

EWA WIERUCH

PRZEGLĄD IKONOGRAFII
SCEN SARKOFAGOWYCH ZE ŚW. PIOTREM
W IV WIEKU

Sztuka sepulkralna bez względu na to, z jakiego pochodzi okresu, jest wyrazem nie tylko subiektywnych uczuć człowieka w stosunku do zmarłego, lecz i odbiciem metafizycznych przekonań ludzi danej epoki, ich stosunku do podstawowego problemu: życia i śmierci.

Sztuka grobowców z ery przedchrześcijańskiej — mówiąc najogólniej — służyła bądź zabezpieczeniu przyszłości zmarłego, bądź też miała charakter retrospektywny. Chrześcijaństwo wyeksponowało duszę zmarłego, jej drogę i nadzieję zbawienia oraz czynniki warunkujące osiągnięcie wiecznego szczęścia. Ta zasadnicza myśl, tkwiąca w większości wczesnochrześcijańskich przedstawień sarkofagowych, stanowiła z jednej strony pociechę dla osób bliskich zmarłemu, z drugiej — pouczenie i wskazówkę o charakterze religijno-dydaktycznym dla żyjących, tym cenniejszą, że w pierwszych wiekach była jedną z niewielu form artystycznych, w których prześladowana religia mogła się wypowiadać.

Sepulkralna sztuka chrześcijańska przejmowała formy pogańskie, przepajając je nową ideologią i tworząc nowe formy estetyczne.

Wśród przedstawień sarkofagowych z IV w. można wyłonić — nader często pojawiające się — przedstawienia ze św. Piotrem. Pod względem tematycznym można je zgrupować w trzy zasadnicze zespoły:

- do pierwszego należą przedstawienia stanowiące ilustrację wydarzeń opisanych w ewangeliach lub Dziejach Apostolskich („Scena z kogutem”, „Chrystus umywający nogi Piotrowi”, „Traditio clavium”, „Piotr prowadzony na śmierć”) bądź w apokryfach („Piotr z psem”);

- do drugiego sceny czysto symboliczne („Św. Piotr z orantką i ze św. Pawłem”, „Św. Piotr i św. Paweł po obu stronach krzyża triumfującego” oraz „Traditio Legis”). Z punktu widzenia kompozycyjnego w zespole tym występuje zawsze apostoł Piotr razem z apostołem Pawłem, a sceny umieszczone są w centrum pola sarkofagowego;
- do trzeciego — najbardziej kontrowersyjne i najtrudniejsze do zinterpretowania sceny sytuacyjne, nie posiadające konkretnego odnośnika biblijnego („Cud ze źródłem”, „Aresztowanie”, „Cathedra Petri”).

Drugi i trzeci zespół łączy zatem brak ściśle określonego podłoża historycznego. O ile jednak w odniesieniu do zespołu drugiego jest to oczywiste, o tyle w stosunku do trzeciego stanowi dla wielu badaczy zagadnienie dyskusyjne.

Bezpośrednie powiązanie trzeciej grupy z postacią św. Piotra opiera się przede wszystkim na typie ikonograficznym apostoła — identycznym, jak w obu pierwszych przedstawieniach, tzn. tych, w których identyfikacja postaci nie budzi zastrzeżeń czy to z uwagi na czytelność sceny pod względem narracyjnym, czy symbolicznym. Dwie z tych scen: „Cud ze źródłem” oraz „Aresztowanie” są tak często zestawiane z historyczną sceną „z kogutem”, że L. de Bruyne określa je mianem trylogii¹.

Ujęcia sarkofagowe — prócz nielicznych popiersi medalionowych — nie miały na celu wyłącznie ukazania postaci i wyglądu Piotra. W każdym jednak wypadku kładły nacisk na tenże wygląd i osobowość apostoła, przyczyniając się do ugruntowania w następnych wiekach — aż do czasów obecnych — ikonograficznego jego wyobrażenia. Jest to szczególnie istotne wobec braku pisemnych przekazów określających jego wygląd zewnętrzny oraz wizerunków powstałych za życia. Wbrew supozycjom A. Grabara, dopuszczającym możliwość ich istnienia², jest to mało prawdopodobne zarówno z uwagi na przestrzeganie w pierwszym okresie chrześcijaństwa zakazów starotestamentowych — co szczególnie podkreśla M. Simon³ — jak i zwalczanie przez samych apostołów prób ich portretowania. Dopiero zwycięstwo Kościoła wpłynęło na wzrost zapotrzebowania na wyobrażenia jego organizatorów, a nawet kult tego rodzaju wizerunków.

Postać Piotra — nawet zakładając, że jest to jedna z postaci uczniów

¹ *L'icongraphie des Apôtres Pierre et Paul dans une umière nouvelle*. W: *I Secularia Petri et Pauli. Studi antichita christiana XXVIII*. Watykan 1969 s. 53.

² *Le portrait paléocrétien*. W: *La fin de l'antiquité et le début du moyen âge*. Paryż 1959 s. 87—97.

³ *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa*. Warszawa 1979 s. 329.

wyodrębniona z malarskich scen filozoficznych — stanowi wytwór koncepcji rzeźbiarskich z pierwszych wieków n.e. Od samego początku charakteryzuje się tendencją do szczegółowego opracowania wyglądu z zachowaniem stałego typu ikonograficznego. Początkowe zniekształcenie postaci, wynikające ze zwiększenia wymiarów głowy, miało zapewne na celu skupienie na niej uwagi. W okresie tzw. pięknego stylu w IV w. wygląd Piotra zostaje dokładniej określony, niejednokrotnie z podkreśleniem cech „typu filozofa” i większym mistrzostwem w oddaniu jego sylwetki⁴.

Już od najwcześniejszych przedstawień ukazywano Piotra jako mężczyznę w sile wieku, mocno zbudowanego, zawsze z brodą i stosunkowo gęstymi włosami, w tunice, palium i sandałach. Nadawane mu gesty nie miały indywidualnego charakteru. Do atrybutów — jakkolwiek niestałych — należy zwój, księga, laska cudotwórcy, klucz.

Pierwsza grupa przedstawień, oprócz swych wartości ilustracyjnych, odnoszących się do konkretnych momentów historycznych, posiada również głębsze walory dydaktyczne. Wynikają one bądź z uwytklenia pewnych elementów, np. gestów, bądź z faktu związania ze sztuką sepulkralną, która wzbogaca treść przedstawień w kontekście śmierci i zmartwychwstania.

„Scena z kogutem” pojawia się w pierwszym trzydziestoleciu IV w. Występuje ona zazwyczaj razem z przedstawieniami „Cudu ze źródłem” i „Aresztowania”, jakkolwiek nie jest to regułą. Jej kolejne miejsce we fryzie również nie jest stałe. Bardzo często spotykana jest paralela, na którą zwraca uwagę L. de Bruyne⁵: „Scenie z kogutem” odpowiada po drugiej stronie fryzu scena „Uzdrowienia niewidomego”⁶. Biorąc pod uwagę rodzaj sarkofagów należy podkreślić, że omawiane przedstawienie występuje zarówno na sarkofagach fryzowych⁷, jak kolumniowych⁸ oraz podzielonych na pola⁹.

Zarówno kompozycja sceny, jak i postać Jezusa, jako szczególnie eksponowana, wykazują cechy symetrii. Na wielu przedstawieniach

⁴ Sarkofag Juliusza Bassusa. Muzeum św. Piotra. Watykan. 359 r. F. W. Deichmann n. *Repertorium der Christlich — Antiken Sarkophage, Rom und Ostia*. Bd. 2. Wiesbaden 1967 tabl. 680, 1.

⁵ Jw. s. 44—64.

⁶ Sarkofag dogmatyczny. Muzeum Pio Cristiano. Watykan. Drugie ćwierćwiecze IV w. Deichmann, jw. tabl. 3.

⁷ Sarkofag fryzowy z clipeusem na pokrywie. Rzym. Cmentarz św. Marka i Marcelina. Pierwsze ćwierćwiecze IV w. Deichmann, jw. tabl. 621.

⁸ Sarkofag kolumniowy z tablicą z napisem. Muzeum Pio Cristiano. Watykan. Drugie trzydziestolecie IV w. Deichmann, jw. tabl. 52,2.

⁹ Sarkofag dwupasmowy z polami dekoracyjnymi. Rzym. Via Appia. Pierwsze trzydziestolecie IV w. Deichmann, jw. tabl. 241.

wyraźnie zaakcentowane są wyprostowane trzy palce prawej dłoni Chrystusa. Postać Piotra w większości przedstawień ukazana jest z ręką podniesioną do brody i głową skierowaną ku Jezusowi. W niektórych przedstawieniach apostoł drugą ręką wskazuje na koguta. Koguta umieszczano na ziemi lub — po 360 r. — na kolumnie bądź też na pilastrze. Czasem pełni on funkcję osi symetrii sceny.

Tło przedstawienia zazwyczaj jest gładkie, rzadziej stanowi je fragment dziedzińca oraz ściana budowli (il. 1).

„Sceny z kogutem” — podobnie jak wszystkie ówczesne przedstawienia sarkofagowe — miały pełnić określoną funkcję dydaktyczną. Duża ich liczba wskazuje na wagę znaczenia, jakie im nadawano. Interpretowana jako scena ilustracyjna może się wiązać z trzema zdarzeniami ewangelicznymi:

- przepowiednią Chrystusa zaparcia się Piotra — „Zanim kur zapieje, trzy razy Mnie się zaprziesz” (J 13, 38);
- samą sceną zaparcia się Piotra, jaka rozegrała się na dziedzińcu po pojmaniu Jezusa — „zaraz też zapiał kur” (J 18, 27);
- sceną po zmartwychwstaniu, gdy Chrystus po trzykrotnym pytaniu „Szymonie, synu Jana, miłujesz Mnie?” i otrzymaniu potwierdzenia, przekazał Piotrowi najwyższą władzę w Kościele (J 21, 15—17).

Interpretacja sceny jest zagadnieniem bardzo istotnym, ponieważ prowadzi do wniosków dotyczących zarówno prawidłowego odczytania myśli jej twórców, jak i kompozycyjnych sposobów jej wyrażania.

Ch. Pietri odczytuje „Scenę z kogutem” jako scenę zaparcia¹⁰, natomiast L. de Bruyne — jako ilustrację trzykrotnego pytania Chrystusa „Czy Mnie miłujesz?”, lecz także z aluzją do zaparcia.¹¹ Takie stanowisko zmusza obu badaczy do przeprowadzenia głębokich rozważań na podstawie chrześcijańskiej egzegezy, aby odpowiedzieć na pytanie sformułowane przez Ch. Pietriego: dlaczego Piotr — Głowa Kościoła, ukazany został „w momencie znanym, ale w istocie mało chwalebny”.

