

ARCHIWUM  
TOWARZYSTWA NAUKOWEGO WE LWOWIE  
DZIAŁ I. — TOM VI. — ZESZYT 3.

---

KAZIMIERZ MAJEWSKI

FIGURALNA  
PLASTYKA CYKLADZKA  
GENEZA I ROZWÓJ FORM

(Z 89 TABLICAMI)



WE LWOWIE  
NAKŁADEM TOWARZYSTWA NAUKOWEGO  
Z ZASIŁKIEM MINISTERSTWA WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA PUBLICZNEGO  
DRUKARNIA NAUKOWA WE LWOWIE, UL. ORMIAŃSKA 8 — TELEFON 253-10  
1935.

Skład główny wydawnictw Towarzystwa utrzymuje księgarnia Gubrynowicza i Syna  
we Lwowie.

• III 20.170

**III** 20170



3580/K/G/53

## Figuralna plastyka cykladzka

Geneza i rozwój form (z 89 tablicami)

Napisał

KAZIMIERZ MAJEWSKI

### I. Wstęp

Przegląd literatury dotyczącej wykopalisk na Cykladach — Chronologia kultury cykladzkiej — Marmurowa plastyka figuralna — Style plastyki figuralnej i ich geneza — Naturalizm — Schematyzm.

Kultura epoki brązu na wyspach cykladzkich, zwana inaczej kulturą cykladzką, znana jest z planowych wykopalisk i badań Tsuntasa, Dümmlera, Stephanosa, Benta, Blinkenberga, Hogartha, Atkinsona i innych archeologów. Obok niezmiernie ważnych wykopalisk na wyspie Melos (odkrycie miasta Phylakopi), przeprowadzono gruntowne badania licznych nekropoli na Syros, Siphnos, Paros, Amorgos, Thera, Naxos i wyspach pomniejszych a także odkryto resztki osiedli i miejsc obronnych<sup>1</sup>.

Główne zasługi w przeprowadzeniu wykopalisk i częściowym opublikowaniu materiału, znalezione go na wyspach cykladzkich, mają Ferdynand Dümmler<sup>2</sup>, Tsuntas<sup>3</sup>, Klon Stephanos<sup>4</sup> i Teodor Bent<sup>5</sup>. Materiał wykopaliskowy wraz z literaturą przedmiotu zestawiał wedle miejsc znalezienia Chr. Blinkenberg<sup>6</sup>, dając przytem dziś już przestarzałą próbę

<sup>1</sup> Fimmen Dietrich, *Die kretisch - mykenische Kultur*, Leipzig-Berlin 1921, p. 13—15.

<sup>2</sup> Dümmler F., *Kleine Schriften III*. 45 sq. cf. A. M. XI. 1886, p. 15.

<sup>3</sup> Eph. Arch. 1898, p. 137 sq; 1899 p. 73 sq., cf. Fimmen l. c. p. 134 sq.

<sup>4</sup> Klon Stephanos, *Antiquités cycladiques*, Comptes - rendus du Congrès international d'archéologie à Athènes, 1905, p. 216 sq.

<sup>5</sup> Bent Th. J., *J. H. S. V.* 1884 p. 42 sq.

<sup>6</sup> Blinkenberg Chr., *Antiquités prémycéniennes*, *Mém. d. Antiqu. du Nord* 1896.

charakterystyki całej kultury epoki brązu na Cykladach. Problem kultury cykladzkiej interesował dotychczas badaczy przeważnie pośrednio, a mianowicie traktowano ją jako jeden z etapów rozwojowych kultur w basenie morza Egejskiego, jako pomost, do pewnego stopnia, między kulturą brązową Krety i Hellady a kulturami Azji Mniejszej, natomiast mniej poświęcano uwagi kulturze cykladzkiej, jako takiej, chociaż posiada ona odrębne oblicze stylowe i nastęrcza szereg problemów do dziś spornych. W ostatnich dwudziestu latach pojawiło się kilka prac poświęconych bądźto pewnym zagadnieniom specjalnym, bądź też usiłujących dać pewne ujęcie całości. I tak Kahrstedt<sup>1</sup>, omawiając ceramikę cykladzką, usiłuje wyodrębnić ważniejsze centra kulturowe (np. Syros), z których miała promieniować kultura na pozostałe wyspy, daje przytem własną klasyfikację chronologiczną, która jednak spotkała się z ostrą oceną<sup>2</sup>. Na specjalną uwagę zasługuje praca Dugas'a<sup>3</sup>. Autor, omawiając w dwóch pierwszych rozdziałach cykladzką produkcję ceramiczną na szerokim tle kulturowym, wyraźnie odróżnia w niej lokalną ceramikę rytą i malowaną o ornamentyce geometrycznej od ceramiki zdobnej ornamentyką roślinno-figuralną, powstałej pod wpływem importowanej ceramiki kreteńskiej. Ostatnio pojawiła się niezmiernie cenna i ciekawa praca Nilsa Åberga<sup>4</sup>, w której między innymi autor poddaje zupełnemu przegrupowaniu cykladzkie zespoły kulturowe w epoce brązu, podkreśla doniosłą rolę tej kultury w trzecim tysiącleciu przed Chr. i jej niezaprzeczony wpływ na kulturę kreteńską. Co więcej, Åberg stara się wykazać, że na terenie Krety istniały obok kultury pałacowej dwie inne, mianowicie kultura Pyrgos i kultura Mesará, które pozostawały w ścisłych relacjach z kulturą cykladzką. Nie wchodząc w ocenę całej pracy Åberga, trzeba na tem miejscu stwierdzić, że jest nie do przyjęcia hipoteza, by w tak niewielkiej odległości, jaka jest między Pyrgos a Knossos, mogła nawet przed epoką rozkwitu i silnej ekspansji kultury pałacowej istnieć inna kultura w Pyrgos.

<sup>1</sup> Kahrstedt, Zur Kykladenkultur, Ath. Mitt. XXXVIII. 1913, p. 115 sq.

<sup>2</sup> Fimmen, l. c. p. 134.

<sup>3</sup> Dugas Charles, La céramique des Cyclades, Paris 1925.

<sup>4</sup> Åberg-Nils, Bronzezeitliche und früheisenzeitliche Chronologie, IV. Griechenland, Stockholm 1933.

Pewne bowiem odrębności, jakie istnieją między zabytkami z Pyrgos a knossyjskimi, należy tłumaczyć różnicami czysto lokalnymi i wpływami importów ze sąsiednich Cyklad. Co zaś do kultury Mesará, to wykazuje ona wprawdzie relacje z Cykladami, ale też nie tak silne (co zresztą zrozumiałe jest, gdy się weźmie pod uwagę jej duże oddalenie od ośrodków kultury cykladzkiej), by można traktować ją jako odrębną od kreteńskiej kulturę.

Z dotychczasowych badań nad kulturą cykladzką wynika niezbicie, że właściwy rozkwit tej kultury przypada na trzecie tysiąclecie przed Chr., kiedy wielka produkcja ceramiki zaspokajała nie tylko rynki cykladzkie, ale dzięki swej wysokiej jakości i nieprzeciętnym walorom artystycznym była eksportowana do sąsiedniej Krety i do Hellady. Okres tej świetności kończy się z początkiem drugiego tysiąclecia przed Chr. Wielkie centra kultury cykladzkiej: Melos (Phylakopi), Naxos, Syros i inne powoli chylą się ku upadkowi, ulegając całkowitej supremacji na polu gospodarczym, kulturalnym i politycznym potężnej monarchii kreteńskiej. W drugiej połowie drugiego tysiąclecia przed Chr. miejsce Krety zajmują Mykeny, i to do tego stopnia, że cykladzkiej kultury brzozywej wieku XIV i XIII przed Chr. nie można inaczej już nazwać, jak kulturą mykeńską, jakkolwiek dla jednolitości terminologicznej zachowujemy na cały przeciąg czasu, od ok. 3000 do ok. 1200, nazwę „kultura cykladzka“<sup>1</sup>.

Chronologia kultury cykladzkiej jest do dziś bardzo problematyczna, bo jakkolwiek pojawiły się próby podziału całej tej kultury na tyleż epok i okresów co kultura kreteńska<sup>2</sup>, to jednak z drugiej strony wielu badaczy ogranicza się do wyróżnienia w niej tylko dwu epok, starszej, przypadającej na III tysiąclecie przed Chr., nazywanej starszą epoką cykladzką, i młodszej przypadającej na pierwszą połowę

---

<sup>1</sup> Cf. mój artykuł o terminologii egejskiej w Kwart. Klas. VII. 1933 p. 289—299.

<sup>2</sup> Childe G., *The Dawn of Mediterranean Civil.* p. 43, wyodrębnia dla miasta Phylakopi epokę E. C. I—II. dalej E. C. III. M. C. I—II. lecz podział ten może odnosić się wyłącznie do rozwoju ceramiki na Melos i jej stylowych odpowiedników na innych wyspach, natomiast tylko w małym stopniu może służyć do ustalenia relatywnej chronologii całej kultury cykladzkiej, cf. Aberg, l. c. p. 110 sq.

II tysiąclecia przed Chr., nazywanej młodszą epoką cykladzką. Dla ścisłości muszę dodać, że są uczeni, których zdaniem niema dotąd przekonywających kryteriów do oddzielania t.zw. starszej kultury cykladzkiej od młodszej<sup>1</sup>.

Przeważająca część materiału zabytkowego kultury cykladzkiej pochodzi z inwentarza grobowego. Cykladzkie groby ze szkieletami skurczonemi, przypominające swą formą groby kreteńskie, zawierają obok naramienników, bronzowych szczytów, kling i ceramiki także wyroby z marmuru, a mianowicie naczynia i figurki. W muzeach i zbiorach europejskich znajduje się kilkaset marmurowych figurek cykladzkich, pochodzących bądźto z planowych wykopalisk bądź też z przypadkowych znalezisk. Największa ilość tych figurek, których wysokość sięga od kilku cm do pół metra, pochodzi z Paros, Amorgos, Syros, Naksos Antiparos i Melos. Ponadto figurki zupełnie stylowo podobne do cykladzkich znaleziono na Krecie, w miejscowościach Kumasa, Mallia, Hagios Onouphrios, Platanos, Pyrgos-Anopolis, Sitea, Teké, Trepete k. Heraklejonu i Tylissos; dalej w Attyce, Peloponezie, na Eubei<sup>2</sup>, w Tessalji i na wybrzeżu Azji Mniejszej, nie mówiąc o kilkudziesięciu figurkach, których miejsce znalezienia jest nieznane. Wreszcie po muzeach znajdują się marmurowe figurki, na pierwszy rzut oka podobne do cykladzkich, a nawet za takie uważane, pochodzą one jednak albo z czasów późniejszych, albo są to poprostu nowożytnie falsyfikaty, jakich wiele znają badacze w każdej gałęzi sztuki.

Kiedy się mówi o charakterystycznych fenomenach sztuki cykladzkiej, wysuwa się przedewszystkiem ceramikę mniej natomiast zwraca się uwagę na marmurową plastykę figuralną. Ta ostatnia gałąź produkcji artystycznej na Cykladach jest naogół mało znana, gdyż jej materiał zabytkowy, z powodu swych niedużych rozmiarów i twardego materiału był często i łatwo przy wykopaliskach rozkradany, następnie zaś drogą pokątną sprzedawany do różnych muzeów. Dziś jest więc

<sup>1</sup> Fimmen, l. c. p. 134.

<sup>2</sup> Niektórzy uczeni wliczają Eubeę do Cyklad (np. Kahrstedt, Ath. Mitt. 1913, p. 170; Dugas, Céramique des Cyclades, p. 4—5) inni natomiast, jak Fimmen (Kret.-myk. Kultur, p. 6), włączają ją słusznie do kręgu kulturowego stosunkowo najsilniej związanego z Beocją.

plastyka cykladzka rozprószona po licznych muzeach, co utrudnia jej zbadanie, a tem samem i należą ocenę.

Wyspy cykladzkie, szczególnie Paros, obfitujące w bogate złoża marmuru pozwoliły tamtejszej ludności już z końcem epoki neolitycznej wydobywać przy pomocy odpowiednich narzędzi łomy marmuru i sporządzać z tego szlachetnego materiału różne przedmioty zbytku, przedewszystkiem zaś niezwykle piękne naczynia. Obok Paros szczególnie wysoko stała produkcja takich naczyń marmurowych na wyspach Naxos, Amorgos i Melos; wykonywano tam naczynia nietylko doskonałe pod względem technicznego opracowania, ale zarazem w swych formach znakomicie przemyślane i świadczące o wysokim zmyśle artystycznym ich wykonawców. Zkolei zaś naczynia te, cieszące się wielkim popytem, były naśladowane przez wytwórnie garncarskie<sup>1</sup>.

W tych to pracowniach marmuru kamieniarze zaczęli próbować swych zdolności w wykonywaniu figurek ludzkich, które być może już dawniej strugano w drzewie lub może nawet modelowano w glinie. Były one niewątpliwie naśladownictwem form już znanych, z biegiem czasu jedynie przystosowanych do obróbki w marmurze, a więc przypuszczalnie zrazu bardzo nieudolne i proste w kształtach. Dopiero w miarę zwiększania się zbytu tego nowego artykułu produkcji marmurowej rozpoczęła się w poszczególnych wytwórniach specjalizacja, dzięki której doskonaliły się te figurki pod względem technicznym i nabierały form coraz wyraźniejszych, więcej odpowiadających intencjom wykonawców.

Takie proste wytłumaczenie rozwoju figuralnej plastyki na Cykladach, które nawet tu i ówdzie pojawiało się w literaturze naukowej, możnaby przyjąć, gdyby nie ważny fakt, nie ulegający najmniejszej wątpliwości, a to istnienie w tej plastyce dwóch stylów: jednego, którego ogólną cechą charakterystyczną jest rozwój od form najprostszyc do coraz bardziej „naturalistycznych“, i drugiego, w którym formy „naturalistyczne“ przechodzą proces redukcji do form coraz bardziej schematycznych. Jakkolwiek figuralna plastyka cykladzka stanowi w przedhistorycznej sztuce zjawisko zupełnie odosobnione, to jednak sądzę, że dla niektórych jej form stylowe

<sup>1</sup> Fimmen, l. c. p. 134.

odpowiedniki a może nawet prototypy dadzą się wykazać w innych starszych kulturach. Wybór marmuru tego trudnego do obróbki materiału możnaby przypisać przede wszystkim bogactwu złóż marmuru następnie faktowi, że na Cykladach, jak już wspomniałem, od najwcześniejszych czasów był bardzo rozpowszechniony wyrób naczyń marmurowych, których tak wiele znamy z wykopalisk.

Mając przed oczyma większą ilość okazów figuralnej plastyki cykladzkiej, możemy z łatwością stwierdzić jej duże bogactwo formalne, wzajemną zależność poszczególnych form i ich typologiczne następstwo. Natomiast właściwe zrozumienie charakteru stylowego tej plastyki może być uzyskane przez porównanie jej z całą plastyczną twórczością nietylko współczesną w Grecji, Krecie i Azji Przedniej, ale przede wszystkim z przebogata formalnie i treściowo, glinianą plastyką neolityczną i subneolityczną basenu naddunajskiego i czarnomorskiego, w szczególności zaś z osobliwymi okazami marmurowej plastyki bułgarskiej i glinianej produkcji plastycznej takich ważnych centrów, jak Cucuteni, Petreni, Koszylowce, Popudnia, i inne. Oto główne zagadnienie figuralnej plastyki cykladzkiej. Kilku badaczy próbowało już je rozwiązać, ale bez rezultatu lub tylko z częściowym. Dlatego też celem niniejszego studjum jest, przez dokładną analizę wszystkich fenomenów plastycznych, zawartych w plastyce cykladzkiej, wykryć najistotniejsze cechy obu wspomnianych kierunków stylowych i ustalić, w jakim stosunku pozostają do siebie oba style i jaka jest ich geneza.

Co się tyczy chronologii plastyki cykladzkiej, to ważnym kryterjum mogą być marmurowe figurki znalezione w tholosach doliny Mesará, datowanych na W. E. epokę<sup>1</sup>, wśród których to figurek znajdują się okazy reprezentujące oba style, a zatem podobnie jak w plastyce znalezionej w grobach cykladzkich późniejszych, dających się w przybliżeniu datować na epokę S. E. Niebezpiecznym więc byłoby na podstawie tej chronologii mówić o jakiejś ewolucji typologicznej figurek cykladzkich, albowiem tak figurki „naturalistyczne“, jak i „schematyczne“ pojawiają się w epoce starszej

---

<sup>1</sup> Fimmen, l. c. p. 136, Mon. Ant. XIX. p. 207—208, fig. 44, Xanthoudides, The vaulted tombs of Mesará, London 1924, p. 131.



i młodszej. Błędem również jest tłumaczenie figurek „naturalistycznych“ zręcznością indywidualną poszczególnych twórców, w przeciwieństwie do figurek „niezręcznie“ i „prymitywnie“ wykonanych<sup>1</sup>, gdyż, jak powtarzam, analiza stylu wszystkich figurek marmurowych cykladzkich stwierdza ponad wszelką wątpliwość, iż mamy tu do czynienia z dwoma równoległymi kierunkami stylowymi, trwającymi prawie równocześnie przez szereg okresów kultury cykladzkiej.

Studjum porównawcze marmurowej plastyki cykladzkiej z plastyką glinianą neolitycznych i subneolitycznych kultur Europy południowo-wschodniej, której problemy plastyczne i założenia stylowe mam zamiar w przyszłości w innym związku ogłosić, ułatwiło mi w dużej mierze uchwycenie przypuszczalnej linii rozwoju plastyki cykladzkiej i zasięgu jej wpływów. W niniejszej pracy<sup>2</sup> główny akcent położony będzie na zagadnienia formalno-plastyczne, na rozwój typów i genezę stylów, natomiast problemy ikonograficzne będą poruszane w ramach najogólniejszych, o tyle tylko, o ile mogą one być konieczne do zrozumienia pewnych założeń formalno-stylowych. Również całkiem ubocznie zajmę się kwestją przeznaczenia, czy też celu użytkowego tych figurek.

Pozostaje mi jeszcze na wstępie wyjaśnić, co rozumiem przez terminy „naturalistyczny“ i „schematyczny“ w niniejszej pracy. W całej plastycznej twórczości przedhistorycznej Europy i Azji Przedniej wyróżnia się dwie tendencje stylowe: „naturalizm“, t.j. światopogląd artystyczny, którego zasadniczą tendencją jest dążność do odtwarzania oglądanej rzeczywistości, i „schematyzm“, t.j. światopogląd artystyczny, w którym główny akcent twórczy leży na przetwarzaniu rzeczywistości przez redukowanie jej do fenomenów najistotniejszych. W obu wypadkach oczywiście tendencje te nie muszą być

---

<sup>1</sup> Pryce, Catalogue of sculpture in British Museum. Vol. I. Part I. London 1927, p. 4.

<sup>2</sup> Praca ta została napisana w Instytucie Archeologii Klas. U.J.K. pod kierunkiem Prof. Dr. Edmunda Bulandy. Część materiału ilustracyjnego w oryginalnych fotografiach otrzymałem od Dyrektora Narod. Muz. Archeologicznego w Atenach Dr. Aleksandra Philadelphousa i od Dyrektora Muzeum Archeologicznego w Herakleionie (Kreta) Dr. Spiridona Marinatosa, za co Im składam na tem miejscu serdeczne podziękowanie.

świadome. Przyznaję, że podane tutaj wyjaśnienia są bardzo ogólnikowe w porównaniu z całą skalą możliwości twórczych, jaka da się pod każde z tych pojęć podsumować, i dlatego też dopiero w toku pracy pojęcia te powinny stać się całkiem zrozumiałe. Musiałem jedna podać bodaj to ogólnikowe wyjaśnienie, choć zdaję sobie sprawę, że terminy te bywają stosowane do różnych fenomenów stylowych w ciągu dziejów sztuki i w najrozmaitszym znaczeniu. Odtąd będę posługiwał się określeniami naturalistyczny i schematyczny bez cudzysłowów.

## II. Główne problemy ikonograficzne.

Typy tematowe — Postać stojąca kobieca i męska — Postać siedząca męska i kobieca — Osobliwości tematowe — Interpretacja ikonograficzna  
— Matka z dziećciem — Kobieta brzemienna — Trójkąt łonowy i jego interpretacja ikonograficzna.

Jak już z tytułu rozdziału wynika, chodzi mi o zestawienie najważniejszych typów tematowych, podanie ich interpretacji ikonograficznych i poruszenie głównych zagadnień ikonograficznych związanych z figuralną plastyką cykladzką. Natomiast poszczególne elementy ikonograficzne omawiam w rozdziale następnym, ponieważ są one ściśle związane z elementami formalnymi, a dwukrotne ich omawianie byłoby bezcelowe.

W plastyce cykladzkiej, podobnie zresztą jak i w całej przedhistorycznej twórczości plastycznej, najpowszechniejszą jest postać nagiej kobiety, stojącej lub nieznacznie kuczącej (nogi lekko zgięte w kolanach np. f. 94, 126, 160, 162—164, 182, 214)<sup>1</sup> rzadko natomiast pojawiają się postacie męskie. Do osobliwości tematowych w plastyce cykladzkiej natomiast należą figurki siedzące. Jedne z nich są męskie i przedstawiają grających na harfie (f. 184, 185, 186, 211, 236), przyczem na tem miejscu należy wspomnieć o ściśle z niemi związanej figurce stojącego fletnisty, (f. 182); drugie kobiece<sup>2</sup>, a mianowicie jedna przedstawiająca kobietę siedzącą na krzeselku (f. 187,

---

<sup>1</sup> Cyfry arabskie, poprzedzone literą f. oznaczają liczbę porządkową figurek zamieszczonych na końcu pracy w Katalogu figuralnej plastyki cykladzkiej.

<sup>2</sup> Motyw ten spotyka się nierzadko w plastyce figuralnej kultur ceramiki malowanej, np. figurki z Koszyłowic, Hadaczek, Osada przemysłowa w Koszyłowcach z epoki eneolitu, Lwów 1914, f. 264, 271, 272; z Kryniczki, IPEK 1927, tab. 36 f. 28; z Trypilja IPEK 1927 tab. 37 f. 36; z Popudni, Światowit XIV. tab. III. 3; nieopublikowana figurka z Ukrainy, znajdująca się w Muz. Tow. Nauk. im. T. Szewczenki w

figurka ta należy pośrednio do kręgu twórczości cykladzkiej, gdyż została ona wykonana na Krecie ale w stylu figurek cykladzkich), druga zaś kobietę siedzącą na tronie z dzieckiem na ręku (f. 183). Ta ostatnia, jak widzimy, przedstawia motyw, który w plastyce cykladzkiej pojawia się jeszcze na jednym niezmiernie ciekawym zabytku, mianowicie f. 179. Jest to naga postać kobieca, w pozycji typowej dla figurek cykladzkich, na jej głowie stoi, w tej samej pozycji, druga mniejsza, a więc matka i dziecko. Wreszcie grupę osobliwości tematowych plastyki cykladzkiej zamyka f. 248. Przedstawia ona postać, co do której trudno orzec, czy jest to kobieta czy mężczyzna, posiada bowiem całkiem wyraźnie modelowane piersi, a równocześnie plastycznie zaznaczoną opaskę biodrową, osłaniającą phallos, przyczem opaska ta jest jakgdyby przytwierdzona do plastycznie opracowanego „pasa“, biegnącego na ukos przez plecy i piersi. Na specjalną uwagę zasługuje układ rąk. Otóż lewe przedramię jest ułożone ukośnie na piersiach, w pozycji nieco przypominającej f. 104, równoległe do owego „pasa“, prawe natomiast przedramię ma zakończenie w kształcie trójkąta, co niewątpliwie jest schematycznym przedstawieniem ręki, trzymającej krótki trójkątny sztylet. Figurka ta, przedstawiająca wojownika w postaci napół męskiej napół kobiecej, jest zupełnie zagadkowa i nie posiada żadnych analogij tematowych w plastyce cykladzkiej.

Kogo przedstawiały figurki cykladzkie i jakie było ich przeznaczenie? Oto jedyny problem, nad którym bodajże wyłącznie dotychczas zastanawiali się dawniejsi i nowsi badacze. Poglądy uczonych w tej kwestji można podzielić na dwie grupy, z których jedna uważa figurki cykladzkie za wizerunki bóstw, druga za postacie ludzkie. W pierwszej grupie wyróżniamy kilka interpretacyj. Jedni określają te figurki tylko

---

Lwowie, nr inw. 2494; dalej figurki z Besarabji, Mołdawji, Bułgarji, Serbji i Tessalji, cf. Schmidt, Cucuteni, Berlin 1932 tab. 31 fig. 19, 12, Чилингировъ А. Д. Глинени фигурки отъ приѣдисторичного селище въ с. Султанъ. София 1919, tab. I, 1, 2, 3, 4; z Gradač, Childe, The Danube in prehistory, Oxford 1929, p. 70 f. 35 a; ze Sesklo, Hansen, The early civilization in Thessaly, p. 68, f. 33; z Gumelnita, Dacia II p. 87 f. 65, Hoernes l. c. p. 319 f. 4. Znamy także figurki siedzące z neolitycznego Egiptu, np. figurkę z Badari (Górny Egipt), cf. Menghin, Weltgeschichte der Steinzeit, p. 343; Tab. XXXVIII. 27.

całkiem ogólnie jako bóstwa, nie próbując ich bliżej identyfikować z jakimś znanym bóstwem. Do nich należą między innymi Bernoulli<sup>1</sup>, Picard<sup>2</sup>, Smith Cecil<sup>3</sup>, E. Meyer<sup>4</sup>; uczeni ci przyjmują, że są to przedstawienia bogini płodności. Blinkenberg<sup>5</sup>) dopatruje się w figurkach cykladzkich pewnego rodzaju fetyszów, pomocnych ludziom za życia i po śmierci, skąd rzekomo pochodzi zwyczaj wkładania ich do grobów. Ten ostatni fakt nasunął niektórym badaczom przypuszczenie, że figurki cykladzkie miały charakter wyłącznie sepulkralny. Przeciw takiemu objaśnianiu jednak przemawiają znalezione w niektórych grobach cykladzkich figurki przełamane na dwie części, gdyż z powodu swych dużych rozmiarów nie mogły w całości wejść do grobów. Jasnym jest, że figurki, wykonywane wyłącznie dla celów sepulkralnych i przeznaczone tylko do składania w grobie, byłyby odrazu sporządzane w rozmiarach nieprzekraczających rozmiarów grobów<sup>6</sup>. Dussaud<sup>7</sup>, uważa figurki kobiece za przedstawienia bóstw, natomiast figurki męskie za ministrantów bóstw, Lichtenberg zaś<sup>8</sup>, mówiąc o figurkach muzykantów z Keros określa je jako „musizierende Diener der Göttin“.

Drudzy próbują owe bóstwo kobiece reprezentowane w figurkach cykladzkich bliżej określić. I tak Gordon Childe<sup>9</sup> mówi, że figurki te „may represent the great mother in her funerary aspect of intercessor as in Sumer“. Za przedstawienia

<sup>1</sup> Aphrodite, Leipzig 1873, p. 3:

<sup>2</sup> Sculpture antique, Paris 1923 I. p. 19.

<sup>3</sup> Excavations at Phylakopi in Melos, London 1904, p. 187.

<sup>4</sup> Geschichte des Altertums I. 2, 5 ed. Berlin 1926, p. 771.

<sup>5</sup> L. c. p. 14.

<sup>6</sup> Pryce, Catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum, London 1928, p. 4, sądzi, że nie miały one charakteru sepulkralnego i że umieszczano je w domach, czego dowodzą idole znalezione w ruinach miasta Phylakopi (cf. Excavations at Phylakopi, tabl. XXXIX). Warto na tem miejscu wspomnieć o znalezionych w grobach tessalskich idolach, które najprawdopodobniej przedstawiały boginię (cf. V. Müller, l. c. p. 35-36).

<sup>7</sup> Les Civilisations préhelléniques, Paris 1914, p. 363.

<sup>8</sup> Ägäische Kultur, Leipzig 1911, p. 119, cf. Reichel W., Über vorhellenische Götterkulte, Wien 1897, p. 84 sq.

<sup>9</sup> The Dawn of European Civilization, London 1925, p. 47.

bogini Astarte uważał je Gerhard<sup>1</sup> i Köhler<sup>2</sup>, przyczem ten ostatni przypuszczał, że figurki te wkładano do grobów, by zmarłego broniły przed złemi mocami, a zatem miały one mieć charakter apotropaiczny<sup>3</sup>. Dodać trzeba, że powyżsi uczeni, identyfikując bóstwo reprezentowane rzekomo w cykladzkich figurkach, z fenicką Astarte lub z babilońsko-asyryjską Istar, usiłują wykazać pewne związki, zachodzące między tem bóstwem a innymi przedstawieniami z kultury egejskiej, mianowicie z przedstawieniem bogini z gołębiami na złotych blaszkach z grobów szybowych w Mykenach<sup>4</sup>. To nawiązanie do zabytków mykeńskich ma oczywiście nadać ich interpretacjom zabytków cykladzkich większy stopień prawdopodobieństwa. Inni uczeni próbują figurki te identyfikować z przedstawieniami Afrodyty<sup>5</sup> lub Magna Mater<sup>6</sup>.

Wreszcie wśród uczonych, którzy dopatrują się w naszych figurkach przedstawień bóstw, są tacy, którzy objaśniają je jako *ex-vota* bóstwa kobiecego, nie zaś jako wizerunki. Do nich należy przedewszystkiem Bent<sup>7</sup>.

Druga interpretacja, że figurki omawiane przedstawiają postacie ludzkie, ma także wielu zwolenników, przyczem jedni z nich uważają je za ofiary zastępcze składane zmarłemu

<sup>1</sup> Kunst der Phönikier, Akad. Abhandl. II., tab. 44.

<sup>2</sup> A. M. IX. 1884, p. 158—160; cf. Lübke-Semrau, Die Kunst des Altertums, Esslingen 1908, p. 141.

<sup>3</sup> Za takie też uważał je Reichel, l. c. p. 81.

<sup>4</sup> Karo G., Religion des ägäischen Kreises, Berlin 1925, f. 56 a, b.

<sup>5</sup> Cf. Kate Mc K. Elderkin, Aphrodite-worship on a Minoan gem, Amer. Journal of Archeology, Second Series, XXIX. 1925 p. 54. Również Åberg, Bronzezeitliche und früheisenzeitliche Chronologie, IV. Griechenland, Stockholm 1933, p. 69, wyraża przypuszczenie, że figurki cykladzkie przedstawiają Afrodytę i że prawdopodobnie są one pochodzenia wschodniego.

<sup>6</sup> Menghin O., Weltgeschichte der Steinzeit, Wien 1931, p. 448.

<sup>7</sup> J. H. S. V. 1884, p. 52. Za wotywnym charakterem idoli schematycznych cykladzkich przemawiałoby przedstawienie na pieczęci z grotty Idejskiej (Bossert, Altkreta, 2 wyd. 323 a. cf. Evans, Palace of Minos, I. p. 222, f. 167), na której widzimy scenę kultową przed ołtarzem, obok którego stoi idol, zbliżony typologicznie do f. 7. Zapewne idole typu cykladzkiego były naśladowane na Krecie, gdzie służyły one dla celów wotywnych (por. A. J. A. XXIX. 1925, p. 53—58) a także być może podobne przeznaczenie miały na Cykladach.

na wzór egipskich Ushabti<sup>1</sup>, zaś B. L. Bogajewskij<sup>2</sup> tłumaczy, że figurki cykladzkie były wyobrażeniami sług zmarłego i w zastępstwie tychże składane były zmarłemu do grobu, wreszcie inni uczeni widzą wogóle w idolach ex-vota, ofiarowywane bóstwu, a wyobrażające ofiarodawcę<sup>3</sup>.

Dwa powyższe kierunki interpretacji figurek cykladzkich były i są po dziś dzień stosowane nie tylko przy objaśnianiu plastyki cykladzkiej ale także glinianych figurek epoki neolitu i wczesnego brązu Azji Przedniej i południowo-wschodniej

<sup>1</sup> Tego zdania jest Sartori (Arch. f. Rel. Wiss. V. 1902, p. 68), i Hogarth D. G. (Aegean sepulchral figurines, Essays in Aegean Archaeology presented to Sir Arthur Evans, Oxford 1927, p. 60), który sądzi, że miały one służyć dla zaspokojenia potrzeb seksualnych zmarłego, były to więc swego rodzaju konkubiny. Podobną interpretację daje Walter A. Müller, Nacktheit und Entblössung, p. 64; cf. Maxime Collignon, Les statues funéraires dans l'art grec, Paris 1911, p. 8; cf. S. Wide, Griechische Religion von Gereke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft, II. Leipzig 1910, p. 194, cf. Evans, Cretan Pictographs, p. 130—131; Ch. Picard, Oushabti Egéens, Rev. des Et. Anc. XXXII 1930, p. 97 sq.; Mylonas, The Neolithic Settlement at Olynthus, p. 59 sq. Na tem miejscu należy zwrócić uwagę na ciekawe spostrzeżenia, jakie poczyniono podczas wykopalisk w Haghios Kosmas niedaleko Starego Phaleronu. Otóż w jednym z grobów znaleziono szereg połamanych (f. 218—222) figurek, z których tylko jedna f. 218, dała się skompletować, inne zaś znaleziono tylko we fragmentach i mimo skrupulatnych poszukiwań nie zdołano ani w grobie, ani w jego okolicy znaleźć brakujących części. Widocznie do grobu włożono tylko pewne części złamanych figurek, co skłoniło Mylonasa (Excavations at Haghios Kosmas, Am. Jour. of Arch. XXXVIII. 1934, p. 275) do przypuszczenia, że idole cykladzkie miały charakter apotropaiczny, cf. Nilsson M. P., The Minoan - Mycenaean Religion and its survival in Greek Religion, Lund 1927, p. 251. Żeby stwierdzić, że figurki nasze spełniały zastępczą funkcję konkubin, musielibyśmy mieć pewność, że składano je do grobów ze zwłokami męskimi, tymczasem pewności tej nie mamy i nie jest wykluczone, że były one wkładane do grobów kobiecych, jak to miało miejsce na Cyprze (cf. V. Müller, l. c. p. 36 i Gjerstad, Stud. in prehistoric Cyprus, p. 87; cf. B. Schweitzer, Gnomon IV. 1928, p. 178; Walter A. Müller, Nacktheit und Entblössung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst, Leipzig, 1906, p. 59 sq.; cf. Paulys Real-Encyclopädie der Class. Altert. (Wissowa - Kroll) Supplementband V, Stuttgart 1931, szp. 486 s. v. Kultbild [Valentin Müller].

<sup>2</sup> Б. Богаевский, Крит и Микены, Эгейская культура, Москва-Ленинград 1924, p. 46.

<sup>3</sup> Np. A. Mosso, The Dawn of Mediterranean Civilization, London-Leipsic 1910, p. 161.

Europy. Jako wizerunki bóstwa objaśnia się figurki Cypru, Anatolji i Babilonji<sup>1</sup>. Figurki gliniane z Koszyłowiec i wogóle z osad kultury ceramiki malowanej objaśniał jako ofiary zastępcze K. Hadaczek<sup>2</sup>, za nim L. Kozłowski<sup>3</sup> i H. Cehak<sup>4</sup>. Tę samą interpretację stosuje Persson<sup>5</sup> do glinianych figurek z epoki P. E. III, znalezionych w olbrzymiej masie w grobach helladzkich. Jego zdaniem pierwotny zwyczaj dobrowolnej śmierci wdowy, t. zn. palenia jej na stosie ze zwłokami męża, tyczył się także i służebnic. Zczasem dopiero, zapewne pod wpływem ogólnego złagodzenia obyczajów, zaczęto ograniczać się do ofiar zastępczych i to właśnie w postaci naszych figurek, mających uosabiać wdowę i służbę zmarłego. Persson oczywiście porównuje te ofiary zastępcze z egipskimi Ushabti. Poza tem uważa on, że taki sam charakter ofiar zastępczych mają gliniane modele mebli, znajduwane w grobach egejskich<sup>6</sup>. Podobną interpretacją glinianych modeli mebli, znalezionych w osadach ceramiki malowanej, podał Kozłowski<sup>7</sup>. Modeli tego rodzaju znamy zresztą wiele z neolitycznych grobów bułgarskich.

Z powyższych dwu interpretacyj pierwsza wydaje mi się bardziej przekonywającą, przyczem zaznaczam, że wszelkie próby identyfikacji tego bóstwa kobiecego uważam narazie za bezowocne. Można tylko ogólnie stwierdzić, że nietylko w kulturze cykladzkiej, ale wogóle w kulturach basenu morza Śródziemnego bóstwa kobiece i to bóstwa płodności odgrywały doniosłą rolę w epoce przedhistorycznej, a nawet wczesno-historycznej, że naturalnym jest objaw przedstawiania

<sup>1</sup> Chipiez Perrot, *Hist. de l'art dans l'antiquité*, II. p. 505, f. 228; O. Menghin, *Weltgeschichte der Steinzeit*, Wien 1931, p. 383, łączy te figurki z kręgiem kultur orientalnych i w kobiecych dopatruje się wizerunków bóstwa macierzyństwa, w męskich zaś wizerunków Attisa.

<sup>2</sup> Osada przemysłowa w Koszyłowcach, Lwów 1914, p. 71.

<sup>3</sup> Budowle kultury ceramiki malowanej, Lwów 1930, p. 29.

<sup>4</sup> Plastyka eneolitycznej kultury ceramiki malowanej w Polsce, Światowit XIV. p. 231.

<sup>5</sup> *The Royal Tombs at Dendra near Midea*, London 1931, p. 89.

<sup>6</sup> Tron z Dendra, cf. Persson l. c. fig. 61.

<sup>7</sup> L. c. p. 29; również gliniane modele chat z Popudni i Suszkiwki niektórzy interpretują jako ofiary zastępcze, cf. mój artykuł p. t. Gliniane modele chat kultury ceramiki malowanej na Ukrainie, Światowit, XVI.



tych bóstw w plastyce figuralnej, umieszczanie figurek w sanktuarjach domowych a po śmierci składanie ich zmarłemu do grobu, niejako oddawanie zmarłego pod opiekę tej bogini, która przez całe życie była dla niego największym źródłem życiodajności.

Pozostawałoby teraz dać odpowiedź na pytanie, dlaczego w plastyce cykladzkiej i w innych jej współczesnych postaciach ludzka jest naga. W tym względzie zupełnie trafną jest interpretacja F. Poulsena<sup>1</sup>, dla którego miarodajne były tylko kryteria artystyczne, a więc te, które były jego zdaniem decydującym impulsem w powstawaniu tych dzieł sztuki cykladzkiej. Poulsen stanął na stanowisku, że tak artysta pierwotny, jak i dzisiejsze dziecko, chcąc narysować, czy też plastycznie odtworzyć postać ludzką, stara się oddać jej najistotniejsze cechy, niejako przedstawić ideę człowieczeństwa, a dopiero w dalszych stadiach dąży do zaznaczenia płci, szat oraz ozdób<sup>2</sup>. Artysta prymitywny zupełnie inaczej aniżeli człowiek dzisiejszy pojmuje symbole artystyczne, przy pomocy których tworzy postać ludzką, a stąd pochodzą nieporozumienia i błędne interpretacje wielu badaczy, którzy z figurek przedstawiających nagą postać ludzką wnioskuje, że artyście chodziło o świadome przedstawienie nagiej postaci.

Aczkolwiek interpretacja powyższa nie wyczerpuje, moim zdaniem, całkowicie zagadnienia, to jest ona mimo to najślusniejszą ze wszystkich dotychczasowych, a sąd Poulsena<sup>3</sup> wyrażony w zdaniu: „Wenn dieser Idoltypus sich über weite Gebiete Europas verbreitet, sind nicht religiöse, sondern künstlerische Gründe ausschlaggebend“, w zupełności wyjaśnia jego sceptyczny stosunek do różnych interpretacji, wedle których figurki nasze mają przedstawiać boginie Astarte, Afrodytę i t.d., które to interpretacje są narazie zupełnie problematyczne, a właściwego zagadnienia rozwoju form plastycznych ani w części nie rozwiązują.

Przystępując do omówienia ważniejszych szczegółów ikonograficznych plastyki cykladzkiej, rozpocznę od dwóch

---

<sup>1</sup> Zur Typenbildung in der archaischen Plastik, Jahrb. d. Arch. Inst. XXI, 1906, p. 176 sq.

<sup>2</sup> Poulsen, l. c. p. 181.

<sup>3</sup> L. c. p. 182.

przedstawień macierzyństwa, które wymagają specjalnej uwagi. Abyśmy z większym prawdopodobieństwem mogli orzec, czy figurki te przedstawiają matkę z dziećciem czy, też boginię z dzieckiem, musimy zabytki te rozpatrzyć na szerszym tle porównawczem. Motyw macierzyństwa w sztuce przedhistorycznej pojawia się w licznych okazach, które można ująć w dwie zasadnicze grupy. Do pierwszej grupy należą przedstawienia kobiet siedzących, które trzymają na lewej ręce przytulone do piersi dziecko. Motyw ten, żeby wyliczyć najważniejsze okazy, znamy z glinianej figurki neolitycznej z Krynyczki (pow. Bałta, Podole), znajdującej się w zbiorach E. N. Antonowycza Melnyka w Kijowie<sup>1</sup>, z glinianej figurki z Ukrainy, (dokładne miejsce znalezienia nieznane), znajdującej się dziś w Muzeum Tow. Nauk. im. T. Szewczenki we Lwowie, której obszerniejsze omówienie wraz z innymi figurkami ogłoszę w najbliższym tomie „Światowita“, dalej należy tu także figurka z Gradač, dziś w Muzeum Narodowym w Beogradzie<sup>2</sup>. Z końca neolitu tessalskiego z Sesklo, pochodzi gliniana figurka kobiety, trzymającej dziecko, dziś w Muzeum Archeol. Narod. w Atenach<sup>3</sup>. Do tej to grupy tematowej należy cykladzka figurka z Tegei (f. 183), różniąca się jednak od poprzednich, poza zupełnie odmiennymi założeniami formalnymi i materiałem, także i tem, że postać siedzi na krzeselku. Na podobnych krzeselkach, jakich wiele znamy z różnych stanowisk kultury ceramiki malowanej i innych osad neolitycznych, były zapewne także umieszczane gliniane figurki siedzące.

Drugi typ matki z dzieckiem to kobieta stojąca. Typ ten ma kilka ważniejszych odmian. Matka trzyma dziecko na lewej ręce. Kilka takich figurek znamy z epoki P. E. III z tery-

<sup>1</sup> Makarenko, IPEK, 1927, tab. 36, f. 28, 32, 32 a, cf. Трипільська культура, I Київ 1926, p. 168—171, tab. I. fig. dolna i tab. II, G. Sandrock, Rev. Arch. Ser. V. 30 1929 II, p. 316—317, f. 4—5.

<sup>2</sup> Hoernes, Urgeschichte d. bild. Künste, Wien 1915, p. 293 f. 5, cf. Childe, The Danube in prehistory, Oxford 1929, p. 70, f. 35 a.

<sup>3</sup> Hansen, Early civilization in Thessaly, p. 68—69, f. 33, Deonna, Dedale, p. 265 f. 17. G. Childe, East European relations of the Dimini culture, J. H. S. XLII. 1922, p. 265 f. 13; Χρ. Τσοβντας, Αἱ προϊστορικαὶ ἀκροπόλεις Διμνίου καὶ Σέσκλου, Ἐν Ἀθ-ἡναις 1908, tab. 31; cf. Hoernes, l. c. p. 309, f. 2.

torjum Hellady, np. dwie figurki z Zygouries<sup>1</sup> dziś obie w Muzeum Arch. w Koryncie, dalej jedna z Dendra z grobu komorowego nr 1.<sup>2</sup>, następnie gliniana figurka z Myken, dziś w Muz. Nar. Arch. w Atenach, nie mówiąc o licznych przykładach w sztuce cypryjskiej<sup>3</sup>.

Drugą odmianę reprezentuje gliniana figurka z Mavro Spelio koło Knossos z P. E. III<sup>4</sup>. Przedstawia stojącą kobietę, która trzyma przed sobą obiema rękoma dziecko na wysokości głowy, jakgdyby niem błogosławiła<sup>5</sup>.

Dalszą odmianę drugiego typu przedstawienia macierzyństwa widzimy na przeddynastycznej figurce z kości słoniowej z Egiptu, dziś w Muzeum w Berlinie<sup>6</sup>. Kobieta trzyma obu rękami dziecko przed sobą na wysokości piersi, raczej nadbrzusza. Do tej znowu figurki bardzo zbliżone w układzie jest przedstawienie z Mohendjo-Daro, z czasów ok. 3250 a 2750 przed Chr.<sup>7</sup>

Jedyną w swoim rodzaju dalszą odmianę daje nam staroegipska figurka, znajdująca się dziś w British Museum w Londynie<sup>8</sup>. Przedstawia ona kobietę niosącą na plecach dziecko, które silnie przywarło całym ciałem do lewego ramienia matki<sup>9</sup>. Zupełnie bez analogii pozostaje cykladzka figurka mar-

<sup>1</sup> Blegen, Zygouries, Cambridge 1928, p. 205, fig. 194, 4; p. 206, fig. 195.

<sup>2</sup> Persson, The royal Tombs at Dendra near Midea, Lund 1931, p. 84, f. 57, druga figurka od strony lewej, tekst p. 85.

<sup>3</sup> Cf. motyw matki z dzieckiem w plastyce Cypru (Ohnefalsch-Richter, Kypros, Bibel und Homer, Tafel-Band, tab. XXXVII; CI, f. 4), dalej cf. John L. Myres, Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus, New York 1914, p. 335—336, 2013, cf. Mommsen, Römische Geschichte, Wien 1932, p. 215.

<sup>4</sup> Evans, The Palace of Minos at Knossos, vol. III, p. 469, fig. 327.

<sup>5</sup> Z tą niezwykłą pozycją, w jakiej matka trzyma dziecko, związane są różne interpretacje, jak np., że chodzi tu o boginię matkę z boskiem dziecięciem, zwróconem twarzą do adorujących je kapłanów i t.p., cf. Evans, l. c. p. 469.

<sup>6</sup> Schuchhardt, Alteuropa, 2 wyd. tab. XXII, 2; cf. Capart, Primitive art in Egypt, London 1905, p. 169, f. 131.

<sup>7</sup> Mohendjo-Daro and the Indus civilization, London 1931, vol. III, tabl. CLIII. 25.

<sup>8</sup> Capart, l. c. p. 168, f. 130; cf. Bissing, Ägypt. Kunstgesch. tab. VIII. 79.

<sup>9</sup> Motyw ten przypomina rysunek na lekytosie z V w. a. Chr., cf. Rev. d. études grecques, XX. 1907, p. 263.

murowa z Paros (f. 179), wyobrażająca postać kobiecą w typowej dla naturalistyczno-schematyzującego stylu plastyki cykladzkiej pozycji, druga postać mniejszych rozmiarów stoi na jej głowie. Jak już wspomniałem, typ ten nie jest mi znany z żadnej analogji plastycznej, natomiast nie jest wykluczone, iż pozostają z nim w jakiejś, narazie nam bliżej nieznannej relacji malowidła wazowe, oczywista przetransponowane na język ornamentalny, na jednym naczyniu z Petreny<sup>1</sup> i na fragmencie naczynia z Moussian w Mezopotamji ok. III tys. przed Chr., dziś w Muzeum Luwru<sup>2</sup>.

Naogół więc motyw matki z dzieckiem w sztuce przedhistorycznej jest zjawiskiem rzadkiem i dopiero w greckiej epoce archaicznej będzie on częściej reprezentowany<sup>3</sup>.

Rozważania na temat genezy motywu matki z dzieckiem<sup>4</sup> wydają mi się dziś jeszcze nie do rozstrzygnięcia. Jestem przekonany, iż przedstawień tych, podobnie zresztą jak wielu innych motywów tematowych sztuki przedhistorycznej, nie należy wiązać w pewien łańcuch rozwojowy, uzależniony od migracji etnicznych, lecz raczej trzeba traktować jako samorzutny objaw twórczości, powstający zupełnie niezależnie w tym czasie w różnych zespołach kulturowych, jako pla-

<sup>1</sup> Schuchhardt, *Alteuropa*, 2 wyd. p. 156, fig. 81.

<sup>2</sup> Conteneau, *Manuel d. arch. orient.* I. p. 318, f. 222; G. Wilke, *Religion d. Indogermanen*, Leipzig 1923, p. 46, f. 63. W figurce z Paros (f. 179) jedni dopatrują się prototypu Atheny, rodzącej się z głowy Zeusa (cf. Wilke, *Religion der Indogermanen*, Leipzig 1923, p. 195), inni lokalnego zwyczaju noszenia dzieci na głowie (cf. Reichel, *Über vorhell. Götterkulte*, p. 81). Ta druga interpretacja wydaje mi się słuszniejszą aniżeli bardzo skomplikowana, nieprzekonywająca a przytem powierzchowna interpretacja Wilkego. Pomijam już to, że Wilke (l. c. p. 196sq.) sięga po analogje do materiałów zabytkowych w Celesyrji, szuka źródeł w okazach patologicznych, ale pozwala sobie na takie nieściśności, jak twierdzenie, że motyw z naczynia malowanego z Petreny wykazuje podobieństwo „mit mehreren prämykenischen Doppelfiguren des ägäischen Kreises“... (l. c. p. 195). Tymczasem z całej Egei znamy tylko jedną taką figurkę z Paros (f. 179).

<sup>3</sup> Winter, *Typen*, vol I. tab. 11, f. 3, 14; f. 3, 16; f. 1, 5; tab. 29, f. 6; tab. 139—155 oraz *Bull. Corr. Hell.* 1900, p. 510, tab. IX.

<sup>4</sup> Wedle Lichtenberga, *Ägäische Kultur*, p. 97, pierwotny typ rozwinął się na północy i stamtąd dopiero przedostał się na południe, gdyż przedstawienia matki z dzieckiem występują wcześniej w sztuce przedhistorycznej Europy środkowej niż południowej.

styczne ucieleśnienie idei macierzyństwa, która przecież bardzo wczesnie musiała się skryzalizować w umysłach ludzkich. Co się tyczy interpretacji i przeznaczenia tych figurek to najprawdźwieszem wydaje mi się mniemanie, że są to przedstawienia bogini z dziećciem<sup>1</sup>, i że być może figurki te miały charakter wotywny.

Z dalszych zagadnień ikonograficznych ogólniejszych, a więc odnoszących się także do plastyki figuralnej innych kultur przedhistorycznych, muszą być przedewszystkiem uwzględnione dwa: czy w plastyce przedhistorycznej przedstawiano kobiety brzemiennie, oraz czy trójkąt ryty, pojawiający się tak na olbrzymiej większości marmurowych figurek cykladzkich, jak i na glinianych figurkach neolitycznych i bronzowych kultur Europy południowo-wschodniej i Azji Przedniej, przedstawia mons Veneris, czyli jak to często określamy uczeni, „vulva“, opaskę biodrową, czy też tylko podbrzusze w ogólności<sup>2</sup>.

Wyjaśnienie tych dwóch powyższych zagadnień ma duże znaczenie nietylko dla ustalenia ikonografii cykladzkiej plastyki figuralnej, lecz wiąże się także ściśle z jej problemami formalnymi. Nie ulega wątpliwości, że na wielu figurkach cykladzkich (f. 156, 157 profil, 216) można dobrze zaobserwować bardzo wydatny modelunek partji brzucha, który oglądany z profilu nasuwał niektórym badaczom myśl, iż figurki te przedstawiają ciężarne kobiety<sup>3</sup>, nawet wyjaśniano te figurki jako przedstawienia bogini płodności pod postacią kobiety ciężarnej.

Podobne figurki o silnie modelowanych, wydatnych brzuchach, spotykane w plastyce glinianej kultury ceramiki malowanej na Ukrainie, Podolu i Mołdawji, nasunęły niektórym

<sup>1</sup> Reichel, l. c. p. 81 n. 39, uważa f. 179, podobnie jak inne figurki kobiece cykladzkie, za wizerunek bogini Istar.

<sup>2</sup> Lange J., *Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst*, Strassburg 1899, p. XIII.

<sup>3</sup> Pryce, *The Catalogue of sculpture in Brit. Mus. Vol. I. part 1*, p. 4; na tem miejscu należy wspomnieć o f. 249—251, w których W. Müller (*Arch. Anz. XL. 1925 szp. 142*) dopatruje się przedstawień kobiet ciężarnych, ciężarność mają oznaczać opaski, oddane przy pomocy rytych linii horyzontalnych. Ja uważam je za ornament.

prehistorykom<sup>1</sup> analogiczną interpretację. Co więcej, niektórzy badacze dopatrują się przedstawienia ciąży w znanej ołowianej figurce z Troi, mianowicie swastyka wyryta w łonowym trójkącie tej figurki ma, ich zdaniem, symbolizować ciążność<sup>2</sup>.

Wracając do cykladzkich figurek stwierdzić trzeba, że o ile istotnie wykonawcy tych figurek mieli zamiar przedstawić kobiety ciężarne, w takim razie figurki te należałoby uważać za przedmioty wotywno, składane bóstwu z prośbą o szczęśliwy połóg lub z podziękowaniem za takowy. Osobiście wydaje mi się jednak interpretacja taka mało przekonująca, sądzę natomiast, że wytłumaczenia należy szukać w faktach czysto artystycznych. Otóż nie da się zaprzeczyć, że przy plastycznym opracowywaniu postaci ludzkiej najpełniej do głosu mogą przyjść walory plastyczne przy modelowaniu krągłizny partii brzusznej i wskutek tego artysta — czy nim był kamieniarz w jakiejś wytwórni cykladzkiej, czy ceramista z pracowni garncarskiej w jakiejś osadzie nad Dnieprem czy Dniestrem — nie kopjował wiernie natury, ale przetwarzał w myśl swych wymogów estetycznych całą postać. Przy modelunku brzucha więc nie krępował się „prawdą naturalistyczną“, ale tworzył raczej kulistą bryłę. Należy się tu wczuć w tę prymitywną rozkosz twórczą, której obce były jeszcze wszelkie skomplikowane kompozycje i wartości plastyczne z niemi związane, natomiast pełne zadowolenie estetyczne i wypowiedzenie się twórcze mogło ówczesnemu artyście dać oddanie w materiale kulistości, ułożenie w symetrii czy zestawienie rytmiczne; zatem wartości plastyczne, które w rozbudowaniu i w zestawieniu z innymi do dziś są podstawowymi założeniami prawie każdego dzieła sztuki.

Drugą z kolei jest kwestja owego „trójkąta łonowego“. Niesposób przytaczać na tem miejscu choćby tylko najważniejsze zabytki, na których trójkąt łonowy jest przedstawiony i to w najrozmaitszych odmianach. Ograniczę się więc do zestawienia bodaj niektórych figurek, pochodzących zresztą z różnych kręgów kulturowych, ażeby wykazać, że

<sup>1</sup> Makarenko, IPEK, 1927, tab. 41, fig. 27; cf. H. Schmidt, Cucuteni, Berlin 1932.

<sup>2</sup> Doerpfeld, Troja und Ilion, Athen 1902, vol. I. Beilage 44 V; oraz R. Lichtenberg, Ägäische Kultur, II wyd., p. 95—96, fig. 44.

trójkąty na nich przedstawione swemi rozmiarami i swym układem oznaczają okolice podbrzuszną (regio hypogastrica), która od partji trzewiowej, a więc właściwego brzucha (regio mesogastrica) jest zazwyczaj oddzielona horyzontalnie biegnącą rytą linią prostą lub łukową. Czasami także brzuch jest silniej modelowany, a partja podbrzusza wgłębiona lub ograniczona silnem wgłębieniem. Okolice pachwinowe (regio inguinalis) są zaznaczone przy pomocy ukośnie biegnących wgłębień lub linii rytych, które w figurkach typu bardziej naturalistycznego nie schodzą się z linią horyzontalną, natomiast w figurkach typu schematycznego z nią się łączą, tworząc wyraźną figurę geometryczną: trójkąt, którego kąt między liniami inguinalnymi waha się przeciętnie między  $80^{\circ}$  a  $150^{\circ}$ .

Otóż ten trójkąt łonowy bywa określany jako mons Veneris, lub nawet całkiem mylnie jako vulva<sup>1</sup>, a także jako schematycznie zaznaczona opaska biodrowa. Co do pierwszej nazwy to możemy tu tylko tyle powiedzieć, że byłaby ona uzasadniona tylko w tych wypadkach, w których widoczna jest w obrębie trójkąta łonowego mniejsza linja horyzontalna, zamykająca drugi mniejszy trójkąt. We wszystkich innych wypadkach trudno trójkąt ten inaczej nazwać, jak tylko i wyłącznie schematycznym przedstawieniem partji podbrzusza.

Słuszność powyższej interpretacji potwierdzają niektóre figurki z Egiptu<sup>2</sup> i z Tessalji<sup>3</sup>, marmurowe figurki neolityczne

<sup>1</sup> O trójkącie łonowym wogóle por. Paul Richer, *Le nu dans l'art, L'art grec, Nouvelle anatomie artistique du corps humain*, V. 1926, p. 139 sq. Specjalnie wspomnieć należy o interpretacji F. Poulsena, l. c. p. 181—182. Otóż uczony ten w trójkącie łonowym dopatruje się plastycznego ukształtowania vulwy, a niekiedy opaski biodrowej, na której jeszcze czasami uwidaczniano rimę. Wychodzi on bowiem z założenia, że artyści cykladzcy w pierwszym stadium twórczości dążyli do przedstawienia postaci ludzkiej w ogólności; w drugim stadium próbowali zaznaczać płeć, a w trzecim dopiero opracowywali odzienie, przyczem było ono zaznaczane nietylko przy pomocy rytych linii, lecz także przy pomocy polichromji. Z dalszego toku pracy najdowodniej wynika, że powyższa interpretacja jest nieprzekonywająca.

<sup>2</sup> Capart, *Primitive art in Egypt*, p. 166, f. 128, p. 167, f. 129, tak przeddynastyczne i wczesnodynastyczne, jak z czasów o wiele późniejszych (III—IV w. po Chr.), dziś w w Muzeum w Frankfurcie. Cf. Kaufmann, *Ägypt. Terrakotten*, p. 104, f. 72—74, p. 102, f. 69—70.

<sup>3</sup> Np. z Tsani Magoula, dziś w Muzeum w Wolo; cf. Camb. *Ancient History*, I. vol. of plates, p. 112, fig. C. — Deonna, *Dédale*, p. 285, f. 3, 20.



z Bułgarii<sup>1</sup> i wreszcie figurki cykladzkie. Oczywiście mam na myśli figurki stylu naturalistycznego, w których możemy wyraźnie obserwować kształtowanie partji podbrzusza (przyczem linje inguinalne z horyzontalną nie schodzą się), oraz figurki stylu schematyczno-naturalizującego, w których partja podbrzusza przybiera wyraźnie formę trójkąta<sup>2</sup>. W tych ostatnich figurkach niekiedy linje inguinalne wydobywają całą górną część ud, zaznaczając tem silniej podbrzusze, które niewątpliwie było plastycznym zamierzeniem artystów. Za taką interpretacją wreszcie przemawia r i m a, proporcjonalna w stosunku do całej partji podbrzusza, jak to widzimy na licznych okazach cykladzkich.

Istnieje także inna interpretacja tego szczegółu ikonograficznego, którą specjalnie posługują się prehistorycy przy omawianiu plastyki glinianej i którą czasami przenosi się i na cykladzką. Tłumaczą mianowicie niektórzy, że trójkąt wryty na glinianych figurkach przedstawia opaskę biodrową w rodzaju fartuszka<sup>3</sup>. Abstrahując od tego, czy różne malowania i rycia na figurkach oznaczają strój, czy są tylko ornamentacją przeniesioną wprost z naczyń na figurki, zupełnie mnie nie przekonuje przypuszczenie i nie ma do tego żadnych podstaw, by trójkąty łonowe zaznaczone w plastyce glinianej miały oznaczać fartuszki. Odnośnie do cykladzkich figurek marmurowych interpretacja taka jest wykluczona. Dlatego też w niniejszej pracy, omawiając sposób kształtowania podbrzusza, w wypadkach w których będzie na nim przedstawiony ryty, czy też wgłębiony trójkąt, będę stale używał określenia „trójkąt łonowy“, przez co należy rozumieć całą partję łona czyli podbrzusza, bo tylko w nielicznych wypadkach artyści zaznaczyli mons Veneris.

<sup>1</sup> Opublikowane częściowo przez A. Tschilingirowa (Praehist. Zeitschrift, VII. p. 215—218), niedawno zaś przez Popowa, Изв. Българ. Арх. Инст. III. 1925, p. 93. f. 1—5.

<sup>2</sup> Na tem miejscu warto wspomnieć, że w rytej ornamentowanej ceramice z Syros pojawia się często motyw trójkąta, który bywa tłumaczony jako symbol płodności na naczyniach, mających przeznaczenie rytualne (cf. Dugas, l. c. p. 99). Interpretacja taka w zupełności nie przekonuje mnie, nie widzę bowiem przyczyny, dlaczego motyw trójkąta nie miałby być takim samym ornamentem, jak tyle innych występujących na ceramice z Syros.

<sup>3</sup> Tschilingirow, l. c. p. 217—18; cf. Poulsen, l. c. p. 181—182.



### III. Analiza form plastycznych

1. Budowa w stylu schematyczno - naturalizującym: Idole „słupkowe“ — Idole „łopatkowe“ i ich odmiany — Antropomorfizacja idoli — Idole violinowe — Idole z wypustkami ramieniowymi i ich odmiany — Odmiany lokalne — Najdoskonalsze okazy schematyczne — Importy figurek naturalistycznych — Naśladownictwa lokalne — Styl schematyczno-naturalizujący — Wypustki ramieniowe — Koniczna budowa dolnej partii figurki — 2. Budowa w stylu naturalistyczno - schematyzującym: Głowa — Szyja — Tors — Piersi — Linja barek — Ramiona — Nadbrzusze i brzuch — Układ bioder — Podbrzusze — Nogi — Profil — Tył.

Przystępując do rozpatrzenia form plastycznych zawartych w cykladzkiej twórczości figuralnej, na wstępie stwierdzić musimy, że wspomniane style: schematyczny i naturalistyczny nie występują w figurkach cykladzkich w czystej formie, a raczej tylko w niewielkiej liczbie figurek. Natomiast w większości figurek elementy tych obu stylów krzyżują się, dając w rezultacie dwa zasadnicze style: schematyczno-naturalizujący i naturalistyczno-schematyzujący. Oba te style po kolei omówię poniżej.

#### 1. Styl schematyczno-naturalizujący.

W plastyce cykladzkiej najwcześniejsze sposoby formowania postaci ludzkiej ograniczały się do form najprostszych, z nich dopiero rozwinęły się większe kompozycje plastyczne, w których można wyróżnić kilka typów.

Jeden z najwcześniejszych ma formę słupka kamiennego, w którym kamieniarz wykonywał nieznaczne tylko wgłębienia, u góry zaś go zwęźał, przez co otrzymywał niejako schemat głowy, szyi i korpusu jak to widzimy np. na f. 10, 34, 204, 205, 206, i t.d. Oczywiście rozmiary tych części i ich wzajemny stosunek były w poszczególnych figurkach różne. Czasami (f. 8) „szyja“ wydłuża się, tułów nabiera formy kloszowej, a głowa, dzięki nieznacznemu modelunkowi, cech człowieczych. Typ ten ma szereg odmian, np. f. 9 i 13.

W bliskim z nim związku, a niewątpliwie od niego pochodnym, jest t.zw. „typ łopatkowy“. W figurkach tego typu kamieniarz zaznaczał tylko dwie części ciała ludzkiego: szyję i tułów, przyczem szyję wydłużał nakształt słupka, tułowiowi zaś nadawał kształt łopaty u dołu zaokrąglonej (f. 5)<sup>1</sup>.

Dopiero co opisywany typ posiadał odmianę, która powstała wprost z przeciwnego ustosunkowania szyi do tułowia, a mianowicie w ten sposób, że szyja jest krótsza, tułów zaś dłuższy (f. 15), przez co idol taki nabierał bardziej cech antropomorficznych. W innych figurkach tułów był masywny a szyja cienka (f. 196); są nawet figurki, w których można dopatrzeć się takiego szczegółu anatomicznego, jak obojczyki (f. 7), choć nie można wykluczyć, że te zgrubienia oznaczają naszyjnik<sup>2</sup>.

Ta ostatnia odmiana omawianego typu figurek powoli, ale stale, „antropomorfizuje się“, przyczem proces wzbogacania szczegółów anatomicznych jest podporządkowany jakimś, bliżej nam nieznanym prawom formalno-estetycznym, które nakazywały rzeźbiarzom przestrzegać zwartości masy i symetrycznego rozkładania poszczególnych elementów kompozycyjnych. Zresztą ideę symetrii rzeźbiarz ówczesny mógł już dokładnie studjować właśnie na postaci ludzkiej. Zkolei dalsze wzbogacenie tego typu nastąpiło przez ostre wcięcie po obu stronach tułowia, uformowanego prostokątnie. Wgłębienia te sugerują talję (f. 16—18, 20, 21). Linja barek obiera kierunek spadzisty, górna partja tułowia zaokrąglą się, podstawa figurki niekiedy zatracą swą kanciastość i masywność przez lekkie zaokrąglenia i nieznaczny modelunek. W niektórych figurkach górna część torsu przybiera formę śpiczastych wypustek (f. 25, 26). Ciągłe postępujący rozwój tego typu śledzimy na figurkach 19, 22, 42, w których przejścia od ramion

---

<sup>1</sup> Warto przypomnieć, że ten typ idoli znamy z wykopalisk Troi, gdzie ma on ponadto sumarycznie potraktowaną głowę (cf. Doerpfeld, *Troja und Ilion*, Athen 1902, vol. I. p. 379, f. 344 g; p. 380, f. 345 cf. Dussaud, l. c. p. 361, f. 267, 5); z Krety i z Sycylii, cf. neolityczne idole z Knossos i Stentinello (Mosso, *The dawn of Mediterranean civilization*, p. 162, f. 95—96).

<sup>2</sup> Figurki 5, 6, 7, 15 i 196 mają swe odpowiedniki stylowe w plastyce trojańskiej (cf. Dussaud, l. c. p. 361, f. 267, nr 6) i cypryjskiej (Deonna, *Dédale*, f. 20, 2; cf. Dussaud, l. c. f. 271).

do talji i tej ostatniej do dolnej części są wykonane przy pomocy łagodnych załamania. Zaznaczyć muszę, że w wielu okazach widać dwie ryte linie „obojczyków“, o czym powyżej wspomniałem.

Charakterystyczny typ tworzą tak zwane idole *violinowe* (f. 23, 24, 43, 46, 212). Mają one długą szyję, okrągło zamkniętą partję ramion, przyczem dolna część figurki posiada lekko modelowaną partję brzucha, jeśli w ogólności można o nim mówić w tych prymitywnych idolach<sup>1</sup>. Podstawa wykazuje prostopadłe krawędzie (f. 44). Niektóre figurki mają dolną partję ujętą w formę półkola (f. 23, 24, 43, 45). Wspomnieć należy, że prawdopodobnie pod wpływem importowanych figurek naturalistycznych pojawiają się w naszych schematycznych figurkach tendencje do zaznaczania rąk ułożonych pod piersiami. O tem świadczą przykłady, jak np. f. 47, w której widać wyraźny schemat typu naturalistycznego, obojczyki ryte, piersi delikatnie modelowane, ręce ułożone pod piersiami, talja zaznaczona, w dolnej części widoczny pobieżnie wryty trójkąt łonowy.

Odmianą zasadę kompozycyjną reprezentuje typ idoli, w których wzrok artysty zwrócony jest na najbardziej człowieczy element: ręce, traktowane w formie wypustek rozmaitego kształtu. Tułów ma kształt węższy aniżeli w poprzedniej grupie (f. 28) i czasem posiada lekkie wgłębienie w talji (f. 30, 31, 32). Pojawiają się również figurki, których dolna partja ma kształt dzwonowy (f. 29, 33).

Jedną z odmian tego typu cechuje falistość linii, miękkość konturów, cylindryczna podstawa, łagodny rysunek ramion i długa szyja (f. 27, 28, 197).

Inną odmianę reprezentują figurki 35, 207, 208, w których silniej zaakcentowana jest statyka kompozycji, przyczem ramiona i nogi są zaznaczone jako zupełnie schematyczne wypustki, a w całości figurki te mają jakby kształt czteroliścia.

Poza temi zasadniczymi typami i ich głównymi odmianami plastyki stylu schematyczno-naturalizującego, panującymi na całych Cykladach, mamy liczne odmiany lokalne. O ich związkach genetycznych na podstawie dotychczasowego, ską-

---

<sup>1</sup> Odmianę cykladzkiego typu *violinowego* spotykamy w idolach z Knossos i Yortan (cf. Dussaud, l. c. p. 337. 360. 361).

pego materiału i niezbadanej stratygrafii trudno coś pewnego mówić i musimy narazie ograniczyć się tylko do ich rejestracji. Są więc idole, przypominające ostrza toporu (f. 2, 198), prawdopodobnie od nich pochodne figurki ze schematycznie zaznaczoną głową (f. 12) i wreszcie figurki, w których zwraca uwagę tendencja artysty do oddania proporcji ciała ludzkiego (np. f. 11)<sup>1</sup>. Są to oczywiście symbole artystyczne bardzo niedostępne dla dzisiejszego widza, ale dla ówczesnego odbiorcy tej produkcji plastycznej były one przypuszczalnie artystycznie ujętą syntezą postaci ludzkiej, podobnie jak nią była także w stadium zupełnie początkowym figurka 1 czy figurka 14.

W stylu schematycznym do najdoskonalszej syntezy została sprowadzona postać ludzka w kilku znanych nam figurkach, które można uważać za rozwinięcie kompozycyjne figurek violinowych (f. 48, 49)<sup>2</sup>. Mamy w nich najpełniejszy wyraz dążności syntetycznych plastyki cykladzkiej, przez redukcję postaci ludzkiej do elementów najistotniejszych a to: szyi u góry zgrubionej (głowa), małego torsu z wypustkami ramieniom i konicznie uformowanej dolnej partii ciała. Widzimy w nich harmonijny układ poszczególnych partii, zlewających się w miękkich i łagodnych przejściach w całość o wysokich walorach kompozycyjnych. Modelunek jest przeprowadzony dyskretnie i umiejętnie dostosowany do schematycznego charakteru całości. W rozwoju więc schematycznej plastyki cykladzkiej ten typ można uważać za najdoskonalszy, najbardziej przemyślany a równocześnie nie wykraczający poza ogólne normy budowy schematycznej.

Wszystkie powyżej omówione typy wraz ze swymi licznymi odmianami tworzą jedną wielką grupę figuralnej plastyki schematycznej. Z nią niewątpliwie silnie związana, i do niej

---

<sup>1</sup> Cf. analogiczną figurkę z Troi, Dussaud, l. c. p. 361, f. 267 nr 3; Doerpfeld, l. c. p. 379, f. 344 e.

<sup>2</sup> Cf. analogiczne figurki z Troi, Dussaud, l. c. p. 361, f. 267, nr 3; i z Dimini (Τσοβόνας, Αἱ προϊστορικαὶ ἀκροπόλεις Διμηγίου καὶ Σέσκλου, ἐν Ἀθήναις 1908, tab. 37, f. 12. W idolu tym widzimy te same elementy kompozycyjne co w figurce 48, tylko w odmiennych proporcjach. Mianowicie w figurce cykladzkiej proporcje te są pełne szlachetnego umiaru, w tesalskiej natomiast głowa i szyja są duże, reszta zaś postaci jest zredukowana do małych rozmiarów.

przynależna jest druga grupa figurek, w której widać wpływ stylu naturalistycznego i dlatego styl obu grup nazwałem stylem schematyczno-naturalizującym. Wpływ ten miał przypuszczalnie swoje źródło w importowanych figurkach naturalistycznych, które jako nowość musiały znajdować licznych odbiorców.

I oto niektóre wytwórnie zaczęły naśladować wzory naturalistyczne, tworząc figurki niedołążne pod względem artystycznym, będące konglomeratem form schematycznych i źle pojętych wartości naturalistycznych. Nie można się jednak dziwić, gdy się zważy, że do wykonywania tych figurek zabierali się artyści wykształceni na sztuce schematycznej i w nią wrosli, artyści, którzy nie mieli najmniejszego zrozumienia i wycucia dla tych nowych form naturalistycznych a starali się dostosować do wymogów rynku.

Takim przykładem niezrozumienia przez artystów cykladzkich wartości naturalistycznych i przystosowywania ich do typów schematycznych, przy równoczesnym zaprzepaszczaniu idei twórczej schematyzacji, są figurki 36, 37, w których nogi są niedołążne zaznaczone przy pomocy rowka czy też wgłębienia rozbijającego statyczne walory całej kompozycji. Podobnie ma się rzecz z f. 75. Wyszła ona niewątpliwie z typu reprezentowanego przez f. 2, 11, 12, 198, typu wprawdzie nierozwiniętego, ale przedstawiającego w swych założeniach formalnych pewną logiczną całość, oczywiście w symbolach plastycznych, zrozumiałych dla ówczesnego odbiorcy sztuki schematycznej<sup>1</sup>. I oto mamy w niej przystosowanie elementów naturalistycznych: oczy brwi i motywy ornamentalne na szyi, tworzące coś w rodzaju naszyjnika, w całości zaś figurka ta jest wynikiem nieumiejętnego połączenia zupełnie rozwiniętych elementów naturalistycznych, do których niewątpliwie należą brwi, z całkiem prymitywną formą schematyczną reszty. Zupełnie podobny proces naturalizacji miał miejsce w idolu z Yortan, dziś w Luwrze<sup>2</sup>.

O słuszności powyższego twierdzenia najlepiej poucza nas kompozycja f. 50. Jest ona niewątpliwie okazem rozwi-

---

<sup>1</sup> Cf. podobną figurkę z Yortan (Dussaud, l. c. p. 360, f. 266 na lewo).

<sup>2</sup> Dussaud, l. c. p. 360, f. 266 na lewo; cf. Doerpfeld, l. c. p. 381, f. 348 g.

niętego w kierunku naturalistycznym typu, reprezentowanego przez f. 48, 49. Nowością zaś są trzy horyzontalnie biegnące kreski na piersiach, mające oznaczać ręce, złożone pod piersiami, oczywiście wszystko podane w formie syntetycznej i dostosowane do stylowego charakteru całości, dalej delikatnie zaznaczone linje inguinalne, oraz szczelina, oddzielająca obie nogi od siebie. Reszta utrzymana jest w doskonale zharmonizowanych proporcjach i miękkich liniach (biodra), uzgodnionych z wyżej wspomnianymi szczegółami anatomicznymi. Porównując charakter stylu f. 50 i 75, widzimy od razu zasadnicze różnice w przetworzeniu artystycznym obu kierunków stylowych: schematyzmu i naturalizmu. Pierwsza forma schematyczna, zupełnie doskonała, ma pobieżnie zaznaczone szczegóły anatomiczne, nie wykraczające poza ramy kompozycji schematycznej, druga, idol prymitywny, posiada oczy i brwi, a więc szczegóły anatomiczne bardzo dokładne, a równocześnie brak jej schematycznie zaznaczonych rąk, nóg a nawet kadłuba. Również nieudolnie przetworzoną jest f. 52, należąca do tego samego typu co f. 50. Ma ona dużą głowę z zaznaczonymi oczyma i nosem, dużą szyję, przyczem reszta ciała jest nieproporcjonalnie mała, choć widoczne są linje obojczyków, ryty trójkąt łonowy i ryta linja oddzielająca obie nogi. Stosunkowo harmonijne połączenie elementu naturalistycznego ze schematycznym reprezentuje f. 218. Budowa torsu z nieznacznie wypustkami i miękkimi linjami zaznaczającymi talję, oraz długa, stożkowata szyja pod względem kompozycyjnym przypomina idol przedstawiony na wspomnianej pieczęci z grotu Idęjskiej<sup>1</sup>. Do szyi jest zgrabnie dokomponowana podłużna głowa, z wyraźnie opracowanym nosem i niedużymi ustami; w całości głowa ta, utrzymana w formach zwartych i prostych, stylowo jest dość zbliżona do schematycznego charakteru reszty figurki.

Z tego cośmy powyżej widzieli zdaje się wynikać, że figurki w stylu schematyczno-naturalizującym były wykonywane przeważnie przez wytwórnie kamieniarskie pomniejszych, może po wsiach i przez artystów ludowych, którzy naśladowując nieudolnie importowane figurki naturalistyczne, jedne szczegóły anatomiczne przesadnie uwydatniają, inne ważne zupełnie

---

<sup>1</sup> Evans A., Palace of Minos, I. p. 222, f. 167.

pomijają. I tak głowa będzie bezkształtną bryłą (f. 54), czasami ma formę maczugi, (f. 51, 62) lub też konicznie uformowaną, jakby odzianą w stożkową czapkę (f. 55). Ramiona zastępują mniej lub więcej starannie opracowane wypustki (f. 53, 55), nogi są od siebie oddzielone, a niekiedy mają formę słupków. Głowy bywają umieszczane na nieproporcjonalnie wysokich szyjach (f. 55, 62, 65). Linje inguinalne są albo wydobyte plastycznie (f. 62) albo zaznaczone rytami linjami (f. 63). Są też figurki (np. f. 64), w których szczegóły anatomiczne artysta potraktował bardzo dokładnie, duży nos, piersi starannie modelowane, podbrzusze ujęte dwiema rytami linjami inguinalnymi w trójkąt nieco wypukły, z dużą rytą rimą. Na f. 59 widzimy dążność do starannego modelunku piersi, brzucha i bioder, dalej plastyczne oddanie kolan, łydek i stóp, przy równoczesnym potraktowaniu ramion w formie całkiem schematycznych wypustek.

Osobną grupę tworzą idole, wykonane z cienkich marmurowych płytek. Jedne z nich są w stylu schematycznym, drugie w schematyczno-naturalizującym. Te ostatnie, jak f. 58, 56, 57, 61, 209, 210 wykazują kanciastą, trapezową budowę głowy, długą szyję, schematyczne wypustki ramieniowe, wyraźnie zaznaczone linje inguinalne, nogi oddzielnie potraktowane a nawet podbrzusze zaznaczone w formie trójkąta.

Na odrębnych założeniach plastycznych wykształcona jest f. 72. Składa się ona z partji cylindrycznej z zaznaczonymi piersiami i rękoma pod nimi ułożonymi (wpływ stylu naturalistycznego), z szerokiej szyi i ostro uformowanej głowy z charakterystycznym zaznaczeniem brwi i nosa. Ciekawie pojęta jest f. 73, o głowie trójkątnej ze śpiczastym nosem i z cienką szyją, która wraz z torsem ma kształt butelki. Całość wykazuje dobre przekomponowanie obu elementów: schematycznego i naturalistycznego.

Osobliwie skomponowane są f. 70 i 71. Głowa spoczywa na dużej, grubej szyi, resztę ciała stanowi kadłub, złożony z kilku brył, częściowo modelowanych, oddzielonych od siebie rytami linjami. W tych rytach linjach można dopatrzeć się symboli plastycznych rąk, piersi i dużych trójkątów łonowych. Bez bliższych analogii są figurki 39 i 74, o wybitnie niezharmonizowanej kompozycji. Wkońcu na specjalną uwagę zasługują figurki 249, 250, 251. Reprezentują one zupełnie odrębną

odmianę figurek, w których naturalistyczne elementy stylowe zupełnie nieudolnie zostały przetransponowane na figurki schematyczne. Najlepiej ilustruje to f. 250. Głowa, o szeroko potraktowanej twarzy, krótkim nosie i małych uszach odpowiada w zupełności stylowi naturalistyczno-schematyzującemu. Długa cylindryczna szyja (podobnie jak np. u f. 52, 55, 62, 80) jest zasadniczym elementem formalnym, nadającym całej kompozycji silny akcent wertykalny. Od torsu jest ona oddzielona „oboczkiowemi“ wgłębieniami. Małe, dobrze modelowane piersi są daleko od siebie umieszczone, ramiona, zgięte w łokciach, ułożone są pod piersiami, poniżej biegnie sześć horyzontalnych rowków, podobnych do tych, jakie widzimy na f. 68, 83, 125. Dolna partja figurki swym uformowaniem przypomina f. 77, 78, przyczem rima jest wyraźnie zaznaczona przy pomocy głębokiego rowka.

Przy omawianiu grupy schematycznej tego stylu plastyki cykladzkiej trzeba zwrócić baczniejszą uwagę na dwa fenomeny formalno-kompozycyjne, mianowicie na wypustki ramieniowe i na koniczne zakończenie niektórych figurek.

Wypustki ramieniowe, redukujące ramiona do minimum, są w plastyce cykladzkiej w trzech odmianach: śpiczaste (f. 22, 26, 29, 52, 58, 61, 65), zaokrąglone (f. 53, 63, 64) i podłużne (f. 55, 57, 62). Motyw ten w sztuce przedhistorycznej ma zasięg wprost olbrzymi, wystarczy bowiem przypomnieć, że pojawia się on już w plastyce paleolitu, widzimy go następnie w neolicie europejskim, w figurkach tracko-bułgarskich<sup>1</sup>, dalej w figurkach rumuńskich<sup>2</sup> morawskich<sup>3</sup> i tessal-

<sup>1</sup> Ан. Д. Чилингировъ, Плоски костни удоли отъ Рачевата могила при Ямболъ, Извѣстия на Българското Археологическо Дружество, II, 1911, p. 82 f. 1; Р. Поповъ, Идоли и животински фигури отъ прѣдисторичната могила при „Коджа—Дерменъ“, Изв. Българ. Друж. II. 1911 p. 76 f. 5; p. 77 f. 6; Р. Поповъ, Коджа—Дерменската могила при гр. Шуменъ, Изв. Българ. Друж. VI. p. 93 f. 82; V. Müller, l. c. tab. V. 95, 96, 100; zwłaszcza zasługuje tu na uwagę marmurowa figurka z Razgradu, Р. Поповъ, Предисторически мраморни идоли, намерени въ България, Изв. Българ. Археол. Институтъ, III. 1925, p. 96 f. 4.

<sup>2</sup> Dacia I, p. 100—101, 105; l. c. II. p. 81—83; III—IV, p. 31, 55, 81, 140—141, 201, 234, cf. Dumitrescu, IPEK, 1932—33, tab. 11 f. 4, 5, 7, 8; tab. 13. f. 1, 2, 3, 5, 8; tab. 14 f. 1, 5, 6.

<sup>3</sup> M. Hoernes, l. c. p. 309 f. 13, 14.



skich<sup>1</sup>. Motyw ten spotykamy także bardzo często w figurkach serbskich<sup>2</sup>, cypryjskich<sup>3</sup>, małoazjatyckich<sup>4</sup>, z Krety<sup>5</sup>, wreszcie w olbrzymiej ilości w glinianej plastyce kultury ceramiki malowanej na Ukrainie<sup>6</sup>.

