Olszewski, Marek T.

Dwie późnoantyczne mozaiki synonimiczne z Szeikh Zued (Egipt) i Vinon (Francja)

Światowit 4 (45)/Fasc.A, 99-105

2002

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

MAREK T. OLSZEWSKI (*IA UW*)

DWIE PÓŹNOANTYCZNE MOZAIKI SYNONIMICZNE Z SZEIKH ZUED (EGIPT) I VINON (FRANCJA) (PL. 45-47)

Ostatnie badania specjalistów ikonografii i ikonologii antycznej zanotowały znaczny postęp w dziedzinie zasad, jakimi rządziły się sztuka rzymska i późnoantyczna. Badania te prowadzone są w kontekście szeroko rozumianego zhellenizowanego społeczeństwa rzymskiego ze szczególnym zwróceniem uwagi na tak zwaną *l'histoire de la mentalité*.

W niniejszym artykule omówimy i porównamy dwie mozaiki z późnego antyku, niezwykle bogate pod względem ikonograficznym, gdyż złożone, każda z osobna, z trzech obrazów i kilku inskrypcji. Jedna pochodzi z egipskiego Synaju z Szeikh Zued, a druga z Vinon w południowej Galii. Tematy mitologiczne znajdujące się na obu mozaikach są różne, ale – rzecz być może zaskakująca na pierwszy rzut oka – nie przeszkadza to, że ich programy ikonologiczne były do siebie podobne. „Synonimiczność obrazów"[1] została dostrzeżona w trakcie badań przeprowadzonych nad tekstem Artemidora z Daldis, słynnego specjalisty od przepowiadania snów, pod tytułem *Onirocriticon* („Sennik") napisanym najprawdopodobniej w Efezie pod koniec II w. n.e. Obie mozaiki ilustrują w sposób doskonały zasadę „synonimiczności obrazów".

Mozaika z Szeikh Zued (Fig. 1-3)

W 1913 roku francuska misja archeologiczna pod kierownictwem Jean'a Clédat'a dokonała ciekawego odkrycia w północnej części Półwyspu Synajskiego, na stanowisku archeologicznym w Szeikh Zued[2]. Odsłonięta została – dziś możemy bez wątpienia tak stwierdzić – sensacyjna mozaika o tematyce mitologicznej[3]. Liczni badacze zainteresowani byli inskrypcjami[4] towarzyszącymi obrazom, rzadziej ikonografią[5], a nigdy wcześniej nie

1 Pojęcie „synonimiczności obrazów" przedstawiłem w: M.T. OLSZEWSKI, *Les projections oniriques: une clef de l'iconographie de la* vita privata *d'époque romaine (à la lumière de* l'Onirocriticon *d'Artémidore de Daldis)*, teza doktorska obroniona na Uniwersytecie Sorbony (Paris I) w Paryżu w 1998 roku (w przygotowaniu do druku); oraz na kongresach Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique (AIEMA) w Lozannie w 1997 roku (*idem, Mauvais œil et protection contre l'envie dans la mosaïque de Cheikh Zouède au Sinaï (IVe-Ve s.)*, in: Actes du VIIIe colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médievale, [Lausanne, 6-11 octobre 1998] éd. D. PAUNIER et Ch. SCHMIDT, Cahiers d'archéologie romande 86, Lausanne 2001 [= CMGR VIII], p. 283), w Rzymie w 2001 roku (*idem, Le statut de l'image selon Artémidore et l'art romain*, in: Actes du IXe colloque de l'AIEMA [= CMGR IX, w druku]), oraz Association internationale pour la peinture antique (AIPMA) w Saint-Romain-en-Gal w 1997 roku (*idem, Le langage symbolique dans la décoration à scènes mythologiques et son sens dans les tombes peintes de l'Orient romain. Nouvelle approche*, in: La peinture funéraire antique IVe siècle av. J.-C. - IVe siècle apr. J.-C., Actes du VIIe colloque de l'AIPMA, du 6 au 10 octobre 1998 à Saint-Romain-en-Gal et à Vienne, (sous la dir. de A. BARBET), Paris 2001, p. 156). J.-P. Darmon użył tego nowego terminu („synonimiczność obrazów") w aktach kongresu AIEMA w Lozannie wydanych w 2001 roku (*Rapport de synthese II: iconographie des mythes*, in: CMGR VIII, p. 524: „Une autre prise de conscience importante, au fil de certaines communications, a été que plusieurs thèmes mythologiques et iconographiques différents pouvaient servir à signifier la même idée, et la renforcer, jouant en quelque sorte le rôle de synonimes sémantiques") i zapewne przez nieuwagę, nie wspomniał, że dokonanie tej ważnej obserwacji w dziedzinie ikonografii rzymskiej było możliwe dzięki badaniom nad Sennikiem Artemidora w kontekście prywatnej sztuki rzymskiej (w odróżnieniu od sztuki oficjalnej), które zaprezentowałem między innymi w trakcie tego samego kongresu w Lozannie.

2 J. CLÉDAT, *Fouilles à Cheikh Zouède*, ASAE 15, 1915, p. 15-48

3 *Ibid.*, p. 21-28

4 A. PLASSART, *Note sur les inscriptions de la mosaïque de Cheikh Zouède*, BCH 40, 1916, p. 359-360; P. PERDRIZET, *La mosaïque de Cheikh Zouède*, in: Recueil d'études égyptologiques dédiée à la mémoire de Jean François Champolion à l'occasion du centenaire de la lettre à M. Dacier relative à l'alphabet des hiérogliphes phonétiques, Paris 1922, p. 93-110; C. GALLAVOTTI, *Inscrizione musiva di Sheik Zowéd*, Maia 15, 1963, p. 459-462; L. ROBERT, BullÉpi, 1964, nr 546, p. 239; E. BERNAND, *Inscriptions métriques de l'Egypte gréco-romaine*, Paris 1969, p. 484-486

