

Elżbieta Jastrzębowska

DANIEL I TEKLA MIĘDZY LWAMI:
ANTYCZNE KORZENIE SCENY

W chrześcijańskich tekstach hagiograficznych, już we wczesnych *acta martyrum*, ale zwłaszcza w późniejszych żywotach i legendach świętych, częste są postacie czcigodnych mężów i niewiast, którzy w najrozmaitszy sposób mieli do czynienia z jednym lwem lub z ich parą. Wystarczy wspomnieć tu Darię, nawróconą przez Chryszanta, skazaną na pobyt w domu nierządu dziewicę chrześcijańską, do której dostępu bronił lew¹. Równą, a nawet jeszcze większą sławą cieszyła się, rzucona *ad bestias* w amfiteatrze antiocheńskim, męczennica Tekla, której ani lew, ani lwica, ani inne tam wypuszczone i zgłodniałe zwierzęta drapieżne nie tylko nie tknęły, ale jej kornie oddały cześć². Mniej znany jest natomiast Malchus z Nisibis, którym opiekowała się cała lwia rodzina³, zaś legendarna przyjaźń św. Hieronima z lwem bywa przytaczana przy różnych sposobnościach po dziś dzień. Jednakże wśród „lwich świętych” najpowszechniejsze stały się postacie biblijne, i to zarówno pogromcy lwów Samson oraz Dawid, jak i prorok Daniel adorowany przez lwy, czy wreszcie ci, których lew symbolizował, jak patriarcha Juda lub ewangelista Marek, by wspomnieć wreszcie samego Chrystusa stojącego na lwie, który w tym przypadku był uosobieniem zła.

W porównaniu z tak licznymi tekstami biblijnymi i bogobojnymi opowieściami literackimi, w których występują lwy wraz z całą rozwiniętą w chrześcijańskich źródłach pisanych symboliką lwa, najstarsza ikonografia chrześcijańska czczonych postaci z lwami przedstawia się nader skromnie⁴. Dopiero znacznie późniejsza

¹ P. Simonelli, *Crisanto e Daria*, (w:) *Biblioteca Sanctorum*, Roma 1964, IV, s. 300-305.

² G. Dagron, *Vie et miracles de Sainte Thècle*, „Subsidia Hagiographica” 62 (1978), s. 240-247.

³ Według Hieronima, *Vita Malchi monachi captivi*, pl. XXIII, s. 55-62; por.: P. van den Ven, *Saint Jérôme et la vie du moine Malcus le captif*, Louvain 1900; H. Leclercq, *Jérôme (Saint)*, (w:) *DACL*, VII, s. 2262 i n.; G.D. Giordini, *Malco*, (w:) *Biblioteca Sanctorum*, 1966, VIII, s. 585-587.

⁴ Por. M. Riemschneider, *Heidnische Götter in christlichem Gewande. Die Löwenheiligen*, (w:) J. Irmscher (red.), *Byzantinische Beiträge*, Berlin 1964, s. 81-89.

sztuka sakralna wypełniła tę lukę tak, że dziś znamy ponad dwudziestu świętych, których atrybutem stał się właśnie lew⁵.

Wracając do pierwszych wieków chrześcijaństwa trzeba podkreślić, iż wspomniana dysproporcja między bogactwem źródeł pisanych a skromnością przedstawień w sztuce była zjawiskiem dość typowym, które wynikało z odrębnego rozwoju twórczości literackiej oraz plastycznej, co doprowadziło do wykształcenia się różnych form i wielorakiej symboliki odnoszących się do tej samej treści biblijnej. Stąd też, jak to trafnie określił Ernst Dassmann, „nie należy mieszać znaczenia literackiego i ikonograficznego bez brania pod uwagę rozwoju ikonograficznego oraz bliższych okoliczności, które wpłynęły na rozwój recepcji obrazów”⁶. Wydaje się, że w studiach nad ikonografią wczesnochrześcijańską przestroga ta jest stale aktualna, gdyż mimo dawno już dokonanych przełomowych badań Theodora Klausera na ten temat, nadal silna bywa pokusa do bezpośredniego tłumaczenia dzieł sztuki źródłami literackimi lub też ilustrowania tekstów, złożonymi w istocie rzeczy, przedstawieniami plastycznymi⁷. Do wspomnianych przez Dassmanna okoliczności, warunkujących rozwój plastyki chrześcijańskiej, musiała niewątpliwie należeć odwieczna, bardzo bogata i nadal żywa podczas pierwszych wieków istnienia chrześcijaństwa tradycja ikonograficzna i ikonologiczna antyku. W najbliższym otoczeniu chrześcijan, w ich środowisku, tak w życiu prywatnym, jak publicznym, w domach, w miejscach kultu i na grobach, na co dzień i od święta pełno było przedstawień. W takiej rzeczywistości i pod jej przemożnym wpływem powstawała oraz rozwijała się również ikonografia biblijna. Dobrze znane są niektóre sceny ze *Starego* i *Nowego Testamentu* znacznie odbiegające od narracji Pisma Świętego, a zrozumiałe w świetle tradycji antycznej, jak na przykład odpoczywający Jonasz podobny do śpiącego Endymiona⁸ czy Pokłon Magów w Betlejem przypominający sceny hołdu cesarskiego⁹.

W najstarszych scenach chrześcijańskich przedstawiających obok ludzi lwy mamy w zasadzie do czynienia tylko z czterema bohaterami, którym towarzyszy jeden lew lub para tych drapieżników. Są to postacie ze *Starego Testamentu*, jak Samson, Dawid czy Daniel, i z czasów apostołskich, czyli Tekla. Nie będziemy

⁵ Por. na przykład H. Roeder, *Saints and Their Attributes*, London 1955, s. 234-238.

⁶ E. Dassmann, *Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Märtyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst*, Münster 1973, s. 259.

⁷ Por. rozdz. „Rozważania nad powstawaniem sztuki wczesnochrześcijańskiej” w tej pracy.

⁸ A. Stuiber, *Refrigerium interim*, „Theophaneia”, 11, Bonn 1957, s. 136 i n.; por. H. Sichtermann, *Der Jonaszzyklus*, (w:) *Spätantike und frühes Christentum, Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik*, Frankfurt a. M. 1983/1984, s. 245-247.

⁹ J. Deckers, *Die Huldigung der Magier in der Kunst der Spätantike*, (w:) *Die Heiligen Drei Könige*, Köln 1982, s. 20-32; E. Jastrzębowska, *Boten, Magier und Pilger*, (w:) *Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst, H. Brandenburg zum 65. Geburtstag*, „Boreas”, 17 (1994), s. 105-113.

na razie zajmować się Samsonem i Dawidem, gdyż we wczesnym okresie formowania się ikonografii chrześcijańskiej sceny walki ze lwem tych bohaterów z jednej strony występowały rzadko, z drugiej zaś, niewątpliwie wzorując się na bardzo popularnych w antyku przedstawieniach Herkulesa zwyciężającego lwa, ich geneza nie stanowi dla nas dziś jakiegokolwiek zagadki¹⁰.

Bardziej interesujące są dwie pozostałe postacie, Daniela i Tekli, których wyobrażano w podobnej, tzw. heraldycznej, a precyzyjniej powiedziawszy w antyteycznej, kompozycji: między dwoma symetrycznie ku nim zwróconymi lwami. Daniel występuje wśród najstarszych przedstawień biblijnych w Rzymie z początku III w. [pl. II, 1], Tekla zaś pojawia się później, w V w., i to na Wschodzie, a dokładniej w Egipcie [pl. II, 2]. Obie postacie przedstawiano w zasadzie tak samo frontalnie, w postawie stojącej, często z wzniesionymi ramionami w geście oranta. W przypadku Tekli mógł wystąpić także z jednej strony lew lub lwica, a ich odpowiednikiem z drugiej strony bywał inny drapieżnik, wystawiona zaś na męczeństwo mogła mieć spętane z tyłu ręce. W źródłach pisanych, do których nawiązują obie sceny, mamy również do czynienia z podobną sytuacją cudownego wybawienia. Daniela, skazanego w Babilonie przez króla perskiego Dariusza na śmierć w jaskini lwiej, uratował Bóg, gdyż „posłał swego anioła i on zamknął na śmierć lwom”¹¹. Teklę, również z powodu jej wiary, wrzucono w Antiochii w amfiteatrze na pożarcie dzikim bestiom (lwom, niedźwiedziom i bykom), „jednak wszystkie te zwierzęta jakby zmorzył sen i nie zrobiły jej krzywdy”¹².

Formalnie schemat kompozycji przedstawienia Daniela i Tekli między lwami należy przypisać grupie popularnych, wywodzących się z antyku zamkniętych układów symetrycznych, określanych powszechnie mianem antytetycznych, w których postać ludzka zajmuje centralne miejsce, a flankują ją dwa zwierzęta lub dwie rośliny. Kompozycję tę spotyka się często wśród najstarszych przedstawień figuralnych w dekoracji grobów chrześcijan. Dobrze znana postać tzw. Dobrego Pasterza między dwiema owcami (w malarstwie katakumbowym rzymskim z III w.)¹³ [pl. III, 1], podobizna zmarłej Felicissimy-orantki między gołębiami (ryta na pły-

¹⁰ Na przykład Samson w malowanej scenie z rzymskich katakumb przy via Latina z IV w., zob. A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Roma 1960, tabl. 105, oraz Dawid wygrawerowany na paterze srebrnej z Cypru z początku VII w., zob. H.L. Kessler, (w:) *Age of Spirituality Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, (dalej: *Age*), New York 1979, s. 479, nr 429.

¹¹ Dn 6, 23.

¹² *Acta Pauli et Theclae*, 35, tł. M. Starowieyski, *Dzieje Pawła i Tekli*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 4-6, 46 (1991), s. 125; por. C. Nauwerth, (w:) C. Nauwerth, R. Warns, *Thekla. Ihre Bilder in der frühchristlichen Kunst*, „Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst”, II, 3 (1981), s. 32.

¹³ J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903, tabl. 38; P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna 1966, fig. 106, 107, 110.

cie marmurowej zamykającej *loculus*)¹⁴ [pl. III, 2] czy wizerunek św. Agnieszki między drzewami (na złotej dekoracji dna czarki szklanej)¹⁵ [pl. III, 3] – to tylko trzy przykłady bardzo licznej grupy podobnych rzymskich przedstawień tego typu kompozycji. W rozważaniach nad jej formą należy jeszcze podkreślić, iż służy ona świetnie do wypełnienia wnętrza pola o kształcie okręgu, czyli jak najbardziej nadaje się do umieszczenia w centralnym medalionie malowidła na sklepieniu komory grobowej katakumb lub na okrągłym dnie czarki szklanej, gdzie też często występował Daniel między lwami.

