

# Antoni Kwieciński

---

## Czy najdawniejszy wizerunek Bogarodzicy Marii?

---

Collectanea Theologica 25/3, 335-359

---

1954

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.

ANTONI KWIECIŃSKI

CZY NAJDAWNIEJSZY WIZERUNEK BOGARODZICY  
MARIII?

1.

Prawie niezliczone są wizerunki Matki Bożej Marii, zarówno w swej ilości, jak i w wielorakości ich kompozycji i typów ikonograficznych. Wystarczy porównać Madonny choćby tylko naszych artystów, takich jak np. Stachewicza, Broniewskiej, Trzcіńskiej-Kamińskiej i innych. A jeżeli cofniemy się o kilka wieków wstecz, nie tylko do okresu powstania takich wizerunków jak Matki Bożej Ostrobramskiej lub Jasnogórskiej, ale jeszcze wcześniej, to choć ilość i odmienność tych wizerunków zmaleje, jednakże do ich ujednoczenia w układzie i ujęciu będzie jeszcze bardzo daleko. Udało się wyodrębnić z nich kilka, względnie parę typów wizerunków Marii.

Wśród pytań, powstających w związku z tym zjawiskiem, jedno wybija się na czoło: czy i który z tych wizerunków odzwierciedla autentyczne rysy Marii, t. j. czy jest Jej rzeczą podobną?

I.

2.

Nie jest wykluczone, że współcześni Marii mogli podejmować i dokonywać niejakich w tym kierunku prób. Czy doszły

one jednak do skutku? A w wypadku pomyślnym — czy dotrwały do naszych czasów?

W pierwszym rzędzie stanowiłyby je t. zw. obrazy „przez Łukasza Apostoła namalowane”. Zaslugują one na najwyższą uwagę, a to ze względu na ich rzekomą współczesność z Matką Chrystusową oraz na wprost wyjątkową z Nią łączność. Ponadto w pojawieniu się swoim zawierają one mają niezwykłą właściwość: byłyby to wizerunki Marii prawdziwie „Acheiropoietae”, czyli „nie ręką ludzką uczynione”. Jednym z nich ma być obraz Jasnogórski. Nic przeto dziwnego, że tego rodzaju obrazy w ciągu wieków zażywały u wiernych, a i obecnie cieszą się u nich wyjątkową czcią. Mimo wszystko jednak „Acheiropity” nasuwają różne i to poważne zastrzeżenia co do wiernego odtworzenia rysów Marii.

Potwierdzenie tego stanu rzeczy stanowi wyraźne w tym względzie oświadczenie tak poważnego świadka przeszłości chrześcijańskiej nie tylko w Afryce, ale w Europie i na Wschodzie jakim był św. Augustyn, zawarte w jego traktacie O Trójcy św. De Trinitate, VIII, 5 w Migne, Patrologia Latina, 42, 952: „Neque enim novimus faciem Virginis Mariae”.

### 3

Fakt ten nie może nie budzić przykrego zdziwienia, zwłaszcza gdy się zważy, kim Ona była, przynajmniej dla uczniów i wyznawców swego Syna. Zdziwienie potęguje to powszechne niemal upodobanie Jej współczesnych, przeradzające się nieraz w pasję, do „uwieczniania” swoich rysów w rzeźbionych lub malowanych podobiznach oraz do przekazywania ich potomnym. Zachowały się tego rodzaju wizerunki nie tylko osób wybitnych stanowiskiem, majątkiem, nie tylko znakomitych i rozgłośnych talentem, zasługami <sup>1)</sup>, ale i pospolitych zjadaczy chleba i wyzwolenców a nawet dzieci i skromnych niewolników.

<sup>1)</sup> Znakomite rozprawy o portretach rzymskich dali m. in: K. Lange, *Herrscherköpfe des Altertums Münzbild ihrer Zeit*, Berlin—Zürich 1938. — T. Birt, *Römische Charakterköpfe. Ein Weltbild in Biographien*, Leipzig, wyd. 7, 1922.



*Zakończenie grzebalnej galerii w arenanium u Pryscylly.*

Liczne muzea w miastach europejskich i pozaeuropejskich na setki liczą w swych zbiorach popiersia starożytnych lub ich posągi rzeźbione przeważnie w marmurze. Znakomite były również portrety malowane na deskach, w rodzaju odgrzebanych w El Fayum w Egipcie. Podobne wizerunki przygodnie ocalały tu i ówdzie na ścianach domów w Pompei, Herculanium, Stabiae, w Ostii. Maski zmarłych członków rodziny ustawiano w domowych larariach. Portrety, malowane na odpowiednio zagruntowanych deskach, oprawiano nierzadko w drewniane ramy i zawieszano na ścianach mieszkań. Swego rodzaju podobizny zmarłych, malowane na tynku lub ryte na nagrobnych nakrywach, a nawet wykonywane w mozaice, zachowały się w t. zw. katakumbach <sup>1)</sup>. Podobiznami zmarłych zdobiono również ich sarkofagi.

## 4.

Brak autentycznego wizerunku Marii zastanawia i wydać się może dziwnym wobec wspomnianego wyżej pędu u Jej współczesnych do uwieczniania swoich rysów oraz wobec łatwości w realizowaniu tej dążeń i upodobań.

Nie od rzeczy będzie dodać, że „portrety na wiekach niektórych mumii świadczą, iż portreciści starożytni u schyłku czasów dawnych nie ustępowali portrecistom wieku XIX-go. To nie są żadne — jak się wyraził zmarły niedawno znakomity znawca starożytności greckiej W. Witwicki (w swej książce „Nauka o stylach” wyd. w Warszawie 1932) — symbole, żadne niby rozmyślnie odkształcenia, tylko naprawdę dobre portrety, świadczące o wysokiej kulturze wzrokowej ówczesnych arty-

---

<sup>1)</sup> Na szczególną uwagę wśród tego rodzaju wizerunków zasługuje 21-letni Trebius Justus kilkakrotnie sportretowany na ścianach podziemnego cubiculum, wyrytego ante portam S. Giovanni w Rzymie oraz niejaka Maria Simplicia Rustica, której mozaikowy portrecik, wykonany na jej grobie na cmentarzu Cyriaki w Rzymie, znajduje się obecnie w muzeum Laterańskim. — O grobowcu Trebiusa pisali R. Kanzler i O. Marucchi w *Nuovo Bulletino crist.* 1911 i 1912. Por. R. Kanzler, *Osservazioni sulla technica dei mosaici nei cimiteri cristiani*, w *N. Bull. cr.* (1898) 208—211.

stów, którzy malowali je grubo, śmiało, szybko z bajeczną wprawą i pewnością ręki.

A jak były wówczas portrety pożądane i rozpowszechnione, mówi o tym list pewnego młodego człowieka, wziętego do marynarki rzymskiej do Misenum, znaleziony w Oxyrrynchos. Piśze on, że dopłynął szczęśliwie dzięki Serapisowi Panu, który go uratował podczas burzy. Podaje dalej swój nowy adres, zapewnia, że jest zdrow, każe wszystkich uściskać i zaznacza, że do listu dołącza on swój portrecik świeżo zrobiony” na miejscu jego pobytu.

A zainteresowania zewnętrznym wyglądem Marii były. Świadczą o tym odnośne ustępy w starochrześcijańskich apokryfach, opisujące cerę Matki Bożej, ogólny Jej wygląd, kolor włosów, oczu, wzrost i tym podobne szczegóły.

