

Wstęp

Próba przedstawienia dziejów sztuki greckiej w pracy tak ograniczonej objętościowo jak obecny skrypt wymaga poczynienia kilku uwag wstępnych, które przygotowują Czytelnika na to, co nastąpi.

Pierwsza i podstawowa uwaga sprowadza się do uświadomienia sobie prawdy, że to, co pozostało do dziś ze spuścizny greckiej, jest zaledwie ułamkiem i zarazem okaleczeniem tego, co było. Nie wiemy (i nie będziemy wiedzieli), ile utraciliśmy i w jakim stopniu zmieniłby się odbierany obraz, gdyby zachowało się więcej zabytków, gdyby przetrwały na miejscu, a nie w kolekcjach i muzeach, gdzie ich pochodzenie jest często nieznane lub wątpliwe. Obecne i przyszłe badania archeologiczne mogą w każdej chwili wzbogacić lub zmienić utrwalony obraz sztuki greckiej. Mogą do tego przyczynić się także badania prowadzone w muzeach oraz prace konserwatorskie podejmowane z zastosowaniem nowych technologii. Trzeba być zatem gotowym na odrzucenie lub modyfikację zawartych tu stwierdzeń.

Druga uwaga wiąże się z faktem, że prezentując zachowane zabytki, autor musiał dokonać wyboru przykładów i przez sam wybór, a także rozłożenie akcentów na te właśnie, a nie inne dzieła ukierunkować sposób patrzenia na obraz sztuki greckiej. Dobór odmiennych przykładów może ten kierunek skorygować, a nawet odwrócić. W opracowaniach pochodzących z ubiegłego wieku można dostrzec na przykład wyraźne odchodzenie od zainteresowań sztuką klasyczną na rzecz epok archaicznych, a niekiedy – przeciwnie – na rzecz hellenizmu. Opis tego samego dzieła u jednego autora może być entuzjastyczny, u innego zaś chłodny lub wręcz krytyczny. Materia sztuki jest delikatna i należy do niej podchodzić ostrożnie.

Trzecia uwaga, może jeszcze ważniejsza od poprzednich, dotyczy uświadomienia sobie faktu, że zasadnicza periodyzacja, że wyodrębnienie stylów,

nurtów i tendencji, nawet podział na podstawowe dziedziny sztuki (architekturę, rzeźbę, malarstwo) są naszą własną siatką pojęć narzuconą na przetrwały materiał zabytkowy. Może to ułatwić odbiór i uporządkowanie ogólnego obrazu, lecz zarazem zwiększyć niebezpieczeństwo utrwalenia sztucznej konstrukcji przekazu.

Z tą trzecią uwagą łączy się czwarta, nie mniej ważna: każde zjawisko sztuki posiada swój kontekst. Może on być bliższy lub dalszy. Dla sztuki starożytnej niewątpliwie najbliższym jest sfera *sacrum* (religia z mitologią); rozszerzając kręgi kontekstów – będzie nim także szeroko pojęta kultura (filozofia, literatura, teatr), a jeszcze dalej – formacja społeczno-polityczna państw. Bez uwzględnienia tych kontekstów otrzymany obraz ogólny sztuki jest nie tylko ubogi, ale także narażony na kolejne uproszczenia.

I wreszcie ostatnia sprawa – najważniejsza. Każdy tekst traktujący o sztuce i posługujący się materiałem słów bez kontaktu wzrokowego z dziełem pozostaje martwy. Skrypt, w którym ilustracje sprowadzone być muszą za ledwie do formy odnośnika, jest na to szczególnie narażony. Na szczęście dobre ilustracje w wydawnictwach albumowych są teraz powszechnie dostępne, stąd należy je jak najczęściej wykorzystywać. Ale to jeszcze nie wszystko. Ilustracja, nawet najlepsza, pozostaje zawsze reprodukcją. Jeśli więc tylko istnieje możliwość – trzeba zetknąć się z dziełem sztuki bezpośrednio. Takiego kontaktu nie zastąpi nawet najdokładniejsza informacja na temat wymiarów, materiału czy techniki wykonania dzieła. I znów – na szczęście – istnieje w Muzeum Narodowym w Warszawie Galeria Sztuki Starożytnej i jej najobszerniejszy dział – sztuka grecka. I nie jest istotne, że nie można tam spotkać Fidiasza ani Praksytelesa – można jednak odnaleźć autentycyzm sztuki greckiej.

Wszystkie powyższe uwagi zmierzają do uświadomienia Czytelnikowi, że opracowanie to ma raczej charakter przewodnika niż podręcznika, że stanowi za ledwie wstęp do dalszych poszukiwań na polu sztuki starożytnej. A pole jest rozległe.

Wybrana literatura w jęz. polskim: J. Wolski, *Historia powszechna. Starożytność*, Warszawa 1965; B. Bravo, E. Wipszycka, *Historia starożytnych Greków*, t. I, III, Warszawa 1988–1992; O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1968; W. Tatar-kiewicz, *Historia estetyki*, t. I: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985; K. Kumarniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1954; M.L. Bernhard, *Historia starożytnej sztuki greckiej*, t. I: *Sztuka grecka archaiczna*, t. II: *Sztuka grecka V w. p.n.e.*, t. III: *Sztuka grecka IV w. p.n.e.*, t. IV: *Sztuka hellenistyczna*, Warszawa 1970–1989; S. Parnicki-Pudełko, *Architektura starożytnej Grecji*, Warszawa 1975; *Kultura materialna starożytnej Grecji*, t. I–III, Warszawa – Wrocław – Kraków – Gdańsk 1975–1978.

