

Tiré à part de „Sprawozdania Komisji Historji Sztuki  
t. X, p. 1-30, avec pl. I-II (Comptes Rendues de la Commission  
d' Histoire de l' Art de l' Acad. Polonaise des Sciences à Craco



Fig. 1. Achilles włóczący zwłoki Hektora.

## O LECYTACH GRECKICH W KRAKOWSKICH ZBIORACH

NAPISAŁ

PIOTR BIENKOWSKI

Lecytami nazywano naczynia przeznaczone do przechowywania już to prostej oliwy, już to balsamów i innych wonnych olejków. Stosownie do tego miały one zazwyczaj brzusec bardzo wydłużony o zarysach lekko eliptycznych, przechodzących dołem w parabolę, grzbiet płaski, czasem nieco wklęsły, szyjkę bardzo długą i cienką, umożliwiającą wydobycie cieczy kroplami, pyszczyk czyli lejek rozszerzony na kształt dzwoneczków leśnych lub kubka, jedno wysoko a niepozornie osadzone uszko i stopę małą w kształcie krążka, wzmocnionego czasem u góry pierścieniem. Całość ujmująca lekkością i wdziękiem, a do tego urokiem czysto malarskim, który się stale bez względu na epokę powtarza. Oto dolna i górna część naczynia są zamalowane ciemną, niemal czarną barwą, tak zwanym pokostem czyli szklivem. Wskutek tego środek naczynia jasny, zharmonizowany, stanowi silny i szlachetny akcent malarski, którego wdźwięk jest spotęgowany wykwiennie pomyślanym obrazkiem figuralnym lub dekoracyjnym.

Rzecz naturalna, że lecyty służyły przedewszystkiem żywym, a następnie zostały zastosowane do użytku mogilnego. Żywym, mianowicie przy kąpielach, ochłodzeniu, pomazywaniu ciała oliwą w palestrach, choć do tego celu mężczyźni częściej posługiwali się mniejszemi naczyniami, tak zwanymi aryballami i alabastrami. Kobiety chętnie dawały lecyty pełne wonności jako podarunki ślubne (epaulia) nowozamężnym przyjaciółkom. Młoda małżonka zwykła była je cenić wysoko, zwłaszcza że zdarzały się między niemi



utwory, zdobne malowidłami najgłośniejszych rysowników. Stanowiły one część jej wyprawy, którą z sobą na wzór homeryckich κτέρεα zabierała do grobu <sup>1)</sup>.

Równie szerokie zastosowanie miały lecyty w kulcie zmarłych, których czczono głównie libacyami wylewanymi na grób, t. z. χααί lub γάπτοι τιμαί. Panowało mniemanie, że podziemne moce, a więc także dusze nieboszczyków, chłoną chciwie owe płyny, złożone zazwyczaj z wody, miodu, mleka i oliwy i że przez to łagodnieją, stają się łaskawsze. Zwyczaj utrzymywał się naturalnie i wtedy, gdy prastara wiara w konkretne życie na drugim świecie u większości pobożnych oziębła i zwietrzała. Oliwę, która głównie wchodziła w skład takich libacyi, wlewano zazwyczaj z lecyt. Oliwy takiej używano także do pomazywania nagrobków, co, jak nasza woda święcona, miało je chronić od mściwości złych duchów. A nawet jeszcze przed pogrzebem, gdy nieboszczyk leżał na marach, obstawiano je rozmaitemi naczyniami, między niemi lecytami, które następnie wkładano do grobu. Jeżeli ciało jego grzebano, lecyty aż do naszych czasów zachowały się cało, bez znaczniejszych uszkodzeń. Natomiast jeśli je palono, lecyty także okazują ślady ognia, a w dodatku są często pogruchotane. Zwyczaj bowiem bliżej nam nieznan nakazywał naczynia mogilne, przynajmniej niektóre, rozbijać w drobne kawałki, aby uczynić je niezdołnymi do praktycznego użytku i przerwać związek między nieboszczykiem a ziemią.

W ten sposób lecyta stała się głównym przyborem w obsłudze grobów, a tem samem symbolem czci oddawanej zmarłym. W nadnaturalnych rozmiarach, wysokości czasem metrowej i większej, nie z gliny, ale z marmuru wykute, stoją nieraz na szczycie grobowców attyckich, rysując się zdala na tle błękitnego nieba.

Dzięki swemu wielorakiemu zastosowaniu lecyty są z kilku względów ciekawe. Nie tylko jako utwory przemysłu artystycznego o delikatnym zazwyczaj rysunku i kolorycie, nie tylko jako echo donośne postępów wielkiej sztuki malarskiej, ale także jako świadectwa głębszego związku, jaki zwykł w sztuce stosowanej greckiej zachodzić między dekoracją, a przeznaczeniem naczynia. Błędne było mniemanie, że na naczyniach greckich malowano dowolnej treści obrazy. Przeciwnie, lecyty prawie zawsze zdobiono wizerunkami, których osnowa była zastosowana do ich praktycznego użytku. I tak lecyty, zawierające oliwę czy pachnidła do kąpieli, zdobiono scenami toaletowemi; lecyty, które miały służyć jako cadeaux de nocés, epizodami z obchodu weselnego; lecyty pośmiertne obrazkami walk już to mitycznych, już to rzeczywistych, jeżeli nieboszczyk poległ na wojnie; wizerunkami łowów, lub innych scen z życia codziennego, jeśli zmarł śmiercią naturalną; wreszcie lecyty z góry przeznaczone na to, aby wraz ze szczątkami nieboszczyka pochowano je w grobie, scenami z obchodów pogrzebowych. Na nich to nierzadko widzimy osoby, które niosą lecyty do mogiły, lub je ustawiają na stopniach grobowca, by spełnić przepisane obrzędy. W ten sposób same naczynia tłumaczą, ku jakiemu celowi służyły, i naodwrot, gdy na podstawie postronnych wiadomości uda się nam okre-

<sup>1)</sup> Zagraniczna literatura naukowa może się pochlubić osobnemi studyami nad tym przedmiotem, z których na wzmiankę zasługują: E. Pottier, Étude sur les lécythes blancs attiques à représentations funèbres (Paris 1883); Rayet-Collignon, Histoire de la céramique grecque p. 215 nst.; Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenbilder, str. 27 nst.; Dumont-Chaplain, Les céramiques de la Grèce propre, II p. 63 nst.; Murray-Smith, White Athenian vases in the British Museum (London 1896); A. Fairbanks, Athenian Lekythoi (New-York 1907); W. Riezler, Weissgrundige attische Lekythen, I Band: Text; II Band: Tafeln (München 1914). Tam są zacytowane niezliczone rozprawy, rozrzucone po czasopismach.

ślić, kiedy i przy jakiej sposobności używano lecyt, zrozumiemy lepiej ich dekorację malowaną.

Lecyty dzielą różnorodność techniki z innymi gatunkami naczyń. A więc są lecyty czarnofigurowe, czerwonofigurowe i białogruntowane. Pomiędzy białogruntowanymi odróżnić należy dwie wielkie grupy: jedną starszą z pierwszej połowy V-go wieku, gdzie postaci są czarnym pokostem konturowane, a inne barwy są nieznacznie tylko do uwydatnienia szczegółów użyte; drugą późniejszą, w której zarówno postaci jak akcesoria są rozmaitymi, ale zawsze matowymi malowane kolorami. Takie lecyty nazywają krótko polichromowanymi. — W pierwszych dwóch technikach, z których — jak wiadomo — czarnofigurowa panuje wyłącznie do ok. 530 r., następnie zaś aż do wojen perskich walczy o byt z czerwonofigurową i tejsze mniej więcej około r. 480 ulega — były wykonywane lecyty wszelkiego rodzaju i przeznaczenia. Także biało gruntowane lecyty z pokostowymi zarysami figur — a więc pierwsza wielka grupa — służą bez różnicy żywym i umarłym. Natomiast w drugiej połowie V-go i z początkiem IV-go wieku ustala się w Atenach, Eretryi i sąsiednich miejscowościach zwyczaj malowania lecyt do celów mogiłnych wyłącznie wedle norm drugiej grupy, to jest matowymi kolorami na białym tle, gdy tymczasem technika czerwono- i czarnofigurowa — ta ostatnia naturalnie o tyle, o ile jeszcze w drugiej połowie wieku V-go wegetowała — zostaje ograniczona do lecyt służących za życia człowiekowi.

Kształt lecyt ulegał z biegiem czasu pewnym zmianom. Jak inne naczynia greckie lecyta staje się coraz smuklejsza, coraz wiotsza, pieści oko obrysem coraz miększym. Linia największej szerokości brzuśca, czyli największy obwód naczynia przypada w archaicznej epoce dosyć nisko, mniej więcej na środek wysokości. Z czasem największa średnica podnosi się do linii grzbietu. Dzięki temu najstarsze lecyty są brzuchate, przysadkowate, zbliżone do arybalu, późniejsze coraz cieńsze, a w końcu prawie zbyt smukłe i wysokie. Z drugiej jednak strony pamiętać należy, że choć były one na kole zdłużonym wyrabiane ręcznie, odstępstwa od norm zdarzały się nieraz, a więc na kształcie lecyty jako na wskazówce chronologicznej nie można zupełnie polegać. Także bieg meandru, kształt i barwa palmet zdobiących grzbiet naczynia i tym podobne ornamenty nie mogą służyć za kryterium czasu bezwzględnie pewne. Wykonanie zewnętrznych szczegółów dekoracji powierzano najczęściej podrzędnym rzemieślnikom, którzy nieraz bezmyślnie je powtarzali wbrew duchowi czasu, albo zdarzało się, że w jednym i tym samym warsztacie kilku dekoratorów współcześnie używało rozmaitych wzorów mniej lub więcej swobodnych.

Do rozklasyfikowania lecyt mamy właściwie jedno tylko nieomyłne kryterium — analizę stylu. Ale trzeba jedną rzecz zważyć. Nad ozdobą wielkich naczyń jak amfory, kratery, czasze, pracowali i na nich się nieraz podpisywali pierwszorzędni artyści lub ich uczniowie, tak że można odróżnić poszczególne ręce lub warsztaty, określić ich czas i wzajemny stosunek. Na lecytach zaś prawie żaden dekorator się nie podpisywał i żaden warsztat nie wyrabiał ich wyłącznie. Skutkiem tego przy klasyfikacji lecyt trzeba o wiele częściej polegać na osobistym poczuciu stylu, bez oparcia o jakieś głośne nazwisko, techniczne czy antykwaryczne znamiona. W żadnym razie nie można podawać zbyt dokładnych dat, ujętych w ciaśniejsze granice niż dwadzieścia, trzydzieści lat. Najczęściej wypada poprzestać na określeniu, czy lecyta jest z pierwszej czy drugiej połowy VI-go lub V-go wieku.

Lecyty krakowskie, których jest 17, z wyjątkiem dwóch nie są wybitnymi dziełami ceramiki greckiej, styl ich i technika nie nasuwają żadnych szczególnych zagadnień, przeciwieństwa między kształtem zewnętrznym a rysunkiem nie ma. Dlatego nie trudno je uporządkować w następstwie chronologicznym. Jest tylko jedna niedogodność. Zgoła się nie wie o ich miejscu i czasie znalezienia, a nawet z wyjątkiem trzech o miejscu zakupu. Można tylko przypuszczać, że znaczna większość została znaleziona w południowych Włoszech lub Etruryi, naturalnie w grobach. Jak wiadomo w szóstym i piątym wieku wywóz wyrobów garncarskich z Attyki do Włoch, a szczególnie do Etruryi był ogromny. Najpraktyczniej będzie, jeżeli krakowskie lecyty przejdziemy w porządku przez wspólną technikę wskazanym; porządek ten bowiem na ogół odpowiada następstwu chronologicznemu, a zarazem umożliwia podniesienie u wstępu pewnych wspólnych właściwości grupy bez konieczności powtarzania ich przy każdym numerze. Przegląd poniżej podany rozpada się zatem na trzy ustępy: 1) lecyty czarnofigurowe; 2) czerwonofigurowe; 3) białogruntowe. — Z nich siedm znajduje się w Muzeum XX. Czartoryskich, dziesięć — przeważnie także z daru Księcia Władysława Czartoryskiego w Gabinetie historii sztuki i archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dla krótkości oznaczam je: Czartor. i Uniw., dodając numery inwentarza i pomiary metryczne. Wszystkie dostały się do Krakowa przed r. 1894, to jest przed otwarciem Antykwarium w Muzeum Czartoryskich i reorganizacją zbiorów uniwersyteckich.

### I. Lecyty czarnofigurowe.

Czarnopokostowane są: pyszczek zewnątrz i wewnątrz, zewnętrzna strona ucha, dolna część brzusca, górna strona stopki. Wewnętrzna zaś strona ucha, spód i boki stopy, tudzież warga, zachowują naturalny kolor gliny, w tych bowiem miejscach naczynie było podczas malowania przymocowane, a przynajmniej ręką przytrzymywane.

1) Uniw. 1242 z daru X. W. Czartoryskiego (fig. 2); w. 0.31; o. 0.385. Złożona z kałków, ale nieuzupełniona. Fugi zasmarowane czarnym kolorem rażą zwłaszcza na przednim koniu i głowie jeźdźca. Szyjka koloru gliny powleczonej lazurą jest u góry i dołu oddzielona czerwoną linią.

Na grzbiecie, ujętym od góry wzorem sztabkowym, trójca palmet prostopadłych (środkowej liście na dół, bocznych w górę); osobno po bokach ucha po jednej palmetcie z pączkiem lotosu; między palmetami czarne kropki.

Obraz (0.09X0.25) obramiony u góry trzema czarnymi liniami, między którymi ornament łańcuszkowy, u dołu zaś szeroki czarny pas, ujęty w górze czerwoną linią obiegającą cały brzusec, dołem zaś sięgającą tylko na szerokość obrazka. Poniżej pas koloru gliny lazurowanej. Między brzuscem a stopką czarny pierścień ujęty dwiema liniami, również z tła naczynia wydobytemi.

