

Portret faraona – między naturą a propagandą

Moje zainteresowanie wizerunkami faraonów zaczęło się od płaskorzeźby, a konkretnie od kamiennej płytki, na której artysta egipski naszkicował rylcem głowę faraona noszącego krótką perukę (il. 1). Obiekt ten znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie¹. Nabył go w Luksorze profesor Kazimierz Michałowski, który w latach 1937–1939 kierował francusko-polskimi wykopaliskami w górnoegipskim Edfu². Ponieważ płaskorzeźba ta należy do grupy tzw. modeli rzeźbiarskich³, znalazła się wśród obiektów o podobnej funkcji pochodzących z Edfu, gdzie w warsztacie rzeźbiarza – dla nas anonimowego – były pierwowzorami motywów (hieroglifów i postaci ludzkich) zdobiących ściany monumentalnej świątyni poświęconej bogu Horusowi, zbudowanej w Okresie Ptolemejskim⁴. Modele rzeźbiarskie pochodzące z tego okresu stały się przedmiotem mojej pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem profesora Michałowskiego⁵.

Od samego początku badań było widać, że szkic głowy faraona różni się ikonograficznie i stylistycznie od homogenicznego pod tym względem zespołu zabytków z Edfu. Wśród opublikowanych dotąd starożytnych płaskorzeźb i malowideł egipskich nie znalazłem żadnej analogii, która pozwoliłaby określić czas powstania tego modelu. Przez kilka miesięcy mojego pierwszego pobytu w Egipcie (1969), uczestnicząc w polskich wykopaliskach w Aleksandrii, nieustannie wracałem więc myślami do dręczącego mnie pytania o datowanie anepigraficznej wprawki egipskiego rzeźbiarza z epoki faraonów.

Punktem zwrotnym stał się pierwszy wyjazd na południe Egiptu (przełom 1969 i 1970), a szczególnie do Teb, noszących dziś nazwę Luksor. Kilkudniowy zaledwie pobyt w tej krainie świątyń i grobowców przyprowadził początkującego archeologa o naukowy zawrót głowy. Nie opuszczały mnie pytania, na które nie zdołałem odpowiedzieć w pracy magisterskiej. Kogo mógł przedstawiać anonimowy wizerunek z Muzeum Narodowego w Warszawie?

¹ Nr inw. 141274 MNW. Zob. Karol Myśliwiec, *Le portrait royal dans le bas-relief du Nouvel Empire*, Varsovie 1976, s. 125 (13, ostraca a), przyp. 2, tab. CXXVI, il. 278. Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences, (18)19.

² Karol Myśliwiec, *Egipskie modele rzeźbiarskie Okresu Ptolemejskiego*, „Meander” 1968, t. 23, nr 7–8, s. 319–326; idem, *O niektórych modelach rzeźbiarskich z Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1970, R. 14, s. 63–77.

³ Nadja Samir Tomoum, *The Sculptor's Models of the Late and Ptolemaic Periods. A Study of the Type and Function of a Group of Ancient Egyptian Artefacts*, Cairo 2005; Karol Myśliwiec, *Towards a Definition of the “Sculptor's Model” in Egyptian Art*, „Études et Travaux” 1972, n° 6, s. 71–75.

⁴ Karol Myśliwiec, *Une esquisse du décorateur du temple d'Horus à Edfou*, „Études et Travaux” 1969, n° 3, s. 63–79.

⁵ Opublikowanej w formie kilku artykułów – zob. przyp. 2 i 4.

Pewnego dnia wybrałem się do Doliny Królowych położonej w Tebach Zachodnich, nieopodal największej z zachowanych świątyń grobowych faraonów Nowego Państwa, wzniesionej dla pośmiertnego kultu Ramzesa III⁶. Wszedłem do grobowca księcia Amon-her-chepesz-efa, jednego z kilku synów tego władcy pochowanych w Dolinie. Żaden z tych grobowców nie doczekał się wówczas naukowej publikacji⁷. Spojrzałem na polichromowane płaskorzeźby i oniemiałem. Przede mną stanął człowiek z modelu rzeźbiarskiego znajdującego się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Te same proporcje głowy, identyczny kształt peruki i sztucznej brody, a przede wszystkim modelunek twarzy z okiem umieszczonym bardzo nisko, niemal w połowie wysokości nosa i gałką oczną o poziomym konturze górnym, kontrastującym z okrągłością tej samej kreski w wyobrażeniach wielkich władców z wcześniejszej fazy Nowego Państwa. Dla porównania przebiegłem szybko wzrokiem sylwetki tej samej postaci na innych ścianach grobowca – stylistycznie takie same, jakby wszędzie przykładano ten sam szablon.

Przeszedłem następnie do grobów innych synów Ramzesa III⁸ – gdzie odnalazłem identyczną manierę w sposobie przedstawienia twarzy, minimalne zaledwie różnice w prowadzeniu konturu, zdradzające styl kilku różnych rzeźbiarzy i malarzy należących do tego samego warsztatu. Była to niewątpliwie szkoła reprezentowana przez artystów, którzy w tym właśnie okresie zamieszkiwali wioskę położoną w wąwozie i na zboczach góry między Doliną Królów a Doliną Królowych, noszącą dziś arabską nazwę Deir el-Medina⁹. Zaszumiało w głowie młodego badacza zastanawiającego się nad wyborem tematu pracy doktorskiej, a moim umysłem zawładnęły dwie zaskakujące prawdy, już po kilku dniach poszukiwań. W Tebach biegałem od zabytku do zabytku, sprawdzając słuszność mojego przypuszczenia, że portrety każdego z władców, niezależnie od poziomu schematyczności, posiadają jednak cechy indywidualne charakteryzujące nie tylko okres, lecz także poszczególne fazy panowania faraonów, warsztaty skupione w największych ośrodkach religii i sztuki, a nawet styl poszczególnych artystów. Każdy dzień przynosił poświadczenie tej hipotezy. Jeszcze większym zaskoczeniem było stwierdzenie, że większość zabytków, głównie świątyń i grobowców, zawierających przedstawienia faraonów, nie została nigdy dotychczas opublikowana. A ile płaskorzeźb rozproszonych jest po muzeach i kolekcjach całego świata! Zamarzyło mi się zebranie, udokumentowanie i wypracowanie kryteriów datowania reliefów z okresu Nowego Państwa na podstawie portretu królewskiego.

Opanowały mnie sprzeczne uczucia: przerażała ilość materiału, do którego trzeba dotrzeć, zdobyć pieniądze na dokumentację i pozwolenia na jej publikację – uwodziła chęć zrobienia czegoś, czego nikt do tej pory w egiptologii nie dokonał. Po prostu oszalałem. Nie mogłem spać. Postanowiłem, że napiszę książkę o portrecie królewskim w płaskorzeźbie Nowego Państwa, oczywiście w języku obcym, żeby trafiła pod „strzechy” egiptologiczne również poza

⁶ Zob. Harold Hayden Nelson et al., *Medinet Habu*, Chicago 1930–1964. Oriental Institute Publications 8, 9, 23, 51, 83, 84, 93.

⁷ Zob. Fathy Hassanein, Monique Nelson, *La tombe du prince Amon-(Her)-Khepchef*, Le Caire 1976; Christian Leblanc, *Ta Set Neferou. Une nécropole de Thèbes-Ouest et son histoire, 1. Géographie – toponymie historique de l'exploration scientifique du site*, Le Caire 1989, tab. CXXXIII–CXLIV; K. Myśliwiec, *Le portrait royal...*, op. cit., il. 279.

⁸ K. Myśliwiec, *Le portrait royal...*, op. cit., s. 125 (Vallée des Reines, a–e), il. 276–277, 279–282.

⁹ Jaroslav Černý, *A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period*, (wyd. 2.) Le Caire 2001. Bibliothèque d'étude, 50; *Les artistes de Pharaon. Deir el-Médineh et la Vallée des Rois*, dir. Guillemette Andreu, kat. wyst., Musée du Louvre, Paryż; *Musées royaux d'art et d'histoire*, Bruksela; Fondation Bricherasio, Turyn, 2002–2003, Paris–Turnhout 2002.



il. 1 | fig. 1

Szkic rzeźbiarski
głowy królewskiej
z okresu panowania
Ramzesa III, XII w. p.n.e.,
Muzeum Narodowe
w Warszawie

| Sculpture sketch of
a royal head from the
reign of Ramesses III,
12th c. BC, The
National Museum
in Warsaw

fot. | photo Muzeum
Narodowe w Warszawie

Polską. Mój wybór padł na język francuski, w którym miałem dużą łatwość pisania, ku niemu skłaniała mnie też frankofilia, „niedokarmiona” po przerwaniu studiów romanistycznych w związku z wyjazdem do Egiptu. Wszystko, co mi od tej chwili przychodziło do głowy na ten temat, notowałem po francusku.

Trzeba było wykonać choćby pobieżną dokumentację tysięcy płaskorzeźb i malowideł, niekiedy zachowanych bardzo fragmentarycznie na terenie samego Egiptu, ale też dotrzeć do materiałów znajdujących się w różnych muzeach świata, od Ameryki po Australię. Zacząłem prowadzić gigantyczną korespondencję w różnych językach, prosząc o materiały fotograficzne i dokumentację zabytków, o prawo do ich wykorzystania i ewentualnej publikacji. Wszystko to w tzw. wolnym czasie, wolnym od wykopalisk i prac administracyjnych w naszej stacji. Nauczyłem się wykorzystywać dosłownie każdą minutę między zajęciami obowiązkowymi, a przede wszystkim cudowny wynalazek, jakim są noce. Ponieważ w Egipcie tylko nocne temperatury pozwalają na koncentrację umysłu, praca twórcza była jak balsam po upalnym dniu. Kiedy dziś młodzi kandydaci na naukowców pytają mnie, jak pracować, odpowiadam niezmiennie, że tajemnica sukcesu tkwi w umiejętności wykorzystania dwudziestominutówek między zajęciami monotonnymi i nudnymi, choć koniecznymi.

Porównując szkice rzeźbiarzy i malarzy z dziełami ostatecznymi, miałem wrażenie, że „chwytałem artystów za rękę” w najbardziej twórczym momencie, kiedy mogą sobie jeszcze pozwolić na wahanie, zmianę pomysłu, poprawkę, a nawet żart i kpinę z największych

il. 2 | fig. 2

Amenhotep I,
relief z okresu
panowania władcy
(blok ze świątyni
w Karnaku),
koniec XVI w. p.n.e.,
ob. w magazynie
Sheikh Labib, Karnak
| Amenhotep I,
relief from the reign
of the monarch
(block from Karnak
temple), end 16th c. BC,
currently in storeroom
in Sheikh Labib,
Karnak

fot. | photo archiwum autora
© Centrum Archeologii
Śródziemnomorskiej
Uniwersytetu
Warszawskiego

il. 3 | fig. 3

Amenhotep I,
model rzeźbiarski
z okresu panowania
Ramessydów,
XII/XI w. p.n.e.,
znaleziony w Karnaku
| Amenhotep I,
sculpture model
from the Ramesside
period, 12th/11th c. BC,
found at Karnak

fot. | photo courtesy
of Institut français
d'archéologie
orientale, Kair

autorytetów. Nieprzyzwoita *Schadenfreude* ogarnia człowieka często, kiedy uda mu się przyłapać starożytnego mistrza na błędzie albo zwykłym lenistwie, widocznym szczególnie w opracowaniu detali. Ponoć nawet Homerowi zdarzało się niekiedy zdrzemnąć. Na ten luksus nie stać jednak naukowca; ciągle wydaje mu się, że jego dzieło jest jeszcze dalekie od doskonałości albo że zebrane już źródła są niekompletne.

Zanim powstaną zrzęby książki trzeba spędzić tysiące godzin na mozolnej pracy w absolutnej samotności, choćby na zapleczu Muzeum Egipskiego w Kairze, wertując strony kilkudziesięciu tomów tzw. *Journal d'Entrée* (rejestru zabytków), do którego latami wprowadzano każdy obiekt odkrywany w Egipcie podczas wykopalisk. Większość tych artefaktów znajduje się nadal w skrzyniach zdeponowanych w piwnicach muzeum; tylko nieliczne, najbardziej spektakularne, trafiły na galerię, która i tak może zwiedzającego przyprawić o zawrót głowy. Numer zabytku zaczynający się od liter JE (skrót od *Journal d'Entrée*) i małe zdjęcie wklejone do tej „świętej księgi”, dostępnej tylko dla naukowców, jest często jedyną istniejącą informacją pozwalającą badaczowi „odkryć” niepublikowaną płaskorzeźbę z wyobrażeniem faraona. Ma się ochotę krzyczeć z radości, ale w małym pomieszczeniu JE obowiązuje cisza. Obok siedzą koledzy, niekiedy wielcy uczeni, którzy z dziecięcą pokorą spodziewają się znaleźć w tym *embarras de richesse* niepublikowane źródła do swoich badań. Przez długie miesiące codziennie siadywałem obok Georges’a Posenera (1906–1988), jednego z największych egiptologów francuskich. Ten filolog i historyk rosyjskiego pochodzenia zwierzył mi się, że wertowanie stron JE jest jego największą przyjemnością w dojrzałym życiu naukowym. Poświęcał temu każdą wolną chwilę podczas pobytów w Kairze, nawet jeśli nie pracował



akurat nad żadnym konkretnym tematem. Trudno sobie dziś wyobrazić jakiegokolwiek oryginalne badania egiptologiczne bez przejścia przez ten czyściec źródeł, gdzie co krok ulega się pokusie podjęcia nowego tematu.

Natomiast ilekroć miałem więcej niż jeden wolny dzień, ruszałem w teren z nadzieją odkrycia nowych materiałów, już to w ruinach świątyń lub grobowcach, już to w magazynach niedysiejszych wykopalisk, na ogół bardzo trudno dostępnych. Największą kopalnią portretów królewskich były jednak zabytki tebańskie, zarówno nekropole królów i wielmożów po zachodniej stronie Nilu, jak też liczne świątynie z okresu Nowego Państwa po jego stronie wschodniej, czyli na terenie dzisiejszego Luksoru i Karnaku. Do Luksoru, jak określa się dziś ogólnie również całą tę okolicę, położoną ok. 700 kilometrów na południe od Kairu, wyjeżdżałem więc najczęściej, korzystając z każdej nadarzającej się okazji. Nie było zakątków świątyni ani grobowca z okresu panowania Amenhotepów, Totmesów i Ramzesów, którego bym nie spenetrował. Ani na chwilę nie rozstawałem się z notatnikiem i aparatem fotograficznym. Odwiedziłem przy tej okazji wiele misji archeologicznych pracujących wówczas w Egipcie, dzięki czemu mogłem poszerzyć krąg znajomych, którzy rzecz jasna entuzjastycznie sekundowali moim poczynaniom, pomagając na wszelkie możliwe sposoby.

Określenie portret królewski w odniesieniu do wizerunków faraonów budzi zastrzeżenia niektórych badaczy. Wiąże się to z definicją tego pojęcia i specyfiką sztuki egipskiej. W jakim stopniu przedstawienia władców odzwierciedlały ich rzeczywisty wygląd? Przeciwno egiptologom, którzy uważają, że w Egipcie w ogóle nie było portretu oddającego fizjonomię postaci, a tylko maniery artystyczne odpowiadające duchowi czasu, świadczą okresy skrajnego naturalizmu w rzeźbie i płaskorzeźbie¹⁰. W epoce Średniego Państwa są to „smutne portrety” Sezostrisa III czy Amenemhata III, które zbiegają się chronologicznie z pesymistycznym nurtem w literaturze egipskiej¹¹. Państwo faraonów przeżywało wówczas drugi już w swojej historii rozkład wewnętrzny, który doprowadził (ok. 1794 r. p.n.e.) do ponownego upadku władzy centralnej w tzw. Drugim Okresie Przejściowym. To zaś otworzyło bramy Egiptu wrogowi zewnętrznemu, określanemu dziś ogólnie nazwą Hyksosów, którzy osiedlili się na terenie Deltę Nilu¹².

