

K O M U N I K A T Y

Zastyganie antyku i spirytualizm chrześcijański
Wystawa w Metropolitan Museum of Art
w Nowym Jorku listopad 1977 — luty 1978

Na przełomie lat 1977 i 1978 odbyła się w Nowym Jorku ciesząca się ogromną frekwencją i budząca powszechne zainteresowanie wystawa pt. „Epoka uduchowienia — sztuka późnoantyczna i wczesnochrześcijańska od III do VII w.” Wystawa oceniona została bardzo dobrze, zarówno przez badaczy, jak i przez zwiedzających — ludzi nie mających nic wspólnego ani z historią sztuki, ani z archeologią. Pokłosem ekspozycji stał się katalog* wydany dopiero dwa lata po jej zamknięciu. Ta ogromna praca zbiorowa wykonana została pod redakcją i ze wstępem K. Weitzmanna oraz z komentarzami, które napisali: A. Frazer, J. D. Breckenridge R. Brilliant, M. C. Ross, B. Narkiss, W. E. Metcalf, E. Dinckler, H. L. Kessler, M. E. Frazer, V. H. Elbern, przy udziale wielu innych specjalistów opracowujących poszczególne zabytki. Swoim starannym opracowaniem bogatego materiału (596 pozycji katalogowych) zasługuje ona na dokładne omówienie, tym konieczniejsze, że problematykę późnego antyku i wczesnego chrześcijaństwa dość rzadko porusza się w polskiej literaturze naukowej. Omawiając katalog wystawy i trzymając się porządku jego treści, warto więc wniknąć głębiej w te zagadnienia.

Punktem wyjścia dla wyboru przedmiotu wystawy i dla problemowego ujęcia przedstawionej epoki jest — według K. Weitzmanna — stwierdzenie, że przemiana zamierającej kultury klasycznej w formującą się i triumfującą kulturę chrześcijańską była zjawiskiem złożonym, trwającym przez wiele stuleci wzajemnej koegzystencji i współzawodnictwa obu tych kultur. Ideologicznie różniąc się między sobą różnymi środkami wyrazu, tworzyły one jednak pewną spójną całość, zamkniętą w ramach Imperium rzymskiego. Momentem zwrotnym w tej koegzystencji było zwycięstwo Konstantyna nad Maksencjuszem w 312 r., przyznanie chrześcijaństwu praw do tolerancji w tzw. edyktie mediolańskim w 313 r. i państwowe poparcie dla tej religii objawiające się m. in. w fundacjach kościelnych w Rzymie, w Palestynie i w Konstantynopolu. Postępująca chrystianizacja kultury antycznej, widoczna tak w sztuce jak i w litera-

turze i nauce, napotykała przez cały IV w. na opór zarówno wśród wykształconej pogańskiej elity rzymskiego senatu, jak i ze strony zgrecyzowanego cesarza Juliana Apostaty. Świadome samookreślenie się władcy jako cesarza chrześcijańskiego można odnieść dopiero do Teodozjusza Wielkiego i jego następców od końca tego wieku. Zapoczątkowany ponadto przez tego władcę podział Cesarstwa na wschodnie i zachodnie, przerwany krótkim okresem justyniańskiego zjednoczenia Imperium, co uświetnił hojny cesarski patronat nad chrześcijańską architekturą i sztuką, okazał się trwały. Wiek VII zamyka ten początkowy okres z jednej strony przez zamknięcie się Cesarstwa wschodniego w ustalonych granicach, przy zaniku ekspansji własnej i gwałtownym rozwoju islamu, z drugiej strony — przez rozpad Cesarstwa zachodniego i narodziny średniowiecznej Europy.

Grecko-rzymskiej otoczce wczesnego chrześcijaństwa i jego żydowskim korzeniom towarzyszył równoległy rozwój artystyczny, wzbogacony wpływami syryjskimi, perskimi i egipskimi, co uwarunkowuje głębokie powiązanie sztuki wczesnochrześcijańskiej ze wszystkimi elementami kultury późnoantycznej. Cechą tej kultury, widoczną w prądach filozoficznych i religijnych, w sztuce i literaturze, a nawet w życiu codziennym, było stopniowe przejście od racjonalizmu i realizmu do idealizmu i spirytualizacji. Założeniem wystawy nowojorskiej było ukazanie epoki poprzez zestaw zabytków, pełniących w tym przypadku rolę przekazań kultury, oraz unaocznienie wzajemnych powiązań i zależności tych mediów. Dla uporządkowania różnorodnego materiału zgrupowano zabytki w pięciu sferach: cesarskiej, klasycznej, świeckiej, żydowskiej i chrześcijańskiej. Trudności techniczne zorganizowania wystawy może ukazać fakt, że zabytków na nią dostarczyły muzea i prywatne kolekcje z całego świata (ponad 120 zbiorów), że były to nie tylko (choć w większości) małe przedmioty, ale również wielkie posągi i sarkofagi. Zabytki niemożliwe do transportu (architektura, malarstwo i mozaiki in situ) przedstawiono za pomocą fotografii, poświęcając im zresztą tyle samo miejsca w katalogu co eksponatom.

