

Janusz A. Ostrowski
Uniwersytet Jagielloński

SCENA BATALISTYCZNA NA SARKOFAGU ZE ZBIORÓW
MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE

W trakcie swej drugiej podróży do Włoch, w latach 1829-1830, Artur Potocki zakupił u rzymskiego antykwariusza Ignazio Vescovaliego ponad 70 zabytków starożytnych, które przesłane zostały do pałacu w Krzeszowicach¹. W skład tego zakupu weszły także liczne fragmenty rzymskich sarkofagów, wmurowanych następnie w ściany lapidarium utworzonego w tzw. "pokoju werandowym". Antyki nabyte przez Potockiego znajdowały się w Krzeszowicach do 1940 roku, kiedy to cała kolekcja usunięta przez Niemców z pałacu, zdeponowana została w krakowskim Muzeum Czartoryskich. W chwili obecnej znajdują się one w Dziale Sztuki Starożytnej Muzeum Narodowego w Krakowie.

Wśród zakupionych przez Potockiego fragmentów rzymskich sarkofagów szczególną uwagę zwraca płaskorzeźba przedstawiająca jeźdźców tratujących dwóch mężczyzn (nr inw. DMNKCz 2030). Zachowany fragment o wymiarach 0,66 x 0,43 m, wykuty w białym gruboziarnistym marmurze, ma kształt wydłużonego ku górze prostokąta. Tylko u dołu fragmentu znajduje się oryginalny brzeg zabytku, jaki stanowi listwa, natomiast boczne krawędzie płyty, wyłamanej z większej całości, są niemal pionowe, a górna lekko skośna. Przedstawiona na nim scena, skomponowana jakby na dwóch poziomach, ukazuje moment zwycięstwa konnicy rzymskiej nad pieszymi barbarzyńcami. W dolnej partii ukazana jest grupa zwyciężonych, złożona z klęczącego nagiego mężczyzny, obok którego siedzi pochylony brodaty starzec o nagim torsie. Nad nimi widoczne są, częściowo zachowane,

¹ O. Hirsch, O pochodzeniu kolekcji antyków z Krzeszowic, *Meander* XX, 1965, s. 309-314; eadem, Rzeźby antyczne z Krzeszowic w Muzeum Narodowym w Krakowie, *Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie*, X, 1970, s. 111-117.

galopujące konie. Na jednym z nich siedzi jeździec, z którego pozostał tylko tors i prawa ręka aż do nasady dłoni.



Sarkofag batalistyczny. Muzeum Narodowe
w Krakowie, nr. inw. DMUK Cz 2030

Znajdujący się z prawej strony fragmentu nagi mężczyzna, klęczy na lewym kolanie, podpierając się prawą nogą zgiętą i odsuniętą nieco w bok. Jego tułów jest tak wyprostowany, że sprawia wrażenie odchylonego lekko do tyłu. Prawa ręka zgięta w łokciu, przełożona jest z tyłu głowy. W dłoni tej trzyma rękojeść miecza. Lewa, lekko zgięta ręka znajduje się przed tułowiem, a w niej trzy-

ma fragmentarycznie zachowaną owalną tarczę ozdobioną ornamentem roślinnym biegnącym na jej osi. Tarczą tą zasłania się przed kopytami konia. Głowa silnie przechylona na lewe ramię, podana jest nieco do tyłu. Twarz szeroka, usta otwarte, oczy o wykroju migdału, a ich źrenice zaznaczone są otworem pozostawionym przez świder. Na niskim czole znajduje się kopyto tratującego go konia. Długie włosy opadają na ramiona. Dokładnie zaznaczona muskulatura ciała opracowana jest w sposób prawidłowy. Pod prawą nogą widoczny jest fragment wewnętrznej strony drugiej tarczy.

