

Elżbieta JASTRZĘBOWSKA

Polish Academy of Sciences in Rome

## SCENA „QUO VADIS” W DEKORACJI SARKOFAGÓW Z IV WIEKU?

Chciałabym zadedykować księdzu Markowi Starowieyskiemu, wielkiemu znawcy, tłumaczowi i polskiemu wydawcy apokryfów Nowego Testamentu<sup>1</sup>, parę spostrzeżeń na temat najstarszej ikonografii św. Piotra, w tym szczególnie w odniesieniu do słynnego epizodu piotrowego, o którego źródłach apokryficznych sam kilkakrotnie zabierał głos<sup>2</sup>. Na początku należy przypomnieć, że apokryfów z zakresu Dziejów Apostolskich jest mnóstwo i stanowią one niezmiernie barwną literaturę, a ich pierwowzory datuje się na bardzo wczesny okres, tzn. już na II-III w. Właśnie wśród tych najstarszych pism znalazły się Akta: Piotra, Pawła, Andrzeja, Jana, i Tomasza<sup>3</sup>, a także różnego rodzaju teksty związane z Judaszem i to nie mające wiele wspólnego z ewangelią judaszową, ostatnio medialnie tak rozpropagowaną<sup>4</sup>. Większość jednak pozostałych apostołów nie doczekała się swoich indywidualnych Dziejów, co świadczy o znacznie mniejszej ich popularności niż tych kilku wymienionych wyżej spośród pierwszych uczniów Chrystusa, do których zresztą od samego początku zaliczano też Pawła. Spośród znanych z imienia dwunastu apostołów w najstarszej ikonografii chrześcijańskiej i to dopiero w IV w. można rozpoznać zaledwie: Piotra<sup>5</sup>, Pawła<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> *Apokryfy Nowego Testamentu*, pod red. M. Starowieyskiego, Kraków 2001-2203, t. I/1-2, III; M. STAROWIEYSKI, *Barwny świat apokryfów*, Poznań 2006.

<sup>2</sup> M. STAROWIEYSKI, Scena „quo vadis?”, *Vox Patrum*, 17(1997), pp. 381-390; IDEM, *Quo vadis i apokryfy*, in: *Z Rzymu do Rzymu*, Warszawa 2002, pp. 91-110.

<sup>3</sup> *Neutestamentliche Apokryphen*, pod red. W. Schneemelchera, Tübingen 1989, pp. 93-367.

<sup>4</sup> M. STAROWIEYSKI, *Judasz historia, legenda, mity*, Poznań 2006.

<sup>5</sup> Przede wszystkim: M. SOTOMAYOR, *San Pedro en la iconografía paleocristiana*, Granada 1962; P. TESTINI, *Gli apostoli Pietro e Paolo nella più antica iconografia cristiana*, in: *Studi Petriani*, Roma, 1968, pp. 103-130; E. SCHURR, *Die Ikonographie der Heiligen*, Dettelbach 1997, pp. 99-135; F. BISCONTI, *Pietro e Paolo: L'Invenzione delle immagini. La rievocazione delle storie, la genesi delle teofanie*, in: *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, Roma 2000, pp. 43-53, ibidem, katalog, pp. 122-167, 205-225; G. KOCH, *Frühchristliche Sarkophage*, München, 2000, pp. 182-188.

<sup>6</sup> Przede wszystkim: P. TESTINI, *L'apostolo Paolo nell'iconografia cristiana fino al VI sec.*, in: *Studi Paolini*, Roma 1969, pp. 59-93; E. DASSMANN, *Paulus in frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst*, Opladen 1982, pp. 25-32; SCHURR, *op. cit.*, pp. 135-156; F. BISCONTI, *Paolo*, in: *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, p. 240n. BISCONTI, *Pietro e Paolo*, *op. cit.*, pp. 43-53, ibidem, katalog, pp. 122-167, 205-225; KOCH, *op. cit.*, p. 188n.

Andrzeja<sup>7</sup>, Tomasza<sup>8</sup> i właśnie Judasza<sup>9</sup>. Podstawowym kryterium ich identyfikacji jest oczywiście kontekst biblijny danego przedstawienia lub znacznie rzadziej towarzysząca inskrypcja.

Jednak w przypadku Piotra i Pawła już w pierwszej połowie IV w. ustaliły się pewne charakterystyczne typy ich fizjonomii, dzięki którym wizerunki tych apostołów są rozpoznawalne nawet wtedy, kiedy brak jest jakiegokolwiek inskrypcji lub jasnego kontekstu ikonograficznego, czy pojedynczego atrybutu: u Piotra krzyża, bądź kluczy, zaś u Pawła rosnących obok trzciny lub miecza. Obydwaj apostołowie są starszymi mężczyznami, ubranymi w długie tuniki i wierzchnie płaszcze. Zrazu w reliefach sarkofagów mają bardzo podobny krótki zarost, tylko Piotr ma tylko gęstszą czuprynę z krótką grzywką na czole, podczas gdy Paweł ma bardziej lub mniej wydatną łysinę i zmarszczone czoło. Najstarszym znanym zabytkiem z tymi charakterystycznymi fizjonomiami obu apostołów jest prawdopodobnie rzymski sarkofag marmurowy pochodzący z hypogeum spod prezbiterium bazyliki św. Pawła za murami (dziś w watykańskim Museo Pio Cristiano) datowany na drugą tercję IV w.<sup>10</sup> Natomiast reliefowe arcydzieło, w którym twarze apostołów - zwłaszcza Pawła, bo głowa Piotra jest uszkodzona - oddano z największą maestrią, stanowią fragmenty innego sarkofagu (**il. 1**) z rzymskich katakumb San Sebastiano (w tamtejszym Muzeum) z trzeciej ćwierci IV w.<sup>11</sup> W obu tych przypadkach mamy do czynienia z Piotrem i Pawłem w scenach określanych tradycyjnie, aczkolwiek niesłusznie, jako „pasyjne”. W rzeczywistości chodzi tutaj o przedstawienia momentów poprzedzających śmierć męczeńską obu apostołów - o czym będzie jeszcze mowa. Kompozycyjnie sceny te znajdują się w swoistych „niszach”, pomiędzy drzewami (w miejsce kolumnienek) o wspólnej gęstwinie gałęzi i liści tworzących u góry sklepienia tych „nisz”. Chronologicznie pomiędzy tymi sarkofagami, a także i później aż po koniec IV w., można wpisać jeszcze kilka innych reliefów sarkofagowych z analogicznymi postaciami obu apostołów<sup>12</sup> oraz dwa

<sup>7</sup> R. PILLINGER, *Der Apostel Andreas. Ein Heiliger von Ost und West im Bild der frühen Kirche*, Wien 1994; SCHURR, *op. cit.*, pp. 156-172.

<sup>8</sup> Występujący zaledwie w reliefach dwóch zachowanych sarkofagów z Rawenny – J. Kollwitz, H. Herdejürgen, *Die Sarkophage der westlichen Gebiete des Imperium Romanum. Die ravenatischen Sarkophage*, ASR 8.2, Berlin 1979, p. 55, nr B 2, pl. 26/4 oraz z kościoła S. Celso w Mediolanie - J. DRESKEN-WEILAND, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, vol. II, *Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mainz a. M. 1998, pp. 87-89, nr 250, pl. 84/2 (dalej: *Rep. II*), Koch, *op. cit.*, pp. 181, 457.