W poszczególnych z pięciu wymienionych sfer znalazły się przedmioty pozornie tego samego typu, o podobnej funkcji, ale o różnym znaczeniu, obrazując powiązania form i znaczeń. Była to próba syntezy wielu elementów jednego z bardziej skomplikowanych okresów kultury europejskiej, ujęta pro-

* Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at The Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 through February 12, 1978. Edited by Kurt Weitzmann. New York 1979, ss. 735, ilustr.

blemowo, z uniknięciem stereotypowego podziału zabytków według technik plastycznych.

Sfera cesarska z komentarzami J. D. Breckenridge o portretach oraz R. Brilliant o figuralnych przedstawieniach grupowych otwierała ekspozycję jako wyraz jednego z najbardziej stałych zjawisk antyku, od złotej epoki Augusta do okresu Cesarstwa bizantyjskiego i średniowiecznych monarchii Europy Zachodniej. Z przyjęciem chrześcijaństwa zmieniły się tradycyjne insygnia oraz identyfikacja cesarza z postaciami już nie mitologicznymi, lecz biblijnymi. Pozostało jednak dawne znaczenie propagandowe wizerunków cesarskich oraz formy i tematyka przedstawień grupowych. Portrety cesarskie otwierają zabytki z połowy III w.: statua militarnego nagiego typu Treboniana Galla i hellenizujący typ głowy Galiena. Portrety tetrarchów (Dioklecjana, Maksymiana, Galeriana, Konstancjusza Chlora) obrazują zmianę stylu na chropawy, ciężki, antyklasyczny, co dodatkowo podkreśla trudność obróbki materiału w trzech z tych portretów, wykonanych w egipskim porfirze. Osobną grupę obejmuje pięć portretów Konstantyna Wielkiego, jego żony Fausty i syna Konstansa. Portrety te nawiązują do tradycji propagandowych z okresu Augusta, Trajana i Antoninów. Małe figurki oraz naczynia i odważniki z wizerunkami cesarskimi obrazują skuteczność tej propagandy i jej rozprzestrzenienie się na przedmioty osobistego użytku. Przykłady — w różnych technikach — portretów Gracjana, Walentyna II, Aelii Flacilli (żony Teodozjusza I), Honoriusza i Teodozjusza II reprezentują typy wizerunków cesarskich od końca IV do połowy V w., z początku delikatne i subtelne, pod koniec bardziej ekspresyjne. Fotografie Kolosa z Barletty (połowa V w.) i portrety kobiece w bogato zdobionych czepcach związane z konkretnymi postaciami historycznymi, choć w tej sprawie zdania są do dziś wśród specjalistów podzielone. Galerię tę zamykają: połowa wspaniałego dyptychu tzw. Barberini z konnym wizerunkiem najprawdopodobniej Justyniana oraz niezdatny rysunek na fragmencie papirusu z postaciami być może Herakliusza z rodziną, z pierwszej połowy VII w. W osobną grupę środków oficjalnej propagandy zebrano medale: złote, srebrne i brązowe, od Probusa do Justyniana. Wprowadzenie do nich napisał W. E. Metcalf, poświęcając, wydaje się, zbyt mało uwagi czwartowiecznym medalom, tzw. kontoriatom, rozdawanym ludności Rzymu na Nowy Rok i odgrywającym, przez swoje uparte trzymanie się tematyki pogańskiej, dużą rolę w kontynuacji tradycyjnej propagandy władzy. Ostatnią grupę portretów tworzą wizerunki konsulów (w tym także cesarzy) na dyptychach uświetniających objęcie urzędu konsularnego. Głowa Eutropiosa z Efezu i gemma z portretem nieokreślonego bliżej gockiego króla zamykają ten przegląd wizerunkami wysokiego urzędnika Imperium oraz władcy ludów spoza granic Cesarstwa.

Figuralne przedstawienia grupowe rozpoczynają triumfalne podobizny władcy: przemawiającego do żołnierzy (*adlocutio*) na złotym medalu Konstantyna, przed rzymskim ludem w historycznych scenach z łuku Konstantyna, ubóstwianego (Helios) wśród wojska i w apoteozie unoszonego do nieba na rydwanie — wszystkie oparte całkowicie na tradycyjnych wzorach antycznych. Do nich też nawiązują sceny najbardziej reprezentatywne dla tej grupy zabytków, mianowicie postacie cesarzy w całym majestacie władzy według ustalonego ceremoniału dworskiego — stojąc lub siedząc na tronie w otoczeniu bóstw opiekuńczych, Wiktorii z wieniec, później z mo-

nogramem Chrystusa, następców tronu, przedstawicieli armii czy dworu. Przykłady tzw. *Missorium* Teodozjusza, bazy kolumny Arkadiusza w Konstantynopolu i justyniańskie mozaiki z Rawenny ilustrują najlepiej ten typ przedstawień: frontalnych, hieratycznych i statycznych. Zupełnie inne są sceny realistyczne lub symboliczne, które ukazują aktywną *Virtus* imperatora triumfującego w walkach, w polowaniach, patrolującego amfiteatralnym walkom gladiatorów i rzezi dzikich zwierząt oraz cyrkowym wyścigom rydwanów. Tematyka ta musiała być popularna, jako że pojawia się na najrozmaitszych zabytkach, od ceramiki, naczyń szklanych i srebrnych począwszy, poprzez dyptychy, reliefy kamienne, drewniane, malarstwo i mozaiki, a kończąc na wielkich monumentalnych płaskorzeźbach, jak baza obelisku Teodozjusza w Konstantynopolu.