Ten sposób kształtowania rąk występuje także w figurkach z epoki brązu, żeby przypomnieć wczesno-egejską figurkę z Mallii<sup>7</sup> i niezliczone okazy glinianych figurek późnomykeńskich. Także w pierwszym tysiącleciu przed Chr. pojawia się w twórczości plastycznej u różnych ludów<sup>8</sup>, w samej zaś Grecji do w. V przed Chr. a nawet i do późniejszego czasu utrzymała się prymitywna forma idolów z wypustkami ramieniowemi<sup>9</sup>. Co więcej, na terenie Egiptu takie formy schematyzowania rąk w figurkach znane są jeszcze w epoce grecko-rzymskiej, koptyjskiej a nawet wczesno-arabskiej<sup>10</sup>. Że tego rodzaju sposób formowania rąk nie był obcy plastynom pozaeuropejskim, o tem świadczą gliniane figurki ze starszej kultury meksykańskiej, znajdujące się dziś w Museum für Völkerkunde w Berlinie<sup>11</sup>, figurki gliniane południowo-amerykańskiego plemienia Bakaïri<sup>12</sup>, a także gliniana figurka, pochodząca z kręgu hindu-

<sup>1</sup> Τσοόντας Χρ., *Αί προϊστορικοί ἀκροπόλεις Διμηγίου και Σέσκλου, ἐν Ἀθήναις* 1908, p. 299 f. 225; tab. 34, f. 3, 4, 6, 7; tab. 35, f. 1, 2, 3, 6, 7, 8; tab. 36 f. 4, 5, 6; tab. 37 f. 3, 11, 12; tab. 38 f. 1, 3.

<sup>2</sup> Tsuntas, l. c. p. 379 f. 309.

<sup>3</sup> Dussaud, l. c. f. 271.

<sup>4</sup> V. Müller, l. c. tab. VI. 124, 126, 132, 136, 137, por. charakterystyczne figurki z Thermi na Lesbos z II tys. przed Chr., *Archäol. Anzeiger* 48, 1933, p. 367 f. 2.

<sup>5</sup> Μυλωνας Γ., *Ἡ νεολιθική ἐποχή ἐν Ἑλλάδι, ἐν Ἀθήναις* 1928, p. 108 f. 77.

<sup>6</sup> Нр Makarenko, *ИРЕК*, 1927, tab. 36—41; Hadaczek, *Przemysłowa osada w Koszyłowcach*, f. 208, 216, 221 i inne; H. Cehak, *Światowit XIV*, tab. I—VIII.

<sup>7</sup> *Études crétoises I. Mallia*, Paris 1928, p. 56 f. 14.

<sup>8</sup> V. Müller, l. c. tab. XX—XXI.

<sup>9</sup> Johannes Sieveking, *Die Terrakotten der Sammlung Loeb*, München 1916, Tom I., tab. 1—2; tekst p. 1; Ohnefalsch-Richter, *Kyprus, Bibel u. Homer*, Berlin 1893, Tafelband CI. 2, 3.

<sup>10</sup> Cf. Kaufmann, *Ägypt. Terrakotten*, Cairo 1913, p. 104 f. 72—74 cf. A. J. A. XXXIV. 1930, p. 478.

<sup>11</sup> Cf. Buschan, *Ill. Völkerkunde*, I. Stuttgart 1922, p. 173 f. 55 u góry.

<sup>12</sup> Woermann, *Gesch. d. Kunst*, II. Leipzig 1922, p. 42 f. 34.

skiej plastyki figuralnej III tysiąclecia przed Chr., znajdująca się dziś w Museum of Fine Arts w Bostonie<sup>1</sup>.

Znamiennym jest poza tem fakt, że wypustki ramieniowe stosowano nietylko przy idolach, a więc figurkach stylu schematycznego, lecz także w figurkach naturalistycznie rozwiniętych, np. glinianych figurkach kultur ceramiki malowanej.

Rozpatrywanie powyższego fenomenu plastycznego na rozległym tle porównawczem pozwala nam z całą stanowczością stwierdzić, że w stylu schematyczno-naturalizującym marmurowej plastyki cykladzkiej wypustki ramieniowe nie były oryginalną i samodzielną zdobyczą, lecz że najprawdopodobniej motyw ten został zaczerpnięty z plastyki figuralnej anatolijskiej, przyczem w cykladzkiej plastyce schematycznej występuje on raczej sporadycznie.

Jest w plastyce stylu schematycznego kilka figurek zakończonych konicznie (f. 34, 48, 49, 50). Takie formowanie dolnej partji jest bardzo ważnym czynnikiem formalnym, logicznie związanym z syntetycznym charakterem całej figurki. W naszym materiale zabytkowym występuje ono w najdoskonalszych okazach stylu schematycznego.

Motyw ten jednak pojawia się w plastyce figuralnej różnych zespołów kulturowych. Koniczne np. formowanie spotykamy w figurkach przeddynastycznych egipskich<sup>2</sup>. Znany jest dalej ten sposób plastycznego formowania w plastyce Azji Przedniej, a nawet archaicznej plastyce terrakotowej Indyj w III tysiącleciu przed Chr., o której powyżej wspomniałem<sup>3</sup>. Najsilniejsze zastosowanie form konicznych mamy w plastyce neolitycznej kultury ceramiki malowanej, gdzie forma ta została doprowadzona do najdoskonalszego wyrazu plastycznego.

Czy występowanie tych form w twórczości plastycznej różnych kultur pozostaje w jakimś związku genetycznym,

<sup>1</sup> Na analogję między kształtowaniem tej figurki, a więc nietylko na wypustki ramieniowe, ale także na widoczny trójkąt lonowy, konicznie uformowane i sumarycznie potraktowane nogi, słusznie zwrócił uwagę Alfred Salmony, *Einflüsse in der indischen Plastik*, Pantheon II. 1928. p. 500.

<sup>2</sup> Capart, *Primitive art in Egypt*, f. 126, 128; Deonna, *Dédale*, Paris 1930, f. 21, 3, 4, Hall, *The civilization of Greece in the bronze age*, London 1927, p. 45 f. 36 a.

<sup>3</sup> Ananda, K. Coomaraswamy, *Archaic Indian Terracotas*, IPEK 1928, p. 64 sq. tab. 1., 1, 2.

trudno narazie rozstrzygnąć. Możliwym jest jednak, że typy figurek o konicznych podstawach pojawiają się niezależnie od siebie w Egipcie, Mezopotamji i na Cykladach jako logiczne następstwo doskonalenia się form schematycznych. Natomiast do zespołów plastycznych kultur ceramiki malowanej prawdopodobnie przedostały się z Cyklad, i wogóle z basenu morza Egejskiego, drogami wpływów, jakimi niewątpliwie szły różne formy sztuki i kultury egejskiej do kultur naddunajskich i przyczarnomorskich.

Nie można jednak wykluczyć możliwości, że pewne grupy figurek glinianych były właśnie tak formowane nie ze względów kompozycyjnych, ale ze względu na swe przeznaczenie. Może ma słuszność Schuchhardt<sup>1</sup> przypuszczając, że omawiane figurki miały ostre zakończenie w tym celu, by je można było wkładać w piasek, w glinę, a może nawet w gliniane cokoły ze stałymi otworami i umieszczać w domach, jak to później czyniono z rzymskimi larami. Warto przypomnieć na tem miejscu kamienny idol z Rachmami, wetknięty w gliniany trzon<sup>2</sup>. Oczywiście, tego rodzaju interpretacja jest niedopuszczalna odnośnie do konicznych podstaw o wybitnych walorach plastycznych, które stanowią organiczną całość kompozycyjną z pozostałą partją figurki.

## 2. Styl naturalistyczno-schematyzujący.

Żeby dać pogląd na ogólne zasady budowy figurek w stylu naturalistyczno-schematyzującym i na najważniejsze ich elementy formalno-kompozycyjne, należy pokolei zapoznać się z poszczególnymi częściami anatomicznymi w ich szacie plastycznej.

**Głowa.** W budowie głowy artyści cykladzcy kładli zasadniczy nacisk na oddanie twarzy. Była ona głównym celem usiłowań twórczych, reszta bowiem głowy była zredukowana do najelementarniejszych kształtów. Z rozmachem traktowana, duża powierzchnia twarzy rzuca się silniej w oczy, ponieważ artyści przy jej traktowaniu przeważnie ograniczali się do jednego lub dwu szczegółów anatomicznych: nosa, ust lub

<sup>1</sup> *Alteuropa*, 2 wyd. p. 159.

<sup>2</sup> Hansen H., *The Early civilization in Thessaly*, Baltimore 1933, p. 71 f. 35; cf. Wace Thompson, *Prehistoric Thessaly*, Cambridge 1912, p. 49 f. 25 b. c.; V. Müller, l. c. tab. IV f. 77.

oczu. Kształt zaś jej był uzależniony od stylowego charakteru całej figurki. Prawie wszystkie głowy kończą się ostro ściętą krawędzią i są podane wtył. Niewiele mamy figurek, w których głowa u góry jest zamknięta linią łukową (np. f. 116, 128, 133, 175), nie mówiąc już o zupełnie rzadkich okazach, jak f. 76, 80, 84, 95 i kilku innych, w których twarze są ujęte owalnie a górna linja głowy ma kształt zdecydowanie łukowy.

Zasadnicze różnice w komponowaniu twarzy zachodzą w kierunkach linii wertykalnych i w budowie brody. Linje wertykalne najczęściej biegną miękko, rozszerzając się łagodnie nazewnątrz, i zamykają u dołu twarz głębokiem półkolem, dzięki czemu nabiera ona kształtu podkowy, zwróconej biegunami do góry (f. 97, 137, 154, 185, 187, 214, 215 i inne). W niektórych figurkach „podkowa“ ma kształt silnie wydłużony (f. 102, 140, 142, 178), w innych dolna część twarzy nabiera formy śpiczastej, co nadaje jej specyficzny charakter (f. 143, 149, 152) lub kształt pociągły (f. 103, 141, 162 i inne). We wszystkich dotąd omawianych typach twarze mają jedną wspólną cechę, boczne linje wertykalne rozszerzają się nazewnątrz, biegnąc ku dołowi.

Mamy jednak figurki, których twarze są komponowane na odwrotnej zasadzie, mianowicie linje boczne, wertykalne ku dołowi zwężają się coraz silniej. Jedne z tych linii zlewają się miękko z szyją (np. f. 101, 113, 180), inne zaś tworzą owalny podbródek (np. f. 105, 195). W niektórych twarzach tego typu podbródek jest ostry (np. f. 135, 157, 183, 213), przyczem kierunek wertykalnych krawędzi twarzy jest bardziej ukośny, w innych natomiast figurkach twarz przybiera formę trójkąta (f. 87, 115, 123).

W budowie twarzy jeszcze osobną grupę stanowią figurki, których twarz przybiera kształt trapezoidalny (np. f. 116, 129, 192) lub wprost kształt trapezu (f. 106, 108, 124, 132). Ponadto mamy kilka figurek, których twarze są formowane w ten sposób, że góra tworzy prostą horyzontalną, boczne zaś krawędzie biegną wertykalnie i łączą się tworząc ostry podbródek (np. 85, 92, 100). W zupełnem odosobnieniu pozostają figurki, których głowy wraz z szyją tworzą rodzaj czopów (f. 77, 78), oraz dwie figurki, (f. 156, 175), których głowy wykazują kombinację form występujących w poprzednio omówionych typach. W całości biorąc, twarze te są charaktery-

stycznymi elementami kompozycyjnymi naturalistyczno-schematyzującego stylu plastyki cykladzkiej i w żadnym kręgu kulturowym nie posiadają swego stylowego odpowiednika.

Co się tyczy dalszych szczegółów anatomicznych twarzy trzeba zgóry stwierdzić, że są one nieliczne, a traktowanie ich jest wybitnie syntetyczne i potęguje kubistyczne akcenty w kompozycji całości twarzy.

Tak np. oczy zaznaczano niezmiernie rzadko, przyczem na kilku zabytkach są one tak słabo widoczne (f. 141, 182, 192), że trudno rozstrzygnąć, czy są to jakieś ślady uszkodzeń, czy ślady patyny, czy też rzeczywiście resztki oczu. Na f. 175 widać wyraźnie plastycznie opracowane linje łuków brewnych; są one przedłużeniem krawędzi nosa i biegną prawie w kierunku horyzontalnym. Podobnie uformowane są łuki brewne, tylko bardzo pobieżnie potraktowane, na f. 95. Oczywiście, tego rodzaju kontur łuków brewnych, będących przedłużeniem krawędzi nosa, sugerował widzowi nos i oczy; bardzo często spotyka się go w sztuce prymitywnej.

Najdalej w kierunku naturalistycznym posunięte jest traktowanie oczu na f. 187. I tu są wyraźne krawędzie łuków brewnych, ale samo oko uwydatnione jest przez nieznaczną wypukłość zamkniętą u dołu plastyczną krawędzią, biegnącą ukośnie. Choć w prymitywny sposób, ale wyraźnie widoczny, są uformowane oczy na f. 82 w kształcie okrągłych wgłębień, zaś na f. 84 krawędzie łuków brewnych, głęboko zacięte, rzucają cień na miejsce oczu, wywołując pożądaną efekt naturalistyczny. Wreszcie f. 86 ma duże, głębokie, okrągłe oczodoły, wypełnione jakąś ciemną (może kiedyś kolorową) masą, w lewym oku jeszcze do dziś częściowo zachowaną. Najlepiej opracowane oczy mają f. 79, 174, 183, przyczem co do f. 76, 80, 85, 89, 133 i 178 trudno dać odpowiedź, czy mają zaznaczone oczy, bo dochowały się niestety w złym stanie.

Nos z natury rzeczy odmiennie był kształtowany w typach naturalistycznych, odmiennie w schematyzowanych. W pierwszych, jak z założeń tego stylu wynika, był mniej lub więcej traktowany naturalistycznie, przybierając jużto kształt wąski, pociągły (f. 76, 82), jużto gruby, masywny (f. 4, 86, 146). W niektórych figurkach ma on kształt zgrubienia nieco śpiczastego (f. 77, 78), krótkiego (f. 80) lub też grubego, którego krawędzie przechodzą w łuki brewne (f. 95, 175).

W figurkach stylu schematyzującego nos jest prawie zawsze zaznaczony, przyczem można wyróżnić jego cztery zasadnicze kształty.

Najczęściej nos jest u góry ostro zakończony a rozszerza się ku dołowi (np. f. 92, 187, 192), to jeden kształt. Drugi to typ, w którym krawędzie nosa nie schodzą się u góry (np. f. 103, 111, 164). Trzeci rodzaj nosa ma kształt wąskiej listwy nie rozszerzającej się ku dołowi, a więc krawędzie nosa biegną do siebie równolegle, przyczem u dołu połączone są linią horyzontalną, u góry zaś przechodzą w zdecydowanie proste krawężniki brwi. Ten rodzaj kształtowania nosa wykazuje zaledwie kilka figurek, a klasycznym przykładem jest f. 175. Widać tu wyraźnie, że forma nosa jest ważnym elementem rytmicznym w kubizującej budowie głowy, a nieproporcjonalna długość nosa potęguje akcent wertykalny i tak przesadnie wydłużonej twarzy, nadając jej specyficzny wyraz powagi, może nawet pewnej surowości. Ostatni, czwarty rodzaj, to nos podobny kształtem do typu pierwszego, a więc gdzie krawędzie wertykalne schodzą się u góry, tworząc kąt ostry, z tą tylko różnicą, że tam był on długi, tutaj zaś jest bardzo krótki (f. 102, 160, 185).

Jeśli chodzi o plastyczne formowanie nosa to, poza typami naturalistycznymi, jest on właściwie płaską listwą, bowiem w niewielu tylko figurkach składa się on ze ścian przylegających do siebie na kształt siodłowego dachu (f. 162, 164); czasem też nos wydobyty jest wydatnie, o ścianach prostopadłych do powierzchni twarzy. Dobrym przykładem takiego formowania są f. 126, 163.

Sposób umieszczania nosa bywa różny, zwyczajnie na środku twarzy (np. f. 103, 165, 173), czasem także u góry (np. f. 126, 147), przyczem zlewa się w górze z resztą głowy, tworząc jedną masę silnie wygiętą, szczególnie dobrze widzialną z profilu. Usta przedstawiano bardzo rzadko. F. 82, należąca do nielicznych naturalistycznych figurek, w których twarz posiada wszystkie ważniejsze szczegóły anatomiczne, ma usta z nieco rozchylonemi wargami, starannie opracowane. Fig. 84 posiada usta szerokie, z dolną wargą nieco plastycznie uwydatnioną, ale opracowanie ust, podobnie jak zresztą całej figurki jest pobieżne i nieudolne. Odmiennie są potraktowane usta w f. 86 i 174, mianowicie z gładkiej powierzchni twarzy są nieznacz-

nie plastycznie wydobyte bardzo wąskie listwy elipsoidalne, które mają oznaczać wargi rozwartych ust.

Wreszcie w kilku dalszych figurkach (f. 80, 87, 89, 95, 183) usta są opracowane zupełnie sumarycznie, w formie szpary lub małego otworu (f. 173); usta też były, zdaje się, malowane, podobnie jak malowano oczy i nos. Z dużą obserwacją naturalistyczną są oddane rozwarte usta f. 79. Być może, że wśród zachowanych figurek jeszcze kilka innych miało zaznaczone usta, ale zniszczenie uniemożliwia stwierdzenie pierwotnego stanu rzeczy.

Jeszcze rzadziej zaznaczano uszy, jeżeli chodzi o figurki naturalistyczne. Dwie tylko, i to figurki stylu naturalistyczno-schematyzującego, mają oddane uszy (f. 175, 187) w sposób naturalistyczny. Natomiast na f. 80, 174, 175 uszy mają kształt małych krążków, opracowanych plastycznie i osadzonych na wysokości oczu, przyczem ich syntetyczne traktowanie jest w zupełności uzgodnione z charakterem stylowym figurek. Inne pozostałe okazy naturalistyczne posiadają uszy potraktowane w formie zgrubienia, opracowanego powierzchnie, w rozmiarach zaś są jużto proporcjonalne (f. 82), jużto za małe (f. 86), niektóre wkońcu z nich są nieco odstające (f. 76, 83, 187, 248).

Podobnie jak w plastyce figuralnej innych kultur, tak i w plastyce cykladzkiej należy przypuścić, że artyści, idąc po linii jak najdalszej syntetyzacji form, starali się ograniczyć do najistotniejszych cech anatomicznych i dlatego w swych figurkach nie uwzględniali uszu, bez których i tak plastyczny symbol głowy może być w zupełności oddany. Jest to tem prawdopodobniejsze, że zapewne u ówczesnych kobiet i mężczyzn uszy były zakryte włosami i dla artysty cykladzkiego, wykonywającego figurki z pamięci mogły te szczegóły uchodzić za nieistotne, tem bardziej, że grała rolę u niego podświadoma tendencja redukcji elementów naturalistycznych do niezbędnego minimum.

Mamy kilka figurek, w których zaznaczone są także inne szczegóły, a więc f. 79 i 183 i 248 mają opracowane włosy. W pierwszej figurce, będącej bodaj najcelniejszym przykładem uśiowań naturalistycznych w sztuce cykladzkiej, włosy są oddane przy pomocy równoległe w kierunku czoła biegnących żłobków, przyczem zamykają one niskie czoło linią łukową.

Bardzo zbliżone traktowanie włosów wykazuje f. 248. Natomiast w f. 183 są one zaznaczone rytemi zygzakami a następnie opadają wtył w formie masy zlewającej się w jedną całość z oparciem tronu<sup>1</sup>.

Z dalszych szczegółów zasługuje na uwagę okrycie głowy. F. 76 ma mały szeroki „borecik“, f. 85 zaś stożkową czapkę, pokrytą równoległymi, horyzontalnymi żłobkami. Podobne okrycie głowy posiada f. 55. Niezrozumiałem natomiast jest wystające zgrubienie na głowie f. 121. Może są to ślady nóg drugiej mniejszej figurki, jak to widzimy w f. 179? Również trudno sobie wytłumaczyć przeznaczenie rowka biegnącego horyzontalnie przez czoło f. 82. Być może jest to w ten sposób niejako zaznaczona dolna krawędź czapki, górna bowiem część głowy jest uformowana w ten sposób, że może sugerować jakby okrycie głowy. Zwraca ponadto specjalną uwagę f. 173, utrzymana w zwartych płaszczyznach, syntetycznie przekomponowanych, posiadająca twarz o pięknie scharmonizowanych linjach, pokryta w dodatku dwoma horyzontalnie biegnącymi rzędami punkcików; takie same punkciki lecz w czterech rzędach biegną przez całą twarz, na wysokości dolnej części nosa, wreszcie w dwóch rzędach przez brodę. Jakie znaczenie mają te punkciki, trudno powiedzieć, tem więcej, że jest to jedyny tego rodzaju okaz w omawianej plastyce. Oczywiście, daleki jestem od wiązania tego fenomenu stylowego z malowaniem figurek glinianych w kulturach ceramiki malowanej i tłumaczenia rzekomym zwyczajem u piasunów tej kultury tatuowania, a następnie przeniesienia go do sztuk plastycznych. Raczej jestem skłonny uważać te punkciki za zwyczajny motyw ornamentalny, przystosowany do stylowego charakteru figurki.

Znamienny jest profil głowy dużej części schematyzowanych figurek. Gdy je oglądamy z profilu, widzimy, że są przegięte wtył i mają kształt deszczułkowaty, zwężający się ku górze. Czasem linja czoła załamuje się i przechodzi w ukośną linję nosa, by po raz drugi załamać się i przejść w kontur brody (np. f. 109). Innym razem linja czoła i nosa stanowi

---

<sup>1</sup> Traktowanie włosów tej figurki żywo przypomina ich ujęcie w neolitycznej glinianej figurce z Butmiru, Hoernes M., *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, p. 287 f. 1-3.



jedną prostą, potęgując syntetyczną zwartość budowy całej głowy (f. 147, 152, 156, 183, 184, 187, 188, 213).

Działające wybitnie swemi kubistycznymi wartościami głowy figurek 185 i 186 przedstawiają się w profilu jako wielopłaszczyznowe figury geometryczne, wykluczające u widza wszelkie asocjacje antropomorficzne, zwłaszcza nastawionego na symbole naturalistyczne. Jedynym elementem antropomorfizującym jest mała, trójkątna wypustka nosa umieszczona na szerszej ścianie bryły.

Z wyglądem profilu naszych figurek związana jest ściśle kwestja usadzenia głowy na szyi. W poprzednio wspomnianych figurkach, w których głowa jest traktowana deszczułkowato i podana wtył, stanowi ona niejako przedłużenie szyi i ztyłu jest modelowana tak, że nie wyczuwamy w tym zespole brył odtworzenia dwu organicznie różnych całości: głowy i szyi. Ale w przeciwieństwie do tych figurek pozostaje inna grupa, w której głowy są traktowane jako odrębne całości, przybierając pozycję pochyloną lub wprost wyraźnie leżącą osadzoną na szyi (f. 90, 149, 152, 154, 185 i inne). Podobnie osadzone głowy spotykamy w figurkach marmurowych bułgarskich, o których już na innym miejscu wspominałem<sup>1</sup>. Zauważyć jednak trzeba, że większość figurek ma głowy osadzone prosto, na mocnej szyi (f. 76, 86, 107, 142, 146) lub co najwyżej nieznacznie ma je podane wtył (f. 91, 93, 162, 180 i cały szereg innych).

Szyja. Poza nielicznymi figurkami, w których szyja jest prawie niewidoczna (np. f. 120), jest ona ważnym elementem kompozycyjnym w plastyce cykladzkiej i to stylu naturalistyczno-schematyzującego. Różnią się jednak poszczególne figurki jej rozmiarami, kształtem, sposobem oddzielenia od tułowia i innymi szczegółami. Jedne z figurek mają szyje proporcjonalnie wysokie (np. f. 94, 192), inne krótkie (np. f. 84, 106) lub nawet bardzo krótkie (np. f. 87, 117), ale w większości jest ona tak długa, że przy pierwszym oglądaniu figurki długość jej rzuca się w oczy, zwłaszcza w porów-

<sup>1</sup> Por. glinianą figurkę z Tatar Pasardzik, IPEK, 1927, p. 152 tab. 50 f. 21; inną figurkę z Zygouries, Blegen, Zygouries, tab. XXI; to samo da się zauważyć na niedawno odkrytych neolitycznych figurkach z Cypru, por. Ill. London News, nr 4996 z 19. I. 1935, vol. 196, — p. 97 f. 5 i na wielu innych; cf. V. Müller l. c. f. 207. 435.

naniu z małym tułowiem i krótkimi nogami (np. f. 80, 132, 182). Grubość szyi jest naogół też znaczna (np. f. 95, 188), przede wszystkim w typach komponowanych naturalistycznie.

Kształt szyi jest cylindryczny lub spłaszczony (np. f. 80, 134, 163), co przy wydatnej długości potęguje plastyczną ekspresję figurek. Posiadamy także figurki, których szyja ma formę stożka zaś w przekroju jest okrągła lub elipsowata (np. f. 85, 137, 162, 175). Wreszcie w trzecim rodzaju jej kształtowania jest ona u góry szeroka, w środku zwęża się, u dołu znów się rozszerza, tworząc w profilu jakby linię łukową, przyczem w niektórych figurkach ten łuk jest nieznaczny (np. f. 106, 121, 172), w innych natomiast dosyć wydatny (np. f. 90, 111, 126).

Szyja stanowi odrębny element kompozycyjny, dzięki swym wertykalnym tendencjom i cylindrycznemu kształtowi, umożliwiającemu artyście łatwy modelunek, przyczem jest ona w licznych figurkach oddzielona od torsu i głowy, rowkiem półkolistym. Częściej ten rowek oddziela szyję od torsu (np. f. 77, 140, 146, 179), rzadziej szyję od głowy (np. f. 77, 96), choć jest wiele figurek, w których w ten sposób oddzieloną jest szyja od głowy i od torsu (np. f. 140, 151). Rowek zwykle bywa wykonany przy pomocy delikatnego wyżłobienia, w niektórych wypadkach jest on silnie zarysowany (np. f. 90, 116, 169). Tylko w jednej figurce (f. 86) półokrągła linia, oddzielająca szyję od torsu, oddana jest plastycznie w formie dużego pierścienia. Istnieje dalej grupa figurek, w których szyja jest oddzielona od torsu dwiema rytemi linjami, schodzącymi się pod kątem ostrym (f. 80, 82, 85, 111, 119, 125, 127, 136, 157, 216, 250). Kształt tych linii, mających prawdopodobnie oznaczać kości obojczykowe, przypomina naszyjniki ryte lub malowane na figurkach glinianych kultur ceramiki malowanej.

Wkońcu trzeba dodać, że na dwóch figurkach (f. 114, 134) widzimy na szyi okrągły otwór i podobny otwór w górnej części torsu, natomiast f. 112 wykazuje go poniżej trójkąta łonowego. Być może otworki te służyły do przymocowywania figurek do jakiegoś przedmiotu, co zresztą przypuszcza się o idolach z kościanych płytek z Bułgarii i dalej o glinianych figurkach w kulturach ceramiki malowanej, które mają podobne otworki w głowie, w wypustkach ramieniowych i w biodrach.

**Tors.** Kształtowanie torsu w plastyce stylu naturalistyczno-schematyzującego odbywało się na zasadzie zwartości i jak najdalej idących uproszczeń formalnych. Rozmiary torsu przeważnie proporcjonalne, czasem tylko były za krótkie (f. 86, 104, 134), niekiedy zaś za szerokie (f. 77, 78, 179). Zazwyczaj miały kształt prostokątny w kierunku wertykalnym (np. f. 91, 127, 140), rzadziej zaś w kierunku horyzontalnym (np. f. 146, 170). W niektórych figurkach kształt torsu zbliża się do kwadratu. Wszystkie powyższe kształty torsu o liniach łagodnych, schodzących się naogół pod kątem prostym, nadawały plastyce tego stylu cechy spokoju i podnosiły ich charakter statyczny.

W przeciwieństwie do nich pozostawały figurki o torsach trapezoidalnych (np. f. 87, 88, 89, 107, 119 i t.d.), których budowa potęgowała elementy ruchowe całej kompozycji, silnie ją ożywiając. Na uboczu i bez analogji pozostają f. 82, 83, których torsy traktowane płaszczynowo są silnie przestylizowane.

**Piersi.** Z małymi wyjątkami figurki nasze, jak powiedziałem na wstępie, przedstawiają postać kobiecą, scharakteryzowaną normalnie przy pomocy trójkąta łonowego i piersi. Umieszczenie piersi jest rozmaite. Rzucają się w oczy figurki, które mają piersi umieszczone na normalnej wysokości, choć w wielkiej od siebie odległości (np. f. 88, 104, 213). Widz, obserwując niektóre z tych figurek, choćby np. fig. 136, pięknie przestylizowaną, o dużym poczuciu plastyki i starannym modelunku, stwierdza, iż powyżej wspomniany sposób umieszczenia piersi pozbawia je ich właściwej roli, t. j. elementu i symbolu macierzyństwa, a nadaje im wygląd zwyczajnych kulistych brył, które w przeciwstawieniu do płaszczynowo traktowanych innych partyj ciała i w zespole matematycznych form całej kompozycji nabierają specyficznego wyrazu plastycznego. Jeszcze silniejszy znajduje to wyraz, gdy piersi są nietylko umieszczone w dużej od siebie odległości, ale i bardzo wysoko u góry (f. 99, 187) lub też w odległości wprawdzie proporcjonalnej, ale za wsoko (f. 148, 167, 178).

Jeśli chodzi o rozmiary piersi, to naogół są one proporcjonalne. Spotykamy jednak figurki, w których piersi są małe (f. 88, 125, 131, 168, 213) lub wprost minjaturowych rozmiarów (f. 123, 171).

Kształt ich oczywista jest z zasady okrągły, wykonane zaś są bądź to przy pomocy precyzyjnego modelunku, bądź też zaznaczone są rytym konturem. I tak mamy kilka figurek, których piersi są bardzo małe o silnym konturze i lekko wydobyte plastycznie (f. 88, 125, 131, 168, 214, 215, 216), inne są małe, okrągłe a bardzo starannie modelowane (np. f. 103, 126, 147, 213) lub też są małe, nieco podłużne i słabo modelowane (f. 77, 94), wreszcie są w kształcie nieforemego stożka (f. 90). Ponadto znam kilka figurek, które mają piersi duże ale słabo zaznaczone (np. f. 93, 100, 101 i t.d.) oraz inne sumarycznie potraktowane w formie biustu (np. f. 141, 160, 171). Najlepiej modelowane piersi posiadają f. 164, 165, przyczem na f. 165 jest delikatnie zaznaczone przy pomocy modelunku międzypiersie (sinus).

Wkońcu na dużej ilości figurek piersi są bardzo słabo widoczne przeważnie z powodu zbyt delikatnego modelunku (f. 83, 99, 143 i cały szereg innych) albo całkiem niewidoczne, z powodu starcia czy też nieuwzględnienia ich wogóle przez artystę (np. f. 76, 89, 133, 191).

Linja barek. W kształtowaniu barek przejawiają się w naszej plastyce dwie tendencje stylowe. Według jednej z nich figurki mają barki kształtowane naturalistycznie o miękkich łagodnych linjach (np. f. 140, 156, 189), według drugiej zaś są sprowadzone do linii prostych, harmonizujących z matematyczną kompozycją całości. W tym drugim sposobie kształtowania barek można wyróżnić kilka odmian. Przedewszystkiem mamy cztery odmiany barek w formie linii prostych biegnących ukośnie; w pierwszej kierunku linii jest nieznacznie ukośny (f. 78, 97, 105, 213 i inne), w drugiej bardziej ukośny (np. f. 84, 93), w trzeciej jeszcze więcej (np. f. 91, 116, 179, 215, 216), wreszcie czwarta odmiana posiada linię barek całkiem ukośną (f. 90, 101, 111 i inne). Dalej mamy figurki, których barki tworzą linje proste, biegnące horyzontalnie (f. 76, 80, 104, 153) i jedną figurkę (f. 106) o łukowych linjach barek. Rozmiary barek są przeważnie proporcjonalne, nieliczne tylko figurki mają barki wybitnie szeroko traktowane (np. f. 77, 78, 106, 124, 132, 138, 179).

Ramiona. Ogromnie ważny czynnik kompozycyjny stanowią w naszej plastyce ramiona. Dzięki różnym pozycjom, na pierwszy rzut oka zresztą do siebie podobnym, dzięki

odmiennym proporcjom w stosunku do reszty figurki, a także odmiennym proporcjom ramienia do przedramienia, dalej przez sposób ich traktowania, jużto plastyczny jużto płaszczyznowo linearny, wreszcie przez zaznaczanie rąk i palców lub też ich pomijanie, traktowanie ramion pozwoliło artystom cykladzkim osiągnąć bogatą skalę możliwości formalnych i ich różnorodną interpretację plastyczną. Ramiona mocne w swych liniach, zwarte i piękne w układzie nadawały stronie kompozycyjnej figurek cykladzkich niezmiernie charakterystyczne piętno, pozwalające z całą pewnością już na pierwszy rzut oka odróżnić figurki kręgu cykladzkiego od figurek innych kultur. Także w komponowaniu ramion możemy wyróżnić kilka zasadniczych pozycji, rozpadających się na szereg odmian. Najważniejsze przedstawione są na załączonej tablicy LXXXVI, z której wynika, że jedna i ta sama pozycja ulegała zmianom z dwóch powodów, raz dlatego, że artysta usiłował oddać jakąś pozycję ramion świadomie w zmienionym układzie, choć odpowiadającym rzeczywistym pozycjom (np. poz. I, odmiana 1: ręce nie schodzą się; poz. I, odmiana 3: ręce stykają się), innym znów razem powstawała ta odmiana wyłącznie jako rezultat twórczego procesu schematyzacji nie mającego swego odpowiednika w rzeczywistym układzie ramion (np. poz. II, odmiana 4, albo zupełnie schematyczna poz. IV).

Poza kilkoma wyjątkami właściwie wszystkie figurki stylu naturalistyczno - schematyzującego trzymają ręce złożone pod piersiami i pozycja ta, której ikonograficzna interpretacja pozostaje ciągle zagadkowa<sup>1</sup>, jest zasadniczym punktem wyjścia dla wszystkich odmian. Ramiona więc są złożone pod piersiami, natomiast, przedramiona ułożone są na jednym poziomie i nie schodzą się razem (poz. I, odmiana 1), lub też odległość obu rąk jest mała (poz. I, odmiana 2), wkońcu obie ręce zlewają się w jedną całość (poz. I, odmiana 3).

W drugiej zasadniczej pozycji prawe przedramię jest horyzontalnie ułożone pod piersiami, na niem zaś lewe, przy czym są tu następujące ważne odmiany, lewe przedramię nie dochodzi do łokcia prawego ramienia, natomiast prawe przedramię dochodzi do łokcia lewego (poz. II, odmiana 1).

<sup>1</sup> W przeciwieństwie do rzeźby archaicznej greckiej, w której pozycja ta ma najczęściej swoje tematowe uzasadnienie, bo figurki trzymają jakiś przedmiot w rękach, cf. Müller V., l. c. p. 200.

Dużo figurek reprezentuje jeszcze inną odmianę tej pozycji, lewe przedramię sięga do łokcia prawego, prawe zaś nie sięga do łokcia lewego (Poz. II. Odmiana 2). Trzecia odmiana tej pozycji: lewe i prawe przedramię nie sięga do łokcia ramienia przeciwnego (Poz. II. Odmiana 3). Tutaj należy zauważyć, że odmiana 1 poz. II jest praktycznie nie do wykonania, natomiast odmiany 2 i 3 tejże pozycji dadzą się wykonać, z tem tylko zastrzeżeniem, że przy takiej pozycji ramiona nie mogą być w układzie wertykalnym, jak to widzimy na naszych figurkach, ale muszą obrać kierunek nazewnątrz ukośny. Oczywiście, tej niezgodności z rzeczywistością nie można kłaść na karb złej obserwacji artystów cykladzkich, gdyż jest to zjawisko bardzo elementarne, które artysta cykladzki w każdej chwili mógł sprawdzić na sobie czy na kimś drugim, lecz poprostu na karb stylizacji; artysta bowiem przetwarzał tylko oglądaną rzeczywistość tak, jak tego wymagała jego koncepcja matematycznego ujęcia postaci ludzkiej. Zresztą należy przypuszczać, że w licznych wytwórniach produkowano te figurki masowo, wskutek czego kamieniarze wykonywali je zupełnie mechanicznie, kopując pewne już ustalone typy, cieszące się wielkim zbytem rynkowym. Najbogaciej reprezentowana jest 4 odmiana pozycji II, w której lewe przedramię sięga do łokcia prawego, prawe zaś sięga do łokcia lewego, tworząc mniej więcej jednolitą linię horyzontalną.

Dalsze pozycje ramion są reprezentowane zaledwie przez kilka zabytków i należy je, mojem zdaniem, traktować jako zupełnie sporadyczne formy kompozycyjne. I tak pozycja III zbliżona jest do pozycji II, z tą tylko różnicą, że lewe przedramię ułożone jest pod prawem. Pozycję tę znamy w dwu odmianach, pierwszą, w której lewe przedramię sięga do końca łokcia prawego, i drugą, w której lewe przedramię nie dochodzi do łokcia prawego.

Bardziej od poprzednich różnią się trzy następne pozycje ramion. Pozycja IV przedstawia prawe ramię ułożone wertykalnie, przedramię horyzontalnie, lewe krótkie ramię ułożone jest na ukos wdół, przedramię zaś wzniesione nieco wgórę. Pozycja V przedstawia się bardziej harmonijnie, bo układ ramienia prawego jest taki jak w pozycji IV, ale lewe ramię ułożone jest wertykalnie, przedramię natomiast ułożone ukośnie na

piersiach. Wreszcie pozycja VI jest trudna do określenia. Można ją uważać za najbardziej zbliżoną do 4 odmiany pozycji II, potraktowaną tylko bardzo schematycznie i zamkniętą od zewnątrz linją krzywą.

Jeśli chodzi o stosunek długości ramienia do przedramienia, to trzeba stwierdzić, że większość naszych figurek posiada ramiona krótsze od przedramion; dość duża ilość figurek daje stosunek pewnej proporcjonalności w tym kierunku, a tylko mała grupa figurek wykazuje stosunek ramion do przedramion, jak 1 : 2, a nawet 1 : 3 (np. f. 180).

Rozpatrując położenie ramion w stosunku do torsu, widzimy, że prawie wszystkie są doń przywarte, na pięciu tylko zabytkach (f. 81, 85, 104, 124, 194) ramiona oddzielone są od torsu i to nawskróś szczeliną, na jednej zaś figurce (f. 86) między ramionami a torsem są małe okrągłe otwory, nawskróś przebite. Mamy wreszcie jeden zabytek (f. 126), w którym ramiona od torsu są oddzielone głęboko zacięciem wgłębieniem jednak nawskróś nieprzebitym.

Ramiona i przedramiona zasadniczo są opracowane plastycznie i mniej lub więcej wydatnie modelowane. Jest jednak duża grupa zabytków (do niej należą między innymi f. 82, 88, 121, 135, 146, 187), traktowana raczej płaszczyznowo, w których przy opracowywaniu partyj ramion silniej zaakcentowane są walory linearne. Wyraźnie cechy te występują w traktowaniu figurek 120, 133, 154.

Pozostaje wkońcu szereg figurek (np. f. 96, 130, 166, 168, 190) dość zniszczonych, o ramionach jakby startych przez używanie, wskutek czego niesposób orzec coś dokładniejszego o sposobie ich formalnego opracowania. Naogół więc ramiona były traktowane sumarycznie i tylko w niewielkiej grupie figurek są uwzględnione ręce oraz palce u rąk. Są one w jednych zabytkach nieproporcjonalnie duże (np. f. 86), w innych znów nieznacznych rozmiarów (f. 97). Zazwyczaj artyści nie modelowali specjalnie rąk, rozróżniamy je więc od przedramienia tylko w tych figurkach, w których są zaznaczone palce (np. f. 77, 90, 98, 100, 140, 159, 169, 189, 215). W kilku zaledwie figurkach (f. 82, 84, 86, 95, 101) ręce rozszerzają się w dłoń. Figurki, których ramiona są w 2 odmianie pozycji I mają palce rąk oddane w formie zwartej, przylegające do siebie i zaznaczone przy pomocy delikatnych rowków. Same palce

opracowują artyści różnie, jedne jako wąskie, długie i oddzielone od siebie wyraźnymi wgłębieniami (f. 77, 82), inne jako grube i długie (f. 86, 90). W niektórych figurkach (np. f. 80, 94, 98, 189, 215) palce są nadmiernie krótkie i wąskie, w przeciwieństwie do kilku figurek (f. 102, 140, 162, 169, 183), w których są one potraktowane prawie proporcjonalnie do reszty partyj figurki. Wreszcie w niewielu figurkach palce u rąk są szczególnie krótkie i wąskie (f. 97, 101, 120, 159, 165, 178, 181). Naogół jednak artyści cykladzcy tym szczegółom anatomicznym mało poświęcali uwagi, co szło po linii ich nastawienia twórczego, dążącego do form kompozycyjnych wybitnie syntetycznych.

Zrobiwszy przegląd zasadniczych pozycji ramion, ich wzajemnego do siebie i do torsu stosunku oraz kształtowania rąk i palców, można z łatwością skonstatować, że dominującym elementem formalnym dojrzałej plastyki figuralnej stylu naturalistyczno-schematyzującego był schemat pozycji ramion, określony przeze mnie jako pozycja II.

Gdy rzucimy okiem na współczesną, wcześniejszą i późniejszą figuralną plastykę pozacykladzką, gdy porównamy pozycje ramion naszych figurek z zasadniczymi pozycjami figurek Egiptu z epoki przeddynastycznej i wczesno-dynastycznej, oczywiście okazów najcharakterystyczniejszych<sup>1</sup>, dalej figurek neolitycznych, z epoki brązu w kulturach naddunajskich i wogóle basenu morza Śródziemnego<sup>2</sup>, przekonamy się, że I pozycję ramion, wraz ze swymi odmianami spotyka się już nawet w neolitycznym Egipcie<sup>3</sup>, w Bułgarii<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> Typowa pozycja ramion tych figurek jest następująca: prawe ramię ułożone jest wertykalnie, a prawe przedramię horyzontalnie pod pierściami (cf. Capart J., *Primitive art in Egypt*, p. 171, f. 133, 3, 13; p. 167 f. 129 druga od lewej strony; p. 166 f. 128). Podobne pozycje ramion, pojawiają się w figurkach egipskich z III i IV w. po Chr., których związek genetyczny z poprzednimi trudno ustalić (Kaufmann C., *Aegypt. Terrakoten*, p. 102, f. 64 nr 4; tekst p. 63).

<sup>2</sup> Cf. Müller V., l. c. p. 29.

<sup>3</sup> Menghin O., *Weltgeschichte der Steinzeit*, p. 343 tab. XXXVIII, 28; Capart, l. c. p. 172 f. 134.

<sup>4</sup> Попов Изв. Българ. Археол. Инст. III. 1925, p. 93 f. 1, f. 5 a; p. 94 f. 2, f. 5 b; cf. Franz L., *Mitt. d. Anthropolog. Ges. in Wien*, 1926, p. 401 f. 6; Tschilingirow Anatas D., *Zwei Marmorfiguren aus Bulgarien*, *Praeh. Zeitschrift*, VII, 1915, p. 215—220 f. 1—2; Ebert, *Reallex. d. Vorgesch.* II, p. 208 tab. 89 b; ИРЕК, 1927, tab. 51 f. c.



w Tessalji<sup>1</sup> a nawet w produkcji plastycznej kaukaskiej<sup>2</sup>. Natomiast bardzo rzadko w twórczości plastycznej wspomnianego zasięgu kulturowego pojawia się II pozycja ramion, tak właśnie charakterystyczna dla figuralnej plastyki cykladzkiej. Tylko zupełnie sporadycznie spotykamy tę pozycję w przeddynastycznych figurkach egipskich<sup>3</sup>, i na jednej glinianej figurce kobiecej z Knossos (P.E.III)<sup>4</sup>.

Być może, że dalsze skrupulatne poszukiwania jeszcze powiększą inwentarz figurek przedhistorycznych, które będą miały wyżej wspomnianą pozycję ramion, niemniej jednak tego rodzaju kompozycje ramion w plastyce tych kultur mają charakter przypadkowy, w przeciwieństwie do plastyki cykladzkiej, w której ten układ ramion jest konsekwentnym wynikiem matematycznych założeń i syntetycznych tendencji panującego stylu naturalistyczno-schematyzującego.

Nadbrzusze i brzuch. W naturalistyczno-schematyzującym stylu plastyki cykladzkiej z natury rzeczy szczególnie anatomiczne muszą być i są zredukowane do minimum, to też niesposób mówić o odrębnym plastycznym traktowaniu nadbrzusza (regio epigastrica) i właściwego brzucha (regio mesogastrica), gdyż obie te partje bywają całkiem sumarycznie opracowywane, nie mówiąc już o tych figurkach, w których partja brzucha jest prawie nieuwzględniona. Ponieważ jednak w kilku egzemplarzach naszej plastyki obie części są całkiem wyraźnie zaznaczone, a w pozostałych tworzą organiczną całość z brzuchem, uwzględniam je przy omawianiu kształtowania plastycznego partji brzucha. Partje nadbrzusza i brzucha są, jak zauważyłem, w niewielu tylko figurkach równomiernie uwzględnione (np. f. 99, 127, 166), w niektórych są przesadnie wydłużone (np. f. 80, 98, 162, 188), względnie bardzo długie (f. 103, 121, 178), w innych partje brzucha bywają redukowane częściowo (np. f. 107, 133, 160) lub całkowicie (np. f. 152, 154). Także w szerokości partji nadbrzusza i brzucha widać wahania od proporcjonalnych rozmiarów do bardzo wąskich (np. f. 82, 89, 125, 136, 161). Modelunek brzucha zazwyczaj był nieznacznym. Niektóre figurki mają partje brzucha potrak-

<sup>1</sup> Wace-Thompson, Prehistoric Thessaly, p. 123, f. 73.

<sup>2</sup> Światowit XV, p. 76—77, 79, 80.

<sup>3</sup> Capart J., l. c. p. 172 f. 134, p. 171 f. 133 (3, 13); p. 166 f. 128, p. 167 f. 129.

<sup>4</sup> Evans A., Palace of Minos, I. p. 52 f. 14.

towane prawie płasko (f. 93, 107, 108, 138, 166, 178 i t. d.) inne posiadają delikatny modelunek (np. f. 96, 100, 128, 156, 165). Przy tak słabej roli modelowania partji brzucha w omawianym zespole plastycznym, nie dziw, że wyjątkowo wydatnie modelowane brzuchy figurek 157—158, 216 nasuwają przypuszczenie, iż figurki te przedstawiają ciężarne kobiety, o czym na innym miejscu mówiłem obszerniej.

Jak daleko była posunięta u artystów cykladzkich tendencja do redukowania form naturalistycznych może świadczyć fakt, że tak widoczny i rzucający się w oczy szczegół partji brzusznej, jak pępek, zaznaczony jest zaledwie na kilku figurkach (f. 80, 82, 157, 162). Na jednej zaś figurce (f. 82) mamy nieznaczące wgłębienie, co może ma oznaczać t.zw. *linea alba*. Na specjalną uwagę zasługuje grupa figurek, w których partje nadbrzusza i brzucha są pokryte jednym rowkiem (f. 84, 101, 151, 156) lub też kilkoma horyzontalnymi rowkami (f. 68, 83, 125, 249—251), a więc podobnie jak w idolach sumeryjskich<sup>1</sup>. Trudno przypuścić, by poza swym charakterem dekoracyjnym miały one jeszcze jakieś inne specjalne znaczenie. Obok wspomnianych figurek mamy jeszcze inne, których brzuch jest sumarycznie traktowany razem z podbrzuszem i udami (f. 76, 77, 78) lub też jest zredukowany do minimalnych rozmiarów (f. 86, 97, 101, 126, 141, 151, 153). Reszta figurek wyraźnej partji brzusznej wcale nie posiada (np. f. 90, 106, 111, 113, 116, 134, 143, 179). Zwłaszcza zasługują na uwagę figurki 104, 110, 119, 146, 180, 213, które są w ten sposób skompowane, że dolna krawędź jednego przedramienia przylega do horyzontalnej linii trójkąta łonowego, wskutek czego partje nadbrzusza i brzucha są całkowicie zanulowane.

Układ bioder. W większości figurek układ bioder posiada bardzo charakterystyczny wygląd, wyróżniający je wśród plastyki figuralnej innych zespołów kulturowych. Linja bioder jest w naszych figurkach łukowa lub ukośnie odśrodkowa, i zależnie od tego nadaje poszczególnym kompozycjom bardziej miękkiej i łagodnej lub też twardszy i surowy charakter (np. f. 96, 122, 152, 159, 164, 165). Taki układ bioder posiada większość figurek stylu naturalistyczno-schematyzującego. Poza tem są jeszcze figurki, których linje bioder tworzą proste,

<sup>1</sup> Cf. Contenau G., *Manuel d'archéologie*, II. p. 651, f. 457.

biegnące ukośnie ku środkowi (f. 82, 87, 89, 124, 125, 126, 136, 161) lub też w kierunku wertykalnym, a więc prawie równoległe do siebie (f. 80, 84, 97, 101, 102, 178) oraz dwie figurki, których linje bioder ukształtowane są na zupełnie odmiennych prawach kompozycyjnych. Obie ujęte są naturalistycznie, mimo pewnej schematyzacji ramion, w obu pierwiastek kinetyczny wyraża się w samodzielnym traktowaniu nóg, nieznacznie zgiętych w kolanach, jakgdyby przygotowanych do ruchu i w obu figurkach linja bioder jest wyrazista i pełna rozmachu kompozycyjnego, bardziej miękka w f. 81, kanciasta i gwałtowna w f. 82.

Podbrzusze. Na wstępie muszę zaznaczyć, że do obszerniejszego omówienia sposobu traktowania partji podbrzusza w plastyce cykladzkiej zasadniczo skłoniły mnie trzy przyczyny, niezwykle bogactwo form, przy pomocy których artyści partję tę traktowali, zaobserwowanie tego samego zjawiska w plastyce figuralnej innych kręgów kulturowych i wreszcie różnorodność interpretacji ikonograficznych, wypowiedzianych przez wielu badaczy, a wynikających często z pobieżnej analizy formalnej tego fenomenu plastycznego.

W naszej plastyce można mówić o partji podbrzusza tam, gdzie są zaznaczone linje inguinalne, gdyż one zakreślają właściwą granicę podbrzusza i ud. Tam, gdzie ich niema, gdzie uda są opracowane sumarycznie wraz z brzuchem, tam trudno, zwłaszcza w omawianym zespole plastyki figuralnej, mówić o podbrzuszu jako o elemencie anatomicznym plastycznie kształtowanym. Naturalnem zamknięciem podbrzusza bywa linja owalna, granicząca z partją brzuszną; linja ta niekiedy styka się z linjami inguinalnymi, w plastyce zaś schematycznego stylu tworzy trójkąt, który zazwyczaj nazywany jest trójkątem łonowym.

W grupie naturalizującej stylu schematyczno-naturalizującego pojawiają się obie wspomniane maniery zaznaczania podbrzusza; widzimy tam całkiem wyraźnie ryte linje inguinalne (f. 50, 54), proste lub też łukowate (f. 56—59, 62, 65), schodzące się pod różnymi kątami. Są także całkiem schematycznie zaznaczone trójkąty łonowe (f. 47, 63), których linja horyzontalna ma kierunek łukowy (f. 52, 209, 210), lub też jest ona całkiem prosta i wspólna z linjami inguinalnymi tworzy wyraźny trójkąt (f. 61, 70, 81). W jednej z figurek (f. 64)

wspomnianej grupy podbrzusze tworzy nie tylko partję zamkniętą trzema rytemi linjami, ale poza tem jest modelowane i w dolnej części ma wertykalnie biegnący rowek - rimeę.

W stylu naturalistyczno - schematyzującym z natury rzeczy traktowanie podbrzusza przybiera formy coraz bogatsze i różnorodniejsze. Ponieważ w wielu figurkach podbrzusze zamknięte jest linią horyzontalną i linjami inguinalnymi, równomiernie zaznaczonymi, tworzą one wyraźny trójkąt łonowy (f. 82, 87, 112, 133, 139, 146, 151, 161, 168). Są też figurki, w których artyści zaznaczali linje inguinalne, opuszczali natomiast linię horyzontalną (f. 80, 98, 113, 145, 160, 187) lub też pierwsze były zaznaczone wydatniej, druga zaś słabiej (f. 95, 104, 128). Wyjątkowo zdarzają się figurki, na których linja horyzontalna jest wyraźnie zaznaczona, natomiast linje inguinalne są uwzględnione słabo (fig. 81) lub wcale nie (f. 179).

Powyższe różnice w zaznaczaniu trójkąta łonowego nie mają istotnego znaczenia i należy je tłumaczyć prosto niedbałością ich wykonawcy. Doniosłe atoli znaczenie dla charakteru kompozycyjnego naszych figurek posiada układ linii inguinalnych i horyzontalnych oraz ich wzajemny stosunek. W układzie tych linii widzimy prawie zawsze zgodność między nimi a stylowym charakterem całości figurki; i tak w figurkach o konturach surowych układ linii trójkąta łonowego jest ostry, a całe podbrzusze jest komponowane na zasadach wybitnie linearnych, natomiast w kompozycjach mniej płaszczynowo traktowanych, o rysunku miękkim, falistym także partja podbrzusza jest opracowana bardziej plastycznie a linje inguinalne schodzą się pod kątem rozwartym. Jak z załączonego zestawienia<sup>1</sup> wynika, kąt nachylenia linii inguinalnych waha się między  $65^{\circ}$  a  $180^{\circ}$ . Oczywiście linje inguinalne często nie schodzą się ze sobą, urywając się gwałtownie w pewnym punkcie (f. 80, 132 i inne), lub też tworzą łagodne przejścia do linearnie traktowanych krawędzi ud (np. f. 93, 140, 149, 150, 210).

Linje horyzontalne, zamykające trójkąt łonowy, tworzą bądź prostą (np. f. 82, 101, 126, 136, 161, 179), bądź też krzywą. Ta ostatnia, reprezentowana jako linja łukowata, jest zwrócona biegunami do dołu (np. f. 88, 118, 164, 168, 182) lub do góry (f. 112, 116, 117, 122, 132, 152). Powyższe cztery rodzaje linii horyzontalnych pojawiają się też w naturalizującej grupie stylu schematyczno-naturalizującego (np. f. 47, 52,

62, 70). Tablica LXXXVII unaocznia nam stosunek, w jakim pozostają do siebie linie trójkąta łonowego wraz z rimą i phallosem i pozwalają nam poznać schematy kompozycyjne, przy pomocy których artyści cykladzcy rozwiązywali problem plastycznego kształtowania partji podbrzusza. Oczywiście sam pomysł schematycznego przedstawiania partji podbrzusza, w niektórych wypadkach tylko „mons Veneris“, pod postacią trójkąta, nie jest własnością artystów cykladzkich, znają go liczne kultury wcześniejsze i jej współczesne, nie mówiąc już o późniejszych, ale ta różnorodność trójkątów a także innych figur geometrycznych (np. f. 122, 132, 140, 152, 164, 165, 178, 182), jakie naszym artystom służyły za schematy kompozycyjne w kształtowaniu partji podbrzusza, zasługuje na baczniejszą uwagę. Inaczej kształtował artysta podbrzusze w tych figurkach, w których brzuch i uda zostawiał plastycznie prawie nieopracowane, inaczej w tych, w których wydobywał silne kontury ud, a jeszcze inaczej w figurkach, w których brzuch i podbrzusze zredukował do minimum, aczkolwiek je modelował. W pierwszym wypadku (np. f. 124, 126, 139) na płaszczyznowo potraktowanej partji podbrzusza linie trójkąta

<sup>1</sup> Kąt nachylenia linii inguinalnych:

Figurka.	Kąt.	Figurka.	Kąt.	Figurka.	Kąt.	Figurka.	Kąt.
80	82°	113	118°	146	118°	108	87°
82	93°	114	138°	159	102°	122	95°
83	105°	116	128°	154	100°	123	79°
84	72°	117	121°	155	168°	130	75°
85	65°	119	146°	156	97°	131	95°
88	90°	124	90°	157	93°	132	115°
92	82°	125	68°	158	99°	137	147°
94	135°	126	85°	160	145°	141	180°
95	90°	127	95°	161	119°	149	115°
97	180°	128	87°	162	111°	150	95°
98	109°	133	125°	164	109°	152	112°
100	180°	134	93°	165	113°	153	180°
101	91°	135	91°	178	48°	168	129°
102	160°	136	125°	179	180°	182	48°
103	125°	139	91°	180	180°	187	160°
104	81°	140	140°	96	111°		
111	95°	143	159°	106	70°		
112	123°	145	117°	107	99°		

łonowego są nieznacznie ryte, w drugim (np. f. 140) uda są wydobyte z masy materiału nietylko przy pomocy głębokiego zakroju, oddzielającego jedną nogę od drugiej, ale ponadto są wyraźne zacięte i wydobyte plastycznie w okolicach inguinalnych; podbrzusze zatem jest nieco wgłębione i od brzucha oddzielone pobieżnie rytą linią. Wreszcie trzeci sposób opracowania widzimy na f. 145. Tutaj partja podbrzusza tworzy pośredni człon kompozycyjny między dobrze modelowaną partją piersiową a płaszczyznowo potraktowanymi udami, przyczem wraz z partją brzucha, nie oddzielonego odeń linią horyzontalną, stanowi jedną całość, delikatnie i starannie modelowaną, od ud oddzieloną głębokimi wcięciami linii inguinalnych. Naturalnie, powyższe trzy rodzaje nie wyczerpują bogatego repertuaru kompozycyjnego, reprezentowanego nietylko w szeregu form zasadniczych, ale także w wielu ich odmianach, pozwalają jednak nam zbadać, jak taki jeden motyw kompozycyjny był różnorodnie traktowany przez nieśląbnących w swej inwencji twórczej artystów cykladzkich.

W dużej części figurek płeć żeńska scharakteryzowana jest przy pomocy rimy. W stylu schematyczno-naturalizującym pojawia się ona na niewielu zabytkach (f. 50, 61, 63, 64, 249—251) jako niewątpliwe naśladownictwo importowanych okazów naturalistycznych, częściej natomiast występuje w figurkach stylu naturalistyczno-schematyzującego. W jednych figurkach rima ma kształt długiego, cienkiego rowka (f. 82, 101, 104, 114, 128, 134), w innych zaś krótkiego (f. 107, 126, 131, 168). Zdarza się także, że w niektórych figurkach rima jest przedłużeniem linii wertykalnej, oddzielającej od siebie obie nogi (np. f. 90, 104, 124, 126).

W materiale zabytkowym, dotychczas przez nas poznanym, posiadamy pięć figurek męskich, przyczem figurki 85 i 182 mają podobnie ukształtowaną partję podbrzusza, zbliżony układ linii inguinalnych i także opracowanie phallosa, z tem że f. 182 posiada linię horyzontalną w kształcie łuku, natomiast f. 85 linii tej nie posiada. Wspomniane szczegóły anatomiczne są bardzo sumarycznie potraktowane na f. 84 i 87, z tem, że f. 84 posiada wyraźne linje inguinalne, natomiast w f. 87 są one słabo widoczne. Naiwne ujęcie naturalistyczne a zarazem nieudolność techniczna przejawia się w traktowaniu f. 86, mającej wyraźnie zarysowane linje inguinalne i wydatny phallos.

Nie od rzeczy będzie na tem miejscu przypomnieć, że figurki męskie w stylu naturalistycznym reprezentują okazy pod względem artystycznym najsłabsze; w stylu naturalistyczno-schematyzującym znany wprowadzie tylko jeden egzemplarz (f. 182), ale posiadający wysokie walory kompozycyjne, znakomicie przestylizowane formy naturalistyczne w duchu syntetycznym, oraz silne akcenty plastyczne.

Nakoniec należy wspomnieć, że obok figurek, w których partja podbrzusza jest mniej lub więcej starannie modelowana (np. f. 82, 94, 120, 156, 157), są figurki mające podbrzusze zapadnięte w stosunku do reszty ciała (f. 81, 103, 160), a przeważna ilość figurek ma partję podbrzusza opracowaną w całości prawie płasko z rytemi linjami inguinalnymi i linią horyzontalną (np. f. 83, 114, 134, 155, 158, 161, 178).

Co się tyczy rozmiarów partji podbrzusza w plastyce cykladzkiej, to zazwyczaj są one proporcjonalne (np. f. 86, 157, 159, 162), czasem z silniejszym akcentem wertykalnym (f. 81, 87, 125, 182, 178) lub horyzontalnym (f. 90, 94, 114, 149, 160, 187). Są ponadto figurki, mające partję podbrzusza za małą (np. f. 88, 128; 156, 168) lub nawet b. małą (np. f. 123, 136 154: 164, 165), albo też za dużą (f. 76, 82, 85, 101) w stosunku do rozmiarów całej postaci.

Wreszcie zasługują na uwagę dwie figurki, w których mamy scharakteryzowaną partję podbrzusza odmiennie od reszty. Figurka 104 ma trójkąt łonowy pokryty kłutymi punkcikami oraz rimą, będącą wyraźnym przedłużeniem rytej linii, oddzielającej obie nogi, potraktowane sumarycznie w formie stożka, zwężającego się ku dołowi. Tak scharakteryzowany trójkąt mógłby nasunąć przypuszczenie, że artysta chciał wyobrazić w ten sposób mons Veneris, z drugiej jednak strony trzeba poddać w wątpliwość taką interpretację, zwłaszcza gdy się weźmie pod uwagę fakt, że artysta opracowując tę figurkę nie kierował się wiernie kryterjami naturalistycznymi, bo, jak widzimy poszczególne partje nie tylko redukował (nogi) i geometryzował (układ ramion), ale nawet ich zupełnie nie uwzględniał. Widzimy przecież, że w naszej figurce linja horyzontalna trójkąta łonowego stanowi zarazem dolny kontur prawego przedramienia, a zatem partję nadbrzusza i brzucha artysta w zupełności zanulował.

Jedna z najpiękniejszych w proporcjach i modelunku figurka 157 posiada partję podbrzusza ujętą w delikatne kontury, przyczem rima jest potraktowana w formie plastycznej wypustki, kończącej się u góry rowkiem, pochodzącym być może z odbicia.

Nogi. W plastyce stylu schematyczno-naturalizującego nogi, jako odrębny element ikonograficzno-kompozycyjny pojawiają się dopiero w figurkach naturalizujących, przyczem charakterystycznym jest to, że cała figurka bywa traktowana niekiedy schematycznie, a tylko nogi kształtowane są naturalistycznie, oczywiście całkiem prymitywnie i bez wycucia wartości, jaki ten kierunek wnosi do sztuk plastycznych. W tej zatem grupie plastyki schematycznej powyższy motyw stanowi jedyną manifestację tendencji naturalistycznych i nadaje figurkom, statycznie pomyślanym, znamię ruchu i życia. Traktowanie nóg w omawianej grupie plastyki jest rozmaite, w jednych są one wyraźnie oddzielone od siebie (f. 76, 80, 83, 86), w innych modelowane i uwzględniające takie szczegóły anatomiczne, jak uda, przedudzia, zwężenia i zgięcia w kolanach (np. f. 80, 85, 86). Jedne figurki mają nogi bardzo grube (f. 76) inne mniej; jedne mają uda krótsze od przedudzia (f. 80, 82, 85, 86), inne znów równomiernie potraktowane. W kilku figurkach nogi są opracowane w małym rozkroku (f. 81, 82, 84, 88, 89, 90), lub w większym (np. f. 85). Różne są też proporcje między długością partji nóg a resztą postaci, czasami nogi są proporcjonalne (f. 81) lub za krótkie (f. 79, 80, 82, 84, 85), czasami wręcz za długie (f. 86). Stopy są traktowane sumarycznie, w nielicznych figurkach są zaznaczone ponadto przy pomocy rowków palce (f. 76, 80, 82, 86).

Bez porównania bogatszy zasób form wykazuje budowa nóg w figurkach stylu, naturalistyczno-schematyzującego. Podobnie jak w tamtym stylu tak i w tym wybijają się one bardzo często na plan pierwszy jako zasadniczy czynnik kompozycyjny, zwłaszcza w typach silnie schematyzowanych. Ale są także figurki, w których partja nóg jest traktowana jako organiczny element składowy całej kompozycji; są, mówiąc krótko, podporządkowane całości. I jedna charakterystyczna cecha rzuca się w oczy przy badaniu budowy partji nóg w omawianym stylu. Otóż mimo swego starannego opracowania, uwzględniania nawet mniej ważnych szczegółów ana-



tomicznych, mimo zgjęć w kolanach, partja nóg nie odbiera figurkom ich statycznego charakteru, a nawet, jeśli w niektórych można zaobserwować pierwiastek ruchu, to w każdym razie w bardzo małym stopniu. Dzieje się to dzięki specyficznym uproszczeniom i geometryzacji, w której artyści cykladzcy byli bardzo konsekwentni.

W omawianej grupie plastyki układ nóg jest dwojaki; są one zwarte i ten układ jest dominujący, lub są rozwarte (f. 91, 107, 182, 191), więc pojęte jako dwie odrębne jednostki plastyczne. W pierwszym układzie, nóg zwartych ze względu na sposób ich oddzielenia rozróżniamy z kolei trzy odmiany. Do pierwszej należą figurki, w których nogi są oddzielone przy pomocy wąskiej i płytkiej szczeliny (np. f. 94, 115, 125, 133, 180), w drugiej są oddzielone przy pomocy głęboko zaciętej szczeliny, która swym kształtem i wykonaniem (np. f. 135, 146, 154, 155, 159) jest tak charakterystyczna, że pozwala na pierwszy rzut oka figurki o takim zakroju oznaczać jako cykladzkie. Jest to, obok powyżej omawianego schematu ramion ułożonych pod piersiami, druga specjalnie znamienne cecha stylu schematyczno-naturalizującego plastyki cykladzkiej. W trzeciej wkońcu odmianie nogi, także zwarte, są przedzielone tak samo głębokim zacięciem, z tem, że ponadto w okolicy kolan mają szczelinę nawskróś (f. 92, 100, 158, 164, 179). Tę odmianę raczej należy uważać za właściwość techniczną, (przy wycinaniu szczeliny artysta zaciął za głęboko i przebił nawskróś) aniżeli za cechę stylową. W plastyce pozacykladzkiej takie kształtowanie nóg prawie nie jest znane. Dlatego na uwagę wyjątkowo zasługuje takie same ujęcie nóg w niedawno znalezionej, steatytowej figurze neolitycznej z Cypru<sup>1</sup>.

W samej budowie nóg widać usiłowania artystów do zaznaczania ważniejszych szczegółów anatomicznych, które jednak bywają przekomponowywane w myśl powszechnie panujących schematów stylowych i dlatego rzadkie są od tej zasady odstępstwa, będące pozostałością wpływów naturalistycznych. Tak np. naturalistycznie modelowane nogi wykazują między innymi f. 141, 157, szeroko zaś traktowane uda posiadają figurki 81, 91, 143, 145, 160 i inne.

<sup>1</sup> Cf. Ill. London News, vol. 136, nr 4996, z 19. I. 1935, p. 97, f. 5 środkowa.

Natomiast często spotyka się daleko posuniętą schematyzację w kierunku syntetycznym i pod tym względem można w naszym materiale zabytkowym wyróżnić kilka grup. Są więc figurki o konicznej budowie krótkich a masywnych nóg, wyraźnie geometryzowane (np. f. 104, 106, 110, 115, 119, 180, 213), przyczem niektóre z nich, jak f. 110, 213 mają nogi wyraźnie w kolanach zgięte; są inne, w których uda i przedudzia są opracowane sumarycznie, przyczem linie konturu są miękkie i płynne a stopy są charakterystycznie nazewnątrz rozchylone (np. f. 111, 113, 114, 116, 117). Ten ostatni rodzaj konicznie kształtowanych krótkich nóg, ujętych jakby w trójkąt, na co zwrócił już uwagę V. Müller<sup>1</sup>, jest bardzo zbliżony do znanych i wielokrotnie już przez nas wspomnianych marmurowych figurek bułgarskich<sup>2</sup>, z którymi niewątpliwie złączony jest węzłami genetycznymi, narazie trudnymi do uchwycenia. Są wreszcie figurki, których koniczna budowa nóg ma wybitne cechy wertykalizujące (np. f. 124, 109, 132, 136, 193 i inne). Rozmiary nóg w stosunku do całej postaci są naogół proporcjonalne, w niektórych jednak figurkach nogi są za duże (np. f. 98, 127, 178) lub za małe (np. f. 91, 116, 121, 158).

Opracowanie nóg jest staranne, przyczem w typach naturalizujących kolana są wyraźnie modelowane, a noga w kolanie lekko zgięta (np. f. 94, 126, 160, 162—164, 182, 214), w typach zaś schematyzujących modelunek zanika, niemniej jednak szczegóły anatomiczne w zasadniczych linjach są uwzględnione (np. f. 98, 130, 159, 169). Wreszcie zauważyć należy, że stopy są traktowane sumarycznie, o ostro ściętych krawędziach, rozchylone nazewnątrz i silnie podane wdół; rzadko są przywarte do siebie (np. f. 127). Palce u nóg są zaznaczone w niektórych figurkach przy pomocy rowków (np. f. 125, 146, 157, 248), czasami nawet delikatnie modelowanych (np. f. 158). W zasadzie jednak nie widzimy w traktowaniu palców jakichś specjalnych sposobów, odróżniających plastykę cykladzką od plastyki innych kręgów kulturowych<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> L. c. p. 10.

<sup>2</sup> Поповъ, Изв. Българ. Археол. Инст. III. 1925, p. 93 f. 1—5.

<sup>3</sup> Por. figurki z Koszyłowic, Światowit, XIV, 168, tab. I, 1; z Serbji, Hoernes, l. c. p. 293 f. 4; figurki współczesnych plemion prymitywnych, Georg Buschan, Illustr. Völkerkunde, Stuttgart 1922, I p. 539 f. 239, p. 527 f. 230.

Profil. Figurki cykladzkie stylu naturalistyczno-schematyzującego przedstawiają się bardzo interesująco w profilach. Na załączonej tablicy LXXXVIII widzimy kilka przykładów charakterystycznych, które pozwalają nam zapoznać się najogólniej z najważniejszymi profilami omawianej plastyki. Widzimy, że w jednych z nich wypowiada się silniej element statyczny (są one proste i płaskie), drugie manifestują raczej swe walory kinetyczne (pochylenie głowy wprzód, nogi zgięte w kolanach). Oto kilka przykładów: figurka 60 przedstawia się w profilu jako prosta deszczułka, zakończona tylko ukośną linią głowy, podobny schemat profilu reprezentują f. 105, 193, nawiązujące do płaskich i prostych figurek stylu schematyczno-naturalizującego; typ z silnie uwydatnionymi gluteami przedstawiają f. 49 i 194. Profile f. 147, 150, 152, 164, 100, 188 posiadają wybitnie łagodne linje konturu; miękka linja głowy przechodzi łukowato w plecy, zmienia nieco swój kierunek w partii siedzeniowej, gwałtownie zmienia kierunek w udach, od kolan zaś wraca do kierunku pleców. Ten sam bieg linii profilowych ma przód figurki 147, ożywiony tylko wzniesieniami piersi i ramion, a ukośna linja głowy ma swoją przeciwwagę w ukośnej linii stóp. Podobny schemat profilu, tylko w nieco bardziej rwących linjach (fałdy brzucha i podbrzusza) posiadają f. 156 i 163, przyczem ta ostatnia ma nieco odmienny układ głowy.

Na zupełnie innych zasadach komponowany jest profil f. 157. W przeciwieństwie do jednolitej linii konturu tylnego, mającego tylko trzy punkty załamania, gluteje, podkolania i stopy, kontur przedni jest zespołem różnokierunkowych linii, w którym wyróżniamy dwie części: górną, składającą się z linii krzywych od nosa do brody, szyi, piersi, obu ramion, brzucha i podbrzusza (z wyjątkiem prostych linii nosa i podbródka) i dolną, składającą się z dwu linii, prawie prostych, uda i podudzia oraz jednej linii krzywej stopy. Trzeba też zauważyć, że ten bogaty profil należy do figurki stojącej prosto, której nogi nie są w kolanach zgięte. Do figurek 147, 164, 152 jest zbliżona f. 105, okaz zupełnie oryginalny, będący połączeniem elementów naturalistycznych i schematycznych. Posiada ona ponadto konicznie uformowaną partję dolną, która i w profilu wykazuje zwięźenie.

Na tych samych zasadach formalnych jest skomponowana

f. 123, a więc połączenie cech stylu naturalistycznego i schematycznego, wraz z konicznym zakończeniem, tylko bardziej wydłużonym i z wertykalnym przedziałem, zaznaczającym obie nogi. Cała figurka jest płaska, głowę ma osadzoną nieco ukośnie na długiej, prostej i cienkiej szyi, przyczem prosta linja szyi załamuje się gwałtownie, prawie pod kątem prostym, aby następnie wrócić do pierwotnego, prawie wertykalnego kierunku, biegnąc z tyłu aż do końca bez załamań, z przodu natomiast wykazując tylko dwie krzywizny w wyniosłości piersi i kolan. W ten sposób przedstawiają się najważniejsze odmiany kształtowania profilu: statycznego i kinetycznego.

Tył. Jedną z zasadniczych cech plastyki cykladzkiej jest frontalność. Artyści skupiali cały swój wysiłek twórczy na kształtowaniu partji frontalnej figurki, stronę tylną traktowali zazwyczaj sumarycznie i stąd jej stosunkowe ubóstwo formalne. Plecy zazwyczaj są traktowane płasko, tylko nieliczne z nich są modelowane. W przedhistorycznej plastyce figuralnej, jako jej bardzo znamienna cecha występuje specjalne traktowanie partji siedzeniowej, w której *musculi glutaei* są silnie akcentowane. Ten fenomen ikonograficzny pojawia się już w plastyce paleolitycznej<sup>1</sup>, mamy go bowiem w najstarszych glinianych figurkach Egiptu<sup>2</sup>, obfituje w tak kształtowane typy plastyka gliniana neolitycznych kultur naddunajskich, naddnieprzańskich i naddnieprzańskich<sup>3</sup> oraz wielu innych kultur. Ten sposób formowania partji pośladkowej jest różnie interpretowany; jedni wiążą go z właściwościami antropologicznymi piastunów wspomnianych kultur, inni kładą go na karb specyficznych upodobań estetycznych u wykonawców i z tem związanych form stylowych, są też i tacy, którzy wiążą te typy z wierzeniami religijnymi danego środowiska. Wprawdzie *musculi glutaei* w figurkach cykladzkich nie pojawiają się często, są jednak figurki (np. f. 49, 194), w których tendencje do takiego kształtowania nie ulegają wątpliwości, podobnie zresztą jak i ich stylowy związek z twórczością plastyczną kultur ceramiki malowanej.

<sup>1</sup> Cf. Hoernes M., l. c. p. 311, 163.

<sup>2</sup> Cf. Capart J., *Primitive art in Egypt*, p. 161 f. 123.

<sup>3</sup> Cf. Dacia III—IV. p. 29, 81, 82, 109—110; Hoernes M., l. c. p. 319 f. 5; Światowit, XIV. p. 176—178.

Jeśli chodzi o problem steatopygji, to pamiętać należy, że pod tym względem plastyka cykladzka ostro od-  
odcina się nie tylko od plastyki figuralnej pozaegejskiej, ale  
także od twórczości kreteńskiej i helladzkiej. W przeciwień-  
stwie do silnie rozwiniętej steatopygji w plastyce maltańskiej,  
która pod tym względem może się chyba równać z niektóry-  
mi okazami plastyki paleolitycznej<sup>1</sup>, w przeciwieństwie do  
niektórych glinianych figurek wczesnoegipskich<sup>2</sup> oraz wybit-  
nie steatopygijnie kształtowanych niektórych figurek kreteń-  
skich<sup>3</sup>, plastyka marmurowa cykladzka, kształtowana na za-  
sadach smukłości, akcentowania pionu i silnych uproszczeń  
formalnych, właściwie steatopygji nie znała. Nie znała jej na-  
wet w tym stopniu, co plastyka kultur bałkańsko-naddunaj-  
skich, w której przecież sporadycznie pojawiają się okazy  
o budowie steatopygijnej<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Np. Venus z Villendorfu, Hoernes M., l. c. p. 219; Ebert, Reallex.  
d. Vorgesch. VII, tab. 98 a.

<sup>2</sup> Capart J., Primitive art in Egypt, p. 161 f. 123 a b.

<sup>3</sup> Por. gliniana figurka z Phaistos, Mosso, Escursioni... p. 214,  
f. 119 lub kamienna figurka z Gortyny; cf. Müller V., l. c. tab. I, 19.

<sup>4</sup> Cf. Dumitrescu Vladimir, La Plastique anthropomorphe en argile  
de la civilisation eneolithique Balkano-Danubienne de type Gumelnita,  
IPEK, 1932—33, p. 64—65.

#### IV. Materiał, technika i polichromja.

Marmur — Biały kamień — Obróbka marmuru — Prymitywna technika wykonywania idolów — Noże krzemienne — Kliny — Corundum — Technika zeszkrobrywania — Ślady polichromji.

Plastyka figuralna podobnie jak naczynia i inne przedmioty, pochodzące z wytwórni kamieniarskich, były wyrabiane z materiałów lokalnych a także importowanych. Wyspy cykladzkie obfitują w złoża marmuru gruboziarnistego, zwłaszcza zaś wyspa Naxos dostarczała twardego i krystalicznego marmuru nadającego się znakomicie do obróbki. Wyspa Karpathos obfitowała w pewien gatunek wapienia, który specjalnie nadawał się do produkcji naczyń i figurek. Ważnym centrum, obfitującym w przebogate złoża marmuru, była wyspa Paros; z marmuru tego masowo wykonywano figurki, których wiele do dziś zachowało się. Zagadkowym jest tylko fakt, że na samej wyspie Paros znaleziono tych figurek niewiele, większość ich pochodzi natomiast z wysp sąsiednich. Być może, że dalsze skrupulatne wykopaliska na Paros dostarczą tych figurek więcej. W wytwórniach cykladzkich wyrabiano figurki także z materiałów importowanych, zwłaszcza z marmuru pentelickiego (np. f. 90, 189) oraz z grubego, pospolitego białego kamienia ze Sparty<sup>1</sup>.

Do obróbki tych wszystkich gatunków kamienia wytwórnie cykladzkie dostosowywały technikę, którą w dużej mierze udało się odtworzyć S. Cassonowi<sup>2</sup>. Mówiąc o technice obróbki marmuru i wykonywaniu figurek, należy pamiętać, że w swych początkach nie różniła się ona od techniki wykonywania marmurowych naczyń. Pracownicy kamieniarscy w swych

---

<sup>1</sup> Pryce, *Katalogue of sculpture in British Museum*, vol. I, Cart 1, p. 3, nazywa go „white coarse stone“.

<sup>2</sup> *The technique of Early Greek Sculpture*, Oxford 1933, p. 15—23, cf. rec. J.H.S. LIII. 1933, p. 306—307.

warsztatach naczyń wykonywali od czasu do czasu z marmurowych odpadków małe idole, które już w swej koncepcji formalnej nie wymagały większej umiejętności technicznej. Najprawdopodobniej rzemieślnicy ci znali idole, wyrabiane z gliny i z drzewa, te ostatnie wycinane przy pomocy obsydjanowych nożyków, a przystępując do wykonywania idoli marmurowych mieli zapewne analogiczne pomysły plastyczne, które mogły ulec tylko pewnym zmianom formalnym, uwarunkowanym samym materiałem i jego obróbką. Być może, że zrazu przeniesiono technikę snycerską do obróbki marmurowych figurek, a narzędzia, któremi je wykonywano, były zapewne te same, któremi wyrabiano naczynia marmurowe. Jeżeli czasem zdarzyła się jednostka bardziej utalentowana, to należy przypuścić, że wysilała ona całą swą pomysłowość na to, by stworzyć figurki okazalsze, większe rozmiarami, nie zaś bogatsze tematowo. Brak narzędzi nie pozwalał narazie w tym ostatnim kierunku artystom cykladzki rozwinąć swych sił. Zresztą typ idoli schematycznych, produkowanych w warsztatach cykladzkich, cieszył się wielkim popytem nie tylko na Cykladach, ale i na Krecie, dokąd je eksportowano, jak to poświadczają wykopaliska.

Figurkę stylu schematycznego, ten najprymitywniejszy idol, wykonywano z czworobocznej płytki marmurowej. Płytkę taką wycinano z większych bloków marmuru przy pomocy krzemiennych noży, w które uderzano drewnianymi toporami. W otrzymanej w ten sposób płytce usuwano po obu górnych rogach czworoboczne pola i już uzyskiwano najprymitywniejszą formę idola. Dalsze wzbogacanie tematowo-formalne tego typu szło w następującym kierunku. Poniżej wspomnianych czworobocznych pól wycinano dwa małe pola trójkątne, i w ten sposób uzyskiwano schematyczną figurkę postaci ludzkiej, w której widoczna jest szyja, tors, talja i dolna partja, potraktowana, podobnie jak reszta, zupełnie sumarycznie<sup>1</sup>.

Oczywiście rozwijająca się inwencja twórcza artystów cykladzkich wzbogacała te typy idoli w różne szczegóły, stwarzając całą masę różnorodnych form i ich odmian. Ale gdy poszczególne typy zostały ustalone, dalsze zmiany kom-

---

<sup>1</sup> Patrz schematyczny wykres na Tab. LXXXVI, Schemat obróbki idola w stadium początkowym.

pozycyjne pojawiały się rzadko, jedynie rozmiary figurek ulegały ustawicznym zmianom. Wykonywano idole wysokości kilku centymetrów, ale też kilkunastu a nawet kilkudziesięciu. Techniczna strona przedstawiała się we wszystkich idolach jednakowo. Gdy zaś zaczęto importować na Cyklady figurki w stylu naturalistycznym i naśladować je przystosowywać do stylu lokalnego, wtedy już zapewne lokalne wytwórnie musiały stać na wysokim poziomie technicznym, a produkcja figurek posiadała niewątpliwie specjalistów i co zatem dalej idzie wydoskonaloną technikę obróbki twardych kamieni.

Przy badaniu technicznej strony produkcji figurek stylu naturalistyczno-schematyzującego rzuca się w oczy specyficzny, w żadnej innej plastyce figuralnej niespotykany, sposób wykonywania szczeliny oddzielającej obie nogi<sup>1</sup>. Otóż Casson bardzo trafnie objaśnia, że uzyskiwano ją przy pomocy narzędzia w kształcie klinu, którym artysta usuwał powierzchnię marmuru. Gdy nacisk narzędzia na marmurową płytkę był za silny, to w miejscu nacisku tworzył się otwór nawskróś, co możemy zaobserwować na wielu egzemplarzach. Innym narzędziem zeskrobywano powierzchnię marmurowej płytki, celem uzyskania konturów ramion, nóg, palców u rąk i nóg. Również nos uzyskiwano w ten sposób, że zeskrobywano powierzchnię marmuru z obu stron tak długo, aż różnica poziomów stawała się o tyle wyraźna, że po nieznacznym wygładzeniu tej partii środkowej widz nie mógł mieć wątpliwości, że chodzi o nos. Dużo figurek ma bardzo wydatne nosy.

