

NOWY SARKOFAG W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE (PL. 90-102)

Jesienią 1998 r. Muzeum Narodowe w Warszawie wzbogaciło się o nowy, monumentalny sarkofag rzymski,¹ stosunkowo rzadko spotykany nawet wśród światowych i najdroższych zakupów antykwarecznych (Fig. 1a).² Znacznie wzbogacił on nieliczny, ale ważny ze względów naukowych zbiór tego typu zabytków w Polsce.³ Sarkofag został zakupiony od właściciela, Pana A. Krawczyka dzięki środkom wyłożonym na ten cel przez EuRoPol GAZ S.A., przedsiębiorstwo mające duże zasługi w ochronie dziedzictwa kulturowego.⁴ Transakcja doszła do skutku nie bez wpływu i zaangażowania Pana L. Wąsa, antykwareusza z Bielsko-Białej.

1. Pochodzenie sarkofagu

Sarkofag przez kilkadziesiąt lat znajdował się w Nowej Soli (Neusalz) na Dolnym Śląsku, gdzie w bliżej nieznanych okolicznościach po II wojnie światowej został ustawiony w parku publicznym przed fabryką nici (Gruschwitz - Textilwerke, a od 1945 r. Nadodrzańskie Zakłady Przemysłu Lniarskiego nr 4 „Odra”). Częściowo

wkopany w ziemię, regularnie pobielany, wypełniony ziemią, w której sadzono kwiaty, zdobił on park jeszcze w latach siedemdziesiątych – jak wspominają mieszkańcy miasta – razem z innymi nowożytnymi zabytkami rzeźby i jakimiś fragmentami architektonicznymi. Prawdopodobnie w latach osiemdziesiątych sarkofag przeniesiono na teren ogródków działkowych i ustawiono w pobliżu budynku tamtejszej administracji. Po jakimś czasie został on jednak w nieznanych nam okolicznościach sprzedany i wywieziony z miasta. W momencie przedstawienia Muzeum Narodowemu w Warszawie oferty kupna sarkofag znajdował się już w okolicach Karpacza (Fig. 2) i niewykluczone, że wcześniej czy później podzieliłby los wielu dzieł sztuki ze Śląska wywiezionych za granicę.

Zdaniem ostatniego właściciela, chociaż trudno powiedzieć, którego z kolei, sarkofag pochodził z monumentalnego późnorenansowego zamku w Siedlisku (Carolath) położonego na prawym, wysokim brzegu Odry, 8 km od Nowej Soli, z wielowiekowej siedziby rodu Schönaich (Fig. 3).⁶ Tradycyjnie miejsce to znane było jako „Fliederparadies” (raj bzów) i chętnie odwiedzane przez wycieczkowiczów nawet z Berlina.⁷

¹ Po raz pierwszy obiekt został przedstawiony międzynarodowemu gremium badaczy sarkofagów w trakcie kongresu w Marburgu w lipcu 2001 r. Skrócona w stosunku do prezentowanej poniżej, włoskojęzyczna publikacja sarkofagu ukaże się wkrótce, cf. T. MIKOCCI, J. ŻELAZOWSKI, *Un nuovo sarcofago strigilato nel Museo Nazionale di Varsavia*, in: G. Koch ed., *Akten des Symposiums, Marburg Juli 2001 [Sarkophag-Studien]*, Mainz am Rhein.

² Nr inw. 237636 MNW; wymiary skrzyni: dł. 214 cm, szer. 100 cm, wys. 100 cm; lewe pole reliefowe fasady: szer. 29,5 cm, wys. 89 cm; prawe pole reliefowe fasady: szer. 27 cm, wys. 89 cm; mandorla: szer. 11 cm, wys. 30,5 cm.

³ Cf. A. SADURSKA, Z. KISS, T. MIKOCCI, J.A. OSTROWSKI, H. STEFAŃSKA, *Les sarcophages et les fragments de sarcophages dans les collections polonaises*, [Corpus Signorum Imperii Romani (CSIR). Pologne, vol. II.2], Warszawa 1992; T. MIKOCCI, *Sarkophag in Polen. Originale und Nachahmungen – ihre Rolle in den Kunstsammlungen Mittel- und Osteuropas*, in: G. Koch ed., *Akten des Symposiums „125 Jahre Sarkophag-Corpus”*, Marburg, 4.-7. Oktober 1995 [Sarkophag-Studien], Mainz am Rhein 1998, p. 112-116, pl. 52-58

⁴ Cf. M. Chłodnicki, L. Krzyżaniak eds, *Gazociąg pełen skarbów archeologicznych*, Poznań 1998; R. Mazurowski ed., *Archeo-*

logiczne badania ratownicze wzdłuż trasy gazociągu tranzytowego, vol.1, Ziemia Lubuska, Poznań 1998

⁵ Cf. J. Benyskiewicz (ed.), *Nowa Sól. Dzieje miasta*, Zielona Góra 1993, p. 202-203

⁶ Cf. s.v. Schönaich, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. 32, Berlin 1971 (przedruk wyd. 1 z 1891); s.v. Schönaich - Carolath, in: *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, vol. 9, München 1998; G. GRUNDMANN, *Die Lebensbilder der Herren von Schoenaich auf Schloss Carolath*, Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau 6, 1961, p. 229-330; *idem*, *Erlebter Jahre Widerschein. Von schönen Häusern, guten Freunden und alten Familien in Schlesien*, München 1972, p. 92-118

⁷ Cf. B. PIETRZYK, *Kronika gminy Siedlisko*, Zielona Góra 1995, p. 5; H. SIEBER, *Burgen und Schlösser in Schlesien*, vol. 2, Frankfurt am Main 1962, p. 98-101, nr 60; E. GLAESER, *Sommerliches Carolath*, in: H. Böttger (ed.), *Neusalzer Nachrichten* 112, 1978, p. 138-140. Bardzo dziękuję Pani Agnieszce Krajewskiej, Dyrektor Gminnego Ośrodka Kultury na zamku w Siedlisku za wiele ważnych informacji i materiałów, a także Państwu Jadwidze i Andrzejowi Czaykowskim z Gospodarstwa Agroturystycznego „Ścieżyna leśna” w Siedlisku za miłe przyjęcie i cenne uwagi [J. Ż.]

Jak na razie brakuje jednak dokumentów potwierdzających pochodzenie sarkofagu z Siedliska, chociaż wydaje się ono całkiem prawdopodobne. W Nowej Soli, ze względu na historię miasta, raczej trudno doszukiwać się kolekcjonerów starożytności klasycznych, co zresztą potwierdzają ciekawe zbiory, m. in. numizmatyczne, miejscowego muzeum.⁸ Natomiast przyglądając się formacji kulturalnej różnych członków, mieszkającej w pobliskim zamku rodziny Schönaich, wywodzącej się aż od uczestnika bitwy w Lesie Teutoburskim, ale i biorąc pod uwagę antykizującą dekorację różnych sal zamkowych, nietrudno jest założyć obecność kolekcji starożytności rzymskich wśród zróżnicowanych i bogatych zbiorów artystycznych rodziny Schönaich.⁹

Niestety na Dolnym Śląsku ustalenie proveniencji dzieł sztuki jest szczególnie utrudnione ze względu na zorganizowaną akcję ukrywania przez Niemców w czasie II wojny światowej (od 1942 r.) zbiorów publicznych i prywatnych w różnych miejscowościach położonych na zachód od Odry. Wyznaczonych zostało bowiem wtedy kilkadziesiąt prywatnych zamków i pałaców, a czasami i innych budowli w miastach, uznanych za odpowiednie do przechowania zagrożonych utratą zbiorów. Akcją kierował G. Grundmann, konserwator dolnośląski, który przede wszystkim dzielił ukrywane kolekcje na mniejsze części, a następnie rozsyłał je do odpowiednich jego zdaniem schowków, zapewne kierując się wartością zbiorów. Ukrywano przede wszystkim kolekcje publiczne, głównie bogate zbiory z Wrocławia, rzadziej udostępniano schowki prywatnym niemieckim kolekcjonerom.

Działalność G. Grundmanna zrekonstruował w latach 70-tych na podstawie fragmentów dokumentacji niemieckiej J. Gębczak, ratujący po wojnie dzieła sztuki na Dolnym Śląsku i bezpośrednio zorientowany w problematyce. Jego ustalenia pozostały jednak przez długie lata w rękopisie i dopiero ostatnio, wiele lat po śmierci autora, ukazały się drukiem, wskazując na bardzo skomplikowane losy zabytków w tym rejonie.¹⁰ Na liście schowków G.

Grundmanna znajdował się również zamek w Siedlisku, co nie może dziwić, gdy weźmiemy pod uwagę masowność budowl z kilkukondygnacyjnymi piwnicami, zdolnej przetrwać nie jedno bombardowanie. Co więcej, ten właśnie schowek został oddany do dyspozycji Urzędowi Konserwatorskiemu w Berlinie, który mógł w nim ukryć dzieła sztuki z Berlina, bądź też z innych rejonów Niemiec.¹¹ W związku z tym nie wszystkie zabytki „pochodzące” z Siedliska musiały należeć do kolekcji rodziny Schönaich. Dotyczy to również, być może, omawianego sarkofagu z Nowej Soli. Mieszkańcom miasta i ostatniemu prywatnemu właścicielowi kojarzy się on co prawda jednoznacznie z zamkiem w Siedlisku, ale wpływ na to mają zapewne także powstałe po drugiej wojnie światowej opowieści – niewątpliwie uzasadnione – o szczególnym bogactwie tej właśnie siedziby. Tym bardziej, że nie ucierpiała ona w trakcie działań wojennych, ale została spalona i ograbiona później, najpierw przez żołnierzy rosyjskich – jak wieść miejscowa niesie – palących ogniska zabytkowymi książkami, a następnie – gdy została opuszczona przez wojskowych – przez ludność cywilną. Siedemnastowieczna biblioteka z zamku częściowo jednak ocalała i zabezpieczona przez W. Kieszkowskiego została przewieziona w 1947 r. do Warszawy.¹²

Reasumując niewiele da się powiedzieć o pochodzeniu sarkofagu z całą pewnością. Nie notuje go bowiem bogata dokumentacja dotycząca architektury i dekoracji zamku w Siedlisku. Również w opracowaniach dziejów rodziny Schönaich brakuje wzmianki o kolekcji starożytności, chociaż wymienia się m. in. zbiory broni, a z kolei trudno przypuszczać, aby tak dużej klasy zabytek nie stanowił części większej kolekcji.¹³ Nie mamy więc bezpośrednich dowodów na to, że sarkofag trafił na Dolny Śląsk w wyniku zainteresowań kolekcjonerskich któregoś z członków rodziny Schönaich. Nie możemy wykluczyć także możliwości, że przywieziono go do Siedliska w celu ukrycia tego cennego obiektu, należącego do jakiejś kolekcji prywatnej lub publicznej z Dolnego Śląska, Berlina, czy innego rejonu ówczesnych Niemiec.¹⁴

⁸ Cf. GRUNDMANN, *op.cit.*, p. 219-225; dziękuję Pani Krystynie Bakalarz, Dyrektor Muzeum Miejskiego w Nowej Soli za pomoc i udzielenie mi wielu cennych informacji [J.Ż.].