5 D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, p. 72; M. BORDA, *La pittura romana*, Milan 1958, p. 360-370; R. BIANCHI BANDINELLI, *Rome. La fin de l'art antique*, Paris 1970, p. 193 et 459; A. OVADIAH, *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*, Rome 1987, nr 69, p. 51-53, pl. XL; A. OVADIAH, C. GOMEZ DE SILVA, S. MUCZNIK, *A New Look at the Mosaic Floor from Sheikh Zouède in the Ismailiya Museum*, Quadmoniot XXXIV, 3-4, (95-96), 1991, p. 122-127 (chciałbym tutaj podziękować i wyrazić moją wdzięczność Judycie Schlanger Olszowy i Natanowi Schlanger za przetłumaczenie tego artykułu z języka hebrajskiego); *iidem, The Mosaic Pavements of Sheikh Zouède in northern Sinaï*, in: „Tesserae". Festschrift für J. Engemann (F. Dessman ed.), JbAC, Ergänzungsband 18, 1991, p. 181-191

próbowano połączyć treści inskrypcji z semantyką obrazów[6]. Poświęciłem już tej mozaice i jej programowi kilka artykułów[7]. Pokrywała ona wschodnią część posadzki dużego pomieszczenia (*triclinium* ?) o wymiarach 7,25 x 6,60 m, wchodzącego w skład rezydencji, być może z prywatnymi termami[8]. Obok niej znajdował się nieduży „dywan" geometryczny (1,72 x 1,65 m)[9]. Pozostała część posadzki pokrywała mozaika koloru białego.

Mozaika mitologiczna o wymiarach 4,75 x 3 m otoczona ramą geometryczną dwuwątkowego warkocza, złożona była z trzech obrazów ułożonych jeden nad drugim. Patrząc od wejścia, wchodząca osoba widziała najpierw *panneau* dolne, następnie centralne i w końcu górne.

Dolny obraz składa się z inskrypcji po grecku[10] znajdującej się w *tabula ansata*, która z kolei umieszczona jest pomiędzy dwoma pasami figuralnymi złożonymi z motywów ptaków, roślin, owoców, ale także węża i kosza z owocami. Oto tekst inskrypcji:

Εἴ με φιλεῖς, ὥνθρωπε, χαίρων ἐπίβαινε μελάθρων
ψυχὴν τερπόμενος τεχνήμασιν, οἷσιν ποθ'ἡμῖν
πέπλον ἱμμερόεντα Χαρίτων ἡ Κύπρις ὑφανεν,
λεπταλέῃ ψηφῖδι χάριν δ'ενεθήεκτο πολλήν.

„Jeśli jesteś moim przyjacielem człowieku, wstąp do tego domostwa, radując duszę sztukami, które dla nas utkała Cypryda niczym wspaniały peplos Charyt, małym kamyczkiem zestawiła wielkie piękno"[11].

Inskrypcja zaprasza przyjaźnie nastawionego gościa do domu i do podziwiania mozaiki podłogowej, która jest porównana do dzieła o osobliwej piękności, jakim był peplos utkany dla Afrodyty przez Trzy Gracje.

Powyżej, jak i poniżej, tej inskrypcji umieszczono dwa rzędy ptaków, które przedstawione są w trakcie jedzenia. Wszystkie one kierują się w lewo, a więc ukazane są lewym bokiem. Mozaista umieścił tam również kilka roślin, pojedyncze owoce, kosz z owocami oraz wijącego się węża.

W górnym rzędzie, od lewej do prawej strony widzimy siedem ptaków (dwa gołębie, kurę, koguta, dwa bażanty i dudka), rośliny, owoce granatu i kosz z winogronami. W drugim rzędzie umieszczono siedem ptaków (bociana lub gęś (?), perliczkę (?), kaczkę, gołębicę (?), pelikana (?) i ibisa starającego się pochwycić węża) oraz kwiaty lotosu i róże.

Możemy stwierdzić, że niektóre z ptaków są ptakami domowymi. Owoce zaś, takie jak winogrona i granaty, są owocami ulubionymi ludzi mieszkających na Bliskim Wschodzie. W dolnym rzędzie ptaki i rośliny nawiązują do naturalnego środowiska Nilu. Niektóre rośliny i owoce towarzyszą niekiedy w ikonografii przedstawieniom personifikacji Pór Roku: Wiosny (róże i kwiaty lotosu) i Jesieni (winogrona i granaty)[12].

Centralny obraz przedstawia procesję dionizyjską[13]. Ukazana jest ona na dwóch poziomach tworzących dla osoby patrzącej rodzaj kręgu, którego uczestnicy kroczą, tańczą i grają na instrumentach muzycznych. Identyfikacja niektórych członków orszaku dionizyjskiego jest ułatwiona dzięki greckim inskrypcjom z ich imionami umieszczonymi nad lub w pobliżu poszczególnych postaci. Inskrypcja TELETH umieszczona nad Centaurem odnosi się prawdopodobnie do całej sceny[14], jak to widzimy również na licznych obrazach trzeciowiecznej mozaiki z *triclinium* domu Dionizosa w Sepforis w Galilei[15]. W górnym pasie umieszczonych zostało siedem postaci mitycznych i jedno zwierzę, kroczące w prawą stronę; opisane one zostaną od strony lewej do prawej. Dionizos siedzi na powozie dwukołowym (?) zaprzężonym w dwa Centaury różnej płci, którymi kieruje woźnica pod postacią nagiego Erosa. Bóg ubrany jest w tunikę z długimi rękawami i licznymi ozdobnymi naszywkami oraz w płaszcz. W lewej ręce trzyma tyrs, a w prawej przechyloną amforę z wylewającym się z niej winem, które chłepce biegnąca z tyłu pantera. Za powozem artysta przedstawił pnącą się winną latorośl. Woźnica

[6] Cf. *infra*, przypis 7

[7] M. T. OLSZEWSKI, *op. cit.*, in: CMGR VIII, p. 276-301, figs. 1-21; *idem*, *Mosaique de style naif de Cheikh Zouède au Sinaï*, Archeologia LIII, 2002, p. 45-61, pl. III-VI. Tam też czytelnik znajdzie szczegółową analizę ikonograficzną wraz z licznymi porównaniami i bogatą literaturą.

[8] Cf. J.-P. SODINI, *Habitat de l'Antiquité tardive (2)*, Topoi 7/2, 1997, p. 506

[9] Dokładną i najświeższą analizę i studium porównawcze mozaiki geometrycznej z Szeikh Zued czytelnik znajdzie w M.T. OLSZEWSKI, *op. cit.*, Archeologia LIII, 2002, p. 56-58

[10] Cf. E. BERNAND, *Inscriptions métriques de l'Egypte gréco-romaine*, Paris 1969, p. 484 sq.

