

Michałowski, Kazimierz

Początek i koniec sztuki greckiej

Przegląd Historyczny 31/2, 231-242

1933-1934

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych, tworzonej przez Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

8. KAZIMIERZ MICHAŁOWSKI

POCZĄTEK I KONIEC SZTUKI GRECKIEJ

Praca naukowa w każdej dziedzinie wiedzy obfituje, jak wiadomo, w cały szereg skrótów myślowych; każda nauka posiada swą własną terminologię. Terminologia stanowi niezbędny aparat ścisłego, metodycznego myślenia. Same terminy są jednak niczem innym, jak tylko wynikiem pewnej wzajemnej umowy; niekiedy wyraz-termin odpowiada dokładnie treści danej rzeczy lub czynności, częstokroć zaś jest zwykłym konwenansem, ale konwenansem koniecznym, którego potrzebę odczuwa każdy badacz. Dążność do ścisłego określenia pojęć prowadzi często w nauce do rewizji terminologii. W tym dziale nauk humanistycznych, który zajmuje się badaniem sztuki trwa nieustanna „walka o pojęcia“. Przed kilku laty prowadzono ją ze szczególnym zapałem w nauce niemieckiej. Jeś i dziś nasilenie jej zmalało, to nie oznacza to bynajmniej likwidacji tego odcinka pracy naukowej; poprostu chwilowe osłabienie aktualności zagadnienia.

Do jednych i najbardziej znanych i przyjętych konwencji metodycznych należy w naukach historycznych podział dziejów na okresy. Płynność i giętkość linii demarkacyjnych nigdzie może nie występuje z taką oczywistością, jak w określeniach: starożytny, średniowieczny, nowożytny, pomimo, że u podstawy tych pojęć tkwi nie tylko fakt historyczny, lecz także fakt psychologiczny. Ostatecznie jednak na tyle świadomi jesteśmy skomplikowanego układu sił twórczych w dziejach ludów Europy, że operując temi pojęciami podziałowymi nie popełniamy błędu zasadniczego. Istnieją jednak w historii twórczości ludzkiej pewne schematy traktowania, które posiadając wszelkie cechy tradycjonalizmu naukowego, wprost narzucają nam zgoła nieistotny obraz wypadków. Do takich należy historia sztuk plastycznych starożytnej Grecji.

Dzieje sztuki greckiej zaczynamy zwykle od najstarszych znanych nam przejawów produkcji artystycznej na terenie Grecji. Podobne ujęcie spotykamy we wszystkich prawie syntetycznych opracowaniach przedmiotu. Założenie w zasadzie słuszne, gdyż zmierza do możliwie wyczerpującego przedstawienia genezy sztuki greckiej. Punkt ciężkości spoczywa jednak zawsze na zobrazowaniu monumentalnej sztuki Grecji historycznej tj. na epoce późnego archaizmu¹⁾, klasycznej, hellenistycznej i na tym się kończy. W większości podręczników zaczyna się w tem miejscu wykład historii sztuki rzymskiej — znów od jej w pomroce dziejów tkwiących początków — lub też, w opracowaniach poświęconych samej tylko Grecji, znajdujemy, po ustępach sięgających najdalej działalności Pasitelesa i tzw. szkoły neoattycyckiej w Rzymie, kilka uwag o tem, że jakkolwiek od tego momentu produkcja artystyczna na terenie Grecji nie zamiera w zupełności i pierwiastek grecki w sztuce imperjum rzymskiego jest nadal widoczny, w porównaniu jednak do epok poprzednich grecka twórczość plastyczna zatracą swój ciężar gatunkowy, jej siły żywotne cierpią na zwapnienie arteryj i dalsza jej rola nie zasługuje na szczególne traktowanie²⁾.

Czego obrazem jest ta pojęta historia sztuki greckiej? Czy sztuki starożytnych Greków? czy sztuki w starożytnej Grecji?

Odrzućmy więc na te pytania odpowiedź przeczącą. Sięgając bowiem tam, gdzie nie mamy żadnych danych o istnieniu Greków na terenie Grecji, a kończąc na okresie podboju rzymskiego, kiedy wiemy dokładnie o dalszym rozwoju życia duchowego u Greków³⁾, nie odzwierciedlamy ani dziejów twórczości plastycznej Greków, ani właściwego rozwoju sztuki na ziemiach greckich w epoce starożytnej. Nasza dotychczasowa historia sztuki greckiej, nie daje nam nawet obrazu rozwojowego tego pierwiastka artystycznego, tego ideału, który odpowiada naszej koncepcji „sztuki greckiej“; jest ona co najwyżej historją sztuki greckiej w jej okresie „najczystszy“, w epoce jej największej aktywności, stanowi więc konstrukcję bardziej idealistyczną niż historyczną.

¹⁾ Przyjmując podział epoki archaicznej według V. Müllera, *Arch. Anz.* 1927, s. 439—450; por. *Kwart. Klas.* IV, 1930 s. 237.

²⁾ A. v. Salis, *Die Kunst der Griechen*², 1922, s. 291.

³⁾ Prawdopodobnie świadomość nieścistości historycznej takiego ujmowania dziejów sztuki greckiej, kierowała autorami ostatniego w literaturze angielskiej podręcznika historii rzeźby i malarstwa greckiego, kiedy w tytule książki zaznaczyli ograniczenie wykładu tylko do końca epoki hellenistycznej: J. D. Beazley, B. Ashmole, *Greek Sculpture and Painting, to the end of the Hellenistic Period*, Cambridge 1932 — przedruk ustępów z *Cambridge Ancient History*.