Obok klęczącego mężczyzny siedzi brodaty starzec o nagim torsie. Wokół bioder owija się szata, spod której wyłaniają się spodnie kończące się nad kostkami. Lewa noga - wyprostowana - spoczywa poziomo na ziemi, prawa zaś podkurczona i zgięta w ten sposób, że kolano uniesione jest ku górze. Pochylony tułów opiera się na prawej nodze. Lewą ręką zgiętą w łokciu, wrywa tkwiący w piersi grot (włóczni?, strzały?). Prawą rękę, z wyjątkiem rozwartej dłoni skierowanej ku górze, przysłania nogą. Głowa starca, przytykająca niemal do głowy klęczącego, okolona jest długimi włosami i krótkim zarostem. Usta szeroko otwarte, oczy wzniesione ku górze, nadają twarzy wyraz bólesci i rozpacz.

Nad tymi mężczyznami znajdują się tratujące ich konie, stojące dęba. Rumak ukazany z prawej strony fragmentu przedstawiony jest frontalnie, jedynie łeb skręcony jest w lewo. Prawa noga depta tarczę, natomiast kopyto lewej uderza w czoło klęczącego mężczyzny. Długa szyja konia ozdobiona jest na karku krótką grzywą. Pysk rozwarty, rozdęte chrapy zaznaczone otworami świdra. Na łbie i szyi widoczne są fragmenty uprzęży. Obok niego, na koniu z którego zachowała się tylko przednia część tułowia i szyja, siedzi wojownik ubrany w tunikę, na którą nałożony jest pancerz. Spod pancerza wystaje nacinana skóra, natomiast na zbroję narzucony jest płaszcz, którego fałdy układają się półkoliście. Na częściowo zachowanej prawej ręce znajduje się naramiennik, podczas gdy przedramię jest nagie i odłamane w połowie długości. Obok konia widoczny jest fragment szat trzeciego żołnierza, najprawdopodobniej piechura.

Relief zabytku jest wysoki, łeb koński i głowy mężczyzn są niemal rzeźbą pełną, a nogi konia odstają od płaszczyzny tła. Fałdy szat i szczegóły uzbrojenia przedstawione są bardzo dokładnie. Scena skomponowana w dwóch planach odznacza się wyjątkowym dynamizmem i ekspresją. Ciała mężczyzn ukazane w gwałtownym ruchu, w

nienaturalnych pozach, współgrają z twarzami pełnymi strachu i cierpienia. Na przedłużeniu linii głów barbarzyńców znajdujących się na przednim planie, widnieje przedstawiony w pełnym galopie koń, który górując nad nimi podkreśla gwałtowność i tragizm wydarzenia. Siedzący na drugim koniu, częściowo zachowany jeździec, najprawdopodobniej ukazany był w spokojniejszej pozie, jako ten, który nie walczy już z wrogami, lecz przejeżdża triumfalnie przez pobojuwisko w otoczeniu swej drużyny. Wskazuje na to ułożenie prawej ręki, która spoczywa nieruchomo przy boku. Nie trzymała ona miecza, lecz dzierżyła wodze konia. Podobnie ukształtowane sceny spotykamy na wielu rzymskich sarkofagach batalistycznych ukazujących zwycięskiego wodza, który jadąc na czele armii traktuje pokonanych wrogów.

Sarkofagi ozdobione scenami bitewnymi stanowią jedną z najbardziej charakterystycznych grup zabytków tego rodzaju powstałych w pierwszej połowie III w. n.e., ściślej mówiąc w latach 220-250 n.e.² Jest to okres, w którym na tronie zasiadali cesarze wybierani przez armię, okres, kiedy po śmierci ostatniego z dynastii Sewerów - Aleksandra w roku 235 n.e. władzę zyskują byli żołnierze (m.in. Maksymian Trak czy Filip Arab). Cesarstwo toczy zaciekle wojny z Partami i Sasanidami oraz z napierającymi od północy ludami barbarzyńskimi. Nastroje jakie panowały w społeczeństwie rzymskim w tych czasach, znalazły swe odzwierciedlenie w sztuce. Sarkofagi wodzów rzymskich, a nawet cesarzy³, ozdabiano przedstawieniami batalistycznymi, ukazującymi zmarłego jako zwycięzcę triumfującego nad ciałami poległych wrogów. Umieszczany był on zazwyczaj w środku całej kompozycji, stanowiąc jej główny akcent.