⁹ Cf. H. LUTSCH, *Bilderwerke Schlesischer Kunstdenkmäler*, Breslau 1903, p. 179, 181, 182, 184, 192, 193, 197, 203, pl. 82,2, 86,1, 106,1; *idem*, *Die Kunstdenkmäler des Reg. – Bezirks Liegnitz* [Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, vol. 3], Breslau 1891, p. 72-83; G. GRUNDMANN, *Kunstwanderungen in Schlesien. Gesammelte Aufsätze aus den schlesischen Jahren 1917-1945*, München-Pasing, p. 83-92, 268-275; G. GRUNDMANN, D. GROßMANN, *Burgen, Schlösser und Gutshäuser in Schlesien*, vol. 2, Würzburg 1987, p. 53-65, fig. 138-160; K. MARCHELEK, *Z badań nad renesansową budową zamku w Siedlisku i jej tło historyczne*, Zielonogórskie Zeszyty Muzealne 2, 1971, p. 263-274; J. HARASIMOWICZ, *Protestanckie budownictwo kościelne wieku reformacji na Śląsku*,

Kwartalnik Architektury i Urbanistyki 28, 1983, fasc. 4, p. 358, 361, 363; PIETRZYK, *op.cit.*, p. 13-32 (szczególnie p. 21)

¹⁰ J. GĘBCZAK, *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej*, Wrocław 2000, *passim*; cf. J. LAMPARSKA, *Tajemnice ukrytych skarbów*, Wrocław 1995, p. 51, nr 34

¹¹ GĘBCZAK, *op.cit.*, p. 20

¹² *Ibidem*, p. 37

¹³ Cf. przede wszystkim CH.D. KLOPSCH, *Geschichte der Beschlechts v. Schönaich*, 4 vols, Glogau 1847-1856; LUTSCH, *op.cit.*

¹⁴ O skomplikowanych niekiedy losach sarkofagów rzymskich, także w kontekście Śląska i Berlina cf. TH.-M. SCHMIDT, *Römische Sarkophage auf Berliner Friedhöfen*, in: *Modus in Rebus. Gedenkschrift für Wolfgang Schindler*, D. Rößler, V. Stürmer eds, Berlin 1995, p. 170-187

Nie ulega wątpliwości ze względu na wyróżniające się cechy stylistyczne warsztatów stołecznych, że omawiany sarkofag został wykonany w Rzymie. Chociaż naturalnie mógł zostać zakupiony, przetransportowany i wykorzystany gdzie indziej już w starożytności, to jednak istnieje duże prawdopodobieństwo, że pochodzi on z któregoś grobowca, czy też cmentarzyska w Rzymie lub w pobliżu Wiecznego Miasta. Dlatego też podjęliśmy próbę odnalezienia śladów sarkofagu w dokumentacji z Rzymu, zakładając, że tak duży i znaczący obiekt mógł zostać odnotowany pośród nowych znalezisk archeologicznych lub w katalogach rzymskich kolekcji.¹⁵ Niestety zabytek nie figuruje w pracy F. von Duhna i F. Matza, spisujących w końcu XIX wieku zawartość prywatnych kolekcji Rzymu.¹⁶ Wydaje się też nie być wzmiankowany ani w *Notizie degli Scavi* ani w *Bollettino dell'Istituto*, gdzie odnotowywano bieżące znaleziska archeologiczne; nie ma go też w dokumentacji fotograficznej Niemieckiego Instytutu Archeologicznego i Watykanu.¹⁷ Zabytek nie należał też raczej do żadnej znanej kolekcji rzymskiej, rozproszonej w XIX w. w sposób udokumentowany. Nie przeszedł też przez ręce znanego antykwarium L. Pollaka, zaopatrującego w starożytności rynek niemiecki.¹⁸ Brak wyników kwerendy w materiałach z Rzymu uniemożliwia w związku z tym przypuszczenia, w jakim kierunku wyjechał z Rzymu i czyją kolekcję w poza włoskiej Europie ozdobił.

2. Typologia i dekoracja sarkofagu

Sarkofag w Muzeum Narodowym w Warszawie jest frapujący nie tylko w kwestii pochodzenia, ale i typologii. Należy on do grupy tzw. sarkofagów ze strigilami („Riefelsarkophage” w ogólnie przyjętej terminologii niemieckiej), dobrze znanej i udokumentowanej w podręcznikach,¹⁹ która nie posiada jednak jeszcze swojego opracowania w serii korpusu sarkofagów – „Corpus der Antiken Sarkophagreliefs” (ASR). Dlatego też dekoracja obiektu,

jego symbolika jak i kryteria datowania wymagają szerszego komentarza.

Mówiąc o sarkofagu należy jednak pamiętać, że chodzi wyłącznie o skrzynię, a o pokrywie, oddzielonej od sarkofagu i w praktyce, najczęściej zredukowanej tylko do samej frontowej listwy z dekoracją reliefową oraz typową inskrypcją, nic nie wiadomo. Skrzynia zachowała się natomiast w całości, z niewielkimi tylko ubytkami – z przodu utracony został prawy górny narożnik, a pozostałe są obtarte, widoczne są także odpryski na powierzchni strigili oraz w płaszczyźnie górnego i dolnego profilowania. Z tyłu z kolei (Fig. 1b) utracony został lewy dolny narożnik wraz z częścią reliefu na bocznej ścianie (Fig. 1m), a niewielkie ubytki występują na brzegach samej skrzyni. Natomiast w prawej bocznej ścianie (Fig. 1n) u dołu przewidziano do wnętrza skrzyni mały, nieregularny otwór – to zapewne świadectwo wtórnego wykorzystania skrzyni w ogrodzie.

Sarkofag został wykonany z marmuru prokonezyjskiego (pochodzącego z wyspy Marmara – niegdyś Prokonez, na morzu Marmara), na ile można wnioskować po charakterystycznych niebieskawych przebarwieniach układających się w szerokie pasy, cesze czasami zawodnej, którą można jednak aktualnie zweryfikować odpowiednimi analizami fizyczno-chemicznymi.²⁰ Marmur prokonezyjski, należący do grupy białych marmurów greckich był jednym z najbardziej popularnych i łatwiej dostępnych w Rzymie ze względu na dużą aktywność kamieniołomów na Prokonezie oraz zlokalizowanych tam warsztatów rzeźbiarskich. Przygotowywały one gotowe elementy architektoniczne albo też półfabrykaty na konkretne zamówienia. Kamień z Prokonezu należał również do tańszych marmurów, chociaż nie brakowało mu prestiżu, skoro np. w odnawianym w czasach Aleksandra Sewera Koloseum zamówiono dla portyku na szczycie widowni kolumny wykonane właśnie z marmuru prokonezyjskiego.²¹

¹⁵ Serdecznie dziękuję Fundacji z Brzezia Lanckorońskich za sfinansowanie miesięcznego pobytu w Rzymie, w trakcie którego mogłem przeprowadzić kwerendę źródłową i zebrać materiały do publikacji [J. Ż.]

¹⁶ F. VON DUHN, F. MATZ, *Antike Bildwerke in Rom mit Ausschluss der grösseren Sammlungen*, vol. 2 (Sarkophagreliefs), Leipzig 1881

¹⁷ Dziękuję za informację J. Stubbe-Østergaard z Kopenhagi, który w czasie mojej rzymskiej kwerendy konsultował rzymskie archiwa fotograficzne pod kątem ustaleń proveniencji zabytków z Ny Carlsberg Glyptotek [T. M.]

¹⁸ Cf. L. POLLAK, *Römische Memoiren. Künstler, Kunstliebhaber und Gelehrte 1893-1943*, M. Merkel Guldan ed., Roma 1994; M. MERKEL GULDAN, *Die Tagebücher von Ludwig Pollak. Kennerschaft und Kunsthandel in Rom 1893-1943*, Wien 1988

¹⁹ G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*

[Handbuch der Archäologie], Berlin 1982, p. 75, fig. 2, nr 14: „Reliefs in Seitenfeldern, Mitte frei oder kleines Motiv”; G. KOCH, *Frühchristliche Sarkophage* [Handbuch der Archäologie], Berlin 2000, p. 32-34, 45-51; *idem*, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt 1993, p. 29-30, fig. 16,4: „Teilung der Front in drei Flächen mit zwei Reliefeldern an den Seiten”, p. 90

²⁰ Cf. np. S. WALKER, *The marble quarries of Proconnesos: isotopic evidence for the age of the quarries and for the lenos-sarkophagi carved at Rome*, in: P. Pensabene ed., *Marmi antichi. Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione* [Studi Miscellanei, vol. 26], Roma 1985, p. 57-65

²¹ Cf. P. Pensabene (ed.), *Marmi antichi II. Cave e tecnica di lavorazione. Provenienza e distribuzione* [Studi Miscellanei, vol. 31], Roma 1998, p. 345-346; P. PENSABENE, *Le vie del marmo. I blocchi di cava di Roma e di Ostia: il fenomeno del marmo nella Roma antica* [Itinerari Ostiensi, vol. 7], Roma 1994, p. 291-298

Fasada sarkofagu zdobiona jest na całej wysokości dwoma pasami zbiegających się do środka strigili, ujętych u góry i od dołu profilowanym obramieniem. W środku strigile tworzą tzw. mandorlę, czyli niedużą przestrzeń w kształcie migdała, wypełnioną zwykle dekoracją reliefową, w naszym przypadku figuralną (**Fig. 1l**). Dekorację przedniej strony sarkofagu zamykają po bokach dwa pola reliefowe z przedstawieniami stojących postaci: męskiej (**Fig. 1g**) i kobiecej (**Fig. 1c**), stanowiące zarazem jej najważniejszą część.

„Niedokończone głowy”

Obie przedstawione frontalnie postacie mają nie do końca opracowane, zwracające się ku sobie głowy (**Fig. 1d, 1h**), chociaż portrety (twarze) są już niemal gotowe. Ich obecny wygląd jest także wynikiem ogólnego stanu zachowania sarkofagu – odnotować należy obtłuczenia brody i nosa kobiety, a także brak nosa mężczyzny i duży ubytek jego fryzury nad czołem (**Fig. 1e, 1i**).

Można by zakładać, że przewidywano ostateczne wykończenie portretów w inny sposób, poprzez malowanie twarzy, albo – co wydaje się mniej prawdopodobne – poprzez uzupełnienia stiukowe, ewentualnie różne aplikacje.²² W podobny sposób i w podobnej technice ostateczny wygląd mogłyby uzyskać także stroje obu figur, ich buty (**Fig. 1f, 1j**) oraz atrybuty. Chociaż znany jest w Rzymie zwyczaj malowania kamiennych wizerunków, to jednak brakuje jednoznacznych świadectw archeologicznych, aby można było tłumaczyć obecność „niedokończonych głów” malarskim retuszem. Tym niemniej na sarkofagu warszawskim, chociaż trudno stwierdzić ślady jakiegokolwiek malowania twarzy, to jednak, znając zasady polichromii antycznych rzeźb – można przypuszczać, że stroje raczej były malowane. Problem głów i niedokończonych fizjonomii jest jednak bardziej złożony. Występują one bowiem dosyć często na sarkofagach, jednak brakuje w literaturze jednoznacznego i przekonującego wyjaśnienia tego zjawiska.

Najprostsze są hipotezy zakładające, iż w rzeczywistości pełen portret był przewidywany i zamierzony, tylko różne czynniki sprawiły, że nie został on dokończony. „Wina” mogła leżeć po stronie rzeźbiarza, np. nie będącego w stanie dopracować portretu po umieszczeniu sarkofagu w grobowcu, albo po stronie zamawiającego, który nabywając trumnę za życia, chociażby ze strachu przed

śmiercią, wolał obarczyć umieszczeniem swojego wizerunku dzieci i spadkobierców, a ci z kolei z pośpiechu lub niedbalstwa, a może i z braku pieniędzy nie zadbali o to.²³

Przypuszczano też, że w warsztacie rzeźbiarskim przygotowywano sarkofagi na zapas, szkicując tylko głowy portretowe, wykańczane po sprzedaży według życzeń nabywcy. Jednak grupa zabytków o wyraźnej różnicy ikonograficznej czy stylistycznej, która mogłaby wskazać, iż późniejszy był czas powstania portretów od czasu powstania całej dekoracji nie jest na tyle liczna, aby wskazać na powszechność zjawiska. Poza tym wyobrażanie sobie, że rzemieślnika rzymskiego stać było na produkowanie na zapas bardzo przecież pracochłonnych, a co za tym idzie kosztownych wyrobów, jest mało przekonujące ze względów ekonomicznych. Sarkofagi były dosyć, a niektóre nawet ogromnie drogie; dlatego zapewne rzemieślnik – a raczej cały warsztat, a więc zespół ludzi – pracował na konkretne zamówienie, modyfikując często, nawet znacznie, popularne motywy ikonograficzne. Znane tematy przystosowywano do życzeń zamawiającego, czego konsekwencją jest fakt, iż w zasadzie nie wytworzono nawet dwóch takich samych sarkofagów. Wszystkie obiekty należące do jednego typu – co łatwo stwierdzić obecnie – gdy dysponujemy kompletnymi korpusami określonych typów dekoracji sarkofagowej – nieco, znacznie, a nawet radykalnie różnią się od siebie.

Jednak również w specyficznych reliefach, tzn. takich, które odbiegają od schematów przedstawień sarkofagowych, i które ewidentnie musiały być zamawiane indywidualnie, występują niedokończone głowy. Czasami wizerunek zmarłej żony jest portretowy, a zapewne nadal żyjącego męża tylko naszkicowany.

Unikalnego przykładu dostarcza znany, późnoseweriański sarkofag „braci” z Pizy (**Fig. 4**), będący niewykończonym lenosem dekorowanym na froncie protomami lwimi, na którego tylnej ścianie przygotowano dekorację adaptującą schemat centralnej sceny *dextrarum iunctio* w aedikuli oraz dwóch reliefów skrajnych i strigili wypełniających przestrzeń między reliefami. Zamiast pary małżeńskiej przedstawieni zostali zmarli bracia z portretami, a po bokach rodzice o niewykończonych głowach.²⁴ Także niekiedy sarkofagi dziecięce, które przecież nie były zamawiane wcześniej, mają wizerunki zmarłych, czasami w kontekście mitologicznym, bez twarzy, jak np. znany sarkofag ze sceną Meleagra i Atalanty z Muzeum w Würzburgu.²⁵

²² Cf. M. GÜTSCHOW, *Das Museum der Prätetextat-Katakomben* [MemPontAcc, 3 ser., 6], Città del Vaticano 1938, p. 140-142.

