

TP 145 M5

PIOTR BIENKOWSKI

O RZEŹBACH KLASYCZNYCH Z MARMURU W KRAKOWIE

Archiwum w Krakowie

Z 3 TABLICAMI I 34 FIGURAMI W TEKSCIE

W KRAKOWIE
NAKŁADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
1919.



PIOTR BIENKOWSKI

O RZEŹBACH KLASYCZNYCH Z MARMURU W KRAKOWIE

Z 3 TABLICAMI I 34 FIGURAMI W TEKSCIE



W KRAKOWIE
NAKŁADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
1919.

Osobne odbicie ze Sprawozdań Komisji Historyi Sztuki.

Tom X.

= C. R. de la Commiss. d' Histoire de l' Art, et. Acad.
Polon. d. Sciences à Cracovie, t. X

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego.

PIAE MEMORIAE

MARIANI BORELOWSKI

IUVENIS EXIMIA SPE ARTISQUE VETERIS MONUMENTIS
INQUIRENDIS DEDITISSIMI

MILITIS POLONI

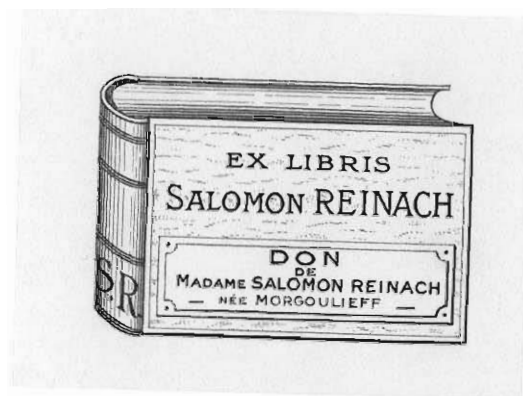
DIE 24 DECEMBRIS MCMXIV PRO PATRIA MORTUI

D. D. D.

AUCTOR.

„Quod ipse facere debuisti, fato victus non potuisti“

Epitaphium Africanum.



O RZEŹBACH KLASYCZNYCH Z MARMURU W KRAKOWIE

NAPISAŁ

PIOTR BIEŃKOWSKI.



Fig. 1. Główka Heraklesa.

Dzieła z marmuru, któremi zajmuje się niniejsze studyum, są z wyjątkiem siedmiu czy ośmiu rzymskimi robotami. Rzecz samą przez się, chociaż godna ubolewania, nie byłaby zniechęcającą. Albowiem i największe arcydzieła greckie, jakie stworzyła starożytność klasyczna, są z niezbyt licznymi, co prawda świetnymi wyjątkami, których tu nie potrzeba przypominać, zachowane tylko w rzymskich kopiach. Idzie jednak o to, czy kopie, jakie posiadają zbiory krakowskie, są wierne, stylowe i odtwarzają prawdziwie wybitne oryginały.

Coraz liczniejsze i owocniejsze wykopaliska na greckiej ziemi odsunęły nieco na drugi plan studia nad kopiami, które przeważnie we Włoszech powstały i z Włoch się po wszystkich krajach rozchodziły. Tymczasem oryginalne rzeźby greckie, jakie z ziemi się w ostatnich czasach wyłoniły, są — z znanymi powszechnie wyjątkami — dziełami,

które w oczach starożytnych znawców uchodziły za drugorzędne albo wręcz tuzinkowe, niegodne częstokroć osobnej wzmianki literackiej. Wprawdzie geniusz grecki i na nich wycisnął swoje piętno. Świeżość ich i żywość nam nowoczesnym nieraz więcej się podoba, niż martwa doskonałość arcydzieł, zachowanych tylko w późnych kopiach. Stwier-

dzimy to na sobie, gdy przyjdzie nam rozpatrzeć kilka głów, jeden torsik i jedną statuetę oryginalną grecką, które są tu w Krakowie. Ale — ogółem biorąc — kopie rzymskie mają dla badacza sztuki starożytnej pierwszorzędne znaczenie, a poznanie dziejów i właściwości poszczególnych warsztatów, oddanych kopiowaniu dzieł greckich — jest od dziesiątków lat najpilniejszym, ale zarazem najtrudniejszym zadaniem nauki na tem polu. — Starorzymscy zbieracze i mecenasi trafnie wypatrzyli najpiękniejsze i najważniejsze utwory dłota helleńskiego i dawali je odtwarzać w licznych replikach. Winniśmy im za to wdzięczność. Albowiem oryginały greckie właśnie skutkiem swego rozgłosu, drogocennego materiału, a upadku Hellady padły przeważnie ofiarą łupiestwa, obrazoburstwa, trzęsień ziemi i pożarów, z replik zaś rzymskich — przynajmniej w okruchach i kalectwie — ocalała niejedna.

Nie chcę przez to powiedzieć, że wszystkie utwory rzymskie w wyraźnym stylu greckim są wiernymi kopiami arcydzieł helleńskich. Przedewszystkiem było wiele przeróbek i adaptacyj, a nie brak posągów rzymskich, które tylko ogólnie na obraz i podobieństwo greckich pierwowzorów są stworzone. Do nich należą także niektóre rzeźby etruskie i cypryjskie. Powtórę między samymi kopiami występują często znaczne różnice. Chodzi więc o stwierdzenie, która z kopij najbardziej zbliża się do oryginału, ewentualnie jakie szczegóły, czy dodatki, położyć na karb kopisty. Wielką usługę pod tym względem oddają zagranicą muzea odlewów gipsowych, uposażone w bogate środki. W razie potrzeby zamieniają się one w kliniki dzieł sztuki; wszystkie kopie zachowane dają się odlewać w gipsie, a przynajmniej fotografować z najrozmaitszych stron, gromadzi się je w jednym miejscu i przez porównanie ze sobą i z pokrewnymi dziełami dociera do prawdy, przynajmniej o ile ta bez zgłębienia całości problemu jest uchwytana. Ale w naszych stosunkach nie podobna obecnie nawet marzyć o tem. U nas bardziej niż gdziekolwiek, pokąd brak syntetycznego studium, podającego metodyczne wskazówki, oparte na wszechstronnem zbadaniu olbrzymiego materiału, każdy sam sobie musi odpowiedzieć na powyższe pytania. Intuicya, poparta wykształceniem i wrodzony artystyczny instynkt, muszą na razie nam wystarczyć i zastąpić brak konkretnych podstaw. Stąd na tem polu najłatwiej popełnić błąd. Tylko długoletnia zażyłość z antykami, wczuwanie się w nie i wydelikacyna przez to wrażliwość zdoła uchronić przynajmniej od grubych błędów i zboczenia na manowce¹⁾.

Tak czy owak, w kopiach i przeróbkach rzymskich, poszukujemy przedewszystkiem piękna greckiego. Ono to, ów czar ładu klasycznego, owa prawidłowość budowy organicznej, owo poczucie kształtu i przestrzeni promienieje nawet z tak biednych i strasznie okaleczających antyków, jakie się w Krakowie znajdują. Jest ich razem 47. Z nich na Muzeum XX. Czartoryskich przypada 33, z których cztery zostały już wydane i opracowane, i to trzy, w *Stromata in honorem C. Morawski (Cracoviae 1908)* na tabl. I, II, IV, VII; jeden zaś w *Eranos Vindobonensis* z r. 1909. Dalej przypada na Gabinet Historii Sztuki i Archeologii Uniw. Jag. ośm marmurów, z których jeden został ogłoszony w tej samej książce na cześć K. Morawskiego na tabl. XII—XIII. Trzy antyki są

¹⁾ Por. A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Berlin-Leipzig 1893, p. IX; Tenże, *Statuenkopieren im Altertum*, Abhandl. Bayer. Akad. d. W. I. Klasse, XX, 1896, dział 3, p. 525—588 (w odbitce p. 1—64); S. Reinach, *Le moulage des statues*, *Rev. arch.*, 1902, B, 5—21; E. Löwy, *Stein und Erz in d. statuarischen Kunst*, *Kunstgesch. Anzeigen*, Jg. 1913, Heft 1/2; A. Maviglia, *Gli attributi dei sostegni nella statuaria antica*, *Röm. Mitteil.* XXVIII, 1913, 1—91; E. Waldmann, *Griechische Originale*, Leipzig, 1914.

w Muzeum Czapskich; dwa znajdują się w prywatnym posiadaniu; jeden w Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Pozostałych zatem 42 rzeźb będzie przedmiotem poniższego studium. Z wyjątkiem kilku zgoła nie wiadomo, ani kiedy, ani gdzie zostały nabyte przez głównego zbieracza, X. Władysława Czartoryskiego. Najprościej będzie, jeżeli je ugrupujemy w następujących trzech rozdziałach: typy idealne, portrety, dzieła sztuki stosowanej. W obrębie zaś każdej grupy przejdziemy je w porządku chronologicznym

z małymi ustępstwami na rzecz pokrewieństwa osnowy lub techniki, bez względu na to, czy są oryginałami greckimi czy rzymskimi kopiami. W określeniu zbiorów, pomiarów i dat posługiwać się będziemy temi samymi skróceniami, co w studium o lecytach, nadmieniając dodatkowo, że Czap. oznacza Muzeum Czapskich, Pryw. prywatnych posiadaczy, i że pomiary głów, robione bez specjalnych przyrządów mają tylko przybliżoną wartość.

I. Typy idealne.

Do nich należą przede wszystkim posągi bóstw, demonów, bohaterów, maski teatralne i t. p., ale także portrety, o ile rysy indywidualne są zastąpione twarzą idealną, typową, a więc głowy efebów greckich, zwycięzców i t. d.; wreszcie torsy posągów rzymskich, których głowy, może indywidualne, zaginęły, a ocalały tylko kadłuby skopiowane z greckich oryginałów idealnego znaczenia.

1) Mały tors kobiecy (fig. 2), Gab. 6108; w. 0.27, z białego marmuru drobnoziarnistego, jak się zdaje, greckiego. Ładna, złotawa patyna. Nieznanego pochodzenia.

Do torsu tego niegdyś była przyprowadzona głowa, jak wskazuje gniazdo na dybel w przełomie szyi wydrążone. Z tyłu włosy spadające na plecy szerokim, równo ściętym warkoczem. — Postać typowa z szerokimi plecami, wystającą pierś, wąskimi biodrami. Także ruch jej typowy, gdyż stała obu pełnymi stopami z wysuniętą naprzód prawą nogą, lewą zaś ręką, jak poznać z układu fałdów przy lewym kolanie, podnosiła tren chitonu. Z rodzaju i szerokości odłomu na prawym boku torsu wynika, że prawa ręka była w łokciu zgięta i z kwiatem lub owocem naprzód wysunięta. Wprawdzie widzimy tam grupę fałdów dyagonalnych, które wskazywałyby pozornie na to, że prawe ramię było podniesione. Tymczasem służą one w części do

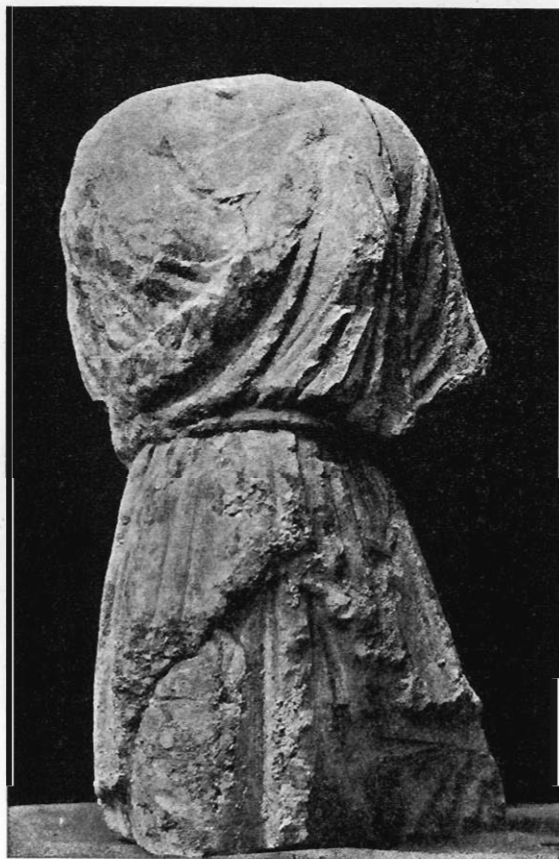


Fig. 2. Tors kobiecy.

uwydatnienia okrągłej piersi, w części należą do prawego rękawa chitonu, równie szerokiego i fałdzystego jak lewy. Zresztą postać ma na sobie przepasany ponad biodrami himatyon, z drobno wyfałdowanym zygzakowatym rąbkiem, spiętym na lewym ramieniu, a odsłaniającym prawą pierś.

Typ ten — w epoce rzymskiej zazwyczaj »Spes« nazywany — nie jest w naszym okazyjnie utworem szczerze archaicznej sztuki greckiej, t. j. z okresu od 600—480 prz. Chr., ale dziełem późniejszym, t. z. archaistycznym. A sztuka archaistyczna wedle dzisiejszych pojęć nie jest, jak dawniej sądzono, kapryśną próbą zgalwanizowania dawno przeżytych kształtów, którą podjęli dopiero eklektycy rzymscy I wieku prz. Chr., ale organicznym dalszym ciągiem dojrzalej sztuki archaicznej greckiej, która w pewnych dziedzinach, mianowicie hieratycznej i tektonicznej, przez całą starożytność żyła i rozwijała się wedle wewnętrznych prawideł logiki i stylu. Także i typ, o którym mowa, ma długi, przynajmniej ośm wieków trwający żywot. Bywa bardzo często, prawie bez zmiany odtwarzany i tylko wedle tego, jakie nowsze znamiona stylowe wcisnęły się do posągu, możemy określić, w którym wieku tenże powstał.

Nasz tors należy do stosunkowo nielicznej grupy posągów, reprezentowanej głównie przez Minervę z Poitiers, która oprócz innych archaicznych cech okazuje wyraźnie tektoniczny układ. A mianowicie wyższy od innych fałd środkowy chitonu, który się ciągnie między opiętymi udami, a w górze doznaje wzmocnienia przez środkowy fałd himatyonu, podkreśla silnie oś pionową kompozycji i stanowi jakoby kręgosłup całej szaty. Zewnętrzne zarysy postaci kontrastem swych załomów jeszcze potęgują dekoracyjną jednolitość budowy. Przy bliższym rozpatrzeniu jednak znajdujemy parę rysów, które oddalają się od norm stylowych szczerze archaicznej sztuki pizystrackiej. Przede wszystkim dolna krawędź himatyonu jest w samym środku trójkątnie podciągnięta w górę. Mimo to ruch ów nie pociąga za sobą żadnych zmian w udrapowaniu powyżej paska. Fałdy płaszcza gubią się tam jak promienie wachlarza na lewym barku, chiton zaś ma pod szyją analogiczne wycięcie jak himatyon poniżej przepaski. Powtórnie fałdy zarówno chitonu jak płaszcza żywością swoją i zaokrągleniem podnoszą kształty ciała i tworzą po jego bokach rodzaj zanadtra spadającego na przepaskę. Obie te finezye są pbcie twardej i martwej draperyi z okresu rozkwitu sztuki archaicznej i przenoszą nas najwcześniej pod koniec V i początek IV stulecia. Z tego czasu posiadamy wedle Waldsteina (*The Argive Heraeum*, I, 149, fig. 79) torsik xoanonu z przyczółka zachodniego świątyni Hery w Argos. Istotnie okazuje on dużo podobieństwa do naszego krakowskiego, tylko że tu odczuwamy już odmienne pojęcie kształtów, tchnienie nowej epoki, która dąży także w draperyi do malarskiej miękkości i gry światłocienia. Niestety dokładniejszej analizy stylowej niepodobna przeprowadzić z powodu małych rozmiarów torsa i złego stanu zachowania. Niepodobna także oznaczyć, kogo przedstawiał, gdyż typ ten był stosowany zarówno do śmiertelnych niewiast, jak i do bogiń, zwłaszcza Afrodyty. W tym drugim razie mógłby być szczątkiem albo t. z. xoanonu, za czym przemawia staranne wykończenie tylnej strony, albo może akroteryonu jakiejś kaplicy, lub podpory figuralnej, na której wspierał się ramieniem bóg lub bogini. Właśnie do tego celu często uży-

¹⁾ Por. H. Bulle, *Archaisierende Griech. Rundplastik*, *Abh. d. Bayer. Akad.* I kl., t. 30, rozpr. 2 (odbitka z r. 1917, p. 5 np.) i tam wymienioną starszą literaturę.

wano typu »Spes«, począwszy od V wieku (zob. Bulle l. c., p. 13, tabl. III 2; V 23, 24 i t. d.).

2) Kadłub męski (fig. 3), Czartor. 1162; w. 0.59 nie licząc postumentu (zob. niżej n. 37), na którym już tors był osadzony, kiedy w latach między 1880—90 przywieziono go z Zachodu. Marmur biały, włoski.

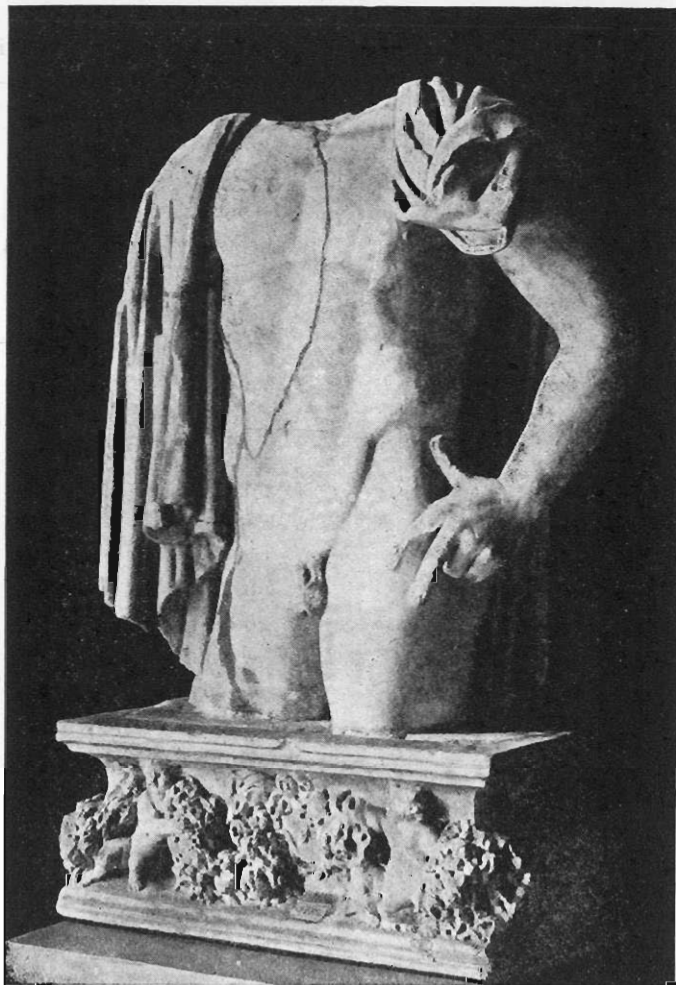


Fig. 3. Kadłub męski.

Szczątek posągu półnaturalnej wielkości, z lewą ręką wspartą na biodrze, z obszerną chlamidą na ramionach. W plecach tkwi dotychczas sworzeń żelazny; drugi otwór, nieco wyżej, gipsem zalepiony. Dowodzi to, że statua była niegdyś sztabą żelazną przymocowana i do postumentu swego i do ściany, pod którą stała. Także głowa wraz z szyją, jak widać z prostokątnego gniazda na czop, była niegdyś przyprowadzona. Prawe ramie wraz z częścią chlamidy i berłem czy włócznią, na której zapewne się niegdyś wspierało, było z osobnej sztuki marmuru dorobione i przystawało do torsa równą, nieco skośną płaszczyzną w podobny sposób, jak jedno dzwono kolumny do drugiego, to jest brzegi płaszczyzny są wygładzone, środek zaś tylko z grubsza ostrym młotem obrobiony, a dybel metalowy, z którego tylko gniazdo pozostało — dzisiaj cementem wypełnione — spajał oba kawałki. Tors i draperya pęknięte parokrotnie, ale nie na wskroś, szczeliny brunatnym cementem zalepione.

Statua widocznie przedstawiała fizycznie silnie rozwiniętego, ale niezupełnie dorosłego mężczyznę, gdyż z pubes niema jeszcze śladu, a brodawki piersiowe, tudzież genitalia nikłe. Zresztą rzeźba archaiczna nieraz bez powodu zaniedbuje te znamiona. Ciężar ciała spoczywał na lewej nodze, prawa była nieco naprzód wysunięta, ale stała pełną stopą na ziemi, zupełnie tak jak statua Pelopsa z wschodniego przyczółka świątyni Zeusa w Olimpii — w rekonstrukcyi Treua (repr. Olympia, III, p. 49 do tabl. IX, 3). Lewa ręka trzema pierwszymi palcami oparta na biodrze

prawe ramię nie było poziomo w bok wyciągnięte, lecz przynajmniej do łokcia nieco spuszczone, skąd przedramię zapewne podnosiło się, znajdując oparcie na włóczni lub berle.

Oryginalnie jest udrapowana bardzo długa chlamida, ułożona jednym kłębem na lewym barku, drugim zaś końcem zwisająca nisko i szeroko z prawego ramienia. Obydwa jej cyple, tylny i przedni, utracone, więc nie jest pewne, jak nisko sięgała. Zdaje się, że niewiele niżej niż obecnie, gdyż na prawym cyplu są już oddane oba kutasiki narożne. Także obrębienie płaszcza jest zaznaczone rytą linią, prawdopodobnie jako granicą, do której sięgała polichromia lub złocenie borty. Ponieważ draperya jest staranniej wykończona po prawej stronie posągu, widoczne, że także głowa była w tę stronę lekko zwrócona, a zapewne i nieco pochylona.

Wszystkie te szczegóły tak żywo przypominają z jednej strony Pelopsa, z drugiej Oinomaosa olimpijskiego, że niewątpliwie mamy przed sobą kopię posągu — może bronzu greckiego — z piątego wieku. Kształty ciała okazują ogólny styl polikletowy i brak im szczególnego piętna rzeźb olimpijskich. Szczegóły muskulatury są oddane z precyzją, całość tułowia jest jeszcze płaska, daleka od obłości następnego wieku, obliczona wyłącznie na widok z przodu. Dokładne repliki nie są mi znane. Jedynie tylko mała grupa bronzowa (repr. S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire*, IV, p. 111, 3), przedstawia — o ile jest autentyczna — zupełnie podobnego wojownika, który opiera prawe ramię na stojącym obok efebie mniejszego odeń wzrostu. Ale krakowskiemu posągowi nie podobna podsuwać podobnego motywu.

Traktowanie draperyi, na której świder ruchomy odegrał znaczną rolę, staranne oddanie paznokci i brodawek piersiowych — przemawiają za tem, że mamy przed sobą robotę z wczesnego cesarstwa rzymskiego, prawdopodobnie szczątek posągu, który przedstawiał jakiegoś cesarza lub innego dostojnika w schemacie przejętym z wymienionych posągów olimpijskich.

Z męskich torsów w Krakowie jest ten marmur z pewnością najbardziej stylowy i znaczący.

3) Mały tors Hygiei (fig. 4), Uniw. 1317; w. 0.12; sz. 0.085; gr. 0.05; z białego, drobnoziarnistego włoskiego marmuru o połyskliwych kryształach. Z daru X. Wład. Czartoryskiego.

Liczne utracenia z przodu, prawa łopátka odłupana. Powierzchnia bardzo zwietrzała, chropawa. Patyna jasno brunatna. Zresztą wykończenie wszędzie jednakowe, co dowodzi, że statueta miała być zewsząd widziana.

Udrapowanie jej było bardzo wytworne, a proste. Na cienkim chitonie, który



Fig. 4. Tors Hygiei.

uwydatnia prawą pierś, himatyon, czyli płaszcz bardzo przestronny, z nieco grubszej materii. Przedni jego koniec jest na wierzch wyciągnięty i zwisa szerokim fałdem wzdłuż lewej pachy. Następnie jest ułożony skośnie od lewego barku przez plecy ku prawemu bokowi, zapewne aż do linii kolan i otula cały tułów z przodu, ogarniając nawet lewe ramię, które skutkiem tego jest jakby uwięzione w rękawie. Zbyttnia przestronność draperyi na froncie jest ściśniona w ten sposób, że fałdy są podciągnięte skośnie ku górze i przyciśnięte lewym łokciem do tułowia. Skutkiem tego płaszcz wygląda jakgdyby przepasany. Górny jego brzeg jest odwinięty na podobieństwo szerokiej szarfy, przewiązanej dyagonalnie od prawego biodra ku lewemu barkowi i tam znowu spada na plecy długimi, pionowymi fałdami.

Najciekawszy na naszym fragmencie jest wąż, który od lewej łopatki wije się wzdłuż górnego rąbka himatyonu skośnie przez pierś ku prawej — utraconej — ręce. W ostatnim, a raczej pierwszym swym skręcie jest wraz z łbem odłamany, ale na prawem biodrze można wyczuć pod palcami zgrubienie, wskazujące pierwotny jego kierunek.

Najlepsze wyobrażenie, jak wyglądała niegdyś cała figurka, daje nam posąg naturalnej wielkości, w prywatnym posiadaniu w Deepdene w Anglii, ochrzczony mianem Hygiei Hope (repr. Jahrbuch d. deutsch. archäol. Inst. XIX, 1904, p. 64). Uzupełnienie rąk, które tam jest fałszywe, można sprostować na podstawie dwóch miniaturowych replik w Atenach i Epidaurós (repr. tamże, fig. 7). Bogini zdrowia stała prosto, przyodziana w chiton, buciki i płaszcz, obciśnięty dokoła górnej części ciała. Lewe jej ramię zwisało spokojnie, tylko ręka trzymała balsamkę z lekami dla szukającego pomocy. Także prawe ramię było spuszczone, dopiero od łokcia zwracało się naprzód, obejmując ruchem pieściotliwym szyję podziemnego gadu, który się wił — jak na krakowskim torsie — wśród fałdów płaszcza, wychylając głowę ku pobożnemu, jakgdyby chciał go zapewnić o swej demonicznej pomocy w odzyskaniu zdrowia. Takie przynajmniej uzupełnienie prawej ręki zaproponował Amelung (Helbig, Führer, 3-cie wyd., n. 1341), aby uniknąć jednostajności motywu obu ramion. Zazwyczaj przyjmuje się, że Hygiea także w prawej ręce trzymała czarękę z jakimś krzepiącym napojem, z którego pił wąż. Głowa zaś bogini pochylała się nader łaskawym ruchem w swoją prawą stronę ku modłącemu się. Całość kompozycji tchnęła skromnością i wdziękiem, a pod względem formalnym celowała zwartością i skupieniem, okazującym, że pierwowzór, którego tors krakowski jest ósmą — miniaturową — repliką, był od początku pomyślany i wykonany w marmurze.

Fragment krakowski przypadkiem uwydatnia lepiej od innych wysoki artyzm udrapowania. Polega on na tem, że tułów przyodziany w długi chiton o pionowych fałdach, a w dodatku ujęty ramionami prostopadłe zwisającemi, jest liniami himatyonu i węża kilkakrotnie w kierunku skośnym przekreślony. Do tego oba rejestry dyagonalne, górny i dolny są jakoby przekątnią połączone prawie poziomym fałdem, samorzutnie tworzącym się na kibici i kąbląkowatemi zmarszczkami, które niby półtony pośredniczą między jednym akcentem a drugim. Wszystkie te podziały są przeprowadzone bardzo energicznie, ożywiają w wysokim stopniu posąg i podnoszą statykę postaci. Na pochwałę wykonawcy figurki krakowskiej zauważyć należy, że zdawał sobie doskonale sprawę z owych efektów, podkreślił tylko to, co istotne, zaznaczył różnicę materii chitonu i himatyonu. Prawdopodobnie był to «nowoattyczny» kopista z I wieku. Ale kopia jest utrzymana tylko w najogólniejszych zarysach. Prawdopodobnie była przeznaczona do lararium domowego.

W oryginale, który służył za pierwowzór wspomnianym kopiom, upatrywał L. Curtius (Jahrb. d. d. arch. Inst. XIX 1904, p. 78 sq.) utwór Skopasa. Domniemanie swoje oparł na podobieństwie repliki głowy, znalezionej na Palatynie (repr. Monumenti dei Lincei 1895, p. 31 i 32) do wspaniałej głowy znalezionej pod świątynią Ateny Alea w Tegei, gdzie, jak wiemy z Pauzaniasa, stały w przyczółkach oryginalne rzeźby attyckiego mistrza. Zapatrywanie to jednak po bliższem zbadaniu okazało się mylne. Głowa tegeacka nie mogła należeć do grup przyczółkowych Skopasa, a Hygiea palatyńska nie ma nic wspólnego z innymi typami Skopasowymi.

Z mnogości replik, znalezionych we Włoszech — zapewne i krakowska stamtąd pochodzi — wynika, że oryginał Hygiei Hope musiał za czasów cesarstwa znajdować się w Rzymie. Stąd dawniej Helbig radził utożsamiać go z posągiem tejże bogini, wspomnianym przez Pliniusza (u. h. 34, 80) w świątyni Konkordyi przy Forum Romanum, dłuta Ateńczyka Nikeratosa. Było to możliwe, gdyż tego rzeźbiarza odnoszono do końca V lub początku IV wieku prz. Chr. Ale w ostatnich czasach znaleziono napisy, z których wynika, że ów artysta żył w Pergamonie, na dworze Eumenesa II, a więc w przeszło dwa wieki później (por. Jahrb. d. d. arch. Inst. XX, 1905, p. 26 sq.). Tyle jest pewnem, że twórca Hygiei Hope żył na pograniczu między epoką Fidyasza, a Praxytelesa. Motyw płaszcza w ten sposób jak tu obwiniętego znajdujemy wprowadzić dosyć często na fryzie partenońskim (repr. Michaëlis D. Parthenon, tabl. XIV, n. 8 i 9 i Amelung, Basis des Praxiteles, p. 54), ale sama stylizacja płaszcza i w ogóle całej postaci kobiecej, pełnej miękkości, jest tam inną, surowszą i twardszą. Z drugiej strony szczegóły draperyi, n.p. końce płaszcza, co szczególnie wyraźnie widać na krakowskiej statucie, rzucają tu jeszcze tak szerokie i płaskie fałdy, jakich już na utworach drugiej szkoły attyckiej nie spotykamy. Wszystko to prowadzi do wniosku, że twórca Hygiei Hope żył na przełomie V i IV wieku i należał do szkoły attyckiej.

