

## Posiedzenie

z dnia 9 grudnia 1929 r.

Kazimierz Michałowski.

### Fidjasz i Polyklet.

Próba charakterystyki człowieka.

Przedstawił W. Tatarkiewicz dn. 9 grudnia 1929 r.

Z 17 rys. w tekście.

### Phidias et Polyclète.

Mémoire présenté par M. W. Tatarkiewicz dans la séance du 9 Décembre 1929.

Charakter Boski przejawia się w każdym ułamku przyrody. W niej, jak w księdze, czytamy cnoty Stwórcy. Człowiek jest jego tworem najdoskonalszym i jako taki jego częścią. W pasji tworzenia najbardziej objawia się boskość człowieka, tworzenie jest jego czynnością najszlachetniejszą. I sztuka tem właśnie różni się zasadniczo od natury, że jest wytworem człowieka. Artysta największy jest zawsze tylko człowiekiem. W sztuce jego, a więc w tej wielkiej rozprawie między twórcą a światem otaczającym, charakter człowieczy jednostki kładzie wybitne piętno.

Istotę sztuki poznajemy z dzieł sztuki, t. j. ze zmaterializowanych zjawisk czynności duchowej człowieka. Dzieło sztuki, jako pewien akt powtarzalny — np. utwór muzyczny lub taniec — lub, jako akt niepowtarzalny — jak twory sztuk plastycznych — żyje własnem samoistnem życiem i samo dla siebie stanowi przedmiot badań. Związek pomiędzy niem a twórcą zaciera się. Życie prywatne, człowiecze twórcy interesuje dziś historyka sztuki o tyle

tylko, o ile dać może pewne wskazówki dla lepszego i głębszego zrozumienia jego sztuki. Ale momentu tego nie należy niedoceniać, gdyż w wytwarzaniu sztuki bierze udział cała psychofizyczna organizacja człowieka, w której ramach rodzi się taki a nie inny zamiar twórczy.

Poznać twórcę z jego dzieł nie jest jednak rzeczą łatwą. Na powstanie dzieła sztuki składa się szereg momentów z „poza” twórcy: czynniki religijne, społeczne, przeznaczenie użytkowe dzieła itd.; dalej utwór jego jest zawsze uwarunkowany pewnymi ogólnymi schematami doby i środowiska: styl czasu, narodu, szkoły. Pomocną rzeczą w takim postępowaniu stanowią dla nas pamiętniki, enuncjacje współczesnych, słowem to wszystko, co w nauce o sztuce nosi nazwę: źródeł literackich.

O Fidjaszu i Polyklecie, dwu najznakomitszych mistrzach dłuta w starożytności, wiemy na pozór bardzo wiele. Takby świadczyła przynajmniej ilość rozpraw naukowych, poświęconych zagadnieniu ich twórczości. W istocie jednak wiadomości nasze o nich są bardzo szczupłe. O dziełach ich jesteśmy zmuszeni wyrabiać sobie pojęcie na podstawie lichych kopii, jak np. przy Fidjaszu, lub odcyfrowywać pierwotne kompozycje z transpozycji rysunkowych, malarskich i z monet. Z całego ich dorobku artystycznego nie zachowało się coprawda wiele przedstawień i w orszaku każdego z nich kroczy na łamach monografij po kilka „niepewnych” okazów.

Z punktu widzenia interpretacji naukowej zdołaliśmy względnie dobrze określić rolę ich twórczości i przypisać im właściwe miejsce w rozwoju sztuki greckiej. Nie zwrócono jednak dotychczas należycie uwagi na tę stronę zagadnienia, która będzie właśnie przedmiotem naszych rozważań: na charakterystykę twórców, jako ludzi, na ich człowieczy charakter. Szukając istoty geniuszu, zapomnieliśmy o człowieku, o tem co stanowi podłoże całego rozwoju sztuki. Zapomnieliśmy, że tam należy szukać wytlumaczenia dla wielu przejawów twórczości. Dojść do poznania psychofizycznej organizacji dwu tytanów sztuki starożytnej nie jest wyłącznie rzeczą psychoanalityka. Winien sięgnąć tam i archeolog, jeśli chce wyrobić sobie należyty pogląd na pełnię indywidualności twórczej. A zbliżyć się do rozwiązania tej zagadki możemy przez analizę całokształtu działalności Fidjasza i Polykleta.

Utwór młodości Fidjasza to kolosalnych rozmiarów akrolit, posąg Ateny, wykonany, dla uświetnienia bitwy pod Platejami (479), dla świątyni Ateny w Platejach. Tam prawdopodobnie zetknął się młody artysta z Polygnotem, drugą gwiazdą wschodzącą sztuki greckiej, który wówczas malował freski w przed-ionku świątyni platejskiej. Fidjasz sam zresztą był także malarzem. Jak już wskazuje sama technika owego pomnika, która stanowiła pewnego rodzaju namiastkę kosztownej chryzelefantyny, kompozycja musiała tkwić w ramach archaicznego schematu pomników kultowych. Brak też o tem dziele głosów zachwyków u starożytnych.

