

ANNA CIEŚLA

HERCULES CHRISTIANUS?

Wśród postaci mitologicznych istnieje pewna niewielka grupa takich, które pojawiają się także w sztuce i literaturze wczesnochrześcijańskiej¹. Jedną z nich jest Herkules, postać, która w literaturze naukowej uzyskała nawet przydomek „christianus”. Obecność w sztuce wczesnochrześcijańskiej zjawiska określanego mianem „Hercules christianus” nie jest jednakże oczywista i stanowi przedmiot wielu dyskusji, których najważniejsze kierunki pragnę obecnie zaprezentować.

Osoba Herkulesa od dawna była łączona z chrześcijaństwem. Tendencja ta pojawia się w literaturze patrystycznej już w samych jej początkach, zwraca się tam m.in. uwagę na pewne pokrewne cechy Herkulesa i Chrystusa. Jako przykład niechaj posłużą tutaj wywody Justyna, który dwukrotnie wydobywa paralelę pomiędzy Herkulesem a Chrystusem. W *Dialogu* pisze on: „Gdy znowu mówią, że Herkules był mocarzem, że całą ziemię przeszedł, że był synem Zeusa i Alkmeny, że umarł i wstąpił do nieba, czy znowu nie miałbym się domyślać, że to również naśladownictwo owego Pisma, które powiada o Chrystusie: »Mocny jak olbrzym, gotów do biegu swoją drogą«² W podobnym duchu wypowiada się też Justyn w *Apologii*: »Znały one [demony – uwaga A. C.] prócz tego, co przepowiedziano w wyżej przytoczonych prorocत्वach: »Mocny jak olbrzym, który biegnie drogą« (Ps 18). Tedy rozgłosiły opowiadanie o mocarzu Herkulesie, co to przebiegł całą ziemię“³. Justyn przytacza także za Ksenofontem, cytowaną później chętnie przez autorów chrześcijańskich, anegdotę o Herkulesie na rozdrożu, gdzie ukazały mu się Cnota i Nieprawość w postaci dwóch niewiast. Wybór dokonany przez Herkulesa i jego postawa mają tutaj służyć za wzór⁴.

Niektórzy Ojcowie Kościoła przyjmują rozpowszechniony w literaturze pogańskiej obraz herosa, który jako człowiek śmiertelny dzięki swym cnotom i zasługom na rzecz dobra ludzi uzyskał cechy boskie. W ten sposób ocenia Herkulesa Laktancjusz w *Divinae Institutiones*⁵ czy św. Augustyn w *De civitate Dei*⁶. Warto wszakże zwrócić uwagę, że tenże sam św. Augustyn dwukrotnie jeszcze pisze z pogardą o Herkulesie, uważając

¹ Na przykład: Orfeusz – fresk z katakumby Kaliksta, fresk z katakumb Domicylii, malowidło z katakumby Piotra i Marcelina. Chrystus-Helios – mozaika na płafonie Mauzoleum Juliuszy.

² Święty Justyn, *Dialog z Żydem Tryfonem*, tłum. A. Lisiecki, t. 1, Poznań 1926, s. 69.

³ Święty Justyn, *Apologia*, tłum. A. Lisiecki, t. 1, Poznań 1926, s. 54.

⁴ Tamże, t. 2, s. 11.

⁵ Laktancjusz, *Divinae Institutiones*, wyd. P. Momat, t. 3, Paris 1973, s. 14.

⁶ Święty Augustyn, *O Państwie Bożym*, tłum. W. Kornatowski, Warszawa 1977, ks. 18, rozdz. 8.

go za pogańskiego bożka, którego należy bezwzględnie zwalczać. Z powodu zamieszek w Afryce, których przyczyną było zwalenie statui Herkulesa, a które kosztowały życie 60 chrześcijan, św. Augustyn kpi sobie z owego bożka, twierdząc, iż gotów jest postawić nową statuę Herkulesa, jeśli ten wskrzesi zabitych⁷. W roku 401 zaś w swym kazaniu w Kartaginie św. Augustyn mówi krótko: „Herkules, który niegdyś był bogiem, w Rzymie już nie istnieje”⁸. Te tak różne w swej wymowie wypowiedzi św. Augustyna nie wydają się ani dziwne, ani niekonsekwentne, jeśli weźmie się pod uwagę dwa główne nurty kultu Herkulesa w Rzymie okresu cesarstwa, jak to przedstawię poniżej.

Chrześcijańscy autorzy starożytni posługiwali się również Herkulesem w swych licznych alegoriach, mówiących np. o losie duszy, jak to uczynił Euzebiusz⁹ czy też Boecjusz, który przy końcu IV ks. *De consolatione philosophicae* umieszcza hymn wychwalający trudy herosa¹⁰. Takie właśnie podejście do postaci, życia i czynów Herkulesa, ukształtowane pod wpływem idei neoplatońskich, mogło być – jak twierdzi Schumacher – zaakceptowane także przez chrześcijan¹¹.

W sztuce wczesnochrześcijańskiej Herkules nie jest już tak obecny jak w literaturze. Można nawet powiedzieć, iż w zasadzie – poza jednym wyjątkiem – nie spotykamy jego wyobrażeń. Pojawia się natomiast w sztuce średniowiecznej. Pod koniec późnego średniowiecza poszczególne mity o Herkulesie zaczęły odgrywać coraz większą rolę zarówno w literaturze, jak i w ilustracji książkowej. Heros występował tu jako postać pozytywna. Jego czyny porównywano z dokonaniem Chrystusa, pokonanie nieprzyjaciół interpretowano natomiast jako zwycięstwo nad złem i nieprawością, jego wybór zaś słusznego celu życia na rozstajnych drogach miał być przykładem właściwej postawy. Herkulesa porównywano także wówczas często do Samsona.

Przykładem obecności Herkulesa w sztuce średniowiecznej niech będzie tzw. katedra Petri, zabytek, który ciągle jeszcze jest przedmiotem wielu dyskusji. Jest to tron biskupi z końca IX w. (prawdopodobnie dar Karola Łysego), którego przednia strona ozdobiona jest reliefami z kości słoniowej, przedstawiającymi dwanaście prac Herkulesa¹².

Pomimo jednak braku zabytków uczeni stosunkowo wcześniej zwrócili uwagę na powiązanie Herkulesa z chrześcijaństwem. Najlepszym przykładem jest pochodząca z 1937 r. praca Pfistera *Herakles und Christus*, będąca opracowaniem analogii literackich pomiędzy Herkulesem a Chrystusem¹³, czy też praca Simona o znamienym tytule *Hercule et le christianisme*¹⁴. Starano się zwrócić uwagę na pokrewieństwa obu

⁷ Święty Augustyn, *Epistularum L*, w: *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum*, t. 34, Wien 1895, s. 143.

⁸ Święty Augustyn, *Sermo 24*, w: *Corpus christianorum scriptorum latinorum*, t. 41, Wien 1961, s. 6, 187.

