

II. 881.085

POLYGNOTOS,

pierwszy klasyk malarstwa greckiego.

Napisał

KAROL HADACZEK.

ODBITKA Z CZASOPISMA »EOS« TOMU XIV.

L W Ó W
NAKŁADEM TOWARZYSTWA FILOLOGICZNEGO
Z Drukarni E. Winiarza.
1908.

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001018667194



II. 881.085



1976 K 555/38

L. 83.

Johnn Herb. German

kyielokium

A ref. majnacis p. w. 1871

proxyia antea

POLYGNOTOS,

pierwszy klasyk malarstwa greckiego.

Napisał

KAROL HADAGZEK.

I.

Kilka dziesiątek lat wyprzedzających rok 500 przed Chr. i następujących po tym okresie tworzy punkt zwrotny w życiu politycznym Grecyi. Ważna chwila przełomowa zaznacza się także bardzo wyraźnie w życiu umysłowym i sztuce. Okres nauki u obcych narodów, okres młodości twórczości mija szybko dla greckiego społeczeństwa, które w miarę dojrzewania potrafiło sobie już w ciągu VI w. przed Chr. wytknąć w rozmaitych kierunkach wzniosłe cele odrębne i teraz ma do nich podążyć z niezwykłą szybkością. W wieku V-tym stają się Ateny intelektualną stolicą Grecyi. Do objęcia hegemonii wspaniale przygotowane przez Pisistrata chwytają one po drugiej wojnie z Persami w swe ręce ster przodownictwa i przez 50 lat dzierżą go z chlubą dla geniuszu greckiego. Piękny wybuch bezgranicznego patryotyzmu, który kazał obywatelstwu po wypędzeniu tyranów (510) wspierać zagrożonych Jończyków a w następstwie doprowadził do zwycięskiej bitwy na lądzie pod Maratonem (490), na morzu zaś pod Salaminą (480), zjednał Atenom przychyłność miast greckich i zapewnił im korzystną supremację przez założenie związku delijskiego za sprawą Aristeidesa (477).

Z potęgą polityczną, z rozwojem handlu i przemysłu, z zajęciem wyspy Tasos (463) i pobliskich kopalń złota na wybrzeżu trackim wzmożło się bogactwo mieszkańców — z ogólnym dobrobytem ustaliło się w sze-

rokiem warstwach ludu upodobanie do zbytku i sztuk pięknych. Stanowisko, które w świecie greckim posiadała Sparta w VII-mym wieku przed Chr., kiedy to wezwała wielkich liryków z Lesbos i Krety do zreorganizowania uroczystych obchodów religijnych, rola, którą w VII-mym i VI-tym wieku odgrywały dumne tyranie Sikyonu, Koryntu, wyspy Samos lub samych Aten z czasów Pisistratydów, teraz dostaje się w udziale demokratycznym Atenom okrytym chwałą zwycięstw nad Persami. Zadanie wielkiej misji cywilizacyjnej spełnia odtąd demokracja z niezrównanym zapalem.

Do Aten, które wchłaniają w siebie całe życie kulturalne Jończyków, dążą zewsząd literaci i artyści; sama Attyka wydaje wielkich ludzi, którzy w związku z przybyszami tworzą potężne ognisko duchowe, promieniejące na całą Grecję. Liryka, tragedia, architektura, rzeźba i malarstwo łączą się razem, by stanowić ozdobę miasta a sama gmina staje się szczerą protektorką sztuk pięknych. Nie ma w historii świata innego okresu tak krótkiego, w którymby dokonała się tak wielka metamorfoza społeczeństwa i któryby dał początek tak wielkiej ilości wiecznie pięknych arcydzieł. Od tego okresu zaczyna się wzrost Grecji ponad inne narody—artystyczny geniusz grecki uwalnia się zupełnie od form obcych i kroczy potężnie na drodze pierwszej fazy oryginalnego rozwoju narodowego. W tej klasycznej fazie dominuje właściwie geniusz ateński. W Atenach ukazują się wielcy mężowie stanu (Kimon, Perikles) i wielcy mistrzowie a jeśli w liczbie poetów i artystów nie wszyscy są z urodzenia Ateńczykami, to przecież w Atenach kształtują się umysły wielu i powstają ich najznakomitsze utwory.

W zakresie malarstwa greckiego pierwszym wielkim mistrzem a także prawdziwym geniuszem w tym rzędzie duchów twórczych był Polygnotos z Tasos, któremu starożytni krytycy przyznają na polu malarstwa niemal większe zasługi od tych, jakie położył nieco później żyjący Feidias na polu rzeźby.

W samych Atenach doznało malarstwo znacznego rozkwitu — już z końcem VI-go w. przed Chr. Z tego miasta wyszły najpiękniejsze wazy malowane o czarnych figurach, tam też dokonała się około r. 500 przed Chr. ważna zmiana stylowa, która oznacza epokę. W miejsce czarnych sylwetek wprowadzają mali mistrze na malowanych naczyniach figury czerwone, co daje im możliwość lepszego rysowania zarówno ciał przedstawionych postaci, jak i szat różnorodnych. Liczny zastęp małych artystów, których sygnowane wazy tuzinami przechowują się w muzeach europejskich, należy odnieść do epoki między 520—480 przed Chr. Nad tą plejadą góruje w tym czasie także jeden znakomitszy malarz, Kimon

z Kleonai, który w historii początkowego rozwoju malarstwa greckiego zajął wybitniejsze miejsce przez liczne innowacje ogólnego znaczenia. On miał wprowadzić skrócenia do rysunku (katagrafa), które umożliwiły mu ukazywać postacie nie tylko w profilu, lecz także en face i w rozmaitych skomplikowanych zwrotach, on miał powiększyć ilość możliwych postaw, ruchów ciała, miał nadawać osobom przeróżne zwroty głów i oczu, on wreszcie uwzględniał dokładnie w rysunku anatomię ciała u postaci nagich, u odzianych zwracał uwagę szczególną na fałdy szat, które miękko układały się na figurach. Lecz wszystkie techniczne odkrycia, które mu przypisywano, są widoczne na współczesnych wazach malowanych, tak że sztuka Kimona mało różniła się od drobnych dzieł artystycznego przemysłu.

Polygnot pierwszy stworzył wielką sztukę, podnosząc ją ponad rzemiosło. Stąd słusznie mówi o nim jeden krytyk, że on wynalazł malarstwo.

II.

Mało szczegółów znanych jest nam z jego życia. Urodził się na pięknej i bogatej w dary przyrody wyspie Tasos, która otrzymała ludność z jońskiego Paros, i pochodził z rodziny artystów. Ojciec jego Aglaofon pracował na polu malarstwa i był zapewne pierwszym nauczycielem utalentowanego syna. Malarzem znakomitym był także brat Polygnota Aristofon i syn tegoż Aglaofon, który pracował w Atenach za czasów Alkibiadesa. Mamy więc przed sobą znaczną familię malarzy, której najślawniejszy członek należy przeważnie do pierwszej połowy V-go w. przed Chr. Imię jego związane jest ściśle z rządami Kimona w Atenach.

Lecz bliższe daty dotyczące jego życia nie są jeszcze dokładnie ustalone. Czy do Aten schronił się już jego ojciec w czasie, kiedy Tasos zajęte przez Mardoniosa (491) stało się prowincją wielkiego króla i znalazł tu przyjęcie w rodzinie Miltiadesa, którego żona Hegesipyle była córką trackiego króla Olorosa, czy też przeniósł się do tego miasta dopiero sam Polygnot, który z Kimonem mógł nawiązać stosunki nieco przed r. 463, t. j. datą zajęcia Tasos przez wojskową wyprawę Kimona, o to toczy się spór uczonych. W grę wchodzi tu jedna wiadomość inskrypcyjna, wskazująca na to, że Polygnotos, syn Aglaofonta, piastował w Tasos zaszczytny urząd teora. Czy ta godność przypada jednak na okres przed pobytem jego w Atenach, czy później i czy zmuszała go do dłuższego przebywania w ojczyźnie, o tem nie mamy wyobrażenia. W Atenach należał Polygnotos do zaufanych przyjaciół Kimona, w którego domu musiał często przebywać. Stosunki przyjaźni łączyły go także z El-

piniką, siostrą męża stanu, której rysów miał użyzyć Polygnotos Laodice, jednej z branek trojańskich, w sławnym obrazie przedstawiającym Iliupersis. Zapewne stosunek z Kimonem ułatwiał mu otrzymywanie zamówień na obrazy monumentalne w Atenach. I tak słyszymy, że był zajęty wraz z Mikonem i Panainosem przyozdobieniem wielkimi malowidłami portyku zbudowanego przez Peisianaxa, szwagra Kimona i za tę pracę nie przyjął pieniężnej zapłaty, podczas gdy jego współpracownicy otrzymali wynagrodzenie w złocie. Ateńczycy za tę zasługę udzielili mu praw obywatelstwa. Ateny stały się odtąd drugą jego ojczyzną, tam pracował najwięcej, tam też można było znaleźć w późniejszych czasach większą część jego utworów malarskich. Był on prawdopodobnie z rodu zamożnym i posiadał zarówno w Tasos, jako też w Atenach wysokie stanowisko społeczne.

Być może, że w literaturze mamy wzmiankę także o jego synach, którzy mieli obracać się w najlepszych kołach ateńskich. W platońskim Protagorasie występują synowie Polykleta jako dobrzy towarzysze synów Periklesa, Ksantipposa i Paralosa. Ponieważ nazwisko wielkiego mistrza z Tasos zostało zastąpione parę razy przez pomyłkę w źródłach literackich nazwiskiem sikyńskiego rzeźbiarza, przeto możnaby podobną pomyłkę tekstową przyjąć także dla Protagorasa. W tym wypadku należałoby działalność Polygnota przedłużyć częściowo na okres rządów Periklesa a z tem przypuszczeniem zgadzałyby się wzmianka o współpracownictwie Polygnota w Atenach z Panainosem, bratem Feidiasa.

