, t. j. wschodzącego, zwyciężającego ciemności, słońca. Ta postać lwa, o męskiej głowie człowieka, przypuszczalnie była otoczona amfiteatrem, jak i sfinks, wykutym w żywej skale. W następstwie czasu sfinksy ustawiano w szeregu po obu stronach drogi, wiodącej do świątyni, w roli stróżów. Były więc jednocześnie używane w celach dekoracyjnych.

Tak zwana świątynia sfinksa, o ile nie jest częścią składową grobowca, odskakuje od przyjętej później formy świątyni. Pomijając drugorzędne jej pokoje i kurytarze, podstawową część budynku tworzą dwie sale, jedna w położeniu poprzecznym do drugiej, wsparte na zwykłych słupach granitowych. Miasto umarłych Memfis jest widownią działalności artystycznej najstarszych dynastii; pomniki zaś, jakie się z tego czasu przechowały, są zawarte głównie w jego grobowcach.

Starożytni Egipcjanie wierzyli w fizyczne istnienie po śmierci, lecz że materya ciała miała być szlachetniejsza, potrzeby jego przeto musiały być mniej prozaične. Według ich mniemania, pośmiertne życie było związane z trwaniem dawnego ciała, z zaspokojeniem jego potrzeb, choćby one były najdrobniejsze. Zadaniem sztuki było uchronić ciało nieboszczyka od zniszczenia i zapewnić mu tą drogą spokój w państwie umarłych. W głęboko ukrytym pokoju lub pieczarze podziemnej spoczywa mumia; wejście bywa zamaskowane; przed zewnętrznym światem i jego niszczącymi wpływami zamyka grób potężna, górna część budynku.

Najznakomitszymi grobowcami są piramidy, wystawione na polu grzebalnym Memfis. Są to groby królewskie i rozpoczynają się od III-ej dynastii. Według szeroko rozpowszechnionego przypuszczenia, popa tego wiadomościami Herodota, budynek taki był stawiany w następujący sposób:

Ponad grobem, wykutym w skale, pod ziemią, tak długo, jak żył król, wznoszono coraz wyżej budynek ze stopniami; gdy król umierał, występy stopni od góry do dołu okładano płytami, nadając budowli kształt ostro zakończonej piramidy, ściętej ukośnie. Piramidy te stoją w pięciu grupach. Wysokość ich jest różna, zależała bowiem od długości panowania króla; różny też jest materiał budowlany i okazałość wykonania. Z trzech najwyższych piramid IV-ej dynastii najwięcej znana jest piramida Cheopsa, (Fig. 14) czyli „Chufu“. Dostęp do jej wnętrza jest dość łatwy. Troskliwość w usunięciu ciężaru nad pokojem królewskim (przez utworzenie nad nim pustki), dokładność fugowania i polerowania bloków kamiennych we wnętrzu, przekonywają najlepiej, jak wysoko było rozwinięte wykształcenie techniczne w Egipcie na trzy tysiące lat przed naszą erą.

Typy piramid są różne: ze ścianami obłożonemi i o gładkiej powierzchni, ze stopniami, i o rozmaitych kątach wzajemnego pochylenia

górnym i dolnym płaszczyzn (piramida pod Daszurem z załamaniem profilu boków i stopniowana pod Sakkarah). Jako typ przeciętny służy jednak kształt piramid Gizehu, powtarzający się w najrozmaitszych wielkościach, jednakowy w olbrzymiej piramidzie Cheopsa, sięgającej bez mała wysokości wieży strasburskiej, i w niewielkich piramidkach przenośnych, obficie znajdujących w grobach egipskich.



Fig. 14. Piramida Cheopsa i wielki sfinks

Od piramid, o których przeznaczeniu istniały najdziwniejsze przypuszczenia z powodu kaplic, znajdujących się w ich sąsiedztwie, (miejsca dla zebrań osób modlących się, blizkich zmarłemu), odróżniać należy groby prywatne Memfisu z powodu zewnętrznego ich kształtu. Groby te, zwane po arabsku „mastaba“, są to niskie, równoległoboczne, ceglane lub kamienne budowle, o murach zewnętrznych ukośnych, od góry płasko ścięte.

Wnętrze ich, jak i w piramidach, tworzy: sala, przeznaczona dla obcowania pozostałej rodziny z nieboszczykiem, następnie—oprócz zamurowanej niszy (serdab)—cela i ukryty dostęp do grobu, w którym spoczywa umarły. Chociaż mastaba (Fig. 15) nie są godnymi uwagi pod względem architektonicznym, plastyczne ozdoby wnętrza posiadają wartość wielką. W tych płaskorzeźbach przesuwa się przed oczyma naszymi całe życie nieboszczyka. Widzimy go oddanego zajęciom, jego służbę przy robo-

tach w polu, poznajemy jego stan materialny, stada na łąkach, dziką zwierzynę w lasach i ryby w stawach. Wobec tych obrazów osamotnione ciało cieszy się pozorem życia. Wykonane w płaskiej wypukło-rzeźbie i zabarwione, zadziwiają one zupełną prawdą przedstawienia rzeczy. Szczególniej tyczy się to postaci zwierząt. Przebija się w nich bystra obserwacja natury, dobra znajomość kształtów i ruchów, oraz duża zręczność techniczna. Jeszcze bezpośredniej od płaskorzeźb wiążą się z kultem dla umarłych postaci w rzeźbie pełnej (w drzewie i wapniu). Nie były one nigdy przeznaczone dla miejsc, w którychby je można było oglądać publicznie; z chwilą, gdy je ręka artysty kończyła, ustawia-

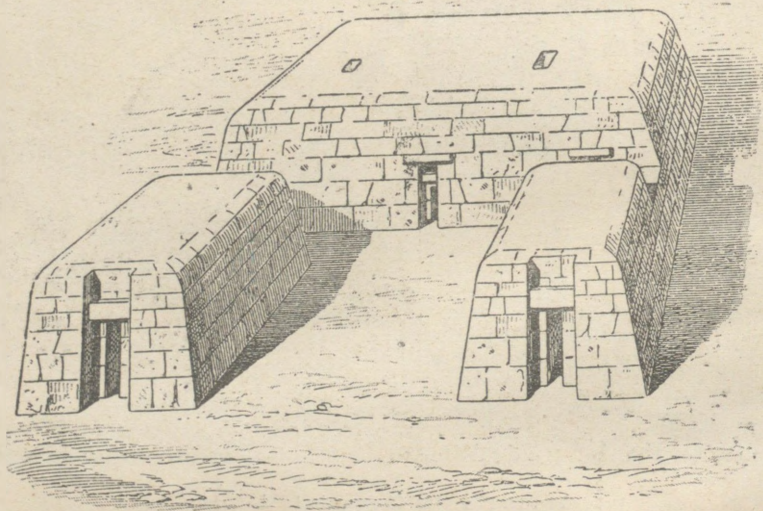


Fig. 15. Mastaba na cmentarzu w Memfis.

no je w tajemniczych niszach (serdab) mastaby, gdzie nazawsze pozostawały niewidzialne dla oczu profana. Odtwarzając obraz zmarłych, są one jednocześnie dopełnieniem mumii, zamkniętej w sarkofagu, i służą odciętej od świata istocie, fizycznie związanej z przyszłym życiem ciała materialnego, jako łącznik, podtrzymujący stały stosunek z życiem rzeczywistym. Grobowcowe te posągi nie odpowiadały celowi, jeśli nie oddawały postaci nieboszczyka wiernie. Widzimy tedy, że portret w starej sztuce Egiptu powstał nie skutkiem wewnętrznego dążenia artysty, lecz na gruncie konieczności natury zewnętrznej.

Pierwsze próby portretowania nie przechowały się do naszych czasów. Najstarsze dzieła posągowe, o których posiadamy wiadomości namacalne, są zupełnie zgodne z miarą prawdy natury. Przytem po

siadano już najrozmaitsze środki, aby ją uzupełnić. Posągi kolorowano, drewniane statuy oklejano cienkim płótnem i przeciągano cienką warstwą gipsu, przez co wszystkie płaszczyzny zyskiwały na okrągłości. Obok owych znanych, najstarszych przykładów tego rodzaju rzeźby, wspomnianego „wójta“ (fig. 11) i pisarza, na niemniejszą uwagę zasługują liczne posągi grobowcowe w muzeum Gizehu: król Chefren (fig. 16), książę Rahotep i jego siostra (?) piękna Nefert (fig. 17), klęczący pisarz (fig. 18), i zaczynający ciasto (fig. 19). Nietylko głowy ich ujawniają bardzo charakterystyczne rysy, lecz i traktowanie tułowia i kończyn wykazują dążenie do opanowania życia. U figur siedzących nogi bywają rozstawione, u stojących jedna noga wysunięta, ręce zaś nie zwieszają



Fig. 16. Posąg portretowy króla Chefrena.



Fig. 17. Księżniczka Nefert (malowany wapień).

ją się wzdłuż ciała, lecz wykonywają rozmaite ruchy. Figury udrapowane tak pod względem ilości jak i artystycznego wykonania znacznie ustępują nagim, najwyżej fartuszkami osłoniętym figurom. Jeżeli ostry, wierny naturze, rys najstarszej sztuki egipskiej zadziwia, to jedynie dlatego, że nie znamy, bezwątpienia, jej niezmiernie dawnych czasów przedhistorycznych. Zagadkowym to się wydaje, że kierunek ów nie był nadal uprawiany i rozwijany, w późniejszej sztuce bądź wprowadzano naturalizm do najdrob-

niejszych szczegółów, bądź też na jego podkładzie, jak np. u Greków, stwarzano typ idealny. Zagadkę tę rozwiązuje uwaga, że w posągach nie wielbiono żywych, lecz odtwarzano umarłych. Można je najlepiej porównać z maskami pośmiertnymi. Ogólnie brak im uduchowienia, głębszego nastroju. Jeśli są one przedstawione w jakimś ruchu, to przyczyna nie leży w ich namiętności, w energii ich woli; uzewnętrzniają one czynność, zadawalniającą siłę mięśni, w której nie bierze udziału chęć wyrażenia uczucia. W zasadzie pozostają w zupełnym spokoju. Zagrażało to martwością, a przyspieszyły ją przyczyny ubocznej natury. Miejsce miękkiego drzewa i wapienia zajęły kruche i twarde materiały, jak bazalt i granit (marmuru Egipcyanie nie mieli), które z trudnością dały się obrabiać narzędziami podówczas rozporządzalnemi; królewskie posągi przedstawiały trudności największe. Z jednobarwnością przedmiotu łączyła się przytem skłonność do ogromu: rzeźba bowiem często wchodzi w ścisły stosunek z architekturą.



Fig. 18. Kłęczący pisarz.



Fig. 19. Zaczyniający ciasto.

Wszystko to sprowadziło swobodny i niezależny rozwój rzeźby do stylowości. Za czasów XII dynastyi i podczas panowania Hyksosów nie widać jeszcze uchyleń od dawnego stylu; postaci są tylko więcej wyprostowane, suchsze, głowy ich surowsze, niemal pochmurne w wyrazie. Nowe zmiany rozpoczynają się dopiero w epoce nowego (Tebańskiego) państwa od XVIII-ej dynastyi. Egipt, występując powtórnie zwycięsko w Azji, stał się mocarstwem wszechświatowem. Zetknięcie się z pokrewną Assyryą nie pozostało bez wpływu na sztukę Egiptu: zapożyczyła ona prawdopodobnie od dzieł assyryjskich poje-

dyńskich motywów (rozetę, wolnę, skrzydlate postaci i t.d.) Staje się dworską, dzieła jej zdają się być poświęcone przeważnie uczeniu królów, pozostających w ścisłym związku z bogami i następujących wielkimi czynami niewyczerpany materiał dla artystów. Liczne przedstawienia bitew, historycznej i mitologicznej treści płaskorzeźby są tu rzeczą nową, dawniejszy bowiem kierunek hołdował prawie wyjątkowo cichemu życiu prywatnemu.

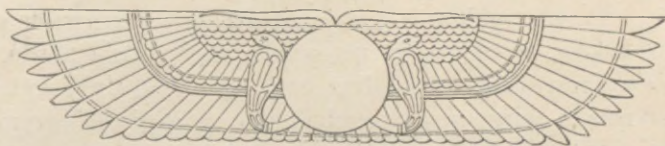


Fig. 20. Tak zwana skrzydlata tarcza słoneczna.

Architektura dobiega teraz szczytu i wznosi się w najboższym blasku, podniesionym przez polichromię. Jakkolwiek z dawniejszych świątyń nie pozostała żadna, wnosić jednak należy, że dawno już one istniały i że nowe państwo ogólnie zachowało tę formę, jaką natura kraju i obyczaje religijne raz na zawsze nadały architekturze.

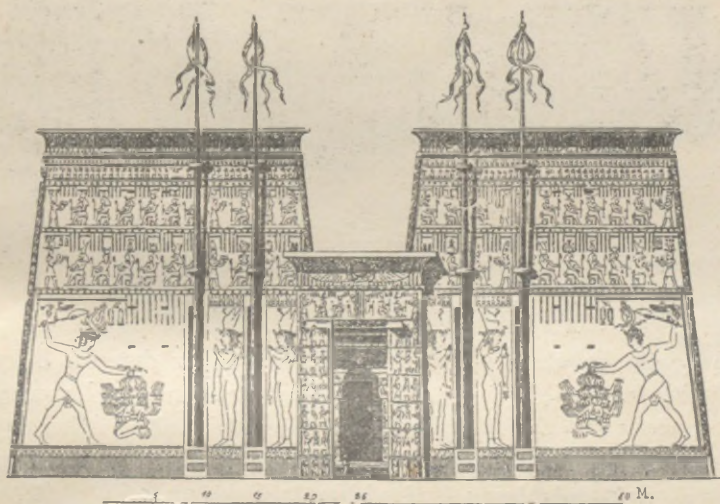
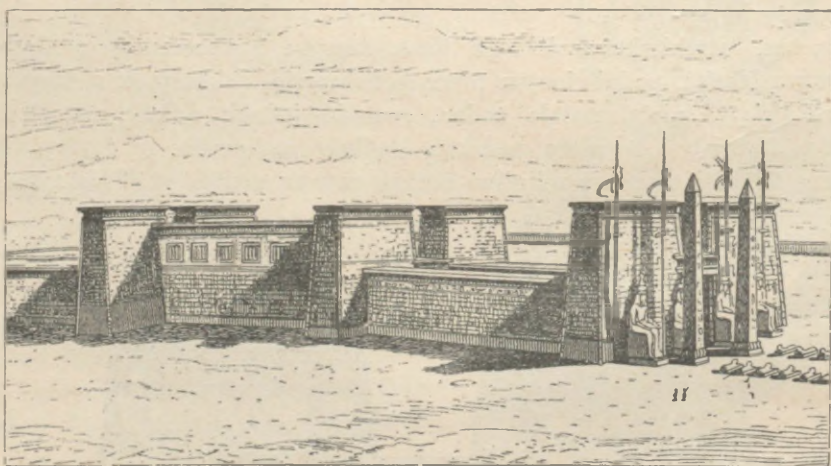


Fig. 21. Świątynia w Edfu. Front (częściowo rekonstruowany).

Egipcjanie wyrabiali zdolność swoją do budownictwa na groblach z wysuszonego szlamu Nilu, jakie zmuszeni byli budować w celu opamowania dobrodziejstwa rzeki i uczynienia go trwałym. Od tej czynności zapożyczyli materiały, z którego (oprócz drzewa) wykonywali najstarsze budowle; spadzistości ścian grobel dały im nić przewodnią w budowaniu murów: podsuwały im kształty ukośne. Gdyby bloki kamienne były pierwotnym materiałem budowlanym, Egipcjanie stawialiby

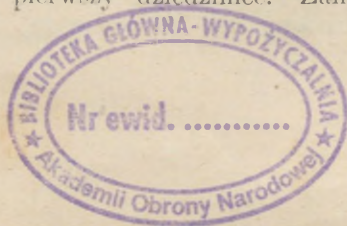
ściany pionowe, nie zaś spadziste, nawet w budowlach pomnikowych. Z postępem wyrobienia artystycznego starano się ubrać niepozorny materiał budowlany, okładając go powierzu wielkimi płytami, by przykryć niepokazny środek. System ten zachował swoją siłę nawet wówczas, gdy w budowaniu wyłącznie zaczęto stosować bloki kamienne. Na fasadach świątyń wyraźnie można poznać ten rys zasadniczy.

Fasada (pylon, t. j. brama) składa się z dwóch wysokich, jak wieże, boków, pomiędzy które wciska się wejście niskie, ozdobione w holkielu skrzydlatą tarczą słoneczną (fig. 20). Mury każdego boku ukośne, pokryte u góry rozpowszechnionym w Egipcie gzymsem, składającym się z holkielu i płyty, ozdabiane były z obydwóch stron okrągłymi drą-



Rekonstrukcja świątyni egipskiej.

gami, będącymi zapewne pozostałością budowania z drzewa. Ściana, całkowicie pokryta hieroglifami i płaską pomalowaną wypukłorzeźbą, przypomina rozpięty dywan z obrazami. Na porządek taki i dekorację silny wpływ wywarła ceremonia służby bożej. Egipska świątynia nie jest zamkniętym, nakształt domu, budynkiem, lecz obejmuje cały obszar przykrytych i odkrytych ubikacji. Można by je porównać do ozdobnej ulicy, wiodącej przez szeregi dziedzińców do najdalej zasuniętej w głębi świątynicy, utajonej dla oczu niepoświęconych. Drogę do świątyni zdobią po obydwóch stronach sfinksy, z męskimi lub baraniami głowami na lwich tułowiach; procesja dochodziła po niej przed front świątyni, dekorowany obeliskami lub kolosami i flagami kolorowymi, osadzonemi na wysokich masztach, przytwierdzonych do ścian (fig. 21) i następnie wstępowała przez bramę na pierwszy dziedziniec. Zamyka go pylon i pro-



wadzi do przykrytej, wspartej na kolumnach halli, w której rząd środkowych, wyższych kolumn (fig. 22) stanowi dalszy ciąg ulicy. Dalej następują jeszcze halle z kolumnami i małymi salkami po bokach, aż

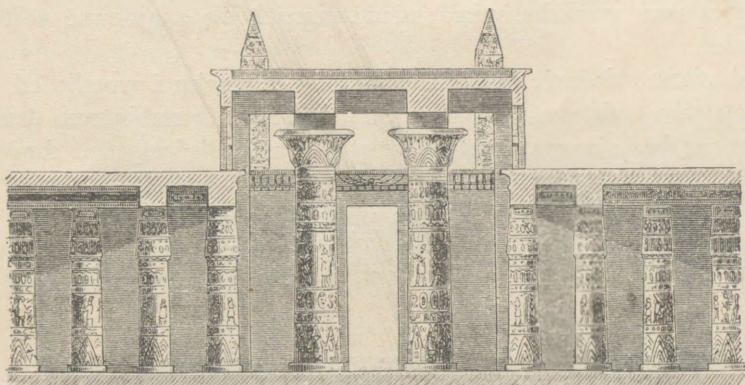


Fig. 22. Świątynia Amuna w Karnaku. Przecięcie sali kolumnowej.

wreszcie dochodzi się do małej, ciemnej, dostępnej jedynie dla króla, lub głównego kapłana, celi świętej (sekos), w której po za zasłonami znajdował się tajemniczy wizerunek bóstwa. Plan poziomy (fig. 23) wiel-

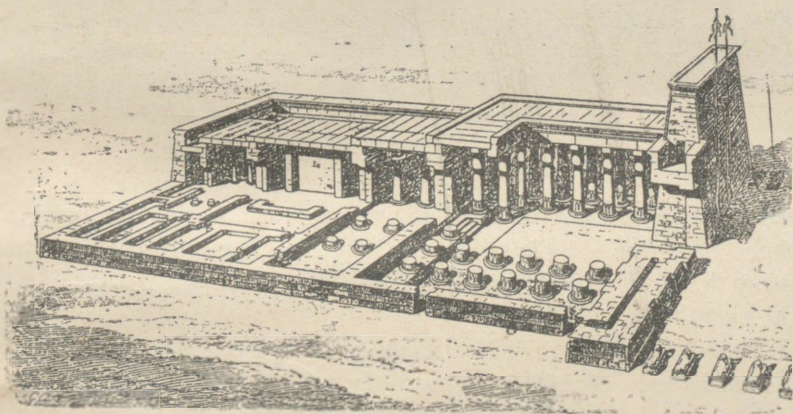


Fig. 23 i 24. Mała świątynia Chonsu w Karnaku. Przecięcie podłużne i poprzeczne.

kiej świątyni Karnaku w Tebach, której początki sięgają czasów XII dyn., i rozszerzonej za czasów XVIII i XIX daje obraz rozgałęzionego, rozległego zarysu egipskiej świątyni. Powtarza się on w zmniejszeniu i w małej świątyni Chunfu w Karnaku (fig. 24), i w póź-

niejszej Edfu (fig. 25). Przyjęty plan był zachowywany nawet wówczas, gdy sama natura gruntu i występowanie żeli skał wyznaczały miejsce dla świątyni nad brzegiem Nilu. Dowodzą tego świątynie Girszeu (fig. 26) i Gherf Hussaina w Nubii. Tylne części ich była wykuwana w skale; przed nimi musiał się znajdować odsłonięty dziedziniec.

Od planu wielkich świątyń Luksoru i Karnaku i wogóle od przyjętego sposobu odstępują liczne małe kaplice, czworoboczne budowle, otoczone wąską otwartą hallą. Świątynia na Elefantynie, zbudowana w późniejszych już czasach (fig. 27), a zburzona w XIX stuleciu, najlepiej je uzmysławia. Na wysokiem podmurowaniu, służącym za cokół, wznosi się halla; kolumny zdobią jedynie wejście, cały bowiem gzyms dźwigają filary. Lekkie przypomnienie, w tym względzie, świątyni grec-

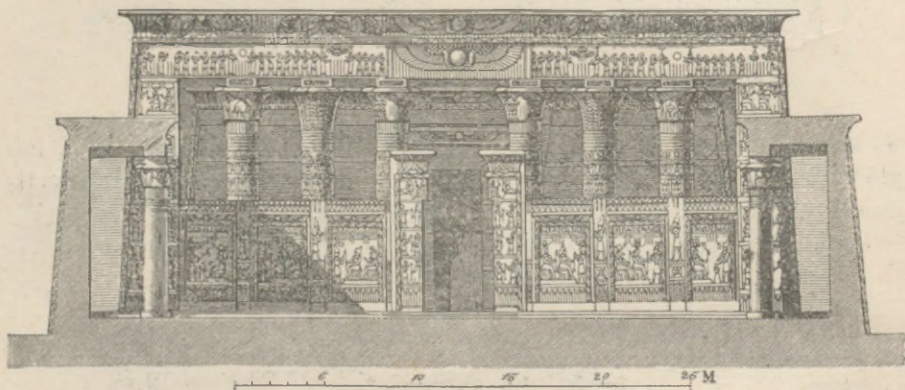


Fig. 25. Świątynia w Edfu. Przednia część sali kolumnowej.

kiej nie powinno dawać powodu do przypuszczeń o jakimkolwiek z nią związku. Owe małe świątynie zawdzięczają swe powstanie pewnemu lokalnemu kultowi religijnemu i w częściach składowych ujawniają czysto egipski charakter.

Królowie słusznie mogli zaliczać do obowiązków swoich umiłowanie budownictwa. Świątynie rozszerzały ich sławę, oznaczały dobre stosunki z bogami i zapewniały im błogosławieństwo ich tak za życia, jak i po śmierci. Widzimy tu nie tylko dumę królów, lecz i znaczenie budowniczych, którzy tak potężne dzieła tworzyli. Podczas gdy imiona malarzy nigdy nie były podawane potomności, rzeźbiarzy zaś niezmiernie rzadko, nazwiska architektów spotkać można bardzo często wypisane łącznie z wysokimi dla nich pochwałami. Przekonywamy się o ich wysokiem stanowisku społecznem i dowiadujemy o dziedziczeniu urzędu z ojca na syna i wnuka. Budowniczowie jednak nie mogli rozwinąć

fantazyi twórczej, świątynie bowiem, składając się z pojedynczych, jedna do drugiej dopasowanych, części, nie dawały pokarmu zmysłowi harmonii proporcji. Ci ludzie czynu posiadali natomiast wyrobienie techniczne. Z najtwardszych materyałów za pomocą narzędzi prostych tworzyli bogate w ozdoby części budowlane. Z pośród nich wybitnie wyróżniają się pięknnością i ogromem kolumny i filary.

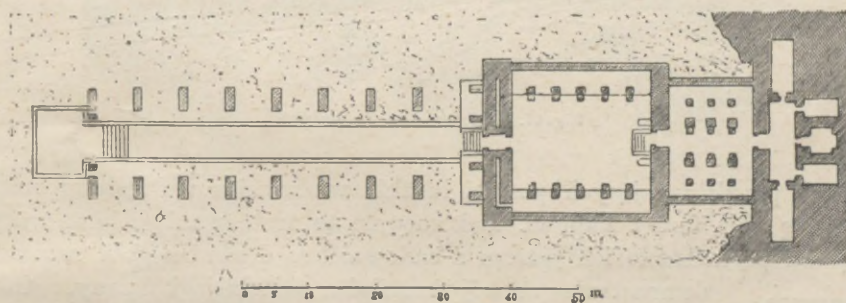


Fig. 26. Grota w Gizech.

Kształty kolumn w egipskiej architekturze są rozmaite. Odróżniamy tu formy kolumn drugorzędne, które tylko w pewnym czasie mają zastosowanie, od tych, które zdobyły powszechność, zawdzięczającą tak długości trwania, jak i częstemu ich stosowaniu. Do pierwszych zaliczamy tak nazwaną kolumnę protodorycką (fig. 28). Znajduje się ona w grobach skalnych Benihasanu i pochodzi z czasów XII dynastji. Na niskiej, płaskiej podkładce wznosi się szesnastościenny, lekko żłobkowany słup, zakończony zwyczajną czworoboczną płytą. Nazwa tej formy kolumny nasuwa na myśl pokrewieństwo jej z dorycką kolumną u Greków; jest to jednak podobieństwo powierzchownej zupełnie natury i żadną miarą nie można w tem widzieć zapożyczenia wzoru od Greków. Właściwością najmłodszego okresu egipskiej architektury jest kolumna odmiennego kształtu (fig. 29), posiadająca w górnym końcu z czterech stron maski, zwykle bogini Hathor z krowimi uszami, ponad tem zaś jako ozdobę, cztery fronty świątyniowe. Po większej

części stosowane były kolumny z kapitelami, od góry zwieżonemi (fig. 30, 31) lub posiadającymi kształt kielicha (fig. 32). Pochodzenie ich sięga czasów starego państwa. Na płaskorzeźbach z czasów V-ej dy-

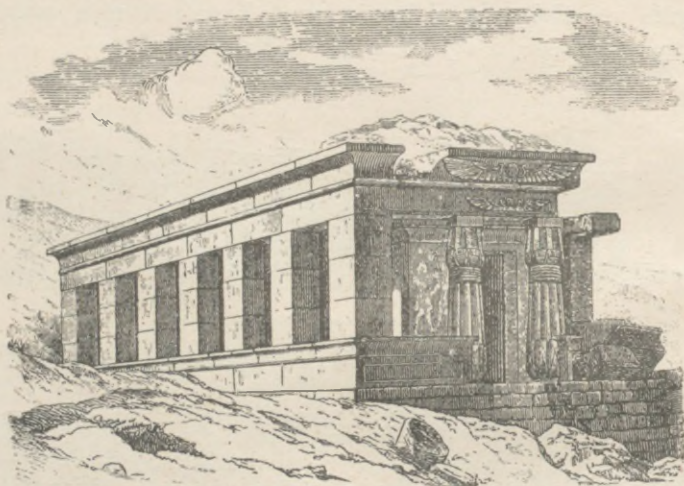


Fig. 27. Świątynia na Elefantynie.

nastyi, przedstawiających postaci ludzkie w obramieniu z kolumn, znajdują się obie formy kapiteli. Dekoracyjne to traktowanie kolumn wskazuje na pochodzenie ich jeszcze z budownictwa drewnianego i naocześnie



Fig. 28. Tak zwana protodorycka kolumna z Beni-Hassan.

demonstruje rozwój kształtów egipskiej kolumny. Gdy budowanie z kamienia zdobyło sobie prawo obywatelstwa, kolumny zachowały grubość i siłę pierwotnych słupów kamiennych; dodano im jedynie ozdoby, używane w budownictwie drewnianem, te zaś, według rozpowszechnionego zdania, zapożyczone zostały od dwóch wspaniałych roślin egipskich: róży morskiej, czyli lotosu, i papirusu. Powstanie tej ozdoby można sobie istotnie przedstawić w ten sposób, że liście i kwiaty początkowo były ujęte w pojedyncze lub połączone pęki. Korona z liści kończyła je od góry, liście otaczały również bazę. Natomiast, w kapitelach z epoki nowego państwa kwestya pochodzenia ich od wzorów natury, — zamkniętego pęczka lotosu i rozwartego kwiatu papirusu, — zarówno pod względem rysunku, jak i zakolorowania, przedstawia się zupełnie niejasno. Niektóre (późniejsze) kapitele liściaste przypominają prędkiej wzór palmy, to zaś jedno jest pewne, że ozdoba wszystkich kolumn została im nadana jedynie dla wywołania okazałości, nie zaś dla naśladowania natury.

W nowem państwie obok stawiania świątyń gorliwie oddawano się budowaniu grobów. Widzimy tu zmianę, inne formy, niż w państwie starem, na co niewątpliwie musiały wpłynąć rozmaite właściwości gruntu w Memfisie i Tebach. Zmiany te nie nastąpiły jednak raptownie. Na cmentarzu w Abydos (od VI dynastyi) odzywa się kształt piramid. Grób znajduje się nad powierzchnią ziemi, zbudowany z cegły; ponad czworokątną podmurówką, wznosi się nie-



Fig. 29.
Kolumna z Denderach.

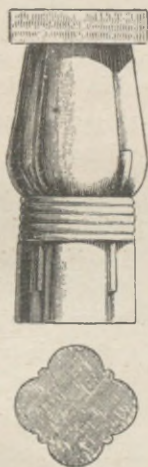


Fig. 30
Kolumna z Beni-Hassan.

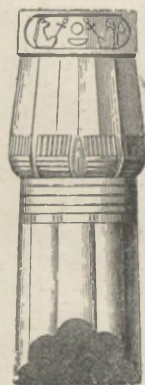


Fig. 31.
Kolumna z Medinet-Habu.

wielka próżna piramida. Groby skalne w Benihassan (XII dyn.) ze swemi fasadami, kute w żywej skale, są przygotowaniem do tebańskich, wykutych na lewym brzegu Nilu w skałach wapiennych Libijskiego grzbietu górskiego. Najświetniejszymi są groby królewskie (XVIII—XX dyn.) w wąwozach Bibanel-Moluk. Sarkofag nawet w grobach nowego państwa jest niedostępny dla oczu światła. Głębokie, nakształt sztolni kute w skałach

galerye, ozdobione kolorowemi obrazami, prowadzą do wnętrza grobu, sam zaś dostęp do niego zewnątrz jest ukryty. W miejsce nagrobkowych kaplic przy grobach o kształtach piramidy, znajdują się samodzielnie stojące świątynie większych rozmiarów (mnemonie), odsunięte od grobów skalnych zupełnie, pokrewne świątyniom Luksoru i Karnaku, a różniące się od nich jedynie obrazowemi ozdobami.

Brak subtelniejszych podziałów architektonicznych i harmonijnych proporcji o wiele silniejby raził a ogrom budziłby wrażenie nieforemności, gdyby go nie zastępowały owe ozdoby z obrazów, łągodząc to

wrażenie i przerywając monotoność linii. Malowane płaskorzeźby zdobią płaszczyzny ścian, posągi występują przed pylonami, opierając się o filary. Takim związkiem z architekturą warunkuje się także styl owych dzieł. Ustawianie posągów parami lub większemi rzędami nadaje im wyraz bezruchowości i powoduje zmartwiałość wyglądu. Podane prawu symetrii, z powodu olbrzymich proporcji, są one pozba-



Fig. 32. Kolumna z Teb.

wione indywidualnego, własnego wyrazu. Siedząc tak z nogami, zgiętymi pod kątem prostym, z ramionami przyciśniętymi do ciała, z głowami zwróconymi przed siebie, stojąc przed filarami ze skrzyżowanymi ramionami i zaciśniętymi nogami, — wyglądają jak uosobienie bezczuciowego, wiecznego spokoju. Kolosy, zdobiące front świątyni skalnej w Abu Simbel (fig. 33), — Ramzes II, najbardziej ze wszystkich Faraonów chętny do budowania, postawił tę świątynię na pamiątkę swego zwycięstwa nad Etyopami i Syryjczykami, — lub posąg Memnona tak słynny za czasów rzymskich, portretowy posąg Amenofisa III, ustawiony z bliźniaczym posągiem przed nagrobną świątynią króla, nie mogą być sądzone z czysto rzeźbiarskiego punktu. Przedstawione z większem życiem utraciłyby swój charakter wiecznych stróżów. Wydają się one prędeż zbudowanemi, niż rzeźbionemi, i skutkiem tego jest to możliwe, że zostały wykonane podług ustanowionych przepisów (kanonów). Jeśli w postaciach bogów razi nagromadzony symbolizm (fig. 34), w przedstawieniu zaś królów ceremonialne ubranie i wyszukane ukształtowanie form ciała, to czysto techniczne kamieniarskie wykończenie zasługuje na

podziw. Oprócz mniejszych rodzajowych figurek, wyrabianych przeważnie z brązu, najdatniejsze są portrety osób prywatnych. W wyobrażeniach indywidualnych oddalonych od nas ludów często ogólny typ rasy zasłania nam charakterystykę osobistości: wąskie czoło i oczy, zagięty nos, silnie rozwinięte wargi i t. d. Przegląd jednak większej ilości dzieł pokaże, że oko artysty egipskiego nie było zamknięte na subtelniejsze rysy portretowe; aż do ostatnich chwil istnienia sztuki

egipskiej poszczególne głowy zachowują indywidualne cechy (fig. 35). Po za tem rzeźbiarze i malarze doskonale rozumieją charakterystykę rozmaitych szczepów; nie tylko postaci zwierząt lecz i przedstawienia zwykłych zatrudnień ludu, pomimo całej pobieżności wykonania, są pełne prawdy życiowej (fig. 36). Artystyczne poczucie mogło się tu swobodnie poruszać, nieskrępowane przepisami kultu i względami dworskimi, wówczas, gdy nieskończenie liczne wyobrażenia scen z życia bogów i królów w płaskorzeźbach i obrazach, malowanych na ścianach świątyń i grobów, o wiele silniej razią swoją treścią i artystyczną formą. Nie są one rozłożone podług zasady artystycznej we wdzięcznie



Fig. 33. Świątynia w skale w Abu Simbel. Front.

ujętych grupach, lecz bądź ciągną się długimi rzędami, lub pokrywają płaszczyzny w pstrym bezładzie.

Jak pismo Egipcyan, hieroglify, posiada cechę obrazowości, tak obrazy ich ze swej strony mają charakter pisma. Konwencyonalny ich rys przytłacza prawdę natury. Ramzes, na przykład, tak jak inni królowie i dowódcy, przewyższający wielkością postaci innych, musi być umieszczony w obrazie ponad wojskiem nieprzyjacielskiem, jako zwycięzca. Akcja tłumaczy się dla widza w sposób szematyczny, daleki od prawdy natury: włosy zbitych w jeden tłum nieprzyjaciół bywają połączone w jedną czuprynę, za którą król chwyta ręką (fig. 37). Na-

stępnie należy zauważyć, że w płaskorzeźbach i malowidłach głowy i nogi są ustawione w ruchu profilowym, pierś zaś w całej szerokości. Dążenie do dokładności w szczegółach oddziaływa ze szkodą na całość obrazu i prowadzi do kompromisów w rysunku. Tego samego środka w potrzebie chwyтали się artyści innych narodowości i późniejszych czasów. W większych, bardziej zawikłanych kompozycjach, w więk-



Fig. 34. Ozyrys Lunus Toth. Bronzowa statueta w Luvrze.



Fig. 35. Księżniczka Tai. Statuetka drewniana w Luvrze.

szych grupach ujawniają się te braki najsilniej, przyłącza się tu bowiem zupełnie pominięcie względów perspektywy. Skutkiem tego malarstwo i rzeźba były skrepowane przewyciężaniem przeszkód,—rozwój ich prawidłowy kulał.

Ostre kontury postaci, wobec których wewnętrzne płaszczyzny nie odgrywają żadnej roli, przypominają wyszywane dywany. Wogóle zaś wydaje się, jak gdyby Egipcjanie nowego państwa zatracili zdolność przyjmowania świeżych wrażeń natury. Konie wprowadzone do

Egiptu przez Hyksosów, zaczynając odtąd stale się ukazywać w płaskorzeźbach, są pozbawione naturalnej prawdy, cechującej obrazy zwierząt starego państwa. W dziedzinie malarstwa rozwój także ustaje. Malowidła w grobach z czasów XII dynastyi zdradzają zaledwie początki samodzielnego stylu malarskiego; postaci np. są przedstawiane w zupełnem en face. Później jednak ruch profilowy jest przyjęty za zasadę, a kolor służy właściwie do tego, aby płaskorzeźbę lub rysunek uczynić wyraźniejszymi dla oka. Pomiedzy płaskorzeźbą i malowidłem wybitna różnica nie istnieje, jeżeli, to pod tym względem, że w malowidłach przedmioty martwe, naczynia, ozdoby i t. d. są oddane z większem życiem. Główna siła Egipcyan, jak zresztą wszystkich wschodnich ludów, leży w sztuce zdobniczej i w niej to bierze wybitny udział malarstwo.

Rzeczony rozwój sztuki egipskiej w ostatnim, saickim, okresie nie przedstawia się bynajmniej jako pomnożenie bogactwa zdobyczy artystycznych. Dążenia jakieś, w zestawieniu z najbliższym minionym okresem, bezwątpienia istnieją, lecz postęp ogranicza się tylko na niektórych stronach artystycznej działalności. Figury plastyczne stały się wysmuklejsze, kształty ciała większe i układniejsze. Modelacyę delikatniejszą objawiają nie tylko te posągi, których materyał jest miękki (fig. 35), lecz i dzieła, wykonane w materyale twardym i kruchym (fig. 38). Upodobanie do ogromu znikło, wzrosła skłonność do delikatności, bogactwa, jak tego dowodzą małe bronzowe figurki; że jednak



Fig. 35. Z grobowej kaplicy w Abd-el Qurna. Budowa świątyni Imhotep.

fantazyja utraciła swoją naiwną świeżość i siłę twórczą, przekonywa o tem częste zwracanie kierunku się do sztuki starego państwa. Zwracanie się

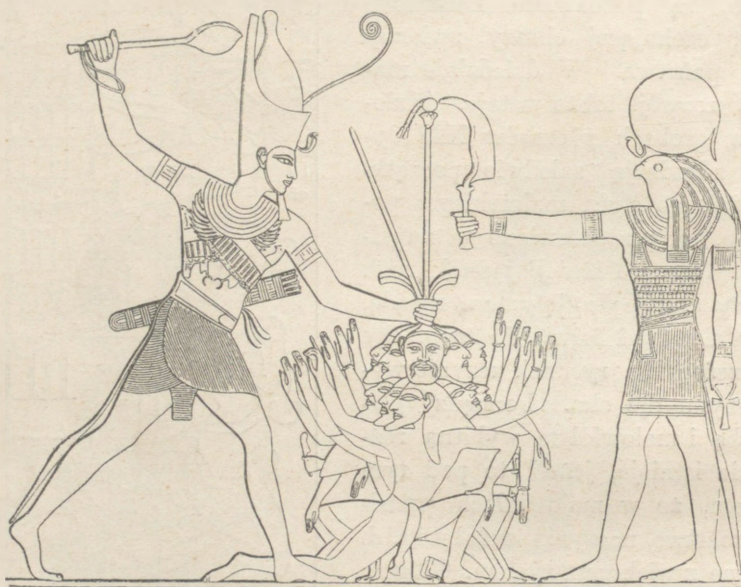


Fig. 37. Z grobów w Abu-Simbel w Nubii. Król (Ramzes II) zabija swoich nieprzyjaciół.

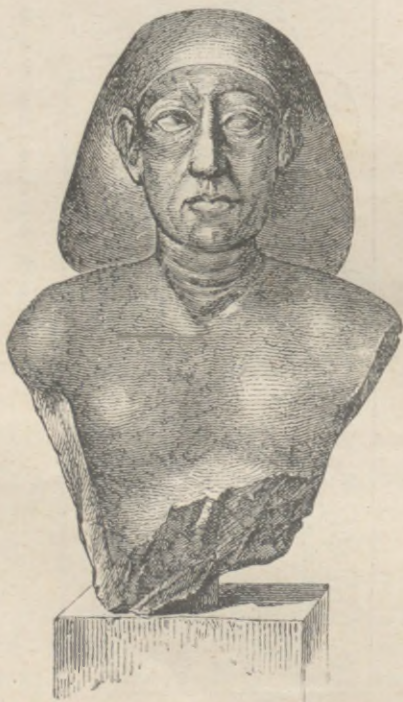


Fig. 33. Binst bazaltowy z okresu Saitów. Tuwr.

zaś do archaicznego zawsze poprzedza przeżycie się danego okresu w sztuce.

Gdy Egipt wystąpił na widnokręgu Greków, on i sztuka jego zstarzały się, bliżcy zupełnego wycieńczenia. Greków zadziwił ten świat, obcy dla nich; wszystko, cokolwiek tu ujrzeni, wydawało im się tajemniczem, godnem czci i wiele znaczącem. Egipt jednak na rozwój sztuki greckiej nie wywarł wpływu żadnego, zasługującego na wymienienie. Grecka sztuka w czasach po Aleksandrze Wielkim zdobyła sobie poważny teren nad Nilem i wchłoneła, łącznie z egipskiem powietrzem, niektóre pojęcia egipskie. Za czasów cesarzów rzymskich znalazły tu wygodne siedlisko: i umiłowanie zmysłowych rozkoszy i powściągliwość od nich, zwiędłe kwiaty życia dawnego i zarodki chrześcijańskiego. Łączy to świat nasz z Egiptem naprzekór jego zamkniętej w sobie odrębności.

2. Haldea i Assyrya.

Punktem wyjścia dla sztuki Egiptu jest Nil, dla ludów Mezopotamii—Eufrates i Tygrys. Obie rzeki warunkowały życie mieszkańców, stwarzając pewne konieczne prawidła, i wywarły wpływ istotny na materiał i kształt budowli. Używano tu suszonej i palonej cegły; wały ziemne zastępowały mury kamienne, dzieła architektury



Fig. 39. Wykładanie ściany pałacu w Warka w dolinie Eufratesa

wznoszono na tarasach, piramidy ze stopniami weszły w skład budowli, przeznaczonych dla celów religijnych; prawdopodobnie na najwyższym stopniu znajdowała się świątynia. Ubogi materiał budowlany, nie na-



Fig. 40. Chaldejski cylinder rozwinięty (forma).

dający się do wytwarzania zeń ozdób i niezbyt odporny na działanie atmosferyczne, wywołał system okładania ścian. Używano w tym celu bądź gipsu lub asfaltu, którymi pokrywano ściany z zewnątrz i z wewnątrz i dekorowano mozaikowo,—bądź też płyt kamiennych. System ten powstał przypuszczalnie z pierwotnego obwieszania ścian dywanami.

Działalność artystyczna ludów Mezopotamii była długo pogrążona w zupełnej ciemności; wiadomości o niej istniały tylko w podaniach. Rozjaśniły je dopiero rozkopywania gruzów, za dni naszych dokonane przez francuskich i angielskich badaczy (pierwsi Botta i Layard). Sze-



Fig. 41. Płaskorzeźba z Telloch. Paryż. Luwr.

reg odkryć na assyryjskim gruncie, a zwłaszcza o wiele starszym chaldejskim, jest jeszcze daleki koniec. Od niedawna zaledwie zaczęto robić poszukiwania w dolnej Mezopotamii, zatrzymując się raz po raz na nazwach głównych miejscowości Chaldei, jako na nagich wyrazach, których



Fig. 42 i 43. Głowy z Telloch. Luwr.

nie można do niczego konkretnego zastosować, np.: Ur (El Mugheir), Uruk (Warka,) Larsa, (Senkereh) i t. d. Najbogatsze dotąd rezultaty dały rozkopywania w Telloh (dawny Sirburla), leżącym nad kanałem, jaki łączy Eufrates z Tygrysem. Śladów po narodach, zaludniających połud-

niową Mezopotamię, najpierw po Akkadach i Sumerach, następnie po Chaldejczykach, historycznie nie udało się dotychczas odróżnić i jakkolwiek pozostałe pomniki sięgają trzeciego tysiąclecia przed Chr., nie dotarliśmy do początków sztuki chaldejskiej. Materiał budowlany, owa suszona i palona cegła przyspieszyła zniszczenie dzieł architektury; zachowane jednak resztki pozwalają zaznajomić się z wyglądem świątyń i planami pałaców. Dla przyjętego w Chaldei kultu ciał niebieskich wystarczały stopniami wznoszące się czworoboczne tarasy, zakończone platformą i dostępne zapomocą schodów. Pałace zaś chaldejskie, będące wzorem dla assyryjskich budowli królewskich, składały się z większej liczby dziedzińców, dokoła których gromadziły się różne, przykryte dachem, ubikacje. Kolorowe glazurowane cegły służyły za ozdobę. Kawał muru, znaleziony w Warka (fig. 39), zaznacza nam ze stroną techniczną: jest to część wyskakującego filara z rozłożonymi po obu stronach, półcylicydrycznymi sztabami. Przypomina to późniejszą dekorację mozaikową i niewątpliwie jest jej pierwowzorem.

Gлина obok zastosowania w budownictwie chaldejskiem była używana w rzeźbie. Wyroby z niej zachowały się naturalnie w bardzo małej ilości; wzamian za to posiadamy znaczną liczbę kamieni, z głęboko



Fig. 44. Gudea, posąg z Telloch. Luwr.

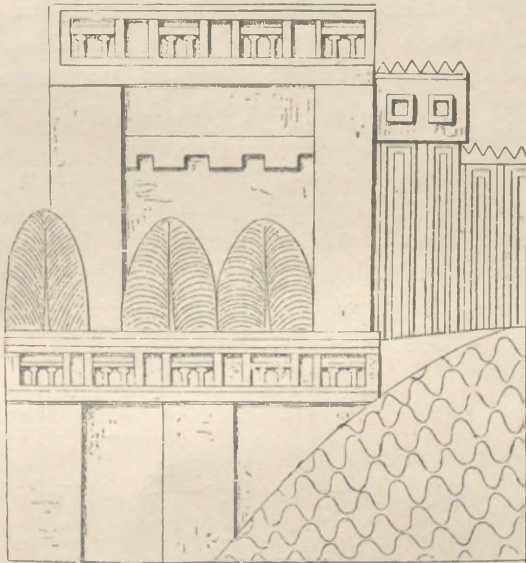


Fig. 45 Assyryjski pałac. Płaskorzeźba z Kujundziku.

wyciętymi w nich obrazami. Służyły one jako formę, zapomocą której wygniatało w glinie, tworząc tą drogą sztucznie płaskorzeźbę. Mniejsze, w wielu wypadkach noszone dawniej jako amulety, są kształtu cylindrycznego, pod względem zaś wartości artystycznej i dawności rozmaite. Do najulubieńszych tematów, przedstawianych w nich, należy walka, mitycznych bohaterów (Izdubar): boskiego ducha opiekuńczego z demonami lub dzikimi zwierzętami. (fig. 40).

Treść ta wpłynęła na formę artystyczną: ma ona rys szorstkiej jędrności, postaci posiadają gwałtowność ruchów, są sprężyste i twarde. Sztuka Chaldejska, pomimo, że dąży do prawdy natury—równie jak sztuka starożytności Egiptu, posiada jednak zupełnie odrębny wyraz. Widzimy w niej brak owego idyllicznego pierwiastka spokoju, fantazyja natomiast zdobywa pokarm obfity przez zestawienie ciał ludzkich z łbami dzikich bestyi i nadanie im skrzydeł. Sam pomysł dzikich walk, będący w związku z ciemnymi stronami życia człowieka, t. j. ze złem, które je przecina, ujawnia się w prymitywnej płaskorzeźbie z Telloh. Jest ona fragmentem jakiejś steli, przedstawiającej rząd ciał nieboszczyków, leżących jeden nad drugim i ludzi z koszykami na głowach (fig. 41).

Jakkolwiek dane nasze nie pozwalają nam poznać rozwoju sztuki chaldejskiej, zaznajamiają nas jednak zapomocą małych figurek, glinianych i brązowych, z wykopalisk w Telloh, z rzeźbą, pod względem technicznym dość daleko posuniętą. Subtelne pojmowanie natury przebija się w tych głowach (fig. 42 i 43) i siedzących lub stojących postaciach,

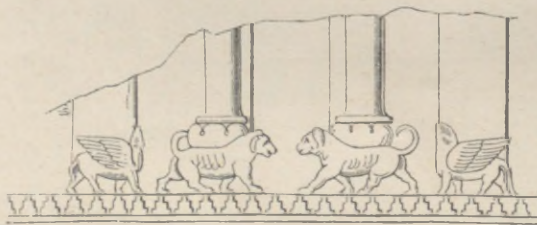


Fig. 47. Typy kolumn na płaskorzeźbie w Kujundziku.

wyższą zaś utwory pokrewnej sztuki assyryjskiej.

Na lewym brzegu Tygrysu, w bliskości Mossulu, znaleziono wiele zabytków sztuki assyryjskiej. Są one poczytywane za pozostałości budowli Niniwy i pochodzą z trzech miejsc: Nimrudu (Kalach), Korabadu (Dur-Sarukin) i Kujundziku (Niniwa). Należy je właściwie uważać za ostatnie fale

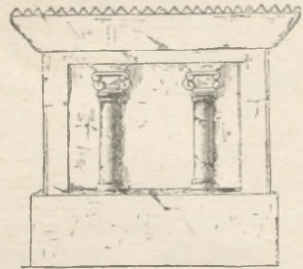


Fig. 46. Pawilon. Płaskorzeźba z Korsabadu.

wykutych z twardego kamienia (fig. 44). Ręce, palce, lekko zaznaczone fałdy zdradzają studia nad każdym szczegółem. Pomimo spokojnego ruchu, posągi te posiadają męski, silny pełen woli charakter. Pod tym względem różnią się od dzieł egipskich, prze-

dawnego potoku kultury, które ślady wyraźnie zachowały odkryte pomniki. Sztuka assyryjska po raz pierwszy uległa silniejszemu rozwojowi za panowania wojowniczego Assurnazirpala (885 — 860), twórcy północno-za-



Fig. 48. Piramida ze stopniami na płaskorzeźbie w Kujundziku.

chodniego pałacu w Nimrudzie, gdy państwo Starochaldejskie leżało już w gruzach, a władza Egipcyan była obalona. Silniejszy skok uczyniła za rządów Sargona i Sanheryba (722 — 681), założyciela Korsabadu i twórcy pałacu północnego w Kujundziku, dalszy zaś ciąg jej rozkwitu

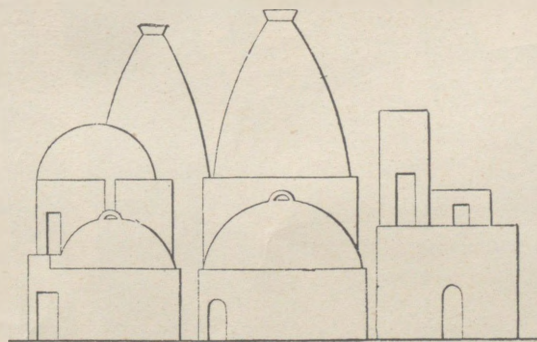


Fig. 49. Dom mieszkalny. Płaskorzeźba w Kujundziku.

przypada na czasy Assurbanipala, (u Greków Sardanapala 668—626), który dokończył w Kujundziku dzieła, rozpoczęte przez jego dziada Sanheryba. Olbrzymie te budynki znikły z powierzchni ziemi a, dzięki rozkopywaniom, ożyły jedynie ich ozdoby: alabastrowe płyty i glazuro-

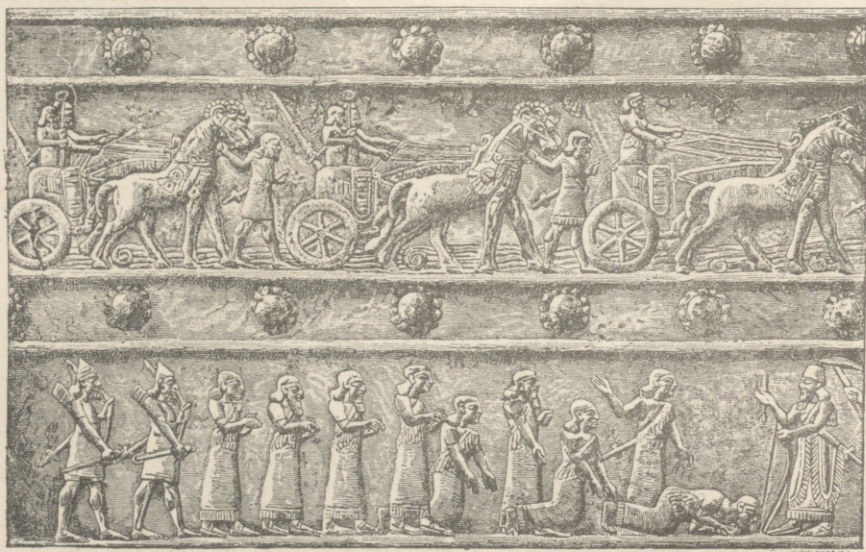


Fig. 50. Z bramy w Balawat. Płyta bronzowa kuta. Londyn. Muzeum brytańskie.



Fig. 51. Malowane cegły do wykładania ścian.

wane cegły. Pałace zniszczył pożar; budowlany materiał rozsypał się w pył i gruzy i tylko płyty kamienne, któremi były ściany obłożone, popękane, spadając na miejsca zrujnowane przez mury, pozwalają dziś dość wyraźnie odnaleźć położenie murów dawnych i narysować plan pałaców assyryjskich.

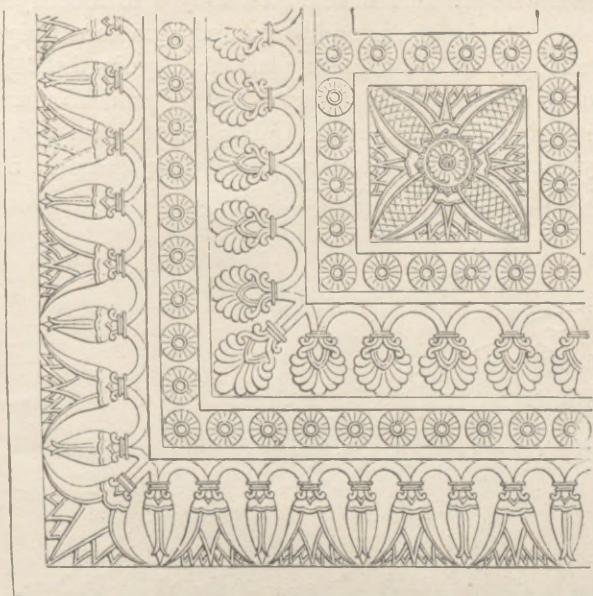


Fig. 52. Ornament z Kujandziku.



Fig. 53. Ozdoba portalu z Korsabadu.

Różnią się one pomiędzy sobą wielkością, nie zaś kształtami i pozdłużeniem. Wznosiły się na tarasach, ujętych w mur, zakończony gzymszem koronującym, holkelem i wysuniętą na zewnątrz płytą. Pośrodku

zawierały znaczną ilość dziedzińców, zamkniętych hallami i galeryami o stosunkowo niewielkiej szerokości. Ze śladów na ziemi można, rzecz prosta, rozpoznać tylko plan poziomy, lecz jakie było oświetlenie wnętrza, jak ono było pokryte i jak wyglądały piętra, tego odkopane resztki nie objaśniają. Brak tych wiadomości uzupełniają poniekąd budynki odtwarzane na płaskorzeźbach. Widzimy w nich odkryte, wsparte na kolumnach galerye, umieszczone na każdym górnym końcu piętra. Płaskorzeźba, wyobrażająca jakiś pawilon, czy małą świątynię (fig. 46), ujawnia rodzaj drewnianych i metalowych kolumn (z podwójnymi wolutami w kapitelu) i zakończenie budynku zazębieniem. Inna płaskorzeźba, wykopana w Kujundżiku, wykazuje, że kolumny wspierały się czasem na grzbietach zwierząt (lwów i skrzydlatych byków (fig. 47).

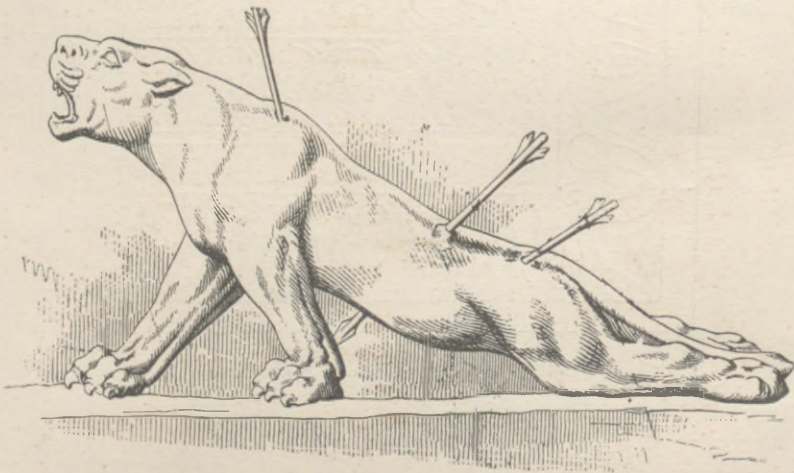


Fig. 54 Umierająca lwica. Płaskorzeźba z Kujundżiku

Pałace assyryjskie są tylko powtórzeniem starszych chaldejskich planów; to samo można powiedzieć o wielkich świątyniach, przedstawianych na płaskorzeźbach w postaci piramid ze stopniami (fig. 48).

Assyryjczykom znana już była sztuka budowania sklepień, uprawiali ją też w wielkiej ilości. Płaskorzeźbowe obrazy przedstawiają bramy zakończone łukami, a małe domy mieszkalne przykryte kopułami (fig. 49), w Korsabadzie zaś odkopano resztki kanałów najformalniej sklepionych. Rodzaj tych sklepień jest trochę ciężki. Stwierdzenie więc istnienia sklepień rozwiązuje pytanie, w jaki sposób były przykryte węższych wymiarów pałacowe sale. Domy ludu prostego, a zapewne i letnie mieszkania książąt zbliżały się

w charakterze do namiotów i, jak to potwierdzają płaskorzeźby, pozwalały na daleko bogatsze zastosowanie przejętych od Hityjczyków kolumn, niż olbrzymie pałace.

Wartość Assyryjskich budowli podnoszą plastyczne i malarskie ozdoby. Z ozdób, metalowych, które odgrywały wielką rolę, liczne resztki się przechowały, jak np. drzewa palmowe ze złoczonego spiżu, ustawiane u wejść pałacowych, liczne, kute, brązowe płyty służące do okładania wielkich drewnianych drzwi (fig. 50). Znale-



Fig. 56. Łoże do uczt króla Assurnazirpala z Kujundżiku. Muzeum Brytyjskie.

ziono je w gruzach koło Balawat, na wschód od Mossulu; przedstawiają zaś zwycięstwa Salmanasara II (860—825), inne znów przejście wozów bojowych przez rzekę i poddanie się jeńców. Swobodnie ustawiane posągi są rzadkie. Pomijając uszkodzony obraz nagej bogini (Mylitta-Carpanit) z X w., jako najpiękniejszy i najstarszy uważany jest posąg, mający przedstawiać króla Assurnazirpala. Obie te rzeźby znajdują się w muzeum brytyjskiem.

Tak rzeźba jak i malarstwo w sztuce assyryjskiej jest bezpośrednio na usługach architektury i, ma na celu zdobienie ścian. Szczególniej portale gromadziły w sobie bogate ozdoby. Drzwi otaczały ornamenty, malowane na cegle i wypalane (fig. 51); strzegły



Fig. 56. Płaskorzeźba z Korsabadu.

ich olbrzymie skrzydlate postaci: pół mężczyzny, pół byka (fig. 54); sąsiednie fasady zdobiły figury symboliczne, kapłani, pogromcy lwów,—wszystko wielkich rozmiarów. Mury zewnętrzne, szczególnie zaś ściany wewnątrz komnat były pokryte płytami z wapienia



Fig. 57. Głowa płaskorzeźbiona z Nimrudu.



Fig. 58. Fragment assyryjskiego obrazu z cegieł (Nimrud).

alabastrowej białości, z płaskorzeźbionymi wyobrażeniami scen z życia dworskiego, ceremonii religijnych, ofiar, wojen i polowań. Ponad płaskorzeźbami ciągnęły się jeszcze fryzy z glazurowanych płyt glinianych równie z figuralnymi i ornamentacyjnymi wzorami. Nawet posadzka była wyłożona płytami glinianymi glazurowanymi o wyróżniającej się kolorystycznej wzorzystości. (Fig. 53.) Na bezwzględne zaś uznanie zasługują obrazy zwierząt, które, zwłaszcza w późniejszej sztuce Kujundżiku, są pełne życia i prawdy (fig. 54).

Natomiast w oddawaniu postaci męskich (kobiece prawie nigdy się nie zdarzają fig. 55), zauważyć się daje wielkie ograniczenie

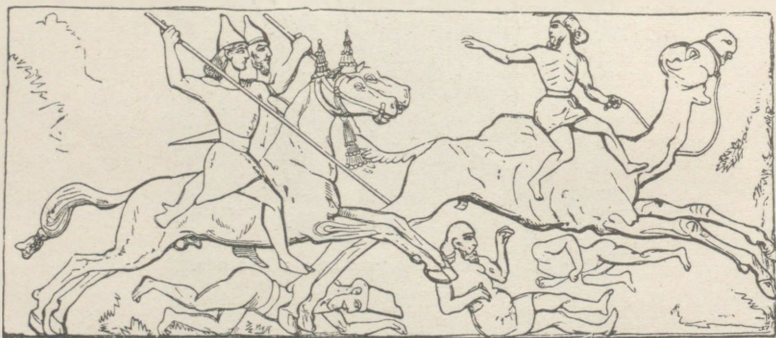


Fig. 59. Walka konnych. Z Nimrudu.

zmysłu artystycznego. Jeszcze więcej, niż w Egipcie, ogół obrazu pada ofiarą wykończenia szczegółów lub związania go architektonicznymi względami, jak np. w skrzydlatych bykach (fig. 54). Tułowia ich wchodzą w głąb portalu, piersi i głowy wychodzą na zewnątrz. Są one w części traktowane jako płaskorzeźba, w części zaś jako rzeźba pełna. Kolosalne figury na fasadach mają nogi zwrócone w profilu, głowę i piersi en face (fig. 56); w batalistycznych obrazach (fig. 60) unikano wszelkich ruchów, z powodu których płaszczyzny ciała mogłyby się dla oczów wydawać przeciętymi. Inną znów przeszkodę dla swobodnego traktowania sztuki stanowiła sztywna ceremonialność, przebijająca się w ubraniu. Wyszukana fryzura włosów i brody odbiera twarzom wyraz. Z obrazów, przedstawiających sceny kultu religijnego i życia dworskiego, wnosić należy, że ruchy poddane były bardzo ścisłemu regulaminowi; wspinałe ornaty wiszą, wyprężone na ciałach, zbudowanych zresztą silnie i muskularnie; ścisłe proporce nawet w głowach zdradzają wyraźny typ rasy. Jeżeli ubranie nie ma fałd, tem bogaciej za to

jest oblamowane. Oblamowania te i wzorzystość rodzą przypuszczenie, że tkactwo i haft musiały być wysoko rozwinięte; liczne wyobrażenia naczyń i wyrobów metalowych służą za doskonałe świadectwo zarówno zręczności kamieniarzy, jak i piękna oryginałów.



Fig. 60. Libacja króla Assurnazirpala. Z Nimrudu.
Muzeum brytyjskie.

Urok płaskorzeźb został spotęgowany przez nadanie wyobrażonym na nich tkaninom i ornamentom zabarwienia. Assyryjczycy nie rozporządzali wielką ilością kolorów. W obrazach, malowanych na ceglach, postaci ogólnie są koloru żółtego na tle niebieskiem; kolor zielony był używany w akcesoryach, czerwony i biały w ornamentach; kolory te wystarczały jednak, aby nimi podnieść siłę

wzorzystości tkanin (fig. 58.) W rzeczach czysto dekoracyjnych wrażenie kolorowości jeszcze silniej uderza.

Obcość koncepcji, ruchów i kostumu tak przemożnie działa na oczy człowieka dzisiejszego, że się prawie zatracą zdolność dopatrywania w utworach tych różnic najrozmaitszych epok. A jednak



Fig. 61. Płaskorzeźba z epoki Sargonidów. Z Korsabadu. Luwr.

one istnieją. Wogóle rzeźba assyryjska, w porównaniu z dawniejszą chaldejską, nie ujawnia postępu w kierunku świeżości prawdy natury. Pierwiastek dworskości przygniótł w niej życie i wywołał monotoność wyrazu. Spotykamy tu właściwie tylko pewne rodzaje ludzi; zamiast najrozmaitszych indywiduów, widzimy tylko dwa

typy: mężczyzn brodatych i pozbawionych brody. Większe ożywienie w tym względzie zjawia się jedynie tam, gdzie wchodzi w grę fantazyja, a więc w mitologicznych postaciach, lub też gdzie wymaga tego natura przedmiotu, jak np. w przedstawianiu zwykłych wojowników (fig. 69). W sztuce assyryjskiej zauważyć można natomiast rozwój w kierunku stylizowania. Nimrudzkie rzeźby posiadają ściślejsze proporcje, silniejszą muskulaturę i po części skromniejsze ozdoby w ubraniach (fig. 60), niż dzieła z czasów Sargonidów (fig. 61). Płaskorzeźby późniejszych okresów, zwłaszcza pochodzące z Ku-



Fig. 62. Assurnazirpal zabijający lwa. Z płaskorzeźby alabastrowej z Kujundżiku Londyn.

jundżiku, są obfitsze w szczegóły, dają obrazy szersze i żywsze (fig. 62), zapełniają tło liczniejszymi przedmiotami, wprowadzają do obrazów pejzaż i gdy postaci w nich są traktowane dosyć płasko, prawie szematycznie, w drugorzędnych rzeczach dążą do oddania najwyższej prawdy. Zapanowanie bogactwa ozdób i wykwintu delikatnego i w tym wypadku zwiastuje upadek siły sztuki.

Chaldejsko-assyryjska sztuka pozostawiła głębsze ślady w historii, aniżeli egipska. Wpływy, zwłaszcza chaldejskiej, są przeważnie natury materialnej. Szczepy semickie Azji Mniejszej i Syrii, a nawet przedgrecka ludność wybrzeży i wysp pośrednio lub bezpośrednio ich doświadczyła. Fantastyczne postaci skrzydlate póź-

niej jeszcze odgrywały rolę w religijnych wyobrażeniach Wschodu. Jeden z ulubionych w sztuce assyryjskiej motywów: święte drzewo, strzeżone przez dwóch ludzi (fig. 63), zjawia się nietylko w sztuce



Fig. 63. Drzewo święte z kłęczącymi figurami. Z Kujundżiku.

starożytnej na gruncie greckim, lecz i w wiekach średnich, rzecz prosta, w formie wygładzonej i czysto dekoracyjnej, jako obraz dywanowy.

3. Persya.

Architektura perska i rzeźba bywa zwykle poczytywana za siostrę sztuki chaldejsko-assyryjskiej. Zgadza się to z myślą, że naród, do którego przeszła potęga polityczna, dostąpił również dziedzictwa dawnej kultury. W rzeczywistości zaś między nimi istnieją niektóre tylko punkty styczne, lecz o zwykłej zależności pierwszej od drugiej nie może tu być, zdaje się, mowy. Różnice dadzą się może objaśnić nietylko różnicą czasu. Z chwilą, gdy Persowie wystąpili, i jako zdobywcy świata, roznieśli daleko po za granice swoje panowanie, fantazya ich staje się w znacznej mierze dostępna dla wpływów obcych. To co zobaczyli w Egipcie lub na lykijско-jońskim gruncie, podziało na ich sztukę. Nie należy przytem pominąć pytania, czy Persowie nie posługiwali się obcymi artystami, działalność bowiem rzeźbiarza Telefanesa z Fokei dla królów Daryusza i Kserksesa jest stwierdzona. Przytem odpowiednio do stanowiska Persów w świecie, sztuka perska nie posiada samodzielnego twórczego charakteru, jak chaldejska, lecz obejmuje kierunki rozmaite.

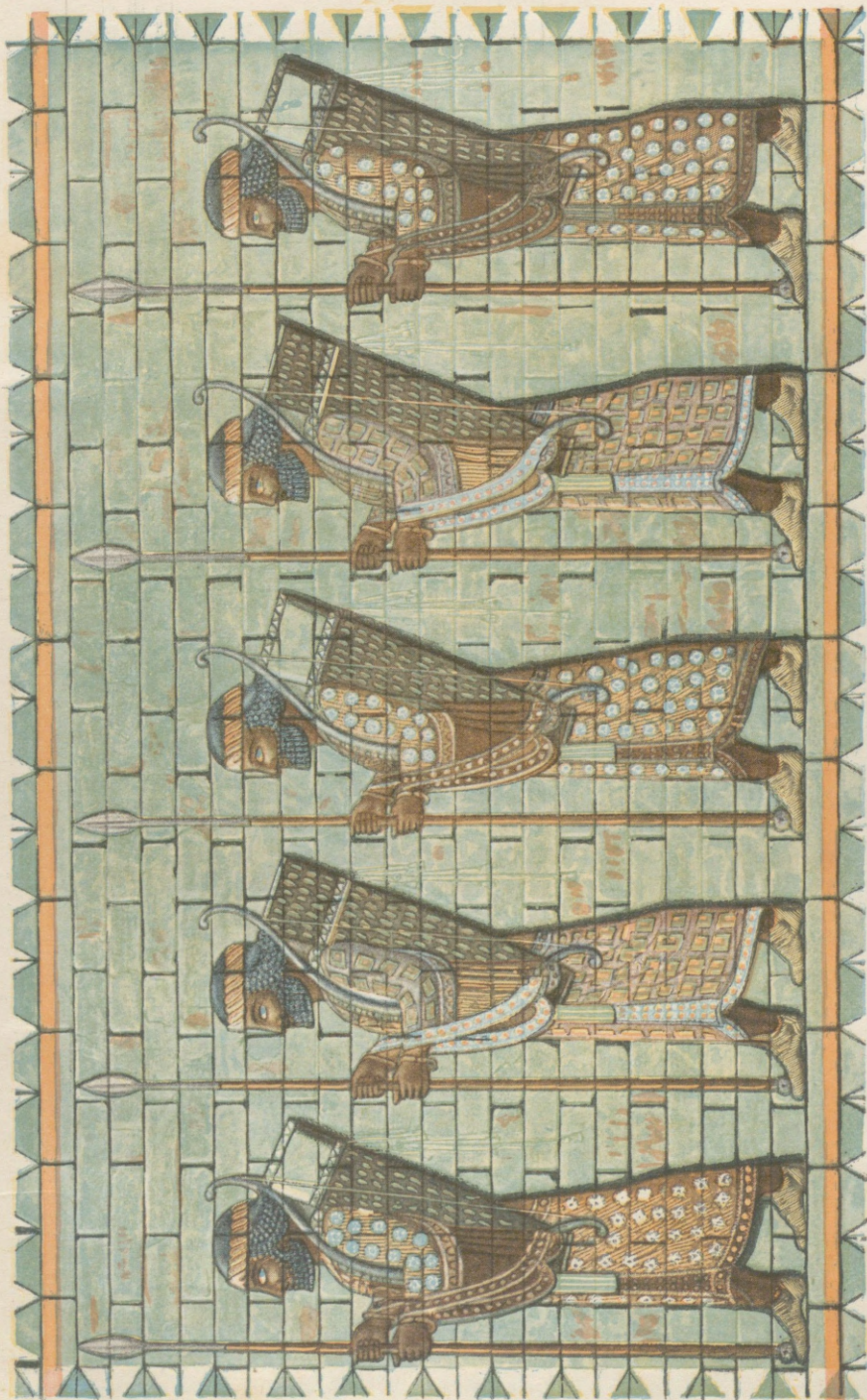


Fig. 66. Łucznicz. Z emaljowanego fryzu suzańkiego. Paryż. Luwr.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY



Nie można jednak i w tym względzie wypowiedzieć ostatniego o niej słowa. Od roku 1881 gorliwie przedsiębrane rozkopywania znacznie rozszerzyły nasze wiadomości o jej istocie i w wielu wypadkach postawiły ją w nowym świetle. Nie są one jednak zupełne i pod wieloma względami wymagają potwierdzenia. Nie rzeczywistość, którą się dzieli

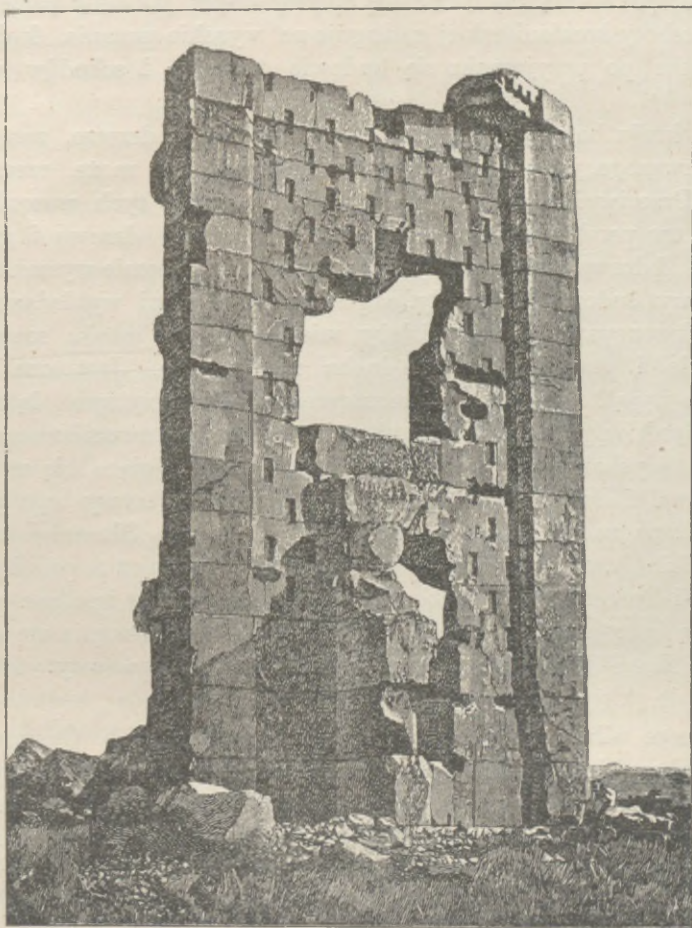


Fig 64. Ruiny w dolinie Polwaru (Grób starszego Kambyzesa?)

