

PIOTR BIEŃKOWSKI

O HELLENISTYCZNYCH
NACZYNIACH
W ZBIORACH KRAKOWSKICH

KRAKÓW 1922. NAKŁAD I DRUK M. MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. ADR. BARANIECKIEGO.

Bibliothèque Maison de l'Orient



071445

O HELLENISTYCZNYCH NACZYNIACH
W ZBIORACH KRAKOWSKICH

(Sur quelques Vases hellénistiques à Cracovie)



PIOTR BIENKOWSKI

O HELLENISTYCZNYCH NACZYNIACH
W ZBIORACH KRAKOWSKICH



KRAKÓW 1922. NAKŁAD I DRUK M. MUZEUM PRZEMYSŁOWEGO IM. ADRJANA BARANIECKIEGO.



A.



B.

MAŁOWIDŁA NA NACZYNIACH W MUZEUM XX. CZARTORYSKICH W KRAKOWIE.

Gdy mowa o malowanych naczyniach greckich z epoki przed Alexandrem Wielkim, pamięć nasza wykształcona na zbiorach waz w Muzeum X. X. Czartoryskich, w Gabinetach Archeologii Klasycznej Uniwersytetu Jagiell. i w Muzeum Przemysłowym zwykła nam nasuwać wspomnienie trzech rozmaitych sposobów malowania. Albo są to t. z. czarno figurowe naczynia z czarnymi sylwetami, odbijającymi jak chińskie cienie na czerwonym tle gliny wypalanej i lekko lazurowanej¹⁾; albo odwrotnie z tła wazy czarno pokostowanej są wydobyte, a raczej w niem są zamknięte postaci i ornamenty barwy gliny lazurowanej, a więc czerwone; albo wreszcie całe naczynie jest powleczone cieniutką warstwą pobiałą, na której figury są albo czarno obrysowane techniką, odpowiadającą naszemu rysunkowi piórkim lub malowane rozmaitemi barwami czyli polichromowane. Do niedawna uchodziło za rzecz pewną, że wszystkie te trzy techniki: czarnofiguralna, czerwonofiguralna i białą gruntowana miały swój okres świetności w VI i V wieku przed Chr., że jednak już w IV wieku, kiedy produkcja masowa naczyń przeniosła się z Attyki do południowych Włoch, chyła się ku upadkowi, aby w ciągu III wieku niemal całkiem ustąpić miejsca ceramice t. z. reliefowej, na której malowidła są zastąpione delikatną płaskorzeźbą zdobiacą naczynie czarno lub czerwono pokostowane²⁾.

Zapatrywanie to okazało się mylne. Odkrycia ostatnich kilkudziesięciu lat dowiodły, że żadna z trzech starożytnych technik nie znikła zupełnie, że chociaż malowane naczynia były w późniejszych czasach mniej poszukiwane, to jednak wyrób ich trwał jeszcze przez cały okres od Alexandra Wielkiego aż do Hadryana, a nawet jeszcze dłużej, a więc przez całą epokę t. z. hellenistyczną i pierwszą połowę cesarstwa rzymskiego. Skutkiem tego pole naszych badań nad ceramiką grecko-rzymską ogromnie się rozszerzyło, a raczej wydłużyło zwłaszcza, że także początki tejże ceramiki możemy dzisiaj o parę tysięcy lat wstecz przesunąć. Wykopaliska bowiem na Krecie i w babilońskiej Suzie stwierdziły, że na Południu i Wschodzie istniały już w trzecim tysiącleciu przed Chr. fabryki garncarskie równie różnorodne i wytworne jak w późniejszej Helladzie i Włoszech³⁾.

¹⁾ Nauka nazywa lazurą (w odróżnieniu od lazuru nowszego malarstwa) rozczyn, złożony z wody, cegły sproszkowanej i barwy różowej, którym powlekano naczynie uformowane, lecz jeszcze nie wypalone, w starodawnej epoce bezpośrednio przed pomalowaniem, w późniejszej po wymalowaniu. Por. Furtwängler-Reichhold, *Griechische Vasenmalerei* I. p. 19, 146 s. tudzież Perrot, *Histoire de l'art antique* IX, p. 301 s.

²⁾ Płaskorzeźby bywają albo wraz z naczyniem z gotowych foremek wyciskane, albo przytwierdzone do naczynia na kole uformowanego lub wreszcie na naczyniu gotowym włączane stemplem.

³⁾ Por. Walters, *History of ancient pottery* 2 vol. London 1905; L. Franchet, *Céramique primitive*, Paris 1911; S. Reinach, *Revue Archéolog.* 1912, II, p. 183; P. Bieńkowski, *O lecytach attyckich w zbiorach krakowskich*, *Prace Komisji Historji Sztuki* I, 1917, p. 1—30 i 31—38, tabl. I—II, fig. 1—21.

Zachodzą jednak poważne różnice między naczyniami malowanymi przedalexandryjskiej, a poalexandryjskiej czyli hellenistycznej epoki. Sceny figuralne stają się coraz rzadsze. Te zaś które utrzymują się, należą do zakresu Bakchusa i Erosa, które to bóstwa cieszyły się szczególną popularnością w szerokich kołach ludności południowowłoskiej, zwłaszcza apulskiej i kampańskiej. Nieraz sama tylko głowa, zapewne Afrodyty lub Parysa służy za ornament. Za to najwięcej miejsca zajmuje teraz dekoracja roślinna: girlandy, wieńce, rozety, winogrona, wiciny, niekiedy w otoczeniu masek, narzędzi muzycznych, kandelabrow i tym podobnej „martwej natury“. Z ust jednego z cenniejszych znawców tej twórczości, prof. E. Breccia w Alexandrii padł nawet wyraz „girlandomania“ na określenie jakoby chorobliwego upodobania tej epoki w festonach i groteskach. Jest to z pewnością zarzut zbyt skrajny, ale nie mniej pozostaje prawdą, że o ile zwierzęta występują jako motywy zdobnicze, są to same małe stworzonka: ptaki, ryby, płazy i małże. Dekoracja jakgdyby nawracała do starych, dawno porzuconych elementów, które nam koryncką i starojońską, a nawet micyńską ornamentykę przywodzą na pamięć! A że nie jest prawdopodobne, aby garncarze hellenistyczni mieli przed oczyma pierwowzory z tak odległej przeszłości i świadomie je naśladowali, trzeba przyjąć, że działo się to pod wpływem naturalnej ewolucji, która sztukę dekoracyjną niejako zawracała do źródła. Z zjawiskiem takim nie rzadko spotykamy się w historii kultury materialnej i nie dobrze je tłómaczyć sztucznie rozbudzonem upodobaniem w naiwnej prostocie archaizmu, jakoby pokrewnem kierunkowi t. z. archaistycznemu w dziejach rzeźby. Raczej stało się to siłą rzeczy. Po zerwaniu z tradycją malowideł figuralnych niefiguralne składniki zdobnictwa wysunęły się na plan pierwszy. Po dosycie i przesycie wywołanym mnogością postaci ludzkich, było dla oczu widza odpoczynkiem widzieć na naczyniach wymalowane proste, nic nie znaczące ozdoby¹⁾. A do tego materialne wykonanie takich naczyń o ile było łatwiejsze, szybsze, tańsze!

