

JANINA BAJ

GRUPA ANTYTETYCZNA W SZTUCE STAROŻYTNEJ I WCZESNOCHRZEŚCIJAŃSKIEJ

Dyskusja nad istotą grupy antytetycznej w sztuce trwa właściwie od połowy XIX w. Zapoczątkował ją Curtius¹, który w pracy *Über Wappengebrauch und Wappenstil im griechischen Altertum* sformułował cechy tej grupy (tzw. Wappenstil), wywodząc ją z tradycji orientalnej. Przeciw tej teorii wystąpił Riegl², zakładając, że poczucie symetrii jest wrodzoną cechą człowieka. Temat ten powraca w pracach wielu historyków sztuki, niezależnie od epoki, w której się specjalizowali. Istotą układu antytetycznego jest ustawienie co najmniej trzech elementów: środkowego i dwóch bocznych, symetrycznie po obu stronach środkowego.

Zastanawiając się nad genezą grupy antytetycznej Pilecki³ wyraził pogląd, że na jej kształt wpłynął czynnik fizycznego niemal poczucia umiaru i symetrii, który w psychice człowieka zdaje się wynikać z symetrii jego ciała, a także z obserwacji innych ludzi i zwierząt. Podobnie Lapalus⁴ zasadę antytetyczną (symetryczną) wyprowadza z instynktu człowieka, który w tworzeniu artystycznym stawia naprzeciw siebie – po dwóch stronach osi realnej lub domyślnej – istoty ludzkie lub zwierzęce.

Biorąc pod uwagę elementy tematyczne, z których została zbudowana dana kompozycja, można wyróżnić kilka typów grupy antytetycznej najczęściej występujących. Powszechnie znany jest już w sztuce starożytnego Wschodu motyw antytetycznie uporządkowanych zwierząt po dwóch stronach naczynia⁵ lub drzewa (kolumny), tzw. drzewa życia⁶. Czasami jako elementy boczne występują postacie ludzkie, a niekiedy przedmioty (np. naczynia).

Feisst⁷ określa człowieka (bądź istotę podobną do człowieka), znajdującego się między zwierzętami w grupie antytetycznej, jako pogromcę zwierząt. Człowiek z re-

¹ E. Curtius, *Über Wappengebrauch und Wappenstil im griechischen Altertum*, Berlin 1874.

² A. Riegl, *Stilfragen*, Berlin 1893.

³ J. Pilecki, *Układ heraldyczny w kulturze mykeńskiej i jego podłoże*, „Światowit”, 1936/1937, t. XVIII, s. 52, przyp. 1.

⁴ E. Lapalus, *Le fronton sculpté en Grèce des origines à la fin du IV siècle*, Paris 1947.

⁵ S. J. Gąsiorowski, *Motyw wazy w ornamentyce starożytnej. Studium typologiczne*, w: *Wybór pism*, Wrocław 1969, s. 257–318; R. Hamann-Mac Lean, *Das Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, „Marburger Jahrbuch”, 1949/1950, t. XV, s. 195.

⁶ A. Evans, *Mycenaean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Interrelation*, „Journal of Hellenic Studies”, 21 (1901), s. 99–204; E. Hecht, *Die Tiergruppen mit zentralen Baum oder Gefäß in der vorromanischen und romanischen Kunst des Abendlandes*, Tübingen 1969.

⁷ P. M. Feisst, *Der Tierbezwiner*, Halle 1957, s. 9.

guły wyobrażony jest między dwoma, czterema bądź sześcioma zwierzętami albo fantastycznymi stworami. Nieparzysta liczba zwierząt byłaby bowiem naruszeniem symetrii grupy. Są cztery możliwości podstawowe przedstawiania antytetycznie ugrupowanych zwierząt (il. 1): mogą być zwrócone do środka lub do centralnej postaci całym ciałem (I) bądź odwrócone od niej całkowicie (II), mogą też mieć dwojaki sposób odwrócenia głowy (III i IV). Ideą przewodnią takiego przedstawienia jest jednoczesne poskromienie kilku zwierząt przez jednego człowieka. Antytetyczna grupa z pogromcą zwierząt⁸ wyraża podporządkowanie zwierząt człowiekowi w nierzeczywistych warunkach i w nienaturalnej formie. Nie tylko postawa zwierząt, ale także czyn człowieka wydaje się nierealny. Spartz⁹ jeszcze bardziej odrealnia tę scenę, nadając człowiekowi – pogromcy znaczenie boskiego Pana lub Pani Zwierząt. Według Pileckiego¹⁰ natomiast związek między człowiekiem a zwierzętami oparty jest na innej zasadzie. Zwierzęta strzegą postaci, która stoi w centrum. Rozpatrując różne elementy w układzie antytetycznym Pilecki podkreśla ich ideową jedność, a badając je w porządku chronologicznym próbuje uzasadnić swój pogląd na „wielopostaciowość jednostki“, ujętą w układzie antytetycznym¹¹. To ściśle powiązanie kilku elementów w jednej scenie daje – zdaniem Scheibler¹² – wrażenie spokoju, powagi i pozostaje na długo w pamięci. Sybel¹³ zainteresował się zaś takim ujęciem grupy symetrycznej (według jego terminologii), w której środkowa figura jest umiejscowiona frontalnie, a boczne – z profilu. Tak skomponowane sceny interpretuje on jako obrazy walki albo adoracji – może to być zwycięzca wobec zwyciężonych lub bóstwo wobec adorantów.

