

# Press, Ludwika

---

## Śladami anonimowych artystów egejskich

---

Światowit 1 (42)/Fasc.A, 140-143

---

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Śladami anonimowych artystów egejskich (Pl. 64)

Ludzie, którzy żyli i działali w Grecji w III i II tysiącleciu, przekazali historykom świata egejskiego wiedzę o nim za pośrednictwem najtrwalszych wyników swojej aktywności. Natomiast notatki kronikarzy i utwory literatury pięknej nie zachowały się do naszych czasów, może z powodu nietrwałości materiału, na którym pisali.

Jest jednak rzeczą niewątpliwą, że dotarcie do tych anonimowych ludzi, którzy byli twórcami kultury egejskiej, wydaje się, mimo licznych luk w źródłach – sprawą bardzo istotną. Ten kierunek badań zarysowuje się coraz wyraźniej w studiach szczegółowych, zbliżając nas krok za krokiem do celu. Ale jest rzeczą niewątpliwą, że cel ten nie będzie w pełni osiągnięty z powodu rodzaju i ograniczonej wymowy zachowanych źródeł pisanych, stanu źródeł archeologicznych i poważnej bariery czasowej.

Patrzmy na przyrodę i ludzi tamtych czasów oczyma malarzy, toreutów, gliptyków, poznajemy sposób kształtowania przestrzeni przez egejskich architektów. Próbujemy w wytworach rzemieślników wyróżnić to, co lokalne od tego, co obce, wywodzące się z wzorów zapożyczonych. Tylko oni, rzemieślnicy i artyści przechowali tradycje swojego czasu z obowiązującymi ich normami, właściwym poziomem techniki i gustami epoki oraz z ograniczeniami, które mogły wynikać z zależności od innych grup społecznych. A umiejętności, talent i wyobrażenia utrwaliły te zjawiska z zakresu kultury duchowej, które uzupełniają obraz świata z III i II tysiąclecia i zbliżają go do świadomości historyków i innych ludzi, interesujących się przeszłością<sup>1</sup>.

Do rozpoznania wybitnych indywidualności w różnorodnej spuściznie egejskiej prowadzi droga żmudnych studiów nad wytworami ich rąk. I chociaż ludzie ci nie przestają być anonimowi – w epoce brązu nikt nie sygnował swoich dzieł – otrzymują w toku dalszych studiów umowne nazwy od treści wyobrażonej sceny, miejsca przechowania zabytku lub według innych wyróżników.

Studia tak ukierunkowane, prowadzone są nad spuścizną gliptyków, malarzy ściennych i wazowych, drobnej plastyki figuralnej z myślą o wyróżnieniu tych

najlepszych, którzy nie powinni pójść w zapomnienie<sup>2</sup>. Utrzymały się przecież częściowo w warstwach kulturowych zabytki – najlepsza legitymacja ich wielkości pod względem artystycznym i technicznym.

Powstaje pytanie o kryteria, najważniejsze dla specjalistów, którzy próbują wyróżnić osobowość artystów i wydobyć ich z anonimowego bytu. Badacze nie mogą poznać imienia twórcy, ale mogą go określić w inny sposób.

Dużo uwagi poświęcili temu problemowi ludzie pracujący badawczo nad gliptyką egejską. Jest to ta dziedzina sztuki w epoce brązu, której spuścizna, mimo wielu ograniczeń, jest bogata i różnorodna.

Pod jej urokiem ludzie naszych czasów nazwali mieszkańców Krety w epoce brązu Japończykami kręgu śródziemnomorskiego. Do wysokiej oceny gliptyki dopisali poziom artystyczny tzw. miniaturowych fresków – ważnego działu malarstwa ściennego.

Jakkolwiek nie wszystkie funkcje tych tzw. gemm są czytelne, nie ulega wątpliwości, że te drobne przedmioty miały znaczenie w administracji i były blisko związane z człowiekiem; służyły mu za życia, składano je wraz ze zmarłym do grobu.

Powstała hipoteza, że pieczęć wraz z odpowiednio dobranym motywem na jej powierzchni, określała miejsce, zajmowane przez jej właściciela w społeczeństwie. Np. ktoś i oko mogły oznaczać dozorcę spichlerzy pałacowych. Nie ma na to wystarczających dowodów, ale hipoteza jest interesująca, chociaż mogłaby odnosić się do niewielkiej grupy gemm.