Osobliwym był sposób wykonywania szczytu głowy. Ścinano ją ostro tak, że oglądana z profilu przypomina ostrze noża, co oczywiście nadawało omawianym głowom wygląd przesadnie wydłużony. Otóż Casson wyraźnie podkreśla, że jedynym sposobem formowania głów tych figurek było nieustanne usuwanie powierzchni przez zeskrobywanie. Moje obserwacje poczynione na materiale zabytkowym znajdującym się w Muzeum Narodowym w Atenach w zupełności pokrywają się ze spostrzeżeniami Cassona.

Zachodzi pytanie, jak były wykonane f. 85 i 86, które

---

<sup>1</sup> Casson S., Some technical methods of archaic sculpture, J.H.S.L. 1930, p. 318—319 f. 3.



posiadają wiele partyj dobrze modelowanych, wiele krąglicz a ramiona są oddzielone od ciała przy pomocy otworów. Otóż najprawdopodobniej wykonano te otwory nie przy pomocy świdra, a raczej przez silne wiercenie ostro zakończonym dłutem. Nagromadzony przez tarcie pył marmuru usuwało się skrobaczką. Uzyskiwanie modelunku przy pomocy zeskrobywania można najlepiej zaobserwować na f. 182, 184 i 185. Wszędzie na nich znać ślady intensywnego niejako ścinania powierzchni przy pomocy jakiegoś ostrego przedmiotu. Na górnej części podstawki f. 182 widać też ślady zeskrobywania. Co to za przyrząd służył do zeskrobywania twardego marmuru? Chyba nie nadawały się do tego brązowe dłuta, ani miedziane piły jak ta, którą znaleziono w Naxos<sup>1</sup>. Należy przypuścić, że do tego celu używano twardych kamiennych narzędzi. Istotnie badania prowadzone w tym kierunku zdołały ustalić, że na wyspie Naxos były słynne kopalnie szmerglu (corundum), który jest do dziś dnia używany przez rzeźbiarzy jako najlepszy środek do ostatecznego polerowania statui marmurowych i posągów z brązu<sup>2</sup>.

Corundum znane już było w starożytności, używano go w stanie sproszkowanym przy obróbce kamieni lub wyrabiano zeń narzędzia do pracy kamieniarskiej. Narzędzia takie znano już we wczesno-cykladzkiej epoce. Do tego okresu czasu najprawdopodobniej odnosi się większość omawianych figurek cykladzkich. Śmiało więc można powiedzieć, że były one opracowywane właśnie wyłącznie przy pomocy narzędzi sporządzanych z corundum. Corundum jako kamień o twardości równej prawie diamentowi może być uformowane na narzędzia tylko przez ścieranie go jego własnym proszkiem. Dopiero odpowiednio uformowane z niego narzędzie mogło służyć do obróbki marmuru. Ale także wióra corundum służyły do tego celu, specjalnie zaś do zarysowania linii palców, kosmyków włosów i t.p. drobniejszych szczegółów anatomicznych. Natomiast do większych robót, jak żłobienie czy wycinanie rowków, oddzielających obie nogi, służył kawałek tegoż corundum, mający zazwyczaj kształt klina. Znowu partje pła-

<sup>1</sup> Cf. Casson S., *The technique of Early Greek Sculpture*, p. 18.

<sup>2</sup> Cf. Casson S., l. c. p. 235, mówi obszernie o chemicznym składzie corundum.

skie, jak plecy, brzuch były opracowywane przez zwyczajne zeskrobywanie warstwy marmuru przy pomocy wspomnianych wiór. Corundum jako materiał do obróbki stosowane było do marmuru i do innych podobnie twardych kamieni, nie nadawało się zaś, z powodu zbytnej swej twardości, do opracowywania kamieni miękkich, ponieważ poprostu je kruszyło i łamało.

Ślady zeskrobywania powierzchni marmuru można dobrze zaobserwować na całym szeregu figurek cykladzkich, zwłaszcza dobrze widać je na tych partjach, na których prócz zeskrobywania była zastosowana technika rycia rowków. Np. f. 80, 84, 85, 98, 145 pokazują nam wyraźnie ryte linje inguinalne, przy równoczesnym modelowaniu za pomocą zeskrobywania partji brzucha, czego na innych figurkach (np. 119, 124, 125) zupełnie nie widać. Są też figurki, w których trójkąt łonowy jest zaznaczony przez wgłębienie a zamknięty ostremi krawędziami, przyczem niekiedy linje te są ryte grubo i nie dbale (np. f. 88). Nietylko zresztą w traktowaniu partyj inguinalnych można zaobserwować technikę zeskrobywania i rycia, ale i modelowanie piersi oraz rytych rowków, oddzielających ramiona od torsu (np. f. 165, 169, 171), odbywało się tą samą metodą techniczną. We wszystkich tych partjach figurek cykladzkich możemy stwierdzić, że dominującą techniką ich obróbki było stopniowe usuwanie powierzchni przez zeskrobywanie.

Polichromja. Podobnie jak w marmurowej rzeźbie greckiej, począwszy od epoki archaicznej, polichromja odgrywała dużą rolę i była ważnym czynnikiem kompozycyjnym, tak samo należy przypuścić, rzecz się miała w plastyce cykladzkiej. Wprawdzie mamy tylko nieliczne egzemplarze, na których można lepiej dopatrzeć się śladów farb niebieskiej i różowej (f. 141, 174), ale nie ulega dla mnie wątpliwości, że duże, plastycznie nieodróżnicowane płaszczyzny tych figurek były ożywiane barwnymi polami. Co do charakteru tej polichromji nie przekonują mnie zupełnie przypuszczenia niektórych badaczy, że miała ona oznaczać tatuowanie<sup>1</sup>, natomiast uważam,

---

<sup>1</sup> Pryce, *Cat. of sculpt. in Brit. Mus.* p. 5; cf. Wolters Paul, *Marmorkopf aus Amorgos*, *Ath. Mitt.* XVI, 1891, p. 49; Blinkenberg, l. c. p. 45—54; Hoernes M., l. c. p. 367 n. 30; Dechelette, *Manuel I.* p. 527, f. 230, Ebert *Reallex. d. Vorg.* XIII, p. 188 s. v. *Tätowierung*; cf. Angelo Mosso,

że podobnie jak w plastyce tessalskiej<sup>1</sup> i w plastyce glinianej kultur ceramiki malowanej, tak samo i w plastyce cykladzkiej polichromja miała za cel z jednej strony tendencje naturalistyczne, przez podkreślenie, zresztą barwami konwencjonalnymi, pewnych szczegółów anatomicznych, z drugiej strony chodziło artyście o wypowiedzenie się czysto artystyczne przez ożywienie powierzchni motywami kolorystycznymi, o wzbogacenie formalnych walorów kompozycji. Zatem polichromja ta spełniała funkcję dekoracyjną, podobnie jak ją spełniała na naczyniach kamiennych a zwłaszcza glinianych<sup>2</sup>. Niestety brak polichromji na zachowanych okazach plastyki cykladzkiej nie pozwala nam odtworzyć sobie jej wyglądu, a co za tem idzie nie możemy w pełni ocenić stylowego charakteru plastyki cykladzkiej i roli, jaką odegrała polichromja w kształtowaniu się stylu naturalistyczno-schematyzującego.

---

The dawn of Mediterranean civilisation, London 1910, p. 252—254.  
Poulsen, l. c. p. 182; Schrader O., Reallexikon der Indogermanischen  
Altertumskunde, Strassburg 1901, p. 582.

<sup>1</sup> J. H. S. 1922, p. 265.

<sup>2</sup> Cf. Müller V., l. c. p. 19.

## **V. Plastyka cykladzka a plastyczna twórczość figuralna w kulturach jej współczesnych i późniejszych — Charakterystyka stylów, ich geneza i rozwój.**

Plastyka cykladzka i twórczość plastyczna Krety — Tessalji — Hellady Cypru — Kultur ceramiki malowanej — Azji Mniejszej — Palestyny i Syrii — Mezopotamji — Egiptu — Sardynji — Malty — Charakterystyka plastyki cykladzkiej: styl schematyczno-naturalizujący — Styl naturalistyczno-schematyzujący. — Matematyczna budowa — Symetria — Jednopościowość — Frontalność — Statyka — Lekkość — Płaszczyznowość — Linearyzm — Rytmiczność — Dwuwymiarowość — Kubizacja — Syntetyzm — Analiza formalna figurki z Syros — Poglądy badaczy na genezę stylów i ich krytyka — Próba zrekonstruowania genezy stylu schematyczno-naturalizującego (wiejskiego) i naturalistyczno-schematyzującego (miejskiego). — Rola plastyki cykladzkiej w twórczości plastycznej Europy przedhistorycznej.

Chcąc w pełni zrozumieć znaczenie stylowe plastyki cykladzkiej w kulturze egejskiej i ocenić jej rolę w rozwoju form plastycznych w kulturach śródziemnomorskich, musimy przede wszystkim porównać ją z najbardziej typowymi zespołami formalnymi w twórczości plastycznej tych kultur. Nasze rozważania o stosunku marmurowej plastyki cykladzkiej do plastyki innych kręgów kulturowych rozpoczniemy od rzeźby kreteńskiej w epoce brązu. Otóż, gdy zbadamy cały znany nam materiał zabytkowy Krety i porównamy go z cykladzkim, to przekonamy się, że w obu tych kulturach panowały całkiem odrębne style w zakresie plastyki figuralnej. W przeciwieństwie bowiem do kompozycyjnej zwartości i prostoty, opartej na zasadach matematycznych, oraz do kanciastości form i wybitnych cech linearnych plastyki cykladzkiej — bronzowa i fajansowa rzeźba Krety, w jej najcharakterystyczniejszych okazach, wykazuje słabe zaznaczenie sylwety, akcentowanie masy, operowanie wartościami malarskimi, płynnością i miękkością kształtów. A zatem w przeciwieństwie do surowości schematycznych kompozycji cykladz-

kich rzeźba kreteńska manifestuje bujność form, nabiera cech, jeśli wolno tak powiedzieć, barokowych.

Niemniej jednak rzeźba cykladzka znalazła silny odzwiek w lokalnej produkcji kreteńskiej, w wytworach pracowni kreteńskich, wzorowanych na importach cykladzkich. I dlatego liczne figurki (jak np. f. 116, 117, 136), pochodzące z Krety a mające wybitne piętno stylowe cykladzkie, muszą być rozpatrywane jedynie pod kątem stylu plastyki cykladzkiej, gdyż do jej kręgu należą, a z kreteńską rzeźbą nie wiele mają wspólnego. Co więcej, nawet taka f. 187, przedstawiająca siedzącą kobietę, która jako motyw tematowy w tej formie nie była znana w plastyce cykladzkiej, swym zasobem symbolów plastycznych, jakimi artysta posługiwał się przy jej wykonaniu, jest nawskróś cykladzka. Również motyw bliźniąt (f. 180) w plastyce egejskiej jest nam dotąd znany tylko z tego jednego przykładu, pochodzącego z Krety. Nasuwa się przypuszczenie, że twórca tej zagadkowej grupy figuralnej miał możliwość oglądać jakiś importowany okaz w rodzaju alabastrowego (znajdującego się dziś w Luwrze<sup>1</sup>) posążka z Kül-tepe (Anatolija), przedstawiającego bliźniacze bóstwa czy inną jakąś figurkę w rodzaju znanej złotej figurki z Sinope<sup>2</sup>, i pomysł jej przetransponował na formy cykladzkie, nie bez pewnych zresztą indywidualnych odchyłeń. Jak z tych dwu przykładów jasno wynika, figurki w stylu cykladzkim musiały się cieszyć w miastach kreteńskich wielkim popytem i dlatego wytwórnie kreteńskie, chcąc zahamować przyływ niepożądanych dla nich importów, produkowały na miejscu figurki w tym modnym stylu cykladzkim a nawet poszczególni artyści próbowali tworzyć nowe pomysły, których Cyklady nie posiadały, ale w tym samym stylu, t.j. cykladzkim.

Podobnie jak plastyka kreteńska, tak i plastyka figuralna tessalska i helladzka były stylowo odmienne od plastycznej produkcji cykladzkiej. Figurki znalezione w Chaironei<sup>3</sup> i Elatei są zupełnie w typie figurek tessalskich, a podobne okazy ze Sparty są bliższe plastyce tessalskiej, czy choćby neoli-

<sup>1</sup> Syria, VIII. 1927, tab. XLV; cf. V. Müller, l. c. tab. VI, 139.

<sup>2</sup> Fröhner, Coll. Tyszkiewicz, Choix, tab. XI; cf. V. Müller l. c. tab. VI 133.

<sup>3</sup> Cf. Franz L., Mittelgriechische Steinzeitidole, IPEK, 1932—33, p. 39—49; cf. A. J. A. 1929, p. 57; A. J. A. 1934, p. 310, fig. 3.

tycznej kretańskiej, aniżeli plastycznej produkcji cykladzkiej<sup>1</sup>. W przeciwieństwie bowiem do smukłych i kanciastych figurek cykladzkich stylu naturalistyczno-schematyzującego, figurki helladzkie i tessalskie reprezentują postacie krępe, tłuste, a volumen ich wykazuje tendencje do krągłości i trójwymiarowości. I tutaj zapewne importy cykladzkie znane nam narazie z niewielu okazów (f. 25, 34, 49, 171, 183, 189, 34, 218, 219, 220, 221, 222, 22<sup>3</sup>, 228, 229, 230), w swej ekspansji na północ musiały nie tylko być powszechnie znane, ale może oddziaływały na lokalną produkcję, nie w tym jednak stopniu, co na Krecie. Przynajmniej tak należy sądzić na podstawie dostępnego nam dotąd materiału wykopaliskowego.

Ważnym centrum artystycznym, zwłaszcza w zakresie produkcji plastyki figuralnej, był w epoce brązu a także w czasach późniejszych: Cypr. Porównując ze sobą stylowe i tematowe założenia obu zespołów plastyki figuralnej, mianowicie cykladzkiej i cypryjskiej, stwierdzamy, że w obu występuje postać nagiej kobiety jako najczęstszy motyw tematowy, i że w obu plastykach pojawia się tu i ówdzie tendencja do konicznego kształtowania dolnej partii figurek. Choć te elementy podobieństwa mają charakter ważny, to jednak, jak dalej zobaczymy, są one charakterystyczne także dla plastyki figuralnej innych kultur. Gdy zaś jeszcze weźmiemy pod uwagę szereg cech odmiennych dla obu zespołów, (na Cykladach figurki z marmuru, na Cyprze z gliny, tu tendencje do geometryzmu, tam do naiwnego naturalizmu, tu harmonia kompozycyjna, tam chaos form, tu tendencja do uproszczeń, zwłaszcza w budowie głowy, tam dążność do jak najbardziej dekoracyjnego kształtowania i do wybujałości form, szczególnie głowa zdobna w motywy ornamentalne), to śmiało możemy stwierdzić, że rozwój stylowy obu zespołów plastyki figuralnej szedł innymi drogami, aczkolwiek nie da się zaprzeczyć, że geneza obu sztuk ma pewne elementy wspólne<sup>2</sup>.

Niezmiernie ciekawe są analogje tematowo-stylowe między naszą plastyką a glinianą plastyką kultur ceramiki

---

<sup>1</sup> Müller V., l. c. p. 15.

<sup>2</sup> Cf. Ohnefalsch-Richter, *Kypros, die Bibel und Homer*, p. 469; cf. V. Müller, l. c. p. 148 f. 430—431.

malowanej, na co już dawno badacze zwrócili uwagę<sup>1</sup>. Tak w plastyce cykladzkiej, jak i w plastyce kultur ceramiki malowanej przeważa postać stojąca, rzadko pojawia się postać siedząca; w zasadzie naga postać kobieca, wyjątkowo męska. W jednej i drugiej plastyce partja łonowa jest ujęta w schemat trójkąta, nierzadko tu i tam figurki są zakończone konicznie, przyczem w glinianej plastyce kultur ceramiki malowanej owo koniczne zakończenie jest komponowane swobodniej niż w plastyce cykladzkiej, w wielkiej mierze dlatego, że materiał (głina), z jakiego te figurki były wykonane dawał artystom możliwość bogatszego wypowiedzania się a pod względem artystycznym doskonalszego, aniżeli to mogło mieć miejsce w tak trudnej do obróbki plastyce marmurowej. Zresztą szereg innych szczegółów, odróżniających obie grupy plastyki figuralnej, można przypisać w dużej mierze odrębnym właściwościom materiału, z którego je wykonywano, a nie wyłącznie samoistnym założeniom stylowym. Bo jeśli chodzi o ogólny charakter stylowy, nie mówiąc już o tematowym, to prawie nie ulega dla mnie wątpliwości, że plastyka gliniana kultur ceramiki malowanej pozostaje w stosunku genetycznym do plastyki cykladzkiej, podobnie jak jestem przekonany, że wogóle cała sztuka tych kultur pozostaje w ścisłej zależności od sztuki egejskiej (spiraloidalno-meandroidalna ornamentyka malowanej ceramiki), mimo iż nauka dotąd nie może ustalić dróg, jakimi szły te kultury i ich sztuki.

W dużej mierze te przypuszczenia popiera taka osobliwość, jak znane cztery figurki marmurowe z okolic Starej Zagory<sup>2</sup>, Nowej Zagory<sup>3</sup>, z osady „Topra Assar“ obok wsi Salali, pow. Płowdiw<sup>4</sup> i z Razgradu<sup>5</sup>. Pojawiają się one w środowisku

<sup>1</sup> Ebert, *Reallex. d. Vorgesch.* VI. s. v. Idol; cf. Hoernes, l. c. p. 366; Childe, l. c. p. 62; Müller V. l. c. p. 37 n. 79.

<sup>2</sup> Поповъ, *Изв. Бълг. Инст.* III. 1925, p. 93 f. 1, 5 a; cf. Franz L., *Mitt. d. Anthropol. Ges. in Wien*, 1926. p. 401 f. 6.

<sup>3</sup> Поповъ, l. c. f. 2. 5 b; cf. Anastas D. Tschilingirow, *Zwei Marmorfiguren aus Bulgarien*, *Praeh. Zeitschrift*, VII. 1915, p. 215—220 f. 1—2; IPEK, 1927, tab. 51 f. c.

<sup>4</sup> Поповъ, l. c. f. 3, 5 c; cf. Diakowitsch B., *Les tumulus de Salaly*, Plovdiv, 1908, p. 6 f. 1; A. D. Tschilingirow, l. c. f. 3—4.

<sup>5</sup> IPEK, 1927, tab. 51, f. d.; cf. Ebert *Reallex. d. Vorgesch.* II, p. 208 tab. 89 c.; Поповъ, l. c. f. 4, 5 d.

plastyki glinianej typu naddunajskiego i idoli kościanych, a choć różnią się od nich materiałem to jednak stylowo są im bezwarunkowo pokrewne. Należy przypuścić, że z końcem neolitu nie były one taką osobliwością jak dziś, gdy wykopaliska poza temi czterema okazami dalszych dotąd nie dostarczyły, że były one naturalnym etapem prądów stylowych, jakie od Cyklad szły przez Grecję, Tessalię, Trację do Bułgarii, Rumunii i Ukrainy. Najprawdopodobniej wspomniane marmurowe figurki bułgarskie, jak zresztą objaśniali Tschilingirow i Popow, były wytworami lokalnej produkcji pod niezaprzeczalnym wpływem figurek cykladzkich, które, jako importy, niewątpliwie docierały aż do krajów naddunajskich.

Stosunek figuralnej plastyki cykladzkiej do twórczości plastycznej innych kultur basenu morza Śródziemnego narazie jest mało uchwytne, niemniej można między nimi wykryć pewne punkty styczności. I tak niewątpliwym jest związek stylowy między schematycznymi figurkami cykladzkimi i idolami z Troi<sup>1</sup> oraz z Yortan<sup>2</sup>, dalej wpływ naturalistyczno-schematyzujących figurek cykladzkich na pewne okazy plastyki palestyńsko-syryjskiej<sup>3</sup>, i podobieństwo niektórych okazów cykladzkich do figurek, o konicznej budowie, z Mezopotamii<sup>4</sup> i przeddynastycznego Egiptu<sup>5</sup>. Dodać należy, że w przeddynastycznym i wczesno-dynastycznym Egipcie spotykamy ponadto figurki, mające pozycje ramion podobne do I pozycji ramion i jej odmian w plastyce cykladzkiej<sup>6</sup>. Czy wspomniane okazy cykladzkie posiadają z egipskimi jakiś związek przyczynowy nie mamy na to najmniejszych dowodów. O pewnych relacjach Cyklad z Sardinją w zakresie produkcji plastycznej mogą świadczyć idole<sup>7</sup> znalezione w grobach sardyńskich, które wprawdzie wykonane z lokalnego kamienia, w swej kompozycji wykazują stylowe cechy cykladzkie i być może powstały, jak wiele innych dziś nam nieznanych, pod wpływem importów cykladzkich. Jeśli chodzi o relacje

<sup>1</sup> Cf. Müller V., l. c. f. 141—158; Dussaud, l. c. f. 267; cf. A. J. A. 1934, p. 231, fig. 9.

<sup>2</sup> Dussaud, l. c. p. 360 f. 266 lewa.

<sup>3</sup> Cf. Müller V., l. c. f. 174.

<sup>4</sup> Cf. Müller V., l. c. f. 192, 194.

<sup>5</sup> Cf. Capart, Primitive art in Egypt, f. 126, 128.

<sup>6</sup> Cf. Capart, l. c. p. 172 f. 134, zob. Katalog. tab. LXXXVI.

<sup>7</sup> Childe, The Dawn of European civilization, p. 104—105.



między figurkami cykladzkimi a produkcją plastyczną Malty, której steatopygijne, grube figury kobiece, kształtowane wybitnie na zasadach naturalistycznych<sup>1</sup>, są niezmiernie charakterystyczne i silnie wyróżniają się z plastycznej twórczości przedhistorycznej, to można najwyżej z wielkim prawdopodobieństwem stwierdzić, że pozostawały one z plastyką cykladzką w związku pośrednim, mianowicie miały one wywrzeć wpływ na plastykę kreteńską naturalistyczną, ta zaś była impulsem twórczym dla całej produkcji figuralnej cykladzkiej w stylu naturalistyczno-schematyzującym<sup>2</sup>.

Po przeglądzie najważniejszych zespołów plastyki figuralnej w kulturach współczesnych kulturze cykladzkiej i od niej późniejszych, po zapoznaniu się w skrócie z prądami stylowymi, jakie w nich dominowały, i stwierdzeniu z jednej strony silnych podobieństw i relacji stylowych, z drugiej strony odrębności między nimi a figuralną plastyką cykladzką, możemy teraz spróbować dać krótką charakterystykę obu stylów plastyki cykladzkiej i określić ich wzajemny stosunek.

Jak to już z poprzednich naszych wywodów wynika, plastyka cykladzka posiadała dwie bardzo zwarte grupy stylowe, z których jedna (styl schematyczno-naturalizujący) miała wiele cech wspólnych z innymi zespołami plastycznymi, druga zaś (styl naturalistyczno-schematyzujący) tworzyła całość nawskróś oryginalną. Poniżej podana charakterystyka obu stylów unaoczní nam zasadnicze różnice, jakie między nimi istnieją.

Przystępując do ogólnej oceny stylu schematyczno-naturalizującego plastyki cykladzkiej, musimy stwierdzić, że styl ten wytworzył dwie grupy. Pierwsza — to figurki o prymitywnych formach schematycznych, w których widzimy

<sup>1</sup> IPEK, 1927, p. 131 sq.

<sup>2</sup> Na tem miejscu należy wspomnieć, że Cecil Smith, B. S. A. III 187, omawiając gliniane figurki z Rodos, widzi podobieństwo między ich deszczułkowatym kształtowaniem a ujęciem płaskim pewnej grupy idoli cykladzkich (σάβις). Mimo iż naogół wpływ egejski, a ściślej mówiąc mykeński na Rodos jest niezaprzeczalny od XV—XIII stulecia a Chr. (cf. Ebert, Reallex. d. Vorg. XI, 133 s. v. Rhodos), nie jest wykluczonem, iż dalsze wykopaliska pozwolą nam czas tego wpływu przesunąć wstecz, a nawet wykazać, że wspomniana cecha deszczułkowatości była rezultatem przeniesienia techniki obróbki marmuru na Cykladach na technikę wyrobów z gliny na Rodos.

naogół elementy formalne, wspólne dla twórczości plastycznej wielu kultur wcześniejszych, współczesnych i późniejszych od kultury cykladzkiej. Figurki schematyczne cykladzkie mają swe odpowiedniki stylowe w idolach Krety, Troi, Yortan, Cypru, Tessalji, a nawet Sycylii i kultur ceramiki malowanej. Reper-tuar kompozycyjny tych figurek jest bardzo ograniczony, nie-mniej jednak poszczególne figurki pod względem formalnym stanowią zwartą i harmonijną całość a ich najlepsze okazy są pod względem stylowym doprowadzone do najwyższych wyżyn, na jakie twórczość plastyczna mogła się zdobyć w tem stadium rozwoju.

Cechą charakterystyczną drugiej grupy stylu schematyczno-naturalizującego, a więc właściwych figurek o formach naturalizujących, jest artystycznie słabe i technicznie niedo-łężne połączenie lokalnych form schematycznych z niezrozu-miałymi elementami stylu naturalistycznego, przejętego z impor-towanych figurek naturalistycznych. Twórczość w stylu sche-matyczno-naturalizującym nie odegrała większej roli i należy ją uważać za prąd uboczny, który przez pewien czas biegł równolegle obok właściwego stylu schematycznego.

Zkolei spróbujemy dać charakterystykę stylu naturali-styczno-schematyzującego. Jedną z zasadniczych cech tego stylu jest m a t e m a t y c z n a b u d o w a, oparta na zasadach wertykalnych, przejawiająca się w mocno zakreślonych pio-nach głowy, szyi, torsu i nóg. Nieliczne figurki stylu natura-listyczno-schematyzującego, w których wybijają się akcenty horyzontalne (mam na myśli figurki siedzące, które i tema-towo należą do wyjątków, f. 183—187), stoją w zupełnej sprzeczności z założeniami tego stylu i jako wyjątki tem do-bitniej potwierdzają regułę wertykalnego komponowania pla-styki cykladzkiej.

Drugą zasadniczą cechą jest s y m e t r j a. Gdy przyjrzymy się bodaj paru okazom (f. 127, 139, 154), zobaczymy, że za-sada symetrii jest w nich przeprowadzona do najdrobniejszych szczegółów, tak w rozłożeniu płaszczyzn, jak i w układzie linii<sup>1</sup>, przyczem nawet ramiona, ułożone pod piersiami i po-traktowane niekiedy sumarycznie, nie psują tej symetrii, ale

---

<sup>1</sup> Bardzo dobrze widzimy ten układ symetryczny linii na f. 164, patrz tab. LXXXIX.

przeciwnie, dzięki swemu sumarycznemu charakterowi zacierają ich akcenty asymetryczne.

Plastyka cykladzka operuje jedną postacią ludzką. Artysta skierował cały swój impuls twórczy na oddanie postaci ludzkiej w oderwaniu od jej otoczenia, tworzył nie człowieka tego lub innego, ale jego ideę, odrzucając wszelkie jego atrybuty, nawet odzież. Jakże te figurki miały przeznaczenie to inna sprawa, nam chodzi tu o sam proces twórczy, którego przedmiotem była idea człowieka i jej ucieleśnienie w symbolach plastycznych. Artysta tworzył więc z zasady tylko jedną postać. Oczywiście nie można wykluczyć możliwości, że tu i ówdzie zdolniejsi artyści próbowali zasadę tę przełamać i może pod wpływem importowanych, nieznanych nam dziś okazów, tworzyli kompozycje wielofiguralne, jak o tem może świadczyć zagadkowy fragment z Amorgos (f. 181). Przedstawia on postać kobiecą w stanie bardzo uszkodzonym (brak głowy, lewego przedramienia i nóg), o słabo uwydatnionej partji piersiowej; lewą rękę trzyma ona zgiętą w łokciu i podaną ku przodowi, prawą zaś w typowej dla cykladzkiej figurek pozycji, mianowicie pod piersiami, przy czem przedramię tworzy idealnie równą linię horyzontalną. Ciekawa jest partja tylna tej figurki. Otóż na plecach jej widać przylegającą inną rękę w pozycji horyzontalnej z wyraźnie zaznaczonymi palcami. Niewątpliwie fragment tej figurki należał do grupy składającej się z dwu postaci kobiecych, z których jedna obejmuje swą prawą ręką drugą za plecy. Motyw ten, tematowo zagadkowy a formalnie mający pewne relacje ze sztuką egipską<sup>1</sup>, w rzeźbie cykladzkiej musi być uważany za indywidualną próbę jakiegoś artysty, a nie za wykładnik usiłowań twórczych artystów cykladzkich w ogólności.

Postać ludzka, mówiąc ściślej postać kobieca, była traktowana frontalnie. Zasada frontalności, czwarta charakterystyczna cecha stylowa plastyki cykladzkiej, łączy się ściśle z poprzednio wspomnianą zasadą symetrii. Zasada frontalności występuje w sztukach plastycznych bardzo często wtedy, gdy postać ludzka bywa traktowana w oderwaniu od otoczenia, jako idea. W plastyce cykladzkiej zasada frontalności przejawia się w komponowaniu całej postaci, w układzie głowy, rąk,

---

<sup>1</sup> Cf. Sauer, Die Anfänge der statuarischen Gruppe, p. 7.

w ułożeniu nóg, w sumarycznym opracowaniu partyj tylnych i bocznych.

Tendencje statyczne to dalsza cecha. O takich tendencjach plastyki cykladzkiej niezbitcie świadczą całe grupy figurek, w których usiłowania do wydobycia elementu ruchu<sup>1</sup> przez pochylenie torsu ku przodowi, zgięcie nóg w kolanach it.d. są minimalne w stosunku do powszechnie przestrzeganej tendencji statycznej, manifestowanej w spokojnym układzie rąk, mocno przywartych do torsu, w silnie złączonych nogach, w szeroko ujmowanych płaszczyznach, ostro od siebie odcinających się, wreszcie w silnym podkreśleniu masy jako elementu statycznego, przyczem w plastyce cykladzkiej, wyłączając okazy stylu naturalistycznego bez cech schematyzacji<sup>2</sup>, zasada statyczna jest przeprowadzana z umiarem i stanowi harmonijny element całej kompozycji.

Dalszą cechą jest niezwykła lekkość, która jest tem charakterystyczniejsza, że idzie w parze z walorami statycznymi, z którymi zazwyczaj stoi w sprzeczności. Lekkość, oczywista w sensie wartości formalnej, uwytadnia się w plastyce cykladzkiej dopiero w całej pełni, gdy ją porównamy pod tym względem z glinianą plastyką cypryjską<sup>3</sup>, w której „workowatość“ form nadaje jej więcej cech masywności i ciężkości. Ta lekkość jest zresztą charakterystyczna nie tylko dla plastyki cykladzkiej, ale i kreteńskiej (oczywista za pewnymi wyjątkami) i wogóle dla sztuki kreteńskiej (ornamentyka naczyniowa, figuralne malarstwo ścienne).

Figurki cykladzkie cechuje dalej skąpe operowanie formami cylindrycznymi i bardzo umiarkowane modelowanie krągłizn ciała ludzkiego, natomiast z umiłowaniem posługują się artyści cykladzcy formami kanciastymi i szerokimi, niezróżnicowanymi płaszczyznami. Powyższe elementy formalne plastyki cykladzkiej w stylu naturalistyczno-schematyzującym są powszechnie dominujące, nadając figurkom siłę wyrazu i zwartość kompozycyjną. Wspomniany dopiero co modelunek wydobywa bardzo dyskretnie piersi, partję brzucha i nogi, również wgłębienie w partji podbrzusza bywa zazwyczaj prze-

<sup>1</sup> Patrz tab. LXXXVIII.

<sup>2</sup> Müller V., l. c. p. 191.

<sup>3</sup> Bossert, Altkreta, I wyd., f. 117, 118.

prowadzane umiarkowanie, a wszystko to razem nadaje figurkom cechy kształtowania płaszczyznowego.

Plastykę cykladzką określa się często i słusznie jako linearną, gdyż linja odgrywa w niej rolę pierwszorzędą. Linja jest w niej jednym z najważniejszych elementów kompozycyjnych; ujmuje ona i wyraźnie ogranicza poszczególne płaszczyzny, podkreślając ich strukturę matematyczną a zarazem jest ona ważnym czynnikiem psychologicznym, działa na widza swą powagą i surowością. Zależnie od uzdolnień artysty i jego temperamentu twórczego linja jest raz wyrazista i śmiała (f. 115, 117), innym razem dyskretna i delikatna (f. 104, 120, 133, 134), czasem jest ryta pobieżnie i niezdarnie (np. f. 119), lub też starannie i precyzyjnie. Niekiedy wreszcie jest traktowana nierównomiernie: jedne partje ciała mają kontur zdecydowany i wyraźny, inne zamazany lub prawie niewidoczny (f. 139).

Bogate i wszechstronne operowanie walorami linearnymi odbywa się w naszej plastyce na zasadzie rytmicznej, która też jest jedną z dalszych jej cech. Rytmiczność plastyki cykladzkiej przejawia się nie tylko w odpowiednim komponowaniu przy pomocy linii, ale także w budowaniu płaszczyzn ostro od siebie odcinających się i w ich modelowaniu. Rytmiczne akcenty, wydobywane są z umiarem, przez powtarzalność pewnych linii (ramion i przedramion) lub ich układ przeciwległy (linje barek, zewnętrzne linje nóg i stóp) niekiedy zaś już przez samą symetryczną budowę kompozycji.

Plastyka cykladzka jest dwuwymiarowa w sensie artystycznym, działa bowiem na widza swą płaszczyzną i określającą ją linją. Trójwymiarowy natomiast charakter takich figurek, jak flecista czy grający na harfie (f. 182, 184), należących bezsprzecznie do najdoskonalszych okazów produkcji cykladzkiej, stanowi wyjątkowe zjawisko artystyczne, podobnie zresztą jak odosobniona jest ich tematyka. Cecha trójwymiarowości, wysuwająca się na plan pierwszy w kompozycyjnych założeniach tych figurek, była oczywistą koniecznością związaną z samym kształtowaniem motywów tematowych, obcych dotychczasowej plastyce cykladzkiej, była ona konsekwentnym wynikiem tego wspaniałego rozwoju form kompozycyjnych stylu naturalistyczno-schematyzującego, które, idąc od naiwnego naturalizmu poprzez zrazu nieudolne schematy styliza-

cyjne, doszły do najwyższego szczytu doskonałości, jaki osiągnęła przedhistoryczna plastyka w basenie morze Egejskiego. I tylko opierając się na powyższym rozwoju form, jako na kryterjum chronologicznym, można z wielkim prawdopodobieństwem zgodzić się z V. Müllerem<sup>1</sup>, że omawiana grupa plastyki należy do czasów późniejszych.

Na jedno muszę też zwrócić uwagę, mianowicie często mówi się o kubistycznych walorach plastyki cykladzkiej stylu naturalistyczno-schematyzującego. Jest w tem dużo słuszności, ale z tym zastrzeżeniem, że określenia te odnoszą się tylko do pewnej części figurek tego stylu i to tylko do ich niektórych partyj. Bo nie da się zaprzeczyć, że głowy i nogi wielu figurek dzięki swym daleko posuniętym uproszczeniom formalnym, szerokim zwartym płaszczyznom przemawiają do widza przede wszystkim swemi walorami kubistycznymi; jednakże, gdy będziemy obserwować te poszczególne figurki jako artystyczną całość, musimy stwierdzić, że na plan pierwszy wysuwa się ich płaszczyznowe traktowanie.

Szereg powyżej omówionych cech formalnych plastyki cykladzkiej stylu naturalistyczno-schematyzującego, składa się na ich ogólny charakter stylowy, dający się w przybliżeniu określić jako stylizacja idąca w kierunku *syn te z y*, opartej na matematycznych zasadach.

Syntetyzm plastyki cykladzkiej stylu naturalistyczno-schematyzującego stanie się dla nas w zupełności zrozumiałym, gdy spróbujemy zapoznać się z jego elementami na jednym przykładzie, mianowicie na znanej figurce z Syros (f. 164), którą śmiało można uważać za najklasyczniejszy okaz tego stylu. Pod względem tematowym niczem nie różni się figurka z Syros od całej masy egzemplarzy, natomiast swemi walorami kompozycyjno-formalnymi, swą skończoną harmonją kształtów i bogatą rytmiką linearną bezsprzecznie góruje nad pozostałymi figurkami.

Wybitnie wertykalna kompozycja całości jest zbudowana na zasadzie symetrii, która silniej uwydatnia się przez to, że ma ona charakter frontalny. Ponieważ jednym z zasadniczych czynników formalnych jest w tej kompozycji linja, przeto warto

---

<sup>1</sup> L. c. p. 14.

się nad nią bliżej zastańowić<sup>1</sup>. Linja jest tu dwojaka, w jednych partjach ostra, śmiała, o zdecydowanym kierunku, w innych krzywa, załamująca się, miękka. Pomocne w nadaniu całej kompozycji charakteru wertykalnego są przede wszystkim linje nosa, częściowo szyi i prawie wertykalna linja brzozy, oddzielającej obie nogi, przyczem linja nosa i brzozy tworzy prawie idealną prostą, dzielącą całą kompozycję na dwie symetryczne połowy. Te linje wertykalne są jednak stosowane z umiarem a ich nieraz zbytne akcentowanie łagodzi horyzontalne obu przedramion, tworzące kąty prawie proste z wertykalnymi linjami ramion. Równocześnie te horyzontalne linje przedramion, umieszczone prawie w połowie wysokości figurki; dzielą całą postać na dwie połowy: górną i dolną, manifestując w ten sposób całkiem wyraźne elementy matematyczne w budowie całości. Linje krzywe, faliste i proste, umieszczone ukośnie ożywiają kompozycję, w ich zaś układzie ciągle przestrzegana jest zasada symetrii omal do najdrobniejszych szczegółów; a więc pewne zespoły linii krzywych lewej części kompozycji mają swe odpowiedniki w części prawej, elementy zaś linearne części górnej kompozycji znajdują rezonans formalny w dolnej części kompozycji<sup>2</sup>. Tak np. ukośne, wertykalizujące linje głowy, szyi, ramion, bioder, ud, przedudzi i stóp, dalej kontury wewnętrzne: ukośne linje inguinalne, linje oddzielające stopy od przedudzi, wreszcie ukośne horyzontalizujące linje barek — oto linje krzywe lewej części kompozycji, mające swe wierne odpowiedniki po prawej stronie. Następnie horyzontalizujące linje łukowe głowy i stóp, dalej linje barek i linje inguinalne, to znów odpowiedniki formalne w górnej i dolnej części kompozycji; rezonans rytmiczny wreszcie wywołują łukowa horyzontalizująca linja, oddzielająca szyję od woluminu i podobna linja, oddzielająca partję brzucha od podbrzusza.

Bogactwo linii, które dobrze unaocznia tablica LXXXIX; jakkolwiek dominuje nad całą kompozycją, to jednak nie przeszkadza wykryć w niej szeregu płaszczyzn, harmonijnie ze sobą połączonych w organiczną całość. Płaszczyzny głowy, szyi, piersi, brzucha, podbrzusza, nóg i pleców, schodzące się

---

<sup>1</sup> Cf. tab. LXXXIX.

<sup>2</sup> Cf. tab. LXXXIX.

ze sobą pod różnymi kątami nachylenia, wykazują odrębne wartości plastyczne, mają różną skalę modelunku a w sumie tworzą wspianą w proporcjach harmonję. Znamienną jest budowa szczegółów. Głowa to piękna w kształtach, prosta w układzie, synteza płaszczyzn; szyja ma budowę walca ostro odcinającego się od głowy i tułowia. Partja płasko traktowanych piersi jest z trzech stron obramowana nieznacznie modelowanymi ramionami, u góry zamyka ją linja barek i szyi. Środek partji piersiowej ożywiony jest symetrycznie skomponowanymi półkulami, nieznacznie modelowanych, małych piersi. Partja brzucha z podbrzuszem tworzą razem najobszerniejszą płaszczyznę, która, mimo iż wyraźnie odcina się od reszty partji, wcale nie rozbija zwartości całej kompozycji. Środek tej partji przypada w miejscu, niezaznaczonego plastycznie, pępka. Gładki modelunek oraz miękkie linje krawędzi łączą węższą partję piersiową z szerszą bioder i ud w jedną harmonijną całość. Uda, w których jedynie prócz głowy przejawia się silniej charakter trójwymiarowy rzeźby, są od siebie oddzielone głęboko zaciętą brózdą o ostrych krawędziach, zaś łagodnie modelowane kolana przepoławiają partję dolną na dwie równe części. Harmonijnie z całą kompozycją są złączone podudzia i kubistycznie potraktowane stopy.

Rozkład płaszczyzn w całej kompozycji jest przeprowadzony omal z matematyczną ścisłością, aczkolwiek należy przypuścić, że nie był on rezultatem świadomego przemyślenia, a tylko matematycznego wyczucia i dużej kultury artystycznej, jaką obdarzony był wykonawca tej figurki. I tak, jeśli podzielimy długość całej figurki na 12 jednostek miary, to stwierdzimy, że na granicy drugiej i trzeciej przypada krawędź brody, na granicy trzeciej przypada linja krzywa, oddzielająca szyję od voluminu, na piątej brózdą oddzielająca oba przedramiona, na granicy szóstej wypada środek brzucha (okolica pępka), na dziewiątej kolana. Już z tego krótkiego i zupełnie niewyczerpującego zestawienia widać, że w rozkładzie płaszczyzn ważnym czynnikiem była zasada matematyczna, podobnie zresztą jak i w komponowaniu walorów linearnych.

Na omówionym przykładzie najlepiej mogliśmy zaobserwować fenomeny kompozycyjne, które w poszczególnych okazach plastyki cykladzkiej stylu naturalistyczno-schematyzującego występują w mniejszym lub większym stopniu. Podając dokładnej analizie wspomniane okazy, możemy w nich



wyróżnić liczne odmiany symetrycznego komponowania, jedne o wybitnych założeniach frontalnych, inne oparte przede wszystkim na konstrukcji matematycznej, jeszcze inne o silnych efektach rytmicznych. Dalej możemy stwierdzić, jakie w poszczególnych kompozycjach zachodzą stosunki między elementami plastycznymi a linearnymi, z przewagą oczywiście tych ostatnich, przy równoczesnym płaszczyznowym traktowaniu całości. W sumie powyższe walory dają wybitnie przestylizowane schematy kompozycyjne, zwarte w formie, rzucające się w oczy swą prostotą środków wyrazowych, stanowiące charakterystyczną cechę stylu naturalistyczno-schematyzującego, który mimo dużej chłonności wpływów obcych, umiał je samodzielnie zużytkować i stworzyć wartości formalne, ostro odcinające się od dorobku plastycznego kultur sąsiedzkich.

Twórczość artystyczna prawie wszystkich ludów, znajdujących się we wczesnym stadium rozwoju, podlega naogół jednakim prawom, stwarza formy plastyczne, mające szereg cech wspólnych, wypowieda swą treść przy pomocy dość ograniczonych symbolów artystycznych. W szczególności prymitywna plastyka figuralna, posiadająca, podobnie zresztą jak inne gałęzie twórczości plastycznej, charakter mało indywidualizowany, wykazuje u wszystkich ludów wiele wspólnych elementów, będących wykładnikiem podobnych dyspozycji artystycznych ich twórców.

Niemniej jednak przy bliższej analizie treści plastycznych, zawartych nawet w drobnej plastyce, da się wykazać dużo fenomenów artystycznych, zupełnie odrębnych i właściwych tylko pewnemu kręgowi artystycznemu czy też pewnej kulturze, a na ich podstawie można poniekąd mówić o światopoglądzie artystycznym i specyficznych zamierzeniach artystycznych ich twórców. Z pośród kultur epoki brązu Europy i Azji Przedniej wybijała się jedna kultura, której piastunowie wykształcili plastyką figuralną, rzucającą się w oczy swą odrębnością formalną: kultura cykladzka, a powyżej omawiana plastyka tej kultury stanowiła zjawisko nieprzeciętne pod względem artystycznym i w pomysłach nawskróś oryginalne. Nie wabi ona widza swą bujnością i dynamiką form, jak, np. sztuka Scytów, nie zachwyca swą monumentalnością jak wielka rzeźba egipska, nie wzbudza podziwu swą precyzją techniczną i malarskością ujęcia, jak fajansowa produkcja kre-

teńska, ale upaja swą wielką prostotą, umiarem, a nawet powiedziałyby surowością i powagą kształtów, linii i płaszczyzn.

Przeglądając po muzeach europejskich kilkaset jej okazów ma się zrazu pewne wrażenie monotonności form, jakimi plastyka ta operuje, czemu zresztą już niejednen z badaczy dał wyraz, uważając, że niema się co nią bliżej zajmować. Ale stanowisko to jest mylne i z naukowego punktu niedopuszczalne, bo plastyka cykladzka w swych najdoskonalszych okazach ma nietylko własne oblicze stylowe, ale i wysoki poziom artystyczny, jest ona wyraźną manifestacją dążności syntetycznych w kształtowaniu masy ciała ludzkiego. Styl plastyki cykladzkiej to nie schematyzm właściwy koncepcjom artystycznym geometrycznego malarstwa greckiego, ale celowe przepracowanie importowanych wzorów naturalistycznych w formy możliwie najprostsze, w symbole artystyczne najzwięźlejsze. Stąd to pochodzi w późnej plastyce cykladzkiej ten klasyczny typ kobiety o mocnej budowie głowy, płaszczyznowo potraktowanej twarzy, z ledwo zaznaczonym nosem, masywnej szyi, silnie osadzonej na tułowiu, przedzielonym horyzontalną linią przedramion na dwie części: górną z zaznaczonymi piersiami i dolną zakończoną trójkątem łonowym. Silnie przylegające do ciała ramiona podobnie jak i zwarte nogi nadają całej kompozycji znamiona zwartości i prostoty, urastającej do plastycznego symbolu kobiecości.

Geneza stylów plastyki cykladzkiej. Problemem genezy stylów plastyki cykladzkiej zajmowało się już szereg badaczy, a wyniki ich są tak różne i niekiedy sprzeczne, że nie sposób ich żadną miarą ze sobą pogodzić. Głównie geneza stylu naturalistyczno-schematyzującego zaprzętała umysły wielu badaczy. Podobnie co do genezy stylu schematyczno-naturalizującego, jakkolwiek zajmowano się nim tylko pobieżnie, stawiano także różne hipotezy. Jedni, jak A. Evans<sup>1</sup>, wyprowadzają idole violinowe z Krety, z neolitycznych steatopygijnych figurek siedzących<sup>2</sup>, inni z Anatolji<sup>3</sup>. Blinkenberg<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Palace of Minos, I, p. 48, f. 13, nr. 2, 10, 11.

<sup>2</sup> Za hipotezą Evansa idzie Childe, The Dawn of European Civilization, p. 47; cf. Schuchhardt, Alteuropa, 2 ed. p. 91.

<sup>3</sup> Cf. Casson S. The technique of Early Greek Sculpture, Oxford 1933, p. 16.

<sup>4</sup> Antiquités prémycéniennes, Mém. d. Antiqu. du Nord 1896, p. 11sq.

natomiast wypowiada się za lokalnym pochodzeniem tego stylu. Zupełnie odosobnione jest w tej kwestji zdanie Lichtenberga<sup>1</sup>, który idole śródziemnomorskie wiąże z najstarszą figuralną produkcją plastyczną Europy środkowej. Najwięcej nowszych uczonych wypowiada się za teorią, wyprowadzającą schematyczne formy plastyki śródziemnomorskiej z form naturalistycznych. Najpełniej teorię tę sformułował V. Müller<sup>2</sup>. Przyjmuje on, że plastyka cykladzka, podobnie jak kreteńska, wykształciła typ naturalistyczny, dając mu coraz bardziej wydłużone kształty i wzbogacając jego szczegóły anatomiczne (rozdzielenie nóg, dodanie im palców). Ta dążność do form naturalistycznych była głównym prądem w plastyce cykladzkiej i sięgała swemi początkami epoki neolitycznej, obok niego występował ciągle odnowa prąd stylowy poboczny: schematyzm przyczem Müller wyraźnie zaznacza, że formy schematyczne plastyki cykladzkiej mają tylko wtedy swoje logiczne uzasadnienie, jeżeli się dla nich przyjmuje za podstawę formy naturalistyczne.

W tym kierunku idą wywody Scheltema'y<sup>3</sup>. Stwierdza on, że anikoniczny charakter europejskiej sztuki neolitycznej nie dopuścił do rozwoju plastyki figuralnej, a teren południowo-wschodniej Europy, na którym ona występuje, należy raczej uważać za zasięg kulturowy wschodni, zatem, zdaniem tego uczonego, Wschód zawiera prototypy europejskiej plastyki figuralnej. W konsekwencji twierdzi Scheltema, że wspomniany anikoniczny charakter sztuki zachodnio-europejskiej sprawił, że naturalistyczne formy, które przyszły ze Wschodu, rozpoczęły proces odnaturalizowywania się, a więc figuralna plastyka dąży do geometryzacji form antropomorficznych. I tem, zdaniem Scheltema'y, tłumaczy się fakt, że figurki naturalistyczne w procesie geometryzacji przybrały formy violinowych idoli. Ponadto uczoney ten jest zdania, że figurki śródziemnomorskie naturalistyczne biorą swój początek w steatopygijnych figurkach, wyobrażających postacie siedzące, z Małty, dokąd dostały się one ze Wschodu<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ägäische Kultur, p. 97.

<sup>2</sup> Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien, p. 13.

<sup>3</sup> Ebert, Reallex. d. Vorgesch. VI. 29.

<sup>4</sup> Battaglia Raffaello, Le statue neolitiche di Malta e l'ingrassamento muliebre presso i Mediterranei, IPEK, 1927, p. 156—157, oma-

W ścisłym związku z poprzednimi wywodami pozostają poglądy uczonych na genezę stylu naturalistycznego, który na Cykladach ulega schematyzacji. Mianowicie jedna grupa uczonych uważa, że styl ten jest pochodzenia obcego, druga, że powstał on na Cykladach niezależnie od wpływów obcych. I tak przekonywająco sformułował swój sąd Blinkenberg<sup>1</sup>. Uważa on, że figurki naturalistyczne i schematyczne pochodzą z tego samego czasu i nie można uważać figurek naturalistycznych za rezultat naturalizacji form schematycznych, bowiem schematyczne figurki są lokalnego pochodzenia, naturalistyczne zaś obcego. Tymczasem inni uczeni próbują określić bliżej to obce pochodzenie plastyki cykladzkiej stylu naturalistycznego. I tak obok Matza<sup>2</sup>, który ogólnie wskazuje na Wschód, Collignon określa bliżej ten Wschód jako Syrię<sup>3</sup>, Childe<sup>4</sup> zupełnie fantastycznie przypuszcza ich sumerskie pochodzenie. Na Kretę zdaje się wskazywać V. Müller<sup>5</sup>, dokąd, jak już wspomniałem, miał się dostać z Malty<sup>6</sup>. Natomiast Hall<sup>7</sup>, odrzucając słusznie poprzednio przetoczoną opinię Childe'a, opowiada się za niezależnym powstaniem idoli cykladzkich „finer type“, Schuchhardt zaś<sup>8</sup> upiera się przy przestarzałej i żadną miarą nie dającej się utrzymać teorii, wedle której figurki stylu naturalistycznego wywodzą się ze schematycznych idoli<sup>9</sup>.

wiając typ otyłych kobiet w neolitycznej plastyce maltańskiej, usiłuje wykazać, że przyjął się on w zespołach kultur śródziemnomorsko-bałkańskich i już w formie wyrobionej dostał się na Kretę. Wywody Battaglii pozostają w ścisłej łączności z poglądami na te zagadnienia, wyrażonemi przez V. Müllera, Scheltema'ę i Matza. Ten ostatni (Gnomon VI. 1930 p. 249—250) również przyjmuje genezę plastyki stylu schematycznego z naturalistycznego, przyczem styl naturalistyczny wyprowadza ze Wschodu.

<sup>1</sup> Müller V., l. c. p. 12, oraz Frankfort, *Studies in Early Pottery of the Near East*, II p. 110 n. 2.

<sup>2</sup> Gnomon, VI. 1930, p. 250.

<sup>3</sup> Collignon M., *Geschichte d. gr. Plastik*, p. 20—21.

<sup>4</sup> L. c. p. 48.

<sup>5</sup> L. c. p. 13.

<sup>6</sup> IPEK, 1927, p. 156—157; Ebert, *Reallex. d. Vorgesch.*, VI. 29—30.

<sup>7</sup> *The civilization of Greece in the bronze age*, London 1927, p. 58, n. 3.

<sup>8</sup> *Alteuropa*, 2 ed. p. 223.

<sup>9</sup> Podobnie wypowiada się Cecil Smith, *B. S. A. III*. p. 29—30, który uważa poprostu idole schematyczne za starsze, figurki naturalistyczne za młodsze.

Powyższe zestawienie poglądów uczonych na genezę obu stylów plastyki cykladzkiej unaocznia nam ich chaotyczność ale zarazem pozwala nam wyodrębnić z nich częściowo przekonywające poglądy V. Müllera, Matza, Scheltema'y i Blinkenberga, które, jakkolwiek w wielu punktach są bardzo trafne, nie dadzą się w całej rozciągłości przyjąć.

Dla przykładu poruszę na tem miejscu kilka najmniej przekonywających mnie wywodów V. Müllera, z którego poglądem w jego zasadniczych punktach w zupełności się zgadzam. Mianowicie uważa on całkiem schematyczne figurki za końcowy etap schematyzacji a proces tej schematyzacji mają ilustrować figurki, reprodukowane w jego pracy na tab. II f 25 do 42. Czy jest możliwe, by w kulturze, w której technika obróbki marmuru stała tak wysoko, w której warsztatach pracowali artyści o wysokim poczuciu artystycznym i dobrze opanowanym rzemiośle rzeźbiarskim, w kulturze, w której rzeźba figuralna doszła do wysokiej wyżyny kompozycyjnej, w pewnym jej okresie, i to właśnie okresie rozkwitu technicznego i gospodarczego, sztuka, specjalnie rzeźba, naraz tak nisko upadła, że w miejsce doskonałych w formie figurek zaczęto tworzyć prymitywne, ledwo obrobione idole<sup>1</sup>? Wprawdzie V. Müller nie nazywa tego stadium produkcji plastycznej upadkiem, lecz ostatnim etapem schematyzacji, niemniej jednak taka koncepcja nie ma w sobie żadnej siły przekonywającej i stanowczo jest nie do przyjęcia. Dalej V. Müller<sup>2</sup> widzi we figurkach tab. 31—36 (obecnie cytuję tablice z książki V. Müllera) szereg rozwojowy, w którym figurka nr 31, określona jako „naturalistyczna“ ulega redukcjom, których ostatnim wyrazem jest typ reprezentowany w figurce nr 36. Mojem zdaniem figurka nr 31 reprezentuje typ naturalistyczno-schematyzujący o wysokich walorach kompozycyjnych, zupełnie w swych założeniach formalnych odmienny od figurek nr 34, 35, 36, których zasób form plastycznych jest bardzo skromny, i raczej przynależących do twórczości plastycznej w stadium prymitywnem. Podobieństwa między wspomnianymi figurkami a figurką nr 31 są zupełnie powierzchowne, bo w figurkach nr 34—36 nogi są oddzielnie opracowane,

<sup>1</sup> Jak np. V. Müller, l. c. tab. II f. 30, 42.

<sup>2</sup> L. c. p. 10.

zaś w figurce nr. 31 są one złączone. Czyż zatem proces redukcji miały się objawiać we wzbogacaniu form? Ja uważam, że figurki nr 34—36 są rezultatem procesu naturalizacji form całkiem prymitywnych, natomiast figurka nr 31 reprezentuje typ plastyczny, w którym rozwinięte formy naturalistyczne ulegają twórczej schematyzacji, a tem samem figurka nr 31 należy do odrębnej grupy plastycznej, aniżeli figurki nr 34—36.

Dla V. Müllera<sup>1</sup> prymitywne figurki nr 37—42, i nr 43—48, to dwa szeregi form, które redukują się raz w kierunku zmniejszenia torsu na korzyść szyi, drugi raz wydłużania torsu. Ja zaś uważam, że omawiane figurki reprezentują rozmaite typy lokalnej, schematycznej plastyki figuralnej, które mogły powstawać niezależnie od siebie, a w każdym razie, jeśli istniał między nimi jakiś związek wpływów, to szedł on w kierunku wzbogacania form, a nie redukowania, przyczem figurka nr 43 jest okazem prymitywnej plastyki, w której formy uległy naturalistycznemu wzbogaceniu się, a nie naodwrot.

Dalej figurki nr 28—30, wedle V. Müllera, stanowią szereg rozwojowy typów, mających tendencję do schematyzacji. Ja zaś uważam, że te trzy schematyczne idole reprezentują trzy różne typy schematycznej plastyki cykladzkiej i nie pozostają w bezpośredniej zależności formalnej.

Wreszcie V. Müller<sup>2</sup> stwierdzając, że idole schematyczne, bardzo do siebie podobne, pojawiają się tak w zespołach neolitycznych (np. w Knossos), jak i w późniejszych (np. z Amorgos), powiada, że trudno jest dla nich ustalić chronologję relatywną, co najwyżej można przypuszczać, że formy całkiem schematyczne nie powinny należeć do najstarszych. Ja zaś jestem skłonny przypuścić, że figurki te właśnie należą do najstarszych okazów lokalnej produkcji plastycznej, sięgającej nawet neolitu i reprezentują najprymitywniejsze stadjum rozwoju schematycznego stylu plastyki cykladzkiej, co oczywiście nie znaczy, że nie mogły one powstawać i w średniej epoce brązu w warsztatach wiejskich, należących do biednych i mało zaawansowanych pod względem kultury artystycznej rzemieślników.

Analiza formalna zebranego przeze mnie materiału plastyki cykladzkiej oraz plastyki jej współczesnej pozwoliła mi

<sup>1</sup> L. c. p. 11.

<sup>2</sup> L. c. p. 13.

wyrobić sobie nieco odmienny pogląd na genezę obu stylów i ich wzajemny stosunek, co też spróbuję poniżej przedstawić.

Przy omawianiu genezy formalnej plastyki cykladzkiej nie można zapominać o jej założeniach tematowych. Otóż, o ile chodzi o pochodzenie typu nagiej kobiety w przedhistorycznej plastyce europejskiej, to zdaje się nie ulegać już żadnej wątpliwości, że typ ten przybył z Mezopotamji<sup>1</sup>, albo, żeby ostrożniej powiedzieć, z Azji Przedniej, podobnie jak jest dla nas prawie pewnym, że kult bogini płodności ma swój początek na Wschodzie, i że w epoce brązu cywilizacja Wschodu silnie promieniowała na kultury europejskie. Nieco odmienna jest sprawa genezy formalnej typu nagiej bogini w plastykach poszczególnych kultur przedhistorycznej Europy. Tutaj, jak widzieliśmy w poprzednich wywodach, są pewne dane, przemawiające za genezą wschodnią plastyki cykladzkiej, że przypomnę tu taki szczegół kompozycyjny, jak koniczna budowa nóg, która występuje w plastyce Mezopotamji i w niektórych figurkach cykladzkich<sup>2</sup>, ale dotychczasowy materiał wykopaliskowy cykladzki nie pozwala w tej kwestji wyjść poza całkiem ogólne stwierdzenia. Natomiast analiza form stylowych plastyki cykladzkiej niewątpliwie wykazuje istnienie w niej dwu stylów. Jeden reprezentują figurki (f. 1—45, 48, 49, 196—198, 203—208, 212, 221) o formach całkiem prymitywnych, które w miarę rozwoju wzbogacają swą kompozycję, ale zawsze w granicach geometrycznego schematu i dlatego styl ten nosi nazwę stylu geometrycznego lub schematycznego. Zdaniem moim, jest to najstarsza twórczość plastyczna, która już z końcem neolitu i we wczesnej epoce brązu kwitła w osadach cykladzkich i była wynikiem z jednej strony spontanicznych upodobań estetycznych piastunów tej kultury, z drugiej strony materiału i wiedzy technicznej w zakresie jego obróbki<sup>3</sup>. Ma ona wiele cech wspólnych z najstarszą

<sup>1</sup> Contenau G., *La déesse nue babylonienne*, Paris 1914, p. 111 sq.; cf. Kroker, *J. d. I. I.* 1886, p. 101—106.

<sup>2</sup> Te formalne i tematowe analogje skłoniły niektórych badaczy do całkiem wyraźnej hipotezy, że plastyka egejska sięga swojemi korzeniami przez Cypr do Azji, cf. Fritze, *J. d. I. XII.* 1897, p. 203.

<sup>3</sup> Że idole te należą na Cykladach do najstarszych, za tem przemawiają nie tylko dane formalne, ale i stratygraficzne. Wiemy, że w zespołach ceramiki typu Pelos, a więc w zespołach najstarszych w południowej

plastyką kultury trojańskiej, kreteńskiej, i tessalskiej i ten fakt niektórzy tłumaczą wspólnotą etniczną tych ludów, których przodkowie zapewne przywędrowali z Azji i stamtąd wynieśli pewne wspólne symbole artystyczne. Te symbole przetrwały u nich całe wieki i dzięki temu mogły w tych już nieco zróżnicowanych kulturach powstawać twory plastyczne stylowo do siebie zbliżone.

Żeby jednak dobrze zrozumieć dalszy rozwój plastyki cykladzkiej oraz powstanie i krystalizowanie się w niej pewnych zespołów stylowych, należy koniecznie bodaj w najszerszych ramach, wziąć pod uwagę stosunki gospodarczo-społeczne, istniejące wówczas na Cykladach, jakie niewątpliwie, jak wszędzie zresztą, musiały odegrać ważną rolę. Otóż wiemy ponad wszelką wątpliwość, że wyspy cykladzkie w połowie trzeciego tysiąclecia przed Chr. posiadały silne ośrodki przemysłowo-handlowe, z własną potężną flotą handlową<sup>1</sup>; przyczem zapewne było ich kilka. Były to albo porty handlowe albo środowiska przemysłowe, mieszczące się w dalej od wybrzeży położonych obronnych miastach, jak Syros czy Siphnos. Nie ulega dla nas najmniejszej wątpliwości, że obok tych ośrodków miejskich istniały na Cykladach wówczas drobne wsie rybackie i osady rolnicze, zależnie od geograficznego położenia danej wyspy (np. górzyste

---

części archipelagu, wyprzedzających I miasto Phylakopi, znaleziono idole całkiem słabo formalnie rozwinięte, a dopiero w młodszym stadium rozwojowym ceramiki typu Pelos pojawiają się figurki schematyczne o formach bardziej naturalizujących, niewykraczających jednak poza ramy sztuki schematycznej. (cf. Åberg, *Bronzezeitliche und früheisenzeitliche Chronologie*, IV, Griechenland, Stockholm 1933, p. 63—69).

<sup>1</sup> Flota handlowa miast cykladzkich docierała do najdalszych zakątków morza Śródziemnego, umożliwiając stosunki handlowe z mieszkańcami krajów naddunajskich (cf. Meyer, *E. Gesch. d. Altertums*, 5 ed. Berlin 1926, I 2. p. 779, p. 822 sq.). Dopiero ze wzrostem tallassokratji kreteńskiej rola floty cykladzkiej upada (cf. Köster, *A. Das antike Seewesen*, Berlin 1923, p. 57 sq.) a z nią osłabiają się relacje handlowe Cyklad z krajami sąsiednimi i produkcja cykladzka, przeznaczona na eksport, by z końcem epoki P. C. II otworzyć całkowicie swe rynki dla importów mykeńskich, które masowo je zalały, wypierając lokalną ceramikę, naczyniami stylu późno-mykeńskiego, a marmurową plastykę, taniemi, bo z gliny wykonywanemi, idolami, których tak w Phylakopi (cf. *Excavations at Phylakopi*, tab. XXXIX f. 11—22), jak i w innych miejscowościach wysp cykladzkich znaleziono w wielkiej obfitości.



i ubogie Delos czy Santorin posiadały raczej osady rybackie, natomiast urodzajne pola na wyspie Naxos umożliwiały uprawę winnej latorośli i drzew oliwnych, a co za tem idzie posiadały odmienny typ wsi<sup>1</sup>).

<sup>1</sup> W związku z poruszanymi zagadnieniami konieczne na tem miejscu muszę wspomnieć, że istnienie obwarowanych miejskich ośrodków na Cykladach wyraźnie podkreśla Åberg, *Bronzezeitliche und Früh-eisenzeitliche Chronologie*, Stockholm 1933, p. 58—59, wyliczając Syros (Chalandriane), Paros (Akropolis), Melos (Phylakopi) i Siphnos (Haghios Andreas), przyczem wyraża przypuszczenie, że stanowiły one samodzielne państewka, podobne, do pewnego stopnia, do greckich państw doby klasycznej. Podobnie Menghin, *Weltgeschichte der Steinzeit*, Wien 1931, p. 443, przyjmuje istnienie już we wczesnej epoce bronzu osiedli miejskich na Cykladach, których kulturę, podobnie jak kulturę Krety i Hellady zalicza do Stadtkulturen, a pod względem ustrojowym określa jako Herrenkulturen (l. c. p. 327), w przeciwieństwie do Dorfkulturen jako Bauernkulturen, istniejących na sąsiednich terytorjach Europy i Azji. Natomiast zupełnie odosobnionem w tej niezmiernie ważnej kwestji jest stanowisko Bogajewskiego. Uczony leningradzki w jednej z ostatnich prac: *Первобытно-коммунистический способ производства на Крите и в Микенах*, Ленинград 1933, wyraża pogląd, że cała kultura wczesnej i średniej epoki bronzu na Krecie i Mykenach (a więc rozumie się samo przez się i na Cykladach) pod względem społecznym reprezentowała ustrój rodowy a co zatem idzie np. groby tholosowe w dolinie Mesarą były grobami rodowymi, a taki np. pałac w Knossos czy inne pałace na Krecie nie były siedzibami władców, ale zamożnymi osiedlami rodowymi. Stanowczo sprzeciwia się rozróżnianiu w tej epoce na Krecie wsi i miast i powiada, że to, co nazywamy miastami, to były tylko zamożne wsie, rodzaj wsi-grodów (Κωμρόπολις), jakich wiele było na Krecie w epoce średnio-kreteńskiej. To istnienie ustroju rodowego w Grecji niektórzy badacze przesuwają aż do pierwszej połowy I tysiąclecia przed Chr., przyjmując jego rozkład w okresie tworzenia się państwa ateńskiego (cf. К Штепа: *Маркс, Энгельс і проблеми античного способу продукції*, Інст. Історії Матер. Культури ВУАН, Київ 1934, p. 21. sq.; E. G. Kagarow, *Взгляды Энгельса на происхождение афинского государства в свете новейших исторических исследований*, И А. Н. С. С. С. Р., 1931, p. 6 sq.; Kagarow E., *Formes des mouvements sociaux dans le monde antique*, Eos XXXII, p. 177 sq. Odrębne stanowisko w tej kwestji zajmują Meyer E. (*Die wirtschaftliche Entwicklung des Altertums*, 1895, p. 13 sq.), Köhler (*Ueber Probleme der griechischen Vorzeit*, Sitzb. der Berl. Ak. 1897, p. 270) Pöhlmann R., (*Geschichte des antiken Kommunismus und Sozialismus*, I p. 25 sq; cf. tegoż *Grundriss der griechischen Geschichte*, München 1906, p. 12 sq.); Beloch J. (*Griechische Geschichte*, II ed. I. 1. Strassburg 1912, p. 37 sq.; cf. Zakrzewski K., *Kwart, Klas. III, 1929*, p. 67 sq.) Heinrich Cunow, *Allgemeine Wirtschaftsgeschichte*, vol. II. Berlin 1927, p. 33 sq. [*Wirtschaftsleben der Pelasger*] i Glotz G., *La civilisation égéenne*, Paris 1925, p. 153—185.

Możemy sobie z łatwością przedstawić, że inny był poziom życia rybaka z Siphnos, chłopa z Naxos czy kamieniarza z Santorinu, a inny mieszkańca bogatej metropolii Phylakopi, żyjącego w komfortowym mieszkaniu, ozdobionem pięknymi malowidłami ściennymi, odziewającego się w importowane tkaniny, używającego drogich naczyń i t.p. przedmiotów, jakie wykopaliska w Phylakopi wydobyły w wielkiej ilości na światło dzienne. A co za tem idzie, inny był poziom kultury umysłowej i artystycznej ludzi żyjących zdala od ośrodków cywilizacji miejskiej, inny tych, którzy tę cywilizację tworzyli a jeszcze bardziej inny tych, którzy byli jej konsumentami. Te zróżnicowane gospodarczo-społeczne stosunki Cyklad z natury rzeczy musiały wytworzyć jakościowo różną produkcję nie tylko przedmiotów codziennego użytku, ale także dzieł kultowych i artystycznych.

To też na Cykladach w miarę rozwoju technicznego i gospodarczego różnicują się pierwotnie rodowe stosunki gospodarcze i społeczne, powstają warstwy rzemieślników i kupców, rozpoczyna się handel z sąsiednimi krajami, następuje rozszerzenie horyzontów światopoglądowych i upodobań estetycznych, powstają zaczątki miast. Na Cykladach takim centrum miejskim, zapewne między innymi, było miasto Phylakopi na wyspie Melos, które dzięki eksploatacji i eksportowi obsydjanu doszło do wielkiego bogactwa. Przypominam, że już w I mieście Phylakopi były warsztaty obróbki obsydjanu i miasto to już wówczas było ważnym centrum eksportu tego cennego materiału<sup>1</sup>.

Drogą importu, obok różnych przedmiotów użytkowych, przedostają się na Cyklady, najprawdopodobniej z Krety, nowe formy naczyń, znajdujące naśladowców w lokalnych wytwórniach, które dotąd produkowały naczynia o rytej i malowanej ornamentyce geometrycznej, a także dostają się na Cyklady naturalistyczne figurki kobiece, nieznane dotąd zupełnie na Cykladach. Jedne z nich były wykonane z marmuru, inne z brązu a oba gatunki przybyły najprawdopodobniej z Krety. Nie należy bowiem zapominać, że Cyklady, mimo swego bardzo szybkiego rozwoju, stały na niższym poziomie kultury

---

<sup>1</sup> Excavations at Phylakopi, p. 218 sq.

materjalnej i społecznej<sup>1</sup> od Krety, która od końca trzeciego do połowy drugiego tysiąclecia przeżywała wspaniały rozkwit kulturalny. Kreta ze swojemi pałacami urządzonemi z przepychem i artyzmem, z bogatemi miastami, wysokim przemysłem i daleko rozwiniętym handlem i żegluga była dla mieszkańców Cyklad krajem, który im niewątpliwie niezwykle imponował. Naładowane okręty kreteńskie zawijały do portów cykladzkich, przywożąc swe towary i cenne przedmioty zbytku. Faktorje ceramiczne kreteńskie wysyłały do miast cykladzkich masowo wspaniałe okazy swej ceramiki kamaresowej i naturalistycznej, którą znamy z wykopalisk cykladzkich a także piękne figurki brązowe, pojęte zupełnie naturalistycznie. Znamy taką jedną figurkę znalezioną w Phylakopi<sup>2</sup>, która niewątpliwie jest pochodzenia kreteńskiego i jest dla nas bardzo ważnym argumentem do hipotezy, że figurki naturalistyczne importowano na Cyklady właśnie z Krety. Oczywiście jest rzeczą więcej niż pewną, że wśród importowanych przedmiotów znajdowały się także figurki naturalistyczne kamienne i gliniane, te ostatnie tak typowe dla ówczesnej produkcji kreteńskiej<sup>3</sup>. A te figurki, podobnie jak gliniane naczynia dla cykladzkich wytwórni ceramicznych, stały się dla pracowni kamieniarskich przedmiotem naśladowania, jako modne okazy kreteńskie, które cieszyły się wielkim wzięciem w miastach cykladzkich. Naśladowano je, by w ten sposób zapobiec niebezpiecznemu dla interesów cykladzkich wytwórców zalewowi rynków cykladzkich towarem obcym. Zatem z jednej strony lubowanie się zamożnych mieszczan cykladzkich w modnych dziełach sztuki, z drugiej strony momenty czysto ekonomiczne przyczyniły się do masowego naśladownictwa naturalistycznej plastyki figuralnej kreteńskiej.

Jeśli chodzi o naśladowanie importowanych okazów ceramiki kreteńskiej w wytwórniach cykladzkich to wiemy, że ceramiści cykladzcy nie naśladowali ich niewolniczo, ale

---

<sup>1</sup> Dugas, *Ceramique des Cyclades*, p. 53.

<sup>2</sup> B. S. A. III, p. 26—30 *ib.* III; cf. *The excavations at Phylakopi in Melos*, p. 186—189 *tab.* XXXVII.

<sup>3</sup> *Np.* V. Müller, *l. c.* *tab.* I 4, 5, 19, 20, 21.

raczej przetwarzali poszczególne motywy na własny język form<sup>1</sup>.

Nieco inaczej miała się rzecz z produkcją figurek. Pierwsze lokalne figurki naturalistyczne (f. 76—90, 248) wykazują wyraźną nieudolność kształtów, kompozycyjnie są niepowiązane, i posiadają niedołączny modelunek; widać, że wyszły one z rąk majstrów niemogących się wczuć w formy naturalistyczne. Jednym słowem można łatwo zauważyć, że cały świat sztuki naturalistycznej był tym lokalnym wytwórcom zupełnie obcy, niemniej jednak musiano w tym stylu tworzyć. Wrodzone jednak skłonności do geometrycznego ujmowania form plastycznych, wiekowy nawyk do transponowania postaci ludzkiej w schematy geometryczne sprawił, iż powoli ta nowa generacja artystów, która była zmuszona pracować w wytwórniach miejskich i wykonywać takie figurki, jakich wymagał rynek a w konsekwencji przedsiębiorca, zaczęła tworzyć nowe symbole artystyczne, nieznanne dawnej plastyce schematycznej, która zresztą nadal była produkowana przez kamieniarzy i artystów wiejskich, ani też importom naturalistycznym. Rozpoczyna się ten dobrze przez V. Müllera zaobserwowany proces geometryzacji form naturalistycznych, czy też, jak go inaczej nazywamy, proces schematyzacji (nazywają go też stylizacją). Jak on powstał? Prostu należy sobie tłumaczyć, że artyści usiłowali naśladować figurki naturalistyczne, ale będąc wykształceni na formach schematycznych, zrazu bezwiednie a później może świadomie, zaczęli schematyzować, a ponieważ robili to z talentem, o czym na zachowanych okazach możemy naocznie się przekonać, niewątpliwie szybko znaleźli odbiorców na rynkach cykladzkich a tem samem wyparli importy obce.

W ten sposób powstał na cykladach styl naturalistyczno-schematyzujący, ten najdoskonalszy styl plastyki cykladzkiej, styl, któremu zawdzięczamy najpiękniejsze arcydzieła rzeźby przedhistorycznej wogóle (f. 91—195, 199—201, 211, 213, 214—217, 219, 220, 222, 252). Oczywiście, że proces schematyzacji nie poszedł tak daleko, jak chce V.

---

<sup>1</sup> Stąd słusznie Dugas mówi o naczyniach cykladzkich, powstałych pod inspiracją kretańską i stwierdza, że ich wykonanie było monopolem kilku wytwórni cykladzkich, Dugas, l. c. p. 54; cf. Aberg, Chronologie, p. 64.

Müller, ale skończył się właśnie na typach reprezentowanych we f. 154—165 i na ich odmianach technicznie słabszych jak f. 128. Otóż te wspaniałe okazy naturalistyczno - schematyzującego stylu plastyki cykladzkiej cieszyły się popytem nie tylko na Cykladach, ale także w krajach sąsiednich, zwłaszcza na Krecie, dokąd je eksportowano i gdzie nawet lokalne wytwórnie naśladowały je<sup>1</sup>.

Pozostaje do wyjaśnienia typ figurek 46—47, 50—75, 209 210, 218, 223, 249, 250, 251. Widzimy, że są one kształtowane na zasadzie geometrycznej, ale przy zastosowaniu elementów naturalistycznych, jak oddzielenie nóg, opracowanie głowy w duchu naiwnego naturalizmu i t.d. Przypatrując się im bliżej, wyczuwamy wybitną dysharmonję kształtów (zobacz charakterystyczne figurki: 57, 58, 59, 209, 211, w których nogi są traktowane naturalistycznie a ręce w formie zupełnie schematycznie pojętych wypustek), i jakieś dziwne pomieszanie stylów. Czem należy to zjawisko tłumaczyć? Mojem zdaniem figurki te są produktem pracowni wiejskich. W nich artyści wiejscy jak przed wiekami, tak i w okresie największej ekspansji miast cykladzkich, produkowali całkiem prymitywne idole, takie jak f. 1—48 i im podobne, oczywiście głównie przeznaczone dla odbiorców wiejskich. Należy przypuścić jednak, że i do tych osad wiejskich, a przynajmniej do tych, których kontakt z miastem był żywszy, przedostawały się figurki naturalistyczne (bądź to wprost importy kreteńskie, bądź też ich cykladzkie, miejskie naśladownictwa) i jest bardzo prawdopodobne, że niektórzy zdolniejsi i ruchliwsi artyści wiejscy zaczęli próbować swych sił, wykonując w wiejskich warsztatach kamienne figurki, których styl określiliśmy jako styl schematyczno-naturalizujący. Jasnym jest, że dla tych wiejskich artystów, wykształconych na wzorach geometrycznych, jeszcze w większym stopniu niż dla ich kolegów z pracowni miejskich, zrozumienie sztuki naturalistycznej było trudne i dlatego

---

<sup>1</sup> Należy pamiętać, że nie tylko okazy naturalistyczno - schematyzujące importowano na Kretę lecz także prymitywne idole schematyczne, które znamy dotąd tylko z kilku egzemplarzy (f. 2, 13) i figurki w stylu schematyczno - naturalizującym (f. 66—69). Najprawdopodobniej idole schematyczne typu cykladzkiego przyjęły się na Krecie i były masowo produkowane dla celów kultowych aż do końca epoki średnio-creteńskiej.

styl tych figurek wiejskich, które po powstałyd wpływem figurek naturalistycznych, stanowi konglomerat form schematycznych z nieudolnie opracowanymi elementami sztuki naturalistycznej. Zresztą był to prąd uboczny, znany w niewielu okolicach, cała reszta tworzyła nadal figurki schematyczne.

Na tem miejscu ze szczególnem naciskiem należy podkreślić, że Dugas, opracowując ceramikę cykladzką, wyróżnił w niej zupełnie słusznie dwa style ceramiki, należące do dwu różnych środowisk produkcji, jedną ceramikę rytą i malowaną o motywach ornamentalnych geometrycznych, którą produkowano po wsiach, i drugą ceramikę o ornamentyce roślinno-zwierzęcej, powstałą pod wpływem importów i ożywionych stosunków gospodarczych z Kretą, a wykonywaną oczywiście w większych centrach gospodarczych wysp cykladzkich, a więc po miastach. Przyczem Dugas<sup>1</sup> dodaje, że „dans les îles a l'écart des nouveaux courants commerciaux“ nadal wyrabiano naczynia o ornamentyce geometrycznej, wykonując je rudymmentarnie i szybko, dzięki czemu naczynia te były tańsze i dostępnejsze dla szerszego ogółu. Natomiast po miastach zdolni artyści wykonywali naczynia pod wpływem importowanej ceramiki kreteńskiej. Moje wywody o genezie stylów plastyki cykladzkiej i produkcji figurek w tych stylach, przez to, że starałem się uwzględnić w nich momenty gospodarczo - społeczne (oczywiście w ramach na jakie na tem miejscu mogłem sobie pozwolić), dadzą się w zupełności pogodzić z zapatrywaniami Dugas'a na produkcję ceramiki cykladzkiej i na style w niej istniejące.

Produkcja schematycznych idoli odpowiadałaby całkowicie wyrobom ceramicznym o ornamentyce geometrycznej, które znamy ze wszystkich wysp cykladzkich a zwłaszcza z wyspy Melos<sup>2</sup>. Z Krety przybyły na wyspy cykladzkie figurki naturalistyczne, które w pracowniach wiejskich były naśladowane, stamtąd też importowano naczynia kamaresowe i naczynia pokryte ornamentyką naturalistyczną, jeśli tak można nazwać ornamentalny repertuar roślinno - figuralny, jaki występuje na tych naczyniach kreteńskich. Wywarły one wpływ na rozwój ceramicznej produkcji

---

<sup>1</sup> L. c. p. 54.

<sup>2</sup> Dugas Chr., l. c. p. 9.

miejskiej na Cykladach, naturalizującej dawne geometryczne motywy ornamentalne, przez wprowadzenie doń ornamentów krzywoliniowych oraz zespołów roślinno-figuralnych<sup>1</sup>. Wiś natomiast została przy swojej sztuce, przy ceramice o ornamentyce geometrycznej i przy schematycznych idolach. Lepiej opłacała się ta produkcja, bo była tańszą i pręcej mogła znaleźć odbiorców w ubogich masach a także dlatego, że odpowiadała konserwatywizmowi tak wytwórców, jak i odbiorców.

Z powyższych wywodów wynika jasno, że sztuka cykladzka była w zasadzie geometryczno-schematyczna, tak w rzeźbie, jak i w ornamentyce naczyniowej, a dopiero pod wpływem importów z Krety pewien jej odłam (miejski) uległ zmianom.

Dla uzupełnienia obrazu plastyki cykladzkiej spróbujmy odtworzyć sobie najważniejsze centra jej produkcji, a może uda się nam poza ogólnymi cechami obu stylów cykladzkich wykryć pewne fenomena formalne, właściwe wytwórciom lokalnym. Wyspa Amorgos i sąsiadująca z nią wysepka Keros słynęły we wczesnej i średniej epoce brązu z masowego wyrobu idoli i figurek w stylu naturalistyczno-schematyzującym. Styl ten rozwinął się na Amorgos zapewne pod bezpośrednim wpływem figurek naturalistycznych, importowanych z Krety; o stosunkach bowiem między Kretą a Amorgos świadczy między innymi nazwa jednej z miejscowości na wyspie Amorgos, mianowicie Minoa<sup>2</sup>. Z amorgijskich wytwórci figuralnej plastyki marmurowej wyszedł szereg okazów niezmiernie charakterystycznych, które pozwalają przypuszczać, że na wyspie tej i na wysepkach z nią sąsiadujących, zwłaszcza na Keros, rozwijała się intensywna twórczość artystyczna, że pracowały tam wybitne indywidualności twórcze, które produkcji plastyki amorgijskiej nadały niewątpliwe piętno oryginalności. Oryginalność ta szła w dwu kierunkach. U jednych artystów objawiała się w tworzeniu figurek okazałych rozmiarów, u drugich, obdarzonych bogatszą wyobraź-

---

<sup>1</sup> Por. schematyczny ornament figuralny, zaczerpnięty z malarstwa naczyniowego geometrycznego, ożywiony motywami spiralnie traktowanymi pod wpływem kretańskim, na jednej z waz wyrobu miejskiego; Dugas Chr., l. c. p. 68, f. 37.