⁹ Eusebiusz, *Praeparatione evangelicae, Opera*, wyd. F. Heinisch, vol. 2, Lipsiae 1867, ks. XIII, s. 30.

¹⁰ Boecjusz, *O pociechach filozofii*, tłum. T. Jachimowski, t. IV, Poznań 1926, s. 7.

¹¹ N. W. Schumacher, *Reparatio vitae. Zum Programm der neuen Katakomba an der Via Latina zu Rom*. „Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte”, 1971, Bd. 66, H. 3–4, s. 140.

¹² M. Maccarone, *La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano*, „Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia”, Serie III, Memorie X, 1971.

¹³ F. Pfister, *Herakles und Christus*, „Archiv für Religionswissenschaft”, 1937, t. 34.

¹⁴ M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, Paris 1955.

tych postaci, doszukiwano się wspólnych cech, które mogłyby w rezultacie doprowadzić do chrystianizacji antycznego herosa. Simon twierdzi m.in., iż boska genealogia Herkulesa, jego rola kosmiczna, męka i śmierć na górze Ojcie, wyniesienie u boku boskiego ojca oraz charakter boga-zbawiciela uczyniły go w końcu jakby pogańskim Chrystusem i jednym z najważniejszych bogów-zbawicieli zamierającej starożytności.

W nowszej literaturze tematyką tą zajął się Fink¹⁵, który starał się dowieść, iż Herkules posiada rysy zbawcy, tzn. tego, który uwalnia ludzkość od sił zniszczenia i śmierci. Herkules był dobroczyńcą ludzkości. Ta właśnie cecha stanowiła o jego pokrewieństwie z chrześcijaństwem, co w efekcie doprowadziło do chrystianizacji owego pogańskiego herosa.

Nasilenie dyskusji na ten temat, a także duża liczba prac datuje się jednak od momentu znalezienia przy *via Latina* w Rzymie katakumby, w której wśród wielu wyobrażeń ze Starego i Nowego Testamentu znajdują się też sceny – ilustracje mitu o Herkulesie. Ten właśnie zabytek chciałabym potraktować jako punkt wyjścia do dalszych rozważań.

W roku 1955 podczas robót budowlanych na rogu *via Latina* i *via Dino Campani* natknięto się na katakumbę¹⁶, która od razu zwróciła uwagę uczonych swym dobrym stanem zachowania, bogatym wystrojem wnętrza, a także innością od znanych nam dużych katakumb miejskich Rzymu. Mimo że jest to katakumba mała, twórcy jej jednak dysponowali przestrzenią w sposób niezwykle rozrzutny. Znajdujemy tutaj duże, wspaniałe komory grobowe, w całości niemal pokryte malowidłami. Uwagę natomiast zwraca stosunkowo niewielka liczba grobów. Wystrój wnętrza charakteryzuje się nie tylko znaczną liczbą malowideł, ale też ich wysoką jakością, różnorodnością i niekonwencjonalnością – np. na 100 znajdujących się tu malowideł 1/3 zawiera motywy zupełnie nowe. Największym jednak zaskoczeniem dla uczonych były w tej katakumbie wyobrażenia *sensu stricto* pogańskie. Pomijam tutaj motywy zdobiące np. sufity, takie jak: girlandy, putta, festony, pawie, muszle czy kwiaty, które spotykamy również i w innych chrześcijańskich katakumbach i które możemy traktować jako rodzaj konwencjonalnej dekoracji (il. 1). W jednym z pomieszczeń katakumby, określanym jako *cubiculum N*, znajdujemy malowidła, których treścią są niektóre epizody mitu o Herkulesie. *Cubiculum N* poświęcone jest w całości temu tematowi. Leży ono między pomieszczeniami oznaczonymi literami O i ML, które z kolei ozdobione są wyłącznie scenami ze Starego i Nowego Testamentu. Ponadto w *cubiculum E* znajduje się malowidło nazwane przez odkrywcę i autora publikacji, A. Ferrua, „Śmierć Kleopatry”, w *cubiculum I* zaś – „Lekcja anatomii”¹⁷.

Jeśli idzie o datowanie zabytku, to jest to sprawa stosunkowo najmniej dyskusyjna. Większość uczonych przyjmuje bowiem ustalenia Ferrua, który uważa, że cała katakumba została wykuta w I poł. IV w., a większość grobów powstała przed ok. 360 r. Powstanie malowideł przypadałoby więc na lata 320–350¹⁸. Istnieją też pewne próby

¹⁵ J. Fink, *Herakles. Held und Heiland*. „Antike und Abendland”, 1959, Bd. IX, s. 73–89; J. Fink, *Herakles als Christusbild an der Via Latina*, „Rivista di Archeologia Cristiana”, 1980, t. 74 nr 1–2, s. 133–147.

¹⁶ A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Citta del Vaticano 1960, s. 90–94.

¹⁷ Tamże, s. 61–70.

¹⁸ Tamże, s. 86–87.

przesunięcia datowania malowideł do roku 370 i łączenia katakumby z okresem panowania Juliana Apostaty¹⁹.

O wiele więcej trudności sprawia określenie charakteru omawianej katakumby. Uczni zgadzają się właściwie tylko w jednej kwestii, że była to katakumba prywatna. Różni się ona bowiem od rzymskich katakumb miejskich przede wszystkim brakiem jakiegokolwiek śladu kultu męczenników, małymi rozmiarami, bogatym wystrojem wnętrza i niekonwencjonalną dekoracją. Trudno natomiast odpowiedzieć na pytanie, kim byli jej właściciele. Niewielka liczba zachowanych inskrypcji nie pozwala na wyciągnięcie jakichkolwiek wniosków²⁰. Zakłada się, iż było to miejsce pochówku jednej lub kilku bogatych rodzin rzymskich. Obecność jednak malowideł pogańskich stawia przed nami pytanie o charakter tej katakumby i problem ten jest ciągle przedmiotem dyskusji. Ma ona zresztą dużo szerszy zasięg. Jest to jednocześnie sprawa interpretacji owych malowideł, a w dalszej perspektywie – dyskusji nad charakterem sztuki wczesnochrześcijańskiej IV w. Zastanówmy się, czy we wczesnochrześcijańskiej sztuce rzymskiej istniało zjawisko, które moglibyśmy określić jako „Hercules christianus”? Podstawą rozważań jest tutaj 6 malowideł, znajdujących się w cubiculum N – dwa duże obrazy umieszczone w lunetach arcosoliów i cztery mniejsze, znajdujące się po bokach scen dużych.