Jeśli chodzi o podstawową genezę znaczeniową wizerunku postaci ludzkiej między lwami, to wydaje się, że rozwinął się on w następstwie powszechnej i starożytnej tradycji religijnej oraz plastycznej, co zresztą wymagałoby odrębnych studiów, dotychczas nie przeprowadzonych, a wykraczających poza ramy niniejszego opracowania. Wystarczy tu bowiem przypomnieć, że umieszczenie postaci jakiegoś bóstwa, czy bohatera lub nawet całego zjawiska sakralnego między antytetycznymi lub stojącymi lwami ma swoją daleko sięgającą tradycję. Podobne sceny występują zarówno w Mezopotamii starożytnej (Lilit i Gilgamesz)¹⁶, jak i w Egipcie faraonskim (narodziny słońca między lwami horyzontu)¹⁷, czy wreszcie w późniejszym grecko-perskim tyglu bliskowschodnim (tzw. Władca Zwierząt)¹⁸. Podstawowe znaczenie tych wszystkich przedstawień bóstwa, panującego nad lwami lub adorowanego przez nie, wydaje się jednakie, jako że wyobraża władzę boga nad przyrodą, symbolizuje swoistą symbiozę *sacrum* i natury, pod warunkiem wszakże przewagi mocy boskiej nad siłami przyrody.

Wracając do najstarszych chrześcijańskich przedstawień tego typu, czyli do malowanych na początku III w. rzymskich wizerunków proroka Daniela między podchodzącymi doń z obu stron lwami (na ścianie Hypogeum Flavii w katakumbach Domitylli)¹⁹ [pl. II, 1] lub między siedzącymi i patrzącymi nań lwami (w centralnym medalionie na sklepieniu krypty Lucyny w katakumbach Kaliksta)²⁰ [pl. IV], należy podkreślić, iż należą one do najwcześniejszych znanych i zachowanych scen biblijnych. Wraz z niewiele późniejszymi przedstawieniami trzech

¹⁴ R. Milburn, *Early Christian Art and Architecture*, Berkeley 1988, fig. 21.

¹⁵ Testini, op.cit., fig. 97, 8; F. Zanchi Roppo, *Vetri paleocristiani a figure d'oro conservati in Italia*, Bologna 1969, s. 191, fig. 51.

¹⁶ H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, London 1951, fig. 6 i 56; A. Parrot, *Sumer*, Paris 1916, s. 300, fig. 367; J.-C. Marquerou, *Mesopotamia*, Genève 1965, fig. 113.

¹⁷ W. Westendorf, *Altägyptische Darstellungen des Sonnenlaufes auf der abschüssigen Himmelsbahn*, Berlin 1966, s. 18 i n., fig. 10-12.

¹⁸ P. Zazoff, *Die antiken Gemmen*, Berlin 1983, s. 170, tabl. 38, 3.

¹⁹ Wilpert, op.cit., tabl. 5; Th. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst* (dalej: *Studien*), IV, JbAChr, 4 (1961), s. 131, fig. 5, b.

²⁰ Wilpert, op.cit., tabl. 35; Testini, op.cit., fig. 131; Milburn, op.cit., fig. 13.

epizodów z cyklu Jonasza, ofiary Abrahama, arki Noego i kilku cudownych uzdrowień Chrystusa leżą one u podstaw ikonografii chrześcijańskiej. W kontekście dekoracji nagrobnej trzeba je przede wszystkim rozumieć jako plastyczny wyraz historii zbawienia, nadziei na życie wieczne i zmartwychwstanie oraz paradygmatu wybawienia od zła i ratunku w obliczu śmierci. Interpretacja Ernsta Dassmanna tych scen z Rzymu i z tego okresu (tj. początku III w.) jako symbolicznych alegorii męczeństwa, jako „walki z grzechem i pokuszeniem, a jednocześnie znaku nadziei, że Bóg na zawsze nie odrzuci grzesznika”²¹, co znajdowałyby częściowe potwierdzenie w tekstach ojców Kościoła, wydaje się niesłuszna, a to przede wszystkim dlatego, że wtedy z Rzymu nie tylko nie mamy jeszcze świadectw kultu męczenników, ale i poza św. Piotrem oraz Pawłem nie znamy innych, później tak licznych oraz czczonych *martyri Romani*²².

Według Theodora Klausera, wszystkie te biblijne tzw. *Kurzszenen*, czyli „sceny skrócone” (gdyż ograniczone tylko do dwóch lub jednej postaci), ze względu na swoją „koncentryczną kompozycję” mogły rozwinąć się wyłącznie w ramach „emblematyki i heraldyki”. Zatem, jak sądził Klauser, to gemmy „musiały być źródłem tych kompozycji”²³. Przypuszczał on bowiem, że tych pojedynczych, wzajemnie nie powiązanych ani formą, ani treścią scen nie wynaleziono na użytek monumentalnej sztuki nagrobnej, lecz że przeniesiono je do tej sfery z drobnej plastyki, a dokładniej z dekoracji gemm. Jako że wizerunki na pierścieniach-pieczęciach były pierwszymi, acz czysto hipotetycznymi i do dziś nie zachowanymi, przykładami sztuki figuralnej dopuszczonej przez chrześcijan w sprzeczności z drugim przykazaniem Dekalogu, w gliptyce zatem należałoby szukać genezy najstarszych przedstawień biblijnych, w tym przede wszystkim kompozycji koncentrycznych, takich jak Daniel wśród lwów czy Adam i Ewa stojący z obu stron drzewa rajskiego. Zdaniem Klausera, przenoszenie wzorów z jednej do drugiej dziedziny twórczości artystycznej mogło się dokonywać równocześnie z rozwojem sztuk plastycznych wśród chrześcijan i żydów, czy nawet wręcz w pewnej zależności gliptyki chrześcijańskiej od gliptyki judaistycznej. Hipoteza ta, jak zresztą sam Klauser zauważył, nie znajduje jednak uzasadnienia w pewnie datowanym materiale archeologicznym, gdyż przytoczone przez niego przykłady gemm [pl. V, 1] z wizerunkami Daniela, Jonasza lub Adama i Ewy (z jednym wyjątkiem z IV w.) nie dają się w ogóle chronologicznie uszeregować²⁴. Również niewiele są tu pomocne źródła pisane prawie z tego samego czasu, czyli teksty Klemensa Aleksandryjskiego i rabinów palestyńskich odnoszące się do pieczęci-pierścieni pierwszych chrześcijan i żydów. Źródła te bowiem pochodzą z innego obszaru niż przed-

²¹ Dassmann, op.cit., s. 269.

²² Por. F.W. Deichmann, *Archeologia chrześcijańska*, Warszawa 1994, s. 55.

²³ Klauser, *Studien*, op.cit., s. 141; zob. również Deichmann, op.cit., s. 23 i n.

²⁴ Klauser, *Studien*, op.cit., s. 140 i n.

stawienia rzymskie i nie oferują jakiegokolwiek informacji, czy i jakie sceny biblijne, w mniemaniu teologów chrześcijańskich i rabinów żydowskich, mogły być umieszczane na pieczęciach osobistych wyznawców obu tych religii²⁵.

Wśród pogańskich gemm znaleźć można co prawda pewne analogie do scen chrześcijańskich. I tak dla Adama i Ewy flankujących rajsą jabłoń, którą oplata diabelski wąż, analogią taką byłby Jazon i Medea stojący z obu stron drzewa z wężem; przykład przytoczony przez Klausera²⁶ [pl. V, 2]. Jednak na równi z tą niewielką sceną, ale znaną także z innych dziedzin twórczości artystycznej antyku, można by scenę Adama i Ewy porównać z innym przedstawieniem wyobrażającym Herkulesa w ogrodzie hesperyjskim. Tytułem przykładu, na reliefie neoattyckim ze zbiorów Villi Albani bohater siedzi pod drzewem pełnym jabłek, skąd zwisa wąż, a z obu stron zwracają się doń dwie stojące Hesperyd²⁷ [pl. V, 3]. Oba te przedstawienia mogły zatem mieć swój udział w wykształceniu się biblijnego wizerunku prarodziców w raju, co na marginesie poszukiwań genezy przedstawienia Daniela wydaje się o tyle godne przytoczenia, iż jest to jeszcze jeden, dotychczas mało wykorzystywany, przykład dowodzący pluralizmu źródeł ikonograficznych w kształtowaniu się sztuki figuralnej na użytek chrześcijan²⁸.

Dla sceny Daniela między lwami brakuje jakichkolwiek bezpośrednich analogii wśród współczesnych i starszych przedstawień na pogańskich grecko-rzymskich gemmach. Spotykamy co prawda jeszcze wcześniejsze podobne wizerunki, jak na przykład gemmę z fenickim bogiem Besem między lwami z VI w. p.n.e., jednak przedstawienie to jest odległe prawie o 1000 lat od omawianych tu scen; wydaje się tkwić we wspomnianej już wcześniej, jeszcze starszej, bliskowschodniej tradycji ikonograficznej bóstw i bohaterów flankowanych przez lwy²⁹. Jeśli idzie o genezę chrześcijańskich „scen skróconych”, które Klauser wyprowadzał przede wszystkim z gliptyki, to chciałabym zwrócić jeszcze uwagę na inne źródła ikonograficzne tego typu przedstawiania w sztuce wczesnochrześcijańskiej. W podobnie „skrócony” sposób ozdabiano scenami figuralnymi kwadratowe pola metop w dekoracji architektonicznej od czasu Grecji archaicznej po rozkwit cesarstwa rzymskiego. W okresie formowania się sztuki chrześcijańskiej tak też komponowano sceny w niszach sarkofagów kolumniowych. W tych obu dziedzinach twórczości artystycznej olbrzymim powodzeniem cieszyły się sceny zwycięskich dokonań Her-

²⁵ Ibidem, s. 143; por. również Deichmann, op.cit., s. 23 i n.

²⁶ Klauser, *Studien*, op.cit., s. 144, fig. 9.