²³ Cf. P. PIACENTINI, *Un sarcofago strigilato già della collezione Simonetti e altri sarcofagi con filosofi*, ArchCl 13, 1961, p. 83, nota 1; B. ANDREAE, *Bossierte Porträts auf römischen Sarkophagen – ein ungelöstes Problem*, in: B. Andreae ed., *Symposium über die antiken Sarkophagen*, Pisa 1982, MarbWPr 1984, p. 109-128.

²⁴ Cf. H. WREDE, *Senatorische Sarkophage Roms. Der Beitrag des Senatorenstandes zur römischen Kunst der hohen und späteren Kaiserzeit* [Monumenta Artis Romanae, vol. XXIX], Mainz am Rhein 2001, p. 125, nr 15, pl. 13,2; Andreae, *op.cit.*, p. 110-112, fig. 3-9.

²⁵ Cf. J. HUSKINSON, *Roman children's sarcophagi: their decoration and its social significance*, Oxford 1996, p. 28, nr 2,14; Andreae, *op.cit.*, p. 115, fig. 14.

Wszystkie zasygnalizowane przypadki prowadzą zdaniem prof. Bernarda Andreae do wniosku, że celowo z jakiś względów zdecydowano się na niedokończone portrety, których obecność na sarkofagach nie jest tylko zbiegiem okoliczności. Robiono to nawet kosztem zeszpeceń wysokiej klasy dekoracji rzeźbiarskiej niektórych sarkofagów. Dlatego też rozwiązania problemu niedokończonych portretów należałoby zdaniem uczonego niemieckiego szukać w „pozytywnych” motywacjach osób zamawiających i oglądających sarkofagi, a nie wśród „negatywnych” czynników, czyjegoś zaniedbania, braku pieniędzy, stanu zachowania dekoracji, wyjaśniających brak portretu, który jednak powinien się w tym miejscu znajdować.²⁶

Dlatego jednak miano by rezygnować z tak zakorzenionego w społeczeństwie rzymskim zjawiska realistycznego portretu, będącego przecież często kwintesencją czyjejś egzystencji? Czy byłby to znak zmierzania w stronę abstrakcyjnych form późnego antyku? Sugestie B. Andreae rozwinęła ostatnio J. Huskinson,²⁷ zwracając przede wszystkim uwagę na fakt, że zjawisko niedokończonych głów na sarkofagach jest dosyć częste i w związku z tym ma charakter społeczny i nie da się sprowadzić do jednostkowych okoliczności, które mogły wpłynąć na stopień wykończenia danego sarkofagu. Autorka podkreśla też fakt, iż brak dokończonego portretu na sarkofagach zwiększał rolę oglądających go osób, które mogły wyobrażać sobie zmarłego na swój własny sposób. W konsekwencji zmarły tracił na indywidualizmie pokazanym w jego kompletnym portrecie, ale zyskiwał za to na tożsamości zbiorowej. W pewnym sensie stawał się na nowo żywy, a jego obraz nabierał dynamiki w umysłach wspominających go ludzi. Zjawisko to można widzieć w kontekście ogólnych przewartościowań percepcji, poszukiwania nowych dróg ukazywania duchowych wartości, wnętrza człowieka, neoplatonistycznego „światła duszy”, a więc nowych zjawisk w sztuce rzymskiej zmierzającej w stronę późnego antyku.

Niewątpliwie założenie świadomej rezygnacji z wyraźnego, własnego portretu grobowego otwiera pole

do różnorodnych interpretacji religijnych, psychologicznych i społecznych, które tak naprawdę nie zostały jeszcze w pełni sformułowane. Jednak przede wszystkim konieczna jest odpowiedź na pytanie o zasięg zjawiska niedokończonych portretów na sarkofagach, a w związku z tym pełniejsza kwerenda w materiale źródłowym. Tylko wtedy będzie można pokusić się o bardziej wiarygodną analizę znaczenia niedokończonych głów w dekoracji sarkofagu z Muzeum Narodowego w Warszawie.

Postać kobieca

Niedokończona głowa postaci kobiecej posiada jednak dosyć wyraźnie już zarysowaną fryzurę, z opadającym z tyłu nisko do ramion kokiem i włosami zaczesanymi za uszami (**Fig. 1d, 1e**). Brakuje śladów sfalowania fryzury nad czołem, dlatego kobieta raczej miała gładko zaczesane włosy, może z przedziałkiem po środku. Tego typu uczesanie nie trudno jest znaleźć w sztuce oficjalnej czasów późnoseweryjskich, w portretach Julii Mamei, czy też Ottacilii Sewery.²⁸ Także wśród wizerunków prywatnych już z lat 220-230 można zobaczyć analogiczne fryzury, a nawet rysy twarzy, udokumentowane w pracy Jutty Meischner.²⁹ Dobrego przykładu dużego podobieństwa tak fizjonomii jak i uczesania dostarcza portret z kolekcji nieborowskiej (**Fig. 5**) – z analogiczną buzią, ustami, policzkami i podbródkiem.³⁰ W sztuce sepulkralnej bardzo wymownej analogii dostarcza niedokończona fryzura kobiety z tzw. sarkofagu piekarza w Villa Medici (**Fig. 6a, 6b**), określanym zwykle jako średnio- lub późnoseweryjski.³¹ Podobne jest też uczesanie kobiety na lewym skraju sarkofagu w Monachium, pochodzącym z tego samego okresu.³²

Należy pamiętać jednak, że fryzura kobiety z sarkofagu warszawskiego jest niedokończona, dlatego trudno rozstrzygnąć, czy włosy miały być pofalowane równoległe do czoła, jak w uczesaniu Plautilli, czy może z falami prostopadłymi, jak u Julii Domny, Julii Soaemias, Julii Pauli, Julii Maesa, czy też miały być – co wydaje się bardziej prawdopodobne – gładziej zaczesane, jak we fryzurach Julii Mamaei, Orbiany, Aquilii Sewery i innych.³³

²⁶ ANDRAE, *op.cit.*, p. 125

²⁷ J. HUSKINSON, „Unfinished portrait heads” on later roman sarcophagi: some new perspectives, PBSR 66, 1998, p. 129-158

²⁸ M. BERGMANN, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. [Antiquitas, vol. XVIII], Bonn 1977, p. 29-30, pl. 7,1-2, p. 39-41, pl. 8,1-2

²⁹ J. MEISCHNER, Privatporträts aus den Regierungsjahren des Elagabal und Alexander Severus (218-235), JdI 99, 1984, p. 319-351

³⁰ A. SADURSKA, Les portraits romains dans les collections polonaises [CSIR, Pologne, vol. I], Warszawa 1972, p. 44-45, nr 43, pl. 37; T. MIKOCCI, Collection de la princesse Radziwiłł. Les monuments antiques et antiquisants d'Arcadie et du Château de Nieborów [Archiwum Filologiczne KNoKA PAN, LII],

Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, p. 72-73, nr 21, fig. 21a-d; T. Mikocki, Wł. Piwkowski eds, *Et in Arcadia ego. Muzeum Książnej Heleny Radziwiłłowej. Katalog Wystawy w Świątyni Diany w Arkadii*, Warszawa 2001, p. 120, nr 12 [M. Muszyńska]

³¹ Cf. B.CH. EWALD, *Der Philosoph als Leitbild: ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs* [RM, ErgH. XXXIV], Mainz am Rhein 1999, nr F 32, p. 196, pl. 82,1-3; WREDE, *op.cit.*, nr 13, p. 123-124

³² Cf. EWALD, *ibidem*, nr F 1, p. 186-187, pl. 68, 3-4; Wrede, *op.cit.*, nr 10, p. 122-123, pl. 13,1

³³ Cf. np. S. WOOD, *Roman portrait sculpture 217-260 A. D.* [Columbia Studies in the Classical Tradition, vol. 12], Leiden 1986, *passim*; Meischner, *op.cit.*

Analogie fryzury kobiecej dostarczają jednak ważnego argumentu do datowania sarkofagu warszawskiego. Mógł on powstać najwcześniej w czasach średnio- i późnoseweryńskich. Tym niemniej w portretach prywatnych, a szczególnie w przedstawieniach nagrobnych, fryzury kobiece, ale także i męskie, nie zawsze przejmowały w bezpośredni sposób zmiany w portrecie oficjalnym, czasami zachowywano uczesanie z młodości, czasami zmarli przedstawiani razem należeli do różnych pokoleń, bądź w grę wchodziły jeszcze inne, indywidualne uwarunkowania, nakazujące ostrożnie podchodzić do tzw. „Zeitgesicht”, na co zwrócił uwagę K. Fittschen.³⁴

Ponadto fryzury analogiczne do uczesania kobiety z sarkofagu warszawskiego utrzymały się w zasadzie przez cały III w. n.e., jak wskazuje materiał zgromadzony w pracy Marianne Bergmann.³⁵ Dlatego też trudno na podstawie tylko fryzury kobiecej jednoznacznie określić czas powstania sarkofagu, chociaż dostarcza ona pewnego *terminus post quem*.

Kobieta z sarkofagu warszawskiego ubrana jest w tunikę oraz w długi płaszcz (*palla*) owinięty wokół lewej ręki lekko zgiętej i opuszczonej wzdłuż ciała. Długie zwoje palli swobodnie zwieszają się nisko u lewego boku postaci. Płaszcz, tworząc *sinus*, szczelnie okrywa prawą rękę kobiety zgiętą w łokciu i przyciśniętą do ciała tak, że ze zwoju opadającego zza pleców wychyla się tylko prawa dłoń, przytrzymująca szatę zarzuconą na lewe ramię.

Obszerny płaszcz, układający się w rzędy fałd, z których dwie są obecnie obtłuczone, jest dosyć typowym ubiorem postaci kobiecych, chociaż także męskich (*pallium*), na sarkofagach. Zwykle w takich przedstawieniach rzymskich matron dostrzega się mniej lub bardziej wyraźną chęć nawiązania do ikonografii Muz, a w przypadku postaci kobiecej z sarkofagu warszawskiego do ikonografii Kaliope, poprzez ubiór i postawę kobiety opierającej ciężar ciała na prawej nodze i trzymającej w lewej ręce *volumen*. Taki typ wizerunku tej Muzy należy do najpopularniejszych na rzymskich sarkofagach, a w szczególności jego wariant A, któremu dokładnie odpowiada przedstawienie postaci kobiecej na sarkofagu warszawskim.³⁶

Przedstawienia Muz na sarkofagach rzymskich w III w. n.e. są dosyć powszechne, a i ich obecność była związana z popularnością ukazywania zmarłych jako filozofów, literatów, bądź przynajmniej w otoczeniu postaci i symboli wskazujących na aktywność intelektualną. Dotyczyło to także kobiet, grających na lirze, pokazujących w otoczeniu lub stylizowanych, czasami bardzo subtelnie, na różne Muzy, co widać jeszcze np. na sarkofagu z via dei Condotti (niegdyś Palazzo Barberini), czy z Palazzo Corsini (Fig. 7a), pochodzących z końca III w. n.e.³⁷ Należy jednak podkreślić, że w przypadku postaci kobiecej z sarkofagu warszawskiego aluzja, chociaż wyrazista, wydaje się jednak zbyt ogólnikowa i powszechna, aby zakładać chęć utożsamienia zmarłej z Kaliope.

Postać męska

Na ile pozwala to stwierdzić stan zachowania i wykończenia głowy, twarz mężczyzny wydaje się młodzieńcza, owalna, o pełnych policzkach z zarysowaną fryzurą przykrywającą częściowo czoło i zostawiającą odsłonięte uszy. Nad samym czołem grubość włosów nie miała być duża, ale narasta ona ku szczytowi głowy (Fig. 1h, 1i). Fryzura mogła być wykończona w różny sposób znany z portretów od czasów seweriańskich aż po schyłek III w. n.e., chociaż dobrych analogii dostarczają np. wizerunki Aleksandra Sewera. Także rysy okrągłej twarzy mężczyzny z sarkofagu warszawskiego, o półokrągłym od dołu podbródku, małej bródce i wąskich ustach przypominają tego cesarza, podobnie zresztą jak niektóre przedstawienia Heliogabala.³⁸ W związku z tym można by nawet zaproponować dla portretu z sarkofagu datowanie na podstawie Zeitgesicht na ok. 221-224 r. n.e., ale nie można niestety wykluczyć także innych, późniejszych możliwości, np. datowania na czasy Galliena (253-268 r.).³⁹

Mężczyzna ubrany jest w tunikę oraz togę, którą należałoby w typologii monografisty posągów w togach, H.R. Goette'ego zaliczyć do typu D „Toga mit voll contabuliertem Umbo”, poświadczonego, chociaż niezbyt często, w posągach, reliefach i sarkofagach od okresu późnoseweryńskiego.⁴⁰ Zwraca jednak uwagę, że w zestawionym w pracy Goette'ego analogicznym materiale przeważają

³⁴ K. FITTSCHEN, *Über Sarkophage mit Porträts verschiedener Personen*, in: B. Andreae (ed.), *Symposium...op.cit.*, p. 129-161; cf. np. K. DE KERSAUSON, *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains*, vol. 2, Paris 1996, nr 201 i 221, p. 436-437, p. 472-473

³⁵ BERGMANN, *op.cit.*, p. 180-200

³⁶ Cf. L. PADUANO FAEDO, *I sarcofagi romani con muse*, in: ANRW II, 12.2, Berlin-New York 1981, p. 138-140 i tabela V: „tipo stante completamente ammantato – la variante A del tipo in cui il manto, che forma un sinus sul petto, da cui esce la

mano destra, copre fino al polso il braccio sinistro”.