Arcosolium prawe (il. 2) ozdobione jest sceną wyprowadzenia Alcesty z podziemi przez Herkulesa. Admet, młody i nagi, siedzi na skale, a na kolanach trzyma pallium. Ku niemu zdąża Herkules, również nagi, z przewieszoną przez ramię skórą lwa, z maczugą w prawej ręce oraz nimbem wokół głowy. Prowadzi on Alcestę ubraną w długą, ciemną szatę i welon. W lewej ręce Herkules trzyma na uwięzi trójgłowego potwora – Cerbera. Podobne wyobrażenia spotykamy niejednokrotnie w rzymskiej sztuce sepulkralnej czy to na sarkofagach, np. sarkofag z Velletri²¹, czy też na malowidłach grobowych – grobowiec z Tyru²², czy grobowiec Nasonów w Rzymie²³. Zastanawiające jest jedynie połączenie w jednej scenie dwóch epizodów z życia Herkulesa, występujących oddzielnie w mitologii, tj. mitu o Alceście i ostatniej pracy (pojęcia i wyprowadzenia z Hadesu Cerbera). W przypadku cytowanych powyżej analogii epizody te przedstawione są oddzielnie, jakkolwiek często sąsiadują ze sobą. Połączenie obu scen zmusiło artystę do pewnej nielogiczności. Herkules bowiem jedną rękę trzyma na ramieniu Alcesty (gest spotykany na wielu podobnych przedstawieniach), w drugiej zaś ma maczugę, atrybut, który prawie zawsze towarzyszy herosowi, i linę, na której uwiązany jest Cerber.

Po bokach arcosolium umieszczone zostały dwa mniejsze malowidła, przedstawiające poszczególne prace Herkulesa. Po stronie lewej widzimy dynamiczną scenę walki z hydrą lernejską (il. 3). Nagi, muskularny i brodaty Herkules trzyma w prawej wzniesionej dłoni maczugę, a lewą chwyta hydrę.

¹⁹ P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani di Roma*, Bologna 1966, s. 301.

²⁰ A. Ferrua, *Una catacomba di diritto privato. La Civiltà Cattolica*, vol. III: Anno 111, Citta del Vaticano 1960, s. 476–477.

²¹ B. Andrae, *Studien zur römischen Grabkunst*, „Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung”, 1963, Erg. H. 9, s. 220–239.

²² R. Bianchi-Bandinelli, *Rome. La fin de'art antique*, Paris 1970, s. 336, il. 318.

²³ A. Michaelis, *Das Grabmal der Nasonier*, „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts”, 1910–1911, Bd. XXV, s. 101–126.

Po przeciwległej stronie arcosolium znajduje się scena zdobycia jabłek z ogrodu Hesperyd (il. 4). Zwraca uwagę duża różnica w potraktowaniu tematu i samej postaci Herkulesa. W przeciwieństwie do dynamicznej, pełnej ruchu sceny walki z hydrą omawiane wyobrażenie jest statyczne, nie przedstawia właściwie żadnej akcji, lecz moment przed albo po zdobyciu jabłek. Trzymając się ściśle przekazu mitologicznego należałoby sądzić, iż Herkules jest tu ukazany przed zdobyciem jabłek, wąż Ladon bowiem oplata jeszcze drzewo, a – jak wiemy – Herkules zabił go, aby umożliwić Atlasowi zerwanie jabłek. Heros w tej scenie jest także nagi, ale młodzieńczy, o smukłych kształtach, pozie efeba, bez brody i nimbu wokół głowy. Stoi spokojnie, ze skórą lwa przewieszoną przez lewe ramię, prawa ręka wspiera się o maczugę postawioną na kamieniu. Głowę zwraca w lewo, w stronę drzewa, wokół którego był owinięty wąż Ladon. Uczni zwracają uwagę na pewne analogie stylistyczne pomiędzy tym malowidłem a sceną przedstawiającą Adama i Ewę, znajdującą się również w tej katakumbie.

W arcosolium lewym przedstawiona jest wielofigurarna (7-osobowa) scena – pięciu mężczyzn i dwie kobiety skupione są wokół postaci leżącej na łożu. Jedna z kobiet stoi w pozie orantki, druga pochyla się nad łożem. Ferrua interpretuje tę scenę jako śmierć Admeta²⁴, osobą pochylającą się nad łożem byłaby więc Alcesta. Inny uczyony, zajmujący się również od lat katakumbą z via Latina – Schumacher, ma w tym przypadku wątpliwości, nie znane bowiem jest nam w rzymskiej sztuce wyobrażenie śmierci Admeta, spotykamy natomiast scenę śmierci Alcesty²⁵. Jakość malowidła nie pozwala jednak na dokładne określenie osoby leżącej na łożu. Jeśli byłaby to Alcesta, to brakowałoby tutaj postaci Admeta i dzieci.

Boki arcosolium, podobnie jak poprzednio, są ozdobione mniejszymi malowidłami. Po stronie lewej (il. 5) widzimy Herkulesa z krótką brodą, nimbem wokół głowy i skórą lwa przerzuconą przez ramię. Jedną ręką wspiera się, tak samo jak w scenie z jabłkami z ogrodu Hesperyd, o postawioną na kamieniu maczugę, drugą zaś wyciąga ku postaci stojącej po lewej stronie i zwróconej ku niemu. Jest to Atena, przedstawiona jak zazwyczaj i także z nimbem. Bogini wyciąga rękę ku Herkulesowi, tak jakby podtrzymywała go w okolicy łokcia. Trudno byłoby odnieść tę scenę do jakiegoś konkretnego epizodu z życia Herkulesa, z drugiej jednak strony wiadomo, iż był on otoczony szczególną opieką Ateny, która niekiedy osobiście ingerowała i udzielała mu pomocy (w walce z hydrą, w wyprawie do Hadesu, przy ptaku stymfalijskim, w walce o Pylós, w zaprowadzeniu do bogów). Podobna kompozycja zresztą występuje niejednokrotnie w sztuce starożytnej, czy to sepulkralnej (np. sarkofag z Term), czy też w ceramice (złoty kielich z IV w.) lub na monetach (kontorniaty)²⁶.

Po stronie prawej umieszczone zostało malowidło przedstawiające brodatego, otoczonego nimbem Herkulesa, ze skórą na ramieniu i maczugą we wzniesionej ręce (il. 6). Heros chwyta za rękę powalonego na ziemię brodatego mężczyznę, który usiłuje się podnieść. Z boku leży łuk i strzały. Ferrua tytułuje tę scenę „Herkules zabijający nieprzyjaciela“, nie wyjaśniając wszakże, kim jest ten przeciwnik²⁷. Były próby zdefiniowania tej postaci jako Nessusa, Gerasa, Alkioneusza czy Anteusza²⁸. Scena w zasa-

²⁴ Ferrua, *Le pitture*, s. 77.

²⁵ Schumacher, *Reparatio vitae*, s. 132.

²⁶ C. Robert, *Die aniken Sarkophagrelief*, Bd. 3, 1919, s. 631, nr 138 (sarkofag z Term).

²⁷ Schumacher, *Reparatio vitae*, s. 135.

