



SPIS TREŚCI

- 3** **Elementy staroegipskie w sztuce Faras**
Agata Kozakow
- 18** **Żołnierze przebrani za kobiety – o pokazach rzymskiej kawalerii i nietypowych hełmach**
Tomasz Dziurdzik
- 26** **Mozaiki z przedstawieniami życia codziennego z Afryki Północnej jako świadectwo izolacji**
Anna Mech



Archanioł Gabriel (fragment postaci),
IX - 1. ćw. X w., malowidło ściennie z katedry w Faras
(Muzeum Narodowe w Warszawie).

Kwartalnik Akademicki – AD REM nr 1-4/2018

Wydawcy:

Międzywydziałowe Towarzystwo Naukowe
Badań i Ochrony Światowego Dziedzictwa
Kulturowego „HUMANICA”

Uniwersytet Warszawski
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28
00-927 Warszawa
e-mail: adrem@uw.edu.pl

Stowarzyszenie „Liber pro Arte”
ul. Długa 28
00-950 Warszawa
e-mail: liberproarte@liberproarte.eu

Rada Naukowa:
Prof. Zbigniew Bania
Prof. Andrzej Buko
Prof. Juliusz A. Chrościcki
Prof. Witold Dobrowolski
Dr Piotr Jaworski
Prof. Adam Łukaszewicz
Prof. Iwona Modrzewska-Pianetti
Dr hab. Monika Rekowski
Prof. Ewa Wipszycka

Redaktor naczelny: Piotr Sypczuk
Zespół redakcyjny:
Adrianna Gizińska
Maria Jaworska
Natalia Lockley
Anna Mech
Joanna Trębicka
Karolina Trusz



Publikacja dofinansowana przez Fundację Uniwersytetu Warszawskiego oraz Radę Konsultacyjną ds. Studenckiego Ruchu Naukowego Uniwersytetu Warszawskiego w ramach projektu naukowego: *Zabytki archeologiczne z Muzeum Narodowego w Warszawie* (II. Edycja). Numer projektu: 5/III/2019.

Redakcja nie zwraca materiałów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo do redagowania nadesłanych artykułów. Kopiowanie i rozpowszechnianie publikowanych artykułów wymaga zgody redaktora naczelnego i autora tekstu.



Rada Konsultacyjna
ds. Studenckiego Ruchu Naukowego
Uniwersytet Warszawski

Elementy staroegipskie w sztuce Faras

Przechodząc przez Galerię Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie dostrzegamy, jak wiele podobieństw występuje pomiędzy sztuką nubijską a staroegipską. Otrzymujemy tutaj bowiem lekcję nie tylko o malarstwie chrześcijańskim, ale również o całej złożonej historii prądów artystycznych, które miały wpływ na tę sztukę. Powstaje jednakże pytanie, czy nie jest to jedynie podobieństwo wizualne? To znaczy, czy faktycznie mamy tutaj do czynienia z elementami sztuki staroegipskiej? A także, w jaki sposób owe elementy mogły przeniknąć do chrześcijańskiej sztuki nubijskiej? Warto poddać krytycznej refleksji kwestię źródeł obrazowania w malarstwie faraskim.

Nubia znajdowała się w orbicie wpływów Cesarstwa Bizantyjskiego a temat oddziaływań jego malarstwa na twórczość w Faras stanowi oddzielny rozdział w literaturze przedmiotu¹. Kurt Weitzmann wyróżnia trzy główne ośrodki artystyczne na Bliskim Wschodzie, które wpłynęły na kształt sztuki w Faras²: koptyjski w Egipcie, syro-palestyński w Antiochii i Jerozolimie oraz konstantynopolitański³. W malarstwie faraskim cechą charakterystyczną stanowią bogate zdobienia ubiorów z haftami oraz kamieniami szlachetnymi i perłami. Taki sposób przyozdabiania strojów ma

charakter orientalny i jest typowy również dla strojów palmyreńskich, partyjskich i sasanidzkich. Analogiczne dekoracje pojawiają się na przedstawieniach ubiorów w Armenii, Azji Mniejszej i Egipcie⁴.

Jednakże źródeł twórczości w Faras można dopatrywać się w jeszcze wcześniejszych okresach historycznych. W portretach fajumskich, tworzonych w Egipcie w okresie rzymskim dostrzega się „zapowiedź” nowych tendencji rozwiniętych później w malarstwie bizantyjskim⁵. Szczególną uwagę zwracają w tych portretach pełne ekspresji, szeroko otwarte oczy, cecha wyjątkowo zwracająca uwagę w przedstawieniu św. Anny, które stało się ikoną Muzeum Narodowego w Warszawie. Do najczęściej wymienianych przykładów mających ukazywać związek najstarszych malowideł w Faras ze sztuką koptyjską należy słynna ikona ukazująca Chrystusa i św. Menasa z Bawit, datowana na VI lub VII w.⁶

Mimo swego położenia na peryferiach świata antycznego, Nubia stanowiła teren, na którym krzyżowały się różnorodne wpływy kulturowe⁷. Terytorialna bliskość Egiptu i Nubii ułatwiła wymianę kulturową pomiędzy dwoma państwami. Sama nazwa obszaru leżącego pomiędzy I a IV kataraktą jest wywodzona czę-

1 Jakobielski 2016, p. 77; Godlewski 2006, p. 266, 276.

2 Weitzmann 1970, p. 325-326.

3 Odnosnie zrewidowanych teorii na temat bizantyjskich i koptyjskich wpływów na sztukę nubijską porównaj: Zielińska 2010, p. 644; Zielińska 2014, p. 943, 946-948; Woźniak 2016, p. 633-639, 643-644.

4 Innemée 2016, p. 415, 417, 429; Martens-Czarnecka 1982, p. 82.

5 Michałowski 1974, p. 33.

6 Ibidem.

7 Pumley 1971, p. 8.

sto od egipskiego słowa „Nb”⁸. Hieroglif oznaczający „złoto”⁹ mógł dać początek nazwie całego regionu, gdyż od najdawniejszych czasów tereny Nubii stanowiły dla Egiptu źródło zaopatrzenia w ten szlachetny kruszec.

Już od epoki paleolitu, na podstawie materiału archeologicznego możemy obserwować wymianę, a niejednokrotnie też wspólnotę kulturową pogranicza nubijsko-egipskiego¹⁰. Z czasem wypracowano własny styl, w którym niejednokrotnie motywy egipskie przeplatają się z afrykańskimi. Po okresie bujnego rozwoju kultury Kerma tereny te zostały wchłonięte przez rozszerzające się państwo egipskie. Znaleźiska archeologiczne świadczą jednak o tym, że po okresie Nowego Państwa (ok. 1500-1050 p.n.e.) egipskie społeczności kolonialne nadal funkcjonowały w Nubii. Pokojowe interakcje pomiędzy ludnością nubijską a egipską doprowadziły do wyłonienia się swoistej mozaiki kulturowej, co mogło mieć kluczowe znaczenie dla powstania XXV dynastii zwanej kuszycką lub napatańską¹¹. W VIII w. p.n.e. nubijscy królowie zdołali opanować terytorium Egipskie i stworzyć olbrzymie imperium sięgające od środkowego Sudanu aż po wybrzeża Morza Śródziemnego. Powstało nubijsko-egipskie państwo (nazywane w historii Egiptu XXV dynastią, 750-650 p.n.e.), posiadające wspólną kulturę i religię¹².

W krajobrazie nubijskim obecność egipska najdobitniej zaznaczyła się, obok świątyń, poprzez grobowce w formie piramid¹³. Podwójne państwo Egiptu i Nubii miało swoją kontynuację w Królestwie Kusz¹⁴. Upadek Królestwa datuje się na połowę IV w. n.e.¹⁵. Od końca I w. p.n.e. region znalazł się w strefie wpływów rzymskich. W materiale archeologicznym post-meroickiej sztuki dużą część stanowią wytwory warsztatu bizantyjskiego Egiptu. Zarówno przemysł garncarski, jak i złotnictwo pozostawały pod silnym egipskim wpływem¹⁶. Wierzenia grobowe odwoływały się do eschatologicznych koncepcji starożytnych Egipcjan. Żywy był kult Izidy, Ozyrysa, Anubisa i Neit¹⁷.

W czasach chrześcijaństwa ukształtowały się trzy królestwa: Nobadii, Makurii i Alodii¹⁸. W III w. podczas religijnych prześladowań wielu wyznawców chrześcijaństwa uciekło z Egiptu na południe i można sądzić, że przyczyniali się oni do szerzenia nowej wiary. Przemierzające pustynie karawany handlowe również sprzyjały wymianie nowych poglądów¹⁹. Co ciekawe, kult Izidy i Ozyrysa nadal kwitł w Nubii²⁰.

Tradycja judeochrześcijańska narodziła się na Bliskim Wschodzie. Promieniując na coraz bardziej odległe kraje świata antycznego, powoli zastępowała wcześniejszy dorobek kulturowy ludów zamieszkujących te tereny. Nic więc dziwnego, że rodząca się nowa sztuka

8 Rilly 2008, p. 215.

9 Erman, Grapow 1971, p. 237.

10 Rilly, op. cit., p. 215; Edwards, 2004, p. IX, 7, 14, 72, 30, 40, 53-69, 70-73; Smith, Buzon 2014, p. 1.

11 Smith 2008, p. 112-113.

12 Peake 2010, p. 465-466; Smith, op. cit., p. 95; Brandys, Mierzejewska 1998, p. 433; Pumley, op. cit., p. 8.

13 Smith, op. cit., p. 97.

14 Grzymski 2008, p. 236.

15 Török 1988, p. 9, 19, 21, 33.

16 Ibidem, p. 236.

17 Ibidem, p. 230-231, 236.

18 Brandys, Mierzejewska 1998, p. 435.

19 Jakobielski 1972, p. 19.

20 Ibidem, p. 20.

chrześcijańska czerpała z wzorów antycznych²¹. Jednocześnie możemy dopatrywać się tendencji przeciwnych: starożytna sztuka i literatura również odcisnęła swoje piętno na nowo kształtowanej tradycji.

Skąd pochodzili autorzy malowideł? Czy byli to artyści przybyli z Egiptu, czy też malarze tworzący w jednym z klasztorów nubijskich? Kazimierz Michałowski za Kurtem Weitzmannem, uznawał za prawdopodobne, że za wzór dla malowideł faraskich posłużyły ikony malowane na drewnie, przywiezione z innych kościołów i monastyrów egipskich. Ikony mogły zostać sprowadzone do Nubii przez mnichów koptyjskich uciekających przed prześladowaniem przez islam w końcu VIII w.²²

Z historii regionu jasno wynika, że wymiana kulturowa pomiędzy Nubią a Egiptem posiadała wielowiekową tradycję a wierzenia z czasów faraonów dotrwały okresu, kiedy zaczęła królować już nowa wiara, chrześcijaństwo. Czynniki te stworzyły warunki, dzięki którym możliwy stał się transfer elementów sztuki faraonów do sztuki chrześcijańskiej. Niestety, w wielu przypadkach bardzo ciężko jest prześledzić wędrówkę tych elementów. Niekiedy jest to w ogóle niemożliwe. Dlatego też określenie źródeł obrazowania, a także sama inspiracja sztuką staroegipską, może w wielu przypadkach budzić wątpliwości. Wędrówka elementów sztuki staroegipskiej prowadziła zapewne różnymi drogami: poprzez lokalną tradycję meroicką²³ lub Egipt późnoantyczny i sztukę koptyjską²⁴. Ogromną rolę mogły tu odegrać ruchy monastyczne w Dolinie

Nilu. Należy również podkreślić, że niektóre elementy zostały zapewne wpisane do nowego programu ikonograficznego za pośrednictwem spoliów²⁵. Podczas wznoszenia nowych budowli w Nubii wykorzystywano dostępne na danym terenie bloki pochodzące z wcześniejszych świątyń faraonów. Należy więc rozpatrzyć możliwość chrystianizacji niektórych elementów ikonograficznych, wpisywania ich w kontekst chrześcijań-

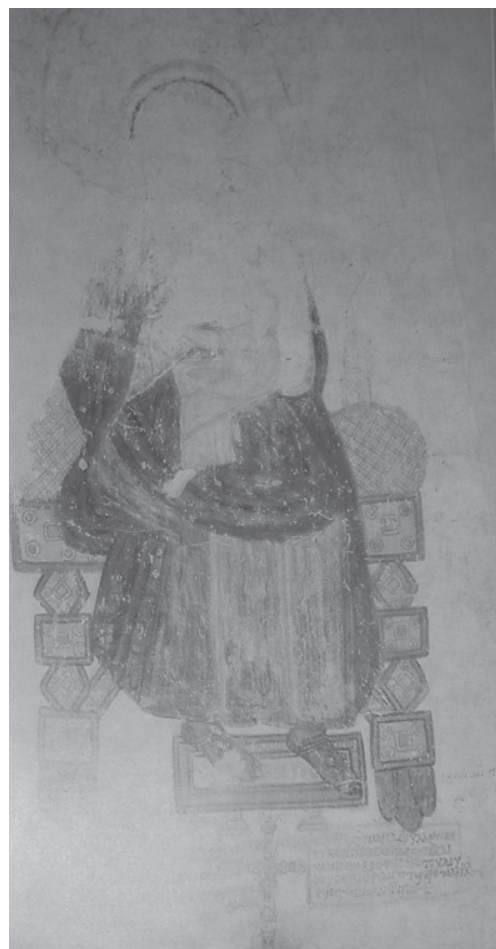


Fig. 1. Matka Boska Galaktotrophousa, (Michałowski 1974, pl. 52)

21 Jastrzębowska 1998, p. 8.

22 Michałowski 1974, p. 33; Jakobielski 1982, p. 159; idem 1972, p. 69; Sulikowska-Belczowska 2016, p. 110, 112; Weitzmann 1970, p. 328, 334, 336-337.