Klasyczna sfera obejmuje mitologię komentowaną przez R. Brilliant oraz naukę i poezję opracowane przez K. Weitzmanna. Zabytki, w większości z IV w., ale też niemało z V i VI, ukazują antyczne bóstwa (Zeusa, Atenę, Apolla, Asklepiosa i Hygieę, Dionizosa, Wenus), herosów (Heraklesa, Meleagra, Bellerofona, Ganymeda) oraz sceny mitologiczne. Są one tak liczne, że wydają się należeć do najbardziej ulubionych motywów dekorujących przede wszystkim prywatne domy (mozaiki) i przedmioty codziennego użytku (ceramika, szkło, srebro, tkaniny, kość słoniowa, elementy mebli). Nie była to jednak tylko dekoracja, zwłaszcza w kontekście grobowym. Przedstawienia te miały głębokie, symboliczne znaczenie alegorii bogactwa, urodzaju, wiecznej szczęśliwości. Stąd też ogromna popularność pór roku Tyche personifikującej bogate metropolie Imperium czy bóstw kosmicznych (Sol i Luna). Poszczególne bóstwa nie odnoszą się tylko do określonych postaci mitologicznych, ale uosabiają raczej pojęcia abstrakcyjne: Zeus to władza, Atena to rozum, Apollo i muzy to sztuka, Asklepios i Hygia to zdrowie, Wenus to miłość. Przedstawienia mitologiczne, zwłaszcza w sztuce nagrobnej, nawiązują do nieśmiertelności i walki ze złem (Herakles i Bellerofon), do odwagi i osobistej cnoty (Meleager), do apoteozy czy szczęśliwości w zaświatach (Ganymed, Endymion, Ariadne). Pojawiają się one również, obok przedstawień biblijnych, w sztuce chrześcijańskiej. Podobnie jak motyw chrześcijański wchodzi pomiędzy przedstawienia mitologiczne (mozaika willi w Hinton St. Mary w Anglii). Fakt ten jednak nie powinien prowadzić do chrześcijańskiego interpretowania mitologicznej symboliki pogańskiej. Zbieżność znaczeniową w obu repertuarach ikonograficznych tylko w pewnej części można przypisać ich wzajemnym wpływom; przede wszystkim była ona odbiciem ogólnej zbieżności prądów religijnych i filozoficznych, a zwłaszcza obowiązującego wykształcenia określonych warstw społeczeństwa rzymskiego, niezależnie od przynależności religijnej poszczególnych ich przedstawicieli (właścicieli tych przedmiotów). Wyjątek stanowią tylko przedmioty kultowe używane podczas misterii, tak popularnych w późnym antyku, a wywodzących się w większości ze wschodu (mitraizm, orfizm, kult Sabazjusza, Kybele, Atysa, Izidy, Serapisa). Zabytków tych nie powinno się ekspozować wśród innych przedmiotów użytku osobistego, gdyż jako wota lub reliefy czy malarstwo w miejscach kultu należą one znaczeniowo do innej kategorii obiektów, niż np. symboliczna dekoracja mozaikowa domu mieszkalnego czy naczynie użytku domowego zdobione sceną mitologiczną. W sferze klasycznej budzi zastrzeżenie zupełne pominięcie problematyki kultu nagrob-

nego oraz zbyt pobieżne potraktowanie symboliki sztuki sepulkralnej.

W sferze klasycznej pokazano również problematykę nauki i literatury. Dobrą ich znajomość w stosunku do okresu późnego antyku zawdzięczamy przede wszystkim wynalazkowi nowej formy książkowej, mianowicie kodeksu pergaminowego. Forma ta objęła rozprawy z zakresu nauk przyrodniczych, medycyny, astrologii, polowania, zielniki, a przede wszystkim dzieła literackie — wszystkie na ogół bogato ilustrowane. Miniatury kodeksowe, przez swoje bezpośrednie powiązanie z tekstem i możliwości kompozycyjne wielosceniczných, narracyjnych, dokładnych przedstawień na małej przestrzeni, osiągają szybko czołowe miejsce w całym repertuarze ikonograficznym epoki. W nich należy szukać prototypów scen np. Iliady czy Eneidy, pojawiających się w dekoracji architektonicznej (malarstwo, mozaiki) i na innych przedmiotach. Pierwsze zachowane rękopisy (we fragmentach) pochodzą z V w. (Iliada Ambrozjana, Eneidy tzw. Vergilius Vaticanus i Romanus). Późniejsze rękopisy znane są bądź na podstawie istniejących niewielkich fragmentów, bądź — i to w większości — poprzez kopie średniowieczne. Tak np. Dioskurides, słynna rozprawa medyczno-przyrodnicza wykonana w Konstantynopolu około 512 r., została przedstawiona w katalogu trzema kopiami: z VI, VII i X w. Dokładność ilustracji przyrodniczych, tak charakterystyczną dla miniatur, można zauważyć i w innych technikach (mozaikach, malarstwie, tkaninach), dzięki czemu przypuszcza się, że rzemieślnicy wykonujący te przedmioty raczej korzystali z ilustracji książkowych, niż znali z autopsji przedstawiane zwierzęta i rośliny. Należy podkreślić znakomitą kompetencję autorów tego działu wystawy; poprzez niewiele przykładów potrafili unaocznnić ogromną rozpiętość tematyczną kodeksów — naukowych i literackich — zawierających rozprawy z akuszerstwa, argonometrii, astrologii oraz eposy Iliady i Eneidy, których popularność ukazuje też dekoracja wielu przedmiotów codziennego użytku. Narracyjność i typ tych ostatnich przedstawień w ulubionych cyklach Achillesa, jak również Heraklesa i Amazonomachii, wskazują na ich niewątpliwe pochodzenie z iluminatorstwa. Wspaniała srebrna patera z historią Achillesa (z Muzeum w Augst) jest tu koronnym przykładem. Podobnie należy zaszeregować sceny, zdobiące rozmaite przedmioty, a zaczerpnięte z dramatów Eurypidesa, z komedii Meandra i Terencjusza czy też z Georgik i z Eklogi Wergilego. Typ pisarza, filozofa, poety, samego lub w otoczeniu muz, stał się dla Rzymian późnego antyku modelem, z którym identyfikowano się bardzo chętnie. Postacie te są jednymi z najczęściej spotykanych w sztuce sepulkralnej, co zostało raczej zbyt skromnie uwypuklone wybranymi eksponatami. Umieszczenie natomiast — w kontekście nauki i poezji — sceny z uczty nagrobnej, należącej raczej do sfery obyczajowej życia codziennego, nie wydaje się uzasadnione.