Zbiory krakowskie posiadają z epoki hellenistycznej nieliczne, lecz dość znamienne okazy, odpowiadające trzem grupom naczyń wyżej wymienionych. Przejdźmy je po kolei.

I.

Technika naczyń w części czarno, w części czerwonofiguralnych, pełna wirtuozji, ale zarazem niedbalstwa, chronicznego w tym okresie uwydatnia się dobrze na kraterze (ryc. 1) z uchami kształtu słupków (t. z. *cratère à colonettes*), który z niewiadomego daru znajduje się w Gabinetcie Archeol. klas. U. J. nr. 1093. Wys. 0'295, średnica brzuśca 0'20; odległość zewnętrznych krawędzi uch u góry 0'235 m. Gлина jasno szara do czerwoności wypalona, zapewne południowowłoska²⁾.

Naczynie jest malowane szerokimi pociągnięciami pędzla, przeważnie techniką czarnofiguralną. Wargi pyszczka, zdobne od góry ornamentem sztabkowym, od zewnątrz haczykowatym, a raczej falowym. U górnej nasady uch palmy. Na szyi wijąca się gałązka bluszczy z potrójnymi jagódkami w czarnych ramach, identyczna z obu stron naczynia. Także szerokie ramy obrazków zdobiących przód i tył krateru są ożywione czarnymi ornamentami, a mianowicie górna rama sztabkowym, dolna kropkowym. Ten sam ornament kropkowy zdobi w dwóch rzędach boczne ramy obrazów. Poniżej szeroki czarny pas w paru odcieniach i stopa naczynia pokostowana na czarno. Przeciwnie same obrazy w ramach, niemal takie same z przodu i z tyłu brzuśca, są w technice

¹⁾ Por. Ch. Picard, *Fin de la céramique peinte en Grande Grèce* w *Bulletin de correspondance hellén.* XXIV, 1911, p. 177 s. i E. Pottier, *Monuments et Mémoires E. Piot* XX, 1913 p. 163—179.

²⁾ Składam i na tem miejscu p. Dr. Stef. Komornickiemu uprzejme podziękowanie za fotografię naczynia, tudzież za ułatwienie mi studjów w Muzeum X. X. Czartoryskich.

czernofiguralnej. W czarnym tle obrazu widzimy zarezerwowaną głowę kobietą — zapewne Afrodyty — w czepku śpiczastym, otulającym tak szczelnie fryzurę i uszy, że tylko na skroniach kłębią się pukle czarnych włosów. Także inne szczegóły czepca są oddane rozmaitymi odcieniami czarnego pokostu. Przed twarzą zwisa czerwona taśma, w trzech innych kątach obrazu ćwierćpalmety tego samego koloru.

Naczynie nasze dlatego zasługuje na szczególną uwagę, że czarny pokost jest kładziony wprost na glinie zgodnie z zwyczajem przedhelleńskiej i starojońskiej ceramiki, a wbrew powszechnej praktyce, która nakazywała od końca VI wieku powlec naprzód lub potem warstwą t. z. lazurą. Skutkiem tego czerwonym częściom naczynia brak blasku i delikatnego, różowego odcienia; mają one tępy kolor wypalanej gliny. Zarówno pod tym względem jak i rodzajem ornamentyki zbliża się nasz krater krakowski, którego miejsca znalezienia nie znamy, do grupy naczyń, przeważnie hydrji, znanych w nauce pod nazwą hydrji z Hadry (miejsce pod Alexandrią)¹⁾. Ale że hydrje te zachodzą się nie tylko na cmentarzysku alexandryjskim ale i w kilku innych stronach świata klasycznego, przeto trudno udowodnić, że nasz krater pochodzi z Egiptu. Rozmaite względy przemawiają raczej za południową Italią.

Ogółem hydrje te — chociaż nie brak między nimi biało-gruntowanych — mają tę samą technikę co krakowski krater. Dekoracja ich w kolorze czarno-brunatnym jest kładzona wprost na glinie bez pośredniczącej warstwy pobiałej czy lazury. Także styl ich jest całkiem współczesny naszemu naczyniu. Jest ta różnica, że kiedy tam dekoracja składa się prawie wyłącznie z girland i innych motywów roślinnych, tu widzimy głowę ludzką na naczelnym miejscu. O tyle nasz krater zbliża się do beockich naczyń z Kabirjonu²⁾. Ale i między naczyniami z Hadry nie brak przykładów dekoracji figuralnej. I tak widzimy zwierzęta i ludzi na naczyniu, repr. Bull. Soc. Alexandr. l. c. tab. XV i XVI; delfiny na hydrji, repr. Americ. Journ. Archaeol. l. c. tab. XI, n. 15.

Czas, w którym krater krakowski powstał, można dokładnie oznaczyć. Oto hydrje alexandryjskie służyły za ossuarja czyli popielnice. Wiele z nich ma na brzuscu napisy nagrobkowe wykonane już to rodzajem pióra trzcinowego, już to rylcem. Pagenstecher (l. c. p. 406 s.) ułożył ich

Czas, w którym krater krakowski powstał, można dokładnie oznaczyć. Oto hydrje alexandryjskie służyły za ossuarja czyli popielnice. Wiele z nich ma na brzuscu napisy nagrobkowe wykonane już to rodzajem pióra trzcinowego, już to rylcem. Pagenstecher (l. c. p. 406 s.) ułożył ich

¹⁾ Długi ich szereg opracował i wydał R. Pagenstecher w *American Journal of Archaeology*, Sec. series, vol. XIII, 1909, p. 387—416, tab. IX—XII i w rozprawie p. t. Schwarzfig. Vasen des IV und III Jahrhundert., ogłoszonej w *Bullet. de la Société archéolog. d'Alexandrie* n. 14, 1912, tab. XIV—XVI; por. Picard l. c. p. 210 s.

²⁾ O ceramice z Kabirjonu tebańskiego por. Watzinger, *Athen. Mitteilungen* 1901, p. 55; Sam Wide, tamże p. 143 s.; Hauser, *Jahrb. d. deutsch. arch. Institut.* X, 1895, p. 155, not. 7.



RYC. 1. KRATER W GAB. ARCH. KLASS. U. J.

listę chronologiczną, sięgającą od r. 271—239 prz. Chr. Tem samym przybyły nam bardzo ważne daty do dziejów ceramiki hellenistycznej. Odtąd wiemy na pewne, na czym zasadzał się system dekoracyjny III w. prz. Chr. Składał się, jakieśmy uprzedzili, przedewszystkiem z girland, festonów, delfinów, zwierząt, a także — lecz w drugim rzędzie — z postaci ludzkich. Tem samym zbliżał się do najstarszych hellenistycznych fresków o charakterze czysto dekoracyjnym.