Prawdopodobnie na okres kimoński (470 — 460) przypada wykonanie drugiego wielkiego dzieła, t. j. spiżowej grupy, ufundowanej przez Ateńczyków przy drodze świętej w Delfach na cześć zwycięstwa pod Maratonem (490). Z opisu Pauzanjasza (X, 10, 1) wynika, że kompozycja ta była typowym okazem prymitywnych grup, składających się z szeregu postaci — w tym wypadku 13 osób z Miltjadesem w pośrodku — na wspólnej bazie, lecz nie związanych ze sobą akcją.

Daty powstania Ateny Promachos nie możemy z całą ścisłością oznaczyć. O wartości artystycznej tego brązowego kolosu również nie jesteśmy dziś w stanie wyrobić sobie należytego pojęcia. Lecz już ze względów statycznych nie mógł ten pomnik w kompozycji swej odbiegać od powszechnego wówczas typu stojącej Ateny z włócznią.

Zeus Olimpijski, wzniesiony — jak dziś nie ulega prawie kwestji — w latach między 460 — 448 przed Chryst., innowacją w znaczeniu rozwiązania problemu artystycznego nie był.

Rzućmy okiem na próbę rekonstrukcji pomnika (ryc. 1). Motyw postaci siedzącego na tronie boga należał od dawna do stałego repertuaru sztuki starożytnej. W ujęciu stylowem przedmiotu pomnik spoczywa na płaszczyźnie ówczesnego rozwoju kształtowania plastycznego. Genjalność koncepcji przejawia się w doskonałym rozwiązaniu zasad perspektywy kolosu — tors i głowa znacznie większe od reszty postaci — i w dekoracyjnem działaniu całości zjawiska.

Podobnie rzecz ma się z Ateną Partenos (ryc. 2), której kompozycja nie wychodzi poza archaiczny schemat plastyczny. W ramach okazałej architektury oba olbrzymy wprost przygnia-

tały widza swym ogromem, wyobrażały naocznie wielkość i potęgę bogów. Nie ulega kwestji, że przy kontemplacji tych utworów długi czas przeważały u widzów uczucia religijne nad estetycznymi. Zresztą taki był właśnie zamiar twórczy, który dla nadania dziełom wyrazu powagi kultu, utrzymywał kompozycję po linii



Ryc. 1. Zeus Olimpijski Fidjasza. Rekonstrukcja F. Wintera.

utartych przedstawień. Żaden obraz o treści i przeznaczeniu kultowym nie może, jeśli ma spełniać swe przeznaczenie, być manifestem nowych „wywrotowych” tendencji, lecz tylko kombinacją elementów o ustalonej wartości symbolów.

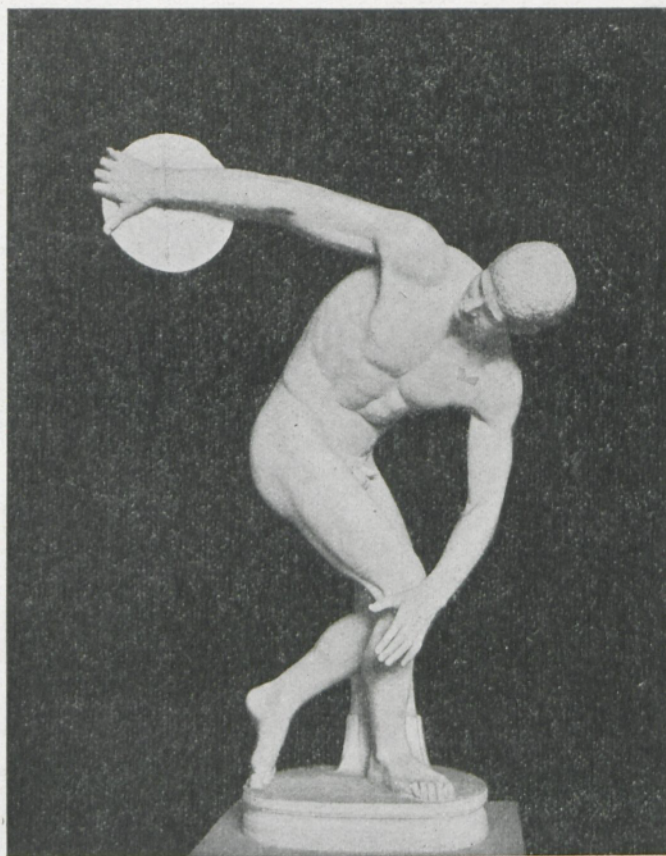
Jakże wobec tych dzieł rewolucyjnie wprost przedstawia się twórczość Myrona, starszego zresztą wiekiem od Fidjasza. Jaki olbrzymi postęp w rozwiązaniu problemu plastycznego, w porównaniu z kompozycją np. Aten fidjaszowskich, stanowi zastygły w krańcowym momencie między dwoma ruchami Dyskopol my-



Ryc. 2. Atena Partenos (Varvakion), Ateny, Muzeum Narodowe.

ronowski! Nie można też patrzeć na prace Fidjasza wyłącznie z punktu widzenia, że się tak wyrażę, czysto artystycznego, gdyż w sztuce jego właśnie pierwiastki pozaartystyczne dochodzą najsilniej do głosu. Największe jego dzieła to nie emanacje nurtujących duszę artysty zagadnień twórczych, lecz wielkie

organizacje. I Zeus Olimpijski i Atena Partenos to organizacje wszystkich gałęzi sztuk plastycznych: architektury, rzeźby, malarstwa i przemysłu artystycznego — związanie elementów każdej z nich w jedną całość dla wyrażenia jednej idei naczelnej, idei potęgi!