Taki stan rzeczy, ufundowany na przesłankach epoki romantyzmu, mógł nas zadowalać do chwili, kiedy mało posiadaliśmy jeszcze wiadomości o tzw. przedhistorycznej kulturze greckiej, natomiast wierzyliśmy głęboko, że Rzym nie stworzył oryginalnej sztuki, lecz czerpiąc niewolniczo z bogactw twórczości plastycznej helleńskiej, w ciągu czterech stuleci przerabiał z duchem czasu sztukę grecką. Dziś taki pogląd nie może uzyskać aprobaty naukowej. Z jednej strony sięgnęliśmy głębiej i dokładniej wstecz, z drugiej wiemy, że istniała oryginalna sztuka rzymska.

Jak więc należałoby ujmować historycznie sztukę grecką? Gdzie rozpoczynać jej dzieje i gdzie zamykać ostatnią kartę jej rozwoju?

Ernst Pfuhl swoje pomnikowe „*Malerei und Zeichnung der Griechen*, München, 1923“ zaczyna od epoki geometrycznej. Fakt, że autor zerwał z tradycyjnym już nakazem włączania kultury minojsko-mykeńskiej w obręb historii sztuki greckiej, spotkał się z powszechnym prawie uznaniem. Rumpfowi obojętną nawet jest rzeczą, czy piastunami sztuki minojsko-mykeńskiej byli Grecy. Wystarcza mu stwierdzenie, że sztuka ta jest z ducha swego niehelleńska, by wyłączyć jej dzieje z rozwoju sztuki greckiej⁴⁾.

W istocie sztuka minojska przedstawia się nam, jako pewna odrębna całość, jako osobna grupa kulturowa, u której możemy śledzić swoistą linię rozwoju od pierwocin poprzez szczyt „klasyczny“, aż do degeneracji. Niezależnie od tego związek jej z kulturą i ze sztuką grecką jest o wiele bliższy, niż jakiegokolwiek innej kultury z tej epoki we wschodniej części basenu morza śródziemnego n. p. Egiptu. Tradycje minojskie przetrwały w wyobraźni religijnej i artystycznej Greków⁵⁾. Sztuka jońska może być słusznie uważana za spadkobierczynię minojskich zasad twórczych.

Lecz jeszcze bardziej od kultury Krety łączy się sztuka Grecji historycznej z kulturą achajską. Że Achajowie etnicznie byli Grekami, o wyrobionem już poczuciu narodowem, wydaje się dziś nie ulegać kwestji⁶⁾. Oni stworzyli sztukę mykeńską, która zarówno w epoce pierwszego zamku wraz z grobami kopułowemi, lwią bramą i obwarowaniami Tirynsu, odznaczała się, w przeciwieństwie do Krety, wyraźną tendencją do monumentalności. Takim założeniem odpowiada zwarta, jednolita architektura zamczyska i jego

⁴⁾ Gnomon I, 1925, s. 326.

⁵⁾ Por. Nilsson M., *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, passim; Fimmen, *Die kretisch-mykenische Kultur*, s. 89 n. 93, 144; Sp. Marinatos, *Efimeris Arch.* 1927/28, s. 7 n.

⁶⁾ Por. Wałek-Czernecki, *Dzieje greckie*, Warszawa 1934, s. 30—40. Autor jest skłonny uważać też Kreteńczyków minojskich za Greków.

poszczególnych części (megaron), chociaż dekoracje wewnątrz powstały pod bezpośrednim wpływem wielkiego malarstwa minojskiego⁷⁾. Nietylko jednak potrzeba monumentalności zbliża „dworską“ sztuką achajską do twórczości Hellenów. W całej ówczesnej sztuce, że tak powiemy „ludowej“, tkwią rdzennie greckie założenia kompozycyjne. Wprost nie do pomyślenia bowiem byłby wspaniały rozwój kultury geometrycznej bez późno-mykeńskiej koine. W malarstwie wazowym tej sztuki występuje silna przewaga wzorów linearnych, wraz z konwencjonalną stylizacją motywów roślinnych, w plastyce przychodzi do głosu tektoniczna zasada kształtowania⁸⁾. Są to już elementy stylowe greckie. Nieorganiczną tektonikę Achajów zapłodnili później Dorowie dążnością do organicznego ujęcia kształtu, stwarzając w ten sposób naczelną zasadę konstruktywną sztuki greckiej: Tektonikę organiczną⁹⁾.

Tych cech charakterystycznych, które wyróżniają twórczość plastyczną achajską, nie spotykamy w innych kulturach starożytnej Egei. Ani cykladzki przemysł artystyczny, ani wyroby kultury helladyckiej lub tessalskiej, nie odznaczają się ukształtowaniem tektonicznym, lub też wycuciem tektoniki linearnej w ornamentyce. Podobne znamiona stylowe są zupełnie obce tym zespołom kulturowym, jak również obcą jest im dążność do wszelkiej monumentalności. Kultura kretejska wykształca zaś wprost biegunowo przeciwne achajskiej, atektoniczne i niemonumentalne wartości. Taki stan faktyczny odbija kulturę artystyczną Achajów w zupełnie specjalnym świetle. I dlatego słuszną rzeczą będzie stwierdzić, że sztuka achajska¹⁰⁾, odpowiadająca czasowo trzeciemu okresowi późno-minojskiej i późno-helladyckiej kultury, stanowi pierwszy uchwytyny rozdział sztuki greckiej, podobnie jak państwo Achajów tworzyło prawdopodobnie pierwszą wielką organizację polityczną świata greckiego¹¹⁾.

W konsekwencji nasuwa się więc nowy postulat metodologiczny. Ponieważ nie ulega kwestji, że w epoce egejskiej pierwiastek

⁷⁾ Por. Rodenwaldt, *Der Fries des Megarons von Mykenai*, s. 49 n., który zwrócił uwagę na formalną i tematową odrębność fresków mykeńskich od malowideł na Krecie; Karo A. M. XL, s. 193 n.; Michałowski, *O sztuce doryckiej*, s. 9 n.

⁸⁾ Por. Müller V., *Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien*, s. 57.

⁹⁾ Szczegółowiej rolę pierwiastka doryckiego w wytworzeniu wartości sztuki greckiej, por. *O sztuce doryckiej* j. w.

