

RYSZARDA POTRĘĆ-BULAS

PRZEJŚCIE PRZEZ MORZE CZERWONE JAKO TYP CHRZTU NA SARKOFAGACH IV WIEKU

Przejście przez Morze Czerwone było wydarzeniem o niezwyklej doniosłości w historii narodu wybranego. W sepulkralnej ikonografii IV wieku scena ta nabiera szczególnego znaczenia: staje się figurą chrztu.

Niewątpliwie źródeł typologii chrzcielnej w odniesieniu do sceny z „Przejściem Izraelitów przez Morze Czerwone” należy szukać u św. Pawła, który jako pierwszy porównuje chrzest do Exodusu w 1 Liście do Koryntian (10, 1—14)¹. Znamienne jest, iż apostoł nie ukazuje wydarzenia jako typu czy symbolu chrztu. Przedstawia go jako sam chrzest dokonany na ludzie izraelskim. Św. Paweł pisze: „Wszyscy przeszli przez morze i wszyscy byli ochrzczeni w [imie] Mojżesza”. Wydaje się, że już w tym tekście jest bezpośrednia analogia do chrztu chrześcijan, którzy są chrzczeni w imię Chrystusa, w imię Trójcy. Święty Paweł wyjściu Izraelitów nadaje charakter duchowy, tak jak faktem duchowym jest chrzest: „Wszyscy spożywali ten sam duchowy napój. Pili zaś z towarzyszącej im duchowej skały, a ta skała to był Chrystus”. Czerpiąc z historii Izraela, św. Paweł pragnie nadać chrztowi wartości etyczne, nawołuje, aby mając za przykład grzechy i występki ludu izraelskiego oraz kary dokonane na nim przez Jahwe, ochrzczeni porzucili wszystkie pokusy i aby chrzest stał się dla nich drogą przemiany. Jako wsparcie w zmaganiach ze złem św. Paweł ukazuje Boga, który zsyłając pokusę równocześnie wskaże, jaki jest sposób jego pokonania.

¹ F. J. Dölger. *Der Durchzug durch des Rote Meer als Sinnbild der christlichen Taufe*. „Antike und Christentum” 2:1930 s. 63—69; P. Lundberg. *La typologie baptismal dans l'ancienne église*. Upsala 1942 s. 116—145.

Aby urealnić chrzest, św. Paweł ściśle łączy go z Chrystusem i Jego śmiercią, która staje się punktem centralnym w jego typologii chrzcielnej. Torem wyznaczonym przez św. Pawła poszli Ojcowie Kościoła, którzy rozważali ten sam temat: Klemens Aleksandryjski, Tertulian i Orygenes².

Ojcowie Kościoła bezpośrednio lub za pomocą aluzji porównują poszczególne etapy wyjścia Izraelitów z Egiptu i ich drogi ku ziemi obiecanej z kolejnymi etapami obrzędu chrzcielnego. Poniższa tabelka wyszczególnia owe podobieństwa:

Chrzest	Exodus
1) grzech	Egipt, faraon
2) basen chrzcielny	Morze Czerwone
3) wejście do basenu chrzcielnego oraz wyjście z niego	zatonięcie faraona – uratowanie Izraelitów
4) woda – duchowe wyzwolenie, życie ewangeliczne	wody morza – uwolnienie od Egipcjan, czyli niewoli
5) woda zamieniona przez poświęcenie na wodę chrzcielną	gorzkie wody Mara zamienione na słodkie
6) życie ludzkie po chrzcie	droga przez pustynię
7) życie wieczne	ziemia obiecana

Z grupy dwudziestu dziewięciu sarkofagów ze sceną „Przejścia przez Morze Czerwone” znanych z publikacji³, jedynie dziewięć z nich jest przedmiotem moich rozważań. Podstawą ich wyodrębnienia jest fakt, iż w przeciwieństwie do pozostałych, scena „Przejścia” stanowi jedyną scenę zdobiącą przednią ścianę sarkofagu⁴. Do tej grupy, dato-

² Klemens Aleksandryjski. *Stromateis II* 51, 2. Paris 1954. Sch. 38; Orygenes. *In Numeros Homilia XXVI*. Sch. 29: tenże. *In Exodum Homilia V*, 5. Sch. 16; Tertulian. *O chrzcie*. W: *Wybór pism*. Warszawa 1970 s. 132—153.