<sup>2</sup> Wissowa - Kroll, Pauly's Real - Encycl. XV, szp. 1858, s. v. Minoa.

nią i większą wiedzą techniczną, szła w kierunku podejmowania nowych pomysłów kompozycyjnych, odbiegających daleko od znanych powszechnie schematów plastycznych.

Do reprezentacyjnych okazów pierwszej grupy należy f. 178. Jest ona największą ze wszystkich znanych nam okazów plastyki cykladzkiej, sięga bowiem do półtora metra wysokości. Zasadniczo jednak różni się ona od innych figurek cykladzkich tylko rozmiarami, gdyż tak kompozycja całości, jak i formalne ujęcie szczegółów nie wykazuje żadnych większych zmian. Rzuci się w oczy tylko silna wertykalność figury, której przyczyną jest nietylko jej nieprzeciętna wysokość, ale także nadmierne wydłużenie nóg, torsu i głowy. Przypuszczalnie ślady farb pozwalają się domyślać, że figura ta była kiedyś polichromowana, a zatem duże, niezróżnicowane plastycznie, płaszczyzny musiały być dzięki polichromii ożywione, cała zaś figura była zapewne uważana za wspaniałe dzieło sztuki.

Bez porównania ciekawszą jest druga grupa tak ze względu na oryginalność kompozycyjną, jak i na swój wysoki poziom artystyczny. W pierwszym rzędzie należą do niej figurki 182 i 184. Przypatrzmy się im bliżej. F. 182, znaleziona w jednym grobie z f. 184 i z dwiema innymi figurkami<sup>1</sup>, przedstawia nagiego mężczyznę o cylindrycznie ujętym woluminie i silnych szeroko rozstawionych nogach, umieszczonych na podstawie. Ten ostatni szczegół ikonograficzny zasługuje na specjalną uwagę, gdyż w plastyce cykladzkiej należy on do niezmiernej rzadkości. Artysta, który stworzył tę nawskróś oryginalną kompozycję, postawił sobie za cel rozwiązanie w pierwszym rzędzie problemu tektonicznego. Figurka miała stać, a zatem cały układ masy był do tego celu dostosowany. Problem statyki, który dla ówczesnego artysty nie był rzeczą łatwą, został w tej figurce znakomicie rozwiązany. Mimo całej masywności form, które wybitnie działają na widza swymi walorami kubistycznymi, figurka ta posiada dużo życia i świeżości w ujęciu. Ruch zaakcentowany jest nietylko przez lekkie zgięcie nóg w kolanach oraz przez pozycję rąk, trzymających flet, ale i przez falistą linię całego ciała i głowy. Całość, dzięki zwartości form i prostocie ich ujęcia, posiada pierwszorzędne walory syntetyczne i tak w pomyśle, jak i w wykonaniu musi

---

<sup>1</sup> Köhler U., Ath. Mitt. IX. 1884, p. 154.



być uważana za jedną z najdoskonalszych pod względem artystycznym figurek cykladzkich. Przypuszczalnie figurka ta znalazła na Cykladach naśladowców (o ile oczywiście sama nie jest powtórzeniem jakiegoś nieznanego nam pierwowzoru), a być może, że nawet figurki takie eksportowano na Krete, gdzie je naśladowano. Takim dalekim echem wpływu może być gliniana malowana figurka z Knossos, przedstawiająca fletnistę<sup>1</sup>, która naturalnie swym poziomem artystycznym figurce cykladzkiej w najmniejszym stopniu nie dorównuje. Motyw fletnisty z Keros możemy uważać za jeden z najstarszych w przedhistorycznej i wczesno-histerycznej sztuce europejskiej; zaś w czasach późniejszych stał się on ulubionym nie tylko w malarstwie i rzeźbie, ale także w przemyśle artystycznym<sup>2</sup>.

Niemniej ciekawą i oryginalną pod względem kompozycyjnym jest druga figurka ze wspomnianego grobu, f. 184, przedstawiająca siedzącego na tronie<sup>3</sup> mężczyznę, który gra na harfie. Harfa, oparta na prawym udzie, posiada u góry charakterystyczną wypustkę w kształcie dzioba. Głowa, mocno osadzona na cylindrycznej szyi, jest podana silnie wtył, podobnie jak u f. 182. Volumen jest traktowany szeroko i sumarycznie w partii przedniej, nogi zaś, szeroko rozstawione z zaznaczeniem lewej linii inguinalnej (widać wyraźnie plastycznie opracowany phallos), są oddane naturalistycznie z uwzględnieniem modelunku ud, kolan i łydek, przyczem układ ich wyraża silne oparcie stóp o ziemię. W przeciwieństwie do pełnej ruchu figurki fletnisty (f. 182), ta figurka, obok całego rozmachu w ujęciu, harmonijnej kompozycji i naturalistycznego zacięcia, działa na widza w pierwszym rzędzie swą statyką. Dla obu tych figurek charakterystyczne są walory kubistyczne i zwartość kompozycyjna. Cechy te wraz z oryginalnością tematyki pozwalają przypuszczać, że figurki te, znalezione w jednym grobie, należały do zmarłego, który je nabył od

<sup>1</sup> Evans A. J., Knossos Excavations, 1902, B. S. A. VIII. 1901—1902, p. 99, f. 56 na prawo.

<sup>2</sup> Por. brązowy świecznik z Megiddo, Watzinger C., Denkmäler Palästinas, tab. 38, f. 88.

<sup>3</sup> Tron ten swymi elementami konstrukcyjnymi przypomina tron statui z Tello, cf. Kulczycki Georg, Die Möbelformen des ägäischen Kulturkreises, Eos XXXIII. 1930—31, p. 581, tab. III, f. 7.

tego samego artysty, wybitnie wyróżniającego się swym talentem i mistrzostwem technicznym.

Dodać na tem miejscu trzeba, że podobne tematowo i formalnie figurki harfistów znaleziono na Therze (f. 185 i 186), które jednak mimo swych bezsprzecznie wysokich wartości kompozycyjnych i mistrzostwa technicznego nie dorównują figurce harfisty z Keros jednym ważnym elementem tematowym, mianowicie nie siedzą na tronach, ale na prostych zydelkach, takich jakie jeszcze znamy z f. 187. Do tej grupy wreszcie należy oryginalna w pomyśle figurka 248.

Naxos, jedna z najpiękniejszych i najurodzajniejszych wysp cykladzkich, była już we wczesnej epoce brązu ważnym terenem eksploatacji marmuru i corundum, które to materiały eksportowano na inne wyspy cykladzkie i do krajów sąsiednich<sup>1</sup>. Z natury rzeczy wyspa ta była też jednym ze znaczących ośrodków produkcji wyrobów marmurowych. Wykopaliska, prowadzone przez Kl. Stephanosa<sup>2</sup>, dostarczyły dużo marmurowych waz, zwłaszcza pięknych kamiennych szkatulek, znajdujących się dziś w Muzeum Narodowym w Atenach. Na wyspie tej były też wytwórnie marmurowej plastyki figuralnej najprawdopodobniej przy tych samych warsztatach, w których wyrabiano marmurowe naczynia. Figurki z Naxos, jak możemy sądzić na podstawie najlepszych okazów, osiągnęły swój wysoki poziom techniczny i artystyczny, wyrażający się w jasnych kompozycjach i w precyzyjnym modelunku (f. 155—157, 163). Oczywiście obok tych okazów artystycznie dobrych istniała na tej wyspie, na wielką skalę, produkcja figurek o przeciętnej wartości, jakich dość wielką ilość znamy z wykopalisk.

Wyspa Paros, bogata w złoża marmuru, słynnego na cały świat starożytny, obfitowała z natury rzeczy w liczne wytwórnie przedmiotów z marmuru. Słynne były w epoce wczesno-bronzonej naczynia marmurowe o oryginalnej formie kulistej (Kugelgefässe), niespotykane na innych wyspach cykladzkich<sup>3</sup>, ponadto figurki marmurowe, których dużo wy-

<sup>1</sup> Kahrstedt U., Ath. Mitt. XXXVIII. 1913, p. 167.

<sup>2</sup> Por. krótkie sprawozdanie tegoż w *Πρακτικά*, 1906—1910, oraz obszerniejsze ujęcie w *Actes du Congrès d'Athènes*, 1905, p. 216 sq.

<sup>3</sup> Eph. Arch. 1898, tab. 10, 16, 17; Kahrstedt U., Ath. Mitt. XXXVIII. 1913, p. 161.

dobyto z małej stosunkowo ilości rozkopanych grobów<sup>1</sup>. Większe pracownie figurek znajdowały się przypuszczalnie w osadzie na akropolu, zwanej dziś Phrurion, na której wykopaliska odkryły resztki obronnych murów<sup>2</sup>. Z pracowni tych wyszły figurki, niepozbawione pewnego piętna oryginalności, wyróżniającego je od produkcji plastycznej innych wysp. Znamy szereg okazów wykonanych niewątpliwie przez utalentowanych artystów. Do takich należy w pierwszym rzędzie f. 212, która swą piękną syntetyczną kompozycją reprezentuje najdoskonalszą grupę plastyki cykladzkiej stylu schematycznego. Dalej wyróżnia się f. 80 jedna z najlepszych figurek stylu naturalistycznego, oczywiście z domieszkami elementów schematycznych. Z figurek stylu naturalistyczno-schematyzującego do najlepszych należą szlachetna w prostocie środków formalnych f. 160, dalej wybitnie wertykalnie skomponowana, pełna wyrazu plastycznego głowa zdaje się męska (f. 175, reszta figurki nie zachowała się), wreszcie f. 179, należąca nietylko do osobliwości tematowych, ale także do najcenniejszych artystycznie, przez swe piękne kompozycyjne rozwiązanie, zwartość form i staranny modelunek.

Syros była w pierwszym rzędzie wyspą o bogatej produkcji ceramicznej. W pracowniach tamtejszych garncarzy rozwinął się nawet odrębny styl naczyń o ornamentyce geometrycznej z dominantą motywów spiralnych i kół koncentrycznych<sup>3</sup>. Wyspa ta była też ważnym ośrodkiem żeglugi. Przypominam motyw okrętu często występujący w ornamentyce naczyń ze Syros<sup>4</sup>. O jej ożywionych stosunkach handlowych z Kretą świadczą kamienne naczynia kretańskie, które artyści ze Syros kopjowali w swoich pracowniach kamieniarskich<sup>5</sup>. W pracowniach tych wyrabiano też wspaniałe pod względem artystycznym marmurowe figurki w stylu naturalistyczno-schematyzującym. Szereg znalezionych figurek (f. 152,

<sup>1</sup> Kahrstedt U., Ath. Mitt. XXXVIII. 1913, p. 161.

<sup>2</sup> Rubensonhn O., Die prähistorischen und frühgeschichtlichen Funde auf dem Burghügel von Paros, Ath. Mitt. XLII. 1917, p. 1 sq.; cf. Fimmen D., l. c. p. 14.

<sup>3</sup> Dugas Ch., l. c. p. 97 i Kahrstedt U., Zur Kykladenkultur Ath. Mitt. XXXVIII. 1913, p. 148.

<sup>4</sup> Dugas Ch., l. c. p. 98, f. 72.

<sup>5</sup> Kahrstedt U., Ath. Mitt. XXXVIII. 1913, p. 159.

154, 164, 165), świadczy o wysokim poziomie tej gałęzi produkcji na Syros, a zarazem pozwala przypuszczać, że produkcja ta była rozwinięta na wielką skalę, i że Syros, jako miasto handlowe i posiadające niewątpliwie własną flotę handlową, musiało figurki te eksportować. Fakt, że w grobach na Syros, których stosunkowo bardzo dużo odkopano, znaleziono niewielką ilość figurek<sup>1</sup>, nie powinien być argumentem przeciw tezie o wielkiej produkcji plastycznej na Syros. Przemawiają bowiem za nią wspaniałe pod względem artystycznym okazy, które znów nie mogłyby powstać w środowisku o mało rozwiniętej kulturze technicznej i artystycznej; natomiast niewielką ilość znalezionych figurek można tłumaczyć tem, że na Syros mało był rozpowszechniony sepulkralny zwyczaj wkładania do grobów wspomnianych figurek.

Wreszcie Melos to wyspa, która stanowi dla badacza plastyki cykladzkiej największą zagadkę. Bo przypatrzmy się, czym była ta wyspa pod względem gospodarczo-społecznym. Wspominaliśmy już o monopolu eksploatacji, obróbki i eksportu obsydjanu tej wyspy<sup>2</sup>, wiemy, że mieszkańcy tej wyspy eksportowali obsydjan w małych blokach lub przedmioty z niego wykonane. Zwłaszcza obsydjanowe noże eksportowano z Melos w olbrzymiej ilości; znajdujemy je na Eubei, w Tesalji, na południowej Krecie<sup>3</sup>, w Azji Mniejszej (Troada) a nawet w Egipcie<sup>4</sup>. Mimo iż metal był na Cykladach znany, jednak wykonywano nadal masowo różne przedmioty i narzędzia z obsydjanu. Z metalu zaś jako materiału bardzo drogiego, wykonywano tylko najniezbędniejsze przedmioty, jak np. miecze (zachowały się nawet formy gliniane i kamienne do odlewania mieczy z brązu), szydła, szpile, dłuta i t.p. narzędzia. Za-

<sup>1</sup> Kahrstedt U., Ath. Mitt. XXXVIII. 1913, p. 158, n. 2.

<sup>2</sup> Obsydjan, twardy kamień pochodzenia wulkanicznego, spełniał w neolicie i we wczesnej a nawet i średniej epoce brązu, w basenie morza Egejskiego tę rolę, którą krzemień w Europie północnej i zachodniej. Z niego robiono brzytwy, noże, haczyki do wędek, groty i inne narzędzia, gdyż dawał on się łatwo ciąć w cienkie wióra o ostrych krawędziach, cf. Dugas Ch., l. c. p. 10, i Blinkenberg Chr., *Archaeologische Studien*, Kopenhagen - Leipzig 1904, p. 2-6.

<sup>3</sup> Specjalnie w stanowiskach epoki W. K. i Ś. K. znaleziono wiele obsydjanu importowanego z Melos, cf. Xanthudides S., *The vaulted tombs of Mesará*, p. 131.

<sup>4</sup> Meyer E., *Gesch. d. Altertums*, 5 ed. Berlin 1926, II 1, p. 780.

tem obsydjan, jako materiał masowo używany, był poważnym źródłem bogactwa i potęgi tej wyspy, zwłaszcza jej metropoli Phylakopi, która niewątpliwie posiadała swoją własną flotę handlową a także wysoko rozwinięte pewne gałęzie przemysłu. Wiemy, że Melos wodziła prym w produkcji ceramicznej a możemy też śmiało przypuścić, że opierając się na silnych podstawach gospodarczych a niewątpliwie i mając znaczenie polityczne, była ośrodkiem wysokiej kultury umysłowej i artystycznej. Dowodem jest malarstwo ścienne w Phylakopi i malarstwo wazowe. I właśnie dlatego, że mamy wszelkie dane przypuszczać, iż na wyspie Melos istniało poważne centrum artystyczne jest dla nauki tem większą zagadką fakt, że na wyspie tej znaleziono bardzo mało marmurowych figurek, które nietylko nie przedstawiają jakiegoś odrębnego oblicza stylowego, ale nawet nie przekraczają pod względem artystycznym poziomu przeciętności. Te figurki, które znamy, pochodzą przeważnie z Phylakopi i reprezentują dwa typowe style plastyki cykladzkiej: schematyczno-naturalizujący (np. f. 29, 30, 31), i naturalistyczno-schematyzujący (np. f. 99, 170, 176). Jediną w swoim rodzaju jest figurka znaleziona w jednym z grobów nekropoli w okręgu Pelos (na wyspie Melos), wykonana z ołowiu (wys. na 5 cm), przedstawiająca zdaje się kobietę w pozycji siedzącej<sup>1</sup>. Figurka ta w plastyce cykladzkiej jest zjawiskiem zupełnie odosobnionem, w świetle zaś dotychczasowych badań nie można wykazać żadnych związków formalnych między nią a znanymi prehistorycznymi figurkami ołowianami<sup>2</sup>.

Z tego więc, cośmy powyżej przedstawili, wynika, że nasza znajomość produkcji plastycznej na wyspie Melos jest bardzo skąpa, być może, że dalsze wykopaliska wydobędą na światło dzienne ciekawsze okazy i pozwolą nam wyrobić sobie pełniejszy obraz tej gałęzi sztuki, która niewątpliwie na tej wyspie rozwijała się na większą skalę.

Po tym przeglądzie najważniejszych ośrodków plastycznej produkcji na wyspach cykladzkich, opartym na dotychczas znanym nam materiale wykopaliskowym, spróbuję krótko ująć

---

<sup>1</sup> B. S. A. III. p. 49—51, fig. 18.

<sup>2</sup> Por. Wolters P., *Prähistorische Idole aus Blei. Ath. Mitt. XXIII. 1898*, p. 462—465; *XXV. 1900*, p. 339—340.

wyniki moich badań nad marmurową plastyką cykladzką, w szczególności nad jej genezą i rozwojem stylów.

Na Cykladach rozwijał się samorodnie styl, schematyczny (geometryczny), który nie wyszedł poza formy prymitywne. Dopiero obcy prąd naturalistyczny zapłodnił tę, w zasadzie geometryczną, sztukę wysokimi wartościami twórczymi, pozwolił artystom cykladzkim, wykształconym na sztuce schematycznej, pracującym po miastach, nauczyć się bodaj częściowo patrzenia naturalistycznego i uświadomić sobie różnice między ich sztuką a twórczością plastyczną sąsiadów z Krety, a następnie umożliwił jednostkom najbardziej utalentowanym stworzenie doskonałych dzieł sztuki. Tak pojmując plastykę cykladzką, można mówić, że była ona sztuką schematyczną czy geometryczną a naturalizm, jako prąd obcy, stał się etapem wstępnym dla wspomnianego rozwoju cykladzkiej plastyki miejskiej a pod jej wpływem sporadycznie pojawiał się w sztuce wiejskiej. W pełni zaś możemy zrozumieć genezę obu stylów plastyki cykladzkiej i ich wzajemny stosunek, gdy nie tylko przy jej rozpatrywaniu będziemy uwzględniali walory stylowe, jakie w niej przejawiały się, ale i niezmiernie doniosłe czynniki gospodarczo-społeczne, które warunkowały jej istnienie. Gdy tak sprawę ujmemy, wtedy stanie się dla nas zupełnie przekonującą droga rozwoju obu stylów, którą powyżej przedstawiłem. Streszcza się ona w istnieniu rzeźbiarskiej sztuki wiejskiej w stylu schematycznym, który pod wpływem zewnętrznym nabiera w pewnych środowiskach cech naturalizujących i dlatego w całości ten styl wiejski nazwałem stylem schematyczno-naturalizującym, i szeroko rozgałęzionej, na import przeznaczonych, produkcji miejskiej w stylu niewątpliwie też schematycznym, później, pod wpływem importów kretańskich, naturalistycznym. Styl ten jednak ulega twórczej schematyzacji, reprezentowanej w najdoskonalszych pod względem artystycznym okazach. Ten drugi styl, miejski, nazwałem stylem naturalistyczno-schematyzującym.

Jaka siła ekspansywna leżała w tej sztuce cykladzkiej, jakim zbytem cieszyła się produkcja plastyczna wytwórni miast cykladzkich, jak ogromnie zaciążył styl cykladzkiej plastyki figuralnej nad twórczością plastyczną kultur sąsiednich, o tem świadczą importy cykladzkie na Krecie, w Helladzie, w Tes-

salji i w Azji Mniejszej, lokalne naśladownictwa i ich przeróbki. A dalej mówi o tem rozległy zasięg wpływów, widoczny w plastyce tessalskiej, w marmurowych figurkach bułgarskich i w dużej części glinianej plastyki figuralnej kultur ceramiki malowanej. Lecz jakimi drogami szły te importy i wpływy, trudno narazie dokładnie określić. Należy jednak z wielkiem prawdopodobieństwem przypuścić, że szły one utartymi szlakami handlowemi, prowadzącemi z południa do krajów naddunajskich, naddniestrzańskich i naddnieprzańskich. Jeżeli importy cykladzkie nie znajdowały wprost naśladowców w tych odległych krajach, to w każdym razie wywarły duży wpływ na rozwój rodzimej produkcji tamtejszej, na częściową zmianę orientacji stylowej poszczególnych artystów a może i całych wytwórni. To też rola figuralnej plastyki cykladzkiej leży nietylko w jej wysokim poziomie artystycznym i w oryginalności pomysłów kompozycyjnych, lecz także, i to w dużym stopniu, w rozległym zasięgu wpływów.

KAZIMIERZ MAJEWSKI

## **Die kykladische figurale Plastik, ihre Genesis und Entwicklung.**

### I. Einleitung.

Den planmässig durchgeführten Ausgrabungen vieler bedeutender Archäologen ist es zu verdanken, dass uns heute die Bronzekultur der Kykladen wohlbekannt ist. Neben ungewein wichtigen Ausgrabungen auf der Insel Melos (Entdeckung der Stadt Phylakopi) wurden gründliche Untersuchungen zahlreicher Nekropolen auf Syros, Siphnos, Paros, Antiparos, Naxos, sowie auf den kleineren Inseln durchgeführt. Das Fundmaterial der Kykladenkultur gehört in überwiegender Menge dem Grabinventar an. Die Kykladengräber sind ihrer Form nach denjenigen auf Kreta ähnlich und enthalten ausser Skeletten in Hockerlage, allerlei Schmuck, wie Armspangen, Klingen, ferner allerlei Keramik, sowie Arbeiten aus Marmor, und zwar Gefässe und Figürchen. In den europäischen Sammlungen und Museen befinden sich einige Hundert solcher marmorner kykladischen Figürchen, die teils aus planmässigen Ausgrabungen, teils von zufälligen Funden herrühren. Man fand sie vorwiegend auf Paros, Amorgos, Naxos, Syros, und Melos, sowie einige Exemplare auf Despotikos, Delos, Ios, Karpathos, Keos, Keros, Seriphos und Thera. Es wurden überdies Figürchen, die stilistisch den kykladischen ganz ähnlich sind, in den Ortschaften Kumasa, Mallia, Hagios Onouphrios, Platanos, Pyrgos-Anopolis, Sitea, Teké, Trepete und Tyliossos auf der Insel Kreta gefunden, sowie im Küstengebiet Kleinasiens, abgesehen von 40—50 Figürchen, deren Fundort unbekannt ist. Gerade die kykladische figurale Plastik, die von anderen plastischen Schöpfungen vorgeschichtlicher Kultur so sehr abweicht, bildet stilistisch eine ganz eigenartige Erschei-



nung und erheischt als solche eine spezielle Erforschung und Würdigung ihres stilistischen Charakters und ihrer Rolle unter den vorgeschichtlichen plastischen Arbeiten, welche in den Gebieten des Ägäischen Meeres und in den benachbarten Kulturkreisen gefunden wurden.

In dieser Arbeit wurde das Hauptgewicht auf die Formprobleme gelegt, sowie auf die Entstehung der gegebenen Stilart und die Entwicklung der einzelnen Typen, hingegen wurden die ikonographischen Probleme nur in allgemeinen Umrissen berührt, und zwar nur insofern, als sie zum Verständnis gewisser stilistisch formaler Prinzipien notwendig sein könnten.

## II. Ikonographische Hauptprobleme.

In der kykladischen Plastik bildet die nackte Frauengestalt den Gegenstand der Darstellung, wie dies übrigens in der plastischen Kunst in dem ganzen Kulturgebiete des Mittelmeerbeckens allgemein der Fall war und zwar in der jüngeren Steinzeit, in der Bronzezeit, sowie in den Kulturen der bemalten Keramik. — Die weibliche Gestalt wird aufrecht stehend, oder aber mit leicht gebogenen Knien dargestellt, wobei der Kopf ein wenig nach rückwärts zurückgebogen erscheint, die Hände sind unter der Brust gefaltet, was für die kykladische Kunst ein sehr charakteristisches Motiv der figuralen Komposition bildet.

Sehr selten finden wir hier unter den plastischen Werken eine männliche Gestalt. Zu inhaltlichen Seltsamkeiten gehören daher die Figürchen der Harfenspieler (Fig. 184, 185, 186, 211, 236), der Flötenspieler (Fig. 182) ferner eine — in einem Sessel sitzende — Frauengestalt (Fig. 187), eine sitzende weibliche Gestalt mit einem Kinde an der Brust (Fig. 183), sowie eine überaus originelle Komposition, bestehend aus zwei weiblichen stehenden Gestalten, von denen die kleinere auf dem Kopfe der grösseren stehend dargestellt ist (Fig. 179), und endlich das Fragment einer Gruppe, welche aus zwei stehenden Frauengestalten besteht, deren eine den Rücken der anderen mit dem Arme umschliesst (Fig. 181). An dieser Stelle muss auch der Gruppe der „Zwillinge aus Teké“ gedacht werden (Fig. 186), welche stilistisch zu den kykladischen

Kunstschöpfungen gehören, obgleich sie zweifellos einer kreischen Werkstatt entstammen, und endlich eines Figürchens (Fig. 248), das vorläufig ohne jedwede Analogie der Darstellung bleibt.

Was stellten die kykladischen Figürchen dar, und welche Bestimmung hatten sie? Die Ansichten der Gelehrten, die sich zu dieser Frage äussern, sind geteilt. Die einen sehen in diesen Figürchen Darstellungen göttlicher, die anderen menschlicher Gestalten. Die ersteren bezeichnen diese Figürchen entweder als Darstellungen von Gottheiten im Allgemeinen, oder sie versuchen dieselben mit irgendeiner Gottheit zu identifizieren, wie z. B. mit der kleinasiatischen Magna Mater, mit der phönizischen Astarte, oder aber mit der babylonisch-assyrischen Istar, wobei die einen annehmen, diese Figürchen hätten eine sepulkrale apotropäische Bestimmung gehabt, die anderen hinwieder sind der Meinung, dass dieselben als Fetische galten und somit vor allem von den Lebenden gebraucht wurden; es gibt auch Gelehrte, welche diese Figürchen als Votivgaben betrachten.

Die andere Gruppe von Forschern steht auf dem Standpunkte, dass diese kykladischen Figürchen menschliche Gestalten darstellten und dass sie die Rolle hatten den Toten statt der Menschenopfer — nach dem Vorbild der ägyptischen Ushabi — dargebracht zu werden. Auf ähnliche Art erklären übrigens manche Forscher die Bildung von Tonfigürchen in den Kulturen der bemalten Keramik, wie auch der spätmykenischen Figürchen. Von den beiden obigen Interpretationen, die so verschieden voneinander sind, scheint die erstere überzeugender zu sein, obgleich Versuche einer genaueren Identifizierung mit irgendeiner der weiblichen Gottheiten bisher nicht gelungen sind. Es lässt sich nur im allgemeinen feststellen, dass weibliche Gottheiten — und zwar Göttinnen der Fruchtbarkeit — in der kykladischen Kunst, so wie übrigens in dem ganzen Kulturkreise des Mittelmeerbeckens, in der vorgeschichtlichen und frühgeschichtlichen Epoche eine ungemein wichtige Rolle gespielt haben. Es musste daher als selbstverständlich gelten, solche Gottheiten in figuraler Plastik darzustellen, diese Figürchen in häuslichen Sanktuarien aufzustellen und sie den Verstorbenen in die Gräber mitzugehen, um den Toten gewissermassen dem Schu-

tze derjenigen Göttin anzuvertrauen, die ihm sein ganzes Dasein hindurch die eigentliche Lebensspenderin war.

Im Zusammenhang mit denjenigen Figürchen, die in ihrer Komposition Mutter und Kind wiedergeben (Fig. 179, 183), wurde die Darstellungsart der Mutterschaft in der vorgeschichtlichen Kunstperiode vom Verfasser eingehend untersucht, in dem diejenigen Funde, die aus verschiedenen Ländern herkommen und die am meisten charakteristisch sind, berücksichtigt wurden. — Es musste vor allem auch die Entstehung dieses künstlerischen Motivs erforscht werden, welches sich — nach Lichtenberg — im Norden entwickelte und von dort erst nach dem Süden gelangte. Die Darstellung der Mutterschaft, wie so vieler anderer inhaltlicher Motive der vorgeschichtlichen Kunst, sollte nicht in eine gewisse Entwicklungskette eingereiht werden, die von ethnischer Migration abhängig ist, man muss sie vielmehr als eine spontane Erscheinung betrachten, welche unabhängig von anderweitigen Einflüssen in verschiedenen Kulturkreisen als plastische Verkörperung des Mutterschaftsbegriffes zu gleicher Zeit auftritt.

Im Zusammenhang damit musste auch das Problem der Darstellung schwangerer Frauen in der kykladischen Kunst berücksichtigt werden, welches den Verfasser — im Gegensatz zu Pryce — zu einer negativen Entscheidung führte, indem er die ausgiebige Modellierung der Bauchpartie (Fig. 156—158, 216) ausschliesslich auf die plastische Art der Ausführung zurückführte, der keinerlei ikonographische Bedeutung beizumessen ist.

Zum Schluss bliebe noch das Motiv des Schossdreiecks zu erörtern, das nicht nur in der vorgeschichtlichen Plastik, sondern auch in derjenigen aus späterer Zeit sehr verbreitet war. Dieses Motiv wird bald als *mons Veneris* interpretiert, bald als eine Art Schürze, die die Schosspartie verhüllen soll. Nachdem vom Verfasser das reiche figurale Material der kykladischen Kunst diesbezüglich genau nachstudiert worden ist und mit dem analogen thessalischen, bulgarischen, moldauischen, ukrainischen sowie den mittelmeerländischen verglichen, gelangte er zu der Überzeugung, dass dieses Dreieck nur eine schematische Wiedergabe der Unterleibspartie (*regio hypogastrica*) sein soll. Diese Partie wurde in ein Dreieck mittels zweier Inguinallinien geschlossen,

deren, jede in ihrer Vereinfachung die Leistenpartie (*regio inguinalis*) andeutet, sowie einer dritten, horizontal verlaufenden Linie, die gerade oder bogenförmig ist und die Unterleibspartie vom eigentlichen Bauche (*regio mesogastrica*) trennt. Nur in sehr wenigen Fällen kann von einer Darstellung des *mons Veneris* die Rede sein.

### III. Analyse der plastischen Formen.

Bei genauer Durchsicht der kykladischen Plastik vom stilistischen Standpunkte aus, wurden zwei Stilarten unterschieden: eine schematisch-naturalisierende und eine naturalistisch-schematisierende, wobei in jeder dieser beiden Stilarten noch zwei Hauptgruppen berücksichtigt werden mussten. Die erste Gruppe des schematisch-naturalisierenden Stils repräsentieren schematische Figürchen, die eine Reihe von Typen und deren Varianten aufweisen. Zu den wichtigsten gehören die Idole in Säulenform (Fig. 10, 34, 204, 205, 206), ferner die Figürchen in Spatenform (Fig. 5) mit ihren Abarten (z. B. Fig. 15, 196), die Figürchen in Violinform (Fig. 23, 24, 43, 44, 45, 46, 212), die Idole mit Armstümpfen (Fig. 28, 30, 31, 32) und deren Abarten (wie z. B. Fig. 27, 35, 197, 207, 208), ferner diejenigen Figürchen, die eine Kompilation der oben angeführten Typen in den verschiedensten Varianten bilden (wie z. B. Fig. 16—18, 20—22, 25, 26, 42, 198). Die zweite Gruppe bilden Figürchen in naturalisierenden Formen, welche durch solche einzelne Stücke wie Fig. 46, 47, 50—75, 209, 210 repräsentiert sind.

Bei einer Untersuchung der formalen Voraussetzungen schematischer Figürchen müssen zwei Elemente stärker auffallen: die Armstümpfe und der konische Abschluss der unteren Partien mancher Figürchen. Diese beiden Motive treten auf einem umfassenden Gebiete der vorgeschichtlichen figuralen Kunstschöpfung auf und ihr Auftauchen in den verschiedenartigsten Kulturkreisen ist in hohem Masse von originalem Charakter.

Die Figürchen in naturalistisch-schematisierendem Stil kennzeichnet eine grosse Verschiedenheit der Form- und Kompositionsarten. Es müssen nun der Reihe nach die wichtigsten Formprinzipien besprochen werden. In der Bildung

des Kopfes wird das Gesicht als grundsätzliches Element verschiedenartig komponiert. Oft sehen wir es nach unten zu in Hufeisenform geschlossen, an anderen Figürchen ist es trapezförmig. Die Augen sind nur selten angedeutet. — Die Nase ist schmal, länglich; an einigen Exemplaren gehen die Konturen der Nase in die der Augenbrauen über (z. B. Fig. 95, 175). Oft hat die Nase die Form einer bald kürzeren, bald längeren schmalen Leiste. Der Mund ist nur an wenigen Exemplaren plastisch wiedergegeben (wie Fig. 84—87, 95, 174, 183) noch seltener werden die Ohren gebildet und nur ganz, sporadisch sieht man eine Haarbildung oder eine Art Kopfbedeckung (Fig. 79, 85, 183). Vom Profil betrachtet, weisen die Köpfe eine starke Beugung nach rückwärts auf, und haben eine sich nach oben verjüngende Brettform. An manchen Figürchen fällt eine charakteristische Stirnlinie auf, welche entweder in einer Biegung in die schräge Nasenlinie übergeht (wie z. B. Fig. 109), oder mit der Nasenlinie eine Gerade bildet (wie z. B. Fig. 147, 156, 187). Der Hals ist zumeist lang, in der Form einer plattgedrückten Walze. Der Torso ist in gebundener Art behandelt, von rechteckiger Form, oder aber trapezförmig. Die Brüste sind in Abständen angebracht, die von einer naturalistischen Beobachtung zeugen, und nur an wenigen Exemplaren sind die Abstände zu gross (wie Fig. 136), oder aber die Brüste zu hoch angebracht (wie Fig. 99, 187). Manche sind sehr klein (z. B. Fig. 123, 171). Die Modellierung ist mässig, an einzelnen Figürchen jedoch sorgfältig herausgearbeitet. An einem grossen Teile der Figürchen sind die Brüste ganz flächenartig behandelt, oder aber kaum angedeutet. Die Schulterlinie verläuft bald weich und sanft — bald streng und scharf; an den einen Figürchen hat sie eine horizontale, an den anderen eine schräge Richtung. Die Armhaltung, die wir an den Figürchen des naturalistisch-schematisierenden Stiles sehen, bildet ein sehr wichtiges Kompositionsprinzip und ist für die kykladische Plastik ausserordentlich charakteristisch.

Der Verfasser hat einige typische Armhaltungen und deren Varianten feststellen können (vergl. Tab. LXXXVI). Im allgemeinen sind die Arme plastisch behandelt, in manchen Fällen sind dieselben sorgfältig modelliert, hie und da jedoch nur linear angedeutet. Nur an wenigen Figürchen

sieht man Finger an den Händen. Die Modellierung der oberen Bauchpartie sowie des Bauches überhaupt ist auf ein Minimum reduziert, so dass von dessen spezieller plastischer Formung, abgesehen von wenigen Ausnahmen, nicht die Rede sein kann. Die Hüftenlinie ist zumeist weich und bogenförmig oder aber gerade und schräg zentrifugal, je nach dem Kompositionscharakter der Figur. Der Unterleib wird zumeist mittels graviertes Linien oder Vertiefungen in Dreieckform dargestellt, wobei man an den einen Figürchen eine mehr flächenartige Behandlung, an den anderen eine leichte Modellierung findet. Die Anordnung der Inguinallinien, die unter verschiedenen Winkeln zusammentreffen, ist aus Tab. LXXXVII ersichtlich, auf der wir die wichtigsten Kompositionsschemen zusammengestellt finden, mit deren Hilfe die kykladischen Künstler das Problem der plastischen Bildung der Unterleibspartie lösten. An manchen Figürchen ist das weibliche Geschlecht mit Hilfe der Rima und der Brüste erkennbar, das männliche wird durch den summarisch behandelten Phallus charakterisiert. Die Beine bilden an diesen plastischen Schöpfungen ein wichtiges Detail der Komposition, welches ziemlich naturalistisch erfasst ist und besonders an den schematisch behandelten Typen in den Vordergrund tritt. Während an den einen Figürchen die Beine gestreckt dargestellt sind, sind sie an den anderen im Knie gebogen; dominierend ist die Stellung eng anschließender Beine, die nur durch eine schmale Ritze getrennt sind (wie z. B. Fig. 94, 115, 133) oder aber durch einen tiefen Einschnitt. Die durch einen Einschnitt getrennten Beine und die Verschränkung der Arme unter der Brust bilden überaus charakteristische Merkmale der kykladischen Plastik des naturalistisch-schematisierenden Stils (z. B. Fig. 135, 146, 155, 159). An einigen Figürchen sehen wir diesen Einschnitt in der Kniegegend, und zwar so vertieft, dass er einen durchgehenden Spalt bildet, (wie z. B. Fig. 92, 100, 158), was sich rein technisch erklären lässt. Die Fusssohlen, die nach auswärts auseinanderstehen, sind summarisch behandelt und haben in ihrer Ausführung scharfgeschnittene Kanten. Die Zehen sind nur an wenigen Exemplaren angedeutet. Das Profil dieser Figürchen, das an einigen Beispielen der Tab. LXXXVIII gezeigt ist, weist vorwiegend statische Elemente auf und nur an einigen Exem-

plaren kommen die kinetischen Werte zur Geltung. Die rückwärtige Partie der kykladischen Figürchen ist zu meist summarisch behandelt, was mit dem frontalen Charakter der kykladischen Plastik übereinstimmt. Nur an einer geringen Zahl der Figürchen ist die Rückenpartie etwas sorgfältiger modelliert. Ebenso sind nur in wenigen Exemplaren die *musculi glutei* plastisch hervorgehoben. — Die Steatopygie war der kykladischen Plastik im Gegensatz zur frühägyptischen, maltischen oder kretischen unbekannt.

#### VI. Material, Technik, Polychromie.

Die kykladischen Figürchen wurden aus einheimischem oder importiertem Material ausgeführt. Das am öftesten verwendete Material war der Marmor, welcher auf den kykladischen Inseln in Überfluss vorhanden war. Die Insel Naxos lieferte besonders harten, krystallinischen Marmor, der sich zur Bearbeitung ausgezeichnet eignete, ferner exploitierte man schon damals die Marmorlagen auf Paros. Ausser dem Marmor diente auch der Kalkstein zur Herstellung der Figürchen, der dort in blendend weisser und harter Qualität vorhanden war. Unter dem auf die kykladischen Inseln importierten Material, muss besonders der pentelische Marmor hervorgehoben werden. — Die Nachahmungen der kykladischen Bildhauerwerke, die auf Kreta und in Griechenland ausgeführt wurden, sind aus einheimischem Marmor, aus Kalkstein oder sogar aus Speckstein gearbeitet worden.

Die Technik der Bearbeitung dieses Materials, sowie der aus demselben ausgeführten kykladischen Figürchen besprach bereits S. Casson in überzeugender Art, indem er nachwies, dass alle Vertiefungen an diesen Figürchen mittels eines keilförmigen Werkzeuges ausgeführt, die runden Öffnungen hinwieder mit einer Art Meissel gebohrt wurden. — Die Modellierung und Glättung der Fläche, sowie die — im allgemeinen für die plastische Kunst — wesentlichen Eigenschaften brachte man durch Abreiben und Abkratzen der Oberfläche des Steins zur Geltung. Bei der Ausführung dieses technischen Verfahrens konnte man sich weder eines Bronzemeissels noch einer kupfernen Säge bedienen, sondern ausschliesslich eines sehr harten Werkzeuges aus Stein, höchstwahrscheinlich des sogenannten corundum, dessen Härte derjenigen des Diamanten

fast gleichkommt. Dieser Stein wurde wahrscheinlich auf der Insel Naxos gefunden und war sogar den alten Dichtern als *Ναξία λίθος* bekannt. Man verwendete diesen Stein zur Bearbeitung des Marmors auf zweierlei Art. Entweder hackte man scharfe Blättchen des Steins ab, mit denen man die Marmorfläche glättete, oder man verwendete ihn als Pulver, mittels dessen man durch Reiben die rauhe Oberfläche entfernte, die Figürchen modellierte und glättete. Man kann die Spuren dieses Verfahrens des Abkratzens und Abreibens der Fläche auf einer ganzen Reihe von kykladischen Figürchen bemerken.

Aller Wahrscheinlichkeit nach waren die kykladischen Figürchen polychromiert. Diese Polychromie ist jedoch mit der Zeit verwischt worden, so dass man heute nur an wenigen Figürchen (wie Fig. 141, 174) Spuren von rosa oder blauer Farbe wahrnehmen kann. Es scheint, dass man diejenigen Teile der Figürchen in konventionellen Farben bemalte, welche man plastisch nicht zu bearbeiten pflegte, wie die Augen, die Haare, den Mund u. s. w. Es ist nicht anzunehmen, dass die Polychromie dieser Figürchen eine Art des Tätowierens sein sollte, wie es Pryce und mit ihm manche Andere erklären. Man kann vielmehr mit Sicherheit behaupten, dass ebenso wie in der figuralen Plastik der Kulturen bemalter Keramik, ihre Rolle auch in der kykladischen Plastik eine rein dekorative war.

#### V. Die kykladische Plastik und die Bildhauerwerke in den zeitgenössischen und späteren Kulturzentren. Charakteristik der Stilarten, ihre Genesis und Entwicklung.

Um die Bedeutung der kykladischen Plastik stilistisch voll und ganz zu werten, muss man sie auf einer möglichst breiten Vergleichsbasis betrachten. Wenn wir die kykladische Plastik mit der kretischen vergleichen, müssen wir zu der Überzeugung gelangen, dass in den beiden Stilarten vorherrschen, die voneinander sehr verschieden sind. Im Gegensatz zu den gebundenen und eckigen Formen, sowie den ausgesprochen linearen Merkmalen der kykladischen Figürchen weist die kretische Bronze- und Fayence-Plastik in ihren am meisten charakteristischen Gebilden eine starke Betonung der Masse auf, wie auch eine Weichheit der Formen, neben



deutlicher Hervorhebung malerischer Werte. Die kretische Plastik stellt der Strenge der kykladischen schematischen Kompositionen eine barokisierende Üppigkeit naturalistischer Formen entgegen. Zwar hat die kykladische Plastik in der kretischen einheimischen Produktion einen Widerhall gefunden, wie dies z. B. Fig. 116, 117, 136, 180, 187, beweisen, doch sind dies Nachahmungen oder freie Umgestaltungen importierter kykladischer Figürchen und können als solche stilistisch nur vom Standpunkte der kykladischen Plastik betrachtet werden, da sie mit der kretischen plastischen Produktion nur wenige gemeinsame Merkmale besitzen.

Die helladische und thessalische Plastik, die durch gedrungene, fettleibige Figürchen repräsentiert ist und welche in ihrem Volumen eine Tendenz zur Rundung und Dreidimensionalität aufweist, steht stilistisch der neolithischen kretischen Plastik näher als den kykladischen Figürchen. Manche Forscher haben hingegen seit langem auf stilistisch-inhaltliche Analogien zwischen der kykladischen Plastik und den Tonfigürchen aus den Kulturen der bemalten Keramik hingewiesen. In beiden treten zumeist stehende Frauengestalten auf, an denen die Unterleibspartie durch ein Dreieckschema angedeutet ist. Wir sehen ferner an beiden einen konischen Abschluss der unteren Partie der Figürchen, was in der Tonplastik öfter vorkommt und mit viel Kunstsinn komponiert ist — allerdings wurde dies durch das Material (den Ton) erleichtert. Diese beiden Gruppen der figuralen Plastik kennzeichnen ferner Armstümpfe, die auf den Kykladen seltener vorkommen, hingegen öfter in den Kulturen der bemalten Keramik. Es sind natürlich auch ernste, stilistische Unterschiede zwischen diesen beiden plastischen Schöpfungsgruppen vorhanden, die man jedoch im Grossen und Ganzen mit der Verschiedenartigkeit des Materials und der Ausführung erklären kann. Wenn wir den stilistischen Charakter der Tonplastik der Kulturen bemalter Keramik als ein Ganzes betrachten, so müssen wir zu der Überzeugung gelangen, dass sie, ähnlich wie diese Kulturen selbst, in einem genetischen Verhältnisse zu den Werken der kykladischen Plastik steht, so wie überhaupt zur ägäischen Kultur. — Es ist schwer diesen Weg der kykladisch-ägäischen Einflüsse auf die Kulturen der bemalten Keramik mit voller Sicherheit zu bezeichnen, nichtdestoweniger kön-

nen diesbezüglich als gewisse Hinweise die Marmorfigürchen aus Bulgarien dienen, welche Tschlingirow und Popow mit Recht als Werke einheimischer Produktion betrachten, die unter dem unstreitigen Einflusse der kykladischen Figürchen stehen und die sicherlich in die Donauländer und vielleicht sogar in die benachbarten Kulturgebiete des Dniestr und Dniepr importiert wurden.

Von dem Verhältnisse der kykladischen Plastik zu derjenigen Kyperns, kann nur in ganz losem Zusammenhange die Rede sein. Obgleich nämlich in beiden die nackte, aufrechtstehende Frauengestalt dominiert, und obgleich sich hie und da die Tendenz zur konischen Gestaltung der unteren Partie der Figürchen zeigt, wobei sich nicht verleugnen lässt, dass die Genesis beider plastischer Kunstgruppen gewisse gemeinsame Prinzipien aufweist, so müssen wir die grundsätzlichen Divergenzen vergleichend feststellen, dass die Entwicklung dieser beiden Gebiete plastischer Kunst, ganz verschiedene Wege ging (auf den Kykladen fällt die Blütezeit in einen früheren Zeitpunkt — auf Kypern in einen späteren; hier wurden die Figürchen aus Marmor — dort aus Ton gebildet; hier sieht man die Hände unter der Brust gefaltet — dort auf der Brust, oder an den Hüften aufliegend; hier die Tendenz zur Vereinfachung und Schematisierung — dort zum naiven Naturalismus und zur dekorativen Komposition).

Das Verhältnis der kykladischen Plastik zu den Bildhauerwerken anderer Kulturgebiete des Mittelmeerbeckens ist vorläufig nicht leicht zu erfassen, nichtdestoweniger kann man zwischen denselben gewisse Berührungspunkte entdecken. So zum Beispiel unterliegt es keinem Zweifel, dass zwischen den trojanischen Idolen und den kykladischen schematisierenden Figürchen ein stilistischer Zusammenhang vorhanden ist; ferner besteht ein gewisser Einfluss der naturalistischen kykladischen Figürchen auf manche plastischen Werke, die in Palästina entstanden sind, schliesslich kann man gemeinsame Merkmale zwischen manchen kykladischen Bildhauerarbeiten und den Figürchen von konischem Bau, die aus Mesopotamien und dem alten, vordynastischen Ägypten stammen, feststellen. Wir finden überdies in Ägypten in der vordynastischen und frühdynastischen Zeit Figürchen, welche in ihrer Armhaltung an die kykladischen Figürchen (Stellung I. sowie an deren Varianten) erinnern.

Ob nun die kykladischen Figürchen mit diesen Schöpfungen in einem ursächlichen Zusammenhange stehen, oder ob sie unabhängig von ihnen entstanden sind, ist vorläufig schwer zu bestimmen. Von gewissen künstlerischen Beziehungen zwischen den Kykladen und Sardinien — und zwar in der Epoche, von der die Rede ist — zeugt eines der sardinischen Idole, welches kykladische Stilmerkmale aufweist, und möglicherweise unter dem Einflusse der importierten kykladischen Figürchen entstanden ist. Es bliebe noch die Insel Malta zu erwähnen, mit ihrer steatopygischen Plastik, welche deutlich nach naturalistischen Grundsätzen gebildet ist und mit der kykladischen — im besten Falle — in einem indirekten Zusammenhange steht, und zwar entwickelten sich höchstwahrscheinlich jene Prototypen naturalistischer kretischer Plastik, die auf die Kykladen gelangten, unter dem Einflusse maltischer Kunst.

Wie oben erwähnt, konnte der Verfasser auf Grund einer stilistischen Analyse zwei Stilarten der kykladischen Plastik unterscheiden: eine schematisch-naturalisierende und eine naturalistisch-schematisierende. Da der Verfasser diese beiden Richtungen einem Vergleich mit den plastischen Werken älterer Kulturen der benachbarten Gebiete unterzog, ferner der Kulturen, die sich gleichzeitig mit der kykladischen entwickelten, wie auch der späteren, erleichterte ihm dies in hohem Masse den Versuch einer Charakteristik der kykladischen plastischen Kunst zu unternehmen sowie einer Wertung ihrer Rolle in der vorgeschichtlichen künstlerischen Produktion.

Die Figürchen des schematisch-naturalisierenden Stils bestehen aus zwei Gruppen: die erste (Fig. 1—45, 48, 49, 196—198, 203—208, 212, 221) bilden Figürchen von primitiven schematischen Formen und von der angedeuteten Tendenz zur formalen Bereicherung in naturalistischem Sinne. Im allgemeinen weisen diese Figürchen Formprinzipien auf, die den plastischen Werken vieler, mit den kykladischen benachbarter, Kulturen gemeinsam sind. Die Stilrichtung der anderen Gruppe (Fig. 46, 47, 50—75, 209, 210, 218, 223) ist eine Resultante zweier stilistischer Strömungen: einer schematischen und einer naturalistischen, wobei die Figürchen dieser Gruppe eine gewisse Unbeholfenheit der Komposition kennzeichnet; es ist

auch an ihnen die Unkenntnis der damaligen Steinmetzkünstler ersichtlich, wie man naturalistische Werte rein schematischen Formen anzupassen hat.

Die Figürchen des naturalistisch-schematisierenden Stils sind ebenfalls durch zwei Gruppen repräsentiert, und zwar: durch eine Gruppe naturalistischer Exemplare (Fig. 76—90, 248), welche stilistisch der kykladischen Schöpfungsart ganz fremd sind und eine starke Tendenz zur Schematisierung aufweisen, (wobei sich neben weiblichen auch hie und da männliche Figürchen vorfinden), und durch eine zweite Gruppe, welche aus Figürchen besteht, die eine Synthese naturalistischer und schematischer Formen bilden (Fig. 91—195, 199—202, 211, 213, 214—217, 219, 220, 222). Diese Letzteren, die von reichster und vollendetster Komposition sind, haben künstlerisch die Hauptrolle in der kykladischen Plastik gespielt und sondern sich in ihrem stilistischen Charakter von der gesamten vorgeschichtlichen plastischen Produktion stark ab.

Die Figürchen dieses Stils kennzeichnet ein mathematischer Bau und eine gewisse Symmetrie der Komposition, wobei ausschliesslich einzelne Figuren vorkommen, ferner Frontalität, Statik, eine Leichtigkeit der Auffassung, Zweidimensionalität, sowie eine lineare und flächenartige Behandlung. Die Formanalyse eines der vollendetsten Exemplare der kykladischen Plastik, des Figürchens aus Syros (Fig. 164), erwies, wie einzelne Formprinzipien und plastische Werte in dieser Komposition auf streng mathematischer Grundlage harmonisch koordiniert wurden und zwar bei einer starken Tendenz zur stilistischen Vereinfachung und Synthese.

Nun muss das Problem der Genesis und der Entwicklung beider Stilarten der kykladischen Plastik und ihr Verhältnis zu einander besprochen werden. Dieses Problem wurde von einer ganzen Reihe von hervorragenden Gelehrten, wie Evans, Blinkenberg, Lichtenberg, Childe, Schuchhardt, Collignon, Scheltema, Bataglia, Matz und Valentin Müller ausführlich besprochen oder aber nebenbei berührt. Dieser letztere Gelehrte formuliert es verhältnismässig am überzeugendsten, indem er die schematischen Figürchen auf die naturalistischen zurückführt mit der Bemerkung, dass „eine Hauptströmung von der neolithischen Zeit ab auf Verlängerung der Gestalt und naturalistischere Ausprägung wie Trennung der Beine, Angabe

der Zehen ging, daneben aber immer von neuem eine Schematisierung eintrat.“

Obgleich der Verfasser im Prinzip mit der Müller'schen These einverstanden ist, hat er doch eine verschiedene Auffassung von der Genesis einer gewissen Gruppe ganz primitiver Idole, welche nach Müller das letzte Stadium der Schematisierung eines mehr entwickelten Typus repräsentieren. Ebenso weicht die Ansicht des Verfassers von derjenigen V. Müllers bezüglich der Entwicklung des schematisch-naturalisierenden Stiles ab, wie auch bezüglich des Verhältnisses dieses Stiles zum naturalistisch-schematisierenden. Es muss nun der Versuch gemacht werden, diese abweichende Ansicht klarzulegen.

Am Ende der jüngeren Steinzeit und im Anfang der Bronzezeit entwickelte sich die figurale Plastik auf den Kykladen ganz schematisch, und zwar repräsentiert durch Exemplare, welche in den ältesten Stationen der Keramik vom Typus Pelos gefunden wurden, und die in Marmor ausgeführt sind; es ist auch möglich, dass solche Figürchen auch aus Ton und Holz gebildet wurden. Diese Figürchen sind stilistisch mit der kleinasiatischen und besonders mit der trojanischen Plastik verbunden.

Mit der technischen Entwicklung der ursprünglich primitiven Stammgesellschaft auf den Kykladen differenzieren sich die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse. Es entstehen die Berufe der Handwerker und Kaufleute, die Schifffahrt wird reger und der Handel mit den Nachbarländern wird angeknüpft; neben den Dorfsiedlungen entstehen Gewerbe — und Handelsstädte, welche rege Verbindungen mit den benachbarten Ländern anknüpfen, besonders mit Kreta, wohin Obsidian und Erzeugnisse aus Marmor, darunter diese Figürchen exportiert werden. Man führt hingegen aus Griechenland Marinawaren und „minysche“ Waren ein, aus Kreta Kamaresgefäße und höchstwahrscheinlich naturalistische Figürchen. Nun ist es sehr leicht möglich, dass ebenso wie die städtischen keramischen Werkstätten unter dem Einflusse der von Kreta importierten Gefäße neue Arten aufweisen, deren Stil Dugas als „le style créto-cycladique“ bezeichnet, so haben auch die städtischen Steinmetzwerkstätten Nachahmungen der aus Kreta importierten, naturalistischen Figürchen eingeführt, welche als

„Modeerzeugnisse“ sich einer grossen Nachfrage auf den kykladischen Märkten erfreuen mussten. Das ökonomische Moment bildete da zweifellos einen Ansporn zu deren Erzeugung, da die einheimischen Werkstätten auf diese Art den unerwünschten Import hemmen wollten. Es ist uns eine ganze Reihe von naturalistischen kykladischen Figürchen bekannt, die wir als Nachahmungen der kretischen importierten Erzeugnisse betrachten können. Sie weisen eine deutliche Unbeholfenheit der Formbildung auf, eine ungeschickte Modelierung, sowie eine zusammenhangslose Komposition; es ist ersichtlich, dass sie aus den Händen von Meistern stammen, welche sich in einer ausgesprochen geometrischen und schematischen Kunst ausgebildet hatten, einer Kunst, in der sie sich bis dahin ausschliesslich orientierten, und in der sie ihre Werke schufen. Es ist daher selbstverständlich, dass sie sich in die Formprobleme, welche der damaligen naturalistischen Kunst angehörten, nicht hineinfühlen konnten und in deren Lösung ganz unbeholfen waren. Nichtdestoweniger mussten sie diese Stilart annehmen, weil dies der Absatzmarkt wie auch der Unternehmer verlangte. Die ihnen jedoch angeborene Neigung zur geometrischen Erfassung plastischer Formen, die Jahrhunderte alte Gewohnheit, die menschliche Gestalt in mathematische Schemen zu transponieren, bewirkten, dass eine neue Generation von Künstlern, welche in den städtischen Werkstätten arbeitete, vielleicht unbewusst — oder auch bewusst — neue künstlerische Symbole zu schaffen begann, die weder der schematischen Dorfplastik, noch der naturalistischen kretischen Produktion bekannt waren. Nun beginnt der — von V. Müller so gut wahrgenommene — Prozess der Schematisierung naturalistischer Formen, welcher der herrlichsten Blüte der kykladischen Kunst den Anfang gab. Die Figürchen, welche in diesem Stil ausgeführt wurden, fanden nicht nur in den kykladischen Städten ihre Abnehmer, sondern erwarben sich einen Ruhm, der bis nach Kreta, Hellas und an die Küste Kleinasiens reichte, wohin man sie importierte und wo sie in den einheimischen Werkstätten nachgeahmt wurden. Dies beweisen aufgefundenene kretische Figürchen, die unzweifelhaft an Ort und Stelle ausgeführt wurden, und zwar nach den Vorbildern kykladischer Kunst.

Zu gleicher Zeit, da die kykladischen Städte natura-

listische Bildhauerarbeiten importieren und dieselben nachahmen, bildet man weiterhin in den Werkstätten der Dörfer die uns bekannten schematischen Figürchen. Nur in wenigen Werkstätten versuchen sich einige Künstler von Lande, welche höchstwahrscheinlich importierte naturalistische Figürchen oder aber deren Nachbildungen in kykladischen Städten gesehen hatten, in dieser Richtung, indem sie schematisch-naturalisierende Figürchen bilden. Es ist klar, dass dieselben noch unbeholfener ausfielen, als die Nachbildungen städtischer Werkstätten (primitive Werkzeuge, ein tieferer künstlerischer Kulturstand). Wir kennen solche Figürchen und können sie stilistisch als unbeholfenes Konglomerat schematischer und naturalistischer Formen bezeichnen, die der psychischen Einstellung ihrer Schöpfer ganz fremd waren. Es sind dies jedoch sporadische Erzeugnisse, da die Mehrzahl der Volkskünstler fernerhin schematische Figürchen ausführte.

Daher kommt die Tatsache, dass auf den Kykladen zwei Kunstrichtungen parallel zu einander verlaufen: der schematische Stil von naturalisierender Tendenz und ein naturalistisch-schematisierender Stil. Dieser letztere Stil der kykladischen Plastik reicht in seinen Einflüssen nicht nur nach Kreta, Hellas und Kleinasien, sondern lässt sich auch in den einzelnen Kompositionsformen der bulgarischen Marmorplastik verfolgen, sowie in den knöchernen Idolen im Donauegebiet und in den Tonfigürchen der Kulturen der bemalten Keramik, im Flussgebiete des Dniestr und des Dniepr. Die weittragende Bedeutung der kykladischen Plastik liegt daher nicht nur in der Originalität der Formen und ihrem hohen Kunstwerte, sondern auch in dem ausgedehnten Einflussgebiet, das sie beherrscht.

### Katalog figuralnej plastyki cykladzkiej.

1. Tab. Ia Despotikos,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 2,  
V. Müller, f. 30.
2. Tab. Ib Haghios Onouphrios (Kreta),  
wys. ok. 0.040 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 58, nr inw. 85.
3. Tab. Ic Naxos,  
wys. ok. 0.020 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 γ.
4. Tab. Id Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0.070 m,  
Muz. Narod., Ateny, sala kult. cykl.
5. Tab. Ie Paros,  
wys. ok. 0.020 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 13,  
V. Müller, f. 42.
6. Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0.050 m,  
Muz. Narod., Ateny.
7. Tab. If Paros,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 7,  
V. Müller, f. 41.
8. Tab. Ig Naxos,  
wys. ok. 0.030 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 δ.
9. Tab. Ih Naxos,  
wys. 0.060 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 π.



10. Tab. III b      Despotikos,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, fig. 12.
11. Tab. III c      Kyme, koło Xanthos (Azja Mn.),  
wys. 0.070 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr. inw. I, A 1.  
Cat. Brit. Mus., p. 3, A 1, (tab. I, A 1).
12. Tab. III a      Kyme, koło Xanthos (Azja Mn.),  
wys. 0.052 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr. inw. A 2,  
Cat. Brit. Mus., p. 3, A 2, (tab. I, A 2).
13. Tab. II a      Haghios Onouphrios,  
wys. ok. 0.035 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 58, nr. inw. 86.
14. Tab. II b      Antiparos,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr. 15,  
V. Müller, f. 29.
15. Tab. III e      Despotikos,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr. 3,  
V. Müller, f. 40.
16. Tab. III d      Miejsce znalezienia nieznane,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr. 19,  
V. Müller, f. 39.
17. Tab. III f      Antiparos,  
wys. 0.126 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr. inw. A 6,  
Cat. Brit. Mus., p. 5, A 6 (tab. I, A 6),  
Bent, J. H. S. V, 1884, p. 49, f. 2,  
Perrot, VI, p. 759, n. 1,  
Collignon, I, p. 18,  
Reinach, Sculpture en Europe, p. 38, f. 87,  
Forsdyke, B. M. Cat. of Vases, I, 1, pp. XIII,  
XXVIII.
18. Tab. Va      Paros,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr. 4,
19. Tab. II c      Antiparos,  
Muz. Narod., Ateny,

- Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 8,  
V. Müller, f. 28.
20. Tab. V b      P a r o s,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 14,  
V. Müller, f. 38.
21. Tab. V c      A n t i p a r o s,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 16,  
V. Müller, f. 44.
22. Tab. V d      P a r o s,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 17,  
V. Müller, f. 37.
23. Tab. V e      P a r o s,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 11,  
V. Müller, f. 46.
24. Tab. V f      A n t i p a r o s,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 1,  
V. Müller, f. 45.
25. Tab. II d      T e s s a l j a,  
wys. ok. 0.050 m,  
Muz. Narod., Ateny, sala kult. tessal., gab. 108.
26. Tab. IV d      P a r o s,  
wys. ok. 0.050 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 98, nr 625.
27. Tab. II e      N a x o s,  
wys. ok. 0.040 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140  $\chi$ .
28. Tab. IV c      A n t i p a r o s,  
wys. 0.118 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 5,  
Bent, The Cyclades or live among the Insular  
Greeks, London 1885, p. 405,  
Bent, J. H. S. V, 1884, p. 49, f. 1,  
Cat. Brit Mus., p. 5, A 5 (tab. I, A 5).
29. Tab. IX a      P h y l a k o p i (M e l o s),  
wys. ok. 0.050 m,

- Muz. Narod., Ateny,  
Excavations at Phylakopi, p. 194, tab. XXXIX f. 8.
30. Tab. IX b Phylakopi (Melos),  
wys. ok. 0,050 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Excavations at Phylakopi, p. 194, tab. XXXIX f. 5.
31. Tab. IX c Phylakopi (Melos),  
wys. ok. 0,080 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Excavations at Phylakopi, p. 194, tab. XXXIX f. 5.
32. Tab. IX d Phylakopi (Melos),  
wys. ok. 0,070 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Excavations at Phylakopi, p. 194, tab. XXXIX f. 7.
33. Tab. IX e Phylakopi (Melos),  
wys. ok. 0,050 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Excavations at Phylakopi, p. 194, tab. XXXIX f. 4.
34. Hagios Kosmas, koło Starego Phaleronu,  
wys. ok. 0,035 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Mylonas, f. 21, 3.
35. Tab. II f Naxos,  
wys. ok. 0,120 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 β.
36. Tab. II g Eubea, miejscowość Manika obok Chalkis,  
*Παραβασιλείος, Περὶ τῶν ἐν Εὐβοίᾳ ἀρχαίων ταφῶν,*  
1905, p. 5, fig. 3,  
tenże, *Πρακτικά*, 1906, p. 167,  
Arch. Anz. XXIII, 1908, szp. 133,  
V. Müller, f. 33.
37. Tab. II h Amorgos,  
Musée d'Art et d'Histoire, Genewa,  
Ville de Geneve, Musée d'Art et d'Histoire, Cata-  
logue d. sculptures antiques, 1923, p. 20, nr 37,  
p. 35, f. 2,  
V. Müller, f. 32.
38. Tab. VII a Kimolos, obok Melos,  
wys. ok. 0,230 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr inw. 3937,  
Blinkenberg, p. 9, f. 4; p. 64 (Kimolos A),  
Fimmen, p. 15.

39. Tab. IX f      Paros,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 6.
40. Tab. V g      Antiparos,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 5,  
V. Müller, f. 47.
41. Tab. VII b     Paros,  
Ashmolean Museum, Oxford,  
Essays in Aegean Arch., tab. IX a.
42. Tab. IV a      Paros,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 10.
43. Tab. V h      Antiparos,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 9.
44. Tab. VI        Paros,  
wys. ok. 0.170 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 98, nr inw. 4868.
45. Tab. IV b      Miejsce znalezienia nieznane,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 18,  
V. Müller, f. 48.  
Τσουντας, p. 8, f. 11.
46. Tab. VIII a    Paros,  
wys. ok. 0.110 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. 1898, tab. XI, nr 20,  
Bossert, p. 3, f. 10,  
Ebert, Reallex. d. Vorg. VI, p. 28, tab. 3, f. b,  
Åberg, p. 69, f. 116.
47. Tab. VIII b    Amorgos,  
wys. ok. 0.111 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 7,  
Cat. Brit. Mus., p. 5—6, A 7 (tab. I, A 7),  
Hall, The civilization of Greece in the bronze age  
London 1928, p. 59, f. 62.
48. Tab. X b       Amorgos,  
Ashmolean Museum, Oxford,  
Essays in Aegean Arch., tab. IX, b.

49. Tab. X c      Delfy,  
wys. ok. 0.087 m,  
Muz. Arch., Delfy,  
Perrot, VI, p. 736, f. 325,  
V. Müller, f. 27,  
J. Schmidt, A. M. VI, 1881, p. 361,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 56,  
Dümmmler, A. M. XI, 1886, p. 36,  
Blinkenberg, p. 68 (Delphes A),  
Collignon, *Gesch. d. gr. Plastik I*, p. 20, n. 2.
50. Tab. X a      Amorgos,  
Milani, *Stud. Mat.* III, 108, fig. 477,  
V. Müller, f. 26,  
Dussaud, p. 361, f. 267, nr 9,  
*The Cambridge Ancient History*, vol. of Plates, I,  
p. 115, f. [b] na prawo; cf. *Man.* 1901, p. 146.
51.                Amorgos,  
wys. 0.096 m,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 49, f. 3, tekst p. 50.  
Dümmmler, A. M. XI, 1886, p. 20—21 (D),  
Blinkenberg, p. 61 (Amorgos D).
52.                Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0.110 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr 5396.
53. Tab. XI a      Paros,  
wys. ok. 0.146 m,  
Brit. Mus. Londyn, nr inw. A 10,  
Bent, J. H. S. V, 1884, p. 51, f. 6,  
Bent, *The Cyclades or live among the Insular  
Greeks*, London, 1885, p. 406,  
Blinkenberg, p. 66 (Paros B),  
Cat. Brit. Mus. p. 6, A 10, tab. II,  
Hall, *The civilization of Greece in the bronze  
age*, London, 1928, p. 59, f. 62.
54.                Amorgos,  
wys. 0.051 m,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 49, f. 4, tekst p. 50,  
Dümmmler, A. M. XI, 1886, p. 20—21, (D),  
Blinkenberg, p. 61 (Amorgos D).
55.                Naxos,  
wys. ok. 0.120 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 α.

56. Naxos,  
wys. ok. 0.150 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 ζ.
57. Naxos,  
wys. ok. 0.120 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 ε.
58. Naxos,  
wys. ok. 0.120 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 χ.
59. Tab. XI b Antiparos,  
wys. 0.077 m,  
Brit. Mus. Londyn, nr inw. A 9,  
Cat. Brit. Mus., p. 6, A 9, (tab. I, A 9).
60. Tab. XII Naxos,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140,  
V. Müller, 217.
61. Naxos,  
wys. ok. 0.140 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 η.
62. Tab. XIII a Antiparos,  
wys. 0.123 m,  
Brit. Mus. Londyn, nr inw. A 8,  
Cat. Brit. Mus., p. 6, A 8, (tab. I, A 8),  
Bent, J. H. S. V, 1884, p. 50, f. 4.
63. Naxos,  
wys. 0.110 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 μ.
64. Tab. XIII b Karpathos, miejscowość Pegadia (Poseidonia),  
wys. 0.648 m,  
Brit. Mus. Londyn, nr inw. A 11,  
Cat. Brit. Mus. p. 6, A 11, f. 2.  
Bent, J. H. S. V, 1885, p. 235,  
Blinkenberg, p. 64 (Karpathos A),  
Fimmen, p. 14,  
Hoernes, p. 360,  
Perrot, VI, p. 735, n. 1,  
S. Reinach, Rev. Arch. 1887, II, p. 84,  
C. Smith, Class. Review, 1887, p. 27.
65. Tab. XIV Naxos,  
wys. 0.285 m,

- Staatliche Skulpturensammlung, Drezno, nr inw. 446,  
Behn, nr 479,  
Hettner, Die Bildwerke der königl. Antikensammlung zu Dresden, p. 43, nr 446,  
Collignon, Gesch. d. griech. Plastik, I, Strassburg 1897, p. 19, n. 3,  
Springer, Kunstgeschichte I, Berlin 1923, p. 107, f. 233 na lewo,  
Bossert, f. 12.
66. Tab. XV a Haghios Onouphrios (Kreta),  
wys. ok. 0.020 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 58, nr inw. 94,  
Mon. Ant. VI, 1895, p. 169, f. 1, 4, tekst p. 175.
67. Tab. XV b Haghios Onouphrios (Kreta),  
Muz. Arch. Herakleion,  
V. Müller, f. 35,  
Evans, Cretan Pictographs, p. 125, f. 127 a.
68. Tab. XV c Haghios Onouphrios (Kreta),  
wys. ok. 0.040 m,  
Muz. Arch. Herakleion, gab. 58, nr inw. 92  
Mon. Ant. VI, 1895, tekst: p. 175, ryc.: p. 169,  
f. 1, 2,  
V. Müller, f. 34,  
Evans, Cretan Pictographs, p. 126, f. 129,  
Lagrange, p. 77, f. 51, środkowa.
69. Tab. XV d Haghios Onouphrios (Kreta),  
wys. 0.060 m,  
Muz. Arch. Herakleion, gab. 58, nr inw. 89,  
Mon. Ant. VI, 1895, tekst: p. 175, ryc.: p. 169,  
f. 1, 6.
70. Tab. XV e Amorgos,  
wys. ok. 0.040 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 97, nr inw. 34.
71. Tab. XV f Amorgos,  
wys. 0.050 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 97, nr inw. 3924,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 51, fig.,  
Blinkenberg, p. 62 (Amorgos W).
72. Tab. XV h Amorgos,  
wys. ok. 0.100 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr inw. 5363.

73. Tab. XV g      Paros,  
wys. ok. 0.070 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr inw. 3935.
74. Tab. IX g      Maroni (Cypr),  
wys. ok. 0.038 m,  
Brit. Mus. Londyn, nr inw. A 35,  
Cat. Brit. Mus., p. 13, A 35, (tab. I, A 35).
75. Tab. IX h      Kyme, koło Xanthos (Azja Mn.),  
wys. 0.042 m,  
Brit. Mus. Londyn, nr inw. A 4,  
Cat. Brit. Mus., p. 3, A 4 (tab. I, A 4).
76. Tab. XVII      Paros,  
wys. ok. 0.120 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr inw. 3928.
77. Tab. XVI b      Miejsce znalezienia nieznane,  
Zbiory prywatne, Oxford,  
Essays in Aegean Arch., tab. VII a; IX c,  
V. Müller, f. 42.
78. Tab. XVI a      Amorgos,  
Ashmolean Museum, Oxford,  
Essays in Aegean Arch., tab. VIII b,  
V. Müller, p. 11.
79. Tab. XVIII a, b      Amorgos,  
wys. ok. 0.118 m,  
Ashmolean Museum, Oxford,  
Bossert, p. 8, f. 22—23,  
H. R. Hall, Aegean Archaeology 1915, tab. 14,  
Encyclopaedia Britannica, vol. 1, 1910, s. v. „Aegean  
Civilization“, tab. 2, 4.
80. Tab. XXV      Paros,  
wys. ok. 0.270 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 98, nr inw. 4762,  
Eph. Arch. III, 1898, tab. X, 4, tekst p. 155,  
V. Müller, f. 25,  
Hoernes, p. 367, f. 9,  
Schuchhardt, Alteuropa, 2 ed. Berlin 1926, p. 91,  
f. 44,  
Τσουντζας, p. 8, f. 13.
81. Tab. XXII      Amorgos,  
wys. 0.198 m,  
Brit. Mus. Londyn, nr inw. A 27,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 49, f. 1,



Perrot, VI, p. 741, f. 333,  
 Reinach, Rev. arch. 1895, I, p. 381, f. 5,  
 Cat. Brit. Mus. p. 11, nr A 27,  
 Dümmler, A. M. XI, 1886, p. 20—21 (D),  
 Evans, Cretan pictographs and prae-phoenician  
 script, p. 127, f. 135,  
 Blinkenberg, p. 61 (Amorgos D).

## 82. Tab. XXIII

Delos,  
 wys. 0.235 m,  
 Antiquarium, Berlin, nr inw. 577,  
 Blinkenberg, p. 63 (Délös A),  
 Beschreibung der antiken Skulpturen in Berlin,  
 1891, nr 577,  
 Behn, nr 491,  
 Bossert, p. 5, f. 14,  
 Ebert, Reallex. d. Vorgesch. VI, 28, tab. 3 c,  
 Fimmen, p. 13.

## 83. Tab. XXIV

Amorgos,  
 wys. 0.100 m,  
 Museum für antike Kleinkunst, Monachjum,  
 Behn, nr 488,  
 Dümmler, A. M. XI, 1886, p. 20—21 (D),  
 Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 49, f. 2,  
 Bossert, p. 3, f. 11,  
 Blinkenberg, p. 61 (Amorgos D).

## 84. Tab. XIX

Antiparos,  
 wys. ok. 0.200 m,  
 Muz. Narod., Ateny, gab. 98, nr inw. 3912,  
 Blinkenberg, p. 20, f. 6; p. 51; p. 66 (Oliaros B),  
 Fimmen, p. 14,  
 Wolters A. M. XVI, 1891, p. 51.

## 85. Tab. XXI

Amorgos,  
 wys. 0.252 m,  
 Muz. Narod., Ateny, gab. 97, nr inw. 3911,  
 Casson, p. 16, f. 4,  
 Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 51,  
 Blinkenberg, p. 62 (Amorgos V).

## 86. Tab. XX

Amorgos,  
 wys. 0.305 m,  
 Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr inw. 3919,  
 Casson, p. 16, f. 5,  
 Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 51,  
 Blinkenberg, p. 62 (Amorgos U).

87. Tab. XXVI a    Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.222 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 33,  
Cat. Brit. Mus., p. 12, A 33.
88. Tab. XXVI b    Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.231 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 32,  
Cat. Brit. Mus., p. 12, A 32.
89. Tab. XXVII a    Teké (Kreta),  
wys. 0.160 m,  
Muz. Arch., Herakleion, nr inw. 285,  
Marinatos, p. 299, f. 9.
90. Tab. XXVII b    Patesia,  
Ashmolean Museum, Oxford,  
Essays in Aegean Arch., tab. VIII c.
91. Tab. XXVIII    Amorgos,  
wys. ok. 0.150 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 97, nr inw. 4711,  
Eph. Arch. III, 1898, tab. X, 2.
92. Tab. XXIX a    Amorgos,  
wys. ok. 0.170 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 97, nr inw. 4769,  
Eph. Arch. III, 1898, tab. X, 3.
93.                    Naxos,  
wys. ok. 0.120 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 h.
94. Tab. XXIX b    Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.235 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 20,  
Cat. Brit. Mus., p. 10, A 20,  
Blinkenberg, p. 46, n. 1, p. 69 (Provenance in-  
connue A.).
95. Tab. XXX b     Paros,  
wys. 0.134 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 26,  
Cat. Brit. Mus., p. 11, A 26,  
Bent, J. H. S. V, 1884, p. 51, f. 7,  
Blinkenberg, p. 66 (Paros B),  
Murray, Handbook of Gr. Archeol., f. 2.
96.                    Paros,  
wys. 0.200 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 98, nr inw. 3918,  
Blinkenberg, p. 66 (Paros F).

97. Tab. XXX c      Amorgos,  
wys. 0.249 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A. 18,  
Cat. Brit. Mus., p. 9, A 18.
98. Tab. XXXII     Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.398 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 25,  
Cat. Brit. Mus., p. 11, A 25.
99. Tab. XXXI      Phylakopi (Melos),  
wys. 0.210 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Excavations at Phylakopi, p. 195, tab. XXXIX f. 1.
100. Tab. XXXIII    Naxos,  
Tab. XXXIV        wys. ok. 0.300 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 c.
101. Tab. XXXVII    Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0.600 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104.
102.                Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0.500 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr inw. 3913.
103. Tab. XXXV a    Antiparos,  
wys. 0.131 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 21,  
Cat. Brit. Mus., p. 10, A 21,  
Hall, The civilization of Greece in the bronze age,  
Londyn 1928, p. 59, f. 62.
104. Tab. XXXIX    Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.236 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 14,  
Cat. Brit. Mus., p. 8, f. 4, A 14.
105.                Syros,  
wys. 0.090 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 99, nr inw. 6169 c.
106.                Syros,  
wys. ok. 0.120 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 99, nr inw. 5201.
107.                Syros,  
wys. 0.090 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 101, nr inw. 6169 a.

108. Syros,  
wys. 0.080 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 101, nr inw. 6169 b.
109. Pyrgos-Anopolis (Kreta),  
wys. ok. 0.110 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 63, nr inw. 251,  
Xanthoudides, Arch., Deltion, IV, 1918, p. 163, f. 14.  
Xanthoudides, p. 21, n. 4,  
Casson, p. 15, n. 1.
110. Tab. XXXVIII a Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.165 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 12,  
Cat. Brit. Mus., p. 7, A 12.
111. Tab. XXXVIII b Platanos (Kreta),  
wys. 0.110 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 53, nr inw. 224,  
Xanthoudides, p. 121, tab. XV, No. 224.
112. Tab. XL a Kumasa (Kreta),  
wys. 0.073 m,  
Muz. Arch., Herakleion,  
Xanthoudides, p. 22, No. 127, tab. XXI, No. 127.
113. Tab. XLVII a Kumasa (Kreta),  
wys. 0.155 m,  
Muz. Arch., Herakleion,  
Xanthoudides, p. 22, No. 124, tab. XXI, No. 124.
114. Tab. XL b Kumasa (Kreta),  
wys. 0.110 m,  
Muz. Arch., Herakleion,  
Xanthoudides, p. 21—22, No. 125, tab. XXI, No. 125,  
Karo, f. 13.
115. Pyrgos-Anopolis (Kreta),  
wys. 0.100 m,  
Muz. Arch., Herakleion, nr inw. 251,  
Xanthoudides, Arch., Deltion, IV, 1918, p. 163—164,  
f. 14.
116. Tab. XLI Teké (Kreta),  
wys. 0.133 m,  
Muz. Arch., Herakleion, nr inw. 212,  
Marinatos, p. 299, f. 9.
117. Tab. XLII Teké (Kreta),  
wys. 0.155 m,

- Muz. Arch., Herakleion, nr inw. 283,  
Marinatos, p. 299, f. 9.
118. Tab. XLIII a Teké (Kreta),  
wys. 0.135 m,  
Muz. Arch., Herakleion, nr inw. 286,  
Marinatos, p. 298.
119. Tab. XLIII b Sitea (Kreta),  
wys. ok. 0.110 m,  
Evans, The Palace of Minos, Londyn 1921, I,  
p. 115, f. 83,  
V. Müller, f. 31,  
Tsuntas Manatt, Mycaenean age, London 1897,  
p. 257, n. 1,  
Blinkenberg, p. 63 (Crète D),  
Evans, Cretan pictographs and prae-phoenician  
script, London 1895, p. 127, f. 133,  
Menghin, Weltgeschichte der Steinzeit, tab. XLVIII, 9.
120. Tab. XLIV Syros,  
wys. 0.642 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 19,  
Cat. Brit. Mus., p. 9—10, nr A 19.
121. Ios,  
wys. 0.223 m,  
Mus. Narod., Kopenhaga, nr inw. AB b 139,  
Graindor Paul, Fouilles d'Ios, Bull. Corr. Hell.  
XXVIII, 1904, p. 310,  
Ross, Archäologische Aufsätze, I, p. 53,  
Blinkenberg, p. 16—17; 8, f. 3; 64 (Ios C),  
Fimmen, p. 14.
122. Haghios. Onouphrios (Kreta),  
wys. ok. 0.170 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 58, nr inw. 90,  
Mon. Ant. VI, 1895, p. 175, ryc. p. 169 f. 1 (1, 5).
123. Syros,  
wys. ok. 0.160 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 101, nr inw. 6165.
124. Tab. XLV Syros,  
wys. ok. 0.270 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 101, nr inw. 6174.
125. Tab. XLVI a Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.163 m,  
Brit. Mus. Londyn, nr inw. A. 13,

Cat. Brit. Mus., p. 7, A. 13, f. 3.

126. Tab. XLVI b Amorgos,  
wys. ok. 0.250 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch. III, 1898, p. 154, tab. X, 1,  
Childe, The dawn of European civilization,  
London 1925, p. 47, f. 22, 2,  
Karo, f. 15,  
Aberg, p. 69, f. 117,  
Τσουντας, p. 8, f. 12.
127. Tab. XLVIII Amorgos,  
Ashmolean Museum, Oxford,  
Essays in Aegean Arch., p. 55—62, tab. VIII a.
128. Tab. LXIX Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.269 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 16,  
Cat. Brit. Mus., p. 8, A 16, (tab. II, A 16).
129. Miejsce znalezienia nieznane,  
Musée National du Louvre, Paryż,  
Charbonneaux J., L'art égéen, Paris 1929, P. XXXII,  
MINΩΣ, p. 5.
130. Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0.160 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr inw. 3917.
131. Stura (Eubea),  
wys. 0.132 m,  
wl. Δ. Κριεζώτης, Chalkis,  
Blinkenberg, p. 64 (Eubée A),  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 54, f. 1.
132. Syros,  
wys. ok. 0.190 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 99, nr inw. 5107.
133. Tab. L a Kumasa (Kreta)  
wys. 0.240 m,  
Muz. Arch. Herakleion,  
Xanthoudides, p. 22, nr 123, ryc.; tab. XXI, nr 123.
134. Tab. L b Kumasa (Kreta),  
wys. 0.155 m,  
Muz. Arch. Herakleion,  
Xanthoudides, p. 22, nr 126, tab. XXX nr 126.