23 Rostowska 1971, p. 208.

24 O wzorowaniu nubijskich przedstawień na koptyjskim malarstwie ściennym por. Godlewski 1992, p. 290. O wpływie sztuki koptyjskiej na sztukę nubijską cf. Ryl-Preibisz 1971, p. 233-234.

25 Godlewski 1986, p. 269.

ski i nadawania nowych znaczeń.

Jednym z ciekawszych, jednakże dość mocno zniszczonych, malowideł odkrytych przez polskich archeologów jest przedstawienie Galaktotrophousy, Matki Boskiej karmiącej Dzieciątka (**fig. 1**)²⁶. Tytuł Matki Boskiej *Theotokos Galaktotrophousy* tłumaczony jest również jako Matka Boska pielęgnująca mlekiem, a w kościele Wschodnim do jej wizerunku odnoszono niejednokrotnie określenie *Eleousa*, czyli Miłosierna²⁷.

Malowidło faraskie wyobrażone zostało w nawie północnej, na trzeciej warstwie tynku i datowane jest na początek XI w. Matka Boska ukazana jest jako postać siedząca na tronie ze stopami opartymi na podnóżku. Ozdobne nogi tronu zakończone są stopami w kształcie łap zwierzęcych. Nad głową Matki Boskiej widzimy żółty nimb. Odziana jest w długi maforion w kolorze ciemnofioletowej purpury oraz purpurowe pantofle zdobione klejnotami. Na kolanach trzyma małego Chrystusa i podaje mu pierś do ssania. Chrystus przedstawiony został w ujęciu trzy czwarte i zwrócony jest w lewą stronę. Prawą dłonią chwyta Matkę za rękę. Ubrany jest w żółty chiton i himation. Przedstawieniu towarzyszą również inskrypcje w języku greckim: „Jezus Chrystus krzyż” oraz dwie inskrypcje dedykacyjne w języku greckim z wtrętami koptyjskimi. Napisy zostały ujęte w ramki. Wskazują one, że malowidło mogło powstać na zlecenie dwóch fundatorów²⁸.

Matka Boska w katedrze faraskiej pojawia się aż trzynastokrotnie. Została ukazana jako protegująca dostojników, w scenach Bożego Narodzenia, w towarzy-

stwie apostołów i archaniola Michała²⁹. Przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem powtarzają się aż jedenastokrotnie: posiadamy cztery zachowane malowidła *Galaktotrophousy*, Madonnę tronującą oraz trzy wizerunki Eleusy. Wyjątkowym typem przedstawienia jest Matka Boska ukazana w postaci stojącej i protegująca królów oraz dostojników. Pojawia się tylko w katedrze faraskiej, nie znamy tego typu przedstawienia w innych świątyniach nubijskich³⁰. Nie odnajdujemy również analogii z innymi przedstawieniami w sztuce bizantyjskiej oraz koptyjskiej.

Przedstawienie Matki Boskiej karmiącej Dzieciątka (*Galaktotrophousa*) należy do najpopularniejszych typów wizerunków Matki Boskiej w Nubii i Egipcie. Podobne malowidła datowane na VI i VII w. można podziwiać w klasztorach w Bawit oraz w Sakkarze³¹. Historycy sztuki dopatrują się źródeł tego schematu ikonograficznego w wizerunkach z czasów faraonów, ukazujących boginię Izydę karmiącą Horusa³². Jak zauważył K. Michałowski nubijskie przedstawienia Matki Boskiej karmiącej charakteryzuje formuła tzw. dopełniających się profilów. *Theotokos* zwrócona jest w prawą stronę a Dzieciątko w lewą. Formuła ta może wskazywać na egipski pierwowzór. Wydaje się, że z obrazu przebiega emocjonalny związek pomiędzy Matką Boską a Chrystusem. Artysta położył nacisk na oddanie intymnego związku pomiędzy matką i synem, którzy kierują wzrok ku sobie. Ekspresja twarzy uzyskana jest dzięki pozycji oczu³³. Trzeba nadmienić, że istnieją również stanowiska przeciwstawiające się tezie egipskiego pochodzenia

26 Michałowski 1974, p. 60.

27 Betlej 2016, p. 191.

28 Michałowski, op cit., p. 60.

29 Ibidem; Sulikowska-Belczowska 2016, p. 98, fig. 2-4, 7-11, 13-15.

30 Michałowski, op cit., p. 60.

31 Ibidem.

32 Betlej 2016, p. 191.

33 Michałowski, op cit., p. 60.

tego typu tematu ikonograficznego³⁴.

Częsta obecność tego typu wizerunków w Egipcie oraz Nubii wiąże się z popularnością literatury apokryficznej przedstawiającej dzieciństwo Chrystusa, która akcentuje macierzyńską rolę Matki Boskiej i głęboką miłość okazywaną jej przez syna³⁵. Prawdopodobna wydaje się też teza, że popularność kultu Matki Boskiej w Nubii miała związek z utrzymującym się przez długi okres kultem staroegipskiej bogini Izydy na tych terenach³⁶.

Schemat ikonograficzny, zapożyczony być może od starożytnych Egipcjan, na Wschodzie służył jako przedstawienie dogmatu o bożym macierzyństwie Matki Boskiej. Rozpowszechnił się on również w krajach średniowiecznej Europy Zachodniej, gdzie temat ten określano *Maria Lactans* i łączono z kultem *Martis Misericordiae*. Podkreślano niezwykłą rolę Matki Boskiej w dziele zbawienia jako bożej rodzicielki i karmicielki. Średniowieczne legendy o Najświętszej Pannie, która ukazuje swoją pierś, prosząc Chrystusa o nadzwyczajne akty miłosierdzia, znalazły swoje odzwierciedlenie w sztuce zarówno średniowiecza, jak i epoki nowożytnej. Żywiono przekonanie, że miłość i czułość Matki Boskiej wyrażona w akcie karmienia syna odnosi się również do wszystkich ludzi jako jej przybranych dzieci. Dzięki swojej pozycji Matka Boska może wypraszać u Chrystusa szczególne łaski dla ludzi³⁷.

Dekorację kościoła, poza wspaniałymi malowidłami, stanowiły również zdobienia reliefowe, którymi pokrywano wewnętrzne ściany budowli oraz elementy architektoniczne. Bardzo często okolice drzwi zdobiono mo-

tywem krzyża. W Galerii Faras na fragmencie nadproża, datowanego na drugą połowę VI w., obok tzw. krzyży maltańskich, można również dostrzec przedstawienia lotosu i znaku anch (**fig. 2**)³⁸. Bożena Mierzejewska stwierdza, że obydwa elementy zostały zaczerpnięte ze sztuki starożytnego Egiptu. Zabytek może sprawiać wrażenie *spolium*, zaczerpniętego z wcześniejszej świątyni faraonskiej. Należy jednak zwrócić uwagę, na fakt, że zabytek datowany jest na VI w.³⁹. W Faras w VI i VII w. działały warsztaty kamieniarskie, które już wówczas miały długą tradycję, sięgającą czasów późnomeroickich (III-IV w.). Jak podkreśla Dorota Folga-Januszewska, tworząc nowe formy wystroju architektonicznego łączono motywy pogańskie, tj. staroegipskie i meroickie z chrześcijańskimi⁴⁰.

Ponadto zastosowana tu forma krzyża była szeroko stosowana w chrześcijańskiej sztuce koptyjskiej, a źródeł jego obrazowania dosyć powszechnie w świecie nauki upatruje się w ikonografii starożytnego Egiptu. Przykładem użycia formy krzyża *anch* w sztuce koptyjskiej może być miniatura w rękopisie Dziejów Apostolskich z ok. 400 r.⁴¹.



Fig. 2. Fragment nadproża; obok tzw. krzyży maltańskich znajdują się przedstawienia lotosów i krzyży anch (Muzeum Narodowe w Warszawie).

34 Sulikowska-Belczowska 2016, p. 115.

35 Michałowski 1967, p. 87-89.

36 Gołgowski 1970, p. 399-400.

37 Betlej 2016, p. 191.

38 Mierzejewska 2005, p. 7, fig. 3; Wilkinson 1999, p. 20, 182.

39 Mierzejewska, op. cit., p. 7.

40 Folga-Januszewska 2006, p. 84.

41 Dobrzeniecki 1974, p. 247.



Fig. 3. Archanioł Michał na malowidle z katedry w Faras (Muzeum Narodowe w Warszawie).



Fig. 4. Archanioł Gabriel na malowidle z katedry w Faras (Muzeum Narodowe w Warszawie).

Anch, hieroglif oznaczający życie⁴², często widnieje na staroegipskich reliefach świątynnych, gdzie trzymany jest przez bogów. Równie często pojawiał się jako amulet odnawiający i przedłużający życie⁴³. Hieroglificzny znak *anch* po niewielkiej modyfikacji zaczęto uważać za znak krzyża, tzw. *crux ansata*, krzyż egipski⁴⁴. Krzyż jest znakiem zwycięstwa Chrystusa nad śmiercią, a jako znak apotropaiczny umieszczany był w miejscach zagrożonych przez działanie złych mocy (np. przy drzwiach i oknach). Dla Koptów *anch* był symbolem krzyża chrystusowego. Tadeusz Dobrzeński zaznacza, że Koptowie w znaku *anch* upatrywali zapowiedź nadchodzącej ery Chrystusa, natomiast *crux ansata* uznawano za symbol jej historycznego spełnienia się⁴⁵. Widzimy więc, że taka forma krzyża była szeroko rozpowszechniona w świecie Wschodu w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, nie tylko wśród Koptów, ale także w Nubii.

Kwiat lotosu to staroegipski symbol nieśmiertelności, posiadający również konotacje solarne. Lotos to symboliczna roślina słoneczna, ponieważ kwiat chowa się pod wodę w nocy i rozwija na nowo każdego dnia w blasku promieni słonecznych⁴⁶. Według mitologii starożytnych Egipcjan bóstwa Nefertum oraz Ra wyłoniły się z kwiatu lotosu⁴⁷. Lotos to symbol znany także w wielu innych starożytnych kulturach Wschodu: indyjskiej, asyryjskiej czy fenickiej. Konotacje lotosu z symboliką odrodzenia przejęli Rzymianie, a z czasem także wcześni chrześcijanie. Ponadto w sztuce chrześcijańskiej stanowił atrybut Matki Boskiej, później zastąpiony przez lilie. Lotos stanowił emblemat zwiastowania i symbolizował czystość. W średniowieczu nasiona i korzenie tej rośliny uważano za lekarstwo uśmierzające popęd seksualny i zalecano go mnichom oraz mniszkom⁴⁸.

Gdy przyjrzymy się zdobieniu szat archaniołów

42 Erman, Grapow 1971, kol. 193.

43 Pinch 1994, p. 110.

44 Folga-Januszewska 2006, p. 84.

45 Dobrzeński 1974, p. 247.

46 Wilkinson 1999, p. 20, 182.

47 Budge 1988, p. 99.

48 Kopaliński 2001, p. 202-203.

Michała i Gabriela, dostrzeżemy popularny na całym starożytnym wschodzie motyw oczu (**fig. 3-4**). Był to amulet używany przez nomadyczne plemiona na Półwyspie Arabskim, chroniący przed tzw. złym okiem⁴⁹ oraz symbol bogini Udżat w starożytnym Egipcie. W chrześcijaństwie oko wpisane w trójkąt stanowi symbol Opatrzności Bożej, wszechwidzące oko Boga⁵⁰.

Małgorzata Martens-Czarnecka wyróżnia dwa rodzaje skrzydeł aniołów w dekoracji katedry faraskiej⁵¹. Pierwszy typ zdobiony był motywem oczu. Wydłużone, zadarte u dołu skrzydła posiadają podwójny czarno-fioletowy kontur w górnej części. Żółte tło jest popręciane liniami fioletowymi. Motyw oczu występuje bardzo gęsto. Nad nimi widoczna jest czarna brew i górna powieka. Galka oczna jest biała, a dolna powieka nie została zaznaczona. Drugi rodzaj skrzydeł nie posiada motywu oczu. Są to małe skrzydła z zaokrągloną górną częścią, z liniami horyzontalnymi i krótkimi liniami pionowymi⁵².

