

Janusz Ostrowski

Nieznany fragment starochrześcijańskiego sarkofagu pasyjnego

Starochrześcijańska plastyka sarkofagowa, rozwijająca się od 2 połowy III w. w ogólnych ramach sztuki późnego antyku, pozostawała pod silnym wpływem rzeźby „pogańskiej” zarówno pod względem stylu dekoracji, jak i jej struktury. Powtarzano tradycyjne antyczne schematy kompozycyjne umieszczając podobiznę zmarłego zamkniętą w prostokątnym polu lub w medalionie (przybierającym często kształt muszli), względnie przedstawiające go w centralnym punkcie sceny rozgrywającej się na przedniej ścianie sarkofagu. Najstarsze sarkofagi chrześcijańskie, podobnie jak i współczesne im „pogańskie”, przedstawiały zmarłego jako filozofa siedzącego na krześle i trzymającego przed sobą rozwinięty zwój¹. Z biegiem czasu postać siedzącego filozofa zaczęła wyobrażać Chrystusa, a zwój stał się symbolem Ewangelii, wskazując na nią jako na prawdziwą naukę i filozofię². Często przedstawienie filozofa występuje pomiędzy orantem a Dobrym Pasterzem — personifikacją modlitwy o zbawienie (lub personifikacją duszy zmarłego³) i symbolem Zbawiciela. Te dwie postacie zostały nie-

¹ Najstarsze sarkofagi chrześcijańskie z La Gayolle (WS. Taf. 1, 3), z via Salaria (WS. Taf. 1, 1) i z Santa Maria Antiqua (WS. Taf. 1, 2) datowane na czasy Galienu (253—268) dekorowane są przedstawieniem siedzącego filozofa, ukazanego w profilu. Współczesny im jest tzw. sarkofag Plotyna, gdzie jednak centralna postać widoczna jest *en face*, zgodnie z zasadą reprezentacyjnego obrazu.

² Pierwotni chrześcijanie przeciwstawiali swą wiarę filozofii, bardzo często odwołując się jednak do jej systemów. Tertulian w swych pismach często porównywał filozofa — ucznia Grecji z chrześcijaninem uczniem niebios (*Apolog.* 46—47). Próbę pogodzenia chrześcijaństwa z filozofią podjął dopiero św. Augustyn, a Jan Damascyński (675—749) podając definicję filozofii jako miłość mądrości, wyjaśnia, że prawdziwą mądrością jest Bóg, a więc miłość do Boga jest prawdziwą filozofią.

³ Do dzisiejszego dnia nie ma zgodności co do znaczenia tej postaci. Ze względu jednak na przedstawianie jej w malarstwie i plastyce sarkofagowej jako kobiety przyjąć można, że jest to symbol zbawionej duszy, *anima salvata*. Zreferowanie poglądów na ten temat dał E. Weigand, *Die spätantiken Sarkophagskulpturen in Lichten neuerer Forschungen*, Byz. Zeit. 41, 1941.

wątpliwie przejęte z symboliki malarstwa katakumbowego, gdzie pojawiają się już znacznie wcześniej, a tradycja ich sięga jeszcze sztuki starożytnego Wschodu. Z katakumb zaczerpnięto również inne symbole i sceny, które pojawiają się na wczesnych sarkofagach, a które wywodzą się nieraz z ikonografii antycznej, nabierając we wczesnym chrześcijaństwie nowego znaczenia i nowych treści ideowych⁴. O ile jednak w malarstwie postać Chrystusa występuje dość często, o tyle w rzeźbie przedstawia się go początkowo jako filozofa lub Dobrego Pasterza. Najwcześniejszym znanym przykładem pojawienia się w plastyce sarkofagowej wizerunku Chrystusa jest polichromowany fragment w Museo Nazionale w Rzymie (nr 67 607, WS. * Taf. 220), datowany na okres około 300 r. Od tego czasu podobna Chrystusa występuje niemal na wszystkich sarkofagach, a ewolucja typów jego przedstawień, poczynając od konstantynowskich wyobrażeń Chrystusa czyniącego cuda, aż do Chrystusa w majestacie z czasów teodozjańskich i początków V w., świadczy o narastaniu i wzmacnianiu się chrześcijaństwa i wykształcaniu się coraz bardziej złożonej ideologii nowej religii. Życie i działalność Chrystusa stają się głównym tematem rzeźby sarkofagowej IV w., a jeden z epizodów jego życia — sceny męki w połączeniu ze scenami męczeństwa śś. Piotra i Pawła — jest charakterystyczną cechą grupy sarkofagów pojawiających się około 330 r. i istniejących do około 410 r., i noszących miano sarkofagów pasyjnych.

Temat męki Chrystusa pojawia się w początkach IV w. na sarkofagach fryzowych, typie dominującym w czasach Konstancyjny. Temat ten początkowo ukazany jest w sposób symboliczny poprzez przedstawienie ofiar Abela czy Abrahama, lub też Daniela stojącego przed sędziami. Około 330 r. wytwarza się w tej grupie tendencja do ukazania postaci samego Chrystusa, a symbolem jego męki staje się wówczas, rzadko występująca poza plastyką sarkofagową⁵, scena sądu Piłata (Mat. 27, 24). Pojawia się ona po raz pierwszy na sarkofagu nr 55 znajdującym się w zbiorach Lateraneń-

* WS = G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, I/III, Roma 1929—1939.

