

Ostrowski, Janusz

Scena winobrania na pokrywie sarkofagu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie

Studia Archeologiczne 4, 135-143

1985

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Janusz A. Ostrowski

SCENA WINOBRANIA NA POKRYWIE SARKOFAGU
ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE

W płaskorzeźbach figuralnych zdobiących sarkofagi rzymskie wyróżnić można dwa główne nurty tematyczne: mitologiczny i realistyczny. Sceny zaczerpnięte z mitologii greckiej, rzadziej z rzymskiej¹, stanowią zdecydowaną większość w repertuarze plastyki sarkofagowej. Ukazywano niemal wszystkie postacie wchodzące w skład panteonu greckiego, nie pomijając przy tym wyobrażeń herosów, nimf, bachantek, satyrów, czy personifikacji sił przyrody. Jednak szczególnie obętnie ilustrowano mity wiążące się z przedwczesną śmiercią herosa: Achillesa, Adonisa, Endymiona, Faetona czy Meleagra. Tematyka mitologiczna trwała w zasadzie przez cały okres występowania sarkofagów, jednakże w poszczególnych okresach niektóre tematy były wybitnie faworyzowane. Tak np. za panowania Kommodusa szczególną popularnością cieszyły się sceny z życia Heraklesa, co wiązało się ze specjalnym kultem, jaki cesarz żywił dla herosa², natomiast za rządów Septymiusza Sewera pierwszeństwo uzyskały wyobrażenia indyjskich triumfów Dionizosa³. Tematyka dionizyjska, będąca symbolem odradzania się sił przyrody i życia⁴, była w ogóle jednym z ulubionych motywów, zwłaszcza w III w.n.e. Na sarkofagach przedstawiano więc zarówno triumfalne pochody bachiczne, jak i postacie

¹ Istnieje właściwie jedyny temat typowo rzymski, a mianowicie przedstawienie Rei Sylwii i Marsa.

² Należy tu przypomnieć liczne portrety Kommodusa przybranego w lwią skórę, trzymającego w rękę maczugę (m.in. słynna rzeźba w Pałacu Konserwatorów w Rzymie). Literackie potwierdzenie tego kultu znajdujemy w SHA (Kommodus Antoninus).

³ Septymiusz Sewer jako jeden z nielicznych cesarzy rzymskich odniósł poważne sukcesy w wojnach z Partami, przez co uważał się za drugiego Aleksandra, który dotarł do Indii i powrócił stamtąd w triumfie jak Dionizos.

⁴ Mit o Persefonie, symbolizujący te same siły, był znacznie rzadziej przedstawiany w plastyce sarkofagowej.

wchodzące w skład thiazosu, czy liczne sceny wiążące się z kultem boga, między innymi składanie ofiar⁵.

Nurt realistyczny w rzymskiej plastyce sarkofagowej jest znacznie słabiej reprezentowany. Zaliczyć doń należy przede wszystkim sarkofagi batalistyczne ukazujące zmagania Rzymian z barbarzyńcami⁶, sceny polowań na lwy i odyńce występujące na sarkofagach głównie w III w.n.e., sceny składania ofiar, czy wyobrażenia uroczystości weselnych - zwłaszcza moment zaślubin i połączenia dłoni nowożeńców (tzw. dextrarum iunctio). Twarze głównych bohaterów mają zindywidualizowane rysy, posiadając wszelkie znamiona portretu. Ukazując więc wymienione powyżej sceny, artyści podkreślali onoty zmarłego, jego odwagę, pobożność czy miłość rodzinną.

Jest faktem uderzającym, że w płaskorzeźbie sarkofagowej niezmiernie rzadko przedstawiano wyobrażenia ludzi przy pracy. Poza nieliczną grupą obiektów powstałych w latach 270-320 n.e., ukazujących sceny zniw, zbioru oliwek, czy połowu ryb, nie spotykamy innych wyobrażeń tego rodzaju⁷. Natomiast dość często artyści wprowadzają postacie amorków, które, podobnie jak miało to miejsce wczesniej w malarstwie pompejańskim, spełniają rozmaite czynności wykonywane przez ludzi: budują, zbierają zboże i owoce, wykuwają broń⁸, łowią ryby i polują, ścigają się w cyrku itd. Oczywiście amorki występują także i na sarkofagach mitologicznych, na których otaczają Afrodytę, ciągną rydwan Selene, płaczą przy zwłokach Adonisa czy Endymiona trzymając na znak żałoby po-