4) Posąg Asklepiosa (fig. 5), Czartor. 1170; w. 0.325; z białego, drobno i gęstoziarnistego marmuru włoskiego. Nowe: głowa z szyć, całe prawe ramię. Dolna część figurki wraz z podstawą była odłamana, ale jest starożytna i należy do całości.

Znaczenie statuetki jako wizerunku Asklepiosa jest zapewnione przez świętego węża, wijącego się dokoła grubego kija, który nie tylko służy bogu za oparcie, ale jest także drugą dźwignią draperyi. Bóg stoi w typowej dla siebie postawie. Z lewą ręką opartą na biodrze, otulony wygodnym płaszczem, który swymi, może zbyt



Fig. 5. Posąg Asklepiosa.

licznymi, ostrymi i jednostajnymi fałdami podkreśla jego silne kształty — jest idealnym obrazem wiecznie czujnej i skrętej pomocy lekarskiej, która tylko dla zaczerpnięcia oddechu przystaje między jednym przybytkiem cierpienia a drugim.

Pierwowzór tej statuetki cieszył się w starożytności niemal kanonicznym znaczeniem i był także w epoce rzymskiej, z której nasza figurka pochodzi, często kopiowany, odtworzony, przerabiany i to w wszelkiego rodzaju formatach i materiałach. Ale kiedy w późniejszych przeróbkach, których najlepszym reprezentantem jest posąg naturalnej wielkości w Neapolu (repr. Baumeister, *Denkm. d. klass. Alterth.*, fig. 148), bóg bardzo wygodnie opiera się na kijku, a prawa noga wolna od ciężaru jest nieco cofnięta, jak zazwyczaj u wypoczywającego, — w starszym typie, którego dobrymi przykładami są tors ateński (repr. Arndt-Amelung, E.-A., 718) i posąg florencki (Amelung, *Führer*, n. 94) stoi bóg równie mocno na obu nogach, mimo że pod pachą tkwi kij podróżny, a jego postać prosta i nieugięta tchnie nieuszczerploną energią czynu.

Nasza statueta jest miniaturą tego starszego typu, który pewnie powstał jeszcze w V wieku, może w epoce Fidyasza, gdy drugi typ do pierwszej połowy IV wieku odnieść należy. Wykonanie krakowskiej figurki jest twarde i podrzędne, widocznie rzymskie, gdy na ateńskim torsie w syntezie kształtów szczerze greckie dłóto się uwydatnia. W pierwowzorze bóg z pewnością miał sandały na stopach; tu one zapewne były oddane tylko barwami, których ślady są na płaszczu widoczne. Także kształt i profil piedestału wskazuje na rzymską epokę.

5) Głowa efeba attyckiego (Tabl. IV i fig. 6). Czartor. 603; w. 0.24; długość twarzy (od końca podbródka do porostu włosów) 0.15; szerokość twarzy (w linii kości policzkowych) 0.12. Są to więc rozmiary nieco poniżej naturalnej wielkości. Z paryjskiego marmuru, kupiona r. 1884 przez ś. p. M. Sokołowskiego w Atenach od pewnego handlarza antyków, który podał Sycyon jako miejsce pochodzenia. Do tej głowy odnosi się mój artykuł po łacinie w *Eranos Vindobonensis* z r. 1909, p. 302—6; przekładam go tutaj na polskie, prawie bez zmiany.

Jest to szczątek posągu lub hermy efeba attyckiego. Obliczona widocznie na to, aby być tylko z przodu widzianą, albowiem włosy na tyle czaszki stosunkowo małe, zaokrąglone, są pobieżnie odtworzone, nawet uszy z tyłu nie są wydzielone z bryły marmuru.

Widać liczne, choć drobne utracenia; razi zwłaszcza uszkodzenie muszkułu nad lewem okiem, które połowie twarzy nadaje wyraz nienaturalny i patetyczny. W włosach zachowały się w paru miejscach resztki brązowego koloru.

Wystarczy rzucić okiem na szlachetne, pełne delikatnych przejść modelowanie twarzy, na szkicowe, jakby dorywcze odtworzenie włosów, aby poznać, że nie jest to kopia, ale szczerzy oryginał grecki i to dłóta nie było jakiego artysty. Z wielką wytwornością przeciwstawił on wygładzoną powierzchnię policzków i czoła szorstkiej masie włosów. Gra światłocienia uwięzionego w załomach ust, nosa i oczu wskazuje, że mamy przed sobą utwór IV wieku przed Chr. Pozytywny dowód zawiera się w tem, że oczy i nos są zupełnie tak samo traktowane, jak na brodatej głowie w Brytyjskim Muzeum, znalezionej w bezpośrednim pobliżu Mauzoleum halikarnasyjskiego, a więc przeznaczonej do ozdoby tego grobowca, wzniesionego ok. r. 350 prz. Chr. (A. H. Smith, *Catal. of sculpt.*, n. 1054, tabl. XX, fig. 1).

Odpowiedź na pytanie, z którego warsztatu czy szkoły wyszła krakowska głowa,

dają pokrewne dzieła. Na pierwszym miejscu wymienić należy głowę w dorpackim Muzeum, która, jak widać z fig. 1 w moim łacińskim artykule, jest bardzo podobna, prawie

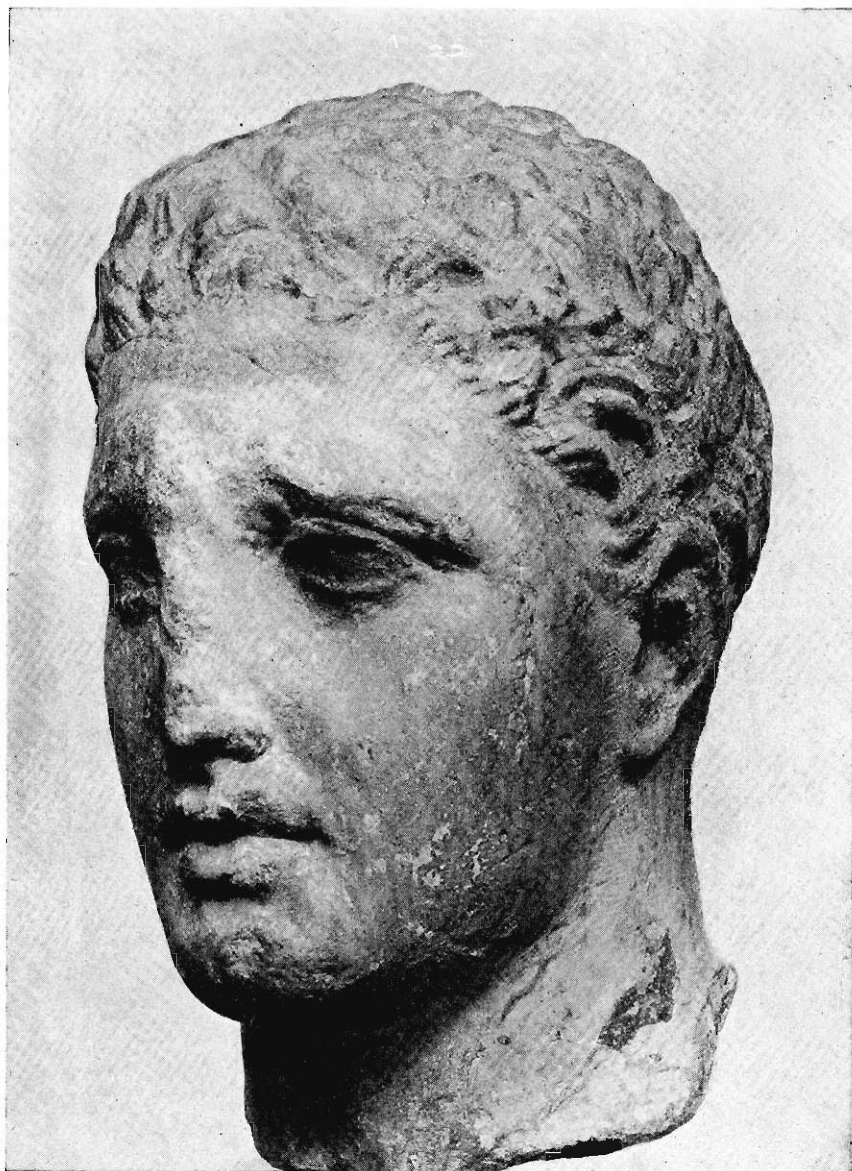


Fig. 6. Głowa efeba attyckiego.

identyczna, a do tego o wiele lepiej zachowana¹⁾. Pokrewna jest także głowa, niestety bardzo uszkodzona w Bryt. Muz. (Catal of sculpt., 1601, tabl. III). Popiersie Heraklesa w Luwrze (S. Reinach, *Têtes*, tabl. 148, 149) przedstawia wprawdzie ten sam typ, ale

¹⁾ Obecnie reprodukowana także przez p. M. Bieber w *Jahrb. d. d. arch. Instit.*, XXVI, 1910, tab. V.

z rysami grubszymi i gminnymi. Widać w nim parę rysów właściwych Praxytelesowi, ale nie brak i przeżytków z poprzedzającej generacji, spółczesnej ojcu Praxytelesowi, Kefizodotowi. Natomiast między krakowskim efebem, a głową Herkulesa z Aequum (repr. Archäol. epigr. Mitteil. a. Österr. Ung., 1885, tabl. I), którą S. Reinach za najbardziej zbliżoną do paryskiej uważa, nie ma już żadnego podobieństwa. Za to te same cechy, przynajmniej zasadnicze znajdujemy w głowie atlety Caëtani w Rzymie (Matz-Duhn, n. 1673), tudzież w głowie Barracco (repr. Collection Barracco, tabl. LV), które są dość miernymi kopiami rzymskimi wspólnego pierwowzoru greckiego z połowy IV wieku. Tylko że tu, jak okazuje fig. 2 i 3 w moim łacińskim artykule, czaszka jest dłuższa, zbliżona do kwadratu, włosy w dłuższych kosmykach ułożone, a na policzkach pierwszy puch młodości; za to owal twarzy, kształt czoła, krój oczu i warg żywo przypominają efeba krakowskiego. Podobne cechy znajdujemy na współczesnych portretach t. zw. Alcybiadesa, w których Arndt (Strena Helbigiana p. 10—18) upatruje raczej wizerunki Filipa II macedońskiego.

Że typ ten jednak już przed połową IV wieku w głównych zarysach był znany i przedstawiany, okazuje się najlepiej z głowy pankratiasty w Berlinie (Besch. d. Skulpturen, n. 481), tudzież z identycznej z nim hermy getyngskiej (Wieseler, Göttingische Antiken, 1858, n. 1a i b). Chociaż bowiem głowa berlińska uległa zbyt radykalnemu oczyszczeniu, ze stylu łatwo poznać, że powstała ok. r. 400 prz. Chr.

Wszystkie powyższe głowy okazują wedle mnie znamiona szkoły attyckiej z epoki już to bezpośrednio przed Praxytelem, już to mu spółczesnej. Wszystkie mają ten sam kształt nosa, oczy głęboko osadzone, wszystkie tchną spokojnym wdziękiem, niemal słodyczą Hermesa i Herkulesa praxytelesowego (Reinach, Têtes, 270). Jak tam tak i na krakowskiej głowie dolna część czoła jest oddzielona od górnej zagłębieniem bez zmarszczki i wyskakuje silnie naprzód z linii profilu. Przeciwnie górna część czoła jest jakgdyby zakłębnięta i skurczona. Nad łukami brwiowymi fala czoła opada, aby nad skroniami znowu nabrzmić i wezbrać (por. Lechat, Mélanges Perrot, p. 207; Graef, Strena Helbigiana, p. 109). Grzbiet nosa jest i tu uderzająco szeroki o zboczach strom opadających ku oczom. Powieki stosunkowo nieznacznie rozwarte, dolna powieka jakoby umyślnie uszczuplona. Nozdrza delikatne przyrośnięte do policzków, usta lekko rozchylone. Wszystko to są cechy, które także u Praxytelesowi spotykamy.

Wprawdzie Helbig na głowie Barracco (Collection B, p. 43), S. Reinach na wspomnianej głowie Heraklesa w Paryżu usiłowali odkryć pewne znamiona manieri Skopasowi właściwej. Wedle mnie jednak niesłusznie. Niema tu bowiem tak znamienych dla Skopasa namiętnych oczu, kwadratowego podbródka i krótkiej twarzy z silnymi szczękami. To zaś, że głowy Barracco i Caëtani mają czaszki nieco mniej zaokrąglone, a więc w profilu bardziej do prostokąta zbliżone, nie wystarcza, żeby je, a tem mniej krakowską głowę łączyć jakimkolwiek węzłem z dziełami Skopasa. Wystarczy ją porównać z Meleagrem w Villa Medici w Rzymie, albo z nagrobkiem z nad Ilissu (repr. Conze, Attische Grabreliefs, tabl. 211), który prawie na pewne wyszedł z warsztatu Skopasa, aby zmierzyć ogromną, zasadniczą różnicę w konstrukcji czaszki, w pojęciu twarzy. Zwyczaj zaś noszenia krótkich sterczących włosów nad czołem tak był powszechny u efebów attyckich V i IV wieku, że sam przez się niczego pod względem stylowym nie dowodzi (por. L. Sybel, Röm. Mitt., VI, 241).

Krótko mówiąc, wymienione głowy z krakowską na czele są świadkami wolnych,

ale statecznych i logicznych postępów rzeźby attyckiej z pierwszej połowy i środka IV wieku prz. Chr. — postępów ku coraz większej swobodzie i uduchowieniu. Chociaż niejeden rys mają wspólny z twórczością Praxytelesa, nie podobna ich uważać za utwory szkoły, albo nawet warsztatu tegoż rzeźbiarza, nie powstały nawet w promieniu jego talentu, lecz przedstawiają niejako wspólne podłoże, ogólne tło, na którym dopiero wyrosła i rozbujała ta niezwykła indywidualność rzeźbiarska. I tylko żałować wypada, że dotychczas nie mamy żadnych środków, aby określić twórców tych skromnych, bezimiennych dzieł.

Wiadomość, że głowa krakowska pochodzi z Sycyonu, choć nie zasługuje na bezwzględną wiarę, jednak nie sprzeciwia się temu, cośmy przed chwilą stwierdzili o wyraźnym jej attyckim stylu i głów pokrewnych. Już bowiem słusznie Hauser (*Jahreshefte*, V, 216) zauważył, że szkoły rzeźbiarskie, z początku okresu rozkwitu zamknięte w ciasnych granicach ziem ojczystych, tracą około połowy IV wieku swój charakter lokalny, zlewają się ze sobą i przenikają swoją produkcję do tego stopnia, że dzieła o wybitnie attyckim stylu poczynają zapełniać rynki i świątynie peloponeskie i odwrotnie.

Głowa krakowska była w ostatnich latach wraz z wielu innymi przedmiotem osobnego studium p. Małgorzaty Bieber (*Jahrb. d. d. arch. Inst.* t. XXVI, 1910, p. 159—173. tabl. V—VII). Autorka pochwała powyższą determinację i popiera ją paru nowymi okazami. Tylko, że jej nie wystarcza ogólne określenie połowy IV wieku, jako czasu powstania tego rodzaju typów i pragnie je związać z nazwiskiem Eufranora, rzeźbiarza i malarza peloponeskiego, starszego nieco wiekiem od Skopasa i Praxytelesa. A czyni

to na podstawie ich pokrewieństwa z słynnym posągiem brązowym z Antyktery, który uważa za oryginał grecki, przedstawiający rzekomo Parysa Eufranorowego. Wszystkim tym głowom — pisze p. Bieber — są wspólne: wydłużony kształt czaszki, krótkie kosmyki włosów nad czołem, które w dalszych rzędach się pokładają i przylegają do czaszki, lekko naprzód występująca dolna część czoła, owalna twarz, podługne oczy, starannie wykończone uszy i normalne proporcje twarzy. Twarze te nie mają wprawdzie delikatnego uroku, doskonałej finezyi i eleganckiego wykończenia głów praxytelesowych, brak im także płomiennej energii i intensywnego życia skopasowych typów. Brak im

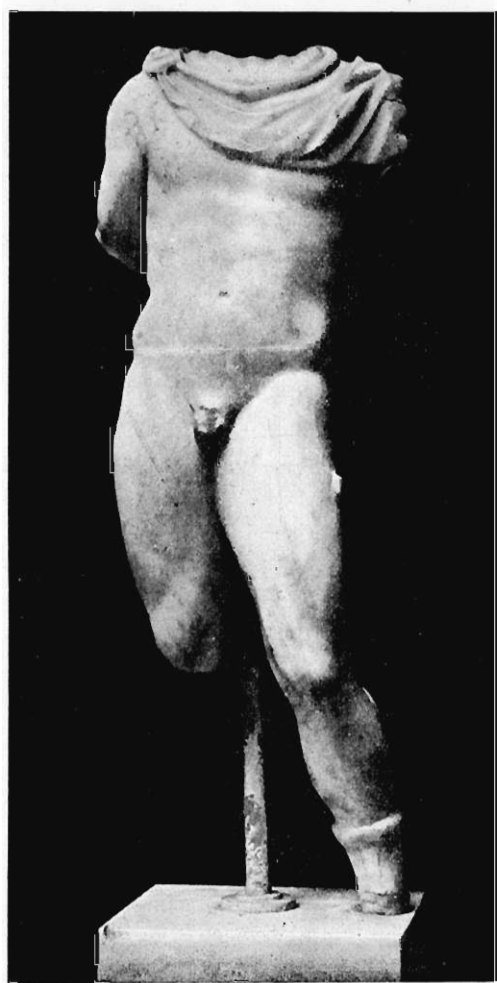


Fig. 7. Tors męski.

uduchowienia, które owi dwaj wielcy rzeźbiarze umieli tchnąć w swoje marmury. Są to tylko czcigodni bohaterzy, po których poznać, jak sam Eufranor o swoim Tezeuszu mawiał, że żywili się nie różami, ale mięsem.

Nie przecząc trafności powyższej charakterystyki, trzeba podnieść, że osoba Eufranora, którego ani jednego dzieła nie znamy, jak była, tak i po studium p. B. pozostała nieuchwytna. Utożsamienie bowiem posągu z Antykity z Parysem Eufranora oparła

autorka na przyborach, które rzekomo on niegdyś trzymał w ręku, ale które się nie zachowały! Jeżeli zaś włożymy mu do rąk inne atrybuty, upada identyfikacja, a wraz z nią wszelkie dalsze wnioski.

6) Mały tors męski (fig. 7), Czartor. 771; w. 0'57. W muzeum ma on głowę, ale jest to kompromitujący zlepek dwóch części, pierwotnie należących do osobnych posążków. A mianowicie głowa jest nieproporcjonalnie wielka i z tułowiem tylko zapomocą wstawionego kawałka szyi złączona. Zresztą różni się od niego tak dalece stylem, techniką, wiekiem, że postanowiliśmy ją przynajmniej na rycinie odłączyć i omówić pod osobnym numerem (fig. 27). Tu obchodzi nas tylko tułów, w. 0'43, z białego, drobnoziarnistego marmuru włoskiego, o muskularnych kształtach jeszcze niezupełnie dorosłego mężczyzny. Jest tylko chlamidą przyodziany,

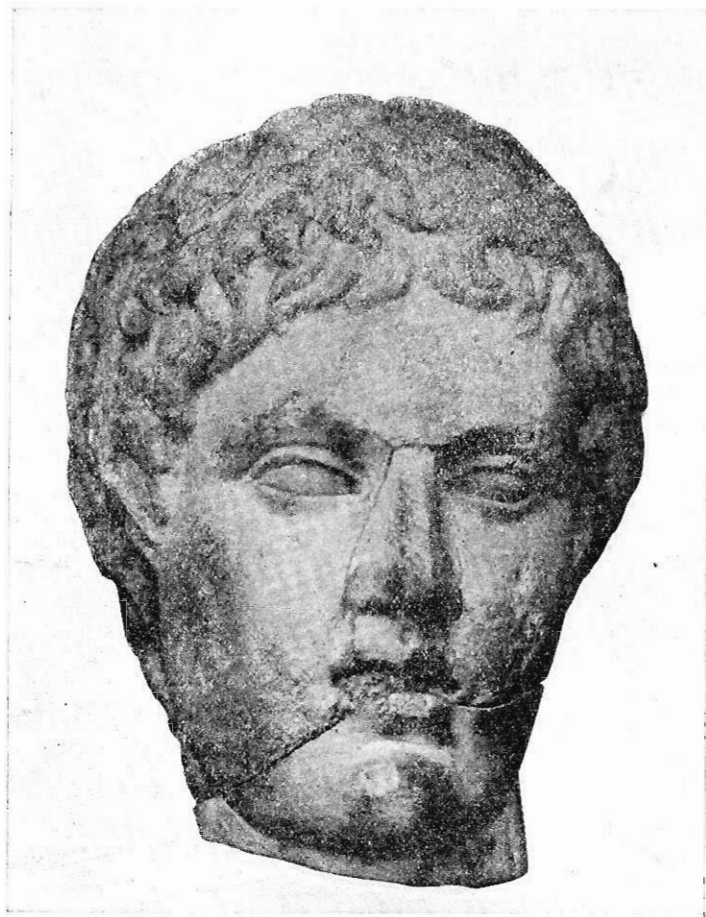


Fig. 8. Głowa efeba greckiego.

która wielkim krągłym guzem jest spięta na prawym barku i przerzucona na lewy, a stąd — jak okazują okruchy na plecach — była przetknięta pod lewą pachą ku przodowi, dalej obwinięta dokoła lewego przedramienia i zwisała aż poniżej kolana, mniej więcej do tego poziomu, gdzie się znajduje na lewym podudziu zwrócona ku górze podpórka. Lewe ramię było w łokciu zgięte i trzymało dość długi przybór, którego końce były podparte dwoma puntellami, dotychczas zachowanymi, jednym na lewym barku, drugim na udzie. Prawe ramię jest nieco cofnięte, ale mogło zwisać mniej więcej wzdłuż ciała i trzymać drugi atrybut, którego koniec w kształcie wydłużonego trójkątka zachował

się — przynajmniej w swej podstawie — na tylnej stronie ramienia. Na prawem udzie z boku jest ślad pnia, którym posąg w nogach był wzmocniony.

Nasuwa się sam z siebie domysł, że przyborem w lewej ręce trzymanym był łuk, w prawej strzała (grotem do góry), a kołczan wisił na pniu. Nie jest wykluczona możliwość, że to, co my uważamy za ostrze strzały, jest końcem trzonka gałęzi laurowej.



Fig. 9. Głowa efeba greckiego.

W każdym razie mielibyśmy przed sobą Apollina, bardzo podobnego do posągu tegoż boga w Berlinie (*Beschreibung*, n. 51), tylko o przeszło połowę mniejszego. Z drugiej strony jest widocznem, że ogólny motyw obu tych posągów nadawał się do wyobrażenia wielu innych bogów i w szczegółach mógł być modyfikowanym. Za dodaniem odpowiednich przyborów mógł przedstawiać Hermesa, Tryptolemosa (*Bonus Eventus*), a nawet śmiertelnych ludzi w postaci bogów n. p. Antinousa (por. *Beschreibung* n. 197, 517). Lecz kogokolwiek przedstawiał, pewna płaskość krakowskiego torsa, tudzież chudość i suchość kształtów, widzianych na wprost, w połączeniu z naturalnym ruchem silnie rozwi-

niętych ramion i nóg wskazują, że pierwowzór jego do IV wieku prz. Chr. odnieść należy. Furtwängler (*Meisterwerke*, p. 583--7), stwierdza bliskie podobieństwo między wspomnianym berlińskim Apollinem, a brązowym młodzieńcem ze zbioru niegdyś Saburowa, dzisiaj w Berlinie (*Beschr.*, n. 1). A że tegoż uważa za oryginał grecki w stylu Eufronora, który wedle Pliniusza miał dawać swoim posągom wątle kadłuby, a zbyt wielkie ramiona, nogi i głowy, więc i berliński posąg, a tem samem i nasz krakowski posązek z twórczością tegoż rzeźbiarza przynajmniej pośrednio związaćby można. Choć-



Fig. 10. Głowa efeba
(za pozwoleniem firmy F. Bruckmanna w Monachium).

byśmy tę teorię jako za mało uzasadnioną odrzucili, pewnem jest, że typ powyższy, raz stworzony w IV wieku, był w późniejszych czasach bardzo często odtwarzany, przerabiany i upiększany w rozmaitych rozmiarach, materiałach i zastosowaniach.

Krakowska statuetka została wykonana w późnych rzymskich czasach. Chociaż marmur jest ładny, a zachowanie tułowia jest stosunkowo dobre, to jednak anatomia ciała nie ma jasności, prostoty i szczerości, właściwej greckim oryginałom IV wieku. Kształty zlewają się ze sobą, są miękkie, a więc bez wyrazu i życia; tak samo draperya. Powierzchnia ciała równomiernie wypolerowana, co nadaje rzeźbie pozór elegancji, ale jeszcze bardziej rozbija zwartość form. Sam kadłub jest stosunkowo ładny, za to nogi i ramiona mniej udane.

Mianowicie biceps prawego ra-

mienia, tudzież muszkuły udowe rażą wybujałością i manierą. Całość świadczy o rzeźbiarzu, który kopiował pierwowzór nie bezpośrednio i nie z przejściem, ale wedle konwencyonalnych reguł, wyuczonych w szkole. Wszystko to wskazuje na wiek Antoninów, osobliwie na warsztat kopistów małoazytyckich z Afrodisias, których utwory, n. p. posąg rybaka (*repr. Jahrb. d. preuss. Kunstsamml.*, XXXVII, 1916, po str. 4), okazują identyczną technikę.

7) Głowa efeba greckiego (fig. 8 i 9), Czartor. 1160; w. staroż. części 0.19; z gruboziarnistego, miejscami błyszczącego, greckiego (zapewne paryjskiego) marmuru. Dzisiaj za pośrednictwem nowej, znowu złamanej szyi osadzona na obcym zupełnie posągu, o którym poniżej (n. 14, fig. 18).

Niestety sama twarz jest bardzo zrujnowana. Nos z górną wargą, tudzież broda wraz z dolną połową lewego policzka są przyprawione. Można jednak obliczyć niektóre pomiary. I tak: odległość kątów ust od dziurek w uchu wynosi po 0.09, odległość kątów ust od wewnętrznych kątów oczu po 0.05, a od porostu włosów nad środkiem czoła po 0.10. Długość gałek ocznych po 0.03; odległość wewnętrznych kątów oczu od siebie 0.025. Mimo uzupełnień i licznych obtłuczeń widać, że mamy przed sobą oryginalną grecką głowę efeba z IV wieku. Wprawdzie włosy rodzajem swoich krótkich kędziorków, zwłaszcza z tyłu i nad skroniami przy uszach przypominają jeszcze styl V wieku, ale zaokrąglony kształt czaszki, średnio wysokie czoło z rozdzielonymi symetrycznie na środku kosmykami, miękkość, z jaką jest oddane otoczenie oka — przemawiają wyraźnie za późniejszą datą. Uderzające podobieństwo okazuje głowa efeba, osadzona na replice »Hermesa Ludovisi« w rzymskim Palazzo Colonna (tu fig. 10 wedle Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen n. 1128), tylko że tam mamy z pewnością do czynienia z rzymską kopią, gdy tymczasem krakowska głowa jest wprawdzie bardzo pobieżnie wykonanym, ale nie mniej autentycznym oryginałem greckim. Resztki starożytnego traktowania włosów tłómaczą się w ten sam sposób, jak liczne przeżytki stylu polikletowego w torsach z warsztatów Praxytelesa i Skopasa (por. Lippold w Jahrb. d. d. arch. Inst., XXVI, 1911, 271—280).

Nie jest wykluczone, że rzymska głowa jest właśnie kopią greckiego oryginału, który się w krakowskiej głowie zachował. Tylko szczegółowe porównanie i skonfrontowanie obu głów w odlewach gipsowych mogłoby o tem zawyrokować. W każdym razie jest pewne, że grecki pierwowzór rzymskiej głowy i krakowski fragment były dziełami jednego i tego samego rzeźbiarza, który w nich odtworzył identyczny typ młodzieńca greckiego.

8) Główna młodego Heraklesa (fig. 1), Czartor. 1444; w. 0.125; od końca podbródka do odłupanego tyłu głowy 0.075; z białego marmuru z odcieniem cielistym. Na postumencie wypisane karminowymi literami: Ex Catacombis S. Alexandri, a więc z 10 kilometra przy Via Nomentana pod Rzymem.

Odrącony koniec nosa i bocznych wstęg. Tył głowy ucięty równo, co dowodzi, że jest to połowa hermy dwugłowej. Dolna krawędź szyi dopełniona czerwono żółtym cementem. W zagłębieniach oczu, ust, włosów, wstęg, resztki wapnistego osadu. Jest to główka Heraklesa o twarzy młodzieńczej, prawie chłopięcej. Pewna siła tkwi w szyi dobrze osadzonej, w czole, które w dolnej połowie wraz z szerokim grzbietem nosa silnie wystaje, dalej w krótkich kędziorkach sterczących nad czołem, a poza wieńcem się



Fig. 11. Głowa młodzieńca.

pokładających. Natomiast zmysłowe są usta lekko rozchylone z pełnemi wargami. Dziwnego uroku dodaje głowie bogaty wieniec bluszczowy we włosach, które są ujęte wstęgą, skręconą w wałek z końcami spadającymi na kark. Najwięcej wyrazu mają oczy. Ich wewnętrzne kąty leżą głębiej niż zewnętrzne, tuż przy grzbiecie nosa. Na górne powieki zasuwają się ciężkie muszkuły brwiowe i przysłaniają je dosyć nisko.

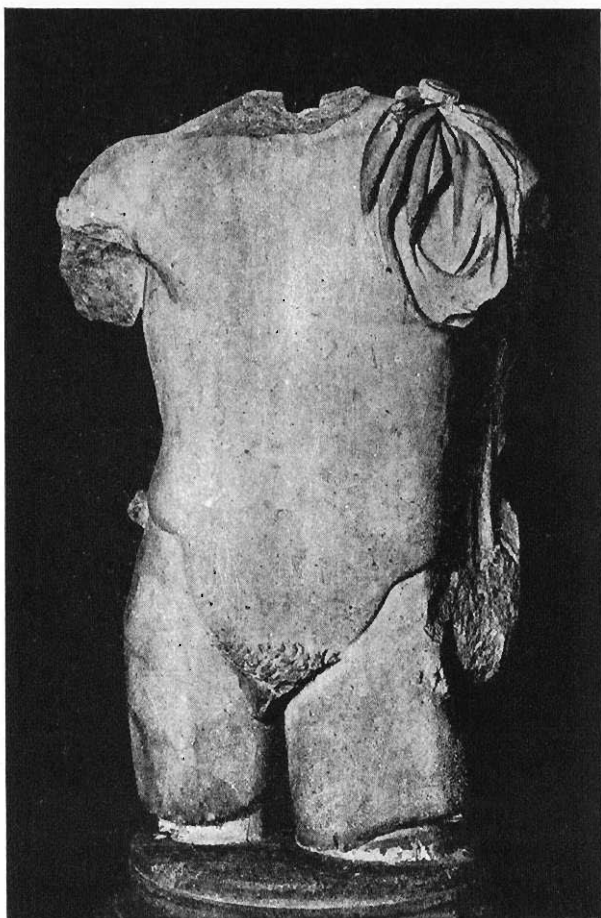


Fig. 12. Kadłub męski.

