

PIOTR WARSZIŃSKI

## MOZAIKA ABSYDY BAZYLIKI ŚW. JANA NA LATERANIE HISTORIA I AKTUALNY STAN BADAŃ

Absydę bazyliki metropolitalnej biskupa Rzymu na Lateranie ozdabia monumentalna dekoracja mozaikowa (il. 1). Stojąc przed nią doznaje się uczucia niezwyklego spokoju, jak też wielkiego wzruszenia wobec dziejących się na niej „wydarzeń”. Pod koniec XIX w. kompozycja ta wywołała „wielką burzę” w świecie archeologów i historyków sztuki, spowodowaną pracami przeprowadzonymi w tym czasie w bazylice.

W połowie marca 1876 r. kanonicy z bazyliki laterańskiej podjęli inicjatywę zburzenia antycznej absydy i wybudowania nowej w odległości ok. 18,5 m od starej. Przedsięwzięcie to wiązało się także z rozbiórką XIII-wiecznej mozaiki Jacopo Torritiego i ponownym jej ułożeniem w nowej absydzie. Jeszcze tego samego roku dokonano naukowej inspekcji<sup>1</sup>. Rozłączenie, restauracja i przeniesienie mozaiki do nowej absydy nastąpiło za pontyfikatu Leona XIII (1878–1903), pod kierunkiem Vespignanigo i Consoniego<sup>2</sup>. Przeprowadzone prace zachęciły do badań nad wyglądem pierwotnym mozaiki i odtworzeniem jej historii.

Pierwsza wzmianka na temat dekoracji absydy laterańskiej („*cameram ex auro*”) została odnotowana w biografii papieża Sylwestra I (314–335), zamieszczonej w *cono-*

\* Składam serdeczne podziękowanie Grzegorzowi Lewandowskiemu ze Sztokholmu za pomoc w zebraniu materiałów.

<sup>1</sup> *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* (dalej: DACHL), t. I. Paris 1924, col. 261. W unikalnym tomie z serii prac dedykowanych papieżom (ta Leonowi XIII) pt. *Voce della Verita* z 1 XII 1888 r. zamieszczono wielką monografię *La nuova abside lateranense* o historii bazyliki i jej nowej absydzie. W pracy tej zachowała się relacja: „[...] już podczas przeglądu w roku 1876 widać było mozaikę prawie w całości oddzieloną od muru, zwłaszcza w obszarze dekoracji położonych w okolicy czterech okien. Była jedynie przytrzymywana żelaznymi teownicami, umieszczonymi w rozmaitych okresach. Cement z czasów Mikołaja IV (wapno z proszkiem marmurowym) był zupełnie twardy. Stiuk restaurowany za Leona XII był jeszcze miękki. W krzywiznie półkolistej znajdował się podwójny tynk, ale z upływem czasu znikła siła wiązania pomiędzy obiema warstwami. Medalion z popiersiem Chrystusa przytwierdzony był warstwą wapna i żelaznymi klamerkami do dna trawertynowej skrzynki o niskich krawędziach”. Użycie w tekście artykułu oryginalnego włoskiego brzmienia nazw niektórych bazylik i kościołów miało na celu zachowanie ich specyficznej formy, która zniknęłaby w wyniku transkrypcji na język polski.

<sup>2</sup> Największe prace restauracyjne zostały przeprowadzone w obszarze poziomym konchy. Obejmowały one prawie wszystkie postacie, poczynając od wysokości kolan aż do głowy. Dokonano także odnowienia postaci aniołów, tworzących jakby aureolę chwały wokół wizerunku głowy Zbawiciela, znajdującego się we wspomnianej skrzynce, przytwierdzonej klamerkami do stropu (wolty). W czasie dokładnego przeglądu popiersia w głębi skrzynki odnaleziono ślady czerwonej linii (czerwona ochra) rysunku głowy, położonych w taki sposób, w jaki zwykle wykreślano na murze, zanim położono mozaikę.