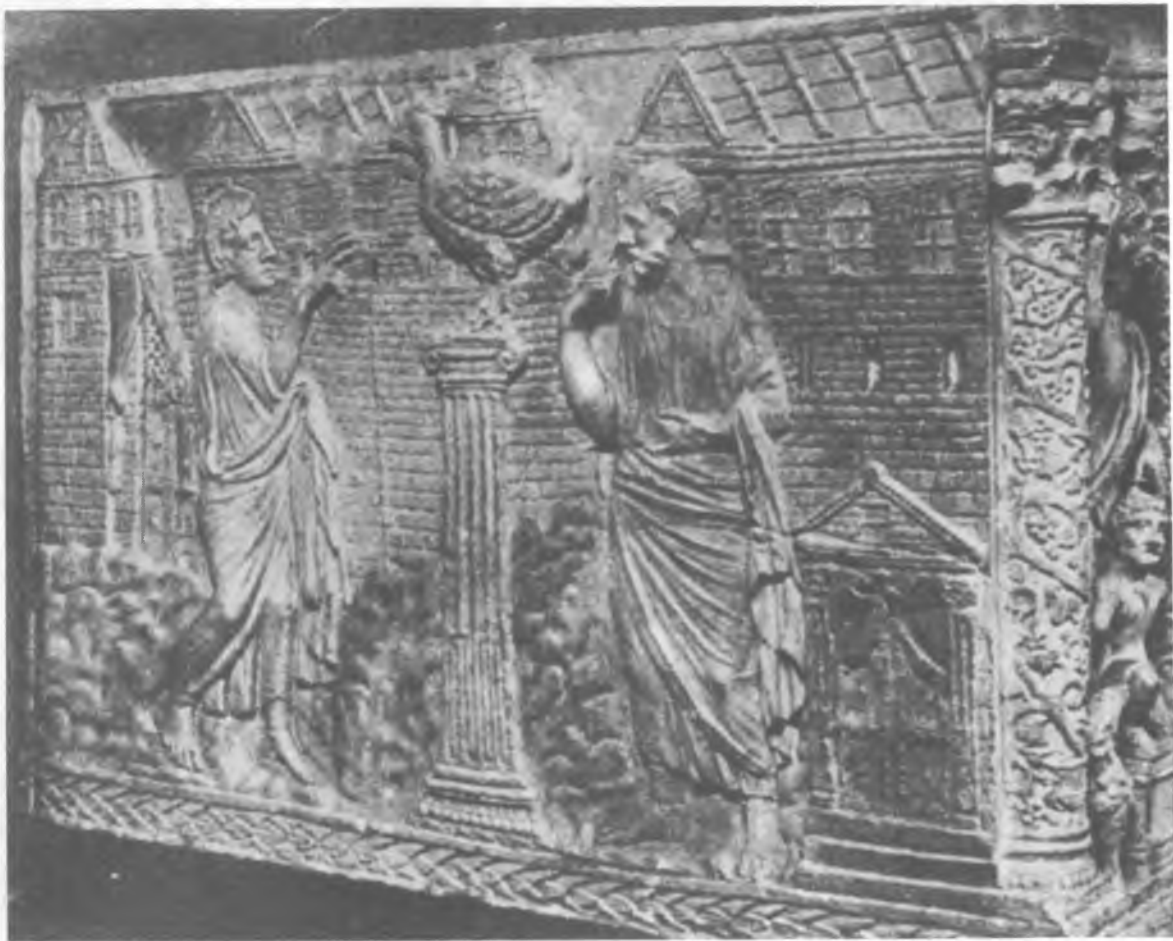
Porównanie sceny z przekazami Ewangelii wyjaśnia w dużej mierze jej istotę. Wyeksponowane uniesione trzy palce Chrystusa mogą się wiązać z wszystkimi trzema momentami ewangelicznymi — zapowiedzią, samym zaparciem się i trzykrotnym pytaniem: „Czy Mnie miłujesz?”.

Sam fakt rozmowy, jaką sugeruje układ sceny, wyklucza moment zaparcia — wówczas nie doszło do rozmowy między Chrystusem i Pio-

¹⁰ *Roma christiana. Recherches sur l'église de Rome, son organisation, sa politique, son idéologie de Mithiarole à Sixte III.* Rzym 1976 s. 287—295.

¹¹ Jw. s. 64—68.

1. Sarkofag „Laterański 174”. Muzeum św. Piotra, Watykan. Trzecie ćwierćwiecze IV w. Wg Friedrich Wilhelm Deichmann. *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage, Rom und Ostia*. Bd. 2. Wiesbaden 1967 tab. 677, 3.



trem, natomiast Jezus, prowadzony przez dziedziniec, „obróciwszy się spojrzał na Piotra” (Łk 22, 62).

Gest Piotra — palec uniesiony ku brodzie — jest gestem typowym dla człowieka zawstydzonego lub zażenowanego. Wyklucza zatem scenę przepowiedni, bo myśl o możliwości zaparcia się wzbudziła w Piotrze nie zażenowanie, lecz uczucie sprzeciwu.

Obecność koguta wiąże się w sposób materialny ze sceną samego zaparcia, tematyczny — z momentem przepowiedni.

Tło dziedzińca bądź też budowli wskazuje na moment samego zaparcia — scena pierwsza rozegrała się w Wieczerniku, trzecia w plenerze, koło Morza Tyberiadzkiego.

Zakładając jako bezsporny fakt znajomość tekstów ewangelii przez wórców sceny — w każdym razie twórców ideologicznych — połączenie elementów wszystkich trzech scen historycznych w jednym przedstawieniu należy uznać za świadome i celowe. Można zatem przyjąć, że chodziło tu o wywołanie skojarzeń zarówno z zapowiedzią Chrystusa, samym zaparciem, jak i późniejszym przebaczeniem w imię żalu i trzykrotnego potwierdzenia miłości.

Jak zostanie podkreślone przy omawianiu następnych przedstawień, ta metoda narracyjnego przedłużania poszczególnych scen sarkofagowych za pomocą prostych elementów — gestu, detalu tła — oraz nadawania im szerszej wymowy jest charakterystyczna dla wielu przedstawień na sarkofagach. Pozwala ona prawidłowo odczytać myśl twórców i zinterpretować dydaktyczną wymowę sceny.

Sens „Sceny z kogutem” sprowadza się zatem do równoczesnego skojarzenia z przepowiednią Chrystusa, winą apostoła, jego żalem i udzielonym mu przebaczeniem. Ten zamierzony tok skojarzeń decydował o popularności przedstawienia zarówno w sensie ogólnym, jak i jednostkowym, w odniesieniu do zmarłego, naświetlając problem grzechu, pokuty i przebaczenia w imię żalu i miłości. Umieszczenie go na sarkofagach kojarzyło się z możliwością odpuszczenia win zmarłemu i dostąpienia zbawienia, skoro Piotrowi zostało przebaczone jego zaparcie z uwagi na zadośćuczynienie. Rozszerzenie skojarzeń do sceny zapowiedzi Chrystusa przypominało ponadto nie tylko o wszechwiedzy Boga, ale i Jego miłosierdziu — Piotr był predysponowany do roli głowy Kościoła, choć Chrystusowi wiadomy był jego późniejszy grzech, ale i znana przyszła pokuta i męczeńska śmierć. Takie odczytanie „Sceny z kogutem” powala na wyeksponowanie jej walorów dydaktycznych, a w odniesieniu do Piotra przesuwając punkt ciężkości z winy — na drogę od grzechu do świętości.

Ekspozycja tej sceny w ikonografii IV w., gdy wokół problemu odpuszczania grzechów toczyły się liczne dyskusje i był on jed-

nym z tematów synodu rzymskiego w 251 r. — wydaje się uzasadnione.

Scena „Chrystus umywający nogi Piotrowi” (il. 2) dotychczas nie znalazła osobnego opracowania ikonograficznego. Pojawiła się w repertuarze sarkofagowym w końcu IV w. i nie uzyskała szczególnej popularności. Kompozycja ograniczona została do postaci młodzieńczego Chrystusa oraz Piotra bądź też rozszerzona przez ukazanie w tle jeszcze jednej twarzy¹². Misa, znajdująca się u stóp, wyjaśnia dodatkowo moment ewangeliczny.

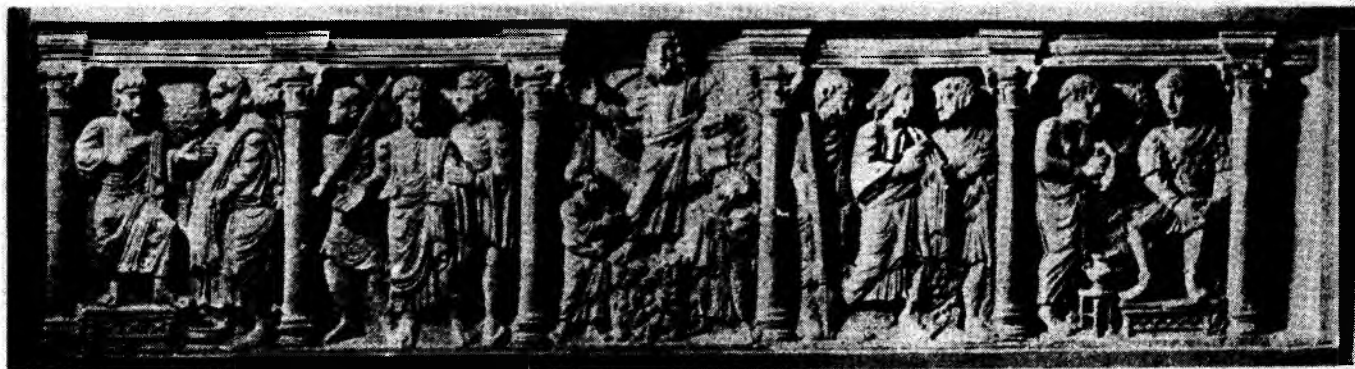
Ujęcie kompozycyjne odbiega od stosowanych powszechnie ukła-
dów — Piotr, ukazany na podwyższeniu, *en face*, w pozycji siedzącej, staje się postacią pierwszoplanową, natomiast Jezus umieszczony jest z boku, w postawie stojącej. Ciekawy jest sposób, w jaki rzeźbiarz — wyłącznie przy pomocy gestu Piotra — przedłużył narracyjną, a tym samym i znaczeniową treść sceny. Nastąpiła tu integracja dwóch gestów — protestu, w jakim Piotr unosi prawą dłoń oświadczając „prze-
nigdy nie będziesz mi nóg mył” (J 13, 8), z wyciągniętą ku Jezusowi lewą ręką na znak ostatecznego poddania się Jego woli. W ten sposób patrzący uświadamia sobie dialog między Chrystusem i Piotrem. Postawa Jezusa, umieszczenie Go poniżej, przywodzi na myśl udzieloną przez Niego lekcję pokory. Oprócz walorów narracyjnych scena uzyskuje więc dodatkowe znaczenie. Podstawową myślą jest przypomnienie, że dusza ludzka ulega oczyszczeniu przez łączność z Bogiem. Swobodną antytezę stanowi umieszczona symetrycznie względem tego przedstawienia scena umywania rąk przez Piłata, pogłębiona analogicznym rozmieszczeniem postaci, będąca zobrazowaniem fałszywego gestu.