[11] Trzy inskrypcje tej mozaiki, na moją prośbę, przetłumaczył dr Adam Łajtar przy konsultacji z dr Tomaszem Derdą, obaj z Zakładu Papirologii Instytutu Archeologii UW. Chciałbym w tym miejscu wyrazić im moją głęboką wdzięczność.

[12] Tak jak to widzimy na szóstowiecznej mozaice synagogalnej z Sepforis, cf. Z. WEISS, *The Sepphoris synagogue mosaic and the role of Talmudic literature in its iconografical study*, in: From Dura to Sepphoris. Studies in Jewish Art and Society in Late Antiquity, [JRA Suppl. 40], Portsmouth-Rhode Island 2000, p. 18.

[13] Cf. A. OVADIAH, C. GOMEZ DE SILVA, S. MUCZNIK, *op. cit.*, in: „Tesserae". Festschrift für J. Engemann (F. Dessman ed.), JbAC, Ergänzungsbänd 18, 1991, p. 183-185; M.T. OLSZEWSKI, *op. cit.*, in: CMGR VIII, p. 278-279; OLSZEWSKI, *op. cit.*, Archeologia LII, 2002, p. 48-53

[14] M.T. OLSZEWSKI, *op. cit.*, in: CMGR VIII, p. 278

[15] E. NETZER i Z. WEISS, *Zippori*, Jerusalem 1994, sv. House of Dionysos

siedzi na dyszlu wozu i trzyma w lewym ręku lejce, a w prawym bat. Centaur na pierwszym planie gra na podwójnym flecie, a jego towarzyszka na drugim planie gra na lirze. Przed nimi na białym ośle kroczy stary Sylen najprawdopodobniej Trofeus[16]. Jest łysy, brodaty i ubrany w ozdobną tunikę z długimi rękawami oraz nosi długie spodnie. Na lewym ramieniu podtrzymuje duży skórzany worek (*askos*) wypełniony winem, który trzyma lewą ręką. W drugiej ręce znajduje się czara z winem. Następną osobą w orszaku tanecznym jest Skirtos[17] czyli skoczek, młody i nagi Sylen odziany jest jedynie w skórę lamparcią (*nebris*), która okręcona jest wokół jego bioder. Porusza się podskakując. W obu rękach trzyma instrumenty perkusyjne – rodzaj kastanietów (*crumata*). Ostatnią osobą przedstawioną w tym rzędzie dionizyjskiego orszaku jest naga Menada ukazana tyłem. Posuwa się ona krokiem tanecznym, grając jednocześnie na instrumentach perkusyjnych (*crumata*), które trzyma w obu rękach.

W drugim rzędzie pijany i nagi Herakles posuwa się z trudem naprzód wspierając się na młodym Sylenie. Brodaty heros w średnim wieku jest praktycznie nagi. Nosi skórę lwa nemejskiego, narzuconą na odwrót, co wskazuje na stan nietrzeźwości. Za sobą ciągnie maczugę. Sylen, który wspiera zataczającego się Heraklesa jest od niego o głowę niższy i nosi owiniętą wokół bioder zwierzęcą skórę (*nebris*); w lewym ręku trzyma drewniane *pedum*. Za tą grupą znajduje się duża waza z winem; to w jej zawartości zasmakował sam heros. Przed nimi stoi duży puchar z dwoma imadłami; na jednym z nich wspiera się przednimi łapami pantera z obrożą wokół szyi. Podskakujący, ityfaliczny (?) Pan z nogami i kopytami kozła, a z tułowiem ludzkim, kieruje się w stronę herosa. Tradycyjnie jest on brodaty i ma dwa długie rogi. Z jego lewego ramienia zwisa *nebris*. Trzyma w lewym ręku kiść winogron, a w prawym *crumata*. Tuż za nim, mozaista umieścił zawieszone w próżni, fletnię Pana i *crumata*. Tyłem do niego zwrócona jest postać kolejnego młodego Sylena. Jest on również prawie nagi; część jego tułowia przykrywa *nebris*. Maszeruje na prawo i gra na długim rogu, który podtrzymuje lewą ręką; w prawym ręku trzyma *pedum*. Twarzą do niego, zwrócona jest krocząca w lewo, a w zasadzie tańcząca, Menada. Ubrana jest w czerwoną tunikę i niebieskie *sigillum* przewiązane pod biustem. W lewej ręce trzyma tamburyn, zaś w prawej tyrs. Pod jej prawą ręką, zawieszona w próżni, znajduje się kolorowa opaska używana przez biesiadników podczas świąt.

Kolejny – trzeci obraz przedstawiający scenę z mitu Hippolitosa i Fedry[18], znajduje się pomiędzy dwiema inskrypcjami – dolną i górną. Akcja rozgrywa się prawdopodobnie przed pałacem Tezeusza, króla Aten. Do pałacu należy zapewne edykula lub strona boczna perystylu, w którym siedzi żona herosa oraz rośnie kilka drzew. Na obrazie znajduje się sześć postaci mitycznych i dwoje zwierząt. Po lewej stronie obrazu, Fedra siedzi w edykuli (?) złożonej z dwóch kolumn z kapitelami korynckimi, na których spoczywa fronton zwieńczony dwoma akroterionami. Dwie czerwone zasłony, zawieszone na karniszu, są przyczepione swoimi bokami do kolumn, odsłaniając postać Fedry. Ukazana *en face*, siedzi w fotelu z oparciami na łokcie. Ubrana jest w długą tunikę ozdobioną wzdłuż dwoma kolorowymi pasami. Na każdym ręku nosi po jednej bransoletce. Spogląda ona na Tezeusza, który stoi przed starą, posiwiałą i niedużą oraz zgarbioną służącą Fedry, wręczającą mu list od swojej pani podpisany jej imieniem, w którym wyznaje mu miłość. Hippolitos jest ubrany w tunikę z długimi rękawami, sięgającą do kolan, ozdobioną licznymi ozdobnymi naszywkami. Jego ramiona okrywa płaszcz, który opada wzdłuż lewego boku. Na nogach Hippolitos nosi sandały wiązane na łydkach – typowe obuwie myśliwych. W lewej ręce trzyma lancę, a prawą rękę wyciąga po list. U nóg Hippolitosa, mały pies myśliwski, noszący obrożę, unosi dwie przednie łapy ku swojemu panu. Nad służącą Fedry unosi się w powietrzu nagi i skrzydlaty Eros. Łuk i strzały znajdują się w jego lewej ręce, zaś palec wskazujący prawej ręki kieruje na Hipolita. Tę scenę zamyka dwóch myśliwych – towarzyszy syna Tezeusza. Jeden z nich, na pierwszym planie, ukazany jest w tunice z długimi rękawami i w myśliwskich sandałach. Trzyma on tarczę prawą ręką i uzdę konia stojącego tuż za nim, ręką lewą. Drugi myśliwy zasłonięty jest tułowiem konia. Nosi on podobnie jak poprzedni tunikę z długimi rękawami i myśliwskie bosaki, a w prawej ręce trzyma włócznię.

