

## SARKOFAG ARCHIGALLA W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

NAPISALA

ANNA SADURSKA

W sali grecko-rzymskiej Działu Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Warszawie umieszczone są trzy rzymskie sarkofagi marmurowe z okresu cesarstwa. Dekoracja jednego z nich okazała się tak bogata w treść symboliczną, że należało jej poświęcić osobne studium. Sarkofag przywieziono do Muzeum w 1948 r. z okolic Jeleniej Góry. Otrzymał nr inw. 199385. Wykonany

stach oraz rdzawe plamy po żelaznych dyblach, szeroko stosowanych przez konserwatorów w muzeach niemieckich, rzucają nieco światła na burzliwe losy zabytku.

W omawianym sarkofagu dekorowana jest jedna długa ściana i dwie boczne. Ściana tylna jest z grubsza opracowana dłutem spiczastym, wewnątrz dłutem zębatym. Ściana frontowa pokryta



Ryc. 1. Sarkofag archigalla w Muzeum Narodowym w Warszawie. Ściana frontowa

jest z marmuru białego, średnioziarnistego, usianego zielonymi ziarenkami augitu. Wymiary jego wynoszą: 2,20 m długości, 0,68 m szerokości, 0,52 m wysokości, 0,45 m głębokości.

Sarkofag dotarł do Muzeum Narodowego w Warszawie w niewielkich fragmentach, z których został zestawiony dużym nakładem pracy i sztuki konserwatorskiej<sup>1</sup>. W chwili obecnej na całej jego powierzchni widać przy bliższej obserwacji siatkę pęknięć i wąskie pasma uzupełnień gipsem. Szczególnie zniszczona jest lewa strona ściany frontowej. Widoczne gdzieś ślady po wodoro-

jest bogatą dekoracją girlandową. Na ścianach bocznych mieszczą się gryfy wykonane w płaskim reliefie (ryc. 1—5), dwa narożniki ozdobione są postaciami lwów występujących z tła w ten sposób, że widoczna jest jedynie ich przednia partia oddana w głębokim reliefie.

Centrum dekoracji ściany frontowej stanowi grupa heraldyczna złożona z dwóch stojących sfinksów, między którymi na trójkątnym ołtarzyku umieszczony jest przedmiot w kształcie „balaska” ze stożkową pokrywą, tzw. *baetylus*. Nad grupą tą zwisa girlanda zaczepiona

<sup>1</sup> Konserwacji dokonał mgr S. Jasiewicz, konserwator Działu Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Warszawie.

o dwie maski tragiczne (ryc. 2). Pomędzy maskami a łbami lwów w narożnikach zwisają dwie większe od środkowej girlandy boczne, w najniższej swej części sięgające dolnej krawędzi sarkofagu. Nad bocznymi girlandami umieszczone są antytetycznie ustawione pary głów. W każdej parze lewa głowa uwieńczona jest gałązką lauru, prawa przybrana w czapkę frygijską (ryc. 3—4). Wszystkie zaczepy girlandy przybrane są powiewającymi wstęgami, zakończonymi gałkami w kształcie żółdzi. Sfinksy z grupy heraldycznej ustawione są profilem, mają długi tułów, wydatne piersi, cienki spuszczone ogon, prosto wzniesione w górę, lekko rozchylone skrzydła, uczesanie w kształcie egipskiego klaftu (rodzaj okrycia głowy) o linii włosów załamującej się na skroni pod kątem prostym.

kiej róży), w rzędzie środkowym jabłka granatu i główki maku, w dolnym przeplatają się winne grona, jabłka, szyszki pinii, kłosa i liście dębowe. „Mankiet“ wykonany jest podobnie jak poprzedni z zastąpieniem wąskich liści lauru liśćmi akantu. (Opis ten dotyczy w szczególności prawej girlandy, lewa składa się z tych samych elementów nieco inaczej ułożonych). Maski stanowiące zaczepy dla girland nie są jednakowe. Umieszczona z prawej strony ma typowe dla masek tragicznych rozchylone usta, wzniesione w górę oczy i zmarszczone czoło. Żrenice opracowane są plastycznie. Włosy odsłaniające skrawek czoła wiją się w puklach, ujęte ponad czołem wąską przepaską. Kształt głowy jest gruszkowaty. Maska z lewej strony odznacza się trójkątnym, niemal spicza-



Ryc. 2. Fragment sarkofagu archigalla w Muzeum Narodowym w Warszawie. Środkowa część ściany frontowej, sfinksy z *baetylusem* oraz maski

Nos stanowi przedłużenie linii czoła, usta zamknięte, podbródek ostry, oko w profilu. Mały ołtarzyk pod *baetylusem* wspiera się na trzech nóżkach, powyżej zaś miniaturowego paleniska na trzech prętach osadzony jest trójkątny daszek spłaszczony u góry. Nad nim ustawiony jest *baetylus* ze stożkową pokrywką. Środkowy człon girlandy zwisający do połowy wysokości ściany sarkofagu przewiązany jest przez środek na krzyż wąską wstęgą. Na lewo od niej girlanda jest spleciona z liści i owoców lauru, na prawo z liści dębowych. Z dwóch stron jest ujęta w „mankiet“ składający się z trzech wąskich trójkątnych liści oraz kilkakrotnie okręconego grubego sznura, spod którego wylania się dość długa pętla.

Boczne człony girlandy są wykonane inaczej. W środku najgrubszej części splotu mieści się stylizowana róża czteropłatkowa, u góry biegnie rząd podłużnych owoców (gruszek, owoców dzi-

sto zakończonym podbródkiem, kontrastującym z szeroką czaszką. Usta są szeroko otwarte, nos spłaszczony, wzrok skierowany w lewo. Powieki i żrenice opracowane plastycznie. Włosy pośrodku nad czołem ozdobione wypukłym, okrągłym guzem. Spod niego rozchodzą się promieniście kosmyki włosów odsłaniających bardzo niskie czoło. Od każdej maski rozchodzą się cztery karbowane wstęgi, rozdwojone na końcu i zakończone żółdziami. Dwie z nich wychodzą z za uszu i wiją się po bokach, dwie zwisają spod brody. W dużych zagłębieniach bocznych członów girlandy mieszczą się dwie pary głów. Są zestawione antytetycznie w ten sposób, że prawa głowa przykrywa częściowo tył głowy lewej. Obie widoczne są z profilu. Prawa głowa przybrana jest w czapkę frygijską, spod której sypływają na czoło i kark długie wijące się włosy. Oczy są bardzo wąskie, nos prosty o podkrojonych nozdrzach, usta roz-

chylone, podbródek zaokrąglony. Wyraz twarzy łagodnie zamysłony. Lewą głowę wieńczy gałązka lauru. Widoczne spod niej kędziory nisko okalają czoło nad oczami. Oczy bez źrenic są szeroko otwarte, nos długi i gruby, usta rozchylone. Obie pary głów są do siebie bardzo podobne, istnieją jednak między nimi różnice wykonania oraz pewna odmienność rysów twarzy, zwłaszcza jeśli chodzi o głowę w wieńcu. W lewej parze ma ona szeroko otwarte, duże, głęboko wykrojone usta o grubych wargach i bardzo długi nos. Głowy w czapkach frygijskich mają różnie potraktowane włosy: prawa starannie, lewa raczej schematycznie, przy częstszym użyciu świdra. Lwy w narożnikach ustawione są w skośnie ściętej płaszczyźnie na przejściu od ściany dłuższej do ścian bocznych.

umieścić w grupie sarkofagów rzymskich, w odróżnieniu od tzw. greckich, zdobionych ze wszystkich czterech stron, zgodnie z tradycją greckich sarkofagów małoazjatyckich. Wymiary wskazują, iż przeznaczony był dla jednej dorosłej osoby. Dekoracja sarkofagu nie jest przypadkowa. Każdy jej szczegół posiada swoją wymowę symboliczną, wszystkie zaś razem pozwalają na wyciągnięcie pewnych wniosków dotyczących już bezpośrednio osoby zmarłego.