³⁷ M. WEGNER, *Die Musensarkophage* [ASR V, 3], Berlin 1966, nr 193, nr 162; cf. EWALD, *op.cit.*, p. 33-53, nr E 18, E 22, p. 179-181

³⁸ BERGMANN, *op.cit.*, p. 22-29, pl. 1, 1-2, 2, 3

³⁹ *Ibidem*, p. 59-72

⁴⁰ H.R. GOETTE, *Studien zu römischen Togadarstellungen* [DAI, Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, X], Mainz am Rhein 1990, p. 59-62

zabytki z czasów gallienowskich. Tym niemniej toga z *contabulatio*, czyli ze specjalnie zawiniętym w formie pasa jej skrajem noszonym na piersi i przerzuconym przez ramię ma genezę w czasach seweriańskich, na co wskazują przedstawienia tak ubranego cesarza Karakalli na reliefach Łuku w Lepcis Magna, czy też na reliefie w teatrze w Hierapolis.⁴¹

Toga z *contabulatio* upowszechniła się w czasach Aleksandra Sewera, cesarza sprzyjającego senatorom, i stała się symbolem cywilnej działalności publicznej przedstawianych osób, w tym także elementem autoprezentacji warstwy senatorskiej, analizowanej ostatnio przez Henninga Wredego.⁴² Naturalnie krój togi nie jest w stanie dać podstaw do jednoznacznego określenia statusu społecznego przedstawianych na sarkofagach zmarłych, chociaż niewątpliwie podkreśla ich aktywność publiczną, zapewne w charakterze urzędników. Trzeba bowiem pamiętać, że toga była powszechnym symbolem przede wszystkim obywatelstwa rzymskiego, związanych z nim przywilejów i obowiązków publicznych posiadających je ludzi.⁴³ Dlatego też mężczyznę z sarkofagu warszawskiego, podtrzymującego prawą, zgiętą w łokciu dłoń (swoją drogą obfudzoną w górnej części) *contabulatio*, trudno zaliczyć do stanu senatorskiego tylko na podstawie jego togi.

Wystarczało jednak odpowiednio pomalować togę, aby już z daleka widoczne na niej były purpurowe oznaki przynależności do grona najwyższych urzędników państwowych, do warstwy senatorskiej czy też ekwicznej. Mizerny stan zachowania polichromii na kamiennych zabytkach rzymskich, w tym i na naszym sarkofagu, zmusza badaczy nie tylko do ograniczonych wniosków w przypadku typologii togi rzymskiej, ale też w ogóle do stawiania problemów, w sposób odbiegający od rzeczywistości historycznej. Zmusza do uznania za cechy pierwszorzędne, takie elementy, które w rzeczywistości antycznej takimi być wcale nie musiały.

Decydującego argumentu w kwestii określenia stanu społecznego naszego zmarłego mogłoby dostarczyć

jego obuwanie. Ale tylko wtedy, gdyby to były charakterystyczne dla senatorów *calcei patricii* albo też *calcei senatorii*, sandały wiązane rzemieniami. Niestety mężczyzna z sarkofagu warszawskiego nosi inne buty. Są to mianowicie tzw. *mullei*, skórzane buty wojskowe, przedstawione zresztą na naszym reliefie w sposób bardzo schematyczny i niewykończony, być może z zamiarem malarskich uzupełnień (Fig. 1j, 1k).⁴⁴ Często *mullei* zdobione były, w rzeczywistości zapewne metalową, protomą lwa, umieszczaną z przodu cholewy a także wiszącymi po bokach „lwimi łapami”. Takie „Löwenfellsstiefel” są bardzo rozpowszechnione w rzymskiej ikonografii militarnej jako stały element wojskowego ubioru cesarzy i innych oficerów. Dobrego przykładu dostarcza chociażby przedstawienie reliefowe butów cesarza Karakalli na tak słynnym jak tajemniczym reliefie w Muzeum Narodowym w Warszawie (Fig. 8a, 8b).⁴⁵

Takie buty należą również do ikonografii różnych bóstw i personifikacji przedstawianych w kontekście wojskowym albo myśliwskim, np. Honos, Virtus, Diana, Lary, Amazonki i inne postacie, np. mitologiczni myśliwi.⁴⁶ Ciekawego przykładu przedstawienia *Virtus* w takich butach w scenie polowania dostarcza mało znany, ostatnio zakonserwowany, uzupełniony i wyeksponowany sarkofag z kolekcji nieborowskiej (Fig. 9a-c).⁴⁷ Widać tutaj także częste zjawisko „obniżania” cholewek tych, w rzeczywistości dosyć wysokich, butów wojskowych, podobnie jak to ma miejsce na sarkofagu warszawskim. *Mullei* na naszym reliefie „obniżono” jakby celowo. Ukazanie wyższych, a więc zgodnych z rzeczywistymi butów, ukryłoby ich charakterystyczne elementy pod długą (tu jakby świadomie nieco skróconą) togą. Czasami *mullei* pozbawione są jakiegokolwiek dekoracji – tak jak i w naszym wypadku – ich wygląd zredukowany jest do najważniejszych elementów, koniecznych do ich rozpoznania, zwykle bocznych „wisiorów”, jak np. na listwie pokrywy sarkofagu Ludovisi w Moguncji w scenie *clementia*.⁴⁸

⁴¹ Cf. *ibidem*, p. 59, pl. 38,2, p. 144, nr Cb 22 i nota 300; D. DE BERNARDI FERRERO, *Teatri classici in Asia Minore, vol. 1: Cibyna, Selge, Hierapolis* [Studi di Architettura Antica], Roma 1966, p. 59, fig. 97.

⁴² WREDE, *op. cit.*, p. 60-65; wcześniej C. REINSBERG, *Senatorensarkophag*, RM 102, 1995, p. 353-370.

⁴³ Cf. EWALD, *op. cit.*, p. 54-62; *idem*, *Bildungswelt und Bürgerbild: ikonographische Elemente magistratischer und bürgerlicher Repräsentation auf den römischen Museen – Philosophensarkophagen*, in: G. Koch ed., *Akten des Symposiums 125 Jahre Sarkophag – Corpus*, *op. cit.*, p. 39-51.

⁴⁴ O tych butach w ikonografii pisze ostatnio – niestety w sposób nie wyczerpujący tematu – H. R. GOETTE, *Mulleus – embas – calceus. Ikonographische Studien zu römischen Schuhwerk*, JdI 103, 1988, p. 401-448.

⁴⁵ CSIR, *Pologne*, vol. I, p. 55-56, nr 57, pl. 45 [A. Sadurska];

F. GHEDINI, *Giulia Domna. Tra Oriente e Occidente. Le fonti archeologiche*, Roma 1984, p. 113-119; T. MIKOCKI, *Sub specie deae. Les impératrices romaines assimilées à des déesses. Etude iconologique* [Suppl. RdA, vol. XIV], Roma 1995, p. 216, nr 445 i ostatnio M. BERGMANN, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein 1998, p. 153, 156, pl. 31.5.

⁴⁶ Cf. GOETTE, *op. cit.*, p. 414-423.

⁴⁷ CSIR, *Pologne*, vol. II.2, p. 16-17, nr 7, pl. 4 (III/IV w. n.e.), [T. Mikocki – A. Sadurska]; MIKOCKI, *Collection*, *op. cit.*, p. 118-119, nr 58, fig. 58; *Et in Arcadia...op. cit.*, p. 134, nr 36 (nowe zdjęcia i nowsze opracowanie), [M. Muszyńska].

⁴⁸ Cf. KOCH – SICHTERMANN, *op. cit.*, p. 92, fig. 77-78; H. GABELMANN, *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt 1984, nr 88, p. 186 sq., pl. 30,2; WREDE, *op. cit.*, p. 66-69.

Zwój (*volumen*)

Kobieta na sarkofagu warszawskim trzyma w opuszczonej wzdłuż ciała i lekko zgiętej w łokciu lewej ręce zwój, a cały związany plik zwojów stoi u jej prawej nogi (Fig. 1d, 1f). Podobnie mężczyzna trzyma w lewej, zgiętej w łokciu ręce zwój, po którym jednak zachował się tylko ślad, ponieważ został on obłuczony razem z całą lewą dłonią. Zwraca uwagę, iż pierwotnie prawdopodobnie dotykał on krawędzi zwoju palcem wskazującym prawej dłoni (Fig. 1h).

Zwoje w rękach postaci przedstawianych na sarkofagach, tak samo zresztą jak i w przypadku postaci ukazanych w formie posągów – tzw. togatusów, są częstym atrybutem. Trzymane bywają całkowicie zwinięte, albo też częściowo „otwarte” na początku, w środku lub na końcu zapisanego na papirusie tekstu. Tak przedstawione zwoje budzą u badaczy różne skojarzenia. Dla niektórych zwój jest dokumentem i jako taki stanowi aluzję do działalności publicznej, urzędniczej, a nawet do sprawowanej władzy. Temu, kto widzi tu schemat popularnych w rzymskiej sztuce grobowej scen zaślubin (*dextrarum iunctio*⁴⁹), zwój kojarzy się z konkretnym dokumentem, a więc z kontraktem małżeńskim. Dla innych badaczy jednak zwój jest książką, a zatem symbolem wykształcenia, ogłady kulturalnej, a może nawet „wolnego zawodu” uprawianego przez zmarłego.⁵⁰ Inne wreszcie znaczenie posiadał on dla chrześcijan ze względu na Pismo Święte.

Bardzo sugestywna, często przywoływana, ale i krytykowana jest teoria Th. Birta,⁵¹ który twierdził, że trzymany, przecież zwykle przez zmarłego zwój nie jest zwykłą książką, ale jego księgą przeznaczenia, symbolem już minionego życia. I to dlatego zwój trzymany jest często w lewej ręce, tak jak to robią postacie na sarkofagu warszawskim, ponieważ księga życia została już przeczytana, czyli zwój został zwinięty do lewej ręki. W dodatku niekiedy palce prawej ręki dotykają zwoju w naturalnym geście wyrównania górnych krawędzi zwoju nawijanego niezbyt dokładnie w trakcie lektury, tak jakby chciano pod-

kreślić fakt ukończenia lektury, a więc śmierci. Taki gest można przypisać mężczyźnie na sarkofagu warszawskim. Warto dodać też, że koncepcja, która może być określona jako „das Buch des Lebens” doprowadziła Th. Birta do logicznego, ale w oczywisty sposób bardzo kontrowersyjnego poglądu – z którym nie można się zgodzić – że postać czytająca zwój nie może być przedstawieniem zmarłego.⁵²

Parapetasma

Zarówno kobieta jak i mężczyzna na sarkofagu warszawskim stoją na tle *parapetasmata*, udrapowanych tkanin zawieszonych za nimi (niekiedy zwanych także *antependia*, *vela*, *cortinae*), związanych na wysokości ich głów w kokardy, z których zresztą jedna przy głowie postaci męskiej jest częściowo obłuczona (Fig. 1d, 1h). Niekiedy tkanina jest przytrzymywana przez uskrzydłone putta, personifikacje pór roku, Wiktorie, a na sarkofagach chrześcijańskich przez Apostołów oraz przez innych świętych. *Parapetasma* jest często stosowany w rzymskich reliefach sarkofagowych, ponieważ daje dobrą oprawę przedstawianym postaciom. Nasuwa się jednak pytanie, o to czy jego obecność w tle wizerunków osób zmarłych podyktowana była wyłącznie względami dekoracyjnymi i kompozycyjnymi? Dla niektórych badaczy ta tkanina obarczona była znaczeniami eschatologicznymi i wskazywała na sytuację zmarłego, którego nieśmiertelna dusza wzniosła się już do nieba.⁵³ G. Bovini podkreśla jednak, że obecność *parapetasma* w wizerunkach zmarłych mogła być podyktowana wykorzystaniem zasłon w ceremoniach pogrzebowych i w naturalny sposób stać się elementem ikonografii zmarłych, elementem, który jednak stopniowo mógł tracić pierwotny sens.⁵⁴ Brak zgodności opinii o dekoracyjnym lub symbolicznym znaczeniu *parapetasma*, stanowi wymowny przykład trudności interpretacji przedstawień na rzymskich sarkofagach,⁵⁵ które rosną, jeśli bierze się pod uwagę także czas powstawania wizerunków. Zarówno w przypadku *parapetasma*, jak i zwojów książkowych badacze świadomości długiego wykorzystywania tych atrybutów zakładają kompromisowo stopniowe

⁴⁹ Cf. np. C. REINSBERG, *Das Hochzeitsoffer – eine Fiktion*, JdI 99, 1984, p. 291-317; T. MIKOŃSKI, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*, Wrocław 1997, p. 44-74; idem, *Personifikationen und Allegorien auf römischen Münzen der Kaiserzeit und deren figürliche Rezeption in der privaten Sphäre. Ein Beitrag zur kaiserzeitlichen Propagierung ethischer Normen*, in: Acta Universitatis Wratislaviensis, nr 1874 [Antiquitas XXII], Wrocław 1997, p. 101-114.