Hyksosów przegnał z Egiptu dopiero po dwustu latach (ok. 1567 r. p.n.e.) ostatni władca XVII dynastii, legendarny Kamose¹³. Założycielem nowej dynastii był Jahmes I, a po jego krótkotrwałym panowaniu dzieła ponownego zjednoczenia kraju pod egipskim berłem dokonał jego syn Amenhotep I (il. 2-3). Pierwszy z Amenhotepów tak wspaniale zapisał się w pamięci historycznej Egipcjan, że przez całą epokę Nowego Państwa, a nawet jeszcze w Trzecim Okresie Przejściowym, czczono go jako boga i umieszczano w panteonie najważniejszych bóstw, szczególnie w grobowcach dostojników na terenie Teb¹⁴. Okoliczność ta

¹⁰ Karol Myśliwiec, *Three Periods of Realism in Ancient Egyptian Royal Portraiture and Contemporaneous Literary Tradition* [w:] *Proceedings of the XXXI International Congress of Human Sciences in Asia and North Africa, Tokyo-Kyoto, 31st August – 7th September 1983*, edited by Tatsuro Yamamoto, vol. 1, Tokyo 1984, s. 631–632.

¹¹ Dietrich Wildung, *L'âge d'or de l'Égypte – Le Moyen Empire*, Fribourg 1984, s. 196–209.

¹² Manfred Bietak, *Pharaonen und fremde Dynastien im Dunkel*, Wien 1994; idem, *The Egyptian Community in Avaris during the Hyksos Period*, „Ägypten und Levante. Internationale Zeitschrift für ägyptische Archäologie und deren Nachbargebiete” 2016, Nr. 26, s. 263–274.

¹³ Karol Myśliwiec, *Święte znaki Egiptu*, Warszawa 1990, s. 114–118 (wyd. 2., Warszawa 2001, s. 112–116).

¹⁴ Idem, *Royal Portraiture of the Dynasties XXI–XXX*, Mainz am Rhein 1988, s. 1–5, tab. I–VI.

kryje w sobie dodatkową trudność dla egiptologa badającego portret królewski. Na podstawie jakich kryteriów datować bowiem podobiznę przedstawiającą Amenhotepa I, ale wyrzeźbioną albo namalowaną dwieście lat po jego śmierci? Czy spodziewać się tu raczej archaizmu, czyli reminiscencji rysów twarzy znanych z płaskorzeźb, które powstały w okresie jego panowania, czy też anachronizmu polegającego na tym, że dawno już nieżyjącemu władcy nadawano rysy twarzy żyjącego faraona? W najlepszych płaskorzeźbach spotykają się obydwie tendencje: wprowadzie modelunkiem rysów twarzy artysta nawiązuje do oryginalnych przedstawień Amenhotepa I, powstałych za jego życia, ale całość reliefu utrzymana jest w stylu czasów późniejszych¹⁵.

O tym, że rozterki takie trapiły rzeźbiarzy jeszcze za panowania Ramzesów, tj. w okresie XIX i XX dynastii, wyraźnie wskazuje model rzeźbiarski odkryty przez archeologów francuskich w północnym Karnaku na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia¹⁶ (il. 3), czyli właśnie wtedy, kiedy zaczynałem zajmować się portretem królewskim. Dużych rozmiarów płytką wapienną nosi bowiem reliefowy wizerunek władcy opisanego kilkakrotnie imieniem Amenhotep, proporcje głowy i modelunek peruki nie pozostawiają jednak najmniejszych wątpliwości co do tego, że płaskorzeźba powstała za panowania jednego z Ramzesów, prawdopodobnie nie później niż Ramzesa III.

Oryginalne wizerunki Amenhotepa I to kolejne, równie trudne wyzwanie dla badacza. Ogromna większość płaskorzeźb pochodzących ze świątyń zbudowanych przezeń w Tebach, a szczególnie na terenie okręgu świątynnego boga Amona w Karnaku (imię Amenhotep znaczy przecież nic innego jak „Amon jest zadowolony”), pozostaje ciągle jeszcze nieopublikowana. Bloki te, najczęściej użyte później ponownie jako budulec wypełniający wnętrza pylonów (gigantycznych bram) i ścian, odkrywane były w trakcie rozmaitych działań archeologicznych, architektonicznych i konserwatorskich prowadzonych w różnych okresach na terenie największego chyba konglomeratu świątyń, jakim jest Karnak. Raz zbudowane kaplice były albo poszerzane przez kolejnych władców, albo przebudowywane stosownie do nowych prądów religijno-politycznych oraz upodobań estetycznych faraona i jego teologów, co wiązało się oczywiście z rozbiórką wielu pięknych budowli niepasujących do tych trendów. Niejednokrotnie, podobnie jak dziś, liczyło się tylko zdanie panującego władcy i jego akolitów, najczęściej kapłanów.

Ponieważ przez niemal dwa tysiące lat świątynia w Karnaku coraz to wypełniała się istnym lasem kamiennych stel i posągów wyobrażających bogów, królów i dostojników, umieszczanych tam zawsze celowo jako rodzaj handlu między bogiem a ludźmi, co jakiś czas trzeba było zrobić porządk. Wszystkie te obiekty zbierano i umieszczano w dużym zagłębieniu przykrytym później posadzką nowych części świątyni. Tak powstały schowki wielu arcydzieł sztuki egipskiej, nazywane dziś z francuska *cachette*. Największy z nich został przez archeologów odkryty w Karnaku w miejscu, gdzie amfilada pylonów skręca pod kątem prostym w kierunku południowym¹⁷. Podobny proceder uprawiany był w różnych czasach, ale przede wszystkim w Trzecim Okresie Przejściowym, nawet po zachodniej stronie Nilu, na terenie nekropoli tebańskiej, z tą różnicą, że tam szukano bezpiecznego miejsca głównie dla

¹⁵ Ibidem, s. 3–4; K. Myśliwiec, *Le portrait royal...*, op. cit., s. 30 i 35–39, il. 20, 24, 26–33.

¹⁶ Idem, *Le portrait royal...*, op. cit., s. 37–38, il. 24.

¹⁷ Paul Barguet, *Le temple d'Amon-Ré à Karnak. Essai d'exégèse*, Le Caire 1962, s. 272–280, tab. XXXIX C. Publications de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, Recherches d'archéologie, de philologie et d'histoire, 21.



il. 4 | fig. 4

Amenhotep III jako władca łączący heraldyczne rośliny Dolnego i Górnego Egiptu, płaskorzeźba w grobowcu Cheruefa (Teby Zachodnie), XIV w. p.n.e.

| Amenhotep III as a monarch uniting the heraldic plants of Lower and Upper Egypt, relief sculpture in the tomb of Kheruef (Western Thebes), 14th c. BC

fot. | photo Zbigniew Doliński
© Centrum Archeologii
Śródziemnomorskiej
Uniwersytetu
Warszawskiego



il. 5 | fig. 5

Głowa posągu
Amenhotepa III
| Head of a statue
of Amenhotep III,
Cleveland Museum
of Art

fot. | photo courtesy of
Cleveland Museum of Art

il. 6 | fig. 6

Relief z głową
Amenhotepa III
na bloku kamiennym
znalezionym
w świątyni Wadżmesa
(Teby Zachodnie),
Muzeum Egipskie
w Kairze | Relief
with the head of
Amenhotep III on
a stone block found
in the temple of
Wadjes (Western
Thebes), The Egyptian
Museum in Cairo

fot. | photo archiwum autora
© Centrum Archeologii
Śródziemnomorskiej
Uniwersytetu
Warszawskiego



il. 7 | fig. 7

Głowa dostojnika
o imieniu Mereri, relief
z Memfis – przykład
naśladownictwa
stylu portretu
Amenhotepa III
w wizerunkach
dostojników,
Rijksmuseum
van Oudheden, Lejda
| Head of a high
official named Mereri,
relief from Memphis –
an example of the
imitation of the style
of Amenhotep III's
portraiture in images
of high officials,
Rijksmuseum
van Oudheden,
Leiden

fot. | photo courtesy
of Rijksmuseum
van Oudheden, Lejda



mumii królów, kapłanów i innych dostojników¹⁸. Obok trumien i sarkofagów archeolodzy znajdują w nich również pozostałości wyposażenia grobowego. Są to często arcydzieła sztuki złotniczej, posągi wykonane z różnych materiałów, a w każdym razie ogromne ilości luksusowych wyrobów ceramicznych.

Wśród świątyń rozebranych w Karnaku celem zdobycia budulca znalazły się też budowle Amenhotepa I dekorowane finezyjnymi płaskorzeźbami, które nierzadko przedstawiają faraona podczas wykonywania różnych czynności rytualnych. Większość tych bloków trafiła do magazynów zamkniętych na długie lata, wciśniętych w mniej widoczne zakątki gigantycznej ruiny.

Płaskorzeźbione wizerunki Amenhotepa I (il. 2) dowodziły ponad wszelką wątpliwość, że ich autorzy wzorowali się na najlepszych portretach władców XI i wczesnej XII dynastii, czyli wcześniejszych o ponad dwieście lat¹⁹. Uważa się, że dla kultury egipskiej czasu dojrzałego Średniego Państwa były okresem klasycznym czy wręcz jej złotą epoką. Właśnie na tym wzorze oparli się rzeźbiarze wczesnej XVIII dynastii, odpowiedzialni za relief królewski. W niektórych wypadkach podobieństwo jest tak uderzające, że – bez inskrypcji towarzyszącej przedstawionej

¹⁸ Andrzej Niwiński, *The Bab el-Gusus Tomb and the Royal Cache in Deir el-Bahari*, „Journal of Egyptian Archaeology” 1984, vol. 70, s. 73–80; zob. też: idem, *21st Dynasty Coffins from Thebes. Chronological and Typological Studies*, Mainz am Rhein 1988.

¹⁹ Dietrich Wildung, *Sesostris und Anenemhet. Ägypten im Mittleren Reich*, München 1984, s. 38–39, il. 31, s. 41, il. 34–35, s. 43–44, il. 36, s. 51, il. 45, s. 53, il. 47, s. 54, il. 48, s. 55, il. 49, s. 58, il. 52, s. 63, il. 57, s. 65, il. 58, s. 68, il. 60, s. 76–78, il. 68–69, s. 134, il. 116.



il. 8 | fig. 8

Posąg ze schyłkowej fazy panowania Amenhotepa III, znaleziony w cachette pod posadzką świątyni w Luksorze, Muzeum Luksorskie | Statue from the final phase of the reign of Amenhotep III, found in a cache under the floor of Luxor Temple, Luxor Museum

fot. | photo courtesy of Deutsches Archäologisches Institut, Kair

il. 9–10 | figs 9–10

Inskrypcje (i ich przerys) z wymłotkowanym imieniem boga Amona na płycie stanowiącej tło posągu Amenhotepa III (zob. il. 8) | Inscriptions with a hammered-out name of the god Amon on the slab forming the background of the statue of Amenhotep III (see fig. 8)

fot. | photo courtesy of Deutsches Archäologisches Institut, Kair

il. 11 | fig. 11

Ramzes II w reliefie na steli z Tanis, XIII w. p.n.e. – przykład reminiscencji stylu portretu Echnatona w płaskorzeźbie Ramessydów, Muzeum Egipskie w Kairze | **Ramesses II in relief sculpted on a stele from Tanis, 13th c. BC – an example of the reminiscence of the style of Akhenaten's portraiture in Ramesside relief sculpture, Egyptian Museum in Cairo**

fot. | photo Waldemar Jerke
© Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego



il. 12 | fig. 12

Ramzes II – detal reliefu na naosie z Pithom (zob. il. 13) – przykład reminiscencji stylu portretu Echnatona w płaskorzeźbie Ramessydów, Muzeum Egipskie w Kairze | **Ramesses II – detail of a relief on the naos from Pithom (see fig. 13) – an example of the reminiscence of the style of Akhenaten's portraiture in Ramesside relief sculpture, Egyptian Museum in Cairo**

fot. | photo Waldemar Jerke
© Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego

postaci – niejedną twarz można by wziąć za konterfekt któregoś z Mentuhotepów, np. ze świątyni znajdującej się w Deir el-Bahari tuż obok świątyń Hatszepsut i Totmesa III. Ciekawe, że twórców wizerunku Amenhotepa I zupełnie nie inspirowały piękne płaskorzeźby nurtu „pesymistycznego” z zatroskanymi twarzami ostatnich faraonów XII dynastii, noszących imiona Sezostris i Amenemhat. Wizytówką wielkiego króla, zwycięzcy i odnowiciela, musiały być rysy twarzy promieniającej radosnym optymizmem oraz pewnością siebie.

Ewolucja ikonografii i stylu w stuleciu poprzedzającym „herezję” Echnatona, a także po jej upadku, daje wskazówkę do zrozumienia kierunków rozwoju politycznego, a nawet konkretnych wydarzeń historycznych. Można to prześledzić szczególnie wówczas, gdy zachowało się wiele wizerunków jednego władcy w różnych częściach kraju, w przypadku tak wielkich faraonów jak Totmes III²⁰, Amenhotep III²¹ (il. 4–10) czy Ramzes II²² (il. 11–13). Charakterystyczne cechy ich portretów odnajdujemy też w wizerunkach bóstw, a nawet w przedstawieniach dostojników dworu królewskiego (il. 7), co jednoznacznie świadczy o tym, że typ portretu wypracowany w warsztacie rzeźbiarskim danego ośrodka dla konkretnego władcy stawał się schematem powielanym we wszystkich wizerunkach antropomorficznych²³.

²⁰ K. Myśliwiec, *Le portrait royal...*, op. cit., s. 50–52, il. 71, 74–97.

²¹ Ibidem, s. 67–68, il. 129–156.

²² Ibidem, s. 105–108, il. 224–262.

²³ Ibidem, il. 2, 34–36, 38, 49–50, 63–64, 87–88, 106, 108, 110, 123, 134, 139, 146, 152, 154, 158, 162–163, 187–192, 194–199, 203, 216, 241–243, 262, 310.



il. 13 | fig. 13

Bóg Atum koronuje Ramzesa II na władcę Egiptu, relief na naosie z Tell Maskhuta (starożytne Pithom), Muzeum Egipskie w Kairze | The god Atum crowning Ramesses II as monarch of Egypt, relief on the naos from Tell Maskhuta (ancient Pithom), Egyptian Museum in Cairo

fot. | photo Waldemar Jerke
© Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego

Powstała w ten sposób maniera artystyczna, która wprawdzie nie ma nic wspólnego z portretem w dzisiejszym rozumieniu tego słowa, jest jednak bardzo przydatna w datowaniu płaskorzeźb czy posągów, szczególnie tych, na których nie zachowały się inskrypcje z imieniem władcy. Maniera ta ulegała niekiedy gwałtownej zmianie pod wpływem nowych prądów politycznych. Nagłe przełomy w sferze władzy i teologii politycznej mogły nawet zaowocować zmianą kanonu proporcji, co jest szczególnie widoczne na przełomie XXV i XXVI dynastii. Przysadzistych faraonów „afrykańskich” (il. 14) zastąpili wówczas na krótko władcy wywodzący się z północnoegipskiej Sais, przedstawiani w sztuce jako postaci wysmukłe²⁴.

