

# Chabiera, Aleksandra

---

## Malowidła z grobowca III w Wardian, Aleksandria

---

Studia i Materiały Archeologiczne 12, 9-39

---

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aleksandra Chabiera

## Malowidła z grobowca III w Wardian, Aleksandria

Grobowiec odkryty został w 1960 roku podczas prac budowlanych wraz z innymi trzema, tworzącymi, jak się wydaje, część rozległej nekropoli<sup>1</sup>. Badaniami prowadzonymi przez Muzeum Grecko-Rzymskie w Aleksandrii kierował ówczesny dyrektor Muzeum H. Riad.

Po przeprowadzeniu badań hypogea zostały zniszczone – przewidziano w tym miejscu budowę suchych doków, a stan zachowania grobowców nie upoważniał do starań o przyznanie im statusu zabytków chronionych. Odnalezione elementy dekoracji architektonicznej i malowidła przeniesiono do Muzeum Grecko-Rzymskiego w Aleksandrii.

Jak wiele grobowców aleksandryjskich, tak i te są w literaturze fachowej podwójnie lokalizowane. Riad we wstępie swojego artykułu z 1967 roku umieszcza odkryte hypogea w Wardian (Minet el-Bassal), na zachodzie Aleksandrii<sup>2</sup>. Niestety, obie wymienione przezeń dzielnice nie są położone obok siebie, lecz odległe o kilka kilometrów i oddzielone dzielnicami Gabbari i Mafrusa. Dzięki innym szczegółom topograficznym podanym przez Riad'a w wyżej wspomnianym artykule ustalono lokalizację odkrytych hypogeów – na granicy dzisiejszych dzielnic Gabbari i Mafrusa<sup>3</sup>. Wydaje się więc, że odpowiedniejsza jest lokalizacja zabytku w Mafrusa, spotykana zresztą także w piśmiennictwie naukowym.

Cztery odkryte kompleksy były całkowicie wyrabowane i częściowo zniszczone, zaś niepełna dokumentacja i brak raportów wykopaliskowych uniemożliwiają nawet ustalenie, jakie było położenie hypogeów wobec siebie<sup>4</sup>.

Grobowiec I był typu oikosowego z dziedzińcem oraz salą z wykutymi w dwóch ścianach *loculi* i sarkofagiem typu *kliné*.

Grobowiec II składał się z otwartego dziedzińca i dwóch pomieszczeń. Po środku dziedzińca znajdował się wykuty w skale ołtarz. W mniejszym pomieszczeniu w trzech ścianach wykuto *loculi* oraz ustawiono mały, wapienny ołtarz.

---

Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Elżbiety Jastrzębowskiej i przedstawionej w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego w 2002 roku.

<sup>1</sup> RIAD 1967: 90.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>3</sup> DELAPORTE 1999: 17.

<sup>4</sup> Oprócz hypogeów III i IV, które Riad zadokumentował na jednym rysunku jako przylegające do siebie.

Grobowiec III (**fig. 1**) obejmował dwa pomieszczenia: tzw. dziedziniec (1 na planie) z fragmentem korytarza (3 na planie) i komorę grobową (2 na planie). Na prawo od wejścia do komory grobowej zachowały się ślady sarkofagu typu *kliné* flankowanego dwoma pseudofilarami, pomiędzy którymi umieszczono malowaną scenę z trzema ptakami i ornamentem roślinnym (A na planie). Malowidło to nie zachowało się, nie ma go w spisie inwentarza Muzeum Grecko-Rzymskiego<sup>5</sup>.

Ściana północna komory grobowej, na lewo od wejścia, była całkowicie zniszczona, ale zapewne i tu znajdował się sarkofag. Świadczy o tym ślad na malowidle ze ściany wschodniej, którego dolna część zdobiona jest imitacją marmuru obramowaną czarnym pasem. Malowidło to nie pokrywa ściany na całej szerokości; po lewej stronie widać prostokątne wykucie, powstałe wcześniej od dolnej części malowidła – tam zapewne przylegał krótszy bok zniszczonego sarkofagu (**fig. 2**). W ścianie na przeciw wejścia wykuto w późniejszej epoce otwór, niszcząc część pokrywającego ją malowidła. Przed wejściem do komory grobowej (po prawej stronie), na tzw. dziedzińcu zachowały się cztery malowidła na jednym, profilowanym bloku skalnym (na planie kolejno: C, D, E i F).

Na przeciw komory grobowej, pod przeciwległą ścianą „dziedzińca” znajdował się sarkofag wykuty w podłożu skalnym, pokryty stiukiem z dekoracją malarską (4 na planie)<sup>6</sup>.

Grobowiec IV składał się z małego dziedzińca z dwiema kryptami (wykutymi jedna za drugą w głębi skały) i sarkofagiem wykutym w podłożu oraz z sal grobowych z wykutymi w ścianach *loculi*.

## Malowidła ściennie z grobowca III<sup>7</sup>

### 1. Malowidło z postacią leżącego mężczyzny (nr 27030<sup>8</sup>, B na planie)

Wymiary bloku skalnego z malowidłem: wysokość: 106 cm + 47 cm profilowanego gzymsu, szerokość: ok. 160 cm. W lewym dolnym rogu ubytek (17 cm x 33 cm) – ślad po sarkofagu umieszczonym na ścianie obok. Sarkofag zapewne połączony był zaprawą ze ścianą malowidła – zachowały się polichromowane wgłębienia, wyraźnie wychodzące poza lico ściany wzdłuż granicy pomiędzy malowidłem a wykutym śladem po sarkofagu.

Malowidło jest bardzo zniszczone. Widać kilka większych ubytków (wykucia), ale głównie zniszczenia polegają na mikroskopijnych, bardzo licznych ubytkach farby. W południowo-wschodniej części ściany wykuto wtórnie otwór drzwiowy, zapewne niszcząc część pokrywających ścianę malowideł<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> *Ibidem*, plan 4.

<sup>6</sup> Ten zabytek opublikowany został przez Riad'a w 1967 wraz ze zdjęciem, najwyraźniej *in situ* (Riad 1967: 93). Jednak Riad w liście z 14 września 1987 (VENIT 1988: 78, n. 21) napisał, że panel z duszą *ba* nie należy do tego samego grobowca co malowidło z *saqiyeh* – postanowiłam więc w niniejszym artykule nie omawiać tego malowidła.

<sup>7</sup> Dokładny opis fresków powstał podczas pobytu autorki w Aleksandrii.

<sup>8</sup> Według spisu inwentaryzacyjnego w Muzeum Grecko-Rzymskim, Aleksandria.

<sup>9</sup> RIAD 1967: 93.

Paleta barw jest skromna: różne odcienie brązu (od ciemnego po jasnordzawy, przechodzący w pomarańczowy), zieleń (jasna, ciemna), czerń, turkus (cztery pionowe pasy nad altanką), kremowe tło. Nie użyto czarnej kreski do zaznaczenia konturów poszczególnych motywów.

W zniszczonej, górnej części wyprofilowanej na kształt gzymsu widać pionowe ślady dłuta w kamieniu. Podkład ma kilka warstw, co było konieczne, gdyż powierzchnia skały jest nierówna (zresztą malowidło nie ma równej powierzchni, widać wybrzuszenia i wgłębienia, a niektóre fragmenty malowidła wraz z podkładem nie przylegają bezpośrednio do skały, gdyż się wybrzuszyły, prawdopodobnie pod wpływem wilgoci). Gzyms nad głównym panelem jest bardzo zniszczony. Na najlepiej zachowanej części malowidła widać motywy roślinne, może owoce (okrągłe, pojedyncze „kule”), liście i inne motywy trudne do zidentyfikowania. Górny róg bloku kamiennego uformowany jest w sposób niepozostawiający wątpliwości, że na jego wysokości kończył się blok skały z malowidłem.

Fresk jest bardziej zniszczony po lewej stronie, co utrudnia identyfikację tej części przedstawienia. Widoczny jest jasnozielony kształt z brązowoczarnymi konturami i kropkami rozmieszczonymi na całej jego powierzchni oraz obok – ciemno-brązowy motyw przypominający sylwetkę ludzką (fig. 3).

Po prawej stronie przedstawiono nagiego mężczyznę, półleżącego, opartego na lewym łokciu, z prawą ręką uniesioną i zgiętą za głową oraz z nogami skrzyżowanymi na wysokości łydek. Postać leży pod altaną, z której zwisają wici roślinne zawinięte wokół jej górnej, ocieniającej części, przedstawionej jako wygięty w łuk daszek (fig. 4).

Dolny rejestr zajmuje imitacja marmuru oddzielona od górnego czarnym, szerokim pasem. W dolnym, lewym rogu widać prostokątny ślad po odkuciu sarkofagu umieszczonego pod sąsiadującą ścianą. Pas zamykający od góry imitację marmuru oddziela ją też od śladu po sarkofagu.

Malowidło znajduje się dziś w magazynie muzeum.

## 2. Monolityczny blok skalny z czterema freskami (nr 27029)

### 2.1. Malowidło z przedstawieniem *saqiyeh* (C na planie)

Wysokość: ok. 190 cm (góra malowidła jest zniszczona, lecz zachowana z innej strony tego samego bloku skalnego), szerokość: 137 cm (fig. 5, 6, 7).

Paleta kolorów jest raczej uboga – jasny brąz, czerń, zieleń oraz nieco czerwieni i błękitu – lecz przez nakładanie na siebie kilku warstw farby uzyskano wiele odcieni.

Malowidło jest zniszczone w części dolnej: widoczne jest wykucie na całej długości, także na prostopadłej ścianie bocznej z malowidłem omówionym poniżej. Zniszczenie to powstało prawdopodobnie w wyniku przygotowania bloku skalnego do transportu. Zniszczona część mogła być dekorowana imitacjami wątków murarskich lub białym panelem bez żadnych ozdób i bez przedstawień figuralnych.

Fresk jest dobrze zachowany oprócz dość zniszczonego przedstawienia postaci chłopca grającego na instrumencie pasterskim. Przedstawia scenę z życia codziennego w Egipcie antycznym – pracę koła wodnego (*saqiyeh*) używanego na kanałach

nawadniających, służącego do podnoszenia wody i przenoszenia jej do wyżej położonego zbiornika lub kanału (fig. 6). *Saqiyeh* jest napędzana przez woły wprawiające w ruch zespół połączonych kół z przegrodami, do których wpływa woda. W opisywanej scenie namalowano dwa woły poruszające się odwrotnie do ruchu wskazówek zegara: na pierwszym planie widać jasnobrażowe, a w głębi białe zwierzę – oba przywiązane do *saqiyeh*, ocienione altanką porośniętą pnącymi roślinami, podkreślonymi czerwonymi i czarnymi kreskami.

