

STYL FIDYASZOWY
W RZEźBIE SZKÓŁ WSPÓŁCZESNYCH

(Ustęp z monografii o Fidyaszu)

napisał

KAROL HADACZEK

Siła Fidyaszowego geniuszu polega nietylko na tem, że stworzył on nową szkołę attycką i przyczynił się do jej sławy, lecz uwytatnia się także w tem, że wywarł wpływ na współczesnych artystów — reprezentantów innych szkół, rozwijających się w drugiej połowie V w. bądź w Atenach, bądź w całej Grecyi. Wzniosły ideał artystyczny, który w licznych kreacjach ukazał, zwrócił na siebie uwagę wszystkich i pociągnął za sobą. I tak Kresilas¹, kontynuator kierunku myronowego w epoce Periklesa, przedstawił w sławnym wizerunku portretowym, umieszczonym na Akropolu, znakomitego męża stanu w idealnej typice, która z szlachetnego człowieka zrobiła postać jeszcze szlachetniejszą, zbliżoną do bóstw olimpijskich. Nie ulega wątpliwości, że ta zasada artystyczna idealizowania w portretach ludzi zbiegała się z tendencjami Fidyasza, który na fryzie Partenonu wyobraził liczne zastępy obywatelstwa ateńskiego w typicznych kształtach. Stąd Perikles Kresilasowy wygląda, jakby był wykonany na modłę figur fryzu.

W jaskrawszem świetle ukazuje się znów wpływ Fidyasza na Polykleta², wielkiego przedstawiciela stylu doryckiego w rzeźbie greckiej. W czasie krótkiego pobytu w Atenach przed r. 430 poznał on — już sławny artysta i twórca Doryforosa, w którym skodyfikował zasady wzorowej budowy ciała ludzkiego, bardzo pielęgnowane w szkołach peloponeskich — nową atmosferę sztuki attyckiej, a ulegając jej działaniu zmienił odtąd swój ideał atletyczny i w Dia-

¹ Zob. Kekule, Über ein Bildnis des Perikles, 61 Berl. Winckelmannspr. 1901; Salomon Reinach, Le «blessé défaillant» de Cresilas, Gazette des beaux arts 1905 str. 193; Brunn-Bruckmann, Denkmäler tabl. 156; Arndt-Bruckmann, Porträts tabl. 411—414.

² Zob. Pierre Paris, Polyclète; Furtwängler, Meisterwerke 1893 str. 413; Mahler, Polyklet und seine Schule 1902; Diadumenos z Vaison Rayet Monuments tabl. 30, egzemplarz z Delos Monuments Piot. III (1896) str. 137 n., egzemplarz z Madrytu tamże IV (1897) str. 53 n.

dumenosie ukazał nam postać młodzieńca mniej silną i masywną, a więcej powabną tak w proporcjach jak i nowym rytmie ruchów. Co więcej, Polyklet przeszedł nawet na pole sztuki religijnej, i w kolosalnej Herze argińskiej, wykonanej ze złota i kości słoniowej po r. 423 dla Heraionu, stworzył kosztowne arcydzieło, które miało rywalizować z Ateną Partenos i Zeusem olimpijskim.

Wskutek rozkwitu plastyki w Atenach straciła najwięcej szkoła jońska. Bez wątpienia jońscy artyści, tak ci, którzy za Peisistratydów zatrudnieni byli w Attyce, jakoteż owi, którzy za Kimona i Periklesa podążyli z ojczyzny spustoszonej do nowej metropolii, przyczynili się w wielkiej mierze do powstania odrębnego stylu attyckiego. Nawet wzniosła sztuka Feidiasa ma do zawdzięczenia wiele inspiracyom idącym od wielkiego Polygnota z Tasos i jego ateńskich towarzyszy. Lecz skoro raz rozwinął się wspaniale w rzeźbie styl attycki, zaciążył on swą siłą na całej Jonii, złączonej związkiem delijskim ściśle z Atenami. Wskutek tego prawie że nie słyhać w tych czasach o oryginalnych artystach jońskich — rzeźbiarze pochodzący z wysp (Agorakritos) łączą się w Atenach z Feidiasem i tworzą orszak jego uczniów, a dzieła z tej epoki, znalezione w samej Jonii, wyglądają jak utwory attyckie.