²⁴ K. Myśliwiec, *Royal Portraiture...*, op. cit., tab. LVI-LVII a-b, LX-LXII, LXV.



il. 14 | fig. 14

Szabako (dynastia kuszycka), relief na naosie z Esna, koniec VIII w. p.n.e., Muzeum Egipskie w Kairze | Shabaka (Kushite dynasty), relief on a naos from Esna, end 8th c. BC, Egyptian Museum in Cairo

fot. I photo Andrzej Bodytko
© Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego



il. 15 | fig. 15

Seti I, płaskorzeźba na węgarze znalezionym w Aleksandrii, 1. poł. XIII w. p.n.e., Muzeum Grecko-Rzymskie w Aleksandrii | Seti I, relief on a door jamb found at Alexandria, 1st half 13th c. BC, Graeco-Roman Museum in Alexandria

fot. I photo Waldemar Jerke
© Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego

Zmiany takie dokonywały się oczywiście w warsztatach rzeźbiarskich związanych najściślej z dworem królewskim albo świątyniami najważniejszych centrów religijnych, wolniej natomiast docierały do ośrodków prowincjonalnych. Jest więc znamienne, że w większości przypadków pierwsze wizerunki nowego władcy noszą jeszcze wiele cech ikonografii faraona poprzedniego i dopiero z czasem artyści dostosowują się do nowego stylu, wypracowanego w środowisku następcy. Świadectwem tego anachronizmu jest przede wszystkim płaskorzeźbiona dekoracja świątyń, których budowę rozpoczęto za panowania nieżyjącego już króla. W przypadku Ramzesa II widać to najwyraźniej w świątyni grobowej jego ojca znajdującej się w Tebach Zachodnich, niedaleko świątyni Hatszepsut²⁵. Najstarsze wizerunki Ramzesa wyróżniają się tam jeszcze delikatnym modelunkiem twarzy charakterystycznym dla przedstawień jego ojca, Setiego I (il. 15). W reliefach późniejszych ustępuje on miejsca bardziej schematycznemu opracowaniu detali, typowemu dla masowej produkcji artystycznej z okresu panowania wielkiego wojownika i największego z megalomanów na tronie egipskim²⁶.

Poza wszelkie schematy uświęcone wielowiekową tradycją wyszła sztuka egipska w okresie panowania „heretyka” Echnatona (ok. 1351–1334 p.n.e.). Władcę i jego rodzinę przedstawiano wówczas ze specyficznymi deformacjami ciała, które można by dziś zaliczyć do kategorii karykatury²⁷ (il. 16). Przyczyna tej „rewolucji” pozostaje zagadką, jakkolwiek rozwój wydarzeń politycznych w stuleciu poprzedzającym krótkie panowanie człowieka, którego jedynym bogiem było słońce, wskazuje na stopniowy rozwój tendencji, których kulminacją w sztuce stało się umiławanie natury. Znalazło ono wyraz również w literaturze tego okresu, a przede wszystkim w *Hymnie do Atona*, którego autorem był przypuszczalnie sam Echnaton²⁸.

²⁵ Zob. Jürgen Osing, *Der Tempel Sethos' I. in Gurna. Die Reliefs und Inschriften*, Bd. 1, Mainz am Rhein 1977. Archäologische Veröffentlichungen, 20.

²⁶ Przykłady pospiesznego modelunku reliefu w pomieszczeniu XXVI – zob. ibidem, tab. 42–44.

²⁷ K. Myśliwiec, *Le portrait royal...*, op. cit., il. 160–163, 176–178, 182.

²⁸ Idem, *Święte znaki...*, op. cit., s. 128–130 (s. 123–124).



il. 16 | fig. 16

Portret Echnatona
w reliefie z Tell
el-Amarna, 2. poł.
XIV w. p.n.e., Muzeum
Egipskie w Kairze
| Portrait of Akhenaten
on a relief from Tell
el-Amarna, 2nd half
14th c. BC, Egyptian
Museum in Cairo

fot. | photo Waldemar Jerke
© Centrum Archeologii
Śródziemnomorskiej
Uniwersytetu
Warszawskiego

To piękne dzieło poetyckie odbiło się szerokim echem na całym starożytnym Bliskim Wschodzie. Jeszcze kilkaset lat później znalazło naśladowcę w autorze jednego z psalmów²⁹.

Rządy „heretyka monoteisty” o imieniu Echnaton (il. 16, 17–20) uważane są za okres przełomowy dla wielu dziedzin cywilizacji egipskiej, m.in. dla rozwoju języka. Ten właśnie okres wciąż należy do najbardziej zagadkowych w sferze sztuki. Historycy sztuki i języka, antropolodzy oraz badacze cywilizacji egipskiej zastanawiają się, jak doszło do tak zasadniczych i gwałtownych przeobrażeń i dlaczego sprzeniewierzono się wielowiekowej tradycji. Historycy języka, analizując strukturę zmian, zauważyli, że polegały one na awansie języka mówionego do rangi języka literackiego. Nadal jednak nie wiemy, jakie było podłoże społeczne, polityczne czy religijne owej „rewolucji”.

Badając diachroniczny rozwój portretu królewskiego we wczesnej fazie okresu Nowego Państwa, czyli za panowania XVIII dynastii, dochodzimy do zaskakującego wniosku: nie było żadnej rewolucji, ale stopniowa ewolucja od momentu objęcia władzy królewskiej przez piękną kobietę o silnym charakterze, jaką była Hatszepsut³⁰ (il. 21–22). Antyfemiści powiedzieliby,

²⁹ Ibidem, s. 130–132 (s. 125–126).

³⁰ Zob. *Królowa Hatszepsut i jej świątynia 3500 lat później / Queen Hatshepsut and her temple 3500 years later*, red. Zbigniew E. Szafranski, Warszawa 2001; zob. też: *Tajemnicza królowa Hatszepsut. Sztuka Egiptu XV wieku p.n.e.*, oprac. Jadwiga Lipińska, Aleksandra Majewska, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 1997–1998, Warszawa 1997.



że nastąpiła wówczas progresywna „feminizacja” kultury egipskiej. Nawet te przedstawienia w płaskorzeźbie i rzeźbie pełnej, które ukazują Hatszepsut jako władcę bez atrybutów kobiecych, wyróżniają się miękkością modelunku niespotykaną w okresie wcześniejszym³¹.

Echa tej fizjonomii odnajdujemy w portrecie jej dwu kolejnych następców, Totmesa III i Amenhotepa II (il. 23), a wizerunki Totmesa IV (il. 24), utrzymując się w tym nurcie, wprowadzają jednocześnie manierystyczne uwypuklenie pewnych rysów twarzy, np. migdałowego oka przecinającego ukośnie powierzchnię czoła czy zmysłowych grubych warg³². Można powiedzieć, że delikatne, niemal dziewczęce rysy twarzy stały się modusem stylistycznym preferowanym przez niektórych rzeźbiarzy w reliefowych wyobrażeniach władców nie tylko do końca XVIII dynastii, lecz nawet jeszcze w początkach okresu Ramessydów³³ (il. 15). Szczególnie zastanawiający jest ten rys fizjonomii w wizerunkach Amenhotepa II, o którym wiemy z tekstów hieroglificznych (np. ze słynnej steli umieszczonej przy Wielkim Sfinksie z okresu Starego Państwa w Gizie), że był królem sportowcem i z upodobaniem uprawiał m.in. strzelanie z łuku do tarczy, stojąc na rozpędzonym rydwanie³⁴. Jedna z najpiękniejszych płaskorzeźb ukazuje go właśnie w takiej sytuacji, z rysami twarzy przypominającymi jednak do złudzenia portrety Hatszepsut (il. 15). Elementy kobiece w przedstawieniach władców nikogo w starożytnym Egipcie nie szokowały. Identyfikowany z boskim demiurgiem faraon mógł łączyć cechy obydwu płci. W wizerunkach Amenhotepa II pojawia się też krótka peruka złożona z kilku warstw loków³⁵, która za panowania Echnatona stanie się ulubionym nakryciem głowy³⁶.

Długie, bo niemal 40-letnie rządy Amenhotepa III, ojca Echnatona, zamykają tę ewolucję wyrafinowaniem zauważalnym we wszystkich dziedzinach sztuki³⁷. Wyraźnie zarysowują się kolejne fazy prowadzące do manierystycznej wizji władcy o kobiecych proporcjach ciała, nie-naturalnie szczupłych kończynach, jajowatej głowie i ekspresyjnym modelunku rysów twarzy (il. 16). Wizerunki powstałe pod koniec panowania Amenhotepa III nie różnią się niczym od wczesnych portretów Echnatona³⁸. Wielu badaczy sądzi, że podstarzały król dzielił się już wówczas władzą ze swoim synem i że koregencja ta trwała co najmniej kilka lat. Wiele przesłanek wskazuje na to, że zniedołężniały starzec zakończył żywot w Achetaton, nowej stolicy zbudowanej na pustyni przez jego syna.

Doszło wówczas do schizmy religijnej na rzecz monoteistycznego w swej naturze uwielbienia tarczy słonecznej o imieniu Aton. Rzecz jasna, musiało się to zakończyć ostrym konfliktem z tebańskim kapłaństwem potężnego boga Amona, do tego momentu bezkonkurencyjnego demiurga w lokalnej teologii. Amenhotep IV, który przyjął później imię Echnatona (il. 16), zdążył jednak wybudować w Tebach wspaniałą świątynię poświęconą bóstwu solarnemu. Znajdowała się ona w obrębie gigantycznego zespołu świątynnego, w którym niepodzielnie królował wcześniej Amon, czyli w Tebach Wschodnich, dzisiejszym Karnaku. Świątynia ta

il. 17-20 | figs. 17-20

Studia głów królewskich z warsztatu rzeźbiarza w Tell el-Amarna, Muzeum Egipskie w Kairze | Studies of royal heads from a sculptor's workshop in Tell el-Amarna, Egyptian Museum in Cairo

fot. I photo Waldemar Jerke
© Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego

³¹ K. Myśliwiec, *Le portrait royal...*, op. cit., il. 47-48, 51-57, 59-60, 67, 70.

³² Ibidem, s. 80, 89, 99-104, 111, 113-119, 122, 124-128.

³³ Ibidem, s. 205-206, 217-222.

³⁴ K. Myśliwiec, *Święte znaki...*, op. cit., s. 120-124 (s. 117-120).

³⁵ K. Myśliwiec, *Le portrait royal...*, op. cit., il. 101-104.

³⁶ Ibidem, il. 162-165, 170.

³⁷ Karol Myśliwiec, *Ciało jako droga do wieczności w starożytnym Egipcie* [w:] *Somatotes. Cieleśność w ujęciu historycznym*, red. Rafał Matuszewski, Warszawa 2012, s. 23-24.

³⁸ Idem, *Le portrait royal...*, op. cit., il. 153-161.



il. 21 | fig. 21

Hatszepat, malowidło
na ostrakonie
z Teb Zachodnich,
XV w. p.n.e., Muzeum
Egipskie w Kairze
| Hatshepsut, painting
on an ostrakon from
Western Thebes,
15th c. BC, Egyptian
Museum in Cairo

fot. | photo Waldemar Jerke
© Centrum Archeologii
Śródziemnomorskiej
Uniwersytetu
Warszawskiego

stała się wykładnią nowej teologii politycznej, która znalazła jeszcze pełniejszy wyraz w budowlach wzniesionych przez „faraona heretyka” na terenie Achetaton (ob. Tell el-Amarna), nowej stolicy założonej nieopodal środkowoegipskiej Hermopolis, z dala od Teb.

Świątynię solarną w Karnaku niewątpliwie postrzegano jako prowokację wobec Amona i jego potężnego kleru. Rozebrano ją oczywiście natychmiast, gdy tylko ucichły monoteistyczne fanaberie Echnatona i wszystko wróciło do dawnego porządku. Pochodzące z niej bloki kamienne, pięknie dekorowane reliefami i malowidłami, zostały użyte ponownie, tym razem jako surowiec wypełniający wnętrze murów w budowlach wznoszonych na terenie Karnaku przez kolejnych faraonów³⁹. Nie inaczej potraktowano też architekturę Echnatona na terenie Achetaton. Archeolodzy odnajdują jej fragmenty m.in. w obrębie monumentalnych budowli wzniesionych później w Hermopolis, ważnym ośrodku religijnym, który w czasach schizmy znalazł się w obrębie miniaturowego państwa Echnatona. Z fragmentów płaskorzeźb odkrytych w Karnaku rekonstruuje się dziś całe ściany świątyni Atona. Najbardziej imponującą scenę, złożoną z setek małych bloków kamiennych o typowej wielkości, nazywanych przez archeologów z arabskiego *talatat*, można oglądać w monograficznym Muzeum Luksorskim⁴⁰, gdzie zgromadzono arcydzieła sztuki odkryte na terenie Teb przez archeologów różnych misji, również polskich⁴¹. W Muzeum Egipskim w Kairze nie byłoby już dla nich miejsca.

W płaskorzeźbie z okresu Echnatona pojawia się zupełnie nowy modus ikonograficzny przedstawiający władcę i członków jego rodziny, a przynajmniej jego małżonkę, piękną Nefertiti, jak adorują tarczę słoneczną, która wysyła życiodajne promienie zakończone niekiedy ludzką dłonią trzymającą *anch* –

³⁹ Jean Lauffray, *Les « talatat » du IX^e pylône de Karnak et le Teny-Menou (assemblage et première reconstruction d'une paroi du temple d'Aton dans le Musée de Louqsor)* [w:] *Cahiers de Karnak*, VI (1973–1977), Le Caire 1980, s. 67–90, tab. XIV–XIX; zob. też: Robert Vergnien, *Recherches sur les monuments thébains d'Amenhotep IV à l'aide d'outils informatiques. Méthodes et résultats*, Genève 1999.

⁴⁰ *Das Museum für Altägyptische Kunst in Luxor, Katalog*, Hrsg. Mathaf al'ġar al-Miṣriya, Mainz 1981, s. 104–110.

⁴¹ Ibidem, tab. III–IV, s. 42–43, nr 64 i 70; s. 52–53, il. 44; s. 57, il. 46.



znak życia⁴². Tarcza słoneczna, czyli bóg Aton, jest tutaj hipostazą Amenhotepa III, ojca Echnatona. Uderza fakt, że charakterystyczne cechy fizjonomii tego ostatniego (il. 16) występują też u wszystkich członków jego rodziny. Antropolodzy zastanawiają się, czy nie chodzi o jakieś zwyrodnienie, które miałyby dotknąć całą rodzinę władcy. Bardziej prawdopodobna wydaje się jednak motywacja religijna i artystyczna, punkt kulminacyjny przemian sięgających korzeniami co najmniej panowania kobiety faraona o imieniu Hatszepsut⁴³.