¹⁰⁾ Unikam rozmyślnie w tem miejscu terminu „sztuka mykeńska“, która często bywa wymieniana wyłącznie, jako manifestacja sztuki minojskiej na lądzie stałym.

¹¹⁾ Edward Meyer ośrodek państwa achajskiego widział w Mykenach; podobnie Wałek-Czernecki l. 1.

grecki najdobitniej akcentuje sztuka achajska, winniśmy też w przedstawianiu rozwoju sztuki greckiej tego okresu, główny nacisk położyć na twórczości plastycznej Achajów. Kultury helladycka, tessalska, cykladzka i minojska, jakkolwiek mogły posiadać plemienny związek z kulturą achajską, są o wiele mniej greckie od tej ostatniej. Przedstawiają one bezsprzecznie bogaty materiał do poznania genezy sztuki achajsko-greckiej, ale żadna z nich nie stanowi do niej osobnego wstępu.

Do takiej koncepcji początków historii sztuki greckiej doszliśmy, szukając najstarszych objawów tych wartości stylowych, które określają swoisty i trwały charakter sztuki starożytnych Greków, w odróżnieniu od praktyk artystycznych innych ludów sąsiednich. Te właśnie, immanentne dla mentalności artystycznej Greków, czynniki uwarunkowały wielkość sztuki klasycznej V-go wieku; w niej najwyraźniej dadzą się one wyróżnić. Dla uchwycenia więc pierwiastka greckiego w sztuce egejskiej jedyne metodyczne kryterjum może dla nas stanowić zespół zasadniczych elementów kompozycyjnych tej sztuki, która jest najdoskonalszym wykładnikiem pojęcia „sztuki greckiej“: twórczość plastyczna Hellenów w dobie klasycznej. Owe dwie cechy (nawskroś greckiego odczucia plastycznego: tendencja do monumentalności i tektoniczne ujęcie kształtu, od sztuki doryckiej zaś począwszy: tektonika organiczna, mogą nam posłużyć w dalszym ciągu do odtworzenia sobie należytego obrazu ostatniej fazy twórczości artystycznej starożytnych Greków.

Prawdziwem nieszczęściem dla historii sztuki greckiej jest ten fakt, że Grecja tak wiele swego ducha artystycznego dała Rzymowi. Zanim bowiem sztuka grecka ośwładnęła Rzymem, już przedtem dokonała się hellenizacja tego rdzenia, z którego wyrosła oryginalna twórczość rzymska. Sztuka italsko-etruska poddana była ustawicznie wpływowi greckim i przekształcała idealizowane formy helleńskie na swój werystyczny sposób. Rzym poszedł po tej samej drodze, wykazując w treści skłonność do historycyzmu, w formie do objektywizacji szczegółów¹²⁾. Zhellenizowana też była większość ziem, które później objęło imperjum rzymskie. Można więc bez wielkiej przesady powiedzieć, że cała sztuka państwa rzymskiego, posiadała nazewnątrz oblicze helleńskie: poszczególne formy architektoniczne, ornamentyka, kształt rzeźbiarski i malarski.

¹²⁾ Oryginalność sztuki rzymskiej nie może dziś podlegać dyskusji dzięki pracom: Wickhoffa, Riegla, nawet Strzygowskiego, ostatnio zaś L. Curtiusa, von Kaschnitz-Weinberga, Lehmana-Hartlebena, Rodenwaldta, Rumpfa, Bianchi-Bandinelliego, pani Strong i innych.

Ostatecznego wyrównania pod kątem greckim dokonał Rzym na dalszych rozległych terenach. Lecz było to tylko bardzo powierzchowne uzewnętrznienie pozornej jednolitości formy; cienki, zewnętrzny nalot, pod którym zarysowują się wyraźnie odrębności terytorjalno-etniczne. Pojęcie bowiem państwowej sztuki rzymskiej, w postaci wprowadzonego przez Wickhoffa terminu „Römische Reichskunst“, nie jest wyrazem historycznej egzystencji jakiegoś odrębnego pierwiastka stylotwórczego. Sztuka państwa rzymskiego określa poprostu twórczość artystyczną epoki cesarstwa, odpowiadającą wymogom stylu czasu, co najwyżej w przeciwstawieniu do przejawów n. p. sztuki ludowej¹³⁾. Każda z wchodzących w skład imperjum prowincyj, pielęgnowała, pod pokrywką mniej lub więcej widocznej hellenizacji ew. romanizacji, swe własne tradycje plastyczne; każda z nich odpowiednio wzbogacała zasób stylowy sztuki państwowej. Mamy więc w dobie cesarstwa odrębną sztukę rzymsko-gallijską i prowincyj nadreńskich, rzymsko-syryjską i prowincyj wschodnich, palmyreńską i t. d., mamy wreszcie sztukę grecko-rzymską w Grecji i rzymsko-grecką w Italji¹⁴⁾.

Inaczej bowiem przedstawiała się sztuka w Grecji w dobie panowania rzymskiego, inaczej zaś sztuka nawet tworzona przez rodowitych Greków, w rodzaju Pasitelesa, na terenie stolicy państwa, w Rzymie¹⁵⁾; Nawet jeden i ten sam model podlegał daleko

¹³⁾ Por. Rodenwaldt J. d. I. 45, 1930, s. 189, uw. 1.

¹⁴⁾ Obraz ówczesnej rzeczywistości artystycznej zbliżałby się znacznie do rozwoju nowożytnej sztuki europejskiej, gdzie poza pewnym ogólnym nalotem — styl czasu — renesansowym, barokowym, klasycystycznym, impresjonistycznym i t. d. możemy śledzić wyraźnie odrębny rozwój sztuki francuskiej, niemieckiej, angielskiej, włoskiej, i t. d. Naturalnie, że sztuka żadnego z narodów Europy nowożytnej, nawet włoska w dobie Odrodzenia, nie odegrała tak decydującej roli w wytworzeniu oblicza sztuki europejskiej, jak Grecja starożytna w basenie morza Śródziemnego, która dopiero pod koniec cesarstwa ustąpiła miejsca wyobraźni artystycznej Wschodu.

