

POSTAĆ CHRYSYDUSA WE WCZESNOCHRZEŚCIJAŃSKICH ZABYTEKACH RZYMU

Chrześcijańska wspólnota Rzymu z pierwszych wieków naszej ery stanowiła wraźnie wyodrębnioną, różniącą się od innych społeczność. Była jakby częścią obrazu, którego światła i cienie przypominały mozaikę ułożoną z wielobarwnych, czworokątnych kamyków. Chrześcijaństwo rozprzestrzeniające się na terenie Rzymu jawi się nam jako zjawisko o wielu obliczach, co niekiedy utrudnia jego systematyzację. Dobra Nowina została zaszczepiona w społeczeństwie już rozwiniętym i często pełnym sprzeczności. Nic dziwnego, że wspólnota chrześcijańska dziedziczyła paradoksy świata świeckiego i że czasami zawierała kompromisy z postawami już zastanymi. Z drugiej jednak strony jeszcze częściej wywierała wpływ na klasyczną moralność i wprowadzała radykalne zmiany do ludzkich zachowań.

W tym złożonym kalejdoskopie społecznym można jednak wyodrębnić jeden, stale powtarzający się, jednoznaczny element, głęboko przenikający rzymską wspólnotę chrześcijańską i charakterystyczny dla wszystkich jej członków. Tym zapewniającym spójność elementem była wiara w Chrystusa, zawsze głęboka i dojrzała. Śmiało można rzec, iż wspólnota rzymska była społecznością naznaczoną wyraźnym piętnem chrystologicznym, niezależnie od występujących w niej sprzeczności typowych dla każdej ludzkiej zbiorowości.

Wiara w Chrystusa tak wyraźnie i trwale odcisnęła się w każdej dziedzinie życia pierwszych chrześcijan, że jej oczywiste i namacalne ślady przetrwały do naszych czasów w licznych zabytkach i pozostałościach archeologicznych. Te ostatnie są przedmiotem analizy w niniejszym artykule.

Głos rzymskich chrześcijan z pierwszych wieków naszej ery przybrał materialną postać odkrytych przez archeologów zabytków, takich jak: inskrypcje, malowidła i rzeźby. Dlatego podzieliliśmy naszą pracę na dwie duże części, poświęcając jedną z nich epigrafii, drugą – ikono-

grafii. Podział ten umożliwia lepszą prezentację sposobu, w jaki osoba Chrystusa była przeżywana i odbierana przez chrześcijańskich mieszkańców kosmopolitycznej stolicy cesarstwa. Studium archeologiczne, w którym naszkicowano model autentycznej, żarliwej wiary w Chrystusa, pozwala chrześcijaninowi naszych czasów odnaleźć pokarm duchowy w starożytnych korzeniach pierwszej wspólnoty chrześcijańskiej¹.

I. Świadczenia epigraficzne

Większość inskrypcji chrześcijańskich znalezionych na terenie Rzymu to napisy na płytach kamiennych, pochodzących z prawie sześćdziesięciu katakumb miejskich. Choć zebrany materiał epigraficzny związany jest przede wszystkim z tematyką pogrzebową, napisy z płyt nagrobkowych zawierają również ciekawe informacje na temat postaci Chrystusa. Ludzkie, indywidualne doświadczenie, jakim jest żałoba, prowadzi często do pogłębienia wiary w Chrystusa Zmartwychwstałego, pokonującego śmierć. Istnieje na to wiele dowodów wykutych w marmurze, który broni dostępu do prostych grobów rozsianych po rzymskich cmentarzach. Chodzi o mniej lub bardziej rozwinięte formuły, świadczące na wiele sposobów o wierze w Chrystusa, często o wymowie symbolicznej lub mistycznej, zawsze jednak obdarzone dużym ładunkiem emocjonalnym.

1. Aklamacje o życiu w Chrystusie

W inskrypcjach nagrobnych najczęściej powtarzającym się życzeniem składanym zmarłemu przez jego krewnych i przyjaciół było życzenie dalszego życia. Życia w innej formie, pełniejszej w porównaniu z doczesnym bytowaniem, przejawiającej się w bliskim związku zmarłego z jego Panem – Chrystusem. Chrześcijanie pierwszych wieków wykuwali w płytach nagrobkowych krótkie, proste aklamacje, w których jest mowa o życiu w Chrystusie. Wyrażały one wiarę w Tego, który jest źródłem życia i daje nadzieję na dalsze bytowanie poza granicami wyznaczonymi przez śmierć. Nadzieję na życie, które będzie

¹ Celem niniejszej pracy jest jak najbardziej wyczerpujące zaprezentowanie tematu. Ograniczenia narzucone przez objętość artykułu nie pozwalają jednak na szczegółowe omówienie wielu aspektów, z których każdy zasługiwałby na osobną monografię. Przedstawiłem na tych kilku stronach *fil rouge* między chrześcijańską starożytnością i naszym współczesnym światem, chcąc jedynie udzielić czytelnikowi kilku wskazówek i zachęcić go do samodzielnych przemyśleń.

wspólnotą braci z samym Stwórcą. Brutalna i nieuchronna śmierć nie niszczy więzów przyjaźni i pokrewieństwa – te trwają i doskonalą się w milczącym dialogu żywych i umarłych, którego śladem są formuły inskrypcji. Dialog ten toczy się za pośrednictwem nie tylko wrytych w zimnym kamieniu napisów, ale także poprzez wspólną wiarę w Chrystusa. Materializuje się w formułach życzeniowych: *vivas in aeterno in Christo*, *vivas in pace Dei Christi*, *vivas in Domino Iesu*. Użyty w nich tryb łączący jest trybem nadziei; wyraża prostą, autentyczną wiarę chrześcijanina, który nie boi się o los swoich bliskich, ponieważ wyobraża sobie, że radują się w niebie chwałą Chrystusa. Aklamacje dają nam możliwość poznania wiary w Chrystusa pierwszych rzymskich chrześcijan. Jest to przekaz bardzo skromny, daleki od erudycji, o treści łatwej do wyrażenia również dla najniższych warstw społecznych, ale zawierającej w sobie i w swojej sile wymowy całą moc Ewangelii i wiary w Chrystusa zmartwychwstałego².

2. Odniesienia dogmatyczne

Oprócz tych najprostszych i najbardziej bezpośrednich świadectw wiary w Chrystusa istnieją formuły epigraficzne, zawierające bardziej złożone i przemyślane refleksje teologiczne. Teksty tego rodzaju, nie wyłączając tych, które wchodzą w skład napisów nagrobnych, można określić prawomocnie mianem „inskrypcji dogmatycznych” Ich autorami są często przedstawiciele wyższych klas społecznych, niekiedy sami duchowni. Złożone formuły i zwroty o charakterze ewidentnie doktrynalnym wyrażają oficjalną linię teologiczną Kościoła katolickiego pierwszych wieków.

Powodem pojawienia się tekstów o tej treści były zapewne spory doktrynalne, które już wtedy nękały Kościół i zagrażały jego jedności. Wystarczy przypomnieć ostry spór między katolikami i arianami, charakterystyczny dla IV wieku.

Postawy prezentowane przez heretyków i schizmatyków przyczyniły się do szybkiego rozwoju teologii i do krystalizacji stanowisk w środowisku katolickim, co znalazło swój wyraz także w nagrobnych epigrafach. Umierający chcieli, by odpowiednia inskrypcja nagrobna przypominała o integralności wyznawanej przez nich wiary i wyraźnie potwierdzała ich przynależność do Kościoła katolickiego, który jak kochająca matka przyjął ich na swoje łono.

² Na temat formuł zawierających aklamacje nawiązujące do życia w Chrystusie, zob. przegląd dokonany przez P. Testiniego w: *Archeologia cristiana*, Bari 1980, s. 409-411.

Ponieważ wiele katolickich spekulacji dotyczyło sfery chrystologicznej i trynitarnej, inskrypcje o charakterze dogmatycznym potwierdzają często wiarę w Chrystusa – prawdziwego Boga i prawdziwego człowieka, wielbionego razem z Ojcem i Duchem w pełni tajemnicy Trójcy Świętej.

a) *Epitafium papieża Damazego*

Jedną z najpiękniejszych kompozycji poetyckich wyrażających wiarę w Chrystusa stanowi bez wątpienia inskrypcja nagrobkowa, którą papież Damazy (366-384) zredagował z myślą o własnym grobowcu. Wyrity w kamieniu wiersz wyraża całą ufność, jaką papież, pobożny czciciel męczenników, pokładał w mocy Chrystusa.

Damazey mówi, że jest przekonany o przyszłym zmartwychwstaniu: oddaje się w ręce Pana, ufając Temu, który uspokoił burzę, dał nowe życie obumierającemu nasieniu i przywrócił zasmuconej siostrze jej brata Łazarza, wskrzeszonego trzeciego dnia po jego zgonie.

Zawierający akcenty niedoścignionego liryzmu, zachowany również w rękopisach, tekst brzmi: *Qui gradaiens pelagi fluctus compressit amaros, / vivere qui prestat morientia semina terrae, / solvere qui potuit letalia vincula mortis / post tenebras, fratrem post tertia lumina solis / ad superos iterum Martae donare sorori, / post cineres Damasum faciet quia surgere credo.* Lapidarne wyrażenie *surgere credo*, zamykające wiersz, odzwierciedla całą nadzieję chrześcijanina na zmartwychwstanie umarłych, zagwarantowane przez świadectwo Chrystusa³.

b) *Inskrypcja biskupa Abercjusza zachowana w Watykanie*

Innym epigrafem, uznanym przez badaczy za najważniejszy spośród inskrypcji chrześcijańskich, zawierającym liczne świadectwa chrystologiczne, jest epitafium biskupa Abercjusza. Inskrypcja ta nie pochodzi z terenu Rzymu; znaleziono ją w pobliżu miasta Hieropolis, w Azji Mniejszej, gdzie biskup sprawował posługę duszpasterską.

Wspominam o niej z różnych powodów. Po pierwsze dlatego, że epigraf zachował się do dziś w Rzymie, w watykańskim Muzeum *Pio Cristiano*. Po drugie dlatego, że tekst mówi o podróży biskupa do

³ Inskrypcję nagrobną papieża Damazego znaleźć można w: A. Ferrua, *Epigrammata Damasiana*, nr 12, Città del Vaticano 1945. W tłumaczeniu brzmi ona: „Wierzę, że Ten, który kroczył po wzburzonych falach, który przywraca życie ziarnom obumierającym pod ziemią, który zdołał rozerwać śmiertelne więzy śmierci po ciemnościach i przywrócić ponownie po trzech dniach siostrze Marcie brata do grona żywych, każe wstać z moich martwych prochów Damazemu”

Rzymu, która na trwale związała go z Wiecznym Miastem. I wreszcie dlatego, że dogmatyczna treść wiary w Chrystusa czyni z tej inskrypcji dokument o wyjątkowej wartości, którego nie wolno pominąć w tym artykule.