W przedstawieniach Archaniola Michała jego skrzydła zazwyczaj pokryte są zarówno motywem oczu, jak i pawimi piórami⁵³. Pomimo faktu, że istnieją odstępstwa od tej zasady pawie pióra są niekiedy używane jako element identyfikujący Archaniola Michała⁵⁴. W scenie Narodzenia skrzydła tego Archaniola pokryte są tylko oczami⁵⁵. Brak występowania motywu piór w tym malowidle M. Martens-Czarnecka tłumaczy ograniczoną przestrzenią, jaką miał w tym przypad-

ku do dyspozycji artysta tworzący malowidło⁵⁶. Wyobrażenia oczu na skrzydłach aniołów nigdy nie mają zaznaczonych dolnych powiek. W zdobieniu ubioru Chrystusa również spotykamy motyw oczu. Malowidło Chrystus w Majestacie ukazuje wyjątkowe bogactwo motywów dekoracyjnych stroju. Element symboliczny oka pojawia się na płaszczu Chrystusa. W przeciwieństwie do oczu na skrzydłach Archaniola Michała, dolna powieka została zaznaczona⁵⁷. Oczy symbolizują światło, a szata Chrystusa określana jest szatą świetlistą, emanującą światło. Wcielony Logos – prawdziwe światło, które oświeca każdego człowieka – odziany w tę szatę wysłał życiodajne, boskie promienie⁵⁸. Motyw mnogości oczu odnajdujemy w Apokalipsie Świętego Jana, w której Cztery Istoty Boskie opisane są jako pełne oczu:

6. *A przed stolicą jako morze szklane podobne kryształowi: A w pośrodku stolice i około stolice czworo zwierząt pełnych oczu z przodu i z tyłu.*

7. *A zwierzę pierwsze podobne lwowi, a wtóre zwierzę podobne cielcomi, a trzecie zwierzę mające oblicze jako człowieka, a czwarte zwierzę podobne orłowi latającemu.*

8. *A czworo zwierząt każde z nich miały po sześci skrzydeł, a wokoło i wewnątrz pełne są oczu; a odpoczynku nie miały we dnie i w nocy, mówiąc: Święty, Święty, Święty Pan Bóg wszechmogący, który był, i który jest, i który ma przyjść.*⁵⁹

[Apokalipsa św. Jana 4]

49 Dziekan 1993, p. 105, 109.

50 Kopaliński 2001, p. 272-273.

51 Martens-Czarnecka 1982, p. 61; cf. Łaptaś 2016, p. 461-463, 465.

52 Ibidem, p. 21.

53 Martens-Czarnecka, op. cit., p. 33; Łaptaś, op. cit., p. 466.

54 Żurawski 2014, p. 158-159.

55 Martens-Czarnecka, op. cit., p. 33; Łaptaś, op. cit., p. 466.

56 Martens-Czarnecka, op. cit., p. 62.

57 Ibidem, p. 59.

58 Dobrzeński 1987, p. 340.

59 Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu z łacińskiego na język polski przełożone przez Jakóba Wujka, z kilkoma uwagami, w których są umieszczone słowa podług hebrajskiego oryginału zmienione, Warszawa 1950, Św. Jan IV, 6-8.

W tym kontekście, użycie motywu oczu, to bezpośrednio obrazowanie tekstu Pisma Świętego. Forma graficzna mogła jednak nawiązywać do wcześniejszych wzorców. Warto również mieć na uwadze szerszy kontekst kulturowy, który może podpowiadać pewne skojarzenia wyznaczające kierunki antycznej twórczości. Za Janem Białostockim należy zauważyć, że źródło nubijskiego motywu mnogości oczu w ikonografii Chrystusa można upatrywać w egipskiej idei wszechwiedzy boskiej jako atrybutu najwyższego bóstwa⁶⁰. Wszystkowidzące oczy staroegipskich bóstw solarnych, takich jak



Fig. 5. Królowa Marta na malowidle z katedry w Faras (Michałowski 1967, pl. 79).

Ra, Horus, czy Amon, zapewniały im wszechobecność oraz wszechwiedzę. Słońce oraz księżyc uważano za oczy boskie. Innym symbolem wszystkowidzenia była „wielooczność”, cecha boga Ra, którego oczyma są promienie słoneczne. Egipską interpretację promieni słonecznych jako oczu poświadczył Diodor w tekście o Ozyrysie⁶¹. Imię boga przetłumaczył jako „wielooki”. Bóg oświecał świat podziemny pełniąc funkcję słońca nocnego⁶². W mieście Talmis, leżącym na pograniczu egipsko-nubijskim, czczono boga Manduliusa, z którym utożsamiano staroegipskiego Horusa. Uznawano go za wszystkowidzącego, gdy przepływał w swej solarnej łodzi przez niebo⁶³. Jan Białostocki podkreśla, że jeszcze ważniejszym odpowiednikiem chrześcijańskiego motywu wielooczności z malowideł nubijskich okazuje się być bóg Bes. Dzięki oczom na swoim ciele pełnił funkcje apotropaiczne chroniąc przed zagrożeniami zmroku⁶⁴.

Ciekawe, że konotacje zarówno z symbolem oka, jak i pióra posiada staroegipski bóg Szu. W *Legendzie o zagubionym oku słonecznym* bóg pojawia się jako ten, który zwraca zagubione oko bogu słonecznemu⁶⁵. Imię Szu zapisywano przy pomocy ideogramu wyobrażającego pióro ⁶⁶. Początkowo boga uznawano za personifikację pustki⁶⁷. Sądzono, że imię „Szu” można wyjaśnić etymologicznie przy pomocy czasownika  *szu*⁶⁸, który oznacza „być pustym, próżnym”. Słowo to pojawia się w języku egipskim już od czasów *Tekstów Piramid*. Inną interpretację za-

60 Dobrzeński 1980, p. 309.

61 Ibidem.

62 Ibidem.

63 Ibidem, p. 310.

64 Ibidem, p. 311.

65 de Buck 1938, p. 5; idem 1951, p. 174 f-g; Faulkner 1973, p. 78, 256.

66 Erman, Grapow 1957, p. 429.

67 Brugsch 1969, p. 428; Erman 1937, p. 54; Hornung 1991, p. 68, 272.

68 Erman, Grapow 1957, p. 426-427, 429.

proponowano tłumaczyć imię „Szu” jako „ten, który podnosi”⁶⁹, uznając je za imiesłów utworzony od czasownika  *szw*⁷⁰. Philippe Derchain zwraca jednak uwagę na to, że od czasów *Tekstów Piramid* *szw* oznaczało „wznosić się”, „podnosić” (a później również „być wysokim”) i dlatego imię „Szu” należałoby raczej tłumaczyć jako „ten, który się podnosi”, a nie „ten, który wznosi”⁷¹. Derchain analizując zaklęcia *Tekstów Piramid*, w których pojawia się Szu, spostrzegła również, że większa ich część odnosi się do pozycji Szu pomiędzy niebem a ziemią. W związku z tym na-



Fig. 6. Biskup Marianos na malowidle z katedry w Faras (Michałowski 1967, pl. 81).

leżałoby pojmować Szu jako „pośrednika” pomiędzy niebem a ziemią, łącznika pomiędzy dwoma światami.

Herman te Velde podkreśla, że Szu był również „bogiem” życia i jako „pośrednik” przekazywał życie⁷². Jako pierwotna zasada wszechświata Szu stanowił źródło życia. Stworzenie Szu przez Atuma oznaczało narodzenie się życia z niewyróżnionego, potencjalnego bytu Nun. Szu rozpoczyna życie, a także podtrzymuje je poprzez utrzymywanie na swych ramionach nieba⁷³.

Szu jako pośrednik pomiędzy niebem a ziemią był również przekaźnikiem światła i dźwięku⁷⁴. Słowo  *szw*⁷⁵ oznaczało „światło” lub „słońce”. Zarówno wyraz *szw*, jak i *maa.t* mogły być zapisywane ideogramem wyobrażającym pióro strusia ⁷⁶; oba oznaczają również „światło”. Zgodnie z kosmogonią egipską bogowie tworzyli świat poprzez emitowanie światła ze swych oczu oraz za pomocą dźwięku, który wydobywał się z ust boskich⁷⁷. Według Alexandre Moret *maa.t*, „światło” oznacza równocześnie „to, co istnieje, to, co jest rzeczywiste i prawdziwe, realność”⁷⁸, to co zostało stworzone. Można więc przypuszczać, że Szu stanowi personifikację aktu kreacji i symbolizuje pierwotną zasadę wszechświata, z którego wylania się życie.

Wydaje się, że występuje zbieżność funkcji, które pełni zarówno bóg Szu, jak i archanioł jako pośrednik pomiędzy niebem a ziemią. Użycie symbolu oka i pióra było zapewne celowym zabiegiem artystów tworzących malowidła archaniołów. Starożytny symbol pojawia się w sztuce chrześcijańskiej z tym samym, pradawnym

69 Frazer 1927, p. 86.

70 Erman, Grapow 1957, p. 431.

71 Derchain 1975, p. 114; idem 1978, p. 57.

72 te Velde 1983, p. 23- 28.

73 Idem 1984, kol. 736.

74 Derchain 1975, p. 115.

75 Erman, Grapow 1957, p. 430.

76 Ibidem, p. 19- 20, 424; Gardiner 1950, p. 474.

77 Piankoff 1955, p. 30.

78 Moret 1902, p.150.

znaczeniem, lecz w nowym kontekście kulturowym.

M. Martens-Czarnecka doszukuje się wpływów sztuki starożytnego Egiptu również w formie niektórych koron zdobiących głowy postaci wyobrażonych na ścianach katedry Faras⁷⁹. W malarstwie nubijskim występują różne formy koron: tiara, diadem, dwuczęściowa korona złożona z diademu umieszczona na czapce w kształcie mitry, a także korona z elementem przypominającym parę piór lub stylizowanych rogów.

Typ korony z piórami lub rogami w malarstwie faraskim pojawia się dwa razy w przypadku przedstawień Madonny oraz jeden raz w wyobrażeniu królowej Marty (fig. 5)⁸⁰. Znanе jest również ciekawe wyobrażenie kompozytywnej korony eparcha z Rafaelionu w Banganarti⁸¹, która złożona jest z bulwiastego czepca z rogami, bukranionu oraz trzeciej pary dodatkowych rogów.

W przypadku królowej Marty z katedry faraskiej jest to złota korona zdobiona prawdopodobnie szlachetnymi kamieniami i perłami⁸². Na środkowym elemencie widnieje złoty krzyż⁸³. Bliską analogię odnalazł K. Michałowski w koronie *atef* noszonej przez władców oraz bogów egipskich⁸⁴. Korona *atef* wyróżniała się dwoma strusimi piórami, pomiędzy którymi znajdował się czepiec zwieńczony dyskiem słonecznym. W koronach faraskich reminiscencją środkowej części jest kask zakończony symbolem krzyża. Pióra strusie zapewne posiadały znaczenie symboliczne. W ikonografii chrześcijańskiej struś był symbolem rezurekcji. Jajo strusia symbolizowało Chrystusa i było zawieszane nad ołtarzem w kościo-

łach koptyjskich i greckich. Kawalki strusich jaj odnaleziono pod ołtarzem Katedry w Faras⁸⁵. Chrześcijański symbolizm pióra strusiego jest obecny na ziemiach nubijskich ale nasuwa się również pytanie, czy ten element i jego symbolika sięga korzeniami czasów tak odległych jak starożytny Egipt?

Specyficzne nakrycie głowy z rogami nosi również dostojnik wyobrażony na malowidle odkrytym w Kościele Świętego Rafała w Banganarti⁸⁶. Przedstawienie znajduje się w pomieszczeniu numer 20 na wschodniej ścianie i jest datowane na XII lub XIII w. Diadem zwieńczony jest jednak bukranionem z dodatkowym elementem półksiężyca oraz dwoma krągłymi elementami umieszczonymi na krańcach rogów. Bogdan Żurawski stwierdza, że symbolizm księżyca, obecny w nubijskich koronach, jest głęboko zakorzeniony w afrykańskiej kulturze monarchicznej. Pojawia się on w rytuałach powiązanych z ustanowieniem godności królewskiej. Takie rytury odbywały się tradycyjnie podczas nowiu księżyca, chociaż „inwestytura” królewska, dokonywana w tym przypadku przez samych bogów, mogła również mieć miejsce w czasie pełni. Autor podkreśla, że księżyc był utożsamiany z siłą, która daje wzrost i życie. Silne afrykańskie słońce wypala roślinność i uniemożliwia ludzką aktywność. Karawany przez większą część roku przemieszczały się tylko nocą. Według B. Żurawskiego w nubijskiej symbolice kompozytywa korona z rogami byka prawdopodobnie wyrażała dualny charakter władzy królewskiej, której zwierzchnictwu podlegali zarów-

79 Martens-Czarnecka 1982, p. 71.

80 Michałowski 1967, p. 71.

81 Żurawski 2014, p. 148.

82 Znamy wiele typów nubijskiej korony z rogami. Obecność symbolu krzyża wyróżniała koronę królewską od innych koron z rogami, w których wyobrażano dostojników.

83 Ibidem, p. 147.

84 Michałowski, op. cit., p. 71.

85 Ibidem.

86 Żurawski 2014, p. 199-201.

87 Ibidem.

no nomadowie, jak i osadnicy. Półksiężyc był religijnym symbolem wędrownych przybyszów, zaś rogi byka mogły uosabiać osiadły lud autochtonicznych pasterzy i rolników⁸⁷.

Pochodzenie oryginalnego nakrycia głowy wywodzi się niekiedy z tradycji kuszyckiej⁸⁸, choć dokładne prześledzenie rozwoju tej formy korony od czasów kuszyckich do średniowiecznych byłoby zadaniem niezwykle trudnym. W odróżnieniu jednak od koron kuszyckich, nakrycie głowy z czasów chrześcijańskich posiada rogi byka, zamiast rogów barana⁸⁹.

