

TP 145 M<sup>3</sup>

PIOTR BIENKOWSKI.

---

# O RZEŹBACH KLASYCZNYCH W GOŁUCHOWIE.

::: Z 11 TABLICAMI I 5 RYCINAMI W TEKŚCIE. :::  
(ODBITKA Z „ZAPISKÓW MUZEALNYCH“, ZESZ. 4-5.)



*Antiquar.  
Gołuchow*

POZNAŃ 1920.

NAKŁADEM „TOWARZYSTWA MUZEALNEGO W POZNANIU“.  
DRUKARNIA W. TOMASZEWSKIEGO, POZNAŃ, PODGÓRNA 10.

Bibliothèque Maison de l'Orient



071495



P. Bienkowski:

## O rzeźbach grecko-rzymskich na zamku XX. Czartoryskich w Gołuchowie.



Studjum obecne pragnie, tak jak analogiczna moja praca: O rzeźbach klasycznych z marmuru w Krakowie, zadosyćuczynić dwom potrzebom. Pod względem praktycznym zmierza do określenia, jakie właściwie dzieła plastyki greckiej i rzymskiej znajdują się w zbiorach polskich, pod względem zaś ideowym zdąża do wyświecenia stosunku, jaki w twórczości starożytnej zachodził między oryginalnymi rzeźbami, a kopjami tudzież

przeróbkami, a zarazem do zgłębienia warunków psychologicznych, wśród których kopje jednego i tego samego oryginału wypadają nieraz bardzo odmiennie. Gdzie oryginał jest zachowany — wypadek bardzo rzadki — tam odpowiedź na powyższe pytania nie ulega zbyt wielkim zastrzeżeniom. W przeciwnym razie jest bardzo trudno, często niepodobna oznaczyć ściśle granicę, jaka dzieli wierne, to jest wolne od wszelkich późniejszych dodatków kopje od świadomych przeróbek czyli naśladownictw pierwowzoru, dokonanych przez artystę, mającego widoczną pretensję do samodzielności, ale na modłę starożytną bez skrupułu korzystającego z cudzej inwencji. W dodatku przy takich przeróbkach musimy sobie zadać dalsze pytanie, czy doszły do rąk naszych w oryginalnym ujęciu, czy też znowu mamy przed sobą tylko późniejsze ich odtworzenie. Innymi słowy całe badanie obraca się około pytania, ile i jakie ogniwa pośrednie przedzielają dany zabytek sztuki od greckiego oryginału. Takie studia, jakieśmy podnieśli we wstępie zacytowanej pracy,

należą do najważniejszych, ale i najtrudniejszych zadań naszej nauki, a że wymagają niechybnej pamięci kształtów i motywów, bardzo rozległego znanstwa zabytków i wrodzonego, a przynajmniej wyrobionego poczucia stylu, więc ich dotychczas na wielką skalę nie robiono. Zaledwie pierwsze zdobycze na tem polu nauka zawdzięcza monachijskiej szkole archeologów z A. Furtwänglerem na czele. Rzecz naturalna, że pytania powyższe można tylko w wielkim związku rozpatrywać, albowiem tylko pogląd na długie szeregi pokrewnych zjawisk zdoła nas pouczyć i dostarczyć danych do wydania syntetycznego sądu.

Studjum poniższe może być już ze względu na szczerą ilość antyków, którymi się zajmuje, tylko drobnym przyczynkiem do rozwiązania tej kwestji. Rzeźb z marmuru jest w Gołuchowie tylko siedemnaście, pochodzących przeważnie z rezydencji Napoleona I i cesarzowej Józefiny w Malmaison. Z nich jedna główka Afrodyty (De Witte, Description d'antiquités à l'hôtel Lambert, p. 153, n. 147), wywieziona z powodu wojny do Drezna i tam ukryta dotychczas w podziemiu jednego z muzeów, nie mogła wejść w skład niniejszej pracy. Za to została uwzględniona głowa bronzowa naturalnej wielkości, która tylko materiałem różni się od reszty rzeźb gołuchowskich. Pomiędzy owymi siedemnastu utworami jest większość takich, dla których kwestja pierwowzoru jest z rozmaitych przyczyn podrzędną albo drugorzędną. Inne są cennymi przyczynkami i wzbogaceniem dotychczasowego zasobu antyków, ale problemu naukowego w sobie nie zawierają tak, że tylko co do czterech pytanie, czy mamy przed sobą samodzielne utwory czy kopje, a jeśli kopje, jakiej wartości są one i dla czego wypadły tak, a nie inaczej, zyskuje szersze naukowe znaczenie. Tak czy owak pytanie to prze-wija się jak srebrna nić przez całą rozprawę i łączy poniekąd luźne jej ustępy w organiczną całość.

## I.

Głowa t. z. Safony (tabl. I); w 0.26; odległość od końca brody do chusty nad czołem = 0.165; od szczeliny ustnej do chusty = 0.12; długość gałki ocznej = 0.04; odległość wewnętrznych kątów oczu = 0.035. Z marmuru włoskiego luneńskiego, pokrewnego kararyjskiemu. Przedtem w zbiorze Pourtalès (catalog. n. 15). Wspomniana w De Witte'a Description, p. 154, n. 149 jako „tête d'une femme inconnue“ i tak samo w Przewodniku po Muzeum w Gołuchowie (Poznań, 1913), który p. 26 odnosi ją do III wieku prz. Chr.

Nos, połowa obu uszu i popiersie wraz z szyją są nowe; tył głowy owiniętej chustą jest niewykończony.

Już z proporcji czoła, oczu i stosunku ich do twarzy widać, że mamy przed sobą typ V wieku przed Chr. Naturalnie nie grecki oryginał, ale rzymską kopję, robioną niemal wyłącznie dłutem, a więc z początków cesarstwa; tylko w kątach ust i dziurkach od uszu widać ślady świdra.

Głowa ta jest drugą dotychczas znaną kopją tego samego pierwowzoru greckiego, który w pełnej postaci jest odtworzony w marmurowym posągu, znajdującym się po dziś dzień w rzymskiej Villa Albani, znanym dawniej pod nazwą Sapho Albani, dzisiaj Kory Albani (repr. Brunn-Bruckmann, Denkm. n. 255; Helbig, Führer n. 1922). Dowodzi tego oprócz ogólnego podobieństwa taki sam strój głowy z nieznaną różnicą o tyle, iż warkocz gołuchowskiej głowy jest wyżej upięty, wskutek czego t. z. *kekryfalos* nie ciąży ku dołowi, jak tam, lecz zakreśla w profilu krótki, ale energiczny półwał. Dalej włos na skroniach, który w falistych, krótkich smugach wymyka się z pod czepca, jest tak samo zgarnięty za uszy, odstaniając je w całości. Takie samo wreszcie czoło szerokie, a niskie. Ale poza tem krój twarzy jest odmienny. W gołuchowskiej głowie policzki są pełne, grube, znamionujące czerstwość i dosyt, oczy podłużne, wąsko otwarte, z powiekami twardo zarysowanymi, ale lekkimi, usta o zbyt delikatnych wargach, lekko rozchylonych. Kształtu ucha z powodu złego stanu zachowania nie podobna na pewno określić. Wyraźnie koniuszki uszu są mięsiste i nie przyrośnięte do policzków. Jednym słowem gołuchowską głowę znamionuje upodobanie w krągłych matronalnych kształtach. W przeciwieństwie do niej głowa Kory Albani (najlepiej repr. Ahrem, D. Weib in d. ant. Kunst, fig. 120) odznacza się ściągłymi rysami, subtelnie wymodelowanymi o szlachetnym wyrazie, pełnym energii i inteligencji.

Jak wytłumaczyć te niezgodności i różnice? Odpowiedź będzie poniekąd zawisała od tego, do jakiego

kierunku rzeźby, do jakiej szkoły zaliczymy oryginał Kory Albani? Niektórzy uczeni, jak A. Kalkmann (Arch. Anzeiger 1897, p. 136) i W. Klein (Gesch. d. griech. Kunst II, p. 126) przypisali go starszemu Praksytelesowi, a zatem postaci nieuchwytniej, bo na poły legendarnej. Pierwszy A. Furtwängler (Meisterwerke d. griech. Plastik, p. 100) wymienił Korę Albani z Fidjaszem. Tę myśl podchwycił H. Schrader (Jahreshefte d. österr. arch. Institutes XIV (1911), p. 35—88) i wciągnął do swego rozległego studjum o Fidjaszu. Punkt wyjścia Schradera nie jest nowy, ale warto mu się przypatrzeć.

Do niedawna — rozumuje Schrader — uchodziły rzeźby partenoińskie za utwory Fidjasza przynajmniej w tym sensie, że jemu przypisywano pomysł, a może i wykonanie minjaturowych modeli owego wielkiego zespołu plastycznego, obejmującego 92 metop, fryz długi na 100 m i obie grupy przyczółkowe. W marmurze pentelickim mieli je wykuć liczni jego towarzysze i uczniowie. Wiara w Fidjasza opierała się na jednolitości i podniosłości wrażeń, jakie budzi ów poczet arcydzieł, a w dodatku Plutarch wyraźnie Fidjaszowi przypisuje rolę pierwszego doradcy Peryklesa w wszystkich przedsięwzięciach, zmierzających do upiększenia Akropolji ateńskiej. Miłem uczuciem pewności, w którym się kołysała dawniejsza nauka, pierwszy zachwiał poważnie O. Puchstein (Jahrbuch d. deutsch. arch. Inst. V, 1890, p. 97), poddawszy analizie stylowej minjaturową, lecz, jak się zdaje, wierną kopję Ateny Partenos, znalezionej w Varvakion. Uczony berliński wygłosił domniemanie, że kopja ta mimo rzemieślniczej niezręczności, jaką okazuje, daje nam o stylu tego pierwszorzędnego dzieła Fidjasza prawdziwsze wyobrażenie niż którakolwiek inna. A styl ów zbliża się wyraźnie do stylu rzeźb olimpijskich, jeszcze nie całkiem oswobodzonych z więzów archaizmu. Odtąd upowszechniło się w niektórych kołach nauki niemieckiej mniemanie, że sztuka Fidjasza wykwitła wprawdzie bujnie i świeżo, lecz nie jako kwiat Peryklesowskiej swobody dłuta, ale na szerokim podłożu jeszcze na poły archaicznej, niemal skrepowanej sztuki wojen perskich. Konsekwentnie przyjęto, że z liczby metop i figur Partenonu te właśnie wyszły z pod dłuta samego mistrza, które okazują styl prostszy i surowszy od innych. Jednym z takich dzieł jeszcze na poły skrepowanych, które Schrader przypisuje Fidjaszowi, jest wielki relief eleuzyński, przedstawiający pożegnanie Tryptolema z Demeterą i Korą przed wyruszeniem w świat (repr. fig. 40). Otóż przypuszcza Schrader za przewodem R. v. Schneidra (Jahrb. d. Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XII 1, 1891, p. 72 sq.), że mistrz ateński odtworzył na tym reliefie swoje własne posągi, których

kopje zachowały się dotychczas: Demeter w Cherchel, Kory w Villa Albani. Specjalnie Fidjaszowy styl tego drugiego dzieła upatruje uczony niemiecki w szeregu znamion, spólnych z Ateną Partenos. A mianowicie szerokie ustawienie postaci, sylweta ogólna, dająca się wpisać w prostokąt, pełność i obfitość draperji, ułożonej w trzech warstwach, ramiona przylegające do tułowia, a rozszerzone umyślnie płaszczem, wreszcie rodzinne podobieństwo głów szeroko i silnie zbudowanych, a jednak żywych, prawie wesołych. „Jak potężne, niemal heroiczne wrażenie — pisze Schrader — wywiera jej postać! Jak delikatny wyraz ma jej wąska, a przecież młodocianą świeżością tchnąca twarz! Z jakim królewskim wdziękiem nosi swą fryzurę, ujętą w czepiec! Prostą i spokojną architekturę głowy osadzonej na smukłej szyji podnosi podrzędny na pozór szczegół — fale włosów, które na skroniach gęsto się wiją i spływają z małżowiną uszną.“

Ostatnie zachwyty i do gołuchowskiej można odnieść repliki i byłoby bardzo cennem i ważnem, gdybyśmy w niej posiadali przynajmniej średnio dobrą kopję Fidjaszowego utworu. Podnieść jednak należy, że styl jej, o ile w zewnętrznych szczegółach się wyraża, nie popiera tego domniemania. Raczej pewne typy ucznia Fidjaszowego, Alkamenesa, n. p. statua Hery albo Demeter w muzeum kapitolinijskiem (repr. Praschniker, Jahreshefte XVI 1913, p. 128 sq; Helbig, Führer 3 n. 857) okazują podobnie zgrubiałe i zaokrąglone rysy twarzy. Zresztą przy dzisiejszym stanie nauki niema sposobu, jak rozstrzygnąć kwestję autorstwa Fidjasza, szczególnie co do tego dzieła. Niepodobna nawet odpowiedzieć na ogólne pytanie, czy istotnie Fidjasz był jeszcze na pół archaicznym rzeźbiarzem, czy też uosabia zenit swobody twórczej wcielonej w grupy przyczółkowe Partenonu. Piszący pozostaje przy dawnej opinji, że Fidjaszowi należy przypisać z rzeźb attyckich V wieku te, które od wieku uchodzą zgodnie za non plus ultra plastyki starożytnej, ale przynajmniej, że na tej podstawie równie budować nie można jak na teorji Schradera.

Z tem wszystkiem można i dzisiaj określić stosunek obu replik do siebie i do domniemanego pierwowzoru. Możliwe są dwie ewentualności. Albo Kora Albani jest wiernem odtworzeniem oryginału, a w takim razie gołuchowska replika jest niejako pogrubieniem i zmatronizowaniem typu, albo odwrotnie gołuchowska głowa zbliża się bardziej do oryginału, a albańska statua jest tylko jego wydelikaceniem i uduchowieniem. Mojem zdaniem pierwsza alternatywa jest prawdopodobniejsza. Za nią przemawia powszechny proceder rzymskich kopistów, którzy greckie oryginały — o ile były z marmuru, a więc polichromowane — musieli kopjować na oko, bez

pomocy odlewów gipsowych, a do tego rzadko wnikali w intencje pierwotnych mistrzów, poprzestając na ogólnikowych kształtach odnośnej epoki czy szkoły, tak że kopja, która ma więcej wyrazu, jest zazwyczaj bliższą pierwowzoru. Wprawdzie zdarzają się wyjątki. N. p. Apollo Giustiniani lub Niobida watykańska są z pewnością wysubtelnionemi kopjami, a raczej przeróbkami w duchu późniejszych norm i upodobań. Ale takim warjantem gołuchowska głowa na pewno nie jest. Raczej można przypuścić, że pełniejsze i spokojniejsze jej kształty zostały wywołane pewną zmianą znaczenia, jaką odtwórca wprowadził do pierwotnego posągu. Być może mianowicie, że statua, do której należała gołuchowska głowa, miała przedstawiać już nie dziewczę Korę, ale Demeterę lub inną matronalną postać.

Jakkolwiek się rzecz ma, nie zabraknie, jak sądzę, uczonych, którzy z odmienności wyrazu gołuchowskiej kopji wyciągną dalekie wnioski, odnoszące się do twórcy pierwowzoru. Powiedzą, że nie albańska, ale gołuchowska replika odtwarza wierniej styl mistrza, z którego pracowni wyszedł oryginał. I kto będzie podzielał naszkicowaną powyżej teorję Schradera, nie omieszka odnieść tych wniosków do osoby Fidjasza. Wszystkie te okoliczności sprawią, że gołuchowska Kora z pewnością zostanie powitana w nauce jako cenny i ważny nabytek.

## II.

Głowa Junony (tabl. II); w. 0.345; od końca podbródka do porostu nad czołem 0.195; od linji ust do tegoż porostu — 0.14. Z marmuru białego włoskiego. Przedtem w zbiorze Pourtalès (catal. n. 73) wspomniana w De Witte'a Description p. 153, n. 146. Koniec nosa nowy, tak samo popiersie wraz z szyją i obu lokami, spadającymi na ramiona. Przyprawione są także dwie trzecie warłococzka nad karkiem. Część zaś włosów na tyle głowy poza diademem jest tylko z grubsza obrobiona, bez jakichkolwiek śladów czepka (t. z. opistosfendone). Widoczne są tylko płaskie pasemka włosów, rozczesanych pośrodku głowy. Górna warga nieco wykruszona. W włosach, uszach i ustach szablonowe żłobki od świdra ruchomego, wskazujące, że gołuchowska głowa jest robotą epoki Antoninów.