Dwaj jeźdźcy ruszają wraz z giermkim i psami w pole (fig. 3). — Po lewej stronie kolumna dorycka jako symbol budynku. Dwie z niej wychodzące kabłąkowe linie nie są dziełem przypadku, to jest zbyt obficie umaczanego pendzelka. Malarz chciał nimi może oddać rodzaj traw bardzo wysokich i sztywnych, coś jakby trzciny, którymi przystrajano domy i stajnie. Przed domem dwaj jeźdźcy, których głowy sięgają aż w górną ramę obrazu. brodaci ale gołowąsy, z psami. W pośrodku piechur bez zarostu, spokojnie kroczący i gestykulujący. Wszyscy trzej niosą po dwie włócznie

w prawej ręce, a niskie białe kapelusiki na głowach. Nadto jeźdźcy mają na sobie sztywne trackie płaszcze (t. z. ζεῦπαί), biało nakrapiane. Ich lewe końce z białymi szerokimi pręgami zwisają ku prawemu biodru. Na plecach okrągłe tarcze z czerwonymi niegdyś krawędziami, a białymi kulami jako godłem na zewnętrznej wypukłej stronie. Także brody jeźdźców i przepaski w włosach są czerwone. Tym samym kolorem były uwydatnione ogony i grzywy koni; tylny koń ma nadto nasadę grzywy i ogona białą. Białe są także kółka na uździenicy i cuglach tylnego konia. U przedniego te szczegóły się zatarty; tam bowiem, mianowicie na piersi, pokost był widocznie zbyt cienko nałożony i przybrał w ogniu jasno-brunatny kolor, który pod lewym koniem na dolnej części brzuśca pozieleniał. Także psy mają białe brzuchy.

U pieszego przepaska w włosach tylko dwiema rytemi liniami odznaczona. Zato gałązka wieńcząca głowę czerwona. Białe są dwa paski od prawego ramienia skośnie biegnące. Na jednej z nich zwisał zapewne miecz, którego nie widać. Drugi, to rąbek płaszczyka biało nakrapianego z długimi końcami, zwisającymi z przedramion. W podniesionej lewej ręce trzyma pacholek jakiś mały przedmiot, może owoc.

Rysunek pobieżny, chociaż wprawny. Oko zamiast w profilu jest jeszcze przedstawione de face. Włos zebrany w węzeł i podwiązany przepaską. Ale fałdy szat są już oddane rytemi liniami. Wogóle styl charakterystyczny dla późniejszych waz czarnofigurowych. A więc lecyta pochodzi z drugiej połowy szóstego wieku z okresu Pizystrata i jego synów. Wykonanie i wypalenie jest ogółem staranne, tylko oś wazy jest nieco przechylona w lewą stronę.

Podobne tematy są częste w czarnofigurowym malarstwie. Np. na lecytacie w Berlinie (Furtwängler, Vasensamml. n. 1948; por. n. 1847, 1871, 2055).

Z płaszcza jeźdźców, ich kapelusików, kroju brody w klin bez wąsów, wywnioskował Furtwängler (Arch. Anzeiger X (1895), str. 35, n. 24), że są to jeźdźcy tessalscy, dobrze znani w Atenach w epoce Pizystrata. Wniosek ten potwierdziły badania W. Helbiga (Mémoires de l' Acad. d. inscr. et b. lettres, t. 37 (1904), str. 216 nst.). Oto Pizystrat już w czasie swej pierwszej tyranii utrzymywał ściśle stosunki z Tessalią, której kawaleria uchodziła za najlepszą w Grecji. Notabene w Atenach nie znano jeszcze tej broni. Ówczesni jeźdźcy ateńscy, których widzimy na najstarszych wazach i na nagrobkach, byli po prostu hoplitami, którzy tylko dla przyspieszenia marszu jeździli konno, walczyli zaś pieszo. Kiedy w r. 511 Spartanie wylądowali w Faleronie, aby wypędzić z Aten synów Pizystrata, tysiąc jeźdźców tessalskich zawezwanych na pomoc pobiło ich na głowę i zmusiło do powrotu na okręty. Od tego czasu jazda tessalska zyskała wielką popularność w Atenach i często ją widzimy na wazach attyckich. Ale gdy na dotychczas znanych, — zwłaszcza na publikowanej przez Helbiga (l. c.) amforze berlińskiej



Fig. 2. Lecyta czarnofigurowa.

fig. 25, tudzież w Museo Gregoriano (Helbig, Führer <sup>3</sup> n. 472) — jeźdźcy tessalscy nie mają tarcz, na krakowskiej lecytce występują z tarczami, co dowodzi, że obok lekkiej kawaleryi była znana ciężka. W pieszym młodzieńcu znać należy giermka (ὕπερέτης, później &μπίπος), którego rzeczą było przede wszystkim dbać o konie i psy i w razie potrzeby pomagać rycerzom konnym przez udział w walce, a przynajmniej przez trzymanie im tarcz i płaszczów, jeśli zsiadłszy z koni walczyli pieszo. Zato, gdy jeźdźcom przyszło pędzić naprzód lub rejterować tak, że niepodobna im było nadążyć pieszo, giermkowie siadali po za nimi na zadach końskich. Nadto dowiadujemy się z krakowskiej lecyty, że tak jak jeźdźcom z Magnezji małoazyatyckiej, także tessalskiej kawaleryi to-



Fig. 3. Jeźdźcy tessalscy ruszają w pole.

warzyszyły czasem na pole walki psy. Widocznie były to psy wojenne, tresowane do tego, aby się rzucić na wroga.

Lecyta krakowska prawie napewne była przeznaczona iść w grób wraz z nieboszczykiem, poległym na polu chwały. Do niego to odnosi się scena wymarszu, powyżej opisana. Temu samemu zapewne celowi służyła następująca lecyta, na której jest wyobrażone mityczne zwycięstwo, tryumf Achilleusa.

2) Czartor. 1245; w. 0'315; o. 0'365. Złożona z kawałków; szpary zasmarowane albo czarną, albo żółto czerwoną farbą na podkładzie kredowym wedle tego, czy na figury czy na tło obrazu wypadały. Nadto szyjka i przeważna część brzuśca po za obrębem sceny, tudzież stopka, przemalowane żółto-czerwoną farbą, która miejscami się złuszczyła. Dość dużo drobnych kawałków w obrazie jest uzupełnionych gipsem, jeszcze więcej szczegółów jest przemalowanych. W rycinie (fig. 1) są pierwsze wykreskowane, drugie wypunktowane. Z tem wszystkim całość jest autentyczna. Tylko ryte kontury postaci odnawiać widocznie ostrym narzędziem chciał uwydatnić, skutkiem czego pokost w tych miejscach się wykruszył i zarysy są dzisiaj bardzo grube i ciężkie.

Na grzbiecie ornament sztabkowy, poniżej podobna trójca palmety jak nr. 1; tylko z obu stron ucha po dwie palmety, z których zewnętrzna z liśćmi zwróconymi na dół. Także cztery linie u szczytu brzuśca są tak samo rozcieńczonym pokostem wyciągnięte jak na poprzedniej lecytce, ale między niemi, jak daleko sięga obraz (0'045 X 0'29), ornament kwadracikowy. Linia terenu, zamykająca obraz od dołu, czerwona. Pierścień powyżej stopki jak nr. 1.

Achilles włóczący z włoki Hektora. — W środku rydwan z kołem o czterech sprychach, poręczą, dyszlem i t. d., czerwoną farbą tu i ówdzie podkreślonymi, pędzi ponoszony czterema końmi w galopie. Usiłuje powściągnąć je woźnica w charakterystycznym stroju tejże klasy ludzi: długiej, może niegdyś białej tunice, po wierzchu której jest przepasana skóra zwierzęca czarna, niegdyś centkowana. Na głowie hełm »attycki« z nalicznikami i wysokim grzebieniem, tarcza »beocka« na plecach, bardzo długi bicz w prawej ręce. Brzegi tarczy, grzebień na hełmie i broda woźnicy, czerwone. Na tarczy ślad godła: tylnie nogi i zakręcony ogon lwa raczej niż psa. — Na rydwan wskakuje z tyłu Achilles nagi, potężnej budowy ciała; na głowie hełm koryncki na tył głowy cofnięty, z długą kitą, na nogach nagolennice, sięgające powyżej kolana. w lewej ręce tarcza »beocka« z brodatą maską Sylena, którego prawe oko się wykruszyło. Ma nadto miecz i długą włócznię. Brody Achillesa i Sylena czerwone. Z pod hełmu na prawej skroni wymyka się pasmo długich włosów, które spada aż na pierś. Jest to zapewne odznaka żałoby, którą Achilles nosił po śmierci Patroklosa. Do rydwanu są w niewidoczny sposób przymocowane nogi trupa Hektora, włózonego na wznak, zupełnie nagiego, z długą — również niegdyś czerwoną — brodą, wąsami i jeszcze dłuższymi włosami. Naprzeciw rydwanu leci z podniesionymi symetrycznie skrzydłami Iryda, nacechowana posochem w lewej ręce, z którego to posochu ocalał na górnym końcu laski jeden pierścień wraz z kropką, należącą do drugiego pierścienia. Prawa jej dłoń, której palce znikły niemal do szczytu, była podniesiona ruchem, nakazującym poniechanie dalszej zemsty. Jest ubrana w krótki chiton przepasany z rozporkiem, z którego wylania się prawa noga, ze względu na czarne tło, na którym się rysuje, już pierwotnie białą przezroczystą farbą wymalowana. Stopa jej była pierwotnie nieco dalej na lewo naszkicowana. Włos Irydy w pukle nad czołem ułożony, a zebrany w węzeł na tyle głowy, spada na pierś długą kosą; zdobi go czerwony dyadem. Twarz, jak inne nagie części ciała, była niegdyś biała.

Pod końmi, tudzież w przestworach między postaciami napisy. Pierwsze głoski z lewej strony można czytać: εως i uważać za końcówkę nazwiska: Ἀχιλλεύς. Ale następny napis: τειρος trudno odnosić do woźnicy Achillesowego, sławnego Automedona, gdyż głoski τ i π są wyraźne. Raczej może to być nazwa jednego z koni. Tak samo do koni odnoszą się napisy: Πομεγς (pomex) i Ηει:ει, z których zwłaszcza ostatni nie odpowiada żadnej greckiej nazwie. Natomiast początek wyrazu pod postacią Irydy można czytać: πομ[πός]; w takim razie bogini byłaby oznaczona nie swoim nazwiskiem, ale jako wysłanniczka, jako poseł. Wszystkie te pomyłki i niedomówienia nasuwają domysł, że dekorator albo nie umiał pisać, albo nie rozumiał napisów w pierwowzorze, z którego korzystał, i tylko odrysowywał je bezmyślnie.

Z waz greckich, przedstawiających tę samą scenę, najwięcej pokrewieństwa okazuje czarnofigurowa amfora, znana oddawna, obecnie w Brytyjskim Muzeum w Londynie (publ. po raz ostatni przez Weiszäckera w Roschera Mytholog. Lexikon, s. v. Patroclos, fig. 12). Epizod, o którym mowa, jest tam wedle mnie przedstawiony w chwili nieco

późniejszej. Woźnica już zatrzymał rydwan, konie stoją spokojnie, przed nimi rycerz, oznaczony napisem jako Odysseus. Achilles zeskokczył z rydwanu i odwracając się odeń, pochyla się nad zwłokami Hektora i rozwiązuje sznur, którym były związane jego ręce; nogi zaś widocznie są jeszcze przymocowane do rydwanu. Mniejsza o to, że rzecz cała odbywa się w pobliżu mogiły Patroklosa, którego mara (εἴδωλον) unosi się nad nią. Ważniejsza, że w głębi po drugiej stronie rydwanu, zwrócona do woźnicy, stoi podobna jak na krakowskiej lecytacie skrzydlata postać kobieca, która prawą rękę udrapowaną zwraca jakby z gestem rozkazującym do Achillesa, aby odwiązał zwłoki Hektora. Niestety amfora londyńska nie została dotychczas z pożądaną dokładnością odrysowana i zbadana. Stąd i napis przy skrzydlatej postaci umieszczony, Raoul-Rochette, a za nim O. Jahn (Archäol. Beiträge, str. 133) i Weiszäcker (l. c.), czytają Κόνισος(?) i odpowiednio do tego tłumaczą ją jako uosobienie kurzawy (Κονίσσαλος u Homera, Κονία lub Κόνις zazwyczaj), która otacza walczących, inni zaś, jak Murray (Arch. Anzeiger 1900, str. 215), czytają Κόμ[δ]ος i nie wdając się w wyjaśnienie napisu, dopatrują się tu demona nieszczęścia, sprawczyni omamienia, Ἄτη. Tymczasem lecyta krakowska przynosi rozwiązanie zagadki. Jak tu, tak i na londyńskiej wazie uznać należy Irydę, która kładzie kres dalszemu pastwieniu się nad zwłokami. Jak na krakowskiej lecytacie, tak i tu przyjąć należy, że malarz nie umiał czytać i tylko mechanicznie odtwarzał napisy swego pierwowzoru; być może, że napis ten brzmiał Ἴριδος, a więc nazwa bogini w genetiwie, a on odpisał Κόμ[δ]ος. — Jakkolwiek się rzecz miała, udział Iridy w scenie wleczenia trupa Hektora jest zupełnie uzasadniony. Wprawdzie u Homera Iryda nie udaje się wprost do Achillesa z rozkazem, aby zaprzestał się mścić nad wrogiem, lecz wedle Iliady XXIV 55—140 Zeus, wzruszony słowami Apollina, posyła Irydę z wezwaniem do Tetydy, aby przyszła na Olympe i przedkłada jej, jak bogowie się gniewają na Achillesa za to, że zatrzymuje zwłoki Hektora niewykupione u siebie; sam wreszcie wysyła Irydę do Priama z wezwaniem, aby zażądał od Achillesa wydania trupa syna; Tetyda zaś udaje się do Achillesa i nakłania go do przyjęcia okupu od Priama. Artyści, którzy skomponowali obrazy na wazie krakowskiej i londyńskiej, uprościli sobie akcją, wyprawiając Irydę wprost do Achillesa. Innymi słowy Iryda jest dla nich wykładniczką woli bogów, zagniewanych na Achillesa za nadużycie przemocy, jest reprezentantką ich opieki nad zwłokami Hektora, którą Homer przez usta Apollina (l. c. 33—54) tak dobitnie wyraża. — Także pod innym względem lecyta krakowska zgadza się z Homerem. Oto, jak przy opisie wspomniano, Achilles ma długi włos, który wymyka się z pod hełmu i spada na twarz. Widać, że jest to znak żałoby po Patroklosie i że scena przedstawiona odbywa się przed spaleniem zwłok przyjaciela na stosie. Wedle Iliady (XXIII, 46) Achilles nie chce ani wykapać się, ani włosów skrócić, póki Patroklos nie będzie pogrzebany. Wedle w. 141—152 obcina sobie włosy dopiero, gdy zwłoki Patroklosa leżą na stosie, i wkłada mu je do ręki.