II.

To samo możemy stwierdzić na drugim naczyniu krakowskim (ryc. 2), które jest w naszych zbiorach jedynym przedstawicielem czarno pokostowanych waz hellenistycznych, zdobnych pstry-



RYC. 2. SKIFOS W GAB. ARCH. KLASS. U. J.

mi ornamentami. Znajduje się również w Gabinetcie Arch. klas. nr. 1057, z daru X. Wład. Czar-toryskiego. Wys. 0·12; średnica górna 0·10, rozstęp uch 0·17. Jest to mały skifos czyli czarka, pokryta połyskliwym czarnym pokostem na zewnętrznej, matowym na wewnętrznej stronie. Na samym dole pas koloru gliny lazurowanej. Stopa kształtu krążka jest tylko z boku czarno pokostowana, wierzch jej, tudzież spód ma naturalną barwę gliny. Spód jest nadto ozdobiony dwoma czarnymi, spóśrodkowymi kółkami.

Górny brzeg naczynia jest na przedniej stronie odznaczony bortą, wypełnioną rzędem półliści

z jagodami. Dwie równoległe linje ryte ujmują ją u góry i dołu. Także zewnętrzne kontury liści są ryte, wewnętrzne zaś malowane. Poniżej drugi szlak węższy, ujęty znowu dwoma rytymi linjami, wypełniony na przemian białymi i czerwonymi paseczkami. Jeszcze niżej rząd białych kropek i girlanda, przedzielona wstęgą brunatno-czerwoną. Po obu jej stronach, u góry i u dołu winogrona sumarycznie oddane, tudzież wąsy kręcone spiralnie. Biała farba, którą są wymalowane, starła się po prawej stronie i odsłoniła pokost, który w tem miejscu skutkiem przepalenia gliny z czarnego stał się czerwony.

Tylna strona naczynia jest ozdobiona tylko dwoma równoległymi linjami rytymi. Po obu stronach rzędy białych krop. I tu biała farba tam, gdzie się starła, odsłoniła czerwony kolor pokostu przepalonego. Skłonność do używania rytych linii na równi z malowanymi jest objawem nawrotu do archaizmu, o czem jako znamieniu techniki hellenistycznej napomknęliśmy we wstępie.

Czarka krakowska należy do naczyń stylu Gnathia (Egnatia). Jest to miejscowość w południowych Włoszech, gdzie odkryto pierwsze próbki tego rodzaju. Wszystkie odznacza dekoracja żółta i biała, namalowana na czarnem tle. Dopełnienia ornamentów bywają czerwone. Tej osobliwej technice odpowiada nowy styl, który zarzuca powoli postać ludzką i zwierzęcą i używa tylko motywów linearnych i roślinnych. Rzecz prosta, że nazwa „naczynie egnackie“ jest prowizoryczna. Styl ten

panował w wszystkich krajach, gdzie przeważała kultura grecka. Czerepy takich naczyń znaleziono także w samej Grecji, Azji Mniejszej, na Krecie, w Włoszech, Dalmacji, Rosji południowej, Egipcie, nawet w Jeruzalem. Wyrób fabryczny rozpoczął się, jak się zdaje, około połowy lub w pierwszych trzydziestu latach III wieku. Lecz już od IV w. spotyka się w Attyce czerepy, które są zwiastunami tej odmiany¹⁾.

Wazy egnackie, wyrobione w południowych Włoszech dosyć łatwo odróżnić od tych, które pochodzą z Grecji. Dopełnienia czerwone są tu częstsze, żółta farba ciemniejsza i mętniejsza. Motywy roślinne są uprzywilejowane; zwłaszcza ciężka girlanda z winogron i wici występuje tu często, na garnkach zaś greckich bardzo rzadko. Przeciwnie greckie wazy są często zdobne szachownicami, wzorami geometrycznymi, naszyjnikami, które znowu są prawie nieznanymi garncarzom z Wielkiej Grecji. Wszystko to prowadzi do wniosku, że nasza czarka jest wyrobem południowo-włoskim z III lub II w. prz. Chr.

Z analizy obu powyższych naczyń wynika wyraźnie, że o zastoju dekoracji, zdobiącej naczynia czarnopokostowane w epoce hellenistycznej nie może być mowa, przeciwnie jest w niej ewolucja logiczna, rozwój i ta sama żywotność, którą widzimy na bortach dekoracyjnych, zdobiących ściany domów w Herkulaneum i Pompei.

Nasuwa się zatem następujące pytanie. Czy malarze waz przeszli od malowideł figuralnych do motywów roślinnych samorzutnie, skutkiem znużenia dotychczasowym systemem zdobniczym, w dążeniu do nowości, a przede wszystkim ze względu na taniość i łatwość wyrobu, czy też początków tej odmiany szukać należy poza obrębem przemysłu artystycznego, w wielkiej sztuce? Analogia historyczna przemawia za tem drugim przypuszczeniem. Jak w epoce rozkwitu, w VI—IV w. malarstwo naczyniowe było odblaskiem wielkiego malarstwa ściennego, tak samo zapewne rzecz się miała w następnych wiekach. Dzięki wykopaliskom na wyspie Delos znamy dziś lepiej niż dawniej dekoracją ścienną domów greckich z II i I w. prz. Chr. Otóż obok figuralnych obrazów znajdujemy tam bardzo prosty i skromny system zdobniczy: małych Erotów igrających ze sobą lub spełniających czynności dorosłych ludzi, girlandy, naczynia, maski, przybory do gier towarzyskich²⁾. Z podobnymi motywami spotykamy się na ścianach grobowców hellenistycznych³⁾. Jest więc prawdopodobniejsze, że przykład szedł z góry, że sztuka monumentalna oddziaływała na stosowaną, niż gdyby miało być odwrotnie.

III.

Również wpływowi ściennego malarstwa przypisać należy odrodzenie ceramiki białogruntovej w epoce hellenistycznej. Dawniej myślano, że III wiek prz. Chr. sam z siebie wpadł na myśl powlekania naczyń pobiałą wapienną i malowania na niej skromnych, lecz bardzo żywych ornamentów: wzorków geometrycznych, linearnych, jajowników i t. p. w kolorach niebieskim, żółtym różowym, zielonym, które kładziono na pobiałe, po wypaleniu naczynia. Tymczasem dzisiaj możemy dzięki badaniom Pottiera⁴⁾ wykazać pośrednie ogniwa, które łączą tego rodzaju naczynia hellenistyczne z tradycjami warsztatów greckich. Jak wazy reliefowe lub zdobne pełnymi figur-

¹⁾ Por. Leroux, *Vases grecs de Madrid* (Paris 1912), p. 307 s.: tudzież Picard l. c. p. 177 s. Tam tabl. VII n. 62 jest odtworzony skifos, prawie identyczny z krakowskim. Por. także Pagenstecher, *Jahrb. d. deutsch. archäol. Instit.* XXIV, 1909, *Arch. Anz.* p. 1, n. 28 i 33.