W ikonografii starożytnej łączność członów układu heraldycznego jest wyrażana w trojaki sposób: przez zwrócenie postaci ku sobie, ściślejsze połączenie ich ze sobą (np. za pomocą zetknięcia łap występujących zwierząt) albo przez przywiązanie postaci bocznych do motywu centralnego (il. 2). Stosowano nawet motyw wspólnej głowy (il. 3) lub jednego ciała dwóch figur zrosniętych w ten sposób w grupę antytetyczną. Mogły to być środki bardzo naiwne, lecz silnie wyrażające związek elementów tworzących dany układ.

Od czasów sumeryjskich grupa antytetyczna staje się – według Pileckiego¹⁴ – jedną z form artystycznego wyrażania koncepcji religijnych. Jest stosowana w wyobrażeniach bóstw, w emblematkach królów i miast. Elementami jej są figury zwierząt (lwów, jeleni, byków, orłów z głową lwa czy innych tworów mieszanych), motywy roślinne (drzewo życia) oraz naczynia i inne przedmioty.

Przykładem schematu zbudowanego antytetycznie z figur zwierzęcych jest scena na reliefie wotywnym (il. 4) z imieniem Dudu, wielkorządcy Entemeny z Lagasz. Kompozycja składa się z umieszczonej centralnie figury orła o głowie lwa, ze skrzydłami szeroko rozpostartymi, który wczepia pazury w ciała lwów, stojących niżej po jego obu stronach. Odwrócone od siebie lwy trzymają w paszczach wzniesionych do góry brzegi

⁸ Tamże, s. 11, 13.

⁹ E. Spartz, *Das Wappenbild des Herrn und der Herrin der Tiere in der minoisch-mykenischen und frühgriechischen Kunst*, München 1962, s. 5.

¹⁰ Pilecki, *Układ heraldyczny*, s. 48–49.

¹¹ Tamże, s. 47.

¹² I. Scheibler, *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*, Kallmunz 1960, s. 8–9.

¹³ L. Sybel, *Christliche Antike*, t. I, Marburg 1906, s. 144.

¹⁴ Według argumentacji Pileckiego w czterech kręgach kultowych (mezopotamski, egipski, mykeński, hetycki) rodzi się koncepcja antytetyczna niezależnie. Pilecki, *Układ heraldyczny*, s. 50, 57.

skrzydeł orła. Jest to przedstawienie ptaka Imduguda, symbolu boga wojny i polowań, Ningirsu, bóstwa opiekuńczego miasta Lagasz. Podobne wyobrażenie znajduje się na srebrnej wazie Entemeny (il. 5) i jest emblematem miasta Lagasz.

Motyw tzw. pogromcy zwierząt po raz pierwszy pojawia się w grupie antytetycznej z okresu Jemdet Nasr¹⁵ jako obraz herosa – człowieka bądź półczłowieka ujarzmiającego dzikie bestie. Jest to temat chętnie wprowadzany na powierzchnie cylindrycznych pieczęci w Mezopotamii. Według Feissta¹⁶ w okresie wczesnosumeryjskim pogromcą zwierząt był mityczny bohater, który bronił trzody przed dzikimi zwierzętami, stając się ich pogromcą, dzięki pomocy bóstwa opiekuńczego – Wielkiej Matki. Ten motyw w sztuce okazał się wyjątkowo trwały.

Curtius¹⁷ sądzi, że heraldyczny układ figur zwierzęcych w sztuce mezopotamskiej stał się symbolem walki i potęgi i mógł być odczuwany jako symbol władzy. Stąd też na reliefach i pieczęciach cylindrycznych widzimy walkę herosa czy mitycznego króla z lwami i bykami lub fantastycznymi istotami. Nie jest to walka na ludzką miarę, gdyż sposób pokonania zwierząt jest nieprawdopodobny, np. na cylindrycznej pieczęci (il. 6) heros chwytą za łapy stojące naprzeciw niego potężne stwory.

Postacią dominującą w religii Bliskiego Wschodu i w kulcie egejskim była bogini – Wielka Matka, dawczyni życia (występująca pod kilkoma imionami), uważana również za władczynię zwierząt¹⁸. Może pod wpływem artystów Krety powstał relief (zachowany fragmentarycznie) z kości słoniowej z Minet-el-Beida (il. 7), datowany na XIII w. p.n.e.¹⁹ Główną postacią tej kompozycji jest kobieta ubrana na wzór kreteński (odsłonięte piersi, długa spódnica z falbanami). W obu podniesionych rękach trzyma ona pędy roślinne, którymi żywią się dwa stojące przy niej kozły. Artysta nawiązał do przedstawień Wielkiej Bogini z kręgu egejskiego (strój i rysy twarzy), lecz jej sposób karmienia zwierząt odpowiada azjatyckiej koncepcji bogini jako personifikacji witalnych sił przyrody, bóstwa występującego w sztuce mezopotamskiej²⁰.