Jakkolwiek rozwój sztuki wskazuje wyraźnie, że ewolucja prowadząca do „rewolucji amarnenckiej” (jak egiptolodzy określają niekiedy reformy Echnatona) zaczęła się właśnie w okresie panowania kobiety faraona, nadal nie wiemy, jakie były polityczne i społeczne źródła tak niezwykłych przemian, nieznajdujących analogii w historii Egiptu. Do poznania prawdy zbliżyły nas wszakże studia nad jednym z najważniejszych bogów egipskich, Atumem, którego ikonografia tak bardzo przypomina wyobrażenia władców, że badacz portretu królewskiego nie mógłby pominąć wizerunków boskiego sobowtóra faraonów⁴⁴. Przede wszystkim Atum, heliopolitański bóg słońca, demiurg lokalnego panteonu w starożytnym Junu (lub On), wyobrażany był najczęściej jako mężczyzna z podwójną koroną królewską (tzw. koroną pszent) na głowie⁴⁵ (il. 13, 25), a jego najczęstszym epitetem, jeszcze popularniejszym niż „Pan

il. 22 | fig. 22

Hatszepsut z bogiem Amonem, płaskorzeźba na ścianie tzw. Czerwonej Kaplicy w Karnaku
| Hatshepsut with the god Amon, relief sculpture on a wall of the "Red Chapel" at Karnak

fot. | photo archiwum autora
© Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego

⁴² K. Myśliwiec, *Ciało jako droga...*, op. cit., s. 41, il. 22.

⁴³ Karol Myśliwiec, *Amon, Atum and Aton. The Evolution of Heliopolitan Influences in Thebes* [w:] *Colloques internationaux du CNRS, n° 595 – L'Égyptologie en 1979. Axes prioritaires de recherches*, part 2, Paris 1982, s. 285–289.

⁴⁴ Karol Myśliwiec, *Iconographic, Literary and Political Aspects of Ancient Egyptian God's Identification with the Monarch* [w:] *Monarchies and Socio-Religious Traditions in the Ancient Near East. Papers Read at the 31st International Congress of Human Sciences in Asia and North Africa*, Tokyo 1984, s. 44–50. *Bulletin of the Middle Eastern Culture Center in Japan*.

⁴⁵ Karol Myśliwiec, *Studien zum Gott Atum*, Bd. 2, *Name-Epitheta-Ikonographie*, Hildesheimer 1979, s. 213–217. *Hildesheimer Ägyptologische Beiträge*, 8.



il. 23 | fig. 23

Amenhotep II, relief on a block from Karnak Temple, 15th/14th c. BC, Egyptian Museum in Cairo

fot. | photo Waldemar Jerke
© Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego



il. 24 | fig. 24

Totmes IV (syn Amenhotepa II) w reliefie wymodelowanym w skórzanym obiciu rydwanu z grobowca władcy w tebańskiej Dolinie Królów – scena zabijania wroga, początek XIV w. p.n.e., Muzeum Egipskie w Kairze | Thutmose IV (son of Amenhotep II) in a relief modelled in the leather upholstery of a chariot from the tomb of the monarch at the Theban Valley of the Kings – scene of slaying an enemy, early 14th c. BC, Egyptian Museum in Cairo

fot. | photo Waldemar Jerke
© Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego

Heliopolis”, był „Pan Obydwu Krajów”⁴⁶. Chodziło więc, podobnie jak w odniesieniu do władcy, o jego panowanie nad całym Egiptem. Tylko jeden szczegół pozwalał odróżnić faraona od boga: broda. W wizerunkach Atuma, podobnie jak u większości bogów egipskich, była ona rodzajem splecionego warkocza zwężającego się ku dołowi, z końcówką wygiętą ku przodowi⁴⁷. Natomiast sztuczna broda faraona rozszerzała się stopniowo w kierunku poziomo ściętego brzegu dolnego. Tylko jeden z bogów miał taką samą brodę jak król, a był nim memficki demiurg Ptah, który jednak różnił się od władcy wszystkimi innymi detalami⁴⁸. Jeżeli chodzi o ten szczegół analogia postaci boga i faraona mogła wynikać z faktu, że miejscem koronacji królów było Memfis, siedziba Ptaha.

Już w *Tekstach Piramid* – najstarszym dziele egipskiej literatury religijnej – poszczególne części ciała faraona identyfikowane są z analogicznymi

⁴⁶ *Lexikon der ägyptischen Götter and Götterbezeichnungen*, Hrsg. Christian Leitz, Bd. 7 (S–D), Leuven–Paris–Dudley 2002, s. 412, 418.

⁴⁷ K. Myśliwiec, *Studien zum Gott...*, op. cit., s. 211–212.

⁴⁸ Miroslav Verner, *Der Gott Ptah und die memphitische Theologie*, „Sokar. Geschichte & Archäologie Altägyptens” 2014, Bd. 29 (2. Halbjahr), s. 21–29.



elementami fizjonomii Atuma⁴⁹. W czasach późniejszych lokalna teologia rozmaitych centrów religijnych wypracowała też zoomorficzne wcielenia heliopolitańskiego demiurga. We wschodniej Deltie czczono go np. pod postacią węża⁵⁰, a w różnych ośrodkach, szczególnie na terenie Delt, znajdowane są relikwiarze w kształcie niewielkich metalowych trumienek zawierających z mumifikowane węgorze, węże lub jaszczurki, z inskrypcjami określającymi te zwierzęta jako wcielenia Atuma⁵¹. Większość z nich pochodzi z I tysiąclecia p.n.e. W tych samych czasach w okręgu memfickim ukształtowała się jego wizja jako małpy strzelającej z łuku dla wyrażenia skwaru słonecznego w godzinach południowych⁵². Powstały też wyobrażenia synkretyczne, łączące np. ciało węgorza z tarczą kobry i głową ludzką w podwójnej koronie królewskiej⁵³ (il. 25). Najczęstsze są jednak wyobrażenia Atuma jako mężczyzny, którego jedynym odzieniem jest krótki fartuszek, typowy dla królów, z podwójną koroną na głowie (il. 13).

il. 25 | fig. 25

Królewska głowa boga Atuma wyrastająca z tarczy kobry na metalowej trumience z mumifikowanego węgorza, świętego zwierzęcia heliopolitańskiego demiurga, Okres Późny (ok. poł. I. tys. p.n.e.), Muzeum Egipskie w Kairze | The royal head of the god Atum growing out of the neck-flap of the cobra on a metal coffin of a mummified eel, a sacred animal of the Heliopolitan demiurge, Late Period (c. mid-1st millennium BC), Egyptian Museum in Cairo

⁴⁹ K. Myśliwiec, *Iconographic, Literary and Political Aspects...*, op. cit., s. 44.

⁵⁰ Idem, *Aal oder Schlange? – Atum oder Meresger?*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo” 1981, Bd. 37, s. 377–382.

⁵¹ Idem, *Studien zum Gott Atum*, Bd. 1, *Die heiligen Tiere des Atum*, Hildesheim 1978, s. 95–138. Hildesheimer Ägyptologische Beiträge, 5.

⁵² Emma Brunner-Traut, *Atum als Bogenschütze*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo” 1956, Bd. 14, s. 20–28.

⁵³ Karol Myśliwiec, *Herr Beider Länder. Ägypten im 1. Jahrtausend v. Chr.*, Mainz am Rhein 1998, il. 44; idem, *The Twilight of Ancient Egypt. First Millennium B. C. E.*, New York–London 2000, s. 100, il. 33.

Zastanawia fakt, że o ile w płaskorzeźbie egipskiej, szczególnie tej, która dekoruje ściany świątyń, Atum przedstawiony jest wielokrotnie, i to w różnych kontekstach charakteryzujących jego znaczenie religijne, o tyle posagi tego boga należą do rzadkości. W porównaniu z mnogością trójwymiarowych wyobrażeń Amona, Ptaha, Thota czy Ozyrysa, można odnieść wrażenie, że prawie w ogóle ich nie ma, a w każdym razie o wiele za mało jak na bóstwo takiej rangi⁵⁴. Czy nie było tak, iż za wcielenie Atuma uważany był każdy posąg króla noszącego podwójną koronę, z inskrypcją identyfikującą go jako „Pana Obydwu Krajów”⁵⁵? Jeśli tak było, w szczególnych sytuacjach robiono wyjątki, które niekiedy zaskakują swoją oryginalnością. Jednemu z nich przyjrzymy się dokładniej, ponieważ zdradza on rozterki teologiczne rzeźbiarza, któremu przyszło wybierać między tebańskim Amonem a heliopolitańskim Atumem.

Jakkolwiek panowanie heliopolitańskiego demiurga nad całym krajem wyrażane było zarówno w sztuce, jak i w literaturze religijnej, jego obecność w Tebach była jednak sprawą delikatną. Tolerowano go jako przedstawiciela Heliopolis, „Miasta Słońca” położonego w miejscu, gdzie dziś znajduje się dzielnica Kairu o tej samej nazwie, a także – w szerszym znaczeniu – jako reprezentanta Dolnego Egiptu, czyli północnej części kraju. Mało kto jednak odważał się nazywać Atuma „Panem Teb”⁵⁶, gdzie niepodzielnie panował Amon, szczególnie jako ojciec w lokalnej triadzie bóstw. Mamy wszelkie podstawy sądzić, że kapłani tebańscy musieli rozwiązywać niejedną łamigłówkę teologiczno-polityczną, zanim decydowali się przedstawić Atuma w kontekście bogów tebańskich. Czasem przychodziło im korygować pomyłkę, niewątpliwie z powodu poprawności politycznej, niekoniecznie oczywistej w momencie wykuwania inskrypcji czy sceny figuralnej.

Przykładem takich retuszy jest inskrypcja w reliefie wklęsłym wyrzeźbiona na cokole jednego z dwu sfinksów ustawionych po obydwu stronach wejścia na teren świątyni grobowej Setiego I w Tebach Zachodnich⁵⁷. Pierwotny napis – określający króla jako „ukochanego przez boga Atuma, który jest Panem Obydwu Krajów i Heliopolis” – zawierał rozbudowany zapis hieroglificzny imienia Atum oraz epitet „Pan Obydwu Krajów i Heliopolis”. Ta wersja nie spodobała się któremuś z kapłanów albo wręcz Ramzesowi II, który ukończył dekorację budowli poświęconej jego ojcu. Za konieczne uznano dodanie Atumowi epitetu „który jest w Tebach”, i to na pierwszym miejscu, tuż po imieniu boga. Nie troszcząc się o estetykę monumentalnej przecież inskrypcji, wymłotkowano tylną część imienia i wstawiono tam nowy epitet, ledwo rozpoznawalny w galimatiasie znaków hieroglificznych. Rozbudowaną grafie słowa „Atum” zastąpiono krótszą, składającą się tylko z dwu znaków fonetycznych, mających kształt bochenka chleba (*t*) i sań (*tm*), niewymłotkowując nawet znaków wersji pierwotnej. Obydwie grafie nakładają się na siebie i dlatego w wariancie, który przetrwał do naszych czasów, widać aż dwoje sań, a z tułowia przykucniętego boga wyrasta ptak należący do inskrypcji oryginalnej.

Wynika z tego, że obecność heliopolitańskiego demiurga Atuma w Tebach była przedmiotem rozterek twórców teologii politycznej w różnych okresach, nawet jeszcze w kilkadziesiąt lat po upadku „rewolucji religijnej” Echnatona, która wyrosła przecież na bazie kultów solar-nych. „Lobby dolnoegipskie” chyba zawsze miało „swoich ludzi” w górnoegipskiej domenie

⁵⁴ K. Myśliwiec, *Studien zum Gott Atum...*, op. cit., s. 210–211.

⁵⁵ Idem, *Iconographic, Literary and Political Aspects...*, op. cit.

⁵⁶ *Lexikon der ägyptischen Götter...*, op. cit., s. 417; K. Myśliwiec, *Studien zum Gott Atum...*, op. cit., s. 121–123.

⁵⁷ K. Myśliwiec, *Studien zum Gott Atum...*, op. cit., s. 238–239, pl. I.

Amona. Wszystko potwierdza tezę, że dobrze wykorzystali oni okazję, gdy kobieta faraon, wspomagana przez swojego kochanka architekta, który był też autorem jej świątyni grobowej, weszła w konflikt ze wszechpotężnym klerem tebańskim. Od tego czasu, aż do długiego panowania Amenhotepa III, Atum stopniowo wyrasta w Tebach do roli równorzędnego partnera lokalnego demiurga. Zarówno w płaskorzeźbach o treści religijnej, jak i w tekstach zapisanych hieroglifami, Amon i Atum coraz częściej występują jako postaci równoległe, jakby byli partnerami, a nie konkurentami⁵⁸.

Te zmagania sumienia teologicznego i interesu politycznego w przeddzień „rewolucji religijnej” Echnatona najlepiej ilustruje posąg należący do arcydzieł sztuki egipskiej (il. 8–10). Znaleziony w roku 1989 podczas prac konserwatorskich pod posadzką jednego z dziedzińców świątyni w Luksorze, powstał w ostatniej fazie panowania Amenhotepa III jako kultowy wizerunek władcy i boga jednocześnie, ustawiony w kolumnadzie tejże świątyni⁵⁹. Ponad tysiąc lat później, za panowania Ptolemeusów, którzy robili „porządki” w wielu obiektach sakralnych na terenie kraju, tę unikatową rzeźbę – wraz z wielu innymi posągami kultowymi przedstawiającymi bogów i władców – umieszczono w schowku pod posadzką świątyni, gdzie przeleżała do naszych czasów⁶⁰. Wykonana z czerwonego kwarcytu, już swoim kolorem przypomina słońce. Jest monolityczna, wykuta w jednym ogromnym bloku kamienia. Pod każdym względem unikatowa jest jej forma i treść. Jest to przede wszystkim posąg posągu, na jego szerokim cokole znajdują się bowiem sanie, a na nich stoi statua władcy noszącego pszent – koronę Górnego i Dolnego Egiptu. Rysy twarzy Amenhotepa III, a szczególnie oczy o migdałowym kształcie, ustawione ukośnie między policzkami i czołem, wskazują na dzieło z końcowej fazy panowania tego faraona.

Dlaczego przedstawiono statwę króla na saniach? Jeśli przypomnimy sobie hieroglificzny zapis imienia boga Atuma, choćby w omówionej powyżej inskrypcji ze świątyni Setiego I, uzmysłowimy sobie, że znak pisma wyobrażający ten właśnie przedmiot stanowił graficzno-fonetyczny rdzeń słowa „Atum”⁶¹. W kolejnych fazach rozwoju cywilizacji egipskiej imię heliopolitańskiego demiurga zapisywane było na różne sposoby, jednak prawie zawsze jest w nim hieroglif o kształcie wehikułu, który był podstawowym środkiem transportu lądowego w państwie faraonów⁶². Na saniach przewożono różne ciężary, np. ogromne bloki kamienne przy budowie piramid i świątyń, w scenach zdobiących ściany grobowców wysokich dostojników najczęściej widzimy jednak posągi i inne obiekty rytualne. Hieroglif przedstawiający sanie miał wartość fonetyczną *tem*, a mówiąc bardziej fachowo – był fonemem, nośnikiem takiego właśnie dźwięku. W niektórych przypadkach imię boga zapisywane jest tylko jednym hieroglifem, właśnie wyobrażeniem sań⁶³.

Nie ulega więc wątpliwości, że obecność sań w unikatowym posągu z Luksoru to nic innego jak kryptograficzny zapis imienia boga stojącego na czele heliopolitańskiego panteonu, boga identyfikowanego z faraonem bardziej niż jakiegokolwiek inne bóstwo egipskie. Posąg Amenhotepa III stojący na saniach należy zatem rozumieć jako ideogram władcy

⁵⁸ Zob. K. Myśliwiec, *Amon, Atum and Aton...*, op. cit.

⁵⁹ Mohammed El-Saghir, *Das Statuenversteck im Luxortempel*, „Antike Welt” 1991 (Sondernummer), s. 21–27.

⁶⁰ Ibidem, s. 2–3, il. 2, s. 14, il. 27.

⁶¹ *Lexikon der ägyptischen Götter...*, op. cit., s. 411; K. Myśliwiec, *Studien zum Gott Atum...*, op. cit., s. 5–71.