<sup>9</sup> M. PERRAYMOND, *L'iconografia di Giuda Iscariota ed i suoi risvolti evangelici*, *Studi e materiali di storia delle religioni*, 56, n. s. 14/1, 1990, pp. 67-92; eadem, s. v. *Giuda Iscariota*, in: *Temi di iconografia*, *op. cit.*, p. 195n, Koch, *op. cit.*, p. 177n.

<sup>10</sup> F. W. DEICHMANN, G. BOVINI, H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, vol. I, *Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967, p. 57n, nr 61, pl. 19 (dalej: *Rep. I*); *Pietro e Paulo*, *op. cit.*, pp. 126, 207n, nr 48.

<sup>11</sup> *Rep. I*, p. 129n, nr 215, pl. 49.

<sup>12</sup> Na przykład: z Rzymu – *Rep. I*, nr: 189, 680; czy z Galii (rzymskiej produkcji) – B. CHRISTERN-BRIESENICK, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, vol. III, *Frankreich, Algerien, Tunesien*, Mainz a. M. 2003, p. 41, nr 55, pl.20/2; p. 86, nr 154, pl. 40/5; p. 143n, nr 291, pl. 73/2; p. 147, nr 297, pl. 75/1,2; p. 235n, nr 498, pl. 119/2 (dalej: *Rep. III*).

malowane przedstawienia Chrystusa między Pawłem i Piotrem: z katakumb Domitylli<sup>13</sup> i z anonimowych katakumb z via Latina/Dino Compagni (Piotr niezachowany)<sup>14</sup>, wreszcie scenę mozaikową typu *Traditio Legis* z dawnego mauzoleum Konstantyny, zmarłej w połowie IV w. córki Konstantyna (dziś S-ta. Costanza) na Via Nomentana w Rzymie<sup>15</sup>. W tych ostatnich malowanych i mozaikowych scenach apostołowie mają już zróżnicowane brody: Piotr – siwą, gęstą, krótką i zaokrągloną, zaś Paweł – długą, ciemną, przerzedzoną i w szpic. O ile w *Dziejach* i innych najstarszych apokryfach Piotra brak jest jakiegokolwiek informacji co do jego wyglądu, o tyle *Dzieje Pawła i Tekli* dostarczają dość dokładny opis apostoła<sup>16</sup>. Do opisu tego pasuje we wspomnianych przedstawieniach tylko łysina Pawła, bo swoim wzrostem nie różni się on od Piotra, a przypisywanych mu w tym źródle pisanim krzywych nóg nigdy nie widać spod długiej tuniki i płaszcza. Z drugiej jednak strony, jak słusznie zauważyli już dawno Manuel Sotomayor i Pasquale Testini, genezy postaci i fizjonomii apostołów – jako brodatych starców w długich płaszczach – należy szukać w tzw. filozofach, flankujących postać zmarłego lub zmarłej<sup>17</sup>. Byli oni bardzo popularni w III i na początku IV w. w pogańskiej ikonografii nagrobnej, jako idealne wizerunki ówczesnych „intelektualistów”, z którymi zamężni i wykształceni Rzymianie pragnęli się identyfikować<sup>18</sup>. Podobieństwo to jest jeszcze bardziej uderzające, jeśli się porówna głowę Pawła do prawdziwych lub domniemanych rzymskich portretów, starego, brodatego i łysiego Plotyna<sup>19</sup>. Prowadziło to zresztą czasem do swoistej nadinterpretacji, zgodnie z którą twarz Pawła znamionowałaby wysublimowanego myśliciela, a twarz Piotra prostego rybaka<sup>20</sup>. Zatem najpierw bezimienni filozofowie towarzyszyli często zmarłym symetrycznie w centrum frontu sarkofagów, poczym takie same postacie flankowały Chrystusa i wtedy dopiero można je ewentualnie uznać za apostołów<sup>21</sup>. Stąd nie wydaje się zabiegiem słusznym, żeby z apokryfów wywodzić charakterystyczny już w IV w. wygląd Piotra i Pawła.

<sup>13</sup> W cubiculum Diogenesa, J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903, pl.179/2; Testini, *L'apostolo Paolo*, op. cit., p. 68, pl. IV/1.

<sup>14</sup> A. FERRUA, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Città del Vaticano 1960, 69, pl. 108; Testini, *L'apostolo Paolo*, op. cit., p. 67n, pl. III.

<sup>15</sup> J. WILPERT, W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XII. Jh.*, Freiburg, 1916/1976, p. 51, p. 299n, pl. 1; Bisconti, *Pietro e Paolo*, op. cit., p. 50.

<sup>16</sup> *Był on niskiego wzrostu, miał łysą głowę, krzywe nogi, był zdrowy i dobrze zbudowany, brwi mu się zbiegały, miał mały nos i był pełen wdzięku* - M. STAROWIEYSKI, *Dzieje Pawła i Tekli*, Ruch Biblijny i Liturgiczny, 4-6, 46, 1991, p. 119.

<sup>17</sup> SOTOMAYOR, op. cit., p. 114; Testini, *L'apostolo Paolo*, op. cit., pp. 63-66.

<sup>18</sup> H.-I. MARROU, *Μουσικὸς Ἀνήρ*, Grenoble 1938; D. STUTZINGER, *ΘΕΙΟΣ ἈΝΗΡ – die Vorstellung vom aussergewöhnlichen göttlichen Menschen*, in: *Spätantike und frühes Christentum*, Frankfurt 1983, pp. 161-175

<sup>19</sup> TESTINI, *L'apostolo Paolo*, op. cit., p. 64, pl. II; *Pietro e Paolo*, op. cit., p. 212, nr 57.

<sup>20</sup> TESTINI, *L'apostolo Paolo*, op. cit., p. 66.

<sup>21</sup> M. SOTOMAYOR, *Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie*, in: *Spätantike*, op. cit., pp. 199n, 204n.

Przedstawień tego ostatniego od samego początku było znacznie mniej niż wizerunków Piotra, z którym zresztą występował najczęściej w parze<sup>22</sup>. Nie powinno to dziwić, bo w omawianym tutaj stuleciu obu apostołów można spotkać przede wszystkim w dekoracji kościołów Rzymu i sarkofagów produkowanych w stolicy Cesarstwa, gdzie ci założyciele rzymskiej gminy chrześcijańskiej i najważniejsi tamtejsi męczennicy otoczeni byli już w III w. szczególnym kultem. Dotyczy to przede wszystkim monumentalnej i rozpowszechnionej od połowy IV aż po V w. sceny zwanej *Traditio Legis*, w której Chrystus (siedzący na globie ziemskim lub stojący na wzgórzu rajskim) przekazuje Piotrowi zwój pisma, czyli swoje przewodnictwo nad Kościołem, podczas gdy Paweł akłamuje Zbawiciela stojąc symetrycznie po przeciwnej stronie sceny (il. 2)<sup>23</sup>. Na marginesie tej kompozycji można dodać, że na kilku późniejszych sarkofagach z Rawenny (z V w.) w scenie *Traditio Legis* ewidentnie Paweł, nie Piotr, otrzymuje zwój pisma od Chrystusa<sup>24</sup>. Nie ma tutaj miejsca na spekulacje na temat możliwych powodów takiego odwrócenia pierwotnego bardzo rzymskiego „przesłania” tej sceny, poza stwierdzeniem, że wynikło ono zapewne z inspiracji chrześcijańskiego Wschodu, a dokładniej z Konstantynopola<sup>25</sup>.

