

SPRAWOZDANIA

KAZIMIERZ MICHAŁOWSKI

NIOBIDZI NA PŁASKORZEŻBACH TRONU ZEUSA W OLIMPII

Mit Niobidów w sztuce należy do najstarszych przedmiotów badań w dziedzinie archeologii klasycznej. Pomijając już usiłowania badaczy, szukających ścieżek na terenie naszej wiedzy jeszcze przed Winckelmannem, jak Richardson, Spence¹⁾ i inni, od tego ojca historii sztuki starożytnej wzmaga się niesłabnące do dziś zajęcie się tym tematem. Jakkolwiek głównym bodźcem wszystkich poczynąń była marmurowa grupa Niobidów, znaleziona w r. 1583 w Rzymie, przechowywana obecnie w galerji Uffizi we Florencji, to jednak także szereg innych zabytków z dziedziny malarstwa i rzeźby pochłaniał uwagę badaczy.

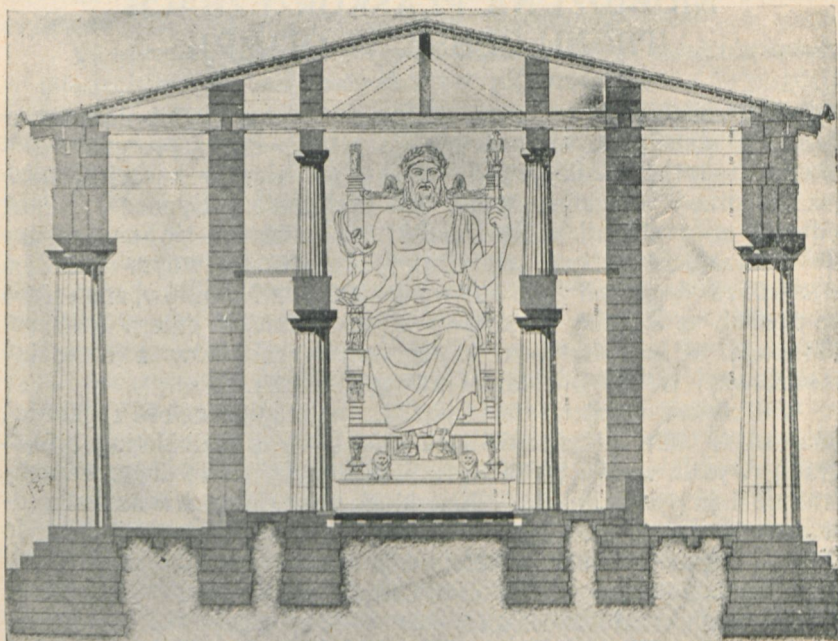
Pierwsza w literaturze książka, obejmująca całość zagadnień w zakresie mitu, piśmiennictwa i sztuki, wraz z dokładną bibliografią, wyszła z pod pióra K. B. Starka²⁾. Dzieło to dając wszechstronne i krytyczne ujęcie olbrzymiego materiału, stworzyło podstawy dla następnych badań nad Niobidami i przyczyniło się do jeszcze większego rozpowszechnienia tematu w świecie naukowym. Stąd też mało który z zespołów zabytkowych posiada tak liczne opracowania, rozbieżnością swych sądów częstokroć miast wyświećlać, gmatwających jeszcze bardziej i tak już zawite zagadnienie.

Wybrawszy z szeregu przedstawień śmierci Niobidów płaskorzeźby na tronie Zeusa w Olimpii, w kilku słowach przypomnę najważniejsze daty dotyczące powstania samego pomnika dłuta Fidjasza. Dziś nie ulega już prawie wątpliwości, że Fidjasz wykonał Zeusa olimpijskiego przed Ateną Partenos, tj. między

¹⁾ Richardson, *Description de divers tableaux, dessins, statues qui se trouvent en Italie*, T. III s. 202 n. — Spence, *Polymetis or an enquiry concerning the agreement between the works of the roman poets and the remains of the ancient artists being an attempt to illustrate them mutually from one another*. 10 tomów, wyd. I 1747, wyd. II London, Dudley 1755 (tytuły obu dzieł zaczerpnięte ze Starka s. 12 n.).

²⁾ *Niobe und die Niobiden in ihrer literarischen, künstlerischen und mythologischen Bedeutung*, Leipzig 1863.

r. 451 a 448 prz. Chr.¹⁾. Posiadamy jedną tylko wiadomość, podaną zresztą wyraźnie w formie pogłoski przez Filochorosa w *Scholiiach* do Arystofanesa *Pokoju* (w. 605), że Fidjasz po ukończeniu Ateny Partenos w r. 438, oskarżony o sprzeniewierzenie uciekł z Aten do Olimpji i tam stworzył posąg Zeusa. Informacja ta jest mało wiarygodną. Według niej Elejczycy mieliby zawierzyć w olbrzymiej ilości kosztowny materiał chryzelefantyny rzeźbiarzowi, podejrzanemu o kradzież. Także szereg innych dowodów pozwala nam wnosić, że podobna pogłoska mogła powstać później w Atenach, mając na celu rehabilitację Ateńczyków ze smutnego faktu uwięzienia swego największego artysty. Możemy więc przyjąć prawie z pewnością, że Fidjasz w r. 451 z kilkoma współpraco-



1. Przekrój świątyni Zeusa w Olimpji. Rekonstrukcja Dörpfelda i Adlera (Curtius-Adler, Olympia — Ergebnisse d. Ausgrabung I 11).