Do scen poświęconych adoracji drzewa życia, przedstawionych w układzie heraldycznym, należy m.in. alabastrowy relief (il. 8) z pałacu Aszurnasirpala II z Kalah, gdzie dwa uskrzydłone demony o ptasich głowach strzegą drzewa w kształcie stylizowanej palmy. Innym przykładem może być plakietka (il. 9) z kości słoniowej z Arslan Tash, przedstawiająca dwa sfinksy z obu stron świętego drzewa. W takiej koncepcji drzewa Pilecki²¹ dopatruje się symbolu życia, opartego na podobieństwie losów człowieka i rośliny. Ten sposób pojmowania przyrody wymaga – według niego – szczególnej pieczy nad drzewem życia, co znalazło wyraz w omówionych przedstawieniach.

Motyw wazy między zwierzętami znajdujemy na asyryjskim reliefie, uważanym za najstarsze znane nam ujęcie tego motywu²².

Niektórzy badacze sądzą, że grupa antytetyczna była obca rozwiniętej sztuce egipskiej²³. Wprawdzie ten rodzaj kompozycji występuje w epoce predynastycznej i wczes-

¹⁵ H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement*, Chicago 1951.

¹⁶ Feisst, *Der Tierbezwinger*, s. 38, 43.

¹⁷ L. Curtius, *Antike Kunst*, t. I, Berlin 1923, s. 229.

¹⁸ E. O. James, *Starożytni bogowie*, Warszawa 1970, s. 80.

¹⁹ H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, London 1954, s. 155.

²⁰ Tamże.

²¹ Pilecki, *Układ heraldyczny*, s. 52.

²² Gąsiorowski, *Motyw wazy*, s. 264.

²³ Pilecki, *Układ heraldyczny*, s. 17, 24.

nodynastycznej, ale ścisły układ heraldyczny znany jest z niewielu przykładów. Zachowało się jednak szereg zabytków od Starego do Nowego Państwa, świadczących o istnieniu tendencji do tworzenia kompozycji o zbliżonym charakterze. Przykładem może być scena zajmująca środkowy pas jednej strony palety króla Narmera (il. 10) z Hierankopolis. Tworzą ją zwierzęta o lwich paszczach, osadzonych na splecionych ze sobą długich szyjach, wygiętych w kształcie litery S. Nad nimi znajdują się przedstawione antytetycznie dwie postacie ludzkie, trzymające na uwięzi szyje tych zwierząt. Tematem z kolei reliefu (il. 11) z tronu posągu króla Sezostrisa I (Średnie Państwo) jest wyobrażenie dwóch postaci symbolizujących Górny i Dolny Egipt, które do elementu pionowego przywiązuje – w układzie antytetycznym – rośliny oznaczające oba kraje. Członami heraldycznej kompozycji na pektoralach królewskich są figury ludzkie i zwierzęce, z których np. gryf jest emblematem władzy i państwa egipskiego²⁴.

W sztuce egejskiej z ok. 3000–1100 p.n.e. układ antytetyczny występuje na zachowanych pieczęciach i ich odciskach, w malarstwie ściennym, wyrobach z kości słoniowej itp. Ścisłe rozróżnienie między wytworami Krety a Grecji lądowej jest trudne ze względu na wzajemne wpływy i kontakty.

Na odcisku pieczęci (il. 12) z Knossos środek kompozycji zajmuje antytetyczna grupa: bogini stojąca na wzgórzu i dwa lwy wsparte o nie z dwóch stron symetrycznie. Do tej heraldycznej grupy artysta wprowadza element narracyjny: bogini władczym gestem zwraca się do stojącego z boku adoranta. Po przeciwnej stronie wznosi się budowla kultowa z rogami sakralnymi. Jest to przedstawienie bogini, matki ludzi i zwierząt²⁵, może przykład tzw. pogromczynie zwierząt. Podobny temat zawiera powierzchnia jednej z gemm: bogini stoi tam między dwoma ujarzmionymi zwierzętami, lwem i lwicą, które poddają się jej i dla których staje się obiektem adoracji (il. 13). Można przypuszczać, że motyw bogini – Wielkiej Matki przyszedł na Kretę z Azji Mniejszej, gdyż przedstawiano ją często z lwami, nie znanymi na Krecie²⁶. Zdaniem Pileckiego²⁷ schemat formalny, jaki reprezentuje omawiana kompozycja w różnych dziedzinach sztuki mykeńskiej, jest charakterystyczny dla tej sztuki. Układ heraldyczny pojawia się też na przedmiotach związanych ze zmarłymi. Możliwe, że istniał związek pomiędzy tym układem a kultem władcy i bóstwa, ponieważ członami tej grupy są lwy, sępy, gryfy albo sfinksy, oznaczające postacie władcy – herosa, niekiedy kolumny – znaki pałacu.