niańskim opracowaniu *Liber Pontificalis*<sup>3</sup>. W czasie pontyfikatu Leona Wielkiego (440–461) dokonano prawdopodobnie odnowy mozaiki („Fecit vero cameram in basilica Constantiniana“)<sup>4</sup>. W roku 1290 papież Mikołaj IV (1288–1292) postanowił odrestaurować mozaikę. „Partem posteriore et anteriore ruinosa huius sancti templi a fundamentis aedificare fecit et ornare opere musayco Nicolaus PP. IIII filius beati Francisci et sacrum vultum Salvatoris integrum reponi fecit in loco ubi primo miraculose populo romano apparuit quando fuit ista ecclesia consecrata. Anno Domini MCC nonagesimo“<sup>5</sup>. Renowacji dokonali dwaj artyści, Jacopo Torriti i Jacopo de Camerino: „Jacobus Torriti pict. oc. opus fecit. Frater Jacobus de Camerino, socius magistri operis recomandat se misericordiae Dei et meritis beati Johannis“<sup>6</sup>. Za pontyfikatu Klemensa V (1305–1314) groźny pożar strawił w 1308 r. bazylikę. Odbudowa jej nastąpiła dopiero za pontyfikatu jego następcy, tj. Jana XXII (1316–1334). W utworze z tego okresu, opisującym szczegółowo to zdarzenie, powiedziano: „[...] vitree et musayce facta sunt obscure“<sup>7</sup>. W roku 1826 za pontyfikatu Leona XIII (1823–1829) odnowiono mozaikę. Wzmocniono wówczas niektóre większe elementy mozaiki gwoźdźmi i drutem miedzianym. Dno skrzynki z popiersiem pod nową częścią ponacinnano w bruzdy, aby figura lepiej do niej przylegała<sup>8</sup>. Z popiersiem Chrystusa, widniejącym w centrum muszli absydy, związana jest legenda, która została zapisana za pontyfikatu Aleksandra III (1159–1181) w *Liber de Ecclesia Lateranensi* Jana Diakona. Według tego przekazu „[...] imago Salvatoris infixta parietibus primum visibilis omni populo Romano apparuit“<sup>9</sup>.

W wydanej 11 VIII 1308 r. bulli Klemensa V zamieszczono informację, że „[Ecclesia Lateranensi] [...] ubi Imago Salvatoris dipicta primum omni Populo Romano apparuit“<sup>10</sup>. Z kolei w *Liber Indulgentiarum*, zredagowanym w 1364 r. i zachowanym w manuskrypcie, dowiadujemy się, iż „[...] Item in festo Salvatoris, quando visibiliter apparuit omni populo romano, est remissio omnium peccatorum [...] ad maius altare“<sup>11</sup>. Również w *Breviarum Romanum*, zredagowanym za pontyfikatu Piusa V (1566–1572), w nabożeństwie poświęconym bazylice czytamy pod datą 9 listopada: „[Ecclesia Salvatori dedicata] [...] cuius consecrationis memoria celebratur hodierno die, quo primum Imago Salvatoris in pariete depicta Populo Romano apparuit“<sup>12</sup>.

<sup>3</sup> *Le liber pontificalis*, éd. L. Duchesne (dalej: LP éd. Duchesne), t. I, Paris 1886, s. 76; *Monumenta Germaniae historica. Gestorum pontificum romanorum*, vol. 1: *Libri pontificalis pars prior*, éd. Th. Mommsen (dalej: LP éd. Mommsen), Berolini 1898, s. 53. Do tekstu tego ostatniego należy podchodzić z największą ostrożnością ze względu na bardzo kontrowersyjny charakter i szeroką rozpiętość interpretacji.

<sup>4</sup> LP éd. Duchesne, t. I, s. 239; LP éd. Mommsen, s. 105.

<sup>5</sup> Inskrypcja z wąskiego pasa, oddzielającego kompozycję główną mozaiki od fryzu z dziewięcioma apostołami w niszy absydy.

<sup>6</sup> Inskrypcja wymieniająca Jakuba Torritiego znajduje się obok jego postaci, umieszczonej pomiędzy apostołami Szymonem i Jakubem Większym, podobnie jak napis z imieniem Jakuba Camerino przy jego figurze, którą widać między apostołem Bartłojem a Mateuszem.

<sup>7</sup> Ph. Lauer, *Le Palais du Latran, étude historique et archéologique*, Paris 1911, s. 243–245.

<sup>8</sup> Tamże, s. 218.

<sup>9</sup> R. Valentini, G. Zucchetti, *Codice topografico della Città di Roma*, vol. 3, Roma 1946, s. 333; *Patrologia latina*, wyd. J. P. Migne (dalej: Migne PL), t. CCXIV: *Innocenti III rom. pont. Opera omnia*, Paris 1855, col. 1542–1560.