Nad zwisającymi girlandami widnieją dwie pary głów. W obu wypadkach głowa przybrana w czapkę frygijską umieszczona jest po prawej stronie i zakrywa głowę lewą. Biorąc pod uwagę ogólną dbałość twórcy sarkofagu o symetrię takie wylamanie się spod jej prawideł świadczy o dużym na-



Ryc. 3. Fragment sarkofagu archigalla w Muzeum Narodowym w Warszawie. Lewa strona ściany frontowej, girlanda i głowy ustawione antytetycznie

Widoczne są jedynie ich lby z otwartymi paszczami okolone grzywą, piersi i przednie łapy o wyraźnie zaznaczonych grubych palcach. Całość oddana jest w bardzo głębokim reliefie. Gryfy zdobiące boczne ściany sarkofagu ustawione są profilem do widza. Orle głowy mają zwrócone ku tyłowi, tak że dziobem dotykają prosto uniesionego w górę skrzydła. Łapy ich są nieproporcjonalnie do całości grube, długi ogon zwisa do ziemi. Upierzenie opracowane bardzo szczegółowo, modelunek tułowia pozwala dostrzec prześwitujące przez skórę cztery żebra. Oko opracowane plastycznie, o bardzo głęboko ciętych konturach (ryc. 5).

Kształt sarkofagu oraz fakt, iż jest on pokryty dekoracją jedynie z trzech stron, pozwala go

cisku położonym na znaczenie tej właśnie głowy, konsekwentnie umieszczanej na honorowym miejscu. Czapka frygijska, młodzieńczy wyraz, wreszcie umiejscowienie na sarkofagu pozwalają z łatwością zinterpretować ją jako głowę Attysa. Zaznaczyć jednak należy, iż jest to w całym dostępnym mi materiale porównawczym jedyne użycie tego motywu jako reliefu zdobiącego ścianę sarkofagu. Zwykle występuje on jako naszczytnik pokrywy<sup>2</sup>.

Kult Attysa wprowadzony do Rzymu przez Klaudiusza<sup>3</sup> obiecywał wtajemniczonym przedłużenie życia poza grób oraz opiekę bóstwa na tym i na tamtym świecie. Wiara w zmartwychwstanie była istotnym sensem mitu o miłości

<sup>2</sup> Por. sarkofag z gryfami z Walters Art Gallery, K. Lehmann-Hartleben and E. C. Olsen, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore*, Baltimore 1942, fig. 17; sarkofag Medei, Rzym, Museo delle Terme, M. C. J. Toynbee, *Hadrianic School*,

Cambridge 1934, tabl. 42, 3; sarkofag Orestesa, Rzym, Lateran, M. C. J. Toynbee, *ju.*, tabl. 37, 1.

<sup>3</sup> J. Carcopineau, *Aspects mystiques de la Rome païenne*, Paryż 1942, s. 74.

Kybeli do Attysa, jego autokastracji, śmierci i wskrzeszeniu przez Kybelę w boskiej postaci. Wiara w zmartwychwstanie i wieczne życie po śmierci była najbardziej atrakcyjnym momentem wywodzącego się z Frygii kultu, który w ciągu II i początku III w. n.e. ogromnie rozpowszechnił się w Rzymie. Obrzędy kultowe, do których należały tak barbarzyńskie praktyki, jak autokastracja, orgiastyczne procesje, hałaśliwe bicie w bębny, spełniane były przez kapłanów Attysa i Kybeli, tzw. gallów. Pomimo popularności religii gallo- wie otaczani byli w Rzymie powszechną pogardą i rekrutowali się wyłącznie spośród cudzoziemców pochodzenia wschodniego, ewentualnie najuboższych warstw plebsu miejskiego. Natomiast najwyższy zwierzchnik tej społeczności, archigallus,

jeszcze na sile, gdyby poparto go argumentami archeologicznymi. Do nich należy bezsporny fakt zdobienia głowami Attysa sarkofagów rzymskich z II w. n.e. (por. przyp. 2). W świetle tych dowodów archeologicznych zupełnie niesłuszny wydaje się wywód M. Van Doren, jakoby religia Attysa dopiero po reformie Antonina Piusa nabrała charakteru mistycznego<sup>5</sup>. Wywód ten, oparty na jednym, i to nie uprawniającym do takich wniosków epitafium metrycznym, jest bardzo słabo uzasadniony i sprzeczny z istotnym sensem samego mitu, musi więc zupełnie odpaść, gdyż wyżej wspomniane sarkofagi zdobione głowami Attysa pochodzą już z okresu Hadriana. Wiadomo zaś, że motywy rzeźby sepulkralnej dobierano właśnie pod kątem zapewnienia zmarłemu w życiu poza-



Ryc. 4. Fragment sarkofagu archigalla w Muzeum Narodowym w Warszawie. Prawa strona ściany frontowej, girlanda i głowy ustawione antytetycznie

otoczony był powszechną czcią i zaliczano go w poczet najwyższych urzędników państwowych; między innymi funkcjami kultowymi składał on doroczne ofiary za cesarza. To stanowisko było oczywiście dostępne tylko dla obywatela rzymskiego pochodzącego z warstw urzędniczej arystokracji<sup>4</sup>.

Ostateczne wyjaśnienie szeregu aspektów kultu Attysa na terenie Rzymu zawdzięczamy J. Carcopineau. Bardzo przekonująco wywiódł on tezę o rozpowszechnieniu się tego kultu w Rzymie już w drugiej połowie I w. n.e. występując przeciwko mylnym hipotezom, jakoby został wprowadzony dopiero w III w. n.e. Wywód ten zyskałby

grobowym opieki bóstwa, którego był wyznawcą. Stąd wniosek, że już w okresie Hadriana kult miał charakter mistyczny, tj. zawierał naukę o życiu pozagrobowym.

Symbolika tego kultu, a zwłaszcza jej odbicie w rzymskiej sztuce i kulturze materialnej w okresie cesarstwa nie została dotychczas monograficznie opracowana. Jedyne szczegółowe studium Hepdinga<sup>6</sup> oparte jest wyłącznie na źródłach językowych, poświęcone zaś Attysowi rozdziały w ogólniejszych studiach religioznawczych zawierają niewiele szczegółów mogących wyjaśnić źródła ikonografii związane z kultem zabytków<sup>7</sup>. W opracowaniach tych powtarzają się na ogół

<sup>4</sup> J. Carcopineau, *ju.*, s. 76 nn.

<sup>5</sup> M. van Doren, *L'évolution des mystères phrygiens à Rome*, „L'antiquité classique”, t. XXII, z. 1, s. 79.

<sup>6</sup> H. Hepding, *Attis, seine Mythen u. sein Kultus*, Giessen 1903.

<sup>7</sup> C. Bailey, *Phases in the religion of ancient Rome*, rozdz. VI, Berkeley—California 1932; A. Grenier, *Les religions étrusque et romaine*, Paryż 1948, s. 209 nn. F. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, R. III, Paryż 1929.

interpretacje pewnych najbardziej charakterystycznych atrybutów. Są to: dla Attysa — sosna, dla Kybeli — lew. Mamy więc na razie wyjaśnioną dekorację narożników sarkofagu warszawskiego za pomocą lwich popiersi; dekorację dla tego typu sarkofagów czworobocznych zgola niezwykłą. Użyta została więc nie z uwagi na panującą modę, lecz dla usymbolizowania najważniejszego w kulcie Attysa poza nim samym bóstwa—Kybeli.

Rozwiązania pozostałych szczegółów dekoracji szukać już musimy samodzielnie wyłącznie w oparciu o źródła archeologiczne. Zaznaczyć przy tym należy, iż są to dla dekoracji omawianego sarkofagu szczegóły pierwszorzędnej wagi. Chodzi bowiem przede wszystkim o zinterpretowanie grupy heraldycznej z *baetylusem* oraz męskiej głowy przystrojonej laurem, stanowiącej parę z głową Attysa. Najobfitszym w szczegóły zabytkiem z kręgu kultowego Attysa jest relief przedstawiający popiersie kapłana Kybeli — galla lub raczej archigalla w Muzeum Palazzo dei Conservatori w Rzymie<sup>8</sup> (ryc. 6). Zwróćmy uwagę na pewne szczegóły tego przedstawienia, znajdujące swoje odpowiedniki w dekoracji sarkofagu warszawskiego. A więc kapłan ma na głowie wieniec laurowy, w prawej ręce trzyma główkę maku i kropidło z trzech związanych gałązek lauru. Na ogół przyjmuje się, że laur był rośliną charakterystyczną dla Apollina, o szerokim zastosowaniu w jego kulcie, w istocie jednak wiara w moc oczyszczającą tej rośliny była powszechna w Grecji i w Rzymie i nie da się ograniczyć do zasięgu jednej religii. Połączenie maku i lauru w reliefie archigalla symbolizuje zapewne sen i przebudzenie, w przenośni śmierć i życie. Po raz trzeci poza wieniec i kropidłem występuje laur w reliefie z Palazzo dei Conservatori na okrągłej skrzyneczce ze świętościami (*cista mystica*), umieszczonej w prawym dolnym rogu.