Cały ten sposób traktowania oczu przypomina żywo Hermesa praxytelesowego. W tym czasie, a raczej nieco później powstał pierwowzór naszej główki, która jest miniaturową kopią rzymską, jak wynika z pewnej twardości w ustach i nosie, tudzież z śladów świdra w wieniec, wstęgach, kątach ust. Ale robota jest żywa, doskonale wymodelowana, policzki i czoło polerowane. Pewne podobieństwo okazuje głowa Heraklesa w Berlinie (Beschr. ant. Skulpturen, n. 189) i także głowa w Londynie, przypisywana dzisiaj prawie powszechnie Skopasowi (repr. S. Reinach, Recueil de têtes, tabl. 155, p. 120). Najpodobniejsza jednak jest główka z Kerczu (repr. Arch. Anz., XXII, 1907, p. 141, fig. 11 i 12).

9) Głowa młodzieńca (fig. 11), Muz. Techn. Przem. 10,037. Fragment posągu lub hermy (w. 0,21) z białego, bardzo miękkiego i zwietrzałego wapienia z szarą i porowatą powierzchnią. Dar antykwarza krakowskiego, bł. p. Marka Schwarza z listopada 1898. Ma pochodzić z Olbii nad Czarnym Morzem. Liczne uszkodzenia nadają tej głowie niemal archaiczny charakter. Są mianowicie utracone nos, część podbródka

i prawy bok głowy; także czoło nad nosem i górna warga odbite. Mimo to od razu poznać — zwłaszcza jeśli się ją porówna z poprzednim numerem — że to rzecz oryginalna, nie kopia. Tylko nie jest to utwór stołecznej sztuki, ale kresowej, utrzymany — zapewne bez zamiaru — w formie dorywczego szkicu, stworzony ręką artysty, które pewnie znał dzieła szczerze greckie, ale nie miał wprawy w obrabianiu tak kruchego materiału jak wapień czarnomorski.

Spokojny, szlachetny wyraz tchnie z twarzy tego młodziana, którego wzrok jest zwrócony wprost przed siebie. Twarz dziwnie wąska, policzki zbyt wystające, jakby

nalane, kańciasty podbródek wysunięty naprzód. Niewielkie usta w obecnym stanie zniszczenia mają wyraz czczy i martwy. Grzbiet nosa szeroki, oczy leżą niezwykle głęboko i to zewnętrzna ich połowa skutkiem spłaszczenia boków twarzy jest znacznie cofnięta. Mimo nadwyżężenia poznać, że czoło było niegdyś szczegółowo wymodelowane, wypukłe nad nosem, zakłęśte nad wewnętrzną, nabrzmiąte nad zewnętrzną stroną brwi. Niezwykła staranność w odtworzeniu oczu, tudzież wspomniana protuberancja czoła nadają twarzy wyraz energii i siły. Na głowie leży dość szeroka obręcz, widocznie z trwalszego materiału. Ponad nią włosy nie są wcale oddane, poniżej otaczają czoło i kark wieńcem loków, odtworzonych tylko w najgrubszych zarysach. Czaszka mała i krągła. Z prawego ucha jest widoczna tylko dolna połowa.

Łatwo stosunkowo określić czas, w którym głowa olbajska powstała. Zarówno z przytoczonych szczegółów, jak z całego pojęcia twarzy bardziej dekoracyjnego niż uduchowionego wynika, że stoi ona w związku z sztuką grecką z końca IV i pierwszej połowy III wieku prz. Chr. O wiele trudniej określić szkołę rzeźbiarską, z której wyszła. To jedynie jest pewnem, że nie ma nic wspólnego z kierunkiem Lizyppa. Także nie widzimy tu znamiennego dla Skopasa ukształtowania oczu i łuków brwiowych. Natomiast podłużny owal twarzy, kształt czaszki, pulchność policzków przypominają nieco praxytelesowe typy. Ale w żadnym z tych trzech warsztatów nie spotykamy tak wąskiego, a energicznego czoła, jakie tu widzimy. Jest ono charakterystyczne dla niewielkiej grupy głów szczerze greckich, zbadanej przez J. Sievekinga (*Münchener Jahrb. d. bild. Kunst*, 1916/17, 179—188). Mianowicie reprodukowane tam głowa monachijska i watykańska mają nie tylko tę właściwość, ale także taką samą obręcz we włosach, skutkiem czego uczony monachijski uważa je za portrety dyadochów, z epoki poczynającego się upadku sztuki, wnet po śmierci Alexandra Wielkiego. Być może, że także krakowska głowa przedstawia wyidealizowany portret któregoś z olbajskich efebów tego czasu, chociaż tu z powodu pobieżnego wykonania trudno odróżnić indywidualne rysy od tych, które na karb niewprawnego dłota położyć należy. Proporcje twarzy są ogółem normalne, tylko nos — jak się zdaje — był krótszy niż zazwyczaj. A mianowicie długość twarzy (od końca podbródka do porostu włosów) = 0·135; od kątów ust do wewnętrznych kątów oczu 0·065; odległość zewnętrznych kątów oczu od siebie 0·08; wewnętrznych 0·025; długość gałki ocznej 0·025. W Olbii znaleziono liczne rzeźby, zarówno importowane z Attyki (repr. *Arch. Anzeiger*, XX, 1905, 63 nstp.; XXIII, 1908, 189, fig. 17 i 18; XXVIII, 1913 i XXIX, 1914, p. 206, fig. 63 i 64), jak i lokalne z wapienia (repr. tamże, XXIV, 1914, p. 254).

10) Wielki kadłub męski (fig. 12), Czartor. 1159; w. 0·91, z białego włoskiego marmuru, osadzony na attyckiej podstawie kolumny (por. niżej n. 41). Jak świadczą dwa otwory na przełomie szyi, głowa była niegdyś okrągłą sztabką metalową i dyblem czworokątnym przytwierdzona. W którą stronę się zwracała, czy pochylała, niepodobna ustalić, gdyż wszystkie muszkuły podtrzymujące szyję przepadły. Ciężar ciała spoczywał na prawej nodze, lewa była nieco naprzód i w bok wysunięta, opierała się jednak pełną stopą na ziemi. Na lewym ramieniu jest ułożony kłęb płaszcz z okrągłą — w kształcie wielkiego guza — fibułą. Stamtąd spada płaszcz na plecy wzdłuż lewego ramienia, którego dłoń była oparta na biodrze w ten sposób, że wielki palec — dotąd zachowany, ale na rycinie niewidoczny — zwracał się ku tyłowi. Miejsce, gdzie krawędź wskazującego palca przylegała do biodra, jest dzisiaj wykruszone, ale szczątki kończyn

trzech palców są do dzisiaj widoczne na udzie. Jak wynika z zaokrąglenia łańdów, lewa ręka, która się opierała na boku, zarazem unosiła nieco w górę i przytrzymywała dolny koniec płaszcza, dzisiaj odłamany. Z prawego ramienia ocalała tylko górna połowa bicepsa, na której tuż ponad odłomem sterczy w bok dość gruba podpórka ułamana. Niewątpliwie w związku z prawym ramieniem pozostaje także pięcioboczne puntello na prawym biodrze, sterzące w skos ku górze. Prawa łopatka uwydatnia się na plecach wyraźnie i naturalnie. Z tego wynika, że i prawe przedramię było naprzód lub ku ciału wysunięte, w żadnym zaś razie w bok lub w górę. Otóż ku temu przedramieniu zmierz

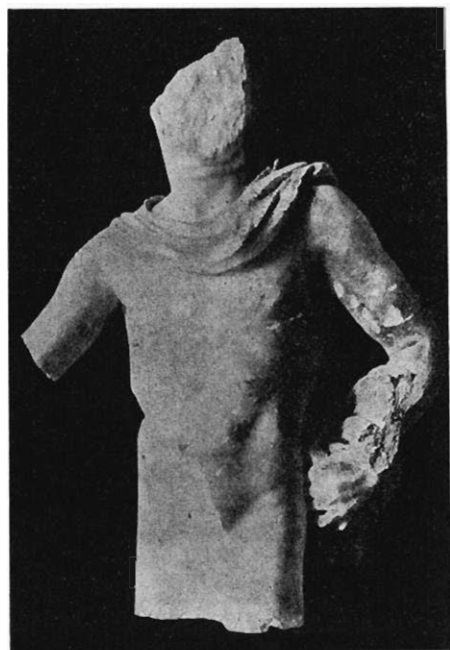


Fig. 13. Tors efeba.

rzała dolna podpórka, aby je umocnić. Górna zaś podpórka niewątpliwie podtrzymywała przybór, dzierzony w prawej ręce. Jaki to był przedmiot, niepodobna określić napewno. Postawa jednak i sposób udrapowania jest charakterystyczny dla Hermesa; dość przypomnieć t. zw. Antinousa belwederskiego lub Hermesa Atalanti. W takim razie prawa ręka nie mogła nic innego trzymać jak posoch, prawdopodobnie w ten sam sposób jak posąg Merkurego z Mantui (repr. E.-A., I, 25), albo takiż posąg w Muzeum trentyńskim (repr. Ausonia, II, 1907, fig. 7, p. 218).

Owe podpórki musiały razić oko widza i psuć wrażenie całości. Z tego wynika, że statua musiała być obliczona na to, aby być przede wszystkim widziana od swojej lewej strony. Stąd jest prawdopodobne, że także głowa posągu musiała być w tamtą stronę lekko zwrócona. Jeśli się na to zgodzimy, posąg miał żywość i ruch, zgodny z charakterem boga. Innymi słowy rytmem musiała się bardzo zbliżyć do torsa efeba, (tu fig. 13) n. 3864 w Mus. municip. w Alexandryi¹⁾ — rytmem nie stylem, gdyż styl krakowskiego torsa, jego postawa, jego smukłość, wąskie stosunkowo biodra

a potężne deltoidy okazują najwięcej podobieństwa do tego rodzaju utworów, jak Hermes w Uffiziach (repr. Furtwängler, Meisterwerke, fig. 107), zaliczany do dzieł kierunku, a nawet warsztatu praxytelesowego, w każdym razie do drugiej połowy IV wieku przed Chr., gdy tymczasem tors alexandryjski jest nieco późniejszy.

To wszystko jednak nie przeszkadza, że pierwowzór z najlepszej niemal epok, greckiej mógł być w późnym okresie rzymskim użytkowany do wyobrażenia jakiegoś

¹⁾ Marmur biały pentelicki; z tyłu w chlamidzie otwór na prawym ramieniu, w którym niegdyś tkwił może dybel sztaby, przytwierdzającej posąg do ściany czy postumentu. Dolna połowa prawego ramienia była przyprawiona — również zapomocą dybla — z osobnej sztuki marmuru. Dolny koniec chlamidy, tudzież jej fałdy na lewym przegubie są utracone. Włos sięgający do linii podbródka, tylko w ogólnych zarysach zaznaczony. W lewej ręce kawałek strigilidy, u góry równo ucięty, u dołu odłamany z charakterystycznym przekrojem tego narzędzia. Z tego wynika, że była to statua atlety, albo może Hermesa, który w odsuniętej prawej ręce trzymał t. zw. ἀκόντιον, albo posoch, w lewej skrobaczkę.

cesarza, czy znaczniejszej osoby, w postaci Hermesa. Istotnie guz na chlamidzie, której kłęb zaokrąglony leży na ramieniu, ślady świdra w oddaniu pubes, sumaryczna robota, granicząca z niedbalstwem, zwłaszcza na plecach posągu — wszystko to przemawia za tem, że tors krakowski pochodzi z posągu jakiegoś Rzymianina z drugiej połowy II wieku po Chr.

11) Główka Sarapisa (fig. 14), Czartor. 772; w. 0'14, szer. 0'11. Z żółtawego, numidyjskiego alabastru, który pod światło prześwieca pomarańczowo. Koniec nosa z lewej strony i pięć loków nad czołem uszkodzone, kędziory z prawej strony odłupane. Wreszcie oderwany cały tył głowy, na którym nowoczesny restaurator nieudolnie dorzeźbił brakujące włosy. Na szyi i w załomach kędziorów ślady barwy brunatno czerwonej. Także w oczach źrenice plastycznie zaznaczone jako podłoże pod polichromię. Na wierzchu głowy krągły pierścień, który stanowił dno utraconego dzisiaj garnca, zwanego modyusem, albo kalatosem. Z tego przyboru, symbolizującego urodzajność ziemi widać, że głowa przedstawia jedno z chtonicznych bóstw, a mianowicie Sarapisa lub jak inni wolą Serapisa.

O tym to bogu na poły egipskim, na poły hellenistycznym nadsyła mi dawny mój uczeń, prof. Jerzy Werner, który nim szczegółowo się zajmował, następujące trafne uwagi: »Kult Sarapisa zaprowadził w Egipcie Ptolemeusz I Soter w tej myśli, aby zjednoczyć i zespolić zwycięzców i zwyciężonych, Greków i Egipcyan. Stworzono więc bóstwo, które odpowiadało równocześnie greckiemu Hadesowi i egipskiemu Osirisowi, bóstwo władające nie tylko nad światem zmarłych, ale także uzmysławiające niewyczerpane bogactwa i lecznicze siły, w łonie ziemi ukryte. To też prawdopodobnie słusznie nazwę »Sarapis« wyprowadzono z egipskiego Asar- Hapi lub Osar-Hapi (Osiris-Apis)¹⁾. Natomiast wątpliwe jest, czy przy wprowadzeniu nowego kultu, a przez to samo i na nazwę oddziaływał względ na babilońskie bóstwo Ea šar apsi. Jeżeli zaś oficjalna legenda głosi, że Ptolemeusz kazał sprowadzić do Alexandryi posąg boga z Sinope, miasta leżącego nad morzem Czarnym, to możliwe, że mamy tu do czynienia z jakimś nam bliżej nieznanym bóstwem, odpowiadającym greckiemu Dyonizosowi, bóstwem, które czczono w tych okolicach, mitycznej ojczyźnie niezmiernych bogactw, stanowiącej spichlerz starożytnego świata i nic dziwnego, że o posiadanie posągu takiego bóstwa usilnie zabiegał pierwszy z Lagidów. Hellenistyczny więc Sarapis byłby skojarzeniem owych trzech bogów, a z czasem nawet większej ilości bóstw i kultów²⁾.

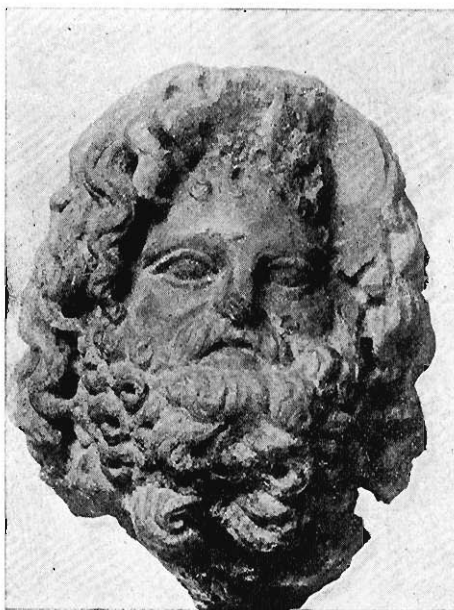


Fig. 14. Główka Sarapisa.

¹⁾ Por. P. D. Scott-Moncrieff, *De Iside et Osiride* (*Journal of hell. stud.*, XXIX, 1909, p. 86 nstp.), tudzież Lehmann-Haupt w Roschera *Mythol. Lexikon* s. v. Sarapis.

²⁾ Takie jest zdanie W. Helbiga, *Führer durch die öffentl. Sammlungen klass. Altertümer in Rom*, 3 wyd.

Temu zbiorowemu bóstwu nadał artystyczne kształty Bryaxis, rzeźbiarz grecki IV wieku, pochodzący z Karyi, który, jak podają starożytni pisarze, stworzył dla nowo wybudowanej świątyni Sarapisa w Alexandryi olbrzymi posąg bóstwa — tę ostatnią idealną kreację greckiego geniuszu. Bóg siedział na tronie, w podniesionej lewej ręce trzymał berło, prawa spoczywała poufale na jednej z głów Cerbera, owiniętego splotami węzłów. Postać była ubrana w chiton i płaszcz, brodata twarz okolona gęstymi lokami. Na głowie miał modyus. Artysta nadał posągowi niebiesko czarne zabarwienie. Ponure jednak wrażenie, jakie posąg wywierał, umiał złagodzić obfitem zastosowaniem złota i emalii. Posąg ten, jeden z największych w starożytności¹⁾ stał się w przedstawieniu głowy pierwowzorem wszystkich późniejszych kreacji, które chociaż tu i owdzie odstępowały w szczegółach od dzieła karyjskiego mistrza, przecież dziwną wykazują zgodność ze swym alexandryjskim prototypem. A różnice być musiały. Kapłani bowiem, strzegąc zazdrośnie oryginału, szerzyli przesąd, że kto się do niego zbliży, padnie trupem, a chociaż czasem dopuszczali do posągu artystów, to jednak nie pozwalali im na dłuższą obserwację, co przy ogromie posągu wprost uniemożliwiało dokładne odtworzenie oryginału.

Dalej Amelung, który swoją rekonstrukcję Sarapisa Bryaxisowego oparł na bardzo obszernym materyale, przypisuje większe lub mniejsze różnice między późniejszymi kopiami, już to dowolności hellenistycznych rzeźbiarzy, już to nieudolności rzymskich kopistów²⁾.

A wizerunków Sarapisa znajduje się bardzo wiele i to w najrozmaitszych kształtach, rozmiarach i materyałach³⁾. Overbeck (*Griech. Kunstmythologie*, II, 307 nstp.) ujmuje je w dwie wielkie klasy. Do jednej zalicza te zabytki, w których obok szlachetnej formy widać Sarapisa z łagodnym, chociaż poważnym i trochę melancholijnym wyrazem twarzy. W drugiej, o wiele liczniejszej, występuje Sarapis pochmurny i posępny i o wiele gorzej pod względem formalnym wykonany. Pierwszą klasę reprezentuje przede wszystkim kolosalny biust z białego marmuru, znaleziony w Bovillae (Helbig, *Führer*, n. 298), drugą kolosalna głowa z zielonego bazaltu w Villa Albani (Helbig, n. 897), tudzież kolosalne popiersie z tegoż materyału w Watykanie (Helbig, n. 237). Szerokość górnej części głowy, mianowicie czoła, krótkość zaś twarzy i drobność rysów nadają typowi tej drugiej klasy mniej szlachetny charakter. Ze względu na tę samą właściwość należy także krakowską główkę zaliczyć do drugiej klasy. Za tem przemawia także rodzaj materyału, z którego ją wykuto, bo gdy wizerunki Sarapisa z pierwszej grupy są wyłącznie marmurowe, w drugiej spotykamy prawie bez wyjątku inny materiał i to różnokolorowy.

Z tem wszystkiem główka krakowska zbliża się swoimi niepoczesnymi rysami do bardzo głośnych wyobrażeń Sarapisa, które wymienia na cyt. m. Amelung. Tu należy przede wszystkim posąg siedzącego Sarapisa, znaleziony w Alexandryi, obecnie w tamtejszym muzeum (repr. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II, p. 18, n. 11), dalej dwie głowy marmurowe tamże, z epoki Antoninów (repr. *Rev. archéol.*, 1903 B, 189, n. 3 i 4);

1912, I, do nru 237, oparte na wywodach S. Reinacha (*Rev. arch.* 1902, II 5—21), Amelunga (cyt. poniżej), S. Riccio (*Rev. arch.* 1910, II 96—100); Rostowzewa (*Arch. Ans.* 1912, 150).

¹⁾ Na rozkaz arcybiskupa alexandryjskiego Teofila został w r. 385 rozbity.

²⁾ *Revue archéologique* 1903 B. p. 177 nst., tabl. XIV.

³⁾ Amelung naliczył ich 33; H. Ph. Weitz (w Roschera *Mythol. Lexikon* s. v. Sarapis) ustalił 39 typów.

wreszcie biuścik brązowy na rączce wielkiej lampy, znalezionej w Rzymie, dzisiaj w monachijskiem Antykwaryum (repr. Arch. Anz, 1914, 457, fig. 1).

Kryteria techniczne każą naszą główkę odnieść do II wieku po Chr. — Przemawia za tem nie tylko wspomniany sposób odtworzenia źrenic, ale i traktowanie zarostu, a mianowicie to, że rzeźbiarz, aby ciężkiej masie włosów ulżyć i dać jej choć trochę powietrza, posługiwał się specjalnym, ruchomym świdrem, który pozostawił szematyczne dziurki i rowki. Jest to ulubiona technika epoki Antoninów.

12) Tors kobiety (fig. 15), Czartor. 1161; w. 0'52 z drobno- i gęstoziarnistego marmuru włoskiego, osadzony na kapitelu jońskim (zob. niżej n. 40). Głowa była niegdyś przymocowana czopem kwadratowym, z którego pozostał otwór ($0'025 \times 0'025$), głębokości 0'07. Statua z pewnością była ustawiona pod ścianą, albowiem z tyłu jest na przestrzeni około 0'14 szer. od dołu do góry płasko ociosana, a nadto tworzy po bokach dwa skośne pasy ($0'03—0'05$ szer.), z których lewy jest dzisiaj wykruszony. Ofiarą tego spłaszczenia padła draperya na plecach, a może także tył głowy. Tylko od lewego łokcia w górę, tudzież od prawego biodra również w górę jest zaznaczona plastycznie grupa fałdów, z których okazuje się, że rzeźbiarz chciał przedstawić swoją postać przyozdobioną wąskim w środku welonem, który był przytwierdzony i skrzyżowany na tyle głowy i stamtąd rozchodził się na obie

strony. A mianowicie jeden jego koniec otula lewy łokieć, zawija się dokoła przedramienia i znika w lewej dłoni tak że tylko koniuszek jego (dziś utracony) jest widoczny między wielkim i wskazującym palcem. Drugi zaś koniec — jak się wydaje, znacznie szerszy — rozwija się na przodzie figury w rodzaj udrapowanego fartuszka, który resztą swych fałdów zwisa wzdłuż lewego boku tworząc w tem miejscu, gdzie lewy łokieć go przyciska, mały kłębek, niegdyś przyprawiony z osobnego kawałeczka marmuru. Dzisiaj go brak, pozostał tylko mały czworokątny, dość głęboki otwór, gdzie był umocowany.



Fig. 15. Tors kobiety.

Postać kobieca ma nadto na sobie chiton joński, spięty tuż pod piersiami paskiem o dwóch dość długich końcach. Cwierćrękawy jego są tak szerokie, że na prawym ramieniu przednia część fałdów przylgnęła do ciała, tylna zaś zwisa swobodnie, tworząc w ten naturalny sposób wzmocnienie materyalne w bok wyciągniętego ramienia. Ten sam chiton, delikatnie sfałdowany w górnej części ciała, rzuca poniżej fartuszką głębsze i szersze fałdy.



Fig. 16. Statueta bronzowa Junony.

Na lewym barku jest zachowany koniuszek loku włosów, zwisających z utraconej głowy wzdłuż szyi. Tak samo na prawym barku widoczne są miejsca, w których lok spadający przylegał do szaty. Z tego, tudzież z kierunku fałdów na krzyżach posągu, okazuje się, że głowa posągu była ku lewemu ramieniu zwrócona. Prawa zaś ręka ujmowała wysoko jakiś przedmiot i była na niej oparta, skutkiem czego cała ponderacya postaci na prawej nodze i odsunięcie w bok lewej stawało się naturalniejszym i majestatyczniejszym.

Jednem słowem postać, której tors ocalał w Krakowie, odpowiadała dość dokładnie postawą, draperyą, a jak się okaże i typem postaci, statucie bronzowej, niegdyś w Muzeum medycejskim, dzisiaj w Mus. archeolog. w Florencji, n. 3016¹⁾ (tu fig. 16 wedle mojego własnego zdjęcia). Naturalnie trzeba pamiętać o tem, że prócz postumentu jest tu prawie całe ramię wraz z kubkiem uzupełnione i że pierwotnie prawe ramię zapewne także było oparte na berle. Wielką wartość nadaje tej statucie głowa autentyczna, zdobna wielkim, trójkątnym dyademem i naszyjnikiem, rodzajem t. zw. torkwesu²⁾. Włos jej w okazałych puklach podnosi się nad czołem i spada na obie skronie, wysyłając na policzki zawiesziste kędzioły. Na ramiona spadają długie

symetryczne loki. Zamiast welonu ma na sobie himatyon, z przodu podsunięty tak wysoko w górę, że przepasanie chitonu jest niewidoczne i zastąpione wałkiem, jaki tworzy fartuszek dokoła kibici. Ale po za tem lewa ręka tak samo dzierży koniuszek draperyi, która u lewego biodra również jest zebrana w rodzaj węzła, przyciskanego łokciem. Na stopach miękkie buciki.

¹⁾ repr. Conestabile, *Inscriptioni etrusche e etrusco-latine*, Firenze 1858, tabl. LVII p. 181, n. 199 bis; tudzież Dempster, *Etruria regiae*, ed. a. 1724, II, tabl. XCIII p. 108, appendix. — Lanzi, *Saggio della lingua etrusca*, II, p. 482—409, przypuszcza, że figurka ta, 0,28 m. wysoka, pochodzi z Chiusi.

²⁾ Wedle Dempstera p. 109 niegdyś z naszyjnika zwisała okrągła »bulla« przemocą oderwana, złota lub srebrna. Nie mogłem stwierdzić pewnych śladów tego uszkodzenia.

Kogo przedstawiają obie te tak do siebie zbliżone postaci, krakowska i florencka? Zdawałoby się, że na to pytanie powinien dać odpowiedź napis etruski, wryty wzdłuż lewego boku statuetki florenckiej, skopiowany w Fabretti'ego, *Corpus Inscriptionum Italicarum*, n. 255, tudzież w Milani'ego, *Museo Archeolog. di Firenze*, (Fir. 1912), I, p. 142, n. 554. Napis ten brzmi wedle tegoż uczonego: »Larce lecu turce fleres uθurlan veiθi«. Wedle Conestabilego (na cyt. m.) znaczyłoby to po łacinie: »Largius Licinius dedit sacrum (albo ex voto) pro salute (albo sospitatrici) Lartiae Noviciae«. Innymi słowy figurka florencka byłaby exwotem, ofiarowaniem przez niejakiego Largiusa Liciniusza etruskiej Hygiei, zwanej rzekomo Larcya Nowicya. A że dary wotywnie najczęściej przedstawiały to samo bóstwo, któremu były ofiarowane, mielibyśmy tu wizerunek etruskiej bogini zdrowia. Jednakowoż i dyletant zmiarkuje, że to tłumaczenie jest zupełnie fantastyczne i błędne. Inne wyjaśnienie zaproponował Milani (na cyt. m.). Wedle niego figurynka przedstawia boginię etruską, zwaną θuflθa, pisaną przez dwa θ wedle transkrypcji przez niemieckich uczonych przestrzeganej; włoscy, za którymi my idziemy, zamiast θ piszą th. Owa Thufeltha jest wspomniana trzy razy na wątrobie bronzowej z Piacenzy¹⁾. O jej znaczeniu nie wiemy nic zgoła. Nawet nie wiadomo, czy była to bogini, za którą zazwyczaj w nauce uchodzi, czy też może bóg, czego żeńska końcówka nazwy w etruskim języku bynajmniej nie wyklucza²⁾. A więc Milani (*Monumenti ant. d. Accademia d. Lincei*, II 1893, 57—8), całkiem samowolnie wyświęcił ją na »dea madre degli Etruschi, protettrice dei morti« i utożsamił z grecką Prozerpiną i starorzymską Mater Matuta; co więcej usiłował ją wykazać na etruskich zabytkach, między innymi na florenckiej statuetce. Gdyby Milani miał rację, to należałoby też uzupełnić jako Prozerpinę czyli Korę, to jest dać jej w prawą rękę długą pochodnię, na której by się tak opierała jak na berle. Zobaczymy, że jest to z plastycznych względów nieprawdopodobne. Ale jest to także z tego powodu niedorzeczne, że Fabretti, a z nim Milani źle odczytali napis. Wedle pierwszorzędnego znawcy etruszczyzny jak Pauli³⁾, tudzież wedle wydawców *Corpus Inscriptionum Etruscarum*, tegoż samego Paulego, Danielssona i Herbiga napis brzmi i jest tak wydrukowany tamże pod nr. 627: Larce: Lecne: turce fleresuθurlan ueiθi. W napisie są tylko dwa pierwsze słowa jasne: Larce Lecne, to jest imię i nazwisko ofiarodawcy, do którego siłą rzeczy dopełnić należy: darował albo poświęcił. Ale co do następnych wyrazów, to nawet ich rozdzielenie jest niepewne. Herbig (*Hermes* 1916, p. 465) tłumaczy flere jako posąg bronzowy, Siegwart (*Glotta*, VIII, p. 139, 3) jako bóstwo (numen), ale i to jest bardzo wątpliwe.

Wobec takiego stanu rzeczy widocznem jest, że napis sam nie rozjaśni zagadki, kogo przedstawiają nasze posążki i najlepiej będzie odeń abstrahować, a szukać wskazówki w plastycznym typie krakowskiego torsa. Otóż wyraźniej niż na rycinie widzimy naoryginale marmurowym, że postać przedstawiona ma kibić pełną, kształty zaokrąglone, macierzyńskie. W tem wrażeniu utwierdza nas statueta florencka, z której się okazuje, że była tu wyobrażona nie zwykła śmiertelna kobieta, ale bogini i to matro-

¹⁾ Zob. Thulin, *Die Götter des Martians Capella und die Bronzefleber von Piacenza w Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten III* 1, Giessen 1906, p. 34.

²⁾ por. G. Körte, *Röm. Mitteil.*, XX, 366.