⁵⁰ Cf. przede wszystkim H.-I. MARROU, *Mousikos aner. Etude sur les scènes de la vie intellectuelle sur les monuments funéraires romains*, Paris 1938; F. DE RUYT, *Etudes sur le symbolisme funéraire*, BBelgeRome 17, 1936, p. 148-154.

⁵¹ TH. BIRT, *Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen*, Leipzig 1907,

p. 99-108.

⁵² Cf. też G. BOVINI, *I sarcofagi paleocristiani. Determinazione della loro cronologia mediante l'analisi dei ritratti*, Città del Vaticano 1949, p. 64-67; PIACENTINI, *op. cit.*, p. 90.

⁵³ Cf. np. DE RUYT, *op. cit.*, p. 161; W. LAMEERE, *Un symbolisme pythagoricien dans l'art funéraire de Rome*, BCH 63, 1939, p. 43-85.

⁵⁴ BOVINI, *op. cit.*, p. 57-58.

⁵⁵ Cf. np. PIACENTINI, *op. cit.*, p. 79, nota 1; M. SAPELLI, *Catalogo delle sculture esposte nel giardino del Chiostro* [Museo Nazionale Romano, A. Giuliano ed. I, 3], Roma 1982, nr III, 5, p. 71-72; L. DE VITA, *Sarcofagi con stagioni*, in: *Sculture di Palazzo Mattei* [Studi Miscellanei, vol. 20], Roma 1972, p. 59, nota 45.

„wietrzenie” ich znaczenia, „opatrzenie się” i „obojętnie” oglądających je osób na przekazywane treści. Jest to jednak założenie dosyć ryzykowne.

Medalion środkowy

Zbiegające się ku środkowi strigile w nieunikniony sposób tworzą w centrum fasady sarkofagu nieduże pole w kształcie migdała, które rzadko pozostawiano puste. Wypełniano je różnymi przedstawieniami reliefowymi zdolnymi wypełnić takie owalne pole, od najprostszych przedstawień: beczek, kraterów, amfor i innych naczyń, czasami z kwiatami i owocami, po bardziej skomplikowane przedstawienia figuralne, np. grupy Amora i Psyche, Dobrego Pasterza, czy sceny *dextrarum iunctio*.⁵⁶

Na sarkofagu warszawskim w centralnym medalionie przedstawiona jest niewielka postać męska (**Fig. 11**), wspierająca się na opartej na ziemi, wzdłuż lewej nogi, zakrzywionej pasterskiej lasce (*pedum*), przytrzymywanej przez zgiętą w łokciu prawą rękę. Mężczyzna opiera się lewym łokciem na lasce, a podniesioną lewą ręką podpira lekko uniesioną ku górze głowę. Ciężar ciała postaci spoczywa na prawej nodze, podczas gdy lewa noga, lekko zgięta w kolanie i skrzyżowana, swobodnie opiera się o ziemię. Mężczyzna pozbawiony jest zarostu na twarzy (co oznaczać może młody wiek) i nosi przepasaną tunikę oraz buty wysoko związane, charakterystyczne dla pasterzy, rzadziej myśliwych, a raczej pomagającej im służby.

Nie ulega wątpliwości, że jest to przedstawienie pasterza, który melancholijnie wpatruje się w dal, oparty swobodnie na pasterskiej lasce. Jest to bardzo popularny motyw ikonograficzny, który w różnych konfiguracjach tematycznych setki razy przewija się w reliefach sarkofagowych. Pasterz niekiedy siedzi, czasami ukazany jest w sąsiedztwie drzewa, z psem, z torbą, a nawet w otoczeniu stada owiec. Może być starszy lub młodszy (z brodą lub jej pozbawiony).⁵⁷

Mimo, że pasterze przewijają się w różnych

mitach (wystarczy wspomnieć np. o takich mitycznych pasterzach jak Endymion czy Attys), to jednak podobnych wyobrażeń jak pasterz ukazany na sarkofagu warszawskim nie traktuje się jako aluzji mitologicznych, ale jako samodzielne przedstawienia bukoliczne. Są to sceny o własnej symbolice pokoju i szczęścia. Figura pasterza rzadko staje się głównym tematem dekoracji sarkofagów, często jednak występuje obok innych motywów ikonograficznych. Szczególnie i dosyć nagle motyw ten stał się popularny od połowy III w. n.e. i w w. IV, co tak rzucało się w oczy, że swego czasu próbowano – raczej niesłusznie – wiązać jego rozpowszechnienie z rozwojem chrześcijaństwa.⁵⁸

Nie ulega wcale wątpliwości, że nowa religia zaadaptowała przedstawienia bukoliczne w pełni, przypisując im jednak nowe znaczenia. Dotyczyło to szczególnie figur tzw. Dobrego Pasterza, w których genezę „pogańską” już się dziś nie wątpi. Postacie te zresztą poprzez swoją troskę i aktywność stanowiły alternatywę dla beztroskiego, zamyślonego, a czasami wręcz śpiącego, biernego pasterza, z jakim właśnie mamy do czynienia na warszawskim zabytku.⁵⁹ Różnicę w ikonografii i symbolice przedstawień pasterzy wyraźnie widać np. na sarkofagu w San Paolo fuori le Mura w Rzymie (**Fig. 10a, 10b**), na którym zestawiono Dobrego Pasterza z pasterzem odpoczywającym, analogicznym do przedstawienia na sarkofagu warszawskim.

Warto podkreślić, że przedstawienia bukoliczne mogły w bezpośredni sposób nawiązywać do niezmiennie popularnej literatury bukolicznej, przede wszystkim do Teokryta i Wergiliusza, a w związku z tym symbolizować także bogate zasoby literackich wyobrażeń idyllicznych, jakie można było wynieść chociażby ze szkoły.⁶⁰

Wizerunki pasterzy mimo, że bardzo popularne, stosunkowo rzadko pojawiały się w centralnych medalionach sarkofagów ze strigilami. W sumie F. Gerke zanotował w Rzymie tylko trzy sarkofagi z Dobrym Pasterzem w mandorli, m. in. wspomniany już sarkofag w Palazzo Corsini w Rzymie (**Fig. 7b**),⁶¹ natomiast tylko jedno, i to

⁵⁶ Cf. przegląd takich przedstawień w M. SAPELLI, *Il monumento funerario di un archiatra imperiale reimpiegato in un sarkofago strigilato*, BCom 91, 1986, p. 69-88

⁵⁷ Cf. KOCH, *Frühchristliche*, op.cit., p. 15-20 (tu wcześniejsza literatura)

⁵⁸ Cf. np. N. HIMMELMANN, *Sarkofagi romani a rilievo. Problemi di cronologia e iconografia*, AnnScNorSupPisa, 3 ser., 4,1, 1974, p. 156-177; idem, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen 1980, p. 129-130; A. PROVOOST, *Il significato delle scene pastorali del terzo secolo d.C.*, in: Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Roma 1975, vol. 1, Città del Vaticano 1978, p. 407-431

⁵⁹ Cf. np. W.N. SCHUMACHER, *Hirt und „Guter Hirt”. Studien zum Hirtenbild in der römischen Kunst vom zweiten bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts unter besondere Berücksichtigung der Mosaiken in der Südballe von Aquileja* [Römische

Quartalschrift, 34. Supplementheft], Rom-Freiburg-Wien 1977; N. CAMBI, *The Good Shepherd sarcophagus and its group*, Split 1994, p. 39-40

⁶⁰ Cf. M. KOORTBOJIAN, *Myth, meaning and memory on Roman sarcophagi*, Berkeley 1995, p. 78-84

⁶¹ F. GERKE, *Die christlichen Sarkophage*, Berlin 1940, p. 345 – bardzo znane sarkofagi z kościoła San Saba (F.W. DEICHMANN, *Repertorium der christlich – antiken Sarkophage*, I. Rom und Ostia, Wiesbaden 1967, nr 759) i Palazzo Corsini (DEICHMANN, *Repertorium I*, nr 945.1; Ewald, op. cit., nr E 22, p. 180-181) w Rzymie oraz z Camposanto w Pizie (P.E. ARIAS, E. CRISTIANI, E. GABBA, *Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità*, Pisa 1978, p. 97, nr A 2 int., cf. p. 166, nr C 16 int.), do których można dorzucić np. jeszcze jeden zabytek (**Fig. 12**) z Camposanto w Pizie (*ibidem*, p. 166, nr C 16 int.) i z Collegio przy Campo Santo Teutonico w Rzymie (DEICHMANN, *Repertorium*, vol. I, nr 851)

zachowane fragmentarycznie w katakumbach Św. Kalliksta, przedstawienie pasterza takie jak na sarkofagu warszawskim.⁶²

To zróżnicowanie ikonografii, a właściwie stworzenie dwóch typów sarkofagowych pasterzy jest oczywiście zastanawiające. Wybór jednego z nich dla centralnego medalionu fasady sarkofagu zapewne był przemyślaną decyzją ze strony zamawiającego sarkofag, za którą stała chęć stworzenia określonej symboliki.

Dekoracja ścian bocznych

Sarkofag warszawski posiada ściany boczne dekorowane płaskim reliefem z przedstawieniem na każdej z nich siedzącego gryfa z głową lwa, zwróconego w stronę fasady sarkofagu (**Fig. 1m, 1n**). Na ich skrzydłach zaznaczone są wyraźnie pasma piór, a w grzywach można dopatrzyć się niedużych rogów. Wizerunek gryfa z prawej strony jest zachowany w bardzo dobrym stanie, natomiast jego odpowiednik z lewej strony sarkofagu jest uszkodzony w dolnej, lewej części. Obtłuczony jest fragment tylnich łap, zadu i ogona gryfa, a ponadto widoczny jest nieduży ubytek w okolicach jego pyska.

Gryfy na bocznych ścianach rzymskich sarkofagów są dosyć typową dekoracją, która najprościej kojarzy się z ich rolą strażników grobu, czy też świata zmarłych.⁶³ Także „wersja” gryfów z lwią głową, kroczących albo siedzących, niekiedy z łapą opartą o kandelabr czy krater, nie należy do rzadkości.⁶⁴ Popularność takich przedstawień, która przecież wykracza poza rzymską sztukę grobową, wskazuje jednak, że mamy do czynienia z wyobrażeniami standardowymi, schematami, które mają pewne znamiona kultury masowej.

Tym niemniej gryfy z sarkofagu warszawskiego wykonane są bardzo starannie i na dużym poziomie artystycznym. Znajdują one analogie stylistyczne w wizerunkach gryfów na bocznych ścianach sarkofagów z Vigna Casali w Ny Carlsberg Glyptothek w Kopenhadze⁶⁵ i w Nelson-Atkins Museum of Art w Kansas City,⁶⁶ datowanych ok. 240 r. n.e., sarkofagu małżeńskiego z San Saba w Rzymie (**Fig. 11b**),⁶⁷ czy też sarkofagu z Huntington Library and Art Gallery w San Marino (USA)⁶⁸ z końca III w. n.e. Trudno w związku z tym na ich podstawie wyciągać wnioski o chronologii sarkofagu warszawskiego.

Wymowa i symbolika dekoracji

Dekoracja sarkofagu jest stosunkowo prosta, kompozycja nieskomplikowana. Dlatego też łatwo jest odmówić jej głębszego znaczenia, podkreślając typowość, żeby nie powiedzieć banalność poszczególnych elementów dekoracji, wykonywanych rutynowo w stołecznych warsztatach rzeźbiarskich.

Nie oznacza to jednak, że wybór dekoracji nie mógł zostać przemyślany i starannie dobrany przez zamawiających sarkofag, biorących pod uwagę cały szereg uwarunkowań, niekoniecznie związanych tylko z ich uczuciami religijnymi i sądami artystycznymi, ale i z możliwościami finansowymi, aktualną ofertą na rynku, czy wreszcie możliwościami konkretnego rzemieślnika.