⁶² K. Myśliwiec, *Studien zum Gott Atum...*, op. cit., s. 72–77.

⁶³ Ibidem, s. 5–7.

boga słońca, a z punktu widzenia struktury języka egipskiego można w nim widzieć zarówno tzw. komplement fonetyczny o wartości *t*, jak też determinatyw uściślający znaczenie zapisu, choć sam nie wyraża żadnego dźwięku. Ile moglibyśmy się jeszcze dowiedzieć o genezie tego niezwykłego dzieła, gdyby kamień przemówił! Na podstawie samej ikonografii możemy tylko stwierdzić, że znakomity rzeźbiarz posłużył się wizerunkiem króla dla zapisu imienia boga, którego znaczenie w Tebach szybko wówczas wzrastało, mimo że duża jego popularność z pewnością nie była w smak miejscowemu klerowi⁶⁴.

Dwuznaczność przekazu potwierdzają też inskrypcje zdobiące różne części posągu, a przede wszystkim długi tekst wyrzeźbiony na zewnętrznym licu płyty, która stanowi tło statui⁶⁵ (il. 9). Jeśli ktoś nie potrafi czytać między wierszami, może mu się wydawać, że tekst ten jest panegiryczną apoteozą tebańskiego Amona. To przecież jego imię jest tam wielokrotnie wzmiankowane obok imion Amenhotepa III. Kiedy jednak przyjrzymy się strukturze i frazeologii tego utworu, zauważymy, że parafrazuje on na różne sposoby, w sposób bardzo poetycki, najpopularniejszy epitet Atuma, „Pan Obydwu Krajów”. Trzeba było dużej dyplomacji ze strony autora tekstu, by opiewając Amona, mówić *de facto* o Atumie, przybyszu z dalekiej Heliopolis. Czy starożytni Egipcjanie odczytywali tę intencję? Nie ulega wątpliwości, że sprawa była oczywista dla kapłanów, szczególnie z tego kręgu, w którym zrodził się pomysł takiej rzeźby. Choć nie mogli tego jeszcze wyrazić *expressis verbis*, kapłani Amona wiedzieli już, że przyszłość należy do demiurga heliopolitańskiego.

Za panowania Echnatona imię Amona zostało wymłotkowane w wielu napisach hieroglificznych, również w tekstach zdobiących ten posąg⁶⁶ (il. 9–10). Zastanawia jednak fakt, że, choć powszechnie czczonym bogiem była w okresie schizmy religijnej tarcza słoneczna o imieniu Aton, tolerowano również Atuma. Najbardziej uderzająca ilustracja wyjątkowej roli tego ostatniego zachowała się w świątyni Hatszepsut w Deir el-Bahari. W jednym z jej portyków wyrzeźbiono na ścianie długą – rozłożoną na kilka pasm – procesję bogów egipskich. Choć scena ta padła ofiarą ikonoklastów spod znaku Atona za panowania „króla heretyka”, nietkniętą pozostawiono tylko jedną postać, właśnie boga Atuma⁶⁷. Fakt ten potwierdza pośrednio heliopolitańskie korzenie monoteizmu solarne i, wraz ze źródłami opisanymi wyżej, pozwala wnioskować, że spektakularny rozwój kultu boga słońca w Tebach wiąże się ściśle ze stopniowym wzrostem znaczenia kleru heliopolitańskiego, na którym najprawdopodobniej oparła się Hatszepsut w jej konflikcie z kapłaństwem tebańskim.

Panowanie Echnatona trwało krótko, jednak echa artystyczne tego okresu pobrzmiewały jeszcze przez stulecia. Widać to zarówno w Memfis, które ani na chwilę nie utraciło rangi stolicy administracyjnej, jak i w Tebach, które wróciły do ortodoksyjnego kultu Amona i były już do końca epoki Nowego Państwa miejscem pochówku władców w słynnej Dolinie Królów, a ich rodzin w Dolinie Królowych. Po upadku Achetaton, efemerycznej stolicy państwa Echnatona, maniera artystyczna, która drogą powolnej ewolucji ukształtowała się w Tebach już pod koniec panowania Amenhotepa III, rozkwitała w swojej najczystszej formie przynajmniej do końca XVIII dynastii na północy kraju, w Memphis, co ilustrują najlepiej grobowce

⁶⁴ Zob. K. Myśliwiec, *Amon, Atum and Aton...*, op. cit.

⁶⁵ M. El-Saghir, *Das Statuenversteck...*, op. cit., s. 22, il. 47–48; s. 25; Karol Myśliwiec, *Reading a Statue of a Statue: A Testimony of Three-Dimensional Cryptography*, „Imago Aegypti” 2005, vol. 1, s. 82.

⁶⁶ M. El-Saghir, *Das Statuenversteck...*, op. cit., s. 22, il. 48; s. 23, il. 49; s. 26–27, il. 54–59.

⁶⁷ K. Myśliwiec, *Amon, Atum and Aton...*, op. cit., s. 287–289, il. 72–73.

wielmożów odkrywane w ostatnich dziesięcioleciach na nekropoli królewskiej w Sakkarze⁶⁸. Można to zaobserwować m.in. w reliefach zdobiących grób mamki Tutanchamona, a szczególnie w grobowcu generała Horemheba, zbudowanym tu w okresie, kiedy wojskowy nie marzył jeszcze o karierze faraona. Naturalistyczny, wyrafinowany modelunek postaci w tych płaskorzeźbach przerasta swym dynamizmem nawet najlepsze dzieła rzeźbiarzy z Achetaton.

Drugi grób dla Horemheba, już faraona, znajduje się w tebańskiej Dolinie Królów⁶⁹. Mimo że powrót do ortodoksji religijnej w królestwie Amona zaznaczył się też odrodzeniem klasycznego stylu hieratycznego w dekoracji grobowców królewskich, wizerunki właściciela tego grobu noszą jeszcze wyraźne reminiscencje kształtów typowych dla Echnatona. Podobnie wyobrażono Tutanchamona (prawdopodobnie syna Echnatona), i to zarówno w jego słynnym tebańskim grobowcu⁷⁰, jak i w płaskorzeźbach zdobiących świątynię w Lukсорze⁷¹. Te ostatnie przywłaszczył sobie wkrótce Horemheb, którego imię wyrzeźbiono w kartuszach królewskich po wymłotkowaniu w tym miejscu imion poprzednika. Nie widać jednak żadnych śladów retuszu w specyficznych, bardzo jeszcze manierystycznie oddanych rysach twarzy, co znaczy, że Horemhebowi i jego ikonografom nie przeszkadzały bynajmniej wyrażnie w nich pobrzmiewające echa manieri „rewolucyjnej”.

Powrót do ortodoksji religijnej i artystycznej po upadku Echnatona rodzi szereg problemów również dla badacza portretu królewskiego. Rezultatem tego „renesansu” jest bowiem m.in. fakt, że „klasyczne”, przynajmniej w założeniu, wizerunki trzech efemerycznych władców z okresu „porewolucyjnego” (Tutanchamon, Eje, Horemheb), zamykających XVIII dynastię, poprzez swoje zakorzenienie w sztuce amarneńskiej, do złudzenia przypominają wyobrażenia królów, a szczególnie Amenhotepa III, z czasów dojrzewania „rewolucji”, kiedy to ewolucja odbywała się w kierunku odwrotnym: formy klasyczne stopniowo ustępowały miejsca ekspresywnemu naturalizmowi. Dotyczy to zarówno płaskorzeźby, jak i rzeźby pełnej⁷². Jeśli nie zachowało się na nich imię faraona, łatwo popełnić błąd w datowaniu.

W Tell el-Amarna (ob. arabska nazwa Achetaton) archeolodzy odkryli warsztat rzeźbiarza, a w nim szereg modeli, szkiców i nieukończonych dzieł, do których należy m.in. słynna głowa królowej Nefertiti, małżonki Echnatona, znajdująca się obecnie w Muzeum Egipskim w Berlinie⁷³. Studia głów królewskich na kamiennych płytach ilustrują różne fazy procesu twórczego tego artysty (il. 17–20)⁷⁴.

⁶⁸ Alain Zivie, *Aper-El et ses voisins. Considérations sur les tombes rupestres de la XVIII^e Dynastie à Saqqarah* [w:] *Memphis et ses nécropoles au Nouvel Empire. Nouvelles données, nouvelles questions. Actes du colloque international CNRS, Paris 9 au 11 octobre 1986*, dir. Alain Zivie, Paris 1988, s. 103–112; idem, *Découverte à Saqqarah. Le vizir oublié*, Paris 1990.

⁶⁹ Erik Hornung, *Tal der Könige. Die Ruhestätte der Pharaonen* (wyd. 5.), Zürich–München 1990, s. 99–102.

⁷⁰ Zahi Hawass, *Discovering Tutankhamun from Howard Carter to DNA*, Cairo–New York 2013, s. 82, 96, 97, 100; K. Myśliwiec, *Le portrait royal...*, op. cit., il. 183–184.

⁷¹ K. Myśliwiec, *Le portrait royal...*, op. cit., il. 186; idem, *The Uraeus as a Dating Criterion* [w:] *Guardian of Ancient Egypt. Essays in Honor of Zahi Hawass*, edited by Janice Kamrin et al., Prague 2020, s. 1049, il. 4a.

⁷² W. Raymond Johnson, *Images of Amenhotep III in Thebes: Styles and Intentions* [w:] *The Art of Amenhotep III: Art Historical Analysis, Papers Presented at the International Symposium Held at the Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, 20–21 November 1987*, edited by Lawrence Michael Berman, Cleveland–Bloomington 1990.

⁷³ Kazimierz Michałowski, *L'art de l'ancienne Égypte*, Paris 1968, il. 103; idem, *Storia della scultura nel mondo. Egitto*, Verona 1978, s. 53.

⁷⁴ K. Myśliwiec, *Le portrait royal...*, op. cit., il. 170–181.

Pierwowzory wypracowane w szkole amarneńskiej inspirowały niektórych rzeźbiarzy jeszcze w epoce Ramessydów, szczególnie w ośrodkach wschodniej Deltę za panowania Ramzesa II (il. 11–13). Podobnie fascynacją poezją, a szczególnie *Hymnem do Atona*, nie minęła po okresie Nowego Państwa. Świadczy o tym struktura i frazeologia jednego z psalmów Dawidowych⁷⁵.

Studia nad portretem królewskim epoki Nowego Państwa zaprowadziły mnie znacznie dalej niż można się było spodziewać w momencie pierwszych fascynacji podczas wędrówek po świątyniach i grobowcach tebańskich. Początkowo moją ambicją było tylko wypracowanie kryteriów ikonograficznych i stylistycznych do datowania płaskorzeźb przedstawiających twarz władcy. Rychło okazało się, że kryteria te można równie dobrze zastosować do wizerunków bogów i elity dworskiej, portret królewski stał się bowiem uniwersalnym źródłem inspiracji, szczególnie w zakresie stylu. Praca doktorska, zatytułowana „Le portrait royal dans le bas-relief du Nouvel Empire” (‘Portret królewski w płaskorzeźbie Nowego Państwa’), napisana w języku francuskim i obroniona w roku 1973 na Uniwersytecie Warszawskim, trzy lata później ukazała się drukiem i natychmiast rozeszła się po całym świecie. Wyodrębnione w niej szkoły, fazy, archaizmy, naśladownictwa i inne współzależności są dziś powszechnie stosowane do interpretacji nowo odkrywanych zabytków, a także w opracowaniach płaskorzeźb znanych od dawna, ale przeanalizowanych wcześniej w sposób powierzchowny. Badania te zainspirowały młodych badaczy z różnych krajów do kontynuacji dzieła.

Do mnie natomiast zwróciło się wielu kolegów po fachu z zachętą, bym podjął się podobnego opracowania w odniesieniu do okresu o wiele bardziej ciemnego, mniej zbadanego i kryjącego jeszcze wiele zagadek, jakim jest tzw. Okres Późny, czyli osiem stuleci, które chronologicznie oddzielają od siebie czasy Nowego Państwa i panowanie Ptolemeuszów po podboju Egiptu przez Aleksandra Wielkiego.

Długo nie mogłem się na to zdecydować, ponieważ miałem już wybrany temat pracy habilitacyjnej – studia nad heliopolitańskim bogiem Atumem. Oznaczało to konieczność jednoczesnego prowadzenia rozległych badań w dwu różnych kierunkach. Byłoby to trudne, zwłaszcza w odniesieniu do epoki o bardzo powikłanych dziejach, mało dotychczas zbadanej ze względu na fragmentaryczność zachowanych źródeł oraz eklektyzm tej kultury pozostającej pod silnym wpływem innych cywilizacji – azjatyckich, europejskich i afrykańskich.

Z czasem okazało się jednak, że te dwa tematy, portret królewski Okresu Późnego i bóg Atum jako naczelną postać heliopolitańskich kultów słonecznych, znakomicie się uzupełniają. Przy okazji zbierania materiałów do habilitacji bez przerwy natrafiałem na kult faraona jako boga słońca i jego ikonografię, a dokumentując portret królewski, na każdym kroku byłem zaskakiwany jego solarnymi aspektami. Efekty tej pracy okazały się w wielu wypadkach równie zaskakujące, jak wyniki badań opisanych powyżej.

Po upadku Nowego Państwa, na terenie Teb w dalszym ciągu czczono Amenhotepa I. Nie przedstawiano go już jednak na ścianach grobowców i świątyń, lecz na drewnianych trumnach najwyższych dostojników⁷⁶. Deifikowany faraon sprzed kilku wieków, któremu przypisywano renesans Egiptu po panowaniu Hyksosów, pojawia się najczęściej jako centralny motyw bajecznie kolorowego malowidła na dnie drewnianych trumien dostojników. Czy wyrażało to bardziej tęsknotę do ponownego zjednoczenia Dolnego i Górnego Egiptu, czy też

⁷⁵ Zob. przyp. 28 i 29.

⁷⁶ K. Myśliwiec, *Royal Portraiture...*, op. cit., s. 1, tab. I–VI.

pragnienie właściciela trumny, by się upodobnić do „boga żywego”, jakim był kiedyś legendarny faraon? Prawdopodobnie i jedno, i drugie. W gęstwinie różnych symboli religijnych, które współtworzą tę dekorację i są klasycznym przykładem *horror vacui*, postać Amenhotepa dominuje zarówno rozmiarami, jak i bogatą ikonografią. Jego mumiokształtne ciało spowite jest szatą, która imituje upierzenie sokoła. W ten sposób faraon identyfikowany jest z dwójką bogów wyrażających odrodzenie zmarłego, Ozyrysem i jego synem Horusem. Potwierdzeniem tej asocjacji są różne korony zdobiące głowę władcy boga. Najczęściej są to różne korony pierzaste, zapożyczone z ikonografii Ozyrysa, ale sporadycznie pojawia się też *chepresz*, czyli korona błękitna, charakteryzująca króla zwycięzcę. Aspekt królewski jest też podkreślany kształtem brody, typowym dla faraona, a nie wygiętej ku przodowi jak w wizerunkach boga. Inspiracja sztuką XVIII dynastii sprzed „rewolucji” Echnatona jest jednak również rozpoznawalna w nielicznych zachowanych do dziś płaskorzeźbach świątynnych z tzw. Trzeciego Okresu Przejściowego⁷⁷. Za najpiękniejsze przykłady tego zapatrzenia w przeszłość można chyba uznać reliefy Szeszonka I w tzw. Portyku Bubastydów (il. 26), płaskorzeźby Takelota III i Osorkona III w małej świątyni Ozyrysa – Pana Wieczności w Karnaku⁷⁸ (il. 27–28), a także sceny wyrzeźbione na ścianach świątyni w środkowoegipskiej miejscowości El-Hiba, znajdujące się obecnie w uniwersyteckim muzeum egiptologicznym w Heidelbergu⁷⁹. Nie tylko styl, ale i technika wykonania płaskorzeźb, z preferencją do finezyjnego reliefu płaskiego, przenoszą nas w czasy Totmesów i Amenhotepów. Zachowane portrety władców tak bardzo przypominają wizerunki Amenhotepa II czy Totmesa IV, że gdyby nie zachowały się kartusze z imionami królów, badacz sztuki miałby pełne prawo pomylić się w datowaniu o dobre pięćset lat.