⁴ Z przedstawień antycznych zaczerpnięto m. in. Dobrego Pasterza wywodzącego się z archaicznych greckich rzeźb Moschophora czy Kriophora; Jonasza odpoczywającego pod drzewem w pozie zaczerpniętej z wyobrażeń Endymiona; przejście Żydów przez Morze Czerwone wzorowane na rzymskich reliefach batalistycznych występujących zarówno na sarkofagach, jak i na oficjalnych budowlach (np. łuk Konstancyjny. Euzebiusz (*Hist. eccl.* VIII, 9, 5) porównał przejście Maksencjusza przez Tyber z przejściem faraona przez Morze Czerwone).

⁵ Sceny sądu pojawiają się na szkatułce z kości słoniowej w British Museum datowanej na lata 420—430, oraz na drewnianych drzwiach kościoła Santa Sabina w Rzymie (na obydwu zabytkach znajdują się pierwsze w sztuce chrześcijańskiej sceny Ukrzyżowania). W malarstwie katakumbowym sąd Piłata nie występuje, a pojawiające się tam bardzo rzadko sceny pasji przedstawiają zdradę Judasza (3 razy), śmierć Chrystusa (1 raz), Chrystusa w Ogroju (1 raz) i Chrystusa przed Kaifaszem (1 raz). Por. H. von Campenhausen, *Die Passionssarkophage*, *Märburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* V, 1929, s. 48.

skich (tzw. sarkofagu dwu braci, WS. Taf. 91), powstałym w latach 330—340. Scena ta przedstawiająca siedzącego Piłata, któremu towarzyszy urzędnik i niewolnik z dzbanem, umieszczona została w prawym rogu górnego rejestru, gdzie sąsiaduje bezpośrednio z postacią Abrahama składającego ofiarę ze swego syna Izaaka. To ostatnie przedstawienie jest reminiscencją starego repertuaru scen z czasów Konstantyna i stanowi ogniwo pośrednie w przechodzeniu motywów i symboli starochrześcijańskich. Jednakże artysta nie wprowadził tutaj postaci Chrystusa, podobnie jak i na pokrewnych zabytkach: dwustrefowym sarkofagu ze sceną przejścia Izraelitów przez Morze Czerwone (Muzeum w Arles, nr 3, WS. Taf. 195, 4) oraz na fragmencie pochodzącym z cmentarza św. Kaliksta (Museo Vaticano Pio Cristiano; do 1936 r. w posiadaniu Wilperta, WS. Taf. 217, 5). Zabytek lateraneński i z Arles są warsztatowo pokrewne i podobnie jak fragment watykański pochodzą z późnego okresu panowania Konstantyna. Do grupy tej należy również fragment znajdujący się w Poitiers (WS. Taf. 148, 1), który jednak jest późniejszy niż trzy wymienione powyżej. Na nim po raz pierwszy pojawia się Chrystus stojący przed sądem. Na tych zabytkach scena sądu Piłata nie jest wyodrębniona spośród innych i sąsiaduje z przedstawieniami ze Starego Testamentu.

Właściwy rozwój sarkofagów pasyjnych nastąpił dopiero z chwilą wprowadzenia sarkofagów kolumnowych, co miało miejsce około 340 r. Wyparły one całkowicie fryzowe, a poprzez podział na 5, a później na 7 pól dozwalały na wyodrębnienie poszczególnych drobnych kompozycji dających w całości sceny męczeństwa Chrystusa i jego apostołów. Sarkofagi kolumnowe i ich odmiana — sarkofagi z drzewami zamiast kolumn, powstałe pod wpływami wschodnimi, najczęściej pojawiały się w silnie zorientalizowanej Galii, a stosunkowo niewiele z nich pochodzi z terenów Rzymu⁶. Jednakże w wypadku sarkofagów pasyjnych istnieje równowaga w częstotliwości ich występowania, gdyż na ogólną liczbę 19 znanych — 9 znaleziono we Francji, 1 w Mediolanie (bardzo późny) i 9 w Rzymie⁷. Właśnie w Rzymie, w warsztacie sarkofagu lateraneńskiego nr 171 (WS. Taf. 146,3) około 340 r.⁸ pojawia się trójpostaciowa (Piłat, urzędnik, niewolnik) scena sądu i tu również zostaje wypracowany ogólny schemat kompozycyjny tego typu sarkofagów⁹.

⁶ M. Lawrence, *Columnar sarcophagi in the Latin West*, Art Bulletin, XIV, 1932, s. 105, podaje, że na ogólną liczbę 101 kolumnowych sarkofagów lub ich fragmentów tylko 38 znaleziono w Italii.

⁷ H. von Campenhausen, op. cit., s. 50.

⁸ F. Gerke, *Die Zeitbestimmung des Passions Sarkophages*, Archeolog. Ertesitö, 52, 1940, s. 95. Natomiast M. Lawrence, *Columnar...*, op. cit., datuje ten sarkofag na 360 r.