Co do faktycznie ogromnej popularności w Rzymie wizerunków Piotra i Pawła wśród zwykłych chrześcijan i na co dzień, to najlepsze tego świadectwo dają tzw. złoczone szkiełka z apostołami, pochodzące z katakumb (dziś ponad setka w wielu muzeach świata). Są to pozostałości (w zasadzie tylko denka) po czarkach szklanych, które pobożni chrześcijanie „zabierali ze sobą do grobu” jako osobiste pamiątki, a jednocześnie były to pojemniki na libacje nagrobne, popularne w Rzymie jeszcze w IV w.<sup>26</sup> Jednak dla nas tutaj ważniejsze są inne sceny z udziałem Piotra i Pawła spotykane w reliefach sarkofagów rzymskich. Wspomniane już dwa takie przykłady z Watykanu i z San Sebastiano (il. 1) są tylko przedstawicielami większej grupy takich wizerunków<sup>27</sup>. Z lewej strony widzimy tu sceny pojmania Piotra jak zwykle przez dwóch żołnierzy rzymskich, a z prawej Pawła ze spętanymi z tyłu rękami stojącego obok rosnącej trzciny wodnej i żołnierza wyciągającego miecz z pochwy. Obie te sceny flankują triumfalny krzyż zmartwychwstałego Chrystusa (w centrum frontu sarkofagów. Z punktu widzenia znaczenia i przesłania treściowego tych przedstawień,

<sup>22</sup> P. TESTINI, *Gli apostoli Pietro e Paolo*, op. cit., pp. 103-130; L. DE BRUYNE, *L'iconographie des Apôtres Pierre et Paul dans une lumière nouvelle*, in: *Saecularia Petri et Pauli*, Città del Vaticano 1969, pp. 35-84; DASSMANN, op. cit., p. 30n; SOTOMAYOR, *Petrus und Paulus*, op. cit., pp.199-210; SCHURR, op.cit., pp. 138-146, 155; KOCH, op.cit., pp. 190-193; BISCONTI, *Pietro e Paolo*, op. cit., pp. 43-53; *ibidem*, katalog: pp. 212-225, nr 57-94.

<sup>23</sup> SOTOMAYOR, *San Pedro*, op. cit., pp. 125-147; idem, *Petrus und Paulus*, op. cit., pp. 205-208; L. SPERA, *Traditio Legis et Clavium*, in: *Temi di iconografia*, op. cit., pp. 288-293; KOCH, op. cit., pp. 191-193. Ponad to por. najnowszą bibliografię dotyczącą tej sceny u E. Canetri, *Nota sulla ricostruzione del sarcofago della Traditio Legis*, in: *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*, Città del Vaticano 2004, p. 188, przyp. 14

<sup>24</sup> *Rep.* II: p. 119, nr 381, pl. 110/4; p.119, nr 382, pl. 111/1; p. 121, nr 390, pl.113/4.

<sup>25</sup> TESTINI, *L'apostolo Paolo*, op. cit., pp. 69-71; DASSMANN, op. cit., p. 31n.

<sup>26</sup> P. TESTINI, *L'iconografia degli apostoli Pietro e Paolo nelle cosiddette "arti minori"*, in: *Saecularia*, op. cit., pp. 309-323, nr 117-219.

<sup>27</sup> *Rep.* I, nr 61, nr 215.

to wydaje się, że sceny z apostołami są tylko zapowiedzią ich męczeństwa, a przede wszystkim aluzją do ich triumfu przez tę śmierć. Zaś odnośnie genezy literackiej tych scen, to niewątpliwie należy jej szukać w apokryfach, zarówno w *Acta Petri, Martyrium* 6, *Acta Pauli, Martyrium* 9, 5-6, jak i w kilku innych tekstach apokryficznych, odnoszących się do opisów, tak do pojmania Piotra oraz nawrócenia i ochrzczenia wodą z cudownego źródła pilnujących go w więzieniu żołnierzy Processusa i Martiniana, jak i ścięcia głowy Pawła nad Tybrem w miejscu zwanym *Aquae Salviae*<sup>28</sup>. Precyzyjne odniesienie danej sceny do konkretnego źródła apokryficznego jest moim zdaniem mało istotne, bo skoro w kanonicznych Dziejach Apostolskich nie ma w zasadzie mowy o pobycie i śmierci apostołów w Rzymie, to wszystko, co we wczesnochrześcijańskiej sztuce pojawiło się na ten temat, musiało mieć swoje źródło w apokryfach. Trzeba tylko pamiętać, że nie każdy szczegół ikonograficzny danych scen można wytłumaczyć tą zależnością.

Wracając zatem do reliefów sarkofagowych z drugiej dekady IV w., to Piotr pojawia się w nich najczęściej w trzech scenach swojego cyklu (il. 3), niegdyś opacznie nazywanego Trylogią<sup>29</sup>: wspomniane już pojmanie apostoła<sup>30</sup>; jego cud ze źródłem wody, którą piją żołnierze rzymscy<sup>31</sup>; wreszcie rozmowa Piotra z Chrystusem w obecności koguta<sup>32</sup>. Wszystkie te sceny zostały już wielokrotnie opisane i zanalizowane w literaturze przedmiotu<sup>33</sup>, zatem nie chcąc tutaj tego powtarzać ograniczę się

---

<sup>28</sup> J. WITTIG, *Die altchristlichen Skulpturen im Museum des deutschen Campo Santo in Rom*, Roma 1906, pp. 107-116; G. STUHLFAUTH, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst*, Berlin 1925; U. FABRICIUS, *Die Legende im Bild des ersten Jahrtausends der Kirche*, Kassel 1956, pp. 97-106, 113n; SOTOMAYOR, *San Pedro*, op. cit., pp. 25-31; M. MACCARRONE, *San Pietro in rapporto a Cristo nelle più antiche testimonianze*, in: *Studi Petriani*, op. cit., pp. 50-62; G. DUMEIGE, *Personne ou personnage de Saint Pierre dans les apocryphes petriens?* in: *Saecularia*, op. cit., pp. 87-103; BISCONTI, *Pietro e Paulo*, op. cit. pp. 45-50.

<sup>29</sup> Termin autorstwa E. Dinklera: *Die ersten Petrusdarstellungen. Ein archäologischer Beitrag zur Geschichte des Petrusprimates*, Marburg 1938/39, pp. 17-49, 54-70; por. poza tym: E. STOMMEL, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik*, Theophaneia 10, Bonn 1954, pp. 109-121; SOTOMAYOR, op. cit., pp. 17-25; nad to krytycznie: E. DASSMANN, *Die Szene Christus-Petrus mit dem Hahn*, in: *Pietas, Festschrift für B. Kötting*, Jahrbuch für Antike und Christentum, Suppl. 8, 1980, p. 511; SOTOMAYOR, *Petrus und Paulus*, op. cit., p. 200.

<sup>30</sup> Przykładowo: *Rep. I*, nr: 6, 11, 14, 17, 20, 22, 23, 24, 39, 40-45, 135, 220, 241, 369, 565, 621, 625, 674, 680, 770-772; *Rep. II*, nr: 11, 12, 30, 31, 58, 96, 100; *Rep. III*, nr: 33, 37, 154, 359, 479; por. SOTOMAYOR, *San Pedro*, op. cit., pp. 63-67; idem, *Petrus und Paulus*, op. cit., p. 201n; KOCH, op. cit., 184n (scena w cyklu Piotra).

<sup>31</sup> Przykładowo: *Rep. I*, nr: 6, 11, 14, 17, 20, 22, 23, 39, 40-45, 52, 85, 86, 135, 241, 369, 621, 625, 674, 770-772, 919; *Rep. II*, nr: 11, 12, 30, 32, 58, 101; *Rep. III*, nr: 32, 34, 37, 38, 49, 53, 162, 172, 218, 352, 359, 456, 591; por. SOTOMAYOR, *San Pedro*, op. cit., pp. 57-63; IDEM, *Petrus und Paulus*, op. cit., p. 200n; KOCH, op. cit., 186n (scena w cyklu Piotra).