Jednakowoż nie wypada nam dla tych powodów zbyt obniżać daty początków jego karyery jako malarza. Do ostrożności skłania nas inne świadectwo chronologiczne wielkiej wagi, t. j. dwuwiersz ułożony przez Simonidesa z Keos, który figurował w delfickiej Lesche jako sygnatura polygotowego obrazu przedstawiającego Iliupersis. Ponieważ Simonides bawił w Atenach w latach między 480 a 476 przed Chr., poczem przeniósł się na Sycylię i umarł tam w roku 468, przeto Iliupersis musiała być wykonaną już około r. 476. Prawdopodobnie nie dla obrazu delfickiego, lecz dla wcześniejszej Iliupersis ateńskiej ułożył Simonides młodemu artyście dwuwiersz, który w Delfach z powtórzeniem tematu został tylko przez malarza wznowiony. W ten sposób możnaby ująć działalność artystyczną Polygnota w stałe granice lat 480—440.

III.

Do najznakomitszych prac Polygnota należały dwa wielkie malowidła, które zdobiły Leschę Knidyjezyków zbudowaną w Delfach około

r. 450 przed Chr. Obrazy te opisał nam szczegółowo Pausanias a wykopaliska delfickie pozwoliły przez odkrycie zrębu samego budynku głębiej wglądać w sposób rozmieszczenia obydwu na ścianach.

Budynek Knidyjczyków, który był miejscem zebrań obywateli i narad w najważniejszych sprawach dotyczących Delf, wznosił się na terasie w północno-wschodnim zakątku temenosu i pozostawał w związku z opodal znajdującym się grobem bohatera Neoptolemosa. Było to prawdziwe *οὐρανοσ* — nie otwarty portyk, lecz hala ze wszystkich stron zamknięta, 19 m. długa, 9-53 m. szeroka. Ośm filarów podpierało wewnątrz sufit, tworząc kolumnadowe obejście dookoła małego podwórza, które służyło dla atletów za plac ćwiczeń. Do budynku wchodziło się tylko od strony południowej przez drzwi umieszczone w środku długiej ściany — gdyż z trzech innych stron otaczają budynek mury a tylko z tej strony rozszerza się terasa i wyskakuje naprzód, tworząc wolny dostęp. Kto wchodził do Leschy przez te drzwi, widział na wewnętrznych ścianach po prawej ręce Iliupersis, po lewej zaś Nekyję. Były to bezwątpienia obrazy malowane al fresco. Te rezultaty odkopaliskowe nasuwają nam pewne wnioski co do samego układu wielkich scen przedstawionych. Ponieważ drzwi dzielą południową ścianę na dwie połówki tej samej wielkości, co sąsiednie boczne ściany, przeto należy przyjąć, że każdy z obrazów rozciągał się na trzech ścianach i że na ścianie północnej obydwie obrazy zbiegały się razem, przyczem należy przyjąć na tej ścianie w pośrodku jakiś tektoniczny sposób rozdziału, odpowiadający drzwiom umieszczonym w ścianie południowej. W ten sposób każdy obraz dzielił się jak tryptyk na trzy może równe i zewnętrznie już odgraniczone części, których śladów należałoby szukać także w opisach Pausaniasa.

Periegeta opisuje nam najpierw **Iliupersis**, którą określił Polygnotos dystychem ułożonym przez poetę Simonidesa jako swoje dzieło: »Polygnotos rodem z Tasos, syn Aglaofonta, namalował zburzenie zamku Ilionu«.

W obrazie zajęcie i zburzenie Troi było już faktem dokonanym. Hellenowie przygotowują się do odjazdu w kraje ojczyste.

Pausanias więc zaczyna opis od okrętu Menelaosa, który stoi przy brzegu na kotwicy i od namiotów, których składaniem zajmuje się szereg służby i towarzyszków. Dłaczego właśnie przygotowanie do odjazdu Menelaosa wybrane jest z cyklu scen sławnego »Powrotu Hellenów«, daje nam wyjaśnienie zaraz następną sceną. Ukazuje ona nam siedzącą Helenę, której toaletę podróżną kończą służebnice. Obok niej stoi herold, a w jej otoczeniu występuje Briseis, Diomedes i Ifis, które podziwiają jej piękność. Przed nią stała Aitra, matka Teseusa, obok swego wnuka

Demofona. Wobec niej to ma okazać swą łaskę królewską Helena po raz pierwszy po pojednaniu się z mężem.

Grupa Heleny tworzy środkowy punkt pierwszej części obrazu — jak scena odjazdu za nią, tak też całe otoczenie pozostaje bezpośrednio z nią w związku. Ponad nią siedział Helenos, syn Priama, który z wzgardzonej miłości ku niej stał się zdrajcą swej własnej ojczyzny — odziany w płaszcz purpurowy, pogrążony w głębokim smutku — a opodal występowali trzej bohaterowie greccy zranieni w nocnej walce. Całość tworzy piękną obrazową parafrazę homerowych słów, które Zeuxis miał umieścić pod swoim obrazem: „Nie godzi się, by Trojanie i Achajowie w pięknych nagolennikach dla takiej niewiasty znosili przez długi czas trudy». Dalej obok grupy Aitry widzieć można było liczne pojmane Trojanki, między którymi wyróżniała się Andromache z Astyanaksem przy piersi i Polyksene. Zakończenie sceny tworzyła stojąca postać Nestora, Menelaosowego towarzysza podróży, przed którym tarzał się jakiś koń po ziemi.

Aż do tego konia — mówi Pausanias — przedstawia scenerya brzeg morza pokryty małymi kamykami — odtąd zaczyna się ląd stały.

Środkowy obraz przedstawiał na samym początku burzenie murów Troi przez nagiego Epeiiosa, z poza których sterczała głowa drewnianego konia. W ten sposób miał wyobrazić artysta zgubny skutek wprowadzenia drewnianego konia pomysłu Epeiiosa do Ilionu. Attycka para bohaterów, którą wymienia peryegeta obok konia, wyobraża zapewne żalogę, która schroniła się w jego wnętrzu. Występuje tu syn Tezeusa, Akamas i Polypoites, syn Peiritoosa. Dalej następował główny epizod Iliupersis — scena najbardziej dramatyczna i wstrząsająca, t. j. zamach Ajaksa, syna Oileusa, na Kassandra, a raczej sąd królów greckich na Ajaksa po dokonaniu zamachu. Tę scenę traktował Polygnotos szeroko także w ateńskiej Iliupersis. W delfickim obrazie siedziała Kassandra na ziemi, trzymając w rękach stary idol Ateny zerwany z podstawy, przy ołtarzu zaś składał Aias przysięgę oczyszczającą, dyktowaną mu przez sąd książąt greckich. Grupę sędziów tworzył prawdopodobnie Odysseus, Agamemnon i Menelaos, a może jeszcze inni wodzowie.

Opisana scena musiała ukazywać się w górnej części kompozycji, gdyż poniżej w wysokości Nestora i niejasnego konia był przedstawiony Neoptolemos w chwili, kiedy sam jeden z pośród bohaterów greckich miał jeszcze śmierć między Trojanami.

Neoptolemos zabił już Elaso, którego może ściągnął z wymienionego konia i teraz wymierzał cios śmiertelny mieczem Astynoosowi,

który upadł przed nim na kolana. Dalej widać było leżące bez życia ofiary jego gniewu lub osoby truchlejące z przerażenia na widok rozdzielanych ciosów. Pausanias wymienia najpierw ołtarz, do którego przytula się chłopczyną i stojącą obok Laodikę. Dalej umieszczony był na podstawie kamiennej kocioł bronzowy, obok zaś siedziała na ziemi Meduza, która oburącz zapewne również z przerażenia obejmowała piedestał. Tę grupę uzupełniała starszka z nagim dzieckiem na kolanach, które z przestachu zakrywało sobie oczy rączką. Lecz wokoło widać było więcej ofiar gniewu Neoptolemosa. Pokotem leżały trupy synów Priama i martwe ciało sędziwego króla. Scenę rzezi zamykała malownicza grupa towarzyszy Odysseusa (?), wynoszących ciało zabitego Laomedonta. Tu zapewne kończyła się kompozycja środkowa, która obok sławnej sceny z Kassandra przedstawiała szeroko i z widoczną tendencją uwzględnienia lokalnych tradycji wojownicze czyny Neoptolemosa — mitycznego bohatera czczonego w Delfach.

Być może, że pole trupów ciągnęło się jeszcze dalej, a grupa wojowników wynoszących zmarłego towarzysza przeprowadzała z wolna oko widza do trzeciej, końcowej kompozycji.

Jakkolwiek linia przedziału w tem miejscu nie jest tak wyraźną jak w miejscu pierwszym, gdzie brzeg morski i mury miasta rozgraniczały wyraźnie dwa większe obrazy, to jednak pewnem jest, że środkowym punktem trzeciej sceny był dom Antenora, na którego drzwiach wisiała skóra pantery na znak pardonu udzielonego mu za jego prawość przez Hellenów. Lecz ta łaska nie sprawia wielkiej pociechy Antenorowi. W otoczeniu swej licznej rodziny stoi on koło domu z widocznym smutkiem na twarzy z powodu upadku miasta ojczystego. Także on porzuci niebawem gród rodzinny i wywędruje do obczyzny. Alluzję do jego myśli tworzy końcowa grupa niewolników ładujących beczkę i rozmaite rzeczy na osła, na którym siedzi już mały chłopczyną. W tem miejscu obrazu znajdował się jako sygnatura dystych Simonidesa. Zapewne był on umieszczony w górnym lewym rogu.