Sztuka egejska (minojska i mykeńska) – krótki zarys

Kultura egejska, kultura epoki brązu, stanowi niejako wstęp do sztuki Grecji. Wstęp istotny bardziej ze względów geograficznych i historycznych niż kulturowych. Rozwijała się bowiem na terenach przyszłej Grecji i ostatni etap tej kultury – etap mykeński – należy już do dziejów Grecji. Kulturowo natomiast wpływ jej na późniejszą sztukę grecką nie był tak znaczący, jak można by oczekiwać. Nie powinno się jednakże pomijać okresu egejskiego, gdyż ta – legendarna już dla historycznej Grecji – przeszłość stała się podstawą większości mitów, a także eposów Homera, o roli zaś mitologii oraz *Iliady* i *Odyssei* w sztuce Greków nie można nigdy zapominać.

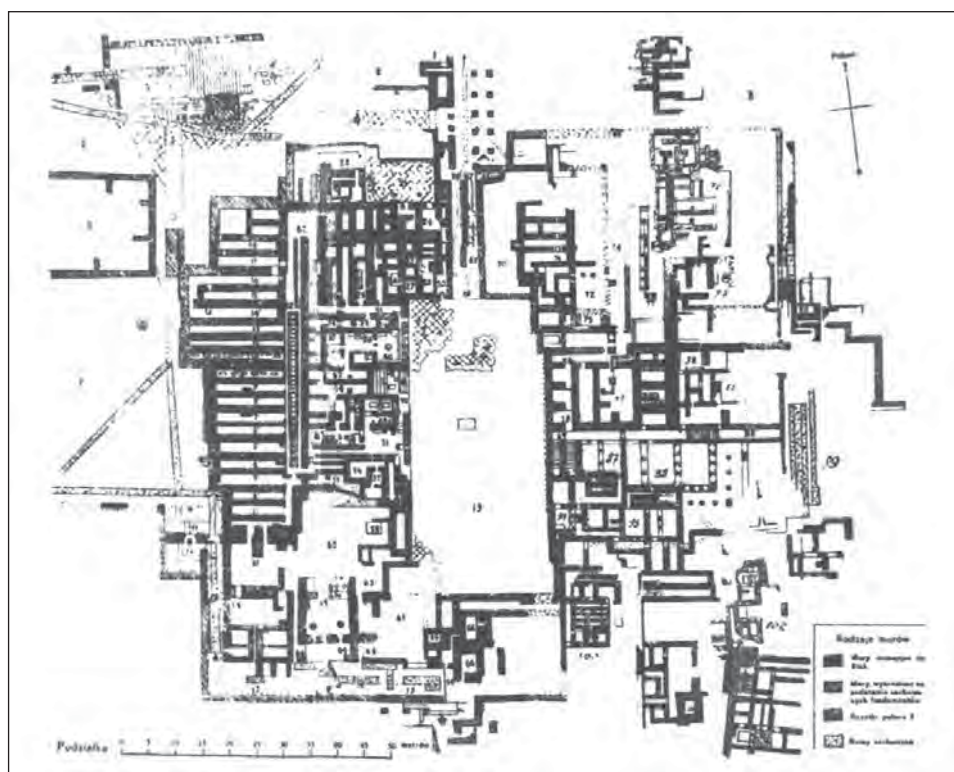
Kulturę egejską pod względem geograficznym można podzielić na minojską (na Krecie), helladzką (na lądzie greckim) i cykladzką (na wyspach). W tym krótkim zarysie pominięto kulturę rejonu cykladzkiego i helladzkiego, koncentrując się przede wszystkim na kulturze Krety. Nazwa kultury minojskiej pochodzi od imienia (lub tytułu) legendarnego władcy Krety – Minosa. Nie mamy o nim żadnych historycznych danych, posiadamy jedynie przekazy mitologiczne. W mitologii stanowi on jednak na tyle wyrazistą postać (występuje w mitach o porwaniu Europy, o Dedalu i Ikarze, o Tezeuszu), że pierwszy z badaczy Krety, Artur Evans (archeolog angielski, odkrywca Knossos na przełomie XIX i XX w.), nadał całej kulturze nazwę minojskiej i nazwa ta utrzymuje się do dziś. Evans jest również autorem podstawowej chronologii kultury minojskiej, jej podziału na wczesno-, średnio- i późnominojską, a każdego z tych okresów na podokresy, oraz bardzo ramowej chronologii bezwzględnej. Ta ostatnia ulegała oczywiście zmianom w ciągu badań, ale i tak nie ma w niej żadnych konkretnych dat. Ograniczymy się zatem do podstawowych ram czasowych, pomijając okresy wczesne, które dostarczyły najmniej znaczących w sztuce zabytków. Tak więc okres średniominojski przypada na pierwszą połowę II tysiąclecia p.n.e. (ok. 2000–

1580 p.n.e.), zaś późnominojski na drugą połowę tego tysiąclecia (ok. 1580–1100 p.n.e.). Trzeba dodać, że okres późnominojski pokrywa się niemal z okresem późnohelladzkim na łądzie greckim, nazywanym mykeńskim, który zostanie omówiony osobno.

Architektura minojska

Archeologia Krety i Cyklad w toku ubiegłego wieku spowodowała znaczne zmiany w pojmowaniu kultury egejskiej, jednakże w dalszym ciągu najbardziej znanym przykładem architektury minojskiej pozostaje pałac w Knossos, odsłonięty przez Evansa na początku XX w. Pałac ten skupia w sobie najbardziej istotne cechy tego budownictwa. Badanie każdego zespołu architektonicznego należy zacząć od jego rzutu poziomego. Plan pałacu w Knossos wzbudził zainteresowanie architekturą kretańską, gdyż natychmiast skojarzył się odkrywcom z mitem o labiryncie i Minotaurze, mitem

1. Plan pałacu w Knossos na Krecie





2. Fragment malowidła z Knossos z ukazaniem kolumnady

o budowli tak skomplikowanej, że nie sposób było się z niej wydostać; jeśli już ktoś się weń zapuścił, musiał w niej beznadziejnie błędzić (mit o Tezeuszu i nici Ariadny).

