

JANUSZ A. OSTROWSKI

FRAGMENTY WCZESNOCHRZEŚCIJAŃSKICH SARKOFAGÓW W KOLEKCJACH KRAKOWSKICH

Płaskorzeźba sarkofagowa, będąca jedną z wiodących dziedzin artystycznej działalności pierwszych chrześcijan, jest bardzo skromnie reprezentowana w polskich zbiorach¹. Z tego też względu osiem fragmentów sarkofagów wczesnochrześcijańskich znajdujących się w Krakowie stanowi, jak na polskie warunki, zespół stosunkowo pokaźny. Co więcej, zespół ten prócz zabytków o stereotypowej /lecz dzięki temu reprezentatywnej/ tematyce i przeciętnym, pod względem jakości, wykonaniu, zawiera także i obiekty niemal unikalne w skali światowej, odznaczające się wysoką rangą artystyczną. Niezwykle ważny z punktu widzenia badań nad ikonografią wczesnochrześcijańską jest także fakt, że wszystkie obiekty przechowywane w Krakowie pochodzą z IV w. po Chr. Najwcześniejsze z nich datować można na początek tegoż wieku lub na czasy panowania Konstantyna Wielkiego, najpóźniejsze powstały w okresie rządów Teodozjusza Wielkiego lub bezpośrednio po jego śmierci. W zespole tym można więc prześledzić najbardziej istotne zmiany zachodzące w płaskorzeźbie sarkofagowej tworzonej w tym tak doniosłym dla dziejów Kościoła stuleciu, można dostrzec odbicie roli chrześcijaństwa wychodzącego z okresu prześladowań, następnie zrównanego z innymi religiami Cesarstwa, a w końcu zajmującego dominującą pozycję.

Przechowywane w Krakowie fragmenty wczesnochrześcijańskich sarkofagów były nieznane nauce aż do roku 1955, kiedy to Jadwiga Zintel opublikowała artykuł o jednym z nich, udowadniając, że stanowi on brakującą część sarkofagu znajdującego się w Rzymie². Całym zespołem w latach siedemdziesiątych zajął się J. A. Ostrowski, opracowując fragmenty sarkofagów późnoantycznych /także i pogańskich/ ze zbiorów krakowskich i ogłaszając rezultaty badań w polskich i zagranicznych czasopismach archeo-

logicznych³. Ponieważ jednak zespół ten nigdy nie doczekał się zwartej publikacji przedstawiającej jego całość, wydaje się, że należy na łamach wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego przedstawić szerszemu gronu ten mały liczebnie, ale ważny pod względem naukowym zbiór.

Powstanie swe zawdzięcza on dwóm kolekcjonerom, gromadzącym niezależnie od siebie dzieła sztuki antycznej. Pierwszym był Artur Potocki /1787-1832/, który w czasie swej drugiej podróży po Włoszech w latach 1829-1830 zakupił u rzymskiego antykwariusza, a zarazem i rzeźbiarza, Ignazio Vescovalego siedemdziesiąt zabytków antycznych, przeznaczając je do ozdobienia swego pałacu w Krzeszowicach koło Krakowa⁴. Przetrwały one w tej rezydencji aż do 1940 r.; kiedy to usunięte przez Niemców, zostały złożone przez rodzinę Potockich jako depozyt w krakowskim Muzeum Czartoryskich i tu znajdują się do dzisiaj. Wśród tych siedemdziesięciu rzeźb i płaskorzeźb antycznych znalazły się także i cztery fragmenty sarkofagów wczesnochrześcijańskich.

Twórcą drugiej, znacznie szerszej w swych założeniach i większej kolekcji antyków był Władysław Czartoryski /1828-1894/, wnuk słynnej Izabeli - założycielki pierwszego w Polsce muzeum w Puławach⁵. Władysław gromadził zabytki antyczne zarówno w czasie swego pobytu na emigracji, umieszczając je w swej paryskiej rezydencji - Hôtel Lambert, jak i po sprowadzeniu w 1876 r. całości zbiorów do Krakowa. Właśnie dopiero w okresie krakowskim Muzeum XX. Czartoryskich wzbogaciło się o trzy fragmenty sarkofagów wczesnochrześcijańskich, zakupione w Rzymie w 1893 roku. Jednak Władysław Czartoryski, jeszcze przed tym zakupem, wzbogacił Kraków o pokaźną kolekcję antyków. W 1872 r., a więc w okresie, gdy był jeszcze na emigracji, ofiarował Gabinetowi Archeologicznemu Uniwersytetu Jagiellońskiego, kierowanemu wtedy przez prof. Józefa Łepkowskiego, duży zbiór antyków, wśród których znalazł się także fragment sarkofagu wczesnochrześcijańskiego⁶.

Obecnie dawne Muzeum Czartoryskich jest jednym z oddziałów Muzeum Narodowego w Krakowie, a w Dziale Sztuki Starożytnej tegoż Muzeum przechowuje się siedem fragmentów sarkofagów wczesnochrześcijańskich, kupionych zarówno przez Artura Potockiego, jak i przez Władysława Czartoryskiego. Obiekt ofiarowany przez

Władysława Uniwersytetowi stanowi własność Zakładu Archeologii Śródziemnomorskiej UJ i przechowywany jest w Muzeum Uniwersyteckim /Collegium Maius/.

Ponieważ zabytki wczesnochrześcijańskie trafiły do Polski w XIX w., a więc w okresie wzmożonego rozwoju archeologii chrześcijańskiej, wydaje się, że słuszne będzie nakreślenie w pierwszej kolejności pobieżnego choćby zarysu badań nad sarkofagami wczesnochrześcijańskimi, potem przedstawienie najważniejszych zmian zachodzących w ikonografii i stylu tej kategorii zabytków w okresie od drugiej poł. III w. aż po kres rządów Teodozjusza Wielkiego i dopiero zaprezentowanie na tle tych ogólnych /lecz koniecznych/ rozważań zespołu zabytków znajdujących się w Krakowie.

I. Zarys dziejów badań nad sarkofagami wczesnochrześcijańskimi

Wielkie zainteresowanie antykem datujące się w Italii od XV, a nawet od XIV w.⁷, szło dwoma uzupełniającymi się torami. Jednym z nich był kierunek "filologiczny", zajmujący się odszukiwaniem, komentowaniem, a również i naśladowaniem tekstów autorów starożytnych. Głównym ośrodkiem studiów nad literaturą antyczną była w XV w. Florencja, gdzie w wyniku działalności Manuela Chrysolarasa /1350-1415/, tłumacza "Państwa" Platona na język łaciński, zainicjowano badania nad dziełami tego filozofa, które najpełniejszy wyraz znalazły w medycejskiej Akademii Platonskiej /1459-1521/, skupiającej wielu wybitnych humanistów i artystów. Prawdziwy wzrost zainteresowania literaturą grecką nastąpił w wyniku napływu do Włoch Greków, uchodzących ze zdobytego przez Turków Konstantynopola. Wygnańcy ci przywieźli ze sobą wiele rękopisów greckich, wzbogacających wiedzę ówczesnej Europy o literaturze starożytnej. Zainicjowane przez Petrarke poszukiwania tekstów antycznych na Zachodzie, w których celował m.in. wybitny humanista Poggio Bracciolini, /1380-1459/ odnajdujący w czasie swych licznych podróży po Francji i Niemczech dzieła Plauta, Lukrecjusza i Cyncerona przechowywane w bibliotekach klasztornych, ocaliły od zapomnienia i zniszczenia wiele prac autorów starożytnych /m.in. w 1414 r. odkryto w klasztorze na Monte Cassino traktat Witruwiusza/. Jednym z najwybitniejszych humanistów epoki i doskonałym znawcą kultury antycznej był Eneaszy Sylwiusz Piccolomini,

późniejszy papież Pius II /1458-1464/, sprawujący w czasie swego pontyfikatu opiekę nad humanistami.

Drugim kierunkiem, stanowiącym dopełnienie badań literackich, był nurt "starożytniczy", będący prekursorem archeologii, stawiający sobie za cel poszukiwanie, kolekcjonowanie i opisywanie dzieł sztuki antycznej, tak licznie zachowanych w Italii. O ile w badaniach literackich prym wiodła Florencja, o tyle w początkach archeologii największą rolę odegrał Rzym. Wspomniany Poggio Bracciolini wydał ok. 1450 r. "Ruinarum Urbis Romae Descriptio" - pierwszy dokładny opis zachowanych w Rzymie zabytków architektury antycznej, który zastąpił popularne do tej pory, rozmaite, niekiedy na wpół fantastyczne "Mirabilia". Wiele z budowli oglądanych przez Poggia uległo w następnych latach dewastacji, tak że w 70 lat później Rafael przerażony tymi zniszczeniami błagał w liście skierowanym do Leona X o roztoczenie opieki nad zabytkami⁸. Odkrycie antyku spowodowało modę gromadzenia starożytnych rzeźb, naczyń, gemm. Stanowiło to z kolei impuls do kontynuowania poszukiwań. W ich wyniku odnajdywano dalsze zabytki, wzbogacające powstające w tym czasie pierwsze wielkie kolekcje⁹. Znajdywano też w tym czasie wiele antycznych sarkofagów, które wcielano w skład kolekcji bądź wykorzystywano je jako elementy dekoracyjne w pałacach, parkach i ogrodach.

Oddziaływanie antyku na umysłowość, na kulturę i sztukę XVI-wiecznych Włochów, a w dalszej kolejności także i mieszkańców innych państw europejskich, prowadziło m.in. do częściowej laicyzacji górnych, a potem i średnich warstw społeczeństwa. Jednym z objawów tej laicyzacji było znaczne obniżenie prestiżu Kościoła, do czego przyczyniły się jeszcze ruchy reformatorskie. W odpowiedzi Kościół podejmuje energiczną akcję przeciw wpływom antycznego pogaństwa.

Jednym ze środków w tych dążeniach stało się wzmożenie kultu świętych i męczenników - pierwszych wyznawców Chrystusa. Przypadkowe odkrycie, jakie miało miejsce 31 V 1578 r. przy Via Salaria Nuova w Rzymie, zbiegło się z tymi dążeniami, a jednocześnie zapoczątkowało powstanie archeologii chrześcijańskiej. Odkopano wówczas wejście do katakumb Jordanów /uważanych wtedy błędnie za katakumby Priscilli/¹⁰, a odkrycie grobów pierwszych chrześcijan, ofiar prześladowania cesarzy rzymskich, znalazło żywy oddźwięk w społeczeństwie. Zetknięcie się z nienaruszonymi od kilkunastu wieków grobami, ukazanie ich wy-

posażenia i dekoracji, przyczyniło się do wzrostu zainteresowania sztuką, powstała w okresie formowania się religii chrześcijańskiej¹¹. Rozpoczynają się wówczas dalsze poszukiwania, prowadzone stosunkowo systematycznie i dokładnie, a w ich wyniku odkryta zostaje znaczna liczba katakumb zawierających malowidła, sarkofagi, inskrypcje, szkła czy lampki oliwne ozdobione symbolami chrześcijańskimi i scenami inspirowanymi przez Stary i Nowy Testament. Grobowce i cmentarzyska oraz odkrywane w nich przedmioty są skrzętnie opisywane i przerysowywane, a jednocześnie pojawiają się próby ich interpretacji ikonograficznej i datowania. W trakcie prac przy bazylice św. Piotra odkryta zostaje nekropola watykańska, położona wokół miejsca, gdzie potem odkryto grób św. Piotra, częściowo zniwelowana i zasypana w czasach Konstantyna Wielkiego przy budowie pierwszej bazyliki¹².

Wielu badaczy w XVII i na początku XVIII w. poświęca się poszukiwaniu i opracowywaniu tych obiektów. Do najwybitniejszych należy przedstawiciel Zakonu Kawalerów Maltańskich, Antonio Bosio /1575-1629/, autor bogato ilustrowanego i opatrzonego licznymi planami dzieła "Roma Sotterranea", które ukazało się już po jego śmierci¹³. Zabytki opublikowane przez Bosia stanowią cenny materiał porównawczy pozwalający na odtworzenie wyglądu obiektów w chwili ich odnalezienia /por. s. 43 i 46/.

Poszukiwania cmentarzy i zabytków wczesnochrześcijańskich koncentrowały się głównie na terenie Rzymu i Italii, chociaż z początkiem XVIII w. znane już były także katakumby na Malcie oraz w Kolonii i w Trewirze¹⁴. Impulsem do dalszych poszukiwań było utworzenie w 1756 r. przez Benedykta XIV Museo Sacro del Vaticano, oraz założenie w Arles - w kościele Saint Honorat - Musée d'antiquites classiques et chretiennes¹⁵. Jednakże epoka Oświecenia przynosi także i pewien regres w badaniach nad antykiem chrześcijańskim. Złożyło się na to kilka powodów. Pierwszym były niezwykle spektakularne wykopaliska rozpoczęte w Herkulanum i w Pompeji, które zwróciły uwagę badaczy na nowe, nie znane dotychczas w nauce znaleziska /domy mieszkalne, sprzęty codziennego użytku, papirusy, inskrypcje itp./. Drugą przyczyną, związaną pośrednio z odkopywaniem dwóch miast kampańskich, była działalność "ojca historii sztuki i archeologii klasycznej" - Jana Joachima Winckelmana i jego naśladow-

ców¹⁶. Postawione przez niego tezy dotyczące periodyzacji sztuki antycznej i dominujących w niej kryteriów artystycznych uznały, mówiąc skrótowo, całą sztukę okresu hellenistycznego i rzymskiego /w tym i późnoantycznego, w którym wykształca się sztuka chrześcijańska/ za okres dekadencji i upadku. Dzieła sztuki wczesnochrześcijańskiej, odbiegające w znaczny sposób tak pod względem stylu, jak i wykonania od dzieł epoki klasycznej, uważanej przez Winckelmana za wzorzec, nie budziły już tak wielkiego zaciekawienia ówczesnych archeologów i historyków sztuki. Teorie Winckelmana, które zaciążyły nad poglądami przedstawicieli tych dwóch dyscyplin naukowych w XIX w., spowodowały na dłuższy czas odwrócenie uwagi badaczy i kolekcjonerów od wyrobów artystycznych pierwszych chrześcijan.

Pierwszą poł. XIX w. cechuje powstawanie licznych instytutów archeologicznych zarówno we Włoszech, jak i w Grecji¹⁷, oraz pojawienie się naukowych periodyków poświęconych archeologii. Rozpoczynają się wówczas systematyczne wykopaliska w różnych punktach dawnego świata antycznego, a obiekty odnalezione w toku tych prac zostają opracowywane w sposób naukowy. Dotyczy to zarówno dzieł sztuki greckiej i rzymskiej /nie mówiąc o kulturach egipskiej i wschodnich/, jak i zabytków inspirowanych przez religię chrześcijańską. Tym ostatnim poświęca swą działalność wybitny uczyony - Giovanni Battista de Rossi /1822-1894/. Wyniki jego intensywnych poszukiwań dały dokładną topografię podziemnego Rzymu, właściwe zinterpretowanie znalezisk oraz skorygowanie błędów popełnionych przez poprzednich badaczy. Jednakże i ten "Kolumb katakumb" nie ustrzegł się pomyłek, z których najważniejszą, jeśli chodzi o sarkofagi, była teza o pojawieniu się tej kategorii zabytków w I w. po Chr. Wynikało to z głównego założenia badawczego de Rossiego, który chcąc udowodnić, że Rzym był ośrodkiem, w którym powstała i rozwinęła się sztuka chrześcijańska, większość obiektów datował na zbyt wczesny okres. Najważniejszym jego dziełem, w którym opublikował wyniki swych badań /nie licząc szeregu artykułów ukazujących się w założonym przez niego "Bulletino di Archeologia Cristiana"¹⁸/, była 3 tomowa "La Roma sotterranea cristiana descritta ed illustrata", wydana w Rzymie w latach 1864-1877¹⁹.

W 1844 r. papież Grzegorz XVI ufundował Museo Profano Lateranense, w którym znalazły się liczne dzieła sztuki antycznej,

głównie rzeźby i płaskorzeźby z II i III wieku. W 10 lat później papież Pius IX stworzył muzeum uzupełniające powyższy zbiór, nazwane Museo Cristiano Lateranense²⁰. Umieszczono w nim wiele zabytków pochodzących z wykopalisk w katakumbach rzymskich, głównie inskrypcji i sarkofagów, a zgromadzenie w jednym miejscu większości znanych obiektów ułatwiło prowadzenie badań nad sarkofagami.

Wprawdzie sarkofagi były już od czasów pierwszych odkryć w XVI w. opisywane i publikowano przedstawiające je sztychy, to jednak dopiero w XIX w. zaczęły się pojawiać pierwsze systematyczne opracowania tych obiektów. Jest faktem zastanawiającym, że większość XIX-wiecznych publikacji dotyczyła sarkofagów wczesnochrześcijańskich, a stosunkowo rzadkie były opracowania obiektów pogańskich z II czy III w. po Chr. Archeologia klasyczna traktowała plastykę sarkofagową raczej marginalnie, zajmując się głównie badaniem architektury, rzeźby pełnej i monumentalnej płaskorzeźby, malarstwa i ceramiki. Rozproszone po muzeach i galeriach prywatnych wielu krajów sarkofagi stanowiły materiał trudny do ogarnięcia, a jednocześnie skomplikowany pod względem stylu i tematyki²¹. Natomiast archeologia chrześcijańska przywiązywała olbrzymią rolę do pracowania sarkofagów, które stanowiły, poza malarstwem katakumbowym, główne źródło ikonograficzne przydatne w badaniach nad wpływem religii na sztukę, rozwojem tematów inspirowanych przez księgi Starego i Nowego Testamentu oraz związków między sztuką pogańską a chrześcijańską. Jednakże to stanowisko, szukające w sarkofagach przede wszystkim materiałów ikonograficznych, zaważyło na charakterze badań tych obiektów. Prace badawcze były ukierunkowane pod jednym kątem, zanedbując sprawy stylu, techniki wykonania, materiału i powiązań z oficjalną sztuką państwową. Odejście od tego tradycyjnego sposobu interpretacji nastąpiło dopiero w latach dwudziestych naszego stulecia.

Badania nad sarkofagami o tematyce chrześcijańskiej zainicjował Edmond le Blant. Zajął się on przede wszystkim obiektami zachowanymi na terenach południowej Francji, rozpatrując je pod względem ikonografii oraz występujących na nich inskrypcji, które porównywał z zabytkami przechowywanymi w kolekcjach rzymskich. Starał się również ustalić charakterystyczne cechy warsztatów rzeźbiarskich wytwarzających sarkofagi chrześcijań-

skie; problem ten do dnia dzisiejszego nie jest należycie rozwiązany²².

Raffaelle Garrucci w 1879 r. w piątym tomie swej monumentalnej "Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa", wydawanej w Prato w latach 1872-1880, opublikował na 159 tablicach sarkofagi znajdujące się we Włoszech, Hiszpanii, Francji i Niemczech. Każdy zabytek opatrzony został obszernym komentarzem ikonograficznym, natomiast w pierwszym tomie znalazły się ogólne wyjaśnienia dotyczące ikonografii, typu przedstawień i rozwoju sztuki wczesnochrześcijańskiej. Był to rodzaj pierwszego, monumentalnego "korpusu" obejmującego zabytki wszystkich kategorii powstałe w początkach chrześcijaństwa, a w chwili obecnej praca ta stanowi niezmiernie cenne źródło informacji o zabytkach znanych do 3. ćwierci XIX wieku.

W sześć lat po ukazaniu się pracy Garrucciego René Grousset zajął się problemem chronologii sarkofagów wczesnochrześcijańskich, opierając się na materiale zebrany w muzeach rzymskich²³. Ustalone przez niego datowanie nie wytrzymało jednak próby czasu, stanowiąc dzisiaj już tylko dowód panujących wówczas tendencji badawczych. Dalszą próbą tego typu było opublikowanie przez Paula J. Fickera katalogu rzeźb i inskrypcji z pierwszych wieków chrześcijaństwa, przechowywanych w muzeum laterańskim²⁴. Zaslugą tego badacza było usystematyzowanie materiału znajdującego się na Lateranie, podział na grupy i wprowadzenie numeracji porządkowej, obowiązującej do dnia dzisiejszego, co stanowi ułatwienie w powoływaniu się na zabytki z kolekcji laterańskiej /znajdującej się obecnie w watykańskim Museo Paolino/. Poważną wadą pracy Fickera był brak materiału ilustracyjnego, co zrekompensował wydany w 1910 r., bogato ilustrowany katalog obiektów z tego Muzeum, pióra Orazio Marucchiiego²⁵.

Badania nad sarkofagami wczesnochrześcijańskimi /jak zresztą i nad pogańskimi/ w wieku XX szły dwoma głównymi torami. Pierwszym z nich był kierunek, który dążył do przedstawienia całości znanego materiału, jego opisanie i zilustrowanie, aby przez zgromadzenie w jednym dziele zabytków rozproszonych w różnych krajach stworzyć podstawę do bardziej szczegółowych badań. Z kolei badania te miały na celu opracowanie pewnych zespołów sarkofagów związanych bądź tym samym czasem powstania, bądź jednorodną tematyką. Jednocześnie badacze reprezentujący właśnie ten drugi kierunek starali się zbadać zapożyczenia, jakie płaskorzeź-

ba sarkofagowa czerpała z innych dziedzin sztuki, oraz wykazać wpływy poszczególnych ośrodków tworzących sarkofagi i ewentualną zależność głównego ośrodka rzymskiego na te wpływy.

Pierwsze wydawnictwo, typu "korpusu", dotyczyło sarkofagów pogańskich. W 1890 r. w Berlinie ukazał się pierwszy, tom zakrojonego na szeroką skalę dzieła "Die antiken Sarkophagreliefs", zaincjowanego przez Carla Roberta²⁶. Wyłączono z niego sarkofagi wczesnochrześcijańskie, gdyż im poświęcone było wzmiankowane wyżej monumentalne dzieło Garrucciego. Podobnie obiekty chrześcijańskie wyłączono z trzytomowego "Repertoire des Reliefs Grecs et Romains", opublikowanego w Paryżu w latach 1909-1912 przez Reinacha.

Joseph /Giuseppe/ Wilpert, przedstawiciel "rzymskiej szkoły archeologii chrześcijańskiej", autor szeregu wnikliwych prac o sztuce wczesnochrześcijańskiej, podejmując się zebrania w całość materiału dotyczącego sarkofagów chrześcijańskich, miał już za sobą doświadczenie w tego rodzaju przedsięwzięciu, będąc twórcą "korpusu" mozaik i malowideł²⁷. Jego trzyczęściowa /w pięciu woluminach/ praca "I sarcophagi cristiani antichi"²⁸ objęła niemal wszystkie znane sarkofagi, względnie ich fragmenty, zilustrowane na 300 tablicach i na wielu fotografiach rozsianych w tekście. Jednocześnie podjął on niezwykle trudną, choć nie zawsze szczęśliwie rozwiązana próbę rekonstrukcji wielu fragmentarycznie zachowanych obiektów. Praca ta poświęcona jest głównie zagadnieniom ikonografii, o czym świadczy choćby sam układ zabytków zgrupowanych w kilka zasadniczych działów według tematyki przedstawić.