Z suchego opisu Pausaniasa można już odgadnąć w przybliżeniu wielkie zalety obrazu Polygnotosa. Odznaczał się on tak pięknnością poszczególnych motywów ruchów osób, bądź grup, jakoteż harmonijnym układem kompozycyjnym. Korzystając swobodnie z rozmaitych poetów jak Stesichora, a przede wszystkim Leschesa i autora »Powrotu bohaterów«, stworzył Polygnotos jednolitą całość, w której akcja główna, silnie zaznaczona w środku, kończyła się obustronnie rytmicznymi akordami. Możliwy porównać sławne malowidło Polygnota do trylogii dramatycznej lub trójaktowej tragedji — tak tu wszystko było umotywo-

wane, a akcja w środku silnie napięta rozchodziła się w łagodnych falach ku obu końcom. Przytem Polygnotos postępował samodzielnie wobec tradycji poetyckiej, kierując się odmiennymi prawami, które muszą panować w kompozycjach malarskich. Z poetami poszedł on w zawody, starając się szeregiem grup opowiadać w ten sam sposób szeroki, epiczny sławną historię zamierzchłej przeszłości, lecz co u poety podzielone było na dni i lata i składało się z licznych epizodów, rozgrywających się na rozmaitych terenach, to tu jeszcze ściślej jak w tragedyi musiało być zebrane na jednolitym, idealnym obszarze i sfłoczone jakby w jedną krótką chwilę.

Proste — częstokroć naiwne — a jednak nader szlachetne sposoby na malarskie parafrazy poetycznych opowieści musiała sztuka grecka znaleźć zaraz w pierwszej chwili, kiedy zaczęła czerpać tematy z narodowej mytologii. Z biegiem dziesiątek lat te wyrazy odmienne stawały się coraz szlachetniejsze, nabierały plastycznej wyrazistości i artystycznego oryginalnego piętna. Bez wątpienia znalazł Polygnotos w swej pracy kompozycyjnej pewne ułatwienia w tem, że korzystał także z artystycznej tradycyi lat ubiegłych.

Opowiadający ton malarstwa greckiego liczył się od samego początku z tem, że wypadki w przestrzeni muszą być inaczej przedstawiane jak w czasie. Świadomość, że jedna postać w toku tego samego opowiadania powinna być na obrazie tylko raz wyobrażoną, jeśli się nie chciało przerywać biegu powieści, zmuszała artystów do rozmaitych pomysłów, które nie zawsze wypadały szczęśliwie. Nawet w Iliupersis delickiej można dostrzedz walkę, którą Polygnotos staczał, chcąc sposobem malarskim opanować potężny temat epicki, dzielący się na liczne sceny. Ślady tej walki widoczne są w licznych kompromisach, które jego geniusz malarski musiał zawierać z poezją, kompromisach często bardzo szczęśliwych, czasem jednak wywołujących pewne niejasności, szczególnie u ludzi nieobeznanych dobrze z mytologią starożytną. I tak odjazd Hellenów zaznaczył Polygnotos tylko okrętem Menelaosa stojącym w pogotowiu na kotwicy, a chociaż sternik trzyma w rękach żerdzie przygotowane do odbicia, nie znajduje się na okręcie jeszcze ani Helena, ani też Menelaos, który w mieście bierze udział w sądzie nad Aiasem. Także jeden z synów Teseusa stoi na brzegu morskim przy Helenie, spełniając swą powinność wobec babki Aitry, drugi zaś występuje w mieście, zaznaczając chlubny udział Aten w zdobyciu Ilionu. Podobnie wśród trupów, którymi wysłane jest pobojuwisko, pojawia się kilku bohaterów, którym kazała epiczna poezya umierać z innych rąk a nie

Neoptolemosa. Tak to Polygnotos, współzawodnicząc z poetą w epicznym opowiadaniu, musiał nieraz wypadki ujednostajniać lub figury rozrywać, chcąc wywołać u widzów wrażenie jednolitej, malarskiej, narracyjnej kompozycji. Zamiar ten udał mu się wspaniale. W wielkim obrazie potrafił on uwydatnić pędzlem w znakomity sposób rozmaite nastroje psychiczne Trojan pokonanych i Greków tryumfujących i zaznaczyć równocześnie przyszłe działanie Nemezy, która ześle jeszcze na tryumfatorów mnóstwo dolegliwości za bezbożny gwałt zadany niewinnej Kassandrze.

Drugi obraz zdobiący Leschę Knidijczyków przedstawiał temat zaczerpnięty z homerowej **Nekyi**, t. j. z owej pieśni Odyssei, w której Homer ukazuje nam Odysseusa, udającego się do Kimmeryjczyków, by zasięgnąć wróżby u cienia Teiresiasa i przy tej sposobności opisuje cały świat podziemny.

Stanowisko malarza wobec poety było tu swobodniejsze, aniżeli w poprzednim obrazie. Odyssea nie była jedynym źródłem literackim Polygnota. Dowolnie korzystał on także z różnych innych poematów jak Pieśni cypryjskich i Minyady, której autor nie jest jeszcze nam znany. Posługiwał się nadto legendami eleuzyńskimi.

Minyada dostarczyła malarzowi typu Charona, przewoźnika podziemia, którego przedstawił na początku obrazu w barce płynącej po Acheroncie.

Sam środek obrazu zajmował przedstawiony w górze Odysseus z Elpenorem siedzący na kuczkach z gołym mieczem w ręku nad brzegiem rowu, do którego przychodziły zwolna dusze zmarłych, by napić się krwi zabitych na ofiarę bydła. W pewnym oddaleniu wysunięci bardziej ku początkowi obrazu występowali towarzysze Odysseusa, Perimedes i Eurylochos, niosąc czarne barany. Musiał tu być w jakiś sposób odgraniczony zapomocą wzgórz i środkowego załomu świat ziemski, na którym znajduje się Odysseus ze swoim orszakiem, od świata podziemnego. Tymczasem do rowu Odysseusa zbliżał się zwolna z podziemia cień Teiresiasa, obok którego siedziała na kamieniu matka Odysseusa Antikleia, zamykając tę grupę centralną. Widzimy więc, że podobnie jak w Odyssei, stanowiło także w obrazie Polygnota zstąpienie Odysseusa do Hadesu temat główny. Lecz tutaj miało ono charakter tylko małej w górze przyklepionej etykiety, którą możnaby usunąć bez uszczerbku dla całej kompozycji.

Wszak widz dostawał się do podziemia nie przez dół ofiarny, który wykopał Odysseus mieczem, a który był dla niego jakby oknem do świata podziemnego, lecz niepostrzeżenie wpływał, podobnie jak grecki perygeta, łódką Charona po Acheroncie.

Ludność homerowego podziemia składa się — wyjąwszy kilku sołistów jak Teiresias, Minos, Tityos, Tantalos, Sisyfos, Herakles i chóru »niezliczonej gromady duchów« — tylko z dwóch grup, t. j. z dusz heroin i achajskich książąt, towarzyszy Odysseusa z pod Troi. Polygnotos dodał samodzielnie grupę trojańskich przeciwników. Dodatkiem osobistym malarza są także pasażerowie łodzi Charonowej — Tellis i Kleoboia z cistą Demetry, która miała z Paros przeszczerzyć misterya eleuzyńskie na wyspę Tasos. Jako mista chce więc Polygnotos przedstawić wybrzeża szczęśliwych, o ile mu ze względów religijnych dozwolonem jest odsłanianie rąbku tajemnic.

Co przykuwało przedewszystkiem uwagę widza do siebie, to były przedstawienia pokutników podziemnych.

Poniżej łodzi, na brzegu rybnego i trzcina porośłego Acherontu, były umieszczone dwie grupy pokutników — nielitościwy dla swych rodziców syn duszony przez swego ojca i rabuś świętyń, którego karała Erinya — opodal zaś znajdował się demon zgnilizny, Eurynomos, o ciele niebiesko-czarnem — szczerząc zęby. siedział on na skórze sępa — postać wzięta z fantazyi ludowej, o której nie było wzmianki u żadnego poety; dalej siedział na skale również przejęty z podania ludowego Oknos (Lenistwo), zatrudniony uplataniem powrozu, który ukradkiem zjadała mu oślica — wspaniała obrazowa personifikacya próżnych usiłowań ludzkich. Tu był przedstawiony także Tityos, nie w chwili, kiedy sęp go dręczy, lecz jako człowiek wynędzniały, zniszczony swą pokutą. — Tej gromadzie pokutników na początku obrazu odpowiadała grupa innych na końcu. Tam widać było Tantara stojącego w wodzie pod skałą, podnoszącego z przestraczem głowę i ręce ku nachylającym się gałęziom z owocami i Sisyfa toczącego na nowo z wysiłkiem nieszczęsny kamień pod górę. Obok tych sławnych w poezyi pokutników występowała para starszych ludzi z chłopcem i młodszą niewiastą, zajętych przenoszeniem wody w potłuczonych naczyniach do większej, na wzgórzu umieszczonej beczki. O tych postaciach i ich karze opowiadały znowu podania eleuzyńskie, uosabiając w nich ukaranych po śmierci ludzi, którzy sztydzili z eleuzyńskich misteryów. Całość była może tylko wolną parafrazą mytu o Danaidach.

Należy przyznać, że Polygnotos, malując w tej galerii pokutników okropności podziemia, nie zapuszczał się bardzo w szczegóły mogące budzić wielką grozę. Ten szereg ludzi skazanych na wieczne męki, nie posiadał szpetności chrześcijańskich męczenników — artysta przedstawiał karę bądźto w samych początkach, lub też w jej skutkach. I tak Tantalos, stojąc po szyję w wodzie, wyciągał łakomie głowę i ręce ku

zwisającym owocom, lecz równocześnie miał minę człowieka zdjętego strachem na widok kamienia, który, wisząc nad nim, groził mu niechybną śmiercią. Również Tityos nie był przedstawiony w chwili, kiedy sęp rozrywa szponami i dzióbem bok jego i pożera wątrobę, lecz wyglądał tylko jak człowiek wycieńczony długą pokutą.