²⁾ Por. Bulard, *Monum. et Mém. E. Piot*, XIV, 1908, tab. I; III A; IV—V A; fig. 24, 49; tab. X, Xa, XII, XIII (mozaiki).

³⁾ Por. Rostowcew, *Röm. Mitteil.* 1911, p. 126 i 128 b, c; Pagenstecher, tamże 1912, p. 101 i 119, tab. IV 2; Gabrici, tamże p. 152, fig. 4.

⁴⁾ E. Pottier, *Monuments et Mémoires E. Piot*, t. XX, 1913, p. 164—179.

kami nawiązują do odwiecznych zwyczajów greckich, tak samo główni reprezentanci białogrun-
towanej ceramiki hellenistycznej, to jest naczynia malowane z Canosy i innych południowo włos-
kich fabryk, są poprostu zwyrodnieniem takichże waz attyckich i wiążą się z nimi łańcuchem
prawie nieprzerwanym¹⁾. A mianowicie skoro minęła moda białych lecyt z czarnymi figurami,
potem pięknych białych czasz attyckich już to z figurami czarno zarysowanymi, już to polichro-
mowanych, wreszcie białych lecyt mogilnych, — można było obawiać się, że także technika grun-
towania obrazków na białym tle naczynia z nimi zstąpiła do grobu. Zdawałoby się, że właśnie
kruchość pobiała przyczyniła się do tego. Tymczasem nie. W epoce późniejszych djadochów



RYC. 3. OINOCHOE W MUZ. XX. CZARTORYSKICH.

widzimy znowu dość często naczynia białogruntowe zarówno
w Grecji jak i w Azji Mniejszej, na Cykladach, w Egipcie
i w Włoszech. Pobiała ich bywa już to gładka i jednostajna,
twarda i podobnie żółtawa, jak na białych lecytach ateńskich
z czarnymi figurami, już to śnieżysta i ścierająca się jak na le-
cytach mogilnych polichromowanych. W pierwszym razie do
dekoracji użyty jest kolor brunatny żółciawy, lub fioletowo
czerwony; w drugim kilka tonów rozmaitych barw wesołych
i żywych. Pierwszy sposób można nazwać monochromatycznym,
drugi polichromatycznym.

Przedkładał tu nieodtworzone dotąd trzy przykłady tej cera-
miki, dwa z nich w wiernych akwarelach, które wyszły z pod
pędzla prof. M. Dąbrowskiego i młodego malarza p. Muchy.
Znajdują się w Krakowie i zasługują na to, aby je poznał
ogół nie tylko polski. Wszystkie trzy należą do kategorii waz,
z pobiałą kruchą polichromowaną.

Pierwsze naczynie znajduje się w Muzeum X. X. Czartory-
skich nr. 1244 (ryc. 3 i tab. I a). O pochodzeniu i dacie
nabycia nic więcej nie wiadomo prócz tego, że dostała się do
Krakowa z Paryża przed r. 1894. Jest to dzbanek, t. z. oinochoë lub prochoös, z pyszczkiem
wygiętym, którego przekrój ma kształt liścia koniczyny. Wysokość (od szczytu ucha do dna)
= 0·31; objętość (największa) 0·37 m. Szyjka tudzież ucho jednostajnie grube były osobno wy-
robione; do dzisiaj widać wąską szparę spojenia. Także stopka wraz z podstawą krążkowatą są
z osobnego kawałka jasnoszarej gliny, takiej samej mniej więcej jak glina naczyń polichromowa-
nych z Canosy, o których niebawem będzie mowa. Już z tego widać, że naczynie to powstało
we Włoszech południowych, niekoniecznie w Lokri, jak utrzymywał ś. p. prof. Sokołowski.

Technika okazuje wyraźne naśladownictwo białych waz attyckich. Całe naczynie jest pokryte
białym tłem koloru śmietanki, łatwo się rysującym. Wnętrze jest także pobielone, lecz nie do
samego dołu. Na brzusku jest wymalowana postać skrzydlata techniką zbliżoną do gwaszu.
Barwy są mineralne, łatwo odpryskujące, łuszczące się. Jest to rodzaj klejowego malowania,
kolory są ogółem bardzo niezdecydowane z wyjątkiem cynobru²⁾. Akwarela, a cóż dopiero trój-
barwny druk przedstawia je bardziej intensywnie.

¹⁾ Por. literaturę naukową, wyliczoną w moim studjum o Lecytach (Prace Komisji Hist. Szt. Akad. Um. I, 1917 (= Sprawozd. Kom. Hist. Szt. X), p. 2, nota 1.

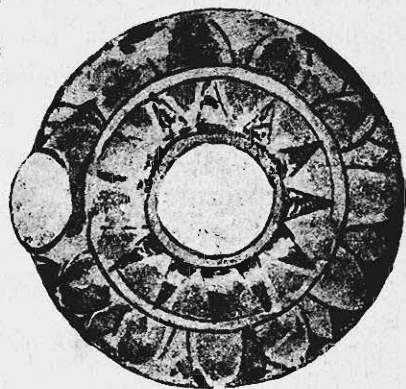
²⁾ Analiza chemiczna wykazała, że kolor różowy stanowi wyjątek i nie jest jak wszystkie inne barwą mineralną; por. Römische Mitteilungen XXIX, 1914, p. 118, nota 8.

Wys. obrazu 0·10; długość 0·11 m. Tylna jego połowa jest zaledwie w szczątkach zachowana. Przednia czyli właściwy obraz ma tło czarne obojętne, w t. z. neutralnym odcieniu, tylko że przez tę czerń przegląda pobiała, tudzież szarozółty kolor gliny naczynia. Jest przedstawiony Eros nagi (w sandałach?) unoszący się w powietrzu z kadzielnicą w prawej, tamburynem w lewej ręce. Kontury postaci w kolorze tła, modelacja ciała blado różowa, raz bardziej, raz mniej intensywne. Skrzydła bladofioletowe (mauve), lotki szarozielone, kadzielnica brudnobiała. Obwód tamburyna, dający poznać także jego grubość, szarozielony, jego zaś tarcza intensywnie czerwona, zbliżona do przyciemnionego cynobru. Sznurka, na którym zwisał tamburyn, dzisiaj nie widać. Po bokach obrazu skombinowany system palmet, dziś prawie niewidocznych. Tylko tu i ówdzie zachowały się szczątki kolorów brązowego, różowego, czarnego i szarozółtego. Pod obrazem zamiast terenu, a może by zaznaczyć zwierciadło wody, nad którym przelatuje Eros — szlak zdobny ornamentem falistym neutralnego koloru, odbijającym wyraźnie na tle intensywnie czerwonym, jeszcze nieco ciemniejszym, bardziej złamanem od koloru tamburyna. Cały obraz jest ujęty u góry dwiema, u dołu jedną linią czarną (ryc. 4). Na grzbiecie na tle ciemnobrunatnoczerwonym ornament półkolisty ze strzałkami. Kontury półkij czarno brunatne, krawędzie kremowe, wewnątrz szarozółte. Nad nim biegnie dokoła plastyczny pierścień brudnobiały, oddzielony u góry i u dołu czarną linią. Miał on zapewne maskować spójnię szyjki z grzbieciem.

