

Elżbieta JASTRZĘBOWSKA

Archetyp ewangelii Pseudo-Mateusza**Jego powstanie na przełomie IV i V stulecia
w świetle ikonografii starochrześcijańskiej**

Trwająca od wieków żywotność kultu maryjnego w świecie chrześcijańskim przywodzi na myśl jego początki i przypomina najwcześniejsze jego ślady w piśmiennictwie i sztuce. W przeciwieństwie do dzieł sztuki zachowanych po dziś dzień w najstarszych kościołach lub przechowywanych w muzeach, pierwowzory tekstów poświęconych Marii nie przetrwały do naszych czasów. Wśród tych tekstów na pierwszy plan wysuwa się ewangelia apokryficzna Pseudo-Mateusza, której cenne opracowanie przez Jana Gijseła ukazało się niedawno¹. Apokryf ten opisuje narodziny, dzieciństwo, panieństwo, zaślubiny i zwiastowanie Marii oraz Boże Narodzenie, Pokłon Trzech Króli, działania Heroda, ucieczkę do Egiptu, powrót Świętej Rodziny do Galilei wreszcie pełne cudów dzieciństwo Chrystusa u boku Matki. Nie zachowany archetyp ewangelii Pseudo-Mateusza datuje się dziś zgodnie, na podstawie analizy późniejszych przekazów, na lata 500–700². Wyrażając zainteresowanie chrześcijan osobą Matki Bożej, apokryf ten próbuje wyjaśnić drogi boskiej ingerencji w życie Marii, w małżeństwo z Józefem, oraz tajemnicę jej zachowanego dziewictwa. Popularność tego tekstu świetnie oddają dzieła sztuki, zarówno w monumentalnej dekoracji kościołów jak w scenach zdobiących drobne przedmioty przechowywane w domach prywatnych. Nie jest naszym zamiarem rozpatrywanie zależności tych przedstawień od iluminacji pierwotnego tekstu, który podobnie jak zachowane ewangelie z VI w. musiał być ilustrowany. Ograniczymy się do niektórych istniejących obecnie, datowanych zabytków, które ukazują związek zdobiących ich scen z ewangelią Pseudo-Mateusza.

Punktem wyjścia do rozważań niechaj będą nowotestamentowe sceny mozaikowe z łuku triumfalnego bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie, ufundowanej przez papieża Sykstusa III w czwartym dziesięcioleciu V w., a stanowiącej zwycięskie uwiecznienie postanowień soboru efeskiego z 431 r. na temat boskiego macierzyństwa Marii. Sceny tego łuku, umieszczone w trzech poziomych pasach bez pionowych podziałów, tworzą zwartą kompozycję figuralną wznoszącą się na schematycznych wizerunkach miast, a zwieńczoną alegorycznym przedstawieniem tronu bożego i napisem fundacyjnym.

Na początku przedstawionego cyklu, w górnym pasie z lewej strony, znajduje się scena Zwiastowania z centralnie umieszczoną Marią na tronie. Ubrana jest ona w białą dalmatykę i złotą togę, jej szyję i głowę

¹ J. Gijssel, *Die unmittelbare Textüberlieferung des sog. Pseudo-Matthaus*, Brüssel 1981.

² *Ibidem*, s. 12 n., gdzie datowanie to, poza szczegółowym prześledzeniem zależności ewangelii Pseudo-Mateusza od starszego apokryfu protoewangelii Jakuba, zaświadczonego na wschodzie w II w. a znanego na zachodzie od V w., nie jest w żaden sposób udokumentowane. Wpływy wzajemne obu apokryfów powstałych niezależnie mogły się rozwijać w czasie ich popularności, co nie warunkuje konieczności pochodzenia jednego od drugiego. Podobnie nieprzekonywająca jest argumentacja datowania Pseudo-Mateusza, przedstawiona skrótowo w polskim wydaniu *Apokryfów Nowego Testamentu*, pod red. M. Starowieyskiego, Lublin 1980, s. 208 n., gdzie datowanie na VI w. oparto na analizie treści Pseudo-Mateusza podkreślającej decydujący wpływ monastycznej reguły św. Benedykta z VI w.; nie będącej zapewne dziełem jednego umysłu, lecz kompilacją różnych idei i praktyk wcześniejszych.

