



AD REM



Nr 3/2019

Kwartalnik Akademicki

ISSN 1899-0495



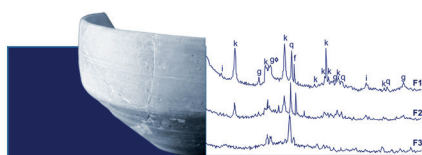
100-lecie Archeologii na Uniwersytecie Warszawskim

W niecały rok po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku, na Uniwersytecie Warszawskim został stworzony Zakład Archeologii Przedhistorycznej, który dał początek, działającemu do dnia dzisiejszego, Instytutowi Archeologii, w którym co roku podejmuje naukę ok. 100 maturzystów, i który należy do jednych z największych w Europie i najlepszych placówek naukowo-dydaktycznych. Ogromne zasługi w poznawaniu i odkrywaniu odległych kultur mają także mniejsze podmioty działające na UW, jak Centrum Archeologii Śródziemnomorskiej im. Kazimierza Michałowskiego, Ośrodek Badań nad Antykiem Europy Południowo-Wschodniej, czy Ośrodek Badań Prekolumbijskich.

Mottem Instytutu Archeologii jest „Cała Wstecz! ...bo przeszłość ma przyszłość!”, które uświadamia nam jak tradycja i kultura jest dla nas ważna i jednocześnie wskazuje, jak wiele zawdzięczamy poprzednim cywilizacjom w naszym codziennym życiu, a także jak wiele pasjonujących odkryć jest jeszcze przed nami.

W związku z przypadającym świętem 100-lecia archeologii na UW, w dn. 9-13 grudnia 2019 r. odbędzie się w Instytucie Archeologii UW międzynarodowa Jubileuszowa Konferencja naukowa pt. „Przeszłość ma przyszłość! / The Past Has a Future!”, składająca się z 10 sesji tematycznych, na którą serdecznie zapraszamy wszystkich miłośników starożytności.

Marcin Wagner



100 lat archeologii na Uniwersytecie Warszawskim

Kwartalnik Akademicki – AD REM nr 3/2019

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
Prof. Adam Łukaszewicz
Prof. Iwona Modrzewska-Pianetti
Dr hab. Monika Rekowska
Prof. Ewa Wipszycka

Redaktor naczelny: Piotr Sypczuk
Redaktor numeru: Maria Jaworska
Zespół redakcyjny:
Adrianna Gizińska
Natalia Lockley
Piotr Makowski
Michał Tył

Wydanie publikacji dofinansowali:



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.

Kilka uwag o sztuce rzymskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie

Z punktu widzenia odbiorcy kolekcja muzealna zwykle kryje w sobie problem jej stosunku do przywoływanej w dziełach sztuki rzeczywistości historycznej i artystycznej. Naturalnie nie ulega wątpliwości, iż zbiory zabytków są uwarunkowane samą historią powstania danej kolekcji narzucającą różne ograniczenia, określającą jej kształt i w konsekwencji reprezentatywność. Patrząc na dzieła sztuki rzymskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie możemy dostrzec Rzymian, ale równie dobrze osobowości różnych prywatnych, polskich i niemieckich kolekcjonerów od końca XVIII do początków XX w., a których działalność zrzędzeniem losu doprowadziła do powstania kolekcji może nie przypadkowej, ale zróżnicowanej historycznie¹.

Naturalnie trudno uwarunkowaniom historycznym czynić zarzut tym bardziej, iż zabytki muzealne żyją już przecież własnym, drugim życiem jako semiofory, mniej lub bardziej oderwane od pierwotnego kontekstu². W konsekwencji może więc tradycyjne poszukiwanie w zabytkach ilustracji rzeczywistości historycznej jest iluzją, a kwestia reprezentatywności kolekcji pozorna tym bardziej, że dla odległych czasów rzymskich mają przecież zastosowanie pojęcia „żywej kultury”, po której tylko niektóre pozostałości trafiające do ziemi utworzyły „martwą kulturę”, a która z kolei odkrywana przez archeologów w jakimś wyborze składa się na „kulturę ponownie odkrytą”³.

Niewątpliwie taka sytuacja komplikuje społeczny przekaz wystawianych na widok publiczny zabytków, w odniesieniu do sztuki rzymskiej dodatkowo utrudniony jej specyfiką.

„What is Roman in Roman art”⁴

Sztuka rzymska, czy też sztuka starożytnego Rzymu jest zjawiskiem trudnym do zdefiniowania w kategoriach oryginalności i kreatywności, zwykle stosowanych przy opisie twórczości artystycznej. Jej zrozumienie zmuszało całe pokolenia archeologów klasycznych do dużego wysiłku intelektualnego i teoretycznego, zupełnie inaczej niż w przypadku sztuki greckiej, która właśnie poprzez twórczy niepokój i oryginalność wydawała się swojska, bliska i o łatwo czytelnym przesłaniu.

Podstawowym problemem jest ogromna zależność sztuki rzymskiej od wpływów greckich, widocznych od początku istnienia Wiecznego Miasta. Rzym, w przeciwieństwie do ekskluzywnej greckiej *polis*, powstał jako miasto otwarte, nie tylko na nowych mieszkańców, ale i na nowe zjawiska kulturowe, religijne i artystyczne. Sytuacja, w której Grecy, Fenicjanie, Etruskowie, a także Sabinowie, Samniti i przedstawiciele innych ludów italskich nie tylko zamieszkiwali w Rzymie, ale szybko stawali się Rzymianami prowadziła do trudności w definiowaniu „rzymowości” i jej oryginalności.

W konsekwencji czy można mówić o „sztuce rzym-

1 MNW 1998, s. 31-33 (J. Lipińska); Dobrowolski 2004, s. 3-5.

2 Pomian 1996, s. 38-49.

3 Eggers 1951, s. 23.

4 Brendel 1979, s. 9.

skiej” tak jak używa się określenia „sztuka grecka”? Zależność od wzorów greckich pozwalała sformułować Johannowi J. Winckelmannowi jeszcze w XVIII wieku negatywny osąd rzymskich zjawisk artystycznych, naśladowczych i nieoryginalnych⁵. Od końca XIX w. intensywnie poszukiwano jednak cech oryginalności, spontaniczności sztuki rzymskiej, która, co prawda spętana formalnie zależnościami greckimi, czasami „wyzwalała się” zdaniem badaczy w niektórych dziedzinach⁶. Szczególnie „rzymski” wydawał się portret republikański i późnoantyczny, tzw. relief historyczny z czasów Flawiuszy i Trajana, niektóre formy architektury, czy też tzw. nurt sztuki „plebejskiej”, przechowujący zdaniem R. Bianchi Bandinelliego rodzime cechy „narodu” rzymskiego⁷.

Sztuka rzymska mogła być nieistotna i wtórna z powodu naśladowania wzorców greckich, albo też mogła być ważnym i oryginalnym zjawiskiem pomimo greckich zależności. W takiej perspektywie, w której długo funkcjonowała archeologia klasyczna, przeciwstawiająca pojęcia „grecki” i „rzymski” zwykle brakowało miejsca dla kontekstu historycznego i społecznego.

W tej chwili przeciwieństwo „grecki” – „rzymski” traci trochę na znaczeniu. Z jednej strony coraz wyraźniej widać, że poszczególne dziedziny sztuki rzymskiej mają genezę w różnych wzorcach greckich. Rzym od II wieku p.n.e. stał się dużą metropolią świata hellenistycznego, w której splatały się różne regionalne nurty sztuki greckiej, leżące u podstaw rzymskich zjawisk artystycznych. Z drugiej jednak strony „rzymskość” nie musiała polegać na przeciwstawieniu się sztuce greckiej, na poszukiwaniu autonomicznych form wyrazu, ale na dokonywaniu wyborów formalnych i nadawaniu poszczególnym kreacjom artystycznym nowych, rzymskich znaczeń

i funkcji. W tej perspektywie wzrasta rola publiczności, a dzieło sztuki w mniejszym stopniu było indywidualną wypowiedzią artysty wpisaną w ewolucję stylu, ile społecznym środkiem komunikacji⁸.

Dokonywane przez Rzymian wybory zaskakiwały lekceważeniem cech formalnych i często określane są mianem eklektycznych. Co prawda można dostrzec pewne ogólne preferencje, np. w rzeźbie czasów Augusta dla posągów Polikleta, to jednak zestawianie modeli pochodzących z różnych epok w jednym dziele sztuki pozostawało cechą charakterystyczną rzymskich wyborów. Tak jakby integralność wzorca nie miała żadnego znaczenia, a poszczególnemu typowi ikonograficznemu można było nadać inny, na nowo określony sens. Widać to chociażby w postaci Afrodyty z końca IV w. p.n.e., przeglądającej się w tarczy Aresa, a która w oczach Rzymian staje się Wiktoria, której tarcza służy do zapisywania zwycięskich dokonań⁹.

W tym systemie poszczególny typ figuratywny i stylistyka nie były związane ściśle z tematem przedstawień, ale z określonymi wartościami i rodzajem ekspresji. Dla Kwintyliana Fidiasz był mistrzem wizerunków bogów, których *auctoritas* wyrażał takimi cechami jak *pondus*, *maiestas*, *pulchritudo*. Poliklet przewyższył wszystkich swoim *decor* i *diligentia*, a jego atleci najlepiej nadawali się do scen walk i zawodów sportowych. Kallimach słynął swoją *elegantia*, natomiast Praksyteles i Lizyp niezwykle stopniem realizmu (*summa similitudo*). W rezultacie w zależności od potrzeb można było dowolnie zestawiać *virtutes* greckich mistrzów, abstrahując od faktu, że powstały w różnych okresach i wyrażały doświadczenia całych epok sztuki greckiej. Naturalnie artysta, czy też osoba zamawiająca dzieło nie musieli być teoretykami

5 Winckelmann 2012, s. 318-383.

6 Piwocki 1970, s. 50-80.

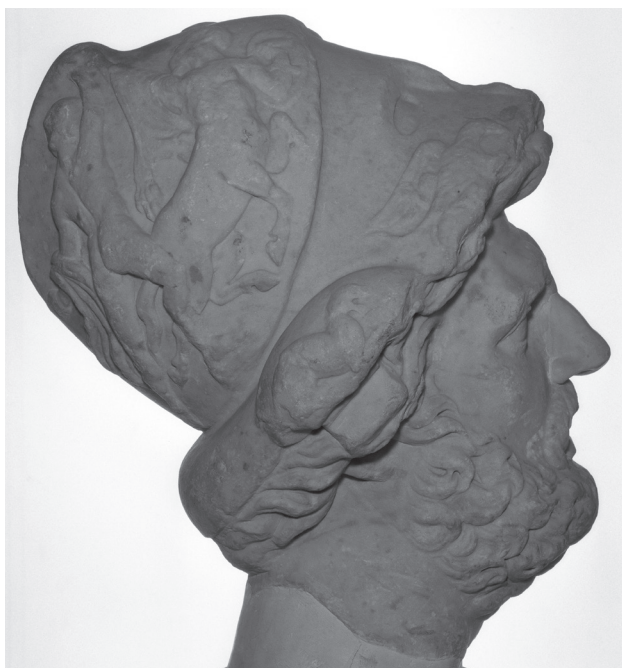
7 Bianchi Bandinelli 1988, s. 147-172.

8 Zanker 1999.

9 Hölscher 2011, s. 82-88.

sztuki czy estetyki. Wybór odpowiedniej formy do tematu mógł odbywać się bez głębszej refleksji, w sposób intuicyjny, biorąc pod uwagę duży stopień standaryzacji repertuaru w ogromnym państwie rzymskim¹⁰.

Greckie modele dostarczały środków wyrazu dla rzymskiej elity kulturalnej, ale były też zrozumiałe w niższych warstwach społecznych. Często powtarzane i rozpowszechniane weszły do języka figuratywnego kultury rzymskiej i stały się elementem komunikacji wizualnej w społeczeństwie. Paradoksalnie brak kreatywności w sztuce rzymskiej, jej duża powtarzalność, czyli cechy negatywne z punktu widzenia współczesnego pojęcia sztuki, stanowiły o jej sile, ponieważ sprawiały, że była zrozumiała. Nie ulega wątpliwości, że w ogromnym i wielokulturowym państwie rzymskim powstanie takiego systemu komunikacji wizualnej, rozumianego



Ryc. 1. Głowa Menelaosa, Rzym, 1 poł. II w. n.e., marmur, nr inw. 143405 MNW, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Ryc. 2. Tors męski w typie Apollon Omphalos, Rzym, I w. n.e., marmur, nr inw. 199612 MNW, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

i łatwego do zastosowania w społeczeństwie było ważne i zapewne konieczne.