Odmiennej koncepcję przyjęto w najnowszej pracy podjętej przez Deutsches Archäologische Institut, poświęconej przeglądowi wszystkich zachowanych sarkofagów wczesnochrześcijańskich i ich fragmentów, którą przy współpracy G. Boviniego i F. Brandenburga redaguje F. W. Deichmann - "Repertorium der christlich-antiken Sarkophage"¹⁹. W "Repertorium" tym jako zasadę przyjęto podział terytorialny wedle miejsca przechowywania zabytku, a w jego ramach zgrupowano obiekty wchodzące w skład poszczególnych kolekcji muzealnych, prywatnych i kościelnych. Dając przegląd kolekcji autorzy najpierw omawiają sarkofagi fryzowe, potem kolumienkowe, zwane niekiedy architektonicznymi, żłobkowane /strigillati/, a wreszcie pokrywy i fragmenty. Dokładnie podane

wymiary, pochodzenie, szczegółowy opis oraz datowanie i bibliografia każdego zabytku stanowią doskonały materiał porównawczy.

Podobny cel, jak omówione powyżej "korpusy", mają też katalogi muzealne. Są one opracowywane na zasadzie nieco odmiennej. Podają albo całość materiału zabytkowego związanego z daną dziedziną sztuki /rzeźba i płaskorzeźba/, albo też omawiają wszystkie w danym zbiorze zabytki powstałe w jednej epoce³⁰. Jak dotąd, istnieje tylko jeden katalog poświęcony wyłącznie sarkofagom wczesnochrześcijańskim. Jest to praca Fernanda Benoit "Les sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille" /Paris 1954/. To bardzo wnikliwe opracowanie poprzedzone zostało obszernym wstępem o rozwoju stylów rzeźbiarskich, metodach obróbki kamienia i związaną z tymi problemami kwestią warsztatów.

Drugi kierunek w badaniach nad sarkofagami wczesnochrześcijańskimi /podobnie zresztą jak i nad pogańskimi/ reprezentują prace poświęcone zespołom zabytków związanych wspólnym tematem dekoracji, wspólną kompozycją lub tym samym czasem powstania³¹. Te rozprawy bazują na materiale zebrany w "korpusach", a przeprowadzając bardzo szczegółową analizę obiektów zezwalają na wprowadzenie nowych ustaleń i modyfikację wcześniejszych poglądów i teorii. Jest ich oczywiście tak duża liczba, że nie sposób wymienić wszystkich opracowań szczegółowych, lecz należy jedynie zasygnalizować najważniejsze z nich, zwłaszcza te, które wiążą się z fragmentami krakowskimi³².

W 1927 r. ukazała się rozprawa Marion Lawrence o sarkofagach, na których występują przedstawienia murów i bram miejskich, służące jako tło dla ukazania Chrystusa i Apostołów³³ /por. s. 26-27/. Sceny męki Chrystusa oraz męczeństwa św. św. Piotra i Pawła stanowią główny temat stosunkowo nielicznej grupy tzw. sarkofagów pasyjnych, którą opracował w 1929 r. Hans von Campenhausen³⁴ /por. s. 33-34/. W tym samym roku Jean Lassus opublikował pracę poświęconą popularnej w sztuce wczesnochrześcijańskiej scenie Przejścia Żydów przez Morze Czerwone³⁵ /por. s. 35-36/. Wspomniany artykuł von Campenhausena wywołał polemikę, której rezultatem stała się ogłoszona w 1932 r. publikacja Marion Lawrence o sarkofagach kolumnkowych, na których przede wszystkim występują sceny Pasji³⁶.

Jeden z najwybitniejszych badaczy sarkofagów, Friedrich Gerke, podjął w 1934 r. próbę opracowania płaskorzeźby sarkofagowej powstałej za rządów Teodozjusza Wielkiego³⁷, a w 1936 r. przedstawił monografię dotyczącą najwybitniejszego reprezentanta wczesnochrześcijańskiej plastyki sarkofagowej - sarkofagu Juniusa Bassusa z 359 roku³⁸. Również w 1936 r. ukazała się publikacja Hansa U. von Schoenebecka, dotycząca płaskorzeźby sarkofagowej za panowania Konstantyna Wielkiego³⁹, a w rok później ten sam autor ogłosił artykuł, w którym omawiał grupę sarkofagów dekorowanych scenami pasterskimi⁴⁰, na których występuje przedstawienie Dobrego Pasterza symbolizującego zarówno Chrystusa, jak i św. Piotra /por. s. 30-31/.

Alexander C. Soper w dwóch rozprawach poświęconych zachodnim ośrodkom produkcji sarkofagów wczesnochrześcijańskich starał się udowodnić /polemizując z M. Lawrence/, że w plastyce sarkofagowej IV w. przeważa więcej elementów italskich niż orientalnych⁴¹. Zajął się też specyficzną dla sztuki wczesnochrześcijańskiej grupą sarkofagów, na których dekoracja skomponowana jest w dwóch poziomych pasach lub strefach, udowadniając, że wiążą się one z charakterystyczną dla sztuki rzymskiej manierą narracji kontynuacyjnej.

W 1940 r. ukazały się cztery niezmiernie istotne rozprawy pióra wspomnianego Friedricha Gerke. Pierwsza z nich została poświęcona zagadnieniom najwcześniejszych zabytków wczesnochrześcijańskiej płaskorzeźby sarkofagowej⁴², a autor m.in. porusza w niej adaptację motywów pogańskich przez artystów chrześcijańskich i dokonuje analizy poszczególnych typów przedstawień, datując przy tym w sposób bardzo dokładny zabytki z tego okresu. Pracę wzbogacają liczne i niezwykle szczegółowo opracowane indeksy dotyczące typologii, tematyki i ikonografii. Druga rozprawa odnosi się do wzmiankowanej powyżej grupy sarkofagów pasyjnych i stanowi obronę pracy Campenhausena oraz polemikę z Marion Lawrence⁴³, natomiast kolejne publikacje dotyczą rozwoju przedstawień Chrystusa w plastyce sarkofagowej i zmian zachodzących w kształtowaniu i opracowaniu wizerunków osób występujących na sarkofagach⁴⁴.

Próbie datowania sarkofagów poprzez analizę występujących na nich portretów podjął Giuseppe Bovini⁴⁵. Rozważania te doprowadziły jednak autora, kontynuatora wspomnianej "rzymskiej" szkoły archeologii chrześcijańskiej, do wysunięcia zbyt wczesnej daty

pojawienia się sarkofagów wczesnochrześcijańskich /czasy Septymianusa Sewera/, w związku z czym cała ustalona przez niego chronologia względna przesunięta jest wstecz, w stosunku do ustaleń innych badaczy /nie dotyczy to nielicznych sarkofagów datowanych dzięki występującym na nich inskrypcjom/.

Niektóre z opublikowanych wcześniej grup sarkofagów doczekały się w ostatnich latach ponownego opracowania. Tak np. A. Saggiorato przedstawia w 1968 r. rozprawę o sarkofagach pasyjnych⁴⁶, a R. Sansoni zajęła się grupą sarkofagów z przedstawieniem bram i murów miejskich⁴⁷.

Istotne dla poznania dziejów wczesnochrześcijańskiej płaskorzeźby sarkofagowej są ogłoszone w ostatnich latach rozprawy H. Brandenburga⁴⁸, J. Engemanna⁴⁹, D. Stutzingera⁵⁰, K. Eichnera⁵¹ czy H. Kaiser-Mina⁵². Zainteresowanie antykem chrześcijańskim daje się także zauważyć w organizowaniu wielkich wystaw, w których sarkofagi odgrywają rolę głównych eksponatów. Należy tu przykładowo wymienić olbrzymią ekspozycję w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku zatytułowaną Age of Spirituality czy w Liebieghaus we Frankfurcie n. Menem - Spätantike und frühes Christentum⁵³. Organizowanie tego typu ekspozycji daje okazję do ponownego opracowania zabytków, a katalogi towarzyszące wystawom stanowią cenne i wnikliwe studia z zakresu różnych przejawów artystycznej działalności wczesnych chrześcijan.

Sarkofagom poświęcane były również rozdziały w monografiach dotyczących sztuki późnoantycznej i wczesnochrześcijańskiej, z których wymienić należy przykładowo dzieła L. von Sybela⁵⁴, O. Wulffa⁵⁵, A. Grabara⁵⁶, R. Bianchi-Bandinello⁵⁷. Wiele problemów dotyczących czy to ikonografii, czy kwestii stylistycznych lub wzajemnych korelacji między późnoantyczną sztuką pogańską a chrześcijańską poruszyły rozprawy F. Cumonta⁵⁸, Ch. R. Moreya⁵⁹, H. P. L'Orange⁶⁰, R. Delbruecka⁶¹, G. Rodenwaldta⁶², E. Panofsky'ego⁶³ czy K. Weitzmanna⁶⁴ i R. M. Goodenougha⁶⁵. Badania nad okresem wczesnego chrześcijaństwa, w tym i nad sarkofagami, idą dzisiaj tak wieloma torami, problemy te rozpatrywane są w tak różnych aspektach, że nie sposób podać tu ogólnej choćby próby ich charakterystyki.

Należy jednak na zakończenie tej części artykułu wspomnieć o polskich czy w Polsce działających badaczach, zajmujących się sztuką wczesnochrześcijańską.

Wspomniano wyżej, że badania de Rossiego przyczyniły się do wzrostu zainteresowania katakumbami rzymskimi i spowodowały powstawanie w całej Europie bardziej lub mniej udanych kompendiów dotyczących sztuki wczesnochrześcijańskiej. W 1854 r. wydano w Warszawie rozprawę J. Gaume, "Historia katakumb, czyli Rzym podziemny", zaznajamiającą czytelnika z najważniejszymi cmentarzyskami rzymskimi. Pod koniec XIX w. uczeń de Rossiego ks. Józef Bilczewski, późniejszy metropolita lwowski, opublikował kilka prac poświęconych wybranym zagadnieniom archeologii chrześcijańskiej i omawiających niektóre aspekty sztuki wczesnochrześcijańskiej, a zwłaszcza jej stosunek do liturgii⁶⁶. Rozprawy ks. Karola Felisia SJ zaznajomiły polskich czytelników z rozwojem archeologii chrześcijańskiej⁶⁷, natomiast drugi artykuł tegoż autora wszedł na stałe do naukowej literatury o ikonografii chrześcijańskiej⁶⁸. Podręcznikowy charakter miało dzieło ks. Tadeusza Kruszyńskiego, omawiające istotne cechy sztuki rozwijającej się w pierwszych wiekach chrześcijaństwa⁶⁹. Podobne przeznaczenie miała doskonała i w wielu miejscach aktualna do dzisiaj rozprawa Vojeslava Moë pt. "Historia sztuki staro- chrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej" /wydana we Lwowie w 1931/ Autor dał w niej zwięzły zarys rozwoju sztuki w tym okresie, jednak ze względu na syntetyczny charakter pracy partie poświęcone sarkofagom są potraktowane w sposób bardzo ogólny. Równie skromne informacje o sztuce wczesnochrześcijańskiej zamieścił w swym podręczniku Stanisław Jan Gąsiorowski⁷⁰.

Na specjalną uwagę zasługuje działalność Pawła Stygera, z pochodzenia Szwajcara, który w latach 1921-1937 był profesorem archeologii chrześcijańskiej i sztuki kościelnej na Uniwersytecie Warszawskim. Przeprowadzał on badania w katakumbach rzymskich, publikując wyniki swych prac w licznych periodykach krajowych i zagranicznych, a szereg jego książek dotyczących sztuki sepulkralnej stanowi do dzisiejszego dnia znakomite opracowanie wielu problemów związanych z tą dziedziną sztuki⁷¹.

Jego uczniem i współpracownikiem był ks. Antoni Kwieciński, autor wielu rozpraw poświęconych odkryciom w katakumbach w okresie międzywojennym⁷².

Ostatnie lata przyniosły rozwój badań nad sztuką wczesnochrześcijańską. Dotyczą one jednak przede wszystkim albo odległych od Rzymu regionów, jak Nubia chrześcijańska⁷³, albo innych kategorii obiektów, np. architektury⁷⁴, względnie wybra-

nych problemów ikonografii wczesnochrześcijańskiej⁷⁵. Pojawiły się także liczne artykuły poświęcone zabytkom, głównie pogańskim, reprezentującym płaskorzeźbę sarkofagową w zbiorach polskich⁷⁶. Czytelnik polski znaleźć też może najważniejsze wiadomości o sarkofagach chrześcijańskich w przełożonej na język polski pracy Marcela Simon⁷⁷, brak jednak nadal wyczerpującej polskiej monografii omawiającej w sposób wszechstronny tę ważną dziedzinę sztuki wczesnochrześcijańskiej, jaką stanowią sarkofagi.

II. Zagadnienia kompozycji i stylu dekoracji sarkofagów wczesnochrześcijańskich

Sarkofagi rzymskie, pojawiające się masowo od czasów Hadriana⁷⁸, stanowią tę kategorię zabytków, w których w sposób najbardziej pełny prześledzić można zmiany zachodzące w płaskorzeźbie od II do IV w., zmiany zarówno kompozycyjne, jak i stylistyczne czy ikonograficzne. Szczególnie istotna jest ich rola w okresie późnego antyku, z którego, poza nielicznymi wyjątkami /tzw. Baza Decennaliów na Forum Romanum, filary łuku Galeriusza w Salonikach, łuk Konstantyna Wielkiego w Rzymie, baza Teodozjusza w Konstantynopolu⁷⁹, nie dotrwały do naszych czasów dzieła oficjalnej płaskorzeźby państwowej.

Sarkofagi umieszczano w specjalnie wznoszonych grobowcach kształtem przypominających naosy bądź domy lub też w katakumbach⁸⁰. Zarówno grobowce, jak i cmentarzyska-katakumby znajdowały się zgodnie z nakazami prawa poza obszarem pomerium, w odległości 2-3 mil od murów miasta. W długich, wąskich korytarzach /ambulacra, błędnie nazywane przez odkrywców kryptami/ wykuwano w ścianach wnęki /loci lub loculi/, w których składano zwłoki⁸¹, zakrywane następnie marmurowymi płytami, na których ryto epitafium. Po bokach korytarzy znajdowały się cubicula, przeważnie kwadratowe lub prostokątne w planie, gdzie składano kilka sarkofagów mieszczących zwłoki członków jednej rodziny lub członków tego samego bractwa pogrzebowego. W cubiculach znajdowały się też arcosolia, groby osób distinguished lub męczenników, składające się z solium /właściwego grobowca/ i łuku murowanego lub wykutego w skale. Czasami w podłodze korytarza lub cubiculum znajdował się dodatkowy grób /forma/ zawierający zwłoki osoby, która chciała być pochowana

obok czczonych szczątków męczenników /ad sanctos/.

Ponieważ sarkofagi składano najczęściej w tych niszach lub w cubiculach, ich dekoracja ograniczała się zazwyczaj do przedniej ściany, rzadziej do przedniej i dwóch bocznych, a w większości wypadków tylna ściana przylegająca do muru lub skały pozostawała niedekorowana. Jest to zasadnicza cecha odróżniająca sarkofagi italskie od greckich, w których dekorowano wszystkie cztery boki. W okresie, kiedy sztuka późnoantyczna pozostawała pod silnymi wpływami greckimi /np. tzw. okres renesansu teodozjańskiego w latach 380-400/, sarkofagi powstałe w Italii mają ozdobione wszystkie ściany płaskorzeźbami⁸². Przeważnie, gdy dekorowano trzy ściany, płaskorzeźby znajdujące się na krótszych bokach były wykonane mniej starannie⁸³. Skrzynia sarkofagu, przybierająca kształt prostopadłościanu lub zaokrąglonej na krótszych bokach "wanny" /lenos/, przykryta była najczęściej płaską płytą, na której czasami znajdowała się rzeźba pełna wyobrażająca leżącego zmarłego lub parę zmarłych. Istnieją także sarkofagi, których skrzynia przykryta jest pokrywą w kształcie dwuspadowego dachu⁸⁴. Płaskie wieko miało na przodzie pionową "attykę", wystającą znacznie ponad płaszczyznę pokrywy. "Attyka" ta najczęściej ozdobiona była płaskorzeźbą, której tematyka wiązała się zazwyczaj z dekoracją skrzyni sarkofagu. Czasami pośrodku "attyki" znajdował się medalion z portretem zmarłego bądź też prostokątna lub kwadratowa tablica, na której umieszczano epitafium. Niekiedy jednak pokrywa była tak gruba, że dekorację umieszczano bezpośrednio na jej przedniej ścianie⁸⁵.

W zależności od kompozycji dekoracji i wynikającego zeń podziału przedniej ściany skrzyni można przeprowadzić klasyfikację sarkofagów rzymskich, zarówno pogańskich jak i chrześcijańskich, na trzy zasadnicze grupy: 1/ żłobkowane /strigillati/, 2/ fryzowe, 3/ kolumnenkowe /architektoniczne/. Jak przy każdej typologii, można wyróżnić jeszcze typy pośrednie łączące w sobie elementy zaczerpnięte z tych trzech zasadniczych grup. Obiekty żłobkowane trwały przez cały okres występowania sarkofagów, od II do IV wieku. Stanowiły one jednak raczej boczny nurt w plastyce sarkofagowej, gdyż ich specyficzna dekoracja i kompozycja nie zezwalała na przedstawianie scen wielopostaciowych. W tym samym okresie występowały również sarkofagi ozdobione ciągłym fryzem. W II i III w. stanowiły one formę

dominującą, natomiast w IV w., głównie w latach 340-380, zostały usunięte nieco w cień, na skutek znacznego rozpowszechnienia się obiektów kolumnkowych. Te ostatnie występowały sporadycznie w II i III w., jednak w większości były to importy attyckie i małoazjatyckie. Kolumnkowe sarkofagi wyrabiane w Italii czy w Galii pojawiły się dopiero około połowy IV w., a ich rozwój podyktowany został silnymi wpływami greckimi istniejącymi w tym czasie w sztuce zachodniej. Około 380 r. zaczynają pojawiać się sarkofagi łączące w sobie elementy ciągłego fryzu i podziału architektonicznego wywodzącego się z obiektów dekorowanych kolumnkami.

1. Sarkofagi żłobkowane

Sarkofagi, których przednią ścianę bądź też wszystkie boki pokrywały żłobki /strigille/ w kształcie litery "S"⁸⁶, wywodzą się najprawdopodobniej z rzymskich urn z I w. po Chr., dekorowanych tym właśnie ornamentem⁸⁷. Pierwsze sarkofagi tego typu pojawiają się w Rzymie w II w., ale ich właściwy rozwój przypada na początek III w., a zanikają w 2. poł. IV wieku.

Skrzynia sarkofagowa zdobiona strigillami mogła przybierać dwie formy: "wanny" lub prostokątną. W obydwu wypadkach występuje kilka wariantów kompozycyjnych rozmieszczenia żłobków. Pierwszy, najbardziej prosty, polegał na umieszczeniu nieprzerwanego ciągu żłobków obiegających wkoło całej sarkofag. Drugi system polegał na dekoracji tylko trzech ścian, a tylna pozostawała gładka. Z kolei ciąg strigilli mógł zostać przerwany pośrodku przedniej ściany względnie po jej bokach. Ostatni wariant polegał na tym, że strigille zajmowały tylko niewielką część przedniej ściany, pośrodku której oraz w narożach umieszczono sceny figuralne lub kolumny. Powstawały w ten sposób trzy pola, które mając inną dekorację, kontrastowały z płaszczyzną pokrytą strigillami.

Centralne pole zajmowała albo niewielka /złożona zazwyczaj z dwóch osób/ scena figuralna, albo medalion z portretem zmarłego. W tym ostatnim wypadku pod medalionem umieszczano niekiedy również małą kompozycję figuralną. W polu centralnym pojawia się też często wyobrażenie symbolicznych drzwi Hadesu⁸⁸. Zarówno te drzwi, jak i scena były flankowane przez kolumnki lub pilastry połączone łukiem lub przyczółkiem.

Naroża skrzyni mogły być ozdobione kolumnienkami albo umieszczone tam pojedyncze postacie ludzkie, najczęściej personifikacje pór roku, a w obiektach chrześcijańskich oranta lub Dobrego Pasterza.

Pewną odmianę dekoracji zastosowano w IV wieku. Polegała ona na podzieleniu przedniej ściany skrzyni sarkofagu na dwie poziome strefy, czy pasy, przegrodzone listwą. Uzyskano w ten sposób nowy efekt wizualny wyrażający się w przeciwstawieniu sobie ciągu strigilli biegnących w jednym kierunku na górze, a w odwrotnym w dolnej partii sarkofagu.

Sarkofagi dekorowane strigillami są raczej wytworem kamieniarzy-rzemieślników, a nie artystów-rzeźbiarzy, lecz dzięki temu były tańsze i łatwiej dostępne. Nie dawały możliwości przedstawiania obszernych scen, tak jak na to zezwalały pozostałe dwie grupy, w których stosowano charakterystyczną dla sztuki rzymskiej zasadę narracji i stylu kontynuacyjnego.

2. Sarkofagi fryzowe

Sarkofagi ozdobione ciągłym fryzem stanowią najczęściej spotykany typ w ciągu II i III w., będąc reminiscencją sarkofagów wykonywanych w V i IV w. przed Chr. przez artystów greckich dla dostojników państw wschodnich⁸⁹. Obiekty rzymskie z II i III w. dekorowały zazwyczaj tylko trzy ściany, i w tych wypadkach fryz ze ściany przedniej przechodził na boki krótsze. Jednakże na tych bocznych ściankach mogły też znajdować się płaskorzeźby o innej tematyce niż ta, która zdobiła przód sarkofagu. Obiekty powstałe w II stuleciu komponowane są w myśl manieri kontynuacyjnej, natomiast III w. wprowadza typowe dla późnego antyku kompozycje centralne i symetryczne.

W niektórych pogańskich sarkofagach fryzowych powstałych w 1. poł. III w. można zauważyć specyficzny sposób rozwiązania kompozycji, oparty na wprowadzeniu różnej skali wielkości osób biorących udział w rozgrywającej się akcji⁹⁰. Na pierwszym planie umieszczano małe postacie, które tym lepiej podkreślały rangę głównego bohatera. Jest to niewątpliwie zaczątek charakterystycznego dla dalszych okresów sztuki późnego antyku ukazywania postaci w proporcjach hierarchicznych. Obserwując te sceny odnosi się wrażenie, że projektujący je artysta odczuwał jak gdyby lęk pozostawienia pustej przestrzeni

/horror vacui/, co stanowi również jedną z cech plastyki sarkofagowej rozwijającej się w następnym okresie. Panuje zasada izokefalii i dążność do symetrii oraz podporządkowania przedstawienia tektonice sarkofagu. Relief jest dość wysoki, jednak bez zbyt mocno podkreślonych efektów światłocieniowych. Tło jest prawie niewidoczne lub pojawia się tylko między głowami, co jest wynikiem ustawienia postaci ciasno stłoczonych obok siebie.

Pojawiające się w połowie III w. pierwsze sarkofagi chrześcijańskie odbiegają pod względem kompozycji od współczesnych im pogańskich. Osoby ustawione są w dość znacznych odległościach od siebie, tak że między nimi pozostaje znaczna część wolnej przestrzeni. Ta zmiana w kompozycji i rozplanowaniu osób wynika z chęci zwrócenia uwagi na postać centralną stanowiącą symbol, której znaczenie podkreślają dodatkowe elementy, jak drzewa czy zwierzęta /owieczki/. Na skutek takiego rozplanowania przedniej ściany znika cała łączność kompozycyjna, a rozgrywająca się scena składa się właściwie z trzech lub czterech nie związanych ze sobą epizodów. Cała kompozycja jest wyważona i niezwykle statyczna, podobnie zresztą jak ma to miejsce na sarkofagach pogańskich przedstawiających filozofów, powstałych w okresie rządów Galiena⁹¹.