Na sarkofagu z Pio Cristiano¹³ analizowane przedstawienie zestawione jest ze sceną „Piotra prowadzonego na śmierć”, pełnego spokoju — pogłębia to jego wymowę przez myśl, iż spokój tego rodzaju może osiągnąć każdy chrześcijanin, który uzyskał oczyszczenie.

Scena „Piotr prowadzony na śmierć” pojawia się sporadycznie w końcu IV wieku (il. 2). Pod względem kompozycyjnym można ją uznać za wariant sceny „Aresztowania” — Piotr ukazany w centrum przedstawienia, z obu stron postacie żołnierzy; jeden z nich dźwiga krzyż, drugi przytrzymuje apostoła za ramię. W przeciwieństwie do „Aresztowania” — co zostanie omówione — czytelność sceny i jej wymowa jest wyraźna. Zarówno krzyż, jak i zestawienie symetryczne ze sceną „Pojmania Chrystusa” wskazują na pasyjny charakter przedstawienia.

¹² Sarkofag kolumienkowy. Muzeum św. Piotra. Watykan. Ostatnie trzydziestolecie IV w. Deichmann, jw. tabl. 679.

¹³ Sarkofag kolumienkowy. Muzeum Pio Cristiano. Watykan. Koniec IV w. Deichmann, jw. tabl. 58.



2. Sarkofag kolumniowy. Muzeum Pio Cristiano, Watykan. Koniec IV w. Wg Deichmann, tab. 58

W porównaniu ze sceną „Pawła prowadzonego na śmierć” (il. 3) różnice są istotne, mimo tematycznego zbliżenia. Paweł jest wyraźnie prowadzony między obu żołnierzami, jego ręce skierowane do tyłu sugerują formę przymusu — skucie lub związanie. Piotr stoi w postawie swobodnej i jedynie gest żołnierza — ujęcie go za ramię — akcentuje pewną przemoc. W obu przedstawieniach podkreślona jest prawda historyczna — ręka żołnierza, spoczywająca na mieczu w scenie z Pawłem oraz krzyż niesiony w scenie z Piotrem wskazują na rodzaj śmierci obu apostołów. Krzyż, pozbawiony ozdób i elementów symbolicznych, jest narzędziem męki i takie ma znaczenie w scenie.

Przedstawienie z Piotrem zarówno pod względem budowy, jak i wyrazu bliższe jest scenie „Pojmania Chrystusa” (il. 2) stanowiąc jej odpowiednik.

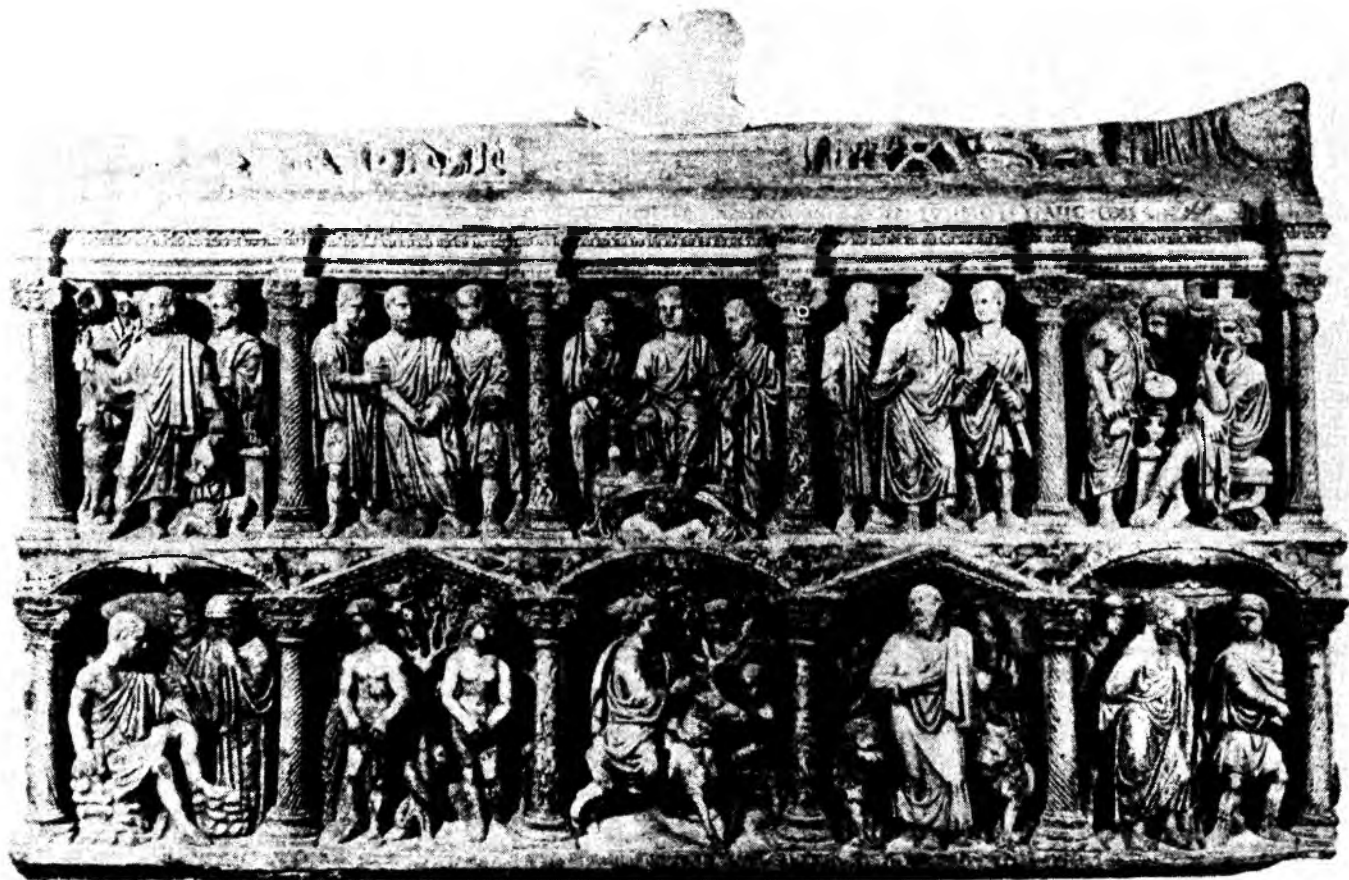
Scena wykazuje kontrast dramatu sytuacyjnego ze spokojem postawy Piotra. Stąd w przedstawieniu następuje wyraźne przesunięcie znaczenia — nie tyle sam fakt śmierci i jej okoliczności staje się istotny, co postawa apostoła. Ten aspekt ma szczególną wymowę w powiązaniu ze sztuką sepulkralną.

„Traditio clavium” jako scena sarkofagowa należy do rzadkości; pojawia się w ostatnim trzydziestoleciu IV wieku¹⁴. Ukazuje ona Chrystusa wręczającego Piotrowi klucz, po który apostoł sięga przez skraj szaty. Klucz został tak wyeksponowany przez artystę, by przykuwał uwagę. Scena ta jest ilustracją słów Chrystusa „Tobie dam klucze królestwa niebieskiego” (Mt 16, 19—20). Kompozycyjnie jest to przedstawienie, w którym atrybut staje się ilustracją słów Chrystusa, a zarazem wyjaśnieniem sensu sceny, która bez niego byłaby całkowicie nieczytelna. Pewną analogię stanowi w „Traditio Legis” zwój praw, jednakże nie odnosi się on do cytatu z Ewangelii. Podobną rolę pełni kogut w pierwszym z omówionych przedstawień.