Pierwszy rzut oka na plan pałacu w Knossos wydaje się potwierdzać wrażenie labiryntu. Trzeba jednak brać pod uwagę fakt, że: 1) odsłonięty plan mieści w sobie wszystkie etapy przebudów; 2) zachowane części zabudowy obejmują prawie wyłącznie piwnice i przyziemie. Mieszkalne i reprezentacyjne pomieszczenia pałacowe praktycznie nie istnieją; na ich obecność wskazują jedynie dolne kondygnacje monumentalnych klatek schodowych, ongiś wiodących na piętro (lub piętra), oraz obszerne świetliki, pozwalające na oświetlenie kilku poziomów pomieszczeń. Sala tronowa, znana z przedstawień dwóch flankujących tron gryfów, jest stosunkowo niewielkim, parterowym pokojem, lecz powstała ona w już schyłkowym etapie budowy pałacu. Nie jest także wykluczone, że kamienny tron w formie świętej góry miał podkreślać kultową funkcję władcy, o czym zdają się również świadczyć leżące w pobliżu małe repozytoria sakralne, pomieszczenia, których przeznaczenie nie jest jasne, ale ich wyposażenie (podwójne topory – labrysy, wizerunki sakralnych rogów, duża ilość ceramiki) wskazuje na potrzeby kultu, być może spełnianego na dziedzińcu.

Niewątpliwie najbardziej charakterystycznym rysem pałacu jest wielki, centralnie położony dziedziniec. Rys ten znajduje potwierdzenie w innych pałacach Krety (w Phaistos, Malia, Hagia Triada, Kato Zakro): niezależnie od skali założenia (wszystkie są mniejsze od Knossos), zawsze w centrum występuje dziedziniec. We wszystkich także warsztaty i magazyny zajmowały pomieszczenia piwniczne i parterowe, niezachowane lub źle zachowane mieszkania i sale reprezentacyjne (wnosząc z istnienia schodów) znajdowały się na piętrze.

O materiałach budowlanych i konstrukcjach architektonicznych można wnosić na podstawie zarówno przetrwałych ruin, jak i pewnych przedstawień ikonograficznych (malowideł oraz płytek dekoracyjnych). Fundamenty oraz monumentalne fragmenty obudowy dziedzińca, klatek schodowych i świetlików świadczą o wykorzystaniu ciosów miejscowego wapienia. Elementami dźwigającymi były ściany i kamienne filary, a także kolumny (drewniane), z których pozostały jedynie bazy. Charakterystyczne dla architektury minojskiej były kolumny o trzonach rozszerzających się ku górze (znane z przekazów ikonograficznych). Wyższe piętra budynków wznoszono stosując kamień łamany i pewnego rodzaju ramową konstrukcję drewnianą (również na podstawie ikonografii), co miało zapewne związek z trzęsieniami ziemi, podczas których budowle kretańskie w starożytności były wielokrotnie niszczone i którym zapewne uległy ostatecznie.

Konstrukcje z łamanego kamienia dają w efekcie szorstkie, nieregularne lico ścian, wymagające wyprawy tynkowej. Stało się to równocześnie powodem jednoznacznego kojarzenia sztuki minojskiej z malarstwem ściennym. Tynkowane powierzchnie ścian stanowiły bowiem najlepsze pole dla fresków (żywość barw na zachowanych fragmentach wydaje się świadczyć, że podstawową techniką malarską był rzeczywiście fresk, malowidło na mokrym tynku).

Malarstwo minojskie

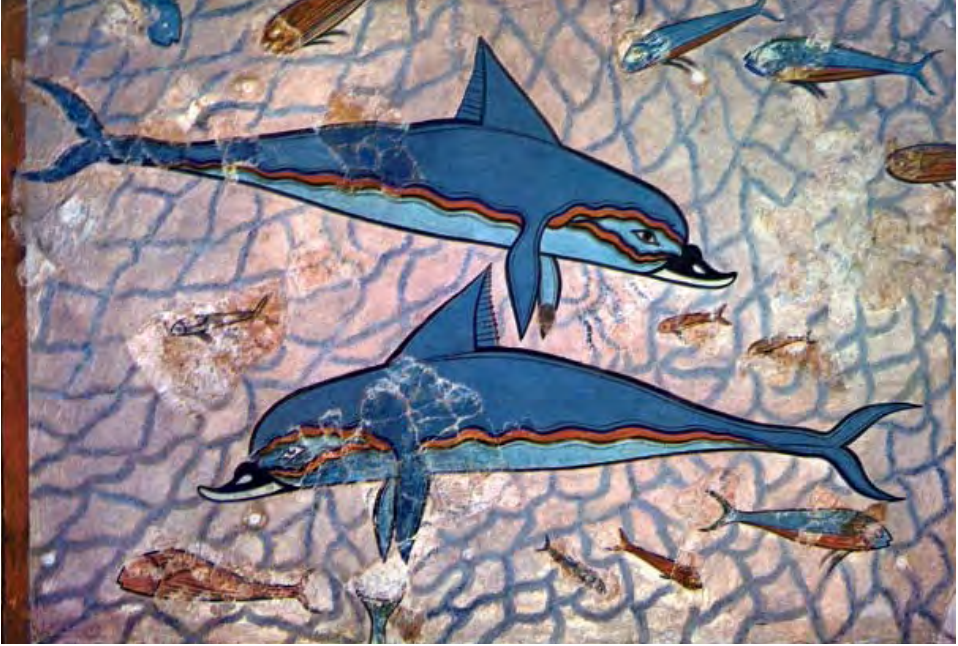
Co się tyczy podstawowej dziedziny sztuki minojskiej, jaką było malarstwo, to trzeba zdać sobie sprawę z dwóch istotnych względów. Po pierwsze, stan zachowania malowideł w Knossos nie pozwalał na ich całościową ocenę, były one bowiem zbierane w małych fragmentach z poziomu posadzek, na które opadły ze ścian. Ekipy Evansa dokonały olbrzymiej pracy – ułożyły je, udokumentowały i, oczywiście, uzupełniły. Ogromna tedy większość znanych obecnie fresków powstała w wyniku rekonstrukcji. Po drugie, interpretacja treści malowideł natrafia na trudności, gdyż nasza wiedza o społecznych,



3. Fresk z Knossos
(tzw. Paryżanka), fragment,
Muzeum w Heraklionie

politycznych i przede wszystkim religijnych uwarunkowaniach, stanowiących podstawę tej sztuki, jest bardzo ograniczona.