135. Tab. LI a      A m o r g o s,  
Ashmolean Museum, Oxford,  
Essays in Aegean Arch. tab. VIII b.
136. Tab. LII      T e k é (Kreta),  
wys. 0.160 m,  
Muz. Arch. Herakleion, nr inw. 284,  
Marinatos, p. 299, f. 9.
137.                A m o r g o s,  
wys. ok. 0.100 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 97, nr inw. 3920,  
Blinkenberg, p. 63 (Amorgos A H).
138.                S y r o s,  
wys. 0.150 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 101, nr inw. 6193.
139. Tab. LI b      M i e j s c e z n a l e z i e n i a n i e z n a n e,  
wys. 0.332 m,  
Brit. Mus. Londyn, nr inw. A 15,  
Cat. Brit. Mus., p. 8, A 15; fig. 5.
140. Tab. XXX a    A m o r g o s,  
wys. 0.500 m,  
Muz. Narod., Kopenhaga, nr inw. 1624,  
Blinkenberg, p. 7, f. 1; p. 62 (Amorgos Z).
141.                A m o r g o s,  
wys. 0.308 m,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 48, f. 1.
142.                A m o r g o s,  
wys. 0.150 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 97, nr inw. 3925.
143.                I o s,  
wys. ok. 0.130 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr inw. 3916,  
Graindor Paul, Fouilles d'Ios, Bull. Corr. Hell.  
XXVIII, 1904, p. 310,  
Fimmen, p. 14,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 49, n. 1,  
Blinkenberg, p. 64 (Ios B).
144.                H a g h i o s O n o u p h r i o s (Kreta),  
wys. ok. 0.045 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 58, nr inw. 93.

145. Tab. LIII a      Syros,  
wys. 0.200 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 24,  
Cat. Brit. Mus., p. 10, A 24 (tab. II, A 24),  
Blinkenberg, p. 67 (Syros D).
146. Tab. LIII b      Keos,  
wys. 0.100 m,  
Muz. Narod., Kopenhaga, nr inw. AB b 320,  
Blinkenberg, p. 8, f. 2; p. 64 (Kéos A),  
Fimmen, p. 14.
147.                  Naxos,  
wys. ok. 0.330 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 102, nr inw. 6140 i.
148.                  Naxos,  
wys. 0.130 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 g.
149.                  Naxos,  
wys. 0.150 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 d.
150.                  Naxos,  
wys. ok. 0.170 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 e.
151.                  Naxos,  
wys. ok. 0.140 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 f.
152.                  Syros,  
wys. ok. 0.130 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 99.
153.                  Amorgos,  
wys. ok. 0.070 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr inw. 5389.
154.                  Syros,  
wys. ok. 0.200 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 99.
155.                  Naxos,  
wys. ok. 0.260 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 102, nr inw. 6140 b.
156. Tab. LIV, LVla Naxos,  
wys. ok. 0.075 m,  
Ph. le Bas, Voyage archeologique en Grèce et en  
Asie Mineure, Paris 1888, tab. 123.



157. Tab. LV, LVib Naxos,  
 wys. ok. 0.200 m,  
 Ph. le Bas, Voyage archéologique en Grèce et en  
 Asie Mineure, Paris 1888, tab. 123,  
 Perrot, VI, f. 331,  
 Reinach, S. Les déesses nues dans l'art oriental  
 et dans l'art grec. Rev, Arch. 1895, Ser. III, 26,  
 p. 381, f. 4.  
 Lübke-Semrau, Die Kunst d. Altertums, Esslingen  
 1908, p. 2, f. 3.
158. Tab. LVII Kumasa (Kreta),  
 wys. 0.235 m,  
 Muz. Arch. Herakleion,  
 Xanthoudides, p. 22, No. 122; tab. XXI, nr 122, tab.  
 VII, nr 122,  
 Mosso, p. 216, f. 120,  
 Mon. Ant. 19, 1908, p. 207—208, f. 44; tekst p. 206.
159. Tab. LVIII Miejsce znalezienia nieznane,  
 wys. 0.490 m,  
 Brit. Mus. Londyn, nr inw. A 17,  
 Cat. Brit. Mus., p. 8—9, A 17; f. 6,  
 Collignon, p. 18, f. 5,  
 Blinkenberg, p. 7, nr 2; p. 69 (Provenance inconnue A),  
 Hall, Aegean Archaeology, London 1915, tab.  
 XIX, 3,  
 ΜΙΝΩΣ, p. 6.
160. Tab. LIX Paros,  
 wys. 0.149 m,  
 Brit. Mus. Londyn, nr inw. A. 23,  
 Bent, J. H. S. V, 1884, p. 51, f. 8,  
 Bent, The Cyclades or life among the Insular  
 Greeks, London 1885, p. 406,  
 Cat. Brit Mus., p. 10, A 23 (tab. II, A 23).
161. Tab. LX Miejsce znalezienia nieznane,  
 wys. ok. 0.260 m,  
 Fitzwilliam Museum, Cambridge,  
 The Cambridge Ancient History, Volumen of Plates  
 I, p. 114; ryc., p. 115, f. [c].
162. Tab. LXI Naxos,  
 wys. ok. 0.590 m,  
 Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr inw. 6195,  
 Picard, La sculpture antique, Paris 1923, I, p. 19,  
 f. 4.

163. Tab. LXII      Naxos,  
wys. ok. 0.120 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 a,  
V. Müller, p. 9—10; tab. X, 216.
164. Tab. LXIII      Syros,  
Tab. LXIV      Antiquarium, Berlin, nr inw. 8267,  
Tab. LXV      V. Müller, f. 213—215,  
Deonna, L'attitude du repos dans la statuaire, Rev.  
Arch. Ser. V, 34/1931/II, p. 100, f. 21, 6; p. 101.
165. Tab. LXVI      Syros,  
wys. 0.250 m,  
Museum für Völkerkunde, Berlin,  
Bossert, p. 14, f. 13,  
V. Müller, p. 9, 13, tab. I, 22,  
Majewski, Kultura aigajska, Lwów 1933, p. 129.
166.                  Miejsce znalezienia nieznane,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr inw. 5390.
167.                  Mallia (Kreta),  
wys. ok. 0.065 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 103, nr inw. 280.
168.                  Stura (Eubea),  
wys. ok. 0.135 m,  
wl. Σαράντης Δημητριος, Stura,  
Blinkenberg, p. 64 (Eubée A),  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 54, f. 2.
169. Tab. LXX a      Amorgos,  
wys. 0.163 m,  
Brit. Mus. Londyn, nr inw. A 22,  
Cat. Brit. Mus., p. 10, A. 22.
170. Tab. LXX b      Phylakopi (Melos),  
wys. ok. 0.060 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Excavations at Phylakopi, tab. XXXIX, f. 2.
171. Tab. LXXI a     Zygouries koło Koryntu,  
wys. 0.100 m,  
Muz. Arch., Korynt,  
Blegen, Zygouries, Cambridge 1928, p. 194, f. 183.
172.                  Haghios Onouphrios (Kreta),  
wys. 0.038 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 58, nr inw. 91,  
Mon. Ant. VI, 1895, p. 169, f. 1, 3; p. 175.

173. Seriphos,  
Antiquarium, Berlin,  
Kgl. Museen in Berlin, Verzeichniss der Skulpturen,  
No. 576,  
Blinkenberg, p. 48, f. 13; p. 66 (Sériphos B),  
Déchelette J., Manuel d'archéologie préhistorique  
celtique et gallo-romaine, I, Paris 1924, p. 597,  
f. 230, 1.
174. Tab. LXVIII Amorgos,  
wys. ok. 0,290 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 97, nr inw. 3909,  
Πρακτικά, 1888, p. 62,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 46; p. 57—58,  
Perrot, VI, p. 742, f. 336,  
Hoernes-Menghin, p. 367, n. 30,  
Charbonneaux, L'art égéen, Paris 1929, tab. XXXIII,  
Blinkenberg, p. 62 (Amorgos S),  
Παύλος Δρανδάκης, Δγαμέμων, ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ  
ΤΩΝ ΕΘΝΩΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΑΔΟΣ 12,  
ἐν Ἀθήναις 1933 p. 9 rycina lewa,
175. Tab. LXIX Paros,  
wys. ok. 0,070 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 98, nr inw. 4848,  
Eph. Arch., III, 1898, p. 161; tab. X, 5.
176. Phylakopi (Melos),  
wys. ok. 0,090 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Excavations at Phylakopi, tab. XXXIX, 6.
177. Tessalja,  
wys. ok. 0,030 m,  
Muz. Narod., Ateny, sala kultury tessalskiej, gab.  
108, nr inw. 5986.
178. Tab. LXVII Amorgos,  
wys. 1,490 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 3978,  
Tsuntas Manatt, The Mycenaean age, London 1897,  
p. 257, f. 132,  
Staïs, Collection mycénienne, Athènes 1909, p. 170,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 47,  
Casson, p. 15, f. 3,  
Blinkenberg, p. 62 (Amorgos T).  
Contenau G. La déesse nue babylonienne, Pa-  
ris 1914, p. 21.
179. Tab. LXXII Paros,  
wys. 0,213 m,

- Badisches Landesmuseum, Karlsruhe,  
Perrot, VI, p. 740, f. 332,  
Reinach, Rev. Arch., 1887, p. 102,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 51, n. 1,  
Gerhardt, Kunst der Phönicier, Akad. Abhandlungen,  
tab. 44, nr 3,  
Behn, nr 492,  
Lichtenberg, p. 97, f. 45,  
Reichel, Vorhell. Götterculte, Wien 1897, p. 81,  
f. 34,  
Thiersch, Abhandlungen der Münch, Akademie, 1835,  
p. 585—586,  
Blinkenberg, p. 16; p. 66 (Paros C),  
Bernoulli, Aphrodite, Leipzig 1873, p. 3,  
Wilke, Indien, Orient und Europa, Warthburg 1913,  
p. 196, f. 188 a,  
Wilke, Religion d. Indogermanen, Leipzig 1923,  
p. 196, f. 188 b,  
Bossert, p. 5, f. 15.
180. Tab. LXXIII      Teké (Kreta),  
wys. 0.048 m,  
Muz. Arch., Herakleion, nr inw. 288.  
Marinatos, p. 30, f. 12.
181. Tab. LXXIV      Amorgos,  
Tab. LXXV            wys. 0.160 m,  
Brit. Mus., Londyn, nr inw. A 34,  
Cat. Brit. Mus., p. 13, A 34,  
Bent, J. H. S. V, 1884, p. 51, f. 9,  
Blinkenberg, p. 17, p. 62 (Amorgos X),  
Bent, The Cyclades or life among the Insular Greek,  
London 1885, p. 406.
182. Tab. LXXVI      Keros,  
Tab. LXXVII        wys. ok. 0.205 m,  
Muz. Narod., Ateny nr. inw. 3910,  
Bossert, p. 17, f. 18; p. 20,  
V. Müller, f. 23,  
W. Müller, Nacktheit und Entblössung, Leipzig 1906,  
tab. I, 4 a,  
Perrot, VI, f. 357,  
Collignon, p. 19, f. 6,  
Ebert, Reallex. d. Vorgeschichte, VI, p. 30, tab. 4, f. b,  
Koehler, A. M. IX, 1884, p. 156—162, tab. VI, 1,  
Staïs, Collection mycénienne, Athènes 1901, p. 169,  
Montelius, La Grèce, p. 107,  
Καβαδίας, Προϊστορική Αρχαιολογία, p. 378,  
Büchner, Pauly-Wissowa, Realencykl., s. v. Kereia, 2;  
Åberg, p. 69, f. 118,

- Blinkenberg, p. 17, p. 64 (Kéros A),  
 Lichtenberg, p. 119, f. 70,  
 Bogajewskij, p. 45, f. 19,  
 G. Wilke, Religion d. Indogermanen, Leipzig 1923,  
 p. 57, f. 57,  
 G. Wilke, Indien, Orient und Europa, Warthburg  
 1913, p. 233, f. 212, c,  
 Casson, p. 18, f. 7.
183. Tab. LXXXVIII  
 a, b  
 Tegea,  
 wys. 0.055 m,  
 Zaginęła,  
 Le Bas, Voyage en Grèce, Paris 1888, p. 111,  
 tab. 123,  
 Bossert, wyd. 1, f. 121,  
 Cat. Brit. Mus., p. 5.  
 Majewski, Kultura aigajska, Lwów 1933, p. 132.
184. Tab. LXXIX  
 Tab. LXXX  
 Tab. LXXXI  
 Keros,  
 wys. 0.230 m,  
 Muz. Narod., Ateny, gab. 97, nr inw. 3908,  
 Perrot, VI, f. 358,  
 Bosert, f. 19,  
 Charbonneaux, L'art égéen, Paris 1929, tab. XXXII,  
 Blinkenberg, p. 17, p. 64 (Kéros A),  
 Bogajewskij, p. 47, f. 20,  
 Koehler, A. M. IX, 1884, p. 156—162,  
 Åberg, p. 69, f. 119,  
 Montelius, La Grèce, p. 107,  
 ΜΙΝΩΣ, p. 5,  
 Fimmen, p. 14,  
 Ebert, Reallex. d. Vorgesch. s. v. Idol (tab. 4a),  
 Collignon, p. 19, f. 7,  
 Hoernes-Menghin, p. 370,  
 Dussaud, p. 363, f. 268,  
 Casson, p. 17 f. 6,  
 Staïs, Collection mycénienne, Athènes 1909, p. 170,  
 Lichtenberg, p. 119, f. 70,  
 Wilke, Indien, Orient und Europa, Warthburg 1913,  
 p. 233, f. 212,  
 Büchner, Pauly-Wissowa, Realencykl. s. v. Keraja 2,  
 Καβαδίας, Προϊστορική 'Αρχαιολογία, p. 378,  
 Kulczycki, tab. II, 6,  
 Majewski, Kultura aigajska, Lwów 1933, p. 131.
185. Tab. LXXXII  
 a, b  
 Thera,  
 wys. ok. 0.173 m,  
 Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, nr inw. B 863,

- V. Müller, tab. I, 24,  
Bossert, p. 6, f. 16—17, ryciny, prawe,  
W. Müller, Nacktheit und Entblössung, Leipzig 1906,  
tab. II,  
Blinkenberg, p. 18, f. 5 b; p. 67 (Théra A),  
Koehler, A. M. IX, 1884, p. 158; tab. VI,  
Kulczycki, tab. V, f. 15,  
Führer durch die Sammlung z. Karlsruhe, v. J.  
1882, p. 9,  
Majewski, Kultura aigajska, Lwów 1933, p. 130.
186. Tab. LXXXIII  
a, b      T h e r a,  
wys. ok. 0.150 m,  
Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, nr inw. B 864,  
Bossert, p. 6, f. 16—17, ryciny lewe,  
Koehler, A. M. IX, 1884, p. 157—158, tab. VI,  
W. Müller, Nacktheit und Entblössung, Leipzig 1906,  
tab. V,  
Blinkenberg, p. 18, f. 5 a; p. 67 (Théra A),  
Walz, Über die Polychromie der antiken Skulpturen,  
Tübingen 1853, p. 9, tab. I, 2,  
Kulczycki, tab. V, f. 15,  
Führer durch die Sammlung z. Karlsruhe v. J.  
1882, p. 9,  
Majewski, Kultura aigajska, Lwów 1933, p. 130.
187. Tab. LXXXIV      T e k é (Kreta),  
Tab. LXXXV      wys. 0.081 m,  
Muz. Arch., Herakleion, nr inw. 287,  
Marinatos, p. 301, f. 10—11.
188.      N a x o s,  
wys. ok. 0.140 m,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 6140 j.
189.      A t e n y, połud. stok Akropolii,  
wys. 0.095 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Sybel, Skulpturen zu Athen, nr 4387,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 56—57,  
Blinkenberg, p. 68, (Attique B),  
Fimmen, p. 8.
190.      M i e j s c e z n a l e z j e n i a n i e z n a n e,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 102.
191.      T y l i s s o s (Kreta),  
wys. ok. 0.150 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 71.

192. Tylissos (Kreta),  
wys. ok. 0,070 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 71, nr. inw. 214.
193. Tylissos (Kreta),  
wys. ok. 0,060 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 71, nr. inw. 183.
194. Tylissos (Kreta),  
wys. ok. 0,050 m,  
Muz. Arch., Herakleion, gab. 71.
195. Trepete (Kreta),  
Muz. Arch., Herakleion,  
Casson, p. 15, n. 1.
196. Syros,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch., III, 1899, p. 97, f. 28.
197. Syros,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch., III, 1899, p. 97, f. 29.
198. Syros,  
Muz. Narod., Ateny,  
Eph. Arch., III, 1899, p. 99, f. 30.
199. Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0,050 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr. inw. 3930.
200. Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0,050 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr. inw. 3929.
201. Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0,060 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 104, nr. inw. 3932.
202. Naxos,  
Musée National du Louvre, Paryż,  
MINΩΣ, p. 6.
203. Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0,045 m,  
Muz. Narod., Ateny,
204. Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0,060 m,  
Muz. Narod., Ateny,

205.                    Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0.060 m,  
Muz. Narod., Ateny,
206.                    Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0.050 m,  
Muz. Narod., Ateny,
207.                    Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0.080 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 102, nr inw. 6140, 1.
208.                    Naxos,  
wys. ok. 0.090 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 102, nr inw. 6140, 2.
209.                    Naxos,  
wys. ok. 0.100 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 102, nr inw. 6140, 3.
210.                    Naxos,  
wys. ok. 0.100 m,  
Muz. Narod., Ateny, gab. 102, nr inw. 6140, 4.
211.                    Miejsce znalezienia nieznane,  
Provinzialmuseum, Bonn,  
Blinkenberg, p. 17—18; p. 69 (Provenance inconnue E).
212.                    Paros,  
Muz. Narod., Ateny,  
Lagrange, p. 77—78, n. 2, f. 50, rycina prawa.
213. Tab. XLVII b    Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.174 m,  
Antikenabteilung des Hamburgischen Museums für  
Kunst und Gewerbe, Hamburg, nr inw. 1924, 181,  
Berichte d. Justus Brinckmann-Gesellschaft IV,  
1924/25, 6,  
Kunstwanderer, IX, 1926/27, p. 228,  
Arch. Anz. 1928, szp. 274, 275, f. 1.
214. Tab. XXXV b    Paros,  
wys. 0.169 m,  
Antikenabteilung des Hamburgischen Museums für  
Kunst und Gewerbe, Hamburg, nr inw. 1927, 135,  
Arch. Anz. 1928, szp. 274, 276, f. 2.
215. Tab. XXXVI a    Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.610 m,



- Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt, Oddział starożytności, nr inw. 1,  
Hekler, Die Sammlung Antiker Skulpturen in Budapest, Krystal-Verlag, 1929, p. 11, f. 1,  
Wollanka, Az antik szoborgyűjtemény magyarázó katalógusa, No. 1.
216. Tab. XXXVI b    *Miejsce znalezienia nieznane,*  
wys. 0.237 m,  
Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt, Oddział starożytności nr inw. 2,  
Hekler, Die Sammlung antiker Skulpturen in Budapest, Krystal-Verlag, 1929, p. 11, f. 2,  
Wollanka, Az antik szoborgyűjtemény magyarázó katalógusa, No. 2.
217.                    *Miejsce znalezienia nieznane,*  
wys. 0.210 m,  
Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt, Oddział starożytności nr inw. 3,  
Hekler, Die Sammlung antiker Skulpturen in Budapest, Krystal-Verlag, 1929, p. 11, f. 3,  
Wollanka, Az antik szoborgyűjtemény magyarázó katalógusa, No. 3.
218.                    *Haghios Kosmas (koło Starego Phaleronu),*  
wys. ok. 0.150 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Mylonas, f. 21, 6.
219.                    *Haghios Kosmas (koło Starego Phaleronu),*  
wys. ok. 0.035 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Mylonas, f. 21, 1.
220.                    *Haghios Kosmas (koło Starego Phaleronu),*  
wys. ok. 0.045 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Mylonas, f. 21, 2.
221.                    *Haghios Kosmas (koło Starego Phaleronu),*  
wys. ok. 0.080 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Mylonas, f. 21, 4.
222.                    *Haghios Kosmas (koło Starego Phaleronu),*  
wys. ok. 0.075 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Mylonas, f. 21, 5.

223. Haghios Kosmas (koło Starego Phaleronu),  
wys. ok. 0.070 m,  
Muz. Narod., Ateny,  
Mylonas, f. 21, 7.
224. Siphnos,  
wys. ok. 0.210 m,  
własność pryw. na Siphnos (?),  
Pollak, Von griechischen Inseln, A. M. XXI,  
1896, p. 210,  
Blinkenberg, p. 66 (Siphnos A).
225. Siphnos,  
wys. ok. 0.125 m,  
własność pryw. na Siphnos (?),  
Pollak, Von griechischen Inseln, A. M. XXI,  
1896, p. 210,  
Blinkenberg, p. 66 (Siphnos A).
226. Siphnos,  
wys. ok. 0.095 m,  
własność pryw. na Siphnos (?),  
Pollak, Von griechischen Inseln, A. M. XXI,  
1896, p. 210,  
Blinkenberg, p. 66 (Siphnos A).
227. Siphnos,  
wys. ok. 0.150 m,  
własność pryw. na Siphnos (?),  
Pollak, Von griechischen Inseln, A. M. XXI,  
1896, p. 211,  
Blinkenberg, p. 66 (Siphnos A).
228. Pireus,  
własność pryw. Pireus (?),  
Pollak, Von griechischen Inseln, A. M. XXI,  
1896, p. 211,  
Blinkenberg, p. 68 (Attique F).
229. Attyka,  
Walpole, Memoirs relating to European and Asiatic  
Turkey, p. 541,  
K. O. Müller, Denkmäler der alten Kunst, I, tab. 2,  
f. 15,  
Ross, Archäologische Aufsätze, I, p. 53,  
Dümmler, A. M. XI, 1886, p. 36,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 55, 57,  
Fimmen, p. 8.

230. Mandra, koło Eleusis,  
Muzeum Archeologiczne, Eleusis,  
Blinkenberg, p. 68 (Attique D),  
Fimmen, p. 9.
231. Miejsce znalezienia nieznane,  
Evans, British Association, Ipswich 1895,  
Blinkenberg, p. 68 (Attique E).
232. Melos,  
Dümmler, A. M. XI, 1886, p. 29,  
Blinkenberg, p. 65 (Mélös B).
233. Melos,  
Dümmler, A. M. XI, 1886, p. 29,  
Blinkenberg, p. 65 (Mélös B).
234. Melos,  
Lenormant, Les premières civilisations, vol. II, p. 376,  
Blinkenberg, p. 65 (Mélös G).
235. Triopion, koło Knidos,  
Bent, J. H. S. IX, 1888, p. 82,  
Perrot, V, p. 906,  
Blinkenberg, p. 17; 61 (Triopion C).
236. Triopion koło Knidos,  
Bent, J. H. S. IX, 1888, p. 82,  
Perrot, V, p. 905,  
Blinkenberg, p. 17; p. 61 (Triopion B).
237. Sitea (Kreta),  
Evans, Cretan pictographs and prae-phoenician  
script, London 1895, p. 127, f. 134,  
Blinkenberg, p. 63 (Crète D).
238. Miejsce znalezienia nieznane,  
Państwowe Muzeum Archeologiczne, Odessa,  
Furtwängler, Berliner philologische Wochenschrift  
1888, p. 1517,  
Reinach, Rev. arch. 1889, II, p. 113,  
Blinkenberg, p. 69 (Provenance inconnue D).
239. Miejsce znalezienia nieznane,  
Muzeum Archeologiczne, Arolsen,  
Gädechens, Die Antiken zu Arolsen, no 2,  
Bernoulli, Aphrodite, p. 3,  
Blinkenberg, p. 69 (Provenance inconnue B).
240. Heraklea, obok Amorgos,  
Ross, Inselreisen, II, p. 35,

- Fimmen, p. 14,  
Blinkenberg, p. 64 (Héraclée A).
241. Tenos,  
Bent, J. H. S. IX, 1888, p. 82,  
Perrot, V, p. 906,  
Blinkenberg, p. 17, 67 (Ténos A),  
Fimmen, p. 13,
242. Rheneia, koło Delos,  
Ross, Archäol. Aufsätze, I, p. 52,  
Fimmen, p. 14,  
Blinkenberg, p. 66 (Rhénée A).
243. Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0.220 m,  
Staatliche Skulpturensammlung, Drezno, nr inw. 445,  
Hettner, Die Bildwerke der königl. Antikensammlung  
zu Dresden, p. 43, nr 445,  
Collignon, Gesch. d. griech. Plastik, Strassburg,  
1897, I, p. 19, n. 3.
244. Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. ok. 0.122 m,  
Staatliche Skulpturensammlung, Dresden, nr inw. 447,  
Hettner, Die Bildwerke der königl. Antikensammlung  
zu Dresden, p. 43, nr 447,  
Collignon, Gesch. d. griech. Plastik, Strassburg,  
1897, I, p. 19, n. 3.
245. Nisyros, obok Kos,  
Antiquarium, Berlin,  
Museen in Berlin, Verzeichniss der Skulpturen,  
No 575,  
Blinkenberg, p. 65 (Nisyros A),  
Fimmen, p. 16.
246. Sunion,  
Παναθήναια, XI, 1911, p. 310,  
Arch. Anz. XXVII, 1912, szp. 240,  
Fimmen, p. 8.
247. Amorgos,  
Muzeum Archeologiczne, Eleusis,  
Blinkenberg, p. 63 (Amorgos AE).
248. Tab. LXXI b Amorgos,  
Staatliche Skulpturensammlung, Drezno, nr inw.  
2967,  
Poulsen, Jahrb. d. Arch. Inst. XXI, 1906, p. 182,

- W. A. Müller, Nacktheit und Entblössung, p. 59,  
Arch. Anz. XL, 1925, szp. 143—144, No 92, f. 38.
249. Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.070 m,  
Staatliche Skulpturensammlung, Drezno, nr inw.  
1988,  
Arch. Anz. XL, 1925, szp. 142, No 88.
250. Tab. XVI c Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.135 m,  
Staatliche Skulpturensammlung, Drezno, nr inw.  
1989,  
Arch. Anz. XL, 1925, szp. 142, No 89; szp. 143  
fig. 37.
251. Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.095 m,  
Staatliche Skulpturensammlung, Drezno, nr inw.  
1990,  
Arch. Anz. XL, 1925, szp. 142—143, No 90.
252. Miejsce znalezienia nieznane,  
wys. 0.124 m,  
Staatliche Skulpturensammlung, Drezno, nr inw.  
1991,  
W. A. Müller, Nacktheit Entblössung, Tab. I, 2, p. 58,  
Arch. Anz. XL, 1925, szp. 143, No 91.
253. Thera,  
wys. 0.152 m,  
Museum Narodowe, Kopenhaga, nr inw. AB b 139,  
Conze, Sitzungsberichte der Wiener Akademie,  
LXXIII, 1873, p. 239—240,  
Blinkenberg, p. 7—8, 67 (Théra C).
254. Thera,  
Muz. Narod., Ateny, nr inw. 3933,  
Blinkenberg, p. 68 (Théra H).
255. Thera,  
De Witte, De quelques antiquités rapportées de  
Grèce par Fr. Lenormant, p. 22,  
Arch. Zeitung, 1866, p. 294,  
Lenormant, Comptes-rendus de l'Académie des  
Inscr. et Belles Lettres, 1886, p. 272—273,  
Lenormant, Les premières civilisations, t. II, p. 378,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 55,  
Blinkenberg, p. 67 (Théra D).

256. Amorgos,  
Arch. Anz. 1891, p. 133,  
Blinkenberg, p. 62 (Amorgos Y).
257. Seriphos,  
Antiquarium, Berlin,  
Kgl. Museen in Berlin, Verzeichniss der Skulpturen,  
No 574,  
Blinkenberg, p. 66 (Sériphos A).
258. Stura (Eubea),  
wys. ok. 0.075 m,  
wł. pryw. Chalkis,  
Wolters, A. M. XVI, 1891, p. 55.
259. Rzym,  
Museo Barracco,  
Licht H. Sittengeschichte Griechenlands, Ergänzungsband,  
Zürich 1928, p. 8 rycina dolna.

### Objaśnienia skrótów.

- Brit. Mus., Londyn = British Museum w Londynie. Departament of Greek and Roman Antiquities.
- Muz. Narod., Ateny = Muzeum Narodowe Archeologiczne w Atenach, sala kultury cykladzkiej.
- Åberg = Åberg Nils, *Bronzezeitliche und früheisenzeitliche Chronologie, IV Griechenland*, Stockholm 1933.
- Behn = Behn, *Vorhellenistische Altertümer d. öst. Mittelmeerländer*.
- Blinkenberg = Blinkenberg Chr., *Antiquités prémycéniennes*, *Mém. Antiqu. du Nord*, 1896.
- Bogajewskij = *Богдаевский Б., Крит и Микены, Эгейская культура. Москва-Ленинград 1924.*
- Bossert = Bossert H. Th., *Altkreta*, 2 ed., Berlin 1923,
- Casson = Casson Stanley, *The technique of early Greek Sculpture*, Oxford 1933.
- Cat. Brit. Mus., = Pryce F. N., *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum, Vol. I. Part 1*, London 1928.
- Collignon = Collignon M., *Histoire de la sculpture grecque*, vol. I, Paris 1892.
- Dussaud = Dussaud René, *Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Egée*, 2 ed. Paris 1914.
- Essays in Aegean Archaeol. = Hogart D. G., *Aegean Sepulchral figurines*, *Essays in Aegean Archeology*, Oxford 1927, p. 55—62.
- Excavations at Phylakopi = *The Excavations at Phylakopi in Melos*, London 1904.
- Fimmen = Fimmen D., *Die kretisch-mykenische Kultur*, Leipzig 1921.
- Hoernes = Hoernes M., *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, Wien 1915.
- Hoernes--Menghin = Hoernes-Menghin, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, Wien 1925.

- Karo = Karo G., Religion des ägäischen Kreises, Berlin 1925.
- Kulczycki = Kulczycki G., Die Möbelformen des ägäischen Kulturkreises, Eos, XXXIII. 1930—31, p. 580 sq.
- Lagrange = Lagrange J., La Crète ancienne, Paris 1908.
- Lichtenberg = Lichtenberg R., Die Ägäische Kultur, Leipzig 1911.
- Marinatos = Marinatos Sp., Funde und Forschungen auf Kreta. Jahrb. d. Arch. Inst., Arch. Anz. 1933, p. 208—303.
- ΜΙΝΩΣ = Παυλος Δρανδακης, ΜΙΝΩΣ, ΕΝΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ ΤΩΝ ΕΘΝΩΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΑΔΟΣ 7, εν Ἀθήναις 1933.
- Mosso = Mosso A., Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta, Milano 1907.
- Müller V. — Müller Valentin, Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien, Augsburg 1929.
- Mylonas — Mylonas, George E., Excavations at Hagios Kosmas, Am. Jour. of Arch. XXXVIII. 1934, p. 275—276.
- Perrot — Perrot-Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, Paris 1894.
- Πρακτικά Τσοόντας = Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις ἀρχαιολογικῆς ἐταιρείας.
- Τσοόντας = Τσοόντας Χρ. Ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, ἐν Ἀθήναις 1928.
- Xanthoudides — Xanthoudides St., The vaulted tombs of Mesará, London 1924.

U w a g a! Klisze sporządzone są na podstawie zdjęć fotograficznych Mgr. Włodzimierza Tyssa.

### Spis miejsc znalezienia figurek cykladzkich.

#### CYKLADY

- Amorgos: 37. 47. 48. 50. 51. 54. 70. 71. 72. 78. 79. 81. 83. 85.  
86. 91. 92. 97. 126. 127. 135. 137. 140. 141. 142. 153. 169.  
174. 178. 181. 247. 248. 256.
- Antiparos (Oliaros): 14. 17. 19. 21. 24. 28. 40. 43. 59. 62. 84. 103.
- Despotikos: 1. 10. 15.
- Delos: 82.
- Heraklea (k. Amorgos): 240.
- Ios: 121. 143.
- Karpathos: 64.
- Keos: 146.
- Keros: 182. 184.
- Kimolos: 38.



Melos: 232. 233. 234 (ponadto zob. Phylakopi).  
 Naxos: 3. 8. 9. 27. 35. 55. 56. 57. 58. 60. 61. 63. 65. 93. 100.  
 147. 148. 149. 150. 151. 155. 156. 157. 162. 163. 188. 202.  
 208. 209. 210.  
 Paros: 5. 7. 18. 20. 22. 23. 26. 39. 41. 42. 44. 46. 53. 73. 76. 80.  
 95. 96. 160. 175. 179. 212. 214.  
 Phylakopi (Melos): 29. 30. 31. 32. 33. 99. 170. 176.  
 Rheneia: 242.  
 Seriphos: 173. 257.  
 Siphnos: 224. 225. 226. 227.  
 Syros: 105. 106. 107. 108. 120. 123. 124. 132. 138. 145. 152. 154.  
 164. 165. 196. 197. 198.  
 Tenos: 241.  
 Thera: 185. 186. 253. 254. 255.

## KRETA.

Haghios Onouphrios: 2. 13. 66. 67. 68. 69. 122. 144. 172.  
 Kumasa: 112. 113. 114. 133. 134. 158.  
 Mallia: 167.  
 Platanos: 111.  
 Pyrgos-Anopolis: 109. 115.  
 Sitea: 119. 237.  
 Teké: 89. 116. 117. 118. 136. 180. 187.  
 Trepete (koło Herakleionu): 195.

## GRECJA, TESSALJA, AZJA MNIEJSZA I CYPR.

Ateny: 189.  
 Attyka: 229.  
 Delfy: 49.  
 Eubea: 36.  
 Haghios Kosmas, koło Starego Phaleronu: 34. 218. 219. 220. 221.  
 222. 223.  
 Kyme, koło Xanthos (Azja Mn.): 11. 12. 75.  
 Mandra, koło Eleusis: 230.  
 Maroni (Cypr): 74.  
 Nisyros obok Kos: 245.  
 Patesia: 90.  
 Pireus: 228.  
 Sunion: 246.  
 Stura (Eubea): 131. 168. 258.  
 Tegea: 183.  
 Tessalja: 25. 177.  
 Tropion, koło Knidos: 235. 236.  
 Zygouries, koło Koryntu: 171.

## MIEJSCA ZNALEZIENIA NIEZNANE.

4. 6. 16. 45. 52. 77. 87. 88. 94. 98. 101. 102. 104. 110. 125. 128.  
129. 130. 139. 159. 161. 166. 190. 199. 200. 201. 203. 204.  
205. 206. 207. 211. 213. 215. 216. 217. 231. 238. 239. 243.  
244. 249. 250. 251. 252. 259.

## Spis miejsc przechowania figurek cykladzkich.

## Arolsen,

Muzeum Archeologiczne: 239.

## Ateny,

Narodowe Muzeum Archeologiczne: 1. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 14.  
15. 16. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 29. 30. 31.  
32. 33. 34. 35. 38. 39. 40. 42. 43. 44. 45. 46. 52. 55. 56.  
57. 58. 60. 61. 63. 70. 71. 72. 73. 76. 80. 84. 85. 86.  
91. 92. 93. 96. 99. 100. 101. 102. 105. 106. 107. 108. 123.  
124. 126. 130. 132. 137. 138. 142. 143. 147. 148. 149. 150.  
151. 152. 153. 154. 155. 162. 163. 166. 170. 174. 175. 176.  
177. 178. 182. 184. 188. 189. 190. 196. 197. 198. 199. 200.  
201. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 212. 218. 219.  
220. 221. 222. 223. 254.

## Berlin,

Antiquarium: 82. 164. 173. 245. 257.

Museum für Völkerkunde: 165.

## Bonn,

Provinzialmuseum: 211.

## Budapeszt,

Muzeum Sztuk Pięknych: 215. 216. 217.

## Cambridge,

Fitzwilliam Museum: 161.

## Chalkis,

Wł. pryw.: 131. 258.

## Delfy,

Muzeum Archeologiczne: 49.

## Drezno,

Staatliche Skulpturensammlung: 65. 243. 244. 248. 249. 250. 251. 252.

## Eleusis,

Muzeum Archeologiczne: 230, 247.

## Genewa,

Musée d'Art et d'Histoire: 37.

## Hamburg,

Antikenabteilung des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe:  
213. 214.

## Herakleion,

Muzeum Archeologiczne: 2. 13. 66. 67. 68. 69. 89. 109. 111. 112.  
113. 114. 115. 116. 117. 118. 122. 133. 134. 136. 144. 158.  
167. 172. 180. 187. 191. 192. 193. 194. 195.

- Karlsruhe,  
Badisches Landesmuseum: 179. 185. 186.
- Kopenhaga,  
Muzeum Narodowe: 121. 140. 146. 253.
- Korynt,  
Muzeum Archeologiczne: 171.
- Londyn,  
British Museum: 11, 12, 17, 28, 47, 53, 59, 62, 64, 74, 75, 81,  
87, 88, 94, 95, 97, 98, 103, 104, 110, 120, 125, 128, 139, 145,  
159, 160, 169, 181.
- Monachjum,  
Museum für antike Kleinkunst: 83.
- Odessa,  
Państwowe Muzeum Archeologiczne: 238.
- Oxford,  
Ashmolean Museum: 41, 48, 78, 79, 90, 127, 135.  
Zbiory prywatne: 77.
- Paryż,  
Musée National du Louvre: 129, 202.
- Pireus,  
Wł. prywatna: 228.
- Rzym,  
Museo Barracco: 259.
- Siphnos,  
Wł. prywatna: 224, 225, 226, 227.
- Stura,  
Wł. prywatna: 168.
- Miejsca przechowania nieznane.  
36, 50, 51, 54, 119, 141, 156, 157, 229, 231, 232, 233, 234, 235,  
236, 237, 240, 241, 242, 246, 255, 256,

## Index.

- Afrodyta 12, 15.  
Amorgos 1, 4, 5, 73, 84, 93.  
Anatolja 14, 67, 80.  
Anopolis zob. Pyrgos-Anopolis.  
Antiparos 4.  
Astarte 12, 15.  
Ateny 16, 17, 62, 96.  
Athena 18.  
Atkinson 1.  
Attyka 4.  
Azja Mniejsza 2, 4, 98, 101.  
Azja Przednia 6, 7, 13, 19, 32, 79, 85.  
Åberg 2, 3, 12, 86, 87, 90.
- Babilonja 14.  
Badari 10.  
Bakaïri 31.  
Balta 16.  
Battaglia 81, 82.  
Beloch 87.  
Bent 1, 12.  
Beocja 4.  
Beograd 16.  
Berlin 17, 31.  
Bernoulli 11.  
Besarabja 10.  
Bissing 17.  
Blegen 17, 39.  
Blinkenberg 1, 11, 64, 80, 82, 83, 98.  
Bogajewskij 13, 87.  
Bossert 74.  
Boston 32.  
British Museum 17.  
Bułgarja 10, 22, 46, 70.  
Buschan 31, 56.  
Butmir 38.
- Capart 17, 21, 32, 46, 47, 58, 59, 70.  
Casson 60, 62, 63, 80.
- Cehak 14, 31.  
Celesyrja 18.  
Chaironea 67.  
Chalandriane 87.  
Childe 3, 10, 11, 16, 70, 80, 82.  
Chipiez 14.  
Collignon 13, 82.  
Conteneau 18, 48, 85.  
Coomaraswamy 32.  
Cucuteni 6.  
Cunow 87.  
Cypr 13, 14, 17, 39, 55, 68, 72, 85.
- Dechelette 64.  
Delos 87.  
Dendra 17.  
Deonna 16, 21, 24, 32.  
Diakowitsch 69.  
Dimini 26.  
Dniepr 20.  
Dniestr 20.  
Doerpfeld 20, 24, 26, 27.  
Dugas 2, 4, 22, 89, 90, 92, 93, 97, 98.  
Dumitrescu 30, 59.  
Dussaud 11, 24, 25, 26, 31, 70.  
Dümmler 1.
- Ebert 26, 59, 64, 69, 81, 82.  
Egipt 10, 17, 21, 31, 33, 46, 70, 98.  
Elatea 67.  
Elderkin 12.  
Eubea 4.  
Europa 79, 81, 85, 87, 98.  
Evans 13, 17, 28, 47, 80, 95.
- Fimmen 1, 2, 4, 5, 6.  
Franz 46, 67, 69.  
Frankfort 21, 82.

- Fritze 85.  
 Gerhard 12.  
 Gjerstad 13.  
 Glotz 87.  
 Gortyna 59.  
 Gradač 10, 16.  
 Grecja 6, 31, 70, 87.  
 Gumelnita 10.  
 Hadaczek 9, 14, 31.  
 Haghios Andreas 87.  
 Haghios Kosmas 13.  
 Haghios Onouphrios 4.  
 Hall 32, 82.  
 Hansen 10, 16, 33.  
 Hellada 2, 3, 17, 87, 100.  
 Herakleion 4.  
 Hoernes 10, 16, 30, 38, 56, 58, 59, 64, 69.  
 Hogarth 1, 13.  
 Idejska grotta 12, 28.  
 Indje 31, 32.  
 Istar 12, 19.  
 Kagarow 87.  
 Kahrstedt 2, 4, 96, 97, 98.  
 Karo 12.  
 Karpathos 60.  
 Kaufmann 21, 46.  
 Keros 11, 93, 96.  
 Kijów 16.  
 Knossos 2, 17, 24, 25, 47, 84, 87, 95.  
 Korynt 17.  
 Koszylowce 6, 9, 14, 56.  
 Kozłowski 14.  
 Köster 86.  
 Köhler 12, 87, 94.  
 Kreta 2, 3, 4, 6, 10, 12, 24, 30, 66, 67, 68, 72, 80, 82, 83, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 100.  
 Kröll 93.  
 Kryniczka 9, 16.  
 Kulczycki 95.  
 Kumasa 4.  
 Kültepe 67.  
 Lange 19.  
 Lesbos 31.  
 Lichtenberg 11, 20, 81.  
 Londyn 17.  
 Luwr 18, 27, 67.  
 Lübke 12.  
 Lwów 10, 16.  
 Magna Mater 12.  
 Makarenko 16, 20, 31.  
 Mallia 4, 31.  
 Malta 71, 81, 82.  
 Matz 82, 83.  
 Mavro Spelio 17.  
 Megido 95.  
 Melnyk 16.  
 Melos 1, 3, 4, 5, 87, 92, 98, 99.  
 Menghin 10, 12, 14, 46, 87.  
 Mesará 2, 3, 6, 87.  
 Meyer 11, 86, 87, 98.  
 Mezopotamja 18, 33, 70, 85.  
 Minoa 93.  
 Mohenjo-Daro 17.  
 Moldawja 10, 19.  
 Mommsen 17.  
 Mosso 13, 24, 59, 64.  
 Moussian 18.  
 Müller Valentin 11, 13, 30, 31, 33, 39, 43, 46, 56, 59, 65, 67, 68, 69, 70, 74, 76, 81, 82, 83, 84, 89, 90, 91.  
 Müller W. A. 13, 19.  
 Mykeny 3, 12, 17, 87.  
 Mylonas 13, 31.  
 Myres 17.  
 Naxos 1, 2, 4, 5, 60, 63, 87, 88, 96.  
 Nilsson 13.  
 Nowa Zagora 69.  
 Ohnefalsch Richter 17, 31, 68.  
 Paros 1, 4, 5, 18, 60, 87, 96.  
 Peloponez 4.  
 Pelos 85, 86, 99.  
 Perrot 14.  
 Persson 14, 17.  
 Petreny 6, 18.  
 Phaistos 59.  
 Phaleron Stary 13.

- Phrurion 97.  
 Phylakopi 1, 3, 11, 86, 87, 88, 89, 99.  
 Picard 11, 13.  
 Platanos 4.  
 Plowdiw 69.  
 Podole 16, 19.  
 Popow 22, 30, 46, 56, 96, 70.  
 Popudnia 6, 9, 14.  
 Poulsen 15, 21, 22, 65.  
 Pöhlmann 87.  
 Pryce 7, 19, 60, 64.  
 Pyrgos 2, 3,  
 Pyrgos-Anopolis 4.
- Rachmani 33.  
 Razgrad 30, 69.  
 Reichel 11, 12, 18, 19.  
 Richer 21.  
 Richter zob. Ohnefalsch-Richter.  
 Rodos 71.  
 Rubensohn 97.  
 Rumunja 70.
- Salali 69.  
 Salmomy 32.  
 Sandroock 16.  
 Santorin 87, 88.  
 Sardynja 70.  
 Sartori 13.  
 Sauer 73.  
 Scheltema 81, 82, 83.  
 Schmidt 10, 20.  
 Schrader 65.  
 Schuchhardt 17, 18, 33, 80, 82.  
 Schweitzer 13.  
 Semrau 12.  
 Serbja 10, 56.  
 Sesklo 10, 16, 26.  
 Sieveking 31.  
 Sinope 67.  
 Siphnos 1, 86, 87, 88.  
 Sitea 4.  
 Smith 71, 82.  
 Sparta 60, 67.  
 Stara Zagora 69.  
 Stentinello 24.  
 Stephanos 1, 96.
- Szuszkiewka 14.  
 Sycylja 24, 72.  
 Syrja 82.  
 Syros 1, 2, 3, 4, 22, 76, 86, 87, 97, 98.  
 Sztepa 87.
- Tatar-Pasardzik 39.  
 Tegea 16.  
 Teké 4.  
 Tello 95.  
 Tessalja 4, 10, 21, 47, 70, 72, 100.  
 Thera 1, 96.  
 Thermi 31.  
 Thompson 33, 47.  
 Topra-Assar 69.  
 Tracja 70.  
 Trepete 4.  
 Troada 98.  
 Troja 20, 24, 26, 70, 71.  
 Trypilje 9.  
 Tsani-Magoula 21.  
 Tschilingirow 10, 22, 30, 46, 69, 70.  
 Tsuntas 1, 16, 26, 31.  
 Tyllisos 4.
- Ukraina 9, 16, 19, 31, 70.
- Yortan 25, 27, 70 71.
- Venus 59.  
 Villendorf 59.  
 Volo 21.
- Wace 33, 47.  
 Watzinger 95.  
 Wide 13.  
 Wilke 18.  
 Winter 18.  
 Wissowa 93.  
 Woermann 31.  
 Wolters 99.
- Xanthoudides 6. 98.
- Zagora 69.  
 Zakrzewski 87.  
 Zeus 18.  
 Zygouries 39.

### Objaśnienia do tablic.

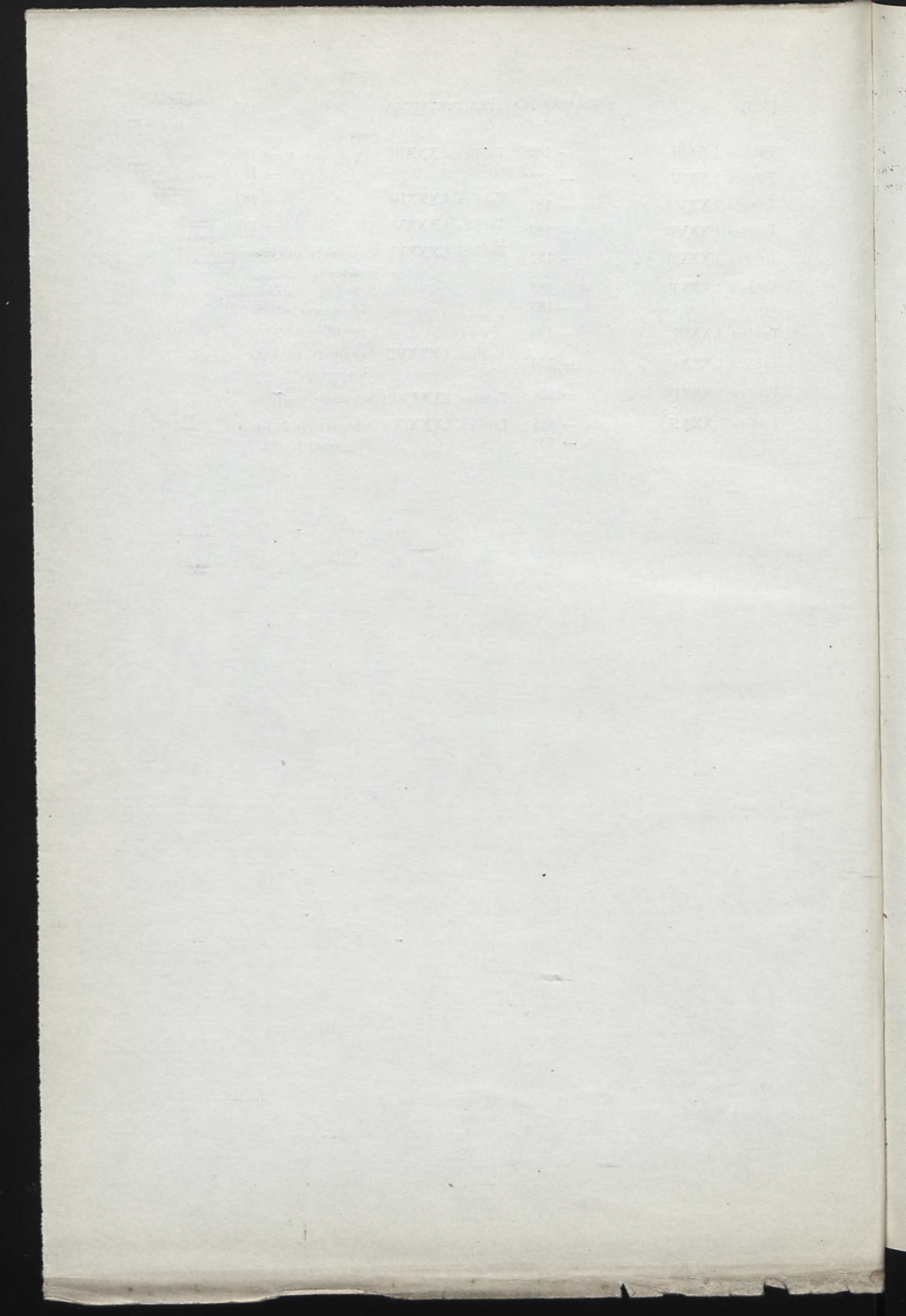
(Cyfry arabskie oznaczają pozycje katalogu figuralnej plastyki cykladzkiej)

|             |  |   |  |
|-------------|--|---|--|
| Tablica I   | a — 1<br>b — 2<br>c — 3<br>d — 4<br>e — 5<br>f — 7<br>g — 8<br>h — 9         | Tablica VII<br><br>Tablica VIII<br><br>Tablica IX | a — 38<br>b — 41<br><br>a — 46<br>b — 47<br><br>a — 29<br>b — 30<br>c — 31<br>d — 32<br>e — 33<br>f — 39<br>g — 74<br>h — 75 |
| Tablica II  | a — 13<br>b — 14<br>c — 19<br>d — 25<br>e — 27<br>f — 35<br>g — 36<br>h — 37 | Tablica X   | a — 50<br>b — 48<br>c — 49   |
| Tablica III | a — 12<br>b — 10<br>c — 11<br>d — 16<br>e — 15<br>f — 17                     | Tablica XI<br><br>Tablica XII<br><br>Tablica XIII | a — 53<br>b — 59<br><br>— 60<br><br>a — 62<br>b — 64   |
| Tablica IV  | a — 42<br>b — 45<br>c — 28<br>d — 26   | Tablica XIV<br><br>Tablica XV                     | — 65<br><br>a — 66<br>b — 67<br>c — 68<br>d — 69<br>e — 70<br>f — 71<br>g — 73<br>h — 72                                     |
| Tablica V   | a — 18<br>b — 20<br>c — 21<br>d — 22<br>e — 23<br>f — 24<br>g — 40<br>h — 43 | Tablica XVI                                       | a — 78<br>b — 77<br>c — 250  |
| Tablica VI  | — 44   |   |  |

|                 |         |                |         |
|-----------------|---------|----------------|---------|
| Tablica XVII    | — 76    | Tablica XLIV   | — 120   |
| Tablica XVIII   | a — 79  | Tablica XLV    | — 124   |
|                 | b — 79  | Tablica XLVI   | a — 125 |
| Tablica XIX     | — 84    |                | b — 126 |
| Tablica XX      | — 86    | Tablica XLVII  | a — 113 |
| Tablica XXI     | — 85    |                | b — 213 |
| Tablica XXII    | — 81    | Tablica XLVIII | — 127   |
| Tablica XXIII   | — 82    | Tablica XLIX   | — 128   |
| Tablica XXIV    | — 83    | Tablica L      | a — 133 |
| Tablica XXV     | — 80    |                | b — 134 |
| Tablica XXVI    | a — 88  | Tablica LI     | a — 135 |
|                 | b — 87  |                | b — 139 |
| Tablica XXVII   | a — 89  | Tablica LII    | — 136   |
|                 | b — 90  | Tablica LIII   | a — 145 |
| Tablica XXVIII  | — 91    |                | b — 146 |
| Tablica XXIX    | a — 92  | Tablica LIV    | — 156   |
|                 | b — 94  | Tablica LV     | — 157   |
| Tablica XXX     | a — 140 | Tablica LVI    | a — 156 |
|                 | b — 95  |                | b — 157 |
|                 | c — 97  | Tablica LVII   | — 158   |
| Tablica XXXI    | — 99    | Tablica LVIII  | — 159   |
| Tablica XXXII   | — 98    | Tablica LIX    | — 160   |
| Tablica XXXIII  | — 100   | Tablica LX     | — 161   |
| Tablica XXXIV   | — 100   | Tablica LXI    | — 162   |
| Tablica XXXV    | a — 103 | Tablica LXII   | — 163   |
|                 | b — 214 | Tablica LXIII  | — 154   |
| Tablica XXXVI   | a — 215 | Tablica LXIV   | — 164   |
|                 | b — 216 | Tablica LXV    | — 161   |
| Tablica XXXVII  | — 101   | Tablica LXVI   | — 165   |
| Tablica XXXVIII | a — 100 | Tablica LXVII  | — 178   |
|                 | b — 111 | Tablica LXVIII | — 174   |
| Tablica XXXIX   | — 104   | Tablica LXIX   | — 175   |
| Tablica XL      | a — 112 | Tablica LXX    | a — 169 |
|                 | b — 114 |                | b — 170 |
| Tablica XLI     | — 116   | Tablica LXXI   | a — 171 |
| Tablica XLII    | — 117   |                | b — 248 |
| Tablica XLIII   | a — 118 | Tablica LXXII  | — 179   |
|                 | b — 119 |                |         |



|                 |         |                  |                                     |
|-----------------|---------|------------------|-------------------------------------|
| Tablica LXXIII  | — 180   | Tablica LXXXIII  | a — 186                             |
| Tablica LXXIV   | — 181   |                  | b — 186                             |
| Tablica LXXV    | — 181   | Tablica LXXXIV   | — 187                               |
| Tablica LXXVI   | — 182   | Tablica LXXXV    | — 187                               |
| Tablica LXXVII  | — 182   | Tablica LXXXVI   | Schematy pozycj<br>ramion,          |
| Tablica LXXVIII | a — 183 |                  | Schemat obróbki                     |
|                 | b — 183 |                  | idola w stadjum<br>początkowem      |
| Tablica LXXIX   | — 184   | Tablica LXXXVII  | Schematy trójkąta<br>łonowego       |
| Tablica LXXX    | — 184   | Tablica LXXXVIII | Schematy profilów                   |
| Tablica LXXXI   | — 184   | Tablica LXXXIX   | Schemat budowy<br>linearnej f. 164. |
| Tablica LXXXII  | a — 185 |                  |                                     |
|                 | b — 185 |                  |                                     |



## Spis rzeczy.

- I. Wstęp . . . . . 1—8
- Przegląd literatury dotyczącej wykopalisk na Cykladach — Chronologia kultury cykladzkiej — Marmurowa plastyka figuralna — Style plastyki figuralnej i ich geneza — Naturalizm — Schematyzm.
- II. Główne problemy ikonograficzne . . . . . 9—22
- Typy tematowe — Postać stojąca kobieca i męska — Postać siedząca męska i kobieca — Osobliwości tematowe — Interpretacja ikonograficzna — Matka z dziećciem — Kobieta brzemienna — Trójkąt łonowy i jego interpretacja ikonograficzna.
- III. Analiza form plastycznych . . . . . 23—59
- I. Budowa w stylu naturalistyczno-schematyzującym: Idole „słupkowe“ — Idole „łopatkowe“ i ich odmiany — Antropomorfizacja idoli — Idole violinowe — Idole z wypustkami ramieniowymi i ich odmiany — Odmiany lokalne — Najdoskonalsze okazy schematyczne — Importy figurek naturalistycznych — Naśladownictwa lokalne — Styl schematyczno-naturalizujący — Wypustki ramieniowe — Koniczna budowa dolnej partji figurki — Budowa w stylu naturalistyczno-schematyzującym: Głowa — Szyja — Tors — Piersi — Linja barek — Ramiona — Nadbrzusze i brzuch — Układ bioder — Podbrzusze — Nogi — Profil — Tył.
- IV. Materiał technika i polichromja . . . . . 60—65
- Marmur — Biały kamień — Obróbka marmuru — Prymitywna technika wykonywania idoli — Noże krzemienne — Kliny — Corundum — Technika zeszkrobywania — Ślady polichromji.
- V. Plastyka cykladzka a plastyczna twórczość figuralna w kulturach jej współczesnych i późniejszych. — Charakterystyka stylów, ich geneza i rozwój. . . . . 66—101
- Plastyka cykladzka i twórczość plastyczna Krety — Tessalji — Hellady — Cypru — Kultur ceramiki malowanej — Azji Mniejszej — Palestyny i Syrii — Mezopotamji — Egiptu —

— Sardinji — Malty — Charakterystyka plastyki cykladzkiej: Styl schematyczno - naturalizujący — Styl naturalistyczno-schematyzujący — Matematyczna budowa — Symetria — Jednopościowość — Frontalność — Statyka — Lekkość — Płaszczyznowość — Linearyzm — Rytmiczność — Dwuwymiarowość — Kubizacja — Syntetyzm — Analiza formalna figurki z Syros — Poglądy badaczy na genezę stylów i ich krytyka — Próba zrekonstruowania genezy stylu schematyczno-naturalizującego (wiejskiego) i naturalistyczno-schematyzującego (miejskiego) — Rola plastyki cykladzkiej w twórczości plastycznej Europy przedhistorycznej.

|  |         |
|--|---------|
| Streszczenie w języku niemieckim . . . . .             | 102—117 |
| Katalog figuralnej plastyki cykladzkiej . . . . .      | 118—148 |
| Objaśnienia skrótów . . . . .                          | 149—150 |
| Spis miejsc znalezienia figurek cykladzkich . . . . .  | 150—152 |
| Spis miejsc przechowania figurek cykladzkich . . . . . | 152—153 |
| Index . . . . .  | 154—156 |
| Objaśnienia do tablic . . . . .                        | 157—159 |
| Zauważone omyłki . . . . .                             | 163     |

### Zauważone omyłki:

|                    | zamiast                                       | ma być               |
|--------------------|---|----------------------|
| s. 4 w. 15         | Naksos  | Naxos                |
| " 6 w. 26          | i ustalić                                     | ustalić              |
| " 9 uwaga 1 w. 1   | liczbę porządkową                             | liczby porządkowe    |
| " 14 uwaga 1 w. 1  | Chipiez Perrot                                | Perrot Chipiez       |
| " 14 uwaga 1 w. 3  | <i>przed</i> kobiecych <i>dodać</i> figurkach |                      |
| " 17 w. 7          | <i>przed</i> P. E. III <i>dodać</i> epoki     |                      |
| " 17 w. 7          | <i>przed</i> stojącą <i>dodać</i> ona         |                      |
| " 18 w. 19         | <i>przed</i> traktować <i>dodać</i> je        |                      |
| " 18 uwaga 2 w. 10 | <i>przed</i> pozwala <i>dodać</i> ponadto     |                      |
| " 19 w. 16         | <i>przed</i> opaskę <i>dodać</i> czy          |                      |
| " 20 w. 28         | plastyczne                                    | formalne             |
| " 39 uwaga 1 w. 1  | Pasardzik                                     | Pasardżik            |
| " 60 uwaga 1 w. 1  | Katalogue                                     | Catalogue            |
| " 61 uwaga 1 w. 1  | Cart  | Part                 |
| " 65 uwaga 1 w. 1  | civilisation                                  | civilization         |
| " 82 w. 17         | miał  | miały                |
| " 86 uwaga 1 w. 2  | Śródziemnego                                  | Śródziemnego         |
| " 86 uwaga 1 w. 13 | w wielkiej obfitości                          | bardzo wiele         |
| " 86 uwaga 1 w. 8  | <i>po</i> eksport <i>dodać</i> zamiera        |                      |
| " 92 w. 1          | po powstałyd                                  | powstały pod         |
| " 94 w. 24         | ikonograficzny                                | konstrukcyjny        |
| " 99 w. 7          | a niewątpliwie i mając                        | i mając niewątpliwie |
| " 100 w. 3         | cykladach                                     | Cykladach            |
| " 126 w. 18        | 42  | 43                   |