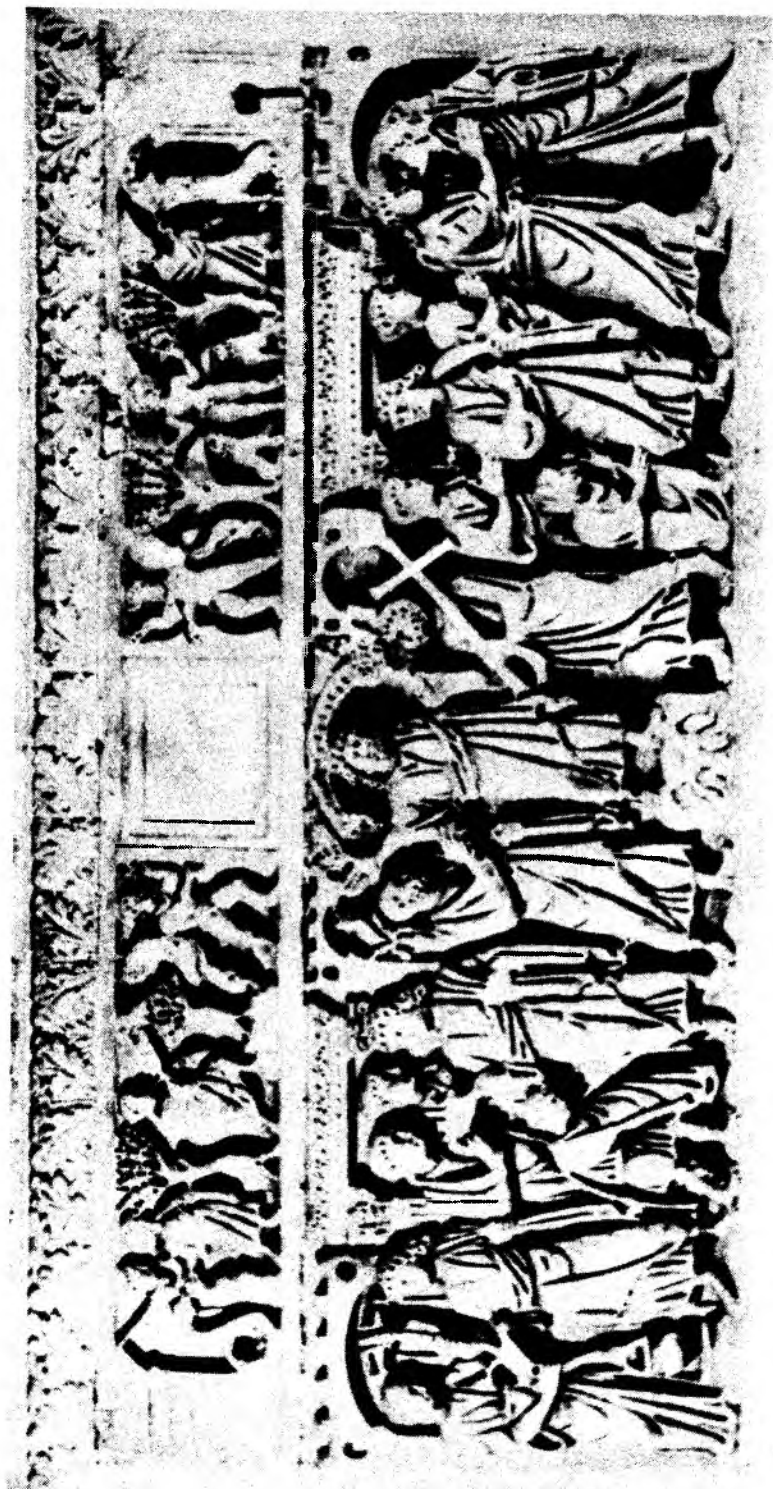
W kontekście ze sztuką nagrobną i życiem wiecznym scena jest czytelna i jednoznaczna — przypomina o roli Piotra jako tego, któremu dane jest otworzyć przed zmarłym wrota zbawienia. Jeżeli jednak w Piotrze ujrzy się głowę Kościoła i jego uosobienie, wówczas wymowa przedstawienia zostanie pogłębiona przez myśl, że zbawienie łączy się z przynależnością do Kościoła apostołskiego. Umieszczenie tego rodzaju przestrogi w okresie powstawania herezji i odłamów zagrażających jedności Kościoła było dydaktycznie uzasadnione.

Scena ukazująca „Piotra z psem” (il. 4) jest jedyną nawiązującą do

¹⁴ Sarkofag kolumnienkowy. Muzeum Pio Cristiano. Watykan. Koniec IV w. Deichmann, jw. tabl. 58.



3. Sarkofag Juliusza Bassusa. Muzeum św. Piotra, Watykan. 359 r. Wg Deichmann, tabl. 680,1.



4. Sarkofag fryzowy. Werona, S. Giovanni in Valle.

legend o św. Piotrze — w danym wypadku do legendy o pokonaniu nieczystej mocy maga Szymona, wcielonej w psa¹⁵.

Kompozycyjnie stanowi niewielką scenę w górnym fryzie, ukazującą Piotra z łaszącym się do niego psem, powiększonym do nieproporcjonalnie dużych rozmiarów. Tło nawiązuje do scenerii miejskiej, w jakiej miało rzekomo rozegrać się wydarzenie. Symetrycznie w stosunku do niej umieszczone jest przedstawienie „Adama i Ewy w raju” — odpowiednikiem kompozycyjnym i znaczeniowym psa jest wąż, również o powiększonych wymiarach. Fryz zaczyna się zatem wyobrażeniem zwycięstwa szatana nad człowiekiem, kończy pokonaniem zła przez Piotra — Głowę Kościoła.

Zarysowuje się tu różnica między omówionymi przedstawieniami: „Scena z kogutem”, „Chrystus umywający nogi Piotrowi” oraz „Piotr prowadzony na śmierć” oprócz walorów ilustracyjnych mają wymowę sprowadzającą się do pouczeń dotyczących życia ziemskiego. Natomiast „Traditio clavium” i scena „Piotra z psem” wskazują na udzieleną Piotrowi, a więc i Kościołowi, władzę sięgającą Królestwa Niebieskiego oraz panowanie nad mocami zła.

Należy podkreślić raz jeszcze, że umieszczenie tych scen na sarkofagach przesuwają ich punkt ciężkości z narracji na znaczenie dydaktyczne i kieruje nasuwające się wnioski ku problemowi życia i śmierci zarówno w sensie jednostkowym, jak i ogólnym.

Druga grupa przedstawień posiada walory czysto symboliczne. Zarówno w scenie z orantką, jak i krzyżem triumfującym, a także w „Traditio Legis” postaci Piotra i Pawła ulegają szczególnemu wyeksponowaniu i podkreślona zostaje więź między nimi.

„Scena z orantką” powstaje w IV w. Sama w sobie posiada budowę wybitnie symetryczną i umieszczana była także w centrum fryzu. Postać orantki, wysunięta ku przodowi, ukazana jest zawsze *en face*, z rękoma rozłożonymi i lekko uniesionymi ku górze. Jej rysy twarzy najczęściej traktowane są stereotypowo, tylko nieliczne przykłady dają świadectwo próby jej zindywidualizowania. Postać orantki częściowo przysłania Piotra i Pawła, umieszczonych symetrycznie po obu jej stronach i ku niej zwróconych (il. 5).

Z interpretacją orantki wiążą się liczne teorie¹⁶. Bez względu na

¹⁵ Opracowania Ewangelii Piotra dokonał L. Vaganay (Paryż 1930). Odnośnie do Szymona maga por. Dz 8, 9—24.

¹⁶ Jedną z najwcześniejszych i najbardziej znanych, to teoria Wilperta i Boviniego: teoria Wilperta (*I sarcophagi cristiani antichi*. T. 2. Rzym 1929—1936 s. 332) łączy orantkę ze zbawioną duszą zmarłego modlącą się za żywych. Bovini (*I sarcophagi paleocristiani, determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*. Watykan 1949 s. 61) uważa, że rzeźbiarze chcieli w ten sposób przedstawić zmarłego — rzadko



5. Sarkofag z polami dekoracyjnymi. Muzeum Pio Cristiano, Watykan. Początek IV w. Wg Deichmann, tabl. 67.



6. Sarkofag z polami dekoracyjnymi. Rzym, cmentarz św. Sebastiana. Ostatnie trzydziestolecie IV w. Wg Deichmann, tabl 224.

funkcje, przypisywane orantce przez badaczy, jej postać zawsze wiązana jest z duszą zmarłego. I w tym kontekście należy ją rozpatrywać z postaciami Piotra i Pawła.

Gesty obu apostołów, uwaga skupiona na orantce, a nie skierowana wwyż, wskazuje, że pełnią oni raczej rolę patronów i opiekunów, a nie orędowników. Scena podkreśla szczególną atmosferę bliskości i więzi między świętymi i duszą zbawioną. Volumen trzymany przez Piotra kojarzy się ze zwojem praw, lecz także — według koncepcji T. Birta¹⁷ — z księgą życia zmarłego; podejmując tę uwagę Bovini interpretuje, że sens przedstawienia sprowadza się do myśli, iż zmarły, który przestrzegał przepisów Prawa, dostąpi życia wiecznego. W tym ujęciu obaj apostołowie są opiekunami duszy w niebie, tak jak byli nauczycielami na ziemi. Przyjmując twierdzenie Pietriego, iż Piotr i Paweł symbolizują Kościół i jego jedność¹⁸, można odczytać tę scenę w sposób bardziej ogólny — jako symbol duszy, która dzięki opiece Kościoła na ziemi i przestrzeganiu jego nauki należy do Kościoła triumfującego. Takie wyobrażenie oraz symbolicznie ukazana modlitwa orantki za żyjących mogła stanowić subiektywnie odczuwaną pociechę dla bliskich. Fakt, że scena ta powstała w ośrodkach rzymskich i stąd uległa rozpowszechnieniu, przemawia za szerszą jej interpretacją i wypuklaniem w niej roli Kościoła.

Scena z krzyżem triumfującym zarówno w swej prostej formie (il. 6), ograniczającej się do postaci Piotra i Pawła, jak też rozbudowanej, z udziałem kolegium apostołowskiego¹⁹, pojawia się w 2 poł. IV w. Dla scen, szczególnie w ich formie rozwiniętej, charakterystyczna jest ich symetria i rytm. Podkreśla je układ rąk apostołów, uniesionych w geście aklamacji oraz trzymających wieńce lub zwoje, na przemian zwinięte i rozwinięte. Krzyż zwycięski, stanowiący centralny motyw, jest różny od prostego krzyża — narzędzia męki ze scen pasyjnych. Posiada rozbudowaną górną część, ozdobioną wieńcem z gemmą i ze wstęgami, obejmującym chryzmę. Umieszczony często na wzniesieniu, symbolizującym górę rajską, oznacza zwycięstwo nad grzechem. Czasem schemat ulega wzbogaceniu przez dodanie dwóch gołębi na pozio-

nadając postaci rysy indywidualne przy jednoczesnym zachowaniu idei symbolicznego przedstawienia duszy. B. Wronikowska, zestawiając w swej publikacji (*Problem motywu oranta w sztuce wczesnochrześcijańskiej*. „Tarnowskie Studia Teologiczne” 8:1981 s. 181—184) teorie wyjaśniające symbolikę oranta i wskazując na analogię do sztuki pogańskiej, rozróżnia dwa typy przedstawień: czysto symboliczne, pozbawione cech indywidualnych, oraz zróżnicowane pod względem płci, rysów i stroju — o wymowie osobistej.

¹⁷ *Die Buchrolle in der Kunst*. Lipsk 1907.

¹⁸ Jw. s. 1575.

¹⁹ Sarkofag kolumnienkowy z apostołami. Rzym. Pałac książąt di Ceri. Ostatnie ćwierćwiecze IV w. Deichmann, jw. tabl. 933.

mych ramionach. Siedzący pod ramionami krzyża żołnierze bądź postaci kobiece dwóch Marii stanowią aluzję do zmartwychwstania — triumfu nad śmiercią. Ten rodzaj krzyża został przyjęty przez rzeźbiarzy w dobie uznania chrześcijaństwa jako religii oficjalnej — symbolizował zatem nie tylko zwycięstwo nad grzechem i śmiercią, lecz również nad światem²⁰.

Sposób przedstawienia kolegium apostołów ma także czytelną wymowę — jako najbliżsi Chrystusowi uczestniczą w chwale Jego krzyża. Trzymane przez nich wieńce stanowią nie tylko formę hołdu, lecz mówią o ich własnym triumfie. Umieszczenie Piotra i Pawła najbliżej krzyża określa ich stopień w hierarchii.