²⁷ P.C. Bol (red.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, Berlin 1989, I, s. 398 i n., nr 127, tabl. 228.

²⁸ Oczywiście porównania takiego nie należałoby ograniczyć do związków formalnych, ale zbadać, czy i jakie zbieżności treści oraz znaczeń tu wystąpiły (ogród Hesperyd i raj, wąż-smok i wąż-diabeł oraz bohaterzy mitologii i Biblii).

²⁹ Zazoff, op.cit., s. 90, tabl. 21, 3 i 4.

kulesa, ograniczone najczęściej do postaci samego bohatera-wybawiciela i jego mitycznego przeciwnika-gnębiciela ludzkości³⁰. Tak więc, zrazu na użytek dekoracji metop, potem nisz w interkolumniach sarkofagów kolumniowych, a także drobnej plastyki, takie „sceny skrócone”, niezależnie od przedstawianej treści, stały się jedynym możliwym rozwiązaniem formalnym stosowanym powszechnie w całej starożytności. Chrześcijanie rozwinęli tę „skróctwość” przedstawień, czasem wręcz krańcowo stosowaną, w sztukach plastycznych większego formatu (na przykład w malarstwie ściennym, reliefach i rytach nagrobnych), co świetnie ilustruje dość nieporadnie wyryty rysunek na płycie marmurowej z III w. Veratiusa Nikatora z Rzymu. Pośrodku jej znajduje się przedstawienie Dobrego Pasterza, który stoi między jednym lwem (zapewne rodem ze sceny z Danielem) a potworem morskim wypływającym Jonasza³¹.

Na pierwszy rzut oka w ogromnie bogatym skarbcu sztuk plastycznych antyku brakuje wyraźnych, jednoznacznych i bezpośrednich w treści oraz formie analogii do przedstawienia Daniela między lwami. Chciałabym, w ślad za Friedrichem Wilhelmem Deichmannem nieustannie podkreślającym wieloznaczeniowość chrześcijańskich przedstawień plastycznych³², doszukać się w tradycji antycznej korzeni tego przedstawienia być może istniejących głębiej, mniej oczywistych i pozornie paradoksalnych. Poza już wspomnianymi, czasowo i terytorialnie bardzo odległymi, przykładami analogii w gliktyce, wydaje się, iż inspiracji do ukształtowania się sceny Daniela w lwiej jamie należy szukać w ikonografii – w tym samym okresie, w całym *Imperium Romanum* – niezwykle popularnych, czczonych i często przedstawianych postaci bóstw i ich zwierzęcych atrybutów, bóstw niemal bez wyjątku pochodzenia orientalnego.

Lew, nie jako obiekt polowań, nawet w sensie alegorycznym, czym z dawien dawna był dla Greków i Rzymian, lecz jako boski atrybut zwierzęcy i symbol bóstwa panującego nad żywiołem natury, trafił do ikonografii grecko-rzymskiej ze zhellenizowanego Wschodu³³. Rzymianie w okresie cesarstwa umieszczali wizerunki pary lwów (w kompozycji symetrycznej, zwrócone do siebie głowami) zarówno w dekoracjach architektonicznych, jak i w reliefach sarkofagowych, w któ-

³⁰ Por. na przykład sarkofag kolumniowy z III w. w rzymskim Museo Nazionale, zob. G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophagen*, Berlin 1982, fig. 168.

³¹ Testini, op.cit., fig. 198; J. Partyka, *L'épithaphe de Veratius Nikatoras: notes archéologiques, épigraphiques et iconographiques*, RACrist, 63 (1987), s. 257-291. Interpretacja autora, iż lew ten jest złym demonem nie przekonuje przede wszystkim dlatego, iż oparta jest na nieściślej analogii do błędnie zrekonstruowanego przez J. Wilperta fragmentu sarkofagu z karakumb Pretekstata, por. *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Rom und Ostia*, (dalej: *Repertorium*), Wiesbaden 1967, s. 236, nr 572, tabl. 88.

³² Deichmann, op.cit., s. 148 i n.

³³ F. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris 1929, s. 114 i n.

rym to przypadku lwy, wydaje się, odgrywały podobną rolę jak pary gryfów³⁴. Z drugiej strony w dobie rozkwitu imperium lwy stały się nieodłącznym atrybutem grupy bóstw rodem z Orientu. Przykładów współczesnych najstarszym wizerunkom Daniela jest bardzo dużo. Oto niektóre z nich: Dea Syria (wyrzeźbiona na boku ołtarza rzymskiego z III w.)³⁵, Azzanathkona z Dura Europos (przedstawiony na reliefie, obecnie w Damaszku, podobnie datowany)³⁶, ale przede wszystkim Magna Mater, czyli Kybele (szczególnie pięknie ukazana w postaci posągu marmurowego z Ostii, obecnie w Neapolu, z drugiej połowy III w.)³⁷ [pl. VI].

Zachowało się wiele kultowych i wotywnych wizerunków Kybele z II, III, a nawet z IV w., na których bogini siedzi na tronie flankowana przez dwa lwy (jak na reliefie w zbiorach watykańskich z IV w.)³⁸, powozi lwim zaprzęgiem (jak na patrze srebrnej Parabiago z Mediolanu z końca IV w.)³⁹. Na niektórych reliefach (na terakotowych płytkach z Rzymu [pl. VII, 1] i stelach marmurowych z Efezu [pl. VII, 2], a także monecie z Attouna) lwy ujęto w symetrycznym profilu, antytetycznie z obu stron Kybele, w takiej samej kompozycji jak w scenie z Danielem⁴⁰. Siedem tomów katalogu zabytków pochodzących niemal z całego obszaru świata starożytnego: *Corpus Cultus Cybelae Attisque*⁴¹, dowodzi wagi i popularności kultu Wielkiej Matki Kybele i jej kochanka Attysa, kultu żywego jeszcze pod koniec IV w.⁴² Mitologia Kybele i Attysa oraz misteria publicznie i hucznie

³⁴ Strażników miejsca pochówku i spokoju duszy zmarłego, por. relief na tylnej ścianie sarkofagu w Museo Nazionale w Rzymie: *Museo Nazionale. Le Sculpture*, I/8, Roma 1985, s. 53; J.W. Salomonson, *Voluptatem spectandi non perdat sed metet. Observations sur l'icônographie du martyre en Afrique Romaine*, Amsterdam 1979, s.68, fig.54.

³⁵ Musei Capitolini: H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, s. 11a; Cumont, op.cit., s. 96, fig. 6; R. Turcan, *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris 1992, tabl. XIII.

³⁶ S.B. Downey, *Dura Europos. The Stone and Plaster Sculpture*, Los Angeles 1977, s. 11i n., nr 3, tabl. II.

³⁷ M.J. Vermasern (red.), CCCA, Leiden 1977, III, s. 122, nr 392.

³⁸ Ibidem, s. 69, nr 259.

³⁹ M.J. Vermasern, *The Legend of Attis in Greek and Roman Art* (dalej: *The Legend*), Leiden 1966, s. 27 i n., tabl. XVII; K.J. Shelton, (w:) *Age*, op.cit., s. 185 i n., nr 164.

⁴⁰ Terakoty: CCCA, III, 1977, s. 38, nr 202, 203; reliefy marmurowe: *Katalog des Ephesos Museums*, Istanbul 1989, s. 108 i n.; monety: H. Graillet, *Le culte de Cybèle mère des dieux à Rome et dans l'Empire Romain*, Paris 1912, tabl. X, 5.

⁴¹ CCCA: tom I (1987) *Asia Minor*; II (1982) *Graecia, atque insulae*; III (1977) *Italia, Latium*; IV (1978) *Italia, aliae provinciae*; V (1986) *Aegyptus, Africa, Hispania, Gallia et Britannia*; VI (1989) *Germania, Raetia, Noricum, Pannonia, Dalmatia, Macedonia, Thracia, Moesia, Dacia, Regnum Bospori, Colchis, Scythia et Sarmatia*; VII (1977) *Musea et collectiones privatae*.

⁴² Por. tez: Vermasern, *The Legend*, op.cit., s. 26-30; F.R. Trombley, *Hellenic Religion and Christianization c. 370-529*, Leiden 1993, I, s. 42 i n., 149.

celebrowane w cesarskim Rzymie, corocznie w drugiej połowie marca, od panowania Antonina Piusa *pro salute imperatoris et imperii*, odwoływały się do żywej i życiodajnej natury, do jej żywiołów i cyklu rocznego, do miłości boskiej pary, do zdrady Attysa i jego dobrowolnego, ale okrutnego i krwawego zadośćuczynienia za tę chwilę słabości, do rozpaczki Kybele po śmierci kochanka, ale przede wszystkim przypominały i odtwarzały jego tragiczną śmierć i radosne zmartwychwstanie⁴³.

Attys *tristis* (zasmucony) – inaczej *Attis funéraire* tuż przed śmiercią i *hilaris* (radosny) po zmartwychwstaniu, odrodzony w wieczności⁴⁴ – wyobrażany był na ogół w kostiumie orientalnym (rzadko całkiem lub prawie nago). Ubrany w *tunica manicata* i spodnie *anaxyrides*, na głowie miał czapkę frygijską. W tunice, płaszczu, czapce frygijskiej i z pasterską laską w ręku przedstawiono go na reliefie ołtarza z Aten z datą 396/397 r.⁴⁵ [pl. VIII, 1] i w postaci statuetki terakotowej w zbiorach Museum of Fine Arts z Bostonu z II w.⁴⁶ [pl. VIII, 2], będącej jedną z niezliczonych, przetrwałych do naszych czasów, figurek wotywnych składanych w sanktuariach i na grobach zmarłych Rzymian. W sztuce nagrobnej, zwłaszcza w reliefach sarkofagowych, mógł on występować pojedynczo albo jako jedna z personifikacji Pór Roku, jako Zima obok Wiosny, Lata i Jesieni, co widzimy w świetnie zachowanym reliefie sarkofagu z Rzymu (Palazzo Mathei) z III w.⁴⁷ Zachowały się nawet figurki Attysa siedzącego na lwie: marmurowa z Ostii [pl. IX, 1], terakotowa pochodząca z Włoch, obecnie w Paryżu [pl. IX, 2], brązowa z Egiptu, dziś w Hildesheim⁴⁸ [pl. IX, 3]. Są one znacznie rzadsze niż statuetki stojącego, zamyszonego lub tańczącego Attysa, jednakże posążki Attysa na lwie, wraz z innymi przedstawieniami tego bohatera (częstymi zwłaszcza w dekoracji mebli z brązu) w połączeniu z tym zwierzęciem, wskazują niewątpliwie na bliskie „związki Attysa z lwami”⁴⁹. Jest zatem bardzo prawdopodobne, że chrześcijanie bezpośrednio i świadomie przejęli elementy ikonograficzne z licznych wizerunków Kybele i Attysa, aby wykorzystać je do przedstawienia Daniela między lwami, biblijnego proroka, który z pomocą Boga zapanował nad tymi królami

⁴³ F. Boemer, *Kybele in Rom. Die Geschichte ihres Kultus als politisches Phänomen*, RM 71 (1964), s. 130-151; G. Sanders, *Kybele und Attis*, (w:) M.J. Vermasern (red.), *Die orientalischen Religionen im Römerreich*, Leiden 1981, s. 279-289.