Tych kilka uwag prowadzi do wniosku, iż wyodrębnienie muzealnej kolekcji sztuki rzymskiej wymaga świadomego przyjęcia definicji, która określi jej kształt. W konsekwencji w odniesieniu do Muzeum Narodowego w Warszawie, czy wysokiej klasy marmurowa głowa Menelaosa¹¹ z 1 poł. II w. n.e. (ryc. 1), kopia głowy ze słynnej hellenistycznej grupy rzeźbiarskiej „Menelaos z ciałem Patroklosa” należy jeszcze do sztuki greckiej, czy już do rzymskiej, a może do jednej i drugiej? Podobne pytania można postawić jeszcze wielu innym zabytkom, np. zredukowanej kopii z I w. n.e. torsu w typie „Apollon Omphalos”¹², greckiej rzeźby sprzed poł. V. w. p.n.e. (ryc. 2), czy też kopii z II w. n.e. torsu mło-

10 Ibidem, s. 108-121.

11 Nr inw. 143405 MNW (kolekcja Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej z Gołuchowa); CSIR. Pologne, III, 1, nr 24, s. 39 (T. Mikocki); *Ars mitologica* 1999, nr 32, s. 92 (S. Grzegorzółka).

12 Nr inw. 199612 MNW (kolekcja J. Guthmanna i J. Zimmermanna ze Szklarskiej Poręby); CSIR. Pologne, III, 1, nr 72 (T. Mikocki); *Sport* 2004, nr 45, s. 91 (T. Mikocki).



Ryc. 3. Portret chłopca, Egipt, 2 poł. II w. n.e., drewno, nr inw. 236767 MNW,
© Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

dego atlety w typie „Dresdner Knabe”¹³, nawiązującego do wizerunków Polikleta. A przecież w ogromnym, wielokulturowym państwie rzymskim jego mieszkańcy dziedziczyli nie tylko greckie, ale i inne tradycje kulturowe i artystyczne i bardziej docieklivi odbiorca ekspozycji muzealnej zastanowi się, czy tzw. portret fayoumski z II w. n.e. należy do rzeczywistości rzymskiej, czy też egipskiej¹⁴ (ryc. 3), podobnie jak grobowe wizerunki zamożnych Palmyreńczyków¹⁵ (ryc. 4, 5). Naturalnie skoro sami Rzymianie identyfikowali się przede wszystkim w kategoriach politycznych, a nie kulturowych

i artystycznych, czego świadectwo dał nam np. Cyce-ron, to przecież nie musimy zakładać, że sztuka rzymska to sztuka obywateli państwa rzymskiego i w konsekwencji uznać retoryczny i prowokacyjny charakter przywołanego wcześniej zawołania Otto J. Brendela.

Oglądając zabytki „sztuki rzymskiej” w Muzeum Narodowym w Warszawie, bez względu na naszą jej definicję, można zauważyć, iż w naturalny sposób grupują się one wokół pewnych zagadnień, których jednak nie sposób bezpośrednio odnosić do rzeczywistości historycznej.



Ryc. 4. Popiersie kobiety, poł. III w. n.e., Palmyra, współczesny odlew gipsowy, nr inw.Vr.St.196, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Ryc. 5. Relief nagrobny kobiety, 212/213 r. n.e., Palmyra, wapień, nr inw. 199576 MNW, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

13 Nr inw. 199613 MNW (kolekcja J. Guthmanna i J. Zimmermanna ze Szklarskiej Poręby); CSIR. Pologne, III, 1, nr 76, s. 86-87 (T.Mikocki); Sport 2004, nr 128, s. 181 (T. Mikocki).

14 Nr inw. 236767 MNW; MNW 1998, nr I.21, s. 46 (A. Majewska).

15 Por. np. odlew gipsowy popiersia kobiety z poł. III w. n.e. z polskich wykopalisk (nr inw. Vr.St. 196 MNW; Michałowski 1963, s. 144-145, nr 37), czy też relief nagrobny kobiety z 212/213 r. n.e. (nr inw. 199576 MNW; CSIR. Pologne, I, nr 61, s. 59-60).

Rzymska sztuka grobowa

Rzymska sztuka grobowa odzwierciedlała różne wyobrażenia i uczucia, rzadziej wierzenia, związane z przemijaniem i umieraniem ludzi. Czy istniał wspólny mianownik dla literackiej wizji Pól Elizejskich Wergiliusza i lapidarnych stwierdzeń *non fui, fui, non sum, non desidero*¹⁶ przeciętnych ludzi? Być może było to przeświadczenie, iż to, co czeka ludzi po śmierci, z pewnością nie jest lepsze, wartościowsze od ich doczesnego życia. W każdym razie śmierć miała wymiar ostateczny, a wędrówki mitycznych herosów do Hadesu utrwały jedynie przekonanie, iż jest ona bezpowrotna – tylko w najśmielszych szkołach filozoficznych i niektórych religiach pojawiły się próby wyobrażenia sobie powrotu czy też zmartwychwstania ludzi.

Zabytki grobowe zwykle dawały zmarłemu świadectwo istnienia, a ich dekoracja często dotyczyła minionego życia, pozycji społecznej, wykształcenia, kariery. Sztuka grobowa w dużej mierze była obliczona na odwiedzających cmentarze „przechodniów” i była sztuką „przyciągania uwagi” – przynajmniej do II w. n.e., kiedy to stopniowo zmarli zaczęli zamykać się w swoich grobowcach, a te z kolei znikać z poboczy rzymskich dróg wychodzących z miast, bądź chować się za coraz wyższymi ogrodzeniami. Jednak urny i sarkofagi do późnej starożytności nie straciły funkcji prezentacji zmarłego, jego zalet i cnót. Nawet jeśli krąg osób je oglądających ograniczał się już tylko do bliskich znajomych i krewnych zmarłego podczas rodzinnych, wspomnieniowych posiłków spożywanych w miejscach wiecznego spoczynku ludzi w migotliwym świetle lampek oliwnych i pochodni.

Zamówiony u kamieniarza czy też rzeźbiarza zabytek grobowy obarczany był przesłaniem z myślą o przyszłych pokoleniach, czyli w pewnej mierze idealizowanym. Jak w związku z tym rozumieć przedstawienia, głównie greckich, wątków mitologicznych na rzymskich sarkofagach i urnach? Niewątpliwie w jakiejś mierze nawiązywały do ziemskich losów człowieka i oceny jego miejsca w świecie, ale czy nie zawierały głębszych przekonań i nadziei związanych z pośmiertnym losem człowieka? Zdania uczonych są podzielone, chociaż wydaje się dominować pogląd, iż przedstawienia mitologiczne w grobach nie dają się wytłumaczyć głównie znaczeniami eschatologicznymi, jak chciał F. Cumont. Tym niemniej nie dają się również sprowadzić tylko do roli okolicznościowych dekoracji i wskazują na „heroiczny”, pełen szacunku stosunek ludzi do śmierci, którą, podobnie jak w micie, łatwiej przeżyć niż racjonalnie określić¹⁷.

W konsekwencji patrząc np. na dekorację marmurowego sarkofagu z końca II w. n.e. z przedstawieniem orszaku dionizyjskiego i śmierci Penteusza¹⁸ nie jest łatwo zrozumieć jej sens. Z jednej strony widać orszak skrzydlatych amorków z laską (*pedum*), lirą, opuszczoną pochodnią, tańczących i podtrzymujących jednego zataczającego się uczestnika tego dionizyjskiego pochodu, w wieńcu bluszczowym; natomiast z drugiej strony ukazany jest klęczący Penteusz, władca Teb, otoczony i rozszarpywany przez trzy Menady i panterę – w sumie może już banalny motyw literacki rozpowszechniony przez Ajschylosa i Eurypidesa, ale może i ciągle aktualny mit grecki,

16 Storoni Mazzolani 1990, s. 5-34.

17 Veyne 2005, s. 242-244.

18 Nr inw. Nb 2933 MNW (kolekcja Radziwiłłów w Pałacu w Nieborowie); CSIR. Pologne, II, 2, nr 53, s. 48-49 (T. Mikocki); Mikocki 1995a, nr 51, s. 105-106.

w którym bóg winnej latorośli igrał ze swoimi czci-
cielami, kierował ich ku największym zbrodniom,
odslaniał nieznane im i ukryte obszary ich osobowo-
ści, rozbijał mozolne ludzkie próby uporządkowania
i zrozumienia świata.

Także dekoracja zabytków grobowych nie od-
wołująca się do mitologii nie zawsze jest jedno-
znaczna, jak w przypadku marmurowej trum-
ny dziecka z 2 poł. II w. n.e. ze sceną wyści-
gu zaprzęgów w cyrku, powożonych przez
amorki¹⁹ (ryc. 6). Nad pierwszym zaprzęgiem
z prawej strony unosi się bogini zwycięstwa Wikto-
ria, trzymająca w wyciągniętej ręce wieniec – symbol
zwycięstwa, należny zwycięzcy wyścigu. Dla drugiego
w kolejności zaprzęgu wyścig kończy się tragicznie,
skupiając uwagę pozostałych współzawodników,
obserwujących upadek i sygnalizujących nagłą prze-
szkodę. W tle zaprzęgów przedstawiono dekorację
spiny, czyli podłużnego podmurowania na środku

areny cyrkowej, wokół którego ścigano się, z cha-
rakterystycznymi elementami takimi jak zaokrąglone
konstrukcje *meta prima*, *meta secunda* na końcach spiny,
gdzie zaprzęgi nawracały, jak siedem ruchomych jaj
(*ova*) i delfinów, sygnalizujących widzom kolejnych
siedem okrążeń, składających się na wyścig, czy też
jak egipski obelisk pośrodku.

Taka dekoracja sarkofagu była dosyć popular-
na, skoro znanych jest kilkadziesiąt jej przykładów
z Rzymu. Miała ona zapewne znaczenie symbolicz-
ne, podkreślone obecnością amorków w charakterze
woźniców i skłaniała do refleksji nad śmiercią. Jest
jednak znaczące, że w kontekście grobowym przed-
stawiono scenę z życia „codziennego”, wskazując
pośrednio na zakorzenienie wyścigów zaprzęgów
w zbiorowej świadomości Rzymian, ale i na dale-
ko idące skojarzenia wywoływane przez wydarzenia
w rzymskich cyrkach.

Bardziej jednoznaczne wydaje się przesłanie za-



Ryc. 6. Sarkofag dziecięcy z wyścigiem zaprzęgów w cyrku, Rzym, 2 poł. II w. n.e.,
marmur, nr inw. NB 2932, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

19 Nr inw. Nb 2932 MNW (kolekcja Radziwiłłów w Pałacu w Nieborowie); CSIR. Pologne, II, 2, nr 56, s. 51-52 (T. Mikocki); Mikocki 1995a, nr 52, s. 106-109; Sport 2004, nr 150, s. 200 (J. Żelazowski); Kowalski, Muszyńska 2013.

warte w marmurowej tzw. steli bliźniaczek²⁰ (ryc. 7). Jak informuje duża łacińska inskrypcja (CIL VI 25429) ten okazały nagrobek został poświęcony bliźniaczkom o imionach Rhode i Rhodope i ufundowali go ich mężowie Hermes i Mystes, niewolnicy cesarskiego wyzwolenca Aegisthusa, także sobie i swoim potomkom; w napisie uczczono również pamięć bliżej nieokreślonej kobiety o imieniu Flavia Avita. Popiersia



Ryc. 7. Stela bliźniaczek, Rzym, 1 poł. II w. n.e., marmur, nr inw. NB 2935, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

tych dwóch par niewolniczych zostały przedstawione w górnej części steli, wewnątrz aediculi z dwuspadowym dachem i małymi akroterionami, dopełniając autoprezentacji zmarłych tym bardziej znaczącej, że dotyczącej ludzi z „nizin” społecznych.

Swoją drogą w Muzeach Watykańskich (Sala delle Muse) znajduje się ołtarz nagrobny Flaviū Avity, żony (contubernalis) Syntrophusa, zmarłej w wieku 23 lat.

W inskrypcji (CIL 18296) jej małżonek określony jest jako *Aegisthi Aug(usti) servi vic(arius)*, a na bocznych stronach ołtarza, oprócz cytatu z Eneidy Wergiliusza, uczczono także pamięć kobiety o imieniu Flavia Onomastes. Jest kilka argumentów przemawiających za tezą, że stela i ołtarz pochodzą z tego samego grobowca i dotyczą ludzi w jakiś sposób ze sobą spokrewnionych, należących do kręgu zamożnych, cesarskich niewolników. Jedną z możliwości jest przyjęcie, że Flavia Avita była wyzwolenicą cesarza z dynastii flawijskiej i matką niewolnic Rhode i Rhodope²¹.

W sumie jest dosyć zastanawiające jak wysiłek wielu kolekcjonerów doprowadził do stworzenia w Muzeum Narodowym w Warszawie kolekcji rzymskich zabytków grobowych, chciałoby się powiedzieć bardzo reprezentatywnej, bo zróżnicowanej typologicznie, obejmującej sarkofagi, urny na prochy, stele, ołtarze nagrobne, niekiedy unikatowe jak w przypadku ołtarza nomenklatora cesarskiego²², pochodzące w większości z różnych grobowców w Rzymie, w tym także kolumbariów, czy chrześcijańskich katakumb i dotyczących Rzymian,

20 Nr inw. Nb 2935 MNW (kolekcja Radziwiłłów w Pałacu w Nieborowie); CSIR. Pologne, I, nr 20, s. 27-29 (A. Sadurska); Mikocki 1995a, nr 26, s. 77-78.