Dieulafoy, badacz najmłodszy, lecz wnioski, jakie z niej wyciąga, ulegną może jeszcze wielu zmianom.

Odróżniamy tu trzy główne grupy pomników, w części należących do starszej dynastii Achemenidów (Cyrus), w części do młodszej (od Dariusza). W dolinie Polwaru, na drodze z Ispahanu do Sziras, wznoszą

się ruiny pałaców i grobowców z czasów Cyrusa. Meched Murgab i Madere Soleiman nazywają się osady, znajdujące się dziś, według powszechnego mniemania, na miejscu dawnej Pasargady, stolicy królewskiej. Obecnie jednak niektórzy badacze twierdzenie to zbijają. Spór wszakże dotyczy tylko nazw pomników, lecz nie ich wieku. Olbrzymie ciosowe mury, których bloki są spajane nie z pomocą wapna, a kłamrami żelaznymi, pozwalają domyślać się dalszej części jakiegoś pałacu. Wykonanie roboty kamieniarskiej zasługuje na wysokie uznanie, które wzrasta jeszcze po przyjrzeniu się budowie tarasów i schodów w Persepolisie.

W kraju bogatym w kamień, a ubogim w drzewo, zastosowanie tego pierwszego, jako materiału budowlanego, nie może, rzecz prosta, dziwić. Przeciwnie dziwnem się wydaje, że wobec tych warunków, dla architektury perskiej punktem wyjścia jest więcej drzewo i glina, niż kamień. Z drewnianej budowy zapożyczono nadmiernie wysmukłych kolumn, mury budowano z cegły, a glinianymi płytami wykładano ściany. Niekonsekwencya taka nie miałaby miejsca, gdyby sztuka rozwijała się niezależnie i samodzielnie, z ducha narodowego. Jest ona dworską i hołduje wyjątkowo potędze monarszej. Jako przyczyna, łączy się tu brak budynków, poświęconych kultowi religijnemu, czworoboczna bowiem wieża, z wyskakującymi filarami (fig. 64), znajdująca się w bliskości „Tronu matki Salomona“ (tak nazwano pozostałe tarasy tego pomnika) jest uważana za ołtarz, na którym palono ogień. Słuszniejszym jednak będzie uważać ten pomnik, jak również podobny mu w Naksz-i-Rustem, jako grobowce. Pochyłości dachu i pokoje wewnątrz wyłączają przyjęcie ich za ołtarze. Domysł doszukiwania się tu grobu starszego Kambizesa (ojca Cyrusa) nie ma żadnej podstawy. Zazębienia na gzymsie przypominają styl lykijsko-joński.

Jeszcze silniej przypomina go tak zwany grób Cyrusa, będący może grobem jego matki lub żony, Mandany lub Kassandany, przez mieszkańców ochrzczony nazwą grobu matki Salomona. Pośrodku placu, otoczonego kolumnami, wznosi się piramida ze stopniami, na wierzchu jej zaś szczytowy budynek. Stopnie i sam budynek są zbudowane z potężnych bloków, rysunek profilu wegarów przypomina starszą jońską architekturę.

Z pałacu Cyrusa w dolinie Polwaru zachowały się jedynie nieliczne filary i kolumny; lecz za to wymownym pomnikiem jest prostokątny filar z płaskorzeźbioną skrzydlatą postacią idącego mężczyzny, na którego głowie sterczy pretensjonalnie symboliczna ozdoba (zapożyczona od Egipcyan? fig. 65). Oblicze mężczyzny, którego obok umieszczony napis nazywa Cyrusem, w okrągłych liniach zarysowane, o krótkim nosie, szerokim czole, nie posiada rysów rasy wschodniej; obcisłe ubranie i roze-

ty na szlaku przypominają wzór chaldejski, sposób zaś trzymania się sztywno stąpającego, stawiania nóg i uniesienia jednej ręki, już wielu podróżnym przypominał starogreckie płaskorzeźby grobowcowe, wyobrażające rycerzy.

Pomników dynastii młodszej szukać należy w dwóch oddalonych od siebie miejscowościach. W Suzie, stolicy Medów, zaczęto robić skrętne poszukiwania pod stosami gruzów dopiero w r. 1885. Architektoniczne szczątki nie dają nic więcej ponad możliwość odtworzenia planu poziomego pałacu, zbudowanego przez Artakserksesa Mnemona na gruzach jakiejś dawnej budowli. Pałac ten wznosił się na wysokim tarasie, otoczony z trzech stron silnym murem. Olbrzymie schody prowadziły na pierwszy dziedziniec, zamknięty z wielu stron portykami, zdobnymi w obrazy zwierząt. Na wprost schodów wznosiła się para pylonów (wież)

i otwierała drogę do drugiego dziedzińca, gdzie była sala tronowa (apodana). Plan poziomy jest tu odmienny od pałaców assyryjskich. Nie zapominajmy jednak, że suzańskie te budowle są tylko specjalnie pałacami, pełnymi przepychu, w których król przyjmował hołd od poddanych, i że dalszy ciąg odkopywań rzucić może więcej światła na ogólny charakter pałaców. Ornament architektoniczny zastąpiono obrazami, składanymi z cegieł glazurowanych; między nimi, a dawnymi assyryjskimi płytami, wypukłorzeźbionymi widać różnicę. Z pomiędzy dwóch znanych wzorów: fryzu lwów idących, obramionych bogatym pasem ornamentacyjnym, i fryzu wojowników również kroczących jeden za drugim i co pięciu przedzielonych pilastrem, ten ostatni szczególnie zwraca na siebie uwagę. Uniknięto w nim szczęśliwie opacznego przedstawiania postaci w połowie w profilu, w po-



Fig. 65. Król perski, płaskorzeźba z Murgabu.

łowie w zupełnem *en face*, jak to miało miejsce w sztuce dawnej; głowom zaś nadano pewną różnorodność; bogato ozdobione kostyminy, sztywno naciągnięte, posiadają na końcach rękawów swobodne, fałdzone udrapowanie (fig. 66). Trzymając piki obiema rękami, zbrojni w łuki i sajdaki, kroczą ci „nieśmiertelni“, niby upostaciowanie niezachwianej wierności żołnierskiej, śmiało i pewnie. Uderza w nich ciemne zabarwienie twarzy. Wszystkie te emaliowane produkcje świadczą o ogromnym technicznym uzdolnieniu i poczuciu barwy, upodobanie zaś do koloru niebieskiego przeszło w dziedzictwie na najpóźniejszych potomków Persów. Obok tego zauważyć tu można postęp w nadaniu dziełom wyrazu szczerego życia. Czy można jednak policzyć to na karb zasług jedynie artystów perskich?

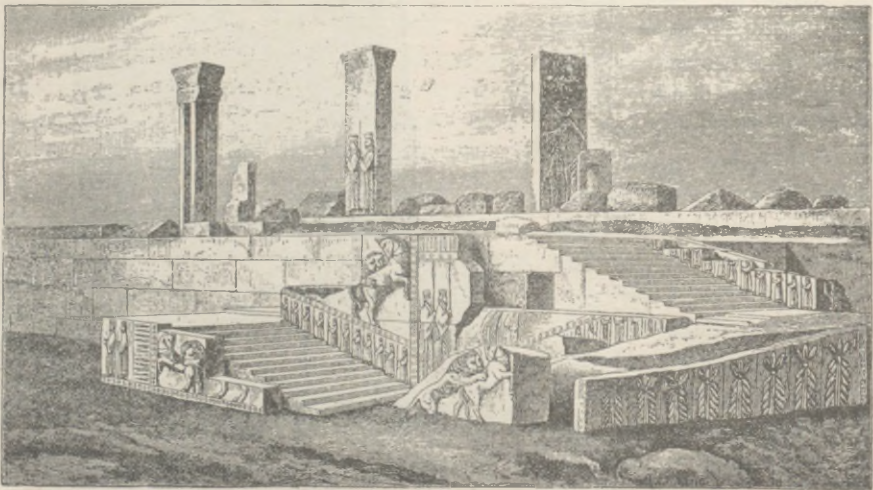


Fig. 67. Ruiny pałacu w Persepolisie (Kserksesa?)

Ruiny pałaców z pod Tacht-i-Dżamszyd, znane pod nazwą ruin Persepolisu, oddawna były opisywane, powtarzane w obrazach i słowach. Odpowiednio do zwyczaju były one wzniesione na sztucznym podwyższeniu, na które prowadzą słynne na cały świat schody, zbudowane tak wygodnie, że wielu jeźdźców naraz może po nich wjeżdżać. Na tem wspólnem podwyższeniu wznoszą się liczne tarasy, połączone wzajemnie schodami. Dziś pozostały jedynie części, zrobione z masywnego kamienia: mury tarasów, schody, drzwi, filary i kolumny; ściany zaś ceglane i drewniane sufity zniszczył ogień (fig. 67). Wątpić należy, czy który z tych pałaców,—odróżniamy pałac Dariusza, Kserksesa i Artakserksesa,—kiedykolwiek był zu-

pełnie skończony, królowie bowiem zamiast kończyć rozpoczętą przez poprzednika budowę, woleli stawiać własne wspaniałe (apadana) gmachy w celu zdobycia sobie sławy. Nie ulega wątpliwości, że oprócz „apadana“ wznosiły się na tymże podwyższeniu inne zabudowania; resztki np. wodociągu każą domyślać się rozległych przestrzeni ogrodów. Ogólnie panowały tu te same kształty architektoniczne, co w Suzie. Wszedłszy po wielkich schodach, stawało się najpierw przed propileami, których filary wechodowe były ozdobione znanymi bykami skrzydłatymi (fig. 68).



Fig. 68. Ruiny głównej bramy w królewskich pałacach Persepolis.

Drugie schody wiodły do apadana Kserksesa, sali położonej w kierunku południowym, z trzech stron ujętej w halle kolumnowe. Dalej dochodziło się do apadana Dariusza, następnie Artakserksesa i do drugiej sali Kserksesa; w tyle zaś podwyższenia wznosiła się wreszcie halla stukolumnowa, po której dziś jeszcze sterczą liczne kolumny.

Z przestrzenią pałaców, naprzeciwko Tacht-i-Dzamszid u podnóża pasma gór, dzielącego dolinę Murgabu od płaszczyzny Merdachu (Naksz-

i-Rustam), łączą się groby. Wykute w skałach, z czasów Dariusza, odskakują od dawnego typu miejscowego i czynią wrażenie pokrewieństwa z frygijskimi pomnikami grobowcowymi. Ciało spoczywa ukryte w celi, wykutej w skale, strona zewnętrzna jest ozdobiona rzeźbą (fig. 69). Cztery kolumny dźwigają zręcznie rozczłonkowany gzyms, ponad którym mieści się rodzaj arki, czy tronu, z dwoma rzędami mężczyzn, podtrzymujących jego rusztowanie. Po bokach jest on ujęty w dwa jednorożce. Postać króla przed ołtarzem, z duchem opiekuńczym i słońcem w tle, kończy całą fasadę.

Niektóre pierwiastki architektury i rzeźby perskiej mogą wywoływać reminiscencye tradycyi chaldejsko-assyryjskich, jak: wznoszenie por-

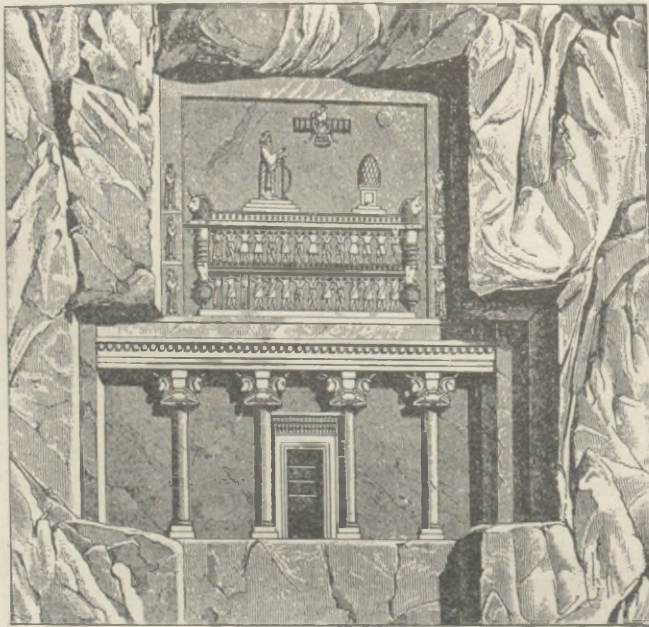


Fig. 69. Fasadą w skale w Naksz-i-Rustam. Grób Dariusza.

tali, mityczne walki zwierząt, delikatne traktowanie włosów i brody. Inne rzeczy natomiast wydają się zapożyczonymi od sztuki, bądź Azji Mniejszej, bądź Egiptu. Profile węgarów w grobach królewskich, architrav, podzielony na trzy części, ząbienia, są pochodzenia lykijsko-jońskiego. Studyjąc rodzaj udrapowania ubrań pogromców lwów i byków, jak również królów i ich świty, na filarach portalów, oraz wojowników i hołdowników, idących w długiej procesyi na poręczach schodów pałaców Persepolis, odrazu zauważyć można pewną odmianę stylu.

Fałdy długich ubrań są ściśle i wyprężone, na rękawach jedynie opuszczają się bardziej miękko. Najbardziej charakterystyczny rys posiadają kolumny: bazy ich posiadają kształt odwróconego kielicha, pokrytego opadającymi na dół listkami; nadmiernie wysmukłe trzony są żłobkowane; na kapitel składają się dwa gryfy lub byki, połączone w grzbietach, a łbami zwrócone w przeciwległe strony, tworząc w ten sposób siodełko, czyli miejsce, na którym leżały belki sufitu (fig. 70 a). Jest tu widoczny związek z dawną architekturą drewnianą; choć niezupełnie pewne, lecz w każdym razie jest prawdopodobne to, że kapitele woluto-

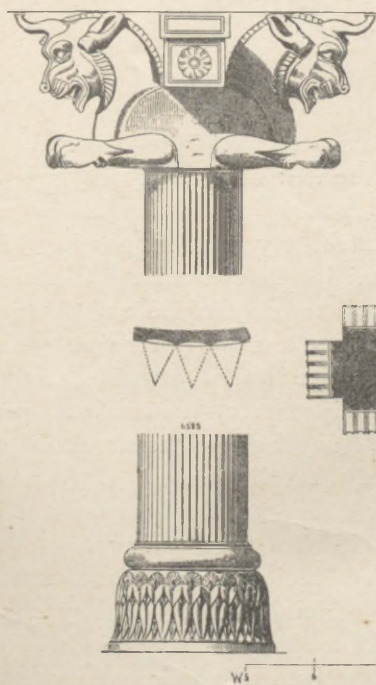


Fig. 70. Kolumny z halli Kserksesa w Persepolisie.

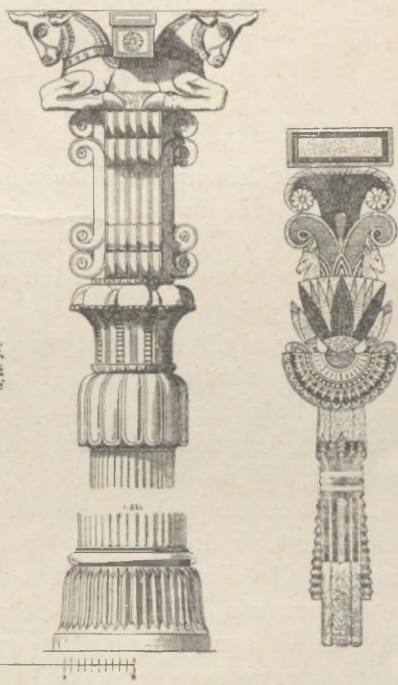


Fig. 71. Egipska ozdobna kolumna.

we w budownictwie assyryjskim również tworzyły siodełko i że w obecnym wypadku postaci zwierzęce zastąpiły woluty. We wnętrzach pałaców spotykamy jeszcze inny typ kolumn, zasługujący na uwagę. Na cienkim, podobnym do rury metalowej trzonie, osadzono podwójny kielich, którego części połączone są sznurem perełek; dalszy ciąg stanowi część wysoka, żłobkowana z pionowo ustawionymi wolutami, będąca przejściem do właściwego kapitelu. Zagadkowość tego kształtu kolumn zdaje się, zniknie, jeśli się go zestawia z ozdobami kolumn egip-

skich, z ich liśmi i wolutami (fig. 71). Cała lekkość i ruchliwość tamtych została tu zamieniona na sztywność i twardość. O wiele bliższego możnaby w nich dopatrywać powinowactwa z charakterystycznymi kapitelami, znalezionymi na gruncie Azji Mniejszej w Eolidzie (Neandrya); dowodzą one odrębnego ukształtowania kapitelu eolijskiego, posiadającego istotnie podobne pierwiastki, jak perski, który też, być może, z wzoru tamtego powstał.

4. Fenicya i Azja Mniejsza.

Panowanie nad światem przechodziło z rąk jednego narodu do drugiego w kierunku z Zachodu na Wschód: od Assyryjczyków do Medów, od Medów do Persów; historyczna zaś wędrówka ludów stale zdążała na Zachód—ku morzu. Tam biegły wielkie gościńce narodów; zawładnięcie brzegami morskimi leżało w zamiarach każdego wielkiego państwa; ku wschodniej części morza Śródziemnego z jednakowym pośpiechem dążyły najliczniejsze karawany i najpotężniejsze tłumy zbrojne. Brzegi te—to prawdziwa widownia dawnych dziejów ludzkości. Z bogatą różnorodnością gruntu, stwarzającą, sama przez się, wygodny podział graniczny, łączyła się większa różnorodność narodów, które wzajemnie wymieniały myśli własne i produkty, i, chociaż często wojowniczo względem siebie występowały, jedno na drugie jednak dodatnio wpływały. Skutkiem tego pierwotna odrębność każdego z nich zaczęła łagodnieć, zacierać się; niezależnemu wewnętrznemu rozwojowi pomagało oddziaływanie kultury obcej. Na gruncie syryjskim i mało-azyatyckim skrzyżowały się dwie potęgi: assyryjska i egipska, i obie pozostawiły tam ślady swej działalności artystycznej.

Pośredniczej natury ruchliwość Fenicyan, obeznanych z żegluga i oddanych handlowi, nabiera tu znaczenia doniosłego. Rozszerzyła się ona na cały świat ówczesny, wyrwała poszczególne narody z ich odosobnienia i wszędzie wniosła nowe pierwiastki materialnej, czasem religijnej i artystycznej kultury. Fenicyan porównaiby można do Żydów wieków średnich lub do współczesnych Anglików: powinowactwo z pierwszymi stanowi ich niezmordowany, sprytny duch kupiecki, z drugimi zaś—władanie wielką ilością kolonii. Fantazją natomiast skąpo byli obdarzeni. Historia wielkiej, pomnikowej sztuki nie ma za co ich sławić, z wyjątkiem niezwyklej umie-

jętności stawiania budynków z ciosów, fugowanie bowiem tak doskonale jest w nich wykonane, że czynią one wrażenie odlanych. Tego technicznego uzdolnienia Fenicyan dowodzą zarówno mury fundamentów (świątynia w Jerozolimie? Baalbek), ułożone z olbrzy-

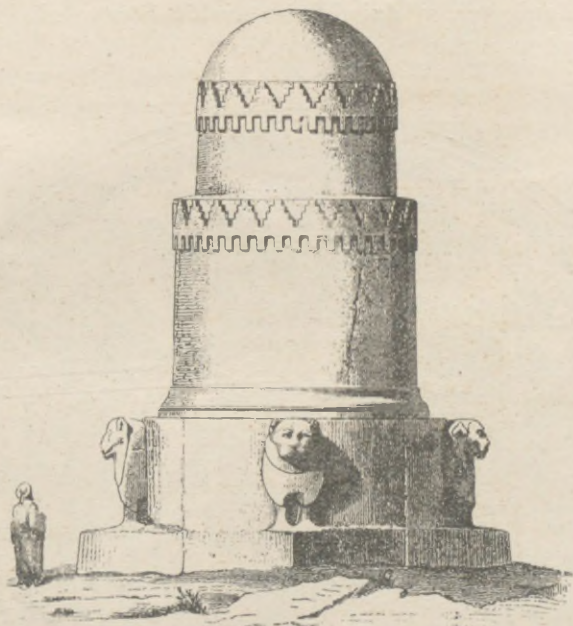


Fig. 72. Grobowiec w Amryciu w Fenicyi.

mich bloków, jak potężne cokóły, kute w żywej skale, na których wznoszą się tabernakle, t. j. niewielkie kapliczki, służące do przechowywania symbolów boskich, (np. tabernakl Amrytu lub Maratosu) i jak pomniki budowane nad grobami skalnymi, np. okrągły, na pozór sklepiony tabernakl w Amrycie (fig. 72), ozdobiony zazębieniem i blankowaniem, pomimo architektonicznych podziałów masywny i ciężki.



Fig. 73 Moneta z Byblos z obrazem świątyni.

Opierając się na danych, jakie posiadamy o Fenicyanach, nie jesteśmy w stanie przyznać im uzdolnienia na polu sztuki. Pomysł ich świątyń ogranicza się zaledwie na zamkniętym dziedzińcu z umieszczonym w tyle taber-

naklem. Rzymska moneta (fig. 73) daje nam ogólny rzut oka na taką świątynię w Byblos (Gebal). Świątynia z lewej strony jest niewątpliwie dziełem greckim, czysto zaś fenickim jest tu zamknięty na wysokiem podmurowaniu dziedziniec, ze stożkiem w środku. Widzimy więc, że zmysł artystyczny, nawet w późnej epoce życia Fenicyan, w dziedzinie architektury nie rozwinął się zgoła; pozostał w stanie prymitywnym.



Fig. 74. Czara srebrna cypryjska.

To samo jesteśmy zmuszeni powiedzieć o rzeźbie, nadmienając przytem, że wydajność gruntu w Fenycyi pod względem wykopalisk okazała się niezmiernie mała, prawdopodobnie z powodu stale zmieniających się na nim napływów coraz to nowych ludów. Nieliczne, większych rozmiarów wykopane zabytki rzeźby nie wykazują samodzielnego poczucia kształtu i z tego powodu wnosić należy,

że Fenicyanie nie mogli wywierać wpływu na monumentalną sztukę innych narodów. Natomiast w wysokim stopniu oddziaływali na łąsy sztuki w zastosowaniu do przemysłu. Oddawali się z powodzeniem górnictwu, rozwijali wyroby metalowe, na swych okrętach przywozili i wywozili nowe wzory i rozszerzali poczucie artystyczne u mieszkańców nadbrzeżnych morza Śródziemnego. Doświadczeni w niektórych gałęziach przemysłu artystycznego, np. w wyrobach metalowych, dostarczali nowych miejsc zbytu dla własnej wytwórczości, roznosząc przytem między ludy, z którymi świeżo weszli w stosunki, produkty narodów, posiadających kulturę dawniejszą, jak Egipcyan i Assyryjczyków. Okoliczność ta była powodem, że wszędzie, gdzie przebywali Fenicyanie, powstawała mieszanina sty-



Fig. 75. Fenicka figura gliniana (Luwr).

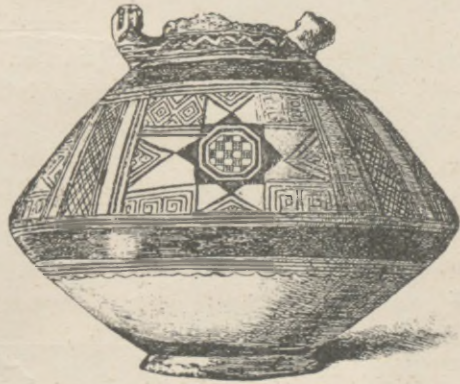


Fig. 76. Fenickie naczynie gliniane (Luwr).

łów, będąca dziś więcej polem dla badań etnografa, niż historyka sztuki; ztąd też wynika, iż często motywy, właściwe sztuce assyryjskiej, jak walki zwierząt, polowania i t. p. przybierały kształty egipskie, np. na srebrnej czaszy palestryńskiej muzeum Kircheryanum w Rzymie i na czarach cypryjskich (fig. 74), wówczas, gdy gdzieindziej znowu postaci przypominają ruchami i ubraniem wzory greckie (fig. 75). Fenicyanie ogólnie są stroną biorącą, rzadko zaś, zwłaszcza pod względem kształtu, dającą; zastosowują się łatwo do zwyczajów kraju; klienteli się nie narzucają, lecz ją wabią. Tak w Syrii, jak i na Cyprze ozdabiają np. naczynia gliniane geometrycznymi deseniami (fig. 76), przypominającymi wyraźnie jakies formy dawne, a obok tego starają się, wprawdzie dość niezręcznie,

stosować motywy assyryjskie, jak drzewo święte między dwoma zwierzętami (fig. 77). Szczegóły zmieniają, nowych jednakże typów nie wytwarzają. Rozgłośny przeto wpływ Fenicyan na duchowość ludów nadbrzeży okazuje się nie tak znacznym.



Fig. 77. Dzban gliniany fenicki.

kie uważać należy te przedmioty, które pod względem kształtu odpowiadają wykopaliskom, znajduwanym w innych koloniach, np. czary srebrne, cypryjskie zaś muszą być poczytywane za odrębnie miejscowe, gdzieindziej bowiem nie znajdują się wcale. Do nich zaliczamy filarowe kapitele, o czysto dekoracyjnym charakterze, pochodzące zapewne z grobowców (fig. 78). Woluty są ich główną ozdobą; w środkowym polu kapitelu widać jednak reminiscencye egipskie w postaci kwiatu lotosu. Liczne posągi, kute w wapniu, wyobrażające modlących się i składających dary, posiadają charakter specjalnie lokalny. Wogóle są one roboty grubej, z powodu zupełnie nieobro-

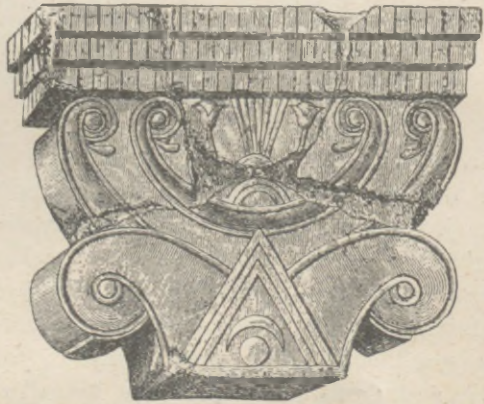


Fig. 78. Kapitel cypryjski

bionej strony tylnej podobne raczej do stel, niż do dzieł rzeźby pełnej; ruchy ich jednakowe, głowy zaś posiadają charakterystykę odmienną od typów, właściwych sztukom innym. Zaciśniętymi nogami i strojem przypominają Egipt (fig. 79), chociaż zdarza się, że odtwarzają i ubiór miejscowy (tunikę i płaszcz



Fig. 79. Posąg z Golgoi na Cyprze (New-York). Fig 80. Posąg z Golgoi na Cyprze.

fig. 80). O wieku owych cypryjskich dzieł nie posiadamy dostatecznych wiadomości. Z sarkofagu z Amathos (fig. 81) możemy jedynie wnosić, że został on wykuty dopiero po zakorzenieniu się na wyspie wpływów greckich, rzeźbiarz jednak nie unikał połączenia w gzymsie koronującym perełkowego sztabika z kwiatami lotosu, narysowania na bokach sarkofagu wozu podług wzoru assyryjskiego

i przedstawienia fenickich figur, nagich postaci kobiecych, przyciskających ręce do piersi. Ztąd widzimy, że sztuka cypryjska, ulegając ożywcemu prądowi greckiego rozwoju, w późniejszych jeszcze czasach pozostawała wierną dawnym tradycjom i w starożytności odgrywa taką samą rolę, jak sycylijska w wiekach średnich. I ta bowiem zawdzięczała swoje powstanie i świetność skrzyżowaniu się różnych kultur, nie wywarła jednak na sztukę włoską trwalszego wpływu, równie jak cypryjsko-fenickie formy na sztukę grecką.



Fig. 81. Sarkofag marmurowy z Amathos na Cyprze.

Podczas, gdy sztuka fenicka ulega wpływom Egiptu, zapożyczając od niego skrzydlatej tarczy słonecznej, formy sarkofagu, pojedynczych szczegółów, a nawet zasad kompozycji i rysunku, w Azji Mniejszej silniej objawia się wpływ sztuki Mezopotamii. Kiedy badania nad tym trudno dostępnym krajem, do których obecnie wzięto się gorliwie, zupełnie będą ukończone, dostarczą historykom materiału bogatego. Tymczasem musimy zadowolnić się stwierdzeniem różnorodności objawów sztuki w przedmiotach poszczególnych okolic, idąc za nicią przewodnią, która jedne z nich wiąże z chaldejsko-assyryjską sztuką, inne z grecką. W Lidyi spotykamy liczne wyniosłe kurhany na kolistych podmurowaniach (tak zw. grób Tantalą i wielkie miasto umarłych, nekropol) obok Sardesu. Konstrukcja murów wykazuje zastosowanie tak tu, jak i gdzieindziej, zwyczajowi wykładania ścian płytami kamiennymi, przypomina pierwotny wzór chaldejski. W innych okolicach spotykamy mury, ułożone z wielobocznych kamieni, t. z. „cyklopowe“ i rozmaite fasady, kute w skałach. Robią one wrażenie to ścian, zawieszonych dywanem, jak grób Midasa we Frygii, to naśladują jakieś wyroby metalowe, to konstrukcję drewnianą, jak np. w Lycii (fig. 82). Przenoszenie

form, właściwych danemu materyałowi na materyał inny, wskazuje, tylko na dawność pochodzenia, prymitywnem zaś wydaje się użycie żywej skały na tło dla dzieła sztuki.

Najbliższe sztuce mezopotamskiej są budowle i rzeźby Kappadocyi. W Boghaz-Koi odkopano ślady pałacu, którego plan zgadza się zupełnie z planami pałaców assyryjskich. Nawet płaskorzeźby tamtejsze na skałach, jak np. owe, w Ujuk i Giaur-Kalessi, wyobrażone postaci idące rozmaitego wzrostu, począwszy od miary olbrzymów do normalnej wysokości człowieka, z których jedne stoją na grzbietach zwierząt, inne na ludzkich, pomimo odmienności ubiorów, zdradzają zależność od utworów babilońskich.

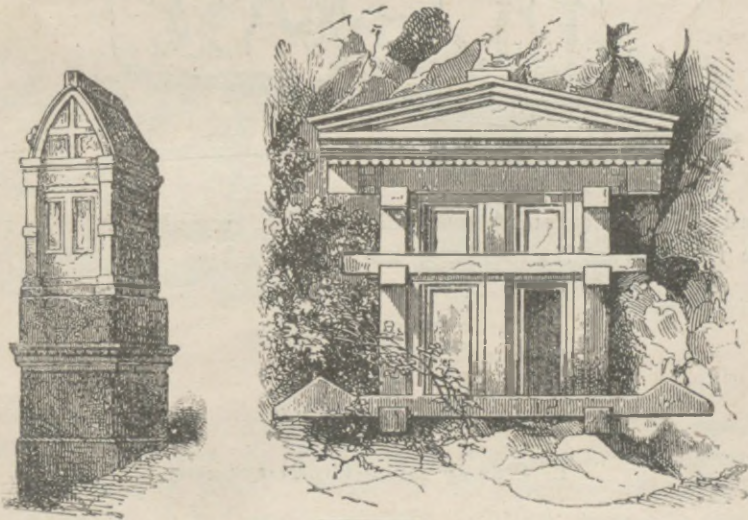


Fig. 82. Licyjskie grobowce

Próba przypisania wszystkich tych płaskorzeźb, szeroko rozpowszechnionych w Azji Mniejszej, Hittycykom i wiekowi XII-mu przed Chr., wywołała wiele protestów. To tylko nie ulega wątpliwości, że fale niektórych z tych kultur, przedewszystkiem zaś frygijskiej, objęły się o Grecyę. Jako dowód przytoczyć możemy owe dwa lwy po obu stronach kolumny, często spotykane jako motyw ornamentacyjny, ponad wejściami do grobów frygijskich, który w następstwie został przeniesiony do Micen. Inny dowód dawności tego rodzaju wyobrażeń symbolicznych stanowi orzeł dwugłowy z płaskorzeźby w Boghaz-Koi (fig. 83). Zachód zapoznał się z nim w czasie wojen krzyżowych i od tej pory wprowadził go do herbów.

Sztukę Azji Mniejszej uważać możemy za przedsiónek, wiodący do sztuki naszej. Pomimo, iż tkwią w nim w całej sile prasta-



Fig 83. Piaskorzeźba na skale w Boghaz-Koi.

re tradycje i mieszanina różnych stylów, wyszły jednak z niego liczne inspiracje dla młodszej kultury greckiej.

B. Grecya.

1. Czasy przedhistoryczne.

Szeroko na rozległych przestrzeniach zapanował świat grecki. Przedhistoryczna kultura Greków znajdowała się w ścisłej zależności od Wschodu i Egiptu, a ważną w niej rolę pośrednictwa odegrały wyspy. Naród ten atoli, łatwiej niż każdy inny, umiał się wyrwać z tej zależności i wznieść do samodzielności niczem nie skrępowanej. Początki jego istnienia giną w pomroce dziejów, widzialne są jedynie rozkwit jego i wspaniałe owoce. Spostrzeżenie to zrobić można na każdym polu życia duchowego Greków. Z chwilą, gdy przyszli oni do przekonania, że piękność i cnota ludzka są darami łaskawych bogów i że je pielęgnować należy, gdy bogów wyobrazili sobie o rysach pięknych, zerwali z przeszłością i odkryli nowe drogi kształcenia samych siebie. Historyczne wierzenia ich, co do pochodzenia własnego, są w niezgodzie z naturą rzeczy. O prze-

szłości swojej wyrażali się, jak o czemś sobie obcem i wrogiem. Kultura późniejsza zatarła ją o wiele skrzętniej, niż miało to miejsce u innych narodów.

Sztuka grecka również zgubiła ślady trudnej drogi, jaką przez setki lat przebywać musiała i skutkiem tego sprawia wrażenie, jak gdyby skończona i zupełna odrazu powstała z fantazyi artysty. Za dni naszych dopiero, dzięki epokowym odkryciom Szliemanna, posiadliśmy wiadomości pewniejsze o jej czasach przedhistorycznych. Sięga ona drugiego tysiąclecia przed Chr. Między wschodnimi okolicami Grecyi, a przeciwległym pobrzeżem Azji, oraz wyspami, istniały ściśle stosunki, polegające zapewne na pokrewieństwie szczepowego pochodzenia. Najstarsze zabytki nie zdradzają

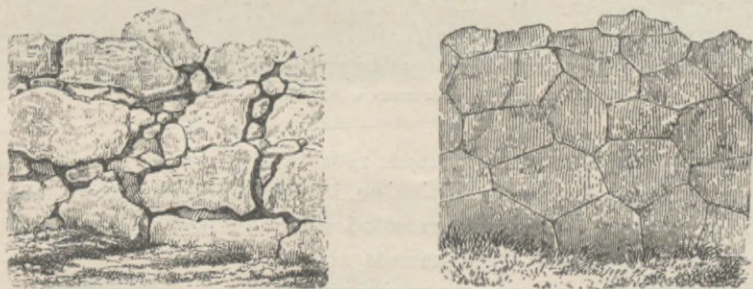


Fig. 84. Mury cyklopów.

jeszcze fenickich wpływów, gdy zaś one się zjawily, nie zniszczyły bynajmniej miejscowych zarodków rozwoju sztuki; wzmógł się on raczej z chwilą, gdy sztuka przyswoiła sobie pierwiastki obce.

Obok zwykłego budowania z cegły i gliny wcześniej już rozwinęła się umiejętność stawiania potężnych murów. Wieloboczne olbrzymie bloki układano jedne na drugich, spajając je z pomocą gliny i drobnych kamieni, później zaś bloki takie dopasowywano dokładnie jedne do drugich (fig. 84). Stawiano więc t. zw. mury cyklopowe. Przedewszystkiem stosowano je przy budowie pałaców i grobowców. Do dawno znanego skarbcia Atreusza pod zamkiem w Micenach dodać należy jeszcze wiele innych podziemnych grobów Micen, Nauplii i Hereonu w Argolidzie, w Menidi i Spata w Attyce, Orchomenos w Beocyi. Najpoważniejszą formę ma grób zakończony kopulasto; najlepszy jego wzór dają nam Miceny. Kolistość muru zwięża się stopniowo ku górze przez stopniowe wysuwanie się ku środkowi szycht kamienia tak, że się otrzymuje wrażenie kopułowego sklepienia (fig 85 a, b). Ozdoby architektoniczne

przechowały się w nielicznych szczątkach, te zaś wskazują na zwyczaj ożywania ścian ozdobami metalowymi (rozety?) i tem stwierdzają wpływ wschodnich ozdób metalowych na poczucie artystyczne najdawniejszych artystów greckich. Kapitel (fig. 87) i inne fragmenty

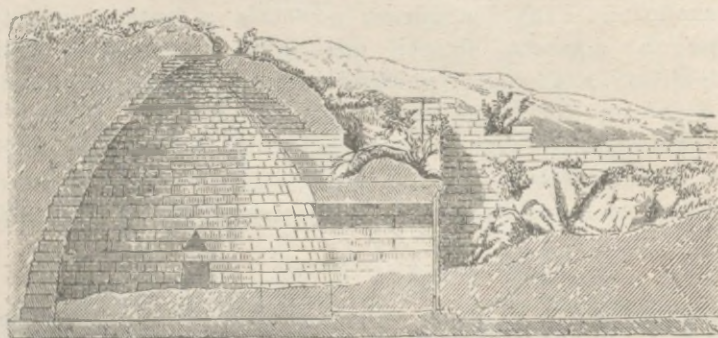


Fig. 85a. Skarbiec Atreusza w Micenach. Przecięcie.

półkolumny, znalezione w Micenach, resztki ozdób fasady t. zw. skarbea wykazują linie zygzakowate i spiralne, jako ulubiony motyw dekoracyjny. Wraz z rozetami, pochodzącymi od wyrobów metalowych, spotykamy na suficie grobu w Orchomenos spirale. Tenże motyw jeszcze bogaciej rozwinięty znajduje się w pałacu Tyryntu. Fryz alabastrowy, w którym naprzemian powtarza się filar pionowy, obramiony rozetkami, i wydłużony czworobok, wypełniony półrozetami, przylegającymi jedna do drugiej, ze spiralnym obramieniem,

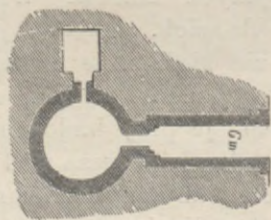


Fig. 85b. Plan poziomy skarbea Atreusza.

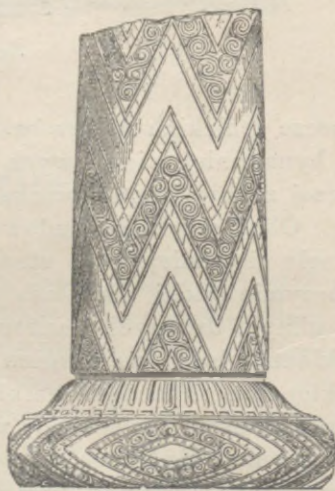


Fig. 86. Wyrestaurowana kolumna ze skarbea w Micenach.

stanowią jednocześnie rzeźbiarski i malarski ornament. Kawalki lane-go szkła niebieskiego, niby oczy, wprawione do rozet, ożywiają płaszczyzny. Ślady malowideł ściennych, znalezionych w Tyryncie, trzy-

many w kolorze niebieskim, żółtym i czerwonym, ujawniają te same motywy spirali, liści, rozłożonych wachlarzowo, i rozet.

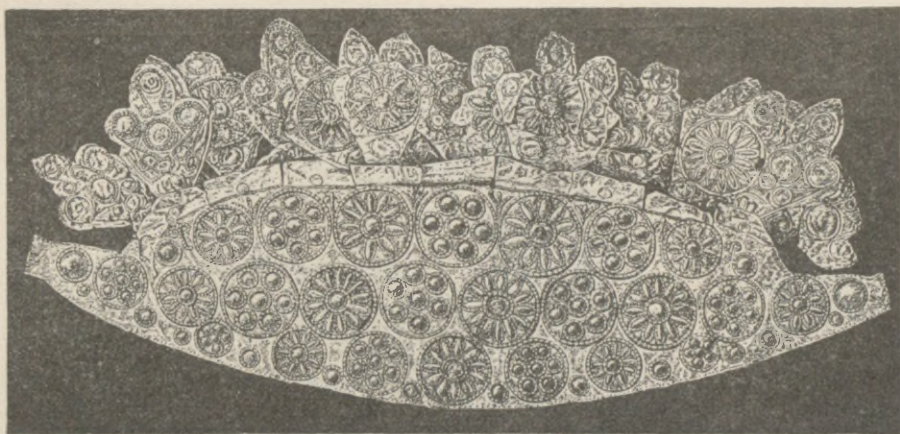


Fig. 87. Metalowa ozdoba micońska (Sziemann).

Zebrawszy razem wzory sztuki dekoracyjnej, znalezione w zamkach i grobach greckich, szczególnie zaś naczynia złote, i, porów-



Fig. 88. Złote guziki micońskie. Wielkość naturalna.

nawszy je z wykopanymi skarbami i naczyniami w Hiszarliku (Troja), odrazu zauważyć można bliskie ich powinowactwo

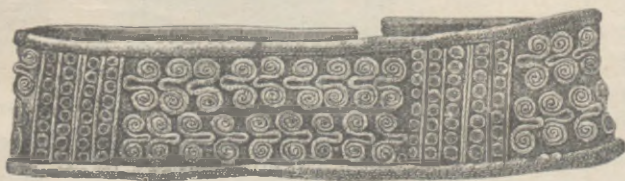


Fig. 89. Bransoleta z Troi (Sziemann).

w artystycznym ukształtowaniu (fig. 88—90), konstatując jednocześnie wyższość rozwojową sztuki Micen i Tyryntu. Pałac panującego

w Tyryncie, zajmujący południową połowę silnej fortecy, dowodzi rozumnego rozłożenia różnych części budowlanych i jasny podział komnat. W wielkim dziedzińcu (L), poprzedzającym bezpośrednio

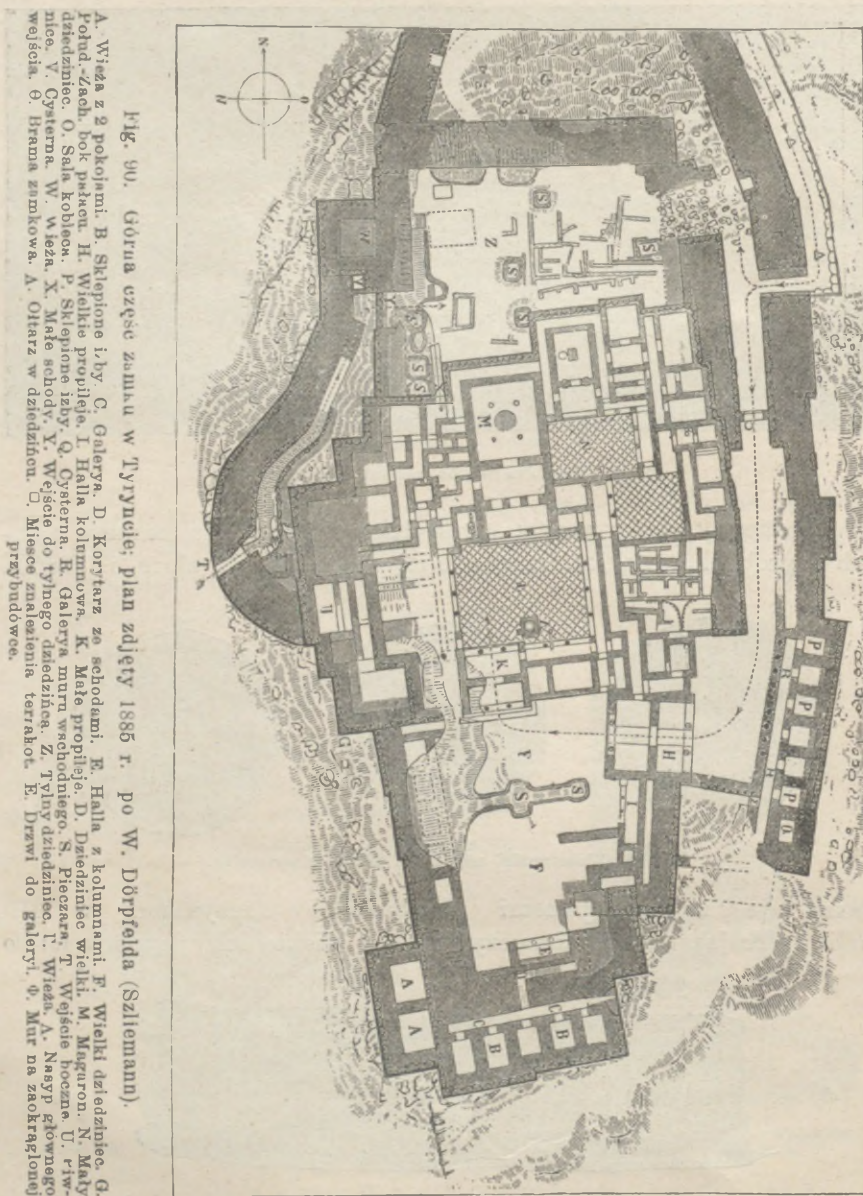


Fig. 90. Górna część zamku w Tyryncie; plan zdjęty 1886 r. po W. Dörpfelda (Silemann).

A. Wieża z 2 pokojami. B. Sklepienie i try. C. Galeria. D. Korytarz ze schodami. E. Halla z kolumnami. F. Wielki dziedziniec. G. Połud.-zach. bok pałacu. H. H. Wielkie propylee. I. Halla kolumnowa. K. Małe propylee. D. Dziedziniec wleki. M. Magaron. N. Mały dziedziniec. O. Sala kobieca. P. Sklepienie izby. Q. Cystema. R. Galeria muru wschodniego. S. Pieczara. T. Wejście boczne. U. rtw. nica. V. Cystema. W. Wieża. X. Małe schody. Y. Wejście do Tyńskiego dziedzińca. Z. Tylny dziedziniec. l. Wieża. A. Nasyt głównego wejścia. 0. Bramka zamkowa. A. Oltarz w dziedzińcu. □. Miejsce znalezienia terrakot. E. Drzwi do Galeryi. φ. Mur na zaokrąglonej przybudówce.

salę męską, widać ślady halli kolumnowej; w otwartym portyku sali męskiej (megaron M) i w głównej sali wspartej na czterech

kolumnach domyślić się można początków późniejszej świątyni greckiej. Odsobnienie części zamku, zamieszkałej przez kobiety, od męskiej przypomina obyczaje wschodnie; kształty zaś architektoniczne części męskiej ujawniają zupełnie samodzielne powstanie.

Z pośród najstarszych dzieł greckich sztukę azyatycką (frygijską) najsilniej przypomina brama lwów w Micenach (fig. 91). Ponad poprzeczną belką bramy, (nadedrzwie) w szerokim trójkącie, wznoszą się dwa lwy jednakowo głowami zwrócone do widza, przed-

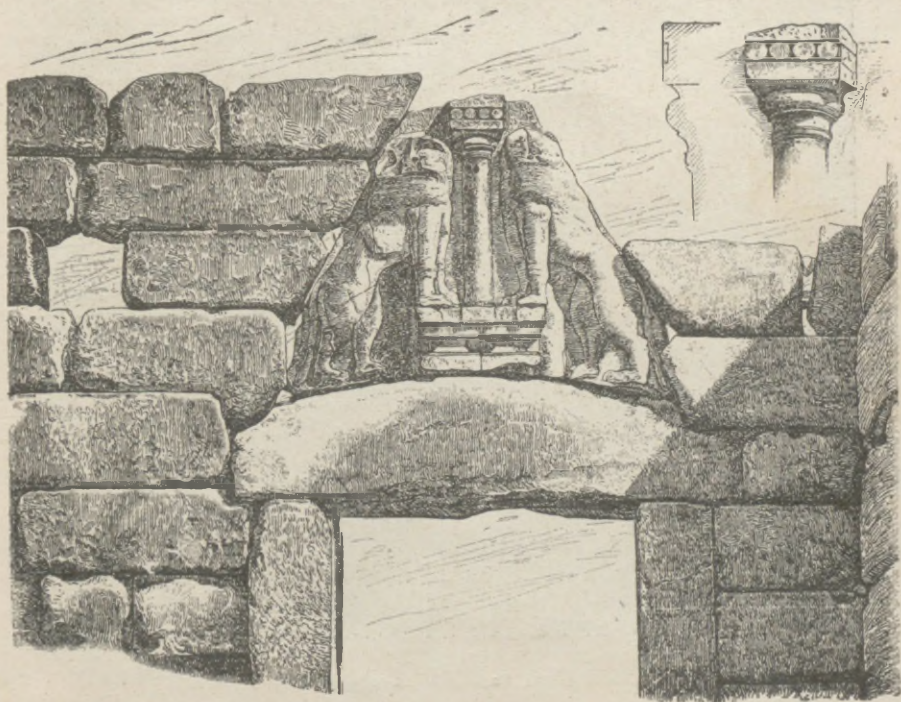


Fig. 91. Brama lwów w Micenach.

niemi łapami oparte na podstawie stojącej między nimi kolumny. Sam jednak wybór kolumny zamiast stożkowatego słupa, obeliska lub drzewa świętego, następnie kształt kolumny, rozmieszczenie tego dzieła w architektonicznym polu i przebłysk obserwacji natury w ciałach zwierząt—są świadectwem poczucia artysty, starającego się o nadanie życia i utrzymanie całości kompozycyjnej.

Dzieła wykowane w kamieniu ustępują znacznie wyrobom metalowym. Stela micencka (fig. 93), naśladowująca kątą blachę metalową, jest bardzo prymitywna, podczas gdy klinga miecza (fig. 94)

tamże wykopanego, srebrna, z nabijanemi ozdobami z różnobarwnego złota, zadziwia nie tylko wykonaniem, lecz i świeżością prawdy. Ruchy lwów i myśliwych są przesadne, charakterystyczne jednak i dalekie od owej konwencyonalności, właściwej podobnym scenom w sztuce wschodniej. To samo należy powiedzieć o silnie modelowanej płaskorzeźbie dwóch złotych puhałów, znalezionych w grobie



Fig. 92. Część steli mieceńskiej.

o kopulastem sklepieniu pod Baphio, na południu Sparty. Jeden z puhałów przedstawia bardzo żywy obraz, czterech spokojnie pasących się byków i pasterza, drugi zaś, w przeciwieństwie do niego, — chwyatanie dzikich byków z pomocą sieci, oraz niebezpieczeństwa z tą czynnością połączone; byk, szamoczący się w sieci, jest wprawdzie zupełnie udanym, lecz śmiałym, pomysłem (fig. 95). Podobną naiwność w pojęciu przedstawiają resztki malowideł ściennych w Tyryncie; wyobrażają one byka w dzikim pędzie, któremu na grzbiet wskoczył mężczyzna. Dowodem upodobania w odtwarzaniu prawdy życiowej są również złote maski, znalezione w grobach mieceńskich i przepysznie wykowana w bronzie głowa byka. Gdyby

wnioskowanie, o powszechnem wyrobieniu w sztuce, oparte na tych wybranych dziełach podlegało wątpliwości, rozwiałyby ją tak zwane gemmy. Przedstawiają one obrazy, wykute w twardszych lub miększych drobnych kamykach, zbieranych na brzegu morskim, z przeborowaniami na wylot dziurkami, jasno dowodzącymi, że służyły one do nawleknięcia gemm rzędami. Znajdywano je w wielkiej



Fig. 94. Klinga pugińału micyńskiego.

ilości zarówno na lądzie stałym Grecyi, jak i na wyspach, szczególnie zaś na Krecie. Przystawajają sobie one w wielu wypadkach szczegóły, właściwe obrazom Wschodu, obok tego jednak wprowadzają motywy nowe, jak np., oprócz byków—konia, pomimo zaś prymitywnej formy uzmysławiają atoli greckie myty, np. przykuto tego Prometeusza i, co najważniejsza, w technice, kompozycyi i ry-



Fig. 95. Płaskorzeźba puharu z Baphio.

sunku objawiają powinowactwo ze złotymi wyrobami Micen i z ozdobami najstarszych naczyń glinianych.

Gemmy są wyrazem sztuki narodowej i świadczą o długotrwałem panowaniu jednolitego stylu, który my, ze względu na najwybitniejsze jego okazy, nazywamy micyńskim; a chociaż obok rzeczy dobrych powstawały i prymitywne, chociaż czasem odzywa się w nich charakter Wschodu, wniesiony razem ze wschodniemi (semi-

ckiem) mytami, nie odbiera to wartości przyjętej przez nas prawdy, dowodzącej istnienia samodzielnych zarodków sztuki greckiej w czasach najdawniejszych. Oczywiście mówimy tu o stanie kultury, w którym indywidualność narodu greckiego drzemała jeszcze, wszechświatowe zaś posłannictwo sztuki greckiej objawiło się w tem, że z chwilą, gdy w Grekach obudziła się świadomość samych siebie, z taką twórczością ukształtowali przyjęte od obcych formy i motywy, że w ich rękach dopiero nabrały one życia prawdziwego. Raz owiane tchnieniem fantazyi greckiej, straciły odrazu piętno swego obcego pochodzenia.

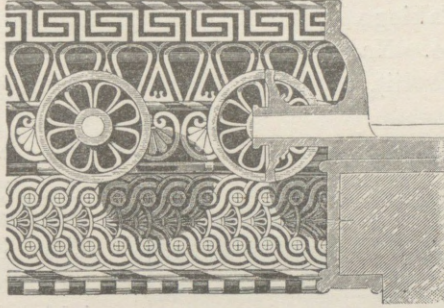
2. Architektura.

a) Rozwój budownictwa greckiego.

Dom panującego z czasów przedhistorycznych Grecyi, składający się z sali i przedsionka, ozdobiony kolumnami, ustawionemi na froncie między występami murów bocznych, jest pierwowzorem świątyni greckiej.

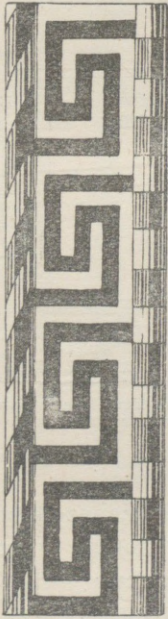
Grecy, wzięwszy wzór z domu mieszkalnego człowieka dla domu boskiego, dokonali czynu o wielkiej doniosłości, zarówno obyczajowo-religijnej, jak i artystycznej. Zamieszkanie bogów w domu człowieka zbliża ich do jego istoty, charakter więc ich i kult otrzymują swojskie, ludziom właściwe rysy. Twórcza fantazyja artystyczna przybrała przeto ustalony kierunek: zasiadaniu bogów na tronie w najwytworniejszym, najpiękniejszym domu człowieka odpowiadać musiało upostaciowanie ich w najpiękniejszych i pełnych siły kształtach ludzkich. Wybór domu, jako pierwowzoru świątyni, wywiera na rozwój architektury wpływ znaczny. W przeciwieństwie do świątyni egipskiej—grecka zdobywa formę jednolitą, zwartą i nawet wówczas, gdy stała na najwyższym stopniu doskonałości, pomimo pochodzenia swego od domu mieszkalnego, poświęconego celom utylitarnym, zachowała cechę nawskroś ideową. Celę (korpus budynku) dokoła otaczały kolumny, dźwigające dach szczytowy rozpostarty szeroko, nakształt orlich skrzydeł.

Wiele atoli minęło stuleci, zanim świątynie greckie doszły do tej skończonej postaci. Ornament na kolumnach kamiennych, wykopanych w Micenach, przypominający wyroby metalowe, każe przypuszczać, że pierwotkowo kolumny były okładane metalowe-

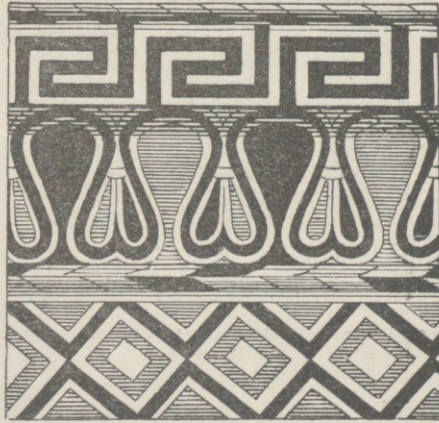


Sima i giffon na okopie.

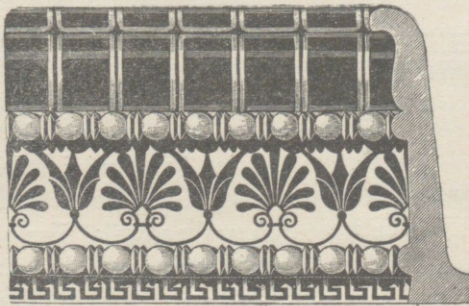
1. Ze skarbcza w Olimpii.



Fragment terrakoty do wykładania.



2. Ze skarbcza Heloów w Olimpii.
Sima z boku szczytowego.



3. Sima z Selinuntu.

mi płytami. Stosowano je, rzecz prosta, nietylko dla ozdoby, lecz i dla trwałości. Takiego bowiem opancerzenia potrzebują jedynie kolumny drewniane. Na skarbcu, fundowanym w Olimpii przez miasto Gela w (Sycylii), na sycylijskich i wielko-greckich świątyniach, górne, występujące części belkowań

były wykładane kolorowymi terrakotami (patrz Tabl. I). Płyty gliniane robią tu wrażenie jakby przybitych do belek kamiennych. Wobec

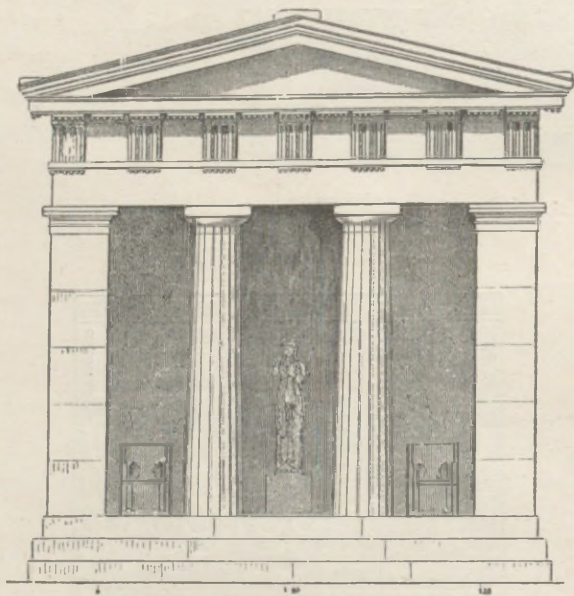


Fig. 96. Front świątyni z antami (t. zw. świątynia w Ramnus).

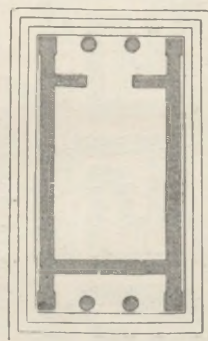


Fig. 97. Templum in antis (świątynia z antami).

tego należy wnosić, że dopiero z biegiem czasu zastąpiono je blokami kamiennymi, które okładano owymi płytami dla zabezpieczenia ich od wpływów atmosferycznych. Gdy kamień został wprowadzony na miejsce drzewa, zabarwione płyty kamienne stosowano jeszcze czas jakiś z przyzwyczajenia.

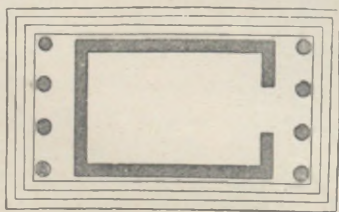


Fig. 98. Amfiprostyl.

Pochodzenie stylu doryckiego od budowy drewnianej, oraz zwyczaju wykładania płytami nie podlega żadnej wątpliwości, zwłaszcza w niektórych okolicach kraju; co zaś do rozwoju ukształtowania świątyni jońskiej, wykopaliska nie dały nam dotychczas żadnych pewnych wskazówek. Kształty świątyni różnią się między sobą zależnie od czasu. Początkowo, równie jak w domu mieszkalnym, podłużne ściany były wysunięte naprzód i między nimi stawiano kolumny: templum in antis (fig. 96 i 97). Następnie przedłu-

zenia ścian znikły i najpierw jeden szczyt świątyni wsparł się na kolumnach (prostyl), później obydwie (amfiprostyl) tak, że kolumny zajęły cały front (fig. 98). Skończoną, idealną postać zdobyła świątynia dopiero wówczas, kiedy kolumny obiegały ją dokoła, tworząc obejście (fig. 99, Perypter). Zdwojenie rzędu kolumn (dypter), które powstało w stylu jońskim bardzo wczesnie (Samos, Efez), w doryckim zaś znacznie później (fig. 100), drażni już zmysł krytyczny, harmonia bowiem proporcji zostaje naruszona: cela od kolumnady i kulumnada od celi zaczyna się oddzielać. Wobec peryp-

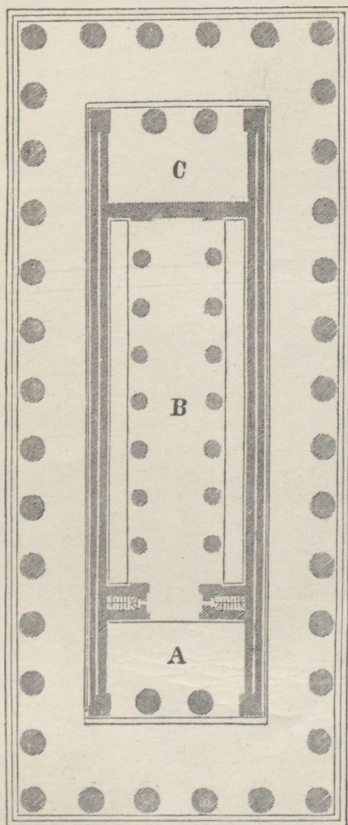


Fig. 99. Perypter (świątynia Posejdona w Pestum).

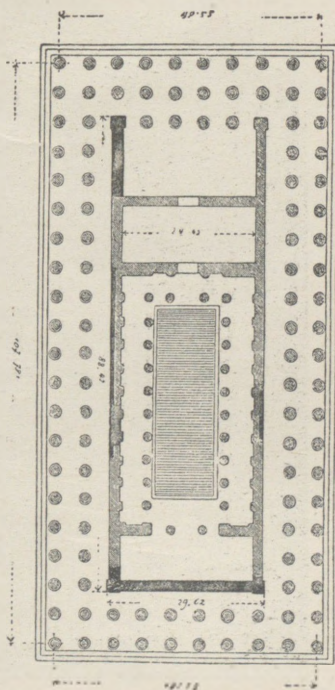


Fig. 100. Dypter (świątynia Appolina w Milecie).

teru natomiast wszelki sąd krytyczny zamienia się w uczucie nie-mego podziwu, a wnikięcie w istotę doskonałego utworu staje się dla badacza zadaniem najważniejszym i najhojniej opłaconem.

Styl architektury greckiej, najwymowniej wypowiedający się w świątyniach, bynajmniej nie jest jakimś odosobnionym zjawiskiem historycznym; nie znikł on nawet wówczas, gdy państwo i religia

grecka przestały istnieć. Zachował znaczenie swoje i nadal i żyje w późniejszym świecie sztuki zawsze, jako ideał. Stanąwszy na szczycie rozwoju, zatarł ślady swego pochodzenia i powolnego wzrostu; skutkiem tego sprawia wrażenie dzieła jednego człowieka. Ukształtowanie poszczególnych jego części posiada logikę uzasadnioną i wyraz konieczności. Pod tym względem jest on podobny do stylu gotyckiego, przewyższa go jednak szlachetnością proporcji,



Fig. 101. Północno-zachodni bok Partenonu.

harmonią i wewnętrznym związkiem form konstrukcyjnych oraz dekoracyjnych. Dyktuje nam zasady fantazyi architektonicznej, dlatego też przywiązujemy do jego systemu wielką wagę i wobec powszechnego znaczenia, jakie posiada, stawiamy go na czele historycznej rozprawy o sztuce.

Styl dorycki (fig. 101). Na płaszczyźnie (stylobat) potężnego podmurowania, zbudowanego z bloków, opatrzonego stopniami (krep-

doma), wznosi się szereg kolumn. Żadna baza nie łączy kolumn ze stylobatem: wznoszą się one bezpośrednio z podstawy. Trzon kolumny kanelowany, t. j. pokryty płytkami rowkami, które, przylegając jedno do drugich, tworzą ostre kanty (fig. 102 i 103); zwęża się on ku gó-

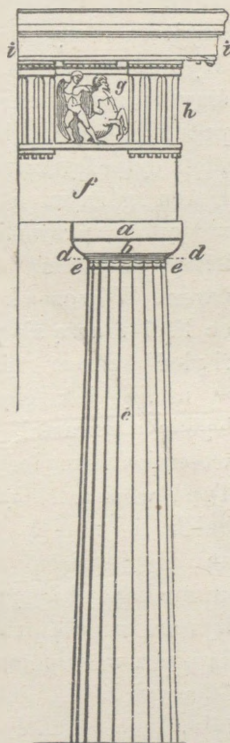


Fig. 102.

Kolumna dorycka z belkowaniem a. Plintus inaczej abakus. b. Echinus. c. Trzon kanelowany. d. Paski. e. Nacięcie. Między d. i. e. Szyja. f. Architraw czyli epistylon. g. Metopa. h. Tryglifi. Gzyms koronujący.

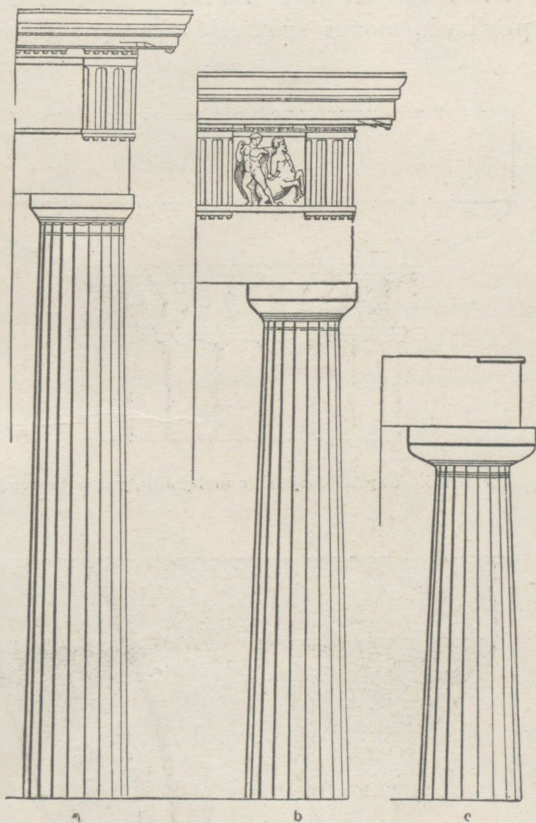


Fig. 104. Porównanie różnych kolumn doryckich.

a. ze świątyni z Delos z czasów późnych (wysokość=prawie 6 średnicom dolnym b. z Partenonu około 140 r. (wysokość =5. 50 średnicy) c. ze świątyni w Koryncie z czasów wczesnych (wysokość=4 średnicom).



Fig. 103.
Przecięcie kolumny
doryckiej.

rze, w środku zaś jest zlekką wydęty (entazis). W górnym końcu trzona, złożonego najczęściej z bębnow, znajduje się nacięcie (fig. 102e.) Ponad nacięciem zaczyna się szyja, wykuta razem z kapitelem z jednej bryły; charakteryzują ją liczne paski, jakie ją okrażają, mając za zadanie podnieść wrażenie siły trzona,—lub rząd liści, służących, jako ozdoba kapitelu (fig. 105). Ten zaś składa się z szeroko wystającego, zaokrąglonego echinusa (fig. 102b.) i z pokrywającej

go płyty (plintus fig. 106). Kształt, w jakim najczęściej widzujemy echinus, przypomina płytki kocioł, zwyczajnie, gładko zaokrąglony; nie przemawia przeto do naszej wyobraźni. Przyjrawszy się jednak resztkom malowideł, jakimi był pokryty i porównawszy je z ozdobami plastycznymi innych architektonicznych części o podobnych kształtach i profilach, można zrozumieć istotę i znaczenie kapitelu doryckiego.

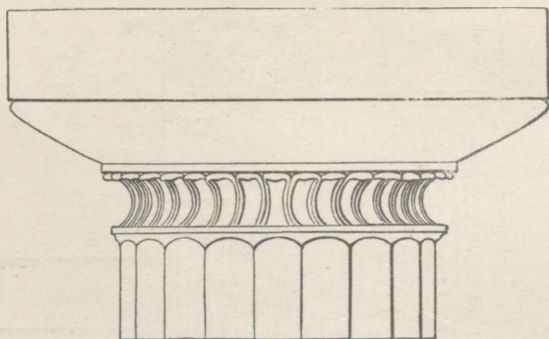


Fig. 105. Kapitel dorycki (z małej świątyni w Pestum).

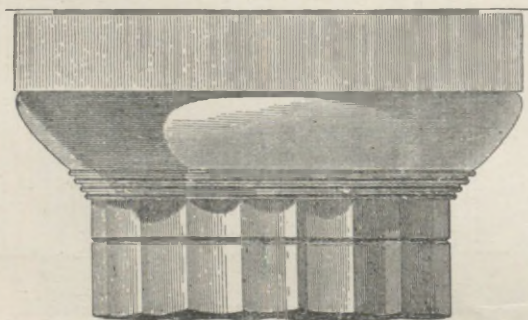


Fig. 106. Kapitel dorycki (z t. z. Tezejonu w Atenach).

sunek ten musi być uwidoczniiony, bywa stosowany podobny ornament oraz profil. Podkładka zwana kimationem lub kima, — sam zaś ornament liściasty, wykonany prymitywniej, nosi nazwę wolicz oczu, — ma zadanie o wiele dalej sięgające, niż sam kapitel dorycki. Nie kapitel wytworzył kimation, lecz kimation wpłynął na ukształtowanie kapitelu. Tem się objaśnia szerokie rozpowszechnienie jego samego i jego ozdób (fig. 107 i 108), a także zmiany profilów i liści (jajkowate z profilem echinusa o kształtach serca — z gzymsowym profilem — joński i lesbij-

Wyobraźmy sobie, żeśmy owinęli wieńcem prostostojących liści pień cylindryczny na końcu górnym i że następnie przygnietliśmy je jakimś ciężarem. Wówczas końce liści muszą się pochylać coraz niżej w miarę, jak ciężar będzie wzrastał, aż wreszcie dotkną łodyg. Ten właśnie ciężar belek i nacisk ich na wspierającą kolumnę kapitel dorycki wyraża z całą prawdą przez wieńiec opadających liści. (Patrz tabl. kol., zeszt I).

Ciężar i podpora, zetknięcie się dwóch przeciwdziałających sił jeszcze się częściej powtarza w budowie świątyni. Wszędzie, gdzie sto-

ski kimation) zależnie od zadania, czy ma on być silniej, czy też słabiej zaakcentowany. Liściasta ta ozdoba, pełna wyrazu siły, nie należy wyłącznie do dziedziny architektury i nie w niej to zjawia się po raz

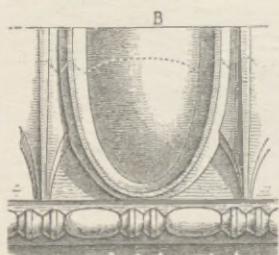


Fig. 107. Joński kimation—wole oczy.