Na pierwszy rzut oko uderza jej wielkie podobieństwo do głowy słynnego posągu watykańskiego, t. z. Hery Barberini (repr. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen n. 873, 874). Leży ono głównie w górnych częściach twarzy, w czole nieco więcej modelowanem, w ostro zarysowanych łukach brwi, w głęboko pod niemi osadzonych, łagodnych oczach; wąskich a długich, wreszcie w policzkach niezbyt pełnych. W dodatku bujny włos jest u obu prawie tak samo ułożony

i ozdobiony wysokim diademem w kształcie sierpa. Natomiast odrazu uderza, że dolna część twarzy jest tu inaczej ukształcona. Jest ona znacznie krótsza, ma podbródek węższy, mniej energiczny, wargi delikatniejsze, a przede wszystkim odległość nosa od szczeliny ustnej jest tu mniejsza. Skutkiem tego wyraz twarzy jest tu mniej twardy, łagodniejszy. Różnice te są tak znaczące, że trudno byłoby w gołuchowskiej głowie widzieć kopię tego samego oryginału, gdyby nie to, że na drugiej replice, która się znajduje w Mus. Chiaramonti (repr. Overbeck, Atlas z. Kunstmythologie, tabl. IX, 11; Amelung, Vatik. Katalog, tabl. LXIX) spotykamy już te same rysy, chociaż nie tak silnie zaakcentowane. Ta druga kopia stanowi więc jakby pośrednie ogniwo ideowe między głową Hery Barberini, a gołuchowską, która zatem wchodzi do rodziny typu jako trzecia kopia.

Co odtwórca rzymski chciał osiągnąć przez te zmiany? Oto chciał Herę przedstawić nie jako surową, zapalczywą małżonkę, gotową wywalczyć uznanie swoich praw, lecz jako uosobienie wdzięku i słodyczy, która bez użycia przymusu jedynie swoją powagą i królewską urodą panuje nad mężem. Wprawdzie takie pojęcie Hery przebija już w watykańskim posągu, który uchodzi za wierniejszą od innych kopię oryginału, ale tam silny, energiczny podbródek, grube wargi, płaskie policzki nadają jej jeszcze dość surową powierzchowność. Tymczasem tu na gołuchowskiej replice nawet włosy nad czołem przebiegają w bardziej sfalowanych i miękkich pasemkach, a nadto są wzbogacone kośmykami policzkowymi, które zwężają pierwotną szerokość twarzy.

Wobec takiego stanu rzeczy jest właściwie za śmiałe pytanie, czyjego dłuta był grecki oryginał, który się nie zachował. Jeżeli jednak je wysuwamy, to dlatego, że pewne światło rzuca na nie wspomniana głowa Hery Barberini, osadzona na tułowiu pełnym stylu i wybitnego piętna. Nie wdając się w bibliograficzne szczegóły, po które odsyłam do Overbecka *Kunstmythologie* III, p. 54 sq. i p. 115, tudzież do Müllera-Wieselera-Wernickego: *Antike Denkmäler* p. 124, — przypomnę, że sprawa autorstwa oryginału posunęła się naprzód dopiero od czasu, gdy Furtwängler (*Meisterwerke* p. 117) stwierdził bliskie pokrewieństwo między Herą Barberini, a tak zwaną *Venus Genetrix*, wyobrażoną najlepiej w posągu z Frejus w Luwrze, w którym upatruje się niemal powszechnie utwór znanego już nam Alkamenesa. W takim razie należałoby także grecki pierwowzór Hery Barberini wprowadzić w bliższy związek z tymże uczniem Fidjaszowym. Tymczasem głowa tejże Hery, jak mi się zdaje, okazuje odmienny styl (por. *Einzelaufnahmen*, n. 280). Za to ma dużo cech

wspólnych z typami, które nauka w ostatnich czasach zwykła łączyć z nazwiskiem rzeźbiarza attyckiego Krezylasa, współczesnego Fidjaszowi, mianowicie z Ateną Velletri, Amazonką kapitolijną podpisaną przez Sosiklesa, Meduzą Rondanini. Otóż pod tym względem głowa gołuchowska, której twarz celuje starannym wykonaniem, przynosi nam cenny sukurs. Mianowicie wy-modelowanie czoła jest tu podobne jak u Amazonki kapitolijnskiej. To znaczy, że czoło wąskie u góry rozszerza się nad oczami, a tam równoległe do ostrych brwi ciągnie się leciutkie, ledwie pod palcami dostrzegalne zakłębienie, które zanika dopiero na środku nad nosem, gdzie linja czoła występuje nieco z profilu. Dalej włosy są całkiem skromnie i gładko zaczesane jak u Ateny Velletri. Wreszcie długie i wąskie oczy o grubych jakby wystających powiekach, obramionych delikatnymi fałdzikami, przypominają żywo jedyne, prawie pewne dzieło Krezylasa, jego portret Peryklesa, zachowany w paru kopiach. Chociaż wyraz ust i brody został w gołuchowskiej głowie, jakśmy wyżej podnieśli, złagodzony, można jednak dostrzec w profilu, że dolna szczeka i usta wystają z policzków, podobnie jak u Meduzy Rondanini.

W przeciwieństwie do tych Krezylasowych cech zaznaczają się w ułożeniu draperji i pojęciu całej postaci wyraźne znamiona stylu Alkamenesa. Wobec tego jednak, że w Gołuchowie jest tylko głowa posągu, nie byłoby odpowiedniemi wdawać się tu w analizę tułowia. Dość że pomieszenie obu stylów nasuwa wniosek, że oryginał Hery Barberini był utworem nieznanego rzeźbiarza, który łączył normy Fidjasza z Krezylasowemi i żył w drugiej połowie V wieku prz. Chr. Nie był to silny talent. Albowiem posąg jego, który położył za pierwowzór Herze Barberini, żywo przypomina drugą Herę, t. z. Herę Borghese, dzisiaj w Gliptotece kopenhaskiej, przypisywaną powszechnie Alkamenesowi (repr. Arndt, *Glyptothèque Ny-Carlsberg*, tabl. 56-58, p. 90 sq.) Oba posągi na pierwszy rzut oka wydają się identyczne, ale po bliższem obejrzeniu odkrywa się znamienne różnice, z których wynika, że Hera Barberini, a raczej jej oryginał grecki musiał być nieco późniejszy, czyli młodszy. Jego twórca musiał już znać pierwowzór Hery Borghese i umyślnie go zmienił stosownie do nowego gustu swej epoki, dając bogini większą okazałość na zewnątrz, a mniej surowości w twarzy.

Domniemanie Helbiga, *Führer* 3, n. 295, jakoby oryginał Hery Barberini był dopiero dziełem drugiej połowy II wieku prz. Chr., i to niejakiego Polikleasa lub Dionizjosa, tudzież hipotezę W. Kleina (*Praxiteles*, p. 64 sq.; *Gesch. d. gr. Kunst* II, p. 214 i III, p. 343), że jest on kontaminacją dwóch sławnych posągów Hery, Alkamenesowej i Polikletowej i że tej kontaminacji dopuścił się rzeźbiarz, który żył w epoce

Antoninów — pomijam jako niepoparte naukowymi dowodami.

### III.

Głowa stratega greckiego (tabl. III), inw. n. 169; w 0.17; od końca brody do kończyn włosów nad czołem 0.10; od szczeliny ustnej do tego samego porostu 0.055; długość gałek ocznych po 0.019; oddalenie wewnętrznych kątów oczu 0.017. Marmur paryjski z jasnobronzową patyną. Wspomniana w Froehnera *Antiquités du chateau de Goluchow*, p. 210 marbres n. 6, skąd wynika, że została nabyta przez hr. Janową z X. X. Czartoryskich. Izabellę Działyńską w Paryżu na aukcji Hoffmanna 15 lutego 1889 r. (catalog. n. 169). Por. Pajzderski, *Przewodnik*, p. 28, n. 8.

Grzbiet nosa w dolnej połowie, przedni brzeg przyłbicy, prawy koniec brody są wykruszone. Szyja nie odłamana, ale gładko ucięta z dyblem metalowym w środku, z czego wnosić można, że już w nowszych czasach była osadzona na obcym torsie. Ukształtowanie jej, a mianowicie cienkość wskazują, że głowa pierwotnie należała do posążku, nie do hermy. Na samym szczycie hełmu otwór okrągły (średn. 0.07) z powierzchnią marmuru dokoła chropawą i tylko z grubszego obrobioną. Widocznie tkwiła tu metalowa kita. W oczach ślady malowanej żrenicy. Ciekawe, że także oczodoły przyłbicy były ozdobione polichromją.

Jest to głowa wodza greckiego w t. z. korynckim hełmie, mocno na tył głowy zasuniętym. Na bokach hełmu szerokie klapki, należące zapewne do czapki, którą pod hełmem noszono zamiast podszewki. Sama czasza hełmu jest niezwykle długa i schodzi z tyłu tak nisko, że tylko wąska jej krawędź, zawinięta spiralnie w górę, służy za nakarcznik. Ten kształt kaptura jest niezwykle. Może upatrywać w nim należy lokalną właściwość, a może odznakę pewnej rangi, których przecież w helleńskim wojsku nie brakło (por. Hauvette—Besnault, *des stratèges Athéniens*, p. 98 sq.) W żadnym razie z kształtu hełmu nie wynika, że nasz strateg musiał być Ateńczykiem. Rodzaj marmuru raczej przemawia przeciw temu.

Natomiast odrazu widać w jego twarzy rodzinne podobieństwo z wielu innymi głowami strategów, które w ostatnim dwudziestolecu były przedmiotem osobnych studjów Arnda-Bruckmanna, *Griech. u. röm. Porträts*, tabl. 271—290, i Kekulégo von Stradonitz, *Strategenköpfe* (Abhandl. d. Berl. Akad. d. W. — *Phil. hist. Klasse*, 1910, n. 2). Słusznie zauważył pierwszy ich badacz A. Conze (*Arch. Zeitung* 1868, art. *Griech. Poträtköpfe*), że wszystkie są bez wątpienia portretami dowódców i mężów stanu z niezbyt dłu-

giego okresu czasu, a mianowicie z epoki po wojnach perskich, a przed Aleksandrem Wielkim. „Albowiem styl ich nie pozwala cofnąć się do archaicznego okresu, portrety zaś z epoki Aleksandra W. mają już inne piętno. Rodzinne podobieństwo między nimi odpowiada mniej więcej podobieństwu osób z trzydziestoletniej wojny, albo z wieku Ludwika XIV. Jak są stroje znamienne dla pewnego czasu, tak są także fizjognomie.“

Główka gołuchowska przedstawia mężczyznę w średnim wieku, o policzkach dość chudych, ale szerokich, z wyrazem oczu nieco zmęczonym, z ustami zaciśniętymi o wargach wąskich, równą linią zarysowanych. Twarz ocieniona pełnym zarostem z wąsem zwieszonym jest pełna godności, bez zarozumienia lub pretensji. Ma wyraz szlachetny i rozumny, chociaż czoło dołem nieco wysunięte i przykryte do połowy kosmykami włosów nie okazuje wytworniejszego wymodelowania. Tylko lekki mars, który osiadł w dwóch płytkich zmarszczkach pionowych, nadaje twarzy odcień surowości. Rysy regularne, ale mało indywidualne, uszy wręcz schematycznie wykonane. Do indywidualnej bowiem charakterystyki trudno zaliczyć miękki włos, który nad czołem i na karku jest przycięty, na skroniach zaś spada długimi falistemi kosmykami, spływającemi z brodą. Czy może dlatego w gołuchowskim strategu uznać należy jednego ze Spartan, którzy mieli nosić długie włosy jeszcze w IV wieku, nie wiadomo.

Rysy powyższe nie wychodzą poza miarę charakterystyki, właściwej wielu innym głowom, ochrzczonym historycznymi nazwiskami. Przychodzą nam na myśl zwłaszcza takie postaci jak Fokion, Chabrias, Ifikrates, Timoteos. Rzeźba grecka lubiła już w V wieku twarze wodzów i polityków idealizować i podnosić do znaczenia typów. Zapewne z tego względu Froehner (l. c.) odniósł gołuchowską główkę do V wieku. Tymczasem nie brak tu szczegółów, które wskazują, że mamy do czynienia z tworem późniejszym, najwcześniej z środka IV wieku prz. Chr. Broda nie stanowi tu już masy niezawisłej od twarzy, nie jest jakoby przyprawiona lecz przylega organicznie do policzków i na końcu podbródka lekko się rozdziela. Niema to już ani jednego kosmyka, któryby wedle normy V wieku był na końcu zakręcony czy zwinięty w loczek. Przy gałce ocznej jest gruczoł łzawowy wyraźnie odtworzony. Powieki, zwłaszcza dolna, nie są już tak ostro zarysowane jak w pierwszej attyckiej szkole. Głowa była nieco ku swemu lewemu ramieniu obrócona i trochę podniesiona. Właśnie w tym zwrocie głowy i w głęboko osadzonych oczach zaznacza się już styl drugiej attyckiej szkoły. Podobnie jak na głowie Pastoreta, dzisiaj w Kopenhadze (repr. Kekulé l. c. tabl. I—II), tudzież na głowie

z Rzymu (repr. l. c. tabl. III) jest i tu hełm włożony bardzo głęboko na tył głowy. Skutkiem tego przestaje być ozdobą czy odznaką, staje się częścią zbroi i stanowi integralną część ogólnej sylwety. Co więcej użycza całej głowie siły i śmiałości, a nawet pewnego patosu. Zapowiada się grupa Menelaosa z Patroklem, od której jednak gołuchowska główka jeszcze się różni wyrazem olimpijskiego spokoju.

Pod względem stylu twarz naszego stratega zbliża się bardzo do portretu Arystotelesa, mianowicie do wiedeńskiego popiersia (repr. Studniczka, *Das Bildnis des Aristoteles*, tab. II 3 i III 1), ale nie mogą to być identyczne osoby. Inne jest czoło, inny kształt czaszki, inne zwłaszcza są usta. Pozostaje zatem tylko podobieństwo typu jako fenomen tej samej epoki i zbliżone pojęcie twarzy. Zwłaszcza tak samo na obu portretach jest oddany włos luźnymi, wijącymi się kosmykami.

Wykonanie gołuchowskiej główki nie jest drobniawe. Artysta widocznie chciał ją utrzymać w formie śmiałej improwizacji, dorywczego szkicu, bez wchodzenia w szczegóły. Brwi odtworzył delikatnym wałkiem bez zaznaczenia jednego włoska. Ale może właśnie dlatego, że nie jest zbyt wykończona, robota tej główki jest doskonała, bardzo miękka, prawdziwie oryginalna. Giętkość linii nie jest tu nigdzie ograniczona ani we włosach, ani na twarzy, ani na hełmie. Z drugiej strony dłuto, które ją wykuło, nie celowało siłą i rozmachem i nie wyszło poza normę swego wieku. Cały patos kompozycji wyraziło nie w twarzy, lecz jedynie w osadzeniu głowy na korpusie, w zadarciu do góry hełmu na głowie. Jednym słowem główka gołuchowska ma cechy oryginalnej roboty attyckiej z lat 360—340 prz. Chr. i jako taka jest perłą gołuchowskiej kolekcji antyków.

#### IV.

Głowa Menelaosa (tabl. IV), inw. n. 342; w. 0'47; od końca brody do porostu włosów nad czołem 0'255; długość gałek ocznych 0'045; odległość wewnętrznych kątów oczu 0'04; od otwarcia ust do porostu włosów 0'19. Z białego luneńskiego marmuru. Przywieziona wedle wersji miejscowej przez X. Witolda Czartoryskiego.

Nowe: nos, obie wargi, cała prawa brew i część lewej. Na przyłbicy, nanośnik, tudzież przednia krawędź wraz z częstką płaskorzeźby ją pokrywającej są wyszczerbione. Ogółem cała głowa jest na wielu miejscach obtłuczona i zniszczona. Zwłaszcza lewa połowa zarostu tworzy dzisiaj skutkiem uszkodzenia jedną zbitą, miejscami nieartykułowaną masę, odbijającą niekorzystnie od plastycznych kędziorków na prawym policzku.