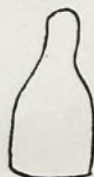
TABLICA I



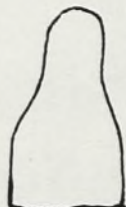
*a*



*b*



*c*



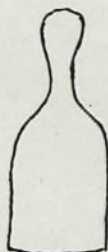
*d*



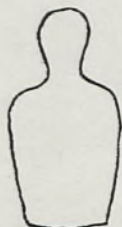
*e*



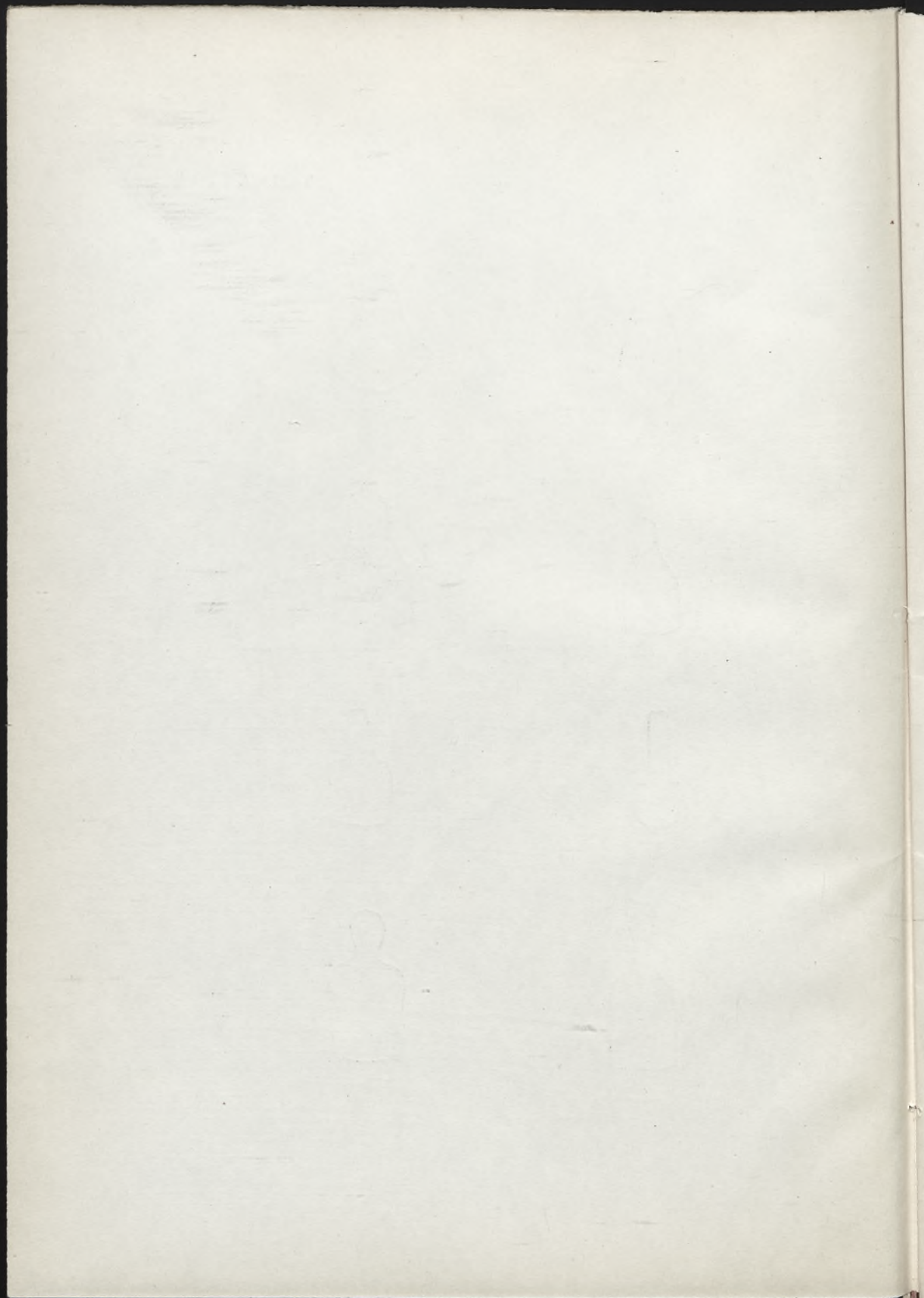
*f*



*g*



*h*





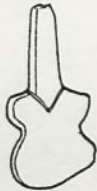
TABLICA II



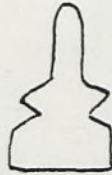
*a*



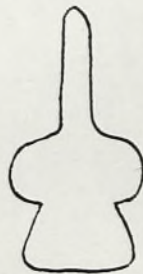
*b*



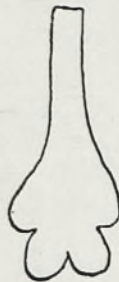
*c*



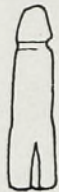
*d*



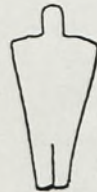
*e*



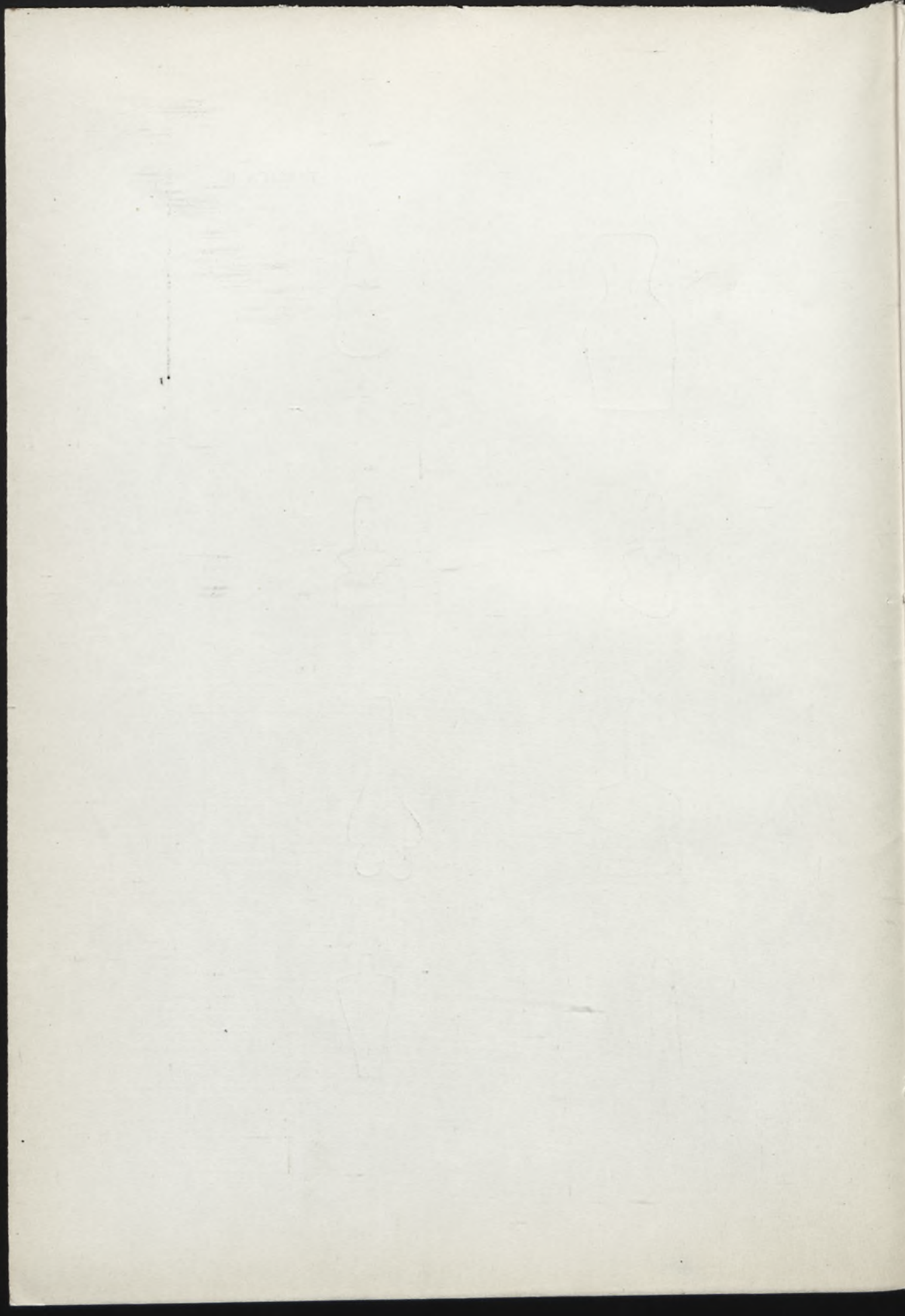
*f*



*g*



*h*



TABLICA III



*a*



*b*



*c*



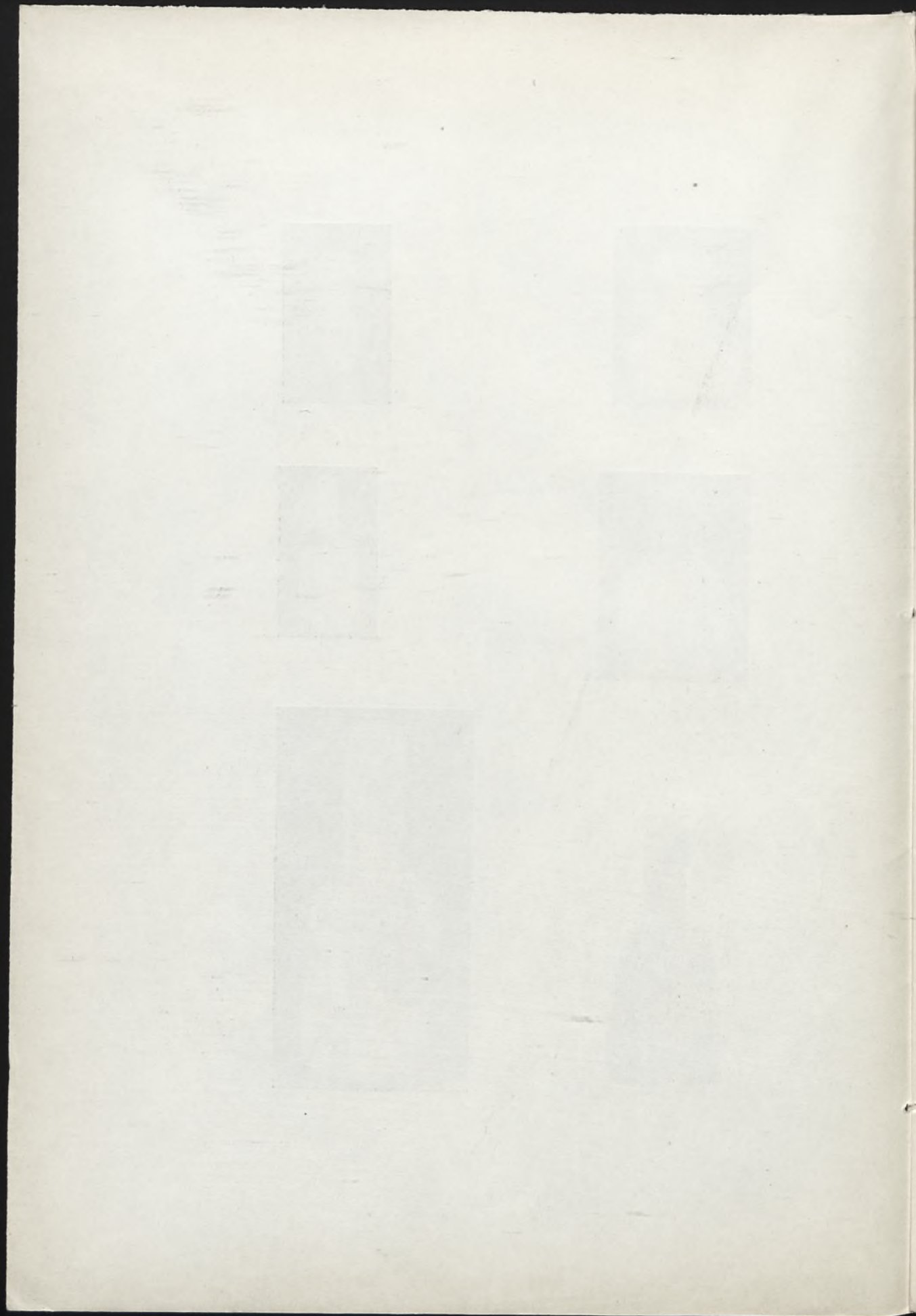
*d*



*e*



*f*



TABLICA IV



*a*



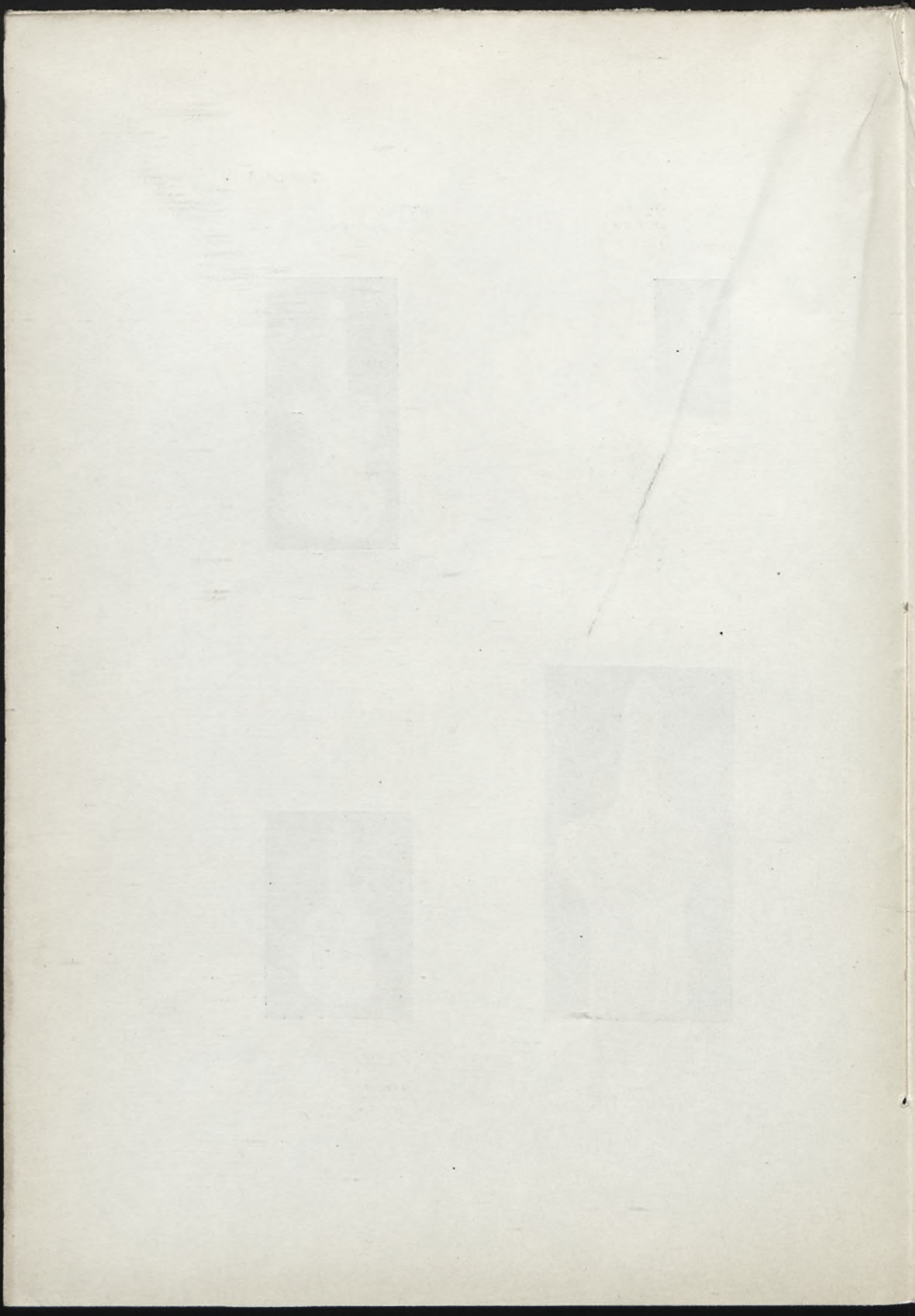
*b*



*c*



*d*



TABLICA V



*a*



*b*



*c*



*d*



*e*



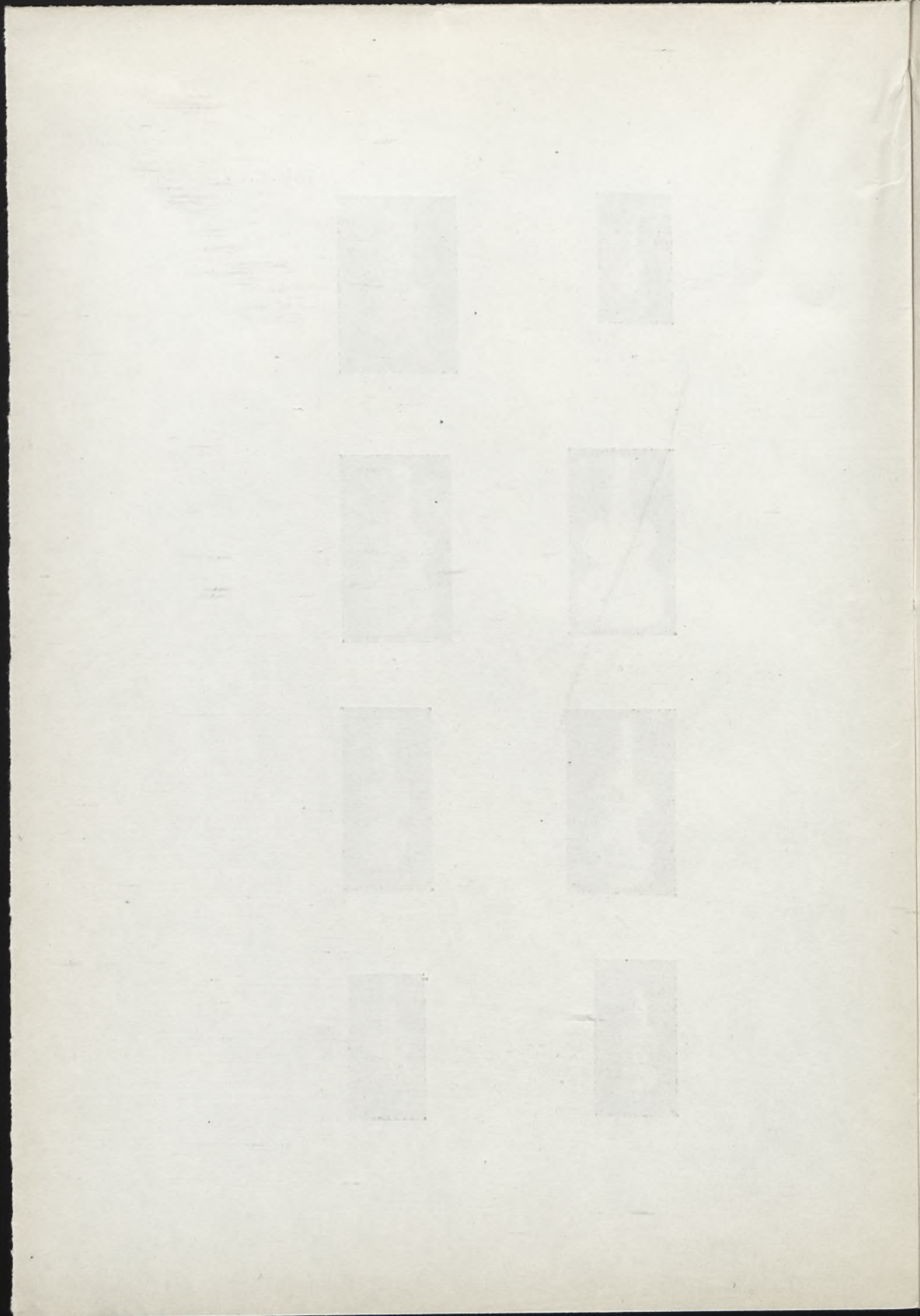
*f*



*g*



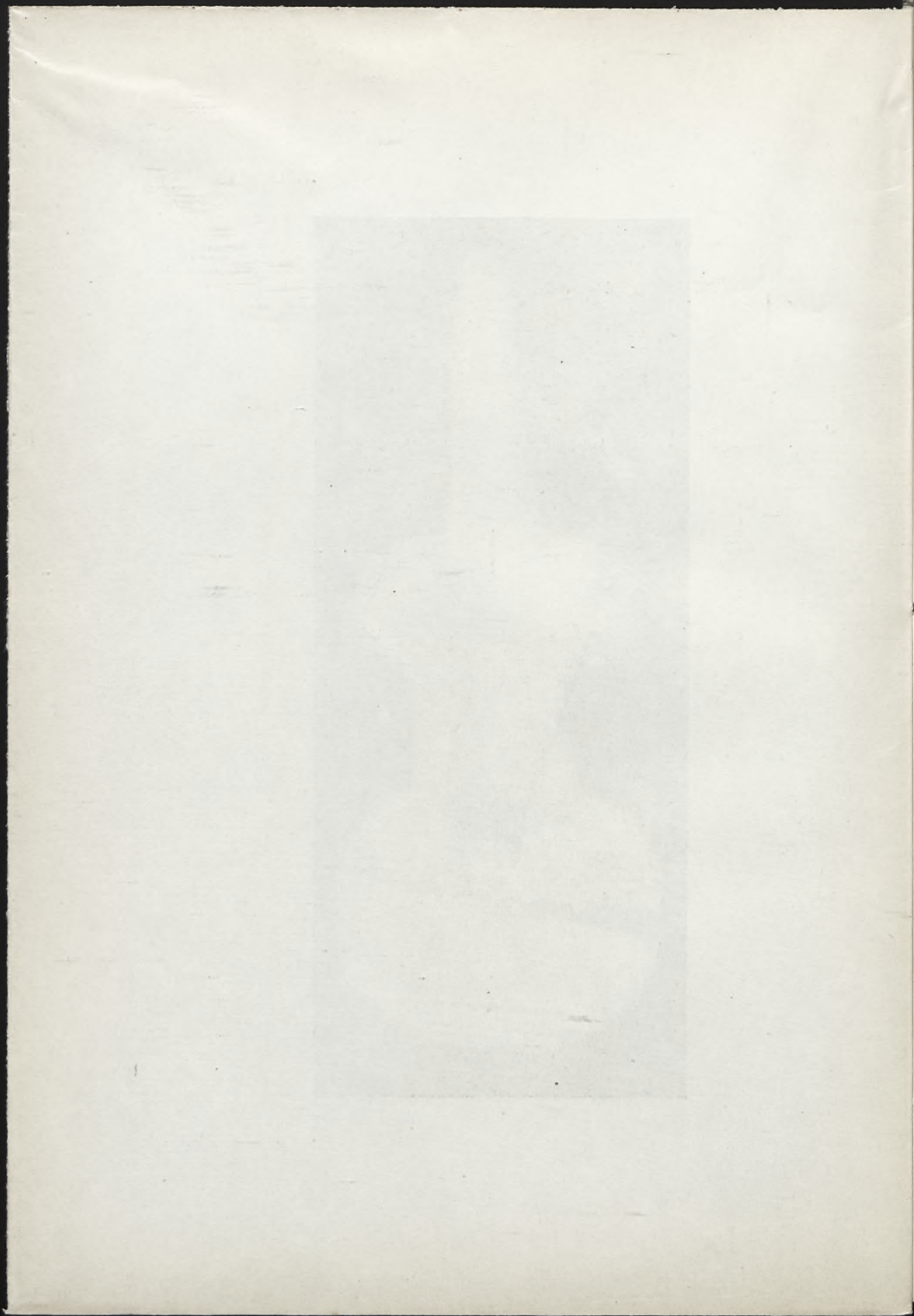
*h*





TABLICA VI





TABLICA VII



*a*



*b*



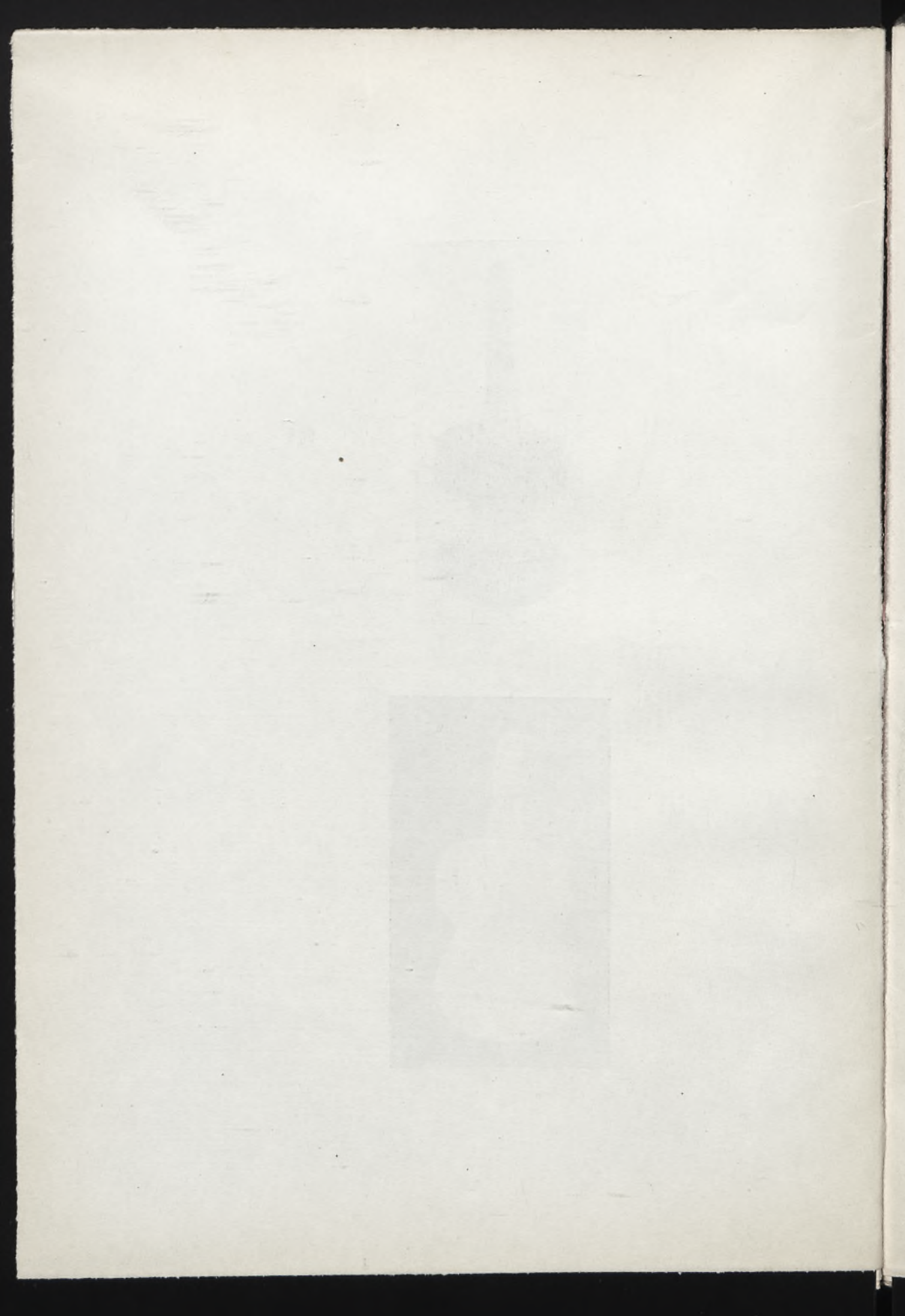
TABLICA VIII



*a*



*b*



TABLICA IX



*a*



*b*



*c*



*d*



*e*



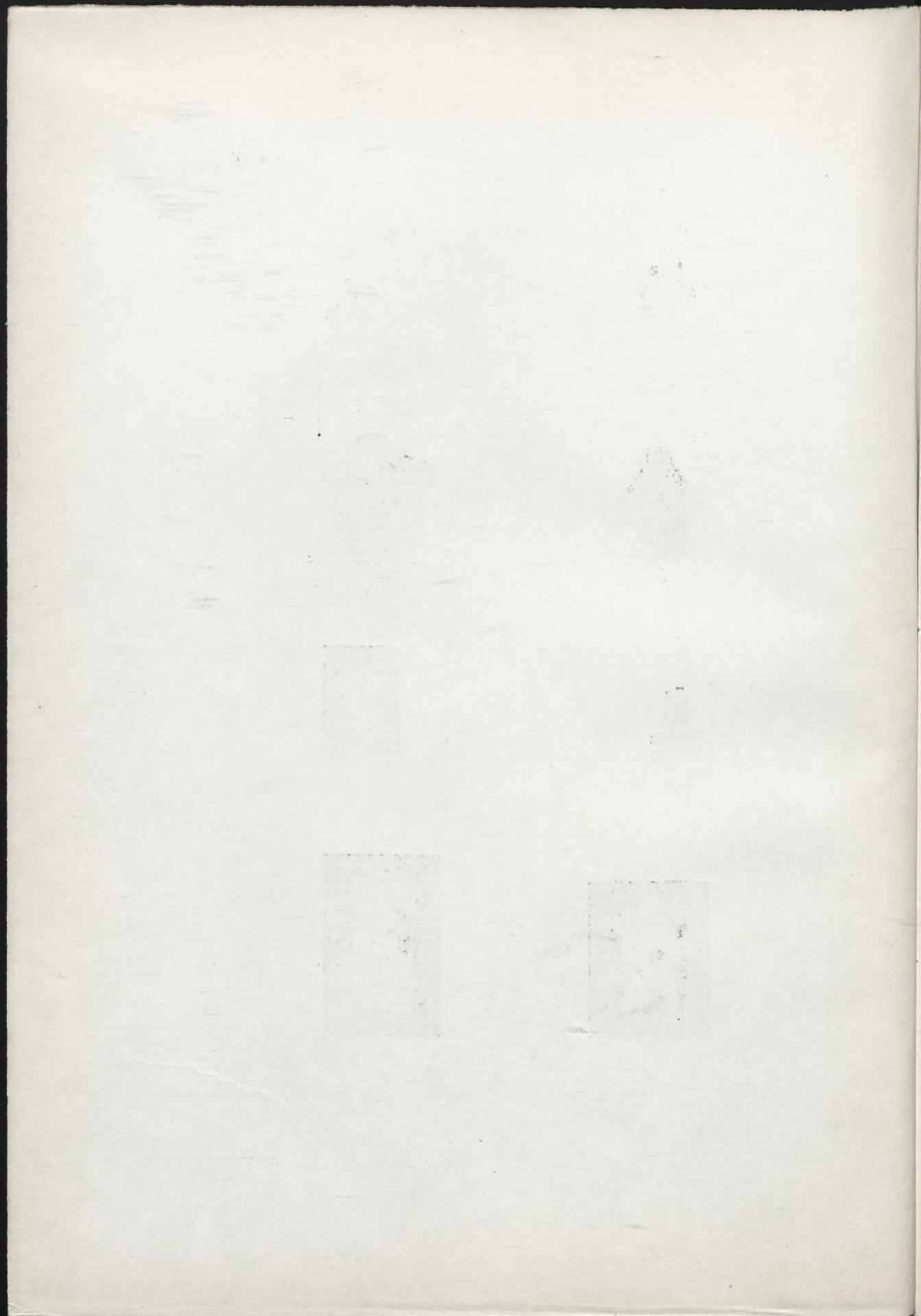
*f*



*g*



*h*





TABLICA X



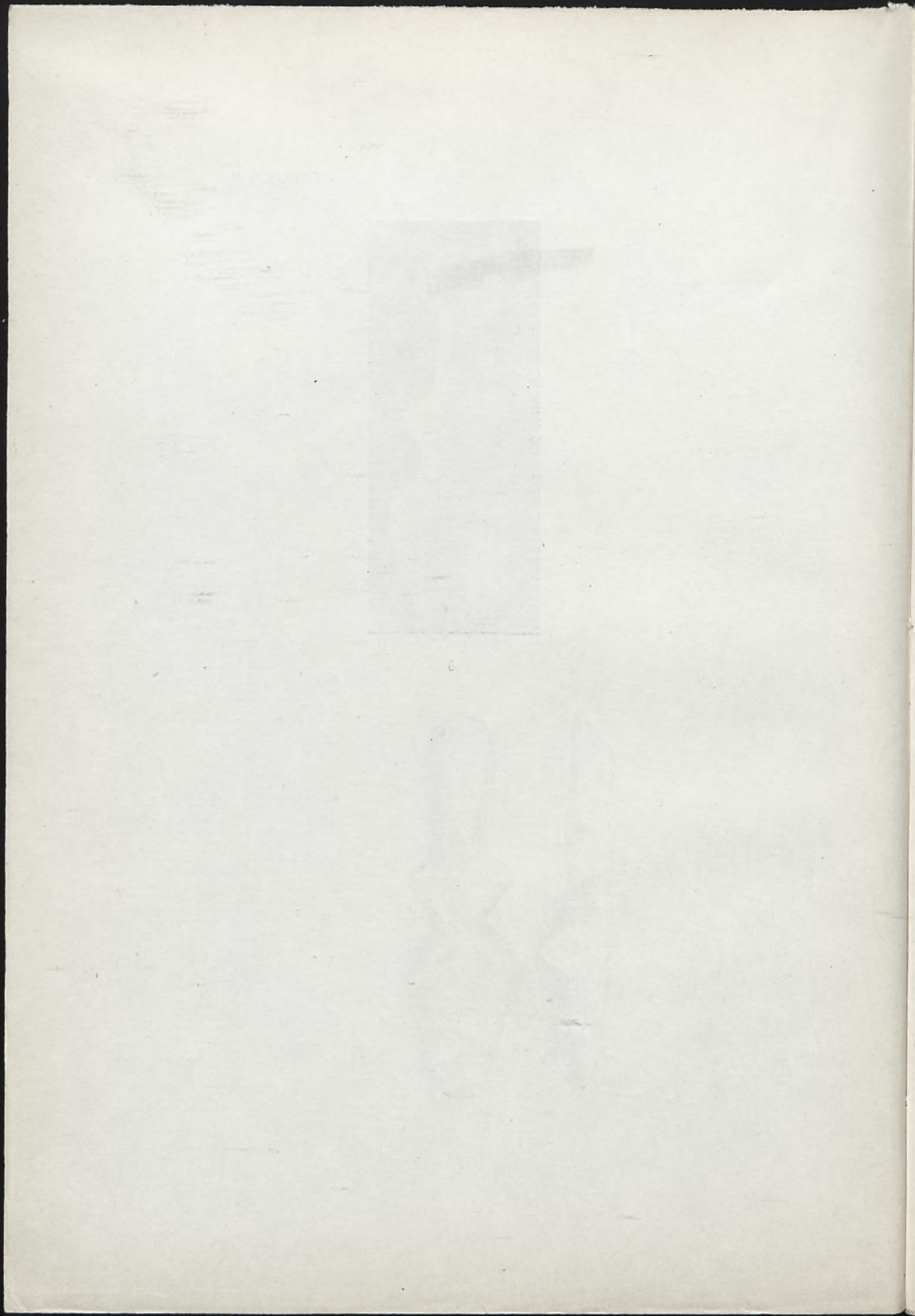
*a*



*b*



*c*



TABLICA XI



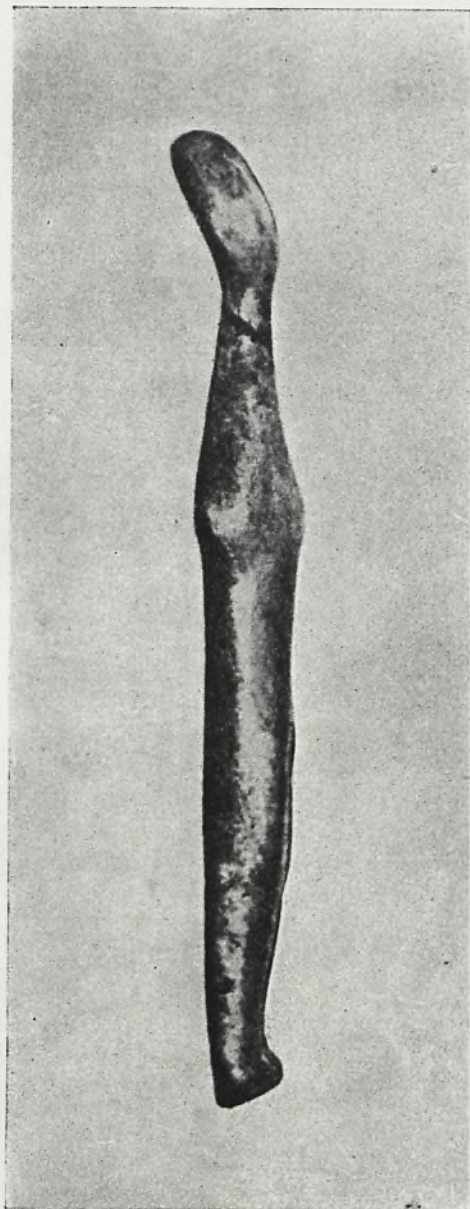
*a*

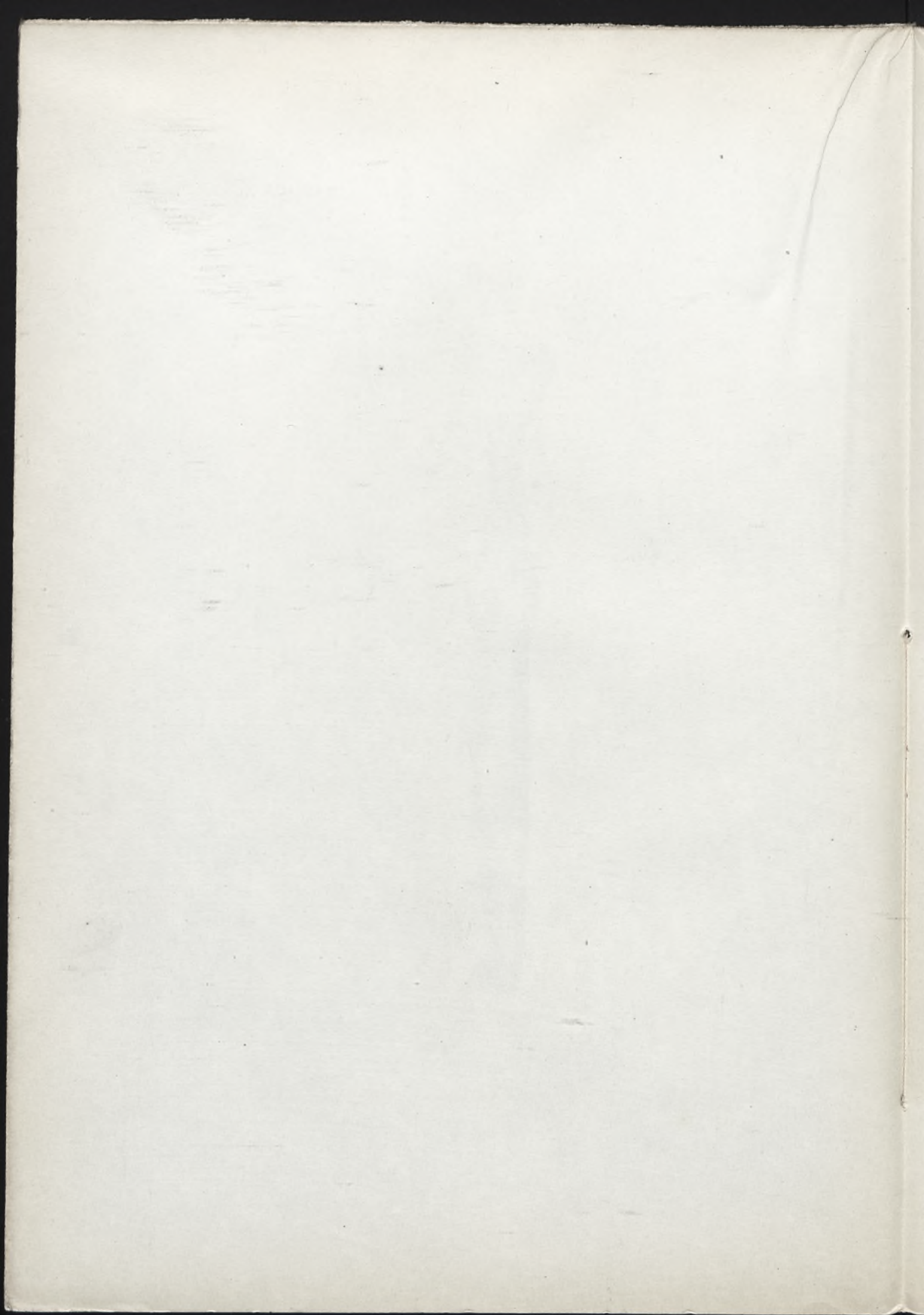


*b*



TABLICA XII





TABLICA XIII



*a*



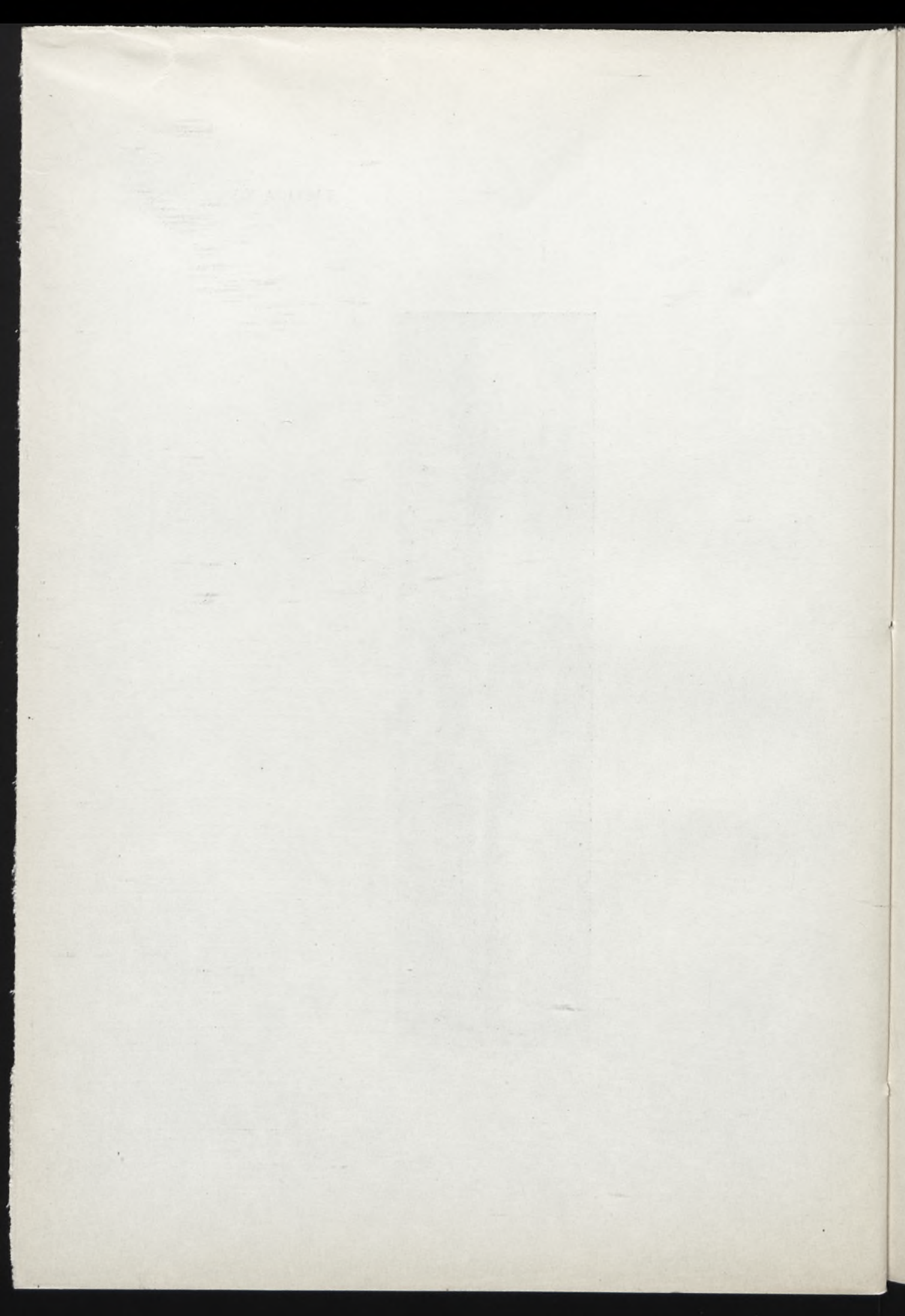
*b*





TABLICA XIV





TABLICA XV



*a*



*b*



*c*



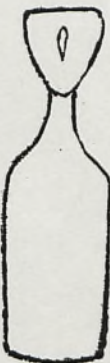
*d*



*e*



*f*



*g*



*h*

PLATE I



TABLICA XVI



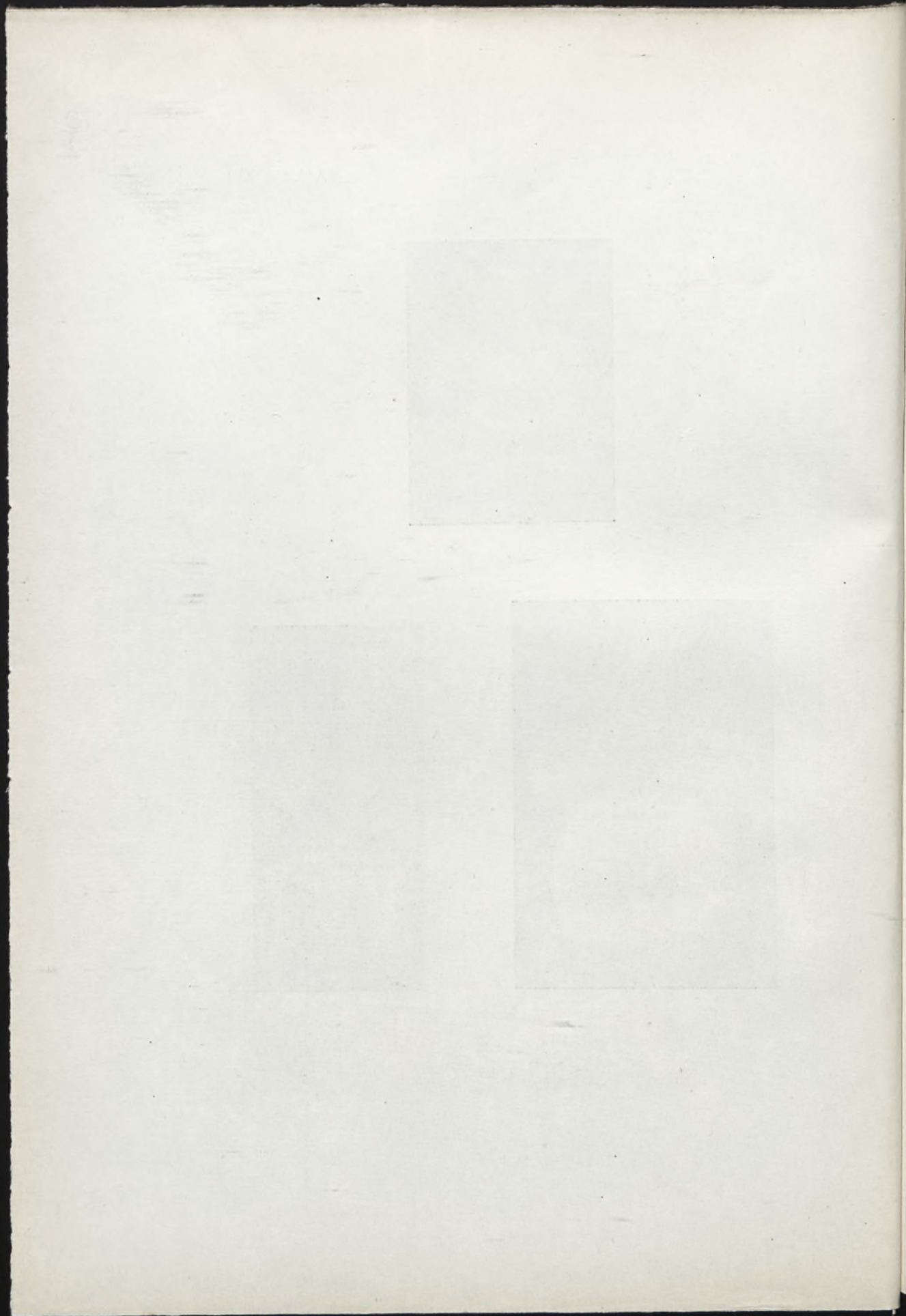
*a*



*b*



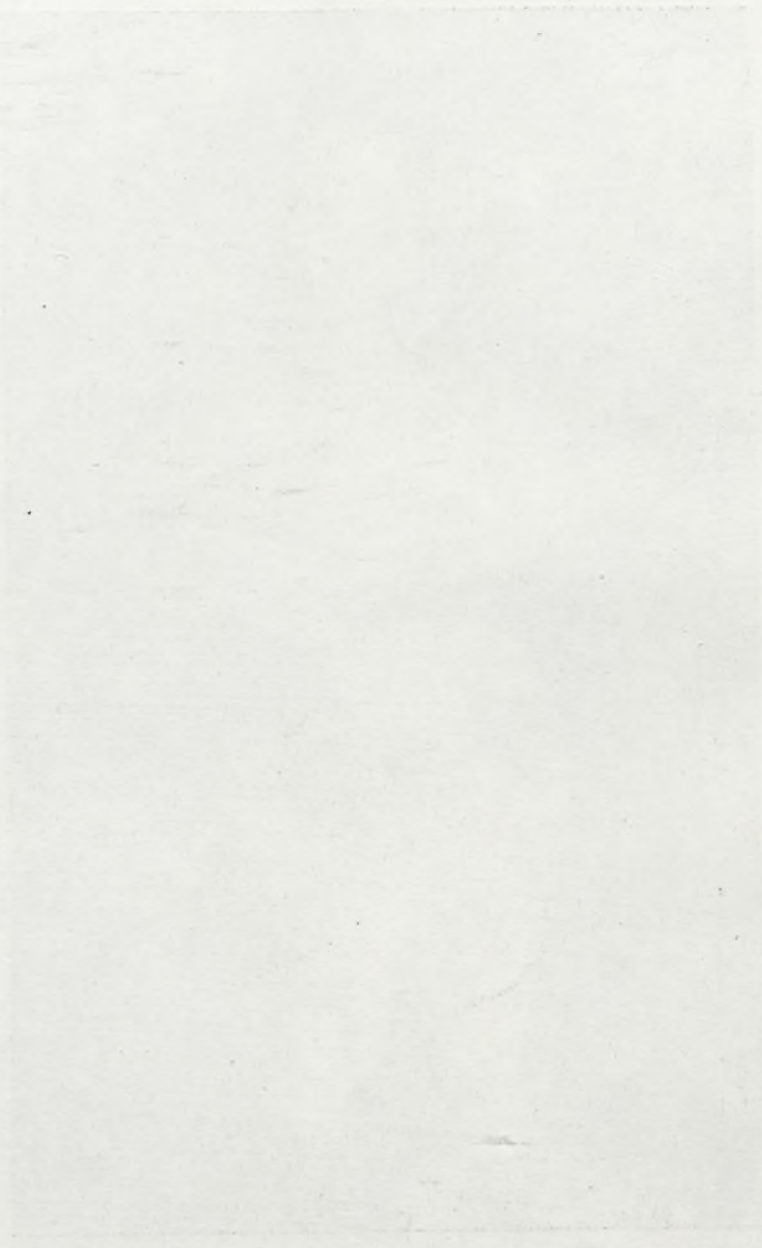
*c*



TABLICA XVII



1875





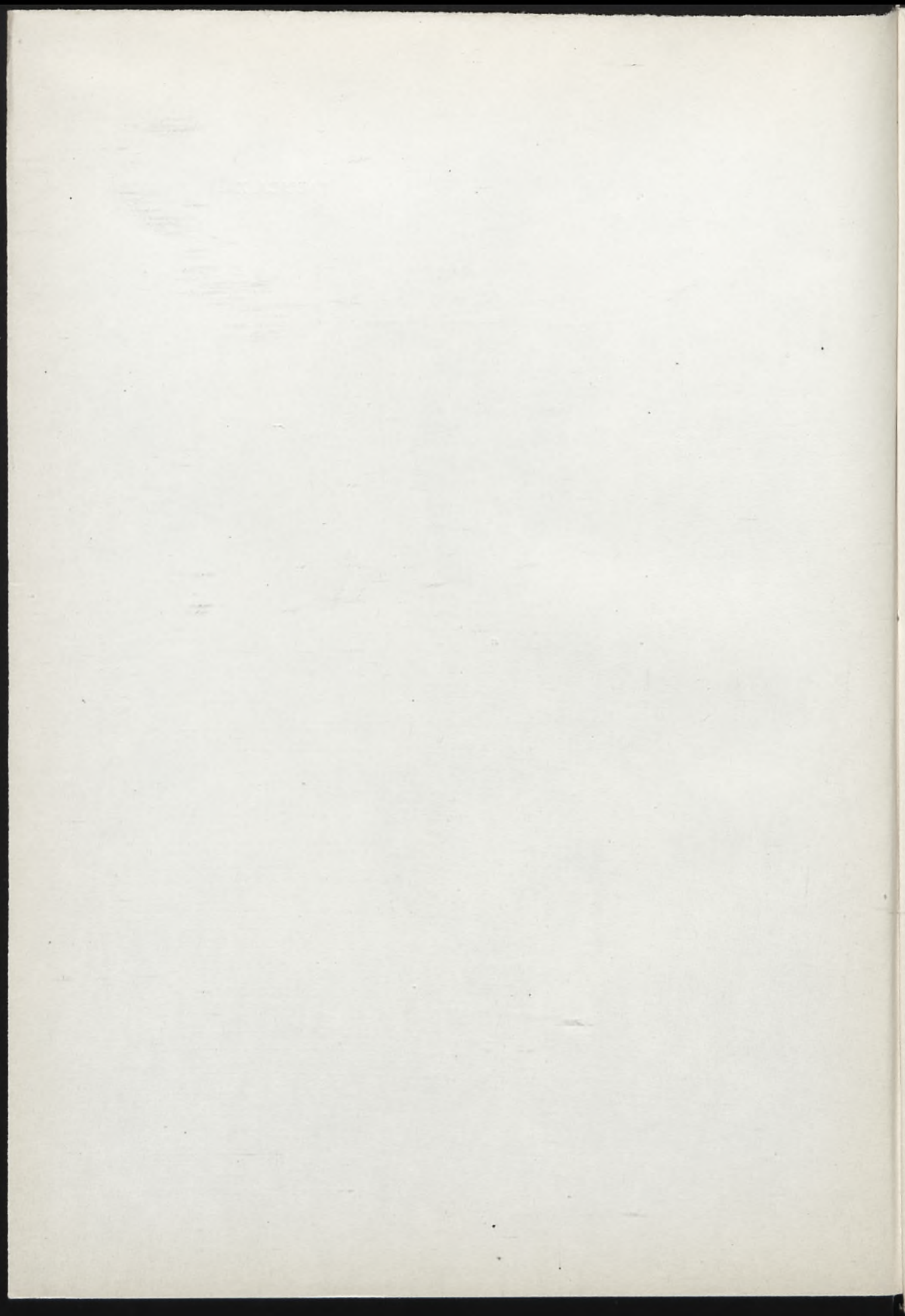
TABLICA XVIII



*a*

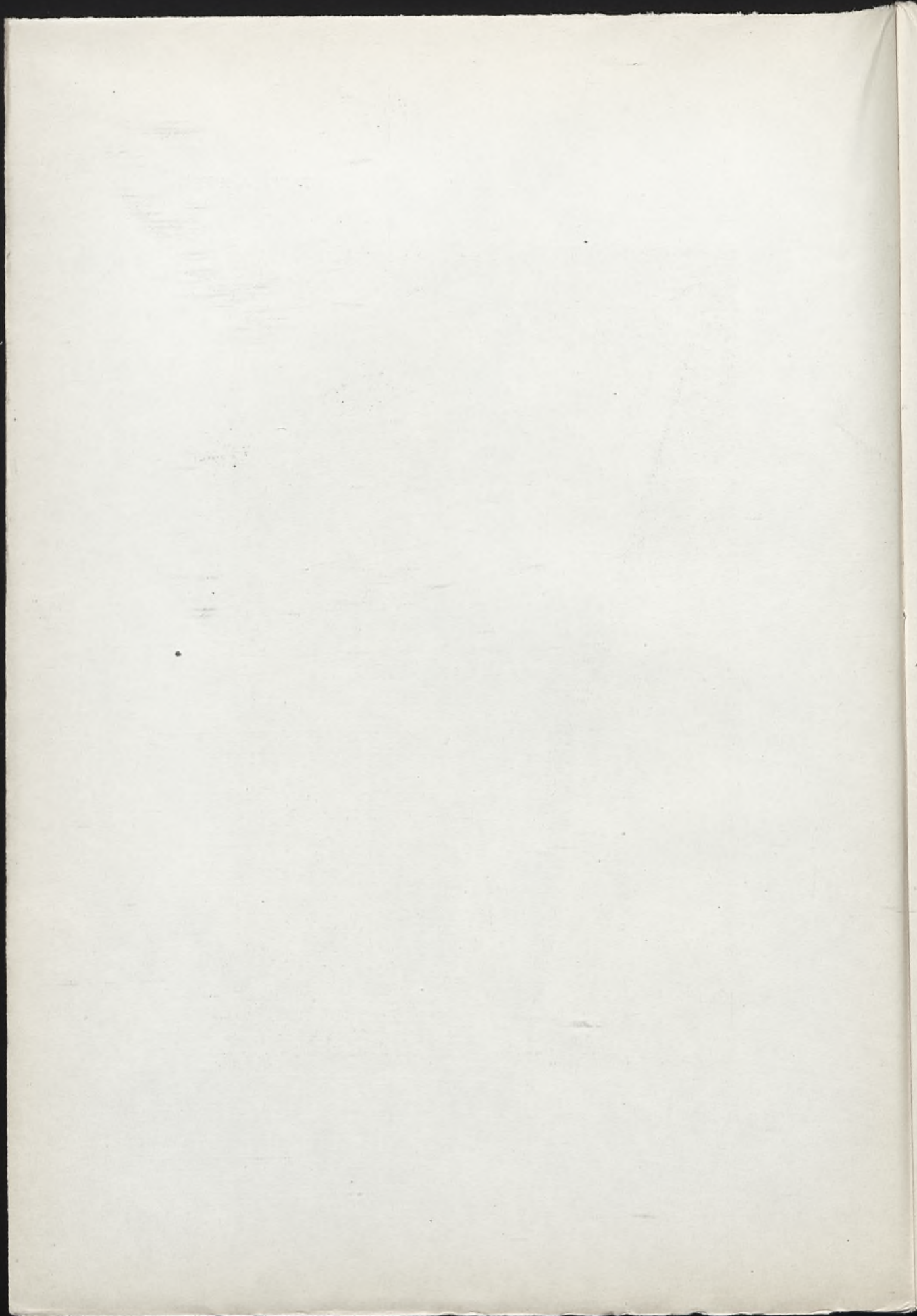


*b*

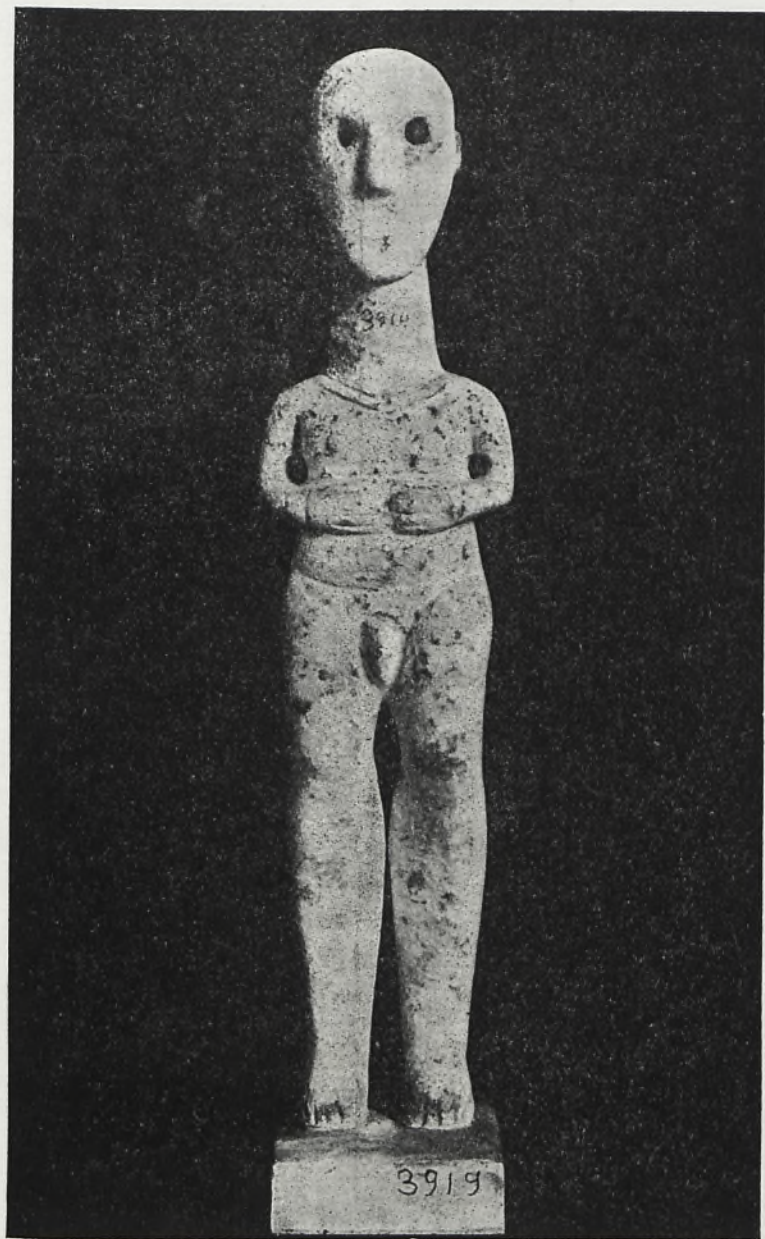


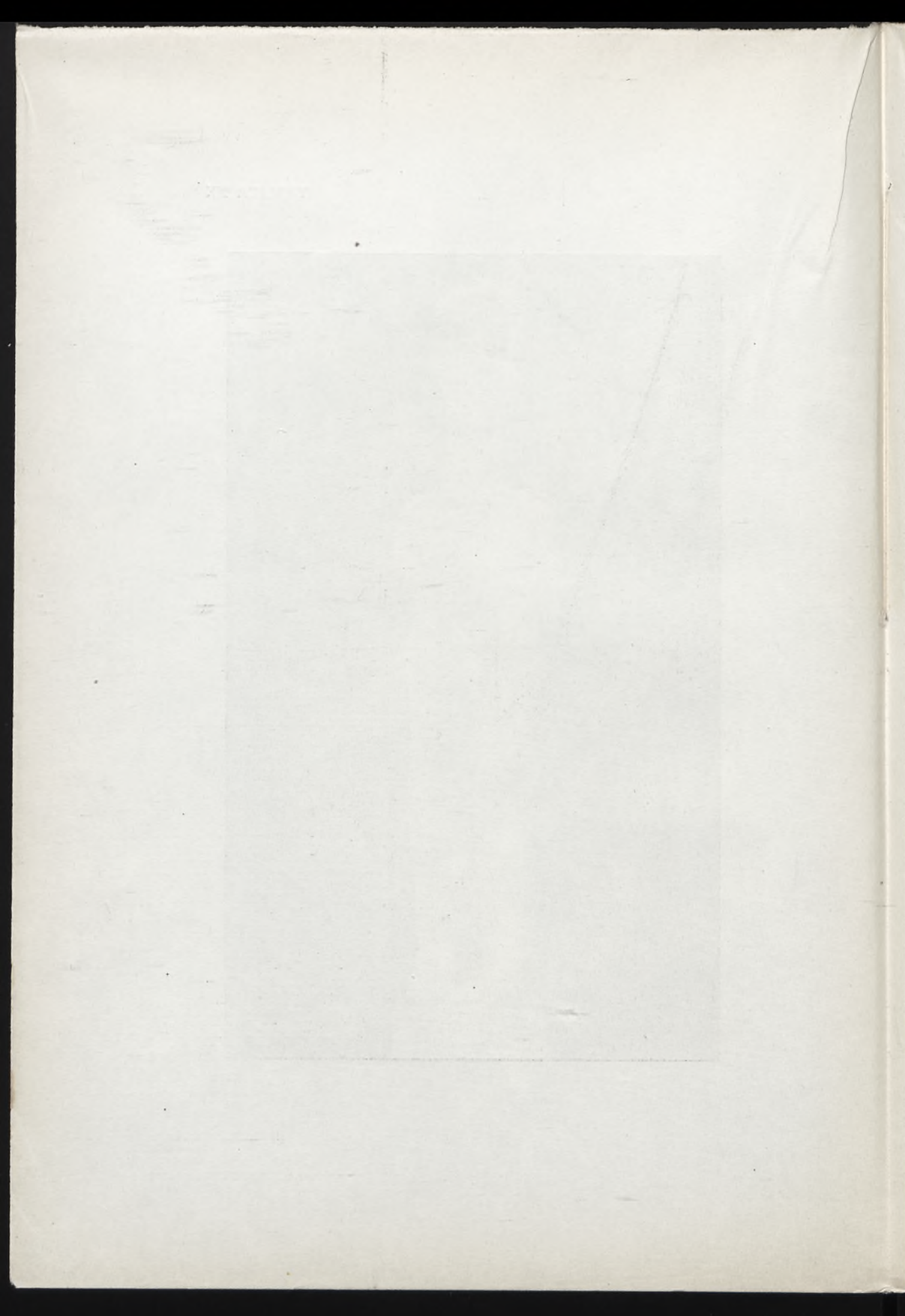
TABLICA XIX





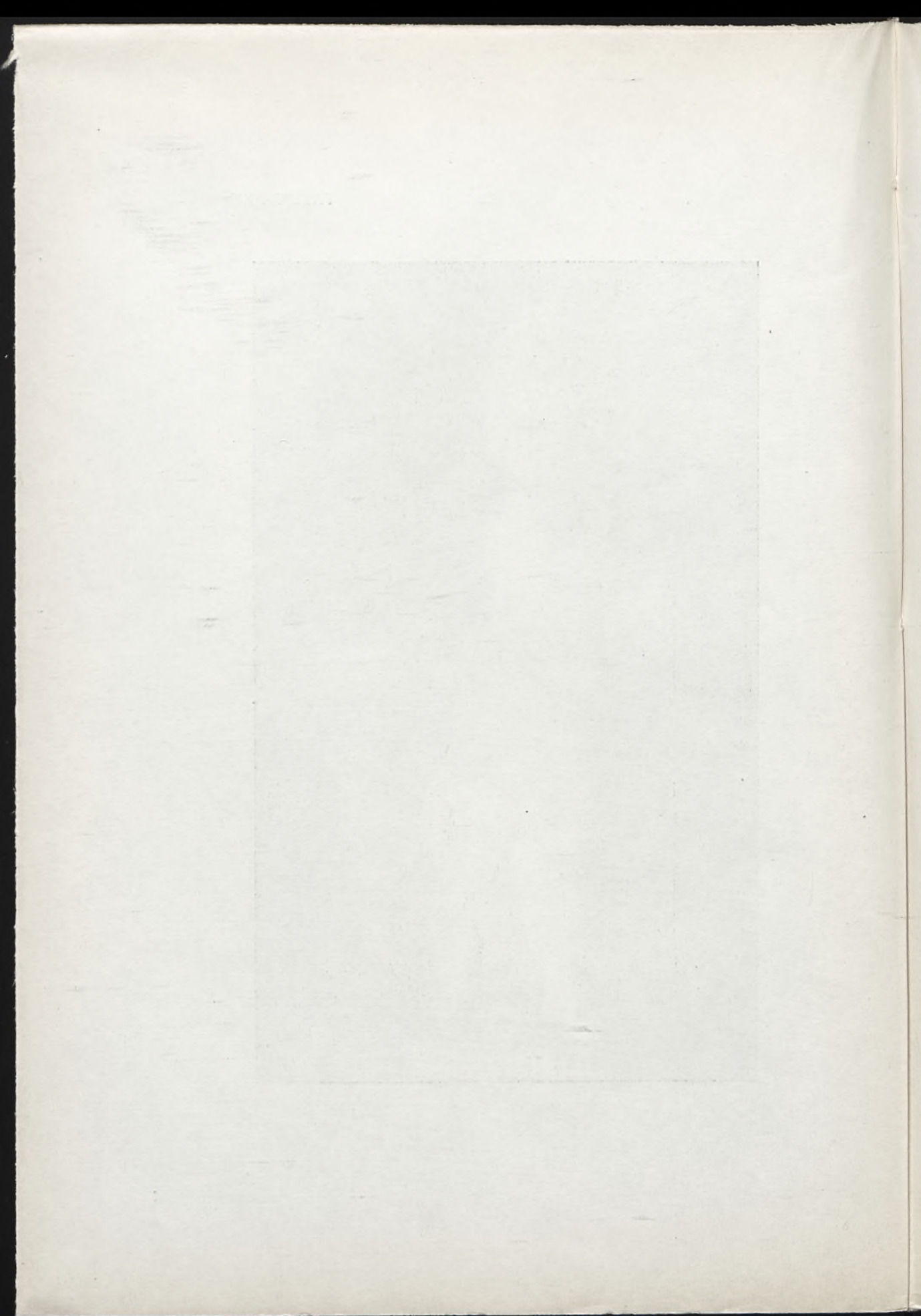
TABLICA XX





TABLICA XXI

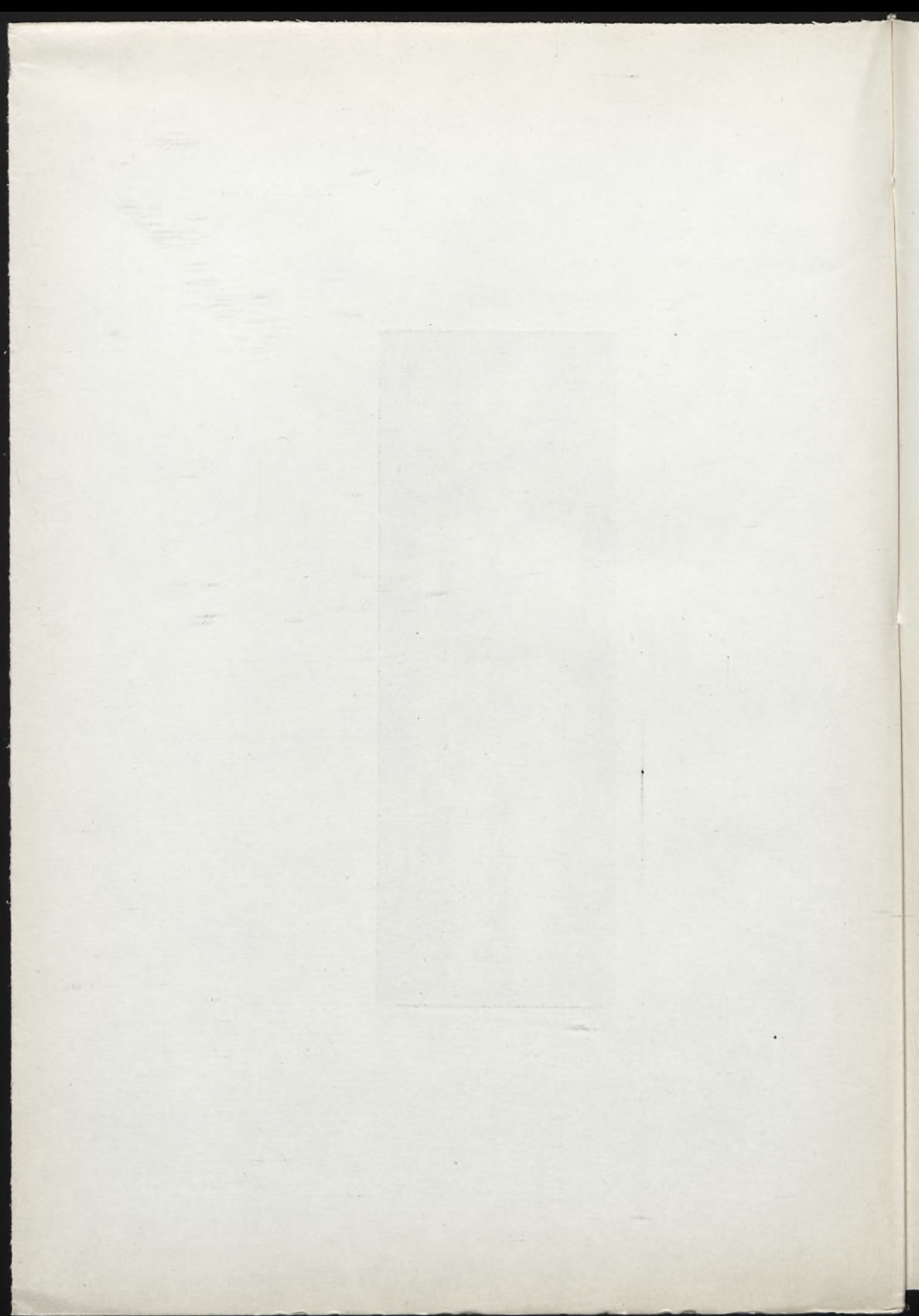






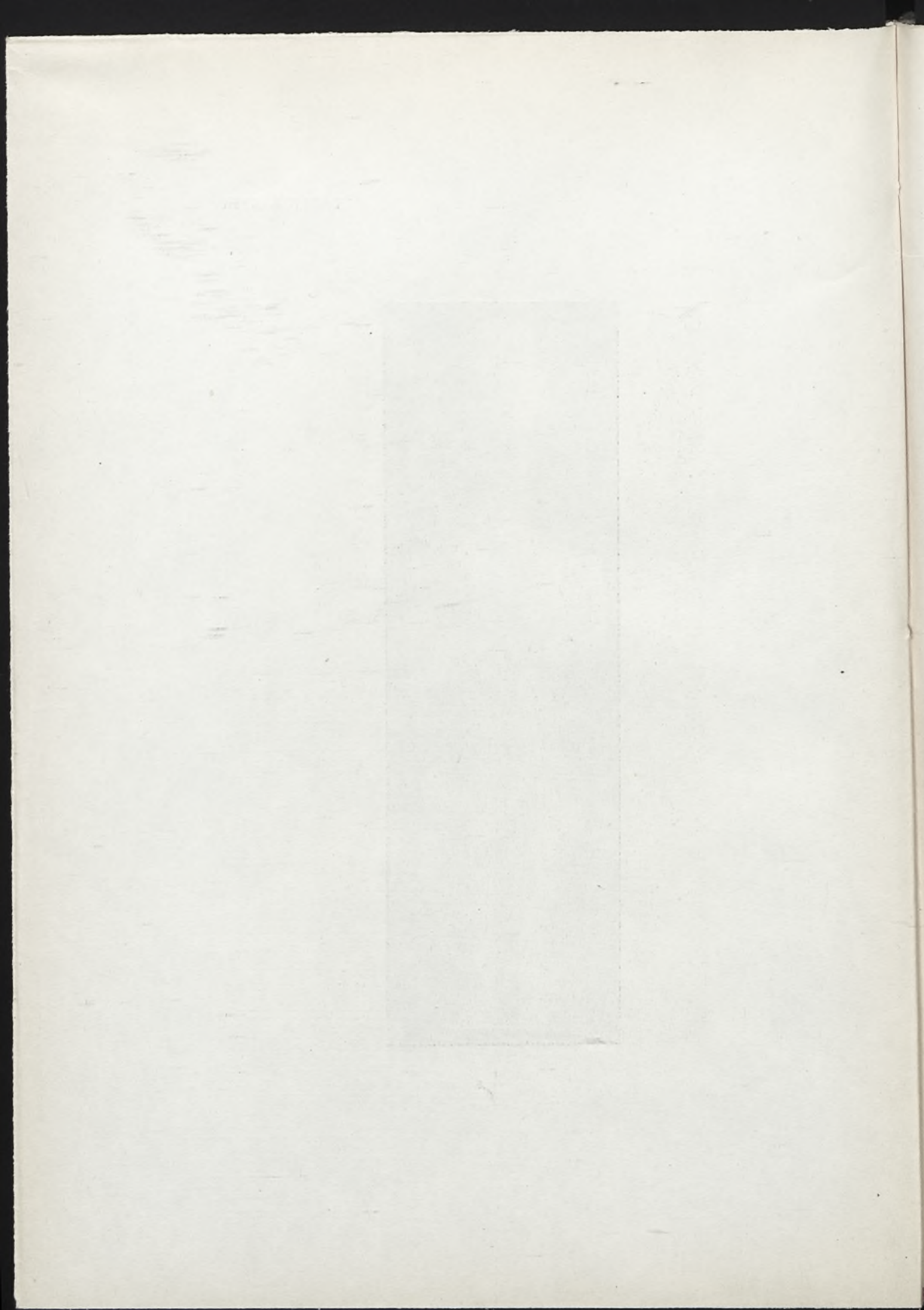
TABLICA XXII





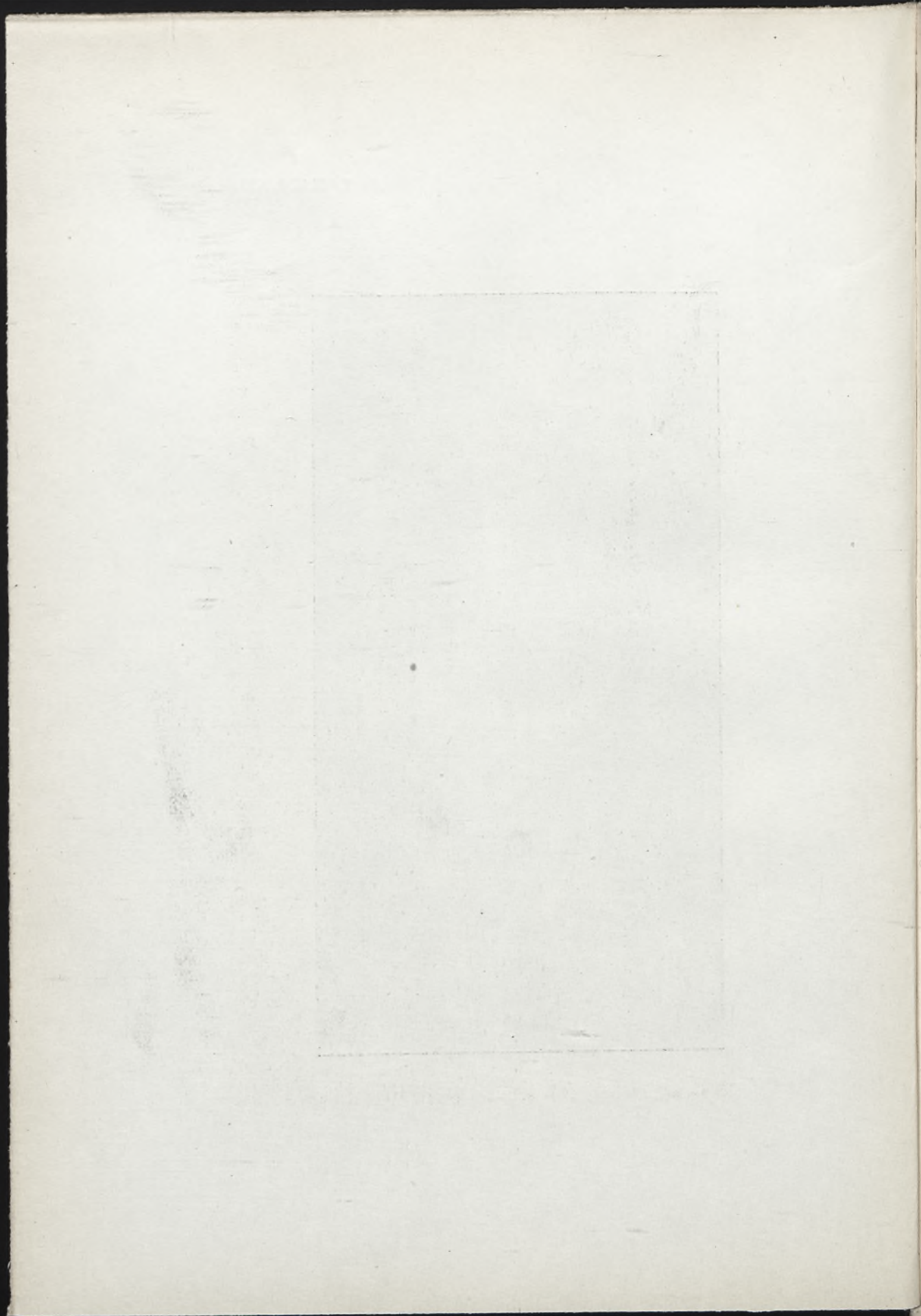
TABLICA XXIII





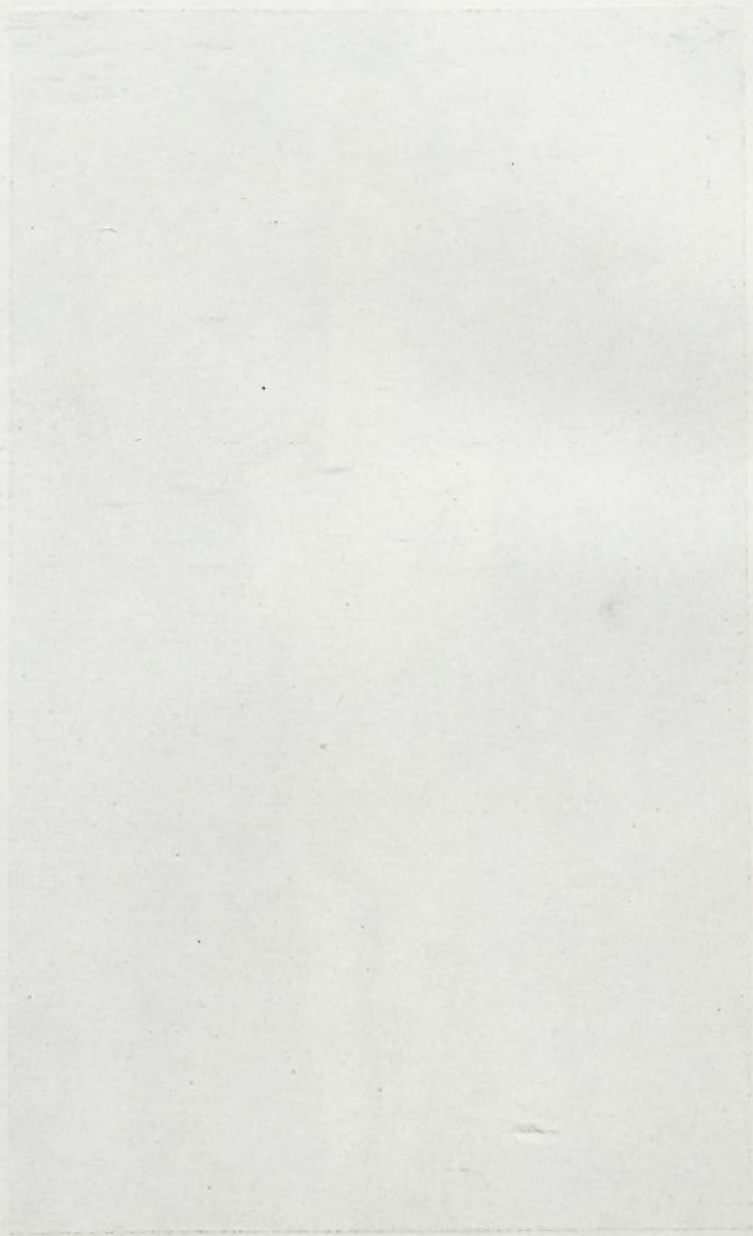
TABLICA XXIV





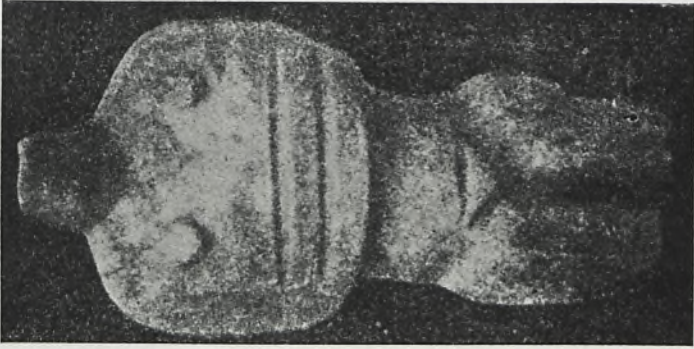
TABLICA XXV



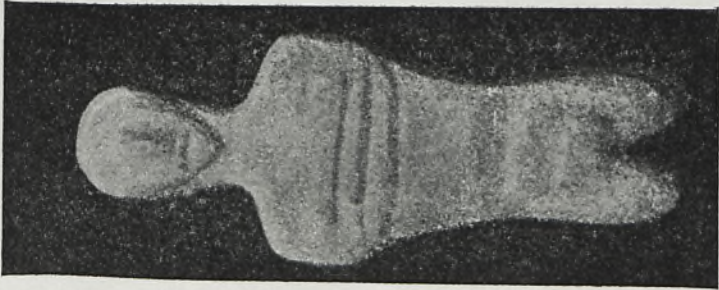




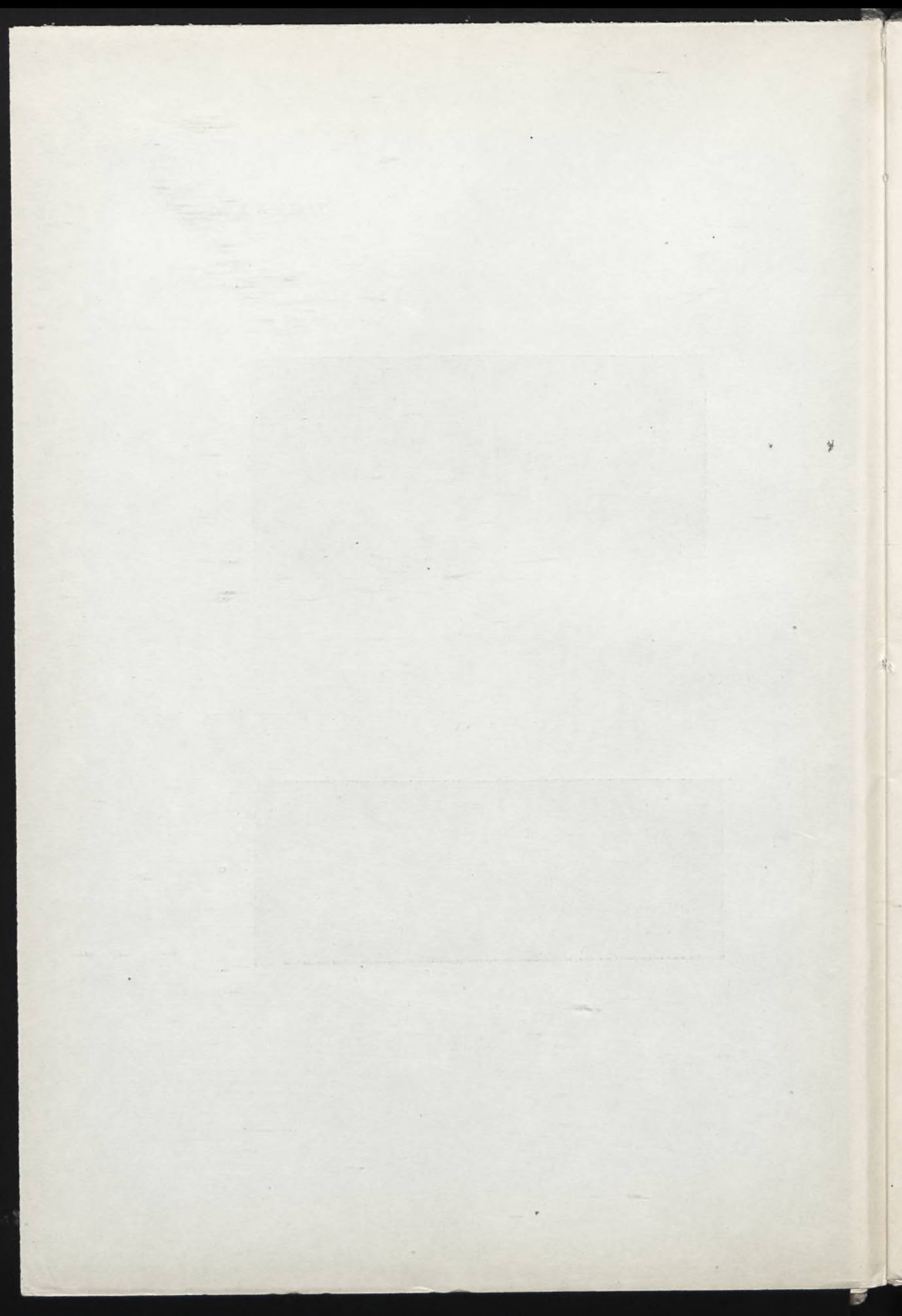
TABLICA XXVI



b



a



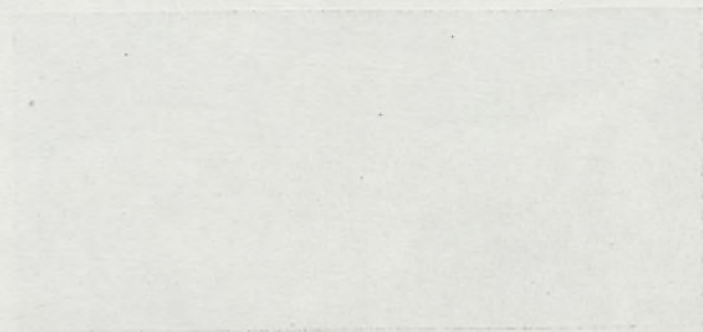
TABLICA XXVII



b

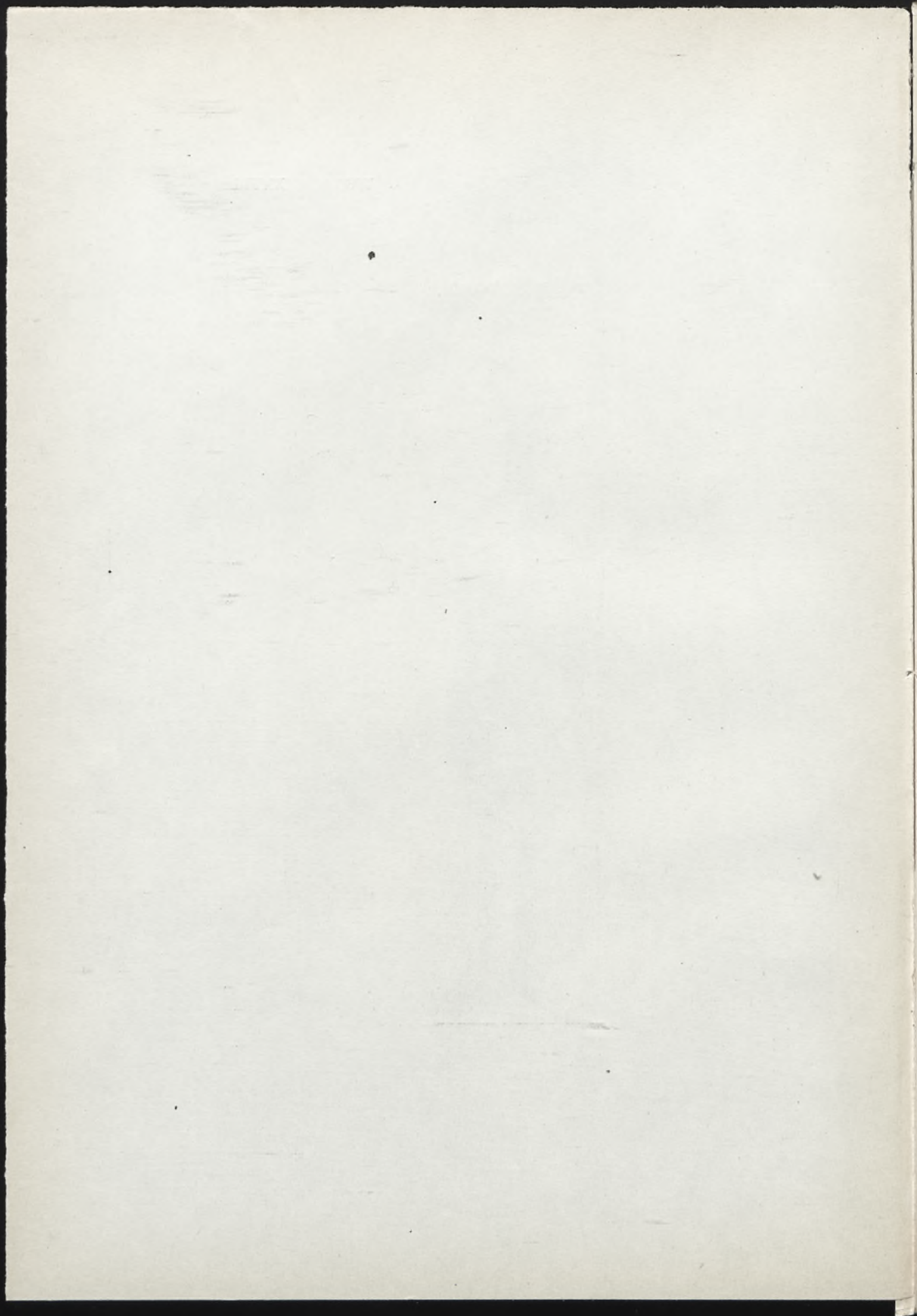


a



TABLICA XXVIII





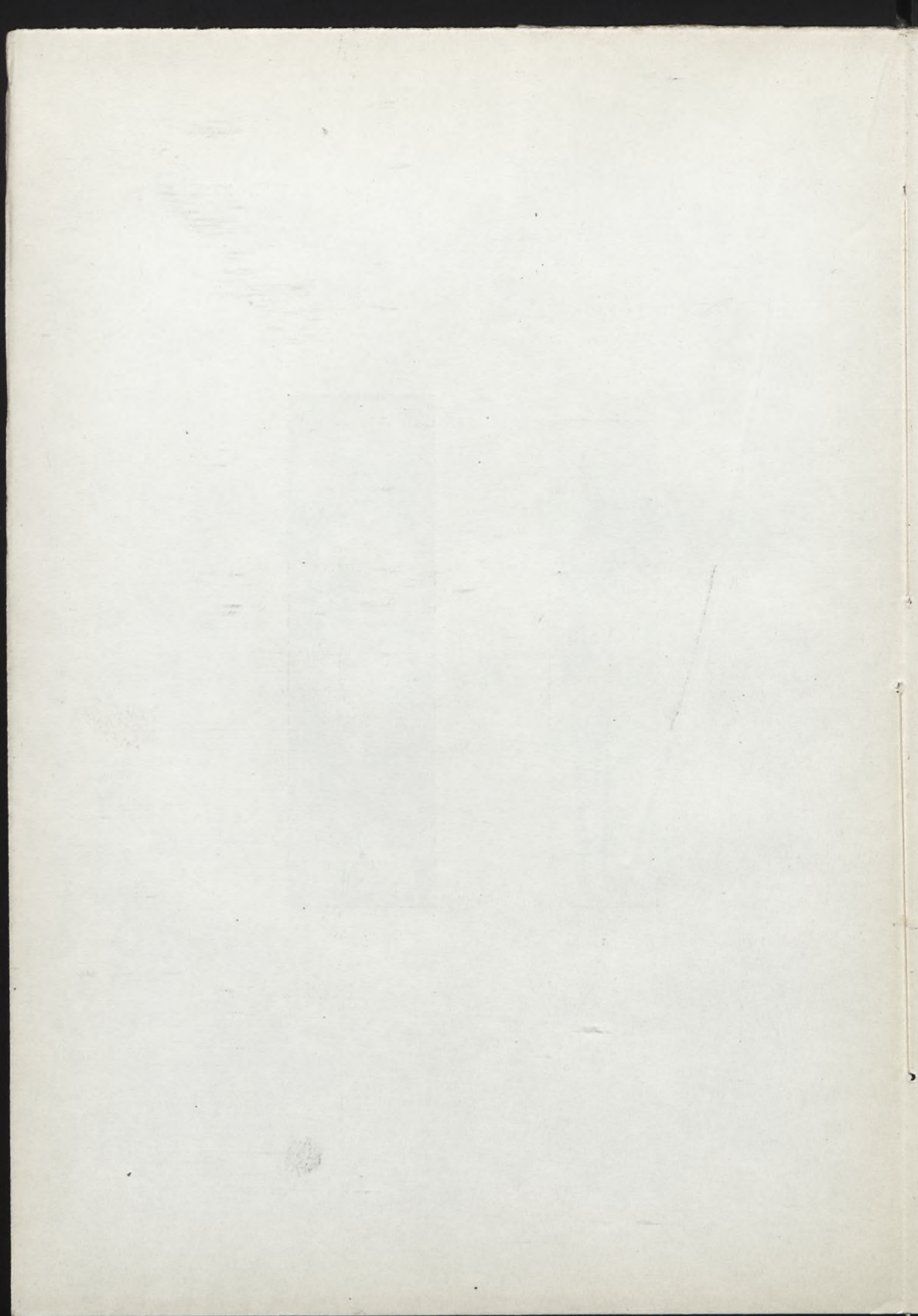
TABLICA XXIX



*a*

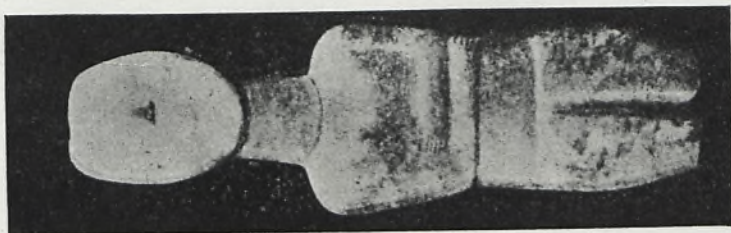


*b*





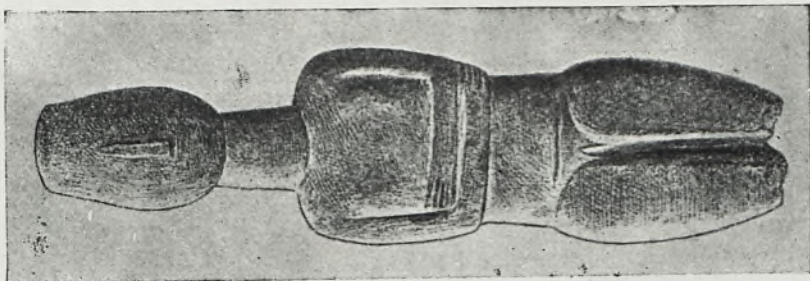
TABLICA XXX



c



b



a

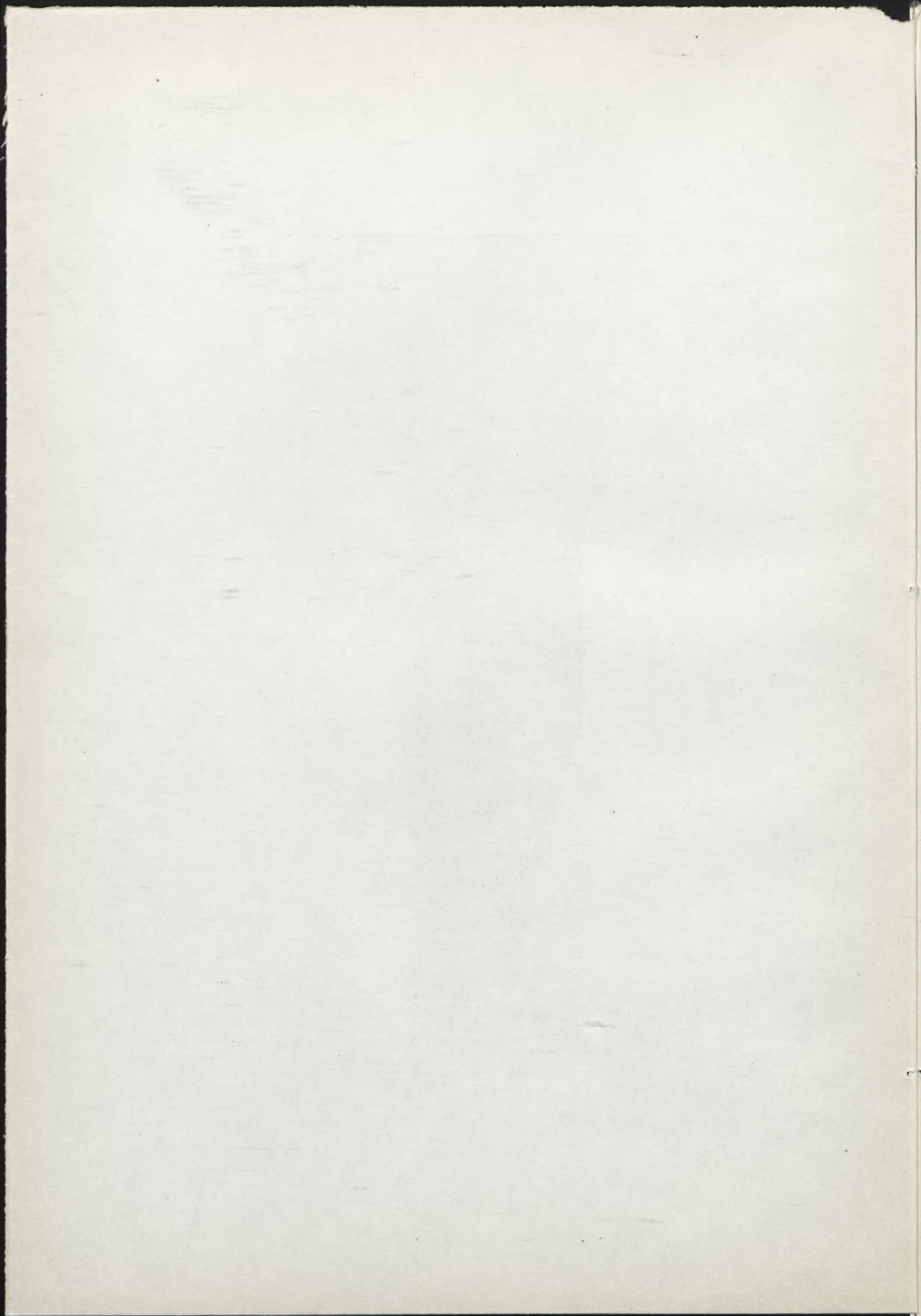
1870

1870

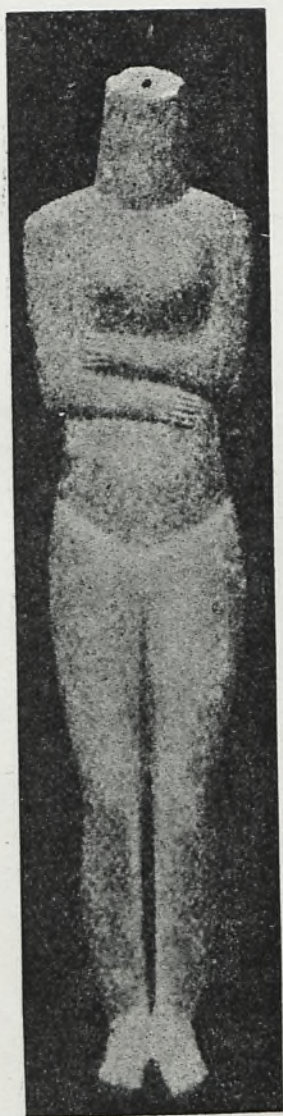
1870

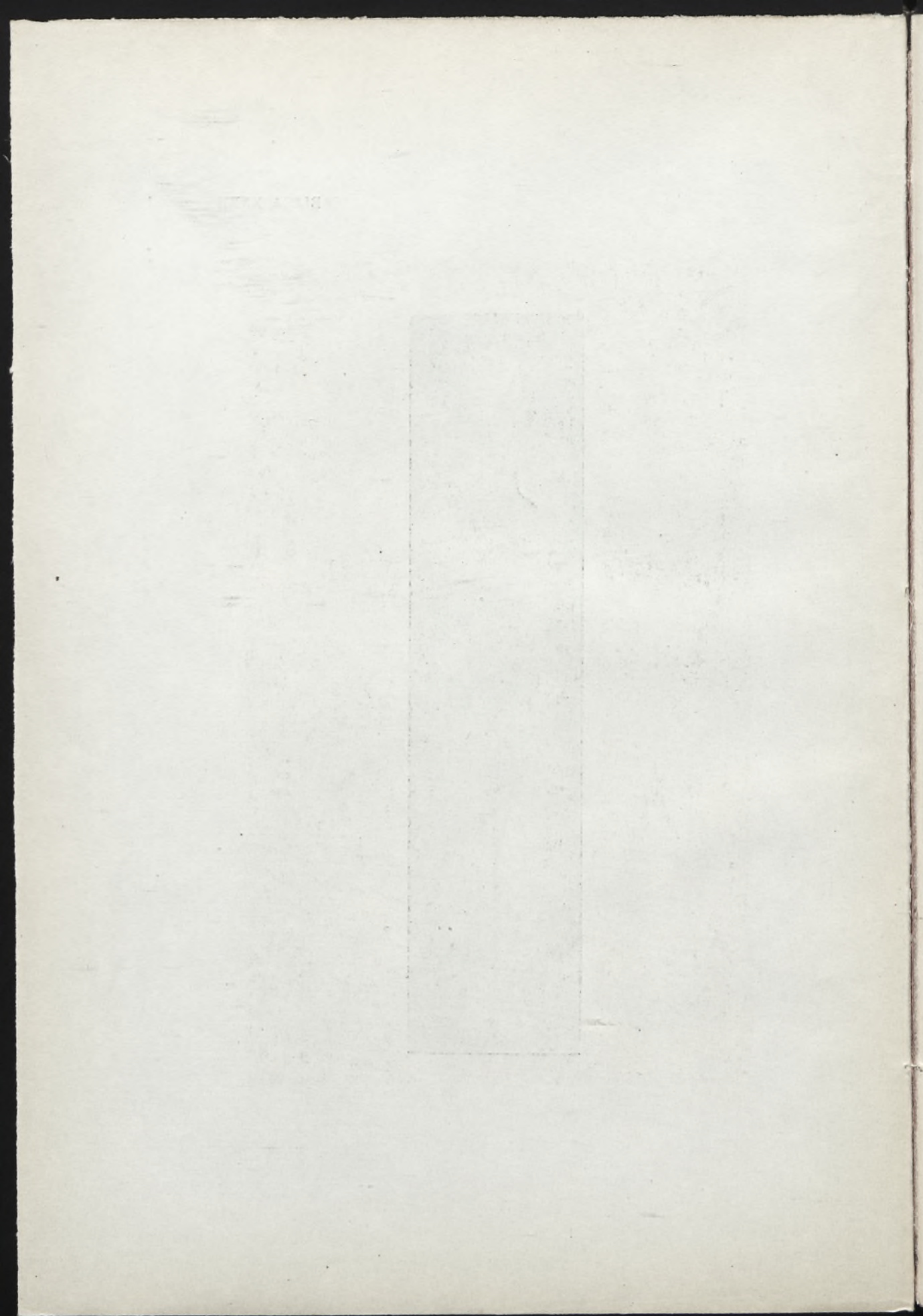
TABLICA XXXI



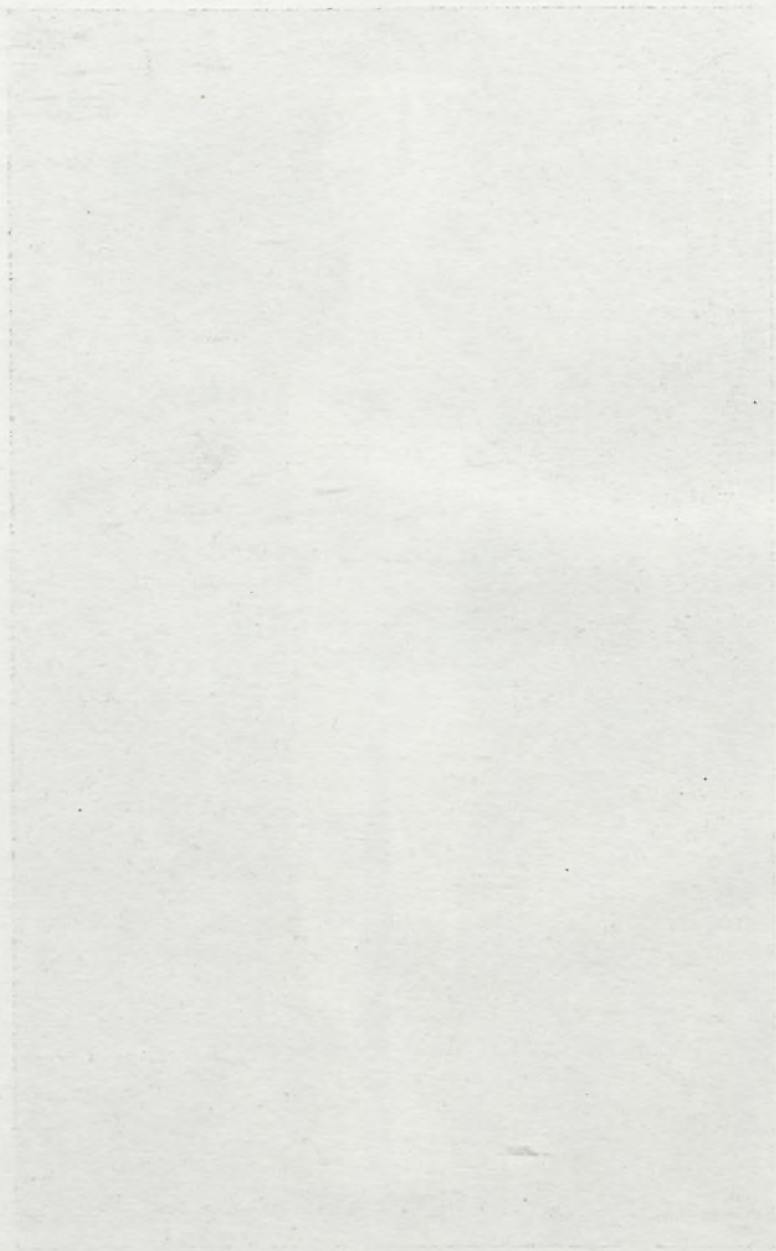


TABLICA XXXII





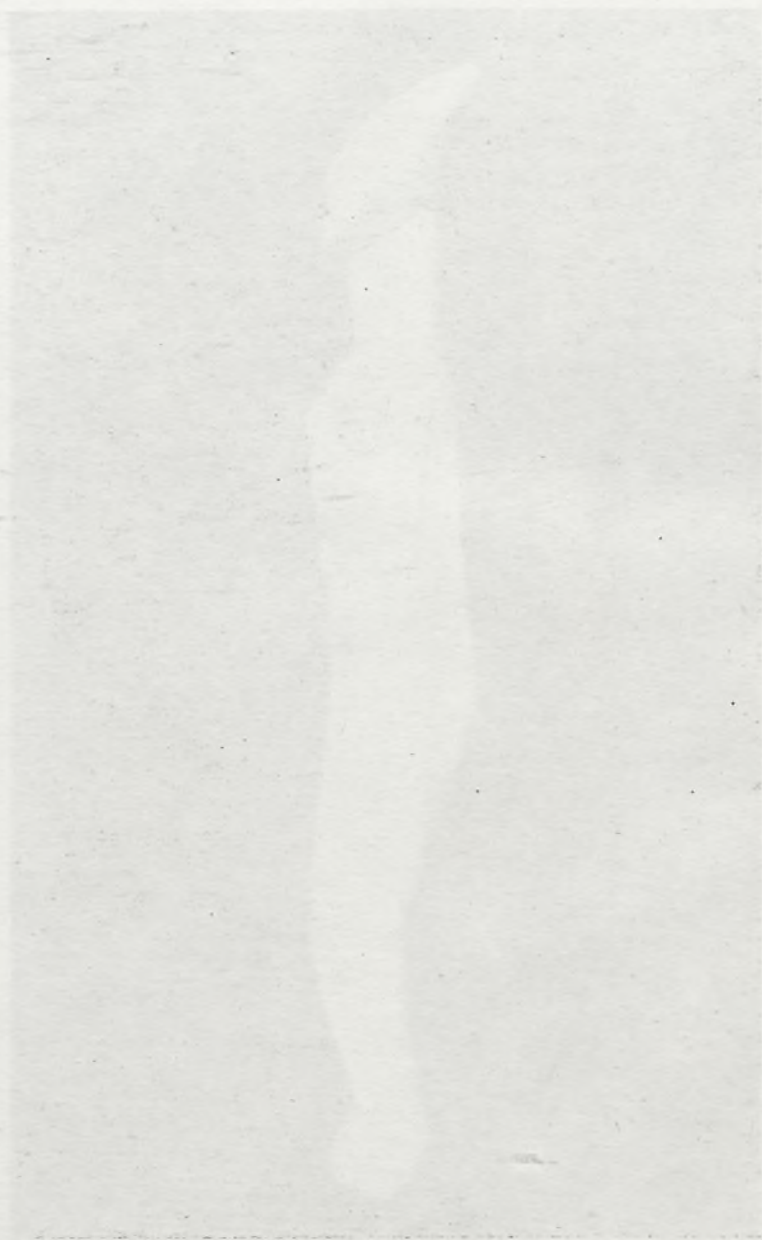






TABLICA XXXIV





TABLICA XXXV



*a*



*b*

1880-1885



TABLICA XXXVI



*a*

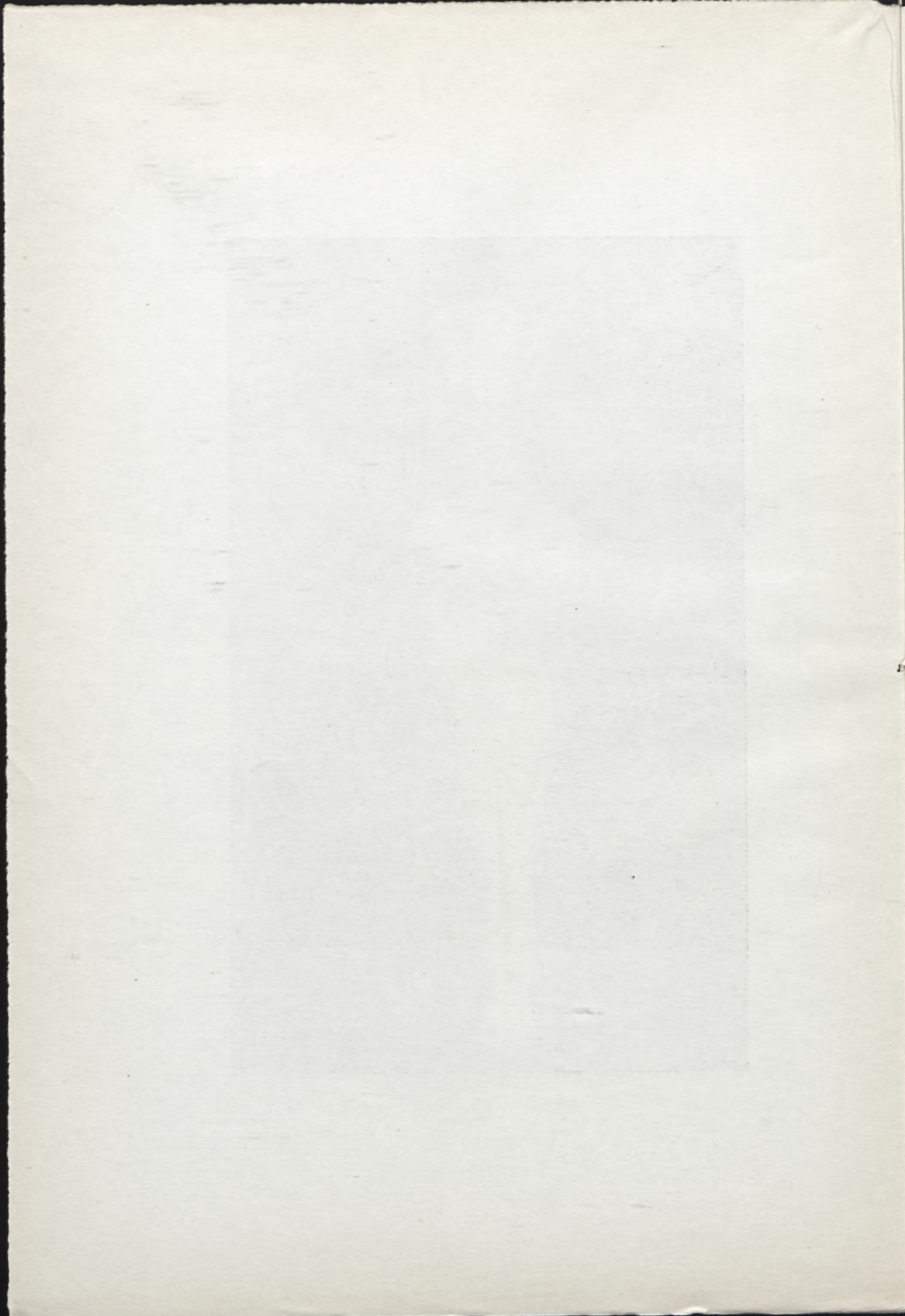


*b*



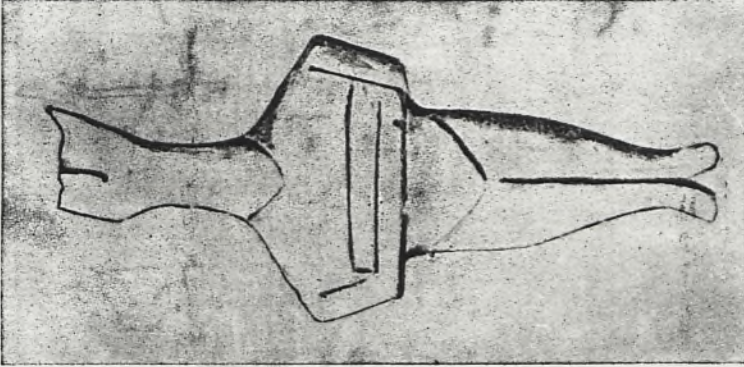
TABLICA XXXVII







TABLICA XXXVIII