²⁸ Ferrua, *Le pitture*, s. 78.

dzie nie zawiera zbyt wielu elementów, które mogłyby stanowić wskazówkę interpretacyjną. Pewną pomocą może być umieszczony z boku łuk, pozwalający na wykluczenie tych epizodów, w których zgodnie z przekazem mitologicznym broń ta nie była używana przez żadnego z przeciwników, np. Anteusza. Opierać się więc możemy jedynie na analogiach. Podobna w kompozycji scena, tłumaczona jako walka z Alkioneuszem, występuje wielokrotnie na czerwonofigurowych wazach attyckich²⁹. Schemat jest prawie zawsze taki sam: Alkioneusz leży opierając się jedną ręką o ziemię, obok niego maczuga, Herkules zaś trzyma w ręku łuk. Na wielu przedstawieniach po drugiej stronie leżącego nieprzyjaciela stoi ponadto Atena. Heros i bogini wyciągają do siebie ręce w sposób podobny jak na malowidle z *via Latina*. W świetle tych analogii można by obie sceny boczne traktować jako pewną całość, stanowiącą ilustrację epizodu z Alkioneuszem. Podobna scena występuje także na sarkofagu z Term, tym razem w kompozycji fryzowej. Widzimy tam nagiego, muskularnego Herkulesa i Atenę, wyciągających ku sobie ręce, drugą ręką heros przytrzymuje leżącego na ziemi nieprzyjaciela. Schumacher interpretuje tę scenę, jak i malowidło z *via Latina*, jako walkę z Anteuszem. Takie objaśnienie miałoby swoje racje w przypadku malowidła z *via Latina*, gdybyśmy rozpatrywali je w świetle eschatologicznego charakteru kontekstu i faktu szczególnego powiązania Anteusza z ziemią, co w dekoracji grobu i w sąsiedztwie innych malowideł, mówiących o pokonywaniu śmierci i świata podziemi, nabiera wyjątkowej wymowy. Jeśli jednak, pomijając już cytowane powyżej analogie, jako podstawę przyjmujemy zgodność z przekazem mitologicznym, to interpretacja taka nie wydaje mi się możliwa. Walczący z Anteuszem Herkules był nagi. W epizodzie tym nie wspomina się ani o interwencji, ani o obecności Ateny, ani o użyciu w walce jakiegokolwiek broni. Wszystkie natomiast elementy naszego przedstawienia znajdują potwierdzenie w opisie walki Herkulesa z Alkioneuszem. Godne uwagi jest, iż historia ta nie należy do prac Herkulesa i podobnie jak dzieje Alcesty jest odrębnym mitem, w którym m.in. występuje Herkules. W dziesiątej pracy herosa (zdobycie trzody Geriona) występuje wprawdzie epizodycznie olbrzym imieniem Alkioneusz, którego Herkules zabija, nam jednakże chodzi o Alkioneusza tytana, syna Ziemi, przywódcę zbuntowanych przeciwko bogom olbrzymów. Według przepowiedni pokonać ich mógł jedynie śmiertelnik w skórze, wezwano tedy Herkulesa, walczącego właśnie z przywódcą zbuntowanych tytanów, Alkioneuszem. Heros zranił go początkowo strzałą, ale Alkioneusz odzyskał siły w momencie dotknięcia rodzinnej ziemi. Herkules więc za radą Ateny zaciągnął Alkioneusza do innego kraju i tam zabił go maczugą. W walce tej cały czas towarzyszyła mu Atena. Wszystkie te elementy możemy odnaleźć w wyobrażeniu z *via Latina*: obok powalonego Alkioneusza leży strzała i łuk, Herakles ciągnie nieprzyjaciela za rękę (il. 5), w drugiej dłoni trzyma maczugę, a towarzyszy temu Atena z sąsiedniego przedstawienia (il. 6). Jeśli zaś chodzi o wymowę historii Anteusza, to tutaj jest ona podobna, a nawet silniejsza. Alkioneusz to przecież syn Ziemi. Tak samo jak Anteusz czerpie z niej siły, zagraża zaś nie tylko ludziom, ale i bogom. Jedynie Herkules może uwolnić ich od tego niebezpieczeństwa.

Patrząc na całość dekoracji w *cubiculum N* należy stwierdzić, że motywem przewodnim jest tutaj mit o Alceście. Trudno natomiast powiedzieć, na jakiej zasadzie

²⁹ B. Andrae, *Herakles und Alkyoneus*, „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts“, 1962, Bd. 77, s. 130–210.

dokonano wyboru scen bocznych. Znalazły się tutaj ilustracje dwóch prac Herkulesa: zdobycie jabłek z ogrodu Hesperyd i walka z hydrą (trzecia praca – wyprowadzenie Cerbera z Hadesu – nie stanowi tu samodzielnej sceny) oraz jeden z bardzo wielu epizodów, jakie zdarzyły się w pełnym przygód życiu Herkulesa, tj. walka z Alkioneuszem, z zaznaczeniem szczególnej opieki Ateny. Trudno byłoby orzec, czy wybór tych właśnie scen był świadomy i zamierzony i stanowił ilustrację pewnej myśli przewodniej, pewnego programu. Możliwe, że był to wybór przypadkowy, o którym zadecydowały bądź to osobiste upodobania artysty, bądź też istnienie gotowych już wzorców. Dlaczego np. nie ma tutaj tak popularnej sceny walki z lwem nemejskim, a jest Herkules z Ateną, motyw raczej rzadki w sztuce sepulkralnej. Czynnione są próby znalezienia myśli przewodniej dla całego cyklu w cubiculum N. Wszystkie sceny miałyby mówić o walce bohatera z siłami ciemności i śmierci – np. hydra to przecież dziecko Echindy i siostra Cerbera. Podobnie interpretuje się scenę walki z lwem nemejskim, który był synem Typhona i reprezentował siły niosące śmierć i zniszczenie, które przewyciężyć mógł jedynie Herkules swoją siłą i dobrocią³⁰.