<sup>32</sup> Przykładowo: *Rep. I*, nr: 24, 40, 43, 45, 51, 52, 77, 241, 621, 665, 677, 770, 674, 840; *Rep. II*, nr: 20, 102 124; *Rep. III*, nr: 36, 37, 38, 59, 413, 499, 593; por. SOTOMAYOR, *San Pedro*, op. cit., pp. 34-57; DASSMANN, *Die Szene Christus-Petrus*, op. cit., pp. 509-527; SOTOMAYOR, *Petrus und Paulus*, op. cit., p. 202n; KOCH, op. cit., 175n (scena w cyklu Męki Chrystusa).

<sup>33</sup> Por. przede wszystkim: STUHLFAUTH, op. cit.; DINKLER, op. cit.; STOMMEL, op. cit.; SOTOMAYOR, *San Pedro*, op. cit.; L. DE BRUYNE, *L'iconographie des apôtres Pierre et Paul dans une lumière nouvelle*, in: *Saecularia*, op. cit., pp. 35-84; DASSMANN, *Die Szene Christus-Petrus*, op. cit., pp. 509-527.

do przypomnienia charakterystycznych cech tych przedstawień oraz do podkreślenia ich przypadków szczególnych. W scenie pojmania apostoła prowadzony jest za ramiona przez dwóch żołnierzy w krótkich tunikach i czapeczkach wojskowych (*pillei pannonici*), będących w użyciu w armii Konstantyna<sup>34</sup>. Przedstawienie cudu Piotra ze źródłem, na ogół towarzyszące scenie pojmania, wzoruje się na wcześniejszym obrazowaniu podobnego cudu Mojżesza ze Starego Testamentu. Cud Piotra tym różni się od Mojżeszowego, że cudotwórca jest starszy i brodaty, oraz że wodę spijają dwaj klęczący lub przykucnięci żołnierze we wspomnianych czapeczkach, co zarazem jest uznawane powszechnie za aluzję do chrztu tych żołnierzy<sup>35</sup>. W literaturze przedmiotu zresztą łączy się zazwyczaj, a nawet utożsamia, Piotra z Mojżeszem uznając ich jako najważniejszych gwarantów Starego i Nowego Przymierza, choć trzeba podkreślić, że nic to nie ma wspólnego z typologią obu Testamentów, tzw. *Concordia Novi et Veteri Testamenti*, zaistniała w późniejszej ikonografii chrześcijańskiej<sup>36</sup>. Do sceny z kogutem jeszcze powrócę w dokładniejszym jej omówieniu. Znacznie rzadziej, i to najczęściej wtedy, kiedy brak przedstawienia pojmania, pojawia się na rzymskich sarkofagach jeszcze jedna scena łączona z powyższym cyklem - przedstawienie tzw. nauki Piotra (**il. 4**) – z apostołem siedzącym pod drzewem i czytającym żołnierzom ze zwoju<sup>37</sup>. A już do absolutnego wyjątku należy jedyna do dziś zachowana scena postawienia Piotra i Pawła przed Neronem na sarkofagu konstantyńskim, rzymskiej lub prowincjonalnej produkcji, z hiszpańskiej Berja (dziś Narodowym Muzeum Archeologicznym w Madrycie, **il. 5**)<sup>38</sup>. Apostołowie są tutaj bardzo do siebie podobni, Pawła wyróżnia tylko łysina, są identycznie ubrani i stoją w takim samym lekkim wykroku (jeden schowany trochę za drugim) oraz mają podobne gesty rąk. Zwróceni są w prawą stronę ku siedzącemu na *sella curulis* Neronowi, którego głowę wieńczy cesarski diadem, zaś z tyłu towarzyszy mu dwóch żołnierzy. Liczne, czy sporadyczne, wszystkie powyższe sceny tworzą dość koherentną grupę tematyczną, w której zachowana jest jedność przestrzeni i czasu akcji oraz udział postaci tej samej literackiej proweniencji, gdyż akcja tych scen miałaby rozgrywać się w Rzymie; pomiędzy 64 (pożar), a 67 rokiem (przyjęta data męczeństwa apostołów); wreszcie z udziałem bohaterów znanych ze źródeł apokryficznych. Na marginesie można tu dodać, że do tego słynnego pożaru nie ma żadnego odniesienia, ani w tej ikonografii, ani w jakichkolwiek apokryfach.

<sup>34</sup> E. DINKLER *op. cit.*, pp. 56-58; idem, *Abbreviated Representations*, in: *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York 1979, p. 399, fig. 54.

<sup>35</sup> SOTOMAYOR, *San Pedro*, *op. cit.*, p. 58; IDEM, *Petrus und Paulus*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>36</sup> IDEM, *San Pedro*, pp. 147-152; Ch. PIETRI, *Roma Christiana*, Rome 1976, pp. 323-341; SOTOMAYOR, *Petrus und Paulus*, *op. cit.*, p. 201; co do zestawień scen ze Starego i Nowego Testamentu w sztuce wczesnochrześcijańskiej por. przede wszystkim: S. SCHRENK, *Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst*, Jahrbuch für Antike und Christentum, Suppl. 21, 1995.

<sup>37</sup> *Rep. I*, nr 45; *Rep. III*, nr 35, 38, 51, 273; por. SOTOMAYOR, *San Pedro*, *op. cit.*, pp. 67-70; IDEM, *Petrus und Paulus*, *op. cit.*, p. 203n; KOCH, *op. cit.*, 185n (scena w cyklu Piotra, jako wariant pojmania apostoła?).

<sup>38</sup> M. SOTOMAYOR, *Sarcophagos Romano-Cristianos de España*, Granada 1975, p. 105n, nr 16, pl. 4/1, 29/2; TESTINI, *Apostoli Pietro e Paolo*, *op. cit.*, p. 115n, pl. V/1; KOCH, *op. cit.*, pp. 186, 522, fig. 183 (scena w cyklu Piotra).