Kompozycja antytetyczna umieszczona nad nadprożem Lwiej Bramy (il. 14), która wiedzie do całego zespołu architektonicznego na akropolii mykeńskiej, łączyła się prawdopodobnie nie tylko z rezydencją władców, ale także z pobliską nekropolią²⁸.

Pilecki²⁹ podaje typologię mykeńskich grup antytetycznych na podstawie wyników analizy formalnej wyobrażeń. Wyróżnia typ trójkątny (przyczółkowy – ogólniej architektoniczny), prostokątny (fryzowy) i miniaturowy – w drobnej sztuce. Układ heraldy-

²⁴ Tamże, s. 50.

²⁵ H. Prinz, *Bemerkung zur altkretischen Religion*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Atheinische Abteilung”, 1910, t. XXXV, s. 168.

²⁶ G. Levy, *The Gate of Horn*, London 1947, s. 223.

²⁷ Pilecki, *Układ heraldyczny*, s. 40, 50–51.

²⁸ Wymowa symboliczna reliefu z Lwiej Bramy stała się tematem wielu studiów i różnorodnych badań. L. Press, *Architektura w ikonografii przedgreckiej*, Wrocław 1967, s. 49.

²⁹ Pilecki, *Układ heraldyczny*, s. 27.

czny typu trójkątnego uważa wszakże za zasadniczą i naczelną mykeńską formę grupy antytetycznej. Najpotężniejszą realizację tej koncepcji heraldycznej w basenie Morza Śródziemnego reprezentuje relief Lwiej Bramy w Mykenach (il. 14). Kompozycja antytetyczna została wpisana tam w trójkątny blok. Układ grupy jest ściśle dostosowany do formy trójkąta odciążającego. Centralny element stanowi kolumna mykeńska ustawiona wzdłuż pionowej osi trójkąta. Symetrycznie, po każdej jej stronie, stoi lew na tylnych łapach, przednie opierając na wysokim cokole, bazie kolumny. Zwierzęta są ujęte z profilu, a ciała mają zwrócone przodem do kolumny, nad której kapitelem zachowała się również część belkowania. Do drugiego typu autor zalicza przedstawienia na wytworach rzemiosła artystycznego, które mają postać fryzu i dadzą się zamknąć w ramach prostokąta. Przykładem może być kompozycja na uszkodzonej płytce z kości słoniowej z grobu kopułowego w Menidi³⁰. Grupę antytetyczną tworzą cztery stojące uskrzydłone sfinksy mykeńskie z centralnie umiejscowioną kolumną. Odnaczające się jednakową postawą ciała i formą sfinksy ujęte są z profilu i symetrycznie rozmieszczone po obu stronach kolumny, do której się zbliżają. Przykładem z kolei miniaturowego typu może być kompozycja na pierścieniu z Myken (il. 15) – z drzewem w centrum i z leżącymi po obu stronach bykami. Ich odwrócone do tyłu głowy łączą z drzewem małe listki. Na grzbietach zwierząt widoczne są pędy roślinne, które można potraktować jako dodatkową więź pomiędzy poszczególnymi elementami grupy.

W późniejszej sztuce greckiej utrzymuje się układ heraldyczny. Tworzą go przedstawienia postaci ludzkiej, figur zwierzęcych, motywów roślinnych oraz niektórych przedmiotów. Scheibler³¹ widzi jednak zasadnicze różnice w treści i sposobie ujęcia tego układu. Miejsce symboliki wschodniej i minojsko-mykeńskiej zajmuje wzór złożony z elementów, które reprezentują określoną treść niezależnie od kompozycji, w jakiej artysta je pokazał. Wprowadzone na powierzchnię np. naczynia czarnofigurowego (il. 16), podporządkowują się jego kształtom. Elementy zapożyczone ze sztuki orientalnej są mniej sztywne, artyści greccy umieli bowiem wprowadzić więcej swobody i ruchu – mimo ściśle obowiązujących reguł – do heraldycznego schematu.

Posługując się układem antytetycznym twórcy greccy rozwiązali poważny problem dekoracyjny, jakim było wypełnienie płaszczyzny trójkątnego tympanonu różnymi postaciami. Jako zasadę przyjęto symetrycznie skomponowane grupy po dwóch stronach postaci centralnej – Ateny, Zeusa czy Apollina.

Grupę antytetyczną – naczynie między zwierzętami – znajdziemy na stelach nagrobnych Agathona³² oraz Telesiphrona i Athenodorosa³³. Na zwieńczeniu pierwszej z nich ustawione heraldycznie po obu bokach kantharosu zwierzęta opierają się na nim przednimi łapami. Na drugiej steli widzimy dwa siedzące sfinksy po dwóch stronach amfory.

