

EWA WIERUCH

KOMPOZYCYJNA I IKONOGRAFICZNA WYMOWA SCEN ZE STAREGO TESTAMENTU NA SARKOFAGACH RZYMU

W niniejszym opracowaniu omówione zostaną sceny ze Starego Testamentu ukazane na sarkofagach rzymskich. Analizę przeprowadzimy na podstawie "Repertorium" F. W. Deichmanna¹ obejmujące 1042 ujęcia sarkofagów bądź ich fragmentów oraz ich opisy. Materiał dotyczy głównie IV w., pod względem przedziału czasu "Repertorium" obejmuje 122 ujęcia z III w., 1002 z IV w., 16 z V w. i 2 z VI wieku.

W sporadycznych przypadkach uwzględnione zostaną dla porównania przykłady zachowane w innych ośrodkach, co pozwoli na podkreślenie dominującej i wiodącej roli Rzymu w kształtowaniu się scen sarkofagowych, jak i pewnych lokalnych odmian.

Przy analizie przedstawień opartych na tekstach ze Starego Testamentu należy uwzględnić, iż - podobnie jak sceny ewangeliczne - miały one pełnić rolę opisowo-dydaktyczną zarówno w odniesieniu do osób bliskich zmarłemu, jak i szerszego grona widzów.

Specyfiką scen opartych o przekazy Starego Testamentu jest ich dobór podkreślający odniesienia mesjanistyczne, uwy-puklony niejednokrotnie odpowiednim zestawieniem z ukazanymi scenami ewangelicznymi. Stąd wymowa ich wykracza na ogół poza prostą narrację. Jest rzeczą znamionną, iż sceny te przemawiają tym szerzej i głębiej, im głębsze i bardziej wszechstronne jest przygotowanie widza - jest to już wymowa nie tyle samego wizerunku, ile tekstu z nim związanego, nauki, skojarzeń z doktryną, pogłębionych znajomością realiów życia świata chrześcijańskiego w pierwszych wiekach.

Zachodzi zatem proces dwukierunkowy: z jednej strony oddziałuje wizja artystyczna, z drugiej zaczyna przemawiać tekst, do którego się ona odwołuje².

Powiązanie scen ze Starego i Nowego Testamentu ma na celu uwydatnienie ich ciągłości i podkreślenie nowo odczytywanej historii narodu wybranego i otrzymanego przezeń Prawa.

Podobnie jak w scenach ewangelicznych, w doborze przedstawień ze Starego Testamentu można odnaleźć odniesienie do ważnych dla świata chrześcijańskiego wydarzeń. Jakkolwiek dotyczą one w przeważającej liczbie okresu zwycięstwa Kościoła, wspomnienia męczeństw i konieczności wyboru między wiarą a zaparciem, były na tyle żywe, by spopularyzować takie sceny, jak młodzieńców w piecu ognistym lub odmówienia złożenia hołdu bożkowi. Podobnie sceny Exodu, stanowiące paralelę do zwycięstwa Konstantyna, z uwagi na swą wagę i odniesienie były szczególnie eksponowane.

Również problemy szczególnie żywe dla Kościoła pierwszych wieków, jak np. boskiego pochodzenia Prawa, pokuty, znalazły swą ilustrację w scenach ze Starego Testamentu.

Rozpatrując omawiane sceny pod względem formalnym, tzn. układu kompozycyjnego, rozmieszczenia, liczebności, zauważyć można pewne prawidłowości.

Pod względem kompozycyjnym sceny oparte o przekazy Starego Testamentu można podzielić na proste - ukazujące jedną lub dwie postacie /do najbardziej demonstratywnych należy tu np. Balaam, Hiob, Tobiasz, Mojżesz zawiązujący sandał i inne/ oraz rozbudowane do wymiaru przedstawienia narracyjnego /cykl Jonasza, Zuzanny, Józefa, sceny Exodu i inne/.

Należy jednak podkreślić, iż szereg scen obok swego najbardziej popularnego układu ma różne warianty zmieniające nie tylko ich wymowę artystyczną, lecz i znaczeniową.

Często ten sam typ przedstawienia raz ukazany jest jako scena prosta /np. postacie Adama i Ewy/, innym razem rozbudowany do przedstawienia narracyjnego /stworzenie Adama i Ewy/.

Podobnie jak w scenach ewangelicznych i tu także często drobny gest, atrybut, dodatkowy element przedłuża narrację na zasadzie skojarzeń z tekstem biblijnym bądź też w zestawieniu z sąsiednimi przedstawieniami rozwija tok myślowy.

Ogólnie biorąc, sceny ze Starego Testamentu ustępują przedstawieniom ewangelicznym zarówno pod względem wyeksponowania, jak i liczby.

Jakkolwiek ukazywane są zarówno na sarkofagach jednolitych i dwufryzowych, na sarkofagach z wydzielonymi polami zdo-

bionymi i sarkofagach kolumnienkowych, to jednak zdecydowanie przeważają w pierwszej z wymienionych grup. Stanowią zatem najczęściej fragment fryzu ciągłego i umieszczone bywały zazwyczaj bądź we fryzie górnym, bądź na pokrywie, co przesądzało o ich mniejszych wymiarach w stosunku do przedstawień usytuowanych w paśmie dolnym lub na samej skrzyni.

W wydzielonych polach umieszczane są - i to stosunkowo rzadko - postacie Abrahama i Izaaka, Adama i Ewy, Hioba, Daniela ze lwami, Mojżesza otrzymującego Prawo.

Na sarkofagach z medalionami, wykazujących wyraźną oś symetrii, obustronna zależność scen jest szczególnie czytelna, a powiązanie z samym medalionem wykazuje zwłaszcza postać Mojżesza otrzymującego Prawo oraz Abrahama składającego ofiarę z Izaaka.

Częstotliwość występowania poszczególnych scen ze Starego Testamentu nie jest równomierna. Podobnie jak w przypadku przedstawień ewangelicznych, rozpiętość jest tu znaczna: jedne pojawiają się szczególnie często, inne zaledwie sporadycznie.

Na podstawie zestawienia chrześcijańskich sarkofagów rzymskich, opracowanego przez F. W. Deichmanna, obejmującego - jak już wspomniano - 1042 ujęć sarkofagów bądź ich fragmentów, można uzyskać pogląd na częstotliwość pojawiania się poszczególnych scen starotestamentowych na sarkofagach w kręgu Rzymu i Ostii. Jeśli nawet uwzględni się, iż "Repertorium" dotyczy - z przyczyn oczywistych - sarkofagów przetrwałych do czasów współczesnych oraz w licznych przypadkach zaledwie ich fragmentów, rozrzut scen, na zasadzie prawdopodobieństwa, pozwala wnioskować o rzeczywistej częstości ich występowania.

Liczba scen ze Starego Testamentu, ukazanych w "Repertorium", kształtuje się zatem następująco:

- sceny Jonasza	- 59 ³
- młodzieńców w piecu ognistym	- 32 ⁴
- Adama i Ewy	- 29 ⁵
- Daniela	- 23 ⁶
- ofiary Abrahama	- 23 ⁷
- Noego	- 15 ⁸
- Mojżesza otrzymującego Prawo	- 14 ⁹
- Kaina i Abła	- 9 ¹⁰

- Exodu	- 4 ¹¹
- Eliasza	- 3 ¹²
- Hioba	- 3 ¹³
- Zuzanny	- 2 ¹⁴
- wizji Ezechiela	- 1 ¹⁵
- Mojżesza rozwiązującego sandały	- 1 ¹⁶
- Mojżesza między dwoma Izraelitami	- 1 ¹⁷
- Balaama	- 1 ¹⁸
- Józefa	- 1 ¹⁹ .

Na podstawie zachowanych sarkofagów rzymskich lub ich fragmentów można zatem wyodrębnić 17 scen /lub cykli/ opartych na tekstach Starego Testamentu.

Z ośrodków pozarzymskich pochodzi przedstawienie Tobiasza z rybą.

Bardzo popularna scena cudu ze źródłem, ukazująca przemianę Mojżesza i Piotra, nie została uwzględniona w powyższym zestawieniu. Została ona szerzej omówiona w moim artykule dotyczącym scen sarkofagowych ze św. Piotrem²⁰.

Liczbowa przewaga pewnych scen nie może być wynikiem przypadku ani wyłącznie względów artystycznych; musiała o niej decydować ich wymowa oraz wartość dydaktyczna, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki sepulkralnej.

Jak wynika z powyższego zestawienia, wśród przedstawień o tematyce zaczerpniętej ze Starego Testamentu najczęściej ukazywane są sceny Jonasza, zazwyczaj rozwinięte w cykl przedstawieniowy. Niemal regułą stało się umieszczanie ich w górnym, małym fryzie na pokrywie i rozbudowywanie do dwóch scen; natomiast pojedyncza scena Jonasza bywała ukazywana również we fryzie głównym, na skrzyni. Całkowicie odmienne rozwiązanie kompozycyjne zostało zastosowane na tzw. sarkofagu Jonasza.

Cykl narracyjny składa się z dwóch ujęć: podróży morskiej, z wyeksponowanym momentem wrzucania Jonasza do wody i pochłaniania go przez rybę oraz jego snu. W takim przypadku przedstawienie zajmuje najczęściej ponad 1/3 fryzu górnego, od brzegu do tablicy /fig. 1/. Wyjątkowo obie sceny rozdzielone są tablicą²¹. Mimo często schematycznego ujęcia i wykonania - pod względem artystycznym - nie tak doskonałego, jak szeregu innych przedstawień, ich sens i wyraz znaczeniowy jest w pełni czytelny.

Na szczególną uwagę zasługuje jednak tzw. sarkofag Jonasza z końca III w. /fig. 2/ i do niego należy się odwołać w celu dokładniejszej interpretacji przedstawienia. Tu sceny ze Starego Testamentu, a ściśle biorąc - cykl scen obejmujących dzieje proroka, zajmuje całe pasmo odpowiadające fryzowi dolnemu i wkracza na fryz górny. Dzięki temu są one bardziej wyeksponowane, natomiast pozostałe przedstawienia ewangeliczne i starotestamentowe, umieszczone w zasadzie we fryzie górnym, pełnią funkcję drugoplanową. Jest to rzadki przykład, gdy opowieść - w danym przypadku zaczerpnięta ze Starego Testamentu - uzyskała tak pełną ilustracyjną dokumentację, podkreśloną bogatym opracowaniem dekoracyjnym i wysokim poziomem artystycznego wykonania. Jeżeli uwzględni się jednak mesjanistyczne odniesienie scen Jonasza, wówczas wymowa tych przedstawień sarkofagowych wykroczy poza prostą ilustrację historii biblijnej. Staje się zrozumiałe, dlaczego artyści - nawiązując do śmierci, pobytu w otchłani i zmartwychwstania Chrystusa - wyeksponowali ją właśnie na sarkofagu, dodatkowo wzmacniając jej wymowę sceną wskrzeszenia Łazarza umieszczoną w rogu oraz niewielką sceną cudu ze źródłem.

Pod względem kompozycji i wymowy ciekawe jest umieszczenie olbrzymich splotów ryby - symbolu otchłani - w centrum przedstawienia. W odniesieniu do sarkofagu - miejsca złożenia ciała zmarłego - ma to szczególny sens, z podkreśleniem równoczesnym przejściowości tej fazy oraz ciągłości bytu zarówno w odniesieniu do duszy, jak i do ciała. Jest to wymowny akcent zarówno wiary, jak i nadziei, przypomnienie, że miejsce spoczynku zmarłego nie stanowi ostatecznego kresu, lecz po nim nastąpi zmartwychwstanie ciała i nowe życie.

Sarkofag Jonasza stanowi znakomity przykład artystycznego i znaczeniowego wykorzystania tekstu Starego Testamentu dla zilustrowania prawd ewangelicznych, z podkreśleniem nierozdzielności Starego i Nowego Testamentu oraz wagi mesjanistycznych zapowiedzi.

Zestawienie cyklu Jonasza z pozostałymi scenami górnego fryzu nie wydaje się przypadkowe. Po połączeniu ich po przekątnej scenie uratowania proroka, pozostania go do nowego życia, odpowiada w górnym fryzie wskrzeszenie Łazarza.

Natomiast powyżej splotów potwora morskiego znajduje się przedstawienie cudu ze źródłem oraz "uprowadzenia" Mojżesza

/młodzieńczość postaci przemawia za odniesieniem obu scen jeszcze do Mojżesza, a nie Piotra, jak w późniejszym okresie/. Można by tu dostrzec pewną paralełę: wyswobodzenie z otchłani, powołanie do nowego życia, możliwe jest dzięki łasce chrztu i wiary, dzięki "Wodzie Żywej". Trudności Mojżesza mogą być zestawione z przejściowym cierpieniem Jonasza bądź też duszy zmarłego; z drugiej strony - opór ze strony ludu izraelskiego wobec woli Bożej, którą wyrażał Mojżesz, stanowi paralełę do oporu Jonasza.

Niewielka scena Noego, unoszącego się w arce na fali jak gdyby tuż przed momentem wybawienia Jonasza, wskazuje na Bożą ingerencję i opiekę, ocalenie tych, którzy Bogu są posłuszni.

Mała scena, dotychczas nie odczytana, umieszczona powyżej głowy uśpionego Jonasza może - jak się wydaje - interpretować jego myśli przed snem w cieniu krzewu rycynusowego /Jon 4, 1-8/, za czym przemawiałoby powiązanie rysunku obu scen i ich rozmieszczenie. Być może więc wędrowiec uosabia proroka przybywającego do Niniwy /na którą mogłaby wskazywać budowla/. Dziwna pod względem kształtu postać zwierzęca może odnosić się do przykazania ogłoszonego w Niniwie: "Niech się obloką w wory - <ludzie i zwierzęta> - niech żarliwie wołają do Boga!" /Jon 3, 8/.