Ryc. 3. Dyskobol, kopja z Canel Porziano, oryginału Myrona, Rzym, Museo delle Terme.

Jeśli uświadomimy sobie środowisko i epokę działalności Fidjasa, w pełni zrozumiałą stanie się dla nas tak pojęta sylwetka duchowa artysty. W połowie V w. prz. Chr. znajdował się mistrz u szczytu. Fidjasz osobisty przyjaciel Perikleśa, cieszący się jego pełnym zaufaniem, — stał na czele, jak wyraźnie po-

wiada Plutarch (Per. 12 nast.), wielkich przedsięwzięć konstrukcyjnych nad upiększeniem Aten i Akropolis. Do pomocy miał cały sztab biegłych rzemieślników i wybitnych artystów architektów, rzeźbiarzy i malarzy, którzy pod jego kierownictwem wznosili wspaniałe budowle, przekuwali całe tonny marmuru, ozdabiali malowidłami szczegóły dekoracyj. Był to bezsprzecznie zastęp doskonałych współpracowników, wśród których znajdowali się tacy, jak architekt Iktinos, twórca planów Partenonu a później Telesterionu w Eleuzis, jak Alkamenes — rzeźbiarz, jak Panajnos — malarz. Niepodobnieństwem jest bowiem aby, jak dawniej sądzono, Fidjasz mógł sam wykonać tę masę nagromadzonych tam arcydzieł. Zasługą jego było znalezienie i dobranie właści-

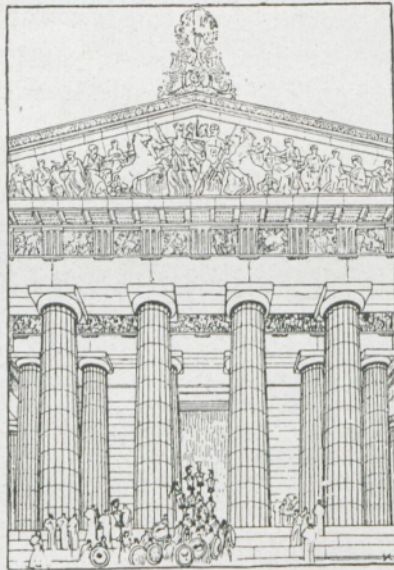


Ryc. 4. Akropolis w Atenach. Rekonstrukcja M. Lamberta.

wych ludzi i wpojenie w nich swych wielkich idei. Jak dalece sam mistrz przykładał rękę do tych utworów — a mam tu na myśli przede wszystkim dekorację rzeźbiarską Partenonu — nie wiemy. Ale bardzo wątpliwe jest, by sam zajęty organizacją tych wielkich poczynań mógł znaleźć czas dla wykucia np. kilku postaci fryzu. Nad robotą rzeźbiarsko-kamiennarską arcydzieła tego, jak i przyczółków i metop, pracował szereg rzeźbiarzy. Wyszkolone oko archeologa zdoła dostrzec tam drobne różnice stylu osobistego kilkunastu wykonawców. Może Fidjasz dawał tylko rysunki, a może rzucał jedynie genialne plany całej kompozycji, oddając wyrysowanie szczegółów zdolnym rysownikom?

Przypomnijmy sobie bowiem, że prócz kilku sporadycznych w literaturze starożytnej wypadków zachwytów nad innymi dzie-

łami Fidjasza np. nad Ateną Lemnią, cały podziw starożytnych dla genjuszu Fidjaszowskiego opierał się wyłącznie na dwu jego dziełach: Atena Partenos i Zeus Olimpijski. Według źródeł starożytnych miał on też i technicznie doprowadzić do doskonałości chryzelefantynę. Znając jednak proceder wznoszenia chryzelefantyn, należy uświadomić sobie, że i tu samo wykonanie spoczywało w rękach szeregu artystów, — zabrał ich też Fidjasz ze sobą do Olimpji cały poczet. Sam mistrz dał projekt. Nie



Ryc. 5. Partenon od strony zachodniej.  
Rekonstrukcja F. Krischena.

może być naturalnie mowy o tem, by Fidjasz mógł wykonać model Zeusa naturalnej wielkości. Był to co najwyżej model znacznie pomniejszony, lub, co prawdopodobniejsze, szkice rysunkowe. Konstrukcja tych olbrzymów kilkunastometrowej wysokości wymagała nadzwyczajnej znajomości perspektywy, gdyż, jak wiadomo, górna część ciała, a szczególnie głowa musiała być nieproporcjonalnie większą od reszty korpusu. Dalej, opanowanie zasad architektoniki — gdyż chryzelefantyna to nie posąg, lecz cała budowla wzniesiona na rusztowaniu z drzewa. I tu znów przejawia się niezwykły zmysł organizacyjny mistrza.