Przewodnik po Muzeum w Gołuchowie (Poznań 1913 p. 26) oznacza ją fałszywie jako głowę „konającego Galla.“ Jest to niewątpliwie kopia głowy Menelaosa z sławnej grupy, która przedstawiała tego bohatera, składającego ostrożnie zwłoki Patroklosa na ziemi mimo groźnych niebezpieczeństw, które mu w tej czynności przeszkadzały. Musiała to być ulubiona rzeźba, skoro do naszych czasów zachowało się w okrucinach sześć replik, wyliczonych w ostatnim czasie przez Wasera w *Neues Jahrb. f. d. klass. Altertum VII*, 1901, p. 612, między nimi tylko trzy z głową. Z replik najświetniejszy jest tors Menelaosa, stojący podziśdzien na rogu pałacu Braschi w Rzymie, znany na cały świat pod nazwą Pasquino, uważany przez niektórych badaczy za oryginał grecki. Gołuchowska głowa byłaby zatem, o ile mi wiadomo, czwartą kopią głowy, ewentualnie szczątkiem siódmej repliki grupy.

Znaczenie jej pod względem artystycznym polega na tem, że z zachowanych w górnej połowie mięśni szyjowych wynika potwierdzenie takiej kompozycji, jaką okazuje Pasquino w przeciwieństwie do florenckich replik, to jest że głowa Menelaosa nie była pochylona ku Patroklowi, ale zwrócona silnie w prawo i patrzyła nieco w górę. Dopiero dzięki temu, że oś wzroku jest inna niż oś głowy, a ta jest odmienna niż oś ciała, wchodzi w całą postać życie i bije od niej moc i niezłomna potęga. Wierzmy, iż stoi przed nami epiczny bohater, pod którego stopami ziemia zdaje się ugiąć.

Samo przez się głowa ani w części nie wywiera wrażenia tak patetycznego, jak w związku z korpusem, do którego należy. Nie mniej widoczne jest, że powstała w epoce po Lizypie. Podczas gdy twarze tego mistrza odznaczają się jeszcze rysami prostymi, spokojnymi, w których tli życie wewnętrzne jakby przygaszone, tu twarz cała tchnie niepokojem. Kostny układ czoła z trudnością się zaznacza pod mięśniami bardzo ruchliwymi, skupionymi w paru wzniesieniach przedzielonych rytemi zmarszczkami. W głębokich oczach odzwierciedla się wewnętrzne podniecenie i heroizm. Spojrzenie wyniosłe i władcze. Włos rozwichrzony, prawie pierzasty tworzy nad środkiem czoła rodzaj sztywnego czuba, na skroniach zaś i na karku spływa na gołuchowskiej kopji krótszemi niż na watykańskiej lokami, z pod których tylko końce uszu wystają. Hełm doskonale włożony na tył głowy stanowi integralną część jej architektury. Jednym słowem górna połowa twarzy jest doskonała zrozumiana. Natomiast dolna jest dosyć martwa i bez wyrazu. Wprawdzie usta są otwarte, dyszące, ale krótka, gęsta broda, w której ramy są ujęte policzki, nie podnosi, jak na watykańskiej replice, wrażenia



GŁOWA MENELAOSA.





A.

B.

PŁASKORZEŻBY Z HELMU GŁOWY MENELAOSA.



siły i godności. Krótko mówiąc, gołuchowska kopja nie jest tak równomiernie wykończona, jak inne.

Zato lepiej niż w Watykanie i Pałacu Pitti zachowały się na niej płaskorzeźby, zdobiące hełm. A mianowicie na przedniej, po części utraconej kresie przyłbicy widzimy dwa orły na wznak, odwrócone od siebie głowami, w zupełnie orientalnym schemacie, przypominającym polskiego orła z epoki Odrodzenia. Skrzydła ich są do połowy rozpostarte, głowy ich z czubkiem (zamiast grzebienia, który wedle Amelunga jest widoczny na watykańskiej kopji) skierowane ku krawędzi hełmu, ogony rozwidłone w dwa stylizowane węże, łapy jak u godeł państwowych podniesione z próżnymi szponami. Wątpię tedy, czy autor Vatik. Katal. (II, p. 506, n. 311; Atlas tabl. II 68) słusznie dopatrywał się na tamtejszej kopji resztek skrzydlatego gryfa, a jeszcze mniej prawdopodobne, aby na florenckiej kopji (Dütschke, Ant. Bildwerke in Oberitalien II, p. 23, n. 47) był przedstawiony orzeł, trzymający węża w szponach. Prawdopodobnie jest wszędzie ten sam obraz orła, tylko mniej lub więcej uszkodzony, podobnie jak i reszta płaskorzeźb hełmu odtwarza jeden i ten sam pierwowzór.

I tak po obu stronach czaszy hełmowej jest przedstawiona grupa Lapity, walczącego z Centaurem (a więc nie walka Heraklesa z Centaurem, jak rzekomo na watykańskim egzemplarzu). W obu scenach Lapita napada Centaura z tyłu i zadaje mu cios prawą ręką. Dokoła lewego ramienia mają Lapici draperje, uniesione podmuchem, a w dodatku zgniecione i grube, bynajmniej zaś nie skóry lwie, o których pisze Amelung l. c. Centaurzy w obu grupach brodaci i twarzą zwrócenii ku widzowi zasłaniają się: prawy skórą pantery, lewy króciutką draperją. Lapita lewej grupy, zwrócony przodem do widza wskoczył na grzbiet przeciwnika i tłoczy go prawem kolaniem. Równocześnie zaś podnosi z okrutnym rozmachem miecz, którego rękojeść jest widoczna w jednej, nasada pochwy w drugiej ręce. Ostatnie dwa szczegóły nie są zaznaczone na watykańskim marmurze. Za to i tu w prawej ręce Centaura tkwi mały dzbanek (a więc nie krótka maczuga jak w Watykanie), którym się broni. Prawa grupa jest na obu replikach identyczna, broń niewidoczna dzisiaj, a raczej nie oddana plastycznie. Centaur w podniesionej ręce i tu nie trzyma maczugi, lecz małą tarczę owalną. Na ziemi nie widać tu żadnego krąglego wzniesienia terenu, o którym wspomina Katalog watyk. l. c. p. 507.

Jest tu więc przedstawiona walka Lapitów z Centaurami z resztką typowych cech bitwy, jaka się wywiązała na weselu Piritooosa. Tylko że rzecz cała odbywa się na otwartym miejscu, w idealnej przestrzeni i Lapici nie mają charakterystyki indywidualnej.

Ich nienawiść do Centaurów ma tu znaczenie symbolu: walki cywilizacji przeciw barbarzyństwu. Motywy doskonale wybrany do ozdoby hełmu bohatera greckiego, walczącego z Trojanami. Kompozycja grup jest wadliwa. Aby wypełnić obłą powierzchnię hełmu, toreuta nie wahał się Centaurów nadmiernie wydłużyć, nogi ich - wszystkie cztery - równocześnie załamać, Lapitów tylko zewnątrz z przeciwnikami związać. Zato obie grupy są ułożone tylko w dwóch wymiarach, zgodnie z wymaganiami toreutyki.

Nad obu uszami hełm gołuchowski ma, podobnie jak obie inne repliki, półjajowate wypukłości, które następnie przechodzą w jednolity półwałek nad karkiem. Na zewnątrz są one ozdobione reliefami, które zgodnie przedstawiają pantery z otwartymi paszczami, zebrane do skoku. Wedle Dütschkego (l. c.) trzymają one w paszczach ptaki, ale to pewnie przewidzenie. Pod wypukłościami, któreby można nazwać nausznikami, są oddane w marmurze uszka czapki, noszonej pod hełmem zamiast podszewki.

Z powyższych wywodów wynika, że odtwórca gołuchowskiej repliki staranniej niż resztę głowy skopjował ozdóbki hełmu. A co ważniejsze ozdoby te nie były dodatkiem rzymskich kopistów, lecz znajdowały się już na hellenistycznym oryginale. Istotnie pod względem swobody rysunku i rozmachu, a zarazem konwencjonalności motywów stoją one na tym samym poziomie co sgrafitty na nagrobku Metrodora z Chios (repr. Beschreibung ant. Skulpt. in Berlin, n. 766), który odnosi się zazwyczaj do połowy III wieku prz. Chr. Ma przeto rację E. Loewy (Ausonia II, 1907, p. 78), który powstanie naszej grupy kładzie na środek okresu, jaki upłynął między grupą Nioby, to jest końcem IV wieku, a Laokoonem z I wieku prz. Chr. i przypisuje generacji artystów bezpośrednio przed rozkwitem pierwszej szkoły pergameńskiej.

## V.

Zeus Ammon (ryc. 1), bez numeru inw.; w. od końca brody do szczytu głowy 0·18; od szczeliny ustnej do porostu włosów 0·085. Z marmuru białego, pośledniego, zbliżonego do piaskowca. O jej pochodzeniu nie ma żadnych wiadomości, mniemam jednak, że ta sama główka znajdowała się r. 1860 u antykwarza Barone w Neapolu i jest wspomniana w Overbecka Kunstmythologie II, 1, p. 280 i 283, n. 21 jako „ein bestialischer Ammonstypus“.

Zeus Ammon był podobnie jak Sarapis bogiem, który powstał z mieszanii greckich i egipskich pojęć religijnych, tylko że proces skojarzenia dokonał się tym razem wcześniej i bez ubocznych zamysłów politycznych. Ammon, a raczej Amon był pierwotnie lokalnym bogiem miasta Teb nad Nilem. Był patronem urodzajności i zapłodnienia. Jego świętem

zwierzęciem był baran, z którego głową, a przynajmniej rogami na ludzkiej głowie, sztuka egipska zwykła była go przedstawiać. Już bardzo wcześnie podniesiono Ammona do godności boga słońca, tak że z początkiem XII dynastji, która ogłosiła Teby stolicą państwa, stał się najbardziej czczonym bóstwem całego Egiptu i protoplastą Faraonów egipskich, którym wkładał koronę na głowę. Ogięciem cieszyła się w późniejszych czasach jego świątynia na wielkiej oazie Siwa. Tamtejszą wyrocznię uważano za równorzędną delfickiej i dodońskiej. Stamtąd rozpowszechnił się jego kult po Cyrenaice i przyjął się nawet między Grekami, nie odgrywał jednak w ich wyobrazeniach wybitnej roli. Dopiero gdy Aleksander Wielki, aby uzasadnić swoje roszczenia do tronu egipskiego, odwiedził świątynię Ammona

na wymienionej oazie, postarał się o to, iż tamtejszy kapłan powitał go jako syna Zeusa. Odtąd znaczenie Ammona bardzo wzrosło w świecie greckim. Z tem wszystkim kult jego nie spopularyzował się nigdy w świecie helleńskim i nie uzyskał nigdy tak głębokiego wpływu na Greków i Rzymian, jak n. p. kult Sarapisa lub Izidy. Grecy rzeźbiarze odtwarzali go już od V wieku prz. Chr. Pauzaniusz (IX 16,1) donosi o posągu Kalamisa, poświęconym przez Pindara do Teb w Beocji. Przechowały się do naszych czasów rozmaite popiersia tegoż boga o mniej lub więcej szlachetnych rysach, skopjowane z oryginałów starogreckich. Żaden z nich jednak nie da się wprowadzić w bliższy związek z dziełem Kalamisa (por. Overbeck, Kunstmythol. II, 1, p. 276, n. 1 i p. 583, a. 145).

W goluchowskiej głowce rzeźbiarz widocznie postawił sobie zadanie połączyć zwierzęce cechy Ammona z powagą twarzy Zeusa. Przy rozwiązaniu tego zadania mógł tem śmieiej sobie poczynać, im mniej w sztuce greckiej był ustalony typ nowego intruza. Upodobił go — o ile się dało — do głowy barana. Wzmocnił przedewszystkiem czoło grubym kabłąkowatym wałkiem, z którego wyrastają organicznie półkoliste rogi, zakręcone ku dołowi dokoła odstających w bok zwierzęcych uszu. Te jednak nie są i nie były nigdy w całości odtworzone, lecz przez

względ na kruchość marmuru są dosyć nisko ucięte. Zamiast włosów są na czaszce poza rogami zaznaczone delikatnie kędziorki runa, nad czołem zaś i na skroniach wieniec krótkich, ale widocznie sprężystych kosmyków. Nos lekko zgięty i dołem spłaszczony ma nozdrza nie na dół, ale ku przodowi zwrócone, wargi ust wąskie i naprzód wysunięte mają oryginalny skład, czoło niskie i płaskie, oczy ludzkie z nabrzmiałymi powiekami jakby zaspane. Tylko w miękko modelowanych policzkach i długiej brodzie, która wraz z wąsami obwisłymi tworzy jedną masę, odzywa się echo typu Jowiszowego.

Robota jest późno-rzymska, całkiem dekoracyjna, a nawet niedbała. Ślady trapania widoczne w wewnętrznych kątach oczu, dziurkach nosa i żłobkach, oddzielających pasma zarostu. W oczach niema żrenic plastycznie wydrążonych, ale są ślady malowanych tęczówek, brwi są bez włosów, łyse. Wszystko to razem wskazuje na kopję, wykonaną najwcześniej w II wieku po Chr. Ale pierwowzór, którego lepsze odbicie znajduje się w Berlinie (Besch. ant. Skulpturen n. 10), pochodzi na pewno jeszcze z hellenistycznych czasów. Albowiem taki stopień zbestwienia, jaki tu widzimy, da się pomyśleć tylko na tle realistycznego kierunku w plastyce, który w II i I wieku prz. Chr., zwłaszcza w Aleksandrii, panował i znajduje najbliższą analogję w tego rodzaju utworach jak Sylen z uszami wieprza i mały Faunik niemal całkiem zezwierzęcony — oba w Watykanie (repr. Brunn-Bruckmann, Denkmäler gr. u. röm. Skulptur, tabl.



Ryc. 1.

### ZEUS AMMON.

198 i 199).

### VI.

Posąg e k Sylwana, (tabl. IX) inw. n. 315; w. 0'455 bez uwzględnienia podstawy, która ma wys. 0'085, a szer. 0'24: Z białego, włoskiego marmuru. Wedle Froehnera Antiquités de Goluchow, p. 210, n. 7 nabyty w Paryżu r. 1888 na aukcji Hoffmanna (catalog. n. 340 wraz z doskonałym światłodrukiem na tabl. XXIII, n. 1). Hoffmann nabył go r. 1884 na aukcji Castellaniego (catalog. n. 1096) w Rzymie, gdzie został znaleziony. Napisu wyrytego na podstawie:

SILVANO. SACRVM /L. PACCIVS. BASSVS/ D. D.  
— niema jeszcze w C. I. L. VI (wyd. z r. 1877).

Prawego przedramienia, odłamanego powyżej łokcia, dzisiaj brakuje, ale za czasów Froehnera ręka wraz z częścią przyboru była jeszcze zachowana w Gołuchowie, choć już utracona. Na prawem biodrze t. z. puntello, które służyło do umocnienia zwisającego ramienia. Z boku powyżej prawego kolana znajduje się podstawa drugiej podpórki, która pewnie podtrzymywała przyrząd, trzymany w prawej dłoni. Na pewno był to nóż ogrodniczy, zakrzywiony na wzór sierpa. Prawy goleń wraz z górną częścią buta aż do kostki jest uzupełniony z gipsu. Obok prawej nogi Sylwana zachowały się na postumencie cztery łapki i ogon psa, który widocznie siedział w takiej samej czujnej postawie, jak na analogicznych wizerunkach z głową ku panu podniesioną. Po przeciwniej stronie gruby pień wzmacnia lewą nogę bożka. Ogółem posążek jest dobrze zachowany, tylko przez środek korpusu idą dwie szerokie pręgi od wilgoci.

Mamy przed sobą typowy wizerunek Sylwana. Wieniec pinjowy w bujnej czuprynie, spadającej niedbale aż na kark, gruba gałąź pinjowa, widocznie świeżo odcięta w ręce, nagość ciała zaledwie w części przykryta kozłą skórą, związaną na barku — wszystko to znamionuje go jako „horridum Silvanum“ (Hor. c. III, 29, v. 22 sq.). Za to nóż ogrodniczy, wysokie buty sznurowane, z których wystają bosa palce, podolek z ogrodowymi owocami, wśród których zwraca uwagę szyszka pinjowa, pełna ziarenek jadalnych — wskazują, że bożek z dzikiego mieszkańca lasu przemienił się na zręcznego i troskliwego ogrodnika, któremu nie bez potrzeby towarzyszy pies, ów prastary symbol czujności i wierności.

Kult Sylwana jako obrońcy obejścia, to jest domu wraz z ogrodem, był w Włoszech tak powszechny, że każda zagroda miała swego Sylwana narówni z Larami i Penatami. W Rzymie nie istniał publiczny kult tegoż bożka. A więc nasz posążek, który stamtąd pochodzi, był, jak wiele innych, prywatnym ekswozem, a dedykacja na podstawie odnosiła się na pewno nie tylko do niego, ale i do kapliczki, a przynajmniej niszy, w głębi której stał niegdyś. Na to wskazuje półowalny kształt podstawy, tudzież szczątki dwóch żelaznych dyblów, którymi był niegdyś przymocowany do tylnej ściany.