## II.

### 5.

Jeżeli, mimo wszystko, nie znamy „prawdziwego” portretu Marii, to który z zachowanych Jój wizerunków uważać za n a j s t a r s z y ?

Najstarszym, według ogólnego mniemania, a znanym dopiero od r. 1851 wizerunkiem Matki Bożej jest malatura w katakumbach Priscylli w Rzymie przy via Salaria Nuova. Jego kopię po raz pierwszy zamieścił „książę archeologii chrześcijańskiej” Jan Chrzyciel de Rossi w swoim dziele p. t. *Immagini scelte della B. Vergine Maria tratte dalle Catacombe Romane*, Roma 1863, tav. I—V. W ślad za nim wizerunek ten odtwarzają niemal że wszystkie podręczniki archeologii chrześcijańskiej i sztuki kościelnej. Najlepszą, jak dotychczas, fotograficzną reprodukcję całości fresku dał P. Styger, *Die römischen Katakomben* (Berlin 1933) oraz Papieski Instytut Archeologiczny w Rzymie dla swoich zbiorów. Kolorowe reprodukcje tego obrazu, wykonane na podstawie zdjęć fotograficznych, przytoczył G. Wilpert, *Pitture delle Catacombe romane*, tavole 21, 22.



„Madonna“ na wypukłej rzeźbie sarkofagowej od S. Sebastiana.

Obchodzący nas wizerunek znajduje się w najstarszej części cmentarza Pryscylli, nieco na południowy zachód od t. zw. Cappella greca. Właściwie jest to t. zw. arenarium czyli kopalnia piasku, tylko odpowiednio przerobiona i przystosowana do celów grzebalnych. Fresk znajduje się nieopodal wejścia do tego cmentarnego arenarium. Obraz wchodzi w skład nagrobnej malatury, wykonanej na suficie zakończenia grzebalnej galerii arenarium i tworzy rodzaj nakrycia nad najwyższym ze ściennych grobów (t. zw. loculi) tamże wydrążonych. Miejsce zajęte przez malaturę ma kształt prostokąta, przeszło m. 1,00 szerokiego, a ciągnącego się przez całą szerokość chodnika wynoszącej prawie 2,50. .

## 6.

Wizerunek przedstawia siedzącą niewiastę, trzymającą w objęciach obu rąk spoczywające na jej kolanach dziecko <sup>1)</sup>. Przed nimi stoi mężczyzna, bez zarostu na twarzy, obuty w sandały i prawdopodobnie przybrany w t. zw. pallium exomide, pozostawiające odsłoniętą część piersi i prawe ramię. Taki płaszcz bez tuniki pod nim rozpowszechniony był wśród filozofów ze szkoły cyników. W takim samym pallium występuje nawet Chrystus w płaskorzeźbie, przechowywanej w Museo Nazionale delle Terme w Rzymie, obrazującej Go w czasie kazania na górze. W lewej ręce mężczyzna trzyma zwój (rotulus). Prawą zaś ręką, zlekka podniesioną do góry, wskazuje on, na 8-promienną gwiazdę, wyobrażoną nad głową dziecka, względnie Jego Matki. Ubiór niewiasty stanowi stola, względnie tunika o bardzo krótkich rękawach. Głowę jej okrywa t. zw. syryjski maforion (maphorion syriacum) czyli krótki welon, który w lekkich, lecz obfitych fałdach opada na jej ramiona. Trzymane przez matkę dzieciątko jest bez odzieży. Odwróciło ono główkę od piersi matki i patrzy przed siebie na stojących przed wizerunkiem. Wydało się niektórym, jakoby główkę dzieciątka

---

<sup>1)</sup> W związku z tym wizerunkiem por. S. A. S. Snijder, De forma matris cum infante sedentis apud antiquos, Vindobonae 1920 oraz uzupełnienia, jakie dał P. Peeters w Analecta Bollandiana 41 (1923) 166 nn.



okalał nimb, a przynajmniej jego pozostałości. Po zbadaniu okazało się, że jest to po prostu różowa plama, jaka akurat w tym miejscu wystąpiła na tynku.

Postacie tego obrazu pełne są życia i wyrazu. Ich wykonawca — malarz zdradza wysokie uzdolnienie zawodowe oraz wielką biegłość w swoim kunszcie. Przejawia się to zwłaszcza w sposobie zwrócenia główki dziecka, w pięknym spojrzeniu jego wyrazistych oczu, we wdzięcznym oparciu małej rączki na pierśi matki. Twarz tej ostatniej poniekąd rywalizuje z twarzą dzieciątka. Cechuje ją foremne czoło, spojrzenie wyrazistych oczu; zaś łagodnie rozchylone drobne usta, pełne są lekkiego i spokojnego zdziwienia.

Niektórzy z badaczy i obserwatorów — a należy do nich m. in. biskup Bougaud popularny u nas i ceniony autor 4-tomowego dzieła p. t. Chrześcijaństwo a czasy obecne, III, Credo (Warszawa 1905, 57 n) — swój podziw do omawianego zabytku posuwają tak dalece, że wizerunek wydał się im godnym pędzla niezrównanego mistrza Madonn, jakim był Rafael. „Możnaby przysiąc, że go oglądał na własne oczy i że niezatartym pięknem wyrył się on w jego pamięci .... Dzieciątko — pisze tenże autor (s. 57) — jest zupełnie rafaelowskie. Tuli się ono do łona matki, a jednocześnie zwraca główkę ku prorokowi ruchem przedziwnie wdzięcznym i żywym... A Ona, choć trzyma na ręku Boską Dziecinę, wydaje się, jakby nie wierzyła jeszcze własnemu szczęściu. Taką jest jeszcze, jak w chwili zwiastowania, gdy mówiła: „jakoż się to stanie?” Jak się to dzieje — kończy swój zachwyt cytowany autor — że ten obraz tak piękny, tak dawny nie jest kopiowany i że nie przyozdabia wszystkich chrześcijańskich mieszkań? Należy do tej samej grupy, co Madonny Rafaela. Jest dziełem wielkiej sztuki, a do tego pochodzi z czasów św. Jana. Dobrze uczynił G. B. de Rossi, że wśród wydanych przez siebie kilkunastu wizerunków maryjnych z katakumb rzymskich ten na naczelnym umieścił miejscu. Jest on bowiem najdawniejszy i najpiękniejszy”.

Zachwyt ten, choć w bardziej umiarkowany sposób, podziwiają i współcześni badacze, jak np. profesorowie gregoriańskiego

uniwersytetu w Rzymie L. Hertling i E. Kirschbaum. We wspólnym swoim dziele p. t. *Le Catacombe romane e i loro martiri*, wyd. w Rzymie w r. 1949, wyrażają się (na s. 251), że „pod względem artystycznym obraz ten jest w katakumbach jednym z najcenniejszych“.

A nam wszystkim, oswojonym i od dziecka nawykłym do oglądania rafałowskich wizerunków Madonny, łatwo jest przyjąć, a nawet podzielać ten pełen entuzjazmu wniosek, oparty w dużej mierze, a może nawet i wyłącznie na reprodukcji wizerunku, dokonanej prawie przed stu laty. Jednakże przy szczególnym poznawaniu zabytku zaczynają powstawać i piętrzyć się przeszkody, utrudniające i niedopuszczające do trwania w tym zachwycie, a nawet domagające się zaprzeczenia. Uwydatnienie jednak i dokładniejsze omówienie tych trudności musi poprzedzić ustalenie, z jakiego czasu pochodzi malatura.