⁴⁴ H. Strathmann, *Attis*, (w:) RAC, I (1950), s. 896; Vermasern, *The Legend*, op.cit., s. 39-59.

⁴⁵ CCCA, II (1982) s. 117 i n., nr 390.

⁴⁶ Vermasern, *The Legend*, op.cit., s. 48, tabl. XXVII, 1.

⁴⁷ P. Kranz, *Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motifs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln*. „Die antiken Sarkophagreliefs”, VI/4 (1984), s. 199, nr 52, tabl. 29, 1.

⁴⁸ Vermasern, *The Legend*, op.cit., s. 30, tabl. XVIII, 1 i 2; CCCA, IV (1978), s. 55 i n., nr 40, fig. 12, tabl. 44.

⁴⁹ Idem, *The Legend*, op.cit., s. 30.

zwierząt, symbolizując zbawienie, zmartwychwstanie i narodzenie w życiu wiecznym. Wizerunki Attysa, młodego boga, który zmartwychwstał, z radości tańczył, opanował moc lwa, zwierzęcia-atrybutu, jego pani i bogini, wraz z przedstawieniami pary tych drapieżników stale towarzyszących symetrycznie Kybele, mogły zarówno formalnie, jak symbolicznie (nadzieja na zbawienie i zmartwychwstanie) zainspirować takie, a nie inne ukazywanie Daniela między lwami. Chrześcijanie w III w. stykali się powszechnie z takimi właśnie wizerunkami Kybele i Attysa, w tym także w rzymskiej sztuce nagrobnej.

Nie oznacza to jednak, że sam Attys, którego mit i misteria z nim związane zostały stanowczo potępione przez hierarchię i ojców Kościoła, w ten sposób uległ chrystianizacji⁵⁰. Również pogrążony w sennym błogostanie Endymion nie został schryścianizowany postacią odpoczywającego Jonasza. W obu tych przypadkach – jak też w wielu innych – mamy do czynienia ze zbieżnością form określonych scen i ich podstawowych znaczeń ze sfery pogańskiej sztuki nagrobnej, a z drugiej strony ze świata chrześcijańskich wyobrażeń i życzeń co do dekoracji grobów swoich wiernych⁵¹.

W malarstwie katakumbowym przedstawiano Daniela wśród lwów ubranego w tunikę lub nago, tak też powszechnie występuje w reliefach sarkofagowych⁵² [pl. X, 1]. W kostiumie orientalnym – jaki nosił Attys – Daniel pojawia się dopiero w IV w. (na przykład na reliefach z Afryki Północnej i z Hiszpanii) [pl. X, 2], jeszcze później na Wschodzie, na południu cesarstwa, i to w najrozmaitszych dziedzinach twórczości artystycznej⁵³ [pl. XI]. W tekście biblijnym brakuje jakiegokolwiek wskazówki co do ubioru Daniela, również nic nie ma o jego nagości. Tę ostatnią można wytłumaczyć – podobnie jak w przypadku Jonasza – tylko tradycją antyczną bohaterskiej nagości. Tak przedstawiano nie tylko młodych greckich atletów i efebów, ale także starszych wiekiem Rzymian, którym czas *cursus honorum* przydał zmarszczek i łysiny. Tak realistycznie oddane głowy portretowe zasłużonych obywateli nasadzano na nagie, młode torsy męskie i wystawiano na widok publiczny. Doszukiwanie się w orientalnym ubraniu Daniela wpływu otoczenia Wschodu, jako że Daniel żył w Babilonie, nie wydaje się słuszne, gdyż

⁵⁰ M.J. Lagrange, *Attis et le christianisme*, „Revue Biblique, N.S.”, 16 (1919), s. 419-480; idem, *Attis ressuscité?* ibidem, 36 (1927), s. 561-566; Strathmann, op.cit., s. 897-899.

⁵¹ Por. J. Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit*, JbAChr, Ergänzungsband, 2 (1973), s. 28-30, 70-74; G. Sfameni Gasparo, *Soteriology and Mystic Aspects in the Cult of Cybele and Attis*, Leiden 1985, s. 65-63.

⁵² Jak na przykład na tzw. Sarkofagu dogmatycznym w Museo Pio-Cristiano w zbiorach Watykanu: *Repertorium*, op.cit., s. 39-41, nr 43.

⁵³ Salomonson, op.cit., s. 62, fig. 49, 78, 60; A. Arbeiter, *Frühe Hispanische Darstellungen des Daniel in der Löwengrube*, (w:) *Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst, Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag*, „Boreas”, 17 (1994), s. 7 i n.

również Jonasz, według Biblii, był aktywny na ziemi babilońskiej, a w ikonografii (z wyjątkiem marmurowych figurek z Cleveland)⁵⁴ występuje zawsze w bohaterkiej nagości⁵⁵. Noszenie orientального kostiumu przez Daniela można najwyżej wytłumaczyć innym wpływem, i to z tej samej sfery ikonograficznej, mianowicie takim samym ubraniem trzech Młodzieńców w piecu ognistym, którzy (na zasadzie typologii *Starego i Nowego Testamentu*) ten kostium przejęli od Magów, przybyłych ze Wschodu, składających dary Dzieciątka w Betlejem, oni zaś ubiór ten, jak już tu wspomniano, bezpośrednio odziedziczyli po hołdownikach cesarskich rodem z Orientu. Jednakże obie sceny, i z Młodzieńcami, i z Magami, pojawiają się w ikonografii chrześcijańskiej dopiero sto lat po najstarszych przedstawieniach Daniela, tzn. na przełomie III i IV w.⁵⁶ Stąd genezy elementów ikonograficznych, które złożyły się na wykształcenie na początku III w. przedstawienia Daniela między lwami, szukałabym w pogańskiej tradycji ikonograficznej sztuki sakralnej (zwłaszcza obiektów wotywnych) i w sferze dekoracji nagrobnej związanej z kultem Kybele oraz Attysa. Elementy ikonograficzne bowiem we wszystkich tych przedstawieniach, jeśli nawet w rozmaitej konfiguracji, wydają się jednakie, nie tylko formalnie, ale po części też w warstwie znaczeniowej. Odwołują się one do podobnej radości, związanej z nadzieją na odrodzenie w wieczności i w szczęśliwości oraz na zmartwychwstanie, przy czym lwy mogą jeszcze symbolizować bardziej uniwersalne poddanie się ziemskich mocy natury władzy bożej.

Dopiero później, w ciągu IV w., prawdopodobnie w związku z rozkwitem kultu męczenników, można by interpretować wizerunek Daniela jako symboliczne wyobrażenie zwycięskiej śmierci męczeńskiej. Dopiero wtedy można by tu zaproponować interpretację Dassmanna sceny Daniela i innych przedstawień, w tym też bliskich temu prorokowi trzech Młodzieńców w piecu ognistym, iż unaoczniają one powszechne przekonanie wiary, że tak jak „męczeństwo prowadzi do zmartwychwstania, tak sama wola ratunku ze strony Boga ma wpływ również na współczesne męczeństwa, podczas gdy Daniel i Młodzieńcy z pieca ognistego byłiby wzorem wiary, która jest w stanie przetrzymać wszystkie cierpienia, pozostawiając Bogu decyzję, kiedy i jaki ratunek ma mieć miejsce”⁵⁷.

Wtedy też dopiero mógł dojść do głosu jeszcze inny motyw, rodem z Afryki Północnej, dzięki czemu wizerunki Daniela były nadal popularne również w V w. Chodzi tu o tzw. ceramikę reliefową i zdobiące ją sceny z amfiteatru, igrzyskowych *venationes* z udziałem lwów, z których to scen Jan Willem Salomonson chciał

⁵⁴ W.D. Wixom, (w:) *Age*, op.cit., s. 410, nr 367 i n.

⁵⁵ A. Stuijber, *Refrigerium interim*, „Theophaneia”, 11 (1957), s. 138; Dassmann, op.cit., s. 385.

⁵⁶ Ibidem, s. 316 i n.; E. Jastrzębowska, *Bild und Wort: das Marienleben und die Kindheit Jesu in der christlichen Kunst vom 4. bis 8. Jh. und ihre apokryphen Quellen*, Warszawa 1992, s. 8 i n., 15, 68 i n., 175 i n.

⁵⁷ Dassmann, op.cit., s. 265.

w ogóle wywodzić typ przedstawień męczeństwa chrześcijańskiego. Mogło tu jednak dojść (acz nie zawsze) do nałożenia się lokalnej tradycji ikonograficznej na istniejący od ponad stu lat wizerunek Daniela wśród lwów, a w konsekwencji do wykształcenia się swoistego typu tego przedstawienia z prorokiem-orantem wychylającym się z kantarosa, co występuje tylko na reliefowej ceramice północno-afrykańskiej, tzw. *terra sigillata chiara*⁵⁸. Chociaż dla Salomonsona „w ten właśnie sposób uformowała się zależność znaczeniowa między «Danielem» a «męczennikiem»”, przyznaje on jednak, że „liczba tych przedstawień, które mogłyby stanowić prawdziwe potwierdzenie ikonograficzne ewentualnego związku między «Danielem» a «męczennikiem», jest raczej skromna w porównaniu z ogromną liczbą tych przedstawień, w których ten sam związek nie jest wcale oczywisty”⁵⁹. Nawet jeśli ta zależność istotnie występowała, to należy ją odnosić do późniejszych przedstawień Daniela, wykraczających poza IV w. i poza starą stolicę cesarstwa rzymskiego. Co się tyczy wcześniejszych wizerunków, z III w. i z Rzymu, to zbieżność znaczeń wydaje się – jak już wspomniano – dość wątpliwa. Zgodnie z tym, dopiero w zaawansowanym IV w. scena Daniela między lwami jako symbol męczeństwa mogła przyczynić się do powstania analogicznych do niej scen, w których bohaterami stali się sami męczennicy.