Dół szyjki jest ozdobiony jakoby naszyjnikiem z ostrych wydłużonych ząbków, których kontury są czarne, wewnątrz zaś na przemian raz cynobrowe, raz szarozółte z brzegami brudnoróżowymi. Ponad tem pasek szarozółty, ujęty dwiema czarnymi liniami. Półtora centymetra powyżej ślady jeszcze jednej odgraniczającej linii.

Z oinochoą krakowską jest blisko spokrewniony znacznie większy dzban z Canosy, dzisiaj w Muz. Narod. w Neapolu (repr. Patroni, *Notizie degli scavi* 1899, p. 300, fig. 1 i 2). Na różowym tle odrzynają się białe, zielone, karminowe palmy, woluty, wstążka, rozeta, tudzież grupa figuralna, złożona z rydwanu czworokonnego, prowadzonego przez Nikę, a kierowanego przez postać kobiecą. Kształt naczynia, a nawet sposób jego złożenia z trzech osobnych części (pyszczka, brzuśca, stopy) jest taki sam jak na krakowskim dzbanku. Za to zachodzą poważne różnice co do doboru kolorów. Tło neapolitańskiego naczynia jest brudno białe, tło zaś samego obrazu różowe. Zarysy figur, szaty i włosy są oddane mniej lub więcej rozwodnionym brunatnym kolorem, szczegóły zaś uwydatnione minją i zieloną farbą.

Trzecie naczynie w tej samej technice wykonane również z Canosy, znam tylko z opisu S. Cozzi'ego w *Notizie degli Scavi* 1896, p. 495¹⁾. Tenże wspomina jeszcze o paru wazach tego rodzaju. Ale że nie podaje żadnych rycin, nie podobna wdawać się w porównywanie. Również usuwa się z pod naszej krytyki kantar, odtworzony w dziele Biardota, *Les terres cuites grecques funèbres* (Paris 1872) na tabl. XIX, p. 438²⁾. Za to ogólnym charakterem zbliża się do krakowskiego naczynia kantar południowo włoski w Luwrze (repr. przez E. Pottiera w *Monuments et Mém.* E. Piot XX, 1913, tabl. XI). Lecz kiedy tenże zachował tło białe na całym



RYC. 4. SZCZEGÓŁ OJNOCHOY RYC. 3.

¹⁾ Powtarzam ten opis dosłownie: „Vaso di fabbrica apula a fondo roseo, con rappresentazione di quadriga di cavalli bianchi, guidata da due Eroti, ed arricchito da molti ornati in bianco giallo ed azzurro“, poczem dodane „dal numero dei frammenti si può anche sperare qualche altro vaso simile“.

²⁾ Wedle Pottiera l. c. p. 169 cały brzusiec tego kantar jest powleczony kolorem niebieskim, na którego tle występują postaci białoróżowe z akcentami czerwonymi i zielonymi na szatach.

brzuścu, kontury zaś postaci są matowo czarne i tylko szczegóły podkreślone barwami niebieską i czerwoną, kiedy tenże — krótko mówiąc — hołduje jeszcze dosyć wiernie tradycjom lecyt attyckich białogruntowych, to krakowska oinochoa ma już tę samą technikę malowania, którą niebawem poznamy na naczyniach z Canosy. Wszystkie barwy na niej — nie wyłączając czarnego tła obrazu — zostały położone dopiero po wyjęciu jej z pieca; nic więc dziwnego, że z biegiem czasu złuszczyły się i teraz odpadają, odsłaniając białe gruntowanie naczynia¹⁾.

Wspomnieliśmy już wyżej, że rodzaj gliny jest ten sam, co w askosach z Canosy. Wszystkie te względy każą nam oinochoę krakowską odnieść do ceramiki apulskiej. Zwłaszcza sam wybór postaci namalowanej na brzuścu przemawia za tem. Cóż bowiem częstszego na malowidłach apulskich i kampańskich niż podobizny efebów lub młodych Satyrów, kobiet lub menad z tamburynami, szkatułami, zwierciadłami i tym podobnymi przyborami w ręku, nieodłącznymi od uroczystości Bakchusowych! Kadzielnice czyli tymiaterja są wprawdzie rzadsze, ale ich nie brak (zob. Furtwängler, Berliner Vasenkatalog s. v.). Także i czas naszej oinochoy da się dość dokładnie oznaczyć. Eros nie ma już męskich kształtów efeba, właściwych IV wiekowi, lecz pełne kształty dziewczynki. Tymiaterjon ma formę używaną od końca IV wieku do czasów cesarstwa rzymskiego (por. Wigand, Bonner Jahrb. 122, tab. III. n. 89; p. 58 n. 16 i Revue archéologique 1921, II p. 1 sq.). Przedewszystkiem zaś malowanie pod względem technicznym jest staranniejsze i znacznie lepsze od polichromii naczyń kanosyjskich z II wieku, i zostaje jeszcze w ściślejszej łączności z malowidłami apulskimi z końca IV wieku. To wszystko wskazuje na III w. prz. Chr. jako domniemany czas powstania krakowskiej oinochoy.

IV.

Rozkwit ceramiki kanosyjskiej przypada na III i II wiek przed Chr. Z tej epoki pochodzą owe wielkie naczynia baniaste, częstokroć zbliżone kształtem do szawłoka, tak zwane askosy, przyozdobione plastycznymi figurkami płaczek, kobiet wylewających libacje, Wiktorji i innych skrzydlatych istot w postawach teatralnych, prawie barokowych. Zarówno same naczynia jak i figurki są powleczone przedewszystkiem warstewką pobiały szarobiałej. Na tem tle neutralnem