W tych postaciach rozmieszczonych symetrycznie na początku i końcu obrazu i tworzących ramy dla środkowej partii, wyobrażającej samo elysium, tętni jeszcze życie ponure, widoczne bądź w ich bezskutecznych usiłowaniach, bądź w cierpieniach bez końca; w przeciwstawieniu do tych mniejszych partii ukazywała środkowa część malowidła przestronne obszary elysyjskie, tłumnie zaludnione bohaterskimi postaciami — pola, na których panował wieczny pokój, niczem nie zmącona błogość i szlachetny artyzm. Tu okazał Polygnotos w całej pełni swoją siłę twórczą, rozmieszczając na wielkiej przestrzeni w przeslicznych grupach złożonych z dwóch, trzech, czterech i więcej osób liczny zastęp heroin i bohaterów nie zatrudnionych żadną większą akcją, lecz oddanych swobodnemu wyweczasowi i lekkim zabawom — prawdziwemu *dolce far niente* — nacechowanemu tylko pewną powagą. Celem złączenia figur w pary i grupy wniknął Polygnot w życie mytologicznych postaci i potrafił uwydatnić w ich ruchach mnóstwo aluzji do węzłów wzajemnych, które je za życia łączyły. W wyborze figur uwzględnił prawdopodobnie także lokalne tradycje i stosunki rozgałęzione, które utrzymywała wyrocznia delficka zarówno z miastami greckimi, jako też ze światem bezpośredniego sąsiedztwa — głównie małoazjatyckim.

Na lewej części Elysium od strony łodzi Charonowej były przedstawione zastępy homerowych bohaterek — niektóre z nich występowały także na partii obrazu bezpośrednio pod Odysseusem a kilka było umieszczonych nawet na części prawej malowidła już między herosami. Przyjrzyjmy się bliżej temu obszarowi heroin.

Pausanias zaczyna katalog od grupy zbliżonej do Eurynomosa, którą tworzy Auge i Ifimedeia. W stronę Oknośa wysuniętą była inna para składająca się z siedzącej na skale Ariadny zapatrzonej we Faidrę, która przed nią huśtała się na sznurze. Poniżej siedziała Chloris oparta wygodnie o kolana delfickiej Tyi, dalej występowała Prokris, plecami od niej odwrócona Klymene i Megara; ponad niemi ukazywała się siedząca Tyro, obok której stała Erifile, ukrywając w zanadru chitonu ponad piersią naszyjnik, za cenę którego zdradziła swego męża a opodal tworzyły piękną grupę córki Pandareosa, Klytie i Kamiro — z wiencami kwiatów na głowach, obie zajęte grą w kostki. Ten Polygnotowy katalog

niewiast jest wiernie odwzorowany na katalogu Nekyi z Odyssei tak, że badania uczonych potrafiły wyłómaczyć powody drobnych odstępień od Homera. Na obrazie wysuniętą była para złożona z Tyro i Erifili w górę w pobliże Odysseusa tak, że Tyro musiała znajdować się w bezpośrednim sąsiedztwie Antyklei i Teiresiasa, występując tu jako przodownica heroin przeszłości w zupełnej zgodzie z opowiadaniem Odyssei. Towarzyszka jej Erifile jest w homerowej Nekyi ostatnią. Obie więc niewiasty przedstawiają początek i koniec epicznego katalogu heroin, który znalazł uznanie u Polygnota.

Przejdźmy teraz na stronę prawą obrazu i przyjrzyjmy się bliżej orszakowi zebranych tu herosów. Z pośród tych grupa Teseusa i Peiritoosa wysuniętą była bardzo na lewo — między heroiny i zbliżoną całkiem do Odysseusa tak, że przedstawiali oni parę jakby najważniejszą z całego orszaku. Obaj siedzieli na krzesłach zwróceni ku sobie — Teseus trzymał w rękach swój miecz i miecz przyjaciela, na które patrzył Peiritoos. Podobnie odsuniętą była nieco od innych heroin Maira, którą wymienia Pausanias jako siedzącą na skale poza Teseusem.

Dalej ukazują się już sami bohaterowie w rozmaite grupy ułożeni. W bliskości oddanych grze w kostki Klyty i Kamiro stał Antilochos w wygodnej pozie, mając jedną nogę podniesioną i umieszczoną na kamieniu, obie ręce oparte o kolano a głowę złożoną w dłonie rąk. Obok niego stał Agamemmon wsparty na ęberle założonem pod lewe ramię, oburącz podnosząc jakąś laskę. Może obaj patrzyli na grające dziewczęta. Następnie spoglądał l'rotésilaos na siedzącego Achilleasa, obok którego stał Patroklos. Ponad nimi był przedstawiony młody Fokos i brodaty Jaseus w chwili, kiedy odbierał z lewej ręki Fokosa pierścień jako zadatek zawartej przyjaźni. Obaj bohaterowie występowali tu jako przedstawiciele Fokidy i Knidos. W ten sposób doznali wyszczególnienia opiekunowie Delf i zamawiający obraz Knidijczycy. Jeszcze wyżej widać było na obrazie Aktaiona i jego matkę Autonę siedzących na skórze sarny i trzymających w rękach łanię a obok leżał pies — nieodłączny towarzysz ich łowów.

Pausanias, opisawszy tu szczegółowo partyę obrazu od dołu do góry, spogląda znowu na dół i dostrzega w wysokości Patroklosa Orfeusa w stroju greckim, siedzącego na wzgórzu pod wierzbą. Lewą ręką trącał on o struny lutni, prawą zaś dotykał się gałęzi wierzby. Po drugiej stronie drzewa znajdował się oparty o pień Promedon zasłuchany w tony muzyki. Lecz gra trackiego pieśniarza miała bawić prawdopodobnie więcej osób najbliższego otoczenia. Na Orfeusa bowiem spoglądał siedzący w pobliżu na tronie sędziwy Pelias, obok którego stał Schedios,

dowódca Fokijczyków w wojnie trojańskiej, z wiencami traw polnych na głowie i sztyletem w ręku. W tem sąsiedztwie siedział także nie-szczęśliwy śpiewak Tamyris — przez Muzy pozbawiony wzroku — z długim zaniedbanym zarostem głowy i brody, postać wynędzniała, pełna smutku. Przy jego nogach leżała połamana cytra. Nieco wyżej usiadł na skale Marsyas, zajęty udzielaniem lekcji gry na flecie stojącemu obok pięknemu Olymposowi. Ponad tą większą grupą widać było na górnej części obrazu na prawo od Aktaiona szereg innych greckich bohaterów, zapewne również pięknie ugrupowanych. W środku zabawiał się Palamedes z Tersitesem grą w kostki, której przypatrywali się rozmieszczeni prawdopodobnie symetrycznie dwaj Aiasi i Meleager.

I znowu sprowadza nas Pausanias na dół obrazu i zwraca naszą uwagę na grupę trojańskich herosów zebranych poza pieśniarzami podziemia. Niedaleko nieszczęśliwego Tamyrisa siedział Hektor z rękami założonemi za lewe kolano w pozie pełnej smutku, naprzeciw niego znajdował się siedzący Sarpedon również zasmucony z głową opartą na dłoniach rąk. Ramienia Sarpedona dotykał się jedną ręką stojący obok przyjaciela Memnon odziany w haftowaną chlamydę. W towarzystwie jego występował jako atrybut nagi chłopiec etyopski. Nieco wyżej ponad temi figurami widać było lekkiego Parysa, który sam jeden z grona swych ziomków miał minę wesołego. Może podniecony grą Marsyasa płaśał klaszcząc równocześnie w sposób gminny w dłonie, jakby chciał tym znakiem zwabić ku sobie stojącą opodal Pentesileę. Lecz harda Amazonka ze skórą pantery na plecach i łukiem scytyjskim w ręku umiała zignorować niepoprawnego gacha. Dalej w górze ponad pokutnikami, którzy zapełniali koniec obrazu, występowały jeszcze trzy nimfy: na skórze niedźwiedzia siedziała Kallisto, obok której znajdowała się Nomia i Pero.

Rzucając jeszcze raz okiem na całość obrazu bogatego w piękne motywy i zalecającego się wielką doskonałością sztuki, należy podnieść ścisłą symetryczność układu kompozycyjnego, który w ogólnych zarysach przypominał kompozycję Iliupersis. Jak tam przygotowanie do odjazdu Menelaosa i Antenora, tak tu wody Acherontu i stawu Tantalą z pokutnikami tworzyły flanki szerokiej środkowej partii. Tam główny akt wojennej tragedii wyobrażający zdobyte miasto obejmował dwie sceny, t. j. zbrodniczy czyn Aiasa i rzeź Neoptolemosa, tu środkowa partya, ukazująca pola elyzejskie, składała się z państwa heroin i herosów. Prawo responzyi dominowało może także we wielu szczegółach. Na początku Iliupersis widać było okręt przy brzegu morza, na początku Nekyi łódź Charonową na Acheroncie. Lecz tam dramat w środku na-

pięty rozpływał się falami ku końcom, tu idylliczna całość dzieliła się na szereg swobodnie rozsianych grup a wskutek tego, że Odysseus klęczał nad rowem w górze środka obrazu, raczej należałoby przyjąć w ugrupowaniu figur zapewne tylko słabo zaznaczoną tendencją dośrodkową.

Ponieważ Nekyia, podobnie jak Iliupersis, pokrywała trzy ściany, należałoby także tu przyjąć trójdzielność kompozycji, która jest wprawdzie w opisie Pausaniasa dostrzegalną, lecz nie tak wyraźną, by napewno można pociągnąć obie linie demarkacyjne.