Po lewej stronie sceny widać chłopca w kapeluszu, z kijkiem w dłoni, grającego na szerokim instrumencie, trudnym do pewnego zidentyfikowania z powodu uszkodzenia malowidła. Sposób jego trzymania (oburącz, na wysokości twarzy) wskazuje, że jest to najprawdopodobniej duża, pasterska fletnia Pana.

Poniżej widać ptactwo wodne pośród roślinności w kanale nawadniającym, z którego *saqiyeh* pobiera wodę. Ten fragment namalowano dość schematycznie, lecz nie bez wdzięku (fig. 7). Szeroki, zielony pas podzielono czarnymi kreskami tak, by imitowały wąż murarski, a po lewej stronie domalowano odpływ kanału. Typową wodną roślinność oraz ptactwo – czapkę i kaczkę – namalowano w kolorze zielonym, uzupełnianym czarnymi szczegółami (pióra, dzioby, skrzydła, kontury liści), używając, w przeciwieństwie do górnej części sceny, grubego pędzla.

Całość malowidła jest wykonana realistycznie, a jego wyraz wzmacnia czarna, delikatna kreska, niewypełniana dokładnie kolorami, podkreślająca szczegóły zastosowanych motywów i ich kontury, co dodaje scenie wdzięku i delikatności przy dokładnym ukazaniu szczegółów. Widać to zwłaszcza w postaciach zwierząt. Artysta nie tylko oddał wiernie wygląd wołów, ale też nadal im lekkość przez podkreślenie konturem jedynie najważniejszych szczegółów – oczu, kopyt, rogów, a ciemniejszymi odcieniami farby – fałd skóry i mięśni.

## 2.2. Malowidło z przedstawieniem hermy (D na planie)

Wysokość: ok. 190 cm, szerokość: 59 cm (fig. 5, 8). W narożniku pomiędzy obydwoma ścianami widać pionowe wykucie (1-5 cm szerokości) zamalowane na ciemnopomarańczowy kolor. W dolnym rejestrze, począwszy od czarnego pasa wykucie to jest o wiele szersze i przechodzi w poprzeczne pęknięcie na całej szerokości ściany. Nie wiadomo, czy zabieg pokrycia pęknięcia farbą wykonano w epoce użytkowania grobowca, czy jest to efekt współczesnej konserwacji malowideł.

Paleta kolorów jest taka sama jak w przypadku opisanym powyżej. Sposób wykonania motywów jest też identyczny: lekkie pociągnięcia pędzlem podkreślone są przez cienkie, czarne kreski ujawniające szczegóły motywów.

Malowidło przedstawia hermę rzeźbioną w kamieniu – męską, brodą głowę osadzoną na białym filarze. Głowa, przedstawiona frontalnie, zwrócona jest lekko w prawą stronę (oglądającego) i ta część twarzy jest pokryta dużymi smugami jasnobrażowej farby; oczy, nos, usta, uszy i broda zaznaczone są delikatną kreską. Kontury filara hermy po prawej stronie podkreślone są grubym, różowobrażowym pensem. Wszystko to sprawia, że prawa część hermy jest zacieniona, co świadczy o dużym kunszcie artysty.

W połowie wysokości filara namalowano schematycznie genitalia. Po obu stronach hermy przylega doń balustrada złożona z dwóch poziomów krzyżujących się czerwonych linii. Za tym ogrodzeniem w tle widoczne są motywy roślinne: zielone rdzawe i niebieskie, wyższe od hermy (choć nie są to drzewa), gdziekolwiek tylko zaznaczone czarną kreską.

Dolny rejestr obramowany czarną, grubą linią jest zapewne imitacją okładziny, najprawdopodobniej alabastrowej, choć na białym tle widać już tylko ślady kremowej, żółtej i szarej farby.

### 2.3. Malowidło z przedstawieniem pasterza (E na planie)

Wysokość: ok. 190 cm, szerokość: ok. 51 cm (fig. 5, 9, 10).

Sceny na tym fresku przedstawione są w dwóch poziomych rejestrach. W górnej scenie namalowano męską postać ubraną w krótką tunikę, z rękami podniesionymi do góry i zgiętymi na wysokości brody postaci. Górna jej część jest bardzo zniszczona, ale można wywnioskować, że mężczyzna trzyma na ramionach owcę. Wskazuje na to jego postawa z rękami uniesionymi i zgiętymi w łokciach (fig. 9). Po jego obu stronach siedzą zwierzęta: po prawej jeden lub dwa psy, a po lewej dwa psy rozglądające się dookoła. Ta część malowidła także jest bardzo zniszczona. Po obu stronach pasterza dość oszczędnie namalowano motywy floralne, ograniczając się do zielonych, pionowych, zakrzywionych pasów.

W dolnej części (fig. 10) przedstawiono dwa białobrązowe czworonogi, jednego nad drugim, zwrócone w przeciwnych kierunkach i pochylone do ziemi. Są to zapewne owce. Po obu ich stronach widać roślinność – najprawdopodobniej wysoką trawę lub krzewy. Poniżej na białym tle widać zieloną i brązową smugę – może być to schematyczne zaznaczenie terenu – a pod nimi siedzące pomiędzy skałami zwierzę z pochyloną głową i postawionymi uszami. Bez wątplenia jest to hiena.

Oba rejestry oddzielone są zieloną linią obrazującą jednocześnie zakrzywienie terenu.

Sposób wykonania malowidła jest taki sam jak w wyżej opisanych przedstawieniach. Odmianą jest jedynie brak czarnych kresek zaznaczających kontury i szczegóły motywów (tak jak w przypadku malowidła nr 27030). Ciało pasterza jest namalowane w ten sam sposób i w takich samych, ciemnoczerwonych i brązowych kolorach, jak ciało leżącego pod pergolą mężczyzny w malowidle nr 27030.

### 2.4. Malowidło z imitacją wątków murarskich (F na planie)

Kolejna ściana bloku skalnego pokryta jest dekoracją w dwóch rejestrach, imitującą wątek murarski i okładzinę ścienną (fig. 11). Wysokość: 190 cm (górny pas nie zachował się w całości, więc nie wiadomo, jaka była oryginalna wysokość), szerokość: niewiadoma, zachowało się ok. 120 cm. Ta część ściany jest o wiele szersza od równoległej do niej ściany po drugiej stronie bloku skalnego z przedstawieniem hermy. Na pewno pierwotnie ta ściana była szersza; do muzeum przeniesiono ok. 1/3 zachowanego *in situ* fresku.

Spore zniszczenia nie przeszkadzają w określeniu charakteru dekoracji. W części górnej najwyższy widoczny poziom to czarne i białe kwadraty. Niżej – ciemnożółty pas z ukośnymi ciemnopomarańczowymi smugami. Pod nim imitacja wątku z długich, białych ciosów obramowanych czarnymi pasami, prawdopodobnie imitującymi boniowanie. Cały dolny rejestr (ok. 90 cm wysokości) o podziale pionowym zajmuje imitacja okładziny marmurowej, przedzielonej w prawej części pionowym pasem (ok. 30 cm szerokości). Może on naśladować pilaster lub oddzielającą okładzinę z innego rodzaju kamienia.

Kolory użyte to głównie szary i miejscami zielony z czerwonymi i różowymi plamkami oraz czerwonymi, nierównymi kreskami. Płyta okładzinowa oddana jest w kolorze beżowym, zielonym i żółtym, z czarno-białymi żyłkami „marmuru”.

Poniżej dolnego rejestru ściana jest bardzo zniszczona, z szerokim wykuciem na samym dole, jednak zachowały się ślady poziomego, ciemnego pasa (prawdopodobnie jest to plinta).

W obu rejestrach każdy z pasów, ciosy i poszczególne kwadraty czarno-białej szachownicy, a także pionowy pas w rejestrze dolnym, oddzielone są od siebie wyłobionymi i wypełnionymi farbą rowkami. W poprzek dolnego rejestru biegnie szerokie zgrubienie (10-16 cm), wyglądające na wypełnione i zamalowane pęknięcie (widać, że oryginalne malowidło przykryte jest częściowo plombą).

### **Analiza malowideł ściennych z grobowca III**

Malowidła w hypogeum III badane były przez kilku naukowców. W pierwszym artykule, opublikowanym przez Riad'a w 1964 roku, zawarty został opis odkrytych dekoracji, lecz bez żadnego datowania kompleksu<sup>10</sup>. W 1967 roku Riad opublikował kompleks czterech hypogeów oraz ich dekoracji<sup>11</sup>. Malowidła z grobowca III zostały opisane dość dokładnie, ale bez analizy krytycznej i datowane na podstawie stylu oraz zaobserwowanego eklektyzmu grecko-egipskiego na schyłek epoki hellenistycznej lub początek rzymskiej<sup>12</sup>.

J. Weitzmann-Fiedler jako pierwsza uznała malowidła grobowca III za chrześcijańskie, identyfikując sylwetkę leżącego nagiego mężczyzny jako odpoczywającego Jonasza<sup>13</sup>.

Niezależnie od Weitzmann-Fiedler A. Barbet zidentyfikowała dodatkowo przedstawienie postaci męskiej ze zwierzętami jako Dobrego Pasterza, a płotek w scenie z hermą jako połączone krzyże – łaciński i grecki<sup>14</sup>. Datowanie grobowca III zaproponowały one na IV wiek.

Za argumentami wnoszącymi nowy element do dyskusji na temat malowideł z Wardian opowiedziała się też M. Rassart-Debergh, uznając eklektyczny styl i motywy

<sup>10</sup> RIAD 1964: 169-172.

<sup>11</sup> RIAD 1967: 89-96.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>13</sup> WEITZMANN-FIEDLER 1979: 273.

<sup>14</sup> BARBET 1980: 391-400.

użyte w dekoracji hypogeum III za przykład wpływów tradycji hellenistyczno-rzymskiej w egipskim malarstwie chrześcijańskim<sup>15</sup>. Według badaczy opowiadających się za tezą o pogańskim charakterze fresków leżąca postać męska jest typowa dla greckich wizerunków zmarłego, w pozie śpiącego lub odpoczywającego<sup>16</sup>.