Napisany w języku greckim tekst pochodzi z okresu panowania cesarza Marka Aureliusza (161-180). Jest to jedna z najstarszych znanych nam inskrypcji chrześcijańskich. Epigraf prześiknięty jest wyraźną symboliką mistyczną, która czyni go zrozumiałym jedynie dla wyznawców Ewangelii.

Abercjusz opisuje w pierwszej osobie swoją podróż do Rzymu. Udał się tam najprawdopodobniej po papieskie rady i sugestie odnośnie do stanowiska, jakie powinien zająć jako duszpasterz wobec herezji katafrygijczyków, szerzącej się w owym czasie na terenie Azji Mniejszej.

Biskup twierdzi, że do podróży namówił go sam Jezus Chrystus; nazywa Go *niepokalanym Pasterzem, który pasie stada owiec na górach i równinach, który oczy ma wielkie, dosięgające wszystkiego*.

W tej bukolicznej liryce zwraca uwagę wyraźna aluzja do Jezusa Dobrego Pasterza. Motyw ten został później w podziwii godny sposób rozwinięty i upowszechniony w sztuce wczesnochrześcijańskiej jako malarskie i rzeźbiarskie przedstawienie Bożego miłosierdzia.

Aluzje do Chrystusa występują nie tylko w tym fragmencie. Abercjusz wspomina o innych podróżach duszpasterskich, które zawiadły go do Syrii i poza Eufrat – do Nisibis. Lokalne wspólnoty przyjmowały go wszędzie jak brata, z miłością. Fundamentem spotkań i tym, co jednoczyło ich uczestników, był sam Chrystus, tym razem w postaci Eucharystii. Odwiedzając różne Kościoły, Abercjusz dzielił ze spotkanymi braćmi wiarę w Chrystusa w uroczystej eucharystycznej ofierze i komunii świętej.

Mówiąc o Jezusie, który stał się Eucharystią, biskup posługuje się w swoim epigrafie znaną alegorią ryby: *Wiara zaś wszędzie była mi przewodniczką. I zastawiała mi wszędzie jako pokarm Rybę ze źródła, bardzo wielką, czystą, którą ujęła Dziewica Niepokalana; i (wiara) dawała ją przyjaciółom stale na pożywienie, mając wyborne wino i zastawiając je zmieszane (z wodą) jako też chleb*.

Wzmianka o chlebie i winie w oczywisty sposób odsyła nas do Jezusa-Eucharystii, natomiast aluzja do Ryby-Chrystusa nawiązuje do symboliki akrostychu IXTHYS (Jezus Chrystus Syn Boży Zbawca), który – o czym powiemy nieco dalej – był częstym elementem wczesnochrześcijańskich epigrafów⁴.

c) *Inskrypcje mówiące o boskości Chrystusa*

Boska natura Chrystusa była jednym z tych tematów teologicznych, które w III, a zwłaszcza w IV wieku stały się przedmiotem gorących sporów. Wywołały one zacięty opór wobec orientacji nakreślonej przez Kościół katolicki, co doprowadziło do podziałów i herezji.

Najbardziej nieprzejednanymi opozycjonistami byli bez wątpienia arianie, którzy uważali Chrystusa za stworzenie, a więc za istotę podporządkowaną Ojcu; wyszli oni jednak z tej konfrontacji pokonani. Przyczynili się do tego niektórzy z Ojców Kościoła, zdecydowanie broniący ortodoksji, tacy jak: Atanazy, Bazyli, Grzegorz z Nyssy, Grzegorz z Nazjanzu, Ambroży – osobistości o wysokim poziomie moralnym i intelektualnym, a także cesarze Konstantyn i Teodozjusz, którzy udzielili politycznego wsparcia i żarliwie bronili stanowiska katolickiego.

Polemiki i spory teologiczne na temat boskości Chrystusa toczyły się nie tylko w zamkniętych kręgach ludzi wykształconych i nie tylko w środowisku kapłanów. Dowodem szerszych implikacji tych polemik jest około 70 inskrypcji nagrobkowych, odnalezionych na terenie Rzymu, świadczących o tym, że zmarli uważali za swój obowiązek zająć stanowisko w sporze i potwierdzić w kilku wykutych w kamieniu słowach swoją katolickość.

Wielu chrześcijan słusznie sądzi, iż przyjęcie przez przeciętnego wiernego antyariańskich poglądów, zaprezentowanych na Soborze Nicejskim, który napiętnował koncepcje Ariusza i jego zwolenników, miało wpływ na treść *Credo*.

⁴ *Napis Nagrobkowy Abercjusza, Tekst napisu*, w: Andrzej Bober SJ, *Antologia patrystyczna*, Kraków 1966, s. 489, tłum. ks. J. Bilczewski: *Sławnego miasta obywatel wygotowałem to / za życia, abym tu w swoim czasie miał łożę dla ciała. / Na imię mi Abercjusz, uczeń niepokalanego Pasterza, / który pasie stada owiec na górach i równinach, / który oczy ma wielkie, dosięgające wszystkiego. / On to mię nauczył (...) Pisma niemyślnego, / On też posłał mię do Rzymu, abym oglądał majestat królewski – / i przypatrzył się Królowej, noszącej złotą szatę i złote sandały. / Widziałem tam nadto lud, naznaczony świetlanym znamieniem. / Dalej oglądałem równiny Syrii i wszystkie miasta, Nisibis / poza Eufratem: wszędzie zaś znalazłem braci, / Pawła mając (na okręcie). Wiara zaś wszędzie była mi przewodniczką. / I zastawiała mi wszędzie jako pokarm Rybę ze źródła, bardzo wielką, czystą, którą ujęła Dziewica Niepokalana i (wiara) dawała ją przyjaciołom stale na pożywienie, mając wyborne wino i zastawiając je zmieszane (= wodą) jako też chleb. / To ja sam Abercjusz w mej obecności kazałem tu wypisać, / mając rzeczywiście lat siedemdziesiąt i dwa. / Niech każdy, który te słowa rozumie, pomodli się za Abercjusza. / Niech nikt w mym grobie nie pochowa kogo innego. / W razie przeciwnym ma zapłacić skarbowi rzymskiemu 2000 złotych, / a mej drogiej ojczyźnie Hieropolis złotych tysiąc.*

Wiara w Chrystusa-Boga była czymś tak fundamentalnym, że trzeba było o niej wspominać – w formie duchowego testamentu – nawet w miejscu wiecznego spoczynku chrześcijanina. Taka postawa nie tylko świadczy o istnieniu ortodoksyjnych poglądów wspólnoty, ale także pokazuje, jak bardzo w tamtej epoce spory teologiczne, prowadzone przez elity, angażowały i pasjonowały cały lud chrześcijański, nie wyłączając jego najniższych warstw.

Wszyscy członkowie Kościoła są wezwani do tego, by w chwili zagrożenia integralności wiary zająć indywidualnie konkretną postawę. Epigrafy są świadectwem istnienia całego chóru pokornych głosów w obronie Kościoła katolickiego, dochodzących z rzymskich katakumb. Głosów wielu różnych ludzi, którzy potwierdzając, że Chrystus jest Bogiem, stanowili godną podziwu jedność, jak muzycy wchodzący w skład tej samej orkiestry.

Krótkie omówienie kilku epigrafów pozwoli lepiej zrozumieć to zjawisko⁵

Jednym z tekstów, który wyraźnie nawiązuje do wiary w Chrystusa-Boga, jest pochodzący z katakumb św. Kaliksta napis nagrobkowy, dedykowany przez rodziców ich córeczce o imieniu Clusia Aeliana. Wyrażenie: *virgini in Ch(risto) Deo*, świadczy o głębokiej wierze tej rodziny w boskość Jezusa⁶. Inny tekst, znaleziony w katakumbach Domitylli, opisuje anonimowego zmarłego słowami: *servus I(esu) Chr(isti) D(ei)*, potwierdzającymi również czystą wiarę w boską naturę Chrystusa⁷

Nadzieję na życie wieczne, zagwarantowane przez Odkupiciela, wyraża epigraf z płyty zamykającej grobowiec młodej Flavii Montaniny. Formuła: *vivit in Deo Chr(isto)*, odzwierciedla przekonanie, że zmarła wciąż żyje po śmierci – pełniej niż na ziemi, ponieważ przebywa

⁵ Całościowe ujęcie problemu arianizmu i opozycji wobec niego ze strony Kościoła katolickiego, potwierdzonej zabytkami archeologicznymi, czytelnik znajdzie w: A. Ferrua, *La polemica antiariana nei monumenti paleocristiani*, w: „Studi di Antichità Cristiana XLIII”, Città del Vaticano 1991. W niniejszej pracy wolalem się ograniczyć – z powodu braku miejsca – do ważniejszych tekstów i odesłać zainteresowanych do pracy Ferrui, która oferuje duży ich wybór.

⁶ ICVR (=Inscriptiones Christianae Urbis Romae) IV 11863 = ILCV (=Inscriptiones Latinae Christianae Veterae) 3379. Tekst brzmi: *Filiae incomparabili / Clus(iae) Aelianeti, Clus(ius) / A(e)lianus pater et Afrania / Sabina mater fec(it) virgini in Chr(sto) Deo, / qu(a)e v(ixit) Ann(os) XIII. Q(ui)escit in pace*. (Niezrównanej córce, Clausii Aelianeti, dziewicy w Chrystusie Bogu, która przeżyła 14 lat, jej ojciec Clausio Aeliano i matka Afrania Sabina zbudowali (ten grób). Odpoczywaj w pokoju).

⁷ ICVR III 8288. Cały tekst brzmi: *[...] servus / I(esu) Chr(isti) D(ei) in pace*. (Sługa Jezusa Chrystusa Boga w pokoju).

teraz w objęciach Boga⁸. Zwięzłe, podobne w swej treści, napisy znajdujemy na płytach nagrobkowych Olimpiodory⁹ i Erenei¹⁰. Kończą się one zwrotem: *vivas in Deo Christo*.