Należałoby jednak zwrócić uwagę na pewną różnorodność stylistyczną wyobrażeń z *via Latina*. Herkules walczący z hydrą to atletyczny, brodaty i dojrzały mężczyzna, cała scena natomiast jest dynamiczna i pełna ruchu. W przypadku epizodu z jabłkami z ogrodu Hesperyd Herkules jest smukłym, pozbawionym zarostu młodzieńcem w statycznej scenie. Różnice te mogłyby świadczyć, iż artysta korzystał z gotowych, dobrze znanych mu wzorów, które akurat miał pod ręką. Nasuwa się więc pytanie, jakie było miejsce Herkulesa w sztuce, szczególnie sepulkralnej, a także jego kultu w Rzymie. Sprawą istotną, jak się wydaje, jest wieloaspektowość, niejednorodność i pewna ewolucyjność kultu Herkulesa. Uczeni podkreślają, że należałoby rozróżnić ludowy kult Herkulesa i Herkulesa jako bohatera rozważań i interpretacji filozoficzno-allegorycznych. Pierwszy reprezentują m.in. znajdowane w środkowej Italii małe, brązowe statuetki Herkulesa, które przechowywano w domach. Był to tzw. Herkules Aleksikakos (łac. Defensor), opiekujący się dobytkiem materialnym, prywatną własnością ziemską. Jest on także pogromcą dzikich zwierząt. Często pojawia się w scenie walki z lwem na filakterionach i gemmach oraz na kamiennych pierścieniach, które miały strzec przed chorobą. Kult ten utrzymywał się bardzo długo. Laktancjusz w *Divinae Institutiones* pisze, że kult Heraklesa z przydomkiem Aleksikakos jest nadal bardzo popularny w Efezie³¹. Ten właśnie Herkules, obrońca ludzi przed demonami w postaci dzikich zwierząt, porównywany jest do Chrystusa – Dobrego Pasterza³². Herkules Aleksikakos – z przydomkami Defensor, Comes i Conservator – stał się ponadto patronem domu cesarskiego. Wraz z cesarstwem zresztą kult Herkulesa zyskał szczególną popularność³³ zarówno wśród ludu, jak i warstw wykształconych.

³⁰ C. Schneider, *Herakles, der Todüberwinder*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität-Leipzig. Gesellschaft- und Sprachwissenschaftliche Reihe”, 7 (1957/1958) s. 601–666.

³¹ Laktancjusz, *Divinae Institutiones*, t. 3, s. 14.

³² J. Quasten, *Der Gute Hirte in frühchristlicher Totenliturgie und Grabeskunst. Miscellanea Giovanii Mercati*, vol. 1: *Studi e Testi 121*, Citta del Vaticano 1946, s. 373–406.

³³ Kommodus wystąpił jako gladiator w kostiumie Herkulesa przedstawiając jego przygody (Dio Cassius, *Historiae Romanae*, wyd. A. Maio, Lipsiae 1836, ks. LXXII, 20, 2, 3). Kazał się też portretować jako Herkules. Znane jest popiersie Kommodusa w stroju Herkulesa, a także monety. Szczególną cześć dla Herkulesa żywił Septimiusz Sewer. Punktem szczytowym cesarskiego kultu Herkulesa jest okres panowania Dioklecjana, który przybrał przydomek Jovius, Maksymian zaś – Herculius.

Postać Herkulesa łączona jest również z mitami o początkach Rzymu. Zwycięzył bowiem mitycznego Kakusa w tym miejscu, gdzie później powstało miasto. Z owym mitem łączy się też najstarsze miejsce kultu Herkulesa, tj. ołtarz Ara Maxima na Forum Boarium, którego założenie przypisywano nawet samemu herosowi³⁴. Herkulesa czczono także jako bóstwo źródeł, opiekuna atletyki, którą miał wynaleźć (w okresie hellenistycznym i rzymskim w każdym prawie gimnazjonie stała jego statua lub ołtarz), założyciela miast (Herculaneum, Pontiae) oraz boga wojny i zwycięstwa (Herkules Victor – gr. Kaliinikos, i Invictus – gr. Aniketes)³⁵. Należałoby zwrócić uwagę na odmiennosć rzymskiego charakteru kultu Herkulesa od greckiego. Przykładem może być chociażby niebywała popularność w Rzymie kultu Herkulesa z przydomkami Victor i Invictus, nie mająca swego odpowiednika w Grecji. To właśnie w Rzymie akcent położono na Herkulesa służącego innym, ponoszącego dla dobra ludzi ofiary i za to nagrodzonego boskością. W tym duchu pisali o nim Tacyt i Cycero³⁶. Herkules był również patronem cyników, którzy zapożyczyli od niego nie tylko atrybuty, ale też i postawę jako wzór godny naśladowania³⁷. Stoicy, jak np. Seneka, uważali go za mędrca, jego czyny zaś za właściwe etycznie³⁸. We wszystkich tego rodzaju filozoficzno-religijnych rozważaniach punkt ciężkości położony był na Herkulesa poświęcającego się dla innych, wybawiającego ludzi od niebezpieczeństw i niszczycielskich sił i dzięki temu obdarzonego nieśmiertelnością. Ten właśnie punkt widzenia pojawia się też niekiedy w pismach Ojców Kościoła, o czym wspomniano już wcześniej. Wydaje się, iż owe aspekty kultu wpłynęły także na obecność Herkulesa w rzymskiej sztuce sepulkralnej. W zabytkach grobowych wyakcentowano bowiem te elementy mitu o Herkulesie, które mówią o pokonywaniu śmierci czy to przez czyny herosa (wyprowadzenie Alcesty, uratowanie Hezjone, pojmanie Cerbera), czy też przez jego osobisty triumf nad śmiercią. „Jego los – twierdzi Cumont – zawiera dla wszystkich ludzi obietnicę życia nieśmiertelnego”³⁹. Herkules wielokrotnie jest widoczny na rzymskich sarkofagach. Istnieje nawet grupa sarkofagów kolumnowych poświęcona dwunastu pracom, są też zabytki z wyobrażeniem mitu o Herkulesie i Alceście. Heros pojawia się nadto na sarkofagach dionizyjskich jako członek thiasosu i uczestnik uczty nieśmiertelnych.

Z licznych zabytków na uwagę zasługuje sarkofag z Velletri, kilkakrotnie już przeze mnie cytowany, który stanowić może pewien przykład dla naszych wyobrażeń. Jest wprawdzie datowany na poł. II w., ale – jak zauważa Bandinelli – jego ikonograficzny i eschatologiczny program jest typowy dla symboliki funerarnej całego III w.⁴⁰ Ten monumentalny, kolumnowy sarkofag w całości został pokryty dekoracją. Wśród wielu wyobrażeń (np. mit o Prozerpinie, sceny pasterskie, postacie Syzyfa, Charona, Tan-

³⁴ Wergiliusz, *Eneida*, tłum. W. Markowska, Warszawa 1970, ks. VIII, s. 173–175; Owidiusz, *Kalendarz (Fasti)*, tłum. M. Adamowski, t. 2, Przemysł 1921, s. 9–12.

³⁵ S. Weinstock, *Victor and Invictus*, „Harvard Theological Review”, 1975, vol. L, nr 3, s. 211–249.

³⁶ Tacyt, *Roczniki*, tłum. W. Okęcki, Warszawa 1930, ks. IV, XXXVIII, s. 136–137; Cycero, *Pisma filozoficzne*, tłum. W. Kornatowski, t. II: *O prawach*, Warszawa 1960, ks. II, 28, s. 255.

³⁷ Znała jest historia cynika Peregrinusa Proteusa, który aby całkowicie osiągnąć swój ideał – Herkulesa, w 165 r. spalił się publicznie w Olimpi. (*Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, wyd. A. F. Pauly, G. Wissowa, Bd. XII, Stuttgart 1924–25, s. 6).