⁵ Niezwykle ciekawą scenę ofiary ku czci Dionizosa znajdujemy na fragmencie sarkofagu z III w.n.e. w krakowskim Muzeum Narodowym (nr inw. DMNKCz 1986), por. R.Gostkowski, Bachante romaine sur un sarcophage, Eos, 31, 1928, s.321-336; F.Matz, Zwei Bruchstücke Bakchischer Sarkophage in Polen, Mélanges offerts à Kazimierz Michałowski, Warszawa 1966, s.527-539; R.Turcan, Les sarcophages romains a representations dionysiaques, Paris 1966, s.548.

⁶ Por. J.A.Ostrowski, Fragment sarkofagu batalistycznego w Muzeum Narodowym w Krakowie (w druku, Studia i Materiały Instytutu Archeologii UW).

⁷ Zabytki wchodzące w skład tej grupy powstały pod wpływem rodzimych, italskich prądów w sztuce (Volkstümlichen Kunstströmung), na które zwrócili uwagę m.in. G.Rodenwaldt, Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst, AbhPreussAk, 1935, Phil-Hist. Klasse, nr 3, Berlin 1935 i F.Gerke, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 11, Berlin 1940, głównie rozdz.V - Die Deckelfragmente der Volkstümlichen Kunstströmung (270-320), s.95-206.

⁸ Do reprezentantów tej grupy należy m.in. fragment "attyki" znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. DMNKCz 1929), reprodukowany w DA fig.954 i Reinach, RepRel. III, p.28.

chodnie opuszczone ku dołowi, jednakże umieszczenie ich wśród bogów i herosów jest zupełnie zrozumiałe.

W plastyce sarkofagowej pełnią ponadto jeszcze jedną funkcję. Uskrzydłone lub pozbawione skrzydeł putta, podtrzymują medaliony - clipeusy zawierające portret zmarłego, trzymają tablicę z inskrypcją epitafijną albo unoszą ku górze końce tkaniny (parapetasma, velum, antependium), na tle której widnieje podobizna zmarłego⁹. Ma to swoistą wymowę symboliczną, świadczy o wyniesieniu zmarłego w wyższe regiony bytowania niematerialnego.

Amorki stanowią też element łączący tematykę mitologiczną z tematyką realistyczną. Występują one w jednej, niezmiernie popularnej scenie, która wywodząc się ze zwykłych zajęć rolniczych, nabrała charakteru sakralno-symbolicznego. Jest to scena winobrania i wyrobu wina, której bohaterami są w plastyce sarkofagowej zawsze amorki¹⁰. Podobnie jak w greckim wazowym malarstwie czarnofigurowym zajęcia te były domeną satyrów związanych z Dionizosem, tak w rzymskiej płaskorzeźbie sarkofagowej stają się one domeną amorków. Przytrzymują one gałęzie winorośli, zrywają kiście winogron, wkładają je do koszy, przenoszą do kadzi, gdzie wyciskają sok. Sceny te przeważnie zdobiły "attyki" pokryw sarkofagów, jednak spotykamy je także i na skrzyniach, gdzie wkomponowane są w sploty, jakie tworzą fantastycznie powyginane gałęzie winorośli¹¹.

Jest faktem niezwykle charakterystycznym, że motyw amorków przy winobraniu osiąga swe apogeum w 2 połowie III i w IV w.n.e., a zatem w okresie, gdy rozwija się wczesnochrześcijańska plastyka sarkofagowa. Staje się to zrozumiałe, gdy przypomni się symboliczne znaczenie wina w religii chrześcijańskiej, gdy uświadomi się, że winne grono jest symbolem Eucharystii. Występowanie po-