Warto w tym miejscu podkreślić, że w epigrafach przedstawiano często imię Chrystusa w postaci chrismonu lub monogramu złożonego z greckich liter *chi* i *ro*. Ten skrócony zapis otaczano czasami wyżłobionym w kamieniu wieńcem laurowym, mającym zilustrować w sposób przyciągający uwagę zwycięstwo Chrystusa nad mocami zła.

Również ci, którzy przyjęli niedawno Ewangelię i zostali ochrzczeni tuż przed swoją śmiercią, pragnęli wyrazić swoją wiarę w Chrystusa, o czym świadczy tablica na grobie Aequitiusa w katakumbach św. Wawrzyńca, na której widnieją słowa: *neophita in Chr(isto) Deo*¹¹

Wyrażenie: *Dominus et Deus*, połączone z wizerunkiem Jezusa, to po prostu semantyczna wariacja na temat znanej koncepcji teologicznej, dotyczącej boskiej natury Chrystusa. Przy pomocy tej peryfrazy zmarłe Inocentia i Victoria informują, że Pan da im życie wieczne¹².

Kiedy autorzy tekstów mówią o wierze i teologii językiem poetyckim, wznoszą się na szczyty sztuki literackiej. Tak jest w przypadku licznych wierszy epigraficznych papieża Damazego, które widnieją na grobach męczenników, rozrzuconych po rzymskich katakumbach. Jeden z takich utworów znajduje się na grobowcu świętych Feliksa i Filipa w katakumbach Pryscylli. Posługując się łagodnie modulowanym lirycznym metrum, autor głosi chwałę Jezusa Chrystusa, który – tak jak w *Credo* – jest Bogiem zrodzonym i umęczonym – *qui natum passumq(ue) Deum* – który wstąpił do nieba – *repetisse paternas sedes* – i powtórnie przyjdzie sądzić żywych i umarłych – *iudicet ut vivos rediens pariterq(ue) sepultos*¹³

⁸ ICVR 3146 = ILCV 3375B. Tekst brzmi: *Flavia Montanina / virgo vixi(t) ann(os) XII et me(n)s(e)s sex(is) in dies XV / vivit in Deo Chr(isto)*.

⁹ ICVR III 9055. Napis na tablicy przechowywanej dziś w Weronie głosi: *Olimpiodolre vivas in Deo / Chr(isto)*.

¹⁰ ICVR I 1982 = ILCV 2195. Epigraf brzmi: „*Erenea (:Irenaea) vilvas in Deo Chr(isto)*”.

¹¹ ICVR VII 18693 = ILCV 1488. Pełen tekst brzmi: *Aequitio in Chr(isto) Deo inofito (:neophitae) / bene merenti qui vixit / an(nos) XXVI, m(enses) V, d(ies) III; dec(essit) III mon(as) aug(ustas)*. (Ekwicjuszowi, neoficie w Chrystusie, posiadającemu wiele zasług, który przeżył 26 lat, 5 miesięcy i 3 dni; zmarł w trzecich nonach sierpnia).

¹² ICVR I 3549 = ILCV 2500. Inskrypcja – odnaleziona w Rzymie, dziś zagubiona – brzmiała: *(Hic dormiunt) Innocentia et Victoria / (det illis au)tem Deus et Dominus noster / (Iesus Christus vita)m aeternalem*. (Tu śpią Innocentia i Victoria. Niech Nasz Bóg i Pan Jezus Chrystus da im życie wieczne).

¹³ ICVR IX 24829; A. Ferrua, *Epigrammata Damasiana*, nr 39 Città del Vaticano 1945, Pierwsza część epigramu brzmi: *Qui natum passumq(ue) Deum repetisse paternas / sedes*

W uzupełnieniu dodajmy, że oprócz wspomnianych świadectw istnieją liczne odciski wykonane w wapie spajającym płyty, które zamykały dostęp do wnęk grobowych. Odbicie w świeżym jeszcze wapie pieczęci z negatywem krótkiego zdania było sposobem na wykonanie tanim kosztem skromnej inskrypcji. Przy dekorowaniu ubogich grobów tą prostą techniką korzystano z okazji, by przy pomocy kilku zwięzłych słów wyrazić wiarę zmarłego. W dość stereotypowych w takich przypadkach zdaniach powtarza się – z niewielkimi zmianami – zwyczajowa formuła: *spes in Deo Christo*¹⁴.

d) Inskrypcje mówiące o Chrystusie w Trójcy Świętej

Wczesnochrześcijańskie inskrypcje, w których jest mowa o Chrystusie jako Osobie Trójcy Przenajświętszej, należy zawsze rozpatrywać w kontekście sporów teologicznych i z antyariańskiego punktu widzenia.

Dogmat o Trójcy Świętej został sformułowany już w *Ewangeliu św. Mateusza* (Mt 28, 19), ale jego precyzyjna redakcja pojawiła się dopiero w IV wieku – na Soborze Nicejskim. Wiele inskrypcji pochodzących z tamtego okresu zawiera przemyślenia teologiczne na ten właśnie temat.

Napisy nagrobne, które można zaliczyć do omawianej tu kategorii, powtarzają dość często te same formuły. Najpełniejszą z nich jest chyba inskrypcja z epitafium Aedesiusa, pochowanego w katakumbach św. Sebastiana. Pochodzący z Armenii i ochrzczony na krótko przed śmiercią Aedesius otwarcie wyznaje swoją wiarę w Trójcę: *qui credidit in Patre et Filio et Spiritu Sancto*. Ta sama formuła powraca w innych epigrafach¹⁵

Napis na grobie z katakumb Domitylli, w którym spoczywa Papirius Secundianus, zawiera mniej więcej taką samą afirmację, ale jej tekst różni się od innych. Jego autor, chcąc potwierdzić, iż Syn i Jezus to ta sama Osoba, dołożył imię Chrystusa do tradycyjnej formuły trynitarniej. Końcowy rezultat – niezbyt poprawny ze stylistycznego punktu widzenia, ale udany jako synteza dogmatu – wygląda

adq(ue) iterum venturum ex aetere credit. / Iudicet ut vivos rediens pariterq(ue) sepultos. / martyribus sanctis pateat quod regia caeli / respicit interior, sequitur si praemia Chr(isti).

¹⁴ Na temat tego specyficznego gatunku inskrypcji por. A. Ferrua, *Sigilli su calce nelle catacombe*, Città del Vaticano 1986. W zawartym tam zbiorze epigrafów można znaleźć teksty odbijane przy pomocy pieczęci, wyrażające wiarę w Chrystusa-Boga.

¹⁵ ICVR V 13443. Tekst epigrafu brzmi: *Aedesius neofitus, qui credidit in Patre et Filio et Spiritu Sancto, natione Armenius, eunuchus, qui visit (...).*

następująco: *credidit Christum Iesum cum Patre et Filio et Ispiritu Sancto*¹⁶.

Również inskrypcja z Bazyliki św. Piotra w Watykanie, datowana na 403 rok, podobnie jak poprzednio omówione napisy nagrobne, podkreśla wiarę w Trójcę, a tym samym w Chrystusa jako drugą Osobę. Grobowiec należał do niejakiego Quintilianusa, o którym napis głosi: *confirmans Trinitatem*¹⁷. Mamy tu do czynienia ze zwięzłą formułą odwołującą się do pełnego ekspresji obrazu, pasującą do ciężkiej atmosfery dogmatycznego sporu między arianami i katolikami oraz przypominającą, że zmarły zajął w tym sporze zdecydowane stanowisko.

3. Chrystologiczna symbolika ryby (IXTHYS)

Powszechnie dziś wiadomo, że wyznawcy Jezusa posługiwali się sugestywnym symbolem ryby. Wydaje się jednak, że w rzeczywistości symbol ten nie był tak bardzo rozpowszechniony jak inne (na przykład *chrismon*), choć istnieją liczne dokumenty potwierdzające jego istnienie począwszy od II wieku.

Alegoryczny sens symbolu ryby opiera się na akrostychu, którego litery tworzą greckie słowo *ixthys* – „ryba”. Litery te są inicjałami wyrazów, które zestawione ze sobą dają określony sens: I = *Iesus*; X = *Xristós*; Th = *Theos*; Y = *Yios*; S = *Soter*. Całość jest potwierdzeniem wiary w „Jezusa Chrystusa, Syna Bożego, Zbawiciela”

W sztuce wczesnochrześcijańskiej spotykamy dwa rodzaje materialnych przedstawień tego akrostychu: figuratywny rysunek ryby, albo połączenie rysunku i liter, co oznacza, że ich badaniem zajmują się zarówno ikonografia jak i epigrafika.

Aby rozwiązać wszelkie wątpliwości, należy przypomnieć, że akrostych ryby nigdy nie był tajemnym ani mistycznym symbolem używanym przez prześladowanych chrześcijan jako znak czy hasło rozpoznawcze w celu ukrycia ich wiary przed ciekawskimi i wrogami. Taka

¹⁶ ICVR III = ILCV 2441. Tekst brzmi: (...) *Papir(ius Se) / cundianu(s credit) / C(h)ristum Iesu(m cum Patr) / e et Filio et (I)sp(iritu Sancto)*.

¹⁷ ICVR II 4242. Epigraf brzmi następująco: *Quintilianus homo Dei / confirmans Trinitatem, / amans castitatem, / respuens mundum, / requiescit una cum (...) / qui vixit p(lus) m(inus) X(...) / Theodosio Aug(usto) et R(umorido) v(iro) c(larissimo) cons(ulibus)*. (Quintilianus, człowiek Boży, który potwierdza Trójcę, który umiłował czystość, który odrzuca świat, leży razem z, który żył mniej więcej w roku X..., za czasów konsula Teodozjusza Augusta i najjaśniejszego pana Rumorida).

interpretacja, całkowicie błędna, zrodziła się na gruzach uwiędłego, pozbawionego historycznych wartości, romantyzmu. Upowszechniła się zaś dzięki kinematografii hollywoodzkiej, która w swoich filmach historycznych zaprezentowała szerokiej publiczności wymyślony, nieprawdziwy obraz świata rzymskiego i chrześcijańskiej starożytności. Akrostych, którego znaczenie było doskonale znane nawet poganom – o czym świadczą źródła literackie – miał natomiast związek z zamiłowaniem do mistycznej ekspresji, które wyrażało się w alegorycznych, graficznych przedstawieniach najwyższych rzeczywistości duchowych. Posługiwanie się takimi wizerunkami odpowiadało mentalności prawie wszystkich środowisk społecznych II i III wieku. Ówczesną postawę kulturową charakteryzowało zamiłowanie do symbolicznych przedstawień graficznych i literowych i upodobanie do metody alegorycznej¹⁸.

a) Świadectwa literackie

Źródłem literackim, niezbędnym dla zrozumienia symboliki ryby w kręgu chrystologicznym, są prace Tertuliana. W swoim dziele pochodzącym z końca II wieku ten wielki pisarz afrykański utożsamił rybę z Chrystusem, dodatkowo zestawiając ją sugestywnie z pojęciem chrztu. Posługując się śmiałą alegorią, dokonał jeszcze jednego zestawienia: skoro Chrystus jest rybą, to chrześcijanie są rybkami, którzy mogą żyć tylko w łączności z Jezusem. Żyją w wodzie, a woda chrztu jest źródłem zbawienia¹⁹.