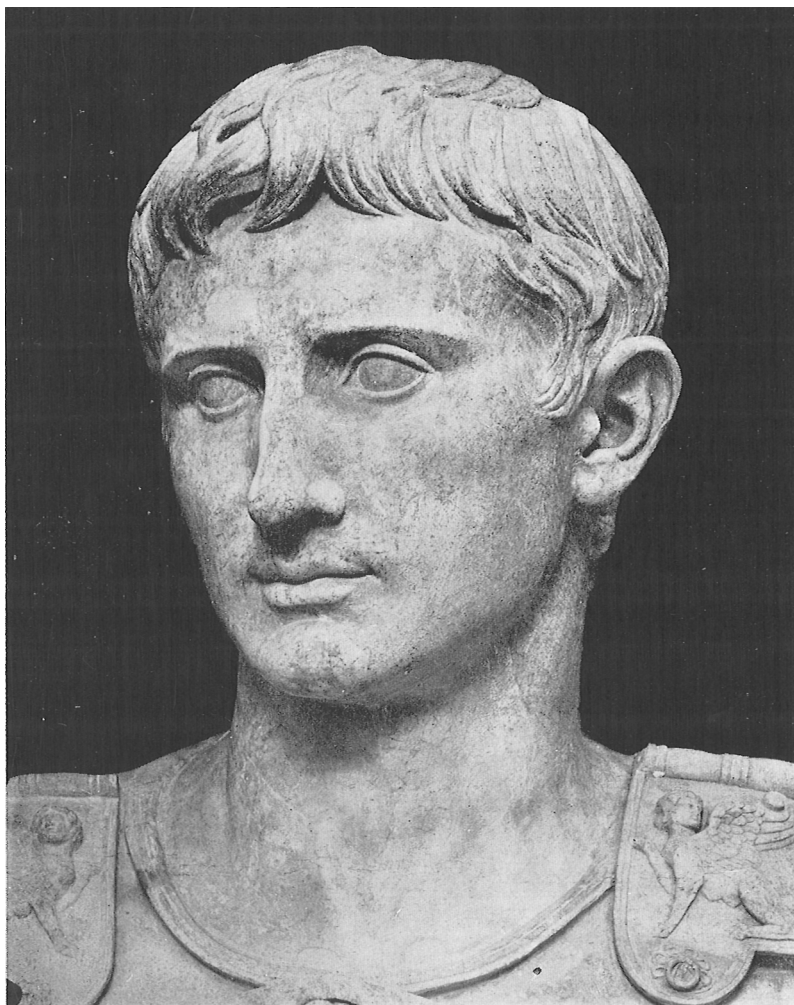
¹⁵⁾ Błędem jest też mniemanie jakoby artyści działający w Rzymie należeli wyłącznie do narodowości greckiej. Źródła przekazały nam rdzennie italskie nazwiska rzeźbiarzy, jak Volcanius z Vei (Plin. N. H. 35, 157), Mamurius Veturius (Varro, de l. I. VI, 6; Ovid. *Fast.* III. 383; Plut. Numa 13; Prop. IV. 2), Novius Plautius (sygnatura na ciscie ficorońskiej), C. Ovius (Brunn, *Gesch. d. griech. Künstler*² I, 372), C. Pomponius (Brun I. c.), C. Rupius (Rufius, Vermigliani *Iscr. Perug.* tabl. VIII), Calenus Canoleius (Brunn, o. c. 373). Nawet Plinusz wymienia nam nazwiska rodowitych Rzymian rzeźbiarzy, jak Coponius (N. H. 36, 41), Decius (N. H. 34, 44) i Sp. Carvilius (N. H. 34, 43); malarzy, pominąwszy już słynnego Fabiusa Pictora, takich, jak Pacuvius (N. H. 35, 19), Marcus Plautius (N. H. 35, 115), Arellius (N. H. 35, 119), Ludius (N. H. 35, 116), Turpilius (N. H. 35, 20), Quintus Pedius (35, 21), Fabullus albo Amulius (35, 120), Cornelius Pinus i Attius Priscus

TABLICA I



Portret Augusta z Pergamon w Muzeum Otomańskim w Konstantynopolu.

TABLICA II



Głowa posągu Augusta z Prima Porta w Watykanie.

idącym zmianom. Doskonały przykład tego stanu rzeczy mamy w portrecie Augusta znalezionym w Pergamon, dziś w muzeum w Konstantynopolu (tabl. I), w porównaniu z jakimkolwiek z portretów cesarza pochodzącym z terenu rzymskiego n. p. z głową posągu z Prima Porta w Watykanie¹⁶⁾ (tabl. II). Oba zabytki oddają nam wizerunek Augusta w tym samym wieku, jako mężczyznę czterdziestokilkolletniego. W jednym i w drugim widzimy wyraźnie zaznaczone te same charakterystyczne dla fizjonomji cesarza cechy, aż do przepisowego rozdziału pukli włosów nad prawem okiem. Jeszcze więcej nawet, oba dzieła sztuki posiadają jednolitą formę plastyczną stylu epoki Augusta i prawie analogiczną kompozycję, wyrażającą się w swoistem opracowaniu powierzchni ciała, w układzie włosów, w rzeźbie oka. Z grona wszystkich portretów cesarza, te dwie głowy są najbardziej do siebie podobne. Lecz mimo tego nawet, że statua z Prima Porta należy do jednego z najbardziej zhellenizowanych dzieł sztuki rzymskiej¹⁷⁾, — sama jej kompozycja jest być może odbiciem dzieła powstałego na terenie Grecji — istnieje pomiędzy głową tego posągu a portretem z Pergamon wyraźna różnica, wynikająca z odmiennego ujęcia przez artystę rzeczywistości plastycznej. Portret watykański, doskonały w równomiernym, linearnym traktowaniu wszystkich szczegółów, sprowadzonych do jednolitego napięcia wyrazu, posiada w sobie wszelkie wartości oficjalnej reprezentacji, jest jakby obrazem syntezy charakteru człowieka, jest dokumentem historycznym. Na zupełnie innych założeniach duchowych zbudowana jest głowa pergamońska. Już w samym przechylnem osadzeniu głowy na szyi tkwi jakby echo patetycznych portretów hellenistycznych. W miejsce zimnej, gładkiej obiektywności, częściowe rozbitcie elementów masy, większe poruszenie powierzchni. Modelunek jest bardziej miękkim, zarysom pukli nad czołem brak eleganckiej precyzji zabytku rzymskiego; włosy zdają się tu układać więcej swo-