Odbywa się więc w drugiej połowie V w. oryginalny proces zlewania się dwóch stylów w nowy styl attycko-joński, który zdobywa sobie panowanie na szerokiej przestrzeni. Twórcą jego był Feidias i jego uczniowie. Oni to podnieśli artystyczny geniusz attycki na wyżyny takiej doskonałości, że zapewnili mu dalsze życie, pomimo burz, jakie spadły na ojczyznę.

Nawet Paionios z Mende¹, w którym niektórzy chcieliby widzieć dzielnego propagatora stylu jońskiego, ukazuje się po głębszej analizie Niki olimpijskiej jako artysta owiany duchem sztuki attyckiej. Jego Nike, zadziwiająca nas śmiałością pomysłu i malowniczością stylu, styka się pod tym względem z wieloma utworami attyckimi, a w pomysle jest bez wątpienia wpływem licznych Nik, które tak często przedstawiał Feidias w swoich kreacyach.

Potęga sztuki attyckiej pochodzi głównie stąd, że znalazła ona troskliwą opiekunkę w państwie, które potrafiło przy monumental-

¹ Zob. Collignon, Histoire de la sculpture grecque I str. 455, Klein, Geschichte der griech. Kunst II str. 188 n., Olympia III tabl. 46—48, Studniczka, Die Siegesgöttin tabl. V, str. 16, Bulle, Der schöne Mensch tabl. 104.

ných budowlach zatrudnić naraz wielu artystów i sprzęgnąć ich do wspólnej pracy. W licznych kompozycjach, wykonywanych wspólnymi siłami, przerobili oni główne legendy święte na nową modłę i dostarczyli obfitości przepysznych wzorów do naśladowania. W tych dziełach dekoratywnych nieraz zatracala się indywidualna cecha artysty, a miejsce jego zajmował jednolity styl ogólny, panhelleński, który przypomina nam proces podobny, jaki w świecie lingwistycznym doprowadził do wytworzenia się języka wszechgreckiego w hellenistycznej epoce. Przykład Aten podziałał ożywczo na rozwój dekoratywnej plastyki w całej Grecji. Słyszemy, że w drugiej połowie V w. odbudowano i przystrojono rzeźbą Heraion w Argos¹, świątynię Hery w Platejach², Apollina w Delfach³ (Praxias) i Latony na wyspie Delos⁴. Nawet serca zhelenizowanych barbarzyńców zapalały miłością do odrodzonej sztuki greckiej i dały możność artystom helleńskim wzniesienia w Lykii pomników, ubranych w przepyszne rzeźby, które godnie rywalizują z budowlami samej Hellady. Ponieważ dekoratywna plastyka tych dzieł architektonicznych rzuca światło także na sztukę attycką, przeto zasługuje ona w tym związku na bliższe poznanie.

Pierwszem z nich jest wielkie heroon, odkryte przez ekspedycję austriacką koło miejscowości Gjölbaschi, gdzie leżała starożytna Trysa⁵. Był to wspaniały grobowiec, zbudowany pod koniec V wieku, na odosobnionej wyżynie niedaleko morza, dla rodziny królewskiej. Posiadał on kształt temenosu i wyglądał jak mały cmentarz, otoczony silnym murem, w czworobok biegnącym (19 × 24 m.). Do wnętrza gaju prowadziła brama, umieszczona od strony miasta w środku fasady południowo-wschodniej. Po przejściu jej widać było kamienny sarkofag formy lykijskiej, ustawiony w rogu północno-wschodnim, zaś w rogu przeciwległym stał mały budynek, przeznaczony na mieszkanie stróża heroonu, a nadto przypierały do muru portyki, w których urządzano pamiątkowe obrzędy. Znaczenie całego pomnika polega na bogactwie płaskorzeźb, użytych do dekoracji kamiennego peribolosu, które w komplecie przeszły w latach 1881—3

¹ Zob. Waldstein, The Heraeum of Argos.

² Paus. IX, 2, 7, Overbeck Schriftquellen I. 896.

³ Paus. X, 19, 4. Overbeck Schriftquellen I. 857.

⁴ Zob. Archäol Zeitg. 1882, str. 336 n., Cavvadias, Catal. du Musée nat. d'Athènes nr. 130—135.