Na tak zwane pieczęcie pryzmatyczne z 3 polami dekorowanymi próbowano spojrzeć jak na 3 człony tej samej idei. Zdobiące je sceny miały symbolizować 3 człony imienia ich właściciela. Nie ma nadziei na sprawdzenie słuszności tego domysłu. Natomiast istnieją pośrednie dowody (odciski pieczęci na płatkach gliny, ślady sznurków i kawałków skóry) na szerokie stosowanie pieczęci wszędzie tam, gdzie w świecie nowożytnym zawieszono by kłódki lub inne mocne zabezpieczenia. Odciski pieczęci w epoce brązu „plombowały” wszelkiego rodzaju opakowania<sup>3</sup> Od-

<sup>1</sup> CH. ZERVOS, *L'art de la Crète néolithique et minoenne*, Paris 1956; S. HOOD, *The Arts in Prehistoric Greece*, London 1978.

<sup>2</sup> Por. CHR. MORRIS (*Hands up for the Individual! The Role of the Attribution Studies in Aegean Prehistory*, CAJ 3, 1993, p. 41-66) skoncentrowała uwagę na ceramice malowanej

z XIV/XIII w. i na grupie glinianych figurek z miejsca kultu w Atsipadhes, aprobując ten kierunek badań.

<sup>3</sup> Por. rozważania na ten temat: I. PINI, *Neue Beobachtungen zu den tönernen Siegelabdrücken von Zakros*, AA 1983, p. 561, fig. 3a-d.

grywały więc istotną rolę przy wywozie przedmiotów przeznaczonych na wymianę. To najszabsze ogniwo, złożone z opieczętowanego płatka gliny i sznurków lub skrawków skóry stawało się najmocniejsze. Być może, iż znaczny procent scen o treści sakralnej na odciskach pieczęci stwarzał dodatkowe „tabu”. Godne podziwu jest społeczeństwo, w którym płatek gliny i sznurek stanowiły wystarczającą ochronę przed wszelką kradzieżą. Odciskami pieczęci „zamykano” wejście do mieszkania, plombowano wszelkiego rodzaju listy-przesłania na dwóch i więcej tabliczkach, plecione kosze, szkatułki i wiele innych przedmiotów z dobrym skutkiem.

W ostatecznym wyniku wśród zachowanych zabytków przeważają odciski pieczęci na glinie nad oryginalnymi *gemma*mi i pierścieniami. Wierzono, że niektóre *gemmy* były obdarzone siłą magiczną i służyły ludziom jako amulety. Cechowała je stałość ornamentów na powierzchni – dowód, że ich moc się sprawdziła, zdaniem ludzi, którzy wiązali z nimi określone nadzieje<sup>4</sup>.

Początkowo uważano, że dobrym znakiem rozpoznawczym działalności ludzi o wybitnym talencie mogą być motywy, wybrane przez artystę-gliptyka. Z czasem wydzielono szereg kryteriów, które mogłyby umożliwić wyróżnienie osobowości twórcy. Na pierwszym miejscu znalazł się motyw i sposób jego traktowania, forma, szczygóły, materiał, kształt i wielkość.

Jest rzeczą niewątpliwą, że każdy wybitny gliptyk miał swoje upodobania, które mogą być wskaźnikiem dla poszukiwaczy indywidualności twórczej. Ważną sprawą przy tych poszukiwaniach jest pełna świadomość zmian zachodzących w gliptyce w ciągu stuleci. Przed końcem okresu średnioegejskiego istnieją bardzo słabe możliwości wyodrębnienia zasługujących na uwagę artystów wśród znanych nam zabytków.

Od początku okresu późnominojskiego (1600 r.) widoczne jest rosnące zamiłowanie gliptyków do obserwacji przyrody i życia zwierząt oraz dążenie do wiernego oddania tych motywów w granicach skromnej powierzchni *gemmy* lub płytki pierścienia<sup>5</sup>.