Waza krakowska jest jedyną, która uzmysławia żałobę Achillesa. Zgadza się z Homerem także pod tym względem, iż Hektora trup jest całkiem nagi, i że długi włos jego wlecze się i targa po ziemi (Il. XXII 401—3). Natomiast Homer nie wspomina w opisie tej sceny o woźnicy, który równie jak i poprzedni szczegół nie tylko na naszej lecytacie, ale i na innych występuje zabytkach sztuki<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> O wleczeniu trupa Hektora na dziełach sztuki starożytnej pisali w ostatnich czasach oprócz wymienionych w tekście: F. Staehlin, Röm. Mitteil. XXI (1906), str. 349, gdzie jest także podana starsza literatura; tu-

Lecyta krakowska jest niestety tak zniszczona, że analiza jej stylu jest niemożliwa. Z dobrej jednak kompozycji, ze starannego i szczegółowego rysunku, który tu i ówdzie się zachował, widać, że była utworem artysty stojącego na tym poziomie co Exekias, Timagoras i t. p. i że pochodzi z ostatnich dziesiątków lat VI-go wieku.

3) Czartor. 1452; w. 0'32, o. 0'39. — Szyjka i ucho przyklejone. Samo naczynie niepęknięte, tylko powyżej i poniżej prawego ramienia środkowej postaci uszkodzone i w ten sposób odrestaurowane, że odnawiacz najpierw oblepił tę część warstwą kredy czy gipsu i na nim domalował brakujące szczegóły; z nich twarz kobiety dotąd trzyma się (w międzyczasie także oderwała się), ale poniżej ramienia farba w dwóch miejscach odpadła i odsłoniła glinę naczynia. Partye przemalowane są na załączonej rycinie (fig. 4) wykreskowane, uzupełnienia zaś są wypunktowane.



Fig. 4. Zapasy Peleusa z Tetydą.

Szyjka od grzbietu oddzielona czerwoną linią. Dekoracja grzbietu złożona, jak zazwyczaj, z sztabek i pięciu palmet. Obraz (0'12X0'22) dołem zamknięty tylko jedną czerwoną linią, ma u góry aż cztery linie okalające tegoż koloru, między nimi czarny ornamentik łańcuszkowy, sięgający tylko na szerokość obrazu. Pierścień między brzusem a stopką — koloru gliny lazurowanej.

Zapasy Peleusa z Tetydą. Grupa składa się z czterech osób. Peleus w krótkim chitonie pochyla się silnie naprzód, przenosząc ciężar ciała na lewą nogę, aby od tyłu chwycić w pól Tetydę. Ale głowa jego i oba ramiona znikają za postacią Tetydy. U lewego boku długi miecz w pochwie silnie w tył cofnięty, dowodzi gwałtowności ruchu. Chiton fałduje się dopiero poniżej paska. Tetyda przyodziana w bardzo długi i szeroki himatyon i joński chiton z półrękawami, obszty u dołu zębatą falbaną, z włosom, który pokrywa czapka czy czepiec podwiązany i zdobny dyademem, daremnie

dzię U. Mancuso Memorie d. Acc. dei Lincei, Cl. d. scienze morali, ser. V, vol. 14 (1911) 686. Wazy odnośne zestawil także Baumeister, Denkm. p. 736.

usiłuje uciec i odwracając głowę rozkłada ramiona z wyrazem przestachu. Towarzyszące jej Nereidy ubrane także w przepasane, dołem obręzione chitony i himatyony, które zwisają z ramion, uciekają podobnie każda w inną stronę, z odwróconemi głowami, które stroją po części czerwone wieńce. U prawej włos na kark spadający jest wyraźnie oddzielony, u lewej spływa z szyją w jedną masę. Porwanie odbywa się na tle festonów bliżej nieokreślonych, obciążonych jednym olbrzymim gronem. Widocznie akcesorya krajobrazowe mają tu, jak często na późnych czarnofigurowych wazach, znaczenie ściśle dekoracyjne i służą do urozmaicenia jednostajności tła<sup>1)</sup>.

Na twarzach niegdyś białych żaden szczegół, nawet oczy, nie jest oddany rytemi liniami. Również ramiona i nogi, na których biały kontur tu owdzie się zachował, nie miały rytów. Za to fałdy himatyonów, miejscami czerwono nakrapianych, są starannie odtworzone w stylu pizystrackiej epoki. Przedramiona kobiet mają kształt kikutów, z wyjątkiem lewej ręki Tetydy, a prawej jednej z towarzyszek. Biała farba, która pokrywała je, zapewne nie tylko łagodziła ostrość i nienaturalność takich konturów, ale i oddawała w ogólnych zarysach brakujące dłonie i palce. Malarz widocznie unikał przecięcia się paru postaci, a tam, gdzie niepodobna było tego wyminąć, znalazł z trudności bardzo prymitywne wyjście, każąc połowie jednej figury niknąć za drugą<sup>2)</sup>. Z tego wszystkiego wynika, że lecyta krakowska jest pobieżnym utworem ceramiki z końca VI-go wieku.

B. Graef (Jahrb. d. deutschen arch. Inst. I (1886) str. 192 nst.) zebrał aż 108 przykładów tejże sceny i uporządkował je wedle schematów i kategorii. Od tego czasu przybyła lecyta w Brytyjskiem Muzeum (repr. Journ. of hell. stud. XXXI (1911), str. 13), tudzież wazy uwzględnione w najnowszej rozprawie, która o tym przedmiocie traktuje: J. Kaiser, Peleus und Thetis, Diss. München 1912, str. 63, tudzież Wolters, SB. d. k. bayrischen Akad. d. W., phil. hist. Klasse 1915, 3-te Abhändl. str. 10 nst.

Krakowska waza należałaby do kategorii, którą Graef określa jako II 1 Bca. Częstość tej sceny na wazach tem się tłómaczy, że porwanie Tetydy przez Peleusa było mityczną alegorią małżeństwa zawartego z miłości i doskonale nadawało się do ozdoby podarunków ślubnych, tak zwanych epauliów.

4) Uniwers. 1092, przejęta z Gabinetu Mineral., któremu ją X. Michał Sołtyk, kanonik kapituły krakowskiej, bratanek sławnego biskupa Kajetana Sołtyka, ofiarował<sup>3)</sup>. W. o' 225

<sup>1)</sup> Por. Heinemann, Landschaftl. Elemente in d. gr. Kunst (1910) str. 77, uw. 5.

<sup>2)</sup> Por. R. Delbrück, Beitr. zur Kenntnis der Linienperspektive in der griech. Kunst (Bonn 1899) str. 24 nst.

<sup>3)</sup> O tymże ks. Michał Sołtyku, dziekanie kapituły krakowskiej od r. 1782, najobfitsze bodaj, choć stosunkowo szczupłe wiadomości znajdują się w Łętowskiego L. Katalogu biskupów, prałatów i kanoników krakowskich, (Kraków 1853), t. IV, str. 73/74, tudzież w monografii Rudnickiego K.: Biskup Kajetan Sołtyk (Kraków i Warszawa 1906). Jeszcze jako młody człowiek jeździł ks. Michał do Rzymu po naukę i w sprawach, przez stryja mu powierzonych (Rudnicki str. 97). Jest więc prawdopodobne, że stamtąd przywiózł naczynia greckorzymskie, następnie Uniwersytetowi ofiarowane. Łętowski tak pisze o jego zamiłowaniu w sztuce i nauce: „Miał zbiór kamieni i pierścionków, wagi wielkiej dopóki żył, ale po śmierci jego (20 paźd. 1814 w Krakowie) sprzedano to za bezcen. Tak zwany swój gabinet numizmatów odpisał Akademii. Sam kilka medalów dał wybrać, pomiędzy którymi na chwałę Michała Sołtyka, gdy jedzie z koroną moskiewską do Władysława IV. Są i historyczne obrazy Franciszka Stachowicza, które dał wykonterfektować, a potem sztychować. Bawił się historią polską, przyczem notował fakta i dostał mi się po nim manuskrypt, ale z którego nic nie zrobisz». Zarówno Rudnicki (str. 242) jak i St. Tomkowicz (Galerya portretów biskupów krak. (1905) str. 217) donoszą, że Michał Sołtyk wystawił stryjowi w kaplicy Śto-krzyskiej na Wawelu olbrzymi i okazały, choć w złym smaku pomnik. Istotnie

(bez drewnianej podstawy, która naturalnie jest nowa). Największy obwód o 285 m. przypada nieco powyżej środka brzuśca i zmniejsza się niepozornie ku górze tak, że u szczytu brzucha wynosi o pół centymetra mniej. Nie pęknięta nawet, ale kąpiel czyli lazura, w którą naczynie zaraz po ulepieniu zanurzono, widocznie była źle przyrządzona, gdyż po wypaleniu przeważnie się złuszczyła, a wraz z nią odpadł w wielu miejscach czarny pokost. Ogółem technika naczynia pozostawia wiele do życzenia, a w dodatku jest ono w kilku miejscach obłuczone.

Grzbiet naczynia, tudzież obramienie obrazu takie, jak nr. 1 z tą różnicą, że u góry zamiast łańcuszka ornament dwukropkowy.

Wyjazd orszaku czy rodziny Dyonizosa na rydwanie czworokonnym (fig. 5). Po lewej stronie postać kobieca w długim himatyonie, z warkoczem podwią-



Fig. 5. Wyjazd orszaku Dyonizosa.

zanym czerwoną wstążką, wstępuje na rydwan, trzymając oburącz lejce, a nadto długi bicz w prawej ręce. W głębi nad końmi sterczy górną połową ciała zupełnie podobna kobieta, trzymając w podniesionych rękach gałęzie bluszczu, wijące się po całym obrazie. Twarze i kikuty ramion kobiecych były niegdyś białą farbą wykończone. Do nich twarzą zwrócony sam Dyonizos z długą, niegdyś czerwoną brodą i niskim a szerokim kapeluszem, który dołem jest obszyty szeroką wstęgą, czerwono nakrapianą. Zresztą jest odziany w chiton i himatyon, spadający z ramion. Na wykruszonej części kadłuba końskiego widać ryte linie fałdów himatyonu, co dowodzi, że postać bożka była rysunkowo ustalona, zanim malarz domalował sylwety końskie. Tych jest cztery, nieco na ukos w głąb ustawionych, choć po ilości głów i ogonów wydawałoby się, że ich jest tylko trzy. Najbliższy oku widza koń ma grzywę i część piersi czerwoną, także przedpiersnik jest

napis na nim kończy się słowami: Hoc Epitaph. scripsit et exarari mandavit Michaël Soltyk Dec. Cathr. Crac. — ale z słów tych wynika tylko autorstwo napisu. Dr. Józef Korzeniowski, który zwrócił łaskawie moją uwagę na powyższe źródła, donosi mi także, że w aktach Biblioteki Jagiellońskiej są wzmianki o gabinecie numizmatów ks. M. Soltyka. O stosunkach łączących pralata z malarzem Smuglewiczem zob. Tomkowicz, l. c. str. 222.

czzerwony. Drugi koń, z wysuniętą naprzód i pochyloną głową, miał grzywę i ogon biały. Dzisiaj ta barwa się wykruszyła. Plama nad głową trzeciego konia nie jest przypadkowa, lecz pochodzi z zamierzonego, ale nie wykonanego tyrsu, który trzymał Dyonizos w lewej ręce. Przed końmi kroczy, odwracając górną część ciała wraz z głową, Sylen, który trzyma w obu rękach lejce. Ogon jego, broda i włos, były niegdyś czerwonym kolorem podkreślone. Sądząc z poważnej powierzchowności kobiet towarzyszących Dyonizosowi, nie są to Nimfy, ale boginie, a więc wsiadająca na rydwan — może matka jego Semele, a trzymająca gałązki bluszczu, to żona jego Aryadna. W takim razie mielibyśmy na naszym obrazku fragment pochodu bogów, jadących na wesele Peleusa z Tetydą, czy też samego Zeusa z Herą. A więc znowu aluzja do obchodu weselnego,



Fig. 6. Dziewczynki łapiące sarnę w ogrodzie.

na którym krakowska lecyta z pewnością znajdowała się w rzędzie darów ślubnych. Prawie identyczna scena jest na czarnofigurowej lecyce w Berlinie (Furtwängler Vasensammlung n. 1989); por. n. 1962, 1976 i 7. Wszystkie te naczynia, nie wyłączając naszej lecyty, rażą ogromną pobieżnością i ogólnikowością rysunku, który głowy odtwarzał w t. z. zgubionym profilu i ani jednego szczegółu w twarzy nie oddał rytą linią,

wóz zaś i koła u wozu odtworzył zaledwie kilku byle jakimi kreskami i to nieodpowiadającymi czarnej sylwecie. Ciekawo jest to, że linia terenowa wozu i Sylena jest inna niż koni i postaci przy nich stojących. Koń drugi, mimo że jest wysunięty naprzód, jest dłuższy od innych<sup>1)</sup>. Nogi koni, zwłaszcza tylne, wyglądają jakby bez kopyt i pędin, albo jakby głęboko tkwiły w błocie.

5) Uniwers. 1158 z daru X. W. Czartoryskiego; w. 0139; o. 0175. Nie pęknięta, ale lazura w wielu miejscach tak się starła, że żółtawo-czerwona glina wybiła się na wierzch. Stopka kształtu tarczy wypukłej łączy się bezpośrednio z brzuścem i jest nieco wyszczerbiona. Na grzbiecie bażant pokostem wymalowany w prawo, z niektórymi piórami czerwonymi, między dwoma liśćmi bluszczu, wyrastającymi wprost z ziemi. Obrazek (0'05 X 0'10), u góry tylko czarną linią odgraniczony, jest u dołu zupełnie podobnie zamknięty jak nr. 1 i 4.