(35, 120) i innych. Dodać jeszcze można Rufusa (Brunn, o. c. II, 209), L. Malliusa (Macrob. *Sat.* II. 2). Lecz na tem nie koniec, nie mówiąc już o twórcach mozaik. Lista architektów Rzymian jest bardzo długa (por. Brunn o. c. II. 225 n.). Naturalnie wszelka statystyka jest tutaj więcej niż problematyczną. Nowe odkrycia, już choćby tylko w dziale inskrypcyj, zmieniają ustawnie stosunek układu. Z pobieżnego jednak zestawienia nazwisk u Brunn i u Overbecka (*Schriftquellen*) wynika, że dla epoki cesarstwa, mamy w Rzymie więcej malarzy o nazwiskach rzymskich niż Greków. W dziale rzeźby, stosunek naodwrot wypada na korzyść Greków.

¹⁶⁾ Amelung, *Vatikan*, I. B. N. 14, s. 19 n.

¹⁷⁾ Por. O. Brendel, *Ikongraphie des Kaisers Augustus*. Diss Heidelberg 1928.

bo'nie, natura'nie. Łuki brwi opadają łagodniej, nie posiadają tej sztywności co w obliczu rzymskim Augusta. Stąd i wyraz oczu nieco uczuciowy, daleki od chłodnej powagi posągu watykańskiego. We włosach, w oczach i w ustach rzeźbiarz pergamoński zaznaczył kontrasty światłocienia, nadając swej kreacji nieco malarskiego wyglądu. Odczuwamy tu znacznie silniej wewnętrzną dynamikę organizmu. Zamiast wyniosłego spokoju autorytetu cesarskiego, mamy przed sobą oblicze człowieka, w którym artysta widział przede wszystkim wizerunek psychiki indywiduum.

Bardziej szczegółowa analiza mogłaby wykazać znacznie więcej momentów odróżniających oba okazy. Nie tu miejsce po temu. Poprzestaśmy na zaznaczeniu samego faktu, zresztą wiele mu podobnych stwierdzono już dawniej w nauce. Nie znaczy to bynajmniej by sztuka grecka tej epoki nie podlegała wpływom rzymskim. Już ta okoliczność, że artyści greccy w samej Helladzie pracowali dla Rzymian i na ich zamówienie tworzyli swe dzieła, nie mogła pozostać bez znaczenia. Rzeźbiarz grecki wykonując n. p. portret Rzymianina, usiłował zadowolić smak estetyczny swego klienta i dzieło swe trochę romanizował. Ale mimo tego utwór jego pozostawał w konstrukcji swej grecki i tem tak bardzo różni się od współczesnych mu zabytków rdzennie rzymskich¹⁸⁾.

Do końca dziejów starożytnych teren grecki bierze czynny udział w wytwarzaniu wartości duchowych antyku. W Grecji rzymskiej wre niemniej ożywiona działalność budownicza jak za czasów niepodległości. We wszystkich ważniejszych ośrodkach wznoszą Rzymianie wspaniałe budowle i pomniki. Dość wymienić Ateny, Olimpję, Delfy, Korynt, Epidauros i Spartę, nie mówiąc już o Krecie i o miastach Azji Mniejszej. Niektóre z tych dzieł wylicza Pauzanjasz obok zabytków z czasów wielkiej sztuki¹⁹⁾. Rzecz zrozumiała, że olbrzymią większość tych utworów wykonują siły miejscowe, a więc Grecy. W architekturze trudno dopatrzeć się bardziej wybitnych odrębności lokalnych²⁰⁾. Zauważyć jednak daje się popraw-

¹⁸⁾ O różnicy pomiędzy portretem rzymskim i greckim tej epoki: por. *Explor. arch. de Délos*, XIII, s. 29 i n. oraz *Bull. de l'Acad. Polonoise* 1930, s. 188 n.

¹⁹⁾ Por. Overbeck, *Schriftquellen* 2317—2348.

²⁰⁾ Brak, pod tym względem, odpowiednich prac przygotowawczych. Należałoby całokształt budownictwa rzymskiego na terenach greckich poddać badaniom pod kątem widzenia pewnych odrębności konstrukcyjnych i technicznych, w odróżnieniu od architektury rzymskiej w stolicy, w Italji połudn. i półn. i w innych prowincjach. Podobne próby istnieją dla pewnych terenów. Por. np.: J. Puig y Cadafalch, A. de Falguera, J. Goday y Casals, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, I Precedents: *L'arquitectura romana. L'arquitectura cristiana prerromànica*, Barcelona 1909.; A. Blanchet, *Étude*

niejsze i staranniejsze, niż w innych krajach imperjum, kopjowanie klasycznych elementów dekoracji, n. p. części rzymskie Erechtejonu, świątynia Augusta i Romy na Akropolis ateńskiej i t. p. Zresztą w tej epoce Grecja straciła już swą dominującą rolę w sferze sztuki. Wpatrzona w wielki ideał własnej kultury klasycznej, żyje przeważnie z zapasów nagromadzonego podówczas piękna. W architekturze twórczość oryginalna grecka nie wydaje z siebie większego wysiłku, jak Włochy w epoce baroku. Bowiem z punktu widzenia architektury okresu klasycznego, cała architektura epoki cesarstwa rzymskiego jest w pewnym słowa tego znaczeniu tylko „barokiem“.