21 Henriksen 2004.

22 Nr inw. 200702 MNW (kolekcja Ludwika Michała Paca w Warszawie); Kolendo 1993.

którzy mieli to szczęście, że stać ich było na nawet skromne, ale jednak świadectwo swojego istnienia w przeciwieństwie do tych, których szczątki anonimowo trafiały do dolów z wapnem²³.

Religie świata rzymskiego

Cyceron w traktacie „O naturze bogów” (II, 3, 8) napisał: „A jeśli zechcemy porównać siebie z innymi ludami, dostrzeżemy wprawdzie, że pod wieloma względami stoimy na równi z nimi lub nawet niżej, ale w dziedzinie religijnej, to jest w służeniu bogom (*religione, id est cultu deorum*) znacznie je przewyższamy” (tłum. W. Kornatowski). To tradycyjne, wysokie mniemanie Rzymian o swojej religijności, które zresztą dostrzegł i podzielił wcześniej także grecki historyk Polibiusz (VI, 56) odsłania specyficzne pojęcie religii, rozumianej jedynie jako praktyki kultowe i nie wymagającej od ludzi wyznania wiary²⁴.

W większości bogowie Rzymian nie czuli się odpowiedzialni za los swoich czcicieli, nie gwarantowali im zbawienia. Również ludzie w swojej masie nie oczekiwali od bogów poznania sensu życia i wskazań moralnych. W zasadzie bóstwa nie żyły dla ludzi, ale były jednym z kilku rodzajów istot, jakie można było spotkać na ziemi, chociaż niewątpliwie najpotężniejszym, budzącym uzasadniony respekt słabszych i przede wszystkim śmiertelnych ludzi. Opłacało się ludziom nawiązywać kontakty z bogami, pytać ich o radę, prosić o pomoc, a przede wszystkim nie drażnić, oczywiście nie bezinteresownie (*do ut des*). Religia rzymska była opracowaną w drobnych szczegółach „umową międzynarodową” (P. Veyne), zapewniającą sprawne współzycie i obustronne korzyści umawiających się stron – ludzi i bogów.

O ile było prywatną sprawą człowieka, czy i w jakim stopniu wierzył w bogów, o tyle składanie im ofiar było obywatelskim obowiązkiem, ponieważ ewentualne jednostkowe uchybienia w kontaktach z bogami i naruszenie „umowy” (*pax deorum*) powodowały konsekwencje dla całej społeczności. Dlatego państwo rzymskie brało na siebie odpowiedzialność za kontakty z bogami, a jego urzędnicy stali na straży poprawności tych relacji i skrupulatnego wypełniania rytuałów, zobowiązań ludzi wobec bogów.

W tym dosyć racjonalnym systemie przeciwieństwem *religio* była *superstitio*, zabobon, przesąd, zwykle obarczony strachem przed bogami, czyli wszystkie te formy religijności, w których jakby „na własną rękę” poszukiwano kontaktów z bóstwami i próbowano jakoś się z nimi porozumieć. Takie inicjatywy postrzegane były przez państwo rzymskie jako potencjalne zagrożenie dla jego mieszkańców ze względu na odpowiedzialność zbiorową w kontaktach z bóstwami. Dlatego też powinny być one albo włączane do religii państwowej i poddawane kontroli, albo zwalczane, jak chociażby kult Bakchusa w 186 r. p.n.e., czy też w pewnych okresach chrześcijaństwo, *superstitio nova et malefica* (Suet. *Nero*, 16), albo też, co chyba zdarzało się najczęściej, ignorowane, czyli tolerowane przez instytucje państwowe.

W praktyce państwo rzymskie było dosyć tolerancyjne i otwarte na nowe bóstwa, ponieważ zbyt silna była obawa przed naruszeniem *pax deorum* i obrażeniem nawet niezbyt ważnego bóstwa. Ponadto rozwój starożytnego Rzymu polegał na wchłanianiu coraz to nowych terenów zamieszkałych przez ludzi o różnych i odrębnych kulturach, którzy stając się obywatelami rzymskimi powiększali panteon bóstw „rzymskich”.

23 Whittaker 1997.

24 Jaczynowska 1987; Beard, North, Price 2017.

Czasami odwoływano się do rytuału *evocatio*, zaproszenia „podbitego” bóstwa do osiedlenia się w Rzymie, jak w przypadku Junony z Wejów (396 r. p.n.e.), czasami państwo inicjowało wprowadzenie nowego kultu (*transvectio*), jak w przypadku Kybele z Pessinuntu, ze względu na jej związki z tradycją trojańską. Zwykle jednak przechodzono do porządku dziennego nad stopniowym poszerzaniem się panteonu Rzymian, tolerując zarówno kultury egipskie, jak i orientalne. Rzymska religia publiczna rozumiana w kategoriach kultu i rytuałów była wolna od prób ideologizacji i chęci nawracania „wyznawców”, a państwo rzymskie w zasadzie nie prowadziło polityki religijnej, czuwając jedynie nad tzw. „religią lojalności” obywateli, czyli gestami, zwykle w ramach kultu cesarskiego, akceptacji ustalonego porządku społecznego²⁵.

Wizerunki bóstw oraz ich mitologiczne dzieje z zasady budziły mniej emocji i uczuć religijnych, a jednocześnie były stałym elementem i symbolem kultury i wychowania. Wszechobecność motywów religijnych w sztuce rzymskiej nie powinna prowadzić do wniosku o jej sakralnym charakterze i z trudem daje się przekładać na kategorie religijności. Podobnie jak wyniesiona ze szkoły znajomość na pamięć eposów Homera i Wergiliusza i „dziejów” bóstw nie musiała angażować zachowań religijnych, o czym zresztą przekonali się, wychowani na takich lekturach i przedstawieniach sami chrześcijanie u schyłku starożytności.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na nieduży, marmurowy posązek stojącego Asklepiosa w himationie z tradycyjną laską z owiniętym wokół niej wężem²⁶. Choć zabytek zachowany jest z licznymi ubytkami i nowożytnymi uzupełnieniami, w tym z nietypową głową, bo bez brody, wykonaną

być może na podstawie znanego posągu Asklepiosa z Watykanu, to jednak dobrze odzwierciedla on typ wizerunku boga – uzdrowiciela powtarzany dosyć często w plastyce rzymskiej i nawiązujący do nie zachowanego pierwowzoru greckiego, sięgającego nawet przelomu V i IV w. p.n.e. i posiadającego w okresie hellenistycznym kilka wariantów. Nawet jeśli mamy do czynienia z kopią greckiego oryginału, to jest ona zredukowana w skali, co wymagało zapewne zmian w kompozycji i stylu pierwowzoru. Naturalnie tego typu posąжки



Ryc. 8. Posązek wotywny Silvanusa, Rzym, 2 poł. II w. n.e., marmur, nr inw. 142711 MNW, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

25 Jaczynowska 2003, s. 89-121; Ziolkowski 2014.

26 Nr inw. 236770 MNW (dar księcia Emanuela Bulhaka z Dobośni z 1939 r.); CSIR. Pologne, III, 1, nr 6, s. 22 (T. Mikocki); *Ars mitologica* 1999, nr 7, s. 66 (S. Grzegorzółka).

niosły pewne treści religijne związane z działalnością Asklepiosa – uzdrowiciela, ale ich zastosowanie nie ograniczało się do kultu publicznego w świątyniach, czy też prywatnego w domach.

W rzeczywistości rzymskiej posągi bóstw były wszechobecne i ozdabiały także fontanny, ogrody, portyki, o czym świadczy chociażby inny marmurowy posązek wotywny boga Silvanusa²⁷, należący niegdyś do kolekcji Alessandro Castellaniego w Rzymie (ryc. 8). To bóstwo myśliwych, pasterzy, rolników, chociaż niekoniecznie stanu niewolniczego, nie miało kultu oficjalnego w państwie rzymskim, było jednak popularne w miastach, stając się dla ich mieszkańców symbolem życia na łonie natury, wyrazem tęsknoty za życiem wiejskim. Jak informuje inskrypcja łacińska ten posązek Silvanusa został dedykowany bogu przez Luciusa Pac-ciusa Bassusa (CIL VI 36824), pochodzącego z dobrej kampanijskiej rodziny, mającej w swoich szeregach kilku senatorów. Być może zabytek znajdował się pierwotnie w jakimś arystokratycznym, rzymskim ogrodzie, a sądząc po kształcie półokrągłej bazy i zachowanych mocowaniach, zapewne umieszczony był w niszy jakiejś budowli.

Portret rzymski

Sklonność Rzymian do zamawiania i posiadania swoich indywidualnych wizerunków, a także portretów przodków dała sztuce rzymskiej jedną z jej charakterystycznych cech. Polibiusz (VI, 53) i Pliniusz Starszy (NH 35, 2-5) podkreślają, że w czasach republikańskich posiadanie portretów zmarłych, wybitnych przodków było przywilejem arystokracji rzymskiej (*ius imaginum*). Pierwotnie woskowe maski pośmiertne przechowywane w szafkach, z czasem popiersia i posągi zmarłych

ustawiane w przedsionkach i atriach arystokratycznych domów, w miejscach dostępnych dla gości, dawały świadectwo wielkości danej rodziny, jej historii. Wizerunki zmarłych wystawiano podczas uroczystości religijnych, noszono w procesjach pogrzebowych i na stale towarzyszyły one życiu rodzinnemu w arystokratycznych siedzibach²⁸. Z czasem ten przywilej rozszerzył się na pozostałe zamożne warstwy społeczeństwa rzymskiego i coraz więcej portretów od schyłku republiki zaczęło pojawiać się na nagrobkach zwykłych ludzi. W pewnym sensie rzymski obyczaj tłumaczy rozprzestrzenienie się portretu w sztuce grobowej, a także skłonność do wizerunków fizjonomicznych, mających oddawać rzeczywisty wygląd modela ze wszystkimi jego ułomnościami i cechami wyglądu.

Tym niemniej sztuka portretowania nie jest zasługą Rzymian i rozwinęła się także wśród Greków, przynajmniej od VI w. p.n.e. honorujących władców i wybitnych ludzi posągami. Zwykle jednak w wizerunkach greckich mniej chodziło o indywidualne rysy człowieka, ile o ukazanie jego osobowości, cnót, szczególnych osiągnięć i tytułów do chwały. Nieprzypadkowo trzeba było aż trzy razy wygrać olimpiadę, żeby stawiany zwycięskiemu atlecie honoryfikacyjny posąg mógł uzyskać rysy jego twarzy (Plin., NH 35,16). Dopiero okres hellenistyczny sprawił, że coraz więcej indywidualnych portretów zaczęło na nas patrzeć spoza arystokratycznej idei *kalokagathia*, fizycznego piękna i dobra moralnego. Są to w większości poeci, filozofowie, mówcy, a przede wszystkim władcy monarchii powstałych na gruzach państwa Aleksandra Wielkiego, którego pate-tyczny portret stał się wzorcem wizerunku legendarnego władcy także dla późniejszych rzymskich cesarzy.

Szczególnym przypadkiem rzymskiej skłonności

27 Nr inw. 142711 MNW (kolekcja Izabeli z Czartoryskich Działuńskiej z Goluchowa); CSIR. Pologne, III, 1, nr 41, s. 54 (J. Kolendo, T. Mikocki); *Ars mitologica* 1999, nr 15, s. 74 (S. Grzegorzółka).

28 Flaig 2013, s. 48-68.

do portretowania się były wizerunki cesarzy i ich rodzin, wszechobecne w życiu mieszkańców państwa rzymskiego. Znajdowały się na srebrnych i złotych monetach w obiegu, a ponadto różnorodnie posągów panujących władców umieszczane były obowiązkowo na najważniejszych placach i w budowlach użyteczności publicznej (bazyliki, teatry, termy, świątynie) w najmniejszych nawet i najbardziej oddalonych od Rzymu miastach i obozach wojskowych. Zaspokajały one zwykłą ludzką ciekawość co do wyglądu domu panującego (*domus Augusta*), ale przede wszystkim stanowiły one wizualizację ideologii panującego cesarza. Portret cesarski w jakiejś mierze oddawał wygląd władcy, ale jednocześnie sugerował najważniejsze cnoty (*virtutes*), z którymi cesarz się identyfikował. Trzeba pamiętać, że przy najbardziej nawet realistycznych portretach, o długości włosów, liczbie zmarszczek na twarzy, czy

o obecności brody bardziej decydowała przyjęta ideologiczna i intelektualna koncepcja wizerunku (*imago*) niż wygląd modela. Jednocześnie cesarz był przedmiotem kultu, dlatego jego wizerunek nabierał w pewnych okolicznościach charakteru religijnego. Kult cesarski kształtował się stopniowo, jak zresztą sama instytucja cesarza, jeszcze w okresie republikańskim, kiedy od II w. p.n.e. zwycięscy rzymscy wodzowie (*imperatores*) stali się w świecie greckim przedmiotem kultu, który tradycyjnie towarzyszył monarchom hellenistycznym. Aura mężów opatrznosciowych, wybrańców bogów pozostających z nimi w szczególnych kontaktach otaczała już Scypiona Afrykańskiego i T. Flamininusa, a potem Mariusza, Sullę, Pompejusza, Cezara, Augusta i stopniowo przenikała do Rzymu i tradycyjnej religii rzymskiej. Wiele o genezie cesarskich portretów można dowiedzieć się oglądając w Muzeum Narodowym



Ryc. 9. Płyta reliefowa z przedstawieniem cesarza Karakalli i jego matki Julii Domny, Cesarstwo Rzymskie, 215-216 r. n.e., marmur, nr inw. 139678 MNW, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

w Warszawie fragment glinianego talerza (tzw. „terra sigillata”) z pierwszych dziesięcioleci I w. p.n.e. z wizerunkiem być może samego L. Corneliusa Sulli, ideologicznego protoplasty późniejszych cesarzy²⁹.