Temat tzw. pogromcy zwierząt w dawnym ujęciu pojawia się we wczesnogreckiej sztuce w końcu VIII wieku p.n.e., by powszechnie funkcjonować w VII i VI w. p.n.e.³⁴ Dominuje postać kobieca, która występuje jako władczyni zwierząt i jest określana

³⁰ Tamże, s. 31, ryc. 16.

³¹ Scheibler, *Die symmetrische*, s. 38–40.

³² Gąsiorowski, *Motyw wazy*, s. 271.

³³ Tamże.

³⁴ Feisst, *Der Tierbezwinger*, s. 123.

jako Potnia Theron³⁵. Kompozycja tej treści ma za sobą – jak wiadomo – długą tradycję. Wiążemy ją z Azją Mniejszą i kulturą egejską. Po wojnach perskich greckie boginie i frygijska Kybele zespoliły się w świadomości Greków i w ich ikonografii³⁶. Oto kilka przykładów: Matka Bogów w otoczeniu lwów pojawia się w różnego rodzaju przedstawieniach, na reliefach i w drobnej plastyce figuralnej z gliny i brązu. Z opisu Pauzanasza wynika, że na agorze w Atenach stał posąg kultowy siedzącej na tronie Matki Bogów, z lwami po obu stronach tronu³⁷. Na szyjce beockiej wazy (il. 17) jest wyobrażona Pani Zwierząt – z rękoma uniesionymi do góry, znajdująca się pomiędzy dwoma lwami, stojącymi na tylnych łapach, symetrycznie z obu stron. Obraz tzw. pogromczyni zwierząt zobaczymy również na uchwytach wazy François (il. 18), gdzie bogini trzyma zwierzęta za szyje.

Omówiony poprzednio motyw tzw. drzewa życia występuje także w sztuce greckiej. Przykładem może być rzeźbiony kamienny kapitel ze świątyni Ateny Polias w Prienie, na którym występują dwa uskrzydłone lwy z głowami ptaków i drzewo – centralny motyw³⁸.

W sztuce hellenistycznej motyw antytetycznej grupy z pogromcą zwierząt nie jest powszechny pomimo częstego pokazywania walki między człowiekiem a zwierzęciem³⁹. Heraldyczna kompozycja pojawia się głównie w sztuce sepulkralnej, a także na wyrobach rzemiosła artystycznego, m.in. na amuletach.

W sztuce rzymskiej heraldyczny schemat występuje na zabytkach rzemiosła artystycznego. Pojawia się też jako dekoracyjny element architektoniczny. Zbudowany jest z podobnych jak w greckiej sztuce elementów. Przykładem może być kompozycja dolnego pasa reliefu (il. 19), który należy do dekoracji zewnętrznej ołtarza Ara Pacis. Widać na nim wić akantu w układzie symetrycznym. Łabędzie stojące na szczycie łodyg akantu akcentują oś symetrii poszczególnych układów. Na fragmencie reliefowego fryzu z ok. 113 r. n.e.⁴⁰ z Forum Trajana w Rzymie grupę antytetyczną tworzą dwa amorki, flankujące wazę wśród wici roślinnych. Jest to doskonały przykład symetrii układu antytetycznego. Na fryzie z ok. 141 n.e. świątyni Antonina Piusa i Faustyny⁴¹ w Rzymie znajdują się gryfy zwrócone do siebie symetrycznie między kraterami a kandelabrami, które wznoszą się z kielichów akantu, z wiciami rozpostartymi po obu stronach kandelabra. Występujące również w sztuce rzymskiej wyobrażenie Orfeusza pośród oczarowanych muzyką zwierząt przyjmuje formę grupy symetrycznej – boski śpiewak siedzi między zwierzętami⁴².

³⁵ Tamże, s. 127 (Potnia Theron – por. termin z pisma linearnego B).

³⁶ James, *Starożytni*, s. 295. Christou rozpatrując wyobrażenie Pani Zwierząt w sztuce greckiej zwrócił m.in. uwagę na to, że cechą bóstwa ze zwierzętami jest możliwość identyfikowania się jej ze wszystkimi lokalnymi boginiami i stapianie się z nimi, co znajduje wyraz w jej licznych przedstawieniach. Zob.: Ch. A. Christou, *Potnia Theron. Eine Untersuchung über Ursprung Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt einer Gottheit*, Thessaloniki 1969).

³⁷ M. L. Bernhard, *Sztuka grecka V wieku*, Warszawa 1970, s. 424–425. Przykładem takiego wyobrażenia (tamże, s. 463, ryc. 355) może być terakotowa statuetka z Mirmekionu; zabytek ten znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie (nr inw. 528 MN).

³⁸ Ch. Archibald, *Traditional Methods of Pattern Designing and Introduction to the Study of Formal Ornament*, Oxford 1929, s. 51, ryc. 47.

³⁹ Feisst, *Der Tierbezwinger*, s. 145.

⁴⁰ Th. Kraus, *Das Römische Weltreich*, Berlin 1962, ryc. 207G.

⁴¹ Tamże, ryc. 219A.