³⁾ Pauli, *Die Besitz-Widmungs- und Grabformeln des Etruskischen, Etrusk. Studien*, Heft III, 1880, p. 69, n. 221.

nalna. Z takich bogiń Demetera nie może wchodzić w rachubę, gdyż w drugiej, to jest lewej ręce należałoby oczekiwać kłosów albo owoców. Tyche także nie, gdyż musiałaby trzymać w lewej ręce róg obfitości. Persefona czyli Kora, z wielką pochodnią w prawej ręce, sama przez się byłaby możliwa i możnaby ją poprzeć dość licznymi analogiami, gdyby nie to, że jej nawet jako małżonce Plutona jest właściwa uroda dziewicza. Z tego samego powodu odpada Hygieia i wszystkie Muzy. Jednym słowem matronalne kształty w połączeniu z welonem i dyademem wystarczają tylko do charakterystyki jednej bogini, żony Zeusa, Hery czyli Junony. Ją więc w obu statuetach, krakowskiej i florenckiej, uznać należy¹⁾ Długi kosmyk włosów, zachodzący od ucha na policzek, nie tylko temu się nie sprzeciwia, ale — jak świeżo przypominał J. Toutain (w *Mémoires*



Fig. 17. Postać kobieca na wicku urny etruskiej.

E. Piot, XXI, 1, p. 77) — jest częsty na głowach Junony, począwszy od zarania IV wieku.

Co się tyczy czasu, do którego pierwotny torsa krakowski odnieść należy, to ogólną wskazówkę daje nam napis na statuetce florenckiej. Jest tam w użyciu jeszcze stara forma litery V, a do oddania $\bar{e}$ używa się jeszcze znaku η , zamiast późniejszego H. Napis więc mógłby jeszcze pochodzić z IV wieku, gdyby nie to, że także w III wieku używano starej formy obok nowej. — Dalej nas prowadzi analiza stylu. Oba posążki, krakowski i florencki,

są swobodnie udrapowane w duchu norm IV wieku. Zasadzały się one na tem, że szata była jeszcze wiernem echem ciała i służyła do uwydatnienia pięknych jego kształtów, nie zakrywając pełnością miękkich fałdów ani jednej istotnej jego części. Jest to więc zasada na wskroś plastyczna, która zwłaszcza w postaciach Praxytelesa i t. zw. drugiej szkoły attyckiej święciła tryumfy. Klasycznym jej przykładem są Muzy płasko rzeźbione na postumencie z Mantynei²⁾. Norma powyższa z początkiem epoki hellenistycznej zaczyna ulegać zmianie. Draperya staje się samoistną częścią posągu. Artyści, a wraz z nimi widzowie, zajmują się bardzo

¹⁾ Są jeszcze dwie figurki bronzowe bardzo zbliżone do florenckiej. Jedną, znaną z okolicy Pistoii (repr. Gori, *Mus. Etrusco*, tabl. 49, 1) przedstawia kobietę z patērą w prawej, z t. zw. aceną w lewej ręce, a więc składającą ofiary, czy tylko poświęcającą dary ofiarne. Gori (Text II, 126) fałszywie zrozumiał przedmiot trzymany w lewej ręce jako płatek ofiarny i na tej podstawie ogłosił postać za Cererę. Por. G. Körte, *Göttinger Bronzen* (w *Abhandl. d. Göttinger Königl. Gesellschaft d. Wiss.*, XVI, 4), p. 38, n. 18.

Druga statueta znajduje się w Luwrze (repr. w moich *De Simulacris*, fig. 86 a i w S. Reinach *Répertoire*, II 2, str. 661, 8). Przypomina o tyle żywiej torsa krakowski, że tam himatyon osłania także tył głowy, a lewa ręka trzyma koniec szaty. Nadto w twarzy okolonej spadającymi na szyję lokami i kędziorkiem policzkowym, jest dużo podobieństwa do florenckiego bronzu. Tylko że tu stary typ Junony został spożytkowany do wyobrażenia personifikacji Gallii.

²⁾ Zob. W. Amelung, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, München 1895, p. 60 nstp.

pilnie samą odzieżą, rodzajem rozmaitych materii, a przede wszystkim sposobem udrapowania. Włada nimi odtąd nie, jak dawniej, spokojny rozmysł, ale kapryśne upodobanie w przypadkowych na pozór powikłaniach fałdów. Innymi słowy wzgląd na plastyczne kształty ukryte pod draperią ustępuje na drugi plan, na pierwszy wysuwa się kult szaty samej przez się. Stylu, który się odtąd poczyną, niepodobna nazwać malarskim, ale nie ulega wątpliwości, że odczucie światłocienia, uwięzionego w fałdach draperyi odgrywa znaczną rolę w tym nowym guście.

Pod względem kompozycji florencka statueta zostaje jeszcze w bliskim pokrewieństwie stylowem z drugą Muzą pierwszej płyty wspomnianego postumentu¹⁾, a więc pochodzi z środka IV wieku. Tymczasem tors krakowski nie okazuje specjalnie praxytelesowego stylu, lecz ogólnie praktykowany styl z końca tegoż stulecia, albo nawet — ze względu na przepasanie tuż pod piersiami — z początku III wieku. Krótko mówiąc, pierwowzór jego należał do otoczenia »Tychy« watykańskiej (repr. Amelung, Vatik. Katalog I, Braccio nuovo n. 86), w której niektórzy upatrują kopię głośnej »Stojącej« Tychy antiocheńskiej dłuta ucznia lizyppowego, Eutychidesa²⁾.

Nie chcę przez to powiedzieć, że tors nasz jest wierną kopią jakiegoś znanego i doskonałego posągu. Już to samo, że nie zachowała się — o ile mi wiadomo — żadna inna replika tego pierwowzoru, nakazuje ostrożność. Powtórne samo wykonanie posągu jest rzemieślnicze, fałdy nieprzyjemnie twarde i oschłe, dążność do ułatwienia sobie pracy zbyt widoczna. Jest to zatem pod względem technicznym tuzinkowa robota rzymskiego kopisty, a nawet nie jest wykluczonem, że nie sama Junona, ale jakaś dama rzymska w postaci bogini była przedstawiona. Z tem wszystkiem jest pewnem, że artysta wzorował się na utworach greckich rzeźbiarzy z generacji bezpośrednio po Praxytelesie i Lizyppie i dzięki temu chwycił w swój obraz parę promieni ich harmonii i wdzięku.

13) Wieczko urny etruskiej (fig. 17), Gab. 1436; z białego alabastru, mającego dzisiaj pozór brudnego łoju. Dar X. Wład. Czartoryskiego. Figura wraz z płytą w. 0'42, dł. 0'72, szer. 0'22. Na postaci kobiety leżącej, opartej wygodnie na dwu poduszkach są dopełnione z alabastru: część włosów nad lewą skronią wraz z odpowiednią częścią himatyonu, dolna połowa prawego ramienia wraz z łokciem i przedramieniem. Ale prawa ręka mimo czterech palców przyprawionych jest starożytna. Koniec nosa był także przyprawiony, obecnie odpadł. Nowe są także drobne szczyrby na szacie i płycie. Twarz pęknięta na ukos — od górnej krawędzi lewego ku dolnemu koniuszkowi prawego ucha — została w części cementem zlepiona, w części skrawkami alabastru połatana. Wreszcie są utracone włos nad środkiem czoła, prawe kolano, brzegi wachlarza, a przede wszystkim początek napisu na prawym końcu płyty.

Kobieta ma na sobie prócz chitonu i himatyonu kosztowności, a mianowicie naszyjnik formy torkwesu etruskiego, pasek obramowany perłami i wysadzany podłużnymi prostokątami, bransoletę dwukrotnie skręconą, kolczyki tarczykowate, a na małym palcu lewej ręki pierścionełk owalny. W prawej ręce trzyma wachlarz z piór, wetkniętych w okładkę kształtu liścia, obramionego perłami. Nogi bose. W oczach są szczątki poli-

¹⁾ zob. Amelung, l. c., p. 16 i nstp.

²⁾ por. Springer-Michaelis, *Handb. d. Kunstgeschichte*, I⁸, fig. 660.

chromii, ale inne ślady są niepewne. Litery napisu zostały może w nowszych czasach zabarwione na jasno czerwono. Napis ten brzmi od prawej ku lewej: ||||| *nei · l · felmuip*.

Być może, że także między literą *f* a *c*, tudzież między *u* a *i* przyjąć należy interpunkcję, ale drążonych kropek nie ma. Czy napis ten, widocznie podający tylko nazwisko nieboszczki, której gentilicium kończyło się na *nei* — już był znany autorom ostatniego Corpus Inscriptionum Etruscarum, niepodobna mi na razie stwierdzić.

Styl posągu kobiecego jest grecki, wolny zupełnie od realizmu włoskiego. Typ twarzy i fryzury odpowiada stylowi drugiej szkoły attyckiej. Motyw lewej ręki ujmującej rąbek płaszcza, czyli t. z. motyw Pudycyci znany jest w sztuce greckiej od najdawniejszych czasów. Ubiór nie różni się niczem od helleńskiego. Tylko kosztowności mają charakter wybitnie etruski. Etruski jest także brak poczucia proporcji, objawiający się w ogromnej głowie, a króciutkich, skarlłowaciących podudziach, długich udach, a zupełnie nikłej kibici.

Silna domieszka idealizmu greckiego jest znamioną zwłaszcza dla produkcji etruskiej III wieku w okolicy Volterry. A że w tamtejszem Muzeum znajduje się zupełnie podobna urna z nazwiskiem Ceicnei (Cyncyusów?), repr. w Martha, *L'art etrusque*, fig. 155, być więc może, że i krakowska urna stamtąd pochodzi.

14) Tułów młodzieńca (fig. 18). Czartor. 1160. — Z marmuru szaro białego, włoskiego, o gęstym drobnym ziarnie, z ciemną pionową pręgą. Posąg ten uległ fatalnemu zniekształceniu skutkiem nowoczesnych przeróbek, dodatków i zbyt grubego odczyszczenia.

Przedewszystkiem głowa jest wprawdzie starożytna (zob. n. 7, fig. 8 i 9), ale nie należy do torsa; szyja całkiem nowa.

Prawe przedramię od łokcia również nowe (obecnie dolna jego połowa wraz z ręką utracone). Pierwotnie zwiisało prawie pionowo i może dotykało palcami brzegu płaszcza w tem miejscu, które jest dzisiaj nieznacznie wykruszone. — Cała chlamida została w nowszych czasach dłotem odświeżona, tak że



Fig. 18. Tułów młodzieńca.

resztki starożytnej patyny zaledwie w najgłębszych załomach fałdów ocalały. Do tego użyto zapewne i innych narzędzi, które mi fałdy, jak poucza analogiczna statua drezdeńska, o której poniżej, już to pogłębiono, już to ich grzbiety ścięto lub rozszerzono. Dalej nagie części ciała, zwłaszcza kadłuba wyszorowano i starożytną patynę starto. Brakujące części draperyi nadsztukowano. I tak na górnym brzegu chlamidy pod szyją sterczą dwa żelazne kolce, które widocznie służyły do przytwierdzenia wykruszonych części rąbka. Taki sam cel miała dziurka w środku chlamidy na piersi, gdzie również grzbiet fałdu był pierwotnie uzupełniony. Lewa ręka — której wskazujący palec jest odłamany — w całości nowa. Na lewym ramieniu z boku są widoczne jeszcze trzy otworki, w równej linii jeden nad drugim. Pierwszy u dołu przedramienia stoi może w związku z przyprawioną ręką. Drugi zaś w środku ramienia i trzeci w górze na barku służyły może do przymocowania jakiegoś cięższego przyboru, trzymanego w lewej ręce, np. posochu z bronzu, kija pasterskiego, tyrsu i t. p. A że wszystkie dziurki mają jednakowy charakter, jest prawdopodobne, że wszystkie zostały dopiero w nowszych czasach wywiercone, kiedy posąg restaurowano. Niezawisłe od nich można stwierdzić na tem samem ramieniu z tyłu, mniej więcej od łokcia w górę, przestrzeń prawie prostokątną (0'06X0'185), która ma dzisiaj jaśniejszą patynę i okazuje ślady nowoczesnej adaptacji. Co więcej owo jaśniejsze miejsce przechodzi w pełnej szerokości na lewą łopatkę i sięga w dolnej połowie aż do środka pleców. Jest to niewątpliwy znak, że tu coś niegdyś przylegało, ale zostało odpiłowane, czy tylko odjęte. Wtedy także genitalia, które są nowe, przykryto blachą, jak o tem świadczy otvorek nad niemi, w którym tkwi dotąd sztyft metalowy. Wreszcie płyta podstawowa wraz z żelazną sztabą, pnem, prawą stopą, która jest szczątkiem przyprawionego niegdyś golenia, zostały wówczas uzupełnione. Z tylnej strony posągu w środku chlamidy, nad wyraz grubo i płasko traktowanej, znajduje się znaczne wgłębienie na dybel czy pręt metalowy, którym posąg był przymocowany do ściany, czy piedestału. Mniejsze podłużne gniazdo na dybel widać tamże nad dolnym brzegiem chlamidy.

Jeżeli odrzucimy precz te wszystkie nowoczesne dodatki, to z posągu, który dzisiaj wraz z głową i podstawą ma 1'5 m. wysokości, pozostanie tylko tułów starożytny, zaledwie 0'95 m. wysoki. Tułów ten należał do młodzieńca bardzo smukłego, jeszcze niedojrzałego, którego grecy nazywali melefebem, w chlamidzie spiętej na prawem ramieniu, sięgającej poniżej kolan, z prawem ramieniem zwisającym, lewym od łokcia nieco zgiętym, stojącego mocno na prawej nodze, gdy tymczasem lewa była prawie nieobciążona i od kolana cofnięta. Wygięcie prawego biodra jest tak silne, a lewe przedramię tak odsunięte od kadłuba, że punkt ciężkości posągu musiał padać poza obręb stóp i młodzieniec musiał się lewą stroną o coś opierać. Dzisiaj wprawdzie stoi bez podpory. Rzut oka jednak wystarczy, aby uznać, że ponderacya dzisiejsza jest fałszywa, czysto zewnętrzna i tylko przez to umożliwiona, iż po przeciwnej stronie, przy prawej nodze znajduje się pień, który przechodzi górą w chlamidę i przeciwważa wygięcie górnej części ciała. Pień ten jednak nie jest organiczną podporą, należącą do pierwotnej kompozycji, ale dodatkiem nowoczesnego restauratora, który chciał w ten sposób wzmocnić nogi posągu i zabezpieczyć go przed złamaniem w tem najbardziej wiotkiem i kruchem miejscu.

Znamy cały szereg posągów odpowiadających postawą, draperyą, ruchem rąk i nóg krakowskiemu, przedewszystkiem dwie statuy »Tyberyusza« w Neapolu (repr. Clarac-

Reinach, *Répert. de la statuaire*, p. 569, 2 i 568, 6), tudzież posąg »Hermesa« w Rzymie w zbiorze Torloniów (repr. Museo Torlonia, n. 59). Niestety z przyczyn stojących w związku z obecnym stanem politycznym pominąć je muszę. Natomiast dzięki uprzejmości dyrektora »Albertinum« udało mi się zasięgnąć bliższych wiadomości o dreźnieńskim t. zw. »Merkurym« (repr. Clarac-Reinach, *Répertoire*, p. 366, 5). Podobieństwo na pierwszy rzut oka jest tak bliskie i szczegółowe, że nasuwa się pytanie, czy to nie jest replika wspólnego pierwowzoru. Tymczasem głowa Hermesa. od której posąg wziął nazwę, nie należy do tułowia¹⁾. Powtórę oba przedramiona i lewa noga od połowy uda są nowe. To co zostaje, jest z pewnością do krakowskiego torsu bardzo podobne, ale po za tem okazuje tak znamienne różnice, że niepodobna mówić o wiernych kopiach, ale w najlepszym razie o swobodnych przeróbkach wspólnego oryginału. Mniejsza o to, że dreźnieński tors jest niższy, ma 1'12 wysokości wobec 1'25 u krakowskiego, gdyż golenie tegoż są uzupełnione, a więc różnicę wzrostu, jeśli ogółem była, można do minimum sprowadzić. Także prawe ramiona mogły mieć jeden i ten sam ruch, gdyż prawy łokieć — jak o tem świadczą starożytne ślady — również u dreźnieńskiego zwisał niemal pionowo. Dalej lewe przedramię tegoż mogło być prawie identycznie poruszone. Wprawdzie dzisiaj znajduje się znacznie bliżej ciała, skutkiem czego padatek draperyi jest znacznie mniejszy, ale nie trzeba zapominać, że ono jest uzupełnione i że pierwotnie mogło być równie oddalone jak w krakowskim torsie. Wreszcie i lewa noga dreźnieńskiego efeba, chociaż w dzisiejszem nadsztukowaniu jest więcej obciążona i mniej cofnięta, mogła mieć ten sam ruch. Bo że chlamida u niego zwisa nie tak nisko i krzyżuje się z lewą nogą w zupełnie innem miejscu — to nie przekracza granic swobody ogólnie kopistom przysługującej, i zdarza się nawet w niewątpliwych replikach. Jedyną poważną różnicę stanowi ten szczegół, że prawe biodro w krakowskim posągu jest przesadnie wygięte, w Dreźnie zaś nie zwraca uwagi, że więc pierwszy młodzian musiał się lewym bokiem o coś opierać, gdy tymczasem drugi stał swobodnie. Otóż ta odmienna ponderacja nadaje obu posągom odmienny rytm, tem bardziej uderzający, że krakowski efeb jest smuklejszy, wiotkszy od dreźnieńskiego, który ma i pierś szerszą i biodra silniej związane.

Jaka to była podpora, którą krakowski młodzian równoważył swoją wygodną, właściwą odpoczywającym postawę, niepodobna rozstrzygnąć. Najchętniej myślałoby się o filarku, pniu lub hermie podpierającej lewy łokieć, podobnie jak w znanym posągu Agelaosa z Delf, który i pod paru innymi względami zbliża się do naszego. Pokrewne posągi oparte o tektoniczne, a nawet żywe podpory zestawili W. Klein i V. Macchioro w *Jahresh. d. österr. arch. Inst.*, XIV, 1911, p. 106, 89 i np. Ale przeciw temu domniemaniu przemawia to, że ani pod lewym łokciem, ani przy lewej nodze, która przecież zachowała się aż do połowy łydki, niema śladu jakiegokolwiek pobliskiego pnia czy filarka. Także szczegółowe traktowanie zwisającej części płaszcza od wewnątrz i zewnątrz przemawia przeciw temu, żeby miał ją zakrywać przed okiem widza filar czy pień. Jednem słowem wszystkie zewnętrzne szczegóły mówią za tem, że w lewej ręce efeb krakowski trzymał jakiś niezbyt wielki i niezbyt ciężki przybór. Naturalnie lewa dłoń

¹⁾ Głowa jest w ostatnim *Verzeichniss a. ant. Originalbildwerke in Dresden* z r. 1915 wymieniona pod n. 80, tors pod n. 245. Dyrektor Albertinum, P. Herrmann widocznie kazał je oddzielić od siebie i ustawić osobno. Nadto krótka wiadomość o głowie mieści się w Arndt-Amelung, *Einzelstudien*, n. 2110/2111.

i jej palce nie mogły mieć pierwotnie tego ruchu, jaki im dał odnawiacz. Pozostaje zatem tylko jedna suppozycja. Oto że młodzieniec opierał się o podporę, którą był może filar, boczny konar pnia lub odłam głazu na lewo odeń i to w głębi stojącego — lewą łopatką, to jest ową równoległoboczną płaszczyzną na plecach, która, jakżeśmy stwierdzili, okazuje wyraźne ślady, że tam coś przylegało.

Sam typ młodzieńca, rysującego się na tle długiej draperyi, sięga połowy V wieku prz. Chr. Znajdujemy go już na paru południowych metopach partenońskich (Michaëlis, D. Parthenon, tabl. 3, n. VI i VII), tudzież w niektórych statuach jak E-A, 405, 863, które kopiują pierwowzory z V wieku. Naturalnie proporcye, modelowanie ciała, układ draperyi i postawa są tam zastosowane do stylu owego okresu. Ale i w IV wieku typ ten, widocznie lubiony, żyje dalej, jak okazują posągi E-A 639/40, 1794 tudzież 355, pochodzący z samego końca tego stulecia. W epoce rzymskiej rzeźbiarze używają go z upodobaniem do portretów, co dowodzi głośnej sławy pierwowzoru. Tak n.p. E-A, 134 z epoki Trajana, 713 z czasów L. Verusa lub Commodusa. Ostatnia statua jest także z tego względu ciekawa, że ma równie smukłe proporcye jak krakowski efeb. Pod względem zaś sztukowania i naprawiania pogruchotanych marmurów, przytwierdzania wykruszonych fałdów sztyftami i t. p., pouczająca jest analogia torsa w Sevilli (E-A, 1830), należącego do innego okresu niż nasz posąg.

Krakowska bowiem statua, a raczej oryginał grecki, który odtwarza, najwcześniej mógł powstać z końcem IV wieku prz. Chr. Sam motyw młodzieńca, opartego plecami o osobną podporę z biodrem silnie wygiętem, przenosi nas w epokę Praxytelesa i Skopasa, tudzież ich szkoły. Drzewo w plecach postaci widzimy u Heraklesa z Byblos w Bryt. Muz. (repr. Springer-Michaëlis, Handb. d. Kunstgesch., I, 8-me wyd., fig. 671), tudzież na reliewie nagrobkowym attyckim w Leiden (repr. tamże, fig. 522), filar zaś lub kolumnę w plecach Dyonizosa lub Hermafrodyty na freskach pompejańskich (repr. Not. d. sc. 1901, 164, fig. 17 i Jahrb. XXVI, 1911, 16, fig. 7), filary nagrobkowe w plecach nieboszczyków (repr. Jahrb. XX, 1905, 52, fig. 5; p. 53, fig. 7; p. 55, fig. 10 i 10a; tamże XXII, 1907, p. 118, fig. 6 i 7). Z bardzo zaś smukłych proporcji ciała widać, że artyście musiał być już dobrze znany kanon Lizyppa. Najwięcej podobieństwa pod względem rytmu i proporcji, a zarazem co do nastroju, pełnego wygody i kwietyzmu okazują takie statuy, jak »Sauroktonos« Praxytelesa, »Apollino« florencki, t. zw. »Narcyz« neapolitański, »Amor« Elgina w Brytyjskiem Muzeum, tors młodzieńca w Kopenhadze itd. — Wszystko to dowodzi, że pierwowzór krakowskiego marmuru powstał najwcześniej z końcem IV lub w pierwszej połowie III wieku prz. Chr. jako utwór szkoły, która łączyła tradycje Praxytelesa z lizyppowemi. Sama zaś statua krakowska jest późną i lichą kopią rzymską, o ile notabene stan jej zniszczenia pozwala sądzić o wartości. Kopista dał swemu efebowi pierś i ramiona tak wątle, że pod draperyą nie przycho-dzą do głosu, muszkuły biodrowe są stosunkowo silnie rozwinięte, brzuch zaś sam jest wąski i delikatny, a pachwiny brzuszne nie zaokrąglają się na modłę V i IV wieku, zamiłowanych w obłości kształtów, lecz od bioder spadają niemal prosto ku genitaliom, tworząc na sposób niemal archaiczny dość ostry trójkąt. Odnosi się wrażenie, że rzeźbiarz nie odczuwał już kości pod ciałem i modelował je szematycznie. Całość posągu w dzisiejszem zniszczeniu przypomina węża sunącego po ziemi. Jedyna rada, jaką można dać administracyi Muzeum, aby poprawić wrażenie tego antyku, jest: usunąć wszelkie nowoczesne uzupełnienia, oddzielić głowę od torsa i osobno je ustawić na poziomie oczu,

notabene w dobrym oświetleniu, które dzisiaj jest poniżej krytyki. Wtedy będzie można coś więcej o nim powiedzieć.

15) Posążek Afrodyty (tabl. V), Czartor. 1169; w. 0'28, z białego marmuru o drobnem gęstem ziarnie; złotawa patyna. Przyprawione z gipsu oba ramiona, ale nasady ich, tudzież dłonie podtrzymujące zwoje włosów, są autentyczne. Korpus złożony z dwóch części, które niegdyś pewnie lepiej były zlepione niż dzisiaj, tak że fuga nie raziła widza; zresztą może polichromia maskowała spojenie.

Przedstawia boginię, wyzimącą włosy po kąpieli, z której właśnie wyszła. Jeszcze nie natarła ciała wonnościami, jeszcze nie włożyła szaty, gdyż stojący obok dzieciak, nie scharakteryzowany bynajmniej jako Eros, trzyma w jednej ręce lecytkę, w drugiej odzież. Jest to motyw bardzo częsty, wsławiony szczególnie przez Apellesa w obrazie Afrodyty Anadyomene na w. Kos, który przedstawiał narodziny bogini z piany morskiej.

O tym obrazie rozwiódł się w ostatnim czasie G. Perrot w *Monum. et Mémoires E. Piot*, XIII, 1906, 117 i nstp. Tam na tabl. X jest odtworzona piękna statueta marmurowa z Cyrenaiki (dziś w zbiorze prywatnym w Turynie), która wyobraża boginię w bardzo podobnej postawie. Tylko że głowa jej jest zwrócona w lewą stronę, a dłonie ujmują włosy o wiele dalej od głowy. Także widoczna jest różnica w ukształceniu ciała. Krakowska przedstawia kobietę tęgą, o kształtach obfitych, gdy tymczasem w turyńskiej figurce jest zachowa-

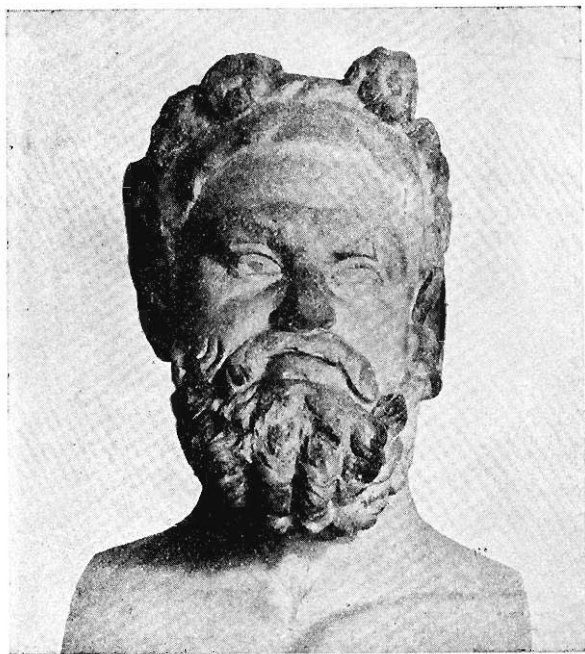


Fig. 19. Głowa Sylenopappa.

wana średnia miara. Twarz tamtej tchnie nieporównanym wdziękiem, krakowska ma wyraz subtelnej zalotności. () ile można wyrokować na podstawie niezbyt szczegółowego wykończenia, także i na krakowskiej jest podobne zaniedbanie dolnej powieki, jak na znanej głowie Afrodyty knidyjskiej w zbiorach lorda Leaconsfield. Górna zaś powieka sprawia wrażenie, jakoby się zlewała z łukiem brwiowym, o tyle tylko wystającym, aby na gałkę oczną padł cień, nadający wejrzeniu ów zamglony wyraz afrodyzyjski, tak znamienity dla dzieł Praxytelesa i Apellesa. Także partya włosów, okalająca czoło jest tu traktowana tak samo, jak u turyńskiej bogini. Są to te same fale lekkie i giętkie, oddane tylko bardziej sumarycznie. Zresztą policzki, szyja, całe ciało są u krakowskiej figurki utoczone z wybitnem odczuciem ich zmysłowego wdzięku, który widzowi przedewszystkiem się udziela. Podobnie rozkoszny jest dzieciak obok stojący.

Z tych wywodów wynika, że mamy przed sobą utwór szkoły alexandryjskiej

z trzeciego czy drugiego wieku przed Chr., która, jak się dzisiaj niemal wszyscy zgadzają, celowała upodobaniem w pełnych kształtach kobiecych i miękkością w ich oddaniu¹⁾.

Statuetki takie jak turyńska i krakowska służyły, już to do dekoracji pokoju gościnnego, już to należały do lararyów domowych. Furtwängler przypuszcza, że pod względem artystycznym są one miniaturami zaginionego posągu naturalnej wielkości, który motyw apellesowego obrazu przeniósł w zakres marmurowej plastyki i spopularyzował także w świecie sztuki stosowanej. Por. Hekler w »Jahreshefte«, XIV, 1911, p. 112—120.

Posążek krakowski jest również cennym dokumentem kultury i cywilizacji hellenistycznej. Z upadkiem wiary w bogów olimpijskich także Afrodyta staje się coraz bardziej śmiertelną kobietą i wybranym naczyniem życia i użycia zmysłowego. Traci resztę dostojeństwa bożego, roni dawną godność macierzyńską i jak doświadczona pogromczyni serc męskich posługuje się odurzającymi środkami, aby oddziaływać na zmysł erotyczny. Jednym z nich — i to z wielkim upodobaniem przez plastykę hellenistyczną stosowanym — jest motyw, przez Apellesa z poważnym uzasadnieniem wprowadzony do sztuki, tu zaś obniżony do poziomu zabiegów toaletowych: motyw Anadyomeny.

Jej naturalna, spokojna, pewna siebie postawa, harmonijna budowa jej ciała (z wyjątkiem zbyt grubych przegubów), wdziek w każdym ruchu, urok bijący z całej postaci — to z pewnością dziedzictwo wielkiego geniuszu plastycznego poprzedzającej epoki, któremu ów wspomniany rzeźbiarz, co malarski motyw przeniósł do plastyki, dał monumentalny wyraz. Natomiast na karb hellenistycznego przetwórcy policzyć należy rezolutny zwrot głowy. Czuje się, że bogini nie byłaby od tego, gdyby tam, gdzie patrzy, znalazła wielbiciela. A nawet po kącikach ust podniesionych poznać, że gotowa go uszczęśliwić pełnym uśmiechem. — Podniesienie ramion ku górze dało artyście sposobność górną część ciała ładnie zebrać i zazwyczaj zgięte partye w całym blasku przedstawić. A kształty te są bujne i dojrzałe, nie tak jednak rozkwitłe, aby uroniły wymodelowanie. Cieniutka warstewka tłuszczu otula je jakby elastycznym podłożem, pełnym delikatnych zagłębień i wypukłości. Bogate kontrasty ożywiają wypolerowaną powierzchnię marmuru wykwintną grą światłocienia i pozwalają zapomnieć o nieco krępych proporcjach ciała.



Fig. 20. Herma Sylena.

¹⁾ Por. Amelung, *Dall'arte alessandrina*, Bull. comm. 1897 p. 110 nstp.; Pfuhl, *Zur alexandrinischen Kunst*, Rom. Mitt. 1904, p. 1 nstp.