Symbolizm rogów, posiada wielowiekową tradycję zakorzenioną na tych terenach począwszy od przedstawień staroegipskiego boga Amona wyobrażanego z rogami barana, czczonego również przez Kuszytów⁹⁰, po apotropaiczne wykorzystywanie bukranionów z rogami byka, którymi otaczano groby kultury Kerma⁹¹.

Cechą charakterystyczną nubijskich koron z rogami jest ich kompozytowy charakter⁹². Dokładne znaczenie poszczególnych elementów tego nakrycia głowy nie jest znane. Nie wiemy, czy implikowały one afiliacje z różnymi grupami etnicznymi, oznaczały status społeczny, czy pozycję w hierarchii administracyjnej.

Pomimo ikonograficznego podobieństwa wielu ele-

mentów nubijskich koron do korony kuszyckiej, a nawet staroegipskiej, istnieją poglądy, według których ten typ nakrycia głowy jest elementem zapożyczonym z zewnątrz, np. przejętym od mieszkańców państwa Aloa lub Sasanidów. Sasanidzka Persja niewątpliwie mogła stanowić źródło nubijskiej ikonografii królewskiej⁹³. Korona z rogami jako symbol władzy królewskiej przetrwała chrześcijańską Nubię. Muzułmańscy Mukkuk, władcy semi-autonomicznych księstw powstałych na terenie Środkowego Nilu po upadku państw chrześcijańskich, również nosili tego rodzaju czepiec⁹⁴.

Charakterystycznym atrybutem widocznym na szatach liturgicznych duchownych wyobrażonych na ścianach katedry w Faras są pasma zdobione szeregiem dzwonek⁹⁵ ze złota i umieszczone półkoliście na piersi na wysokości ramion (**fig. 6**)⁹⁶. Ten element zdobienia jest typowy dla ikonografii felonionu nie tylko w Faras, ale i całej Nubii⁹⁷. Przedstawienia biskupów znane obecnie w kościołach nubijskich posiadały ten detal, który jak się wydaje miał charakter lokalny i nie był używany nigdzie indziej. Jego forma oraz położenie przypomina zdobienia ubioru żeńskiego, w szczególności noszone przez cesarzowe, w formie pektorału zdobionego perłami i szlachetnymi kamieniami, nazywanego *patagium*. Ten

88 Jakobielski 2013, p. 329.

89 Żurawski, op. cit., p. 147

90 Jakobielski, op. cit., p. 329.

91 Żurawski, op. cit., p. 147

92 Jakobielski, op. cit., p. 329.

93 Rostkowska, 1971, p. 204.

94 Ibidem, p. 148.

95 Dobrzeniecki 1974, p. 285-291.

96 Dzwonki to motyw niezwykle bogaty w symboliczne znaczenie, który pojawia się również na wielu innych malowidłach z katedry faraskiej. Ozdobione są nimi krańce szat biskupich, czy łańcuchy z zawieszonymi dzwonekami rozpostarte pomiędzy ramionami krzyża. Ich obecność, ani liczba, nie jest przypadkowa gdyż Chrześcijański Wschód przypisywał im funkcje apotropaiczne. Teksty biblijne przekazują nakaz przyczepiania przez kapłanów dzwonek do szat liturgicznych, co miało zapewne chronić przed wrogimi siłami, takimi jak np. demony (II Mojż., XXVIII, 33-35; XXXIX, 23-24.). Wyjaśnienie genezy użycia dzwonek w programie malowideł ściennych katedry w Faras oraz wskazanie źródeł jednoznacznie określających ich symbolikę mogłoby stanowić oddzielny problem badawczy. Warto byłoby prześledzić użycie tego motywu również w koptyjskim Egipcie oraz średniowiecznej Etiopii.

97 Martens-Czarnecka 1982, p. 85.

typ ozdoby jest prawdopodobnie pochodzenia orientalnego, egipskiego lub palmyreńskiego⁹⁸. Jest więc możliwe, jak zauważa M. Martens-Czarnecka, że forma ozdobnego pasa na felonionach biskupów nubijskich posiada swój pierwowzór w naszyjniku ousekh znanego z zabytków staroegipskich i meroickich⁹⁹.

Pozostałości biżuterii i różnego rodzaju elementów ozdobnych, takich jak np. dzwonki, zostały odkryte na stanowiskach El-Zuma, Qustul, Ballana, czy Dongola¹⁰⁰. Ozdoby zostały wykonane z skorup strusich jaj, muszli skorupiaków morskich, srebra, fajansu, czy kamienia, który niekiedy importowano z rejonu Morza Śródziemnego oraz Sri Lanki lub południowych Indii. Jest możliwe, że istniał warsztat egipskiego pochodzenia, w którym wytwarzano nubijskie srebro. Zarówno królewskie insygnia, jak i obiekty codziennego użytku, mogły być wytwarzane w tym samym warsztacie przez egipskich jubilerów, którzy być może przywieźli matryce służące do wyrobu biżuterii na teren Nubii. Znaleźiska podobnych wyrobów ze srebra pochodzących z grobów w Nobadii oraz wczesnej Makurii świadczą o dobrze prosperującym ośrodku wytwórczym obsługiwanym przez rzemieślników o tych samych korzeniach przez kilka pokoleń. Czy to możliwe, aby taki warsztat uczestniczył w procesie przenoszenia elementów staroegipskiej tradycji jubilerskiej, a tym samym i elementów sztuki, w czasy późniejsze? Podczas gdy ikonografia staroegipska, np. motyw skarabeusza, pozostała w modzie w okresie post-meroickim, niektóre techniki jubilerskie stosowane w późnoantycznej Nubii były

inspirowane raczej ozdobami bizantyjskimi niż faraonскими¹⁰¹.

W malarstwie nubijskim motywy sztuki starożytnej niejednokrotnie mogą przejawiać się w bardzo subtelny sposób. Warto zwrócić uwagę na formę nóżek, na których osadzone są trony na niektórych malowidłach faraskich. Jak uważał K. Michałowski, ich kształt o lwich łapach zapewne nawiązuje do egipskich tronów z czasów faraonских¹⁰². Element ten pojawia się na malowidłach Chrystusa w Majestacie, *Galaktotrophousy* oraz przedstawieniu św. Anny¹⁰³.

Malowidłem faraskim zazwyczaj towarzyszą inskrypcje: imiona osób przedstawionych, a także inskrypcje fundatorów. Zwyczaj umieszczania napisów objaśniających wywodzi się jeszcze z tradycji antyku. Reliefowym przedstawieniom scen ofiarnych na ścianach świątyń staroegipskich towarzyszą inskrypcje hieroglificzne prezentujące kolejne etapy rytuału kultu dziennego. Legendy towarzyszące malowidłom faraskim umieszczano nad przedstawieniem lub wokół głowy postaci w rejestrach poziomych lub pionowych. Napisy wykonywano czarną farbą przy użyciu pędzla, co wskazuje na traktowanie tekstu jako elementu składowego całości kompozycji. Inskrypcje zostały zapisane w języku greckim i są rozmieszczone według ustalonych schematów¹⁰⁴.

Poruszając kwestie ewentualnych wpływów sztuki staroegipskiej na sztukę nubijską, należy mieć na uwadze fakt, że jest to temat niezwykle dyskusyjny. W większości dostrzeganych podobieństw obecność elementów fara-

98 Ibidem.

99 Ibidem, p. 86.

100 Then-Obluska 2017, p. 687, 692, 712-713.

101 Ibidem.

102 Michałowski 1974, p. 44.

103 Martens-Czarnecka 1982, p. 77-78.

104 Jakobielski 1982, p. 154-155.

ońskich ma uzasadnienie hipotetyczne. Na wiele pytań nie znajdujemy odpowiedzi. Dalszych badań wymagają więc źródła owych wpływów: wędrówka motywów i elementów tej sztuki oraz wyjaśnienie ich nośnika, za pośrednictwem którego zostały przeniesione aż do czasów chrześcijańskich.

Niewątpliwie bezprecedensowe odkrycia polskiej ekspedycji archeologicznej w Faras rozpoczęły nowy okres w historii badań nad nubijską sztuką okresu chrześcijaństwa. Zgromadzony materiał pozwolił na zrewidowanie dotychczasowych poglądów na temat sztuki i historii tego obszaru¹⁰⁵. Warto zauważyć, że wyniki owych prac do dzisiaj są przedmiotem nieustannych analiz i niewyczerpanym źródłem wiedzy na temat archeologicznej przeszłości Nubii¹⁰⁶. Malowidła zachwycają głębią duchową. Zadziwiają oryginalnością stylu lokalnego, ale także dostrzeganymi wpływami zewnętrznymi. Intrygują, ponieważ w wielu przypadkach nie znamy źródeł obrazowania tematów ikonograficznych.

BIBLIOGRAFIA

Betlej A., et al, *Maria Mater Misericordiae*, Kraków 2016

Bibliato jest Księgi Starego i Nowego Testamentu z łacińskiego na język polski przełożone przez Jakóba Wujka, z kilkoma uwagami, w których są umieszczone słowa podług hebrejskiego oryginału zmienione, Warszawa 1950

de Buck A., 1938, *The Egyptian Coffin Texts*, vol. II: Texts of Spells 76-163, Chicago

de Buck A., 1951, *The Egyptian Coffin Texts*, vol. IV: Texts of Spells 268-354, Chicago

Budge E.A.W., 1988², *From fetish to god in Ancient Egypt*, New York

Brandys H., Mierzejewska B., 1998, *Nubijska sztuka*, [in:] A. Derwojedowa, A. Dulewicz, B. Grochala (eds), *Encyklopedia sztuki starożytnej*. Europa, Azja, Afryka, Ameryka, Warszawa, p. 433-435

Brugsch H., 1969², *Religion und Mythologie der alten Aegypter*, Leipzig

Derchain P., 1975, *Sur le nom de Chou et sa fonction*, *Revue d'Égyptologie* 27, p. 110-116

Derchain P., 1978, *Encore Chou*, *Revue d'Égyptologie* 30, p. 57-66

Dziekan M., 1993, *Arabia magica*, Warszawa

Dobrzeniecki T., 1974, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych: Część druga. Maiestas Crucis w ściennym malarstwie Nubii (Faras)*, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 18, p. 215-308

Dobrzeniecki T., 1980, *Nubijska Maiestas Domini z katedry w Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie. Część pierwsza*, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 24, p. 261-341

Dobrzeniecki T., 1987, *Nubijska Maiestas Domini z katedry w Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie. Część druga*, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 31, p. 263-390

Edwards D. N., 2004, *The Nubian Past*, London

Erman A., 1937, *La Religion des Egyptiens*, Paris

Erman A., Grapow H., 1957², *Wörterbuch der Ägyptischen Sprache* 6, Berlin

Faulkner R.O., 1973, *The Ancient Egyptian Coffin Texts* 1, Warminster

Folga-Januszewska D., 2006, *Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik*, Warszawa

¹⁰⁵ Michałowski, op. cit., p. 29.

¹⁰⁶ Grzymski 2008, p. 227; Łaptaś 2016, 459-479; Mierzejewska, Sulikowska 2014, passim; Sulikowska-Belczowska 2016, p. 96-129.