Mowa tu o św. Tekli, której kult wywodzi się z Cylicji i Izaurii w Azji Mniejszej (Ikonium, czyli Konya, i Seleucja, dziś Meriamlik)⁶⁰. Jeśli chodzi o źródła pisane, to Teklę znamy z *Acta Pauli et Theclae* z drugiej połowy II w. i z późniejszej *Vita Theclae* tzw. Ps-Bazylego z połowy V w.⁶¹ Określenie św. Tekli męczenniczką nie jest w zasadzie dość precyzyjne, jako że wyszła cało ze wszystkich tortur, jakim była poddawana (ogień i różne zwierzęta drapieżne). Nie została zatem umęczona na śmierć, ale też nie umarła w sposób naturalny, gdyż zapadła się pod ziemię, nie zostawiwszy po sobie śladu. Ikonografię tej męczenniczki gruntownie opracowała para uczonych: Claudia Nauerth dla okresu wczesnego chrześcijaństwa i Rüdiger Warns dla średniowiecza. Jednakże w pracach obu autorów porządek prezentacji i analiza przedstawień opiera się na „narracyjnej kolejności wydarzeń, tak jak miały one miejsce w życiu Tekli”. Nie pokrywa się to z chronologią i topograficznym rozprzestrzenieniem się tych przedstawień⁶². Te ostatnie służą

⁵⁸ Salomonson, op.cit., s. 55-72.

⁵⁹ Ibidem, s. 76.

⁶⁰ S. Guyer, E. Herzfeld, *Meriamlik die Stätte der heiligen Thekla*, (w:) *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, II (1930), s. 1-89; Dagron, op.cit., s. 59-73; F. Hild, *Kommagene-Kilikien-Isaurien*, RBK, 4 (1990), s. 228-239; H. Hellenkemper, *Frühe christliche Wallfahrtsstätten in Kleinasien*, (w:) *Akten des 12. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, JbAChr *Ergänzungsband*, 20,1 (1995), s. 262-264.

⁶¹ Por. Dagron, op.cit., s. 13-40; Nauerth, (w:) Nauerth, Warns, op.cit., X.

⁶² Ibidem, s. 1-137; por. również: C. Nauerth, *Nachlese von Thekla-Darstellungen*, (w:) *Studien*

więc do ilustracji żywotu świętej, a z tak zastosowanej metody niewiele wynika dla poszukiwań genezy poszczególnych przedstawień. Kult św. Tekli został zaświadczony na Zachodzie już w IV w. Na jednym fragmencie pokrywy sarkofagu rzymskiego z początku tego stulecia wyryto jej imię jako patronki statku, którym steruje Paweł⁶³. Następne ewentualne, gdyż fragmentaryczne i bez współczesnych analogii, przedstawienie Tekli odnosi się do jej męczeństw. Na innym sarkofagu z IV w., produkcji południowogalijskiej, znajduje się naga orantka w towarzystwie jednego lwa (drugi lew być może się nie zachował, bo relief jest odłamany⁶⁴ [pl. XII, 1]). W 384 r. Egeria, pobożna niewiasta pielgrzymująca z Galii do Ziemi Świętej, odwiedziła słynne centrum kultu Tekli w Seleucji izaurijskiej⁶⁵. W Mediolanie zaś, prawdopodobnie w połowie V w., św. Tekli poświęcono istniejącą już wcześniej katedrę⁶⁶.

Poza reliefem z kości słoniowej ze sceną nauki z Pawłem i Teklą (produkcji rzymskiej z ok. 430 r.)⁶⁷ oraz złoconym dnem szklanej czarki o nieprzekonującej interpretacji (Tekla czy Daniel, również z Rzymu)⁶⁸ [pl. XII, 2] wszystkie inne przedstawienia Tekli wywodzą się ze Wschodu, w większości z Egiptu. Na tak ogromną popularność Tekli nad Nilem mogły wpłynąć zarówno istnienie, dziś już nie zachowanej, ale wtedy z pewnością dobrze znanej, *Vita sanctae Syneleticae discipulae sanctae Theclae* przypisywanej Atanazemu⁶⁹, jak i sława egipskich centrów jej kultu.

Ze Wschodu też pochodzą najstarsze przedstawienia Tekli jako męczennicy. Jedynym wyjątkiem byłoby tu wspomniane przedstawienie nagiej kobiety obok lwa z reliefu sarkofagu galijskiego, ale jest ono zbyt jednostkowe i fragmentaryczne, by można było stwierdzić z całą pewnością, iż mamy tu do czynienia z Teklą. Jeden jedyny raz przedstawiono Teklę na płonącym stosie – na malowidle z V w.

zur spätantiken und frühchristlichen Kunst und Kultur des Orients, VI (1982), s. 14-18; R. Warns, *Weitere Darstellungen der heiligen Thekla*, (w:) *Studien zur frühchristlichen Kunst*, II (1986).

⁶³ *Repertorium*, op.cit., s. 349, nr 832; Nauerth, (w:) Nauerth, Warns, op.cit., s. 82-84.

⁶⁴ *Appendice*, „Antiquité Tardive”, 1 (1993), s. 123 i n., fig. 2; M. Immerzel, *Les ateliers de sarcophages paléochrétiens en Gaule: la Provence et les Pyrénées*, „Antiquité Tardive”, 2 (1994), s. 238, nr 2, s. 243, fig. 10.

⁶⁵ Egeria, *Itinerarium*, 23, 2-5, wyd. P. Marval, Egerie. *Journal de voyage*, Sources Chrétiennes 298, Paris 1982, s. 226-231; Dagrón, op.cit., s. 57 i n.; Hild, op.cit., s. 233; M. Starowieyski, *Pielgrzymka Egerii*, (w:) *Peregrinationes. Pielgrzymki w kulturze dawnej Europy*, Warszawa 1995, s. 89-97; ostatnio por. *Do Ziemi Świętej. Ojcowie żywi*, Kraków 1996, 13, s. 182-185.

⁶⁶ A. de Capitani d'Arzago, *La „Chiesa Maggiore” di Milano Sancta Tecla*, Milano 1952, s. 78; R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1989, s. 84, fig. 41.

⁶⁷ Obecnie w zbiorach British Museum, zob.: L. Kötzsche, (w:) *Age*, op.cit., 507, nr 455; Nauerth, (w:) Nauerth, Warns, op.cit., s. 1-8, tabl. I,1.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 22-24, tabl. III, 8, 9.

⁶⁹ S. Misser, *El libro de Sancta Tecla*, Barcelona 1977, s. 123 i n.

w kopule mauzoleum Exodus w El-Bagawat w Egipcie⁷⁰. Także z Egiptu pochodzą inne wczesne i liczne sceny z Teklą między lwami. Na V w. datuje się piękny medalion wapienny z reliefowym jej wizerunkiem, obecnie w Kansas City (Nelson Gallery-Atkins Museum)⁷¹ [pl. II, 2]. Tekla ujęta jest tu frontalnie, głowę jej otacza nimb, ręce ma związane z tyłu, z lewej strony lew, z prawej lwica antytecznie, jakby wychodziły spoza nóg męczennicy, a nad zwierzętami widać dwa popiersia aniołów z podniesionymi rękami w geście modlitewnym.

Na wielu egipskich ampułkach glinianych umieszczono z jednej strony Menasa jako oranta między wielbłędami, z drugiej zaś Teklę między „swoimi” drapieżnikami. Ampułki i ich fragmenty, które zebrała Claudia Nauerth (w sumie 10 egzemplarzy) nie są datowalne⁷². Dwie lepiej zachowane ampułki tego typu znajdują się w paryskim Luwrze. Na jednej z nich (mniej znanej) Tekla – w aureoli, długiej szacie i ze związanymi z tyłu rękami – stoi między bykiem i lwem z prawej strony oraz bykiem i niedźwiedziem (lub wilkiem) z lewej⁷³ [pl. XIII, 1]. Druga ampułka, wielokrotnie publikowana, przedstawia z jednej strony Teklę w strojnej kloszowej spódnicy, między lwem i być może niedźwiedziem, z drugiej zaś nietypowy wizerunek jakiegoś świętego lub pielgrzyma; ta druga ampułka datowana bywa na VII w.⁷⁴ Najdokładniej uściślone chronologicznie (stratygraficznie) są dwa fragmenty dość dużych ampułek z Menasem i Teklą pochodzące z polskich wykopalisk na Kom el-Dikka w Aleksandrii [pl. XIII, 2], z warstwy datowanej na lata 480-560⁷⁵. Dzięki wnikliwej analizie przedstawień na ampułkach dokonanej przez Claudię Nauerth wiemy, jakie zwierzęta towarzyszą Tekli z reguły w dekoracji tych dewocjonaliów. Są to lew, lwica, niedźwiedzica i byk, czyli wszystkie te bestie, którym na pożarcie rzucano Teklę wielokrotnie i bezskutecznie, ponieważ zwierzęta, zamiast ją rozszarpywać, nie wyrządzały jej jakiegokolwiek krzywdy⁷⁶.

Wszystkie późniejsze, wykraczające poza V w., wizerunki Tekli chciałabym wyłączyć z niniejszych rozważań, gdyż powtarzają one prawie niezmiennie powyższy schemat, a w każdym razie nie wnoszą nic nowego do poszukiwań jego genezy. Jednak sceny z glinianych ampułek wymagają wnikliwszego zinterpreto-

⁷⁰ A. Fakhry, *The Necropolis of El-Bagawat in Kharga Oasis*, Cairo 1951, s. 64, fig. 56, tabl. XV; Nauerth, (w:) Nauerth, Warns, op.cit., s. 12-21, tabl. IV i n., s. 5-7.

⁷¹ N. Patterson Sevcenko, (w:) *Age*, op.cit., s. 574, nr 513; Nauerth, (w:) Nauerth, Warns, op.cit., s. 31-34, tabl. VII, 14.

⁷² Ibidem, s. 35-42, tabl. VIII, 15, 16; idem, *Nachlese*, op.cit., s. 14-18, tabl. IV i n.