Postać Erotka potęguje rodzajowym nastrojem zmysłową wybredność głównego posążku, a zarazem jest pod względem technicznym zręcznym wzmocnieniem podstawy grupy. Brak mu skrzydełek; możnaby więc wątpić, czy istotnie Afrodyta jest tu przedstawiona, czy raczej zwykła, śmiertelna kobieta. Że jest to istotnie bogini, wynika z podobnych alexandryjskich statuet w Dreźnie i w Kairze (repr. Maspero, Guide, 5-te wyd., fig. 69),



Fig. 21. Herma młodego Centaura.

a przede wszystkim z drugiej bardzo podobnej statuetki, znalezionej w Egipcie (repr. Collections de J. Lambros d'Athènes et de G. Dattari du Caire, Vente à Paris, 1912, tabl. XXXVII, n. 331). Tam miejsce Erotka zajęła miniaturowa grupa Eros i Psyche, a po przeciwnej stronie jeszcze mniejsza figurynka nagiej kobiety w tym samym schemacie Anadyomeny. Jest to widocznie mały świeatek, który się modli do wielkiej patronki i wyobraża ją sobie taką, jakim jest sam. »Jej obecność nie wzbudza w nim, jak dawniej, religijnego uczucia zawistości i kornej czci. Człowiek staje na jednym poziomie z boginią, a czasem nawet ponad nią, aby krytycznym okiem znawcy ocenić jej urodę i dać jej taki lub owaki predykat. Stąd bogini stara mu się, o ile możności, najkorzystniej przedstawić, obudzić jego podziw, stara mu się przypodobać, a jedyną łaską, jaką go może obdarzyć, to niechybne powodzenie Don Juana¹⁾.

16) Głowa Sylenopappa (fig. 19), Uniw. 1265; w. 0.52; szer. (między uszami) 0.25; z białego, grubo i gęsto ziarnistego, marmuru. Dar X. Wład. Czartoryskiego. Nowe: nos, uszy z wyjątkiem małych części przylegających do twarzy, loki na przodzie, o ile są ciemniejsze; także dolne końce loków są wraz z szyją i hermą uzupełnione.

Rysy twarzy odpowiadają tradycyjnemu typowi Sylena czyli Satyra brodatego, ustalonemu w sztuce attyckiej od V wieku. Czoło szerokie, porane zmarszczkami, czaszka łysa, w dodatku obwiązana chustką z końcami spadającymi na kark, nos

choć przyprawiony, ale niewątpliwie krótki, brwi grube, powieki ciężkie, uszy mięsiste, spiczaste. Broda jest w dosyć niepowszedni sposób ułożona. Zamiast tonąć w nieładzie jak np. u Sylena watykańskiego (Mus. Pio Clementino, n. 491), jest podzielona na 6 loków skręconych na kształt korkociągu. Zwierzęcy wyraz i brzydota hellenistycznego Sylena (por. statwę genueską w Pal. Bianco E-A, 1367) zostały, jak się zdaje, umyślnie złagodzone wieńcem bluszczowym z dwoma gronkami (korymbami) jagódek bluszczowych, skupionych nad czołem jak rogi. Twarz jest spokojna, a nawet nacechowana pewną

¹⁾ M. Ahrem, *Das Weib in der antiken Kunst*, Jena 1914, p. 226—228.

dobroduszością. Tylko wargi, ocienione obwisłym wąsem, mają wyraz markotny. Nie wiele znamy Sylenów tak spokojnych i zrównoważonych jak krakowska głowa. Właśnie ta fizyognomia pełna wyrazu wskazuje, że mamy przed sobą nie aktora ucharakteryzowanego za Sylenopappa, ale samego »ojcowskiego« Sylena.

Jak okazuje wykrojenie szyi, fragment krakowski był pierwotnie częścią hermy nie, ale posągu, którego tułów był z osobnej sztuki marmuru wykuty i u góry miał półkuliste wydrążenie, w którym była osadzona głowa wraz z szyją. Końce okazałej brody spadały wachlarzem aż na piersi i były po części wyłobione razem z torsem. A więc zupełnie tak samo, jak na ciekawych posągach komików teatralnych, wykopanych na w. Delos (repr. Bull. corr. hell. XXXI, 1907, tabl. X—XI, p. 517). Naturalnie krakowska głowa nie jest ich repliką, ani kopią, ale najbliższą siostrzycą co do stylu i czasu. Typem Sylena ustatkowanego i jakoby zgaszonego zaznajamia nas z epoką, która realizmowi alexandryjskiemu i wyrazistości pergameńskiej jęła przeciwstawić chłodną manierę akademicką Neoattyków. Modelowanie głowy ma mało siły, robota jest pobieżna i nieco banalna. Innymi słowy głowa pochodzi tak jak posągi delickie z końca II wieku przed Chr. i można ją uważać za oryginalny utwór dłota późnohellenistycznego.

17) Mała herma Sylena (fig. 20), Czart. 1157; w. 0'235; sz. 0'14, z marmuru różnokolorowego z pręgami żółtymi i brunatnymi, nabyta we Włoszech, jak wynika z kartki »venduto« przylepionej na podstawie. Pochodzi zapewne z hermy dwugłowej. Koniec nosa, dolna część oprawy lewego oka, częśćka prawego policzka tuż koło nosa, dolna połowa lewej wstęgi są nowe.

W pojęciu twarzy widać wpływ maski teatralnej Sylena. Zwłaszcza brwi, oczy i czoło mają wyraz martwy i jakby zastygły w exaltacji bakkicznej. Reszta dekoracyjnie, ale z wielką rutyną i zamięłowaniem wykonana. Broda spływa w trzech rzędach grubych kosmyków, wąs obwisły. Włosy nad czołem sterczą w spiralnie skręconych kędziorach, które przypominają rożki kozie i zbliżają naszego Sylena do pewnego typu Fauna, n. p. w Berlinie (Beschreibung ant. Skulpturen, n. 239). We włosach leży wieniec bluszczowy z czterema t. zw. korymbami, związany podwójną wstęgą, której końce spadają symetrycznie po obu bokach szyi. Uszy bardzo długie, zwierzęce. Rzecz bez wartości artystycznej, z początków cesarstwa.

18—19) Dwie hermy Centaurów (fig. 21 i 22). Czart. 1158a i b, z białego,



fig. 22. Herma brodatego Centaura.

włoskiego marmuru, w. 0'76 i 0'54; szer. po 0'3; gr. po 0'21. Do pomiarów wysokości nie są wliczone całkiem nowe głowy i przypawione dolne części trzonów.

Były to pendanty jednego kształtu i tych samych rozmiarów, obwieszane na jedną modłę długą skórą pantery, zawiązaną na węzeł z przodu łapami, z tyłu ogonem. Głowy wraz z szyją są wprawdzie skopiowane z Centaurów kapitolinśkich Aristeasa i Papiasa z Afrodisias (Helbig, Führer, 3-cie wyd., n. 861—2), ale z rodzaju skór zwierzęcych wynika niemal na pewno, że były to istotnie hermy Centaurów, nie zaś Satyrów, ani Sylenów, że więc restauracja jest co do istoty rzeczy trafna. Kształt hermy o trzonie wysokim, a cienkim wskazuje, że były to dekoracyjne, tuzinkowe roboty późnego cesarstwa rzymskiego.



Fig. 23. Ułomek płaskorzeźby z maskami.

20) Ułomek płaskorzeźby z maskami (fig. 23), Czart. 844; w. 0'20; sz. 0'15; gr. 0'025, z marmuru białego, włoskiego.

Tabliczka była pierwotnie czworoboczna, nie wiele wyższa, ale około dwa razy dłuższa, a raczej szersza niż obecnie. Niegdyś przedstawiała tak jak analogiczne reliewy pompejańskie (repr. Notizie degli scavi 1907, p. 561, fig. 11) cztery maski, z których dzisiaj są zachowane tylko dwie większe w górze i jedna mniejsza w dole — wszystkie zwrócone profilem na prawo. Z dwóch górnych jedna jest wypukłej rzeźbiona i zaślania w części drugą, ledwie zarysowaną. Chropowata powierzchnia marmuru wskazuje na to, że reszta szczegółów była domalowana. Obie maski są kobiece, przedstawiają Menady z ustami otwartymi, o regularnych rysach twarzy, z włosiem, spadającym na uszy w cylindrycznie skręconych lokach, uwieńczonych bluszczem. Nie mają t. z. onkosu, co dowodzi, że mamy przed sobą nie maski tragiczne, ale z dramatu satyrycznego. Poniżej tamburyn kształtu małej tarczy. Trzecia maska, mniejsza, wyobraża Satyra z czubem sterzącym nad czołem, a gęstymi, grubymi kosmykami na karku; nos — którego koniec dzisiaj utracony — perkaty, uszy spiczaste. I ta maska odnosi się do dramatu satyrycznego.

Jak pouczył niedawno odkopany dom pompejański »degli Amorini dorati« (repr. Not. d. sc. 1907, p. 549 np.), takie czworoboczne reliewy albo ustawiano swobodnie na filarkach (l. c. fig. 3—5), albo wmurowywano w ściany portyków (ib. fig. 8—13). Odróżnić je należy od t. z. oscilla, czyli dysków marmurowych z podobnymi płaskorzeźbami, które, jak się okazuje z fresków pompejańskich, były zawieszane na architravach perystyli i zwiślały swobodnie między kolumnami.

Na krakowskim fragmencie świder był używany jeszcze dyskretnie, tylko w otworach ustnych i włosach. To wraz z sposobem rozłożenia masek na dwu planach dowodzi, że nasz złomek, chociaż bez wartości artystycznej, pochodzi jeszcze z I wieku po Chrystusie.

21) Wizerunek Fortuny w płaskorzeźbie (fig. 24). Czap. 597: w. 0'34; sz. 0'245; gr. 0'07—0'075, z marmuru szaro białego, włoskiego. Ze zbiorów ś. p. Dra A. Sternschussa. Tylna strona płyty bardzo grubo ociosana, boczne ściany i dolna, chociaż nie gładzone, są lepiej obrobione; na wszystkich tkwią liczne ślady zaprawy wapiennej, świadczące o pierwotnym wmurowaniu.

W głębi jakoby kapliczki, ujętej po bokach pilastrami o podstawach profilowanych stoi okazała kobieta z dyademem na głowie w długim, podwójnym, wysoko pod pierściami spiętym chitonie z półrękawami. Po wierzchu płaszcz, jak zazwyczaj, od lewego ramienia przeprowadzony dokoła prawego biodra i przewieszony znowu przez lewe ramię, na którym spoczywa długi róg obfitości, pełen winogron, granatów i kłosów. Prawą ręką wylewa libację z paterę na ołtarz, na którym płonie garść owoców. Na nogach obuwie. Typ twarzy stereotypowy, stworzony jeszcze przez grecką sztukę V wieku; niskie czoło, włosy na środku rozczesane, osłaniające uszy. Nos, usta i lewy policzek uszkodzone.

Postać ta przedstawia Fortunę (Tychę) lub Konkordyę, gdyż w ręku tych bóstw spotykamy — zwłaszcza na monetach Wespazjana, Tytusa, Hadryana, a nawet Antoninów — te same co tu przybory t. j. paterę i róg obfitości. Dyadem zaś przysługuje każdej bogini. Może się wprowadzić dziwne wydawać, że bogini zamiast przyjmować ofiary, sama je składa. Ale nie brak przykładów takiej bogobojności. Tak na jednym z najstarszych ołtarzy rzymskich z epoki republikańskiej (repr. Röm. Mitt. 1893, p. 222; C. I. L. VI, 32452 i 2221) widzimy Merkurego wylewającego libację na ołtarz, do którego z przeciwnej strony zbliża się Maia z kadzidłem. Por. Roscher, Mythol. Lexikon s. v. Fortuna, p. 1508 i s. v. Concordia, p. 917.

Techniczne znamiona jak drażnione oczy, kontury postaci obwiedzione żłobkiem, który także oddziela chiton od himatyonu, bardzo ogólnikowe, a nawet niedbałe wykonanie okazują, że mamy przed sobą pośledni utwór z epoki Antoninów.

22) Herma Apollina archaistycznego, Czart. 1411 (fig. 25); w. 0'275; sz. 0'19; z marmuru białego, drobnoziarnistego, włoskiego. Stanowiła niegdyś całość z n. 1412, od którego może dopiero w nowszych czasach została odpiłowana. Nos z cementu przypawiony. Broda, o ile okazuje ciemniejsze zabarwienie, była widocznie uszkodzona i została przez odnawiacza zasmarowana. Wargi i poszczególne listki wieńca, tudzież końce loków nad uszami są utracone.

Że jest to Apollo, wynika z wieńca laurowego we włosach, ustrojonego jagódkami. Włos od szczytu głowy, która naturalnie nigdy nie miała potylicy, gdyż tu się stykały obie hermy — zczesany gładko na dół w koncentrycznych falach, tworzy nad czołem



Fig. 24. Wizerunek Fortuny.

trzy kabłąki małych i sztywnych, bo do sprężyn podobnych loczków, które przed odstającymi uszami się rozwijają i formują po dwie pary dłuższych, na kształt korkociągu kręconych loków. Z poza uszu zaś spływają na pierś po dwa długie pasma w stylu archaicznym mniej surowym.

Pod względem stylu typ Apollina nawiązuje do rzeźb egineckich. Także rysy twarzy: szerokie, niskie czoło, długie, pełne policzki, utkwiony poziomo wzrok, sztywna szyja — mają wyraźne znamiona archaiczne. Natomiast oczy są mało rozwarte, a górna

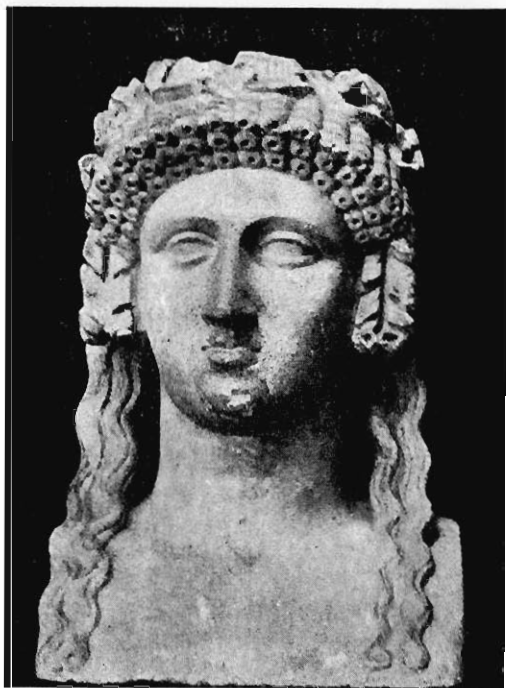


Fig. 25. Herma Apollina.

ich powieka sięga poza dolną. Już to wystarczyłoby, aby poznać, że nie mamy przed sobą utworu szczerze archaicznego. Do tego przyłączają się drobne, ładne usta, i długi wąski nos, który jest wedle śladów starożytnych uzupełniony. Całość ujmuje cichą łagodnością i dorodnością rysów, która stoi w dziwnej sprzeczności z sztuczną fryzurą i pretensyjnym wieńcem. Rzeźbiarz z pewnością dążył świadomie do tego rozdzwieku i osiągnął zamierzony skutek. Ale staranność, z jaką włosy utrefił i przeciwstawił szerokim i gładkim powierzchniom twarzy, nie ma nic wspólnego z jędrnością życia, czerstwością i naiwną ozdobnością szczerze archaicznej sztuki. Przeciwnie wypłynęła ona z chłodnej rozważliwej i artystycznego eklektycyzmu, który doskonale znamionuje koniec republiki i początek cesarstwa rzymskiego. Ogółem jest krakowski Apollo mniej udany od również archaizującego Apollina w Neapolu, który jest doń bardzo podobny (repr. S. Reinach, *Têtes ant.*, tabl. 22).

Na tym i następnym marmurze znajduje się na ciemieniu w samym środku dość

głęboki otworek. Można by przypuścić, że był on przeznaczony, jak w wielu posągach starożytnych, do zatknięcia w nim t. z. meniskosa, czyli ostrego kolca metalowego celem odstraszenia ptactwa. Ale jest prawdopodobniejsze, że otwórki te pochodzą z nowszych czasów, kiedy zapomocą skówki metalowej chciano dwie rozpiłowane hermy napowrót zjednoczyć.

23) Herma Artemidy archaistycznej (fig. 26), Czart. 1412; w. 0'27, sz. 0'185, z takiego samego marmuru jak poprzednia, tylko patyna bardziej żółtawa. Nos także w połowie przyprawiony z cementu. Naprawki brody uszkodzonej i wykruszonych cząstek dyademu są z gipsu.

Głowa ma ogółem wyraz łagodnej, dziewiczej powagi i przedstawia niewątpliwie siostrę Apollina, Artemidę w stylu o wiele mniej archaizującym niż tamtego. Rzeźbiarz nawiązał do norm z końca V wieku, jak je widzimy ustalone n. p. na głowie Hery, wykopanej w Argos (repr. Waldstein, *The Argive Heraeum I*, 1902, tabl. 36), albo

na głowie Artemidy z Metellinu, dziś w Konstantynopolu (repr. S. Reinach, *Têtes*, tabl. 163—4). Włos ponad dyademem jest tak samo sfalowany jak u Apollina. Nad środkiem zaś czoła, niskiego i szerokiego, rozdziela się nieznacznie i spływa ku uszom w symetrycznych falach. U góry jest ujęty skromnym, niskim dyademem, mającym kształt sierpa. Pod jego końce jest wetknięte z jednej i drugiej strony szerokie pasemko włosów, podobne do taśmy¹⁾. Z poza odstających uszu spadają na ramiona po dwa długie loki, tak samo sfalowane jak u Apollina. Widać stąd, że rzeźbiarz usiłował zachować w górnej części głowy staroświecki system modelowania, za to w dolnej zaznaczyło się jego dłuto, przyzwyczajone do miększego kształtowania. Policzki są ściągłe i delikatne, usta wąskie, wargi pięknie wykrojone, oczy głębokie, nos długi i wąski. Całość tchnie elegancją, której blask zwykł opromieniać utwory sztuki archaizującej, nie tylko w starożytności klasycznej. Dzięki niej stary typ Artemidy nabrali uroku nowości, tak że niepodobna mówić o kopii czy przeróbce greckiego pierwowzoru, lecz trzeba uznać samodzielny w swoim rodzaju utwór rzymskiego eklektycyzmu, który n. p. w Zeusie Talleyrand (repr. Bulle l. c., tabl. VIII, n. 54) stworzył wzór nieprześcigniony.

24) Głó w k a Attysa (fig. 27), Czartor. 771, w. 0'14, osadzona na tułowie męskim (powyżej n. 6, fig. 7), ale mu obca, chociaż z tego samego marmuru, tak samo wypolerowana i spatynowana. Loki nad lewym okiem, tudzież końce włosów nad karkiem obłamane. Na potylicy cząstki dwóch gałązek, które pierwotnie sięgały do szczytu czapki. Widocznie chłopiec, do którego główka należała, stał pod drzewem krzaczastem i nadsłuchiwał. Poznać to z sposobu trzymania głowy, a mianowicie z mięśnia szyjowego (sternocleidomastoideus), który się w górnej połowie zachował, tudzież z zaniedbania prawej połowy twarzy. Głowa była istotnie, tak jak to nasza rycina okazuje, w ostrym profilu na lewo zwrócona i pochylona. Tem się także tłómaczy, że jest jakby spłaszczona, że źrenica tylko lewego oka jest świderkiem wydrążona i to bez rytej obwódki dokoła (prawa źrenica jest dorobiona) i że w nosie, który się w całości zachował, tylko lewa dziurka jest wydobyta i tylko lewy kącik ust jest podkreślony. Głowę zdobi miękka czapka frygijska, której wąskie taśmy są na szczycie związane. Twarz tchnie smutkiem i zamyśleniem. Z tego wszystkiego wynika, że był tu przedstawiony kochanek Cybeli, Attys



Fig. 26. Herma Artemidy.

¹⁾ Takie taśmy z włosów widziemy nad skroniami u Zeusa Talleyrand, tudzież u Gorgony na t. z. reliefach Campana, pochodzących z epoki cesarstwa (repr. Rhoden-Winnefeld, *Architektonische Tonreliefs der Kaiserzeit* = *Ant. Terrak.* IV, tabl. 26; 36, 1; 40, 1).

zupełnie w tej samej sytuacji, jak na ołtarzu albańskim (repr. Roscher, *Myth. Lexikon* II, p. 1671, s. v. Kybele), tudzież w posągu watykańskim (repr. Amelung, *Vatik. Katalog*, tabl. 97, n. 76), to jest w chwili, kiedy ukrywa się za drzewem i nadśluchuje, z której strony nadjeżdża rydwan poszukującej go Cybeli.

Co do czasu, jest to robota późna z epoki Antoninów. We włosach i uszach liczne żłobki trapania. Ucho jest bezkształtne i za nisko unieszczone, twarz cała skośna. Widać, że rzeźbiarz już nie odczuwał struktury czaszki. Ale napozór rzecz elegancka, stojąca na poziomie sarkofagów z drugiej połowy II i pierwszej III wieku po Chr.

25) Stopa kobieca, Uniw. 18781, w. 0'093; dł. 0'22; płyta podstawowa 0'025, z marmuru białego z drobnymi ziarenkami tu i owdzie połyskującymi, pokryta piękną żółtawą patyną. Darowana w r. 1918 przez ks. Dr. Tad. Kruszyńskiego, którą ją nabył r. 1913 w Rzymie.



Fig. 27. Główna Attya.

Jest to widocznie bosa stopa ładnej dziewczyny, wykończona z wielkim zamiłowaniem i znanstwem. Każdy palec ma inną oś, a jednak wszystkie składają się na zaokrągloną harmonijną całość. Paznokcie i poduszki palców są odrobione może aż zbyt naturalistycznie. Powierzchnia jest wypolerowana, bez śladów polichromii. To, co możnaby uważać za podeszwę koturnu, jest tylko w najnowszych czasach przyciosanym szczątkiem płyty, na której posąg stał i która widocznie wraz ze stopami była wyrobiona z jednego kawałka marmuru. Robota epoki hadryańskiej.

26) Złomek sarkofagu z Amazonomachią (fig. 28). Pryw. (właścicielka nie chce być wymieniona), chwilowo w przechowaniu radcy sądu apellacyjnego w Krakowie, p. Rud. Pelza, dł. 0'22; w. 0'16, gr. 0'0125. Przywie-

ziony z Włoch przez Juliana Klaczkę. Z białego włoskiego marmuru z gęstym, nierzadko połyskliwym ziarnem. Z wszystkich stron obłamany, z tyłu wygładzony.

W reliefie o wypukłości 0'0325 jest przedstawiona Amazonka w dzikim popłochu na prawo uciekająca. Ma na sobie chiton, którego fałdy są widoczne pod prawym łokciem i prawą pachą; ale, że chiton widocznie się rozluźnił i zsunął z lewego barku, gdzie był spięty, przeto nie tylko prawa pierś, ale i plecy są obnażone. Włos, spięty wąską przepaską tworzy nad karkiem mały warkoczyk; na przedzie głowy był węzeł, dzisiaj odłamany. Wrażenie wieńca oliwnego na głowie jest wywołane szeregiem żłobków, wydobytych trapanem celem odróżnienia poszczególnych pasem od siebie — a więc jest dziełem przypadku. W wyciągniętej prawej ręce, trzymała Amazonka zapewne trędzlę, w lewej topór. Zgrubienia nad linią grzbietu są, jak się zdaje, fałdami płaszcza należącego do innej postaci.

Albowiem z porównania z innymi płaskorzeźbami wynika, że krakowski relief jest okruczem wielkiego sarkofagu rzymskiego, na którym była wyobrażona Amazonomachia i że ta sama postać pędzącej w popłochu wojowniczkki powtarza się na podobnych sar-

kofagach, należących wedle klasyfikacji K. Roberta (Sarkophagreliefs t. XXXVI, fig. 87, p. 107) do trzeciej grupy, n. p. na sarkofagu weneckim, tudzież na wielkim sarkofagu watykańskim z czwartej grupy (ibid. XXXIX, fig. 92, p. 113). W obu tych seryach ognisko kompozycji stanowi postać Achillesa, podtrzymującego ranną i upadającą Pentezileę. W głębi zaś, ponad głową bohatera, ale z lewej jego strony widzimy właśnie naszą Amazonkę. Jest więc prawdopodobnem, że fałdy draperyi, widoczne na krakowskim złomku należały do rozwianego płaszcza Achillesa.

Z cech stylowych, a mianowicie z gładkiej elegancji i wirtuozyi wykonania, podniesionej wypolerowaniem, dalej ze znamion technicznych (drażona źrenica nawet w oku konia, liczne ślady świdra także na grzywie), jednym słowem z widocznego dążenia artysty, by zapomocą środków optycznych wywołać wrażenie malarskie — ze wszystkiego tego wynika, że mamy przed sobą utwór II wieku po Chr. Sarkofag odnośny należał zatem do trzeciej grupy rzymskiej i był zapewne najbardziej zbliżony do weneckiego. Za antyk uchodzi także następujący:



*Amazonka
(relief)*

Fig. 28. Amazonka na koniu.

27) Tors chłopczyka stojącego, Czartor. 830; w. 0575 z białego drobnokrystalicznego włoskiego marmuru. Nos i górna warga nowe, genitalia utracone, brak przedramion i podudzi wraz z kolanami. Głowa nie była nigdy odłamana. Ciężar ciała spoczywał głównie na prawej nodze, lewa mogła być z nią skrzyżowana. Prawe przedramię z pewnością było pod kątem naprzód wysunięte, lewe ramię już w górnej połowie cośało się nieco. Po za tem żadnych śladów pierwotnego motywu.

Kształty torsa niezbyt pulchne świadczą o znajomości anatomii i zgadzałyby się z sposobem przedstawienia dzieciaków w grecko-rzymskiej epoce, kiedy to hipertrofia i zażywność, tak ulubione w barokowej sztuce, nie należały jeszcze do stałych środków ekspresji. Nawet włos w drobnych skręconych kędziorkach mógłby odpowiadać późnej manierze starożytnej, widocznej n. p. na posązku watykańskim (repr. Amelung, Vatik. Katalog I, tabl. 96, n. 62). Ale wyraz twarzy stanowczo się temu sprzeciwia. Grecko-rzymskie dzieciaki w tym co nasz krakowski wiek, ujmują widza naturalną swobodą, najczęściej rozbrajają go niefrasobliwą wesołością, tego zaś chłopczyka twarz jest wyraźnie nerwowa, udręczona, przedwcześnie stara. Jest to w miniaturze twarz dorosłego,

a brzydkiego mężczyzny, na którego czole i oczach wytężona praca umysłowa wycisnęła niezatarte piętno. Odwrotnie, policzki są jakby nalane i za pełne w porównaniu z resztą korpusu; drażnione źrenice nie mają rytych obwódek wbrew zwyczajowi późnej epoki rzymskiej. Wszystkie te wskazówki prowadzą do wniosku, że mamy przed sobą nie antyk, ale szczątek posążku z XVII wieku, który wzorował się na antyku. Był przedstawiony prawdopodobnie mały św. Jan w towarzystwie innych osób, na co wskazuje skupienie w jego twarzy. Jako rzeźba jest to utwór podrzędny.

28) Nogi dziecka, Uniw. 1306; w. 0'14; sz. 1'168, z białego, drobnziarnistego włoskiego marmuru o jasno-brunatnej patynie. Na płycie podstawowej, która tylko między stopami zachowała pierwotną grubość 0'05, leżą lewa stopa i prawa noga dziecka od środka uda w dół, które w części jest odłupane. Jest to zapewne szczątek śpiącego Amorka, jak n. p. Clarac-Reinach, *Répertoire de la statuaire* p. 354, n. 3, 6, 7. Obie kończyny wyglądają dzisiaj jak spuchnięte, co się tem tłumaczy, że cały fragment jest widocznie niewykończony, tylko z grubsza obciosany.

II. Portrety.

Grecy z czasów Fidyasza i Praxytelesa lubili upodabniać ludzi do bogów, dając im rysy wyidealizowane, prawie boskie. Artyści epoki hellenistycznej podkreślali w twarzach te właściwości, które pozwoliły portretowanym odegrać rolę historyczną, lub zapewniły im niewygasłą pamięć w literaturze lub sztuce. Rzymianie zaś odtwarzali powierzchowność człowieka z wszystkimi jej brzydotami i przypadłościami i czynili to nieraz z bezwzględny realizmem. Ale że sztuka jak życie nie zna szablonu, więc i między krakowskimi portretami spotkamy się z odchyleniami od ogólnej normy.

29) Głowa kobieca (tabl. VI i fig. 29), Czartor. 1443; w. 0'30; z siwego, bardzo miękkiego wapienia, doskonale zachowana, nawet nos nie uszkodzony. Lekko zwietrzała epidermis podnosi wrażenie miękkości. Dziurki w czterech stronach popiersia, tudzież wielkie i głębokie gniazdo na czop w mięszu szyi, pochodzą niewątpliwie z dawniejszego utwierdzenia głowy na postumencie, zapewne drewnianym. W starożytności była ta głowa częścią posągu i osadzona na pełnym tułowiu. Jest to widocznie portret kobiety o dystygnowanym wyrazie twarzy, patrzącej wprost przed siebie, z włosami na ciemieniu gładko rozczesanymi, na bokach zaś wytwornie, a tak nisko sfalowanymi, że zaledwie koniuszki uszu przyrośniętych wystają. Na tyle głowy, tudzież na jej lewym boku (niewidocznym na rycinie) fryzura jest całkiem poniechana, skąd wniosek, że rzecz była obliczona wyłącznie na widok z tej strony, z której jest zdjęta nasza rycina. Twarz cała utrzymana w wielkich, jasnych, monumentalnych płaszczyznach odznacza się zupełnie odmienną niż u starożytnych Greczynek budową. Podczas gdy u nich dolna część twarzy bywa wątła i szczupła, za to górna połowa czaszki jest coraz szersza i objętniejsza, tu dolna część lica jest silnie rozwinięta, podbródek wystający, a czoło niskie i gładkie. Nos długi, wąski, prosty. W twarzy miła asymetria policzków. Usta o delikatnych, szlachetnie zarysowanych wargach mają dużo stanowczości, oczy zaś blisko siebie umieszczone okazują wyższą inteligencję. Fałdy idące od nozdrzy w dół dowodzą, że mamy przed sobą osobę nie pierwszej młodości. Ogólne wrażenie streszcza się w tem, że portret, na który patrzymy, musiał być bardzo podobny do modelu i że artysta, odtwarzając go, nie dał się unieść nawet w najdrobniejszym szczególe roznachowi rzeźbiarskiemu, lecz wiernie oddawał prawdę.