Wspomniana jedność czasowo-przestrzenna komplikuje się natomiast znacznie bardziej w przypadku sceny z kogutem, w której Chrystus rozmawia, gestem przemowy prawej ręki, ze strapionym Piotrem, co ten ostatni wyraża podniesieniem dwóch palców do brody lub do ust albo też rzadziej podobnie wzniesioną całą dłonią. Kogut stoi na ziemi na ogół między nimi (il. 2, 3, 4, 7). Nie ma jednak żadnego znaczenia, czy Piotr jest z lewej, a Chrystus z prawej strony ptaka, czy też odwrotnie, czy jedna z tych postaci jest trochę wysunięta do przodu, druga zaś na dalszym planie. Nie daje się również w jakikolwiek sposób ustalić w sposób przekonywujący wzajemnych powiązań scen piotrowych w ramach jednego określonego programu ikonograficznego i ikonologicznego<sup>39</sup>. W scenie z kogutem biorą udział na ogół tylko te dwie postaci ludzkie z charakterystycznymi, wspomnianymi gestami dłoni, choć istnieje też kilka odstępstw od tego schematu. Na sarkofagu z podziemi bazyliki św. Piotra w Watykanie apostoł, poza rozmową z Chrystusem, czyni jednocześnie cud ze źródłem wody swoją prawicą „uzbrojoną” w różdżkę, zamiast z zażenowaniem dotykać nią brody (il. 6)<sup>40</sup>. Zaś na sarkofagu w Lejdzie (Rijksmuseum van Oudheden) jest jeszcze jedna uczestniczka sceny - kobieta krwawiąca, która przykłęka przed Chrystusem, podczas gdy Piotr i kogut (na kolumnie) odsunięci są za nią na drugi plan<sup>41</sup>. W obu przypadkach – sędzę - umieszczono „dwie sceny w jednej” z powodów formalnych, tzn. z braku miejsca we fryzie lub w niszy na froncie sarkofagu. Odwrotnie natomiast mogło być (tzn. nadmiar wolnego miejsca) w cubiculum Leonis w katakumbach Commodilli w Rzymie (z początku drugiej połowy IV w.)<sup>42</sup>, czyli w przypadku jednego z tylko dwóch do dziś zachowanych malowideł ze sceną z kogutem, umieszczonym na wysokiej kolumnie pomiędzy trzema postaciami – gdyż po stronie Jezusa stoi tu jeszcze jeden młody człowiek w nimbie<sup>43</sup>. To duże, półokrągłe pole pod arcossolium było wystarczająco pojemne dla umieszczenia jeszcze jednego „świadka” sceny – podejrzewam - jakiegoś świętego z samego Rzymu, najwyraźniej ważnego dla właścicieli tej kamery grobowej. Widocznie pragnęli oni mieć w swoim grobowcu wizerunki kilku rzymskich świętych, w tym Feliksa i Adaukta (kilkakrotnie tu namalowanych), niewątpliwie też Agnieszki oraz jeszcze innych świętych, bezimiennych i dziś już nierozpoznawalnych. Wszystko to jednak nic nie pomaga w zadowalającym wyjaśnieniu „klasycznej” dwuosobowej sceny z kogutem, bo w nawiązaniu do źródeł biblijnych brak jest w niej wspomnianej jedności akcji w czasie i przestrzeni. Nie ma bowiem w żadnej rozmowie ewangelicznej Chrystusa z Piotrem koguta, choć raz, niejako przelotnie, jest o nim mowa<sup>44</sup>. Kogut zaś pieje wtedy, gdy wg wszystkich czterech ewangelii synoptycznych apostoł zapałszy się trzykrotnie Jezusa zakończył

<sup>39</sup> DASSMANN, *Die Szene Christus-Petrus*, op. cit., p. 512n.

<sup>40</sup> *Rep.* I, nr 674.

<sup>41</sup> *Rep.* II, nr 138; we wszystkich niszach tego sarkofagu kolumnkowego znajdują się dość nietypowe sceny, z niespotykaną gdzieindziej większą liczbą uczestników.

<sup>42</sup> J. G. DECKERS, G. MIETKE, A. WEILAND, *Die Katakombe „Commodilla”*. *Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano 1994, 101n, pl. 27.

<sup>43</sup> Drugie malowidło z „klasyczną” sceną z kogutem znajduje się w katakumbach Ciriaca przy bazylice św. Wawrzyńca za murami, Wilpert, *Le pitture*, op. cit., pl. 242. .

<sup>44</sup> Mt 26, 34; Ł 22, 34.

już był rozmowę i to nie z Chrystusem, ale ze służącymi najwyższego kapłana<sup>45</sup>. W apokryfach natomiast w ogóle nie ma mowy o kogucie. Scena ta była zatem od początku i bywa nadal rozmaicie interpretowana: bądź jako obraz wspomnianego zaparcia się Piotra, bądź jako wyraz powołania Piotra przez Chrystusa do przewodzenia Kościołowi<sup>46</sup>, bądź też jako nośnik obu tych znaczeń jednocześnie albo jeszcze inaczej, mniej lub bardziej teologicznie - w zasadzie każdy z badaczy analizujący tę scenę proponował tu inne rozwiązanie<sup>47</sup>.

Przede wszystkim należy tutaj pamiętać o bardzo ważnym generalnym „ostrzeżeniu” Friedricha Deichmanna, iż sztuki wczesnochrześcijańskiej nie można interpretować jednoznacznie<sup>48</sup>. Bowiem większość najstarszych przedstawień zarówno biblijnych, jak i tradycyjnych neutralnych i wreszcie również prostych symboli była nie tylko wieloznaczna, ale ich poszczególne znaczenia mogły w różnych okresach odgrywać różną rolę, stąd to co było najważniejsze w pierwszej połowie IV w., mogło nie mieć już takiego znaczenia pod koniec tego stulecia. Zatem scena z kogutem mogła się odnosić zarówno do zaparcia się Piotra, nawiązywać do Chrystusowego mu przebaczenia, czy do powołania go, czy wreszcie też, jak to przekonywująco przedstawił Ernst Dassmann, być „wyrazem nadziei na odpuśczenie grzechów” dla zmarłych<sup>49</sup>. Nie potępiając tych wymienionych możliwości interpretacyjnych chciałabym jednak przypomnieć jeszcze jedną dawną (sprzed blisko 100 lat) propozycję znaczeniową Josepha Wittiga, która wydaje mi się tutaj godna uwagi. Jest ona ponadto mało znana szerszym kręgom zainteresowanych omawianą tematyką, jako że została gremialnie, ale moim zdaniem zbyt pochopnie, odrzucona przez późniejszych badaczy. A tymczasem podejrzewam, że w pierwszej połowie IV w. właśnie to znaczenie sceny z kogutem mogło odgrywać rolę pierwszoplanową w dekoracji rzymskich sarkofagów. Wittig uważał mianowicie, że chodzi tu o zobrazowanie spotkania Chrystusa z Piotrem poza murami Rzymu, czyli o zapowiedź męczeństwa stropionemu tą sytuacją apostołowi<sup>50</sup>.

Było by to zatem przedstawienie słynnego epizodu *Quo vadis Domine?* Jak to przekonywująco omówił Marek Starowieyski, epizod *Quo vadis* jest nieodłączną częścią najstarszych apokryfów Piotra, w tym również czwartowiecznej łacińskiej wersji *Dziejów Piotra* autorstwa tzw. Pseudo-Linusa, czyli tekstu współczesnego omawianym tu zabytkom<sup>51</sup>: *gdy Piotr zaś chciał wyjść z bramy miasta, spostrzegł, że do niego zbliża się Chrystus. Wtedy kłaniając się Jemu, rzekł: „Panie, dokąd idziesz?” Chrystus mu odpowiedział: „Idę do Rzymu, żeby powtórnie być ukrzyżowanym”*.

<sup>45</sup> Mt 26, 69-75; Mk 14, 66-72; Łk 22, 54-62; J 18, 15-27.

<sup>46</sup> Mt 16, 18-19; J 21, 15-19.

<sup>47</sup> Por. Zestawienia tych opinii: STOMMEL, *op.cit.*, pp. 88-109; SOTOMAYOR, *San Pedro, op. cit.*, pp. 34-42; DASSMANN, *Die Szene Christus-Petrus, op. cit.*, p. 507n; SCHURR, *op. cit.*, pp. 104-106; por. też ostatnio KOCH, *op. cit.*, pp. 175n, 184-186.

<sup>48</sup> F. W. DEICHMANN, *Archeologia chrześcijańska*, Warszawa 1994, pp. 139-152.

<sup>49</sup> DASSMANN, *Die Szene Christus-Petrus, op. cit.*, p. 525n.

<sup>50</sup> WITTIG, *op. cit.*, pp. 112-114.

<sup>51</sup> STAROWIEYSKI, *Scena, op. cit.*, pp. 382-385; IDEM, *Quo vadis, op. cit.*, 91-110.