W tym miejscu należy wprowadzić dygresję, która wyjaśni wiele z naszych ograniczeń. Kultura minojska jest dla nas nadal kulturą „niemą”, nie przemówiła własnym językiem mimo istnienia kilku rodzajów zapisu. Odkryte zabytki zawierają pismo ideograficzne (tzw. dysk z Phaistos), pismo linearne A oraz pismo linearne B. Odczytane zostało jedynie to ostatnie (tabliczki z tym pismem nie wnoszą wiele, gdyż znajdują się na nich wykazy darów lub danin) i okazało się, że kryje w sobie archaiczne formy języka greckiego, należy zatem już do okresu późnominojskiego, a raczej mykeńskiego, kiedy również na Krecie, nie tylko na lądzie greckim, dominowali przybysze z północy, czyli pierwsze fale plemion greckich. Natomiast



4. Fresk z Knossos (Delfiny), fragment, Muzeum w Heraklionie

oryginalna kultura minojska powstała wśród ludu wyspiarskiego o nadal nieznanym pochodzeniu i języku. Słabo więc są dotychczas rozpoznane formy życia społecznego i politycznego (władza centralna z pałacem-stolicą w Knossos? zależni władcy czy namiestnicy w mniejszych pałacach? organizacja miejska?), a przede wszystkim wierzenia. Brak przekazów pisanych na temat religii minojskiej pozwala na stawianie różnorodnych hipotez, z których naczelną dotyczy kultu głównego bóstwa żeńskiego. W przeciwieństwie do pozostałych kultur epoki brązu religia minojska zdaje się stawić na czele nie boga, lecz boginię, a w kulcie nie kapłanów, ale kapłanki.

Tematyka fresków z Knossos zdecydowanie różni się od problematyki sztuki przedstawieniowej epoki brązu innych kultur śródziemnomorskich. Niemal zupełnie brak tematów wojen i łowów. Brak również tematyki pracy. Brak wyobrażeń o życiu pozagrobowym. Brak wizerunków bóstw. Brak wizerunków władców. Jak widać, repertuar tematyczny jest tu jeśli nie zaniegowany, to przynajmniej znacznie osłabiony. Co zatem dominuje? Tematyka dworska z wyraźnie podkreśloną rolą kobiet. Niewykluczone, że pokrywa się ona z tematyką kultową. Ceremonialnie odziane damy minojskie być może obserwują widowiska religijne (lub biorą w nich udział), które odbywają się na dziedzińcu pałacu albo na specjalnym placu otoczonym częściowo



5. Fresk z Knossos (Akrobacje na byku), Muzeum w Heraklionie

6. Fresk z Thery, Muzeum w Atenach



swego rodzaju widownią o szerokich stopniach (na północny zachód od pałacu). Tak samo ubrane damy (kapłanki?) występują nie tylko na freskach, lecz także w drobnej sztuce (w gliptyce, czyli w drobnej rzeźbie w kamieniach półszlachetnych, w złotnictwie), przedstawiającej sceny kultowe odbywające się pod gołym niebem, w gajach czy na szczytach gór (warto dodać, że architektura minojska nie wykształciła specjalnego typu świątyni, stąd tam, gdzie brakuje wyraźnie zaznaczonych scen kultowych w otoczeniu roślinności, wtedy toczą się one na tle fasad pałacowych).

Drugim, poza dworsko-kultowym, zespołem tematów jest świat natury, pejzaż. Niekiedy pejzaż przedstawia się w postaci niemal czystej, pozbawiony sztafażu, co najwyżej ożywiony pojedynczymi postaciami zwierząt. Tematyka ta występuje w dwóch wersjach: pejzaż morski i pejzaż lądowy. Ten pierwszy nie budzi zdziwienia w kulturze wyspiarskiej, lecz jego ujęcie jest bardzo specyficzne: mieszkańcy morza (głównie delfiny) ukazani są zawsze z profilu, natomiast towarzyszące rybom podwodne skały widoczne są jakby z lotu ptaka. Pejzaż lądowy ma przede wszystkim charakter ogrodowy: skały potraktowano równie umownie z lotu ptaka, lecz rośliny i zwierzęta są znacznie bardziej stylizowane od morskich, kępy lilii traktowane dekoracyjnie, a kolorystyka czasem wręcz konwencjonalna (np. bawiące się wśród kwiatów małpki są oznaczone kolorem niebieskim, co było charakterystyczne dla sztuki egipskiej; wpływy egipskie widoczne są także w konwencji kolorystyki ciała ludzkiego: postacie męskie są barwy rdzawej, kobiece – białej).