<sup>10</sup> A. Baldeschi, G. M. Criscimbeni, *Stato della SS. Chiesa papale Lateranense*, Roma 1723, s. 165.

<sup>11</sup> Vat. Reg. Lat. 520.

<sup>12</sup> Baldeschi, Criscimbeni, *Stato della SS. Chiesa*, s. 165.

W roku 1723 Giovanni Maria Criscimbeni zacytował tekst pochodzący – według niego – z IX lub X w. Mówi on o wizerunku Chrystusa: „[Constantinus Imperator] in proprio lateranensi palatio ecclesiam in honorem Salvatoris Mundi fabricavit [...] et Imago Salvatoris depicta parietibus primum visibiliter omni Populo Romano apparuit”<sup>13</sup>. Umieszczenie tekstu tej legendy o cudownym obliczu Zbawiciela w tak wielu ważnych i oficjalnych dokumentach świadczy, że uzyskała ona aprobatę kościelną, co – jak się wydaje – oznaczało, że uwierzono w autentyczność tego wydarzenia. Dowodzi tego wyznaczenie przez papieża nawet dnia – 9 listopada – na uroczyste czczenie pamięci o tym niezwykłym „pojawieniu się”. Legenda ta uzupełnia również m.in. wiedzę o historii mozaiki z Lateranu. Nasuwa się wniosek, że od czasu Mikołaja IV (1288–1292) medalion z popiersiem Chrystusa prawdopodobnie bez przerwy widniał w najwyższej części mozaikowej kompozycji absydy św. Jana.

\*

Pierwsze poważne badania naukowe nad mozaiką laterańską, a w szczególności nad popiersiem Chrystusa, przeprowadził pod koniec XIX w. (od marca 1876 r.) E. Müntz. Doszedł do wniosku, iż medalion ze Świętym Obliczem, mimo wielu odnowień, nie zatracił swojej oryginalności. „Z ich powodu twarz ucierpiała niemało: lewe oko zostało pomniejszone, na prawym policzku znajdowała się wyblakła plama, także elementy wykładziny mozaikowej złotej aureoli były po części bardzo nierówne”<sup>14</sup>. Medalion mimo wszystko – stwierdza Müntz – był antyczny zarówno w swoim duchu, jak i w wyglądzie. Według Müntza Torriti zachował pierwotny schemat przedstawienia, a legenda o cudownym pojawieniu się oblicza Zbawiciela podczas konsekracji bazyliki przez Konstantyna powstała w średniowieczu.

\*

W roku 1880 wyniki swoich badań opublikował M. Gerspach, specjalista w dziedzinie sztuki mozaikowej i dyrektor laboratorium w Paryżu<sup>15</sup>. Opinia jego jest sprzeczna ze zdaniem Müntza. Gerspach stwierdził mianowicie, że do IX w. Chrystus nie był przedstawiany z brodą. Dopiero od tego stulecia „religia uległa mrocznemu przytłumieniu” i Jezus miał utracić swój młodzieńczy wygląd. Doszedł do wniosku, że należy odrzucić hipotezę o V- lub VI-wiecznym pochodzeniu głowy. Był też przekonany, że wizerunek, jak i cała mozaika jest kompozycją (z 1290 r.) Jacopo Torritiego. Zastługą Gerspacha jest opublikowanie dość dokładnego rysunku popiersia Zbawiciela.

\*

Na początku XX w. P. Lauer ze szkoły Palazzo Farnese opublikował pracę o kompleksie pałacowym na Lateranie pt. *Storia del Palazzo Lateranense e della Basilica*. Jednym z omawianych przez niego tematów była mozaika z absydy bazyliki<sup>16</sup>. Przyjął za możliwe, że pierwotną mozaikę wykonano za pontyfikatu Leona I (440–461), a jej restauracji dokonano prawdopodobnie za papieża Sergiusza III (904–911). Jako historyk zaznaczył jednakże, iż tylko przeróbka mozaiki jest w pełni

<sup>13</sup> Tamże, s. 154–162.

<sup>14</sup> E. Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie VI. Des éléments antiques dans les mosaïques romaines du moyen âge*. „Revue Archéologiques”, 36 (1878), s. 273–278, 38 (1879), s. 109–117.