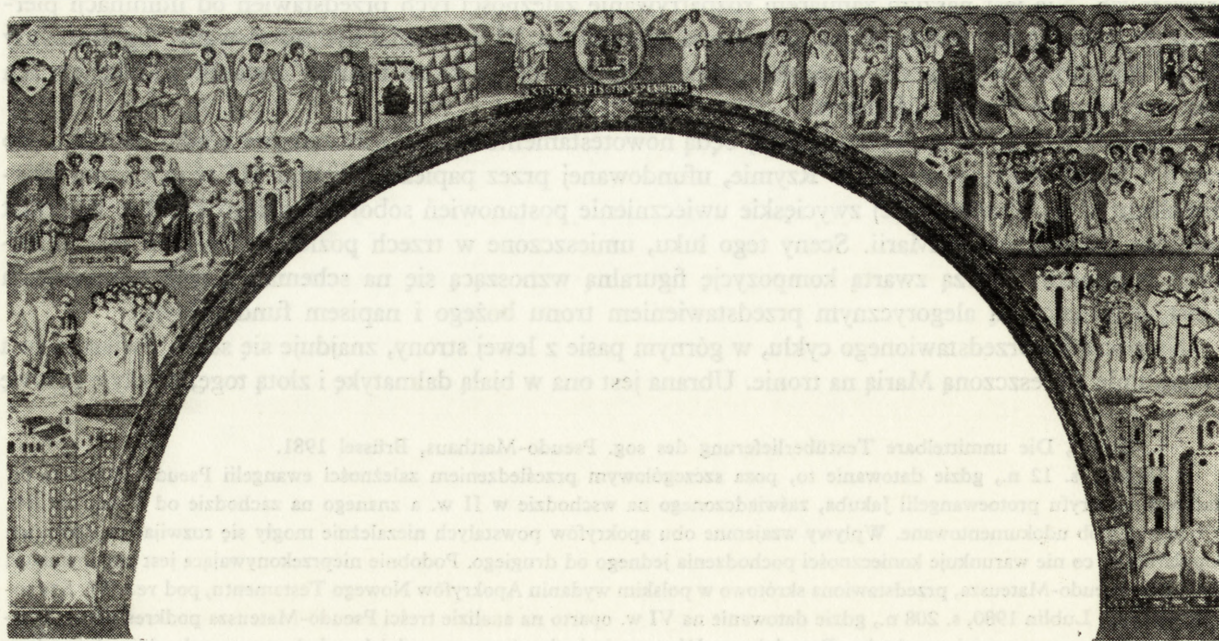
zdobią drogie naszyjniki; oburącz przedzie czerwoną nić. Po obu stronach tronu stoi po dwóch aniołów, z których para po prawicy Marii zwraca się do niej z gestem przemowy. Nad jej głową wznosi się gołębica, ku której z prawej nadlatuje jeszcze jeden anioł.

Scena następna składa się z dwóch stojących postaci: anioła z lewej i brodatego, młodego Józefa w pasterskim stroju z prawej strony. Scena ta obrazuje wyjaśnienie przez anioła wątpliwości Józefa dotyczących brzemiennej Marii. Zaznaczono to gestem strapienia — podniesiona ku brodzie prawica z wysuniętym palcem wskazującym. Obie pierwsze sceny obramowują przedstawienia fasad domów. Przerwę cyklu ewangelicznego nad szczytem łuku wypełnia medalion z tronem, na którym spoczywają krzyż, wieniec i szata. Adorują go z obu stron postacie apostołów Piotra i Pawła oraz cztery półpostacie istot apokaliptycznych. Pod nimi napis: *XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI*.

Prawą stronę górnego pasa zajmuje prawie wyłącznie scena Ofiarowania Dzieciątka w świątyni jerozolimskiej. Po lewej Maria — podobnie jak w Zwiastowaniu — w bogatym stroju rzymskiej cesarzowej trzyma Dzieciątka na ręku, jej orszak tworzą dwaj aniołowie, a poprzedza ją grupa trzech postaci: starego Józefa, anioła i prorokini Anny, wychodzącej naprzeciw przybywającym i poprzedzającej grupę dziewięciu kapłanów ze starym Symeonem na czele, który wyciąga ręce ukryte na znak hołdu pod płaszczem. Za nimi wznosi się świątynia o fasadzie typowej rzymskiej świątyni antycznej, z posągami bogini Romy w przyczółku. Na stopniach świątyni przysiadły dwa białe i dwa kolorowe gołębie. Stopnie te zasłania częściowo postać anioła należącego do następnej sceny, który przemawia do pogrążonego we śnie, tym razem leżącego Józefa. Chodzi tu o namowę do ucieczki do Egiptu i do uratowania Dzieciątka przed gniewem Heroda.