Typ Sylwana, ucieleśniony tutaj, przypomina nieco motywem lewej ręki, tudzież skóry zwierzęcej, przewieszzonej przez plecy, Heraklesa zbrojnego w maczugę i lwią skórę. Przypomina także Pryjapa podolekiem owoców i nożem ogrodniczym. Przypomina wreszcie Zeusa okrągłym zarostem, tudzież okazałą postacią, ale są to podobieństwa zewnętrzne, gdyż

wyraz twarzy jest osobliwy, nie mający nic wspólnego ani z jednym, ani z drugim, ani z trzecim. U Jowisza głowa pochyła się ku widzowi, jakby z ojcowską dobrocią i gotowością do posłuchu; u naszego Sylwana wzrok idzie za zwrotem głowy w lewo, a zarazem patrzy w górę bynajmniej jednak nie przelotnie, lecz jakby sięgał w nieokreśloną dal, jakby nie widział tego, co się dzieje w najbliższym otoczeniu. W tem podniesieniu oczu wyraża się pełna niepokoju tęsknota demona, chęć wyrwania się z przymusowego spokoju, w który go pogrążyła jego własna bierność. Podobnie się rzecz ma z innymi rysami twarzy. U Jowisza, tudzież Herkulesa wszystko się składa na to, aby wywołać wrażenie energii i skupienia. Zupełnie inaczej u Sylwana. Przedewszystkiem czoło jego jest niskie, płaskie, prawie niewymodelowane, brwi rysują się szerokim łukiem, policzki zaokrąglone, bez uwydatnienia kości policzkowych. Skutkiem tego oczy nie mają wyraźnej oprawy, są szeroko rozwarłe, prawie pływają w orbitach. Innymi słowy wzrok jest jakby szklany, martwy. Usta rozwarłe nie rozkazem lub myślą, lecz cichem westchnieniem. Tylko w obfitej, zdziżatej czuprynie i w brodzie, tworzącej razem z wąsami jednolitą masę, wyraża się bujność rośliny leśnej i ogrodowej, której Sylwan jest nie tylko patronem ale i wcieleniem.

Ta trafna choć niedołączonymi środkami oddana charakterystyka twarzy nadaje gołuchowskiemu posążkowi szczególną wartość i dowodzi, że pierwowzór jego w lepszej, zapewne jeszcze republikańskiej powstał epoce. On zaś sam został niewątpliwie dopiero w epoce cesarstwa wykuty. W oczach, we włosach, na podoleku i na gałęzi są liczne ślady ruchomego świdra. Szyja jest bardzo krótka, głowa wielka, co sprawia, że cała postać wywiera ciężkie i krępe wrażenie, właściwe plastyce późnorzymskiej. Niektóre szczegóły, jak palce lewej ręki, łapki psa są bardzo niedbale odrobione. Litery napisu V, O, M są asymetryczne i nierównej wysokości — wszystko objawy dekadencji.

## VII.

Archaistyczny relief, (tabl. VI A), inw. n. 141; w. 0'365; dł. 0'63; grubość płyty 0'05; z włoskiego marmuru o drobnym, gęstym ziarnie. Przedtem w zbiorze Pourtalès (catalog. n. 48 wraz z cynkotypją na p. 1). Wymieniony w De Witte'a Description p. 155, n. 151. Tam czytelny: „il appartenait jadis à l'Académie des inscriptions et belles lettres, d'où il fut porté au Musée des monuments français et puis au château de la Malmaison“. Por. Przewodnik po G. p. 27.

Górna krawędź zachowana niemal w całości, dolna tylko częściowo; obie wystają 0'01 z tła płyty i tyleż wynosi wypukłość reliefu, wydobytego równo-

miernie z płyty. Uzupełnienia nowoczesne są dość liczne, ale nieudolne. Nowy jest przede wszystkim cały lewy koniec na szerokości około 0·10, a więc połowa prawego przedramienia pierwszej figury wraz z ręką tudzież prawą stopą. Między temi kończynami szczelina biegnie konturem prawej nogi, zabierając z sobą także prawe kolano. Naturalnie także odnośne części draperji z wyjątkiem nieznacznego szczytka na prawem przedramieniu są nowe, co poznać i na rycinie po ich sztywności i martwocie. Nowy jest dalej dolny prawy róg płyty, mający kształt niskiego a szerokiego trójkąta z pięciu ostatnimi podudziami i stopami tudzież odpowiednimi częściami draperji. Przy pierwszej z tych stóp na lewo, to jest przy lewej stopie trzeciej z tyłu postaci, jest wstawiony ostrokąt, obejmujący całe lewe podudzie aż do pośladka. Reszta płyty jest autentyczna, ale zlepiona z kilku kawałków. Przeróbek znaczniejszych nie dostrzegłem. Liczne są ślady polichromji, a mianowicie czerwono-brunatnej farby na tle płaskorzeźby.

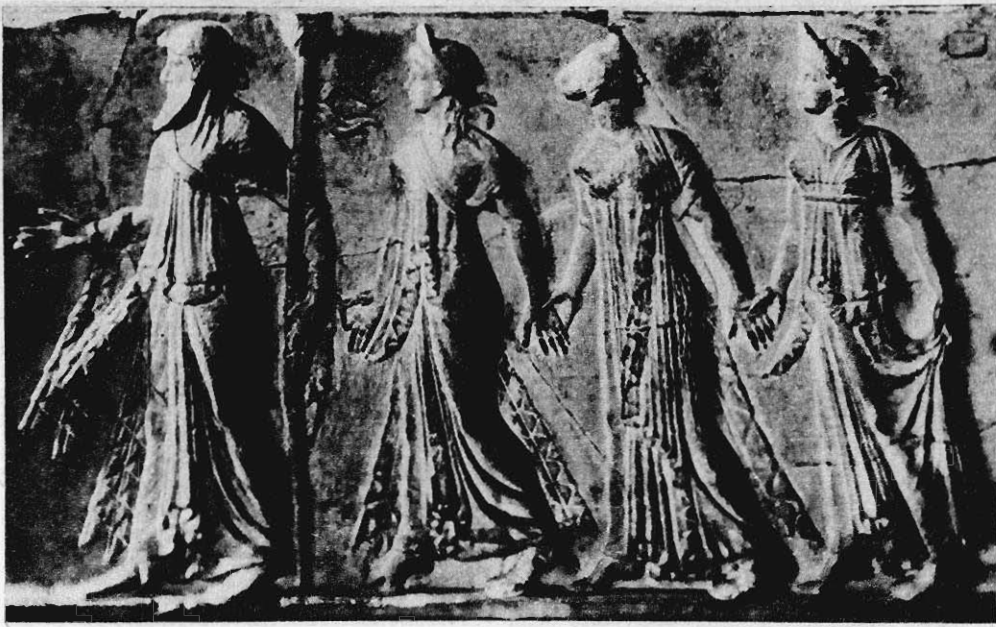
Nie ulega wątpliwości, choć konkretnych śladów dzisiaj brak, że relief prawym bokiem, który w dwóch trzecich częściach jest autentyczny, łączył się z drugą podobną płytą, która stanowiła dalszy jego ciąg. Mielibyśmy w takim razie przed sobą ułomek fryzu, ale nie jest prawdopodobne, żeby to był fryz jakiejś świątynki czy kaplicy. Raczej była to ozdoba z trzech lub czterech płyt, to jest z 12—16 osób złożona, która opasywała boki jakiegoś postumentu, ołtarza, albo — jak De Witte przypuszcza — pomnika choragicznego. Takich płaskorzeźb w stylu archaistycznym zachowało się bardzo dużo. Są one przedmiotem doskonałego, choć już nieco przestarzałego studjum Fr. Hausera: *Neuattische Reliefs* (Stuttgart 1889).

On to ustalił pewną liczbę zasadniczych typów, które ich odtwórcy, czynni głównie w Rzymie, począwszy od I wieku prz. Chr., a pozbawieni wszelkiej inwencji, łączyli z sobą najczęściej dowolnie, nie dbając o znaczenie całości, kierując się wyłącznie względami dekoracyjnymi. Nowe studjum o tej grupie reliefów, nazywanych z powodu staroświeckiego ich stylu archaistycznymi, a z powodu attyckiego pochodzenia kompilatorów nowoattyckimi, zapowiedział H. Bulle, autor rozprawy p. t. *Archaisierende griech. Plastik* (Abhandl. d. Bayer. Ak. d. W. — Phil. hist. Kl. XXX, 1918, 2 Abhandl.).

Na płycie gołuchowskiej jest przedstawiony korowód, złożony z czterech osób: Dionizosa na czele trzech Nimf. De Witte nazywa je Charytami, ale jako takie nie są one niczem odróżnione. Nimfom jako wodzirej należałoby się właściwie Hermes, albo

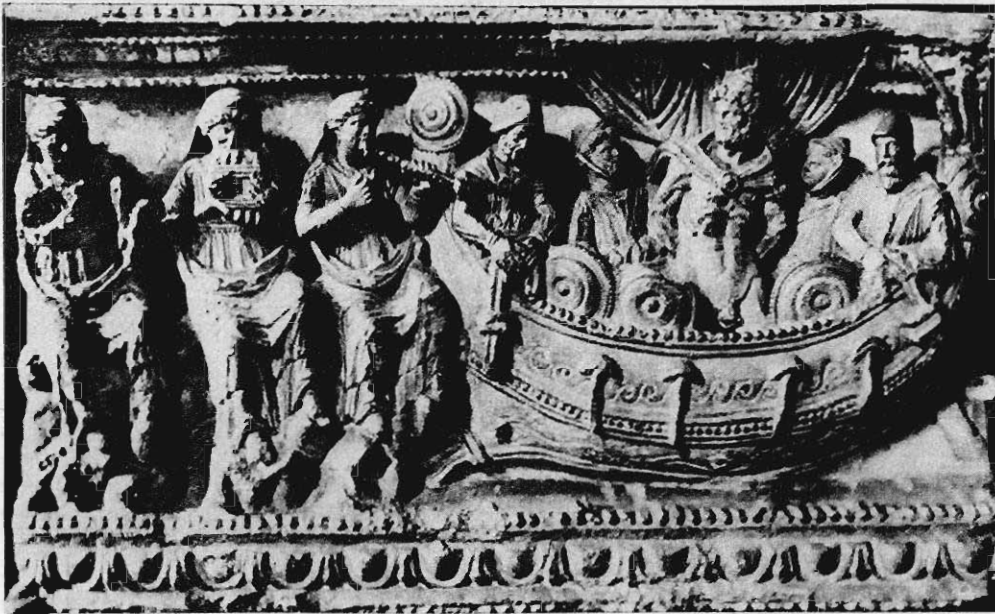
odwrotnie w towarzystwie Dionizosa należałoby oczekiwać Bakchantek (Menad) lub Hor. W takim jednak razie musiałyby one mieć w ręku jakieś symbole pór roku, lub przybory bakchiczne, a że tych brak, lepiej poprzestać na ogólnej nazwie Nimf i przyjąć, że wprowadzenie Dionizosa zamiast Hermesa nastąpiło skutkiem bezmyślnego *qui pro quo*, nieuniknionego przy tym sposobie komponowania, jaki przed chwilą scharakteryzowaliśmy. Archaiczne reminiscencje może najczyściej występują w postaci Dionizosa, który odpowiada dokładnie typowi 10 wedle układu Hausera. Bóg jest profilem zwrócony na lewo. Ubrany w chiton joński i w tak zwany jonizujący peplos z apotypygmą, ma nadto zwisający z obu przedramion długi a wąski szal, ulubiony w epoce archaicznej. Lewem ramieniem przytrzymuje stojący prosto na ziemi gruby tyrs, ozdobiony u góry dwiema fruwającymi wstęgami. W wysuniętej naprzód prawej ręce trzymał niegdyś, jak wskazują lepiej zachowane okazy, puhar (kantaros) albo jabłko. Na nogach sandały. Włos boga, podobnie jak jego sąsiadki tudzież ostatniej jego towarzyszki, jest podwiązany szeroką taśmą wedle normy, którą A. Conze przyjął dla archaicznej fryzury, zwanej *krobylos*, rozumiejąc przez ten wyraz warkocz nie spadający na plecy, ale odstający na potylicy. Z poza uszu spadają na pierś po trzy długie loki, kręcone na podobieństwo korkociągu; przed uszami małe kędziorki, podobne sprężynom. Broda długa, starannie uczesana, śpiczasto-owalna. Zygzakowate fałdy na końcach szala i apotypygamy — o ile nie są uzupełnione — są dość miękko i bez przesadnej symetrii odtworzone. Takie fałdy między stopami dowodzą, że peplos był przepasany pod apotypygmą, a następnie został z przodu w górę podciągnięty.

Dionizos, którego postać widocznie była ulubiona u nowoattyckich odtwórców, gdyż się często powtarza (por. Hauser, l. c. p. 36) prowadzi za rękę trójcę kobiet, tylko szczegółami draperji się różniących, bez osobnych przyborów. Pierwsza z nich wyszukany, a do tego niezgrabnie przedstawionym ruchem prawej ręki, to jest tylko wielkim i wskazującym palcem ujmuje brzeżek szala, zwisającego z lewej ręki boga, i na palcach lekko podryguje za nim. Lewą zaś rękę podaje swojej następczyni. Ogółem odpowiada typowi 12 Hausera, tylko jest o wiele archaiczniej stylizowana. Ma także na sobie chiton joński o falistym włóknie z ćwierćkrawami, sięgający aż do kostek, na to długi peplos, skośnie od prawego ramienia przewieszony z apotypygmą, którego prawy koniec, odstający od korpusu, jest ułożony w schematyczne, zygzakowate fałdy. Na głowie oprócz wspomnianej fryzury ma wysoki diadem. Trzy loki, spadające na



A.

ARCHAISTYCZNY RELIEF.



B.

URNA ETRUSKA.





A.

SARKOFAG DZIECIĘCY.



B.



pierś, są mniej surowo niż u Dionizosa stylizowane. Trzecia postać zwraca się prawie pełną piersią do widza, choć ruch jej nóg jest ten sam co poprzedniczki, zarazem odwraca głowę w tył tak silnie, że widzimy jej prawy profil. Wprawdzie jest także przyodziana w chiton z półrękawami, ale po wierzchu zamiast peplosu ma tak zwany diplaks, nie na prawym spięty barku, ale na lewym, a w dodatku wszystkie jego krawędzie i krótsza diagonalna i obie dłuższe, na przedzie są schematycznie wyfałdowane. Do tego od lewej pachy w górę ciągnie się trzema pręgami wąski jak u Dionizosa szal, który wzdłuż pleców spada aż do kostek w dość szerokich zygzakach. Podobny diplaks, tylko na prawym barku spięty i nie tak obcisły, ma na sobie kobieta, repr. w. Jahrbuch d. deutsch. arch. Institutes XI, 1896, p. 33, fig. 14. Na głowie Nimfy jest wprawdzie diadem, a raczej stefane, ale zamiast krobylosa widzimy zwyczajny warkocz bez loków. Trzecia Nimfa nie różni się od siostr, chyba tem, że ma na sobie tylko jeden chiton z ćwierćrękawami i długim apotygmatem, po wierzchu przepasanym i sztywnie wyrurkowanym. Na głowie stefane i krobylos bez loków. Lewa jej ręka ujmuje tren chitonu i unosi go nieco w górę, czem się zbliża do typu 3 Hausera.

Choć relief uległ znacznemu uszkodzeniu, poznać, że pierwotnie był starannie wykończony. Draperje są oddane z pełną wdzięku miękkością i urozmaiceniem. Fryzury zaciekawiają wybrednością szczegółów. I tak u trzech pierwszych postaci diagonalna krawędź peplosu wygląda jak wyprężkowana lub wyrurkowana szarfa. U pierwszej i drugiej Nimfy chiton jest u góry obrębiony szeroką lamówką. Jednostajność kompozycji jest urozmaicona zmysłnemi odmianami ruchów rąk i głów. Niewątpliwie przyczyniały się do tego także akcenty barwne, które niestety prawie całkiem znikły. Tylko z udrapowaniem diplaksu artysta nie umiał sobie poradzić, jakby go nie rozumiał. Przednie zygzakowate rąbki urywają się pod lewą piersią, zamiast żeby szły dalej ku ramieniu i tam niknęły pod szalikiem, którego układ, przypominający nasz tren, jest jedyny w swoim rodzaju.