A Piotr rzekł do Niego: „Panie, żebyś powtórnie był ukrzyżowany?” Pan zaś powiedział do niego: „Owszem, żebym powtórnie był ukrzyżowany”. Piotr na to rzekł: „Panie wróć się i pójdę za Tobą”. A po tych słowach Pan wstąpił do nieba. Piotr zaś towarzyszył Mu, wpatrując się mocno i wylewając potoki serdecznych łez. A następnie przywołując siebie do porządku zrozumiał, że w ten sposób została zapowiedziana jego męka, ponieważ Pan zamierzał w niej cierpieć. On bowiem cierpi w wybranych przez współcierpienie miłosierne i sławę chwalebna<sup>52</sup>.

Biorąc pod uwagę miejsce i czas powstania oraz oryginalny język tego apokryfu, epizod ten musiał być dobrze znany chrześcijanom Rzymu w IV stuleciu, na równi ze wszystkimi innymi wydarzeniami apokryficznymi (pojęcie apostoła i cud ze źródłem), niewątpliwie już dobrze „zadomowionymi” w ówczesnej ikonografii. Zatem można by się spytać, dlaczego tak istotny epizod byłby w tej ikonografii pominięty? Zostało to uznane najwyraźniej za fakt oczywisty, bo poza tekstem Wittiga i odnośnikami do jego propozycji nie ma w ogóle mowy o tym epizodzie w opracowaniach najstarszych przedstawień chrześcijańskich rodem z apokryfów, przykładem może być tu jedna z popularniejszych syntez tego typu autorstwa Ulricha Fabriciusa<sup>53</sup>.

Podstawowy problem omawianej tutaj sceny dotyczy koguta, którego w cytowanym apokryficznym epizodzie w ogóle nie ma. Stąd zdaniem Wittiga należy uznać ptaka za *Merkzeichen für Petrus*, czym właśnie naraził się na największą krytykę swoich następców<sup>54</sup>. Przdował w tym Eduard Stommel oburzony taką „degradacją koguta do atrybutu Piotra” i skądinąd słusznie zapytywał, dlaczego zatem nie ma koguta w innych scenach piotrowych<sup>55</sup>. Krytyka ta została następnie przyjęta przez innych badaczy, hipoteza Wittiga odrzucona, a cała polemika generalnie rozwinęła się w kierunku coraz bardziej wyszukanej interpretacji teologicznej (*fides Petri*), czasami z odniesieniami do kontrowersji historycznych (*lapsi*) wewnątrz Kościoła w IV w. Wydaje się jednak, że przypisywanie tak dalece wysublimowanych intencji teologicznych rzymskim chrześcijanom zamawiającym w IV w. sarkofagi jest pewną przesadą. Jeszcze mniejszej znajomości teologii i orientacji w kontrowersjach chrześcijańskich w IV w. należało by oczekiwać od kamieniarzy, produkujących wtedy te wystawne „trumny” marmurowe w coraz większym stopniu dla „nowej” klienteli, czyli chrześcijan, ale też nadal ciągle pracujących jeszcze dla „starych” pogan, dość licznych wśród elity społecznej stolicy aż po koniec IV w.<sup>56</sup> Wygląda raczej na to, że zamożni klienci wyszczególniali sceny, które sobie życzyli mieć na froncie swoich sarkofagów, a pracownicy warsztatu kamieniarskiego umieszczali je tak, jak potrafili i jak to szybko weszło im w zwyczaj w zakresie formy i treści. Kłopot z epizodem *Quo vadis* polegał jednak na dylemacie, jak mogli oni zrozumiale przedstawić treść rozmowy, której kontekst zewnętrzny nie miał nic szczególnego, tzn. nie był formalnie tak

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>53</sup> FABRICIUS, *op. cit.*, pp. 92-108.

<sup>54</sup> WITTIG, *op. cit.*, p. 114.

<sup>55</sup> STOMMEL, *op. cit.*, p. 94n.

<sup>56</sup> Por. J. DRESKEN-WEILAND, *Ricerche sui committenti e destinatari dei sarcofagi paleocristiani a Roma*, in: *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*, Città del Vaticano 2004, pp.149-153.

„oczywisty” do zobrazowania jak którykolwiek z cudów Chrystusowych. Otóż wydaje mi się, że nie można było by tego uczynić w inny, bardziej zrozumiały sposób, niż przez dodanie koguta do spotkania Chrystusa z Piotrem. Jak bowiem dobitniej ukazać zatrzymanie, napomnienie i wybaczenie opuszczającemu Rzym Piotrowi, który tą ucieczką ponownie zaparł się Chrystusa? Przecież symbolem jego pierwszego zaparcia stał się właśnie kogut. Skądinąd Stommel miał rację twierdząc, że kogut w żadnym razie nie może być uznany za atrybut Piotra. Bowiem rola tego ptaka nie odnosi się do jego osoby, tylko do konkretnej, jednej sytuacji z udziałem apostoła. Ponad to kogut, jako czujny świadek zaparcia się, mógł stać się symbolem, nie tyle jego „zdrady”, ile jego późniejszego i zwycięskiego podniesienia się z tego upadku, a w konsekwencji Bożego wybaczenia. Nie bez znaczenia jest fakt, że do podobnej symboliki koguta - do jego czujności, a zarazem nadziei na przebudzenie się z ciemności nocy i na uwolnienie się od złych mocy, a zwłaszcza na przewyciężenie śmierci, z lapidarną tylko aluzją do piotrowej słabości - nawiązywali bardzo wyraźnie w swoich hymnach zarówno Ambroży, jak i Prudencjusz, aczkolwiek odnosi się to dopiero końca IV w.<sup>57</sup> Zatem zakładając, że tak istotny epizod z życia Piotra w Rzymie, jakim było wydarzenie *Quo vadis*, związane nierozłącznie z jego śmiercią męczeńską, musiał mieć jakieś odbicie w ikonografii na równi z innymi epizodami apokryficznymi, sądzę, że wymyślono w tym celu scenę z kogutem, co nie wyklucza, że dodatkowo mogła ona odnosić się do ewangelicznego wydarzenia, no i też do słabości zwykłego człowieka, jego żalu za grzechy oraz do nadziei na Boże wybaczenie.

Niewątpliwie w pierwszej połowie IV w. scena z kogutem miała największe znaczenie spośród wszystkich innych scen z udziałem Piotra. Wskazuje na to przede wszystkim sposób komponowania tej sceny często wówczas stosowany w dekoracji frontu sarkofagów. Niestety w oparciu o dzisiejszy stan badań nad chronologią sarkofagów chrześcijańskich bazującą (z braku kryteriów archeologicznych) na zawsze „słabych” kryteriach stylistycznych, nie jesteśmy w stanie ustalić precyzyjnie, ani datowania, ani czasowego następstwa poszczególnych obiektów. Nie można zatem odpowiedzialnie określić, która scena apokryficzna z Piotrem z jego cyklu byłaby najwcześniejsza i trzeba przyjąć, że w okresie konstantyńskim wszystkie te przedstawienia pojawiły się w dekoracji sarkofagów jednocześnie, występując wręcz masowo razem lub wymiennie (il. 3 i 4)<sup>58</sup>. Niemniej zaryzykowałabym stwierdzenie, że scena z kogutem była wśród nich najważniejsza. Wynika to przede wszystkim z naczelnego miejsca, jakie tej scenie nierazdo „rezerwowano” w centrum frontu sarkofagów, czyli w najważniejszym punkcie całej reliefowej dekoracji<sup>59</sup>. Przykładami jest tutaj aż

<sup>57</sup> AMBROŻY, *Exameron*, V, 24, 88-90; PRUDENCJUSZ, *Liber Cathemerinon*, 1 *Hymnus ad galli cantum*; por. Ch. GNILKA, *Die Natursymbolik in den Tagesliedern des Prudentius*, in: *Pietas, Festschrift für B. Kötting*, Jahrbuch für Antike und Christentum, Suppl. 8, 1980, pp. 429-439; DASSMANN, *Die Szene Christus-Petrus*, *op. cit.*, p. 527, przyp. 89; C. NAUERTH, s. v. *Hahn*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, XIII 1986, sp. 364n.