Lata między końcem rządów Galiena a wstąpieniem na tron Konstantyna /268-306 r./ przynoszą pewien regres. Prześladowania Dioklecjana zahamowały produkcję sarkofagów chrześcijańskich. W ich kompozycji widoczne jest dość chaotyczne rozplanowanie scen, polegające m.in. na przedstawianiu wielu postaci umieszczonych na różnych poziomach⁹². Istnieje też zróżnicowanie rozmiarów osób - najważniejsze wypełniają sobą niemal całą wysokość skrzyni, pozostałe zaś są dwukrotnie mniejsze. Jest to w zgodzie z tendencjami sztuki późnego antyku, zauważalnymi także w płaskorzeźbie oficjalnej, m.in. na reliefach łuku Galeriusza w Salonikach.

Sarkofagi fryzowe powstałe w okresie rządów Konstantyna Wielkiego stanowią kompozycyjny i stylistyczny odpowiednik płaskorzeźb zdobiących łuk tegoż cesarza. Postacie o nieprawidłowych proporcjach, zwłaszcza o nienaturalnie wielkich głowach ustawiane są ciasno jedna obok drugiej, jak gdyby artysta odczuwał horror vacui. Ukazywane są frontalnie lub w lekkim skęcenie en trois quatres, ubrane w szaty, w których zaginęła na-

turalność draperii, a fałdy wykonywane są w charakterystycznym dla tej epoki tzw. stylu negatywowym⁹³. Postacie te wypękniają sobą całą wysokość fryzu. Relief zabytków jest stosunkowo płaski, a uzyskanie głębi przestrzennej polega na umieszczaniu w tle, między głowami postaci pierwszego planu, głów innych osób. Panuje zasada izokefalii, jednakże, zwłaszcza na sarkofagach przedstawiających sceny cudów dokonanych przez Chrystusa, przed szeregiem osób biorących udział w akcji pojawiają się małe postacie ludzkie - paralityk dźwigający swe łożo, wskrzeszony Łazarz itp. Mają one za zadanie podkreślić osobę głównego bohatera, a zatem jest to nawrót do opisanej wyżej /s. 20/ manieri z 1. poł. III wieku. Do dzisiejszego dnia nie jest wyjaśnione, dlaczego po stu latach przerwy powraca ta tendencja, która zresztą utrzymuje się tylko przez okres panowania Konstantyna Wielkiego. W tym to okresie widzimy nawrót do rzymskiej narracji i manieri kontynuacyjnej. Sarkofagi zdobione są ciągłym fryzem złożonym z kilku trójosobowych scen, powiązanych postacią Chrystusa pojawiającego się kilkakrotnie na jednym zabytku⁹⁴. Jednocześnie mamy tu do czynienia z rzymskim historycyzmem, gdyż każda scena stanowi ilustrację jednego z cudów opisanych w Ewangeliach.

Na przełomie III i IV w. pojawia się innowacja kompozycyjna, która swój rozwój przeżywa za czasów Konstantyna. Pojawiają się wówczas sarkofagi dwustrefowe czy dwupasmowe, charakterystyczne tylko dla zabytków chrześcijańskich. Wiąże się to z chęcią zilustrowania jak największej liczby wydarzeń opisanych w Starym i Nowym Testamencie. Prowadzi to do zmniejszenia rozmiarów postaci i do zmniejszenia czytelności płaskorzeźby.

Ciąg narracji zarówno w sarkofagach jedno-, jak i dwustrefowych bywał przerywany pośrodku medalionem z wizerunkiem zmarłego⁹⁵. W wypadku sarkofagów dwustrefowych medalion zajmował albo tylko środek górnego pasa, albo też zachodził częściowo na pas dolny. Clipeus ten, przybierający czasami kształt muszli⁹⁶, wyznaczał oś kompozycji i stanowił główny jej akcent.

Około 340 r., a więc wkrótce po śmierci Konstantyna, nastąpiła reakcja przeciw wartościom estetycznym dominującym w okresie jego rządów. Te nowe tendencje widoczne są m.in. w sarkofagu laterańskim nr 55 /tzw. sarkofagu dwóch braci/ wykonanym w rzymskim warsztacie⁹⁷. Relief staje się głębszy,

przez co figury nabierają większej plastyczności, a bardzo duże głowy stanowią niemal rzeźbę pełną. Zanika negatywny styl fałdów, a w jego miejsce przychodzą plastyczne draperie, układające się w sposób naturalistyczny. Panuje tu wieloplanowe ustawienie postaci, a jednocześnie zanika izokefalia.

W tym samym czasie we wczesnochrześcijańskiej płaskorzeźbie sarkofagowej pojawiają się sarkofagi kolumienkowe, które stają się dominującym typem przez następne trzydzieści lat. Sarkofagi fryzowe przeżywają wtedy regres, stają się mniej popularne, a wnioskując ze sposobu ich wykonania można stwierdzić, że były one wytwarzane raczej przez rzemieślników niż artystów.

Ponowny rozwój sarkofagów fryzowych datuje się od ok. 370 roku. Są to już jednak zabytki zawierające pewne elementy zaczerpnięte z obiektów kolumienkowych; omówimy je w dalszej części artykułu.

Sarkofagi powstałe w okresie rządów Teodozjusza Wielkiego odbijają zmiany, jakie zaszły w płaskorzeźbie tego okresu i spowodowały wykształcenie się tzw. subtelnego stylu renesansu teodozjańskiego⁹⁸. Wydłużone, niemal pełnoplastyczne postacie ustawiane są frontalnie bądź w profilu, natomiast osoba Chrystusa, stanowiąca główny akcent całej kompozycji, ukazywana jest na wprost. Chrystus na sarkofagach, podobnie jak cesarz na zabytkach płaskorzeźby oficjalnej⁹⁹, wywyższony jest ponad inne osoby. Fałdy szat opracowane są bardzo dokładnie, mają miękki, lecz wyraźny modelunek. Świder jest używany bardzo często do opracowania wszelkich detali, chociaż jednocześnie ok. 400 r., w grupie sarkofagów z przedstawieniem bram miejskich /zwanych również "u bram miasta", ang. City-gate sarcophagi, niem. Stad-torsarkophage/, jego użycie ogranicza się tylko do zaznaczenia źrenic¹⁰⁰.

W sarkofagach z lat 370-410 widoczny jest nawrót do iluzjonizmu, wpływający z chęci uzyskania głębi przestrzennej, a jednocześnie mamy tu do czynienia z rzymskim historycyzmem, gdyż wieże te i mury przedstawiały najprawdopodobniej konkretne budowle rzymskie czy jerozolimskie, chociaż miały symbolizować Jerozolimę niebiańską /por. s. 33/¹⁰¹. Z drugiej strony widoczne w nich są wpływy Wschodu greckiego, polegające na zdobieniu wszy-

stkich czterech ścian sarkofagu¹⁰².

3. Sarkofagi kolumnkowe /architektoniczne/

Sarkofagi, których przednia ściana¹⁰³ podzielna jest na kilka pól za pomocą kolumnek, stanowią trzeci zasadniczy typ w rzymskiej plastyce sarkofagowej. Ich odległym pierwowzorem są obiekty wykonywane w czasach hellenistycznych, a nawet wcześniej, przez artystów greckich dla odbiorców wschodnich¹⁰⁴. Ośrodki greckie i małopazjatyckie produkują też we wczesnym okresie Cesarstwa sarkofagi eksportowane do Italii, chociaż już w II w. w Rzymie wytwarzane są również tego typu sarkofagi¹⁰⁵. Jedną ze szkół rzeźbiarskich, która przyczyniła się do popularyzowania tego schematu podziału ściany, była tzw. grupa Sidamara, działająca w III w. na terenie Azji Mniejszej i kończąca swą działalność na początku wieku¹⁰⁶.

Sarkofagi kolumnkowe nie cieszyły się w sztuce pogańskiego Rzymu specjalną popularnością. Wpłynęły na to cechy sztuki rzymskiej, dążność do narracji i manieri kontynuacyjnej, które najpełniej wypowiadały się w ciągłym fryzie. Natomiast rozkwit swój przeżywały w poł. IV w. w środowisku chrześcijan italskich i galijskich. Ścisły podział ściany zezwalał na ukazanie wielu epizodów ze Starego i Nowego Testamentu, epizodów, które nie były nawzajem ze sobą powiązane.

Aby ukazać jak najwięcej scen, zwiększano liczbę pól z tradycyjnych pięciu do siedmiu, a na terenach Galii pojawiły się obiekty mające nawet dziewięć interkolumniów¹⁰⁷. Pola te, zamieniające się niekiedy w półkolistę nisze, przykryte były bądź to belkowaniem, bądź przyczółkami, łukami lub konchami. Zastąpienie kolumn drzewami, których pnie wyznaczały podział, a gałęzie tworzyły odpowiednik łuków, stanowiło dalszą modyfikację kompozycji chrześcijańskich sarkofagów kolumnkowych¹⁰⁸. Charakterystyczne dla wczesnochrześcijańskiej plastyki sarkofagowej wprowadzenie podziału przedniej ściany na dwa poziome pasy zezwoliło na większe zróżnicowanie kompozycyjne w ramach obydwu stref, czego przykładem może być słynny sarkofag Juniusa Bassusa z 359 r., na którym w górnym pasie umieszczono belkowanie poziome, natomiast w dolnym na przemian łuki i przyczółki.

W interkolumniach umieszczano dwu- lub trzyosobowe grupy, będące kompozycyjnymi odpowiednikami analogicznych grup w sarkofagach fryzowych, jednak wyraźniej wydzielonymi i wy-

izolowanymi, dzięki czemu tworzące się małe scenki są od siebie niezależne. W sarkofagach, których interkolumnia zamieniały się we wgłębione nisze z tłem opracowanym na kształt muru, ustawiano przeważnie jedną postać ściśle na osi niszy. Efekt ten zwiększał znacznie plastyczność kompozycji. Panowała zasada izokefalii, naruszana tylko przy przedstawianiu postaci Chrystusa, który zajmując centralne pole, stał nieco powyżej otaczających Go osób, mając głowę umieszczoną ponad kapitelami kolumnienek /do rzadkich wyjątków należy sarkofag Bassusa/. Głowy innych osób sięgały miejsca połączenia kapiteli z arkadą. Przestrzenie między głowami a belkowaniem lub szczytem łuku pozostawały niedekorowane. W sarkofagach z lat 340-370 relief zabytku jest wysoki, postacie stają się niemal pełnoplastyczne, a fałdy ich szat są bardzo starannie opracowane. Po roku 370 sarkofagi kolumnienkowe stają się coraz rzadsze, jednak istnieją nadal. Obiekty powstałe w tym czasie wykazują te same cechy rzeźby teodozjańskiej, które zostały omówione przy sarkofagach fryzowych.

4. Typy mieszane /fryzowo-architektoniczne/

Wspomniano, że ok. 370 r. następuje pewna zmiana w kompozycji przedniej ściany sarkofagów fryzowych i pojawiają się w niej elementy zaczerpnięte z sarkofagów kolumnienkowych. Pierwszy plan zajmował w nich ciągły fryz złożony z szeregu postaci ustawionych po obydwu stronach Chrystusa, natomiast na drugim planie przedstawiano architekturę lub pojedyncze kolumny.

Wszyscy badacze, idąc w ślad klasyfikacji dokonanej przez Marion Lawrence¹⁰⁹, zaliczają tego typu obiekty do sarkofagów kolumnienkowych. Z tezą tą jednak nie można się zgodzić. Autorka uważa, że kolumny czy wieże i bramy miejskie ukazywane na drugim planie wyznaczały w sposób ścisły podziały kompozycyjne, tak jak czyniły to kolumnienki w sarkofagach kolumnienkowych sensu stricto. Jest to słuszne, jeżeli chodzi o przedstawienie postaci Chrystusa, który zajmował środek interkolumnium czy arkady. Natomiast Apostołowie umieszczani po jego bokach stali lub siedzieli w ciągłym fryzie, a architektura stanowiła jedynie tło. Przy obserwacji tych obiektów na pierwszy rzut oka widoczny jest ciągły fryz, skomponowany centralnie, a dopiero bliższe wpatrzenie się w nie pozwala dostrzec architekturę. Odwrot-

nie działa się w sarkofagach kolumniowych, gdzie kolumny lub pilastry czy drzewa stanowiły istotny element kompozycji.

M. Lawrence do sarkofagów kolumniowych zalicza również grupę nazwaną przez nią "gwiazd i wieńców" /star-and-wreath/. W sarkofagach tych mamy do czynienia z ciągłym fryzem przedstawiającym Apostołów trzymających w rękach wieńce, a między ich głowami znajdują się gwiazdy¹¹⁰. Jest to już podział ściśle symboliczny, który absolutnie nie zakłóca ciągłości fryzu. Sarkofagi wchodzące w skład tej grupy są już zbyt odległe od ścisłych podziałów za pomocą kolumn, aby można je było zaliczyć do tego typu.

O ile sarkofagi należące do wymienionych powyżej grup mają jeszcze choćby symboliczne podziały, które narzucają pewien rytm, o tyle dwie dalsze grupy, które M. Lawrence również zalicza do obiektów kolumniowych, zatracają już wszelkie podziały. Chodzi tu o sarkofagi ozdobione sceną Przejścia przez Morze Czerwone i ze sceną uzdrowienia paralityka w Betesda¹¹¹. Ponieważ z prawej strony tych sarkofagów znajdują się również przedstawienia architektury, autorka uważa je za przekształcony typ "city-gate", zaliczając je w związku z tym do sarkofagów kolumniowych. Jednak architektura ta stanowi czysto dekoracyjny i symboliczno-ikonograficzny element, a nie ma charakteru kompozycyjnego. Zajmuje ona zresztą najwyżej 1/3 całości przedniej ściany, a więc jej znaczenie jest raczej marginalne. Pozostałą część ściany sarkofagu wypełnia ciągły fryz, w którym brak jest zupełnie rytmu i symetrii kompozycji.

Wymienione grupy, wchodzące w skład typu mieszanego, stanowią zasadniczą formę dekoracji sarkofagów wytwarzanych w latach 370-410, a więc w okresie nieco dłuższym niż panowanie Teodozjusza Wielkiego /379-395/, jednak ze względu na wspólne cechy stylistyczne łączy się te zabytki razem, tworząc zespół, w którym widoczne są elementy "subtelnego stylu" renesansu teodozjańskiego.

III. Wybrane problemy ikonografii sarkofagów wczesnochrześcijańskich¹¹²

Dekorację sarkofagów pogańskich można ogólnie podzielić na dwie wielkie grupy. Pierwsza z nich to tematy mitologiczne, inspirowane głównie przez mitologię grecką¹¹³, druga to sceny

z szeroko pojętego życia codziennego¹¹⁴. Sarkofagi chrześcijańskie mają wyłącznie dekorację inspirowaną przez religię /pominięto tu oczywiście portrety zmarłych występujące na sarkofagach, które stanowią oddzielny problem/.

W pierwszym okresie tworzenia się chrześcijańskiej płaskorzeźby sarkofagowej, przypadającym na połowę lub 3. ćwierć III w.¹¹⁵, następuje dowolne zestawianie ze sobą elementów zaczerpniętych ze sztuki pogańskiej i inspirowanych przez chrześcijaństwo. Obok takich postaci, jak siedzący filozof czy stojąca orantka, które mogą /ale nie muszą/ wiązać się z chrześcijaństwem¹¹⁶, występują także dwie inne osoby, których pierwowzór ikonograficzny tkwi w sztuce pogańskiej, ale które w interpretacji chrześcijańskiej nabierają nowego znaczenia; są to postacie Jonasza i Dobrego Pasterza.

Jednym z najbardziej rozpowszechnionych na sarkofagach pogańskich w 2. poł. II i na początku III w. tematów były sceny z życia młodzieńczego pasterza, kochanka bogini Selene - Endymiona. Na sarkofagach fryzowych podejmujących ten temat ukazywano Selene /często na rydwanie/, personifikację góry Latmos, gdzie bogini ujrzała pasterza, a często też postać będącą uosobieniem snu - Somnus, oraz amorki bawiące się pasterską laską Endymiona bądź też trzymające zgaszoną pochodnię - symbol śmierci. Kompozycja zazwyczaj dzieliła się na dwie części - w jednej Endymion siedzący na skale pilnuje wraz z psem swej trzody, natomiast w drugiej leży w płytkiej grocie, w której zastał go wieczny sen¹¹⁷. Charakterystyczny jest układ ciała leżącego Endymiona. Jedna ręka zgięta w łokciu spoczywa pod głową, druga leży swobodnie wzdłuż boku. Nogi całkowicie wyprostowane albo lekko ugięte w kolanach, są zawsze skrzyżowane. Obok ciała często leży laska czy też kij pasterski.

Sarkofagi z przedstawieniem Endymiona stały się pierwowzorem dla wspomnianych powyżej wizerunków Jonasza i Dobrego Pasterza. Niezwykle popularna w sztuce wczesnochrześcijańskiej postać biblijnego Jonasza¹¹⁸ pojawia się już na najwcześniejszych sarkofagach chrześcijańskich¹¹⁹, stając się aż do połowy IV w. jednym z głównych tematów. Występuje ona przede wszystkim na sarkofagach fryzowych, na których przedstawiano niekiedy całą historię proroka¹²⁰, oraz na sarkofagach żłobkowanych. Z chwilą wprowadzenia sarkofagów kolumniowych wyobrażenia Jonasza powoli zanikają na skrzydni, natomiast dosyć często na

"attyce" pojawiają się pokrywy, w postaci jednej ze scen opowieści. Kompozycje rozwijające się na skrzyni sarkofagu tworzone były według kilku schematów. Najbardziej rozwinięty schemat to przedstawienie całej podróży proroka, a więc kolejno: wyrzucenie go ze statku, połknięcie przez olbrzymiego stwora morskiego, wydostanie się Jonasza z wnętrza "wielkiej ryby" i odpoczynek na brzegu morskim pod drzewem czy krzewem, którego gałęzie ze zwisającymi strąkami tworzą rodzaj pergoli. Przedstawienie całej historii jest jednak dosyć rzadkie, ze względu na konieczność poświęcenia całej niemal przedniej ściany na zilustrowanie opowieści. O wiele częściej spotykane są poszczególne epizody, a zwłaszcza szczęśliwe zakończenie przygody - Jonasz leżący pod drzewem i widoczny u jego stóp łeb i przednia część tułowia potwora. Prorok spoczywa w identyczny sposób jak Endymion: ze skrzyżowanymi nogami, z jedną ręką pod głową, a drugą leżącą obok tułowia. Jest to tak ewidentne zapożyczenie, że niekiedy - jak pisze M. Simon¹²¹ - "przez nieuwagę Jonasz ma na sobie pasterską exomis, natomiast na sarkofagu z Pizy w kompozycji ściśle pasterskiej Pasterz, którego pozwala zidentyfikować laska, leży nagi wśród stada, co w chrześcijańskich sarkofagach pasterskich jest czymś wyjątkowym". O silnym wpływie płaskorzeźby pogańskiej świadczy też fakt, że na boku sarkofagu w kształcie "wanny" znajdującego się w kościele S. Maria Antiqua w Rzymie, obok statku, z którego marynarze wyrzucają Jonasza, pojawia się postać Neptuna z trójzębem w ręku¹²².

Występujący obok Jonasza potwór, którego grecka nazwa brzmi kethos, nie ma nic wspólnego z rybą, lecz raczej przypomina wyobrażenia, jakie miano o legendarnym potworze lub smoku o głowie szakala lub innego drapieżnika. Niewątpliwie wywodzi się on z przedstawień smoków zagrażających Andromedzie czy Hesione, znanych z malarstwa pompejańskiego¹²³. Do wczesnochrześcijańskiej plastyki sarkofagowej przeniknął z sarkofagów pogańskich, na których pojawiają się fantastyczne stwory morskie towarzyszące Okeanosowi i Amfitrycie¹²⁴.

Temat ten związany jest z prorocstwem Jonasza, w którym stanowił zapowiedź wyzwolenia Żydów z niewoli babilońskiej. Natomiast jego powtórzenie w Nowym Testamencie /Mt 12, 40/ staje się symbolem zmartwychwstania Chrystusa, a co za tym idzie - i zmartwychwstania ludzi. Jednocześnie postać Jonasza wiąże się

z tzw. symboliką ocalenia /Rettungssymbolik/, często spotykaną w sztuce wczesnego chrześcijaństwa. Przedstawiano osoby, które na skutek silnej wiary, dzięki interwencji Boga, cudem uniknęły niebezpieczeństwa. Prócz Jonasza symbolami tymi są: Noe w arce, Daniel w jaskini lwów, Trzej młodzieńcy w piecu ognistym, ofiara Abrahama, Przejście Żydów przez Morze Czerwone i Hiob. Teksty modlitw zawierały słowa: "Zbaw Panie duszę moją, jako wybawiłeś Jonasza, /.../ młodzieńców izraelskich, /.../ Mojżesza z niewoli" itd.¹²⁵ Te słowne wersje znalazły swe odzwierciedlenie w sztuce, która dla ukazania postaci Jonasza posłużyła się wypracowanym wcześniej, dobrze już znanym wyobrażeniem Endymiona.

Z tego samego źródła sztuka wczesnochrześcijańska zaczerpnęła również inny motyw - sceny pasterskie¹²⁶. Endymion-pasterz pilnujący stada przekształcił się na sarkofagach chrześcijańskich w Dobrego Pasterza siedzącego na ziemi lub skale. Obok niego stoją owieczki, a u stóp leży pies. Był to jeden z trzech wariantów ukazania postaci Dobrego Pasterza. Drugim typem, stosunkowo najrzadszym /który nie występuje na sarkofagach/, było przedstawienie pasterza stojącego w bramie zagrody i odpędzającego od niej psa lub wilka¹²⁷. Trzeci typ, najbardziej rozpowszechniony, przedstawiał mężczyznę niosącego na swych barkach baranka.

Obiekty należące do tej ostatniej grupy ukazywały bądź to młodzieńca o długich włosach, bądź to mężczyznę w sile wieku, którego twarz otacza zarost, a włosy są krótko przystrzyżone. Według hipotezy Wilperta¹²⁸ pierwszy sposób przedstawiania symbolizował Chrystusa, natomiast drugi oznaczał św. Piotra, któremu Jezus zlecił opiekę nad wiernymi /J 21, 15-17/.

Postać mężczyzny niosącego na ramionach owieczkę jest sceną zaczerpniętą z życia i do dzisiejszego dnia jest spotykana w świecie śródziemnomorskim. Z życia też przeszła do sztuki starożytnego Wschodu¹²⁹ i do sztuki greckiej, gdzie motyw ten reprezentują m.in. dwie rzeźby: Moschoforos, powstały w 570-560 r. przed Chr., oraz Hermes Kriophoros, dłuta Kalamisa z ok. 450 r. przed Chr. Od Greków postać tę przejęli Rzymianie, przedstawiając ją w rzeźbie pełnej, w płaskorzeźbie sarkofagowej i na malowidłach¹³⁰. Te pogańskie przedstawienia sprzęgły się z chrześcijańską tradycją literacko-religijną, przez co postać Dobrego Pasterza nabrała nowej treści. Liczne wzmianki w Starym Testa-

mencie o Bogu będącym pasterzem swego ludu /m.in. Ez 34/ zostały powtórzone w Ewangeliach /Mt 13, 12-14; Łk 15, 3-7; J 10 - gdzie wyraźnie powiedziane jest: "ja jestem dobrym pasterzem"/, stając się symbolem Chrystusa. Przedstawienia Dobrego Pasterza zanikają stopniowo w ciągu IV i V w. na skutek coraz częstszego przedstawiania scen z życia Chrystusa¹³¹, które dzięki uznaniu chrześcijaństwa za pełnoprawną religię mogły się już oficjalnie pojawiać w sztuce.