Rodzaj stylu odpowiada normom attycko-jońskim z końca VI i początku V wieku. Ogólne wrażenie, jakie odnosimy, to podziw nad wyszukanemi ruchami, to odczucie, że artysta dążył wytrwale, choć nie zawsze szczęśliwie do dystynkcji i elegancji. Przychodzą nam na myśl rzeźby francuskie z XIII wieku, malowidła włoskie z czasów Giotta i Memlinga. Rzeźbiarz starał się uniknąć przedewszystkiem tego, coby mogło wywołać wrażenie brutalności albo ciężkości. Postaci posuwają się naprzód ruchem rytmicznym, który przypomina taniec sakralny. Ich

stopy nie stają, tylko za ledwie dotykają ziemi. Ich ręce jakoby się bały ścisnąć w garści to, co trzymają. Ich długie szaty miękkie i przejrzyste rozwiewają się, albo skupiają w zygzakowate fałdy, raz zbyt regularne, raz kapryśne. Wszystkie figury są bardzo smukłe i lekkie, wszystkie występują w bardzo płaskim reliefie, na tle neutralnem. Nie ma tu mowy o mnogości planów, o krzyżowaniu się linii, należących do rozmaitych postaci. Kompozycja jest parataktyczna, zasadniczo odmienna od malarzkiego układu płasko-rzeźby hellenistycznej.

A jednak pomimo tych cech znamienych przede wszystkim dla sztuki szczerze archaicznej, nie może być wątpliwości, że mamy przed sobą utwór archaistyczny z epoki cesarstwa rzymskiego, najwcześniej z I wieku prz. Chr. Już sam rodzaj marmuru przemawia za tem. Dalej gładka, jakby wylizana robota, bez cienia rozmachu, a nawet swobody. Twarze osób są banalnie piękne i szlachetne, draperje wysoko przepasane i podciągnięte, aby uwydatnić wzrost figur. Wszystko to różni się zasadniczo od archaicznych postaci, tchnących czerstwym i szczerym naturalizmem, na których szata jest sama przez się dziełem sztuki i zmyślności. Wreszcie sam rodzaj szat, które mają na sobie różne postaci reliefu, pochodzi z rozmaitych okresów czasu. I tak jonizujący peplos Dionizosa i dwóch Nimf noszono od połowy VI wieku do wojen perskich. Przeciwnie diplax środkowej Nimfy pochodzi dopiero z V wieku. Mogły być one znaleźć zastosowanie na tej samej płasko-rzeźbie tylko o tyle, o ile ta — jak w naszym wypadku — była dziełem sztuki retrospektywnej, a więc z refleksji, nie z odczucia poczęte. A taką właśnie była sztuka nowoattycka.

### VIII.

Urna etruska (tabl. VIB), dł. 0'66; sz. 0'22 w. 0'405. Z białego alabastru, pomalowanego rozmaitemi odcieniami czerwono-brunatnej farby. Wedle De Witte'a Description p. 154, n. 150 niegdyś na zamku Malmaison, potem w zbiorze Pourtalès (catal. p. 15 n. 12), na którego rozprzedaży została nabyta. Wspomina ją H. Brunn w Rilievi d. urne etrusche I, p. 123, n. 6 b.

Tylko przednia ściana urny z reliefem jest autentyczna, boki z czarnego marmuru przyprawione. Ale i na przedniej ścianie są liczne uzupełnienia z gipsu. I tak nowy jest lewy róg (także na rycinie jaśniejszy), dalej prawy róg (pokąd gzyms jest zupełnie gładki), dwie głowy Syren z lewej strony i prawdopodobnie także dwie męskie głowy z załogi okrętu, to jest głowa starego sternika, na lewym końcu, tudzież głowa drugiego sternika w hełmie, na ciemno-czerwono pomalowana. Szpic masztu, tudzież końce

aflastonu są utracone. Tak samo odstające części czterech wiosel i dwóch sterów; końce ich są widoczne tuż ponad sznurem pereł, którym jest dolny gzyms obramowany. Gzyms ów składa się nadto z półjajownika i drugiego astragalu, dzisiaj bardzo uszkodzonego. Górny gzyms jest taki sam, tylko zamiast jajownika ma ząbki.

Prawą połowę reliefu zajmuje okręt, a raczej wielka łódź, dziobem zwrócona w lewo. Przy dziobie widzimy jednego, na tyle okrętu drugiego sternika. Jeden i drugi przyodziany w tunikę z długimi rękawami i płaszcz, jeden i drugi dzierży ster obu rękami. W środku okrętu masz z szerokim, podpiętym, ale z powodu ciszy obwisłym żaglem. Do maszty przywiązany Ulisses z rękami na krzyżach, które mu krępują stojący obok dwaj towarzysze w tunikach i śpiczastych czapkach. Także Ulisses ma na głowie pileus, a na ramionach płaszcz; zresztą jest nagi.

Rysy twarzy tudzież zwrot głowy są konwencjonalne, od dawna przez sztukę dla tego bohatera ustalone. Do pomostu, tudzież na przodzie i tyle okrętu są przytwierdzone małe, okrągłe tarcze, służące do ochrony wiosłarzy. Tu jednak mają one znaczenie raczej dekoracyjne, chyba że przypuścimy, że można je było dowolnie podnosić i spuszczać.

Na lewo od okrętu siedzą na skałach Syreny, nie w liczbie dwóch, jak u Homera, ale trzech, zgodnie z doniesieniem późniejszych autorów i z świadectwem pokrewnych dzieł sztuki. Ich strój składa się z chitonu i płaszcz, który na wzór welonu spada z tyłu głowy na plecy i jest obwinięty dokoła dolnej części ciała. Nad czołem mają diadem czyli tak zwaną stefanę. Syrena, siedząca najbliżej okrętu, zwraca się głową i torsem do Ulissesa i przygrywa na podwójnym flecie (prawa piszczałka odłamana). Środkowa gra na syryndze (jej prawe przedramię utracone). Trzecia grała na lirze, ale prawe jej ramię, lewa ręka i połowa liry są dzisiaj odbite. Syreny uchodziły w starożytności za demony śmierci. Ich zwodniczemu śpiewowi ulegają ci, co się na śmierć narażają. Taka alegoria odpowiadała upodobaniu Etrusków i dla tego kompozycja gołuchowskiej urny z nieznacznymi zmianami bardzo często się powtarza, zwłaszcza na urnach z Volterry. Brunn (l. c.) naliczył ich siedemnaście. Wszystkie wywodzą się od wspólnego pierwowzoru, którym zapewne był jakiś obraz lub relief grecki.

## IX.

Sarkofag dziecięcy (tabl. VII); dł. 0'68; w. 0'33; sz. 0'29; wysokość kołnierza od wieczka 0'06. Z białego, włoskiego marmuru. Samo wieczko ma kształt dachu szczytowego z tympanami (w. 0'07)

i półpalmetami w bocznych akroterjach. Wedle Froehnera *Antiquités de G.* p. 211, n. 9 nabyty na aukcji Hoffmanna r. 1888 (catalog. n. 357).

W samym środku przedniej ściany niski, dekoracyjny kandelaber, zakończony niby głowicą kielichem z rozchylonych liści akantu, między którymi sterczą trzy pałeczki, niby pylniki lub słupki kwiatu. Z obu stron kandelabru stoją odwrócone od niego dwa identyczne lwogryfy. Głowa ich i korpus jak u drapieżnych kotów, rogi krzywe baranie, na karku kolczasty grzebień, skrzydła podgięte w górę, ogony długie z grubą kitą. Piją z czar podawanych im przez nagich chłopczyków, podnosząc jedną z olbrzymich łap przednich, chłopaki im dolewają z dzbanuszków. Na obu bocznych ścianach sarkofagu takie same lwogryfy skrzydlate, ale siedzące i jedną z łap stawiające na porzuconej głowie barana. — Na kołnierzu wieczka dwa grube, niemal poziomo zwisające girlandy, przywiązane wstęgami do trzech czaszek wolich. W bocznych tympanach podwójne rozety z wstęgami po bokach. Zarówno liście girlandy, jak i rozety są tylko wydziurkowane.

Na pierwszy rzut oka widzimy, że figury zwierząt są ściśle dekoracyjnie traktowane i mają w najlepszym razie znaczenie symboliczne. Nazwaliśmy je za Furtwänglerem (Roscher, *Mythol. Lexikon* s. v. Gryps p. 1776) lwogryfami. Natomiast Perrot-Chipiez (*Hist. de l'art.* V; p. 1776) obejmuje także i nasz fantastyczny typ ogólną nazwą gryfa. Dziwotwory takie, a nawet jeszcze opaczniejsze, są pochodzenia azjatyckiego. Spotykamy je zwłaszcza często na rzeźbach dekoracyjnych Persji (repr. Perrot, l. c. fig. 311, 351, 352; Furtwängler l. c. p. 1749). Należy odróżnić gryfa siedzącego lub spokojnie stojącego od gryfa w ruchu lub walce. Pierwszy typ miał od najdawniejszych czasów znaczenie profilaktyczne. Takie gryfy parami do siebie zwrócone widzimy już na cylindrach perskich, w postawie czujnych stróżów z jedną łapą podniesioną. Zapewne za pośrednictwem takich drobnych pieczęci tudzież dywanów rozpowszechniła się znajomość gryfów w Azji Mniejszej i Grecji. Znajdujemy je na monetach licyjskich, fenickich, cylicyjskich, a później mauretańskich (por. Imhoof u. Keller, *Tier- und Pflanzenbilder*, tabl. XII n. 5—9). Naturalnie wpływ pierwowzoru perskiego jest coraz słabszy, w miarę jak go przedziela od naśladownictw coraz więcej ogniwi pośrednich. Ale w kolonjach greckich nad Czarnym Morzem wpływ perski jest bliski i bezpośredni. Gryf siedzący z podniesioną łapą jest także głównym typem archaicznej sztuki greckiej. Od V wieku staje się coraz rzadszy. Spotykamy go wprawdzie jeszcze w jednym z akroterjów wielkiego sarkofagu sydońskiego (repr. T. Reinach-Hanadi-Bey, *Sarcophages de Sidon*, tabl. XXV). Znalazłoby się

może jeszcze parę innych przykładów, ale ogółem typ ten powraca znowu dopiero w epoce cesarstwa rzymskiego, zwłaszcza na sarkofagach i urnach (n. p. Robert, *Sarkophage* III 1, tabl. VI, n. 24 a; XIV, n. 51 a i b; XV, n. 53 a i b). Echo takiego pojęcia gryfa widzimy na sarkofagu gołuchowskim. Na bocznych jego ścianach jest on przedstawiony jako nieznużony strażnik świętości grobu, a zarazem kat na świętokradzców. Zawsze uchodził on za nader szybkiego i groźnego krwiożercę, gotowego tak rozszarpać śmiałków, jak rozszarpał barana, którego głowa leży pod jego nogami.

Gdy sztuka grecka pod koniec V wieku osiągnęła zupełną swobodę wyrazu, gryf był przedstawiany przeważnie w ruchu i to w walce z Persami, Scytami lub Arymaspami. I tak na naczyniu Ksenofantosa, znalezionem na Krymie, ale pochodzącym z Attyki, jest wyobrażone

polowanie Persów na rozmaite dzikie lub fantastyczne zwierzęta, między niemi na gryfów tego samego typu co nasze, tylko z koziemi, nie baraniemi rogami (repr. *Antiquités de la Russie méridion.* fig 109). Tak samo widzimy walkę Persów z gryfami na fotelu kapłana Dionizosa (repr. *Rev. arch.* 1862, tabl. 20), lub na innym reliefie z IV wieku (repr. *Bull. corr. hell.* V, tabl. 11) i t. d. Dopiero późniejsza sztuka wprowadza Arymaspów w przyjaźny stosunek do gryfów. N. p. widzimy Arymaspa jadącego, na apulskiej wazie, repr. *Stephani C. R.* 1864, 185).

Na hellenistycznej także inwencji polega motyw, że barbarzyńcy, zamiast których często Eroci występują, poją gryfy z własnych czar. Asumpt dało do tego przyjęcie gryfa w poczet zwierząt bakchicznych, należących do stałego orszaku Dionizosa. Jak pantery, tak i gryfy piją często z kubków, jakie im podają podwładni arfickiego Dionizosa: przedwcześnie zmarli, w Elizjum przebywający chłopcy. Tę właśnie scenę widzimy na naszym sarkofagu, na którym chłopcy mają portretowe rysy. Są to pewnie wizerunki pochowanych tutaj dzieci.

Kompozycja grupy jest wybitnie dekoracyjna i konwencjonalna. Podobne dwa gryfy, ale nie wschodnie, tylko greckie, bo z głowami orłów, wi-

dzimy zwrócone do siebie z podniesioną łapą z obu stron kandelabru na sarkofagu z mitem Meleagra (repr. Robert l. c. III 2, tabl. 71, n. 218 c). Tak samo na sarkofagu z Patras, rzekomo jeszcze z hellenistycznej epoki (repr. *Arch. Zeit.* 1872, tabl. 59). Relief jest stosunkowo płaski, doskonale wymodelowany, bez pogoni za optycznym efektem, znamionym n. p. już dla fryzu z Forum Trajana, na którym bardzo podobny motyw się powtarza (Helbig<sup>3</sup>, *Führer* n. 1148—9). Ogólnym charakterem zbliża się do reliefu, zdobiącego pancerz posągu cesarza Augusta z Primaporty i zapewne do tego samego okresu należy. —

X.

Fragment sarkofagu, (ryc. 2) inw. n. 90; w. 0·5; dł. 0·41. Grubość płyty na brzegu obramionym 0·115; wypukłość płaskorzeźby 0·085 Z marmuru białego, drobno i gęstoziarnistego, jak się zdaje, pentelickiego. Wedle

Froehnera *Antiquités de Goluchow* n. 10 znaleziony w Azji Mniejszej, nabyty w Paryżu na aukcji Hoffmanna z 3 czerwca 1889 r. (catalog. n. 90). Z wyjątkiem górnego brzegu zewsząd obłamany

Górna rama składała się z listwy, pokrytej pelzającymi odroślami i z tak zwanej piętki (k y m a), zdobnej liśćmi akantu, bardzo stylizowanymi, lecz pobieźnie odkutymi.

Już autor Katalogu aukcyjnego poznał, że mamy przed sobą część frontowej ściany sarkofagu, na którym było przed-

stawione porwanie Prozerpiny przez Plutona. Zachowane są niemál w całości trzy jej towarzyszki, obecne przy porwaniu. Z lewej strony Diana z kołczanem, którego koniec widać nad prawym barkiem. Na lewo odeń, tudzież od głowy bogini dwa szczątki, które prawdopodobnie należały do jednego i tego samego przedmiotu, to jest do ręki podniesionej i opartej na włóczni lub berle. A że Diana ma już swoją broń, więc zapewne nie było to jej ramię, lecz lewe ramię stojącej obok innej bogini, Wenery z berłem lub Ateny z dzidą. Można by wprowadzić sądzić, że Diana prawą ręką sięgała po strzałę do kołczanu, podobnie jak na sarkofagu (repr. Overbeck, *Atlas z. Kunstmythologie*, tabl. XVII n. 9 i 11). Ale w takim



Ryc. 2.