⁴² Feisst, *Der Tierbezwinger*, s. 158.

Grupa antytetyczna jest jednym z dowodów, że sztuka wczesnochrześcijańska przejęła ze sztuki antycznej wiele scen, motywów, symboli i form kompozycyjnych, nadając im nowe znaczenie i wyrażając w nich nowe treści. Jej elementami są figury zwierząt, przedmioty, motywy roślinne, a także postacie ludzkie. Przykładem grupy antytetycznej jest relief na sarkofagu arcybiskupa Jana V w S. Apollinare i Classe⁴³, gdzie ukazano heraldycznie ustawione ptaki, pijące wodę wytryskującą z wielkiego, profilowanego naczynia z uchwytemi wolutowymi.

Motyw antytetycznego pogromcy zwierząt Feisst⁴⁴ widzi w wyobrażeniu „Daniela w lwiej jamie“ (il. 20–24), jako oranta między dwoma symetrycznie ułożonymi lwami i „Dobrego Pasterza między owcami“. Uważa, że motywy te są ze sobą powiązane nie tylko tematem, ze względu na swe znaczenie, ale i schematem kompozycyjnym. Autor wywodzi je ze starosumeryjskiego motywu władcy zwierząt – jednocześnie występującego jako opiekun, obrońca trzody oraz poskromiciel lwów. W sztuce wczesnochrześcijańskiej nastąpiło rozszczepienie tego motywu. Dobrego Pasterza widzimy w pozycji stojącej, trzymającego na ramionach owcę. Otoczony jest przez dwie owce (czasami cztery), które stoją lub leżą u jego stóp, zwrócone do środka bądź odwrócone ciałami, z głowami obróconymi ku centralnej postaci, a więc w podobnej formie, jak to obserwujemy w scenach lwów towarzyszących Danielowi. W większości przedstawień Dobrego Pasterza – w odróżnieniu od wyobrażeń Daniela – staje się dostrzegalne swobodne potraktowanie grupy antytetycznej, być może pod wpływem hellenistycznych obrazów pejzażowych⁴⁵. Sceny z Danielem i Dobrym Pasterzem występują obok siebie często na tych samych zabytkach.

Według interpretacji Feissta⁴⁶ dla grupy antytetycznej z pogromcą zwierząt istotne jest to, że pokonanie zwierząt nie nastąpiło wskutek fizycznej przewagi bohatera, jak to ma miejsce w wypadku orientального przedstawienia Gilgamesza, lecz z powodu jego nadnaturalnej mocy. Przykładem takiego ujęcia tematu jest „Daniel w jamie lwów“, któremu pomocy udzielił Bóg, przywołany przez niego modlitwą i wiarą. W tym motywie ikonograficznym Daniel występuje jako poskromiciel zwierząt, ale opiekunem jego jest Bóg, który jako rzeczywisty pogromca zwierząt pozostaje niewidoczny. W tej sytuacji przedstawienie nabiera charakteru exemplum i obietnicy.

Wyobrażenie orantów (lub orantek) między dwoma symetrycznie ustawionymi zwierzętami, które im towarzyszą, nie było ograniczone do historii ocalenia Daniela⁴⁷. Układ ten został użyty dla przedstawiania męczenników czy świętych, którzy stali się – podobnie jak Daniel – symbolicznymi postaciami w chrześcijańskiej nauce i sztuce,

⁴³ Gąsiorowski, *Motyw wazy*, s. 300.

⁴⁴ Feisst, *Der Tierbezwinger*, s. 163; W. Deonna, *Daniel, le maitre des fauves, à propos d'une lampe chrétienne du Musée de Geneve*, „Artibus Asiae“, XII (1949), z. 1–2, s. 119–141 (jedna z pierwszych prób porównania sceny z Danielem, jej formy kompozycyjnej i strony znaczeniowej z motywami występującymi w sztuce starożytnej, szczególnie wschodniej); G. Wackner, *Die Ikonographie des Daniel in der Löwengrube*, Marburg n. Lahn 1954 (stara się wykazać kontynuację tematu „Daniel w lwiej jamie“ od chrześcijańskiego antyku aż do początków sztuki gotyckiej. Zaznacza, że motyw ten – występujący w sztuce wczesnochrześcijańskiej – posiada tradycję, że nowa treść chrześcijańska została wyrażona w dawnych formach kompozycyjnych); Feisst, *Der Tierbezwinger* (zwraca uwagę na formalny i znaczeniowy związek sceny z Danielem ze staroorientalnymi motywami).

⁴⁵ Feisst, *Der Tierbezwinger*, s. 166.

⁴⁶ Tamże, s. 178.

⁴⁷ Deonna, *Daniel, le maitre*, s. 132.

ponieważ tak samo uzyskali pomoc Boga w niebezpieczeństwie. Należy wymienić przede wszystkim wyobrażenia Tekli, Zuzanny i Menasa.