wnikami, wśród których — jak wspomina Plinusz (*Nat. Hist.* XXXV 54 i XXXIV 87) — znajdował się bratanek jego malarz Panajnos i Kolotes, zdolny toreuta, przybył do Olimpji dla dokonania wielkiego dzieła. Znane są głosy zachwyty starożytnych na widok potężnego tworu, który wieki całe był dla Greków najdoskonalszym ucieleśnieniem najwyższej mocy bóstwa. Do naszych

¹⁾ Por. argumenty zebrane ostatnio na poparcie przytoczonej tezy przez M. Bieber w artykule „Pro Phidia“ (*Zeitschrift f. bild. Kunst* 1925/26 zesz. 8), i *Kwart. Klas.* I 1927, 65 n.

czasów, jak wiadomo, nie zachował się ani szczątek tego arcydzieła. Wiadomości, przekazane nam przez starożytność, o dalszych losach posągu, nie dają jasnego wyobrażenia o czasie i okolicznościach, wśród jakich twór Fidjasza uległ zniszczeniu¹⁾. Znała wiadomość u Kedrenosa (w. XII), według której posąg, przewieziony później do Konstantynopola, dochował się do chwili pożaru pałacu Lauseion w r. 475 po Chr., wymagałaby w każdym razie potwierdzenia, gdyż trudno przypuścić, by pomnik przetrwał edykt Teodozjusza II z r. 435 po Chr., nakazujący zniszczenie świątyni Zeusa w Olimpji. Nasze wyobrażenia o pierwotnym wyglądzie dzieła opierają się na podobiznach posągu Zeusa, uwidocznionych na monetach elijskich i na eleuzyjskim malowidle ściennym z czasów rzymskich, głównie zaś na opisie Pauzanjasza (V 11, 1).

Na podstawie tych danych dzisiejsza nauka pokusiła się o próby rekonstrukcji Zeusa olimpijskiego (*ryc. 1*). Posąg umieszczony był przed tylną ścianą celli na podmurowaniu z ciemnego kamienia eleuzyjskiego. Na tem wznosił się tron z hebanu, kości słoniowej i złota, wysadzany drogiemi kamieniami. Jak wynika z tekstu Pauzanjasza (V 11, 2), pod podporami poręczy tronu znajdowało się przedstawienie sceny zabójstwa Niobidów przez Apollina i Artemidę. Tę właśnie kompozycję starają się badacze zrekonstruować na podstawie pewnej grupy płaskorzeźbowych, odnoszących się do śmierci Niobidów, których strona figuralna wskazuje na zależność od jednego wspólnego oryginału.



2. Płaskorz. Campana w Petrogradzie (SB 1877 tabl. V 1).

Są to następujące fragmenty tzw. nowoattyckich płaskorzeźb²⁾:
I Płaskorzeźba z dawnych zbiorów Campana w Wenecji, obecnie w Eremitażu petrogradzkim³⁾, uważana niegdyś za nowo-

¹⁾ Por. Overbeck, *Schriftquellen* § 744—754.

²⁾ Hauser, *Neuattische Reliefs*, Stuttgart 1887, 73 n.

³⁾ Katalog z r. 1901 nr. 337. Stark 165—173. Reinach, *Rép. rel.* III 492, 3. Żebelow, *Matieriały po archieologju Rossiji XXIV 1901* (Pantika-pejskie Niobidy) s. 33—34 ryc. 40. Friederichs-Wolters, *Bausteine* nr. 1866 negatywnie oceniają wartość zabytku, podkreślając niesamodzielnosć autora fragmentu. Do starszych czasów, jak hellenistyczne, nie można ich zdaniem żadnej postaci odnosić (*sic!*). Heydemann, *Berichte der Sächs. Gesellsch. d. Wiss.* (= SB) 1877, 73. Tabl. V. 1.

czesny falsyfikat¹⁾; późniejsze jednak badania przyznały jej wartość zabytku starożytnego²⁾ (ryc. 2).

II Fragment płaskorzeźby z Villa Albani w Rzymie, przedstawiający Artemis, strzelającą z łuku do uciekającego Niobidy. Zachowane ręce i część głowy drugiego leżącego syna³⁾.



3. Płaskorz. Milaniego we Florencji
(Żebelow ryc. 43).

III Fragment płaskorzeźby w zbiorach Milaniego we Florencji. Klęczący Niobida z rękoma splecionymi na karku. Z lewej strony zbliża się do niego siostra w rozwianych szatach⁴⁾ (ryc. 3).

IV Fragment płaskorzeźby z Palazzo Colonna w Rzymie. Niobida odpowiadający w zupełności trzeciemu z lewej strony na płaskorzeźbie Campana⁵⁾ i postaci męskiej na reljefie z Villa Albani.

V Fragment płaskorzeźby z Museo Kircheriano (obecnie Museo Etnologico i Mus. Villa Papa Giulio) w Rzymie, analogiczny do poprzedniego⁶⁾, tylko bardziej uszkodzony.

VI Fragment płaskorzeźby w Catanji. Klęczący Niobida z rękoma splecionymi na karku⁷⁾, jak na reljefie ze zbiorów Milaniego.

VII Fragment płaskorzeźby z Villa Ludovisi w Rzymie. Nieżywy Niobida, przewieszony przez skałę⁸⁾.

VIII Fragment płaskorzeźby, przedstawiający Apollina klęczą-

¹⁾ Hauser uważa zabytek za nowoczesną kopję z rysunku będącego w zbiorach Dal Pozzo w Windsor, reprodukującego zaginiony oryginał.