W 1962 r. V. Kenna opublikował artykuł o kilku wybitnych gliptykach<sup>6</sup>. Na podstawie świetnej znajomości gliptyki egejskiej, na której skoncentrował swoją pracę badawczą, przeprowadził V. Kenna analizę wybranych zabytków. Dążył bowiem do wydobycia artystów niezależnych twórczo, samodzielnych w realizacji swoich pomysłów artystycznych. Dostrzegał pewne uderzające cechy w kształtach i motywach wytworów gliptyki już w okresie

wczesnominojskim (III tysiąclecie). Z końcem tego okresu zaobserwował zjawiska, które sugerują istnienie konkretnej szkoły; natomiast co najmniej dwa zabytki przechowywane w Ashmolean Museum (nr. inw.1938-745, 746) noszą cechy jednego twórcy. Jest jednak przekonany, że istotne wyniki dają dopiero studia nad późniejszą spuścizną, od końca okresu średnioegejskiego przez okres późnoegejski. Właśnie wtedy istnieje większy stopień prawdopodobieństwa, że można będzie trafnie rozpoznać tę samą rękę w kilku wytworach gliptyki. Kenna nie wątpi, że istniały wówczas szkoły gliptyków, których wpływ powodował nie tylko pozorną jednorodność stylu, ale nawet powtarzanie tematów.

Żeby osiągnąć cel, który sobie autor postawił, trzeba te wszystkie okoliczności wziąć pod uwagę. Zatrzymajmy się przy przykładzie, który cytuje Kenna. Chodzi o trzy *gemmy*, które wykonał być może ten sam artysta, Otóż *gemma* z czarnego steatytu (Muzeum w Iraklionie) odkryta przez Evansa w Małym Pałacu w Knossos i datowana przez niego na przełom okresu średnio i późnominojskiego (ok. 1600 r.), miała dwa pola dekorowane. Jedno pole zajmowała głowa brodatego mężczyzny, ukazana z profilu, drugie – głowa młodego byka (pl. 64.1).

Pole z portretem mężczyzny, który śpiewa, wywołuje duże uznanie Kenna ze względu na świetne oddanie zmian, jakie zachodzą w pozycji głowy, w rysach twarzy, nawet w napięciu jej mięśni – podczas śpiewu. Kenna przywołuje dla porównania człowieka z *sistrum*, przedstawionego na wazie zeńców i przyznaje bez wahania przewagę gliptykowi z Knossos nad autorem sceny reliefowej z A. Triada<sup>7</sup>.

W zarysie głowy młodego byka znajduje rękę tego samego artysty, bo podobieństwo stylu i techniki jest, zdaniem Kenna, wyraźne.

Kenna powoływał się poza tym na dwa inne wyobrażenia głowy byka na dwóch *gemma*ch minojskich (Muzeum w Iraklionie nr. inw. 1329 i 1579), wykonane według zasad, które już znamy. Autor podkreśla, że tam również zachowana jest „równowaga między naturalistyczną treścią a formalnym zamysłem, między odczuciem powierzchni a zasadniczym układem...”.

We wszystkich egzemplarzach użyty został czarny steatyt. Nie ma powtórzeń, mimo że w trzech przypadkach tematem jest głowa byka. Każde zwierzę jest inne, przeżywa inny nastrój. To są dzieła godne twórcy portretu śpiewającego mężczyzny<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> V. KENNA, *The Cretan Talismanic Stone in the Late Minoan Age*, Lund 1969.

<sup>5</sup> V. KENNA, *Cretan Seals with a Catalogue of the Minoan Gems in the Ashmolean Museum*, Oxford 1960, sq. 48 nn.; J.G. YOUNGER, *The Iconography of Late Minoan and Mycenaean Sealstones and Finger Rings*, Bristol 1988.

<sup>6</sup> V. KENNA, *Some Eminent Cretan Gem-Engravers*, in:

*Festschrift für F. Matz*, Mainz 1962, p. 4-13.

<sup>7</sup> A. EVANS (*The Palace of Minos at Knossos*, vol. IV I, p. 18), który już wcześniej porównał przedstawienia obu śpiewaków, dostrzegł dużo wspólnych cech między nimi.

<sup>8</sup> L. PRESS, *Portret w kulturze egejskiej*, KwHKM 46, 1988, p. 171, fig.4b.

Kończąc te rozważania Kenna zastanawia się, czy artysta tej miary nie powinien był zostawić większej spuścizny. Być może, iż zostawił, ale odległość tylu tysięcy od czasu jego aktywności, nie sprzyja trwałości zabytków. Trzeba też pamiętać, że przy stałym rytmie prac archeologicznych, nie można negocjować nowych odkryć, także w tej dziedzinie. W omówionych wytworach są trzy wspólne cechy: materiał, kształt i częściowo temat, nie mówiąc o udowodnionym już talencie gliptyka. Kenna nie obdarzył go żadnym umownym imieniem.