Nad tym najwyższym obrazem umieszczono inskrypcję w *tabula ansata*, którą podtrzymują dwa nagie i skrzydlate Erosy. A oto tekst inskrypcji:

ΝΑΟΙΣ Νέστορα τὸν φιλόκαλον κτίστην.

---

[16] Identyfikację tę zaproponowałem, porównując tę postać z Trofeusem w orszaku dionizyjskim na czwartym obrazie, wg. porządku obrazów ustalonego przeze mnie na mozaice z Domu Aiona w Nea Paphos; M. T. OLSZEWSKI, *Uwagi na temat mozaiki z Domu Aiona w Nea Pafos (Polskie wykopaliska na Cyprze)*, Meander 9-10, 1987, p. 429; *idem, L'allégorie, les Mystères dionysiaques et la mosaïque de la "Maison d'Aiôn" de Néa Paphos à Chypre*, BullAIEMA 13, 1990-1991, p. 444-463.

[17] Postać Skirtosa widzimy również na mozaice pafijskiej, cf. M. T. OLSZEWSKI, *op. cit.*, Meander 9-10, 1987, p. 429.

[18] A. OVADIAH et al., *op. cit.*, in: „Tesserae". Festschrift für J. Engemann (F. Dessman ed.), JbAC, Ergänzungsband 18, 1991, p. 185-186; M. T. OLSZEWSKI, *op. cit.*, in: CMGR VIII, p. 279-281

„Ty pozwalasz zamieszkać Nestorowi miłującemu piękno budowniczemu"[19].

Początek tej inskrypcji jest niejasny, co starano się już wyjaśnić wielokrotnie[20]. Druga inskrypcja znajduje się poniżej obrazu mitologicznego. Oto jej treść:

Δεῦρ'ἴδε τὰς χάριτας χαίρων, φίλε, ἀστινας ἡμῖν
τέχνη ταῖς ψήφοις ἔμβαλε πηξαμένη,
τὸν φθόνον ἐκ μέσσον καὶ ὄμματα Βασκανίης
τῆς ἱλαρῆς τέχνης πολλάκις εχξάμενος.

„Przyjacielu, pośpiesz i oglądaj, ciesząc się, wspaniałe rzeczy, które dla nas zestawiła razem, za pomocą kamyczków, sztuka układania i módl się, aby zawiść i złe oczy oddaliły się od tej pięknej sztuki".

Jak zobaczymy poniżej, inskrypcja ta namawia osobę wchodzącą do sali do podziwiania dzieła mozaikowego. Wyraźna aluzja tej inskrypcji do Złego Oka i do Zawiści ilustrowana jest, jak już argumentowaliśmy[21], przez obraz przedstawiający Hippolitosa i Fedrę.

Ze względu na styl mozaiki figuralnej oraz charakter motywów mozaiki geometrycznej sądzę, że mogła ona być wykonana w pierwszej połowie V-ego wieku[22].

Mozaika z Vinon (Fig. 4)

Mozaika figuralna o tematyce mitologicznej została odkryta w Vinon, w departamencie Var, niedaleko Aix-en-Provence przez biskupa Chaillon, w 1919 roku[23]. Później była ona opracowywana w sposób nie satysfakcjonujący i z błędami dotyczącymi samej ikonografii mitów[24]. Ostatnio analizą ikonograficzną i ikonologiczną zajął się H. Lavagne[25]. Mozaika zdobiła posadzkę jednego z głównych pomieszczeń (*oecus* lub *triclinium* ?) dużego domu, a jej rozmiary wynosiły 5,5 x 2,1 m. Kolorowa mozaika, częściowo zniszczona, składa się z trzech prostokątnych obrazów stykających się bokami. Pod obrazami, u dołu, znajduje się łacińska inskrypcja zapożyczona z „Epigramów" Marcjalisa (I,40). Wchodzący do pomieszczenia gość czytał następujący werset:

Qui ducis vultus et non legis ista libenter
Omnibus invideas, livide, nemo tibi.
„Ty, który wykrzywiasz twarz i niechętnie to czytasz
Choćbyś wszystkim zazdrościł złośliwcze, tobie
(nie będzie zazdrościł) nikt"[26].

Obraz po lewej stronie przedstawia Dionizosa w towarzystwie Ikariosa. Bóg stoi okryty częściowo draperią, która zawieszona na lewym ramieniu swobodnie opada aż do kolan. Lewą ręką trzyma on długi tyrs, a w prawej widać przechylone *oinochoe*. Gest ten ma na celu ofiarowanie i zaprezentowanie tak cenionego później przez człowieka napoju, jakim było wino. Na drugim planie ukazany został Ikarios w krótkiej tunice z długimi rękawami i w sandałach wiązanych na łydkach. Pasterz ten trzyma w fałdzie swojej tuniki dar z winogron, jaki otrzymał od Dionizosa w zamian za udzieloną mu gościnę w swoim skromnym domostwie. Centralny obraz przedstawia Trzy Gracje w ich typowej pozie, z których tylko dwie są zachowane częściowo. Ukazane są one prawie nago, stojąc i obejmując się wzajemnie. Ich biust kryje się pod wąskim pasem czerwonego materiału (*stophion*), który spełniał rolę biustonosza; inna część podobnej draperii opada wzdłuż boku. Środkowa z trzech sióstr jest ukazana w sposób tradycyjny tyłem. Zachowana i ukazana przodem Gracja trzyma w lewej dłoni kwiat granatu. Trzeci obraz ukazuje dwóch dyskutujących mężczyzn, z których jeden jest z pewnością Ikariosem. Obaj są ubrani w krótkie tuniki z długimi rękawami i w sandały wiązane na łydkach, a Ikarios nosi nakrycie głowy (okrągły *gallerus*). Ikarios pokazuje palcem wskazującym prawej ręki na kozła, który wspina się na winną latorośl i zżera jej pędy, lewą zaś ręką popycha swego towarzysza tak jakby go namawiał do ukarania zwierzęcia za zbezczeszczenie świętego daru boga. Mozaika ta jest datowana przez H. Lavagne'a na podstawie stylu mozaik geometrycznych i figuralnych na początek V-ego wieku[27].