Do opracowania tego działu wysunąć można kilka zastrzeżeń. Wprowadzenie ad meritum napisał K. Weitzmann, portrety opracował J. D. Breckenridge, a przedmioty codziennego użytku — M. C. Ross. Północnoafrykańskie mozaiki ilustrujące domostwa i zajęcia tamtejszych „wyższych sfer” dostarczające tym samym bardzo obfitego materiału, reprezentowane są tylko przez jeden przykład i to we wprowadzeniu, a nie w katalogu. Mozaiki kalendarzowe spotykane na terenie całego Imperium, wspaniale ilustrujące zajęcia ludności wiejskiej, nie zostały w ogóle wzięte pod uwagę (rysunek

złe zachowanego fresku z wrześnie pod kościoła S. Maria Maggiore w Rzymie jest za mało reprezentatywny). Scenę یریgacji z grobu aleksandryjskiego i jedyny rzymski przykład dekoracji grobu mistrza budowlanego Trebiusa Justusa można by też wzbogacić którąś z licznych, spotykanych w rzymskich katakumbach, scen z życia handlarzy winem, ziarnem, grabarzy (*Fossores*), rzeźbiarzy sarkofagów. Sceny podróży i uczt w ogóle zostały pominięte. Zamiast nich wystawiono kilka skromnych reliefów, które ukazują medyka, handlarzy oraz narzędzia rzemieślnicze. Cztery zabytki ilustrują bardzo ciekawą grupę przedstawień ślubu (*dextrarum iunctio*), w których Concordia (a nie Juno Pronuba) łączy prawicę małżonków. Motyw ten powinien być zresztą rozumiany bardziej symbolicznie niż realistycznie. Przejmują go również chrześcijanie, umieszczając postać Chrystusa na miejsce bóstwa pogańskiego. Żywe i długotrwałe przywiązanie chrześcijan do tradycji antycznej odzwierciedla najlepiej pas ślubny z Konstantynopola z VI–VII w., gdzie obok sceny *dextrarum iunctio* z Chrystusem, umieszczonej na dużych medalach, załączono 21 małych medali z głowami pogańskich bóstw.

Portrety reprezentowane są przykładami ze złoczonych szkieł (medaliony), malowanego drewna (fajumski portret trumienny) i kamiennymi głowami, ze słusznym podkreśleniem roli warsztatów rzeźbiarskich z Afrodizjas. Nie ma natomiast przykładu z reliefów sarkofagowych, które dostarczają tak bogatego materiału, zwłaszcza wśród portretów w centralnie umieszczonym medalionie (*imago clipeata*).

W ekspozycji przedmiotów codziennego użytku poświęcono wiele miejsca biżuterii, drogocennym pudełkom ze srebra i kości słoniowej (z najcenniejszym zabytkiem tego typu — szkatułką Projekty z IV w.), naczyniom na pachnidła, naczyniom z alabastru i szlachetnych kamieni (w tym słynnej tzw. Wazie Rubensa z połączanego agatu z około 400 r.). Wystawione lampy brązowe, kandelabry, kadzielnice, odważniki i jeden element okucia wozu, jak również jedyną tunikę lnianą z Egiptu, wszystkie bogato dekorowane, należy zaszeregować także do przedmiotów używanych przez najbogatsze warstwy społeczeństwa rzymskiego. Nie ma ceramiki, szkła, glinianych lampek, kościanych pudełek, brązowych naczyń i elementów mebli, gier i zabawek oraz skromniejszych wyrobów tkackich — należących do mienia najliczniejszych przedstawicieli innych grup społecznych. W samych katakumbach rzymskich zebrałaby się pokaźna kolekcja przedmiotów tego typu, nie mówiąc o bogatym wyborze tkanin egipskich.