⁹ W dwu wypadkach (WS. Taf. 121, 4 i 33, 3) Piłat pojawia się tylko z niewolnikiem.

Prawa ich strona (2 pola) poświęcona była scenom męki Chrystusa, natomiast lewą (również 2 pola) zajmowały przedstawienia męczeństwa św. Piotra i Pawła. Po stronie poświęconej Chrystusowi w prawej (skrajnej) niszy występował siedzący Piłat w towarzystwie urzędnika i niewolnika, a w sąsiedniej Chrystus eskortowany przez żołnierzy¹⁰. Po stronie apostołów istniało kilka wariantów tematycznych. Jeżeli występował tylko św. Piotr, wówczas lewe (skrajne) pole zajmowała scena umycia nóg przez Chrystusa, stanowiąca kompozycyjny odpowiednik umycia rąk Piłata, a sąsiednie zajęte było przez wyobrażenie apostoła niosącego krzyż¹¹. W wypadku gdy pojawiał się też św. Paweł lewe pole zajmowało przedstawienie jego śmierci, a sąsiednie — scena uwięzienia św. Piotra lub też św. Piotr dźwigający krzyż¹².

Najbardziej istotne zmiany zachodziły w polu centralnym, stanowiącym dowód zmieniającej się ideologii chrześcijaństwa. W latach 330—340 zajęte ono było poprzez wyobrażenia niezwyciężonego krzyża, *crux invicta*, wywodzące się z wizji Konstantyna i opisu *labarum* dokonanego przez Euzebiusza w jego *Żywocie Konstantyna* (I, 27—31)¹³. Krzyż ten jest symbolem dowództwa w bitwie, a występujące często razem z nim przedstawienia Sol i Luny, pojawiające się często na cesarskich reliefach triumfalnych¹⁴ (por. sceny z Łuku Konstantyna), wskazują na powiązania nowej religii z władzą cesarską.

W drugim okresie (350—360), z którego m. i. pochodzi znany sarkofag Juniusa Bassusa (WS. Taf. 19), idea walki i zwycięstwa zostaje zamieniona na ideę *Militia Christi*, której przewodzą Piotr i Paweł, a *crux invicta* jest dalej sztandarem dowódcy, pod którym uczniowie idą drogą wskazaną przez Jezusa¹⁵. Około 360 r. pole środkowe zajmuje przedstawienie Chrystusa siedzącego na tronie wspartym na zwiniętym w kształcie łuku płą-

¹⁰ Na jedynym obiekcie (WS. Taf. 12, 4) obie sceny zostają połączone w jedną.

¹¹ Na sarkofagach nie występuje przedstawienie drogi krzyżowej Chrystusa, które najwcześniej w sztuce starochrześcijańskiej pojawia się na wzmiankowanej w przypisie 5 szkatułce z kości słoniowej. Na sarkofagu nr 171 z Lateranu (WS. Taf. 146, 3) jest przedstawiony Szymon z Cyreny niosący krzyż Chrystusa. Na tymże sarkofagu występuje unikalna w całej sztuce starochrześcijańskiej scena koronowania Chrystusa koroną cierniową.

¹² Częstotliwość występowania poszczególnych scen została podana w cytowanej pracy Campenhausena na stronie 43.

¹³ Poglądy na temat wizji Konstantyna oraz *labarum* zreferował J. Moreau, *Sur la vision de Constantin*, *Revue des Etudes Anciennes* 55, 1953, s. 307—323.

¹⁴ Symbole te wywodzące się z orientalnych tradycji (przedstawienia władców achemenidzkich pomiędzy słońcem a księżycem, przeszło na sassanidzkich królów nazywających się *fratres Solis et Lunae* o czym świadczą liczne wzmianki u pisarzy rzymskich), a stąd wraz z napływem kultów wschodnich, m. in. *Sol invictus*, dotarły do Rzymu, gdzie zostały szeroko rozpowszechnione.

¹⁵ Chrystus wg Orygenesusa (*hom. in Jesu Nave*, 6, 59) to „*princeps militiae*”, wg Tertuliana (*de exhort.* 12) „*imperator*”, a wg Cypriana (*ep.* 31, 4) „*imperator et rex*”.

szczy, który nad swą głową trzyma personifikacja nieba, typ *Christus supra caelum*. Motyw ten wywodzący się ze wschodnich źródeł¹⁶, często pojawia się w późnoantycznych przedstawieniach tronujących cesarzy (występuje m. i. na łuku Galeriusza w Salonikach). Z tego motywu wywodzą się dwa inne, pokrewne przedstawienia *Maiestas Domini*, Chrystusa nadającego nowe prawa. W jednym Chrystus siedzący na tronie niebiańskim trzyma w ręku zwój z prawami, w drugim zaś, późniejszym (370—400) brodaty Pantokrator z prawą ręką uniesioną do góry¹⁷ stoi na górze rajskiej, z której wypływają cztery rzeki, wręczając zwój stojącemu Piotrowi, który trzyma w swym ręku krzyż. Ta scena, tzw. *traditio legis*, przechodzi następnie na sarkofagi rawenneńskie i zabytki z kości słoniowej powstałe w V w.