Istnieje pewien szczegół wspólny dziejom sztuki greckiej w okresie archaizmu i w dobie panowania rzymskiego: twórczość plastyczna obu tych epok jest dla nas anonimowa. Historia przekazała nam wprawdzie szereg nazwisk architektów, rzeźbiarzy i malarzy greckich, działających w epoce rzymskiej na ziemiach helleńskich, ale źródła te w postaci inskrypcyj na resztkach baz zaginionych posągów, lub krótkich wzmianek w literaturze późno-greckiej, narazie niewiele mogą nam posłużyć do odtworzenia sobie obrazu działalności artystycznej poszczególnych mistrzów²¹⁾. Do wyjątków należy taki Apollodoros z Damaszku, nadworny budowniczy Trajana, ostatni wielki architekt starożytności. O nim zresztą nie możemy z całą pewnością powiedzieć czy był Grekiem z pochodzenia, a w każdym razie jego działalność rozwijała się poza Grecją. Inny znów Zenon, syn Theodorosa, zajęty za Marka Aureljusza przy budowie teatru w Aspendos w Pamfilji, należał do budowniczych tej epoki, która nie była już w stanie wydać Iktinosa. Poza szkołą Pasitelesa w Rzymie, cóż mogą nam powiedzieć nazwiska innych rzeźbiarzy, jak Anaximenesa, syna Eurystratosa z Miletu, który w epoce Antoninów sygnował posąg jednego z prokonsulów w Gortynie na Krecie²²⁾, jak podpis Xenophantosa, syna Charesa z Tasos, widniejący na bazie jednego z posągów Hadrijana w Atenach²³⁾, lub wzmianka u Porphyriusa²⁴⁾ o malarzu Karteriosie, twórcy portretu Plotyna.

Ta anonimowość sztuki późno-greckiej tłumaczy się poprostu tem, że nie tworzono w tym czasie wielkich dzieł, potężnych

sur la décoration des édifices de la Gaule romaine, Paryż, 1913; E. Weigand, *Baalbek und Rom, die römische Reichskunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung* J. d. I. 29, 1914, s. 37—91; tenże, w *Jb. f. Kunstw.* 1924/25, s. 77—99, 165—200; G. T. Rivoira, *Architettura romana*, 1921.

²¹⁾ Por. Brunn, *Gesch. d. griech. Künstler* 2, I s. 369—432, II s. 203—212, 225 n.

²²⁾ C. I. G. 2588.

²³⁾ C. I. G. 336.

²⁴⁾ *Vita Plotini* 1.

kreacji artystycznych, z którymi łączyłoby się nazwisko jednego mistrza. Sztuka jest wówczas w dekadencji, jej funkcja społeczna w upadku. Produkcja artystyczna z indywidualnej, przekształca się coraz bardziej w pracę zespołową. Miejsce szkoły artystycznej zastępuje atelier-wytwórnia. Po świetnych czasach okresu Hadryjana rynek wewnętrzny staje się za ubogi i za mało chłonny na sztukę. Grecja poczyna więc znów pracować na eksport. Zamiast waz, wywozi się teraz inny artykuł, droższy, bardziej luksusowy: sarkofagi.

Jak wiadomo, pewna kategoria tych zabytków, pochodzących z drugiej połowy II-go i pierwszej połowy III-go w. po Chr., wyróżnia się kształtem, dekoracją plastyczną i ornamentálną, oraz techniką opracowania szczegółów, która pozwala nam zlokalizować całą tę wytwórczość w Atenach. Eksport sarkofagów attyckich z tego czasu obejmuje niezmiernie rozległe tereny: Rosję Południową, Azję Mniejszą, Syryję, Kyrenę, Malte, Hiszpanję, Galję, Italję (Rzym - Neapol) i Dalmację aż do Aquilei²⁵⁾. Produkcja jest tak obfita i na tak wysokim poziomie artystycznym, że możnaby tu mówić o pewnego rodzaju renesansie sztuki attyckiej, który nie bez wpływu może pozostał na odrodzenie hellenizmu, jakie spotykamy od połowy III w. po Chr. w sztuce epoki Galliena, w drugim okresie panowania tego cesarza²⁶⁾.

Faktem bezspornym, wynikającym ze studjum materiałów zabytkowych jest ta okoliczność, że w tym właśnie czasie, u schyłku cesarstwa rzymskiego, raz jeszcze najwyraźniej Grecja rozbłysła w sztuce odrębnym zespołem walorów wyróżniających produkcję plastyczną terenu helleńskiego, od współczesnych zjawisk artystycznych na Zachodzie i na Wschodzie²⁷⁾. Najlepiej odzwierciedla nam ten stan rzeczy portret późnego antyku²⁸⁾. Posiadamy szereg głów portretowych z epoki Konstantyna Wielkiego, pochodzących z Grecji, które swą formą stylową żywo odbiegają od panującego wówczas w sztuce zimnego klasycyzmu, opartego na wzorach augustejskich. Temu klasycyzmowi rzymskiemu, reprezentowanemu najle-

²⁵⁾ Por. Rodenwaldt, J. d. I. 45, 1930, s. 116 n. 184, oraz J. H. S. 1933, s. 181. Osobne opracowanie sarkofagów attyckich przygotowuje młody archeolog niemiecki Hans Lange.

²⁶⁾ Por. zasadniczy dla zagadnienia renesansów w dziejach sztuki artykuł Rodenwaldta w *Arch. Anz.* 1931 s. 318 n.

²⁷⁾ O różnicy jaka istnieje pomiędzy greckim a wschodnim sposobem kształtowania plastycznego, pr. V. Müller, 86, Berlin, Winkelmannsprog.