Kompozycja sarkofagu Jonasza, znakomite uchwycenie realiów - scen połowu, portowych, detali okrętu, tła i roślin zasługuje na podkreślenie. Mimo dramatycznej narracji ostatecznym wrażeniem jest atmosfera uciszenia i spokoju. Decyduje o tym wyeksponowana postać pogrążonego w śnie proroka w cieniu krzewu, który "wyrósł nad Jonaszem po to, by cień był nad jego głową i żeby mu ująć jego goryczy" /Jon 4, 6/.

To końcowe uciszenie i spokój kojarzy się z ostatnimi słowami Pana: "A czyż Ja nie powinienem mieć litości nad Niniwą, wielkim miastem, gdzie znajduje się więcej niż sto dwadzieścia tysięcy ludzi, którzy nie odróżniają swej prawej ręki od lewej" /Jon 4, 11/. To właśnie ostateczne wrażenie i kojarząca się z nim myśl o Bożym miłosierdziu i przebaczeniu stanowi tak celne odniesienie do przedstawienia związanego ze sztuką sepulkralną.

Pod względem kompozycji ciekawy jest jeszcze jeden szczegół. Sposób ukazania ryby z sarkofagu Jonasza, podobnie jak

zresztą z szeregu analogicznych przedstawień, świadczy nie tylko o artystycznej fantazji, ale i - wbrew pozorom - o racjonalistycznym sposobie myślenia twórców. Sposób przedstawiania fauny - węża ze sceny Adama i Ewy, jagnięcia przynieszonego przez Abła, zwykłych ryb z sarkofagu Jonasza, lwów towarzyszących Danielowi, gołębia Noego, koni Ezechiela i wojsk w scenie Exodu /ograniczając przykłady do przedstawień ze Starego Testamentu/, wykazuje znajomość i umiejętność odtwarzania zarówno wyglądu, jak i proporcji świata zwierzęcego. Natomiast w wizji ryby, która pochłonęła Jonasza, uderzają nie tylko jej ogromne wymiary, lecz również brak podobieństwa do znanych istot morskich. Wydaje się zatem, że właśnie realizm twórców sprawił, że nie ukazali widzom znanego zwierzęcia wodnego, choćby powiększonego do nadnaturalnych wymiarów, jako zdolnego do pochłonięcia człowieka i zwrócenia go w nienaruszonej postaci, lecz woleli stworzyć wizję tworu nieznanego i nie mającego odpowiednika w znanej im faunie.

Warto podkreślić, że na sarkofagach z medalionem, pod którym umieszczona jest scena Jonasza, uzyskuje ona bardzo wyraźne jednostkowe odniesienie do duszy zmarłego /fig. 5/, nie tracąc jednakże swej ogólnej wymowy²².

Do wyjątkowo licznych scen, jakkolwiek pełniących mniejszą rolę ze względu na umieszczanie ich z reguły w górnym, małym fryzie, należy przedstawienie młodzieńców w piecu ognistym /por. fig. 1/. Z uwagi na swą kompozycyjną budowę często zajmuje ona ok. 1/3 fryzu. Odpowiednikiem jego - po drugiej stronie - niejednokrotnie jest cykl Jonasza. Schemat przedstawienia jest stały: trzy /wyjątkowo cztery/ męskie postacie ukazane są en face, od kolan, z rękoma uniesionymi ku górze gestem modlitewnym bądź też dziękczynnym. Nogi ich zakrywa ceglana lub kamienna obudowa pieca. Przez trzy łukowate zamknięte otwory widoczne jest paleńsko, z płomieniami sięgającymi do pasa młodzieńców. Czasami scena rozbudowana jest przez wprowadzenie dodatkowych postaci stojących bądź też podkładających kłody drewna oraz przez dołączenie kilku elementów architektonicznych.

Przedstawienie eksponuje zatem moment, gdy - po odmówieniu złożenia hołdu posągowi wzniesionemu przez Nabuchodonozora-trzej młodzieńcy "wpadli do rozpalonego pieca. I chodzili wśród płomieni wysławiając Boga i błogosławiąc Pana" /Dn 3, 23-24/.

Fakt rozpalenia pieca "siedem razy bardziej, niż było trzeba" /Dn 3, 19/ podkreślają postacie dorzucające drwa oraz wysoko sięgające płomienie. Natomiast czwarta postać wyobraża anioła, dostrzeżonego wśród płomieni przez Nabuchodonozora /Dn 3, 91-92/.

Sens przedstawieniu nadaje gest młodzieńców. Dzięki niemu punkt ciężkości przesuwa się z męczeństwa na moc ufności w potęgę Bożej opieki. Częste zestawienie ze sceną Jonasza wzmacnia ten akcent; z drugiej jednak strony przeciwstawia bezwzględne posłuszeństwo Bożym nakazom młodzieńców oporowi proroka.

Inny moment tego samego wydarzenia ilustruje rzadziej występująca na sarkofagach scena odmówienia pokłonu posągowi wzniesionemu przez Nabuchodonozora²³, wiążąca się z wypowiedzią młodzieńców: "nie będziemy czcić twego boga, ani oddawać pokłonu złotemu posągowi, który wzniosłeś" /Dn 3, 18/.

Czasami obie sceny rozwinięte są w cykl narracyjny /fig. 10/, co dodatkowo ilustruje wierność Bogu i Jego przykazaniom.

Przeciwstawne umieszczenie przedstawienia Pokłonu Mędrców ukazuje hołd oddany Prawdziwemu Bogu.

Porównanie omawianego przedstawienia z kompozycyjnymi wariantami ukazаныmi na sarkofagach w innych ośrodkach prowadzi do wniosku o podobnym ujęciu. Jako materiał porównawczy można tu zacytować tzw. sarkofag cnotliwej Zuzanny /fig. 11/, sarkofag Marcii Romania Celsa w Arles, Adelfii w Syrakuzach, z katedry ambrozjańskiej oraz Jaira w Arles²⁴.

Niezależnie od ważkości ilustrowanej myśli popularność przedstawień tego typu wiązała się niewątpliwie z aktualnością problemu dla chrześcijan w pierwszych wiekach - koniecznością wyboru między wiarą a odstępstwem. Skojarzenie ze słowami Nabuchodonozora: "Niech będzie błogosławiony Bóg. W Nim pokładali swą ufność i przekroczyli nakaz królewski, oddając swe ciała, aby nie oddawać czci ani pokłonu innemu bogu poza Nim" /Dn 3, 96/, musiało bardzo silnie przemawiać do chrześcijan w pierwszych wiekach.

Do bardzo często ukazywanych przedstawień należy scena Adama i Ewy. Umieszczana była najczęściej na sarkofagach fryzowych, zazwyczaj we fryzie górnym, znacznie rzadziej w wydzielonych polach. Na kolumniowym sarkofagu Juliusza Bassusa /fig. 3/ scena jest szczególnie wyeksponowana i dobrze czytel-

na. Poszczególne warianty różnią się w swej wymowie zależnie od tego, czy obie postacie ukazane są samodzielnie /fig. 3/, z Bogiem Ojcem /fig. 4/, z Chrystusem /fig. 5/, czy też w momencie ich stworzenia²⁵, co stanowi zresztą ujęcie bardzo rzadkie.

W pierwszym przypadku osią symetrii sceny jest drzewo, czasem oplecione przez węża; postać Adama znajduje się po lewej stronie, Ewy - po prawej.

W drugim wariacie przedstawienie ukazuje trzecią postać - brodatego starca, który opiekuńczym gestem ujmuje Adama za ramię. Postać tę, zarówno na podstawie wymowy sceny, jak i cech ikonograficznych, można odczytać jako wyobrażenie Boga Ojca. Jest rzeczą znamioną, że w tak ujętym przedstawieniu pominięty jest wąż, co stanowi zresztą logiczną konsekwencję wymowy tego wariantu, jako sceny przed upadkiem.

Jeżeli między parą pierwszych rodziców ukazany został Chrystus, wówczas Adam i Ewa, lekko ku Niemu zwrócenii, rozmieszczeni są tak, jak w pierwszym wariacie, natomiast drzewo oplecione przez węża - o ile jest ukazane - znajduje się z drugiej strony Ewy. Czasami scena jest rozbudowana przez równoczesne wprowadzenie postaci Kaina i Abla.

Wyjątkowo ukazana została na sarkofagu²⁶ para pierwszych rodziców w swobodnym geście - Adam zwrócony niemal tyłem, z odwróconą profilem głową i Chrystus stojący z boku przy Ewie.

Jak wspomniano, na szczególną uwagę zasługuje scena stworzenia Ewy. Umieszczona jest z brzegu górnego fryzu lub w wydzielonym polu. W pierwszym przypadku Bóg Ojciec, ukazany z profilu, siedzi na tronie i unosi prawą dłoń z wyeksponowanymi dwoma palcami. Natomiast Chrystus, kładący opiekuńczym gestem dłoń na głowie Ewy, ukazany jest w postawie stojącej i identycznej jak Bóg Ojciec postaci, podobnie jak Duch Święty.

W drugim przypadku wszystkie trzy Osoby Boskie przedstawione są w postawie stojącej.

Przed Bogiem Ojcem stoi mała postać Ewy, natomiast Adam, pogrążony we śnie, leży u Jego stóp. W ten prosty sposób rozwinięty zostaje wątek narracyjny, zgodny w swym sensie z przekazem biblijnym /Rdz 2, 21-22/.

Tylko w scenie stworzenia obie postacie pierwszych ludzi są całkowicie nagie. W pozostałych ciała ich są częściowo przysłonięte - fakt ten nawiązuje do tekstu biblijnego, gdyż po popełnieniu grzechu "otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadzy; splekli więc gałązki figowe i zrobili sobie przepaski" /Rdz 3,7/. Jednakże taka interpretacja nie może odnosić się do drugiego wariantu sceny, w której zarówno gest Boga Ojca, jak i brak węża na drzewie wskazuje, że grzech pierworodny nie został jeszcze popełniony. Podobnie i w szeregu innych scen artyści wykorzystali dyskretne przesłony czy to w formie szat Chrystusa, atrybutów, czy też odpowiedniego układu kompozycyjnego sceny /fig. 12, 13/.

Należy podkreślić, że zestawienie ukazanych postaci Adama i Ewy pozwala na stwierdzenie zróżnicowania ich wyrazu i wykonania artystycznego - od statycznych, umownych sylwetek aż do postaci pełnych ekspresji, zarówno w ruchu jak i wymowie, z oddaniem piękna ciała ludzkiego. Zwłaszcza na sarkofagu Juliusza Bassusa artysta znakomicie podkreślił gest zawstydzenia i głębokiego smutku pierwszych ludzi po popełnieniu grzechu eksponując ich wzajemne odwrócenie się od siebie, wstydlawy ruch zakrywania ciała, opuszczenie głów z poczuciem winy, a równocześnie podkreślając piękno sylwetek świadczące o doskonałości dzieła Bożego.

Waż, o ile jest ukazany, oplata pień drzewa i ma charakter przeważnie realistyczny; sporadycznie ma pysk przypominający wilczą paszczę.

Wymowa omawianego przedstawienia w najprostszym ujęciu - poza walorami narracyjnymi - jest jednoznaczna; kojarzy się przede wszystkim z grzechem pierworodnym i jego konsekwencjami, lecz również z grzechem w ogóle i jego skutkami. To ostatnie skojarzenie podkreśla zwłaszcza wprowadzenie obok Adama i Ewy postaci Kaina i Abla oraz umieszczenie jako sceny odpowiadającej "zaparcia się św. Piotra" /por. fig. 5/.

Mimo wartości dydaktycznej tak proste ujęcie nie wydaje się adekwatne w stosunku do sztuki sepulkralnej, która z reguły eksponuje miłosierdzie Boga i nadzieję zbawienia. Stąd wprowadzenie bądź dodatkowych motywów do sceny Adama i Ewy, bądź też powiązanie jej z innymi przedstawieniami i nadanie przez to odmiennej wymowy. Na przykład w scenie stworzenia opiekuńczy gest Chrystusa nawiązuje do myśli o odkupieniu powołanej

do życia ludzkości; podobną wymowę ma przedstawienie ukazujące Chrystusa między Adamem i Ewą, z atrybutami o charakterze eucharystycznym bądź też - rzadkie zresztą - umieszczenie samych atrybutów o tejże wymowie u stóp pierwszych ludzi.

Przeciwstawne /por. fig. 4/ bądź też wertykalne /por. fig. 5/ umieszczenie sceny cudu ze źródłem wskazuje na sposób oczyszczenia z grzechu, drogę zbawienia, a zestawienie ze sceną rozmnożenia chleba i wina /por. il. 4/, stanowiącą odniesienie eucharystyczne, na możliwość odzyskania utraconej świętości duszy.

Zestawienie scen górnego fryzu sarkofagu dogmatycznego i odczytanie ich od strony lewej ku prawej kreśli dzieje ludzkości - od stworzenia pierwszych rodziców, poprzez zbawienie przez Chrystusa, uświęcenie za przyczyną Eucharystii, do zmartwychwstania, a związanie kompozycyjne z wizerunkami w medalionie staje się akcentem nadziei w odniesieniu do zmarłych osób.

Natomiast przy zestawieniu w pionie stworzeniu Adama i Ewy na tymże sarkofagu odpowiada pokrewny kompozycyjnie Pokłon Mędrców, a więc narodzenie Tego, który powołaną do życia ludzkość zbawił. W tym ujęciu roli Ewy - pierwszej matki, a zarazem tej, która sprowadziła na świat grzech, przeciwstawiona jest rola Matki Odkupiciela i Kościoła, która "zmiażdży głowę węża" /Rdz 3, 15/²⁷.