⁷³ C. Metzger, *Les ampoules à eulogie du musée du Louvre*, Paris 1981, s. 35, nr 76, fig. 63; serdecznie dziękuję Pani C. Metzger za zgodę na publikację fotografii ampułki.

⁷⁴ N. Patterson Sevcenko, (w:) *Age*, op.cit., s. 577, nr 516; Nauerth, (w:) Nauerth, Warns, op.cit., s. 25-30, tabl. VI, 10 i n.; Metzger, op.cit., s. 39, nr 97, fig. 80.

⁷⁵ Z. Kiss, *Les ampoules de Saint Ménas découvertes à Kom el-Dikka (1961-1981)*, „Alexandrie”, V (1989), s. 16, 20, nr 4-6, fig. 5.

⁷⁶ Nauerth, (w:) Nauerth, Warns, op.cit., s. 38 i n.

wania ich funkcji i proveniencji. Dlaczego przeciwstawiono wizerunki tych dwojga świętych na jednym przedmiocie? Czy ze względów formalnych, jako że – o czym była już mowa – postać ludzka między zwierzętami dobrze nadawała się do wypełnienia kompozycją figuralną pola okręgu, a w związku z tym jako *pendant* do Menasa między wielbłędami, którego centrum kultu znajdowało się w Karm Abu Mena, dodano Teklę między „jej zwierzętami”, bo te przedstawienia miały taki sam schemat kompozycyjny? Czy też wspólne występowanie obu wizerunków dowodziłoby istnienia sanktuarium Tekli w Karm Abu Mena, o czym informują wprawdzie źródła pisane, ale co nie zostało jeszcze potwierdzone archeologicznie? A może istniały jeszcze inne powody zestawienia obu wizerunków, na przykład związane z funkcją samych dewocjonaliów i ich dekoracji? Wydaje się, iż wszystkie te względy nie tylko się nie wyłączają, ale i wzajemnie uzupełniają. Odkrycie w klasztorze św. Tekli na zachód od Aleksandrii jednego z piękniejszych przedstawień św. Menasa, znajdującego się na reliefie marmurowym z V w. (obecnie w Grecko-Rzymskim Muzeum w Aleksandrii) [pl. XIV, 1], dowodzi, jak mocno kult jednego świętego był związany z kultem drugiej świętej postaci⁷⁷. Jednak również formalnie obie kompozycje antytetyczne mają wiele wspólnego i stanowią bezpośrednie rozwinięcie starej oraz powszechnej (zwłaszcza w Egipcie) tradycji sporządzania wizerunków zmarłych „jako orantów ze zwierzętami umieszczonymi antytetycznie u ich stóp”⁷⁸, jak to widzimy na przykładzie zmarłego Chaeromona stojącego między dwoma szakalami ze steli z III w., przechowywanej obecnie w Brooklyn Museum w Nowym Yorku⁷⁹, czy bezimiennego oranta między szakalami z podobnej steli, prawdopodobnie z Terenutis, znajdującej się w Muzeum Archeologicznym w Krakowie⁸⁰ [pl. XIV, 2]. Ponadto zwierzęta te, mimo iż gatunkowo różne i w rozmaity sposób związane z Menasem i Teklą, wydają się odgrywać wobec „swoich” świętych tę samą rolę, gdyż wielbłądy oddały cześć Menasowi, odmawiając dalszego transportu jego relikwii, a dzikie zwierzęta adorowały Teklę, nie rozszarpując jej.

Jeśli jednak spojrzymy na te przedstawienia jeszcze inaczej, biorąc pod uwagę funkcję przedmiotów, które dekorowały, to wydaje się, iż można zaproponować jeszcze inne – nie wyłączające powyższych – wytłumaczenie celu zestawienia wizerunków Menasa i Tekli. Znajdywane na obszarze całego imperium ampułki św. Menasa, które służyły pierwotnie do transportu i przechowywania świętej wody

⁷⁷ N. Patterson Sevckenko, (w:) *Age*, op.cit., s. 573 i n., nr 512.

⁷⁸ M. Krause, *Karm Abu Mena*, RBK, 3 (1978), s. 1152.

⁷⁹ K. Herbert, *Greek and Latin Inscriptions in the Brooklyn Museum*, New York 1972, s. 57 i n., nr 29, tabl. 17.

⁸⁰ Z. Kiss, (w:) A. Sadurska i in., *Les monuments funéraires: autels, urnes, stèles, divers*, „Corpus Signorum Imperii Romani”, II/1, Warszawa 1990, s. 68, nr 72, pl. 40; dziękuję Pani H. Szymańskiej za zgodę na publikację steli.

ze źródła w Karm Abu Mena, świadczą o ogromnej popularności tego męczennika, a w związku z tym o głębokiej wierze pielgrzymów w moc ochrony przed złem i zapewniania pomyślności dzięki ampułkom z wodą z jego grobu, a zatem i w cudowną siłę wizerunków dekorujących te dewocjonaia. W świetle ostatnich wnikliwych badań Garego Vikana nad wczesnobizantyńskimi dewocjonaliami pielgrzymymi, przedstawienia na ampułkach pełniły funkcję świętych wizerunków. Jako *phylakteria* przejmowały na siebie moc samych relikwii, czyli miały cudowną siłę uzdrawiania w chorobie, ratunku z katastrofy i pocieszenia w nieszczęściu. W przypadku pielgrzymów obojga płci, św. Menas mógł być patronem mężczyzn, zaś św. Tekla patronką kobiet, a więc wszyscy odwiedzający tłumnie w potrzebie Karm Abu Mena mieli swoich patronów⁸¹. Pielgrzymi ci mogli nawet identyfikować się z nimi podczas podróży, co stanowiło swoiste ubezpieczenie od nieszczęśliwych wypadków, jako że podróżowanie, także w zbożnym celu, było w tamtych czasach nadal dość niebezpiecznym przedsięwzięciem.

Oprócz wizerunków Menasa i Tekli na ampułkach pielgrzymich od końca V po VII w., oba przedstawienia mogły występować też niezależnie od siebie. Świadczą o tym dość wyraźne różnice w obu wspomnianych reliefach z V w.: Menasa z Aleksandrii i Tekli z Kansas City. Na swoiste pierwszeństwo przedstawienia Tekli wskazywać może jeszcze inny zabytek, niestety dziś zaginiony, a mianowicie drewniany grzebień z Achmin datowany też na V w., który przed wojną znajdował się w berlińskim Kaiser-Friedrich-Museum⁸² [pl. XV, 1]. Widzimy tu z jednej strony Daniela (a), a z drugiej Teklę (b), oboje w identycznej postawie orantów między tak samo antytetycznie siedzącymi lwami. Daniel zatem stanowił oczywisty wzór dla Tekli, a przejście tego modelu, zarówno co do formy jak i co do symboliki, wydaje się całkiem bezpośrednie. Nastąpiło ono, zgodnie z zachowanym materiałem ikonograficznym, w Egipcie w V w., właśnie wtedy, gdy oba wizerunki „można już było rozumieć jako prototypy scen męczeństwa”⁸³. Istnienie ogniwa pośredniego w tym przejściu – jak proponował Salomonson – w formie sceny męczeństwa z reliefowej ceramiki północnoafrykańskiej (na przykład wizerunek Domina Victoria)⁸⁴ wydaje się wątpliwe, a przede wszystkim zbyteczne w przypadku Egiptu, gdzie Tekla tak powszechnie i dość wcześnie była już czczona.

Jednak poza Egiptem i dalej na Wschodzie scena Daniela między lwami nie była – jak sądzę – jedynym możliwym źródłem inspiracji ikonograficznej dla przed-

⁸¹ Por. G. Vikan, *Early Byzantine Pilgrimage Devotionalia as Evidence of the Appearance of Pilgrimage Shrines*, (w:) *Akten des 12. Kongresses*, op.cit., s. 377-388.

⁸² A. Effenberger, *Koptische Kunst, Ägypten in spätantiker, byzantinischer und frühislamischer Zeit*, Leipzig 1975, fig. 85; Salomonson, op.cit., s. 77, fig. 59; Nauerth, (w:) Nauerth, Warns, op.cit., s. 51-53, tabl. XII, 19.

⁸³ Ibidem, s. 52.

⁸⁴ Salomonson, op.cit., s. 82, fig. 13.

stawień Tekli między tymi zwierzętami. Przyjrzyjmy się jednemu z wcześniejszych tamtejszych zabytków, dekoracji srebrnej szkatułki z izauryjskiej Adany z początku V w.⁸⁵ Na przedniej ścianie przedstawiono dwa razy św. Konona w pozie oranta, a na tylnej podwójny wizerunek orantki między dwoma antytetycznie siedzącymi lwami, które zwracają ku niej podniesione łby [pl. XV, 2]. Orantkę należy niewątpliwie identyfikować ze św. Teklą. Co do tego zgodni są wszyscy badacze, którzy zajmowali się tą srebrną szkatułką: André Grabar, Helmut Buschhausen i Claudia Nauwerth. Podkreślają oni wszyscy zależność wizerunków Tekli od Daniela. Następnie najpierw Buschhausen, a potem Nauwerth zwrócili uwagę na podobieństwo sceny z Teklą „do przedstawień małoazjatyckiej bogini Kybele między jej lwami”⁸⁶. Dla Helmuta Buschhausena znaczącą wskazówką w tym kierunku były „wydatne piersi” Tekli na tym reliefie, jako że to „bardziej pasuje do Wielkiej Matki Kybele niż do ascetki Tekli”. W związku z tym, a pogląd ten podziela również mu Claudia Nauwerth, takie właśnie ukazanie świętej męczennicy „wskazywałoby na świadome i intencjonalne zastępstwo kultu Kybele kultem Tekli”⁸⁷.