Dla lepszego zrozumienia tego fundamentalnego świadectwa warto przypomnieć jego oryginalne brzmienie: *Sed nos pisciculi secundum ixthys nostrum Iesum Christum in aqua nascimur nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus*. Zauważmy, że sposób, w jaki Tertulian użył w tekście łacińskim wskazującego na Jezusa greckiego słowa „ixthys”, jako podstawy chrystologicznego akrostychu, sprawia, iż tłumaczenie brzmi następująco: *My natomiast rybki zgodnie z naszą Rybą Jezusem Chrystusem rodzimy się w wodzie i nie możemy inaczej się zbawić jak tylko przebywając w wodzie*. Tak oto powstaje zgodność faktu literackiego ze świadectwem, jakim są archeologiczne znaleziska.

¹⁸ Podstawową pracą na temat symboliki ryby jest nadal F. J. Dölger, *IXTHYS*, t. I-IV, Münster 1910-1943.

¹⁹ Tertulian, *De Baptismo* 1, 3.

b) *Napisy nagrobkowe*

Jedną z najstarszych inskrypcji chrześcijańskich, datowanych na II-III wiek, bezpośrednio nawiązujących do symbolu ryby, znajduje się na cmentarzu położonym w pobliżu Watykanu. Chodzi o napis na stelli grobowca Licinii Amias, który zawiera zwyczajowo podawane informacje na temat zmarłej. Lakoniczność formuły kontrastuje tu z bogactwem chrześcijańskiej symboliki. Symbol Chrystusa odnajdujemy w wyłobionym rysunku kotwicy i dwóch ryb umieszczonych naprzeciw siebie oraz w napisie *ixthys zonton* – ryba żywych – który bezpośrednio nawiązuje do Chrystusa zapewniającego zmarłym życie wieczne²⁰.

Z tego samego okresu pochodzi rysunek wyryty w tynku na ścianie jednego z mauzoleów tak zwanej „Piazzuoli”, w okolicach katakumb św. Sebastiana. Króciutki napis ogranicza się do akrostychu, ale wprowadzono doń znaczącą zmianę: między I i X wpisano literę T. Zdaniem Guarducciego, nie należy wykluczać, że w tym przypadku symbolika akrostychu została celowo poszerzona i pogłębiona. Litera T, którą należałoby odczytać jako mistyczną Tau, może być alegorią krzyża, narzędzia męki naszego Pana. Jeśli takie przypuszczenie jest słuszne, to w tym jednym słowie zawarto jednocześnie imię Odkupiciela, informację o tym, że jest On Synem Bożym, wzmiankę o soterycznym aspekcie Jezusa i nawiązanie do krzyża²¹.

Skoro jesteśmy już w katakumbach św. Sebastiana, przypomnijmy również starą inskrypcję z tamtejszego grobu, w którym leżą Ancotia i Atimeto. Symbol ryby przedstawiono tu w postaci schematycznego rysunku, z pominięciem akrostychu.

Kończąc ten krótki przegląd, przypomnijmy jeszcze długi napis na grobie Postumiusa Eutheniona, zmarłego w IV wieku i pochowanego w katakumbach św. Gordiana i Epimaka, przy Via Latina. W epigrafie daje się wyczuć nutę satysfakcji z tego, że zmarły – określony mianem *fidelis* – został ochrzczony w dzień poprzedzający jego narodziny (*qui*

²⁰ ICVR II 4246 = ILCV 1611 B. Inskrypcja głosi: *D(is) M(anibus) ixthys zonton / Liciniae Amiati be / nemerenti / vixit / (...)*. Obecność dedykacji poświęconych manom w inskrypcjach chrześcijańskich jest pozostałością po głęboko zakorzenionej tradycji sepulkralnej, pozbawionej już jednak swojego pogańskiego znaczenia. Możliwe jest także, iż skróty literowe są wynikiem seryjnej pracy kamieniarzy jeszcze sprzed przyjęcia zamówienia na ten konkretny tekst. Zob. znakomitą reprodukcję w: *Dalla terra alle genti. La diffusione del Cristianesimo nei primi secoli*, Milano 1996, s. 186.

²¹ ICVR V 12889. Wyryty tekst jest bardzo zwięzły: *ITXTHYS*. Interpretację inskrypcji można znaleźć w: M. Guarducci, *Epigrafia Greca*, t. IV, Roma 1977, s. 545-547.

gratia sancta consecutus pridie natali suo), dzięki czemu mógł się uważać za pełnoprawnego członka chrześcijańskiej wspólnoty.

Niestety, Postumius zmarł w dniu, w którym został ochrzczony (*serotina hora reddit debitum vitae suae*), w wieku 6 lat. Wspominają to dziecko jego rodzice (*Postumius Felicissimus et Postumia Euthenia*) oraz babcia (*Festa avia*). Napis przyciąga uwagę dużą liczbą faktów i oryginalnością polegającą na dwukrotnym użyciu znaku *ixthys*. Znak ryby umieszczono w nagłówku otwierającym tekst i z boku, po prawej stronie w linii pionowej. Powstałe w ten sposób obramowanie zanurza inskrypcję w mistycyzmie akrostychu i otacza ją jak gdyby brało w opiekę szczątki zmarłego dziecka²².

II. Dokumentacja ikonograficzna

Chrześcijanie dawali świadectwo swojej wiary w Chrystusa nie tylko w formie inskrypcji, ale także w postaci obrazów i figur. Były to głównie malowidła figuratywne i rzeźby. Są one przedmiotem badań ikonograficznych.

Również i w tym przypadku najwięcej zabytkowych świadectw dostarczają nam katakumby. Sztuka wczesnochrześcijańska stawiała bowiem swoje pierwsze kroki w cmentarnych galeriach. Dopiero później wydała wielkie, realizowane w budowlach sakralnych, dzieła, w których zawarła bogate i dojrzałe przesłanie teologiczne i osiągnęła najwyższy poziom artystyczny, posługując się różnymi technikami i rozwiniętym językiem ekspresji.

Nie ulega wątpliwości, że figuratywne przedstawienia znalezione w katakumbach odznaczają się pewną naiwnością i prostotą formy, świadczącą o tym, iż są one dziełem bardziej rzemieślników niż wielkich artystów. Rzemieślnicy pracujący w ciemnościach katakumb, rzeźbiący i malujący w niesprzyjających warunkach, dopiero poszukiwali środków wyrazu dla rodzącej się sztuki. Wyniki, jakie uzyskali, były jeszcze skromne i niezbyt efektowne.

²² ICVR VI 15634 = ILCV 1524. Tekst głosi: *Ixthys / Postumius Euthenion fidelis, qui gratia sancta consecutus / pridie natali suo, serotina hora reddit debitum vitae suae. Qui vixit / annis sex et depositus V idus julias die Iovis quo et natus est. Cuius / anima cum sanctos in pace. Filio benemerenti Postumii Felicissimus / et Euthenia et Festa avia ipsqqeqqius* [Postumiusz Euthenion wierzący (chrześcijanin), który otrzymał łaskę świętą (chrztu) w przeddzień swoich urodzin, oddał po południu dług swojego życia. Żył 6 lat i został pogrzebany..., w czwartek, w który się również urodził. Którego dusza odpoczywa (w pokoju) ze świętymi. Dziecku pełnemu zasług (dedykują ten napis jego rodzice) Postumiusz Felicissimus i Eutenia oraz jego babcia Festa].

Zamiast precyzyjnego rysunku rzemieślnicy z katakumb woleli szybkie, jedynie sugerujące obecność postaci, pociągnięcia pędzlem, syntezę form, niemal eliminację obrazowości. Sztuka pierwszych chrześcijan powstawała przy zastosowaniu techniki impresjonistycznej, wykorzystującej chętniej plamy niż linie. Ale to proste zdobnictwo jest dziś jak wiązka intensywnego światła, przecinająca ciemności podziemnych cmentarzy.

To światło nabiera większej intensywności, kiedy mówimy o prześląkniętych wiarą w Chrystusa treściach sztuki wczesnego chrześcijaństwa. Głównym bohaterem plastycznych figuracji wspólnoty jest Pan. Autorzy pragnęli ukazać Jego miłosierdzie i oddać w postaci materialnego obrazu Jego zbawczą moc. Taką samą prostotą i świeżością charakteryzują się obrazy, które przedstawiają Chrystusa odrzucającego więzy śmierci. Sztuka staje się hymnem pochwalnym na cześć wszechpotęgi Boga. Składają się nań przedstawienia cudów Chrystusa, wizerunki Jezusa, Dobrego Pasterza, oraz obrazy męki i Zmartwychwstania. Wszystko to tworzy wznoszącą się parabolę ludzkiej wiary w Pana Jezusa²³.

1. Dobry Pasterz

Do najbardziej znanych – i ulubionych – należą przedstawienia Jezusa, Dobrego Pasterza. Pojawiły się one już w początkach sztuki chrześcijańskiej, to znaczy na przełomie II i III wieku. Właściwe dla tej ikonografii treści, nawiązujące do miłosierdzia, odegrały decydującą rolę w szybkim upowszechnieniu postaci Dobrego Pasterza. Jego wizerunki znaleźć można na katakumbowych freskach ozdabiających *cubicula* i *arcosolia* oraz – równie często – w rzeźbach okalających frontową część sarkofagów. Były one tak bardzo popularne wśród członków wspólnoty, że można dziś uznać Dobrego Pasterza za najbardziej charakterystyczny symbol starożytnego chrześcijaństwa²⁴.