⁵ O. Benndorf und G. Niemann, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, Wien 1889 tekst z albumem, zob. Brunn-Bruckmann, Denkmäler tabl. 486.

w posiadanie muzeum nadwornego w Wiedniu. Długie fryzy reliefowe biegły podwójnym pasem po wewnętrznych ścianach muru, pokrywając sobą dwa górne rzędy ciosów. Tak samo występowały one w charakterystycznym zdwojeniu na zewnętrznej stronie muru południowego, znacząc ją jako stronę fasadową. Cała długość podwójnego fryzu wynosiła około 108 m. Występowała więc na tym pomniku taka obfitość plastycznych dekoracji, jakiej nie znajdujemy współcześnie prawie na żadnym budynku właściwej Grecji. Żałować należy, że reliefy wykonane zostały z miejscowego kamienia porowatego barwy szarej, który naturą swą skłaniał rzemieślniczych artystów do powierzchniowego modelowania figur i do silnego polichromowania całych kompozycji.

W tej ogromnej seryi reliefów, nagromadzonych z orientalnym przepychem, element miejscowy zaznaczał się silnie w tematach, obranych do dekoracji bramy. I tak po zewnętrznej stronie widniały na nadprożu cztery protomy byków uskrzydłonych, które przypominają nam żywo zwierzęce kapitele, зуane z Persepolis, a poniżej ciągnął się wąski fryz z przedstawieniem członków rodziny zmarłych w pozach siedzących. Na wewnętrznej zaś stronie występował w tej samej wysokości fryz, przedstawiający orkiestrę groteskowych muzykantów, wzorowanych na orientalnych prototypach.

Na lewo od bramy występowały oddzielnie dwa krótkie fryzy, z których jeden przedstawia lykijskiego władcę z giermkim na kwadrydze, drugi zaś Bellerofona zwalczającego Chimairę, od którego prawdopodobnie wywodził swój ród pochowany w grobowcu dynasta. Z lykijskich stosunków wzięte są także sąsiednie sceny bankietu i piękne tańce dziewic haremowych, a nadto sceny polowania na dzikie zwierzęta, wyobrażone wewnątrz na ścianie północnej.

Są to na ogół bardzo słabe węzły, łączące pyszny pomnik z krajem, w którym powstał.

Zresztą cały strój plastyczny przepełniony jest grecką sztuką i grecką mytologią. Kompozytor tych długich reliefów roztoczył przed oczyma widzów szeregi mytologicznych cykli, zebrał prawie wszystkie znaczniejsze legendy, które podówczas w sztuce greckiej były przedstawiane, stworzył rodzaj plastycznych kronik, przeznaczonych dla nauki barbarzyńców. Z prawdziwie epiczną rozwlekłością przedstawił on więc na całej ścianie zachodniej w rodzaju wielkiego tryptyku walkę między okrętami greckimi a murami Troi, szturm do miasta i dalsze boje Greków pod wodzą Achilleusa z Amazonkami, na

ścianie północnej na lewo w szerokiej kompozycji porwanie córek Leukipposa, na prawo Kentaumachie, na ścianie wschodniej dalszy ciąg Kentaumachii, sławne czyny Tezeusa i Perseusa, na ścianie zaś południowej zabicie zalotników Penelopy i polowanie na kaledońskiego dzika. Po stronie zewnętrznej ściany południowej widać było jeszcze raz Kentaumachie, walkę Amazonek z Grekami, scenę lądowania wojsk i walkę nad brzegiem morza, w końcu wyprawę siedmiu przeciwko Tebom.