To ostatnie spostrzeżenie wydaje się istotne, choć zasadniczą informacją ikonograficzną o zależności wizerunku męczennicy chrześcijańskiej od obrazu bogini pogańskiej byłaby nie tyle ich „wydatna pierś”, czym Kybele wcale się nie wyróżniała, ile całość antytetycznej kompozycji z kobietą stojącą między lwami, co dla obu niewiast było typowe. Ponadto za wzajemną zależnością obu kultów przemawia izauryjskie pochodzenie srebrnej szkatułki, tzn. z obszaru stanowiącego kolebkę kultu Kybele i Tekli. Claudia Nauwerth zwróciła też uwagę na celowe zastępstwo kultu pogańskiego kultem chrześcijańskim, ale według niej chodziło tu nie o wyplenienie w ten sposób kultu Kybele, lecz o przejęcie niektórych elementów z tamtejszego kultu Ateny-Artemidy, jak również z mitu Dafne i Apolla w celu ich chrystianizacji, czyli o trawestację tych elementów i włączenie ich do *Vita Theclae*⁸⁸. Nie dysponujemy jakimikolwiek ikonograficznymi potwierdzeniami tak szczegółowej analizy, gdyż analogii w sztuce do tego, co jest uchwytnie w źródłach pisanych również i w tym przypadku brakuje. Te zaś przykłady, które Nauwerth przytacza (kamienne reliefy z domniemaną sceną zapadnięcia się Tekli pod ziemię i z ewentualnym wizerunkiem jej narzeczonego na koniu) nie przekonują,

⁸⁵ A. Grabar, *Un reliquaire provenant d'Isaurie*, CArch, 13 (1962), s. 49-59; H. Buschhausen, *Frühchristliches Silberreliquiar aus Isaurien*, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft”, 11/12 (1962/1963), s. 137-168; Nauwerth, (w:) Nauwerth, Warns, op.cit., s. 55-59, tabl. X i n., s. 20 i n.; serdecznie dziękuję panu H. Buschhausenowi za udostępnienie mi fotografii relikwiarza i zgodę na jej publikację.

⁸⁶ Buschhausen, op.cit., s. 147; Nauwerth, (w:) Nauwerth, Warns, op.cit., s. 57.

⁸⁷ Buschhausen, op.cit., s. 150; Nauwerth, (w:) Nauwerth, Warns, op.cit., s. 57.

⁸⁸ Ibidem, s. 75 i n.; na temat analogii Tekla-Atena zob. Dagron, op.cit., s. 84 i n.

gdyż są bardzo odległe w czasie i przestrzeni od Izaurii z V w., jako że pochodzą z Egiptu z IX w.⁸⁹

Tekla zmarła spokojnie w Seleucji, a ściślej – według źródeł pisanych – zapadła się tam w grocie pod ziemię, czyli że nie została w tym miejscu pochowana i pierwotnie nie było jej grobu. Jednak kult, który rozwinął się w Seleucji, stał się szybko, zgodnie z przekazami źródłowymi, bardzo popularny. Cesarz Zenon, znany jako jeden z najaktywniejszych wśród władców imperium przeciwników kultów pogańskich, ufundował w V w. nad tą grotą bazylikę, która wkrótce stała się celem masowych pielgrzymek⁹⁰. Ze źródeł też wiadomo, iż kultowi Tekli towarzyszyły nocne procesje z pochodniami wokół źródła świętej wody, mającej cudowną moc uzdrawiania. Niewątpliwie istniały podobieństwa między tą liturgią a starszymi ceremoniami kultu chthonicznego natury, śmierci i ponownych narodzin celebrowanymi podczas misterii bogini Kybele, ale zastąpienie jednego kultu drugim nie dokonywało się w tak prosty sposób.

W wypieraniu jednego kultu przez drugi, zwłaszcza w przypadku kultu pierwotnego, do którego chrześcijanie mieli zdecydowanie negatywny stosunek, ważniejsze było – jak się wydaje – uwypuklanie przeciwieństw w stosunku do starej tradycji niż podejmowanie prób dostosowywania się do niej w drodze *similitudo*⁹¹. Porównując mitologię i kult Kybele z *Vita Theclae* znajdujemy cechy wspólne, które opierają się nie na podobieństwie, ale właśnie na zaprzeczeniu, tak aby unaocznić, iż Kybele stanowiła antytezę, swoisty wzór negatywny dla Tekli. Zmysłową oraz śmiertelną miłość Kybele i Attysa zastąpiła dobrowolna asceza Tekli, a także jej czysta miłość do Pawła, natomiast odrzucenie względów narzeczonego przerodziło się w korne oddanie nauce apostoła Pawła. Bezskuteczność tortur, do których zaprzęgnięto najrozmaitsze moce natury (ogień, drapieżne zwierzęta lądowe i wodne), mogła unaoczniać zwycięstwo ducha nad przyrodą, czyli nad sferą oddziaływań Kybele. Wszystko to nie oznacza jednak, że takie zastępstwo w sferze wierzeń i praktyk religijnych dokonało się jednorazowo, szybko i pod wpływem nakazów; najprawdopodobniej przebiegało ono w IV w. powoli, stopniowo i w atmosferze rosnącego przyzwolenia zwiększającej się grupy wiernych.

Sumując powyższy materiał można z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuścić, iż obie postacie chrześcijańskich świętych między lwami – Daniel i Tekla – wywodzą się z tej samej tradycji kultu oraz ikonografii bóstw pogańskich. W III w. wzorem dla sceny Daniela w lwiej jaskini były liczne i bardzo popularne w tym czasie wizerunki boskich postaci między lwami, szczególnie Kybele, oraz wizeru-

⁸⁹ Nauerth, (w:) Nauerth, Warns, op.cit., s. 63-81, tabl. XIII, s. 23 i n.; por. Effenberger, op.cit., s. 238, fig. 54.

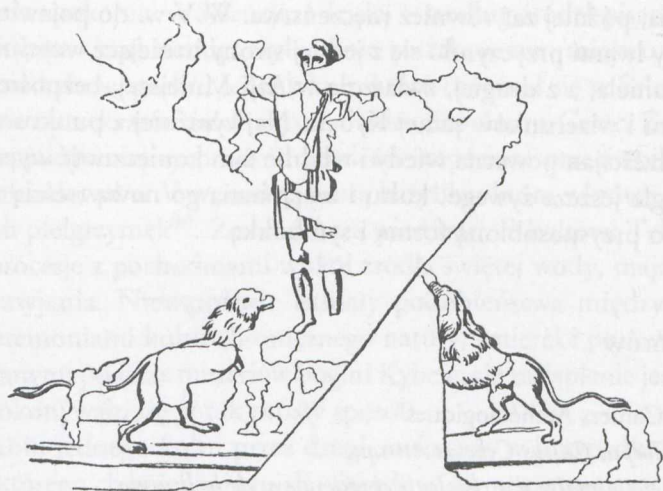
⁹⁰ Por. przypis 60.

⁹¹ Odwrotnie Nauerth, (w:) Nauerth, Warns, op.cit., s. 77.

nek jej cudownie odrodzonego kochanka Attysa, aby z pomocą dobrze znanej formy i jej symboliki unaocznic ideę chrześcijańską ratunku, zbawienia i zmartwychwstania, później zaś również męczeństwa. W V w. do pojawienia się sceny Tekli między lwami przyczyniło się z jednej strony istniejące wcześniej już przedstawienie Daniela, a z drugiej, zwłaszcza w Azji Mniejszej, bezpośrednio oddziaływanie kultu i wizerunków samej Kybele. Najwyraźniej z punktu widzenia ówczesnych chrześcijan powstała wtedy i właśnie tam konieczność wyparcia starego, w IV w. ciągle jeszcze żywego, kultu i zastąpienia go nową treścią religijną oraz odpowiednio przysposobioną formą i symboliką.

Wykaz skrótów

- CArch = „Cahiers Archéologiques”
CCCA = *Corpus Cultus Cybelae Attisque*
DACL = *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie*
JbAChr = „Jahrbuch für Antike und Christentum”
PL = *Patrologiae Latinae cursus completus*
RACrist = „Rivista di Archeologia Cristiana”
RBK = *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*
RM = „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung”

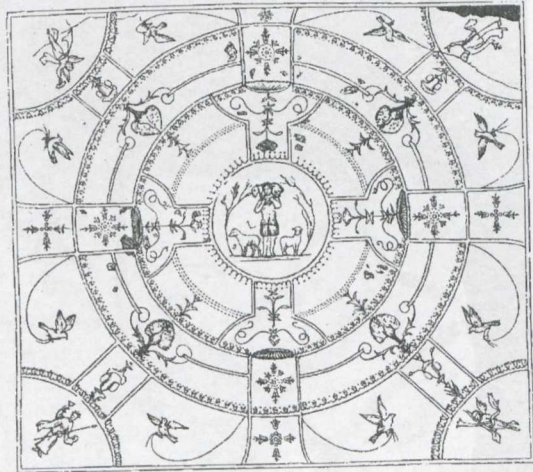


1. Daniel między lwami, hypogeum „Flawiuszy” w katakumbach Domitylli w Rzymie, pierwsza połowa III w. (rys. według Th. Klausera, *Studien*, op.cit., s. 131, fig. 5)



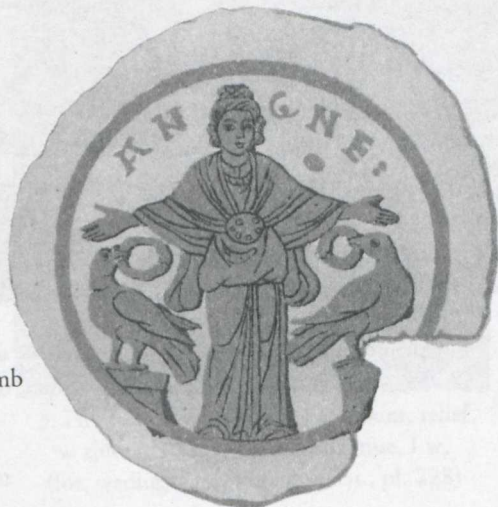
2. Relief wapienny z Teklą między zwierzętami z Egiptu, Nelson Gallery – Atkins Museum w Kansas City, V w. (fot. według Age, op.cit., s. 574, nr 513)

1. Dobry Pasterz między owcami
pośrodku sklepienia cubiculum A3
w katakumbach Kaliksta w Rzymie,
początek III w. (rys. według,
J.S. Northcote, *Roma sotterranea*,
1879, s. 19)



ΦΙΛΙΚΙΣΣΙΜΑ

2. Zmarła Felicissima między
ptakami na płycie nagrobnej
z katakumb rzymskich (rys. według
fot. Pontificia Commissione
di Archeologia Sacra, dalej: Pont.
Comm. di Arch. Sacra)



3. Św. Agnieszka między ptakami na
złożonym dnie naczynia szklanego z katakumb
rzymskich (fot. według, J.S. Northcote,
Roma sotterranea, op.cit., pl. XXII)