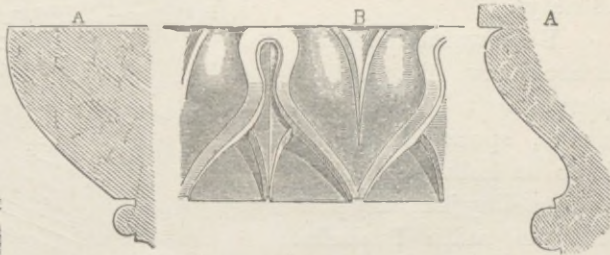


Fig. 108. Lesbijski kimation.

pierwszy. Została ona wprowadzona do pomnikowych budowli kamiennych z wyrobów tkackich i garncarskich. Ornament liściasty bowiem znajduje się z identycznym ukształtowaniem i przeznaczeniem na



Fig. 109. Meander i palmety.

naczyniach glinianych (fig. 109 b. c.). Taśmowy ornament t. zw. meander zastosowany został w budownictwie również ze sztuki tkackiej (fig. 109a). Zdobi on i tu części, nadające się do obramienia lub potrzebujące opasania, jak np. na czworokątnej plincie (abakus) nad echinusem

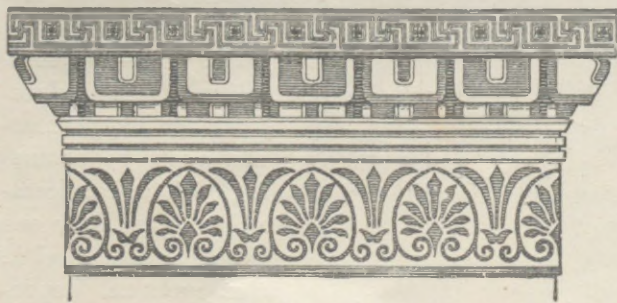


Fig. 110. Malowany kapitel anty

(patrz tabl. II.) Czoła murów, inaczej anty (fig. 110) kończą się płytami ponad kapitelem z tą jedynie różnicą, że kształty tak pierwsze jak i drugie są prostsze (kimation dorycki). Anty powstały z pierwotnych bali drewnianych, które wy-

kładano i wzmacniano zakończenia lepionych z gliny ścian dawnych domów i świątyń.

Belkowanie rozpoczyna architrav (fig. 102 f.) epistylion) t. j. belka kamienna, spoczywająca poziomo na kolumnach i stanowiąca silny jednolity podkład dla sufitu i dachu. Architrav (fig. 101) jest zakończony od góry małą, wystającą płytą (ozdobioną meandrem). Następująca część belkowania składa się z podpór pilastrowych, z przyrządkowanym kanelowaniem — tak zw. tryglifów (fig. 102 h), i umieszczo-

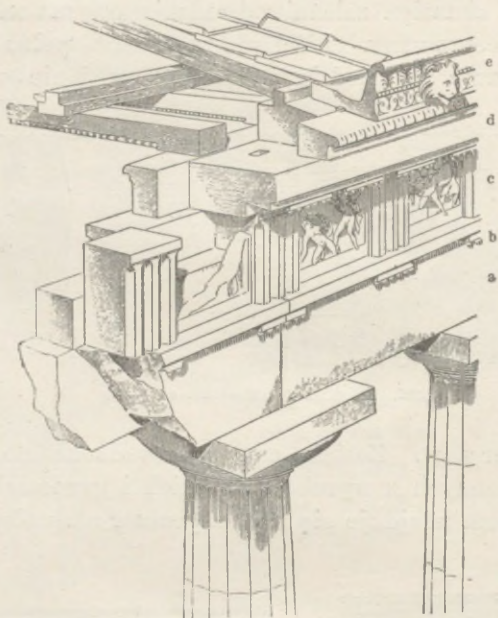


Fig. 111. Belkowanie i konstrukcja dachu świątyni doryckiej. a. architrav. b. reguła z łożkami. c. tryz tryglifowy. d. gzyms koronujący. e. sima (rynna).



Fig. 112. Fryz tryglifowy dorycki z gzyms koronującym.

nych między niemi pół czworobocznych, przeznaczonych pod ozdobę rzeźbiarskie, zwanych metopami (fig. 102 g.; fig. 112). Pochodzenie tryglifów i metop jest niewyjaśnione. Tryglify były albo rodzajem bordiury zasłaniającej końce belek sufitu, lub też według słuszniejszego przypuszczenia, opartego na analogii ich z kanelowaną kolumną, były one zakończeniem belek, służących za wsporniki dla dachu. Żłobkowanie nie zajmuje

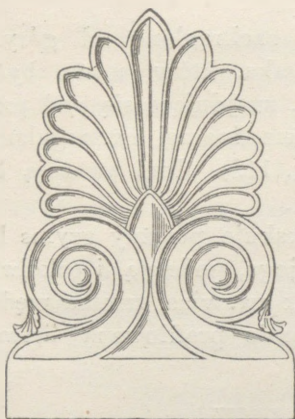


Fig. 113. Akroterja z Partenonu (naszczytnik).



Fig. 114. Narożna akroterja.

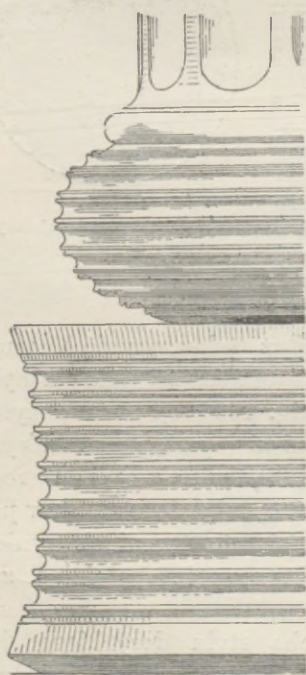


Fig. 115. Stara baza jońska

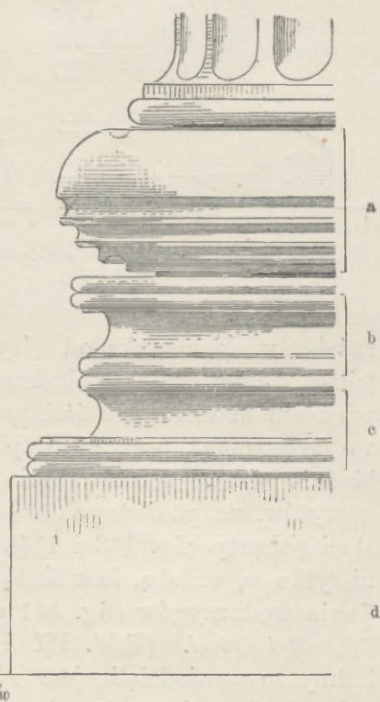


Fig. 116. Nowsza baza jońska.
a. torus, b. c. trochilus, d. plintus.



Fig. 117. Torus z plecionką.

całej wysokości tryglifu: rowki jego, zaokrąglone od góry, zostawiają jeszcze wolną przestrzeń dla paska, który może być uważany za kapitel tryglifu. Tak zw. łożki, znajdujące się pod przedziałką architrawy (po 6 pod każdym tryglifem, inaczej zw. regulami) uważać można za zakończenie tryglifu (fig. 112). Inni uważają łożki za głowy gwoździ z konstrukcyi drewnianej.

Ponad tryglifami i metopami wyskakuje potężny gzyms koronujący (fig. 102 i). Spodnią płaszczyznę jego, podciętą i cokolwiek pochyloną, zdobią czworoboczne płyty z tak zw. viae, trzema rzędami łożek. Gzyms koronujący kończy wytwornie profilowana listwa, cały

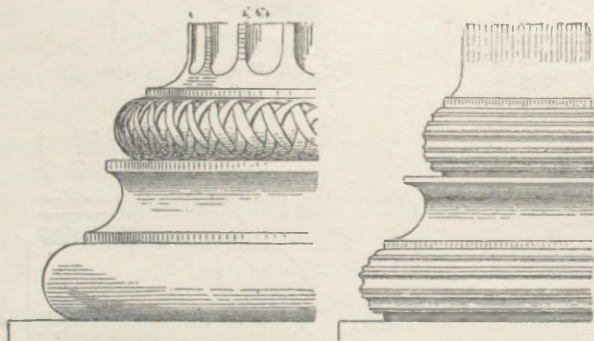


Fig. 118. Attycko jońskie bazy (Erechtejon).
Baza kolumny. Baza anty

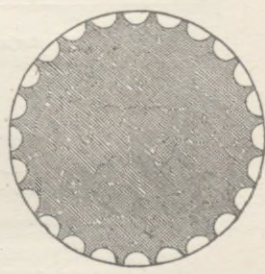


Fig. 119.
Przecięcie trzona kolumny
jońskiej.

zaś budynek zamyka od góry, biegnąca wzdłuż ścian, wygięta rynna (sima). Jako symbol zakończenia sima po większej części pokryta była wieńcem malowanych liści, prosto stojących (fig. 109 b. c). Pola szczytowe (tympanon), przednie i tylne, są ujęte w niski gzyms, ponad którym biegnie sima. Naszczytniki (akroterye) zdobią wierzchołki i rogi szczytów, na podłużnych zaś bokach dachu znajdują się ozdoby w postaci palmety (fig. 113 i 114). Głowy lwów na zakończeniach rynien nie tylko są ozdobą, lecz służą dla celów praktycznych, spełniając zadanie wodorzygów (fig. 111 e).

Styl joński. (Tabl. III i fig. 120). Cechą stylu doryckiego, jakśmy to powiedzieli, jest niezmiernie ścisła logika architektoniczna, polegająca na jasnym wykazaniu oczom widza wzajemnych stosunków pojedynczych części. Styl joński, którego powstania nie znamy, przeciwnie, charakteryzuje większa niezależność i swoboda. Kolumnę łączy ze stylobatem baza. Główną część bazy stanowi tak zwany trochilus, w środku wklęsły, bądź żłobkowany poprzecznie, bądź gładki (fig. 115), bądź też rozbity na dwie części (fig. 116, połączone okrągłą płytą (astragalem). Trochilus wiąże z trzonem kolumny poduszka (to-

rus), o półokrągłym profilu, żłobkowana w poprzek (fig. 115), lub pokryta ornamentem, przypominającym linię (fig. 117). Od spodu baza kończy się kwadratową płytą (plintą). Oprócz tej najstarszej formy bazy kolumny jońskiej zwłaszcza na pomnikach ateńskich, spotyka się inną formę, w której część wklęsła jest ujęta w dwie poduszki (fig. 118). Przechowała się ona pod nazwą attyckiej do dni naszych, jako niemal

jedyna forma podstawy kolumny. Z biegiem rozwoju proporcje pojedynczych części bazy uległy znacznym zmianom, utraciły one zbyt dużą falistość profilu oraz wysokość, i przyjęły formę niższą i miększą. Szczególnie piękny jest profil holkelu, którego średnica jest od góry mniejsza, niż u spodu.

Kolumna jońska, o wiele wysmuklejsza od doryckiej, w wysokości swojej zawiera 8—9 średnic, podczas gdy dorycka posiada ich 5—6; zwęża się nieznacznie, pokrywają ją kanele półokrągłe, oddzielone jeden od drugiego wąskimi płaszczyznami, nie tworzące, jak to się zdarza w stylu doryckim, ostrych kantów (fig. 119). Perełkowanie (astragal) dzieli trzon od kapitelu. Ten zaś bywa ukształtowany rozmaicie: albo ogranicza się na wolutach (ślimakach), charakterystyką

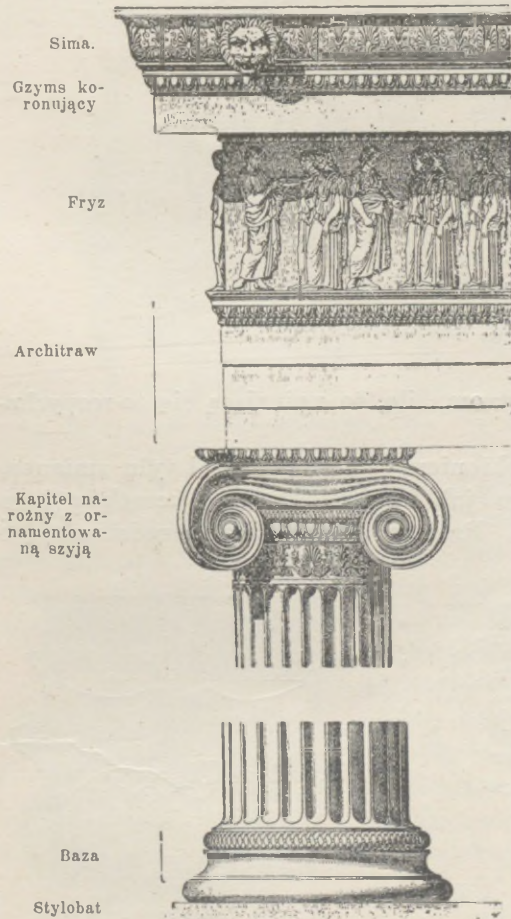


Fig. 120. Porządek attycko-joński

których jest sprężysta linia silnie zwiniętej wstęgi (fig. 121) lub też składa się z podkładki (echinusa), mającej na celu uwydatnienie ciężaru, ozdobionej opadającymi liśćmi, i noszącej, ze względu na nieobrobioną formę ich, nazwę wolic oczu i na niej spoczywają woluty (fig. 122 a). O wiele większe wrażenie elastyczności robią kapitele stylu attycko-

jońskiego, znajdujące się w swej skończonej formie w Erechtejon (fig. 120); każą się domyślać spotęgowanej sprężystości wewnętrznej z powodu silniejszego wygięcia krzywej linii w środku i zwiększenia zwojów ślimakowatych. Jednym słowem, zwinięte, opadające woluty

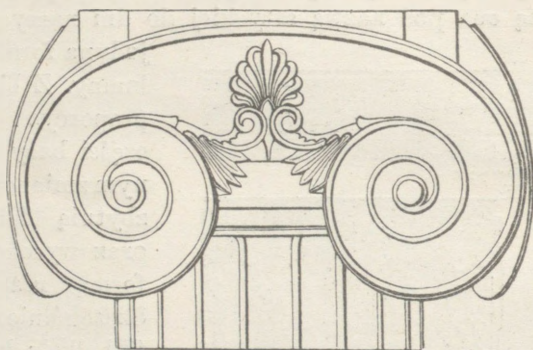


Fig. 12L. Kapitel joński.

wyrażają ową, właściwą sprężyrom, siłę, to uginającą się to rozpychającą.

Żaden szczegół architektoniczny nie podlegał tylu zmianom w rękach artysty greckiego jak kapitel joński. Początków jego szukać należy na Wschodzie. Rzeźby Assyryjskie, przedstawiające

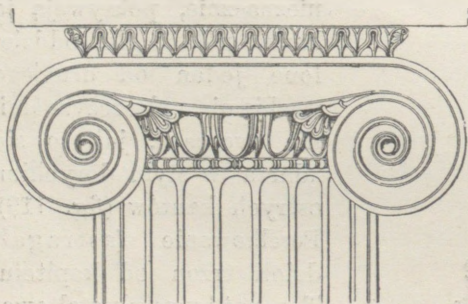


Fig. 122a. Kapitel joński.

a. astragal. b. echinus z kimationem. e. woluty.
d. abakus z kimą.

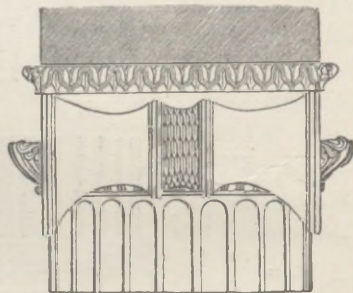


Fig. 122b. Joński kapitel (Priene).
Strona boczna.

drzewo święte (fig. 64), posiadają już ślimakowate zwoje, jako ozdoby pnia, i palmetę, jako symbol swobodnego zakończenia. Dalej zwój taki występuje, wprawdzie w odmiennym ukształtowaniu, nie leżąc poziomo, lecz stojąc, jako część koronująca w poszczególnych kolumnach lub „stelach“ na cypryjskich (fig. 79) i starogreckich

pomnikach, a również i na eolijskich kapitelach (str. 45). Ślimaki te przeto, inaczej mówiąc, woluty, na całym Wschodzie były używane jako zakończenia kolumn (fig. 47). Ponieważ jednak najczęściej je zastosowywano w fasadach skalnych, oczywiście więc byłoby nielogicznym obciążanie części wieńczącej jakimkolwiek balastem. W greckiej dopiero świątyni zjawia się kolumna jońska, jako wspornik; odpowiednio też do przeznaczenia kształt jej ulega zmianie.

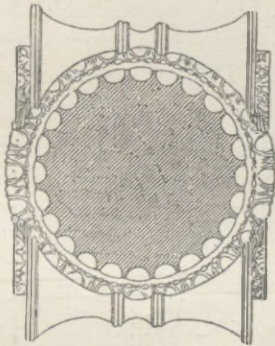


Fig. 123. Przecięcie poziome kapitelu jońskiego.

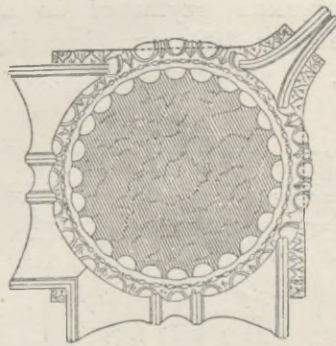


Fig. 124. Joński kapitel narożny.

Wygląd kapitelu jońskiego z przodu różni się od wyglądu ze strony bocznej. W pierwszym widzimy cały ruch woluty, w drugim (fig. 122 b.) całą szerokość jej pasa, związanego pośrodku plecionką. Kapitel przeto narożnej kolumny w perypterze skutkiem tego nie może mieć kształtu zwykłego. Podczas gdy w zwykłym

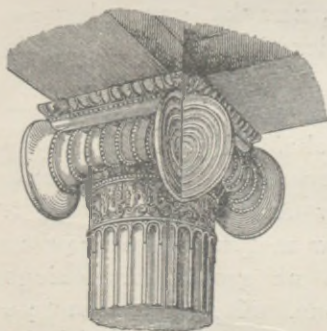


Fig. 125. Attycko joński kapitel narożny (Erechtejon).

kapitelu jego strony frontowe (fig. 123) znajdują się naprzeciwko siebie, w kapitelu narożnym (fig. 124. 125) tak obie frontowe, jak i boczne wzajemnie się dotykają, z tą jednak różnicą, że pierwsze, znajdujące się nazewnątrz, przecinają się w średnicach, drugie zaś tworzą kąt wyskakujący. Mała poduszka kończy kapitel. Kapitele pilastrów (fig. 126 a i b) otrzymują zmodyfikowaną postać, wytworzoną z podniesionych wolut, które służą za obramienie dla płaszczyzn, ozdobionych wąsami roślin lub ornamentami figuralnymi.

Belkowanie rozpoczyna się architrawem (epistyljon). Składa się on z trzech części, zlekką jedną nad drugą wysuniętych na zewnątrz (fig. 120). Architraw zamyka od góry gzyms; łączy go z nim

sztabik perełkowy, ozdobiony rzędem liści (fig. 127). W miejscu, gdzie w stylu doryckim bieżną naprzemian tryglify i metopy, w jońskiej świątyni znajdujemy gładki, nierozczłonkowany fryz, stanowiący tło dla ozdób plastycznych. Jest on zakończony silnie wygiętą podkładką, właściwą wszystkim dźwigającym częściom architektonicznym. Górna część gzymsu koronującego silnie wysuwa się na zewnątrz i wspiera simę, ukształtowaną w formie wygiętego gzymsu, ozdobioną rzędem stojących liści lub wąsów roślinnych. Koronującemu gzymsowi na attycko-jońskich pomnikach braknie zazębien (fig. 128); ogranicza się on, odpowiednio do proporcji budynku, na wyskakującej, podciętej płycie. Trójkąt szczytowy, prze-

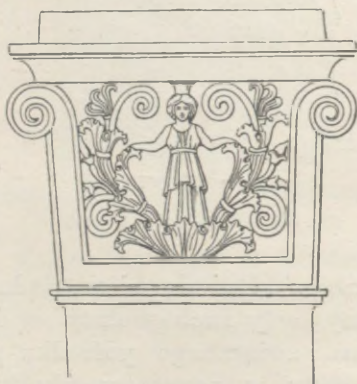


Fig. 126a. Kapitel pilastrowy.



Fig. 126b. Strona boczna tegoż

znaczony dla umieszczenia w nim posągów, zamyka gzyms bez zazębien i sima; jego szczyt środkowy i wierzchołki boczne zdobią akroterye.

Porządek koryncki. Kapitel kolumny korynckiej, jako motyw ornamentacyjny, w postaci kosza, czy kielicha, wieńcem liści oplecionego, jest formą bardzo charakterystyczną, a przytem dawną. Podanie, jakoby rzeźbiarz Kallimachos (w Atenach około 400 r. przed Chr.) pierwszy miał zastosować ów motyw, zaczerpnawszy go z kosza, obrośniętego liśćmi akantusa na grobie korynckiego dziewczęcia, historycznie nie jest stwierdzone. Kapitel ten zaczęto po raz pierwszy stosować w czasie wojen peloponeskich, najsilniej zaś rozpowszechnił się w epoce panowania hellenizmu, zwłaszcza u Rzymian. Na greckich pomnikach rzadko można go spotkać, wśród nich wszakże najwięcej interesującym jest choragiczny pomnik Lizykratesa w Atenach (334 przed Chr.), gdzie i półkolumny, otaczające cylindryczny ten budynek, są korynckie (fig. 129, 130),

a podstawa trójnoga, kończącego pomnik od góry, przedstawia kapitel koryncki w formie nadzwyczaj bogato rozwiniętej. Stosownie do swego dekoracyjnego charakteru, w przeciwieństwie do echinu-

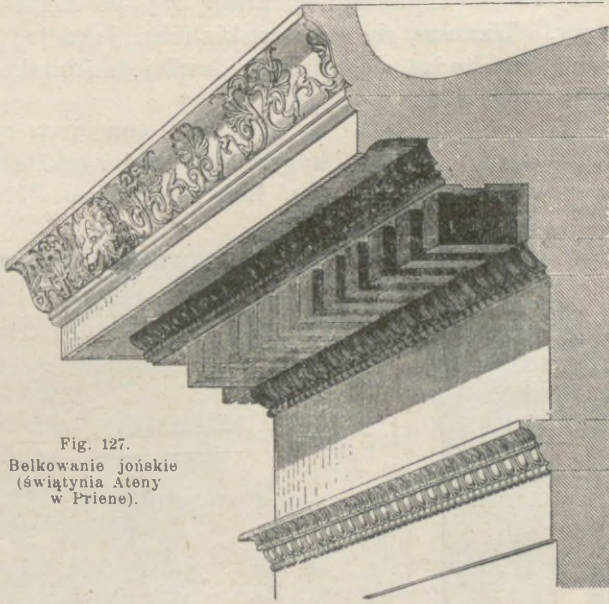


Fig. 127.
Belkowanie jońskie
(świątynia Ateny
w Priene).

sa doryckiego, kapitel koryncki dopuszcza wszelkich zmian liściastej ozdoby. Skutkiem tego raz np. widzimy pień otoczony jednym

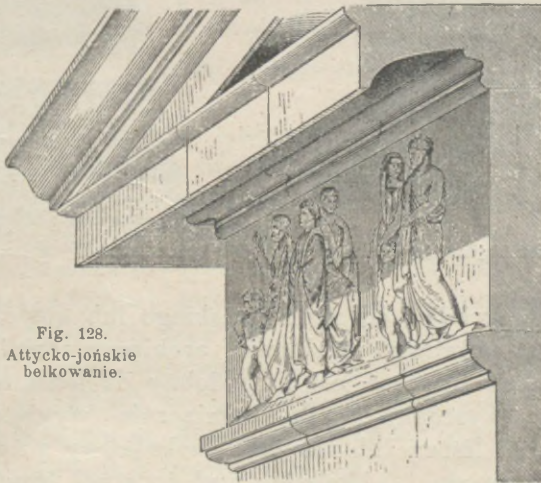


Fig. 128.
Attycko-jońskie
belkowanie.

tylko rzadkim wieńcem wielkich, strzępiastych, o silnych żebrach liści akantusa, najwspanialszej dekoracyjnej rośliny wschodniej;

nad tym wieńcem bywa zwykle jeszcze jeden rząd liści drobniejszych. Kiedy indziej znowu, przy bogatszem ukształtowaniu, zdarzającem się już w czwartym stuleciu, wieńiec akantusowy się zdwaja i, jako przejście do abakusa, wysuwają się po rogach wolutowo zakręcone wazy. Wznoszą się one z kielicha, jako łodygi, tworzą w środku kwiat, rozchodzą się na boki i, zwinięte ślimakowato, podtrzymują abakus (fig. 131).

Kapitel ten jest cechą stylu korynckiego najcharakterystyczniejszą, lecz nie jedyną. Baza kolum-

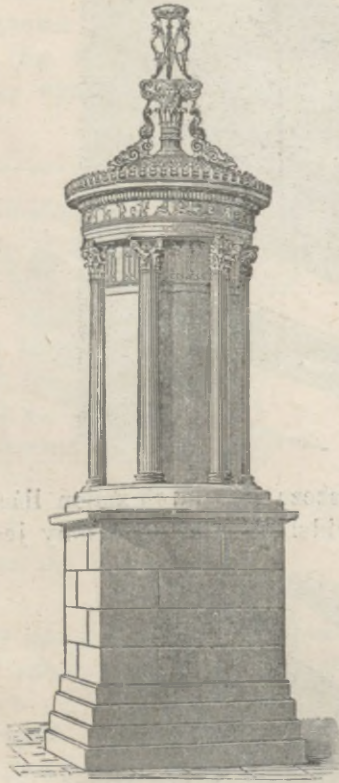


Fig. 129. Pomnik Lizykratesa w Atenach.

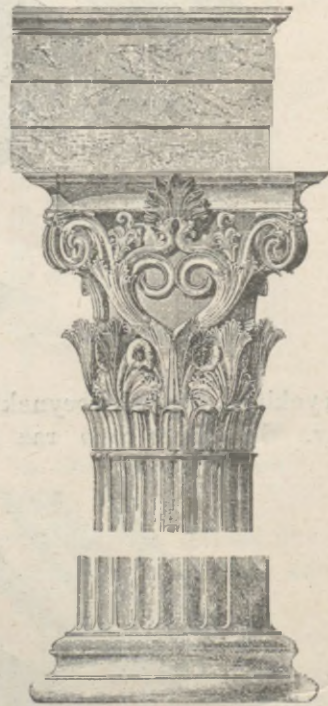


Fig. 130. Kolumna pomnika Lizykratesa.

ny zapożycza podziałów od stylu jońskiego lub attycko-jońskiego, kanelowanie jest pokrewne jońskiemu, architrav również podzielony na trzy części, fryz zaś jest to podobny do jońskiego, to znów bywa bogatszy, występując jako wdzięcznie wygięta podkładka z lekko obwisłymi liśćmi lub też jako zaokrąglony profil torusu.

Pokrycie wewnętrzne. Jakkolwiek styl świątyni greckiej określamy na zasadzie jej wyglądu zewnętrznego, konstrukcyja wszakże sufitu posiada ważne znaczenie w zrozumieniu architektury greckiej.

Płyty kamienne, tworzące sufit, spoczywają na belkach; na powierzchni spodniej, widzialnej, są one podzielone na t. zw. kasetony i sprawiają wrażenie poziomo rozciągniętego, lekko zawieszono dywana (fig. 132 i 133). Środki pól (kasetonów) zdobią złote gwiazdy na niebieskim tle, brzegi ich otaczają pasy meandrów, przytworzone do płyt razem ze sztabami perełkowymi. Sufity w świątyni doryckiej i jońskiej są jednakowe, pomimo, że układ belek początkowo był różny: w stylu doryckim, zawarunkowany tryglifami, był węższy, w jońskim zaś o wiele swobodniejszy. Sufit tego systemu mógł przykrywać tylko niewielkie przestrzenie i w danym wy-

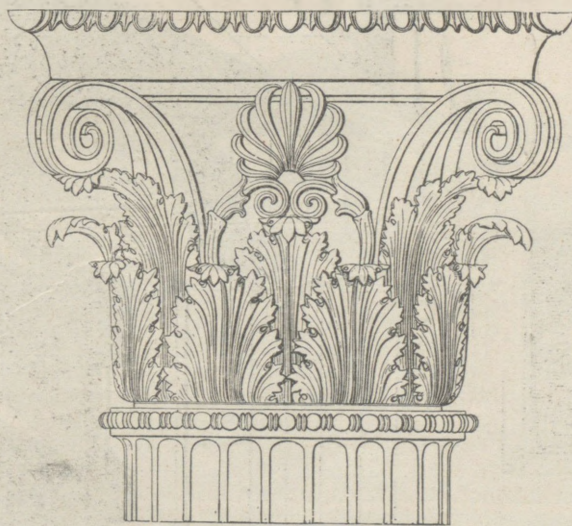


Fig. 131. Kapitel ze świątyni Apollina w Milecie

padku stosowany był jako przykrycie dla kolumnady, obiegającej świątynię, dla przedsionka lub niewielkich cel, wewnątrz bowiem samej świątyni przykrywano sufitem drewnianym, z powodu, że monolitowe belki (kamienne) nie wystarczały na całą szerokość świątyni. Sufit drewniany również ozdabiano kasetonami. Sprawa oświetlenia wnętrza świątyni jest dotychczas nierozwiązana. Według przypuszczenia jednych drzwi świątyni greckiej, wobec siły słońca południowego, były dostatecznym otworem dla światła; inni atoli twierdzą, że w dachach zwłaszcza większych świątyń istniały otwory, które robiono ponad nawami bocznymi, utworzonymi przez podział wnętrza dwoma szeregami kolumn (fig. 133).

Polichromia. Gdyby Grecy zaczęli od początku używać marmuru, jako materiału budowlanego dla świątyń, prawdopodobnie po-

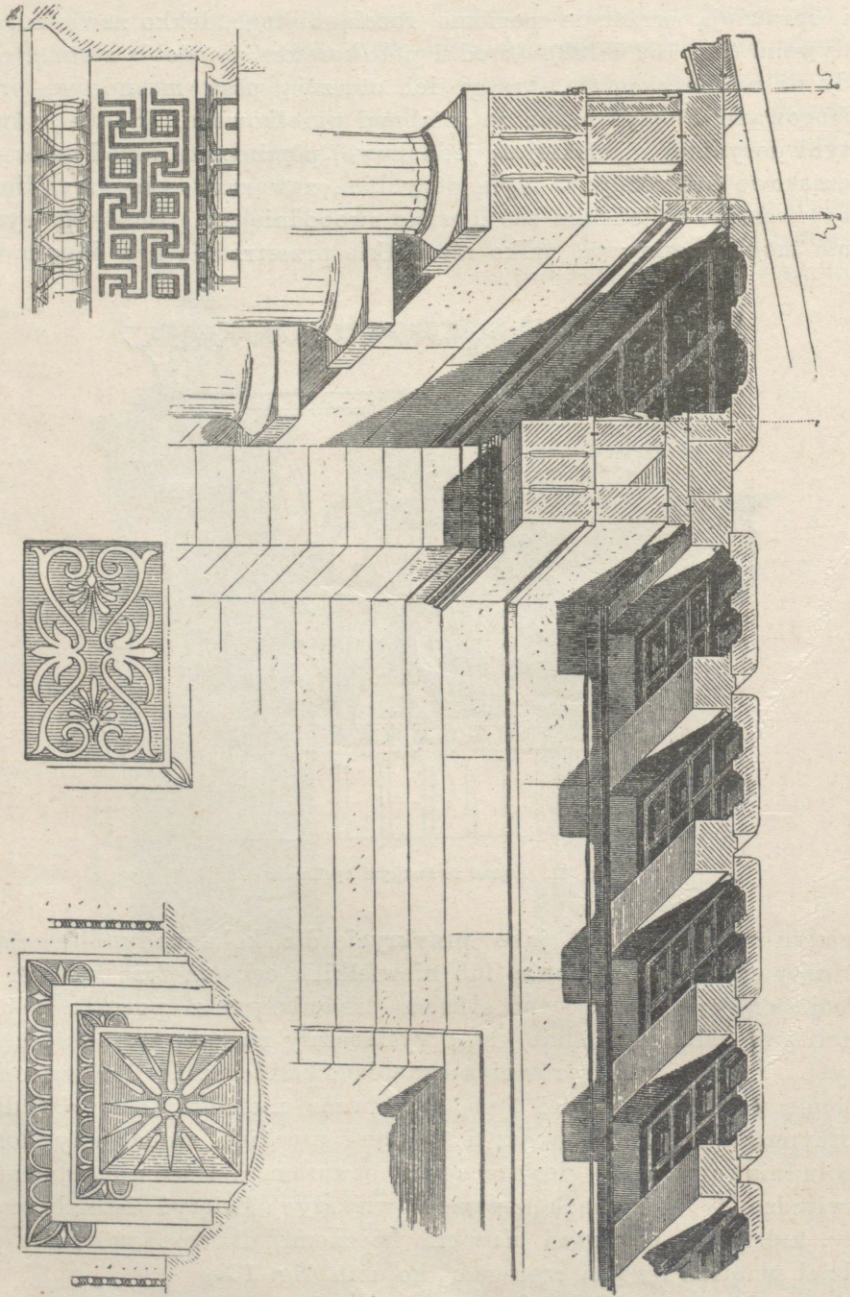


Fig. 132. Konstrukcyja świątyni Partenonu.

trzeba ozdób kolorowych wcaleby nie powstała. Materiały jednak uboższe, jak zwykły kamień, drzewo, glina dla trwałości samej wymagały wykładania i jakiejś powłoki. Zaczęto więc używać malowania, jako środka, odpowiadającego tej potrzebie; ponieważ ozdoby barwne, położone wprost na płytach, któremi wykładano ściany, nie byłyby trwałe, przeto glazurę i farby musiano poddawać wypalaniu razem z płytami, przy wyrabianiu takowych. (Tabl. I). Przedsiebierczy ten sposób użycia materiału nadał już świątyni postać zupełnie artystyczną, zaczęto się go więc trzymać stale, jako środka zdobniczego, którego zasadę umocniły jeszcze inne względy. Każda

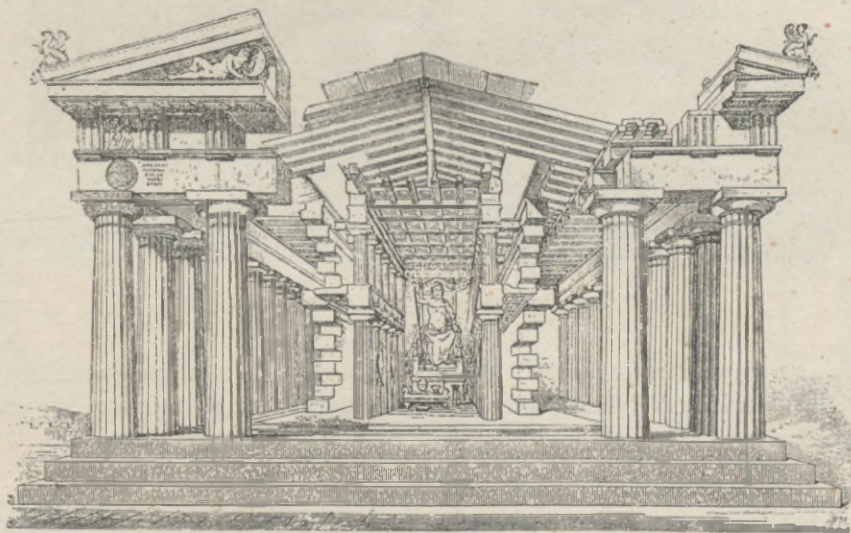


Fig. 33. Odtworzony widok świątyni doryckiej.

prawdziwa sztuka narodowa miłuje się w kolorze, on jeden bowiem wywołuje zupełne wrażenie życia. Użycie koloru podnosi stosunek jednych części architektonicznych do drugich i pomaga wyrazistości ornamentu. Najstaranniejsze wykonanie nigdy nie nada ozdobie tej siły zwłaszcza na odległość, co barwa. Owóż, na świątyniach Sycylii, Attyki, szczególnie zaś na budowach w Olimpii, przechowały się tak liczne ślady polichromicznych upiększeń, że kwestya malowania ścian nie podlega żadnej wątpliwości; istniały jedynie zdania sprzeczne co do ilości stosowania zabarwień. Sądząc ze znalezionych śladów, zabarwiano liście opadające echinusa doryckiego, kima na kapitelu jońskim, ornamenty drobniejszych części architektonicznych, meandry i t. p. Tryglify otrzymywały zwykle barwę niebieską, płaskorzeźby metop i trójkątów szczytowych odbijały

prawdopodobnie na tle czerwonym (Tabl. II i III). Rzecz prosta, ściany i dach prawdopodobnie nie były pozbawione koloru; jeśli zaś belkowanie kolumnady błyszczało bogactwem barw, przeto i kolumny nie mogły być zaniedbane, i również musiały być tonem dostosowane do całości. Do wniosków tych doprowadzają ogólnie przyjęte zasady sztuki, nie są one jednak miarodajne przy sądzeniu



Fig. 134 T. z. świątynia Posejdona w Pestum.

o tak dawnych zwyczajach. Polichromia wyszła z użycia w czasach po Aleksandrze Wielkim, gdy do wykładania ścian zaczęto używać marmurów o barwach jaskrawych i płyt cenniejszych kamieni.

b. Historyczny przegląd pomników architektury.

Historia rozwoju architektury greckiej, szczególnie zaś historia niektórych pomników, wymaga jeszcze ścisłych badań, które obecnie dopiero zostały energiczniej podjęte. Architektura jest najbardziej nietolerancyjną ze wszystkich sztuk; późniejsze dzieła jej nie zwykły powstawać obok dawniejszych, lecz wprost zajmują ich miejsce, dzięki burzeniu takowych. Skutkiem tego pierwotny stan architektury kamiennej, zupełnie rozwiniętej, jest pogrążony w ciemnościach. Porównanie proporcei (porów. fig. 104) pomników, w celu oznaczenia ich wieku, nie odtwarza całkowicie rozwoju stylów; jedynie studia nad planami poziomymi, pojedynczymi szczegółami i ornamentem z ich stopniowymi przeobrażeniami zapewnia głębszy pogląd na rozwój historyczny. Na losy architektury wpływały róż-

wniez tradycje miejscowe oraz charakter ducha artystycznego, panującego w danej okolicy, zależnie od tego, czy skłonny on był do przyjmowania rzeczy nowych, czy też trwał przy dawnych. Cel badań był jasny. Ugrupowaniu poszczególnych budowli okolicami i uszeregowaniu ich podług czasu powstania ich odpowiadać muszą dowody działalności poszczególnych znakomych artystów. Imiona budowniczych przecho-

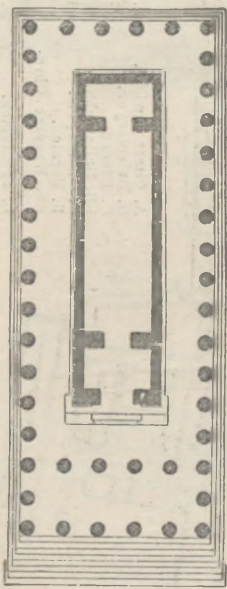


Fig. 135. Świątynia zamku Selinuntu.

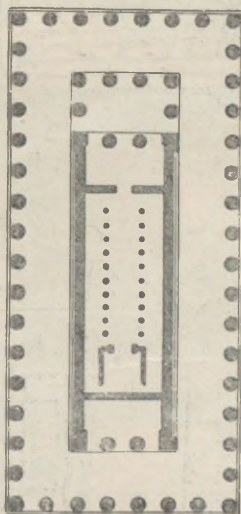


Fig. 136. Świątynia Apolina w Selinuncie.



Fig. 137. Świątynia Jowisza w Agrygencie.

wały się w dostatecznej ilości, niewielu z nich jednakże możemy dać jasny obraz twórczości. *Echerzyfron* i *Metagenes* są twórcami świątyni Efezu, którą później nanowo odbudował *Dejnokrates*; z Partenonem, wielką świątynią w Eleuzis i figalijską, poświęconą Apollinowi, łączy się imię *Iktinosa*, z Propilejami—*Mnezikleja*. Wiadomości o osobistościach artystów napływają obficie dopiero z biegiem czasu, jak np o *Dejnokratesie*, budowniczym Aleksandra W.

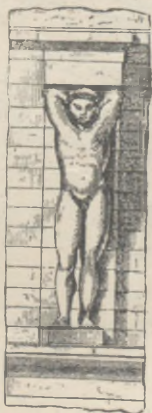


Fig. 138. Atlas ze świątyni Jowisza w Agrygencie

Pozostałe gruzi świątyń z 7-go i 6-go stulecia (świątynie na Samos, w Efezie, Milecie) nie dały dotąd o nich wystarczającego pojęcia. Świątynia dorycka Hery cofa nas do czasów prastarych, kiedy w budownictwie panowały „jeszcze: drzewo i glina, w świętym okręgu *Olimpii*. Kolumny perypteru wykazują wielką różnorodność wymiarów, ilości kanelur (żłobków) i kształtów kapiteli.

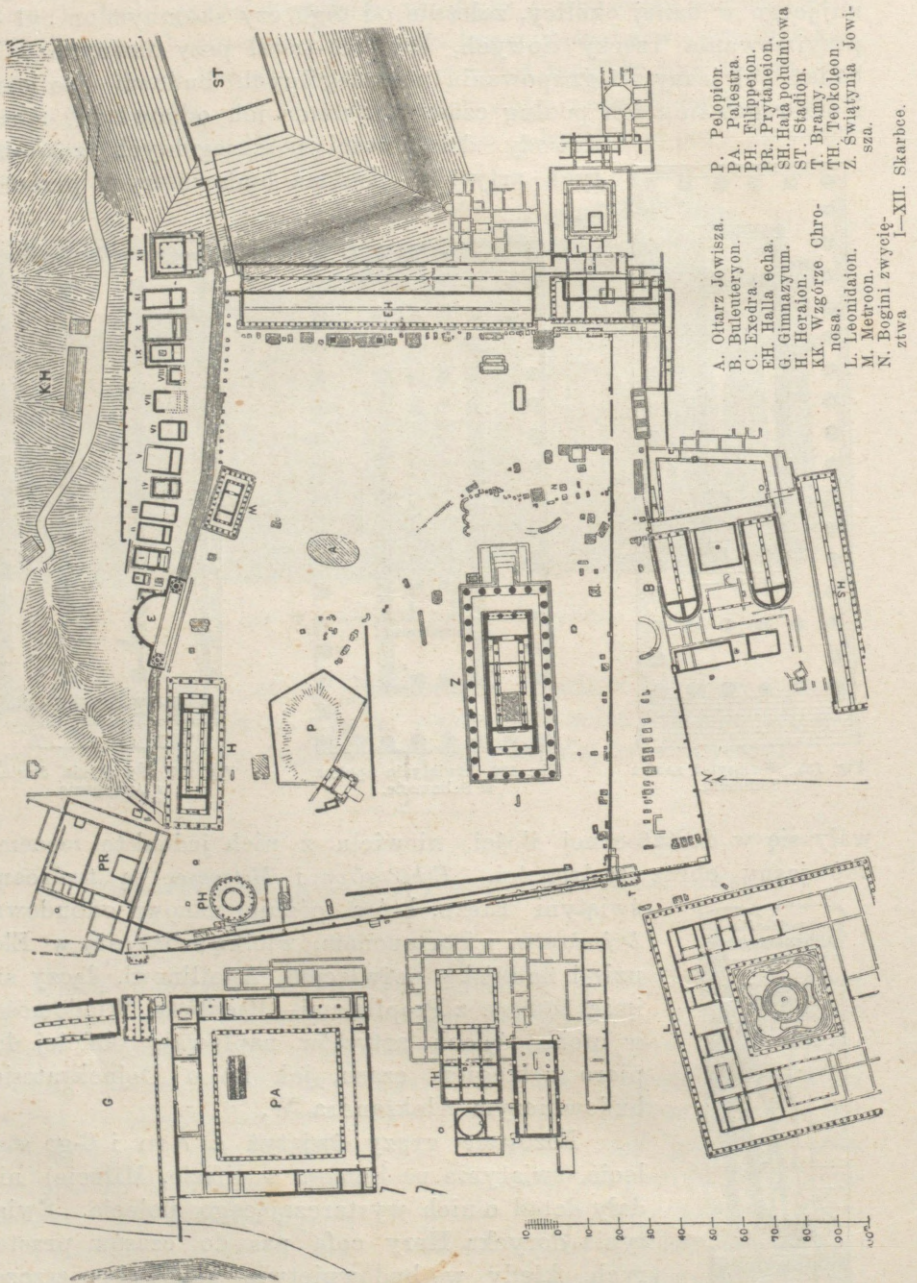


Fig. 139. Plan Olimpij.



Tablica III. Belkowanie jోńskie.



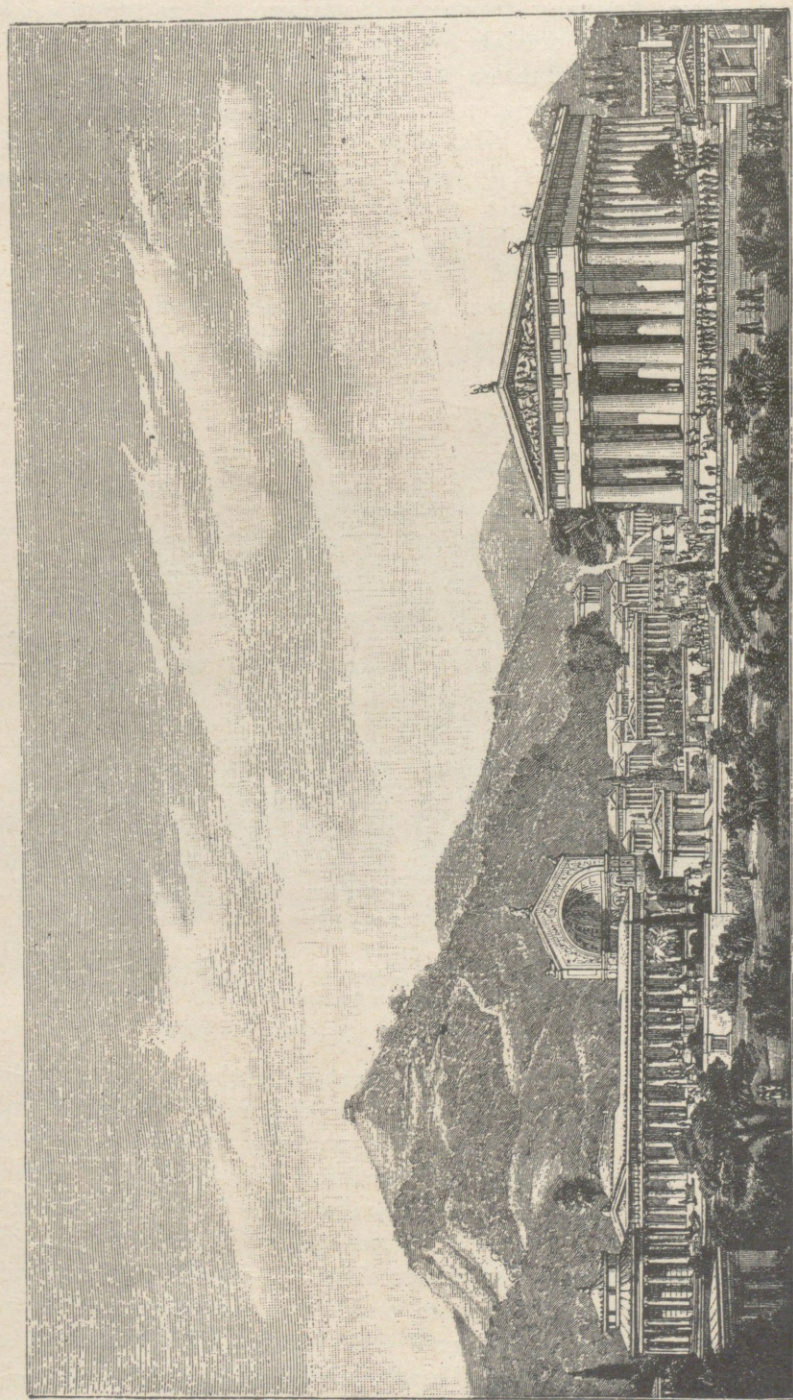


Fig. 140 Odtworzony widok placu igrzysk w Olimpii.

Widać, że dawne kolumny drewniane stopniowo były zastępowane kamiennymi. Belkowanie musiało też być budowane z drzewa. Skarbiec gelajon w Olimpii, z gzymsem kamiennym, wykładanym glinianymi płytami, (Tabl. I) ma również pozór starości. Wspominając o tym budynku, musimy nadmienić kilka słów o ojczyźnie jego fundatorów. Greckie kolonie sycylijskie, do jakich należała Gela, dłużej trzymały się form raz przyjętych, niż, ruchliwsze na drodze postępu kulturalnego, miasta Grecji. Świątynie ich, pomimo że powstały w w. 5. są w charakterze świątyń dawniejszych. Świątynia zamkowa w *Selinuncie* (fig. 135), najstarsza w tem mieście (przed 600 r. przed

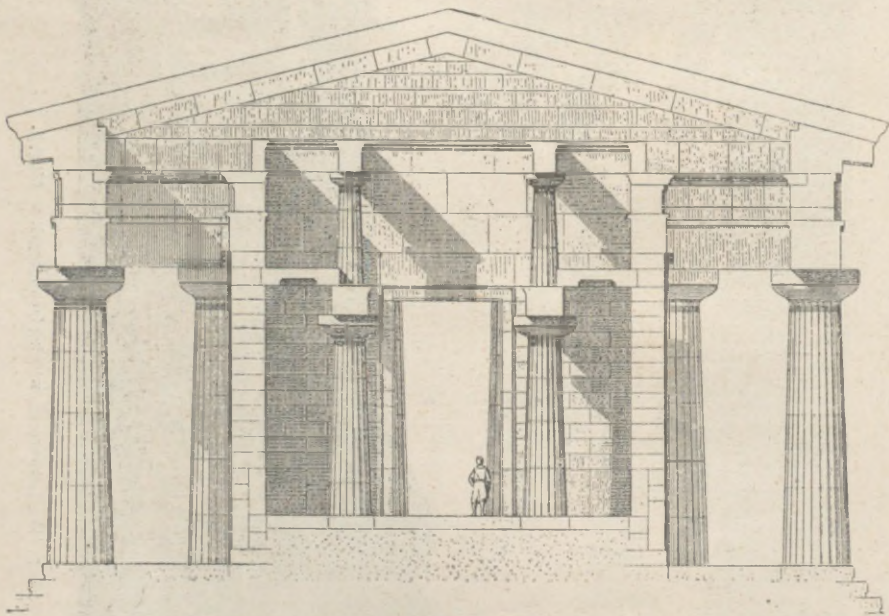


Fig. 141. Świątynia Posejдона w Pestum. (Przecięcie)

Chr.), posiadała przedsionek o nadzwyczajnej głębokości i, przy dość wielkich wymiarach ogólnych, bardzo wąską nawę.—Znacznie młodszą jest świątynia Apollina (fig. 136), najdalej na północ wysunięta z trzech świątyń tego miasta; charakteryzują ją również głęboki przedsionek, nawa szersza mieszcząca w sobie dwa rzędy kolumn; przestrzeń zaś między murem a kolumnami zewnętrznymi jest dość znaczna. Z powodu znacznych różnic stylistycznych, jakie w niej zauważyć można, wnosić należy, że budowa jej trwała przez dłuższy przeciąg czasu. Przed r. 409 przed Chr. jeszcze nie była skończona. Kształty słynnej świątyni Posejдона w *Pestum* (fig. 134) są stosunko-

wo ciężkie. Sterczą w niej dziś jeszcze rzędy kolumn doryckich wewnętrznych, z ustawionemi na nich kolumenkami mniejszemi (fig. 141). Tak zwana bazylika, inaczej stoa, w Pestum, różni się od przeciętnego typu, wykazując jeden rząd kolumn w środku. Różną też jest świątynia Jowisza w Agrygiencie (fig. 137) swoim wyglądem zewnętrznym z powodu półkolumn i atlantów, które prawdopodobnie wspierały ponad pilastrami sufit (fig. 138). Niezwyczajne rozmiary tych świątyń i zły materiał mogą służyć tu do usprawiedli-

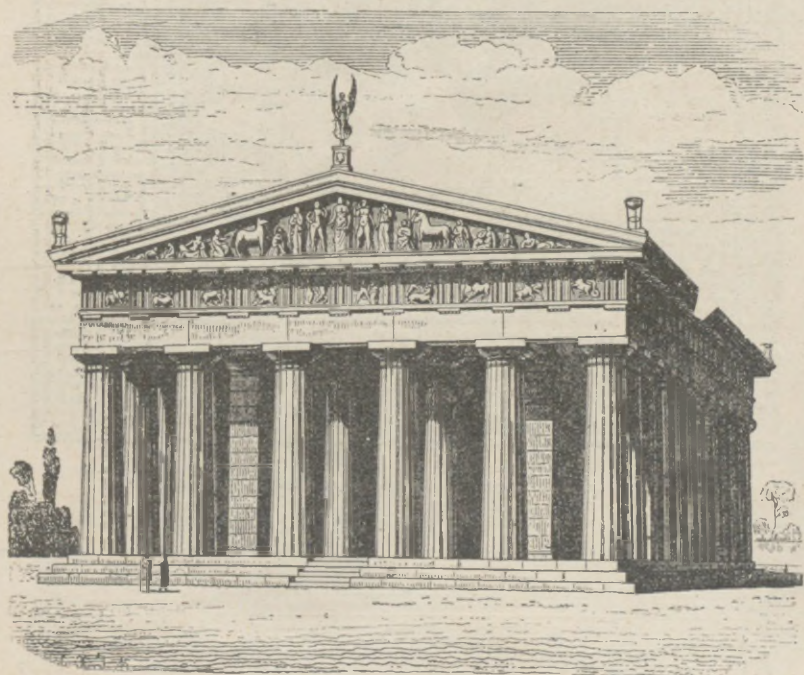


Fig. 142 Świątynia Jowisza w Olimpii. Widok odtworzony

wienia tych nienormalności. Budowa danej świątyni przypada prawdopodobnie na w. 5 przed Chr.

Rozwój architektury odbywał się głównie na gruncie czysto greckim. W granicach świętego miejsca—Olimpii (fig. 139, 140) ruch budowlany rozpoczął się już w czasach bardzo wczesnych. Jeszcze przed wojnami Peloponeskimi powstała większa część skarbców i Buleuterion (fig. 139 B), zupełnie odskakujący od przeciętnego planu poziomego. Był to kwadratowy budynek z dwoma wydłużonemi skrzydłami, obok stojącemi, które z jednej strony były zaokrąglone i, nakształt bazyliki w Pestum, wewnątrz przedzielone

szeregiem kolumn. Działalność trwa tu przez okresy późniejsze aż do Filipa Macedońskiego (joński budynek okrągły fig. 139 PH)



Fig. 143. Mozaika na posadzce w przedsionku świątyni olimpijskiej

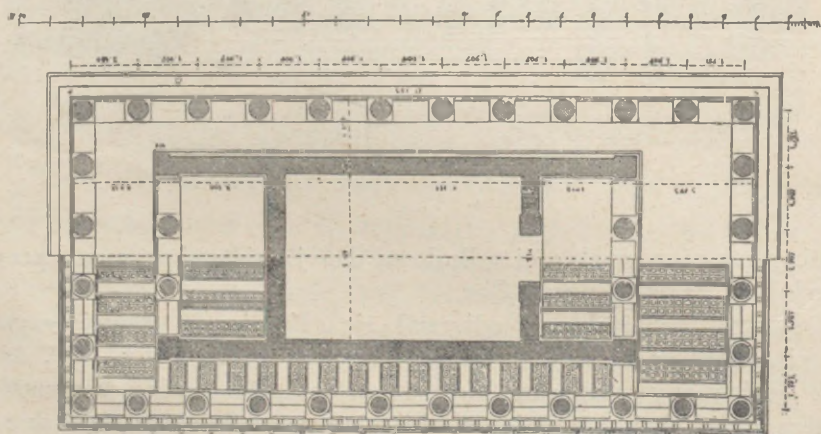


Fig. 144. Świątynia Nemezis w Ramnus (Połowa dolna przedstawia plan poziomy, górna podział sufitu.)

aż do czasów rzymskich. Z chwilą dopiero, gdy igrzyska olimpijskie istnieć przestały (394 po Chr.), świetność Olimpii zaczę-



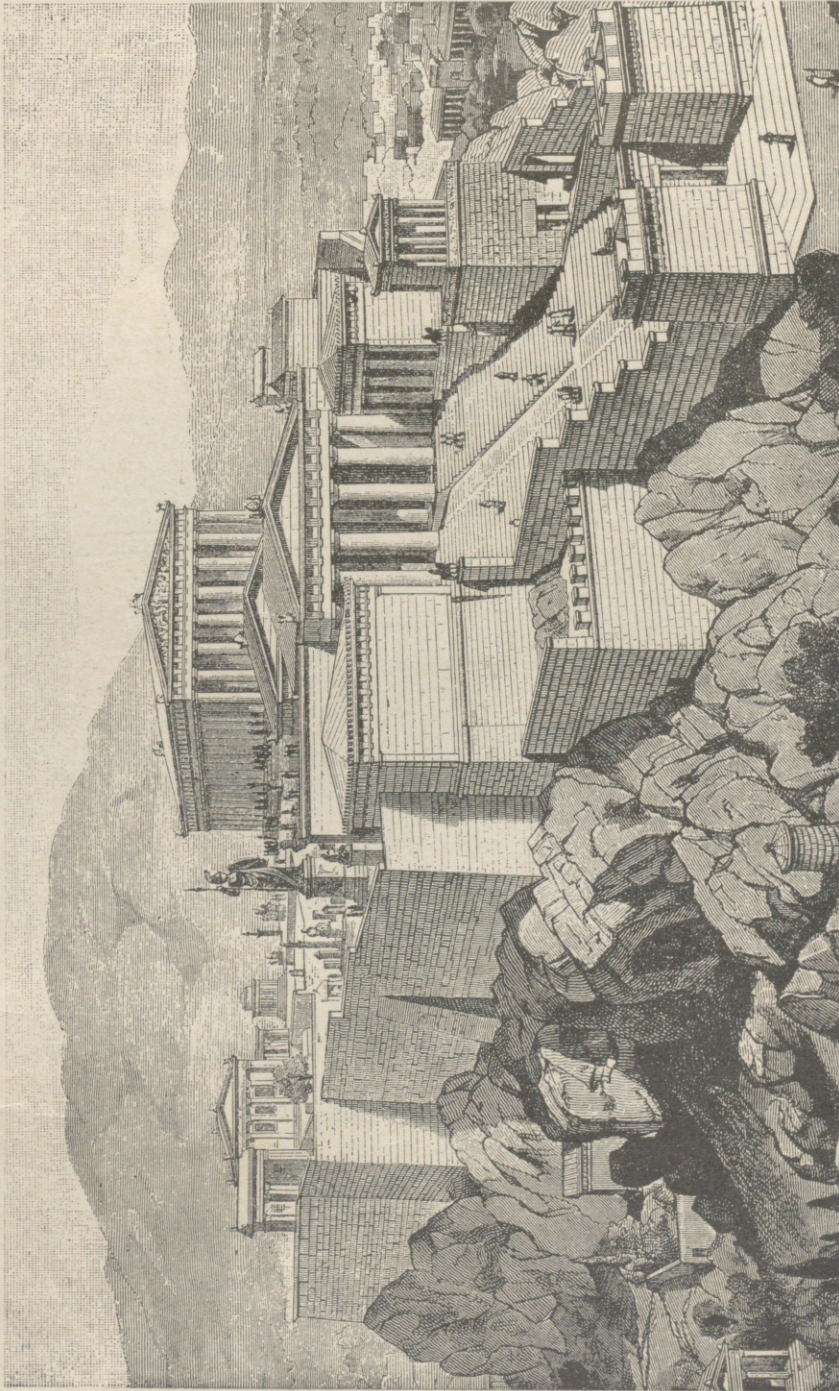


Fig. 145. Odtworzony widok Akropolu lln.

Handwritten text and a circular stamp at the bottom of the page. The text is partially illegible but appears to include a name and a date. The circular stamp contains some text, possibly a library or collection mark.

ła gasnąć. Do niszczącej ręki barbarzyńskich sąsiadów przyłączyła się siła natury, zmieniając w gruzy dzieła architektury, z których dziś wydobywa je gorliwość badaczy. Koroną wszystkich budynków była świątynia Jowisza, zbudowana w w. 5-m z twardego wapienia, skończona około 456 r. przed Chr. (fig. 142). Jako autora jej wymieniają artystę miejscowego *Libona*. Świątynia Jowisza jest perypeterem doryckim z wnętrzem, podzielonem dwoma rzędami kolumn na trzy nawy (fig. 133). Ślady tego podziału zachowały się jeszcze wyraźnie, jak i mozaika, pochodząca z czasów późniejszych

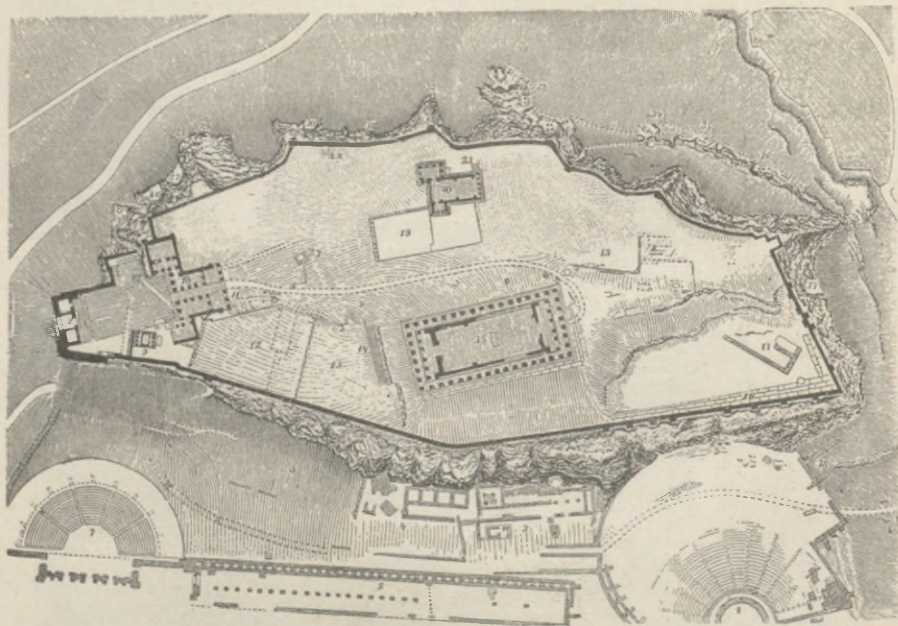


Fig. 146. Plan Akropolisu przed ostatniem rozkopywaniem (Kaupert 1879).

w przedsionku (fig. 143). Świątynia ta jest wzorem wybitnie ścisłego stylu doryckiego.

Dopiero po Cymonie, na gruncie attyckim, (około 450 r. przed Chr.) architektura grecka dosięga szczytu doskonałości. Styl attycki przetrwał jednostronne cechy doryckiego i jońskiego. W pierwszym podniósł stronę zdobniczą, złagodził sztywność i surowość; oraz osłabił przewagę poszczególnych części architektonicznych na korzyść całości; w drugim — brak łączności między szczegółami i swobodę ich poddał pewnym prawom, przekształcając je tą drogą na części organiczne, wzajemnie z sobą związane. Obydwa przeto uszlachetnił.

Za wzory sztuki attyckiej uchodzą świątynie w Ramnus (fig. 144, porówn. fig. 96), z których tak zwana świątynia Temidy należy do czasów wcześniejszych, druga, cokolwiek większa, poświęcona Nemezis, została nieskończona; inna znów, zwana świątynią Tezeusza, prawdopodobnie była poświęcona Hefestosowi. Najwspanialsze jednak są budowle Akropolisu (fig. 145 i 146). Dawny zamek zamienił się w istną dzielnicę świątyni. Wstępując nań, spotykało się najpierw *Propyleje* (fig. 147. 148). Odgrywały one rolę bramy, złożonej z trzechnawowej halli. Poprzeczka ją i kończył budynek o dachu szczytowym, wspartym na kolumnach doryckich. Kolumny środkowej części halli, jako wyższej, były jońskie, z natury swojej bowiem są wysmuklejsze od doryckich. Spotykamy tu więc po raz pierwszy połączenie dwóch stylów. *Propyleje*, wobec przeznaczenia swego, nie posiadały żadnych ozdób plastycznych,

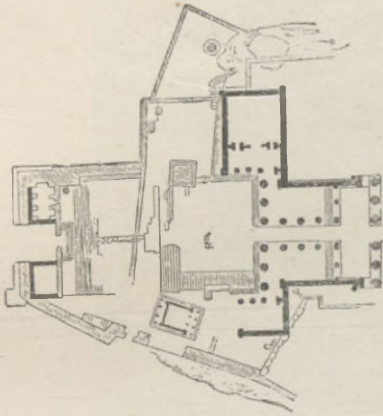


Fig. 147. Plan poziomy *Propylei*.

niewielka za to świątynia jońska, poświęcona Atenie Zwycięzcy (Nike), wystawiona opodal na występie muru zachodniego skrzydła *Propylei*, tem bogaciej była ozdobiona (fig. 149. 150). Najpotężniej, ponad wszystkie gmachy zamku, wznosił się *Partenon*, najwspanial-

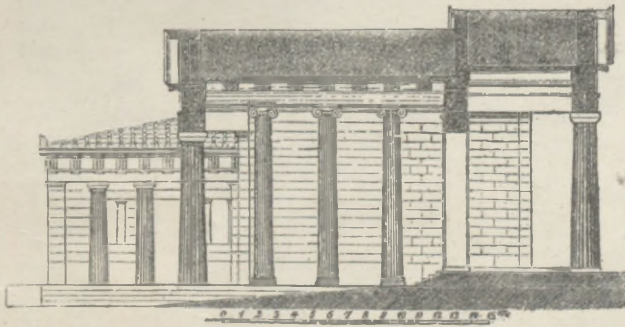


Fig. 148. Przecięcie *Propylei*.

szy zabytek czasów Peryklesa, (447—432 przed Chr.), zbudowany na cześć umiłowanej Ateny Partenos (dziewicy). Świątynia ta wejściem była zwrócona na zachód. Otaczające ją kolumny doryckie są typu najpiękniejszego, tak pod względem wymiarów, jak i wykonania.



Fig. 149. Świątynia Nike na Akropolisie. Widok z przodu.

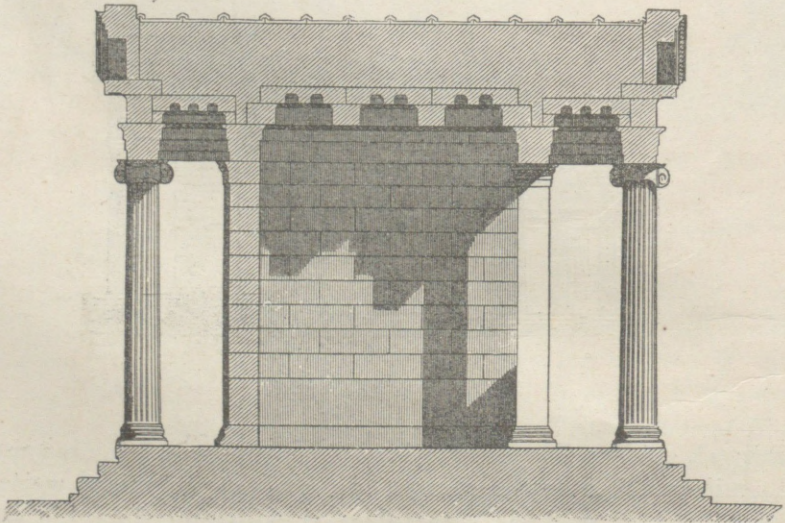


Fig. 150. Świątynia Nike. Przecięcie podłużne.

Na każdej stronie szczytowej było ich ośm, na wydłużonych bokach po siedemnaście (porów. fig. 104).

Już Pizystrates wznosił świątynię dorycką na cześć bogini-opiekunki miasta. Najnowsze rozkopywania odkryły fundamenty jej

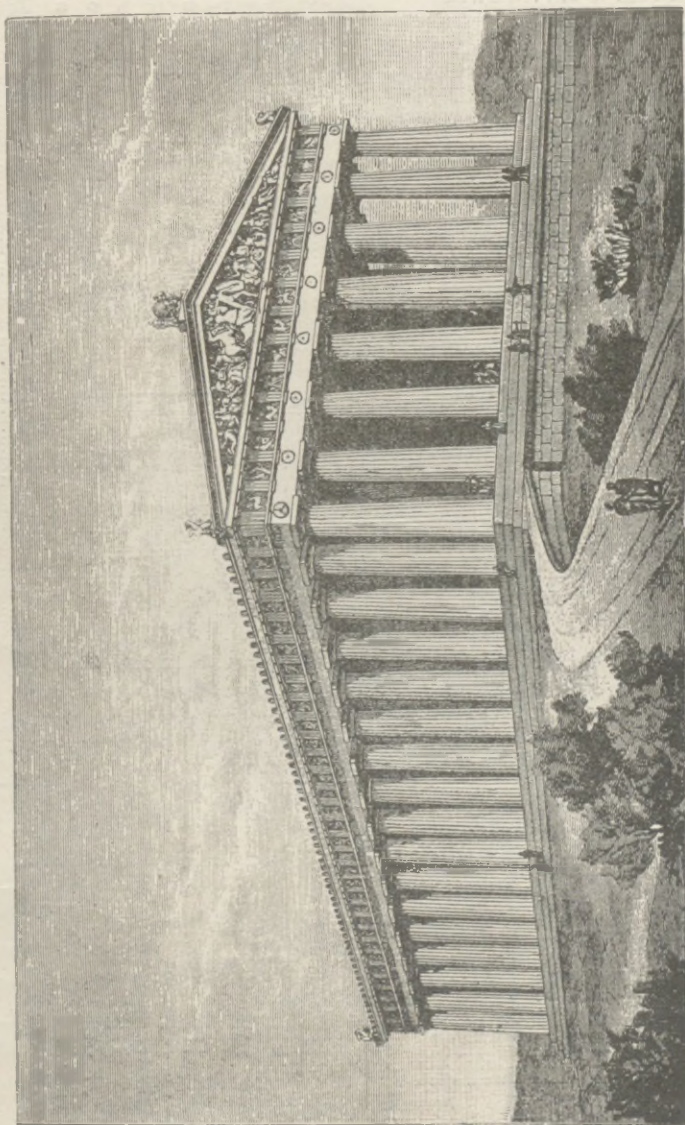


Fig. 151. Widok Partenonu od strony zachodniej.

w kierunku południowym od Erechtejonu (fig. 146. 19). Po zburzeniu jej przez Persów (480 r.), Cymon, poprzednik Peryklesa, rozpoczął budowę nowej świątyni na najwyższym miejscu Akropolisu, nie

doprowadził jej wszakże do końca. Położone przez Cymona fundamenty zużytkował Perykles, wznosząc na nich Partenon. Cała ta świątynia, zbudowana z marmuru pentelijskiego, szeroka na 30, 89 metr., długa na 69, 54. posiada stosunek 4 do 9, uważany za najdoskonalszy, (fig. 151, 152, porów. fig. 101). Wysokość kolumn odpowiada 11-u dolnym średnicom, zw. moduli, są one niższe od kolumn prawie współczesnej świątyni Tezeusza i ustawione gęściej. Partenon, przeznaczony do przechowywania drogocennych darów ofiarnych, składał się: od strony wschodniej z *pronaosa*, sześciokolumnowego przedsionka, i z głównej części wewnętrznej (*hekatompedos*), długiej prawie na 29 m.; od strony zachodniej z kwadratowej celi (ściślej mówiąc z partenonu), oddzielonej od

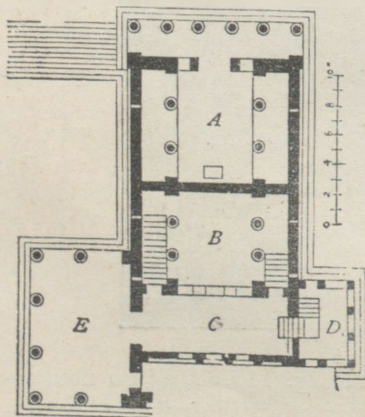


Fig. 153. Erechtejon. Plan poziomy dopelniony.