²⁸⁾ Por. ostatnio H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts*, Oslo 1933. Tamże literatura przedmiotu i *Kwart. Klas.* 1934, s. 79—84.

piej portretami samego cesarza²⁹⁾, przeciwstawia się w marmurach greckich ten sam element dynamiki wewnętrznej, wynikającej z organicznego ukształtowania masy, jaki stwierdziliśmy w głowie Augusta z Pergamon. Należą tu przede wszystkim głowy tzw. filozofów, sklasyfikowane po raz pierwszy przez Rodenwalda³⁰⁾. Portret starca znaleziony w Eleusis³¹⁾, inny w Delfach³²⁾, lub głowa starca z Epidauros w Muz. Narodowym w Atenach³³⁾, to wymowne świadectwa nie tylko żywotności pierwiastka greckiego w sztuce późno-rzymskiej, lecz dokumenty stwierdzające nieprzerwany na tej ziemi rozwój swoistych praktyk technicznych i pierwiastków stylowych, będących kontynuacją greckiej narodowej i „klasycznej“ zasady kształtowania plastycznego: organicznej tekturki kształtu, kulminującej w efekcie monumentalności.

Dla uświadomienia sobie różnicy pomiędzy tym typem twórczości, a ówczesnymi zjawiskami artystycznymi na rzymskim Wschodzie, wystarczy spojrzeć na znaną grupę porfirową Tetrarchów z Wenecji³⁴⁾, lub pokrewne im zabytki z Watykanu³⁵⁾, by jasno uplastyczniał się nam zupełnie odrębny proces techniczny i odmienne założenia duchowe, których wynikiem są te dzieła. Nieproporcjonalna i nieorganiczna budowa ciała, ekstatyczny wyraz wielkich, rozwartych oczu, jest zapowiedzią nowego ideału artystycznego: bizantyńskiej ikony³⁶⁾.

Ostatni akt sztuki greckiej dokonał się na Wschodzie. Tam skąd sztuka grecka w czasach swej młodości czerpała najwięcej podnieć, tam złożyła w spadku resztki swej świetnej tradycji. Sztuka grecka znalazła się w podobnej sytuacji, jak po podboju rzymskim i w pierwszych latach cesarstwa. Tak jak wówczas najlepsze swe siły dała Rzymowi na usługi sztuki stołecznej, tak i obecnie nurt swego wysiłku skierowała ku nowej stolicy imperjum wschodniego. Lecz twórczość plastyczna Hellenów IV w. po Chr. nie posiadała już tej energii witalnej, tej szerokiej skali możliwości

²⁹⁾ Por. głowę Konstantyna z lewego medaljonu północnej fasady Łuku Konstantyna w Rzymie (L'Orange o. c. ryc. 120—122, Nr. 69), lub portret Konstantyna w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie, (Wulff, *Amtl. Ber.* 35, 1913—14, sp. 235 n. ryc. 127, i *Altchristl. und byzantin. Kunst*, s. 156, ryc. 149).

³⁰⁾ *Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike*, 76. Winckelmanns-progr. Berlin.

³¹⁾ Rodenwaldt, l. I. ryc. 2.

³²⁾ Rodenwaldt, l. I. s. 5.

³³⁾ Rodenwaldt, l. I. Tabl. I, II.

³⁴⁾ Delbrück, *Bildnisse röm. Kaiser*, Tabl. 39, i *Antike Porphyrwerke*, Tabl. 31—34.

³⁵⁾ Delbrück, *Porphyrwerke*, Tabl. 35—37.

³⁶⁾ Por. ostatnio L'Orange l. I. s. 16 n.

sztuki późno-hellenistycznej, wykształconej bezpośrednio na tradycjach lysipowskich. Dlatego ostatni wielki monument plastyczny starożytnego świata, płaskorzeźby na cokole obelisku Teodozjusza W. wzniesionego w r. 390 po Chr. w Konstantynopolu³⁷⁾, mimo całej swej koncepcji klasycystycznej w traktowaniu poszczególnych figur, jest już raczej zwiastunem nowej, rodzącej się sztuki bizantyńskiej.

I tu kończy się właściwa historia greckiej sztuki starożytnej. Kończy się nie tylko w sferze sztuk plastycznych, lecz także w literaturze. Oblicze duchowe w. V-go po Chr. przedstawia już ortodoksyjnie skamieniałą formę późno-antycznego myślenia i w tym kierunku nie istnieją dalsze możliwości rozwojowe. Kultura wczesnego Bizancjum od Teodozjusza do Justynjana jest epilogiem starożytnego świata³⁸⁾. Jeszcze w sztuce i tego okresu dadzą się zauważyć wyraźne różnice pomiędzy zachodnim a wschodnim sposobem ujmowania treści plastycznych. W tym kręgu wartości nie ma już jednak osobnego miejsca dla Grecji. Coprawda pierwiastek grecki nie zamiera nagle, nie urywa się w tym miejscu nic wiodąca od Fidjasza. Już z V-go w. pochodzą takie marmury jak głowa portretowa znaleziona na Syros, w Muzeum Narodowym w Atenach³⁹⁾, lub portret nadnaturalnej wielkości, z greckiego, gruboziarnistego marmuru, w Museo delle Terme w Rzymie⁴⁰⁾, które plastycznością modelunku, będącą tylko echem organicznego kształtowania, zdradzają wyraźnie swą greckość w szeregu pryzmatycznie konstruowanych, ekspresyjnych pomnikach tego okresu. I w architekturze wczesno-bizantyńskiej działa jeszcze osobna szkoła grecka⁴¹⁾. Jednak sztuka grecka, jako wyraz pewnego zespołu i środowiska, już wówczas nie istnieje. Skończyła się ona oddając resztki, na wyczerpaniu będących, zasobów swego ducha ideologii bizantyńskiej, zanim jeszcze Teodozjusz II, w edykcji z r. 435 po Chr. nakazał zniszczenie świątyni Zeusa w Olympii.