Przy oglądaniu tych fryzów uderzy każdego silne zastosowanie w reliefie elementów czysto malarskich. Uwagi godne jest częste użycie perspektywy, piętrowy układ figur i szkicowanie terenu. Lecz najbardziej wpada w oko zgodność mytologicznego repertoaru, przedstawionego na tym grobowcu, z tematami monumentalnych fresków Polygnota i jego uczniów. I tak jeden fryz przypomina nam obraz Polygnota malowany dla Platejów, który oddawał zabicie zalotników, drugi polygotowe porwanie Leukippidek, malowane w ateńskim Anakeionie, największy zaś fryz trójdzielny przywodzi nam na pamięć bitwę pod Maratonem, Iliupersis i Amazonomachie Teseusa, złożone w trylogię na freskach Pstrej Hali w Atenach, malowanych przez Polygnota, Panainosa i Mikona. Walka siedmiu pod Tebami schodzi się znowu z freskiem Onasiasa o takim samym temacie, malowanym w Platejach. Grupa z objuczonym osłem, wyobrażona na największym fryzie, jest dziwnie podobną do takiejże grupy, znanej z polygotowej Iliupersis w Delfach. Bezwątpienia te liczne fryzy heroonu zachowują wspomnienie wielkich obrazów zaginionych, wykonanych przez sławnych przedstawicieli malarstwa ateńskiego z pierwszej połowy V wieku, wydają się nawet, jakby były przeróbką na relief monumentalnych fresków greckich. Stąd wartość ich dla historii malarstwa jest wielka. Lecz artysta, który układał te fryzy, miał już na myśli także szeregi przepysznych reliefów, które powstały w czasach Feidiasa i jego szkoły. Możliwe tutaj odnaleźć pewne reminiscencye z metop i fryzu Partenonu, silne zapożyczenia z płaskorzeźb Teseionu, a przede wszystkim świątyni Niki i Apollina figalijskiego. Panuje tu i tam zgodny w szczegółach charakter malarski, wielkie upodobanie w namiętnych ruchach figur, powtarzają się pojedyncze postaci i podobne grupy.

Te reminiscencye dowodzą, że artysta, który dostarczył szkiców czy modeli dla tych fryzów, był obznajomiony dokładnie z całym ruchem artystycznym Periklesowych Aten i przyswoił sobie

w całej pełni pojedynczy, naturalny i wielce szlachetny styl jońsko-attycki. Nawet korzystał on z dzieł okrągłej rzeźby. Słusznie zauważono, że w walce nad brzegiem morza stojący przy królu jeden wojak ma pozę polykletowego Doryforosa, inny zaś jest naszkicowany według jego Diadumenosa. Natomiast zgrabne tancerki z kalatosami na głowach, które są widoczne od strony wewnętrznej na bocznych listwach bramy wchodowej, są bezprzecznie wykonane według arcydzieła Kallimachosa. Pyszny grobowiec lykijskiego władcy z Trysy dostarcza nam naocznego dowodu, wiele rzeźba epoki Periklesa zawdzięczała malarstwu z czasów Kimona; lecz w Atenach rzeźbiarze, przyswajając sobie z bratniej sztuki ideowe i stylistyczne nowości, nie zapominali nigdy o postulatach czysto plastycznych, tu zaś artysta zeszedł do roli prostego imitatora malarskich wzorów, skąd zapożyczył cały urok, jaki posiadają jego najpiękniejsze fryzy.

Na uwagę zasługuje jeszcze dyskretny sposób, w jaki on do swych mytologicznych przedstawień starał się wpleść rysy lokalne przez to, że miejscami dawał rycerzom broń, strój i postawy niegreckie, lub upodobniał królów legendarnych do władcy lykijskiego. Z tego względu heroon z Trysy jest cennym okazem prowincjonalizowania się sztuki greckiej w złotym wieku jej rozwoju.

Podobne piętno wyciśnięte jest w stopniu jeszcze większym na rzeźbach lykijskiego grobowca, znanego pod nazwą »Pomnika Nereid«¹. Ruiny jego odkrył w r. 1838 Charles Fellows na wzgórzu obok miasta Xantos i w latach następnych przewiózł cały strój dekoracyjny budynku do brytańskiego muzeum w Londynie. Ozdobny grobowiec miał kształt jońskiej świątyni, otoczonej wieńcem kolumn (peripteros 4 × 6), a wzniesionej na wysokiej prostokątnej podbudowie. Elegancję jego form architektonicznych podnosiły rzeźby z paryjskiego marmuru, z wielkim bogactwem nagromadzone. Dwa fryzy zdobiły silny cokół świątyni; jeden z nich biegł środkiem ścian w wysokości trzeciego rzędu ciosów, drugi zaś wieńczył brzeg górny, zakończony gzymsem. Fryz trzeci widniał nad peristylem świątyni, a czwarty ukazywał się w tej samej wysokości wewnątrz kolumnadowego obejścia na murach celi. Nadto rzeźbą pokryte były oba przyczółki i akrotery, a między kolumnami znajdowały się oryginalne posągi kobiece, od których pyszny grobowiec otrzymał nazwę. Został on zbudowany pod koniec V w. na cześć nieznanego nam