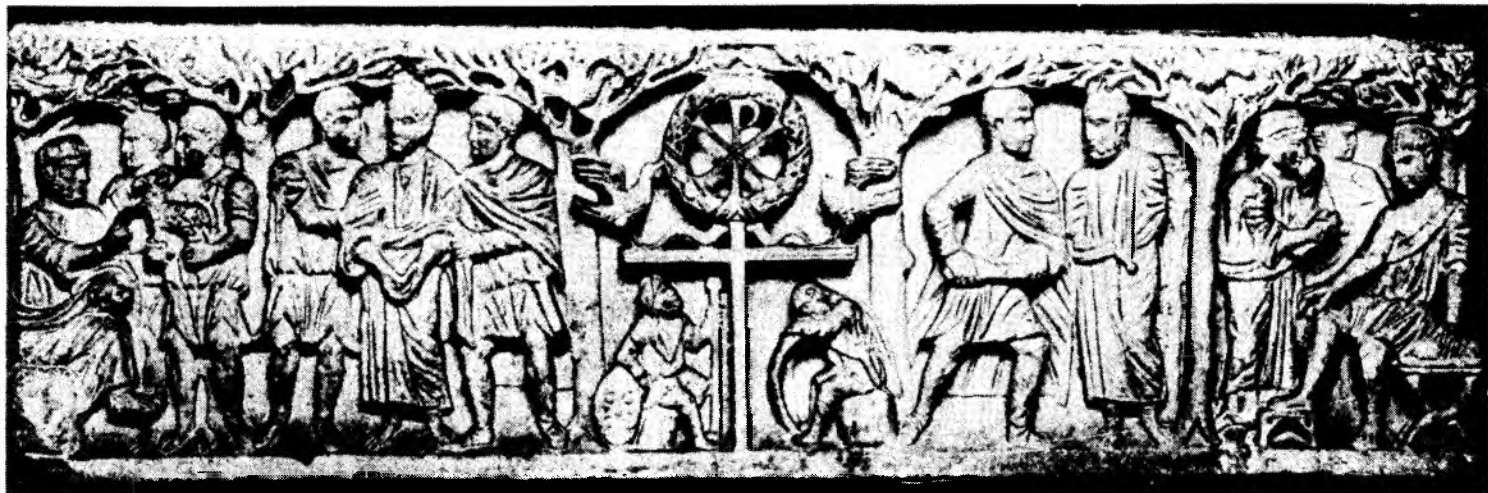
Rozszerzoną symbolikę prezentują sarkofagi, w których przedstawienie krzyża zwycięskiego zostało połączone z „Aresztowaniem Piotra” i „Aresztowaniem Pawła” (il. 7). Przez skojarzenie myślowe ukazują one drogę poprzez męczeńską śmierć do zwycięskiego krzyża — a w szerszym ujęciu drogę Kościoła do zwycięstwa.

Trzecim przedstawieniem należącym do tej grupy jest powstała prawdopodobnie około połowy IV wieku scena „Traditio Legis”²¹. Umieszczano ją zazwyczaj w centrum fryzu, bądź jako jedyne przedstawienie na sarkofagu, co odzwierciedla znaczenie, jakie jej nadawano.

Budowa sceny, mimo pewnych modyfikacji, zachowuje stałą strukturę związaną z wyeksponowaną, centralną postacią Chrystusa oraz symetrycznie rozmieszczonymi po obu jej stronach postaciami Piotra i Pawła. Chrystus ukazany jest zawsze frontalnie, w pozycji siedzącej lub częściowej — stojącej na podwyższeniu lub skale, z której wypływają cztery rzeki, symbolizującej wzgórze rajskie. Prawa ręka Chrystusa uniesiona jest ku górze, czasem ujmuje *crux gemmata*; lewa trzyma częściowo rozwinięty wolumen. Stały schemat przedstawienia umieszcza Piotra po lewicy Chrystusa, Pawła — po prawicy. Obaj apostołowie, o wyraźnych indywidualnych cechach, zwróceniu są ku Jezusowi. Piotr, trzymając czasem na ramieniu krzyż, symbol swego męczeństwa i zarazem zwycięstwa (różniący się od krzyża pasyjnego), otrzymuje rulon praw, sięgając po niego poprzez szatę na znak uszanowania.

²⁰ T. Dobrzeńcki w swej pracy (*Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych*. Cz. 2: *Maiestas Crucis w ściennym malarstwie Nubii (Farras)*. RMNW 17: 1923 s. 215—308.) omawia wszechstronnie symbolikę i ikonografię krzyża na podstawie piśmiennictwa teologicznego oraz semickiej i bizyjnej tradycji. W odniesieniu do sztuki sepulkralnej koncepcja krzyża — wprowadzającego dusze zbawione do raju jest szczególnie adekwatna.

²¹ Pierwszym zachowanym przykładem jest mozaika z niszy w mauzoleum Konstancji przy Via Nomentana.



7. Sarkofag pasyjny. Muzeum Pio Cristiano, Watykan. Drugie trzydziestolecie IV w. Wg Deichmann, tabl. 61.



8. Sarkofag Gorgoniusa. Około 380 r.

Umieszczony nieraz napis „Dominus legem dat” daje tu wyraźną interpretację. Paweł unosi dłoń w geście aklamacji; czasem w drugiej ręce trzyma zwinięty rulon (il. 2, 3).

Wariant rozwinięty tej sceny (il. 8) obejmuje symetrycznie rozmieszczone postacie kolegium apostołskiego, bądź ustawione rzędem z obu stron grupy centralnej²², bądź też rozmieszczone w wydzielonych niszach²³.

Wymowa przedstawienia wyizolowanego w stosunku do jego rozwiniętych wariantów jest nieco odmienna: w pierwszym przypadku najistotniejszy sens sprowadza się do aktu przekazania Prawa wiążąc znaczeniowo i symbolicznie postaci Ofiarodawcy i odbiorcy. W drugim przypadku akt przekazania pogłębiony i rozszerzony jest przez manifestację Prawa i aklamację kolegium apostołskiego.

Pietri podkreśla²⁴, że głównym tematem jest tu chwała Chrystusa przy współdziałaniu Piotra i Pawła, ukazanie transcendencji Syna Bożego i Jego obecności w świecie. Zaznacza także, że scena ta, w odpowiedzi na pewne tendencje zmierzające do przeciwstawienia sobie obu apostołów, symbolizowała jedność Kościoła ukazując wspólny ich udział w chwale Chrystusa. Podkreślanie większej roli Piotra w przedstawieniach rzymskich, a Pawła w raweńskich staje się zrozumiałe, gdy weźmie się pod uwagę teren ich historycznej działalności.

Scena „Traditio Legis” należy kompozycyjnie do portretów urzędowych i nawiązuje do oficjalnych portretów cesarstwa, ukazujących tronującego władcę i jego wysokich urzędników²⁵.

„Traditio Legis” wiąże się tematycznie ze sceną sarkofagową „Mojżesza, otrzymującego Dziesięcioro Przykazań”²⁶. W przedstawieniu

²² Sarkofag z apostołami. Watykan. Bazylika św. Piotra. Koniec IV w. Deichmann, jw. tab. 675, w. 3.

²³ Sarkofag Probusa. Muzeum św. Piotra. Watykan. Koniec IV w. Deichmann, jw. tabl. 678, 1.

²⁴ Jw. s. 1429—1434.

²⁵ Dobrzeniecki (jw. s. 5—86) interpretując najwcześniejsze przykłady *Maiestas Christi* zwraca uwagę na trzy pary postaci, pojawiające się w tej scenie: dwie aklamujące, dwie zbliżające się w pochylem do osłoniętych rękoma i twarzami oraz dwie leżące u stóp Chrystusa z dłońmi na podnóżku; przypomina interpretację Wessela wiążącą scenę z trzema elementami ceremoniału dworskiego hołdu: ukłonem, zakryciem twarzy i powstaniem na wezwanie władcy. Podaje, że przedstawienie było interpretowane jako trzy stopnie pokuty, prośba o miłosierdzie lub jako mowa pożegnalna Chrystusa do apostołów. Ponadto przytacza interpretację Wilperta i Gerke uwzględniającą zarówno akcent dworski, jak i aspekt nauczania, oraz Kolwitza, który widzi w niej myśl o wybawieniu wiernych przez Chrystusa.

²⁶ Sarkofag Fryzowy z tablicą z napisem. Rzym. Muz. Narodowe; nr inw. 455. Pierwsze ćwierćwiecze IV w. Deichmann, jw. tabl. 771.

ze Starego Testamentu zaniechano ukazania postaci Boga Ojca, ograniczając się do zaznaczenia Jego dłoni. Prawdopodobnie wiązało się to z żywą jeszcze tradycją sztuki żydowskiej zakazującej przedstawiania wizerunków Jahwe. W „*Traditio Legis*” natomiast podkreślony jest majestat, boskość i chwała Chrystusa.

W obu przedstawieniach zaakcentowane zostało boskie pochodzenie Prawa, co w środowiskach rzymskich, dla których źródło przepisów prawnych miało tradycyjne znaczenie, grało istotną rolę.

Pojawienie się „*Traditio Legis*” i popularność tej sceny są zrozumiałe i charakterystyczne dla okresu wzrostu siły Kościoła, który mógł teraz nadawać głoszonej przez siebie nauce odpowiednią oprawę i wyraz artystyczny. W scenie tej można zatem widzieć zwycięski Kościół, który oficjalnie już głosi Prawo, nadane przez Chrystusa Piotrowi, a zatem i jego następcom. Podkreślona jest tu więc zarówno idea boskiego pochodzenia praw, jak i apostołskości Kościoła.

Trzeci wyodrębniony zespół przedstawień obejmuje scenę „*Cudu ze źródłem*”, „*Aresztowanie*” oraz „*Cathedra Petri*”. Żadna z nich nie znajduje wzorca sytuacyjnego w przekazach ewangelicznych, Dziejach Apostolskich lub apokryfach. Identyfikacja postaci Piotra opiera się na wyraźnych cechach ikonograficznych, ustalonych w scenach mających podkład biblijny.

Scena „*Cudu ze źródłem*”, której genezy należy doszukiwać się w malarstwie katakumbowym, odnosi się w III w. do Mojżesza²⁷. Pietri zwraca uwagę na przemianę, jakiej ulegała główna postać: malarze katakumb w III w. nadawali cudotwórcy cechy typologiczne Mojżesza. Jednakże już w katakumbach Domicylli oraz Komodylli pojawiają się pierwsze przedstawienia, w których posiada on wygląd Piotra²⁸. Scena uzyskała swą ostateczną formę na sarkofagach, gdzie od początku IV wieku sprawcą cudu staje się Piotr. Równolegle następuje zaludnienie jej dodatkowymi postaciami.