---

[19] O ile mi wiadomo, tłumaczenie inskrypcji przez dr A. Łajtara jest całkowicie nowe i oryginalne. Jednakże, być może, należy przyznać rację E. Bernand i L. Robert, którzy nie widzą rozsądnego rozwiązania dla słowa NAOIC, lub P. Perdrizet, który widziałby błąd mozaisty polegający na zamienieniu dwóch pierwszych liter słowa ΙΔΟΙΣ oznaczającego „patrz", cf. M.T. OLSZEWSKI, *op. cit.*, CMGR VIII, p. 281. A. Łajtar zamierza poświęcić tym inskrypcjom osobny artykuł.

[20] Cf. przypis powyżej.

[21] *Idem, op.cit.*, in: CMGR VIII, p. 282-285

[22] *Idem, op. cit.*, in: CMGR VIII, p. 287; *idem, op.cit.*, Archeologia LIII, 2002, p. 60

[23] Opracowanie tej złożonej mozaiki zostało ostatnio przedsięwzięte przez H. LAVAGNE, *Les Trois Grâces et la visite de Dionysos chez Ikarios sur une mosaïque de Narbonnaise*, CMGR V-1, Bath 1987, [JRA, Supplementary Series 9, Part One], Ann Arbor 1994, p. 238; czytelnik znajdzie tam dokładną historię odkrycia.

[24] Cf. publikacje H. Lavagn'a wymienione w tekście, gdzie uczony podaje historię badań nad domem i mozaikami, do których należała mozaika mitologiczna; cf. powyżej przypis 23 i poniżej przypis 25.

[25] Cf. *idem, op. cit.*, CMGR V-1, p. 238-247 oraz *idem*, Recueil général des mosaïques de la Gaule, III, 3, Paris 2000, n° 918; właśnie to te analizy posłużyła mi do opisu mozaiki z Vinon.

[26] Serdecznie dziękuję Panu Tomaszowi Płuciennikowi za przetłumaczenie tekstu na język polski. W języku polskim istnieją następujące tłumaczenia Epigramów Marcjalisa: jedno autorstwa J. CZUBKA (*M. Valeryusa Marcyalisa Epigramów ksiąg XII*, Kraków 1908), oraz Marcjalis, *Epigramy. Wybór*, przez W.S. KOŁODZIEJCZYKA, Warszawa 1985. Oba te tłumaczenia są jednakże zbyt poetyckie; warto zajrzeć jednak do wydania dwujęzycznego wydanego w serii Loeb, tł. przez W.C.A. KER, Martial, *Epigrams*, Harvard 1943.

[27] H. LAVAGNE, *op. cit.*, CMGR V-1, p. 239

Znaczenie symboliczne i synonimiczne mozaik

Trzyczęściowa mozaika z Szeikh Zued posiada bogate treści symboliczne oraz złożony i spójny program ikonograficzny. Przedstawienia figuralne na dolnym obrazie wokół inskrypcji powitalnej nawiązują wyraźnie do symboliki dostatku, bogactwa i dobrobytu, które wiążą się z przedstawieniami fauny i flory Nilu[28], oraz symboliki Pór Roku, zwłaszcza Wiosny i Jesieni. Poza tym symbolika ta może oznaczać również hojność właściciela, a co za tym idzie – wspaniały poczęstunek, jaki czeka na gości w tym domu. Symboliczna obecność darów natury na obrazach mozaikowych ma z pewnością zapewnić ich realną obecność w domu właściciela. Mamy tutaj również doskonały przykład na to, jak inskrypcja i obraz uzupełniają się wzajemnie.

Środkowy obraz nawiązuje zapewne do muzyki, radości, śpiewu, tańca i wina, jakie towarzyszyły w *triclinium* w czasie odbywających się uczt, przyjęć i zabaw. Obecność Dionizosa i Heraklesa zapewniały ochronę przed destrukcyjnymi siłami Nienawiści i Złego Oka, grożącymi właścicielom domostwa.

Interpretacja inskrypcji znajdującej się pod obrazem przedstawiającym scenę z mitu o Hippolitosie i Fedrze wiąże się ściśle z treścią tego mitologicznego obrazu. Mówi ona, że mozaika ma na celu „obronę" domu przed agresją Złego Oka oraz Nienawiści, która zagraża pomyślności domowników i właścicieli posiadłości. Przestrogą przed tym, co może się stać z osobą, która wchodzi do domu z intencją rzucenia Złego Oka podyktowaną zazdrością, jest postać Fedry. Doprowadza ona do ruiny rodzinę Tezeusza i do śmierci jego syna Hippolitosa. Sama zaś Fedra wiesza się, pozostawiając kłamliwy list oczerniający i oskarżający swojego pasierba o gwałt. Samobójstwo przez powieszenie się jest często spotykanym życzeniem dla osób pragnących doprowadzić ludzi sukcesu do niepowodzenia, a ich bogactwo do ruiny. Mamy tutaj, podobnie jak na obrazie dolnym, doskonale uzupełniający się tekst z obrazem.

Nie sądzę, aby symbolika i program mozaiki z Szeikh Zued były niezrozumiałe i zbyt skomplikowane dla właściciela domu i jego gości. Trzeba odrzucić również opinię, że ci bogaci ludzie nie byli w stanie w pierwszej połowie V-ego wieku, zamówić kilku obrazów o treści aluzyjnej odnoszącej się do ochrony domostwa przed Złym Okiem i Nienawiścią. Obraz dolny i środkowy są dość typowe w późnym antyku i posługują się systemem znaków wręcz banalnych[29], których sens również był prosty i uznany przez ówczesne elity. Wyjątek stanowi górny obraz, gdzie mit o Hippolitosie i Fedrze wyraża treści apotropaiczne. Jego pozornie skomplikowana wymowa wynika jednak w rzeczywistości raczej z naszej złej znajomości znaczenia wyobrażeń mitologicznych w życiu bogatych ludzi późnego antyku.