³ J. Doignon. *Le monogramme cruciforme du sarcophage paleochrétien de Metz*. CahA 12:1962; S. Rizzardi. *I sarkofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mare Rosso*. Faenza 1970.

⁴ Do grupy sarkofagów, które wyłączyłam z moich rozważań, gdyż scena „Przejścia” nie jest tam jedyną sceną zdobiącą przednią ścianę sarkofagu, należą: sarkofag z Awinionu (Muzeum Archeologiczne), sarkofag z Campo Santo w Pizie, sarkofag Zuzanny z Arles (Muzeum Sztuki Chrześcijańskiej), sarkofag z Muzeum w Brescii (Muzeum Cywilizacji Chrześcijańskiej), sarkofag z Carcassone (Muzeum Miasta nr inw. C. 6) oraz laterański z dzieckiem w tondzie. Na pierwszym z wymienionych sarkofagów scena „Przejścia”, potraktowana dość skrótowo, znajduje się w jednym ciągu, między scenami z Jonaszem a sceną wydobywania wody ze skały. Na pozostałych sarkofagach ścianę przednią podzielono horyzontalnie na dwa pasy, w których umieszczono wiele scen biblijnych, wśród nich scenę „Przejścia przez Morze Czerwone” (na sarkofagach z Campo Santo w Pizie połączona jest ze sceną zesłania przepiórek i manny).

wanej na IV wiek⁵, należy zaliczyć: dwa sarkofagi z Arles, jeden znajdujący się w kaplicy Grignan przy kościele St. Trophim, a drugi w Muzeum Sztuki Chrześcijańskiej (nr inw. C. II), sarkofag z Aix-en-Provence znajdujący się w Muzeum Sztuk Pięknych, sarkofag z Muzeum Archeologicznego w Splicie, sarkofag z Bellegarde du Gard-Mas la Marine w południowej Francji znajdujący się w pałacu Godebski-de Barnis oraz trzy sarkofagi z Rzymu, tzw. laterański 111, sarkofag z Muzeum Doria Pamfilii i katakumb Cyriaki⁶. Wykazują one niezwykle podobieństwa w kompozycji i detalach, co pozwala wnioskować o istnieniu wspólnego modelu, prawdopodobnie rzymskiego⁷.

Przedstawienie ukazane na wymienionych dziewięciu sarkofagach ukazuje jeden moment — przejście przez morze. Dzieli się plastycznie na trzy części: na lewo ukazano ustawionych szeregowo, galopujących na koniach żołnierzy egipskich, w centrum widzimy tonących w falach faraona oraz jazdę konną znajdującą się na czele pościgu, na prawo znajdują się statycznie stojący Izraelici, których ograniczają z dwóch stron Mojżesz zamykający laską fale morza oraz Miriam z bębenkiem w dłoniach idąca na czele korowodu.

Ozdobienie sarkofagu jedną sceną, jej specyficzna aranżacja oraz plastyczne wykonanie sugerują, że scenie tej nadano określone ważne znaczenie. Nie jest to przedstawienie narracyjne⁸, mimo iż scena jest skomponowana w ten sposób, że spaja trzy kolejne wydarzenia: pościg, zatonięcie i pochód. Przedstawienie to zatraciło element kontynuacji kolejnych wydarzeń, bowiem artysta uwagę strony lewej — żołnierzy i strony prawej — Izraelitów skierował ku środkowi, ku tonącym. I tak, wydarzenie centralne skupiło uwagę wszystkich: żołnierzy, Izraelitów i widza. Plastycznym wzmocnieniem takiego odczucia są brama miejsca z lewej oraz kolumna z prawej strony, które wyznaczają scenie ramy. Powyższe przesłanki skłaniają do wniosku, że artysta nadał przedstawieniu znaczenie symboliczne. Lektura biblijna i patrystyczna pozwa-

⁵ F. Gerke. *Malerei und Plastik in der theodosianisch-honorianischen Zeit*. RivAC 12:1935 s. 123 oraz *Studien zur Sarkophagplastik der theodosianischen Renaissance*. RQAKG 62:1939 s. 24; G. Bovini. *Sarcophagi paleocristiani. Determinazione delle loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*. Roma 1949 s. 204; Rizzardi, jw. s. 136—137.

⁶ Rizzardi, jw. s. 33, 40, 43, 62, 71, 97, 103, 106.