Jednym z najbardziej znanych malowideł (też wprawdzie znacznie zrekonstruowanym, lecz stosunkowo czytelnym) jest scena akrobacji na rozpędzonym byku. Bierze w niej udział troje skoczków, mężczyzna i dwie kobiety – pleć akrobatów, mimo sumarycznego ujęcia smukłych sylwetek, jest oczywista dzięki konwencji kolorystycznej. Mężczyzna dokonuje właśnie brawurowego salta na grzbiecie byka, jedna z kobiet ubezpiecza jego zeskok, druga natomiast, chwytając nastawione do przodu rogi, przygotowuje się do analogicznego skoku. Scena ta, ukazująca zapewne widowisko kultowe, jest zabytkiem jednostkowym, lecz niewykluczone, że tradycja tego typu przedstawień stała się podstawą mitów o Tezeuszu i jego wyprawie na Kretę (aby zabić Minotaura – potwora z głową byka – i uratować ateńskie dziewczęta i młodzieńców, którzy jako trybut mieli być rokrocznie wysyłani Minotaurowi w ofierze). Trzeba dodać, że postać byka (a także tzw. sakralne rogi, znane jako dekoracje fasad oraz licznie znajduwane w repozytoriach pałacowych) musiała odgrywać znaczną symboliczną rolę w wierzeniach kreteńskich; być może uosabiał on władcę lub w ogóle męski element religii wobec faktu, że naczelną w niej zdaje się forma żeńska.



7. Fresk z Thery,
Muzeum w Atenach

Inne freski z Knossos są w o wiele większej mierze od omówionych zrekonstruowane, czasem z tak małych fragmentów, że można im zarzucić zbyt wielki udział fantazji konserwatorów. Imponujące szaty dam kretańskich, o falbaniastych spódnicach i odkrytych piersiach, skomplikowane fryzury, przeplecione piórami i wstążkami, mogły się wydawać wywołane potrzebą zainteresowania widza muzealnego i takie też zarzuty stawiano malarzom-konserwatorom z ekipy Evansa. Jednakże wykopaliska na wyspie Thera (Santorin), podjęte w sześćdziesiątych i siedemdziesiątych latach XX w. przez uczonych greckich, ujawniły malowidła z epoki minojskiej w znacznie lepszym stanie niż na Krecie. Zachowały się one na ścianach, a niektóre pomieszczenia domów były całkowicie pokryte freskami. Ukazują one analogiczne do kretańskich stylizowane pejzaże skalne z liliami i ptakami, a także przedstawienia kobiet w takich samych jak kretańskie strojach.

Należy dodać, że Thera jest wyspą wulkaniczną. Od czasów starożytnych aż do dziś wulkan jest czynny. Zdaniem wulkanologów, które popierają



8. Posążki kapłanek (bogiń?),
Muzeum w Heraklionie

wyniki badań archeologów, ok. połowy XV w. p.n.e. nastąpił na Therze ogromny wybuch, który zniszczył całą środkową część wyspy, pozostawiając jej obrzeża w postaci kaldery. Wybuch ten wywołał zapewne szereg katastrof na wyspach Morza Egejskiego. Gigantyczne, wzbudzone trzęsieniem ziemi fale oraz same wstrząsy sięgnęły także Krety, powodując nie tylko zniszczenia, ale także ogólne osłabienie państwa. Potwierdzają ten fakt charakterystyczne dla trzęsień ziemi spękania niektórych fragmentów murów pałacu. Wydaje się też prawdopodobne, że wynikłe z tej katastrofy osłabienie państwa Minosa wykorzystali greccy najeźdźcy, aby zdominować Kretę. Zdają się to potwierdzać odkryte w Knossos tabliczki z pismem linearnym B.

Rzeźba minojska

W kulturze minojskiej sztuka przestrzenna odgrywała niewielką rolę. W malarstwie przecież także, mimo istnienia subtelnego pejzażu, tło jest z reguły neutralne. Postacie ludzkie o bogatym detalu (stroje, fryzury) również traktowane są na ogół sylwetowo. Jedynym akcentem przestrzenności są niekiedy płaskie reliefy stiukowe, bogato polichromowane, ale należą one zdecydowanie do tradycji malarskiej. W dziedzinie rzeźby brakuje przykładów o charakterze monumentalnym, jedyne jej przejawy to niewielkie



9. Waza w stylu kamares,
Muzeum w Heraklionie



10. Naczynie w stylu morskim
z Knossos, Muzeum w Oxfordzie

statuetki, przede wszystkim kobiece. Pozostają one zapewne w kręgu występujących powszechnie na Cykladach i na samej Krecie drobnych idoli z gliny lub kamienia, mających znaczenie wotywnie albo grzebalne. Wśród tych idoli (wotów? amuletów? darów grobowych?), sięgających czasów neolitu, wyróżnia się dwie tendencje: schematyczną i naturalistyczną. Figurki kretańskie epoki średniominojskiej należą do tego drugiego nurtu, przedstawiają, tak jak w malarstwie, wspaniałe odziane damy w falbaniastych spódnicach i obcisłych, otwartych z przodu gorsetach. Bogate stroje głów, niejednokrotnie ozdobione postaciami zwierząt lub ptaków, a także węże we wzniesionych rękach mogą sugerować, że są to wizerunki bogini-matki-ziemi. Takiej interpretacji nie potwierdzają jednak niewielkie rozmiary statuetek (od kilkunastu do kilkudziesięciu centymetrów) i materiał, z jakiego zostały wykonane – barwny fajans (tym bardziej, że w dziełach rzemiosła kretańskiego nie brakuje świetnych wyrobów ze złota i kamieni półszlachetnych). Być może zatem figurki nie prezentowały postaci bogini, lecz kapłanki w strojach i gestach kultu.

Ceramika minojska

Ceramika okresu średnio- i późnominojskiego jest zjawiskiem dość szczególnym w porównaniu z ceramiką innych rejonów śródziemnomorskich, gdzie stanowi ona podstawę ustaleń chronologicznych jako materiał najbardziej masowy, pozwalający prześledzić z dużą precyzją jej ewolucję, kolejność występowania form i sposobów dekoracji. Tymczasem naczynia wczesnominojskie, niekiedy bardzo pięknie ukształtowane, starające się często naśladować w glinie neolityczne formy naczyń kamiennych, nie zapowiadają wcale rozwoju ceramiki średnio- i późnominojskiej, malowanej, barwnej, mogącej stanowić pewną analogię do malarstwa ściennego.