Najwcześniejszą w dziejach płaskorzeźby sarkofagowej scenę z życia Chrystusa - Kazanie na górze /Mt 5-7; Łk 6, 17-45/ - przedstawia fragment znajdujący się w rzymskim Museo Nazionale, datowany na okres ok. 300 roku¹³². Postać Jezusa na tym obiekcie wzorowana jest na wcześniejszych, występujących w latach 270-300, wizerunkach filozofa uosabiającego Chrystusa¹³³. Zabytek z Rzymu ukazuje siedzącego brodatego mężczyznę, ubranego w pallium udrapowane w ten sposób, że część torsu pozostaje naga, trzymającego prawą rękę nieco uniesioną w górę, a w lewej dzierżącego zwój - symbol Ewangelii. Około 310 r. we wczesnochrześcijańskiej płaskorzeźbie sarkofagowej pojawia się nowy typ wyobrażeń Chrystusa: pozbawionego zarostu młodzieńca, o krótkich zaczesanych w loki włosach¹³⁴. Ukazywany jest w momencie dokonywania cudu /głównie: wskrzeszenie Łazarza, uzdrowienie córki Jaira i rozmnożenie chleba/. Nie pokazuje się Go jako jednego z wielu ludzi, lecz jako młodzieńca pięknego i wyróżniającego się władcym gestem ręki¹³⁵. Podobizny Jezusa występujące w okresie panowania Konstantyna, czyli w latach 306-337, wzorowane są na przedstawieniach młodzieńczych herosów występujących na sarkofagach pogańskich tego okresu¹³⁶. Do nowych ujęć, nie mających żadnej styczności z przedstawieniami młodzieńców w sztuce pogańskiej, należą wizerunki Chrystusa o niemal dziecinnej twarzy, ozdobionej delikatnym i łagodnym uśmiechem, powstające - jak sądził Gerke - pod wpływem słów Ps 45, 3: "Piękniejszyś nad synów ludzkich i rozlała się wdzięczność po wargach Twoich"¹³⁷. Ten typ, trwający od 340 do 370 r., jest charakterystyczny dla wielu sarkofagów powstałych w tym okresie, m.in. pojawia się na tzw. sarkofagu Dwóch braci i na sarkofagu Juniusa Bassusa¹³⁸.

Na tym ostatnim zabytku po raz pierwszy w sztuce wczesnochrześcijańskiej pojawia się nowy motyw - Chrystus siedzący na

tronie niebiańskim podtrzymywanym przez personifikację nieba /Christus supra caelum/. Jest to schemat kompozycyjny zaczerpnięty ze sztuki wschodniej i przechodzący do oficjalnej, państwowej płaskorzeźby rzymskiej ok. 300 roku¹³⁹.

Na sarkofagu Bassusa Jezus w scenie tej ukazany jest jeszcze jako młodzieniec, jednak z biegiem czasu pojawiają się wizerunki brodatego Chrystusa.

W płaskorzeźbie okresu Teodozjusza Wielkiego, czyli w latach 370-410, występują równoległe dwa typy wizerunków Chrystusa. Pierwszy z nich nawiązuje do wcześniejszych wzorów z czasów Konstantyna, ukazując młodzieńczego Chrystusa o długich włosach opadających na ramiona. Występuje on w epizodach ewangelicznych, m.in. pojawia się w dość rzadko reprezentowanej w sztuce wczesnochrześcijańskiej scenie¹⁴⁰ spotkania i rozmowy z Samarytanką przy studni /J 4, 1-42/. Ta parabola ewangeliczna symbolizuje Chrystusa jako dawcę "wody żywej" zapewniającej zbawienie¹⁴¹. Scena ta komponowana była na sarkofagach według następującego schematu: młodzieńczy Jezus stoi przy studni z kołowrotem, wyciągając rękę w kierunku kobiety stojącej po drugiej stronie źródła. W ilustracjach tej sceny, powstających we wschodnich prowincjach Cesarstwa bądź inspirowanych przez sztukę tych rejonów, Chrystus siedzi na cembrowinie studni. Być może jest to motyw, który powstał na Wschodzie, gdyż najwcześniejszy przykład zilustrowania tej opowieści to maldowidło z baptysterium Domu chrześcijańskiego w Dura Europos, pochodzące z początku III wieku¹⁴².

Drugim typem przedstawień Chrystusa, pojawiającym się w płaskorzeźbie teodozjańskiej, są wizerunki brodatego władcy stojącego na symbolicznej górze rajskiej, z której wypływają cztery rzeki. Chrystus prawą rękę unosi wysoko do góry, podczas gdy w opuszczonej lewej trzyma rozwinięty zwój /rotulus/. Po raz pierwszy od 80 lat ukazano Chrystusa z brodą, co niewątpliwie wiąże się z panującą w tym czasie nową koncepcją pojmowania Chrystusa - jako majestatycznego władcy¹⁴³. Po bokach Chrystusa stoją Apostołowie: św. Piotr, któremu Jezus przekazuje zwój - symbol nowych praw /tzw. scena Traditio Legis/, i św. Paweł¹⁴⁴. Gest uniesionej do góry prawej ręki jest gestem zwycięskiego imperatora, często występującym w sztuce rzymskiej a także i w orientalnej¹⁴⁵. Scena Traditio Legis, zwana niekiedy

Christus /Dominus/ legem dat czy legis datio, często rozgrywała się na tle bramy miasta, symbolizującego Jerozolimę niebiańską¹⁴⁶. Po obydwu stronach św. św. Piotra i Pawła stali pozostali Apostołowie ukazani na tle murów czy wież miasta. Niekiedy Chrystus stał między kolumnami czy palmami, będącymi zarazem symbolem i zwycięstwa, i męczeństwa. Czasami u stóp góry stoją jelenie pijące wypływającą ze skały "wodę życia", a czasami obok nóg Chrystusa stał baranek. Bardzo rzadko, bo tylko na czterech sarkofagach, w koronie jednej z palm siedzi feniks - ptak będący symbolem zmartwychwstania¹⁴⁷.

Specyficzną wymowę ideową ma grupa tzw. sarkofagów pasyjnych, stosunkowo nieliczna, bo reprezentowana przez 19 sarkofagów lub ich fragmentów. Ich tematem jest zilustrowanie za pomocą kilku scen obrazów męki Chrystusa oraz męczeństwa św. św. Piotra i Pawła. Najbardziej charakterystyczną cechą jest występująca stale scena sądu Piłata, umieszczona zawsze w prawym /od strony patrzącego/ narożniku czy skrajnym polu sarkofagu. Po raz pierwszy pojawia się ona na sarkofagu Dwóch braci, gdzie zajmuje prawą część górnego fryzu¹⁴⁸, tak więc można przyjąć, że jej początki sięgają 340 roku. Piłat zawsze siedzi na krześle zbliżonym w typie do sella curulis, ustawionym zazwyczaj na niewielkim podwyższeniu czy podium. Przed prokuratorem zawsze stoi niewolnik czy sługa, trzymający w prawej ręce dzban, a w lewej talerz lub paterę. U stóp jego zawsze stoi naczynie. Z tyłu, między Piłatem a niewolnikiem, pojawia się postać urzędnika ze świty dostojnika. Czasami /m.in. na sarkofagu Juniusa Bassusa/ w tle występuje fragment murów i wież miasta. Zmienia się natomiast strój oraz układ postaci Piłata. Na zabytkach z lat 340-380 siedzi on ze skrzyżowanymi nogami podpierając podbródek i policzek lewą ręką, podczas gdy prawą przytrzymuje fałdy szaty. Głowę, ozdobioną wieńcem, odwraca od rozgrywającej się przed nim sceny. Około 380 r. następuje pewna zmiana. Nie podpie-
ra już ręką głowy, lecz skręca ją mocno w prawo, a ręce trzyma splecione na kolanach lub na brzuchu bądź prawą trzyma nad kolanem. Dotychczas stosowany ubiór, złożony z tuniki i płaszcza, zastąpił pancerz łuskowy.

Przed Piłatem stoi Chrystus, zwrócony w kierunku prokuratora. Niżwykle interesujące jest to, że na sarkofagu Dwóch braci nie pojawia się w tej scenie Chrystus, natomiast bardzo rozbudowane jest otoczenie Piłata. Świadczy to, że schemat iko-

nograficzny tej sceny dopiero się kształtował. Scena sądu Piłata najczęściej występuje na sarkofagach kolumniowych. W tym wypadku Piłat, jego urzędnik i niewolnik zajmują prawe skrajne interkolumnium, a Chrystus ze stojącym za Nim żołnierzem - sąsiednie, zbliżone do centrum kompozycji. Na sarkofagach pasyjnych w lewym polu pojawia się postać św. Piotra lub św. Pawła prowadzonego przez żołnierzy.

Jest faktem zdziwiającym, że scena sądu Piłata nie pojawia się w malarstwie katakumbowym, chociaż występują w nim nieliczne przedstawienia męki Chrystusa¹⁴⁹. Temat Pasji został zilustrowany na sarkofagach poprzez dwa obrazy: scena sądu i żołnierze prowadzący Jezusa przed oblicze prokuratora. W sztuce wczesnochrześcijańskiej nie pojawiają się w ogóle tak typowe dla późniejszych okresów sceny, jak: Biczowanie, Ecce Homo, Droga Krzyżowa czy Ukrzyżowanie. Istnieją jednak dwa inne unikalne przykłady scen męki Chrystusa, występujące na sarkofagu nr 171 w Museo Pio Cristiano¹⁵⁰. Jednym z nich jest scena koronowania cierpiem. Ma ona jednak specyficzną wymowę. Chrystus stoi jak młodzięńczy triumfator czy cesarz, któremu legionista za nim stojący nakłada na głowę wieniec. Druga scena to Szymon Cyrenejczyk niosący krzyż. Środkowe pole tego sarkofagu zdobi też ciekawa kompozycja - pod krzyżem zwieńczonym u góry chryzmą wpisaną w wieniec siedzą dwaj uspieni legionieści. Na ramionach krzyża siedzą gołębie, ponad łukiem wieńczącym interkolumnium znajdujące się orzeł, a po bokach głowy Sol i Luni. Ten motyw żołnierzy czuwających u Grobu i krzyża z chryzmą w wieńcu i gołębiami pojawia się także i na innych sarkofagach, jednak wplecenie tu symboliki cesarskiej /orzeł/ i kosmicznej /Sol i Luna/ ma symbolizować władzę ziemską i niebiańską osiągniętą przez śmierć i zmartwychwstanie.

Wspomniano, że na sarkofagach powstałych przed objęciem rządów przez Konstantyna popularna była tzw. symbolika ocalenia, reprezentowana głównie przez postać Jonasza, Daniela w jaskini lwów, ofiarę Abrahama itd. W ostatnim okresie istnienia wczesnochrześcijańskiej plastyki sarkofagowej, w latach 370-410, ponownie pojawia się ta tematyka, wyrażana tym razem przez nowe przedstawienie - scenę Przejścia Żydów przez Morze Czerwone. Ten motyw inspirowany przez Stary Testament pojawił się najpierw w malarstwie, a dopiero później przeszedł do płaskorzeźby sarkofago-

wej. Najwcześniejszym znanym przykładem ukazania tej sceny jest fresk z synagogi w Dura Europos, powstały między 245 a 256 r., a później pojawiła się ona w katakumbach rzymskich¹⁵¹. W płaskorzeźbie sarkofagowej występuje dość rzadko, gdyż znamy tylko 20 zabytków dekorowanych tą sceną, które mają dość specyficzny schemat kompozycyjny¹⁵². Z lewej strony ukazywano wymarsz armii faraona, pośrodku przedstawiano moment pogrążania się żołnierzy egipskich w morzu /wśród fal niekiedy pojawia się postać mężczyzny będącego personifikacją Morza Czerwonego/, natomiast prawą część zajmowały wizerunki Izraelitów wkraczających do bram miasta. Często na czele pochodu Żydów, obok Mojżesza i Aarona, pojawia się Miriam, trzymająca w rękę tamburyn, co jest ilustracją tekstu biblijnego /Wj 15, 20/¹⁵³. Kompozycyjnym pierwowzorem pojawiającej się na sarkofagach¹⁵⁴ sceny Przejścia były reliefy z Łuku Konstantyna wyobrażające bitwę przy Moście Mulwijskim. To historyczne wyobrażenie zostało zresztą przez Euzebiusza z Cezarei przyrównane do omawianego epizodu biblijnego, a Maksencjusz nazwany został faraonem /Historia ecclesiastica VIII, 9, 5/.

W dekoracji sarkofagów stosunkowo liczne były kompozycje inspirowane przez pisma apokryficzne. Jednym z głównych ich bohaterów był św. Piotr, należący obok postaci Jonasza i Mojżesza /których dzieje oparte były na księgach kanonicznych/ do osób, które były najczęściej przedstawiane. Jednym z epizodów życia Apostoła były jego zmagania z Szymonem Magiem¹⁵⁵. Jest to temat niezwykle rzadki w sztuce wczesnochrześcijańskiej, a i w późniejszych okresach pojawiający się sporadycznie¹⁵⁶. Dlatego też fragment sarkofagu przechowywany w zbiorach krakowskich /por. s. 49-50/ jest tym bardziej cenny, gdyż należy do grupy zabytków unikalnych, a co więcej - połączono na nim scenę kanoniczną z apokryficzną. Sceny rywalizacji dwóch Szymonów - prawdziwego i fałszywego - na sarkofagach pojawiały się jedynie w okresie teodozjańskim, czyli między 380 a 410 rokiem.

Wspomniano wyżej /s. 27/, że w początkowym okresie sztuki wczesnochrześcijańskiej dowolnie zestawiano ze sobą motywy ikonograficzne inspirowane przez religię greckorzymską i chrześcijańską. Niekiedy trudno jest w sposób jednoznaczny stwierdzić, czy dany zabytek zaliczyć można do sztuki pogańskiej, czy do chrześcijańskiej. Jednym z takich kontrowersyjnych tematów jest scena winobrania. Niezwykle rozpowszechniona w antyku pogańskim, w plastyce sepulkralnej związana z kultem Dionizosa, symbolizowa-

ła odradzanie się życia¹⁵⁷. Równie częsta jest w sztuce wczesnochrześcijańskiej, gdzie staje się symbolem Eucharystii. Umieszczana na skrzyniach i pokrywach sarkofagów, na tych ostatnich często występuje obok popiersia zmarłego ujętego w clipeus bądź ukazanego na tle draperii /parapetasma/; bądź też pojawia się obok tabliczki z inskrypcją epitafijną. O rozstrzygnięciu, z jakim kręgiem religijnym można powiązać dany zabytek, decyduje jedynie kontekst, w jakim scena winobrania występuje.

Przedstawione wybrane zagadnienia ikonografii sarkofagów wczesnochrześcijańskich, odnoszące się w zasadzie tylko do obiektów powstałych na terenach zachodnich Cesarstwa /głównie Italia i Galia/ wykazują, że tematyka na nich występująca zmieniała się w zależności od sytuacji Kościoła w państwie rzymskim, a jej różnorodność jest dowodem na ożywioną działalność artystów wczesnochrześcijańskich lub pogańskich pracujących dla chrześcijan¹⁵⁸.

IV. Zabytki przechowywane w Krakowie

Wspomniano na wstępie, że zespół krakowski, jakkolwiek nieliczny, jest z naukowego punktu widzenia dość istotny, gdyż zawiera obiekty powstałe w IV w. po Chr. reprezentujące główne kierunki zdobnictwa sarkofagów wczesnochrześcijańskich. Prezentacja ośmiu zabytków zostanie dokonana w układzie chronologicznym. Najpierw omówimy fragmenty powstałe na przełomie III i IV w. /2 obiekty/, a później przedstawimy stosunkowo zwartą grupę obiektów powstałych w okresie teodozjańskim /6 obiektów/.

Zachowany fragment ma kształt wydłużonego prostokąta i obramowany jest od góry i od dołu oryginalną listwą. Prawie pośrodku fragmentu znajduje się kwadratowa płyta pozbawiona dekoracji, przeznaczona do umieszczenia epitafium, podtrzymywana z obydwu stron przez amorki. Płyta ta oddziela dwie niezależne sceny. Po lewej stronie znajdują się cztery nagie amorki zrywające winogrona i składające je do koszów, natomiast po prawej stojący amorek podtrzymuje draperię /parapetasma/, na tle której znajduje się część popiersia i ręka, będące fragmentem portretu zmarłego.

Scena winobrania z lewego boku ograniczona jest pnem, z którego wyrasta pozioma gałąź. Pod gałęzią, z której zwisają grona, ukazano jednego klęczącego i trzy stojące nagie amorki, oddzielone od siebie trzema koszami, wyznaczającymi rytmiczny podział przedstawienia.

Na prawo od sceny winobrania widnieje tablica podtrzymywana przez dwa stojące po jej bokach amorki, większe od zbierających winogrona, z małymi skrzydełkami, okryte krótkimi płaszczami rozwiewającymi się na plecach. Amorek z lewej zwraca głowę w kierunku winobrania, amorek z prawej patrzy w kierunku draperii, podtrzymywanej przez identycznie potraktowanego amorka.

Na tle tej delikatnie zarysowanej draperii widoczna jest dolna część popiersia odzianego w tunikę i zarzucony na nią płaszcz, oraz prawa ręka spoczywająca na piersiach, z dwoma palcami wyprostowanymi w charakterystycznym oratorsko-błogosławiącym geście.

Omawiany fragment jest częścią "attyki" pokrywy sarkofagu, co potwierdza niewielka wysokość zabytku oraz zachowane listwy, jak również umieszczona pośrodku płyta podtrzymywana przez amorki. Płyty owe /tabulae/ miały najczęściej kształt kwadratu, jak na naszym zabytku, chociaż zdarzały się także prostokątne, ośmioboczne lub okrągłe¹⁵⁹. Tabulae kwadratowe i prostokątne zazwyczaj były pozbawione dodatkowych elementów, jednak czasami mogły też być opatrzone w różne uchwyty przybierające kształt trójkątów lub wygiętych esowato czy łukowato linii /tabulae ansatae/. Mogły istnieć samodzielnie będąc wkomponowane w scenę, lecz częściej, tak jak na zabytku krakowskim, podtrzymywały je dwa heraldycznie ustawione amorki.

Tablica podtrzymywana przez amorki miała swoją wymowę symboliczną, podobnie zresztą jak medalion z popiersiem czy draperia, na tle której znajdowało się popiersie¹⁶⁰. Oznaczała ona, że zmarły, którego imię wypisywano na tablicy, zostaje wyniesiony w wyższe regiony niematerialnego bytowania bądź też jednoczy się w życiu wiecznym z Chrystusem. Była to więc forma apoteozy osoby pochowanej w sarkofagu. Oczywiście prócz tej roli symbolicznej płyta pełniła też zwykłą funkcję informacyjną o osobie pochowanej. Jednocześnie stanowiła ona główny akcent kompozycyjny, gdyż będąc widoczna, na pierwszy rzut oka przykuwała uwagę widza. Poprzez ustawienie po jej bokach amorków tworzyła się niezależna kompozycja. Jednakże odwrócone od tabuli głowy amorków, które patrzą na rozgrywające się poza nimi sceny, stanowiły pewien element wiążący wszystkie części kompozycyjne "attyki".

Ustawienie obok siebie dwóch amorków wchodzących w skład odrębnych kompozycyjnie scen, podkreślało łączność ideową przed-

stawień. Amorek podtrzymujący tablicę oraz amorek podtrzymujący parapetasma /antependium, velum lub cortina/ patrzą się na siebie, chociaż zwrócone są do siebie plecami. Draperia, wywodząca się z tkanin używanych w czasie ceremonii pogrzebowych¹⁶¹, miała również wymowę symboliczną. Zmarły ukazany na jej tle ubrany był zawsze w tunikę i narzucony na nią płaszcz - pallium. Ręce miał zgięte w łokciach i ułożone przed piersiami. Czasami dwa palce prawej dłoni były wyprostowane /tak jak na naszym zabytku/ w charakterystycznym oratorskim geście, będącym zarazem gestem błogosławieństwa¹⁶². Czasami w lewej ręce trzymano zwój /rotulus/, na którym spoczywały palce prawej dłoni, a który to rotulus w sztuce wczesnochrześcijańskiej był symbolem Ewangelii.

Elementy stylistyczne, czyli sposób opracowania postaci amorków, gałęzi, koszy czy fałd tuniki i płaszcza, spotykamy na licznych sarkofagach powstałych na przełomie III i IV w., zarówno pogańskich jak i chrześcijańskich¹⁶³, częściej jednak podobnie skonstruowana kompozycja występuje na sarkofagach, które inne szczegóły ikonograficzne zezwalają uznać za chrześcijańskie, dlatego też obiekt ten włączono w grupę sarkofagów wczesnochrześcijańskich.

Zachowany fragment, z oryginalną dolną listwą, należy do środkowej części skrzyni sarkofagu żłobkowanego, na co wskazuje obrzeżenie kompozycji figuralnej i tonda z popiersiem z dwiema pionowymi listwami. Z obydwu stron tych listew widnieją pozostałości żłobków /strigilli/, owalnie zamkniętych u dołu. W dolnej części środkowej partii sarkofagu widnieje leżący na skale nagi Jonasz, spoczywający pod gałęzią, z której zwieszają się owoce w kształcie strąków. Z prawej strony Jonasza znajduje się łeb, łapy i przednia część tułowia fantastycznego stwora. Kompozycję tej sceny w górnej części zamyka dekoracja roślinna. Powyżej rośliny znajduje się dolna część obramowania clipeusu, w który wpisany był portret zmarłej osoby. Zachowało się tylko popiersie, odziane w pofałdowaną na piersiach tunikę /układ fałdów sugeruje, że osobą przedstawioną była kobieta/, na którą narzucony jest płaszcz, opadający niemal pionowo z prawego ramienia, przechodzący łukiem pod prawą dłoń i przerzucony przez lewe przedramię. Kobieta trzyma w lewej ręce zwinięty rotulus, na którym spoczywają dwa wyprostowane palce prawej ręki.

Zabytek krakowski ukazuje typową dla wczesnego etapu wczesnochrześcijańskiej płaskorzeźby sarkofagowej kompozycję złożoną z umieszczonego w clipeusie portretu osoby zmarłej i znajdującego się pod nią ostatniego epizodu dziejów Jonasza - wyrzucenie go na ląd przez potwora morskiego. Jak wspomniano /s. 29/, jest to najbardziej rozpowszechniona scena przygód proroka.

Symboliczna wymowa clipeusu zawierającego portret zmarłej osoby oraz znaczenie rotulusu zostały już wyjaśnione /s. 40/.

Cechy stylistyczne: przedstawienie włosów proroka jako zwartej masy podziurawionej otworami pozostawionymi przez świder, sposób opracowania fałdów szat kobiety czy opracowania strigilli to cechy spotykane na licznych sarkofagach powstałych przy końcu III lub na początku IV wieku.

Fragment przedstawia głowę i tors mężczyzny, trzymającego za nogi przerzuconego przez plecy baranka. Głowa lekko skręcona, długie włosy zakrywające uszy zaznaczone otworami pozostawionymi przez świder. Tors ukazany en face, spowity w szatę o półkolistym małym wycięciu przy szyi i długich rękawach sfałdowanych przy nadgarstku. Na piersiach widoczny jest nałożony na tunikę szeroki kołnierz rozdzielony pośrodku /alicula¹⁶⁴/. Sierść baranka zaznaczona przez liczne, płytkie wgłębienia. Ponad mężczyznę znajduje się część łuku lub arkady, ozdobionej nieczytelnym dzisiaj ornamentem.