¹⁾ Korzystam ze psoobności, aby sprostować moją własną pomyłkę. W studjum o Lecytach (l. c. p. 24—27) ogłosiłem n. 1255—1256, znajdujące się w Muz. XX. Czartoryskich, za bardzo liche lecz autentyczne okazy. Tymczasem dalsze studia przekonały mię, że są półfalsyfikatami, to jest naczynia same są starożytne, ale malatury na nich są podrobione w najnowszych czasach. Falsyfikator powlekł starą, zapewne całkiem zdrapaną epidermę naczyń grubą warstwą pobiały, na niej wymalował widoczne dzisiaj sceny, a następnie wszystko razem zapatynował. Pobiała ta obecnie miejscami wraz z farbą odprysła, odsłaniając jednolicie biały grunt autentycznej lecyty, który na n. 1255 jest stosunkowo grubszy, na 1256 cieńszy. Za podrobieniem malatur przemawiają następujące szczegóły: 1) Kontury są prowadzone szerokim pendzlikiem, gdy starożytni używali do tego ostrego pendzlika lub piórka. 2) Kontury te nie są plastyczne, lecz płaskie i rozlane. 3) Sama kreska konturu jest prowadzona bardzo niepewnie, zwęża się lub pogrubia bardzo niekonsekwentnie. 4) Brunatny kolor (ciemna ochra), którym przeważnie wymalowane są figury na obu lecytach, nie odpowiada swoim walorem kolorowi brunatnemu na niewątpliwie autentycznych okazach. A mianowicie płaszcz kobiety n. 1255 z prawej strony ma ton zupełnie tępy i przedstawia jedną plamę, pozbawioną szczegółów. Na tem samym naczyniu użyty jest surowy, czerwony kolor, który odcina się od tonu brunatnego zresztą stosowanego. 5) Dziesiątki błędów w skróceniach, proporcjach i t. d. — bardziej rażące, niż na wymienionych (l. c.) analogiach. Podobnie rzecz się miała, jak sądzę, z kraterem w posiadaniu prof. J. hr. Mycielskiego. Samo naczynie kształtem, lśniącym czarnym pokostem, tudzież uszkodzeniami sprawia wrażenie autentyku. Autentyczny również wydaje się ornament pod wargą naczynia, zarezerwowany w czerwonym tle gliny. Być może, że i części innych ornamentów, a nawet części figur — o ile o takich rzeczach bez skrobania i użycia kwasów można sądzić — są autentyczne. Za to borta palmetowa i meandrowa u dołu są na pewne w nowszych czasach malowane. Za podrobione uważam również obie sceny, przednią i tylną. Nie dlatego, żeby, technika tu zastosowana, to jest malowanie figur na czarnym gruncie pokostu nie była znana w starożytności; por. Patroni w Ruesch'a Guida del Museo nazion. di Napoli, ed. 1908, n. 1952, p. 470. Przeciwnie pojawia się ona już w epoce Nikostenesa (por. Furtwängler, Berliner Vasenkatalog n. 2230 s.; 4038; 2311, 2312; Arch. Anz. X, 1895, p. 40, n. 43; Heinemann, Landschaftl. Elemente, p. 86), trwa przez cały okres t. z. surowo pięknego stylu, utrzymuje się w malarstwie etruskiem, a częstą jest w południowo włoskiej ceramice, może jako jeden z objawów nawrotu do archaizmu (cf. ibid. n. 3238, 3637, 3647, 4038; Catal. of vases in the Brith. Mus. IV F. 523—542; ib. II 682—700), Także barwy same przez się nie budziłyby podejrzenia,

tem żywiej występują ornamenty w zdecydowanych, czasem jaskrawych kolorach różowych lub czerwonych¹⁾ Nie była to technika wyłącznie południowowłoska, lecz ogólnie hellenistyczna. Albowiem spotykamy ją także na wyspie Delos, w Egipcie, na ceramice z Miryny, znalezionej w grobach III i II w., tudzież na wazach z Kerczu na Krymie²⁾. Otóż do tej kategorii należą także dwa naczynia prawdopodobnie z samej Canosy, dzisiaj w Muzeum X. X. Czartoryskich.

Pierwsze z nich nr. 137 (ryc. 4 i tab. I b), wys. 0'49 (od podstawy do szczytu środkowej figurki; obwód największy 0'90, średnica bani 0'24. Jest to askos z jednym uchem a trzema lejami, z których środkowy jest zamknięty wieczkiem, na którym stoi figurka kobieca trzymająca w lewej ręce miseczkę w prawej złomek pochodni(?). Na krawędzi zaś bocznych lejów, które są otwarte, usiadły dwie młode kobiety. Prawa trzyma — jak się zdaje ptaka w prawej ręce, lewa zaś ma ręce oparte na udach. I jedna i druga figurka były niegdyś utracone, lecz są dzisiaj przyklejone. Tak samo oba pyszczki boczne zostały widocznie przyklepione dopiero po wydobyciu naczynia z grobu. Na froncie naczynia maska Meduzy, na której stoi mała postać, zdaje się chłopięca, z niepewnym motywem prawej ręki, z himatyonem przerzuconym przez lewy łokieć. Na tylnej stronie naczynia również maseczka Meduzy.

Samo naczynie jest z szarozółtej gliny „neapolitańskiej“, figurki zaś i maski są z późniejszego materiału, bardziej do naszej gliny zbliżonego. Jedne i drugie są pokryte warstewką białej, naturalnej gliny stanowiącej podłoże polichromii. Jest w niem domieszka kredy, a powstało

nie przez zanurzenie naczynia w roztworze, lecz przez posmarowanie go pendzlem. Bezpośrednio na tym gruncie są kładzione farby sproszkowane, rozmieszane w wodzie, do której dodano jakąś ingrediencją spajającą. Nastąpiło to dopiero po wypaleniu. Barwy bowiem nie uległy chemicz-



RYC. 4. ASKOS N. 137 W MUZ. XX. CZARTORYSKICH.

boć i cisawa barwa spodnia i wierzchnia ceglasta występują na autentycznych naczyniach, tylko że one są tutaj bardzo nierówno nalozone, cisawa bardzo grubo, czerwona częstokroć jest tylko rozmazana niedbale. Obie razem wraz z akcentami białymi stanowią skorupę nie chropawą i proszkowatą jak na autentycznych malowidłach, ale gładką i wypukłą. Powtóre rysunek sam grzeszy błędami, niewidzialnymi nawet na najbardziej zaniedbanych obrazkach. Zarówno kobieta z lustrem jak i kobieta z czaszą mają u prawej ręki lewą dłoń, także ręka mężczyzny z berłem jest wykręcona w sposób niemożliwy. Również sposób oddania muskulatury świadczy o zupełnym braku znajomości anatomii; draperje są poniżej krytyki i t. d. Jedne postaci są skomponowane w szlachetnym stylu IV w., inne w gminnym stylu południowowłoskim. Wobec tego kwestja, poruszona przez prof. Bulandę (Sprawozd. Ak. Um. 1916, n. 7) co jest przedstawione na kraterze, staje się tem więcej bezprzedmiotowa, że zarówno on sam, jak i piszący stwierdzili w zbiorach polskich jeszcze cztery niewątpliwe falsyfikaty tego samego naczynia, dwa w Łańcucie, jeden w Nieborowie, jeden w pałacu Zamojskich w Warszawie. Nasuwa się więc pytanie, czy warsztatu podrabiacza nie należy szukać w samej Polsce, np. w Nieborowie, gdzie fabryka majolik z początkiem XIX w. ułatwiała tę czynność, zwłaszcza że w Nieborowie jak i w Błękitnym Pałacu w Warszawie jest jeszcze druga para falsyfikatów i kilka innych podrobionych kraterów równej wielkości.