Dwa dziewczątka łapiące sarnę w ogrodzie (fig. 6). Środek sceny zajmuje palma. Nado po całym obrazku ciągną się gałęzie, których drobne listki, z obu stron równomiernie rozmieszczone, nie dają się określić. Pod drzewem sarna z czerwonymi łatami na tułowiu, z podniesioną głową, nadstawionymi uszami, jakby zaniepokojona i nie wiedząca, w którą stronę uciekać. Ruch jej nóg wskazuje, że jest gotowa do skoku

<sup>1)</sup> Por. R. Delbrück, l. c., str. 20.

naprzód czy w tył. Po obu bokach pozornie oddalające się postaci kobiece, odziane w chiton i himatyon, wysoko na kark nasunięty, górną część ciała odwracają ku sarnie i wyciągają jedną rękę, jakby ją chciały złapać czy zwabić do siebie. Chitony mają na przodzie czerwoną t. z. *παραφή*, także brzegi himatyonu uwydatnione tym kolorem. Na głowie czerwona przepaska, a włos tylko w zewnętrznych zarysach oddany. W przestworach między postaciami czarne plamy.

Urok tej sceny leży w przeciwstawieniu tła krajobrazowego postaciom ludzkim. Many przed sobą zaczątek idylli. Pod względem kompozycji drzewo wraz ze sarną stanowią jakby oś, po której bokach postaci ludzkie stoją naprzeciw siebie niemal heraldycznie. W harmonii z obrazkiem pozostaje ozdoba grzbietu, bażant, który występuje podobnie na lecytacie czarnofig. w Berlinie (Vasenkatal. n. 1941, z Etruryi). Na lecytacie tamtejszych n. 1996 i 2437 widzimy podobnie ułożone sceny, przedstawiające zbiórkę owoców. Najwięcej jednak zbliża się do naszej lecyty paryskiej (repr. Pottier, Vases du Louvre, t. 86, F 362).

Tego rodzaju przeciwstawny sposób komponowania na tle krajobrazu był przede wszystkim ulubiony w sztuce wschodnio-greckiej, staro-jońskiej, z kąd go przejęła w drugiej połowie VI-go wieku sztuka attycka. Do tego czasu odnieść należy naszą lecytę — wprawdzie bardzo pobieżnie, ale wprawnie i z delikatnym poczuciem ruchu rysowaną.

Gdy w powyższych lecytach wysokość równała się dwu i pół, dwu i dwóm trzecim średnicom, następujące trzy lecyty są daleko smuklejsze, gdyż są trzy do czterech razy tak wysokie, jak średnica ich brzuśca. Jeśli już ten wzgląd przemawia za tem, że są późniejsze od reszty, to właściwość ich techniki utwierdza nas w tem mniemaniu. Należą bowiem do rzędu naczynek najpobieżniej malowanych; a więc tanich, znajdujących w wielkiej ilości w Atenach<sup>1)</sup>. Mają zazwyczaj białe tło, na którym ornamenty są czarno- lub czerwonofigurową techniką wykonane. Ale często nawet nie dawano im pobiałych, tak że wzory występują wprost na jasnej matowo czerwonej glinie. Kratki, zygzaki, kropki, szachowe pola, palmety, gałązki bluszczu i t. p. — oto ulubione motywy tej klasy naczyń. O ile są czarnym pokostem malowane, uważać je należy za przeżytki starożytności, która jeszcze przez cały wiek V-ty wegetowała i dopiero z początkiem następnego wygasła, zaopatrując najuboższy plebs w bazyliki, do których już Arystofanes w *Ekklezjuszach* 995 robi aluzję. Odmienność kształtów naszych naczynek nr. 6—9 stanie nam dopiero w właściwym świetle, gdy je porównamy ze szczerze archaicznymi lecytami, repr. w dziełach: Sieveking-Hackl, Vasensamml. in München I, t. 6, fig. 43, 44, 79 i t. 28 i E. Pottier, Vases du Louvre I, t. 39—40.

6. Uniwers. 1157, niewiadomego pochodzenia, w. 0.135; o. 0.14. Nie pęknięta, ale pobiała na brzuścu w wielu miejscach się złuszczyła, odsłaniając naturalny kolor gliny. Pyszczyk spłaszczony i pęknięty, szyjka i grzbiet nie były nigdy pobielane. Także stopka ma naturalny kolor gliny. Pozioma czarna linia dzieli ją na dolną i górną połowę. Na grzbiecie promienie i sztabki w dwu rzędach ponad sobą. Jak widać z innych, lepiej zachowanych okazów, są to zwyrodniałe pączki lotosu, które w dodatku urosły łączące je pierwotnie łodyżki. Zdobna część brzuśca (0.075×0.05) jest u góry zamknięta dwiema liniami czarnymi, u dołu zaś trzema czarnymi pasami, dokoła naczy-

<sup>1)</sup> Por. Max Meyer, Athen. Mitteil., XVI (1891), p. 309.

nia biegnącymi. Dekoracja składa się z dwóch pasów kratkowanych, między którymi wije się gałązka bluszczu o 6 liściach, a czterech gronach na długich szypułkach.

Niemal identyczna lecyta z piątego wieku znajduje się w Paryżu (repr. Pottier, *Vases du Louvre I*, t. 87, F 528). Podobne kraty i gałązki bluszczu są na lecytach berlińskich (n. 2016 - 18). Ogółem wieniec z bluszczu występuje tam częściej, im bardziej się zbliżamy do wieku IV-go, z początku częściej na szyjce, później na brzuchu. Całość sprawia miłe i harmonijne wrażenie.

7) Uniwers. 1159, z daru X. W. Czartoryskiego, w. 0.145; o. 0.14. Nie pęknięta, nie przemalowana. Zarówno brzusec w dół aż do dwóch czarnych linii obiegających naokół, jak i szyjka wraz z grzbietem były niegdyś powleczone cielistą barwą, z pod której przeciera czerwony kolor gliny. Ta sama barwa przebija między wspomnianymi dwiema liniami u spodu zdobnej części brzuszca. Szyjka i grzbiet tak jak nr. 6.

Dekoracja brzuszca (0.05×0.065) składa się z dwu kratkowanych pasów, między którymi rząd zygzaków. Poniżej dolnej kratki ornament dwukropkowy. Podobne kraty i kropki na lecytce berlińskiej (Vasenk. n. 2014).

8) Uniwers. 1156, z daru X. W. Czartoryskiego; w. 0.135; o. 0.014. Nie pęknięta, doskonale zachowana.

Grzbiet i szyjka mają naturalny kolor gliny lazurowanej. Brzusec biało gruntowany. Stopka po połowie czerwona i czarna. Na grzbiecie wzór, jak nr. 6 i 7. Dekoracja brzuszca (0.045×0.07) ujęta u góry grubą czarną linią, u dołu dość szerokim czarnym pasem na białym tle. I pas i linia obiegają brzusec dokoła. Między nimi trzy otwarte ku górze czarne palmy, dziesięciolistne, osadzone na dwóch pierścieniach. Przestwory między nimi są wypełnione zwyrodniałymi pączkami lotosu, które przybrały kształt pafek, czy maczug. Ich odrośle tworzą arkady nad palmetami. Całość efektowna.

Podobne borty z palm i pączków lotosu, ale tylko w górnej połowie odtworzone, zdobią

lecyty czarnofigurowe późnego stylu w Berlinie n. 1968—70.

## II. Lecyty czerwonofigurowe.

Pyszczyk, wargę, ucho i stopka tak samo zabarwione jak u czarnofigurowych. Szyjka zaś i brzusec są całe czarnopokostowane z wyjątkiem obrazu i ram jego, które



Fig. 7. Atena krocząca do ataku.

zachowują kolor gliny lazurowanej. Taką samą barwę ma grzbiet na wcześniejszych lecytach; wtedy ornament na grzbiecie bywa czarny, odwrotnie na późniejszych jest on czarny, a ornamenty są czerwone.

9) Uniwers. 1087, z daru X. Wł. Czartoryskiego (fig. 7) w. 0195; o. 0235. — Szyjka zachowała tu wyjątkowo kolor gliny lazurowanej i nie jest niczem oddzielona od grzbietu, na którym czarnofigurową techniką jest u góry oddany wzór sztabkowy i pięć palmiet. — Obrazek na brzuścu (0085 × 014) jest u góry obramiony czterema czarnymi liniami na czerwonym tle, a między nimi meander, urozmaïcony trzema krzyżykami. Teren oddany czerwonym paskiem między dwoma czarnymi liniami.

Jedyną ozdobę brzuśca stanowi postać Ateny bez hełmu, kroczącej do ataku ze spuszczoną długą dzidą, w lewej zaś ręce trzymającej zamiast tarczy jednego z węzłów egidy bardzo szerokiej, obramowanej astragalem. Cienkie zygzaki, wymalowane bardzo rozcieńczonym pokostem dopełniają charakterystyki egidy jako skóry, która na plecach opada aż do połowy korpusu. Głowa Ateny, z długim warkoczem spadającym na plecy i trzema lokami zwisającymi na piersi, jest przystrojona cienkim dyademem z dwoma listkami nad czołem i czerwoną wstążką obwinietą dokoła dyademu. Pod egidą chiton joński z półrękawami, widoczny nad prawym łokciem; zakładka czyli apoptygma sięga do połowy ciała i zwisa dwoma długimi końcami, widocznymi na prawym boku. Na wysokości kolan chiton jest przyozdobiony cieniutkim poprzecznym szlakiem. Stopy bosc. Na prawo od głowy napis czerwony: ΚΑΛΕ.

Dolna połowa postaci jest widocznie za drobna w proporcjach. Malarz ogółem nie obliczył się z miejscem, a w dodatku, gdy po ustaleniu konturów wypełniał przestrzeń między postaciami czarnym pokostem, przez nieuwagę wtargnął pędzlem w prawe udo i kolano Ateny, skutkiem czego wygląda jakby kulawa. Podobnie jest chybione prawe ramię bogini, tudzież stopy, przednia za wielka i bezkształtna, tylna za drobna i niedokształcona. Malarz usiłował nadać twarzy indywidualny wyraz, dał więc bogini szerokie usta, ostro zakończony nos, wielkie oko. Tego rodzaju próby są rzadkie w tak wczesnym okresie, ale zdarzają się, np. na czaszy Pentezylei w Monachium (repr. Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasen. t. VI).

Co do stylu, to draperya w ugrupowaniu fałdów, oddanych trzema do pięciu liniami, okazuje wyraźne znamię t. z. dojrzałego archaizmu. Także górna powieka, jedną tylko zaznaczona linią, dolna zaś zanadto wygięta, odpowiada normom tego okresu, który przypada na ostatnie dziesiątki lat VI-go, pierwsze V-go wieku. W przyozdobieniu grzbietu, a po części ram obrazka, malarz posługiwał się jeszcze techniką czarnofigurową. Wszystko to wskazuje, że lecytę krakowską odnieść należy do przełomu wieku VI-go na V-ty. Co więcej wydaje się prawdopodobnym, że podniesione powyżej błędy rysunku przypisać należy temu, iż artyście nawykłemu do malowania czarnofigurową techniką, a więc — że tak powiem — w pozytywny sposób, przyszło z trudnością wydobyć negatywną sylwetę zapomocą czerwonofigurowej techniki, w której jeszcze nie miał wprawy. Znamy pierwowzór, który naśladował. Atena w zupełnie tej samej postawie, z tym samym charakterystycznym ruchem ręki, trzymającej węża egidy, występuje dość często na czarnofigurowych naczyniach. I tak jako uczestniczka walki Bogów z Gigantami na lecytacie w Berlinie (n. 2023), jako orędowniczka Heraklesa i Jolaosa w walce z hydrą lernejską na lecytacie w Luwrze (repr. Perrot-Chipiez, Histoire de l'art X., fig. 375 i 176).<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Por. L. Savignoni, Ausonia V (1910), str. 78 i tam podaną literaturę.

Jest zasługą M. Meyera (Athen. Mitteil. XVI. 311 nstp.), że pierwszy zwrócił uwagę, a Brücknera (tamże, XXXII. 402 nstp.), że pierwszy udowodnił, iż lecyty często parami i trójcami malowano i sprzedawano i że scenę, która z powodu szczupłości miejsca nie mogła się na jednej lecytie pomieścić, dopełniano na drugiej i trzeciej. Można tedy przypuścić, że lecyta krakowska miała pierwotnie parę, niejako bliźnią siostrę, na której był czy Gigant przedstawiony, czy Herakles z Hydrą lub t. p. Napis καλή pojmować należy, nie jakoby malarz był dumny z swego dzieła i kazał podziwiać urodę Ateny, ale że pamiętał o dzielności bogini i stawiał ją za wzór tej Atence, w której ręce naczynie miało kiedyś się dostać. A więc rodzaj naszego: Chwała Atenie!

Ku praktycznemu celowi, bo do przechowania wonnych olejków używanych w kąpeli, służyła lecyta:

10) Czartor. 605; w. 024, o. 027. Na dnie stopy napisane Ἰατρικὴς 1873, widocznie rok i miejsce znalezienia. Złożona z kawałków zlepionych, lecz nieprzemalowana. Przed stłuczeniem była wystawiona na nierównomierny ogień, jaki zwykł płonąć w grobie przy całopaleniu. Skutkiem tego lazurowana glina, z której tła scenka środkowa jest wydobyta, przybrała kolor popielaty, mniej lub bardziej intensywny, a pierwotne tło tylko na stopach dziewczyny ocalało. Także pokost zachował przeważnie swój połysk. Szyjka oddzielona od grzbietu ornamentem sztabowym między dwiema czarnymi liniami na glinianem tle. Tą samą techniką wykonany wieniec palmet na grzbiecie.

Obraz (0.105 X 0.10), ujęty u góry meandrem między trzema czarnymi liniami, u spodu ornamentem półjajowym między tyłuż kreskami (fig. 8). W środku młoda, naga dziewczyna z krótkimi włosami, przepasanymi czerwoną wstążką, stoi pochylona na lekko zgiętych kolanach i wkłada obie ręce do wielkiego basenu (λουτήριον), opartego na krótkiej, a grubej nodze, stojącej na masywnym, zapewne kamiennym postumencie. Na miednicy bezmyślne litery: ITΔΠ. O postument stoi oparta czarna lecytka. W głębi szata złożona, zwisająca ze ściany, na której także zawieszona na sznurku małe t. z. alabastron.