*b*

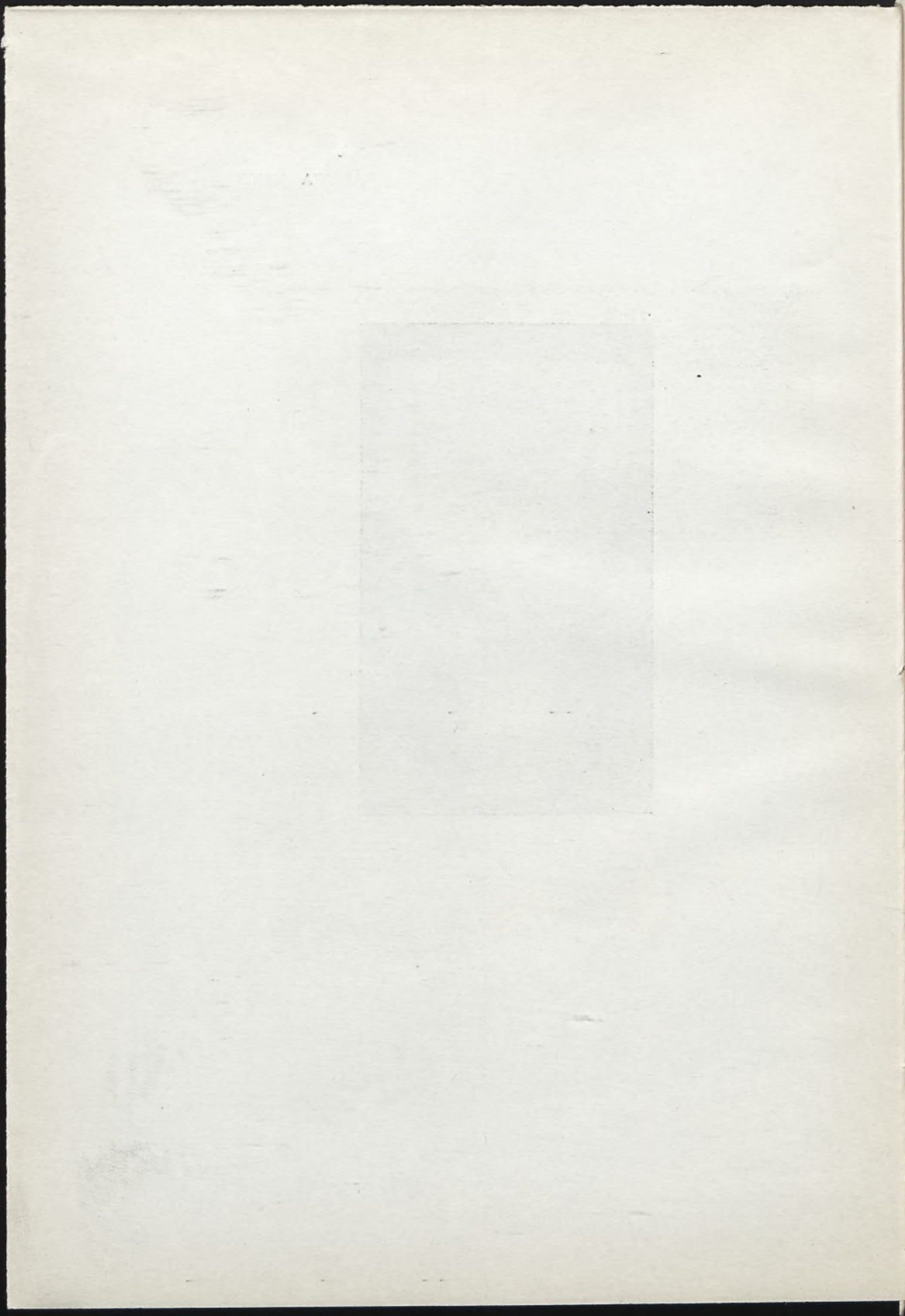


*a*

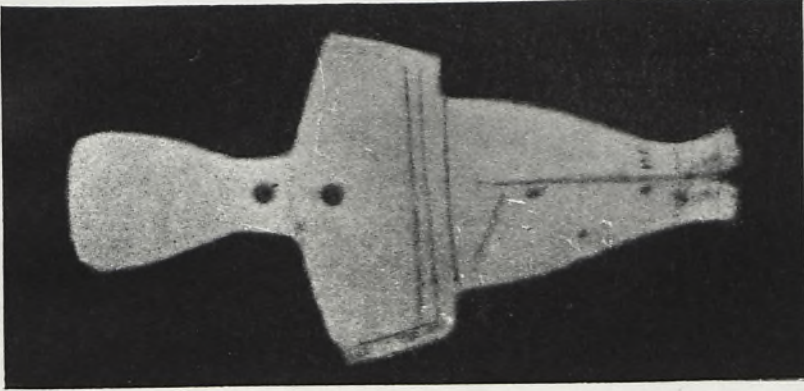


TABLICA XXXIX

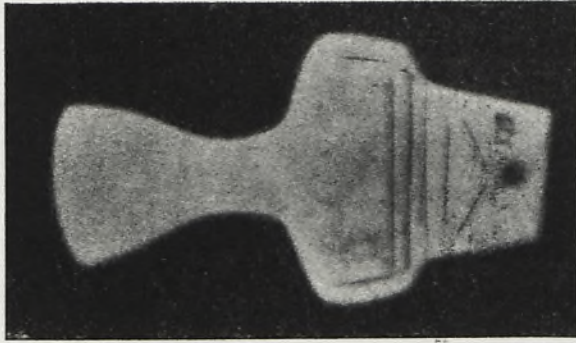




TABLICA XL



b



a



TABLICA XLI







TABLICA XLII

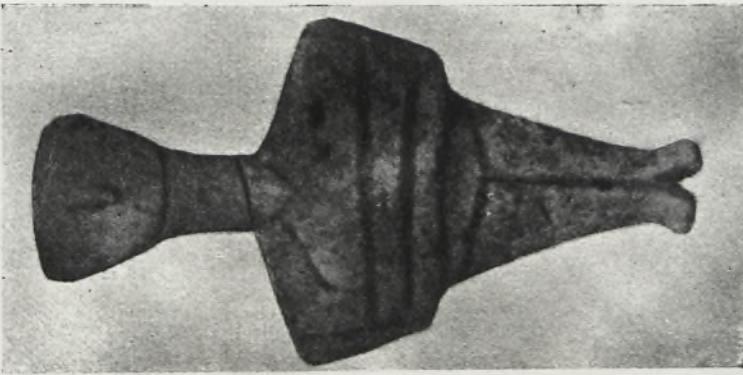




TABLICA XLIII



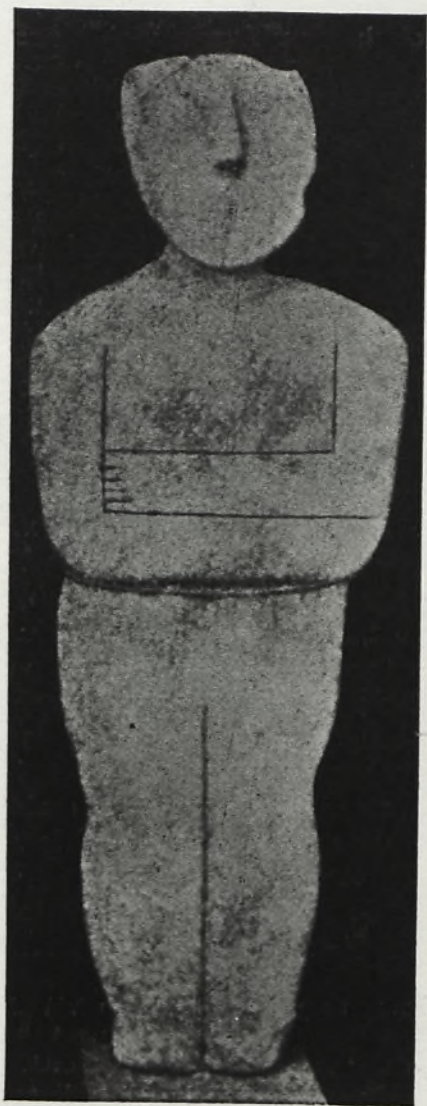
a



b

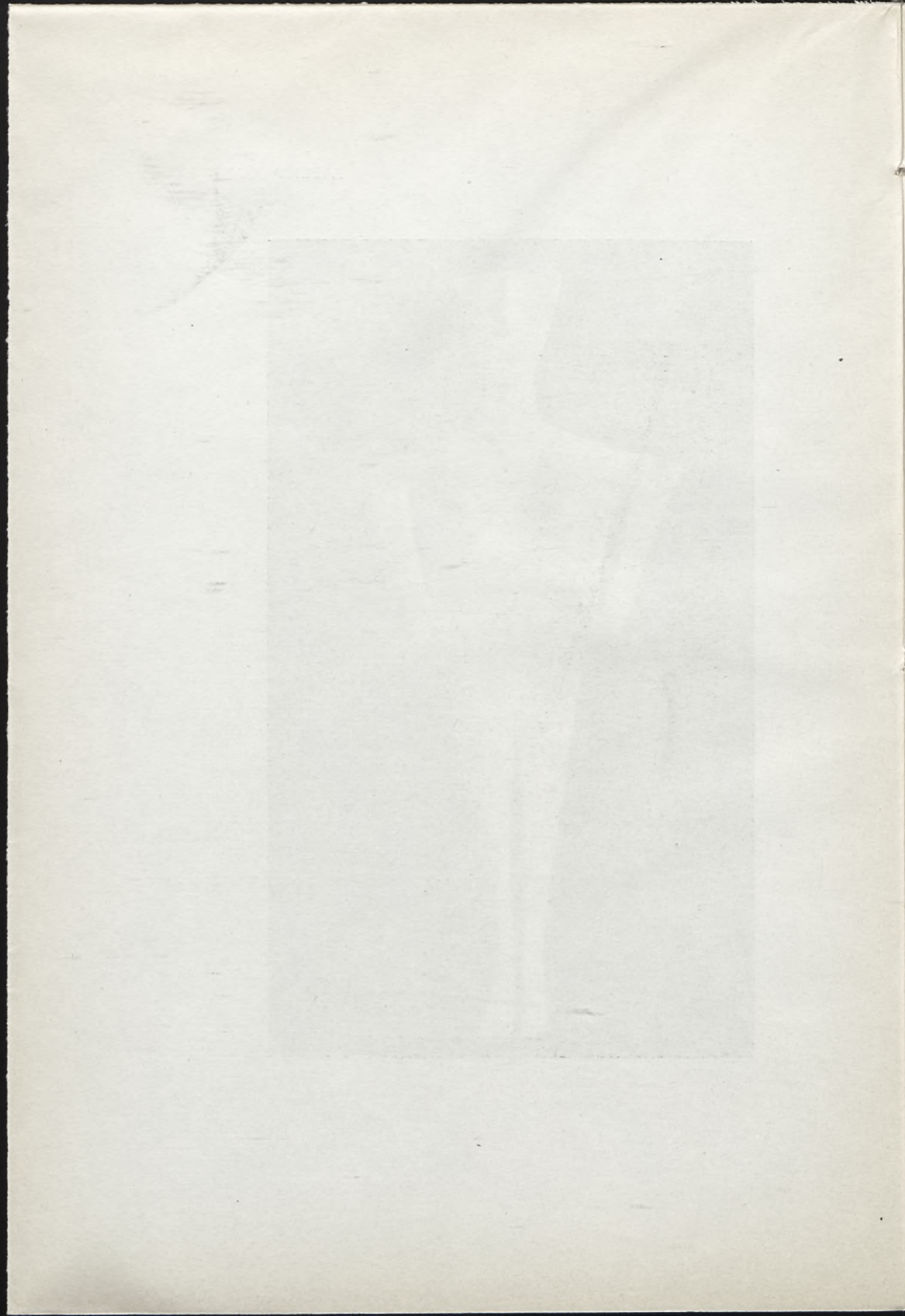


TABLICA XLIV











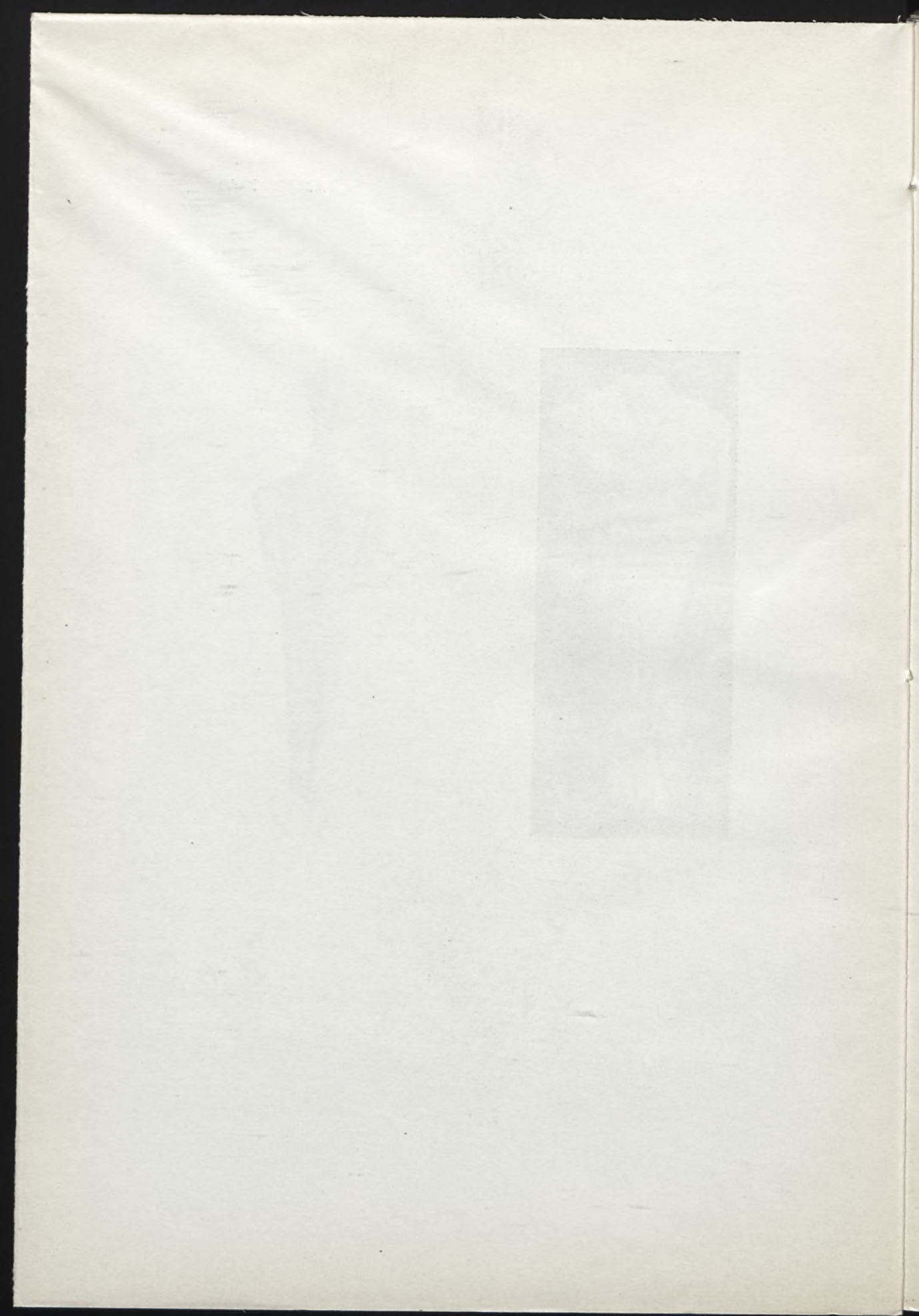
TABLICA XLVI



*a*



*b*



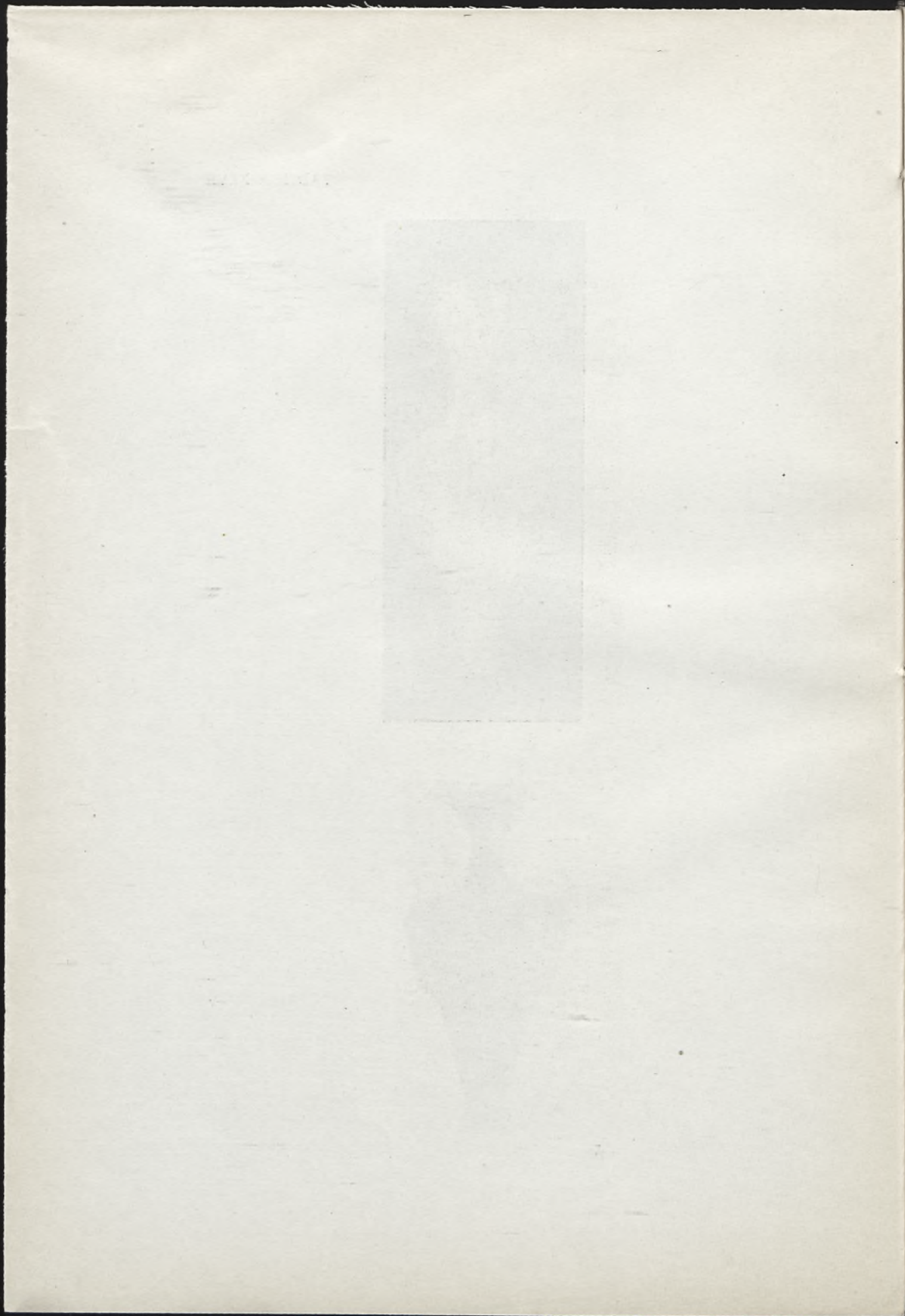
TABLICA XLVII



*a*



*b*



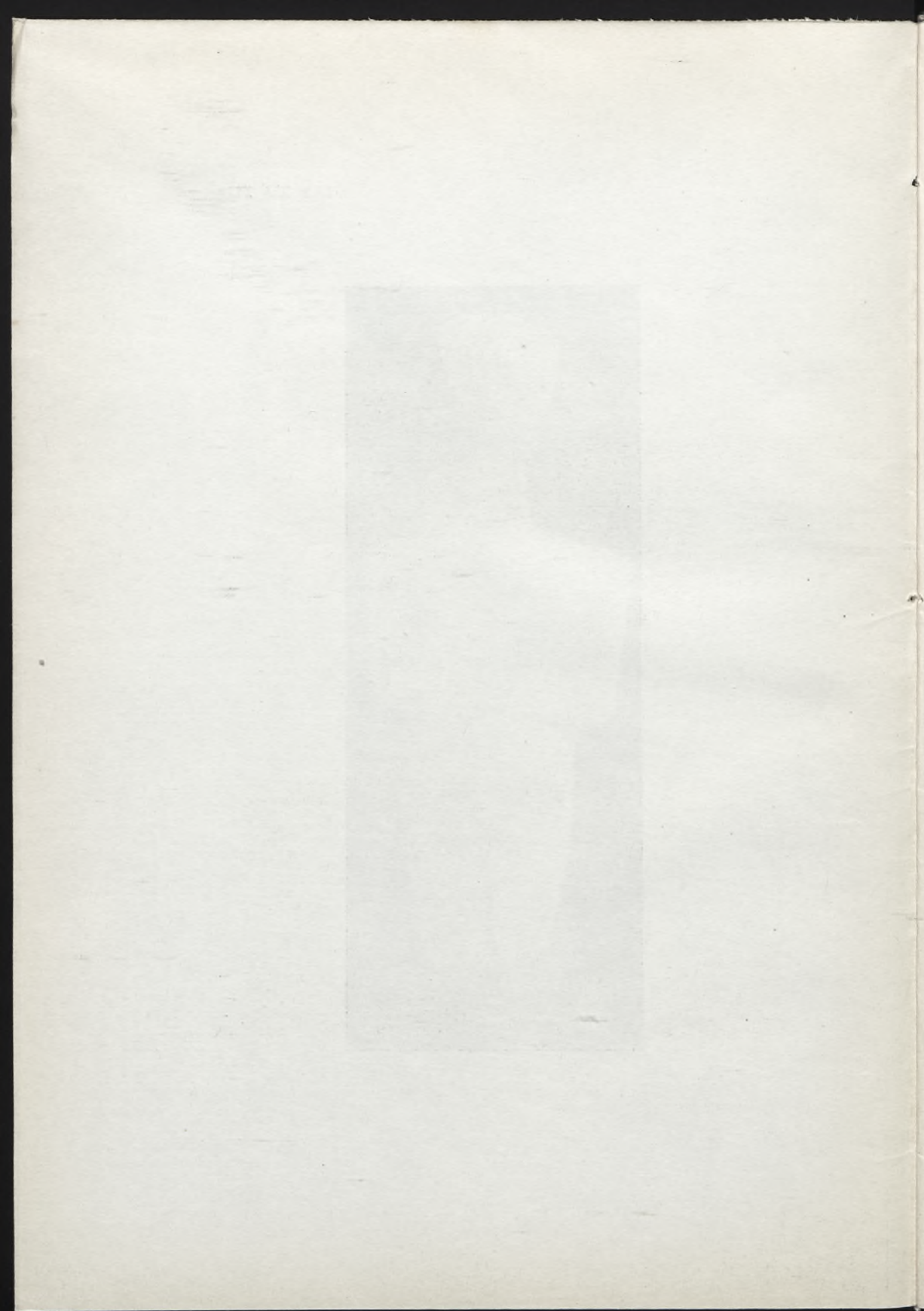
TABLICA XLVIII





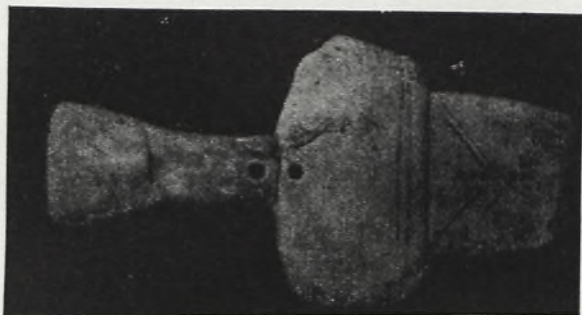
TABLICA XLIX







TABLICA L



9



10



TABLICA LI



*a*



*b*



TABLICA LII





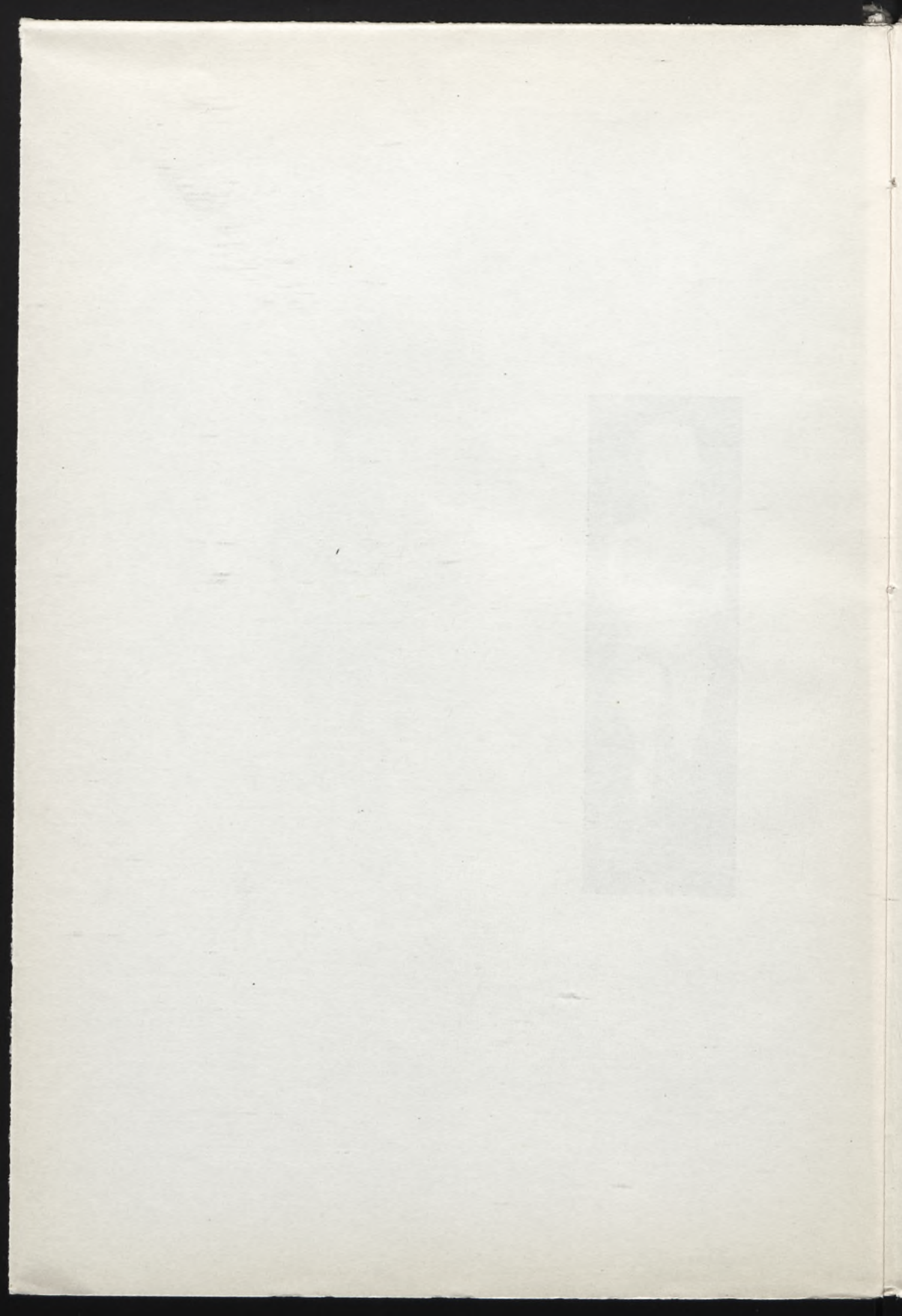
TABLICA LIII



*a*

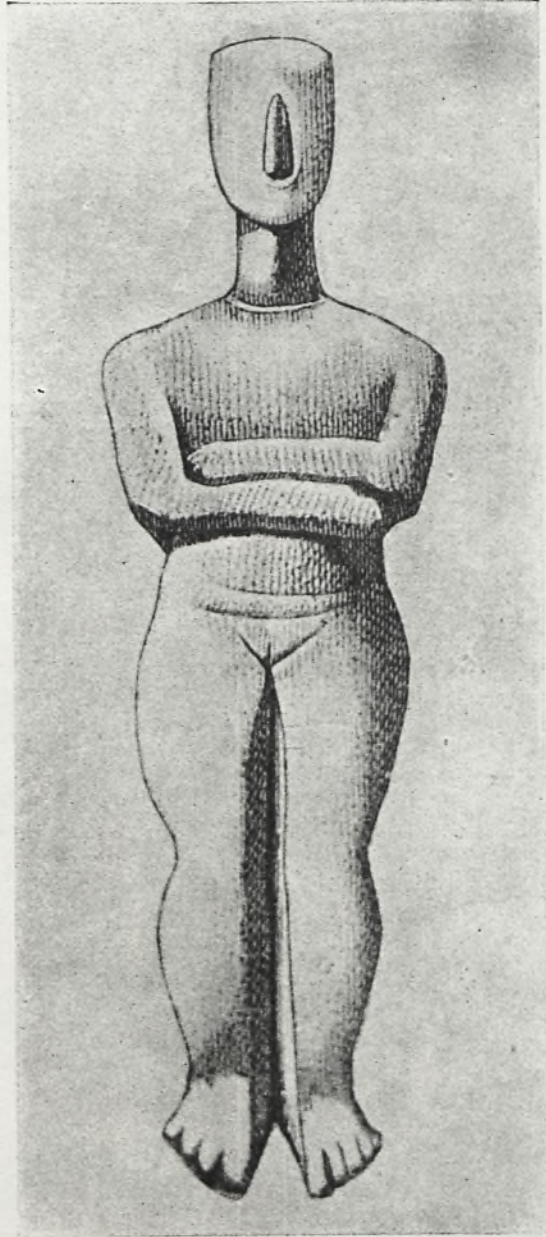


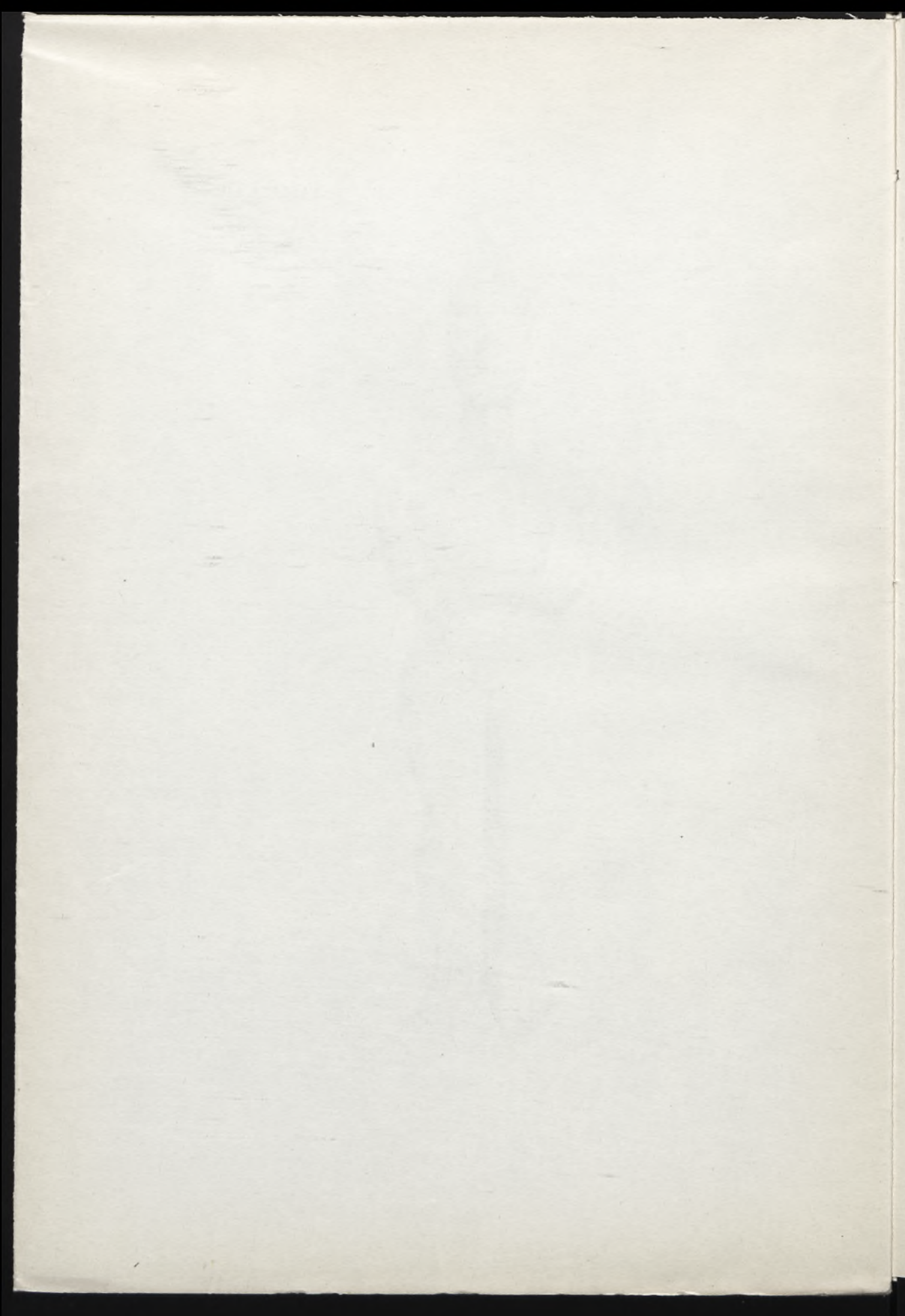
*b*



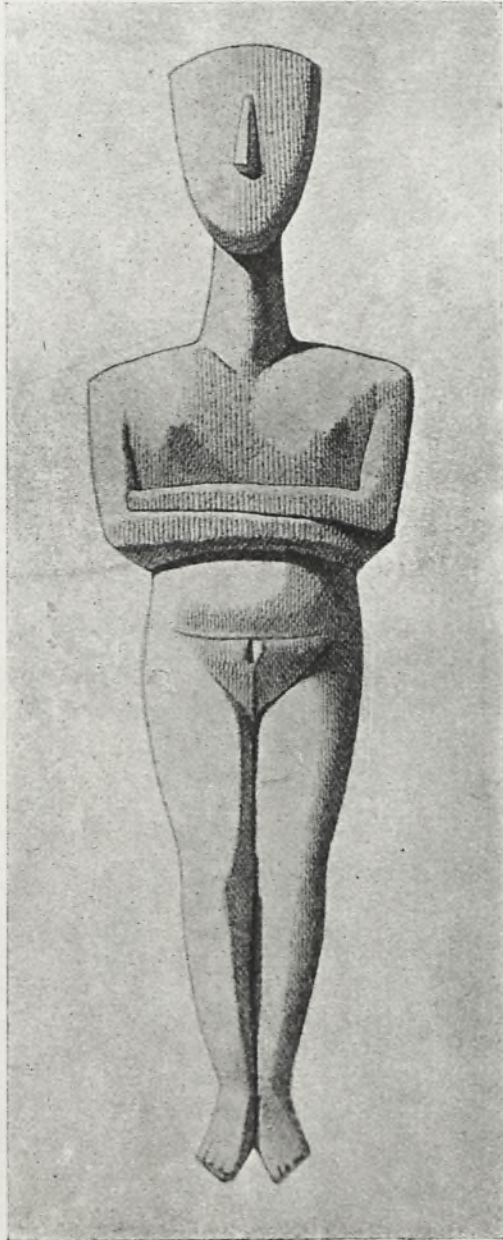


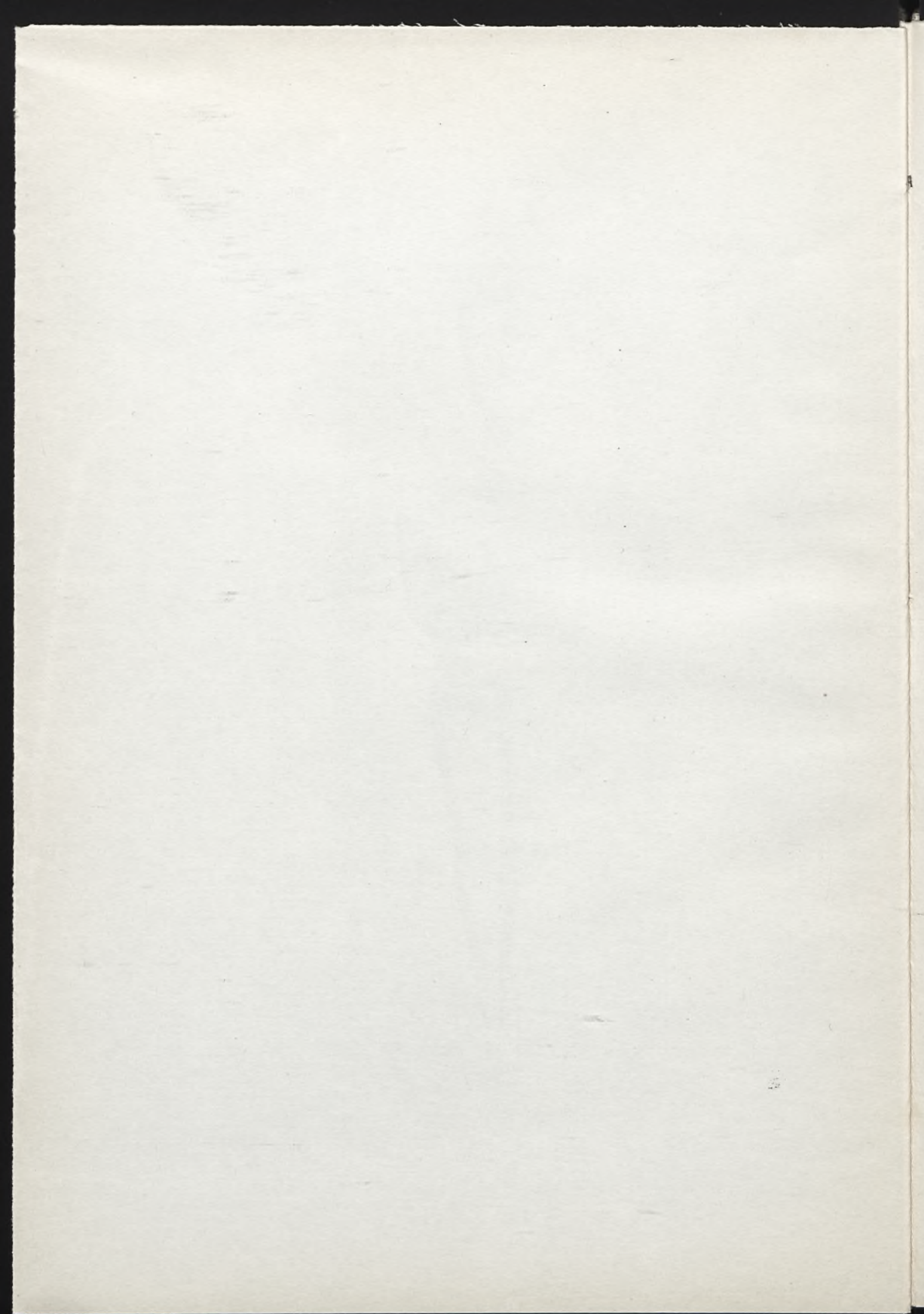
TABLICA LIV



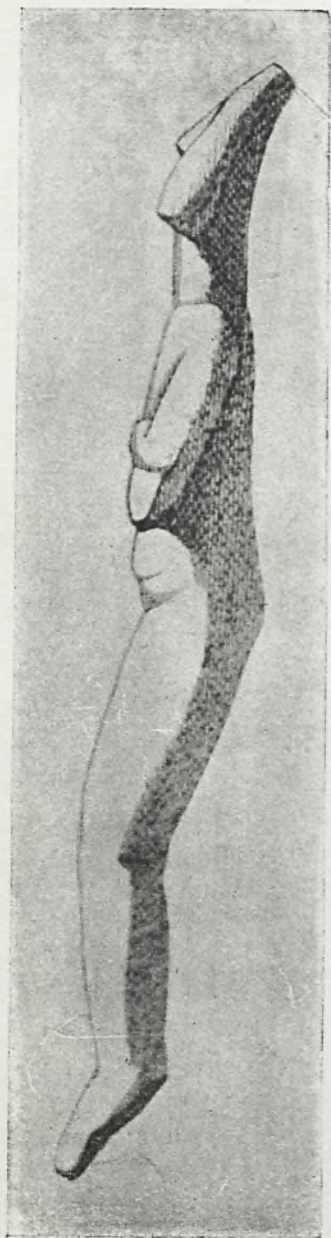


TABLICA LV

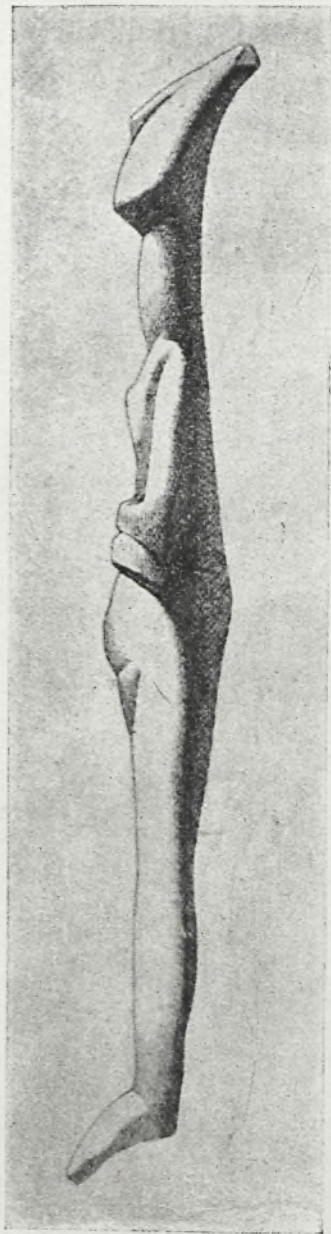




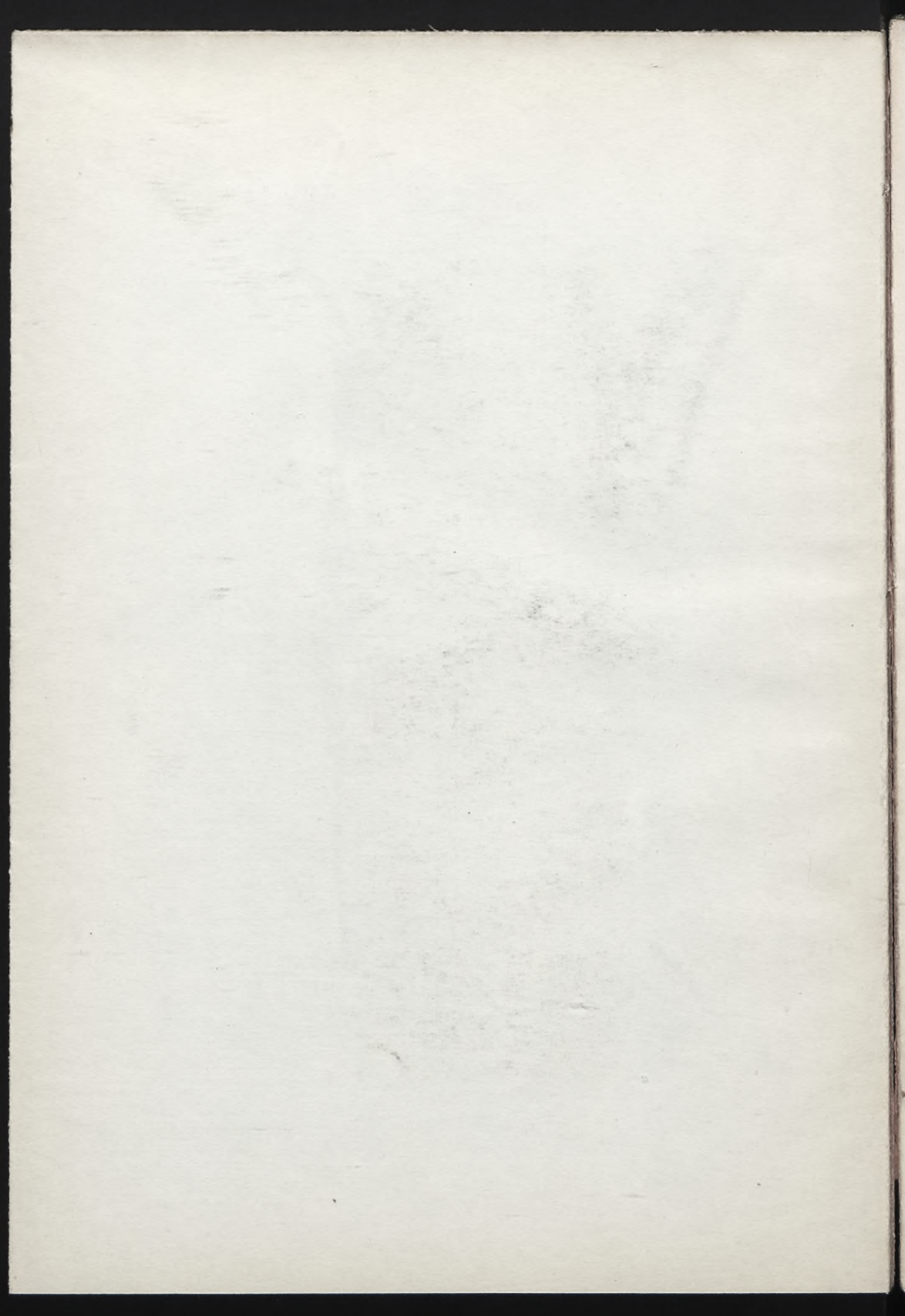
TABLICA LVI



*a*

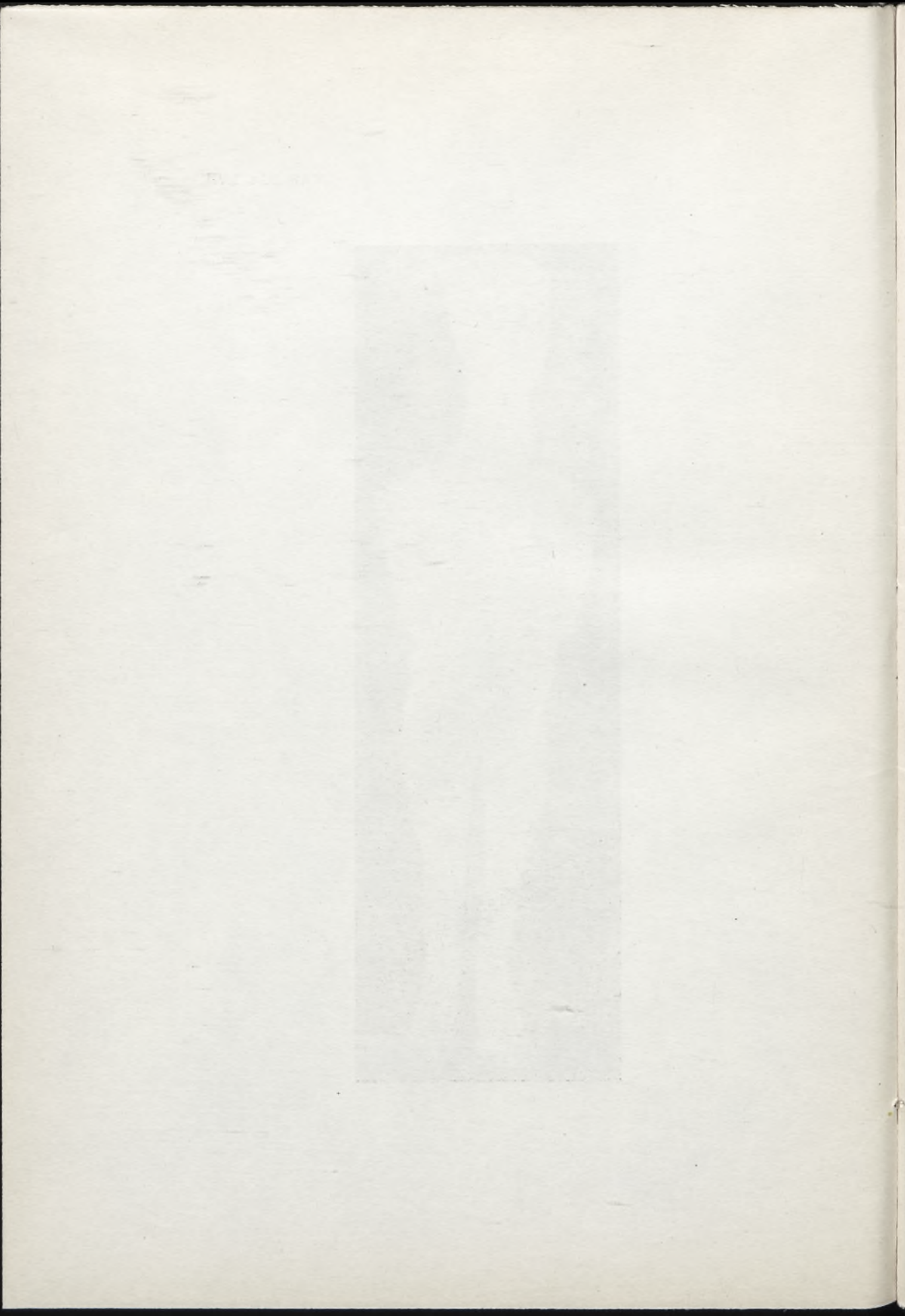


*b*



TABLICA LVII

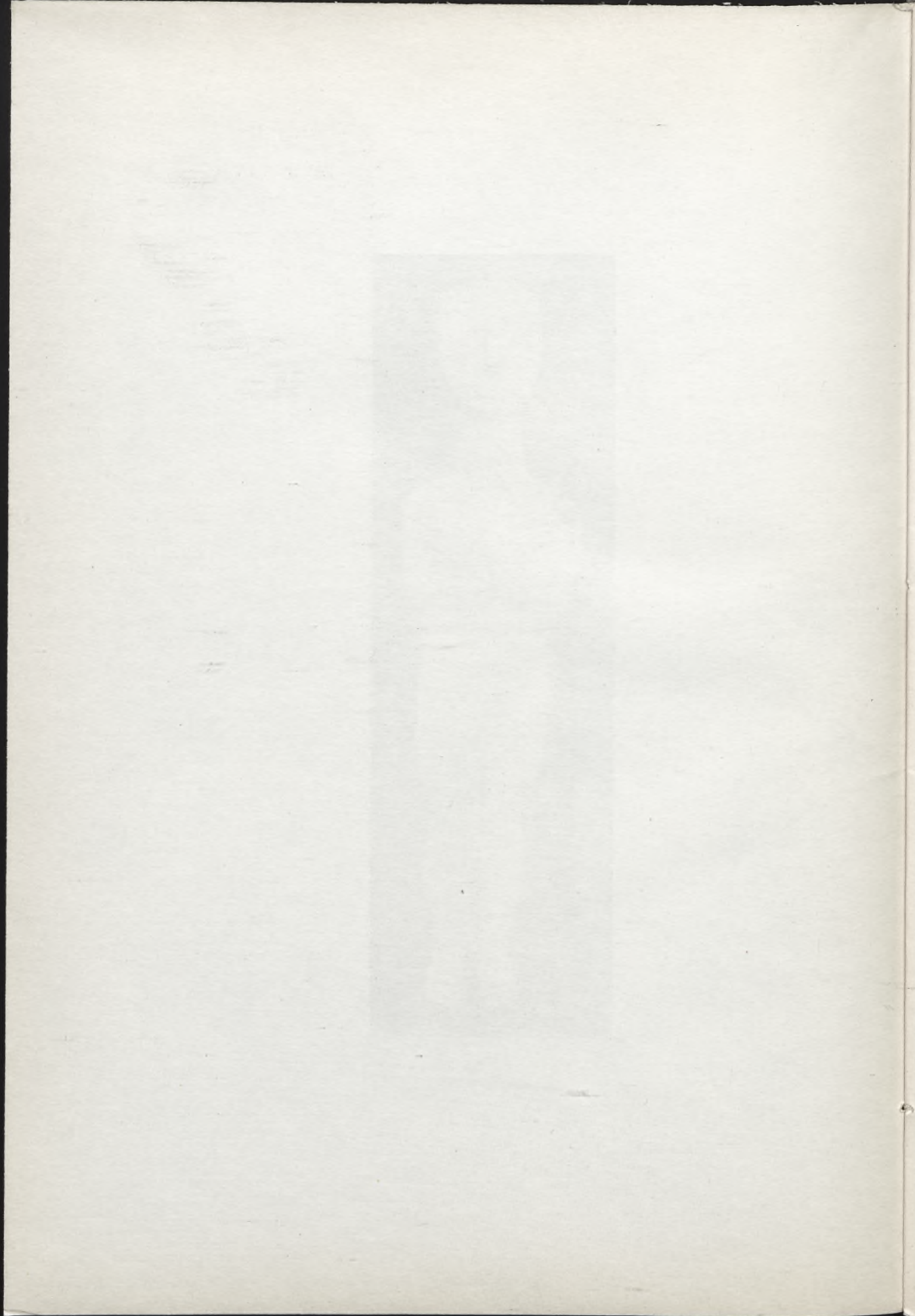






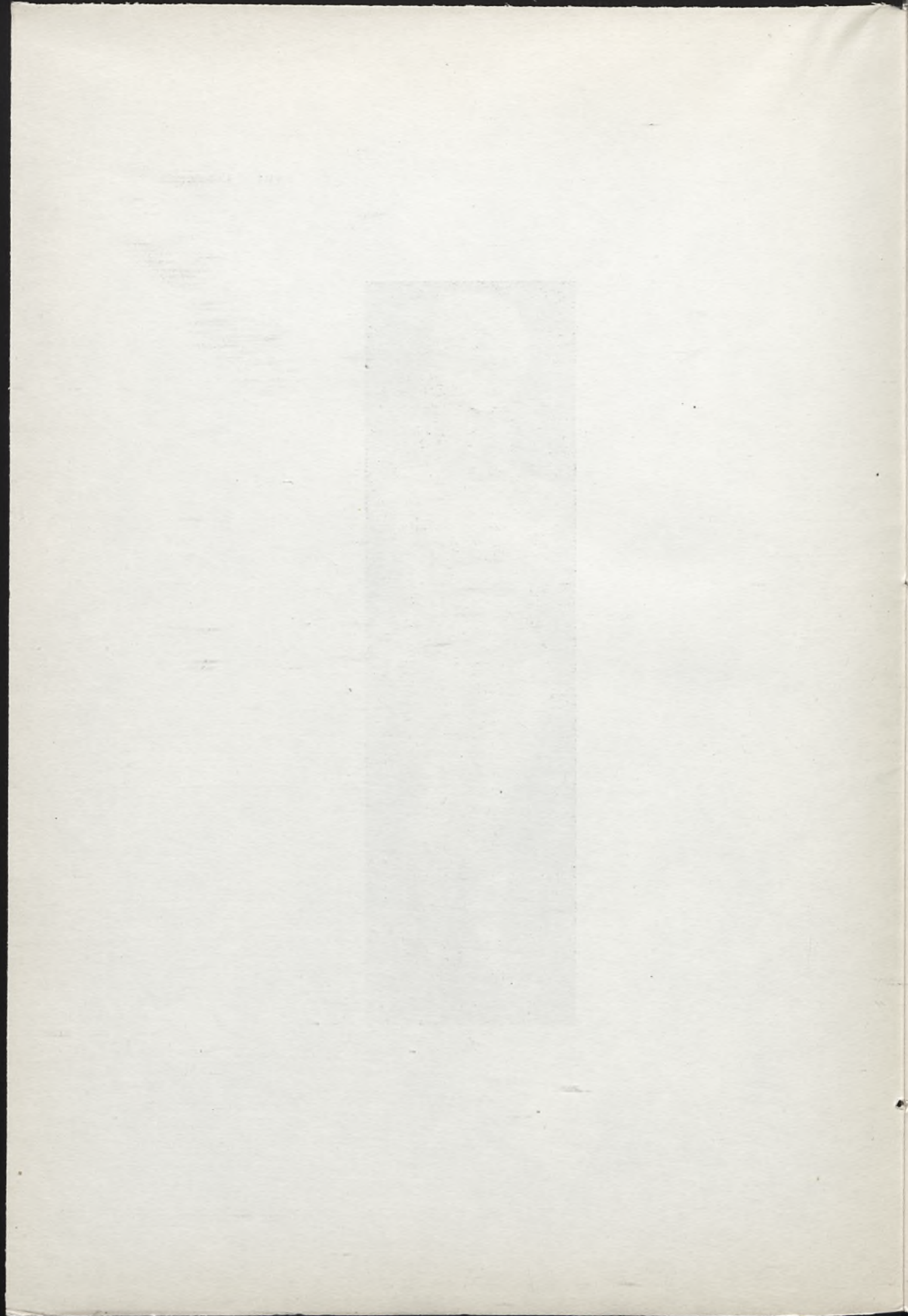
TABLICA LVIII





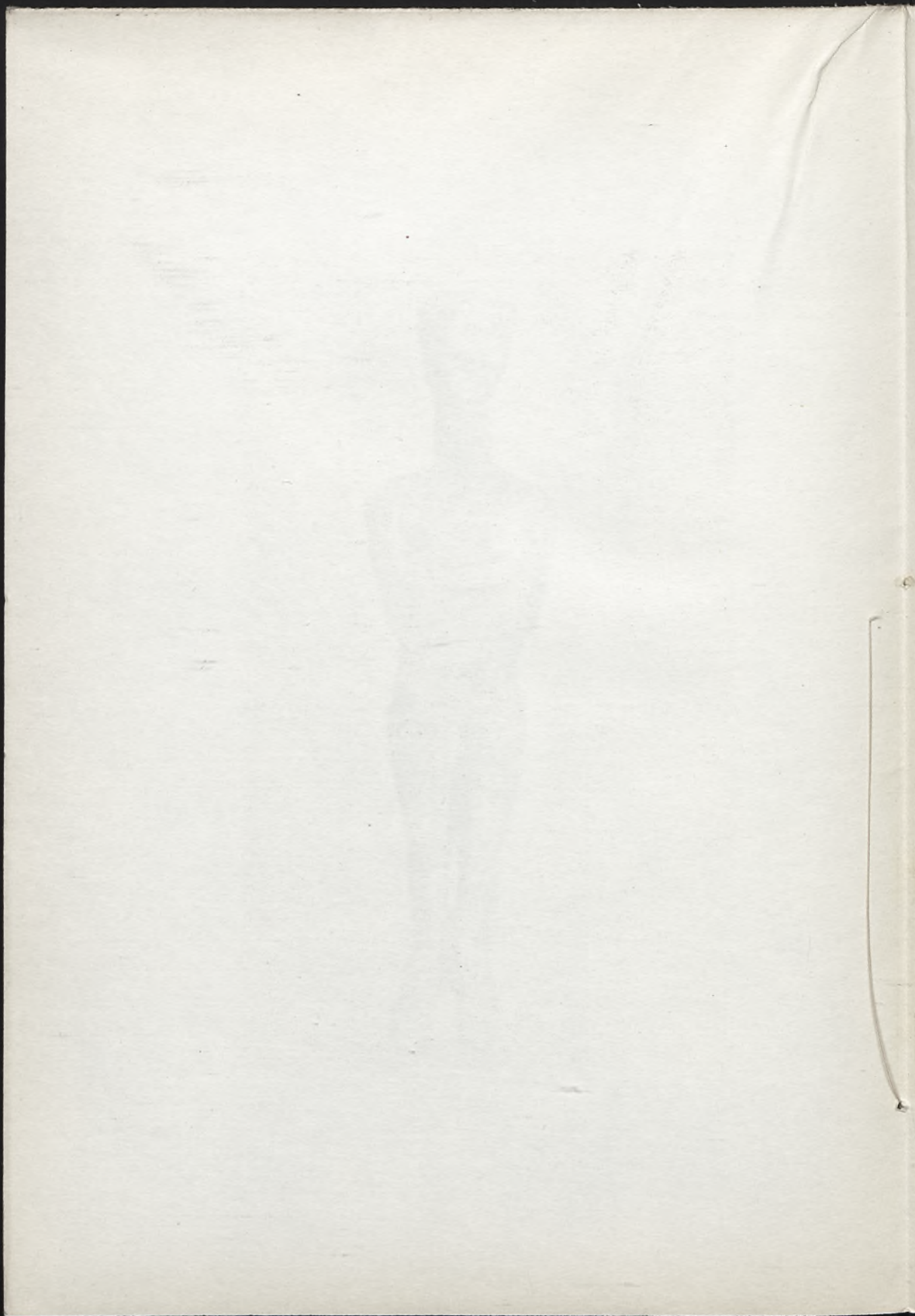
TABLICA LIX



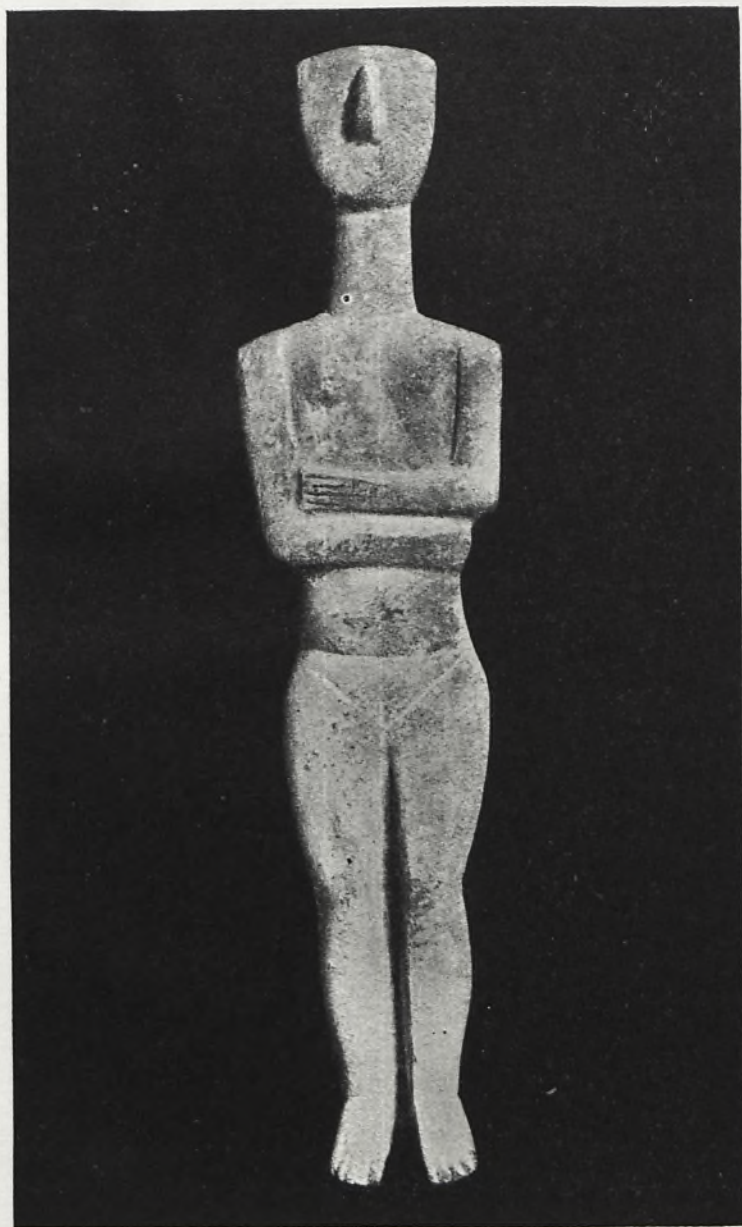


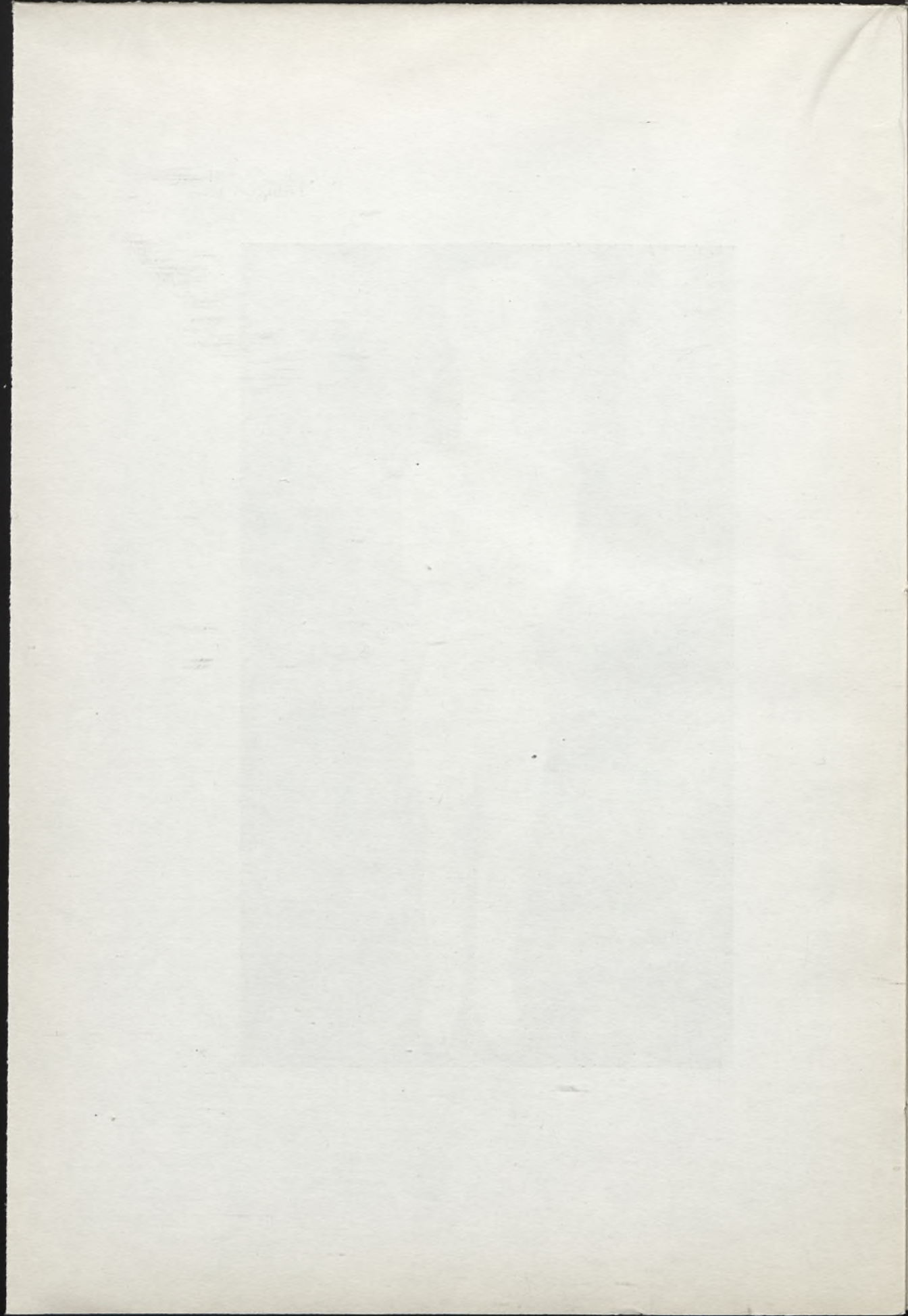
TABLICA LX





TABLICA LXI

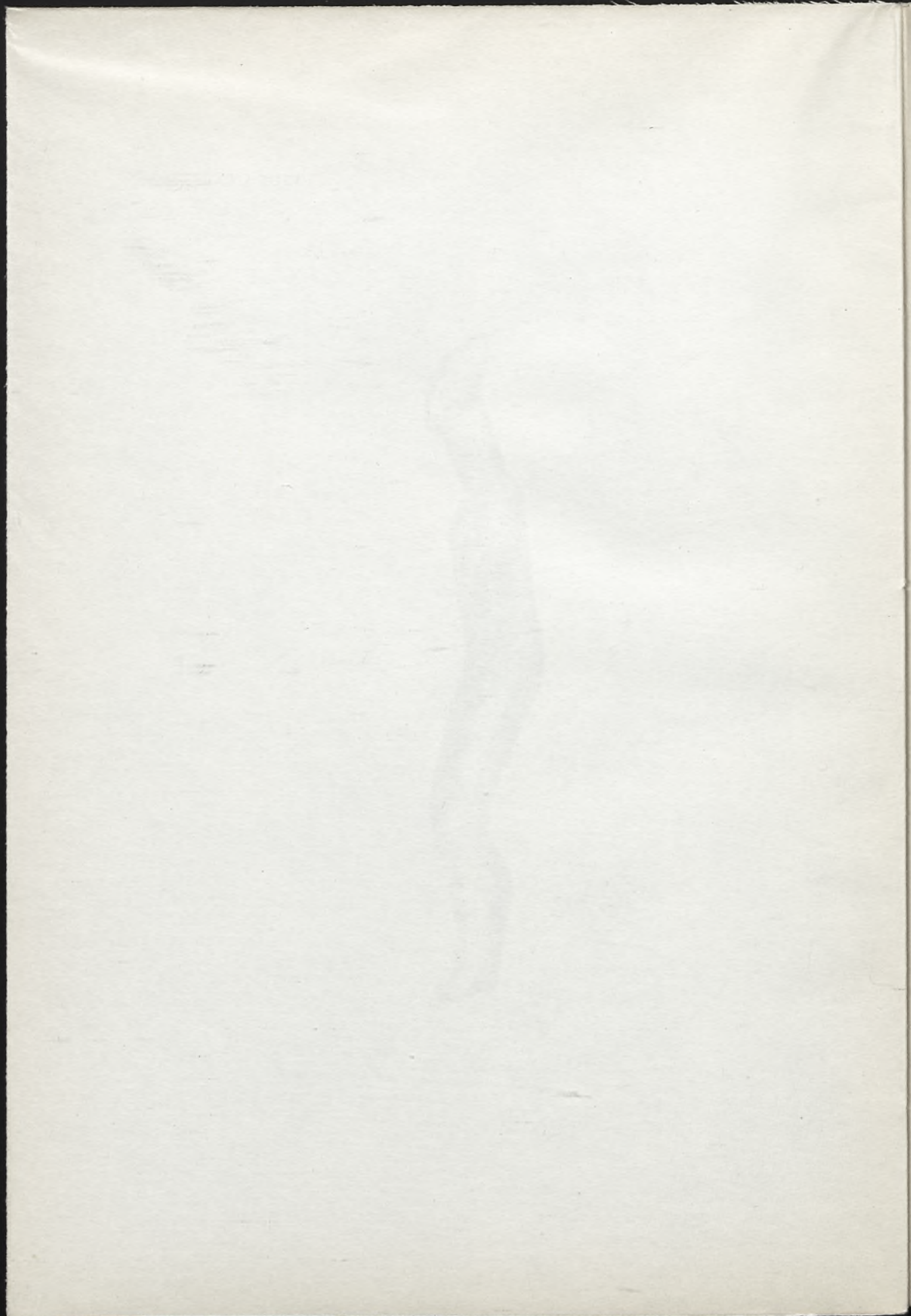




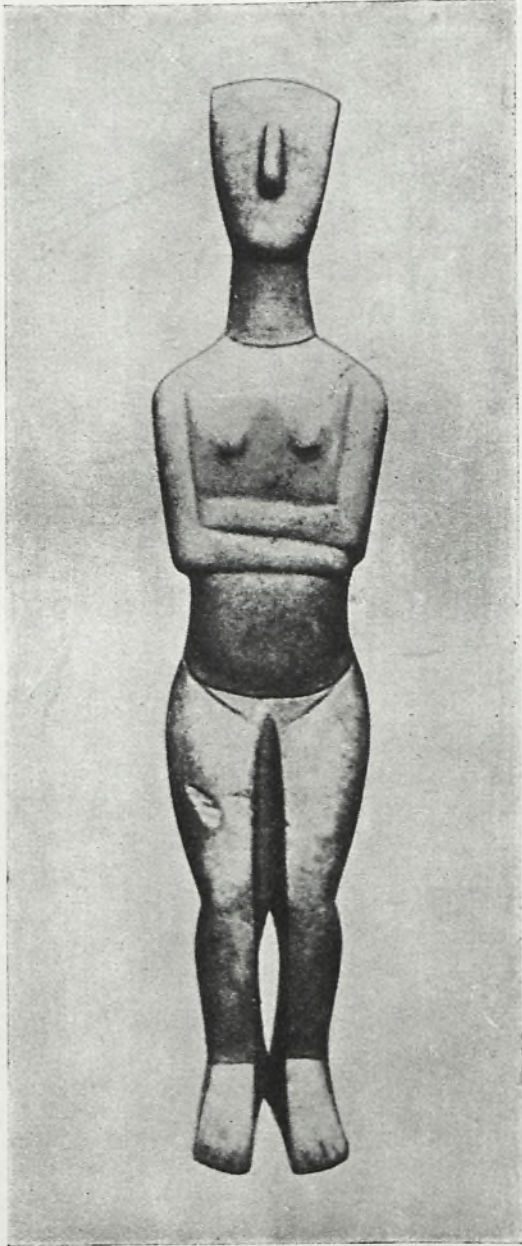


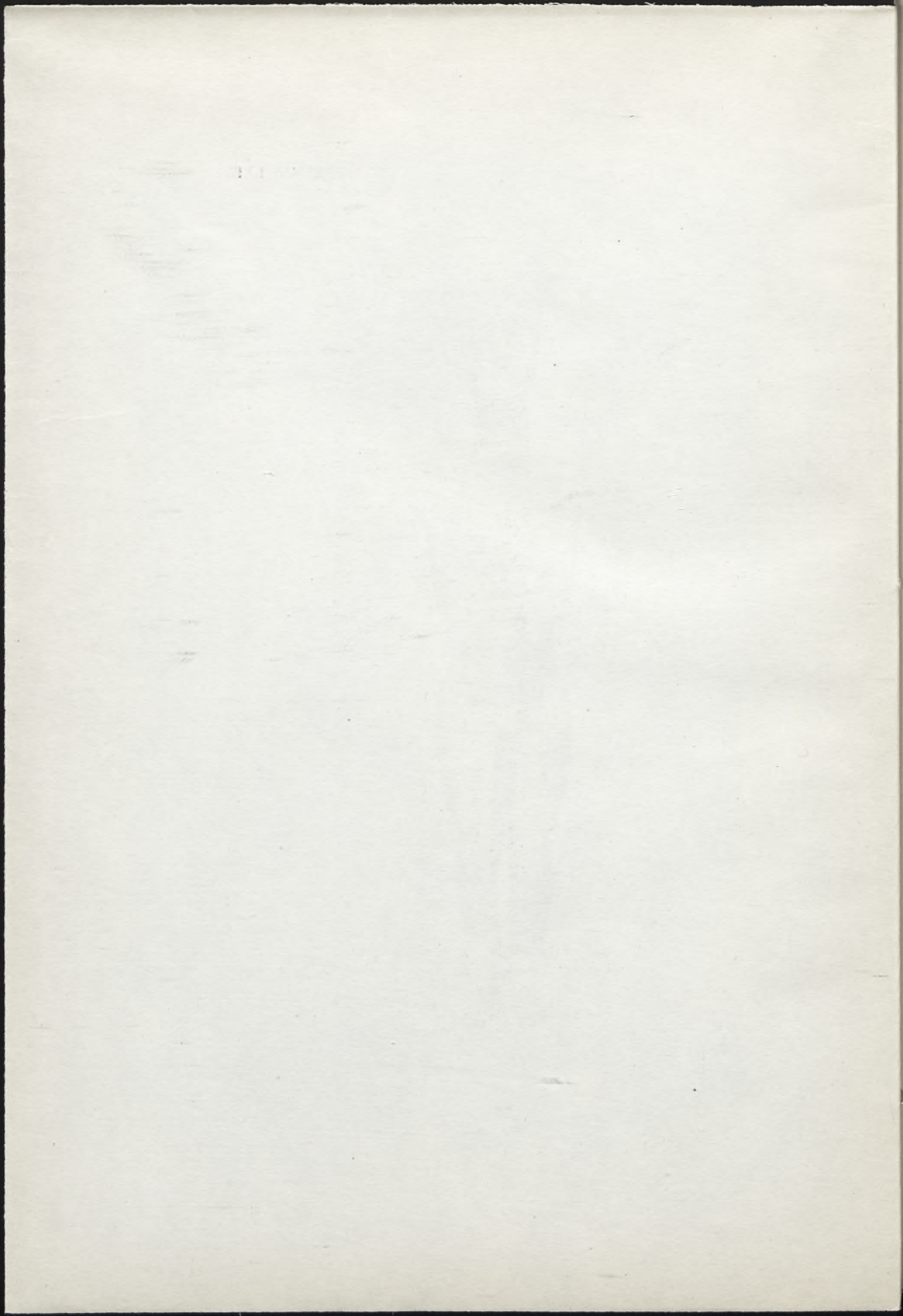
TABLICA LXII



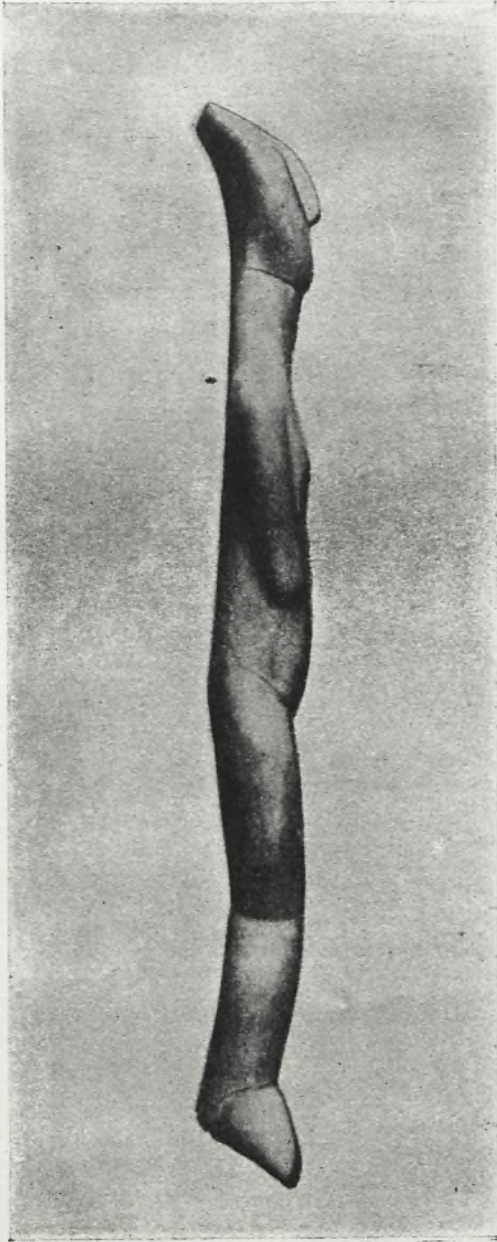


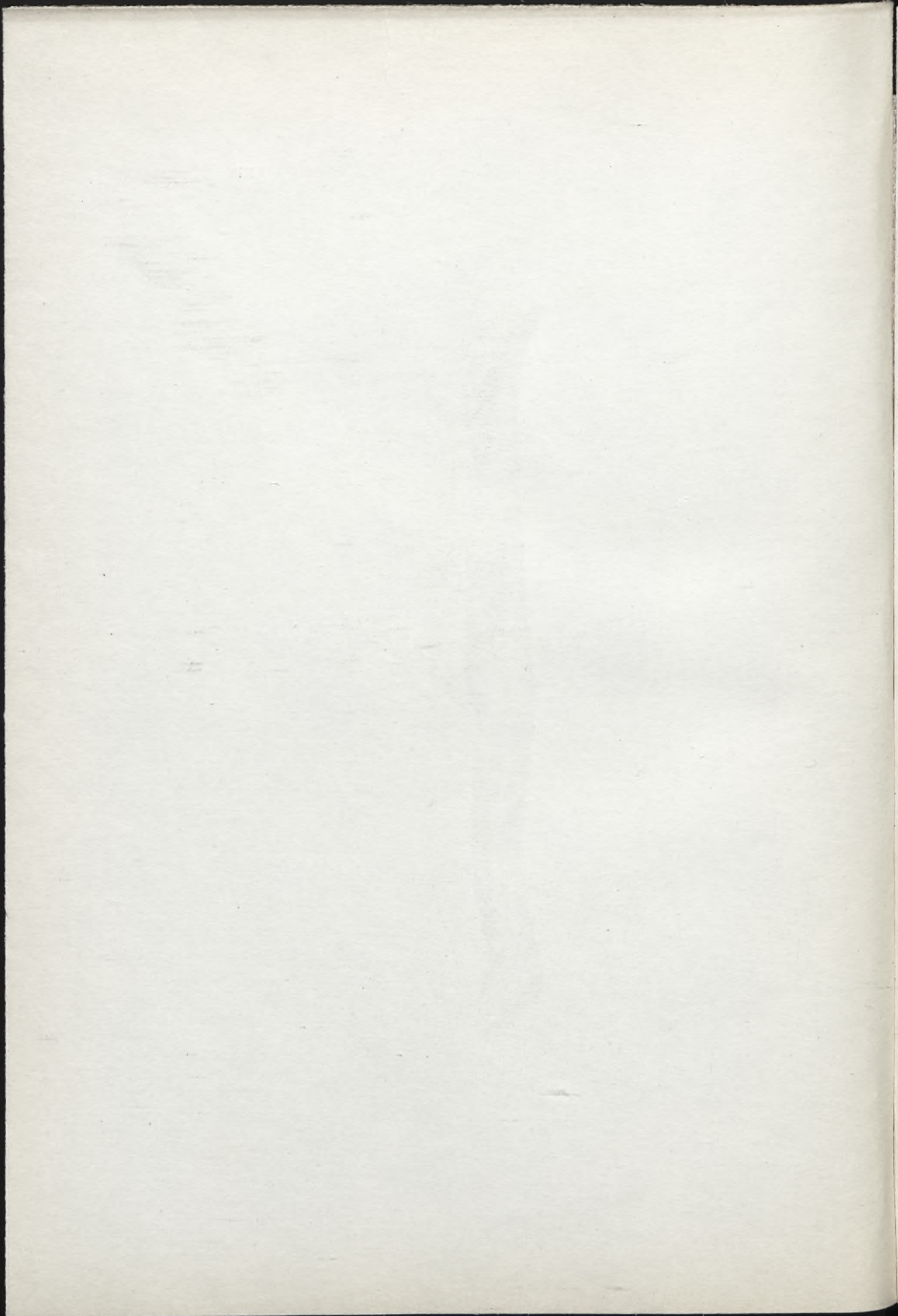
TABLICA LXIII





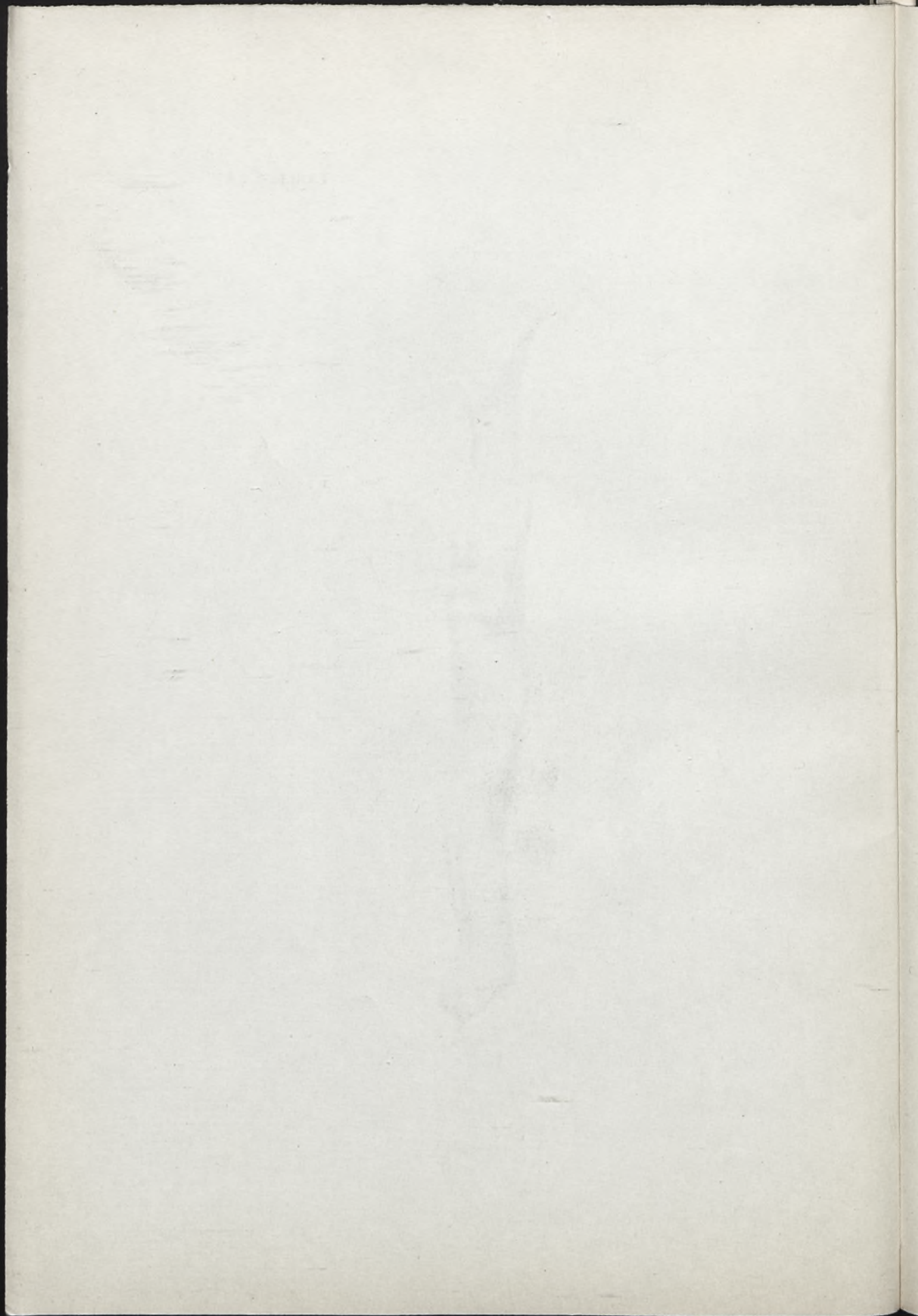
TABLICA LXIV





TABLICA LXV

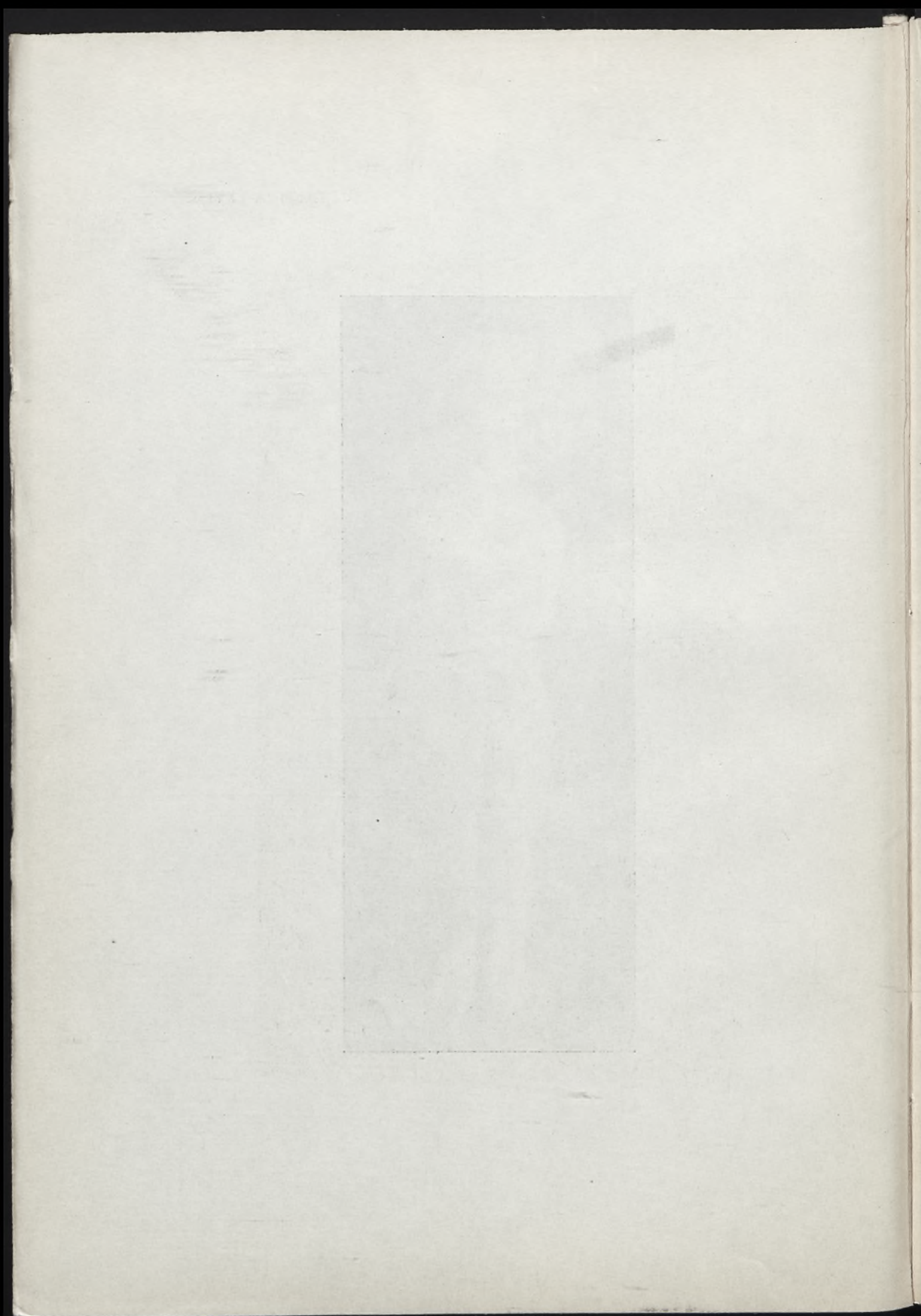






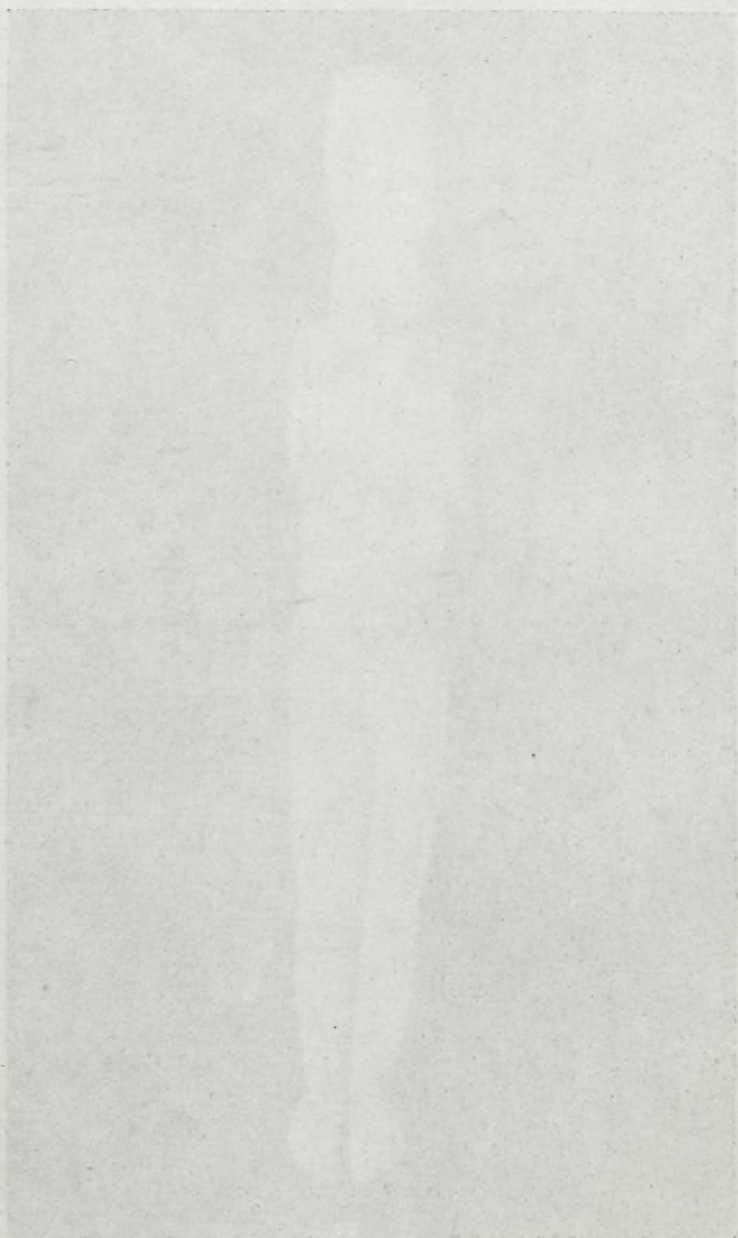
TABLICA LXVI





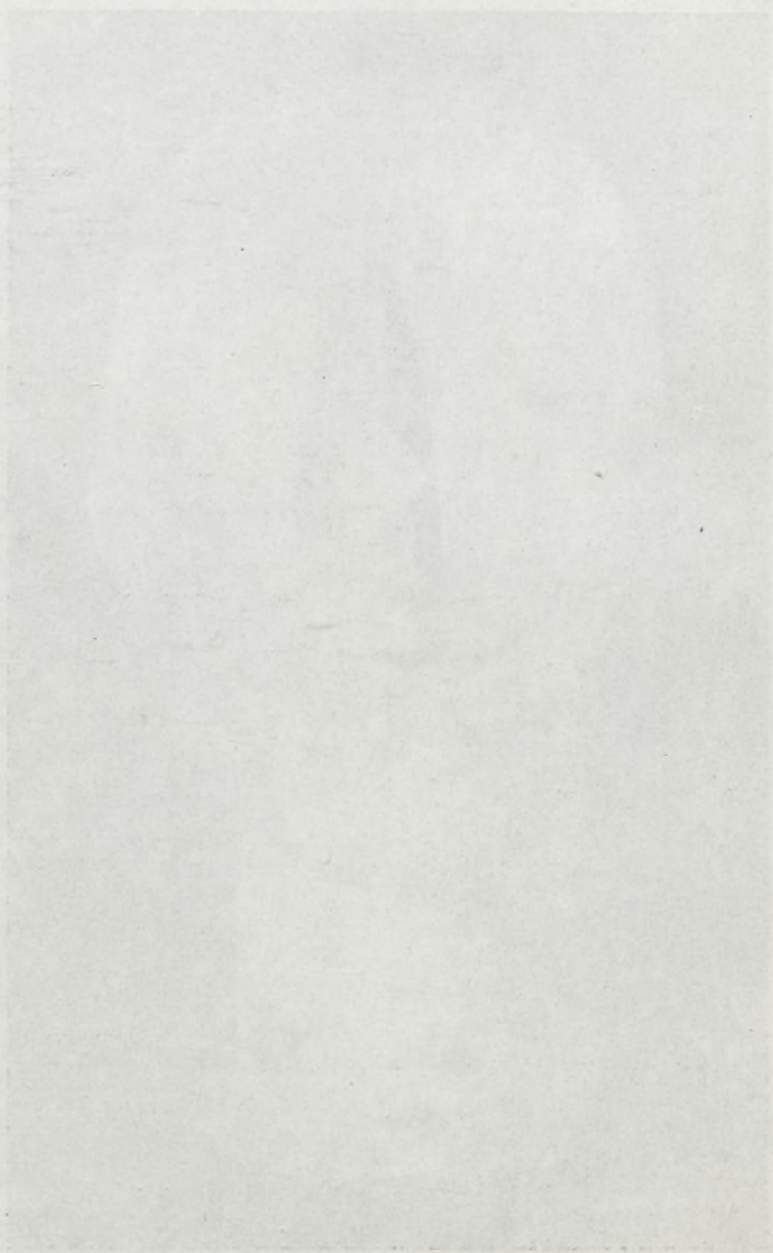
TALBICA LXVII





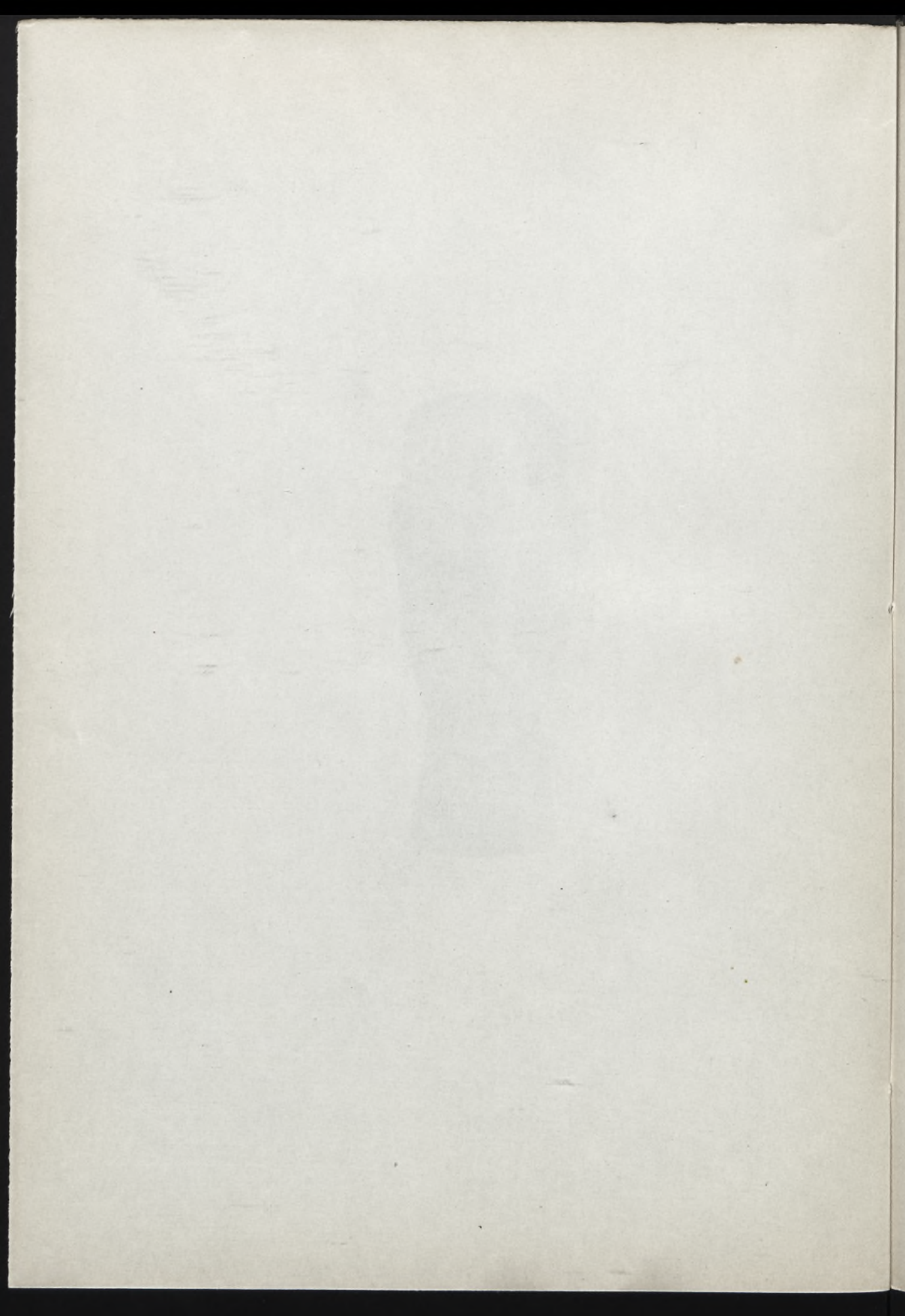
TABLICA LXVIII





TABLICA LXIX







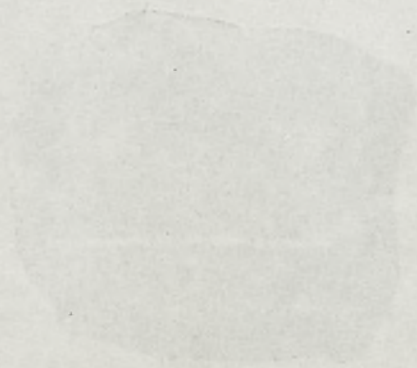
TABLICA LXX



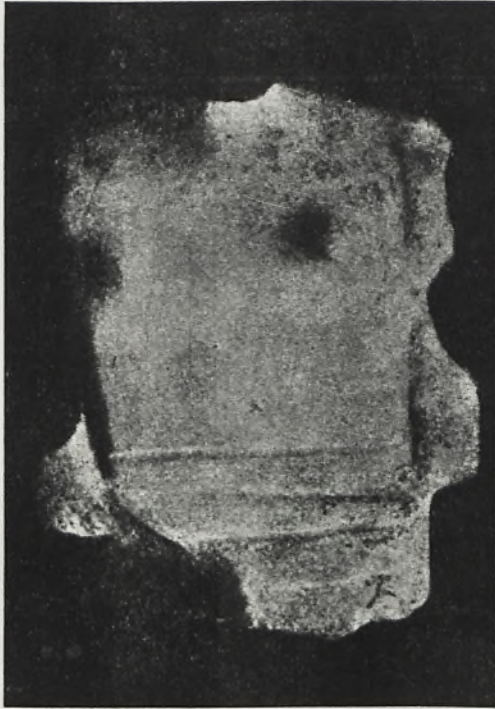
*a*



*b*



TABLICA LXXI



*a*



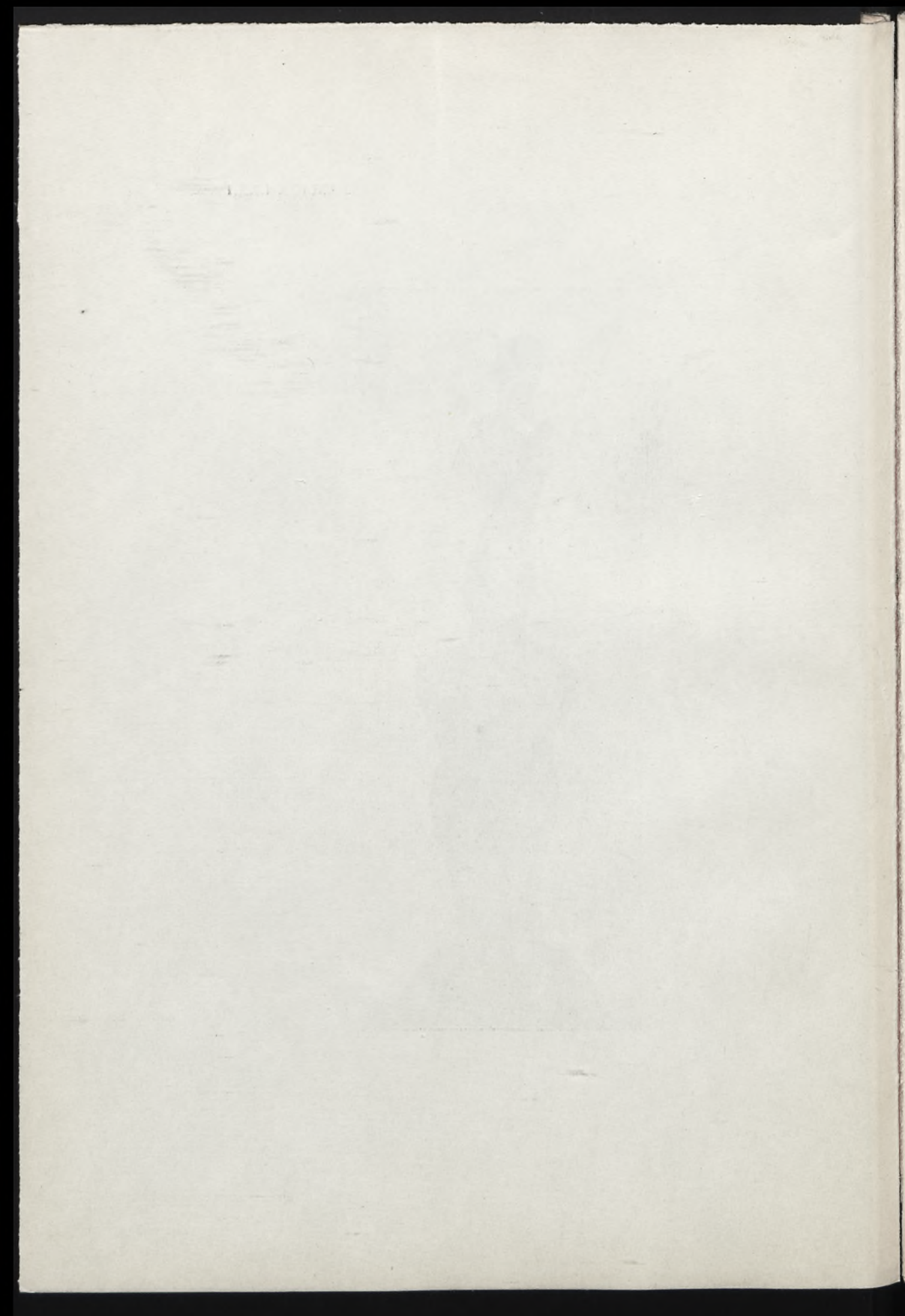
*b*

TABLE OF CONTENTS



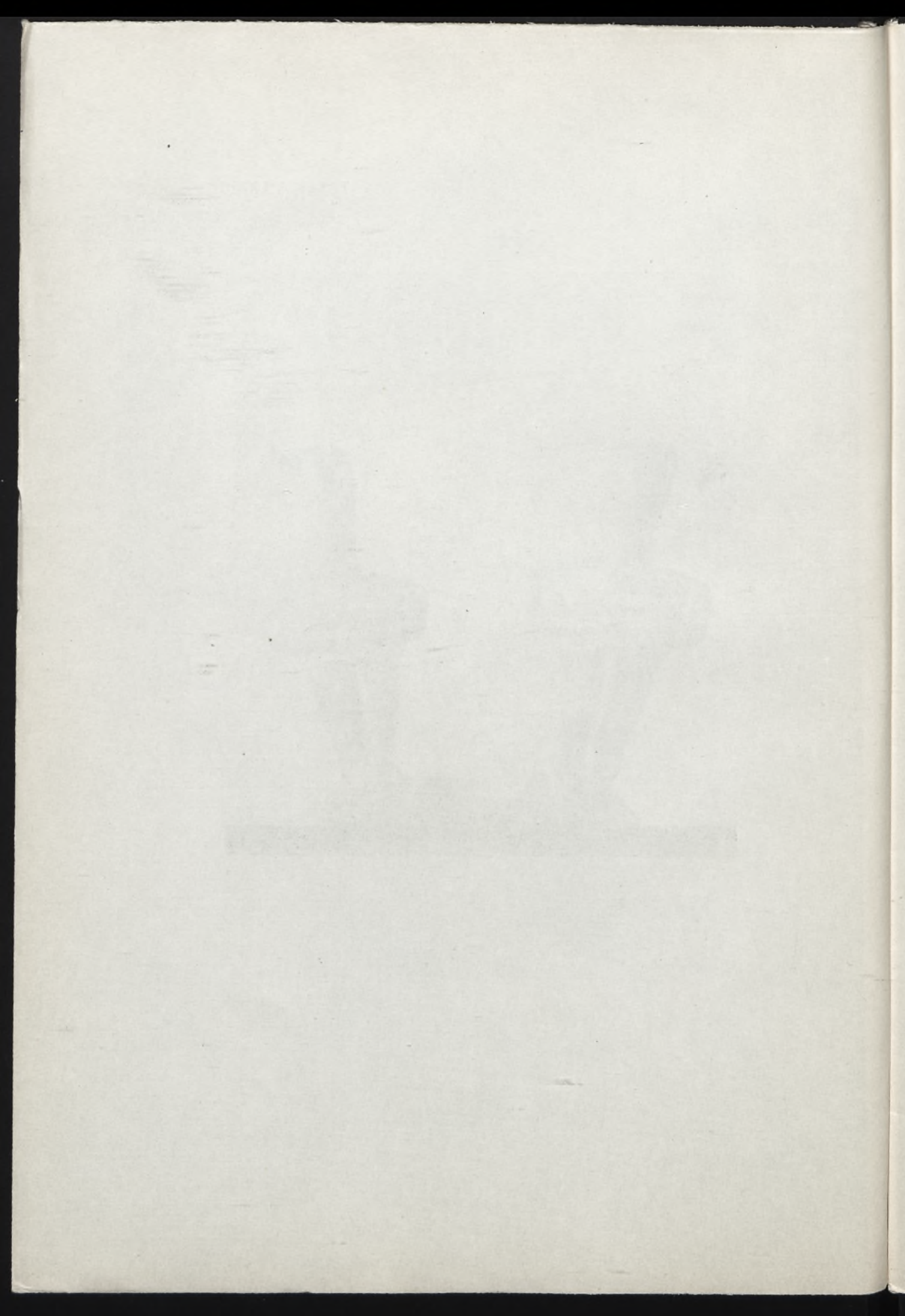
TABLICA LXXII





TABLICA LXXIII

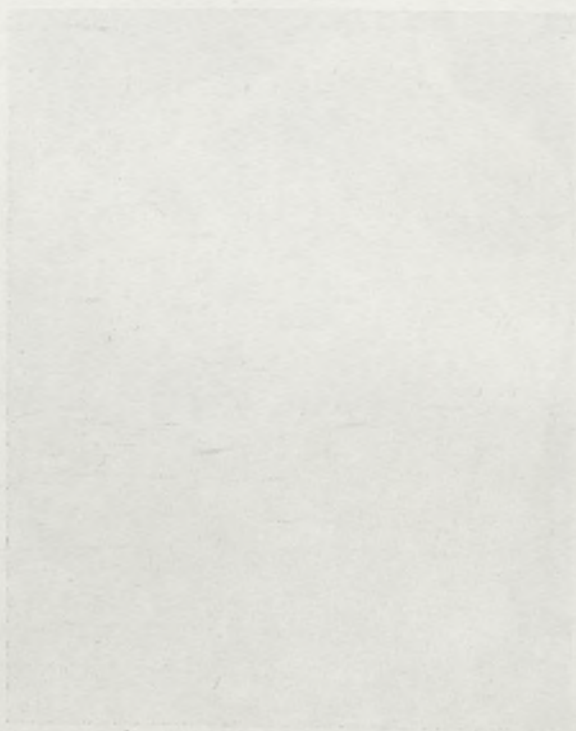






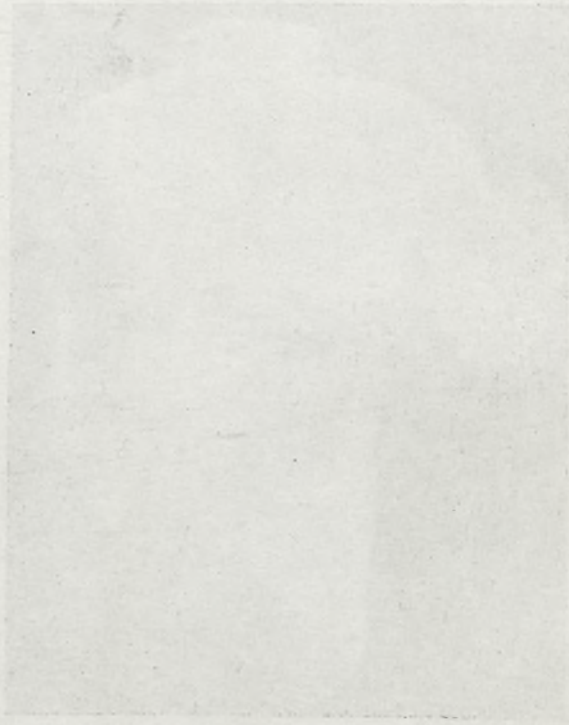
TABLICA LXXIV



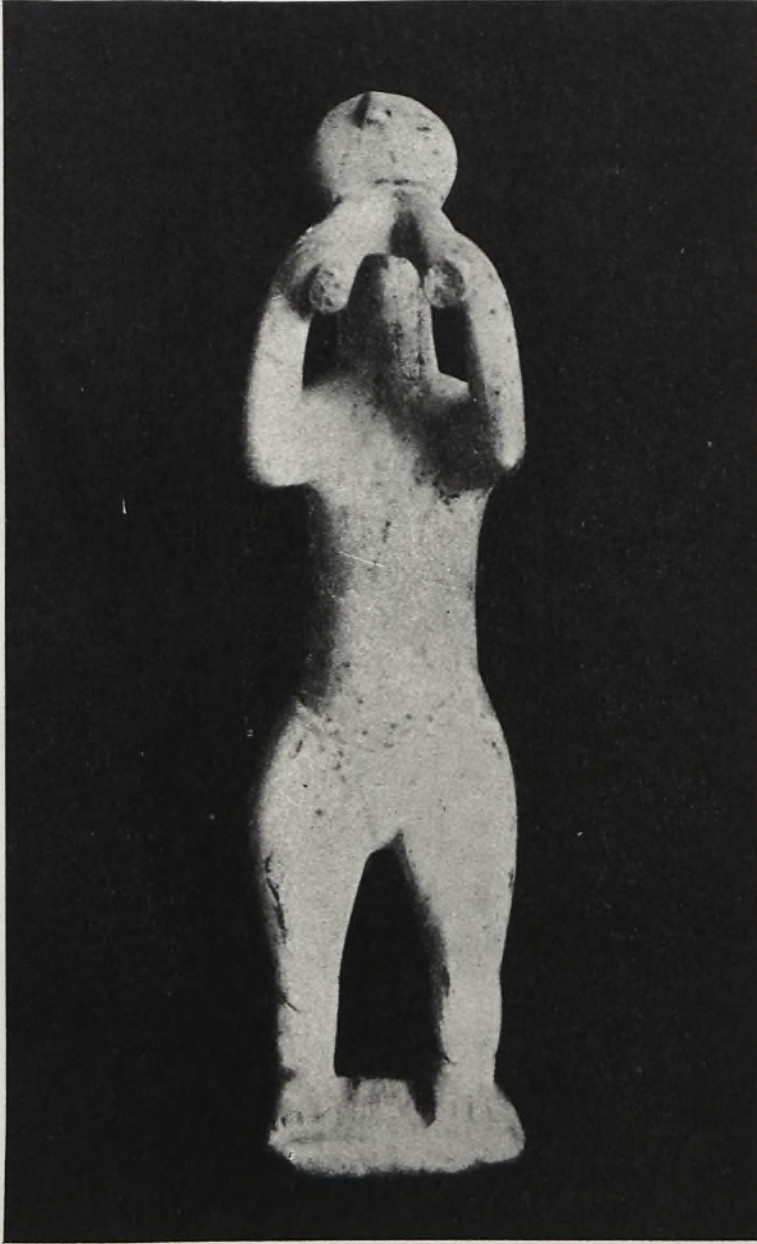


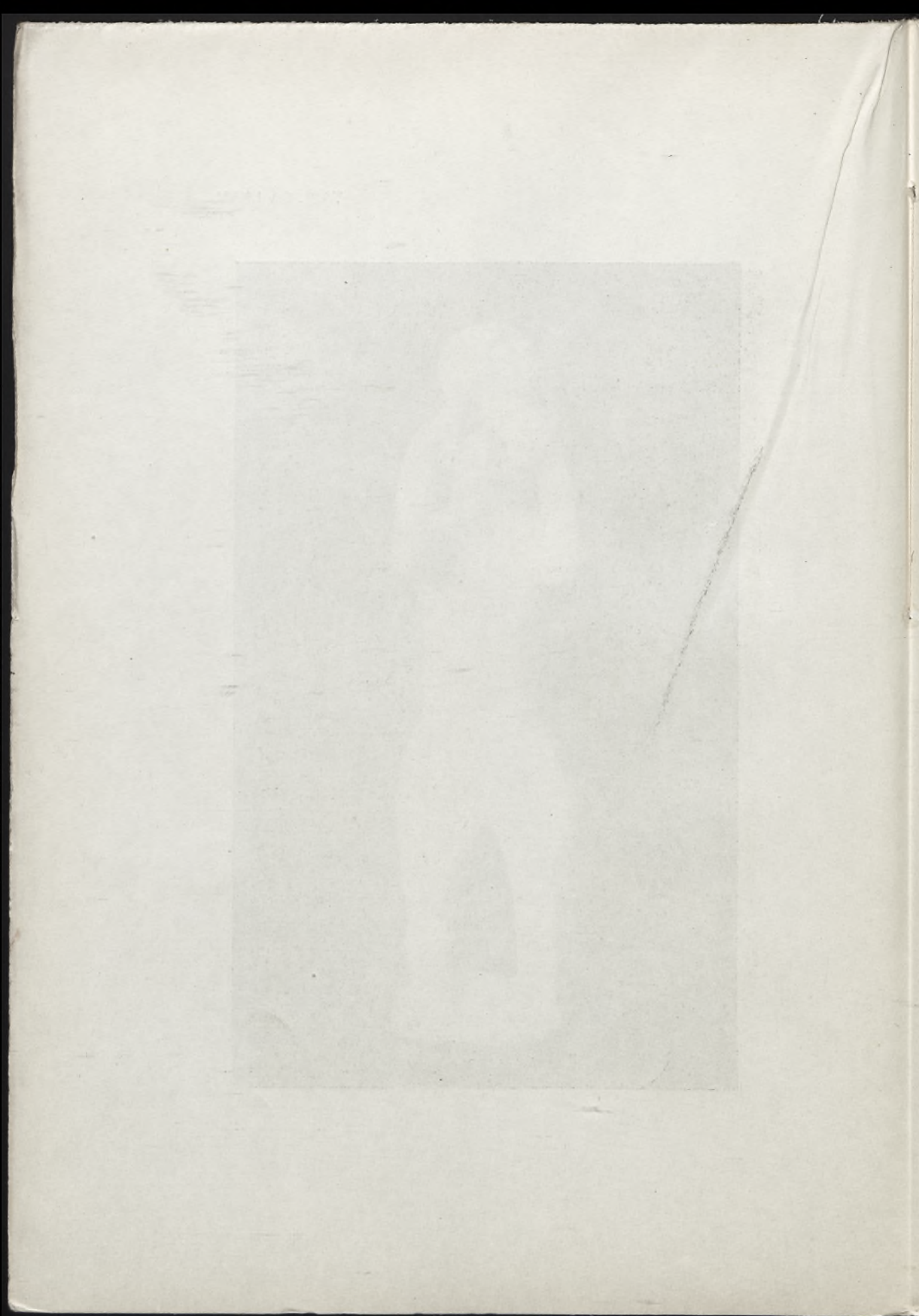
TABLICA LXXV



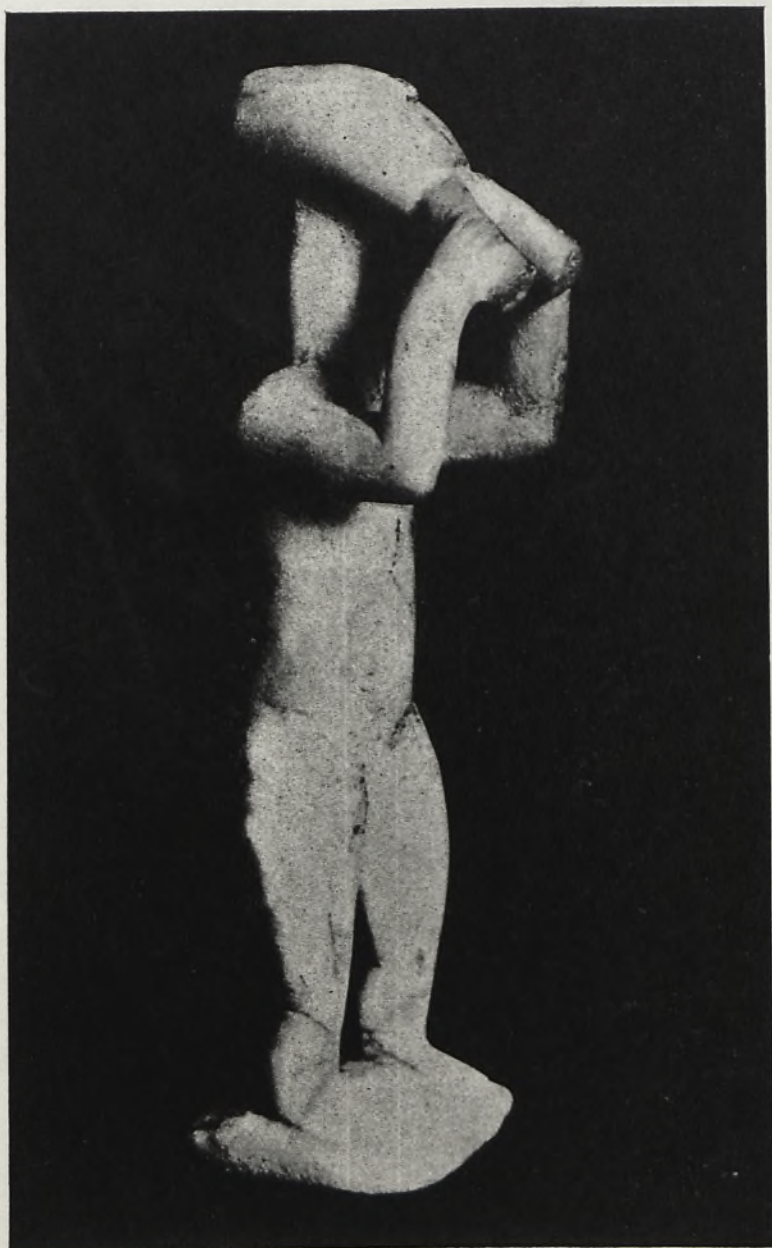


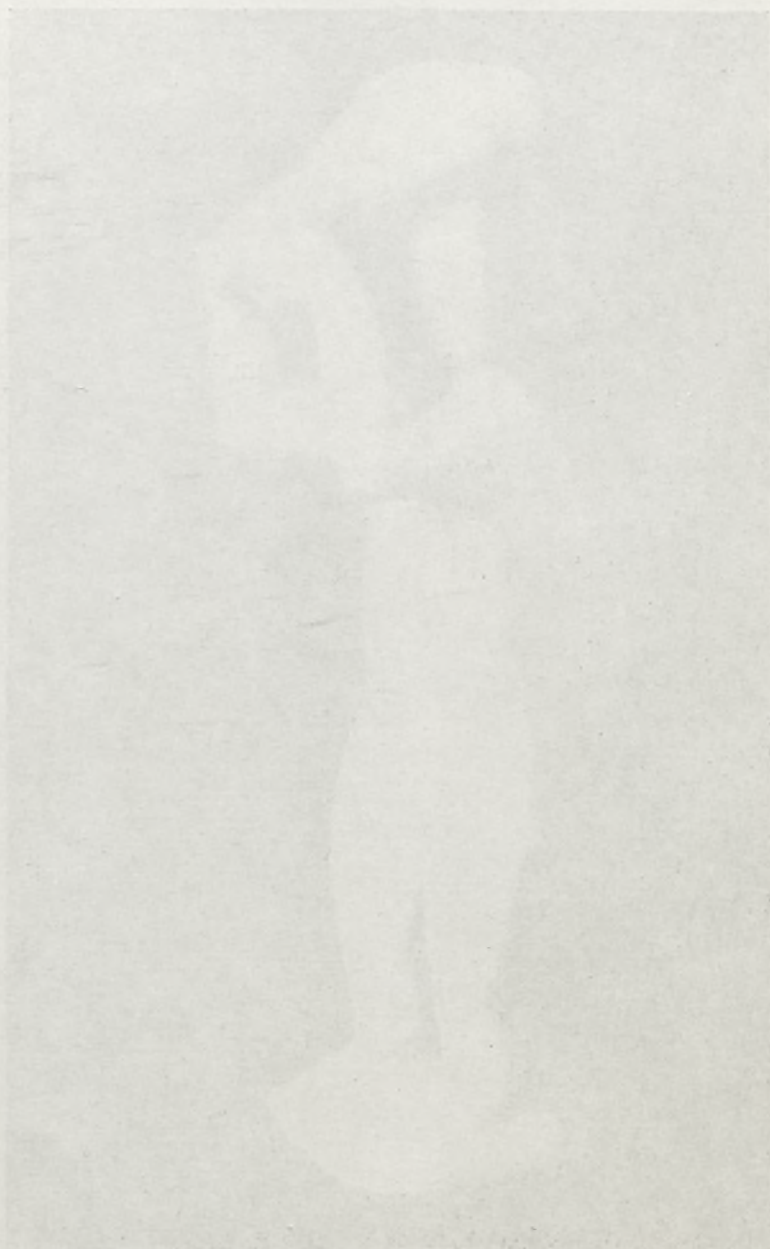
TABLICA LXXVI





TABLICA LXXVII







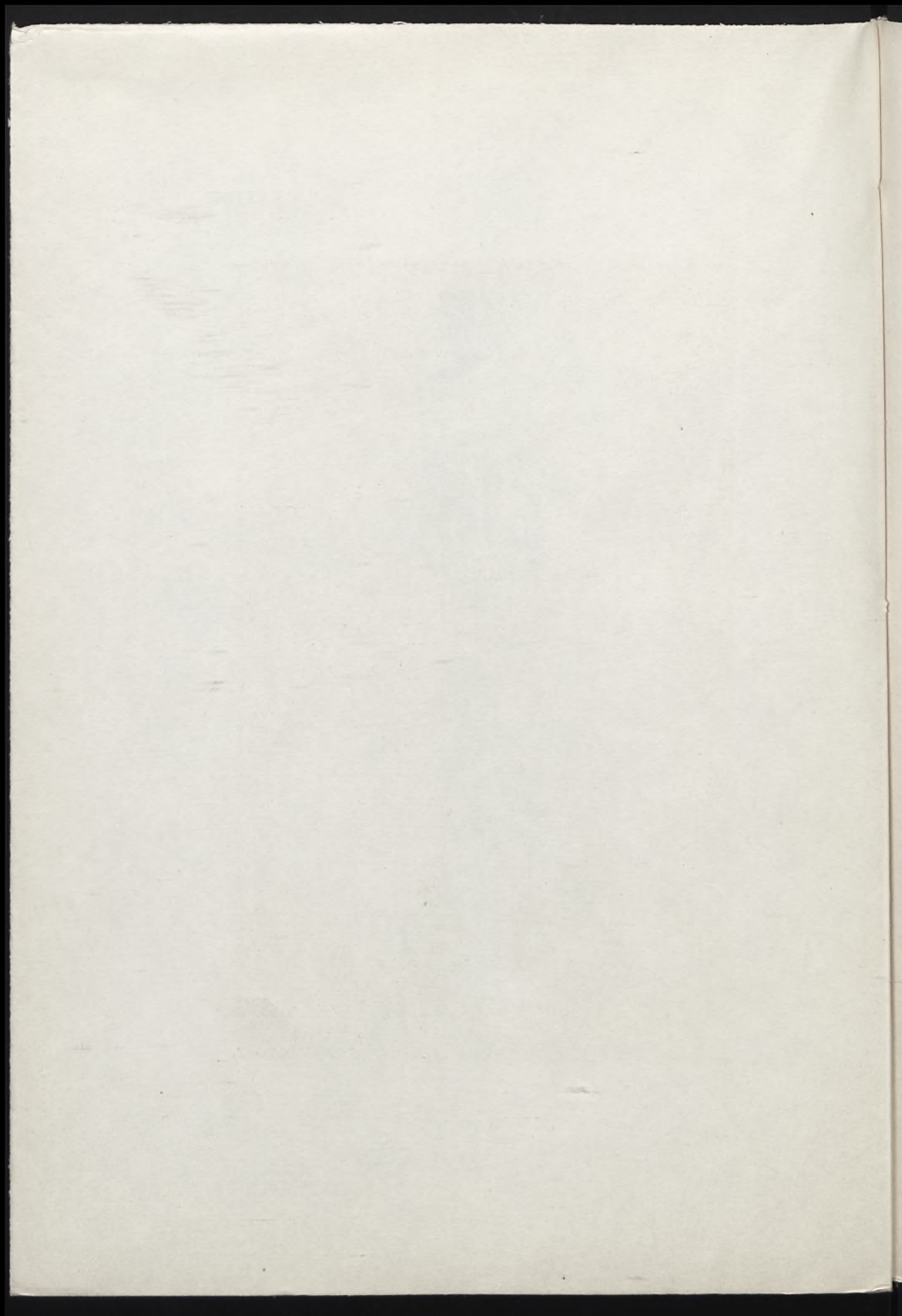
TABLICA LXXVIII



*a*

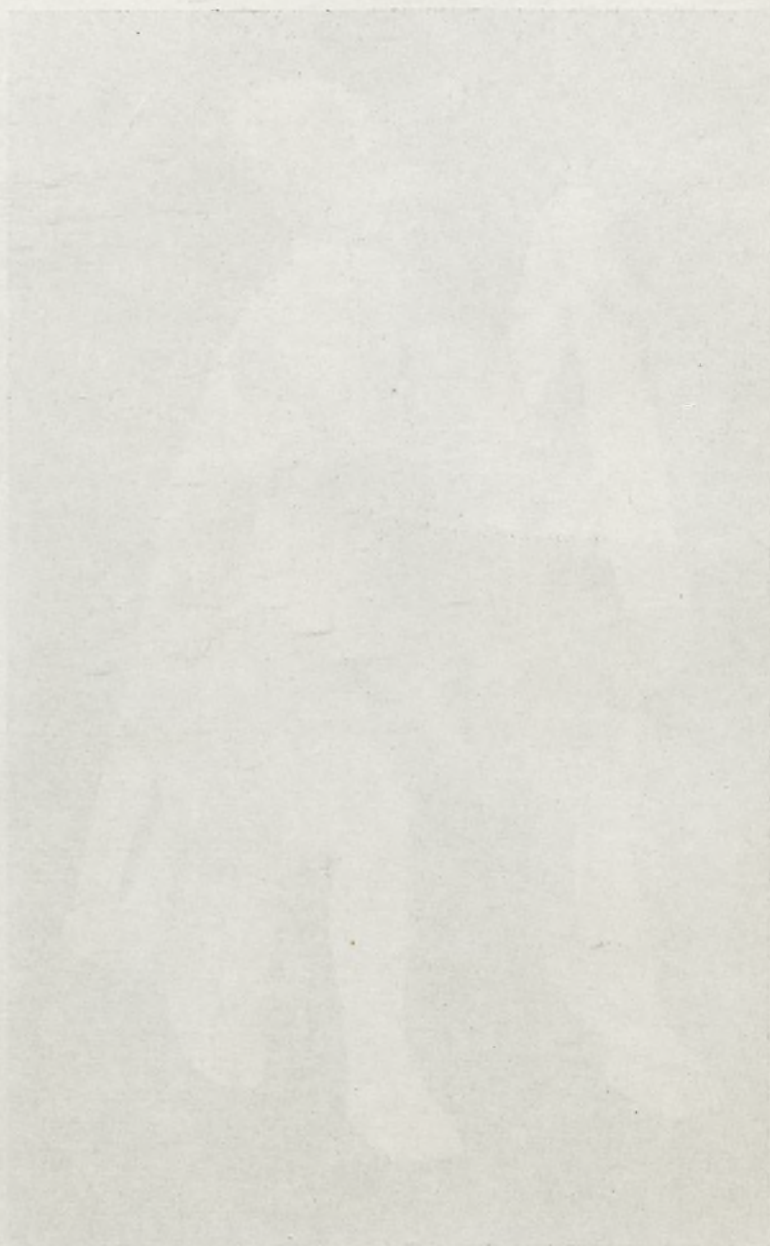


*b*



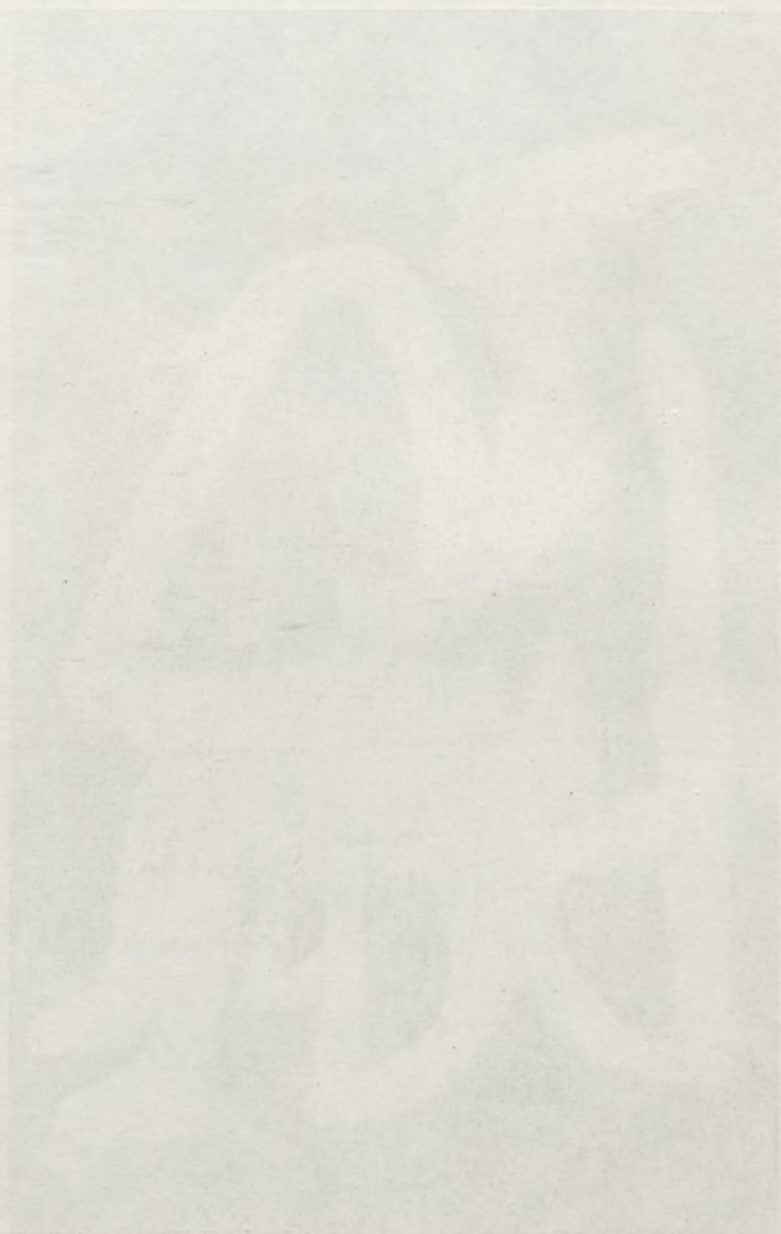
TABLICA LXXIX





TABLICA LXXX

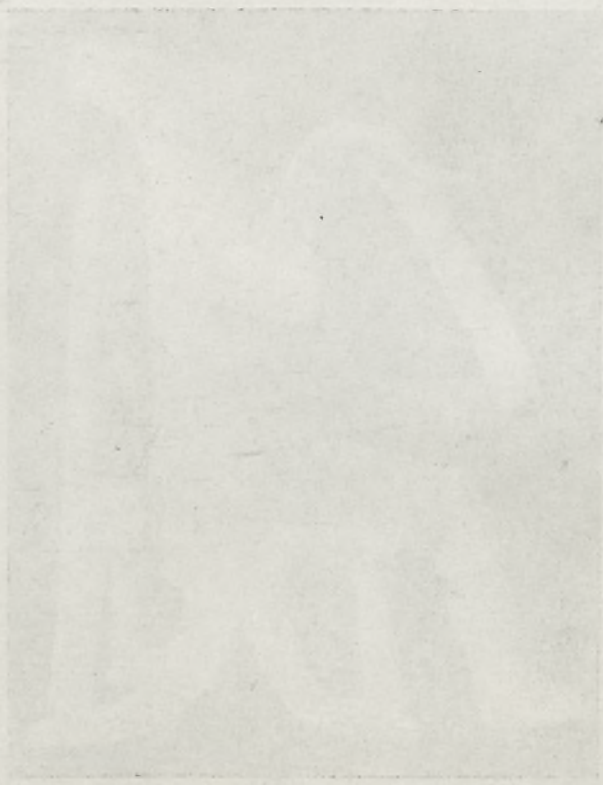




TABLICA LXXXI



PLATE I

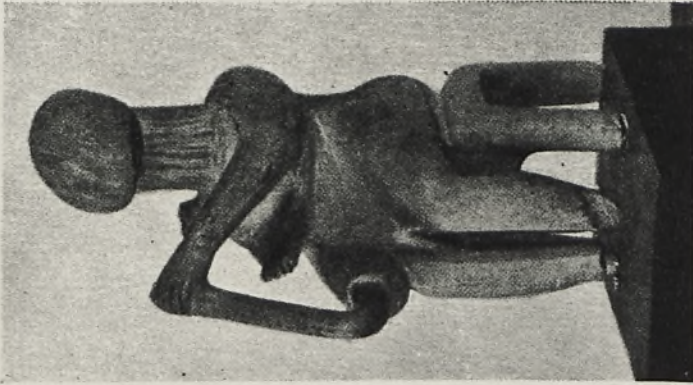




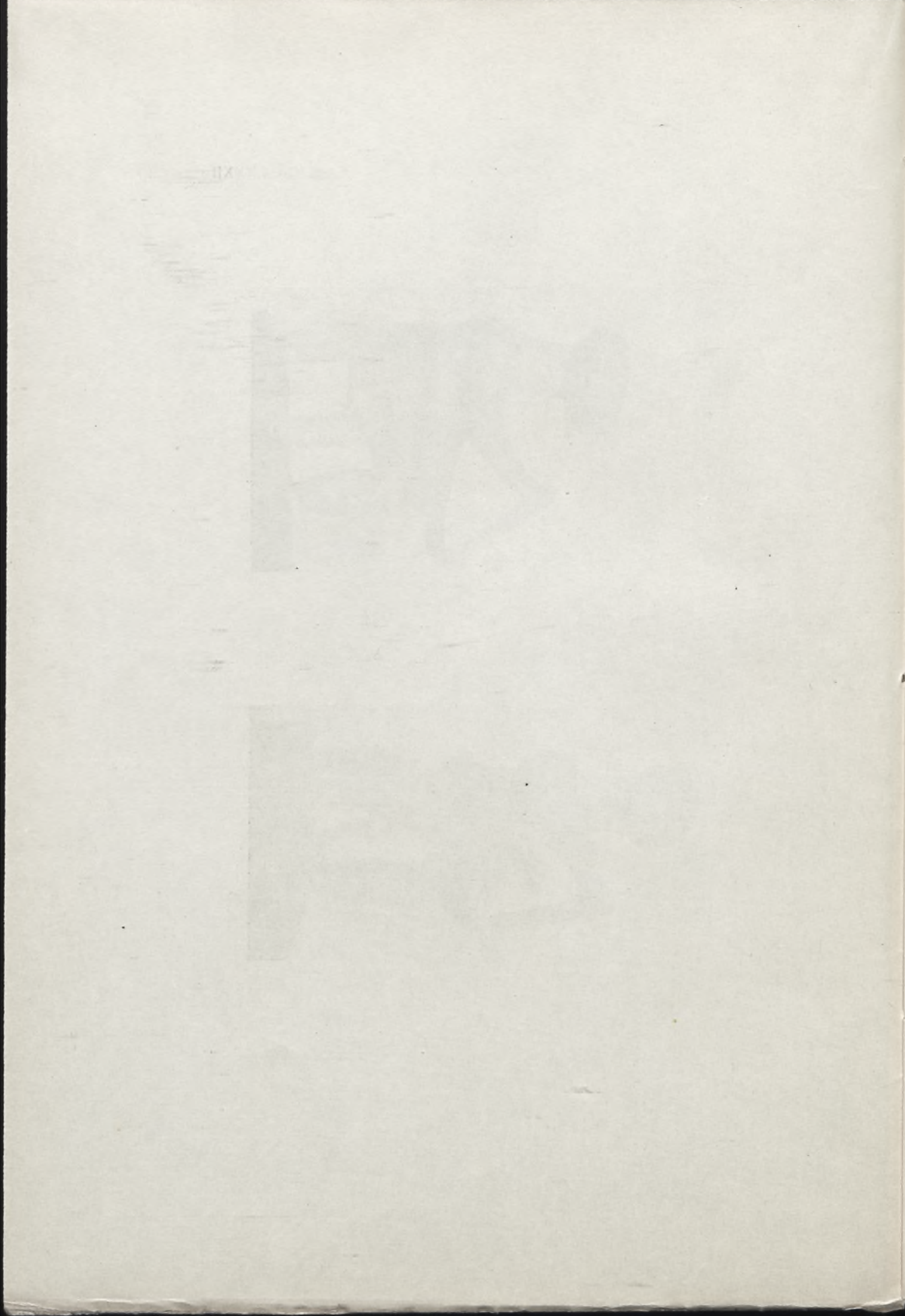
TABLICA LXXXII



b



a



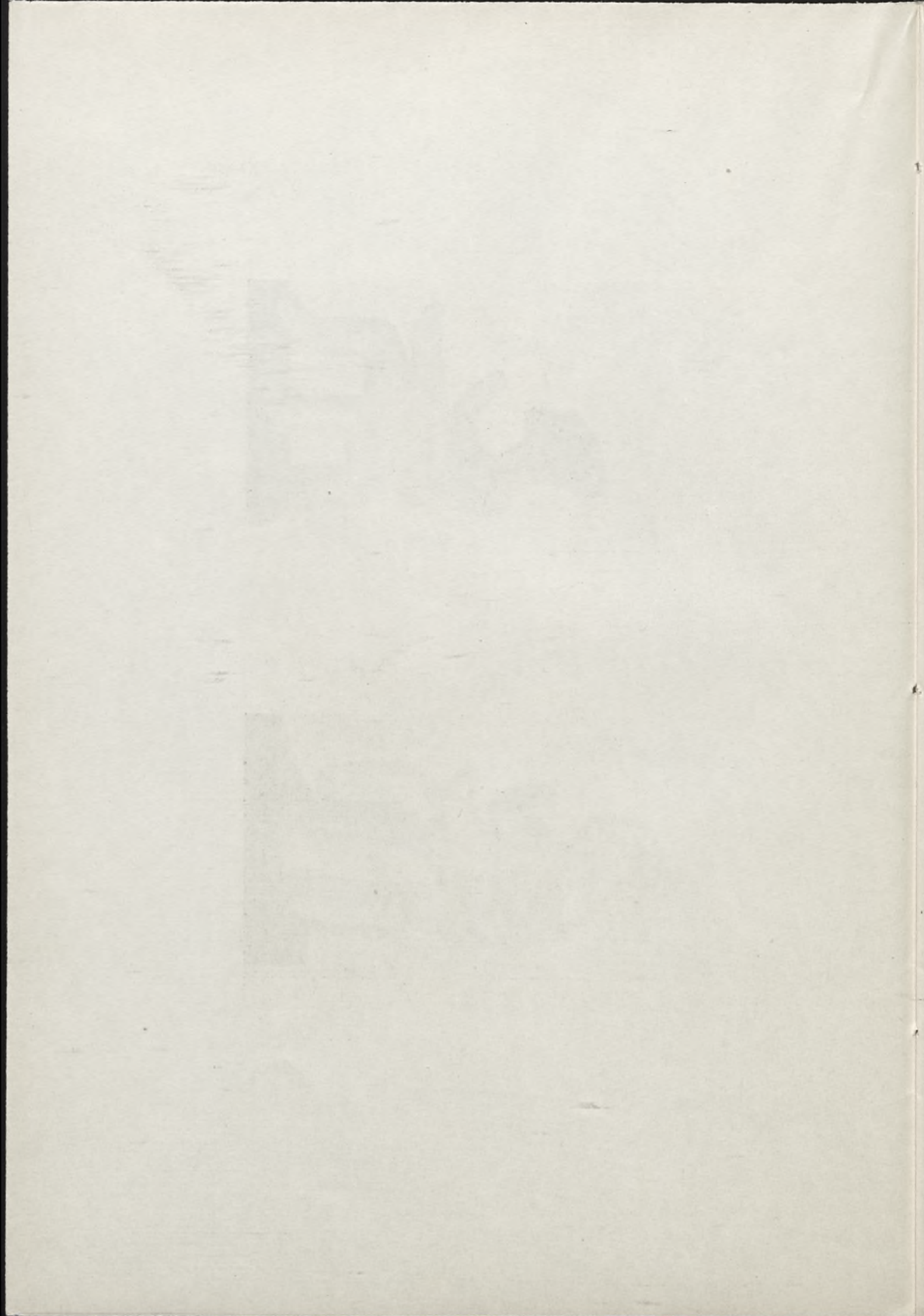
TABLICA LXXXIII



b



a



TABLICA LXX XIV














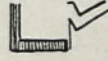


TABLICA LXXXV



PLATE I