W pasie środkowym, z lewej strony łuku, znajduje się najbardziej monumentalna scena całego cyklu. Obrazuje ona Pokłon Trzech Króli w Betlejem. Pośrodku, na ozdobnym tronie, w białej dalmatyce i todze siedzi Dzieciątko Boże. Po jego prawicy, na drugim tronie Maria, zaś po lewej siedzi nie określona wyraźnie niewiasta, owinięta wraz z głową w ciemnoniebieski płaszcz. Opiera ona głowę w zamyśleniu na prawej ręce, trzymając w lewej kawałek białej tkaniny. Dwóch królów w barwnych, wschodnich strojach i czapkach frygijskich stoi na prawo od tej kobiety, a trzeci król znajduje się na lewo od Marii. Za tronem Chrystusa stoi czterech aniołów, a nad jego głową, objęta tak jak i w innych scenach łuku nimbem, świeci gwiazda. Za dwoma królami znajduje się miasto Betlejem.

Analogiczne przedstawienie miasta rozpoczyna prawą scenę środkowego pasa łuku triumfalnego. Grupie złożonej z żołnierzy i brodatego mężczyzny w todze filozofa z lewej strony, przewodzi mężczyzna



1. Mozaika łuku triumfalnego bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie z V w.

w cesarskim stroju, zwracający się ku prawej grupie z Marią, Józefem i czterema aniołami, którym przewodzi mały, stojący Chrystus. Scenę tę określa się jako powitanie Świętej Rodziny przez Afrodyzjusza, władcę egipskiego miasta Sotinen.

W dolnym pasie łuku z lewej strony umieszczono przedstawienie Rzezi Niewiniątek z królem Herodem na tronie na lewo. Pośrodku stoją trzej żołnierze, którym władca wydaje rozkaz; na prawo grupa stojących matek z dziećmi na rękach, z rozpuszczonymi włosami na znak żałoby.

Z prawej strony łuku, w najniższym pasie, znajduje się — w symetrycznym układzie do sceny Rzezi — Herod na tronie, tym razem podpisany. Słucha on przepowiedni o narodzinach Chrystusa, czytanej ze zwoju przez dwóch stojących pośrodku kapłanów i przyjmuje Trzech Królów, nadchodzących z bram miasta z lewej strony. Nieco większe i bardziej urozmaicone formami architektonicznymi wizerunki miast znajdują się u podstaw łuku. Mają one podpisy: *BETHLEEM* na lewo i *HIERUSALEM* na prawo; u ich bram stoi sześć owiec.

Wszystkie figuralne sceny znajdują swoje źródło w tekstach ewangelicznych, alegorie tronu i miasta Jerozolimy w Apokalipsie św. Jana (4 i 5 oraz 21, 11–21). Mamy tu więc do czynienia z następującymi wersetami ewangelii: [1] Zwiastowanie. Pseudo-Mateusz IX, 2; protoewangelia Jakuba XI, 1–3. [2] Wyjaśnienie wątpliwości Józefa. Pseudo-Mateusz XI; protoewangelia Jakuba XIV, 2 i ewangelia Mateusza 1, 19–24. [3] Ofiarowanie w świątyni. Pseudo-Mateusz XV, 1–3; ewangelia Łukasza 2, 22–38. [4] Sen Józefa przed ucieczką do Egiptu. Pseudo-Mateusz XVII, 2; ewangelia Mateusza 2, 13. [5] Pokłon Trzech Króli. Pseudo-Mateusz XVI, 2; protoewangelia Jakuba XXI, 3 i ewangelia Mateusza 2, 9–11. [6] Przyjęcie Świętej Rodziny przez Afrodyzjusza. Pseudo-Mateusz XXIV. [7] Rzeź Niewiniątek. Pseudo-Mateusz XVII, 1; protoewangelia Jakuba XXII, 1 i ewangelia Mateusza 2, 16. [8] Trzej Królowie u Heroda. Pseudo-Mateusz XVI, 1; protoewangelia Jakuba XXI, 2 i ewangelia Mateusza 2, 1–8.