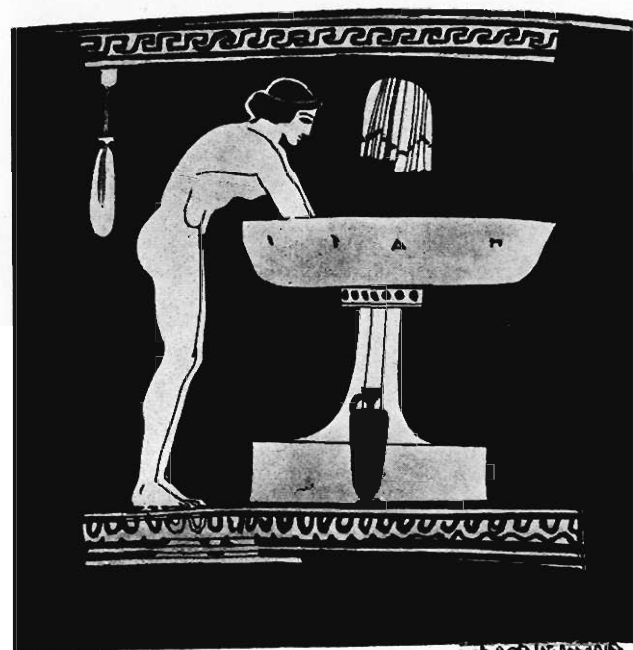


Fig. 8. Dziewczyna przy basenie.

Typ dziewczyny smukłej, chudej, urodą zbliżonej do efeba, sposób oddania szaty kilkunastu równoległymi liniami, przedewszystkiem zaś oko przedstawione z przodu, mimo że powinno być w profilu — wszystko to dowodzi, że mamy przed sobą utwór t. z. surowego pięknego stylu, a więc około r. 480—450. Takie sceny z kąpeli są dosyć częste na vazach, że wymienię: berlińskie n. 1843 i 2476, hydryę londyńską (repr. Jour-

nal of hell. stud. XXX. (1910), t. 3, do str. 55). Więcej takich przykładów podaje Hauser w dziele: Furtwängler-Reichhold II., 237, tudzież Wolters w Archiv f. Religionswissenschaft, VIII Usener Beiheft (1905), str. 9; wreszcie Sudhoff, Aus dem antiken Badewesen (Berlin 1910) str. 39, fig. 30.

11) Czartor. 1252 (fig. 9). Wyjątkowo podano w Inwentarzu, że pochodzi z Noli. Tymczasem widocznie jest zakupiona ze zbioru Branteghema, jak wynika z opisu w dziele: Froehner, Collection van Branteghem (1892), n. 143; tam jednak jako miejsce proveniencji są podane Ateny i tego trzymać się należy. W. 0'34; o. 0'385; złożona z kawałków. Szyjka powyżej nasady ucha przylepiona. Górna część głowy kobiecej w obrazku wstawiona, i domalowana. Tak samo inne nieznaczne okruchy na brzuscu, z tyłu. U spodu szyjki ornament z wolemi oczami. Na grzbiecie system z trzech palmet i dwóch kwiatów lotosu. Nad obrazem (0'14 × 0'155) i pod obrazem meander między czterema czarnymi liniami. W obrazie: Bakchantka przed wizerunkiem Dyonizosa (fig. 10) włos jej i twarz, z wyjątkiem ust i podbródka, nowe. Płsa spokojnie, z lewym ramieniem ku bogu podniesionem wyżej niż prawe. Oba jej ramiona wraz z dłońmi są schowane w workowatych, jakby zaszytych rękawach, które, jak uczą inne wizerunki (n. p. na czarno-fig. lecytie w Berlinie 1967), czasem wkładało się jak rękawice i związywało na plecach. Nadto ma na sobie obszerny fałdzisty chiton. Nogi bose. Cały włos jej spadający na plecy jest przemalowany. Za Bakchantką tyrs, oparty — jak się zdaje — o ścianę i ozdobiony czerwonymi gałązkami bluszczu. Także przed i za wizerunkiem Dyonizosa tkwią podobne latorośle, tak samo zabarwione. Przed Bakchantką niby półstolik ofiarny na dwóch nogach, przysunięty do słupa; może jest to cały stół z krótszej strony wyobrażony, druga para jego nóg byłaby zasłonięta bałwanem. Błat stołu podwójny, wzmocniony kolumnką. Na stole wielki puchar z wysokimi uchami, t. z. *κάλυκτος*. Sam bożek, którego korpus wraz z słupem jest otulony płaszczem, stoi jakoby oparty o ten słup, który ma tylko abakus i podstawę, — prawdopodobnie więc jest drewniany. Głowa bożka, z zarostem i uwieńczona czerwonym bluszczem, przedstawia się z profilu, z długim na kark zwisającym włosom.

Jak dowodzi analogia naczyń, zestawionych i opracowanych przez A. Frickenhaus'a (Lenäenvasen, 72-tes Winckelmannsprogramm, 4<sup>o</sup> Berlin 1912, z 5 tabl. i 19 fig. w tekście), w rzekomej głowie Dyonizosa uznać należy jego maskę, którą czasem wtykano na pal, a czasem tylko przytwierdzano do pala, zastępującego resztę postaci. Jest to zatem t. z. *Διόνυσος περικλιβνός*, czczony w postaci słupa, owiniętego płaszczem i uzupełnionego maską boga. Tenże uczone starał się udowodnić z pomocą tekstów, że wazy odnośnie przedstawiają uroczystość zwaną Lenaiami, podczas której Atenki oddawały cześć starodawnemu idolowi Dyonizosa, wyciosanemu z drzewa i obwieszonemu płaszczem i maską. Prof. K. Robert z Halli (Göttinger Gelehrte Anzeigen VI, 366—373) osądził jednak ujemnie ten



Fig. 9. Bakchantka  
płsaająca.

domysł i usiłował dowieść, że zarówno na naczyniach, jak i w początkowych ustępach Lizystraty chodzi nie o uroczystość publiczną, jaką były Lenaia, ale prywatną. Wedle niego są tu przedstawione tak zwane Jobakcheia, odprawiane w świątyni Dyonizosa, Bakcheionie przed bałwanem bożka z przydomkiem Orthos, a jedyny raz tylko wzmian-



Fig. 10. Bakchantka przed wizerunkiem Dyonizosa.

owane przez Philochorosa (u Athenajosa II. 38 c). Rozumie się samo przez się, że owo Bakcheion było czemś innym niż Lenaion, a Dyonizos Orthos nie był identyczny z Dyonizosem Lenaios. Nasza lecyta, która przedstawia rodzaj adoracji jednej tylko Bakchantki odnosi się raczej do prywatnej niż publicznej czci Bakchusa i zawierała zapewne święte olejki, któremi pomazywano posągi boże. Lecyta krakowska motywem rąk schowanych, tudzież stylem swoim zbliża się najbardziej do stamnosu niegdyś w Hotelu Lambert w Paryżu, dzisiaj na zamku ks. Czartoryskich w Gołuchowie. Frickenhaus wspomina także na str. 36, n. 15 naszą lecytę, którą znalazł z opisu Froehnera, rycinę zaś stamnosu (n. 14) powtarza na tablicy II. u dołu. Sposób oddania fałdów chitonu na krakowskiej

lecycie, — zapomocą kilkunastu równoległych linii, oko Bakchusa odtworzone z przodu zamiast w profilu, dowodzą, że miał rację Furtwängler (cytowany u Frickenhausa), który ją uważał za utwór surowo pięknego stylu, a zatem z lat ok. 470 przed Chr.

12) Uniwers. 1059, z daru X. W. Czartoryskiego (fig. 11), w. 0·26; o. 0·26 (w środku brzuśca 0·27). Szyjka niegdyś odłamana, naczynie zresztą niepęknięte, ale pokost wykruszył się w wielu miejscach. Na grzbiecie pięć czarnych palmet, oddzielonych od szyjki czarną linią. Na grzbiecie między czterema liniami, sięgającymi tylko na szerokość obrazu, meandrowy pasek; co trzeci meander czerwony krzyż (z czarną kropką w środku) na czarnym tle. Dolną ramę obrazu tworzy linia terenu koloru gliny lazurowanej, jeszcze krótsza od górnego meandru.

Obrazek (0·11 × 0·1) składa się z postaci kobiety kroczącej, która odwraca głowę niosąc w lewej ręce alabastron, tudzież taśmę, w prawej puzderko. Głowa nie była osobno konturowana, w dodatku zarysy jej się wykruszyły, tak że działa tylko sylwetą, stosunkiem czerwonej plamy do czarnego tła. Górna powieka już dwiema kreskami oddana, ale dolna kreska jeszcze nie równoległa do górnej, lecz ukośna. Żrenica już w profilu, punktem czarnym odtworzona. Śmiało i trafnie są oddane rozcieńczonym pokostem zarówno fałdy jońskiego chitonu jak i himatyon, pięknie przez lewe ramię przerzucony. Pod draperią zaznaczony wewnętrzny kontur prawej nogi, tudzież zewnętrzny lewej, a raczej naprzód wysuniętej, boć stopa tej nogi fałszywie narysowana, jakoby była prawą. Miejsce bogatych, bardziej ornamentalnie wyciągniętych fałdów surowego stylu zajęły nieliczne, ale bardziej pomnikowe, z rzeźby przejęte motywy, obliczone na większe rozmiary. Szkoda, że i na tem naczyniu malarz przy ostatecznem konturowaniu zadaleko wtargnął pendzlem w lewe ramię postaci, skutkiem czego jest ona za wątpa w piersi. Ruch żywo oddany. Obuwie na stopach pominięte. Puzdro, widocznie lekkie, bo niesione na dłoni, jest przedstawione nie, jakby należało oczekiwać w trzech czwartych, ale w pełnem de face, na którym widoczne są otwory na klucz i dwie nóżki. Zarówno ten sposób oddania, jak i ostry profil głowy są wynikiem nie tyle nieumiejętności, ile pospiechu i niedbalstwa wykonawcy. Styl wazy jest tak zwany piękny, ale pochodzi z początków tegoż stylu, to jest z lat około 450 przed Chr. — Postać powyższą pojmować należy w myśl uwag, ogłoszonych przy n. 9, jako Atenkę, niosącą podarunek ślubny nowozamężnej towarzysze nazajutrz po weselu, który to dzień co do znaczenia towarzyskiego odpowiadał naszej wili ślubu. Jak okazuje odwrócona głowa, jest to wyimek z większej kompozycji.



Fig. 11. Lecyta z kobietą kroczącą.

Wspomniany A. Brückner zebrał i opracował kilkadziesiąt naczyń ateńskich, głównie miednic (t. z. λέβητες γαμικαί), na których jest szczegółowo przedstawiony odnośny epizod obchodu weselnego (Athen. Mitteil. XXXII. 1907, 79 - 122). Tam na okazach odtworzonych tabl. V—IX, a zwłaszcza V, 2 i VIII, widzimy całe szeregi kobiet spieszących z podarkami. Widzimy w ich ręku naczynia, kosze, pudełka, poduszki, tamburyny, wstążki, ptaki i t. p. Na lecytacie nie było miejsca więcej niż na jedną osobę, ale ta jest dosyć wymowna; starczy za całość.

13) Uniw. 1166, z daru X. W. Czartoryskiego, w. 011; o. 0125. Popękana; prawa część grzbietu uzupełniona i domalowana. Stopka nowa, przytwierdzona śrubką żelazną do brzuśca wypełnionego karukiem czy czemś podobnym, w dodatku, tak samo jak szyjka i grzbiet przemalowana czerwoną farbą, która puszcza zwilżona.

Ornament sztabkowy na grzbiecie jest nowy. Dekoracja brzuszka (005 × 007) składa się z dwóch rzędów palmet, przedzielonych pasem biało-gruntowanym, na którym widać szczątki czarnego meandru. U góry i u dołu są po cztery palmy siedmiolistne, objęte łukami, które się kończą wolutami. Zewnętrzne palmy po prawej stronie nie są całkowite; z górnej palmy jest tylko połowa, z dolnej tylko ćwierć. W dodatku kontury listków w dwóch prawych palmetach górnego rzędu, jako dotknięte uszkodzeniem, odnawiacz uwydatnił czarną farbą. Dołem obu rzędów ciągną się po dwie linie, wydobyte tak jak palmy w lazurowanym tle gliny. Wykonanie niedbałe, bezstylowe, bardzo późne. Podobne lecytki z Beocyi w berlińskim muzeum n. 3701 nst; tudzież z Egiptu w Die griechisch-ägyptische Sammlung E. v. Sieglin, bearb. von R. Pagenstecher, (1913 Lipsk) tabl. 3.

### III. Leczyty biało-gruntowane.

Czarnopokostowane są te same części naczyń co przy czarno- i czerwonofigurowej technice, z tą jednak różnicą, że także wewnętrzna strona ucha i pyszczka są czarne, tylko wargę, spód i bok stopki okazują naturalny kolor gliny. Grzbiet i cylindryczna część brzuśca są zamalowane białą, lub żółtawo szarą farbą, która stanowi kredowe podłoże obrazu konturowanego pokostem lub matowymi barwami.

14). Uniwers. 14.180. Nabyta r. 1912 ze spuścizny po ś. p. prof. M. Sokołowskim, który wraz z nr. 15 i 16 nabył ją w Atenach u antykwarza Lambrosa r. 1884. W. 033; o. 031. Pogruchotana w drobne kawałki, zanim przy całkowitemu dostaniu się po raz wtóry pod działanie płomieni. Skutkiem tego rozmaite kawałki rozmaicie są zabarwione. Przedewszystkiem biały ów podkład nabrał szaro kremowego tonu z licznymi plamami. Miary zniszczenia dopełnił nowoczesny restaurator, który okruchy niefortunnie skleił, a szczeliny zalepił czerwono żółtą masą.

W najniższej, to jest czarnopokostowanej części brzuśca okrągły otwór, być może z zamierzonej, lecz nieuszkodzonej naprawy pochodzący. Grzbiet ujęty u góry „wolem oczami“ pokrywa wytworna kombinacja trzech palmetek symetrycznie rozłożonych (fig. 12).