W świetle wcześniejszych wywodów można stwierdzić, że pozbawiony zarostu mężczyzna o długich włosach jest wizerunkiem Chrystusa - Dobrego Pasterza. Mimo iż postać ta przeżywała szczyt popularności w dekoracji sarkofagów przy końcu III w. i w okresie przed panowaniem Konstantyna, to dość często występuje także na sarkofagach teodozjańskich¹⁶⁵. Na tych ostatnich spotykamy te same cechy stylistyczne, jakie występują na zabytku krakowskim - sposób opracowania włosów czy oka w kształcie migdała z umieszczoną pośrodku dużą źrenicą zaznaczoną głębokim otworkiem, opracowanie sierści baranka czy umieszczenie Dobrego Pasterza w arkadzie. Z tych też względów fragment krakowski można datować na okres rządów Teodozjusza, ściśle mówiąc - na lata 380-400.

Zachowany fragment posiada oryginalną górną listwę i ukazuje brodatego Chrystusa unoszącego w górę prawą rękę, a w le-

wej, opuszczonej, trzymającego rozwinięty rotulus. Chrystus stoi między dwiema palmami; w koronie lewego drzewa widoczny jest ptak.

Twarz Chrystusa jest pociągła, okolona zarostem utworzonym z małych krętych loczków, które na podbródku przechodzą w dwa pasma rozdzielone pośrodku. Włosy, tworzące nad czołem krótką grzywkę, opadają z boków głowy aż na kark. Szeroko otwarte migdałowate oczy o źrenicy opracowanej świdrem. Prawa ręka skierowana jest nieco w bok ku górze, tak że palce otwartej dłoni dotykają korony palmy, w której siedzi ptak. Lewa ręka opuszczona jest do dołu. W dłoni znajduje się szeroki, rozwinięty zwój, opadający trzema "fałdami" ku dołowi.

Chrystus ubrany jest w długą tunikę z rękawami, na nią narzucony płaszcz - pallium, schodzący poniżej kolan. Fałdy tuniki są płytsze i układają się łagodniej, natomiast fałdy płaszcza są stosunkowo głębokie i ostre.

U dołu, obok prawej nogi Chrystusa widoczny jest częściowo zachowany tułów baranka, który na głowie /odbitej/ miał krzyż, z którego pozostały tylko poziome ramiona.

Frontalne ustawienie Chrystusa między palmami dowodzi, że mamy do czynienia z centralną częścią skrzyni sarkofagu, natomiast gest ręki uniesionej triumfalnie do góry, jak gdyby w momencie przemowy, oraz rozwinięty rotulus w lewej ręce sugerują, że jest to typowa scena Traditio legis - moment przekazania nowych praw św. Piotrowi /por. s. 33/, a więc scena pojawiająca się między 380 a 400 rokiem.

Wspomniano wyżej, że baranek znajduje się dość często u stóp Chrystusa, natomiast feniks - będący symbolem Zwartwychwstania - występuje tylko czterokrotnie /s. 33/. Natomiast na żadnym ze znanych sarkofagów, oprócz fragmentu krakowskiego, nie pojawiają się obydwa zwierzęta razem. To stwierdzenie prowadzi do niezwykle ciekawych wniosków. Jedynym znanym przykładem takiego zestawienia jest rysunek zamieszczony na s. 63 dzieła Antonia Bosio /wzmiankowanego w przypisie 13/, wydanego w 1632 roku. /Fot. 5/. Przedstawia on sarkofag znaleziony w końcu XVI lub na początku XVII w. na nekropoli watykańskiej, a podpis pod ilustracją głosi: "Ex Vaticano coemeterio. Nella Chiesa di S. Pietro trovato, sta hora in un'horto vicino della Chiesa di S. Marta, e senza il coperchio". Jest to jedyna publikacja po-

dająca miejsce znalezienia i przechowywania zabytku. Wszystkie późniejsze prace z XVIII i XIX w. nie wymieniają tego sarkofagu, uważając go za zaginiony /tak podaje m.in. Garrucci/. Dopiero pod koniec XIX w. odnaleziono cztery fragmenty skrzyni w Villa Borghese; pracę na ten temat opublikował R. Grousset¹⁶⁶. Są to fragmenty, które dzisiaj znajdują się w watykańskim Museo Pio Cristiano i znane są jako sarkofag nr 150 A¹⁶⁷. Brak dotąd było jednak części centralnej przedstawiającej Chrystusa między palmami, a częściowa rekonstrukcja oparta była na rysunku z pracy A. Bosio¹⁶⁸. Biorąc pod uwagę ten rysunek, materiał i wymiary, można z całą pewnością stwierdzić, że omawiany fragment krakowski, zakupiony przez Władysława Czartoryskiego w Rzymie, jest tą właśnie brakującą, centralną częścią sarkofagu watykańskiego¹⁶⁹ /Fot. 6/. Kiedy odnaleziony w XVII w. w całości sarkofag został rozbity na części - nie jest wiadome, podobnie jak nie wiemy, kiedy uległa częściowemu zniszczeniu pokrywa, z której zachował się tylko fragment ukazujący Jezusa leżącego w stajence betlejemskiej, koło której stoi św. Józef i siedzi Najświętsza Maria Panna - temat niezwykle rzadki w ikonografii wczesnochrześcijańskiej, podobnie jak dość rzadko występuje scena Wjazdu do Jerozolimy, zachowana na fragmencie watykańskim¹⁷⁰.

Sumując, można stwierdzić, że w Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się środkowa część jednego z najciekawszych pod względem ikonograficznym zabytków wczesnochrześcijańskich powstałych przy końcu IV wieku.

Fragment w kształcie prostokątnej płyty przedstawia czterech Apostołów, ustawionych parami w arkadach. Apostołowie ubrani są w długie tuniki i płaszcze, w zgiętych rękach trzymają na wysokości piersi wieńce. Apostoł z prawej strony fragmentu ma długie włosy i brodę, pozostali noszą włosy krótkie i nie mają zarostu. Kolumny arkad są gładkie, ozdobione kapitelami, łuki arkad ozdobione są ornamentem roślinnym, a nad środkową kolumną, w polu między dwoma łukami, znajduje się wieniec. Kolumna z prawej strony zachowana jest od kapitelu do 1/3 wysokości, z lewej prawie od bazy do połowy wysokości.

Fragment należy do typowej dla końca IV w. sceny Anastasis, a ustawieni w arkadach Apostołowie są świadkami zmartwychwstania, które zazwyczaj było przedstawione symbolicznie - klęczący u stóp krzyża dwaj legionieści, krzyż zwieńczony chryzmą wpisaną w wieniec, na ramionach krzyża gołębie /por. 35/.

Zabytek krakowski jest częścią sarkofagu znalezionej w katakumbach św. Sebastiana, który został rozbity na trzy części. Jedna z nich znajduje się w watykańskim Museo Pio Cristiano posiadając nr 174 A, druga nadal przechowywana jest w katakumbach św. Sebastiana¹⁷¹, a trzecia w Krakowie. Całość tworzy sarkofag o siedmiu polach - w środkowym krzyż św., w sześciu bocznych 12 Apostołów /Fot. 8/. Zestawienie w całość tego obiektu umożliwiającą drobne detale: styl postaci, sposób opracowania ornamentu roślinnego na łukach, wieńce czy charakterystyczne odłamanie kolumnienek.

Fragment ukazujący siedzącego na krześle Piłata, stojącego obok niego sługę trzymającego w rękach dzban i misę, oraz umieszczoną pomiędzy nimi głowę trzeciego mężczyzny, zwieńczony jest oryginalną, szeroką listwą dekorowaną trzema rodzajami ornamentu.

Piłat ubrany w krótką, sięgającą kolan tunikę z długimi rękawami, na którą narzucony jest płaszcz spięty na prawym ramieniu fibulą, i mający na nogach buty sięgające powyżej kostek, siedzi na krześle, którego półksiężycowate nogi krzyżują się pośrodku wysokości. Tułów ukazany frontalnie, głowa lekko skręcona w prawo, ręce splecione na brzuchu, nogi szeroko rozstawione. Krótkie włosy tworzą nad czołem grzywkę zaznaczoną otworami pozostawionymi przez świder. Po lewej, na wysokości głowy Piłata, widoczna, ukazana w trzech czwartych w lewo, głowa mężczyzny, o podobnie potraktowanej fryzurze. Przed nimi stoi półnagi mężczyzna /głowa odbita/, odziany w szatę zwisającą z lewego ramienia, owijającą się wokół bioder i opadającą w dół. W prawej ręce trzyma dzbanek, w lewej płytką misę. U jego stóp naczynie o profilowanej szyjce i brzuchu.

Atrybuty /dzbanek, misa, naczynie/, sposób skomponowania całości i ruch głowy mężczyzny siedzącego na krześle, odwracającego się jak gdyby od pozostałych postaci - wskazują, że fragment krakowski przedstawia typową dla sarkofagów pasywnych scenę Sądu Piłata /por. s. 33-35/. W porównaniu z innymi przedstawieniami Piłata zabytek krakowski wyróżnia się unikalnym gestem splecionych na brzuchu rąk. Na żadnym z zachowanych sarkofagów nie znajdujemy podobnego ułożenia. Występuje ono natomiast na rysunku zamieszczonym w cytowanej już, XVII-wiecznej pracy Antonia Bosio /s. 89/, przedstawiającym znaleziony na cmentarzu watykańskim sarkofag kolumnienkowy o 4 polach /obiekt

miał 5 pól - jak można wnioskować na podstawie całej kompozycji - jednakże już w chwili odnalezienia brakowało lewego skrajnego pola/. Zachowały się z niego trzy pola przechowywane obecnie w watykańskim Museo Pio Cristiano, jako tzw. sarkofag nr 106 /Pot. 10/¹⁷². W centralnym polu znajduje się młodzieńczy Chrystus stojący na górze rajskiej i trzymający crux gemmata. U podnóża góry, po obu jej stronach, stoją św. św. Piotr i Paweł. W lewym polu przedstawiono uwięzienie św. Piotra, natomiast w prawym Chrystusa prowadzonego przed oblicze Piłata przez dwóch żołnierzy. Kontynuacją tej sceny było prawe skrajne pole, w którym umieszczono Piłata wraz z niewolnikiem i urzędnikiem. Tego fragmentu nie oglądał już w 1639 r. Menestrier, który wykonał piórkiem rysunek sarkofagu, zachowany w Cod. Vat. Lat. 10543, fol. 198^{v173}. Począwszy od tegoż roku grupa ta uważana była za zaginioną, aż do momentu ogłoszenia przez autora niniejszego artykułu informacji o znalezieniu brakującego fragmentu w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Istotnie, na podstawie porównań przerysu dokonanego przez Antonia Bosio i zabytku krakowskiego można z całą pewnością stwierdzić, że fragment krakowski jest częścią sarkofagu nr 106. Zrównu ułożenie postaci Piłata, ubita głowa niewolnika, jak i ustawienie głowy urzędnika są niemal identyczne. Identyczne również są dzban, misa i naczynie u stóp niewolnika. Na korzyść powyższej hipotezy przemawiają też rozmiary zabytku krakowskiego, który po uzupełnieniu brakujących części odpowiada wielkości pola sarkofagu znalezionej na nekropoli watykańskiej, oraz ten sam rodzaj kamienia, z jakiego obydwie części są wykonane. Na temat losów tego fragmentu w latach 1632-1830, gdy był własnością Potockiego, nie mamy żadnych informacji.

Sumując, można z całą pewnością stwierdzić, że zabytek krakowski jest częścią powstałego między 380 a 400 r. sarkofagu kolumnkowego, znanego w literaturze naukowej jako sarkofag nr 106, należącego do zabytków podejmujących temat męki Pańskiej.

Niewielkich rozmiarów fragment o oryginalnej górnej listwie ukazuje popiersia dwóch żołnierzy i łeb konia.

Żołnierze ubrani są w tuniki i płaszcze spięte na prawym ramieniu fibulą, na głowach noszą hełmy z napolicznymi, z tym że hełm żołnierza z lewej strony fragmentu ozdobiony jest wysokim pióropuszem. Żołnierz umieszczony z prawej strony trzyma w nieproporcjonalnie dużej prawej dłoni rękojeść częściowo za-

chowanego miecza. Oczy żołnierzy są szeroko otwarte, z zaznaczonymi wewnętrznymi kącikami. Usta rozchylone. Spod hełmów wyłania się krótka grzywka, zaznaczona otworami pozostawionymi przez świder. Przed nimi widnieje łeb konia, na którym najprawdopodobniej siedział żołnierz mający na głowie hełm z pióropuszem.

Sposób opracowania fałd szat, włosów, oczu i ust jest charakterystyczny dla płaskorzeźby sarkofagowej okresu teodozjańskiego. Ponieważ w tym czasie żołnierze i konie znajdują się tylko na sarkofagach ozdobionych sceną Przejścia Izraelitów przez Morze Czerwone, przeto możemy wnioskować, że mamy tu do czynienia z wyobrażeniem dwóch żołnierzy armii faraona ścigających Żydów. Wyraz twarzy, jak gdyby przestraszony, sugeruje, że żołnierze owi widzą już nadcierające niebezpieczeństwo w postaci fal morskich. Zwróceni są w prawo, co jest zgodne z ogólnym charakterem kompozycji występującej na tego typu sarkofagach /por. s. 36/, na których armia faraona porusza się od strony lewej ku prawej.

Sumując, można stwierdzić, że omawiany zabytek krakowski należy do stosunkowo nielicznej grupy sarkofagów ozdobionych tą sceną, powstałych w ciągu ostatnich 20 lat IV wieku.

Zachowany fragment z oryginalną górną listwą przedstawia dwie niezależne sceny: z lewej młodzieńczego Chrystusa stojącego przy pionowym słupie, z prawej - brodatego św. Piotra stojącego przed bramą domu, w której siedzi pies.

Chrystus ubrany w szatę z długimi rękawami, na którą narzucony jest płaszcz, stoi zwrócony w lewo, obok słupa, do którego przymocowany jest fragmentarycznie zachowany kołowrót. Lewa dłoń Chrystusa przytrzymuje fałdy płaszcza, prawa ręka o otwartej dłoni sięga poza słup.

Obok Chrystusa, lecz zwrócony do Niego plecami /co wskazuje na to, że jest to niezależna scena/ stoi brodaty św. Piotr, ubrany w tunikę z długimi rękawami i płaszcz. Lewa dłoń przytrzymuje fałdy szat, prawa ręka, z zaciśniętą dłonią, z której wystają tylko dwa wyprostowane palce, wysunięta jest w stronę psa.

Zwierzę to, ukazane w lewym profilu, dotyka wyciągniętą prawą przednią łapą płaszcza Apostoła. Pies siedzi w bramie domu. Brama ma kształt arkady wspartej na dwóch filarach. Prawy

filar łączy się z wyraźnie opracowanym murem domu, przykrytego dachem z zaznaczonymi czterema rzędami dachówek. Umieszczenie psa na tle lewego filara wskazuje na chęć oddania perspektywy i zaznaczenia, że zwierzę to siedzi w bramie.

Scena z lewej strony pokrywy, przechowywanej w Muzeum Narodowym w Krakowie, jest częścią kompozycji ukazującej stojącego przy studni Chrystusa, rozmawiającego o "wodzie życia" z Samarytanką stojącą po drugiej stronie /por. s. 32/. W ten sam sposób jak na zabytku krakowskim, na innych sarkofagach ilustrujących ten epizod z Nowego Testamentu przedstawiano studnie¹⁷⁴.

Scena z prawej strony pokrywy jest niemal unikalna. Przedstawia ona, inspirowany przez apokryfy Nowego Testamentu, moment poskromienia przez św. Piotra psa należącego do fałszywego proroka - Szymona Maga. Z sarkofagów ozdobionych tą sceną dotychczas znane są tylko dwa zachowane i jeden zaginiony, lecz zilustrowany w dziele Le Blanta¹⁷⁵. Jeden z nich znajduje się w Weronie /Fot. 13/, drugi zaś w Mantui¹⁷⁶. Obydwa datowane są na koniec IV w., a więc na ten sam okres, na jaki na podstawie cech stylistycznych można datować zabytek krakowski. Co więcej - na obydwu zabytkach włoskich scena ta występuje również na pokrywie, czyli wnioskować można, że ten mało popularny temat stanowił raczej drugorzędny element kompozycji. Na skrzyni sarkofagu z Werony znajduje się m.in. scena rozmowy Chrystusa z Samarytanką¹⁷⁷. Istniała więc najprawdopodobniej jakaś współzależność w występowaniu tych scen.

Ponieważ scena ukazująca św. Piotra z psem pojawia się tylko na sarkofagach z północnych Włoch /Werona, Mantua/ i z południowej Francji /obiekt zaginiony/, można przypuszczać, że ten apokryficzny temat był charakterystyczny dla tych regionów.

Tak więc zabytek krakowski, ukazujący obok siebie scenę kanoniczną i scenę apokryficzną, powstały w latach 380-400, jest trzecim zachowanym obiektem przedstawiającym walkę św. Piotra z Szymonem Magiem.

x

Jak wynika z tego krótkiego przeglądu, zespół fragmentów sarkofagów wczesnochrześcijańskich przechowywany w Krakowie reprezentuje wszystkie najistotniejsze nurty ikonograficzne i kom-

pozycyjne tej grupy obiektów. Spotykamy tu sceny niezwykle popularne /Jonasz, Dobry Pasterz, winobranie/, jak i rzadko występujące /Sąd Piłata, Przejście przez Morze Czerwone/ czy niemal unikalne /św. Piotr i pies/. Występują w tym zespole zarówno fragmenty sarkofagów fryzowych, jak i kolumniowych czy żłobkowanych /strigillati/, oraz fragmenty pokryw. Reprezentują one dwa najważniejsze okresy wczesnochrześcijańskiej płaskorzeźby sarkofagowej: przełomu III i IV w. oraz okresu rządów Teodozjusza Wielkiego, dzięki czemu zespół ten stanowi znakomity przykład tendencji panujących w tych przełomowych dla sztuki wczesnochrześcijańskich epokach. Dodatkowym walorem jest fakt, że trzy spośród ośmiu fragmentów znajdujących się w Krakowie są częściami sarkofagów znajdujących się w Rzymie, co znacznie podnosi ich rangę naukową.

Przypisy

¹ Autor poza omawianym zespołem zna jedynie sarkofag wczesnochrześcijański znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie /nr inw. 199 446/. Jest to sarkofag kolumniowy powstały w Rawennie /?/ w IV lub V w., ukazujący sześciu Apostołów stojących w arkadach Por. K. M i c h a ł o w s k i. Sztuka starożytna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1955 s. 221, ryc. 159. Nie jest jednak wykluczone, że zabytek warszawski jest zręcznym falsyfikatem.

² Fragment sarkofagu późnoantycznego w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie. "Archeologia" 2:1955 z. 7 s. 173-183.

³ Frammenti sconosciuti di sarcofagi paleocristiani. "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia" 44:1972, s. 283-287; t e n ż e. Nieznane fragmenty sarkofagów wczesnochrześcijańskich. "Meander" 28:1973 s. 326-331; t e n ż e. Nieznany fragment starochrześcijańskiego sarkofagu pasyjnego. "Zeszyty Naukowe UJ" 330. Prace Archeologiczne 16. Studia z Archeologii Śródziemnomorskiej 2, Kraków 1974 s. 63-74; t e n ż e. Studies on Antique Sarcophagi in the Kraków Collections. Kraków 1974 s. 73-76. Recherches Archeologiques de 1973. t e n ż e. Sarcophagus Sculpture of Late Antiquity in the Cracow Collections. Kraków 1976 s. 93-96 Recherches Archeologiques de 1975; t e n ż e. The Scene with Jonah on the Sarcophagus in the Collection of the National Museum in Cracow. Kraków 1979 s. 74-77. Recherches Archeologiques de 1978. Nota katalogowa dotycząca sarkofagu ze sceną Traditio Legis w: Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory Czartoryskich. Historia i wybór zabytków. Opracowanie zbiorowe pod red. M. Rostworowskiego. Warszawa 1978 s. 177, nr kat. 113 /również wersje obcojęzyczne/; t e n ż e. Jenah on an Early Christian Sarcophagus in the Collection of the National Museum in Cracow. "Folia Orientalia" 21:1980 s. 205-209; t e n ż e. Krakowskie fragmenty sarkofagów wczesnochrześcijańskich z nekropoli watykań-

skiej. "Studia Archeologiczne UW" 1:1981 s. 169-172; t e n ż e. Apocryphal and Canonical Scenes. Some remarks on the Iconography of the Sarcophagus in the Collection of the National museum in Cracow. "Etudes et Travaux" 13:1984 s. 316-319; t e n ż e. The Scene of "The Crossing of the Red-Sea" on the Sarcophagus in the Collection of the National Museum in Cracow. "Recherches Archeologiques de 1981". Kraków 1983 s. 78-82.

4 O. H i r s c h. O pochodzeniu kolekcji antyków z Krzeszowic. "Meander" 20:1985 s. 309-314; t e n ż e. Rzeźby antyczne z Krzeszowic w Muzeum Narodowym w Krakowie. "Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie". T. 10:1970 s. 111-117.

5 Z. Ż y g u l s k i /jr./. Dzieje zbiorów puławskich /Świątynia Sybilli i Dom Gotycki/. "Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie". T. 7:1962.

6 Jest to fragment z przedstawieniem Dobrego Pasterza /por. s. 41-42 nr 3 niniejszego opracowania/. Na temat dziejów Gabinetu Archeologicznego UW por. M. L. B e r n h a r d. Historia zbioru. W: Zabytki archeologiczne Zakładu Archeologii Śródziemnomorskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego Katalog. Praca zbiorowa pod red. M. L. Bernhard. Kraków 1976 s. 9-18.

7 Nie znaczy to, że we wcześniejszych okresach antyk nie budził zainteresowania mieszkańców nie tylko Italii, lecz i innych państw europejskich. Jednak naukowe podejście do zagadnień literatury i sztuki antycznej datuje się dopiero od XIV w. Por.: J. B i a ł o s t o c k i. Tradycje antyczne w sztuce europejskiej. Teoria i twórczość. Poznań 1961 s. 169-203; E. P a n o f s k y. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm 1960, zwłaszcza rozdz. II - Renaissance and Renaissance i rozdz. III - Rinascimento dell Antichita: The Fifteenth Century.

8 List ten najprawdopodobniej został zredagowany wspólnie z Baldassare Castiglione, por. P a n o f s k y, jw. s. 23.

9 Wiadome jest, że Lorenzo Ghiberti posiadał pokaźną liczbę rzeźb antycznych, a "Tors Belwederski" był w posiadaniu rodu Colonów od 1430 r. Dopiero jednak okres pontyfikatu Aleksandra VI, Juliusza II i Leona X stał się epoką licznych odkryć, z których wiele stanowiło prawdziwą sensację /np. znalezienie w 1493 r. w Ancjum posągu Apollina, zwanego dzisiaj Belwederskim, czy grupy Laokoona w 1506 r./.

10 G. B o v i n i. Gli studi di archeologia cristiana della origini alla meta del secolo XIX. Bologna 1968.

11 Oczywiście wiele dzieł sztuki wczesnochrześcijańskiej było znanych Włochom już od dawna: kościoły, mozaiki czy niektóre rzeźby. Stanowiły one element nierozzerwalnie związany z życiem religijnym mieszkańców Italii, którzy przywykli do nich, w związku z czym nie budziły one takiego zaciekawienia, jak nowo odkryte katakumby i znajdujące się w nich zabytki. Co więcej - okres renesansu przyczynił się do zniszczenia wielu bazylik pochodzących z IV i V w. /z bazyliką św. Piotra na czele/, podobnie zresztą, jak i wielu innych budowli starożytnych.