## 7.

Przez długi stosunkowo czas utrzymywało się przeświadczenie, wyprowadzone przez de Rossi'ego (dz. cyt.) że stylistycznych właściwości obrazu, jak również z epigraficznych cech nagrobnych tytułów, malowanych („in dipinto”) minią czerwoną i czarną na ceglanych nakrywach (coopercula) ściennych grobów, urządzonych w tej części cmentarnego arenarium, że namalowany on został pomiędzy 50 a 120 r. „może nawet pod okiem samych apostołów“. Inny z badaczy (Richeant) po rozejrzeniu się w dowodach, przemawiających jego zdaniem o głębokiej starożytności fresku, zawyrokował w swoich „Nouvelles recherches sur les Catacombes” (Paris, 1887): „łatwo wykazać, że ten obraz Świętej Dziewicy pochodzi jeszcze z czasów apostołskich” (s. 350).

Przeciwko tej głębokiej „czasów apostołskich” rzekomo sięgającej starożytności obrazu z biegiem czasu podnosić się zaczęły wątpliwości. W związku z nimi czas powstania malatury przesuwano na początki w. II-go (por. O. Marucchi — E. Josi, *Le Catacombe Romane*, Roma 1933, 487 n.), na pierwszą połowę

wieku II-go (por. G. Wilpert, *Pitture d. Catac.*, Roma 1905, tavv. 21. 22. 23.), na schyłek w. II-go (por. L. Hertling — E. Kirschbaum, dz. cyt., s. 251 oraz E. Josi w *Enciclopedia Cattolica*, X (1953) p. w. Priscilla, 39), wreszcie na początku w. III-go.

Omawiane datowanie oraz jego podstawy doznały silnego wstrząsu w związku z ponownymi badaniami początków cmentarza Pryscylli oraz najstarszej jego części przez Pawła Stygera. Wyniki swoich dociekań p. t. „L'origine del Cimitero di Priscilla sulla Via Salaria“ ogłosił on najpierw w „*Collectanea theologica*“, periodyku Towarzystwa Teologicznego we Lwowie, w r. 1931, str. 5—74, a następnie — we wspomnianym dziele „*Römische Katakomben*“ (Berlin 1933) 123 nn. Autor rozprawy sumiennie zestawił i wnikliwie ocenił m. in. ocechowania cegieł, użytych do zamykania grobów, urządzonych w tej części cmentarza <sup>1)</sup>. Niepodobna pominąć szczegółu, że wyprowadzone przez Stygera datowanie cmentarza-arenarium z ocechowań nie jest ani ostateczne ani całkowite, jako że wysnute ono zostało nie ze wszystkich bynajmniej cegieł tamże się znajdujących. Wiele grobów (*loculi*) pozostaje jeszcze dotychczas zamkniętych i dlatego niewiadomo, czy i jakie ocechowania widnieją na zamykających je ceglach. Ponadto — jak przypuszcza tenże Styger — rozpoczęcie grzebania zmarłych na tym cmentarzu niekoniecznie musi się pokrywać oraz zamykać w granicach czasu wynikającego z ocechowań. Są dane, wskazujące, że praktyki grzebalne wyprzedziły czas, wyznaczony przez ocechowania.

Wizerunek Madonny widnieje w zakończeniu galerii, położonej bodajże stosunkowo najdalej od wejściowych schodów, wiodących do przystosowanego na użytek grzebalny arenarium.

---

<sup>1)</sup> Z tych ocechowań wynika, że najwięcej cegieł pochodzi z cegielni „*Domitiana maior*“, t. j. z okresu Seweriańskiego. Na tronie cesarskim zasiadało dwóch Sewerów: Septimius Severus (193—211) oraz Aleksander Severus (222—235). Trafiają się również cegły z czasów Kommodusa (180—192), oraz Karakalli (211—217). Ogólnie więc biorąc, cegły użyte do zamknięcia grobów pochodzą z lat 180—235, czyli z ostatnich dziesiątków w. II-go i z pierwszych w. III-go. Nadmienić ponadto wypada, że niektóre z tych cegieł użyte zostały znacznie później, niż to wskazują ich ocechowania, a jeszcze inne — już po uprzednim (może nawet niejednokrotnym) spożytkowaniu, co w praktyce wyznaczało zupełnie odmienną, bo również o wiele późniejszą, niż w ocechowaniu datę.



*Obecny stan malatury na suficie zakończenia grzebalnej galerii.*

Do naprowadzeń, wynikających z przytoczonych danych, dołączyć należy wnioski de Rossi'ego oraz następnych po nim badaczy, osiągnięte z rozpatrzenia wizerunku pod względem jego właściwości stylistycznych, jak również ze sposobu i z właściwości praktyk grzebalnych, zachowanych w sąsiadujących z malaturą grobach. Nie należy również pomijać sposobu, w jaki wykonano w stiuku postacie pasterzy oraz drzew oliwnych.

Wyłuszczone dane oraz wzajemne ich ze sobą zestawienie wskazują na schyłek w. II-go, a najpóźniej na początki w. III-go, jako na czas ukazania się omawianej malatury.

### III.

#### 8.

Wkrótce po odkryciu (w r. 1851) fresku zawyrokowano, że przedstawia on Marię z Dzieciątkiem Jezus na kolanach oraz stojącego przed nią proroka Izajasza. Do przyjęcia, ugruntowania i rozpowszechnienia tego mniemania wcale się przyczyniła powaga G. B. de Rossi'ego oraz argumenty, wysunięte przezeń w cytowanym wyżej jego dziele o wybranych wizerunkach Najświętszej Marii Panny z rzymskich katakumb.

Niektóre jednak dane, wysnute z samego wizerunku, jak również z jego najbliższego otoczenia, przeświadczenie to mocno zachwiały, a w pewnej mierze nawet je usunęły. Opierający się na nich badacze skłonni są skolei rozumieć całą scenę jako zobrazowanie nieznannej bliżej rodziny, składającej się z obojga rodziców i ich dziecka.

Zastrzeżenia płyną z różnorodnego wyglądu poszczególnych scen dekoracji oraz z ich wzajemnego względem siebie rozstawienia. Przede wszystkim rzuca się w oczy odmiennosc w sposobie ich technicznego wykonania oraz ustawienia omawianego wizerunku w odniesieniu do pozostałych części kompozycji.

Na całość bardzo udanej pod względem estetycznym i kompozycyjnym, a prawie że wyjątkowej w sposobie wykonania sufitowej dekoracji składają się wykonane w stiuku, zlekka

uwypuklone i umiejętnie podmalowane postacie dwu pasterzy, stojących obok siebie na tle drzew oliwnych. Nawiasem należy dodać, że tego rodzaju dekoracje w stiuku należą w katakumbach rzymskich prawie że do wyjątków, a w tej części arenarium są one unikatem. Stosunkowo dobrze zachował się prawy pasterz: jedną owcę dźwiga on na ramionach, a dwie inne, zwrócone ku niemu, stoją u jego nóg. Postać drugiego pasterza jest mocno uszkodzona. Według utartego i przyjętego twierdzenia owiec przy nim nie było. Jednak głowa owcy zachowana (por. Wilpert, dz. cyt., tav. 23) na wysokości głowy tego pasterza dowodzi, że i on trzymał owcę na ramionach. Obie te postacie wraz z oliwnymi drzewami, stanowiącymi dla nich tło, zamykało malowane obramowanie, tworzące prostokąt, mierzący m. 2,50 na 1,00.