Tekla⁴⁸, opiekunka miasta Seleucji, według tradycji chrześcijańskiej została uratowana przez Boga, gdy rzucono ją dzikim bestiom na pożarcie. W ikonografii występuje w grupie antytetycznej jako orantka między zwierzętami. Wyobrażenie tej treści zdobi z dwóch stron grzebień (il. 25/1) z Akhmin, gdzie sceny z Danielem i Teklą występują w tym samym układzie kompozycyjnym. Daniel w stroju frygijskim, jako orant, stoi w portyku między dwoma lwami siedzącymi na tylnych łapach. Zwierzęta są odwrócone grzbietami do siebie, a głowy mają skierowane w stronę proroka. Po drugiej stronie grzebienia widzimy orantkę, też stojącą w portyku, między dwoma lwami. Zwierzęta mają taką samą postawę jak w poprzedniej scenie z Danielem. Na niektórych zabytkach sztuki wczesnochrześcijańskiej Zuzanna jest ukazywana w postaci jagnięcia między dwoma wilkami (malowidło ściennie katakumby Pretextata)⁴⁹, na innych zaś jako orantka między dwoma starcami (malowidło ściennie z Capella Greca)⁵⁰, z zachowaniem układu antytetycznego. Wizerunki św. Menasa występują na dyskach płaskich naczyń, tzw. ampułek, na lampach chrześcijańskich i innych zabytkach małej sztuki. Przedstawiany jest jako orant, ubrany najczęściej w strój frygijski. U jego stóp widzimy dwa przykucnięte lub leżące wielbłądy, symetrycznie ułożone, niekiedy o głowach zwróconych do tyłu. Przykładem kompozycji antytetycznej z Menasem jako centralną postacią jest m.in. wyobrażenie na pyxis (il. 25/4) z kości słoniowej z Aleksandrii. Na jednej stronie widzimy św. Menasa w długiej chlamidzie jako oranta stojącego przed wejściem do swojego sanktuarium. U jego stóp leżą dwa wielbłądy i zwracają głowy w stronę świętego.

Z tych kilku przykładów wynika, że grupa antytetyczna w sztuce wczesnochrześcijańskiej jako forma kompozycyjna nie została ograniczona do jednego tematu.

THE ANTITHETICAL GROUP IN THE ANCIENT AND CHRISTIAN ART

Summary

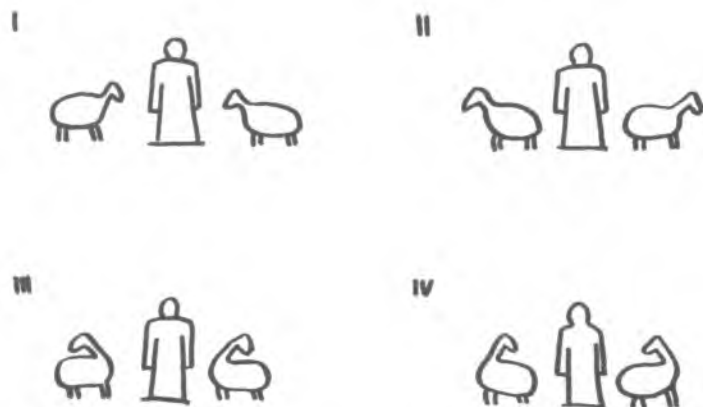
Basing on the existing state of research the Author presents the origin and variante of the so called antithetical group in the ancient art. She also demonstrates the process of adaptation of this composition by the Christian iconography, illustrating it with some examples (Daniel, Susanna, Tecla, Menas).

Translation by: Janina Baj

⁴⁸ Tamże, s. 133.

⁴⁹ G. Wilpert, *Le pitture delle catacombe Romane*, Roma 1903, pl. 251.

⁵⁰ *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, red. F. Cabrol, H. Leclercq, t. II, Paris 1924–1954, ryc. 2064 (malowidło ściennie z Capella Greca).



1. Antytetycznie ugrupowane zwierzęta (rysunek wg: P. M. Feisst, *Der Tierbezwinger*, Halle 1957, s. 10)



2. Antytetyczne gryfy z kolumną po środku, do której są przywiązane. Gemma z Myken, 1500-1200 p.n.e. (dla całego zespołu) (*Das Corpus der minoischen und mykenischen Siegel* (CMS), t. I, s. 114, nr 98)



3. Mykeńska kompozycja – antytetyczne lwy o wspólnej głowie, strzegące ołtarza. Gemma z Myken, 1500-1200 p.n.e. (dla całego zespołu) (CMS, t. I, s. 62, nr 46)



4. Ptak Imdugud wbijający szpony w grzbiety lwów. Fragment reliefu wotywnego z imieniem Dudu. Połowa III tysiąclecia p.n.e. (A. Jolles, *Die antiethische Gruppe*, JDAI, t. XIX 1904, s. 46, ryc. 19)



5. Ptak Imdugud wbijający szpony w grzbiety lwów. Srebrna waza Entemeny, władcy Lagasz. Paryż, Luwr (H. Frankfort, *The Art and Architecture of Ancient Orient*, London 1954, ryc. 32)