Nie trudno odnaleźć także idealny związek, który łączył razem obydwu przeciwstawione sobie obrazy. Z jednej strony przedstawił artysta życie ludzkie na tym świecie, pełne nieszczęść i rozdzierającego serca bólu, pełne zmiennego szczęścia i niestałej chwały — z drugiej strony namalował życie pośmiertne w podziemiu z jego karami i elyzejską nagrodą. Tam rozgrywały się czyny ludzkie — tu spotykała je zapłata. Ton obu malowideł nastrojony był zatem na nutę wzniosłej powagi i nasuwał widzom pouczające myśli zgodne z naukami religii delfickiej. Nadto uderza nas silne podobieństwo, jakie łączy te lekcy, których potrafił udzielić widzom malarz, z lotnemi kazaniami, które w tym samym czasie wygłaszał ze sceny współczesny Polygnotowi Aischylos. U jednego i u drugiego przebija się ta sama tendencja, panuje taki sam szlachetny sentyment i nic nie potrafi nam lepiej oświetlić pewnych trylogij Aischylosa, jak te dwie kompozycje na pierwszy rzut oka bardzo różne, w których jednak po bliższem przyjrzeniu się dostrzedz można silnie zaznaczoną jedność przedmiotu.

Dopiero po dokładnej analizie delfickich obrazów potrafimy zrozumieć ów etos, który krytycy starożytni podnoszą jako główne znamię kierunku sztuki Polygnota, dopiero teraz zdołamy także wytłómaczyć sobie dość enigmatyczny sąd Aeliana o mistrzu z Tasos, przejęty zapewne od jakiegoś krytyka fachowego (V. Hist. IV 3): ἔγραψε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἄλλα, którym tenże chciał scharakteryzować wielkość obranych tematów i nastrojową skończoność kompozycji. teraz możemy powtórzyć także okrzyk zadowolenia i podziwu, jaki wyrwa się pod koniec opisu z ust Pausaniasa: τοσαύτη μὲν πληθος καὶ εὐπρεπείας ἐς τοσοῦτόν ἐστιν ἡκουσα ἢ τοῦ Θεσίου γραφῆ.

Oba delfickie obrazy zajmowały w starożytności między dziełami mistrza zawsze pierwsze miejsce i tej ich sławie zawdzięczamy dokładny opis Pausaniasa, który wyróżnia się pewnem mistrzostwem od reszty suchej peryegezy.

Lecz zachowało się nam także epigraficzne świadectwo dowodzące sławy, jakiej zażywały wielkie obrazy. Jeden delficki dekret honorowy

udziela proxenii trzem malarzom, których wysłał do Delf król Attalos (pewnie II) w tym celu, by sporządzili dla niego jakieś kopie a chociaż fragmentarycznie zachowany tekst nie wymienia nam przedmiotu ich zatrudnienia, to przecież nasuwa się naturalne przypuszczenie, że królowi musiało chodzić w pierwszym rzędzie o obrazy Polygnota. Tę hipotezę popiera wiadomość o galerii artystycznej założonej w Pergamonie przez jego poprzednika a przez niego bardzo zwiększonej, w której starzy mistrze mieli być bardzo obficie reprezentowani. Polygotowe freski musiały wydawać się w oczach króla czemś niedoścignionem a nie mogąc ich nabyć i przewieźć do swojej stolicy, chwycił się środka, który świadczy o wielkim jego smaku artystycznym i wykształceniu.

Także z nieco wcześniejszej epoki mamy dowody wysokiej ceny, w jakiej była sztuka Polygnota. Plinius opowiada nam o Pausiasie, sławnym sikiyońskim malarzu, że w Tespiach odrestaurował jakieś bliżej nieznane nam obrazy Polygnota, lecz porównanie oryginałów z poprawkami wypadło na niekorzyść Pausiasa. A jeżeli słyszymy, że w hellenistycznej epoce Nikias namalował w Atenach Necyomantę Homera, za którą napróżno ofiarował mu Ptolemaios czy Attalos 60 talentów, to także w tym wypadku trudno nam wykluczyć związek z delfickim obrazem.

Już od czasów Arystotelesa posiadał Polygotos niewzruszone pewne stanowisko w historii sztuki jako pierwszy klasyk greckiego malarstwa.

Żałować należy, że o innych utworach malarskich Polygnota posiadamy bardzo niedokładne wiadomości. Zapewne do jego wcześniejszych dzieł zaliczyć należy malowidło, które zdobiło świątynię Ateny Arei w Platejach, zbudowaną z łupów zdobytych na Persach po bitwie pod Maratonem. Przedsiomek wspomnianej świątyni był udekorowany dwoma obrazami, niewątpliwie również jako pendanty skomponowanymi. Onasias przedstawił z jednej strony pierwszą wyprawę Argiwów na Teby, z drugiej zaś strony przeciwstawił Polygotos uśmiercenie zalotników przez Odysseusa. Podczas, gdy pierwszy zaczerpnął swój temat z homerowej Tebaidy, drugi szukał natchnienia po raz wtóry w wspaniałych opisach Odyssei. I te obrazy, choć wyszły z pod pędzla dwóch różnych artystów, złączone były w jedną całość wyższą, życiową ideą kontrastów. W jednym wrzało życie wojenne a w perspektywie przyszłości ukazywały się trudy czekające bohaterów na obczyźnie, w drugim była przedstawiona znojna praca i niebezpieczeństwa, na jakie narażony był sławny bohater po powrocie w ojczyste progi. Bezsilni jesteśmy wobec lakonicznego tekstu, gdy chcemy głębiej wniknąć w układ platejskiego obrazu

Polygnota, lecz do tych usiłowań może uprawniają nas inne pośrednie źródła.

Znaną jest rzeczą, że Polygnotos wywarł wielki wpływ na malarstwo greckie piątego wieku. Nietylko wielcy mistrze — jego towarzysze, współpracownicy i uczniowie—korzystali z jego natchnionych pomysłów, lecz także współczesni malarze waz znaleźli w jego obrazach obfite źródło swoich inspiracyj. Otóż mamy na to dowody, że w sztuce greckiej po Polygnocie epizod Odyssei przedstawiający wybiecie załotników cieszył się wielką popularnością. Świadczy o tem malowana waza berlińskiego muzeum z połowy V w. przed Chr., na której z jednej strony występuje Odysseus w chwili, kiedy wypuszcza z łuku niechybne strzały na przerażonych gachów wyobrażonych na stronie drugiej, świadczy dalej piękny fryz, znaleziony w ruinach monumentalnego grobowca lykijskiego odkrytego koło Gjölbaschi, na którym sieje Odysseus w ten sam sposób strzałami z łuku śmierć wśród uczujących załotników. Ta legenda dotarła zapewne w artystycznych przedstawieniach także do Italii, gdzie fabrykanci urn etruskich posługiwali się jej motywami. Otóż nasuwa się poważne pytanie, czy te przedstawienia związane ze sobą pokrewieństwem form nie pracują przypadkiem motywami platejskiego obrazu i czy przez to nie powinniśmy ich użyć do odtworzenia kompozycji Polygnota. To ważne zagadnienie dałoby się w pełni rozstrzygnąć w dokładnym studyum o Polygnotowych motywach w sztuce greckiej.

Wiemy także, że Polygnotos wykonał wielkie dekoracyjne malowidła w Tespiach, prawdopodobnie w jakiejś świątyni. Były to zapewne freski, o których dowiadujemy się tylko tyle, że malarz Pausias nie potrafił w czwartym wieku ich dobrze odrestaurować. Może kiedyś po przeprowadzeniu dokładniejszych wykopalisk w Tespiach poznamy z dokumentów inskrypcyjnych przynajmniej tematy tych przedstawień.

Sława zatem Polygnota rozeszła się po całej Grecyi i w rozmaitych miastach zatrudniano go zamówieniami, lecz najwięcej jego arcydzieł powstało bezwątpienia w Atenach, gdzie znalazł możnych protektorów. Kimon, który po inwazji perskiej podjął się dźwignienia Aten z ruin, powierzał mu dekorację wielu budynków. I tak przy rynku ateńskim stał portyk zbudowany przez jego szwagra Peisianaxa. Kimon postanowił ozdobić ten portyk malowidłami i porучzył tę pracę Polygnotowi, który wykonał ją do spółki z dwoma malarzami ateńskimi: Panainosem i Mikonem. Odtąd portyk Peisianaxa zmienił nazwę, stał się Halą pstrokatą (Ποικίλη στοά), sławną ze swoich obrazów. Na jednej ścianie tej hali była przedstawioną historyczna bitwa pod Oinoą (460/59 lub 394) przez nieznanego malarza, na ścianie przeciwległej sławna bitwa pod Marato

nem (490) malowana przez Panainosa i Mikona; szeroka zaś ściana naprzeciw wejścia ukazywała dwa obrazy mytologiczne: walkę Amazonek Mikona i Iliupersis Polygnota.—Nader cenną byłoby zdobyczą, gdybyśmy potrafili głębiej wniknąć w kompozycję ateńskiej Iliupersis, która datą powstania wyprzedzała obraz delficki. Na podstawie bardzo pobieżnego opisu Pausaniasa przypuszczać należy, że Polygnotos, obrabiając dwukrotnie ten sam temat, przedstawił go w obu redakcyach w szczegółach nieco odmiennie. W zdobytym Ilionie byli zebrani bohaterowie heleniści, by sądzić Aiasa za jego czyn bluźnierczy. Głównym więc epizodem ateńskiego obrazu była zniewaga Aiasa wyrządzona Kassandrze. Obok pięknej wieszczki widać było mnóstwo branek trojańskich, między którymi znajdowała się także Laodike z rysami Elpiniki, siostry Kimona. Jest rzeczą wielce prawdopodobną, że malowane wazy attyckie piątego wieku z przedstawieniami Iliupersis zawisłe są raczej od obrazu ateńskiego, aniżeli od malowidła delfickiego. W tym wypadku należałoby szukać w tem kole pomników motywów Polygnotowych i starać się je zestawić celem rekonstrukcy arcydzieła Polygnota. Wypada dodać, że według wzmianki Synesiusa, którą niektórzy uczeni niesłusznie w wątpliwość podają, obrazy Pstręgo Portyku były malowane na płytach drewnianych lub terrakotowych (σχιδεις), które z końcem IV w. po Chr. usunięte zostały z pierwotnego miejsca.