Wprowadzenie w sferę żydowską, pióra B. Narkissa, rozpoczyna podkreślenie paradoksu założeń wiary, zakazujących figuralnych przedstawień religijnych, z praktyką przeczącą temu przykazaniu. Wspaniałe narracyjne freski biblijne z Dura Europos i mozaiki podłogowe z poszczególnymi scenami ze Starego Testamentu (z synagog izraelskich) są żydowskim odpowiednikiem narracyjnych przedstawień mitologicznych i historycznych sztuki grecko-rzymskiej. Przedstawienia z synagog odbiegają licznymi szczegółami ikonograficznymi od klasycznego tekstu Biblii, co wskazuje na ich zależność od innych tekstów (komentarzy i egzegezy Midrasz i Targum). Oprócz scen biblijnych najwięcej jest symbolicznych przedstawień świątynnych: siedmioramienny lichtarz, kapliczka Tory z pismami świętymi i rozmaite przedmioty liturgiczne. Obok nich częste są znaki zodiaku i postacie Heliosa czy Orfeusza wywodzące się z rzymskiej

sztuki. Można tu zaobserwować podobną jak u chrześcijan identyfikację Orfeusza z Dawidem czy historycznych władców antycznego świata z Salomonem. Nie brak też przykładów oddziaływania Biblii na sztukę klasyczną. I tak scena sądu Salomona pojawia się już w malarstwie pompejańskim, a Noe — na seweriańskich monetach z Apamei. Midraistyczne komentarze biblijne wydają się także później wpływać w dużym stopniu na wybór scen ze Starego Testamentu w sztuce chrześcijańskiej. W dekoracji obiektów użytku prywatnego (malowana dekoracja grobów, sarkofagi, szklane naczynia, gliniane lampki, medaliony) największą popularnością cieszyła się tematyka symboliczna z przedstawieniami lichtarza i kapliczki Tory. Scena walki Dawida z Goliatem z aleksandryjskiej lampki z IV w. należy do rzadkości. Przedstawieniom symbolicznym, zwłaszcza w samym Rzymie, często towarzyszą antyczne motywy tradycyjne ze swoją ogólnie zrozumiałą symboliką: pasterze, filozofowie i pory roku.

Sfera chrześcijańska obejmuje największą liczbę zabytków podzielonych na poszczególne grupy w różnych opracowaniach: przedstawienia skrótowe (E. Dinkler), narracyjne (H. L. Kessler), ikony, dekoracje absyd i przedstawienia miejsc świętych (M. F. Frazer), przedmioty liturgiczne (V. H. Elbern).

Przedstawienia skrótowe tematów biblijnych należą do najwcześniejszych, pojawiających się w sztuce chrześcijańskiej już w pierwszej połowie III w. Na zachodzie Imperium zachowały się one tylko w kontekście nagrobnym (malarstwo katakumbowe i sarkofagi). Na wschodzie reprezentowane są przez zabytki sporadyczne i przypadkowo zachowane, jak chrześcijański dom w Dura Europos z pomieszczeniem ozdobionym scenami biblijnymi, a tradycyjnie (choć nie przez wszystkich specjalistów) określanym jako baptysterium. Marmurowe figurki Chrystusa i cyklu Jonaszowego, znalezione razem z dwiema głowami portretowymi (z muzeum w Cleveland), ze względu na ich niewiadome pochodzenie i funkcje oraz rozmaite datowanie (w katalogu na III w.) trudno traktować jako obiekty reprezentatywne dla początków sztuki chrześcijańskiej. Najstarszym, pojedynczym scenom biblijnym z rzymskich sarkofagów (Noe, Adam i Ewa, Daniel, Mojżesz, wskrzeszenie Łazarza, uzdrowienie paralityka, rozmnożenie chleba i ryb oraz cykl Jonasza) towarzyszą dawne, alegoryczne motywy sztuki nagrobnej, jak pasterze, rybacy, oranci i filozofowie. Ikonograficzne unicum stanowi tematyka biblijna, już w ujęciu narracyjnym, na tzw. polichromowanych fragmentach z Rzymu z około 300 r., ze scenami wyłącznie nowotestamentowymi — zarówno treściowo jak i formalnie nie porównywalnymi z innymi znanymi zabytkami. Od czasu panowania Konstantyna wzbogaca się tematyka przedstawień, a ich forma ustala się. Prym wiodą: cykl Piotrowy i cudów Chrystusa, a od połowy IV w., od słynnego sarkofagu Juniusa Bassusa poczynając, można prześledzić ewolucję nowego cyklu — pasyjnego, rozumianego jako triumf Chrystusa, a nie jako męka krzyżowa. Niezrozumiałe jest tylko, dlaczego nie wystawiono przykładu dalszego stadium tego cyklu z krzyżem-trofeum, będącym, par excellence, symbolicznym przedstawieniem skrótowym. W grupie tej zebrano ponadto przedmioty codziennego użytku zdobione takimi samymi, jak w dekoracji nagrobnej, scenami biblijnymi (ceramika, szkło, przedmioty kamienne, srebrne, brązowe, z kości słoniowej i tkaniny). Na specjalną uwagę zasługuje szklana złocona kula z Kolonii z przedstawieniami

Jonasza, Mojżesza, Daniela i Noego oraz z czterema portretami chłopięcymi, interpretowanymi jako podobizny synów Konstantyna, co pozwala na ściśle datowanie przedmiotu przed śmiercią Krispusa, najprawdopodobniej na Vicennalia Konstantyna w 326 r. Ustalona forma chrześcijańska przedstawień biblijnych pozwala przypuszczać, również tutaj, stosowanie wzorów ilustrujących manuskrypty biblijne. W określonych postaciach uderza formalna i w pewnym sensie także znaczeniowe przyswajanie motywów antycznych: odpoczywający Jonasz to śpiący Endymion, walczący ze lwami Samson to Herakles, wstępujący do nieba na rydwanie Eliasz to Sol (Helios). Zjawisko owo wspomniano we wstępie, ale nie zilustrowano go zabytkami.