Wyróżnił natomiast innego artystę, którego wprowadził do literatury jako „Master of the Seated Bulls” (Muzeum w Iraklionie 609, 185) z połowy okresu późnominojskiego (1425-1390). Są to dwa studia byka z Krety świadczące o umiejętnym rozwiązywaniu problemów formalnych i estetycznych przez artystę. Zdziwiało zrozumienie gry światła na powierzchni. Dobrze oddana jest muskulatura zwierzęcia w ruchu, kiedy osuwa się na przednie nogi.

Kenna wyróżnił też innego artystę – „Master of the Natural Symbolists”, w którym ceni wysoką technikę, zrozumienie dla form wziętych z natury; mistrz umie je traktować symbolicznie.

Epoka późnego brązu, trwająca 150 lat, przyniosła minojskim gliptykom bardzo ważne i godne podziwu osiągnięcia.

Cenne przemyślenia na temat wyodrębnienia indywidualności artystycznych wśród gliptyków egejskich wniósł do studiów nad tą dziedziną sztuki J.H. Betts. Jest on m.in. autorem artykułu o gliptyku, któremu nadał miano „The Jasper Lion Master”<sup>9</sup>. Polem działania tego mistrza był najważniejszy ośrodek na Krecie, Knossos, ulubionym materiałem – jaspis, tematem zasadniczym – przegięte w charakterystyczny sposób lwy. Poza Kretą wytworów tego artysty dopatruje się Betts na dwóch Wyspach Cykladzkich – Terze i Keos. Działalność mistrza lwów przypadała na wczesny wiek XV. W tym samym roku publikuje Betts artykuł, w którym zwraca uwagę na ametystową gemmę portretową z głową brodatego mężczyzny, pokazaną z profilu<sup>10</sup>. Gemma należała do wyposażenia grobu Gamma w Mykenach (okręg B) i jest świetnym świadectwem możliwości jej wykonawcy. Być może była jedynym dziełem utalentowanego artysty, wykonanym dla mykeńskiego wodza lub władcy. Z późniejszych wypowiedzi S. Hooda wynika, że mógł to być wytwór minojskiego warsztatu<sup>11</sup>.

J.G. Younger<sup>12</sup> zainteresował się mistrzami i warsztatami mykeńskimi; te ostatnie w zależności od stanu badań i zawartości mogły być pomocne w tych studiach. Ważne może się okazać łączenie artystów reprezentujących określony styl z określonym miejscem produkcji pieczęci. Na lądzie greckim studia takie mają inny charakter niż na Krecie.

Betts i Younger spotkali się z różnymi zastrzeżeniami. Niektóre przekonały Youngera, który odsunął wyróżnianie wybitnych jednostek na plan dalszy<sup>13</sup>. Zrzucił określenie: mistrz, artysta dla tych twórców, którzy wydają się najlepsi. I zaczął pracę w innym rytmie. Najpierw postanowił wyróżniać większe grupy, które łączył wspólny styl, zasługujący na uwagę, a później w wyniku dalszej analizy, przystąpić do realizacji drugiego punktu programu. Ilustrują ten proces częściowo artykuły Youngera z lat 80-tych. Ich autor dostrzegł m.in. wyspiarską grupę kultową, w skład której weszły pieczęcie z lat 1320-1290, a więc z okresu popałacowego. Odkryto je w Aja Irini na Keos i w Phylakopi, w obrębie budowli kultowych. Younger zainteresował się nimi nie tylko ze względu na kultowe miejsca znalezienia; wziął też pod uwagę inne wspólne cechy tworząc tę „wyspiarską grupę kultową”<sup>14</sup>. Jej zasięg zaczął się rozrastać, Younger wydzielił ostatecznie 3 podgrupy. Jednej z nich poświęcił osobną pracę. Była to „grupa rodyjska”<sup>15</sup>. W tematyce dominował człowiek i zwierzę lub różne zachowania zwierząt. Younger dopatrywał się w tych pieczęciach wytworów ostatnich artystów. – Zastanawiał się też nad późną „popular group”, która obejmowałaby dość liczne pieczęcie z ciemnego steatytu z wyobrażeniem schematycznie ujętych zwierząt. Pochodziły z mykeńskich osad i grobów. Zdaniem autora były to gemmy robione szybko, dla powszechnego użytku. Zwrócenie uwagi na te wyroby świadczy o szerokości zainteresowań badacza, który potrafił się oderwać od zasadniczego kierunku swoich poszukiwań, żeby odnotować grupę zabytków bez istotnych walorów artystycznych. Należały niewątpliwie do wytworów miejscowych, chociaż ogólnie rzecz biorąc trudno jest odróżnić minojskie gemmy i pierścienie od mykeńskich. Było to jednak możliwe w okresach wcześniejszych, niekiedy w ostatniej fazie tej produkcji na lądzie greckim.