W sztuce teodozjańskiej pojawia się jeszcze jeden motyw umieszczony w centralnym polu — młodzieńczy *Christus victor* trzymający w ręku krzyż. Występuje on na fragmentarycznie zachowanym sarkofagu laterańskim nr 106 (WS. Taf. 20,5), datowanym na okres około 400 r. Chrystus stoi na górze rajskiej, u stóp której znajdują się św. Piotr i Paweł, trzymając w prawej ręce *crux gemmata*, którego pierwowzorem był krzyż ustawiony przez Konstantyna na Golgocie. Krzyż tego typu pojawia się odąd coraz częściej w sztuce chrześcijańskiej, a najbardziej znane jego przedstawienie znajduje się w apsydzie kościoła *Santa Pudenziana* w Rzymie na mozaice wykonanej około 400 r. i przerobionej z końcem VIII w.¹⁸

Oczywiście zdarzają się odstępstwa od tych ogólnych założeń, wynikające bądź to ze zwiększenia ilości pól do 7, lub też z wprowadzenia podwójnych rejestrów (np. sarkofag Juniusa Bassusa). W pierwszym wypadku pole po lewej stronie zajmuje przedstawienie ofiary Abrahama, stanowiące, jak to miało miejsce na sarkofagach fryzowych, odpowiednik dla sceny sądu. Na sarkofagu Juniusa Bassusa w 10 polach umieszczonych w dwu strefach znajdują się sceny ze Starego i Nowego Testamentu (ofiara Abrahama, Hiob, Adam i Ewa, Daniel w jaskini lwów, uwięzienie św. Piotra, Piłat), a centralną grupę stanowi w górnym pasmie Chrystus siedzący na tronie niebiańskim, w dolnym wjazd do Jerozolimy. To umieszczenie jedna nad drugą dwu scen symbolizujących triumf Chrystusa — jeden na ziemi, drugi w niebie, jest zróżnicowane poprzez ułożenie postaci. W górnym polu ustawienie frontalne potęguje wrażenie majestatu, tak jak to miało miejsce w przedstawieniach cesarzy, w dolnym ukazanie Chry-

¹⁶ Niebo jako tron pojawia się m. in. u Izajasza (66, 1), w Ewangelii wg św. Mateusza (5, 34 i n.), w Dziejach Apostolskich (7, 49).

¹⁷ Gest taki jest charakterystyczny dla triumfatora w bitwie i dla zwycięskiego *Sol invictus*. Podobny gest występuje m. in. na sarkofagu Ludovisi i na wschodnim medalionie łuku Konstantyna.

¹⁸ R. Morey, *Early Christian Art*, Princeton 1953, s. 143.

stusa w profilu jadącego po męczeńską śmierć mającą mu zapewnić triumf, symbolizuje przemijanie życia doczesnego¹⁹.

Najbardziej charakterystyczna scena sarkofagów pasyjnych, występująca przez cały czas trwania tego typu obiektów — scena sądu Piłata, ulegała pewnym, na ogół drobnym zmianom kompozycyjnym i stylistycznym. Niezmiennym pozostaje umieszczenie Piłata na krześle zbliżonym w formie do *sella curulis*, ustawionym na podwyższeniu lub nawet na stosunkowo wysokim postumencie (Lateran, nr 174, WS. Taf. 121, 4 — sarkofag o siedmiu polach, na którym wyjątkowo pojawia się Piłat tylko w towarzystwie niewolnika). Przed Piłatem zawsze stoi niewolnik trzymający w prawej ręce dzban a w lewej talerz. Z tyłu pomiędzy Piłatem a niewolnikiem pojawia się postać urzędnika z otoczenia prokuratora. Czasami (m. i. na sarkofagu Bassusa) w tle występuje fragment murów lub wież miejskich, co stanowi zapowiedź rozwijającego się w czasach teodozjańskich typu sarkofagów z przedstawieniem bram miejskich (*city-gate*²⁰) symbolizujących Jerozolimę niebiańską. Zmienia się natomiast strój oraz układ postaci Piłata. We wczesnych zabytkach siedzi ze skrzyżowanymi nogami, podpierając podbródek i policzek lewą ręką, podczas gdy prawą przytrzymuje chlamidę. Głowę ozdobioną wieńcem odwraca od rozgrywającej się przed nim sceny. Około 380 r. następuje pewna zmiana — nie podpira już ręką głowy, lecz skręca ją mocno w prawo, a ręce trzyma splecione na kolanach, względnie prawą unosi nad kolanem. W czasach teodozjańskich Piłat przeważnie ubrany jest w pancerz łuskowy zamiast poprzednio stosowanej chlamidy i płaszcza.

Tym zmianom kompozycyjnym towarzyszą też zmiany stylistyczne. Na najstarszych sarkofagach pasyjnych (warsztat sarkofagu laterańskiego nr 171) zaczęto wprowadzać figury wydobyte w wysokim reliefie, w przeciwieństwie do płaskich reliefów konstantynowskich. W okresie 350—360 tendencja ta jeszcze się pogłębiła, by z kolei od 370 r. ustąpić miejsca bardziej płaskiemu traktowaniu postaci. Przedstawienia na sarkofagach teodozjańskich ukazane są w bardzo niskim reliefie. Zmieniał się również sposób opracowania oka. W najwcześniejszych obiektach zaniechano wiercenia źrenic, w kręgu warsztatu sarkofagu Juniusa Bassusa źrenicę traktowano w sposób naturalistyczny wierząc pośrodku niewielki otwór, natomiast w okresie teodozjańskim jest ono silnie wydobyte i ma kształt migdała a źrenica zaznaczona jest dużym otworem.