Na wspomnianym sarkofagu Bassusa pozornie wyizolowana scena Adama i Ewy łączy się tematycznie z sąsiednią sceną Hioba - staje się symbolem grzechu, który sprowadził nieszczęście także na niewinnych. Nad całością przedstawienia dominuje jednak scena Chrystusa-Kosmokratora, który zwyciężył grzech i zło świata.

Jak wskazują powyższe przykłady, dzięki rozwinięciu kompozycyjnemu następuje zatem przesunięcie znaczeniowe scen z Adamem i Ewą w kierunku wyeksponowania odkupienia i zwycięstwa Chrystusa nad złem oraz podkreślenia drogi człowieka, który, jakkolwiek obciążony grzechami, uzyskuje możliwość osiągnięcia zbawienia.

Lokalizacja popularnego przedstawienia Daniela pośród lwów na sarkofagach rzymskich wykazuje dużą prawidłowość. Bardzo często scena umieszczana jest we fryzie dolnym bądź lekko w skos i poniżej w stosunku do tonda /por. fig. 5/, bądź bez-

pośrednio pod nim /por. fig. 7/. Symetryczność sceny - Daniel ukazany po środku en face, z rękoma uniesionymi gestem oranta, dwa lwy zwrócone ku niemu z obu stron - wydaje się uzasadniać lokalizację ze względów artystyczno-kompozycyjnych; jeżeli nawet z uwagi na wymiary tonda postaci ulegają zmniejszeniu, miejsce przedstawienia podkreśla jego czytelność. Umieszczenie sceny na sarkofagu kolumnkowym /por. fig. 3/ sprzyja także jej wyeksponowaniu. O ile natomiast wpleciona jest we fryz górny, o tyle oczywiście ulega znacznemu zmniejszeniu. Jest rzeczą znamioną, że i tu zachowuje związek kompozycyjny z tablicą /por. fig. 12/, co - jak się wydaje - stanowi pewnego rodzaju odpowiednik powiązań z tondem.

Młodość postaci proroka, nie mająca biblijnego uzasadnienia, nie wydaje się umotywowana jakimiś istotnymi względami. Sporadycznie pojawiają się przedstawienia Daniela jako starca /por. fig. 3/ o dużej ekspresji wyrazu i odmiennym geście. Niewątpliwie jest to ujęcie bliższe przekazom i artystycznie bardziej wymowne.

Powiązanie sceny Daniela, obrazującej potęgę ufności w Bogu i wybawienie poprzez wiarę od zagrożenia, ze sztuką sepulkralną w ogóle, a wyobrażeniem zmarłego w szczególności /co podkreśla kompozycyjne łączenie jej z tondem/, ma czytelną wymowę dydaktyczną. Tak jak moc i miłosierdzie Boga ocaliło proroka z jamy, w której miał zginąć /Dn 14, 28-42/, tak może wyprowadzić z otchłani duszę zmarłego i ją zbawić.

Na sarkofagu kolumnkowym Juliusza Bassusa /fig. 3/ przedstawienie umieszczone jest poniżej w skos od postaci Chrystusa tronującego i ku Niemu zwraca się głowa proroka. Być może gest ten, podobnie jak i ręka położona na piersi, nawiązuje do wizji Syna Człowieczego, którą miał Daniel: "a oto na obłokach nieba przybywa jakby Syn Człowieczy /.../ Powierzono Mu panowanie, chwałę i władzę królewską /.../ Panowanie Jego jest wiecznym panowaniem, które nie przemienie, a Jego królestwo nie ulegnie zagładzie" /Dn 7, 13-14/. Sposób ukazania Chrystusa w centralnej scenie uzasadnia powiązanie z wizją proroka.

Dwie postaci, przedstawiane zazwyczaj z obu stron Daniela, wyobrażają Habakuka, przynoszącego mu jedzenie /gest podawania posiłku jest często wyraźnie podkreślony/ /por. fig. 7/ oraz zapewne anioła, który przeniósł Habakuka do jamy /Dn

14, 33-37/. Podsumowaniem znaczenia sceny stają się w tym kontekście słowa Daniela: "Boże, pamiętałeś o mnie i nie opuściłeś tych, którzy Cię kochają" /Dn 14, 38/.

Do wyjątkowych ujęć należy natomiast dwukrotne na sarkofagach rzymskich ukazanie Daniela z wężem. Scena ta ma całkowicie odmienną wymowę. W pierwszym przykładzie /por. fig. 1/ ukazuje proroka wrzucającego do paszczy węża przygotowany trujący placek²⁸. Druga z cytowanych scen²⁹ jest rozbudowana przez ukazanie węża na drzewie oraz ołtarza ofiarnego z płonącym na nim ogniem między Danielem i wężem. Podobnie jak w pierwszym przypadku, prorok podaje zatruty posiłek.

Przedstawienie odnosi się do zabicia przez Daniela węża, czczonego przez Babilończyków: "wziął więc Daniel smołę, żółć i włosie, ugniótł z nich placki, wrzucając do paszczy węża. Po zjedzeniu ich wąż pękł" /Dn 14, 27/. Tu sens sceny sprowadza się do słów proroka: "Zobaczcie, co czciliście" /Dn 14, 27/ i w szerszym rozumieniu odnosić się może do rzeczy i spraw doczesnych, stanowiących dla wielu cel ich życia i przedmiot kultu. Poprzez zestawienie ze scenami obrazującymi moc Boga ukazaną poprzez Jego cuda i naukę nabiera polemicznego charakteru. Jest to wyjątkowy akcent w sztuce sarkofagowej.

Dla porównania należy wspomnieć, iż scena Daniela popularna była również w ośrodkach pozarzymskich, i to już w końcu III w.³⁰ Ciekawe jest podwojenie sceny Daniela między lwami przez przeciwległe przedstawienie Daniela i Nabuchodonozora na sarkofagu z Werony, umieszczone we fryzie górnym i obramowane z jednej strony drzewem sugeruje wyjaśnienie przez proroka królowi jego drugiego snu /Dn 4, 16-24/³¹; do wizji drzewa, które "wzrastało potężnie" /Dn 4, 8/, nawiązuje kompozycja sceny. Przedstawienie przywodzi na myśl przepowiedzianą karę za grzech pychy królewskiej i przestrożę udzieloną przez proroka: "okup swe grzechy czynkami sprawiedliwymi, a swoje nieprawości miłosierdziem nad ubogimi, wtedy może twa pomyślność okazać się trwałą" /Dn 4, 24/. Tak rozumiana scena odnosi się niewątpliwie w swym charakterze dydaktycznym do oglądających, a nie zmarłego.

Postać Daniela ukazana jest również w scenie sądu nad starcami - jako należąca do cyklu Zuzanny zostanie uwzględniona poniżej.

Do równie często przedstawianych, ale i szczególnie eksponowanych należy ofiara Abrahama. Na sarkofagach rzymskich umieszczana jest stosunkowo często we fryzie głównym /por. fig. 1/, nawet w centrum /por. fig. 6/, koło clipeus z popiersiami zmarłych /por. fig. 5/ lub w wydzielonym polu /por. fig. 3/. Świadczy to niewątpliwie o chęci podkreślenia jej wymowy.

Budowa sceny w ogólnym zarysie jest stała: Abraham unosi duży nóż /względnie miecz/ nad klęczącym u jego stóp, często związanym, Izaakiem. Artyści podkreślali niejednokrotnie gest pokory, z jakim Izaak pochyla głowę nad ukazany zazwyczaj ołtarzem lub kamieniem ofiarnym. Na niektórych przedstawieniach Abraham opiera lekko lewą dłoń o głowę chłopca gestem wskazującym na oddanie swego dziecka na ofiarę /por. fig. 3/. Czasami obok Izaaka ukazany jest baranek oraz męska postać, kładąca dłoń na ręce Abrahama gestem powstrzymywania, symbolizująca niewątpliwie zesłanego anioła /por. fig. 7/.

Szereg detali - związaną Izaaka, nóż, owieczka - podkreśla zgodność z przekazami biblijnymi, o co zazwyczaj starali się artyści. Natomiast kompozycja sceny odbiega od tekstu Starego Testamentu, który mówi, iż "Abraham zbudował tam ołtarz, ułożył na nim drwa i związawszy syna swego Izaaka położył go na tych drwach na ołtarzu. Potem Abraham sięgnął ręką po nóż, aby zabić swego syna" /Rdz 22, 9-10/. Układ przedstawienia przypomina natomiast raczej ścięcie skazańca niż ofiarę rytualną z człowieka - ujęcie takie jednakże niewątpliwie bardziej przemawiało do wyobraźni widzów ze środowiska rzymskiego.

Abraham zwraca twarz ku górze - wymowę tego gestu wzmacnia często wynurzająca się z nieba i skierowana ku niemu dłoń Boża /por. fig. 3, 4, 6, 7/. Analogiczny układ ma przedstawienie Mojżesza otrzymującego Prawo, co podkreśla niejednokrotnie symetryczne umieszczenie obu scen z obu stron tonda /por. fig. 7/. Wymowa gestu obu dłoni jest jednakże odmienna - Mojżeszowi podaje ona zwój Prawa; w stronę Abrahama wykonuje gest, który może być rozumiany jako przyjęcie jego gotowości do ofiary /otwarta dłoń/, bądź też powstrzymywania przed jej złożeniem. Na słuszność pierwszej interpretacji wskazuje - jak sądzę - umieszczenie dłoni Bożej przeciwstawnie w stosunku do uniesionego ramienia Abrahama oraz wprowadzenie postaci anioła, powstrzymującego Abrahama, niezależnie od ukazania dłoni Bożej /por. fig. 7/.

Kilkakrotnie ofiara Izaaka umieszczona została brzeźnie - zarówno na sarkofagu kolumnkowym /por. fig. 3/, jak i fryzowym³², i w tym ostatnim przypadku zestawiona przeciwległe z cudem ze źródłem.

Na uwagę zasługuje zestawienie na sarkofagu Juliusza Bassusa /fig. 3/ w pionie sceny Abrahama oraz Hioba, w poziomie - Abrahama i aresztowania Piotra. Wszystkie trzy akcentują bezwzględne poddanie się woli Bożej, ale równocześnie kojarzą się z możliwością odwrócenia nieszczęścia przez Boskie miłosierdzie oraz z nagrodą za posłuszeństwo w wymiarze doczesnym i wiecznym.

Przeciwstawne umieszczenie ofiary Abrahama i sceny Piłata na tym samym sarkofagu, przy jednoczesnym wyeksponowaniu baranka, a zatem szczególnym odniesieniu sceny do mesjanistycznej zapowiedzi, ma swój dodatkowy sens. Przepowiednia ofiary Syna Bożego zostaje spełniona; miłosierdzie Boga powstrzymuje dłoń człowieka - człowiek skazuje Boga.

Rysuje się pytanie, czy szczególne eksponowanie sceny oraz częste umieszczanie jej obok tonda, niejednokrotnie ze stworzeniem odpowiednika w postaci przedstawienia Mojżesza otrzymującego Prawo, nie ma głębszego znaczenia. Scena ofiary Abrahama wydaje się tak znana i na tyle wymowna w swym dramatycznym sensie narracyjnym oraz odniesieniu mesjanistycznym, że jej eksponowanie jest już choćby z tego tytułu uzasadnione. Jednakże dla sztuki sepulkralnej wydaje się także istotny jej sens w wymiarze ludzkim - pogodzenie się z wolą Bożą nawet w przypadku, gdy chodzi o utratę najdroższej istoty, a równocześnie wiara, że miłosierdzie Boże obraca nieszczęście w stan szczęśliwości, nagradzając posłuszeństwo i ufność. I w tym kontekście związanie kompozycyjne sceny z wyobrażeniem zmarłego nadaje jej szczególne znaczenie. Scena przeciwległa, ukazująca ogłoszenie Prawa Bożego, budzi skojarzenie, że nawet największej ofiary Bóg ma prawo zażądać.

O popularności sceny ofiary Abrahama świadczy rozpowszechnienie się jej poza Rzymem. Charakterystyczne jest zachowanie stałego, zasadniczego układu przedstawienia. Pewnym wyjątkiem jest umieszczenie obu powyższych scen na ścianie bocznej i zestawienie ich z wyobrażeniem zmarłego Gorgoniusza³³.

Wspomniana scena Mojżesza otrzymującego Prawo ma pod względem kompozycyjnym stałe rozwiązanie. O ile ściana sarko-

fagu ma tablicę z napisem lub tondo, o tyle postać Mojżesza najczęściej znajduje się przy nich we fryzie górnym i jest ku nim zwrócona. Dłoń Boga, wychylająca się z nieba, ukazana jest wówczas w ten sposób, jakby przedramię przysłonięte już było tablicą lub medalionem. Stwarza to niejako kompozycyjne uzasadnienie przesłonięcia postaci Jahwe /por. fig. 7/. W przypadku przeciwstawnego umieszczenia sceny Abrahama układ jest następujący: postać Boga Ojca znajduje się jakby powyżej tonda i częściowo przez nie przysłonięta; obie ręce Boga w geście rozłożenia ich skierowane są - lewa zazwyczaj, z otwartą dłonią, ku Abrahamowi, prawa - trzymająca spisane Prawo, ku Mojżeszowi.

Zbliżając układ sceny do opisu biblijnego kilkakrotnie artyści ukazali, iż Mojżesz wstępuje na górę /Wj 19, 20/ /por. fig. 13/.

Wyjątkowo obie sceny ukazane są obok siebie we fryzie górnym³⁴ - rozwiązanie takie jest mniej korzystne.