³⁸ Seneca, *Dialogi*, tłum. L. Jachimowicz, t. II, Warszawa 1963, 2, 1.

³⁹ F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funeraire des Romains*, Paris 1942, s. 294.

⁴⁰ Bianchi-Bandinelli, *Rome. La fin de l'art*, s. 46.

tała) znajdujemy także sceny poświęcone Alceście i dwunastu pracom Herkulesa. Historia Alcesty ilustrowana jest przedstawieniem wyprowadzenia jej z zaświatów. Muskularny, brodaty Herkules, z maczugą w prawej ręce i skórą lwa na głowie, wyprowadza zza uchylonych drzwi – trzymając za rękę – Alceste ubraną w długą szatę i welon. Ten sam motyw przewija się też na malowidłach grobowców. Przykładem niechaj będzie fresk z grobowca nekropoli w Tyrze, datowany na ok. 150 r. Tutaj również nagi, brodaty Herkules, ze skórą na ramieniu i maczugą w dłoni, prowadzi za rękę Alceste w długiej, ciemnej szacie i welonie na głowie.

Z terenu samego Rzymu należałoby wymienić tzw. grobowiec Nasonów, znaleziony w 1674 r. przy via Flaminia. Brak właściwej konserwacji, dopływ świeżego powietrza i duża liczba zwiedzających spowodowały, iż znajdujące się tam malowidła po kilku latach uległy zniszczeniu. Na szczęście jednak, zanim to się ostatecznie stało, zaangażowano do kopiowania grobu niejakiego Pietro Santi Bartoliego. Praca jego (szkice) wraz z komentarzami uczonego antykwarisza Giampietro Belloriego ukazała się w 1680 r.⁴¹ Nie można oczywiście podchodzić do owych szkiców bezkrytycznie, zawierają bowiem wiele błędów i nieścisłości, a być może i samowolnych uzupełnień. Dają nam jednakże ogólne pojęcie o treści tych malowideł. Grobowiec Nasonów (II poł. II w.) jest sklepionym grobem, pokrytym dużą liczbą malowideł. Dobór tematu i sposób jego ujęcia wykazują wiele analogii zarówno do sarkofagu z Velletri, jak i do malowideł z via Latina. Spotykamy tutaj, podobnie jak na sarkofagu z Velletri, ilustrację mitów o Prozerpinie (inne wyobrażenia to Orfeusz, Pegaz, Bellerofont, Edyp ze Sfinksem, pory roku, grupy bachiczne), Herkulesie wyprowadzającym Cerbera z podziemi, o Alceście i walce Herkulesa z Anteuszem. W scenie ilustrującej dwunastą (ostatnią) pracę herosa widzimy brodatego mężczyznę, wychodzącego jakby ze skały, prowadzonego przez Merkurego. Ciągnie on uwiązanego na linie Cerbera. Przed nimi na skale siedzi odwrócony tyłem do widza nagi młodzieniec. Dokładnie pod tą sceną jest umieszczone wyprowadzenie Alcesty z zaświatów. Tutaj również powtarza się znany nam już schemat. Herkules prowadzi Alceste, ubraną w długą, ciemną szatę i welon, ku Admetowi spokojnie siedzącemu na skale. Scena wzbogacona jest jedynie o postać Ateny towarzyszącej Herkulesowi.

Wyobrażenia z życia Herkulesa na zabytkach grobowych spotykamy nawet w najodleglejszych prowincjach, czego przykładem może być monument grobowy z Bierbach, także datowany na II w.⁴² Wśród reliefów tego zabytku widnieje scena walki z lwem nemejskim i wyprowadzenie Cerbera z Hadesu, tj. pierwsza i ostatnia praca herosa, a także mit o Hezjone.

Ten krótki przegląd wykazuje, że w sztuce sepulkralnej zostały wyakcentowane te momenty z życia Herkulesa, które bezpośrednio mówią o pokonywaniu śmierci, o triumfie nad nią. Herkules jest tym, który przezwyciężył śmierć, sam zyskując nieśmiertelność, i ratuje od niej innych, np. Alceste czy Hezjone. Należałoby zwrócić uwagę na przewijający się tu motyw indywidualnego zbawienia. W każdym ze wspomnianych zabytków pojawia się scena wyprowadzenia Cerbera i mit o Alceście; historia z Hezjone ma podobną wymowę.

⁴¹ Pse. F. Bartoli. G. P. Bellori, *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del Sepolcro de Nasonj*, Roma 1706.

⁴² Schneider, *Herakles*, s. 661–664.

W kontekście tych przykładów nasuwa się pytanie. Jak należy interpretować wyobrażenie Herkulesa z *via Latina*, posiadające tak liczne analogie w rzymskiej sztuce sepulkralnej, a umieszczone wśród wyobrażeń chrześcijańskich? Czy mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem chrystianizacji tych motywów, czy jest to ów „Hercules christianus”? Trudność w odpowiedzi na te pytania polega m.in. na tym, iż jak na razie jest to jedyny zabytek tego typu, co stanowi zbyt wąską bazę do wyciągnięcia ostatecznych wniosków. Nic więc dziwnego, że wokół tych wyobrażeń toczą się dyskusje. Przed wszystkim chcemy się dowiedzieć, kim byli właściciele katakumby na *via Latina*. Jako pewnik przyjmuje się jedynie twierdzenie Ferrua, że była to prywatna katakumba, należąca do jednej lub kilku bogatych rodzin rzymskich⁴³. Nie jest to zresztą wypadek odosobniony, szczególnie na początku IV w., kiedy to spotykamy się z nawracaniem na religię chrześcijańską wielu osób z warstw wyższych, które nie rezygnowały wszakże ze starego zwyczaju i wznosiły dla siebie oddzielne grobowce. Wiele z nich zostało potem wchłoniętych przez rozrastające się katakumby miejskie, kilka jednak zachowało swą odrębność, jak np. hypogeum przy *via Paisiello* z I poł. IV w. Tutaj również zwraca uwagę niekonwencjonalna dekoracja i wprowadzanie zupełnie nowych motywów, jak np. obalanie idola. Wydaje się, iż artyści zdobiący owe małe prywatne katakumby mieli większą swobodę w doborze tematów i ich interpretacji, a władza kościelna nie ingerowała w to zbyt ostro. Omawiana przez nas katakumba należała – zdaniem Ferrua – do rodziny mieszanej, chrześcijańsko-pogańskiej⁴⁴. W okresie jej powstawania (320–350) sytuacja taka – jak twierdzi autor – była jeszcze zupełnie naturalna. Zresztą katakumba z *via Latina* nie byłaby tu jedyna. Jest przecież jeszcze hypogeum Vibii, grobowiec Trebiana Giustusa przy *via Latina* czy Aureliusza Felicissimusa przy *via Labicana*. Jeżeli przyjmiemy tę interpretację, to kwestia wyobrażeń Herkulesa jest oczywiście rozwiązana i nie ma mowy o jakiegokolwiek chrystianizacji tematu.