Na prawym skraju tego wydłużonego prostokątnego pola, poprzecinanego przez zrzadka dochodzące tutaj zakończenia gałęzi oliwnych, wymalowano obchodzący nas wizerunek. Zachowała się z niego tylko górna część, część dolna prawie że całkowicie uległa zniszczeniu, a to na skutek wykruszenia się tynku, na którym była ona wymalowana. Zarówno sposobem swego wykonania, jak i ustawienia, a nadto i swoimi rozmiarami, wizerunek wyraźnie odbiega od całości: jest on bowiem tylko malowany, a oś jego krzyżuje się, czyli ma się prostopadłe do osi całej malatury. Rozmiarami swoimi ustępuje on pozostałym na fresku postaciom. Ta odmienność wykonania, sposób umieszczenia zarówno co do zajmowanego miejsca, jak i sposobu ustawienia względem widza, wreszcie skromne w porównaniu z pozostałymi postaciami fresku rozmiary wizerunku w ogólnym wyniku robią wrażenie, że został on niejako dołączony do całości już po jej wykończeniu i że pierwotnie, czyli przy jej zaprojektowaniu, nie był on włączony w całość kompozycji, a może nawet wogóle nie był on zamierzony przy jej pomysle.

Zaznaczone odmienności tym bardziej rażą i zastanawiają, że bynajmniej nie pochodziły one z nieporadności lub z nieumiejętności wykonawcy. Wręcz przeciwnie. Poziom malatury

oraz jej artystyczne zalety świadczą o biegłości malarza i o jego sprawności w uprawianym przezeń kunszcie.

Dla pewnych zbieżności stylistycznych możnaby mniemać, że omawianą scenę domalowano dopiero przy wykonywaniu postaci trzech orantów (por. Wilpert, dz. cyt., tav. 21), wyobrażonych na ścianie na lewo od wydrążonego w niej grobu. Sądząc z ich ubioru i ze wzrostu, jedna z tych postaci jest mężczyzną, druga — niewiastą, trzecia — dzieckiem. Liczba i rodzaj orantów mimo woli nastęrcza zbieżności z osobami na fresku sufitowym. Czy rzeczywiście mają one ze sobą jakiś głębszy związek? Przypuszczenie to — gdyby było trafne — wskazywałoby, że malarz wyobrażający zmarłych według utartego i przyjętego wówczas sposobu jako orantes, wyobraził ich zarazem w jednej ze scen ich domowego pożycia. Dla wykonania swego pomysłu spożytkował on wolne miejsce, jakie się utrzymało na sufitowym fresku. Jego wykonawca postąpił w ten sam zupełnie sposób, jak malarz ozdobiący grób 7-letniego Atimetusa, zachowany pod bazyliką S. Sebastiana przy drodze Appijskiej w Rzymie. Namalowana po prawej stronie tegoż ściennego grobu postać (młodzieńca?) wyciąga przed siebie ręce w stronę grobu. Poniżej, choć obok tejsze postaci, zachowały się kilkakrotnie powtarzające się ślady kobiecego popiersia.

Inne zastrzeżenia co do trafności w pojmowaniu i ocenie omawianej malatury, jako wizerunku Matki Bożej, pochodzą z właściwości kompozycji. Wyobrażona niewiasta-matka wydaje się być całkowicie zajęta i pochłonięta piastowaną przez się nagą dzieciną: podana jest ona ku niej całą swoją postacią i nachyleniem głowy i skierowanym ku niej spojrzeniem spod zlekką przymkniętych powiek. Słowem, jest ona wcieleniem doskonałego i szczęśliwego macierzyństwa, oddanego przez malarza w duchu upodobań helleńskich. Tak je również odtwarzali w Dziewiczej Matce artyści renesansowi z niedościgłym Rafelem na czele.

Z omawianym wizerunkiem, w pewnym przynajmniej stopniu, porównać się może matka z dzieckiem w wypukłorzeźbie sarkofagowej, znalezionej pod bazyliką S. Sebastiana w Rzymie,

jak również wizerunki Izydy z Horusem-dzieckiem lub matki z dziecięciem na pewnej egipskiej steli nagrobnej. Najbardziej upodobnia się on do matki, siedzącej z dzieckiem pod drzewem, wchodzącym w skład sielskiego otoczenia, zdobiącego grobek 7-letniego Atimetusa pod bazyliką S. Sebastiana. Wśród biegących do piastowania dziecka postaci (chłopców?) pierwszą z nich na skutek podniesionych przez nią rąk możnaby określić również jako „wskazującą”.

Natomiast pomiędzy „Madonną” u Pryscylli a Matką Bożą, figurującą na najdawniejszych wizerunkach, niewątpliwie Ją zamieszczających w scenach hołdu mędrców, zachodzi rozbieżność. W tych scenach, począwszy od najstarszej, zachowanej na ścianie t. zw. Cappella greca, Maria występuje nie tyle jako matka w tkliwym uścisku tuląca do siebie Dzieciątko, ile raczej jako zastygła w sztywnym majestacie władczyni, świadoma doniosłej roli, w jakiej występuje podczas hołdu, składanego Jej Synowi, ceremonialnie przez Nią podtrzymywanemu.

#### IV.

##### 9.

Za trafnością utartego tradycyjnie twierdzenia co do treści wizerunku, mają — według jego dotychczasowych obrońców i zwolenników — przemawiać, a zarazem i przesądzać poszczególne elementy, składające się na całość dekoracji.

Wprawdzie nie ulega wątpliwości, że omawiany wizerunek pozostaje w łączności z całością wyobrażoną na suficie, czyli z dwoma pasterzami oraz z drzewami oliwnymi. Ale jaka to jest łączność? Czy tylko materialna, a może nawet — przypadkowa, zawarunkowana tym samym prostokątnym polem, na którym figurują wymienione sceny oraz brakiem przegród, wyodrębniających każdą z nich od pozostałych? Obchodzący nas wizerunek — jak już zaznaczono — wymalowano, a raczej domalowano poniekąd jak z łaski, bo na skrawku wolnego miejsca przypadkowo ocalałego i dzięki temu w odmiennym od ca-



łości kompozycji ustawieniu go. A może, mimo wszystko, pomiędzy poszczególnymi scenami malatury zachodzi powiązanie wewnętrzne i logiczne, to jest wynikające i zawarunkowane ich treścią, względnie ciągłością ich treści? Odpowiedź będzie tym trafniejsza, im bardziej uchwyci ona cel umieszczenia poszczególnych postaci oraz znaczenie każdej z nich.