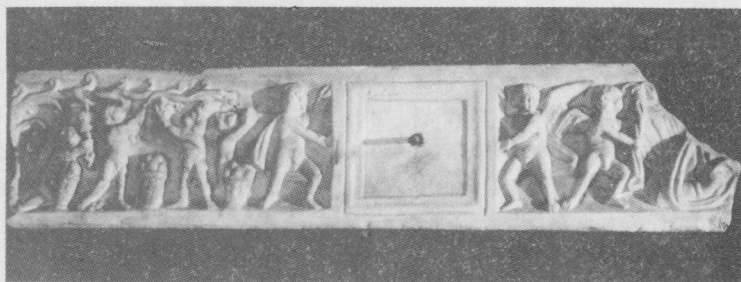
⁹ Problem parapetasma omawia m.in. G.Bovini, I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante sull'analisi dei ritratti, Citta del Vaticano 1949, s.57-58.

¹⁰ Jedyny znany mi wyjątek stanowi pokrywa sakrofagu w Pałacu Konserwatorów w Rzymie (Inv.2773), na której w winobraniu uczestniczą ludzie, por. H.Sichteremann, G.Koch, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen, Tübingen 1975, Kat.25, Taf.50, 1.

¹¹ Por. np. tzw. sarkofag Koństancji z watykańskiego Museo Pio Clementino (2 trzydziestolecie IV w.n.e.), F.W.Deiohmann, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Bd.I, Wiesbaden 1967, nr 174. Sarkofag ten powstał w środowisku aleksandryjskim, por. K.Michałowski, Zum Sarkophag aus Santa Constanza, RM, 43, 1928, s.131-146.

gańskich amorków na chrześcijańskich sarkofagach nie przeszkadzało wyznawcom nowej religii, podobnie jak nie przeszkadzały im i inne motywy zaczerpnięte z mitologii greckiej, które niejednokrotnie, jak choćby postać Orfeusza, nabierały nowego znaczenia. Dopiero w V i VI w. sytuacja się zmienia i na sarkofagach z Rawnicy czy z Konstantynopola pozostaje sam motyw winnej latorośli i winogron bez dodatkowych elementów figuralnych.

Występowanie amorków przy winobranii, zarówno na sarkofagach pogańskich, jak i chrześcijańskich, niejednokrotnie, w wypadku fragmentarycznie zachowanego obiektu, uniemożliwia dokładne stwierdzenie, czy sarkofag przeznaczony był dla chrześcijanina, czy dla wyznawcy starej religii. Taki właśnie problem wyłania się w przypadku fragmentu "attyki" sarkofagu, przechowywanego w krakowskim Muzeum Narodowym ¹².



Sarkofag ze zbiorów
Muzeum Narodowego w Krakowie.
Nr inw. DMNKCz 1950

Zachowany fragment w kształcie wydłużonego prostokąta, ujęty jest od góry i od dołu oryginalną listwą. Prawie pośrodku fragmentu znajduje się kwadratowa płyta pozbawiona dekoracji, podtrzymywana z obydwu stron przez amorki. Płyta ta oddziela dwie niezależne sceny. Po jej lewej stronie znajdują się cztery nagie putta zajęte przy winobranii, natomiast po prawej stojący amorek podtrzymuje draperię (parapetasma), na tle której widnieje część popiersia i prawa ręka postaci.

Scena winobrania, ujęta z lewego boku pionem, z którego wyrasta pozioma gałąź, skomponowana jest niemal symetrycznie. Pośrodku znajdują się dwa zwrócone ku sobie amorki, które uniesio-

¹² Nr inw. DMNKCz 1950. Z dawnej kolekcji Potockich w Krzeszowicach. Biały marmur drobnoziarnisty. Wys. 0,27 m, długość 1,25 m.

nymi ku górze rękami zrywają kiście winogron z rosnącej nad ich głowami gałęzi. Po lewej stronie klęczy putto pochylone nad koszem pełnym owoców, trzymające w wyciągniętej prawej ręce kiść. Podobny, nieco większy kosz widnieje pomiędzy stojącymi pośrodku amorkami, a trzeci kosz znajduje się przed amorkiem stojącym z prawej strony, który również zrywa grona. Kosze te wyznaczają rytmiczny podział przedstawienia. Gałąź, która znajduje się nad głowami amorków, zamyka całą scenę od góry. Wyrastają z niej małe gałązki zwinięte na końcach, oraz zwieszają się liście i owoce.