Starożytność zachwała Fidjasza jako toreutę. Ale źródła podające tę wiadomość są o wiele późniejsze. Możemy przyjąć, iż jest rzeczą prawie wykluczoną, by Fidjasz mógł przy tych kolosach sam własnoręcznie wykonać wszystkie roboty trybowania, grawirowania, cyzelowania i td. Robota musiała być rozłożona na szereg pracowników, którzy pod nadzorem i według wskazówek mistrza trybowali blachy złote, gładzili kość słoniową i przytwierdzali tę całą skomplikowaną aparaturę do trzonu — rusztowania. Naturalnie autorem całości był tylko Fidjasz. Jego była kompozycja, jego technika, jego czujne oko pilnowało wykonania. Że potomność widzi w tem tylko zasługę jednego człowieka — to zrozumiałe. Dobrze jest, jeśli przekaże pamięci kilka nic niemówiących lub wiele mówiących nazwisk współpracowników, jak Kolotes lub Panajnos. Z czasem zapomina się o pracy tych „maluczkich” wobec tytana i jemu przypisuje się wszystko, nawet cyzelowanie blach i wbijanie gwoździ!

Gdzież więc istotnie objawia się genjusz Fidjasza, jeśli nie w inowacji motywów i w przełamywaniu starych schematów, i nie w torowaniu sztuce nowych dróg wypowiedzenia się?

Fidjasz był naturalnie wybitnym rzeźbiarzem — dość wspomnieć Atenę Lemnijską, — ale jest absolutnie błędem ograniczanie jego talentu do tej wyłącznie gałęzi sztuki — do rzeźby. Z jednej bowiem strony Fidjasza nie można uważać za największego rzeźbiarza epoki — większym był Myron, Poliklet, Pajonios, przeszedł też mistrza za życia jego uczeń Alkamenes. Fidjasz nowych motywów plastycznych nie stworzył. Powagą swą uświęcił stare ujęcia Atany i Zeusa, które odtąd stały się jedyną reprezentatywnymi wyobrażeniami tych bóstw. Z drugiej zaś strony, problemy rzeźby nie wyczerpują ani w części jego genialnej umysłowości. Genjusz jego wyraża się przede wszystkim w nadzwyczajnym zmyśle organizatorskim: Fidjasz był największym organizatorem sztuki.

Jak wiadomo, starożytni Grecy nie rozróżniali pierwotnie stanowiska społecznego artysty rzeźbiarza od zwykłego rzemieślnika-kamieniarza. Zwano ich również *τεχνίται*, *χειροτέχνη*, *βάνανσοι* tj. tacy, którzy zarabiają na życie pracą rąk. Plutarch (Perikl. 2, 1) wyraża przekonanie, że po obejrzeniu Zeusa Olimpijskiego Fidjasza, lub Hery Argińskiej Polykleta, żaden z dobrze urodzonych młodzieńców nie będzie pragnął zostać Fidjaszem ani

Polykлетem, gdyż, jakkolwiek podziwianie dzieła samego może sprawiać wielką satysfakcję, nie znaczy to jednak by wykonawca-rzemieślnik miał być godnym podziwu. Lukian (9) zaś jeszcze dosadniej powiada: „Przypuść nawet, że zostajesz Fidjaszem albo Polykлетem i że wykonujesz liczne arcydzieła, wszyscy podziwiać będą twą sztukę, lecz nikt rozsądny nie zapragnie być podobnym do ciebie; albowiem zawsze będziesz uważany za rzemieślnika i rękodzielnika i powie się, że zarabiasz na życie rękoma”. Jakkolwiek w niektórych miastach, jak Korynt i Sikyon, wyzbyto się wcześniej tych poglądów, a w Atenach od czasów Solona daje się odczuć silna poprawa pozycji społecznej rzeźbiarzy, to jednak przez cały okres starożytny byli oni naogół o wiele niżej cenieni od malarzy. Czy można dziwić się temu, jeśli jeszcze na początku XVI w. bardzo jaskrawie podkreślił różnicę między obu rodzajami artystów Leonardo: „Rzeźbiarz, powiada on, pracuje w pocie czoła, biały od pyłu marmurowego, jak piekarz, gdy tymczasem malarz siedzi wygodnie przed swoim dziełem, lekki tylko dzierżąc pędzel — *et e l'abitazione sua piena di vaghe pitture e pulita et accompagnata spesse volte di musiche o lettori di varie e belle opere le quali senza strepito di martelli o altero rumore misto sono con gran piacere udite*” (Justi, Giorgione 71).