Wszystko, co dotychczas podnieśliśmy, da się zupełnie pomieścić w ramach rozwoju greckiej sztuki portretowania V i IV wieku, że przypomnę tylko Demetryosa z Alopeke, którego portrety miały się odznaczać realizmem, a nawet naturalizmem. Są jednak pewne rysy w naszym popiersiu, które wskazują, że nie rodowity Grek je wyrzeźbił. A mianowicie oczy są z dziwnym niedołęstwem, koniuszki zaś uszu wprost z nie-dbalstwem wyżłobione. Przedewszystkiem oczy tkwią tuż pod łukami brwiowymi, na wierzchu. Powieki nie są jak na greckich głowach, w środku wywinięte do góry, lecz leżą na oku martwo i ciężko. Gałka oczna — przynajmniej prawa — jest równie wypukła, jak w archaicznej sztuce greckiej. Proporcje twarzy nie są jak w ogromnej większości greckich portretów uszlachetnione i wyidealizowane. Dość przytoczyć parę pomiarów. I tak od końca podbródka do porostu na głowie odległość wynosi 0'14, lecz nie jest bynajmniej na trzy równe części podzielona, ale na nos (od końca do linii łączącej brwi) przypada 0'055, na czoło 0'031, a reszta na dolną część twarzy. Dalej odległość zewnętrznych kątów oczu wynosi 0'08, długość gałek ocznych po 0'03, a wewnętrzne kąty oczu są od siebie oddalone tylko 0'02. Zarówno zewnętrzne jak i wewnętrzne kąty oczu są od odpowiednich kątów ust oddalone po 0'06, co się tem tłumaczy, że wewnętrzne kąty oczu nie są tak jak w rzeźbie greckiej na tym samym poziomie umieszczone, ale nieco wyżej, tak że podłużne osi oczu zakresłają lekki łuk. Wreszcie w greckiej sztuce szyja byłaby równie gruba jak odległość uszu, tu jest cieńsza i nie-zwykle długa.

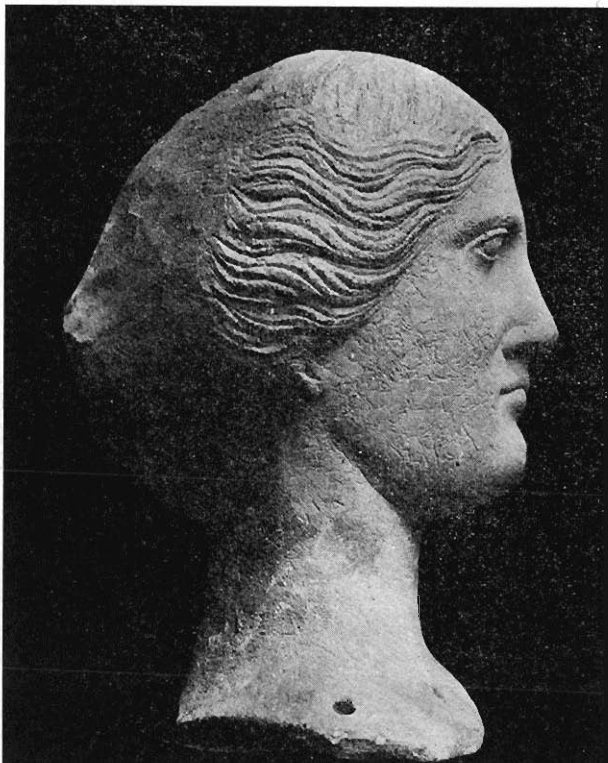


Fig. 29. Głowa kobieca.

Wszystko to razem w związku z materiałem, który w tej dobroci i barwie znajdujemy zwłaszcza na Cyprze, dowodzi, że głowa opisana jest utworem nie czysto greckim, ale cypryjsko greckim, i pochodzi z epoki, kiedy Cypr uległ przemożnemu wpływowi cywilizacji helleńskiej. Wedle kryteriów jońskiej rzeźby odnieśliśmy ją do połowy V wieku, ale że sztuka cypryjska nie zdołała nigdy naśladować swej greckiej mistrzyni, jest prawdopodobne, że pochodzi z nieco późniejszych dziesiątków lat. Stosunkowo jest co do stylu najbardziej zbliżona do głowy niewieściej z świątyni Afrodyty w Idalionie na Cyprze, obecnie w Berlinie (repr. Ohnefalsch-Richter, Kypros tabl. CXC, 2).

30) Herma t. z. Seneki (fig. 30), Uniw. 1266; w. 0'476; sz. 0'268, z siwego mar-

muru z sinemi żyłkami. Koniec nosa, tudzież prawie całe popiersie przyprawione z gipsu. O pochodzeniu poniżej.

Nazwa filozofa Seneki, którą nasz typ ochrzcieli Fulvio Orsini i Visconti, została powszechnie zaniechana od chwili, gdy poznaliśmy prawdziwy portret Seneki z dwugłowej hermy berlińskiej, opatrzonej starożytnym napisem (*Beschreib. ant. Skulpt.*, n. 391). Naturalizm, z jakim są tu oddane zawiędłe policzki wraz z szyją, tudzież chorobliwy wygląd twarzy, nasunęły wniosek, że oryginał tego typu powstał nie w epoce rzymskiej, ale hellenistycznej. Z drugiej strony wieniec bluszczowy, którym jest ozdobiona

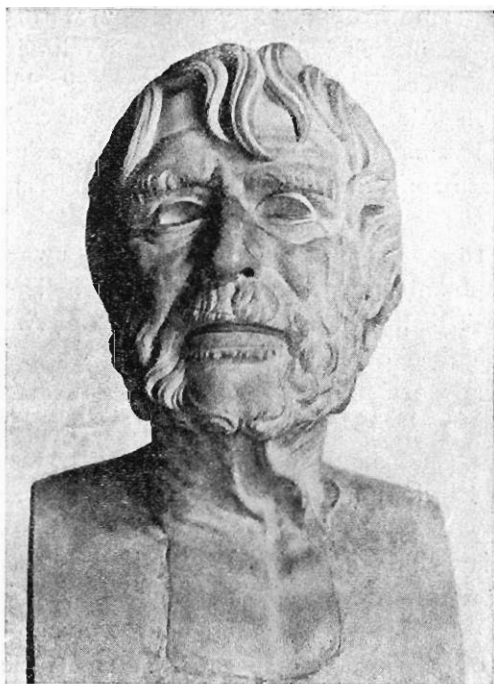


Fig. 30. Herma t. zw. Seneki.

replika, znajdująca się w Mus. de Terme w Rzymie (*Helbig, Führer*, 3-cie wyd., n. 1395), dalej fakt, że jedną kopię głowy znaleziono w kartagińskim Odeum, wreszcie że głowy takie są czasem połączone w dwulicowe hermy z portretami późnoantycznego komedyo-pisarza Menandra — wszystko to razem dowodzi, że mamy do czynienia z wizerunkiem jakiegoś poety hellenistycznego, który w epoce cesarstwa rzymskiego cieszył się niezwykle rozgłosem, skoro ogółem się znalazło aż kilkadziesiąt jego portretów. Ale na tak ogólnych oparte przesłankach domniemanie, że jest to portret poczytnego wówczas poety Kallimacha (tak Diltthey w *Annali d. Inst.* 1873, p. 98), albo Filetasa z Kos (tak Brizio tamże), albo wreszcie Teokryta — jest pojętne, ale nie przekonujące. Furtwängler (*Collection Somzée*, p. 36) podniósł przeciw temu, że u poetów aleksandryjskich, którzy żyli na dworze Ptolemeuszów, należałoby się spodziewać staranniejszego pielęgnowania zewnętrznej powierzchowności i twarzy ogolonej. Natomiast uczony ów przypuszczał, że

mamy przed sobą fantastyczny portret zjadliwego satyryka Hipponaxa, który pisał pod koniec VI wieku prz. Chr., a wedle tradycji odznaczał się szczególną brzydotą i chudością. Jako twór wyobraźni wizerunek ten współzawodniczyłby ze znanym portretem Homera. Ale i wywody Furtwänglera nie są bez zarzutu. Albowiem także na dworach dyadochów niektórzy poeci nosili pełny zarost, n. p. twórca astronomicznej epopei, Aratos, który należał do otoczenia króla Antygona Gonatasa (*Helbig l. c.*, n. 822). Zresztą z naszym typem, zdradzającym słabowitą konstytucję, nie bardzo zgadza się doniesienie Metrodorosa z Skepsis (u Atenajosa XII, p. 552 c), wedle którego Hipponax miał być mały i chudy, ale obdarzony wielką siłą mięśni. W takim stanie rzeczy najrozsądniej będzie poprzestać na ogólnikowym określeniu naszego typu jako obrazu jakiegoś hellenistycznego uczonego lub poety, które to dwa pojęcia wówczas się kojarzyły. Przynajmniej tak proponował K. Robert w dodatku do polemiki, jaką przed laty prowadził Th. Mommsen (*Arch. Zeit.* XXXVIII, 1880, p. 32) przeciw Comparetti'emu (*La villa*

Ercolanese, tabl. III 3, 7; IV—V; p. 33 sq.), który upatrywał tu portret właściciela willi Pizonów w Herkulanum.

Jako utwór rzeźbiarski jest krakowski marmur z drobiazgową starannością wykonany. Można o nim powtórzyć to, co o brukselskim egzemplarzu powiedział Furtwängler: »Nierówność obu połów twarzy jest z pewnością zamierzona. Głowa zawiera szereg subtelnych rysów, które u większości innych replik, a nawet w najlepszej replice bronzowej, pochodzącej z willi herkulańskiej są pominięte, n. p. małe nabrzmienie na zboczu nosa obok lewego oka, albo delikatne zmarszczki pod oczami. W ustach są widoczne zęby. O wiele troskliwiej niż na innych replikach są wykonane małe kosmyki wąsa, ułożone w dwóch warstewkach ponad sobą. Tak samo krótkie włosy na dolnej wardze. Włosy na czoło spadające odpowiadają fryzurze na innych kopiach marmurowych. Jedynie herkulański bronz daje im nieco odmienny kierunek, gdyż koniec głównego kosmyka jest tam raczej ku prawemu obrócony oku. Ale marmurowe kopie poświadczają zgodnie, że twórca bronzowej repliki samowolnie zmienił ten szczegół. Wielką zaletę krakowskiego egzemplarza stanowi prawie nienaruszony, mocno garbaty nos, taki sam, jak na brukselskim i herkulańskim okazie.

Co do stylu Th. Schreiber (Athen. Mitt. 1885, p. 386) zwrócił pierwszy uwagę na bliskie pokrewieństwo Pseudo-Seneki ze wspomnianym powyżej portretem hellenistycznym ślepego Homera, a Schrader (Jahrb. d. deutsch. arch. Inst. XV, 1900, Anz. p. 200) starał się udowodnić, że »Seneka« okazuje podobne znamiona stylowe, jak t. z. Arrotino w florenckiej Trybunie, a że ten, jak powszechnie się zgadzają, jest utworem pierwszej szkoły pergameńskiej, więc i oryginał naszego portretu do drugiej połowy III wieku odnieść należy. Jest to dosyć prawdopodobne. Znamienna dla tej szkoły wyrazistość i siła charakterystyki, granicząca niemal z karykaturalną przesadą, uwydatniają się dobrze na krakowskiej głowie.

W każdym razie oryginał jej należał do najwybitniejszych dzieł sztuki starożytnej w zakresie ikonografii. Wszystkie repliki — Bernoulli (Griech. Ikonographie I, p. 159 nstp.) naliczył ich razem z brukselską 33, a nadto 8 fałszowanych, albo podejrzanych — pochodzą od jednego jedynego pierwowzoru, który uzyskał kanoniczne znaczenie i cieszył się ogromną sławą.

Ale właściwie powyższe rozważania są bezcelowe wobec tego, że krakowska herma jest wprawdzie znakomitym, ale nowoczesnym utworem rzeźbiarskim. Zupełny brak patyny i korrozji starożytnej, doskonały stan zachowania głowy, której niby przypadkowo odłamany szczątek popiersia i utracony koniec nosa usiłują nadać pozory autentyczności, dalej gatunek marmuru, wreszcie rodzaj techniki rzeźbiarskiej stanowczo wskazują, że jest to nowoczesna robota. Rzeźbiarz starożytny, nawet taki, któryby się starał zachować w marmurze właściwości techniki bronzowniczej, nie oddałby włosów tak wyraźnie i twardo, jak tu widzimy, nie wyłobiłby zmarszczek i fałdów tak głęboko, żeby przez to aż skład kości twarzowych stawał się niejasny, przeciwnie, takie szczegóły potrafiłby stopić ze sobą i szarmonizować. W dodatku jesteśmy w stanie wskazać pierwowzór, który ów nowoczesny kopista, a właściwie fałszerz, — świadomie bowiem dążył do złudzenia widza pozorami autentyczności, — miał przed oczami.

Jest nim wspomniana głowa brukselska (repr. Furtwängler, Sammlung Somzée, tabl. XXVI), dzisiaj w państwowym Musée de cinquantenaire. Mimo całej usilności, ażeby odtworzyć ją w najdrobniejszych szczegółach, nie zawsze mu się to udało, tak że możemy

ustalić następujące różnice. Czoło krakowskiej kopii jest węższe i inaczej zbudowane. Policzki jej są chudsze. Ucho (o wiele za nisko osadzone, co zapewne było właściwością portretowanego) ma zupełnie inną małżowinę. Nos nie występuje tu tak silnie z linii profilu, jak tam. Ale że fałszerz żadną inną, tylko brukselską głowę chciał skopiować, tego dowodzą koniec nosa i prawe ramię, wyższe od lewego, które są tu w gipsie całkiem tak uzupełnione, jak tam są w marmurze wykute.

W tym stanie rzeczy znaczenie głowy krakowskiej będzie polegać wyłącznie na tem, że przechowała nam pamięć jednego z antyków dawnej gliptoteki królów polskich. Bo oto czytamy o brukselskiej głowie u Furtwänglera (l. c.): »Niegdyś w posiadaniu pewnego polskiego hrabiego w Brukseli, wedle którego głowa pierwotnie należała do polskiego zbioru królewskiego w Warszawie i została nabyta r. 1640 przez ówczesnego konserwatora Devigny'ego w Grecyi (?), później miał ją król Stanisław Poniatowski darować wszechmocnemu naówczas w Warszawie rosyjskiemu ambasadorowi Repninowi, od którego jednak znowu powróciła do rodziny Czartoryskich, a następnie do rodziny owego polskiego hrabiego, w którego posiadaniu znajdowała się od początku tego (t. j. XIX) stulecia». Mimo usilnych zabiegów, ażeby odszukać w drukowanych źródłach — na archiwalne nie stało czasu — ślad owego De Vigny'ego nie udało mi się dotychczas nic konkretnego stwierdzić. Ani H. Feldmanowski (Władysława IV stosunki literackie i naukowe z Włochami = Biblioteka Ossolińskich, XI, 1868, p. 144—172), ani W. Czermak (Studia historyczne, Kraków 1901), który sprawom oświaty, kultury i t. d. za czasów Wazów, a mianowicie za Władysława IV poświęcił wyczerpujące studium, oparte przeważnie na archiwalnych źródłach, nie wymienia żadnego konserwatora zbiorów królewskich. Wspomina tylko (p. 75), idąc za Jarzemskim, że w salach nowego pałacu w Ujazdowie znajdowała się królewska galeria obrazów. Wymienia obraz alegoryczny, przedstawiający Wiarę św., broniącą Polski, inny odtwarzający scenę koronacji królowej Cecylii Renaty i trzeci upamiętniający akt chrzcin syna królewskiego, wreszcie cały zbiór portretów. Czy między portretami znajdowały się także marmurowe popiersia, a między niemi może i dzisiejszy brukselski Pseudo-Seneca, niewiadomo. Rzecz sama przez się — wobec wybitnego zamiłowania króla do dzieł sztuki (por. l. c., p. 74, 91, 99) — nie jest niemożliwa.

Również płonne były moje usiłowania, ażeby oznaczyć ową hrabiowską rodzinę, w której posiadaniu miała znajdować się odnośna głowa od początku XIX wieku, a której potomek czy dziedzic zamieszkały w Brukseli sprzedał ją przed r. 1897, w którym wyszła w druku wymieniona publikacja Furtwänglera, panu Somzée. Stosunkowo dosyć dobrze znany jest skład kolonii polskiej w Brukseli po r. 1832. Spis emigrantów tam zamieszkałych znajduje się w Vademecum polskiem przez R. A. Hoffmana (Paryż 1839) wydanem. Zdaniem Dra Józefa Korzeniowskiego najwięcej wchodziłby w rachubę Wincenty hr. Tyszkiewicz ze starszej linii senatorskiej, ur. 1796, zmarły r. 1856, który r. 1833 dla wypadków politycznych wyemigrował do Belgii i niemal do r. 1848 w Brukseli mieszkał (por. Żychliński. Złota księga szlachty polskiej, V, p. 356). On to mógł przyjść w posiadanie owej głowy przez stosunki rodzinne z starszym imiennikiem swoim, Wincentym hr. Tyszkiewiczem (1757—1816), referendarzem W. Ks. litewskiego, żonatym z synowicą królewską Maryą Teresą Poniatowską (1743—1834), córką księcia Andrzeja, siostrą księcia Józefa (zob. Żychliński, V, p. 363). Małżeństwo było bezdzietne, żona nie żyła prawie z mężem, ale utrzymywała z nim dobre i przyjazne stosunki i usynowiła

Józefa, syna naturalnego księcia Józefa Poniatowskiego, który także miał udział w powstaniu listopadowym. Być więc może, że jakaś część zbiorów po królu Poniatowskim dostała się drogą okrężną w ostateczne posiadanie tej odrośli Tyszkiewiczów, która mieszkała przez czas jakiś w Brukseli.

Prof. Dr. J. Mycielski zwrócił uwagę na możliwość innego pośrednictwa (zob. Żychliński V, p. 343). Oto w drugiej połowie XVIII wieku († 1808 r.) żył Ludwik hr. Tyszkiewicz z gałęzi Skuminów, żonaty również z synowicą królewską Konstancją Poniatowską, córką księcia podkomorzego Kazimierza, siostrą księcia Stanisława, sławnego w swoim czasie reformatora społecznego i zbieracza antyków, zwłaszcza gemm¹⁾. Lepiej niż na gemmach, które niemal bez wyjątku są fałszowane, książę Stanisław rozumiał się na rzeźbach klasycznych i najpiękniejszy posąg t. z. Euterpy, recte Kory czyli Prozerpiny, który się dzisiaj znajduje w cesarskim muzeum w Wiedniu, został właśnie od niego nabyty²⁾. Być więc może, że on, a raczej jego siostra, wspomniana Konstancja Ludwikowa Tyszkiewiczowa († 1830), otrzymawszy w spadku po królu Stanisławie Augustie popiersie „Seneki”, przekazali je pośrednio czy bezpośrednio młodszemu Wincentemu hr. Tyszkiewiczowi, zamieszkałemu w Brukseli.

Jakkolwiek się rzecz ma, dziwna ironia losu sprawiła, że X. Wład. Czartoryskiemu podsunięto do nabycia w Neapolu nowoczesną kopię tego samego portretu, którego oryginał — dzisiaj w Brukseli (w Musée de cinquantenaire) — niegdyś przez czas jakiś znajdował się w posiadaniu jego przodków. Zarówno bowiem w inwentarzu Gabin. hist. szt. i arch., pisany przez ś. p. prof. J. Łepkowskiego na podstawie wiadomości zaczerpniętych od samego księcia, jak i na późłółkiej fotografii tegoż popiersia (Gabin. 1572), darowanej również przez księcia Władysława, znajdujemy dopisek: marmo antico comprato a Napoli e trovato nella villa detta di Cicerone à Pompei. Ten ostatni szczegół został zapewne zmyślony przez handlarza na tej podstawie, że w latach 1875 i 1878 znaleziono w Pompei dwie inne repliki tegoż typu, które się dzisiaj znajdują w Muzeum neapolitańskim (Bernoulli, Griech. Ikonographie II, 161, n. 5 i 6), ale są w szczegółach odmienne od krakowsko-brukselskiego portretu.

31) Głowa t. z. Scypiona (fig. 31), Czartor. 831; w. 0'24; odległość od końca nosa do tyłu głowy 0'18, z marmuru białego, miękkiego.

Przyprawiony nos wraz z środkową częścią górnej wargi, kawałek lewego łuku brwiowego, zaczątek popiersia; obtłuczone są krawędzie obu uszu. Tył głowy odłupany tworzy dziś dość równą prostopadłą płaszczyznę. Cała głowa i twarz z wyjątkiem lewego policzka i czoła strawiona wilgocią. Jedna blizna krzyżowa na czaszce nad prawem okiem, druga zaś kształtu skośnej szramy, znacznie głębsza nad lewym uchem powstała zapewne skutkiem przypadkowego uszkodzenia marmuru.

¹⁾ Książę Stan. Poniatowski był jednym z pierwszych, który zniósł pańszczyznę w swoich dobrach i napisał broszurę p. t.: *Etablissement du Cens général (Rome 1818)*, której przekład na polskie: *O ustanowieniu czynszu powszechnego*, wyszedł w Warszawie następnego roku. On także wydał: *Catalogue des pierres gravées antiques, Florence 1830*. Umarł tamże 1833 r. Zbiór ten został r. 1839 w Londynie rozprzedany. Bliższe wiadomości o historii zbioru podaje S. Reinach, *Pierres gravées* p. 151, tudzież Furtwängler, *Ant. Gemmen III*, p. 382. O samym zaś Poniatowskim najlepsze jest studium Dra Józefa Korzeniowskiego w *Revue d'histoire diplomatique* z r. 1895, p. 481—535.

²⁾ O tym i innych nabytkach zob. R. von Schneider, *Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVI*, 1895, p. 136 sq.

Cała czaszka jest pokryta jakoby grubą skorupą. Widać stąd, że należy ją pojmować nie jako ogoloną, ale ostrzyżoną przy skórze. Nad lewem uchem są widoczne kosmyki włosów.

Dotychczasowa nazwa opierała się na białym Muzeum kapitolńskiego (H. St. Jones, *Catal. Mus. Cap. St. fil.* 49), pod którym jest wryty napis: Publius Cornelius Scipio Africanus. Tymczasem okazało się, że napis ten jest nowoczesny. Temsamem i fresk pompejański, przedstawiający rzekomo Śmierć Sofonisby w obecności Scypiona, stracił

swą doniosłość ikonograficzną. Dawniej sądzono, że portret Scypiona dlatego zachował się w kilkunastu egzemplarzach z rozmaitych czasów, ponieważ bohater ten cieszył się wiekopomną sławą. Ale po dokładniejszym porównaniu okazało się, że między nimi niema dwu głów zupełnie do siebie podobnych, że raczej są to portrety rozmaitych osób. Podobieństwo ich ogranicza się do łysiny, tudzież do blizny w formie krzyża, jaką stwierdziliśmy także na krakowskiej głowie. Bliznę tę tłumaczono dawniej jako ślad rany, którą Scypio jako 17-letni młodzieniec odniósł w potyczce konnej nad Ticinem (por. Bernoulli, *Röm. Ikonogr.* I, tabl. I, p. 39 sq.).

Co więc znaczy owo szczególne piętno? J. Six (*Röm. Mitt.* X., 1905, p. 184 i 188) tłumaczył, że przy rzymskim obrzędzie wyzwoleni takiemu niewolnikowi, który właśnie miał uzyskać wolność, strzyżono głowę przy skórze i dotykano jej laską jako symbolem dawnej włóczni na pamiątkę, że dotychczas pan miał nieograniczone prawo nad jego

życiem i śmiercią. Otóż owo dotknięcie — wedle Sixa — bywało czasem tak niedelikatne, że pozostawała po nim blizna. Krótko mówiąc, Six tłumaczył głowy «Scypiona» jako portrety wyzwolenców. Tymczasem gdyby wyzwoliny były połączone choćby z przypadkowym, ale częstszym okaleczeniem, wiedzielibyśmy o tem nieco więcej. Niedawno Dennison (*Americ. Journ. of Archeol.* IX., 1905, p. 12, 36 sq.) próbował wyjaśnić owe blizny rytuałem egipskim, wedle którego kleryków Izdy przy wyświęcaniu na kapłanów rzekomo piętnowano rodzajem krzyża. Wiemy napewno tyle, że kapłani Izdy, jak wogóle kapłani egipscy musieli golić czupryny i że się biczowali, rozdierali sobie piersi i t. p. Potwierdził to szczątek posągu, dzisiaj w Gliptotece monachijskiej (repr. *Münchener Jahrb.* 1909, 201 = *Arch. Anz.* XXV, 1910, p. 470, fig. 1). Głowa tam jest podobna do naszej, a na popiersiu, którego tylko część ocalała, jest widoczny górny

rąbek obcisłej szaty sięgającej aż pod szyję, jaką właśnie nosili kapłani wielkiej bogini egipskiej.

Nie ulega tedy wątpliwości, że pomiędzy t. z. głowami Scypiona są także szczątki posągów czy popiersi, wzniesionych kapłanom Izydy. Ale najlepszy dziś znawca kultury staro-egipskiej, Fr. W. v. Bissing (*Denkmäler ägypt. Skulptur*, tabl. 111, uw. 50) sprzeciwia się temu, żeby za kapłanów Izydy właśnie te głowy uważać należało, które są napiętnowane rodzajem krzyża. »W żadnym razie nie są to kapłani czysto egipskiego kultu, lecz wykonawcy jakiegoś rytuału, zmieszanego z mało-azyatyckimi, orgiastycznymi pierwiastkami«. Ostatni o tem pisał: Fred. Poulsen: *Tête de prêtre d'Isis trouvée à Athènes w Mélanges Holleaux* (Paris 1913), która to praca nie jest mi dostępna.

Głowa krakowska jest dobrym realistycznym portretem z końca epoki republikańskiej. Widzimy na niej typowy wyraz zrzędności i przekory, połączonej z ciasnotą umysłu. Pod względem stylowym odpowiada dobrze innym portretom I wieku prz. Chr. Kształty oblicza są jakby pomięte i stargane. Na policzkach grube, mięsiste fałdy, podbródek mało rozwinięty, uszy niekształtne, przylegające do czaszki, czoło poorane trzema podłużnymi, a jedną pionową zmarszczką. Małe oczy tkwią głęboko pod grubymi brwiami. Fałdy od nozdrzy idące przechodzą następnie w fałdy podbródka i szyi, podobnie jak na współczesnych portretach egipskich, tak że nasuwa się pytanie, czy głów »Scypiona« nie należałoby raczej łączyć z hellenistyczną rzeźbą Egiptu, niż z republikańską Rzymu.



Fig. 32. Portret Rzymianki.

32) Portret Rzymianki (fig. 32), Czartor. 774; w. 0'3; odległość od końca nosa do potylicy 0'11, z marmuru białego, włoskiego. Głowa była widocznie przeznaczona do osadzenia w torsie posągu, czy w popiersiu.

Nowe: nos, lewa (od widza) połowa tupetu nad czołem. Oba pasma zaplecionych włosów są nad karkiem utracone, co dowodzi, że tam włosy tworzyły mały, na kark zwisający warkoczyk. Także krawędź małżowin usznych jest wykruszona. Naskórek na prawym policzku, tudzież na podbródku, brwiach i górnej wardze jest zniszczony. Żrenice i brwi były barwą uwydatnione.

Włos, chociaż tylko w ogólnych oddany zarysach, jest dziwnie sztucznie ułożony.

Przylega ściśle do czaszki i schodząc na dół, tworzył nad karkiem rodzaj warkoczyka, z przodu zaś jest zczesany ku czołu szerokim pasmem, które się zwija tamże w sterujący naprzód wałek. Oba te węzły, przedni i tylny są połączone dwiema, wąskimi kosami, które jakby dyadem wieńczą głowę. Uszy są prawie w całości widoczne. Jest to fryzura z czasów drugiej żony tryumwira M. Antoniusa, Fulwii, albo trzeciej jego żony, siostry Oktawiana, Oktawii (repr. *Mon. d. Lincei* I, p. 573, tabl. I II).

Czy przedstawia osobę historyczną, nie wiadomo. W każdym razie była to kobieta, około 50 lat, o wyrazie twarzy sympatycznym i poważnym. Por. *Beschr. ant. Skulpturen in Berlin*, n. 433 i 434.



Fig. 33. Głowa dziewczyny.

Pod względem pojęcia twarzy widzimy tu już w porównaniu z poprzednim portretem pewne uspokojenie, pewne wygładzenie rysów. Rzeźbiarz dąży nietylko do prawdy w szczegółach, ile do ogólnego, jednolitego wrażenia. Jest to początek akademickiego kierunku, który za czasów Augusta wziął górę nad innymi.

33) Głowa dziewczyny (fig. 33), Czartor. 773; w. 0'235, z ciemno-szarego, zbitego wapienia, zbliżonego do marmuru.

Pełna, szeroka twarz z lekko rozchyłonymi ustami, niskiem czołem. Włos rozdzielony spływa falisto ku skroniom i tworzy tam dwa krótkie, cylindryczne loczki, zwisające przed uszami. Zresztą jest ułożony w siedmiu koncentrycznych karbach, które z przodu są spięte wąską tasiemką, z tyłu zaś zebrane w krągłe, płaskie gniazdko. Tuż ponad przedziałem powyżej tasiemki małe, okrągłe zagłębienie.

Fryzura ta zwana »melonową« występuje już na zabytkach V i IV wieku prz. Chr. Dość przypomnieć t. z. Aspazję, Korę monachijską,

Korynnę, wielką Herkulanę (repr. S. Reinach, *Têtes* t. 221—4; *Rev. arch.* II, 1900, p. 389) i t. d. Często jest w III wieku, n. p. na nagrobkach pagazejskich. Ładne naczynie brązowe z Tessalii (repr. *Athen Mitt.* XXXVII, 1912, tabl. 7) ma kształt takiej samej głowy. Ale nie brak jej także w epoce cesarstwa, n. p. w Berlinie (*Beschr.* n. 494 i 633), tudzież na portretach fayumskich (Hekler, *Münchener Arch. Studien*, 157 np.; *Beilage z. Münchener Allgem. Zeitung*, 1908, p. 250).