Wśród tych ostatnich najbardziej szczegółową analizę i argumentację przedstawiła M. S. Venit<sup>17</sup>. Zaproponowała ona datowanie zabytku na II wiek p.n.e.<sup>18</sup> W swoim artykule z 1989 roku wysunęła dodatkowe argumenty na podstawie badań nad wynalezieniem *saqiye*, urządzenia nawadniającego przedstawionego na jednym z malowideł<sup>19</sup>. Inne datowanie, zakładające pogański charakter malowideł – na koniec I wieku n.e. – zaproponowały we wspólnym artykule A.-M. Guimier-Sorbets i M. Seif el-Din na podstawie badań porównawczych z tzw. „grobowcami Persefony” z Kom el-Szugafa<sup>20</sup>.

W ten sposób dyskusja na temat datowania grobowca poprzez ustalenie charakteru malowideł prowadzona jest pomiędzy zwolennikami datowania zabytku jako chrześcijańskiego (na epokę późnoantyczną) i kontynuatorami tezy o pogańskim charakterze przedstawień hellenistycznych lub rzymskich.

Szczegółową analizę przedstawień i argumentację za ich chrześcijańską interpretacją, wraz z datowaniem na III lub IV wiek opublikował w 1993 M. Rodziewicz<sup>21</sup>.

Inne artykuły dotyczące grobowca III z Wardian zazwyczaj wymieniają wszystkie teorie związane z jego datowaniem, ale nie wnoszą nic nowego do dyskusji.

### **Analiza fresku z przedstawieniem leżącego mężczyzny**

Po prawej, najlepiej zachowanej stronie przedstawienia, widać nagiego mężczyznę w pozycji półleżącej, opartego na lewym łokciu z prawą ręką założoną za głowę i ze zgiętymi nogami (fig. 2, 4). Postać leży na delikatnie zaznaczonym przez artystę podwyższeniu skalnym. Nad nim namalowano altankę: na dwóch słupach i wygiętym w łuk szerokim daszku wije się roślinność, przedstawiona także na drugim planie, poza mężczyznę.

M. S. Venit zestawiała przedstawienia mitycznych postaci, jak Dionizos lub Endymion, z wizerunkiem w grobowcu III. Według niej osoby śpiące lub odpoczywające jak Jonasz oddane są zazwyczaj w pozie niemal leżącej, podczas gdy w tym przypadku mężczyzna pokazany jest z tułowiem niemal wyprostowanym.

Jako najbliższą analogię w sztuce do takiego ukazania pozycji leżącego człowieka Venit podaje przedstawienie Dionizosa na kraterze z Derveni datowanym na IV wiek p.n.e.<sup>22</sup>

<sup>15</sup> RASSART-DEBERGH 1983: 229-230.

<sup>16</sup> M.in. VENIT 1988: 82.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 71-91.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 86-89.

<sup>19</sup> VENIT 1989: 219-222.

<sup>20</sup> GUIMIER-SORBETS, SEIF EL-DIN 1997: 400-406.

<sup>21</sup> RODZIEWICZ 1993: 281-290.

<sup>22</sup> RIAD 1967: 82.



Jest mało prawdopodobne, żeby postać z grobowca III była Dionizosem czy – co najczęściej jest proponowane – Endymionem. Nie ulega wątpliwości, że poza, w której przedstawiany bywa Jonasz, jest bezpośrednio zaczerpnięta z tradycyjnego greckiego wizerunku Endymiona, którego magiczny sen zesłany przez bóstwo, łączony ze śmiercią często inspirował twórców rzymskich sarkofagów (stąd wykorzystanie tego motywu w przedstawieniach Jonasza)<sup>23</sup>. Jednak jest on rozpoznawalny poprzez swoje atrybuty (strzały, kołczan lub włócznia, czasem *pedum*), lub dzięki innym postaciom z mitu, jak Selene (najczęściej unosząca się nad ziemią z szatą wyдутą wiatrem nad głową, lub przedstawiana symbolicznie jako półksiężyc), Hypnos, erosy czy towarzyszący mu pies. Endymion z reguły jest ubrany, a co najmniej przykryty na biodrach skórą zwierzęcą lub przepaską<sup>24</sup>.

W malarstwie rzymskim sceny obrazujące ten mit są początkowo dwufigurowe, z postaciami Endymiona i Selene na tle dowolnego krajobrazu<sup>25</sup>. W I wieku n.e. scena ta zaczyna się rozwijać, co prowadzi do znacznego nagromadzenia przedmiotów i osób powiązanych z główną parą mitu. Od III wieku z kolei zauważalny jest proces demitologizacji przedstawienia, nadal jednak Endymion rozpoznawalny jest przez swoje atrybuty i postać psa oraz Selene lub jej symbol – półksiężyc<sup>26</sup>.

Postać na przedstawieniu z grobowca III nie ma żadnych atrybutów typowych dla Endymiona. Można to stwierdzić z całą pewnością, gdyż akurat ta część malowidła jest najlepiej zachowana. Na zniszczonej części malowidła żaden z zachowanych fragmentów nie ukazuje śladów postaci kobiecej unoszącej się nad ziemią, zwierzęcia itp. Mężczyzna przedstawiony na tym malowidle leży pod ocieniającą go altanką, typową dla przedstawień cyklu Jonasza. Identyczne pergole odnajdujemy w rzymskim malarstwie katakumbowym (czasem daszek nad prorokiem nie jest wygięty), m.in. na łuku *arcosolium*, w Krypcie Akantów datowanej na połowę IV wieku (katakumby Piotra i Marcellina), a także na mozaice z Akwilei i na wielu sarkofagach. Sposób przedstawiania pergoli, pod którą leży Jonasz jest całkowicie odmienny od sposobu przedstawiania drzewa, pod którym śpi Endymion.

Jonasz z fresku aleksandryjskiego bardzo dobrze wpisuje się w kanon przedstawiania tej postaci znany z rzymskich katakumb. Oczywiście istnieją nieistotne różnice pomiędzy poszczególnymi rzymskimi przedstawieniami, np. kąt nachylenia postaci, sposób ułożenia nóg (wyprostowane, zgięte, skrzyżowane lub nie), jednak zawsze zachowana jest półleżąca poza, oparcie ciała na lewym łokciu, uniesione w górę i zgięte nad głową prawe ramię oraz nagość proroka.

Analiza lewej strony malowidła przynosi dodatkowe argumenty potwierdzające identyfikację leżącej postaci jako Jonasza.

Zniszczenia tej części fresku są znaczne, niektóre ubytki mają dość dużą powierzchnię, inne są bardzo małe, za to niezmiernie liczne. Zachowało się kilka miejsc

<sup>23</sup> LAWRENCE 1961: 324.

<sup>24</sup> Większość znanych przedstawień Endymiona zebrał Gabelmann (GABELMANN 1986). Przykłady malowideł z samotnym Endymionem, rozpoznawalnym dzięki atrybutom, to m.in.: LIMC III.1: fig. 7, p. 551, fig. 14, p. 552.

<sup>25</sup> GABELMANN 1986: 738.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 742.

z wciąż widoczną, oryginalną polichromią, miejscami widoczne są fragmenty niektórych namalowanych motywów (**fig. 3**). H. Riad w pierwszej publikacji malowideł nie identyfikował leżącego mężczyzny z konkretną postacią. Uznał za prawdopodobne, że jest to jakieś bóstwo. Co do zniszczonej lewej strony, stwierdził, że mogła ona przedstawiać analogiczną siedzącą postać, chociaż uznał, że nic pewnego nie można zaproponować z powodu ubytków<sup>27</sup>. W następnym artykule, poświęconym już całości kompleksu czterech grobowców odkrytych w 1960, Riad uznał przedstawienie statku za najbardziej prawdopodobne w lewej części malowidła<sup>28</sup>. Obie propozycje nie były wynikami wnikliwych analiz, a jedynie przyczynkiem do długoletniej dyskusji na temat omawianego malowidła.

J. Weitzmann-Fiedler i A. Barbet pierwsze dostrzegły zarysy głowy potwora morskiego w pozostałościach lewej części malowidła<sup>29</sup>. M. S. Venit w swoim szczegółowym artykule na temat grobowca III doszła do wniosku, że kształtem uznanym przez tych badaczy za głowę potwora morskiego są po prostu zniszczenia i obtłuczenia na powierzchni fresku<sup>30</sup>. Jednak ta hipoteza jest nie do utrzymania. Dokładne obserwacje dowodzą, że miejsca uznane przez Venit za zniszczone są pokryte przetrwałymi fragmentami dekoracji.

Rzetelne badania nad tym malowidłem, wraz z wyszczególnieniem miejsc zniszczeń i zachowanych polichromii, przeprowadził M. Rodziewicz. On jako pierwszy dostrzegł znaczenie dokładnej analizy najgorzej zachowanej części malowidła dla interpretacji całości przedstawienia<sup>31</sup>.

Pierwszy element, nasuwający skojarzenie z potworem morskim z przypowieści o Jonaszu, to jasnozielone powierzchnie z małymi, czarnymi kropkami ograniczone czarnym lub brązowym konturem. Jest na nich sporo ubytków, jednak zachowało się wystarczająco dużo warstwy malarskiej, aby móc stwierdzić, że tak użyte kolory nie mogą być „skalistym krajobrazem pokrytym roślinnością”, jak uważała Venit<sup>32</sup>. Skala, na której leży Jonasz, oraz krajobraz z malowidła przedstawiającego pasterza są namalowane w całkiem inny sposób: szerokie, zielone pasy zaznaczają tylko krzywiznę terenu, nie są wypełniane żadnym kolorem.

Na omawianym fresku kontury są dokładnie wypełnione zielenią, w dodatku wzbogaconą o czarne kropki. Zagięcia konturów odpowiadają typowemu sposobowi przedstawiania ketosa z profilu: dobrze widać jego otwarty pysk, długie uszy, szyję i przednią prawą kończynę, przypominającą kształtem nogę konia (wielka ryba z przypowieści biblijnej w sztuce wczesnochrześcijańskiej przedstawiana była też jako potwór morski – ketos lub mitologiczny hippocampus<sup>33</sup>).

Zarysy motywów tego fragmentu fresku i proponowane kontury fragmentów zniszczonych przedstawione są na ilustracji (**fig. 12**).

<sup>27</sup> RIAD 1964: 172.

<sup>28</sup> RIAD 1967: 93; cf. VENIT 1988: 82.

<sup>29</sup> WEITZMANN-FIEDLER 1979: 272, BARBET 1980: 393.