Mimo możliwości przypisania kilku scen ewangeliom, zarówno kanonicznym jak i apokryficznym, apokryf Pseudo-Mateusza jest wśród nich jedynym źródłem, do którego odnoszą się wszystkie sceny. Ich pozornie dowolna, nie narracyjna kolejność nie ma wielkiego znaczenia dla wiarygodności obrazowanego źródła, jako że nie ono samo, ale określony program ideowo-religijny był podstawowym celem dekoracji łuku triumfalnego bazyliki. Do unaocznienia tego programu użyto tradycyjnych form, powszechnie zrozumiałych i wywodzących się z reprezentacyjnej sztuki Cesarstwa Rzymskiego. Stąd wynikły: forma łuku triumfalnego, pasowa kompozycja jego dekoracji i wiele szczegółów niewytłumaczalnych za pomocą źródła pisanego, jak cesarski majestat Dzieciątka i Marii, jak orszaki aniołów, jak unoszący się na wzór Wiktorii anioł, jak żydowska świątynia jerozolimska w formie pogańskiej świątyni Rzymu.



2. Pokłon Trzech Króli. Fragment mozaiki z łuku triumfalnego w bazylice Santa Maria Maggiore w Rzymie

Wszystko to złożyło się na uwypuklenie — spośród treści apokryfu — idei triumfu Chrystusa-Boga, syna Marii, rozpoznanego i adorowanego zarówno przez istoty niebiańskie, apokaliptyczne, pierwszych męczenników i patronów Rzymu, jak i przez postacie ziemskie: Józefa, Annę, Symeona, Trzech Króli i Afrodyzjusza. Jest to triumf Chrystusa także nie tykalnego przez żadne złe moce uosobione w Herodzie³.

Liczba i bogactwo przedstawionych w mozaikach łuku triumfalnego bazyliki Santa Maria Maggiore epizodów ewangelicznych wskazują przeto na powszechną znajomość apokryfu Pseudo-Mateusza już w pierwszej połowie V w. w Rzymie. Niektóre z tych epizodów stały się nadto ulubionymi motywami dekoracji nie tylko sarkofagów i sprzętów liturgicznych, ale również pyksidów i dyptyków z kości słoniowej przechowywanych w domach prywatnych. Oto ich przykładowy wykaz:

Zwiastowanie. W scenie na mozaikach z łuku triumfalnego Maria przedzie purpurę potrzebną — według tekstu apokryfu — do utkania zasłony do świątyni jerozolimskiej. Przedstawienia Marii-przędki siedzącej na tronie, katedrze lub faldistorium spotykamy na sarkofagu Pignattów w Rawennie z V w.⁴, w mozaice apsydy eufrazjańskiej bazyliki w Poreču w Jugosławii z połowy VI w.⁵, na płycie z kości słoniowej z katedry biskupa Maksymiana w Rawennie z połowy VI w. wykonanej prawdopodobnie w Konstantynopolu⁶, na pięcioczęściowym dyptyku z Eczmiadzynu w Armenii z VI w.⁷, na podobnym dyptyku przechowywanym w Bibliothèque Nationale w Paryżu⁸, jak i na dyptyku z prywatnej kolekcji w Paryżu zachowanym tylko w swej dolnej części⁹, wreszcie na pyksidzie produkcji syryjskiej z przełomu V na VI w. przechowywanej w Berlinie¹⁰. Zabytki z V w. ukazują nadto inny jeszcze typ sceny Zwiastowania, z Marią u źródła z dzbanem wody w ręku. Spotykamy ją na szkatułce z kości słoniowej znalezionej w Werdien i przechowywanej w Victoria and Albert Museum w Londynie, produkcji północnoitalskiej z początku V w.¹¹, na stamtąd też pochodzącym piętowiecznym i pięcioczęściowym dyptyku mediolańskim przechowywanym w skarbcu katedry¹². Rozmowa anioła z Marią u źródła może jednak wywodzić się zarówno z ewangelii Pseudo-Mateusza, jak i protoewangelii Jakuba¹³.