¹ Monumenti t. X, tabl. 11—18, Annali 1874 str. 210 n. 1875 str. 68 n.; Brunn-Bruckmann, Denkmäler tabl. 211—219; Catal. of. sculpt. of Brit. M. II, str. 1 n.

bliżej władcy lykijskiego, zapewne jednego z owych dynastów, którzy mieszkali w Xantosie, posiadając od drugiej połowy V w. rodzaj zwierzchnictwa nad innymi miastami lykijskimi i równocześnie pielęgnując zażyłe stosunki z państwem ateńskim. Na ten związek rzucają także światło liczne rzeźby. Z czterech fryzów, zachowanych w znacznych fragmentach, najważniejsze są te, które zdobiły podstawę. Są one większych rozmiarów i zalecają się staranniejszym wykonaniem.

Najszerszy fryz niższy przedstawiał walkę Greków z Persami w długiej kompozycji, wzorowanej na płaskorzeźbach świątyni Niki Apteros, fryzie figalijskim, wyobrażającym Amazonomachię, i odpowiednich fryzach grobowca w Trysy. Całość przedstawia się jakby zręczna kompilacja, w której artysta, posługując się sławnymi utworami Grecji właściwej, umiał przecieżyć stworzyć osobliwą jedność, podaną w stylu biegłym, gładkim, pełnym miękkich akcentów. Uderza nas w tym obrazie oryginalne przerabianie motywów, znanych z attyckich Amazonomachij, na idealną walkę Greków z Persami, przy czem wpada w oczy także dążność artysty do wplecenia rysów miejscowych tak w różnorodnym uzbrojeniu, jako też i szatach. Być może, że chciał on przez to uczynić alluzję do historycznych zapasów wojennych Lykijczyków z Karami czy Persami, lecz zrobił to w sposób tak dyskretny, że niczem nie naruszył idealnej szaty wielkiego obrazu. Bitwa rozpada się na szereg patetycznych epizodów, z którymi oswoiła nas dekoracyjna rzeźba attycka; poszczególne motywy są w malarski sposób traktowane; namiętny temperament walczących uwydatnia się nawet w wyrazach obliczy; jednakże pomimo wielkich zalet wykonania ciąży przecieżyć na całości charakter raczej wirtuozyjnej biegłości akademickiej, aniżeli świeżej inwencji twórczej. Osobliwa przejrzystość chitonów perskich i stylowa konwencjonalność cienkich fałdów przywodzi nam na pamięć tancerki kolumny delfickiej, przypisywane Kallimachosowi.

Większa samodzielność artystycznych pomysłów charakteryzuje wyższy fryz górny, którego temat zaczerpnięty jest z historycznych dziejów Lykii. Jest to rodzaj kroniki obrazkowej, komponowanej na sposób assyryjskich reliefów, w której artysta przedstawił nam w szeregu realistycznych epizodów szturm, oblężenie i kapitulację jakiegoś miasta, zdobytego przez dzielnego dynastę. Sam przedmiot przypomina nam sceny oblężenia Troi, wyobrażone na reliefie z Trysy, i nie ulega wątpliwości, że greckie Iliuperseis wywarły wpływ także

na układ tych obrazów, lecz na grobowcu Nereid kompozycja jest dłuższa, realny temat szeroko rozprawadzony w samodzielnych obrazach, szkicowanych z malarską swobodą.

Całość rozmieszczona była na budynku w ten sposób, że każdy z boków wyobrażał jakiś osobny, ważny epizod. Po stronie południowej widać było bitwę na równinie, rozgrywaną między najeźdźcami a garnizonem miasta, który urządził wycieczkę. Po walce w otwartym polu nastąpił szturm do miasta, przedstawiony po stronie wschodniej, i dłuższa blokada, wyobrażona na boku północnym. Wojnę zakończyła kapitulacja miasta, oddana na stronie zachodniej.