Jak więc wskazuje to przedstawienie, nie należy wykluczać różnorodnego użytku tej rośliny również w kulcie Attysa. Dlatego wieniec laurowy na głowie zdobiącej nasz sarkofag, zestawionej bezpośrednio z głową Attysa, nie może budzić żadnych wątpliwości. Na ostateczne wyjaśnienie znaczenia głowy pozwolą dalsze analogie z reliefu archigalla. Zwróćmy uwagę na rękojęść bicia prze-

wieszonoego przez jego lewe ramię. Ma ona kształt dwóch „balasków“ zwieńczonych maskami. Ten sam kształt „balaska“ powtarza się w każdym z ogniw potrójnego łańcucha zawieszonoego na karku archigalla i spadającoego z dwóch stron na jego piersi. Przedmioty tego kształtu, noszące starożytną nazwę *baluster*, otrzymały w archeologii Rzymu



Ryc. 5. Fragment sarkofagu archigalla w Muzeum Narodowym w Warszawie. Ściana boczna z przedstawieniem gryfa oraz lwa w narożniku

umowną nazwę *baetylus* przez analogię do anikonicznego symbolu bóstwa, jakim był stożkowaty betyl w kultach najdawniejszych społeczeństw basenu Morza Śródziemnego. Historia przedmiotów tego kształtu na obszarze kultury rzymskiej jest zawiła i niezupełnie wyjaśniona<sup>9</sup>. W każdym razie stwierdzić można, iż tzw. *baetylus* rzymski jest bądź naczyniem o wydętym brzuchu i przewężonej szyi rozchylającej się ku wylewowi, zamkniętym stożkowatą pokrywką, bądź słupem, pilastrem, ołtarzykiem naśladowującym ten kształt. Różne proporcje mogą go uczynić niskim i pękatym lub wysmukłym. Naczynia tego typu i ich wyobrażenia występują szczególnie często w grobach i na reliefach nagrobnych z okresu rzymskiego nekropoli aleksandryjskiej<sup>10</sup>. Według niektórych badaczy może to świadczyć o jego egipskiej proveniencji<sup>11</sup>. Rostovtzeff jest odmiennego zdania, uważając, że nie jest to przedmiot charakterystyczny dla zasięgu kultury egipskiej, spotyka

tovtzeff, *Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft*, „Röm. Mitt.“ XXVI 1911, s. 130.

<sup>9</sup> E. Mercklin, *Untersuchungen zu den antiken Bleisarkophagen*, „Berytus“ V 1938, s. 45; K. Lehmann-Hartleben, *iw.*, s. 44—45, przyp. 139—142, s. 29, przyp. 57, s. 17; tamże obszerna bibliografia.

<sup>10</sup> K. Lehmann-Hartleben, *iw.*, s. 45, przyp. 141.

<sup>11</sup> J. Schreiber, *iw.*; K. Lehmann-Hartleben, *iw.*

<sup>8</sup> Palazzo dei Conservatori, Scala V 2, *Jones Catalogue*, s. 254, pl. 100; J. Six, *Der Agyieus des Mys*, „Ath. Mitt.“ XIX 1894, s. 340—344, przyp. 2; T. Schreiber, *Die hellenistischen Reliefbilder und die augusteische Kunst*, „J. d. I.“ XI 1896, s. 100, przyp. 58; H. Meltzer, „Philologus“ 1904, s. 186—223; E. Pfuhl, *Das Beiwerk auf den Ostgriechischen Grabreliefs*, „J. d. I.“ 1905, s. 90; W. Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin 1905, s. 113; M. Ros-

się bowiem równie często w kręgu innych kultur wschodnich, np. w Syrii<sup>12</sup>. Być może jest on pokrewny hellenistycznym *lutroforom*, z którymi łączy go poza zbliżonym kształtem jego zastosowanie sepulkralne. Podkreślić też należy erotyczny charakter tego symbolu, którego górna część naśladuje *phallus*. Charakter ten wiąże go ściśle z kultami o podkładzie erotycznym. W istocie wszystko, co wiemy o tym tajemniczym przedmiocie na terenie późnohellenistycznego



Ryc. 6. Relief rzymski z końca II w. n. e. w Palazzo dei Conservatori w Rzymie. Kapłan Attysa w stroju liturgicznym

Egiptu i Rzymu, wskazuje na jego użytek kultowy w misteriach Izdy i Serapisa oraz Dionizosa. Szczególnie jasno świadczy o tym centralne umieszczenie *baetylusa* na reliefie hellenistycznym przedstawiającym małe sanktuarium Dionizosa<sup>13</sup> oraz nagrobek tego kształtu wzniesiony dla Klaudii Toreumy, aktorki rzymskiej należącej do sekty dionizyjskiej<sup>14</sup>.

Pomimo stwierdzonego ponad wszelką wątpliwość dionizyjskiego charakteru *baetylusa* rzymskiego nie ma, moim zdaniem, żadnych przeszkód, aby przedmioty tego typu uważać za integralnie związane również z kultem Attysa. Świadczy o tym zarówno podkreślony powyżej erotyczny ich charakter, jak i dwukrotne wystąpienie tego kształtu w reliefie archigalla. Symbol ten mógł zostać przejęty przez wiernych Attysa z pokrewnego

kultu Dionizosa. Świadczy o tym szereg innych powiązań obu religii, których treść mistyczna była ta sama (przezwyciężenie śmierci), zaś wiele szczegółów kultowych i liturgicznych bardzo zbliżonych. Oba kultury wywodziły się z prastarych wierzeń o śmierci i zmartwychwstaniu bóstwa płodów rolnych. Oba zapewniały życie pośmiertne swym wyznawcom, oba wreszcie miały silny podkład erotyczny. Jako dalszy dowód tych powiązań należy wspomnieć mieszanie pojęć o Attysie i Sabaziosie będącym frygijskim odpowiednikiem Dionizosa. Przytoczyć też wypada używaną w kulcie Attysa formułę wtajemniczenia, która w przekładzie brzmi: „Piłem z kymbalon, jadłem z tympanu“, wiadomo zaś, że oba te przedmioty są charakterystyczne dla kultu Dionizosa. Pewne aspekty tych związków omawia też Hepding we wspomnianym już szczegółowym studium przedmiotu<sup>15</sup>. Ponadto w źródłowej części tej książki udało mi się odnaleźć rzymską inskrypcję wotywną, złożoną co prawda późno, bo w 377 r. n.e., Attysowi i Kybeli przez kapłana kilku innych bóstw, między innymi Dionizosa<sup>16</sup>.

W odniesieniu do sarkofagu warszawskiego wszystkie te omówione wyżej powiązania pozwalają stwierdzić, że *baetylus* umieszczony w tak ważnym miejscu, uwydatniającym jego rolę, ustawiony na ołtarzyku i strzeżony przez dwa sfinksy, aczkolwiek tłumaczy się dość jasno przynależnością do kultu Attysa, może też być wspólnym symbolem obu bóstw, których opieki szukał pochowany w sarkofagu zmarły. Na taki eklektyzm mamy i inne dowody wśród dalszych szczegółów dekoracyjnych sarkofagu warszawskiego. Do motywów dionizyjskich należą mianowicie maski stanowiące zaczepy girland. Powiązanie akcesoriów teatralnych z kultem Dionizosa jest rzeczą zbyt znaną, by szerzej tu o tym pisać. Dodajmy jedynie, że maska jest niezwykle częstym motywem rzymskiej rzeźby sepulkralnej, występującym specjalnie, choć nie wyłącznie, na sarkofagach i ołtarzach bachicznych, że wreszcie, według niektórych teorii, maska była w czasie pewnych misteriów wystawiana i objaśniana, ewentualnie adorowana jako symbol bóstwa<sup>17</sup>. Wreszcie wspomnieć należy o tak niewątpliwym motywie dionizyjskim, jak winne grono wplecione w obie girlandy boczne omawianego sarkofagu.