W krąg pokrewnych zagadnień wprowadziły archeologów odkrycia D. G. Hogartha w Zakro (wschodnia Kreta)<sup>16</sup>. Wśród zachowanych w domu A ok. 500

<sup>9</sup> J. H. BETTS, *The Jasper-Lion Master*, in: CMS Beiheft I, Berlin 1981, p. 1-15.

<sup>10</sup> J. H. BETTS, *The Seal from Shaft Grave Gamma: A Mycenaean Chieftain?* TUAS 6, 1981, p. 2-8; L. PRESS, *op.cit.*, p.171, fig. 4a, p.172.

<sup>11</sup> P. HOOD, *op.cit.*, p. 225; podobnie P. WARREN, in: I. PINI, *Minoische Siegel ausserhalb Kretas. Discussion*, Stockholm 1984, p.131.

<sup>12</sup> J. G. YOUNGER, *Aegean Seals of the Late Bronze Age: Masters and Workshops. The First Generation of Mycenaean Masters*, Kadmos 23, 1984.

<sup>13</sup> J. G. YOUNGER, *Aegean Seals of the Late Bronze Age: Stylistic Groups*, Kadmos 24, 1985, p. 34-48. Omawiane zabytki pochodzą z XV w. przed Chr.

<sup>14</sup> J. G. YOUNGER, *The Island Sanctuaries Group: Date and Significance*, in: *Studien zur minoischen und helladischen Glyptic*, ed. N.D. NIEMEIER, Berlin 1981.

<sup>15</sup> J. G. YOUNGER, *The Rhodian Hunt Group*, in: *Papers in Cycladic Prehistory*, eds. L. DAVIS, F. CHERRY, Los Angeles 1981, p. 97-105, przerysowy pieczęci p. 103 sq.

<sup>16</sup> D. G. HOGARTH, *Excavations at Zakro, Crete*, BSA 7, 1901, p. 121-149; *idem*, *The Zakro Sealings*, BSA 17, 1902, p. 76-93.

odcisków pieczęci odkrywca wyróżnił 5 grup, zwracając szczególną uwagę na grupę B. Umieścił w niej odciski pieczęci z wyobrażeniami istot nierealnych, które pod określeniem „monstra” weszły do literatury. I stały się przedmiotem zainteresowania wielu specjalistów. Sytuacja była wyjątkowa. Wybrana grupa zabytków (z początkowej fazy późnego brązu) stanowiła dość zwarty zespół. Na temat jego twórcy można było snuć rozmaite hipotezy. Jedno jest pewne. Był człowiekiem o wyobraźni bez granic. Jego pomysły utrwalone na niezachowanych gemmach, a dostępne po tysiącletniach tylko za pośrednictwem odcisków w glinie, były różnie odbierane przez specjalistów. Jedni jak J. Boardmann widzieli w nim człowieka obdarzonego dużym talentem, ale M. N. Nilsson uznał jego wytwory za produkt rozgorączkowanej wyobraźni<sup>17</sup>. M. Gill miała wątpliwości czy był to człowiek normalny<sup>18</sup>, podejrzewała go o schizofrenię na podstawie spuścizny artystycznej, którą pozostawił.

Te i wiele innych sądów wynikało z dość pobieżnego stosunku do tej twórczości, odciętej od świata rzeczywistego i zaludnionej przedziwnymi stworami, jak np. kobiety-ptaki, kobiety z piórami nad czołem, z głowami byków, z lwimi łapami, kozy ze skrzydłami i inne osobliwości. W tej wizji świata artysta łączył z dużą swobodą elementy z różnych istot, które w naturze nigdy się nie spotkały (pl. 64.2).