⁷ J. Lassus. *Quelques représentations du Passage de la Mer Rouge dans l'art chrétien d'Orient et d'Occident*. „Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École Française de Rome” 46:1929 s. 165.

⁸ H. Leclerq (*Passage de la Mer Rouge*. DACL kol. 1933) uważał, że jest to narracyjne, malarskie przedstawienie umieszczone w miejscu, gdzie dotychczas istniał symbol, na fasadzie sarkofagu.

la określić tę symbolikę jako symbolikę chrzcielną.⁹ Poszczególne etapy chrztu i treści w nich zawarte nałożone na wydarzenia związane z przejściem wzmacniają i pogłębiają treść tego symbolu oraz uwidaczniają doniosłość chwili, która jest jednocześnie śmiercią i odzyskaniem życia.

Niektórzy z badaczy omawiając chrzcielną symbolikę scen z „Przejściem” rozpatrują wszystkie sarkofagi ozdobione tą sceną, a więc i te, na których stanowi ono tylko część przedstawienia. Moim zdaniem nie ulega wątpliwości, że na tych nielicznych sarkofagach, gdzie scena ta znajduje się w sąsiedztwie innych scen biblijnych, należy łączyć ją z ideą *commendatio animae*, bowiem wraz z innymi scenami wymieniana jest w modlitwach za zmarłych „*Libera Domine animam ejus, sicut liberasti Moysen de manu pharaonis, regis Egyptiorum*”¹⁰.

Tak więc — moim zdaniem — znaczenie chrzcielne należy przypisać jedynie tym scenom, które nie są włączone w żaden cykl przedstawień, tylko w tym wypadku ukazane samodzielnie, reprezentują tę symbolikę. Wychodząc z takiego założenia sędzę, że idea chrzcielna została wyrażona jedynie w wymienionych wyżej dziewięciu sarkofagach.

Sarkofagi w omawianej grupie nie ilustrują całego Exodusu, a ukazują jeden najważniejszy moment, przejście przez morze (ὑπερβασία, διαβατήρια)¹¹. Pod względem plastycznym dzielą się na dwie części przedzielone sceną zatonięcia Egipcjan w morzu. Bardzo często część lewa tych przedstawień, w której znajdują się uzbrojeni Egipcjanie, jest ukazana bardziej dynamicznie i malarsko od spokojnie, szeregowo stojących Izraelitów w prawej części. Wydaje się, że Morze Czerwone jest w tych scenach rzeczywiście granicą, przez którą przechodzi się z jednej rzeczywistości do drugiej. Jaki jest kres tych dwóch światów, wyraźnie ukazali artyści: pierwszy kończy się w otchłani morza, drugi, radosny, kończy się odśpiewaniem pieśni dziękczynnej, którą śpiewa Miriam stojąca na prawym krańcu przedstawienia.

⁹ Leclercq (tamże) twierdził, że przejście przez Morze Czerwone i Jordan służyły antycznym chrześcijanom jako symbole przedstawiające skutki chrztu. Morze Czerwone jest negatywnym skutkiem sakramentu uwalniającym z niewoli grzechu i demona. Jordan natomiast daje dojście do ziemi obiecanej, a więc wywołuje pozytywne efekty sakramentu. Lassus (jw. s. 169) zaprzecza, jakoby scena z „Przejściem” była nośnikiem symboliki chrzcielnej, bowiem w takim wypadku — jak twierdzi Lassus — artysta wybrałby raczej defiladę Hebrajczyków przemierzających wody suchą nogą. Błąd Lassusa polega na tym, że symbol rozumie jako wierną ilustrację wydarzenia.

¹⁰ Leclercq, jw. kol 1933; Lassus (jw. s. 169—171) prócz sarkofagów łączy z chrztem rozwiniętą scenę malarską z pochodem Izraelitów z el-Bagawat, co wydaje mi się błędne. R. Potręć. *Kompozycja malowideł mauzoleum Exodusu w el-Bagawat (IV w.)*. RTK 29:1982 z. 4. s. 181—187.

¹¹ J. Flawiusz. *Starożytności żydowskie*. Oprac. Z. Kubiak, J. Radożycki. Poznań 1962 s. 11—12.