Wśród scen Mojżesza otrzymującego Prawo umieszczonych na fryzie dolnym na uwagę zasługuje przykład powiązania jej z przedstawieniem Daniela zabijającego węża /por. fig. 1/. Ośią symetrii układu kompozycyjnego jest umieszczona powyżej dłoń i Prawo Boże, poniżej wąż, podkreślona dodatkowo zwrotem głów obu postaci. W ten sposób układ staje się czytelny - przypomina o pierwszym przykazaniu Bożym: "Nie będziesz miał bogów cudzych obok Mnie" /Wj 20, 3/; Daniel spełnia to przykazanie, posłuszny Prawu otrzymanemu przez Mojżesza.

Scena Abrahama znajduje się tu po drugiej stronie fryzu, tak że zależność obu przedstawień zostaje podkreślona ich symetrycznym względem siebie rozmieszczeniem.

Równocześnie odpowiednikiem Mojżesza po przeciwległej stronie fryzu jest Piotr /ukazany w scenie aresztowania/, również ze zwojem Praw w dłoni.

W wydzielonym polu przedstawienie Mojżesza ukazane jest tylko jeden raz³⁵, podobnie jak na sarkofagach kolumniowych³⁶. W tym ostatnim przypadku sąsiaduje ono ze sceną Abrahama; łączność między nimi podkreśla nieco sztuczny gest zwrotu głowy Abrahama ku dłoni Bożej wyciągniętej ku Mojżeszowi.

Zasadnicza wymowa przedstawienia, niezależnie od układu kompozycyjnego, jest oczywista: Prawo, które otrzymuje Mojżesz, jest pochodzenia Boskiego. Częste zestawienie z ofiarą Abrahama

oraz tondem stanowi - jak wspomniano - akcent przypominający, że życie i śmierć człowieka musi być podporządkowane Prawu Bożemu.

Scena Noego, unoszącego się w arce na falach, została już wspomniana przy omawianiu cyklu Jonasza /por. fig. 2/. Na sarkofagach rzymskich pojawia się dość często, z reguły we fryzie górnym. Nie występuje na sarkofagach kolumniowych ani wydzielonych polach. Stanowi przedstawienie stosunkowo mało wyeksponowane przede wszystkim z powodu niewielkich rozmiarów ograniczonych wymiarami fryzu górnego oraz włączenia w szereg przedstawieniowy. Stąd jej układ jest często schematyczny, jakkolwiek czytelny.

Noe ukazany z profilu - rzadziej en face - często o podkreślonych cechach patriarchy wyciąga ręce w stronę gołębia przynoszącego w dziobie gałązkę, co precyzuje moment biblijnego odniesienia sceny /Rdz 8, 10-11/. Rzadziej jest to wcześniejszy moment wypuszczania gołębic. Wyjątkowo Noe unosi w górę ręce gestem radości.

Kompozycja ma charakter pozbawiony realizmu - uderza brak proporcji między postacią Noego i schematycznie zaznaczoną arką. Na uwagę zasługuje podkreślenie odmienności konstrukcji arki w porównaniu np. z okrętem, którym płynął Jonasz. W przypadku okrętu realizm artystów mógł się odwołać do znanych im dobrze wzorców i oddać je nawet z detalami w sposób nieraz zaskakujący swą precyzją. Natomiast wyczuwa się, że w odniesieniu do arki - jakkolwiek jej budowa została przedstawiona w przekazie biblijnym /Rdz 6, 14-16/ - rzeźbiarze nie mieli żadnej koncepcji poza wyczuciem, iż musiała to być budowla całkowicie odmienna, przeznaczona do unoszenia się na falach, lecz nie do żeglowania, stąd jej kształt decydujący o stabilności.

Przedstawienie arki, zaczerpnięte początkowo z antycznego wzorca skrzyni Danae, stanowi symbol ocalenia przez Boga; w okresie konstantyńskim wykształca się nową symbolikę reprezentującą Kościół, zachowując jednakże swój kompozycyjny wizerunek³⁷.

Zestawienie sceny Noego z sąsiadującymi z nią przedstawieniami pogłębia i rozszerza jej wymowę.

W połowie przypadków jest ona związana ze sceną Jonasza - oba przedstawienia umieszczone są obok siebie, sporadycznie

ustawione są przeciwległe. Warto zwrócić uwagę na kompozycyjne rozwiązanie na sarkofagu Jonasza: arka, z ufającym Bogu i posłusznym Jego poleceniom Noem, płynie spokojnie po tych samych falach, które zagroziły zgubą Jonaszowi, sprzeciwiającemu się woli Bożej.

Rzadziej scena Noego znajduje się koło przedstawienia młodzieńców w piecu ognistym, sporadycznie - obok Daniela z lwami, sumując ich wymowę.

Wymowa sceny jest oczywista, w sensie jednostkowym podkreśla opiekę Bożą nad człowiekiem prawym, nagrodę za życie zgodne z przykazaniami i posłuszne wypełnianie rozkazów. W odniesieniu do sztuki sepulkralnej stanowi akcent nadziei.

W kontekście cytowanej powyżej symboliki scena obrazuje opiekę Bożą nad Kościołem oraz pewność ocalenia dla tych, którzy do tegoż Kościoła należą. Stanowi paralelę między ludem wybranym rozumianym w sensie Starego i Nowego Testamentu. Zaakcentowanie tej myśli w sztuce chrześcijańskiej było również historycznie i sytuacyjnie uzasadnione i przyczyniło się do spopularyzowania przedstawienia. W okresie zwycięstwa Kościoła zyskiwało ponadto akcent retrospektywnego dziękczynienia.

Sceny ukazujące Kaina i Abła nie należą do najbardziej popularnych na sarkofagach rzymskich. Przedstawienie z reguły zajmuje miejsce brzeżne zarówno we fryzie, jak i na sarkofagach kolumniowych; na sarkofagu o wydzielonych polach ukazane jest tylko raz i także w polu bocznym³⁸.

Kompozycja sceny opiera się na tekście ze Starego Testamentu, "gdy /.../ Kain składał dla Pana w ofierze płody roli, zaś Abel składał również pierwociny ze swej trzody" /Rdz 4, 3-4/ /por. fig. 8/. Ukazuje postać Boga Ojca jako brodatego starca, siedzącego na głazie, zwróconego profilem, z uniesioną prawą ręką w geście błogosławieństwa. Przed Nim znajdują się dwie postacie: na pierwszym planie umieszczony jest Abel z owieczką na ręku /ku niemu skierowane jest błogosławieństwo/, w głębi - Kain, z ukazaniem często koszem z płodami rolnymi. W szeregu scen artyści wyraźnie podkreślili wyłączenie tej postaci i odsunięcie jej od błogosławieństwa³⁹ zarówno przez lekki zwrot postaci Boga Ojca w kierunku Abła, skierowanie dłoni bardziej w jego stronę, jak i drugoplanowe usytuowanie Kaina /bądź też na drugim, za Ablem, miejscu/, jak gdyby w cieniu brata. W dwóch przypadkach⁴⁰ scena jest zresztą zredukowana

do postaci Boga Ojca i Abła. W ten sposób statyczny schemat przedstawienia przemienia się w opowieść narracyjną, czytelną dla widza znającego Stary Testament i budzącą dalsze skojarzenia.

Scena składania ofiary, poza przypomnieniem mesjanistycznego odniesienia postaci Abła, podkreśla, że tylko dary złożone przez człowieka czystego serca są miłe Bogu; przywodzi na myśl pouczenie Boga, udzielone Kainowi: "jeżeli /.../ nie będziesz dobrze postępował, grzech leży u wrót i czyha na ciebie, a przecież ty masz nad nim panować" /Rdz 4, 7/.

Dalsze skojarzenia budzi scena Kaina i Abła przy zestawieniu jej z innymi przedstawieniami. Ciekawe jest jej kompozycyjne rozwinięcie przez połączenie postacią Chrystusa z postaciami Adama i Ewy na sarkofagu fryzowym⁴¹. Następuje tu wypuklenie myśli o odkupieniu zarówno grzechu pierworodnego, jak i grzechu Kaina - a więc w ogóle grzechów ludzkości przez Chrystusa. Atrybuty eucharystyczne - pęk kłosów - w Jego dłoni zyskują w tym kontekście wyraźną wymowę.

Zestawienie sumaryczne przedstawień na sarkofagu pasyjnym /por. fig. 8/ daje ilustrację losów ludzkości po zapanowaniu grzechu i zła na świecie. Odpowiednikiem sceny Kaina i Abła jest tu scena Hioba /nieszczęścia, które spadły na ludzkość/ - zestawienie analogiczne, jak przedstawienia Adama i Ewy oraz Hioba na sarkofagu Juliusza Bassusa. W tym kontekście aresztowanie Piotra i Pawła może być odczytane nie tylko jako współudział w odkupieniu, lecz i jako wyraz działania zła na świecie, opanowanym przez grzech. Krzyż z chryzmą umieszczony centralnie mówi o zwycięstwie Chrystusa nad złem i grzechem.

W ten sposób sceny Kaina i Abła uzyskują wymowę w odniesieniu do duszy zmarłego, jak i pouczającą i przestrzegającą żywych.

Do ciekawszych przedstawień należy scena przejścia przez Morze Czerwone. W "Repertorium" Deichmanna ukazana jest czterokrotnie, niemniej nie można pominąć uwagi R. Garruciego⁴², który stwierdził ją na 21 sarkofagach z ośrodków rzymskich i pozarymskich.

Wśród przedstawień demonstrowanych przez Deichmanna - pochodzących z 2. poł. IV w. - scena dwukrotnie umieszczona jest we fryzie górnym oraz dwukrotnie obejmuje całe pasmo fryzu głównego. We wszystkich przypadkach układ jest stały - woj-

ska faraona zajmują lewą część przedstawienia, Hebrajczyków prawą. Na fryzie górnym⁴³ przedstawienie zredukowane jest do kilku postaci Egipcjan oraz Izraelitów z zaakcentowaniem Mojżesza oraz jeden raz również faraona; umownie potraktowane są postacie tonących żołnierzy egipskich. W formie rozwiniętej⁴⁴ przedstawienie obejmuje szereg postaci, z uwypukleniem - prócz Mojżesza i faraona - Miriam z bębenkiem. Nastrój sceny jest zróżnicowany - lewa strona charakteryzuje się dynamizmem wynikającym ze spiętrzenia ludzi i koni, gwałtownością gestów ściągających żołnierzy, pochyleniem ich sylwetek, ukazanych jak gdyby w pędzie. Prawa strona tchnie spokojem ludu izraelskiego, kompozycyjnie wynikającym raczej z gestów niż stabilności; spokój ten emanuje przede wszystkim z postaci Mojżesza. Dramatyczna część centralna ukazuje zatopienie pierwszych szeregów armii egipskiej.

Jak podkreśla J. Doignon w swym monograficznym opracowaniu poświęconym temu zagadnieniu, popularność przedstawienia czasowo wiąże się z IV w., jednakże sama scena wywodzi się z wcześniejszej tradycji ikonograficznej i już wówczas narracyjna opowieść o wyjściu ludu izraelskiego z Egiptu została związana z wyobrażeniem ocalenia i zbawienia. W okresie nazywanym przez F. Gerke "renesansem teodozjańskim" pod wpływem mozaiki z Santa Maria Maggiore nastąpiło rozwinięcie przedstawienia w tryptyk ukazywany zarówno na sarkofagach rzymskich, jak i innych ośrodkach, zwłaszcza w Arles⁴⁵.

Według E. Bechera w metnalności ludzi w IV w. wydarzenie biblijne skojarzyło się z bitwą przy moście Mulwijskim i zwycięstwem Konstantyna, czego dowodem jest zacytowana przez autora wypowiedź Euzebiusza z Cezarei /H. E. VIII 9, 5/. Nastąpiło zatem nałożenie się wyobrażeń: katastrofy faraona na epizod przy moście Mulwijskim; śmierć tyrana, którego uosobieniem stał się władca Egiptu; ocalenie Izraelitów i zwycięstwo Konstantyna, "nowego Mojżesza"⁴⁶.

Autor opracowania stwierdza podobieństwo między sceną sarkofagową a przedstawieniem z rzymskiego łuku Konstantyna, ukazującym te same trzy sceny. Podkreśla zarazem różnicę w wykonaniu: statyczność i pionowy układ sceny na łuku oraz poziome rozwinięcie przedstawienia sarkofagowego, które porównuje do rozwijającego się filmu z sukcesywnymi epizodami, np. faraon ukazany jest dwukrotnie w dwóch różnych momentach.

Ukazanie postaci Miriam na czele pochodu, która według Wilperta "intonuje hymn dziękczynny"⁴⁷, zgodne jest z przekazem biblijnym /Wj 15, 20-21/, a zarazem nawiązuje do ikonografii dworskich pochodów. Ukazana zwłaszcza na sarkofagu Gorgoniusza recytacja hymnu na cześć przybywającego w postaci kolumny ognistej Boga stanowi odpowiednik śpiewu i muzyki towarzyszącej pojawieniu się władcy.

Krzyż ukazany na bębenu Miriam stwarza jeszcze jedną płaszczyznę znaczeniową sceny - to Chrystus prowadzi bezpiecznie swój lud; myśl tę wyrażają również teksty literackie.

Jak podkreśla J. Doignon, tradycja czysto ikonograficzna i inspiracja triumfalna wyjaśniają chryzmę na bębenu Miriam - Konstantyn zwyciężył dzięki znakowi krzyża; ukazany na czele pochodu krzyż staje się symbolem Chrystusa i oznajmia zwycięstwo. Ikonografia opiera się na połączeniu pieśni Miriam z ceremonią "adventus", która czci władcę po zwycięstwie, oraz na wyobrażeniu triumfu Konstantyna pod znakiem krzyża⁴⁸.