- 12 Por. m.in. B. F i l a r s k a. Początki architektury chrześcijańskiej. Lublin 1983 s. 71 i przyp. 130.
- 13 Roma sotterranea opera postuma di Antonio Bosio, Romano antiquario ecclesiastico singolare di suoi tempi, compita, disposta ed accrescita dal P. Giovanni Severano. Roma 1632. Przekład łaciński pióra Paolo Aringhiego ukazał się w Rzymie w 1650 r., a przedruki w Kolonii i w Paryżu w 1659 r. oraz w Arnheim w 1671 r.
- 14 M. A. B o l d e t t i. Osservazioni sopra i cimiteri de sancti martyri. Roma 1721.
- 15 E. Coche de la Ferte, s. v. Archeologia. EAA I s. 560.
- 16 J. J. W i n c k e l m a n n. Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764. Inną pracą, która zaważyła na poglądach na sztukę wczesnochrześcijańską, było dzieło Seroux d'Agincourta, Histoire de l'art par les monuments depuis sa decadence au IV^e siecle jusqu'a son renouvellement au XVI^e siecle. Vol. 6. Paris 1826. Warto przypomnieć, że przekładu a zarazem pewnej przeróbki dzieła Winckelmanna dokonał S. W. P o t o c k i. O sztuce u dawnych czyli Winckelmann polski. Warszawa 1815.
- 17 Instytuty i stowarzyszenia naukowe wzorowane na XVII-wiecznych akademiach /francuskie: Academie Française oraz Academie des Inscriptions et Belles Lettres, angielska The Royal Academy/ zaczęły coraz liczniej pojawiać się w XVIII-wiecznych Włoszech /Accademia Etrusca di Cortona, 1727; Societa Colombaria we Florencji 1735; Reale Accademia Ercolanese w Neapolu, 1738; Accademia di Antichita Profane w Rzymie, 1740 - rozwinęła się z niej później Pontificia Accademia di Archeologia, por. niżej/ i w Anglii /Society of Antiquaries, 1732 oraz Society of Dilettanti, 1733/. W 1821 r. utworzono Papieską Akademię Archeologiczną, w 1825 r. zostało założone Societa di Iperborei Romani, a 9 XII 1828 r. powołano Istituto di Corrispondenza Archeologica /Institut für archaeologische Korrespondenz/. W 1837 r. w Atenach powstała Archaiologika Etaireia, a w 1841 r. w Berlinie Archäologische Gessellschaft, w 1843 r. British Archaeological Association, a w 1846 r. słynna Ecole Française d'Athenes /od 1875 r. działa również Ecole Française de Rome/. Wspomniany Istituto di Corrispondenza Archeologica stał się rzymską sekcją Deutsches Archäologisches Institut, powołanego w 1874 r. Później rozwijają się angielskie, amerykańskie, austriackie i inne instytuty i szkoły archeologiczne.
- 18 Pierwszym periodykiem poświęconym w całości archeologii chrześcijańskiej były "Annales d'Archeologie chretienne", wydawane w Paryżu w latach 1844-1870. Następnie pojawił się "Bullettino di Archeologia Cristiana", ukazujący się w Rzymie w latach 1863-1894. Po śmierci de Rossiego przemianowany został na "Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana" i wychodził do 1922 r. W Paryżu od 1875 r. ukazywała się "Revue de l'art chretien", a we Freiburgu od 1895 r. "Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde". Od 1924 r. wychodzi "Rivista di Archeologia Cristiana", od 1928 r. "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia" /"Rendiconti" oraz "Dissertazioni"/. Od 1958 r. "Jahrbuch für Antike und Christentum". Są to oczywiście tylko najważniejsze czasopisma. Ponadto wiele artykułów poświęconych sztuce wczesnego chrześcijaństwa pojawia się w periodykach poświęconych archeologii i historii sztuki.

19 Inną niezmiernie istotną pracą de Rossiego były *Inscriptiones Christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores*. Vol. 2. Roma 1857-1888.

20 Zbiory laterańskie zostały przeniesione z inicjatywy Jana XXIII do Watykanu, gdzie znalazły pomieszczenie w nowo zbudowanym skrzydle galerii papieskich /Museo Gregoriano Profano e Pio Cristiano/ w ramach otwartego przez Pawła VI w czerwcu 1970 r. wielkiego Museo Paolino /zawierającego ponadto m.in. Muzeum Etnologiczne/.

21 Aby ułatwić badania nad rozproszonymi sarkofagami pogańskimi, w 1890 r. ukazał się pierwszy tom monumentalnego "korpusu" zatytułowanego *Die Antiken Sarkophagreliefs* /dalej cyt.: ASR/. Inicjatorem tego kontynuowanego po dzień dzisiejszy wydawnictwa był Carl Robert, po nim redakcją zajęli się Gerhard Rodenwaldt i Friedrich Matz. Dzieło to uwzględnia wszystkie znane sarkofagi i ich fragmenty, a materiał ułożony jest tematycznie. Przerisy sarkofagów zamieszczone w pracy Salomona Reinacha pt. *Repertoire des Reliefs Grecs et Romains*. /Vol. 3. Paris 1909-1912/ również ułatwiały badania, jakkolwiek dzieło to nie zawiera żadnych opisów czy komentarzy. Najnowszą pozycją, omawiającą w sposób wszechstronny wszystkie kwestie związane z sarkofagami rzymskimi /lecz nie będącą "korpusem"/, jest publikacja G. Koch, H. Sichtermann. *Römische Sarkophage*. München 1982, która ukazała się w ramach *Handbuch der Archäologie*.

22 E. le Blant. *Etudes sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*. Paris 1878; t e n ż e. *Les ateliers de sculpture chez les premiers chrétiens*. "Melanges Eccles Françaises Rome" 42:1883; t e n ż e. *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*. Paris 1886.

23 *Etude sur l'histoire des sarcophages chrétiens*. Catalogue des sarcophages chrétiens de Rome qui ne se trouvent pas au Musée du Latran. "Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome" 42:1885.

24 *Die altchristlichen Bildwerke in Christlichen Museum des Laterans*. Leipzig 1890. Z innych prac tegoż autora warto zacytować *Die Darstellungen der Apostel in der altchristlichen Kunst*. Leipzig 1887.

25 *I monumenti del Museo Cristiano Pio Lateranense*. Milano 1910.

26 Por. przypis 21.

27 J. Wilpert. *Die Malereien der Katakomben Roms*. Vol. 2. Freiburg 1903 i wyd. włoskie: *Le pitture delle catacombe romane*. Roma 1903; t e n ż e. *Die römischen Mosaiken und Malereien von IV bis XIII Jahrhunderts*. Vol. 4. Freiburg 1916.

28 Roma 1929-1936. Dalej cyt.: WS. Praca ta, wskazująca na wielką erudycję autora, zawiera jednak wiele nieścisłości w interpretacji, datowaniu, rekonstrukcji i analizie stylu, co zostało podkreślone w recenzji pióra M. Lawrence zamieszczonej

w "Art Bulletin" 13:1931 s. 532 nn., jak również w artykule E. Weiganda, pt. Die spätantiken Sarkophagskulpturen in Lichte neuerer Forschungen. "Byzantinische Zeitschrift" 41:1941 /dalej cyt.: ByZ/.

29 Bd. 1: Rom und Ostia. Wiesbaden 1967 /2 vol./ . Dalej cyt.: Repertorium.

30 Rzeźbą i płaskorzeźbą zajmuje się m.in.: W. A m e - l u n g. Die Skulpturen des Vaticanischen Museums. Vol. 2. Berlin 1903-1908; G. L i p p o l d. Die Skulpturen des Vaticanischen Museums. Bd. 3. Berlin 1936; W. S m i t h. A Catalogue of Sculptures in the Department of Greek and Roman Antiquities. London 1904. Sztukę okresu wczesnochrześcijańskiego reprezentowaną w różnych muzeach omawiają m.in.: O. W u l f f. Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke. Königlichem Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Bd. 3. Berlin 1909; E. C o - c h e de la F e r t e. L'Antiquite chretienne au Musee du Louvre. Paris 1958.

31 Ten nurt badawczy jest znacznie liczniej reprezentowany, gdyż wnosi on o wiele więcej ustaleń ikonograficznych czy stylistyczno-warsztatowych niż opracowywania katalogów zbiorów muzealnych, prezentujących w zasadzie tylko materiał zabytkowy, niejednokrotnie przypadkowo zebrany.

32 Ograniczam się jedynie do monografii powstałych w okresie międzywojennym i po II wojnie światowej. Nie uwzględniam również sarkofagów powstałych na terenie Rawenny, gdyż w zbiorze krakowskim nie są one reprezentowane. Problemem sarkofagów z Rawenny zajęli się m.in.: M. L a w r e n c e. The Sarcophagi of Ravenna. New York 1945; G. B o v i n i. Sarcofagi paleocristiani di Ravenna. Citta del Vaticano 1954.

33 The City-gate Sarcophagi. "Art Bulletin" 10:1927 s. 1-45. Sarkofagi tego typu zwane są niekiedy w literaturze polskiej "u bram miasta".

34 Die Passionsarkophage. Zur Geschichte eine altchristlichen Bildkreise. "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft" 5:1929 s. 1-46.

35 Quelques representations du "Passage de la Mer Rouge dans l'art chretien d'Orient et d'Occident. "Melanges d'archeologie et d'histoire" 46:1929 s. 159-181 /dalej cyt.: MAH/.

36 M. L a w r e n c e. Columnar Sarcophagi in the Latin West. "Art Bulletin" 14:1932 s. 103-165.

37 Studien zur Sarkophagplastik der theodosianischen Renaissance". Römische Quartalschrift" 42:1934.

38 Der Sarkophag des Junius Bassus. Berlin 1936.

39 Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin. RM 51:1936 s. 241-336.

40 Die christlichen Paradeisosarkophage. RACr 14:1937 s. 289-343.

- 41 The Latin Style on the Christian Sarcophagi of 4 th century. "Art Bulletin" 19:1937 s. 142-202; t e n ż e. The Itale-Gallic School of Early Christian Art. "Art Bulletin" 20:1938 s. 145-174.
- 42 Die christlichen Sarkophage der Vorkonstantinischen Zeit. Berlin 1940. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 11.
- 43 Die Zeitbestimmung des Passions Sarkophage. Budapest 1940 s. 1-130. Arch. Ert. 52.
- 44 Christus in der spätantiken Plastik. Berlin 1940; t e n ż e. Heilige Antilitz. Köpfe altchristlichen Plastik. Berlin 1940.
- 45 I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l analisi dei ritratti. Citta del Vaticano 1949.
- 46 I sarcofagi paleocristiani con scene di Passione. Bologna 1968.
- 47 I sarcofagi paleocristiani a porte di citta. Bologna 1969.
- 48 Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst. Roms in 4. Jahrhundert. Volkskunst, Klassizismus, Spätantiker Stil. RM 86:1979 s. 439-471. Viele informacji przynosi również opracowany przez tegoż autora rozdział Frühchristliche Kunst in Italien und Rom. Propyläen Kunstgeschichte. Supplbd. 1. Spätantike und Frühes Christentum. Frankfurt a.M. 1977 s. 16-84.
- 49 Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit. "Jahrbuch für Antike Christentum". Bd. 2: 1973 /dalej cyt.: JAC/.
- 50 Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zur Formveränderung im 4. Jh. n. Chr. Bonn 1982.
- 51 Die Produktionsmethoden der städtrömischen Sarkophagfabrik in der Blütezeit unter Konstantin. JAC B. 2: 1973.
- 52 Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jahrhunderts, Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebighaus. Frankfurt a. M. 1983 s. 318-338.
- 53 Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. Ed. K. Weitzmann. New York 1979;
- 54 Die christliche Antike. Vol. 2. Marburg 1906-1909.
- 55 Altchristliche und Byzantinische Kunst. Vol. 2. Berlin 1914-1915.
- 56 The Beginnings of Christian Art. 200-395 A. D. London 1966; t e n ż e. Byzantium. From the Death of Theodosius to the Rise of Islam. London 1966; t e n ż e. Christian Iconography. A Study of Its Origins. Washington D. C. 1968 /London

1969, London 1980 - 2 wyd. ang./. Ponadto wcześniejsze dzieło tegoż autora pt. *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique. Vol. 2.* Paris 1943-1946 /wyd. 2. London 1972/ jakkolwiek nie związane bezpośrednio z sarkofagami wnosi wiele istotnych ustaleń dotyczących ikonografii.

57 *Rome, la fin de l'art antique. L'art de L'Empire Romain de Septime Severe a Theodose Ier.* Paris 1970.

58 *Die orientalischen Religionen in römischen Heidentum,* Leipzig-Berlin 1910; t e n ż e. *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains.* Paris 1942. *Bibl. Archeol. et Hist.* 35; t e n ż e. *After life in Roman Paganism.* 2 ed. New York 1953.

59 *Early Christian Art.* Princeton 1942 /2 wyd. Princeton 1953/. Autor ten zajmował się również pogańskimi sarkofagami z Azji Mniejszej i ich oddziaływaniem na chrześcijańskie sarkofagi kolumnkowe, por. m.in. *The Origin of the Asiatic Sidamara Sarcophagi.* "American Journal of Archaeology" 36:1922 s. 83-84 /dalej cyt.: AJA/; t e n ż e. *The Chronology of the Asiatic Sarcophagi,* AJA 37:1923 s. 69-70; t e n ż e. *The Origin of the Asiatic Sarcophagi.* "Art Bulletin" 7:1924.

60 *Apotheosis in Ancient Portraiture.* Oslo 1947; t e n ż e. *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World.* Oslo 1953. Jest on także autorem opracowań dotyczących zabytków oficjalnej, "państwowej" płaskorzeźby późnoantycznej: bazy Decennaliów na Forum Romanum i łuku Konstantyna Wielkiego.

61 *Die Consulardiptychen und verwandten Denkmäler.* Berlin 1928. *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte,* 2; t e n ż e. *Die spätantiken Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreiches.* Berlin 1933.

62 *Eine spätantike Kunstströmung in Rom.* "Revue Mabillon" 36-37: 1921-1922 s. 58-110 /dalej cyt.: RM/; t e n ż e. *Die Saulensarkophage.* RM 38-39:1923-1924 s. 1-40; t e n ż e. *Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike.* "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts" 55:1940 s. 12-43 /dalej cyt.: JDAJ/.

63 *Tomb Sculpture. Its changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini.* London 1964.

64 *The survival of mythological representations on Early Christian and Byzantine Art and their impact on Christian Iconography.* "Dunbarton Oaks Papers" 14:1960 s. 45-68.

65 *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Vol. 12.* New York 1953-1965.

66 *Archeologia chrześcijańska wobec historii Kościoła i dogmatu.* Kraków 1890; t e n ż e. *Sztuka w pierwotnym Kościele.* "Przegląd Powszechny" 26:1890 s. 153-177; t e n ż e. *Katakumba św. Pryscyli i jej najważniejsze pomniki.* Kraków 1895; t e n ż e. *Eucharystya w świetle najdawniejszych pomników piśmiennych, ikonograficznych i epigraficznych.* Kraków 1898.

- 67 Ostatnie dziesięciolecie archeologii chrześcijańskiej. Kraków 1910.
- 68 Die Niken und die Engel in die altchristlicher Kunst, "Römische Quartalschrift" 26:1912 s. 6 nn. Warto nadmienić, że rozprawę na podobny temat napisał G. B e r e f e l t. A Study of the Winged Angel. The Origin of a Motif. "Stockholm Studies in History of Art" 14:1968.
- 69 Dzieje sztuki starochrześcijańskiej. Kraków /b.r.wyd./.
- 70 Sztuka starożytna. W: Historia Sztuki. T. 1. Lwów 1934 s. 349-381. Tenże autor opublikował jeszcze doskonałą rozprawę Malarstwo miniaturowe grecko-rzymskie i jego tradycje we wczesnym średniowieczu /Kraków 1928/, w której porusza wiele zagadnień ikonograficznych związanych ze sztuką wczesnochrześcijańską.
- 71 Die altchristliche Grabeskunst. München 1927; t e n - ż e. Wizerunki św. Augustyna na podstawie najstarszych portretów i dokumentów. "Warszawskie Studia Teologiczne" 3:1931; t e n ż e. Boże Narodzenie w sztuce starochrześcijańskiej. "Głos Kapłański" 6:1932 s. 570-574; t e n ż e. Die römischen Katakomben. Berlin 1933; t e n ż e. Die römische Martyrergrufte. Berlin 1935.
- 72 Odtworzenie Ukrzyżowania w sztuce starochrześcijańskiej. "Głos Kapłański", 9:1935 s. 153-162 i 201-211; t e n - ż e. Groby apostołskie ad Catacumbas w Rzymie. "Ateneum Kapłańskie" 48:1948 /dalej cyt. AK/; t e n ż e. Doniosłe odkrycia w bazylice św. Piotra. AK 48:1948 s. 489-495; t e n - ż e. Pochodzenie nazwy katakumby. AK 53:1950 s. 48-63.
- 73 Badania te, zainicjowane przez prof. Kazimierza Michałowskiego, doprowadziły do spektakularnych odkryć w Faras i w Dongoli.
- 74 F i l a r s k a. Początki architektury.
- 75 Wymienić tu można przykładowo bardzo wnikliwe studium J. M i z i o ł k a. Przedstawienie procesji w sztuce wczesnochrześcijańskiej. "Folia Historiae Artium" 21:1985 s. 5-53.
- 76 A. S a ð u r s k a. Sarkofag Archigalla. "Archeologia" 6:1954 s. 177-188; P. P a r a n d o w s k i. Rzymski sarkofag dziecięcy w Muzeum Narodowym w Warszawie. "Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 25:1970 s. 235-247; A. W r z e - ś n i o w s k i. Postać Orfeusza w ikonografii wczesnochrześcijańskiej. "Archeologia" 21:1970 s. 112-121; H. S t e f a ń s k a, Observations sur les representations des Vents sur les couvercles de sarcophages romains. "Etudes et Travaux" 5:1971 s. 105-116; B. T k a c z o w, Fragment of a Child Sarcophagus from Wilanów. Tamże s. 117-124; A. W i t z. Sarcophage romain du Musee National de Varsovie. Tamże s. 125-135; H. S t e f a ń s k a. Deux fragments de sarcophages romains au Musee National de Varsovie. "Etude et Travaux" 7:1973 s. 116-126; H. S t e f a ń s k a. Fragment de sarcophage romain

avec scene de bataille. "Etudes et Travaux" 8:1975 s. 272-283; H. S t e f a n s k a. Fragment de couvercle de sarcophage au Musee National de Varsovie. "Etudes et Travaux" 13:1983 s. 350-355; T. M i k o c k i. Deux sarcophages d enfants au Musee National de Varsovie. "Bulletin du Musee Nationale de Varsovie" 25:1984 n° 3 s. 65-82. Niektóre zabytki polskie zostały opracowane przez autorów zagranicznych, m.in.: F. M a t z. Zwei Bruchstücke Bakchischer Sarkophage in Polen, Melanges offerts a Kazimierz Michałowski. Warszawa 1966 s. 527-539; t e n ż e. Die Dionysische Sarkophage. ASR IV, 1, Tl. 3. nr 164 A, Taf. 186; R. T u r c a n. Les sarcophages romains a representations dionysiaques. Paris 1966 p. 548 /trzy ostatnie pozycje dotyczą zabytku przechowywanego w Krakowie, pochodzącego z kolekcji Artura Połockiego, nr inw. DŁNK Cz 1986, publikowanego przez R. Gostkowskiego, Bacchants romains sur un sarcophage de Krzeszowice. "Eos" 31:1928 s. 321-336/. Niektóre zabytki z Warszawy omawiają Koch i Sichtermann /jw./. Warto nadmienić, że wszystkie płaskorzeźby sepulkralne przechowywane w Polsce /w tym i sarkofagi chrześcijańskie/ zostaną opublikowane w przygotowywanym pod red. A. Sadurskiej 2 tomie Corpus Signorum Imperii Romani.

77 Cywilizacja wczesnochrześcijańska. Tłum. E. Bąkowska. Warszawa 1979 /La civilisation de l Antiquite et le Christianisme. Paris 1972/, znajduje się tu krótka bibliografia dotycząca sztuki zamieszczona na s. 500.

78 W republikańskim Rzymie istniały dwie formy pochówków - bardziej powszechna kremacja oraz występująca tylko w niektórych rodach pochodzenia sabińskiego /np. Korneliuszy/ inhumacja. Znamy jedynie kilka prostych sarkofagów należących do członków gens Cornelia, z których najbardziej znanym jest sarkofag Scipiona Barbatusa w Muzeach Watykańskich, por. F. C o a r e l l i, Il sepolcro degli Scipioni, "Dialoghi di Archeologia" 6:1972 nr 1 s. 36-105; A. S a d u r s k a. Archeologia starożytnego Rzymu. Od epoki królów do schyłku Republiki. Warszawa 1975 s. 82-83, fig. 47-49. Kilka sarkofagów pochodzi z okresu Augusta i dynastii julijsko-klaudyjskiej, m.in. tzw. sarkofag Cafarelli w Berlinie, datowany na okres panowania Tyberiusza, por. G. K o c h, H. S i c h t e r m a n n. Römische Sarkophage. München 1982 s. 38-39, fig. 3. Gwałtowny rozwój produkcji sarkofagów od czasów Hadriana tłumaczy się silnym wpływem kultów wschodnich uznających ciało za siedzibę nieśmiertelnej duszy, w związku z czym zabraniają one kremacji zwłok.

79 Bazę decennialną na Forum Romanum z 303 r. opracowali m.in.: H. P. L' O r a n g e. Ein tetrarchisches Ehrendenkmal auf dem Forum Romanum. RM 53:1938 s. 1-34; H. K ä h l e r. Das Fünfsäulendenkmal für die Tetrarchen auf dem Forum Romanum. K81 1964. Łuk Galeriusza wzniesiony między 297 a 307 r. opublikowali: K. F. K i n c h. L'arc de triomphe de Salonique. Paris 1890; H. P. L a u b s c h e r. Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki. Berlin 1975; M. P o n d r o t m a n. The Arch of Galerius. AJA 81:1977 s. 427-454; Łuk Konstantyne wzniesiony między 312 a 315 r. opracowali: H. P. L' O r a n g e, A. v o n G e r k a n. Der spätantiken Bildschmuck des Konstantinsbogen. Berlin 1938. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 10 oraz A. G i u l i a n o. L Arco di Constantino Milano 1955;

bazę, na której w 390 r. ustawiono w hipodromie w Konstantynopolu obelisk Totmesa III sprowadzony z Karnaku, opracował G. Brun s. Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel. Istanbul 1935.

80 Ta nazwa własna użyta w Kalendarzu Filokalusa z 354 r. do określenia miejsca między II a III słupem milowym przy Via Appia, od IX w. stosowana powszechnie do określenia podziemnych cmentarzy, wyparka używane wcześniej coemeteria /koimeteria/.

81 Wnęki te miały przeciętne wymiary 170 x 30 x 45 cm, jednak zdarzały się większe w zależności od tego, czy zawierały tylko jedno, czy też więcej zwłok /monosomi, bisomi, trisomi lub poliandrion/.

82 Zaliczyć tu można m.in. sarkofag Stylichona w S. Ambrogio w Mediolanie z lat 390-400 /G. Wilpert. I sarcofagi cristiani antichi. Roma 1929 s. 188-189 /dalej cyt.: WS/ czy pochodzący z tego samego okresu sarkofag Gorgoniusa w katedrze w Ankonie /WS 72 i 73, 1-2/.