¹⁾ Por. E. Pottier Les statuettés de terre cuite p. 211.

²⁾ Por. Pottier — Reinach, Nécropole de Myrina p. 229 i 230, note 1; Picard l. c. p. 206.

nym zmianom, jakie zwykły zachodzić pod wpływem działania ognia. Ogólne wrażenie malowideł jest zbliżone do gwaszu.

Od dołu, to jest na poziomie szyi Meduzy frontowej obraz jest obramowany bortą kratkowaną, tudzież jajownikiem. Kontury borty są oddane sieną przejrzystą jak na akwareli. Także zarysy półkaj mają tę samą barwę; za to rdzeń ich jest raz różowy, raz kobaltowy. Liści zaś trójdzielne są w pośrodku lekko różowe. Poniżej borty na całym obwodzie pas różowy, niknący pod skorupą ziemi oblepionej.

Po obu stronach przedniej maski są namalowane dwa popiersia kobiece z skrzydłami u ramion, oba na różowym tle. Zarysy obu popiersi, oczy i włosy są oddane jasno orzechową czyli paloną sieną. Skrzydła są również zarysowane sieną prócz lotek, które są konturowane obojętną tintą, rozczynem czarnej barwy. Pióra są oddzielone od nasady skrzydeł paskiem koloru naturalnej gliny. Jedna lotka z każdej strony jest uwydatniona niebieską barwą kobaltową, krótkie pióra ciemną sieną, dłuższe czyli lotki ochrą zazielenioną. Nasada skrzydeł jest na lewym popiersiu różowa, na prawym lekkofioletowa. Nad prawym skrzydłem prawego popiersia widnieją lotki różowe konturowane sieną. I jedna i druga farba zostały później nieco wypendzlowane. Naszyjnik na lewym popiersiu jest kobaltowy; tak samo półksiężyc nad czołem stanowiący ozdobę sznura pereł, leżącego we włosach. Same zaś perełki są fioletowe, wypukłe. Naszyjnik z prawej strony jest w tych samych barwach, lecz na tle różowym. Ogółem barwy prawego popiersia zachowały się w intensywniejszym tonie niż lewego.

Nad skrzydłami Meduzy po jednej i po drugiej stronie jest wymalowane małe koło. Zewnętrzna jego obwódka jest niebieska (kobaltowa), wewnętrzna ciemno orzechowa (siena). Tło koła jest różowe, tylko w samym środku grunt jest nieco bielszy od gliny. Na tem tle sprychy są oddane rozczynem czarnego koloru. Od kół w górę, to jest między środkową figurką, a boczną biegnie po obu stronach pas różowy, zapewne mający odtwarzać pudło wozu. Także z tyłu naczynia nad jajownikiem widnieją na ukos ku dołowi ślady barwy kobaltowej¹⁾.

Zgodnie z polichromią obrazu są także pomalowane obie maski Meduzy i trzy figurki. A mianowicie na frontowej masce cała twarz jest najpierw jasno gruntowana, a potem różową farbą zabarwiona; brwi i włosy są jasnorzechowe (siena palona), wargi różowe. Także na skrzydłach ślady różowej farby; węże kobaltowe. Tylna maska Meduzy okazuje ślady takich samych barw.

Z figurek plastycznych środkowa ma dolną część szaty kobaltową, odrzutkę różową. Reszta jest bez śladów barwy. Z tyłu owalny otwór służący do tem lepszego wypalenia naczynia. Lewa figurka była niegdyś cała różowa. Włosy wraz z węzłem na froncie fioletowe. Prawa figurka była dwa razy gruntowana i dwa razy malowana, najpierw na różowo, a potem neutralną tintą, to jest pośrednią między czarnym a niebieskim kolorem. Także jej włosy są fioletowe. Figurka zaś stojąca na masce ma szatę i wieniec kobaltowy, ciało gruntowane jak zazwyczaj. Całość naczynia musiała sprawiać równie żywe, a nawet jaskrawe wrażenie jak bardzo do niego zbliżone askosy w Londynie i Hamburgu²⁾.

Co do znaczenia malowideł i statuet to możemy je odgadnąć nie wprost, lecz tylko przy pomocy pewnego naczynia z Canosy, które jest odtworzone barwnie w dziele Prosp. Biardot'a,

¹⁾ M. Jatta (Röm. Mitteil. XXIX, 1914, p. 119 s.) utrzymuje, że technika waz kanosyjskich nie przedstawia nic szczególnego, lecz zgadza się dokładnie z techniką waz czerwono figurowych, z tą tylko różnicą, że zamiast lazury występuje tutaj pobiała. Na tem podłożu artysta naszkicował pendzlikiem w brunatnym kolorze figury i ornamentykę, a pozostałe między nimi przestworza wypełnił żywymi kolorami: różowym, błękitnym, fioletowym. Na samym końcu wykonał szczegóły wewnętrzne postaci i draperji tymi samymi kolorami, a nadto dał zbyt białym częściom żółtawy ton. Nie przeczę możliwości takiego procederu, boć malarze waz tej epoki musieli panować nad najrozmaitszemi technikami. Nie przesądzam więc kwestji, jakiego sposobu użył malarz naczyń, przez Jattę na tabl. VIII—X ogłoszonych. Stwierdzam tylko, że krakowskie askosy nie są na podobieństwo waz czerwono figurowych malowane.

²⁾ Repr. Catalogue of the terracottas in the British Museum D. 183, p. 329, fig. 67; Archäol. Anz. XXXII. 1917, p. 116, fig. 47.

Les teres cuites grecques funèbres (Paryż 1892), tabl. XI. Otóż tam główny lej askosu jest scharakteryzowany jako pudło rydwanu pogrzebowego, zaprzęzonego dwoma końmi. Na wozie stoi nieboszczyk, którego kości czy popioły znajdują się w naczyniu. Obok niego czyto członkowie rodziny zawodzący żale i wylewający libacje, czy dobre duchy, nieodstępujące go w tej ostatniej przeprawie. Cały rydwan bowiem, którego koła są szczegółowo wymalowane na brzuscu naczynia, toczy się ku dalekiej krainie słońca nad Okeanosem, ku wyspom szczęśliwych, gdzie sobie wyobrażono Elizjum¹⁾. Analogicznie należy wytłómaczyć dwa kółka na naszym askosie, choć — być może — artysta sam nie miał już wyobrażenia o co chodzi. Dyszel rydwanu byłby w naszym okazy zakończony maską Meduzy, której znaczenie łamiące uroki czyli apotropaiczne jest powszechnie znane. Spotykamy ją także na naczyniach, które z powyższem pojęciem o wyprawie do Elizjum nie mają nic wspólnego. Figurka chłopięca nad maską stałaby niejako na nasadzie dyszla i może pojmować ją należy jako trzymającą lejce fantastycznych półpostaci kobiecych skrzydlatych, wymalowanych po obu stronach Meduzy. Nazwać by je można raczej Syrenami niż Trytonkami, jako że na korpusie ich nie widać zaczątku ramion ludzkich, lecz nasadę skrzydeł²⁾.