Przyszedł jednak czas, kiedy artysta z Zakro, ukryty za swoim dziełem, stał się tematem bardzo poważnego stadium pióra Judith Weingarten (1983), która nazwała go mistrzem z Zakro<sup>19</sup>.

Dużo uwagi poświęciła autorka próbie scharakteryzowania ręki mistrza z Zakro, żeby móc wyróżnić zabytki pewne, możliwe, wątpliwe i na pewno nie mające nic wspólnego z tym artystą<sup>20</sup>. W wyniku dokładnej ana-

lizy zostały wyodrębnione cechy, które należy bez wątpienia połączyć ze sposobem przedstawiania świata, zgodnego z jego własną wizją. Ten człowiek miał, zdaniem p. Weingarten pewną rękę i głębokie poczucie kompozycji; przestrzeń, którą rozporządza jest wykorzystana „w sposób piękny i ekonomiczny”. Wybór tematu – bardzo indywidualny. Wśród pieczęci, przypisanych bez wahania mistrzowi z Zakro, można było wyodrębnić 10 zespołów tematycznych – od serii kobiety-ptaka do serii Gorgon. Ostatecznie okazało się, że 68 zabytków należy przypisać mistrzowi z Zakro.

Był artystą, który chodził własnymi drogami, raczej odpornym na istniejące prądy. Mógł więc – jak się zdaje – zainteresować swoją sztuką innych, odegrać rolę inspiratora odmiennego stosunku do rzeczywistości. Tak się jednak nie stało. Może przyczyniły się do tego tragiczne wypadki, które rozegrały się na Krecie. Istnieje domysł, że mistrz z Zakro opuścił swoją wyspę i udał się na ląd grecki. A greccy odbiorcy stawiali mu inne wymagania i stopniowo zaczęło zanikać to wszystko, co wniósł do minojskiej sztuki. Jedno jest pewne: stan badań pozwolił na wyodrębnienie nieprzeciętnego artysty ze wschodniej części Krety. Nie dowiemy się jednak czy pracował sam czy w gronie uczniów i współpracowników. Jeżeli działali pod jego kierownictwem, można przypuszczać, że zdominował ich całkowicie swoją nieprzeciętną indywidualnością<sup>21</sup>.

Dążenie wymienionych badaczy szło bez wątpienia we właściwym kierunku – pisał I. Pini<sup>22</sup>, który miał przede wszystkim na myśli J.W. Bettsa i J.G. Youngera. Sądzę, że mamy prawo rozszerzyć ten krąg, w pełni doceniając rolę wnikliwych studiów nad wybranymi anonimowymi artystami.

<sup>17</sup> J. BOARDMAN, *Greek Gems and Finger Rings*, London 1970, p. 42; M. NILSSON, *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, Lund 1950, p. 370.

<sup>18</sup> M.A.V. GILL, *The Human Element in Minoan and Mycenaean Glyptic Art*, [CMS Beiheft I], Berlin 1981, p. 83 sq.

<sup>19</sup> J. WEINGARTEN, *The Zakro Master and His Place*, in: *Prehistory*, Göteborg 1983.

<sup>20</sup> WEINGARTEN, *op.cit.* p. 79 sq.

<sup>21</sup> Zabytki z Zakro otrzymały w 1998 r. oddzielny tom w cennej serii: korpus minojsko-mykeńskich pieczęci – CMS II 7,

pióra N. Platona, W. Müllera i I. Pini'ego (*Die Siegelabdrücke von Kato Zakros*). Każdy tom tej zasłużonej serii wprowadza do literatury naukowej zabytki gliptyki (znane i nieznanne), skatalogowane według dobrze przemyślanych zasad i z pełną dokumentacją. Autorzy opracowali 260 zabytków z Zakro, przy czym „fantastyczne kombinacje” przeważają (od poz. 84 do 211). I chociaż nie ma tam miejsca na wyróżnianie wybitnych twórców, nie sposób obejść się obecnie bez tego opracowania przy studiach nad odciskami pieczęci z Zakro.

<sup>22</sup> I. PINI, *op.cit.*, 1984, p. 128.



1



2

1. Gemma z czarnego steatytu z Małego Pałacu w Knossos (wg A. Evans, *The Palace of Minos* IV 1, fig. 167 a, b).  
 2. Wybrane odciski pieczęci z Zakro (wg D.G. Hogarth, *JHS* 22, 1902, pl. VII).