O ile jednak stosunkowo łatwo uznawano boski charakter rzymskich imperatorów, a następnie cesarzy po ich śmierci, o tyle zaliczenie ich w poczet bóstw już za ich życia napotykało na duży opór. Trudno było mieszkańcom państwa rzymskiego, w tym nawet Grekom, nie mówiąc już o kręgach rzymskiej arystokracji, wyobrazić sobie, że panujący cesarz tak jak Jowisz ma wpływ na pogodę i urodzaj. Tym niemniej kult osoby cesarza stał się ważnym elementem religii lojalności, systemem zachowań patriotycznych, ułatwiających mieszkańcom wielokulturowego Cesarstwa rzymskiego identyfikację z państwem i z panującym porządkiem społecznym.

Marmurowa płyta reliefowa z przedstawieniem Karakalli i jego matki Julii Domny z ok. 215 r. n.e. (ryc. 9), znaleziona swego czasu w warszawskiej Królikarni, w szczególowy sposób przedstawia ładunek ideologiczny zawarty w wizerunku rzymskiego cesarza, opierającego prawą rękę o pomnik zwycięstwa (*tropaion*)³⁰. Swoją drogą stojąca obok cesarza Julia Domna w charakterystycznej peruce, a która prawą ręką wieńczy cesarza koroną laurową, zaś w lewej trzyma liść palmowy, przedstawiona jest pod postacią Wiktorii, a może też trochę Wenus Zwycięskiej, stanowiąc przykład dosyć popularnego w społeczeństwie rzymskim zjawiska ukazywania kobiet, nie tylko z domu cesarskiego, jako różnych bogiń, z którymi w mniej lub bardziej wyraźny sposób się identyfikowały³¹. W tym przypadku Julia Domna występuje w roli patronki, jeśli nie wręcz sprawczyni odniesionych przez cesarza zwycięstw, co stanowi wyraźną aluzję do

jej roli w państwie rzymskim.

Warto zaznaczyć, iż wizerunki zwykłych ludzi bez względu na to, czy znajdowały się na cmentarzu, w ogrodzie albo przedsiionku domu, czy też na publicznym placu w mieście, zawsze były formą ich autoprezentacji. W rezultacie portrety prywatne, zindywidualizowane i oddające rysy twarzy konkretnych ludzi, są jednocześnie świadectwem, jak chcieli oni być postrzegani w społeczeństwie, jakie cechy charakteru i cnoty (*virtutes*) były dla nich ważne. Często w tych wizerunkach dostrzec można odniesienia do oficjalnych portretów rodziny cesarskiej, która zwykle wyznaczała trendy i mody dla wyższych warstw społecznych.

W tym kontekście warto przywołać marmurowy portret tzw. „barbarzyńcy” z 2 poł. II w. n.e.³² (ryc. 10).



Ryc. 10. Portret „barbarzyńcy”, Cesarstwo Rzymskie, 2 poł. II w. n.e., marmur, nr inw. 199615 MNW, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

29 Nr inw. 236751 MNW; Kiss 1972.

30 Nr inw. 139678 MNW; CSIR. Pologne, I, nr 57, s. 55-56; Alexandridis 2004, nr 230, s. 205.

31 Mikocki 1995b.

32 Nr inw. 199615 MNW (kolekcja J. Guthmanna i J. Zimmermanna ze Szklarskiej Poręby); MNW 1998, nr I.74, s. 78 (W. Dobrowolski); Mikocki 2005, s. 31.

Z jego gładką, spokojną twarzą kontrastują głęboko rzeźbione włosy, które w formie krótkich, ułożonych w różnych kierunkach kosmyków opadają z tyłu głowy na szyję, zasłaniają uszy i rozgarnięte na dwie strony odsłaniają centralną, trójkątną część czoła. Obfita fryzura sugerowała badaczom identyfikację głowy jako wizerunku barbarzyńcy, którzy w II w. n.e. stają się częstym składnikiem rzymskiej sztuki publicznej. Z drugiej jednak strony można w tej idealizującej twarzy z bujną czupryną dostrzec echa wizerunków Aleksandra Wielkiego, legendarnego wodza świata antycznego, na których wzorowali się nie tylko cesarze rzymscy, poczynając od Augusta, ale które na trwałe weszły do zbiorowej świadomości mieszkańców Cesarstwa rzymskiego, szczególnie jego greckiej części. Być może też długie włosy takich, często „romantycznych” w wyrazie twarzy młodzieńców stanowiły aluzję do klasycznych wizerunków greckich herosów.

Rzemiosło artystyczne jako element kultury masowej

Dekoracja wyrobów rzemiosła, zwykle codziennego użytku, stosunkowo rzadko była zamawiana wcześniej przez nabywców i wykonywana według indywidualnych życzeń. Zwykle mamy do czynienia z produkcją do pewnego stopnia masową, a w każdym razie w dużym stopniu zestandaryzowaną, oferowaną przez warsztaty przeciętnemu nabywcy i odpowiadającą jego potrzebom i gustom. W rezultacie motywy i postacie pojawiające się na przedmiotach rzemiosła odzwierciedlają z reguły najbardziej rozpowszechnione, masowe wyobrażenia zaczerpnięte czy to ze świata mitologii, czy też z życia codziennego i stanowią ważne źródło dla studiów nad

stereotypami w społeczeństwie rzymskim. Tym niemniej trudno rozstrzygnąć jaką miarę przyłożyć np. do wizerunku Merkurego na brązowym czerpaku z I w. n.e.³³ – czy świadczy on o popularności bóstwa, jego posagu kultowego, czy też jest tylko okolicznościową dekoracją, bez większego znaczenia dla użytkownika?

Szczególnie bogata i różnorodna dekoracja została wypracowana na dyskach lampek oliwnych, których niewielki rozmiar i wszechobecność w domach rzymskich potwierdzają tylko, jak bardzo rytm dnia ludzi w czasach antycznych uzależniony był od światła słonecznego. Dziesiątki egzemplarzy w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie dostarczają informacji o preferencjach ikonograficznych ich użytkowników. Tym niemniej warto podkreślić, iż zastanawiając się nad popularnością walk gladiatorских³⁴, czy też wizerunku Wiktorii³⁵, stałych motywów na lampkach, nie mniej ważne są także tematy opuszczone, może zbyt ważne dla użytkowników lampek, aby trafić na te powszechnego użycia, tanie przedmioty. W sumie jak mamy rozumieć sens dekoracji dysku italskiej lampki z przedstawieniem Medei zamierzającej zabić dwójkę swoich dzieci³⁶? Niewątpliwie wydarzenia w Kolchidzie należały do popularnych mitów greckich, szczególnie odkąd zostały opowiedziane przez Eurypidesa, chociaż stosunkowo rzadko obecnych w sztukach plastycznych. Poza kilkoma scenami na greckich wazach i gemmach, ten tragiczny epizod znalazł większy oddźwięk w malarstwie antycznym, o czym świadczy Pliniusz Starszy i dekoracja ścian kilku domów w Pompejach i Herkulanum, a także w dekoracji rzymskich sarkofagów.

Do rzemiosła artystycznego należą niewątpliwie tzw. reliefy Campana, czyli terakotowe płyty architek-

33 Nr inw. 198291 MNW.

34 Np. nr inw. 148658 MNW, 200086 MNW; Sport 2004, nr 139-140, s. 190-191 (J. Żelazowski).

35 Np. nr inw. 198624 MNW; Sport 2004, nr 141, s. 191 (J. Żelazowski).

36 Nr inw. 228019 MNW (kolekcja rzeźbiarza Antoniego Madeyskiego); Ars mitologica 1999, nr 29, s. 88 (S. Grzegorzółka).



Ryc. 11. Relief z posągiem Heraklesa w portyku, Rzym, I w. n.e., terakota, nr inw. 143386 MNW, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Ryc. 12. Relief z przedstawieniem krajobrazu nad Nilem, Rzym, I w. n.e., terakota, nr inw. 143381 MNW, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

toniczne z I w. p.n.e. – I w. n.e., a które pełniły głównie funkcję dekoracyjnych okładzin ścian wewnętrznych lub zewnętrznych świątyń, term, bazylik, teatrów, portyków, ale przede wszystkim domów i willi. Produkcja tych reliefów koncentrowała się w Rzymie i Lacjum, chociaż znane są one także i z innych rejonów Italii, natomiast zupełnie wyjątkowo z prowincji państwa rzymskiego (ryc. 11, 12).

Trudno jest określić kryteria wyboru określonej tematyki, głównie mitologicznej na reliefach Campana w stosunku do typu dekorowanej budowli. Na ścianach płyty mogły występować pojedynczo albo być układane w cykle, tworzyć fryzy. Wykonywane były seryjnie w ceglarniach przez rzemieślników wykorzystujących wzorniki tematów najbardziej popularnych i rozpowszechnionych, krążące po warsztatach. Można dostrzec dużą zależność reliefów Campana od współczesnej im produkcji neoattycznej, czyli od wzorców greckich, chociaż zdarzały się także sceny zaczerpnięte z rzymskiego życia codziennego (procesje, wyścigi zaprzęgów, walki z dzikimi zwierzętami)³⁷ (ryc. 13).

Inną dużą kategorią wyrobów rzymskiego rzemiosła artystycznego stanowią elementy zastawy stołowej, będącej niezbędnym wyposażeniem każdego przyzwoitego domu rzymskiego, w którym wieczorami regularnie odbywały się uczyty, bardzo ważna instytucja życia kulturalnego i społecznego. Wieczorne biesiady nie były przywilejem arystokracji, bogaczy i nawet ludzie stosunkowo ubodzy starali się sami urządzać takie uroczystości, albo przynajmniej często w nich uczestniczyć. W atmosferze wspólnego picia wina wyperfumowanych biesiadników w wieńcach z kwiatów, starannie rozmieszczanych na sofach wokół stołu z półmiskami

według ustalonej hierarchii ważności, zestaw naczyń, które mieli oni do dyspozycji zwykle nie był przypadkowy, ale starannie dobierany przez gospodarza w zależności od pozycji społecznej danego gościa. Dzięki znaleziskom w grobach zakłada się, że w I w. n.e. na nakrycie dla jednej osoby składały się 2–4 talerze, 2–4 duże czary i 2–4 mniejsze czarki, czyli w sumie od 6 do 12 sztuk naczyń. Ich dekoracja, często o charakterze mitologicznym, podkreślała wykształcenie i kulturę pana domu, dawała pretekst do dyskusji, albo też stanowiła mniej lub bardziej wyszukaną aluzję pod adresem gościa, jak możemy przeczytać chociażby



Ryc. 13. Relief z posągiem Wiktorii, Rzym, I w. n.e., terakota, nr inw. 143383 MNW, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

37 Por. znajdujący się od 1960 r. w MNW depozyt Muzeum Luwru (Bernhard 1960), obejmujący n. in. płyty z przedstawieniem Heraklesa dźwigającego byka (nr inw. 143385 MNW; Sport 2004, nr 11, s. 73 (W. Dobrowolski, J. Żelazowski), czy też z wizerunkiem posągu Heraklesa w portyku (nr inw. 143386 MNW; Sport 2004, nr 149, s. 198 (J. Żelazowski), z widokiem krajobrazu nad Nilem (nr inw. 143381 MNW), Perseusza z głową Meduzy (nr inw. 143382 MNW), procesji z posągiem Wiktorii (nr inw. 143383 MNW; Sport 2004, nr 148, s. 197 (J. Żelazowski).

w „Uczcie Trymalchiona” (50–52), słynnym utworze satyrycznym Petroniusza.

Najbardziej efektowne zastawy stołowe wykonywane były z brązu, srebra i złota. Tym niemniej już od okresu hellenistycznego zaczęto imitować w glinie kosztowne naczynia z metali szlachetnych i produkować ceramikę z dekoracją reliefową, tzw. „terra sigillata”, coraz bardziej rozpowszechnioną w czasach rzymskich, kiedy to wyspecjalizowane warsztaty garncarskie w poszukiwaniu rynków zbytu zadomowiły się w wielu prowincjach państwa rzymskiego³⁸. Stopniowo też, kiedy w I w. p.n.e. opanowano technikę swobodnego wydmuchiwania naczyń szklanych, także i one stały się powszechnym elementem zastaw stołowych. Szybko zauważono zalety szkła, nie tylko tańszego od szlachetnych metali, ale przede wszystkim nie zmieniającego zapachu i smaku podawanego wina i potraw. Los sprawił, a właściwie działalność trzech kolekcjonerów, czyli Heinricha Menu von Minutoli, Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej i Władysława Semerau Siemianowskiego, że kolekcja antycznego szkła w Muzeum Narodowym w Warszawie przedstawia się szczególnie imponująco³⁹. Warto jednak pamiętać, iż o ich wyjątkowo dobrym stanie zachowania decydował często fakt złożenia ich do grobu, nawet, a może przede wszystkim w przypadku późnoantycznego, biesiadnego kubka z Nadrenii z napisem „pij i żyj”⁴⁰, czy też słynnej flaszeczki z widokiem miasta Baiae w Zat. Neapolitańskiej (ryc. 14), odkrytej jeszcze w XVIII w. w katakumbach Rzymu (CIL XV 7008)⁴¹.