- Frazer J.G., 1927, *Les Dieux du Ciel*, Paris
- Gardiner A.H., 1950², *Egyptian Grammar being an introduction to the study of hieroglyphs*, London
- Godlewski W., 1986, Remarks on the Art of Nobadia (V-VIII Century), [in:] M. Krause (ed.), *Nubische Studien*: Heidelberg, 22.-25. September 1982, Mainz, p. 269-280
- Godlewski W., 1992, The Early Period of Nubian Art, Middle of 6th – Beginning of 9th Centuries, [in:] Ch. Bonnet (ed.), *Conférence de Genève: actes du VIIe Congrès international d'études nubiennes*, 3-8 septembre 1990, vol. 1, Genève, p. 277-305
- Godlewski W., 2006, Pachoras. The Cathedrals of Aetios, Paulos and Petros. The Architecture, Warszawa
- Gólgowski T., 1970, Malowidła z katedry w Faras-przedstawienia Marii z Chrystusem typu Eleusa i Galaktotrophusa, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 14, p. 389-407
- Grzymski K., 2008, Recent Research at the Palaces and Temples of Meroe: a Contribution to the Study of Meroitic Civilization, [in:] W. Godlewski, A. Łajtar (eds), *Between the Cataracts. Proceedings of the 11th Conference of Nubian Studies*. Warsaw University 27 August – 2 September 2006, pt. I, Warsaw, p. 227-238
- Hornung E., 1991³, Jeden czy wielu? Koncepcja Boga w starożytnym Egipcie, Warszawa
- Innemée K.C., 2016, Monks and bishops in Old Dongola, and what their costumes can tell us, [in:] A. Łajtar, A. Obluski, I. Zych (eds), *Aegyptus et Nubia Christiana. The Włodzimierz Godlewski Jubilee Volume on the Occasion of his 70th Birthday*, Warsaw, p. 411-434
- Jakobielski S., 1972, Faras III. A History of the Bishopric of Pahoras on the Basis of Coptic Inscriptions, Warszawa
- Jakobielski S., 1982, Remarques sur la Chronologie des Peintures Murales de Faras aux VIIIe et IXe siècles, [in:] S. Jakobielski (ed.), *Nubia Christiana*, Warszawa, p. 142-172
- Jakobielski S., 2013, Horned Crown – an Epigraphic Evidence, *Études et travaux* 26, p. 326-337
- Jakobielski S., 2016, The Murals on Entrance Porch of the Faras Cathedral, *Études et travaux* 29, p. 75-94
- Jastrzębowska E., 1998, Wstęp, [in:] E. Jastrzębowska (ed.), *Studia z początków ikonografii chrześcijańskiej*, Warszawa
- Kopaliński W., 2001, *Słownik symboli*, Warszawa
- Łaptaś M., 2016, The Archangel Raphael as protector, demon, tamer, guide and healer. Some aspects of the Archangel's activities in Nubian painting, [in:] A. Łajtar, A. Obluski, I. Zych (eds), *Aegyptus et Nubia Christiana. The Włodzimierz Godlewski Jubilee Volume on the Occasion of his 70th Birthday*, Warsaw, p. 459-479
- Martens-Czarnecka M., 1982, *Les éléments décoratifs sur les peintures de la Cathédrale de Faras*, Warszawa
- Michałowski K., 1967, *Die Kathedrale aus dem Wüstensand*, Zürich
- Michałowski K., 1974, Faras. Malowidła ścienne w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa
- Mierzejewska B., 2005, *Galeria Faras im. Profesora Kazimierza Michałowskiego*, Warszawa
- B. Mierzejewska, A. Sulikowska-Gąska, T. Górecki (eds), 2014, *Galeria Faras im. Profesora Kazimierza Michałowskiego*, Warszawa
- Moret A., 1902, *Le Rituel du Culte Divin Journalier en Égypte. D'après les Papyrus de Berlin et les textes du Temple de Seti I à Abydos*, Paris
- Peake L., 2010, The Invisible Superpower. Review of the geopolitical status of Kushite (Twenty-fifth Dynasty) Egypt at the height of its power and a historiographic analysis of the regime's legacy, [in:]

- W. Godlewski, A. Łajtar (eds), *Between the Cataracts. Proceedings of the 11th Conference of Nubian Studies. Warsaw University 27 August – 2 September 2006*, pt. II, Warsaw, p. 465-476
- Piankoff A., 1955, *The shrines of Tut-Ankh-Amon*, New York
- Pinch G., 1994, *Magic in Ancient Egypt*, London
- Pumley M.J., 1971, Pre-Christian Nubia (23 B.C.-535 A.D.), Evidence from Qasr Ibrim, *Études et travaux* 5, p. 8-24
- Rilly C., 2008, Enemy brothers. Kingship and Relationship Between Meroites and Nubians (Noba), [in:] W. Godlewski, A. Łajtar (eds), *Between the Cataracts. Proceedings of the 11th Conference of Nubian Studies. Warsaw University 27 August – 2 September 2006*, pt. I, Warsaw, p. 211-225
- Rostkowska B., 1971, Remarques sur l'iconographie des éparques en Nubie, *Études et travaux* 5, p. 202-208
- Ryl-Preibisz I., 1971, Chapiteaux en granit de Nubie, *Études et travaux* 5, p. 209-241
- Smith S.T., 2008, Tombos and the Transition from the New Kingdom to the Napatan Period In Upper Nubia, [in:] W. Godlewski, A. Łajtar (eds), *Between the Cataracts. Proceedings of the 11th Conference of Nubian Studies. Warsaw University 27 August – 2 September 2006*, pt. I, Warsaw, p. 95-115
- Smith S.T., Buzon M.R., 2014, Colonial Entanglements: "Egyptianization" in Egypt's Nubian Empire and the Nubian Dynasty, [in:] D. Welsby, J. Anderson (eds), *Proceedings of the 12th International Conference for Nubian Studies*, Leuven, p. 431-450
- Sulikowska-Belczowska A., 2016, Kobięcy program ikonograficzny nawy północnej katedry w Faras, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 5, p. 96-129
- Te Velde H., 1983, Some Aspects of the God Shu, *Jaarbericht van Het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap, Ex Oriente Lux* 27, p. 23-28
- Then-Obluska J., 2017, Royal ornaments of a late antique African kingdom, Early Makuria, Nubia (AD 450–550). Early Makuria Research Project, *Polish archaeology in the Mediterranean* 26/1, p. 687-718
- Török L., 1988, *Late Antique Nubia. History and archaeology of the southern neighbour of Egypt in the 4th - 6th c. A.D.*, Budapest
- Weitzmann K., 1970, Some Remarks on the Sources of the Fresco Paintings of the Cathedral of Faras, [in:] E. Dinkler (ed.), *Kunst und Geschichte Nubiens in Christlicher Zeit*, Recklinghausen, p. 325-340
- Wilkinson R.H., 1999², *Symbol and magic in Egyptian Art*, London
- Woźniak M., 2016, The chronology of the eastern chapels in the Upper Church at Baganarti. Some observations on the genesis of "apse portraits" in Nubian royal iconography, [in:] A. Łajtar, A. Obluski, I. Zych (eds), *Aegyptus et Nubia Christiana. The Włodzimierz Godlewski Jubilee Volume on the Occasion of his 70th Birthday*, Warsaw, p. 629-646
- Zielińska D., 2010, *The Iconographical Program in Nubian Churches: Progress Report Based on a New Reconstruction Project*, [in:] W. Godlewski, A. Łajtar (eds), *Between the Cataracts. Proceedings of the 11th Conference for Nubian Studies. Warsaw University, 27 August – 2 September 2006*, pt. II, fasc. II, Warsaw, p. 643-651
- Zielińska D., 2014, The Iconography of Power – the Power of Iconography: the Nubian Royal Ideology and its Expression in Wall Painting, [in:] J. R. Anderson, D. A. Welsby (eds), *The Fourth Cataract and Beyond Proceedings of the 12th International Conference for Nubian Studies*, Leuven, p. 943-949
- Żurawski B., 2014, Kings and pilgrims: St Raphael Church II at Baganarti, mid-eleventh to mid-eighteenth century, Warsaw

Żołnierze przebrani za kobiety – o pokazach rzymskiej kawalerii i nietypowych hełmach

Rola „męskości” (*virtus*, cnota w języku polskim oddawana zwykle jako odwaga, wprost wywodzi się od *vir*, mężczyzna) w rzymskim etosie wojskowym wydaje się trudna do pogodzenia z istnieniem paradnych hełmów z maskami, które po założeniu upodabniały noszącą je osobę do kobiety¹. Manewry czy defilady to widowiska niekiedy barwne i spektakularne, ale raczej brak w nich miejsca na indywidualne kreacje czy zadania aktorskie. Z takimi wydarzeniami zwykle nie są związane także żadne role kobiece. Przebranie się żołnierzy za kobiety wydaje się zupełnie nie pasować do tak zmaskulinizowanego środowiska. Dość powiedzieć, że cesarz Julian Apostata, panujący w okresie nieco późniejszym niż ten, który będzie nas interesował, podobno nakazał kiedyś całemu oddziałowi przebrać się w kobiece ubrania². Dla żołnierzy miało być to karą bardziej dotkliwą niż śmierć.

Próba odpowiedzi na pytanie o sens przebrania się rzymskich żołnierzy za kobiety wymaga przede wszystkim przedstawienia okoliczności, w jakich miało ono miejsce, czyli kawalerskich pokazów sprawności zwanych *hippika gymnasia*. W ich trakcie noszono helmy

z maskami – część z nich przedstawiała głowy kobiet. To właśnie one służyły kawalerzystom do upodobnienia się do przeciwnej płci. Na koniec przedstawionych zostanie kilka propozycji interpretacji znaczenia takiego przebrania się żołnierzy.

Hippika gymnasia to szczególne połączenie ćwiczeń wojskowych z pokazem. Ich geneza jest niejasna, przypuszczalnie powstały z połączenia elementów rzymskich z obcymi, zapożyczonymi od Celtów, Iberów i Sarmatów³. Wydaje się, że ukształtowały się w I w. n.e.; prawdopodobnie zarzucono je w trakcie kryzysu połowy III w.⁴.

Najwięcej informacji o przebiegu pokazów mamy dzięki Flawiuszowi Arrianowi z Nikomedii. Opisał je w stworzonym w 136 r. dziele *Ars tactica*, w jego końcowej części⁵. Warto podkreślić, że w czasie swojej kariery Arrian pełnił wiele funkcji wojskowych – za Trajana brał udział w wojnie partyjskiej, później był dowódcą legionu. Jego karierę uwieńczyło sprawowanie przez sześć lat namiestnictwo Kapadocji. Odparł wówczas najazd Alanów na tę prowincję. W kwestiach militarnych jest w związku z tym uznawany za bardzo wiarygodnego⁶.

1 Niniejszy artykuł w pierwotnym kształcie powstał w związku z warsztatami „Chleba i igrzysk, czyli widowiska w starożytności” w ramach cyklu „Śladami świata starożytnego” w związku ze 150. rocznicą założenia w Warszawie Muzeum Sztuk Pięknych (1862-2012), które odbyły się 20 marca 2012 r. Od tamtego czasu autor opublikował dwa artykuły, w których jego interpretacja omawianego tu zjawiska idzie znacznie dalej. Proponuje pełnienie przez helmy z kobiecymi maskami czysto symbolicznej roli, związanej z wojskową religią, m.in. jako wota. Cf. Dziurdzik 2015, 2016.

2 Zos. III, III, 5.

3 Garbsch 1978, p. 36.

4 Junkelmann 1996, p. 44.

5 Arr. 34-43.

6 Bravo, Wipszycka 1979, p. 62-63 et 77; Dixon, Southern 1997, p. 15.

Manewry przeprowadzano na specjalnym placu ćwiczeń⁷. Był on wyrównany i otoczony walem. Znajdowała się na nim także trybuna, z której pokazom przyglądali się wyżsi oficerowie czy wizytujący jednostkę oficjele, albo nawet sam cesarz.

Pokaz składał się z dwóch części. W pierwszej⁸ brały udział dwie drużyny. Wykonywały na zmianę kilka manewrów. W ich trakcie obrzucały się specjalnymi, tępo zakończonymi oszczepami, celując w tarcze przeciwników. Choć manewry te w pewnym stopniu przypominały prawdziwą walkę, to były od niej znacznie bardziej skomplikowane i sformalizowane (**fig. 1**)⁹. Pozwalały jednak na doskonalenie rozmaitych umiejętności potrzebnych kawalerzystom, a także ich koniom.

Druga część pokazów¹⁰ polegała na popisach indywidualnych, na przykład strzeleckich czy sprawnościowych – jak choćby wskakiwanie w pełnym rynsztunku na konia. W jej trakcie kawalerzyści nosili normalne, bojowe uzbrojenie.

W czasie pierwszej części kawalerzyści byli jednak wyposażeni zupełnie inaczej – mieli specjalny, paradny rynsztunek¹¹. W jego skład wchodziły lekkie oszczepy i malowane tarcze, kolorowe tuniki i ciasno przylegające spodnie. Dla nas najważniejsze są specjalne hełmy, którym bliżej przyjrzymy się za chwilę. Łby koni chroniły osłony z ażurowymi elementami zabezpieczającymi oczy. Wymienić trzeba też specjalne sztandary w formie głowy smoka, z przyczepionymi pasami materiału, powiewającymi w czasie jazdy.

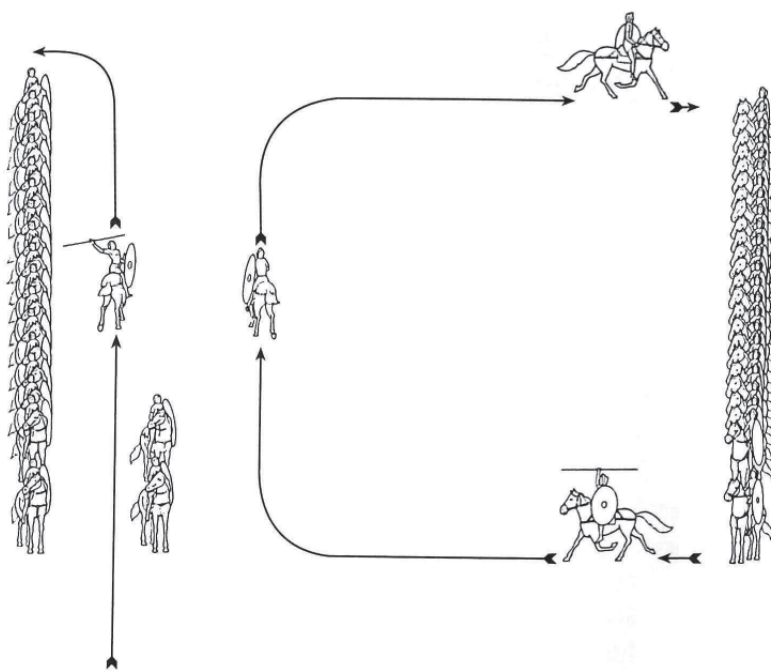


Fig. 1. Przebieg manewru zwanego petrinus. Oddział jeźdźców z lewej strony uformowany w szyku testudo (Junkelmann 1996, Abb. 34).