Dekoracja sarkofagu koncentruje się na stojących postaciach mężczyzny i kobiety, których niedokończone głowy portretowe wskazują, iż chodzi o wizerunki zmarłych. Mamy więc tutaj do czynienia z formą ich autoprezentacji, do której wybrane zostały mniej lub bardziej świadomie określone elementy. Stojące po bokach postacie mają wyraźnie zwrócone ku sobie głowy, co sugeruje, że jest to para małżeńska, którą tylko na reliefie rozdzielił wybór takiego właśnie typu sarkofagu i dekoracji. Kontekst małżeński sceny mogły również symbolizować trzymane w rękach zwoje.

Można śmiało przypuścić, iż w dekoracji sarkofagu nie ma wyraźnych aluzji mitologicznych, czy religijnych i w pewnym sensie ma on „świecki” charakter. Tym niemniej najważniejsze w dekoracji postacie zmarłych przedstawione są w dosyć uproszczony sposób. Nic się wokół nich nie dzieje, one też niczego nie robią, a w związku z tym ich wizerunki nabierają cech posągów. W ten sposób autoprezentacja jest wyrazistsza, pełniejsza, bardziej oficjalna.

Kobieta przedstawiona jest w typowym stroju rzymskiej matrony, starannie udrapowanym, a reprezentacyjnego wyglądu dodaje jej „unieruchomiona” płaszczem prawa ręka, podkreślając elegancję całego stroju. Trzymany w ręku zwój ma odpowiednik w, być może nieprzypadkowo postawionej przy jej nodze, wiązcze woluminów, co wzmacnia bardzo aluzję do wykształcenia i kultury tej rzymskiej matrony, tak jak widoczny w tle przedstawienia schemat Muzy.

⁶² GERKE, *loc. cit.*; cf. J. WILPERT, *I sarcophagi cristiani antichi*, vol. 1, Roma 1929, p. 98, pl. 80,5

⁶³ I. FLAGGE, *Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen*, Sankt Augustin 1975; CH. DELPLACE, *Le griffon de l'archaïsme à l'époque impériale. Etude iconographique et essai d'interprétation symbolique*, Bruxelles-Rome 1980, p. 415-426

⁶⁴ DELPLACE, *op. cit.*, p. 292-294, 312-313, 316

⁶⁵ B. ANDREAE, *Die römischen Jagdsarkophage* [ASR I, 2], Berlin 1980, nr 41, p. 149-150; J. STUBBE ØSTERGAARD,

Catalogue: Imperial Rome [Ny Carlsberg Glyptothek], Kopenhagen 1996, nr 29, p. 67-70

⁶⁶ EWALD, *op. cit.*, nr B 3, p. 149-149

⁶⁷ *Ibidem*, nr F 2, p. 187; WREDE, *op. cit.*, nr 20, p. 127

⁶⁸ G. KOCH, *Ein dekorativer Sarkophag mit Scherengitter in der Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino*, in: M. True, G. Koch eds, *Roman funerary monuments in the J. Paul Getty Museum*, vol. 1 [Occasional Papers on Antiquities, 6], Malibu 1990, p. 59-70, fig. 1b

Również mężczyzna przyjmuje oficjalną pozę, ubrany w togę ze staranną, podkreśloną gestem prawej ręki *contabulatio*. Taki strój akcentuje aktywność publiczną zmarłego, zapewne jego aktywność jako urzędnika. Zwraca jednak uwagę fakt, iż obok tej ewidentnej aluzji do sfery działalności cywilnej pojawił się w wizerunku mężczyzny także element wojskowy, w postaci *mullei*. Można doszukiwać się tutaj świadomego zabiegu, ponieważ żeby pogodzić te dwie cechy wyglądu zmarłego zdecydowano się na nieznaczne skrócenie togi i na obniżenie cholew butów wojskowych. Być może w ten sposób chciano uzyskać możliwość stworzenia aluzji do kariery wojskowej zmarłego, z której nie chciano rezygnować nawet w jego całkowicie cywilnym wizerunku. Podobny mechanizm dobierania atrybutów postaci można dostrzec na tak zwanych „Feldherrensarkophagen”, sarkofagach dowódców wojskowych, na których postacię protagonistów scen – zmarłych, ukazywane są w stroju wojskowym, ale zachowują jednak charakterystyczne, cywilne *calcei senatorii*, pozwalające odczytać przynależność społeczną tych oficerów.⁶⁹

Może zresztą w naszym zabytku szukano po prostu możliwości stworzenia jedynie ogólnych alegorii, różnych *virtutes* zmarłego, nawiązując tym do tradycji sztuki sepulkralnej znanej w Rzymie jeszcze z czasów panowania dynastii Antoninów?

Jeśli jednak założymy wątek biograficzny w przedstawieniu zmarłego mężczyzny, które świadomie nawiązuje do jego statusu społecznego i kariery, to trzeba pamiętać, iż relief musiał odzwierciedlać także bardziej ogólne tendencje w autoprezentacji różnych grup społecznych. Henning Wrede podkreśla np. stopniowe odchodzenie senatorów rzymskich w pierwszej połowie III w. n.e. od kontekstu wojskowego w ich przedstawieniach sarkofagowych i odpowiednio większą liczbę cywilnych wizerunków. Nie pozostaje to zapewne bez związku z rzeczywistym odsuwaniem tej warstwy społecznej od spraw wojskowych, co znalazło ostateczny wyraz w reformach cesarza Galliena.⁷⁰ Jednocześnie już od dawna zwraca się uwagę na rozpowszechnienie w tym okresie przedstawień zmarłych w otoczeniu Muz, filozofów, czytających rozpostarte na kolanach zwoje, dyskutujących, czy, jak w przypadku kobiet, grających na lirze, czyli ogólnie rzecz ujmując w kontekście działalności intelektualnej i kulturalnej. Jest to zjawisko na tyle bogato udokumentowane, iż niewątpliwie nie dotyczyło jedynie jakiejś określonej grupy zawodowej, czy też społecznej, ale szerszych kręgów

zamożnej części społeczeństwa rzymskiego.⁷¹

W kontekście tych ogólnych tendencji, czy mógł w rzymskiej sztuce sepulkralnej należy rozpatrywać dekorację sarkofagu warszawskiego. Czy można w związku z tym rozpoznać senatora w wizerunku mężczyzny? Brakuje mu odpowiednich *calcei*, ale przecież, jak podkreśla Henning Wrede, trudno buty uznać za jedyny i konieczny element identyfikacji senatorskiej.⁷² Mógł mieć przecież nasz zmarły pomalowaną togę, która w dodatku jest *contabulata* i jako taka była używana przez senatorów. Poza tym należy podkreślić, iż również obuwie senatorskie ulegać mogło z czasem modyfikacjom w sposób nie zawsze dla nas uchwytne.

Z drugiej jednak strony w dekoracji sarkofagu brakuje innych pozytywnych elementów wskazujących na senatorską przynależność zmarłego, np. aluzji do urządzanych przez niego igrzysk itp. I to w sytuacji, kiedy na sarkofagach można było w zasadzie dowolnie kreować autoprezentację, kiedy mniej „szlachetne” warstwy społeczne mogły przedstawiać się na modłę senatorów, tak jak nie koniecznie trzeba było być filozofem, czy literatem, żeby być tak przedstawionym.

Dlatego też, chociaż trudno jednoznacznie wykluczyć możliwość, iż sarkofag warszawski krył szczątki senatora i jego żony, tym bardziej, że należy on do tych większych, a zatem kosztowniejszych w swojej grupie, to jednak bardziej prawdopodobne jest przypuszczenie, iż należał on do zamożnych przedstawicieli „średniej warstwy”, którzy mogli pozwolić sobie na tak okazały pochówek. Biorąc pod uwagę *mullei* mógł to być trybun wojskowy, albo inny oficer, albo też bogaty kupiec, czy rzemieślnik, który chciał podkreślić świeżo zdobyty status społeczny poprzez odwołanie się do popularnych w wyższych warstwach schematów ikonograficznych, jak np. na przywoływanym już sarkofagu „piekarza” z Villa Medici (Fig. 6a-c).⁷³

Dekoracja na sarkofagu warszawskim, chociaż niewątpliwie przemyślana, zdaje się odwoływać przede wszystkim do standardowych motywów i w tym sensie raczej powstała w okresie, kiedy te motywy były już na dobre zakorzenione i jednoznaczne. Autor dekoracji nie kładzie szczególnego nacisku na jakieś cechy zmarłych. Podkreśla się tu ich wykształcenie, ale bez efektownego przywoływania filozofów, czy Muz. Aluzja w postawie kobiety do Kaliope pozostaje w rzeczywistości na granicy świadectwa o „dobrych manierach” tej rzymskiej matrony.

⁶⁹ WREDE, *op. cit.*, p. 21-43

⁷⁰ *Ibidem*, p. 60-76

⁷¹ Cf. P. ZANKER, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995, p. 261-267

⁷² WREDE, *op. cit.*, p. 14-21; H. WREDE, *c.-r.* GOETTE,

op. cit., Gnomon 67, 1995, p. 547

⁷³ Cf. wyżej przyp. 31; WREDE, *Senatorische, op.cit.*, p. 124: „Den Verstorbenen charakterisieren die Reliefs als einen wohl stadtrömischen Pistor. (...) Verstorbene war also weder ein Senator noch ein Ritter oder Offizier noch liess er sich als *praeses ludi*”.

Przedstawienie pasterza jest standardowe, chociaż zapewne nieprzypadkowo znalazł się on w centralnym medalionie, ku któremu zwróceni są przecież zmarli. W ten sposób podkreślone zostało znaczenie dla nich tematyki bukolicznej, zasugerowane ich przywiązanie do poezji idyllicznej, abstrahując od bardziej wysublimowanych interpretacji postawy zamyślnego pasterza.

Podobnie standardowo prezentują się gryfy na bocznych ścianach, potwierdzając przypuszczenia, iż w dekoracji sarkofagu warszawskiego mamy do czynienia ze sloganami, z treściami, które należało by rozpatrywać w kategoriach kultury „masowej”, w kategoriach autoprezentacji szukającej tożsamości w obiegowych wyobrażeniach społecznych.

3. Datowanie sarkofagu

Brak korpusu „Riefelsarkophage” uniemożliwia na razie umieszczenie zabytku warszawskiego w serii sarkofagów ze strigilami, co utrudnia także jego precyzyjne datowanie. Niedokończone głowy portretowe, a w szczególności kobieca, wskazują, iż zabytek najwcześniej mógł powstać w okresie średnio- i późnoseweriańskim. Jednak przypuszczalne fryzury postaci utrzymały się także w 2 poł. III w. n.e., kiedy zresztą w Rzymie narasta produkcja tego typu sarkofagów. Uczesanie kobiety znajduje analogie

m.in. w zabytkach okresu gallienowskiego.⁷⁴ Podobnie zresztą jak toga mężczyzny, najlepiej jest poświadczona właśnie na reliefach i rzeźbach pełnych w tym czasie.

Sarkofag warszawski wykonany został z dużą wprawą rzeźbiarską, a rysunek postaci ludzkich, jak i gryfów jest swobodny i naturalny. Tym niemniej w odróżnieniu od wzmiankowanych sarkofagów z Gliptoteki Monachijskiej, czy z Villa Medici, postacie utraciły na plastyczności.⁷⁵ Szczególnie jest to widoczne w opracowaniu szat, których fałdy już nie są wykończone plastycznie, jak w reliefach seweriańskich, ale wydrążone dosyć głęboko wiertłem w coraz bardziej płaskiej powierzchni materiału, w pewnym sensie podobnie jak na datowanym na lata 270-290 sarkofagu z kościoła San Saba w Rzymie (Fig. 11a, 11b).⁷⁶ Końcowym i skrajnym przykładem tego zjawiska jest rzymska Baza Decennaliów z postaciami już nie opracowanymi, a wyciętymi w płaszczyźnie marmuru w tzw. reliefie negatywnym.⁷⁷

Jeśli chodzi o analizę stylistyczną reliefu zwraca też naszą uwagę fryzura pasterza, której loki zostały zaznaczone „punktowo” wiertłem w sposób charakterystyczny już dla schyłku III w. n.e.⁷⁸ Ze względu na analizę stylistyczną wydaje się więc, iż należy ustalić chronologię sarkofagu warszawskiego na tzw. okres gallienowski, i to raczej na sam jego koniec, bliżej 270 r. n.e.

⁷⁴ Cf. BERGMANN, *Studien*, op. cit., p. 89-101

⁷⁵ Cf. wyżej przyp. 31, 32

⁷⁶ Cf. wyżej przyp. 67

⁷⁷ Cf. np. PIACENTINI, op. cit., p. 81; GOETTE, op. cit.,

nr D 12, p. 145, pl. 42,1

⁷⁸ Por. analogiczna obróbka reliefu, np. J. CHAMAY, J.-L. MAIER, *Art romain. Sculptures en pierre du Musée de Genève*, vol. 2, Mainz am Rhein 1989, p. 69-70, nr 86

A STRIGILLI SARCOPHAGUS ACQUIRED RECENTLY BY THE NATIONAL MUSEUM IN WARSAW

SUMMARY

The article is a detailed presentation of a strigilli sarcophagus, decorated with figures of the deceased – husband and wife. A short version of this article in Italian was presented during a conference organized in Marburg in 2001 and is to be published in the conference proceedings.