Wspomniano wyżej, że znanych jest 19 sarkofagów względnie ich fragmentów należących do grupy pasyjnej. Obecnie, w wyniku poszukiwań udało się odnaleźć dalszy fragment znajdujący się w Krakowie²¹. Jest on

¹⁹ F. Gerke, *Der Sarkophag des Junius Bassus*, Berlin 1936.

²⁰ M. Lawrence, *The City-gate sarcophagi*, Art Bulletin, X, 1927.

²¹ Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział Zbiory Czartoryskich, nr inw. DMNKCz 1841, DMNKCz 1862, DMNKCz 2175 (do chwili opracowywania niniejszego artykułu te trzy części traktowane były jako oddzielne zabytki, dopiero ostatnio dopasowano je razem na podstawie przylegania krawędzi). Zabytek wykonany jest

kształtem zbliżony do wydłużonego prostokąta, zwieńczony u góry dekorowaną listwą i ozdobiony przedstawieniem trzech postaci — jednej siedzącej na krześle, drugiej stojącej przed nią i trzymającej w jednej ręce dzbanek a w drugiej talerz, oraz trzeciej, z której widoczna jest tylko głowa, umieszczonej pomiędzy osobą stojącą a siedzącą (il. 1).



1. Fragment sarkofagu ze sceną sądu Piłata. Muzeum Narodowe w Krakowie (Zbiory Czartoryskich) (fot. Konrad K. Pollesch)

Listwa, zwieńczająca od góry opisywany fragment, dekorowana jest dwoma rodzajami ornamentu. Dolny, utworzony z okrągłych otworów wykonanych świdrem przypomina astragal, wyższy skomponowany ze stylizowanych płaskich listków jest najprawdopodobniej reminiscencją kyma-

w szarym marmurze drobnoziarnistym i ma 0,51 m wysokości oraz 0,31 m szerokości. Tylna powierzchnia jest wstępnie obrobiona, natomiast na awersie widać ślady częstego posługiwania się świdrem.

tionu. U góry listwy z lewej strony znajdują się mało czytelne ślady trzeciego ornamentu, który jednakże w dalszej części zanika na skutek odpilowania części listwy.

Poniżej listwy rozgrywa się trójpostaciowa scena. Z prawej strony na krześle siedzi mężczyzna ubrany w krótką, sięgającą do kolan szatę z długimi rękawami spiętymi w nadgarstku, na którą narzucony jest płaszcz opadający wzdłuż lewego boku. Mężczyzna skręca swą głowę w prawo, jak gdyby odwracał ją od dziejącej się przed nim sceny. Głowa jego jest podłużna, o mocno zarysowanym podbródku, szerokich zaciśniętych ustach oraz długim prostym nosie, którego dziurki zaznaczone są poprzez dwa otwory powstałe przez użycie świdra. Oczy mają kształt migdałowaty, źrenica zaznaczona jest wypukłością, pośrodku której znajduje się otwór wywiercony świdrem. Wewnętrzne kąciaki oczu zaznaczone są głębokimi otworami. Czoło niskie, prostokątne, włosy modelowane z krótkich kosmyków oddzielonych od siebie śladami świdra, przewiązane wstęgą lub wieńcem. Szyja dość długa, prawy bark uniesiony wyżej, lewy opada w dół, tors wyprostowany, ręce splecione na brzuchu. Nogi, widoczne od kolan, posiadają mocno zaakcentowaną muskulaturę. Prawa noga wysunięta jest w bok do przodu. Na szatę narzucony jest płaszcz, spięty na prawym ramieniu fibulą, ułożony w kształcie trójkąta na piersiach i opadający kilkoma pionowymi fałdami. Na nogach ma buty ozdobione ułożonymi w rzędach otworami po świdrze, sięgające powyżej kostek. Krzesło, na którym siedzi mężczyzna, zbliżone jest w typie do *sella curulis*, którego półksiężycowate nogi krzyżują się w połowie swej wysokości. Cała postać ukazana jest w wypukłym, lecz niezbyt wysokim reliefie, jedynie krzesło, na którym siedzi jest ledwo wydobyte z tła.