²³ Bibliografia prac poświęconych sztuce wczesnochrześcijańskiej jest olbrzymia. Ograniczę się tu jedynie do wskazania jednej z ostatnich publikacji na ten temat, bez możliwości choćby jej streszczenia w tym artykule. Można w niej znaleźć informacje o wcześniej wydanych, podstawowych pozycjach: F. Bisconti, *Genesi e primi sviluppi dell'arte cristiana: i luoghi, i modi, i temi*, w: *Dalla terra alle genti. La diffusione del Cristianesimo nei primi secoli*, Milano 1996, s. 71-93. Zainteresowanym tematem ikonografii nagrobnej przydać się może również inna praca ze wspomnianego tomu: F. Bisconti, *L'arte delle catacombe*, s. 94-106.

²⁴ Odnośnie do ikonografii Jezusa, Dobrego Pasterza, por. zvl. Th. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*, w: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 2 (1959) s. 115-131 i 3 (1960) s. 112 nn.; W. N. Schumacher, *Hirt und Guter Hirt*, Roma-Freiburg-Wien 1997; N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen

a) *Okres klasyczny*

Przedstawienia Dobrego Pasterza z barankiem na ramionach znane były już w sztuce przedchrześcijańskiej. Ale niezależnie od analogii i związków stylistycznych i formalnych, treści, które zawierał wizerunek pasterza świeckiego, były całkowicie odmienne od tych, które wyrażał chrześcijański Dobry Pasterz. Chodziło jedynie o zwykłe podobieństwo form artystycznych.

W środowiskach pogańskich wyobrażenia pasterza stanowiły kontynuację klasycznej tradycji nawiązującej do Hermesa κριοφοροξ. Były elementem tego nurtu intelektualnego i kulturowego, który sławił spokój i szczęście sielankowego życia na wsi. Nurtu myślowego, który znalazł swój wyraz przede wszystkim w literaturze idyllicznej i pasterkiej, a którego największymi eksponentami byli tacy autorzy jak: Wergiliusz, Tibulus, Propercjusz i Horacy.

Przy pomocy tego wizerunku kultura klasyczna wyrażała ideę miłości do drugiego człowieka, ideę *humanitas*, przenikającą filozofię tamtych czasów i nieobcą Augustowi oraz jego poprzednikom, którzy podejmowali próby zaprowadzenia pokoju wewnętrznego.

b) *Biblia*

Przedstawienia Dobrego Pasterza, pochodzące z kręgów chrześcijańskich, kojarzą się natychmiast z osobą Chrystusa. Taka analogia szybko została zaakceptowana przez Ojców Kościoła i stała się przedmiotem ich rozważań, zwłaszcza w pismach egzegetycznych i homiletycznych²⁵ Idea „pasterza” jako przewodnika ludu Bożego była obecna już w niektórych tekstach starotestamentowych. Na przykład w znanym Psalmie 22 (1-5): „Pan jest moim pasterzem, nie brak mi niczego. Pozwala mi leżeć na zielonych pastwiskach. Prowadzi mnie nad wody, gdzie mogę odpocząć: orzeźwia moją duszę. Wiedzie mnie po właściwych ścieżkach przez wzgląd na swoje imię”²⁶

Najbardziej czytelny obraz Pasterza-Chrystusa znajdujemy we fragmentach Nowego Testamentu. Relacja między pasterzem i Jezusem jest tu oczywista. O tożsamości pasterza z Chrystusem czytamy w *Ewangelii św. Jana*, gdzie Jezus sam powiada: „Ja jestem dobrym pasterzem. Dobry pasterz daje życie swoje za owce” (J 10, 11), oraz

1980; F. Bisconti, *Letteratura patristica ed iconografia paleocristiana*, w: *Complementi interdisciplinari di patrologia*, Roma 1989, s. 367-412, zvl. s. 377-379.

²⁵ Orygenes, *Hom. In Jer.* 1.4 (SC 238, 326); Klemens Aleks., *Paed.* 1.7.53, 2-3 (SC 70, 207); Tertulian, *De fuga* 11, 1 (CCL 1, 124); Augustyn, *In ev. Ioh.* 47.2 (NBA 24, 931).

²⁶ Por. także Iz 44, 28.

w przypowieści o zagubionej owcy z *Ewangelii św. Łukasza* (15, 4-7). Nic więc dziwnego, że w tym kontekście i na tym podłożu kulturowo-duchowym wspólnota chrześcijańska zaczęła wyraźnie postrzegać obecność Dobrego Pasterza jako fundamentalny element Bożego miłosierdzia, wyznaczając mu poczesne miejsce w ikonografii. Jest czymś naturalnym, że takie przedstawienia, zwłaszcza w otoczeniu cmentarnym, wywoływały skojarzenia soteriologiczne poprzez podkreślenie rajskiego spokoju, jaki osiągał zmarły wprowadzony do raju przez Chrystusa-Dobrego Pasterza, Zbawcę jego duszy.

c) *Malarstwo sarkofagowe*

Ikonograficzny typ Dobrego Pasterza stał się powszechnym motywem fresków i rzeźb sarkofagowych. W katakumbach rzymskich pojawił się już pod koniec II wieku; najczęściej występował w III i IV stuleciu. Do najstarszych przykładów należą malowidła na sklepieniach w *cubiculach* tak zwanej krypty Lucyny, w cmentarnym kompleksie św. Kaliksta. Z III wieku pochodzą wszystkie przedstawienia Dobrego Pasterza, zachowane w najważniejszych katakumbach: Domitylii, Pryscyllii (w *cubiculum* Czuwania), św. Kaliksta (w *cubiculum* Sakramentów), *Spelunca Magna* (w Pretekstacie). Przykłady można mnożyć, świadectw bowiem nie brakuje, nie sądzimy jednak, by zachodziła potrzeba wyliczania ich wszystkich.

Warto natomiast przypomnieć sposób, w jaki artyści wczesnochrześcijańscy ukazywali Dobrego Pasterza. Zgodnie z klasyczną tradycją ikonograficzną, Jezus-Dobry Pasterz przedstawiany jest jako młodzieniec. Rzadsze są przedstawienia ukazujące mężczyznę starszego wiekiem i brodatego.

Ludzie pracujący na wsi wyróżniali się ubiorem. Ubiór Dobrego Pasterza to krótką, dająca swobodę ruchów tunika, często bez rękawów. Czasami nosił On na nogach skórzane paski ochraniające golenie. Niekiedy pojawiały się również inne akcesoria, takie jak: pasterska torba ukośnie przewieszona przez ramię, długa laska do podpierania się w chwilach odpoczynku i naczynie na owcze mleko. Uzupełnieniem całości była słynna owieczka na ramionach, symbolizująca duszę chrześcijanina, zbawioną i doprowadzoną do raju przez samego Jezusa.

Czasami przedstawiano Pasterza na tle sielskiego krajobrazu, o którego obecności można wnosić na podstawie rysunku drzew i drobnych krzewów. Innym razem, dla podkreślenia realizmu sceny, obok pasterza pojawia się pies, nieodłączny przyjaciel i pomocnik, przydatny w pilnowaniu stada.

O ile pasterska ikonografia fresków ogranicza się zazwyczaj do takiego właśnie schematu, o tyle w przypadku sarkofagów większa powierzchnia, jaką dysponowali rzemieślnicy, pozwalała na prezentację bardziej rozbudowanych i złożonych scen, zawsze jednak wiernie odtwarzających istotę tych przedstawień.

2. Prorok Jonasz jako prefiguracja i znak Chrystusa

Najczęściej zamawianym przez zleceniodawców i prezentowanym przez artystów tematem wczesnochrześcijańskiej ikonografii była bez wątpienia historia Jonasza. W rzymskich katakumbach odnaleziono przynajmniej osiemdziesiąt malarskich przedstawień związanych z tym starotestamentowym prorokiem.

Tak dużą popularność można wytłumaczyć tym, że historia Jonasza najlepiej nadaje się do tego, by symbolicznie wyrazić pojęcie Zmartwychwstania. Powszechność tej ikonografii świadczy o tym, że rzymska wspólnota chrześcijańska pojęła i przyswoiła sobie odpowiedni fragment Biblii i słusznie dostrzegła w nim prefigurację i alegorię śmierci i zmartwychwstania Chrystusa.

Duża częstotliwość, z jaką dawała o sobie znać ta preferencja ikonograficzna, świadczy o wysokim rozwoju kultury biblijnej i o dobrym poziomie katechezy wśród chrześcijan Rzymu, nie wyłączając tych, którzy pochodzili z najniższych warstw społecznych.

a) Źródła literackie

„Żaden znak nie będzie mu dany, prócz znaku proroka Jonasza. Albowiem jak Jonasz był trzy dni i trzy noce we wnętrzościach wielkiej ryby, tak Syn Człowieczy będzie trzy dni i trzy noce w łonie ziemi” Tymi słowami z *Ewangelii św. Mateusza* (12, 39-41) Jezus porównuje siebie do Jonasza i zestawia to, co przydarzyło się prorokowi, ze swoim zmartwychwstaniem. Te jednoznaczne słowa wypowiedziane przez Jezusa musiały zapadać głęboko w dusze ludzi, którzy stawali w obliczu śmierci i rozmyślali nad tajemnicą zmartwychwstania. Wkrótce potem do indywidualnej introspekcji dołączyła rozbudowana egzegeza Ojców, której duchową kulminacją były prace Ambrożego²⁷, Hieronima²⁸ i Jana Chryzostoma²⁹, objaśniające *Księgę Jonasza* według klucza chrystologicznego³⁰.

²⁷ Ambroży, *Ep.* 10, 25-26 (PL 16, 1001-1002).

²⁸ Hieronim, *In Jonam* (PL 25, 1117-1152).

²⁹ Jan Chryzostom, *In Gen. Hom.* 24, 6 (PG 53, 214-215)

³⁰ Na temat znaczenia Jonasza w literaturze chrześcijańskiej i jego śladów w kulturze

Pierwsi chrześcijanie zdawali sobie również sprawę z doniosłości znaku, jakim był Jonasz. Znaczący tego ślad pozostawili w sugestywnej modlitwie z III wieku, która weszła w skład *Ordo commendationis animae*, używanego w liturgii pogrzebowej. Tekst modlitwy we fragmencie dotyczącym Jonasa brzmi następująco: *Wysłuchaj mojej modlitwy, jak wysłuchaleś Jonasa w brzuchu wieloryba, wysłuchaj mnie i wydrzyj mnie śmierci. Jak mieszkańcy Niniwy przyjęli popiół i włosienicę czyniąc pokutę przed Panem...* Trudno o większy paralelizm źródeł literackich i plastycznych przedstawień Jonasa.

b) Freski i rzeźby

Historia Jonasa, potraktowana jako symbol zmartwychwstania Chrystusa, służyła w ikonografii do przepowiadania zmartwychwstania umarłych. To właśnie było powodem, dla którego motyw ten cieszył się tak wielką popularnością we wczesnochrześcijańskiej sztuce katakumbowej.