#### FRAGMENT SARKOFAGU.

razie resztki owa, która się zachowała obok kołczanu, musiałyby mieć inną formę. Raczej jest prawdopodobne, że prawe ramię Diany było przynajmniej w części zasłonięte przez stojącą obok postać, z której niestety nic nie ocalało. Za to pewnym jest, że bogini w lewej ręce trzymała łuk, którego część — poniżej dłoni zakrzywiona, powyżej zaś dłoni czworoboczna w przekroju — jeszcze się zachowała. Włosy Diany są w węzeł nad czołem związane, na lewym barku falisty lok. Oprócz chitonu miała na sobie płaszcz, zwisający z lewego ramienia. — Na prawo od niej postać kobieca z długim włosiem gładko rozczesanym, spadającym na kark, z prawą ręką, podniesioną ku skroni, w płaszczu zarzuconym na oba ramiona: Będzie to zapewne jedna z Okeanid, towarzysza zabaw Prozerpiny. Podczas gdy twarz Diany okazuje zakłopotanie i namysł, czy porwanej bronić, w tej postaci przebija się smutek i przerażenie. Odwraca ona głowę od sceny, która na prawo od niej się odbywa i opiera ją na podniesionej dłoni. Stosunkowo najspokojniej zachowuje się trzecia towarzysza, klęcząca na prawym kolanie, gdyż kontur lewego uda zachował się na tle reliefu. Górna część ciała, widoczna od strony pleców, naga; tylko pod prawą pachę jest wetknięta draperja, której drugi koniec trzyma lewa ręka w ten sposób, że tworzy się nad kolanami podolek, którego pałakowate fałdy widać na tle płaskorzeźby. Prawe jej ramię zwisało w dół, a raczej, jak poucza analogia sarkofagu w Overbecka Atlas, tabl. XVII, n. 7, sięgało po przewracający się kosz z kwiatami. Fryzura jej taka sama jak Diany, patrzy ona ku porwanej spokojnie, a nawet obojętnie. Nie ma powodu uważać ją za Afrodytę, którą upatruje za Försterem Overbek na analogicznym sarkofagu (repr. l. c. tabl. XVII, n. 23). Jest to raczej zwyczajna Nimfa, która kontynuuje zbieranie kwiatów na łące i podnosi głowę spokojnie, jakby rozmawiała z porwaną, podobnie jak l. c. n. 20 albo na greckich naczyniach, ibid. n. 26 i 26 a. — Z samej Prozerpiny ocalało tylko prawe ramię, nagie, z wyciągniętymi palcami. Że jest to ramię kobiece, a nie męskie, wynika z jego miękkich i delikatnych kształtów. W takim razie kontury na prawo od ręki Prozerpiny muszą należeć do prawego uda Plutona, który był przedstawiony na rydwanie frontem do widza, z Prozerpiną przewieszoną przez prawe ramię. Porwana, leżąc na wznak z głową w tył, rozkładała rozpaczliwie ramiona ku towarzyszkom, podobnie jak na sarkofagu (repr. l. c. XVII, n. 7). Właśnie prawe jej ramię jest zachowane na gołuchowskim fragmencie.

Nawet z tych nielicznych figur, jakie się zachowały, okazuje się, że na sarkofagu, do którego one należały, scena zbierania kwiatów czyli antologia nie była przedstawiona osobno, ale sływała razem

z sceną porwania w jedną całość. Niewątpliwie jest dalej, że akcja rozwijała się od lewej ręki ku prawej, czyli że wędrowka Demetery w poszukiwaniu za córką była przedstawiona na lewo od naszej sceny. Wreszcie podnieśliśmy przed chwilą, że Pluton był wyobrażony z frontu na rydwanie. Te szczegóły wystarczają, aby sarkofag gołuchowski zaliczyć wedle klasyfikacji Overbecka do klasy I, 1 b, albo I, 2 a. A mianowicie sarkofag w monasterze akwizgrańskim (repr. l. c. XVII, n. 7) okazuje co do kompozycji i niektórych motywów dużo podobieństwa. Tylko że tu, w Gołuchowie, Diana nie jest przeciwna porwaniu, lecz jakby w poczuciu swej bezsilności z rezygnacją poddaje się losowi. To samo uczucie bolesnej rezygnacji przemawia z obu innych postaci, które się zachowały, i stanowi jakoby ton zasadniczy kompozycji. Czujemy się tem więcej wzruszeni, że mit cały jest na gołuchowskim sarkofagu przez dzieci przedstawiony. Diana może mieć 6 lat, Okeanida 9, Nimfa 12 lat. Stąd wniosek, że mamy przed sobą złomek sarkofagu dziecięcego. Marmur pentelicki mówi za tem, że był on utworem attyckim i to z stosunkowo wczesnej epoki cesarstwa. Trapan bowiem jest stosowany tylko w kątach ust i oczu, które nie mają jeszcze plastycznych źrenic, ani włosów na łukach brwiowych. We fryzurach wprawdzie znajdujemy więcej żłobków, wydobytych świdrem ruchomym, przeciwnie ornament ramy jest jeszcze bez pomocy świdra zrobiony. Zato upodobanie w nagości ciała, odczucie indywidualności dziecięcych, miara w wyrażeniu uczuć są nawskróś helleńskie i świadczą o dobrych tradycjach attyckich. Dzięki nim owa trójca naiwnych, bardzo miłych dziewczątek — zwłaszcza Diana jest zachwycająca — musi się nawet takim widzom podobać, którzy nie zdają sobie sprawy z osnowy płaskorzeźby.

## XI.

Urna rzymska, (tabl. X B), w. 0·64 (wraz z wiekiemi podstawą); sam postument 0·13; tyleż wieczko; z białego włoskiego marmuru. Wspomniana w De Witte'a Description p. 155 n. 152. Wieczko (w rycinie pominięte), tudzież cały postument wraz z dolną częścią brzuśca aż do widocznej także na rycinie linii spojenia są nowe. Ale uzupełnienia są prawdopodobne, a nawet co do brzuśca niewątpliwie, gdyż tu się zachowały górne kończyny żeberka, pokrywających brzusek. Przejście od brzuśca do właściwego zbiornika tworzy piętka, ozdobiona liśćmi. Powierzchnia urny jest pokryta płaskorzeźbą, pełną malowniczego światłocienia. Osiami kompozycji są trzy lichtarze, pomiędzy którymi z nieznacznymi odmianami ten sam obraz się powtarza. A mianowicie z kandelabrow zwisają w półkołu ciężkie girlandy, złożone z owoców i liści. Wstęgi, któreimi są przy-



A.



B.

PORTRET KOBIECY.





POSAZEK SYLWANA.





A.

GŁÓWKA PALMIREŃSKA.



B.

URNA RZYMSKA.



wiązane, wypełniają swemi fantastycznymi skrętami wolne przestwory, które się znajdują pod girlandami i nad nimi wzdłuż brzegu urny. Nad każdą girlandą jest przedstawiona para ptaków, może drozdów albo kosów, skaczących ku sobie z podniesionymi dziobami i skrzydłami. Dobra kompozycja i staranne odtworzenie wskazują na I wiek po Chr. Podobne urny repr. Durm, *Gesch. d. Baukunst bei den Etruskern und Römern*, fig. 847.

## XII.

Portret kobiety; (tabl. VIII) w. 0'305; długość twarzy od końca brody do linii włosów nad czołem 0'175; od szczeliny ustnej do tejżesamej linii 0'135. Z marmuru białego, gruboziarnistego, luńskiego. Z wyjątkiem krawędzi uszu, które są utracone, głowa jest doskonale zachowana, nawet nos nieuszkodzony. Cała twarz jest wypolerowana, fryzura chropawa. A fryzura ta jest bardzo sztuczna, z końca I, początku II wieku po Chr. Oto włos na tyle głowy tworzy warkocz, stamtąd jest przeprowadzony w szeregu drobnych plecionek ku przodowi i tu nad czołem piętrzy się w półkolistym wałku, złożonym z małych loczków. Ani brwi, ani źrenice nie są plastycznie oddane, co dowodzi, że mamy jeszcze przed sobą utwór I wieku po Chr., mimo że kędziorki nad czołem i kąciki ust już są świderkiem podkreślone. Zaploty włosów za wałkiem półkolistym są tylko z lewej strony głowy wykończone, co wskazuje, że portret miał być tylko z tej strony widziany.

De Witte (*Collection* p. 153, n. 148) nazywa tę głowę „Julie, fille de Titus“ i to imię przyłgnęło do niej w Gołuchowie. Całkiem fałszywie przeto przezywa ją M. Sokołowski (*Studia i szkice*, Kraków 1899, p. 355), a za nim Przewodnik po Gołuchowie (p. 27) Liwją, która przecież była żoną cesarza Augusta, a nie córką Tytusa. Prawie nie ulega wątpliwości, że Bernoulli (*Röm. Ikonogr.* II 2, p. 65) miał właśnie tę głowę na myśli, pisząc: „Ein nahe (notab. dem sg. Juliakopf im Louvre, abg. Taf. XXI) verwandtes Bildnis aus dem Besitz der Gräfin Działyńska ohne Diadem war 1878 im Musée retrospectif des Trocadero ausgestellt.“

Tymczasem głowa ta ma wedle mnie raczej podobieństwo do głów cesarzowej Domicji, żony cesarza Domicjana, a nie do Julji, córki cesarza Tytusa. Zwłaszcza na wielkich bronzach (repr. Bernoulli, l. c. tabl. monet II, n. 12, 13) ma Domicja takie samo strome czoło, garbaty, wyskakujący z linii profilu nos, taki sam pełny, wyraźnie zaznaczony podbródek. Jeżeli wałek z kędziorkami na portrecie marmurowym nieco wyżej sięga niż na monetach, jeżeli warkocz jest na marmurze tak wysoko podpięty, jak go nigdy na wielkich bronzach nie znaj-

dujemy, to jednak ogólne wrażenie fryzury jest w obu wypadkach bardzo zbliżone. W dodatku gołuchowska głowa ma wyraz dumy, pełen wzdorliwości, który tylko potwierdza identyfikację. Pod względem rysów i fryzury zbliża się najbardziej do t. z. Julji w Luwrze, w której Bernoulli z wielkim prawdopodobieństwem upatruje Domicję. Tylko że na naszym portrecie twarz jest znacznie pełniejsza i przedstawia widocznie osobę około 35—40 letnią. Zgadza się to doskonale z chronologią Domicji, której portrety niewątpliwie zostały rozpowszechnione dopiero gdy została cesarzową, to jest między r. 81, kiedy Domicjan wstąpił na tron, a 96 po Chr., kiedy umarł. Domicja, zostawszy wdową, mogła mieć około 40 lat i wyglądać tak, jak ją tu widzimy. Inne jej portrety są reprodukowane w cytowanym dziele Bernoulliego na tabl. XX a i b (na Kapitolu) i tabl. XXI (w Paryżu).

Pod względem pojęcia twarzy widzimy na gołuchowskim marmurze spokojne, ciężkie kształty: grubą, wałkowaną fryzurę, nad którą panują szerokie, mięsiste policzki. Wszelkie delikatniejsze modelowanie jest jakgdyby umyślnie pominięte. Żaden muszkuł twarzy nie drga życiem, żaden kształt nie wybija się na wierzch. Jak okazuje obłamek szyji, głowa siedziała całkiem prosto na karku, bez jakiegokolwiek zgięcia czy pochylenia. A więc idea bezwzględnej spokoju była konsekwentnie w całej postaci przeprowadzona. Gdyby nie garbaty nos, także i duchowy wyraz byłby senny i ociężały. Otóż tego rodzaju portrety są znamienne dla epoki Flawijskiej. Pomędzy niemi staje gołuchowski portret dzięki doskonałemu zachowaniu i jednolitej, ekspresji w pierwszym rzędzie i doczeka się z pewnością rozgłosu jako najlepszy wizerunek cesarzowej Domicji.

## XIII.

Portret t. z. Hadrjana ogolonego (ryc. 3) inw. n. 153; w. 0'38 z bronzu o ciemnozielonej patynie. Od końca brody do zarostu nad czołem 0'20; od szczeliny ustnej do zarostu 0'15; do łuku brwi 0'095. Odległość zewnętrznych kątów oczu 0'11; długość gałki ocznej 0'04; odległość wewnętrznych kątów oczu 0'03.

Wedle De Witte'a (*Descr.* p. 156, n. 153) „acheté chez Boocke en 1866“. Był wystawiony na paryskiej wystawie powszechnej w r. 1867 w oddziale włoskim (cat. n. 30 d, p. 323). Zapewne z tych czasów pochodzi otwór (0'012 średn.) na karku, w którym może tkwiła sztaba, łącząca go z postumentem. Popiersie nigdy nie było odłupane od głowy. Wogóle stan zachowania jest wyborny z wyjątkiem nic nie znaczących uszkodzeń na końcu nosa, na czole (w prawym kącie), na policzku koło prawego ucha i poza prawym uchem na szyji.

Jest to portret mężczyzny około czterdziestoletniego o energicznym profilu nosa i zaciętych ustach. Włos starannie nad czołem i na karku w pukle ułożony przypomina nieco Hadryana, ale zresztą o wiele więcej się pokłada i przylega do czaszki. Z Hadryjańską epoką nie zgadza się także sposób oddania oczu, na modłę praktykowaną w okresie ces. Maksymina trackiego (repr. Delbrück, Ant. Porträts, tabl. 52 i Hekler, Bildnis in der Kunst d. Gr. u. Röm., tabl. 309 b). Także profilem przypomina gołuchowski bronz raczej Konstantyna Wielkiego (repr. Delbrück, l. c. tabl. 62, n. 52 i 53). Z tą późną epoką zgadzałby się schematyczny sposób oddania brwi szeregiem grubych kresek ukośnych. Natomiast w sposób zgoła niewidziany są tu zaznaczone świeżo — notabene źle — ogolone broda i wąsy. Zazwyczaj dzieje się to za pomocą krótkich a grubych kresek, dość głęboko dzióbanych w twarzy; tutaj kreski są cienkie, delikatne, ledwie na naskórku zdrapane. Do tych szczegółów dołącza się ogólne wrażenie. Portret cały sprawia wrażenie powiększonej fotografii. W traktowaniu czoła, ust, a zwłaszcza przestrzeni między nosem a górną wargą razi martwość i brak stylu. Nadwrot takiego ucha, jakie tu widzimy, z naturalistycznie oddanym, rozplaszczonym koniuszkiem, napróżnoby szukać w całej plastyce starożytnej, która tego rodzaju kształty zawsze upraszczała i uogólniała. Wszystkie te sprzeczności tłumaczą się najprościej, jeżeli rzekomego Hadryjana uznamy za nowoczesne fałszerstwo. W żadnym razie nie ma racji M. Sokołowski (l. c. p. 355), który go uważał za „przepyszny antyk“.



Ryc. 3.

PORTRET TZW. HADRJANA OGOLONEGO.



Ryc. 4.

LWIA ŁAPA.

XIV.

Lwia łapa (ryc. 4); inw. n. 341; w. 0'16 (w tem grubość podstawy 0'025); sz. 0'18; dł. 0'28. Z marmuru gruboziarnistego o kryształach połyskliwych. Nabyta przez X. Witolda Czartoryskiego.

Jest to dolna kończyzna olbrzymiej nogi stołu czy innego sprzętu; górą odłamana. Podstawa miała niegdyś kształt płyty czworobocznej, dzisiaj jej brzegi niemal całkiem wykruszone. Tylne strony łapy od pęczyny w górę jest gładko ucięta. Ostatni szpon niemal całkiem zniszczony, tylko gruba jego podeszwa ocalała. Pierwszy szpon ma utracony pazur wraz z nasadą. Dwa środkowe szpony są doskonale zachowane.

Dość zauważyć kosmyki sierści obrosłej dokoła nasady pazurów, dość rzucić okiem na wymodelowanie grubych poduszczek, tworzących podeszwę stopy, aby przyznać, że całość była z wielką siłą i naturalizmem traktowana i powstała może w obrębie pergameńskiej sztuki. Podobne szpony w Berlinie (repr. Besch. ant. Skulpturen n. 1084 i 1086). Stoły marmurowe z podobnymi łapami są repr. Durm, Baukunst d. Etrusker u. Römer (2-gie wyd. 1905), fig. 584 i 585.

XV.

Głowa pantery (tabl. VI); w. 0'205, dł. 0'21. Z marmuru włoskiego, drobnoziarnistego, z połyskliwymi kryształami. Wedle Froehnera Antiquités de G. p. 211, n. 8 zakupiona na aukcji Hoffmanna w Paryżu r. 1889 (catalog. n. 161).

Jest to górna część nogi stołowej, która się składała z kilku części. Wskazuje na to przełom szyji, który jest gładki i ma w środku owalne gniazdo na dybel (0'012 x 0'085). Także grzywa jest z tyłu gładko ucięta;

może przystawał tu filarek lub inna podpórka. Czaszka u góry wraz z przyległą częścią grzywy jest utracona. Także pysk jest uszkodzony.

Jest to głowa pantery morskiej. Na to wskazuje po pięć zaokrąglonych pletewek czy łusek po obu bokach krótkiej, otwartej paszczy, w głębi której widać po cztery drobne zęby. Fałdy na czole są grubo wyżłobione i rozchodzą się pod ostrym kątem z środka czoła ku wewnętrznym kątom oczu, głęboko osadzonych, ale wąsko rozwartych. Styl późnorzymski, tektoniczny. Podobne nogi stołowe w Berlinie (Besch. n. 1078 i 1079). i w Neapolu (repr. Durm, l. c. fig. 591).