²⁾ Heydemann SB 1877, 73 uw. 9. („an die Unechtheit glaubt wohl Niemand mehr“...). Furtwängler, Meisterwerke s. 68 uw. 3. jest dziełem oryginalnym, składającym się z dwóch części, połączonych w nowszych czasach, por. najnowszą próbę rekonstrukcji tego reljefu, podjętą przez Lippolda w Röm. Mitt. 1919, 17—19, na podstawie 2 rysunków ze zbiorów Dal Pozzo (Conze, Archäol. Zeit. 1864, 240; jeden z nich znał już Winckelmann, gdy jeszcze znajdował się w zbiorach Albani, Gesch. d. Kunst IX. rozdz. 2 § 30 wyd. Drezd. VI 1. 57), które pozwoliły mu złączyć płaskorz. Campana z fragmentem albańskim, tamże ryc. 1.

³⁾ Reinach. Rép. rel. III. 132, 2, Stark 174, SB 1877, Tabl. V 2. Friederichs-Wolters, Bausteine nr. 1867. Morelli-Fea-Visconti, La Villa Albani, Roma 1869, 121 uw. 885: „elegantissima opera“.

⁴⁾ Stark 176, Tabl. 4 a 2, Heydemann SB 1877, Tabl. V 3. Żebelow 35 ryc. 43.

⁵⁾ Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 1161, Stark 175. Friederichs-Wolters nr. 1509. Heydemann SB 1877, 73 uw. 11.

⁶⁾ Heydemann SB 1877, 92 n. Tabl. II.

⁷⁾ Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen 762. Żebelow 35. Reinach, Rép. stat. II 473, 6.

⁸⁾ Stark 175. Heydemann SB 1877, 94, Tabl. III. W katalogu Helbiga (Führer, Rom 1913 T. II) zbiorów Boncompagni-Ludovisi, obecnie w Museo Naz. delle Terme, niema go.

cego i strzelającego z łuku. Okaz należy do zbiorów zmarłego w Rzymie Dr. A. Klügmanna¹⁾.

IX Fragment płaskorzeźby z Palazzo Zambecari w Bolonii, przedstawiających dwóch synów Nioby, klęczącego z lewej strony i uciekającego w prawo (widziany z tyłu)²⁾ (ryc. 4).

Do tejże grupy zabytków musimy zaliczyć tzw. *dysk Niobidów*, będący do r. 1877 w posiadaniu Aleksandra Castellani, obecnie w British Museum w Londynie³⁾ (ryc. 5). W ramach okrągłej tarczy-dysku uszeregował artysta w czterech pasach scenę śmierci Niobidów, przejąwszy motywy ze znanych przedstawień malarzkich i rzeźbiarskich⁴⁾. Cała kompozycja nosi więc charakter wybitnie kompilacyjny⁵⁾.

Pomijam szczegółowy opis i interpretację zabytków, opracowanych sumiennie przez badaczy tej miary co Stark, Heydemann, Sauer, Żebelow, Pagenstecher i innych. Pragnę jedynie poddać rewizji dotychczasowe próby, zmierzające do rekonstrukcji pierwotnego, wspólnego przystoczonemu remanentom kompozycyjnym. Wszyscy badacze zgadzają się ze zdaniem Furtwänglera⁶⁾, że w zachowanych płaskorzeźbach mamy odbicie przedstawień śmierci Niobidów na tronie Zeusa Olimpijskiego, o których wspomina Pausanjasz (V 11, 2). Analiza i krytyka stylu ogólnego charakteru kompozycji oraz poszczególnych motywów, jak traktowanie szat

¹⁾ Odlew w archeol. Muzeum Uniwersytetu w Halle. Overbeck, Atlas z. Kunstmyth. III Tabl. 22 nr. 24. Heydemann SB 1883, 161—163 Tabl. II. Matz-Duhn, Antike-Bildwerke in Rom 1882 T. III nr. 4074. por. też Klügmanna w Bull. dell'Ist. 1880, 34. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen nr. 2690.

²⁾ Stark 176. Conze, Arch. Anzeiger 1867, 91 słusznie poprawił Starka, który identyfikował ten relief z fragmentem z Ceretani, dawniej znajdującym się we Florencji: klęczący Niobida ze siostrą. Heydemann SB 1877, 95—97 Tabl. IV i wydaje się być późniejszym od poprzednich i zawiera w sobie sporo „rzymskiego realizmu“, ilustr. Żebelow ryc. 42.

³⁾ Br. Mus. Catalogue of sculpture III 2200. Odlew w Monachjum. Ilustr. Münchner Jahrb. der bild. Kunst 1912, 139 ryc. 20 w przeciwieństwie do wspólnej wszystkim zachowanym fragmentom wysokości 0,45 m, dysk pomniejsza postacie prawie o połowę.

⁴⁾ Reinach, Rép. rel. II 487. 3. Baumeister, Denkmäler III 1681. Roscher III 406 ryc. 5. Heydemann SB 1877, 70—92 nie wyklucza możliwości odnoszenia kompozycji do zaginionych przedstawień na drzwiach świątyni Apollina na Palatynie, które według zdania Propertiusa III 31, 12 były płaskorzeźbami z kości słoniowej. Stark 109 n. chce widzieć w tem utwór szkoły pergameńskiej, por. Mass, Neue Jahrb. 1911, 45 i Sauer u Roschera III 421, który przypuszcza kompozycję zbliżoną do przedstawień na fidjaszowskiej tarczy Ateny Partenos, zmodernizowaną w duchu malarzkim młodszej sztuki z czasów hellenistycznych, lub do płaskorzeźb(?) w grocie nad teatrem Dionysosa w Atenach s. (Paus. I 21, 5).