Wobec znanego rzymskiego eklektyzmu i tolerancji religijnej nie należy dziwić się wypływa-

<sup>12</sup> E. Mercklin, *iw.*, M. Rostovtzeff, *iw.*

<sup>13</sup> Tzw. relief monachijski, Collignon, *La sculpture grecque* II, fig. 297; *Mélanges Maspero* II, fig. 4.

<sup>14</sup> K. Lehmann-Hartleben, *iw.*, fig. 35.

<sup>15</sup> H. Hepding, *iw.*, s. 129, 191, 214–216.

<sup>16</sup> *Corpus Inscriptionum Latinarum* VI, 500.

<sup>17</sup> K. Lehmann-Hartleben, *iw.*, s. 40.

Jącej z powyższej interpretacji przynależności zmarłego do dwóch wspólnot religijnych. Oznaczało to dla niego wzmocnioną asekurację zarówno życia pozagrobowego, jak i opiekę obu bóstw na ziemi. Zagrażało zaś jedynie większymi kosztami, na co jako człowiek zamożny (a o zamożności świadczy marmurowy, bogato rzeźbiony sarkofag) mógł sobie pozwolić.

Pozostały nam jeszcze do szczegółowego zanalizowania zdobiące sarkofag girlandy, dotychczas nawiasowo jedynie wspomniane. Bogactwo motywów w nich zawartych pozwoli nam rozwikłać ostatnie najtrudniejsze zagadnienia ikonograficzne tak bogatego w treść sarkofagu. Chociaż bowiem girlanda nie wiąże się ściśle z żadnym kręgiem wierzeń i jej zastosowanie w dekoracji wszelkiego typu nagrobków greckich i rzymskich, od stel archaicznych po sarkofagi bizantyńskie, wywodzi się z odbicia rzeczywistości, a mianowicie z wieńczenia pomników girlandami świeżych kwiatów<sup>18</sup>, to jednak można jej nadać bardziej określony charakter przez użycie takich czy innych motywów. Tak też uczynił artysta wykonywający sarkofag warszawski wplatając do niej wspomniane wyżej winne grona jako symbol dionizyjski oraz makówki, z którymi spotkaliśmy się na reliefie archigalla. Dalsze elementy girlandy świadczą ogólnie o mistycznym charakterze dekoracji symbolizując zwycięstwo życia nad śmiercią. Do tego typu szczegółów należą jabłka granatu występujące w girlandach bocznych. Wyobrażają one z jednej strony płodność natury przewyciężającej śmierć, z drugiej zaś są atrybutem bogini podziemia Persefony, będącej zarazem bóstwem śmierci i zmartwychwstania. Wplecione u dołu kłosy zboża nie należą również do rzadkości. Spotykamy je w wielu girlandach sepulkralnych. Na podstawie kilku przedstawień sepulkralnych, w których kłosy występują samodzielnie, uważa Wolters<sup>19</sup>, że świadczą one o kapłańskim stanie zmarłego. Środkowa girlanda upleciona z liści lauru i dębu, zwykle wplatanych do wieńców zwycięzców, ma nie odbiegający od całości mistyczny charakter podkreślający zwycięstwo odniesione przez zmarłego nad śmiercią. Z drzewem dębowym należy też powiązać zakończenie wstęg mające kształt żółdzi w miejsce zwykle stosowanych galeczek.

Z ogólnego charakteru nie wyłamuje się też dekoracja ścian bocznych. Zdobiące je gryfy mają prastary charakter sepulkralny. Przypomnijmy sobie, że te fantastyczne zwierzęta występują już na sarkofagu kreteńskim z Hagia Triada. Wchodzą one następnie do repertuaru apollinijskiego, gdzie symbolizują przewyciężenie śmierci przez życie<sup>20</sup>. To samo znaczenie zachowują przenikając do bogatej symboliki bachicznej, być może dzięki wspólnemu kultowi obu bogów w Delfach. Następnie zdobią szereg sarkofagów rzymskich, z których jeden uznany został za sarkofag kapłana Apollina<sup>21</sup>.

Spróbujmy teraz na podstawie zebranych wyżej szczegółów zinterpretować jeden z najważniejszych elementów dekoracyjnych omawianego sar-



Ryc. 7. Fragment sarkofagu archigalla w Muzeum Narodowym w Warszawie. Głowy ustawione antytetycznie: Attys, archigallus

kofagu. Jest nim głowa w wawrzynie stanowiąca parę z głową Attysa i częściowo przez nią przykryta. Podkreślaliśmy już jej szczególną rolę w dekoracji sarkofagu, jednakże bezpośrednie jej określenie jedynie na podstawie owego uwieńczenia gałązką laurową nie było w ogóle możliwe. Wieniec jest motywem dekoracyjnym o bardzo ogólnym charakterze. Wiencono zwycięzcę w igrzyskach, wiencono się przy składaniu ofiar, najwyższą nagrodą dla Rzymianina był wieniec *a cive servato*. Uwieńczona głowa na przedstawieniu plastycznym może należeć zarówno do każdego niemal bóstwa, jak i do uheroizowanego

<sup>18</sup> W. Altmann, *iw.*, s. 4; K. Lehmann-Hartleben, *iw.*, s. 30–31.

<sup>19</sup> P. Wolters, *Gestalt u. Sinn der Aehre in antiker Kunst*, „Die Antike“ VI 1930, s. 301.

<sup>20</sup> K. Lehmann-Hartleben, *iw.*, s. 30–31.

<sup>21</sup> Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums I*, s. 256, tabl. XXVI, Galleria Lapidaria nr 126; G. Rodenwaldt, *Sarkophag Miscellen*, „J. d. I.“, 1938, s. 414; W. Altmann, *iw.*, s. 274.

zmarłego lub przedstawionego przy składaniu ofiar kapłana<sup>22</sup>. Naszym zdaniem ta ostatnia możliwość powinna być przede wszystkim wzięta pod uwagę. Jeśli przypomniemy sobie, że podobny wieniec laurowy opasuje głowę archigalla na reliefie rzymskim, a w rękę trzyma on kropidło z tychże gałązek oraz główkę maku, którą spotkaliśmy w naszej girlandzie, jeśli przypomniemy sobie dalej ewentualne znaczenie kłosów zboża wplecionych do girlandy i jeśli, co ważniejsze, uświadomimy sobie owo niezwykle zagęszczenie symboli



Ryc. 8. Ołtarz nagrobny Amemptusa, wyzwolenca cesarzowej Liwii, żony Tyberiusa (14–37 r. n. e.)

mistycznych w obrębie jednego zabytku oraz specjalną rolę *baetylusa* na ołtarzyku, jeśli wreszcie zaobserwujemy celowe zbliżenie głowy w wieńcu z głową bóstwa przy jednoczesnym podkreśleniu primordialnej roli tego ostatniego, i wreszcie (wkraczając w inną już dziedzinę) jeżeli zauważymy wyraźne zindywidualizowanie rysów twarzy mężczyzny w wieńcu (ryc. 7), będziemy musieli dojść do wniosku usprawiedliwiającego tytuł niniejszego artykułu.

Interpretowana głowa jest — moim zdaniem — portretem zmarłego, dla którego sarkofag był przeznaczony, a zmarły był najprawdopodobniej kapłanem Attysa. Kapłanem takim był w równej mierze gallus i archigallus, jednakże w świetle przytoczonych powyżej wywodów o podrzędnej roli i niskim stanowisku gallów w społeczeństwie

rzymskim jest nie do pomyślenia, aby któryś z nich mógł się zdobyć na najdroższą, przyjętą obyczajowo jedynie w warstwie magnaterii rzymskiej formę pochówku grzebalnego we wspaniałym, artystycznie zdobionym, marmurowym sarkofagu. Natomiast przypisywanie go zmarłemu archigallowi, wysokiemu dostojnikowi państwowemu, określanemu w literaturze starożytnej wyrazem *sanctissimus*<sup>23</sup>, nie budzi żadnych zastrzeżeń. Mogą jedynie powstać wątpliwości z powodu dwukrotnego powtórzenia głowy archigalla w dekoracji tej samej ściany, za każdym razem w nieco innej wersji. Znajduje to jednak swój odpowiednik w odmiennym wykonaniu głów Attysa, toteż należy te różnice przypisać wspólnej pracy kilku wykonawców stosowanej często w pracowniach rzymskich, a w szczególności wzięć pod uwagę możliwość wykonania prawej pary głów wyżej stojącej artystycznie i technicznie lepiej opracowanej przez mistrza, a lewej przez ucznia kamieniarskiego<sup>24</sup>. W ten sposób dobiegliśmy do końca interpretacji ikonograficznej sarkofagu warszawskiego.