Palmireńskie rzeźby (XVI—XVII). Według dawnych zapatrywań A. Riegla (D. spätröm. Kunstindustrie in Oesterr.-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern), tudzież Fr. Wickhoffa (D. Wiener Genesis, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1895) Wschód, tak zwany klasyczny, został po zdobyciu go przez Aleksandra Wielkiego na wskroś zhellenizowany i stracił własną indywidualność. Sztuka wschodnia w epoce cesarstwa rzymskiego rozwijała się o tyle, o ile ją zasilaty żywotne soki z urodzajnej gleby hellenistycznej, nie wprost, lecz przy pomocy państwowej sztuki rzymskiej czerpane. Ta bowiem sztuka, wykształcona na wzorach helleńskich, ale poczęta przez geniusz rasy łatyńskiej, była podobna do rzeki, która płytko, ale szeroka się rozlewa i namulęm swoim użyźnia najdalsze zakątki. Otóż sztuka, którą zwykliśmy od stolicy odnośnej prowincji nazywać palmireńską, była zdaniem wymienionych powyżej uczonych tylko jedną z licznych odmian owej państwowej sztuki rzymskiej, a odblask rzeźby helleńskiej, jakim promienieją niektóre lepsze nagrobki palmireńskie, jest dlatego taki mdły i słaby, że docierał tam nie bezpośrednio, ale przez pryzmat owej pochodnej sztuki.

Zupełnie inny sąd wygłosił J. Strzygowski (Orient oder Rom, Leipzig 1901, str. 24). Palmira jest jedyne wśród ruin Wschodu klasycznego miejscem, gdzie możemy jeszcze dzisiaj stwierdzić odblask zaginionego przepychu późnohellenistycznej sztuki, która tam od Aleksandra W. nieprzerwanie, samodzielnie i organicznie się rozwijała, wchłaniając w siebie semickie i perskie pierwiastki, ale nie podlegając bynajmniej wpływowi sztuki rzymskiej. Zresztą tak zwanej państwowej sztuki rzymskiej za nic innego uważać nie podobna, jak za ostatni etap sztuki hellenistycznej na gruncie ściśle rzymskim. Aleksandria, Antiochia, Seleucja zniknęły prawie bez śladu. Jedyne Palmira odtwarza nam nowożytnym świat, który musimy zgłębić, jeżeli chcemy strącić z piedestału

owego fałszywego bożka nowoczesnej nauki: Rzym, z jego t. z. państwową sztuką i dotrzeć do właściwego fundamentu chrześcijańskiej cywilizacji, którym był Wschód klasyczny, a nie Rzym.

Odpowiednio do swojej teorii Strzygowski dał jednej z swoich najpoważniejszych książek tytuł, który samą formą zapytania brzmi jak pobudka rewolucyjna: Orient oder Rom? Tymczasem, jak się zdaje przynajmniej tym, co — jak piszący — stoją zdala od wiru walki, pytanie nie jest właściwie postawione i tytuł raczej powinienby brzmieć: Orient und Rom. Albowiem liczne bodźce cywilizacyjne szły niewątpliwie ze Wschodu, ale szły także z Rzymu. Oba te prądy oddziaływały na siebie, krzyżowały się z sobą, przenikały wzajemnie. W jednym kraju była przewaga stołecznych wpływów, w innym górowały prowincjonalne, hellenistyczne tradycje. Tak więc skład chemiczny jest wszędzie ten sam, ale ze proporcją, w jakiej poszczególne czynniki są z sobą zmieszane, jest odmienna, więc produkt mimo pewnych wspólnych cech jest różny. Niepodobna powyższego zapatrywania udowodniać w ramach przygodnego studjum, ale mając w pamięci powyższe uwagi, ciekawszem okiem będziemy spoglądać na następujące palmireńskie zabytki.

## XVI.

Nagrobek mężczyzny (ryc. 5); w. 0'55; sz. 0'49 z szarobiałego wapienia dosyć twardego i ziarnistego jak marmur. Wedle Froehnera *Antiquités de G.* p. 212, n. 12 przywieziony r. 1898 przez X. Witolda Czartoryskiego z Damaszku, dzisiaj wmurowany w ścianę portyku podwórzowego na pierwszym piętrze. Postument w kształcie gzymsu profilowanego nowy. Zresztą koniec nosa, górny koniec prawego ucha i lewa dłoń są pęknięte, ale nie przyprawione.

W wypukłym reliefie jest przedstawione z frontu popiersie mężczyzny w sile wieku, przyodzianego w chiton i płaszcz, z prawą ręką ułożoną we fałdach jakby na temblaku, gdy tymczasem wielki palec lewej dłoni jest przetknięty przez takie same fałdy, obwinięte dokoła lewego przegubu. Typ etniczny, jaki tu widzimy, nie ma wyraźnych cech semickich i zapewne tak długo nie da się oznaczyć, póki nie uda się odczytać napisu aramejskiego, w czterech i pół wierszach na prawo od głowy wyrzeźbionego, z szczątkami czerwonej farby w zagłębieniach. Napis ten z pewnością podaje nazwisko nieboszczyka i jego ojca, które rzuci światło na pochodzenie obydwu.

Cały schemat nagrobka jest stereotypowy, jeszcze przez hellenistyczną sztukę stworzony. Nie różni się od innych, chyba tylko większą prostotą i skromnością. Tylko na małym palcu lewej ręki widać sygnet. Rysy twarzy uległy pod dłutem domorosłego artysty pewnemu orientalnemu skostnieniu. Podobne są na-

grobki w Kopenhadze (repr. Simonsen, Sculptures et inscriptions de Palmyre à la Glyptothèque de Ny-Carlsberg, tabl. III A. 3; XII C. 6 i 7; XIII C. 11—13; XIV C. 15—16; XVII A. 4 i C. 19; XVIII A. 5; C. 21 i 22).

Czas możemy określić w przybliżeniu na podstawie właściwości technicznych. Brwi są zarysowane tylko łukiem bez zaznaczenia włosków. Oko żywe; tęczęwka oddana rytem półkołem, źrenica małym kółkiem wgłębionem. Włos na brodzie i policzkach skąpy i przylegający, na głowie obfitszy, spada w puklach na czoło.

Wszystko to przypomina stołeczne portrety rzymskie z epoki Hadrijana i jego następcy i pozwala odnieść nagrobek do połowy II wieku po Chr. W takim razie pochodziłby on z epoki największego rozkwitu Palmiry, kiedy była stacją przejściową karawan handlowych, spieszących w głąb Azji zachodniej i doszła do wielkiego dobrobytu, a nawet zbytku. Na podstawie napisów palmireńskich można ustalić, że rozwój sztuki tamtejszej skończył się r. 273, kiedy cesarz Aurelijan zburzył dumną stolicę królowej Zenobji.

Samo wykonanie nagrobka jest rzemieślnicze. Fałdy twardo i grubo oddane, zmarszczki na czole ordynarnemi linjami pogłębione; w opuszczonych kątach ust zaznacza się naiwne usiłowanie, aby nadać twarzy wyraz smutku.

Wrażenie jest obmyślane na odległość, świadczy z jednej strony o miejscowych tradycjach helleńskich, z drugiej o złem nawyknięciu do pospiesznej i niefrasobliwej roboty.

## XVII.

Głó w k a k o b i e c a, (tabl. XA). N. inw. 149; w. 0'205; szerokość twarzy między ustami 0'11. Z żółtego, a raczej jasnobrunatnego wapienia. Zapewne odłupana z nagrobku podobnego jak poprzedni, gdyż

brak tylnej części głowy, ale uszy wraz z ciężkimi kolczykami, które mają kształt obwisłych sopli lodu, są w całości zachowane. Wedle Froehnera Antiquités p. 212, n. 11 nabyta r. 1891 z aukcji Hoffmanna w Paryżu (catalog. n. 149).

Fryzura jest oryginalna. Włosy bowiem są zaplecione w małe kłosy, tworzące wysoki stożek, ścięty u góry, uwieńczony rodzajem gniazda. Podobne fryzury spotykamy na innych nagrobkach palmireńskich (repr. Simonsen l. c. tabl. XI G. 1; XVIII D. 22). Ze szczytu głowy zwisa na czoło szeroki

łańcuszek, złożony z czterech ogniw, zakończonych trzema wisiorami tego samego kształtu co kolczyki. Podobny naczółnik powtarza się częściej na głowach mieszanek Palmiry (n. p. w Kopenhadze, repr. Simonsen, l. c. tabl. XII G. 2; G. 10; D. 4; XIII G. 13, 15; XIV G. 21).

Tego rodzaju wysokie fryzury występują w Palmirze dopiero w późnej epoce, mniej więcej około połowy III wieku po Chr. W starszych czasach, z których pochodzi większość nagrobków, fryzury są niższe (n. p. Simonsen, l. c. tabl. II, III, V i t. d., zwłaszcza X). A więc i gołuchowską główkę do III wieku odnieść należy. O schyłku palmireńskiej sztuki świadczy także schematyczne odtworzenie źrenic i brwi, tudzież zbytowa symetryczność, a więc martwość warg. Twarz

szeroka, nalana tchnie lewantyńską sennością i semicką hipertrofią.

Wiadomo, że ciężkie klejnoty (kolczyki, diademy, naszyjniki i naczółniki) należą wraz z wysokim tupetem na głowie do znamienych cech sztuki starobizantyńskiej. Także całe wzięcie mężczyzny przedstawionego na gołuchowskim nagrobku z rękami uwięzionymi w płaszczu — żywo przypomina postaci świętych na dziełach sztuki starochrześcijańskiej na



Ryc. 55.

### NAGROBEK MĘŻCZYZNY

Wschodzie. Nasuwałby się stąd wniosek, że palmireńska sztuka wywarła pewien wpływ na nieco późniejszą, bo dopiero około r. 330 nad Bosforem poczętą sztukę bizantyńską. Wniosek taki byłoby przedwczesny. Raczej rzecz ma się tak, że źródła palmireńskiej i starochrześcijańskiej sztuki t. z. klasycznego Wschodu są wspólne. Obok lokalnych wpływów, zwłaszcza idących od Persji, jest przede wszystkim hellenistyczna sztuka owym wspólnym podłożem, z którego obie latorośle, bizantyńska i palmireńska, wyrosły. Do tego przyłączyły się wedle mnie pewne naleciałości stołeczno-rzymskie, które w rozmaitym stopniu zabarwiły jedną i drugą. Powtórzyć należy, że Strzygowski tych ostatnich wpływów nie uznaje.

Jeżeli zapytamy na końcu naszych wywodów, jaki rezultat z nich wynika dla rozjaśnienia pytania, któreśmy we wstępie sobie zadali, to stwierdzić należy, że tylko w jednym wypadku (n. 3) udało się nam stwierdzić z bezwzględną pewnością grecki oryginał z najlepszej epoki; o dwóch typach n. 5 i 6, tudzież o reliefach n. 7, 8, 10 tylko ogólnie można było powiedzieć, że ich pierwowzory powstały zapewne w hellenistycznej epoce; w trzech zaś wypadkach (n. 1, 2, 4) okazało się, że są to rzymskie kopje greckich pierwowzorów. Powtarzam kopje, nie przeróbki, albowiem różnice, jakie zachodzą mię-

dzy poszczególnymi replikami, są zbyt małe i nieistotne, aby je wyprowadzać z odmiennych, chociaż co do czasu zbliżonych oryginałów. Na zewnątrz nawet różnic nie widać. Zrąb fizjognomji pozostaje tu ten sam. Tylko, że tak powiem, stanowisko uczuciowe i estetyczne kopisty wobec oryginału ulega zmianie. Przyswieca mu inny ideał urody kobiecej czy męskiej, uśmiecha mu się inny typ duchowy. W pierwszym wypadku (n. 1) daje on dziewiczej Korze prawie macierzyńską godność i pełność, w drugim (n. 2) majestat Hery przetwarza na słodycz Afrodyty, w trzecim (n. 4) heroiczną siłę i powagę Menelaosa zawiera tylko w oczach i czole, a zaniedbuje resztę twarzy. We wszystkich trzech wypadkach zamiar swój przeprowadza nie tyle udolnie ile konsekwentnie, tak że pierwowzór roztapia się w nowej kompozycji, która sprawia wrażenie tworzywa jednolitego. Stało się to zapewne mocą ponownego przeżycia. Po prostu kopista zabierając się do dzieła, całe swe zadanie na nowo przemyślał, przetrwał jeszcze raz wszystkie pierwiastki zarówno estetycznej jak i moralnej natury, które się złożyły na oryginał i dzięki temu stworzył kopję, która choć pod względem technicznym pozostawia dużo do życzenia, nie ma charakteru wymęczonej i męczącej roboty, lecz pociąga wyrazem świeżości i życia.



A



B

GLÓWKA BOGINI W GOŁUCHOWIE.

# Dopełnienie

do pracy prof. P. Bieńkowskiego:

## O rzeźbach klasycznych w Gołuchowie.

Studjum powyższe było już wydrukowane, gdy do Gołuchowa wróciła ze schowku wojennego w Dreźnie wspomniana we wstępie główka marmurowa, którą dzięki wielkiej uprzejmości Księżny Ordynatowej Adamowej Czartoryskiej mogę dodatkowo tutaj przedłożyć. Jest to:

### XVIII.

Główka bogini (tabl. XI). — Według De Witte'a *Description d'antiquités à l'Hotel Lambert* (Paris 1886), n. 147 została zakupiona ze zbioru Janzé (*Catalogue de Janzé* n. 103, Paris 1866). — Wys. 0.13 z białego gęstoziarnistego marmuru z drobnymi, połyskliwymi kryształkami, jaki w starożytności dobywano w Luna, niedaleko dzisiejszej Carrary. W żadnym razie nie jest to marmur pentelicki, jak utrzymuje De Witte, lecz włoski. Piękna patyna koloru jasnego i ciemniejszego ugru ożywia cały marmuru, jakby odcieniami polichromji. Stan zachowania ogółem bardzo dobry. Tylko górna połowa nosa była uszkodzona, ale jest dzisiaj zgodnie z linią profilu uzupełniona.

Jest to szczątek posążku udrapowanego, jak wskazuje rąbek szaty, widoczny z tyłu poniżej lewego ucha. Twarz zwracała się nieco ku swojej prawej stronie, ale bez pochylenia. Ponieważ taka sama fryzura, jaką tu widzimy — długi włos zewsząd do góry podczesany i na szczycie głowy w węzeł ujęty — była modna w Atenach w IV wieku prz. Chr. zarówno u dziewcząt jak i u efebów i dawano ją nie tylko Afrodycie, Artemidzie, Hygiei, Muzom, ale i młodocianym bogom jak Apollinowi, Erosowi i t. p., mógłoby nasunąć się pytanie, czy mamy przed sobą głowę męską czy kobiecą. Za kobietą jednak stanowczo przemawia miękki i pełny podbródek, linja czoła nie cofniętego, lecz niemal prostopadle przebiegająca z lekkim nabrzmieniem na samym środku, nie zaś nad nasadą nosa, jak u mężczyzn. Także pięknie utoczona szyja z podściółką tłuszczową delikatnie sfaldowaną jest wybitnie kobieca. Brak jakichkolwiek rysów indywidualnych dowodzi, że patrzyniny nie na wyidealizowany portret, ale na jakiś typ idealny, bóstwo kobiece i to nie matronalne, ale dziewicze. De Witte nazwał ją Afrodytą. Istotnie, miano to ma najwięcej danych za sobą. Za niem przemawiają oczy podłużne, tęskniące, rozmarzone, usta pełne, delikatnie wykrojone z lekkim rozchyleniem, krój policzków, pełen cichego uroku i czaru kobiecości. Nie sprzeciwia się zaś temu szczątek draperji na karku,

gdyż IV wiek podobnie jak poprzednie znał obok Afrodyty, wychodzącej z kąpeli lub rozebranej do kąpeli boginię miłości osłoniętą szatami, pojętą jako przyszła rodzicielka, jako *Venus genetrix*. Dość przypomnieć Afrodytę koicką Praxytelesa, która była przedstawiona wedle Pliniusza (n. h. 36,20) „*velata specie*“. W takim razie główkę naszą wyobrazić sobie należy na korpusie spokojnie stojącym, w cieniutkim chitonie, przez który tylko z dyskrecją zaznaczały się młodzieńcze kształty bogini, podobnie jak na posągu w Luwrze (repr. Clarac-Reinach p. 173,2 (= 341,1291) i Furtwängler, *Meisterwerke* p. 552, fig. 104). Zamiast przepaski we włosach, jaką niemal zawsze widzimy na głowach Afrodyty tej epoki, był na gołuchowskiej główce węzeł włosów podwiązany. Jak wskazują ślady i otworki w marmurze ponad prawem uchem, tasiemka ta była tam przytwierdzona, zapewne metalowa, i może niknęła we włosach z przodu.