⁵⁾ Żebelow 40 n. Pagenstecher, Niobiden, Heidelberg 1910, s. 9. Furtwängler, Meisterwerke s. 738 zbija przypuszczenie Overbecka (SB 1893, 50 n), że dysk jest nowoczesnym falsyfikatem. Dla Furtwänglera autentyczność antyku nie ulega wątpliwości. Lippold (Röm. Mitt. 1918, 79) określa datę zabytku na koniec III w. przed Chr.

⁶⁾ Meisterwerke s. 68 wykazał słusznie analogię motywu syna leżącego z rękoma pod głową i nogami zgiętymi w kolanach (rel. Campana, Albani i dysk Castellani) z upozowaniem Amazonki na tarczy Ateny Partenos.

niewieścich, układ i modelowanie postaci i głów, wraz z całym szeregiem akcentów formalnych, charakterystycznych dla wielkiej sztuki wieku V, wskazuje niezbiecie na oryginał szkoły Fidjasza. Sporną pozostaje nadal kwestja rekonstrukcji pierwotnej kompozycji. Pausanjasz mówi wyraźnie, że scena zabicia Niobidów przez Apollina i Artemidę znajdowała się pod sfinksami, podtrzymującemi poręcze tronu: ὑπὸ τὰς σφίγγας Νιόβης τοὺς παῖδας Ἀπόλλων κατατοξεύουσι καὶ Ἄρτεμις. Nie mogło to być na przedniej stronie, jak



4. Płaskorz. Zambeccari w Bolonji (Żebelow ryc. 42).

chcą Hitzig i Blümner (*Pausanias* V s. 341 n.), gdyż przedstawienie byłoby wówczas zakryte nogami bóstwa, lecz musimy przyjąć dla naszych reljefów miejsce po obu bokach tronu. W tym też kierunku zmierzają najnowsze próby rekonstrukcji, podjęte przez Sievekinga i Buschora¹⁾. Autorowie, wychodząc z założenia, że w przytoczonych zabytkach nie mamy zachowanej kompozycji w jej pierwotnej całości, lecz z późniejszymi dodatkami — szczególnie dysk posiada elementy nie dające się pomyśleć w kompozycji fryzu, — eliminują cztery postacie z fryzów i trzy z dysku; z ogólnej sumy 24 typów zostaje 17 następujących figur:

Apollo	—	Dysk, Dr. Klügmann.	Syn 10	—	Bolonja.
Artemis	—	Dysk, V. Albani.	Syn 13	—	Dysk, Campana.
Syn 1	—	Dysk, Colonna, M. Kircheriano. Campana, Albani.			Ludovisi.
Syn 2	—	Dysk, Campana, Albani.	Córka 14	—	Dysk, Campana.
Syn 5	—	Dysk (zachowana tylko wyciągnięta dłoń u stóp Apollina).	Córka 12	—	Dysk, Campana.
Syn 7	—	Dysk, Florencja (Milani).	Córka 11	—	Dysk.
Syn 9	—	Catania, Bolonja.	Córka 8	—	Florencja (Milani).
		Dysk.	Córka 6	—	Dysk.
			Córka 4	—	Dysk.
			Córka 3	—	Dysk.
			Pedagog	—	Dysk.

¹⁾ Sieveking-Buschor, *Münchner Jahrb. d. bildenden Kunst* 1912, 140 n.

Uzyskanych przy takiej segregacji, prócz bogów i pedagoga, 14 postaci dzieci szeregują autorzy w dwu pasach (por. *ryc. 6*).

Autorom tej rekonstrukcji można zarzucić brak konsekwencji w przeprowadzeniu przyjętych z góry wytycznych. Stwierdziwszy bowiem słusznie, że dysk londyński posiada najwięcej naleciałości późniejszych, szczególnie zaś zdradza reminiscencje z przedstawień statuarycznych, przyjęli do swej rekonstrukcji grupę pedagoga z córką,



5. Dysk Castellani w British Museum (SB 1877 tabl. I).

która wraz z grupą brata z siostrą (w lewym rogu drugiego pasu) jest raczej objawem wpływów wielkiej rzeźby na kompilacyjną twórczość artysty dysku, niż elementem pierwotnej kompozycji płasko-rzeźbowej. Grupa brata, osłaniającego płaszczem upadającą siostrę, przypomina bowiem aż nadto wiernie takż sam statuaryczny fragment watykański z wielkiej grupy Niobidów we Florencji, której oryginał pochodzi z epoki hellenistycznej, a najdalej licząc z ostatnich lat IV w. Pedagog zaś z Niobidką nasuwa na myśl grupę

znalezioną w Soissons, będącą też odmianą motywu florenckiego — tylko w dysku w miejsce najmłodszego syna kazał artysta córce chronić się pod opiekuńcze skrzydła pedagoga. Prócz tego postać pedagoga po stronie Artemidy, nie mając odpowiednika w fryzie z Apollinem, wywołuje niemiłą dysharmonję między obiema partjami przedstawienia, której, uwzględniwszy niewzruszone prawa symetrii, obowiązujące w dobie rozkwitu sztuki klasycznej w Grecji (por. Salis, *Die Kunst der Griechen*, Leipzig 1922), nie mamy prawa domyślać się w oryginale z otoczenia Fidjasza lub dłuta jego samego.