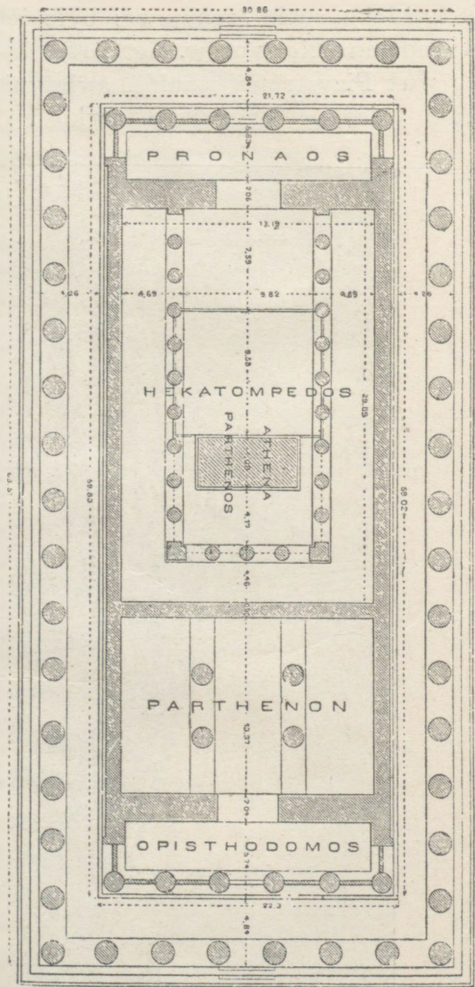


Fig. 152. Plan poziomy Partenonu.

hekatompedos murem, do której wejście było jedynie od hali (przedsionka) tylnej, zwanej opistodomos. Trzy boki nawy obiegały kolumny doryckie w szeregu zdwojonym, jedno nad drugim, ograniczając wyraźnie miejsce środkowe, zajęte przez olbrzymi posąg Ateny Partenos. Hekatompedos (nawę) przykrywał sufit drewniany kasetonowy, z otworem dla światła pośrodku, jak twierdzi powszechnie,

choć nieudowodnione, przypuszczenie; zachodnia część była przykryta prawdopodobnie kasetonowym sufitem kamiennym, dźwiganym przez cztery kolumny jońskie. I tu więc połączono obydwie porządki.

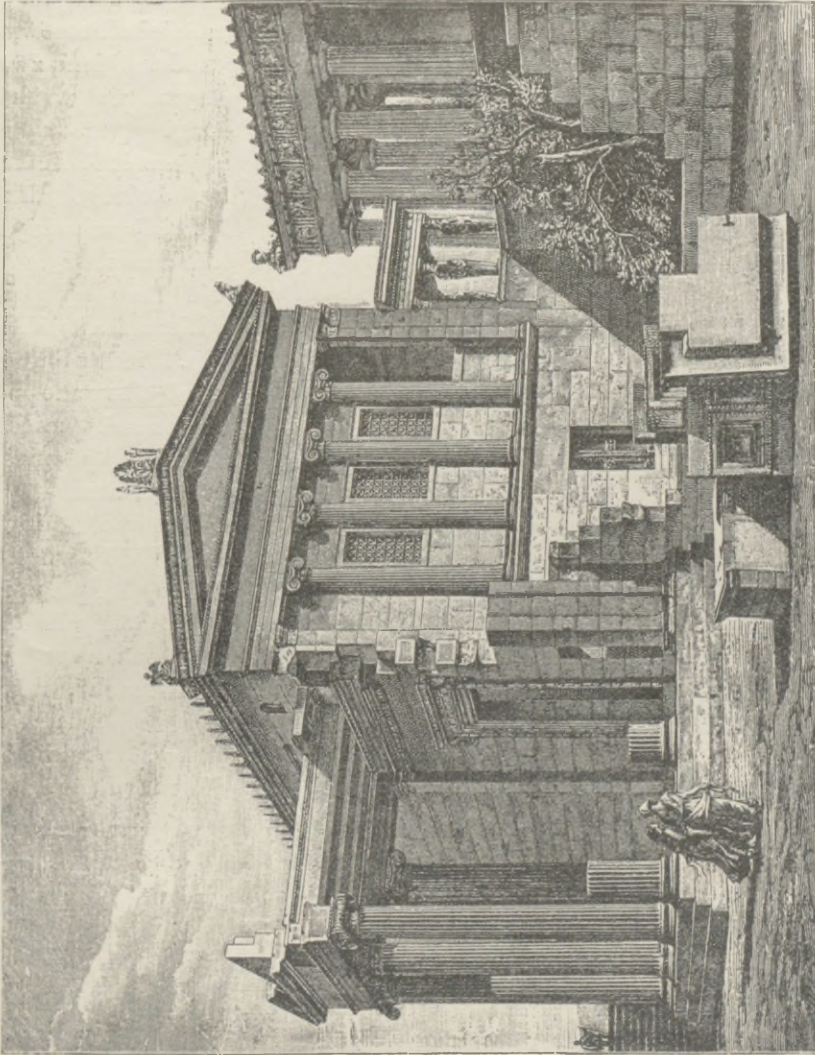


Fig. 154. Północno-zachodnia część Erechtejonu

Na północnym krańcu Akropolisu wznosiła się najstarsza świątynia tejże bogini, tak zwana Erechtejon. Świątynia ta, składająca się z dwóch części, z których jedna była poświęcona Atenie Polias, druga Posejdonowi Erechteusowi (fig. 153 do 155), w trakcie wojen peloponeskich została odnowiona i przybrana w delikatne, szlachet-

ne kształty jońskie. Trudności przy jej budowie polegały nietylko na połączeniu harmonijnem, pod jednym dachem, dwóch miejsc. przeznaczonych dla dwóch różnych kultów, lecz i na zręcznym zużytkowaniu nierówności gruntu (3 m.). Wyżej położona celi Ateny (fig. 153 A), oddzielona ścianą od celi Posejдона B, zaczyna się

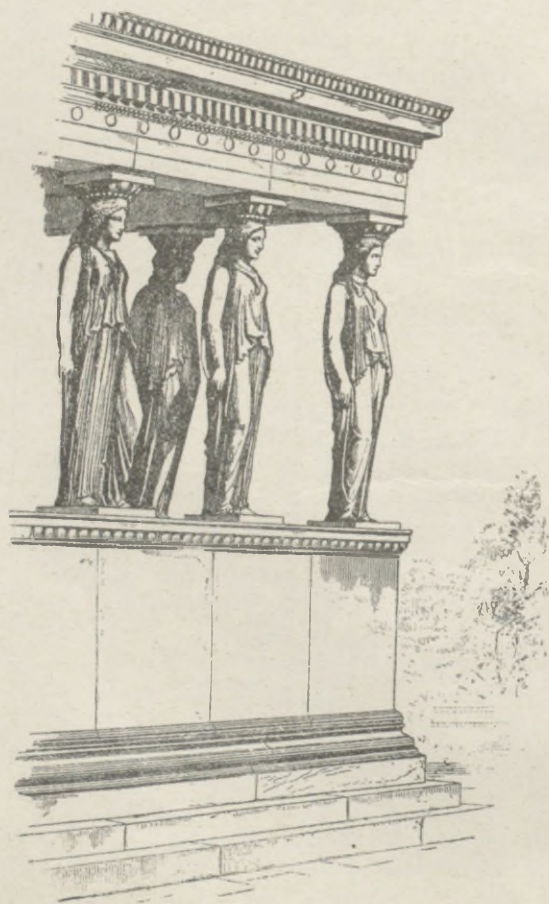


Fig. 155. Południowo-wschodni róg przedsionka z karytydami.

sześciokolumnowym przedsionkiem, zwróconym na wschód. Drugi przedsionek (E) czterokolumnowy, którego drzwi (fig. 156) uchodzą za wzór doskonały, znajduje się głębiej w kierunku północnym. Front zachodni rozczłonkowano półkolumnami, między którymi (później?) wybito okna. Od strony południowej wiodą do wnętrza schody (D), przykryte dachem płaskim, wspartym na sześciu „dziewicach“, t. zw. *karytydach*, ustawionych na wysokim cokole muru (fig. 155). Wszystkie te uchylenia od przyjętych zasad objaśnia wyjątkowe przeznaczenie budynku. Większą jeszcze inowację sta-

nowi połączenie przez Skopasa wszystkich trzech stylów w tegejskiej świątyni Ateny, gdzie kolumnom zewnętrznym autor nadał styl dorycki, w obydwóch przedsionkach zaprowadził joński, w środku zaś celi koryncki.

W wieku IV architektura rozwinęła się na gruncie jońskim. Świątynie: Apollina dydymejskiego w Milecie, Artemidy w Efezie i Ateny w Priene—już w starożytności uchodzily za dzieła podzi-

wu godne (fig. 116, 120, 122, 126, 127). W rysunku poszczególnych części czuć jeszcze tradycje staro-jońskie, pomimo to widać jednakże dbałość o ich subtelne, prawie wyrafinowane, ukształtowanie. Obok tego zjawia się kierunek przeciwny stylowi doryckiemu, którego przedstawicielem jest tu świątynia w Assos (6 w.), odstupująca pod wieloma względami od typu czysto doryckiego (fig. 157); dalej zaś powstaje dążenie, rezultatem pomysłnym uwieńczone, zmiany proporcji ogólnych (większe odstępki kolumn jedna od drugiej i od ścian celi) oraz wprowadzenia porządków nowych.

Z pośród słynnych artystów, po za *Hermogerezem*, uchodzącym za głównego inowatora, wybitniejsze miejsce zajmuje *Pytios*, twórca świątyni w Priene, posiadający również sławę teoretyka; brał on znaczny udział w budowie *Mauzoleum Halikarnasu*, wzniesionem po śmierci króla Mauzolosza (około 350). Na olbrzymim podmurowaniu, zawierającym wewnątrz komnatę grobową, wznosiła się jońska halla kolumnowa, na niej zaś piramida ze stopniami, zakończona kwadrygą z kolosalnym posągiem Mauzolosza. Uderzają tu naleciałości staro-

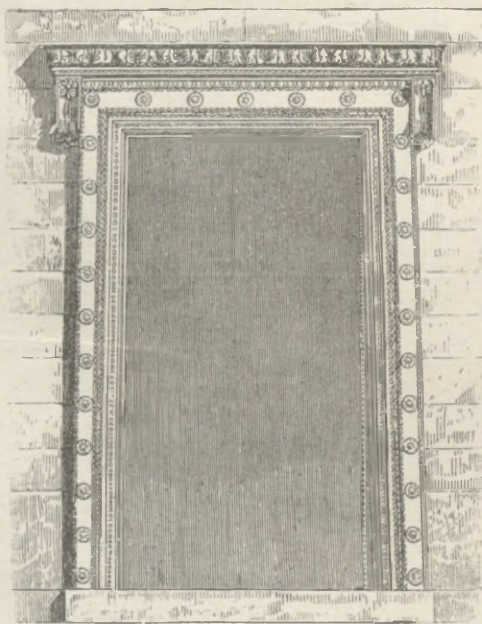


Fig. 156. Drzwi w północnym przedsionku Erechtejonu.

wschodnich grobowców, odpowiadające epoce, w której kultura grecka bliżej zetknęła się ze wschodnią i obie nawzajem niektóre pierwiastki wymieniły. Ten sam objaw powtórzył się raz jeszcze pod koniec epoki cesarów rzymskich w sposób o wiele wybitniejszy, tak, że nawet w tych wypadkach, gdzie zależność od wschodu nie może być wykazana bezpośrednio na drodze kształtu, czuć bliskość kultury wschodniej. Zauważyć to można zarówno w budynku okrągłym na *Samotracyi* (fig. 158), wystawionym w początkach trzeciego stulecia przez Arsinoe, żonę Ptolomeusza II, jak i w ołtarzowym budynku na zamku w Pergamonie, pochodzącym z drugiego wieku (fig. 159). Poprzednikami jego były podobne budynki

Praksytelesa (w Efezie) i jego synów (w Pireusie i Tebach). Na tarasie, wykutym w żywej skale, wznosiło się potężne podmurowanie czworoboczne, ozdobione płaskorzeźbą, na które od przodu wiodły

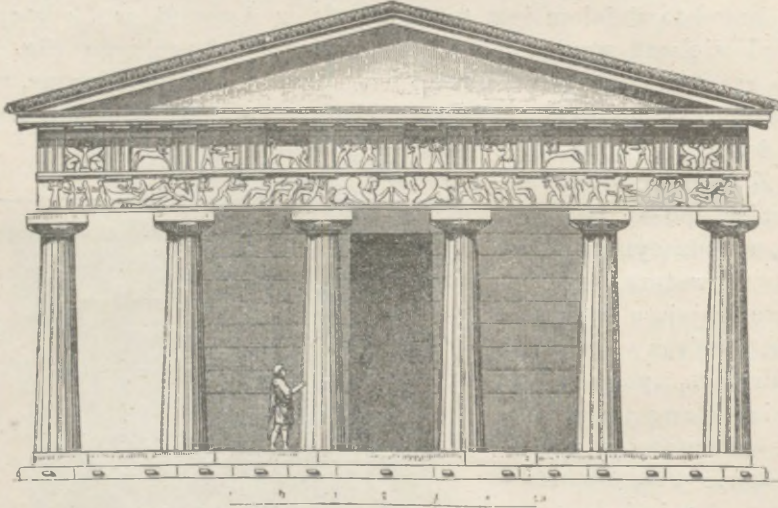


Fig. 157. Świątynia w Assos.

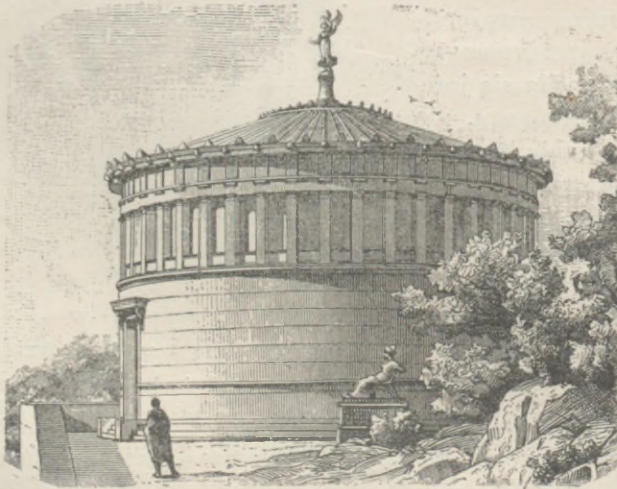


Fig. 158. Budynek okrągły Arsinoe w Samotracyi.
Odtworzony przez Niemana

schody szerokie. Powierzchnia podmurowania była otoczona hallą kolumnową, a w środku niej stał ołtarz ofiarny.

Grecko-wschodnia architektura okresu Aleksandryjskiego posiada ogólnie wielkie znaczenie historyczne, bo chociaż prosty, klasy-

czny typ uległ rozdrobnieniu, greckie jednak formy budowlane stały się zdolnymi do zapanowania na widowni szerszej i na czasy dłuższe, dzięki zwiększeniu się zadań architektonicznych, rozwojowi

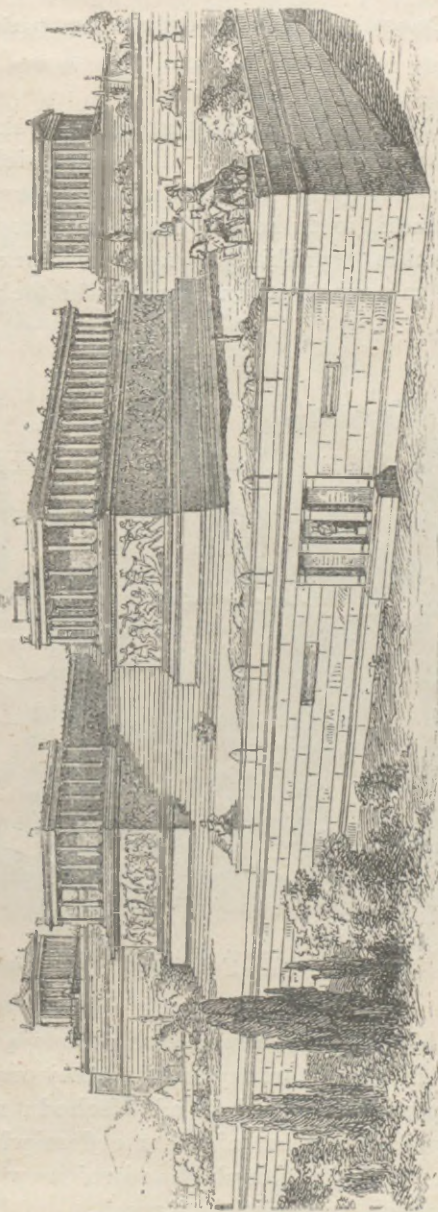


Fig. 15a. Ołtarz wielki w Pergamon. Odtworzony przez Bohna

znajomości konstrukcyi i podniesieniu okazałości strony zdobniczej. Tu przeważnie czerpała dla siebie wzory architektura rzymska.

3. Rzeźba.

a) Czasy wczesne – dzieła archaiczne.

Czasy przedhistoryczne rzeźby greckiej wskazują na rozmaite wpływy sztuki starszej wschodniej. Znaczenie ich coraz to wyraźniej objaśniają wykopaliska lat ostatnich, ujawniając przytem, że sztuka ta była właściwie tylko zdobniczym rękodzielnictwem artystycznym. Wszystkie wysiłki były zwrócone przedewszystkiem ku zapanowaniu nad materiałem, ku wyrobieniu technicznemu.

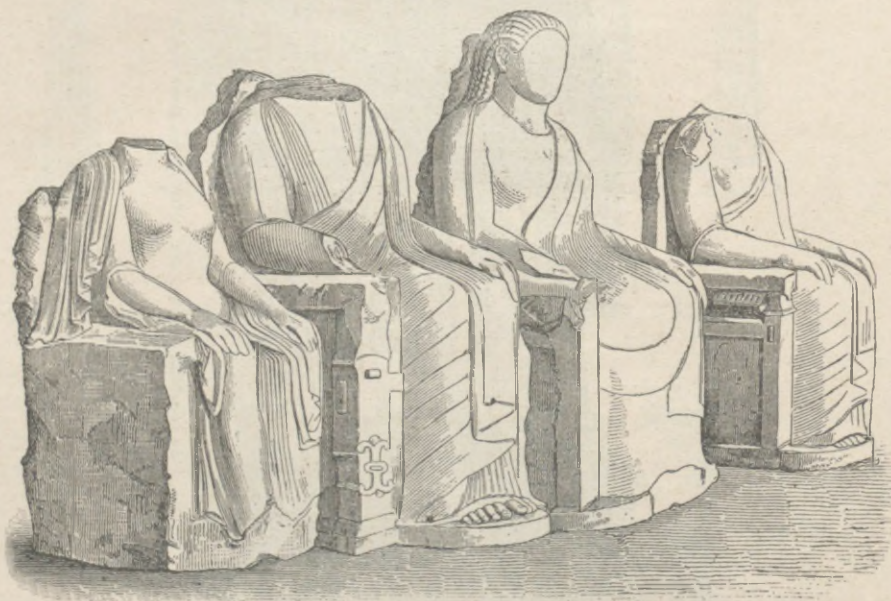


Fig. 160. Posągi na ulicy, wiodącej do świątyni w Milecie.
Muzeum Brytańskie

W zamierzonych tych czasach atoli powstają pierwsze poruszenia budzącej się do życia fantazyi niezależnej oraz pierwsze zarodki wrażliwości narodowej, zupełnie od Wschodu niezawisłej. Grek, ofiarowawszy swym bogom na mieszkanie dom własny, pragnąc sobie zapewnić ich względy, złożył im również w ofierze wizerunek siebie samego i swych zwierząt domowych.

Uzmysłowienie bogów w kształtach czysto ludzkich niedosć, że położyło granicę zbytniemu wybudaniu fantazyi i symbolu, lecz

zawczasu wskazywało przebieg życia sztuki greckiej. Pierwsza pobudka dla dążeń w kierunku piękności kształtów nie pochodziła wszakże wyłącznie z owego umysłowania. Postaci bogów cechowała lalkowatość jeszcze w tych czasach, kiedy rzeźba, zastosowana do sprzętów, stała już stosunkowo na wyższym stopniu doskonałości. Źródła zaś, czy przyczyny, z których, po przebyciu kilkunastu wysiłków, powstała skończona i odrębna sztuka, albo są

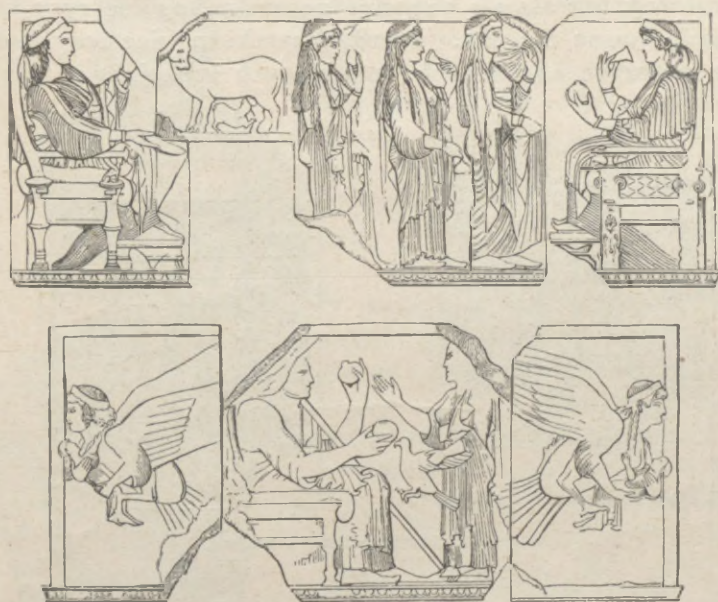


Fig. 161. Płaskorzeźba pomnika Harpii w Ksantos. Muzeum Brytańskie.

natury ogólnej, lub też należy ich szukać w szczególniejszem uzdolnieniu artystycznym Greków. Ziemia i niebo, charakter kraju, rozczłonkowanego, otwartego na zewnątrz, zachęcającego do żeglugi i rozległych stosunków, niewielkie wymiary poszczególnych państw, przyjmowanie udziału wszystkich obywateli w życiu politycznym, powodujące harmonijne ukształtowanie zwyczajów, wreszcie ludzkość bogów—słowem wszystko sprzyjało rozwojowi i pogłębieniu zmysłu artystycznego.

Rozwój rzeźby postępował jednocześnie z rozwojem języka, poezji i filozofii; to też nie lepiej nie objaśnia losów pierwszej, jak obraz postępu, odbytego przez język, rząd, poezję, filozofię i naukę w Grecyi. Co zaś do wyjątkowych okoliczności, jakie fantazyi i ręce artysty nadały możność połączenia zupełnej prawdy kształ-

tów z idealną ich pięknnością, wspomniećby należało o następujących. Rzeźba grecka nie była zmuszona poświęcać się kultowi osób panujących tak, jak egipska; nie próbowała pierwszych sił swoich na odtwarzanie postaci królów. Rzeźba egipska rozpoczęła się portretowymi posągami, w których z biegiem czasu znikł indywidualny rys życia, jego zaś miejsce zajęła coraz większa konwencjonalność, sztywność, brak życia i symboliczność. Sztuka grecka poszła drogą inną. Z chwilą, w której się zbudził kierunek narodowy, niezależny, starała się ona ująć naturalne, ogólne rysy ludzkie, wyrażając je jasno dla oka. Przedewszystkiem więc rozgatunkowała typy: mężczyzn obnażonych, to stojących spokojnie z wysuniętą

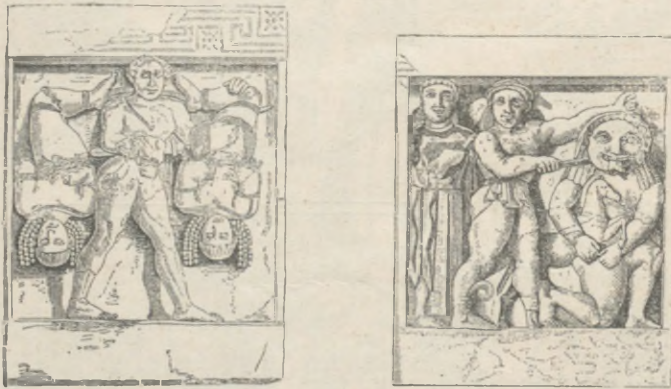


Fig. 162. Metopy Selinuntu. Palermo.

nogą lewą i ze zwieszonymi ramionami, to silnie stąpających z ramionami w żywym poruszeniu; kobiety, siedzące w ściśle przylegających do ciał ubraniach, ze słabo zarysowanymi ramionami, lub stojące, z wyciągniętymi ramionami, z jakimś przedmiotem lub końcem fałdy w ręku. Postaci te nabierały coraz to więcej życia i osobowości; zrozumienie czystości kształtów ciała i pięknych ruchów rosło. Dalej zaś, znajomości ciała ludzkiego i zasad jego ruchów uczono się nie ze studyów anatomicznych, jak w czasach nowszych, lecz z przyglądania się ćwiczeniom gimnastycznym; tem się więc tłumaczy owa bezpośredniość i naiwność prawdy dzieł greckich. Należy przytem zaznaczyć, że artyści greccy woleli doskonalić i powoli urabiać pewną nieliczną ilość typów niż stale je zmieniać, mnożąc ich liczbę; urobionego, skończonego typu chętnie nie porzucali, lecz zadawali sobie małe jego zmiany. Wybitni nawet mistrze trzymali się pewnych wymiarów, stosunków i póż, stwarzając dla nich w szkołach swoich pewne zasady. Tą jedynie

drogą osiągnięto absolutny ideał, jaki w rzeźbie greckiej podziwiamy.

Poczynając od w. VI, ślady jej rozwoju są już wyraźniejsze. Kwitnące miasta nadbrzeżne jońskie i wyspy dawały zajęcie artystom. Ulica, wiodąca do słynnej świątyni Apollina w Milecie, była



Fig. 163. Nike wzlatająca. Delos.

z obydwoch stron obstawiona leżącymi lwami i posągami siedzącymi członków rodziny panującego (fig. 160). Ośm zachowanych posągów marmurowych przypomina poza rzeźbą chaldejską, ustawienie ich zaś nasuwa na myśl egipskie aleje sfinksów. W szczegółach atoli, w zręcznym udrapowaniu ubrania, w narzuceniu płaszcza wypowiada się subtelne poczucie miękkich i delikatnych kształtów.

Płaskorzeźby architrawy świątyni w Assos (fig. 157) wykazują również zależność od wyobraźni wschodniej sfinksami i postaciami lwów; żywość jednak przebija się w żywości rysunku poszczególnych postaci i w lepszym równomierniejszym wypełnieniu przestrzeni. Charakter zaś całkowicie grecki posiadają płaskorzeźby z pomnika Harpii w Ksantos (fig. 161) pomimo, że nie powstały na gruncie czysto greckim (na licyjskim). Obiegają one wstęgą wieżę

czworoboczną nagrobną i przedstawiają siedzących mężczyzn i kobiety, przyjmujących dary, oraz skryte demony (Harpie), porywające dzieci. Znaczenie tego obrazu podlega wielu wątpliwościom; widzimy w nim zupełnie jasno rysy zasadnicze stylu jońskiego; subtelność w układzie ubrań, miękkie traktowanie ciał, obok powagi mężczyzn, wyszukany wdzięk póz i ruchów postaci kobiecych, słowem zalety, wobec których nikną pojedyncze wady rysunkowe.

W porównaniu z utworami jońskimi, rzeźby staro-doryckie Sy-cylii przedstawiają różnice ostre. Płaskorzeźbione metopy ze świątyni zamkowej w Selinuncie (porów. fig. 134 około 600 r. przed Chr. i fig. 162) przechowały się w dość znacznej ilości. Jedna z nich wyobraża Herkulesa, niosącego dwóch złodziei, Kerkopów, przywiązanych do nosideł; inna przedstawia zabicie Meduzy w obe-

ności Ateny i narodziny Pegaza (wyskoczył on z krwi Meduzy). Pomimo, że figury silnie i ostro występują z tła, zdaleka jednak wydają się płaskimi; są one krótkie, krępe, podobne do dzieł wczesnej rzeźby wieków średnich. Ruch profilowy i en-face, razem pomieszany w sztuce egipskiej, ma na celu wyraźniejsze zaznaczenie każdej z poszczególnych części ciała.

Pomijając właściwości szczepowe, w Azji Mniejszej wywierało



Fig. 164. Stela z Orchomenos. Ateny.

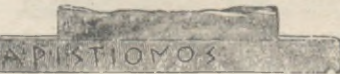


Fig. 165. Stela Aristiona. Ateny.

wpływ sąsiedztwo prastarej kultury, w Sycylii zaś—odosobnienie zupełnie młodej kolonii. Ztąd pochodzi tak silna różnica kształtów w rzeźbie jednej i drugiej. Tam widać dążenia w kierunku dekoracyjnym, tu zaś wyraża się jedynie żyjąca siła w niezdarnych, niemal drewnia-

nych figurach. Przeciwności te, tak na wyspach, jak i na lądzie stałym łagodniały z pokolenia na pokolenie, aż wreszcie wyrównały się w harmonii zupełnej na gruncie attyckim.

Świątynia Apollina na Delos oddawna gromadziła dzieła rzeźbiarskie. Twórców ich atoli szukać należy na wyspach, obfitujących w marmur, jak Paros, Naksos, Chios i Samos. „Nike skrzydlata“, pierwszy w tym rodzaju posąg, znaleziony na Delos, zdaje się, jest dziełem *Mikkiadesa* i syna jego, *Achermosa* z Chios (pierwsza połowa VI w. Fig. 163). Dostały nam się zaledwie szczątki tego posągu, miejsca jednak, gdzie tkwiły skrzydła na plecach, ślady ramion i układu rąk pozwalają wnio-



Fig 166. Płaskorzeźba z okolic Sparty. Berlin.

skować o jego poprzednim wyglądzie. Postać była pomyślana w gwałtownym ruchu: poza półkłęząca i niedotykanie nogami ziemi wyobrażać miały lot; jedną rękę wspierała na biodrze, drugą unosiła w górę; twarzą zwrócona była przed siebie, włosy, skędzierzawione nad czołem w warkoczach, spadają na piersi i szyję, na głowie ściąga je opaska. Ubranie przylega obcisło do górnej połowy ciała, w dolnej tworzy płaskie, równoległe fałdy.

Pełne wdzięku utwory synów *Achermosa*—*Bupalosa* i *Atenisa* były wysoko cenione jeszcze w Rzymie za czasów cesarów.

Artysta z Naksos, *Alksenor*, był twórcą steli (fig. 164), znalezionej w Orchomenos. Pomysł, pełen poezji, góruje tu ponad wykonaniem

technicznym. Mężczyzna brodaty, wsparty na kiju sękatym, trzyma przed skaczącym przed nim psem szarańczę. Nogi, jedna na drugą założone,—nieudane, rysunek oka—błędny, fałdy sukni—sztywne, w płaskorzeźbie tej jednak widać poczucie życia, lecz i czysto greckie już, jasne pojęcie człowieka. Stanowisko, jakie naród dany zajmuje wobec śmierci, wywiera wpływ wielki na jego fantazyę artystyczną. W płaskorzeźbach nagrobkowych, które się szczęśliwie przechowały tak



Fig. 167. Nagrobkowa płaskorzeźba archaiczna z Villa-Albani. Rzym

licznie, że można z nich poznać rozwój całej rzeźby greckiej, odzwierciedla się w najczystszej formie poczucie artystyczne Greków w ogólności, Attyczyków zaś w szczególności. Śmierć nie budzi żadnego strachu, żadna gwałtowniejsza przepaść nie dzieli umarłego od żyjących. W wiernym obrazie, na steli, przedstawia go artysta takim samym, jakim był za życia. Na zabarwionej steli Aristona, dziele *Aristoklesa* (fig. 165), widzimy sprężystego żołnierza. Obok niego wspomnieć

należy atletę ze wzniesionym dyskiem i Lizeasza (tylko malowany) z pucharem i gałązką w ręku. Inna znów grupa stel, podobnie jak pomnik z Harpiami, wyobraża cześć dla zmarłych. Na płaskorzeźbie ze Sparty (fig. 166) widzimy męża i żonę, siedzących na tronie; w tyle, z po za oparcia, wspina się w górę wąż, małżonkowie trzymają w rę-



Fig. 168. Nagrobek Hegezo, Ateny.

kach kantaros i owoc granatu, przed nimi stoją dwie małe postaci, przynoszące w darze koguta, granat i kwiat. Przebijają się tu jeszcze symbole religijne, polegające na przyznawaniu zmarłym dani, należnej bogom państwa podziemnego. Słynna zaś płaskorzeźba w Villa Albani, niewątpliwie pochodzenia jońskiego, nasuwa nam myśl zasadniczą o uczuciowości człowieka. Widzimy tu (fig. 167) również cześć, okazywaną przez bliskich zmarłej; dziecko jednak, które obejmuje ona

obiema rękami, przenosi scenę na grunt życia rodzinnego i nadaje jej rys wewnętrzny.

Podobne sceny życia spokojnego, na łonie rodziny, w późniejszych płaskorzeźbach nagrobkowych powtarzają się stale. Widzimy w nich zmarłą, której służąca wiąże sandały lub podaje kasetkę z klejnotami (fig. 168); gdzieindziej zamienia z mężem uścisk dłoni, obejmuje dziecko, gromadzi koło siebie rodzinę i przyjaciół. Pomimo, że płaskorzeźby te odtwarzają często czynności najzwyczajniejsze, układ jednak postaci głównej, pełen powagi, postawa otaczających, np. wsparcie głowy na rękę, wskazują na powagę samego zdarzenia. Nie należy przeto przypuszczać, że się wmawia w Greków uczuciowość człowieka nowoczesnego twierdzeniem, iż od w. 4 sztuka, zwłaszcza attycka, była niewyczerpaną w odtwarzaniu scen, które to mówią o bolesnej rozłące z ukochanymi i dobrą stroną życia, to przedstawiają spokój i szczęście rodzinne, łagodząc w ten sposób gorycz myśli o śmierci.

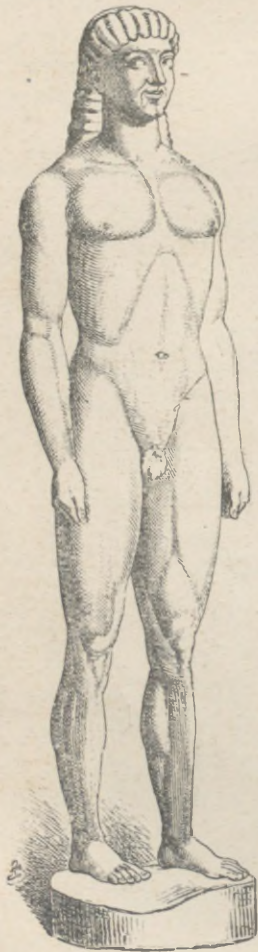


Fig. 169. Tak zw. Apollo z Tenei, Monachium, Glyptoteka.

W produkowaniu tych stel, rzecz prosta, brały udział różne epoki i różne okolice kraju, formę jednak skończoną nadały im tylko niektóre z nich. Różnice kierunków, jakie w tej pracy istnieć musiały w pierwszych jej epokach, zatarły się pod wpływem wielkich artystów. Poznaliśmy dopiero co styl joński, charakterystyczny miękkością w odtwarzaniu ciała i upodobaniem wdzięku ubrania. Przeciwnie do niego pod wieloma względami stanowi twardszy, bardziej kańcista styl peloponeski. Źródło jego wpływa już to z różnicy tradycji (Kre-

ta), już z charakteru dawnych materiałów (drzewo, metal), wpływających na formę. Obok tego bezwątpienia musiały tu współdziałać rozmaite skłonności przyrodzone. Tak, czy owak, różnica taka istnieje, najwyraźniej zaś można ją zauważyć w artystycznych produkcjach w Olimpi. Doskonałym przykładem stylu doryckiego jest

Apollo z Tenei (fig. 169), będący prawdopodobnie nagrobnym posągiem, jednym z wielu. Marmurowa ta rzeźba przedstawia mężczyznę nagiego, z przyciśniętymi do korpusu ramionami, z długimi, na plecy opadającymi włosami i słabym uśmiechem na twarzy. Stoi on twarzą do oboma nogami, lewą ma jednak wysuniętą naprzód; mięśnie, zwłaszcza od kolan, są silnie zaznaczone. Pomimo, że z posągu tego przemawia życie i pilna obserwacja natury, kształty jego czynią wrażenie urobionych na jakichś obcych zasadach. Brak w nim jeszcze zrównoważenia i przejść subtelniejszych, łagodzących surowość

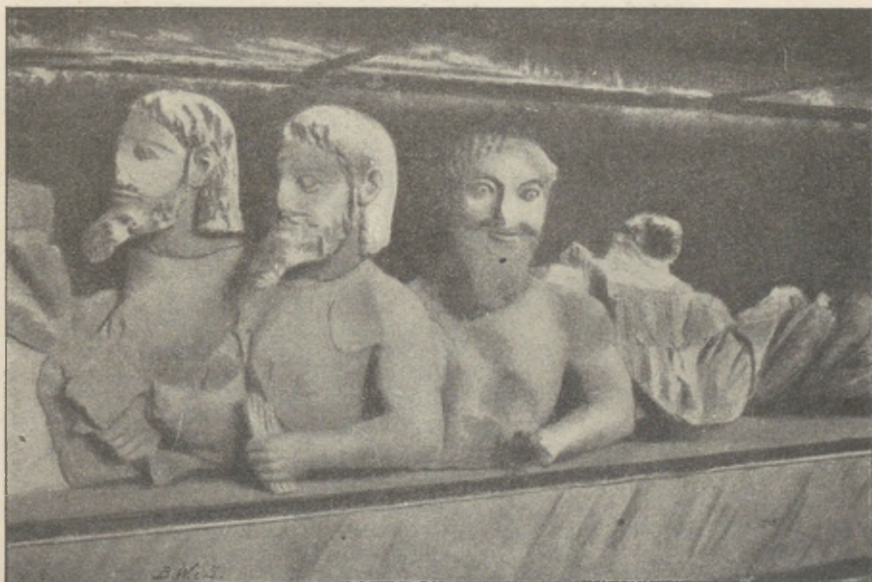


Fig. 170. Tyfon o trzech tulwiach (z porosu) z pola szczytowego. Ateny. Akropolis.

i twardość. Jak we wszystkich posągach archaicznych, tak i w nim poza jest obliczona na widok z przodu. Że zaś w tym czasie (połowa w. VI) budziło się już poczucie harmonii, dowodzą, niestety, bardzo zniszczone rzeźby, które zdobiły skarbiec Megarejczyków w Olimpii. Przedmiotem ich były walki bogów z olbrzymami, tak skomponowane, że grupy, znajdujące się po obydwóch stronach grupy środkowej, w której figurował Jowisz, wzajemnie sobie symetrycznie odpowiadały.

Wykopaliska Akropolisu zaznajomiły nas ze staro-attycką sztuką z czasów przed wojną Peloponeską. Jeden ze starszych jej kierunków, przypadający na czasy Solona, wytwarzał z porosu (kamień)

lub himetyjskiego marmuru całe grupy, przeznaczone do wypełniania pól szczytowych świątyni, (fig. 170) a także pojedyncze figury, które, przy wielkiej czystości wykonania, wykazują rozwój umiejętnego wypełniania owych pól i obrazowego opowiadania. Ulubionym bohaterem jest tu Herkules, najudatniej skończoną—grupą, przedstawiającą byka, rozdieranego przez lwa, najwięcej znanym—posąg Kombosa, niosącego na plecach cielę ze swego stada. Za panowania Pizystratesa rzeźba marmurowa przenosi się z wysp do Aten. Ogromna ilość



Fig. 171 Szczątki starożytnego posągu dziewczyny.

kobiecych, bogato zabarwionych, postaci stojących zaznajamia nas, w rozmaitych odmianach, z pięknym i szczęśliwie opanowanym już rodzajem tego kierunku. Z napływającymi z wyspi Azyi M. Jończykami łączą się attycecy artyści i wstępują do ich szkół. Dzięki temu powstał jeden z najpiękniejszych posągów kobiecych, dzieło Ateńczyka *Antenora* (fig. 172 a, b), syna malarza *Eumaresa*; posąg zaś Ateny siedzącej, znaleziony dawniej poniżej Akropolisu, przypisywany bywa Jończykowi—*Endoiosowi*. Ostatni stopień rozwoju owej attycko-jońskiej sztuki przedstawia odłam posągu dziewczyny (fig. 171). Pragnąc

sobie dokładnie odtworzyć wrażenie, jakie budziły te marmurowe posągi, nie należy zapominać, że wszystkie rzeźby archaiczne były za-barwiane, wprawdzie nie całkowicie, tylko w szczegółach, jak np.: włosy, oczy, wargi, szlaki ubrań i t. p. Szczególnie szybki postęp artystyczny zauważyć można w płaskorzeźbionych obrazach. Na kobiecie np. (fig. 173), zamierzającej wejść na wóz (według innych jest to woźnica — młodzieniec) wyraźnie widać różnicę materiału spodniej sukni i płaszcza, części zaś obnażone są wytwornie i delikatnie traktowane.

Artyści Peloponescy (Argos) w przejściu od 6 w. do 5 wywarli na rzeźbę attycką wpływ znaczny; miejsce marmuru zajął bronz, zamiast wdzięcznych jońskich postaci kobiecych zapanowały postaci męskie. Do tej epoki należą dwaj mordercy tyranów, *Harmodios* i *Aristogejton*, (fig. 174, 175) w Neapolu, jakkolwiek nie posiadamy pewności, czy możemy uważać ich za ową grupę oryginalną, wykutą przez *Antenora*, wkrótce po 510 r. przed Chr., którą Kserkses uwiózł do Persyi, czy też jest to jej kopia, wykonana w 30 lat później przez dwóch artystów *Kritiosa* i *Neziotesa*. Ostatnie przypuszczenie silniej przemawia do naszego przekonania. Ponieważ obydwóch figur nie



Fig. 172a. Posąg kobiety Antenora. Ateny

łączy wspólna podstawa, przeto wzajemny stosunek ich układu kompozycyjnego został odtworzony z kopii, znajdujących się na monetach, płaskorzeźbach i obrazach waz; podług nich obaj przyjaciele śmiało dążą przed siebie i podczas gdy młodszy zadaje cios, starszy osłania go ręką wyciągniętą, płaszczem owiniętą. Ruchy szybkie są tu od-

dane z siłą i swobodą, szczegóły zaś posiadają jeszcze pewną twardość. Największa trudność zasadzała się na związaniu dwóch figur w grupę, któraby mogła być ze wszystkich stron oglądana, czyniąc przytem wrażenie artystyczne. W liczbie miejscowości takich, jak Ateny, Argos, Sikion, gdzie kult sztuki w 6 i 5 w. był wysoko rozwinięty, Egina zajmuje wybitne stanowisko z powodu jednego z naj-

znakomitszych dzieł sztuki archaicznej, jakie się tam przechowało. Tak wschodni, jak i zachodni szczyty świątyni ozdobione były posągami, które w ugrupowaniu swoim doskonale były dostosowane do trójkątów szczytowych. Obydwa wyobrażały sceny podobne: homerowskie boje, czyli, ściślej mówiąc, dwa razy powtórzoną walkę Greków z Trojanami pod opieką Pallas Ateny. Szczyt wschodni



Fig. 172b. Próba dopełnienia posągu, fig. 172a.



Fig. 173. Kobieta, wchodząca na wóz.

przedstawia spór o zabitego Trojanina; poszczególne imiona postaci nie są znane, w każdym razie chodzi tu napewno o wyprawę Herkulesa i Telamona przeciw Troi. Starszy (wnosić to można z jego charakteru) szczyt zachodni zawiera scenę następującą. U stóp Ateny,

stojącej w środku, osłaniającej Greków tarczą i pochyloną lancą, leży zabity Achilles (fig. 176). Żołnierz trojański stara się go zabrać; odpowiednia figura znajdować się musiała ze strony przeciwnej. Walka trwa jeszcze. Po stronie lewej widzimy walczącego na prze-

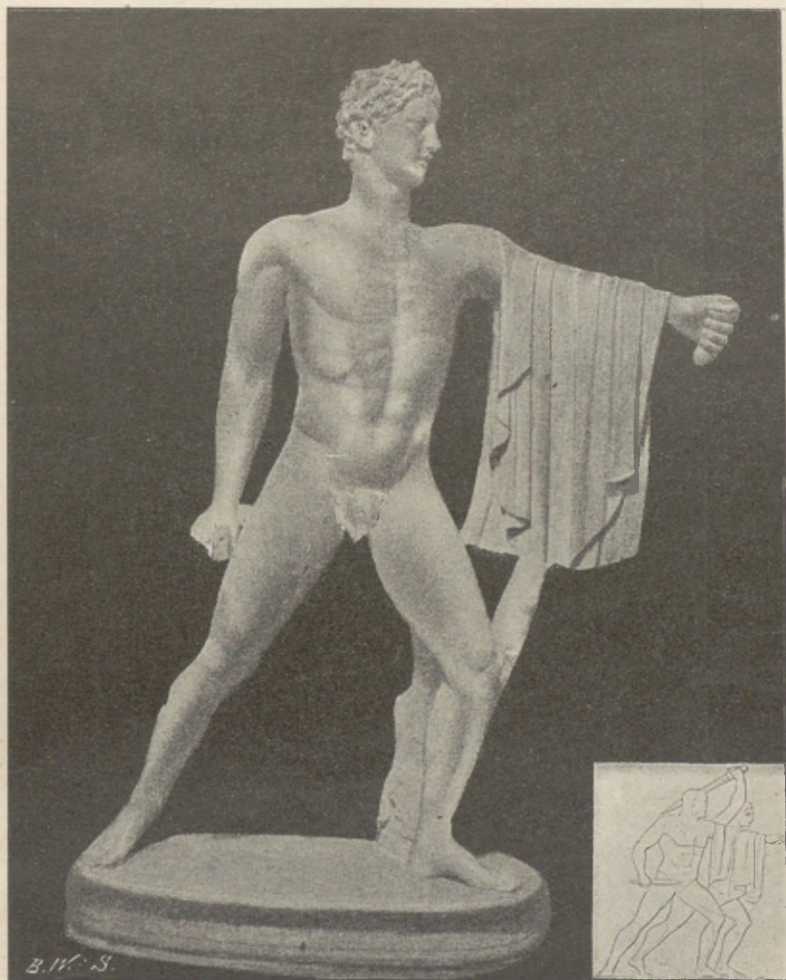


Fig 174. Aristogeiton (z fałszywą głową). Z grupy „morderców tyrana“. Neapól.

dzie Ajaksa salamończyka, następnie klęczącego żołnierza z włócznią i łucznika Teukrosa. Po stronie Trojan na przedzie walczy, zdaje się, Eneasz; za nim następuje również żołnierz z włócznią i łucznik Parys. W grupie szczytowej, w glyptotece monachijskiej, zmieniono miejsca obydwóch figur klęczących, prawej i lewej, ustawiając

łuczniaka przed żołnierzem z włócznią; odwrotny zaś porządek, według którego żołnierz z włócznią osłaniałby łuczniaka, byłby więcej uzasadniony. Kąty szczytów wypełniają postaci leżących, rannych



Fig. 175. Harmodios. Z grupy „morderców tyrana“

rycerzy. Równowaga ścisła kompozycji robi tu jeszcze wrażenie szematyczności; postaci natomiast mają zupełną swobodę ruchów; ciała, modelowane więcej prawdziwie niż pięknie, wykazują dosko-

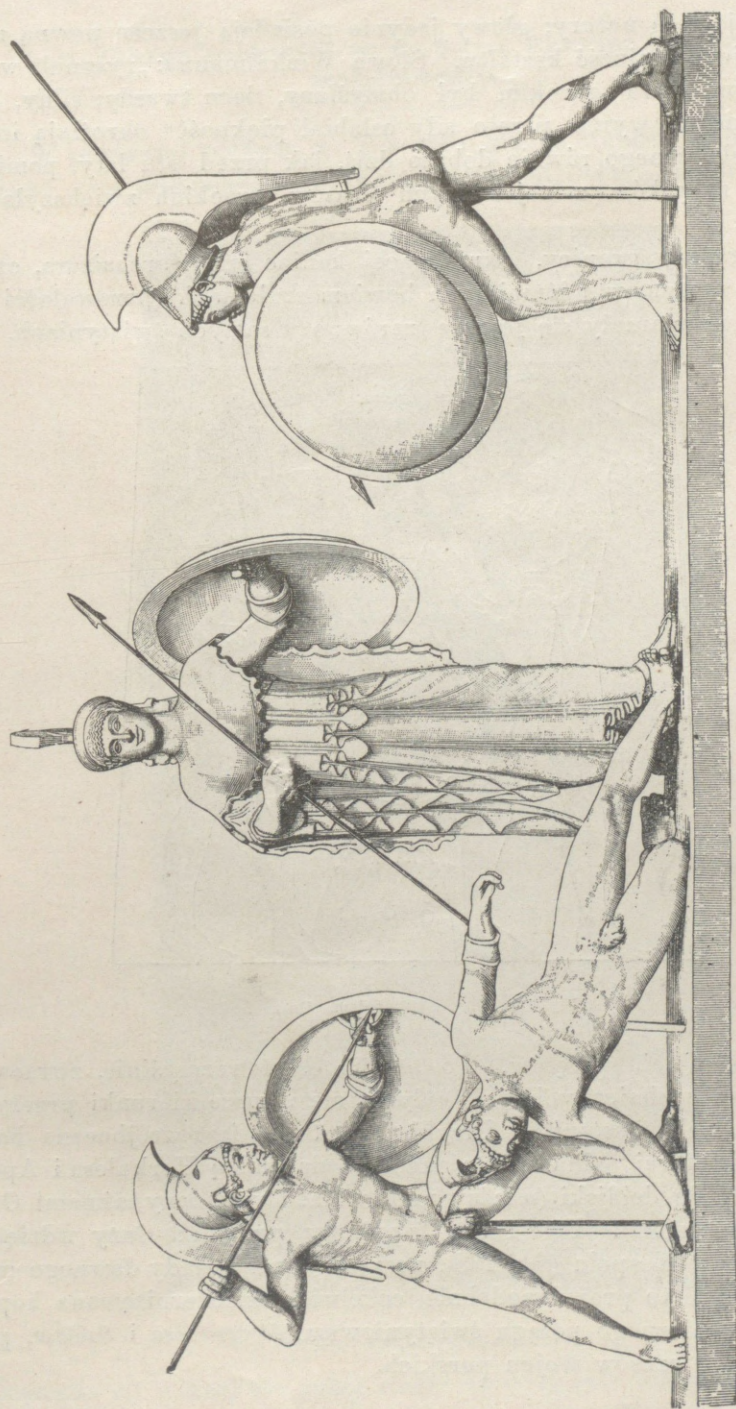


Fig. 176. Grupa środkowa szezytu zachodniego świątyni Ateny w Eginie. Monachium. Glyptoteka.

nałą znajomość natury; głowy jedynie posiadają jeszcze pewną martwość i jednostajność kształtu. Słowa Winkelmanna: „rysunek w archaicznym stylu greckim był obmyślany, lecz twardy; silny, lecz bez wdzięku, wyraz przeto siły osłabiał piękność“ określają istotę stylu archaicznego równie dobrze dziś, jak przed stu laty, pomimo, że ilość zabytków z najstarszych czasów greckich zwiększyła się znacznie.

Wyraźnej granicy, określającej koniec epoki archaizmu, oznaczyć nie można, w późniejszych bowiem stuleciach pozostałości archaiczne powtarzały się jeszcze zarówno w samych świątyniach, jak



Fig. 177. Baza z trójnogiem. Drezno.

i w ozdobach ich sprzętów. Po za tem, często rozmyślnie, zwracano się do form archaicznych, jak gdyby się nowsze kierunki przeżyły i przesył ich nastąpił. Przykładem tego jest trójboczna baza w Dreźnie, której jedna strona przedstawia walkę Herkulesa i Apollina o trójnog delfijski (między nimi widać obwieszony taśmami Omfalos—pępek ziemi. Fig. 177). Jako inny przykład służy wdzieczna Artemis w Neapolu (fig. 178), nosząca jeszcze ślady dawnego malowania; jest to prawdopodobnie cokolwiek zmodernizowana kopia istotnie archaicznego posągu świątyniowego *Menemchosa* i *Soidasa*, pochodzącego z czasów wojen perskich.

b. Okres rozkwitu w w. 5-ym Fidyasz i jemu
współcześni.

W pierwszej połowie w. V rzeźba grecka wznosi się szybko do szczytu swej doskonałości. Wojna z Persami dała Grekom możność



Fig. 178. Artemis archaiczna. Neapol.

poznania sił własnych; pełne sławy zwycięstwo wzmocniło zadowolenie z życia, wartość istnienia zdwoiło i uczyniło je godnem najbo-

gatszych upiększeń. Walki homerowskie nabyły nowego znaczenia: przesuwały się one w wyobraźni, jako mitologiczny pierwowzór losów własnych, których doświadczone z siłą i godnością. Jakaś poważna religijna skłonność do ofiar wypełniała uczucia i zniewalała



Fig. 179 Hestia tak zw. Giustiniani. Rzym. Torlonia.

sztukę do tem chętniejszego służenia bogom. Widziano ich w postaci, promieniejącej pięknnością i do obrazów ich stosowano wszystkie środki, jakie sztuka zdobyła. Porównawczy rzut oka na rozwijającą się współcześnie poezję dramatyczną wielce pomaga do pozna-

nia charakteru rzeźby greckiej z czasów Cymona. Pobudką zewnętrzną wielkiego ruchu artystycznego, jaki powstał, było poczucie obowiązku odbudowania świątyń zburzonych przez Persów, i składania ofiar dziękczynnych za odniesione zwycięstwo. Ateny stały się teraz ogniskiem nie tylko życia politycznego, lecz i twórczości artystycznej.

W innych miejscowościach życie artystyczne budzi się także; zjawiają się rzeźbiarze znakomici. Według niezupełnie pewnych wiadomości, *Hageladas* (około 520 — 460 przed Chr.), mistrz argoński, był nauczycielem Fidyasza, Mirona i Polikle-

ta, trzech największych rzeźbiarzy młodszej generacji; pewnym zaś jest, że Peloponezowi



Fig. 181. Figura środkowa (Apollo) szczytu zachodniego świątyni Jowisza w Olimpii.



Fig. 180. Metopa z Atlassem ze świątyni Jowisza w Olimpii

ogólnie przypisać należy wpływ poważny na rozwój sztuki greckiej a więc i attyckiej. Co do twórczości Hageladasa, to żadnego pewnego jej wzoru nie posiadamy, jako zaś przykład rzeźby peloponeskiej służyć może tak zw. *Hestia Giustiniani* (fig. 179), wprawdzie bez dostatecznie uzasadnionej podstawy. Rysunek ubrania tej figury odznacza się surową regularnością i wielką prostotą, biust jej jest utrzymany w gładkich płaszczyznach skromnego udrapowania. Surowość archaiczną łagodzi tu dążenie do wyrażenia godności i powagi; postać całą charakteryzuje rys uroczystej powściągliwości.

Bogate ozdoby plastyczne świątyni *Jowisza w Olimpii* nie były, zdaje się, wyłącznie dziełem sił miejscowych; różne te rzeźby w całości jednak tworzą obraz, posiadający jakiś artystyczny rys wspólny, nadający mu jednolitość. Między metopami i grupami szczytowymi niema różnicy stylu. Metopy, po sześć na każdym boku poprzecznym, wmurowane prawdopodobnie podczas samej budowy, przedstawiają czyny bohaterskie Herkulesa. Jedna z najlepiej zachowanych wyobraża go w chwili, gdy mu Atlas podaje jabłka Hesperyd, podczas gdy on podtrzymuje głowę sklepienie niebieskie (fig. 180). Nim-



Fig. 182. Dziewica ze szczytu zachodniego świątyni Jowisza w Olimpii.

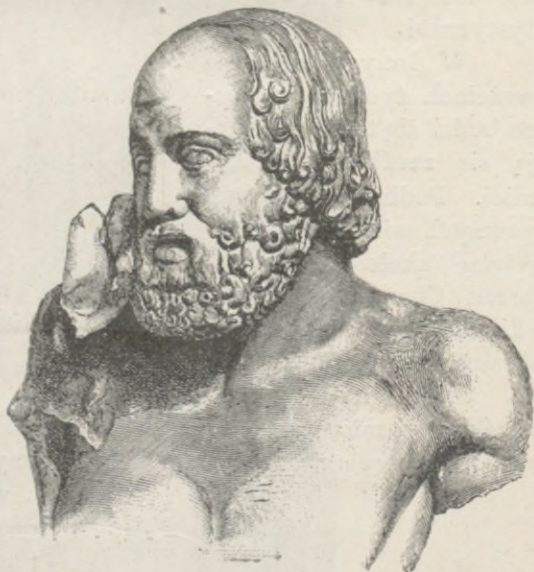


Fig. 183. Starzec siedzący, ze szczytu wschodniego świątyni Jowisza w Olimpii.

ta jakaś, lub Hesperyda, stoi po za Herkulesem i pomaga mu w dźwiganie ciężaru. Silne ciała męskie są tu doskonale oddane, traktowanie zaś ubioru nimfy oraz głowy telną jeszcze archaizmem. Pauzaniasz podaje nam nazwiska przypuszczalnych twórców obydwóch grup szczytowych. Podług niego szczyt zachodni, przedstawiający walkę Lapitów z Centaurami, jest dziełem *Alkamenesa*, ucznia Fidyasza; nie odpowiada on atoli ani czasowi, ani artyzmowi tego mistrza. Środek pola zajmuje olbrzymia figura Apollina (fig. 181). Po obydwóch stronach tej postaci, stojącej zupełnie spokojnie z wyciągniętą ręką prawą, odbywa się bój najzaciętszy. Centaury pochwycili narzeczoną Pejritosa oraz inne, zebrane na weselu, kobiety i spieszą unieść je, jako zdobycz. Kobiety zawzięcie stara-

ją się odeprzeć napastników (fig. 182). Rzucają się przeto z pomocą Lapitowie i topory lub miecze godzą w piersi złoczyńców.

Skutkiem wyjaśnionego dziś niezrozumienia, Pauzaniusz za twórcę wschodniej grupy uważa *Paioniosa* z Mende. Obraz przedstawia przygotowanie do rozegrania zakładu między Onomaosem i Pelopsem — mitologiczne źródło powstania igrzysk olimpijskich. Pośród współzawodników, jako sędziego, stoi potężny Jowisz. Onomaosowi, dumnie wyciągającemu rękę, i Pelopsowi towarzyszą kobiety, Sterope i Hippodamia. Za nimi następują czterokonne rydwany z wóznicami i służącymi, niecierpliwie wyczekującymi rezultatu wyścigu (fig. 183). W kątach szczytu leżą postaci męskie, przypuszczalnie, bogowie rzeczni. Postaci pojedyncze o tyle są skończone, o ile tego wymagał cel dekoracyjny, zabarwienie przeto figur znacznie tu musiało pomagać. Ponieważ zaś tak w kompozycyi, jak w rysunku zauważyć można pewną nierówność, jakąś starodawną sztywność obok nieokiełznanego naturalizmu, przeto powstało przypuszczenie, że albo szkic attycki został



Fig. 184. Tors Nike Paioniosa z Mende. Olimpia.

wykonany siłami miejscowemi, mało wyrobionemi lub, że jest to produkcyą samodzielnego jakiegoś kierunku (północno greckiego, wypowiadającego się bardziej po malarsku?); większość skłania się ku przypuszczeniu, że jest to kierunek odrębny szkoły elijskiej.

Młodszą o wiek człowieka od owych rzeźb jest autentyczne dzieło *Paioniosa*, Nike skrzydlata, fundowana przez Messeńczyków

dla Olimpiii. Spływa ona z Olimpu na ziemię na orle, trzymając w prawej ręce nagrodę zwycięzcy, lewą ujawszy zwoje płaszcza (fig. 184). Ubranie skutkiem ruchu przylega do ciała z przodu, a obficie gromadzi się w tyle. Po raz pierwszy widzimy tu śmiały pomysł unoszącej się figury, po wirtuozowsku wykonany.



Fig. 185. Dyskobol podług Myrona Lateran.

Rozwojowi rzeźby attyckiej możemy się przyjrzeć dokładniej. Pragnąc powiedzieć to samo wogóle o całej sztuce attyckiej, musielibyśmy poznać utwory pierwszego wielkiego malarza greckiego, — malowidła ścienne *Polignota*. Źródła historyczne pouczają nas o treści tych obrazów, o wyłącznem odtwarzaniu podań bohaterskich w stylu szerokim, historycznym; robiono bardzo pomysłowe i ziszczające się przypuszczenia co do układu tych malowideł, potwierdzały je bowiem malowidła na wazach. Prawdziwa jednak malarska wartość ich pozostała nieodgadnioną i skutkiem tego trudno wnioskować o sile ich wpływu na sztuki pokrewne.

Pomiędzy rzeźbiarzami, jacy jeszcze przed połową w. V byli czynni w Atenach, a którzy nie wyzbyli się wprawdzie wszystkich pozostałości dawnego stylu, ogólnie atoli doszli już do czystszej, jaśniejszej

formy piękna, wymienić należy *Kalamisa*. Jego postaci kobiece podobały się jeszcze w czasach późniejszych z powodu delikatnego, pełnego słodyczy, ukształtowania, końskie zaś figury uchodziły za doskonałe. Większą jeszcze sławę zdobył półattyjczyk, *Miron*, w którym przebijają się wyraźnie wpływy peloponeskie. Posągi swoje wykonywał on tylko w bronzie i jest poniekąd skończonym mistrzem. Utwory jego mają na celu jakby apoteozowanie sztuki gimnastycznej, doprowadzając do najwyższego stopnia prawdę natu-

ry, pełną życia, wyraz siły i ruchy momentowe. Najlepszym przykładem jest tu „dyskobol“, powtórzony w licznych kopiach marmurowych. Wyobraża on młodego atletę w chwili rzucania dysku. Głowę ma zwróconą w tył razem z ręką, w której trzyma dysk,

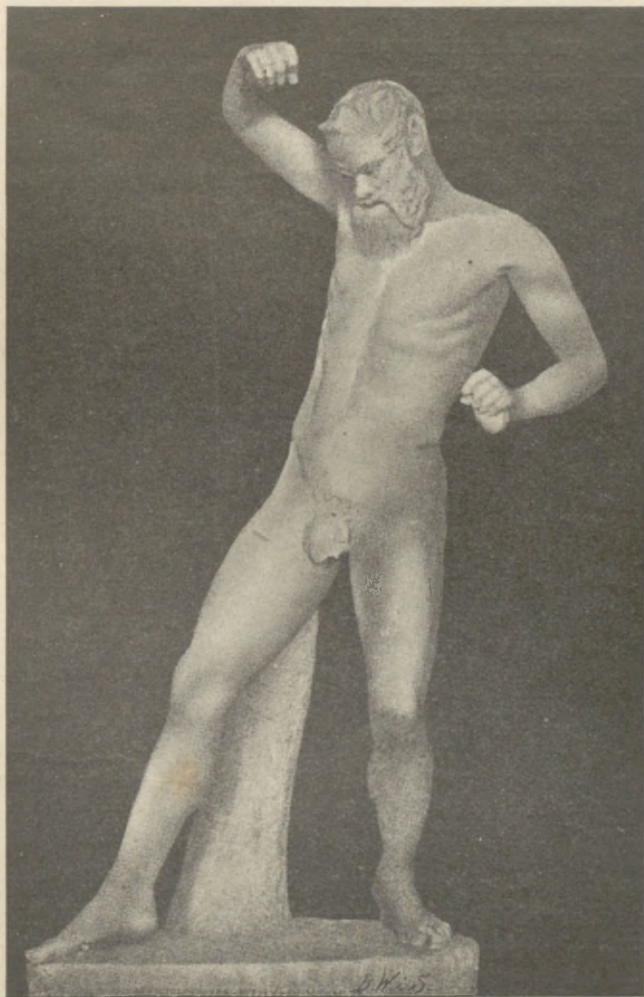


Fig. 186. Marsyasz podług Myrona. Lateran.

ciałem silnie zgięty naprzód, lewą ręką wspiera się na kolanie, jedną nogę ma wysuniętą po za siebie; jak gdyby gotował się do biegu. Jest to ruch, który może trwać tylko sekundę; Miron sekundę tę pochwycił. Za najlepszą kopię bywa uważany posąg w pałacu Lan-

celotti (fig. 185). Statua marmurowa w Lateranie, zwana „satyrem tańczącym“ (fig. 186), jest również kopią słynnego brązowego dzieła Mirona. Przedstawia ona sylena, Marsyasa, w chwili, kiedy znajduje rzucony przez Atenę flet i wpada z tego powodu w radość nadzwyczajną. Posąg ten należał do grupy, w której Atena i Marsyas byli ustawieni naprzeciwko siebie.

Fidyasz, syn Charmidesa, nie posiadał wyłącznie jakiegoś specjalnego uzdolnienia; rozporządzał on raczej wielką siłą twórczą.



Fig. 187. Posąg Ateny Partenos. Ateny.



Fig. 188. Minerve au collier. Paryż—Luwr.

Z żywością odczuwania prawdy natury łączył się w jego pracach głęboki wyraz duchowy i dążenie do wspaniałości i ideału. Dzięki tym właściwościom, Fidyasz gromadził obok siebie liczne koło artystów i nie tylko stanął na czele szkoły attyckiej, lecz nazawsze został uznany za największego rzeźbiarza w świecie. Nie posiadamy wiadomości pewnych co do stosunków jego życiowych rozmaicie opowiadanej śmierci. Urodziny jego przypadają prawdopodobnie na pierwsze lata wieku piątego. Zawezwany obok *Iktinosa*, twórcy Partenonu, przez Peryklesa do ozdobienia świątyni (około 447 r. przed Chr.) miał on już za sobą obfitą działalność artystyczną. Ustawienie posągu Ateny, wykonanego dla Partenonu, odbyło się w 438 r. Zawiść jego ziomek



Fig. 189. Posąg marmurowy Ateny Partenos. Ateny.

oraz namiętność partyjna w polityce, wedle znanego podania, pozabawiły go zadowolenia z ukończonego dzieła; zamiast wdzięczności prześladowanie i więzienie stały się jego udziałem. Obydwa naj-słynniejsze utwory, ów olbrzymi posąg Ateny i późniejszy, zdaje się, Jowisza dla świątyni w Olimpii, wykonał on z materiałów oddawna cenionych—z kości słoniowej i blachy złotej. O postaci Ateny dają nam pojęcie dwa marmurowe posągi, wykopane w Atenach. Mniej-szy, znaleziony w r. 1859 i od znalazcy—Lenormant—nazwę noszący (fig. 187), odtwarza pobieżnie poszczególne części oryginału, drobne zaś szczegóły, jak płaskorzeźbę na tarczy, bardzo wiernie. Drugi posąg (fig. 189), przeszło na metr wysoki, wykopany w r. 1880,



Fig. 190 Monety elijskie z Jowiszem Fidyasza.

pochodzi z czasu późniejszego zdaje się, jest podobniejszy do Ateny Fidyasza. Ślady złocenia są na nim widoczne. Bogini stoi wyprostowana, spokojna, uroczysta. Lewa jej noga jest cokolwiek zgięta i w tył cofnięta; nadaje to ruchowi swobodę i rozmaitość większą fałdom sukni. Szyję i ramiona pokrywa łuskowaty naramiennik, głowę—bogato ozdobiony hełm, z potrójną grzywą. Lewą ręką wspiera się bogini na wielkiej tarczy okrągłej, z pod której wysuwa się żmija; na wyciągniętej zaś ręce prawej Atena trzyma *Nike* skrzydlatą. Podporę dla tej ręki stanowi silna kolumna, która wobec wielkich rozmiarów oryginału była niezbędną. Oprócz wymienionych kopii, mniej więcej wiernych, istnieje jeszcze znaczna ilość marmurowych posągów, powstałych oczywiście na typie Ateny Partenos, jak np. tak zwana *Minerve au collier* w Luwrze, pochodząca z Rzymu (fig. 188). Pomimo, że kopie odtwarzają nam postać posągu w kształtach ogólnych, czujemy w nich jednak pełen świętości rys religijny. Odzywa się tu coś więcej niż chęć uświetnienia świątyni zapomocą rzeźby, niż wzgląd powierzchowny na przeznaczenie dzieła. Wypowiada się w niem również osobisty sposób myślenia artysty, w którym odbija się pełna obawy pokora wobec bogów, panujących nad Atenami, i stałe, pobożne uczucie. Tym to

wyrazem siły spokojnej i wyniosłości poważnej kultura grecka z czasów Peryklesa, Eschyla, Pindara i Polignota charakteryzowała bogów olimpijskich.

Z drugim dziełem ze złota i kości słoniowej, Jowiszem w świątyni w Olimpii, zaznajamiamą nas tylko opisy i odbitki na monetach

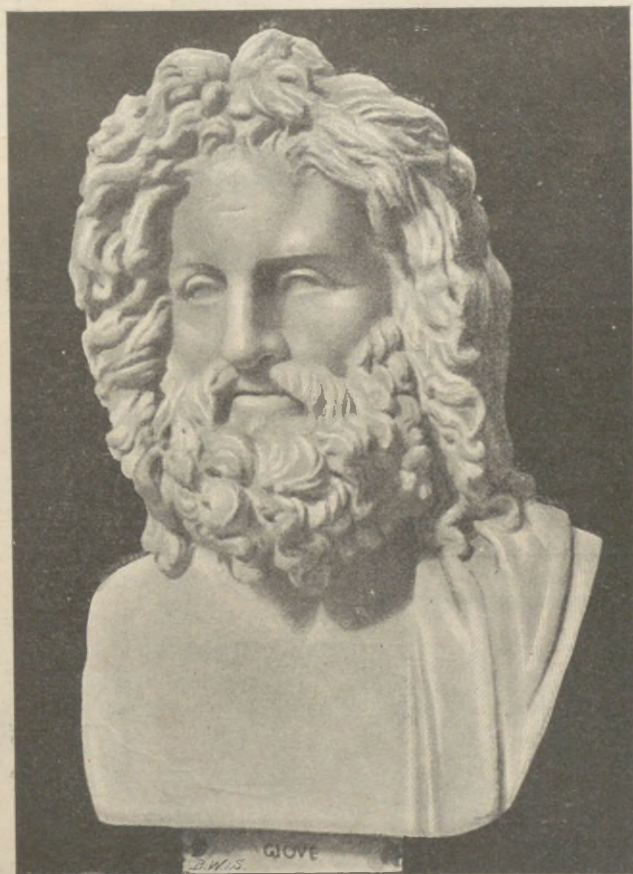


Fig. 191. Biust Jowisza Otricoli. Rzym. Watykan.

z Elis (fig. 190). Monety dowodzą również, że słynny Jowisz z *Otricoli* (fig. 191) nie może być uważany za reprodukcję typu, stworzonego przez Fidyasza. Swobodne traktowanie włosów i brody świadczy o późniejszym jego powstaniu, mniej więcej w okresie Aleksandra W., potwierdza to również nadanie królowi bogów podobieństwa do Homera nie tyle z powodu inspiracji, ile dla efektu.

Zatracenie wszystkich oryginalnych dzieł Fidyasza, brązowej Ateny Promachos, Ateny lemnijskiej, Afrodyty Uranii, raz wykonanej w złocie i kości, dwa razy w marmurze, Apollina z brązu i Hermesa marmurowego i t. d., byłyby tem dotkliwsze,



Fig. 192. Z fryzu t. zw. świątyni Tezeusza w Atenach.

gdyby się nie były, choć w części, przechowały rzeźby, bezpośrednio związane z częściami architektonicznymi Partenonu. Te zaś, jeśli nawet nie są własnoręcznie wykonane przez samego mistrza, w każdym razie powstały pod jego kierownictwem, przezeń są skom-

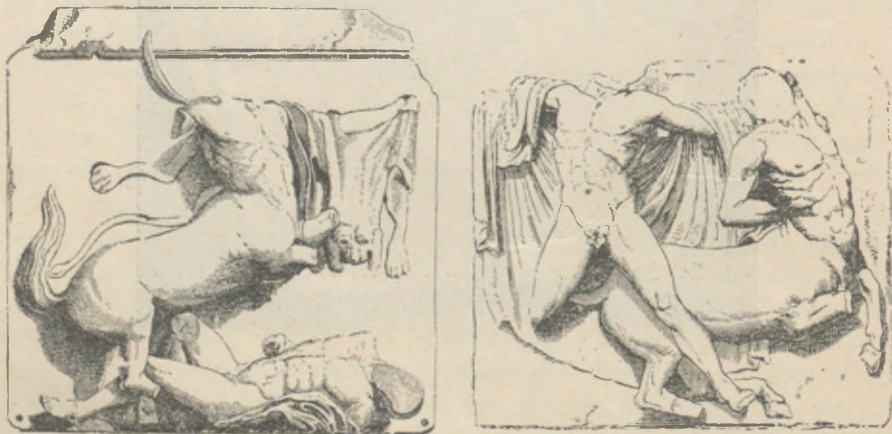


Fig. 193. Dwie metopy ze strony południowej Partenonu. Londyn. Muzeum Bryt.

ponowane i po części może modelowane. Wykonanie polecał on licznym pomocnikom, z których niejednego miał możność wypróbować przy ozdabianiu t. zw. świątyni Tezeusza w Atenach w razie, jeśli ta powstała przed Partenonem. Oprócz osmnastu metop stro-

ny wschodniej, rzeźby pokrywały obiedwie ściany poprzeczne świątyni. Przedstawiają one walki; metopy — tryumfy Herkulesa i Tezeusza, fryz zachodni — często powtarzaną walkę Lapitów z Centaurami na weselu Pejritosa (fig. 192), fryz wschodni — scenę walki, dotychczas niewyjaśnioną, która się rozgrywa w obecności bogów. Zastosowanie rzeźby do architektury krępowowało ją pod względem wyrazu, z drugiej strony atoli było pobudką do wytwarzania pełnych życia kontrastów w liniach; skutkiem bowiem ruchów ukośnych płaskorzeźby żywo odbijały na tle architektonicznego otoczenia pionowego.