Kiedy Kimon w roku 475 sprowadził z wyspy Skyros pośmiertne szczątki Teseusa, któremu Ateńczycy wybudowali wspaniałą świątynię poruczył zapewne Polygnotowi razem z Mikonem sprawę przyozdobienia jej wnętrza mytologicznemi malowidłami. Cztery wielkie kompozycje przedstawiały ważne wypadki, w których wstąpił się narodowy bohater: a więc walkę Ateńczyków z Amazonkami, Lapitów z Kentaurami z okazji wesela Peiritoosa, sławne zajście młodzieńczego Teseusa z Minosem w czasie wyprawy do Krety i śmierć herosa ateńskiego w kraju Tesprotów. Napewno wiemy, że Mikon malował awanturę Teseusa z Minosem, do rozstrzygnięcia zaś tego, który obraz z trzech innych należałoby przypisać Polygnotowi, nie posiadamy całkiem pewnej podstawy, jakkolwiek współdziałł mistrza z Tasos w tych monumentalnych pracach narzuca się sam bez żadnej wątpliwości.

Współ z Mikonem przyozdobił Polygnotos malowidłami także ateńską świątynię Dioskurów tak zwane Anakeion. Podczas gdy Mikon przedstawił w jednym obrazie wyprawę Argonautów, w których liczbie znajdowali się Dioskurowie, przypadło Polygnotowi w udziale przedstawienie w drugim obrazie wesela ich z córkami Leukipposa.

Także ślady tych kompozycyj muszą istnieć w malarskich i rzeź-

biarskich utworach greckiej sztuki V-go wieku i łatwo dałyby się one odszukać, gdybyśmy mieli nieco dokładniejsze opisy samych obrazów.

W końcu na Akropoli, w budynku na lewo od Propyleów, znanym ogólnie pod nazwą ł inakoteki, znajdowała się jeszcze w czasach Pausaniasa (II. w. po Chr.) pewna liczba starych obrazów, między którymi przynajmniej kilka wyszło z pracowni Polygnota. Jeden z nich przedstawiał uprowadzenie Palladionu przez Diomedesa ze stolicy trojańskiej, drugi wyobrażał sprowadzenie przez Odysseusa łuku Filokteta z wyspy Lemnos, inny miał za temat zabicie Agistosa i jego towarzyszków przez Orestesa i Pyladesa, jeszcze inny zabicie Polyxeny na ofiarę przy grobie Achillesa. O tym obrazie przechował się w Antologii piękny epigram Polliana :

»Oto Polyxena Polygnota — nikt inny
nie przyłożył ręki do boskiego obrazu!
Utwór godny Hery. Patrz, jak mając peplos podarty
zakrywa przezornie swój nagi wstyd peplosem.
Nieszczęsna błaga o łaskę dla swego życia. A w o-
czach dziewicy odzwierciedla się cała wojna trojańska«.

Pausanias wymienia jeszcze dwa Polygotowe obrazy, które znajdowały się w ateńskiej Pinakotece. Na jednym widać było młodzieńczego Achillesa, pędzącego życie wśród córek królewskich na wyspie Skyros, drugi zaś przedstawiał spotkanie się Odysseusa z Nausiką w otoczeniu towarzyszek zajętych praniem bielizny na brzegu morza.

Te obrazy zapewne wotywnie i malowane na drzewie były prawdopodobnie małych rozmiarów, a kompozycja ich musiała obejmować mniejszą ilość osób zgrabnie ugrupowanych.

Arcydzieła Polygnota, zabrane z miejsc świętych, z którymi były zawsze wyższą ideą związane, powędrowały w czasach późniejszych do Rzymu. I tak w Portyku Pompejusa przed kuryą znajdował się obraz pędzla mistrza z Tasos przedstawiający rycerza z tarczą w ręku, o którego akcji wątpić było można, czy zamierza wspiąć się w górę, czy na dół zstąpić. Wzmianka Pliniusza jest zbyt ogólnikową, byśmy na jej podstawie zdołali bliżej określić temat tego malowidła. Na pierwszy rzut oka zbiera nas ochota przypuszczać, że obraz przedstawiał apobateę — znany motyw, często powtarzający się w czasie pochodu paradnych wozów z rycerzami w roku panatenejskich uroczystości. W takim razie malowidło należałoby do kategorii obrazów wotywnych. Lecz stanowiłoby ono wyjątek w działalności malarskiej Polygnota, który z wi-

docznem upodobaniem obracał się głównie w świecie mytologii greckiej. Może więc wypadło raczej przyjąć także tutaj jakiś temat mytologiczny, np. Kapaneusa wspinającego się po drabinie na mury tebańskie.

Z tą grupą obrazów o małych rozmiarach należy złączyć jeszcze jedno malowidło mytologiczne, niewątpliwie Polygnotowe, o którym dowiadujemy się z epigramatów Antologii greckiej. Znajdowało się ono w czasach cesarstwa gdzieś w Italii — może w samym Rzymie, gdzie widział je Tullius Geminus i w ten efektowny sposób opisuje: »Ręka Polygnota z Tasos wykonała mnie. Jestem owym Salmoneusem, który oszalał od grzmotów Zeusa. Nawet w Hadesie prześladowuje mnie bożek i ciska we mnie pioruny z nienawiści, jakkolwiek jestem postacią pozbawioną daru mowy. Zeusie wstrzymaj burzę i gniew poskrom. Jestem bowiem cieniem bez życia. Z nieżywymi nie wypada wojować«.

Oto jest przegląd głównej działalności malarskiej Polygnota. Uboczną rolę odgrywa wiadomość, że malarz z Tasos przedstawił raz może w jakiejś większej kompozycji zajęcia jakby żywego, lub że był wszechstronnym, jak wielu greckich artystów i oddawał się także rzeźbie. Sława jego zasadzała się głównie na utworach pędzla.

IV.

On to podniósł reprezentowany przez siebie dział sztuki do takiej wyżyny doskonałości i wywarł tak wielki wpływ na współczesnych, że słusznie nazwać go można pierwszym klasykiem malarstwa greckiego. Żyjąc w epoce, w której po niemal cudownem odparciu nawały barbarzyństwa wschodniego sentyment religijny podniósł się powszechnie wysoko, Polygnotos okazał się znakomitym tłumaczem tych uczuć wyższych i tych myśli bogobojnych ówczesnych Greków, którzy mieszały bóstwa do wszystkich czynów ludzkich a po zwycięstwach lubili słać zamiast siebie swych boskich opiekunów świetnie przedstawionych w poematach epicznych. Tem tłumaczyć należy ten fakt, że Polygnotos czerpał tematy do swych obrazów wyłącznie tylko z eposu. Szedł on pod tym względem utartym szlakiem swoich poprzedników poczynawszy od 7-go wieku przed Chr., lecz obdarzony wielkim talentem spotęgowanym ogólnym nastrojem potrafił wyróżnić się od nich znacznie większą swobodą, z jaką obrabiał epiczne historie i głębokością poważnych myśli, które uwydatniał trafnie w swoich obrazach. Był on pod każdym względem wielkim malarzem, nie tylko dla tego, że stworzył szereg monumentalnych kompozycji dużych rozmiarów, odpowiadających mniej więcej temu, co my dziś nazywamy historycznym malarstwem, lecz także z tego powodu, że umiał w każdy obraz wlać jakąś wyższą dominującą

ideę i potrafił przetworzyć zawsze myt dany w duchu artystycznym według jednej podniosłej myśli. Jego praca twórcza przypomina nam żywo stanowisko Aischylosa wobec obrabianego mytu i sposób, w jaki on przerabiał epiczne historie w swoich dramatach. Nie dziw więc, że obaj byli w starożytności sławieni jako mistrze wielce etyczni. Etos u Polygnota był widocznym także w poszczególnych figurach, w ich charakterystyce uwydatnionej najlepiej w głowach i całych pozach, w ich ugrupowaniu pełnem szlachetnego artyzmu i rozmaitych alluzyjnych węzłów.

Sławie wielkiej, jaka otaczała w starożytności tego klasyka, musiała odpowiadać doskonałość techniki, musiał on wprowadzić do malarstwa greckiego, będącego jeszcze w ciągłym, powolnym rozwoju, szereg znaczących nowatorstw, pięknych wynalazków, dzięki którym ten dział sztuki uległ wielkiemu przeobrażeniu i podniósł się wysoko.

Polygnot uprawiał pomnikowe freski, komponował obrazy gabinetowe, malowane na drzewie, może także terrakocie i płytach marmurowych a według Pliniusza miały istnieć w starożytności nawet obrazy enkaustyczne tego artysty — pierwsze próby rodzaju malarstwa, który rozwinął się silniej i doszedł do znaczenia dopiero w późniejszej epoce.