W grupie przedstawień narracyjnych zwrócono uwagę na odbicie heterogeniczności tekstu biblijnego (epizody Starego i Nowego Testamentu, modlitwy, psalmy, obrazy symboliczne) w sztuce chrześcijańskiej. Za punkt wyjścia przyjęto więc miniatury manuskryptów zachowanych fragmentarycznie dopiero od V–VI w. Są to Cotton Genesis i Genesis wiedeńska oraz sarkofagi, malarstwo katakumbowe, tkaniny ze scenami starotestamentowymi, wśród których dużą popularnością cieszył się cykl Józefa. Są to kwedlinburska Itala z cyklem Samuela oraz zabytki z cyklem Dawidowym. Są to syryjska Biblia z Paryża oraz dekoracja drewnianych drzwi kościoła św. Sabiny czy wnętrza bazyliki św. Pawła za murami w Rzymie. Należą tu wreszcie syryjskie ewangelie z VI w. z Sinope i Rosano, jak również dokładnie datowana ewangelia Rabbuli z 586 r. oraz cała galeria przedstawień nowotestamentowych na najrozmaitszych przedmiotach.

Zadaniem grupy oddzielnych wizerunków figuralnych (ikon) było ukazanie typów postaci Chrystusa, Marii, apostołów, ewangelistów, męczenników i świętych. Można tylko odnieść się sceptycznie do chrześcijańskiej interpretacji eksponatów, jako najwcześniejszych, symbolicznych przedstawień Chrystusa w postaci Dobrego Pasterza, Orfeusza czy Heliosa — na zabytkach z III w. bez wyraźnych atrybutów chrześcijańskich. Motywy te, ogólnie popularne w nagrobnej sztuce późnego antyku, powinny być zaszeregowane do tematyki bukolicznej, misteryjnej lub kosmicznej, czyli do sfery klasycznej. Bezsporne przedstawienie Chrystusa, w chronologicznym porządku eksponatów wystawy, rozpoczyna dopiero marmurowa figurka z drugiej połowy IV w. z Rzymu. Przedstawia ona siedzącego młodzieńca, który swoim typem ikonograficznym odpowiada w pełni postaciom Zbawiciela na reliefach sarkofagowych. Dalsze eksponaty obrazują Chrystusa jako triumfatora — na wzór przedstawień cesarskich — na tronie, przy wjeździe do Jerozolimy, zwyciężającego szatańską bestię, jako Pankratora i jako władczę dzieciątka z Marią na tronie. To ostatnie przedstawienie stało się, począwszy od VI w., również najbardziej reprezentatywnym typem dla wizerunków Marii. Typ archaniołów można bezpośrednio wywieść od przedstawień Wiktorii w triumfalnych scenach cesarskich. Typy poszczególnych apostołów, ewangelistów i świętych ilustrują przedstawienia na najrozmaitszych zabytkach — monumentalnych i drobnych z V i VI w. Niezrozumiałe jest pominięcie wcześniejszych, czwartowiecznych przedstawień, np. z rzymskich szkieł złoconych, z całą serią wizerunków męczenników i biskupów.

Dekorację absyd kościołów, kaplic i mauzoleów wyodrębniono w osobną grupę zabytków. Centralna absyda,

znajdująca się naprzeciw wejścia, widoczna prawie z wszystkich miejsc wewnątrz budowli i wznosząca się nad punktem centralnym (ołtarz) sprawowanego kultu, była ze wszystkich elementów architektury najbardziej predysponowana jako nośnik przedstawień propagujących posłannictwo religijne. Przedstawienia absydialne bazylik konstantyńskich nie zachowały się. Można je tylko odtwarzać na podstawie opisów, rysunków, a przede wszystkim z odbicia ich tematyki w dekoracji innych przedmiotów. Temat przekazania Prawa przez Chrystusa Piotrowi (*traditio legis*) z bazyliki na Watykanie, spotykany na wielu sarkofagach rzymskich, jest tu najlepszym przykładem. Zaliczenie rzymskiego sarkofagu przedkonstantyńskiego do tej grupy nie wydaje się słuszne, jako że nie znamy budowli kultowych w stolicy Imperium z tego okresu. Szkoda też, że przed skokiem w justyniańską mozaikową dekorację absyd kościelnych, zachowanych w oryginalnej formie, nie wzięto pod uwagę przykładu z kościoła S. Pudenziana z około 400 r. w Rzymie. Słusznie unaczyniono fakt, że dopiero oryginały absyd rawennackich kościołów i klasztoru św. Katarzyny na Synaju z połowy VI w. ukazują ogrom bogactwa znaczeniowego tych przedstawień, w których tematyka Przemienienia Chrystusa na górze Tabor staje się motywem przewodnim.