Nagie amorki mają krępe, pełne ciała i stosunkowo duże głowy okolone długimi krętymi włosami. Rysy twarzy są nieczytelne, jedynie trzecie od lewej putto ma dokładniej opracowaną twarz o pełnych policzkach, lekko otwartych ustach i niskim czole.

Środek omawianego fragmentu zajmuje kwadratowa, gładka płyta otoczona szeroką ramką, którą podtrzymują po bokach dwa amorki ustawione heraldycznie. Potraktowane są niemal identycznie - jedna noga zgięta w kolanie, druga wyprostowana odstawiona do tyłu; jedna ręka opuszczona ku dołowi, druga zgięta, uniesiona ku górze. Duże głowy odwracają od tablicy, patrząc na rozgrywane się za nimi sceny. Włosy ich zozesane są nad czołem w krótką grzywkę, a po bokach opadają na kark w długich lokach. Twarze szerokie, pełne, ozoła niskie. Przez ramiona mają przerzucone krótkie szaty, które rozwiewają się na plecach. Widoczne jest skrzydełko amorka stojącego po prawej stronie tablicy.

Scena po prawej, ogranicza się do ukazania stojącego amorka podobnego do tych, które podtrzymują płytę, oraz przedstawienia popiersia odzianego w tunikę i płaszcz opadający wzdłuż prawego boku. Widoczna jest również prawa ręka i dłoń, której dwa palce (wskazujący i środkowy) są wyprostowane. Popiersie to znajduje się na tle draperii, którą podtrzymuje amerek.

Relief zabytku jest niski, jednakże uzyskano pewne efekty światłocieniowe. Scena winobrania ukazuje nawet próbę uzyskania perspektywy - amerek z prawej strony cofnięty jest nieco w głąb, w stosunku do pozostałych. Fałdy płaszcza na popiersiu układają się w sposób bardzo łagodny i naturalny.

Omawiany fragment jest częścią "attyki" pokrywy sarkofagu, co potwierdza niewielka wysokość zabytku oraz zachowane listwy, jak również umieszczona pośrodku płyta podtrzymywana przez amorki. Płyta ta, jak wspomniano wyżej, przeznaczona była do pomie-

szczenia epitafium, na co wskazują liczne przykłady tego typu zabytków¹³. Miały one najczęściej kształt kwadratu, podobnie jak na naszym zabytku, lecz zdarzały się także prostokątne, ośmioboczne lub okrągłe. Płyty kwadratowe i prostokątne przeważnie pozbawione były dodatkowych elementów, co właśnie ma miejsce na zabytku krakowskim, jednakże też mogły posiadać różne uchwyty (tabula ansata) przybierające kształt trójkątów lub wygiętych esowato czy łukowato linii. Tabulae owe mogły istnieć samodzielnie wkomponowane w scenę, lecz mogły też być podtrzymywane przez putta, jak na omawianym zabytku.

Tablica podtrzymywana przez putta miała swoją wymowę symboliczną, podobnie zresztą jak medalion z popiersiem, czy draperia, na której tle znajdowało się popiersie¹⁴. Tak, jak imago clipeata oznaczało apoteozę zmarłego, tak i umieszczenie na tablicy imienia, oprócz funkcji czysto informacyjnej, pełniło podobną rolę. Tablica ta stanowiła zarazem główny akcent kompozycyjny, gdyż była widoczna na pierwszy rzut oka i przykuwała uwagę patrzącego. Poprzez ustawienie po jej bokach amorków tworzyła się niezależna kompozycja, jednakże odwrócone od tabuli głowy amorków patrzących na rozgrywające się poza nimi sceny, stanowiły pewien element wiążący wszystkie części "attyki".

Łączność ta jest szczególnie wyraźna, gdy zwróci się uwagę na pozycję dwóch amorków po prawej stronie naszego fragmentu. Odwrócone tyłem do siebie, zwracają jednak głowy ku sobie, tak, jak gdyby toczyły rozmowę spoglądając jeden na drugiego. Obydwa spełniają niezwykle ważną rolę. Jeden trzyma tablicę, gdzie miało znajdować się imię zmarłego, drugi podtrzymuje skraj draperii, na tle której sportretowany został zmarły.