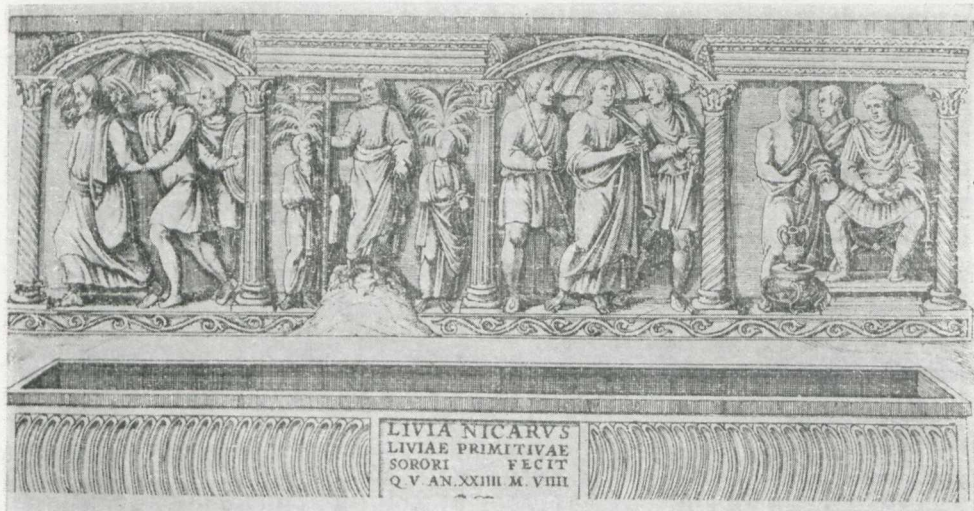
Głowa postaci stojącej w środku przedstawiona w lewym profilu w sposobie opracowania zbliżona jest do opisanej powyżej, jedynie zmienia ją nieco ukazanie w profilu i bardziej płaski relief.

Postać stojąca ma niezachowaną głowę, jedynie z pozostałości oraz z ułożenia całej osoby, widać że była ona skierowana w stronę siedzącego. Ubrana jest w długą, sięgającą do ziemi szatę, spiętą na lewym ramieniu w ten sposób, że opada ona w dół pozostawiając odkrytą prawą część torsu i dopiero na biodrach przechodzi na prawo, by z tego miejsca, kilkoma wypukłymi fałdami opadać już ku ziemi. Trzyma ona w zgiętej prawej ręce dzbanek o długiej szyi i pionowym imadle, natomiast lewą podstawia pod niego płaski talerz z zaakcentowanym poprzez otwór środkiem. U stóp postaci stoi naczynie zbliżone kształtem do krateru, o profilowanej stopce oraz brzuchu i szyi zdobionej pionowymi kanelurami. Naczynie to stoi na stoliku, postumencie lub trójnogu, z której to podstawy zachował się niewielki fragment uniemożliwiający dokładne określenie przedmiotu.

Opisywany fragment niewątpliwie pochodzi z większej kompozycji, na co wskazuje listwa wieńcząca go od góry, oraz proste boki powstałe w wyniku przecięcia płaskorzeźby. Jednocześnie całość sprawia wrażenie zamk-

niętej, samoistnej sceny, co wynika z ułożenia postaci i wzajemnego ich podporządkowania — siedzący na krześle dostojnik, stojący przed nim niewolnik lub sługa, oraz umieszczony w głębi doradca. Biorąc pod uwagę to ułożenie postaci, typowe ich atrybuty i porównując całość z tym co zostało powiedziane o sarkofagach pasyjnych, można niewątpliwie stwierdzić, że obiekt krakowski przedstawia scenę sądu Piłata.

W tej stosunkowo nielicznej grupie sarkofagów zabytek nasz wyróżnia się specyficznym sposobem ułożenia rąk Piłata splecionych na brzuchu. Na żadnym z zachowanych obiektów nie występuje gest tego typu. Jed-



2. Przerys sarkofagu znalezionego na cmentarzu watykańskim wg P. Aringhi, *Roma Subterranea novissima...*, Lutetiae Parisiorum MDCLIX, s. 195

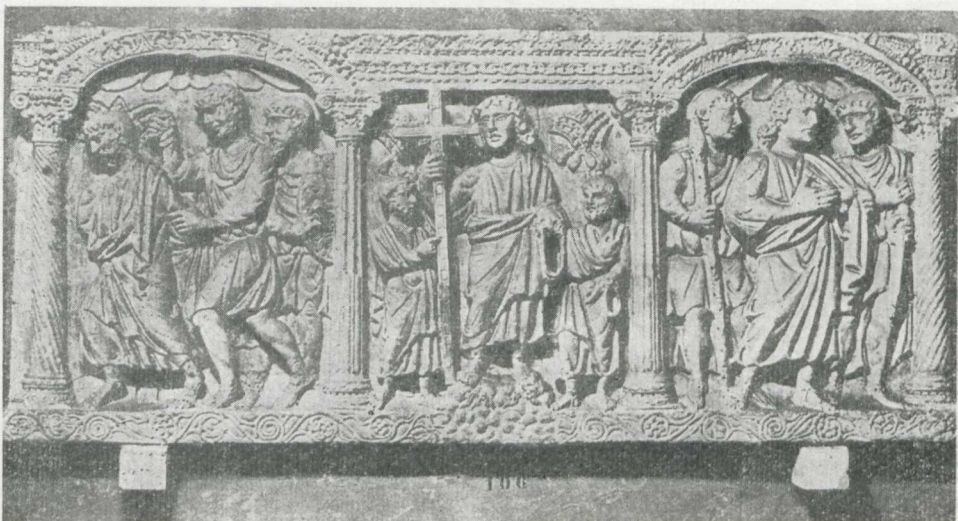
nakże takie ułożenie spotykamy na przerysie (il. 2) pięcioniszowego sarkofagu znalezionego na cmentarzu watykańskim²². Zachowały się z niego 3 środkowe pola przechowywane obecnie w watykańskim Museo Pio Cristiano²³. W centralnej niszy znajduje się przedstawienie stojącego na górze rajskiej i trzymającego *crux gemmata* Chrystusa pomiędzy apostołami Piotrem i Pawłem umieszczonymi u podnóża góry (por. wyżej s. 67). W prawym polu przedstawiono przyprowadzenie Chrystusa przed Piłata, w lewym natomiast uwięzienie św. Piotra (il. 3). Kontynuacją sceny z prawej strony było pole, w którym umieszczono Piłata wraz z niewolnikiem i urzędnikiem. Tego fragmentu nie oglądał już Menestrier, który w 1639 r.