Twarz ma wprawdzie regularne ogółem rysy, ale włosy nie na samym środku czoła rozczesane, usta nieco skośne i wywołana tam asymetria nadają twarzy znamię portretu z epoki cesarstwa (por. S. Reinach, *Têtes*, tabl. 265). A że szyja u dołu jest przyciosana, stąd wniosek, że głowa ta była pierwotnie przeznaczona do osadzenia w tułowi, a przynajmniej w popiersiu, którego materyał co do koloru współzawodniczył

z bronzem. Wykonanie jest niedbałe, powierzchowne (np. niekształtne uszy), co może na rachunek zbyt miękkiego wapienia położyć należy. Twarz i szyja są starannie wypolerowane, mniej starannie przednia część włosów, tylna połowa fryzury całkiem chropowata. Wszystko to prowadzi do wniosku, że jest to robota wczesno rzymskiej epoki prawdopodobnie z epoki flawijskiej, która się lubowała w tego rodzaju masywnych twarzyczkach — i to robota cypryjska. Amelung (Vatik. Katal. Braccio Nuovo n. 66), odnosi jeden z portretów z taką samą na poły grecką, na poły rzymską fryzurą aż do czasów Caracalli, uważając go za wizerunek Plautylli, żony tegoż cesarza. Gdyby tę datę przyjąć i dla krakowskiej główki, w takim razie gałki oczne nie mogły być, jak są dzisiaj, całkiem gładkie, ale źrenice musiałyby być na ciemnym tle jasną barwą oddane, która z czasem zczeszła. W zagłębieniu nad czołem tkwił może jaki emblemat ze stiuku jako oznaka kapłanki (por. Hekler, Bildniskunst d. Gr. u. Röm. tabl. 124 b). Z tem wszystkim nie jest wykluczone podejrzenie, że główka ta jest zręcznym falsyfikatem.

34) Fragment głowy (fig. 34), Pryw. w. 0'275; sz. 0'165; wypukłość 0'075, z marmuru białego, drobnokrystalicznego włoskiego. W posiadaniu autora tego studium. Nabyty u antykwarza przy Forum Romanum r. 1897 na wiosnę.

Zsposobutraktowania lewego policzka widać, że jest to okrucuch reliefu. Grzbiet nosa uszkodzony, lewy policzek i część brody zżarte przez wilgoć.

Liczne i głębokie żłobki we włosach wydobyte trapanem, sposób odtworzenia źrenicy i gruczołu łzawowego, bardzo grube, ale silne, a więc dekoracyjne modelowanie czoła i policzków — jednym słowem, posługiwanie się środkami plastycznymi dla wywołania wrażenia optycznego — wszystko to dowodzi, że mamy przed sobą robotę z okresu pohadryańskiego.

Ścisłejsze granice chronologiczne pozwala nam oznaczyć sposób odtworzenia źrenicy. A mianowicie tęczęwka jest zaznaczona delikatnie zarysowanym łukiem, sama zaś źrenica czyli człowieczek ma kształt wykrojonej tarczy Amazonek, t. z. pelty. Znaczy to, że zarys tarczy jest dołem kabłąkowaty, górą zaś ma klinowate wcięcie; całość przypomina ćwierć jabłka rozkrojonego, z którego został wycięty kaczan z ziarnkami.

Sposób wyobrażenia wzroku w plastyce ma swoją historię. W I wieku naszej ery pozostawiano portretom z marmuru na wzór grecki gałki oczne całkiem gładkie. Rzymscy bowiem rzeźbiarze hołdowali greckiej tradycji polichromowania posągów i zapomocą barwy starali się odtworzyć naturalny blask źrenicy. Wprawdzie już wcześniej zdarzają się wyjątki, że gałka oczna marmurowych posągów, zwłaszcza kolosalnej wielkości ma okrągłe lub półksiężycowe zagłębienie. Ale wklęsłość owa miała inne przeznaczenie. Wypełniano ją kolorową masą, tak jak to widzimy na greckich posągach



Fig. 34. Fragment głowy.

z brązu, albo na głowach z ciemnokolorowego kamienia, to jest tam, gdzie farba nie byłaby się utrzymała na gładkiej powierzchni oka.

Natomiast w II wieku, a mianowicie w drugiej połowie rządów Hadryana rozpoczyna się inny sposób traktowania oczu. Żrenica, czy malowana czy inkrustowana, nadawała wejrzeniu twardy, nieswojski wyraz, coś, co przypominało figury woskowe. Usiłowano tedy naturalność wzroku, jego żywość i blask odtworzyć przez współdziałanie światłocienia z przejrzystością samego marmuru. Jest to objaw tego samego impresjonizmu, który wówczas także w sposobie oddania włosów się zaznaczył. Liczne były sposoby i próby, zapomocą których starano się to osiągnąć. Najczęstszy polegał na tem, że żrenicę oddawano drążonym półksiężycem już to ku górze, już to w bok otwartym; najwymyślniejszy zaś był ten sposób, który widzimy na naszym fragmencie, to jest, że żrenica ma kształt wykrojonej pelty, tęczówka zaś jest zaznaczona rytem półkolem.

Najstarszym przykładem tej drugiej manieri jest popiersie t. z. młodego Marka Aurelego w Monachium (por. Hekler, Bildniskunst tabl. 265), a więc portret z połowy II wieku, a mniej więcej powszechną staje się za panowania Septimiusa Sewera, z początkiem III wieku. Wszystkie biusty tego cesarza, tudzież jego następców aż do Gordiana III włącznie, tak samo popiersia ówczesnych cesarzowych mają żrenice w kształcie pelty. Że nie chodzi tu o modłę pewnej szkoły stołecznej, lecz że takie traktowanie oczu wówczas było niemal po całym państwie rozpowszechnione, dowodzą tego wyraźnie dwie hermy kosmetów, znalezione w Atenach, z których jedną można datować na podstawie wyrzeźbionego na niej nazwiska archonta eponima rokiem 238/9 po Chr.

Wkrótce po r. 240 właściwość ta staje się rzadką, a potem znika zupełnie. Już Gallienus w Luwrze (repr. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II, 3, tabl. 48) nie ma jej, a później prawie się jej nie spotyka. Głowy Konstantyna Wielkiego (Bernoulli II, 3, tabl. 51) pokazują, jak wiek IV wraca do starego, półksiężycowego lub okrągłego wgłębienia, tylko czyni to w sposób bardziej brutalny. Upadek sztuki portretowania i dobrego smaku sprawił, że niebawem poniechano i tego uproszczonego środka. Sekret zaś w wczesnym czy późnym okresie polegał na tem, że klinek plastyczny, który sterczał między obu nadkrojonemi połówkami pelty, czy między półksiężycem, a powieką skupiał na sobie pełnię światła, odrzynającego się od reszty mrocznej żrenicy, a tem samem naśladował aż do złudzenia ów stożek świetlisty, który się tworzy w żywym oku i przy każdej zmianie miejsca lśni się i mieni.

Powyższe zjawiską pozwalają nam określić czas powstania naszego fragmentu latami 190—240 po Chr. Prawdopodobnie powstał on w pierwszych dwu dziesiątkach trzeciego stulecia. Albowiem typy rzymskich podoficerów i żołnierzy, prowadzących pojmanych Partów na cokułach Łuku tryumfalnego Septimiusa Sewera na Forum Romanum okazują tyle podobieństwa do naszej głowy, że być może jest ona resztką podobnej płaskorzeźby historycznej lub nagrobkowej. Mimo późnej epoki i grubego wykonania jest to rzecz żywa i znamienna. Zamiast masywnych policzków występują tu oczy i partya ust, wymodelowane skąpo, ale z wielką precyzją i wyrazistością. Ogólny niepokój kształtów potęguje się w brodzie i włosach, które już nie mają konkretnych zarysów. Barbarzyński pozór fizyognomii tłumaczy się tem, że armia rzymska, a nawet całe społeczeństwo było wówczas przetkane żywiołami nietatyńskimi, pochodzącymi z najodleglejszych zakątków Orbis Romanus.

35) Portret Rzymianki (fig. 35), Czap. bez numeru, z włoskiego marmuru. Należy do zbiorów Goldsteina. Nowe: nos wraz z lewym łukiem brwiowym, podbródek. Liczne utracenia. Wzrok zwraca się nieco ku lewej stronie. Brwi nie były, jak się zdaje, plastycznie oddane. Skąpy włos, do czaszki przylegający jest rytemi liniami podzielony na szereg równoległych płaskich pasemek, przywodzących na myśl perukę. Także w modelowaniu policzków rzeźbiarz pominął delikatniejsze odcienia, tylko w zaciśniętych ustach i śmiałym wzroku dobrze uwydatnił stanowczy charakter i inteligencją portretowanej kobiety.

Już powyżej wyjaśniony sposób traktowania źrenicy i tęczówki pozwala nam określić czas powstania głowy o tyle, że możemy powiedzieć, iż została wykuta między r. 150 a 250 po Chr. Ale czy granic tych nie można jeszcze zacieśnić? Na pomoc przychodzi nam fryzura, która, jak wiemy, w okresie cesarstwa rzymskiego ulegała równie szybkim zmianom, jak w naszych czasach. Możemy ją śledzić na monetach cesarskich i określić jej panowanie niemal co do dziesiątka lat. Otóż fryzura, jaką na krakowskim portrecie widzimy, potwierdza to, że nie mógł on powstać przed 150 r. po Chr. Dopiero monety młodszej Faustyny przedstawiają cesarzową z lekko sfalowanym włosiem, który na środku czoła jest przedzielony, a nad karkiem zebrany w prosty warkocz. Tylko że wówczas włos pokrywa w całości lub części uszy, które są tu odkryte. Moda ta utrzymuje się aż do pierwszych dziesiątków lat III wieku. Z upodobaniem trzymają się jej Faustina iunior i bezpośrednio jej następczynie, wyłącznie zaś hołduje jej Julia Domna. U Domny włos grubo karbowany opuszcza się tak nisko, że zasłania całe uszy, a z tyłu jest zapleciony w płaski warkoczek, jakoby szerokie gniazdo, które jest przypięte do tyłu głowy (zob. Bernoulli, Röm. Ikonogr. II 3, tabl. XVI—XVIII).

Ale w najbliższych kilku latach, jeszcze w pierwszym dziesięcioleciu III wieku moda ta ulega pewnym wahaniom. Ogólny kształt fryzury pozostaje ten sam, ale nie osłania już całego ucha, a nawet zdarzają się przykłady, że włos jest odgarnięty w łuku poza ucho. Tak jest u żony Karakalli, Plautylli. Jeszcze nawet r. 220 moda nie była ustalona. Żona Elagabala Julia Paula ma na monetach ucho całkiem odsłonięte; tak samo Aquillia Severa i Annia Faustyna. Natomiast żona Septimiusa Severa, Julia Soaemias i Julia Maesa mają czasem włos spuszczone na uszy.

Dopiero żona Alexandra Severa Orbiana, tudzież matka i współregentka jego, Julia Mamaea ustalają modę zaczesywania włosów za ucho tak, że uszy pozostają całkiem odkryte.



Fig. 35. Portret Rzymianki.

Natomiast już żona Gordiana III Tranquillina ma całkiem nową fryzurę. Warkocz nad karkiem zostaje rozwiązany, a raczej spleciony tylko w jedną kosę, która się ciągnie prosto w górę aż do połowy czubu głowy i przylega do tyłu czaszki, jak ogon wiewiórki. Późniejsze fryzury nie wchodzą tu w rachubę.

W ramach powyższego szkicu, którego szczegóły są podane w pracach Steininger, a zwłaszcza w jego studium w Pauly — Wissowa, Realencyklop. s. v. Haartrachten, nie trudno dla głowy krakowskiej znaleźć odpowiednie miejsce. Ma ona właśnie taki szeroki, nisko upięty warkocz na kształt płaskiego gniazda, które odpowiada modzie, panującej od czasów Julii Domny do Julii Mamaey. Ponieważ jednak ucho krakowskiego portretu jest całkiem wolne od włosów, odpada temsamem ścisła analogia do Julii Domny, a pozostają cztery pierwsze dziesięciolecia III wieku, z pomiędzy których znowu lata 220 — 240 są najprawdopodobniejsze, jako że wówczas moda wolnych uszu stanowczo przeważała. Jednym słowem można orzec na pewne, że głowa krakowska przypada na lata 200—240, prawdopodobnie na 220—240 po Chr.



Fig. 36. Noga stołowa.

III. Dzieła sztuki stosowanej.

Klasyczna starożytność nie знаła właściwie podziału na sztukę czystą i stosowaną, czyli przemysł artystyczny. Obie te dziedziny łączyły się z sobą i przenikały tysiącami włóknami. Odpowiedniej przeto byłoby nazwać przedmioty zebrane w tym rozdziale utworami sztuki dekoracyjnej,

gdyby nie to, że także większość zabytków opisanych w pierwszym rozdziale jest dekoracyjnie traktowana.

36) Fragment nogi stołowej (fig. 36), Czartor. 601; w. 0'19; sz. 0'19, z marmuru gruboziarnistego, białego, greckiego, przywieziony r. 1884 z Aten przez prof. M. Sołowski. Nic nie uzupełnione. Stopa nogi i tylny trzonek podpory odłamane. Utrącone także liście akantu, uszy i kły pantery.

Z kielicha liści akantu, który obejmuje z tyłu dwiema wolutami coraz szerszą ku górze podporę czworoboczną, wyłania się głowa pantery. Podpora ta służyła z pewnością za oparcie okrągłej płyty stołu. Z tylnej strony kielicha wystercza łożysko poziomego połączenia tej nogi z innymi nogami. Dziurki, symetrycznie w formie trzech wielkich zębów rozłożone na przednich liściach akantu są zapewne szczątkami punktowania i dowodzą, że noga krakowska była kopiowana z jakiegoś celnego pierwowzoru. Miały wskazywać kamieniarzowi, gdzie należy przyłożyć trapan, aby liście akantu z tła oswobodzić. Kamieniarz jednak pozostawił je nieużytkowane, gdyż noga i tak sprawiała doskonałe wrażenie. Pantera ma typ uszlachetniony, a raczej uproszczony stosownie do wymagań tektoniki.

Byłoby niewłaściwem na podstawie samej paszczy starać się o określenie czasu, z którego fragment pochodzi. Meble żyją własnym życiem, ich ozdoby figuralne ulegają

odmiennym przemianom, niż w właściwej plastyce (por. Ransom, *Studies in ancient furniture* (Chicago 1905): *Couches and beds of the Greeks, Etruscans and Romans*). Otóż stolik z podobnymi nogami widzimy na pierwszym planie fresku pompejańskiego z Ifigenią w Taurydzie (repr. Springer-Michaëlis, 8-me wyd. I, fig. 809). Podobny stół trójnożny jest na neapolitańskim reliefie, przedstawiającym odwiedzinę Dyonizosa u dramatycznego poety (repr. tamże, fig. 637). Wreszcie taki sam stół marmurowy w oryginalnie zdobi Muzeum narod. w Neapolu (repr. Durm, *Baukunst d. Etrusker und Röm.*, 2-gie wyd. p. 522).

A zatem noga, o której mowa, pochodzi z przełomu starej ery na nową, czyli z czasów około narodzenia Chrystusa.

37) Ołtarzyk nagrobkowy (fig. 3), Czartor. 1162 b, w. 0'47; sz. 0'25; gr. 0'18, z białego, włoskiego marmuru. Służy dziś za postument torsa, opisanego powyżej pod n. 2 i przybył do Krakowa przed 40 laty już z nim złączony. Cippus ten został z trzech stron ozdobiony fryzykiem, przedstawiającym, girlandy owoców, podtrzymywane przez putta w stylu XVIII wieku. Ale czwarta strona zachowała swoją starożytną płaskorzeźbę, a mianowicie dzbanek ofiarny (urceolus). Na tylnej ścianie ołtarzyka jest dzisiaj ustawiony wspomniany tors, na przedniej zaś obróconej ku ziemi, a zatem niewidocznej znajduje się napis (fig. 37): D. M. Aciliae Apolloniae L. Lorenius Artema Coniugi Carissimae. Napis ten jest w C. I. L. VI 2, n. 10513 zaliczony do tituli sepulcrales reliqui urbis Romae jako znaleziony »in vinea nobilium de Cavaleriis«. Ten ostatni cytat jest przejęty z *Raph. Fabretti Inscrptionum antiquarum, quae in aedibus paternis asservantur, explicatio*, Romae 1702, p. 629, n. 249. Wspomniane aedes paternaie znajdowały się w Urbino. A więc cippus krakowski, znaleziony w Rzymie, następnie był w Urbino i to najpierw w domu rodzinnym Fabrettich, potem pod arkadami pałacu książęcego tamże, dokąd zbiory Fabrettich zostały w połowie XVIII wieku przeniesione. Już wtedy został ołtarzyk przerobiony na postument posągu, na co wskazuje styl i charakter puttów dźwigających girlandy. O tym motywie ulubionym zarówno w starożytności, jak w epoce Odrodzenia, zob. Hülsen, *Jahreshefte d. österr. arch. Institutes* XIII, 1910, p. 229. Odszukanie napisu w Krakowie przynosi drobniutką poprawę tekstu. Oto L. Lorenius miał przydomek Artema, a nie Artemas, jak mylnie podano w C. I. L.

38) Urna rzymska (fig. 38), Czartor. 1216, z białego, włoskiego marmuru; w. 0'285; sz. 0'42; głęb. 0'37. Jak wynika z napisu na froncie, urna ta musi pochodzić z grobowca Scypionów, r. 1780 odkopanego przed Porta Capena w Rzymie. Ale jeszcze około r. 1880



Fig. 37. Napis na odwrocie ołtarzyka nagrobkowego fig. 3.

znajdowała się w Studio Carimini koło Lateranu, gdzie ją widzieli i opisali w swoim dziele: *Antike Bildwerke in Rom*, n. 3975 uczeni niemieccy Matz i von Duhn.

Wieczko nowe pominięto w naszej rycinie. Z lewego boku skrzynki dziura z śladami niegdyś przyprawionej rury, co dowodzi, że służyła przez jakiś czas za zbiornik wody. Obie boczne ściany pokryte identycznym wzorem z liści płasko rzeźbionych. A mianowicie z wspólnego ośrodka wyrasta jedenaście odrośli, z których dwie narożne są skręcone spiralnie, środkowa zaś ma kształt mieczyka prostopadle stojącego. Na przedniej ścianie w ramach profilowanych czworoboczna tabliczka z napisem (C. I. L.

VI 16324): Q. Cornelio Treponi Cornelia Apollinaris Coniugi suo et sibi.



Fig. 38. Urna rzymska.

Narożniki urny są silnie podkreślone. U góry dwie głowy Ammona, do którego rogów baranich są przywiązane podwie pary wstęg szerokich. Górna para buja swobodnie i spada nisko aż do poziomu dzióbów orlich, tam gdzie ptaki te (głowa lewego utracona) swoimi kadłubami i rozpostartymi skrzydłami akcentują dolne narożniki urny. Na drugiej parze krótszych wstąg

żek zwisa w półkolu bogata girlanda owoców, kwiatów i liści wawrzynu, ułożonych w trzech rzędach ponad sobą. W przestworze między tablicą a girlandą gniazdo ptasie z trojgiem piskląt, karmionych przez stare, które przyskakują z podniesionymi skrzydłami.

Ołtarze nagrobne z głowami Ammona i girlandami stanowią osobną grupę w zbiorze Altmana, p. t. *Röm. Grabaltäre* (Berlin 1905), rozdz. VIII, p. 88—100. Ammona uważał Macrobius za wcielenie zachodu słońca, a w hellenistycznej epoce identyfikowano go z bogiem podziemia, Sarapisem. Stąd jego znaczenie w symbolice mogilnej Rzymian, przesiąkniętej wpływami Wschodu. Temiż wpływami wytłómaczyć można obecność orłów na urnach i ołtarzykach rzymskich (n. p. l. c. n. 62, 65, 72, 77), na skrzydłach bowiem orlich ulata dusza nieboszczyka ku niebu. Także inne składniki ornamentyki naszej urny odnajdujemy na ołtarzykach n. p. stare karmiące pisklęta na n. 53, ptaki zwrócone do siebie dziobami na n. 81 i t. d.

Q. Cornelius Trepon, któremu urnę poświęciła żona, nie jest nazwany w napisie libertus; mimo to grecki jego przydomek, brak imienia ojca, brak przynależności do trybusu — wskazują, że był istotnie wyzwolencem rodu Corneliusów i od nich wziął

nazwisko rodzinne, zamieniając dawne swoje przezwisko na przydomek. Za tem mówi także to, że jego żona również jest Cornelia. Prawdopodobnie więc oboje byli wyzwoląciami jakiegoś Q. Corneliusa lub córki tegoż w pierwszych wiekach po Chr. Wykonanie bowiem urny jest pobieżne i późne, widocznie obliczone na polichromię, a może tylko na malarski efekt światłocienia, który się uwydatnia, o ile światło pada z boku i z góry.

39) Kawałek belkowania (fig. 39) Czartor. 1151 z twardego kamienia, zbliżonego do ostatnich gatunków marmuru. W. 0.57; dł. 1.22; gr. 0.09. Zakupiony w północnych Włoszech (wedle ustnego komunikatu ś. p. prof. Sokołowskiego). Odpiłowany u góry, z prawej strony i tyłu; dół i lewa strona pozostały nietknięte. Także ściosano listwy dekoracyjne, dzielące jedną warstwę architrawy od drugiej, mianowicie gzymsik z t. zw. piętka, ornament liściowy i astragal. Stało się to w XIV wieku po Chr., kiedy belkę, obejmującą niegdyś fryz i architraw zamieniono na cienką płytę i tylną jej stronę (fig. 40) przyozdobiło kościelną płaskorzeźbą, o której poniżej.



Fig. 39. Kawałek belkowania z napisem.

Na przedniej stronie fryzu napis monumentalnymi głoskami, który rozciągał się najmniej na dwa wiersze. Niestety długości jego niepodobna oznaczyć. W Corpus inscriptionum latinarum go nie znalazłem. Do dzisiaj zachowane wyrazy brzmią:

(F) I L I U S · D I V I
(V) E T U S T A T E C O R R U (P T A M)

Górne litery miały niegdyś 0.17, dzisiaj 0.12; dolne 0.1 wysokości. Odległość liter od siebie w górnym rzędzie 0.1; w dolnym 0.06.

Widocznie jest to końcowy frazes jakiejś dedykacji w rodzaju C. I. L. VI 816: Tiberius Caesar Divi Augusti filius Divi Juli nepos... scholam vetustate corruptam sua pecunia reficiendam curavit.

Cesarza, do którego powyższy napis się odnosi, niepodobna napewne oznaczyć, gdyż w zachowanym ułamku brak liter szczególnie znamienitych. O ileby wchodziła w rachubę dynastia julijsko-klaudyjska, mogłoby chodzić jedynie o Tyberyusa lub Kaligulę, gdyż tylko ci mogli się chlubić dziadkami ubóstwionymi (divi). Charakter pisma jednak wskazuje raczej na czas późniejszy. A że z braku dziadka wniebowziętego także dynastia flawijska jest wykluczona, przeto najwcześniejszym cesarzem, do którego by nasz napis odnieść można, byłby Hadryan. Elegancki krój liter z tą datą zgadza się bardzo dobrze.

W sprawie odwrotnej strony płyty (fig. 40) odniosłem się do prof. Dra J. Pagaczewskiego, który łaskawie mi nadesłał następujące cenne uwagi: »Płaskorzeźba przedstawia św. Michała Archanioła walczącego z szatanem o dusze. Św. Michał ubrany w szatę anielską (jeszcze nie w zbroję, takie bowiem wyobrażenie św. Michała jest znacznie

późniejsze), trzyma w lewej ręce wagę do ważenia, a w prawej długą, krzyżem zakończoną włócznię. Szatan ściąga z szalki jedną z dusz, drugą zaś szalkę usiłuje przyciągnąć ku sobie hakiem. W tej jednak chwili św. Michał wbija mu włócznię w paszczę. Jedna z dusz, które już się dostały w moc szatana, leży strатовana pod jego stopami. Dusze wyobrażone są zgodnie z tradycją pod formą nagich ludzkich postaci. Jest to więc ważenie dusz i walka o nie, jeden z momentów Sądu Ostatecznego, odtwarzanego na średniowiecznych portalach, prawie z reguły w najniższej strefie tympanonu. Wąski gzyms, zamykający płaskorzeźbę u góry, a który robi



Fig. 40. Św. Michał na odwróciu belkowania fig. 38.

wrażenie części gzymsu rozdzielającego strefy tympanonu, mógłby nasuwać przypuszczenie, że relief ten jest fragmentem większej, Sąd Ostateczny przedstawiającej kompozycji. Po lewej stronie należałoby się w takim razie domyślać szeregu potępionych, po prawej — zbawionych. Nie bardzo jednak zatem przemawia wyobrażenie św. Michała z włócznią, czego w Sądach Ostatecznych się nie widuje, oraz okoliczność, że szatan w stosunku do Archanioła jest tak mały, że raczej za atrybut ikonograficzny poczytany być winien. Jakkolwiek się rzecz ma, czy płaskorzeźba ta jest częścią Sądu Ostatecznego, czy też stanowiła dla siebie odrębną całość, powstała ona w każdym razie pod wpływem tak popularnych w wiekach średnich Sądów Ostatecznych. Relief, więcej pod względem ikonograficznym, niż artystycznym interesujący, jest dziełem jakiegoś podrzędnego górnowłoskiego warsztatu. Stylizacja skrzydeł, kształt haka, którym szatan szalę wagi ku sobie przyciąga, spiżaste trzewiki św. Michała i tp. wskazują już — mimo pozorów romanizmu — na epokę wczesnogotycką. Zabytek ten — zważywszy stosunki we Włoszech — pochodzi najprawdopodobniej z przełomu XIII i XIV wieku. Być może, że chropowate dziś tło płaskorzeźby wypełnione było lazurą, niebo naśladującą mozaiką, od której odcinał się

złoty nimbus św. Michała, przedstawiający się dziś jako wcięcie w skrzydle wzniesionem ponad jego głową, a pierwotnie zapewne również mozaiką założony*.

Mimo uznania trafności powyższych uwag niepodobna mi zamilczyć, że kompozycja reliefu sprawia raczej wrażenie odrębnej dla siebie całości. Postać bowiem św. Michała jest tak wtłoczona w ciasne ramy prostokąta, tak skrępowana w ruchu, tak licha w proporcjach, że widocznie rzeźbiarz z góry się musiał liczyć z powierzchnią, której nie mógł ani przedłużyć ani rozszerzyć. Byłoby to niezrozumiałe, gdyby płaskorzeźba była częścią większej sceny. Także gzymsik u góry nie ma charakteru listewki rozdzielającej strefy tympanonu, lecz robi wrażenie gzymsu wieńczącego jakąś balustradę, jakiś postument i t. p.

40) Głowica jońska (fig. 15), Czartor. 1161 b; w. 0'185; sz. 0'42 z pośledniego białego marmuru włoskiego. Abakus ma kształt kwadratowej dość grubej, z przodu i z tyłu słabo profilowanej płyty $0'33 \times 0'33$. Jajownik zaś, który niejako wieńczy kolumnę i ma przekrój okrągły, wystaje z przodu i z tyłu o 0'025 poza echinus i ma średnicę 0'38. Średnica trzonu kolumny wynosi 0'263.

Kapitel jest wyrobiony z jednej sztuki marmuru, ale nie jest zupełny. Brakuje mu jeszcze dolnej połowy szyi wraz z antemionem, który był wyłobiony na przyległym dzwonie, niegdyś przytwierdzonym zapomocą czworobocznego dybla, jak okazuje gniazdo, do dzisiaj zachowane na spodniej stronie głowy. Szczyt antemionu, szematyczne liście akantu są widoczne na samym dole kapitelu. Już samo uwydatnienie szyjki wskazuje, że rzeźbiarzowi przyświecały nie małoazyatyckie, ale lądowo-greckie, a raczej południowo-włoskie wzory z późnohellenistycznej epoki. Oba człony bezpośrednio ponad tem leżące, astragal i jajownik (pół jaja z bardzo szematycznym kielichem lotosu) nie mają wyraźnego piętna, lecz należą do ogólnego repertuaru ornamentyki jońskiej. Woluty echinusa nie mają już elastycznych greckich linii i podwójnego delikatnego obramowania. Są całkiem poziomem siodełkiem z sobą sprzęgnięte i skutkiem tego wydają się nieco ciężkie, zwłaszcza że szyjka, która je pewnie równoważyła, nie jest kompletna. W kącikach wolut po dwa listki palmetowe. Rowki wolutowe leżą na modłę południowo-włoską w jednej z oczami płaszczyźnie. Poduszeczki echinusa są obłożone pękami liści szuwaru, które się rozchodzą na prawo i na lewo od środkowego gurtu, zdobnego drobniejszymi listkami. Wszystko to razem okazuje, że kapitel, o którym mowa, mimo wyraźnych znamion porządku lądowo-jońskiego powstał w późnej epoce rzymskiej. Potwierdzają to szczegóły techniczne, jak liczne dziurki i żłobki wywiercone trapanem, woluty echinusa nie wolną ręką, ale umyślnym cyrklem zakreślone i t. p.

41) Podstawa kolumny (fig. 12), Czartor. 1159 b; w. 0'215, z takiego samego marmuru jak n. 40.

Jest to t. z. attycka baza, ustawiona, jak zazwyczaj, na kwadratowej płycie ($0'08 \times 0'48 \times 0'48$). Składa się z następujących okrągłych, a gładkich członów: dolnego torusa, o tej samej średnicy co plinta, a grubości 0'055, z trochilosa, tejże samej grubości i z dolnej połowy górnego torusa, o średnicy parę centymetrów mniejszej, a grubej zaledwie 0'025. Wszystko razem z jednego kawałka, niewątpliwie dopiero z późnej epoki cesarstwa rzymskiego. Sądząc z energicznego profilu torusów i z szerokości ścieżyn (scantia, 0'0125), jest to podstawa raczej kolumny jońskiej lub korynckiej, niż kompozytowej (por. Durm l. c. fig. 413 i 424). Wedle Vitruwiusa (III, 5) wysokość bazy attyckiej wraz z plintą ma równać się, albo być nieco większą od średnicy kolumny. Tu ten drugi wypadek zachodził, chociaż z powodu braku przyległego dzwona, na którym była druga połowa górnego torusa i t. d. wraz z częścią trzonu dorobiona, dokładne obliczenie jest niemożliwe.

42) Wielki sarkofag (fig. 41), Czap. w portyku przed wejściem, darowany r. 1910 przez Stanisława Ursyna Rusieckiego. Pochodzi z Rumunii, przywieziony do Trojanki (w pow. bałckim na Podolu, graniczącym z gubernią chersońską) w takim stanie, w jakim się dzisiaj znajduje, około r. 1840 z polecenia szambelana Floryana Rusieckiego dla Józefa Rusieckiego. Wiadomo skądinąd, że w tym samym czasie, ok. r. 1842 powstał w Bukareszcie dziś już nieistniejący zbiór księcia Michała Ghiki, złożony z zabytków, jakich dostarczyły nekropolie rzymskie, tak częste na Małej Woło-

szczyźnie (n. p. Reska ≡ Colonia Romula, Celea, Turn-Severin). Być więc może, że także krakowski sarkofag, przynajmniej jedna jego połowa stamtąd pochodzi. Wysokość skrzyni 0·98; wieka 0·68; całość w. 1·66.