Sceny Exodu, zwłaszcza rozwinięte na całym fryzie sarkofagowym, stanowią zatem skojarzenie narracji opartej o przekazy biblijne, ale z odniesieniem do wydarzeń historycznych IV w., z symboliką i charakterem dydaktycznym. W zastosowaniu do sztuki sepulkralnej przedstawienie podkreśla akcent zwycięskiego pochodu ludu chrystusowego i triumfu nad śmiercią.

Kilkakrotnie ukazana została na sarkofagach scena Eliasza unoszonego do nieba na rydwanie. Prorok rzuca swą szatę Elizeuszowi, który przyjmuje dar w dłonie zasłonięte skrajem szaty na znak uszanowania. Poczwórny zaprzęg, uniesione w górę przednie kopyta końskie akcentują szybkość poruszania się pojazdu. Czasami ukazane pod przednimi nogami koni chmury wskazują dodatkowo, iż pojazd zmierza do nieba, a fale, czy raczej faliście układające się płomienie, nawiązują do wozu ognistego. Jest rzeczą charakterystyczną, że artyści ukazywali w tej scenie właśnie rydwan - najszybszy znany ówczesnie pojazd. Scena jest rozbudowana czasem przez wprowadzenie dodatkowych postaci, drzew oraz fragmentów architektonicznych⁴⁹.

Być może scena ukazana jest w odniesieniu mesjanistycznym, i to nie tylko w sensie wniebowstąpienia Chrystusa. Według prawa izraelskiego /Pwt 21, 17/ syn pierworodny otrzymywał podwójną część majątku po rodzicach. Dlatego też Elizeusz, duchowy syn proroka, zwrócił się z prośbą do Eliasza, by "dwie trzecie

twego ducha przeszły na mnie" 2 Krl 2, 9/; otrzymanie płaszcza stało się tego symbolem. Prawdopodobnie zatem scena ta rozumiana być może jako przekazanie dziedzictwa Chrystusowego w osobie Jego następcy - Kościołowi, i w tym kontekście została ukazana na sarkofagach.

Scena Hioba pojawia się na dwóch sarkofagach kolumniowych: pasyjnym /por. fig. 8/ i Juliusza Bassusa /por. fig. 3/; na obu mieszczona jest brzeźnie. W pierwszym przypadku odpowiednikiem jej - jak wspomniano - jest przedstawienie Kaina i Abla. Kompozycyjnie układ taki jest uzasadniony: postać Hioba, symetryczna w stosunku do postaci Boga Ojca, zwrócona jest również w stronę fryzu i ukazana także w pozycji siedzącej na krześle, z nogą wspartą na podnóżku. Przed nim znajduje się zwrócona ku niemu postać, którą na podstawie tekstu biblijnego /Hi 2, 9/ można identyfikować z jego żoną. W głębi widoczny zarys jeszcze jednej postaci, być może odwiedzającego go przyjaciela /Hi 2, 11-12/.

Na sarkofagu Juliusza Bassusa, gdzie poziom artystyczny opracowania jest szczególnie wysoki, wymowa sceny uzyskuje dużą ekspresję. Hiob siedzi nie na krześle, lecz jak gdyby na rozsypanych fragmentach murów, wyobrażających gruzy jego domu /Hi 1, 19/; jego wygląd i gest wskazują na przytłoczenie nieszczęściem, a opłakująca go żona podkreśla nastrój przedstawienia. I tu także w głębi ukazany jest - jak można przypuszczać - jego przyjaciel.

Wymowa sceny jest czytelna: gdy z grzechem pierworodnym /który podkreśla sąsiednia scena Adama i Ewy/ cierpienie stało się udziałem człowieka, nawet niewinnego, jak Hiob /lub Abel - jak na sarkofagu pasyjnym/, Bóg dopuszcza zło /Hi 1, 7-12/, którego skutki zależą od ludzkiej postawy.

Na sarkofagu Bassusa przeciwległe umieszczona scena aresztowania św. Pawła w swej wymowie akcentuje podobną postawę: pogodzenie się z wolą Bożą i przyjmowanie jej z poddaniem, nawet jeżeli nie jest to karą za grzech. Przedstawienie umieszczone powyżej - ofiara Abrahama - podkreśla również całkowite poddanie się wyrokom Boskim w przypadku utraty najbliższej istoty.

Równocześnie wszystkie sceny przywodzą na myśl przemijanie cierpienia i nagrodę, z jaką spotyka się tego rodzaju postawa, w życiu doczesnym lub wiecznym. W kontekście sztuki sarkofagowej odniesienie może tu być zarówno względem osoby

zmarłej, jak i cierpiącej po jej stracie.

Pozostaje do omówienia scena⁵⁰, którą Deichmann określa jako "niepewną", cytując zarazem szereg supozycji odnośnie do jej znaczenia⁵¹.

Zarówno próbę interpretacji przedstawienia jako spotkania Jonasza z przyjacielem /wydarzeniem, o którym Stary Testament nie wspomina/, jak i wiązania go z osobą Piotra czytającego bądź też nauczającego lub ogłaszającego Nowe Prawo, należy - jak sądzę - odrzucić zarówno z uwagi na treść, jak i formę sceny.

Przedstawienie interpretuję jako scenę Hioba.

Ogólny układ nie odbiega od zasadniczej kompozycji znanych przedstawień tego typu. Scena ukazana jest również brzeznie, a sam układ fryzu, z zaakcentowaniem podziału grup tematycznych, podkreślonym liniami pionowymi /pnie drzew/ oraz łukowatymi zamknięciami od góry /łączące się korony palm/ zbliża go do układu sarkofagów kolumniennych, na których uwidocziona jest scena Hioba.

Przedstawienie składa się z dwóch postaci: siedzącego mężczyzny, ukazanego z profilu, z twarzą zwróconą ku centrum fryzu oraz drugiej postaci /w tym wypadku męskiej/, zwróconej ku siedzącemu mężczyźnie.

Zachodzi tu więc całkowite podobieństwo kompozycyjne w stosunku do znanych scen Hioba.

Wiele detali wykazuje również wyraźne analogie, nawiązujące równocześnie do biblijnej opowieści o Hiobie.

Ukazanie brodatego mężczyzny siedzącego na usypisku kamieni czy gruzów stanowi kompozycyjny odpowiednik sceny z sarkofagu Juliusza Bassusa.

Tło przedstawienia /palma/ wskazujące na rozgrywanie się sceny w plenerze oraz wspomniany stos gruzów nawiązuje do momentu określonego w Starym Testamencie, tzn. do utraty domu i mienia przez Hioba /Hi 1, 13-19/.

Decydującym argumentem przy odczytywaniu tego typu sceny jest odpowiedź na pytanie, czy interpretacja odpowiada przekazom biblijnym i może być powiązana z określonym zdarzeniem. Jak akcentowały to dwa znane przedstawienia, ukazujące w tle męskie postacie - do Hioba, pogrążonego w bólu, przybyli jego przyjaciele, aby "boleć nad nim i pocieszać go" /Hi 2, 11/.

Gest zbliżającego się mężczyzny może odpowiadać serdecznemu powitaniu z akcentem gotowości do pomocy.

Warto również zwrócić uwagę na układ ręki Hioba, który Deichman określa jako gestykulacyjny. W tym rozumieniu treść narracyjna sceny ulega przedłużeniu, nie tylko chodzi tu o sam fakt przybycia przyjaciół, ale i o dalszą rozmowę i jej sens.

To drobne pozornie rozwiązanie kompozycyjne stanowi dowód umiejętności artystów - obserwowanej niejednokrotnie w sztuce sarkofagowej - przedłużania narracji i kierowania tokiem skojarzeń widza w określonym kierunku.

Należy jeszcze zwrócić uwagę, iż w omawianej scenie ukazany jest tylko jeden przyjaciel, podczas gdy Stary Testament mówi o trzech przybyszach /Hi 2, 11/.

Zredukowanie postaci trzech przyjaciół do jednej osoby nie przeczy interpretacji - twórcy sarkofagów niejednokrotnie posługiwali się uproszczeniem, o ile nie miało ono istotnego znaczenia dla wymowy sceny. Można zresztą przypuszczać, że przybycie przyjaciół nie nastąpiło w tym samym momencie, skoro "przyszli, każdy z nich z miejscowości swojej" /Hi 2, 11/.

Prócz zwykłej wymowy sceny w kontekście spotkania z przyjaciółmi i przeprowadzonej z nimi dyskusji przedstawienie podkreślałoby niewinność Hioba, potwierdzoną przez Boga oraz stwierdzenie, iż Bóg panuje nad siłami zła /Hi 40, 17-21/.

Do przedstawień rzadko ukazywanych na sarkofagach rzymskich należy cykl Zuzanny. Umieszczony we fryzie górnym zajmuje ok. 1/3 jego długości⁵². Na sarkofagu cnotliwej Zuzanny z Arles /fig. 11/ został rozbudowany prawie do tonda.

Cykl składa się z dwóch scen: bliższa centrum ukazuje ujętą frontalnie postać Zuzanny oraz dwóch starców podglądających ją zza drzew. Uniesione dłonie Zuzanny jak gdyby gestem modlitewnym wyprzedzają swą wymową tok zdarzeń podkreślając niewinność kobiety i oddanie się jej w opiekę Bogu /Dn 13, 15-22/. Druga scena ukazuje sąd Daniela zakończony ukamienowaniem starców /Dn 13, 50-62/.

Wymowa pierwszej części cyklu zawiera się w słowach Zuzanny: "Wolę /.../ niewinna wpaść w wasze ręce, niż zgrzeszyć wobec Pana" /Dn 13, 23/, drugiej w wychwalaniu Boga przez lud, "że ocala tych, co pokładają w Nim nadzieję" /Dn 13, 60/.

Kompozycyjne przeciwstawienie postaci Daniela przeciwległej scenie umywania rąk przez Piłata na sarkofagu z Arles ma swe znaczenie - sąd sprawiedliwy z natchnienia Boga i oparty na Jego Prawie został zestawiony z niesprawiedliwym.

Prócz wartości narracyjnej cykl ma charakterystyczną dla szeregu przedstawień sarkofagowych wymowę dydaktyczną: podkreślenie ufności w Bożą sprawiedliwość i opiekę nad tymi, którzy pozostają wierni przykazaniom nawet pod groźbą utraty życia.

Sporadycznie ukazana we fryzie ciągłym wizja Ezechiela wskrzeszającego zmarłych na rozkaz Boga /fig. 9/ stanowi starotestamentowy odpowiednik często ukazywanego ewangelicznego motywu wskrzeszenia Łazarza, bądź też rzadziej - młodzieńca z Naim. Powiązanie sceny z postacią orantki wzmacnia jej wymowę i stanowi akcent nadziei.

Scena kojarzy się ze słowami Pana, które usłyszał prorok w czasie swej wizji "i poznacie, że Ja jestem Pan, gdy wasze groby otworzę i z grobów was wydobędę, ludu mój" /Rz 37, 13/. Odnosi się zarówno do zmartwychwstania ciał, jak i odrodzenia ludu wybranego.

Do pojedynczych przedstawień na sarkofagach rzymskich należy ukazana we fryzie dolnym scena Mojżesza rozwiązującego sandały /fig. 5/, odnosząca się do momentu powołania go i rozkazu Boga: "Zdejm sandały z nóg, gdyż miejsce, na którym stoisz, jest ziemią świętą" /Wj 3, 5/. Przypomina o wielkości Boga i obowiązku oddawania Mu czci. Przeciwnie usytuowana scena cudu ze źródłem oraz aresztowania Piotra dodatkowo eksponuje paralelę między obiema postaciami.

Na cytowanym sarkofagu Jonasza w części odpowiadającej fryzowi górnemu znajduje się niewielka scena Mojżesza, kompozycyjnie przypominająca późniejsze przedstawienia zatrzymania /aresztowania/ Piotra, i z tego tytułu zasługująca na podkreślenie.

Niewielka scena Balaama /fig. 14/ być może wiąże się logicznie z pokłonem w kierunku Dziewicy z Dzieciątkiem /uszkodzony fragment dzielący oba przedstawienia, umieszczone we fryzie na pokrywie nie pozwala na jednoznaczną ocenę/ /Lb 22, 22-35/.

Na większą uwagę zasługuje przedstawienie Józefa, rozwinięte w cykl narracyjny⁵³. Chronologicznie pierwsza scena sprzedania Józefa przez braci kupcom izmaelskim /Rdz 37, 23-28/ usytuowana jest przy tablicy; ukazuje nagiego Józefa, wydobywanego za ramiona przez brata ze studni oraz kupców z wielbłądem.

Brzeźnie, po stronie lewej, ukazana jest scena czasowo późniejsza, sprzedaży zboża braciom Józefa /Rdz 42, 25/.

Pod względem kompozycyjnym zasługuje na uwagę znakomite określenie poszczególnych momentów za pomocą kilku prostych elementów, z zachowaniem pełnej wierności przekazom biblijnym, a równocześnie oddanie nastroju przedstawienia jednym, pozornie drobnym rysem - np. bezwładem wydobywanego Józefa, podkreślającym zarówno jego wyczerpanie, jak i poddanie się woli braci. Tym bardziej uderza swym kontrastem postawa Józefa w drugiej scenie - swobodna, pewna siebie. Równocześnie zachowane są elementy określające obie sceny - w pierwszej nagość Józefa, jego wyczerpanie, brak sprzeciwu, a także strój Izmaelitów, kij wędrowca w dłoni, wielbłąd prowadzony za uzdę, zgodne są w pełni z opisem biblijnym. Podobnie w drugiej scenie postawa Józefa - sprawującego władzę w kraju /Rdz 42, 6/, sakwa z pieniędzmi w ręku jednego z braci, zboże przesypywane do worka - określające cel przybycia, fragmenty architektoniczne stanowią wierny ilustracyjny obraz.