Widowisko dziejowe sztuki greckiej poczęło się w zamierzchłej epoce Achajów. Kurtyna zapadała powoli w cztery wieki przeszło po Laokoonie.

³⁷⁾ Por. C. I. G. 8612, Johnson A. J. A. 28, 1924, s. 258 n.; Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike*, Tabl. 690, L'Orange I. I. s. 66 n. ryc. 172, 174, 176, 178—180.

³⁸⁾ Por. K. Zakrzewski, *Cezura pomiędzy starożytnością a średniowieczem w świetle historii bizantyńskiej. Pamiętnik V-go Zjazdu Historyków Polskich w Warszawie* T. I. s. 72—104, T. II. s. 59—65.

³⁹⁾ L'Orange, *Symbolae Osloenses*, 9, 1930, s. 97 n.

⁴⁰⁾ L'Orange, *Studien* Nr. 113, ryc. 214—215.

⁴¹⁾ Por. G. Millet, *L'École grecque dans l'architecture byzantine*, Paryż 1916.

Baneth und Ginzberg als *g* betrachtet und mit der alt-thamudischen Form zusammengestellt.

Im Allgemeinen wird daraus ein enger Zusammenhang zwischen dem Ras Schamra-Alphabete und den anderen semitischen Alphabeten erwiesen. Das keilschriftliche Alphabet ist keine originelle Erfindung, sondern bloss eine Eigenart des gemeinsemitischen Alphabets, die durch graphische Umstände (Schreibmaterial, keilschriftliche Maniere des Schreibers) entstanden ist.

Casimir Michałowski: Le début et la fin de l'art grec antique.

L'état actuel des recherches archéologiques et historiques nous oblige à reviser notre conception conventionnelle de l'histoire de l'art grec, quant à son début et sa fin. La première manifestation de l'art grec en Grèce apparaît dans la culture des Achéens. Le caractère monumental de l'architecture mycénienne, la stylisation des motifs végétaux dans la décoration de la céramique, ainsi que la tendance à créer d'après les principes tectoniques dans la sculpture de cet art, sont des éléments stylistiques grecs qu'on ne trouve pas dans les autres productions artistiques contemporaines non plus que dans des civilisations antérieures, comme la civilisation crétoise, la culture hélladique ou celle de la Thessalie. Ainsi l'art des Achéens présente pour nous le premier chapitre distinct de l'art grec, de même que l'état des Achéens formait probablement la première grande organisation politique dans le monde grec. Les autres cultures préhistoriques en Grèce ne peuvent que servir à l'étude de matériaux pour le problème de l'origine de l'art grec.

Si l'on aurait tort de faire commencer l'histoire de l'art grec avec les Doriens qui ont seulement enrichi l'idéal plastique des Grecs par leur goût des créations organiques, on aurait tort également de terminer l'étude de l'art grec avec la conquête romaine en Grèce. A l'époque romaine l'art qui existait en Grèce était tout à fait différent de celui créé à Rome par les artistes Grecs eux-mêmes. Pendant les quatre premiers siècles de l'ère chrétienne, ce n'est qu'en Grèce qu'on trouva dans toute sa pureté cette continuation des principes de l'art classique grec.

Sa structure organique de la statuaire s'opposait en effet à l'esprit historique et objectif des Romains qui lui, s'exprimait dans des oeuvres à caractère officiel. L'art grec à l'époque romaine, a perdu son activité d'autrefois; tout provincial qu'il fût, il se distinguait nettement de Rome et de l'Orient par son goût particulier

de la vie intérieure qu'il emprisonnait dans les formes classiques. Il a su encore donner les restes de son charme éternel à l'art byzantin. Mais c'est seulement au V^e siècle après J.-C. que le cœur de l'art grec a cessé de battre.

Tadeusz Wałek-Czernecki: La population d'Attique dans les V^e et IV^e siècles av. J.-C.

Le présent article constitue la suite à la communication que l'auteur a faite au VII^e Congrès international des sciences historiques sous le titre: *Sur les méthodes de la statistique des populations anciennes* (La Pologne au VII^e Congrès international des sciences historiques t. II, p. 257 ss.). Là, l'auteur a soumis à un examen critique les méthodes les plus en vogue actuellement dans les calculs statistiques concernant la population de l'antiquité et a tâché de prouver qu'elles sont très loin de donner les résultats auxquels prétendent ceux qui les emploient. Faute de place, l'auteur n'a pas pu développer, dans la communication citée plus haut, le côté positif de son point de vue. Il le fait dans le présent article qui traite de la population attique aux V^e et IV^e siècles av. J.-C. L'Attique a été choisie par l'auteur parce qu'à son avis les erreurs de méthode des calculs statistiques relatifs à ce pays sont les plus manifestes et peuvent être corrigées dans un degré impossible à atteindre ailleurs.

Conformément au principe méthodique que les données fournies par un véritable recensement de la population priment toutes les autres sources de statistique démographique, à condition toutefois que le recensement en question ait eu lieu d'une manière régulière et correcte et que nous possédions des informations authentiques sur ses résultats, l'auteur commence par l'examen des chiffres transmis par Athénée et concernant le recensement opéré par Démétrios de Phalère. L'auteur insiste sur le fait qu'au point de vue de la critique externe la source d'Athénée, Ktésiklès, ne possède aucune autorité. La critique interne des chiffres d'Athénée conduit aux résultats diamétralement opposés à ceux qui sont aujourd'hui généralement admis: ce n'est pas le chiffre de 400.000 esclaves en Attique qui soit impossible, mais les chiffres de 21.000 citoyens et 10.000 métèques. Le nombre total de 400.000 esclaves s'accorde avec le chiffre de 150.000 esclaves capables de porter les armes, donné par Hypéride, et doit, par conséquent, être considéré sinon comme exact, au moins comme assez rapproché de la réalité.