Tem plastyczniej na tem tle występuje wyjątkowe położenie Fidjasza, który w Atenach peryklesowskich nie tylko należał do elity artystycznej miasta, ale i do elity społecznej. Jego przyjaźń z wielkim dyktatorem pozwala nam widzieć w Fidjaszu jednego ze stałych bywalców literackiego salonu Aspazji. Nie darmo też komedjopisarze wyśmiewają wizyty pań z eleganckiego świata na budującej się Akropoli. Stopa życiowa artysty musiała też być zupełnie wyjątkowa. Budowa Partenonu kosztowała, przeliczywszy na złote, około 60 milionów. W posągu Ateny Partenos samego złota było za 8 milionów prawie. Koszta całości przekraczały w dwójnasób tę kwotę. Sumami temi rozporządzał Fidjasz. A teraz zastanówmy się nad bezpośrednim motywem procesu mistrza. Wiadomo, że cios był wymierzony głównie przeciw samemu Periklesowi, a Fidjasz padł jedynie ofiarą walki partyjnej. Czy jednak fałszywe oskarżenie sprzeniewierzenia, jakie padło z ust Menona, pomocnika Fidjasza, przekupione przez konserwatywną opozycję, mogło byłoby wyrzucić

jakiegokolwiek wrażenie, gdyby oskarżony żył gdzieś na uboczu i znany był ze skromnych wymagań lub z ubóstwa? Czy okazałe życie wielkiego artysty nie stwarzało samo przez się wygodnych pozorów dla rzucenia oszczerstwa na człowieka, który



Ryc. 6. Fragment tarczy Strangford. Londyn, British-Museum.

miał nawet śmiałość umieścić swą podobiznę na wielkim pomniku Ateny!

Los chciał, że właśnie ten wizerunek, jedyny autoportret starożytny, zachował się do naszych czasów w transpozycji kopyisty rzymskiego na t. zw. tarczy Strangford w Muzeum brytyjskim w Londynie. Jeden z walczących Greków bez zbroi, nagi

prawie, z którego lewego ramienia zwisa tylko mały płaszczyk, zamierzył się oburącz podwójną siekierą (lub może młotem rzeźbiarskim(?), w każdym razie niezwykłą, jak dla Greków bronią) na słaniającą się u stóp jego Amazonkę. Łysa czaszka, wysokie sklepione czoło; w całym modelunku twarzy przebija widoczna nawet w tej kopji dążność do oddania indywidualnych rysów osobnika. Mamy przed sobą bezwątpienia studjum portretowe starca już prawie, ale jeszcze w pełni swych sił męskich. Jak



Ryc. 7. Atena Partenos w otoczeniu architektury.  
Rekonstrukcja F. Krischena.

wielką wartość musiał artysta przywiązywać do tej strony swej osobowości, skoro nie wahał się obnażyć całej postaci. Jest to jedyny bowiem akt męski w całej kompozycji. Akt idealizowany coprawda, ale wystarczy nam sama budowa kulistej, łysej głowy, osadzonej na niskim grubym karku, krótki podbródek i pełne umięśnienie policzków, by odczytać z tego wizerunku pykniczny charakter osobnika.

Że Fidjasz nie był bynajmniej asketą, o tem świadczy już anegdota o jego stosunku do efeba Pantarkesa. A czy w samej sztuce mistrza nie zdołamy wykryć znamion tej, t. j. hedonistycznej strony charakteru twórcy?

Spójrzmy raz jeszcze na Atenę Partenos. Wrażenie okazałej pompy rzuca się pierwsze w oczy. Nie można tego wyłącznie kłaść na karb przeznaczenia użytkowego pomnika. Czynniki kultowe warunkowały po części tę stronę przedstawienia, ale artysta dał tu więcej, niżby tego wymagała kapłańska recepta. Kompozycja jest przeładowana szczegółami, które jednakowoż nie psują harmonji zwartości. Np. płaskorzeźby na bazie, ozdoby stroju, bogactwo motywów egidy. Znać tu umiłowanie artysty w do-



Ryc. 8.  
Gemma Aspasiosa.  
Wiedeń, Muzeum  
Narodowe.



Ryc. 9. Złota plakietka Ateny Partenos.  
Lwów, zbiór Dra Kmiotowicza.

strajaniu każdego elementu dla wywołania wrażenia przepychu, bogactwa, by w ten sposób całość jeszcze lepiej dostroić na zasadniczą nutę potęgi. Twórca tego dzieła musiał w pełni być świadom, że bogactwo daje władzę i moc. A jedno i drugie posiadał on wówczas w Atenach. Czy nie najlepiej można określić hełm bogini słowem „efektowny”? Widzimy to jeszcze wyraźniej na gemmie Aspasiosa i na plakiecie z Krymu.

Odstające napolicznice, spiętrzone na szczycie gryfy i sfinks, wszystko to okolone bogatą ornamentyką. Ale, jakby nie dość

jeszcze tego było artyście, rozpuścił warkocze bogini i z pod kasku wysunął na skronie pukle kręconych włosów. Motyw ten jednak bynajmniej nie czyni z bogini kobiety ziemskiej. To tylko efekt dekoracyjny, dla tem dobitniejszego podkreślenia nieziemskiej powagi Ateny.

Oto bronzowa głowa Zeusa w muzeum we Wiedniu, w której posiadamy echo fidjaszowskiego władcy Olimpu. Oblicze pełne łagodnej powagi, lecz zarazem sprawiedliwości nieustępliwej. Całość okolona masą kręconych loków; z pod symetrycznie ułożonych wąsów występują mięsiste, nieco zmysłowe usta. Jak



Ryc. 10. Bronzowa głowa Zeusa.  
Wiedeń, Muzeum Narodowe.

kolwiek głowa wiedeńska nosi piętno stylu epoki późniejszej, t. j. IV w. prz. Chr., to jednak w układzie włosów zbliża się ten okaz najdokładniej do wizerunków Zeusa Olimpijskiego na monetach. I w tym właśnie szczególe możemy śledzić tę samą cechę artysty. Rozmiłowanie w pełnym zewnętrznego efektu przepychu, który tak dobitnie wyraża się w tej masie skrętów i splotów.