Z ogromnym zdziwieniem odkrywamy jednak również późne reminiscencje sztuki Echnatona. Charakterystyczne *sfumato* w modelunku oka, pozbawione jakichkolwiek konturów linearnych, a traktujące



il. 26 | fig. 26

Szeszonk I (dynastia libijska) karmiony piersią przez boginię Mut, relief w Portalu Bubastydów w Karnaku
 | Shoshenq I (Libyan dynasty) breastfed by the goddess Mut, relief in the Bubastides Portal at Karnak

fot. | photo courtesy of Deutsches Archäologisches Institut, Kair

⁷⁷ Ibidem, s. 19–20, 104.

⁷⁸ Ibidem, s. 15 (2a), 17–18, tab. XIV d, XVI, XXIII–XXVII.

⁷⁹ Ibidem, s. 15 (A1), tab. XIV a – XV a–b.



il. 27 | fig. 27

Takeloth III,
relief w świątyni
Ozyrysa – Pana
Wieczności w Karnaku,
1. poł. VIII w. p.n.e.
Takelot III, relief at
the temple of Osiris
the Lord of Eternity
at Karnak, 1st half
8th c. BC

fot. I photo Zbigniew Doliński
© Centrum Archeologii
Śródziemnomorskiej
Uniwersytetu Warszawskiego



il. 28 | fig. 28

Wizerunek Totmesa III
(XVIII dynastia)
w Karnaku – głowa
przerobiona przez
rzeźbiarza z okresu
Takelotha III jako
wprawka do wykonania
portretu tego władcy
(zob. il. 27) | Image
of Thutmose III
(Eighteenth Dynasty)
at Karnak – head
remade by a sculptor
from the reign of
Takelot III as an exercise
for portrait of the
monarch (see fig. 27)

fot. I photo archiwum autora
© Centrum Archeologii
Śródziemnomorskiej
Uniwersytetu Warszawskiego

powierzchnię twarzy jako falistą sekwencję przechodzących w siebie łagodnie płaszczyzn (il. 29), pojawia się zarówno w najstarszych płasko-rzeźbach wspomnianej wyżej świątyni Ozyrysa – Pana Wieczności⁸⁰, jak też w najwyższych rejestrach pylonu przed świątynią boga Chonsu w Karnaku⁸¹. Godny uwagi wydaje się fakt, że obydwa te miejsca leżały na uboczu i nie rzucały się w oczy; małe, acz oryginalne i rozbudowywane później sanktuarium Ozyrysa z okresu panowania władców o rodowodzie libijskim (XXII–XXIII dynastia) znajduje się w północno-wschodnim narożniku rozległego temenosu świątynnego, więc daleko za monumentalną świątynią Amona. Powiedzielibyśmy dziś, że jest to miejsce, „gdzie diabeł mówi dobranoc”. Spotykając tam turystę, jesteśmy zaskoczeni nie mniej, niż widząc przysłowiowe ślady stóp na piasku, które – według

⁸⁰ Ibidem, s. 26–28, tab. XXIII–XXVII.

⁸¹ Ibidem, tab. VIII c–d, IX a–b, X a.



il. 29 | fig. 29

Mencheperre, relief na steli z Karnaku, XI/X w. p.n.e. – przykład reminiscencji stylu portretu Echnatona, Muzeum Egipskie w Kairze
 | Menkheperre, relief on a stele from Karnak, 11th/10th c. BC – an example of the reminiscence of the style of Akhenaten's portraiture, Egyptian Museum in Cairo

fot. | photo Andrzej Bodytko
 © Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego

przepowiedni – człowiek będzie w przyszłości całował, po jakimś totalnym kataklizmie. Można sądzić, że podobnie było w starożytności. Uwaga kapłanów była niewątpliwie skupiona na amfiladzie pomieszczeń wzniesionych na osi świątyni, a do odległego zakątka dochodził ten, kto absolutnie musiał.

Artyści dekorujący tę świątynię mogli więc pozwolić sobie na różne zaskakujące eksperymenty, a nawet na posunięcia ryzykowne, do których niewątpliwie należało ostentacyjne naśladowanie stylu reliefów z okresu panowania Echnatona, czyli tzw. manieri amarneńskiej. Źródło inspiracji można zresztą odkryć nie tylko w modelunku rysów twarzy władców o imieniu Takelot czy Osorkon⁸², lecz także w ikonografii ich nakrycia głowy. Podobnie jak w przedstawieniach wielkich władców XVIII dynastii szalenie popularnym motywem dekoracyjnym staje się sokół o rozpostartych skrzydłach⁸³. Widzimy go zarówno stojącego na głowie Takelota III, jak i rozpościerającego skrzydła na peruce „boskiej małżonki Amona” Szepenuwet I, ukazanej w momencie, gdy karmi ją piersią jedna z bogiń, zapewne Mut⁸⁴. W odniesieniu do efemerycznych, choć bardzo ambitnych, książąt XXIII dynastii był to ważny zabieg ikonograficzny legitymizujący ich władzę poprzez identyfikację z Horusem. Żaden inny bóg nie miał takiej siły bazyloforycznej – siły imienia królewskiego jak właśnie syn Ozyrysa.

Nic więc dziwnego, że rzeźbiarz przygotowujący się do wykonania konterfektu Takelota III w świątyni Ozyrysa – Pana Wieczności, sporządził najpierw szkic tego portretu

⁸² Ibidem, tab. XX–XXV.

⁸³ Karol Myśliwiec, *Quelques remarques sur les couronnes à plumes de Thoutmosis III* [w:] *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar*, dir. Paule Posener-Kriéger, Le Caire 1983, s. 149–160. Bibliothèque d'étude, 97/2. Na temat przedstawień Totmesa III – zob. krytykę w: Monika Dolińska, *The Bird at the Back of the Atef Crown* [w:] *Proceedings of the Tenth International Congress of Egyptologists, University of the Aegean, Rhodes, 22–29 May 2008*, edited by Panagiotis Kousoulis, Nikolaos Lazaridis, vol. 1, s. 1017, przyp. 1; s. 1020, przyp. 19.

⁸⁴ K. Myśliwiec, *Royal Portraiture...*, op. cit., tab. XXVII a.

w położonym nieopodal portyku Totmesa III⁸⁵ (il. 27–28). Każdy ze stojących tam szeregami licznych filarów dekorowany jest wielkoformatowymi wyobrażeniami tego ostatniego. Artysta z czasów XXIII dynastii wybrał, sześćset lat później, filar w narożniku najbardziej oddalonym od osi świątyni, a jednocześnie najbliższym sanktuarium Ozyrysa, w którym miał wyrzeźbić własną wizję Takełota, by dopuścić się swoistego świętokradztwa: wymłotkował górną część oryginalnego reliefu, wygładził następnie powierzchnię łatwo poddającego się obróbce piaskowca i głowę Totmesa bezpardonowo zastąpił portretem Takełota o takim modelunku i identycznych wymiarach jak ten, który widzimy na ścianie przy wejściu do najstarszego pomieszczenia w sanktuarium Pana Wieczności. I wilk syty, i owca cała. Liczył zapewne na to, że nikt nie zauważy jednego retuszu w gęstwinie filarów ukazujących do znudzenia identyczne wyobrażenia wielkiego przodka. Do niedawna nie zauważył go też nikt z egiptologów.

Na brak uwagi ze strony patrzących, szczególnie gdy chodzi o płaskorzeźby położone w górnych rejestrach wysokich pylonów, liczył też, jak się wydaje, dekorator przedniej części świątyni boga Chonsu w Karnaku⁸⁶. Przyszło mu wyobrazić tam Pinodzema I⁸⁷, pierwszego z wielkich kapłanów Amona, władców Teb pod koniec II i w początkach I tysiąclecia p.n.e., a więc wówczas, gdy na terenie Dolnego Egiptu panowała dynastia XXI, z siedzibą w Tanis⁸⁸. Trudno było dotrzeć do tych niepublikowanych wcześniej reliefów bez bardzo wysokiej, montowanej z kilku członów drabiny, jaką posiadała tylko francusko-egipska misja archeologiczna w Karnaku. Dzięki uprzejmości kierownika tej misji, architekta Jeana Lauffraya, a także wybitnego egiptologa Claude'a Trauneckera, korzystaliśmy z tej niebotycznej drabiny, która – przystawiona do ściany pylonu pod bardzo ostrym kątem – wymagała też wyjątkowych umiejętności ze strony fotografa. Przytroczony pasem ochronnym niczym strażak, musiał cały czas uważać, by nie wychylić się do tyłu ani o milimetr poza granicę zapewniającą mu bezpieczeństwo. Nie zapominajmy też, że miał przy sobie profesjonalny sprzęt fotograficzny. Z zapartym tchem i bijącym sercem śledziłem z dołu wspinaczkę Zbyszka Dolińskiego, jedynej w Tebach osoby, która mogła się oddać takiej ekwilibryście. Fotograf polskiej misji w Deir el-Bahari pracował bowiem wcześniej przy kręceniu polskich filmów jako kaskader. Jego znakomite zdjęcia⁸⁹ nie pozostawiały najmniejszych wątpliwości co do tego, że portrecista Pinodzema był zapatrzony w manierę artystyczną okresu amarneńskiego, ale mógł dać temu wyraz tylko w najwyższych rejestrach pylonu świątynnego, zapewniających mu absolutną bezkarność. Nie tylko modelunek twarzy, charakteryzujący się swoistym *sfumato*, które unika wszelkiej ostrości konturu, lecz także lekko jajowaty kształt czaszki przypominają portrety „króla heretyka” sprzed czterystu lat.

Fascynacja wyrafinowaną sztuką XVIII dynastii kończy się u schyłku Trzeciego Okresu Przejściowego, czyli w połowie I tysiąclecia p.n.e., kiedy ponowne zjednoczenie Egiptu staje się dziełem obcej dynastii zasiadającej na egipskim tronie po podboju kraju faraonów przez przybyszy z afrykańskiego sąsiedztwa, Kuszytów⁹⁰. Kraina ta była w ciągu stuleci podbijana

⁸⁵ Ibidem, s. 18, D(a), tab. XXIV c.

⁸⁶ Bertha Porter, Rosalind Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings*, vol. 2, *Theban Temples*, Oxford 1972, s. 228.

⁸⁷ K. Myśliwiec, *Royal Portraiture...*, op. cit., tab. VIII c-d, IX a-b, X a.

⁸⁸ Idem, *Herr Beider Länder...*, op. cit., s. 31–33; idem, *The Twilight of Ancient Egypt...*, op. cit., s. 27–67.

⁸⁹ Zob. przyp. 87.

⁹⁰ K. Myśliwiec, *Herr Beider Länder...*, op. cit., s. 94–146; idem, *The Twilight of Ancient Egypt...*, op. cit., s. 68–109.

przez faraonowski Egipt, a po upadku Nowego Państwa stworzyła własny organizm państwowy, o którego wczesnej historii prawie nic nie wiemy. Nazwa Kuszycki wywodzi się od egipskiego toponimu tego regionu, „Kusz”. Górne warstwy społeczeństwa przyjęły tam kulturę egipską i w piśmie posługiwały się hieroglifami. Natomiast warstwy dolne, czyli tzw. lud, mówiły nadal językiem lokalnym, który do dziś pozostaje zagadką lingwistyczną, mimo że w ostatnich wiekach p.n.e. zaczęto zapisywać go alfabetem wywodzącym się z bardzo uproszczonej wersji hieroglifów⁹¹. Stolicą państwa był ośrodek położony u stóp świętej góry, w której wykuto i u podnóża której zbudowano świątynię dla egipskiego boga Amona. Miejscowość ta leży dziś w Sudanie, nazywa się po arabsku Gebel Barkal⁹². Grobowce kuszyckich władców miały kształt niewielkich piramid, natomiast ich kultura zawierała wiele elementów afrykańskich.

Rysy twarzy charakterystyczne dla rdzennych mieszkańców Afryki Subsaharyjskiej i przysadzista, muskularna budowa ciała charakteryzują wizerunki Kuszytów w sztuce egipskiej, zarówno faraonów wywodzących się z tego kraju⁹³ (il. 14), jak też jego zwykłych mieszkańców, często przedstawianych wcześniej jako naród podbity o związanych na plecach rękach⁹⁴. Ta ostatnia wizja południowych sąsiadów Egiptu była od wieków rozpowszechniona, szczególnie w scenach o charakterze propagandowym, reprodukowanych w miejscach najbardziej eksponowanych, zwłaszcza w reliefach dekorujących frontalną ścianę wysokich pylonów. Dzięki temu mogli je oglądać nie tylko kapłani, lecz także prosty naród zgromadzony wokół świątyni. Przedstawiają one władcę Egiptu, jak trzyma związanych, powalonych na kolana wrogów, tj. Azjatów, Kuszytów i Libijczyków, albo tylko przedstawicieli niektórych spośród tych nacji.

Przyzwyczajonych do takiego obrazu Egipcjan musiała zaskoczyć inwazja kuszycka na ich kraj ok. 747 r. p.n.e.⁹⁵. Król Kuszytów Pianchi (zw. Pije) najeżdża na Egipt od południa i podbija kolejno wszystkie najważniejsze ośrodki władzy w osłabionym, rozdrobnionym na szereg małych księstw kraju. Na północy dociera m.in. do położonego w Delfcie Nilu Athribis, nie napotykając już prawie żadnego oporu. Kolejne etapy jego zwycięstw opisane są w długim tekście hieroglificznym wyrytym na słynnej steli znalezionej w Gebel Barkal, a znajdującej się obecnie w Muzeum Egipskim w Kairze⁹⁶. Tekst ma, oczywiście, charakter propagandowy i – sądząc po zawartej w nim charakterystyce Egipcjan – powstał na zamówienie władcy kuszyckiego. Egipcjanie jawią się w nim jako bezbożnicy i lenie, którzy zapomnieli o swoich bogach i zaniedbali stadniny pięknych koni, narażając zwierzęta niemal na śmierć głodową. Egipcjanie możnowładcy zasłużyli sobie na okrutny los, a kuszyckim najeźdźcom przypadnie rola odnowicieli, którzy oddadzą bogom należną cześć, odbudują ich przybytki i wzniosą nowe.

Cały ten zgiełk polityczny miał poważne implikacje ikonograficzne związane z portretem królewskim. Jak przedstawiać kuszyckich władców Egiptu? Bardziej jako Kuszytów czy raczej jako Egipcjan? Zdecydowano się połączyć ogień z wodą, co przyniosło dalsze komplikacje. Faraon o afrykańskich rysach twarzy i atletycznej muskulaturze miał na głowie koronę egipską.

⁹¹ K. Myśliwiec, *Święte znaki Egiptu...*, s. 224–230.

⁹² K. Myśliwiec, *Herr Beider Länder...*, op. cit., s. 119–141, il. 36–38; idem, *The Twilight of Ancient Egypt...*, op. cit., s. 97–104, il. 28–29.