Malowidła jego były polychromiczne i z tego względu pozostawały w ścisłym związku z kierunkiem artystycznym, który już w VI-tym wieku obudził się w miastach jońskich i prędko przerzucił się do Grecji właściwej. Ten kierunek znalazł w Atenach pod koniec VI-tego wieku ogólne wzięcie. Sama więc artystyczna sytuacja wymagała, by Polygnot poszedł za tym prądem powszechnym. Lecz starożytni podnoszą prostotę i wstrzeźliwość kolorystyki jego areydziel (*simplex color*) i sądem tym naprowadzają nas na domysł, że w doborze barw nie szukał on nowości, efektami kolorystycznymi nie starał się wprawić w podziw widzów. Opierając się na jednym sądzie Cicerona możnaby przypuszczać, że malował wyłącznie czterema farbami: »białą, żółtą, czerwoną i czarną«. Były to zapewne farby zasadnicze, lecz przez mieszanie ich można było wydobyć mnóstwo tonów pośrednich. Zdaje się, że Polygnotos uciekał się czasami do tego środka technicznego, lecz zastosowywał go skromnie. W liście barw zestawionych u Cicerona uderza nas brak koloru niebieskiego. Czyż byłoby możliwem, by Polygnotos nie korzystał z tej barwy. Wszak w około niego ukazywało się tyle błękitu na budynkach ozdobionych polychromią i statuach. Przecież mamy skądinąd wskazówkę, że kolor czarno-błękitny znajdował się na jego obrazach: w Nekyi występowała postać wampira Eurynomosa, który według legendy ogryzał z mięsa ciała zmarłych. Skóra jego ukazywała

ton pośredni między barwą czarną a błękitną. Zdaniem Pausaniasa Eurynomos przypominał kolorem ciała wielkie muchy, które siadają na mięso. Prawdopodobnie także kolor przedstawionych na obrazach wód morza czy Acherontu musiał mieć ton błękitnawy lub siwawy. Dziwi nas nadto brak barwy zielonej w przytoczonym zdaniu Cicerona. A przecież na obrazach Polygnota widać było rozmaite porosty, które pokrywały brzegi Acherontu i drzewa wierzb, w których cieniu siedzieli śpiewacy. Czyżby zieleni nie podnosiła ich ozdoby? Być może, że niektóre z tych rzeczy były tylko naszkicowane bardzo delikatnie barwą czarną lub ciemną, podobnie jak na współczesnych wazach. Obok tych tonów niezdecydowanych występowały kolory pogodne — nakładane tłusto, czego dowodzi wymieniona w źródłach purpura niektórych płaszczów lub ujmująca wielobarwność okryć głów niewieścich. Ważną jest wzmianka Luciana, który chwali na obrazie Kassandry rumieńce jej policzków. Można stąd wysnuć wniosek, że czasem w miejscu odpowiednim uciekał się artysta także do efektów kolorystycznych. Śmiały efekt potrafił Polygnotos wywołać również z barwy białej przez dodanie może jakiejś substancji krystalizującej. I tak w Nekyi postać Aiasa, syna Oileusa, miała skórę pokrytą jakąś powłoką ciemniejszą, przypominającą brud wody morskiej, przez co artysta uczynił zgrabną alluzję do jego śmierci w nurtach morza. Te skąpe wiadomości są dla nas dostatecznym dowodem, że Polygnotowi było dobrze znane znaczenie barwy i potęga, jaka w niej spoczywa uspiońska. Lecz on nie starał się dokonać przewrotu w malarstwie nową kolorystyką, z rozmysłem pozostał pod tym względem wiernym świeżej tradycji artystycznej kolorowania rysunków, pozwalając sobie tylko na wprowadzenie nowych drobnostek. On nie wychylił się jeszcze bardzo poza te ciasne granice, które kolorystyce wyznaczone są w współczesnym mu malarstwie waz.

Dzieła Polygnota odznaczały się w pierwszym rzędzie niezwykłą szlachetnością rysunku. W czystym i doskonałym prowadzeniu linii, w starannym i mistrzowskim rysowaniu osób i przedmiotów tkwiła jedna z głównych jego artystycznych ambicji. W tem szukać należy owych nowości, które on wzbogacił malarstwo greckie i posunął o potężny krok naprzód na drodze ogólnego rozwoju, w tem ujawniała się owa akribia, którą podziwiał i starał się naśladować nieco później żyjący malarz, Dionysios z Kolofontu.

Charakterystyczny ustęp Pliniusza, w którym w lapidarnych słowach naszkicowana jest historia technicznego rozwoju malarstwa starożytnego, przyznaje Polygnotowi, że on pierwszy malował niewiasty w przejrzystych szatach a w zgodzie z tym sądem podnoszą inni krytycy wogóle

niezwykłą delikatność i miękkość szat jego postaci. Jak należy rozumieć opinię starożytnych, o tem pouczają nas najlepiej współczesne wazy malowane. Malarze waz z tej epoki pozostają pod potężnym wpływem wielkiej sztuki i z czujną wrażliwością przyswajają sobie w lot wszystkie techniczne zdobycze. Jeśli w tem kole pomników widzimy pod koniec szóstego wieku dążność do poprawnego rysowania ciała ludzkiego, jego ogólnej budowy i muskulatury w szczegółach a równocześnie występuje na jaw staranne uwzględnianie form szat i fałdów, to ta tendencya udoskonalenia samego rysunku nabiera piętna mistrzostwa w pierwszej połowie V-tego wieku. Kimon z Kleonai uitorował nową drogę, po której krocząc dalej Polygnotos zdobył najpiękniejsze laury. Także jego musiał zajmować w pierwszym rzędzie kształt ludzki — wszak tyle nagich lub pół odzianych bohaterskich postaci zaludniało jego duże kompozycye, lecz on pierwszy odczuł równocześnie w całej pełni, ile piękności tkwi w szacie okrywającej ciało i przede wszystkim na licznych postaciach swoich heroin starał się temu czuciu artystycznemu dać najlepszy wyraz. On pierwszy potrafił oddać przejrzystość szat i uwydatnić pod osłoną lekkich materyj piękne zarisy form przedstawionych bohaterek. Upodobawszy sobie raz w tym motywie, zastosowywał go wszędzie — nie tylko na lnianych chitonach, lecz także wełnianych peplosach i płaszczach a używał w sposób nacechowany czasem konwencyonalizmem, lecz zawsze pełny wysokiego arcyzmu. Erifile z Nekyi miała jedną rękę ukrytą pod wykładem peplosu i trzymała w niej nad piersią naszyjnik, lecz przez materyę przebijały kształty palców i biżuterij. Jak efektywnym był ten nowy środek artystyczny, mogą pouczyć nas liczne przedstawienia na wazach, poczynając od Eufroniosa, Hierona, Brygosa, Pamfaiosa a kończąc na Meidiasie. Nowe motywy przedostały się wkrótce potem także do rzeźby i znalazły piękne zastosowanie w szkole Feidiasa w tych szatach jakby zmoczonych, przylegających do form ciała, w tych drobnych fałdach, które niby pod wpływem podmuchu wiatru układają się bezładnie, lecz zarazem tak bardzo według natury.

W związku z szatami musiał Polygnot celować także w znakomitem rysowaniu włosów — wszakżeż podziw budziły różnokolorowe czepece jego postaci niewieścich. Czyż nie byłby on czułym w różnej mierze na piękność skomplikowanych jeszcze wówczas fryzur męskich i kobiecych i czyż można przypuścić, by on nie traktował ich z tą samą lubością, co jego bezpośredni pośrednicy w malarstwie i rzeźbie? I pod tym względem jego powabne nowości odbiły się echem w malowidłach waz greckich.

W parze z wirtuozyjnym udoskonaleniem rysunku szło większe

ożywienie przedstawionych postaci, objawiające się w naturalnych ruchach ciała i głów figur. Pod tym względem musiał Polygnotos w całej pełni wyzyskać i ulepszyć metodę skrótów rysunkowych wprowadzoną przez Kimona z Kleonai. Lecz równocześnie przeciwstawił on konwencji swego poprzednika realizm wyższy, starając się także w rysach twarzy uwydatnić prawdę uczuć i passyj. W tem spoczywała druga ważna zasługa jego talentu. Według wyrażenia Pliniusza on miał rozpocząć u swych figur otwierać usta, zęby pokazywać, urozmaicać wyrazy twarzy w przeciwieństwie do starożytnej surowości ust zamkniętych i lic bez ruchu. Jemu więc przypada w udziale zapoczątkowanie w malarstwie jeszcze innej nader ważnej nowości, która przedostała się później do rzeźby i znalazła dopiero od czasów Praxitelesa i Skopasa pełne zastosowanie. Świadom tego, jak bardzo oblicze może być odbiciem rozmaitych stanów duszy, dbał on o przeprowadzenie ścisłej charakterystyki także w obliczach swych postaci i dlatego starał się je przedstawić w sytuacjach ważnych, w których mogły wystąpić na jaw wewnętrzne walki wstrząsające duszą. Z tego powodu starożytni zaliczali go do malarzy patetycznych. Patos zatem jego figur objawiał się w pozach i obliczach. Dowodów na tę tezę starożytnych krytyków sztuki dostarczają nam także opisy jego obrazów. W Delfach branki przedstawione w Iliupersis i familia Antenora gotująca się do opuszczenia Troi objawiała spojrzeniem i ogólną postawą głęboką boleść i dolegliwe troski, które ołowiem zaciężyły na jej sercach. Dzieci były wmieszane do scen spustoszenia i jedne w naiwnej niewinności nie odgadywały grozy chwili, jak np. synek Andromachy, zajęty spokojnie ssaniem piersi swej matki, lub chłopczyk Antenora siedzący już na grzbiecie osła, gotów do wyjazdu; natomiast inne objawiały w rozmaity sposób swoje przerażenie — jak to dziecko, które chroni się u ołtarza w nadziei ocalenia, lub owo siedzące na rękach starej piastunki, które zasłania sobie oczy rączką. Najbardziej dramatyczną była w tej kompozycji postać Kassandry, której oczy pięknymi powiekami w pół zasłonięte i lica pokryte lekkimi rumieńcami oddawały w sposób szlachetny trwogę patetyczną. Z kierunku sztuki wynikało, że Polygnot starał się uchwycić pewien wyraz także w mistrzowskim rysowaniu oka. Jak wspaniałe potrafił on w tym zakresie wywołać efekty, świadczy zwięzłe wyrażenie epigramatu o oczach jego Polykseny: »w powiekach dziewicy spoczywa cała wojna trojańska«.