Konstantyn Wielki był pierwszym cesarzem, który fundował ogromne bazyliki, upamiętniające wydarzenia biblijne (narodzenia w Betleem i śmierci Chrystusa w Jerozolimie) lub też miejsca spoczynku męczenników (Piotra i Pawła, Merceлина z Piotrem, Wawrzyńca i Agnieszki w Rzymie). Od V w. ośrodków takich jest coraz więcej i każdy z nich staje się centrum kultu tłumnie odwiedzanym przez pielgrzymów. Ogromne kompleksy architektoniczne: Menasa w Egipcie, Szymona Słupnika w Kalat Seman w Syrii czy Feliksa w Noli, obrazują przykładowo wielkość i znaczenie aktywności tych ośrodków. Ich trasę w Palestynie unikatowo ilustruje mozaikowa mapa z Madaby, z drugiej połowy VI w. Ogromna liczba drobnych przedmiotów, produkowanych na użytek pielgrzymów, uzupełnia ten obraz. Należą do nich: naczynia szklane i gliniane, pixydy z kości słoniowej, fłaszki i ampulki ołowiane, służące przede wszystkim transportowi wody i oleju świętych z miejsc kultu do ojczyzny pielgrzymów np. z Rzymu z wizerunkami Piotra i Pawła oraz Wawrzyńca, z Afryki z Menasem, z Azji Mniejszej z Teklą, z Palestyny z przedstawieniami dębu w Mamre, Grobu Świętego w Jerozolimie lub scen Bożego Narodzenia w Betleem, z Syrii z Szymonem Słupnikiem. Do tych przedmiotów należą również pixydy dekorowane ogólną tematyką biblijną, których dekorację można stylistycznie przypisać określonym, przeważnie wschodnim ośrodkom.

Sferę chrześcijańską zamyka grupa przedmiotów liturgicznych, bogato na ogół dekorowanych, co było uwarunkowane tak ich funkcją, jak symbolicznym znaczeniem. Należą do nich przede wszystkim kielichy, na czele ze wspaniałym kielichem z IV w. z Antiochii, który pokrywa dekoracja winnej latorośli i wplecionych w nią przedstawień figuralnych. Należą tu dalej pateny (w tym szóstowieczna patena tzw. Riha z podwójnie przedstawionym Chrystusem udzielającym komunii apostołom), najrozmaitsze relikwiarze ze srebra, kamienia i kości słoniowej, naczynia na wodę, wino i olej, kadzielnice, lampy, lichtarze, srebrny wachlarz (*rhypidion*) ozdobiony wieloskrzydłowym serafinem, bogato zdobione oprawy Biblii, stemple do chleba i hostii. Przynależą tu wreszcie: kamienny blat półokrągłego stołu (co do którego

funkcji istnieją do dziś podzielone zdania), kamienne płyty parapetów (*transenny*) pokryte reliefem i bogato zdobiony kurek. Wydaje się jednak, że trzy ostatnie przedmioty mają ściślejszy związek z wyposażeniem kościoła niż z liturgią kultu.

Opracowanie architektury, pióra A. Frazera, zostawiłam na zakończenie, ze względu na kilka krytycznych uwag dotyczących tak ogólnego wprowadzenia, jak i wyboru poszczególnych zabytków, zaliczonych do kolejnych sfer. Rozpoczynając cytatem z Amiana Marcelina o wspaniałości budowli w stolicy Imperium, Autor podkreślił ciągłość antycznych form i technik budowlanych we wczesnochrześcijańskiej architekturze, zachowanie przez nią tych samych zasad organizowania przestrzeni oraz długotrwałość i przywiązanie do antycznych elementów dekoracji architektonicznej. Zaznaczył, że innowacje architektury z kręgu chrześcijańskiego można zaobserwować dopiero w rozwoju budownictwa kultowego, w odróżnieniu od świeckiego, gdzie nie zachodzą zmiany. Zaakcentował różnorodność typów miejskich kościołów, memorii, martyriów, wznoszonych tak na planie bazylikalnym jak centralnym (wieloboki, tetrakonchy, budynki okrągłe) zwłaszcza w IV w. — stuleciu eksperymentalnym. Na tym koniec, a przecież dopiero od V w. ustalają się typy architektoniczne zabarwione charakterem lokalnym poszczególnych obszarów ówczesnego świata chrześcijańskiego reprezentowanego wspaniałymi budowlami zwłaszcza w Grecji, Syrii i Afryce Północnej. Oprócz Hagios Demetrios w Salonikach ani jeden z tych zabytków i kompleksów nie został tu wymieniony. Po krótkim omówieniu baptysteriów, związanych — według Autora — tylko z katedrami (choć istnieje ich немало przy memoriach i martyriach) następuje przeskok do architektury rawennackiej, a następnie do justyniańskiej Hagia Sofia w Konstantynopolu, bez najmniejszej wzmianki o tak ważnej w tym przypadku innowacji architektonicznej, jakim jest połączenie planu bazylikalnego z kopułowym pokryciem dachu, wziętym z planu centralnego. Osiągnięcie tej formy nie nastąpiło nagle. Poprzedzające stadium reprezentują budowle syryjskie i małoazjatyckie (Meriamlik, Alahan, Kasr ibn Wardan). Architektura chrześcijańska Italii w VI–VII w. stoi w tyle za osiągnięciami w tej dziedzinie w innych strefach świata śródziemnomorskiego. Dlatego szkoda, że tekst mający być ogólnym wprowadzeniem w problematykę, również budownictwa sakralnego tego okresu, uwieczniono przede wszystkim w granicach włoskich.