Z tem wszystkim nie jest wykluczona możliwość, że główka nasza przedstawia nie Afrodytę, ale jakąś inną, dziewiczą boginię. Artemida odznacza się rezolutnem, a przynajmniej uważnem wejrzeniem, więc nie jest prawdopodobna, ale możliwą byłaby Hygieia lub Kora czyli Persefona. Zwłaszcza z wiedeńską Korą (repr. *Jahrb. der Sammlungen des All. Kaiserhauses XVI* (1895) tabl. 10 i 11) ma gołuchowska główka dużo podobieństwa, ale — pominąwszy szczegóły fryzury — wzrok wiedeńskiej bogini jest tak odmienny, że do jednego typu obu tych twarzy odnieść nie podobna. Za to bardzo zbliżona jest ateńska głowa Hygiei (repr. *Athen. Mitteil. X*, 1885, tabl. 9), która ma nawet taką samą fryzurę. Tylko policzki jej są bardziej ściągłe, podbródek ostrzejszy, wzrok bardziej stanowczy i na widza zwrócony, a przedewszystkiem głowa lekko pochylona, co samo przez się czyni identyfikację mało prawdopodobną.

Co do stylu okazuje gołuchowska główka zadziwiające podobieństwo z głową Apollina w Wenecji (repr. Overbeck, *Atlas* tabl. XXII, n. 32 i 33; XXVI, n. 18; Amelung: *Führer durch d. Antiken in Florenz*, tabl. I do nr. 2, gdzie reszta literatury). Jest to z urody jakoby brat bliźni naszej Afrodyty. Nie tylko fryzura jest taka sama, ale kształty policzków, brody, ust, łuk czoła, akcent na górnej powiece z płaską gałką oczną — a przedewszystkiem powaga i uduchowanie wyrazu są tak analogiczne, że oryginały greckie obu tych głów przypisać można jednemu i temu sa-

memu rzeźbiarzowi. A że twórcą głowy Apollina, jak się powszechnie zgadzają, był artysta społeczny Praxitelesowi z pierwszej połowy IV wieku, choć z pewnością nie on sam, przeto i pierwowzór naszej główki do tego czasu i kierunku odnieść należy.

Wprawdzie De Witte uważał ją, jak się zdaje, za oryginalne dzieło dłuta greckiego. Tymczasem już sam rodzaj marmuru wskazuje, że jest to wprawdzie bardzo dobra i artystyczna, ale rzymska i to bardzo zmniejszona kopia. Potwierdzają to techniczne szczegóły. Rowki przedzielające poszczególne pasma włosów są tu i owdzie trapanem wydobyte. Tak samo węzeł jest oddzielony od reszty fryzury, a dolna warga od brody. Małżowiny uszne nie są wyosobnione. Partja włosów dookoła prawego ucha i z tyłu jest tylko z grubszego oddana. Otwór w prawem uchu jest jedynie wcięciem dłuta zaznaczony, nie modelowany. Wszystko to wskazuje, że głowa była tylko na widok od swego lewego policzka — tak jak to okazuje nasza rycina (tabl. XIa) — obliczona i że posążek stał prawdopodobnie w głębi niszy. Podobne zaniedbania nie zdarzają się w oryginalnych utworach greckich większej wartości. Tam artysta tworzy dla własnego zadowolenia z świadomością, że Bóg patrzy na jego usilność. Natomiast lekceważenie technicznego wykończenia jest znamienne dla kopicistów. Z tem wszystkim nie był to tuzinkowy wyrobnik z epoki cesarstwa, ale wirtuoz dłuta. Nie ma

tu przesadnej dokładności, a więc i martwoty nowo-attyckiej. Przeciwnie rzecz jest żywa i z odczuciem robiona. Bardzo pięknie jest zwłaszcza włos oddany, tylko zgrubsza naszkicowany, co mu nadaje miękkość i lekkość.

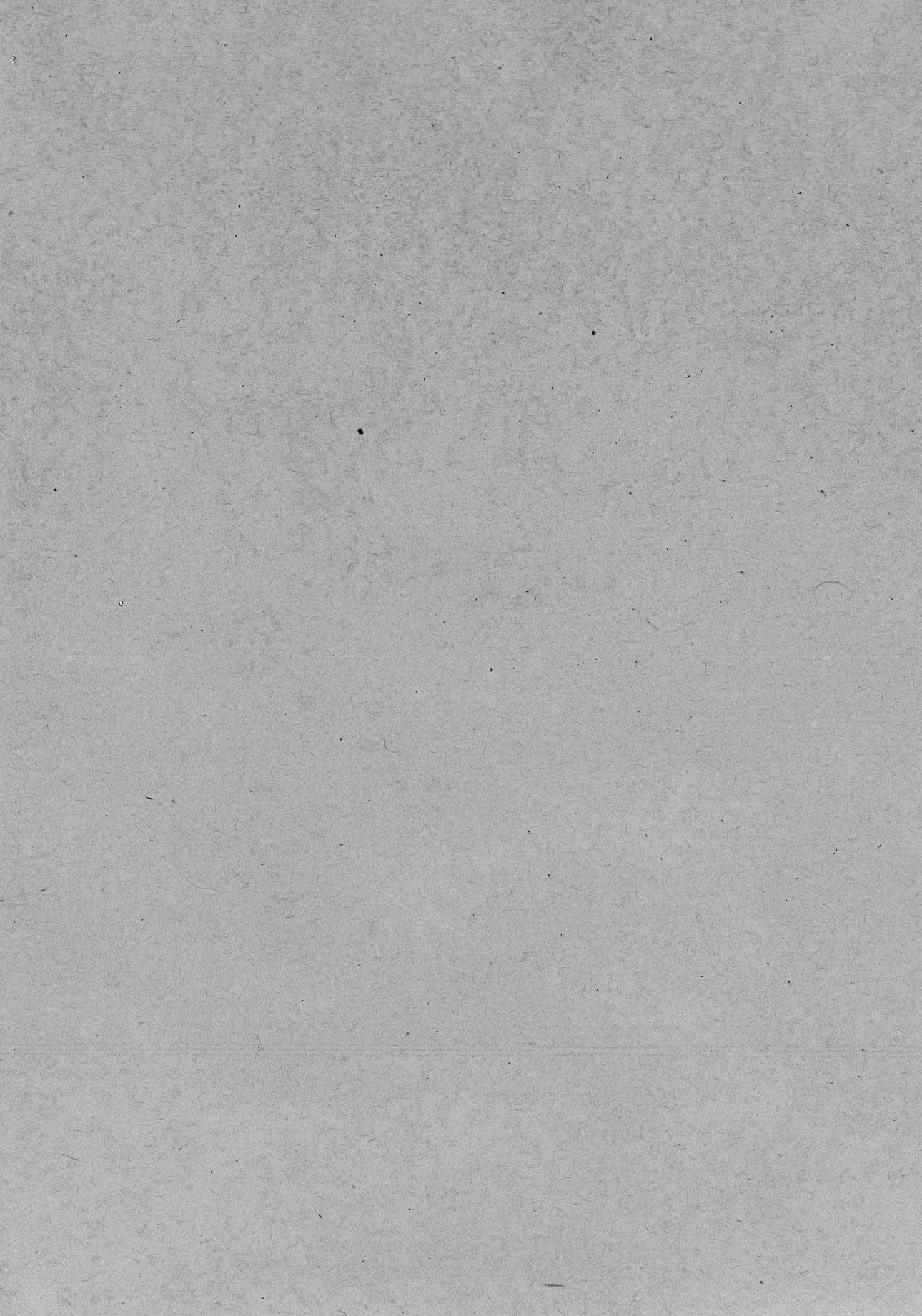
Jak widzimy, także i ta rzeźba dorzuca parę rysów do ogólnego obrazu, jaki się nam wyłonił z analizy kilkunastu innych marmurów gołuchowskich. Wszystkie uprzytomniają nam żywo, na czem zasadzał się tak zwany styl klasyczny. Oto w najmniejszej nawet rzeźbie greckorzymskiej jest ukryty pewien pierwiastek architektoniczny. Jest on niejako jej kością pacierzową, miarą jej monumentalności. W głowach wyraża się on nadzwyczajną regularnością rysów, w postaciach i grupach daleko posuniętą syntezą kształtów. Ale jak dłuto klasyczne nawet najbardziej upraszczanym ciałom kobiecym nie daje zatracić kobiecości i miękkości, i uwydatnia zarówno wysmukłą nagość młodego chłopca jak i piękne muskularne ciało walczącego męża, tak i w twarzach najprawidłowiej zbudowanych jest pełnia wybrednego, wewnętrznego życia, która je rozświeca i upiększa. W porównaniu z nowoczesną rzeźbą, rzeźba klasyczna może wydać się bezduszną, ale wedle starożytnych najpiękniejszym sentymentem, na który dusza ludzka zdobyć się może, jest spokój i harmonja.

P. Bieńkowski.

---

---





BIEŃKOWSKI PIOTR: *O rzeźbach klasycznych z marmuru na zamku w Gołuchowie (Wielkopolska). (Marbres classiques du château de Gołuchow (Posnanie), avec 11 planches et 5 figures 1).* Présenté à la séance du 7 juillet 1919.

Cette étude est pour ainsi dire la suite de notre travail sur les antiques de Cracovie, non seulement parce que les collections de Gołuchów appartiennent à la même famille princière des Czartoryski, mais surtout parce que à une exception près, elles présentent des copies d'originaux grecs, ou des travaux de second ordre d'origine étrusque, romaine ou palmyrénienne. Il y a en tout 17 pièces, provenant en partie du château de la Malmaison qui appartenait à Napoléon I et à l'impératrice Joséphine. En plus une tête d'Aphrodite a été transportée à Dresde pour cause de guerre et n'a pu être énumérée dans cette étude. Par contre il y est fait mention d'une tête de bronze représentant „Adrien“, et qui ne diffère du reste, que par son matériel. Presque toutes ces pièces sont brièvement mentionnées par W. Froehner, dans les Antiquités du château Gołuchów (Paris 1899) ouvrage ne se trouvant pas dans les librairies. I. Tête supposée de Sapho (pl. I), copie de la „Kore Albani“ (Helbig, Führer n. 1922), attribuée à Phidias par Schradere (Jahreshefte XIV p. 35—88) mais au lieu d'une apparence virginale, elle présente des joues pleines et une dignité de matrone. II. Tout au contraire, la majesté de la Hera Barberini (repr. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen n. 873, 874) est changée en suavité d'Aphrodite dans la copie (pl. II) de Gołuchów. L'examen de la forme de cette tête prouverait que l'original grec se rapprochait d'une part des oeuvres attribuées à Crésilas et de l'autre de la Vénus Genetrix d'Alcamène. Autrement dit, elle était due à un sculpteur inconnu élève de Phidias et de Crésilas, vivant dans la 2-ème partie du V s. avant J.

1) Ce travail parut dans les „Zapiski Muzealne“ publication de la Société des Musées de Posnanie pour l'année 1920. (fascicule IV—V p. 1—21).

Ch. comp. Einzelaufnahmen n. 280). Ce sculpteur devait déjà connaître l'original généralement attribué à Alcamène, qui est connu sous le nom de Hera Borghèse, (repr. Glyptothèque Ny -- Carlsberg. pl. 56—58 p. 90 ss.) Il l'a transformée soiemment selon le goût de son époque, en donnant à la déesse une plus grande magnificence extérieure et moins de sévérité dans le visage. III. La tête de stratège grec coiffée du casque corinthien (pl. III), exécutée en marbre de Paros, est un original grec de la meilleure époque, c'est à dire du milieu du IV siècle. Elle a été acquise à Paris dans la vente Hoffmann en 1889 (cat. n. 169). La statue en question devait être plus petite que nature et était représentée en mouvement (comp. Lippold, Griech. Porträtstatuen p. 29 et ss.); d'après le style et même d'après la ressemblance, le type se rapproche du portrait d'Aristote et plus spécialement de la réplique viennoise (repr. Studniczka, D. Bildniss des Aristoteles? Leipzig 1908 tabl. II. n. 3 et III n. 1). IV La tête de Ménélas (pl. IV) est, il me semble, la quatrième copie de cette tête et un débris de la septième réplique du groupe. Le copiste a exprimé la force héroïque et la gravité du héros par les yeux et le front en négligeant le reste du visage, par contre il a copié avec soin les ornements du casque qui devaient déjà se trouver dans l'original hellénistique, car par la liberté de leur composition ils répondent au milieu du III s avant J. Ch. époque de laquelle date probablement le groupe de Ménélas et Patrocle. V. La tête de Jupiter Ammon du type animal (fig. 1), semblable à celle de Berlin (Beschreibung antiker Sculpturen n. 10) est une oeuvre romaine d'époque tardive, datant au plus tôt du II siècle après J. Ch.; oeuvre décorative pas très soignée. L'original provient encore des temps hellénistiques et présente une proche analogie avec le buste connu de „Silène aux oreilles de cochon“ qui se trouve au Vatican et avec la tête de Faune au visage de chèvre au même musée. VI. Statuette du Silvain de Rome (pl. IX) avec l'inscription sur le socle: *Silvano sacrum L. Paecius Bassus d. d.* provenant des derniers siècles de l'empire. VII Bas-relief archaisant (pl. VI A, de Witte, Description des antiq. à l'hôtel Lambert p. 155, n. 151), jadis à la Malmaison, complété en grande partie, représente trois Nymphes conduites par Dionysos, n'offre rien de nouveau. VIII. Du même une urne étrusque (pl. VI B, de Witte, l. c. p. 154, n. 150 et Brunn, Rilievi d urne étr. I p. 123, 6 b) qui présente une composition fréquente surtout sur les urnes de

Volterra. Brunn en a compté dix sept. IX. Sarcophage d'enfant (pl. VII) acquis à Paris en 1888 à la vente Hoffmann (cat. n. 357) composition décorative connue dès l'époque hellénistique (comp. Arch. Zeit. 1872, pl. 59), style de l'époque de l'empereur Auguste. X. Très joli fragment de sarcophage (fig. 2; Vente Hoffmann 1889, cat. n. 90) en marbre grec d'Asie Mineure, représentant trois compagnes de Proserpine, assistant à son enlèvement par Pluton. Schéma I 1 b, selon la classification Overbeck, Atlas zur Griech. Kunstmythologie, tab. XVII, 7. Le mythe a été sans aucun doute entièrement représenté par des enfants. XI. Urne romaine (pl. XI; de Witte, Description p. 155, n. 152) même type que Durm, Baukunst der Etrusker und Römer (2-e édition 1905), fig. 847. XII. Portrait très bon et très bien conservé de l'impératrice Domitia (pl. VIII) femme de Domitien, mentionné par de Witte l. c. p. 153. n. 148 et par Bernoulli Röm. Ikonogr. II 2. p. 65. XIII. Portrait supposé d'Adrien rasé (fig. 3, de Witte, p. 156, n. 153) faux récent, représente plutôt Constantin le Grand. XIV. Patte de lion (fig. 4) de style pergamien, constitue probablement un fragment d'un énorme pied de table, ainsi que le spécimen représenté par Durm, Baukunst der Etr. u. Römer (2-ème édition 1905), fig. 584-5. XV. Tête de panthère (Vente Hoffmann 1889, cat. n. 161) sans valeur artistique, faisait de même partie d'un pied de table (comp. Durm. l. c. fig. 591). XVI. Monument funéraire d'un Palmyrécien (fig. 5) avec une inscription araméenne du milieu du II siècle après J. Ch. Semblable à celui que représente Simonsen, Sculptures de Palmyre à la Glyptothèque de Ny-Carlsberg, tabl. III et 3 XII C, b. et 7 etc. XVII. Petite tête de femme (pl. X A) également Palmyrécienne du milieu du III s. après J. Ch. (comp. Simonsen l. c. tabl. XI g. 1; XVII D 22; XII G. 2; G. 10; D. 4). XVIII. Dans l'annexe de ce travail on a reproduit une tête d'Aphrodite (pl. 12) revenue à Gochów avant que l'impression ne soit terminée; elle avait été déposée à Dresde durant la guerre. L'auteur la classe dans la première partie du IV s. avant J. Ch. et la considère comme Aphrodite Genetrix, mais il n'est pas impossible qu'elle représente Kora, Hygie ou d'autres semblables. Naturellement ce n'est pas une oeuvre originale grecque, mais une très bonne copie romaine. Une tête semblable au Musée Chigi à Siena, repr. Milani, Studie Materiali III, tav. 5 a.

---