Obie mozaiki, jedna z Francji, druga z Egiptu, są znakomitymi przykładami na to, jak tekst towarzyszący obrazowi może stanowić dla niego w pewnym sensie rodzaj aluzyjnego komentarza. Charakter aluzyjny mają także obrazy umieszczone na posadzkach domów. Ich aluzyjność nawiązuje do życia właścicieli posiadłości, do ich pragnień, pomyślności i dobrobytu, natomiast obrazy apotropaiczne mają ich chronić przed nienawistnymi zapędami nieprzyjaciół mogących rzucić Złe Oko i doprowadzić ich do ruiny.

Program ikonograficzny mozaiki skomponowanej jak tryptyk z Vinon jest również niezwykle spójny pomimo niezmiernie bogatych i pozornie dość skomplikowanych treści w niej zawartych. H. Lavagne w sposób przekonywujący zinterpretował tę mozaikę. Obraz po lewej stronie o charakterze dionizyjskim interpretowany jest jako ofiarowanie daru winogron dla człowieka, którego uosabia Ikarios, w zamian za udzieloną gościnę Dionizosowi. Treść obrazu po przeciwległej, prawej stronie, wiąże się z nieuszanowaniem daru boga (winna latorośl) przez kozła, w rezultacie czego zostanie on poświęcony na ołtarzu boga wina. Środkowe *panneau* ukazujące banalne przedstawienie Trzech Gracji można zinterpretować w powiązaniu z dwoma już omówionymi obrazami, dzięki komentarzowi w inskrypcji pod obrazami.

---

[28] H. MEGUIRE, *The Good Life*, in: Late Antiquity. A Guide to the postclassical World (ed. G.W. BOWERSOCK, P. BROWN i O. GRABAR, Cambridge–Massachussetts–London 1999, p. 245-246 i 250; Z. WEISS i R. TALGAM, *The Nile Festival Building and its Mosaics: mythologycal Representations in early Byzantine Sepphoris*, in: The Roman and Byzantine Near East, III, Some recent archaeological Research (ed. J.H. HUMPHREY), Portsmouth–Rhode Island 2002, p. 72-73

[29] Jeśli chodzi o sceny nilotyckie, widzimy je powtarzające się na mozaikach z późnego antyku, np. w Sarrin (J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn [Osrhoène]*, Paris 1990) i w Sepforis (Z. WEISS i R. TALGAM, *op.cit.*, in: The Roman and Byzantine Near East, III, Some recent archaeological Research (ed. J.H. HUMPHREY), Portsmouth–Rhode Island 2002, p. 55-90, a także na wielu innych zabytkach, które czytelnik znajdzie w cytowanej pracy Z. Weiss'a i R Talagam'a, a także w: J. BALTY, *Thèmes nilotiques dans la mosaïque tardive du Proche-Orient*, in: *eadem*, Mosaïques antiques du Proche-Orient, Paris 1995, p. 245-254; M.J. VERSUYS, *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*, RGRW 144, Leiden–Boston 2002 (autor omawia i analizuje 185 zabytków z ikonografią nilotycką, jednakże brak w jego katalogu mozaiki z Szeikh Zued). Mozaiki o tematyce dionizyjskiej nawiązujące z wielkim prawdopodobieństwem do uczt odbywających się w *triclinium* i do różnych przyjemności czekających na biesiadnika, wśród których można wymienić spożywanie wina, zostały zebrane przez D. PARRISH, *A mythological Theme in the Decoration of Late Roman dining Rooms: Dionysos and his Circle*, RA, 1995, p. 307-332.

Inskrypcja jest ostrzeżeniem dla wrogiej osoby wchodzącej do posiadłości, iż jeśli odważy się ona nienawidzić i próbować zesłać nieszczęście na dom właściciela, to może zostać również zniszczona tą samą bronią. Znaczenie ma tutaj podwójny sens słowa łacińskiego *venustas* lub jego odpowiednika greckiego *haris* (Gracja), który oznacza z jednej strony „wdzięk", z drugiej zaś usługę, jaką się komuś robi lub jaką się od kogoś otrzymuje. Jeśli wierzyć antycznym autorom, to trzy obejmujące się ramionami Gracje wyrażają otrzymywanie, przyjmowanie i oddawanie usługi[30]. Mamy tutaj oczywiście także przykład na to, jak istotną rolę odgrywała gra słów w sztuce rzymskiej, co już staraliśmy się zasygnalizować wielokrotnie[31], a co jeszcze jest niewystarczająco zbadane i wymagałoby osobnej rozprawy.

W badaniach nad statusem obrazu w kręgu zhellenizowanej kultury rzymskiej, w których podstawą była dla mnie teoria obrazów sennych zawarta w *Onirocriticon* Artemidora z Daldis, żyjącego i tworzącego w czasach Antoninów, udało się stwierdzić po raz pierwszy, że jedną z cech charakteryzujących obrazy tego okresu była ich synonimiczność. Polegała ona na tym, że tę samą treść mogły wyrazić obrazy o różnej tematyce. Paraleli w świecie słowa dostarczają słowniki wyrazów bliskoznacznych. To samo zjawisko obserwujemy na mozaikach z Szeikh Zued i Vinon. Wyrażają one podobne treści za pomocą zupełnie odmiennych obrazów mitologicznych.

* * *

„Synonimiczność obrazów" z Szeikh Zued i Vinon sugeruje, że prawdopodobnie i inne obrazy mitologiczne mogły mieć podobną treść. Programy obu tych mozaik wskazują na jeszcze jedno ważne zjawisko w sztuce rzymskiej i późnoantycznej. Dowodzą mianowicie, że niektóre sceny zaczerpnięte z mitologii greckiej mogły mieć znaczenie apotropaiczne. Możemy to stwierdzić po raz pierwszy na przykładzie mozaik z Szeikh Zued i Vinon.