Ta serya historycznych reliwów zaleca się charakterystycznym stylem, wzorującym się na współczesnym malarstwie. Rzeźbiarz szkicuje wszędzie teren i posługuje się obficie perspektywicznym rysunkiem, przedstawiając rzędy żołnierzy, czy wygląd miasta, przyczem tworzy najróżnorodniejsze grupy w dowolnym, zawsze lekkim układzie. Był on niewątpliwie Grekiem i artystą uzdolnionym, który potrafił zgrabnie pogodzić idealny kierunek sztuki jońsko-attyckiej z lokalnym charakterem kraju na pół barbarzyńskiego i stworzyć nowość pełną cech oryginalnych.

Mniejsze znaczenie artystyczne posiadają małe fryzy, umieszczone na samej świątyni. Panuje w nich wszechwładnie miejscowa barwa przez to, że ukazane są sceny, wzięte z lykijskiego życia. Widać więc na zewnętrznych płaskorzeźbach długie szeregi ludzi w strojach greckich lub azyatyckich, przynoszących daniny, walkę pieszych z konnicą i ulubione przez Lykijczyków polowania na niedźwiedzia lub na dzika, a na fryzach wewnętrznych przedstawione są ofiary i uczty, traktowane szeroko, podobnie jak na grobowcu z Trysy. Na uwagę zasługują jeszcze rzeźby przyczółków z powodu odrębnego rodzaju kompozycji: na zachodnim jest wyobrażona scena walki w typice, przywołującej nam na pamięć walkę fryzu znanego z cokołu, na wschodnim zaś występuje uheroizowana para królewska, siedząca na tronach w otoczeniu swej rodziny. Wykonanie tej sceny, wypływającej z lykijskich obyczajów, jest niezręczne, podobne do techniki, która cechuje lokalne wyroby etruskie.

Największy podziw budzą rzeźby okrągłe, użyte do dekoracji wspaniałego grobowca. Za akrotery środkowe służyły dwie grupy, z których każda przedstawia młodzieńca nagiego, podnoszącego kobietę; są to niewątpliwie Dioskurowie, uprowadzający córki Leukiposa. Na akroterach bocznych występowały pojedyncze figury ucie-

kających towarzyszek, przerażonych brutalnym aktem. W ten sposób uzupełniony, plastyczny strój dachu przypomina nam żywo podobne motywy, zastosowane do dekoracji świątyni Latony na wyspie Delos, i poświadczają, z jakiego koła szły główne, artystyczne inspiracje.

Gdybyśmy mieli jeszcze pod tym względem pewne wątpliwości, to pierzchną one na widok dwunastu posągów niewieścich, które stały pierwotnie między kolumnami na brzegach podstawy. Przedstawiają one chór dziewcząt uciekających po falach morza. Pod ich stopami oddany jest ruchliwy element w ten sposób, że na jego grzbietach ukazują się rozmaite zwierzęta morskie, a więc muszle, kraby, delfiny i ptak wodny. Dziewczęta przeskakują lekko przez nie, dotykając tylko palcami nóg zwierciadła wody, jakby się po niej w skokach ślizgały. Wskutek żywości ruchu podwiane są ich szaty, a płaszcze z tyłu wydymają się nakształt żagli. Przez te swobodne poruszenia nabierają posągi charakteru wielkiej lekkości, a całość występuje w malowniczych liniach. Podziwiać tu należy lotną twórczość artysty, który z wirtuozją potrafił ruchy swych figur pięknie urozmaicić i z wielką łatwością wywiązał się z trudnego problemu wykonania postaci po morzu biegnących. Śmiałym pomysłem schodzą się tu posągi grobowca lykijskiego z Niką Paioniosa, która podobnie buja w powietrzu ponad orłem wylatującym z obłoku, przypominają nam żywo to arcydzieło także patosem ruchów i wspinałymi rzutami draperyj. Jednakże łączą się one również ściśle z płaskorzeźbami balustrady ateńskiej i ukazują podobne, silnie przejrzyste szaty, które przylegając miękko do form ciała, podnoszą ich piękność, a następnie malownicze rzuty fałdów, modelowanych z wyszukaną wirtuozją. W ten sposób odsłaniają się one nam jako szlachetne utwory jońsko-attyckiego kierunku, który pod koniec V wieku wybija się do znaczenia, rozszerzając granice plastyki i przetwarzając ją w duchu malarskim. Niepewnym jest dotychczas mytologiczne oznaczenie figur. Przewano je Nereidami ze względu na morze, po którym bieżą. Atoli nie brak także innych objaśnień mniej trafnych. I tak Six chciał w nich widzieć personifikacje wiatrów (aurae), owych lekkich powiewów, o których mówi Pindar (ol. II, 77): »powiewne córki Oceanu szlą podmuchy około wysp szczęśliwych«, a Robert dopatrywał się plastycznych uosobień okrętów. Bez wątpienia należy je łączyć z rzeźbami akroterów i uważać za grupę to-

warzyszek może Tetydy, porwanej przez Peleusa, które przerażone tym gwałtem uciekają od strony lądu.