Niewątpliwie naczynia z metali szlachetnych należały do najbardziej prestiżowych części zastawy stołowej i były przeznaczone dla najważniejszych



Ryc. 14. Flaszeczka z widokiem nadbrzeża miasta Baiae, Italia, III/IV w. n.e., szkło, nr inw. 142547 MNW, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

gości. Często pełniły też funkcję dekoracji stołu, ale także stanowiły okazale dary, wymieniane przy różnych okazjach w kręgu rzymskiej arystokracji i na dworze cesarskim, czy też ofiarowywane bóstwom w świątyniach. Ze źródeł pisanych wiemy, że szczególnie srebrne naczynia były przedmiotami chętnie darowanymi, np. z okazji objęcia wysokiego urzędu państwowego. Cesarz, dla którego pracowały duże warsztaty złotnicze w miastach, gdzie rezydował,

38 Por. np. talerz z Arretium (Italia) z poł. I w. n.e. (nr inw. 236757 MNW), trochę późniejszą miseczkę z południowej Galii (nr inw. 199411 MNW), czy też późnoantyczny dzbanek z Kartaginy (nr inw. 200646 MNW).

39 Filarska 1952; Filarska 1962; Żelazowski 1999; Żelazowski 2003.

40 Nr inw. 142483 MNW (kolekcja Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej z Gołuchowa); Żelazowski 2003, nr 7, s. 391.

41 Nr inw. 142547 MNW (kolekcja Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej z Gołuchowa); Kolendo 1976; Żelazowski 2003, nr 9, s. 391.

rozdawał srebrne naczynia swoim urzędnikom, namiestnikom prowincji, ambasadorom i królom barbarzyńskim; dokonywał donacji dla świątyń, a od czasów Konstantyna Wielkiego dla chrześcijańskich kościołów do tego stopnia, że okrągłe i prostokątne talerze i tace (*missoria*), obok woreczków z monetami, stały się symbolami cesarskich rozdawnictw (*largitiones*). Dobrze obrazują to dwie srebrne patery z V w. n.e. odkryte w poł. XIX w. w wizygockiej Tuluzie⁴² (ryc. 15, 16).



Ryc. 15. Patera ze złotym medalionem Teodozjusza II, Galia, poł. V w. n.e., srebro, nr inw. 147079 MNW, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Ryc. 16. Patera z przedstawieniem dzika, Cesarstwo Rzymskie, 2 poł. V w. n.e., srebro, nr inw. 147080 MNW, © Z. Doliński, P. Ligier, Muzeum Narodowe w Warszawie.

Bibliografia:

Alexandridis 2004

A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer Darstellung von Livia bis Julia Domna*, Mainz am Rhein 2004.

Ars mitologica 1999

Ars mitologica. Wokół zagadnień recepcji mitów greckich, red. J.A. Tomicka, Wystawa ze zbiorów MNW, Warszawa 1999.

Beard, North, Price 2017

M. Beard, J. North, S. Price, *Religie Rzymu. Historia*, Oświęcim 2017.

Bernhard 1960

M.L. Bernhard, *Sztuka starożytna z Muzeum Luwru*, Warszawa 1960.

Bianchi Bandinelli 1988

R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia klasyczna jako historia sztuki*, Warszawa 1988.

Brendel 1979

O.J. Brendel, *Prolegomena to the Study of Roman Art*, New Haven-London 1979.

CSIR

Corpus Signorum Imperii Romani. *Pologne*, vol. I: A. Sadurska, *Les portraits romains dans les collections polonaises*, Warszawa 1972; vol. II, fasc. 1: A. Sadurska et alii, *Les monuments funéraires: autels, urnes, stèles, divers dans les collections polonaises*, Warszawa 1990; vol. II, fasc. 2: A. Sadurska et alii, *Les sarcophages et les fragments de sarcophages dans les collections polonaises*, Warszawa 1992; vol. III, fasc. 1: T. Mikocki et alii, *Les sculptures mythologiques et décoratives dans les collections polonaises*, Warszawa 1994.

Dobrowolski 2004

W. Dobrowolski, *Zbiory Sztuki Starożytnej*, cz. I. *Sztuka antyczna*, Warszawa 2004.

⁴² Nr inw. 147079 MNW, 147080 MNW (kolekcja Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej z Gołuchowa); Żelazowski, Żukowski 2005.

- Eggers 1951
H.J. Eggers, *Der römische Import im Freien Germanien*, Hamburg 1951.
- Filarska 1952
B. Filarska, *Szkleła starożytne. Katalog naczyń*, Warszawa 1952.
- Filarska 1962
B. Filarska, *Szkleła starożytne. Starożytne ozdoby i elementy dekoracji w szkle*, Warszawa 1962.
- Flaig 2013
E. Flaig, *Zrytualizowana polityka. Znaki, gesty i władza w starożytnym Rzymie*, Poznań 2013.
- Henriksen 2004
Ch. Henriksen, *Memoriae feliciter: a rediscovered inscription in the Sala delle Muse and four Roman women (CIL, VI 18296 and 25429)*, *Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie* 24, 2004, s. 55-69.
- Hölscher 2011
T. Hölscher, *Sztuka rzymska: język obrazowy jako system semantyczny*, Poznań 2011.
- Jaczynowska 1987
M. Jaczynowska, *Religie świata rzymskiego*, Warszawa 1987.
- Jaczynowska 2003
M. Jaczynowska, *Studia z dziejów antycznego Rzymu*, Toruń 2003.
- Kiss 1972
Z. Kiss, *Proposition pour un portrait de Sylla*, *Études et Travaux* 6, 1972, s. 111-120.
- Kolendo 1976
J. Kolendo, *Parcs à huitres et viviers sur un flacon en verre du Musée National de Varsovie*, *Études et Travaux* 9, 1976, s. 144-158.
- Kolendo 1993
J. Kolendo, *Autel funéraire d'un affranchi imperial (CIL VI 8933) retrouvé au Musée National de Varsovie*, *Études et Travaux* 16, 1993, s. 35-52.
- Kowalski, Muszyńska 2013
H. Kowalski, M. Muszyńska, *The lid of a sarcophagus from the collection of Helena Radziwiłł rediscovered*, [w:] *Ei in Arcadia ego. Studia memoriae professoris Thomae Mikocki dicata*, red. V. Dobrowolski, Varsoviae 2013, s. 361-370.
- Michałowski 1963
K. Michałowski, *Palmyre. Fouilles polonaises 1961*, Warszawa 1963.
- Mikocki 1995a
T. Mikocki, *Collection de la princesse Radziwiłł. Les monuments antiques et antiquisants d'Arcadie et du Château de Nieborów*, Wrocław 1995.
- Mikocki 1995b
T. Mikocki, *Sub specie deae. Les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses. Étude iconologique*, Roma 1995.
- Mikocki 2005
T. Mikocki, *Former German collections of antiquities in present-day Polish territory: state of research*, *Archaeologia Polona* 43, 2005, s. 15-50.
- MNW 1998
Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik po galeriach stałych i zbiorach studyjnych, red. K. Murawska-Muthesius, D. Folga-Januszewska, Warszawa 1998.
- Piwocki 1970
K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970.
- Pomian 1996
K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż, Wenecja XVI-XVIII wiek*, Warszawa 1996.
- Sport 2004
Sport i igrzyska olimpijskie w starożytności, red. W. Dobrowolski, Wystawa w MNW, Warszawa 2004.
- Storoni Mazzolani 1990
L. Storoni Mazzolani, *Rzymskie epitafia, zaklęcia i wróżby*, Warszawa 1990.
- Veyne 2005
P. Veyne, *Cesarstwo Rzymskie*, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 1, red. P. Veyne, Wrocław 2005 (wyd. 2), s. 17-244.
- Whittaker 1997
Ch.R. Whittaker, *Ubogi*, [w:] *Człowiek Rzymu*, red. A. Giardina, Warszawa 1997, s. 337-369.
- Winckelmann 2012
J.J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, Kraków 2012.
- Zanker 1999
P. Zanker, *August i potęga obrazów*, Poznań 1999.
- Ziółkowski 2014
A. Ziółkowski, *Polityka religijna cesarstwa – „wynalazek” przelomu konstantyńskiego*, [w:] *Bitwa przy Moście Mulwijskim. Konsekwencje*, red. Z. Kalinowski, D. Próchniak, Poznań 2014, s. 43-62.
- Żelazowski 1999
J. Żelazowski, *I vetri a figure d'oro delle collezioni di Gołuchów e di Heinrich Menu von Minutoli nel Museo Nazionale di Varsavia*, *Archeologia* 50, 1999, s. 45-51.
- Żelazowski 2003
J. Żelazowski, *Napisy na naczyniach szklanych z czasów Cesarstwa Rzymskiego*, [w:] *Antyk i barbarzyńcy. Księga dedykowana Prof. J. Kolendo*, red. A. Bursche, R. Ciolek, Warszawa 2003, s. 385-398.
- Żelazowski 2005
J. Żelazowski, R. Żukowski, *Deux plats en argent de l'Antiquité tardive au Musée National de Varsovie*, *Archeologia* 56, 2005, s. 107-131

Trójca Święta pod przedstawieniem *Maiestas Domini* z katedry w Faras

Dzięki intensywnym badaniom archeologicznym prowadzonym w ostatnich latach nasza wiedza o średniowiecznych królestwach nubijskich systematycznie się powiększa. Niemniej jednak oblicze kościoła nubijskiego cały czas pozostaje w dużej mierze nieznane. Za jedno z najcenniejszych mediów, informujących nas o formie sprawowanego kultu oraz obrzędowości wiernych, należy uznać malowidła ściennie, które mimo przeważnie konwencjonalnego charakteru, często pozwalają nam prześledzić proces przenikania się wzorców zewnętrznych z elementami silnej tradycji lokalnej.

Obecnie bez wahania się można przyjąć, że mimo istotnych barier politycznych i geograficznego odizolowania na tereny Makurii docierały liczne, często bardzo dalekie wpływy zewnętrzne. Pokazuje to przede wszystkim analiza ikonograficzna malowideł powstałych w tak zwanym okresie późnym (od końca XI do połowy XV w.)¹. Nowe typy przedstawień, które pojawiły się wówczas w nubijskiej sztuce wizualnej sugerują, że poza trzema głównymi strefami oddziaływań

wyodrębnionymi przez Kurta Weitzmanna², zidentyfikować można również elementy, które prawdopodobnie zostały zapożyczone ze średniowiecznej Europy i Etiopii³.

W tym kontekście przedstawienia Trójcy Świętej bez wątpienia zasługują na szczególną uwagę. Ich pojawienie się w ikonografii nubijskiej było zbieżne ze wzrostem popularności wyobrażeń trynitarnych w sztuce europejskiej⁴. Niemniej jednak liczne charakterystyczne cechy nubijskiej ikonografii trynitarniej wydają się sugerować, iż prawdopodobnie zapożyczona forma obrazowania dogmatu uległa daleko idącemu przetworzeniu pod wpływem silnej lokalnej obrzędowości. Sugestywny i dosłowny charakter nubijskich przedstawień Trójcy Świętej nie pozwala wykluczyć również, iż wypracowana konwencja jest efektem lokalnej kreatywności⁵. Za szczególny przykład tego zjawiska należy uznać unikalne przedstawienie Trójcy Świętej, które zostało wpisane w większą kompozycję *Maiestas Domini* (ryc. 1) w katedrze w Faras.

1 Włodzimierz Godlewski zaproponował umowny podział rozwoju sztuki nubijskiej na trzy okresy chronologiczne w dużej mierze odpowiadające przemianom politycznym zachodzącym w królestwie Makurii (Godlewski 1992, p. 100-106; 1995). Należy podkreślić, że okres późny jest inaczej definiowany przez Małgorzatę Martens-Czarnecką (Martens-Czarnecka 1992).

2 Na podstawie analizy ikonograficznej malowideł z katedry faraskiej Kurt Weitzmann stwierdził, iż forma większości przedstawień jest rezultatem lokalnych przekształceń wpływów, które docierały na tereny Nubii z Egiptu, Syro-Palestyny oraz Bizancjum (Weitzmann 1970, s. 325-326).