Jak widzieliśmy, sarkofag przesycony jest treścią, która z trudnością mieści się w ramach zestawionych z sobą pojedynczych motywów symbolicznych. Pomimo całego ich bogactwa do bliższego określenia chronologicznego naszego zabytku pomóc może jedynie wiadomość o wprowadzeniu oficjalnych misterii Attysa w Rzymie przez cesarza Klaudiusza. Tak więc teoretycznie sarkofag mógłby pochodzić już z drugiej połowy I w. n.e. Zdradza on też pewne pokrewieństwo z zabytkami sztuki sepulkralnej tego okresu.

A mianowicie kompozycja rysunku z grupą heraldyczną umieszczoną pod zwisającą girlandą przypomina taki sam układ dekoracji w ołtarzu Amemptusa z okresu tyberiańskiego<sup>25</sup> (ryc. 8). Przejrzyste rozłożenie reliefu w przestrzeni z pozostawieniem wolnego tła oraz pewien szczegół ikonograficzny, a mianowicie zaczep girlandy w postaci grubego, okręconego kilkakrotnie sznura, prowadzą porównanie z sarkofagiem pierwszowiecznym Cafarelli<sup>26</sup> (ryc. 9). Należy też wspomnieć o głowie w wieńcu laurowym, ogromnie przypominającej malowidło z Villa Farnesina, a więc pochodzące z lat około 20 p.n.e.<sup>27</sup> (ryc.10). Jednakże pomimo tych szczegółów, jak również tech-

<sup>22</sup> A. Sadurska, *Inscriptions latines et monuments funéraires romains*, Warszawa 1953, s. 69, przyp. 2, 3.

<sup>23</sup> Tertulian, *Apologeticus* 25.

<sup>24</sup> A. Sadurska, *iw.*, s. 34–35, przyp. 2.

<sup>25</sup> W. Altmann, *iw.*, tabl. I; G. Rodenwaldt, *Die*

*Kunst der Antike*, tabl. 566; E. Strong, *La scultura romana*, Florencja 1926, s. 61, fig. 39.

<sup>26</sup> G. Rodenwaldt, *Der Sarkophag Cafarelli*, Winckelmannus Programm LXXXIII, Berlin 1925, tabl. I–IV.

<sup>27</sup> S. Aurigemma, *Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Rzym 1950, s. 128, tabl. 82, 2.



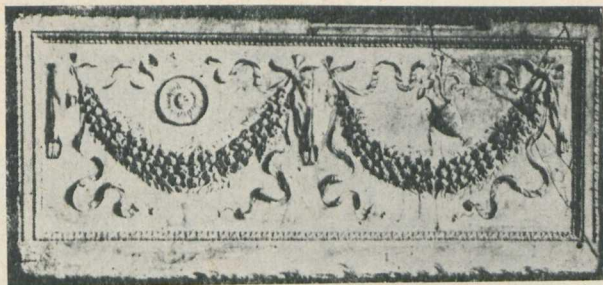
niki modelunku wykonanego niemal wyłącznie dłutem, co powoduje niewielki światłocień i płaskość reliefu, bardziej ogólne przesłanki nie pozwalają, moim zdaniem, na przesuwanie daty sarkofagu na lata wcześniejsze niż koniec I — początek II w. n.e.

Sarkofagi są nierozdzielnie związane z obyczajem grzebania nie spalonych zwłok. Obyczaj ten wchodzi w Rzymie w powszechne użycie dopiero z początkiem II w. n.e. Stąd na przestrzeni I w. n.e. i wieków wcześniejszych spotyka się jedynie sporadyczne wypadki umieszczenia sarkofagu w grobowcu rzymskim (np. sarkofag Scypiona z III w. p.n.e.). W świetle ostatnich badań archeologicznych za zupełnie pewne sarkofagi pierwszowieczne uważać można jedynie dwa sarkofagi pizańskie<sup>28</sup> oraz sarkofag Cafarelli<sup>29</sup>.

Z pierwszego wieku pochodzi też z pewnością fragment leningradzki, nie wiadomo jednak, czy jest on szczątkiem sarkofagu<sup>30</sup>. A zatem wobec sporadyczności grzebania zmarłych na przestrzeni I w. n.e. nie mógł się wytworzyć rodzimy rzymski typ trumny. Z wymienionych wyżej trzech zabytków dwa naśladują pod względem kształtu sarkofagi greckie, zaś dekoracja ich jest przeniesiona dokładnie z rzymskich ołtarzy nagrobnych, bez przystosowania jej do nowego typu pomnika. Takim eklektycznym wytworem jest w pierwszym rzędzie piękny sarkofag Cafarelli o kształcie greckich sarkofagów małoazjatyckich, zdobiony na sposób grecki po obu długich bokach. Nieliczne ozdoby go motywowały stały repertuar hellenistycznych i wczesnych rzymskich ołtarzy nagrobnych (bukraniony, girlandy, urceus i patera). Warto też zwrócić uwagę na podkreślony przez Rodenwalda konflikt pomiędzy dekoracją a jej obramieniem, który powoduje „przecięcie“ obu bocznych bukranionów. Jest to nieudolność kompozycji wynikająca z nieprzystosowania zdobionej powierzchni do architektury zdobionego przedmiotu.

Rzeźbiarz wykonujący omawiany sarkofag, chociaż nie był artystą tej miary co twórca sarkofagu Cafarelli, potrafił jednak bogatą dekorację rozplanować umiejętnie zdobiąc wszystkie widoczne partie, a nie dając przy tym wrażenia przeładowania. W proporcjach sarkofag nasz również nie przypomina wysokich, naśladujących budynek, form małoazjatyckich, wreszcie dekoracja trzech, nie zaś czterech boków stawia go w rzędzie sarkofagów typu rzymskiego. Musi więc pochodzić z takiego

okresu, w którym wytworzyła się już rzymska forma trumny pod wpływem powszechnie przyjętego w warstwie arystokracji rzymskiej obyczaju grzebania zwłok. Najwcześniejszą taką datą jest schyłek panowania Trajana. Następnie w ciągu pierwszych dziesiątków lat II w. n.e. obyczaj ten szybko się rozpowszechnia. Szerzy się on pod wpływem kilku kultów wschodnich. A więc z Egiptu przenika wiara w nieśmiertelność duszy, którą zapewnia jedynie zachowanie ciała; judaizm i chrystianizm szerzą wiarę w zmar-



Ryc. 9. Sarkofag Cafarelli z I w. n. e. Ściana frontowa.

tychwstanie, podczas którego dusza przyoblec się musi w ciało, w którym przebywała za życia; wierzenia zaś perskie zabraniają zbezczeszczenia ognia przez zetknięcie go z trupem<sup>31</sup>.

Tu jednak zwrócić należy uwagę na pomijaną w dotychczasowych opracowaniach kwestię odmienności obyczajów w różnych warstwach społecznych. Otóż zarówno z uwagi na wielkie koszty pochówku grzebalnego (sarkofag, placyk na grób), jak i z powodu właściwego warstwie drobnych mieszczan konserwatyizmu, przeważająca większość ludzi średniego stanu zamieszkujących Rzym przez cały II w. n.e. nadal pali ciała swych zmarłych. Dlatego też w tym okresie zabytki sztuki sepulkralnej szczególnie wyraźnie odzwierciedlają rozwarstwienie społeczeństwa rzymskiego nie tylko dzięki jakości materiału i dekoracji, lecz już przez sam swój charakter wynikający z odmiennego przeznaczenia ołtarza, urny, tablicy i sarkofagu. Nowy obyczaj rodzi potrzebę nowej formy artystycznej. Jednym z najwcześniejszych typów dekoracji, opartych jeszcze o doświadczenia uzyskane przy zdobieniu ołtarzy, jest dekoracja girlandowa, szczególnie rozpowszechniona za panowania Hadriana. Zgodnie z tendencjami klasycystycznymi panującymi w sztuce tego okresu girlanda hadrianowska daleka jest od świeżości i wdzięku, jaki nadają augustowskim girlandom

<sup>28</sup> M. C. J. Toynbee, *Hadrianic School*, Cambridge 1934, s. 229, tabl. LVI, 2; G. Rodenwaldt, *iw.*, s. 17, fig. 12.