Związek licznych i bogatych w treść ozdób plastycznych Tezeionu niezupełnie jest jasny, pięknym zaś i wyraźnym jest on w rzeźbach Partenonu. Wobec piękności pojedynczych fragmentów zapomina się o pomyśle całości, pełnym poezji, nadającym dziełu wielkie znaczenie narodowe. Treścią tego utworu jest Atena, jej potęga, jej zwycięskie występowanie wśród bogów i ludzi, łaski, jakich od niej doświadczyli Grecy, a zwłaszcza Ateńczycy, i hołd, który jej za to składają.

Przyjęcie przez nią udziału w walce z olbrzymami, zwycięstwo Ateńczyków pod wodzą Tezeusza nad Centa-

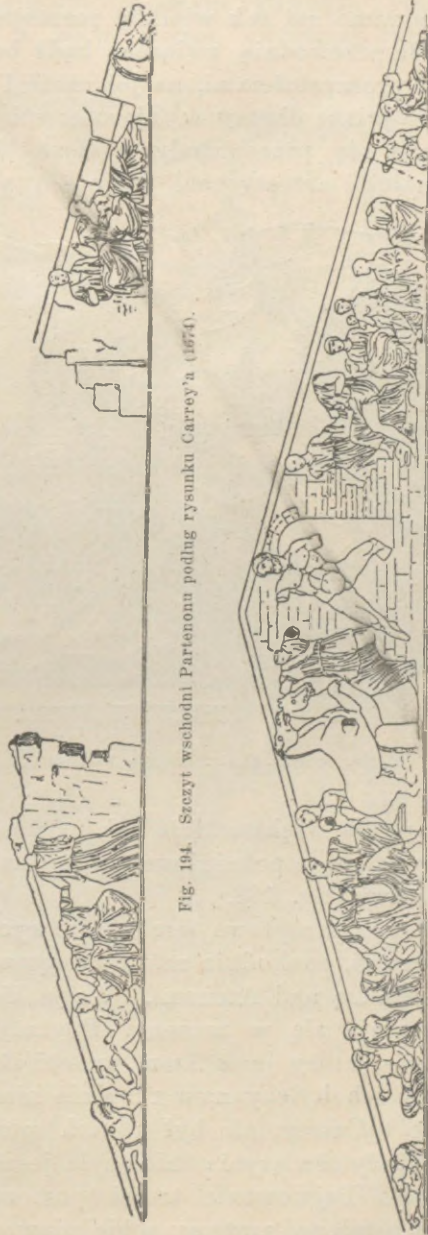


Fig. 194. Szczyt wschodni Partenonu podług rysunku Carrey'a (1874).

Fig. 195. Szczyt zachodni Partenonu podług rysunku Carrey'a.

urami, opieka Ateny nad Grekami podczas wojny trojańskiej— wszystko to opowiadają 92 metopy, rzeźbą pokryte. Szeroko pojął zadanie swoje artysta i tworzył, czerpiąc z bogatej skarbnicy podań; pomimo zaś tak wielkiej różnorodności treści, wszędzie czuć jedną myśl przewodnią, związaną bądź bezpośrednio z postacią bogini, bądź z uroczystościami, na jej cześć i w jej świątyni obchodzonymi. Myśl ta wiąże obrazy w nierozdzielną całość. Tak różnica stanu, w jakim się przechowały poszczególne metopy, jak i stopień ich doskonałości artystycznej stały się powodem przypuszczenia, że je

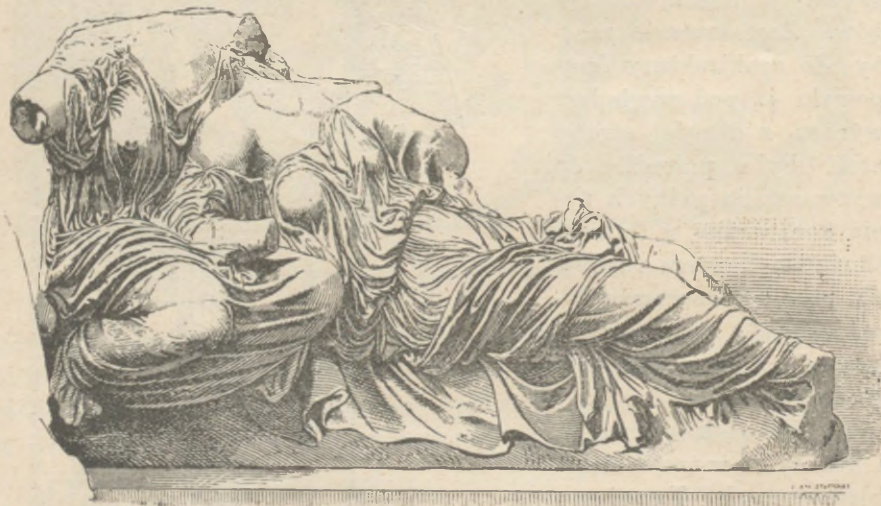


Fig. 196. Grupa kobiet ze szczytu wschodniego Partenonu. Londyn. Muzeum Bryt.

wykonywała większa ilość rąk. Stosunkowo dobrze przechowały się metopy strony południowej z walkami Centaurów. Dwie z nich przedstawia fig. 193.

Grupa szczytowa wschodnia wyobraża zjawienie się Ateny między bogami, zachodnia zaś zwycięstwo jej nad Posejdonem w sporze o władzę nad Atenami. Wszystkie pozostałe z tych grup figury znajdują się w muzeum Brytańskim i noszą nazwę od Elgin Marbles'a, który je z Aten przewiózł do Rzymu. Pierwotne ugrupowanie ich byłoby nam zupełnie nieznaną, gdyby malarz francuski, Jakób Carrey, nie był z nich porobił rysunków w r. 1674, wówczas, kiedy świątynia nie była jeszcze tak silnie zniszczona (fig. 194, 195). Pojmowanie treści poszczególnych figur nie jest dziś jeszcze ustalone, możemy sobie zdawać sprawę jedynie z myśli ogólnej, którą one przedstawiają. Na stronie wschodniej, w środku szczytu, widzimy Atenę i siedzącego na tronie Jowisza, otoczonych

licznymi bogami; przed mieszkańcami Olimpu, bogami opiekuńczymi, wysłannicy wygłaszają treść swego poselstwa; w lewym rogu Apollo ze swemi końmi wylania się z oceanu, w prawym opuszcza się ku horyzontowi Selene (księżyc) na swym rydwanie. Środek grupy zachodniej, zachowanej o wiele gorzej, odtwarza rysunek Carrey'a. Zajmuje go Atena i Posejdon z zaprzęgami i woźnicami; resztę przestrzeni wypełniają świadkowie sporu, stronnicy jednego i drugiego bóstwa, to poruszający się żywo, to zajmujący postawę spokojną. Nie mamy najmniejszej pewności, jak należy nazwać każdą z figur poszczególnych, na szczęście nie wpływa to na sąd artystyczny, ten bowiem przyznaje dziełu wartość niezrównaną. Postaci kobiece w ubraniach (fig. 196) budzą podziw prawdziwy; udrapowania sukien, pomimo że wiją się lekko i nieprzymuszenie w niezliczonej ilości, wokół kształtów i ruchów ciał, są utrzymane w pięknych, wielkich partyach, nie rozrywają przeto całości; co zaś do ciał nagich, to widać zupełne opanowanie natury: wszystko jest tu naturą, a jednak nie samą tylko zwykłą naturą.



Fig 197 Z grupy bóstw fryzu wschodniego Partenonu. Strona prawa.

Na zewnętrznej ścianie celi, ponad tryglifami, ciągnął się fryz płaskorzeźbiony (długość jego ogólna wynosi przeszło 500 stóp), wyobrażający uroczysty pochód święta Panatenei w sposób wyidealizowany. W świątce tem uczestniczą nawet bogowie (fig. 197. 198). Młodzieńcy konni (fig. 199), lub na wozach towarzyszą pochodowi, inni niosą dary ofiarne, dziewice także naczynia, kapłanka bogini

odbiera je od nich, kapłan brodaty, w ubraniu nie przepasanem, jest zajęty wraz z chłopcem składaniem peplosu bogatego, ofiarowanego bogini (fig. 200), i t. d. Nie ulega wątpliwości, że pojedyncze szczegóły, jak np. cugle od koni, były metalowe; żadnej natomiast



Fig. 198. Z grupy bóstw fryzu wschodniego. Partenon. Strona lewa. Muzeum Brytańskie.

nie posiadamy pewności co do różnokolorowego zabarwienia fryzu, którego domyślać się należy ze względu na złe oświetlenie rzeźby. Pomimo, że w wykonaniu fryzu mogły brać udział ręce rozmaitych rzeźbiarzy, jest on jednak utworem własnym Fidiasza, własną jego



Fig. 199. Grupa jeźdźców z fryzu wschodniego Partenonu. Ateny i Muzeum Brytańskie.

kompozycją. Uderzająca na każdym kroku prostota w przedstawieniu rzeczy, spokój idealny obok życia i różnorodność w obrazowaniu czynią styl tego dzieła nie do naśladowania i służą jednocześnie za dowód, że wkrótce po Fidiaszu rzeźba uległa kierunkowi innemu.

Odblask owej prostoty szlachetnej i powagi dostojnej posiada płaskorzeźba, znaleziona w r. 1859, w Eleuzis, przy świątyni Tryptolemosa (fig. 201). Wyobraża ona młodego Tryptolemosa, któremu Demetra podaje jakiś przedmiot (jest on odłamany, przypuszczalnie mógł to być pęk kłosów), Kora zaś wieńczy go, zbliżając się z tyłu. W sposobie traktowania włosów widać pozostałości stylu dawnego; płynność zaś fałdów ubrań i ruch młodzieńca przypominają charakter fryzu partenńskiego. Jeszcze bliższe pokrewieństwo ze sztuką Fidyasza ujawnia płaskorzeźba w muzeum Neapolitańskim (a także w Villa Albani pod Rzymem (fig. 202), słynna pod nazwą



Fig. 200. Grupa środkowa fryzu wschodniego Partenonu. Muzeum Brytańskie.

Orfeusza. Orfeusz, który wykroczył przeciw zakazowi oglądania się po za siebie i z tego powodu musiał rozstać się z żoną na zawsze, rzuca ostatnie spojrzenie na Eurydykę, powołaną do świata podziemnego. Ta, żegnając go, z czułością kładzie mu rękę na ramieniu. Hermes, ujmując rękę Eurydyki, nawołuje ją do odejścia. Jest to doskonały przykład umiejętności sztuki greckiej ucieleśniania bólu głębokiego drogą łagodnego tłumienia go, potęgującego w ten sposób siłę wrażenia.

Również wkrótce po Fidyaszu powstały płaskorzeźby fryzu wspomnianej już świątyni *Nike* na Akropolisie. Są to pełne życia i ruchu sceny bitew (fig. 203). Frontowe, przedstawiające boginię zwycięstwa w czynnościach rozmaitych są cokolwiek późniejsze. *Nike* ustanawia tam znak zwycięstwa, przygotowuje jego ofiarę i rozwiązuje sandały (fig. 204). Karyatydy Erechtejonu, spełniając podwójne zadanie kolumn i posągów, wywiązują się z niego szczęśliwie;

zachowując bowiem spokój podpór, nie tracą nic na ruchu, nieprzymuszonym i wdzięcznym. Studyjąc historię sztuki, trudno się zawsze oprzeć traktowaniu całej epoki w zależności od jakiegoś wybitnego mistrza, cenniejszych zaś utworów jako ogniów całego łańcucha dzieł, będących wyrazem danego stopnia rozwoju. Wychodząc z tego założenia, mimowoli wypadnie zapytać, czy artyści greccy



Fig. 201. Płaskorzeźba z Eleuzis. Ateny.

cy, ujrawszy dzieła Fidyasa, nie przejęli się stylem jego, jako największego z pośród siebie? Odpowiedź będzie tylko w części twierdząca. Pomijając objaw, że obok kierunku, dążącego do postępu, naprzód, dawny zawsze istnieje, Fidyasz dalekim był od zupełnego przekształcenia form sztuki, jakie przed nim panowały. Jego poglądy były te same, jakie zrodziły się na dawnym gruncie narodowym, to też i styl jego jest niczem więcej, jak tylko najszlachetniejszym i najdojrzalszym owocem rozwoju dawnych dążeń sztuki;

dzięki zaś uzdolnieniu osobistemu był on w możności nadać każdej postaci skończoność najdoskonalszą. Artysci współcześni, mniej utalentowani od niego, jak np. *Kallimachos*, w szczegółach wpadali w surowość i wymuszoność, właściwą kierunkowi dawnemu, nie



Fig. 202. Orfeusz i Eurydyko. Neapol.

umiejąc powiązać rysów charakterystycznych przy jednoczesnem zachowaniu w nich życia i bezpośredniem uchwyceniu prawdy natury.

O ile rzeźby świątyni olimpijskiej nie są wyrazem jakiegoś dążenia wewnętrznego w pewnym kierunku i nie należą do żadnej szkoły, o tyle bardzo wypukłe płaskorzeźby świątyni Apollina w Basse pod Figalią (w Arkadyi), ciągnące się na wszystkich czterech ścianach, okazują już skłonność do podniesienia efektu i roz-maitości wrażenia, drogą kontrastów; nawet motyw ubrań, zwłaszcza

kobiecych, uległ w traktowaniu wysubtelnieniu. Świątynię tę zbudował *Iktinos*, twórca Partenonu, na tej przeto zasadzie określamy



Fig. 203. Z fryzu świątyni Nike Muzeum Brytańskie.



Fig. 204. Płaskorzeźba z frontu świątyni Nike. Ateny.

w przybliżeniu czas powstania samej rzeźby; treścią jej są dwie walki: z amazonkami i centaurami (fig. 205, 206). Oba dwa obrazy dzieli płyta z postaciami Apollina i Artemidy, spieszącymi na pomoc przeciw centurom.

Pominąwszy Partenon, ogólnie można zauważyć, że w rzeźbie z tej epoki kompozycya pod względem piękności, życia i siły góruje nad wykonaniem. Prawdopodobnie fantazyja, podniecana wspaniałą poezją współczesną, szybciej się rozwijała, niż ręka i oko. Skutkiem tego, w celu wyrównania różnicy, zaczęto kłaść nacisk na doskonalenie kształtu i wyrobienie techniczne tak, że w parę pokoleń póź-

niej zapanował już kierunek, łatwo, po wirtuozowsku dający sobie radę w wyrażaniu zarówno wdzięku i słodyczy, jak i uczuć, pełnych życia i namiętności. Na zmianę tę w rzeźbie wpłynął niewątpliwie styl nowy malarstwa, jaki powstał podczas wojny Peloponeskiej.



Fig. 205. Z fryzy świątyni Apollina w Figalii. Muzeum Brytańskie

Z Fidyaszem, który się osiedlił w Argos, zwykle bywa zestawiany *Polyklet*, czynny jeszcze pod koniec w. 5-go,—ze szkołą attycką—peloponeską; rys zaś charakterystyczny ostatniej, jej naturalizm, uszlachetniony pięknnością pojmowania go,—z kierunkiem idealisty-



Fig. 206. Z fryzy świątyni Apollina w Figalii. Muzeum Brytańskie.

cznym, sztuce attyckiej właściwym. Różnica, wynikająca z tego zestawienia, zasada się więcej na temacie, niż na formie artystycznej. Częste zamówienia na posągi atletów wywoływały powtarzanie podobnego przedmiotu. Tak, *Polyklet* wykuł *Diadumenosa*, młodzieńca, zawiązującego sobie na głowie opaskę, *Doryforosa*,—młodego człowie-

ka z włócznią, *Apoxyomenosa*, młodego atletę, oskrobującego się skrobaczką z błota areny. Za kopie dwóch pierwszych dzieł są poczytane dwa posągi: jeden w muzeum Brytańskim (fig. 207), drugi w Neapolu (fig. 208) i ten, zdaje się, jest kopią wierniejszą. Przy-

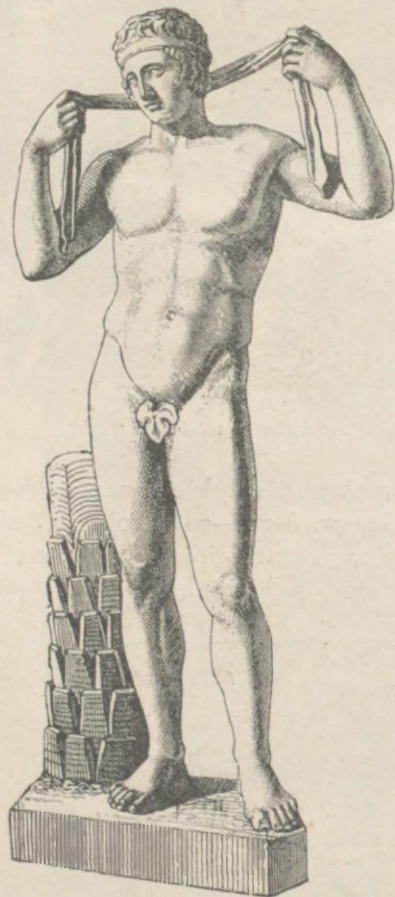


Fig. 207. Diadumenos, kopia z Polykleta.
Muzeum Brytańskie.



Fig. 208. Doryforos. Podług Polykleta
Neapol.

pisywanie Doryforosa Polykletowi znajduje słuszne umotywowanie w płaskorzeźbie, znalezionej w Argos, przedstawiającej tegoż młodzieńca, stojącego z włócznią obok konia. W ukształtowaniu ciała Polyklet wznosił się ponad zwykłą prawdę natury; szukał on ideału ciała młodzieńczego. Nie chodziło mu o wyrażenie jakiegoś uczucia wewnętrznego; szukał natomiast piękna w ruchu, któryby

ciężar ciała rozkładał na nogi nierównomiernie, nadając postaci więcej wdzięku i życia. W tym celu ustawiał postać na jednej nodze silniej, niż na drugiej i tę, zlekka zgiętą, cofał w tył.

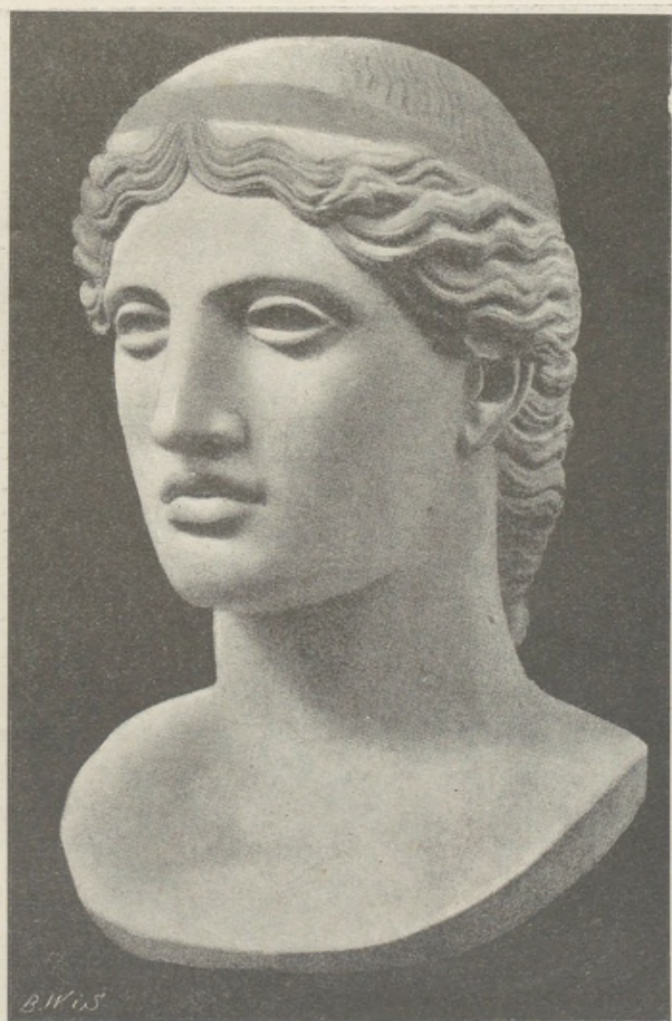


Fig. 209. Hera Farnezyjska. Neapol.

Dowodem jego idealnych dążeń są studia nad stworzeniem ścisłych zasad dla proporcji ciała ludzkiego (Kanon Polykleta) oraz okoliczność, że w kopiach jego dzieł powtarza się specjalny typ głowy, który powstał oczywiście ze specjalnego poczucia stylowości. Charakteryzuje go silna, zbliżona do kwadratu całość, szerokie czoło,

silny, cokolwiek wyskakujący nos, broda wąska, ostre łączenie poszczególnych płaszczyzn i linii, mało stapiających się i zaokrąglających w ogólnym owalu twarzy. Na zasadzie przypuszczenia po-

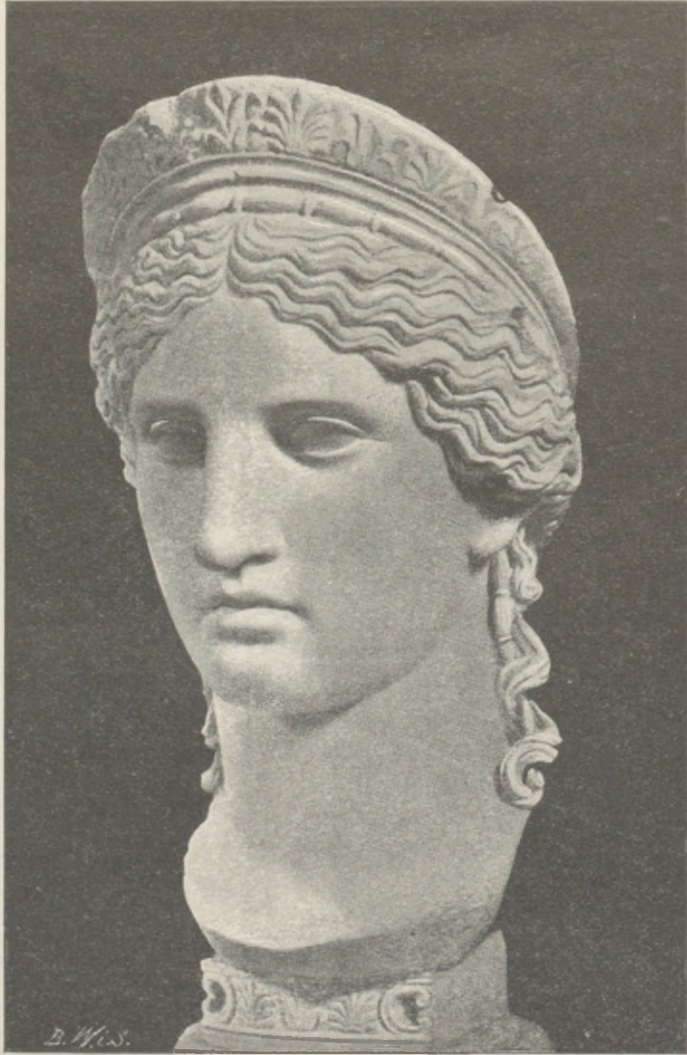


Fig. 210. Juna Ludovisi. Rzym.

wszechnego, głowa Hery (farnezyjskiej) w muzeum Neapolu ma być kopią jednego z najznakomitszych dzieł Polykleta, które wykonał z blachy złotej i kości słoniowej dla świątyni, poświęconej tejże bogini w bliskości Argos. Głowa ta — cierpkością wyrazu

powiekami ostro zarysowanemi, silnemi kośćmi policzkowemi, wargą górną, szeroko dochodzącą do kątów ust i dolną, charakteryzującą namiętność, przypomina Herę homerowską (fig. 209). *Juno Ludovisi* (fig. 210), wysoko ceniona przez Winkelmana, Goethe'go



Fig. 212. Raniona amazonka.
Kapitel.

Fig. 211. Amazonka Polykleta
Berlin.

Fig. 213. Amazonka Mat-
tei. Watykan.

(Podróż po Włoszech) i Schillera (Listy o wychowaniu estetycznym) przedstawia boginię, pojętą o wiele łagodniej, z wyrazem godności i czysto kobiecego wdzięku.

Polyklet w konkursie z Fidyaszem, Krezilasem i innymi, stworzył Amazonkę dla świątyni Artemidy w Efezie, za którą otrzymał pierwszą nagrodę. Powstaje przeto pytanie, czy moglibyśmy

odnaleźć utwór Polykleta wśród poważnej liczby posągów amazonek, jakie się przechowały, oczywiście w stanie uszkodzonym. O Krezilasie, twórcy słynnego posągu Peryklesa, z którego pozostał się tylko biust w muzeum Brytańskim, wiemy zaledwie, abyśmy mogli imię jego na widownię wysuwać.

Ogólnie posągi amazonek można podzielić na trzy typy. Pierwszy z nich przedstawia amazonkę (jak na posągach lorda Lansdowne'a w Londynie, Berlinie i innych), ubraną w krótki chiton; prawa jej ręka (zmęczona



Fig. 214. Atena Albani. Monachium. Glyptoteka.



Fig. 215. Eirene z Plutosem. Według Kefzodota starszego. Monachium. Glyptoteka.

lub zraniona) leży na przechylonej głowie, druga zaś, zgięta, opiera się na słupie. Szerokie kształty ciała, typ twarzy i ustawienie nóg każą się domyślać oryginału Polikleta (fig. 211). Drugi typ (Watykan, Kapitol) wyobraża amazonkę ranioną w pierś prawą; z ramion opada jej płaszcz aż do kolan; lewą ręką ze zranionego miejsca odsuwa ubranie, prawą wspiera się na lancy (fig. 212). O typie tym, więcej psychologicznie pojętym, twierdzimy z mniejszą pewnością niż o amazon-

ce Polykleta, że należy do Fidyasza; inni przypisują go Krezilasowi. Co do pochodzenia typu trzeciego (Watykan, poprzednio Villa Mattei, Petworth, Trier i t. d.), amazonki z długim drążkiem w rękach zbierającej się do skoku gwałtownego, jesteśmy w wątpliwości (fig. 213); niektórzy badacze widzą w niej dzieło Fidyaszowe.

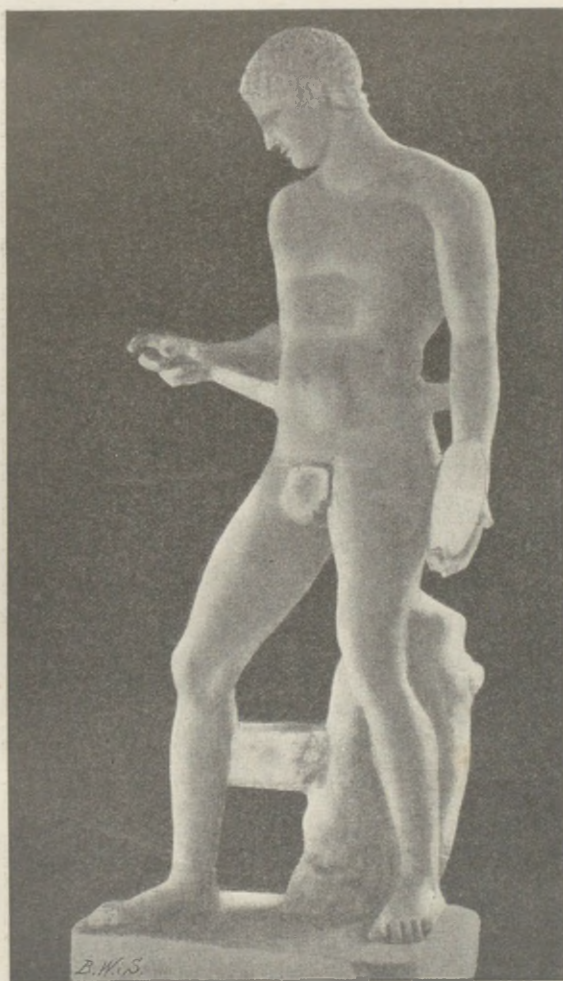


Fig. 216. Dyskobol. Watykan.

Owemu pięknemu zwyczajowi Greków trzymania się ustalonego typu, zwłaszcza postaci bogów, oraz zamiłowaniu Rzymian do kopii ze słynnych posągów zawdzięczamy nie tylko zaznajomienie się z posągami amazonek, lecz i poznanie wielu innych dzieł, które dziś zgoda byłoby niemożliwe, wobec zaginięcia oryginałów. Wiemy np. że gło-

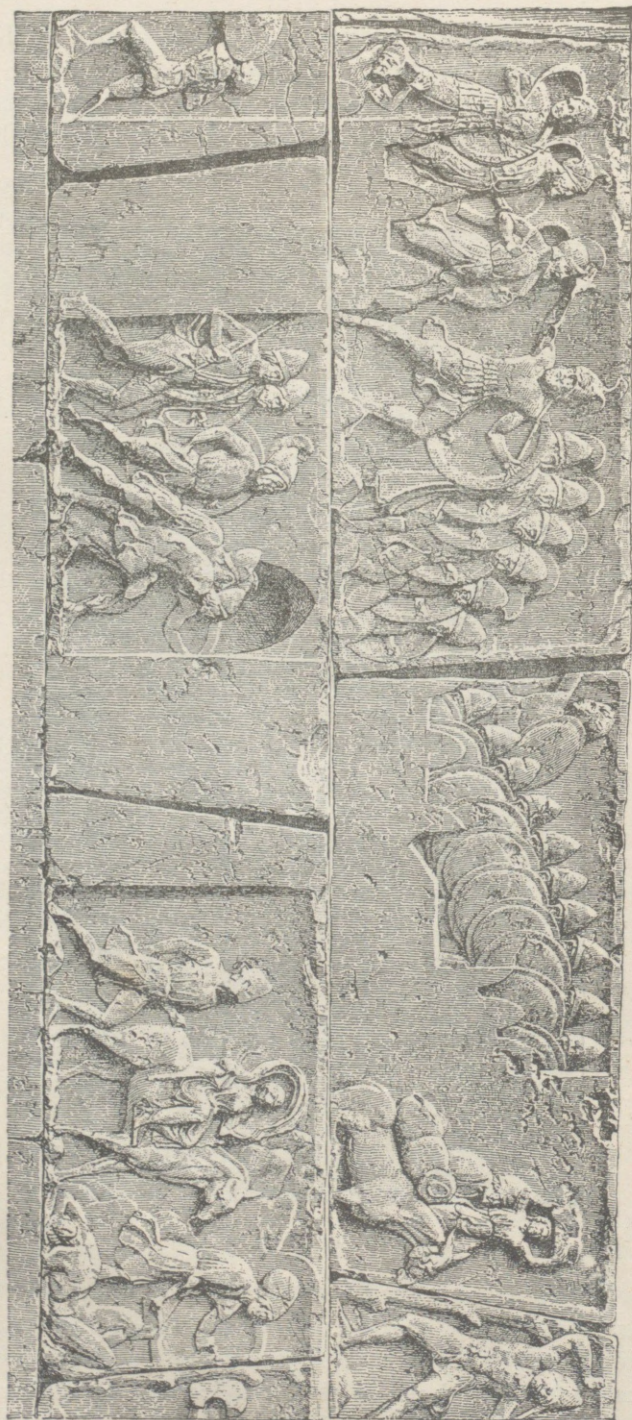


Fig. 217 Z fryzu Heroniu w Giubascchi, obecnie w Wiedniu

wa Ateny, Pinakoteki monachijskiej (fig. 214), została wykonana dopiero za czasów cesarstwa rzymskiego; odtwarza nam ona nietylko jeden z najpiękniejszych typów Ateny, lecz jednocześnie daje pojęcie o pierwowzorze, pochodzącym z w. 5. *Dyskopol* w Watykanie (fig.

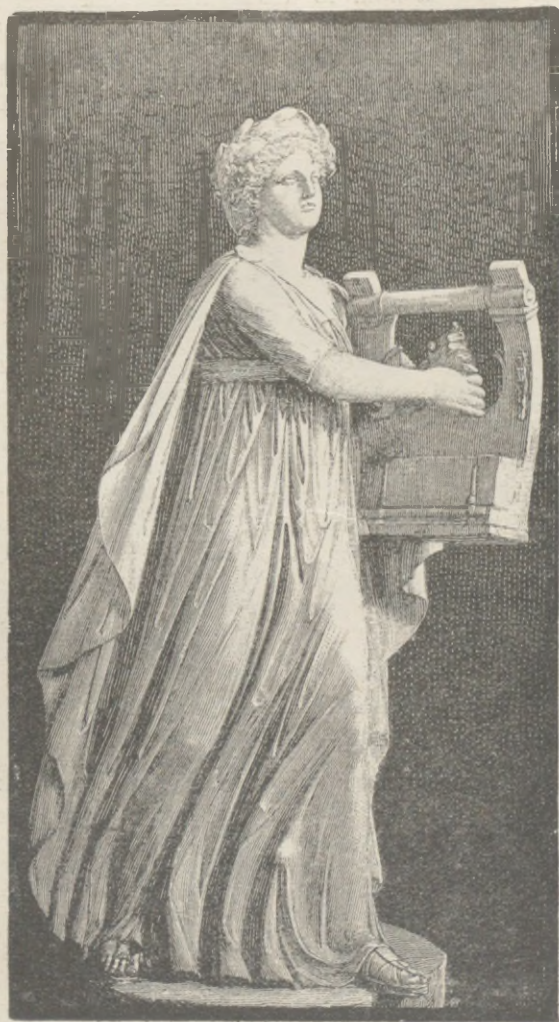


Fig. 218 Apollo grający na cytrze. Podług Skopasa. Rzym. Watykan.

216), trzymający w lewej ręce dysk, z nogą prawą, wystawioną naprzód, wpatrzony w cel, jest również kopią wspaniałego dzieła dawniejszego. Oryginał należy przypisać szkole attyckiej; bez dostatecznej atoli podstawy bywa on uważany za utwór *Alkamenesa*. O wiele

słuszniejsze wydaje się poczytywanie za dzieło tego artysty słynnej „Afrodyty w ogrodach“, w przejrzystym ubraniu, w licznych posągach powtórzonej.

Po za kopiami Grecy uwieczniali słynne dzieła rzeźby w odbitkach monet. Pozwala nam to dzisiaj nadawać utworom poszczególnym nazwy właściwe, oznaczać ich istotne pochodzenie, oraz uzupełniać uszkodzenia. Oto przykład. Dzięki jednej z monet ateńskich



Fig. 219.

Fig. 220

Z tegejskich rzeźb szczytowych Skopasa

poznano znaczenie posągu, znajdującego się w Monachium (fig. 215). Jest to dzieło *Kefizolota* starszego, ojca Praksytelesa, przedstawiające Ejęre, boginię pokoju z małym Plutosem (bogactwo) na ręku. Można było jednocześnie stwierdzić błąd w nowoczesnym uzupełnieniu posągu: Ejęre trzyma w ręce prawej berło, Plutos w lewej róg obfitości. Przeprowadzenie subtelne psychologii, delikatne poczucie, łącznie z prostymi wielkimi rzutami szat, cechują oryginał posągu jako jednego z najpiękniejszych utworów sztuki młodszej, której działalność w znacznej części obejmuje wiek 4-ty.

Zanim przystąpimy do przyjrzenia się tej szkole, musimy rzucić okiem na kulturę artystyczną drugiej połowy w. 5-go, na gruncie jońskim i małoazyatyckim. Chodzi tu o dążenia drugorzędne i o pewną grupę pomników, których znaczenie całkowicie oświetlą dopiero przyszłe rozkopywania i odkrycia. Dzisiejsze świadczą już o istnieniu podówczas bardzo urozmaiconego życia sztuki i odsłaniają nam pe-

wien rys malarski, jaki zapanował tam w rzeźbie niektórych okolic. Czy został on odziedziczony po długich próbach w tym kierunku, czy też powstał w owym dopiero czasie, stwierdzą to badania ściślejsze. Szczątki marmurowe, wykopane na wyspie Delos, złożone w dwie grupy, są olbrzymiami akroteriami, które wieńczyły szczyt jakiejś świątyni. Jedna z nich przedstawia uprowadzenie Orytyi przez Boreasza. Bóg wiatru, o potężnych skrzydłach, trzyma uniesioną wysoko córkę Erechteusa; dwie jej towarzyski ze strachem i pośpiechem



Fig. 221. Afrodyta. Watykan. Kopia z posągu Afrodyty Knidyjskiej Praksytelesa.



Fig. 222. Moneta Knidyjska z Afrodytą Praksytelesa.

z obydwóch stron uciekają. Niewielki koń pod nogami Orytyi służy jednocześnie za charakterystykę boga wiatru i za podporę dla uniesionej postaci. Ta, jakkolwiek przypomina *Nike Paioniosa* i skutkiem tego może być zaliczona do rzędu dzieł kierunku nam znanego, ze względu jednak na układ całej grupy, ruchy

swobodne, i na dążenie do pogłębienia kompozycji, stanowi przeciwieństwo w stosunku do rzeźby attyckiej w stylu wielkim.

Pomniki licyjskie, z w. 5 i 4-go, powstały na bardzo starym gruncie sztuki. Grobowce okazałe stoją tu znowu na planie pierwszym, otrzymują bowiem bogate ozdoby plastyczne. *Heroon w Giölbazsi*, dawnej Fryzje, składa się z obmurowanego czworoboku, zawierającego dziedziniec z sarkofagiem, wykutym w kamieniu, wyłania-

jącym się z ziemi w jednym z kątów dziedzińca. Tak strona frontowa, jak i cztery ściany wewnętrzne pokrywają płaskorzeźby, zadziwiające treścią i formą. Przedstawiają one zacięte walki z cza-

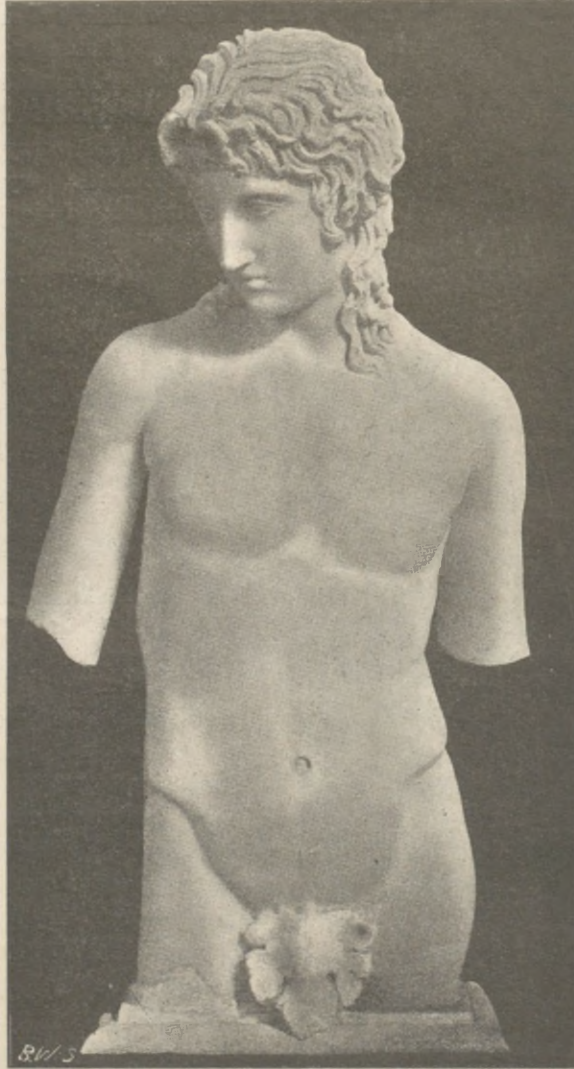


Fig. 223. Tors Erosa. Watykan. Podług Praksytelesa?

sów bohaterskich: na ścianie zewnętrznej odbywa się walka z amazonkami i centaurami, oraz spór siedmiu pod Tebami; na ścianach wewnętrznych: wymordowanie gachów Penelopy, pochwycenie córek

Leukipposa i sceny z wojny Trojańskiej. Płaskorzeźby te (znajdujące się obecnie w Wiedniu) są ułożone w dwa rzędy (fig. 217). Przy ocenie ich zupełnie słusznie zwrócono uwagę na powinowac-

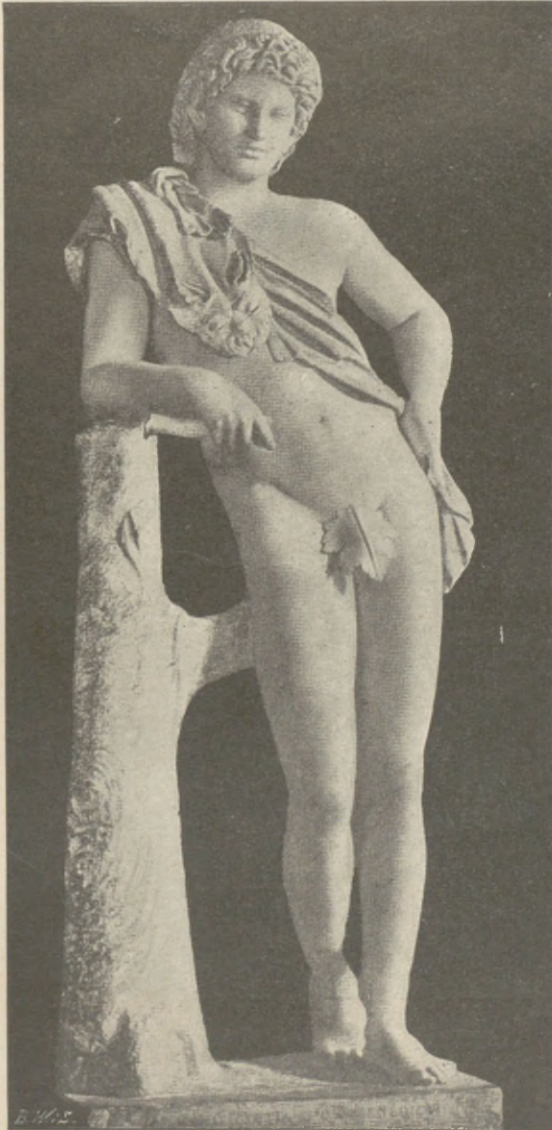


Fig. 224. Satyr (podług Praksytelesa?) Kapitol.

two ich z malowidłami ściennymi Polygnota, dopatrując się tego samego charakteru kompozycyjnego. Pomijając jednak tę powierz-

chowną oznakę zależności ich od utworów malarskich, to samo ujawniają jeszcze rysy inne, dotyczące stylowości, zwłaszcza, jeśli rzeźby te zestawimy z attykiem. Są one raczej podobne do wypukłych

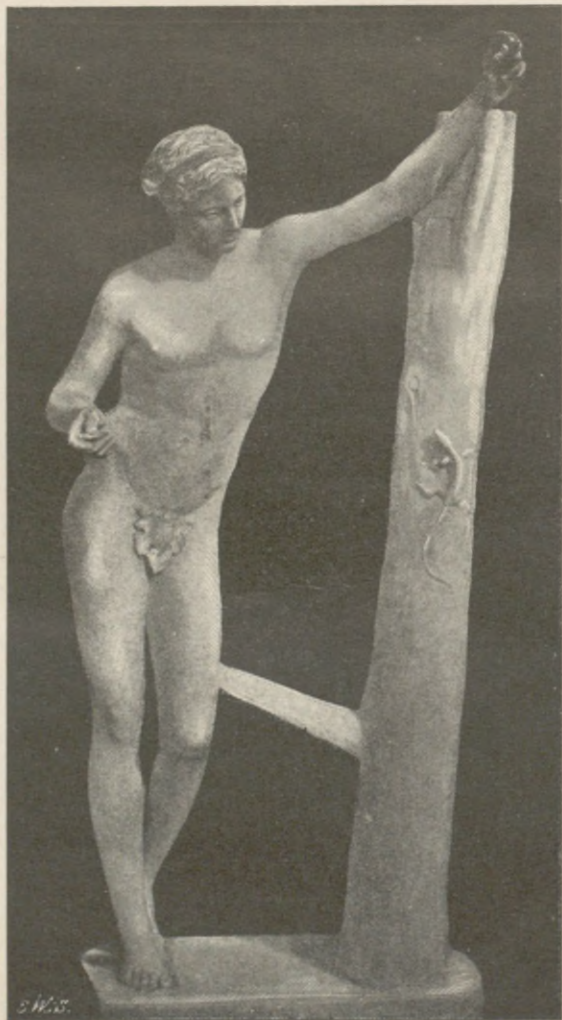


Fig. 225. Apollo Sauroktonos Praksytelesa. Watykan

okonturowanych rysunków, w porównaniu zaś z ogólnem skrępowaniem, jakiemu podlega rzeźba, posiadają jakąś szerokość w przedstawieniu rzeczy, bogatsze obrazowanie przez wprowadzenie do tła krajobrazu. Do tego samego kierunku należy zaliczyć o wiele suchsze płaskorzeźby tak zwanego *pomnika Nereid* w Xantos (muzeum

Brytańskie). Jest to budynek z kolumnami jońskimi, wzniesiony na wysokiem podmurowaniu, noszący nazwę od posagów dziewic, które w jednakowych ruchach wznoszą się w powietrze, połączone z podstawą zapomocą zwieszających się draperyi sukien i ustawione między kolumnami. Według wszelkiego prawdopodobieństwa był to grobowiec satrapy licyjskiego (około 360 przed Chr.), a dziewice morskie otaczały go na podobieństwo wyspy umarłych. Fryz, złożony z płaskorzeźb, ciągnął się wstęgą po podmurowaniu, wyobrażając sceny walk i obłążeń. Treść obrazów okazuje się wprawdzie pokrewną ozdobom owym świątyni *Nike* na Akropolisie; trzepoczące, niemal przejrzyste ubrania i silne trzymanie się prawdy ujawniają atoli postęp samodzielny. Czy i tu przypadkiem starsze wpływy wschodnie nie odgrywały roli? W każdym razie kierunek ten wywarł wpływ znaczny, jeżeli nie na współczesną, to na późniejszą sztukę starożytną szczególnie wówczas, gdy Grecya bliżej zetknęła się ze Wschodem.



Fig. 226. Głowa Hermosa Praksytelesa

c. Młodsza szkoła attycka, Praksyteles, Skopas.

Po wojnie peloponeskiej (431 do 404) sztuka nie zostaje już wyłącznie w służbie publicznej, jak w okresie Cymona i Peryklesa; zamiłowanie do sztuki bogatszych i wybitniejszych osobistości prywatnych wraz z zamówieniami na dzieła wywiera wpływ na wybór tematu i na ich formę. Azya mniejsza coraz częściej występuje jako widownia działalności artystycznej. Ideały boskości doświadczają istotnej przemiany, silna wiara dawna poczyną się chwiać. Obok poważnych wyniosłych postaci olimpijskich w artystycznych produkcjach zjawiają się wdzięczne, weselsze, uczuciowsze, dochodzące do namiętności, tak zwane bóstwa młodsze, jak Afrodyta,

Eros, Apollo, Dionizos. Zamiłowanie do życia bogatego w subiektywizm i do uroku kształtu, nęcącego oczy, z konieczności usuwa miarę architektoniczną, jaką pomimo całej żywości zawierały dzieła okresu poprzedniego. Rzeźba zaczyna się uwalniać od podkładu architektonicznego i szuka efektu głównie w środkach plastycznych, aż do wirtuozostwa rozwiniętych. Dla jasności przytoczyć tu można losy malarstwa, które od malarstwa ściennego Polygnota, zawa-



Fig. 227. Tors Hermesa Praksytelesa.
Olimpia.

runkowanego względami architektonicznymi, przechodzi do malarstwa sztalugowego Zeuxisa i Parraziosa, a następnie Apelleisa, dążąc do skończonego piękna, rzeczywistości ludzkiej i podniesienia wyrazu patetycznego. Rozwój poezji, szczególnie zaś, dzięki Eurypidowskiemu, przekształcony charakter tragedii objaśniają całkowicie dane zmiany.

Na polu sławy w tym czasie rywalizują *Skopas* i *Praksyteles*. Znacznie starszy Skopas nie był Attyczykiem; pochodził on z rodziny paryjskiej. Początkowo był czynnym w Peloponezie, następnie w Attyce, miał zamawiających i podziwiających dzieła jego w całym świecie greckim i skutkiem tego rozpowszechnienie i liczba ich była bardzo znaczna. Do najsłynniejszych należały: Apollo, idący w długim ubraniu i uderzający w struny cytary, którego samodzielna, efektywną odmianą z czasów hellenizujących jest posąg waty-

kański (fig. 218); Afrodyta naga, bachantka w szale, pochod Posejdon z Tetis, Achilles i gromada trytonów i nereid i inne. Z grup szczytowych świątyni tegejskiej, którą Skopas zbudował i ozdobił w latach młodości, przechowały się zaledwie nieliczne szczątki. Pausanias bardzo pobieżnie opisał układ tych obrazów, wyobrażających polowanie na dzika kalidońskiego i walkę Telefosa z Achillesem. Odłamek głowy dzika i dwie głowy młodzieńców,

z których jedna o wyrazie bolesnym, z silnie wypukłymi guzami czołowymi, głęboko osadzonemi oczami i silnie rozwiniętą brodą (fig. 219. 220), zgodna z charakterem typu Skopasa—oto wszystko, co nam pozostało. Wystarczyło to jednak do poznania charakterystyki jego utworów i odróżnienia ich w całym szeregu innych.

Młodszy od niego *Praksyteles*, Ateńczyk, dożył jeszcze czasów Aleksandra W. i również rozwinął produktyjność zadziwiająca, wraz z usiłowaniami niezamordowanemi stworzenia ideału Afrodyty, Apollina młodego i Erosa. Z postacią jego najsłynniejszego dzieła — *Afrodytą Knidyjską* zaznajamia nas moneta (fig. 222). Utwór ten wywołał u współczesnych zachwyty niezwykły. Liczne posągi *Venus* (w muzeum Watykańu, w Monachium) prawdopodobnie powstały na wzorze Afrodyty z Knidos, posiadają bowiem pewną wspólność motywu, wyobrażając boginię, wchodzącą do kąpieli (szczególniej piękna jest watykańska (fig. 221); w traktowaniu jednak kształtów ciała ujawniają niewiele z owych słynnych właściwości *Praksytelesa*; lepszymi jedynie są zachowane kopie samej głowy. To samo rzechy



Fig. 223. Heracles Praksytelesa, podług dopełnienia Schapera.

można i o *Erosie* w *Watykanie*, którego wielu badaczy uważa za naśladowictwo *Erosa* *Tespijskiego*. Głowa jego (fig. 223), o rysach wdzięcznych, marzycielskich, posiada siłę wysokiego arcyzmu. Sa-

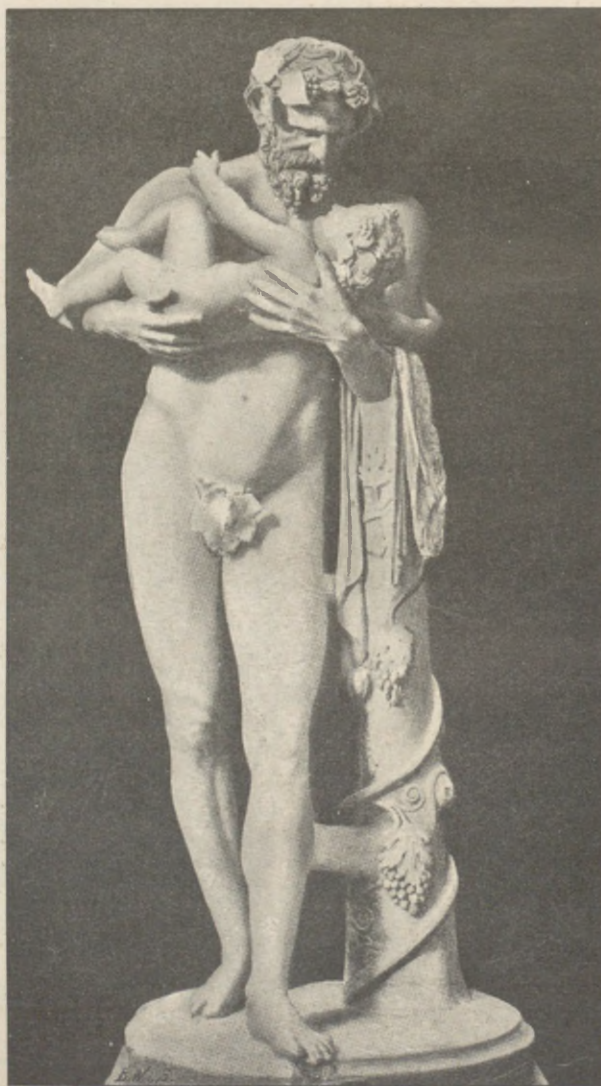


Fig. 229. Sylen z Bachusem—dzieckiem. Luwr.

tyr wypoczywający na *Kapitolu* (fig. 224) jest równie uważany za kopię z oryginału *Praksytelesa*. Liczne kopie tego posągu, których egzemplarz najpiękniejszy (*Luwr*), pochodzący z wykopalisk pałatyn-

skich, zachował się tylko w części, jako tors, każą przypuszczać, że oryginał musiał być słynnym i powszechnie ulubionym dziełem. *Apollo Sauroktonos* (zabijający jaszczurkę. Fig. 225) najlepiej ujawnia wdzięk, jakim Praksyteles umiał ponad wszystkich artystów ożywić swoje postaci młodzieńcze. Młodzieniec, wpółukryty po za pniem



Fig. 230. Ganimedes, porywany przez orła. Podług Leocharesa. Watykan.

drzewa, czatuje na szybko pomykającą jaszczurkę, chcąc ją zabić strzałą. Pokrewne kształty posiada posąg Apollina we Florencji, opartego o pień drzewa, z założoną ręką prawą na głowie i błogo wypoczywającego.

We wszystkich tych dziełach mamy do czynienia z wypowiedaniem się nieodgadnionego wdzięku wieku młodzieńczego, marzącego w tęsknocie niewyraźnej, która wesołości naturalnej nadaje ja-

kiś miły rys smutku. Jakaś istota niewinności, pełnej przecucia, wyraża się w tych miękkich kształtach dalekich od wszelkiej ostrości i siły. Takiej zaś zmianie ideału kształtów odpowiadać muszą



Fig. 231. Niobe. Florencia.

zmiany w kompozycji. Wszelkie podpory dla figur służyły dotychczas jako niezbędny środek pomocniczy, odtąd zaś słupy, pnie drzew i inne oparcia należą wprost do kompozycji: figura oparta o pięć

drzewa nabiera gibkości, jakiegoś rytmu miękkiego, odpowiadającego doskonale delikatnym kształtom ciała.

Dotychczas podziwialiśmy kopie oryginałów greckich, obecnie zaś przyjrzymy się dziełu oryginalnemu Praksytelesa, jakie zawdzięczamy wykopaliskom Olimpii, a znanemu już dawniej ze wzmianek Pauzaniasa (fig. 226, 227. 228). Nagi *Hermes* stoi oparty o pień drzewa w przechyleniu pełnego siły ciała, z ujmującą wesołością wyrazu. Trzyma na ręku małego *Dyonizosa*, drugą rękę z winnym gronem wznosił w górę i drażni się z młodzieńkiem bogiem wina. Z *Hermesem*, pod względem treści, zestawiby można (późniejszego?) *Sylena* z małym *Dyonizosem*, traktowanych atoli o wiele realistyczniej (fig. 229). *Sylen* opiera się o pień, opleciony latoroślą winną i czule się przygląda swemu pupilowi, z pieszczolowitością kołysząc go na rękach. Że *Kefizodot* i *Praksyteles* mieli wspólne motywy ulubione (*Kefizodot* również wykuł *Hermesa* z *Dyonizosem*. Porównaj, także fig. 215), nie można tego uważać za rzecz przypadku; jest to raczej jeden z niewielu przykładów, gdzie syn w dalszym ciągu rozwijał ideały ojca.

Wobec *Skopasa* i *Praksytelesa* inni artyści ustępują na plan dalszy. Jeden z nich atoli, *Leochares*, należący do artystów młodszych, grupujących się koło *Skopasa*, wykonał w bronzie oryginał grupy Watykańskiej, przedstawiającej *Ganimeda*, porywanego przez orła (fig. 230). Dzieło to zachwyca nie tylko wdziękiem kształtów, lecz i śmiałością, podobnie jak w *Nike Paioniosa*, oddania zapomocą rzeźby ruchu wzlatywania. Temuż *Leocharesowi* nie bez racji przypisują obecnie *Apollina Belwederskiego*.

Zamiłowanie dawne do posągów o figurach pojedynczych zwraca się teraz do całych grup, jako do dzieł rzeźby, w części tylko bezpośrednio zależnych od architektury. Są one świadectwem sztuki w. 4-go, tak attyckiej, jak i innych jej pokrewnych. Pierwsze



Fig. 232. Uciekająca *Niobida*. Watykan.



Fig. 233. Z pochodu wesołego Posejdon i Amfitryi.

miejsce zajmuje tu grupa *Niobe*. Jeszcze w starożytności nie wiedzano komu należy przypisać jej oryginał: Skopasowi, czy Praksytelesowi. Grupa, która do nas doszła, została wykopana w Rzymie w r. 1583, razem z wieloma innymi posągami, obecnie zaś znajduje się we Florencji. Ponieważ robiono wiele kopii z poszczególnych figur, należących do tej grupy, przeto zachodziła trudność niemała w odszukaniu figur właściwych i ustawianiu ich odpowiednio do pomysłu autora. Z trudnością tą załatwiono się wreszcie pomyślnie. Treść grupy przedstawia karę, jaką Niobe ponieść musiała od Apollina i Artemidy za przechwalanie się wobec Leto większą ilością dzieci. Apollo i Artemida, mszcząc się, wybijają strzałami wszystkie czternaścioro dzieci Nioby. Jedni Niobidzi leżą już martwi na ziemi, inni padają, utrzymując się jeszcze na kolanach, lub zrywają się do ucieczki. Jeden z braci stara się ująć w swoje ramiona siostrę zranioną, by osłonić ją płaszczem; niewolnik domowy, opiekun dzieci, stara się, ratując chłopca od śmierci, przyciągnąć go do siebie i ręką własną osłonić; najmłodsza wreszcie córka tułi się w strachu do łona matki (fig. 231). Twarzy tej ostatniej artysta nadał najwspanialszy wyraz cierpienia, najlepiej uwydatniony w kopii, znajdującej się w zbiorach Yarborough w Anglii. Pasuje się ona z bólem głębokim, targającym duszę, widzi, że niema ratunku, rzuca więc ku bogom spójrzenie niemego oskarżenia. Obok uciekającej Niobidy, znajdującej się



Fig. 234. Rzeźba fryzu r.a. świątyni Lysikratesa.

w Watykanie (fig. 232), sama Niobe jest jedną z najwybitniejszych części grupy. Pierwotne mniemanie, iż dzieło to należy przypisać Skopasowi, nie znajduje poparcia w rzeźbach tegejskich.



Fig. 235. Atticka płaskorzeźba na nagrobku Proklesa i Prokleidesa. Ateny.

Pochodzenie pokrewne zdradza fryz płaskorzeźbiony, znaleziony w Rzymie, obecnie umieszczony w Glyptotece monachijskiej. Wyobraża on *Posejdona* i *Amfitrytę*, siedzących na wozie, ciągniętym po falach przez Trytonów i otoczonych orszakiem weselnym. Centaury morskie, nereidy na koniach morskich, których cugle trzy-

mają erosowie, wszyscy, pełni szalu obojętnego życia, otaczają parę narzeczonych (fig. 233). Fantastyczność postaci zwierzęcych jest tu równie uderzająca jak naturalność wszystkich ruchów oraz niezwykła czystość rysunku w kształtach draperyi i nagich ciał.

Zaliczanie fryzu, jaki ozdobił pomnik *Lizykratesa* do szkoły attyckiej, nie podlega żadnej wątpliwości (fig. 234). Za temat posłużyło



Fig. 236. Nagrobek Deksylobosa (um. 394). Ateny.

tu podanie następujące. Rozbójnicy tyrreńscy chcieli pochwycić Dionizosa; na jego przeto rozkaz zostali ukarani przez satyrów i przemienieni w delfinów. Pośrodku fryzu bóg młodzieńczy, siedząc wygodnie, bawi się z panterą; satyry, uzbrojeni w drągi i po-

chodnie, wypełniają nad piratami karę, z których kilku, jak to widać, zostało już przemienionych w delfinów. Płaskorzeźba ta jest skomponowana z domieszką humoru i wykonana lekko. Zarówno w danym wypadku, jak i w innych, np. w ozdobach rzeźbionych na ścianie frontowej sceny teatru Dyonizosa w Atenach, w siedzącym w kuczki sylenie, następnie w pięknej steli grobowcowej (fig.

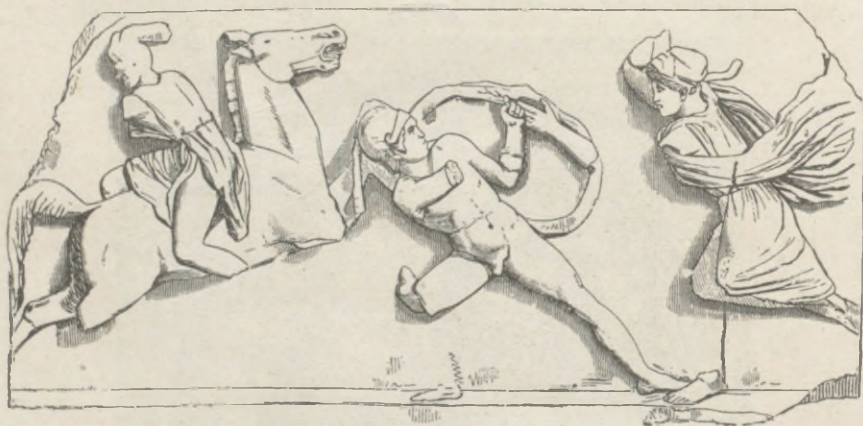


Fig. 237. Z fryzu Mauzoleum w Halikarnasie.

235 i 234, również fig. 168), samo miejsce wskazuje na pochodzenie dzieła. Styl attycki wypowiada się w nich najwyraźniej.

Artyści attyccy byli zatrudniani również na obczyźnie. Skopas np. wraz z trzema uczniami, odbył podróż do *Halikarnassu*, gdzie królowa Artemizya, stosując się do zwyczajów wschodnich, wzniosła bratu i mężowi, Mauzolosowi, pomnik wspaniały (350 r. przed Chr.). Kwadrygę wraz z zwyczajnie pojętym posągiem Mauzolososa

i wieloma innymi dziełami rzeźby pełnej wykonali zapewne artyści miejscowi, jak np. Pythis, attycy zaś rzeźbiarze ozdobili płaskorzeźbami podwójny fryz podmurowania, na wzór pomnika nereid. Liczne szczątki tego dzieła, przeważnie wyobrażające walkę z amazonkami, dostały się do muzeum Brytyjskiego. Niektóre z amazonek mają suknie rozprute w celu podniesienia wrażenia zmysłowego, wszystkie zaś, narówni z ich przeciwnikami, zachowują nadzwyczajną różnorodność ruchów. Siedząc tyłem na koniu, uciekają, napadają, chwieją się, zakrywają tarczami, padają na ziemię ranne i zwyciężone. Kompozycja rozpada się na grupy, złożone z dwóch do trzech osób; niektóre postaci, utrzymane w silnie podciętej i wypukłej płaskorzeźbie, dyszą w ruchach i wyrazie życia, w wysokim stopniu podnieconym namiętnością. Istnieją tu pewne różnice w kompozycji i traktowaniu technicznym, nie wystarczają



Fig. 238. Płaskorzeźba na kolumnie świątyni Artemidy w Efezie. Londyn.

one atoli dla oznaczenia udziału każdego z artystów; najpiękniejsze płyty są, rzecz prosta, przypisane Skopasowi (fig. 237). W pomysłu Mauzoleum odzywa się wschodnia kultura artystyczna, jeszcze jednak silniej tradycje dawne odbijają się w plastycznych ozdobach świątyni Artemidy w Efezie. Gdy bowiem Jończycy wybudowali nową



Fig. 239. Aleksander Wielki.
Paryż. Luwr.



Fig. 240 Apoxyomenos Watykan.

wspaniałą świątynię na miejscu spalonej przez Herostratesa (356 r. przed Chr.), dolne części trzonów wielu kolumn obłożyli płaskorzeźbami, naśladowując oczywiście dawne wykładanie brązem, jakie zresztą już od czasów Krezusa zastępować zaczęto płaskorzeźbami marmurowymi. Najlepiej zachowana między niemi przedstawia Alkestis ze skrzydlatym geniuszem śmierci (Tanatos) i Hermesem (fig. 238).

d. Lizypp i jego szkoła. Rzeźba portretowa
i rodzajowa.

Pomimo, że w wieku 4 różnice zacierają się, kierunki zbliżają
i prawda natury staje się celem wspólnym, między sztuką attycką

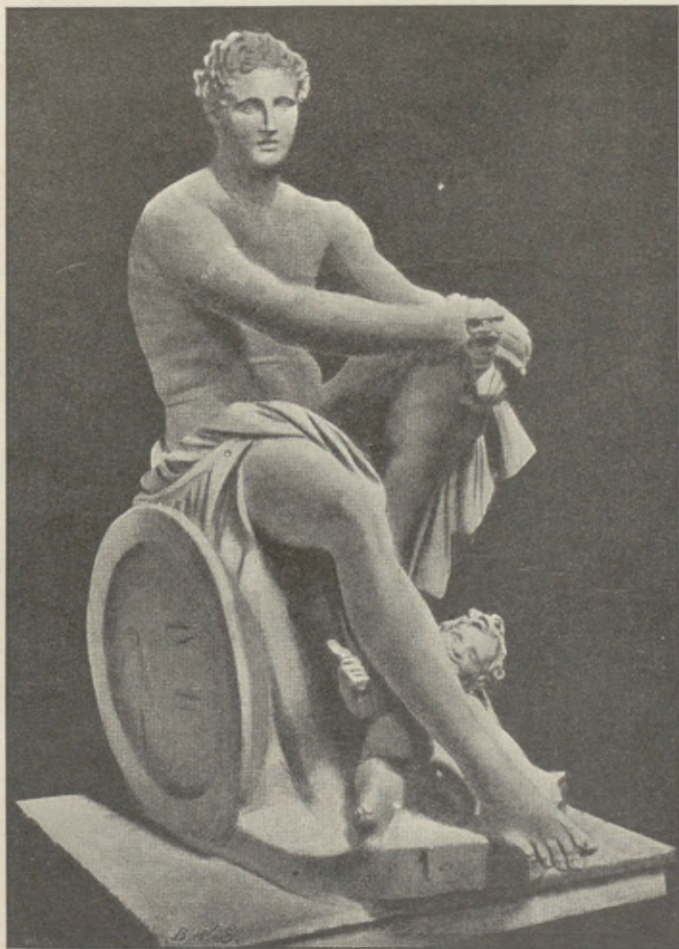


Fig. 241. Ares Ludovisi. Rzym.

i peloponeską, istnieje jednak przedział znaczny. Na czele szkoły
peloponeskiej stoi *Lizypp* z Sikyonu, specjalista od typu Jowisza,
którego najwięcej znanym przykładem jest biust, zwany Otricoli (po-

równ. fig. 191). Lizypp słynął jako mistrz odlewów bronzowych i twórca ideału Herkulesa. Zajęty przez Aleksandra W. wykonał podobno wiele wizerunków królewskich. Oprócz biustu w Luwrze (fig. 239), uchodzącego za dzieło Lizyppa skutkiem podobieństwa



Fig. 242. Tyche antyochijska Eutychedesa. Watykan.

do „apoxyomenosa“ i opatrzonego podpisem „Aleksandros“, za portrety królewskie są uważane: biust w muzeum Brytańskim, bez dostatecznej wszakże podstawy, oraz, z większą już pewnością, piękny

posąg w glyptotece Monachium. Ten ostatni przypisywany bywa Leocharesowi. Pewność zupełną zaznajomienia się z talentem Lizyppa daje nam *Apoxyomenos* watykański (fig. 240), wyobrażający młodzieńca, który czyści się z błota skrobaczką. Jest to kopia wykonana z oryginału brązowego Lizyppa. Postać jest pojęta indy-

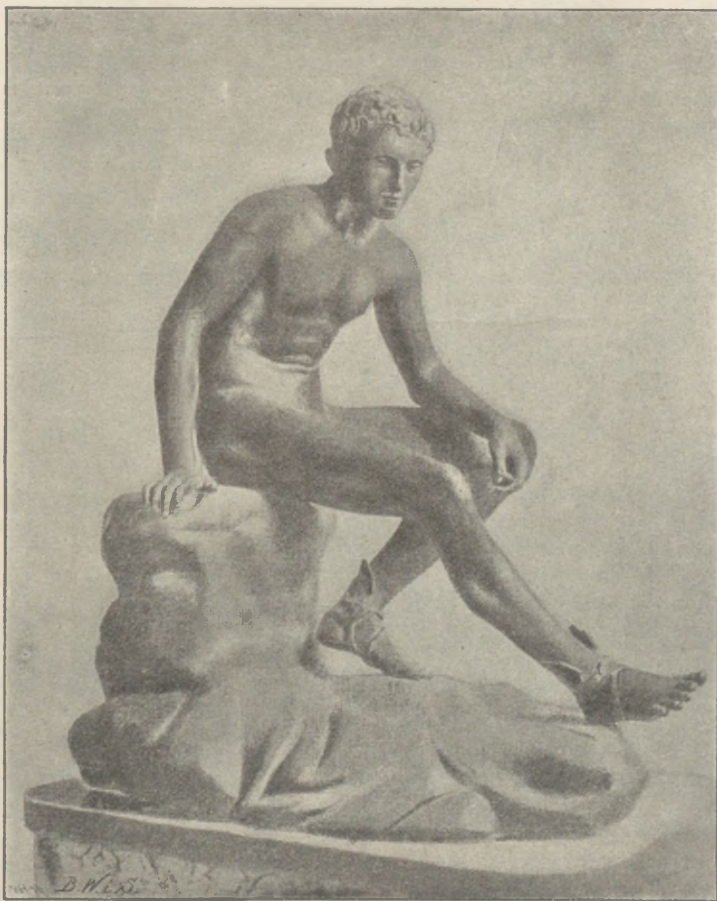


Fig. 243. *Hermes* odpoczywający. Bronz. Neapol.

widualnie tak, jak to czynili mistrzowie dawniejsi: widzimy w niej umiejętność, do najwyższego stopnia rozwiniętą, nadania pozie, nawet zupełnie spokojnej, ruchu elastycznego i uszlachetnienia najzwyklejszego zajęcia zapomocą piękności kształtów. W stosunku do kanonu Polykleta proporcje *Apoxyomenosa* wydają się wysmuklejsze, korpus krótszy, głowa mniejsza; włosy są traktowane lżej

i swobodniej, w modelowaniu czuć uwagę zwróconą na działanie światła i cienia. Podobieństwo Apoxyomenosa z kształtów głowy i ciała do Aresa siedzącego, z małym Erosem u nóg, (Villa Ludovisi, fig. 241) upoważnia do przypuszczenia, że ostatni jest również dziełem Lizyppa. Wielu przypisuje go Skopasowi.



Fig. 244. Demetra Knidyjska. Muz. Bryt.



Fig. 245. Sofokles. Rzym.

Kierunek, nadany przez mistrzów wieku czwartego, poznać można z wielkiej ilości znakomych posągów. Uczynił on wdzięk figur o wiele pełniejszym od tego, jaki poznaliśmy w dziełach dawnych i skutkiem tego cieszył się trwaniem daleko dłuższym, sięgającym aż czasów rzymskich. Niema nic naturalniejszego i słuszniejszego od chęci zaliczenia poszczególnych utworów do cyklu, groma-

dążącego się koło tego lub owego mistrza; w miarę bowiem coraz większego zagłębiania się w badaniach i coraz nowszych odkryć dojść możemy do rezultatów zupełnie pewnych. Należy jednak mieć na uwadze dwie okoliczności: czy twierdzenie, że każdy artysta wybitny i każda szkoła nieustannie trzyma się danego typu postaci i proporcji, jest bezwzględnie słuszne, i czy należy zapominać zdania jednego z najsubtelniejszych znawców starożytności, Welckera, że żadne domysły nie oceniają tego, do jakiego stopnia Grecya była bogatą w sztukę i artystów znakomitych? Nadto nigdy nie można twierdzić napewno, czy typ dany powstał w wieku czwar-



Fig. 246. Grająca w kości. Berlin.

tym, czy w trzecim, albowiem okres Aleksandra W. pod względem produkcji artystycznej nie skończył się tak nagle.

Jeden z uczniów Lizyppa, Eutykides, który pracował w wieku 3-m, wykonał w brzozy posąg bogini *Tyche*, opiekunki miasta Antyochii, i postaci symbolicznej rzeki Orontu (fig. 242). W *Hermesie* wypoczywającym (Neapol), jednym z najpiękniejszych posągów starożytnych (fig. 243), również wszystko przemawia za doliczeniem go do cyklu, otaczającego Lizyppa. Natomiast w *Demetrze Knidyjskiej* zdaje się przebiegać wpływ Praksytelesa. Bogini, okryta suknią, sfałdowaną obficie, siedzi na krześle wyściełanem, rzewnie spoglądając za córką uprowadzoną. Jeszcze więcej zbliża się do typu

praksytelesowskiego *Hypnos* (bóg snu), młodzieniec nagi, mknący z lekko opuszczoną głową i rozlewający z rogu sok makowy (opium). Przechował się on w licznych kopiach (muzeum Brytańskie, Madryt). Do jednego rzędu z nim należy t. zw. *Niobida* klęcząca, w Monachium, i posąg młodzieńca z Subiaco. Ze szkołą zaś Lizyppa łączy się brązowy chłopiec obnażony, w Berlinie, któremu dla układu rąk dosztukowanych nadano nazwę chłopca *modlącego się*.