Inaczej rozwiązuje problem G. Lippold¹⁾. Wykluczając z analizy porównawczej dysk londyński²⁾, kombinuje dość szczęśliwie zestawienia postaci z pozostałych dziewięciu płaskorzeźb³⁾ i dochodzi



6. Rekonstrukcja Sievekinga i Buschora (Münchn. Jahrb. d. bild. Kunst 1912, 143 ryc. 22).

do następującego wniosku: ponieważ dotychczas zdołaliśmy tylko utworzyć grupy z trzech osób, które stanowią same dla siebie zwartą kompozycję, nie wymagającą uzupełnienia z żadnej strony, nasuwa się przypuszczenie, że oryginał nie był ciągłym fryzem, lecz składał się z szeregu grup tektonicznie rozdzielonych, według schematu przyjętego w metopach⁴⁾. Godząc się z pomysłem Lippolda, nie możemy odnosić naszych zabytków do przedstawień na tronie Zeusa Olimpijskiego, jako bezpośredniego wzoru. Należałoby przyjąć swobodną kopję, przetworzenie dzieła Fidjasza, jakich

¹⁾ Röm. Mitt. 1919, 21—23.

²⁾ Mojem zdaniem słusznie z powodu przytoczonych argumentów.

³⁾ Kombinacja rel. Milani z bolońskim s. 20 ryc. 2 i rel. Campana z albańskim s. 19, ryc. 1 A-B, C-F.

⁴⁾ Wykres rekonstrukcji Lippolda s. 22:

Apollo C. S.	C. C.	C. S. C.	Niobe	C. S. S.	S. C.	S. S. Artemis
6.		12, 13, 14.		8, 7, 10.		2, 1

C. = córka, S. = syn, cyfry według rekonstrukcji Sievekinga i Buschora (ryc. 6).

wiele według wszelkiego prawdopodobieństwa mogły wytworzyć dla celów dekoracyjnych pracowite rzeźbiarskie w wieku V w. Olimpii. Czy jednak musimy uwzględnić dla zachowanych fragmentów kompozycję rozczłonkowaną na pola, jako etap konstrukcyjny między nimi a sławnym oryginałem? Hipoteza Lippolda, jakkolwiek nie pozbawiona pewnych cech prawdopodobieństwa, wydaje mi się w zasadzie bezcelowym eksperymentem, odciągającym tok badań z głównej linii rozpoznawczej¹⁾. Za bezsprzeczną jego zasługę należy poczytać próbę rozwiązania zagadnienia na drodze



7. Krater z Orvieto w Luwrze (Fürstwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, II ryc. 89).

łączenia poszczególnych fragmentów w grupy figuralne o jasnej i zwartej akcji, co jednak nie wyklucza ciągłości przedstawienia w dwu fryzach.

Drugim słabym punktem tezy Lippolda jest umieszczenie postaci Nioby bez należytego uzasadnienia. Ani zachowane fragmenty, ani układ przedstawienia w dwu fryzach po bokach tronu, nie upoważniają nas do przyjmowania jej obecności w kompozycji. Umieszczając Niobę po jednej stronie tronu wraz z Artemidą, nie możemy znaleźć dla niej należytego odpowiednika w drugim fryzie z Apollinem. Nie może być nim, jak chcą Heydemann

¹⁾ Ostatnio przeciw Lippoldowi wypowiedział się Pfuhl w rozprawce pt. *Der sterbende Niobide der Florentiner Gruppe* (Jahrb. d. D. Archäol. Inst. XXXX 1925, 18 uw. 3).

i Żebelow¹⁾, Amfion, jej małżonek, osobistość niewspółmiernie mniejszej wagi dla mitu od swej żony²⁾, ani pedagog, wytwór późniejszy, którego zresztą sam Lippold wyłączył z kompozycji. Czy zresztą obecność Nioby w artystycznym oddaniu sceny zgonu jej dzieci była dla współczesnych artystów niewzruszalnym postulatem? Nie widzimy matki na dwu współczesnych płaskorzeźbom na tronie Zeusa Olimpijskiego malarskich dziełach tej samej treści. Mam na myśli czerwonofigurowy krater z Orvieto w Luwrze (ryc. 7) i wazę z Vulci w British Museum (ryc. 9 i 10). Mógłby ktoś wprowadzić podnieść jako zarzut, że scena oddana fragmentarycznie, szczególnie na pierwszym z wspomnianych okazów, nie jest dostatecznym argumentem przeciw przedstawianiu w sztuce V wieku Nioby w momencie śmierci jej dzieci. W odpowiedzi na to muszę stwierdzić, że właśnie do przedstawień fragmentarycznych nadawała się postać Nioby, jako motyw wyjaśniający w znacznej mierze akcję i efekt kompozycyjny nieuwarunkowany żadnymi względami symetrii, na co znajdziemy przykłady w zachowanych okazach sztuki późniejszej, np. w malowidle na płycie marmurowej z Pompei (śmierć córek ἐν τῇ μετάρροισιν)³⁾ i na fresku z columbarium willi Pamfili⁴⁾. Przedstawienie zaś zgonu Niobidów, skomponowane w pasach na brzuścu wazy z Vulci, już Heydemann (SB 1875, 212) odnosił nieśmiało do płaskorzeźb na tronie Zeusa Olimpijskiego. Umieszczenie więc postaci Nioby w rekonstrukcji proponowanej przez Lippolda należałoby wobec tego zapisać na rachunek artysty-kopisty, twórcy owego przejściowego członu pomiędzy naszymi zabytkami a pierwowzorem szkoły Fidjasza. Czy jednak tego rodzaju wynik przyczynia się w czemkolwiek do rozwiązania zasadniczego zagadnienia? Rzućmy raz jeszcze okiem na wykres rekonstrukcji Lippolda. Uderza nas ustosunkowanie postaci względem siebie, z Niobą w pośrodku — ustosunkowanie, mające swój sprawdzian w kompozycji wielkich grup statuarycznych. Być może, że autor tego wykresu podświadomie zbliżył swój projekt do przyjętego powszechnie ugrupowania Niobidów we Florencji, gdyż trudno przypuścić, by rozmyślnie starał się odrębne w płaskorzeźbie prawidła kompozycyjne podporządkować ujęciom grupy statuarycznej.