## 10.

Na czoło dekoracji wysuwają się postacie dwóch pasterzy. Ze względów kompozycyjnych wydają się one być środkowym a przez to i naczelnym elementem całej malatury. Scena ta może mieć dwa zasadnicze znaczenia. Przede wszystkim może to być zwykła, rodzajowa scena z życia pasterskiego. Tego rodzaju zobrazowania cieszyły się szerokim wzięciem w starożytności. Widać, że gustowano w nich. Z wyobrażeniem tego tematu, tchnącym sielskością i beztroską, raz po raz spotykamy się nawet na podziemnych chrześcijańskich cmentarzach, jak np. w cubiculum Ampliata na cmentarzu Domitylli lub tamże na ścianie t. zw. „wielkich schodów“ (della scala grande) lub na niektórych sarkofagach, przechowywanych w muzeum Laterańskim i innych.

Z drugiej strony postać pasterza wiązała się z pewnymi pojęciami religijnymi. Gdyby w związku z nimi, a tym bardziej dla ich zilustrowania, została ona umieszczona na omawianej dekoracji, to wówczas jej obecność przesądzałaby o charakterze kompozycji, jako o utworze chrześcijańskim. Odnośne poparcie mogłyby nasuwać następujące skojarzenie. Działalność oczekiwanego Mesjasza prorok Izajasz (40, 11) porównał do czynności pasterza: „jako pasterz trzodę swą paść (on) będzie, ramieniem swoim gromadzi, baranki i na łono swe podniesie, kotne sam nosić będzie”. Tę zapowiedź biblijną podjął i niejako potwierdził sam Chrystus: określił On siebie jako „dobrego pasterza” (Jan 10, 1—27; 21, 15—17). Potwierdzeniem tego porównania i jego uzupełnieniem byłyby przypowieści Chrystusowe, przytoczone przez Mateusza (18, 11—14; 15, 24) i Łukasza (15, 3—7).

Czy i w jakim związku pozostają te przytoczenia biblijne z pasterzami z malatury? O tej łączności i to bardzo bliskiej przeświadczony jest ostatnio prof. archeologii chrześcijańskiej na rzymskim uniwersytecie Karol Cecchelli (w swojej pracy „Mater Christi”, I, Roma 1946, 125 nn.), spożytkowujący dociekania jednomyślnych z sobą w tym względzie swoich poprzedników: „obaj ci pasterze — tak prowadzi on swoje rozumowanie (s. 125) — przedstawieni są w typie i symbologii „dobrego Pasterza”, który skolei jest wyobrażeniem Chrystusa. Przy jednym z nich, trzymającym owcę na ramionach, widać jeszcze dwie inne, stojące po obu jego stronach. W ten sposób wyrażono ideę opieki i zbawienia, będących, jak wiadomo, w świetle nauki wiary nieodłącznymi następstwami faktu Wcielenia. Jak pasterz gromadzi owce, by je paść i mieć je pod swoją opieką, tak i Chrystus zapewnia wiekuisty spoczynek gromadzącym się przy Nim i dążącym do Niego wiernym.” „Podwojenie postaci dobrego pasterza na fresku nie jest — według Cecchelli’ego (s. 126) — bez znaczenia, ani też bynajmniej nie jest przypadkowe. Możliwe bowiem, że przez jednego z tych pasterzy, obecnie mocno zniszczonego, chciano uwypuklić jakieś inne właściwości tegoż „dobrego pasterza”. Może np. chciano przez niego oznaczyć i przedstawić pasterza ze Starego Testamentu, względnie tylko z przepowiedni Izajasza, by porównać go i zestawzić z pasterzem z Nowego Przymierza. Dla zaznaczenia tej cechy nie wyobrażono przy nim ani jednej owcy”.

Zbędne jest szczegółowsze omawianie przytoczonej argumentacji, dotyczącej pasterzy. Wysunięte i kunsztownie w niej rozwijane kojarzenia nie wydają się mieć wystarczającego uzasadnienia ani pokrycia w samym zabytku. Z zachowanej np. na fresku głowy owcy na wysokości głowy lewego pasterza wynika, że i on również, jak i jego towarzysz, dźwigał owcę na swych ramionach. Czy inne owce stały u jego nóg, niepodobna przesądzać, a to z racji odpadnięcia tynku w tych akurat miejscach. Nadto, wywody Cecchelli’ego nie wykazują, lecz prosto raczej a priori zakładają, że malatura w swej treści jest

chrześcijańską. Skądinąd jednak wiadomo, jak to już wyżej zaznaczono, że sceny pasterskie nie były bynajmniej wyłącznością dopiero sztuki starochrześcijańskiej. Znali je również i szeroko stosowali artyści pogańscy, jako że dawały im one obszerne pole do wykazywania i realizowania swoich pomysłów o nastrojach bukolicznych.

## 11.

Potwierdzeniem trafności wyłuszczonych przez Cecchelli'ego domysłów oraz jego interpretacji „dobrego pasterza” ma być również obecność na fresku drzew oliwnych, w których cieniu pasterze zostali umieszczeni. Drzewa oliwne — zdaniem Cecchelli'ego (s. 125) — oznaczają „pokój nadprzyrodzony zapewniony łaską Bożą”. „Wiadomo — kontynuuje tenże autor — że w starożytności oliwka miała znaczenie symboliczne a nawet mistyczne. Stwierdza to starożytny rytuał chrześcijański, odwołujący się w swoich błogosławieństwach do oliwek, jako do symbolu obfitości łask udzielanych przez Boga tym, którzy Mu zaufali. Taka jest właśnie myśl modlitwy, zawartej w „*Traditio apostolica*” św. Hipolita rzymskiego († 235), odmawianej przy poświęcaniu oliwek: „*Fac a tua dulcitudine non recedere fructum etiam hunc olivae, qui est exemplum tuae pinguedinis (hojności łaski) quam de ligno fruiisti in vitam eis, qui sperant in te*”<sup>1)</sup>. Poparciem i uzupełnieniem porównania, użytego przez zacytowaną starochrześcijańską modlitwę, ma być — według tegoż Cecchelli'ego — wyjaśnienie biskupa konstantynopolskiego (około r. 428) Proclosa co do znaczenia drzew oliwnych z wyobrażoną pomiędzy nimi orantką: „co oznaczają — pytał Proclos — oba te drzewa oliwne? Są to dwa Testamenty. A dlaczego prorok przyrównał je do drzew oliwnych? Podobnie bowiem, jak drzewa oliwne nie tracą swoich liści, tak oba Testamenty nieustannym są świadectwem o Słowie Wcielonym”. Obecność na fresku — konkluduje Cecchelli — pasterzy i drzew oliwnych zarówno

<sup>1)</sup> Tekst modlitwy przytaczają „*Monumenta eucharistica et liturgica vetustissima*” (ed. J. Quasten) w serii „*Florilegium Patristicum*”, I, Bonnae 1933, 30 n.

swoją treścią jak i łącznością z wizerunkiem matki z dzieckiem utwierdzają w przeświadczeniu, że jest to wizerunek Matki Bożej”.