Obie te mozaiki z odległych od siebie terenów, a mianowicie ze zhellenizowanego Synaju i łacińskojęzycznej Galii Narbońskiej, uświadamiają nam dobitnie, że bogaci mieszkańcy wspomnianych ziem należeli do tej samej wspólnoty kulturowej, odznaczali się podobną mentalnością i posługiwali się, w niektórych przypadkach, tym samym językiem znaków i symboli.

[30] Ten topos związany z moralnością antyczną jest komentowany już przez Arystotelesa w jego *Etyce Nikomachejskiej* 1167 b, 18-19, ale szczególnie przez stoików: Chryzypa (H. ARNIM, *Stoicorum veterum fragmenta*, Stuttgart 1964, II. 1082) lub Hekatona (fr. XI), Senekę (*De Beneficiis* 1.3.2-10) oraz przez Serwiusza (*Komentarz do Eneidy* I, 720); por. H. Lavagne, *op. cit.*, CMGR V-1, p. 247.

[31] M.T. OLSZEWSKI, *Artémidore, mythologie et symbolique funéraire*, Archeologia 52, 2001, p. 39-60; cf. również przypis 1 powyżej oraz P. BOYANCÉ, *La symbolique funeraire des Romains*, REA 45, 1943, p. 296; T. RITTI, *Imagini onomastiche sui monumenti sepolcrale di eta imperiale*, Atti della Academia Nazionale dei Lincei CCCLXXIV, Memorie VIIII, vol. XXI, fasc. 4, 1987

Marek T. Olszewski (*IA UW*)

Deux mosaïques synonimiques de l'antiquité tardive: Cheikh Zouède (Égypte) et Vinon (France)

Résumé

La célèbre mosaïque de Cheikh Zouède, situé au nord-ouest du Sinaï, ainsi que celle de Vinon dans la Gaule Narbonaise ont été découvertes dans les années dix du XXe siècle. Depuis leurs mises à jour jusqu'à la fin du siècle dernier, elles devaient attendre deux réexamens scientifiques qui ont apportés une analyse iconographique plus complète ainsi que deux nouvelles lectures iconologiques que l'on peut sans doute considerer comme sensationelles !

La mosaïque de Cheikh Zouède est composée de trois tableaux superposés. Deux panneaux représentent des scenes mythologiques: procession dionysiaque et Hippolyte et Phèdre. La troisième image comporte une inscription de bienvenue bordée au-dessus et au-dessous d'animaux et de plantes; une allusion aux scènes nilotiques et à la symbolique printanière et automnale.

La mosaïque de Vinon est également composée de trois tableaux qui sont cependant juxtaposés. Ils représentent, au centre, les trois Gràces et deux scènes à caractère dionysiaques. Celle de gauche représente le don de la vigne (grappes de raisins) par Dionysos à Icarios et celle de droite, le sacrilège de la vigne par un bouc. Les deux mosaïques sont accompagnées par des inscriptions en grec et latin. Elles sont datées à la première moitié du Ve siècle.

On connais plusieurs inscriptions, images et symboles de caractère apothropaïque. C'est pourtant la première fois que des images mythologiques ont dévoilées aux chercheurs leurs sens prophylactique et apotropaïque. Les propriétaires de ces deux résidences ornées de belles mosaïques ont choisis ces thèmes mythologiques pour protéger et écarter le Mauvais Œil et l'Envie. Les sujets dionysiaques dans les salles à manger évoquent probablement des fètes joyeuses arrosées de vin où la danse et la musique constituaient des éléments essentiels. Par contre, l'abondance nilotique évoquait sans doute le bonheur et l'opulence des dons de la Nature sur les tables de la maison; cette signification concernait certainement aussi les scènes dionysiaques. Les maisons ont été protégées par Dionysos, Héraclès et Vénus.

Pour interpréter ces deux Œuvres, les auteurs ont utilisé des recherches sur "l'histoire de la mentalité" des sociétés administrées par les Romains. La lecture de ces deux mosaïques confirme ce que l'on vient de découvrir en étudiant le célèbre texte d'Artémidore de Daldis (IIe siècle) sur les images synonimiques.