3 Pierwszym uczonym, który w serii artykułów poświęconych malowidłom nubijskim ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, zajął się szerszym opracowaniem widocznych w malarstwie nubijskim elementów wywodzących się z średniowiecznej ikonografii europejskiej był Tadeusz Dobrzeński. Później w mniejszym zakresie tego typu rozważania pojawiały się w pracach badaczy takich jak Małgorzata Martens-Czarnecka, Bożena Mierzejewska, czy Bogdan Żurawski. Analogie do sztuki etiopskiej były również wzmiankowane przez wielu autorów. Ich syntetyczna kompilacja zawarta jest jednak jedynie w artykule: Martens-Czarnecka 1999.

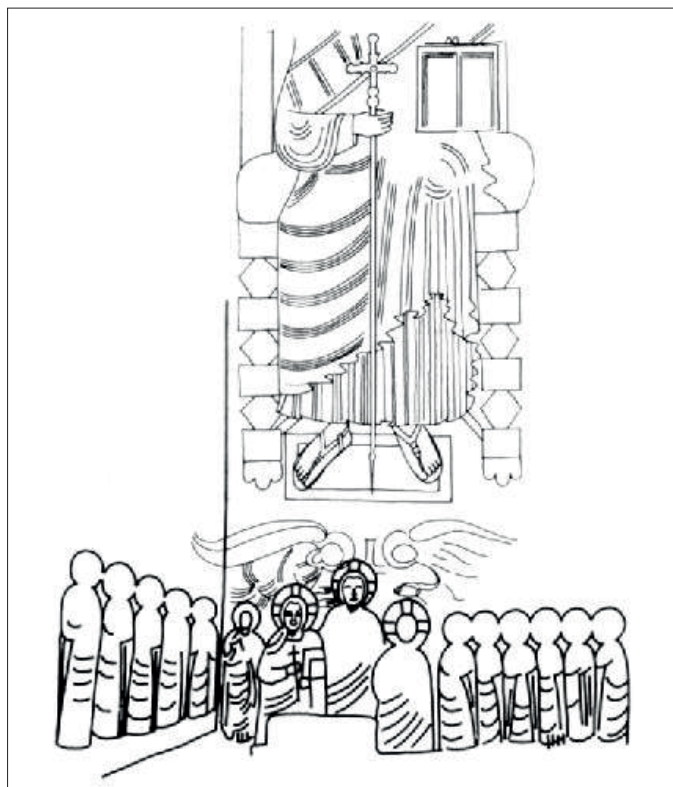
4 Brown 1999, s. 330-334; Boespflug 2011, s. 479.

5 Makowski 2015, s. 305-307.

Maiestas Domini i scena adoracji krzyża

Malowidło, znajdujące się obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, zostało odkryte na wschodniej ścianie południowej nawy katedry faraskiej⁶. Obecność szeregu motywów ikonograficznych potwierdza, iż przedstawia ono jeden z najważniejszych tematów sztuki chrześcijańskiej jakim jest *Maiestas Domini*⁷. Jego umiejscowienie we wnętrzu katedry z całą pewnością nie było przypadkowe i należało do cyklu wyobrażeń chrystologicznych zlokalizowanych we wschodniej części świątyni⁸.

Nad kompozycją dominuje postać siedzącego na tronie Chrystusa ubranego w *trabea triumphalis* - białą



Ryc. 1. Przerys malowidła *Maiestas Domini* z katedry w Faras (Galavaris 1986, fig. 1)

szatę zwycięscy, ozdobioną pasami i szlakami ludzkich oczu. W prawej ręce trzyma on zakończoną krzyżem włócznię, która symbolizuje jego zwycięstwo nad szatanem, natomiast w lewej księgę Ewangelii otwartą na zapisanych po koptyjsku słowach oddających sens prologu Ewangelii według świętego Jana: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo (...)” (J. 1:1-14)⁹. Analiza ikonograficzna pokazuje, że ten sparafrazowany cytat należy traktować jako osobny motyw ikonograficzny i klucz do interpretacji całej kompozycji. Poniżej tronu znajdują się dwa anioły adorujące i podtrzymujące krzyż. To zestawienie może być nawiązaniem do apokryficznych przekazów opisujących jak w scenie Zmartwychwstania Chrystusowi towarzyszyli dwaj aniołowie. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że jest to odniesienie zarówno do Apokalipsy oraz do tekstów Ojców Kościoła, zgodnie z którymi znak krzyża na niebie ma poprzedzić powtórne przyjście Chrystusa w chwale.

Według odkrywców główną część kompozycji należy datować na koniec X lub początek XI w. Kazimierz Michałowski zwrócił uwagę, że połączenie Chrystusa tronującego ze sceną adoracji krzyża nie znajduje analogii na terenie Śródziemnomorza¹⁰. Jednak poszczególne elementy kompozycji z pewnością zostały zapożyczone ze sztuki bizantyjskiej i koptyjskiej¹¹. Ze względu na szczególny kult krzyża i jego znaczenie w liturgii nubijskiej, malowidło należy rozpatrywać jako przykład funkcjonowania tematu „teofanii wraz z krzyżem”¹². Dla Tadeusza Dobrzeńckiego analiza malowidła stała się punktem wyjścia do złożonych

6 Jakobielski et al. 2017, s. 292-294.

7 Geneza i rozwój tego tematu ikonograficznego zostały opisane w pracy: Skubiszewski 2010.

8 Godlewski 2000, s. 176

9 Jakobielski 1972, s. 133. Cytat na podstawie Pisma Świętego według: Biblii Tysiąclecia, Wyd. Pallotinum, Poznań, Warszawa, 1984.

10 Michałowski 1974, s. 177-183.

11 Galavaris 1986, s. 237-241.

12 Dobrzeńcki 1987, s. 365-383; van Moorsel 1966.

i pogłębionych studiów dotyczących rozwoju tematu *Maiestas Domini* w ikonografii chrześcijańskiej¹³. Wydaje się jednak, że jego rozważania w zbyt dużym zakresie rozpatrywały problemy sztuki nubijskiej przez pryzmat sztuki wczesnochrześcijańskiej.

Trójca Święta

W drugiej połowie XII lub na początku XIII w. w dolnej części malowidła dodany został wizerunek Trójcy Świętej ukazanej za pomocą trzech identycznie ukształtowanych postaci (ryc. 2). Środkowa z nich jest wyraźnie większa i znajduje się nieznacznie wyżej względem dwóch pozostałych¹⁴. Zróżnicowanie wielkości poszczególnych postaci jest elementem niewystępującym na pozostałych nubijskich przedstawieniach trynitarnych. Trudno przesądzić czy ten zabieg jest efektem chęci pokazania specyficznej relacji pomiędzy poszczególnymi postaciami lub wewnętrznej hierarchii w obrębie Trójcy, czy raczej rezultatem przyjęcia nietypowego układu kompozycyjnego. Zdaniem części badaczy może on sugerować, że postacią w środku jest Bóg Ojciec¹⁵.

W sztuce nubijskiej Trójca Święta była ukazywana najczęściej w formie trzech identycznych postaci o cechach fizjonomii Chrystusa. Poszczególne osoby były więc zazwyczaj obrazowane jako brodaci męż-

czyźni w sile wieku, o długich, opadających na ramiona włosach. Rysy twarzy odznaczały się dostojnością i szlachetnością, co bez wątpienia współgrało z głęboką oprawą ideową malowidła¹⁶. Antropomorficzny sposób obrazowania dogmatu trynitarnego pojawił się w ikonografii nubijskiej dopiero w 2. połowie X w.¹⁷. Na przestrzeni XII i XIII w. wyobrażenie Trójcy Świętej stało się już jednym z najczęściej podejmowanych tematów przez nubijskich malarzy¹⁸. Zjawisko to nie znajduje analogii w żadnej innej części chrześcijańskiego świata i bezsprzecznie świadczy o szczególnym kulcie Trójcy Świętej rozwijającym się w królestwie Makurii¹⁹. Najstarszym znanym nubijskim przedstawieniem trynitarnym jest malowidło z kościoła w Sonqi Tīno. Reprezentuje ono wszystkie podstawowe cechy charakterystyczne dla nubijskich wizerunków Trójcy Świętej i ponadto nie jest wzbogacone o dodatkowe elementy, dlatego można uznać je za potencjalny prototyp dla późniejszych wyobrażeń²⁰.

Warto zaznaczyć, że w Nubii dogmat trynitarny znalazł również drugi sposób obrazowania. Na dwóch malowidłach w Abd el-Gadir²¹ oraz jednym szkicu z klasztoru na Komie H w Dongoli²² odkryto wyobrażenie Trójcy Świętej w formie postaci o trzech głowach - „*tricephalusa*”. Niektórzy uczeni zwracali uwagę na to, że różnego rodzaju trójgłowe hybrydy popularne między

13 Dobrzeński 1980, 1987.

14 Jakobiński et al. 2017, s. 399-400.

15 Michałowski 1974, s. 180; Werner 2013, s. 405.

16 Trzy jednakowe przedstawienia twarzy młodzieńca bez brody znane są między innymi z malowidła w kościele „Rivergate” w Faras oraz koronacji Archaniola Michała w klasztorze na Komie H w Dongoli. Martens-Czarnecka 1992 (a), s. 367, Martens-Czarnecka 2001, s. 264

17 Za szczególny przykład malowidła o charakterze trynitarnym należy uznać również scenę chrztu Chrystusa z klasztoru na Komie H w Dongoli, w której zgodnie z przekazem ewangelicznym (Mt. 3: 17-19) Bóg Ojciec został ukazany jako Manus Dei, a Duch Święty jako gołębica. Martens-Czarnecka 2011, s. 147-150.

18 Po dalsze odniesienia bibliograficzne patrz: Makowski 2015; Martens-Czarnecka 2011, s. 155-162; Scholz 2001, s. 249-251; Werner 2013, s. 405-406.

19 Godlewski 2000, s. 177.

20 Donadoni 1970, s. 214; Makowski 2015, s. 298, fig. 22-1; Pasi 2012, 579, fig. 13.

21 Griffith 1928, s. 71, fig. 47, 56; von Bissing 1937, s. 157.

22 Martens-Czarnecka 2001, s. 271, fig. 12; 2011, s. 158-159, fig. 75.

innymi w sztuce włoskiego renesansu mogą mieć swoje dalekie źródła w ikonografii pogańskiej²³. Obie formuły występują równolegle w klasztorze na Komie H w Dongoli co sugeruje, że można je traktować jako dwie oddzielne wersje tej samej koncepcji obrazowej²⁴.

Piotr Scholz uważa, że popularna na obszarze Nubii forma antropomorficznego obrazowania dogmatu trynitarnego może być bardzo dalekim nawiązaniem do religii egipskich i meroickich, w których bardzo istotna była symbolika potrójnego podziału bóstwa²⁵. Jego zdaniem w specyficznym charakterze nubijskiej ikonografii trynitarniej można dostrzec również wpływy filozofii gnostycznej²⁶. Tak dalekie analogie oparte na analizach tematów ramowych są jednak oczywiście bardzo trudne do udowodnienia. Warto zaznaczyć,



Ryc. 2. Wyobrażenie Trójcy Świętej znajdujące się poniżej przedstawienia *Maiestas Domini* w katedrze w Faras (Dokumentacja konserwatorska w zbiorach działu Sztuki Starożytnej i Wschodniochrześcijańskiej Muzeum Narodowego w Warszawie).

że ze względu na pogańskie i heretyckie implikacje w 1745 roku papież Benedykt XIV zakazał portretować Trójcę Świętą za pomocą trzech jednakowo ukształtowanych postaci Chrystusa²⁷.

Stosunkowo rzadko wyobrażenia trynitarne są głównymi tematami malowideł. Ich obecność najczęściej wiązała się z protekcją mającą ukazać boski aspekt ziemskiej władzy lub z poszerzeniem podejmowanych kwestii teologicznych²⁸. Mimo wewnętrznej spójności wizerunki Trójcy Świętej pojawiają się w różnych kontekstach i służą do przekazywania różnych treści. Na skutek braku źródeł tekstowych nie wiadomo w jaki sposób Nubijczycy rozumeli przedstawienia trynitarne i czy zakładali istnienie wewnętrznej hierarchii w ich obrębie²⁹. Za jedyną wskazówkę może posłużyć inwokacja do Trójcy Świętej umieszczona w liście króla Mojżesza Jerzego do Apy Marka patriarchy Aleksandrii odkrytym w domu 177 w Qasr Ibrim. Akcent w tym cennym dokumencie został wyraźnie położony na podkreślenie równości i współlistotności wszystkich osób Trójcy Świętej³⁰.

Sposób obrazowania Trójcy Świętej za pomocą trzech identycznych postaci pojawił się w Nubii prawdopodobnie już w silnie utrwalonej i spójnej formie. Wizualna jednolitość wszystkich trzech osób Trójcy Świętej oddaje przede wszystkim ich współlistotność, jedność i równość. Jeden Bóg jest jednocześnie wspólnotą trzech osób³¹. Źródła tego typu obrazowania Trój-

23 Pettazzoni 1946, s. 135-151.

24 Makowski 2015, s. 295.

25 Scholz 2001, s. 251.

26 Idem 1990, s. 565-568.

27 Hallebeek 2007, s. 353.

28 Sceny opieki Trójcy Świętej zostały włączone do programu oficjalnego wpisując się tym samym w symbolikę ideologii władzy. Przedstawienia protekcji Trójcy Świętej sprawowanej nad przedstawicielami władzy państwowej znane są z kościoła Rivergate w Faras (Griffith 1926, s. 77, fig. 61; Martens-Czarnecka 1992 (a), s. 367), klasztoru na Komie H w Dongoli (Martens-Czarnecka 2001 (a), s. 285-300) oraz sali tronowej w Dongoli (Godlewski 2012, s. 310-311, fig. 27, Zielińska 2015, fig. 2-7, 2-12).