Przytoczenia Cecchelli'ego na temat drzew oliwnych są bez wątpienia bardzo cenne i ciekawe, ale czy przyczynowo swoją treścią, a poniekąd choćby tylko swą chronologią wiążą się one z umieszczeniem tych drzew na nagrobnym fresku u Priscylli? Porównanie, użyte przez biskupa Proclosa w jego przemówieniu, wygłoszonym w r. 428 w obecności patriarchy Nestoriusza, nawiązywało do Marii, wyobrażonej jako orantka, stojąca pomiędzy dwoma drzewami oliwnymi. Czy porównanie utrzyma tę samą wymowę, jeżeli wśród nich stanie „dobry pasterz”, a naprawdę — dwóch pasterzy? Zresztą, znaczenie, nadawane drzewom oliwnym przez Proclosa, nie musiało być wiadać obowiązujące, skoro inni pisarze kościelni, jak np. św. Justyn, Tertulian, św. Augustyn, Euzebiusz rozumieli przez nie naród wybrany oraz narody pogańskie i t. p. Ponadto omawianej argumentacji brak uprzedniego uzasadnienia, że drzewa oliwne na fresku należy tłumaczyć przenośnie, symbolicznie, nie zaś dosłownie, to jest, że malarzowi chodziło po prostu o zobrazowanie krajobrazu, względnie raj — ogrodu szczęśliwości jako miejsca przebywania zbawionych.

## 12.

Przypieczętowaniem sakralnej treści omawianego obrazu ma być obecność na nim „proroka”. Czy mężczyzna, stojący przed niewiastą z dzieckiem, jest rzeczywiście prorokiem, zapowiadającym przyjście Mesjasza? Naprowadzają na to takie szczegóły, jak jego postawa, ubiór (*pallium philosophorum*), określona funkcja, jaką ma on do spełnienia, uzewnętrzniona przez ruch, wskazujący na gwiazdę oraz przez trzymanie przezeń zwoju (*rotulus*). Nie od rzeczy będzie również dodać, że prorocy w starochrześcijańskiej sztuce występują najczęściej jako postaci odosobnione. W ten przynajmniej sposób wyobrażano Daniela, Jonasza oraz innych proroków, zachowanych na cmen-

tarzu SS. Marcellina i Piotra oraz u Domitylly. Nawiasem należy dodać, że tradycyjny ten zwyczaj w wyobrażaniu proroków utrzymał się i w wiekach późniejszych, czego dowodem są postacie 16-u proroków, widniejących na ścianach głównej nawy (pomiędzy oknami) w bazylice S. Apollinare Nuovo w Rawnie.

Nie zdołano dotychczas określić i ustalić, którego z proroków należy się dopatrywać w tej stojącej na pryscylianśkim wizerunku a wciąż zagadkowej postaci. Określano go jako Izajasza, Balaama, a nawet Micheasza.

Osobę tego ostatniego należy wyłączyć. W zobrazowaniu (na cmentarzu Domitylly w t. zw. cubiculum IV, pochodzącym ze schyłku w. IV-go), na którym bezspornie figuruje Micheasz, odbiega on od proroka u Pryscylli swoim wyglądem, a częściowo i ubiorem: ma na twarzy zarost, a przybrany jest w tunikę i pallium. Prawą ręką wskazuje on na zabudowania, przedstawiające się jako dwie wieże a wyobrażające Betleem z siedzącą przed nim Marią z Dzieciątkiem. (por.: Wilpert, dz. cyt., s. 185, tav. 229).

Dla upewnienia się w charakterze omawianej postaci oraz dla zidentyfikowania osoby tego „proroka“ z Izajaszem, względnie z Balaamem odwołano się przede wszystkim do wzmianek w Piśmie św., a następnie do argumentów pozakanonicznych i wogóle pozaliterackich. Spożytkowano przede wszystkim analogiczne postacie, figurujące w innych freskach katakumbowych, zresztą bardzo nielicznych.

Z pozostałych dwóch proroków na pierwszy plan wysuwa się postać Balaama. Zdecydowanie za nim wypowiedział się ostatnio profesor gregoriańskiego uniwersytetu w Rzymie E. Kirschbaum w zacytowanej już wyżej pracy (s. 251 n.), napisanej razem z prof. L. Hertling'em oraz w artykule „Balaam”, zamieszczonym w t. II-gim rzymskiej Encyklopedii Katolickiej z r. 1952. Nawiasem wspomnieć należy, że tego samego mniemania był zasłużony na niwie archeologii chrześcijańskiej badacz R. Garrucci, rówieśnik G. B. de Rossi'ego. O Balaamie przesądza wskazywana przezeń gwiazda. Jedynie bowiem Ba-

laam zapowiedział przyjście na świat Zbawiciela w związku z wymienieniem gwiazdy: „wyjdzie gwiazda z Jakóba i powstanie laska z Izraela” (Liczb. 24, 17). Również Balaama ma przedstawiać jeden z fresków, powstały w pierwszej połowie w. IV-go w katakumbach śś. Marcellina i Piotra przy via Labicana w Rzymie. Jest to mężczyzna bez zarostu na twarzy, przybrany w tunikę i pallium; prawicą wskazuje on na gwiazdę, lewą zaś ręką przytrzymuje pallium (por. Wilpert, *Pittura*, tavv. 158, 2; 159, 3; 165).

Znów według nauki Ojców i pisarzy kościelnych — prorok Balaam był z tego samego szczepu i zawodu, co i magowie, którzy poszli za gwiazdą, zapowiedzianą przez proroka. Np. w swojej XV-ej Homilii na Ksiągę Liczb Orygenes wyraźnie zaznaczył, że magowie byli potomkami Balaama, zarówno w prostej linii swego od niego pochodzenia, jak również w naturze oraz w tradycji swoich zajęć (por. Orig., *In Num. Hom.*, XV, 4 (ed Stählin VII, 136). Podobnie brzmią na ten temat wynurzenia innych ojców. Tak np. św. Hieronim w swoim komentarzu na ewangelię Mateusza (*In Matth.*, L, in cap. 2, 2 w Migne, P. L., 26, 26) pisze: „Dla upokorzenia Hebreów gwiazda pojawiła się na wschodzie... świat dowiedział się o narodzeniu Chrystusa dopiero od pogan, którzy jako potomkowie Balaama wiedzieli o niej z jego zapowiedzi”.

Prawie że w równej mierze, choć może nie tak bezpośrednio, omawiana postać proroka może ilustrować zapowiedź Izajasza (7, 14) o poczęciu i wydaniu na świat Syna Bożego przez Dziewicę: „Oto Panna pocznie i porodzi Syna i nazwą imię jego Emmanuel.” Brak w niej co prawda wzmianki o gwieździe. Za to gdzie indziej (60, 1—6) ten sam prorok Izajasz przepowiada „światłość” (lux), która rozbłyśnie nad Jerozolimą przy narodzeniu Emmanuela. Pójdą za nią królowie.

Gwiazda ta, łącznie ze wskazującym na nią, a ustawionym przed Madonną z Dzieciątkiem mężczyzną — zdaniem Wilperta (dz. cyt., s. 174), dzieląc opinię de Rossi’ego — najoczywiściej ilustruje proroctwo Izajasza. Według tej samej w gruncie rzeczy, choć oględniejszej w sformułowaniu wypowiedzi

Cecchelli'ego (dz. cyt., s. 126), wzmianka ta ma przesądzać na korzyść Izajasza: „choćbowiem — wywodzi ten autor — prorok mówi nie o gwieździe, lecz o „światłości”, to malarz wyobraził gwiazdę, jako źródło światłości, no bo i jakże inaczej mógł on ją odtworzyć?”