Stanowisko Ferrua spotkało się jednak od razu z krytyką niektórych uczonych. Część z nich uważa, że katakumba z *via Latina* należała do rodziny chrześcijańskiej, a postać Herkulesa uległa chrystianizacji, co usprawiedliwiłoby jej obecność w grobowcu. Jednym z rzeczników tej tezy jest również Fink⁴⁵, który prześledził sposób ujęcia Herkulesa w sztuce starożytnej od czasów archaicznych i doszedł do wniosku, iż ulegało ono pewnej ewolucji. Postać Herkulesa – jak sądzi autor – istotnie zawiera cechy zbawcy, tego, który poświęcił się dla dobra innych, a nawet dla nich cierpiał. Te właśnie cechy Herkulesa, począwszy od okresu Aleksandra Wielkiego, akcentowane były coraz mocniej zarówno w sztuce, jak i w literaturze, a szczytowy moment ich dominacji przypada na czasy cesarstwa rzymskiego. Pojawiający się często na zabytkach grobowych, począwszy od II w., mit Alcesty jest tego najlepszym dowodem. Herkules bowiem występuje tutaj jako ten, który pokonuje śmierć i wybawia od niej indywidualnego bohatera. Fink usiłuje wykazać, że Herkules posiada jakieś cechy pokrewne przymiotom Chrystusa, i właśnie to powinowactwo prowadzi w końcu do przejścia przez chrześcijaństwo postaci Herkulesa i utożsamienia go z Chrystusem. Przykładem takiej chrystianizacji byłyby właśnie malowidła z *via Latina*, gdzie Herkules – zdaniem Finka – przyjmuje rysy Zbawiciela, szczególnie w aspekcie indywidual-

⁴³ Ferrua, *Le pitture*, s. 89.

⁴⁴ Tamże, s. 94.

⁴⁵ Fink, *Herakles. Held*, s. 73–89.

nego wybawienia od śmierci. W pomieszczeniu O, sąsiadującym bezpośrednio z cubiculum N, jest uwidoczniiona scena wskrzeszenia Łazarza, będąca jakby chrześcijańskim odpowiednikiem wskrzeszenia Alcesty. Podobna zmiana ról występuje także – według niego – w przypadku znajdujących się w katakumbie wyobrażeń walki Samsona z lwem. Herkules to właśnie pogański Samson⁴⁶. Referując poglądy Finka należałoby jednak zaznaczyć, iż ulegają one pewnym wahaniom i nie są wolne od niekonsekwencji.

Zbliżone, choć nie tak ekstremalne stanowisko zajmuje Simon. Decydująca dla całego cyklu scena z Alceścią ilustruje ideę zmartwychwstania, i to chrześcijańską. Nawróceni chrześcijanie nie potrafili od razu wyzwolić się – uważa Simon – od odziedziczonych od pokoleń nawyków, od operowania pewnymi symbolami czy nawet strukturami myślowymi, co w rezultacie prowadziło do chrystianizacji niektórych pogańskich symboli. Autor nie wypowiadając się tak kategorycznie jak Fink stwierdza jednakże: „Katakumba z via Latina świadczy o dość niespodziewanym w tej epoce liberalizmie użytkowników i jest dla nas zachętą, aby nie przeceniać ostrości konfliktów między obu kulturami”⁴⁷.

W podobnym kierunku zmiernają poszukiwania Schumachera⁴⁸. Nie jest jednak on przekonany, by obecność Herkulesa w katakumbie na via Latina była dowodem przyjęcia antycznego mitu w sensie „interpretatio christiana”. Jego zdaniem jest to zjawisko o wiele bardziej złożone. Badania swoje Schumacher prowadzi w dwóch kierunkach. Z jednej strony katakumbę z via Latina rozpatruje na tle rzymskiej sztuki sepulkralnej, z drugiej zaś grobowiec i jego dekorację traktuje jako zwartą całość i usiłuje odnaleźć pewien ogólny program ikonograficzny, któremu podporządkowano całą dekorację grobowca. Schumacher zwraca uwagę, że wyobrażenie mitu o Alceście, włączane do cyklu o Herkulesie od II w., należy do całej grupy przedstawień mitologicznych, posiadających wyraźny charakter eschatologiczny i mówiących o powrocie z zaświatów, podobnie jak mity o Persefonie i Adonisie, które spotykamy np. w grobowcu Nasonów. Analizując układ całej katakumby autor dochodzi do wniosku, iż pomieszczenia O i N tworzą całość, określaną jako cubiculum duplex O – N. Dekoracja katakumby na via Latina wykazuje wyraźną myśl przewodnią. Prace Herkulesa bowiem to pokonywanie głównych plag ludzkiego żywota. Scena z nieprzyjacielem jest odczytywana jako walka z Anteuszem, synem Ziemi, walka z hydrą, Cerberem oraz scena wyprowadzenia Alcesty to pokonywanie śmierci, zdobycie zaś jabłek z ogrodu Hesperyd – gwarancją zdobycia wiecznie młodego życia. Dopelnieniem owego cyklu byłyby postacie znajdujące się w przejściu do komory O. Z jednej strony przejścia widzimy niemłodą kobietę z welonem na głowie, trzymającą w jednej ręce pęk kłosów, a w drugiej pochodnię, z drugiej zaś strony – dziewczynę, również z kłosami w ręku. Byłyby to zatem Ceres i Prozerpina. Schumacher zwraca uwagę i na dekorację sklepienia komory N, na którym namalowano kłosy oraz dwie kobiety, dzierżące w dłoniach kłosy, pochodnie i winne grona. Wszystkie te obrazy symbolizują życie, odradzanie się

⁴⁶ J. F. Kenfield, *An Aleksandrian Samson. Observations on the new catacomb on the Via Latina*, „Rivista di archeologia cristiana”, 51 (1957), nr. 1 s. 178–195.

⁴⁷ M. Simon, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1979, s. 337.

⁴⁸ Schumacher, *Reparatio vitae*, s. 125–153; N. W. Schumacher, *Die Katakombe an der Via Dino Campagni und römische Grabkammern*, „Rivista di archeologia cristiana”, 1974, s. 331–373.

natury, powrót z zaświatów, a więc idee, które mogłyby być przyjęte zarówno przez poganina, jak i chrześcijanina. Autor stwierdza, że postacie Ceres i Prozerpiny wyrwane zostały tu całkowicie ze swego mitologicznego kontekstu, wyeliminowano z nich bowiem wszystko to, co mogłoby razić chrześcijanina IV w. Są one tutaj jedynie typami, synonimami życia i płodności, reprezentują siły natury. Podobnie – zdaniem Schumachera – jest w przypadku Herkulesa. Pewna ewolucja znaczenia Herkulesa, odmienna nieco wymowa jego postaci nie oznacza wszakże całkowitej chrystianizacji mitu herosa. Mit o Alceście zresztą używany był także – jako alegoria zmartwychwstania – przez chrześcijańskich autorów starożytnych. Biskup Epifaniusz np. mówiąc o zmartwychwstaniu ciała, po analogiach wziętych z natury, jako pierwszy przykład długiej listy mitów cytuje ten o Alceście, która po trzech dniach powróciła na ziemię⁴⁹.