Nie inaczej też przemawia do nas efektowna gama fałdów górnej części chitonu i opadającej z ramienia partji płaszcza na istotnie „posągowej” powadze Kory Albani, w której ogół ba-

daczy pragnie widzieć dziś kopję utworu Fidjasza lub jego pracowni.

Na koniec jeszcze jeden z utworów, którego odnalezienie zawdzięcza nauka źródłom literackim: Amazonka. Kompozycję Fidjasza posiadamy zachowaną w posągu Mattei; należy ją jedynie



Ryc. 11. Kora Albani. Rzym, Villa Albani.



Ryc. 12. Amazonka typu Mattei, Rzym. Muz. Kapitołińskie.

uzupełnić lancą. W motywie rannej, słaniającej się już dziewczyny, który nie miał na celu wyobrażenia powagi boskiej, artysta, nie hamowany względami kultowymi, przemówił „człowieczą” stroną swej jaźni. Odsłonił lewe udo postaci — szczególnie naturalnie umotywowany ruchem a może i raną — i na prawej piersi

rozpiął pajęczą sieć przeświecających fałdów chitonu. Jest w tem już pewne wyrafinowanie zmysłowe, pewnego rodzaju — podświadome prawdopodobnie — sublimowanie przedstawienia podskórnym erotyzmem. Jakżeż odmiennie wyglądają kompozycje jego rywali! Niema tam tej masy drobnutkich fałdzików spły-



Ryc. 13. Amazonka. Typ Kapitoński. Rzym,  
Muz. Kapitońskie.

wających efektownie po biodrach i po prawem udzie. Niema miejsca na szczegóły sensualne — obie Amazonki: kapitońska i berlińska, to plastyczne konstrukcje ideału rannej wojowniczk. Amazonka Mattei to triumf pokonanej kobiecości!



Nie od rzeczy będzie wspomnieć na tem miejscu treść dwu późniejszych epigramów greckich (Anthol. Gr. I, 193 i tamże IV, 168, 248): Kto patrzy na knidyjską Afrodytę Praksytelesa ten uzna za słuszny sąd Parysa o piękności bogiń. Ujrawszy jednak potem Atenę (lemnijską) Fidjasza, musi uważać Parysa za pastucha, ponieważ mógł on przejść niewzruszony obok takiej



Ryc. 14. Amazonka. Berlin, Stare Muzeum.

piękności. Już samo zestawienie posągu Praksytelesa z dziełem Fidjasza mówi za siebie. Nie możemy jednak przeprowadzić analizy utworu, gdyż wszelkie próby jego rekonstrukcji (Furtwängler) pozostają na razie w sferze mniej lub więcej prawdopodobnych hipotez.

Podobnie rzecz ma się z Diadumenosem, jakkolwiek kopja Farnese mogłaby dać wiele cennych przyczynków do zgłębienia tej strony charakteru twórcy. By nie sprowadzać zagadnienia z platformy wzniesionej na obiektywnych faktach historycznych, ograniczyć musimy się do źródeł absolutnie pewnych. Dlatego też nie będziemy budować wniosków na niezupełnie pewnej wiadomości (w Schol. Gregor. Nazianz., Gaisford Catal. Mss Clark str. 36), że widok Afrodyty (Uranji) Fidjasza wzbudzał u widzów pożądlliwość. Kompozycja Amazonki, której poszczególnymi partjami zachwycał się już taki znawca, jak Lukian (Imagg. 4), wystarczy nam do wyrobienia sobie poglądu na upodobania zmysłowe Fidjasza.

Lecz geniusz twórczy Fidjasza właściwe swe pole znajdował w wielkich kreacjach religijnych, gdzie zmysł organizatorski mistrza posiadał pełne pole wypowiedzenia się. W tem przedstawieniu człowieczeństwa poniósł u swoich współczesnych klęskę. Czy może Amazonka jego była zanadto, jak na wiek V-ty, „człowiecza”? Milczą o tem wspomnienia starożytnych. Zwyciężył tu, jak wiadomo, Polyklet, mistrz konstrukcji człowieka.

---

O życiu Polykleta wiemy mniej jeszcze niż o Fidjaszu. Pochodził z Sikyonu, z rodziny, która, jak się wydaje, ród swój wywodziła ze Sparty. Został później honorowym obywatelem miasta Argos i tam przeniósł całą swą działalność. Życie więc jego upływało na skromnej prowincji, jaką było wówczas Argos w porównaniu np. z Koryntem, nie mówiąc już o ówczesnem centrum świata politycznego i kulturalnego, o Atenach Peryklesa. Ale prowincja ta posiadała już piękną kartę w rozwoju rzeźby greckiej. Kwitnęła tu w znoju pracy codziennej słynna na wszystkie ziemie helleńskie szkoła rzeźbiarzy-bronzowników, którzy całą Grecję zaopatrywali w posągi jej bohaterów i atletów. Tak, jak sztuka Fidjasza rozumiała staję się wyłącznie na tle Aten, stojących u szczytu swej sławy i bogactwa, tak i na twórczość Polykleta nie można patrzeć inaczej, jak przez pryzmat tego zdoryzowanego środowiska. Nie chciałbym przypisywać czyn-

nikowi temu większej roli w twórczości artystycznej, niż mu się należy. Środowiskiem, klimatem, szkołą i t. d. nie można całkowicie określić przejawów sztuki. Indywidualność artystyczna posiada zawsze głos decydujący.