<sup>29</sup> G. Rodenwaldt, *iw.*, przyp. 26.

<sup>30</sup> G. Rodenwaldt, *iw.*, s. 13, fig. 8.

<sup>31</sup> F. Cumont, *Lux Perpetua*, Paryż 1949, s. 387.

*Arae Pacis* realistycznie oddane kwiaty i powiewające na wietrze wstęgi. Daleka jest też od iluzjonizmu i malarskości bogatej, lecz ciężkiej, tak charakterystycznej dla ołtarzy i urn girlandy flawijskiej. Nie jest już jednak złożona z uszeregowanych po wojskowemu jednakowych okrągłych owoców lub podłużnych liści zdobiących zabytki trajanowskie.

Przy porównaniu sarkofagu warszawskiego z sarkofagiem Cafarelli oraz ołtarzem Amemptusa zwraca uwagę znaczna różnica w charakterze zdobiących



Ryc. 10. Rzymskie malowidło ściennie z Villa Farnesina datowane na około 20 r. p. n. e.

te trzy zabytki girland. Oba pierwszowieczne zabytki powstały pod przemożnym wpływem *Arae Pacis*. Stąd w nich delikatność kwiatków i niewielkich bryłek owoców, stąd przetykanie ich drobnymi liśćmi, stąd nieregularne ich ułożenie mające zbliżać przedstawienie do rzeczywistości. Stąd wreszcie delikatność powiewających na wietrze cieniutkich wstęg. W przeciwieństwie do tego girlanda naszego sarkofagu jest ułożona z dużych, solidnie upakowanych owoców i ozdobiona dokładnie pośrodku konwencjonalną rozetą. Zwraca też uwagę znaczne jej rozszerzenie pośrodku, a zwężenie na końcach ujętych w mankiety z liści akantu. Za najbliższą jej analogię uważać należy girlandę zdobiącą sarkofag hadrianowski w Museo Nazionale Romano<sup>32</sup> (ryc. 11). Podkreślić jednak należy użycie przez naszego artystę oryginalnej formy zaczepu, który realistycznie odtwarza gruby, kilkakrotnie okręcony powróż związujący pęk liści akantu w miejsce konwencjonalnego „metalowego” mankietu, występującego we wszystkich sarkofagach hadrianowskich<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> K. Lehmann-Hartleben, *iw.*, fig. 25; M. C. J. Toynbee, *iw.*, tabl. XLIII, 2.

<sup>33</sup> M. C. J. Toynbee, *iw.*, tabl. XLIII, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII.

<sup>34</sup> M. C. J. Toynbee, *iw.*, tabl. XLIII, 3, tabl. XLV, 1; Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums I*, tabl. XXVI; Galleria Lapidaria 150.

Oryginalność artysty zdobiącego nasz zabytek wyraża się też w użyciu motywu antytetycznie ustawionych głów, który to motyw nie powtarza się w żadnym z publikowanych zabytków. Natomiast kilka sarkofagów hadrianowskich ozdobionych jest zwróconymi do siebie lub widniejącymi w tym samym profilu parami masek, umieszczonymi ponad zwisami girland<sup>34</sup>. Grupa heraldyczna sfinksów z *baetylusem* na zabytku warszawskim znajduje swój odpowiednik w późnohadrianowskim sarkofagu z gryfami z Walters Art Gallery<sup>35</sup>, gdzie miejsce sfinksów zajmują gryfy, oraz w późnotrajanowskim reliefie dekoracyjnym z Neapolu<sup>36</sup> i w sarkofagu tzw. kapłańskim w Watykanie<sup>37</sup>. W zakresie tematyki należy też podkreślić przejawiające się w naszym sarkofagu zamiłowanie artysty do przedstawiania zwierząt fantastycznych, tak charakterystyczne dla okresu Hadriana.

W zakresie formy na okres ten jako na datę powstania zabytku wskazuje poza wymienionymi wyżej analogiami doskonała niemal symetria rysunku przy starannym, lecz nieco suchym modelunku. Zwraca uwagę pomijanie rysunku wewnętrznego, traktowanie twarzy i postaci dużymi płaszczyznami, co daje w konsekwencji wrażenie ostrości i suchości oraz odbiera przedstawieniu cechy realizmu. Taki właśnie idealizujący, symetryczny rysunek, takie postacie, pod których ciałem nie wyczuwa się kośćca, o twarzach pozbawionych zwykłych ludzkich bruzd czy zmarszczek zdobią klasycystyczne zabytki hadrianowskie (por. wyżej wymieniony sarkofag z gryfami z Walters Art Gallery, relief Antinousa z Villa Albani<sup>38</sup>, sarkofag Leukippidek w Watykanie)<sup>39</sup>.

Pozostaje pytanie, w jakiej fazie długiego panowania Hadriana (117—138) mógł powstać jedyny w swoim rodzaju, o dekoracji stanowiącej *unicum*, warszawski sarkofag archigalla. Tu pewne światło rzucają wyżej wyszczególnione powiązania z zabytkami sztuki sepulkralnej I w. jak również z malowidłem z Farnesiny. O wczesnym możliwie okresie powstania sarkofagu świadczy także ograniczenie jego dekoracji do ornamentalnej, pomimo przesycenia jej treścią, którą by łatwiej wyrazić mogły figuralne sceny mitologiczne lub kultowe. Najważniejszym jednak argumentem będzie tu

<sup>35</sup> K. Lehmann-Hartleben, *iw.*, s. 59, fig. 16.

<sup>36</sup> „J. d. I.” 1936, s. 80, fig. 13.

<sup>37</sup> Por. przyp. 21.

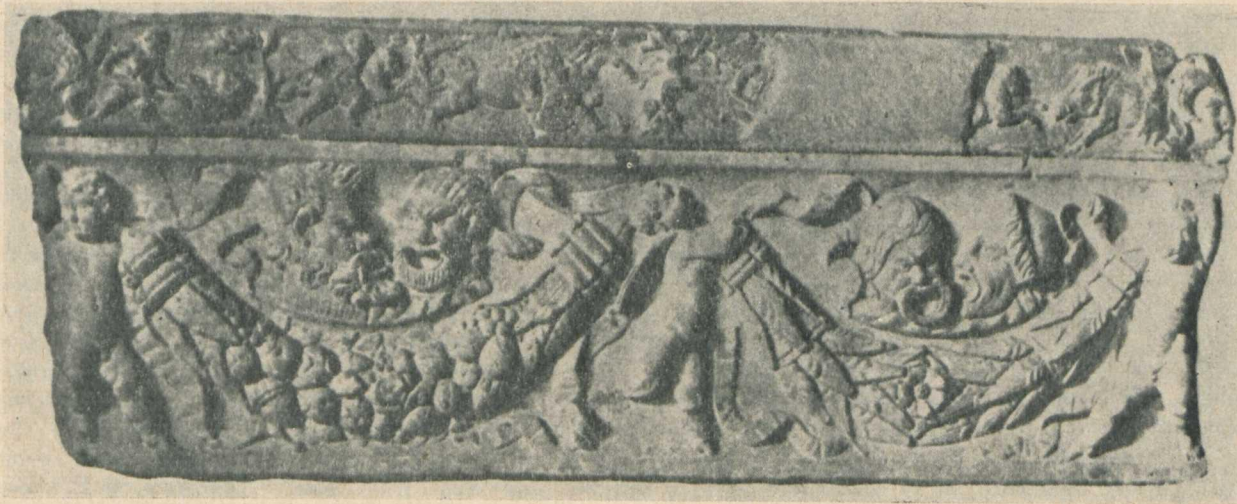
<sup>38</sup> E. Strong, *iw.* tabl. XII.