<sup>58</sup> Nie rozumiem, na jakiej podstawie Guntram Koch uważa, że scena z kogutem „nie należała do pierwotnego projektu, tylko została dodana później” – *op. cit.*, p. 176.

<sup>59</sup> Wagę znaczenia takiej kompozycji podkreślał zarówno De Bruyne (*op. cit.*, pp. 64-72), jak i Dasmann (*Die Szene Christus-Petrus*, *op. cit.*, pp. 517-519), ale obydwaj wyprowadzali z tego faktu odmienne wnioski.

siedem takich przedstawień figuralnych, w których omawiana scena znajduje się pośrodku tzw. ornamentu strigilowego (il. 7)<sup>60</sup>. Można dołączyć do tego jeszcze osiem sarkofagów fryzowych, kolumniowych, czy z drzewami ze sceną z kogutem w centrum frontu, znajdującą się pośród innych przedstawień z obu Testamentów i scen z apokryfów piotrowych<sup>61</sup>. Bywa tutaj, że Chrystus zajmuje centralne miejsce, a Piotr z kogutem jest z jednej strony, zaś z drugiej stoi inny świadek wydarzenia: mężczyzna<sup>62</sup>, bądź kobieta<sup>63</sup>. Na fragmencie z centralnej części frontu sarkofagu z drzewami z Narbonne (Muzeum Archeologiczne), Chrystusa flankują z prawej strony Paweł z wieńcem męczeństwa w dłoniach i z wiązką zwojów pisma na ziemi, przy nogach, zaś z lewej Piotr z kogutem (tez kiedyś niosący wieniec, dziś niestety utracony)<sup>64</sup>. Wreszcie w Arles zachował się jeden sarkofag kolumniowy, dwufryzowy z Chrystusem z kogutem w centralnej górnej niszy, pomiędzy zwróconymi doń apostołami w sąsiednich niszach, tylko że tych ostatnich nie można już dziś zidentyfikować, bo brakuje im głów<sup>65</sup>. Innym zmiennym przykładem może być sarkofag fryzowy (w rzymskich katakumbach Marka i Marcelliana, il. 3), na którego froncie scena z kogutem jest prawie w centrum, a dalej na prawo znajduje się reszta scen z „cyklu” piotrowego, pojmanie apostoła i jego cud ze źródłem<sup>66</sup>. Pominę tutaj liczne fragmenty sarkofagów, które w ich pierwotnej dekoracji mogły mieć podobną kompozycję<sup>67</sup>. Wszystko to razem tylko wzmacnia wspomnianą tezę, że scena rozmowy Chrystusa z Piotrem „w obecności” koguta była najważniejsza ze wszystkich scen apokryficznej proveniencji odnoszących się do tego apostoła. Zmieniennym dodatkiem takich kompozycji jest umieszczenie koguta na drzewie, jak na przykład na froncie jednego sarkofagu kolumniowego z Watykańskich Muzeów, gdzie obok Chrystusa w centralnej niszy rośnie drzewo z kogutem w gałęziach, a w sąsiedniej, lewej niszy stoi Piotr, resztę nisz zajmują pojedynczo inni, nierozpoznawalni apostołowie<sup>68</sup>. Sądzę zatem, że posadzenie koguta wysoko na drzewie, czego w rzeczywistości ten ptak sam z siebie nie czyni, miało również na celu uwypuklenie jego symbolicznego znaczenia. W dodatku nie stanowi to absolutnego wyjątku, bo koguta na drzewie (acz nie w centralnej niszy) pomiędzy Chrystusem i Piotrem (obydwaj niestety bez głów) spotykamy raz

<sup>60</sup> W Watykanie: *Rep.* I, nr 77; w katakumbach Novatiana: *ibidem*, nr 665; w zbiorach rzymskiego Ospedale S. Giovanni: *ibidem*, nr 989; w Mediolanie: *Rep.* II nr 97; w Campovalano: *ibidem*, nr 101; w Kordobie: Sotomayor, *Sarcofagos, op. cit.*, p. 117n, nr 19, pl. 4/4 i 32/1; w Erustes (Hiszpania), *ibidem*, 144, nr 26, pl. 5/2.

<sup>61</sup> W Watykanie: *Rep.* I, nr 7, 23 i 52; w rzymskim Muzeum Kapitołińskim: *Rep.* I, nr 807; w Geronie (Hiszpania): SOTOMAYOR, *Sarcofagos, op. cit.*, p. 85, nr 11, pl. 3/1; z Martos (też Hiszpania): *ibidem*, p. 152n, nr 27, pl. 5/3; w paryskim Luwrze: *Rep.* III, nr 427; w Lyonie: *Rep.* III, nr 273.

<sup>62</sup> W Luwrze: *ibidem*; por. też DE BRUYNE, *op. cit.*, p. 60, fig. 8.

<sup>63</sup> *Rep.* I, nr 807.

<sup>64</sup> *Rep.* III, nr 364.

<sup>65</sup> Sarkofag rzymskiej produkcji z trzeciej ćwierci IV w. obecnie użyty jako boczny ołtarz w katedrze St. Trophime - *Rep.* III, nr 118.

<sup>66</sup> *Rep.* I nr 621.

<sup>67</sup> DASSMANN, *Die Szene Christus-Petrus, op. cit.*, p. 519.

<sup>68</sup> *Rep.* I, nr 53.

jeszcze na innym sarkofagu kolumnkowym rzymskiej proveniencji, przechowywanym w Archeologicznym Muzeum Prowincjonalnym w Kordobie (il. 8)<sup>69</sup>. W drugiej połowie IV w. scena z kogutem była już coraz rzadsza, a scenie pojmania Piotra zaczęło częściej towarzyszyć (bardziej lub mniej symetrycznie) wspomniane już wyżej przedstawienie „przygotowania” Pawła do dekapitacji. Natomiast w końcu tego stulecia można zaobserwować jeszcze dobitniejsze podkreślenie symbolicznej roli koguta, jako że doczekał się on wtedy swoistego, ozdobnego „cokołu”, w postaci dekorowanej skrzynki (il. 2)<sup>70</sup> lub wolno stojącej kolumnki<sup>71</sup>. Ta kolumnka z kogutem, obecna też na wspomnianych wyżej malowidłach katakumbalnych<sup>72</sup>, stała się następnie od V w. niemal stałym elementem sceny, już wtedy niewątpliwie związanej z cyklem Męki Pańskiej i odnoszącej się ewidentnie do epizodu zaparcia się Piotra, czego najbardziej znanym przykładem jest mozaika z końca V w. w bazylice św. Apollinarego w Ravenne<sup>73</sup>. Zaś najdobitniejszym przykładem tego ostatniego znaczenia ewangelicznego wizerunku Piotra z kogutem jest taki właśnie podpis tego przedstawienia na srebrnej paterze z Perm (dziś w Ermitażu w Sankt Petersburgu) datowanej na VIII w.<sup>74</sup> Być może już od koniec IV stulecia zaczęło przeważać to właśnie znaczenie, w każdym razie nie można już wtedy widzieć w scenie z kogutem jakiegokolwiek aluzji – jeśli w ogóle kiedykolwiek ona była możliwa – do powołania apostoła przez Chrystusa do przewodzenia Kościołowi, gdyż to znaczenie przejęły wtedy przede wszystkim dwie inne sceny *Traditio Legis* i *Traditio Clavis* (il. 2). Umieszczenie wszystkich tych scen obok siebie na jednym sarkofagu rzymskiej proveniencji z krypty kościoła św. Magdaleny w St.-Maximin wyklucza, moim zdaniem, wbrew mniemaniu Dassmanna, możliwość takiej samej interpretacji trzech scen naraz<sup>75</sup>.