Lecz właśnie indywidualność Polykleta skłaniała go ku temu stanowi rzeczy. Czyż bowiem nie mógł Polyklet — gdyby był chciał — osiąść gdzieindziej, np. w Atenach, gdzie, jak mamy prawo przypuszczać, gościł raz! Czy nie mógł byłby tam znaleźć, jak tylu innych obcych artystów, popłatnej pracy i uznania, gdyby osobowości jego za ciasno było w Argos? Jednakże system pracy twórczej Polykleta przystosowany był najbardziej do takich warunków, gdzie artysta mógł zdala od hałaśliwego rozgwaru metropolji oddawać się w spokoju umiłowanemu kształtowaniu. W usta bowiem samego mistrza wkłada Plutarch (*De Profectib. in virt.* 17, i *Quest. conviv.* II, 3, 2) twierdzenie, że wykonanie dzieła wówczas staje się najcięższe, kiedy model gliniany gotów już jest do opracowania paznokciem. Nic też dziwnego więc, że ponad wszystko ceniono u Polykleta nadzwyczajną staranność wykonania i piękno pełne godności: „*Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros*” powiada Kwintyljan (*Inst. orat.* XII, 10, 7).

Jakkolwiek dzieła Polykleta już za życia artysty były bardzo cenione — wystarczy przypomnieć jego zwycięstwo nad Fidjaszem w konkursie na posąg Amazonki dla Efezu — to jednak nie musiał on pozostawać w nadzwyczajnych warunkach materialnych. W przeciwieństwie do milionowych przedsięwzięć Fidjasza, na cały jego dorobek artystyczny składają się prawie wyłącznie posągi brązowe atletów. Z końcem V w. prz. Chr. za posąg brązowy naturalnej wielkości płacono 3.000 drachm t. j. około 5.000 zł. (Por. de Ridder, *Rev. Archeol.* 1915, II, 97 i Reich, *Österr. Jahresh.* I, 1898, 57). Wzmianka Plinjusza (N. H. XXXIV, 55), że Polyklet: „*diadumenum fecit molliter iuvenem centum talentis nobilitatum*” dotyczy ceny dzieła w czasach rzymskich nie w greckich, tak, jak dziś cena za obraz Tycjana nie pozostaje w żadnym stosunku do kwoty, jaką otrzymał artysta za swój utwór. Nie mógł więc Polyklet już z prostej konieczności rzeczy prowadzić życia bujnego, nie miał też przyjaciół w rodzaju Peryklesa. Gdyby jednak mistrz posiadał był bardziej wyrafinowane pożądanja życiowe, to w sztuce

jego, która jest też po części wyrazem niezaspokojonych pragnień człowieka, musiałoby to zostawić ślad jakiś.

Dziełem, które najlepiej odzwierciadla istotę twórczości Polykleta jest Doryforos. Kompozycja ta, jako realizacja kanonu polykletowskiego, jest wyrazem konstrukcji matematycznej, owocem



Ryc. 15. Doryforos Polykleta według kopji  
w Muz. Narod. w Neapolu.

spekulacji intelektualnych artysty. W budowie ciała przebija stanowczość, ściśle określenie, świadomość celu wyraźnego. Jasności linji nie przygłusza zbędna ornamentyka szczegółów. Jest tu powaga myśli i rzetelność przemyślenia. W koncepcji takiej nie ma miejsca na sublimowanie przedstawienia treścią

duchową. Głowie nie poświęca artysta więcej uwagi, niż biodrom. Twarz Doryforosa to nie zwierciadło wrażeń wewnętrznych lecz szereg płaszczyzn załamujących się, linii krzyżujących się. Jest to konstrukcja oblicza, a nie obraz samego oblicza. Stąd owa surowość, która u niektórych widzów może niekiedy wywołać wrażenie tępoty. W kompozycji tej jest Polyklet najdoskonalszym przedstawicielem doryzmu w sztuce greckiej. W przeciwieństwie do umiłowania przepychu i bogactwa, które tak jasno występuje w dziełach Fidjasza, utwór Polykleta, jest jakby wyrazem spartańskiej powściągliwości, hymnem na cześć wygimnastykowanego ciała męskiego. Kult ciała, nie jako źródła rozkoszy, lecz jako formy najdoskonalszej.



Ryc. 16. Głowa Doryforosa Polykleta.