<sup>30</sup> VENIT 1988: 83.

<sup>31</sup> RODZIEWICZ 1993: 282.

<sup>32</sup> VENIT 1988: 83.

<sup>33</sup> REAU 1956: 414.

Zielony kolor pokryty czarnymi kropkami nie może być też fragmentem przedstawienia statku ani krajobrazu z roślinnością, która – co widać choćby wokół postaci Jonasza – jest zobrazowana przy pomocy lekkich pociągnięć pędzla.

Charakterystycznymi cechami cielska hippocampusa są: smoczy pysk, długie, szpiczaste, włochate uszy, wygięta szyja, nogi końskie wyciągnięte jak w galopie i węzowe sploty długiego ogona, a całość w kolorze zielonym lub brązowym. Jonasz wypływany przez hippocampusa jest widoczny mniej więcej od pasa w górę (nogi zazwyczaj jeszcze są w paszczy potwora), nagi, w pozie oranta lub z wyciągniętymi przed siebie ramionami.

Ta scena z Księgi Jonasza w grobowcu aleksandryjskim namalowana została niemal identycznie jak w katakumbach św. Kaliksta z początku III wieku<sup>34</sup>, w Katakumbach Priscylli, w *Cubiculum Velatio* z końca III wieku czy w *cubiculum* Zwiastowania z drugiej połowy III wieku<sup>35</sup>.

Kolejnym elementem jest fragment motywu w kolorze brązowym widoczny obok i nieco poniżej głowy potwora morskiego. Zachowany częściowo kształt przypomina postać ludzką (od pasa w górę) przedstawioną poziomo, z wyciągniętymi przed siebie rękoma (fig. 3, 12). Powierzchnia, na której powinna być namalowana głowa to jeden duży ubytek, jednak widać wciąż zakrzywienie szyi i potylicy. Sylwetka ta jest namalowana przy użyciu tego samego koloru (czerwonobrazowego) co ciało Jonasza pod pergolą i w pozie typowej dla przedstawień proroka wypływającego przez ketosa<sup>36</sup>.

Różnice w rozmiarach postaci wypływanej przez potwora i leżącej na skale są często spotykane w przedstawieniach cyklicznych. Artysta więcej przestrzeni poświęcił na ciało ketosa (symbol śmierci), a Jonasz został dokładnie pokazany w momencie wypoczynku pod pergolą – ten epizod cyklu jest ważny dla sztuki nagrobnej jako symbol wiecznego spoczynku w raju (wydostanie się z paszczy potwora jest natomiast metaforą zmartwychwstania)<sup>37</sup>.

Także i w tym przypadku liczne są analogie z przedstawieniami znanymi z katakumb rzymskich. Jonasz wypływany przez potwora morskiego, w pozycji niemal poziomej, nieco nachylony głową do dołu widnieje na sklepieniu *cubiculum* Zuzanny w katakumbach Piotra i Marcellina (datowanym na połowę IV wieku)<sup>38</sup> i na wielu innych malowidłach.

Błękitnozielony kolor zachowany na dużej powierzchni poniżej postaci wypływającego Jonasza poświadcza dodatkowo interpretację sceny: jest to zobrazowanie przybrzeżnych wód, w których hippocampus pozbył się proroka ze swego wnętrza.

Najczęściej historię Jonasza pokazywano we wczesnej sztuce chrześcijańskiej za pomocą cyklu: Jonasz wyrzucany ze statku trafia prosto do paszczy potwora – Jonasz

<sup>34</sup> LECLERCQ 1926: 2581-2582, fig. 6284.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 100, fig. 111.

<sup>36</sup> REAU 1956: 417.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 415; cf. LAWRENCE 1961: 325-326.

<sup>38</sup> DECKERS, SEELIGER, MIETKE 1987: 284.

wypluwany przez potwora – Jonasz odpoczywający pod pergolą<sup>39</sup>. Na omawianym malowidle czytelne są tylko dwie ostatnie sceny z cyklu.

Rodziewicz sugerował też istnienie pierwszej z nich powyżej hippocampusa, w lewym górnym rogu bloku kamiennego. W tym miejscu ślady brązowoczerwonego koloru wskazywałyby według niego na obecność przedstawienia statku i wyrzucanego zeń Jonasza; ta scena byłaby o wiele mniejszych rozmiarów niż pozostałe<sup>40</sup>. Biorąc pod uwagę trzyczęściowy cykl Jonasza jako najczęściej spotykany w sztuce, jeśli w grobowcu III istniałby właśnie taki, to powierzchnia nad przedstawieniem hippocampusa byłaby jedyną możliwą do umieszczenia tam pierwszej części „tryptyku”. Jednak, mimo przetrwałych śladów użytych kolorów, ubytki w tym miejscu są tak duże, że jakakolwiek interpretacja tej części fresku jest niemożliwa. Oczywiście należy rozważyć, czy ewentualna pierwsza scena mogła być umieszczona na sąsiedniej, północnej ścianie komory grobowej. Niestety, obie boczne ściany (północna i południowa) są zniszczone. Jedynie na ścianie południowej zachowały się resztki wykutego w skale sarkofagu typu *kliné*, flankowanego dwoma pseudopilastrami oraz ślady fresku przedstawiającego trzy ptaki i – powyżej architrawu – dekoracje floralne.

Ściana północna, całkowicie zniszczona, mogłaby być pokryta freskiem przedstawiającym pierwszą scenę „tryptyku” o Jonaszu. Jednak pewne fakty zdają się negować taki rozkład fresków w komorze grobowej. Jeśli bowiem cykl Jonasza zajmowałby więcej niż jedną ścianę pomieszczenia, to właściwe wydawałoby się rozmieszczenie trzech kolejnych scen „tryptyku” na trzech ścianach. Możliwe jest oczywiście wykorzystanie dla trzech przedstawień dwóch ścian, jednak byłoby to logiczne w sytuacji, w której trzecia – w tym przypadku południowa ściana – byłaby pokryta freskiem o istotnej treści ikonograficznej. Natomiast zachowane resztki dekoracji przedstawiały ptaki. Niestety, te dekoracje znamy tylko z jedyne go istniejącego szkicu opublikowanego w artykule Riad’a z 1967 roku<sup>41</sup>.

Poza tym, z tego samego artykułu Riad’a wynika, że malowidło przedstawiające Jonasza zostało już w starożytności częściowo zniszczone: w południowej części bloku skalnego, na którym je wykonano, wykuto otwór drzwiowy. Zatem po prawej stronie postaci Jonasza istniały pierwotnie inne elementy dekoracji malarskiej. Niestety, nie wiadomo (brak raportów wykopaliskowych), jakiej szerokości był ten otwór, więc nie można stwierdzić, czy dalszy ciąg malowidła przedstawiał kolejną scenę z cyklu Jonasza, czy jedynie elementy tła, np. krajobrazu.

Wszystkie rozważania na temat zniszczonych fragmentów fresku pozostaną jedynie hipotezami. Mimo tego, zachowane elementy bez wątpienia wskazują na chrześcijański charakter tego zabytku – postać Jonasza wypluwanego przez potwora morskiego oraz śpiącego pod pergolą.

---

<sup>39</sup> REAU 1956: 415.

<sup>40</sup> RODZIEWICZ 1993: 284.

<sup>41</sup> RIAD 1967: plan 4.

### **Analiza malowidła z przedstawieniem *saqiyeh***

To jedno z najlepiej zachowanych malowideł w zespole grobowca III, w dodatku scena, którą przedstawia, umieszcza go wśród najciekawszych zabytków Aleksandrijskich. Jest to pierwsze znane w sztuce Egiptu przedstawienie urządzenia zwanego *saqiyeh*, czyli koła wodnego, służącego do przenoszenia wody na wyższy poziom. Horyzontalnie ustawione koło, poruszane przez uwiązane doń woły lub osły, zazębia się z kolejnym kołem, podzielonym na przegrody i ustawionym pionowo, zanurzonym w kanale nawadniającym. Do przegród koła wpływa woda, która następnie jest przelewana do kanału lub zbiornika na wyższym poziomie. Tak pokrótce można opisać działanie urządzenia przedstawionego na omawianym fresku.

Dzisiaj jeszcze *saqiyeh* można zobaczyć na prowincji egipskiej, gdzie służy rolnikom od wieków. W klasztorze Deir el-Suriani w Wadi Natrun wystawione jest dla pielgrzymów i zwiedzających oryginalne koło wodne, które było najprawdopodobniej używane jeszcze pod koniec XIX wieku. Urządzenie to obecnie jest ekspozowane na dziedzińcu, lecz pierwotnie ustawione było najprawdopodobniej przy ścianie północnej, obok wejścia do kościoła, gdzie znajdowała się klasztorna studnia i gdzie do tej pory widać ślady zawilgocenia<sup>42</sup>.

Oprócz *saqiyeh* fresk przedstawia dwa przywiązane doń woły (brązowy na pierwszym planie i biały w tle) poruszające urządzeniem. Nad nimi, podtrzymywana przez mocny słup, konstrukcja ocienia pracujące woły dzięki wijącej się na niej roślinności. Po prawej stronie malowidła przedstawiony jest chłopiec. Mimo sporych zniszczeń zachował się tułów, część lewej nogi, podniesione, zgięte w łokciach ręce i kapelusz chłopca. Ubiór postaci to typowa tunika *exomis* związana luźno w pasie. Poza tym widoczny jest kijek, który chłopiec trzyma przyciskając go ramieniem do piersi, i bardzo mały fragment instrumentu muzycznego, na którym gra. Położenie rąk wskazuje, że jest to tzw. fletnia Pana, inaczej *syrinx*, instrument składający się z połączonych piszczałek różnej długości, używany przez pasterzy, popularny w całym świecie śródziemnomorskim<sup>43</sup>. W Egipcie znaleziono w Fajum dobrze zachowaną fletnię Pana oraz kilka figurek terakotowych przedstawiających muzykantów z tym instrumentem w dłoniach<sup>44</sup>.

Poniżej tej sceny przedstawiono kanał nawadniający z roślinnością i ptakami wodnymi: kaczka i ptakiem brodzącym, prawdopodobnie czapłą (**fig. 7**). Sceny nilotyckie, tak modne w całym basenie Morza Śródziemnego, mimo charakteru z definicji egipskiego są rzadkością w egipskim malarstwie chrześcijańskim<sup>45</sup>. Jedyne znany przykład pochodzi z Abu Girgeh nieopodal Aleksandrii i datowany jest na V-VI wiek<sup>46</sup>.