<sup>39</sup> M. C. J. Toynbee, *iw.*, tabl. XL, 4.

chyba niemożność zaliczenia omawianego sarkofagu do któregośkolwiek z czterech typów, na które poklasyfikowała wszystkie znane do 1933 r. girlandowe sarkofagi hadrianowskie Toynbee<sup>40</sup>. Zasadniczą podstawą tej klasyfikacji są postacie Amorków i Wiktorii podtrzymujących girlandy. Otóż dekoracja naszego sarkofagu wyłamuje się spod tej klasyfikacji, gdyż girlandy nie są tu w ogóle podtrzymywane, lecz jedynie zaczepione o maski, tak jak to miało miejsce w ołtarzach i urnach nagrobnych I w. n.e. Wspomnieć tu trzeba jeszcze raz tyberiański ołtarz Amemptusa, flawijski z Watykanu z postacią siedzącego mężczyzny<sup>41</sup> oraz najbardziej zbliżoną pod względem formalnym do naszego zabytku dużą urnę

i w chronologii względnej, obejmującej wszystkie pochodzące z tego znaleziska zabytki, wydatowany został na około 125 r.<sup>43</sup> Stwierdzić też należy niewątpliwe pokrewieństwo artystyczne naszego sarkofagu z wyżej wspomnianym sarkofagiem kapłana Apollina, ozdobionym heraldyczną grupą gryfów, pochodzącym prawdopodobnie z ostatnich lat panowania Trajana. Grupa ta przypomina heraldyczną grupę sfinksów z *baetylusem* na zabytku warszawskim. Można by więc w przybliżeniu określić datę naszego zabytku na lata 120—130 n.e., tj. pierwszą połowę panowania Hadriana.

Zamiłowanie do grup heraldycznych, wyrażające się w naszym sarkofagu w szczególnie objasnianej grupie sfinksów z *baetylusem* oraz w anty-



Ryc. 11. Rzymski sarkofag girlandowy z okresu Hadriana z Museo della Terme w Rzymie

na prochy z gliptoteki w *Ny Carlsberg*<sup>42</sup>. Jak wskazuje napis, pochodzi ona prawdopodobnie z okresu panowania Nerwy lub Trajana.

Takie odchylenie od ogólnie przyjętych w danym okresie form świadczy albo o wielkiej oryginalności rzeźbiarza, albo o jego zależności od innych, poprzedzających ustalającą się dopiero modę wpływów. W naszym wypadku przypuścić raczej należy drugą ewentualność i założyć, iż sarkofag warszawski powstał w oparciu o formy dekoracyjne zabytków końca I i pocz. II w. n.e., tj. urn, ołtarzy i nielicznych jeszcze sarkofagów. Spośród tych ostatnich szczególnie bliską analogię do naszego zabytku stanowi raz już cytowany sarkofag girlandowy z Museo Nazionale w Rzymie. Pochodzi on z grobowca Kalpurniów Pizonów

tetycznych parach masek, pomimo iż jest charakterystyczne dla rzeźby rzymskiej dopiero w okresie Antoninów (fryz ze świątyni Antonina i Faustyny), daje się wytłumaczyć precedensami w rzeźbie trajanowskiej (architraw z Forum Trajana w Rzymie z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych n.e.<sup>44</sup>, relief trajanowski z Neapolu<sup>45</sup>) oraz wcześniejszej (relief z Villa Pamphili w Rzymie z pierwszej połowy I w. n.e.<sup>46</sup>, augustowski ołtarz Baebii Primy w Warszawie<sup>47</sup> i in.)

Pomimo jednak zaprzeczania twórcy naszego sarkofagu tak wielkiej indywidualności twórczej, aby usprawiedliwić mogła przypuszczenie o wyłamaniu się spośród powszechnie panujących szablonów, niesposób odmówić mu pewnej oryginalności wyrażającej się w szczegółach dekoracji,

<sup>40</sup> M. C. J. Toynbee, *ju.*, s. 202—203.

<sup>41</sup> W. Altmann, *Grabaltäre*, s. 56, fig. 48.

<sup>42</sup> *Ny Carlsberg Glyptotek*, Kopenhaga 1907, pl. LXIX, Nr 803.

<sup>43</sup> K. Lehmann-Hartleben, *ju.*, s. 60.

<sup>44</sup> „J. d. I.“, 1936, s. 76, fig. 5.

<sup>45</sup> „J. d. I.“ 1936, s. 80, fig. 13.

<sup>46</sup> „J. d. I.“ 1936, s. 76, fig. 9.

<sup>47</sup> A. Sadurska, *ju.*, tabl. III; „Meander“ VI 1951, s. 143.

bez stworzenia wszakże nowej koncepcji całości. Źródła tej oryginalności szukać więc trzeba, naszym zdaniem, nie w wybitnych zdolnościach rzeźbiarskich właściciela warsztatu, z którego wyszedł sarkofag, lecz w jego doświadczeniach. Jeśli uświadomimy sobie egiptyzujące tendencje twórcy sarkofagu, wyrażające się w przybraniu sfinksa w *kłafi* egipski, podczas gdy normalnie nosi on współcześnie modną fryzurę, oraz w umieszczeniu na honorowym miejscu Aleksandryjskiego *baetylusa*, to dojdziemy do wniosku, iż najprawdopodobniej rzeźbiarz, o którym mówimy, pochodził nie z Rzymu, lecz z Egiptu. Być może był to Grek z Aleksandrii, który wypełniając okre-

ślone zamówienia klienta rzymskiego kładł jednak na swoje dzieło piętno sztuki Aleksandryjskiej okresu rzymskiego.

Jak widzimy, warszawski sarkofag archigalla jest zarówno pod względem ikonografii, jak i formy dekoracji niezwykle ciekawym, oryginalnym zabytkiem, nasuwającym szereg problemów dotyczących wielu dziedzin. Przeprowadzona tu szczegółowa jego interpretacja rzuci, być może, snop światła na słabo dotychczas opracowane zagadnienie odbicia kultu Attysa w sztuce, jak również przysporzy materiału do przyszłej syntezy skomplikowanej problematyki sarkofagów rzymskich.

## САРКОФАГ АРХИГАЛЛА В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ В ВАРШАВЕ

НАПИСАЛА  
АННА САДУРСКА

В статье под этим заголовком был описан мраморный римский саркофаг из Национального Музея в Варшаве. Происхождение его не известно. Его измерения таковы: 2,20 м. × 0,68 м. × 0,52 м. Крышки нет. Лицевая сторона склеена из многих фрагментов. Саркофаг украшен с трех сторон рельефной декорацией. Главным декоративным мотивом лицевой стороны является гирлянда, состоящая из трех звеньев. Под серединным звеном находится центральная декоративная группа, состоящая из двух сфинксов, поклоняющихся „baetylus”-у. Над боковыми сплетениями гирлянды видны две пары голов, обращенных к себе затылками. В обоих случаях голова, находящаяся налево увенчана лавровым венком, а на правую голову надет фригийский колпак. Обе группы голов похожи друг на друга. По наугольникам саркофага находятся львы (бюсты), а на боковых стенках — грифы, изображенные в очень плоском рельефе. Весь саркофаг вырезан долотом, за исключением некоторых деталей, как это видно по очень небольшому количеству следов бурава в зрачках и в гирляндах.

Задачей иконографического толкования является объяснение символического значения изображений, в особенности двух пар голов. Голову во фригийском колпаке приписывают Аттису. Объяснение значения головы в лавровом венце стало возможным только после подробного герменевтического анализа всей декорации. Констатируется, что она свидетельствует о культе Аттиса и Кибелы. Символом последней являются львы. Некоторые трудности возникли при попытке объяснения центральной группы с так называемым „baetylus”-ом. Этот предмет, значение которого еще не вполне выяснено, употреблялся в культе Диониса. Происхождение его формы выводится вероятно из Александрии, где он был наиболее распространен. Однако римский рельеф времен Константина (Рим, Дворец Хранителей), представляющий жреца Аттиса в литургическом одеянии, имеет несколько подробностей аналогической формы (звенья ожерелья, рукоятка плети) и дает возможность констатировать, что этот предмет был также употребляем в обрядах, связанных с культом Аттиса. Известны впрочем и другие нити, связующие обе религии, с их схожим характером оргий, подчеркнутым в обоих случаях формой „baetylus”-а.

Дальнейшие подробности декорации саркофага свидетельствуют о мистическом характере верований умершего и должны напоминать о преодолении им смерти. Здесь следует упомянуть грифы — старинный символ жизни, листья лавра и дуба в серединном звене гирлянды (символы победы), а также плоды граната и злчные колосья, вполетенные в боковые звенья (символы воскресения). Последние, по мнению некоторых исследователей, свидетельствуют также о том, что умерший принадлежал к сословию жрецов.