Takie samo znaczenie i przeznaczenie miał drugi askos n. 138 (ryc. 5) w tem samym Muzeum Wys. (do szczytu figurek) 0·51; samo naczynie wys. 0·20; szer. wraz z uchami 0·25 m. Lej, tudzież oba pierścienie wszystkich trzech uch są karbowane. W środku każdego z czterech odcinków, na które grzbiet naczynia się rozpada, wielka, okrągła, dość płaska brodawka. Stopa naczynia nieproporcjonalnie mała i wątła. Tuż nad nią od frontu maska młodocianej Meduzy t. z. pięknego typu, z włosami na podobieństwo grzywy ocieniającymi delikatną twarz, pod której brodą są dwa węże zaplecione. Twarz maski wraz z lewym pasmem włosów, prawa postać skrzydlata, twarz kobiety siedzącej na krawędzi naczynia, prawe skrzydło lewej figurki, tudzież jej prawe przedramię, wreszcie prawe ramię prawej figurki i drobne cząstki draperji były niegdyś odłamane i są dzisiaj zlepione. Środkowa figurka jest bardzo dobrze posadzona. Przedstawia kobietę całkiem nagą z zwisającymi do wnętrza askosu nogami. Ramiona jej oparte na udach. Jej ciało młode, lecz głowa, zdobna skromnym warkoczykiem, tudzież djademem i kolczykami podług-



RYC. 5. ASKOS N. 138 W MUZ. XX. CZARTORYSKICH.

¹⁾ Por. J. Keil, Jahreshefte d. österr. arch. Institutes XVII, 1914, p. 142, not. 13.

²⁾ Por. M. Jatta, Röm. Mitteil. XXIX, 1914, p. 104, fig. 8 i tamże tabl. IX, 2.



120
katymi nadaje jej pozór starszej kobiety. Prawdopodobnie należy w niej upatrywać duszyczkę nieboszczki, której prochy były złożone w krakowskim askosie. Stojące po bokach jakoby Wiktorje mają motyw rąk identyczny, choć gwoli responzji odmienne ramiona go wykonują. Co trzymały w rękach, niewiadomo, może jakie instrumenta muzyczne lub pochodnie. W każdym razie są to personifikacje dobrych duchów, które na swój sposób oddają cześć nieboszczce. Zresztą szczegóły wyobrażeń dolnoitalskich o życiu pozagrobowym są nam nieznanne i nie podobna wdrażać się w dokładniejszą interpretację. Lewa postać ma nie wieniec, lecz wałek nad czołem, a na ciemieniu węzeł, a raczej warkocz, w uszach krążkowate zausznicie. Prawa ma fryzurę melonową i takież sam warkocz na ciemieniu. Na skrzydłach zachowały się znaczne szczątki ugru, tudzież różowej farby, wreszcie lilla, a raczej mauve. Same figurki są ulepione z tej samej gliny co naczynie i pokryte czerwoną barwą bezpośrednio na pobiałe. Gлина naczynia jest koloru ciemnoszarego, ale rysa jej uwydatniająca się przy skrobaniu jest żółto szara. Zarówno zewnątrz jak i wewnątrz pokrywa ją gruba pobiała kredowa czyli grunt szarobiały. Nań nałożono barwę czerwoną i to nie taki złamany, brudny krablach, jaki się dzisiaj naszym oczom przedstawia, lecz ładny żywy kolor zbliżony do cynobru, tylko trochę ciemniejszy. Na samym zaś wierzchu znajdujemy jeszcze jedną warstwę, dzisiaj szarobrudnobiałą, która miejscami okazuje różnice, to jest rozmaite odcienie ugru, dalej lilla a raczej blady błękit (mauve), wreszcie różowy kolor. Przynajmniej dzisiaj tak te plamy się przedstawiają, po zdekoloryzowaniu. Jak było pierwotnie, trudno powiedzieć. W każdym razie plamy te wskazują, że i ten drugi askos był niegdyś ozdobiony malaturami na czerwonym tle, może tak samo do życia pozagrobowego się odnoszącymi jak malowidła pierwszego, lepiej zachowanego naczynia, ale może artysta poprzestał na skromniejszej dekoracji.

Z powyższej analizy naczyń południowłoskich okazuje się dowodnie, że jak dwie inne techniki, tak i trzecia, polegająca na polichromii białogruntowanej utrzymała się bardzo długo, bo aż do początków naszej ery, a nawet, jak skąd inąd wiemy, do końca II wieku po Chr. Żyła więc tak długo, jak wogóle greckorzymska ceramika. Początki tej techniki sięgają epoki przedhelleńskiej, kolebka jej stała na wyspach i wybrzeżach jońskich Morza Śródziemnego. Stamtąd w VII i VI w. przed Chr. dostała się do Grecji lądowej, zwłaszcza do Aten, tu się rozwinęła bardzo bujnie w V w., poczem ustąpiła na drugi plan, aż w epoce poalexandryjskiej odżyła na nowo w południowych Włoszech i zanikła dopiero z upadkiem sztuki klasycznej, na progu cywilizacji starochrześcijańskiej. Swoję około dwa tysiące lat trwającą żywotność i zdolność do przeobrażenia się zawdzięczała oparciu, jakie znajdowała w sztuce monumentalnej. Spółzawodniczyła, a raczej naśladowała spóczesne malarstwo freskowe. Lecz dorównać mu nie mogła. Podczas gdy barwy kładzione na grubym mokrym tynku ściany mają czas wniknąć weń i stworzyć razem organiczną całość, barwy naczyń białogruntowanych z powodu cienkiego, nader prędko wysychającego podłoża pozostają na wierzchu, łuszczą się i odpadają. Pierwsze, jak okazują freski w Herkulanum i Pompei, dochowały się do dziś dnia czasem w świeżości i blasku, drugie pod wpływem wilgoci grobów, do których mrocznego wnętrza odrazu się dostały, uległy odbarwieniu, częstokroć zupełnemu wypełnieniu i zniszczeniu. Dlatego wdzięczni powinniśmy być losom, że w naszych skromnych zbiorach zachowało się parę naczyń tego rodzaju, z których jedno — dzbanek w III ustępie opisany — należy do najcenniejszych, trzy zaś inne chociaż nie są pierwszorzędne ani nawet drugorzędne, zachowały swoją barwną sukienkę w stosunkowo dobrym stanie. Należał im się szczegółowy opis i możliwie wierna reprodukcja, ile że jest tylko kwestją czasu, kiedy i te szczątki barw zostaną przez światło dzienne wypite i umorzone.