Pierwszą wyodrębnioną grupą malowanych naczyń jest ceramika stylu Kamares (nazwana tak od grotu w pobliżu Phaistos, gdzie znaleziono większą ilość ceramiki tego rodzaju). Zwraca uwagę niezwykła biegłość techniczna w toczeniu naczyń, pozwalająca na ukształtowanie nadzwyczaj delikatnych ścianek i plastycznych niekiedy zdobień (oczywiście ceramika minojska jest już formowana na kole garncarskim, z wyjątkiem przedmiotów glinianych o znacznych rozmiarach, takich jak beczki magazynowe – pitosy, ręcznie lepionych). Najistotniejsza jednak jest wielobarwna dekoracja malarska o charakterze roślinnym, z tak wysokim niekiedy stopniem stylizacji, że doprowadza ją czasami niemal do abstrakcji. Trzeba też podkreślić, że stylizowany ornament, zwykle jasny na ciemnym tle, jest doskonale zgrany z formą naczynia, nie przeciążając, ale i nie eksponując nadmiernie tektoniki przedmiotu.

Dwa kolejne style w minojskim malarstwie ceramicznym zdecydowanie nawiązują do malarstwa ściennego: można je określić mianem stylu morskiego i stylu pałacowego. Styl morski sięga po motywy podwodne, szczególnie często po motyw ośmiornicy, czasem rozgwiazdy, muszli i wodorostu. Morskie stworzenia, mimo sylwetowości, malowane są z dużym realizmem, co widać zwłaszcza w oplatających brzusiec naczyń mackach ośmiornic. Cechą uderzającą jest tu kompozycja: ciała i macki ośmiornic zdają się rzeczywiście przylegać do przedmiotu, rozpełzając się po powierzchni i sięgając z jednej połowy naczynia na drugą.

Styl pałacowy, trwający do epoki późnominojskiej, ma zupełnie inny charakter. Wśród motywów dominują rośliny ogrodowe, przede wszystkim kwiaty lili, znane dobrze z pałacowych fresków, lecz w postaci znacznie bardziej stylizowanej, wręcz syntetycznej. Dodatkowo kompozycja zdecydowanie porzuca swobodę typową dla stylu morskiego, staje się sztywna, motywy dekoracyjne uszeregowane są często w powtarzalnych ciągach lub też układach symetrycznych.

Epoka mykeńska

Nazwa epoki mykeńskiej wywodzi się bezpośrednio z poematów Homera, w *Iliadzie* bowiem właśnie król Myken, Agamemnon, był naczelnym wodzem achajskiej wyprawy przeciw Troi. Mykeny, złote Mykeny, miały być najwspanialszym i najbogatszym grodem wśród greckich państw epoki homeryckiej. Mamy więc tu znowu odniesienie do legendy. Okres mykeńskiej kultury helladzkiej – a więc kultury Grecji lądowej, na Peloponezie i dalej ku północy – zaczął się znacznie wcześniej, jeszcze zanim bohaterowie *Iliady* wyprawili się pod Troję. Wojnę trojańską umieszczali starożytni Grecy historycy w XII w. p.n.e. (z tym wiekiem zgadzają się w przybliżeniu dane archeologiczne, poświadczające nadejście okresu wielkich niepokojów we wschodniej części basenu Morza Śródziemnego, wojen, najazdów, spustoszeń i migracji, które wiek później położyły kres kulturze egejskiej), natomiast pierwsze fale plemion greckich dotarły na Peloponez już ok. XVI w. p.n.e. i wtedy też powstały pierwsze obwarowania Myken i pierwsze groby królewskie, istotnie pełne złota, co podtrzymało przekonanie odkrywcy, że ma do czynienia z czasami Agamemnona. Warto dodać, że odkrywcą Myken był badacz Troi Henryk Schliemann, poszukujący w archeologii dowodów potwierdzających wiarogodność *Iliady*, dla którego Homer był wyrocznią ostateczną.

Architektura mykeńska

Zabytki, na których podstawie można scharakteryzować architekturę mykeńską, nie pochodzą wyłącznie z samych Myken. Siedziby Greków na Peloponezie nie miały takiego charakteru jak np. Knossos i inne pałace, wśród których zapewne Knossos było swego rodzaju stolicą, a pozostałe mogły być mu podporządkowane. Wydaje się, że Grecy, przybywający z północy na południe Półwyspu Bałkańskiego kolejnymi falami, nie stworzyli na Peloponezie jednolitej struktury państwowej, lecz odrębne ośrodki, takie jak Mykeny, Tiryns czy Pylos.

Przede wszystkim trzeba zwrócić uwagę, że Achajowie (tak, śladem Homera, nazywa się pierwsze grupy plemienne Greków przybyłe na tereny egejskie) osiedlali się wśród ludu etnicznie obcego, stąd ich ośrodki musiały mieć charakter obronny. Jest to pierwsza i bardzo istotna różnica pomiędzy pałacami na Krecie i zamkami na Peloponezie. Zarówno Mykeny, jak i Tiryns były silnie ufortyfikowane, otaczały je mury o grubości kilku metrów (wysokość nie jest znana, lecz zachowane fragmenty dochodzą do



11. Mury obronne w Tirynsie

ośmiu metrów i musiały być jeszcze wyższe), budowane z wielkich głazów, czasem naturalnych, czasem ociosanych od strony licowej. Sam ciężar kamieni osadzonych w glinie powodował, że nie potrzebowały żadnego materiału wiążącego. Mur tego typu – z surowych wielkich głazów – nazywa się (za Grekami) wątkiem cyklopim (w mitologii ród cyklopów posiadał nadludzką siłę). Kamienie, początkowo obciosywane tylko od lica, z czasem przybierały formę coraz bardziej regularnych, zbliżonych do sześciianu, bloków. Dzięki temu można prześledzić kolejne fazy przebudowy i rozbudowy mykeńskich twierdz. Jądro murów, pomiędzy cyklopimi ścianami licowymi, wypełnione było na ogół rumoszem skalnym i gliną lub też (jak w Tirynsie) kryło w sobie galerie obronne, skonstruowane na zasadzie pseudosklepienia (kamienie lica wysuwane były coraz bardziej ku sobie, aby zetknęły się u wierzchołka).