The sarcophagus, bought on the antiquarian market in 1998, had probably belonged before the Second World War to one of the German art collections in Silesia (perhaps the collection of the Schöneich family from Carolath near Nowa Sola (Neusalz)).

The authors of the article deal with the symbolic meaning of the representation (basing on iconography, and especially on a detailed analysis of the costumes of the married couple), as well as with problems concerning the dating of the sarcophagus (proposed basing on a stylistic and iconographical analysis).

As it has been attempted to prove, the object dates to the years ca. 270 AD, and can be connected with members of the upper class (perhaps a Roman senator and his wife).

PLANSZA 90

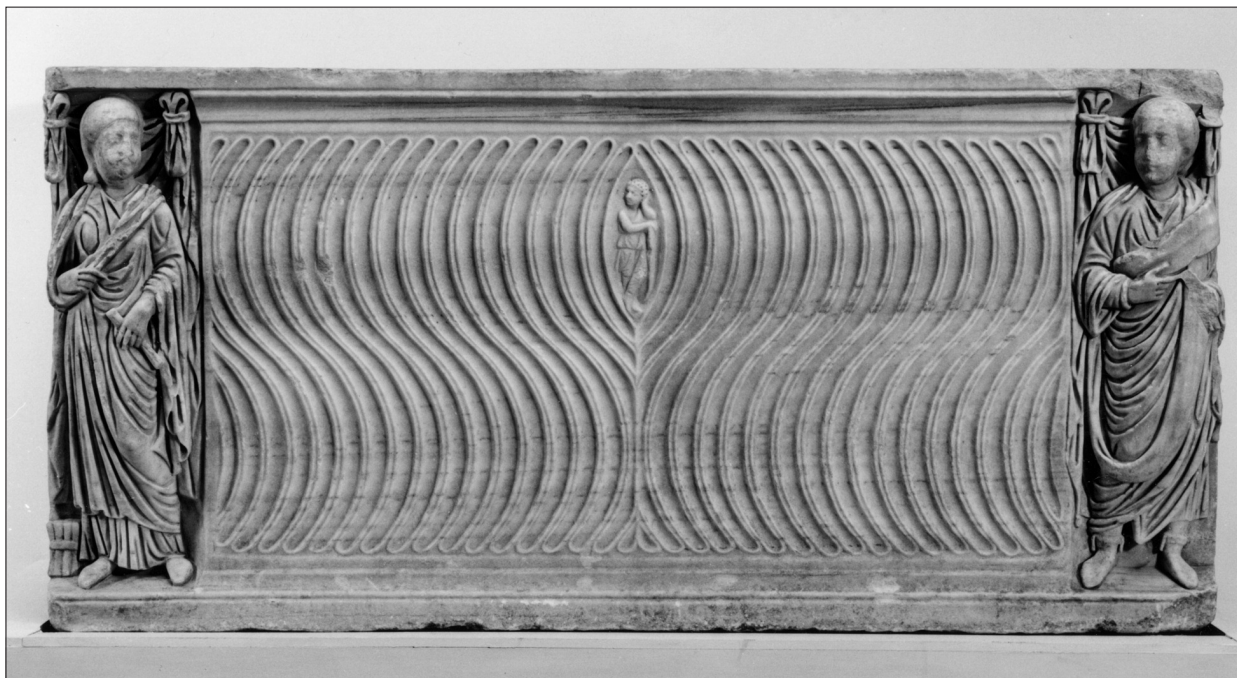


Fig. 1. Sarkofag ze strigilami z Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. 237636 MNW; fot. Z. Doliński)

Fig. 1a. Fasada skrzyni

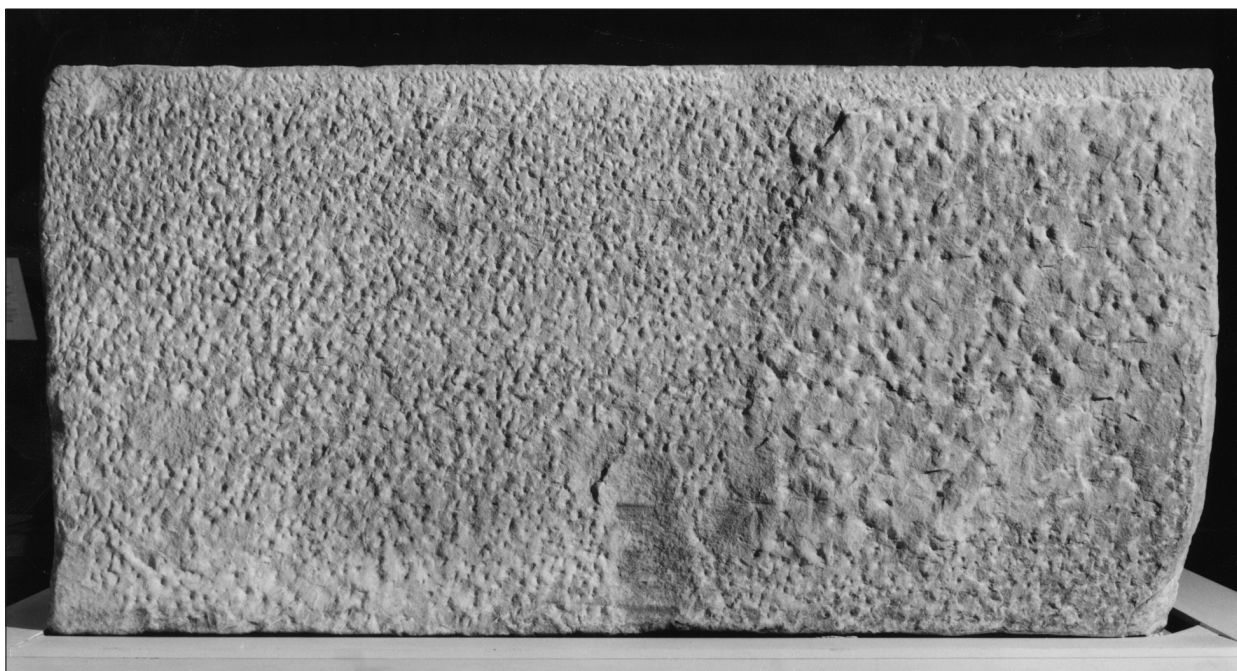


Fig. 1b. Tył skrzyni



Fig. 1c. Lewe pole reliefowe fasady z wizerunkiem kobiety



Fig. 1e. Głowa kobiety en face z lewego pola reliefowego



Fig. 1d. Górna część lewego pola reliefowego z wizerunkiem kobiety



Fig. 1f. Dolna część lewego pola reliefowego

PLANSZA 92

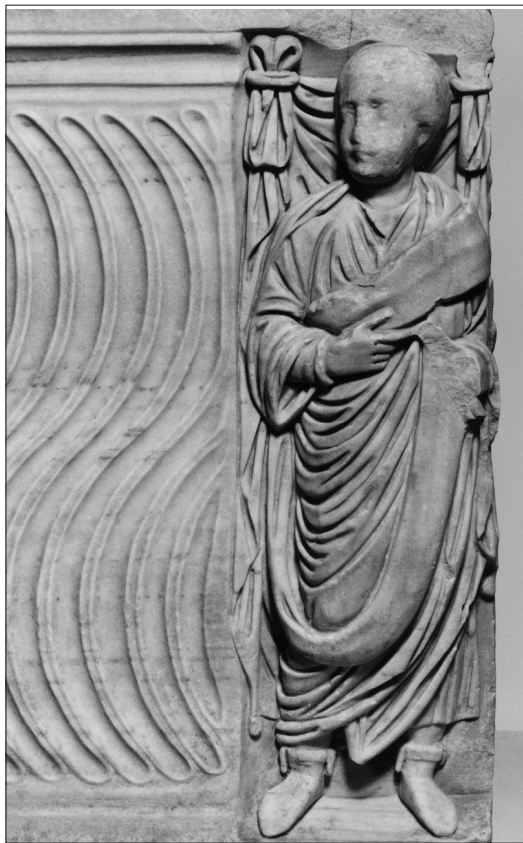


Fig. 1g. Prawe pole reliefowe fasady z wizerunkiem mężczyzny



Fig. 1i. Głowa mężczyzny en face z prawego pola reliefowego



Fig. 1h. Górna część prawego pola reliefowego z wizerunkiem mężczyzny



Fig. 1j. Dolna część prawego pola reliefowego

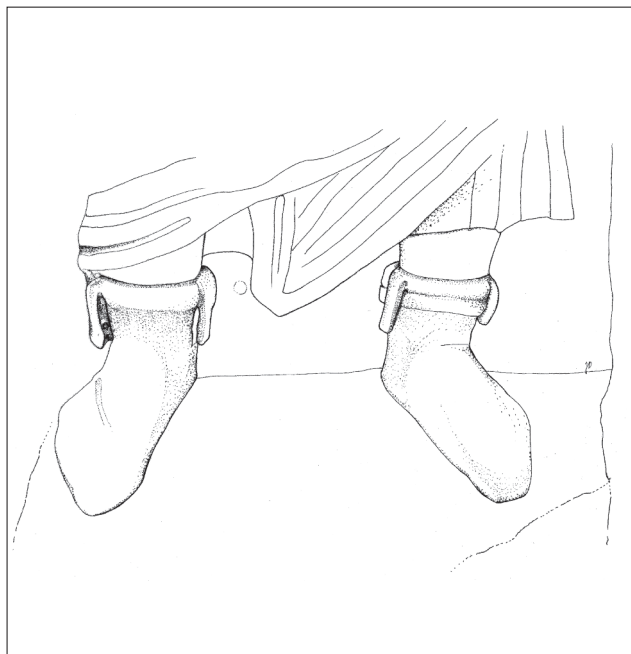


Fig. 1k. Obuwie mężczyzny z prawego pola reliefowego (rys. J. Dynysiuk)