Anioł wyjaśnia wątpliwości Józefa. Na mozaice z łuku triumfalnego bazyliki Santa Maria Maggiore strapiony Józef stoi przed domem i słucha anioła. W tekście Pseudo-Mateusza anioł przemawia doń we śnie. W takiej właśnie sytuacji — leżącego, pogrążonego we śnie — uwidocznił Józefa na płycie z kości słoniowej z katedry Maksymiana z Rawenny¹⁴. Scenę tę połączono tutaj w jedną całość z następnym epizodem ewangelicznego apokryfu, z wyjściem Józefa z Marią do Betlejem. Podróż Marii z Józefem do Betlejem jest też częstym motywem zdobiącym, wśród innych scen pochodzenia apokryficznego, wyroby z kości słoniowej z VI w., jak np. na wspomnianych dyptykach paryskich i armeńskim oraz na pyksidzie z Berlina¹⁵. Powracając do wizerunku Józefa na mozaice z bazyliki Santa Maria Maggiore, można przytoczyć interesującą interpretację A. Weisa dotyczącą tego nietypowego przedstawienia. Według niego wyraża ono obrazowo zamiar Józefa opuszczenia Marii i domu — podany w tekście Pseudo-Mateusza — od którego to zamiaru odwiódł go we śnie anioł¹⁶.

³ Por. ostatnie opracowania: J. Deckers, W. N. Schumacher, J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV–XIII Jahrhundert*, Freiburg/Br. 1976, s. 308–318; B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975, s. 2–5, 34–51; J. Deckers, *Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom*, Bonn 1976, s. 297–310; M.-B. von Stritzky, *Zur Interpretation der „Darbringung Jesu im Tempel“ im Triumphbogen von S. Maria Maggiore*, *Römische Quartalschrift* 75 (1980) s. 133–145.

⁴ J. Kollwitz, H. Herdejürgen, *Die Sarkophage der westlichen Gebiete des Imperium Romanum. Die ravennatischen Sarkophage*, Berlin 1979, nr B, 1.

⁵ G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966, s. 46, il. 72.

⁶ W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976, nr 140.

⁷ *Ibidem*, nr 142.

⁸ *Ibidem*, nr 145.

⁹ *Ibidem*, nr 128.

¹⁰ *Ibidem*, nr 174.

¹¹ *Ibidem*, nr 118.

¹² *Ibidem*, nr 119.

¹³ Pseudo-Mateusz IX, 1–2; protoewangelia Jakuba XI, 1–3.

¹⁴ C. Cecchelli, *La cattedra di Massimiliano*, Roma 1936–1944, s. 156, tabl. XXIV.

¹⁵ W. F. Volbach, o. c., nr 128, 142, 145, 174.

¹⁶ A. Weis, *Die Geburtsgeschichte Christi am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom*, *Das Münster* 13 (1960)

Ofiarowanie Dzieciątka w świątyni. Ta największa i najliczniejsza w postaci scena z mozaik łuku nie ma współczesnej sobie analogii. W sztuce pojawia się ponownie dopiero w VIII w.¹⁷ Na stopniach świątyni przedstawiono tu cztery gołębie. Wzmiankę o nich znajdujemy tylko w apokryfie Pseudo-Mateusza, który mówi o ofierze Józefa złożonej w świątyni z dwóch synogarlic i dwóch gołębi¹⁸.

Sen Józefa przed ucieczką do Egiptu. Tym razem przedstawiono go śniącego w pozycji leżącej. Analogie współczesne dla tej sceny odnoszą się jednak — jak już wspomniano — do pierwszego snu Józefa, poprzedzającego wyprawę do Betlejem. Sen Józefa przed ucieczką do Egiptu pojawia się dopiero na przełomie VI i VII w., i to daleko od Rzymu, na fresku z Deir Abu Hennis koło Antiochii egipskiej. Na dodatek to przedstawienie odnosi się — ze względu na obecność Zachariasza — nie do Pseudo-Mateusza, lecz do protoewangelii Jakuba¹⁹.