83 Dorzadkich wyjątków należy m.in. sarkofag Juniusa Bassusa /Repertorium nr 680/.

84 Dach tego typu występuje częściej w sarkofagach kolumniowych /architektonicznych/ niż we fryzowych.

85 Typ pokryw i sposób umieszczenia na nich dekoracji omawiają Koch, Sichter mann, jw. s. 66-72.

86 Niekiedy żłobki te przybierają formę pionowych "kanelurów" /Repertorium nr 570 i 757/.

87 Sposób rozmieszczenia strigilli i różne warianty dekoracji umieszczanej na sarkofagach tego typu omawiają: Koch, Sichter mann, jw. s. 73-76, Abb. 2.

88 Motyw drzwi pojawia się w II i III w. na sarkofagach małoazjatyckich, na jednej z krótszych ścian. Na Zachodzie motyw ten umieszczano w centralnym punkcie przedniej ściany. Drzwi czasami ozdobione są głowami lwów lub Meduz, co ma znaczenie apotropaiczne. Pojawiająca się niekiedy postać Hermesa Psychopomposa lub Heraklesa z Cerberem podkreśla, że chodzi tu o bramy Hadesu, przez które musi przejść dusza. W literaturze antycznej bardzo często, poczynając od Homera, znajduje się opis bram Hadesu, co przejmuje chrześcijaństwo określając je jako "bramy piekielne" /Mt 16, 18/. Jednak na sarkofagach wczesnochrześcijańskich w porównaniu z pogańskimi znacznie rzadziej spotyka się wyobrażenie drzwi, a jeśli niekiedy się pojawia, to symbolizuje Grób Chrystusa /WS 130, 1-2; 132, 2/. Warto w tym miejscu nadmienić, że w literaturze polskiej symboliką drzwi /w innych epokach, ale z nawiązaniem do antyku/ zajęli się: L. Kallinowski. Treści ideowe i artystyczne drzwi gnieźnieńskich. W: Drzwi Gnieźnieńskie. Pod red. M. Walickiego. T. 2. Wrocław 1959 s. 116-121; J. Białoostocki. Symbolika drzwi w sepulkralnej sztuce baroku. W: Sarmatia Artistica. Księga Pamiątkowa ku czci Prof. Władysława Tomkiewicza. Warszawa 1968 s. 107-119.

89 Należą tu m.in.: tzw. sarkofag satrapy z ok. 440 r. przed Chr., tzw. sarkofag Aleksandra z lat 330-320 przed Chr. /obydwa znalezione w Sydonie, obecnie w Muzeum w Istambule/, czy pochodzący z tego samego okresu tzw. sarkofag Amazonek w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. W wymienionych przykładach sarkofagach ciągły fryz jest jak gdyby ujęty w "metopę" czy w "ramkę", gdyż pozostawiano w nich narożne filary, które oddzielają od siebie sceny rozgrywające się na ścianach skrzyni.

90 Ch. R. M o r e y. Early Christian Art. Princeton 1953 s. 55, fig. 47. Badacz ten opisaną manierę kompozycyjną nazwał "systemem schodkowym".

91 Ozdabianie ścian sarkofagów przedstawieniami siedzących na krześle filozofów, którym często towarzyszą Muzy, wiąże się z filohellenizmem Galiena i przyjaźnią z Plotynem. Najlepiej znanym sarkofagiem ozdobionym taką kompozycją jest tzw. sarkofag Plotyna z dawnego Muzeum Laterańskiego, obecnie w Watykanie. Por. ASR V, 3 s. 116, tabl. 71; K o c h, S i c h t e r m a n n, jw. s. 204, fig. 265. Na temat wyobrażeń filozofów w sztuce sepulkralnej por. znakomitą publikację H. I. M a r r o u. Mousikos Aner. Etude sur les scenes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funeraires romains. Grenoble 1938.

92 Tego typu kompozycja, będąca jak gdyby pierwowzorem późniejszych sarkofagów dwustrefowych, lecz wynikająca z niedolności artysty, pojawia się m.in. na sarkofagu z Jonaszem z S. Maria Antiqua w Rzymie /Repertorium nr 747/ czy na sarkofagu z Veletri /WS 4, 3/. O kompozycjach tego typu pisze obszernie G e r k e. Die christlichen Sarkophage, zob. przyp. 42.

93 Ten "styl negatywny" widoczny jest m.in. na płasko-rzeźbach łuku Konstantyna.

94 Na sarkofagu nr 135 w watykańskim Museo Pio Cristiano /Repertorium nr 23/ Chrystus pojawia się 5 razy, a na obiekcie nr 186 z tego samego Muzeum /Repertorium nr 21/ 6 razy.

95 W medalionie /clipeusie/ mogły się znajdować portrety dwóch osób, najczęściej zmarłego i jego żony, por. Repertorium nr 39, 40, 43, 44. Bardzo znanym przykładem jest tzw. sarkofag Dwóch braci, por. Repertorium nr 45. /Wszystkie wymienione sarkofagi znajdują się w Museo Pio Cristiano/.

96 "Zwornik" muszli na sarkofagach italskich i galijskich znajduje się u dołu, na greckich u góry.

97 Repertorium nr 45. Wyrobem tego samego warsztatu są sarkofagi nr 233 i 136 w tym samym Muzeum /Repertorium nr 37 i 146/, a E. Gerke /Christus in der spätantiken Plastik. Berlin 1940/ do grupy tej zalicza jeszcze obiekt z cmentarza S. Sebastiano /Repertorium nr 183/.

98 H. P. L ó r a n g e. Der subtile Stil. Eine Kunstströmung um 400 n. Chr. "Die Antike" 6:1961/ nr 2 s. 68-74.

99 Jest to jedna z cech sztuki późnego antyku, którą na

ogół określa się jako "hierarchiczność postaci".

100 Jest to tzw. teodozjański styl bezświdrowy, widoczny m.in. na sarkofagu nr 151 z Museo Pio Cristiano /Repertorium nr 58/. Szerzej na ten temat pisze G e r k e. Christus, passim.

101 M.in. na sarkofagu w bazylice św. Piotra /Repertorium nr 677/, na bocznych ściankach znajdują się przedstawienia kilku budowli /fragment jednej z nich lepiej widoczny u A. G r a b a r a. Beginnings of Christian Art, fig. 280/, które Garrucci na s. 46 cytowanego na s. 9 dzieła uważał za budynki rzymskie, natomiast O. Wulff /Die altchristliche und byzantinische Kunst Berlin 1914 s. 115/ sądził, że to budowle jerozolimskie. Te różne poglądy wywodzą się z reprezentowania dwóch kierunków w kwestii genezy sztuki wczesnochrześcijańskiej: Garrucci sądził, że Rzym odgrywał tutaj decydującą rolę, natomiast Wulff tę samą rolę przypisywał Syrii i Palestynie. Grabar /jw. s. 252/ skłania się ku pogładowi, że są to budynki jerozolimskie, ale uważa, że kwestia ta jest nadal otwarta.

102 M.in. sarkofag w S. Ambrogio w Mediolanie, pochodzący z lat 380-390 /WS 188-189/.

103 Istnieją oczywiście obiekty, głównie pogańskie, w których wszystkie ściany podzielone są kolumnkami. Są to zgodnie z tym co przedstawiono na s. 17 sarkofagi importowane z Grecji i Azji Mniejszej, oraz wytwarzane w Italii pod wpływami greckimi, np. sarkofag z czynami Heraklesa w Villa Borghese w Rzymie /ASR III, 1s. 127/. Sarkofag wczesnochrześcijański w bazylice św. Piotra /Repertorium nr 678/ ma 3 ściany dekorowane kolumnkami, natomiast tylna ozdobiona jest ciągiem strigilli z wyodrębnionymi dekorowanymi polami. Jest to tzw. sarkofag Probusa i jego żony, stąd na tylnej ścianie scena zaślubin - dextrarum iunctio.

104 Najwcześniejszym sarkofagiem posiadającym ścianę podzieloną kolumnkami, lecz pozbawionym dekoracji figuralnej, jest obiekt znaleziony na Samos i pochodzący z VI w. przed Chr., por. Th. W i e g a n d. Antiken Skulpturen in Samos. AM 25: 1900 s. 208. Najbardziej znanym greckim sarkofagiem kolumnkowym jest tzw. Sarkofag Płaczek znaleziony w Sydonie i przechowywany w Muzeum w Istambule, wykonany ok. 360-350 r. przed Chr., por. M. L. B e r n h a r d. Sztuka grecka IV w. Warszawa 1974 s. 422-431, il. 270-275.

105 K o c h, S i c h t e r m a n n, jw. s. 76.

106 Jest to nazwa umowna, wywodząca się od miejsca znalezienia największego obiektu należącego do tej grupy. Sarkofagi należące do typu Sidamara odznaczały się kolosalnymi rozmiarami i olbrzymim ciężarem. Wcześniejsze opracowania zob. przyp. 59, nowsze prace: G. F e r r a r i. Il commercio dei sarcofagi asiatici. Roma 1966; K o c h, S i c h t e r m a n n, jw. s. 476-557.

107 G a r r u c c i, jw. s. 359, 1, 5.

108 Repertorium nr 60, 61, 776.

- 109 Columnar Sarcophagi in the Latin West. "Art Bulletin" 14:1932 s. 103-165, typy: VIII - Star-and-wreath. IX - City-gate, X - Bethesda, XI - Red-Sea, wytwarzane przez wyróżnione przez autorkę "atelier II, III i VII".
- 110 E. P a n o f s k y. Tomb sculpture. London 1964, fig. 154; F. B e n o i t. Les sarcophages paleochrétiens d Arles et de Marseille. Paris 1954. nr 58.
- 111 M. S i m o n. Sur l'origines des sarcophages chrétiens du type Bethesda. MAH 55:1938 s. 201-223. Przykładem sarkofagu typu Betesda jest obiekt w watykańskim Museo Pio Cristiano nr 125 /Repertorium nr 63/.
- 112 Przedstawione zostaną jedynie zagadnienia wiążące się ze scenami występującymi na zabytkach krakowskich.
- 113 Z tematów mitologii rzymskiej występuje jedynie: Eneasza /4 obiekty/, Rhea Silvia /4 obiekty/, Romulus i Remus /12 obiektów/, Porwanie Sabine /1 obiekt/.
- 114 Są to sceny zaślubin, polowań i walk z barbarzyńcami oraz sceny bukoliczne, winobrania, uprawy roli. Często pojawiają się też sceny wyścigów cyrkowych, w których udział biorą smorki. Tego typu dekoracja zdobi przede wszystkim sarkofagi dzieci.
- 115 Jest to jeden z najbardziej kontrowersyjnych i nierozstrzygniętych do dzisiaj problemów archeologii wczesnochrześcijańskiej. By przekonać się o rozbieżnościach w datowaniu, można przytoczyć dwa przykłady. Za najwcześniejsze sarkofagi chrześcijańskie uważa się m.in. obiekty z Via Salaria w Museo Pio Cristiano /Repertorium nr 66/ i z kościoła S. Maria Antiqua na Forum Romanum /Repertorium nr 747/, których czas powstania według różnych badaczy zamyka się między poł. II w. a 3 ćw. III w. To ostatnie datowanie przyjmuje m.in. Deichmann w Repertorium.
- 116 Filozof - jak wspomniano /s. 21 i przyp. 91/ - występuje na sarkofagach pogańskich w okresie Galiena, a więc w momencie, gdy pojawiają się najstarsze sarkofagi chrześcijańskie. Postać oranta czy orantki, powszechna w sztuce pogańskiej, może symbolizować osobę zmarłą, jej duszę lub być ogólnym symbolem Kościoła jako zbioru wiernych.
- 117 Por. ASR III, 1 s. 39-92; K o c h, S i c h t e r - m a n n, jw. s. 144-146, fig. 155-161.
- 118 Łączna liczba przedstawień Jonasza w malarstwie i płaskorzeźbie sarkofagowej /nie licząc innych zabytków/ wynosi ponad 250.
- 119 Sarkofag z kościoła S. Maria Antiqua na Forum Romanum /Repertorium nr 747/.
- 120 Sarkofag w Museo Pio Cristiano /tzw. sarkofag Jonasza/ datowany na 290-300 r. jest rozplanowany na dwóch poziomach /por. s. 21/ i stanowi zapowiedź późniejszych sarkofagów dwustrefowych /Repertorium nr 35/. Sarkofag z Jonaszem w Glyptotece Ny Carlsberg w Kopenhadze z ok. 300 r. /WS 59 3/.

121 Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa. Tłum. E. Bąkowska. Warszawa 1979 s. 342.

122 Takie mieszanie ze sobą ikonograficznych elementów pogańskich wraz z chrześcijańskimi jest bardzo powszechne w sztuce późnego antyku i wczesnego chrześcijaństwa. Z kolei na niektórych sarkofagach pogańskich ilustrujących mit o Prometeuszu, na bocznych ściankach pojawia się Adam i Ewa /por. ASR III s. 355; Koch, Sichter mann, jw. s. 184/.

123 Pierwowzorów tych fantastycznych potworów w sztuce klasycznej można się doszukiwać w niektórych scenach w greckim malarstwie wazowym. Kyliks Durisa w Watykanie przedstawia smoka z otwartą paszczą, w której tkwi człowiek, por. E. Pfuhl. Malerei und Zeichnung der Griechen. Bd. 3. München 1923, fig. 467. Na temat tych powiązań pisze M. Lawrence. Ships, Monsters and Jonah. AJA 66:1962 s. 280-296.

124 ASR V 1 - Die Meerwesen, passim; Koch, Sichter mann, jw. s. 195-197.

125 Teksty modlitw /Oratio Pseudocypriona. Lat. I i Lat. II/ przytacza P. Styrger. Die altchristliche Grabeskunst. München 1927 s. 20-25.

126 H. U. von Schoenebeck. Die christlichen Paradeisossarkophage. RAC 14:1937 s. 289-343. O tematyce bukolicznej na sarkofagach pogańskich /wraz z podaniem nowszej literatury/ piszą: Koch, Sichter mann, jw. s. 116-120.

127 Typ ten pojawia się m.in. na relikwiarzu z kości słoniowej /Lipsanoteca/ w Brescii, por. Grabar. Beginnings, fig. 304-305.

128 Twierdzenie to podważyło wcześniejszą opinię Veyriesa, który uważał, że postać brodatego mężczyzny pojawia się w pierwszym /przedkonstantynowskim/ i ostatnim /teodozjańskim/ okresie sztuki wczesnochrześcijańskiej /Les figures criophores dans l'art grec, l'art greco-romain et l'art chretien. Paris 1884 s. 72/.

129 W sztuce Mezopotamii bóg Tammuz często przedstawiany jest z cielątkiem na plecach. W sztuce egipskiej liczne reliefy ukazują mężczyznę niosącego na plecach antylope.

130 Veyries, jw. s. 3-14. Autor podaje przegląd postaci pasterza w sztuce greckiej, a na s. 49-54 wyliczenie obiektów z czasów rzymskich.

131 Na terenie Bizancjum przedstawienia Dobrego Pasterza zostały zakazane przez sobór w 692 r., por. O. Dalton. Byzantine Art and Archaeology. New York 1961 /reprint/ s. 670, przyp. 10.

132 Repertorium nr 773 b.

133 Por. s. 20 i przyp. 91. Warto nadmienić, że strój Chrystusa na zabytku rzymskim przypomina ubiór filozofów /cy-

ników/ wędrujących od miasta do miasta i głoszących swe poglądy wobec przypadkowych słuchaczy. Por. G e r k e. Christus, rozdz. I-II.

134 Por. m.in. sarkofagi z Museo Pio Cristiano /Repertorium nr 12, 20, 43/, na których widnieje tak potraktowana postać Chrystusa.

135 Tego typu wizerunki Jezusa, jak wykazał to J. Sauer /Die alttesten Christusbilder. Berlin 1920 s. 20/, nie są wzorowane na tekście Izajasza /53, 2/, jak dzieło się to we wcześniejszych okresach, lecz są wcieleniem ideału kalos kai agathos i odbiciem wpływów sztuki greckiej.

136 Np. postać Hippolita na sarkofagu w Villa Albani w Rzymie /ASR III 2 s. 168/ czy postać Meleagra na obiekcie w tejże kolekcji /ASR III 2 s. 159/.

137 Christus s. 30.

138 Repertorium nr 680.

139 Motyw władcy na tronie niebiańskim wywodzi się z tradycji orientalnych i pojawia się na wielu zabytkach oficjalnej, państwowej płaskorzeźby historycznej, m.in. na łuku Galeriusza w Salonikach. Por. G r a b a r. Beginnings, fig. 9; L O r a n g e. Cosmic Kingship s. 35 nn.

140 Scena ta pojawia się tylko 13 razy /S t y g e r. Die altchristliche Grabeskunst. Berlin 1927 s. 7 - dane już zdezaktualizowane/: 4 w malarstwie i 9 na sarkofagach. Przechodzi potem do sztuki Rawenny /tron biskupa Maksymiana/ i Bizancjum.

141 Symbolika "wody życia" oprócz "rozmowy przy studni" pojawia się w sztuce wczesnochrześcijańskiej również w scenie cudu Mojżesza i trawestacją tego przedstawienia: św. Piotr u źródła /temat apokryficzny/. Cud Mojżesza występuje 61 razy, św. Piotr 146 razy. "Wodę życia" symbolizowaną przez cztery rzeki rajskie piją również jelenie ukazywane w scenie "traditio Legis" /por. s. 33/, a w sztuce Rawenny i Bizancjum bardzo często pojawia się motyw pawi pijących z kielicha, co ma identyczną wymowę symboliczną.

142 Por. m.in. G r a b a r. Beginnings, fig. 63.

143 J. Sauer. Die Aufkommen des bartigen Christus typus in der fruhchristlichen Kunst. Zagreb 1924 s. 303-336. Sterna Buliciana.

144 Motyw wręczania praw występuje też bardzo często na tzw. sarkofagach aklamacyjnych. Przedstawiają one Chrystusa siedzącego pomiędzy Apostołami /kolegium apostoelskie/, którzy gestem uniesionej lekko ku górze prawej ręki potwierdzają majestat Władcy nadającego nowe prawa /por. Repertorium nr 678; B e n o i t. Les sarcophages paleochretiens d Arles et de Marseille nr 4/. Na terenie Rawenny bardzo często za-miast św. Piotra prawa z ręki Chrystusa otrzymuje św. Paweł, co wskazuje na wpływy artystyczne wywodzące się z Azji Mniej-

szej - miejsca działalności misyjnej Apostoła. Ciekawą koncepcję dotyczącą znaczenia sceny Traditio Legis wysunął K. W e s s e l. Das Haupt der Kirche. AA 55-56:1950-1951 s. 300-307. Uważa on, że scena ta jest jednym z przejawów walki o prymat Rzymu w świecie chrześcijańskim. Papież Damazy I /366-384/, sprawujący swój pontyfikat w okresie, gdy po raz pierwszy pojawia się ta scena, nazwał Rzym mianem "sedes apostolica", jako miejsce, gdzie ponieśli śmierć i zostali pochowani św. Piotr i św. Paweł. Fakt ten miał określoną wymowę propagandową.

145 Jest to zarazem gest oratora, wodza przemawiającego do armii. Najbardziej znane przykłady rzeźby rzymskiej to słynny L'Arringatore we Florencji czy posąg Augusta z Prima Porta w Watykanie. O wpływach wschodnich pisze L' O r a n g e. Cosmic Kingship s. 139-170.

146 Por. przyp. 101. Wydaje się, że można przychylić się do tezy, że chodzi o wyobrażenie murów i bram Jeruzolimy, miasta, w którym Chrystus poniósł śmierć, a swoim następcą uczynił św. Piotra.

147 Sarkofagi z wyobrażeniem feniksa: w Museo Pio Cristiano /Repertorium nr 62/, w Grotach Watykanu /Repertorium nr 675, 3/, w kościele S. Giovanni in Valle w Weronie /WS 150, 2; G r a b a r. Beginnings, fig. 283/ oraz w muzeum w Arles /B e n o i t, jw. nr 5/. Całość zagadnień związanych z feniksem, jego pierwowzory, występowanie i symbolikę zrelacjonował C. W e y e r-D a w i s. Die Traditio-legis Bild und seine Nachfolge. "Marburger Jahrbuch für Bild. Kunst". 12:1961 nr 3 s. 7-45. Znacznie bardziej wnikliwą i wszechstronną jest praca R. van der B r o e k. The Myth of the Phoenix according to classical and early christian Traditions. Leiden 1972; M. J. V e r m a s e r e n. Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire Romain. T. 24.

148 Repertorium nr 45.

149 W malarstwie pojawia się scena zdrady Judasza, Chrystus w Ogrójcu oraz Chrystus przed Kaifaszem.

150 Repertorium nr 49.

151 Cubiculum "O" w katakumbach przy Via Latina, por. G r a b a r. Beginnings, fig. 257.

152 J. L a s s u s. Quelques representations du "Passage de la Mer Rouge" dans l'art chrétien d'Orient et d'Occident. MAH 46:1929 s. 159-181; J. D o i g n o n. Le monogramme cruciforme du sarcophage paleochrétien de Metz représentant le Passage de la Mer Rouge. "Cahiers archeologiques" 12:1962 s. 65-87.

153 Por. sarkofag w Museo Pio Cristiano /Repertorium nr 64/ czy w Villa Doria Pamphili /Repertorium nr 954/. Jest to najobszerniejszy sposób ilustrowania tego tematu. Występowała również wersja skrócona, umieszczona najczęściej pod medalionem z popiersiem zmarłego, ograniczająca się tylko do ukazania żołnierzy tonących w falach morskich /por. B e n o i t, jw. nr 44/.

154 W malarstwie panowała odmienna zasada kompozycyjna, gdyż scena Przejścia ukazana była w perspektywie, wchodząc jak gdyby w głąb ściany, podczas gdy na sarkofagach rozciągała się wszerz.

155 Acta Apostolorum Apocrypha. Lipsiae 1891-1903. Actus Petri cum Simone, c. IX; Tłumaczenie polskie /wybór/; D. R o p s, F. A m i o t. Apokryfy Nowego Testamentu. Tłum. Z. Romanowiczowa. Londyn 1955. Wstęp do polskiego wydania napisał ks. prof. Kazimierz Borowicz. Według tego apokryfu z II-III w. u senatora Marcellusa w Rzymie przebywał Szymon Mag ze swym psem, starając się namówić dostojnika do bałwochwalstwa. Gdy pod dom senatora przybył św. Piotr, Szymon rozkazał zwierzęciu, by broniło dostępu do bramy. Sw. Piotr poskromił wtedy psa, który wrócił do swego pana i na rozkaz Apostoła przemówił ludzkim głosem chwalać Boga. Widząc ten cud Marcellus przyjął chrześcijaństwo. Nieco inna jest wersja pochodząca z VI w. Według niej Neron rozkazał psom zagryźć św. Piotra, który ułagodził i oswoił rozjuszony zwierzęta. Por. G. S t u h l f a u t h. Die apokryphen Petrusgeschichte in der altchristlichen Kunst. Leipzig 1925.

156 Natomiast, chociaż stosunkowo rzadko, pojawiały się inne sceny rywalizacji św. Piotra z Magiem - prawdziwego Szymona z Szymonem fałszywym /który w czasach kontrreformacji często symbolizował Lutra/. Por. L. R e a u. Iconographie de l'art chretien. Vol. 3: Iconographie des Saints. Paris 1959 s. 1094-1095.