1. Sarkofag z Muzeum Sztuki Chrześcijańskiej (nr inw. C II) w Arles.



2. Sarkofag z Muzeum Sztuk Pięknych w Aix-en-Provence.

Analiza teologii chrztu pozwala sceny z omawianych sarkofagów umieścić w pewnym miejscu jej ewolucji oraz ukazać ich środowiska kulturowe. Charakter omawianych scen z „Przejściem” dowodzi zachodniego podejścia do chrztu jako sakramentu jedyne­go, zmywającego grzechy na zawsze, będącego wejściem do nowego raju. Najdobitniej potwierdzają to słowa Tertuliana, który mówi: „Jeden jest bowiem Bóg, jeden chrzest i jeden Kościół w niebie [...] A więc raz tylko zmyte są grzechy, ponieważ już się ich ponownie nie powinno popełniać. Zresztą lud izraelski codziennie się obmywa, ponieważ codziennie się brudzi. By się to również u nas nie powtórzyło, dlatego właśnie została określona nauka o jednorazowym chrzcie. Szczęśliwa woda, która raz na zawsze obmywa[...]”¹². Nieodwracalność sakramentu chrztu wyraża również Tertulian w słowach: „Najpierw Naród wyzwolony z niewoli egipskiej, przeszedł przez wodę, uniknął przemocy króla, a sam król z wojskiem znajduje śmierć w wodzie. Jakież przykła­d wyrażniej ilustruje sakrament chrztu niż ten? Narody są oczywiście wyzwolone z tego świata przez chrzest, a w wodzie zgubionego pozostawiają swego wcześniejszego władcę diabła”¹³. Tak więc Tertulian w okresie poprzedzającym chrzest widzi świat diabła, czyli grzechu, z którego narody wyzwala chrzest. Chrzest jest dla Tertuliana kresem pewnego okresu w życiu człowieka, kresem nieodwracalnym. Hipolit Rzymski w *Tradycji Apostolskiej* również kładzie silny nacisk na sakramentalność i nieodwracalność chrztu. Cała uwaga Hipolita skupiona jest na kolejności i dokładnym wykonywaniu czynności towarzyszących ceremonii chrzcielnej¹⁴. Tego rodzaju rozumienie chrztu wydaje się ilustrować sarkofagi ze sceną „Przejścia”. Twórca tych sarkofagów również zatrzymał się na jednym wydarzeniu, nie interesuje go, co wydarzyło się potem z narodem wybranym, cała epopeja pustyni została pominięta. Na wschodzie, w el-Bagawat, marsz przez pustynię i związane z tym trudy stają się elementem najmocniej zaakcentowanym przez artystę¹⁵. Nasze sarkofagi nie posiadają moralistycznego i duchowego charakteru tak silnie uwypuklanego przez aleksandryjskich Ojców Kościoła, Klemensa Aleksandryjskiego i Orygenes­a. Orygenes jest wręcz skłonny uznać Jordan jako figurę chrztu, bowiem uważa drogę przez pustynię i jej przeciwności za przygotowanie do tego sakramentu¹⁶. Brak w naszych sarkofagach elementu pracy nad sobą po chrzcie, wytrwania w wierze, utrzymaniu Daru Ducha, a więc wartości rozwijanych od czasów Orygenes­a aż do momentu wykształcenia się sakra-

¹² Jw. s. 148.

¹³ Tamże s. 142.

¹⁴ Paris 1969 s. 81—95.

¹⁵ Potręć, jw.

¹⁶ *In Jesu Nave Homilia XXVI*. 2 GCS VII 459 z. 6—13.

mentu bierzowania¹⁷. Staramy się tu wykazać, że twórca scen sarkofagowych położył nacisk jedynie na wartości sakramentalne i obrzędowe chrztu. W takiej perspektywie sarkofagi można uznać za reprezentatywne dla kultury i teologii chrześcijańskiego zachodu.