## SCHEMATY POZYCYJ RAMION

| Pozycja | Schemat   | Figurki   |
|---------|---|---|
| I 1     |    | 76  |
| I 2     |    | 77, 80, 82, 83, 84, 86, 105, 250, 251,  |
| I 3     |    | 81, 85,   |
| II 1    |    | 97, 100, 102,   |
| II 2    |    | 90, 107, 108, 112, 124, 126, 127, 128—130,<br>131, 135, 136, 139, 141, 143, 145, 146, 150,<br>151, 158, 159, 160, 162, 164, 165, 168, 169,<br>170, 171, 178, 187, 216 |
| II 3    |   | 92, 93, 94, 95, 96, 98, 101, 106, 125, 137, 148,<br>149, 214,   |
| II 4    |  | 91, 103, 111, 113, 114, 116, 117, 118, 119,<br>120, 121, 122, 132, 140, 142, 144, 152, 153,<br>154, 155, 156, 157, 161, 166, 179, 180, 189,<br>190, 215, 217, 222.    |
| III 1   |  | 123   |
| III 2   |  | 72, 110, 213,   |
| IV      |  | 181   |
| V       |  | 104, 248  |
| VI      |  | 87, 88, 89, 133, 134.   |






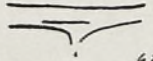
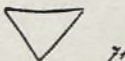
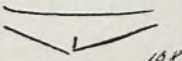
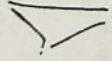
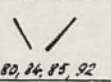

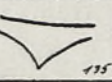

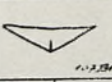





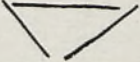
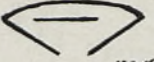


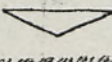
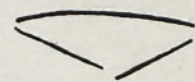

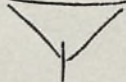

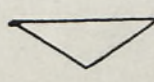
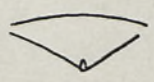
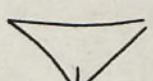


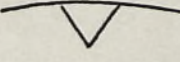
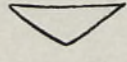
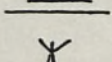



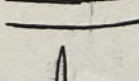
SCHEMAT OBRÓBK  
IDOLA W STADJUM  
POCZĄTKOWEM.





TABLICA LXXXVII

SCHEMATY TRÓJKĄTA ŁONOWEGO.

| <i>Typ schematyczny - naturalny.</i>  |  |   |   |   |
|---|--|---|---|---|
|  47              |  64         |  52            |  70              |  61                            |
|  62              |  71         |  108           |  63              |   |
| <i>Typ naturalny - schematyczny.</i>  |  |   |   |   |
|  80, 84, 85, 92  |  82         |  135           |  81              |  113, 134                      |
|  86              |  87         |  136           |  89              |  139                           |
|  90              |  112, 152   |  106, 107, 120 |  104, 102, 130   |  101, 100, 119, 118, 115, 102 |
|  112            |  125       |  126          |   |   |
|  112           |  127      |  122         |   |   |
|  108, 128, 130 |  2, 3, 44 |  158         |   |   |
|  154           |  218, 159 |  156         |   |   |
|  157           |  164, 165 |  171         |  215, 141, 179 |   |



SCHEMATY PROFILÓW.

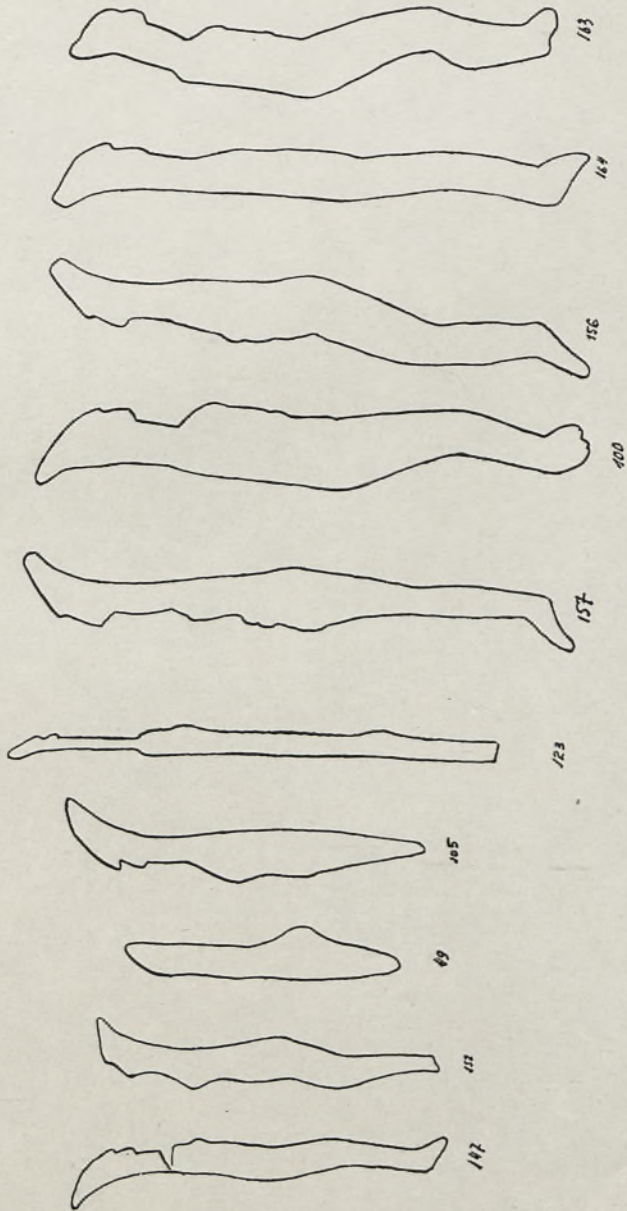
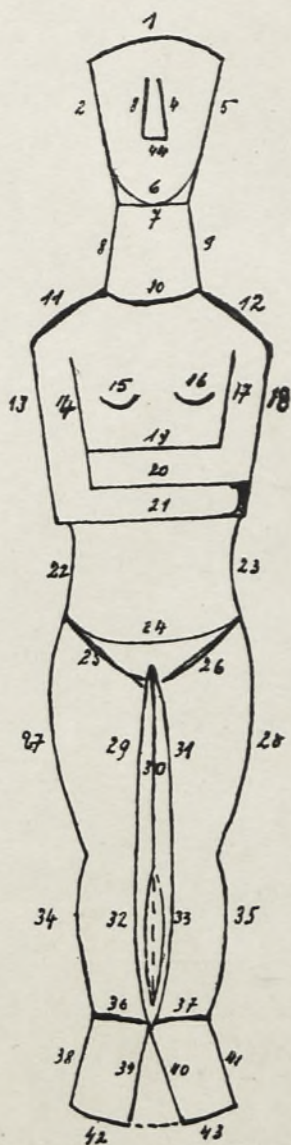


PLATE I



SCHEMAT BUDOWY LINEARNEJ F. 164

- I. Proste
1. Wertykalizujące:
    - a) zewnętrzne: 2, 5, 8, 9, 13, 17, 38, 41
    - b) wewnętrzne: 3, 4, 14, 17, 30.
  2. Horyzontalizujące:
    - a) zewnętrzne: \_\_\_\_\_
    - b) wewnętrzne: 7, 19, 20, 21, 36, 37, 44.
11. Krzywe
1. Wertykalizujące:
    - a) zewnętrzne: 22, 23, 27, 28, 35, 35
    - b) wewnętrzne: 29, 31, 32, 33.
  2. Horyzontalizujące:
    - a) zewnętrzne: 1, 42, 43, 11, 12.
    - b) wewnętrzne: 6, 10, 15, 16, 24, 25, 26.