PLANSZA 45

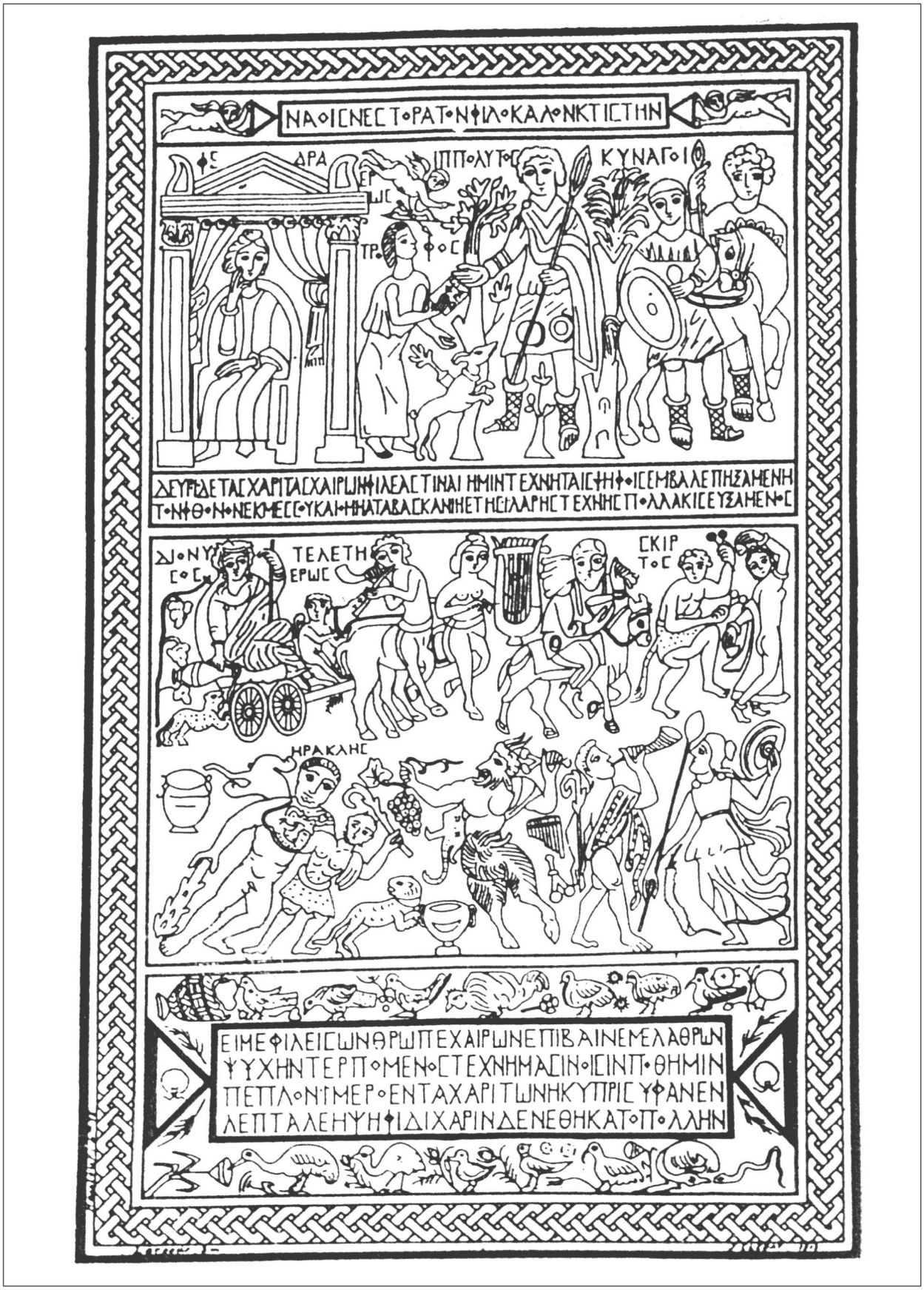

Fig. 1. Mozaika figuralna z Szeikh Zued (rys. wg. J. Clédat, *op. cit.*, ASAE 15, 1915)

PLANSZA 46

Fig. 2. Mozaika z Szeikh Zued; na pierwszym planie ukazany jest obraz z inskrypcją w *tabula ansata*, a na dalszym planie obraz centralny przedstawiający orszak dionizyjski. Fot. T. Derda

Fig. 3. Mozaika z Szeikh Zued; obraz ukazujący scenę kulminacyjną mitu o Hipolicie i Fedrze. Fot. T. Derda

PLANSZA 47

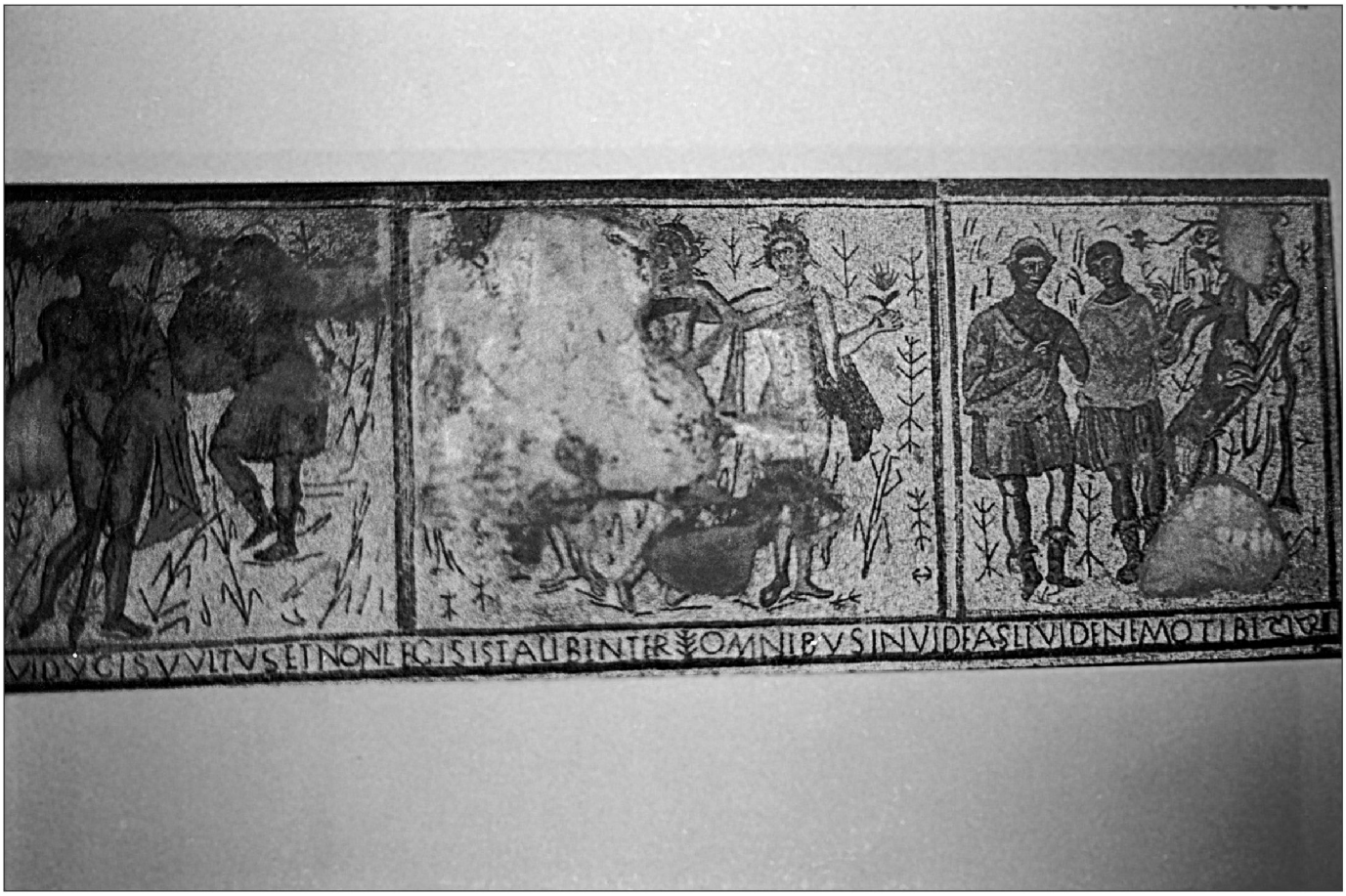

Fig. 4. Mozaika z Vinon (wg. H. Lavagne, *op. cit.*, CMGR V-1)