W malarstwie i rzeźbie widać generalną skłonność do syntetycznego prezentowania całego cyklu Jonasa przez ograniczenie go do kilku krótkich epizodów. Posługując się techniką impresjonistyczną, rzemieślnicy katakumb utrwalali na gipsowym tynku ścian albo w marmurze tylko to, dzięki czemu patrzący rozpoznawał natychmiast Jonasa i odczytywał jego zbawcze przesłanie, to znaczy te sceny, które dają uproszczony wizerunek proroka: Jonasz wrzucony do morza z pokładu statku w czasie burzy; Jonasz połknięty przez morskiego potwora; Jonasz wypłuty na brzeg; Jonasz odpoczywający w cieniu krzewu *cucurbitaceas*.

Te obrazki były powtarzane w sztuce wczesnochrześcijańskiej nieskończoną ilość razy. Zawsze malowano je tą samą kreską, czasami mniej surową, jeśli wyszła spod ręki biegłego artysty, czasami zaś obnażającą naiwną prostotę i niezgrabność stylistyczną autora, która jednak nie umniejszała wagi przekazywanego przesłania.

Oto kolejny przykład związków sztuki chrześcijańskiej z życiem. Z autentycznej nadziei na życie wieczne zrodziły się obrazy, które jak świetliste kwiaty zaskakują swą obecnością w mrokach katakumbowych galerii, gdzie powinna pozornie królować bezwzględna i surowa śmierć.

wspólnoty zob. Y. M. Duval, *Le livre de Jonas dans la littérature chrétienne grecque et latine. Sources et influence du Commentaire sur Jonas de Sant Jérôme*, Paris 1973; A. Quacquarelli, *Le prefigurazioni cristologiche nell'iconografia popolare*, w: *La società cristiana prima di Constantino e i riflessi nelle arti figurative*, Bari 1978, s. 31-48.

Przedstawienia Jonasza znajdujemy wszędzie; pochodzą one z różnych okresów późnej sztuki starożytnej. Wstarczy przypomnieć bardzo stare wizerunki z *cubiculum* Sakramentów w katakumbach św. Kaliksta, czy z *cubiculów* Zwiastowania i Czuwania w katakumbach Pryscylli, oraz najmłodsze: z katakumb św. Sebastiana, z *cubiculum* noszącego imię starotestamentowego proroka.

Postać Jonasza pojawia się bardzo wcześnie nie tylko w malarstwie, ale także w rzeźbie. Już w końcu III wieku, na fryzie zdobiącym jeden z sarkofagów przedstawiono kolejno, pokonując opór twardego kamienia, fale wzburzonego morza, do którego wrzucono Jonasza, poskręcane zwoje potwora, który ma go połknąć, i proroka odpoczywającego w pozie wyrażającej odprężenie i spokój. Cykl Jonasza wykorzystywano coraz częściej do dekoracji sarkofagów. Artystycznym szczytem jego plastycznej wizualizacji są marmurowe figurki, zwłaszcza jedna, przedstawiająca bardzo rzadko spotykany motyw Jonasza zatopionego w modlitwie, zachowana do dziś w Stanach Zjednoczonych, w muzeum w Cleveland³¹.

3. Dzieciństwo Jezusa

Narodziny Jezusa i okres Jego dzieciństwa znalazły również swoje miejsce w ikonografii wczesnego chrześcijaństwa. Przedstawienia te są na ogół zgodne z treścią Ewangelii kanonicznych, ale nierzadko nawiązują także do fantastycznych opowieści zaczerpniętych z apokryfów, którym lud musiał dawać wiarę, skoro odwoływał się niekiedy do nich w pomnikach nagrobkowych. Dzięki tym figuracjom pojawił się w sztuce motyw narodzin Jezusa. Wizerunki powstałe jako wynik nadania kształtu twardej materii stanowią ilustrację prologu do zbawczego planu Boga, jakim były narodziny Zbawcy i Jego wejście w świat doczesny.

a) Przedstawienia Bożego Narodzenia

Jeśli chodzi o ikonografię narodzin Jezusa, nie dysponujemy zbyt wieloma dziełami, które stawily czoło działaniu czasu i przetrwały nienaruszone do naszych dni. To jednak, co przetrwało, posiada

³¹ Na temat ikonografii związanej z cyklem Jonasza, zob. przede wszystkim: A. G. Mortimert, *L'iconographie des catacombes et la cathacchese antique*, w: „Rivista di Archeologia Cristiana” 25 (1949), s. 105-114; A. Ferrua, *Paralipomeni di Giona*, w: „Rivista di Archeologia Cristiana” 38 (1962), s. 7-69; P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna 1966; G. Rinaldi, *I tre quadri di Giona nel mosaico dell'aula teodoriana*, w: „Antichita alto Adriatiche” 8 (1975), s. 109-130.

znaczenie szczególne. W jednej z galerii katakumb Pryscylii, na Via Salaria, zachował się najstarszy znany nam wizerunek tego typu. Chodzi o niewielki fresk, datowany na początek III wieku, przedstawiający Maryję siedzącą na tronie i czule obejmującą ramionami Dzieciątka Jezus. Uzupełnieniem tej sceny jest postać mężczyzny wskazującego palcem na gwiazdę, uznanego przez część badaczy za proroka Balaama, a przez innych za Izajasza. Wykonywany przez niego gest, niezależnie od tożsamości mężczyzny, ma oznaczać urzeczywistnienie starotestamentowych proroctw mówiących o przyjściu Mesjasza. Całość pokazuje, że narodziny Jezusa są spełnieniem i realizacją obietnic i zapowiedzi ze Starego Testamentu.

Spójność Bożego projektu, zaświadczone przez Pisma, zostaje osiągnięta dzięki postaci Chrystusa. Obecność poświęconej Mu ikonografii w jednej z najstarszych części chrześcijańskiego cmentarza pokazuje, że wspólnota rzymska przeżywała i traktowała Stary i Nowy Testament jako niepodzielne i uzupełniające się nawzajem, co świadczyło o dojrzałości ówczesnej refleksji doktrynalnej, dojrzałości, którą dodatkowo potwierdza przedstawienie Dziewicy – najstarszy wizerunek Maryjny, unaoczniający rolę Maryi w ekonomii zbawienia, a jednocześnie udowadniający jednoznacznie i niepodważalnie cześć, jaką Kościół oddawał Maryi od początku swojego istnienia. Pierwszy skromny ślad kultu Maryjnego, który dla wiernych odwiedzających tonące w ciemnościach podziemne korytarze katakumb był symbolem światła, jakim Maryja jest dla ludzkości na niepewnej drodze życia.

Inny wzruszający wizerunek Maryi trzymającej Dzieciątka na rękach, ubranej w piękną szatę, w naszyjniku i kolczykach, znajduje się w katakumbach *Coemeterium Maius* na Via Nomentana. Na tym pochodzącym z IV wieku malowidle Jezus został przedstawiony jako chłopiec, który wczesne dzieciństwo ma już za sobą.

Kolejna ikonograficzna pamiątka dzieciństwa Jezusa, o której chcemy tu wspomnieć, znajduje się w *arcosolium* katakumb św. Sebastiana na Via Apia Antica. Chodzi o malowidło, które już w momencie jego znalezienia było uszkodzone, a które dziś jest w bardzo złym stanie pomimo wysiłków zmierzających do powstrzymania procesu zniszczenia. A jednak w tych ledwie już widocznych kolorowych plamach uważny obserwator odkryje ze wzruszeniem i drżeniem pierwszy wizerunek żłóbka. Jest to przykład klasycznej ikonografii, do jakiej i dziś jesteśmy przyzwyczajeni: Dzieciątka Jezus leży w czymś w rodzaju kołyski, a stojący obok Józef i Maryja patrzą na Nie z miłością; w tle namalowano wołu i osiołka.

Wzruszenie, jakie wszyscy odczuwamy podziwiając współczesne, urokliwe przedstawienia Bożego Narodzenia, tu, w mistycznej atmosferze katakumb, staje się jeszcze głębsze, kiedy uświadamiamy sobie, że chodzi o żłóbek pochodzący z IV wieku. Wyraża on tę samą wiarę w Chrystusa, która ożywia współczesny Kościół i którą dziś – tak samo jak wtedy – można przedstawić na potrzeby ludu w postaci betlejemskiej stajenki.

b) Epifania

Epifania jest bez wątpienia najczęściej spotykanym motywem dzieł poświęconych dzieciństwu Jezusa. Istnieje wiele sarkofagów z rzeźbami o tej tematyce, między innymi te, które znajdują się dziś w Muzeach Watykańskich, albo te, które zachowały się we fragmentach w katakumbach Pryscylli. Grawerowana płyta kamienna, zamykająca niszę *Severa* w katakumbach Pryscylli, pokazuje tę scenę z jej wszystkimi szczegółami. Trzej królowie ubrani w orientalne szaty niosą dary dla Dzieciątka Jezus, które w ramionach Maryi (za Jej plecami widać Józefa) wyciąga ku nim ręce w typowo dziecięcym geście. Zwieńczeniem całej sceny jest umieszczona powyżej gwiazda-kometa prowadząca królów do Bożej kołyski.

Wierną kopią tej samej ikonografii są niektóre freski, na przykład z katakumb Domitylli, z *arcosolium* z IV wieku w katakumbach św. Kaliksta, albo z kufra w tak zwanej Kaplicy Greckiej w katakumbach Pryscylli.³²

4. Cuda Chrystusa

W sztuce wczesnochrześcijańskiej często przedstawiano niektóre z cudów czynionych przez Chrystusa. Wymowa tej ikonografii, zawsze związana ze światem katakumb, wydaje się oczywista: uzdrowienia dokonane przez Chrystusa są symbolem Bożego miłosierdzia, a jednocześnie sugerują ideę wyzwolenia, jakie osiąga zmarły, który przygotowuje się, by wejść w pokój raju.