Według zapewnień Wilperta (dz. cyt., s. 175, fig. 14 oraz tav. 83, 1) identyczny z omawianym wizerunkiem u Pryscylli obraz ma się znajdować na cmentarzu Domitylli (w cubiculum IV -ym). Powstaniem swoim ma on sięgać drugiej połowy w. III-go. W wykonanej przez tego głośnego znawcę sztuki katakumbowej rekonstrukcji obrazu „prorok” stoi przed Madonną z Dzieciątkiem. Sam zabytek jednak jest w zupełnie opłakanym stanie i prawie że niczego już dopatrzeć się w nim nie można.

Zastosowanie możliwości obu prorocत्व biblijnych, mających stanowić treść przemówienia mężczyzny, figurującego przed matką z dzieckiem, spotęgował jeszcze bardziej św. Justyn. Nie będąc jednak zbyt dokładnym w przytaczanych przez siebie wypowiedziach, Justyn połączył zapowiedź Balaama, któremu w gruncie rzeczy oddaje pierwszeństwo, z przepowiednią Izajasza i jemu właśnie w całości ją przypisał. Píše on bowiem w swojej Apologii I (c. 32): „...a Izajasz przepowiada te same sprawy innymi słowy: powstanie gwiazda z Jakóba i kwiat zakwitnie z pokolenia Jessego... w rzeczywistości gwiazda rozbłysła, a kwiat zakwitnął z różdżki Jessego. Chrystus począł się z mocy Bożej i narodził się z Dziewicy z pokolenia Jakóbowego“. Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że Justyn uczył i poniósł śmierć męczeńską w Rzymie w latach 163—7, a więc na krótko, bo na parę zaledwie dziesiątków lat przed wykonaniem omawianej malatury u Pryscylli.

Z przytoczonych rozważań zdaje się wynikać przynajmniej jedno — to co zresztą w zakończeniu swych wywodów (s. 127) nadmienił Cecchelli — że do skomponowania i wykonania malatury omawianej u Pryscylli przyczyniło się albo któreś z osobna wymienionych prorocत्व, względnie z zespolenia ze sobą ich obu.

Nadmienić wreszcie wypada, że odosobnione postacie różnych proroków, powstałe zarówno stosunkowo późno, bo nie wcześniej jak dopiero w w. VI-ym, podobnie jak i chronologicznie od nich o wiele wcześniejsze, nie pozwalają przesądzić wyjaśnianego zagadnienia dotyczącego utożsamienia postaci „pro-roka” u Pryscylli.

## 13.

Niepocieszający ten, na pierwszy rzut oka, wynik dociekań nad odgadnięciem i odczytaniem właściwej treści omawianego wizerunku ratuje w pewnym przynajmniej stopniu obecność na fresku gwiazdy nad głową dziecka względnie niewiasty.

Wizerunki pogańskie posiłkowały się gwiazdą przy oznaczaniu apoteozy osoby, do której ją dołączano. Pouczające w tym względzie wywody i uwagi poczynił np. Müller w dziele p. t. *Sterne, Kreise und Kreuze bei den alten Culturvölkern*. Wykazał on m. in., że u wschodnich narodów, jak np. u Babilończyków, Syryjczyków, Arabów i innych, gwiazda była oznaką najwyższej potęgi i mocy, a nawet ubóstwienia tej osoby nad którą figurowała. W związku z tym, taki przypuszczalnie wyraz grecki, jak „aster“ lub „astron“ lub zlatynizowane „astrum“ lub „stella” bodaj że weszły w skład imion takich bóstw, jak np.: Istar, Athar, Astarte. O tym, że Arabowie gwiazdę zaranną czcili jako swoją boginię, wspomina wielu ojców. Między innymi w Żywocie św. Hilariona, rzekomym utworze św. Hieronima, czytamy: „Colunt autem illam (id est Venerem, seu matutinam stellam) ob luciferum cuius cultui Saracenorum natio dedita est”. W poruszonej tu sprawie obszernie rozprawia F. J. Dölger, *Der heilige Fisch, II* (Münster i: Westf. 1922) 216 nn. oraz inni cytowani przezeń autorowie.

Nie od rzeczy będzie dodać, że taki jak omawiany wizerunek niewiasty z dzieckiem, oznaczonym gwiazdą i utrzymany w typie upodobań sztuki hellenistycznej nie odbiega bynajmniej od upowszechnionych wyobrażeń „macierzy bogów i ludzi” również z nagim najczęściej niemowlęciem przy piersi.



Podobnie i starochrześcijańscy artyści przez dodawanie gwiazd pragnęli wyróżniać i podnosić zarazem godność zaopatrzonych w nie postaci, a niekiedy zaznaczać przez nią — nawet obecność Bożą.

Czy do kręgu rozwijanych pojęć należy znana wizja natchnionego autora Apokalipsy, który widział Niewiastę „w koronie z dwunastu gwiazd”? Jedna z naszych popularnych pieśni maryjnych również dostrzega „z gwiazd koronę uplecioną na głowie” Marii oraz znamienne podkreśla, że Marii dlatego „gwiazdy wszystkie asystują, bo Królowę w niebie czują nad sobą”. W szeregu t. zw. bizantyńskich wizerunków Marii na czole Matki Bożej widnieje gwiazda. Wielką również wymowę dla uchwycenia treści i przeznaczenia gwiazdy w omawianej malaturze posiada wizerunek Matki Bożej z Dzieciątkiem oraz Izajaszem, zdobiący przechowywaną obecnie w British Museum maryjną ampułkę (pochodzącą i wykonaną na Wschodzie, — najprawdopodobniej w Egipcie). Jej podobiznę podaje m. in. C. M. Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie*, wyd. 3 (z r. 1922) fig. 298 oraz O. M. Dalton, *Catalogue of early christ antiquities*, n. n. 903, 904.

Gwiazda widnieje również na niektórych rzeźbach sarkofagowych, wyobrażających trzech młodzieńców, odmawiających złożenia hołdu figurze Nabuchodonozora. Młodzieńcy wskazują na gwiazdę, która w tych okolicznościach jest niewątpliwie przypomnieniem, a może i unaocznieniem obecności jedyne go i prawdziwego Boga, względ na Którego spowodował ich zdecydowaną postawę.

#### 14.

W dociekaniach nad ustaleniem charakteru i przeznaczenia gwiazdy, a w związku z nią zidentyfikowania postaci „proroka”, żeby w końcowym wyniku nabrać przeświadczenia o sakralnym charakterze pryscyliańskiego wizerunku, uwzględniono jeszcze dwa zabytki. Każdy z nich przedstawia wyobrażenie hołdu mędrców, ale z zastanawiającym dodatkiem.

Jednym z nich jest nagrobne epitafium niejkiej Sewery. Na marmurowej tej nakrywie grobowej, pochodzącej przypuszczalnie z w. III—IV-go, przechowywanej obecnie w zbiorach muzeum Laterańskiego, prócz podobizny zmarłej oraz napisu SEVERA IN DEO VIVAS widnieje wyryte wyobrażenie hołdu mędrców. Po za tronem Madonny z Dzieciątkiem stoi przybrany w krótką do kolan sięgającą tunikę (tunica exomis) mężczyzna, wskazujący na gwiazdę, widniejącą ponad Jej głową.

Również na fragmencie płaskorzeźby, zdobiącej w pierwszej połowie w. V-go, względnie na schyłku w. IV-go, bazylikę w Damus-el-Karita koło Kartaginy (ilustrację podaje Dict. de l'Arch. et de Lit., p. w. Mages, fig. 7464) za tronem Dziewicy, przyjmującej hołd mędrców, stoją dwie osoby. Jedna z nich (mimo znacznego jej uszkodzenia) wydaje się być identyczną z zagadkową postacią wyobrażoną po za Madonną na epitafium Sewery.