Fig. 247. Posązek kobiety.

Sztuka portretowania w rzeźbie greckiej późno doszła do doskonałości. Rzeźba bowiem przyjęła za punkt wyjścia typ ogólnie ludzki i skutkiem tego najbaczniejszą obserwację natury skierowano jedynie do tego, aby pochwycić prawidłowość proporcji i piękność idealną powierzchowności człowieka i takowe starano się ucieleśnić. Skutkiem tego z chwilą, gdy kierunek indywidualistyczny zapanował w życiu politycznym i portrety wystąpiły na plan pierwszy działalności artystycznej, owiewało je zawsze technienie idealizmu.

Oczywiście zdarzały się wyjątki. Powstający zwyczaj stawiania posągów osób żyjących powodował kierunek bardziej realistyczny; Demetrios i Sylanion są jego głównymi przedstawicielami. Przepuszczalne wizerunki Platona i Safo, dłuta ostatniego, odznaczają się prawdą bezpośrednio zaczerpniętą z natury. Ścisłe trzymanie się rzeczywistości nie obce jest również i portretom wyidealizowanym. Jednym np. z najpiękniejszych okazów rzeźby portretowej



Fig. 248. Balwierz



Fig. 249. Scena z pedagogiem.

greckiej jest posąg Sofoklesa w Lateranie (fig. 245), znaleziony pod Terracina w wieku naszym (XIX). Postać ta w ruchu spokojnym silna, z ręką lewą opartą na biodrze, z głową lekko podniesioną, odtwarza obraz człowieka duchowo podniosłego i fizycznie pięknego. Płaszcz jego, ujęty na piersiach w drobne fałdy, ku dołowi opada w partyach szerokich.

Trudno jest dziś odróżnić, czy większa część najslynniejszych figur rodzajowych i scen z życia codziennego należy do okresu danego, czy też późniejszego. Kapitołijski brązowy chłopiec, wyciągający cierń z nogi, który jeszcze w początkach wieków średnich necił kopistów, przy prostocie swej i naiwności, odznacza się szczególniejszą prawdą. Słynnym jest również często kopiowany chłopiec z gęsią *Boetosa*, artysty z czasów hellenizujących. Jako przykład następny służyć może dziewczyna grająca w kości (fig. 246). Zamiłowanie do scen rodzajowych w wieku czwartym, oprócz innych do-

wodów potwierdziły wykopaliska Tanagry. Poczynając od r. 1873, w mieście tem odkryto cały szereg grobów i z pośród zawartych w nich przedmiotów najrozmaitszych, jak amulety i naczynia ozdobne, największe zainteresowanie obudziły małe figurki oraz grupy



Fig. 250. Nike z Samotracyi, stojąca na okręcie. Luwr

z gliny, pomalowane i wypalone. Od tego czasu terrakoty z Tanagry stały się we wszystkich zbiorach skarbem pożądanym. Wartość ich jest rozmaita, jak i czas, z którego pochodzą, odciskano je zapomocą form wklęsłych (zład jedna i ta sama figura powtarza

się w wielu egzemplarzach), następnie domodelowywano w ręku i pokrywano powłoką delikatną. Po wypaleniu zabarwiano je, przy czem ulubionymi kolorami były: niebieski i delikatny różowy. Wysokość ich przeciętnie wynosi 15 do 25 centymetrów. Mamy tu do czynienia ze sztuką zastosowaną do przemysłu, z utworami sztuki prowincjonalnej, tem ważniejsze przeto wnioski możemy z niej wyciągnąć. Ujawniają one najlepiej charakter sztuki narodowej i pocuczają nas o sile wpływu sztuki wielkiej i znakomitej na koła szer-



Fig. 251. Plaskorzeźba z Nowego-Ilionu. Berlin.

sze. Traktowanie ubrań dowodzi ogólnie rozpowszechnionego poczucia plastyczności, wyraz zaś i rysunek, obok całej pobieżności wykonania, — pewnego już opanowania kształtów. Środkami najprostszymi wypowiada artysta wszystko czego chciał, łącząc przytem nawet rys wdzięku i humoru miłego. Po za postaciami, zachowującemi typ najdawniejszy, szczególniejszą nęcą ku sobie figurki kobiece w ubraniach (fig. 247). Wszystkie te postaci odzwierciedlają typy ludu, jak balwierz (fig. 248), piekarka, pedagog (fig. 249), ulicznik, który rozłożył się na odłamie skały, czy ołtarzu, roz-

koszując się istnieniem bez odczuwania jakichbądź potrzeb. Terrakoty podobne z czasów późniejszych w wielkiej ilości znajdowano wśród gruzów miast dawnych Azji Mniejszej, jak: Efez, Smyrna, Myrina, Magnezia, a także w Sycylii i Grecyi Wielkiej.

b. Okres hellenistyczny.

Zmiany, jakie zaszły w życiu politycznym Greków po śmierci Aleksandra W. (323 przed Chr.), odbiły się również i na polu sztuki.



Fig. 252. Pallas Giustiniani. Watykan.

Kultura grecka znacznie rozszerzyła swój zakres wpływu i zapanowała tak w Egipcie, jak i w Azji, na dworach państw nowoutworzonych (diadochy). Skutkiem tego atoli musiała obniżyć wyniosłość idealną, obliczoną na niewielką Helladę, jednocześnie zaś, wobec ogromnego zapotrzebowania dzieł sztuki, zatraciła poprzednią subtelność. Same zadania, jakie stawiano artystom greckim, jak np. wozy dla zmarłych, okręty państwowe i t. p. dowodzą włamywania się zwyczajów wschodnich. Sztuka zaczyna służyć często celom przelotnym, chwilowym. Wypadki polityczne chwili zakłócają wzniosły spokój ducha, jakim się odznaczały pokolenia dawne. Czyny historyczne nie potrzebują już osłony mitologicznej, aby mogły być idealizowane i ucieleśniane w dziełach sztuki. Zaczynają one być żywcem odtwarzane. Z dążeniem realistycznym idzie ręka w rękę jędrność poczucia kształtu, wyrażając się w zamiłowaniu do wszystkiego, co

namiętne i patetyczne, do obrazów cierpień strasznych i gwałtownego napięcia sił. Obok tego zaczyna odgrywać rolę wartość, polegająca na drogocennym materiale, na wykonaniu przedmiotu z kruszców szlachetnych i na rytownictwie.

Wśród licznych posągów, pozostałych z okresu hellenizującego, czas powstania niektórych tylko da się określić. *Nike z Samotracyi* (fig. 250) apoteozuje zwycięstwo morskie, jakie Demetryos odniósł nad Ptolomeuszem pod Salaminą Cypryjską w r. 306. Wysmukła



Fig. 253. Ariadna śpiąca. Watykan.

bogini młoda kroczy pośpiesznie, głosząc zwycięstwo. Chód jej ma coś pokrewnego z lotem. Wiatr silnie przyciska do ciała ubranie, z tyłu zaś z fałd tworzy ogon trzepocący. W porównaniu z *Nike Paioniosa* (fig. 184) objawia ona spotęgowaną namiętność ruchu, większą żywość odczuwania i wyrafinowania w traktowaniu ubrania. *Metopa*, znaleziona w Ilion przez Schliemana (fig. 251), wyobrażająca *Heliosa* z czterema rumakami, pochodzi zaledwie z drugiego stulecia. Jakkolwiek nie możemy oznaczyć czasu powstania innych dzieł, charakter ich atoli każe je zaliczać do okresu hellenizującego, trwającego włącznie aż do opanowania Grecji przez Rzymian. Zarówno *Jowisz z Otricoli*, jak i *Minerwa Giustiniani* (fig. 252) mogą służyć za przykład, w jakie kształty nowe przyobkleły się dawne ideały bo-

gów. Tam widzimy opieranie się na słowie poety, tu zaś, dzieła pochodzące z czasów nowszych, charakteryzują kontrasty udrapowania i traktowanie ubrania. Do wieku trzeciego musi być zaliczone również oryginalne dzieło greckie, tak nazwany *Faun Barberini'sch* w Monachium, który po wypiciu obfitem zasnął spokojnie, wygodnie rozciągnawszy wszystkie członki. Między tym śpiochem a drzemiącą *Aryadną* (fig. 253) istnieje różnica wielka. Duszę jej, nawet w tym



Fig. 254. Greczynka siedząca. Muzeum Torlonia w Rzymie.

stanie, zdaje się poruszać tęsknota za zbliżającym się Dyonizosem. Spoczywa ona na skale z założonymi nogami, jedną ręką podpira głowę, ułożywszy na niej drugą; suknia osunęła się cokolwiek, odsłaniając część biustu.

Podczas gdy *Aryadna* wprowadza nas w świat mitologiczny i ujawnia jakiś wyraźniejszy wdzięk zmysłowości, inny posąg kobiety siedzącej oczom naszym odsłania świat realny. Wobec rzadkości greckich portretów kobiecych tem wdzięczniejsi musimy być losowi za dostarczenie nam tego właśnie wzoru piękności niewieściej

(fig. 254). Posąg ten (którego głowę doskonale dorobił Launitz) znaleziono w Rzymie w r. 1824 i włączono do muzeum Torlonii. Na krześle z poręczą, pod którym stróżuje pies olbrzymi, siedzi postać



Fig. 255. Apollo Belwederski. Watykan.

kobieca z niedbale założonemi nogami, z jedną ręką wspartą na poręczy a drugą ułożoną na nogach. Ubiera ją suknia podwójna,

zmarszczona lekkimi fałdami płynnymi. Nie wiemy, co za osoba ma wyrażać ta postać, w każdym razie powstanie tego dzieła, w którym Rzymianie widzieli wzór dla portretów własnych cesa-



Fig. 256. Dyana wersalska. Luwr.

rzowych, przypada na okres aleksandryjski, i dlatego to możemy uważać je za przykład stopniowego przejścia ze świata sztuki hellenizującej do grecko-rzymskiej.

Apollo Belwederski (fig. 255), jeden z najsłynniejszych posągów starożytnych, nasuwa na myśl walki z Celtami w wieku trzecim,

które dostarczyły Grekom tak wiele podniety artystycznej. Gdy Gallowie pod wodzą Brennusa gotowali się w r. 279 przed Chr. do najścia na Delfy, na spotkanie ich miał wyjść sam Apollo. Na pamiątkę owej pomocy, okazanej miejscu świętemu, ustawiono posąg boga, o rysach, wzorowanych na Homerze ze sceny, w której Apo-

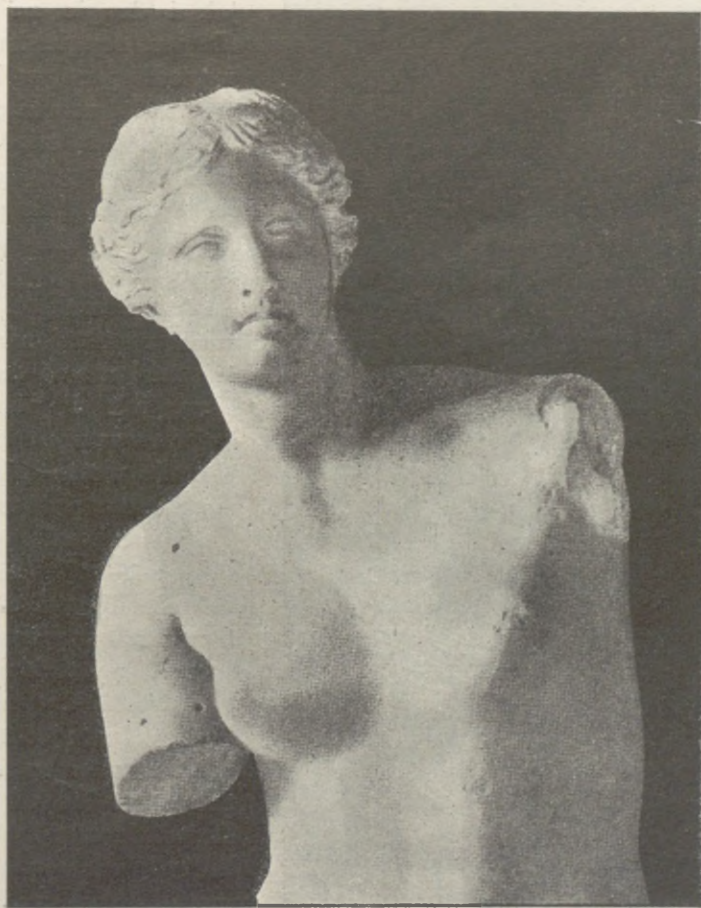


Fig. 257. Wenus z Milos. Fragment. Luwr.

llo wyciągniętą przed siebie egis powstrzymuje Achejczyków od walki z Troją. Statuetka brązowa, podobna do Apollina watykańskiego, znajdująca się w posiadaniu Strogonowych w Petersburgu, wskazuje na ten motyw i naprowadziła na myśl, że Apollo Belwederski również wyobraża boga, wstrząsającego egis. Należy tu wspomnieć, że pogląd ten wywołał wiele protestów ze strony tych,

którzy pragną widzieć w Apollinie dzieło wcześniejsze, bliskie Leocharesowi. Wielu zestawia je z *Dianą wersalską*, Artemidą na łowach (fig. 256), która istotnie w wysmukłych proporcjach, w modelowaniu nóg posiada dużo cech wspólnych z Apollinem Belwederskim.

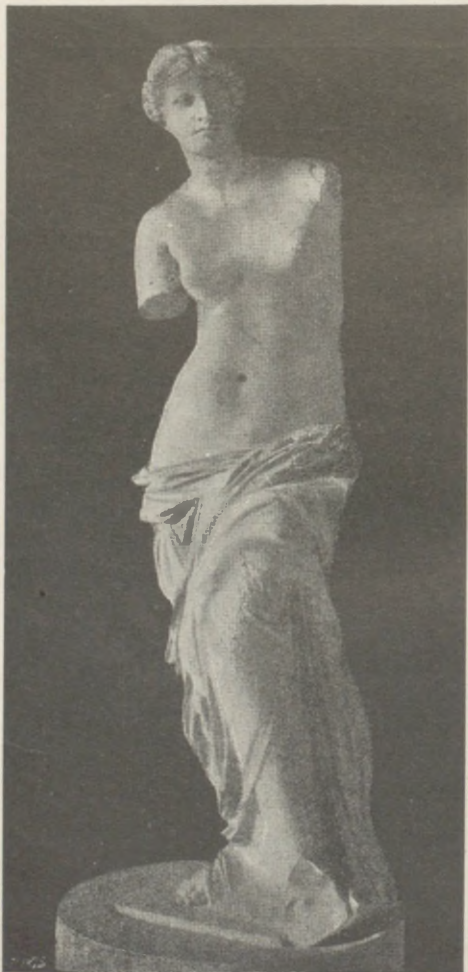


Fig. 258. Wenus z Milos. Luwr.

Są-li więc obydwie dzieła współczesne? Tak jedno, jak i drugie na pewno nie jest oryginałem. Głowę, odkopaną w Rzymie w r. 1866, uczeni uważają za pośrednią między oryginałem a Apollinem Belwederskim. Posiada ona o wiele większą prostotę i o wiele więcej indywidualny charakter. Z powodu zupełnej niepewności, zarówno co do autorstwa, jak i pierwotnie zajmowanego miejsca, obecnie wcale nie możemy jeszcze poruszać drugiego znakomitego dzieła *Venus z Milos* (fig. 257 i 258). Od chwili znalezienia jej w r. 1820 w pieczarze na wyspie wymienionej, rzeczywistość dotycząca jej szczegółów (należenia do podstawy z nazwiskiem artysty i innych), pozostaje tajemnicą. Stanowiła-li Wenus pierwotnie może grupę z Aressem? może trzymała jabłko w ręku? może tarczę? Lub też, jako trofeum, stała obok

niej na filarze? Niezaprzeczone jest to tylko, że wyniosła postać bogini jest piękną skończoną, skończonym obrazem pełnego, miękkiego ciała. Co do czasu, w którym posąg ten został wykonany, to z chwilą gdy na gruncie azyatyckim wykopano wiele podobnego typu głów (głowa z Pergamon w muzeum

berlińskim, wiedeńskie muzeum) zdaje się nie podlegać żadnej wątpliwości, iż jest ona utworem z okresu hellenizującego; nie rozwiązuje to atoli całkowicie kwestyi jego wieku.

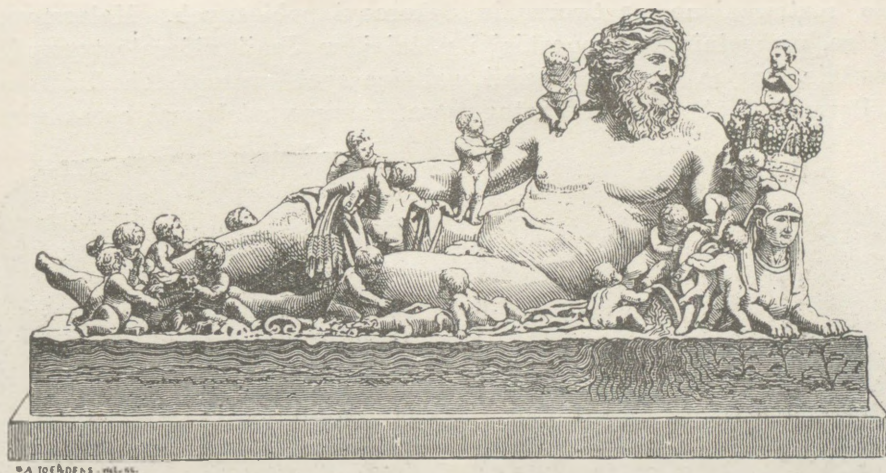


Fig. 259. Grupa „Nil” Watykan.

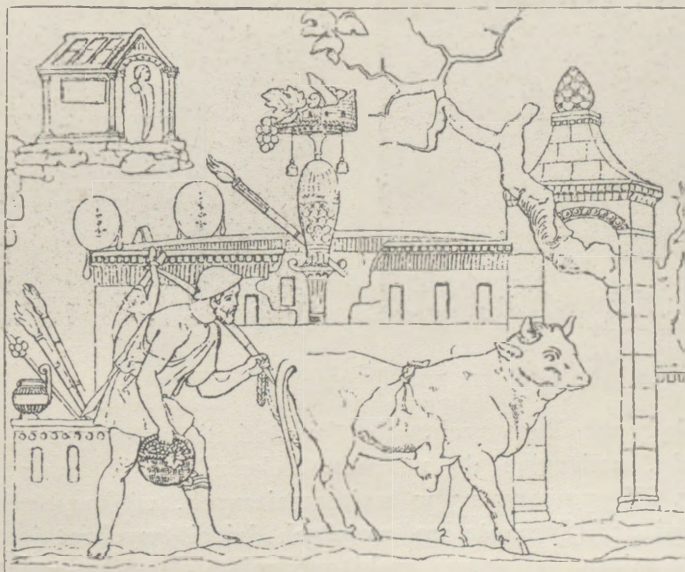


Fig. 260. Płaskorzeźba; wieśniak, dążący do miasta. Monachium. Glyptoteka.

Wiele posiadamy nazwisk artystów ateńskich, nie brak nam również dzieł, jak np. posągów i biustów portretowych, zdradzających pochodzenie ateńskie, widzimy z nich jednak, że razem ze

znaczeniem politycznym miasta zgasła i działalność artystyczna w stylu wielkim. Wielki ruch artystyczny rozwija się natomiast na dworze Ptolomeuszów w *Aleksandryi*. Oczywiście siły są tu często roztrwaniane na tworzenie dekoracji pobieżnych. Malarstwo, które, po wojnie peloponeskiej i później, w Jonii zbierało tryumfy wielkie, mając przedstawicieli największych w osobach Zeuksisa i Parraziosa, Apellesa i Protogemesa, zaczyna zdobywać coraz wię-

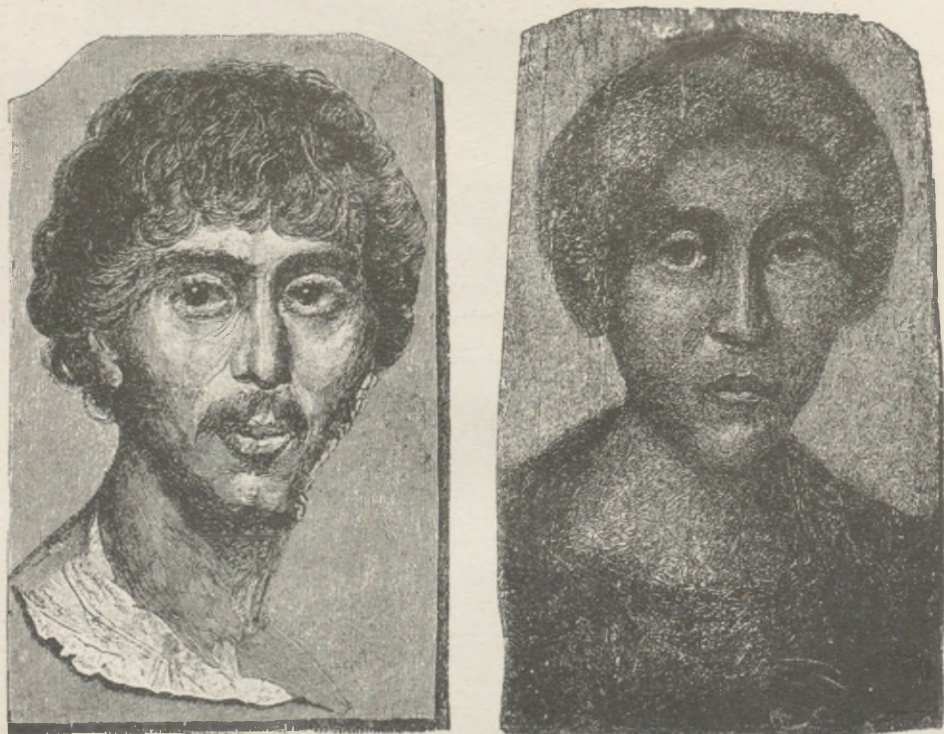


Fig. 261 Grecko-egipskie portrety mumii.

ksze względy współczesnych. Rzeźba atoli nie ustępuje: nie popełnimy błędu, zaliczając do utworów aleksandryjskich grupę zwaną *Nilem*, (fig. 259) powtarzaną w najrozmaitszych, większych i mniejszych kopiach. Szesnaścioro wesołych dzieci (wyobrażających 16 łokci, jako miarę wzbierania rzeki) używają ciała starego ojca, Nilu, jako miejsca dla swej wesołości. Włazą nań, siadają mu na ramionach i nogach, okrążają go w zabawie, nie przeszkadzając mu bynajmniej w jego spokoju. Starsze pokolenie artystów nie przedstawiało w ten sposób potężnego boga rzeki. Odzywa się tu jakiś dźwięk nowy: błogości i wesołości, dostarczającej oczom widoku mi-

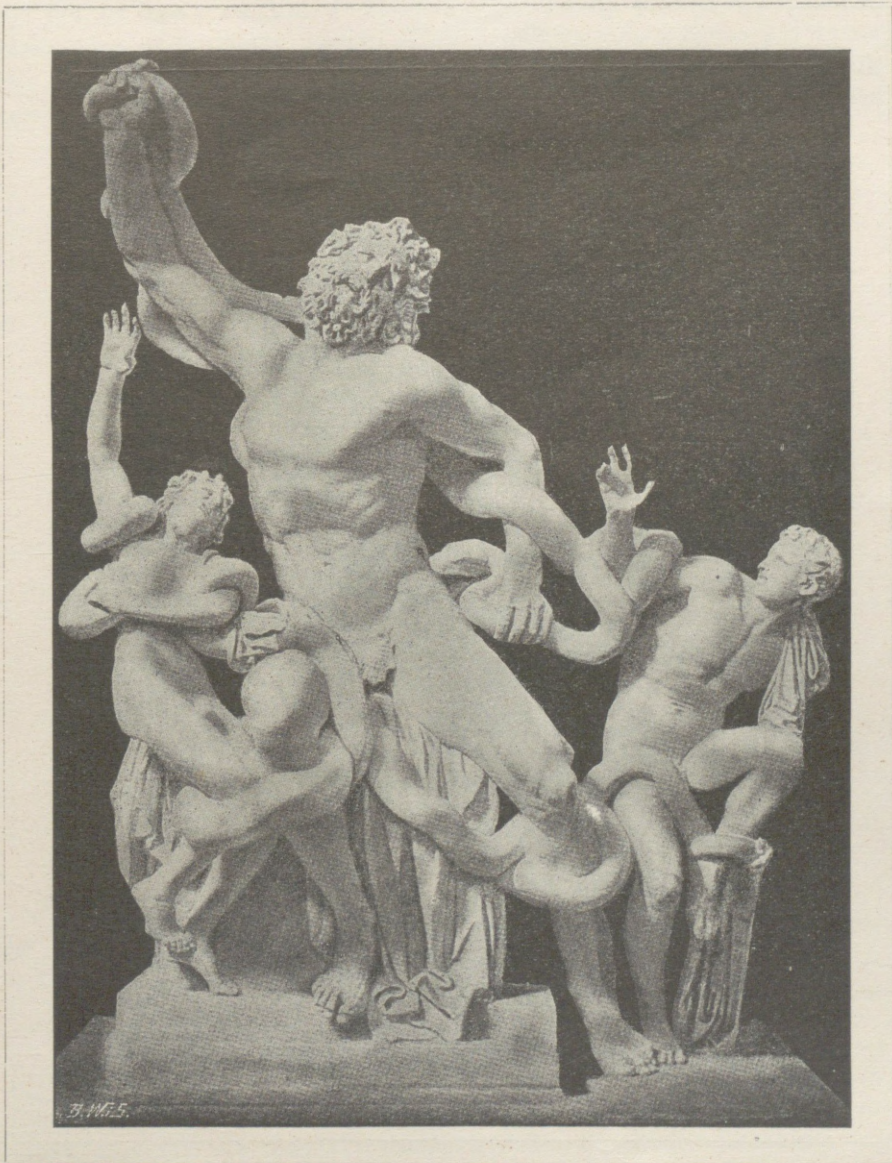


Fig. 262. Grupa Laokoona. Watykan.



Fig. 263. Menelaus z ciałem Patroklesa. Florency, Loggia dei Lanci.

łego, nie wytrącającej z równowagi wyobraźni i nie wstrząsającej duszą zbyt silnie. Życie prywatne domaga się tu od sztuki ozdoby, jak to bywa zwykle w czasach upadku sił narodowych i skutkiem tego ujawnia się rozwój silny w odtwarzaniu życia prywatnego, z jego zaś drobiazgowością łączy się drobiazgowość w produkcjach artystycznych. Wytwarzają się jakieś rysy rodzajowości,



Fig. 264. Śpiąca Erinis, t. zw. Meduza Ludovisi, Rzym.

idylliczny sposób pojmowania, jaki widzimy w Nilu. Owa zaś idylliczność, obficie występująca w sztuce staroegipskiej, szczególnie łatwo odrodzić się mogła w sztuce grecko-egipskiej. Skutkiem tego to na gruncie aleksandryjskim powstały owe ozdoby dla mieszkań przeznaczone, obrazy płaskorzeźbione, przedstawiające sceny ze zwierzętami, pastuchów, myśliwych, wieśniaków (fig. 260) przy zajęciach w polu i t. d. i, zgodnie z kierunkiem malarskim, ożywiające tła krajobrazem i architekturą. Inna strona ducha aleksandryjskiego

okresu przebija się w figurach bronzowych, odzwierciedlających życie wielkiego miasta, które zdradzają zarówno dar bystrego obserwowania, jak i skłonność do karykaturalności.

Podobne rysy posiada *malarstwo* greckie na gruncie egipskim. Bystrość obserwacji i wierne oddanie rzeczywistości, pomimo rozmaitej umiejętności malarskiej, ujawnia się w licznych wizerunkach,

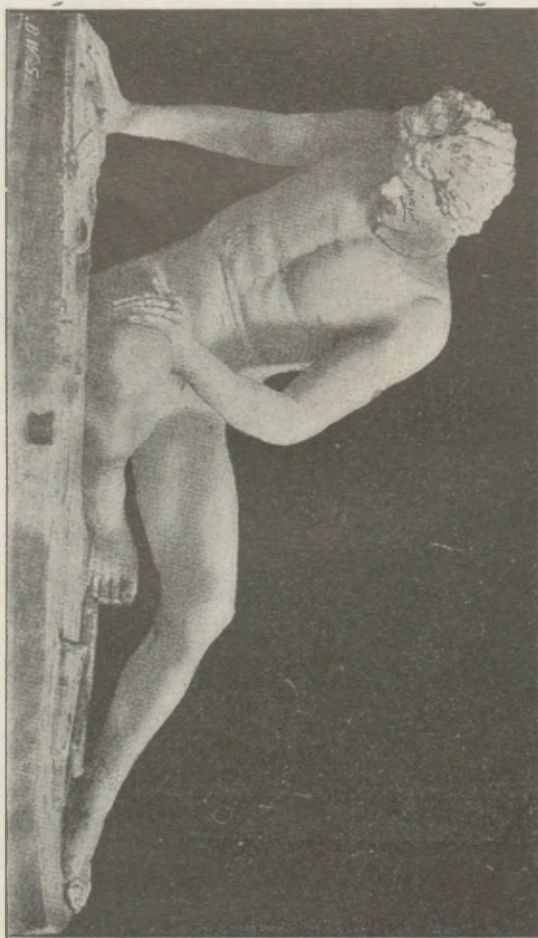


Fig. 205. Gladiator umierający. Kapitol

malowanych na drzewie, jakie znaleziono w Fajum. Cienkie te deseczki były przeznaczone do wpuszczenia ich w zagłębienie, znajdujące się nad twarzą mumii, w celu uwiecznienia rysów zmarłego. Wykonane to farbami woskowymi (inkaustycznymi), to farbami tempera, to techniką mieszaną, są one pełnymi życia obrazami mężczyzn i kobiet o nadzwyczajnej indywidualności w wyrazie (fig.

261); najlepsze z nich pod względem siły charakterystyki możnaby uważać za współczesne.



Fig. 266. Gall zabijający żonę (t. z. Arria i Petus)
Villa Ludovisi.



Fig. 267. Barbarzynka (t. zw. Tusnelda). Florency. Loggia
dei Lanci.

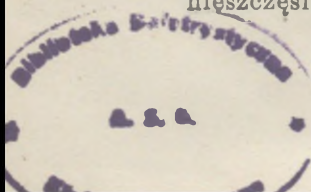
Oprócz Egiptu, sławę attycką odziedziczyła Azja mniejsza. Tak np. na wyspie *Rodos* działalność artystyczna w drugim i pier-

wszym w. przed Chr. doszła do wysokiego stopnia rozwoju. Zachowały się po niej dwa dzieła, świadczące o dążnościach szkoły tamtejszej w kierunku kolosalności i patosu. Tak zw. *byk farnezyjski* wyobraża karę, jaką wymierzają synowie Antyopy, Zetos i Amfion, na Dirce, prześladowczyni ich matki. Widownią tego wypadku na



Fig. 268. Żołnierz galski. Z daru ołarnego Attalusa. Wenecya.

Cyteronie w Beocyi charakteryzuje mały bóg gór oraz pies i inne zwierzęta, znajdujące się u stóp skały. Grupa ta jest odrestaurowana nietrafnie, pomimo to jednak zupełnie wyraźnie wypowiada się w niej motyw, będący podstawą całego wrażenia, jakie wywołuje przeciwstawienie wyrazu daremnie błagającej o łaskę Dirce niezruszoności mścicieli. Drugiem o wiele więcej znanem dziełem szkoły rodyjskiej jest grupa *Laokoona* w Watykanie (fig. 262). Niektórzy badacze odnoszą ją zaledwie do czasów Tytusa cezara, przypisanie jej atoli wiekowi 2 przed Chr. jest słuszniejsze. Wykopana w r. 1506 w Rzymie, wywarła wpływ wielki na sztukę odrodzenia. Temat jej stanowi mit o kapłanie Posejdona i jego dwóch synach, na których Apollo zesłał dwie żmije olbrzymie, aby w ich splotach nieszczęśliwi skazani życie zakończyli. Laokoon równie, jak i byk



farnezyjski powstał na tle poezji tragicznej. Pewne wyrachowanie w kompozycyi, ostry rysunek każdego muskułu, przesadny wyraz cierpienia fizycznego są wadami, silniej występującymi przy przeglą-

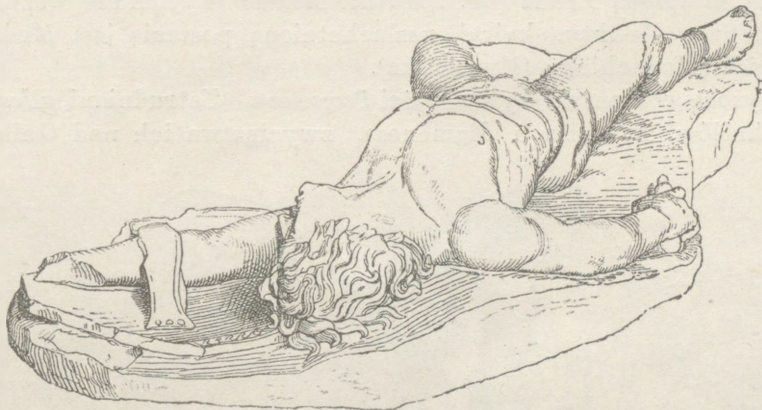


Fig. 269 Zabity Gall młody. Z daru ofiarnego Attalusa. Wenecya



Fig. 270. Grupa z Hekate z wielkiego fryzu pergamskiego. Berlin.

daniu całego rozwoju sztuki greckiej, niż przy oglądaniu tego dzieła oddzielnie, samo bowiem związanie trzech postaci w jedną grupę i różnaitość wyrazów zasługuje na uznanie wielkie. Być może, że do tej samej szkoły i do wieku trzeciego należy oryginał tak zw.

grupy *Paskwino*, która wyobraża Menelausa, ocalającego ciało Patroklesa wśród zgiełku walki (fig. 263. Loggia dei Lanzi we Florencji). Tu również zaliczyćby należało t. zw. *Meduzę Ludovisi*, uważaną słuszniej za śpiącą Erinis (fig. 264), nie ma ona bowiem nic wspólnego z typem Meduzy, której uszlachetnioną postacią jest Meduza Rondanini (Monachium, Glyptoteka).

Wysoce cenionymi byli artyści *Pergamonu*. Zatrudniani głównie przez królów Attalusa i Eumenesa, zwycięstwa ich nad Gallami



Fig. 271 Grupa z Jowiszem z wielkiego fryzu pergamskiego. Berlin.

uwieczniali w licznych dziełach sztuki. Król Attalus I, jako dar ofiarny dla bogów, na dziedzińcu Ateny Polias, podwójną hallą otoczonym, ufundował posągi i grupy całe, które wyobrażały sceny wojny przeciw Galatom. Imiona niektórych artystów zachowały się na jedynie pozostałym cokole i zdaje się, że miejsce najzaszczytniejsze wśród nich zajmuje *Epigonos*. Jak były pomyślane pojedyncze części tego dzieła i jaki był ich układ, nie wiemy, musimy jednak uważać sobie za szczęście, że inne zachowane dzieła szkoły pergamskiej zaznajamiają nas z ogólnymi pojęciami artystycznymi i rodzajem kompozycji, jakie mogły być właściwe owemu dziełu ofiarnemu. *Gładziator umierający* (muzeum Kapitolijskie (fig. 265) przedstawia Galla, który upadł na tarczę i kona. Narodowość charakteryzuje w nim broń, naszyjnik, typ głowy, fryzura włosów i brody, wreszcie rasa, wyraźnie przebijająca się w budowie ciała. Godną

podziwu jest tu szczerą prawdą i siłą niepowściągniętą w przedstawieniu rzeczy. Grupa z willi *Ludovisi*, zwana *Arria i Petus*, pochodzi z tego samego źródła (fig. 266). Wyobraża ona *Galla*, który, pragnąc uniknąć niewoli hańbiącej, z dziką hardością zatapia w piersi własnej miecz krótki, zabijwszy uprzednio żonę. Do tegoż cyklu dzieł zaliczyć można t. z. *Tusnelde* w *Loggia dei Lanzi* we Florencji (fig. 267), piękną, w głębokim smutku pogrążoną, barbarzyńkę.



Fig. 272. Grupa z Ateną z wielkiego fryzu pergamskiego. Berlin.

Z takiego samego powodu i w podobnej formie tenże król *Attalus* złożył ofiarę na Akropolisie w Atenach. Cztery wielkie grupy, złożone z figur wielkości pół-naturalnej, apoteozowały walki zwycięskie bogów z gigantami, Ateńczyków z Amazonkami i Persami, Pergameczyków z Gallami. Spotykają się tu razem walki historyczne z mitycznymi, będące wyrazem zmiany poglądów, jakie odbyły się również w dziedzinie sztuki. Z tych to ateńskich darów ofiarnych pozostały liczne kopie, rozrzucone dzisiaj po najrozmaitszych muzeach. W muzeum, naprzykład, weneckim widzimy *Galla* z zarostem pełnym, w sukni krótkiej, który, silnie utknawszy kolaniem o ziemię, nadstawia miecz przeciwnikowi (fig. 268); tamże znajdujemy innego, zabitego już i leżącego na tarczy (fig. 269). Inne posągi zabitych amazonek, gigantów, walczących i padających Persów zawierają muzea Neapolu, Aix i Watykanu.

Jako dar ofiarny, pierwsze miejsce zajmuje olbrzymi ołtarz na zamku w Pergamon, wzniesiony przez króla Eumenesa II (197—159 r. przed Chr.). Odkopane w r. 1878 resztki jego stanowią dziś główną ozdobę muzeum berlińskiego. Na podmurowaniu, na które wiodły schody (fig. 158), ciągnął się potężny fryz, przedstawiający *gigantomachie*; mniejszy, ilustrujący podanie o Telefosie, ozdabiał środkową część platformy, na której wznosił się wielki ołtarz. Okoliczność ta, że użyto tu mitologicznej sceny zwycięstwa bogów nad ol-



Fig. 273. Szeriniorz borgezyjski. Luwr

brzymami dla upamiętnienia faktu historycznego, niedawno minionego, mianowicie zwycięstwa nad barbarzyńcami, przypomina zwyczaj dawny, jaki istniał nawet w czasach Peryklesa. Obok tego, inny jeszcze szczegół nasuwa na myśl ów najświetniejszy okres sztuki greckiej. Odzywa się on w pełnym uduchowaniu wykonaniu, w którym szczególnie każdy jest z jednakową lubością wykończony, w dzielnym ujęciu rysów natury, urobieniu z nich skończonych typów charakterystycznych, oraz w szerokim traktowaniu nagości. Z drugiej atoli strony *Gigantomachia* wprowadza nas w świat nowy, nieznanany. Natknęliśmy się tu na obrazy pełne siły potężnej, zdumie-

wającej prawdy natury i namiętnych, dramatycznych wyrazów. Jednocześnie zadziwia nas przelewająca się i szalejąca obfitość życia, zupełnie zaś niespodziewanie ujrzeliśmy bezgraniczną niemal pomysłowość, która zgromadziła niebywałą dotąd ilość istot boskich, równie silnie wypowiedając się w postaciach gigantów. Wkroczyła tu ona nawet w świat fantazyi. Jak śmiały jest pomysł trójgłowy Hekaty (fig. 270), która trzema parami rąk jednocześnie broni się

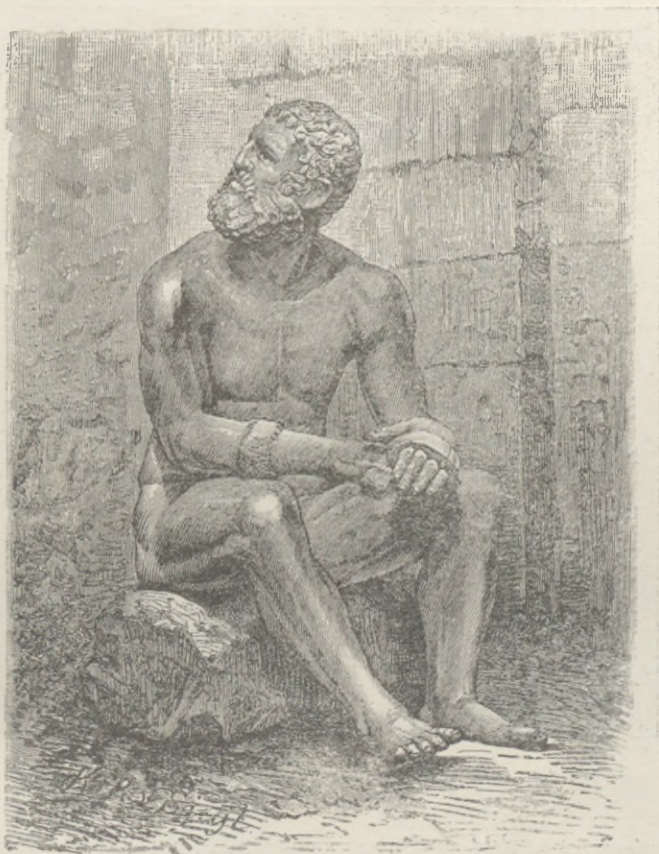


Fig. 274. Posąg brązowy szermierza na pięści. Rzym.

i atakuje, wspomagana przez Aresa i psy piekielne! Wspaniale wyobrażono zwycięską moc Jowisza (fig. 271), który piorunem i egidą zwalił na ziemię trzech olbrzymów! Dziką żywiołową siłę wrodzoną wysmukłonych gigantów skrzydlatych wyrażono w sposób wyrafinowany, z drugiej zaś strony nie brak tu rysów czysto ludzkich wzruszających, jak np. w grupie Ateny (fig. 272), zestawianej z grupą Lakooną. Głęboki ból niemy przebija się tak w twarzy oplecionego przez

zmiję giganta jak i w wynurzającej się z ziemi postaci Gei. Gigantomachia rdzennie zmieniała sąd nasz o sztuce z okresu diadochów. Odbieramy wrażenie, jak gdyby niebezpieczeństwo wielkie, które zagrażało Grekom z chwilą wtargnięcia barbarów, podnieciło ducha ich, obudziło nanowo ich siłę twórczą i podniosło wyobraźnię do wzlotów potężnych.

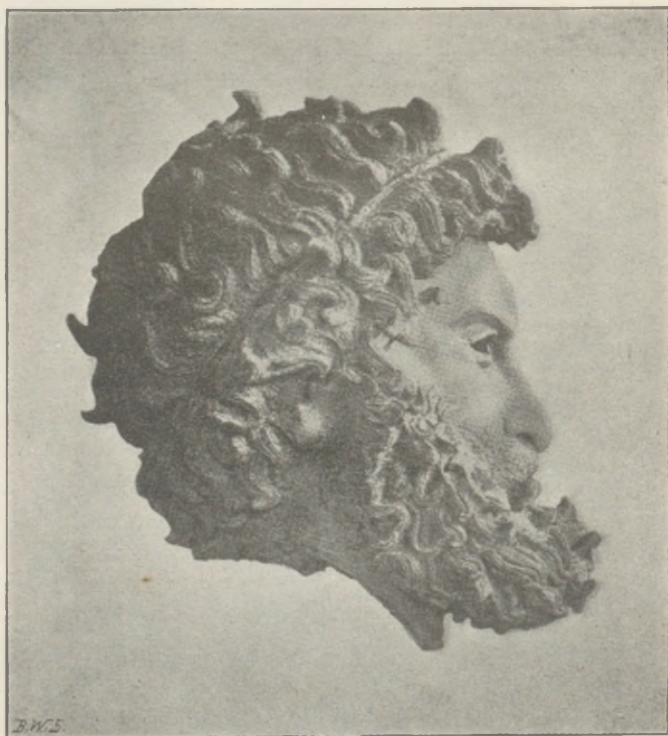


Fig. 275. Głowa bronzowa zwycięzcy na pięści. Olimpia.

Szermierz borgezyjski w Luwrze (fig. 273) należy do sztuki mała-azyatyckiej z czasów diadochów, więcej z powodu tematu i pochodzenia autora, niż z kształtów postaci. Przedstawia on żołnierza, silnie pochylonego, który się zasłania tarczą od (niewidocznego) nieprzyjaciela konnego, sam zaś zamierza mu cios zadać. Oprócz gwałtownego ruchu postaci i podniecenia, które twarz jej ożywia, w posągu danym uderza nas znajomość wielka anatomii autora w podpisie Agazyaszem z Efezu nazwanego. Dopatrywana tu chęć apoteozowania Palestry jeszcze silniej przebija się we florenckiej grupie *Szermierzy*, znalezionej w Rzymie razem z Niobe w r. 1583. Autor obrał tu moment szczęśliwy, w którym wynik walki jest

jeszcze niepewny; skutkiem tego uwaga widza dosięga najwyższego naprężenia. Mistrzowskie traktowanie mięśni podnosi urok splecia ciała pełnego arcyzmu. Do tego samego rzędu postaci należy także znaleziony w r. 1884 w Rzymie *Szermierz na pięści*, którego trudno uważać za rzymski posąg brązowy (fig. 274). Wyobraża



Fig. 276. Wenus Medycejska. Florencyja.



Fig. 277. Apollo z Pompei. Brąz Neapol.

on z prawdą bezwzględną bohatera areny ze wszelkimi uszkodzeniami na nosie, ustach i uszach, jakie z czasem w walkach stawały się jego udziałem. W pojęciu artystycznym jest on podobny do znalezionej w Olimpii głowy brązowej zwycięzcy (fig. 275), przepysznego odlew, pełnego charakteru; ze zdziwieniem się jednak widzi, jaką klasę ludzi apoteozuje ta do mistrzostwa rozwinięta sztuka.

f. Koniec rzeźby greckiej

Z upadkiem niezależności politycznej i godności narodowej zamiera również i siła duchowa sztuki greckiej; nie ztraca ona wszak-

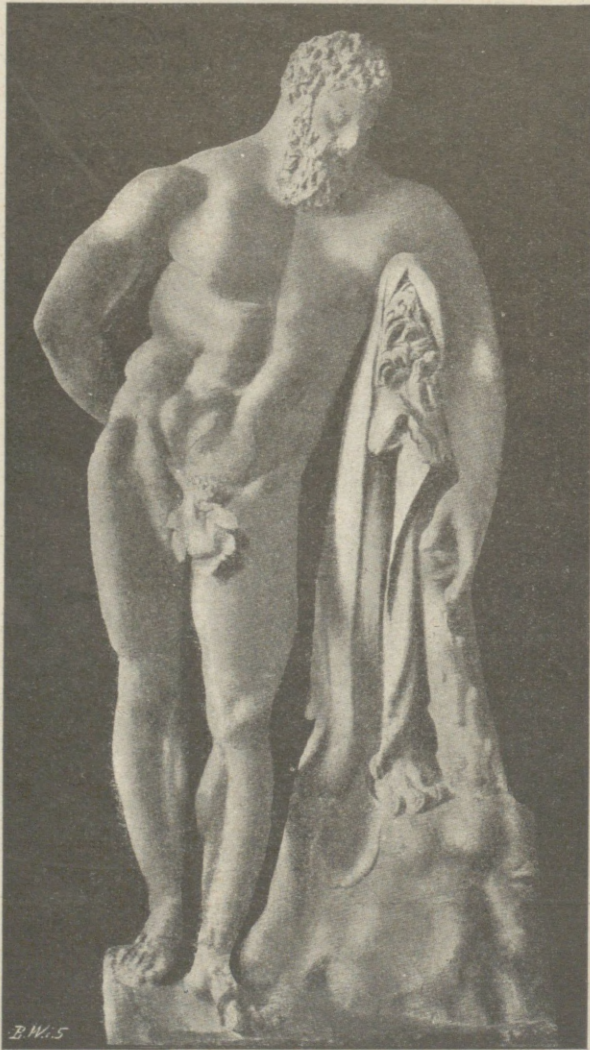


Fig. 278. Herkules Farnezyjski. Neapol.

że ruchliwości powierzchownej, — na działalności różnorodnej artystom jej nie zbywa. Dary ofiarne i posągi wnoszono dalej, budo-

wnictwo nie ustawało. Podczas gdy architektura żywiła się rozwiązywaniem zadań najzawilszych (sklepienia bowiem, obce dawnej architekturze greckiej, nabierają teraz znaczenia doniosłego) i rozkoszą przepychu dekoracyjnego (wykładanie ścian płytami marmuro-

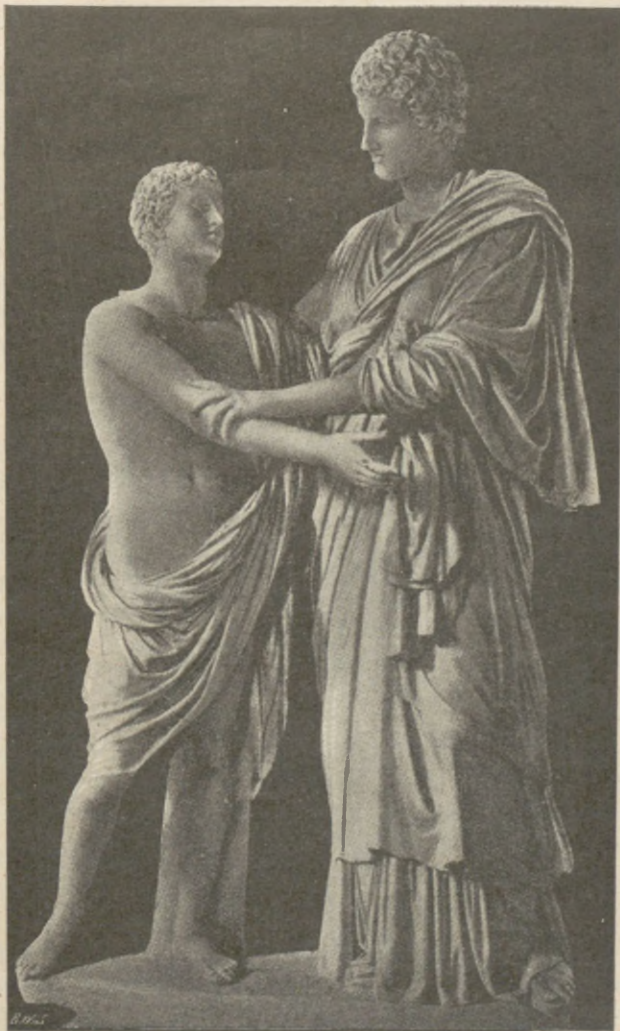


Fig. 279. Grupa Menelausa. Villa Ludovisi.

wemi) w rzeźbie, w pewnym jej odłamie, wzrasta siła efektu. Malarski sposób widzenia rzeczy, pierwiastek krajobrazowy zapanował w płaskorzeźbie i osiągnął wyniki nowe, nad wyraz wspaniałe efekty, przypominające przepyszne dzieła epoki renesansu. Rzym staje się

głównem targowiskiem dla dzieł sztuki greckiej; w miastach Kampanii znajduje ona przychylnie przyjęcie i zrozumienie. Cały zbiór pomników pochodzi przeważnie z Rzymu, z pałaców cesarskich, term i t. d.; wykopaliska Herkulanum i Pompei wypełniają wielkie



Fig. 280. Flora farnezyjska. Neapol.

muzeum wspaniałe. Z chwilą, w której kultura rzymska wzorować się zaczyna na Grecyi i w przejściu pojęć greckich i form dopatruje celów swoich, posiadanie dzieł greckich, lub na wzorce greckim powstałych, staje się przedmiotem coraz to większej pożądl-

wości. Sztuka grecka staje się ideałem rzymskiej i zajmuje takie samo stanowisko jak sztuka włoska wieku 16 w stosunku do północy. W Rzymie pracowało wielu rzeźbiarzy greckich, w Grecji atoli istniały jeszcze miejscowości produkcyjne, szczególnie Ateny, tak, że właściwie może tu być mowa tylko o nowej szkole attyckiej. W okresie danym powstało wiele najsłynniejszych dzieł sztuki greckiej, jak np. *Wenus medycejska* (fig. 276). Poprzednio posąg ten znajdował się w willi Medyceuszów w Rzymie, dokąd dostał się z pałacu kardynała *Andrea della Valle*, od roku zaś 1776 zdobi galerię Florencji. Bogini jest tu pomyślana jako *Anadyomene*, wychodząca z morza, modelowana w kształtach subtelnym i delikatnym; włosy jej pierwotnie były zabarwione na żółto. Jak ongi była przeceniana, tak obecnie, równie przesadnie, jest uważana za miernotę; bliższą jest ona atoli ideału *Wenus*, niż bardziej zmysłowa *Venus Kallipygos* (jeżeli takową wogóle za *Wenus* uważać można) lub jak, nie o wiele starsza, *Wenus* siedząca w kuczki, przypisywana artyście bityńskiemu, *Dedalosowi*. Wysoce ceniony przez *Michała Anioła* i *Winkelmana* *tors belwederski*, podług pierwowzoru *Lizyppa* może być w ten sposób dopełniony, że wypoczywający *Herkules* trzyma w lewej ręce maczugę, w prawej zaś puhar. Słuszniej- szem się wydaje jednak zaliczenie go do epoki hellenizującej; przypisanie zaś oryginału *Herkulesa* farnezyjskiego *Lizyppowi* jest o wiele trafniejsze (fig. 278). *Herkules* w ręce założonej na plecach trzyma jabłko *hesperyd*, jest on przeto wyobrażony po wypełnieniu wszystkich obowiązków, jakie na nim ciążyły w toku całego życia; wypoczywa po dokonaniu pracy ciężkiej, a znużenie jego wyraża się w nabrzmieniu żył i mięśni.

Twórczość artystów tego późnego okresu zamyka się w granicach ciasnych. Spoglądają oni za siebie, czerpią natchnienie z dzieł starych, płaskorzeźby przerabiają na posągi, wybierają pojedyncze części grup, urabiając je samodzielnie, lub też figury pojedyncze łączą z różnymi postaciami w jedną grupę. W ten jedynie sposób zrozumieć możemy zwrot ku sztuce archaicznej, któremu ulegali nawet artyści poważniejsi, zajmujący się sztuką teoretycznie. Przedstawicielem owego zwrotu ku kierunkom dawnym był *Paziteles* z południowej Italii, wraz ze swoją szkołą. Otrzymał on w r. 87 przed Chr. obywatelstwo rzymskie i używał sławy wielkiej jako nauczyciel i artysta. *Apollina pompejańskiego* (fig. 277) przypisywano poprzednio jego szkole, jest to jednak utwór wcześniejszy, który *Paziteles* polecał do kopiowania uczniom. Piękna grupa z willi *Ludovisi* (fig. 279) jest dziełem *Menelausa*, ucznia *Stefanosa*. Ma ona przedstawiać poznanie i powitanie *Orestesa* przez siostrę *Elektrę* lub *Epy-*

tosa przez matkę Merope, lub też jest ona może tylko nagrobkiem, wyobrażającym scenę rozstania się matki z synem. Charakteryzuje ją głębokość uczucia i spokój szlachetny, których niema w większości utworów współczesnych; odpowiada atoli kierunkowi klasycznemu, zjawiającemu się w poezji równocześnie z Horacym.



Fig. 281. Antinous Kapitol

Obok tego kierunku, starającego się odświeżyć ideałami form dawnych, powstają próby zdobycia efektów nowych przez nadanie rzeźbie wyrazu zmysłowości, przez podniesienie gry kontrastów, by przez to uczynić ją odpowiadającą pokoleniu, wzrastającemu w zbytku i rozpuście. Skutkiem tego nagie postaci kobiece przybierają wyraz naturalistyczny, pozy i ruchy bardziej kokieteryjne; ubrania ich stają się tak cienkie, że kształty ciała przez nie przegładają. Za przykład tych dążeń mogą służyć znana z „Podróży Goethego po Włoszech“ tancerka w Watykanie i olbrzymia Flora farnezyjska (fig. 280).

Fantazyja artystów, wykształconych po grecku, raz jeszcze nabiera pozorów twórczości i dokonywa w posągach i płaskorzeźbach próby stworzenia typu idealnego młodzieńca z wzoru ulubieńca Adryana, *Antinousa*, zmarłego w młodości (fig. 281). Pogodność jednak boska znikła i ból nie ma już siły. Przejawia się tu jakiś rys tęsknoty, niemal sentymentalności, jakby symbolicznie zwiastujący koniec dawnej promiennej jasności

sztuki. Upadek ducha dawnego łączy się tu z powtórnem zbliżeniem się do Wschodu, z upodobaniem materiału drogiego, wymagającego wirtuozostwa technicznego, jak np. w dwóch posągach muzeum Kapitolu, z których jeden wyobraża centaury z amorem na grzbiecie (ma on oczy wstawione z kolorowego kamienia), drugi zaś, wykonany w połyskującym marmurze czerwonym (*rosso antico*), przedstawia satyrę, delektującego się winem gro-

nem. Wzorowanie się na ideałach greckich stanowi jeden kierunek sztuki rzymskiej, drugim zaś będzie ten, który został zawarunkowany italsko-rzymską naturą i historią.

C Sztuka dawna Italii i Rzymu.

a Etruskie groby i świątynie.

Najgłębiej leżący pokład sztuki Italii dawnej, najstarszy sposób budowania i ornamentowania spoczywa, ukryty całkowicie, pod pierwotnymi objawami sztuki greckiej i prawdopodobnie wspólne z nią posiada zarodki. W fundamentach murów miejskich znajdu-

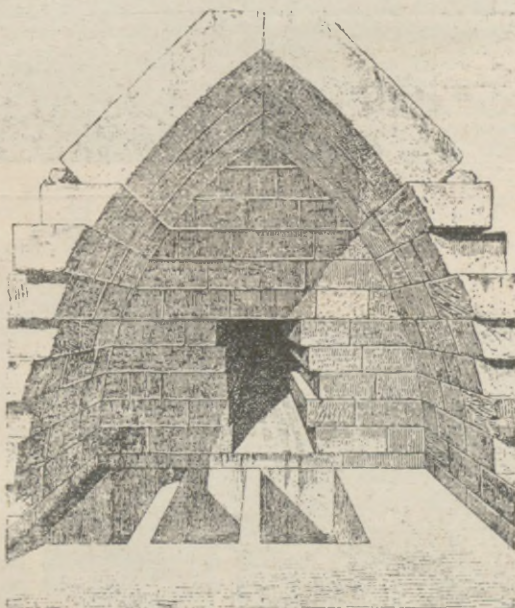


Fig. 282. Zróżło obmurowane w Tusculum.

jemy tak zwany system cyklopowy, polegający na układaniu jedne na drugich nieregularnych bloków kamiennych, przyczem wnętrza pokrywano zapomocą poziomo ułożonych rzędów kamieni, stopniowo zbliżając je ku sobie (fig. 282). Ani groby kurhanowe, ani słupy nagrobkowe, przypominające monumenty fenickie, nie są wła-

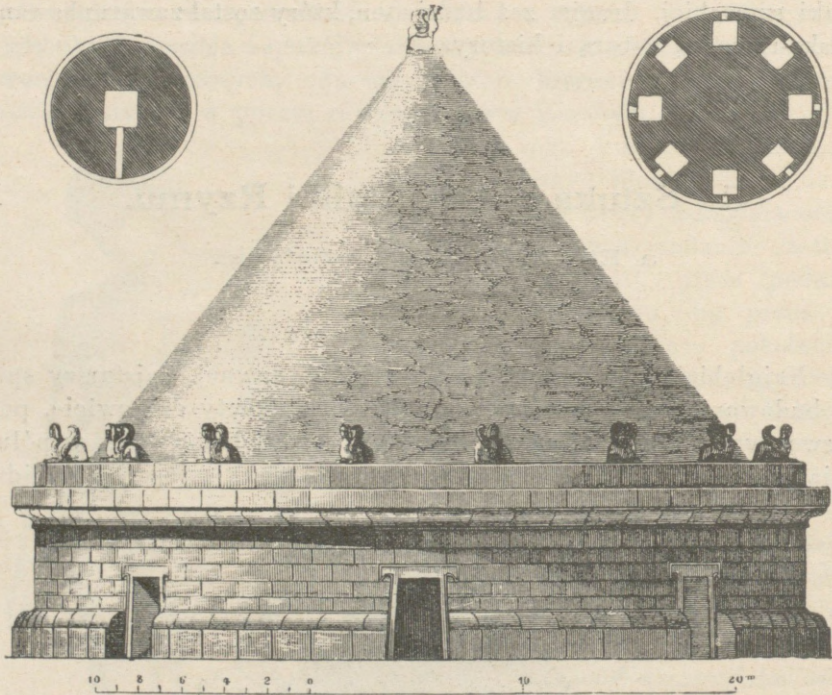


Fig. 283. Kurhan (tumulus) w Corneto.

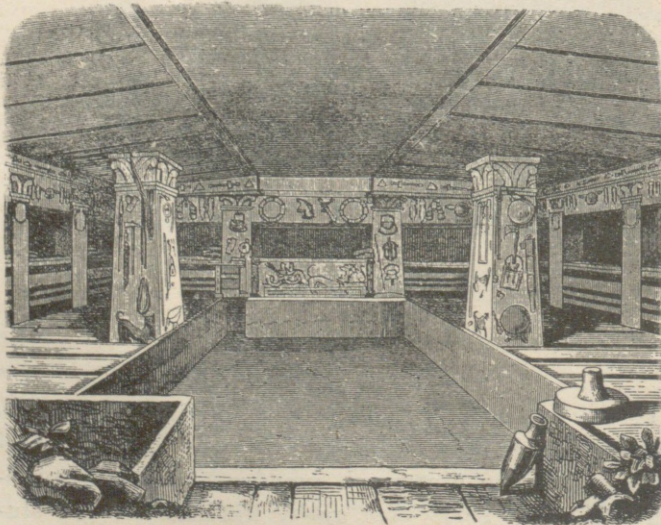
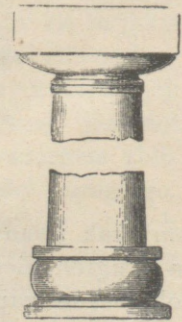


Fig. 284. Wnętrze grobu pod Cervetri.

Fig. 285.
Kolumna z Vulci.

ściwością specjalną Italii (fig. 283). Dziwić się należy, że naród, tak zamknięty w sobie, jak Etruskowie, których historia zawsze

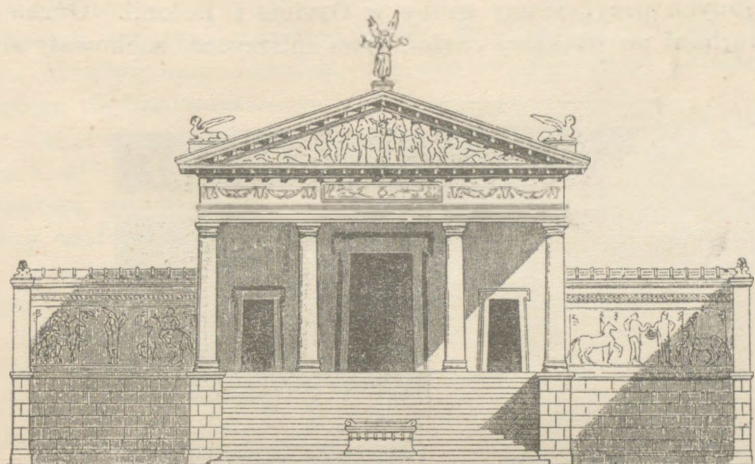


Fig. 286. Świątynia etruska. (Odtworzona p. Sempera).

jeszcze jest pogrążona w ciemności głębokiej, tak łatwo wchodził w najrozmaitsze stosunki z resztą świata.



Fig. 287. Brama w Volterra.

Etruskowie znali i lubili assyryjskie i egipskie przedmioty sztuki (dostarczane im przez Fenicyan lub Kartagińczyków), uczyli się sztuki od Małazyatów, Koryntezyków, od kolonistów greckich z południowej Italii; dzięki handlowi zaprzyjaźnili się nawet ze sztuką ateńską. Podnieta ich artystyczna atoli nie była stała, a zjawiała się sporadycznie. Skutkiem tego na gruncie etruskim znajdujemy formy starogreckie jakby zmartwiałe, trzymano się ich bowiem nawet podówczas, gdy na gruncie macierzystym oddawna się już przestarały.

Najwięcej wiadomości posiadamy o grobach *etruskich*. Do znanych już dawniej w Corneto (Tarquinii), Cervetri (Caere), Castel d'asso i innych przyłączamy groby w Orvieto i Bolonii. Górna część ich (kurhan) po większej części bywa zniszczona, zachowały się tyl-

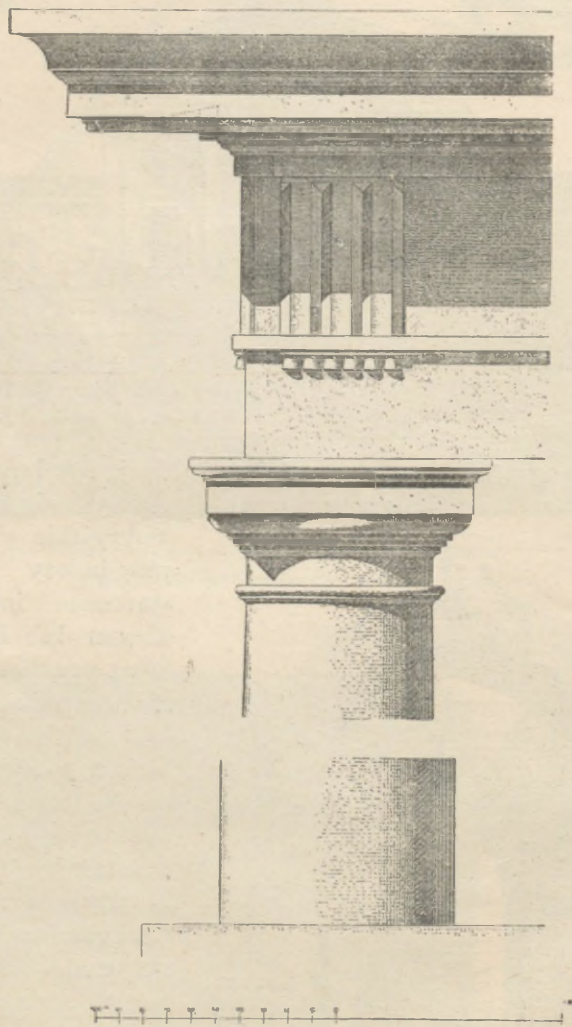


Fig. 288. Porządek rzymsko-dorycki. Teatr Marcellusa.

ko komnaty grobowe, częstokroć poprzedzane kształtnymi fasadami skalnymi. Czworokątne wnętrza pokrywają bloki kamienne, lub sufity, wsparte na filarach. Mają one często położenie ukośne, płaszczyzny ich są rozczłonkowane rodzajem konstrukcyi krokwiowej

(fig. 284). Szkielety zmarłych leżą tam wyciągnięte na ławach, obok nich znajdujemy wiana pośmiertne, narzędzia brązowe i naczyńa gliniane.

Kształt świątyni etruskiej znany był jedynie z opisu Witruwiusza. Podług niego składała się ona z głębokiego przedsionka, wspartego na bardzo szeroko rozstawionych kolumnach, który prowadził do wnętrza, podzielonego na trzy części (środkowa była szersza, boczne zaś węższe: odpowiadały kultowi trójbóstwa (fig. 286). W roku dopiero 1886 pod Civita Castellana (Falerii) przedsięwzięte rozkopywania pozwoliły naocznie poznać plan świątyni. Budynek wznosił się na platformie podmurowania, posiadał trzy cele, w dalszym zaś ciągu, po za celą środkową, wewnątrz kształtu kwadratowego, odpowiadające absydzie, którą prawdopodobnie dobudowano z biegiem czasu w celu rozszerzenia świątyni. W przeciwieństwie do świątyni greckiej, dokoła otoczonej kolumnadą, etruska, podług Witruwiusza, ograniczała się na kolumnadzie z frontu i boków; tył był zakończony murem silnym. W planie pionowym i rozczłonkowaniu również zachodziły różnice. Szczytowy dach był stromy, belkowanie było ukryte pod murem, całość zaś niewątpliwie była barwna. W szczątkach kolumn, znalezionych w grobach (fig. 285), zauważyć w nich można podobieństwo z kapiteli do kolumn doryckich, od których etruskie różnią się objętością i obecnością bazy. Połowiczne to powinowactwo jest dowodem, że grecko-dorycka ko-

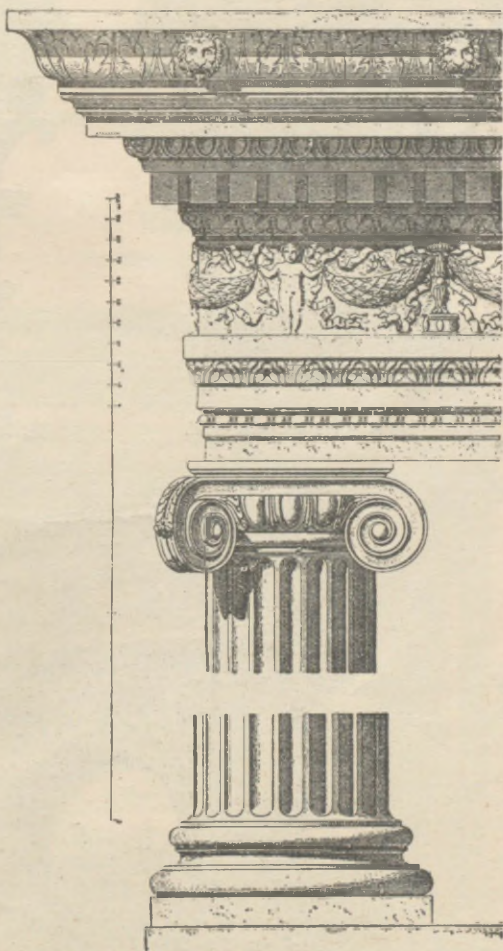


Fig. 289. Porządek rzymsko-joński. Ze świątyni t. zw. Fortuna virilis.

lumna niezupełnie przyjęła się w Rzymie i skutkiem tego Witruwiusz dopatruje w kolumnach samodzielnego porządku etruskiego (toskańskiego). Co zaś do sklepień kamiennych, jaką drogą poznali

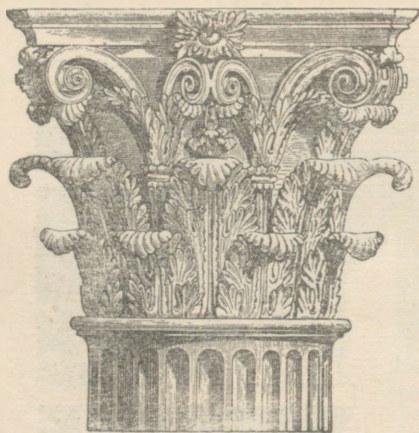


Fig. 290. Kapitel rzymsko-koryncki.

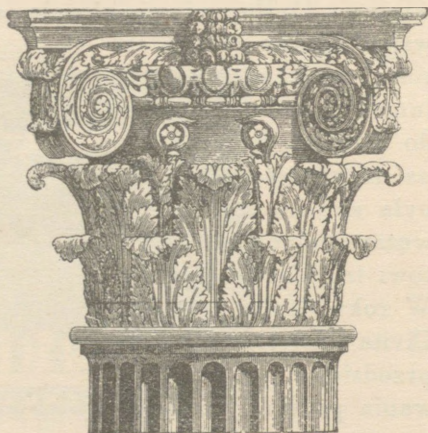


Fig. 291. Kapite rzymski kompozytowy.



Fig. 292. Łuk Tytusa w Rzymie.

je Etruskowie, czy działały tu wpływy wschodnie, czy pośrednictwo Greków, trudno coś pewnego orzec. W każdym razie za wy-

nalazców obrabiania kamienia uważać ich nie możemy, pomimo, iż budowali łuki półokrągłe, podług wszelkich zasad jak np. w bramie w Volterra (fig. 287), Rzymianie zaś ową sławę, jaką cieszyli się z powodu wspaniałych budynków sklepionych, zawdzięczali zarówno Etruskom jak i wzorom greckim.

b. Architektura rzymska.