Cykl ma podwójną wymowę, przede wszystkim nawiązuje do mesjanistycznego odniesienia postaci Józefa; podkreśla je przeciwległa scena nowo narodzonego Mesjasza, zestawiająca ponadto pokłon trzech królów z pokłonem braci oddanym Józefowi. Ponadto cykl eksponuje myśl o nagrodzie za cierpienie oraz odpłacaniu dobrem za złe.

Na zakończenie warto podkreślić przedstawienie oparte o Stary Testament, które nie występuje w zestawie sarkofagów rzymskich, pojawia się natomiast we fryzie górnym sarkofagu z Mas d'Aire⁵⁴. Jest to wyobrażenie Tobiasza z rybą; ma ono odniesienie mesjanistyczne - cudowne odzyskanie wzroku przez ojca Tobiasza /Tob 11, 7-14/ staje się znakiem działania wiary.

Przegląd scen ze Starego Testamentu ukazywanych na sarkofagach rzymskich pozwala na stwierdzenie, że nie odbiegają one od zasadniczej linii wszystkich przedstawień stosowanych w dekoracji sarkofagowej. Rozszerzają i pogłębiają wymowę przedstawień ewangelicznych. Jest rzeczą znamioną, że najczęściej eksponują te same myśli i prawdy, podkreślają Prawo, jego pochodzenie, miłosierdzie Boże, opiekę nad tymi, którzy ufają i są posłuszni Bogu, sens cierpienia i ofiary; ich dobór nie jest pozbawiony akcentów aktualnych w dobie następującej po okresie prześladowań i licznych męczeństw.

Jednocześnie stapiają przekazy ewangeliczne i historię Starego i Nowego Testamentu w jeden ciąg znaczeniowy. Na szczególne podkreślenie zasługują tu dwa typy przedstawień: akcentujące ciągłość dziejów i przeznaczenia ludzkości oraz sceny o charakterze mesjanistycznym. Do pierwszych należą przede wszystkim przedstawienie Adama i Ewy, Kaina i Abela, Mojżesza, Ezechiela, Exodu; do drugich - ofiarowanie Izaaka, cykl Jonasza, Józefa. Oczywiście należy podkreślić, że każda scena ma wymowę wielopłaszczyznową i można w niej odnaleźć pierwiastki narracyjne, historyczne oraz treści symboliczne. W popularyzacji poszczególnych przedstawień można dostrzec echo aktualnie nurtujących świat chrześcijański zagadnień, czy to o podłożu historycznym, sytuacyjnym czy polemicznym. Rozpatrywane pod tym kątem sceny sarkofagowe stają się odbiciem nie tylko głęboko przeżywanych prawd wiary, ale i epoki z jej aktualnymi wydarzeniami, problemami i obyczajowością.

Na podkreślenie zasługuje brak eksponowania w sztuce sarkofagowej okresów szczytowych historii narodu wybranego i takich jej bohaterów, jak np. Salomon czy Dawid. Zaznacza się natomiast sposób patrzenia na dzieje biblijne poprzez pryzmat ewangelii, z eksponowaniem tych wydarzeń, które miały charakter zapowiedzi mesjanistycznych oraz postaci takich, jak Mojżesz, znajdujących swoich odpowiedników w dziejach wiążących się z nową nauką, czy też proroków zapowiadających Mesjasza. Podkreślona zatem zostaje rola Izraela jako narodu wybranego, a nie osiągnięć w zakresie budowy jego państwowości. Jest to w pełni zrozumiałe z uwagi na pochodzenie zarówno twórców, jak i odbiorców sztuki sarkofagowej z kręgów terytorialnie, historycznie i kulturowo związanych z Rzymem.

Jest rzeczą znamioną, że sarkofagowe sceny ze Starego Testamentu stanowią zdecydowane i obszerne wyłamania się z żydowskiego zakazu obrazowania wydarzeń historii biblijnej, a zwłaszcza postaci Jahwe.

Umysłowość artystów sprzyjała niewątpliwie zauważalnej potrzebie poszukiwania realistycznego wyrazu scen, nawet tak odległych w czasie i terenie, jak biblijne, przynajmniej zgodnego z ówczesnymi wyobrażeniami. Przejawia się ono w wyglądzie ukazywanych postaci, detalach architektonicznych czy przyrodniczych, realizmie historycznym.

Tradycja antycznej swobody zaznacza się w ukazywaniu nagich ciał ludzkich tam, gdzie wydaje się to uzasadnione. Ma to miejsce przede wszystkim w przypadku Adama i Ewy oraz Jonasza, w mniejszym stopniu - Daniela.

Skrótowość sposobu przedstawiania scen i nadawania im cech narracji oraz wyraźna staranność o zachowanie wierności przekazom biblijnym dotyczy także przedstawień ze Starego Testamentu.

Podobnie jak w przedstawieniach ewangelicznych, artyści potrafili podkreślić nastrój poszczególnych przedstawień posługując się bardzo oszczędnymi środkami. Można tu przypomnieć scenę Hioba, cykl Jonasza lub Józefa.

Analiza układów scen prowadzi do istotnego wniosku. Otóż sceny, o ile ułożone są w cykl narracyjny, winny być odczytywane tak jak pismo, tzn. od strony lewej ku prawej. Wynika to choćby z analizy scen Jonasza; zgodnie z tą zasadą przedstawienie podróży morskiej i wrzucenia do wody zawsze poprzedza scenę snu Jonasza. Dzięki temu zachowana jest chronologia wydarzeń. W ten sposób, ponieważ cykl najczęściej znajduje się po prawej stronie, "sen Jonasza" w konsekwencji zajmuje miejsce brzeżne /por. fig. 14/. Dowodem, że nie grają tu roli względy kompozycyjne czy artystyczne, jest zachowanie tejże kolejności we fryzie przy umieszczeniu przedstawienia po lewej jego części /por. fig. 1/, w takim układzie cykl nie staje się lustrzanym odbiciem, lecz scena snu, jako druga z kolei, umieszczona jest bliżej oentrum.

W sarkofagu Jonasza, gdzie narracja uzyskała szersze zobrazowanie /por. fig. 2/, obejmujące większy zakres czasowo-przestrzenny, ustalony sposób odczytywania jest szczególnie demonstratywny.

Podobnie i układ szeregu innych przedstawień, odczytywanych od lewej ku prawej, zachowuje swą chronologię. W ten sposób np. w cyklu młodzieńców w piecu ognistym scena odmówienia hołdu posągowi poprzedza scenę wrzucenia do rozpalonego pieca /por. fig. 10/.

Bardzo demonstratywna jest scena Exodu, zajmująca cały fryz. I tu kolejność wydarzeń rozwija się od strony lewej ku prawej. Wspomniane porównanie do filmu, które użył J. Doignon, podkreśla powtórne pojawianie się tej samej postaci w chronologicznie późniejszym momencie. W tym przypadku zastosowana

metoda kompozycyjna podkreśla nie tylko ekspresję przedstawienia, ale i dynamikę ukazanych zdarzeń.

Z powyższej zasady wyłamuje się cykl Józefa - tu układ scen ma charakter odśrodkowy. Być może zdecydowały o tym względy kompozycyjne - zestawienie brzeżnych postaci Józefa i Mesjasza oraz kierunek kroczenia mędrców, podkreślający odśrodkowy układ fryzu.

Jeżeli zastosuje się tę zasadę do niektórych układów całego fryzu, otrzymuje się czytelność nie tylko poszczególnych scen, ale i całego ich układu. I tak np. fryz górny sarkofagu dogmatycznego zawiera - idąc od strony lewej ku prawej - kolejne sceny: stworzenie Adama i Ewy, Chrystus między Adamem i Ewą, cud w Kanie, rozmnożenie chleba, wskrzeszenie Łazarza. Stąd sens narracyjno-dydaktyczny całego fryzu sprowadza się do dziejów mężczyzny i niewiasty od chwili powołania ich do życia, przejęcia nad nimi władzy i opieki przez Chrystusa, błogosławienie cudem ich związku, zapewnienia i zaspokojenia doczesnych potrzeb, aż do śmierci i zmartwychwstania. Ponieważ jest to sarkofag pary małżeńskiej, której popiersia ukazane są w tondzie umieszczonym w centrum fryzu górnego, układ kompozycyjny świadczy tym bardziej o podporządkowaniu go wymowie znaczeniowej i słuszności tego sposobu odczytywania.

W dolnym fryzie, jeżeli wyodrębni się scenę Daniela /odpowiednik tonda/, wówczas chronologia, tym razem w sensie historycznym, również będzie zachowana. Kolejność ilustrowanych wydarzeń kształtuje się tu następująco: pokłon mędrców, cuda Chrystusa zilustrowane uzdrowieniem niewidomego, zaparcie Piotra, jego aresztowanie i wreszcie działalność Piotra - nowego Mojżesza, wiodącego do wiary lud Chrystusowy⁵⁵. W ten sposób fryz górny - związany z popiersiami zmarłych - ma odniesienie jednostkowe, dolny - związany ze sceną Daniela - ogólne.

Przykładem zachowania ciągłości znaczeniowej całego fryzu może być również sarkofag pasyjny /por. fig. 8/, chociaż jego układu kompozycyjny jest tu odmienny. Nie chronologia jest tu istotna, lecz dynamika wyrazu, wymowa świętości ofiary, która narasta, w sposób logiczny, ku centrum fryzu: oba jego krańce obramowują dwa przedstawienia ze Starego Testamentu - ofiara Abła i Kaina /przywodząca na myśl ofiarę z życia Abła/ oraz scen

Hioba. Następne, bliższe centrum, to sceny aresztowania Piotra i Pawła. Natomiast centralnie umieszczony krzyż z chryzmą świadczy o najświętszej ofierze i zwycięstwie nad śmiercią poprzez cierpienie. Jest to zatem przykład układu osiowego i sposobu odczytywania od obu krańców - na zasadzie lustrzanego odbicia - ku centrum. Cykl nie tylko ma jednolitą wymowę znaczeniową, ale łączy w swym najgłębszym sensie dzieje Starego i Nowego Testamentu.

Analogiczny układ i wyraz ma również sarkofag "z drzewami", co świadczy wyraźnie o celowości tego typu ujęcia kompozycyjnego.

Jeżeli przyjąć jedność całego fryzu w niektórych co najmniej przypadkach za udowodnioną, powstaje pytanie: czy dobór scen w szeregu innych fryzów ciągłych nie wiązał się z pewnym określonym celem i zamiarem? Może nagromadzenie przedstawień, pozornie chaotyczne, miało stanowić subiektywnie odczuwaną potrzebę zobrazowania przejawów Bożej myśli i działania w życiu zmarłego. W takim ujęciu zapoczątkowanie fryzu - bardzo często spotykane - cudem ze źródłem, a więc przyjęciem nowej nauki i zakończenie wskrzeszeniem Łazarza - akcentem wiary i nadziei, stałoby się wyrazem logicznie zobrazowanej myśli. W takim wypadku sumaryczna wymowa scen stawałaby się świadectwem nie tylko wiary w celowość życia, które przeminęło, ale i nadziei.

Na sarkofagach o wydzielonych polach, a zwłaszcza kolumienkowych, tendencja dośrodkowa układu scen jest szczególnie czytelna, a łączenie przedstawień w swoiste odpowiedniki znaczeniowe - wielokrotnie już podkreślane w tym artykule - bardzo wyraźne. Podobnie i układ całościowy niejednokrotnie jest czytelny.

Na przykład na sarkofagu kolumienkowym Juliusza Bassusa, kilkakrotnie cytowanym przy omawianiu zestawień scen opartych o Stary Testament, układ osiowy jest wyraźny. Uderza przede wszystkim osiowe zestawienie dwóch centralnych scen: niebiańskiej /u góry/ chwały Chrystusa Tronującego, i ziemskiej /u dołu/ - w czasie triumfalnego wjazdu do Jerozolimy. Pasma dolne - ogólnie biorąc - obrazuje ziemskie życie człowieka z jego grzechem, cierpieniem, prześladowaniem.

Sceny kompozycyjnie skupiają się ku centrum, ale nawet

wjazd Chrystusa do Jerozolimy przywodzi na myśl następującą po nim mękę.

Pasmo górne jest odpowiednikiem śmierci, a więc chwil ekstremalnych - śmierci niewinnej, zarówno dlatego, że Bóg tego zażąda, jak i w wyniku działania zła. Ale i tu układ scen zbiega się w centralnym przedstawieniu Chrystusa Tronującego. Współudział w Jego chwale tych, którzy byli Mu wierni za życia, stanowi dodatkowy akcent nadziei.

Stąd ostateczny wyraz znaczeniowy całej sumy przedstawień stanowi triumf nad śmiercią i nieprzemijająca chwała i szczęście życia wiecznego.

Sarkofagowa sztuka sepulkralna, mimo iż wiąże się ze śmiercią, bólem po utracie bliskich, daleka jest od nastroju rozpacz czy tragizmu, wręcz przeciwnie - eksponuje uciszenie, głęboki spokój oparty o wiarę i radość płynącą z nadziei na życie wieczne. Jest to wynikiem sumy przedstawień sarkofagowych, zarówno zaczerpniętych z Nowego, jak i Starego Testamentu, odczytywanych jako jednorodna księga Bożych objawień. Swoboda, z jaką sceny starotestamentowe są włączone w cykle kompozycyjne, świadczy o zrozumieniu tego faktu oraz o pełnej asymilacji historii narodu wybranego na gruncie chrześcijańskim w środowisku rzymskim.

Przypisy

¹ Repertorium der christlich - antiken Sarkophage. Rom und Ostia. Wiesbaden 1967 s. 166-441 /dalej cyt.: DepSark/.