Najsłabszymi zawsze punktami obrony, a zatem najsilniej ufortyfikowanymi, są w systemach murów bramy. Najbardziej znaną wśród nich jest Brama Lwicy w Mykenach. Prowadzi do niej krótki korytarz pomiędzy murami,



12. Brama Lwic w Mykenach

uniemożliwiający natarcie licznej grupy wojowników. Wejście składa się z monolitycznych kamiennych węgarów i wielkiego bloku nadproża, którego już sam kształt (lekko łukowaty u góry) powodował przeniesienie części ciężenia muru na węgary. Zasadniczą jednak konstrukcją umożliwiającą to przeniesienie był trójkąt odciążający ponad nadprożem. W architekturze mykeńskiej z reguły umieszczano go nad wszystkimi monumentalnymi wejściami. W Bramie Lwic trójkąt odciążający zasłonięty jest płytą reliefową z przedstawieniem dwóch lwic w heraldycznym układzie, wspiętych na cokół znajdującej się w centrum kolumny. Głowy zwierząt nie zachowały się, ale ich pełne siły, umięśnione ciała, wydobyte w dość wysokim reliefie, zostały potraktowane z dużą dozą realizmu (mimo umownego symetrycznego układu). Wysokość trójkąta (prawie trzy metry) dodaje im jeszcze monumentalności.

Trzeba nadmienić, że relief z Bramy lwic jest właściwie jedynym przykładem monumentalnej rzeźby z terenu Egei – nie znamy wśród zabytków



13. Złota maska
Agamemnona z Myken,
Muzeum w Atenach

sztuki ani minojskiej, ani mykeńskiej, ani cykladzkiej drugiego zabytku w tej skali, który mógłby posłużyć za wzór czy zapowiedź reliefu z mykeńskiej bramy. Co jeszcze dziwniejsze – poziom warsztatowy tej rzeźby jest bardzo wysoki. Czyżby rzeźbiarz był przybyszem? Zupełny brak analogii mógłby na to wskazywać.

Warto zwrócić uwagę, że centralna kolumna, o której cokolwiek wspierają się strzegące jej lwice, jest typową kolumną minojską o charakterystycznym, rozszerzającym się ku górze trzonie. Nie wchodząc w czysto symboliczne znaczenie układu tej sceny, można stwierdzić, że architektura minojska musiała wpłynąć na architekturę mykeńską. Potwierdzają to w pewnej mierze plany pałaców w Tirynsie i w Pylos (plan pałacu w Mykenach jest zbyt słabo zachowany). W obu dużą rolę odgrywają dziedzińce oraz liczne małe pomieszczenia o przeznaczeniu rzemieślniczym lub magazynowym. Zdecydowanie jednak różni się plan części reprezentacyjnych, które – wobec braku klatek schodowych – musiały się mieścić na parterze zabudowy.

Sale reprezentacyjne we wszystkich mykeńskich pałacach noszą cechy wspólne, zupełnie nowe, niestosowane w architekturze minojskiej. Są one budowlami prostokątnymi, osiowymi, z wejściem na krótszym boku, z dwukolumnowym portykiem przed wejściem i ścianami bocznymi przedłużonymi tak, aby obejmowały ów portyk. W ten sposób tworzy się plan sali głównej wraz z przedsionkiem. Budowla taka, zwana przez Greków

megaronem, będzie miała zasadnicze znaczenie dla dalszego rozwoju architektury greckiej.

Oprócz megaronu jeszcze jeden typ budowli charakteryzuje kulturę mykeńską – monumentalny grobowiec kopułowy. Architektura minojska stworzyła wiele rodzajów grobów, lecz nie wykształciła żadnego określonego typu. Istniały groby najprostsze, skrzynkowe lub większe komorowe, a także tzw. groby izbowe z kilkoma komorami grzebalnymi. I wreszcie zachował się jeden grobowiec pod Knossos, zwany Grobem Świątynnym, będący przypuszczalnie pochówkiem królewskim. Składał się z dziedzińca, kolumnowego przedsionka i trzech komór; obecność schodów sugeruje, że na piętrze znajdowały się jeszcze jakieś pomieszczenia, być może rodzaj kaplicy grobowej. Grób ten jest jednak przypadkiem jednostkowym. W kulturze mykeńskiej, począwszy od XVI w. p.n.e., istniały też groby skrzynkowe i komorowe, a także szybowo-komorowe, do których należały pochówki królewskie w okręgach grobowych w Mykenach. Tam właśnie odkrył Schliemann bogate wyposażenie, liczne przedmioty ze złota i bursztynu, złote maski, kryjące wąsate oblicza władców (tak odmienne od etnicznego typu mieszkańców Krety). Znaleziska te połączył, rzecz jasna, z imieniem Agamemnona (najlepiej zachowana maska do dziś nosi to imię). Groby te jednak były przynajmniej o trzy wieki starsze niż wojna trojańska.