W tym związku rozpatrzeć się jeszcze należy w rzeźbach dwóch sarkofagów, przechowywanych w Konstantynopolu, pochodzących z bogatej nekropoli sidońskiej, odkrytej w r. 1887 koło miejscowości Saïda. Obydwa są pomnikami lykijskimi, które w starożytności zrabowane z kraju ojczystego, zostały użyte w obczyźnie po raz wtóry w familijnym grobowcu. W literaturze noszą one nazwy konwencjonalne z powodu, że nieznani są ich pierwotni właściciele.

Pierwszy, przewany »sarkofagiem satrapy«¹ ma kształt wielkiej skrzyni kamiennej, przykrytej wiekiem w kształcie dachu siodłowego. Ściany trumny są pokryte reliefami, z których trzy wyprowadzają na scenę możnego władcę w stroju orientalnym. Na jednym, długim boku siedzi on w uroczystej postawie na tronie i wydaje rozkaz młodzieńcowi, który wstępuje na kwadrygę, trzymając cugle w rękach; przed niespokojnymi rumakami stoi drugi młodzieńiec z dzidą w ręku i patrzy na innego towarzysza, który przyprowadza konia pod wierzch. Za tronem stoją dwie niewiasty. W ten poważny sposób jest tu przedstawione pożegnanie członka rodziny królewskiej i wplecione są rysy indywidualne, których znaczenia nie potrafimy dziś odgadnąć. Bok drugi pokazuje »satrapę«, polującego na panterę. Myśliwi osaczają dzikie zwierzę w chwili, kiedy ono skoczyło na łanię i obaliło na ziemię. Sam satrapa odpędził je od łupu, przeciw niemu więc, nacierającemu konno z dzidą w ręku, zwraca się rozjuszona pantera, na którą uderza energicznie z tyłu młodzieńczy jeździec, może syn władcy. Na dalszych uczestnikach łowów zaznaczył artysta drastycznie niebezpieczność wyprawy. Oto na widok pantery ponosi rumak towarzysza satrapy i z trudem daje się w cuglach utrzymać, koń zaś drugiego towarzysza zrzucił swego jeźdźca i ponosząc wlecze go po ziemi.

Na jednej wąskiej stronie leży na sofie satrapa przy zastawie biesiadnej, w otoczeniu małżonki i służebnic, na drugiej zaś występują parami czterej młodzieńcy zajęci rozmową.

Płaskim reliefem i szlachetnym modelowaniem łączą się te płaskorzeźby z fryzem Partenonu, który musiał być dobrze znanym

¹ Zob. Hamdy-Bey et Reinach, Une necropole royale à Sidon (1892) str. 179 n. tabl. XVIII—XXII; Ioubin, Catalogue sommaire 2 l. 48; Winter, Arch. Anz. 1894, str. 8 n.

ich twórcy. Stąd wypływa pojedyncza, jasna kompozycja i szczęśliwa, świeża charakterystyka ludzi i zwierząt.