Obrazy z *via Latina* – według Schumachera – mówią o nadziei na zmartwychwstanie, o indywidualnym wybawieniu od śmierci i powrocie do życia. Są to wyobrażenia, którymi bez potrzeby ich chrystianizacji mogą się posługiwać również i chrześcijanie. Taką samą wymowę ma znajdująca się w sąsiednim pomieszczeniu scena wskrzeszenia Łazarza. Obrazy chrześcijańskie i pogańskie w tej katakumbie, uzupełniając się wzajemnie, mówią o nadziei na wybawienie od śmierci. Cała dekoracja katakumby podporządkowana jest jednolitemu programowi „*reparatio vitae*“. Wyklucza to więc możliwość katakumby mieszanej. Właścicielami katakumby byłiby raczej chrześcijanie o pogańskim jeszcze wykształceniu, ciągle operujący pewnymi obrazami i symbolami swojej dawnej religii, którym wszakże nadali nową treść. Połowa IV w. jest – zdaniem Schumachera – właśnie tym okresem, kiedy to odziedziczony po antycznych pokoleniach bogaty zasób obrazów i symboli i treści nauki chrześcijańskiej stykają się ze sobą i nawzajem się dopełniają. W takiej właśnie duchowej atmosferze, w środowisku chrześcijan wykształconych na filozofii neoplatonńskiej mogła powstać katakumba z *via Latina*.

Przyjęte przez Schumachera założenie, że cały grobowiec był podporządkowany jednolitemu, konsekwentnemu i przemyślanemu programowi, wydaje się nieco ryzykowne. Rozpatrywany jest jednak przez niego w szerokim tle rzymskiej sztuki sepulkralnej, a także w kontekście ogólnej atmosfery duchowej IV w., co daje nam większe szanse głębszego zrozumienia zabytku. Wydaje się więc, że kierunek badań zaproponowany przez Schumachera, jeśli nawet nie przyniesie zdecydowanej odpowiedzi na interesujące nas pytanie, to jednak znacznie wzbogaci naszą wiedzę o sztuce chrześcijańskiej IV w.

⁴⁹ Epifaniusz, *Ankyrotos*, 85 (*Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte*, Bd. XXV, Berlin 1915, s. 1–150).

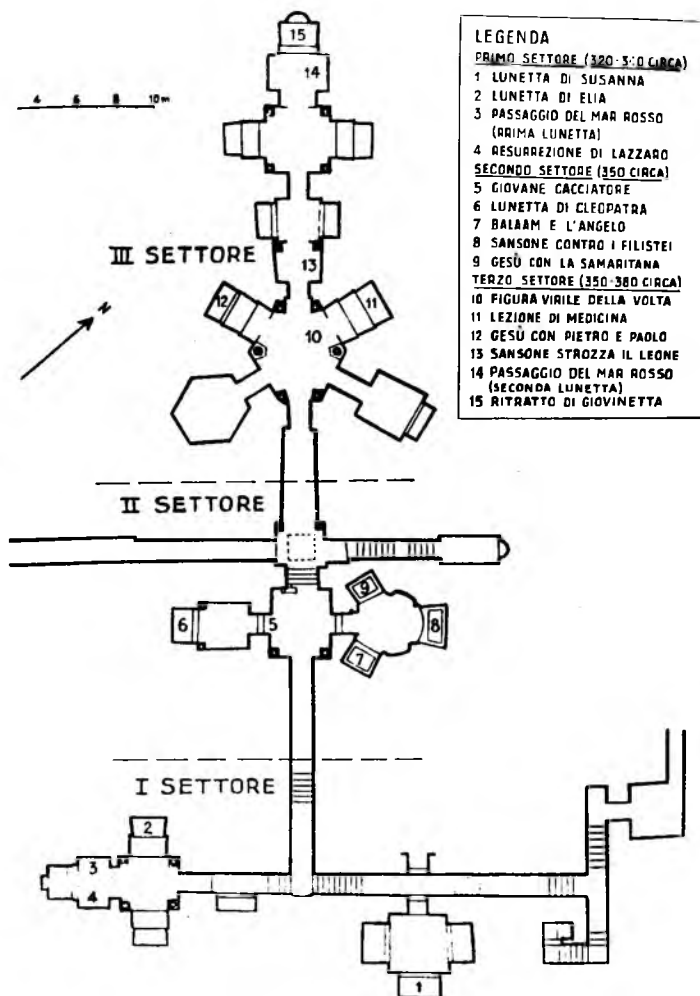
HERCULES CHRISTIANUS?

Zusammenfassung

Die Gestalt des Herkules nimmt in der römischen Kunst und Religion eine besondere Position ein. Schon die ersten Kirchenväter haben gewisse Analogien zwischen Herkules und Christus eingeführt. Manchmal wird von den Wissenschaftlern sogar der Begriff „Hercules christianus“ verwendet. Die Existenz dieses Phänomens ist jedoch Gegenstand einer regen Diskussion, die seit der Entdeckung einer Katakombe an der Via Latina in Rom im Jahre 1955 besonders intensiv geführt wird. Neben vielen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament wurde ein Zyklus von 6 Gemälden entdeckt, die den Herkulesmythos illustrieren.

Der Verfasser präsentiert die mit dieser Entdeckung verbundene Diskussion, angefangen von Meinungen, die jegliche Zusammenhänge dieser Darstellungen mit dem Christentum verneinen (Ferrua), bis hin zu solchen, denen zufolge sie vollkommen christlich sind (Fink). Besondere Aufmerksamkeit widmet er der Interpretation von N. Schumacher. Seine Interpretationsmethode und Analyse der Darstellungen in breiter Perspektive der römischen Grabeskunst und in Zusammenhang mit der ganzen Katakombe scheint besonders fruchtbar zu sein.

Übersetzt vom Autor



1. Plan ogólny katakumby z via Latina



2. Herkules wyprowadzający Alkestis z podziemi – malowidło z prawego arcosolium cubiculum N



4. Herkules zdobywający jabłka Hesperyd – malowidło boczne prawego arcosolium



3. Herkules walczący z hydrą – malowidło boczne prawego arcosolium



6. Herkules zabijający nieprzyjaciela – malowidło boczne lewego arcosolium



5. Herkules i Atena – malowidło boczne lewego arcosolium