Pokłon Trzech Króli. W tej najbardziej monumentalnej scenie całego cyklu mozaik nowotestamentowych z bazyliki Santa Maria Maggiore centralne miejsce zajmuje siedzące na tronie Dzieciątko, czym scena ta różni się zasadniczo od typowego w sztuce wczesnochrześcijańskiej przedstawienia Pokłonu Trzech Króli z siedzącą Marią, trzymającą Dzieciątka na kolanach²⁰. W scenie z łuku triumfalnego Maria siedzi z prawej strony Chrystusa, na drugim tronie. W symetrycznym układzie z drugiej strony tronu Chrystusowego znajduje się tu inna siedząca kobieta — rozmaicie interpretowana²¹. Współczesne mozaice i wcześniejsze od niej analogie tematyczne ukazują scenę Pokłonu powiązaną często ze sceną Bożego Narodzenia. W tej ostatniej prawie zawsze ukazywano w najbliższym otoczeniu żłobka głowy wołu i osła, mające swoje wy tłumaczenie wyłącznie w tekście Pseudo-Mateusza²². Często też obok Marii pojawia się inna postać kobieca, położna Salome, która — również na podstawie Pseudo-Mateusza — chciała uwierzyć w zachowane dziewictwo Marii i zbadła ją, za co została ukarana uschnięciem ręki. Z tego kalectwa wyratowało ją następnie Dzieciątko Boże²³. Scena Bożego Narodzenia z wołem i osłem pojawiająca się w sztuce wczesnochrześcijańskiej później niż przedstawienie Pokłonu Trzech Króli; występuje na reliefach sarkofagów rzymskich już pod koniec IV w.²⁴ Postać Salome w postawie stojącej, z podniesioną ręką, pojawia się na kilku zabytkach z kości słoniowej z VI w., jak katedra Maksymiana z Rawenny czy dwa dyptyki z kości słoniowej ze scenami z życia Marii, czy wreszcie dwie pyksidy o podobnej dekoracji²⁵. Jedna z późniejszych płytek z kości słoniowej pochodzenia syro-palestyńskiego, przechowywana w kolekcji Dumbarton Oaks, ukazuje Salome siedzącą, obok Marii leżącej, otuloną wraz z głową płaszczem; Salome w zamyśleniu opiera brodę na prawym ręku²⁶. Postawa i ubiór bliżej nieokreślonej kobiety z łuku triumfalnego bazyliki Santa Maria Maggiore są identyczne. Identyfikacja tej kobiety również jako Salome znalazłaby potwierdzenie w źródle pisanym. Pseudo-Mateusz poświęca jej stosunkowo dużo miejsca; powiększyłaby ona ponadto liczbę pierwszych hołdowników Chrystusa, co jest ważne dla triumfalnego charakteru całości dekoracji łuku. Pozwoliłaby na koniec objaśnić niezrozumiały przedmiot trzymany w ręku, nie mający nic wspólnego z formą zwoju pisma, za co w powszechnym mniemaniu uchodzi. Jako kawałek białego płótna, byłby to swoisty atrybut położnej.

Przyjęcie Chrystusa przez Afrodyzjusza. Pogański ten władca egipskiego miasta Sotinen zobaczywszy rozbite posągi swojej świątyni, leżące u stóp Chrystusa, zamiast ukarać go za to zniszczenie

¹⁷ G. A. Wellen, *Theotokos, eine ikonographische Abhandlung über Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht 1961, s. 60; M.-B. Stritzky, o. c., s. 136.

¹⁸ Pseudo-Mateusz XV, 1.

¹⁹ F. W. von Bissing, *Die Kirche von Abd-el-Gadiv bei Wadi Halfa und Wandmalereien*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Kairo, 7 (1937) tabl. 31, a.

²⁰ L. Kötzsche-Breitenbruch, *Geburt*, w: *Reallexikon für Antike und Christentum IX*, 1973, kol. 196–216; G. A. Wellen, o. c., s. 55; por. tutaj szczególnie zabytki z kości słoniowej współczesne mozaikom z bazyliki Santa Maria Maggiore; W. F. Volbach, o. c., nr 114, 118, 119, 127, 131, 142, 199.

²¹ *Ecclesia ex circumcissione* — A. Weis, o. c., s. 79; *ecclesia ex gentibus* — G. A. Wellen, o. c., s. 111, oraz B. Brenk, o. c., s. 27; Rachela — J. Deckers, o. c., s. 298 n.

²² L. Kötzsche-Breitenbruch, o. c., kol. 200.

²³ Pseudo-Mateusz XIII, 4–5.

²⁴ L. Kötzsche-Breitenbruch, o. c., kol. 199.

²⁵ W. F. Volbach, o. c., nr 127, 131, 140, 174, 199.

²⁶ K. Weitzmann, *The Ivories of the so-called Grado Chair*, *Dumbarton Oaks Papers* 26 (1972) s. 62, il. 2; *Age of Spirituality, Late-Antique and Early Christian Art, III–VII century*, New York 1979, nr 521.