29 Martens-Czarnecka 2011, s. 155.

30 Adams 1996, s. 228.

31 Greshake 2009, s. 483-484.

cy Świętej można odnaleźć w Nowym Testamencie. Z fragmentów Ewangelii świętego Jana można wnioskować, iż właściwością Trójcy Świętej jest wielość w jedności: „(...) Ja i Ojciec jedno jesteśmy” (J. 10:30); „(...) Kto widzi mnie, widzi i Ojca” (J. 14:9).

W literaturze przedmiotu stosunkowo często źródła obrazowania przedstawień Trójcy Świętej widziano w tekstach Atanazego Wielkiego³². Jego twórczość była szczególnie popularna na terenach Egiptu, nie dysponujemy jednak żadnymi bezpośrednimi dowodami świadczącymi o tym, że była znana również w Nubii. W swoich naukach Atanazy podkreślał jedność i współlistotność wszystkich osób Trójcy Świętej. Do koncepcji obrazowania można odnieść przede wszystkim fragmenty jego Listów do biskupa Serapiona, w których pisze o posłannictwie Ducha Świętego. Zwraca w nich uwagę na to, że ma On wspólną naturę z osobami Boga Ojca i Syna. W konsekwencji obraz Syna jest jednocześnie obrazem Ojca, a w obrazie Ojca jest uosobiony również Syn³³. Podobny wydźwięk ma również, często przywoływany w kontekście omawiania literackich źródeł przedstawiania Trójcy Świętej, protest świętego Ireneusza z Lyonu skierowany przeciwko herezjom. Zdaniem świętego *Ojciec jest niewidzialnością Syna, natomiast Syn jest widzialnością Ojca* (Haer. IV, 6, 6)³⁴.

Najwcześniejsze przykłady sposobu obrazowania Trójcy Świętej jako wizerunku trzech postaci o fizjonomii Chrystusa datowane są na X i XI w. i znane są głównie ze sztuki anglo-saksońskiej. Dopiero w XII

i XIII w. stał się on powszechny w całej Europie zachodniej. W tym okresie wykrystalizowały się nowe typy przedstawień trynitarnych, które na stałe wpisały się do ikonografii chrześcijańskiej³⁵. Na szczególne podobieństwa nubijskich i europejskich przedstawień trynitarnych zwróciła uwagę Anna Maria D’Achille interpretując malowidło z Vallepietra we Włoszech³⁶. Głównym elementem odróżniającym europejskie przedstawienia od nubijskich wizerunków Trójcy Świętej jest obecność gestów rąk, za pomocą których można określić posłannictwo poszczególnych postaci oraz inskrypcji umożliwiających ich pewną identyfikację³⁷. Charakterystyczną cechą nubijskich przedstawień z kolei jest bliska, niemal intymna relacja poszczególnych osób boskich wyrażona poprzez bezpośrednie ich przyleganie.

Wielu uczonych zwracało uwagę na to, że antropomorficzny sposób obrazowania Trójcy Świętej mógł zostać zaczerpnięty na tereny Nubii z Etiopii³⁸. Podobieństwa na płaszczyźnie formalnej sugerują, iż w średniowieczu możliwe były wzajemne oddziaływania obu centrów artystycznych. Jednakże w odróżnieniu od Nubii, w Etiopii Trójca Święta była zazwyczaj przedstawiana jako trzy postacie Boga Ojca, ukazanego jako starca o siwej brodzie. Konwencja ta odnosi się do wieczności Boga Ojca i jednocześnie nawiązuje do prorocstwa Daniela (Dan. 7:9-13) oraz apokaliptycznej wizji świętego Jana (Ap. 1:13-14). Poza tym zdecydowana większość etiopskich przedstawień trynitarnych pochodzi dopiero z XV i XVI w. Stanisław Chojnacki

32 Przykładowo: Scholz 2001, s. 251.

33 W szczególności drugi i trzeci wiersz pierwszego listu oraz dwudziesty piąty drugiego. Atanazy 1996, s. 98, 110, 104-105, 124-125.

34 Boespflug 2011, s. 474.

35 Brown 1999, s. 330-334; Boespflug 2011, s. 474-479.

36 D’Achille 1991, 2007.

37 Greshake 2009, s. 483-484.

38 Martens-Czarnecka 1999, s. 555-556, fig. 1-3; Scholz 2001, s. 251.

sugeruje jednak, że ten typ ikonograficzny mógł być obecny w sztuce etiopskiej już w XIII, a być może nawet pod koniec XII w. Mimo to Etiopia prawdopodobnie nie była głównym źródłem inspiracji dla rozwoju tematów trynitarnych na terenie Nubii³⁹. Bez wątplenia wykluczyć można również wpływ egipski, ponieważ z ikonografii koptyjskiej nie znane są żadne bezpośrednie próby obrazowania dogmatu trynitarnego⁴⁰.

Warto zaznaczyć, że według T. Dobrzeńskiego brak inskrypcji nie pozwala stwierdzić czy wyobrażenie trzech jednakowych wizerunków o cechach fizjonomii Chrystusa z katedry w Faras miało znaczenie trynitarne. Jego zdaniem mogło ono odnosić się do treści chrystologicznych. W takim rozumieniu przedstawianie mogło wyrażać fakt, iż Chrystus jest tą samą osobą przed Wcieleniem, podczas pobytu na Ziemi oraz w dniu Powtórnego Przyjścia na Sąd Ostateczny. Jest Bogiem, który był, jest i będzie. Jednocześnie może to być manifestacja Chrystusa jako Starowiecznego, Emanuela i Pantokratora. W tym świetle przedstawienie *Maiestas Domini* i wizerunek trzech identycznych postaci Chrystusa łączy apokaliptyczny wydźwięk⁴¹. Mimo dużej atrakcyjności, obecnie interpretacja ta wydaje się jednak mało prawdopodobna. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na fakt, że tego typu przedstawienia są bardzo rzadkie w ikonografii chrześcijańskiej. Ponadto we wszystkich przykładach znanych ze sztuki bizantyjskiej poszczególne postacie różnią się od siebie wiekiem i atrybutami⁴². Wydaje się również istotne aby podkreślić, iż w momencie gdy T. Dobrzeński

przedstawił swoją propozycję większość nubijskich wyobrażeń trynitarnych czekała jeszcze na odkrycie.

Interpretacja całej kompozycji

Początkowo obraz majestatu Chrystusa oraz przedstawienie trynitarne były traktowane jako dwie oddzielne, bezpośrednio ze sobą niezwiązane kompozycje⁴³. Przeświadczenie to wynikało z faktu, iż lewa i centralna postać Trójcy Świętej w nieznacznym stopniu nachodzą na wcześniejsze przedstawienia krzyża i adorujących go aniołów. Warto zaznaczyć jednak, że większość powierzchni wcześniejszego malowidła pozostała odkryta. Ponadto powiązanie tematyczne obu przedstawień, jak i ich osiowy układ sugerują, iż XII-wieczny artysta celowo połączył oba wyobrażenia tworząc składającą się z dwóch części, spójną kompozycję. Działanie to miało na celu dodatkowo poszerzenie znaczenia liturgicznego sceny *Maiestas Domini*⁴⁴.

Bezpośrednio pod przedstawieniem Trójcy Świętej w otoczeniu dwunastu apostołów znajduje się niewielkie podium, które prawdopodobnie pełniło rolę pomocniczego ołtarza. Po przebudowach w „późnym okresie” funkcjonowania katedry w południowo-wschodnim naosie wyodrębnić można trzy oddzielne kaplice⁴⁵. Malowidło znajdujące się w północno-wschodnim rogu naosu mogło więc pełnić rolę kompozycji apsydowej. Z apsyd kościołów koptyjskich znane jest apokaliptyczne przedstawienie, w którym w górnej części zobrazowany jest tronujący Chrystus w otoczeniu Czterech Istot Żyjących symbo-

39 Chojnacki 1983, s. 113.

40 van Moorsel 1989, s. 15.

41 Dobrzeński 1987, s. 363-385.

42 Bigham 1995, fig. 11; Galavaris 1979, fig. 75-78; Tsuji 1975, fig. 1-4.

43 Michałowski 1974, s. 177-183.

44 Galavaris 1986, s. 237.

45 Godlewski 2006, s. 134.

lizujących ewangelistów, natomiast w dolnej aposto-
lowie po obu stronach Marii Dziewicy⁴⁶. Podobnym
układem charakteryzuje się również apsyda kościoła
Aniołów w Tamit⁴⁷.

Malowidło można traktować jako obraz epifa-
nii Chrystusa, który objawia się zarówno jako człowiek,
jak i jedna z trzech osób Trójcy Świętej. Apostołowie,
którzy z dwóch stron flankują główne przedstawie-
nie, zostali ukazani jako świadkowie chwały Chrystusa
i posłańcy mający rozprzestrzeniać po świecie wieść
o jego wcieleniu i inkarnacji. Ich obecność jest również
wyraźnym nawiązaniem do treści eucharystycznych.
Pasy oczu widoczne na szatach Chrystusa mają odnie-
sienie do apokaliptycznej wizji Czterech Istot Żyjących
– „Cztery Istoty Żyjące - a każda z nich ma po sześć skrzy-
del – dokola i wewnątrz są pełne oczu, (...)” (Ap. 4:6-8).
Ponadto w egipskim i bizantyjskim rycie oczy są wy-
mienione w modlitwie eucharystycznej jako atrybuty
szczęśliwych serafinów i cherubinów. Innym ele-
mentem, który mógł być związany z liturgią jest włócz-
nia trzymana przez Chrystusa. Jej forma może nawią-
zywać do „lancy”, która była wykorzystywana w liturgii
koptyjskiej do przygotowywania darów eucharystycz-
nych w *prothesis*. Kompozycja malowidła i motywy wy-
korzystane przez artystę skłaniają do przypuszczenia,
iż mógł on próbować połączyć elementy nawiązujące
do wizji apokaliptycznej i treści charakterystyczne dla
liturgii koptyjskiej w jedną spójną całość⁴⁸.

Słowa otwierające ewangelię świętego Jana
znajdujące się na kartach księgi trzymanej przez Chry-
stusa wydają się być kluczem do zrozumienia całości

kompozycji. Potrójne oświadczenie: „Na początku
było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo
[...]” (J. 1:1-14) można traktować jako jeden z począt-
kowych elementów, które ukonstytuowały teologię try-
nitarną. Stąd wywodzi się koncepcja współlistotności
Trójcy Świętej. Cytat dodatkowo wpisuje się w obraz
teofanii Jezusa Chrystusa przedstawionego w chwale,
będącego jednocześnie jedną z osób Trójcy Świętej⁴⁹.

Podobnie jak Chrystus zasiadający na tronie,
wszystkie trzy osoby Trójcy Świętej trzymają włócznie
zakończone krzyżami. Wydaje się, że motyw ten należy
traktować jako kolejne nawiązanie do sfery eschatolo-
gicznej. Czytelne odniesienie do inkarnacji świadczy
o tym, że malowidło można rozumieć zarówno jako
obraz teofanii boskiej, jak i ludzkiej natury Chrystusa.
Jednocześnie ukazuje ono apokaliptycznego władcę
wszechświata jako jedną z osób Trójcy Świętej.

Połączenie znaczenia trynitarnego i chrysto-
logicznego jest jeszcze bardziej oczywiste na drugim
przedstawieniu Trójcy Świętej z północnej nawy w ka-
tedrze Faras, na którym w oddzielnych rejestrach znaj-
duje się zestawienie trzech postaci o cechach fizjonomii
Chrystusa z trzema krzyżami⁵⁰. W klasztorze na Komie H
w Dongoli odkryto również dwa wyobrażenia *Maiestas
Trinitatis*, które można interpretować jako unikalne
wersje tematu *Maiestas Domini*. W przeciwieństwie do
malowidła z Faras nie są one jednak połączone ze sferą
liturgiczną⁵¹.

Podsumowanie

Zastąpienie sceny adoracji krzyża wizerunkiem

46 Galavaris 1986, s. 238-239. Według Georga Galavaris'a układ kompozycji faraskiej *Maiestas Domini* może nawiązywać do ikonografii ewangeliarzy bizantyjskich. Tadeusz Dobrzeński wskazuje ponadto na możliwe inspiracje palestyńskim malarstwem ikonowym.