Zupełne opanowanie i udoskonalenie techniki rysunkowej dało Polygnotowi możliwość rozwijać znakomicie siły swego talentu i wznieść malarstwo greckie na wyżyny skończonego artyzmu. Tworząc wielkie monumentalne obrazy pełne mnóstwa dużych figur starał się on z do-

kładnością uwzględniającą wszystkie martwe szczegóły i etniczne odmiany, tudzież różnice wieku odtwarzać indywidualnie każdą postać, nadać każdej naturalną, jednak znaczącą postawę, następnie swobodnie je grupować według wyższych kompozycyjnych celów. Stąd obrazy jego musiały być prawdziwą skarbnicą przepysznych nowych motywów, pów i grup, z których wiele przeszło zaraz w posiadanie współczesnych małych artystów i żyło jeszcze długo w sztuce greckiej jako szlachetne, wiecznie świeże dobro ogólne. I tak w Nekyi stał Antilochos w ten sposób, że jedną nogę miał umieszczoną na kamieniu a tors pochylony naprzód. Ten motyw wygodnego stania z nogą opartą o wyższy przedmiot przejęli w lot malarze waz i często się nim posługiwali, do rzeźby zaś okrągłej wprowadził go Skopas a rozpowszechnił Lysippos. Ten sam obraz przedstawiał Hektora siedzącego i pogrążonego w smutnem rozmyślaniu z rękami założonemi za lewe, nieco podniesione kolano. Także ta postawa pełna swobody i skupienia wewnętrznego znalazła poklask najpierw u malarzy waz współczesnych a później odświeżona występuje jeszcze w rzeźbie u Aresa na fryzie Partenonu i u sławnego Marsa z Museo nazionale w Rzymie. Piękną grupę dziewcząt grających w kostki przejął z Nekyi do swego obrazu malarz, Alexandros z Aten, a w rozmaitych przekształceniach korzystali z niej często rzeźbiarze terrakotowych figurek. Postacie sławnych pokutników Polygotowego podziemia pojawiają się często na wazach czwartego wieku. Oto są tylko niektóre ważniejsze zapożyczenia świadczące o wielkim wpływie, jaki Polygnotos wywarł na sztukę grecką. I jeżeli co zdoła nam unocznąć wyższość tego mistrza nad współczesnymi mu artystami, to są właśnie te wszystkie reminiscencye, które mnożą się od czasów jego w malarstwie waz i które są zarazem hołdem złożonym bezwiednie jego talentowi.

Polygotowe obrazy przypadają na czasy wyprzedzające bezpośrednio epokę odkrycia trzeciej dymensyi w malarstwie; ponieważ wynalazki podobnej doniosłości nigdy nie pojawiają się w sztuce nagle i bez wyprzedzających je znaków, przeto należy przyjąć, że kompozycye jego zawierały już dużo elementów, które w wysokim stopniu ułatwiały owo odkrycie. Malarze przed nim tworzyli na sposób orientalny długie fryzy, na których figury uszykowane w jednym planie obok siebie — parataktycznie — występowały wyrażenie na tle gołych płaszczyzn ścian, do których ozdoby służyły. Polygnotos zerwał częściowo z ową tradycją i rozpoczął uwydatniać w pomnikowych malowidłach tereny realne a postacie rozmieszczać w dwóch i trzech rzędach ponad sobą. Od niego więc zaczyna się w sztuce greckiej przedstawienie krajobrazu

rzeczywistego i wieloplanowość w ustawianiu figur. W tych nowościach tkwią już poważne zaczątki problemu perspektywy, jakkolwiek Polygnotowe sposoby rozwiązania tego zagadnienia były jeszcze pełne nawiązanych pomysłów. Tereny w jego obrazach wyglądały jak pola, na które człowiek patrzy z lotus aptaka, przedstawiały się jako pochyłe obszary urozmaicone wzgórzami, podnoszące się często w górę aż do brzegu obrazu tak, że nieba ponad nimi wcale widać nie było, lecz tereny te, choć w ogólnych zarysach jednolicie zaznaczone, w szczegółach były traktowane jeszcze bardzo konwencjonalnie, silnie zmieniane i upraszczane, gdyż według myśli artysty odgrywały one rolę uboczną, miały na celu określać tylko bliżej figury, służyć im jako atrybuty, nie tła rzeczywiste, pozwolić w pierwszym rzędzie każdej przedstawionej na obrazie osobie silnie na jaw wystąpić. Stąd wszystkie jego postacie były równej wysokości bez względu na to, czy stały na bliższym czy dalszym planie. Nie może tu być także mowy o oddaniu powietrza i nieba—to ostatnie zaczęto może w kole Polygnota uwydatniać allegorycznie przez Heliosa wynurzającego się na rydwanie z poza gór i Selenę zapadającą poza wysoki horyzont.

Wprawdzie źródła literackie nie wspominają nic o tej ważnej technicznej nowości, mimoto zdradzają ją w zachowanych opisach obrazów u Pausaniasa lakoniczne wyrażenia tego rodzaju jak: powyżej, poniżej, obok, następnie, którymi peryegeta określa miejsca figur rozsianych w kilku rzędach nad sobą, a następnie także wzmianki o samym terenie. Z samego opisu nadto wynika, że miejscami teren zakrywał figury częściowo. Z poza murów Troi sterczała głowa drewnianego konia wciągniętego już do wzgórza miasta.

Nowy wynalazek był bardzo doniosłym, gdyż użyczał artyście wielkiej kompozycyjnej swobody i ułatwiał jego twórczość. Nie dziw więc, że malarze waz zaraz wyzyskali dokładnie to odkrycie. Od czasów Polygnota przedstawiają także oni sceny rozgrywające się na pochyłych, lekko szkicowanych terenach, pełne figur rozsianych w kilku rzędach, często przecinających się, przyczem dbają bardzo o subtelny rysunek postaci i piękne grupowanie. Na tem polegał jeden z ostatnich wielkich wpływów, które wywarły monumentalne malowidła Polygnota na ceramice grecką. Artyści waz V-tego i IV-tego wieku żyją przeważnie tą tradycją, lecz w ich interpretacji staje się ona zwolna schematem skostniałym, przeżyłym szablonem, który jaskrawo występuje na dużych, ozdobnych naczyniach z południowej Italii. Po Polygnocie wzniosło się malarstwo greckie już na takie wyżyny, że mała sztuka nie potrafiła za niem podążyć i dlatego pielęgnowała jeszcze dłużej dawny kierunek.

Rozszerzenie pola obrazowego zapomocą terenów pochyłych wpłynęło w pierwszym rzędzie ożywczo na rozwój kompozycyjnych zdolności bogatego talentu Polygnota. Ono pomogło mu w przeciwieństwie do przydługich, jednoliniwnych fryzów dawniejszych opanować wielkie tematy na mniejszych, lecz szerszych płaszczyznach, dających się łatwiej objąć okiem, zająśnić mistrzostwem w układaniu grup, stosować prawą rytmu i harmonii wyrobioną wspaniale już w archaicznej sztuce, lecz równocześnie użyczyć im większej swobody i prawdziwej szlachetności. Te zalety kompozycyjne są widoczne bardzo wyraźnie nawet w samych opisach obrazów delfickich przez Pausaniasa.

Jeśli byśmy w końcu chcieli całkiem wiernie odtworzyć rysunek i barwę pomnikowych fresków mistrza z Tasos, to zapewne należałoby nam zwrócić najpilniejszą uwagę na attyckie lekity i małą grupę waz z V. w. przed Chr., które ukazują figuralne przedstawienia po mistrzowsku rysowane barwą ciemno-czerwoną na tle białego pokostu naczynia. Obrazki te są bądźto tylko konturowymi, bądź też wielobarwnie malowanymi rysunkami i należą bezwątpienia do wytworów powstałych pod wpływem wielkiego malarstwa. Droga zatem analogij przypuścić możemy, że figury obrazów Polygnota odbijały się ciemno od jasnego tła ścian wygładzonych i były podobnymi rysunkami kolorowanymi.

Literatura:

1) Źródła: Overbeck, Die antiken Schriftquellen Nr. 1042—1136; inskrypcye z Tasos wydane przez Bechta w Abh. der Göttinger Gesellschaft der Wissensch. 1885, porównaj Athen. Mitth. XV str. 72 n.; Jacobs, Thasiaca str. 23 n. i Athen. Mitt. XXII str. 128.

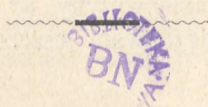
Ustęp z Protagorasa objaśniony przez Kleina w Arch. epigr. Mitth. VII str. 74 n.

Lesche Knidyjskich opisana w Fouilles de Delphes tabl. 6 i 9. Porównaj Pomtow Arch. Anz. XIII str. 45 n., Sauer Arch. Anz. VI str. 214 n., Luckenbach Olympia und Delphi str. 59 n.

2) Opracowania: Brunn, Geschichte der griech. Künstler II² str. 11 n., Woltmann, Geschichte der Malerei. I. Woermann, Die Malerei des Alterthums str. 38 n., Girard La peinture antique str. 152 n., Klein Geschichte der griech. Kunst. I str. 417 n., Springer-Michaelis Handbuch der Kunstgeschichte I⁸ str. 203 n., Baumgarten, Die hellenische Kultur I² str. 303 n.

3) Rekonstrukcye obrazów delfickich, zob. Robert, Die Nekyia des Polygnot, Die Iliupersis des Polygnot 16, i 17. Hall. Winkelmannsprog. 1892 i 1893. Weizsäcker Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi 1895, Schreiber Die Wandbilder des Polygnotos I Theil 1897.

Lwów.



Antyku, DK
Yvatiön, 17. 5. 76,

-6, w.

6

052444

3XII 23

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001018667194