Самые важные предпосылки для определения головы в венце исходят из анализа места на саркофаге, на котором она изображена, а также из ее отношения к иным элементам декорации. Подчер-

кнуто ее близость к голове божества, не забывая в то же время отметить, что именно ему отведена главенствующая роль. Вопреки правилам симметрии, которой скульптор придерживался во всей декорации, — голова Аттиса в обоих случаях находится на правой, почетной стороне, и частично закрывает зад головы в венке. Индивидуализация черт лица головы в венке свидетельствует о ее портретном характере. Все эти предпосылки приводят, по мнению автора, к выводу, что она представляет портрет главного жреца Аттиса, — архигалла, для которого предназначен был саркофаг. Некоторая разница черт лица обеих пар голов объясняется тем, что саркофаг был коллективным трудом двух каменщиков, как это уже открыл автор при разработке двух римских алтарей-двойников. Лавровый венец имеется уже на упомянутом рельефе архигалла из музея Дворца Хранителей. Высокое социальное положение римских архигаллов вполне оправдывало воздвижение ему такой ценной гробницы.

Точное определение даты саркофага, вследствие отсутствия всяких непосредственных указаний (отсутствие надписи, неизвестное происхождение), возможно было только на основании анализа стили декорации саркофага. Декорация при помощи гирлянды свидетельствует о том, что происхождение памятника относится ко времени ранних римских саркофагов. Принимая во внимание факт распространения мраморных саркофагов в Риме только с началом II в. н. э., принято считать предельной ранней датой начало царствования Адриана. Симметрия декорации, изображение фантастических зверей, гладкая, но сухая моделировка, избегание бурава — также указывают на царствование этого Цезаря, как на период возникновения памятника. Дальнейшее уточнение даты получено, благодаря открытию аналогического мотива гирлянд, поддерживаемых масками на памятниках предшествующих периоду Адриана (урна для праха из Нового Карльсберга, алтарь Амемптуса). На этом основании, а также опираясь на доказанную самобытность декорации, являющейся уникалом среди описываемых памятников — решено, что этот памятник относится вероятнее всего к первой половине царствования Адриана, когда еще не успели кристаллизироваться господствующие правила моды. Схожесть с более ранними памятниками (саркофаг из гробницы Кальпурниев в Римском Национальном Музее) дали возможность определить с большой вероятностью дату возникновения варшавского саркофага на 120—125 гг. н. э.

Предпринята была также попытка определить мастерскую, из которой вышел саркофаг. Опираясь на подробности декораций, подражающих египетским, как например покрывало сфинкса и александрийский „baetylus”, была построена гипотеза, что владельцем мастерской был грек из Александрии, который, исполняя заказ римского клиента, в своем творчестве целиком не отрекся от элементов родного искусства, благодаря чему создал самобытное произведение, отличающееся от стандартного производства позднейших времен.

## LE SARCOPHAGE DE L'ARCHIGALLUS AU MUSÉE NATIONAL DE VARSOVIE

PAR

ANNA SADURSKA

Cette étude est consacrée au sarcophage romain en marbre gardé au Musée National de Varsovie. L'origine en demeure inconnue. Les dimensions sont: 2,20 m × 0,68 m × 0,52 m. Le couvercle manque. La paroi antérieure est restituée à l'aide des fragments retrouvés. Le sarcophage est orné de reliefs sur trois de ses faces. Le principal motif du frontispice est une guirlande tripartite. Au-dessous, le groupe décoratif central, présente deux sphinx adorant un *baetylus*. Au-dessus des éléments latéraux de la guirlande se trouvent deux paires de têtes adossées. Dans chacune de ces paires, la tête à gauche est couronnée de laurier, et celle à droite est coiffée d'un bonnet phrygien. Les deux groupes se ressemblent. Aux angles du sarcophage sont taillées des bustes de lions, ses faces latérales sont ornées de bas-reliefs représentant des griffons. L'ensemble est exécuté au ciseau, avec de très rares marques du foret à l'emplacement des pupilles et aux guirlandes.

L'interprétation iconographique de l'ouvrage vise de déchiffrer le sens symbolique des figures représentées et avant tout de préciser le rôle des deux paires de têtes. La tête coiffée du bonnet phrygien doit être attribuée à Atys. Quant à la tête couronnée de laurier, sa signification n'a pu être déterminée qu'après l'analyse détaillée de l'ensemble de la décoration. Cet ensemble offre un témoignage du culte d'Atys et de Cybèle. Cette dernière est symbolisée par les lions. L'explication du groupe central a présenté quelques difficultés. L'objet dit *baetylus*, dont le rôle n'a pu être encore exactement défini était en usage dans les cérémonies du culte dionysiaque. Sa forme est sans doute originaire d'Alexandrie, où il était le plus répandu. Toutefois un relief romain (au musée Palazzo dei Conservatori à Rome) datant de l'époque de Constantin et qui représente un prêtre d'Atys en habits sacerdotaux porte certains détails d'une configuration analogue (chaînon du collier, manche du fouet), ce qui permet de croire que l'objet était employé également dans les cérémonies du culte d'Atys. Il y a du reste d'autres rapports entre ces deux cultes de caractère orgiaque, accentué par la forme du *baetylus*.

D'autres détails décoratifs du sarcophage révélant le caractère mystique des croyances du défunt doivent sans

doute commémorer sa victoire remportée sur la mort; ce sont les griffons (très ancien symbole de la vie), les feuilles de laurier et de chêne dans la partie centrale de la guirlande (symboles de la victoire), enfin les grenades et les épis enlacés dans les guirlandes latérales (symboles de la résurrection). Ces derniers — d'après certains érudits — sont en même temps un témoignage de la dignité sacerdotale du défunt.

Les données décisives qui ont permis de préciser le rôle de la tête couronnée sont dues à une analyse de la place que la tête occupe sur le sarcophage et de sa position par rapport aux autres éléments de la décoration. Il importe de souligner son voisinage avec la tête de la divinité, cette dernière conservant toutefois un rôle dominant. En effet, contrairement aux règles de symétrie, observées dans l'ensemble de l'ouvrage, la tête d'Atys est placée chaque fois à droite, c'est-à-dire à la place d'honneur, de plus, elle dissimule quelque peu la partie postérieure de la tête couronnée. Le caractère individuel imprimé aux traits du visage de la tête couronnée indique qu'il s'agit d'un portrait. Toutes ces considérations portent à conclure qu'il s'agit du portrait du grand prêtre d'Atys, l'archigallus, à qui le sarcophage était destiné. Une certaine différence dans les traits du visage des deux paires de têtes serait due au travail de deux tailleurs à la même oeuvre (une constatation analogue avait été faite par l'auteur à l'occasion d'une étude consacrée à deux autels funéraires jumeaux). La couronne de laurier figure également sur le relief, déjà mentionné au Palazzo dei Conservatori. La haute situation sociale des archigallus romains justifie pleinement un cercueil si précieux.

Faute d'indications immédiates (manque d'inscriptions, origine inconnue), la date du sarcophage n'a pu être établie que d'après le style de la décoration. L'ornement en forme de guirlande permet de ranger ce sarcophage parmi les vieux sarcophages romains.

Puisque les sarcophages en marbre ne s'étaient répandus à Rome qu'au début du II siècle de notre ère, on peut admettre comme *terminus post quem* les premières années du règne d'Adrien. La symétrie de la décoration, la représen-

tation d'animaux fabuleux, le modelé exact et sobre, l'emploi très modéré du foret, sont autant d'indices que le sarcophage date du règne de cet empereur, une autre indication permettant de préciser la date, c'est qu'il y a des motifs décoratifs analogues — guirlandes soutenues par des masques — dans les oeuvres antérieures à l'époque d'Adrien (l'urne funéraire de Ny Carlsberg, l'autel d'Amemptus). Toutes ces données, de même que l'originalité incontestée de la décoration, unique parmi les oeuvres connues dans la littérature, portent à croire que le sarcophage remonte selon toute probabilité à la première moitié du règne d'Adrien, temps où le canon en matière d'art n'était pas encore définitivement fixé. Les rapports du sarcophage du Musée National de Var-

sovie avec des oeuvres de date certaine (le sarcophage du tombeau des Calpurnius au Museo Nazionale Romano) ont permis de placer la date, avec grande probabilité, entre les années 120 et 125 de notre ère.

De quel atelier est sorti le sarcophage? Les détails égyptiens de la décoration, tels que la coiffure du sphinx et le *baetylus* alexandrin amènent à l'hypothèse que c'était l'atelier d'un Grec d'Alexandrie; le sculpteur en exécutant la commande pour un client romain, n'a pas su se départir complètement des éléments d'art de son pays natal et créa un monument original très distinct des ouvrages standardisés de la période suivante.