14. Grób Agamemnona w Mykenach



Najwspanialsze grobowce, niewątpliwie królewskie, powstały w Mykenach w XIII w. p.n.e. Największy z nich nazwano Grobem Agamemnona (przedtem Skarbceem Atreusa). Świadczy to oczywiście znowu o odwołaniu się do Homera i znów groby te są o wiek starsze. W planie grób składa się z korytarza (*dromos*), dużej komory na planie koła i małego prostokątnego pomieszczenia właściwego pochówku. Zarówno *dromos*, jak i komory zbudowane były z ociosanych bloków. Okrągłą komorę, o średnicy prawie piętnastu metrów, przekrywała wspaniała kopuła (konstrukcyjnie jest to oczywiście pseudokopuła, zbudowana z poziomych kręgów bloków o coraz mniejszej średnicy; krawędzie kamiennych kręgów zostały precyzyjnie skute od wewnątrz, sprawiając wrażenie prawidłowego kopułowego wnętrza). Wejście z dromosu do komory zwieńczał trójkąt odciążający ponad nadprożem (niestety nie zachowała się wypełniająca go płyta, lecz dzięki temu Słowacki mógł się dostać do wnętrza Grobu Agamemnona i napisać poemat; w jego czasach *dromos* był wypełniony ziemią do wysokości nadproża, a wchodziło się do środka przez ów trójkątny otwór).

Mykeńskie malarstwo ścienne i ceramiczne

Cywilizacja minojska, ze swymi wyrafinowanymi cechami kultury, z subtelnym malarstwem, z barwną ceramiką i bogatymi wyrobami rzemiosła, z całym pałacowym splendorem, musiała wywierać znaczny wpływ na prymitywniejszą od niej, bardziej surową kulturę plemion greckich, przybywających na Peloponez z północy półwyspu. Oddziaływanie to jest bardziej wyraźne w sztukach dekoracyjnych niż w funkcjonalnej z natury rzeczy architekturze. W Mykenach niewiele się zachowało śladów malowideł; więcej ich znamy z Tirynsu czy Pylos. Niektóre fragmenty fresków, ukazujących np. procesje dworskie z darami, są do tego stopnia podobne do przedstawień minojskich, że wysuwano nawet hipotezy o malowaniu ich przez sprowadzanych z Krety mistrzów pałacowych; te same strojne damy w spódnicach z falbanami, ujęte z profilu głowy (z okiem zawsze przedstawionym frontalnie) z fryzurami przeplecionymi wstęgami, ta sama konwencja kolorystyczna (ciała kobiet białe, mężczyzn brązowe). Wydaje się, że rozkwit mykeńskiego malarstwa ściennego przypada na XIV–XIII w. p.n.e., a więc na czasy, gdy Knossos było już podporządkowane politycznie Achajom (wskazują na to tabliczki z pismem linearnym B, znajduwane zarówno w Pylos, jak i na Krecie), nic zatem dziwnego, że freski typu minojskiego pojawiły się w pałacach władców mykeńskich.



15. Polowanie na dzika na fresku z Tirynsu, Muzeum w Atenach

Występują jednakże istotne różnice w malarstwie minojskim i mykeńskim, głównie w sferze tematyki. O ile sceny dworskie wydają się zbliżone, o tyle brakuje zupełnie pejzaży ogrodowych, igrających wśród lilii małpek czy też, ulubionych w Knossos, stworzeń morskich. Nie ma w tym akurat nic dziwnego, jako że cytadelom mykeńskim, zamkniętym grubymi murami, daleko było do beztroskiego otoczenia pałaców kreteńskich, a położenie na łądzie, nie na wyspie, nie łączyło ich tak ściśle z morzem. Bardziej znamienne są inne różnice tematyczne. Freski przedstawiają np. pyszną scenę polowania na dzika: łaciate psy dopadają pędzącego odyńca (Tiryns); wariują psy (Pylos); dwie damy jadą zaprzężonym w konia rydwanem (Tiryns). Wszystko to wskazuje na odmienny tryb życia i innego rodzaju spędzanie czasu niż w pałacach na Krecie. Podstawową jednak różnicą są sceny wojenne: wojownicy siodłają konie na fragmentarycznie zachowanym fresku z Myken (właściwie przyprowadzają, bo siodeł wówczas nie znano); bitwa z odzianymi w skóry barbarzyńskimi wojownikami (Pylos) na malowidle, które również, niestety, przetrwało częściowo.

Jeszcze inaczej wpływy minojskie wyraża mykeńskie malarstwo ceramiczne. Występuje w nim z kolei pewne naśladownictwo motywów, m.in. motywów morskich, lecz w odmiennym zupełnie traktowaniu formalnym. Na przykład ośmiornica, tak ulubiona przez ceramików minojskich, umieszczana z taką swobodą na brzuścach naczyń, w ceramice mykeńskiej nie



16. Kielich mykeński
z ośmiornicą,
Muzeum w Brukseli

tylko wykazuje brak zrozumienia przez malarza samego kształtu morskiego stworzenia, lecz przede wszystkim komponowana jest symetrycznie i osiowo, co uderzająco zaprzecza formalnemu zamysłowi wzorca.

Sztywny minojski styl pałacowy, posługujący się daleko idącą stylizacją motywów roślinnych, w wydaniu mykeńskim sprowadzony jest niemal do abstrakcji, pełnej linii spiralnych, i do podziałów poziomych, nieznanymi minojskim formom pałacowym. Stąd już bardzo blisko do naczyń proto-geometrycznych, które pojawią się po upadku kultury egejskiej. Będą też one jedynym świadectwem czasu nadciągających wojen, zniszczeń, migracji i wyludnienia całego prawie terytorium rodzącej się Grecji. Z takich epok nie pozostają dzieła architektury czy malarstwa; pozostaje ceramika, towarzysząca odradzającemu się stale życiu.

Wybrana literatura w jęz. polskim: B. Rutkowski, *Sztuka egejska*, Warszawa 1973; K. Majewski, *Kreta – Hellada – Cyklady*, Warszawa 1963; L. Press, *Życie codzienne na Krecie w państwie króla Minosa*, Warszawa 1972.