157 Sarkofagów ozdobionych scenami winobrania nie należy jednak zaliczać do "grupy dionizyjskiej", w której przedstawiano sceny z mitu czy thiasos boga wina. Na sarkofagach ze scenami winobrania często pojawiają się postacie małych lub większych amorków - personifikacje Pór Roku.

158 Kwestia warsztatów i ich "przynależności" religijnej nie jest ostatecznie wyjaśniona.

159 Tabula kolista /Repertorium nr 132/, w formie ośmioboku /Repertorium nr 315/, jednak zdecydowana większość ma kształt prostokąta lub kwadratu.

160 Wyjątkowo na sarkofagu z cmentarza Nowacjana w Rzymie na tle draperii znajduje się cała postać /Repertorium nr 663/.

161 G. B o v i n i. I sarcofagi paleocristiani. Citta del Vaticano 1949 s. 57-58. Autor podaje literaturę dotyczącą symboliki draperii.

162 Wyróżnić można dwa typy ułożenia palców: trzy palce zgięte a dwa wyprostowane /benedictio latina/ oraz trzy palce wyprostowane /benedictio graeca/.

163 Warto tu zacytować odmiennie nieco potraktowanie detali występujące na jednym z najbardziej znanych obiektów - sarkofagu Konstancji w Watykanie /por. K. M i c h a ł o w s k i. Zum Sarkophag aus Santa Constanza. RM 43:1928 s. 131-146 - podkreślone wpływy aleksandryjskie; Repertorium nr 174/.

164 Kołnierz ten, a raczej narzutka używana przez pasterzy występuje m.in. na sarkofagach w Museo Pio Cristiano /Repertorium nr 30/ czy w Palazzo dei Conservatori /Repertorium nr 829/. F. Gerke /Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit. Berlin 1940 s. 56-57/ podaje, że alicula jest charakterystyczna dla wizerunków Dobrego Pasterza-Chrystusa powstałych w IV w.

165 Jednym z najdoskonalszych przykładów jest sarkofag nr 181 w Museo Pio Cristiano /Repertorium nr 29/ - tzw. sarkofag Dobrego Pasterza, którego powierzchnię wypełnia motyw amorków przy winobranii, a w centrum kompozycji i po bokach stoją na cokółkach trzej Dobrzy Pasterze /środkowy brodaty/.

166 R. G r o u s s e t. Etude sur l'histoire des sarcophages chretiens. Catalogue des sarcophages chretiens de Rome qui ne se trouvent pas au Musee du Latran. "Biblioth. d. Ecoles françaises d'Athens et de Rome" 42:1885 nr 86 s. 1-4.

167 Repertorium nr 28.

168 Rysunek ten zamieszczony jest w Repertorium nr 28.

169 Potwierdził to, nieżyjący już, prof. Enrico Josi, dyrektor watykańskiego Museo Pio Cristiano, z którego inicjatywy autor opublikował, cytowany w przyp. 3, artykuł w "Rendiconti".

170 Repertorium nr 28 c i 28 a.

171 Część u św. Sebastiana publikuje Deichmann w Repertorium nr 208, część w Museo Pio Cristiano - Repertorium nr 59. Rekonstrukcja całości por. artykuł w "Rendiconti" /przyp. 3/.

172 Repertorium nr 57.

173 Rysunek Menestriera zamieszczony jest w WS I s. 45, fig. 19.

174 Por. G a r r u c c i, jw. 334, 1; 385, 3; Repertorium nr 755.

175 Rysunek zaginionego sarkofagu autor publikuje w Les sarcophages de la Gaule. Paris 1886 s. 114 nr 136.

176 Sarkofag w Weronie /WS 150, 2/, sarkofag w Mantui /WS 30/.

177 Ponadto na skrzyni pojawia się, znana autorowi tylko z tego zabytku, scena pocałunku Judasza. Ze względu na ten bogaty program ikonograficzny odstąpiono od zasady przyjętej w niniejszym artykule i zamieszczono fotografię sarkofagu włoskiego, znajdującego się w prawie nieodwiedzanym kościółku S. Giovanni in Valle w Weronie.

DIE FRAGMENTE FRÜHCHRISTLICHER SARKOPHAGE IN DEN KRAKAUER SAMMLUNGEN

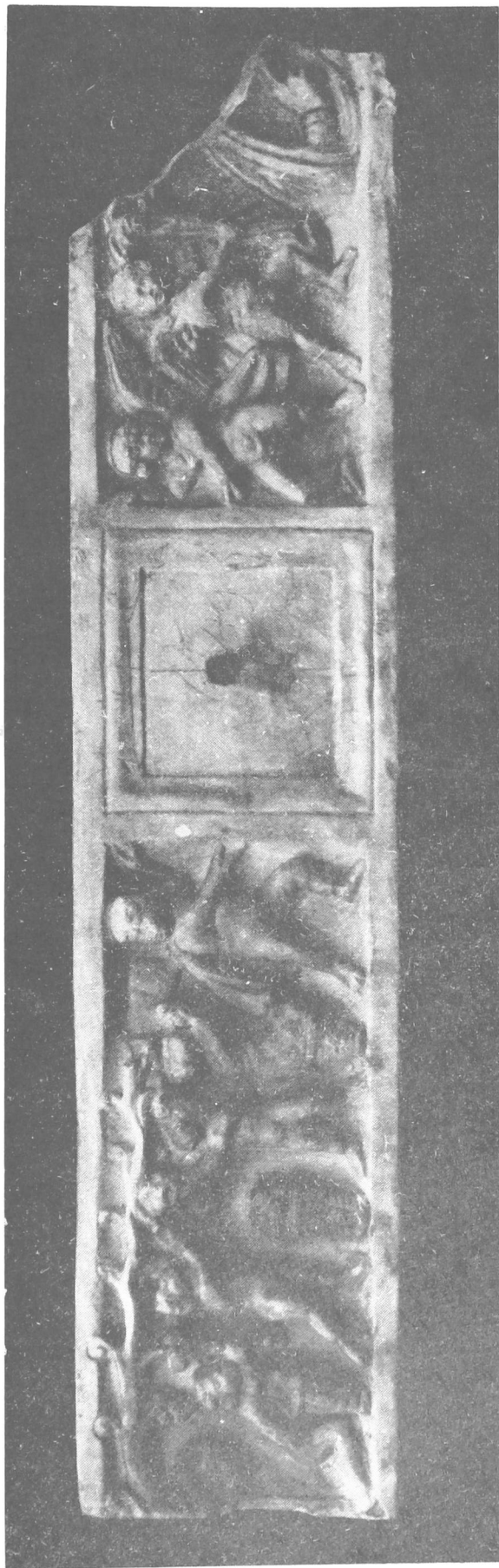
Z u s a m m e n f a s s u n g

Im ersten Teil des Artikels bespricht der Autor die Geschichte der Krakauer Kollektion und stellt danach kurz die wichtigsten Etappen in der Forschung zu den christlichen Sarkophagen vor; schliesslich charakterisiert er den zeitgenössischen Stand der Forschung auf diesem Gebiet.

Der zweite Teile des Artikels berührt zwei Fragen: die der Komposition und des Stils der frühchristlichen Sarkophage sowie Charakteristik der drei Hauptgruppen von Sarkophagen aus dem 4. Jahrhundert: der ausgekehlten, und der säulichenhaften.

Den dritten Teil des Artikels widmet der Autor der Ikonographie der auf den Krakauer Kulturdenkmälern vorkommenden Darstellungen. Dabei handelt es sich um Jona, den Guten Hirten, den sein Recht manifestierenden Christus sowie Petruszenen.

Den letzten Teil des Artikels bildet ein Katalog von acht Kulturdenkmälern aus Krakauer Sammlungen.



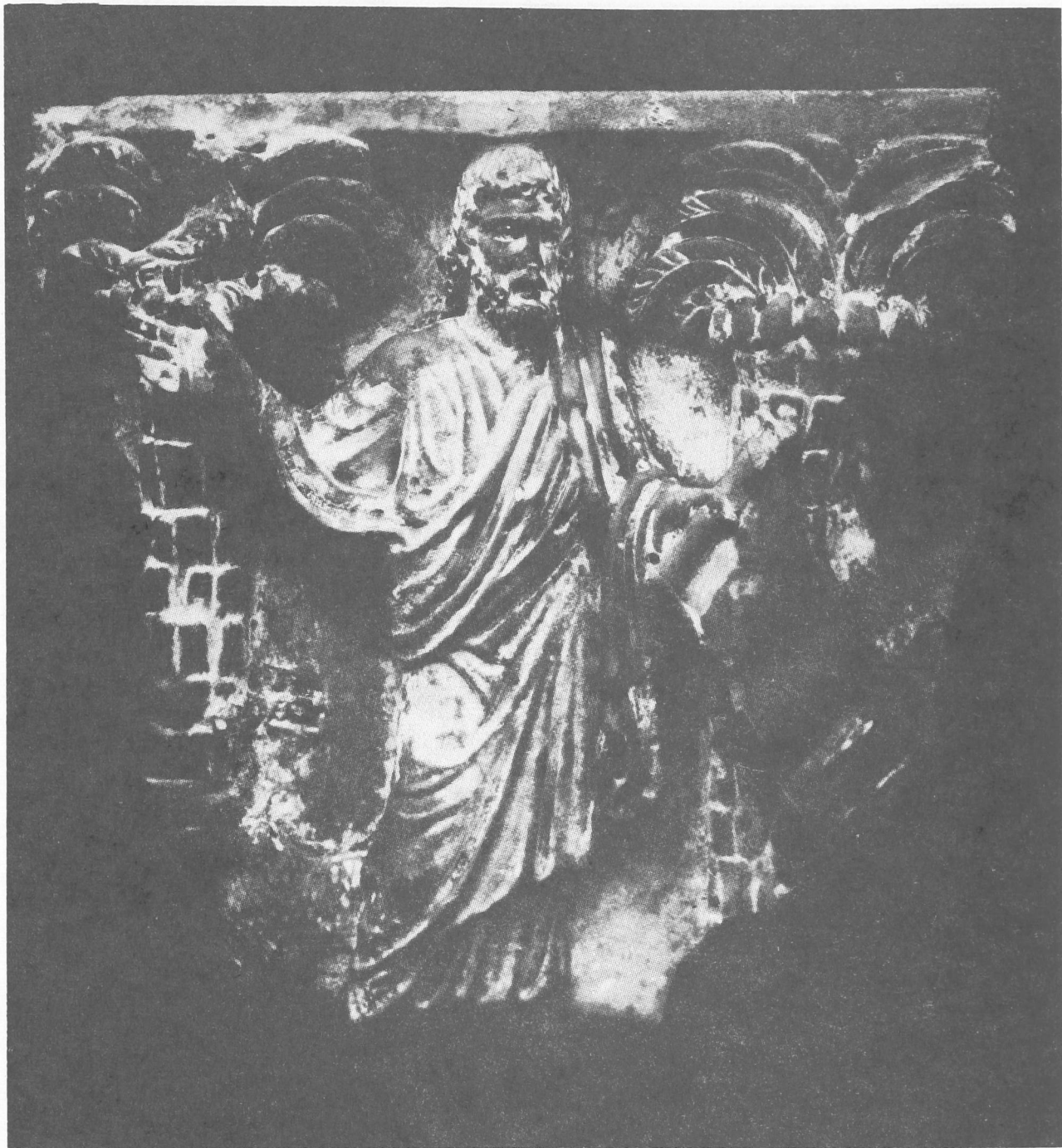
1. Fragment „attyki” pokrywy sarkofagu z przedstawieniem winobrania i popieraniem zmarłego. Biały marmur drobnoziarnisty. Wys. 0,27 m, dł. 1,25 m. Zakupiony przez Artura Potockiego. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. DMNKCz 1950.



2. Fragment sarkofagu żłbkowanego z przedstawieniem Jonasza i z popiersiem zmarłej. Żółty marmur gruboziarnisty. Wys. 0,55 m, dł. 0,68 m. Zakupiony przez Władysława Czartoryskiego w Rzymie w 1893 r. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XI – 1220. Datowanie: koniec III – początek IV wieku



3. Fragment sarkofagu z przedstawieniem Dobrego Pasterza. Biały marmur gruboziarnisty. Wys. 0,24 m, dł. 0,19 m. Dar Władysława Czartoryskiego dla Gabinetu Archeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Na krawędzi napis: „Catacombe di Roma 1862” Własność Zakładu Archeologii Śródziemnomorskiej UJ, przechowywany w Muzeum UJ, nr inw. 10406.
Datowanie: ok. 380-400 roku



4. Fragment sarkofagu z przedstawieniem Chrystusa w scenie Traditio Legis. Biały marmur drobnoziarnisty. Wys. 0,43 m, dł. 0,45 m. Zakupiony przez Władysława Czartoryskiego w Rzymie w 1893 r. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XI – 1219. Datowanie: 380 – 400 rok



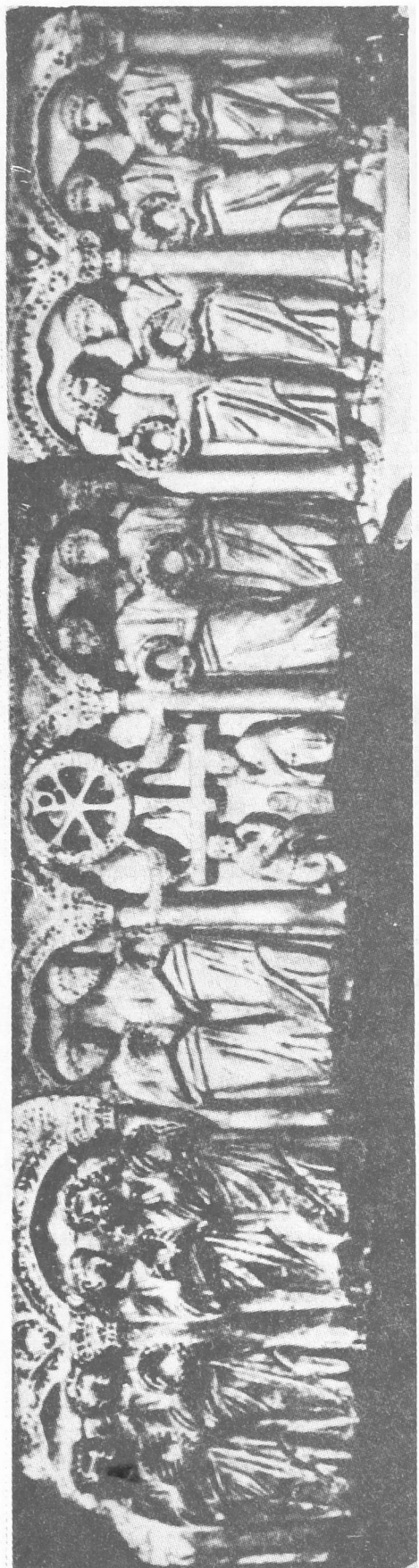
5. Sarkofag znalezione na nekropoli watykańskiej. Wg A. Bosio. *Roma sotterranea*. Roma 1932 s. 63



6. Rekonstrukcja sarkofagu z włączonym fragmentem krakowskim. Fot. Muzea Watykańskie



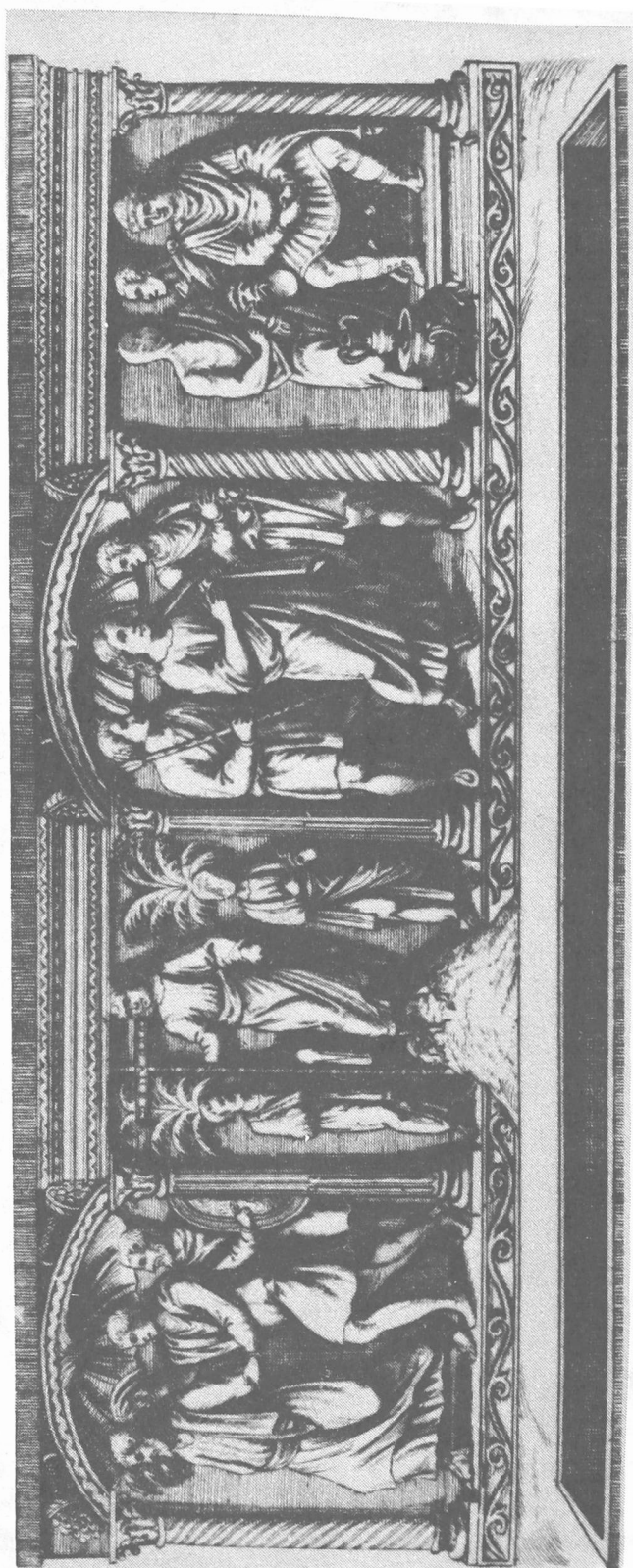
7. Fragment sarkofagu kolumnowego z przedstawieniem Apostołów trzymających wieńce. Miękki żółtawy marmur. Wys. 0,66 m, dł. 0,50 m. Zakupiony przez Władysława Czartoryskiego w Rzymie w 1893 r. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XI - 1218. Datowanie: 380 - 400 rok



8. Rekonstrukcja sarkofagu. Fot. Muzea Watykańskie



9. Fragment kolumnkowego sarkofagu pasyjnego ze sceną Sądu Piłata. Szary marmur drobnoziarnisty. Wys. 0,51 m, dł. 0,31 m. Zakupiony przez Artura Potockiego. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. DMNKCz 1841, 1862, 2175. Datowanie: 380 – 400 rok



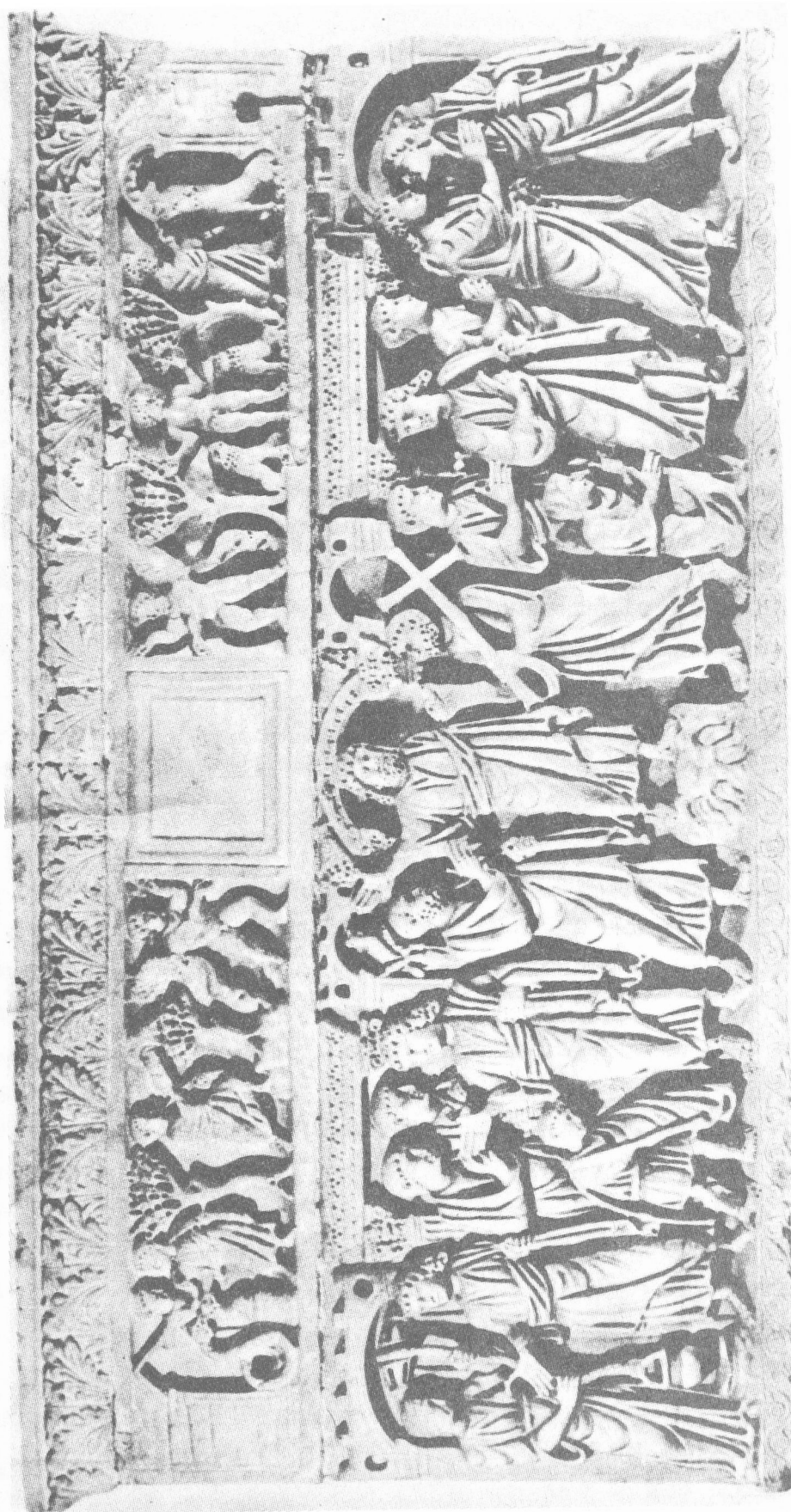
10. Sarkofag znalezionej na nekropoli watykańskiej. Wg A. Bosio. *Roma sotterranea*. Roma 1632 s. 89



11. Fragment sarkofagu ze sceną Przejścia przez Morze Czerwone. Żółtawy marmur drobnoziarnisty. Wys. 0,29 m, dł. 0,35 m. Zakupiony przez Artura Potockiego. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. DMNKCz 1814. Datowanie: 380 – 400 rok



12. Fragment pokrywy sarkofagu ozdobionej sceną z życia św. Piotra i z życia Chrystusa. Szary marmur gruboziarnisty. Wys. 0,24 m, dł. 0,51 m. Zakupiony przez Artura Potockiego. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. DMNKCz 2167. Datowanie: 380 – 400 rok



13. Sarkofag z S. Giovanni in Valle w Weronie. Wg A. Grabar, *Beginnings of Christian Art*, fig. 283