„*Cud ze źródłem*” z reguły zajmuje miejsce z brzegu dolnego fryzu lub boczne pole i często — jak wspomniano — zestawiany jest ze „*Sceną z kogutem*” oraz „*Aresztowaniem*” tworząc z nimi swoistą trylogię (il. 9). Odpowiada mu zazwyczaj przeciwległe przedstawienie „*Wskrzeszenia Łazarza*” (il. 10).

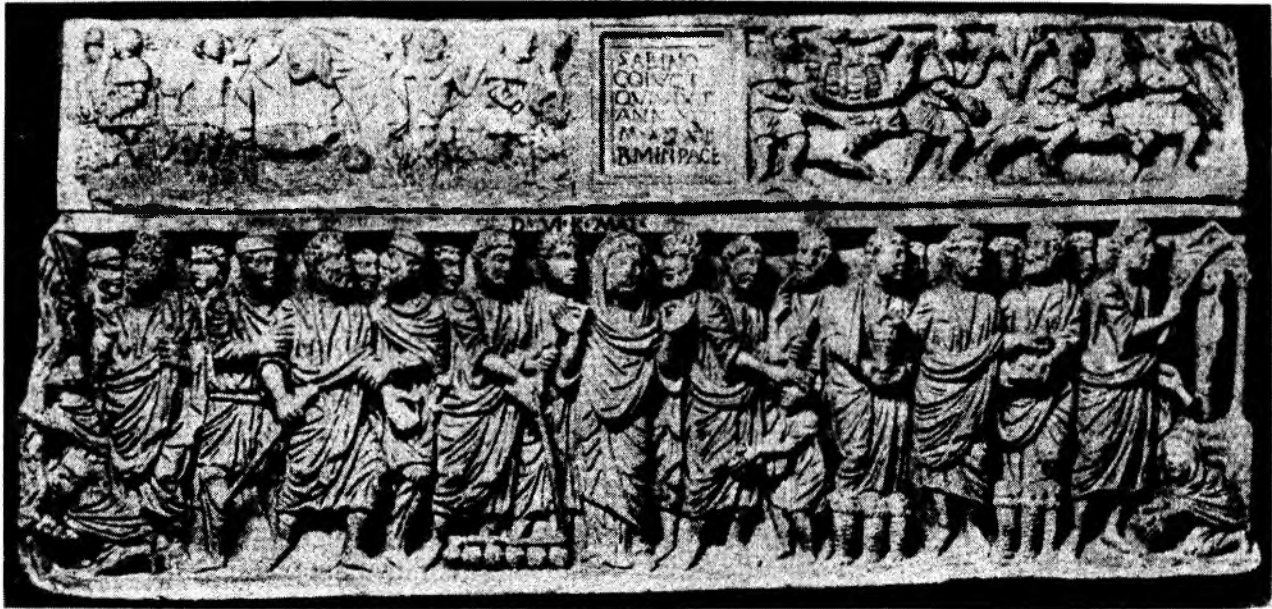
W przedstawieniu „*Cudu*” ukazany jest Piotr — zawsze w postawie stojącej — uderzający laską cudotwórcy w skałę, z której wytryskuje woda, czerpana przez dwie lub trzy postacie żołnierzy. W tle ukazane są czasami jedna lub dwie męskie sylwetki (il. 10).

²⁷ Do pierwszych przedstawień zalicza się malowidło z cubiculum N. 21 z katakumb Kaliksta z 240—270 r.

²⁸ Pietri, jw. s. 335.



9. Sarkofag dogmatyczny. Muzeum Pio Cristiano, Watykan. Drugie ćwierćwiecze IV w. Wg Deichmann, tabl. 3



10. Sarkofag Sabinusa. Muzeum Pio Cristiano, Watykan. Pierwsze ćwierćwiecze IV w. Wg Deichmann, tabl. 6, 1.

Zarówno przejście od postaci Mojżesza do Piotra, jak i brak epizodu w życiu apostoła, który zezwalałby na bezsporne odczytanie sceny, uniemożliwia jej historyczną interpretację. Próby wyjaśnienia sceny jako chrztu Procesy i Martinusa dokonanego przez uwięzionego Piotra nie wytrzymały krytyki — legenda ta powstała w IV w., a zatem nie mogła być znana twórcom pierwszych kompozycji²⁹.

Koncepcji Wilperta, który widział w niej chrzest centuriona Korneliusza, przeciwstawił się Pietri podkreślając, że chrzest dotyczył rodziny i sług setnika, lecz nie jego żołnierzy³⁰. Artyści natomiast wystrzegali się takich nieścisłości względem przekazów; ponadto scena wykazuje zasadnicze różnice w stosunku do ceremonii chrztu. Pietri podkreśla, że poprzez ukazanie Piotra w epizodzie historycznym związanym z Mojżeszem, nastąpiła tu unifikacja obu postaci i uwypuklenie roli przywódców. Woda, której kazał wytrysnąć ze skały Mojżesz, uratowała Żydów na pustyni; na tę historyczną interpretację nakłada się ewangeliczny tekst o „Wodzie żywej”, która zapewnia wiernym życie wieczne (J 4, 10—14).

Woda — w symbolice wielu religii i wierzeń — wiąże się z rytualnymi ablucjami i oczyszczeniem, a w religii chrześcijańskiej z najwyższym stopniem oczyszczenia — chrztem. Zestawienie kompozycyjne ze sceną „Wskreszenia Łazarza” pogłębia wymowę znaczeniową sceny — jedna przypomina o zmartwychwstaniu, druga o powołaniu do życia według Prawa (co symbolizuje trzymany przez Piotra zwój), które zapewnia żywot wieczny.

Ze sceną wiąże się problem postaci czerpiących wodę. Pietri, wychodząc z analogii Piotra-Mojżesza widzi w nich „wojsko Chrystusowe” — wiernych, stanowiących odpowiednik armii izraelskiej w czasie jej wędrówek przez pustynię. Tym tłumaczy strój postaci wyjaśniając, że był on używany w armii rzymskiej podczas długich wypraw wojennych³¹.

Problem ten, jako istotny, a zarazem wspólny trzem omawianym obecnie scenom, zostanie zanalizowany osobno.

Scena „Aresztowanie św. Piotra” (il. 9, 10) występuje wyłącznie na sarkofagach. Pochodzi z epoki konstantyńskiej; źródłowo wiąże się z ośrodkami rzymskimi. Nigdy nie występowała sama, zarówno we fryzach ciągłych, jak i na sarkofagach o wydzielonych polach wkompo-

²⁹ U. Fabricius. *Die Legende in Bild des ersten Jhdts der Kirche*. Kassel 1956 s. 100. Cytuje on Acta Petri 5 Pseudo-Linusa za: Petri, jw. s. 337, uw. 3; s. 338, uw. 5.

³⁰ Wilpert, jw. t. 1 s. 110 cyt. za: Pietri, jw. s. 338, uw. 5; por. też s. 341—351, 336—339.

³¹ A. von Hanack. *Militia Christi*. Tubingen 1905. Cyt. za: Pietri, jw. s. 339, uw. 2.

nowana jest w cykl przedstawieniowy i często bywa zestawiana ze „Sceną z kogutem” oraz „Cudem ze źródłem” bądź też jedną z nich.

Pod względem kompozycyjnym stanowi przedstawienie o budowie symetrycznej, najczęściej trzyosobowe, czasami z dodatkowymi postaciami w tle. W centrum ukazany jest Piotr energicznie kroczący, często z laską cudotwórcy lub zwojem w jednym ręku i wyprostowanymi dwoma palcami drugiej dłoni; rzadziej obie ręce ma opuszczone ku dołowi. Z obu stron przytrzymują go za ręce dwaj żołnierze.

Jest to najczęstsze, podstawowe ujęcie sceny. Na uwagę zasługują jednakże trzy — różniące się od niej wymową i kompozycją — warianty:

- 1) z sarkofagu Juliusza Bassusa (il. 3), gdzie Piotr stoi w swobodnej postawie, ze złączonymi rękoma, a żołnierze różnią się brakiem furażerek;
- 2) wyodrębniona, omówiona powyżej scena „Piotra prowadzonego na śmierć”, kompozycyjnie bliska „Aresztowaniu” (il. 3);
- 3) z sarkofagu „dwóch braci”, gdzie nastąpiła unifikacja „Aresztowania” z „Cudem ze źródłem” (il. 11) — Piotr, powstrzymywany przez jednego żołnierza, wskazuje ręką na źródło.

Interpretacja sceny jest kontrowersyjna. A. de Waal³² nie wiążąc jej z „Cudem ze źródłem” odczytał ją jako uwolnienie Piotra przez Żydów od prześladowań ze strony żołnierzy Heroda. Jednakże Dzieje Apostolskie (12, 1—13) mówią, że Piotr został uwolniony przez anioła, a nie przez ludzi; jak wspomniano, artyści wystrzegali się tego rodzaju niezgodności z tekstami.

P. de Vallin³³, szukając również powiązań z przekazami, identyfikuje postacie z wysłannikami centuriona Korneliusza, wiążąc w ten sposób „Aresztowanie” z „Cudem ze źródłem”.

Pietri, widząc w scenie raczej wyraz brutalności ze strony żołnierzy niż szacunku, który winni okazywać wysłannicy setnika, wysuwa odmienną koncepcję³⁴. Podkreślając różnice z innymi przedstawieniami pojmań na sarkofagach (Chrystusa, Piotra lub Pawła) odrzuca interpretację sceny jako aresztowania. Opierając się na unifikacji Piotra-Mojżesza, zestawia trudności, jakie obaj przywódcy spotykali na swej drodze. Dopatruje się w przedstawieniu wyrazu powstrzymywania Piotra przez współwyznawców, podkreślając — tym razem — gesty szacunku ze strony żołnierzy. Zakłada ponadto, że ci sami żołnierze, którzy w scenie „Cudu” stanowili „wojsko Chrystusowe”, w „Aresztowaniu” nie mogą uosabiać wrogów apostoła.

³² „Römische Quartalschrift” 25: 1911 s. 137 cyt. za: Pietri, jw. s. 340, uw. 2.

³³ Rev SR 51: 1963 s. 584 — za: Pietri jw. s. 350, uw. 1.

³⁴ Jw. s. 341—351.