Nie inaczej też przemawia mistrz w ujęciu kształtu kobiecego. Jego Amazonka (typ berliński) nie posiada w sobie nic z wdzięku i powabu swej płci. Nie zupełnie odpowiadało umysłowości artysty niepokojące przysłonięcie jednej piersi materją przejrzystą, jak u Fidjasza. Rzeźbiarz odsłonił obie półkule, chiton udrapował symetrycznie nad kolanami, nie stworzył odbicia ciała dziewczyny, lecz jego idealną konstrukcję. Kanon Polykleta posiada znaczenie wyłącznie antropometryczne, tzn. wyraz jego nie tkwi w kompozycyjnym przewyciężeniu bryły

i płaszczyzny, lecz w ustaleniu obiektywnych wymiarów człowieka. Tej idealnej abstrakcji pozostał mistrz wierny przez cały ciąg swej działalności. W żadnej ze swych kreacyj nie przekroczył granicy ciała młodzieńczego. Nie wykonał nigdy przedstawienia starca!

Cała sztuka Polykleta jest wyrazem tych samych tendencji, a więc, co za tem ukrywa się, mentalności typowej dla człowieka stojącego zdala od niskiej doczesności a oddającego się z zapałem twórczym spekulacjom, które potrafił też ująć w formę naukową w traktacie o kanonie. A kiedy, już jako starzec,



Ryc. 17. Głowa Hery na monecie miasta Argos.

przystąpił do wykonania jedyne w swem życiu przedsięwzięcia w rodzaju fidjaszowskich organizacyj, do wzniesienia posągu Hery z kości słoniowej i złota dla nowej świątyni w Argos, budującej się po pożarze w roku 423 prz. Chr., wyobraził Herę w wieku młodzieńczym. Na jedynym pewnym wizerunku tego pomnika, na monecie z Argos z głową Hery, widzimy młodą twarz kobiecą okoloną masą spływających na kark włosów i tylko djadem u góry mówi nam o tem, że mamy przed sobą boginię. Jaka przepaść

leży pomiędzy tą kompozycją a pełnem dekoracyjnej pompy ujęciu fidjaszowskiej Ateny Partenos! Jakkolwiek więc starożytność, uznając wartość artystyczną dzieła, nie szczędziła pochwał jego twórcy, to jednak vox populi, przekazany nam przez Kwintyljana (j. w.) stwierdzał: „nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur”. Lecz uczłowieczenie boskości Hery dokonane było w tych samych ramach, jak u Amazonki, t. j. bez cienia pierwiastków sensualnych. Wyraźnie też o tym posągu powiada Parmenion (Anthol. Gr. II, 185, 5):

θνητοῖς κάλλος ἔδειξε ὅσον θέμις· αἰ δ' ὑπὸ κήλοις  
ἄγνωστοι μορφοῖ Ζηνὶ φυλασσόμεθα.

„Śmiertelnikom piękno pokazał o ile możliwe. A wdzięki nieznanne — w fałdach ukryłyśmy się: ujrzy je tylko sam Zeus”.

Istota twórczości Polykleta tkwiła w sztuce przedstawienia człowieka, mężczyzny najdokładniej. Jak Homer był mistrzem poezji, Sofokles tragedji, tak Polyklet był mistrzem „ἀνδριαντοποιία” (Xenofon, Memorab. I, 4, 3). Temu jedynemu zagadnieniu oddał się artysta wyłącznie. Elementem wypowiedzenia się jego była rzeźba, tylko rzeźba! Brak mu było wszechstronności Fidjasza, brak też owego szerokiego poglądu na świat wielkiego atenczyka i tej pełni życia rywala. W zacieśnieniu horyzontu duchowego i w zachowawczości pomysłów Polyklet jest wiernym synem szczepu doryckiego, jak Fidjasz wykwitem attycko-jońskiej wyobraźni. Kanon Polykleta nie był też nagłem nieprzygotowanym zjawiskiem. Początki typowej polykletowskiej ponderacji postaci możemy śledzić już w starszej rzeźbie greckiej, głównie u jego rzekomego nauczyciela Hageladasa z Argos. Polyklet unormował jedynie usiłowania swej generacji, ujął je w pewien zwarty system.

W sztuce greckiej, jak i w całej kulturze starożytnej, brak jest charakterystycznego dla epoki dzisiejszej zindywidualizowania zjawisk artystycznych. Dlatego też z całego obrazu twórczości Polykleta nie możemy nabrać pewnego wyobrażenia o jego zasadniczem ustosunkowaniu się do otoczenia. Nie możemy o nim, jak np. o Watteau, powiedzieć, że był pessimistą. Nic nas do tego nie upoważnia. Możemy równie dobrze przypuszczać, że mistrz w pracy swej znajdował pełne zaspokojenie swych pożądań.

Wyrósł z innej krwi niż Fidjasz, inne go wychowało otoczenie, innym więc był niż tamten. Lecz mimo, iż tematem jego wypowiedzeń się był wyłącznie człowiek, Polyklet ciążący ku abstrakcji ukazuje się w charakterze swym mniej „ludzki”, niż pierwsze wcielenie Leonarda da Vinci — Fidjasz.

---

(Przypisek autora: Pomysł koncepcji Fidjasza, jako organizatora, zawdzięczam rozmowie z Ludwikiem Curtiusem; pojmowanie zaś Fidjasza jako światowca, hedonistę — Valentinowi Müllerowi).

---