Pojęcie zbawienia, obecne już w realizacjach innych tematów, powraca zdecydowanie w przedstawieniach cudów. Staje się ono czymś w rodzaju wspólnego mianownika całej sztuki chrześcijańskiej pierw-

³² Na temat ikonografii dzieciństwa Jezusa, zob.: *Dalla terra alle genti. La diffusione del Cristianesimo nei primi secoli*, Milano 1966.

szych wieków i może być uznane za klucz niezbędny do interpretowania wczesnochrześcijańskiej ikonografii³³.

a) *Wesele w Kanie Galilejskiej*

Miejszem występowania przedstawień pierwszego cudu Chrystusa są prawie wyłącznie sarkofagi. Okres, z jakiego pochodzą, ogranicza się praktycznie do czasów tuż po pokoju konstantyńskim, to znaczy obejmuje IV wiek.

Scena przemiany wody w wino jest przedstawiana zawsze według tego samego schematu: Chrystus stoi przed dzbanami, których zawartość ulega przemianie dzięki boskiej interwencji; symbolem tej ostatniej jest laska trzymana przez Chrystusa.

Owa *virga traumaturgica*, zawsze obecna w scenach przedstawiających cuda, znajduje się zazwyczaj w prawej ręce Jezusa, skierowana w stronę przemienianej rzeczy. Jest ona artystycznym sposobem pokazania mocy Boga, który wszystko może i wszystko przekształca, działając wewnątrz tego, co zostało dotknięte łaską cudu.

b) *Wskreszenie Łazarza*

Spośród cudów dokonanych przez Jezusa pojawia się najczęściej w sztuce pierwszej wspólnoty chrześcijańskiej fakt wskreszenia Łazarza³⁴. Istnieje ponad pięćdziesiąt fresków przedstawiających ten epizod biblijny; występują one w prawie wszystkich katakumbach miejskich. Temat ten pojawia się również bardzo często na ścianach sarkofagów, a nawet na przedmiotach codziennego użytku, takich jak: połączane wyroby ze szkła czy lampki oliwne. Jest to oczywiste, że tak częsta obecność bierze się głównie stąd, że scena nawiązuje w bardzo wyraźny sposób do zapowiedzi wskreszenia umarłych. Pokazuje przecież dobitnie skuteczność mocy Jezusa w konfrontacji ze śmiercią.

Przedstawienia wskreszenia Łazarza zawierają często realistyczne szczegóły, z pewnością dobrze znane ówczesnym Rzymianom. Grób, z którego wychodzi Łazarz, przypomina bardziej mauzolea charakterystyczne dla nekropolii rozrzuconych wzdłuż dróg konsularnych niż grobowce typowe dla tradycji hebrajskiej. Jest to ceglana konstrukcja, do której prowadzą małe schodki. Budynek, zwieńczony tympanonem,

³³ Dla zainteresowanych tego rodzaju ikonografią ciągle jeszcze przydatną pozycją jest A. Grabar, *L'arte paleocristiana (200-395)*, Milano 1980. Ciekawe informacje zawiera również praca popularnonaukowa J. Stevensona, *La civiltà delle catacombe. Alla riscoperta dei più antichi monumenti della fede e dell'arte cristiana*, Roma 1979.

³⁴ J 11.

składa się z niewielkiej komory grobowej, podobnej do licznych mauzoleów odkrytych na cmentarzach rzymskich z II i III wieku.

Ciało Łazarza spowija płótno, zgodnie z powszechnym w stolicy cesarstwa obyczajem pogrzebowym tamtej epoki. Stojący przed swym przyjacielem Chrystus przedstawiany jest przez artystów, czerpiących inspirację z tradycji klasycznej, jako młodzieniec ubrany w tunikę i płaszcz, zgodnie z modą panującą wśród wyższych klas rzymskiego społeczeństwa.

c) Rozmnożenie chleba i ryb

Podobnie jak w przypadku ikonografii poświęconej wskrzeszeniu Łazarza, ta, która pokazuje moment rozmnożenia chleba i ryb, wyraża w sposób nie ulegający wątpliwości tę samą ideę: Chrystus jest drogą i życiem.

Nowotestamentowa scena³⁵, której figurację spotykamy częściej w rzeźbie niż w malarstwie, jest traktowana w sposób schematyczny i skrótowy: autorzy unikają komplikacji nieuchronnych przy okazji realistycznych przedstawień tłumu. Wolą ograniczyć się do samego tylko zarysu postaci Chrystusa dotykającego rękami talerza z rybą i drugiego z chlebem.

Taka synteza pozwalała w każdym przypadku uczynić obraz czytelnym i w miarę możliwości jeszcze bardziej wymownym w jego symbolicznym mistycyzmie.

d) Uzdrawienia

Istnieje wiele rozmaitych przedstawień – mających zawsze zbawcze właściwości i ilustrujących soteryczny zamysł Boga – które nawiązują do cudownych uzdrowień dokonanych przez Jezusa i opisanych w tekstach ewangelicznych. I tak sztuka wczesnochrześcijańska zna przedstawienia uzdrowień paralityka³⁶, niewidomego od urodzenia³⁷ i kobiety cierpiącej na krwotok³⁸.

Prosta i naiwna kreska, jaką namalowano te postacie, objawia zawsze duchowe napięcie towarzyszące przedstawianym wydarzeniom. Te ostatnie były dla każdego chrześcijanina alegorią zbawienia uzyskanego dzięki pełnej miłości interwencji Chrystusa.

³⁵ J 6, 11.

³⁶ Mt 9, 2-8; Mk 2, 3-12; Łk 5, 18-26; J 5, 2-9.

³⁷ Mk 8, 22-26 i 10, 46-52; J 9, 1-7.

³⁸ Mt 9, 20-22; Mk 5, 25-34; Łk 8, 43-48.

5. Śmierć i zmartwychwstanie Jezusa

Sztuka pierwszej wspólnoty chrześcijańskiej Rzymu unika, ogólnie rzecz biorąc, scen przemocy. Owładnięta pragnieniem zanurzenia widza w rajskim spokoju, ikonografia wczesnochrześcijańska nie przedstawia wydarzeń, w których główną rolę odgrywają śmierć i krew³⁹. Artyści preferują obrazy pełne znaczeń symbolicznych i kierują uwagę patrzącego ku kontemplacji tajemnicy śmierci w fazie, która jest jakby tej śmierci rekapitulacją, to znaczy w zmartwychwstaniu.

Każdy wizerunek, który ma coś wspólnego ze światem grobów i katakumb, głosi – w sposób ukryty lub otwarcie – chwałę i miłosierdzie Boże. Wyraża je w postaci sielskich, tchnących spokojem, obrazków albo scen biblijnych, które pokazują, że chwila śmierci nie jest ostatecznym kresem ludzkiego życia.

a) Sarkofagi „Męki”

Pokonanie śmierci możliwe jest dzięki śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa. Cała nadzieja chrześcijanina na życie wieczne opiera się na tym wydarzeniu. W IV wieku wspólnota zaczęła odczuwać potrzebę przedstawienia w artystycznej formie samego momentu zmartwychwstania Jezusa.

Aby uniknąć pokazywania pełnej okrucieństwa sceny ukrzyżowania, która przypominała współczesnym o bolesnej i haniebnej śmierci, posługiwano się symbolicznym skrótem mającym wyrażać tryumf naszego Pana nad śmiercią na krzyżu. Dotyczy to przede wszystkim kilku marmurowych skrzyń, które nazwano „sarkofagami Męki”, przedstawiają one bowiem najważniejsze momenty męki Jezusa.

Na kilku prostokątnych płytach wyrzeźbiono kolejno sceny pojmania Chrystusa, procesu przed Piłatem, który kaze przynieść dzbanek

³⁹ Nieliczne krwawe przedstawienia w rzymskiej sztuce schyłku starożytności dotyczą scen męczeństwa. Należą do nich: malowidło z katakumb św. Tekli, które jest przedmiotem licznych sporów i które – zdaniem części badaczy – przedstawia scenę męczeńskiej śmierci tej właśnie świętej; fresk zdobiący jedno z pomieszczeń w rzymskim domu św. Jana i Pawła, na wzgórzu Caelius, gdzie namalowano męczeństwo świętych Kryspina, Kryspiniana i Benedetty; dekoracje – raczej późne (VII-VIII w.) – z katakumb Kalepodiusza na Via Aurelia, z freskiem przedstawiającym śmierć św. Kaliksta; kolumnienka cyborium w bazylice-hypogeum w katakumbach Domitylli, na której widnieje scena ścięcia głów żołnierzy św. Nereusza i św. Achileusza. Do tego należałoby dodać fresk znaleziony w *arcosolium* na terenie *Coemeterium Maius*, choć nie ma pewności, czy rzeczywiście w tym przypadku chodzi o przedstawienie męczeństwa. Z literackiego świadectwa Prudencjusza dowiadujemy się o istnieniu malowidła ze sceną męczeństwa św. Hipolita. Po tym malowidle, które miało ozdabiać grobowiec w katakumbach przy Via Tiburtina, noszących imię tego samego świętego, nie pozostał dziś żaden ślad.

z wodą do obmycia rąk, nałożenia korony cierniowej i ukrzyżowania na Gólgocie.

Obrazy, które nigdy nie pokazują samego momentu ukrzyżowania, otaczają wizerunek centralny, najważniejszy, zamykający tę symboliczną narrację, przyciągający uwagę tych, którzy podziwiają płaskorzeźbę.

To centralne miejsce zarezerwowane jest dla alegorycznego przedstawienia Zmartwychwstania. Wszystko ześrodkowuje się w tym jednym punkcie, jakim jest zmartwychwstanie Jezusa, wyniesione do rangi obietnicy wskrzeszenia wiernych.

Chrześcijańscy artyści wyrazili to pojęcie w następujący sposób: w dolnej części widać postacie dwóch żołnierzy pilnujących Grobu Świętego, którzy śpią ze zwieszonymi głowami. Między nimi wznosi się krzyż; na jego ramionach siedzą dwa gołębie w akcie uwielbienia Chrystusa zwycięskiego, symbolicznie przedstawionego w postaci monogramu (*chrismon*), który w wymowny sposób umieszczono ponad krzyżem. Z całej sceny emanuje poczucie tryumfu nad śmiercią, uwypuklone przez obecność wieńca laurowego, znaku zwycięstwa, który otacza monogram Chrystusa⁴⁰.