Postać zmarłego odziana jest w typowy strój - tunikę i narzucony na nią płaszcz - pallium. W takiej właśnie odzieży występuje zdecydowana większość zmarłych¹⁵. Niezwykle charakterystyczny i powszechny jest gest prawej ręki, zgiętej w łokciu i umieszczonej przed piersią. Wyprostowane dwa palce są gestem oratorskim, który jednocześnie jest i gestem błogosławieństwa,

¹³ Deichmann, op.cit., nr 46; 52; 118-134.

¹⁴ Wyjątkowo na sarkofagu z omentarza Nowoajana w Rzymie na tle draperii znajduje się cała postać, Deichmann, op.cit., nr 663.

¹⁵ Oczywiście nie biorę tu pod uwagę przedstawień zmarłego jako wodza, myśliwego, ofiarnika czy nowożeńca, w których to przedstawieniach ukazany jest w odpowiednim stroju.

spotykany niejednokrotnie na wizerunkach Chrystusa ¹⁶. Być może w drugiej dłoni zmarły ukazany na zabytku krakowskim trzymał zwój, zwinięty rotulus, często spotykany na pogańskich sarkofagach z przedstawieniami "filozofów", a który to zwój w sztuce starochrześcijańskiej staje się symbolem Ewangelii i stanowi jeden z najpowszechniejszych atrybutów zmarłych chrześcijan ¹⁷.

Jak z tego sumarycznego przeglądu widać, wszystkie dotychczas omówione elementy występujące na zabytku krakowskim, są elementami typowymi dla plastyki sarkofagowej. Podobnie typowa jest i scena rozgrywająca się z lewej strony naszego obiektu.

Na zabytkach plastyki sarkofagowej ponad głowami pracujących amorków znajduje się zazwyczaj pozioma gałąź, która z boku sceny wyrasta z pionowego pnia. Tak właśnie przedstawiona jest winorośl na bocznych ścianach znanego sarkofagu Juniusa Bassusa ¹⁸ i na wielu innych obiektach. Zdarzają się jednak i bardziej dekoracyjne rozwiązania tego elementu - pnie i gałęzie ukazane w krętych liniach wypełniają wolne przestrzenie między puttami, skomponowane niekiedy na kilku poziomach ¹⁹. Sposób opracowania gałęzi wraz z drobnymi gałązkami i liśćmi, takimi jak na naszym zabytku, spotykamy między innymi na "attyce" pokrywy sarkofagu z ostatniej ćwierci III w.n.e., przechowywanej w Palazzo Corsini w Rzymie ²⁰, czy na "attyce" z początków IV w. n.e. w Muzeum Kapitołińskim ²¹. Wprawdzie zabytek w Palazzo Corsini ma bardziej rozbudowaną scenę winobrania, jednak sposób przedstawienia gałęzi jest niemal identyczny.

Stosunkowo rzadko spotyka się kosze tak opracowane, jak na fragmencie krakowskim. Przeważnie są one przewiązane podwójną linią w połowie swej wysokości ²². Najbardziej zbliżone do naszych znajdujemy na fragmencie w Palazzo Sanseverino w Rzymie ²³

¹⁶ Jest to tzw. benedictio latina, w odróżnieniu od benedictio graeca, gdzie wyprostowane są trzy palce.

¹⁷ Symbolem Ewangelii był również rotulus rozwinięty, który dzierży Chrystus w scenie przekazania praw św. Piotrowi (tzw. traditio legis) rozpowszechnionej na sarkofagach rzymskich w latach 370-400.

¹⁸ Deichmann, op.cit., nr 680.

¹⁹ Deichmann, op.cit., nr 181.

²⁰ Deichmann, op.cit., nr 945,2.

²¹ Deichmann, op.cit., nr 833.

²² Deichmann, op.cit., nr 510; 680,2.

²³ Deichmann, op.cit., nr 999.

(początek IV w.n.e.), na obiekcie z omentarza św.Kaliksta w Rzymie (początek IV w.n.e.)²⁴, na fragmencie w watykańskim Museo Pio Cristiano²⁵ (koniec III w.n.e.), na sarkofagu na omentarzu św.Sebastiana w Rzymie (początek IV w.n.e.)²⁶, oraz na kilku innych pochodzących z końca III i początku IV w.n.e.