²² P. Aringhi, *Roma subterranea novissima*, Lutetiae Parisiorum 1659, Lib. II, cap. X, rys. s. 195. Jest to tłumaczenie pracy A. Bosio, *Roma sotterranea novissima*, Roma 1632, gdzie na s. 89 znajduje się ten sam rysunek.

²³ Obiekt ten, jak i wszystkie inne zabytki starochrześcijańskie, znajdował się do 1953 r. w Museo Cristiano Pio Lateranense, gdzie znany był jako sarkofag nr 106.

wykonał piórkiem rysunek sarkofagu, zachowany w Cod. Vat. lat. 10543 fol. 198^v ²⁴. Począwszy od tegoż roku ta grupa uważana była za zaginioną. Na podstawie porównań przerysu dokonanego przez Bosia (il. 2) i naszego zabytku, można stwierdzić, że fragment krakowski jest częścią sarkofagu watykańskiego.

Na przerysie widoczna jest utracona głowa niewolnika, a pozostałość po niej odpowiada kształtem pozostałości na naszym zabytku. Głowa urzędnika widoczna pomiędzy postaciami niewolnika i Piłata zwrócona jest również w tym samym kierunku co na obiekcie krakowskim. Istnieją jednak i różnice pomiędzy rysunkiem a naszym fragmentem. Na przerysie gło-



3. Trzy nisze sarkofagu lateraneńskiego nr 106 (obecnie w Muzeum Pio Cristiano w Watykanie) wg H. von Campenhausen, *Die Passionsarkophage*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, V, 1929, fig. 52

wa Piłata ukazana jest *en face*, podczas gdy u nas jest skrzycona w lewo. Nogi Piłata na rysunku są szeroko rozstawione, natomiast na naszym zabytku obie nogi są prawie równoległe. Rysunek ukazuje fałdy płaszcza opadające aż na brzuch, podczas gdy w rzeczywistości opadają tylko do wysokości piersi. Rysownik zwiększył odległość pomiędzy postaciami tak, że widoczna jest szata urzędnika stojącego w tle, podczas gdy u nas widoczna jest tylko głowa. Zważyć jednakże należy, że siedemnastowieczny artysta nie starał się o wierne, „fotograficzne” oddanie szczegółów, chcąc tylko naszkicować całą kompozycję i przedstawić osoby biorące w niej udział. Dowodem na to są liczne różnice widoczne przy konfrontacji rysunku i części sarkofagu przechowywanej w Watykanie, różnice, z których wymienię tylko kilka najbardziej charakterystycznych. W lewej niszy na przerysie św. Piotr, prawie całkiem wyprostowany, ma głowę na równi

²⁴ Rysunek Menestriera zamieszcza G. Wilpert w I tomie na s. 45, fig. 19.

z głową prowadzącego go żołnierza, podczas gdy w rzeczywistości jest bardziej zgarbiony i jest o pół głowy niższy od żołnierza. Fałdy szat tegoż żołnierza są na rysunku tylko lekko wygięte, natomiast na zabytku są one głębokie i silnie zróżnicowane (zwłaszcza półkoliste fałdy na piersiach). W polu środkowym na sztychu Chrystus jest wysmukły, dotyka głową belkowania, a włosy opadają pionowo w dół, podczas gdy na zabytku watykańskim postać Chrystusa jest bardziej krępa, pomiędzy głową a belkowaniem istnieje przerwa, a włosy poniżej ucha zawijają się w lok odstający w lewo. Postacie apostołów na rysunku dosięgają liści palm stojących za nimi, chociaż w rzeczywistości są dużo niższe. Olbrzymie różnice istnieją również w przedstawieniu góry, na której stoi Chrystus (w rzeźbie zaznaczone kamienie tworzące w formie prawie prostokąt; na rysunku góra gładka i rozszerzająca się u dołu). W niszy prawej Chrystus stojący między dwoma żołnierzami ma na rysunku głowę ukazaną w 3/4, a w oryginale prawie w całkowitym prawym profilu. Włócznia, którą trzyma żołnierz, jest w rzeczywistości dłuższa i ustawiona bardziej pionowo niż to ma miejsce na przerysie. Podobnie rysownik nie przedstawił w sposób właściwy ornamentu na bazie sarkofagu, opuszczając wypełnienia wolut.