² Bibliografię dotyczącą poszczególnych scen oraz sarkofagów podaje: F. W. D e i c h m a n n. Tamże t. 1. W piśmiennictwie polskim zestawienie bibliografii światowej i polskiej dotyczącej sensu znaczeniowego, ikonologii podaje: B. F i l a r s k a. Początki sztuki chrześcijańskiej. Lublin 1986 s. 149-184; w odniesieniu do malarstwa: B. W r o - n i k o w s k a. Malarstwo katakumb rzymskich w okresie przedkonstantyńskim. Lublin /w druku/.

³ Sceny Jonasza - fig. 11, 35, 44, 46, 52, 1, 77, 130, 131, 133, 144, 145, 149, 152, 154, 155, 158, 316, 329, 493, 499, 512, 515, 523, 590, 621, 629, 657, 662, 674, 717, 729, 740, 747, 1, 750, 752, 770, 778, 794 b, 795, 797, 831, 887, 888, 891, 896, 925, 940, 942, 958, 960, 978, 987, 993, 996, 997, 1010, 1013, 1037, 1042.

⁴ Sceny młodzieńców w piecu ognistym - fig. 6, 2, 12 b, 12 c, 28, 52, 1, 52, 2, 121, 1, 124, 130, 142, 143, 272, 338, 340, 347, 441 b, 596, 597, 600, 625, 637, 664, 674, 718, 750,

801, 834, 904, 925, 946, 2, 959, 998.

5 Sceny Adama i Ewy - fig. 6, 3, 8, 12, a, 21, 23, a, 25 a, 40, 41, 43, 44, 52, 3, 77, 86, 145, 146, 188, 241, 505, 680, 1, 745, 772, 774, 802, 840, 923, 946, 3, 979, 987, 999.

6 Sceny Daniela - fig. 12 c, 16, 23 b, 26, 33, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 60, 135, 144, 241, 304, 314, 364, 662, 674, 680, 1, 936.

7 Sceny ofiary Abrahama - fig. 7, 12 a, 22, 23 a, 33, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 52, 1, 188, 377, 625, 674, 675, 2, 677, 1, 680, 1, 694, 771, 772, 991.

8 Sceny Noego - fig. 23 b, 35, 41, 46, 121, 1, 133, 143, 145, 364, 486, 834, 887, 893, 959, 987.

9 Sceny Mojżesza otrzymującego Prawo - fig. 33, 39, 40, 42, 45, 52, 1, 188, 625, 674, 675, 2, 689, 694, 771, 772.

10 Sceny Kaina i Abela - fig. 25 a, 61, 183, 188, 215, 902, 924, 965, 1, 1010.

11 Sceny Egozodu - fig. 41, 64, 714, 954a-b.

12 Sceny Eliasza - fig. 25 c, 115, 675, 2.

13 Sceny Hioba - fig. 47, 61 d, 680, 1.

14 Sceny Zuzanny - fig. 146, 897.

15 Scena Ezechiela - fig. 14.

16 Scena Mojżesza rozwiązującego sandał - fig. 44.

17 Scena Mojżesza między dwoma Izraelitami - fig. 35.

18 Scena Balaama - fig. 11.

19 Scena Józefa - fig. 690.

20 E. W i e r u c h. Sceny sarkofagowe ze św. Piotrem. RH 1986 /w druku/.

21 Pokrywa sarkofagu. Strona przednia, 1 ćw. IV w. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 33, 144. Pokrywa sarkofagu. Strona przednia, 1 ćw. IV w. Galleria Antiquaria Sangiorgi. Według RepSark 160, 993.

22 Sarkofag fryzowy prawdopodobnie z cmentarza watykańskiego. 2 poł. IV w. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 16, 47.

23 Fragment pokrywy sarkofagu, 1 ćw. IV w. Cmentarz św. Sebastiana. Według RepSark 64, 338.

24 Sarkofag Marcii Romania Celsea, ok. 328. Arles. Sarkofag Adalfii, 340-345 r. Syrakuzy. Sarkofag z katedry ambrozjańskiej, IV w. Mediolan. Sarkofag Jaira, ok. 320 r. Arles.

Wg F i l a r s k a, jw., fig. 170, 174, 194, 168.

25 Sarkofag "dogmatyczny". 2 ćw. IV w. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 14, 43. Sarkofag Pronuby, 300-330 r. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 25, 86.

26 Sarkofag dwufryzowy, 330-360 r. Cmentarz św. Sebastiana. Według RepSark 45, 188.

27 Zestawienie roli Ewy i Matki Bożej w obu scenach podane są przez F i l a r s k a, jw. s. 163.

28 Interpretacja sceny podana wg D e i c h m a n n a. RepSark t. 2 s. 271. B. Filarska /jw. s. 160/ interpretuje tę postać jako Adama z jabłkiem.

29 Sarkofag "z drzewami". Poł. IV w. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 19, 60.

30 Sarkofag z Velletri. Koniec III w. Muz. w Velletri. Daniel jest symbolem ocalenia przez wiarę; por. F i l a r s k a, jw. s. 154, fig. 165.

31 Sarkofag z Werony, 375-400 r. B. Filarska /jw. s. 174, fig. 186/ widzi tu jedynie Daniela przed posągiem Nabuchodonozora.

32 Sarkofag fryzowy, 300-330 r. Villa Parker. Według RepSark 159, 991.

33 Sarkofag Gorgoniusza, ok. 380 r. Wg F i l a r s k a, jw., fig. 191.

34 Sarkofag fryzowy, 300-330 r. Mus. Nazionale Romano. Według RepSark 122, 771.

35 Sarkofag z wydzielonymi polami. Znaleziony w 1590 r. S. Pietro in Vaticano. Według RepSark 109, 689.

36 Sarkofag kolumnienkowy znaleziony na cmentarzu watykańskim, 330-360 r. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 17, 52, 1.

37 Por. F i l a r s k a, jw. s. 153.

38 Sarkofag z wydzielonymi polami. 2 ćw. IV w. Według RepSark 163, 1010.

39 B. Filarska /jw. s. 168, przyp. 203/ nie widzi w tym przedstawieniu różnicy w potraktowaniu obu braci.

40 Fragment części frontalnej sarkofagu, 300-330 r. Villa Albani. Według RepSark 146, 924. Sarkofag z wydzielonymi polami, 330-360 r. Vigna Mereghiana. Według RepSark 155, 965, 1.

41 Sarkofag fryzowy, 330-360 r. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 8, 25 a.

42 J. D, o i g n o n. Le monogramme cruciforme du sarcophage paleochretien de Metz Representant le Passage de la Mer

Rouge: un symbole de triomphe sur la mort dans le cadre d'inspiration constantinienne. Cah Arch. 12:1959 s. 65, przyp. 2.

43 Sarkofag fryzowy dziecięcy. 2 ćw. IV w. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 13, 41. Fragment pokrywy sarkofagu, 330-360 r. S. Lorenze fuori le mura. Według RepSark 112, 714.

44 Sarkofag fryzowy. 4 ćw. IV w. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 20, 64. Fragment części frontalnej sarkofagu. Koniec IV w. Villa Doria Pamphili. Według RepSark 153, 954 a-b.

45 D o i g n o n, jw. s. 65-69.

46 Tamże s. 76 przyp. 6, 7; s. 77 przyp. 7.

47 Tamże s. 81 przyp. 8.

48 Tamże s. 83-87.

49 Ściana boczna sarkofagu, 330-360 r. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 8, 25 c. Fragment sarkofagu. 4 ćw. III w. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 29, 115. Sarkofag fryzowy. Koniec IV w. S. Pietro in Vaticano. Według RepSark 103, 675, 2.

50 Sarkofag fryzowy. 2 poł. IV w. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 16, 47.

51 RepSark t. 1 s. 47.

52 Strona przednia pokrywy sarkofagu, 330-360 r. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Według RepSark 33, 146.

53 Strona przednia pokrywy sarkofagu. 330-360 r. S. Lorenze fuori le mura. Według RepSark 109, 690.

54 Sarkofag z Mas d'Aire. Początek IV w. Wg F i l a r s k a, jw. fig. s. 166. Por. mówienie sceny s. 156.

55 Scenę "aresztowania" interpretuję nie jako ostateczne, zakończone śmiercią apostoła /wówczas wniosek o chronologii byłby niesłuszny, ponieważ scena ta nie jest ostatnia/, lecz jako jedno z wielu; uzasadnienie podałam w cytowanym moim artykule /zob. przyp. 20/.

DIE KOMPOSITIONELLE UND IKONOGRAPHISCHE AUSSAGEKRAFT DER ALT-TESTAMENTLICHEN SZENEN AUF RÖMISCHEN SARKOPHAGEN

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

Die Arbeit beinhaltet eine Analyse der auf römischen Sarkophagen dargestellten alttestamentlichen Szenen, gestützt auf die 1042 Erfassungen von Sarkophagen bzw. ihrer Fragmente in F. W. Deichmanns Repertorium. In sporadischen Fällen werden Beispiele aus anderen Zentren berücksichtigt. Die alttestamentlichen Darstellungen umfassen 59 Jonasszenen, 32 Szenen der Jünglinge im Feuerofen, 29 mal Adam und Eva, 23 mal Daniel, 23 mal das Opfer Abrahams, 15 mal Noach, 14 mal Mose mit den Gesetzestafeln, 9 mal Kain und Abel, 4 mal den Exodus, 3 mal Eliah,

3 mal Hiob, 2 mal Susanna sowie je einmal die Vision Ezechiels, Mose beim Ausziehen der Sandalen, Mose zwischen zwei Israeliten, Balaam sowie Josef /insgesamt 17 Darstellungstypen/. In kompositioneller Hinsicht können sie eingeteilt werden in einfache und zusammengesetzte, die zur Form von Narrationszyklen ausgedehnt wurden. Im allgemeinen stehen sie hinsichtlich der Exponierung und der Anzahl den Evangeliendarstellungen nach. Sie überwiegen auf den ,kommen aber auch auf den

und den mit abgeteilten Feldern vor. Das quantitative Überwiegen bestimmter Szenen steht mit ihrem didaktischen Wert im Zusammenhang. Die Spezifik der alttestamentlichen Szenen ist ihre Auswahl, die messianische Bezüge betont, was noch dadurch unterstrichen wird, dass sie manchmal entsprechenden Szenen aus dem Evangelium zur Seite gestellt werden. Sie exponieren auch die Kontinuität von Altem und Neuem Testament sowie geschichtliche Ereignisse und Probleme, die für die Kirche in den ersten Jahrhunderten wichtig waren.

Ihr didaktischer Wert beruhte vor allem auf der Betonung der Hoffnung auf Erlangung des Heils durch Glauben und Vertrauen auf die göttliche Barmherzigkeit sowie durch die Fürsorge für diejenigen, die das göttliche Gesetz halten. Die narrative Aussagekraft wird hervorgehoben durch die enge Abhängigkeit von den biblischen Texten.

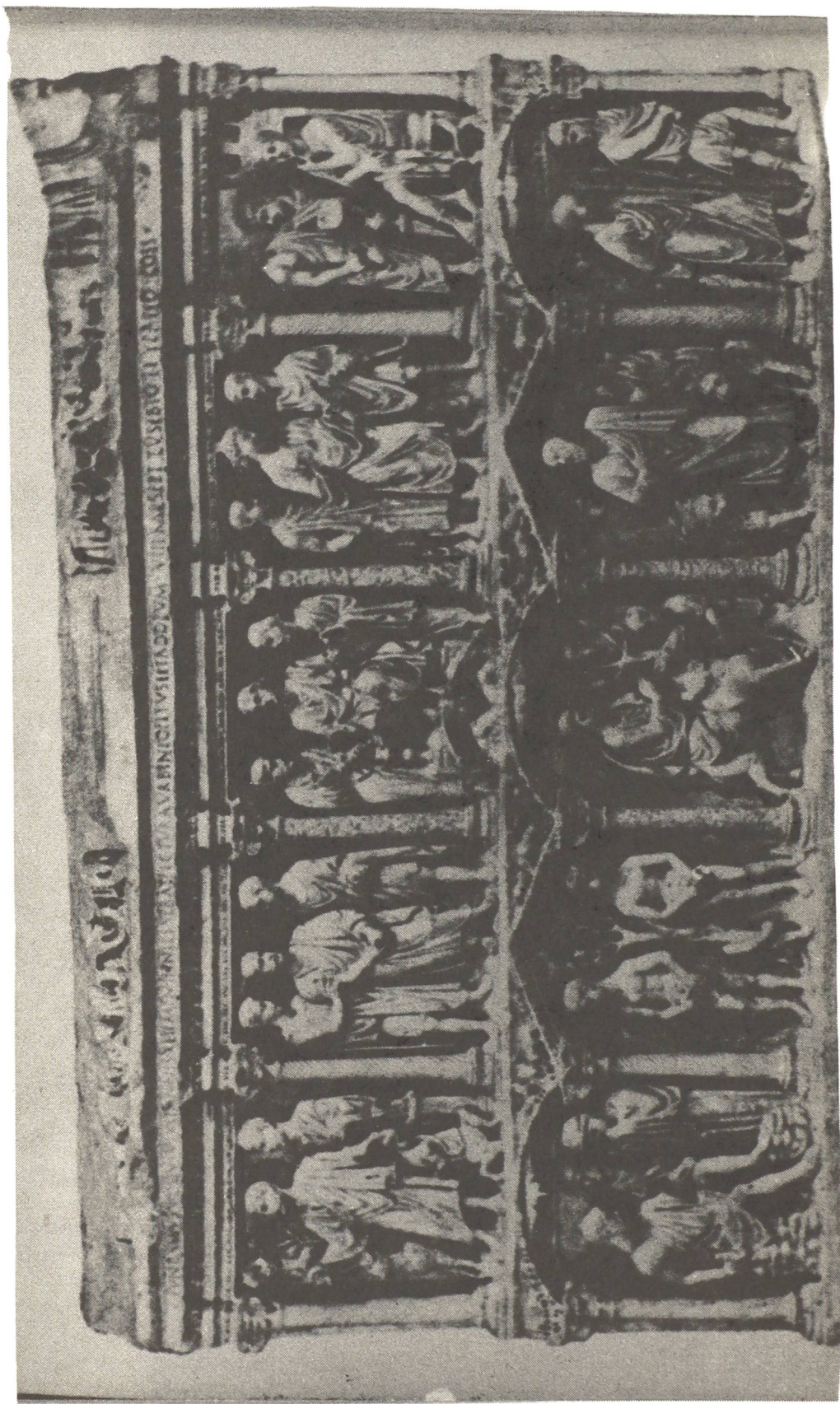
Bei einer Reihe von Beispielen ist es möglich, die narrativ-didaktische Aussage der gesamten Szenenanordnung oder des ganzen Frieses auf dem Sarkophag abzulesen, was davon zeugt, dass die Darstellungen mit dem Ziel der Exponierung eines gemeinsamen Gedankens und einer gemeinsamen Grundlage ausgewählt wurden.