*Saqiyeh* jest oczywiście najciekawszym elementem malowidła. Dokładna data jej wynalezienia nie jest znana, lecz badania nad technologią starożytną, oparte m.in. na

<sup>42</sup> Informacja ustna dzięki uprzejmości Ewy Parandowskiej, Muzeum Narodowe, Warszawa.

<sup>43</sup> BAUDOT 1973: 100-101.

<sup>44</sup> HICKMANN 1961: 94, 110, 111.

<sup>45</sup> BADAWY 1978: 233.

<sup>46</sup> GRABAR 1946: pl. LX.3.

źródłach pisanych i wykopaliskach, pozwalają na określenie epoki, w której powstało to urządzenie. Najwcześniejsze teksty wspominające koło wodne pochodzą z połowy I wieku n.e., poza tym *saqiye*h wymieniana jest w kilku papirusach i u Witruwiusza w dziele o architekturze<sup>47</sup>. W *Pneumatica*, dziele Filona z Bizancjum powstałym pod koniec III wieku p.n.e., wśród opisów urządzeń mechanicznych nie ma koła wodnego<sup>48</sup>. Wykopaliska w Cosa ujawniły z kolei pozostałości *saqiye*h na obszarze Europy pochodzące z pierwszej połowy I wieku p.n.e.<sup>49</sup> Można zatem założyć, że mechanizm powstał w II wieku p.n.e.<sup>50</sup> Późniejsze (datowane na I lub II wiek n.e.) ślady tego urządzenia odkryto podczas prac archeologicznych w Hermopolis Magna oraz w klasztorze Abu Mena (datowane na V lub VI wiek n.e.)<sup>51</sup>.

*Saqiye*h namalowana na ścianie grobowca Aleksandryjskiego była także przedmiotem badań historyków techniki, próbujących ustalić czas powstania i rozwój urządzenia. Jakkolwiek mechanizm ten jest w zasadzie wiernie zobrazowany na fresku (choć niektóre istotne elementy konstrukcyjne pominięto, zapewne by nie komplikować obrazu), to jedna rzecz zwróciła uwagę badaczy. Sposób przywiązania wołów do koła – po przeciwnych stronach – uznany został za mało wydajny w porównaniu z rozłożeniem siły wołów pracujących w zaprzęgu obok siebie<sup>52</sup>. Venit na podstawie obserwacji tej „anomalii” zaproponowała teorię, w myśl której scenę tę namalowano w epoce, kiedy *saqiye*h była w miarę nowym urządzeniem, którego możliwości jeszcze nie były dobrze znane<sup>53</sup>. Potwierdzałyby to jej datowanie malowideł i grobowca III na II wiek p.n.e.<sup>54</sup> Jednak sama Venit przyznaje, że istnieją inne, kompozycyjne względy tłumaczące umieszczenie wołów po przeciwnych stronach, np. możliwość pogłębienia perspektywy w obrazie i podkreślenie trójwymiarowości sceny.

Jakość artystyczna i sposób wykonania świadczą o wysokim kunszcie artysty i pozycji społecznej osoby, która zamówiła do grobowca fresk o takiej treści. Przywodzi ona na myśl sceny sielankowe, modne w epoce, w której popularna była poezja bukoliczna i oczywiście sceny pasterskie, często spotykane w nagrobnej ikonografii chrześcijańskiej.

„Pogański” charakter tego malowidła jest jednym z argumentów badaczy proponujących datowanie zabytku na wczesną epokę rzymską. Wskazują oni na ogromne różnice pomiędzy artystyczną jakością tego malowidła i znanych egipskich, chrześcijańskich malowideł ściennych, jak choćby tych z Nekropoli w Bagawat czy zachowanych na fotografiach i przerysach z hypogeów Aleksandryjskich. Te różnice czyniłyby niemożliwym, by freski tak wyrafinowane i hellenistyczne w charakterze były stworzone dla chrześcijan. Nieznane są też żadne analogie w tego typu zabytkach chrześcijańskich ani w Egipcie, ani w całym Śródziemnomorzu.

---

<sup>47</sup> VITR. X.4-5.

<sup>48</sup> OLESON 1984: 378.

<sup>49</sup> Za VENIT 1989: 222.

<sup>50</sup> OLESON 1984: 378.

<sup>51</sup> GABRA 1939: 489-488, fig. 83; MÜLLER-WIENER 1965: 127-133, fig. 1.

<sup>52</sup> SCHIÖLER 1973: 153.

<sup>53</sup> VENIT 1988: 86.

<sup>54</sup> VENIT 1989: 222.

Jednak nie wydaje się, by fakty te wykluczały z całą pewnością hipotezę, iż malowidła te wykonane były na zamówienie chrześcijanina. Po pierwsze, brak analogii nie jest dowodem samym w sobie, zresztą Aleksandria była wyjątkowym miastem, a wyjątkowość tę kreowali w głównej mierze jej mieszkańcy. W tym mieście o dużym dorobku intelektualnym miały miejsce procesy twórcze, które doprowadziły do syntezy filozofii i kultury antycznej z religią chrześcijańską. Nie bez znaczenia jest fakt, że aleksandryjska sztuka plastyczna tego okresu stała na wysokim poziomie, co niestety wiadomo tylko ze źródeł pisanych. Podstawowym kłopotem dla badaczy jest brak analogii, gdyż oprócz opisywanych malowideł nie zachowało się prawie nic z dekoracji malarskiej chrześcijańskich domów prywatnych, kościołów i innych budowli publicznych. W zasadzie jedyne tego typu znaleziska to resztki fresków odkryte na Kom el-Dikka w jednym z domów późnoantycznych<sup>55</sup>.

Nie byłoby nic nadzwyczajnego w tym, że bogaty, wykształcony obywatel zamawia wykonanie fresków o tematyce typowo religijnej (Jonasz) i tematyce dnia powszedniego czy, jak kto woli, obrazującej rodziny, swojski krajobraz. Jest też możliwe, że właściciel grobowca żył w rodzinie „pogańsko-chrześcijańskiej”.

### **Analiza malowidła z przedstawieniem hermy**

Ten fresk znajduje się na dość wąskiej ścianie położonej pod kątem prostym względem omawianego powyżej malowidła.

Herma w starożytnej Grecji była czymś w rodzaju kapliczki przydrożnej, początkowo (do V wieku p.n.e.) odnoszącej się jedynie do Hermesa, później też do innych bóstw. Stawiano je w gajach, przy drogach, na rogach ulic, na rynkach i w posiadłościach prywatnych. Od IV wieku p.n.e. hermy zaczęto używać również do przedstawień głów portretowych, a Rzymianie stosowali małe hermy jako elementy dekoracji wnętrz<sup>56</sup>.

Przedstawienie hermy z grobowca III jest flankowane ogrodzeniem składającym się z dwóch rzędów kraty złożonej z linii prostych, przecinających się w środku kwadratowej ramy. Venit zinterpretowała tę scenę jako przedstawienie wiejskiego sanktuarium Pana, w którym herma otoczona jest parkanem oddzielającym sanktuarium od zagajnika<sup>57</sup>. Wcześniej także Riad uznał, że brodata głowa odpowiada przedstawieniom Pana, boga trzód i pasterzy<sup>58</sup>. Obecność przedstawienia miejsca kultu pogańskiego bóstwa wykluczałaby chrześcijański charakter grobowca III.

Pewne elementy wskazują jednak, że fresk ten nie przedstawia sanktuarium Pana, zaś herma nie jest tutaj posągiem kultowym. Nie jest ona bowiem ogrodzona parkanem, ale jest jego elementem. Widać to dokładnie po prawej stronie malowidła: kraty parkanu przylegają do bocznego lica słupa, podkreślonego szerszym, brązowym pasem na całej jego wysokości. Ten pas obrazuje światłocień, czyli widoczny nieco bok hermy. Dodatkowo, czerwona linia w dolnej części sceny, tworząca dół obu krat,

<sup>55</sup> RODZIEWICZ 1984: 194-207; malowidła te nie przetrwały.

<sup>56</sup> *Mała Encyklopedia Kultury Antycznej*, Warszawa 1990: *herma*.

<sup>57</sup> VENIT 1988: 76.

<sup>58</sup> RIAD 1967: 95.

jest namalowana też pod słupem podtrzymującym męskie popiersie. Poza tym scena jest podzielona wyraźnie na dwa plany: pierwszy tworzy ogrodzenie, a drugi – roślinność poza nim, Herma zaś stanowi z parkanem jeden plan. Gdyby scena ta przedstawiała sanktuarium, tak utalentowany artysta poradziłby sobie z oddaniem głębi, tak jak poradził sobie, tworząc malowidło z *saqiye*h.

Takie parkany, w których hermy stanowią element dekoracyjny (a może i konstrukcyjny – jako stabilniejsze podtrzymują całą konstrukcję), nie są niczym wyjątkowym. W Welschbillig niedaleko Trewiru odkryto willę rzymską z częściowo zachowaną, ozdobną sadzawką. Ten długi basen (60 m x 18 m) z półokrągłymi niszami na dłuższych bokach otoczono kamienną balustradą, której parkan z krat podtrzymywany był przez hermy. Ze 112 herm zachowało się 71. Przedstawiają one głowy mitycznych postaci, słynnych Greków, Rzymian i barbarzyńców. Willa Welschbillig datowana jest na drugą połowę IV wieku, na czasy panowania Walentyniana I lub Gracjana<sup>59</sup>. W tym czasie Rzym był już oficjalnie państwem chrześcijańskim, a w Trewirze i jego okolicy istniały folwarki należące do przedstawicieli centralnych władz państwowych czy dowódców wojskowych<sup>60</sup>. Taka osoba była zapewne właścicielem tej willi<sup>61</sup>. Słynne postaci historyczne oraz mityczne przedstawione na hermach świadczą o ciągłości tradycji historycznej i kulturalnej świata antycznego. Z pogańsko-kulturową funkcją hermy zabytek z willi Welschbillig nie ma nic wspólnego.

Innym zabytkiem przedstawiającym parkan z hermami jest obelisk Teodozjusza Wielkiego ustawiony na Hipodromie konstantynopolińskim ok. 390 roku.