W okresie Rzeczypospolitej Rzymianie zadawali się miejscowymi tradycjami architektonicznymi. Dopiero pod koniec respu-

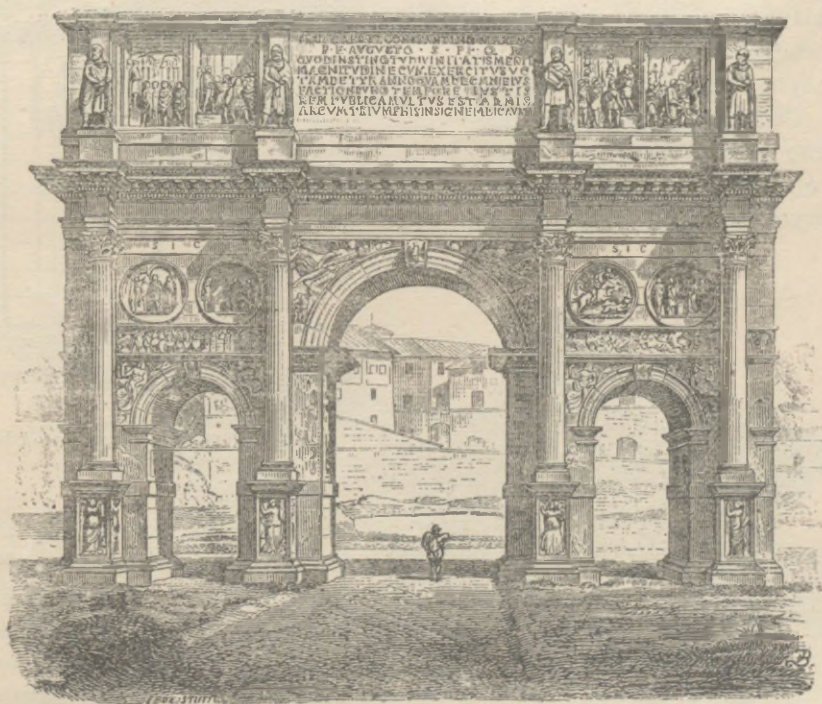


Fig. 293 Łuk Konstantyna w Rzymie.

bliki rozpoczęło się wyłamywanie z pod zależności od sztuki greckiej, nie owej wprawdzie z czasów Peryklesa, lecz tej pompatycznej i bogatej architektury, która rozwinęła się po śmierci Aleksandra w nowozałożonych, nawpół wschodnich państwach. W nowych rezydencyach Aleksandryi, Antyochii, Pergamonu i t. p. architekci

musieli rozwiązywać zadania podobne, jakie w przyszłości stały się udziałem budowniczych rzymskich. Olbrzymie wnętrza, odznaczające się zarówno obszarem, jak przepychem, wielkie skombinowane gmachy, do najrozmaitszych celów przeznaczone, jak łaźnie, gimnazya, budynki kilkupiętrowe absorbowaly fantazyę i wiedzę architektów w epoce aleksandryjskiej. Rzymianie w rysunku pojedynczych części architektonicznych trzymali się stale pierwowzorów późnego stylu jońskiego i korynckiego. Cechy właściwe architekturze rzymskiej, jak: stosunkowo niskie architrawy, a fryzy wysokie, połączenie fryzu

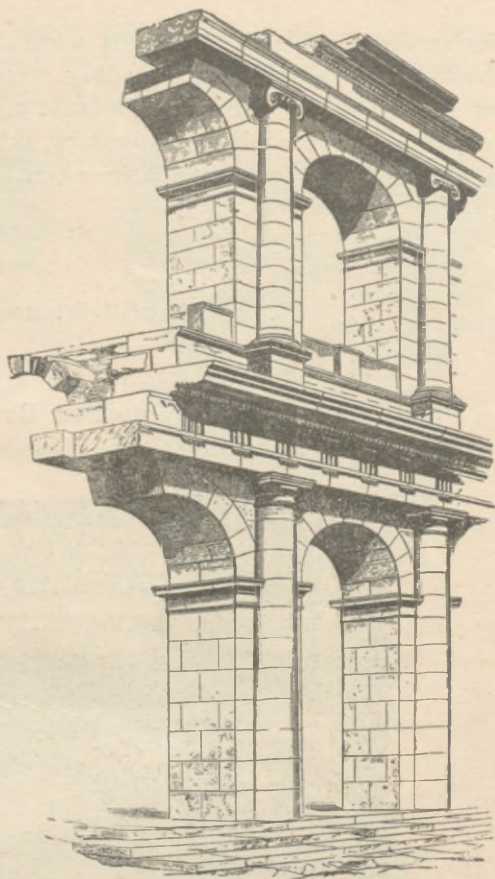


Fig. 294. Fragment z teatru Marcellusa w Rzymie.

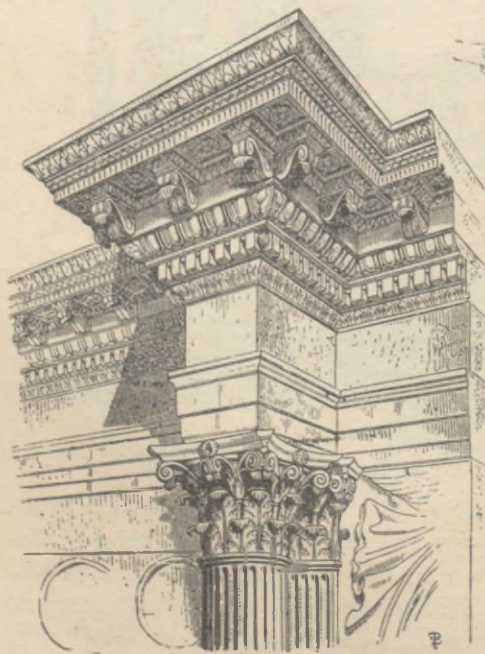


Fig. 295. Zalamanie belkowania w łuku Konstantyna

tryglifowego z zębami, poziome podcięcie gzymsu (fig. 288, 289) są dziedzictwem z czasów greckich. Formy rzymskie, z dobrym stylem greckiem porównane, wydają się jędrniejsze. Motywy liściaste są traktowane bardziej naturalistycznie, kapitele (fig. 290, 291) mają kształty bogatsze (połączenie form jońskich z korynckimi w tak zw. kapitelu kompozytowym), często są pokry-

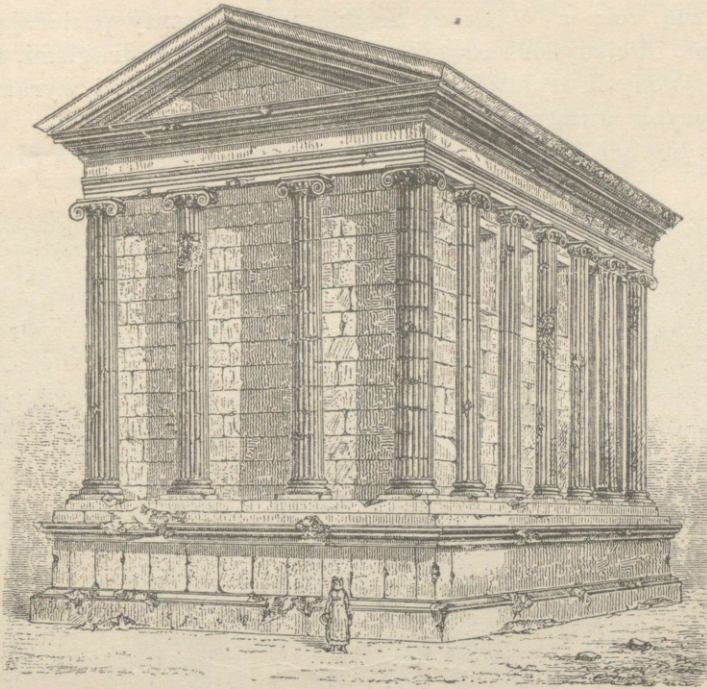


Fig. 296. Świątynia Fortuna virilis. Częściowo dopełniona.

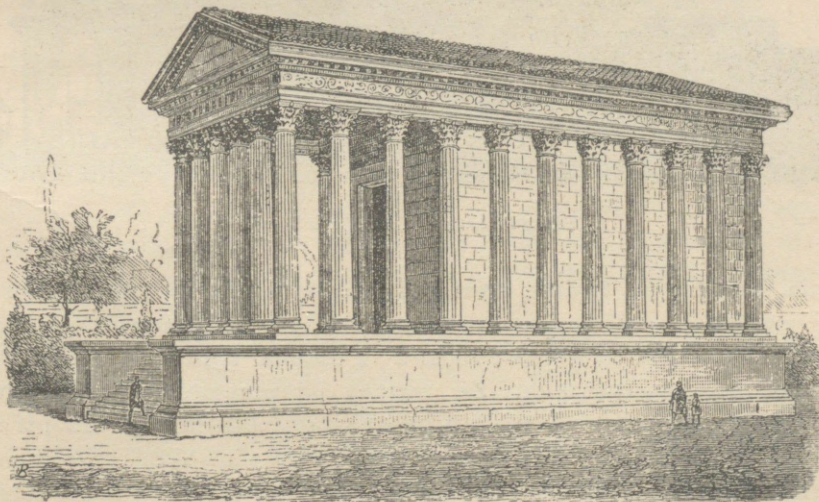


Fig. 297. Świątynia rzymsko-koryncka w Nîmes. (Maison carrée).

te ozdobami figuralnymi (sceny z historii na kapitelach; odgrywały one ważną rolę w Wiekach Średnich), ornamenty posiadają efekty silniejsze. Pojedyncze części, powiązane jedne z drugimi, nie wypowiadają myśli architektonicznej tak bezpośrednio i wyraźnie, jak w starszych świątyniach greckich. Rola kolumny ulega zmianie: nie jest już ona wyłącznie podporą poziomo leżącego na niej belko-

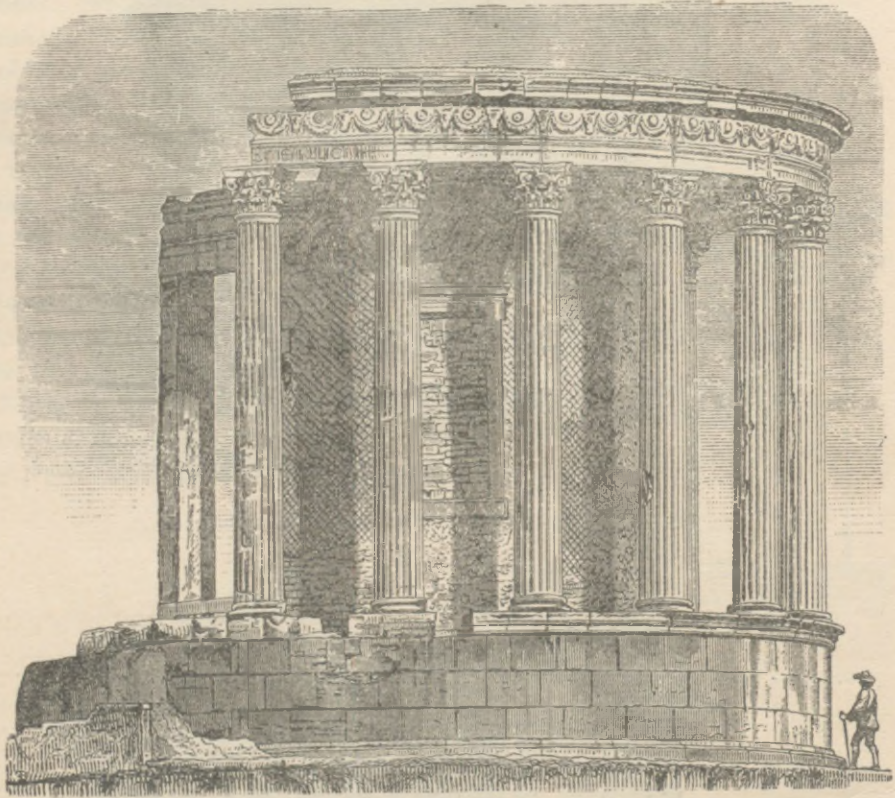


Fig. 298. Świątynia okrągła w Tivoli.

wania, lecz częścią ściany, występując przed nią wraz z należącymi do niej częściami belkowania. Jako część ściany występuje ona wszędzie, gdzie pozwala na to podział murów i ozdoba tego wymaga, a więc i w piętrach najwyższych. Ze zmiany jej przeznaczenia wypływa, że w świątyniach np. przybiera ona kształt półkolumny lub też zastępują ją pilastry. Łuki tryumfalne Tytusa (fig. 292) i Konstantyna (fig. 293), lub teatr Marcellusa (fig. 294), zbudowany za Augusta, pozwalają poznać naocznie sposób, w jaki Rzymianie używali kolumn. Korpus łuku tryumfalnego tworzą dwa skrzydła murów, po-

między którymi mieści się brama łukowa. W łuku Konstantyna skrzydła są przerywane przez mniejsze wejścia sklepione. Łuk nad wejściem posiada obramienie własne, ze zwornikiem pośrodku. Przed skrzydłami murów występują po dwie kolumny z każdej strony, a razem z niemi spoczywające na nich belkowanie (fig. 295). To samo powtarza się w tak zw. attyce, na półpiętrze ponad gzymszem koronującym, w filarkach, na których, jak np. w łuku Konstantyna, stoją posagi. W teatrze Marcellusa kolumny dolnego piętra, znajdujące się między łukami, są w stylu doryckim, górnego zaś

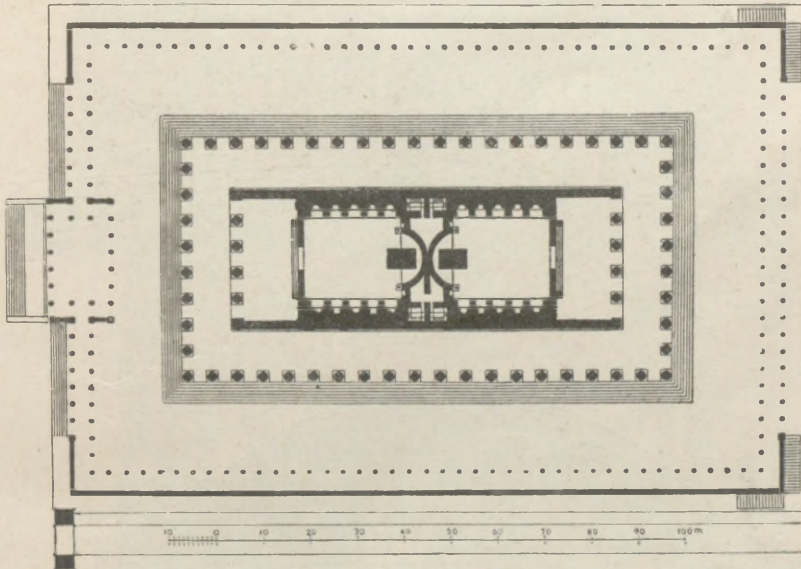


Fig. 299. Świątynia Venus i Romy w Rzymie. Plan poziomy.

w stylu jońskim; styl belkowania, leżącego na nich, odpowiada stylowi kolumn. W ten sposób powstał cały system rzędowy kolumn, których zastosowanie zależne było od ich lekkości i ozdobności, system, który był uprawiany później w wieku 16 z chwilą nowego zwrotu ku formom klasycznym.

Miejscowe tradycje architektoniczne jeszcze silniej się uwydatniają w starszych świątyniach rzymskich jak np.: w doryckiej świątyni *Cori*, następnie w małej świątyni w Rzymie, bez wszelkiej podstawy *Fortuna virilis* zwanej, istniejącej jeszcze w stanie dobrym z półkolumnami jońskimi z trzech stron i przedsionkiem głębokim (fig. 296) i w ozdobnej świątyni *Vesty* w *Tivoli* (fig. 298), otoczonej kolumnadą, z 18 kolumn złożoną. Forma okrągła tej świątyni, oraz *Vesty* w Rzymie, prawdopodobnie pochodzi z budownictwa greckie-

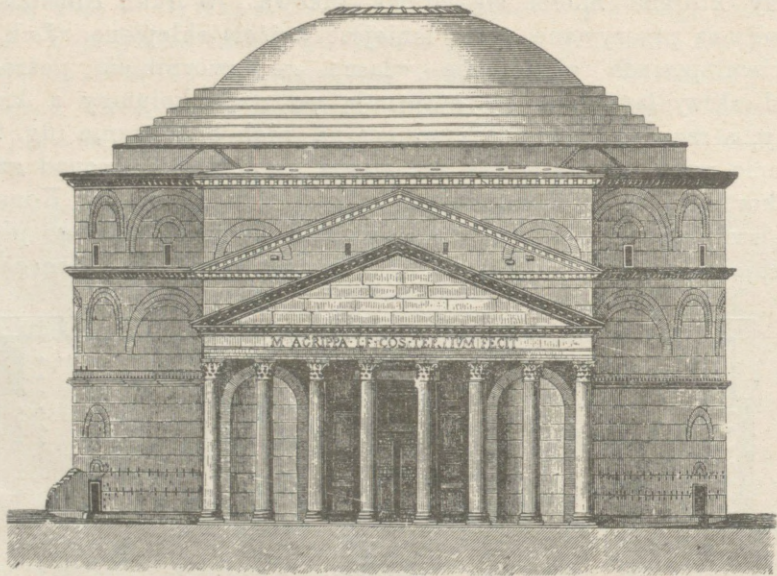


Fig. 300. Panteon. Front.

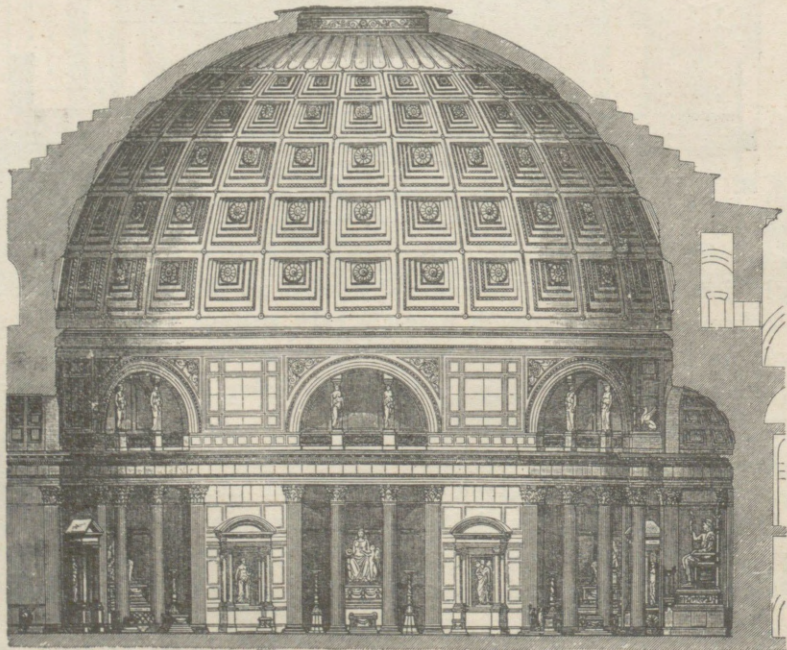


Fig. 301. Przecięcie Panteonu. (Podług Adlera).

go, znalazła atoli tem łatwiejsze przyjęcie, że przypominała prastare grecko-italskie chaty. Piękny przykład architektury rzymskiej z czasów lepszych przedstawia świątynia w *Nimes* (fig. 297). Jak

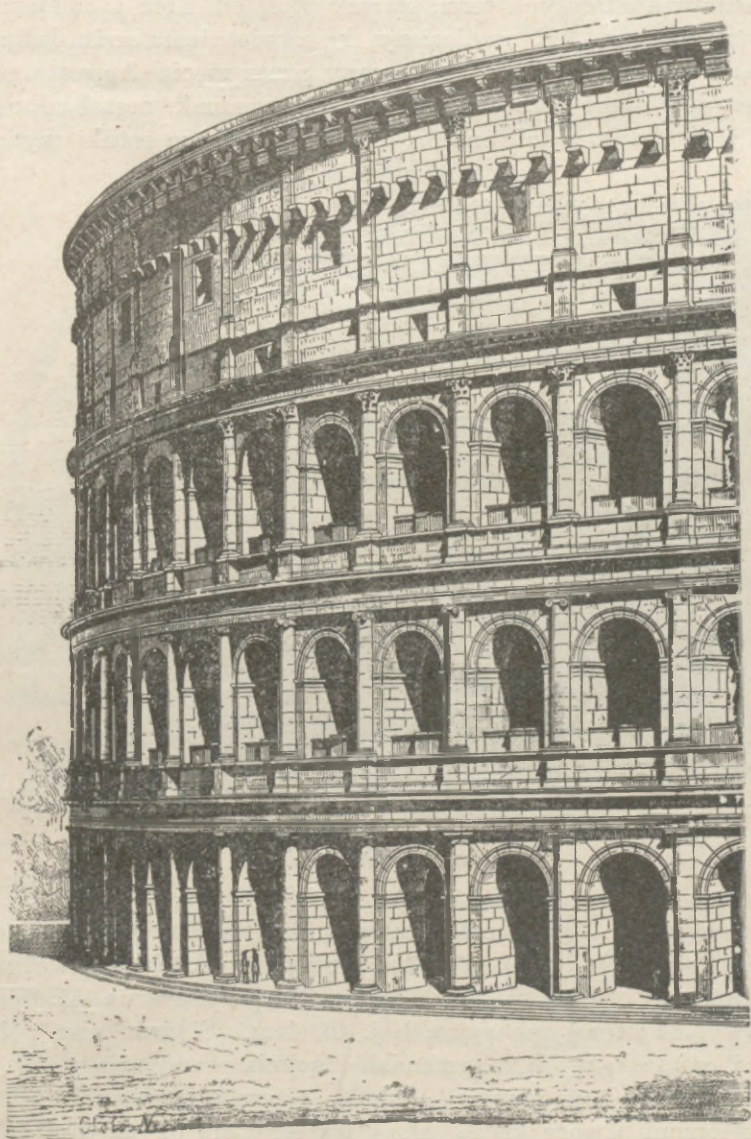


Fig. 302. Kolosseum. (Widok częściowy dopełniony).

silnie zaś rozpowszechniły się innowacje w budowie świątyń już w drugim wieku po Chr., za dowód wyraźny służy podwójna świątynia *Venus* i *Romy* (fig. 299). Budynek ten otaczała kolumnada po-

dwójna; pod jednym dachem mieściły się w nim dwie świątynie, przytykające do siebie niszami, przykryte sklepieniami beczkowymi z kasetonami i wspianale ornamentowane. *Panteon*, znajdujący się w sąsiedztwie okazałych term, starszy atoli od nich i oddawna poświęcony bogom, był wzniesiony ku uświetnieniu rodu Juliuszów. W pierwszej swej postaci, zbudowany przez zięcia Augusta cezara, M. Agryppę, uległ pożarowi, za Hadryana jednak został odbudowany i jest bezwzględnie najpiękniejszym dziełem sztuki rzymskiej,

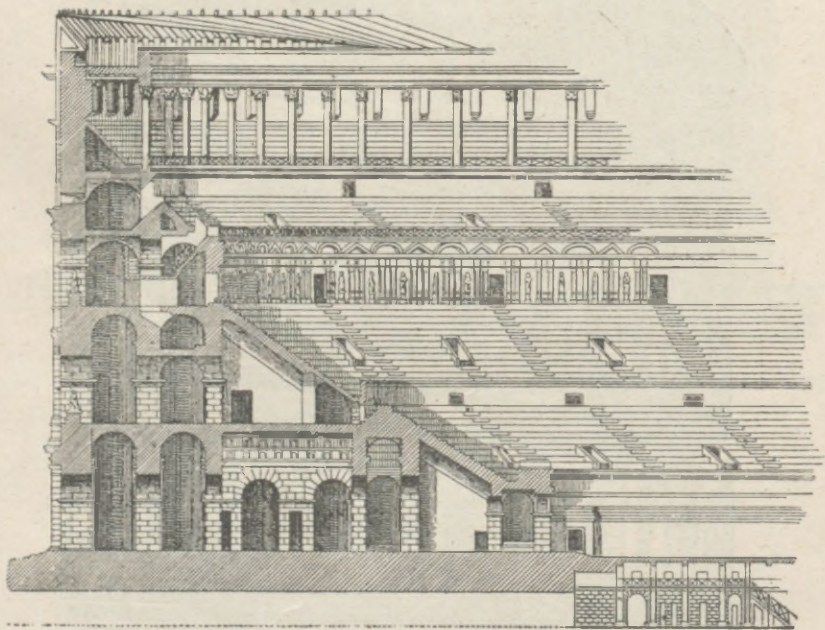


Fig. 303. Kolosseum. Przecięcie.

które, jako ideał, podniecało fantazyę architektów jeszcze w epoce renesansu (fig 300 i 301). Potężne wrażenie, jakie budzi, warunkuje się ogromem i oświetleniem. Wysokość kopuły równa się średnicy podstawy, na której spoczywa, t. j. 43, 4 m. Siedem nisz półokrągłych i czworokątnych, naprzemian idących, przerywają mury. Architrav, obiegający wewnątrz dokoła, pierwotnie odcinał łuki nisz; na przestrzeni otworu każdej niszy wspierał się on na dwóch kolumnach, łuk zaś według powszechnego miemania podtrzymywały dwie Karyatydy. Sklepienie kopuły zdobią kasetony; światło pada jedynie przez otwór, będący w środku kopuły. Okrągły ten budynek, stawiany z cegły, wykładany w części marmurem i stiukiem,

gdzieniegdzie mający przybudówki, poprzedza przedsionek głęboki, wsparty na 16 kolumnach granitowych. Wiadomo, że przepyszne ozdoby Panteonu stały się w następstwie ofiarą barbaryzmu.

Pod względem sławy z Panteonem współzawodniczy *Kolosium*, amfiteatr flawijski, obliczony na 80,000 widzów (fig. 302—304). Plan poziomy tłumaczy konstrukcję czterech pięter, przecięcie zaś objaśnia urządzenie wewnętrzne. Amfiteatr zawsze posiadał kształt eli-

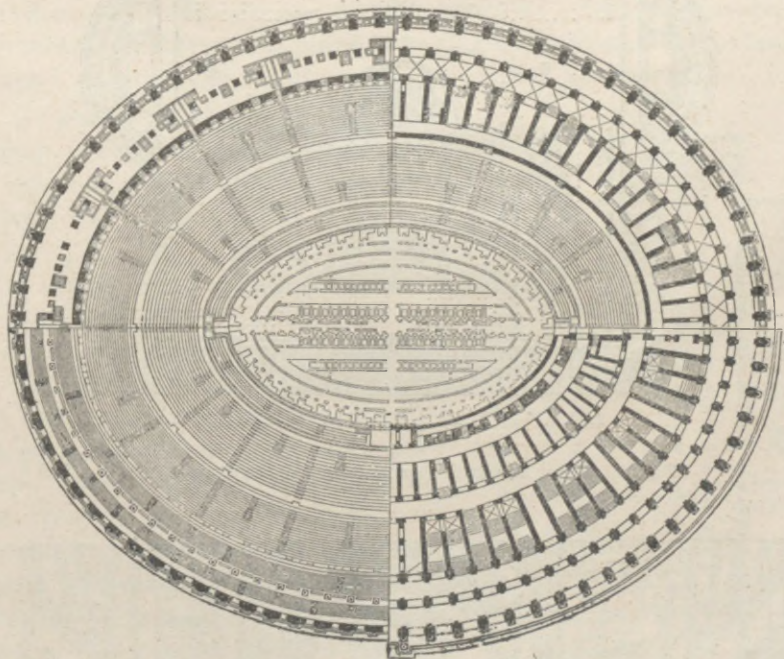


Fig. 304. Kolosseum. Plan czterech pięter.

psy. Ośmdziesiąt arkad na parterze prowadziło do sklepionych galerii, przez które dochodziło się do dwóch wewnętrznych, koncentrycznie biegnących, korytarzy i do schodów. Przez womitoria, t. j. odkryte wejścia, widzowie dochodzili do miejsc siedzących. Najwyższy szereg siedzeń był oddzielony kolumnadą. W podziale ścian zewnętrznych zachowano ten sam system, co w teatrze Marcellusa. Pomiędzy arkadami występują półkolumny, idące jedno nad drugimi w następującym porządku stylów: doryckie, jońskie i korynckie; ścianę zaś piętra najwyższego ożywiały pilastry korynckie. Występujące między nimi krokwiny służyły za podpory dla masztów, do których przyczepiano oponę, zasłaniającą od słońca.

Jak amfiteatr, teatry i hippodromy, ogromem odznaczały się również łaźnie *publiczne* Rzymu (termy). Za przykład mogą tu słu-

żyć termy, zbudowane przez Karakallę w r. 212 po Chr. (Thermae Antonianae, fig. 305). Korpus główny wznosił się w pośród ogrodu,

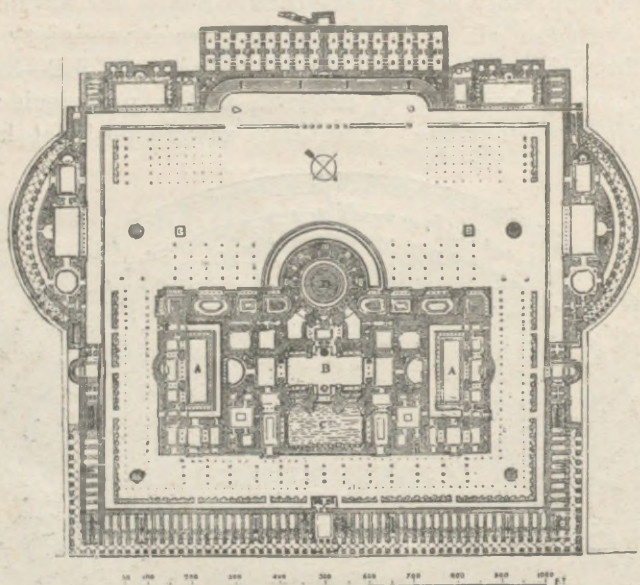


Fig. 305. Termy Karakalli. Plan poziomy budynku środkowego

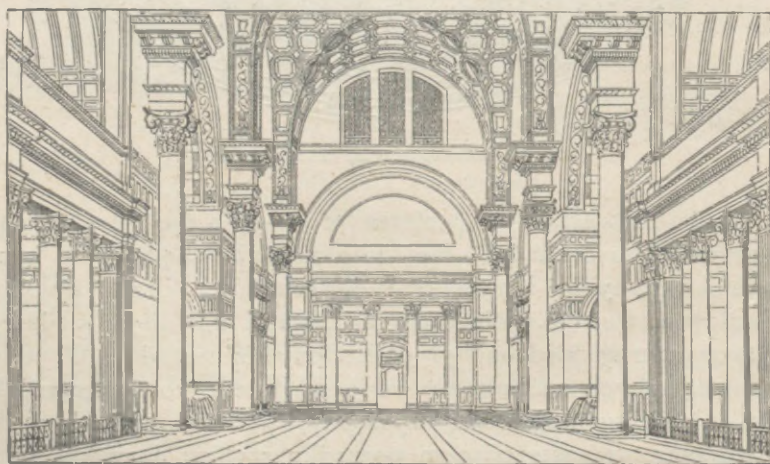


Fig. 306. Sala główna w termach Karakalli. (Widok odtworzony).

z jednej strony zakończony kolumnadą, zawierał, oprócz pełnych przepychu kąpeli ciepłych i zimnych, jeszcze wielką ilość sal,

wspartych to na filarach, to na kolumnach i przykrytych bądź sklepieniami krzyżującymi się (B), bądź kopułami (D). Odtworzony tu widok sali term (fig. 306) musiałby być zabarwiony, aby mógł zbliżyć się do prawdy. W zastosowaniu bowiem marmuru do kolumn i wykładania ścian, brązu zaś złożonego do sufitów leżał cały przepych wspnianiałych budowli z epoki cesarów, które i pod tym względem podlegały wzorom aleksandryjskim. Jeszcze obszerniejsze były termy Dyoklecjana, jedną z sal jego, sklepioną i ozdobioną kolumnami granitowymi, Michał Anioł zamienił na kościół.

Z pośród budynków, przeznaczonych dla celów publicznych, *bazyliki* zajmują jedno z wybitniejszych miejsc. Pochodzenie ich i nazwa, równie jak teatru, zdaje się, ma źródło swoje w Atenach. Miejscem dla bazyliki było targowisko, forum; jak i te, tak i ona służyła jednocześnie dla ruchu handlowego i posiedzeń sądowych, słowem było to forum w zmniejszeniu. Wielkim portykiem, jakimi zamykano zwykle forum, otrzymując przez to dogodność posiadania, zależnie od woli, przestrzeni otwartej lub zamkniętej, odpowiada kolumnada, która otaczała przestrzeń środkową, ozdobioną bogaciej. Kształt wydłużony i ujęcie podwyższonej przestrzeni środkowej w rząd kolumn stanowi istotę bazylik i municypiów rzymskich, niewiadomo atoli, czy piętro wznosiło się również nad kolumnami portyku. Odmiana, polegająca na dobudowaniu do halli absydy półokrągłej, zdaje się, ma związek ze zmianami w procedurze sądowej.

Wiele wiadomości o bazylikach oraz szczątków ich przechowało się tak w Rzymie, jak i po za jego murami. Najbardziej znaną i najlepiej zachowaną jest bazylika w *Pompeii*; pochodzi ona podobno z wieku drugiego przed Chr. Do wnętrza głównego, oddzielonego od wąskich przejść bocznych kolumnami, wiedzie przedsionek; w końcu nawy znajduje się, znowu odcięta kolumnami, podwyższona przestrzeń dla trybuny. O kształcie bazyliki Ulpia na forum Trojana (fig. 307) poucza dawny plan miasta (grawerowany na marmurze) w muzeum kapitolijjskim, oraz pozostałe szczątki. Odmien-

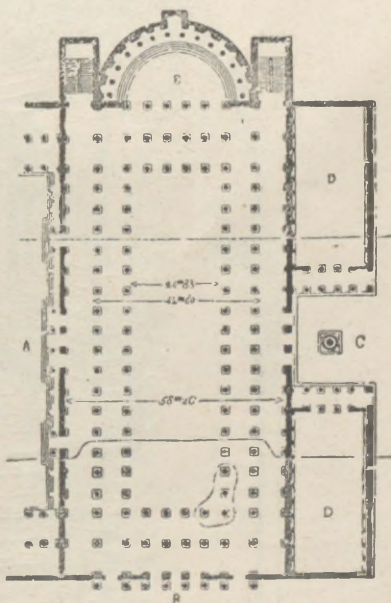


Fig. 307. Bazylika Ulpia na forum Trajana.

ną zupełnie formę ujawnia trójnawowa, śmiało krzyżującymi się sklepieniami przykryta, *bazylika Konstantyna* (fig. 308), zbudowana przez Maksencyusza, przebudowana przez Konstantyna. W charakterze jej sklepień leży cała jej historyczna doniosłość architekto-

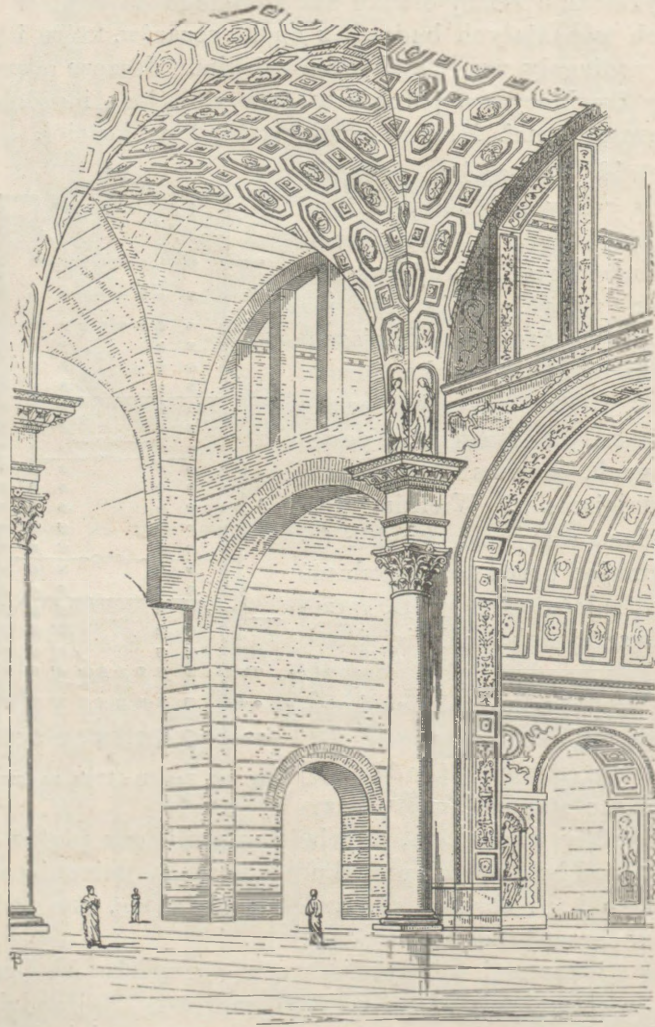


Fig. 308. Bazylika Konstantyna.

niczna, cały bowiem okres Dyoklecjana i Konstantyna stanowi najwyższy moment rozwoju architektury. Zauważyć należy, że łączy się on z powstaniem cegielni, które od dłuższego czasu były w stanie spustoszenia; cegła palona, starszej architektury greckiej nieznana, od w. I przed Chr. zaczęła odgrywać rolę ważną.

Z pałaców cesarskich, jakie pokrywały Palatyn i cesarom, lubiącym budować, bogatego dostarczały tematu, uwagę naszą najsilniej przyciąga pałac Flawiuszów, zbudowany przez Domicyana (fig. 309). Z planu i rozkładu jest on podobny do domów prywatnych, wszystko w nim jednak urządzone wspanialej i na słuźenie cesarom obli-

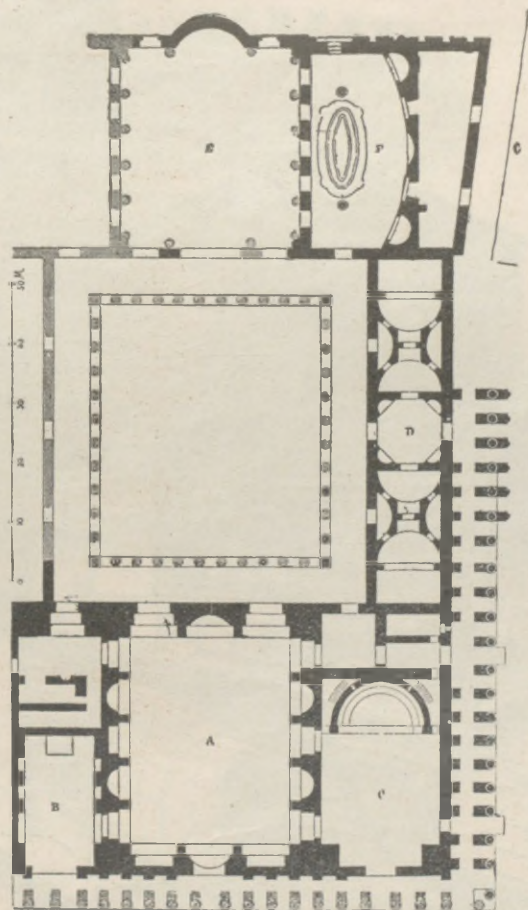


Fig. 309. Pałac Flawiuszów na Palatynie.

A. Sala tronowa. Tablinum. B. Lararium. C. Bazylika. E. Sala jadalna (triclinium).
F. Nymfeum. G. Świątynia Jowisza zwycięzcy.

czne. Zupełnie inny natomiast charakter ma pałac, wystawiony przez Dyoklecyana (w początkach 4 w.) w bliskości Salonas, w Dalmacyi (fig. 310). Na jego gruzach po części stoi dziś miasto Spalato. Podzielona przez dwie krzyżujące się ulice na cztery kwartały, rozkładem przypomina obozowisko. Dwa przednie zajmował dwór, w pośrodku zaś lewego tylnego wznosił się osmiościenny bu-

dynek, przykryty kopułą i otoczony kolumnadą, t. zw. świątynia Jowisza, będąca dziś kościołem. Szczegóły architektoniczne, jak np. kolumny połączone łukami z jednej strony wskazują na upadek

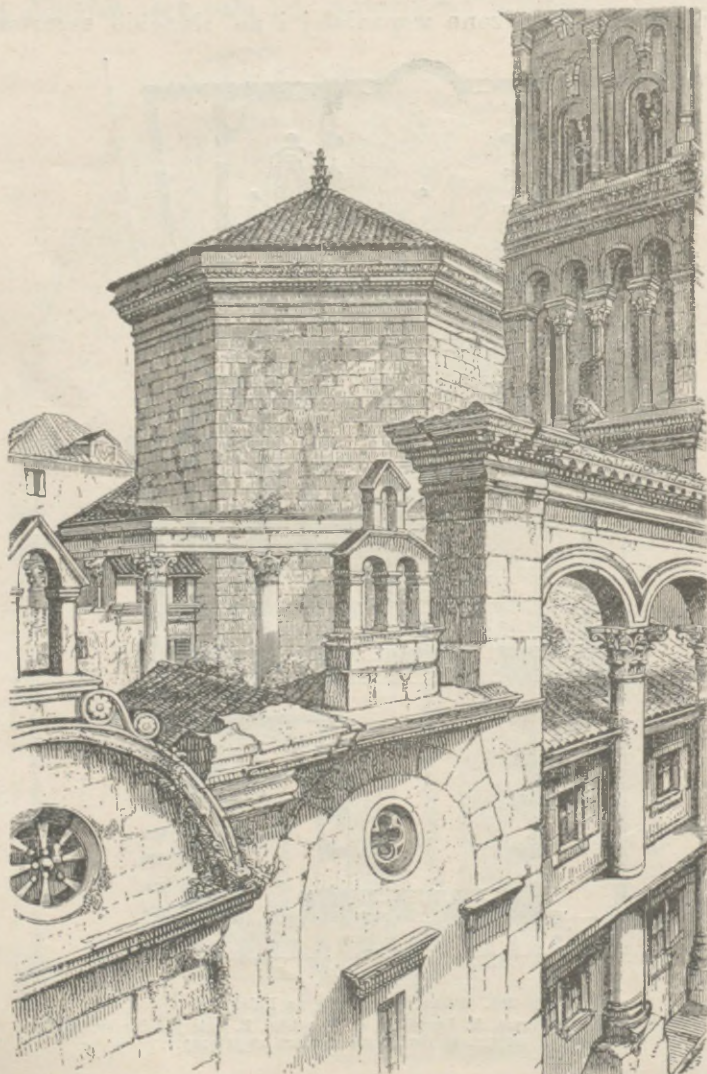


Fig. 310. Fragment pałacu Dyoklecyana w Spalato.

sztuki klasycznej, z drugiej zaś rzucają pewien cień ku późnym wiekom chrześcijańskim, ku sztuce bizantyjskiej szczególnie, które te i tym podobne formy uwieczniły.

Groby rzymskie posiadają kształty najrozmaitsze. Powodem tego były zmiany w sposobie grzebania ciał, po części zaś zbytek



Fig. 311. Grobowiec Cecylji Metelli. Via Appia.

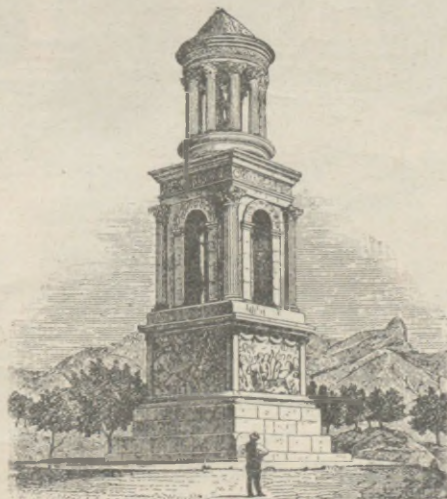


Fig. 312. Grobowiec w St Remy pod Tarascon.

wzrastający i zapożyczanie motywów od obcych. Grobowiec *Cecylji Metelli*, zapewne synowej tryumwira Krassusa, jest to potężny budynek okrą-

gły na podstawie czworobocznej, który w wiekach średnich zużytkowano na zamek i zakończono blankowaniem (fig. 311). Przeciwnieństwo do tego wspaniałego grobowca stanowi *Kolumbaryum* na Via Appia jako przykład grobu zbiorowego, w którym urny z popiołami stoją w małych niszach. Inne znów kształty pokazuje nam *pomnik Juliuszów* z czasów Augusta, pod St. Remy, w bok drogi z Awinionu do Arles (fig. 312). Na cokóle, ozdobionym płaskorzeźbą, po malarsku pojętą, wznosi się czworoboczny budynek z arkadami, zakończony świątynią okrągłą

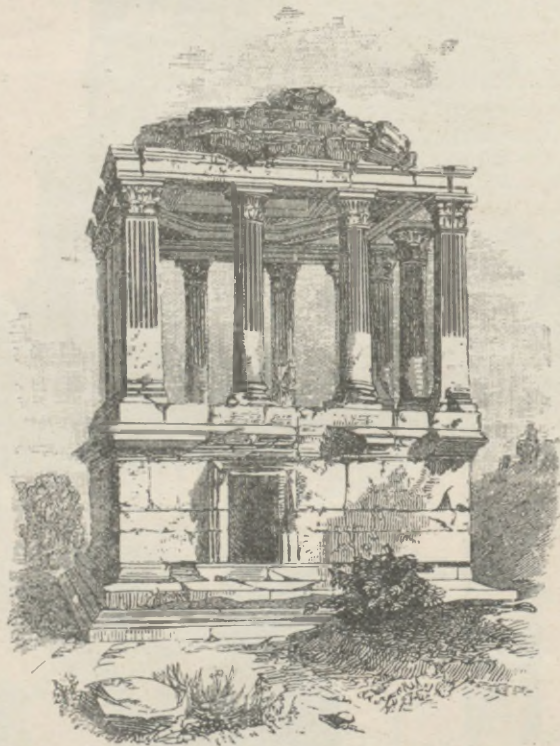


Fig. 313. Grobowiec w Mylazie w Karyi.

(monopteros). W środku tej świątyni, której dach łuskowaty przypomina ateński pomnik Lizykratesa, stoją posagi C. Juliusza i jego żony. Piękność tego pomnika każe domyślać się rąk greckich z sąsiedniej Massylii, podczas gdy małoazyatycki grobowiec pod Mylazą (fig. 313), w którym ponad hallą wznosi się piramida o stopniach, jak na Mauzoleum, zdradza wpływy wschodnie. Ogólnie Wschód, jak na wszystkich innych polach kultury, tak i na polu sztuki odgrywa rolę niewielką. Z napływem do świata rzymskiego wyobrażeń religijnych Wschodu, występują na widownię również wschodnie poglądy na sztukę. W ruinach świątyni Baalbeku w Syrii (dawny

Heliopolis), pochodzącej z czasów Antonina Piusa i następnych cesarzy (fig. 314), widać wyraźnie skłonność do dawnych wzorów miej-

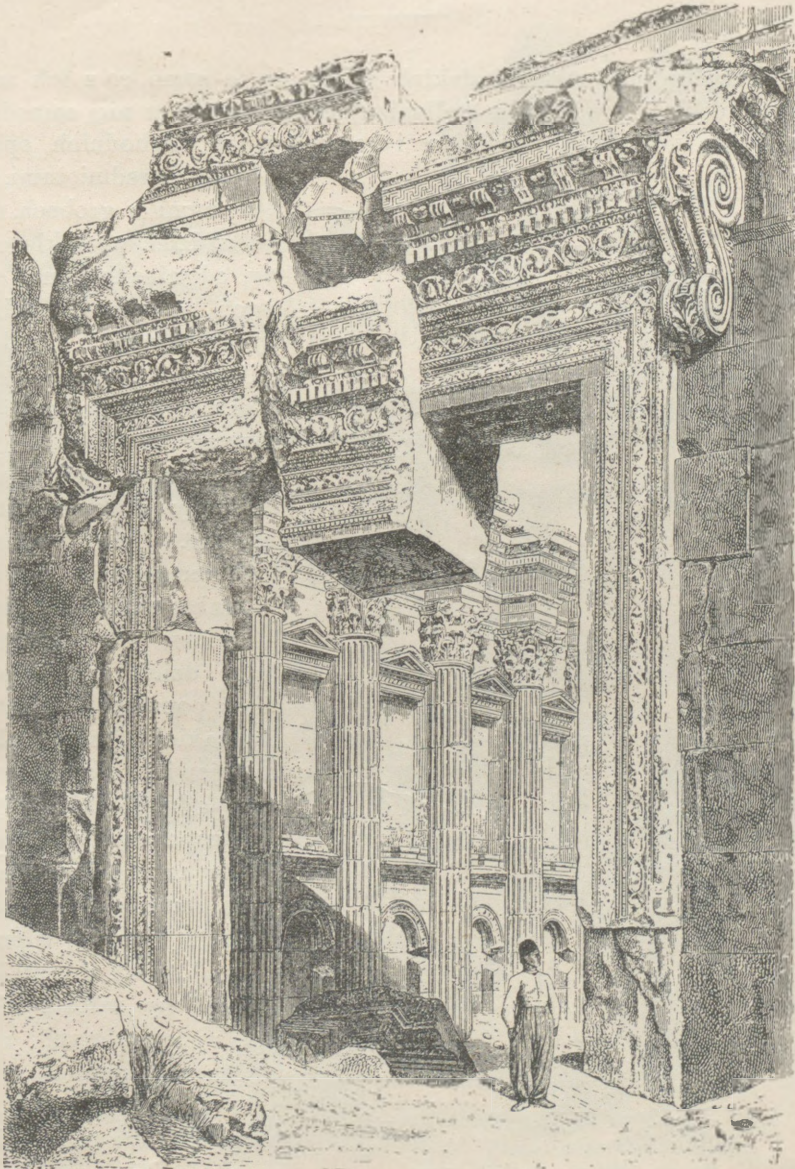


Fig. 314 Świątynia Jowisza w Heliopolis (Baalbek).

scowych, z ich najrozmaitszymi dziedzińcami i portykami. Z objawem tym idzie ręka w rękę zanik poczucia form. Członki pozostają, muszą sobie atoli szukać nowych połączeń. Zapanowuje przeładowanie ornamentacyi.

c. Etruska i rzymska rzeźba portretowa.

Z rzeźbą ludów staroitalskich dzieje się to samo, co z ich architekturą: obok pierwiastków hellenizujących istnieją w niej samodzielne rysy stylowe, jako dawniejsze i na wpływach wschodnich oparte.



Fig. 315. Wieko sarkofagu z Vulci.

Między przedmiotami, znalezionymi w grobach, można widzieć wypukłe obrazy, odgniecione na czarnych naczyniach glinianych, wyroby metalowe, odlewane, kute i ryte, płaskorzeźby w kości słoniowej, należące do stadyum sztuki, którego nie dotknęły jeszcze wpływy greckie. Wykończenie techniczne, oraz pewność w traktowaniu ich czynią wrażenie, jak gdyby to były dzieła nie tyle jakiejś początkującej sztuki, ile takiej, która uległa zastojowi. Nawet wówczas, gdy greckie wpływy już zapanowały, Etrusko- wie w szczególności zachowali samodzielne właściwości i nie tylko w przedmiotach, lecz i w kształtach rzeczy, w całości figur, np. w surowszych realistycznych rysach głów, a także w całkowitem zabarwianiu rzeźb. Urny i sarkofagi dostarczają najwięcej wzorów sztuki etruskiej;

większość z nich ma charakter czysto rzemieślniczych wyrobów, czyli, używając wyrażenia nowszego, wyrobów fabrycznych. Są atoli między nimi i dzieła wybitnie artystyczne, jak płaskorzeźba na wieku

sarkofagu alabastrowego, znalezione w Vulci, przedstawiająca męża i żonę (fig. 315) w uścisku serdecznym. Silne poczucie życia, pomimo kon-



Fig. 316. Sarkofag z Caere. Luwr

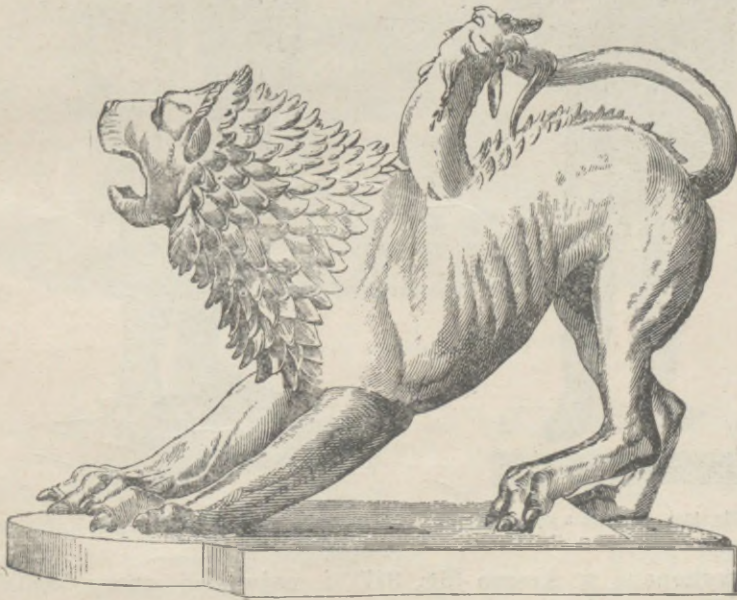


Fig. 317. Chimera z Arezzo. Bronz. Florencia.

wencjonalności, przebija się również w postaciach małżonków na nierównie starszem wieku glinianego sarkofagu z Caere (fig. 316). Obie

figury, stosownie do przyjętego zwyczaju, unoszą się górnemi połowami całe bogato zabarwione. Oprócz wyrobów z gliny sławę Etruskom zjednały odlewy bronzowe. Techniczną zręczność ich, rzecz prosta, więcej rozumieć należy w znaczeniu artystyczno-rzemieślniczym, niż czysto artystycznym. Z pomiędzy nich wyróżnić należy



Fig. 318. Chłopiec z gęsią.

Fig. 319. Mówca. Florencyja.

Chimerę, wykopaną w Arezzo (fig. 317) i najwięcej znaną *kapitolijską wilczycę*. Pierwsza jest doskonałym dziełem greckim, druga prawdopodobnie starorzymskim (podług innych średniowiecznym); wykonana jest niezręcznie. W etruskim *chłopcu z gęsią* (fig. 318) czuć wpływy greckie; to samo zauważyć można w posągu *Aulusa Metellusa*,

wyobrażonego w postawie mówcy (fig. 319), w którym przebija się urobienie stylu miejscowego pod działaniem sztuki greckiej.

Nie jesteśmy w możności wskazać szczegółów bliższych, odgraniczających przecenione zresztą wpływy etruskie od greckich na gruncie Rzymu. Nawet o sztuce rzymskiej powiedzieć musimy, że obok działania ideałów greckich zachowała ona jednak oddawna kiełkujące tradycje i kierunek, odpowiadający właściwości kultury rzymskiej. Najlepiej może da się on scharakteryzować istnieniem



Fig. 320. Gemma onyxowa. Wiedeń.

licznych portretów i płaskorzeźb treści historycznej. Uprawianie sztuki portretowania oddawna już było zawarunkowane kultem dla zmarłych przodków, w epoce jednak cesarów została ona wysunięta na plan pierwszy, na wzór monarchii wschodnich, które uświęciły ją zwyczajami dworskimi i przekonaniem religijnym, przez cezaryzm przyjętymi. Przykład stawiania cesarów na wysokości bogów daje gemma z onyxu w wiedeńskim gabinecie starożytności (fig. 320). Cezar Augustus siedzi z orłem Jowisza u nóg, obok bogini Romy, z którą wspólnie składano mu cześć w prowincjach. Bogini ziem

zamieszkanym kładzie na głowę jego wieniec, otoczona bogami morza i ziemi; przed nim stoi Germanik i Tyberyusz, schodzący z rydwanu tryumfatora po zwycięstwie nad Pannonianami. U dołu widzimy żołnierzy, zajętych stawianiem pomnika zwycięstwa.

O wiele więcej interesującymi pod względem artystycznym i wartościowszymi od tych pamiątek dworskich, oraz postaci z wy-



Fig. 321. Cezar. Rzym.

idealizowanymi ciałami nagiemi i dosztukowaną podobizną głowy, są zwykle portrety. Biusty Cezara i Cyncerona (fig. 321 i 322) zasługują na uwagę nie tylko z powodu wyobrażonych osobistości, lecz i dla głębokiego pojęcia psychologicznego. W wizerunku Cyncerona tkwi jakiś, starannie wyrażony, rys zrównowżenia i przebiegłości, w Cezarze stanowczości i siły woli. Posągi portretowe cesarów i ich rodzin przechowały się w ilości znacznej. Do najpiękniejszych należy posąg marmurowy Augusta (fig. 323), znaleziony w Rzymie pod szczątkami willi jego żony, Livii. Ma ona nałożony na tunikę

pancerz, ozdobiony płaskorzeźbami, na lewej ręce przerzucony płaszcz wodza naczelnego, w ręku laskę, prawą zaś rękę podniósł, jakby przemawiał. Na ubraniu zostało wiele śladów zabarwienia (purpurowego, żółtego, karmazynowego). Mały amerek z boku posągu jest symbolem pochodzenia rodu Juliuszów od Eneasza i Venus. Rzeźba portre-



Fig. 322. Cyncero. Madryt.



Fig. 323. Posąg Augusta z Prima-Porta. Watykan.

towa utrzymuje się na wysokości nawet w wieku drugim: bronzowy posąg konny Marka Aureliusza (fig. 327), od czasów Michała Anioła, ustawiony na placu Kapitolijskim, czyni wrażenie imponujące szlachetną powagą, spokojem, i stał się wzorem dla sztuki nowoczesnej.

Niezwykle bogate ilościowo są portrety biustowe. W biustach kobiecych zauważyć można jeszcze dążność pewną do idealizowania, jak np. w tak zwanej *Klity* z czasów pierwszego cesarstwa, której biust wyłania się z kielicha kwiatu (fig. 326), w wizerunkach zaś męskich,

przeciwnie, panuje chęć wydobycia ostrej charakterystyki, odpowiadająca jednocześnie greckiej rzeźbie portretowej i rzymskiemu cha-

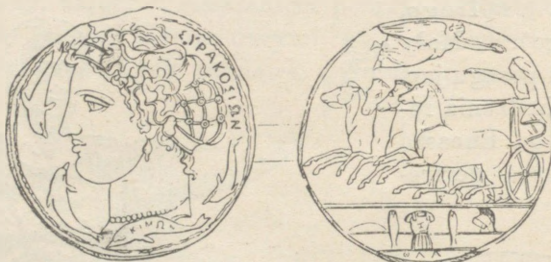


Fig. 324. Monety Syrakuzańskie.
T. zw. Damareeon.

rakterowi narodowemu. Są one często wprost przerażająco prawdziwe. Chcąc jasno widzieć różnicę w sztuce między starszym kierun-



Fig. 326. Klitya. Muzeum Brytańskie.



Fig. 325. Moneta Wespazyjana.

kiem greckim a rzymskim, należy porównać typy na monetach, np. idealną głowę na monetach syrakuzańskich (fig. 324), najpiękniejszych

w całej starożytności klasycznej, z portretem Wespazyana



Fig. 327. Posąg konny cesarza Marka Aureliusa. Rzym. Kapitol.

na monecie rzymskiej (fig. 325), upamiętniającej podbój Judei.

d. Płaskorzeźba rzymska.

Zniewieściałe państwo rzymskie pobudzało do czynu osobistości dzielniejsze, na nich bowiem tylko istnienie swoje zakładać mo-

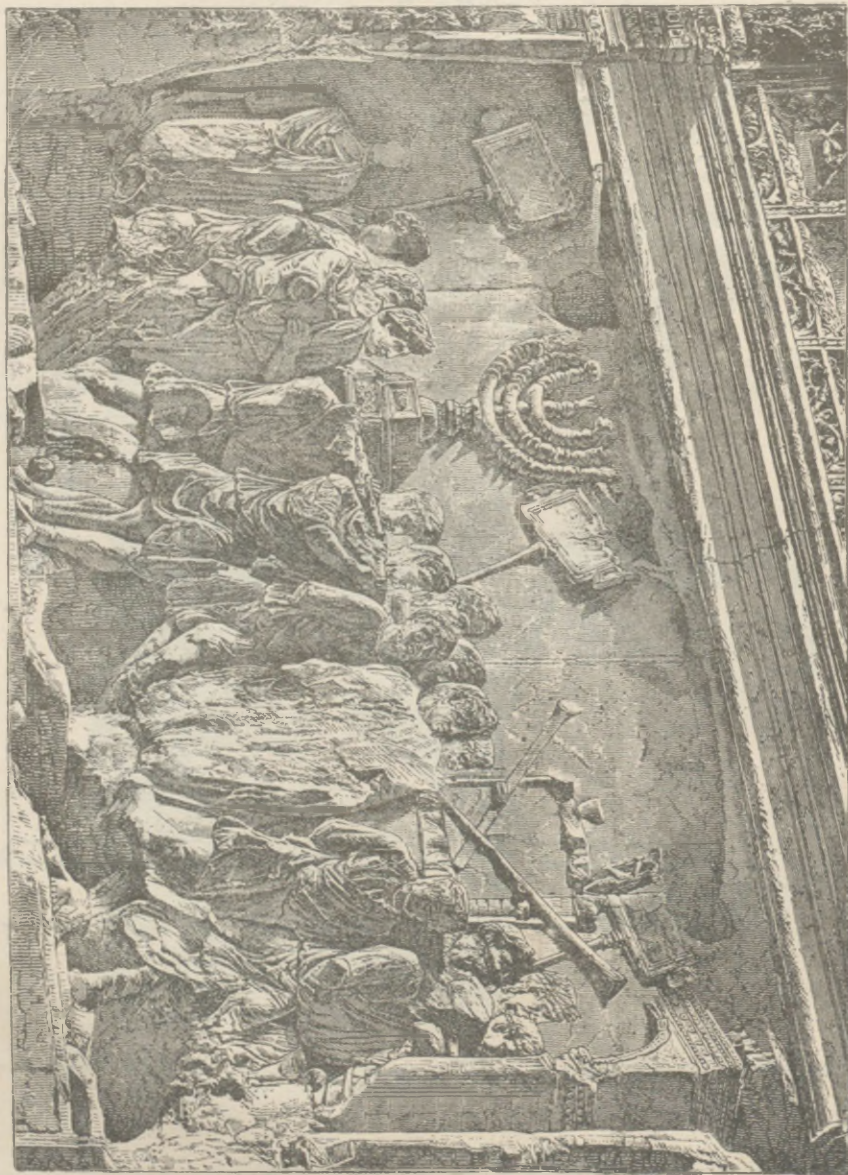


Fig. 328. Płaskorzeźba z Jaka Tyusa w Rzymie.

gło. Zniewieściałość ta miała przyczynę podwójną. Dawne moralne podstawy życia spróchniały, państwo zaś stało się wszechświato-

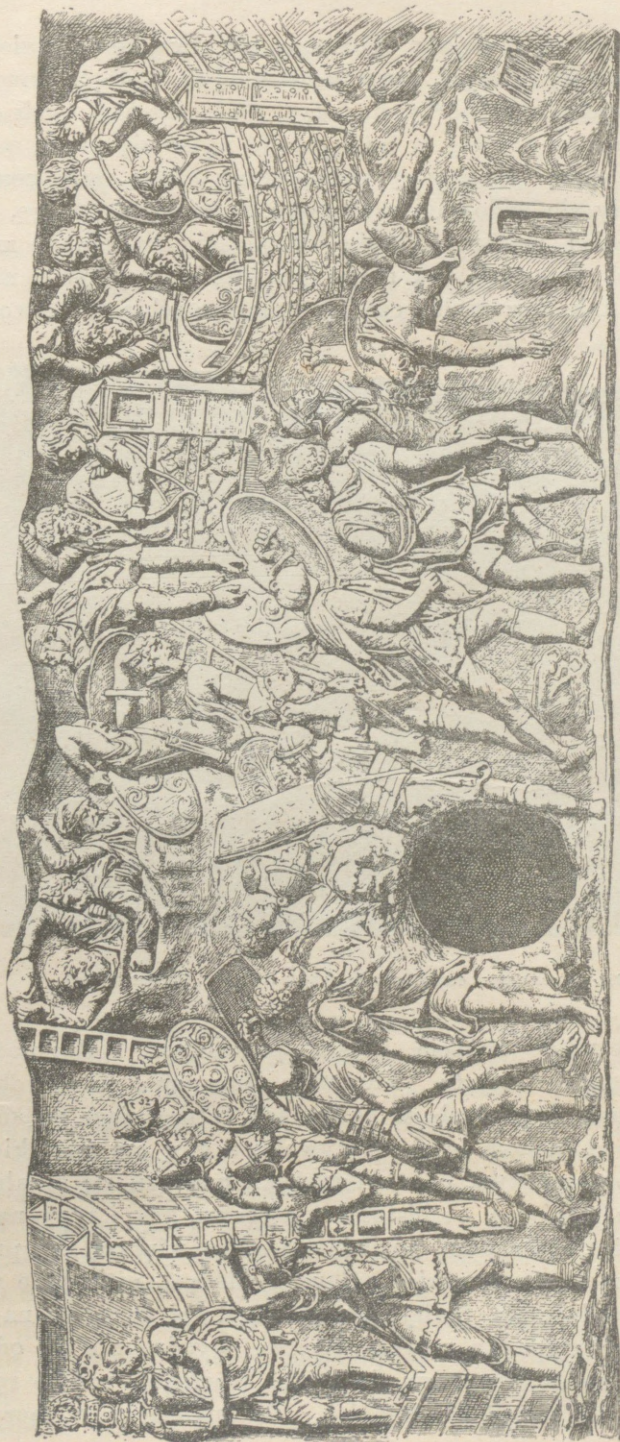


Fig. 329. Szturm stolicy Daków. Plaskorzeźba z kolumny Trajana w Rzymie.

wem. Im większe są rozmiary dawnego państwa, tem łatwiej staje się ono polem gry silnych namiętności. Coraz więcej mnoży się w niem ilości osobników biernych, łatwo podlegających woli silniejszego, naturalnie po to, aby w następstwie ugiąć się przed wolą inną, jeszcze silniejszą. Z drugiej znów strony późne czasy cesarstwa rzymskiego stały się widownią osobistości, miłujących potęgę, wobec których najwięksi mocarze czasów odrodzenia wydają się małymi. Bohaterowie ci objawiają tak różne charaktery, niejeden z nich łączył w sobie tak niezwykle, często przeczące sobie właściwości, że



Fig. 330. Strona poprzeczna sarkofagu sydońskiego. Konstantynopol.

mogą one nie tylko zwrócić uwagę psychologa lecz i podniecić w wysokim stopniu artystę. Nic więc dziwnego, że wyobrażenia rzeźbiarzy rzymskich znalazła w portretach interesujące zadanie i ze szczególnem upodobaniem je rozwiązywała; a gdy raz już skierowali wzrok ku pochwyceniu charakterystyki, nauczyli się z całym życiem odtwarzać zarówno osobistości miejscowe, jak i typy narodów obcych. Posągi „barbarów“ posiadają jeszcze większą siłę prawdy, niż Gallowie szkoły pergamskiej. Chwila bieżąca, niezwykle zawsze obfitująca w wydarzenia polityczne, szczególnie zwracała na siebie uwagę. W tym wypadku sztuka rzymska wyodrębnia się od dawnej greckiej, a zbliża się znowu do sztuki Wschodu, zawsze rozwijając się jednak na zasadach greckich. Ze zmianą treści łączyła się

zwykle zmiana stylu. Bezpośrednie odtwarzanie wypadków bieżących wymaga większej szerokości, ściślejszego wglądania w szczegóły, bogatszego tła, większej liczby i odmiennego układu osób, w grę wchodzących.

Płaskorzeźba rzymska z treścią historyczną przyjęła realistyczny sposób przedstawiania rzeczy. Pierwotnie dokonywane zabarwienie nadawało dziełu więcej pozorów rzeczywistości, powoli zaś pierwiastek malarski wkradł się i do stylu rzeźby. Wypowiada się on wyraźnie w płaskorzeźbionych obrazach *tuku Tytusa*, wyobrażających wieńczenie cezara przez Zwycięztwo i pochód tryumfalny z trofea-



Fig. 331. Część boku podłużnego t. zw. sarkofagu Aleksandra z Sydonu, Konstantynopol.

mi, np. z siedmioramiennym świecznikiem (fig. 328). Jeszcze wyraźniej ujawnia się wyjście stylu z ram dawnych, ugrupowanie i kompozycja malarska w płaskorzeźbie na *kolumnie Trajana*, przedstawiającej wojnę z Dakami (fig. 329). Wartość tej pracy zmniejsza się o tyle, że płaskorzeźba ta wije się, niby sprężyna, koło trzona olbrzymiej kolumny i jest zastosowana jedynie jako dekoracya.

Ważną dziedzinę w sztuce rzymskiej stanowią płaskorzeźby na *sarkofagach*, które poczynają się mnożyć zwłaszcza od wieku drugiego. Uwaga nasza niedawno dopiero została zwrócona na starsze pierwowzory greckie, mianowicie skutkiem znalezienia w Sydonie grobu jakiegoś władcy, z których najpiękniejsze egzemplarze pochodzą z w. przed Chr. Przedstawiają one szereg w żalu pogrążonych kobiet, ustawionych między kolumnami jońskimi (fig. 330) oraz sceny z ży-

cia władcy, między nimi zaś scenę z jakiejś bitwy Aleksandra (fig. 331). Sarkofag ten, będący dziś ozdobą główną muzeum Konstantynopolu, i idący z nim w parze, dawniej już znany, sarkofag z amazonkami w Wiedniu, są bardzo bliskie sztuce wielkiej owego czasu; sarkofag Aleksandra dziś jeszcze skrzy się bogatą ozdobą pierwotnego zabarwienia, które w najwyższym stopniu potęgowały żywość plastyki. Sarkofagi rzymskie wobec tak wspaniałych pierwowzorów zostają daleko w tyle. Wartość ich artystyczna z zasady nie może być ceniona wysoko. Były one oczywiście wykonywane na zamówienie i ponieważ wykonanie w wielu wypadkach zdradza tylko te-



Fig. 332. Fragment pamflijskiego sarkofagu z Prometeuszem. Rzym. Kapitol

chnicznie wyrobioną rękę kamieniarza, nie zaś czułą i nerwową rękę rzeźbiarza, przeto i kompozycya często nie bywa jedyną dla każdego dzieła, lecz zapożyczaną i powierzchownie na żądanie zastosowywaną. Wyrabiający sarkofagi brali treść dla płaskorzeźb z małych zbiorów dzieł mitologicznych, z kronik w obrazach, będących w połowie tekstem, w połowie obrazami, jakich gramatykowie używali w szkołach, lub z innych t. p. źródeł. Treść interesuje w nich więcej, niż forma artystyczna. Znaczenie treści potęguje się, gdy się sposób wyrażenia jej zwraca ku dawnym wdzięcznie naiwnym poglądom i ruchliwości ducha religijnego, jak np. w późnym sarkofagu *Kapitolijskim*, gdzie uzmysławia on życie ludzkie jako przyszłość i przeszłość w postaci *Prometeusza* i *Psyche*. Powtarzamy tu (fig. 332) scenę z płaskorzeźby, z trzech stron opasującej owal sarkofagu, która wyobraża Prometeusza, rzeźbiącego postać człowieka i Minerwę,

stojącą przed nim, nadającą ciału skończonemu duszę (psyche) w postaci motyla. W tle jedna parka snuje nić życia, druga bada na globie niebieskim konstelację gwiazd. Dalej, z prawej strony, dusza, jako motyl, ulatuje z ciała zmarłego, obok którego stoi geniusz z pochyloną pochodnią; nad głową nieboszczyka parka trzyma rozwartą księgę życia. Zakwiefona bogini śmierci i bogini księżyca na rydwanie dwukonnym zamykają scenę. Wyobrażenia Amora i Psyche, częste w późniejszych czasach rzymskich, powstały z pokrewnego koła idei. Tak zw. grupa *kapitolijska* przedstawia ich razem (bez skrzydeł) w serdecznym uścisku. Jest to rzeźba w marmurze, przypuszczalnie wzorowana na sztuce aleksandryjskiej. Przyjęcie do Panteonu rzymskiego bóstw wschodnich, np. Izdy i Mitrasa, świadczy także o szukaniu dla uczuć religijnych oparcia silniejszego od tego, jakim byli starzy bogowie miejscowi.

D. Starożytne rękodzielnictwo artystyczne

a. Wyroby metalowe, garncarskie i malowanie waz.

Handel ożywiony, jaki panował w dziedzinie przemysłu artystycznego, zatarł granice, stworzone przez narodową odrębność charakteru w innych dziedzinach kultury, o rękodzielnictwie przeto artystycznym możemy mówić, jako o rękodzielnictwie ogólnem, obejmującym prócz Grecyi Italię i kraje ościenne. Badania głębsze znajdują w istocie różnice nieznaczne, jakie zachodzą między przedmiotami, wykonanymi dla użytku miejscowego, a przeznaczonymi na wywóz dla odbiorców obcych. Gust kupujących zmuszał wytwórców do rozmaitych względów w traktowaniu i zdobieniu przedmiotów. Pracownie ich znajdowały się nawet po za granicami Grecyi. Etruskowie np. byli słynni ze zręczności we wszelkiego rodzaju wyrobach metalowych, czy atoli w tych nie greckich miejscowościach zawsze trzymano się ściśle wzorów greckich, trudno przesądzać, z doświadczenia bowiem własnego wiemy, że np. francuscy rzemieślnicy kunsztu rękodzielniczego przy dłuższym pobycie w Anglii zrywają łatwo z ojezystym charakterem produkcji. Wogóle jednak, a nawet w większej części, Grecy w starożytności klasycznej zawsze byli stroną dającą; inne narody w każdym razie więcej od nich brały, jak oni od owych narodów wziąć mogli.

Wschód dawał wzory również dla rękodzielnictwa starożytnego; szczególnie uczył on przebiegu wykonania technicznego. Jakkolwiek zależność owa od wzorów wschodnich zwłaszcza w początkach rękodzielniczej działalności artystycznej silniej się ujawnia, aniżeli w dziedzinie sztuki wielkiej, to jednak z biegiem wieków wywalczyła sobie ona prawo być poczytywaną za wytwór własny fantazyi greckiej. Pozostały w niej raz na zawsze pewne rysy zasadnicze: celowość postaci i kształtu, usprawiedliwiona celowość



Fig. 333 Kamea Gonzaga. (Ptolomeusz I i żona jego Eurydyke?) Petersburg.

artystyczne Greków powstają ze źródła jednolitej fantazyi w każdej gałęzi przy całej swobodzie wykonania, wyroby ich artystyczne nabierają piękna szczególniejszego, stającego się wzorem nawet dla pokoleń późniejszych.