Zważywszy, że sceną hołdu zazwyczaj nie posiada postaci wskazującego, można przypuszczać, że przez jej dołączenie chciano nadać całej kompozycji jeszcze inne jakieś znaczenie. Otóż zdaniem Cecchelli'ego (dz. cyt., s. 128) widniejąca nad Madonną gwiazda nie tylko wiedzie mędrców do Dzieciątka, ale jest ona zarazem i gwiazdą-światłością Ducha Bożego. Obecność gwiazdy może stanowić napomknienie na zstąpienie mocy Ducha Świętego do łona Dziewicy, czyli innymi słowy — według tegoż Cecchelli'ego — może ona wyobrażać zapowiedź anioła w chwili Zwiastowania: „Duch Św. zstąpi na Cię, a Moc Najwyższego zacieni Tobie” (Łuk. 1, 35). Na potwierdzenie trafności tego domysłu Cecchelli powołuje się na wizerunek, figurujący na jednej z ampułek z w. VI-go, przechowywanych w Bobbio: <sup>1)</sup> przedstawia on to samo wydarzenie również przez gwiazdę zaznaczone.

---

<sup>1)</sup> Por. C. Cecchelli, Note iconografiche su alcune ampolle bobbiesi, w Rivista di Archeologia crist., 4 (1927) 20 n.; 316 n. Nawiasem należy nadmienić, że odwoływanie się Cecchelli'ego (s. 117—128) do jednej ze scen z gwiazdą wyrzeźbioną na pochodzących z lat 432—40 drzwiach z bazyliki św. Sabiny w Rzymie uważać należy za chybione: scena odtwarza



*Płyta nagrobkowa Sewery.*

W świetle poczynionych uwag malatura na cmentarzu Pryscylli ilustrowałaby — co również z naciskiem podkreślił Cecchelli (dz. cyt., s. 168) — nie tylko wyróżnienie, ale i niebywałe wyniesienie Marii na skutek tajemnicy Wcielenia. I właśnie na to zstąpienie Boga na ziemię naprowadza obecność gwiazdy oraz obecność proroka, który zapowiadał poczęcie Słowa w Dziewicy. Nieodłączny w tym dziele udział Najświętszej Dziewicy, przewidzianej i upatrzonej na „Świątą Boga Rodzicielkę” pokrywa się z przeświadczeniem i nauką Justyna i Ireneusza, obu zresztą występujących i działających na terenie rzymskim.

Natomiast Kirschbaum (dz. cyt., s. 252) dopatrył się w wizerunku pryscylikańskim nieco odmiennego znaczenia. Według niego ma on obrazować łączność zachodzącą między gwiazdą, magami i Balaamem: „wskazującym gwiazdę jest prorok Balaam, jak tego uczyli ojcowie”. A dlaczego, możnaby zapytać, nie jest to np. św. Józef lub — sądząc z ubioru — któryś z pasterzy, wyrażający nadanym mu gestem zdziwienie na widok zatrzymującej się nad Dzieciątkiem gwiazdy mędrców? Mimo to wydaje się Kirschbaumowi, że tylko wyrażone przezeń tłumaczenie wyjaśnia najlepiej „łączność Madonny z gwiazdą i z Balaamem”.

Wyłuszczone powiązanie gwiazdy, Balaama i mędrców utrwala odpowiedź na pytanie, skąd się w ogóle wzięło i jak powstało u starochrześcijańskich artystów upodobanie do odtwarzania magów? Najprawdopodobniej stanowiło ono echo ogólnych w tym względzie nastrojów w Kościele. Ich wyrazem było również Święto Mędrców czyli t. zw. Epifania. Było ono jednym z najstarszych świąt, obchodzonych w starożytnym Kościele. W Kościele wschodnim świętowano je uroczyściej i wcześniej od świąt Bożego Narodzenia. Powód tego zjawiska

---

bowiem Wniebowstąpienie Chrystusa a nie Jego Wcielenie. W zacytowanych wyżej „Note iconografiche” Cecchelli przeciwstawia się twierdzeniu Achelisa, dopatrującego się w tej gwieździe znaczenia pogrzebowego. Por. H. Achelis, Die Madonna in Priscilla w Byzant. neugriech. Jahrbücher, 2 (1921) 311—8.

bodajże najlepiej wyjaśnił już św. Augustyn w jednym z przemówień na Epifanię (por. *Sermo* 200 in *Epiph.* IV, c. 4 w *ML* 38, 1028; — 201, in *Epiph.* V, c. 3, w *ML* 38, 1056): „Oni (magowie) byli pierwocinami pogan (dla Chrystusa), a my również jesteśmy ludem z pogan”. Wynika z tego, że przez zobrazowania hołdu magów *Ecclesia ex gentibus* uwypuklała swoje zaszczytne wyróżnienie, polegające na tym, że w złożeniu hołdu Mesjaszowi poganie uprzedzili Żydów. Przeniknięcie się tym właśnie przeświadczeniem powodować miało skolei upodobanie do wyobrażania postaci wieszczka pogańskiego Balaama.

## 15.

W świetle przytoczonych naprowadzeń zabytek pryscyliancki nabierałby określonej treści, jako wizerunek Marii. Nadanie mu zaś takiej treści mogła podyktować wiara przejawiająca się w żywionej dla Marii głębokiej czci. Wizerunek od Pryscylli nie jest, rzecz prosta, obrazem kultu w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jest to poprostu wizerunek ilustrujący ideę Zbawienia, a dokładniej — przedstawiający współudział Matki w zbawczym dziele Jej Syna.

Potwierdzeniem wyłuszczonego twierdzenia co do głęboko w przeszłość sięgającej czci Marii jest przed dwudziestu niespełna laty odkryty papyrus, zawierający modlitwę: „Pod Twoją obronę...<sup>1)</sup>. Według wszelkiego prawdopodobieństwa papyrus pochodzi z w. III-go, a więc współczesny jest wizerunkowi. Modlitwa zaś uwypukla przeświadczenie wiernych oraz przejawia ich wiarę, że „Prze czysta i Błogosławiona” może uwalniać i zabezpieczać od grożących nam w życiu niebezpieczeństw i wyjednywać radość niebiańską.

Czy to przeświadczenie nie stało z kolei w jakiejś łączności z umieszczeniem wizerunku Marii w tej części cmentarza Pry-

<sup>1)</sup> Z pośród opracowań tej modlitwy wyróżnia się P. F. Mercenier, *L'antienne Mariale la plus ancienne* w *Le Museon*, 52, 1939, 229—33 oraz *La plus ancienne prière à la Sainte Vierge*, w *Les questions liturgiques et paroissiales*, 25, 1940, 33—36.

scylli, w której — sądząc z wyglądu grobów oraz ze sposobu ich wykonania — grzebano ubogich, a może nawet najuboższych członków chrześcijańskiej gminy rzymskiej w w. II—III-im? W tym wypadku wizerunek Matki Bożej przypominałby i uwypuklał zapewnioną im przy Jej współdziałale łaskę zbawienia. Czyżby więc była to Madonna ubogich i zmarłych?! Ich radość, wspomóżenie i nadzieja?!