Artyści tworzący sarkofagi zdobione scenami bitewnymi, inspirowani byli przez dwie grupy dzieł rzeźbiarskich. Pierwszą z nich są istniejące od czasów hellenistycznych greckie sarkofagi z przedstawieniem Amazonomachii (wywodzące się z sarkofagu Amazonek w Wiedniu) oraz podejmujące ten sam temat sarkofagi rzymskie w II w. n.e. Te ostatnie wzbogaciły tę tematykę, dodając sceny walki Achillesa i Pentesilei. Drugą grupę stanowią wyobrażenia z wojen

² B.Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchung zu den römischen Schlachtsarkophage, Berlin 1956.

³ Nieco odmienną dekorację ma sarkofag cesarza Balbinusa z 238 r. n.e., na którym ukazano żołnierzy, lecz nie scenę bitwy, por. EAA, I, fig. 1215.

z barbarzyńcami, które zostały uwiecznione na historycznych reliefach zdobiących m.in. łuki Trajana i Septymiusza Sewera oraz kolumny Trajana i Marka Aureliusza.

Sarkofagi dekorowane sceną Amazonomachii ukazywały Greków i Amazonki w sposób bardzo konwencjonalny, który nie miał wiele wspólnego z dramatyzmem zmagania Rzymian z barbarzyńcami. Artyści rzymscy zaczerpnęli z nich motyw walki i jego rozplanowanie, natomiast źródła ekspresji i dynamizmu szukać należy w rzeźbie pergamońskiej. Są to cechy, które spotykamy zarówno w kommemoratywnych grupach przedstawiających pokonanych Galów, ustawionych przez Attalosa I w Pergamonie i na akropolis ateńskiej, jak i w wyobrażeniach walki bogów z gigantami na ołtarzu pergamońskim.

Z kolei reliefy historyczne, drobiazgowo opisujące poszczególne epizody z wojen prowadzonych przez Rzymian, dostarczyły tematu oraz wpłynęły na podkreślenie tak typowej dla sztuki rzymskiej wierności odtwarzania konkretnych wydarzeń i wiążących się z nimi realiów. Istnieje jednak charakterystyczna różnica dzieląca płaskorzeźby "oficjalne" i sarkofagowe. Pierwsze miały przedstawiać ściśle określone fakty z historii Rzymu, drugie miały stanowić tylko symbol, uogólniające wyobrażenie walki z wrogiem. Ten ogólny symbol miał dwa aspekty. Pierwszy sygnalizował zmagania państwa z zagrażającym niebezpieczeństwem, drugi zaś ilustrował walkę pojedynczego człowieka o szczęśliwe pozaziemskie bytowanie, osiągnięte tylko przez przeciwstawienie się i przewyciężenie zła zagrażającego duszy ludzkiej⁴.

Osobę pochowaną w sarkofagu zdobionym sceną batalistyczną reprezentował wizęrunek zwycięskiego wodza umieszczany w centralnym punkcie kompozycji. Zwycięzca, którego twarz często nosi cechy portretowe, ukazywany był frontalnie. Niekiedy unosi on do góry prawą rękę w triumfalnym geście. Towarzyszący mu żołnierze stanowią tylko tło dla osoby głównego bohatera, a ich twarze, odznaczające się niezwykłym spokojem, potraktowane są w niemal identyczny sposób. Niezwykle mocno kontrastują z nimi postacie barbarzyńców, ukazane w najrozmaitszych pozach, przecinające się pod różnymi ką-

⁴ Podobną wymowę - dotyczącą walki człowieka ze złem - mają licznie występujące na sarkofagach sceny polowań na lwy lub na odyńce. Temat wywodzi się ze sztuki greckiej, lecz w Rzymie nabiera symbolicznego znaczenia. W sztuce wczesnochrześcijańskiej odyńce staje się symbolem szatana, por. H.U. von Schoenebeck, *Die Sarkophagplastik unter Konstantin*, RM, 51, 1936, s. 238.