<sup>69</sup> SOTOMAYOR, *Sarcophagos*, *op. cit.*, p. 124n, nr 20, pl. 5/1, 34.

<sup>70</sup> Na sarkofagu z St.-Maximin – Rep. III, nr 499.

<sup>71</sup> Na bocznej ścianie sarkofagu z podziemii bazyliki św. Piotra w Watykanie, *Rep.* I nr 677 i na małym fragmencie z bazyliki św. Nereusza i Achillesa przy katakumbach Domitylli, *ibidem*, nr 545.

<sup>72</sup> W rzymskich katakumbach Commodilli i Ciriaca, patrz wyżej przyp. 41 i 42.

<sup>73</sup> F. W. DEICHMANN, *Frühchristlichen Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958, pl. 193-195; IDEM, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, II/1, Wiesbaden 1974, p. 175n, por. też S. A. CALLISEN, *The Iconography of the Cock on the Column*, *The Art Bulletin* 21, 1939, p. 165, fig. 12.

<sup>74</sup> A. BANK, *Byzantine Art in the Collections of the USSR*, Leningrad 1966, pl. 122; por. też DASSMANN, *Die Szene Christus-Petrus*, *op. cit.*, p. 523.

<sup>75</sup> *Rep.* III, nr 499; DASSMANN, *Die Szene Christus-Petrus*, *op. cit.*, p. 523 – interpretuje on zresztą odwrotnie ten rozwój znaczeniowy: „von der Verleugnungansage zur Beauftragung” (?), czemu przeczą wszystkie późniejsze przykłady tej sceny, por. CALLISEN, *op. cit.*, pp. 160-178 oraz P. GERLACH, s. v. *Hahn*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg 1970, vol. II, sp. 206-210.

THE SCENE OF „QUO VADIS”  
ON THE SARCOPHAGI OF THE IV CENTURY?

*Summary*

The article reminds an old interpretation of J. Wittig of the scene with Christ, apostle Peter and a cock that forms a part of the iconographic cycle of St. Peter in the reliefs of the Roman Christian sarcophagi of the IV century. According to this interpretation this scene would represent the famous apocryphal episode of *Quo vadis Domine?* The author supports such interpretation as a very possible, any way in the first half of the IV century, that besides does not exclude also any other traditional and well known interpretation of that scene.

**Ilustracje**

1. Front sarkofagu ze scenami z apostołami: pojmania Piotra (z lewej strony) i przygotowania do ścięcia głowy Pawła (z prawej strony), Muzeum przy katakumbach S. Sebastiano w Rzymie, trzecia ćwierć IV w. (fot. Rep. I, nr 215).
2. Sarkofag ze scenami piotrowymi: *Traditio Legis* (pośrodku), z kogutem (z lewej strony) i przekazania kluczy (z prawej strony), krypta w kościele św. Magdaleny w St. Maximin (płd. Francja), ostatnia ćwierć IV w. (fot. Rep. III, nr 499).
3. Sarkofag z trzema (z prawej strony frontu) scenami cyklu Piotra: z kogutem, pojmania apostoła i jego cudu ze źródłem, katakumby Marka i Marcelliana w Rzymie, druga tercja IV w. (fot. Rep. I, nr 621).
4. Sarkofag tzw. Dwóch Braci ze scenami ze Starego i Nowego Testamentu, w tym sceny piotrowe: z kogutem (w górnym fryzie, z lewej strony), nauki apostoła (pod muszlą z portretami) i jego cudu ze źródłem (w dolnym fryzie, na lewym krańcu), Muzeum Pio-Cristiano, Watykan, druga tercja IV w. (fot. Rep. I, nr 45).
5. Sarkofag ze sceną postawienia Piotra i Pawła przed Neronem (z prawej strony) z Berji (Hiszpania), dziś w Narodowym Muzeum Archeologicznym w Madrycie, druga ćwierć IV w. (fot. Sotomayor, *Sarcófagos*, op. cit., nr 16, pl. 29/2).
6. Sarkofag ze sceną z kogutem i cudem Piotra ze źródłem, w tzw. Grotach pod bazyliką św. Piotra na Watykanie, pierwsza tercja IV w. (fot. L. De Bruyne, op. cit., fig. 9).
7. Sarkofag strigilowy z centralnie umieszczoną sceną z kogutem, Muzeum Pio-Cristiano, Watykan, pierwsza tercja IV w. (fot. Rep. I, nr 77).
8. Sarkofag kolumnkowy ze sceną z kogutem, siedzącym na drzewie, Kordoba (Hiszpania), druga ćwierć IV w., fot. Sotomayor, *Sarcófagos*, op. cit., nr 20, pl. 34).



Ilustracja 1



Ilustracja 2



621

Ilustracja 3



45

Ilustracja 4



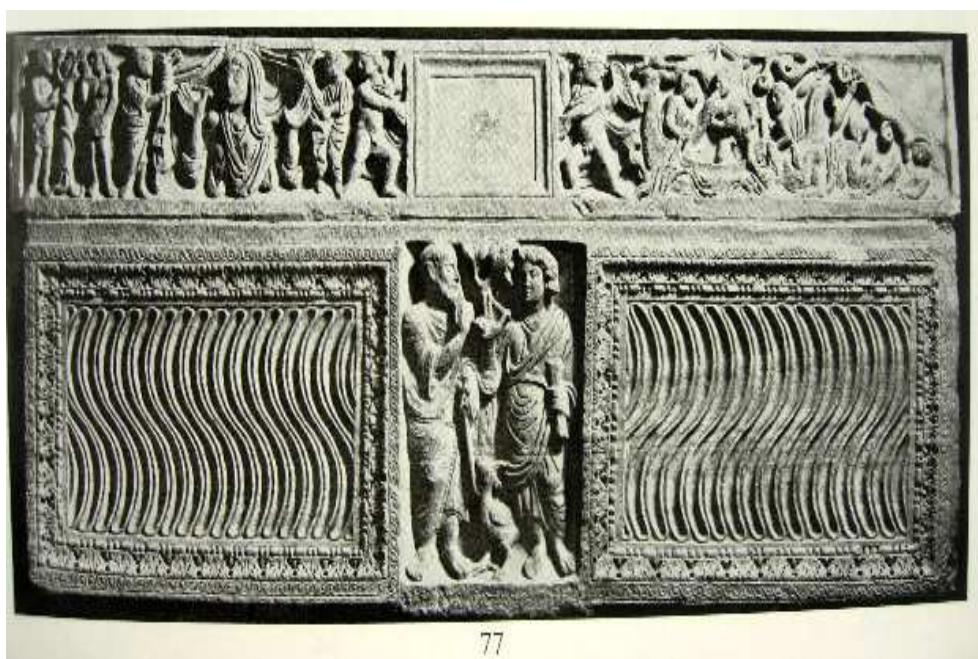
Ilustracja 5



Fig. 9. Grottes Vaticanes: double scène du sarcophage «aux trois monogrammes»

Ilustracja 6





Ilustracja 7



Ilustracja 8