7 Arr. 34,1; o tego typu placach znanych z badań archeologicznych cf. Davies 1968.

8 Arr. 35-40.

9 Hyland 1990, p. 101.

10 Arr. 41-43.

11 Arr. 34,2-34,8.

W armii późnorzymskiej sztandary tego typu, zwane *draco*, stały się powszechne¹². Wygląd uczestniczących w pokazach żołnierzy w paradnym uzbrojeniu musiał być niezwykle efektowny. Mogło to mieć wpływ nie tylko na morale armii, ale także wzbudzać respekt lokalnej ludności¹³. Do wyposażenia uczestników *hippika gymnasia* archeolodzy zaliczają także nagolenniki z osłonami kolan. Arrian o nich nie wspomina, ale przemawia za tym między innymi styl ich zdobienia oraz technika wykonania. Ponadto współwystępujące w materiale archeologicznym – na przykład w skarbach¹⁴ – z elementami wymienionymi w *Ars tactica*.

Warto przy okazji wspomnieć, że elementy specjalnego wyposażenia używanego w trakcie *hippika gymnasia* były bardzo cenne. Świadczą o tym między innymi liczne ślady ich naprawiania¹⁵. Dość często trafiały także do skarbów. W I w. n.e. w rejonach słabo zromanizowanych stawały się cennym elementem wyposażenia grobowego elity (głównie w Syrii, Galii i Tracji)¹⁶ albo ofiarą dla bogów (na przykład słynne batakowskie wota odnalezione w Nijmegen w dzisiejszej Holandii)¹⁷.

Najważniejszym z naszego punktu widzenia elementem wyposażenia kawalerzystów były helmy. Arrian opisuje je dokładnie¹⁸, jako chroniące całą twarz i posiadające otwory na oczy. Były wykonane z brązu lub żelaza i złożone, a dodatkowo zdobiły je żółte, powiewające kity włosów. Przysługiwały jedynie



Fig. 2. Maska hełmu z Eining w Bawarii en face (Kellner 1978, Tafel 1).

oficerom i najlepszym żołnierzom jednostki.

Arrian opisał w ten sposób znane nam ze znalezisk archeologicznych helmy z maskami. Do dziś znanych jest około 150 znalezisk takich hełmów lub ich fragmentów¹⁹. Mają one charakterystyczną, dwudzielną budowę – składają się z maski, ukazującej twarz ludzką, niekiedy okoloną włosami, oraz części tylnej. Obie części łączyły zawiasy albo haczyki. Dodatkowo przywiązywano je rzemieniami. W przypadku większości takich hełmów niemożliwe było założenie wyłącznie jednej z części, utrzymywały się na głowie

12 Garbsch 1978, p. 15.

13 Bartman 2005, p. 118.

14 W tym w najsłynniejszym chyba skarbie wyposażenia paradnego ze Straubing, cf. Keim, Klumbach 1976.

15 Kellner 1978, p. 10, 14.

16 Junkelmann 1996, p. 18.

17 van Enskevort 2007, p. 14-15.

18 Arr. 34,2.

19 Bartman 2005, p. 99 określa ich liczbę jako „około 130”; tymczasem katalog Garbsch 1978, p. 45-88 wraz z późniejszymi uzupełnieniami, Garbsch 1984 oraz Junkelmann 1996, p. 93-111 obejmuje w sumie ponad 140 pozycji. Cf. także wykaz 102 „najważniejszych znalezisk”, Narloch 2012, p. 50-77.



Fig. 3. Maska hełmu z Eining w Bawarii z boku (Kellner 1978, Tafel 2).

tylko jako komplet²⁰. Niestety, choć Arrian wspomina o ich złoceniu, ślady takiej obróbki znaleziono tylko na kilku egzemplarzach, i to na niewielkich powierzchniach. Odpowiednio wypolerowany brąz mógł jednak wyglądać niemal równie pięknie – Rzymianie szczególnie cenili w uzbrojeniu polysk²¹. Stosowano także kontrasty kolorystyczne (brązu z żelazem lub cyną) czy dodatkowe zdobienia z innych materiałów – czasem nawet tak nietypowych jak szkło, przyklejone zwierzęce futro czy ludzkie włosy²²!

Mniej więcej jedna piąta znanych hełmów tego typu wyobraża głowy kobiece (**fig. 2, 3**). Co ciekawe, wszystkich znalezisk hełmów kobiecych lub ich fragmentów dokonano w europejskiej części imperium, niemal wyłącznie na obszarze prowincji położonych

wzdłuż Dunaju. Interesujące jest także to, że znamy znacznie więcej masek niż części tylnych. Ponadto tylko w trzech przypadkach zachowały się obie części tworzące razem komplet.

Hełmy kobiece wyróżniają się zwłaszcza tym, że przedstawiono na nich szczególnie bogate i rozbudowane fryzury. Niestety, hełmu nie można określić jako przedstawiającego kobietę wyłącznie na podstawie uczesania i włosów. Istnieje bowiem także nieliczna grupa, która przedstawia twarze męskie, lecz towarzyszące im fryzury są w znacznym stopniu sfeminizowane. Prawdopodobnie mamy tu do czynienia z nawiązaniem do pewnego późnohellenistycznego ideału urody²³. Z podobnymi uczesaniem przedstawiano zwłaszcza wiecznie młodych i pięknych bogów, chociażby Apollina.

Niestety, także analiza rysów twarzy wyobrażonych na maskach nie pozwala na bezdyskusyjne określenie przedstawionej płci. Analiza taka jest zdecydowanie zbyt subiektywna. Wpływ na to mogło mieć to, że maski musiały dość ciasno przylegać do twarzy noszących je kawalerzystów²⁴. Fizjonomia przedstawiona na masce była zatem pewnym kompromisem pomiędzy chęcią przedstawienia kobiety, a koniecznością dopasowania do twarzy mężczyzny.

Znajdujący się w sporej odległości od ćwiczących kawalerzystów widzowie mogli mieć nawet większe niż współcześni badacze problemy z odróżnianiem hełmów kobiecych od męskich. Co ciekawe, inaczej niż w przypadku masek teatralnych nie ułatwiała im tego żadne różnice kolorystyczne. Teoretycznie do wykonania masek kobiecych można by użyć żelaza,

²⁰ Junkelmann 1996, p. 56.

²¹ Speidel 2006, p. 37.

²² van Enskevort 2007, p. 15-16.

²³ Kohlert 1978, p. 21.

²⁴ Junkelmann 1996, p. 53-55.

a do męskich brązu, co odpowiadałoby konwencji teatralnej. Stosunek udziału metali w obu grupach hełmów jest jednak niemal identyczny.

Hełmy kobiece można próbować rozpoznać dzięki innym, bardziej drugorzędnym cechom. Są one jednak charakterystyczne i dość jednoznaczne. Na podstawie współwystępowania kilku z nich można z dużym prawdopodobieństwem określać nawet stosunkowo niewielkie i źle zachowane fragmenty.

Po pierwsze, hełmy kobiece wyróżniają się budową – maska i część tylna są w nich zbliżone rozmiarami. Obie części zakrywają mniej więcej po pół głowy noszącej osoby. W hełmach męskich maska ma zwykle nieco inny kształt i jest mniejsza, przykrywa twarz właściwie tylko od przodu.

Po drugie, pewną wskazówką może być także sposób wykończenia otworów na oczy. W hełmach kobiecych mają one zwykle pozostawione na środku kółko, wyobrażające tęczówkę. Podobne rozwiązanie jest w męskich odpowiednikach niemal niespotykane.

Po trzecie, szczególną uwagę należy zwracać na związki pomiędzy fryzurą a uszami. W maskach męskich uszy są widoczne, w kobiecych – zawsze ukryte pod włosami. Te dwie cechy pozwalają w wielu przypadkach na wysoce prawdopodobną identyfikację nawet niewielkich zachowanych fragmentów masek.

Czwartą (i bardzo przekonującą) cechą pozwalającą na określenie hełmu jako kobiecego jest wyobrażenie na nim biżuterii. Większość tego typu zdobień wykonywano bezpośrednio w blasze hełmu, znacznie rzadziej montowano osobne elementy.

Na hełmach wyobrażano przede wszystkim różnego rodzaju wstążki i opaski. Część z nich oddzielała włosy od twarzy. Inne umieszczano w miejscach, w których

w prawdziwej fryzurze pełniłyby rozmaite funkcje. Podtrzymują one pasma włosów, służą do związania koka z tyłu głowy albo zasłaniają przedziałek.

Dość często na maskach hełmów kobiecych pojawiają się także klejnoty i amulety. Zwykle znajdowały się na czole. Miały one różne formy – popularna była zwłaszcza lunuła, amulet w kształcie półksiężyca, wiązany z plcią piękną. Niekiedy wykorzystywane były także klejnoty ze szkła w brązowych oprawkach przylutowanych do masek (**fig. 2**)²⁵. Czasem umieszczane były w dość niespodziewanych miejscach, na przykład na policzkach. Zdaje się to świadczyć o tym, że biżuterię wyobrażano na hełmach właśnie w celu podkreślenia, że przedstawiają one kobiety. Niekoniecznie przejmowano się przy tym, czy jej umieszczenie w danym miejscu da się logicznie uzasadnić. Ponadto, na części hełmów wyobrażono biżuterię o kształtach przypominających węże, o czym szerzej w dalszej części artykułu.

Niezwykle interesujące i zasługujące na osobną analizę są przedstawione na hełmach kobiecych fryzury. Choć część ukazana została w sposób mocno stylizowany, często można się w nich dopatrywać wyraźnej analogii do różnych rzymskich sposobów uczesania. Na przykład w grupie masek pochodzących z Recji (m.in. egzemplarz na fig. 2, 3) należy zwrócić uwagę na zakręcone loki, z których złożona jest fryzura. Fryzury z hełmów kobiecych były zbliżone do uczesań wyobrażanych na przedmiotach należących do zupełnie innych, niezwiązanych z wojskiem kategorii, jak portrety czy maski terakotowe. Te i inne przykłady dobitnie świadczą, że rzemieślnicy pracujący dla armii (którzy być może sami byli żołnierzami) przy wytwarzaniu hełmów kobiecych mogli czerpać z najróżniejszych, przeważnie „cywilnych” inspiracji. Fryzury wyobrażane przez nich

25 Poza jedynym tego typu klejnotem zachowanym na masce z Eining, cf. Kellner 1978, p. 9-10 znany jest także jeden oderwany klejnot ze skarbu ze Straubing, cf. Keim, Klumbach 1976, p. 17 oraz liczne miejsca przylutowania, w których klejnoty się nie zachowały.

na paradnym uzbrojeniu przypominały zatem również uczesania mieszanek imperium wrażliwych na zmiany mody.

Jaki mógł być sens zakładania przez rzymskich żołnierzy takich hełmów i tym samym upodobniania się do kobiet? Najprostszym, niejako automatycznym skojarzeniem do „uzbrojonych kobiet” są Amazonki. To odwołanie do mitologii jest często powtarzane przez badaczy²⁶. Nie podają oni jednak właściwie żadnych wiarygodnych dowodów na potwierdzenie tej tezy. Niestety, jest ona bardzo mało prawdopodobna.



Fig. 4. Perseusz z głową Meduzy. Relief architektoniczny Campana, depozyt Muzeum Luwru w Muzeum Narodowym w Warszawie (Tomicka 1999, p. 87).

Fryzury na hełmach kobiecych są bowiem inne niż te, z jakimi starożytni zwykli wyobrażać mityczne wojowniczk²⁷. Ponadto, w konwencji przedstawień Amazonek nie ma miejsca na tak bogatą i różnorodną biżuterię. Warto przy okazji wspomnieć, że wiele zdobie²⁸ uzbrojenia paradnego bardzo wiernie naśladuje wzorce ikonograficzne sztuki grecko-rzymskiej. Gdyby twórcy hełmów rzeczywiście chcieli przedstawić Amazonki, zapewne nadaliby im inny, zgodny z tradycją i konwencją wygląd. Pokazy *hippika gymnasia* z udziałem żołnierzy przebranych za kobiety nie były więc widowiskami ilustrującymi treści mitologiczne²⁸.

Istotne w kontekście próby zrozumienia sensu przebierania się żołnierzy jest również odpowiednie określenie znaczenia węży obecnych na części hełmów kobiecych. Czy hełmy te można uznać za przedstawiające Meduzę? Potwora tego rzeczywiście wyobrażano niekiedy w podobny, dość symboliczny i zawoalowany sposób. Na przykład na znajdującym się w Muzeum Narodowym reliefie (fig. 4) Meduza nie ma typowych dla siebie węzowych włosów, a jedynie dwa gady przeplecione pod brodą²⁹. Niektóre z węży wyobrażonych na hełmach należy uznać raczej za elementy biżuterii niż za wplecione we fryzurę zwierzęta. Może to być na przykład opaska przytrzymująca włosy nad czołem. Należy pamiętać o tym, że węże miały w kulturze antycznej bogate znaczenie symboliczne. Po pierwsze, ich obecność mogła podkreślać ponadnaturalny charakter postaci – pojawiają się one na przykład w przedstawieniach geniuszy³⁰. Po drugie, były także

26 Robinson 1975, p. 124; Garbsch 1978, p. 36; Dixon, Southern 1997, p. 128; Bartman 2005, p. 111.

27 Junkelmann 1996, p. 47.

28 O publicznych egzekucjach naśladujących sceny z mitologii cf. Coleman 1990.

29 Tomicka 1999, p. 87.

30 Kohlert 1978, p. 24.

popularnym symbolem o charakterze apotropaicznym, ochronnym czy odstrasżającym wroga³¹. Na wielu innych elementach uzbrojenia paradnego, jak choćby nagolennicach czy osłonach łbów końskich, także umieszczano węże. Zwykle nie mają one przy tym związku z postacią Meduzy. Wobec tego można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że helmy, na których wyobrażono węże, nie miały upodabniać noszących je żołnierzy do tego mitycznego potwora.