Sklepienie cubiculum w tzw. Krypcie Lucyny w katakumbach Kaliksta, początek III w.
(fot. Pont. Comm. di Arch. Sacra)



1. Gemmy chrześcijańskie (rys. według Th. Klausera, *Studien*, op.cit., s. 141, fig. 6): a. Adam i Ewa (nicolo), British Museum w Londynie; b. Jonasz (sardoniks), Boston; c. Daniel (sardoniks), Kunsthistorische Museum w Wiedniu; d. Daniel (nicolo), Canossa; e. Daniel (jaspis), Collezione Trivulzio w Mediolanie



2. Gemma z Jazonem i Medeą (rys. według A. Furtwänglera, *Die antiken Gemmen*, Leipzig 1900, pl. 62)

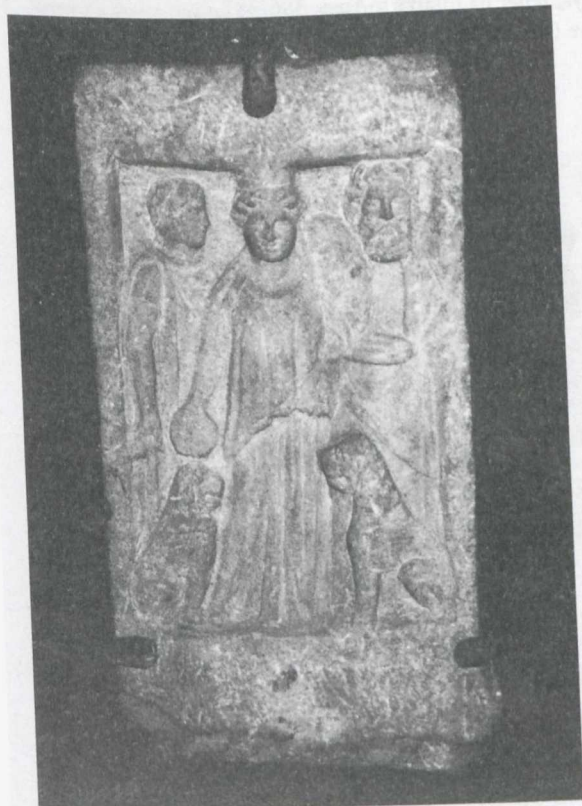


3. Herkules w ogrodzie hesperyjskim, relief w zbiorach Villi Albani w Rzymie, I w. (fot. według *Forschungen*, op.cit., pl. 228)



Kybele między lwami, rzeźba marmurowa z Ostii, druga połowa III w., Museo Nazionale w Neapolu (fot. według CCCA, III, pl. 242, nr 392)

1. Kybele między lwami,
relief terakotowy,
Antiquarium na Forum
Romanum w Rzymie
(fot. według CCCA, III,
pl. 101, nr 203)



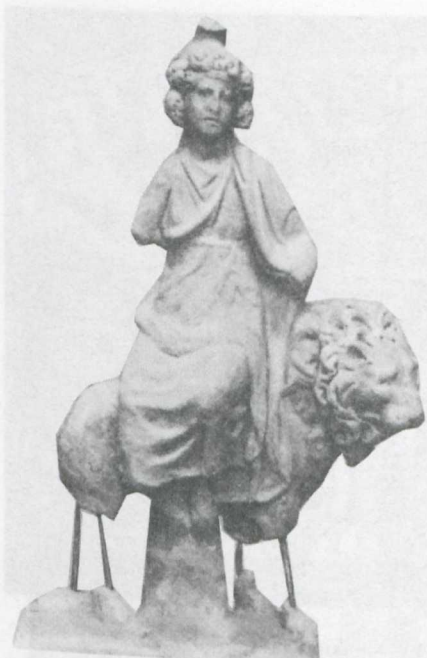
2. Kybele między lwami, stela
marmurowa, III w., Muzeum
w Efezie/Selçuku (fot. autora)



1. Kybele i Attys, relief na ołtarzu z Aten, 386/387 r., Muzeum Narodowe (fot. według CCCA, II, pl. 122, nr 390)



2. Attys, gliniana figurka, druga połowa II w., Museum of Fine Arts w Bostonie (fot. według M.J. Vermasern, *The Legend*, op.cit., pl. 27/1)



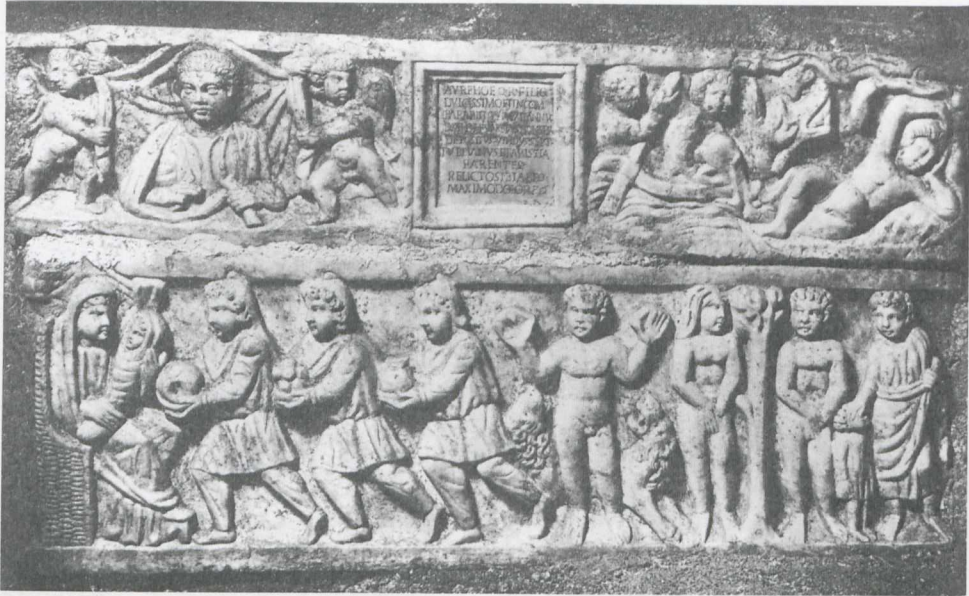
1. Attya na lwie, rzeźba marmurowa z Ostii
(fot. według M.J. Vermasern, *The Legend*,
op.cit., pl. 18/1)



2. Attya na lwie, figurka gliniana,
Cabinet des Medailles, Bibliothèque
Nationale w Paryżu (fot. według
CCCA, IV, pl. 44, nr 140)



3. Attya na lwie, figurka brązowa
z Egiptu, Muzeum w Hildesheim
(fot. według M.J. Vermasern, *The Legend*,
op.cit., pl. 18/2)



1. Daniel między lwami na sarkofagu Aureliusa w katakumbach, początek IV w.,
Novatiano w Rzymie (fot. Pont. Comm. di Arch. Sacra)



2. Daniel między lwami na konsoli z Sillégue, IV w., Muzeum w Algierze
(rys. według J.W. Salomonsona, *Voluptatem*, op.cit., s. 61, fig. 9)



Daniel między lwami na mozaice ze Sfaxu, Muzeum Bardo w Tunisie (fot. autora)



1. Tekla z lwem na sarkofagu produkcji galijskiej, IV w., Musée de Saint-Bertrand de Comminges (fot. według M. Immerzel, *Les ateliers*, op.cit., s. 243, fig. 10)



2. Daniel (też jako Tekla) obok lwa i innych scen biblijnych na szkle złożonym z Rzymu, IV w. (fot. według J.S. Northcote, *Roma sotterranea*, op.cit., s. 320)



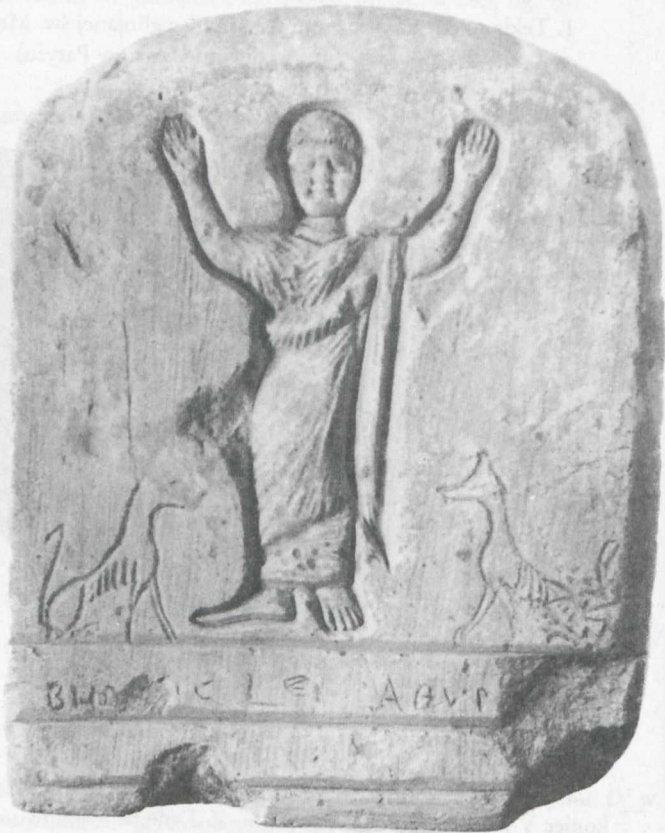
1. Tekla między zwierzętami na ampułce glinianej św. Menasa, Luwr w Paryżu
(fot. Archiwum Luwru w Paryżu)



2. Tekla między zwierzętami, fragment ampułki glinianej św. Menasa, Aleksandria,
koniec V-pierwsza połowa VI w. (fot. Z. Doliński, Archiwum ZAŚ PAN w Warszawie)



1. Menas między wielbłędami, marmurowy relief z Aleksandrii, V w., Grecko-Rzymskie Muzeum w Aleksandrii (fot. według Age, op.cit., s. 574, nr 512)



2. Orant między szakalami, stela egipska, II w., Muzeum Archeologiczne w Krakowie (fot. R. Łapanowski, Archiwum MA w Krakowie)



a



b

1. Daniel (a) i Tekla (b) między lwami na zaginionym grzebieniu drewnianym, V w.
(fot. Archiwum Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst w Berlinie)



2. Tekla na srebrnym relikwiarzu, Muzeum Eski Eserler w Adana, V w. (fot. H. Buschhausena)