⁹³ K. Myśliwiec, *Royal Portraiture...*, op. cit., s. 30–45, tab. XXVIII–XLIX.

⁹⁴ Idem, *Herr Beider Länder...*, op. cit., il. 35.

⁹⁵ Ibidem, s. 95–108; K. Myśliwiec, *The Twilight of Ancient Egypt...*, op. cit., s. 69–85.

⁹⁶ K. Myśliwiec, *Herr Beider Länder...*, op. cit., s. 98–107; idem, *The Twilight of Ancient Egypt...*, op. cit., s. 73–84.

Nie wszystkie jednak nakrycia głowy nadawały się do tego z punktu widzenia poprawności politycznej. W żadnym wypadku nie można było go stroić w *chepresz*, czyli tzw. koronę błękitną, która była dotychczas ikonograficznym symbolem zwycięstwa nad obcymi ludami, pojawiała się bowiem najczęściej w kontekście wojennym, np. u faraona pędzącego na rydwanie w scenach batalistycznych. Ta korona znika zupełnie z ikonografii królewskiej na cały, trwający niemal sto lat, okres panowania dynastii „afrykańskiej”⁹⁷. Szybko jednak znaleziono zastępstwo: charakterystycznym nakryciem głowy nowych faraonów staje się ściśle przylegający do głowy czepek, podobny do tego, jaki nakładają dziś pływacy, a w kontekście staroegipskim przypominający szczególnie nakrycie głowy memfickiego demiurga, boga Ptaha⁹⁸.

Jakkolwiek niektórzy egiptolodzy interpretują ten atrybut Kuszytów raczej jako krótko przyszyte, gęste włosy charakterystyczne dla wielu mieszkańców Afryki Środkowej, ideologiczny związek tych władców z Ptahem i Memfis jako miejscem jego kultu jest faktem niezaprzeczalnym. Kuszycki koronowali się bowiem na królów Egiptu właśnie w Memfis i zależało im niewątpliwie na tym, by upodobnić się do naczelnego bóstwa lokalnego panteonu. W Memfis znaleziono też jeden z najważniejszych tekstów teologicznych, sygnowany przez faraona o kuszyckim rodowodzie, Szabakę⁹⁹ (il. 14). Wyryty na dużej kamiennej płycie zawiera najpełniejszą wykładnię teologii heliopolitańskiej. Jak przystało na polityka, Szabaka musi jednak pochwalić się najpierw swoimi zasługami; ponieważ papirusowi, na którym spisany był pierwotnie ten tekst, groziło pożarcie przez robactwo (z winy Egipcjan rzecz jasna!), król nakazał uwiecznić ten dokument w kamieniu. Jaka szkoda, że w późniejszych czasach płytę przycięto, by mogła pełnić funkcję koła młyńskiego.

Innym wyrazem memfitofilii Kuszytów są ich imiona. W ich onomastyce egipskiej pojawiają się często imiona zapożyczone od królów ostatniej dynastii (VI) z okresu Starego Państwa, która rezydowała przecież w Memfis¹⁰⁰. Pamięć o tych faraonach musiała więc być żywa i odegrała ważną rolę polityczną jeszcze w tysiąc pięćset lat po ich śmierci. Ile w tym było autentycznej czci dla wielkich przodków, a ile politycznego kunktatorstwa w celu podbudowania własnej pozycji na tronie egipskim, pozostaje zagadką. Odpowiedź byłaby może oczywista, gdybyśmy per analogiam przyjrzeni się etosowi dzisiejszych polityków. Nieobce były Kuszytom również tradycje Nowego Państwa. Nawiązywali jednak nie do wyrafinowania artystycznego epoki Totmesów i Amenhotepów (XVIII dynastia), lecz raczej do późniejszej, rygorystycznej ortodoksji obydwu dynastii Ramzesów (XIX i XX)¹⁰¹. Świadczą o tym choćby uszebti znalezione w grobowcu Taharki. Materiałem, formą, wielkością i wyrzeźbionym na nich tekstem przypominają podobne artefakty z okresu Ramessydów¹⁰².

⁹⁷ Edna R. Russmann, *The Representation of the King in the XXVth Dynasty*, Brussels–Brooklyn 1974, s. 27–33. Monographies Reine Élisabeth, 3; Karol Myśliwiec, *Rameside traditions in the arts of the Third Intermediate Period* [w:] *Fragments of a shattered visage. The Proceedings of the International Symposium on Ramesses the Great, Memphis, Tennessee, 1991*, edited by Edward Bleiberg, Rita Freed, Memphis 1993, s. 110.

⁹⁸ K. Myśliwiec, *Rameside traditions...*, op. cit., s. 111–113.

⁹⁹ Olivier Perdu, *Les rois kouchites et Memphis*, „Egypte, Afrique et Orient” 2016, n° 81, s. 28–29.

¹⁰⁰ K. Myśliwiec, *Herr Beider Länder...*, op. cit., s. 112; K. Myśliwiec, *The Twilight of Ancient Egypt...*, op. cit., s. 90. Odnośnie szczególnej roli Memfis w teologii politycznej dynastii Kuszyckiej, zob. O. Perdu, *Les rois kouchites...*, op. cit.

¹⁰¹ K. Myśliwiec, *Rameside traditions...*, op. cit., s. 108–116.

¹⁰² Karol Myśliwiec, *Das Königsporträt des Taharka in Napata*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo” 1984, Bd. 39, s. 151–158.

Po upadku XXV dynastii, twórcy portretu królewskiego zrywają ze wszystkim, co mogłoby się kojarzyć z panowaniem Kuszytów. Płaskorzeźby przedstawiające władców tej dynastii w Tebach są tu i ówdzie niszczone z polecenia zagorzałych nacjonalistów, szczególnie w początkach dynastii saickiej. W działalności ikonoklastycznej celował zwłaszcza Psametyk II, który polecił skuć np. wyobrażenia Taharki w pięknej kolumnadzie zbudowanej przez tego ostatniego we frontonie świątyni Amona w Karnaku¹⁰³.

Tym, co musiało najbardziej drażnić Egipcjan w wizerunkach kuszyckich faraonów, był podwójny ureusz na ich czole. W odróżnieniu od wcześniejszych rodzimych władców Egiptu, których głowę zdobiła tylko jedna kobra, Kuszyty mieli ich aż dwie. Symbolika tej ozdoby była czysto propagandowa: ponieważ obydwie węże często miały na głowie koronę królewską, jeden białą koronę Górnego, drugi zaś czerwoną koronę Dolnego Egiptu, chodziło o podkreślenie faktu, że Kuszyta był „Panem Obydwu Krajów”. Było to na tyle irytujące dla egipskich nacjonalistów, by dążyli do skucia przynajmniej jednej kobry, tej mianowicie, która wyrażała panowanie nubijskiego faraona nad Egiptem północnym. Przykładem takiego retuszu jest wielkoformatowy portret króla Szabataki na fasadzie świątyni Ozyrysa – Pana Wieczności w Karnaku¹⁰⁴. Ponieważ pozostawiono tu jednak koronę Górnego Egiptu na głowie drugiego ureusza, powstaje podejrzenie, że symbolizowała ona nie tyle południową część Egiptu, co ojczyznę Kuszytów położoną jeszcze dalej na południe, do której władcy o negroidalnej fizjonomii mieli pełne prawo.

Najbardziej rewolucyjnym posunięciem twórców sztuki za panowania następnej dynastii, znów rodzimej, zw. saicką od miejsca jej pochodzenia, było jednak wyszczuplenie sylwetki ludzkiej, co jest najlepiej widoczne w płaskorzeźbie¹⁰⁵. W siatce proporcji postać człowieka wydłużyła się o kilka kwadratów. Można to uznać za manifest artystyczny, rodzaj antytezy wobec muskularnych, przysadzistych wizerunków „czarnych” faraonów z tak nieodległej przeszłości. Nowa siatka proporcji była w powszechnym użyciu, nie tylko dla tworzenia dzieł oryginalnych, lecz także dla kopiowania najpiękniejszych reliefów z epok Starego, Średniego i Nowego Państwa. Proceder ten zaowocował uderzającym podobieństwem, nie tylko ikonograficznym, ale również stylistycznym, wielu dzieł XXVI dynastii do pierwowzorów sprzed wieków. Stanowi to kolejne wyzwanie dla badacza sztuki egipskiej, a najstławniejszą pomyłką popełnioną w tej materii było wydatowanie zespołu płaskorzeźb o wyjątkowej wartości artystycznej, odkrytych w pobliżu ruin pałacu królewskiego w Memfis, na czasy Średniego Państwa, podczas gdy późniejsza, bardziej szczegółowa analiza ich stylu wykazała, że powstały one dla jednego z ostatnich władców XXVI dynastii, a więc przynajmniej półtora tysiąca lat później¹⁰⁶.

Portrety władców saickich w rzeźbie pełnej wyróżniają się „akademicką” doskonałością warsztatową, bezbłędnymi, eleganckimi proporcjami i harmonią w modelunku rysów twarzy¹⁰⁷. Bardzo często są jednak pozbawione indywidualności, choćby cienia naturalizmu,

¹⁰³ Kolumnada ta jest pozostałością monumentalnego „kiosku”. Zob. P. Barguet, op. cit., s. 50–51; Jean Lauffray, *La colonnade-propylée occidentale de Karnak dite « Kiosque de Taharqa » et ses abords*, „Kêmi. Revue de philologie et d'archéologie égyptiennes et coptes” 1970, n° 20, s. 111–164; K. Myśliwiec, *Herr Beider Länder...*, op. cit., il. 46.

¹⁰⁴ K. Myśliwiec, *Royal Portraiture...*, op. cit., s. 31, D (1), tab. XXXIV.

¹⁰⁵ Ibidem, tab. LVI b, LX–LXII, LXV.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 48, D (4), tab. LVIII–LIX a.

¹⁰⁷ Ibidem, tab. LXIII a–b, LXIV a–c; zob. też: Jack A. Josephson, *Egyptian Royal Sculpture of the Late Period, 400–246 B.C.*, Mainz am Rhein 1997, s. 1–32. Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Kairo (Sonderschrift), 30. Należy jednak podkreślić, że datowanie wielu omówionych przez autora rzeźb jest co najmniej dyskusyjne – zob. K. Myśliwiec, *The Uraeus...*, op. cit., s. 1051–1055.

który tak fascynuje w wyobrażeniach Kuszytów. Rodzi się specyficzna maniera, która przetrwa aż do końca epoki dynastycznej, czyli przez ponad trzysta lat. Twarz władcy ma pogodny wyraz podkreślony lekko podniesionymi kącikami ust, wypukłone kości policzkowe odcinają się od oczu mających kształt zbliżony do migdała, zaś kontury gałki ocznej są nieznacznie przedłużone zwężającą się kreską, a brwi modelowane są jako wypukłość o wyraźnie zarysowanych brzegach¹⁰⁸. Podobne rysy powtarzają się też w posągach bogów, a nawet wysokich dostojników, których stać było na portretowanie się w warsztatach królewskich¹⁰⁹.

Mimo dominacji stylu „akademickiego”, w płaskorzeźbie XXVI dynastii pojawił się jednak nurt, który jest jego dokładną antytezą. Skłonność do naturalizmu graniczącego niemal z karykaturą, widoczna w oddaniu, a nawet podkreślaniu najmniej korzystnych rysów fizjonomii, takich jak niemal pionowy kontur potylicy, podwójny, faliście uwypuklony podbródek, bruzdy w płaszczyźnie nosowo-wargowej, detale oka pozbawione wyraźnych granic czy przesadnie wymodelowana wypukłość warg¹¹⁰. Niektóre z tych cech widać wyraźnie już w wyobrażeniach Psametyka I, pierwszego władcy tej dynastii, na nadprożu w grobowcu Montuemhata, dostojnika, który stał na czele tebańskiej elity władzy pod koniec XXV i w początkach XXVI dynastii¹¹¹. Jeszcze dobitniej występują one w konterfekcie tegoż faraona wyrzeźbionym na płycie międzykolumnowej z północnego Egiptu, znalezionej w Rosetcie, a pochodzącej z Sais, obecnie zaś eksponowanej w British Museum w Londynie¹¹². Tę samą manierę odkrywamy na podobnym interkolumnium znajdującym się w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu¹¹³.

Do upadku dynastii saickiej przyczyniają się Persowie, którzy – za pośrednictwem swoich namiestników – rządzą Egiptem najpierw przez ponad sto (XXVII dynastia), a później przez dziesięć (XXXI dynastia) lat¹¹⁴. Wbrew temu, co napisał o nich Herodot, grecki dziejopis z połowy V wieku p.n.e. wrogo nastawiony do Persów, Egipt pod obcym berłem znów przeżywa okres rozkwitu, szczególnie za panowania wielkiego Dariusza I. Jakkolwiek z okresu panowania XXVII dynastii zachowało się bardzo niewiele wizerunków perskich władców w roli faraonów, te, które przetrwały do naszych czasów, są jednak bardzo diagnostyczne. Świadczą one przede wszystkim o tym, że Persowie – podobnie jak wcześniej Kuszyty – odczuwali ogromny respekt dla egipskiej tradycji i starali się wkupić w łaski miejscowej ludności różnymi chwytami propagandowymi, nie tylko tekstualnymi, lecz także ikonograficznymi. W Egipcie zależało im bardzo na tym, aby uchodzić za stuprocentowych faraonów, w Persji zaś, by wykazać symbiozę egipskości z elementem azjatyckim¹¹⁵.

¹⁰⁸ K. Myśliwiec, *Royal Portraiture...*, op. cit., s. 104–105, tab. XLIX a–d, LXII a–b, LXIII a–b.

¹⁰⁹ Ibidem, tab. XLIX a–d, LV d, LVI a, LVII a–d.

¹¹⁰ Ibidem, s. 51–52.

¹¹¹ Ibidem, s. 46, A3 (e), tab. LI.

¹¹² Ibidem, s. 46, A (i), tab. LIII a, LIV.

¹¹³ Ibidem, s. 47, C (4), tab. LIII b, LV a–c; zob. propozycje nieco wcześniejszego datowania tego reliefu (Psametyk I lub Necho II); Marianne Eaton-Krauss, *A falsely attributed monument*, „The Journal of Egyptian Archaeology” 1992, vol. 78, s. 285–287; Anthony Leahy, *A mysterious fragment and a monumental hinge. Necho II and Psammetichus II once again* [w:] *Verba manent. Recueil d'études dédiées à Dimitri Meeks par ses collègues et amis*, dir. Isabelle Régen, Frédéric Servajean, Montpellier 2009, s. 238–239, przyp. 38–48. Cahiers Égypte Nilotique et Méditerranéenne, 2.

¹¹⁴ K. Myśliwiec, *Herr Beider Länder...*, op. cit., s. 180–208; idem, *The Twilight of Ancient Egypt...*, op. cit., s. 135–162.