11. Sarkofag Dwóch Braci. Muzeum Pio Cristiano, Watykan. Drugie trzydziestolecie IV w. Wg Deichmann, tabl. 45.

Wydaje się jednak, że trudno zestawiać opór Żydów wobec Mojżesza z trudnościami Piotra — głowy prześladowanego, lecz zwartego wówczas Kościoła, dla którego Piotr był najwyższym autorytetem.

Natomiast można uzyskać zgodność zarówno z danymi historycznymi, jak i wyrazem ikonograficznym, wyjaśniając scenę jako aresztowanie — lecz nie ostateczne, zakończone śmiercią apostoła, a jedno z wielu, stanowiące tylko czasową przeszkodę na jego drodze. Za słuszością takiego wyjaśnienia przemawia zestawienie energicznego kroku Piotra, dzierżącego nadal zwój lub laskę cudotwórcy oraz stroju i gestów żołnierzy sugerujących powstrzymywanie ze sceny „Aresztowania” — z pełną godności i spokoju postawą apostoła, wyglądem żołnierzy i dźwiganym krzyżem z przedstawienia „Piotra prowadzonego na śmierć”.

Ta zmienność nastroju i wymowy scen — przejście od energicznego kroku Piotra, zwłaszcza, gdy utrzymuje on nadal swe atrybuty nauczycielskie, do statycznej postawy, wyjaśnionej dodatkowo elementami pasywnymi, sugeruje odniesienie do innego momentu historycznego. W tym kontekście wymowne jest wskazywanie żołnierzowi źródła w scenie, która uległa unifikacji z „Cudem”.

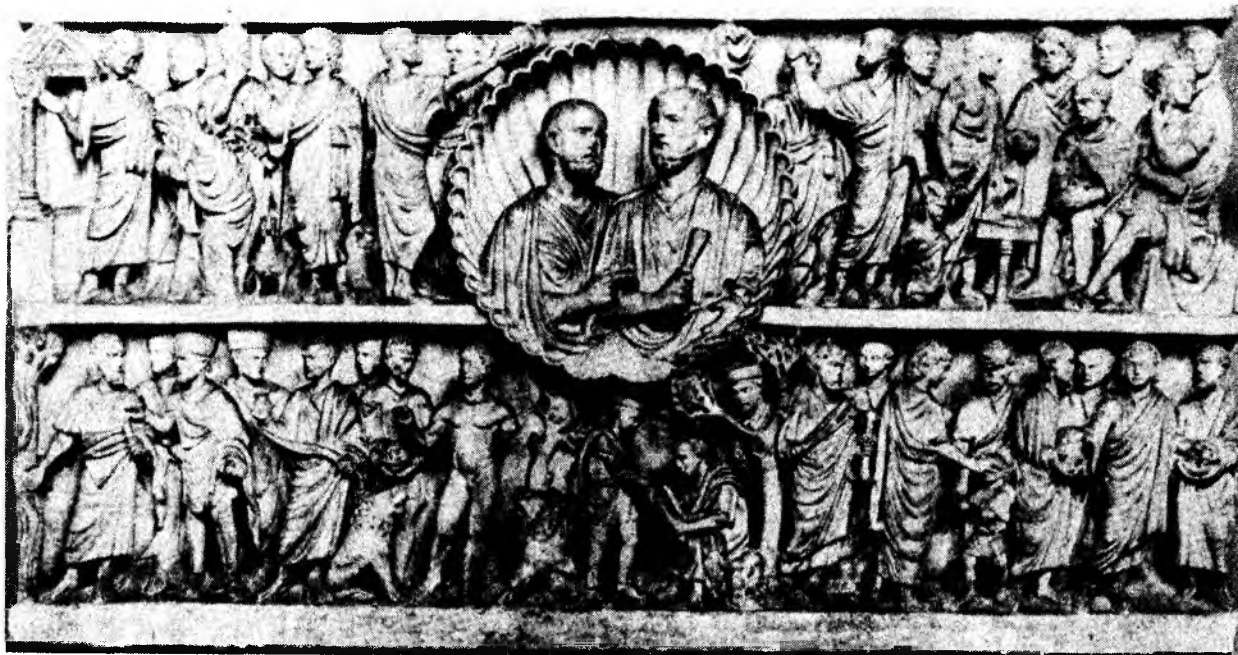
Natomiast kompozycyjny schemat takich scen, jak „Pojmanie Chrystusa”, czy celowo wyodrębnionej „Piotra prowadzonego na śmierć”, ukazujący postać centralną otoczoną z obu stron żołnierzami, każe odczytać omawiane przedstawienie także jako aresztowanie. Wyeksponowane dwa palce Piotra, podobnie jak i Chrystusa, laska cudotwórcy lub zwój sugerują przyczynę aresztowania — szerzenie nowej nauki.

Scena „Aresztowania” stanowi jeszcze jeden dowód, że artyści, przez wprowadzenie detalu bądź też niewielkich zmian, nadawali przedstawieniom odrębną wymowę zarówno artystyczną, jak i znaczeniową. Przyjmując proponowaną interpretację, scenę „Aresztowania” można odczytać szerzej, odnosząc ją do trudności i prześladowań Kościoła, które nie są w stanie go pokonać.

Trzecia scena, określana przez Pietriego mianem „Cathedra Petri” lub „Nauczanie”³⁵, należy do rzadkich przedstawień, umieszczanych wyłącznie na sarkofagach. We fryzie zajmuje najczęściej miejsce w części centralnej. W swej najczęstszej formie obejmuje trzy postacie: Piotra, ukazanego z profilu, siedzącego na skale i czytającego rulon, oraz z boków dwóch żołnierzy, z których jeden dotyka rulonu, drugi wychyla się zza drzewa umieszczonego za apostołem (il. 12).

T. Birt uważa postacie w furazerkach za niewolników, podtrzymują-

³⁵ Tamże s. 301.



12. Sarkofag Dwóch Braci. Muzeum Pio Cristiano, Watykan. Drugie trzydziestolecie IV w. Wg Deichmann, tabl. 45.

cych rulon³⁶. Według Wilperta³⁷ jest to aresztowanie apostoła — postać za drzewem ma przedstawiać ukrywającego się żołnierza, a gest drugiego z nich archeolog tłumaczy jako wyrywanie rulonu z rąk Piotra.

Pietri podważa hipotezę Wilperta nie widząc logicznego sensu w ukazywaniu dwóch odmiennych aresztowań, zwłaszcza jeśli występują na tym samym sarkofagu. Ponadto w gestach żołnierzy dostrzega z jednej strony uszanowanie, a nie wrogość, z drugiej — ciekawość. Przypomina ponadto sarkofag z Arles, na którym ukazany został trzeci żołnierz w postawie głębokiego ukłonu. Stojąc na stanowisku unifikacji Piotra z Mojżeszem, rozciągniętej i na tę scenę, Pietri widzi w niej odczytywanie ludowi poleceń, otrzymanych od Boga³⁸. Żołnierze mają uosabiać nadal „wojsko Chrystusowe” — w geście jednego z nich widzi przysięgę na wierność, składaną z ręką położoną na księdze; tekst przysięgi ma odczytywać Piotr ze zwoju. Tło przywodzi na myśl Pietriemu scenerię z Exodu, wzbogaconą wyobraźnią artystów rzymskich. Reasumując, widzi w scenie kompozycję, eksponującą chwałę apostoła — wodza nowej armii, przyjmującego przysięgę „wojska Chrystusowego”. Dlatego też określa przedstawienie mianem „Cathedra Petri” — tronu Piotrowego, skąd głoszone jest wiernym nowe Prawo.

Próba wyjaśnienia sceny jako przysięgi nie jest przekonująca — scena pozbawiona jest uroczystego charakteru; ponadto Piotr sprawia wrażenie pogrążonego w czytaniu; także gest drugiego żołnierza, sugerujący podglądanie, byłby w tym kontekście niezrozumiały.

Scena wykazuje natomiast wyraźną analogię w stosunku do scen filozoficznych znanych ze sztuki pogańskiej i przejętych przez sztukę wczesnochrześcijańską. Wspólny układ kompozycyjny — nauczyciela i ucznia — przemawia za pokrewnym sensem znaczeniowym obu przedstawień, sprowadzającym się do nauczania.

Charakterystyczne jest nadanie Piotrowi, jako postaci centralnej, zasadniczego znaczenia. Następuje zatem przesunięcie znaczeniowe sceny z przysięgi oraz analogii z Mojżeszem, jak wyjaśnia Pietri, na Piotra, a przede wszystkim na czytany przez niego tekst. Wydaje się możliwe, iż rzeźbiarz chciał podkreślić rolę Pisma i potrzebę zgłębiania go ukazując Piotra — pierwszego ucznia Chrystusa, który sam je czyta bądź też gromadzi przy sobie tych, którzy wraz z nim zapoznają się z tekstem. Rola Pisma św. w życiu pierwszych chrześcijan była znacz-

³⁶ Jw. s.173 — za: Pietri, jw. s. 353, uw. 1.

³⁷ Jw. s. 185.

³⁸ Jw. s. 355.

na, otaczano je szczególnym szacunkiem, czytano w czasie nabożeństw i zebrań. Jeśli przyjąć, że zebrania wiernych odbywały się również na wolnym powietrzu, wybór tła jest uzasadniony.

Piotr — Głowa Kościoła i Pismo św. — słowo Boże stanowiły temat ważki, budzący refleksje i skojarzenia, tak że uzasadniały centralne umieszczenie sceny.

Z trzema scenami: „Cudu ze źródłem”, „Aresztowania” i „Cathedra Petri”, łączy się zagadnienie występujących w nich postaci żołnierzy. Ponieważ sceny te nie wiążą się — jak ustalono — z konkretnymi faktami historycznymi, postacie żołnierzy nie uosabiają również konkretnych osób. Pietri³⁹ interpretuje je jako „wojsko Chrystusowe”, z analogii Piotra — Mojżesza przechodząc do analogii wiernych w czasie ziemskiej wędrówki i armii wędrujących przez pustynię Żydów. Strój żołnierzy wyjaśnia jako używany przez wojska rzymskie w czasie dalekich wypraw wojennych. W swych rozważaniach powołuje się na literackie spopularyzowanie określenia „wojska Chrystusowego”. Przyjęcie tej koncepcji prowadzi Pietriego do takiego odczytania wszystkich scen, w których ukazani są żołnierze, by mogli oni uosabiać wiernych.

Teoria ta nie jest dla mnie w pełni przekonująca. Przede wszystkim powstaje pytanie, czy taka interpretacja mogła być czytelna dla przeciętnego chrześcijanina, do którego przedstawienie nie tylko było adresowane, jako scena ilustracyjna, ale miało odnieść określony skutek dydaktyczny.