1. Sarkofag z trzema monogramami z cmentarza pod Grotami Watykańskimi, 300 – 330 r. S. Pietro in Vaticano.
Wg RepSark 102, 674



2. Sarkofag Jonasz. Koniec III w. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Wg RepSark 11, 35



3. Sarkofag Juliusza Bassusa z 359 r. S. Pietro in Vaticano. Wg RepSark 104, 680, 1



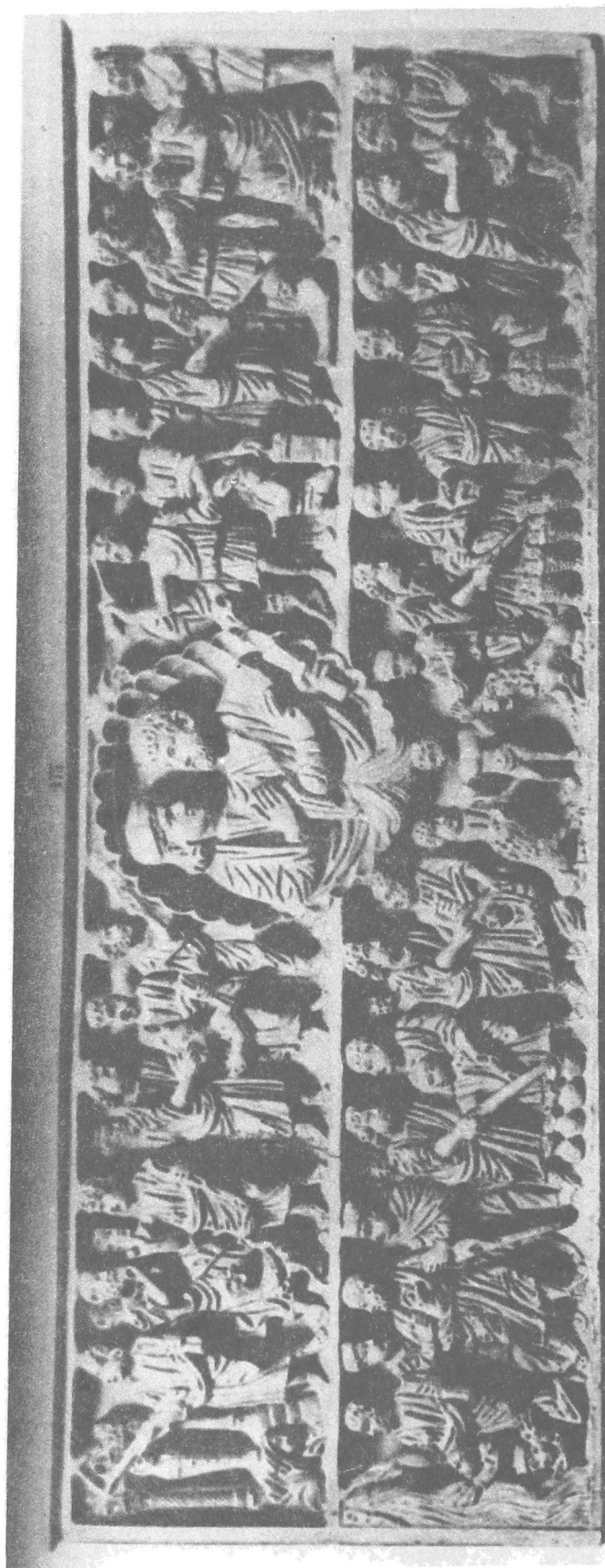
4. Sarkofag fryzowy z cmentarza Kaliksta, 2. ćw. IV w. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Wg RepSark 7, 23a



5. Sarkofag dwufryzowy z tondem znaleziony k. kościoła św. Sebastiana, 2. ćw. IV w. Watykan. Mus. Pio Cristiano.
Wg RepSark 14, 44



6. Sarkofag fryzowy, 2. ćw. IV w. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Wg RepSark 7,22



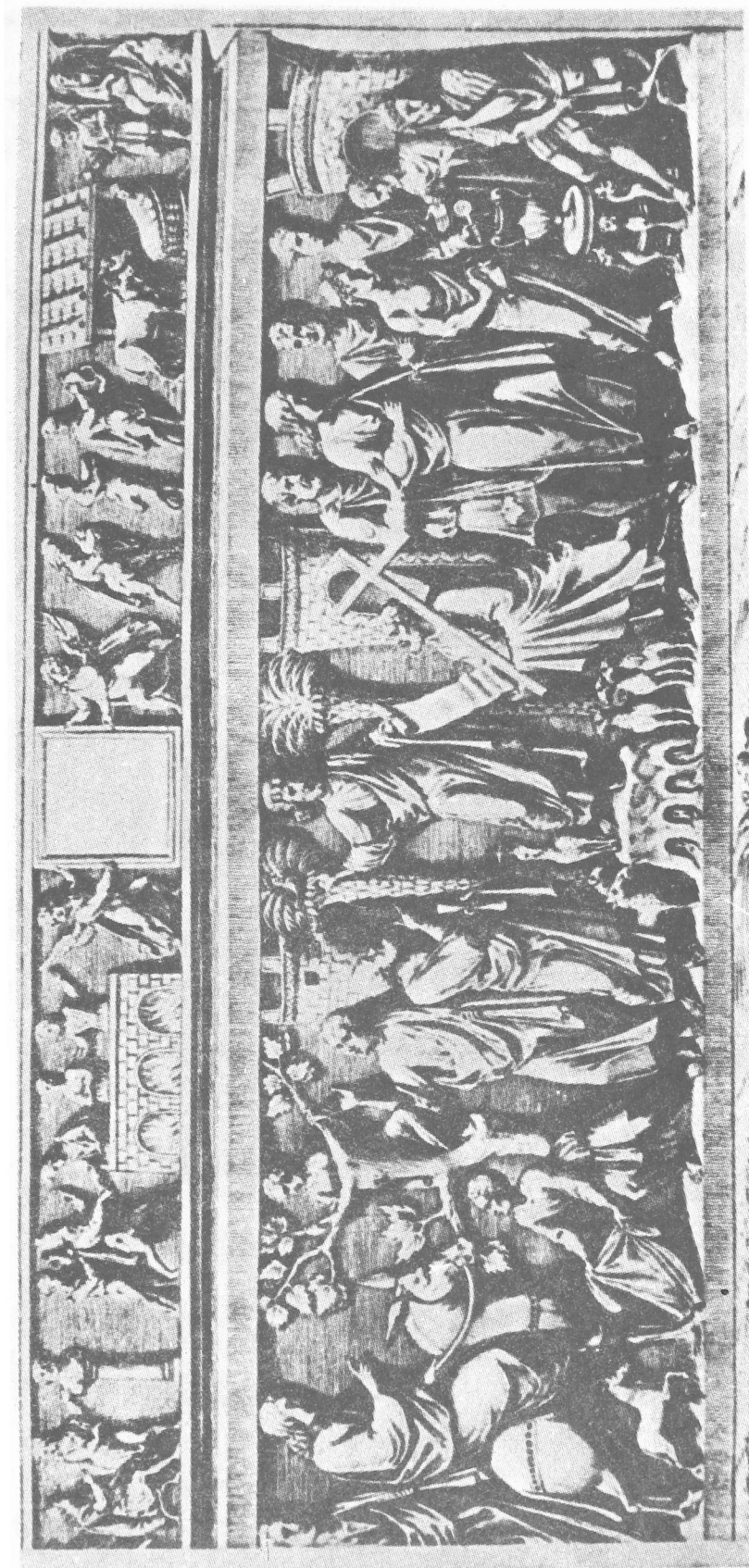
7. Sarkofag dwufryzowy z tondem, 2. ćw. IV w. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Wg RepSark 13, 42



8. Sarkofag „pasyjny” znaleziony pod konfesją św. Pawła, 330-360 r. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Wg RepSark 19, 61



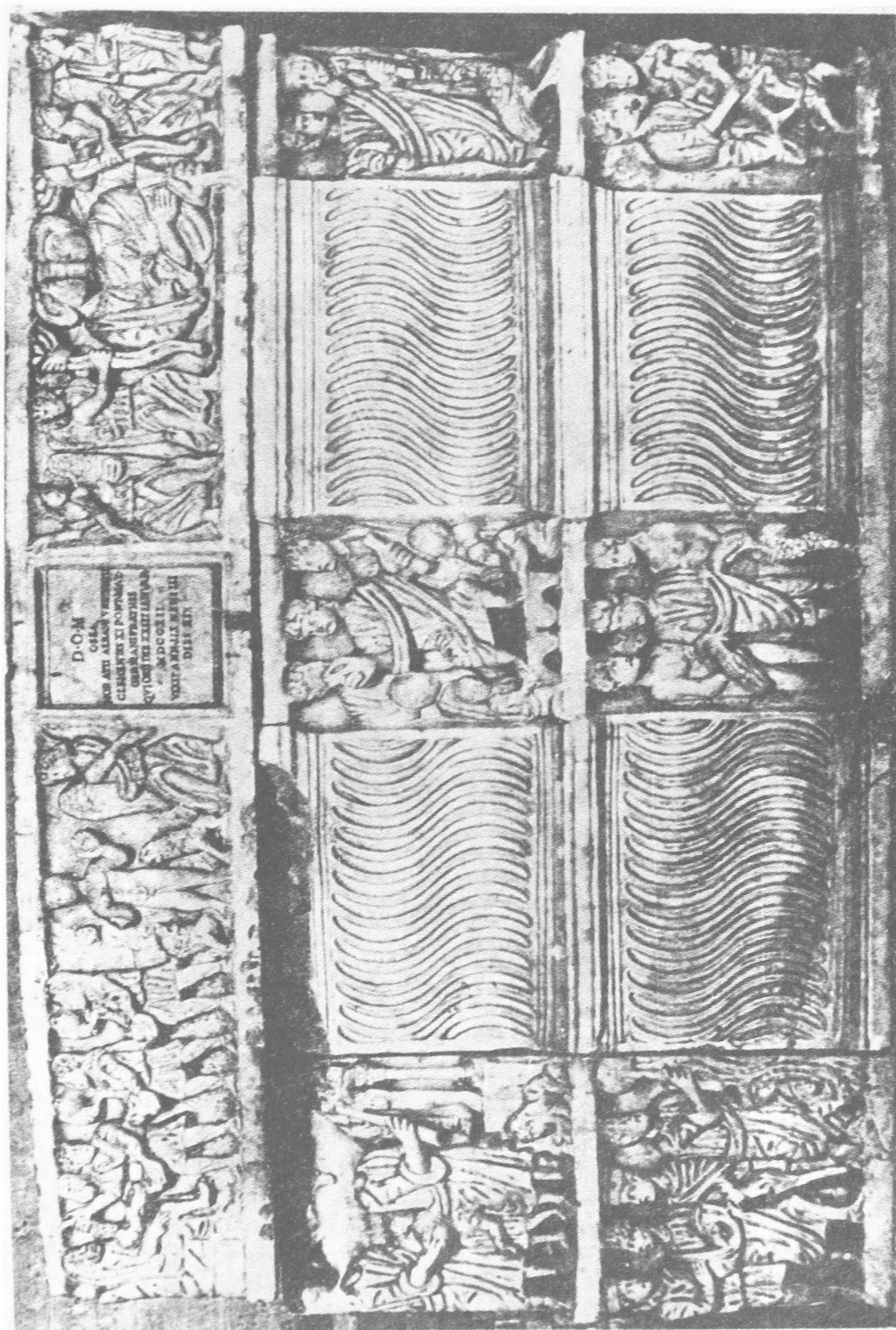
9. Sarkofag fryzowy z cmentarza św. Agnieszki, 300-330 r. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Wg RepSark 5, 14



10. Sarkofag „z bramami miasta”, 360-390 r. Z cmentarza watykańskiego. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Wg RepSark 9, 28



11. Sarkofag „cnotliwej Zuzanny”, 330-340 r. Arles



12. Sarkofag z polami dekoracyjnymi, 300-330 r. Rzym. Cmentarz św. Sebastiana. Wg RepSark 54, 241



13. Sarkofag fryzowy znaleziony w winnicy Guidaschi (Nr inw. 189). Watykan. Mus. Pio Cristiano. Wg RepSark 13, 40



14. Sarkofag fryzowy, 300-330 r. Z cmentarza Kaiksta. Watykan. Mus. Pio Cristiano. Wg RepSark 4,11