Wydaje się, że najwięcej przesłanek przemawia za tym, by w noszeniu przez rzymskich kawalerzystów hełmów kobiecych widzieć element związany z kultem. Pokazy *hippika gymnasia* najprawdopodobniej uświetniały obchodzone przez wojsko święta religijne i państwowe. Na placu ćwiczeń lub w jego pobliżu często znajdowała się mała świątynia oraz ołtarze³². Możliwe, że poprzez założenie hełmów z maskami uczestniczący w pokazie żołnierze upodabniali się do różnych bóstw i duchów opiekuńczych związanych z wojskiem. Miało to zapewnić bezpieczeństwo jeźdźców i koni w czasie manewrów, a także ich pomyślność. Wśród bóstw, które należy brać pod uwagę, wymienić można choćby geniuszy oddziałów i sztandarów czy personifikacje wojskowych cnót. Pamiętając o tym, że helmy z maskami były używane wyłącznie przez kawalerię, warto zainteresować się bóstwami szczególnie związanymi z tą formacją – Eponą oraz Campestres. Ich rola i funkcja wydają się nierozzerwalnie związane z *hippika gymnasia*. Epona była boginią koni i jeździectwa, a Campestres (niekiedy zwane Matres lub Di Campestres) opiekowały się placami ćwiczeń³³.

Ikonografia Epony była dość prosta, co może wynikać z tego, że większość jej przedstawień należy zaliczyć do sztuki prowincjonalnej. Jej właściwie jedyne atrybuty to towarzyszące jej konie bądź osły. Niekiedy wyobrażano ją także siedzącą na tronie. Przedstawienia Campestres nie są zaś znane. Helmy z maskami mogą być zatem jedynymi wyobrażeniami tych opiekuńczych bóstw.

Teoria ta jest tym bardziej prawdopodobna, że stopniowe zanikanie wyposażenia paradnego w pierwszej połowie III w.³⁴, interpretowane jako świadectwo stopniowego rezygowania z organizowania pokazów *hippika gymnasia*, zbiega się w czasie ze znacznym zmniejszeniem liczby świadectw kultu tych bóstw³⁵. Zakładanie przez rzymskich kawalerzystów hełmów wyobrażających głowy kobiece mogło mieć związek z realizacją pewnych specyficznych, wojskowych form kultu tych tak ważnych dla konnicy opiekunek wierzchowców i placów ćwiczeń.

BIBLIOGRAFIA

Źródła:

Arr. Flawiusz Arrian, Der Reitertraktat des Arrian, F. Kiechle (trad.), [in:] J. Garbsch (ed.), Römische Paraderüstungen. Mit Beiträgen von Hans-Jörg Kellner, Franz Kiechle und Maria Kohlert [Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte, Band 30], München 1978, p. 38-43

Zos. Zosimos, Historia Nowa, H. Cichocka, E. Wipszycka (trad.), Warszawa 1993

31 Garbsch 1978, p. 31.

32 Dixon, Southern 1997, p. 122.

33 Irby-Massie 1996, p. 293-296.

34 Junkelmann 1996, p. 44.

35 Irby-Massie 1996, p. 293.

Opracowania:

- Bartman E., 2005, The mock face of battle, *JRA* 18, fasc. 1, p. 99-119
- Bravo B., Wipszycka E., 1979, Historiografia antyczna, [in:] E. Wipszycka (ed.), *Vademecum historyka starożytnej Grecji i Rzymu* 1, Warszawa, p. 39-125
- Coleman K.M., 1990, Fatal Charades: Roman Executions Staged as Mythological Enactments, *JRS* 80, p. 44-73
- Davies R.D., 1968, The Training Grounds of the Roman Cavalry, *The Archaeological Journal* CXXV, p. 73-100
- Dixon K.R., Southern P., 1997², *The Roman Cavalry*, London-New York
- Dziurdzik T., 2015, Parade helmet masks from Roman Dacia: re-interpreting equipment through the study of military religion, [in:] *ArheoVest*, Nr. III: [Simpozion ArheoVest, Ediția a III-a:] In Memoriam Florin Medeleț, *Interdisciplinaritate în Arheologie și Istorie*, Timișoara, 28 noiembrie 2015, 2: Metode Interdisciplinare și Istorie, Szeged, p. 961-972
- Dziurdzik T., 2016, "A Punishment Worse than Death": Understanding Roman Parade Equipment through an Unusual Penalty, [in:] S. Nowicki (ed.), "They called me to destroy the wicked and the evil": selected essays on crime and punishment in antiquity (=Kārum - Emporion - Forum 1), Münster, p. 29-39
- van Enskevort H., 2007, Geopferte und verbogene römische Gesichtshelme aus Nijmegen, [in:] R. Meijers, F. Willer (eds), *Achter het zilveren masker/ Hinter der silbernen Maske. Neue Untersuchungen zur Herstellungstechnik römischer Reiterhelme*, wydanie dwujęzyczne, Nijmegen-Bonn, p. 9-16
- Garbsch J., 1978, *Römische Paraderüstungen*. Mit Beiträgen von Hans-Jörg Kellner, Franz Kiechle und Maria Kohlert [Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte 30], München
- Garbsch J., 1984, Neue Funde römischer Paraderüstungen, *Alba Regia* XXI, p. 67-69
- Hyland A., 1990, *Equus: the Horse in the Roman World*, London
- Irby-Massie G.L., 1996, The Roman Army and the Cult of the Campestres, *ZPE* 113, p. 293-300
- Isac D., 2009, The cavalry parade mask from Gilău, *Ephemeris Napocensis* XIX, p. 191-198
- Junkelmann M., 1996, *Reiter wie Statuen aus Erz* [Zaberns Bildbände zur Archäologie/Antike Welt, Sonderheft], Mainz am Rhein
- Keim J., Klumbach H., 1976², *Der römische Schatzfund von Straubing* [Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte, 3], München
- Kellner H.J., 1978, *Der römische Verwahrfund von Eining* [Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte 29], München
- Kohlert M., 1978, Typologie und Chronologie der Gesichtsmasken, [in:] J. Garbsch (ed.), *Römische Paraderüstungen*. Mit Beiträgen von Hans-Jörg Kellner, Franz Kiechle und Maria Kohlert [Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte 30], München, p. 19-28
- Narloch K., 2012, *Rzymskie helmy z zasłonami*, Oświęcim
- Robinson H.R., 1975, *The Armour of Imperial Rome*, London
- Speidel M.P., 2006, *Emperor Hadrian's Speeches to The African Army – a New Text* [Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 65], Mainz
- Tomicka J.A. (ed.), 1999, *Ars mitologica. Wokół zagadnień recepcji mitów greckich. Ceramika i rzeźba starożytna. Grafika europejska oraz sztuka zdobnicza XVI-XIX wieku. Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa

Mozaiki z przedstawieniami życia codziennego z Afryki Północnej jako świadectwo izolacji

W II w. w rzymskich prowincjach Afryki Północnej pojawił się fenomen, który już niecałe sto lat później rozrósł się na bardzo szeroką skalę. Były nim mozaiki z przedstawieniami figuralnymi, na których pokazywano nie tylko sceny mitologiczne – jak miało to miejsce przykładowo na Bliskim Wschodzie – lecz także sceny związane z życiem codziennym. Sceny te wyróżniały się przede wszystkim tematyką, jednak charakteryzowały je też oryginalne cechy, jakimi były: sposób ukazania przestrzeni, proporcje, światłocień czy kolorystyka. Nadawały one wspomnianym dziełom sztuki możliwość opowiedzenia pewnych historii. Przedstawienia, często występujące po kilka na jednej mozaice, układały się w żywe opowiadania, które można było łatwo prześledzić.

Mozaiki z przedstawieniami życia codziennego znajdowały się w domach (willach, łac. *villae*) bogatych właścicieli ziemskich, najczęściej w reprezentacyjnych pomieszczeniach, do których mieli dostęp goście¹, na przykład podczas uczt. Bardzo ciekawym jest fakt, że były popularne w kilku prowincjach afrykańskich: Numidii, Mauretanii, Trypolitanii oraz Afryce Prokonsularnej, co podkreśla pewną lokalną "popularność" całego zjawiska. Ich datowanie także jest rozciągnięte w czasie. Wspomniany został moment ich pojawienia się i największej popularności, jednak należy podkreślić, że kilka z nich jest datowanych na czasy wandaliskie (od około połowy V w.)². Tak rozległe datowanie

w jeszcze większym stopniu podkreśla ich popularność, a także kontynuację pewnej tradycji lub przynajmniej wzorowanie się na niej.

Najlepszym przykładem do pokazania przedstawień życia codziennego będzie tak zwana mozaika pana Juliusza z Kartaginy (**fig. 1**), odkryta przez Alfreda Merlina w 1920 r. podczas badań wykopaliskowych na północnym stoku wzgórza Byrsa w Kartaginie³, a obecnie przechowywana w Muzeum Bardo w Tunisie. Datowana jest na przełom IV i V w. Na pierwszy rzut oka możemy dostrzec, że jej kompozycja jest podzielona na trzy pasy, a w samym centrum znajduje się przedstawienie budynku – prawdopodobnie willi pana Juliusza. Dzięki analizom ikonograficznym jesteśmy w stanie stwierdzić, że na mozaice przedstawiono czynności związane z pracami podczas różnych pór roku. Zaczynając od lewej strony górnego pasa, widzimy sceny związane z zimą, czyli zbiór oliwek. Na drugim planie oraz na pierwszym dwie postaci niosące ptaki, najprawdopodobniej kaczki. Należy przypuszczać, że chcą je ofiarować kobiecie, która siedzi na ławce w centrum pasa, w cieniu cyprysów. Kobieta lewą ręką opiera się o mebel, dlatego jej ciało jest delikatnie wygięte. W lewej dłoni trzyma wachlarz. Pod ławką widoczny jest koszyk lub klatka z drobnym ptactwem. Ze względu na specyficzną ekspozycję kobiety, jej pozycję oraz ubiór i biżuterię – niemal przezroczysta, obcisła szata oraz złote bransolety – możemy przypuszczać, że jest to żona właściciela

¹ Gazda, Haeckl 2010, p. 105.

² Warmington 1954, p. 71.

³ Merlin 1921, p. 5.



Fig. 1. Mozaika pana Juliusza z Kartaginy (Zbiór profesora Tadeusza Sarnowskiego).

majątku ziemskiego doglądająca pracowników. Z prawej strony pasa przedstawiono lato: na pierwszym planie pasterza ze zwierzętami, na drugim – dojrzewające plony. W centrum środkowego pasa znajduje się przedstawienie dużej willi otoczonej murem z dwiema kwadratowymi wieżami. Za lewą wyrasta palma, a po jej prawej stronie ukazano wysoką, prostokątną, zadaszoną budowlę. Obok niej znajduje się zespół czterech okrągłych, zwieńczonych kopułami segmentów, zapewne łaźni. Po lewej stronie widzimy mężczyznę, który wraz z towarzyszącym mu służącym prawdopodobnie wraca z miasta lub – być może – wyrusza na polowanie. Jest to zapewne właściciel majątku, czyli pan Juliusz, który

dosiada łaciatego konia. Po prawej stronie budowli widzimy wyruszenie na polowanie: dwóch odpowiednio wyposażonych mężczyzn wybiera się wraz z psami, aby złapać zające (jeden z nich widoczny jest na drugim planie). Warto zaznaczyć, że w sztuce Północnej Afryki sceny polowań na dzikie zwierzęta z udziałem ludzi nie były znane przed panowaniem dynastii Sewerów⁴. Od tego momentu jednak polowania stały się najczęstszym motywem ukazywanym na mozaikach. Dzięki scenom o takiej tematyce właściciele afrykańskich majątków ziemskich mogli przedstawiać siebie podczas wykonywania czynności kojarzącej się z rozrywką jedynie dla elit, być może chcieli także zadokumentować

⁴ Dunbabin 1978, p. 46.