Obelisk Totmesa III (połowa II tysiąclecia p.n.e.) pochodzący z Karnaku ustawiono na cokole, którego cztery boki są dekorowane reliefami. Przedstawiono tu cesarza w łożu hipodromu, oglądającego wyścigi rydwanów, podczas uhonorowania zwycięzcy wieńcem laurowym. Balustrada łoża cesarskiej jest parkanem podtrzymywany przez hermy (**fig. 13**). Jest to oficjalny, cesarski pomnik identyfikowany na podstawie inskrypcji. O ile w przypadku willi Welschbillig istnieje prawdopodobieństwo, że jej właściciel był poganinem, o tyle niemożliwe jest to w przypadku zlecającego wykonanie pomnika cesarza chrześcijańskiego państwa.

Mimo „pogańskiego”, a przynajmniej religijnie neutralnego charakteru malowidła aleksandryjskiego A. Barbet identyfikowała scenę jako chrześcijańską, interpretując przedstawienie konstrukcji parkanu (przecinające się „sztachety”) jako połączone krzyże – grecki i łaciński<sup>62</sup>. Wydaje się jednak, że takie określenie jest nieuzasadnione. Forma krzyża jest znana od tysiącleci i nie zawsze powiązana z funkcją kulturową, nawet w sztuce chrześcijańskiej. Krzyżujące się sztachety ogrodzenia to bardzo wygodne rozwiązanie konstrukcyjne, nie ma ono nic wspólnego z religią.

Identyczny parkan, którego sztachety krzyżują się na podobieństwo krzyża łacińskiego i greckiego, namalowany jest na wielu freskach pompejańskich. Dobrym

<sup>59</sup> HEINEN 1985: 292-293.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 292.

<sup>62</sup> BARBET 1980: 394.



przykładem może być tu fresk na wschodniej ścianie sypialni w Domu Sadu (Pompeje I, 9, 5<sup>63</sup>) datowanym na 40-50 rok n.e., na którym oprócz takiego parkanu przedstawiony jest sad lub zagajnik i panele ze scenami egipskimi<sup>64</sup>.

Freski z pejzażem ogrodowym, z motywem parkanu składającego się ze skrzyżowanych sztachetek, odkryto w grobowcu chrześcijańskim w Pecs (Panonia, dzisiejsze Węgry) datowanym na IV wiek<sup>65</sup>. Także w tym przypadku, mimo chrześcijańskiego charakteru zabytku forma krzyża nie ma nic wspólnego z symboliką religijną.

W świetle dwóch przywołanych zabytków wydaje się najbardziej prawdopodobne, że herma z grobowca III jest elementem parkanu, choć głowa na niej przedstawiona wydaje się być typowym przedstawieniem Pana. Właściciel grobowca, bez wątplenia człowiek zamożny, mógł posiadać luksusowy dom z ogrodami na pięknych, zielonych przedmieściach Aleksandrii, gdzie taki parkan nie byłby niczym dziwnym, tak samo jak koło wodne, służące do nawadniania posiadanych terenów.

### **Analiza malowidła z przedstawieniem pasterza**

Ten fresk zajmuje kolejną ścianę bloku kamiennego, zwróconą licem w stronę głównej sali grobowej.

Dość wąska przestrzeń została podzielona na dwa rejestry, choć przedstawia jedną scenę: pasterza z owcą na ramionach, psami, pasącymi się owcami i czyhającą na nie hieną. Fresk z hermą został wykonany z uwzględnieniem zasad perspektywy, co było możliwe dzięki przedstawieniu na wąskiej ścianie niewielkiej liczby motywów. W przypadku sceny pasterza z trzodą, elementów, które chciał przedstawić artysta jest dość dużo: jedna postać ludzka i osiem lub dziewięć zwierząt. Przestrzeń do zapelnienia – wąska, ale za to długa – wymogła pionowy układ sceny. Mimo tego artyście udało się podkreślić, choć schematycznie, trójwymiarowość przedstawienia.

Dolny rejestr z pasącymi się owcami i hieną, dzięki zaznaczeniu nierówności terenu delikatnymi pociągnięciami pędzla, wskazuje na pagórkowaty pejzaż; hiena czai się u stóp wzniesienia, a owce pasą się na zboczu. Takie rozwiązanie świadczy o pomysłowości i talencie artysty, który umiał sobie poradzić z ograniczeniem powierzchni.

Górny rejestr jest dość zniszczony, ale postać mężczyzny w kontrapoście, w krótkiej tunice *exomis*, ze zgiętymi i podniesionymi rękami jest całkowicie czytelna. Niestety, górna część tułowia, głowa i częściowo ręce postaci są zniszczone. Nie zachowała się też owca niesiona przez mężczyznę na ramionach, ale na podstawie zachowanych fragmentów można rozpoznać ułożenie rąk charakterystyczne dla tego motywu. Poza tym zachowały się ślady czarnej i brązowej farby powyżej ramion postaci, a owce w niższym rejestrze namalowane zostały przy pomocy tych kolorów.

<sup>63</sup> Podane koordynaty są ogólnie przyjętą formą identyfikacji umiejscowienia malowideł w budowlach pompejańskich; cyfra rzymska oznacza numer regionu, cyfry arabskie oznaczają kolejno: numer insuli, numer domu, ew. także numer pomieszczenia.

<sup>64</sup> LING 1991: fig. 159.

<sup>65</sup> Cf. GERKE 1954: 147-199, fig. 66, 68-70, n.v.

Bardzo zniszczone są też przedstawienia zwierząt u stóp pasterza, ale zachowane fragmenty wskazują, że są to siedzące psy (można wyodrębnić ich smukłe sylwetki, widać też jedno długie, szpiczaste ucho)<sup>66</sup>. Przy prawej nodze mężczyzny z całą pewnością da się wyodrębnić dwa zwierzęta, a przy lewej – jedno lub dwa.

Także ten fresk jest przedmiotem sporu w dyskusji na temat charakteru grobowca III. Niektórzy badacze (m.in. Venit) uważają, że jest to po prostu pasterz ze swoją trzodą, popularny motyw bukoliczny. Z kolei Weitzmann-Fiedler, Barbet czy Rodziewicz widzą w tej scenie przedstawienie kolejnego popularnego motywu chrześcijańskiego, nawiązującego do Psalmu 23 – Dobrego Pasterza, alegorii Chrystusa Zbawiciela<sup>67</sup>.

Jednak ten motyw, przejęty z tematyki bukolicznej, niekoniecznie symbolizuje postać Chrystusa. Przedstawienia pasterza z owieczką na ramionach są często spotykane w rzymskiej sztuce nagrobnej. Liczne sarkofagi rzymskie przedstawiają sceny pasterskie: pracę na roli, winobranie, opiekę nad zwierzętami i właśnie pasterza niosącego owcę, a wszystko to w wiejskim, urodzajnym krajobrazie. Bukoliczne dekoracje sarkofagów są alegorią szczęścia, do którego tęskni człowiek i którego pragnie zaznać w raju<sup>68</sup>.

Taka symbolika wpisuje się w przesłanie religii chrześcijańskiej, która opiera się m.in. na oczekiwaniu wiecznej szczęśliwości w życiu pośmiertnym, osiągniętej dzięki zbawieniu. Pierwsze przedstawienia „Dobrego Pasterza” – znajdujące się w Krypcie Lucyny (w katakumbach Kaliksta w Rzymie), pochodzące z początku III wieku – sąsiadują z motywami o wspomnianej symbolice, wywodzącymi się bezpośrednio z rzymskiej sztuki pogańskiej<sup>69</sup>. Są to pory roku, pawie, naczynia z owocami, girlandy. W jednym z tamtejszych pomieszczeń „Dobry Pasterz” namalowany został dwukrotnie w bocznych częściach sklepienia nad personifikacjami pór roku. Drugorzędność względem centralnej kompozycji (w tym przypadku Daniel między lwami) wyklucza interpretację pasterza jako Chrystusa.

Podobnie jest w przypadku fresku z *arcosolium* w *Coemeterium Maius*, też w Rzymie<sup>70</sup>. Przedstawiona tu orantka stoi pomiędzy dwoma pasterzami: jeden z nich doi owcę, a drugi trzyma owcę na ramionach. Scenę dopełnia bogate, roślinne tło i leżący przy dużym naczyniu pies. Całość obrazuje szczęście, spokój i obfitość – opisane powyżej idee związane z przedstawieniami pasterza w scenach bukolicznych.

Stary Testament zawiera prefiguracje Dobrego Pasterza w Psalmie 23, Księdze Ezechiela (Ez 32.12) i Księdze Izajasza (Iz 40.11). W Ewangeliach także kilkakrotnie wspomniany jest Dobry Pasterz – Chrystus, który zagubionego grzesznika sprowadza do stada wiernych i wybacza grzechy (Łk 15.4-7)<sup>71</sup>. W Psalmie 23 mowa jest o prowadzeniu przez pasterza swojego stada do źródła czystej wody. Tymi fragmentami Pisma Świętego uzasadniano niegdyś identyfikację pasterza z Chrystusem.

<sup>66</sup> Cf. BADAWY 1978: 228; zwierzęta po obu stronach mężczyzny uznał on za dwa lwy.

<sup>67</sup> DEICHMANN 1994: 146-147.

<sup>68</sup> JASTRZĘBOWSKA 1988: 25.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>70</sup> LECLERCQ 1937: fig. 9883.

<sup>71</sup> REAU 1957: 32-33.

Jakkolwiek większość przedstawień tego motywu (zwłaszcza znajdujących się na sarkofagach i rzymskich freskach katakumbowych) w świetle dzisiejszego stanu wiedzy nie ma tej symboliki, to pewne przedstawienia pasterza odnosi się do postaci Chrystusa. Jest tak w przypadku przedstawień w bazylikach, m.in. w Dura-Europos, Neapolu i Rawennie<sup>72</sup>.

W przypadku omawianego malowidła interpretacja postaci pasterza, jaką przeprowadzili Weitzmann-Fiedler i M. Rodziewicz, nie jest uzasadniona. Wydaje się bowiem niemożliwe, aby Chrystus zajmował poślednie miejsce względem malowideł o tematyce religijnie neutralnej (jak scena z *saqiye* i herma).

Porównania omawianego fresku ze znanymi przedstawieniami pasterza z katakumb rzymskich nasuwają pewne wątpliwości. W rzymskich katakumbach postaci pasterza z owcą na ramionach towarzyszą inne motywy. Są to owce przy nogach, skopek na mleko (*mulctra*), sznurowane na łydce buty, psy, fletnia Pana<sup>73</sup>. Właśnie *syrix*, czyli fletnia Pana, to element, który nie występuje w Nowym Testamencie, ale jest reminiscencją Orfeusza i jego cudownej muzyki, dającej władzę nad zwierzętami<sup>74</sup>. Jest to kolejny przykład ilustrujący mechanizm adaptacji tradycji i motywów klasycznych do ikonografii chrześcijańskiej.