Wieko, wewnątrz sklepienie, ma zewnątrz formę dachu szczytowego, jakoby pokrytego dachówkami. Akroteria zaś zarówno na szczycie, jak na rogach tympanonu mają kształt półpalmet, złożonych z liści akantu, mniej lub więcej się pokładających po obu stronach sztywnej, kręconej łądygi, która wzmacnia narożniki. Środkowe pole tympano-



Fig. 41. Sarkofag późnorzymski.

nonu zdobi z jednej strony głowa Meduzy (fig. 42) z włosami zwisającymi, parą skrzydełek nad czołem i spletem węzłów pod brodą. Typ jej szlachetny, ale wykonanie zgoła rzemieślnicze; do tego jest bardzo uszkodzona. Przyczołek przeciwnej strony jest ozdobiony tylko bogatą i wielką rozetą. Na frontowych akroteriach zamiast półpalmet jest powtórzona identyczna postać (fig. 43) nagiego Amorka, oddalającego się z pochodnią w ręce; u stóp jego kołczan. Cała ta bogata ornamentyka jest wykuta w wypukłej rzeźbie, która ma wybitnie plastyczny, nie malarski charakter.

Do takiego, jak widzimy, czysto architektonicznie pojętego wieka wyobraźnia nasza, kształcona na wzorach helleńskich dopełnia sobie właściwą trumnę, jeżeli nie w kształcie domku, czy kapliczki na arkadach z fryzem jak na sarkofagu bukareszteńskim (repr. Odobescu, Trésor de Petrosa, fig. 59), to przynajmniej z drzwiami lub węglami plastycznie oddanymi i dawną formę budynku przypominającymi. Ostatecznie zniosłoby nasze oko, gdyby zamiast filarków były na trumnie rzeźbione figurki chłopięce, a nawet bukrania, podtrzymujące girlandy lub festony półkoliste, jak na sarkofagu w Sofii (repr.

Izwestija bulgarskoto archeologicesko Družestwo I, 1910, fig. 3 i 4). Tymczasem znajdujemy tu pod wiekiem nieco mniejszą, czworoboczną skrzynię o ścianach gładkich, niezdobnych z wyjątkiem frontowej, na której w płaskim reliefie jest wykuta t. z. tabula ansata, czyli płyta z antabami w ciężkich, bogato profilowanych ramach, które okrążają zarówno środkowy leżący owal, jak i jego wykrojone skrzydła, zdobne czterolistnemi czyli krzyżowemi rozetami. Wszystko to pojęte linearnie, a raczej planimetrycznie.

A więc nie tylko architektura sarkofagu, także i styl jego ornamentów nasuwa domysł, że pierwotnie wieko i trumna nie należały do siebie. Do tego materiały, z którego są wykute, ma nieco odmienny skład. Wapień wieka jest kruchy i ma grubą powierzchnię zwietrzenia, wapień zaś trumny jest twardszy i o wiele mniej zwietrzały, a przynajmniej został w nowszych czasach oskrobany i oczyszczony. Na tę ostatnią czynność wskazuje widoczny dotychczas na tylnej ścianie pas (sz. 0'53) dość grubego muszlowego nacieku, jaki się zwykł tworzyć na wapieniu, przez dłuższy czas opłukiwanym wodą. W dodatku rozmiary wieka i trumny nie są jednakowe. Długość wieka wynosi 2'24, skrzyni 2'13; szerokość wieka 1'12, skrzyni 1'045. Wkońcu podnieść należy, że wieko zostało fałszywie włożone na trumnę, a mianowicie nie swoją frontową stronę, zdobną Amorkami, lecz tylną z półpalmetami. Pomyłka tem dziwniejsza, że front trumny jest tu niewątpliwie odznaczony tablicą owalną z antabami. A tablice tego rodzaju służyły stale do tego, aby na nich umieścić napis nagrobkowy. Tu napis był zapewne tylko malowany, jak n. p. na sarkofagu z Ratiaria w Bułgarii (repr. Jahreshefte VIII, 1905, p. 11) i dlatego zniszczał bez śladu. Możemy nawet z pewnem prawdopodobieństwem



Fig. 42. Głowa Meduzy na sarkofagu fig. 41.

określić powód, dla którego wieko zostało fałszywie włożone na trumnę. Oto stało się to — jak przypuszczam — dopiero w nowszych czasach, w magazynie rumuńskiego handlarza, któremu ze względu na pokupność zależało na tem, aby stworzyć pozór przynależności obu części do siebie. A cóż silniej przemawiało za tem, jak dziury mniej więcej w środku, z których jedna na frontowej ścianie trumny, druga na tylnej ścianie wieka? Obie z pewnością pochodziły od włamywaczy cmentarnych, którzy zwykle w środku wybijają otwór, aby wygodnie sięgnąć w jedną i drugą stronę. Obrócić wieko i stworzyć jedną, mniej więcej jednolitą dziurę wydało się nowoczesnemu handlarzowi szczytem sprytu i domysłności. Tymczasem my jeszcze dzisiaj możemy stwierdzić, że dziury te mają odmienny charakter, niezupełnie przystają do siebie i różnemi zostały wybite narzędziami. Innemi słowy, wszystkie wskazówki mówią za tem, że pierwotnie wieko i trumna należały do dwóch odmiennych sarkofagów, z różnych czasów pochodzących.

A mianowicie wieko ma wybitne znamiona sarkofagów, pochodzących z kolonii greckich nad Czarnem Morzem, n. p. z Kerczu (ob. Archäol. Anzeiger 1901, p. 57 = Izwestija imper. archeol. Kommiss. 1900, p. 40; Arch. Anz. XXI, 1906, p. 114; XXIII, 1908, p. 164) lub z Olbii (Izwestija VIII, 1903, p. 21; 1909, p. 33, fig. 23). Wieko krakowskie, jak wskazują drążone pupile Amorków i Meduzy, może pochodzić najwcześniej z II wieku po Chr. Podobne, na kształt sierpa wykrojone liście, oparte o wąły ośrodek

występują często na akroteryach nagrobków połudn. Rosyi w I wieku po Chr. np. Kiersitzky-Watzinger, Südruss. Grabreliefs, tabl. XVI, n. 232, 235; XXIII. n. 324; XXVII, n. 400. Takie rozety, jak na tympanonie krakowskiego wieka, znajdujemy tamże, tabl. III, n. 65, 71, 72; IV, n. 73; XXXIX, n. 572, ale także na powołanym wyżej sarkofagu z Ratiaria, gdzie również znajdują się identyczne maski Meduzy.

Właściwa trumna jest znacznie późniejsza. Już samo przeobrażenie ornamentu w duchu linearnym i planimetrycznym wskazuje na początek średniowiecza. Najbliższych analogii należy szukać na starochrześcijańskich, zwłaszcza rawenackich zabytkach n. p. Wulff, Altchristl. u. Byzantin. Kunst (Berlin 1914), p. 503, fig. 430; p. 422, fig. 365; p. 440,



Fig. 43. Akroteryon sarkofagu fig. 41.

fig. 374; p. 506; Venturi, Storia d. arte ital. I, fig. 109, 197, 211 i 345. Wszystkie te zabytki pochodzą z IV—VI wieku. Tabuła ansata występuje często na sarkofagach starochrześcijańskich, czasem jako ornament n. p. na sarkofagu św. Heleny w Watykanie (repr. Venturi, l. c. fig. 172—176), ale zawsze ma kształt prostokątu z antabami w formie klinów trójkątnych. Takiej zaś tablicy jak tu, owalnej z skrzydłami wykrojonymi nie znam drugiego przykładu. Jedynie okucie bronzowe pasa z portretem rytym na medalionie w środku, które pochodzi z późnorzymskiej epoki, dzisiaj w Bonn (repr. A. Riegl, Spätröm. Kunstindustrie, fig. 77), okazuje pewną analogię. W obu wypadkach przypomina się nam krzyż starochrześcijański, o ramionach tak samo wyciętych, przyozdobiony zamiast postacią Chrystusa medalionem, na którym jest płasko

wyrzeźbiony Baranek Boży. Widzimy taki krzyż n. p. na cyboryum weneckim z początków VI wieku (repr. Venturi, l. c. fig. 261). Uchwałą koncylium z r. 692 zostały tego rodzaju krucyfiksy zakazane, przez co uzyskujemy poniekąd terminus ante quem, a przynajmniej pewność, że tabuła ansata, taka jak na krakowskim sarkofagu, musi pochodzić z czasów, kiedy jeszcze wpływ owych krzyżów na ornamentykę był żywy. Utwierdza nas w tem kształt obu rozetek krzyżowych, które antaby tablicy owalnej są niejako przymocowane do frontu trumny. Strzygowski (Mschatta, p. 288; Altai und Iran p. 14, 132, 162) odnosi takie czwórdzielne czyli czterolistne rozety do V—VI wieku po Chr. Wreszcie oprawa tablicy z antabami przypomina ciężkością swoją oprawę klejnotów z epoki wędrówek ludów. Wszystko to razem prowadzi nas do wniosku, że sarkofag, z którego pochodzi trumna krakowskiego egzemplarza, powstał między IV a VII wiekiem po Chr., raczej pod koniec, niż z początkiem tego okresu.

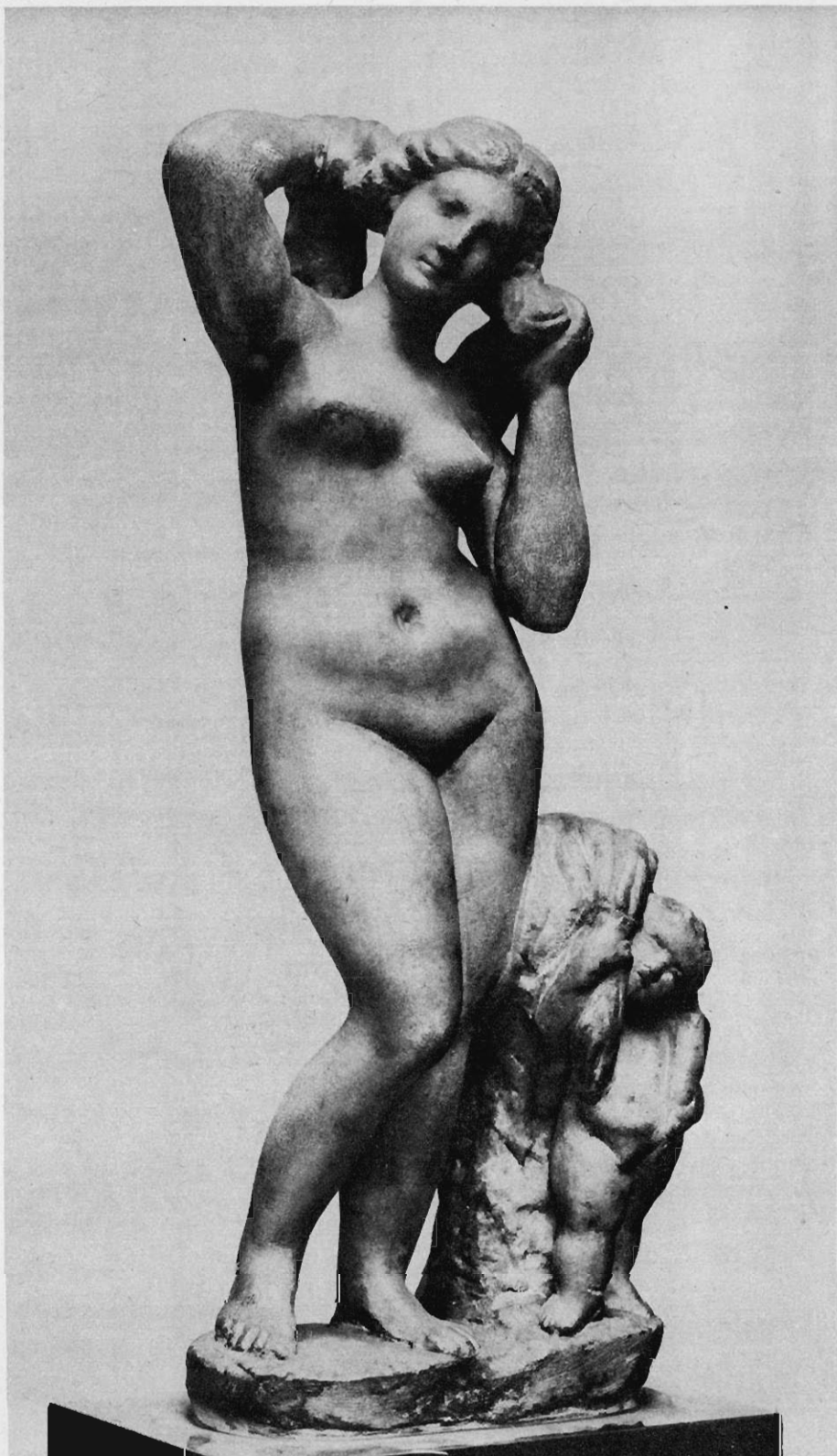
Wkońcu na uwagę zasługuje, że w nowszych czasach była trumna, jak często we Włoszech, użyta jako zbiornik wody, tryskającej z fontanny. Dowodzi tego stosunkowo mały i nieco skośnie wydrążony otwór w środku owalu, obwiedziony do dzisiaj wykruszonym rowkiem, który widocznie był łożyskiem przytwierdzonego tu kurka, czy rury metalowej, którą ciecz uchodziła na zewnątrz.

Jeżeli rzucimy okiem poza siebie, ogólne wrażenie, jakie nam zostaje po rozpatrzeniu rzeźb klasycznych w Krakowie, jest to, że nie są to zabytki pierwszorzędne. Oprócz naturalnej wielkości kopii Wenery kapitolinńskiej (repr. *Stromata in honorem C. Morawski*, tabl. I—II), tudzież n. 3, 4, które wprawdzie są miniaturami, ale w każdym razie odtwarzają dość wiernie wybitne oryginały greckie, niema między nimi znaczniejszych dzieł sztuki. Nie jest wprawdzie niemożliwe, że przyszłe odkrycia lub wykopaliska użyczą im kiedyś nadspodziewanej popularności. Wszak tyle niegdyś lekceważonych antyków doszło z biegiem czasu do głośnego imienia! Ale nawet w takim razie wobec złego naogół ich stanu zachowania jest mało prawdopodobnem, żeby zyskały szersze dla historii rzeźby klasycznej znaczenie. Także pod względem estetycznym z wyjątkiem głów greckich (tabl. IV i VI, *Strom.* tabl. IVa n. 7, 9, 16 i figurki Afrodyty Anadyomene (tabl. V) nie budzą głębszego zadowolenia, nie mówiąc o radosnym zachwycie. A nie jest to jakieś bezpodstawne uroszczenie. Także kopia może, a nawet powinna być »kawałkiem natury widzianej przez szkła zabarwione temperamentem«. Tymczasem patrząc na krakowskie repliki nawet przez pryzmat wyrozumiałości, niezbędnej wobec utworów poczętych nie z potrzeby wewnętrznej, ale w celach dekoracyjnych, portretowych, zarobkowych, niepodobna w nich dopatrzeć się dłuta wybitnych mistrzów, a coś dopiero indywidualności, obdarzonych odrębnym sposobem widzenia, osobistym poczuciem kształtów i t. p. Prawie wszędzie panuje chłodna poprawność t. z. nowoattyckich (n. 3), albo co gorsza bezduszość późnorzymskich kopistów. Jest to więc słońce greckie, ale jak przesłonięte mgłą nieudolności lub opieszałości rzymskiej, jak skażone piętnem wandalizmu nowoczesnego!

A jednak zajęcie się nawet tak drugorzędnymi, jeśli nie trzeciorzędnymi dziełami ma swoją wartość i naukową i estetyczną. Hasło »samostarczałości« rozbrzmiewa dzisiaj we wszystkich dziedzinach. Chociaż w zakresie tak kosmopolitycznym i szerokim jak sztuka starożytna, żaden naród, nawet te, które objęły bezpośredni spadek po Grekach i Rzymianach, nie zdołają same sobie wystarczyć, pewnem jest, że naszym adeptom sztuki klasycznej i wszystkim tym w Polsce, w których dusza helleńska się kołace, antyki powyżej opisane będą musiały jeszcze przez długie lata służyć jako wstępna szkoła smaku, jako demonstracja pierwszych pojęć o klasycznym pięknie, którego żadna sztuka wschodnia czy prehistoryczna nie zastąpi. Leżą w niem bowiem skarby ładu, prostoty, umiarkowania i wdzięku, które my Polacy czemprędzej sobie przyswoić powinniśmy. Wiadomo zaś, że początkującym dopiero najdojrzalsze wywody wystarczają i że najtrudniej im wpoić zrozumienie właściwego zadania nauki. A czemże jest nauka ścisła, jeśli nie poszukiwaniem makrokozmu w mikrokozmie, jeśli nie umiejętnością dojrzania świata w kropelce, w kruszynie obrobionego marmuru całej starożytności?

Ale temu żmudnemu badaniu nie brakło i uroku. Jest to jedno z piękniejszych zadań miłośnika sztuki: wnikać w istotę utworów piękna, pojętych nie jako ucieleśnienie konkretnych tematów i nie jako świadectwo historyczne, ale jako organiczny związek słów kształtów, barw, tonów i przestrzeni. W każdym utworze tkwi pewne zagadnienie formalne, które przede wszystkim doprasza się zrozumienia. Z tego stanowiska liche nawet rzeźby, dzieła późnych i upośledzonych epok mogą budzić zajęcie nietylko zawodowego krytyka, ale i dyletanta.

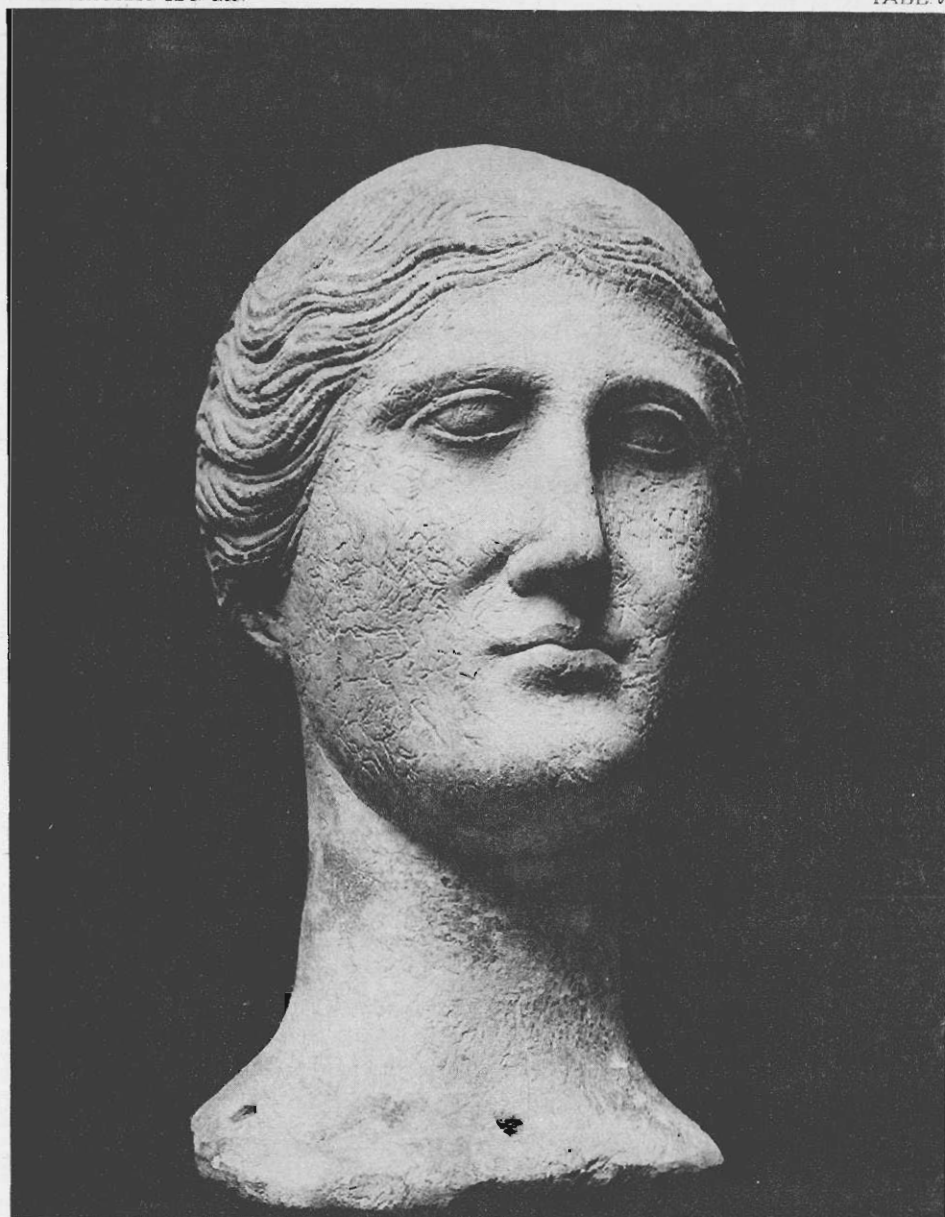
I powyższego studium główny urok polegał na zżyciu się z tutejszymi antykami, na pracy oczu, dokonywanej bezpośrednio na oryginałach, prawie bez pomocy postronnych wiadomości, głównie na podstawie tego, co zabytki same o sobie prawią. Każdy niemal wiersz musiał — że tak powiem — być pisany oczami i każdy zwraca się do oczu czytelnika.



KRAKÓW

MUZ. XX. CZARTORYSKICH.

POSAZEK AFRODYTY



KRAKÓW

MUZ. XX. CZARTORYSKICH

GŁOWA KOBIECA

BIENKOWSKI PIOTR: *O rzeźbach klasycznych z marmuru w Krakowie, 3 tabl. i 34 fig. w tekście. (Les marbres classiques à Cracovie, 3 tableaux et 34 figures dans le texte).*

Aidé de ses anciens élèves, l'auteur a déjà reproduit dans les *Stromata in honorem Casimiri Morawski* (Cracoviae 1908) 4 marbres classiques se trouvant dans les collections de Cracovie. L'étude présente continue la même tâche et s'occupe de 42 marbres, dont 29 se trouvent au Musée Czartoryski et 13 dans d'autres collections. Presque toutes ces pièces proviennent en ligne directe d'Italie et présentent soit un travail romain, soit des copies d'oeuvres grecques, à l'exception des numéros 5, 7, 9, 15, 16 qui sont des originaux grecs.

Notre étude se compose de 3 parties: les types idéaux, les portraits, les oeuvres d'art appliqué. Parmi les premiers le nr. 1 (fig. 2) représente un torse minuscule de femme type „Spes“ de style et composition archaïque, rappelant la Minerve de Poitiers, bien que datant probablement du IV-e ou du III-e siècle avant J. Ch., et en tous les cas, d'une époque antérieure à la nouvelle école éclectique de l'Attique. Le torse masculin (n. 2, fig. 3) rappelle par son attitude le Pelops du fronton oriental du temple de Zeus à Olympie, pourtant les draperies indiquent qu'il provient d'une statue de quelque empereur ou haut dignitaire romain. Le petit torse d'Hygie nous présente un débris de figurine minuscule du type de l'Hygie Hope (Hellbig³ Führer n. 1341), il est précieux par la disposition artistique des draperies. La statuette d'Asclepios (n. 4, fig. 5) rappelant le type de la statue de Florence (Amelung, Führer... in Florenz n. 94) était de même destinée à un *lararium* privé. Par contre nous avons un véritable original grec provenant du milieu du IVe s. av. J. Ch. dans la tête d'éphèbe (n. 5, tabl. 4 et fig. 6) origi-

naire de Sicione, reproduite déjà dans l'Eranos Vindobonensis 1909, p. 302—6 et adjugée par M. Bieber (Jahrb. d. deutsch arch. Inst. XXVI, 1910) avec quelques autres têtes à Euphranor, sans preuves suffisantes à l'appui. Si l'on connaissait mieux l'original du petit torse d'homme (n. 6 fig. 7) se rapprochant de l'Apollon de Berlin (Beschreibung d. ant. Skulpturen n. 51), il serait possible de l'attribuer au même sculpteur. Une seconde tête d'éphèbe, nettement grecque (n. 7, fig. 8 et 9) est de même curieuse: elle présente une ressemblance très proche avec la tête placée dans la réplique de l'Hermes Ludovisi au Palazzo Colonna à Rome (fig. 10). La petite tête d'Hercule adolescent (n. 8, fig. 1), très rapprochée de celle de Kercz (repr. Archäol. Anzeiger XXII, 1907, p. 141, fig. 11 et 12) a été trouvée dans le proche voisinage de Rome, et reproduit en miniature probablement un original grec de l'école de Praxitèle. C'est à la même époque qu'il faut reporter: la tête d'adolescent (n. 9, fig. 11) trouvée à Olbie sur la mer Noire et frappée dans un calcaire gris très fragile. Le grand torse d'homme (n. 10, fig. 12) représentait à ce qu'il semble Hermès ou quelque dignitaire romain dans une attitude rappelant le torse d'Alexandrie (fig. 13) d'après le style de la statue de l'Hermès de Florence (Furtwängler, Meisterwerke, fig. 107). La tête de Sarapis (n. 11 fig. 14), exécutée en albâtre Numide, d'une manière assez faible à l'époque des Antonins, représente ce dieu ayant une expression grondeuse selon le type de la statue de Bryaxis à Alexandrie. Non moins curieux est le torse féminin d'Héra (n. 12 fig. 15) dont l'original appartenait à l'entourage de la „Tyche debout“ d'Eutychide (Ame-lung, Vatikan. Kat. I Braccio Nuovo n. 86), bien qu'un peu postérieur à la semblable statuette en bronze de Florence (fig. 16). Sans valeur est le couvercle de l'urne étrusque (n. 13, fig. 17) ayant une inscription incomplète en langue étrusque, rappelant une autre urne (rep. Martha, l'Art étrusque fig. 155). Le motif et la signification du torse de jeune homme (n. 14, fig. 18) sont énigmatiques: il diffère du reste des statues du même genre (Clarac-Reinach, Répert. de la statuaire p. 569, 2; 568, 6; 366, 5) en ce qu'il devait être appuyé de son côté gauche sur quelque chose qui a dû être scié plus tard. Il est difficile d'analyser le style de ce torse vu les nombreuses avaries qu'il présente, il paraît être une tardive copie romaine d'un original grec datant au plus tôt du III-e s. av. J. Ch. La gracieuse statuette d'Aphrodite Anadyomène (n. 15, tabl. V)

est une oeuvre authentique de l'école d'Alexandrie du III ou du II s. av. J. Ch. La tête de Silenopappe (n. 16, fig. 19), formait originellement partie d'une statue composée de deux blocs de marbre ainsi qu'on le voit pour les statues déliques des comiques de théâtre (rep. Bull. corr. hell: XXXI, 1907, tabl. X—XI) et présente de même un original grec de la fin du II s. av. J. Ch. La petite herme de Silène (n. 17, fig. 20) qui démontre l'influence des masques du théâtre romain n'a point de valeur artistique. Les deux hermes de Centaures (n. 18 et 19, fig. 21 et 22) sont des copies modernes des Centaures capitoliens d'Aristéas et de Papias, mais leurs socles garnis de peaux d'animaux sont antiques. Le fragment d'un bas relief avec des masques de théâtre (n. 20, fig. 23) est un reste d'une de ces tablettes rectangulaires si fréquentes à Pompéi, qu'on alignait ou enclavait dans les murs des portiques (p. ex. Not. d. sc. 1907, p. 549, fig. 3—5 et 8—13). Nous voyons une faible création de l'époque des Antonins dans le bas-relief qui représente la Fortune offrant une libation (n. 21, f. 24) et qui devait être enclavé naguère dans la muraille de quelque édifice. Jolies et relativement bien conservées sont les deux hermes archaïques d'Apollon (n. 22, fig. 25) et d'Artemis (n. 23, fig. 26) qui probablement formaient à l'origine un ensemble organique datant du I siècle avant ou après J. Ch. Par contre, la tête d'Attys (n. 24, fig. 27) écoutant derrière un buisson de quel côté arrive le char de Cybèle qui le cherche, appartient aux très faibles spécimens de l'époque des Antonins. Le fragment de sarcophage où l'on voit une amazone fuyant avec terreur (n. 26, fig. 28) appartient aux bagatelles sans valeur; selon Robert (Sarkophagreliefs, t. XXXVI, fig. 87 p. 107) il faisait partie du troisième groupe romain.

Parmi les portraits, une tête de femme en calcaire gris et rose attire notre attention (n. 29, fig. 29, tabl. VI), il s'agit ici probablement d'un travail grec de Chypre datant de la fin du V siècle. Le prétendu Sénèque (n. 30, fig. 30) est curieux comme falsification excellente mais moderne de l'herme de la Collection Somzée (rep. Furtwängler, collection S.- pl. XXVI), il possède pour la Pologne un *pretium affectionis* comme souvenir de l'ancienne glyptothèque royale de Varsovie qui possédait autrefois le portrait des Bruxelles. On trouve encore le soi-disant Scipion ou prêtre d'Isis (n. 31, fig. 31) dont le style se rapproche plus des portraits de la dernière époque égyptienne que de ceux de Rome. Le portrait de

Romaine (n. 32, fig. 32) provient de l'époque du triumvir Marc-Antoine. La tête de jeune fille (n. 33, fig. 33) nous transporte à l'époque flavienne ou plus tard encore, à moins qu'elle ne soit une habile falsification. Le fragment de tête barbue (n. 34, fig. 34) est un débris de basrelief de 190 à 240 après J. Ch., donc contemporain de l'arc de Septime Sévère au Forum romain. A peu près de la même époque date le portrait de Romaine (n. 35, f. 35).

Par rapport à l'art appliqué il faut mentionner: des fragments d'un pied de table provenant d'Athènes et datant environ du temps de la naissance du Christ (n. 36, fig. 36); un petit autel tumulaire (n. 37, fig. 3) avec l'inscription C. I. L. VI 10513 (fig. 37); une urne (n. 38, fig. 38) avec l'inscription C. I. L. VI 16324; un morceau de charpente (n. 39, fig. 39) du temps d'Adrien présentant d'un côté des vestiges d'inscription inconnue, et de l'autre une figure de S-t Michel (fig. 40); enfin un grand sarcophage (n. 42, fig. 41—43) de Roumanie, le couvercle et le cercueil ne se rapportent pas l'un à l'autre, le premier provient pour sûr d'une colonie grecque quelconque sur la mer Noire et date au plus tôt du II s. après J. Ch.; le second provient probablement de l'intérieur du pays et date de l'époque comprise entre le IV et le VII s. après J. Ch.