tami, zachodzące nawzajem na siebie. Gwałtowne gesty podkreślają dynamizm sceny, a odznaczające się niezwykłą ekspresją twarze ukazują strach, gniew, ból czy spokój śmierci. Porzucona bezładnie broń, wypełnia wolne przestrzenie między postaciami, podobnie jak kopyta rzymskich rumaków zajmują miejsce między ich głowami. Przeciwwstawienie sobie tych dwóch wojsk i staranne wyważenie kompozycji na dwie części: statyczną - rzymską i dynamiczną - barbarzyńską jest znacznie mocniej podkreślone niż na "oficjalnych" płaskorzeźbach, w których (np. na reliefie z łuku Trajana umieszczonym na łuku Konstantyna w Rzymie) obydwie armie są zmieszane ze sobą.

Scenę bitwy niejednokrotnie flankowały wizerunki skrępowanych, siedzących Galów i stojących Galijek⁵ lub też kompozycję zamykały z obydwu stron przedstawienia panoplionów. Często też po bokach wojsk rzymskich artyści ukazywali personifikacje Victorii⁶.

Sarkofagi zdobione scenami batalistycznymi są jedną z najbardziej dojrzałych grup rzymskiej plastyki sarkofagowej, tak pod względem kompozycji, jak i poziomu wykonania. Jednocześnie stanowią zamknięcie "klasycznego" nurtu w rzymskich przedstawieniach batalistycznych. Po roku 250 n.e., kiedy zanika ich produkcja, przez okres następnych 50 lat nie spotykamy tego tematu w plastyce rzymskiej. Ponownie pojawia się ona na początku IV w. n.e., lecz w zmienionej formie, typowej dla sztuki okresu późnego antyku (łuk Galeriusza w Salonikach, łuk Konstantyna w Rzymie). U schyłku tego wieku, sceny batalistyczne ponownie pojawiają się na sarkofagach, tym razem wczesnochrześcijańskich. W nielicznej grupie stanowiącej rzeźbiarską ilustrację biblijnego epizodu Przejścia Żydów przez Morze Czerwone, ukazywano zagładę armii faraona. Sposób przedstawienia tego tematu, odbiega jednak od kompozycji sarkofagów batalistycznych z pierwszej połowy III w. n.e. i wzorowany jest na słynnym wyobrażeniu bitwy przy moście Mulwijskim, znajdującym się na łuku Konstantyna w Rzymie⁷. Schematycznie potrak-

⁵ Por. sarkofag z Museo Archeologico w Palermo, P. Bienkowski, *Die Darstellungen der Gallier in Hellenistischen Kunst*, Wien 1908, pl. II a.

⁶ Por. sarkofag z Museo Nazionale w Rzymie, P. Bienkowski, *op. cit.*, pl. VI a.

⁷ Maksencjusz, który utonął w Tybrze porównywany był z faraonem, a Konstantyn Wielki z Mojżeszem, por. Euzebiusz z Cezarei, *Vita Constantini*. Na temat sarkofagów ze sceną Przejścia por. J. Lassus, *Quelques representations du "pasage de la Mer Rouge" dans l'art chretien d'Orient et d'Occident, Melanges d'Archeologie et d'Histoire Ecole Francaise de Rome*, 46, 1929, s. 159-181.

towani żołnierze egipscy, przybrani w rzymskie hełmy i pancerze, są ciasno stłoczeni obok siebie, a jedynie na twarzach wojowników znajdujących się w pierwszych szeregach, maluje się strach, zaskoczenie. Faraon, jadący na rydwanie na czele swej armii, pogrąża się w falach morskich. Zarówno postacie żołnierzy, jak i stojących na drugim brzegu Żydów stanowią zbitą masę, z której wyróżnia się jedynie postać faraona i Mojżesza. Sarkofagi zdobione sceną Przejścia przez Morze Czerwone, są raczej dziełem zdolnych kamieniarzy niż wybitnych artystów, takich jacy tworzyli sarkofagi batalistyczne w latach 220 - 250 n.e.