Na malowidle aleksandryjskim zwierzęta przy nogach pasterza nie mogą być zidentyfikowane z całą pewnością, lecz najprawdopodobniej są to psy, o czym świadczy wysmukłość ciała (zwłaszcza w porównaniu z brzuchatymi owcami w niższym rejestrze) oraz zachowany fragment jednego ze zwierząt – długie, szpiczaste, obwisłe ucho. Dodatkowo zwierzę, którego poza jest najlepiej widoczna, zachowuje się jak pies: głowę ma odwróconą do tyłu, za pasterza, jakby się rozglądał, czy nie czai się niebezpieczeństwo.

W znanych, katakumbowych przedstawieniach najczęściej pokazany jest jeden pies w stadzie, czasem dwa, symetrycznie ustawione po zewnętrznych stronach. Dodatkowym elementem, nietypowym dla przedstawień pasterza, jest hiena namalowana w dolnej części kompozycji. Zwierzę to zostało zidentyfikowane już przez Riad'a<sup>75</sup>. W znanych malowidłach katakumbowych nie występują motywy tego typu.

Jednak wydaje się, że różnice pomiędzy malowidłami rzymskimi a omawianym przedstawieniem nie są argumentem przeciw teorii o chrześcijańskim charakterze aleksandryjskich fresków. W malarstwie egipskim motyw „Dobrego Pasterza” jest niezwykle rzadki. Występuje jedynie w dwóch zabytkach nagrobnych: w grobowcu na wzgórzu nieopodal Antioe datowanym na V-VI wiek<sup>76</sup> i na sklepieniu mauzoleum Exodusu w Bagawat (przedstawienie pasterza z pięcioma owcami u nóg) wzniesione w V wieku<sup>77</sup>. Nie istnieje więc żaden egipski kanon tego typu przedstawień.

<sup>72</sup> DEICHMANN 1994: 146-147.

<sup>73</sup> REAU 1957: 33.

<sup>74</sup> LASSUS 1967: 19, fig. 5.

<sup>75</sup> RIAD 1967: 95.

<sup>76</sup> RASSART-DEBERGH 1983: 237.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 234, 273.

### **Analiza malowidła z imitacją wątków murarskich**

Ten fresk przedstawia imitację okładzin marmurowych i wątków murarskich. Jeden z nich, bialo-czarna szachownica, jest imitacją kafelków typowych dla architektury egipskiej, spotykaną w kilku grobowcach aleksandryjskich, np. Anfuszi III (połowa II wieku p.n.e.) i Ras el Tin VIII (początek epoki rzymskiej). Imitacje okładzin marmurowych są bardzo popularne w hypogeach Aleksandrii. Z reguły dekorowano nimi grobowce powstałe od III do I wieku p.n.e. Często stosowano je razem z dekoracjami rzeźbiarskimi i malowidłami o elementach egipskimi. Odkryto je m.in. w komorze grobowej Wielkich Katakumb nekropoli Wardian datowanych na przełom II i I wieku p.n.e., w przedsionku komory grobowej hypogeum w Sidi Gaber pochodzącym z końca III–początku II wieku p.n.e., także na pomnikach nagrobnych małych hypogeów nekropoli Hadra użytkowanych od połowy III do połowy II wieku p.n.e. Nie znaczy to jednak, że chrześcijanie nie znali takiej dekoracji. Wiele hypogeów powstałych w epoce hellenistycznej i rzymskiej było wykorzystywanych później przez chrześcijan na pochówki. Tak było m.in. w przypadku nekropoli w Hadra, której drugą fazę użytkowania określono na III wiek n.e.<sup>78</sup>

Ponadto imitacje wykładzin marmurowych znane są w malarstwie chrześcijańskim. Występują m.in. w katakumbach rzymskich. Na Wschodzie spotykane są one w pierwszej połowie IV wieku, m.in. w kościołach Grecji<sup>79</sup>. We wspomnianym już Abu Girgeh nieopodal Aleksandrii, w tzw. „podziemnej budowli” zachowało się malowidło ściennie podzielone poziomo na dwa rejestry. Górną część pokrywa przedstawienie św. Menasa, a dolną imitacja marmuru<sup>80</sup>.

Ciągłość tradycji nie została przecież przerwana wraz z pojawieniem się chrześcijaństwa. Wiele bogatych domów i willi miało zapewne wcześniejsze, przetrwałe dekoracje lub nowe, ale wywodzące się z klasycznych wzorców, co świadczyłoby o pozycji i kulturze właściciela. Mimo że znane chrześcijańskie zabytki grobowe Aleksandrii nie mają dekoracji imitującej okładziny, nie można twierdzić, że występowanie takich malowideł wyklucza chrześcijan spośród właścicieli grobowca III.

### **Próba datowania zabytku**

Datowanie grobowca III, z powodu braku materiałów datujących jak monety czy ceramika, musi być oparte na badaniach malowideł – jedynych zachowanych w hypogeum zabytków. Wyraźnie widać, że badacze podzieleni są na dwie grupy: jedni uważają, że malowidła te są pogańskie, a drudzy – że ich charakter jest wyraźnie chrześcijański. Kluczowe znaczenie ma dla obu grup interpretacja malowidła przedstawiającego nagiego mężczyznę leżącego pod altanką.

Malowidła z grobowca III z przedstawieniami figuralnymi można podzielić na dwie grupy ze względu na zastosowany styl malarski. Przedstawienia *saqiye* i hermy są namalowane w identycznym stylu: widoczne są lekkie pociągnięcia pędzla,

<sup>78</sup> TKACZOW 1993: 177.

<sup>79</sup> DEICHMANN 1994: 261, 263, 286.

<sup>80</sup> RASSART-DEBERGH 1987: 93, fig. 6.

delikatne czarne kreski podkreślają szczegóły i zarysy motywów, motywy nie są wypełnione dokładnie farbą, właśnie dlatego że nie są one dokładnie obrysowane konturami. Między innymi te pozorne „niedokończenia” nadają obrazom lekkość. Dwa kolejne malowidła, z Jonaszem i z pasterzem, też łączy styl wykonania – niemal pozbawiony czarnej, delikatnej kreski. Ewentualne kontury zaznaczono ciemniejszymi odcieniami farby, jedynie kilka szczegółów oddano przy pomocy cienkich, czarnych linii (na fresku przedstawiającym Jonasza dobrze zachowały się nieliczne czarne kreski podkreślające szczegóły). Świadczy to o tym, że wszystkie malowidła w grobowcu zostały wykonane przez jeden warsztat malarski.

Treść fresków z *saqiye*h i z hermą wbrew pozorom nie jest sprzeczna z chrześcijańskim charakterem grobowca III. Parkany z hermami nie są rzadkością w sztuce chrześcijańskiej, nawet tej cesarskiej, oficjalnej. Poza tym, pewne tradycyjne motywy chrześcijanie przejmowali, akceptując także ich symbolikę – zbieżną lub neutralną względem dogmatów chrześcijańskich.

Na pierwszy rzut oka ten zespół malowideł wydaje się być przykładem typowo rzymskiej, pogańskiej dekoracji grobowej. Nie ma tu motywów symbolicznych (takich jak krzyż), a sposób wykonania fresków znacznie różni je od innych, znanych chrześcijańskich malowideł ściennych zachowanych w Egipcie.

Z drugiej strony, dekoracje ścienne odkryte niegdyś w katakumbach Karmuz, dzielnicy Aleksandrii, cechował iluzjonistyczny styl i kunsztowne, trójwymiarowe oddanie postaci, symetryczna kompozycja i realistyczne tło o podkreślonej perspektywie<sup>81</sup>. Niestety, ten zabytek zachował się jedynie w przerysach, lecz jego wykonanie wzorowane na klasycznych wzorcach jest dowodem na to, że wysoka jakość i realistyczny styl malowidła nie mogą wykluczać późnej epoki powstania fresków.

Ostatecznie jednak, istnienie przedstawienia Jonasza nie pozostawia wątpliwości co do charakteru tego hypogeum, a wysoka jakość wykonania, wywodząca się z najlepszych tradycji malarstwa ściennego, czyni grobowiec III wyjątkowym zabytkiem wczesnej epoki chrześcijańskiej.

Nie jest też możliwe, by hypogeum i malowidła o treści idyllicznej pochodziły z czasów wczesnorzymskich, a przedstawienie ukazujące proroka pochodziło z późniejszej fazy użytkowania grobowca. Wszystkie malowidła stanowią jedną warstwę malarską (nie licząc napraw na imitacji okładziny marmurowej), poza tym nie ulega wątpliwości, że wykonano je w jednym warsztacie, powstały więc w tym samym czasie.

Grobowiec III jest stosunkowo małych rozmiarów. Nie jest to hypogeum przeznaczane na masowe pochówki, a raczej własność rodzinna. W każdym razie właściciel grobowca był na pewno osobą bogatą i wykształconą. Świadczy o tym jakość malowideł, których wykonanie bez wątpienia nie było tanie, oraz ich treść, która musiała być przecież zamówiona w przypadku prywatnego hypogeum. Aleksandryjczyk, bogaty i wykształcony chrześcijanin, doceniający dziedzictwo kulturowe pogan, możliwe, że posiadacz wiejskiego majątku – oto hipotetyczna sylwetka właściciela grobowca III.

---

<sup>81</sup> BADAWEY 1978: 243.

Rodziewicz datował ten zespół malowideł na III wiek. Za podstawę dla takiego datowania uznał fakt, iż mechaniczne zniszczenia dotyczą w znakomitej części fresków o tematyce chrześcijańskiej. Biorąc pod uwagę konflikty religijne mające miejsce w Aleksandrii od III po V wiek, założył, że zniszczenia te były intencjonalne i wymierzone przeciw chrześcijanom<sup>82</sup>. Ta hipoteza nie jest słuszna, choćby z historycznego punktu widzenia: w III wieku było dużo okresów tolerancji wobec chrześcijaństwa, a prześladowania nie powodowały dewastacji prywatnych grobów.