3. Boże Narodzenie. Scena na płycie pochodzenia syro-palestyńskiego z VII-VIII w., w kolekcji Dumbarton Oaks

oddał mu hołd. Ewangelia Pseudo-Mateusza dostarcza dosyć szczegółowego opisu tego wydarzenia. Na mozaice z bazyliki Santa Maria Maggiore Afrodyzjusz wita Świętą Rodzinę u bram miasta, a nie w świątyni, co nie jest zgodne z tekstem, ale w pełni odpowiada antycznemu wzorowi hołdu oddawanego przybywającemu do miasta cesarzowi²⁷. Scena ta zresztą jest unikatem w ikonografii wczesnochrześcijańskiej, z czego wynika ostrożność w jej interpretacji, podzielana przez wielu badaczy. Poza Pseudo-Mateuszem z jego epizodem o Afrodyzjuszu inne źródła nie dostarczają jakiegokolwiek możliwości interpretacyjnej omawianego przedstawienia²⁸.

Rzeź Niewiniątek. Przedstawienie z łuku triumfalnego ukazujące tragiczny los dzieci w Betlejem różni się od typowej sceny Rzezi swoją niezwykle statyczną postacią. W reliefowych scenach Rzezi Betlejemskiej na sarkofagach rzymskich jeszcze z IV w.²⁹ i na dyptykach z kości słoniowej z V w., ukazywano ją z całą brutalnością: żołnierze przekłuwają dzieci mieczami i ciskają nagie niemowlęta o ziemię³⁰. Taka też jest ta scena na pięcioczęściowym dyptyku mediolańskim, gdzie kontekst jej stanowią również inne sceny wywodzące się z Pseudo-Mateusza, który to zabytek — jak już wspomniano — jest współczesny mozaikom z bazyliki Santa Maria Maggiore³¹.

Trzej Królowie u Heroda. Przedstawienie to podobnie jak dwa już omówione a umieszczone w dekoracji łuku bezpośrednio nad nim (ofiara w świątyni, przyjęcie Afrodyzjusza) jest czymś wyjątkowym w ikonografii wczesnochrześcijańskiej. Natomiast inna scena wywodząca się z apokryfów tak protoewangelii Jakuba, jak Pseudo-Mateusza, często spotykana na szóstowiecznych reliefach z kości słoniowej, nie występuje wśród mozaik łuku triumfalnego. Chodzi tu o epizod próby prawdomówności brzemiennej Marii i Józefa z picciem świętej wody w świątyni³².

Wszystkie wymienione zabytki pozwalają uściślić pogląd, że apokryf Pseudo-Mateusza nie tylko istniał już w początku V w., lecz że był bardzo popularny, zarówno na wschodzie jak i zachodzie Cesarstwa. Sceny Bożego Narodzenia z wołem i osłem, występujące na sarkofagach rzymskich jeszcze

²⁷ Podczas tzw. *Adventus Augusti*; por. A. Alföldi, *Die monarchische Representation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1977, s. 88–93.

²⁸ Por. B. Brenk, o. c., s. 29 n.

²⁹ L. Kötzsche-Breitenbruch, *Zur Ikonographie des Bethlehemischen Kindermordes*, *Jahrbuch für Antike und Christentum* 11–12 (1968–1969) s. 104 nn.

³⁰ W. F. Volbach, o. c., nr 112.

³¹ *Ibidem*, nr 119.

³² *Ibidem*, nr 128, 130, 140, 142, 188.

w końcu IV w., wskazują nadto, że archetyp tej ewangelii musiał być znany w Rzymie już w tym czasie. Tak więc przekazy ikonograficzne wyłączają z całą pewnością przyjęte ostatnio przez filologów datowanie pierwszej wersji ewangelii Pseudo-Mateusza na lata 500–700 i wskazują na jej żywotność w V, jeśli nawet nie w IV stuleciu.

L'archétype de l'Évangile de Pseudo-Mathée

**Sa création à la charnière du IV^e et du V siècles à la lumière
de l'iconographie paléochrétienne**

Les philologues datent le prototype perdu de l'Évangile apocryphe de Pseudo-Mathée des années 500–700. Pourtant la revue des monuments paléochrétiens, à partir de l'arc de triomphe de la basilique Santa Maria Maggiore de Rome daté après 450, montre que cet apocryphe a été déjà connu au V^e s., et peut-être déjà à la fin du IV^e s. L'iconographie des sarcophages romains, aussi bien à l'Occident qu'à l'Orient de l'Empire, le témoigne aussi.