Potwierdzeniem galijsko-rzymskiego pochodzenia sarkofagów jest ich sceneria i charakter plastyczny. Uwidocznione jest to nie tylko w uzbrojeniu żołnierzy egipskich (jazda konna, bigi) oraz w architekturze widocznej w tle niektórych scen (bramy miejskie)¹⁸, ale przede wszystkim w scenerii przedstawienia łączonej przez wielu badaczy z ceremoniałem dworskim towarzyszącym procesji triumfalnej cesarza¹⁹ oraz ceremoniałem Adwentus (przybycia) cesarza²⁰. Obraz ukazujący faraona na bidze z tarczą i dzidą w dłoniach nawiązuje właśnie do owych uroczystości. Miriam z bębenkiem również łączona jest z procesją triumfalną, obrazuje bowiem chór śpiewający ἠπινίκιον ὄδη, pieśń zwycięstwa podczas owej uroczystości²¹. Gest Miriam często łączy się z powszechnie stosowanym w cesarstwie gestem aklamacji (ἐπιφώνησις)²². Sposób ukazania faraona wyniesionego na bidze, zapadającego się w otchłań mo-

¹⁷ A. Hamman. *Le Baptême et la confirmation*. Paris 1969 s. 215 n.

¹⁸ M. Lawrence. *City-gate sarcophages*. „The Art Bulletin” 10:1927 s. 1—46.

¹⁹ H. Mattingly, S. H. V. Sutherland, R. A. G. Garson, J. W. E. Pearce (*The roman Imperial Coinage IX*. London 1951 s. 209) opisują rewers złotej monety Walentyniana I, gdzie ukazano cesarza wzniesionego na kwadrydze z prawą ręką wzniesioną, cyt. za: Doignon, jw. s. 80.

²⁰ Ceremoniał Adwentus, czyli przybycia cesarza jest drugim po ceremoniale zwycięstwa obrzędem inspirującym rzeźbiarzy omawianych sarkofagów. Euzebiusz (*Tricentennialia II*. GCS VII s. 201) opisujący wejście Juliana do Smirnum pisze, że Bóg dokonuje swojego przybycia (adventus) w kolumnie ognia, jak cesarz dokonuje swej „epifanii” w świetle świec. G. Bruns (*Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel, Istanbul Forsch.* VII. Berlin 1935 s. 50) opisuje bazę obelisku w Konstantynopolu, gdzie przedstawiono samego Teodozjusza ukazanego ludowi w fotelu, otoczonego u stóp procesją muzyczną z grającym na tamburynie, cyt. za: Doignon, jw. s. 82.

²¹ Konstantyn Porfirogeneta (*Le Livres des Ceremonies II* 19. Paris 1935 s. 607) opisuje liturgię imperialną przeznaczoną do celebrowania z okazji zwycięstwa Augusta. Chór śpiewał na zmianę z ludem kantyki Miriam „Śpiewajcie Panu, gdyż On zajaśniał swoją chwałą, On wpędził do morza konia i jeźdźca”, następnie władca deptał stopami pojmanego z armii pokonanej i lud wybuchał okrzykami na chwałę króla i Boga.

²² Za połączeniem gestu Miriam z aklamacją opowiadają się: E. Le Blant. *Les bas reliefs des sarcophages chrétiens et les liturgies funéraires*. „Revue archeologique” 38:1879 s. 226—241. Przede wszystkim jednak gest Miriam określa się jako gest natchnionego, deklamacją natchnioną: *Reallexicon für Antike und Christentum I „Akklamation”* s. 232; G. Wilpert. *I sarcophagi christiani antichi*. T. 1—3. Roma 1929—2936; H. I. Marrou. *Μουσικός ἀνήρ*. Paris 1938 s. 75 nr 69.

rza, dla wielu jest ilustracją władcy popełniającego grzech ύβρις²³.

Za źródła inspiracji plastycznej sarkofagów uważa się m.in. kolumnę Trajana, gdzie sceny bitewne ukazują, podobnie jak na naszych sarkofagach, spiętrzenie i nagromadzenie postaci, widoczna jest tam również postać człowieka z torbą zawiniętą wokół szyi, podobnie jak u Izraelitów na naszych sarkofagach, przeznaczoną do przechowywania pożywienia²⁴. Przed wszystkim jednak plastyka okresu tetrarchii, m. in. łuk Galeriusza w Salonikach, a głównie łuk Konstantina w Rzymie służyły jako źródła inspiracji plastycznej twórcom omawianych sarkofagów. Motyw władcy wyjeżdżającego na bidze z miasta w eskorcie jeźdźców widzimy na stronie północnej łuku w Salonikach²⁵. Ogólna kompozycja sceny z „Przejściem” ma pewne analogie z przedstawieniem ukazującym bitwę przy moście Mulwijskim między Maksencjuszem a Konstantynem²⁶. Elementem wybitnie nawiązującym do antycznej plastyki są personifikacje pólężących bóstw znajdujących się pod kopytami koni. Opierając się na późniejszych o kilka wieków miniaturach ukazujących scenę „Przejścia”, gdzie podobne personifikacje zaopatrzone podpisem identyfikując je jako ΒΥΘΟΣ — otchłań, ΕΡΗΜΟΣ — pustynia, ΝΥΞ — noc oraz ΕΡΥΘΡΑ ΘΑΛΑΤΗ — Morze Czerwone²⁷, należy sądzić, że na omawianych sarkofagach pełnią one tę samą rolę. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że na niektórych sarkofagach zaopatrzone je w atrybuty: trójząb, kosz.