Decydując się na odrzucenie tezy Lippolda, zbliżamy się tem samem do rekonstrukcji proponowanej przez Sievekinga i Buschora. Mam tu na myśli wyłącznie jej charakter ogólny, gdyż kwestję ugrupowania postaci uważam nadal za otwartą. Po usunięciu Nioby i pedagoga należałoby się zastanowić, czy podana

¹⁾ Heydemann, SB 1877, 83. Niobe po stronie córek, z synami Amfion. Żebelow 39 uw. 1 nie widzi dlaczego Amfion miałby być mało ważnym, skoro już u Ajschylosa (fgm. 160 Nauck) występuje jako mąż Nioby, Niobę zaś znajdujemy na najstarszych zabytkach malarstwa wazowego, np. na wazie z Corneto.

²⁾ Podobnie Sauer u Roschera III 402.

³⁾ Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, München 1923, III ryc. 652. Reinach, R. P. G. R. 198, 2.

⁴⁾ Röm. Mitt. 1893. 115 ryc. 2. Reinach, R. P. G. R. 198, 3.

przez obie strony liczba czternaściorga dzieci nie podlega wątpliwości. Nic nas nie upoważnia do przyjmowania z góry cyfry ustalonej dopiero przez tragedję, skoro wyklucziliśmy postać pedagoga, wprowadzonego właśnie do mitu przez tragików. W epoce powstania Zeusa Olimpijskiego, a więc około r. 450 prz. Chr., nie możemy jeszcze mówić o wpływie tragedji na twórczość plastyczną Gre-



8. Płaskorze Orfeusza i Eurydyki w Neapolu (Brunn-Bruckmann, Denkmäler d. griech. u. röm. Skulptur).

ków. Źródłem podnieć dla artystów był nadal Homer, a epicki charakter wszystkich z tego czasu przedstawień artystycznych rzuca się jasno w oczy. Najstarsze pomniki, w których badacze starają się dopatrzeć wpływu tragedji, to trzy zachowane do naszych czasów płaskorzeźby attyckie: Orfeusza z Neapolu (ryc. 8), Medei z córkami Peliasa (zachowany w trzech egzemplarzach w Muz. Lat. Rzym, Br. Mus. Londyn i Muz. Berlin) oraz Peiritoosa z muzeum Laterańskiego w Rzymie. Powstały one bezwarunkowo po fryzie partenońskim, tj. przeszło 15 lat po tronie Zeusa w Olimpji, a nie można wykluczyć i późniejszej daty ¹⁾. Z łatwością dostrzegamy

¹⁾ Por. Helbig, Führer Rom (1913) II 1154.

w tych okazach typowe znamiona sztuki attyckiej, a chyba jasną jest rzeczą, że twórczość tragików poczęła wprawdzie promieniować w obrębie ateńskich — a więc miejscowych — pracowni rzeźbiarskich, niż na Peloponezie. Scena ogranicza się tu do trzech postaci, co zresztą może być zewnętrznym objawem zależności od liczby trzech aktorów w tragedji. Ważniejszą atoli rzeczą jest duchowa zawartość samej sceny. Weźmy np. płytę z przedstawieniem Orfeusza i Eurydyki, której towarzyszy Hermes. Artysta wyraźnie starał się w układzie samej sceny i gestów przedstawionych osób, np. w ruchu lewej ręki Eurydyki, o podkreślenie duchowej łączności między bohaterami akcji, o oddanie, o ile to jest możliwe w ramach koncepcji idealistycznej, nurtującej te postacie walki wewnętrznej. Całą grupę cechuje już pewna dawka patosu, nie spotykanego w żadnych kompozycjach wcześniejszych. Niewątpliwie w tym wypadku możemy wskazać na ścisły związek między naszym przedstawieniem a tragedją. Huddilston¹⁾ pragnie nawet widzieć w scenie pożegnania Alkestis z Admetosem u Eurypidesa bezpośrednią podnieętą plastyczną wizję mistrza płyty Orfeusza.

Zainteresowanie się plastyków greckich zagadnieniami dominującymi w tragedji oraz usiłowania zmierzające do przedstawiania sytuacji dramatycznych, występują dopiero w wieku IV. Twórczość rzeźbiarska w V nie zdołała, jak już zaznaczyłem, wchłonąć w siebie i przetrwać nowych wartości i świeżych treści emocjonalnych, wydobytych przez tragików. Jest to zresztą objaw często spotykany w dziejach twórczości artystycznej, że wpływ jednej sztuki na drugą, np. literatury na sztuki plastyczne, zaczyna oddziaływać po pewnym dopiero czasie, gdy dane treści tematowe lub formalne nabiorą powszechnej aktualności, czyli innemi słowy, gdy grunt pod zmianę fizjognomji artystycznej zostanie dostatecznie przygotowany. Por. np. Dantego i twórczość malarzy włoskiego Odrodzenia. Cały dorobek artystyczny z otoczenia Fidjasza lub dłuta jego samego, świadczy wyraźnie o tem, że twórczość tragików nie przeniknęła jeszcze do umysłów rzeźbiarzy, że zarówno w wyborze tematów, jak i w charakterze kompozycji, wierni pozostali oni tradycjom homeryckim i cykлом epickim.