6. Mityczny heros walczący z dwoma stworami. Asyryjska pieczęć cylindryczna (L. Curtius, *Antike Kunst*, Berlin 1923, pl. VIII, 5)



7. Władcy zwierząt. Relief z kości słoniowej z Minet-el-Beida (Frankfort, *The Art*, ryc. 150)



8. Skrzydlate demony adorujące drzewo życia. Alabastrowy relief.
IX w. p.n.e. (Frankfort, *The Art*, ryc. 90)



9. Dwa sfinksy i drzewo życia. Plakietka z kości słoniowej z Arslan Tash
(Frankfort, *The Art*, ryc. 168d)

10. Paleta króla Narmera. Łupki. I dynastia (K. Michałowski, *Nie tylko piramidy...*, Warszawa 1969, ryc. 10)



11. Motyw połączenia Górnego i Dolnego Egiptu. Relief. Tanis, XII dynastia (Michałowski, *Nie tylko piramidy...*, ryc. 55)



12. Bogini na wzgórzu w asyście lwów. Odciśnięcie pieczęci z Knossos. Okres PM I-II (wg Evansa) (S. Hood, *The Art in Greece*, 1978, ryc. 234)



13. Władczynie zwierząt. Gemma z Myken (G. Levy, *The Gate of Horn*, London 1947, ryc. 98)



14. Lwy po obu stronach kolumny. Kamienna płyta reliefu Lwiej Bramy, Mykeny. Okres PH III (Hood, *The Art*, ryc. 82)



15. Przedstawienie zwierząt leżących po obu stronach drzewa. Pierścień z Myken
(Levy, *The Gate of Horn*, ryc. 113)



16. Antytetyczna para sfinksów. Talerz, Korynt. Ok. 580 p.n.e. (H. Demisch,
Die Sphinx, Stuttgart 1977, ryc. 221, s. 80)



17. Pani zwierząt. Waza beocka, początek VII w. (P. Lévêque, *Świat grecki*, Warszawa 1973, rys. 13)



18. Pani zwierząt. Uchwyt wazy François, druga ćwierć VI w. (Lévêque, *Świat grecki*, ryc. 27)



19. Dolny pas reliefu należącego do dekoracji zewnętrznej ołtarza Ara Pacis. Epoka Augusta (A. S a d u r s k a, *Archeologia starożytnego Rzymu*, Warszawa 1969, fasc. III, ryc. 25)



20. Daniel między lwami. Malowidło ścienne. Katakumba Pretextata – centrum sklepienia, tzw. arcosolium Daniela. Koniec III w. (G. Wilpert, *Le pitture delle catacombe Romane*, Roma 1903, t. II, tabl. 103, ryc. 2, s. 311 nr 11)



21. Daniel między lwami. Malowidło ściennie. Coemeterium Maius, sklepienie arcosolium, na prawo od cubiculum I (Wilpert, *Le pitture*, – t. II, tabl. 169, ryc. 2, s. 312 nr 19)



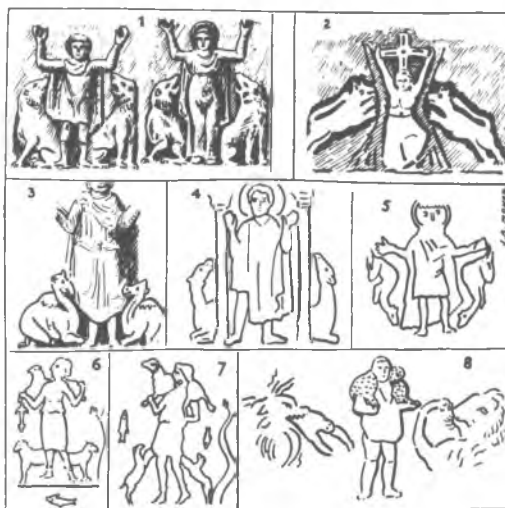
22. Relief sarkofagu. W dolnym pasie fryzu, pod muszlą z portretem zmarłych, scena z Danielem. 25-30 lata IV w. Watykan, Museo Pio Cristiano (F. W. Deichmann, *Repertorium christlich antiken Sarkophage*, Wiesbaden, t. I., pl. 13, 42)



23. Daniel między lwami. Pyxis z kości stoniowej z Aleksandrii. VI w. British Museum (O. M. Dalton, *A Guide to the Early Christian and Byzantine Antiquities*, London 1921, pl. IV/1)



24. Daniel między lwami. Lampa gliniana z Lambessy. V w. Genewa, Musée d'Art et d'Histoire (W. Deonna, *Daniel, le maître...*, Artibus Asiae 1949, s. 119, ryc. 1)



25/1. Daniel między lwami. Tekla między lwami. Drewniany grzebień z Akhmin. V-VI w. (przerys. z: Deonna, *Daniel, le maître...*, s. 131, pl. II nr 1)

25/4. Św. Menas między wielbłądami. Pyxis z kości stoniowej. VI w. (przerys. z: Deonna, *Daniel, le maître...*, pl. II nr 4)