Ponadto, choć zniszczeń na fresku z przedstawieniem Jonasza jest bardzo dużo, są one niewielkich rozmiarów, a te, które mają względnie dużą powierzchnię, nie były pokryte istotnymi motywami (fragment głowy hippocampusa i powierzchnia obok niej, głowa Jonasza wypluwanego i udo odpoczywającego). Ciało potwora morskiego jest bardzo źle zachowane, jednak głównie w wyniku wielu bardzo małych zniszczeń, wyglądających na powstałe przez kontakt z substancją niszczącą barwniki. Bardzo zniszczone jest też przedstawienie chłopca pilnującego woły na malowidle z *saqiyeħ*, a charakter tych zniszczeń jest taki sam jak na pozostałych malowidłach.

Mimo wielu prób datowania zespołu malowideł i samego grobowca III wydaje się, że nie można ustalić czasu powstania tego zabytku. Styl malowideł nie stanowi wystarczająco pewnych podstaw do datowania.

Biorąc pod uwagę jakość artystyczną i treść przedstawień, można z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że hypogeum III powstało nie później niż w V wieku. Wtedy jeszcze Aleksandria była dość prężnym ośrodkiem naukowym i kulturowym, choć były to ostatnie dni jej świetności i bogactwa mieszkańców. Wtedy też pisarze chrześcijańscy, korzystając z istniejących instytucji naukowych, dostrajali dziedzictwo filozofii i poezji pogańskiej do chrześcijaństwa.

Jednak równie dobrze grobowiec ten mógł powstać w połowie III wieku i te ramy czasowe – od połowy III do połowy IV wieku – to w zasadzie jedyne, które można zaproponować w sprawie datowania malowideł z hypogeum III.

### Skróty użyte w artykule

#### BADAWY

- 1978 A. Badawy, *Coptic Art and Archaeology: the Art of the Christian Egyptians from the Late Antique to the Middle Ages*, Cambridge.

#### BARBET

- 1980 Barbet, *Une tombe chrétienne à Alexandrie*, in: R. Chevallier ed., *Colloque Histoire et Historiographie Clio (8-9 decembre 1978)* [Caesarodunum XV bis], Paris, p. 391-400.

---

<sup>82</sup> RODZIEWICZ 1993: 285.

- BAUDOT  
1973 A. Baudot, *Musiciens romains de l'Antiquité*, Études et commentaires 82, p. 100-101.
- DEICHMANN  
1994 F.W. Deichmann, *Archeologia chrześcijańska*, Warszawa.
- DECKERS, SEELIGER, MIETKE  
1987 J.G. Deckers, H.R. Seeliger, G. Mietke, *Die Katakomben „Santi Marcellino e Pietro“*. Repertorium der Malereien [Roma sotterranea cristiana 6], Münster.
- DELAPORTE  
1999 S. Delaporte, *La Carte Archéologique de la Nécropole Ouest d'Alexandrie (Égypte)*, Alexandrie.
- GABELMANN  
1986 H. Gabelmann, *Endymion*, LIMC III.1, p. 726-742.
- GABRA  
1939 S. Gabra, *Fouilles de l'Université Fouad el Awal à Touna el Gebel (Hermopolis Ouest)*, ASAE 39, p. 483-527.
- GERKE  
1954 F. Gerke, *Die Wandmalereien der Petrus-Paulus-Katakomben in Pécs (Südungarn)*, in: *Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends* [Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 1], Mainz, p. 147-199.
- GRABAR  
1946 A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art Chrétien antique*, Paris.
- GUIMIER-SORBETS, SEIF EL-DIN  
1997 A.-M. Guimier-Sorbets, M. Seif el-Din, *Les deux tombes de Perséphone dans la Nécropole de Kom el-Chougafa à Alexandrie*, BCH 121. 1, p. 355-410.
- HEINEN  
1985 H. Heinen, *Trier und Trevererland in Römischer Zeit*, Trier, p. 292-295.
- HICKMANN  
1961 H. Hickmann, *Musikgeschichte in Bildern II. 1: Musik des Altertums. Ägypten*, Leipzig, p. 94-100.
- JASTRZĘBOWSKA  
1988 E. Jastrzębowska, *Dobry Pasterz w ikonografii chrześcijańskiej*, Mówią Wieki 2, p. 23-29.
- LASSUS  
1967 J. Lassus, *The Early Christian Painting*, New York.
- LAWRENCE  
1961 M. Lawrence, *Three pagan themes in Christian art*, in: M. Meiss ed., *Essays in honour of Erwin Panofsky*, vol. 1 [De Artibus Opuscula XL], New York, p. 323-334.

## LECLERCQ

1926 H. Leclercq, *Jonas*, DACL VII. 2, Paris, p. 1425-1461.

1937 H. Leclercq, *Bon pasteur*, DACL XIII. 2, Paris, p. 2272-2390.

## LING

1991 R. Ling, *Roman Painting*, Cambridge.

## MÜLLER-WIENER

1965 W. Müller-Wiener, *Abu Mena 3. Vorläufiger Bericht*, MDAIK 20, p. 126-137.

## OLESON

1984 J.P. Oleson, *Greek and Roman Mechanical Water Lifting Devices: the History of a Technology*, Toronto.

## RASSART-DEBERGH

1983 M. Rassart-Debergh, *Survivances de l'hellénistico-romain dans la peinture copte (antérieure au IX<sup>e</sup> siècle)* [Græco-Arabica 2], Athens, p. 226-247.

1987 M. Rassart-Debergh, *Peinture Copte. Premières constatations*, in: *Pictores per Provincias. Actes du III<sup>ème</sup> Colloque International sur la peinture murale romaine, Avenches 1986* [Aventicum 5. Cahiers d'archéologie romande 43], Avenches.

## REAU

1956 L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien vol. II. Iconographie de la Bible, 1. Ancien Testament*, Paris.

1957 L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien vol. II. Iconographie de la Bible, 2. Nouveau Testament*, Paris.

## RIAD

1964 H. Riad, *Tomb paintings from the Necropolis of Alexandria*, *Archaeology*, autumn 1964, vol. XVII, n. 3, p. 169-172.

1967 H. Riad, *Quatre tombeaux de la Nécropole Ouest d'Alexandrie*, BSAA 42, p. 89-96.

## RODZIEWICZ

1984 M. Rodziewicz, *Les habitations romaines tardives d'Alexandrie à la lumière des fouilles polonaises à Kom el-Dikka* [Alexandrie 3], Varsovie.

1989 M. Rodziewicz, *On Alexandrian Landscape Paintings*, in: *Roma e l'Egitto nell'Antichità classica, Cairo, 6-9 Febbraio 1989. Atti del I Congresso Internazionale Italo-Egiziano*, Cairo, p. 329-337.

1993 M. Rodziewicz, *Painted Narrative Cycle from Hypogeum n° 3 in Wardian, Alexandria*, in: *Alexandrian Studies in memoriam Daoud Abdou Daoud*, BSAA 45, p. 281-290.

## SCHIÖLER

1973 T. Schiøler, *Roman and Islamic Water-lifting Wheels*, Odense.



## TKACZOW

- 1993 B. Tkaczow, *Topography of Ancient Alexandria (an Archaeological Map)* [Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences 332], Varsovie.

## VENIT

- 1988 M.S. Venit, *The painted Tomb from Wardian and the decoration of Alexandrian Tombs*, JARCE 25, p. 71-81.  
 1989 M.S. Venit, *The Painted Tomb from Wardian and the Antiquity of the Sāqiya in Egypt*, JARCE 26, p. 219-222.

## VITR.

- 1956 Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, K. Kumaniecki trad., Warszawa.

## WEITZMANN-FIEDLER

- 1979 J. Weitzmann-Fiedler, *Age of Spirituality*, New York.

### The Paintings from the Tomb III in Wardian, Alexandria

#### ABSTRACT

Extraordinary paintings found by Henry Riad in the robbed tomb in 1960 have been the subject of discussion of scholars for years. They show: a man lying under pergola; *saqiyeh* moved by oxen; a shepherd with sheep; a garden with a fence decorated with a herma; imitations of different types of wall masonry. The accurate dating of the tomb is impossible – the wall paintings are the only criteria for the scholars. The meaning of these drawings is controversial. Are they pagan or Christian? In the authors' opinion "the Christian interpretation" is right – the painting with the lying man illustrates Jonas' cycle, accompanied by other, popular and neutral scenes.

(Transl. by A. Tomas)

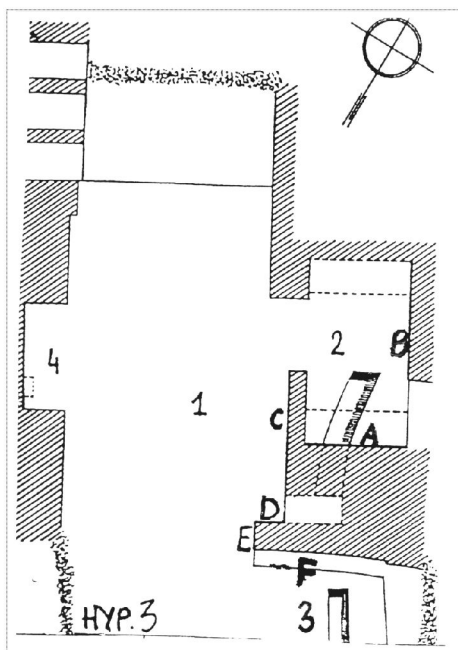


Fig. 1. Plan grobowca III  
(wg RIAD 1967: pl. III)



Fig. 2. Fresk z postacią leżącego mężczyzny (Jonasza) i hippocampusa (fot. A. Chabiera)



Fig. 3. Detal malowidła z historią Jonasza – prorok wypluwany przez hippocampusa (fot. A. Chabiera)



Fig. 4. Fresk z Jonaszem, detal – Jonasz pod pergolą (fot. A. Chabiera)



Fig. 6. Malowidło z przedstawieniem *scąpyeh* (fot. A. Chabiera)



Fig. 5. Widok ogólny bloku skalnego z czterema freskami - niewidoczny fresk z imitacją wątków murarskich (fot. A. Chabiera)



Fig. 7. Detal malowidła przedstawiającego *saqiyeh* – motywy nilotyczne z ptactwem i roślinnością wodną (fot. A. Chabiera)



- kanał nawadniający



Fig. 8. Przedstawienie hermy (fot. A. Chabiera)



Fig. 9. Pasterz z owcą na ramionach i z psami – panel górny malowidła (fot. A. Chabiera)



Fig. 10. Panel dolny malowidła z pasterzem – pasące się owce i hiena (fot. A. Chabiera)