Obrazek (0135 × 018) jest u góry zamknięty meandrem, przerywanym co trzeci zawrot ukośnym krzyżykiem, u dołu czarną linią na podkładzie kredowym. Przedstawione jest: Przygotowanie do odwiedzin grobu (tabl. I). Przynajmniej ogólny, bardzo poważny charakter sceny z nutą pewnej nieśmiałości i melancholii przemawia za takim wyjaśnieniem. Na prawo stoi dziewczyna, zwrócona przodem do widza. Ale widocznie

zabiera się do odejścia i ta chęć doskonale wyrażona w twarzy odwróconej profilem, tudzież w linii prawego biodra, na którym ciężar jej ciała chwilowo spoczywa. W lewej ręce trzyma alabastron, w prawej zwisającej — niestety tak zatartej, że widoczny jest tylko koniec środkowego palca, a może i wewnętrzny kontur wielkiego — tkwił zapewne podobny przedmiot. Ma na sobie tylko himatyon, przerzucony przez lewe ramię, gdzie jest zaznaczony kilku szerokimi fałdami. Włos zaczesany na tył głowy i ujęty w warkocz. Wzrok jej kieruje się na towarzyszkę w tyle, która stoi zwrócona profilem w prawo. Odzież teje składa się z krótkiego, przepasanego chitonu bez rękawów i z długiego po kostki himatyonu. W prawej ręce trzyma naczynie z oryginalnem wieczkiem<sup>1)</sup>, w lewej alabastron. Fryzura jej taka sama jak towarzyszki.

Lecyta krakowska celuje pod wielu względami. Kompozycja jej nader prosta, znajomość i poczucie kształtów ciała kobiecego nadzwyczajne, śmiałość i pewność rysunku wyjątkowa. Typy obu postaci skończenie piękne, smukłe i elastyczne jak u dorastających efebów, a jednak pełne kobiecości i wdzięku. Obie w równym wieku, a jednak inaczej pojęte. Więcej sentymentu, regularniejsze rysy ma kobieta po lewej stronie, więcej indywidualności — po prawej. Różnica charakterów spotęgowana ustawieniem jednej w profilu, drugiej en face. Do tego gest i ruch postaci jest odmienny. Ile miękkości i niesmiałości u tylnej, w lekko pochylonej głowie, ugiętych nieco kolanach, wysuniętej naprzód lewej nodze! Postać przednia ma ruch poważny, prawie majestatyczny, stoi silnie i pewnie, jak z brązu ulana. Jest niemal przeciwieństwem pierwszej, choć płynność ruchu i tutaj wybitna, mianowicie w zwrocie głowy i prawej ręce.

Przy tak drobnych rozmiarach uderza nas niezwykła poprawność w oddaniu szczegółów postaci, zwłaszcza dziewczyny przodem do widza obróconej, której dłonie i stopy są wprost świetnie skrócone. Mimo daleko posuniętej syntezy i idealizacji całość tchnie życiem, prawdą. Zasługa to przedewszystkiem doskonałego rysunku, płynnego, a jednak zdecydowanego i nie jednostajnego. Przeciwnie przy każdej formie odmienny przebija się akcent. Uchybienia nie ma żadnego. Smukłość i powiewność postaci spotęgowana kontrastem rąk poziomo pod kątem prostym ustawionych. Jest to środek wysoce artystyczny.

Nie mniej starannie traktuje artysta szaty i naczynia niesione przez kobiety. Fałdy pełne i lekkie opadają wolno, nie łamiąc kształtów ciała, które dyskretnie przebijają, a w części są obnażone. Pod względem kolorystycznym są one podobnie jak i włosy zaznaczone tylko plamą, to jest barwą lokalną. Również w śmiałych, a znamienych liniach, któremi ujęte są naczynia, znać lwi pazur artysty.

W sprawie techniki, narzędzi i materiału, jakimi posługiwał się malarz naszej lecyty, miło mi przytoczyć uwagi mego dawnego ucznia, a obecnie docenta Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, p. M. Dąbrowskiego, który wykonywając akwarele, odtworzone na tabl. I i II, miał dobrą sposobność przypatrzeć się naczyniu zbliżsk.

\*Artysta mając przysposobione do rysunku tło brzoszcza, naszkicował lekko scenkę wyżej opisaną, wyciągając kontury farbą pokostową ciemną, prawie czarną, obecnie brunatno-zieloną, jaka się głównie zachowała na włosach obu postaci. Aby zachować

<sup>1)</sup> Wolters (w Riezlera: Weissgrundige Lecythen str. 17 uw. 38), określa je jako naczynie na masło (σπιγγαροθύρα). Natomiast Pernice (Jahrbuch 1899, 68) i Fritze (Arch. Anz. 1899, 16) uważają je za kadzielnice i nazywają kothonem, przeciw czemu przemawia egzemplarz ateński z dzióbkiem (Ephemeris archaeolog. 1899, 284). Najtrafniej o tej trudnej kwestyi sądzi Barrows (Journal of hell. stud. XXXI, 86, do fig. 14).

proporce, a nie zacierać kształtów, naprzód wyrysował postaci w akcie t. j. całą budowę anatomiczną, a dopiero na ten rysunek ciała narzucił niejako szaty, które tym sposobem układają się na niem, nie psując, ani zakrywając kształtów. Naturalnie, że nałożona na prawą postać (bo na lewej nie zachował się ani ślad) barwa lokalna szat: cynobrowo brunatna, obecnie brudno brązowa pokryła linie konturu i dopiero po odpadnięciu czy starciu farby ukazały się one naszemu oku. Ten sekret techniczny wskazuje, ile artyście zależało na poprawności rysunku i proporcjach, jak wielką do tego przywiązywał wagę.

Co do narzędzi, to scenka rodzajowa na brzuścu, a ornamentyka na grzbiecie, były wykonane dwiema odmiennymi technikami. Świadczy o tem charakter linii i pociągnięć. Mianowicie linie konturu były wyciągane rodzajem piórka, zapomocą którego można było grubość kresek dowolnie zmieniać przez naciskanie.<sup>1)</sup> Kształt tego piórka musiał być na końcu płaski, obcięty, jak na to wskazują zakończenia i początek kresek zawsze płasko czyli szeroko uciętych, podobnie jak to dzisiaj widać w piśmie rondowym, lub na rysunkach szerokim piórem lub ołówkiem wykonanych. Jak bowiem ołówek czy pióro nie pozwalają linii prowadzić jednym ciągiem, lecz raczej partyjami, i dopiero potem włącza się je jedną w drugą, — tak i na lecytach krakowskiej zarzysy n. p. twarzy nie są jednostajne i nieprzerwane, ale przeciwnie usta są doczepione do nosa, podbródek do ust; ramiona są złączone z szyją, palce z dłońmi. Trzeba posiadać wielką wprawę, biegłość i pewność ręki, aby takim piórkiem stworzyć postaci o konturach tak stanowczych, a płynnych.

Zresztą następujący szczegół technicznej natury wskazuje na to, że piórko było tak przyrządzone, jak powyżej opisano. Oto farba spływała po niem o tyle tylko, o ile zdołał ją zabsorbować podkład kredowy na brzuścu naczynia, przy tak szybkim pociągnięciu jak przy pisaniu. A że powierzchnia pobiałą była ślizka i gładka, — z pewnością nawet sztucznie wygładzona, — więc farba skąpo i nie równo spływała, podobnie jak to ma miejsce przy rysowaniu lub pisaniu piórem i atramentem po szkle lub politurowanem drzewie. Dlatego to pewne miejsca więcej, inne mniej zostały pokryte farbą pokostową, czego następstwem było mniej lub więcej zupełne zniszczenie i starcie jej z powierzchni brzuśca. W końcu że to było piórko, wynika z charakteru pociągnięć, których brzegi są płynne, równe, jakby wyciągnięte »grafionem«. Musiało tak być, ponieważ ostre, stałe końce i brzegi piórka nie pozwalały na rozlewanie się farby, jak n. p. pod pendzlem.

Farba była rzadka, płynna, — jak się wyżej rzekło — pokostowa. Spływała nierówno, jako złożona z różnych substancyj, skutkiem czego pewne kreski i linie są ciemniejsze, inne jaśniejsze. Tego zaś następstwem było, iż pewne linie ledwo że dzisiaj majaczeją, drugie zaś, jak przed wiekami, silnie występują. Farba ta w zasadzie ciemna, obecnie miejscami niknie, lub wręcz przeciwnie, jasno i biało występuje. Skąd to pochodzi? Oto farba tworzy pewną warstwę, która jako po nad powierzchnię ogólną wystająca, łatwo się ściera i niszczy, co widać na naszym naczyniu. Miejsca te są albo bezbarwne, ledwo dostrzegalne, albo lekko żółtawe, ugrowe. Takiemi są: ręka prawa i przed-

<sup>1)</sup> Nauka nie wyjaśniła dotychczas na pewne, jakiego narzędzia używali malarze waz. Na podstawie sumiennych studyów i prób Reichholda (w dziele Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei, Serie I, Text str. 146—152, 129), przyjmuje się zazwyczaj, że był to pendzlik jednowłosowy, to jest jedna szczecinka długa, umocowana na trzonku. Ponieważ jednak uczeni tej miary co Hauser (Berliner Phil. Wochenschr. Nr. 51, 1902) pozostają przy dawnej teorii piórka, więc tem chętniej przytaczam opinią prof. Dąbrowskiego bez zmiany.

udzia postaci prawej, uda postaci lewej. Ale co dziwniejsze, to jasno występujący kontur postaci profilu, i to tylko w części środkowej. Farba nie starta, przeciwnie widać lekką powłokę błyszczącą, jaką zwykła posiadać barwa silnie nałożona na naczyniu. I rzeczywiście farba w tych miejscach nie znikła, lecz spłowiła, zbladła, straciła swój barwik pod jakimś wpływem zewnętrznym. Najprawdopodobniej pogruchotane naczynie uległo nierównemu działaniu ognia. Jedne skorupy stały się brudniejsze, ciemniejsze, inne jaśniejsze, bledsze.

Podobnie błyszczącą, szklistą plamę tworzą włosy obu postaci. I one są farbą pokostową założone, tylko że do tego celu służyło nie piórko, lecz pendzlik. Również



Fig. 12. Ornament na grzbiecie lecyty n. 14.



Fig. 13. Ornament na grzbiecie lecyty n. 15.

pendzlem są malowane szaty, których barwa nie jest już pokostowa, lecz matowa, złożona z glinki, łatwo ulegająca starciu i zwietrzeniu.

Wzór zarówno meandrowy, jak palmetkowy na grzbiecie (fig. 12) jest wykonany odmienną techniką, a może nawet inną ręką, mniej wprawną. Widać tu większy pośpiech, mniejszą staranność. Jest wątpliwe, czy artysta takiej miary, jak twórca scenki na brzuścu, chciałby sam wykonywać drobiazgi na grzbiecie. Należy to raczej do ucznia rzemieślnika, zwłaszcza, że wzory tam zastosowane są stereotypowe, bez indywidualnych cech. Linia świadczy o niepewnej ręce. Technika odmienna; wyłącznie był pędzel w robocie. Poznać to łatwo po grubości i szerokości linii. Podczas gdy linie okalające naczynie, tudzież wązkie paski u góry i u dołu biało gruntowanej części, są wyciągnięte piórem, za czym przemawia równość ich i płynność — linie palmetek i meandru, wyciągnięte pędzlem, są nierówne, niepewne, z brzegami szarpanymi. Pędzel bowiem jako narzędzie wiotkie, o dowolnych kształtach, ciągle zmiennych, złożony z elastycznych tej samej długości włosków, musi mniej równo rozprowadzać farbę, zwłaszcza brzegami, nigdy więc nie da jednostajnej szerokości linii czy kreski. Nadto część początkowa linii w przeciwieństwie do końcowej jest jaśniejszą, ponieważ pędzel zabiera farbę, lekką tylko pozostawiając warstewkę. W chwili zaś odjęcia go od powierzchni naczynia część jej ścieka napowrót, zalewa linię i tworzy małą ciemniejszą plamkę, jak to w obu ornamentach widoczne. Wreszcie tak początek jak i koniec linii jest tu inaczej niż tam ukształtowany, przeważnie okrągławe, nigdy zaś szeroko i płasko, jak linia piórkiem wyciągnięta. W końcu płaszczyzna samej linii, jako kształtowana zbiorem drobnych, twardo zakończonych włosków okazuje drobne, ostre kreski, takie mniej więcej, jakieby się utworzyły, gdyby się pociągnęło szczotką

po świeżo zabarwionej powierzchni. Jest to szczególnie widoczne na ornamencie palmowym (fig. 12)<sup>4</sup>.

Uwagi powyższe można zastosować nie tylko do krakowskiej lecyty, ale wogóle do całej wielkiej grupy lecyt białogruntowych z pierwszej połowy wieku piątego, na których zarysy postaci są barwą pokostową oddane. Pomiędzy nimi jest kilka z Eretryi pochodzących, które pod względem stylu i wykonania, a nawet co do szczegółów podrzędnych okazują bardzo bliskie pokrewieństwo z krakowską lecytą. Zwróciły one już uwagę monografistów tej klasy naczyń, Fairbanks'a (Athenian Lekythoi), Murray'a-Smith'a (White Athenian Vases in the British Museum) i Riezler'a (Weissgrundige attische Lekythen). Wedle nich pochodzą z tego samego warsztatu następujące lecyty: a) Ateny 1818 (Riezler t. 36); b) tamże 1821 (Riezler t. 37); c) tamże 1823 (Riezler t. 38); d) tamże 1943 (Riezler t. 41); e) tamże 1945 (Riezler t. 42); f) Boston 449 (Riezler, fig. 13, do str. 21), g) tamże 6544 (Fairbanks, t. 11); h) Madryd (Fairbanks, t. 8, n. 2); i) Londyn D. 48 (Murray-Smith t. 2); k) tamże D. 54 (Murray-Smith t. 5). Mojem zdaniem odróżnić tu należy dwie grupy. Do pierwszej należą takie arcydzieła, jak a, c, i; także e. Natomiast reszta to widocznie zręczne, współczesne kompilacje, których twórca jeśli nie kopiował pierwszego artysty, to z pewnością go podpatrywał i naśladował, tworząc z jego typów na pozór nowe całości. Krakowska lecyta należy oczywiście do pierwszej grupy, albowiem na niej występuje po lewej ręce postać, która niemal w niezmiennych kształtach powtarza się na c. W dodatku wszystkie znamiona techniczne, stylowe, rysunkowe są takie same tu i tam. Mielibyśmy zatem przed sobą piąte, oryginalne dzieło owego wielkiego — niestety po nazwisku nieznanego — rysownika, który z opuszczeniem mało znaczących, nieistotnych szczegółów, a pozostawieniem znamiennych rysów dążył do syntezy, pełnej nastroju i ducha. Niezwykła jego biegłość i wprawa wskazują, że miał po za sobą długoletnią przeszłość rysunkową i że — co nie najmniejsze miało znaczenie — znajdował się w pobliżu utworów monumentalnego malarstwa. Naturalnie tylko przedpolignotowy okres tegoż należy sobie tak wyobrażać, czas, kiedy jeszcze malarstwo nie znało światłocienia, kiedy obraz składał się z rozmaitych plam barwnych, obwiedzionych wyrazistym konturem, a wzbogaconych wewnętrznym rysunkiem.