Fig. 2. Mozaika z Oudny (Blanchard-Lemée et al. 1996, p. 174-175).

ulubioną formę spędzania czasu wolnego. Natomiast poprzez wykorzystanie typu mozaiki figuralnej mieli możliwość ukazywania narracji, której polowanie mogło być zaledwie częścią⁵. Uznaje się, że podczas tworzenia scen polowań mozaikarze mogli korzystać z pewnych stałych, powtarzających się szablonów, przykładowo przedstawienia pantery lub tygrysa rzucających się na konia⁶. Dzięki temu można wyjaśnić podobieństwa między poszczególnymi elementami dzieł sztuki. Na dolnym pasie mozaiki, z lewej strony ponownie mamy do czynienia ze sceną, w której główną rolę gra żona

pana Juliusza, wsparta o kolumnę, przypominająca swoją pozycją boginię Wenus⁷. Ubrana jest w jasną, obcisłą, spiętą w pasie suknię. Kobieta ma na sobie także naszyjnik, zdobioną opaskę na włosy oraz kolczyki. Wyciąga prawą rękę, żeby przyjąć biżuterię od kobiety stojącej naprzeciwko niej, w lewej natomiast trzyma małe lusterko. Postać z prawej, prawdopodobnie służąca, trzyma szkatułkę, z której przed chwilą wyjęła naszyjnik. Przed nią znajduje się bardzo słabo zachowane wyobrażenie mocno nachylonej postaci, ofiarującej trzy ryby żonie pana Juliusza. Mężczyzna po

5 Ibidem.

6 Picard 1965, p. 64.

7 Neira 2003, p. 82; Yacoub 1995, p. 219.

lewej stronie sceny niesie koszyk wypełniony kwiatami. W centrum sceny z prawej strony dolnego pasa widzimy pana Juliusza. Siedzi na krześle, opierając stopy o podnóżek. Prawą rękę wyciąga w kierunku mężczyzny, który do niego idzie. Ta druga postać niesie dwa żurawie oraz najważniejszy przedmiot ukazany na mozaice, a mianowicie – zwój. Badacze odczytali na nim litery: IV DOM, które interpretują jako imię właściciela podane w celowniku: IV (LIO) DOM (INO) – Panu Juliuszowi. Ten napis dał też nazwę całej mozaice⁸. Z prawej strony do pana Juliusza, za ogrodzeniem, idzie kolejny mężczyzna, który trzyma za głowę kosz z winogronami. W drugiej ręce niesie zającą. Scena związana jest z jesienią⁹. Oprócz wymowy dokumentalnej tych scen, ważne jest także ich znaczenie symboliczne. Osoby, które otrzymują dary, są bardzo wyróżnione. Ukazano je w pozycji statycznej – stoją lub siedzą. Wszystkie inne postacie zwrócone są i idą w ich stronę. Prawdopodobnie poprzez ofiarowanie plonów chciano pokazać pewne zależności ekonomiczne pomiędzy właścicielami ziemskimi a ludźmi dla nich pracującymi, zapewne kolonami, a także – być może – składanie holdu¹⁰. Podkreślona jest również władza pana Juliusza i jego małżonki nad dzierżawcami. Paul Veyne zauważył, że w tych scenach istotna jest rola kobiety. Żona pana Juliusza została ukazana dwa razy. Otrzymuje dużo darów, co więcej: poświęcony jest jej niemal cały górny pas. Według wspomnianego badacza świadczy to o tym, że w tym przypadku żona właściciela zajmowała bardzo ważne miejsce w zarządzaniu majątkiem¹¹.

Kolejna mozaika (**fig. 2**) z licznymi przedstawieniami scen z życia codziennego została odkryta podczas wykopalisk w tunezyjskiej miejscowości Oudna

(starożytna *Uthina*)¹². Przechowywana jest również w Muzeum Bardo w Tunisie. Podzielona jest na pięć pasów: trzy ułożone do siebie równolegle, jeden pod drugim oraz dwa do nich prostopadłe z lewej i prawej strony. Na górze, z prawej strony, widoczny jest mężczyzna, który orze za pomocą dwóch wołów. Z lewej ukazano niewielki budynek gospodarczy. W jego wejściu stoi postać, która, opierając się o kij, dogląda stadka kóz. Na środkowym pasie, z lewej strony znajduje się rozbity namiot. Obok niego widoczna jest postać czerpiąca wodę ze studni. Przy niej znajduje się osioł pijący wodę z dużej misy oraz przywiązany do drzewa koń. Z prawej strony ukazano mężczyznę, który orze za pomocą osła. Nad nim widoczny jest pies. Dolny pas tematycznie związany jest z polowaniami. Po lewej stronie widoczna jest scena przedstawiająca polowanie na ptaki za pomocą siatki. Zwierzęta zagania do niej klęcząca osoba ubrana w skórę kozy. Z prawej strony przedstawiono polowanie na dziką. W scenie bierze udział dwóch mężczyzn. Ten z lewej strony, ubrany jedynie w czerwoną pelerynę, atakuje włócznią zwierzę. Łudząco przypomina Meleagra polującego na dziką kalidońskiego¹³. Osoba z prawej strony trzyma psa, który skacze na dziką. Pas z lewej strony mozaiki, od góry do dołu, poświęcony został scenie polowania na lwicę. Bierze w niej udział trzech jeźdźców. Mężczyźni z lewej i prawej strony mają prawe ręce podniesione do góry, a w lewych trzymają po dwa oszczepy. Środkowy jeździec w lewej dłoni również ma dwa oszczepy, a w prawej – trzeci, który kieruje w stronę lwicy. Z prawej strony mozaiki, od dołu do góry, przedstawiono scenę pasterską. Widoczne są na niej trzy osoby. Siedząca postać z prawej strony gra na

8 Yacoub 1995, p. 219.

9 Merlin 1921, p. 105.

10 Thébert 2005, p. 399.

11 Veyne 1981, p. 249.

12 Dunbabin 1978, p. 51

13 Blanchard-Lemée 1996, p. 178.

flecie. Obok niej, pod drzewem leży koza. Z lewej strony widzimy mężczyznę, który w lewej ręce niesie dwa kije, a prawą – również z kijem – unosi w kierunku ptaka siedzącego na drzewie – jest to popularna w Afryce Północnej metoda polowania na ptaki za pomocą kija, który z jednej strony zakończony jest lepem lub klejem.

Ostatnim już przykładem ukazania życia codziennego na mozaikach północnoafrykańskich jest dzieło ze Zliten, obecnie Libia (fig. 3). Odkryto je podczas wykopalisk, które były prowadzone w latach 1913-1914. Na mozaice widzimy jedną scenę, przedstawiającą młócenie zboża. Na pierwszym planie, w lewym dolnym rogu, znajduje się postać kobieca siedząca na niskiej ławce pod drzewem. Nadzoruje pracę robotników. Ubrana jest w długą, czerwona tunikę, na głowie ma zawiązaną chustę. Przed nią (zwrócona jest tyłem) znajduje się pięciu robotników, którzy przepędzają konie i woly po leżącym zbożu. Mężczyźni nie są ubrani, jeden z nich, widoczny na pierwszym planie, ma przepaskę biodrową. W tle sceny widoczna jest willa z kolumnadą. Interpretacja siedzącej postaci nie jest jednoznaczna. Być może nadzoruje tempo poganiania zwierząt lub pokazuje pracownikom, w którą stronę mają kierować konie. Sposób ukazania kobiety w tym przypadku jest wyjątkowy, ponieważ przedstawiono ją tyłem do oglądającego mozaikę, a przodem do osób widocznych na dalszym planie kompozycji.

Przedstawione przykłady mogą powiedzieć nam wiele o życiu codziennym w Afryce Północnej w czasach rzymskich, a w szczególności o życiu właścicieli majątków ziemskich, ich żon oraz osób, które dla nich pracowały. Widzieliśmy sceny związane z hodowlą zwierząt, uprawą roślin, nadzorowaniem robotników, otrzymywaniem darów, a także rozrywkami, jakimi były polowania lub zabiegi toaletowe polegające na przymierzaniu biżuterii. Podobne sceny są rzadkością na mozaikach w innych prowincjach *Imperium Romanum*. Może to więc świadczyć o pewnej izolacji wspomnianych na wstępie prowincji

afrykańskich oraz o ich integralności. Nie chodzi tu jednak o sam styl tworzenia mozaik lub zainteresowanie konkretną tematyką, ale też o możliwe wykształcenie się pewnego systemu gospodarczego (opartego o podległość zamożnym właścicielom latyfundiów), który w przyszłości miałby dać początek feudalizmowi.

BIBLIOGRAFIA

Blanchard-Lemée M. et al., 1996, *Mosaics of Roman Tunisia*, Tunis

Dunbabin K.M.D., 1978, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford

Gazda E.K., Haeckl A.E., 2010, *Roman Art in the Private Sphere: New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*, Ann Arbor

Merlin A., 1921, *La mosaïque du seigneur Julius à Carthage*, BCTH, p. 95-114

Neira M.L., 2003, *La imagen de la mujer en la Roma Imperial*, [in:] *X Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres: Representación, Construcción e Interpretación de la imagen visual de la mujer*, Madrid, p. 77-101

Picard G.C., 1965, *La Carthage de Saint Augustin*, Paris

Thébert I., 2005, *Życie prywatne I architektura mieszkalna w Afryce rzymskiej*, [in:] P. Veyne (ed.), *Historia życia prywatnego*, vol. 1 *Od Cesarstwa Rzymskiego do roku tysięcznego*, K. Arustowicz (trad.), Wrocław-Warszawa-Kraków, p. 331-435

Veyne P., 1981, *Les cadeaux des colons à leur propriétaire: la neuvième bucolique et le mausolée d'Igel*, RA 2, p. 245-252

Warmington B.H., 1954, *The North African Provinces from Diocletian to the Vandal Conquest*, Cambridge

Yacoub M., 1995, *Splendeurs des mosaïques de Tunisie*, Tunis

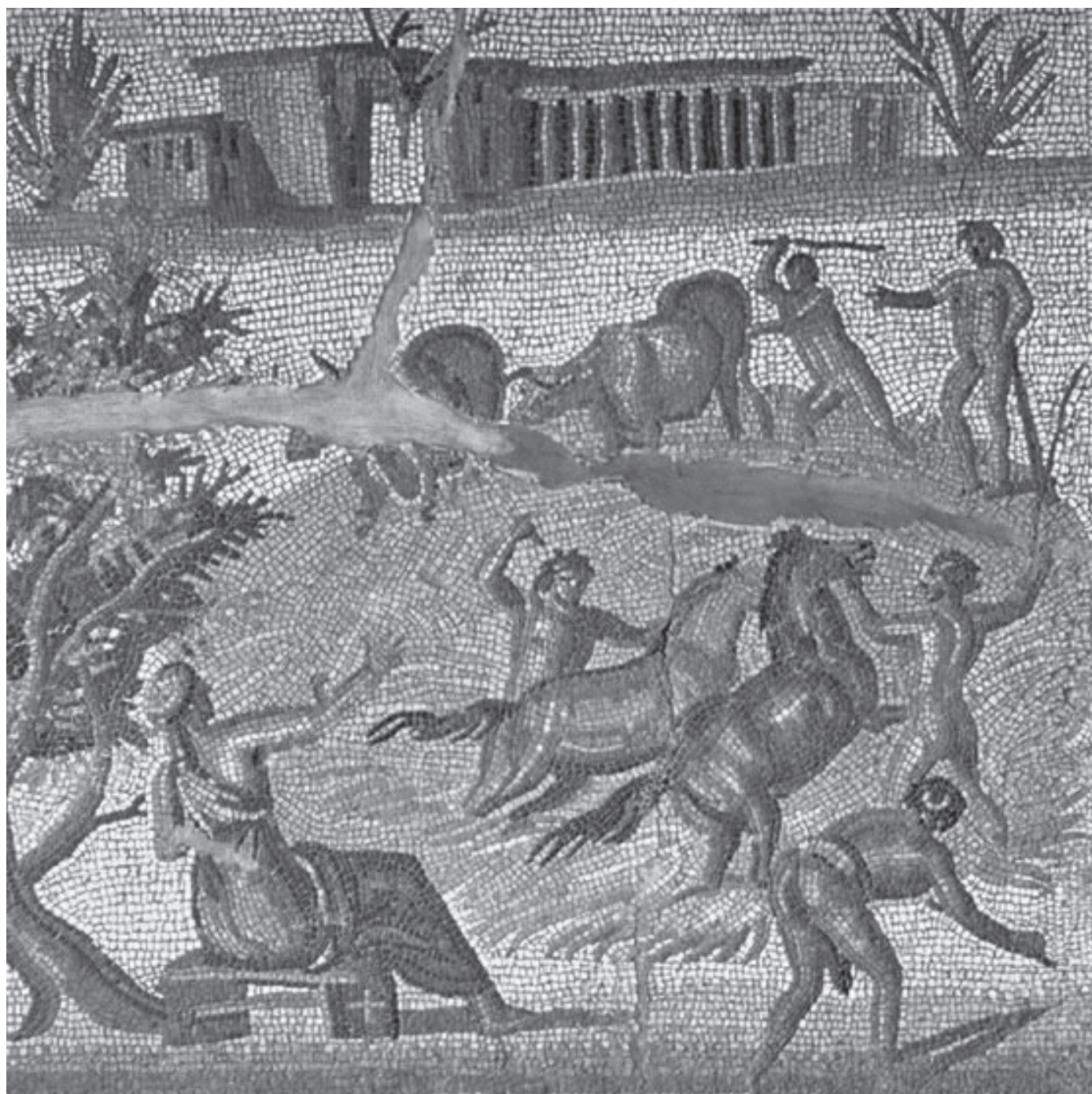


Fig. 3. Mozaika ze Zliten (<http://dialogo-entre-masones.blogspot.com/2016/05/la-crisis-del-bajo-imperio.html>,
dostęp dn. 1.10.2019).



**Archanioł Michał (fragment postaci), IX w., malowidło ściennie z katedry w Faras
(Muzeum Narodowe w Warszawie).**