Te same znamiona wykazują zajmujące nas obecnie płasko-rzeźby Niobidów. Mimo tragizmu sytuacji, tkwiącego już w samym założeniu tematowym, ogólny charakter tej kompozycji bardziej odpowiada konstrukcji epickiej, niż dramatycznemu ujęciu tragedji. W tem przedstawieniu artysta opowiada o śmierci dzieci Nioby, traktuje każdy motyw akcji z równem zainteresowaniem — po epicku. Tragik przeciwnie, starałby się skupić uwagę widza w jednym punkcie kulminacyjnym, np. na postaci Nioby, której obecność wykluczylismy tutaj ze względów kompozycyjnych, i dążyłby w tym motywie do wydobycia najsilniejszego wyrazu

¹⁾ John Huddilston, *Greek Tragedy in the light of vase paintings*, London 1898, tłum. niem. Freiburg 1900, s. 5.

całej sytuacji. Takiej idei odpowiadała najprawdopodobniej pierwotna kompozycja statuarycznej grupy Niobidów, zachowanej w kopjach florenckich. Jeśli więc odrzucimy możliwość zależności pomysłu twórczego mistrza płaskorzeźb na tronie Zeusa olimpijskiego od sztuki Ajschylosa, lub Sofoklesa¹⁾, musimy tem samem przyjąć drugą ewentualność, tj. zaczerpnięcie tematu z epepei. U Homera jednak (*Iljada* XXIV 602 n.) spotykamy się z liczbą dwanaściorga dzieci, sześciu synów i sześciu córek, która to cyfra żyje bez przerwy w tradycji zarówno epickiej, jak i ludowej i cieszy się największym wzięciem do czasu wystąpienia na widownię tragiców. Ferekydes z Leros, który jest najlepszym wyrazicielem tradycji attyckiej z pierwszej połowy w. V, wspomina też w ósmej księdze *Genealogji* o dwunastu dzieciach Nioby²⁾. Autor pozostaje, jak widzimy, wierny tradycji homeryckiej. Z dwóch najpoważniejszych zespołów tradycji greckiej, dotyczącej ilości Niobidów, musimy w naszym wypadku przychylić się raczej do homeryckiej liczby sześciu synów i sześciu córek, niż do cyfry czternaściorga dzieci, przekazanej nam dopiero przez tragiców³⁾. Przemawia zatem ta jeszcze okoliczność, że reliefy nowoattyckie zachowały nam wyłącznie sześć postaci synów a siódmą, oznaczoną u Sievekinga i Buschora jako Nr. 9, spotykamy tylko na dysku, który wykluczyliśmy z naszych rozważań, podając w wątpliwość wiarygodność pierwotnej kompozycji. Tak samo rzecz ma się z córkami Nr. 3, 4, 6, 11. Najbardziej godną podejrzeń wydaje mi się tuląca się do pedagoga córka Nr. 3, która aż nadto wyraźnie przypomina analogiczny motyw z statuarycznej grupy matki z córką z Florencji, lub wspomnianą już grupę ze Soissons. Zresztą po usunięciu pedagoga, postać jej z braku łączności kompozycyjnej, musi zostać też wyłączoną. Z przytoczonych więc powodów byłbym raczej za przyjęciem liczby homeryckiej i stosownie do tego umieściłbym dwanaście postaci dzieci w dwu ciągłych fryzach, po sześć ofiar przy każdym bóstwie⁴⁾, tzn. siedem figur w każdej płaskorzeźbie.

Nie widzę głębszego powodu, dla którego, jak chce Sauer (u Roschera III 402) miałby artysta umieścić bogów w przednich krańcach fryzu, tak by ucieczka Niobidów odbywała się ku stronie tylnej. Z opisu Pauzanjasza nie możemy sobie wyrobić o tem należytego pojęcia. Pozostaje do rozstrzygnięcia jeszcze jedna kwestja dotycząca rekonstrukcji. Sieveking i Buschor przyjmują postacie Niobidów poruszające się wszystkie w jednym kierunku, uzmysławiając w ten sposób ucieczkę przed strzałami bóstw. Lippold na-

¹⁾ Jak wiadomo spotykamy tragedję „Niobe“ w repertuarze sztuk obu artystów. Daty pierwszego wystawienia nie udało mi się jednak stwierdzić.

²⁾ Por. Stark s. 33.

³⁾ Pomijam wiadomości u Herodota, Pindara, Alkmana i innych, które podają liczbę 20, 10, 5 a nawet 3. Liczby te nie mają większego znaczenia ani w micie ani w sztukach plastycznych (por. zestawienie u Starka s. 94—95).

⁴⁾ Pagenstecher s. 8 źle zrozumiał ustęp Pauzanjasza, skoro wyklucza obecność bogów.

tomiast cofa ostatnio poprzednie uwagi (*Münch. Jahrb. d. b. Kunst* 1913, 248) i jest zdania, że mimo przedstawienia bogów na płaskorzeźbach, są oni jednak dla swych ofiar niewidoczni; o wiele więc lepiej odzwierciedla akcję bezładna gonitwa postaci w różnych kierunkach, niż wspólna ucieczka w jedną stronę. Bezsprzecznie współczesnemu widzowi wyda się ten drugi rodzaj kompozycji odpowiedniejszym. Nie możemy jednak do oceny i rekonstrukcji arcydzieł sztuki antycznej przyjmować dzisiejszych kryteriów estetycznych, współczesne zaś pierwowzorowi naszych płaskorzeźb malarskie przedstawienia śmierci Niobidów (np. krater z Orvieto i waza z Vulci ryc. 7, 9, 10) mogą być tylko argumentem na poparcie przypuszczenia Sievekinga i Buschora. Możemy tam zauważyć wyraźnie podkreślony kierunek ucieczki dzieci Nioby przed bogami, ich zaś niewidzialność dla swych ofiar nie powinna być