15) Czartor. 1256 nabyta, jak podano przy n. 14. W. 0:30; o. 0:27. Szarobiałe tło na tych miejscach, gdzie się złuszczyło, jest kredowo-białe. Na grzbiecie wieniec palmet stojących, w przeciwne odwróconych strony, z liśćmi częścią czarnymi, częścią czerwonymi (fig. 13). Obrazek (0:12 X 0:20), zamknięty u góry brunatnym meandrem między czterema liniami okalającymi tegoż koloru, u dołu zaś linią terenu ciemno brunatną (fig. 14). Przedstawione są dwie postaci kobiece z rozpuszczonymi włosami, oddalające się od grobowca, ale odwracające jeszcze raz głowy ku niemu i wykonywające ramionami identyczne, pełne namaszczenia ruchy. Grobowiec ma kształt płyty prostokątnej, ustawionej krótszym bokiem na dwu stopniach, zdobnej u szczytu palmętą 12-to listną, bardzo szematycznie i niedbale oddaną. Za to liście akantu po bokach, choć także ogólnikowo narysowane, rozkładają się swobodnie, jakby były żywe, przez co ronią swoje znaczenie ornamentu architektonicznego. Z steli zwisają dwie taśmy aż na stopnie nagrobka, sposób ich związania dzisiaj niewidoczny. Po bokach scenki po trzy liście szuwaru.

Malarz posługiwał się tu nie piórkiem, ale pędzlikiem i to dosyć miękkim, który zwłaszcza na skrętach się rozszerzał i kreślił grubsze linie. Kontury figur są brunatne;

włos, pasek, którym chitony a raczej ich zakładki są przepasane, dalej rąbki szat są ciemnobrunatne. Natomiast kontury steli nagrobkowej wraz z liśćmi akantu, obie wstęgi na steli i liście szuwaru są czerwone. — Pod względem techniki malarskiej lecyta przedstawia się zatem jako nieśmiały krok naprzód od malowania farbą pokostową ku polichromii, od piórka czy ostrego pendzelka ku pędzlowi miękkiemu, szerszemu. Niestety pod względem rysunku obrazek pozostawia wiele do życzenia i okazuje się utworem rzemieślniczym. Ramiona kobiet wykręcone jak pletwy, ręce i stopy nieproporcjonalnie wielkie i bardzo fałszywie narysowane. Co prawda, na oryginale i fotografii mniej rażą, niż przeniesione na płaski rysunek. Skutkiem bowiem obłości brzuśca uchy-



Fig. 14. Dwie kobiety łęgnące się z grobowcem.

bienia ulegają optycznemu skróceniu, a tem samem automatycznej poprawie. Z tem wszystkim zbyt daleko posunięta symetria — skutkiem której jedna postać jest powtórzeniem drugiej, tylko w odwrotnym kierunku — utwierdza nas w niekorzystnym sądzie o talencie twórcy. Nienaturalne wygięcie figur, z nogami na zewnątrz, z twarzą w ostrym profilu ku nagrobkowi, nie ma żadnego szczególnego znaczenia, ale tłumaczy się względami na kompozycję, która wymagała, aby postaci przynajmniej twarzami były zwrócone do środka. Głównie jednak wpłynęła na to opieszałość artysty, który nie chciał sobie zadać trudu wyobrażenia twarzy w trzech czwartych — trudu, jakiemu troskliwsi malarze drugiej połowy wieku piątego, z której nasza lecyta pochodzi, doskonale sprostali. Wolał więc użyć starodawnego schematu, którego surowość starał się złagodzić swobodniejszym rysunkiem i udrapowaniem. Podobne zaniedbania i błędy spotyka się na lecytach u Riezlera w cytowanym dziele tabl. 12 i 81.

Nie łatwo wytłómaczyć ruch ramion wyciągniętych na dół. Prawdopodobnie kobiety, oddalając się od grobu, przy którym spełniły przepisane obrzędy, błogosławią go jesz-

cze raz, albo tylko żegnają, jak u Riezlera tabl. 22, 51, 53, 60. Dłonie ich przy tym akcie są zwrócone ku ziemi, gdy tymczasem przy modlitwie zwracano w starożytności dłoń na zewnątrz, ku bóstwu. — Na obu ramionach kobiet bransolety z okrągłymi fermoirami.

16) Czartor. 1255; w. 0'295; o. 0'27. — Pochodzenie jak przy n. 14. — Wymiarami i ogólną dekoracją tak zbliżona do poprzedniej, że mogłaby uchodzić za jej bliźnią, gdyby nie to, że stylem i techniką jest lepsza. Stopka w kierunku grubości jest



Fig. 15. Dwie kobiety modlące się przy grobie.

powleczone białą farbą. Na szaro białym grzbiecie trójca palm (środkowa stojąca, boczne leżące) z listkami naprzemian brunatnymi i czerwonymi; spirale są wszystkie brunatne.

Tło obrazka (0'11 X 0'19) kremowo białe odpadło w kilku miejscach i odsłoniło kredowo białe podłoże (fig. 15). Cztery linie, okalające brzusec u góry, brunatne; meander — tylko na szerokości obrazu — ciemno brunatny. Linia terenu jasno brunatna. Kontury figur dzisiaj czerwone, niegdyś zapewne także brunatne.

W środku nagrobek, który ma taki sam kształt i podobne taśmy jak n. 15, tylko że palmeta u góry nie jest zamknięta łukiem, a liście akantu jeszcze bardziej są schematyczne i skąłowaciałe. Z lewej strony stoi dziewczyna w długim chitonie i himatyonie, który otula także prawe jej ramię. Lewa zaś ręka z wyciągniętymi palcami jest zwrócona na dół. Włos jej czerwono brunatny upięty w warkocz, luźne kędziory wymykają się na szyję i czoło. Po prawej stronie nagrobka, również zwrócona doń profilem stoi druga kobieta, otulona płaszczem ciemno brunatnym, który jednak nie okrywa ani jej lewego ramienia, ani przedudzi, ani, jak się zdaje, prawego uda. Ciężar jej ciała spoczywa na prawej nodze, gdy lewa od kolana w tył cofnięta. Prawą rękę podnosi do oczu, lewą przytrzymuje płaszcz.

Postawa jej zupełnie spokojna, ale pogrążona w smutku. Za obu kobietami szuwar częścią szaro brunatny, częścią szaro fioletowy, odgraniczający scenkę od reszty brzuśca.

Ze względu na uroczysty nastrój, który otacza kobietę na prawo stojącą, możnaby ją uważać za nieboszczkę, pochowaną w grobie, gdyby nie to, że jej towarzyszka z naprzeciwka wcale nie zwraca się do niej, jakby w tym wypadku należało oczekiwać, ale do stóp nagrobka. A więc ruchem ręki błogosławi, czy tylko popiera rozmowę, którą prowadzi z duszą nieboszczyka, złożonego w mogile pod nagrobkiem. Kobieta zaś z naprzeciwka jest tylko niema, jakby osłupiałą z boleści uczestniczką żałoby.

Jak na n. 15, tak i tu są postaci, zwłaszcza lewa, prędko i niedbale rzucone matowemi barwami. Nie wyszło to na dobre wyrazowi twarzy, ani rysunkowi. Mimo to sprawiają ogółem korzystniejsze wrażenie niż n. 15, są żywe i uduchowione gestami rąk. Także pod względem wykonania jest ta lecyta staranniejsza, a w barwach bardziej zharmonizowana. Już samo tło jest cieplejsze w tonie. Do tego himatyon czerwono brunatny tworzy wielką barwną plamę, od której zarysy ciała tem wyraziściej odbijają. A więc tu łatwo zrozumieć rolę szaty, która na poprzedniej lecytce wcale nie przychodzi do głosu. Stela zaś nagrobkowa zapewne na obu naczyniach dlatego jest zaniedbana, aby figury tem silniej przemawiały.

17) Czartor. 1251, przysłana z Paryża r. 1894 (fig. 16). W. 0.41; o. 0.40. Szyjka z częścią ucha odłamana, obecnie sklejona. Brzusiec nadmiernie wydłużony, jest pod dzióbem łodzi nieco zakłębiony, zapewne skutkiem ucisku wywieranego już podczas wypalania przez sąsiednie naczynia, stłoczone w piecu garncarskim. Pokost ciemno brązowy zmienił się poniżej obrazu na ciemno popielaty. Grzbiet i brzusiec malowane barwą kremową, na której w górnej części lecyty uwydatniła się barwa jasno żółta, jednolita, niepopękana, tylko na grzbiecie nieznacznie złuszczone. Tamże trzy blade różowe palmety z listkami i łodygami bardzo szeroko rozstawionymi. Ogółem podnieść należy, że naczynie musiało być w grobie wystawione na silną wilgoć, skutkiem czego farby w części uległy przemianom, w części całkiem zczeszły. Te, które ocalały, ogółem zbrunatniały. Daremną jednak byłoby rzeczą bez głębszych dochodzeń określać pierwotny ich kolor. Jak poprzednie opisy, tak i ten poprzestaje na stwierdzeniu obecnych barw.

Obrazek (0.185 X 0.28) jest zamknięty u góry blado różowym meandrem między czterema okalającymi liniami z ciemno brązowego pokostu (tabl. II). Kontury figur są



Fig. 16. Hermes przyprowadzający dwie nieboszczki Charonowi.

w części czerwono brunatne, w części popielate. Przedstawiony jest: Charon zabierający na swoją łódź dwie niewiasty przywiedzione mu przez Hermesa Psychopompos. — Po prawej stronie łódź, w której już siedzi młoda kobieta, opierająca twarz na prawej ręce. Włos jej brunatny, himatyon, którym otulona, ciemno czerwony. Głowa jej dziwnie wymownym, melancholijnym ruchem skłonią. Na przodzie łodzi, w której widoczny otwór podłużny, stoi Charon oparty na wiosle, które trzyma w podniesionej lewej ręce, już krzywymi kolanami okazujący gminne, jakby niegreckie pochodzenie, w wysokiej czapie, exomidzie. Prawą dłoń położył na krawędzi czoła. Broda jego i włos tudzież plamy na czapce popielate, chiton ciemno czerwony. Wiosło i łódź, która tylko w ogólnych zarysach jest odtworzona, są jasno brunatne. Tył łodzi ginie w wysokiej nadbrzeżnej trzcinie, która u dołu jest brunatna, u góry jasno żółta. Woda nie jest scharakteryzowana jako taka, tylko linia terenu oddana sino różowym paskiem. Do Charona zbliża się, stawiając lewą nogę na wysokim głazie nadbrzeżnym, Hermes, bez zarostu, z skrzydełkami na wysokim pilosie i parą skrzydeł na jednej i drugiej łydce, obwiązanej wysoko rzemykami od trzewików. Prawą ręką unosi fałdy chlamidy; lewa, która prawie całkiem jest zniszczona i mogła dopiero od łokcia być widoczna, trzymała zapewne posoch. Włos boga czysto brunatny, chlamida różowa, buty jasno żółte, zarysy pilosu i skrzydełek zarówno tamże jak i u nóg blade popielate. Żrenice i linie powiek popielate. — Za Hermesem kroczy wolnym, jakby niechętnym krokiem kobieta pełniejszych kształtów, w długim chitonie nieprzepasanym, himatyonie i osłonie upiętej na tyle głowy. Włos jej nad czołem przepasany wstęgą, która powyżej uszu wije się w niezupełnie wyraźnych skrętach; w obu dłoniach trzyma naszyjnik. Włos jej brunatny, chiton biały, himatyon jasno różowy, welon brunatny. Naszyjnik popielaty, tak jak i kontury szat.

Powyższa scena występuje dosyć często na lecytach attyckich. Kilka takich naczyń jest odtworzonych w dziele Riezlera, tabl. 26, 44—47, 79—82, 80; w książce Fairbanks'a V, 7—8; VI, 1, 7; VII, 2, 10—12 (do str. 347 nst.); w jeszcze starszej monografii E. Pottier'a, *Sur les lécythes blancs* tabl. III. Podobne lecyty widzimy w Dumont-Chaplain, *Les céramiques de la Grèce propre*, tom I, tabl. 34; *Ant. Denkm.* I 23; *Archäol. Zeit. B.* XLIII, tabl. 2—3, str. 1—24. Na nich widzimy czasem podobne szuwary i trawy, tudzież brzegi rzeki skaliste.

Krakowska lecyta jest z dwóch względów niezwykła. Zazwyczaj malarze poprzestają na jednym nieboszczyku, gdy tymczasem tu są dwie nieboszczki. Powtórę Hermes bywa prawie zawsze brodatym mężczyzną w sile wieku, tu zaś jest młodzieńcem bez brody, jak tylko jeszcze raz w podobnej scenie na lecytie w Brukseli, A. 903.

Wiara w Charona była już w szóstym wieku między ludem attyckim rozpowszechniona. Wiemy o tem na pewne z zabytków, zestawionych przez Furtwänglera w *Archiv f. Religionswissenschaft* 1905, 191 nst. (teraz przedrukowane w tegoż *Kleine Schriften*, tom II) W Jonii i na wyspach trackich była ona wiele starsza, może odwieczna. Klasyczne kształty, jakie tu widzimy, przybrała dopiero po wojnach perskich, kiedy Ateny weszły w ożywione stosunki z Tracją. Wtedy to wymalował Polygnot słynne swoje freski w Delfach, z których jeden przedstawiał »Podziemie«, a na nim między innymi Charona, wiosłującego po mętnych wodach Acherontu. Czy odnośne lecyty, z których niektóre pochodzą z tego samego okresu, nawiązują do obrazu Polygnota, nie jest pewnem, a nawet, zważywszy ogólny charakter malarstwa lecytowego, nieprawdopodobnem.

Raczej jest możliwym, że zarówno Polygnot jak i malarze waz stworzyli pod wpływem wspólnych wierzeń pokrewne obrazy.