Z nieco młodszej epoki, jednakże jeszcze z piątego wieku, pochodzi drugi sarkofag, przewany »lykijskim« z powodu oryginalnej formy dachu, używanej przeważnie w Lykii¹. Reliewy jego długich boków przedstawiają sceny myśliwskie. Po jednej stronie pędzą na dwóch czworoprzęgach Amazonki, polując na lwa, po drugiej zaś osaczają dwaj jeźdźcy dzika. Na wąskich bokach występują grupy Kentaurów w heraldycznym ułożeniu: jedna para toczy energicznie głazy na Kaineusa, tkwiącego do połowy w ziemi, druga zaś walczy namiętnie ze sobą o łanię upolowaną. Także ostrołukowe przyczółki są rzeźbą ozdobione. Z jednej strony wypełniają połówki, oddzielone pionową listwą, dwie odwrócone od siebie sfingi, z przechylonemi do widza głowami i pięknie rozpostartemi skrzydłami, po drugiej stronie siedzą dwa gryfy w stylizowanym układzie. Cała plastyczna dekoracja tego sarkofagu składa się ze znanych motywów attyckiej rzeźby, tu tylko w szczegółach przerobionych i do architektury dostosowanych. Według fryzu Partenonu są skopiowane kwadrygi, z tak zwanego Teseionu przejęta jest grupa z Kaineusem, lecz artysta potrafił oddalić się od pierwowzorów, tworząc nowe dekoracyjne typy, treścią swą wprawdzie szablonowe, lecz pod względem formalnym starannie wykonane w duchu jońskiej swobody malowniczej i miękkiej elegancji.

Obydwa sarkofagi są wspaniałymi reprezentantami wielkiej masy pomników drugorzędного znaczenia, która rozwija się w związku z ogólnym, artystycznym przemysłem greckim, czerpiąc ożywcze soki z wielkiej sztuki doby Fidyaszowej. Jak bujnie zakwitł przemysł w epoce Periklesa w Atenach, i jak jego wyroby były poszukiwane w całym ówczesnym świecie, świadczą i pyszne wazy malowane, wywożone z Attyki do odległej Skytii lub do Italii — i cudne biżuterie i szlachetne wyroby metalurgiczne. Te drobne utwory, z reguły przystrojone idealnymi motywami Fidyaszowych kompozycji, przyczyniły się do propagandy nowego stylu w całej Grecji i zapewniły mu długie trwanie. W drugiej połowie V wieku można się z nim spotkać wszędzie, gdzie tylko silniej pulsowało życie artystyczne. Wystarczyłoby nam zwrócić uwagę na grupę terrakot, pochodzących

¹ Zob. Hamdy-Bey et Reinach str. 108 tabl. XII—XVII; Ioubin, Catalogue I. 75; Studniczka, Jahrbuch des arch. Inst. IX (1894) str. 204 n.

z rozmaitych okolic świata greckiego, lub serye gem czy monet, bitych w tej epoce w poszczególnych miastach, by się przekonać o żywiołowej potędze prądu artystycznego, wychodzącego z Aten. W ateńskim stylu przetworzony został na nowo niemal cały repertuar wyobrażeń religijnych i wzniosłych przejawów społecznych, w posągach i płaskorzeźbach ukazał się wielokrotnie cały Olymp i ulubione legendy, i to w kształtach skończonych, pełnych swobodnej prostoty i subtelnej harmonii.

Ogrom produkcyi, poczętej w jednolitym duchu i wielkie wartości artystyczne, wydobyte na jaw, zaciążyły energicznie na dalszym rozwoju rzeźby greckiej. Piękne budowle Aten, upiękzone tak bogatą plastyką, były zawsze podziwiane i dostarczały wzorów zarówno dla reliefów grobowca Mausolosa w Karyi, jak ołtarza Zeusa w Pergamonie lub ołtarza Bogini Pokoju w Rzymie, cudowne posągi kultu, stworzone w tej epoce, posiadały taką doskonałość formy i taką moc etycznej wzniosłości, że stały się klasycznymi typami, do których musieli nawiązywać nawet sławni rzeźbiarze-indywidualiści wieku czwartego. Znaczenie ich wzrosło w epoce hellenistycznej, jak świadczą kopie dzieł Fidyaszowych, znalezione w Pergamonie, po zajęciu zaś Grecyi przez Rzymian podziw dla tych arcydzieł przyczynił się do powstania stylu naśladowniczego, neo-attyckiego. W ten sposób sztuka, stworzona przez Feidiasa i jego uczniów, nabrała idealnych wartości ogólnoludzkich, stała się nieśmiertelnym klejnotem, który stoi na wysokości eposu Homera, tragedyj Sofoklesa i filozofii Platona. A idealny urok tych utworów nabiera w nowszym pojmowaniu tem większego znaczenia, że przemawia do nas mocą plastyczną, którą chwyta i rozumie wzrok każdego człowieka bez względu na narodowość i jego filologiczne wykształcenie.