⁴⁰ Na temat tzw. „sarkofagów Męki” zob. A. R. Saggiorato, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Bologna 1968. Istnieją wątpliwości dotyczące krzyża z Herculaneum. W mieście tym znaleziono w 1938 roku, w ubogiej izbie jednego z domów, coś, co jest – być może – najstarszym wizerunkiem krzyża. W zakłopotanie wprawia jednak bardzo wczesna data jego powstania, wyznaczona wybuchem wulkanu w 79 roku. Na cienkiej warstwie gipsowego tynku w jednym z dwóch pomieszczeń tego mieszkania znaleziono odbity ślad przedmiotu przypominającego swoim kształtem krzyż, zapewne szybko zerwanego przez mieszkańców w dramatycznym momencie erupcji wulkanu. Poniżej znaleziono zwęglony drewniany ołtarzyk niewielkich rozmiarów, który wydaje się potwierdzać religijny charakter znaleziska. Na tej podstawie powstała hipoteza mówiąca, że już w I wieku w Herculaneum szerzyło się chrześcijaństwo. Jest to bardzo prawdopodobne, zważywszy na fakt, iż św. Paweł po swoim przyjeździe do Italii został przyjęty przez gminę z Pozzuoli, położoną w niewielkiej odległości od Herculaneum. Pierwszymi nawróconymi przez Pawła byli przede wszystkim kupcy i żydzi. Do jednej z tych dwóch klas mogła należeć rodzina mieszkająca we wspomnianym tu domu. Mogli to być chrześcijanie, którzy chcieli mieć u siebie niewielką kapliczkę do codziennych praktyk religijnych. W tym małym sanktuarium domowym wykorzystali krzyż, najważniejszy symbol zbawienia przyniesionego ludziom przez Chrystusa. Należała mu się specjalna cześć, co widać po cienkiej warstwie gipsu, który stanowił jego obramowanie i sprawiał, że to miejsce zdecydowanie odbiegało wyglądem od reszty domu. W momencie zagrożenia wybuchem Wezuwiusza anonimowi chrześcijanie porzucili wszystkie swoje ziemskie dobra, ale uciekając zabrali ze sobą krzyżyk, tak ważny dla ich wiary, zerwany ze ściany w chwili, kiedy na zewnątrz szalał straszliwy żywioł.

Część badaczy, również podzielających pogląd, że odcisnięty na ścianie ślad jest pozostałością po chrześcijańskim krzyżu, utrzymuje, iż chodzi o krzyż zerwany w czasie prześladowań nakazanych przez Nerona w roku 64. Po pożarze Rzymu, w czasie, kiedy wielu chrześcijan – wśród nich Piotr – ginęło z rozkazu Nerona w tzw. *horti Vaticani*, także w innych miastach Italii odnotowano akty przemocy, skierowane przeciwko pierwszym gminom chrześcijańskim. Mogłoby się więc wydawać, że mamy tu do czynienia z przypadkiem nawróconej na

b) Ukrzyżowanie

Jak się wydaje, pełna okrucieństwa scena ukrzyżowania nie została uwzględniona w ikonografii wczesnego chrześcijaństwa. Pojawiła się – początkowo nieśmiało zasygnalizowana – bardzo późno. Można powiedzieć, że była motywem charakterystycznym dla sztuki średniowiecznej.

Powody, dla których pierwsi artyści unikali przedstawiania Chrystusa umarłego albo cierpiącego na krzyżu, nie są całkowicie jasne. Być może naturalna niechęć do takich wizerunków brała się stąd, że śmierć przez ukrzyżowanie była w tamtym okresie bardzo często stosowaną karą. Wszyscy wiedzieli, że oznaczała ona powolną agonię w konwulsjach. Wiedzieli także, że była zarezerwowana dla najniższych klas społecznych, dla godnych pogardy niczemnych przestępców. Być może dlatego – z powodów, które nazwalibyśmy społeczno-psychologicznymi – wspólnota chrześcijańska unikała przedstawień Chrystusa na krzyżu.

Nie można jednak wykluczyć innej przyczyny, która mogła wywrzeć decydujący wpływ na odrzucenie tego rodzaju ikonografii. Miałyby ona polegać na innej wrażliwości i teologicznej dojrzałości niż te, które dały znać o sobie w koncepcjach średniowiecznych i które wręcz sprzyjały upowszechnieniu takich właśnie przedstawień Chrystusa.

Jest rzeczą ciekawą, ale i znaczącą z powodów, o których przed chwilą wspomnieliśmy, że pierwszy rysunek Jezusa ukrzyżowanego wyszedł spod ręki poganina. Wyryła ona w gipsowym tynku na ścianie *Paedagogium*, szkoły dla cesarskich niewolników, położonej na zboczu Palatynu od strony *Circus Maximus*, bluźnierczy rysunek krzyża, aby sprowokować i wyszydzić towarzysza niewoli, niejakiego Alexamena, który przeszedł na chrześcijaństwo. W tym świadectwie, datowa-

Ewangelię rodziny, która pieczołowicie przechowywała drewniany krzyż, czczony jako narzędzie Odkupienia. W czasie prześladowań świętokradczą ręką zaślepionego wściekłością poganina zerwała ze ściany ten prosty symbol chrześcijaństwa. Mielibyśmy zatem do czynienia z materialnym dowodem prześladowań i męczeństwa z 64 roku. Pomijam już fakt, iż byłoby to również pierwsze potwierdzenie istnienia *domus ecclesiae*, skromnego pomieszczenia wydzielonego w prywatnym domu z myślą o funkcjach liturgicznych, które dopiero w IV wieku zaczęły być sprawowane w osobnych, w tym celu zbudowanych, kościołach.

Na temat krzyża z Herculaneum zob. A. Maiuri, *Dissensi e consensi intorno alla Croce di Ercolano*, Roma 1941, s. 399 n.; D. Di Capua, *Il misterium Crucis di Ercolano*, w: „Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli” 23 (1947-48); A. Maiuri, *Pompei ed Ercolano fra case ed abitanti*, Firenze 1983, s. 249-257.

nym na początek III wieku, pobrzmiewają echa kłamstw i obiegowych opinii, jakie krążyły na temat chrześcijan wśród pogańskiego ludu, niegodziwych i bezpodstawnych oskarżeń o kanibalizm, kazirodztwo i oddawanie czci ukrzyżowanemu człowiekowi z głową osła⁴¹.

W środowisku chrześcijańskim świadectwa krzyża są bardzo nieliczne. Dotrwały do naszych czasów w postaci mniej ważnych zabytków, datowanych na V wiek. Chodzi między innymi o drewniany panel na skrzydle drzwi bazyliki św. Sabiny na Wzgórzu Awentyńskim i uroczy relikwiarz z kości słoniowej, przechowywany w londyńskim British Museum.

6. Inne katakumbowe przedstawienia Chrystusa

Na zakończenie tego krótkiego przeglądu ikonograficznego warto jeszcze wspomnieć o innych rodzajach przedstawień, których główną postacią jest Chrystus.

Istnieje kilka bardzo starych fresków, których tematem jest chrzest Jezusa. Najstarsze – jak się wydaje – przedstawienie, datowane na koniec II wieku, pochodzi z katakumb św. Kaliksta, z krypt Lucyny. W jednej z tamtejszych wnęk znajduje się fresk, na którym Jan Chrzciciel pomaga młodemu Jezusowi wyjść z wód Jordanu. Trzepocący skrzydłami gołąb, który symbolizuje Ducha, pozwala się domyśleć, że chodzi o chrzest, przez analogię do figuracji chrztu udzielanego zwykłym wiernym. A skoro jesteśmy już w kompleksie Kaliksta, przypomnijmy jeszcze przedstawienia chrztu Jezusa, wykonane w III wieku na ścianach w *cubiculach* Sakramentów. Przedstawiają one Chrystusa zanurzonego w rzece i Jana kładącego Mu rękę na głowie.

Równie często spotykane są wizerunki Chrystusa nauczającego, przedstawiające Go w pozycji siedzącej lub stojącej, ubranego w szaty uczonego filozofa: symbolizuje On głoszenie Dobrej Nowiny. Ewangelia zastąpiła liczne i wykluczające się wzajemnie teorie i szkoły filozoficzne świata klasycznego, przy pomocy których próbowano – niezbyt skutecznie – zapewnić ukojenie ludzkiemu umysłowi.

Trzeba wreszcie wspomnieć o grupie sarkofagów prezentujących sceny *traditio legis*, w których ukazano majestat Chrystusa. Są one przykładem zastosowania artystycznych kanonów obowiązujących w Cesarstwie. Chrystus siedzi na tronie (tak przedstawiano cesarzy),

⁴¹ Na temat oskarżeń pogan, kierowanych przeciwko chrześcijanom, zob. W. Nestle, *Die Haupteinwände des antiken Denkens gegen das Christentum*, w: ARW 37 (1941) s. 51-100; P. Carrara, *I pagani di fronte al cristianesimo. Testimonianze dei secoli I e II*, Firenze 1984.

trzymając stopy na personifikacji kosmosu, co symbolizuje Jego władzę nad wszechświatem. W ręce wyciągniętej do stojącego po prawej stronie Piotra trzyma zwój Praw.

W tego rodzaju ikonografii, oprócz pragnienia gloryfikacji Bożej mocy, można doszukać się również otwarcie wyrażanej chęci wywyższenia Kościoła rzymskiego, o czym świadczy ręka Chrystusa, wyciągnięta ku Piotrowi w geście mówiącym o ciągłości apostołskiej i prymacie wspólnoty rzymskiej wśród innych Kościołów na świecie.

Wnioski

Świadomi ograniczeń, jakie narzuca forma artykułu, a z drugiej strony bogactwa materiału związanego z omawianym tematem, sądzimy, że niniejsze studium pozwala na sformułowanie przynajmniej jednego pewnego i niepodważalnego wniosku: we wszystkich przejawach artystycznych, począwszy od tych najbardziej naiwnych a skończywszy na najbardziej wyrafinowanych, rzymska wspólnota chrześcijańska pierwszych wieków manifestowała zawsze swoją niezłomną wiarę w Jezusa Chrystusa. Mimo że wspólnota była obiektem prześladowań, niezależnie od przeżywanych na co dzień goryczy i trudów ludzkiej egzystencji, rzymscy chrześcijanie nie przestali nigdy głosić swej miłości do Chrystusa. Nadzieja i pokój, które w nich zamieszkały za Jego pośrednictwem, promieniują z licznych dzieł sztuki wczesnochrześcijańskiej, sprawiając, że te proste obrazy stają się dla nas niewyczerpanymi źródłami światła autentycznej wiary.

tłum. **Grzegorz Ostrowski**