Nasza lecyta pochodzi zapewne z ostatnich trzydziestu lat piątego wieku. Pod względem sposobu oddania draperyj u kobiety z naszymi, tudzież ruchem Hermesa, opierającego nogę na podwyższeniu, wreszcie proporcjami ciała nieco przysadkowatemi i krępemi, przypomina takie płaskorzeźby z marmuru, jak fryz figalijski, relief z Hermezem, Orfeuszem i Eurydyką, statuę t. z. Wenery Genetrix Alkamenesa i t. p. — a więc dzieła z tego okresu, który wymieniliśmy. O ile zaś wazy czerwonofigurowe można porównywać z lecytami, krakowska stoi mniej więcej na poziomie naczyń Arystofanesa i Erginosa. Wszystkie postaci są jeszcze w profilu. Typ Charona, dawniej pełen siły i charakterystyki, jest tu już dość banalny. Nie ma w nim demonicznej, żywiołowej siły dawnych Charonów, raczej stał się figurą rodzajową o dość regularnych, jakby uszlacheimionych rysach (podobnie jak u Riezlera t. 45, 79, 81, 82). Widocznie artyście zależało przedewszystkiem na delikatnym, melancholijnym nastroju, który nie znosi dosadniejszej charakterystyki. Tak samo twarze kobiet okazują pewne odmiany w rysach, ale mają niewiele indywidualnego wyrazu. Jest to raczej ogólnikowy, piękny typ, który wyraz swój zawdzięcza nie tyle rysom ile roli, jaką kobiety w scenie naszego obrazu spełniają. O tyle lecyta n. 14 jest wyrazistsza, bardziej stylowa i monumentalna.

Za to na naszej lecytce jest podziwienia godny koloryt, przynajmniej w dzisiejszym stanie spełnienia, pełen odcieni, bardzo zharmonizowany. Pamiętać należy, że był to czas, w którym prawdziwe malarstwo dopiero co ujrzało światło dzienne. Wprawdzie już Polygnot — jak się zdaje — przedstawiał postaci plastycznie, to jest nie kładł jednej barwy twardo obok drugiej, ale odróżniał światło i cień i niemi modelował kształty. Ale malarskie — w ścisłym tego słowa znaczeniu — zagadnienia, jak barwna jednolitość obrazu, dobór barw, subtelniejszych niż w czysto dekoracyjnym malowidle, wpływ powietrza i światła na barwy lokalne — wszystko to zaprzętało umysły dopiero jego następców. Można sobie wyobrazić, jaki gwałtowny przewrót nastąpił wówczas w kolorystycznym poczuciu malarzy i wogóle wszystkich widzów ich dzieł. Wprawdzie styl lecytom biało gruntowanym właściwy, jak wykazały badania Riezlera, wyrobił się niezależnie od stylu wielkich fresków. Z drugiej jednak strony jest jasnym, że wstrząśnienie ideowe, które szło od warsztatów wielkich malarzy, nie mogło nie udzielić się także malarzom lecyt. Mianowicie jest widocznem także na naszej lecytce, że w kolorze czerwonym odróżniano liczne odcienie, gdy tymczasem inne barwy, jak brązowa, popielata i t. d. są stosunkowo czyste i nieprzełamane. Być więc może, że poczucie kolorystyczne Greków najpierw się w zakresie czerwonego wydelikaciło i różniczkowało koloru.

Powyższy przegląd lecyt krakowskich potwierdza, jak niesłusznem jest głoszone w podręcznikach mniemanie, że lecyty biało gruntowane są rzemieślniczymi utworami, gdy tymczasem lecyty czarno- i czerwonofigurowe są dziełami artyzmu. Rzecz się ma odwrotnie. Czarno- i czerwonofigurowe naczynia należą już sposobem, w jaki powstały, do rzemiosła. Reprezentują sztukę stosowaną — co prawda — na takim stopniu doskonałości, do jakiego tylko greckie poczucie kształtów było zdolne się podnieść. Ich styl nie jest pierwotny, jest pochodny i odzwierciedla postęp sztuki malarskiej, zastoso-

wanej do wymagań osobliwej, dość ograniczonej w środkach dekoracji naczyń. Jedyne grecki talent zdołał w ramach tak skrępowanego stylu dać taki obraz pełen życia, rozwinąć całe bogactwo swego ducha, roztoczyć taką pełnię swych religijnych i ogólnoludzkich uczuć. Dzięki temu wazy czarno- i czerwonofigurowe mimo swego ogółem dekoracyjnego charakteru są niewyczerpanym źródłem wiadomości o greckim życiu, o greckich pojęciach i wierzeniach. W dodatku w żadnym narodzie zdobnictwo naczyń nie zabłysło tylu sławnymi nazwiskami artystów o wyraźnie uchwytnym stylu i piętnie. Z drugiej strony żaden z nich nie próbował nawet przekroczyć granic, określonych techniką, konwencją i przeznaczeniem malowideł naczyniowych, wypłynąć na szerszą widownię sztuki monumentalnej.

Naodwrot lecyty o białym tle są utworami na wskroś indywidualnymi, nieskrępowanymi szczególną techniką, prawie niezawisłymi od stylu i konwencji społecznego malarstwa, poczętymi w duszy artystów, którzy swoje uczucia wyrażali najprostszymi, często żywcem z natury przeniesionymi środkami. Prawda, że owi artyści pochodzili przeważnie z niższych warstw greckiego społeczeństwa, prawda, że malatury lecytowe są nieraz bardzo pobieżne i świadczą o miernych zdolnościach twórców; prawda przede wszystkim, że jak wszyscy niemal artyści greccy, tak i oni posługiwali się typami oddawna ustalonymi przez szkołę czy warsztat i przedstawiali najczęściej tematy uświęcone zwyczajem i wiekiem. Mimo to wszystko niektóre lecyty białogruntowane — z krakowskich dwie — są pierwszorzędnymi dziełami sztuki i pod względem rysunku i co do niewysłowionego nastroju. Wszystkie zaś, lepsze czy gorsze, podnosi jedna właściwość do wyżyn arcyzmu, na których królowała ówczesna rzeźba Partenonu. Oto są wzniezione po nad wszelką codzienność i przypadek, są tylko wyrazem życia i uczuć ogólnoludzkich, a więc wieczystych.

---

*Deux planches à part et le Supplément manuscrit*

BIEŃKOWSKI PIOTR. *O lecytach greckich w krakowskich zbiorach*  
 (*Über griechische Lekythen in Krakauer Sammlungen*)<sup>1)</sup>.

Nach einleitenden Bemerkungen über Bestimmung, Form und Technik dieser Gefäßklasse bespricht der Vf. siebzehn Lekythen, die sich zum Teil im Fürstlich Czartoryskischen Museum, zum Teil im Kunsthistorischen und Archäologischen Institut der Jagellonischen Universität in Krakau befinden, in der üblichen chronologischen Reihenfolge der schwarzfigurigen, der rotfigurigen und der weißgrundigen Gefäße.

Lekythos Nr. 1 (Fig. 2 und 3) — aus der Zeit des Peisistratos oder seiner Söhne — stellt eine beinahe identische Ausrückungsszene der „thessalischen“ Reiter dar, wie wir sie von der Berliner Amphora (abg. *Mémoires de l'Acad. d. inscr. et belles lettres*, B. 37 (1904) S. 217, Fig. 25) her kennen, — nur mit dem Unterschiede, daß hier ein Troßknecht zu Fuß mitgeht und daß die Reiter große, über die Schultern gehängte Rundschilde haben, woraus sich ergibt, daß in Athen damals nicht nur leichte, sondern auch schwere Kavallerie bekannt war. — Wichtiger ist No. 2 (Fig. 1), wo die Schleifung der Leiche Hektors durch Achill dargestellt ist. Hier tritt nämlich dieselbe Flügelgestalt auf, die von einer Londoner Amphora (abg. Roscher, *Myth. Lexikon* s. v. Patroklos, Fig. 12) her bekannt ist. Nur ist sie hier durch einen Heroldstab in der Linken unverkennbar als Iris gekennzeichnet. Die auf dem Londoner Gefäß lesbare Inschrift  $\text{Κοιττος}$  oder  $\text{Κομιδος}$ , auf Grund deren man sie als Verkörperung des Schlachtstaubes oder dgl. deutete, ist also

<sup>1)</sup> Vorgelegt in der Sitzung der kunsthistorischen Kommission am 27. April 1916.

irrtümlich und vielleicht als bloße Verschreibung der ursprünglichen Inschrift: *Ἰριδο;* zu erklären. In beiden Bildern wirkt Iris als Vertreterin der barmherzigen Obhut, die die Mehrzahl der Olympier bei Homer dem Leichnam des gefallenen Helden angedeihen läßt. Nur ist die Szene auf der Londoner Vase in einem etwas späteren Augenblicke dargestellt. Iris hat nämlich bereits den Willen des Zeus vollzogen; Achill hat seine Pferde angehalten, ist vom Wagen herabgesprungen und knüpft die Leiche Hektors los. — Ferner finden wir auf dem Krakauer Gefäß ein sonst nur aus Homer bekanntes Detail. Achill trägt als Zeichen seiner Trauer um den Freund langes Haupthaar, das ihm auch einen Teil des Gesichtes bedeckt.

Auf No. 3 (Fig. 4) ist das Ringen des Peleus mit Thetis in einem Schema dargestellt, das von B. Graef (Jahrb. d. deutschen arch. Inst. I 192) als II 1 Bez bezeichnet wurde. Auf der Lekythos Nr. 4 (Fig. 5) sieht man die Ausfahrt von zwei Frauen (wohl Ariadne und Semle) in einem vierspännigen Wagen in Anwesenheit von Dionysos und Silen, der vor den Pferden steht. Es ist gewiß — wie in Berlin (Furtwängler, Vasensamml. 1989) — ein Teil eines größeren Bildes, das die Auffahrt der Götter zur Hochzeit des Zeus und der Hera oder des Peleus und der Thetis darstellte. Wie No. 1 und 2 unzweifelhaft für einen auf dem Feld der Ehre Gefallenen bestimmt waren, eigneten sich No. 3 und 4 vorzüglich als Hochzeitsgeschenke (Epaulia).

Zwei Mädchen, die ein zahmes Reh im Garten einzufangen suchen, sind auf Nr. 5 (Fig. 6) dargestellt. Ähnliche idyllische Szenen, die auf einer Pariser und zwei Berliner Lekythen (Pottier Taf. 86 F. 362; Furtwängler 1996 und 2437) vorkommen, waren in der alten jonischen Kunst beliebt, von wo sie in der zweiten Hälfte des VI. Jhs. von der attischen übernommen wurden. — In das V., vielleicht sogar in den Anfang des IV. Jhs. gehören drei kleine, sehr nachlässig mit linearen und vegetabilen Mustern bedeckte schwarzfigurige (Nr. 6, 7, 8) und eine rotfigurige Lekythos (Nr. 13), die in größerem Zusammenhange von M. Mayer (Athen. Mitth. XVI, 1891, S. 309) besprochen wurden.

Unter den rotfigurigen Lekythen verdienen No. 9 (Fig. 7) und 12 (Fig. 11) deshalb Beachtung, weil sie aus größeren Kompositionen gelöste Figuren bieten. Und zwar ist die auf No. 9. zum Sturme vorgehende Athena aus der Gigantomachie (z. B. Berlin. No. 2023)

oder aus dem Kampfe des Herakles mit der lernäischen Hydra (z. B. Louvre, abg. Perrot-Chipiez, Hist. de l'art X, Fig. 375) bekannt. Die auf No. 12 mit einem Kästchen und einem Alabastron davoneilende und zurückblickende Frau gehörte ursprünglich, wie die von A. Brückner (Ath. Mitt. XXXVIII Taf. 5—9) abgebildeten Gefäße beweisen, zu einer figurenreichen Szene der Darbringung der Epaulia. — Tadellos in der Zeichnung und Erhaltung ist die über einem großen Wasserbecken gebeugte Griechin auf No. 10 (Fig. 8), der von Wolters im Archiv f. Religionswiss. VIII, Usener-Beiheft S. 9 veröffentlichten vergleichbar.

Einen rituellen Tanz einer Bakchantin vor dem Διώνυσος περικύβιος stellt die ehemals Branteghemsche Lekythos Nr. 11 (Fig. 9 und 10) dar, die von Frickenhaus (Lenäenvasen, Berliner Winckelmannsprog. 1912, S. 36, No. 15) zwar aus der Fröhnerschen Beschreibung bekannt, aber als verschollen erklärt wurde.

Von vier weißgrundigen Lekythen sind No. 15 (Fig. 14) und No. 16 (Fig. 15) ziemlich nachlässig gezeichnet, aber wegen bedeutungsvoller Armbewegungen, die am Grabe stehende Frauen machen, interessant. Dafür ist No. 14 (Taf. I und Fig. 12) ein hervorragendes Werk der attischen Gefäßmalerei. Dargestellt ist die Vorbereitung zum Besuche des Grabes. Die Umrisse bei den Frauen sind mit schwarzem Firnis, die Gewänder hauptsächlich mit rotbrauner Farbe ausgeführt. Dieses Bildchen ist gewiß ein Werk desselben Künstlers, der die Athener Lekythen (abg. Riezler, Weißgr. att. Lekythen, Taf. 36 und 38) gemalt hat. Dagegen sind die von Riezler ebendemselben Maler zugeschriebenen Lekythen (Taf. 37; Fig. 13 auf S. 21) nach der Ansicht des Vfs. aus der Werkstatt eines gleichzeitigen Malers hervorgegangen, der jedoch nicht selbständig schuf, sondern die von unserem Meister geschaffenen Vorbilder nachahmte.

Koloristisch am meisten anziehend ist die polychrome Lekythos Nr. 15 (Taf. II). Die ziemlich oft vorkommende Charonszene ist hier durch zwei Details variiert. Zunächst werden hier nicht eine, wie gewöhnlich, sondern zwei Frauen von Hermes dem Charon zugeführt. Ferner ist Hermes hier nicht als ein bärtiger Gott, sondern als bartloser Jüngling, — wie nur noch in Brüssel A. 903 — dargestellt. Das Krakauer Gefäß stammt etwa aus dem letzten Drittel des V. Jhs. und zeigt eine schon weit fortgeschrittene koloristische Empfindung, besonders für Nuancen der roten Farbe.

---