Warto zwrócić uwagę na kwestię wyboru zabytków. Budowle cesarskie obejmują założenia pałacowe (jak cyrk Maksencjusza w Rzymie, aula Konstantyna w Trewirze, kompleks Dioklecjana w Splicie), budowle miejskie (jak maksencjańsko-konstantyńska bazylika w Rzymie) oraz budowle sepulkralne (jak mauzolea Galeriusa w Salonikach, Konstancji w Rzymie i Teodoryka w Rawennie). Brak tu cesarskich fundacji budowli kultowych (omówionych częściowo tylko w chrześcijańskiej sferze katalogu), a wiadomo, choć przeważnie ze źródeł pisanych, że Maksencjusz nie tylko rekonstruował, ale i budował świątynię w stolicy Imperium, a Dioklecjan zarówno swój pałac w Splicie, jak i obóz wojskowy w Palmirze uświetnił do dziś zachowanymi sanktuariami. Konstantyn rozwinął dalej antyczną ideę pałacu-cyрку-mauzoleum w cmentarnych bazylikach rzymskich i w kościele Apostołów w Konstantynopolu, bezpośrednio związanych z mauzoleum. Wśród budowli imperatorskich nie można natomiast wymienić willi w Piazza Armerina na Sycylii

czy w Konz w Nadrenii, należących do zwykłego typu bogatej siedziby wiejskiej ówczesnych najbogatszych obywateli rzymskich.

W sferze klasycznej omówienie architektury nazbyt ograniczono do antycznych elementów architektonicznych w budowlach chrześcijańskich: S. Costanza i S. Sabina w Rzymie, S. Apollinare Nuovo w Rawennie oraz SS. Sergios i Bakchos w Konstantynopolu.

Bogatszy przegląd typów architektonicznych został przedstawiony w sferze świeckiej. Objął on urbanistykę na przykładzie Filippi, obwarowania miast Rzymu i Konstantynopola, formy budownictwa miejskiego Efezu, Ostii i Stobi. Za mało natomiast poświęcono uwagi (tylko we wstępie nie zaś w katalogu) wspaniałym willom wiejskim występującym na obszarze całego Imperium i tak charakterystycznych dla późnego antyku. Groby zostały całkiem pominięte.

Żydowska architektura, ograniczając się do prostych form budowlanych miejsc kultu i zebrań, nie jest problematyczna i zilustrowanie jej przykładami synagog z Dura Europos i Sardis w Turcji można uznać za wystarczające.

Inaczej jest z architekturą chrześcijańską. Dom w Dura Europos nie jest jedynym z okresu przedkonstantyńskiego. Oprócz informacji ze źródeł pisanych należałoby tu wymienić analogiczny dom w Kirkbize w Syrii. Przyjęty przez Autora klasyczny podział budowli chrześcijańskich na kościoły miejskie, kościoły cmentarne i memorie-martyria nie ma w obecnym stanie wiedzy zastosowania, gdyż zarówno formy, jak i funkcje wielu budowli tych trzech typów nie były sztywno ustalone. Wobec zabytków z tego działu wypada powtórzyć wyżej już wspomniane zastrzeżenie o nadmiernym preferowaniu Italii, kosztem innych ziem Imperium rzymskiego. Tak więc omówiono tu kościoły: rzymskie (św. Piotra na Watykanie z fundacji Konstantyna, św. Sabiny z V w. i św. Stefana na Celio z VI w.) i mediolańskie (św. Wawrzyńca i św. Nazariusza, oba z końca IV w.) oraz rawennackie baptysterium katedralne z V w. i tamtejszy kościół S. Vitale z VI w. Z innych terytoriów wzięto pod uwagę tylko bazylikę Grobu Świętego w Jerozolimie i katedrę w Trewirze (obie fundacji konstantyńskiej), bazylikę Archeiopoietos z V w. w Salonikach oraz kompleksy Szymona Słupnika w Kalat Seman w Syrii i Menasa w Egipcie, zamykając ten przegląd katedrą konstantynopolitańską Hagia Sophia.

Mimo paru uwag krytycznych — nie do uniknięcia zresztą gdy mowa o wyborze zabytków — trzeba podkreślić, że pamiątka po wystawie nowojorskiej, którą jest jej katalog, stanowi cenny wkład do nauki, zbliżając wszystkim czasy zmierzającego antyku i wczesnego chrześcijaństwa. Epoka ta jest jeszcze zbyt mało znana, a przecież tak ważna dla rozwoju kultury europejskiej. W katalogu wystawy zebrano i opracowano, także bibliograficznie, ogromną liczbę zabytków obrazujących charakter epoki, a nigdy dotąd razem nie zestawionych. Samo zgromadzenie i uporządkowanie takiej liczby cennych eksponatów ma wielką wartość naukową. Wzorowa szata poligraficzna katalogu, z fotografiami — w tym szesnastu barwnymi — wszystkich zabytków, wśród których znajduje się także kilka zdjęć dotąd nie publikowanych, zasługuje na uznanie. Jest to materiał do studiów, którego nikt zainteresowany problematyką późnego antyku nie może pominąć.

Elżbieta Jastrzębowska