Rękodzielnictwo artystyczne to wchodzi w zakres rzeźby, to malarstwa. Dekoracya płaska łączy się z malarstwem; sprzęty wyrabiano z metalu, kamienia i gliny. Złoto prawdopodobnie jest tu najstarszym używanym metalem; jest ono szczególniejszod podatne skutkiem swej niezwyklej ciągliwości, może być bowiem ciągnięte aż do drutu najcieńszego. Blacha złota nadaje się do okładania i nabijania; najstarsze ornamenty z blachy są to wykuwane wypukłości i wklęsłe linie; z podatności drutu do wyrabiania z niego plecionki

w ozdobach i chętnie poddanie się ściśłym zasadom technicznym. Sprzęt klasyczny nie naśladuje kształtów budynku, jak to czynił przemysł artystyczny w okresie gotyckim, gdzie np. niewielka skrzynia naśladowała kształty olbrzymiego kościoła. Te same jednak części dzielące i łączące, które tak ważną rolę odgrywają w architekturze, są zastosowane w przedmiotach przemysłu artystycznego; profile i ornament, wyraźnie tłomaczące tam zadanie członków, i tu mają swoje znaczenie. Dzięki temu, że sztuka i rękodzielnictwo

i łańcucha powstają wyroby filigranowe. Wyroby ze złota są jednocześnie najstarsze i najmniej podlegające zmianie: w żadnej innej gałęzi rękodzielnictwa natura materiału nie utrzymuje kształtu również stale, jak tu, nic więc dziwnego, że starożytna sztuka złotnicza jest tak bliska wschodniej i że tak często powtarza ten sam przebieg wykonania technicznego. Z końcem starożytności klasycznej poczęto ją zaniedbywać: niewiele ją ceniono. Ma to praw-

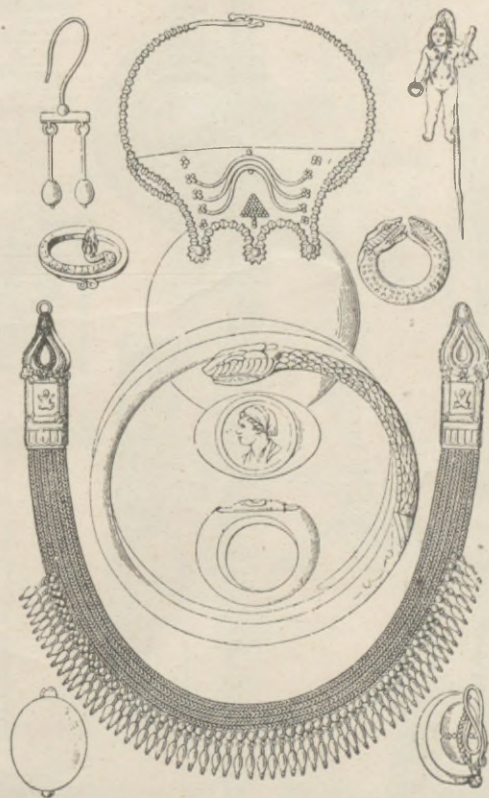


Fig. 334. Przedmioty ozdoby z Pompei.

dopodobnie związek z okolicznością, że znano tylko szlifowanie kamieni szlachetnych na okrągło (*en cabouchon*), rznięcia zaś nie znano wcale, zjawilo się ono bowiem dopiero w wieku 15. Szafiru i rubinu starożytni również nie znali; dyament był rzadkością. Szmaragd zielony, którego kolor najlepiej się łączy ze złotem, był używany często, najczęściej zaś półszlachetne kamienie (jaspis, agat, karniol i t. p.), które służyły za materiał dla *gemm* (*intaglio*: kamienie graverowane, *kamee*: kamienie wypukło rznięte). Okres diadochów po-

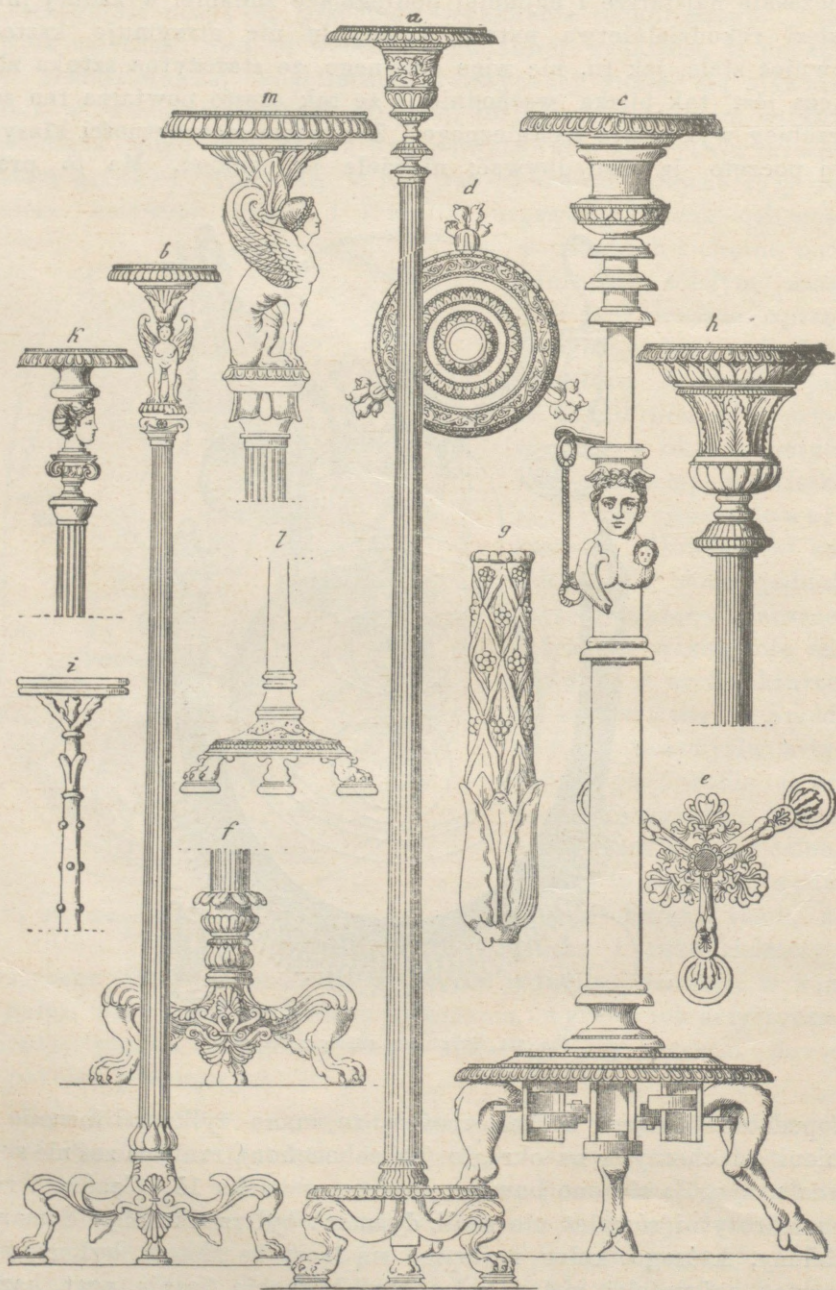


Fig. 335. Kandelabry bronzowe i fragmenty ich.

zostawił nam przepyszne okazy kamei, w których kolorowe warstwy kamienia zostały zużytkowane w obrazie wyciętym, np. słynną mantuańską kameę w Petersburgu (fig. 333). Innym wspaniałym wyrobem tego rodzaju jest naczynie onyxowe w muzeum brunświckiem. Jak wszędzie, tak i tu przyjąć musimy za zasadę, że artystyczne wykonanie uszlachetnia materyał, na nie więc przedewszystkiem nacisk kłaść należy. To też zdumiewamy się nieraz wobec cienkości piatek kutych w złocie i, jakby wobec zagadki, stajemy przed przy-

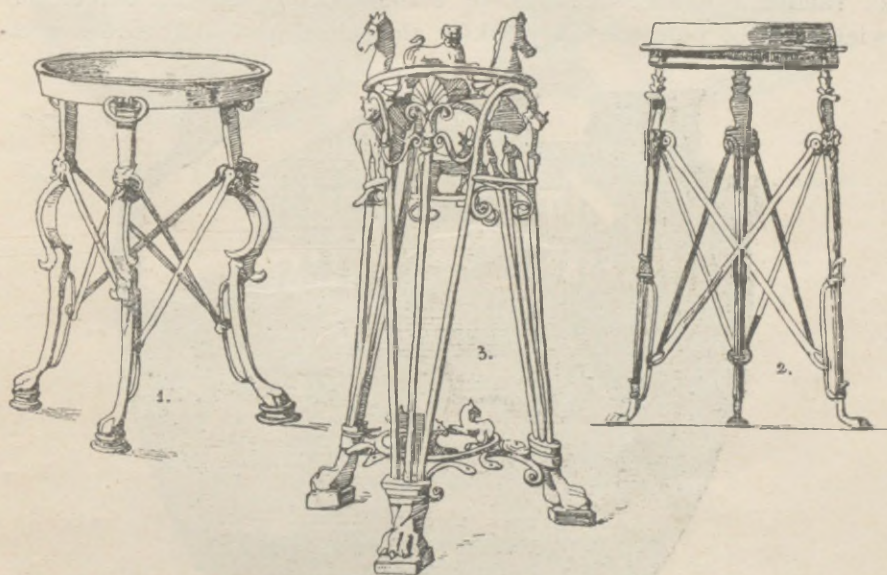


Fig. 336. Trójnogi brązowe.

mocowanymi do nich filigranami drobnymi, jak atomy. Jedyne drogą tego wirtuozostwa można było dojść do bogactwa ozdób ze złota i uniknąć ciężkości i nieforemności. Ornament czerpie tu motywy po części z wzorów natury (liście, kwiaty, owoce), po części zaś z wyrobów tkackich (meander). Między przedmiotami złotniczymi wyróżniają się bogactwem i pięknnością ozdób diademy. Zausznice również były wdzięcznym przedmiotem dla sztuki złotniczej; przybierały one formy najrozmaitsze: zwierząt, amorków skrzydlatych, amfor i t. d., nabierając efektu przez zestawienie z barwami granatów, szmaragdów, szklanych perełek, emalii. Główki szpilek (do włosów posiadają również najróżnorodniejsze ozdoby plastyczne żółędzie, jabłka granatów, kwiaty, wizerunki Wenus i Amorka), i same często wskazują na przeznaczenie swoje, jak np. w owej szpilce, kończącej się postacią kobietą, czeszącą włosy. Naszyjniki

są mniej więcej jednakowe; wyrabiano je ze splecionych nici złotych, zdobiono szpilkami i rzędami złotych kulek. Środek naszyjnika zajmuje kwiat, główka jakaś, lub kamea. Między szpilkami (fibulae) do spinania ubrania na piersiach lub na ramieniu rozróżniamy dwa rodzaje: okrągłe, nakszałt nowoczesnych broszek, lub mające kształt łuku. Bransolety, w przeciwieństwie do nowoczesnych, nigdy nie były ozdabiane drogimi kamieniami, kończyły się zaś zwykle łańcem z miedzi, najbardziej odpowiednim symbolem wijącej się dokoła ramienia opaski. Bransoletę stanowi albo jednolita obręcz, lub większa ilość połączonych płatków złotych, filigranami ozdobionych.

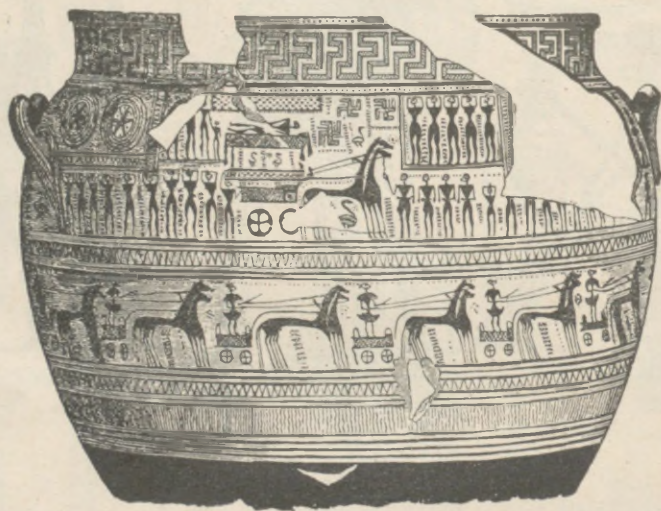


Fig. 337. Ornament malowany na wazie greckiej stylu dypylonowego

Najwięcej czerpaliliśmy znajomości zdobnictwa starożytnego z wykopalisk Pompei (fig. 334). Stopniowo jednak powiększyła się ilość zachowanych tego rodzaju wyrobów. W etruskich, a zwłaszcza w grobach krymskich znajdowano ozdoby złote piękności niepospolitej; muzeum w Petersburgu posiada istne skarby w tym względzie. Skarby wykopane w Troi, Micenach a szczególnie w Curium na Cyprze, sięgają znacznie wcześniejszych czasów. Najcenniejszy wyrób złotniczy pochodzenia egipskiego posiada muzeum w Bulaku; należał on do jakiejś królowej z XVII dynastji, a znaleziono go na jej mumii.

Po złocie następuje spiż czyli bronz, jako najważniejszy metal w rękodzielnictwie artystycznym. Obrabianie bronzu sięga głęboko w czasy przedhistoryczne; wyraźny postęp techniczny objawia się

tu w przejściu od kucia i spajania (nitowania) do odlewania i lutowania, dzięki czemu używalność jego się rozpowszechniła, znalazł-



Fig. 338. Naczynie z ornamentacją w charakterze wschodnim, z figurami czarnymi, mniej więcej $\frac{1}{4}$, wielk. nat.



Fig. 339. Ornament liściasty na podstawie czarki.



Fig. 340. Krater. Waza z figurami czerwonymi. Paryż
Mniej więcej $\frac{1}{4}$, wielk. nat.

szy w nim podatność dla wszelkich form i kształtów. Naczynia brązowe podlegają tym samym prawom, co naczynia gliniane; wła-

Fig. 341. Dzban $\frac{1}{4}$ wielk. nat.

Fig. 342. Amfora Panatenejska.

Fig. 344. Amfora zbytkowna apulijska.
Okolo $\frac{1}{10}$ wielk. natur.

Fig. 343. Ornament fryzowy ze stojącymi i opuszczonymi liśćmi.

ściwościom natury brązu odpowiadają wszelkie oprawy ze sztab metalowych, robione podstawy i podpory, kandelabry i trójnogi. *Kandelabry* są oprawami dla świec lub lamp (fig. 335) o kształtach trzona kolumny żłobkowanej, lub też imitują łodygę rośliny z ozdobami liściastymi. Odpowiednio do swego charakteru ruchowego,



Fig. 345. Scena uczy i polowania. Malowidło etruskie z grotty pod Corneto.

wspierają się na trzech nogach, których krzywizna jest symbolem siły elastycznej. Przejście od nogi do trzona, na którym igrają czasem postaci zwierząt, tworzy wieniec z liści, pochylonych końcami na dół; oznacza to równie jak w architekturze ciężenie części górnych. Podobne ukształtowanie nóg i obręczy górnej, służącej do podtrzymywania kociołka, mają *trójnogi*, (fig. 336) o krzyżujących się dźwawkach brązowych, które dzięki swej formie, odpowiadającej za-

sadom wytrzymałości, stanowią wzór prawdziwy silnych, lekkich i łatwych do przenoszenia podpór.

Wyroby ceramiczne sięgają również czasów przedhistorycznych, początków cywilizacji ludzkości. Wynalezienie krążka garncarskiego stanowi zwrot wielki w historii cywilizacji. Poczucie kształtu, wyrobione na naczyniach glinianych, oraz używane w nich ozdoby niewątpliwie odbiły się w dziedzinie architektury, która znacznie się później wykształciła, niż sztuka rękodzielnicza. Do najstarszych greckich motywów zdobniczych należy dość naturalistycznie traktowany ornament roślinny; najpierw rośliny wodne, później palmy i rozety. Powoli zaczęto wprowadzać wizerunki zwierząt, lub sce-



Fig. 346. Ofiara Achillesa. Malowidło etruskie z grobu François pod Vulci.

ny uroczyste, idące rzędem, wykonane wszakże niezmiernie surowo, bez poczucia natury, o cienkich ciałach, jakby naśladowujące wzory tkackie. Wazy tego rodzaju (styl dypylonowy), znajdujące dziś często w okolicach Aten (fig. 337), ujawniają różnicę rażącą między ornamentacyjną a figuralną stroną. Ornament jest nierównie bogaciej rozwinięty, niż postaci. Jakaś obawa zostawienia nawet najmniejszych płaszczyzn pustymi, przeładowanie przestrzeni ozdobami (krzyżkami, rozetami) świadczy jedynie o pierwotności stanu sztuki. Następujący okres rozwoju przedstawiają naczynia, przyjmujące wpływy wschodnie. Kształt naczyń ulega zmianie; przybierają one formy naczyń wiszących, dętych i elipsy leżącej. Silniej jeszcze przekształca się ornament (fig. 338). Pierwsze miejsce zajmują postaci zwierząt, między nimi zaś lew, tygrys, a więc stworzenia

świata azyatyckiego; następnie wszelkiego rodzaju zwierzęta fantastyczne, wszystkie jednak wyrażane rysunkiem silnym, z wyraźną znajomością natury. Z postaciami zwierząt łączy się ornament roślinny, w formie atoli udoskonalonej, jako produkt namysłu artystycznego. W wieńcu, bezpośrednio opasującym brzuch naczynia, powyżej nogi, uzmysławiającym oparcie silne i dążenie ku górze, ornament otrzymuje to samo znaczenie, jakie staje się zadaniem jego nawet w architekturze; wyraża on dobitnie zadanie i przeznaczenie tej części, do której został zastosowany.

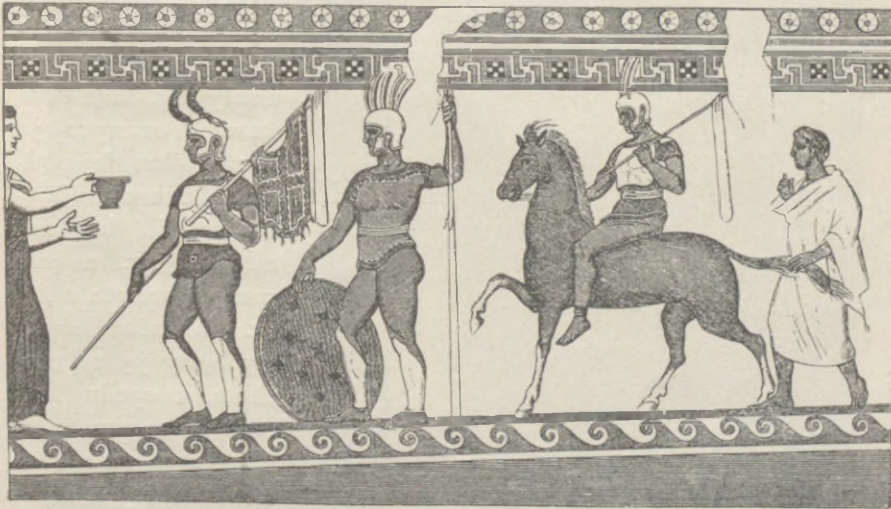


Fig. 347. Powrót rycerzy. Malowidło z grobu w Pestum.

Dopiero po przebyciu wymienionych stopni czysty styl grecki natrafił na drogę własną. Z nieskazitelnym wykonaniem technicznym i zabarwieniem bez zarzutu — zarówno ciepły czerwono-żółty kolor lakieru, jak i błyszczący czarny dziś jeszcze budzą podziw — łączy się wyraźna budowa naczynia, zręczny podział jego, zastosowanie ornamentu pełne umiarkowania i mądre odłączenie ozdób figuralnych od liniowych. Kształt naczynia łatwo pozwala poznać jego przeznaczenie. Łatwo odróżniamy naczynia spiżarniane (krater, naczynie do mieszania: fig. 340; amfora: fig. 342, 344), od naczyń do czerpania (hydria) i nalewania, t. j. dzbanów (fig. 341). Podczas gdy pierwsze charakteryzuje szeroki otwór, szyja krótka i większa ilość uszu, inne rodzaje mają otwory wąskie i szyje długie. Podstawa, brzuch, szyja i otwór są to części główne; na wzajemnym



Fig. 348. Wesele aldobrandyńskie. Malowidło ścienne. Wazykan.

ich ustosunkowaniu polega wyraz celowości i piękna naczynia. Ozdoby nie zajmują całej powierzchni, lecz rozkładają się na pewnej tylko przestrzeni; podnoszą one znacznie pojedynczych części i akcentują przejścia między nimi, połączenia i podziały (fig. 339). Podstawa otrzymuje kształt okrągłej podkładki lub też ujawnia profil bardziej niespokojny: u dołu szersza, wcięta u góry. Wieniec liściasty łączy ją z brzuchem, u spodu którego bywa ornament szlakowy, zwłaszcza wówczas, jeżeli ozdoby figuralne są zastosowane wyżej, nie jako pas, lecz jako obraz. Obraz wymaga obramienia, do którego szczególnie nadaje się meander (Tabl. IV, kolorow., b). Szyję zdobi wstęga złożona z liści, jednych zwróconych końcami w górę, drugich—na dół (fig. 343). Motywy ornamentacyjne, w zasadzie biorąc, nie są liczne, pozwalają jednak na różnorodność rysun-

ku i, ponieważ nigdy nie były robione przez szablon, ujawniają wielką twórczość fantazyi w najzwyczajszym nawet rzemieślniku. Wśród niezliczonej ilości naczyń odróżniamy dwa rodzaje: jedno,

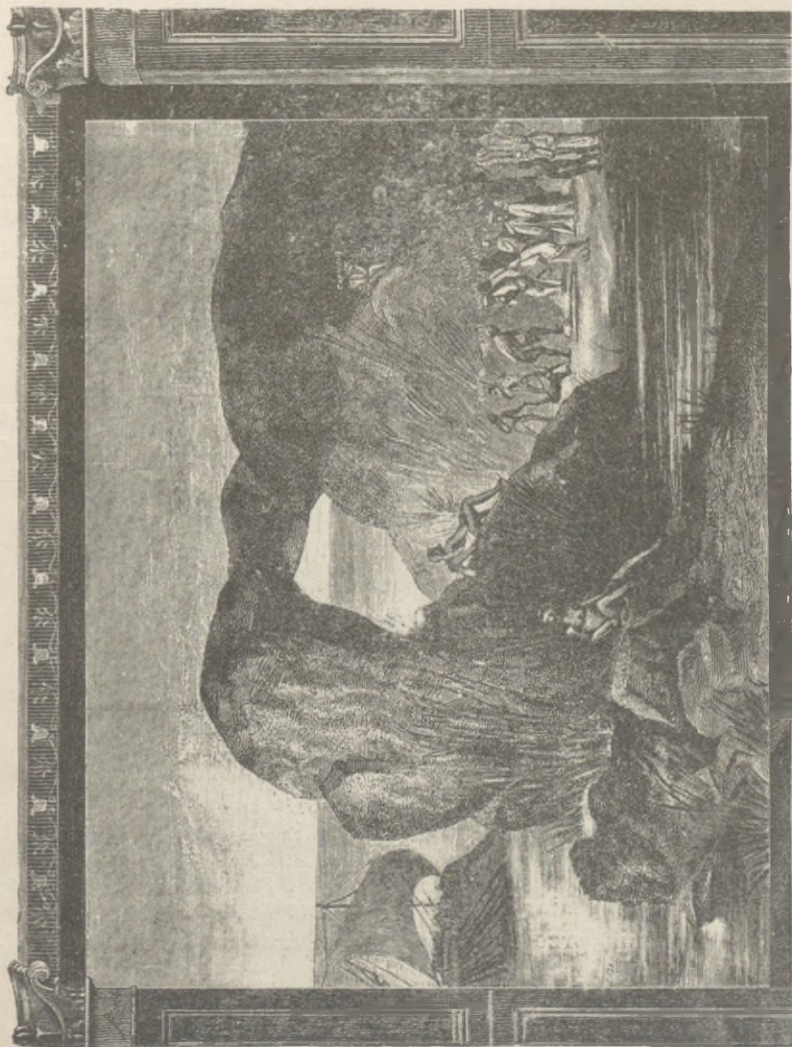


Fig. 349. Odyseusz w świetle zagrobowym. Malowidło z Esquillin. Rzym. Biblioteka watykańska.

na których figury są czarne na tle czerwonym (fig. 338 i 342), drugie, gdzie tło jest czarne, a figury czerwone (Tabl. kolor. IV). Pierwsze są starsze. Zjawienie się ich pod koniec wieku 6-go przyjmujemy za epokę w malowaniu waz, rysunek bowiem staje się na nich lepszy. Figury przestają być sylwetkami, szczegóły wewnę-

trzone są w nich również zarysowane. Jakkolwiek obydwa rodzaje naczyń były znalezione w większej części w grobach staro-italskich, pochodzą one atoli ogólnie z Grecyi (Korynt, Ateny), niewątpliwie bowiem tu się rozwinął ów styl. Pochodzenia południowo-italskie-



Fig 350. Ofiara Ifigenii. Malowidło Pompejańskie.

go, po części należąc do epoki aleksandryjskiej, są te liczne wazy, w których uderzają wymiary olbrzymie, powrót do kompozycji ciągnących się pasami, przeładowanie ornamentacy i różnorodność odcieni kolorów.

b. Dekoracje ścienne. Mozaika.

Dom starożytny.

Charakter malowideł ściennych w starożytności klasycznej (pomijając zabytki z okresu najstarszego, jak w Tyryncie i Orchome-

nos), poznać możemy z resztek przechowanych na gruncie dawnej Italii. Wiadomość o malowidłach ściennych i sztalugowych greckich czerpiemy jedynie ze źródeł pisarskich; podwójną przeto wartość posiadają dla nas zabytki sztuki malarskiej, znalezione w Rzymie, w gro-

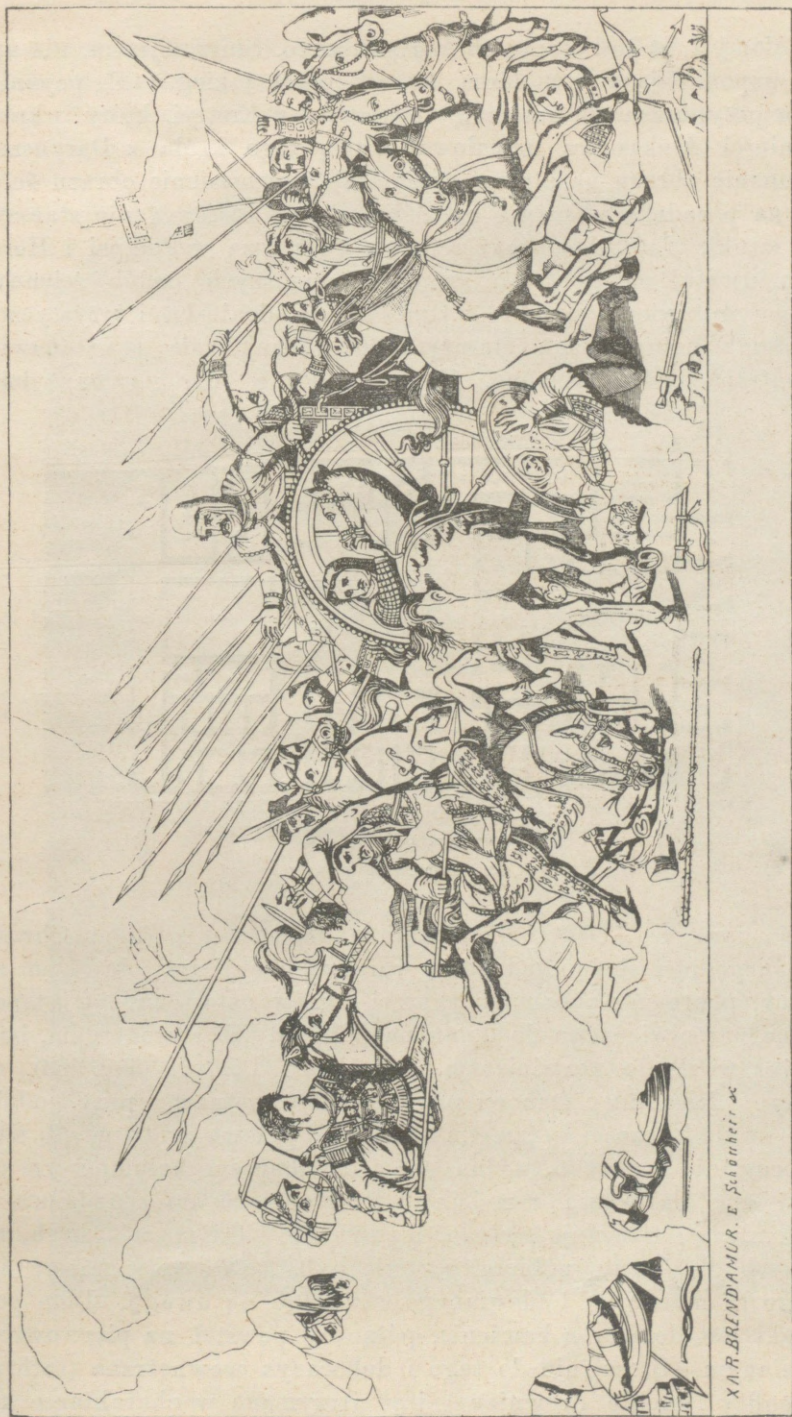


Fig. 351. Jo, strzeżona przez Argusa. Malowidło z domu Livii na Palatynie w Rzymie.

bach etruskich, w Herkulanum i Pompei. Pomijając to, że służą nam one do bezpośredniego poznania sztuki etruskiej, rzymskiej i południowo-italskiej, do pewnego stopnia zastępują nam one zanikłe dzieła artystów greckich, dając nam przybliżone pojęcie o naturze ich

i wyglądzie. W tych licznych, ciągle jeszcze odnajdywanych malowidłach na ścianach grobów etruskich, zwracać należy przede wszystkim uwagę na silnie podkreślony pierwiastek narodowy, wyłamujący się z pod wpływów greckich. Stanowi go pewien szczególnie sposób wypowiedzania się artystycznego pod względem kompozycyjnym, sposób, który nazwałoby można przepisywaniem wszystkiego co życie czyjes zawiera, zapomocą barw konwencyonalnych i który długi czas musiał uporczywie opierać się wpływom greckich pojęć artystycznych, kiedy nigdy całkowicie się im nie poddał.

Porównanie *grobowego obrazu z Corneto* (fig. 345), znającego za ledwie profilowy zwrot głowy, z obrazem, z grobu pod Vulci, przedstawiającego ofiarę ceniom Patroklesa (fig. 346) ujawnia postęp w malarstwie ściennem etruskiem, a jednocześnie potężniejący wpływ sztuki greckiej. Typy głów i rysunek ciał zdradzają rękę wierzącą w sztukę grecką. Niektóre malowidła, odkryte w Pestum i Rzymie, jeszcze lepiej pomagają do zrozumienia malarstwa greckiego. Malowidło z Pestum, przeniesione do muzeum neapolitańskiego, przedstawia na tle białem namalowanych wojowników, powracających do domu jako zwycięzcy, i witanych przez kobiety. Rysunek niektórych postaci jest tam pełen życia i poczucia kształtów pięknych (fig. 347). Malowidła na gruncie Italii nie tylko spełniają zastępstwo nie istniejących wzorów sztuki greckiej, lecz są w pewnych wypadkach wprost kopiami starszych oryginałów greckich, wykonanemi po rzemieślniczemu. Najczystsza kopia z oryginału greckiego jest obraz, znaleziony w Rzymie w r. 1606 i od pierwszego swego właściciela noszący nazwę *Weselu Aldobrandini'ego*, przechowywany obecnie w bibliotece Watykanu (fig. 348). W środku znajduje się zawołowana narzeczona, do której przemawia półnaga Wenus, dodając jej odwagi; na prawo widzimy wyczekującego narzeczonego, w obydwóch zaś końcach służące. Malarstwo ówczesne nie ograniczało się jedynie na tego rodzaju fryzowych kompozycjach; starożytni bowiem umieli wydobywać zagłębienia perspektywiczne i lubili efekty malarskie, jak tego dowodzą krajobrazy, między którymi najsłynniejsze są tak zwane krajobrazy *Odyseji* (fig. 349). *Ofiara Ifigenii z Pompei* (fig. 350) bywa przypisywana *Timantesowi* z Kitnos, współcześnie żyjącemu z Zeuxisem i Parrasiosem, w początkach w. IV, z powodu postaci Agamemnona, który w smutku wielkim nakrył głowę, aby śmierci swej córki nie widzieć. *Jo, strzeżona przez Argusa*, z Hermezem skradającym się z tyłu w celu oswobodzenia jej, znajdująca się w Rzymie (fig. 351), odtwarza kompozycję *Nikiasza z Aten*, współczesnego *Praksytelesowi*. Wielki obraz mozaikowy, który zdołał posadzkę w Casa del Fauno w Pompei, odkryty w r. 1831, i umieszczony w muzeum Neapolu (fig. 352) a wyobrażający *zwycięstwo Aleksandra W.* pod Issos,



X.A.R. BRENDAMUR. E. Schönberr sc

Fig. 352. Bitwa Aleksandra. Mozaika z Casa del Fauno w Pompei. Neapol.

rodzi domysł, iż jest kopią obrazu starszego. Słuszniejszym, niż apokryf, wspominający o malarce *Helenie*, córce jakiegoś Egipcjanina, będzie przypuszczenie autorstwa *Filoksenosa* z Eretryi, który wkrótce po śmierci Aleksandra namalował bitwę tego króla z Dariuszem. Wykonanie obrazu na innym materiale i przeniesienie obrazu ściennego na posadzkę wskazuje na dekoracyjne zastosowanie starszych dzieł sztuki. Istotnie obrazy ścienne, zwłaszcza w Pompei i Herculanium, uważać należy tylko za część większych ozdób ściennych i w tem zestawieniu dopiero wygrywają na doniosłości artystycznej.

Sama natura domu starożytnego warunkowała i ustanawiała wewnętrzne ozdoby ścienne. Zapoznać się z nim możemy dzięki

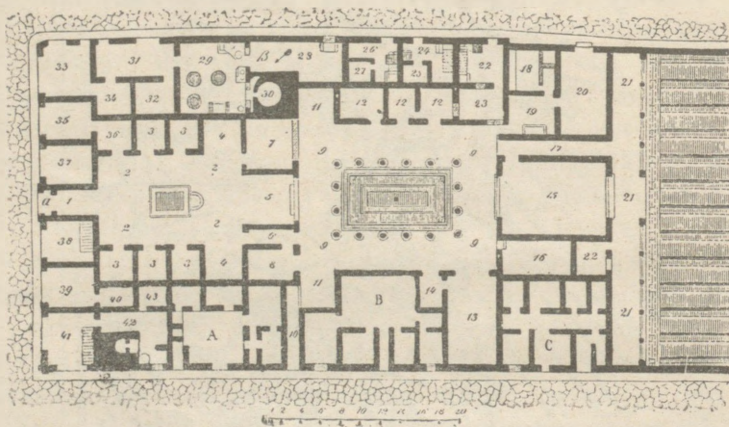


Fig. 353 Dom Panza w Pompei.

rozpoczętym w r. 1768 odkopywaniom miasta od r. 79 po Chr. po-
grzebanego pod siedmio-metrową warstwą lawy i popiołu. Dom sta-
rożytny, pokrewny obecnemu typowi domów na wschodzie, stanowi
zupełne przeciwieństwo do domu na północy. W starożytnym, będą-
cym już w stanie rozwiniętym, jak domy Pompei (fig. 353), we-
wnętrzny dziedziniec stanowi punkt środkowy nawet przy podziale
domu na dwie części, przyczem przednia połowa z atrium (2) służy
do obcowania z obcymi, tylna zaś z dziedzińcem kolumnowym (pe-
rystyl) dla obcowania z rodziną. Przylegające do dziedzińca po-
koje z niego otrzymują światło i powietrze. Okien szklanych, nie-
zbędnych dla domu północnego, nie było wcale. Rozmaitość uży-
wanego tu materiału budowlanego zasługuje na uwagę. Dom pom-
pejański jest domem z kamienia, północny powstał na pierwotnie
drewnianym. Stosownie do tego i dekoracja wewnętrzna (taflowa-
nie, sufity i meble drewniane) jest utrzymana w charakterze kon-
strukcyi drewnianej, podczas gdy najstarsze ozdoby domu pompe-

jańskiego naśladowują konstrukcją kamienną. Ściany były pokryte stiukiem barwnym, imitującym marmur, od góry zakończone gzymsami. Następnie miejsce stiuków zajmuje kolorowe malowanie, na-



Fig. 354. Rzymskie malowidła ścienne z Pompei.

śladowujące wykładanie ścian marmurami. Nawet kolumny i filary, dzielące ściany, razem z fryzami świadczą o frontach architekto-

nicznych, jako wzorach dekoracji ściennej (fig. 354). Późniejszy sposób zdobienia zarzuca naśladowanie wykładan marmurowych, części zaś zatracają ścisły charakter architektoniczny. Ściany zostają podzielone na pola; zjawiają się delikatne, lekkie ozdoby pionowe, które coraz to więcej nabierają pozoru malowanych (fig. 355). Teraz dopiero zapanowuje zwrot ku konstrukcji drewnianej. Małe przestrzenie przez dekorację pozornie zaczynają się rozszerzać. Przedziały architektoniczne, ustawione między polami, łączą łuki wesołe i fryzy cienkie, zagłębiają się perspektywiecznie i tworzą dla

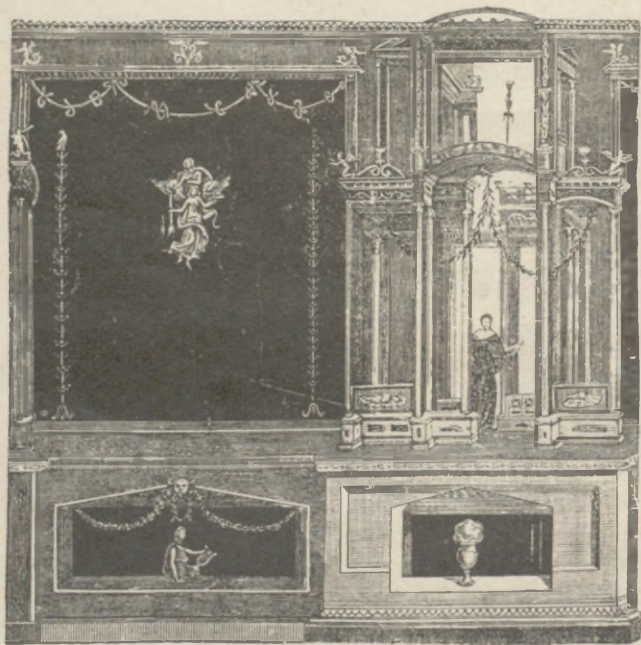


Fig. 355. Dekoracje ścienne w Pompei.

oka niby otwory, przez które widzi się odległość. Malowane na polach środkowych widoki ogrodów potęgują złudzenie. Takie przezrocza bowiem istniały i w rzeczywistości: stwarzały je widok od wejścia na atrium i tablinum (fig. 356), być więc może, iż okoliczność ta wywarła wpływ na malowidła dekoracyjne, które w końcu pokryły całe ściany, robiąc pozorne otwory w silnych murach.

Na wybór i zestawienie kolorów wpływało oświetlenie. Światło, padając przez drzwi z dziedzińca, silniej oświetlało część dolną ściany jak górną; skutkiem tego kolory były coraz jaśniejsze w miarę, jak je coraz wyżej stosowano. Środkowe płaszczyzny są jednobarwne, np. żółte, lub mają pola różnokolorowe. Części środkowe

łączące są zazwyczaj czerwone i żółte, a także zielone, niebieskie i białe. Części ścian górne, oddzielone od pól głównych, mają tło białe, od którego silnie odbija cała ta malowana architektura. Wykonanie ozdób (na mokrej zaprawie, al fresco) pod względem doskonałości jest rozmaite; harmonia barw świadczy natomiast o dobrej szkole. Pola stanowią tło dla figuralnych obrazów. Są one bądź częścią nierozłączną dekoracyi, jak np. postaci unoszące się, lub ożywiająca rusztowanie architektoniczne (fig. 355), bądź też spełniają rolę obrazów samodzielnych i są wówczas ujęte w ramę.

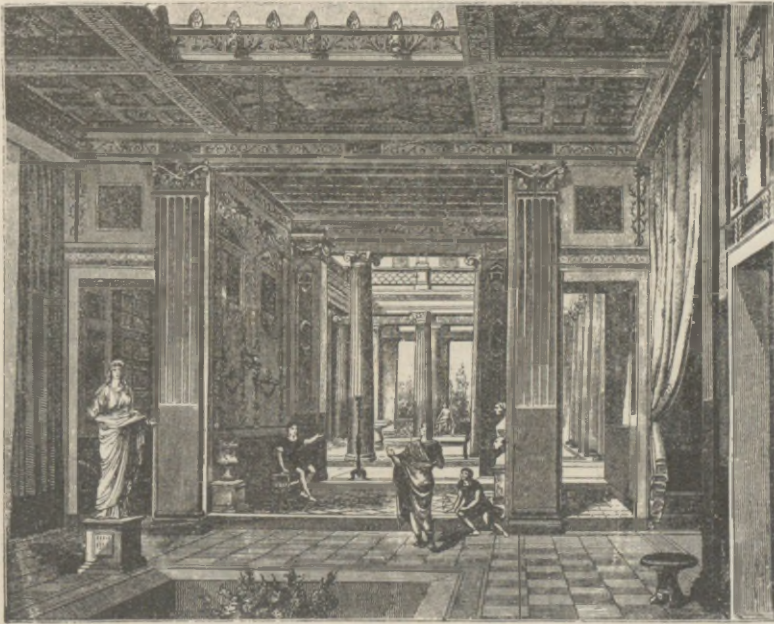


Fig. 356. Rzymski dom mieszkalny. Widok z atrjum przez tablinum na perystyl.

Obrazy te nie wywarły wpływu znaczniejszego na sztukę późniejszą. Formy nie można było oddzielić od treści, ta zaś wkrótce stała się niezrozumiałą lub zabronioną. Inaczej rzecz się ma z czystą sztuką dekoracyjną, która nietylko że była w dalszym ciągu uprawiana w epoce staro-chrześcijańskiej, lecz w w. 16-ym uważaną była za wzór. Tyczy się to szczególniejszej dekoracyi sufitów, z jej podziałami na medaliony i wdzięczne linijne łączniki (fig. 357). Jeśli zestawimy np., przechowaną w kopiach, dekorację sufitów w termach Tytusa lub malowidła na sklepieniach w komnatach grobowych na Via Latina z dekoracyami z czasów Raffaella, ujrzymy wyraźną zależność dekoracyi renesansowych od rzymskich.

Mozaika, zdobiąca początkowo posadzkę, powoli przeniosła się na ściany i długi czas jeszcze żyła po upadku sztuki starożytnej. Rzymianie przejęli ją niewątpliwie od Aleksandryjczyków, ci zaś prawdopodobnie otrzymali znajomość jej ze Wschodu. Za poprzedników późniejszej mozaiki kamiennej możemy uważać assyryjską posadzkę inkrustowaną, jakby rytowaną w kamieniu, oraz

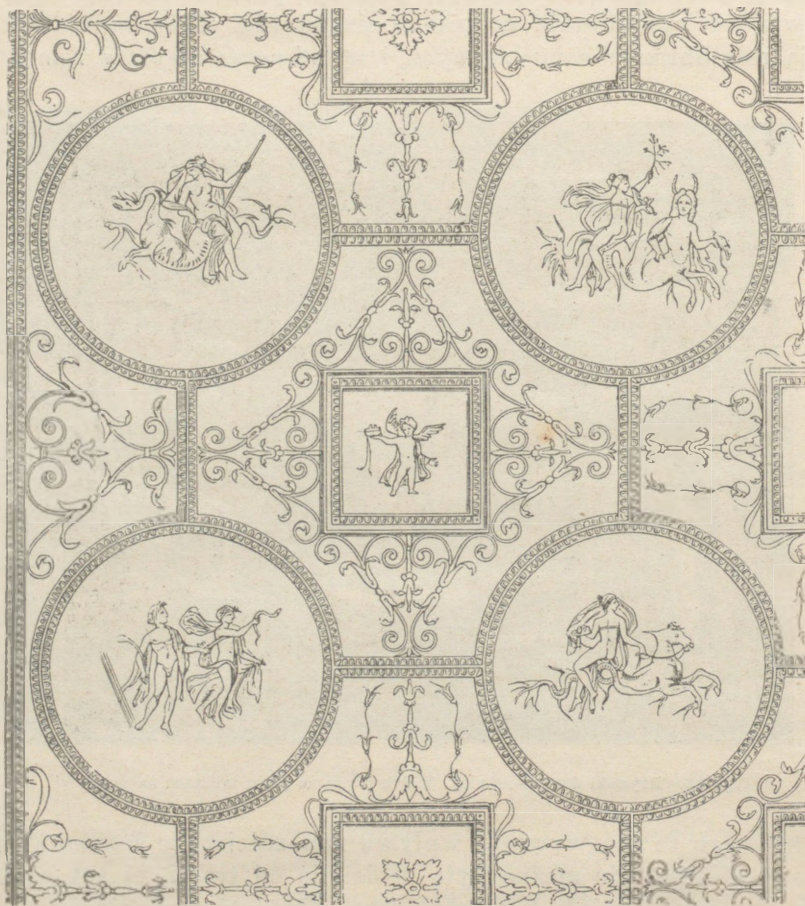


Fig. 357. Ozdoby sklepień z grobu na Via Latina.

inną ułożoną z glazurowanych płyt glinianych. Krok naprzód uczyniono pod względem wirtuozostwa, lecz nie stylu, gdy zamiast wzorzystości dywanowej wprowadzono do mozaiki obrazy prawdziwe. Do najświetniejszych utworów mozaikowych obok posadzki w Preneste, przedstawiającej krajobrazy Egiptu, należą gotę-

bie w muzeum Kapitolu (fig. 358), znalezione w willi Hadryana pod Tivoli, a będące kopią starszego utworu mozaikowego Sozosa z Pergamonu, z epoki aleksandryjskiej.

c. Ciąg dalszy sztuki starożytnej.

Późna sztuka rzymska treścią i formą zwraca się znowu ku tradycjom wschodnim, przygotowuje przeto sztuce staro-klasycznej



Fig. 358. Mozaika z gołębiami z willi Hadryana. Kapitol.

koniec; obok tego jednak zdobywa wpływ w epoce następnej, której wierzenia religijne kielkują na Wschodzie i która ciężar wagi politycznej tamże (cesarstwo bizantyjskie) przenosi. Późna sztuka rzymska oprócz tego przenika między barbarzyńskie ludy północy, rozrzucając zasiew nowej, silnej kultury. Rzymska sztuka prowincjonalna, taka, jaką ją spotykamy na gruncie galskim, nad Renem, Mozela, Dunajem i w Anglii, nie może się, rzecz prosta, mierzyć ze sztuką stolicy pod względem świetności i bogactwa. Im więcej oddalała się od Rzymu, tem bardziej znikało w niej delikatne poczucie kształtów. Wszystko jest surowsze i niezdarniejsze, tak w architekturze (fig. 359), jak w rzeźbie i przedmiotach sztuki stosowanej. Pod względem atoli historycznym sztuka prowincjonal-

na ma doniosłość wielką, na nią bowiem spada rola pośredniczki w przekazaniu tradycji.

Późna sztuka rzymska ujawnia przeto dwie strony odwrotne. Podczas, gdy w stosunku do sztuki bizantyjskiej odgrywa ona rolę mumii i w niej swój grób znajduje, dla ludów zachodnich staje się ona kolebka, następnie kijem, na którym wsparta sztuka ich powoli

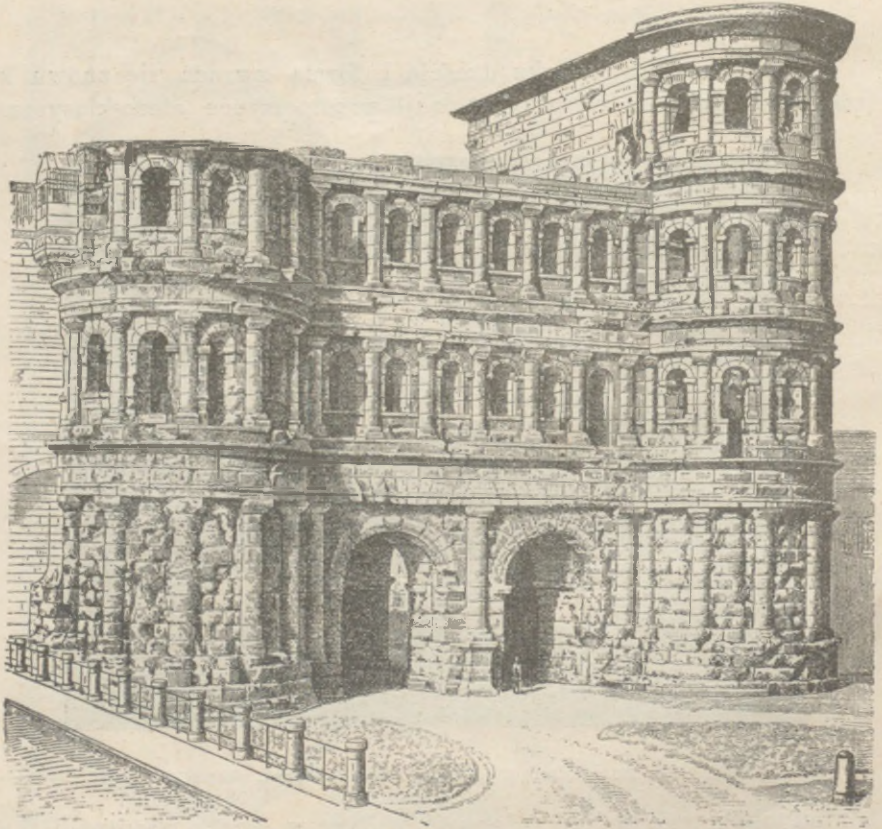


Fig. 359. Porta Nigra. Trier.

odbywa swój pochód. Bezwątpienia jest to mijanie się z prawdą, gdy się sztukę jakąś ocenia siłą jedynie jej wpływu, wywieranego na pokolenia następne, pojmując przygotowywanie kierunków nowych, jako jej zadanie. Sztuka każdego narodu i okresu jest celem sama dla siebie, widzi ona wszelkie studia za sobą, nie chce i nie może być czem innym, jak przejściem. Wtedy się przeto zrozumie dopiero charakter i istotę sztuki klasycznej, gdy się ją pojmie, jako pozostającą w wyłącznych usługach hellenizmu i romanizmu, jako

objaśnienie i uczczenie ducha greckiego i rzymskiego. Nasuwa się tu jeszcze inna uwaga, z punktu widzenia historycznego korzystna, odsłania ona bowiem ślady istnienia sztuki starożytnej w epokach następnych. Co należy ze zdobyczy sztuki okresów późniejszych zaliczyć do dziedzictwa sztuki starożytnej?

Należy poznać różnice rodzajów sztuki i czasów, oraz oddzielić naśladowanie świadome od nieświadomego. Architektura starożytna cieszyć się może trwaniem najdłuższem i najbogatszem. Jednolitość organiczna budowli klasycznych została zatracona już w ostatnich stuleciach cesarstwa rzymskiego, pierwiastki atoli architektoniczne żyją i z ich to pomocą wiele zadań budowlanych zostało rozwiązanych tak w wiekach średnich jak i okresach następnych. Mowa architektoniczna powstała z alfabetu dostarczonego przez architekturę klasyczną. Kolumnę, filar, różne gzymsy zmieniano rozmaicie, rdzeń atoli postaci pochodzi ze źródeł klasycznych. To samo odnosi się i do stylu gotyckiego, pomimo, że rozdziela je różnica gwałtowna. Gdy fantazyja poczuła jednak wstyd i żal z powodu tego odsunięcia się od form klasycznych, niezwłocznie po gotyku powstała niepoohamowana reakcja w epoce, zwanej Odrodzeniem, która z końcem w. 18-go powtórzyła się znowu, gdy ideały klasyczne przez kilka pokoleń pozostawały w tyle.

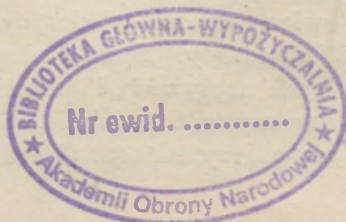
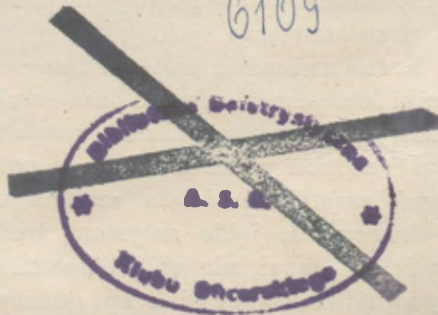
W dziedzinie malarstwa wieki średnie niezupełnie także zatary ślady klasycyzmu. Przechowało się jakieś mętne pojęcie o jego potędze, której obawiano się, niby czarów. Treści dzieł klasycznych nie rozumiano; zostały one powoli zupełnie przeszlifowane i w tej formie je powtarzano. Skutkiem tego to zatrzymano nawet niektóre motywy wschodnie (drzewo między dwoma lwami i t. p. Oczy nęciła żywość przedstawienia, jakiego nie stworzyło nigdy natchnienie własne. Można twierdzić napewno, że wszędzie, gdzie się przechowały pomniki klasyczne—rzymska zaś sztuka prowincjonalna rozpowszechniała je na przestrzeniach szerokich—pobudzały one do naśladownictwa i chociaż wierzenia ludu w pomnikach rzymskich mogły dopatrywać częstokroć dzieła szatana, urok kształtów musiał robić swoje. Utwory zaś, jakie artystom średniowiecza dostarczały podniety dla ich fantazyi, nie były dziełami wielkimi, monumentalnemi; wyroby sztuki stosowanej, jak np. gemmy, płaskorzeźby na kości słoniowej i t. p., wypadkowo zachowane, były tu najczęściej wzorami. Zawsze więc związek z klasycyzmem trwał i cel wykształcenia oka został osiągnięty. Stale i nieprzerwanie przechodziło dziedzictwo niektórych motywów i pierwiastków ornamentacyjnych. Straciły one swą czystość podobnie, jak pismo wczesnego średniowiecza odsunęło się od rzymskiego. Lecz ponieważ nie było

ono nowo-wynalezionem, a pomimo swych floresów zawsze opierać się musiało na podstawie rzymskiej, przeto i fałdy draperyi, i ornament liściasty, i obramienie zawsze opierać się będą na stłumionych tradycjach klasycznych.

Obok naiwnego nieświadomego naśladowania antyków napotykamy jednak w mniejszych lub większych odstępach czasu świadomą ocenę dzieł klasycznych jako wzorów; dzieje się to w stopniu słabszym w wieku 12 i 13-ym, w silniejszym zaś w okresie Odrodzenia. Śmiało można twierdzić, że cała sztuka czasów późniejszych zawadza o gościniec klasycznej; wpływ tej ostatniej opisuje linię krzywą, to się wznosi, to opada. Zawsze jednak gdy fantazja pragnie się orzeźwić, a sztuka wymaga poprawy, zwraca się ku studyowaniu utworów klasycznych. Jeśli wolno przewidywać, to istnienie sztuki, dla której klasyczna byłaby kartą pustą, wydaje się niemożliwością—przynajmniej w Europie.

KONIEC TOMU PIERWSZEGO.

6109



SPIS RYCIN.

Ryciny kolorowe: Polychromia świątyni Doryckiej str. 3. — Łącznik. Z emaliowanego fryzu suzańskiego Paryż. Luwr. str. 49. — Belkowanie jońskie. str. 97.

	Str.		Str.
Plecionki ze szwajcarskich budowli nawodnych	6	Zgrobowej kaplicy w Abd-el Quarano. Budowa świątyni Emuna	31
Ostrze dzid i strzał z kamienia z Danii	7	Z grobów w Abu Simbel w Nubii Król (Ramzes II) zabija swoich nieprzyjaciół	32
Broń bronzowa ze szwajcarskich budowli nawodnych	7	Biust bazaltowy z okresu Saitów. Luwr	32
Naczynia gliniane z Ilios	8	Wykładanie ścian pałacu w Waraka w dolinie Eufratesu	33
Naczynia i sprzączki do ubrań z Villanuova pod Bolonią	9	Chaldejski cylinder rozwinęty (forma)	33
Naczynia gliniane ze szwajcarskich budowli nawodnych	9	Płaskorzeźba z Telloch. Paryż. Luwr	34
Północne kociołki i urny z blachy bronzowej	10	Głowy z Telloch. Luwr	34
Bałwan terrakotowy z Ilios	11	Gudea, posąg z Telloch. Luwr	35
Sarkofag Króla Menkery, znaleziony w piramidzie tegoż pod Gizohem	12	Assyryjski pałac. Płaskorzeźba z Kujundżiku	35
Pisarz. Paryż. Luwr	13	Pawilon. Płaskorzeźba z Korsabadu	36
Posążek drowniany „wójta“	14	Typy kolumn na płaskorzeźbie w Kujundżiku	36
Żona wójta	15	Piramida ze stopniami na płaskorzeźbie w Kujundżiku	37
Plan sfinks i jego świątyni	15	Dom mieszkalny. Płaskorzeźba w Kujundżiku	37
Piramida Cheopsa i wielki sfinks	17	Z bramy w Balawat. Płyta bronzowa kuta. Londyn. Muzeum brytańskie	38
Mastaba na cmentarzu w Memfis	18	Malowane cegły do wykładania ścian	38
Posąg portretowy króla Chefrena	19	Ornament z Kujundżiku	39
Księżniczka Nefert (malowany wapień)	19	Ozdoba portalu z Korsabadu	39
Zaczynający ciasto	20	Unierająca lwica. Płaskorzeźba z Kujundżiku	40
Kłęczący pisarz	20	Łoże do uczty króla Assurnazirpala z Kujundżiku. Muzeum Brytyjskie	41
Tak zwana skrzydlata tarcza słoneczna	21	Płaskorzeźba z Korsabadu	42
Świątynia w Edfu. Front (częściowo rekonstruowany)	21	Głowa płaskorzeźbiona z Nimrudu	43
Rekonstrukcja świąt. egipskiej świątynia Amuna w Kornaku. Przecięcie sali kolumnowej	22	Fragment assyryjskiego obrazu z cegieł	43
Mała świątynia Chunsa w Kornaku. Przecięcie podłużne i poprzeczne	23	Walka konnych. Z Nimrudu	44
Świątynia w Edfu. Przednia część sali kolumnowej	24	Libaeya króla Assurnazirpala. Z Nimrudu	45
Grota w Girszeb	25	Płaskorzeźba z opoki Sargonidów. Z Korsabadu	46
Świątynia na Elefantynie	26	Assurnazirpal zabijający lwa z płaskorzeźby alabastrowej z Kujundżiku	47
Tak zwana protodorycka kolumna z Benni-Hassan	26	Drzewo święte z kłęczącymi figurami. Z Kujundżiku	48
Kolumna z Denderach	27	Ruiny w dolinie Polwaru. (Grób starszego Kambyzesa?)	51
Kolumna z Beni-Hassan	27		
Kolumna z Medinet Habu	27		
Kolumna z Teb	28		
Świątynia w skale w Abu Simbel. Front	29		
Ozryś Lunus Toth. Bronzowa statuetka w Luwrze	30		
Księżniczka Tai. Statuetka drowniana w Luwrze	30		

	Str.		Str.
Król perski, płaskorz. z Murgabu	53	Lesblijski kimation	81
Ruiny pałacu w Persepolisie	54	Meander i palmety	81
Ruiny głównej bramy w królewskich pałacach Persepolisu	55	Malowany kapitel anty	81
Fasada w skale w Naksz-i-Rustam. Grób Dariusza	56	Belkowanie i konstrukcyja dachu świątyni doryckiej	82
Kolumny z halli Kserksesa w Persepolisie	57	Fryz tryglifowy dorycki z gzymssem koronującym	82
Egipska ozdobna kolumna	57	Akroterya z Partenonu	83
Grobowiec w Amrycie w Fenycyi	59	Narożna akrotejrja	83
Moneta z Byblos z obrazem świątyni	59	Stara baza jońska	83
Czara srebrna cypryjska	60	Nowsza baza jońska	83
Feniccka figura gliniana	61	Torus z plecionką	83
Fenicckie naczynie gliniane	61	Attycko jońskie bazy	84
Dzban gliniany fenicki	62	Przecięcie trzona kolumny jońskiej	84
Kapitel cypryjski	62	Porządek attycko-joński	85
Posąg z Golgoi na Cyprze	63	Kapitel joński	86
Posąg z Golgoi na Cyprze	63	Przecięcie poziome kapitelu jońskiego	87
Sarkofag marmurowy z Amathos na Cyprze	64	Joński kapitel narożny	87
Lycyjskie grobowce	65	Attycko-joński kapitel narożny	87
Płaskorz. na skale w Boghaz-Koi	66	Kapitel pilastrowy	88
Mury cyklopów	67	Strona boczna tegoż	88
Skarbiec Atreusza w Micenach. Przecięcie	68	Belkowanie jońskie	89
Plan poziomy skarbcza Atreuna	68	Attycko-jońskie belkowanie	89
Wyrestaurowana kolumna ze skarbcza w Micenach	68	Pomnik Lizykratesa w Atenach	90
Metalowa ozdoba micońska	69	Kolumna pomnika Lizykratesa	90
Złote guziki micońskie. Wielkość naturalna	69	Kapitel ze świątyni Apollina w Milecie	91
Bransoleta z Troi	69	Konstrukcyja sufitu Partenonu	92
Górna część zamku w Tyrynecie plan zdjęty 1885 r.	70	Odtworzony widok świątyni doryckiej	93
Brama lwów w Micenach	71	T. zw. świątynia Posejdona w Pestum	94
Część steli micońskiej	72	Świątynia zamku Selinuntu	95
Klinga pugiuału micońskiego	73	Świątynia Apollina w Selinuncie	95
Płaskorzeźba puharu z Baphio	73	Świątynia Jowisza w Agrygencie	95
<i>Tablica I. 1) Ze skarbcza w Olimpii 2) Ze skarbcza Heloów w Olimpii Sima z boku szczytowego 3) Sima z Selinuntu Sima i gifon na okopie. Fragment terrakotowy do wykładania</i>	75	Atlas ze świątyni Jowisza w Agrygenie	95
Front świątyni z antami (t. zw. świątynia w Ramnus)	76	Plan Olimpii	96
Templum in antis (świątynia z antami)	76	Odtworzony widok placu igrzysk w Olimpii	99
Anfiprostyl	76	Świątynia Posejdona w Pestum. Przecięcie	100
Perypter (świątynia Posejdona w Pestum)	77	Świątynia Jowisza w Olimpii. Widok odtworzony	101
Dypter (świątynia Appolina w Milecie)	77	Mozaika na posadzce w przed-sionku świątyni Olimpijskiej	102
Północno-zachod. bok Pantenonu	78	Świątynia Nemezis w Ramnus	102
Kolumna dorycka z belkowaniem	79	Odtworzony widok Akropolisu	103
Przecięcie kolumny doryckiej	79	Plan Akropolisu przed ostatniem rozkopywaniem	104
Porównanie różnych kolumn doryckich	79	Plan poziomy Propilei	105
Kapitel dorycki (z małej świątyni w Pestum)	80	Przecięcie Propilei	105
Kapitel dorycki (z t. z. Tezejonu w Atenach)	80	Świątynia Nike na Akropolisie	106
Joński kimation — wole oczy	81	Świątynia Niko. Przecięcie podłużne	106
		Widok Partenonu od strony zachodniej	107
		Plan poziomy Partenonu	108
		Erechtejon. Plan poziomy dopełniony	108
		Północno-zachodnia część Erechtejonu	109
		Południowo-wschodni róg przed-sionka z karyatydami	110

	Str.
Drzwi w północnym przedsionku Erechtejonu	111
Świątynia w Assos	112
Budynek okrągły Arsinoe w Samotracyi	112
Ołtarz wielki w Pergemonie	113
Posągi na ulicy wiodącej do świątyni w Milecie	114
Płaskorzeźba pomnika Harpii w Ksantos	115
Metopy Selinuntu. Palermo	116
Nike wzlatająca. Delos	117
Stela z Orchomenos	118
Stela Aristiona	118
Płaskorzeźba z okolic Sparty	119
Nagrobkowa płaskorzeźba z Villio-Albani	120
Nagrobek Hogezo. Ateny	121
Tak zw. Apollo z Tenei. Monachium	122
Tyton o trzech tułowiach (z porosu) z pola szczytowego	123
Szczątki starożytnego posągu dziewczyny	124
Posąg kobiety Antenora	125
Próba dopełnienia posągu	126
Kobieta wchodząca na wóz	126
Aristogejton (z fałszywą głową) Harmodios	127
Grupa środkowa szczytu zachodniego świątyni Ateny w Egynie	129
Baza z trójnogiem	130
Artemis archaiczna	131
Hestia tak zw. Giustiniani	132
Motopa z Atlasem ze świątyni Jowisza w Olimpii	133
Figura środkowa (Apollo) ze szczytu zachodniego świątyni Jowisza w Olimpii	133
Dziewica ze szczytu zachodniego świątyni Jowisza w Olimpii	134
Starzec siedzący, ze szczytu wschodniego świątyni Jowisza w Olimpii	134
Tors Nike Pajonlosa z Mende	135
Dyskobol podług Myrona	136
Marsyas podług Myrona	137
Posąg Ateny Partenos	138
Minerve au collier	138
Posąg marmurowy Ateny Partenos	139
Monety elijskie z Jowiszem Fidyasza	140
Biust Jowisza Otricoli	141
Z fryzu t. zw. świątyni Tezeusza w Atenach	142
Dwie metopy ze strony południowej Partenonu	142
Szczyt wschodni Partenonu podług rysunku Carrey'a	143
Szczyt zachodni Partenonu podług rysunku Carrey'a	143
Grupa kobiet ze szczytu wschodniego Partenonu	144

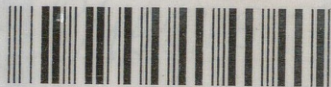
	Str
Z grupy bóstw fryzu wschodniego Partenonu	145
Z grupy bóstw fryzu wschodniego. Partenon. Strona lewa	146
Grupa jeźdźców z fryzu wschodniego Partenonu	146
Grupa środkowa fryzu wschodniego Partenonu	147
Płaskorzeźba z Elenzis	148
Orfeusz i Eurydyka	149
Z fryzu świątyni Nike	150
Płaskorzeźba z frontu świątyni Nike	150
Z fryzu świątyni Apolina w Figalii	151
Z fryzu świątyni Apolina w Figalii	151
Diadumenos, kopia z Polykleta	152
Doryfros	152
Hera Farnezyjska	153
Juna Ludovisi	154
Raniona amazonka	155
Amazonka Polykleta	155
Amazonka Mattei	155
Atena Albani	156
Eirene z Plutosem	156
Dyskobol	157
Z fryzu Heroonu w Giölbaschi	158
Apollo grający na cytrze	159
Z tegejskich rzeźb szczytowych Skopasa	160
Afrodyta	161
Moneta Knidyjska z Afrodytą Praksytelesa	161
Tors Erosa	162
Satyr	163
Apollo Sauroktonos Praksytelesa	164
Głowa Hermosa Praksytelesa	165
Tors Hermosa Praksytelesa	166
Hermes Praksytelesa	167
Sylen z Bachusem—dzieckiem	168
Ganimedes, porywany przez orła	169
Niobe	170
Uciekająca Niobida	171
Z pochodni weselnego Posejdona i Amfitryty	172
Rzeźba fryzu na pomniku Lizykratesa	173
Attycka płaskorzeźba na nagrobku Proklesa i Prokleidesa	174
Nagrobek Deksyleosa	175
Z fryzu Mauzoleum w Halikarnasie	176
Płaskorzeźba na kolumnie świątyni Artemidy w Efezie	177
Aleksander Wielki	178
Apoxyomenos	178
Ares Ludovisi	179
Tycho antyochijska Eutychidesa	180
Hermes odpoczywający	181
Demetra Knidyjska	182
Sofokles	182
Grająca w kości	183
Posążek kobiety	184
Balwierz	185

	Str.
Scena z pedagogiem	185
Nike z Samotracyi, stojąca na okręcie	186
Płaskorzeźba z Nowego Ilionu	187
Pallas Giustiniani	188
Aryadna śpiąca	189
Greczynka siedząca	190
Apollo Belwederski	191
Dyana wersalska	192
Wenus z Milos	193
Wenus z Milos	194
Grupa „Nil“ Watykan	195
Wieżniak dążący do miasta	195
Grecko-egipskie portrety mumii	196
Grupa Laokoona	197
Menelaus z ciałem Patroklesa	198
Śpiąca Erinis, t. zw. Meduza Ludovisi	199
Gładyator umierający	200
Gall zabijający żonę	201
Barbarzynka (t. zw. Tusnelda)	201
Żołnierz gallski	202
Zabity Gall młody	203
Grupa z Hekato z wielkiego fryzu pergamskiego	203
Grupa z Jowiszem	204
Grupa z Ateną z wielkiego fryzu pergamskiego	205
Szermierz borgezyjski	206
Posąg bronzowy szermierza na pięści	207
Głowa bronzowa zwycięzcy na pięści	208
Wenus Medycejska	209
Apello z Pompei	209
Herkules farnezyjski	210
Grupa Menelauśa	211
Flora farnezyjska	212
Antinous	214
Źródło obmurowane w Tusculum	215
Kurhan (tumulus) w Cornetto	216
Wnętrze grobu pod Cervetri	216
Świątynia etruska	217
Brama w Volterra	217
Porządek rzymsko-dorycki	218
Porządek rzymsko-joński	219
Kapitel rzymsko-koryncki	220
Kapitel rzymski kompozytowy	220
Łuk Tytusa w Rzymie	220
Łuk Konstantyna w Rzymie	221
Fragment z teatru Marcellusa w Rzymie	222
Złamanie belkowania z łuku Konstantyna	222
Świątynia Fortuna virilis	223
Świątynia rzymsko-koryncka w Nimes	223
Świątynia okrągła w Tivoli	224
Świątynia Venus i Romy w Rzymie	225
Panteon (Front)	226
Przecięcie Panteonu	226
Kolosseum	227
Kolosseum. Przecięcie	228
Kolosseum. Plan czterech pięter	229
Termy Karakalli	230
Sala główna w termach Karakalli	230
Bazylika Ulpia na forum Trajana	231

	Str.
Bazylika Konstantyna	232
Pałac Flawiuszów na Palatynie	233
Fragment pałacu Dyoklecyana w Spalato	234
Grobowiec Cecilli Metelli	235
Grobów. w St. Remy pod Tarascon	235
Grobowiec w Mylazie w Karyi	236
Świątynia Jowisza w Heliopolis	237
Wiek sarkofagu z Vulci	238
Sarkofag z Caere	239
Chimera z Arezzo	239
Chłopiec z gęsią	240
Mówca	240
Gemma onyxowa	241
Cezar	242
Cycero	243
Posąg Augusta z Prima-Porta	243
Monety Syrakuzzańskie	244
Monety Wespazyana	244
Klitya	244
Posąg konny cezara Marka Aureliusa	245
Płaskorzeźba z łuku Tytusa w Rzymie	246
Szturm Stolicy Daków	247
Strona poprzeczna sarkofagu sydońskiego	248
Część boku t. zw. sarkofagu Aleksandra z Sydonu	249
Fragment pamfilijski z sarkofagu z Prometeuszem	250
Kamea Gonzaga (Ptolomeusz I i żona jego Eurydyke?)	252
Przedmioty ozdoby z Pompei	253
Kandelabry bronzowe i fragmenty ich	254
Trójny bronzowe	255
Ornament malowany na wazie greckiej stylu dypylonowego	256
Naczynie z ornamentacją w charakterze wschodnim	257
Ornament liściasty na podstawie czarki	257
Waza z figurami czerwonymi	257
Dzban	258
Amfora Panatenejska	258
Ornament fryzowy	258
Amfora zbytkowna apulijska	258
Scena uczy i polowania	259
Ofiara Achillesa	260
Powrót rycerzy	261
Wesele aldobrandyńskie	262
Odyseusz w świecie zagrobowym	263
Ofiara Ifigenii	264
Io strzeżona przez Argusa	265
Bitwa Aleksandra	267
Dom Panza w Pompei	268
Rzymskie malowidła ścienne z Pompei	269
Dekoracje ścienne z Pompei	270
Rzymski dom mieszkalny	271
Ozdoby sklepień z grobu na Via Latina	272
Mozaika z gołębiami z willi Hadryana	273
Porta Nigra	274

Biblioteka Główna
Akademii Obrony Narodowej

22200/III



03-022200-000-0