Krakowski fragment pochodzi z dolnej części kompozycji dekorującej przednią ścianę skrzyni sarkofagu. Wskazuje na to zachowana dolna listwa. Układ postaci jeźdźca świadczy, że mamy do czynienia ze środkową partią płaskorzeźby. Szata (częściowo zachowana) i pancerz oraz frontalne pokazanie torsu pozwalają przypuszczać, że jest to najważniejsza osoba całej sceny, najprawdopodobniej dowódca. Potwierdza to ułożenie prawej ręki, która nie trzymała miecza, a jedynie dzierżyła wodze. Zabytek, z którego pochodzi omawiany fragment, miał przeciętne rozmiary, gdyż ponad postaciami jeźdźców przypuszczalnie nie występowały już inne osoby, a więc po uzupełnieniu wysokość skrzyni wynosiłaby około 80 cm, a długość proporcjonalnie 170 - 190 cm⁸.

Jak już wspomniano, fragment krakowski odznacza się znaczną ekspresją, malarskim potraktowaniem ludzi i koni, dążeniem do uzyskania perspektywy osiągniętej za pomocą umieszczania jednej postaci nad drugą, z wysunięciem na plan pierwszy przedstawień barbarzyńców. Wysoki relief przechodzący miejscami w rzeźbę pełną, potęguje efekty światłocieniowe. Te cechy stylistyczne i kompozycyjne, przy jednoczesnym doskonałym opracowaniu technicznym są charakterystyczne dla najlepszych obiektów wchodzących w skład tej grupy. Najwyższą jakością w tym zespole reprezentuje tzw. wielki sarkofag Ludovisi, znajdujący się obecnie w rzymskim Museo Nazionale delle Terme, wykonany dla zmarłego w 251 r. n.e. Hostilianusa, który wraz ze swym ojcem cesarzem Decjuszem poległ w bitwie z Gotami. Zarówno liczba postaci biorących udział w bitwie, jak i kompozycja całości symetrycznie podporządkowana osobie zwycięskiego wodza sprawiają, że sarkofag należy do najwybitniejszych osiągnięć rzym-

⁸ Dla porównania tzw. wielki sarkofag Ludovisi ma wysokość 1,42 i długość 2,40 m.

skiej plastyki⁹. Inne zabytki z tej grupy nie stanowią już tak wspaniałych dzieł sztuki. Są to sarkofagi mniejszych rozmiarów, o skromniejszej liczbie przedstawionych osób i pewnych niedociągnięciach kompozycyjnych, jednak, co zostało już podkreślone, są to dzieła doskonałych artystów. Niewątpliwie sarkofag, z którego pochodzi fragment krakowski należał właśnie do tej kategorii.

Porównanie sposobu opracowania piersi, szyi i łba konia na sarkofagu z Museo Nazionale w Rzymie¹⁰, czy na sarkofagu z Museo Archeologico w Palermo¹¹ z naszym obiektem, wykazuje te same cechy stylistyczne, wyrażają się one w sposobie ukazania postaci zwierzęcia, w szerokim potraktowaniu piersi rumaka, bardzo szczegółowym opracowaniu grzywy i pyska konia oraz dokładnym przedstawieniu uprzęży. Na zabytku rzymskim znajdujemy wspólny z naszym fragmentem sposób potraktowania postaci brodatego barbarzyńcy: włosy i zarost okalające twarz, oczy wzniesione ku górze i szeroko otwarte usta. Również szaty i pancerze jeźdźców na obydwu zabytkach są niemal identyczne. Sarkofagi z Rzymu i z Palermo datowane są na lata 220 - 235 n.e. Podobne potraktowanie wymienionych szczegółów znajdujemy również na wielkim sarkofagu Ludovisi, datowanym na 251 r. n.e. Biorąc pod uwagę powyższe analogie, można stwierdzić, że sarkofag, z którego pochodzi fragment znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie powstał w okresie między 220 a 250 r. n.e.

⁹ B.Andreae, Zur Komposition des grossen Ludovisischen Schlachtsarkophage, Wissenschaftl. Zeitschrift der Universität Rostock, XVII, 1968, Festchrift Gottfried von Lücken, s. 633-640.

¹⁰ Bieńkowski, op.cit., pl. VI a.

¹¹ Bieńkowski, op.cit., pl.II a.