47 Monneret de Villard 1935-1957, s. CLII, CLXII, CLXIX.

48 Galavaris 1986, s. 238-240.

49 Ibidem, s. 239.

50 Michałowski 1967, s. 84-85; Dinkler 1975, s. 26, Jakobiński et al. 2017, s. 254-257.

51 Martens-Czarnecka 2011, s. 160, fig. 73; Makowski 2015, s. 300, fig. 22-7.

Trójcy Świętej z całą pewnością było rezultatem wzrostu popularności przestawień trynitarnych, jaki w XII w. miał miejsce w ikonografii nubijskiej. Przekształcenie kompozycji było również podyktowane przemianami w aranżacji przestrzeni liturgicznej farańskiej katedry. Trójca Święta wspomaga mistyczną oprawę całej kompozycji. Współgra z tematami chrystologicznymi i apokaliptycznymi obecnymi w przedstawieniu *Maiestas Domini* uwypuklając ich kosmogoniczny charakter. W ten sposób obrazowanie dogmatu będącego największą tajemnicą duchową chrześcijaństwa podkreśla zapowiedź Sądu Ostatecznego i nadzieję płynącą z apokaliptycznego przesłania.

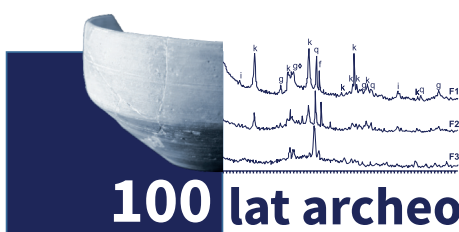
Złożoność znaczeniowa malowidła przedstawiającego *Maiestas Domini* wraz z Trójcą Świętą dowodzi, iż Nubijczycy byli głęboko zaznajomieni z różnymi nurtami teologicznymi. Nie bali się obrazować pojęć nieuchwytnych i niemożliwych do przedstawienia za pomocą konwencjonalnego wizerunku. Zjawisko to było bez wątpienia efektem specyficznej presji tworzenia obrazów charakterystycznej dla wszystkich społeczności chrześcijańskich.

Bibliografia:

- Adams 1996
- Adams W. Y., *Qasr Ibrîm: The Late Medieval Period* [Excavation Memoir 59], London: Egypt Exploration Society, 1996.
- Bigham 1995
- Bigham S., *The image of God the Father in Orthodox theology and iconography and other studies*, 1995, Torrance, CA Oakwood.
- Boespflug 2011
- Boespflug F., *The Trinity in Christian Visual Arts*, [w:] The Oxford Handbook of Trinity, red. G. Emery, M. Levering, Oxford: Oxford University Press, 2011, s. 472-488.
- Boespflug 2008
- Boespflug F., *Karykatury Boga: potęga i niebezpieczeństwo obrazu*, tłum. M. Szewc, Poznań: W drodze, 2008.
- Brown 1999
- Brown R., *The Trinity in Art*, [w:] The Trinity: An Interdisciplinary Symposium on the Trinity, red. S. T. Davies, D. Kendall, G. O'Collins, Oxford 1999, s. 329-356.
- Chojnacki 1983
- Chojnacki S., *Major Themes in the Ethiopian Painting: Indigenous Developments, the Influence of Foreign Models and Their Adaptation from the 13th to the 19th Century*, Wiesbaden 1983.
- D'Achille 1991
- D'Achille A. M., *Sull'iconografia trinitaria medievale: la Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepiera*, *Arte Medievale* 5(1), 1991, s. 49-73.
- D'Achille 2007
- D'Achille A. M., *Un problema di iconografia trinitaria tra Oriente e Occidente: l'affresco di Vallepiera e le immagini di Faras (Nubia). Convergenze poligenetiche o emergenze corradicali?* [w:] *Medioevo mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam. Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 21-25 settembre 2004* [Convegni di Parma 7], red. A.C. Quintavalle, Milan: Electa, 2007, s. 511-524.
- Dinkler 1975
- Dinkler E., *Beobachtungen zur Ikonographie des Kreuzes in der nubischen Kunst*, [w:] *Nubia: récentes recherches. Actes du Colloque nubologique international au Musée national de Varsovie 19-22 Juin 1972*, red. K. Michałowski, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1975, s. 22-30.
- Dobrzeński 1974
- Dobrzeński T., *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych. Część druga. Maiestas Crucis w ściennym malarstwie Nubii (Faras)*, *Roczniki Muzeum Narodowego w Warszawie* 18, 1974, s. 215-308.
- Dobrzeński 1980
- Dobrzeński T., *Nubijska Maiestas Domini z Katedry w Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie 1*, *Roczniki Muzeum Narodowego w Warszawie* 24, 1980, s. 302-324.
- Dobrzeński 1987
- Dobrzeński T., *Nubijska Maiestas Domini z Katedry w Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie 2*, *Roczniki Muzeum*

- Narodowego w Warszawie 31, Warszawa, 1987, s. 363-385.
- Donadoni 1970
- Donadoni S., *Les fouilles à l'église de Sonqi Tino*, [w:] Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit: Ergebnisse und Probleme auf Grund der jüngsten Ausgrabungen, red. E. Dinkler, Recklinghausen: A. Bongers, 1970, s. 209-218.
- Galavaris 1979
- Galavaris G., *The illustrations of the prefaces in Byzantine gospels* [Byzantina Vindobonensia 11], Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1979.
- Galavaris 1986
- Galavaris G., *Observation on the Iconography of a Faras "Majestas" and its Relatives*, [w:] Nubische Studien. Tagungsakten der 5. Internationalen Konferenz der International Society for Nubian Studies, Heidelberg, 22.-25. September 1982, red. M. Krause, Mainz am Rhein, 1986, s. 237-244.
- Godlewski 1992
- Godlewski W., *Some remarks on the Faras Cathedral and its painting*. *Journal of Coptic Studies* 2, 1992, s. 99-116.
- Godlewski 1995
- Godlewski W., *The late period in Nubian art – from the middle of 13th to the end of 14th centuries*, [w:] Der Sudan in Vergangenheit und Gegenwart / Sudan past and present [Nordostafrikanisch/westasiatische Studien 1], red. R. Gundlach, M. Kropp, A. Leibundgut Frankfurt am Main: P. Lang, 1995, s. 37-63.
- Godlewski 2000
- Godlewski W., *Nubia, Egypt, and Byzantium*, [w:] Perceptions of Byzantium and its neighbors (843-1261): The Metropolitan Museum of Art Symposia, red. O.Z. Pevny, New York: Metropolitan Museum of Art, 2000, s. 168-182.
- Godlewski 2006
- Godlewski W., *Pachoras – The Cathedrals of Aetios, Paulos and Petros – The Architecture* [PAM supplement Series 1], Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.
- Godlewski 2012
- Godlewski W., *Dongola 2008-2009*, *Polish Archaeology in the Mediterranean* 21, 2012, s. 289-314.
- Greshake 2009
- Greshake G., *Trójjedyny Bóg: Teologia Trynitarna*, tłum. Jan Tyrawa, Wrocław, 2009.
- Griffith 1926
- Griffith F.L., *Oxford excavations in Nubia*, *Liverpool Annals of Archaeology and Anthropology* 13, 1926, s. 63-88.
- Griffith 1928
- Griffith F.L., *Oxford excavations in Nubia, LVI-LXI: The church at Abd el-Qadir*, *Liverpool Annals of Archaeology and Anthropology* 15, 1928, s. 63-88.
- Hallebeek 2007
- Hallebeek, J., *Papal Prohibitions midway between rigor and laxity. On the issue of depicting the Holy Trinity*, [w:] Iconoclasm and iconoclasm: Struggle for religious identity [Jewish and Christian Perspectives Series 14], red. W. van Asselt, P. Geest, D. Müller, T. Salemink, 2007, s. 353-383.
- Jakobielski 1972
- Jakobielski S., *A history of the Bishopric of Pachoras on the basis of Coptic inscriptions* [Faras 3], Warszawa: PWN, 1972.
- Jakobielski et al. 2017
- Jakobielski S. et al., *Pachoras. Faras. The wall paintings from the Cathedrals of Aetios, Paulos and Petros* [PAM Monograph Series 4], Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2017.
- Makowski 2015
- Makowski, P., *The Holy Trinity in Nubian Art*, [w:] Dongola 2012-2014, Fieldwork, conservation and site management [PCMA Excavation Series 3], red. W. Godlewski, D. Dzierzbicka, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015, s. 293-308.
- Martens-Czarnecka 1992
- Martens-Czarnecka M., *Late Christian Painting in Nubia*, [w:] Études nubiennes. Actes du VII Congrès International d'Études Nubiennes 3-8 septembre 1990, red. C. Bonnet, Geneve 1992, s. 307-316.
- Martens-Czarnecka 1992 (a)
- Martens-Czarnecka M., *New look at the wall paintings of the Rivergate Church in Faras*, [w:] Orbis Aethiopicus. Studia in honorem Stanislaus Chojnacki natali septuagesimo quinta dicata, septuagesimoseptimo oblate, red. P.O. Scholz, vol. 2, Albstadt 1992, s. 363-383.
- Martens-Czarnecka 1999

- Martens-Czarnecka M., *Certain common aspects of Ethiopian and Nubian painting*, *Nubica et Aethiopica* 4/5, 1999, s. 551-564.
- Martens-Czarnecka 2001
- Martens-Czarnecka M., *Wall paintings discovered in Old Dongola*, [w:] *Dongola-Studien: 35 Jahre polnischer Forschungen im Zentrum des makuritischen Reiches* [Bibliotheca Nubica et Aethiopica 7], red. S. Jakobielski, P.O. Scholz, Warszawa: ZAŚ PAN, 2001, s. 253-284.
- Martens-Czarnecka 2001 (a)
- Martens-Czarnecka M., *Nubian king – a painting from the Monastery in Dongola*, [w:] *Dongola-Studien: 35 Jahre polnischer Forschungen im Zentrum des makuritischen Reiches* [Bibliotheca Nubica et Aethiopica 7], red. S. Jakobielski, P.O. Scholz, Warszawa: ZAŚ PAN, 2001, s. 285-300.
- Martens-Czarnecka 2011
- Martens-Czarnecka M., *The Wall Paintings from the Monastery on the Kom H in Dongola*, [Dongola 3], Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Michalowski 1967
- Michalowski K., *Faras: die Kathedrale aus dem Wüstensand*, Einsiedeln–Zürich–Cologne: Benziger, 1967.
- Michalowski 1974
- Michalowski K., *Faras. Wall Paintings in the Collection of the National Museum in Warsaw*, Warszawa 1974.
- Monneret de Villard 1935-1957
- Monneret de Villard U., *La Nubia Medioevale*, vol. 1-4, Le Caire 1935-1957.
- Pasi 2012
- Pasi S., *I dipinti della chiesa di Songi Tino in Nubia*, *Scienze dell'Antichità* 18, 2013, s. 571-595.
- Pettazzoni 1946
- Pettazzoni R., *The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 9, 1946, s. 135-151.
- Scholz 1990
- Scholz P. O., *Gnostische Elemente in nubischen Wandmalereien: das Christusbild*, *Nubica* 1–2, 1990, s. 565-584.
- Scholz 2001
- Scholz P.O., *Das nubische Christentum und seine Wandmalereien*, [w:] *Dongola-Studien: 35 Jahre polnischer Forschungen im Zentrum des makuritischen Reiches* [Bibliotheca Nubica et Aethiopica 7], red. S. Jakobielski, P.O. Scholz, Warszawa: ZAŚ PAN, 2001, s. 177-251.
- Skubiszewski 2010
- Skubiszewski P., *Maiestas Domini. Zagadnienie początków*, *Portolana* 4, 2010, s. 15-57.
- Tsuji 1975
- Tsuji S., *The beadpiece miniatures and genealogy pictures in Paris*. *Gr.* 74, *Dumbarton Oak Papers* 29, 1975, s. 165-203.
- van Moorsel 1966
- van Moorsel P., *Une théophanie nubienne*, *Rivista di Archeologia Cristiana* 42, 1966, s. 297-316.
- van Moorsel 1989
- van Moorsel P., *Medieval church decoration in Nubia and Upper Egypt compared with that in Lower Egypt: An iconographical approach*, *Nubian Letters* 12, 1989, s. 14-16.
- von Bissing 1937
- von Bissing F.W. *Die Kirche von Abd el Gadir bei Wadi Halfa und ihre Wandmalereien*, *Mitteilungen des Deutschen Instituts für Ägyptische Altertumskunde in Kairo* 7, 1937, s. 128-183.
- Weitzmann 1970
- Weitzmann K., *Some remarks on the sources of the fresco paintings of the Cathedral of Faras*, [w:] *Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit: Ergebnisse und Probleme auf Grund der jüngsten Ausgrabungen*, red. E. Dinkler, Recklinghausen: Bongers, 1970, s. 325-346.
- Werner 2013
- Werner R., *Das Christentum in Nubien: Geschichte und Gestalt einer afrikanischen Kirche* [Studien zur orientalischen Kirchengeschichte 48], Berlin: Lit., 2013.
- Zielińska 2015
- Zielińska D., *Painted Decoration of the Central Hall: preliminary inventory*, [w:] *Dongola 2012-2014, Fieldwork, conservation and site management* [PCMA Excavation Series 3], red. W. Godlewski, D. Dzierzbicka, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015, s. 25-36.



100 lat archeologii na Uniwersytecie Warszawskim