Sposób przedstawienia postaci amorków, opracowanie ich włosów, skrzydełek i proporcji ciała, spotykamy na zabytkach rzymskich powstałych w pierwszej ćwierci IV w.n.e., między innymi na "attyce" pokrywy nr 182 z watykańskiego Museo Pio Cristiano²⁷, na której dodatkowo znajdujemy draperię i popiersie z ręką ułożoną w identyczny sposób jak na zabytku krakowskim. Włosy na obydwu zabytkach nad ozołem tworzą krótką grzywkę, a po bokach głowy kręte loki opadające na ramiona. Identyczny jest układ rąk i nóg, jednak na obiekcie watykańskim widać obydwie skrzydełka amorków. Pokrewny jest również układ fałdów szat widocznych na tle draperii. Podobnie przedstawione putta widzimy również na pokrywie sarkofagu z rzymskiego Museo Nazionale, datowanej na pierwsze trzydziestolecie IV w.n.e.²⁸

Sumując powyższe rozważania i biorąc pod uwagę przytoczone analogie można stwierdzić, że fragment "attyki" pokrywy sarkofagu przechowywany w Muzeum Narodowym w Krakowie powstał w okresie ostatniej ćwierci III wieku - pierwszej ćwierci IV w.n.e.

Usiłując dokonać rekonstrukcji całości "attyki" można stwierdzić, że za portretem zmarłego stał drugi amorek podtrzymujący parapetasma, a dalej mogły znajdować się druga tablica również podtrzymywana przez amorki i bliżej nieokreślona scena figuralna. W tym wypadku portret zmarłego byłby osią całej kompozycji, co jest cechą charakterystyczną w rozplanowaniu dekoracji "attyk" pokryw sarkofagów. Umieszczenie na jednym zabytku dwóch tablic jest wprawdzie rzadkie, występuje jednak na kilku obiektach²⁹.

24 Deichmann, op.cit., nr 369; 389.

25 Deichmann, op.cit., nr 14.

26 Deichmann, op.cit., nr 220.

27 Deichmann, op.cit., nr 143.

28 Deichmann, op.cit., nr 770.

29 Deichmann, op.cit., nr 144.

Lewa krawędź naszego zabytku, tuż przy pniu drzewa jest ścięta pionowo, nie posiada jednak oryginalnej listwy, która zamykałaby kompozycję. Może to świadczyć, że w miejscu tym umieszczona była maska narożnikowa - jeden z typowych elementów zdobniczych używanych przez artystów rzymskich, przedstawiająca najczęściej personifikacje wiatrów, pór roku, głowę Heraklesa, Heliosa czy Luny. Jeśli na naszym obiekcie pierwotnie nie było tych masek, wtedy długość całości wynosiłaby ok. 150-160 cm, natomiast gdyby przyjąć, że maski te istniały, długość "attyki" wynosiłaby ok. 190-200 cm, co jest przeciętną długością większości pokryw i dlatego należy skłonić się do tego właśnie rozwiązania.

Wspomniano wyżej, że jest rzeczą niemożliwą ustalić dzisiaj, czy zabytek krakowski był przeznaczony dla chrześcijanina, czy dla wyznawcy starej religii. W obydwu wypadkach istniały te same elementy dekoracyjne, mające jednakże inną wymowę. Zabytek nasz nie ma żadnego szczegółu, który pozwoliłby na definitywne rozstrzygnięcie tej kwestii. Pewnego kryterium dostarczyłoby jedynie epitafium umieszczone na tablicy, a tego typu inskrypcji nasz obiekt nie posiada. Można jedynie przypuszczać, że data powstania zabytku przemawia za tym, że w sarkofagu mógł zostać pochowany chrześcijanin, aczkolwiek jest to tylko przypuszczenie.

Reasumując można stwierdzić, że fragment "attyki" w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego, przedstawiający amorki przy winobranii, oraz tablicę i popiersie zmarłego, pochodzi z pokrywy o długości 190-200 cm, powstałej w ostatniej ćwierci III - pierwszej ćwierci IV w.n.e.