Grupa sarkofagów, której plastyka i symbolika została omówiona, w ukazanym świetle wydaje się posiadać dwie warstwy znaczeniowe: historyczną i eschatologiczną. Dowodem pierwszej są opisane wyżej realia historyczne (uzbrojenie, architektura) związane z kulturą Rzymu i ceremoniałami cesarskimi, które nadają ukazanym wydarzeniom znamiona realności i niemal wiarygodności historycznej. Natomiast cha-

²³ Legenda Faetona syna Heliosa, który prowadząc zbyt długo dwukolnię ojca po niebie runął zwęglony w nurty Erydanosu, ma swe odzwierciedlenie w antycznej idei tyrańca-władcy, ofiary swojego grzechu ύβρις. Jak pisze Doignon (jw. s. 77), grzechu ύβρις dokonuje człowiek, który zaopatrzone w królewską, boską moc, poczuje się pyszny, wyniesiony przez niebiosy. Przekracza on swoje pyszne granice dostępne istotie ziemskiej, w wyniku czego dosięga go śmierć. Jednym z tych, którzy popełnili ύβρις, był Maksencjusz pokonany przez Konstantyna (Euzebiusz. *Historia Kościoła*. IX, 9).

²⁴ R. Bianchi Bandinelli. *Rome. Le centre du pouvoir*. Editions Gallimard 1969 s. 235 il. 261; s. 228 il. 254.

²⁵ R. Bianchi Bandinelli. *La fin de l'art antique*. Editions Gallimard 1970 s. 302 il. 280.

²⁶ Tamże s. 75 il. 68; Bianchi Bandinelli. *Rome* s. 229 il. 225.

²⁷ Lassus, jw. s. 174—175 oraz *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*. Stuttgart 1971 s. 3.

rakter eschatologiczny tych przedstawień wiąże się z faktem, że scena ta znajduje się na sarkofagu, a więc towarzyszy śmierci człowieka, oraz z przyczyną, dla której tę właśnie scenę użyto do dekoracji.

Fakt śmierci w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, a tym bardziej w sercu kultury pogańskiej, nie nabrał jeszcze charakteru zwycięskiego, chwili niemal upragnionej w życiu człowieka. Wytworzy to dopiero teologia i kultura średniowiecza. Śmierć była wydarzeniem potrzebującym nadziei i perspektywy eschatologicznej. Święty Paweł, który Chrystusa stawia w punkcie centralnym swej typologii chrzcielnej, w zamian za uczestnictwo — neofity poprzez chrzest, a każdego człowieka poprzez śmierć — w Chrystusowej śmierci rysuje wizję obietnicy: „Jeśli bowiem przez śmierć, podobną do jego śmierci zostaliśmy z Nim złączeni w jedno, to tak samo będziemy z Nim złączeni w jedno przez podobne Zmartwychwstanie” (Rz 6, 5).

CROSSING THE RED SEA
AS A TYPE OF BAPTISM
ON THE 4TH CENTURY SARCOPHAGI

Summary

In the present paper the author discusses a group of 29 sarcophagi of the 4th century A. D. graphically decorated with the scene of the Crossing the Red Sea. The sarcophagi come from the territories of Rome and southern France. An analysis of the scene's composition and information from the development of theology and baptismal ceremony allow the author to isolate 9 sarcophagi to which baptismal symbolism is ascribed. The meaning of the scenes points out to the scenes' connection with the circle of western theology. The Gallic-Roman origin of the scenes is confirmed by the artistic vividness of the scenes on the sarcophagi: the setting based on the ancient ceremony of the Caesar's *adventus*, architectonic details (ports, gates), Egyptian army (cavalry, two-wheeled carts), and personifications of reclining gods.