Wymienione różnice świadczą o niedokładności rysunku, tym samym więc można wytłumaczyć pewne rozbieżności pomiędzy zachowanym przerysem Bosia a częścią sarkofagu, która znajduje się w Krakowie. Dalszym dowodem na poparcie postawionej wyżej hipotezy są rozmiary obiektu. Zachowany w Watykanie fragment ma 66 cm wysokości i 143 cm szerokości, natomiast nasz ma 51 cm wysokości i 31 cm szerokości. Dokonując próbnej rekonstrukcji i obliczeń można stwierdzić, że po uwzględnieniu brakujących części (baza, podwyższenie, na którym stoi krzesło i górna część listwy) obiekt nasz będzie miał analogiczną wysokość całości. Porównując dalej cechy stylistyczne i techniczne naszego fragmentu z zabytkiem watykańskim stwierdzić należy, że występują tu duże podobieństwa. Ornament na listwie górnej jest analogiczny do ornamentu nad środkowym polem w obiekcie włoskim. Potraktowanie głowy Piłata i głowy Chrystusa czy apostołów — mocno zarysowane podbródki, szerokie usta, głębokie dziurki nosa, sposób opracowania oka (żrenica i wewnętrzne kąci zaznaczone otworami świdra) oraz uczesanie prokuratora i apostołów są jednolite na obydwu fragmentach. Głębokie fałdy szat charakterystyczne są również dla obydwu zabytków.

Biorąc pod uwagę powyższe porównania stwierdzić należy, że fragment krakowski stanowi część sarkofagu znajdującego się w watykańskim Museo Pio Cristiano. Zabytek nasz, pochodzący z dawnej kolekcji Potockich w Krzeszowicach, zakupiony został w latach trzydziestych ubiegłego wieku u Ignazio Vescovaliego, antykwariusza i rzeźbiarza rzymskiego będącego jednocześnie dostawcą antyków dla Watykanu²⁵. Nie jest jednak wia-

²⁵ O. Hirsch, *O pochodzeniu kolekcji antyków z Krzeszowic*, Meander, XX, 1965, s. 309—314.

dome jakie były losy obiektu między 1639 a 1830 r., jak również nie wiemy jakim sposobem trafił on w ręce Vescovaliego.

Aby ustalić czas powstania naszego obiektu musimy posłużyć się datowaniem zabytku watykańskiego²⁶. Ten ostatni wg M. Lawrence powstał w tzw. atelier IV — galijskim około 380 r.²⁷ Do tego warsztatu zalicza ona jeszcze dwa inne obiekty: w Saint Maximin (WS. Taf. 145, 7, 8) z koło 350 r. i w Weronie (WS, Taf. 150, 2) z około 390 r. W wypadku sarkofagu watykańskiego uważa ona, że styl jego jest bardziej galijski niż azjatycki, z którego to wywodzi większość sarkofagów kolumnowych. Styl głów i szat wskazuje jej zdaniem na podaną wyżej datę. Z kolei F. Gerke, analizując postać Chrystusa znajdującą się w środkowej niszy, podaje datę około 400 r., zaliczając go do grupy teodozjańskiej²⁸. Wynika to ze sposobu potraktowania oka i fryzury, a także z pojawienia się *crux gemmata*. Jednocześnie grupa w centralnym polu jest pierwotną formą sceny *traditio legis*, pojawiającej się około 400 r. Analiza Gerkego bardziej ścisła i wnikliwa niż Lawrence, pozwala raczej przychylić się do jego wersji i co za tym idzie datować nasz obiekt na okres około 400 r.²⁹

AN UNKNOWN FRAGMENT OF AN EARLY CHRISTIAN PASSION SARCOPHAGUS

Summary

Among Christian sarcophagi executed in the fourth century we can distinguish a very important group of so-called Passion sarcophagi in which, the first time in Christian art, the thema of Christ's Passion occurred. The most significant scene of these objects is the scene of the Judgment of Pilate, which appears on 19 sarcophagi or their fragments belonging to this group. Now we can add to this group another piece that comes from the Potocki collection from Krzeszowice now preserved in the National Museum in Cracow. On the basis of drawings in Bosio's and Aringhi's works it was possible to identify the object as a part (lost since 1639) of sarcophagus No. 106 of the Lateran Museum (Vatican, now) and it was sculptured ca the year 400 A.D.

²⁶ Literaturę dotyczącą sarkofagu watykańskiego, jak również różne jego datowania znaleźć można w pracy R. W. Deichmanna, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, I Bd., Wiesbaden 1967, Textband, s. 55, nr 57.

²⁷ M. Lawrence, *Columnar...*, op. cit., s. 145.

²⁸ F. Gerke, *Christus in der spätantiken Kunst*, Berlin 1940, s. 48.

²⁹ Wynik powyższych dociekań potwierdził dyrektor watykańskiego Museo Pio Cristiano prof. Enrico Josi, z którego inicjatywy opublikowałem artykuł *Frammenti sconosciuti di sarcofagi paleocristiani*, *RendPont Acc.*, XLIV, 1972, s. 203—207. Polska wersja tegoż artykułu ukazała się pt. *Nieznane fragmenty sarkofagów starochrześcijańskich*, *Meander XXVIII* (1973), s. 326—331.