9. Waza z Vulci w British Museum (SB 1875 tabl. III b.)

stawiana w formie bezwzględnego pewnika. W wierzeniach starożytnych, jak wiadomo, granice pomiędzy nadprzyrodzonymi właściwościami bogów, a ich stroną ludzką były bardzo płynne. Szczególnie w sferze zjawisk artystycznych nadawali Grecy bogom tyle cech człowieczeństwa, że trudno cały ciężar interpretacji przechylić na symboliczną stronę przedstawienia. Świadomość lokalizacji niebezpieczeństwa przebija się w wyrazie twarzy, gestach i upozowaniu Niobidów poczynawszy od najstarszych dzieł sztuki (amfora z Corneto) i występuje dobitnie w zabytkach z wieku V.¹⁾

¹⁾ Np. krater z Orvieto (ryc. 7) a szczególnie na wazie z Vulci (ryc. 9) motyw przestrachu u córki Nioby, uciekającej przed strzałami Artemidy. Tylko w obu tych kompozycjach dzieci uciekają w dwu kierunkach, ponieważ bogowie umiejscowieni są w pośrodku sceny.

Zbierając nasze wywody dochodzimy do następującego wniosku. W zachowanych fragmentach płaskorzeźb, pochodzących z epoki Augusta, z wyłączeniem niektórych postaci dysku, posiadamy odbicie oryginalnej kompozycji sztuki attyckiej drugiej połowy wieku V, zaczem prócz strony figuralnej przemawia malarskie zaznaczenie terenu, będące zdobyczą Polygnota¹⁾. Oryginałem tym według wszelkiego prawdopodobieństwa były płaskorzeźby na tronie Zeusa Olimpijskiego dłuta Fidjasza²⁾, z przedstawieniem śmierci Niobidów. Po uwzględnieniu zaś tych kilku koniecznych poprawek, najbliższą prawdy wydaje się być próba rekonstrukcji pierwowzoru dokonania przez Sievekinga i Buschora tzn. ugrupowanie postaci w dwu fryzach po obu bokach tronu po sześć ofiar przy każdym bóstwie, przy zachowaniu wspólnego dla wszystkich dzieci kierunku ucieczki.

Tragedja Nioby należy do stałego repertuaru starożytnych przedstawień artystycznych. Najwięcej pociągała artystów scena śmierci synów i córek, gdzie w motywach żywego ruchu uciekających ofiar, ślaniających się i padających ciał, słowem w kompozycji zbliżonej do uprzywilejowanych w sztuce greckiej przedstawień amazono- i kentauremachji, znachodził artysta szerokie pole wypowiedzenia się. Rzadko tylko spotykamy się w malarstwie i płaskorzeźbie z artystycznymi reprodukcjami innych momentów akcji, jak początek konfliktu Nioby z Leto, lub ostatni akt dramatu, Niobe bolejąca nad stratą potomstwa. Wybór właśnie tego tematu, tj. śmierci dzieci, jest ciekawym przyczynkiem do psychologii twórczości starożytnych Greków. Wyznawcy estetyki naturalistycznej, w całym słowa tego znaczeniu, cel sztuki upatrywali w rzeczywistym łudzeniu człowieka. Z drugiej zaś strony, uwzględniający mimo wszystko na ogół optymistyczną duchową organizację starożytnych i ich głęboko etyczne poglądy, dziwić się wypada rozmiłowaniu artystów w przedstawianiu sceny o tak wybitnie pesymistyczno-amoralnym charakterze. Lecz wrodzony Grekom pęd do idealizowania zjawisk przyrody, wycisnął i na tym szeregu przedstawień artystycznych właściwe piętno. Wydobycie na pierwszy plan wartości formalnych i kompozycyjnych łagodziło w znacznej mierze istotny charakter akcji i sprawiało, że widz nie czuł się dotknięty w swych uczuciach moralnych

¹⁾ Już Hauser wskazał na pokrewieństwo płaskorzeźb z malarstwem Polygnota. Por. też Dümmler w *Archäol. Jahrb.* 1887, 172, który głównie na podstawie analogji kompozycyjnej z malarstwem Polygnota (zamordowanie zalotników w Platejach i krater z Orvieto), odniósł śmierć Niobidów na nowoattyckich reliefach do przedstawień Fidjasza na tronie Zeusa Olimp. wbrew Heydemannowi SB 1877 szukającemu pierwowzoru z epoki Aleksandra Wielkiego

²⁾ Bez dostatecznych podstaw przypisuje Sauer u Roschera III 405 autorstwo oryginału Kolotesowi, którego według wzmianki Pauzanjasza (VI 26, 3 i V 20, 1, też Strabo VIII s. 334. i Plinjsz XXXIV 87 i XXXV 54) zatrudniał Fidjasz przy robocie tronu Zeusa Olimpijskiego; por. Sieveking-Buschor w *Münch. Jahrb. d. b. Kunst.* 1912, 146.

i z całym zadowoleniem mógł rozkoszować się obserwacją fenomenów. Dla warstw szerokich jednak, nie wykształconych estetycznie i u których w przeżyciach emocjonalnych na widok dzieła sztuki główną rolę odgrywały treści rzeczowe nad formalnymi, sam temat był mimo wszystko za ponury, by jego artystyczne realizacje mogły służyć dla dekoracji przedmiotów i budynków związanych z codziennym życiem jednostki. Dlatego też większość artystycznych przedstawień śmierci Niobidów została stworzona dla ozdoby świątyń, nagrobków lub sarkofagów, a przejawy naszego przedmiotu w malarstwie wazowym, zaliczyć można w całości do zespołu ceramiki sepulkralnej.



10. Waza z Vulci w British Museum (SB 1875, tabl. III a).