Fig. 1l. Tzw. mandorla w centrum fasady z wizerunkiem pasterza

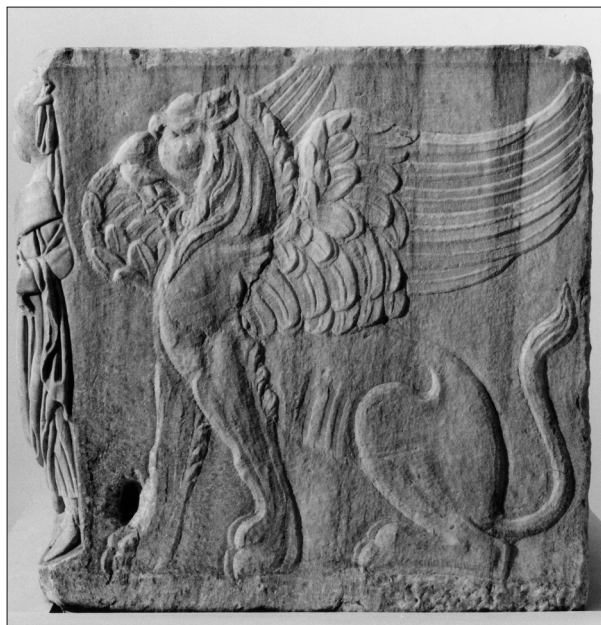


Fig. 1m. Lewy bok skrzyni z reliefem przedstawiającym gryfa



Fig. 1n. Prawy bok skrzyni z reliefem przedstawiającym gryfa

PLANSZA 94

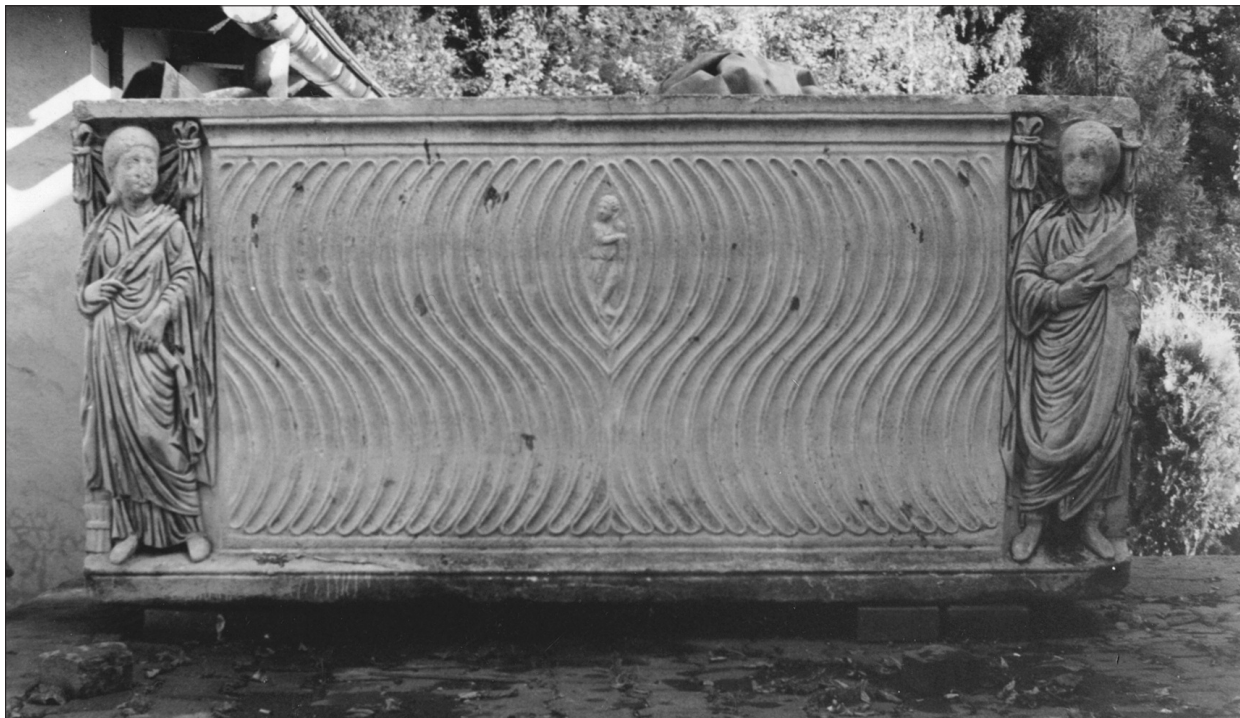


Fig. 2. Sarkofag ze strigilami z Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. 237636 MNW) – widok fasady skrzyni przed zakupem do Muzeum i konserwacją (fot. L. Wąs)



Fig. 3. Budynek – brama zamku w Siedlisku (fot. J. Żelazowski)



Fig. 4. Sarkofag „braci” z Camposanto w Pizie (fot. T. Mikocki)



Fig. 5. Głowa portretowa kobiety z kolekcji nieborowskiej (nr inw. Nb 232 MNW; fot. T. Mikocki)

PLANSZA 96



Fig. 6. Sarkofag „piekarza” z Villa Medici (fot. T. Mikocki). Fig. 6a. Fasada skrzyni

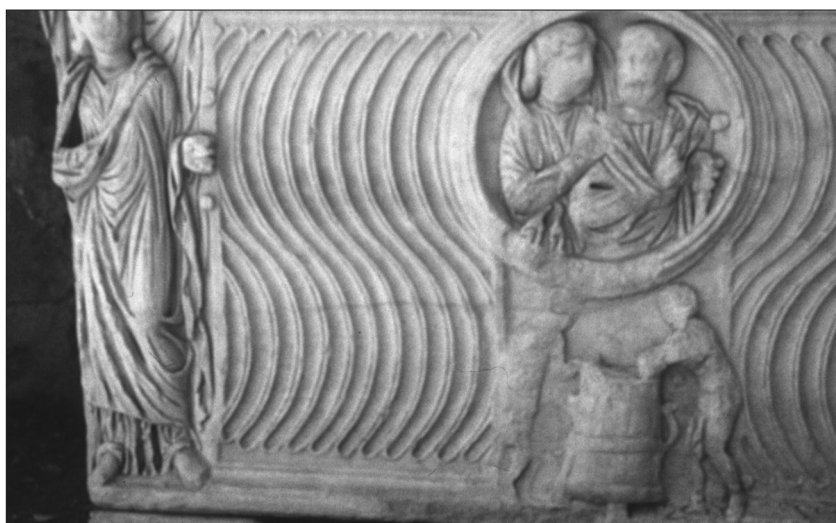


Fig. 6b. Lewa część fasady

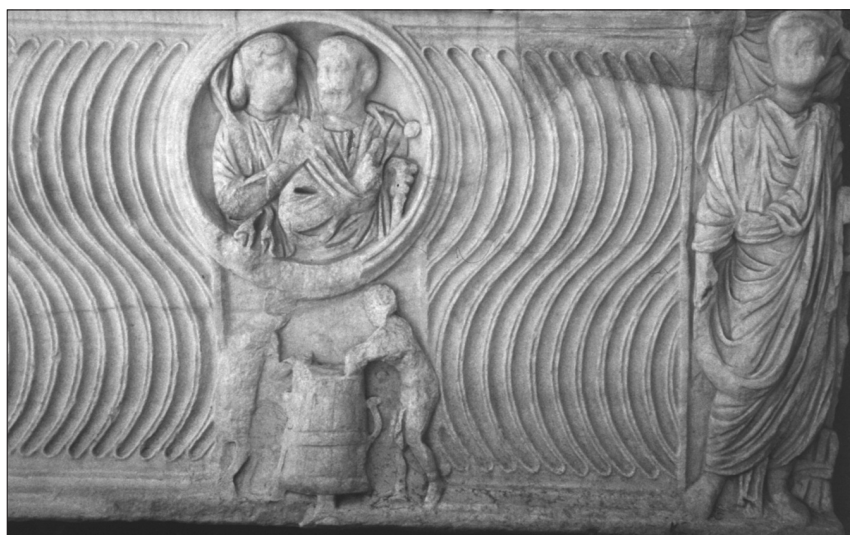


Fig. 6c. Prawa część fasady

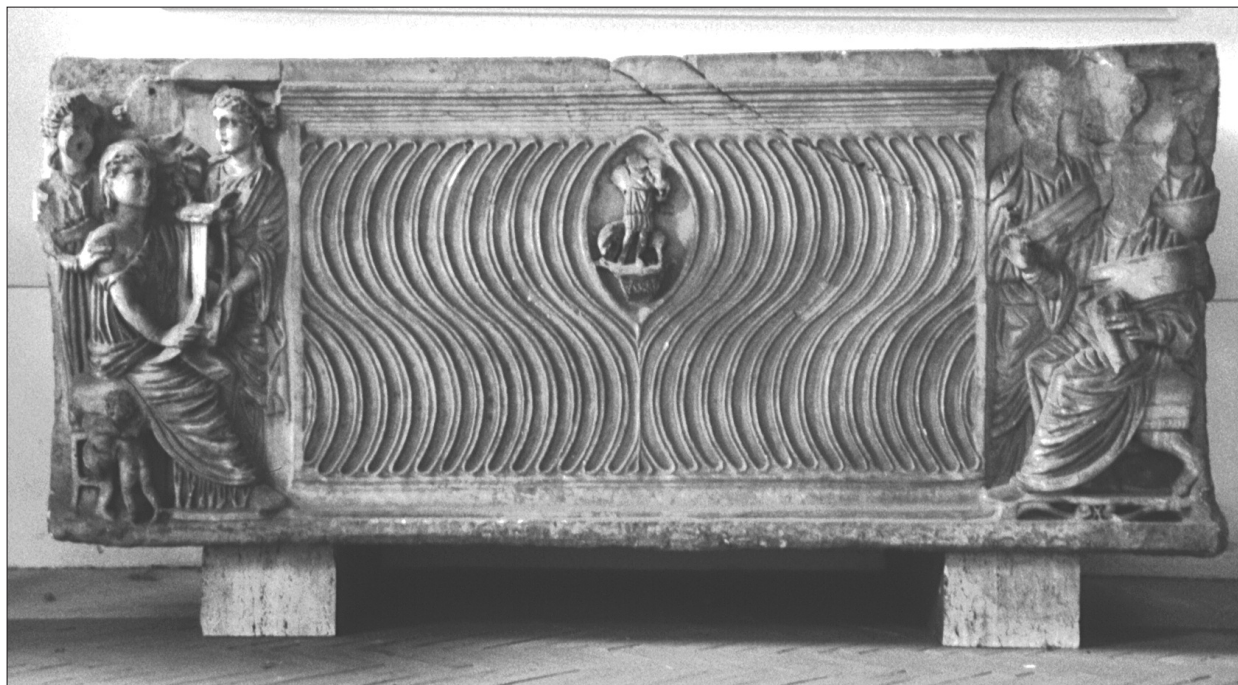


Fig. 7. Sarkofag ze strigilami z Palazzo Corsini (fot. T. Mikocki). Fig. 7a. Fasada skrzyni



Fig. 7b. Tzw. mandorla w centrum fasady

PLANSZA 98



Fig. 8. Płyta reliefowa z wizerunkiem Karakalli i Julii Domny (nr inw. 139678 MNW; fot. Z. Doliński). Fig. 8a. Widok ogólny



Fig. 8b. Obuwie Karakalli



Fig. 9. Fasada sarkofagu ze sceną polowania z kolekcji nieborowskiej (nr inw. Nb 2723 MNW; fot. T. Mikocki)

Fig. 9a. Widok ogólny (przed konserwacją)



Fig. 9b. Lewa część (po konserwacji)

PLANSZA 100



Fig. 9c. Obuwie personifikacji Virtus



Fig. 10. Sarkofag ze strigilami z San Paolo fuori le Mura w Rzymie (fot. T. Mikocki). Fig. 10a. Fasada skrzyni

Fig. 10b. Lewe pole reliefowe fasady z wizerunkiem pasterza



Fig. 11. Sarkofag „matrzeński” z San Saba w Rzymie (fot. T. Mikocki)

Fig. 11a. Fasada skrzyni

PLANSZA 102

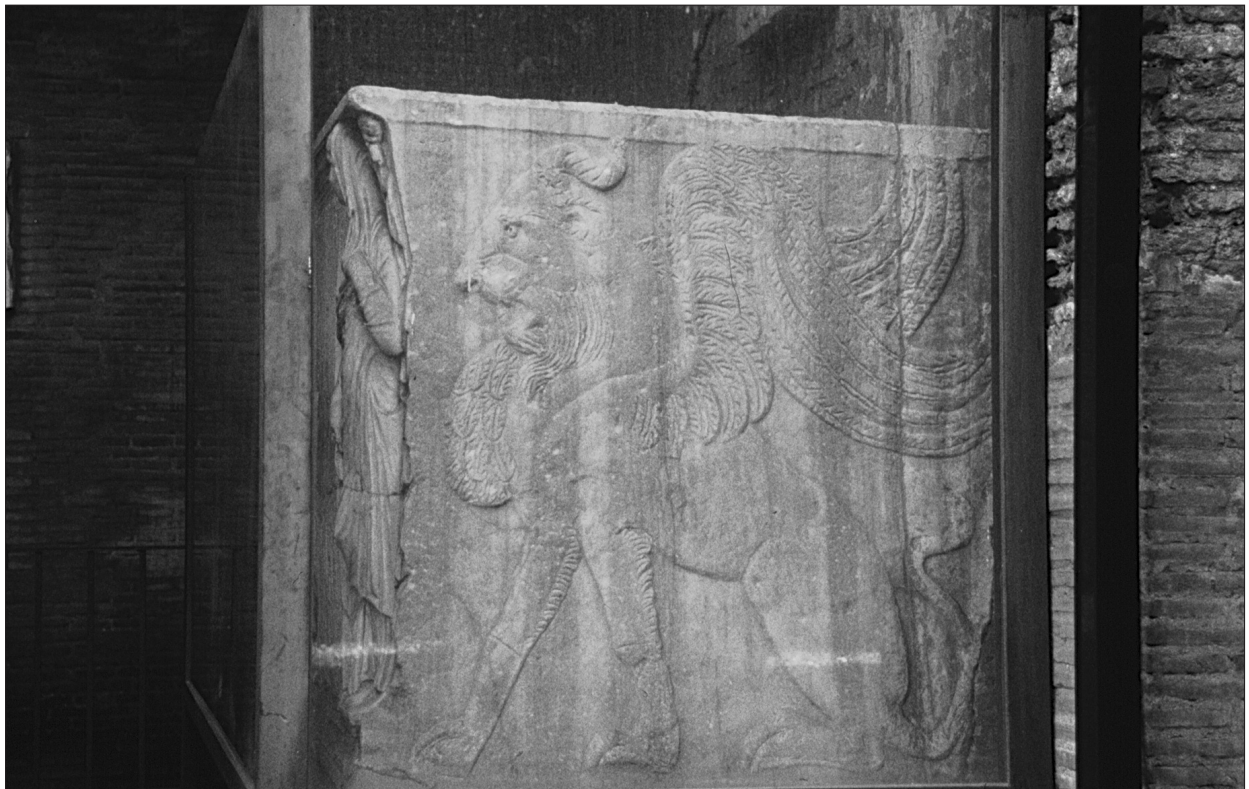


Fig. 11b. Lewy bok skrzyni z reliefem przedstawiającym gryfa



12. Sarkofąg ze strigilami z Camposanto w Pizie (fot. T. Mikocki)