Następny problem wiąże się z podstawową kwestią znaczeniową postaci żołnierzy w poszczególnych scenach. O ile w „Cudzie ze źródłem” mogliby symbolizować wiernych, o tyle w „Cathedra Petri” staje się to wątpliwe, a w „Aresztowaniu” — jak to już zostało powiedziane — wydaje się całkowicie nieprzekonywające. Odrzucenie interpretacji żołnierzy jako „wojska Chrystusowego” w jednej ze scen, w konsekwencji przekreśla takie ich znaczenie we wszystkich pozostałych — nie mogą raz uosabiać wiernych, drugi raz — przeciwników czy wrogów apostoła.

Można natomiast rozważyć, do jakich wniosków prowadzi wyjaśnienie najprostsze — przyjęcie tych postaci tak, jak są przedstawione — jako żołnierzy rzymskich.

Wyobrażenie żołnierzy rzymskich musiało się kojarzyć w pierwszych wiekach n.e. z ostoją i podstawą władzy oraz porządku rzymskiego. Stąd ich rola w scenie „Aresztowania” zgodna jest z przyjętym powyżej sensem sceny i nie budzi wątpliwości.

Natomiast w scenie „Cudu” i „Cathedra Petri” ukazani są jako ci,

³⁹ Tamże s. 341—351.

którzy czy to sięgają po „Wodę żywą”, czy wykazują różne stopnie zainteresowania bądź szacunku dla nowej nauki.

Nawrócenia w armii i wśród urzędników państwowych przed edyktem konstantyńskim nie należały do rzadkości, a z punktu widzenia chrześcijan na pewno warte były podkreślenia. Dzieje Apostolskie, mówiąc o nawróceniach czy to w dniu Zesłania Ducha Świętego (Dz 2, 5—41) czy pod wpływem kazania św. Piotra (Dz 3, 11—26), określają ogólnie liczbę nawróconych, natomiast szczególnie i imiennie eksponują nawrócenie centuriona Korneliusza (Dz 10, 1—48).

Powstaje ponadto pytanie, czy jest możliwe, aby żadna ze scen z Piotrem, symbolizującym niejednokrotnie Kościół, mogła nie dotyczyć tak ważnego problemu, jak nawracanie pogan, szerzenie nowej nauki. Przyjęcie natomiast interpretacji, że żołnierze rzymscy wyobrażają tych, których Piotr pozyskuje dla nowej wiary, rozwiązuje ten problem. Jest ponadto — jak powiedziano — podkreśleniem, że nowa nauka szerzy się w kręgach, które stanowią ostoję cesarstwa i bastion pogaństwa.

Można się ponadto zastanowić, w jaki sposób artysta w pierwszych wiekach n.e. mógł — posługując się wyłącznie techniką malarską lub rzeźbiarską — stworzyć wizję poganina względnie katechumena. Strój „cywilny” nie określał charakteru postaci, natomiast mundur żołnierza, kojarząc się zarówno z zawodem, jak i tymi, którzy strzegą pogańskiego jeszcze państwa, był znacznie bardziej wymowny.

Jeżeli uwzględni się, że żołnierze armii rzymskiej rekrutowali się spośród ludów Europy, Azji i Afryki, wymowa sceny uzyska powiązanie z nakazem Chrystusa „nauczajcie wszystkie narody chrzcząc je” (Mt 28, 19—20). Z tym aspektem może się wiązać strój żołnierzy używany — jak podaje Pietri — w odległych krajach.

*

Podsumowując przegląd scen sarkofagowych ze św. Piotrem, należy podkreślić, że stanowiły one nie tylko — dzięki swej wymowie — pociechę i źródło nadziei dla osób bliskich zmarłemu. Ich funkcja opisowo-dydaktyczna miała szerszy zakres, a znaczenie pogłębiała zarówno przynależność do sztuki sepulkralnej, jak i zestawienie z sąsiednimi scenami. Ich najgłębszy sens znaczeniowy ukazywał rolę Kościoła, wiodącego dusze wiernych poprzez nauczanie, chrzest, pokutę do wiecznego zbawienia, określając przy tym jego charakter: apostolskość, powszechność i świętość. Dawały również wyraz problemom, rozważanym w samym łonie Kościoła, jak np. problem odpuszczania grzechów, pokuty, jedności. Stanowiły odbicie aktualnych wydarzeń — prze-

śladowań, męczeństwa, aż do ostatecznego zwycięstwa Kościoła. Tworzyły podłoże do wykształcenia się późniejszej ikonografii św. Piotra, sprzyjały szerzeniu się jego kultu i podkreślaniu prymatu jego następców.

Jednolity charakter przedstawień zarówno pochodzących z ośrodków samego Rzymu, jak i z innych terenów państwa rzymskiego świadczy o pozycji środowisk artystycznych stolicy oraz o powszechnym zrozumieniu form, w jakie zostały ujęte idee, głoszone przez Kościół rzymski.

LES REPRÉSENTATIONS AVEC ST PIERRE SUR LES SARCOPHAGES AU IV SIÈCLE

Résumé

Les représentations avec St Pierre sur les sarcophages au IV siècle peuvent être divisées en 3 groupes: Représentations illustrant les événements décrits dans les Evangiles, Actes des Apôtres ou apocryphes; scènes purement symboliques; scènes éveillant le plus de contradictions, ne possédant aucun renvoi dans la Bible.

Les représentations appartenant au premier groupe sont: „Scène avec le coq”, „Christ lavant les pieds de Pierre”, „Pierre conduit à mort”, „Traditio clavium” et „Pierre avec le chien”. L'analyse de la „Scène avec le coq” ainsi que la comparaison avec les remises évangéliques mènent à la conclusion que l'expression de cette scène revient à l'association simultanée des trois éléments: prédiction de Christ concernant le reniement, la culpabilité de l'Apôtre et sa contrition, l'absolution qui lui est accordée. C'est cette association d'idées qui a contribué à la popularité de cette scène sur les sarcophages. Elle éclairait le problème du pêcher, de la pénitence et de l'absolution. Quant à Pierre, elle soulignait surtout le changement entre le pêcher et la sainteté sans attacher une grande importance à la culpabilité même.

L'expression narrative de la représentation „Christ lavant les pieds de Pierre” est prolongée, grâce au geste de l'Apôtre, du proteste jusqu'à l'acceptation. La pensée principale est le rappel que l'âme humaine devient pure seulement en contact avec le Dieu.

„Pierre conduit à mort” constitue du point de vue composition une variante de la scène de „L'Arrestation”. Le contraste entre les circonstances tragiques et le calme de Pierre change sa significations-ce n'est pas tellement la mort qui est importante mais avant tout l'attitude de l'Apôtre envers elle.

„Traditio clavium” et la scène „Pierre avec le chien” montrent le pouvoir accordé à Pierre donc à toute l'Eglise. Ce pouvoir s'étend jusqu'au Royaume Céleste et domine les puissances de mal.

Le deuxième groupe des représentations possède des valeurs purement symboliques. „La scène avec l'orante” présente une signification à grande portée, à part son sens unique. Elle montre l'âme qui appartient à l'Eglise Triomphante et qui prie pour les vivants, grâce à la protection de l'Eglise sur la terre et au respect de sa science.

„La scène avec la Croix Triomphante” souligne par sa forme simple autant que par sa forme développée, la participation des apôtres dans la gloire de la croix victorieuse et leur propre triomphe. L'élargissement de sa symbolique par la confrontation avec „L'Arrestation de Pierre” et de Paul montre le trajet fait par l'Eglise jusqu'à la victoire, par le martyre.

„*Traditio Legis*” lie sa composition aux portraits officiels de l'empire. Cette scène apparaît en deux variantes: limitée aux personnages de Pierre et Paul de deux côtés du trône de Christ et élargie par la participation du collègue des apôtres. Le sens principal de la première scène consiste à l'acte de la transmission de la Loi. Le sens de la deuxième scène est élargi par la manifestation de la Loi et son acclamation. La scène met en relief la provenance divine des droits.

La troisième groupe comprend les scènes telles que: „Miracle avec la source”, „L'Arrestation” et „Cathedra Petri”. Dans le „Miracle avec la source” Pierre est présenté sur un plan historique lié avec le personnage de Moïse, ce qui souligne le rôle des deux commandants. L'interprétation historique de l'eau qui a sauvé la vie des Juifs est jointe au texte évangélique de „L'Eau Vivante”.

„L'Arrestation” servait de base aux plusieurs interprétations contradictoires. On peut l'expliquer comme une des arrestations qui n'est qu'un obstacle dans l'activité de l'apôtre et non pas comme arrestation définitive terminée par la mort de Pierre; ainsi on peut se mettre d'accord avec les remises historiques aussi que l'expression iconographique.

Les essais d'explication de la scène „Cathedra Petri” ne sont pas non plus équivoques. Il semble qu'il faut souligner qu'elle est analogique avec les scènes philosophiques de l'art païen et accepter son sens consistant à l'éducation. Pierre — chef de l'Eglise et Ecriture Sainte-la Parole de Dieu, qui a joué le rôle primordial dans la vie des premiers chrétiens était un sujet de très grande importance.

Les trois dernières scènes sont strictement liées avec le problème des personnages des soldats qui y apparaissent. L'interprétation de ce problème est décisive, en une grande mesure, pour l'interprétation des représentations. Pour Petri les soldats sont „L'armée de Christ”. Cette explication ne paraît pas tout à fait convainquante vu les différentes significations des personnages des soldats dans chacune des scènes ainsi que les difficultés qu'ils posent au spectateur moyen. La thèse la plus simple d'après laquelle les soldats sont des soldats romains paraît la plus justifiée. La représentation des soldats romains devait s'associer avec le soutien du pouvoir. De là, leur rôle dans „L'Arrestation” est conforme au sens de la scène. Par contre, dans „Miracle” et „Cathedra” les soldats sont présentés comme ceux qui s'intéressent, de différentes manières, à la nouvelle science. Ceci dit, les scènes avec Pierre souligneraient le problème de la conversion des païens et aussi „l'éducation de tous les peuples” puisque les soldats s'étaient recrutés de tous les pays.

Le sens significatif le plus profond des scènes avec Saint Pierre exprimait le rôle de L'Eglise menant les âmes à travers l'éducation, le baptême, la pénitence au salut éternel. Ils déterminaient aussi son caractère l'Eglise est saint, universel et provenant des apôtres. Les représentations formulaient aussi les problèmes posés à l'intérieur même de l'Eglise; elles constituaient l'illustration des événements actuels. Les représentations servaient de base à la future iconographie de St Pierre, contribuaient au développement de son culte et soulignaient l'importance de ses successeurs.