¹¹⁵ Idem, *Herr Beider Länder...*, op. cit., s. 182–206; idem, *The Twilight of Ancient Egypt...*, op. cit., s. 137–162.



il. 30 | fig. 30

Perski król
Dariusz I jako faraon,
detal malowidła
na drewnianym
naosie z Hermopolis,
VI/V w. p.n.e., Mallawi
Antiquities Museum
| Persian king
Darius I as pharaoh,
detail of a painting
on a wooden naos
from Hermopolis,
6th/5th c. BC, Mallawi
Antiquities Museum

fot. | photo Jacek Kucy
© Centrum Archeologii
Śródziemnomorskiej
Uniwersytetu
Warszawskiego

Charakterystyczne rysy twarzy „faraona” Dariusza I, jakby utrzymane w nurcie naturalistycznych portretów królewskich dynastii poprzedniej, wyróżniają się wielką gałką oczną i podwójnym podbródkiem¹¹⁶. Widzimy je m.in. na ściankach drewnianego naosu znalezionego w podziemnej galerii świętych zwierząt w Hermopolis¹¹⁷ (il. 30). W okresie ptolemejskim użyto go wtórnie jako trumny pawiana, świętego zwierzęcia boga Thota, ale za czasów Dariusza niewątpliwie stał w tej miniaturowej kapliczce posążek kultowy, być może nawet niewielka grupa statuaryczna z trójwymiarowym przedstawieniem najważniejszych motywów oddanych za pomocą polichromii na drewnianej powierzchni naosu¹¹⁸. Król perski występuje tu w roli faraona par excellence, z zachowaniem wszystkich rygorów obowiązującej wówczas teologii politycznej.

¹¹⁶ Idem, *Royal Portraiture...*, op. cit., tab. LXVIII–LXIX.

¹¹⁷ Ibidem, tab. LXX b; Karol Myśliwiec, *Un naos de Darius roi d’Egypte*, „Bulletin of the Middle Eastern Culture Center in Japan” 1991, vol. 5, s. 221–246.

¹¹⁸ K. Myśliwiec, *Un naos...*, op. cit., s. 234–236, tab. IX–X.

il. 31 | fig. 31

Egiptyzujący posąg
Dariusza I znaleziony
w Suzie (Iran),
Muzeum Narodowe
Iranu, Teheran

| An Egyptinizing
portrait of Darius
I found at Susa (Iran),
National Museum of
Iran, Tehran

fot. | photo archiwum autora
© Centrum Archeologii
Śródziemnomorskiej
Uniwersytetu
Warszawskiego



Nie zachowała się niestety głowa dużego posągu kamiennego znalezionej przez francuską misję archeologiczną w Suzie, jednej z dwu stolic perskiego imperium¹¹⁹ (il. 31–32). Jest to bodaj jedyna zachowana do dzisiaj rzeźba pełna przedstawiająca Dariusza I. Z punktu widzenia treści, ikonografii i stylu mamy tu do czynienia z najbardziej eklektycznym dziełem sztuki starożytnej z I tysiąclecia p.n.e. Czy jest to przykład sztuki egipskiej czy perskiej? Właśnie na to pytanie nie potrafimy z całą pewnością odpowiedzieć. Zdania badaczy są podzielone. Kamień, w którym wyrzeźbiono to nietuzinkowe świadectwo teologii politycznej, pochodzi z gór Zagros. Surowiec był więc lokalny. O ile ikonografia władcy (jego szata i atrybuty) utrzymana jest całkowicie w stylu perskim, to pozostałe elementy są egipskie albo stylizowane na egipskie. Na pionowych fałdach płaszcza wyłobiono wprawdzie krótkie napisy w trzech językach azjatyckich, lecz większość inskrypcji to teksty hieroglificzne, bezbłędne pod względem językowym i znakomite w swojej kaligrafii przypominające najlepsze wzorce okresu saickiego¹²⁰. Na tradycji egipskiej oparta jest ogólna koncepcja posągu: władca stoi na prostopadłościennym cokole, w wyroku, a jego plecy łączą się z filarem grzbietowym wyznaczającym oś rzeźby.

Dekoracja postumentu tej statui to bardzo przemyślana transformacja reliefów, jakie od wieków zdobiły kamienne cokoły ustawiane na osi pomieszczeń przeznaczonych na baręk w świątyniach egipskich. Podczas najważniejszych uroczystości spoczywała na takich cokółkach barka z kultowym posagiem bóstwa, noszona przez kapłanów na ramionach. Podobnie jak w przypadku tamtych cokółów, również baza posągu Dariusza I ma na przedniej ścianie wyrzeźbioną symboliczną scenę połączenia Dolnego i Górnego Egiptu. Na równoległych do siebie ścianach bocznych, gdzie w Egipcie przedstawiano zawsze kilka identycznych lub prawie identycznych postaci faraona – fundatora świątyni, z rękoma w geście podtrzymywania niebios, na których miała spocząć święta barka, w posągu Dariusza wyobrażenia władcy zastąpiono długą procesją ludów i krain podbitych przez Persów¹²¹. Każda z postaci

il. 32 | fig. 32

Dekoracja jednej z bocznych ścian cokołu posągu Dariusza I (zob. il. 31) – przedstawiciele podbitych przez Persów narodów (egipski – piąty od lewej) adorują władcę imperium

! Decoration of a lateral wall of the plinth of the statue of Darius I (see fig. 31) – representatives of peoples conquered by the Persians (the Egyptian fifth from left) adoring the ruler of the empire

fot. ! photo archiwum autora
© Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Warszawskiego



¹¹⁹ Idem, *Herr Beider Länder...*, op. cit., s. 191–199; idem, *The Twilight of Ancient Egypt...*, op. cit., s. 146–155.

¹²⁰ Jean Yoyotte, *Les inscriptions hiéroglyphiques, Darius et l'Égypte*, „Journal Asiatique” 1972, n° 260, s. 253–266; idem, *The Egyptian Statue of Darius [w:] The Palace of Darius at Susa. The Great Royal Residence of Achaemenid Persia*, edited by Jean Perrot, London–New York 2010, s. 240–246.

¹²¹ K. Myśliwiec, *Herr Beider Länder...*, op. cit., s. 194–195; idem, *The Twilight of Ancient Egypt...*, op. cit., s. 146–151, il. 41, 44–45.

reprezentuje inną jednostkę etniczną, ale nie są to niewolnicy o rękach spętanych za plecami, jak przywykliśmy oglądać obcokrajowców w reliefie egipskim, lecz wolni przedstawiciele górnych warstw społecznych. Oczywiście jest wśród nich i Egipcjanin, tym razem kapłan (il. 32).

Biorąc pod uwagę heliopolitański wydźwięk tekstów hieroglificznych wyłobionych na posągu, niektórzy egipтологи uważają, że ten ostatni był przeznaczony do świątyni boga Atuma w egipskim centrum kultów słonecznych¹²². Dlaczego wożono by do Egiptu kamień aż z gór Zagros, podczas gdy kamieniołomy egipskie były od tysiącleci źródłem znacznie lepszego surowca? Dlaczego rzeźbę wywieziono by później do pałacu królewskiego w Persji? Jakkolwiek w źródłach pisanych potwierdzona jest informacja, że władcy perscy przywłaszczali sobie rzeźby w Egipcie i wywozili je do swojego kraju, jednak w tym wypadku bardziej prawdopodobna wydaje się hipoteza, że obiektem importu byli egipscy rzeźbiarze, a nie ich dzieła.

Panowanie rodzimych faraonów zamyka dynastia XXX. Najwspanialszym zespołem świątynnym wzniesionym w tym okresie była monumentalna budowla w Sebennytos, czyli matczyniku tej dynastii, położonej pośrodku Deltę Nilu¹²³. Do dzisiaj zachował się tam wśród pól uprawnych stos bloków granitowych dekorowanych już to przez obydwu Nektanebo, już to później przez Ptolemeuszów¹²⁴. Większość reliefów należących do tej pierwszej grupy, a więc starszych, trafiła jednak różnymi drogami do wielkich muzeów w Ameryce i Europie Zachodniej. Próby rekonstrukcji tej świątyni in situ napotykają na ogromne trudności, przede wszystkim podmokły grunt Deltę i znaczną odległość od większych ośrodków osadniczych, a szczególnie od zabytków odwiedzanych regularnie przez turystów.

Płaskorzeźby pochodzące z tej świątyni mają jednak ogromne znaczenie dla studiów nad sztuką egipską z przełomu okresu dynastycznego i epoki grecko-rzymskiej, jak nazywa się czasy panowania Ptolemeuszów, a następnie cesarzy rzymskich¹²⁵. Warsztaty rzeźbiarskie tego ważnego ośrodka politycznego i religijnego wypracowały bowiem specyficzny styl, który wywarł zasadnicze piętno na formie rzeźby oraz płaskorzeźby w całym Egipcie i był naśladowany jeszcze w początkach okresu ptolemejskiego, co najmniej do panowania Ptolemeusza II Filadelfa¹²⁶. Styl ten jest nam znany nie tylko z płaskorzeźb na blokach kamiennych pochodzących ze ścian świątyń, lecz także z licznych modeli rzeźbiarskich zawierających zarówno szkice, jak i płaskorzeźbione wprawki twórców poszukujących właściwego wyrazu dla swoich myśli i upodobań estetycznych¹²⁷.

Jeśli chodzi o portret królewski jest to w zasadzie kolejny etap rozwoju tego nurtu artystycznego, który zrodził się w początkach dynastii saickiej (XXVI) na fali opozycji wobec „afrykańskich” wizerunków Kuszytów. Twarze stają się pełniejsze, uśmiech jest jeszcze mocniej zaakcentowany modelunkiem warg o podniesionych kącikach, migdałowe oko jest przedłużone jeszcze dłuższą, na ogół bardzo cienką, niekiedy ledwo zauważalną kreską,

¹²² Zob. przyp. 120.

¹²³ Christine Favard-Meeks, *Le temple de Behbeit el-Hagara. Essai de reconstruction et d'interprétation*, Hamburg 1991. Studien zur Altägyptischen Kultur, 6; K. Myśliwiec, *Royal Portraiture...*, op. cit., s. 71 (B, 1-2), 81-82, 86-87, tab. LXXXIX-XCII, CII-CIV.

¹²⁴ K. Myśliwiec, *Herr Beider Länder...*, op. cit., s. 229-231, il. 86-88; idem, *The Twilight of Ancient Egypt...*, op. cit., s. 172-175, tab. VIIIA, il. 50.

¹²⁵ Idem, *Royal Portraiture...*, op. cit., tab. LXXXIX-XCII.

¹²⁶ Ibidem, tab. CII-CIV.

¹²⁷ N.S. Tomoum, *The Sculptors' Models...*, op. cit., tab. 11c, 13c, 14c, 15a-b, 29a, c, 30a, 34a, 38a, 40b, 42b; K. Myśliwiec, *Royal Portraiture...*, op. cit., tab. CII-CIV.



il. 33 | fig. 33

Aleksander Wielki
w reliefie na ścianie
jego sanktuarium
w Luksorze,
koniec IV w. p.n.e.

Alexander the Great
in a relief on the wall
of his sanctuary at
Luxor, end 4th c. BC

foto: | photo Zbigniew Dołęcki
© Centrum Archeologii
Śródziemnomorskiej
Uniwersytetu
Warszawskiego

równoległą do podobnej końcówki brwi¹²⁸. Można zaryzykować stwierdzenie, że jest to schyłkowa, ekspresyjna wersja saickiego schematu. Mimo tych różnic mamy jednak często problem z atrybucją konkretnych dzieł do fazy saickiej (wczesnej), sebennyckiej (późniejszej) czy też ptolemejskiej (schyłkowej), albowiem skłonność do archaizacji i wszelkiego konserwatyzmu jest w tym okresie jeszcze silniejsza niż w pierwszej połowie I tysiąclecia p.n.e.

Ten typ wizerunku władcy przetrwał – niemal bez zmian – aż do początków okresu ptolemejskiego. Szczególnie reprezentatywne są w tym względzie płaskorzeźby przedstawiające Aleksandra Wielkiego w świątyniach tebańskich¹²⁹ (il. 33). Oczywiście, Aleksander nigdy do Teb nie dotarł i nie widział tych świadectw kultu własnej osoby, ale czy miało to jakiegokolwiek znaczenie dla teologii politycznej? Zleceńodawcom tych panegirów ikonograficznych chodziło przecież bardziej o nich samych niż o efemerycznego władcę poszukującego końca świata na bezdrożach Azji. Dla nich wielki Macedończyk był i pozostał legendą. Zmaterializował się dopiero wtedy, gdy jego mumię przywieziono ukradkiem do Memfis i pochowano prowizorycznie w Sakkarze, gdzieś między najstarszą piramidą a galeriami świętych byków,

¹²⁸ K. Myśliwiec, *Royal Portraiture...*, op. cit., tab. LXXXIX–XCIV, XCVIII.

¹²⁹ Ibidem, s. 84 (A), tab. XCIII–XCVII (b).



il. 34 | fig. 34

Zoomorficzny portret autora artykułu jako laurka urodzinowa od kolegów na wykopaliskach, koniec XX w. n.e.

A zoomorphic portrait of the author, a birthday gift from colleagues at excavations, end 20th c. AD

rys. i drawing Marek Puzkarski

zapewne w którymś z użytych wtórnie grobowców z okresu Starego Państwa¹³⁰. Może nawet w grobie Imhotepa, jeśli ktokolwiek pamiętał wówczas jeszcze, gdzie został pochowany twórca pierwszej piramidy.

Rzecz jasna Aleksander przedstawiany był w świątyniach tebańskich jako faraon¹³¹. Na głowie miał różne tradycyjne korony władców egipskich, z preferencją do kasku symbolizującego zwycięstwo (korona *chepresz*) i tzw. korony podwójnej, którą można uznać za równoznaczną z epitetem „Pan Obydwu Krajów” (korona *pszent*). W Luksorze zbudowano dla niego nową kaplicę, którą wstawiono w sam środek centralnego pomieszczenia w najstarszej części świątyni, wzniesionej tysiąc lat wcześniej przez Amenhotepa III¹³². Między dekorowaną płaskorzeźbami powierzchnią ściany sprzed wieków a zewnętrznym licem nowej kaplicy jest przejście tak wąskie, że artyście rzeźbiącemu wizerunki Aleksandra wystarczyło obejrzeć się przez ramię, by znaleźć się twarzą w twarz z portretami Amenhotepa. O tym, że inspiracja stylistyczna była czerpana m.in. tą właśnie drogą świadczy uderzające podobieństwo rysów twarzy w niektórych wizerunkach położonych vis-à-vis, ale oddzielonych chronologicznie wieloma wiekami (il. 33). Niejednokrotnie widzimy więc Macedończyka jako młodzieńca o proporcjach głowy charakterystycznych dla preludium „rewolucji amarneńskiej”, naturalistycznym modelunku detali anatomicznych i pogodnej ekspresji twarzy¹³³. Jakkolwiek to wtórne echo manieri amarneńskiej nie było zapewne świadomym zabiegiem, dowodzi jednak, że sztuka egipska nigdy nie wyzwoliła się z reminiscencji swojego najoryginalniejszego epizodu.

¹³⁰ Karol Myśliwiec, *Hole or Whole? A Cemetery of the Ptolemaic Period in Saqqara (Egypt)* [w:] *Fragments, Holes and Wholes. Reconstructing the Ancient World in Theory and Practice*, edited by Tomasz Derda, Jennifer Hilder, Jan Kwapisz, Warsaw 2017, s. 365–377. *The Journal of Juristic Papyrology Supplements*, 30.

¹³¹ Mahmud Abd el-Raziq, *Die Darstellungen und die Texte des Sanktuars Alexanders des Grossen im Tempel von Luxor*, Mainz 1984. *Archäologische Veröffentlichungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo*, 16.

¹³² Hellmut Brunner, *Die südlichen Räume des Tempels von Luxor*, Mainz 1977, tab. 1. *Archäologische Veröffentlichungen*, 18.

¹³³ K. Myśliwiec, *Royal Portraiture...*, op. cit., tab. XCIV, il. b–c; tab. XCV, il. a–d; tab. XCVI, il. a–f.