<sup>15</sup> M. Gerspach, *La mosaïque absidiale de Saint-Jean de Lateran*. „Gazette des Beaux Arts”, 21 (1880), s. 131–148.

<sup>16</sup> Lauer, *Le Palais*, s. 213–228.

udokumentowana – na polecenie Mikołaja IV w 1290 r. Obecność przedstawień dwóch świętych, Franciszka i Antoniego, wskazuje – jego zdaniem – na translacje ich relikwii, a te mogły mieć miejsce w VII lub VIII w. Uważał ponadto, że tematem wczesnochrześcijańskiej dekoracji była scena „Traditio legis“.

\*

W roku 1916 ukazała się publikacja J. Wilperta poświęcona mozaikom rzymskim. Autor ten znany był już z pomnikowego dzieła o malarstwie katakumbowym. Przeprowadzone przez niego badania nad historią i ikonografią mozaiki św. Jana odegrały szczególną rolę w dyskusji na ten temat<sup>17</sup>. Wilpert twierdził, że obecnie istniejąca mozaika – mimo wyraźnych znamion sztuki z końca XIII w. i transpozycji z XIX w. – została nam przekazana jako taka nie zmieniona w samej swej istocie. Jego zdaniem pierwotna dekoracja powstała w IV w. za Konstantyna Wielkiego i już wtedy ukazywała ponowne przyście Zbawiciela (Paruzję), któremu towarzyszyły w postawie prześlągalnej dwie osoby: Matka Boska i Jan Chrzciciel. Przedstawienie Chrystusa w formie medalionu wywarło – według niego – wpływ na wizerunki historycznego Zbawiciela. Tak samo jak Müntz był przekonany, że legenda o jego cudownym pojawieniu się w absydzie w czasie konsekracji bazyliki powstała w średniowieczu. Wilpert uważał również, że złoty kolor tła kompozycji, jak i kolor szat postaci zgadza się z kolorami najstarszych mozaik, zachowanych w oryginale. Przypisał go zatem pochodzeniu konstantyńskiemu. Odnosi się to także do wszystkich elementów dekoracyjnych pochodzących niewątpliwie ze sztuki klasycznej.

\*

Kolejne, bardziej wszechstronne opracowanie mozaiki wydał w połowie lat pięćdziesiątych G. J. Hoogewerff, członek korespondent Pontificia Accademia Romana di Archeologia<sup>18</sup>. Próbował on odtworzyć pierwotny wygląd dekoracji absydalnej św. Jana, wykazać jej wpływ na inne mozaiki rzymskie, a także zrekonstruować jej historię. Na wstępie stwierdza, że Jacopo Torriti nie stworzył monumentalnej kompozycji za Mikołaja IV, miał jedynie ponownie uporządkować istniejącą już mozaikę absydalną. Hoogewerff wykazał przy tym trzy modyfikacje wprowadzone przez XIII-wiecznego mozaikarza, a więc: zastęp aniołów adorujących Chrystusa – charakterystyczny dla epoki Torritiego, postacie św. Franciszka i św. Antoniego z Padwy, postać klęczącego obok Matki Boskiej papieża Mikołaja IV zlecającego wykonanie mozaiki. Wprowadzenie to spowodowało, że zmieniono pozycję Marii i gest jej prawej ręki tak, aby było widać, że poleca ona papieża Bożej życzliwości.

Hoogewerff omawia również różne poglądy na temat wyglądu pierwotnej dekoracji absydalnej. Według nich po usunięciu wspomnianych powyżej zmian uzyskano kompozycję z epoki konstantyńskiej lub – najpóźniej – I poł. V w. Jego zdaniem są to bezpodstawne opinie, nie poparte żadnymi antycznymi świadectwami ani też jakimkolwiek przekonującym argumentem.

Po tym pewnego rodzaju wprowadzeniu Hoogewerff opisuje obecną mozaikę, której centralny punkt, tj. krzyż – równoznaczny z osobą samego Zbawiciela – wraz

<sup>17</sup> J. Wilpert, W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV-XIII Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 1916–1976, s. 24–27.

<sup>18</sup> G. J. Hoogewerff, *Il mosaico absidale di San Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani*, „Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia”, 27 (1951–1954), 1955, s. 297–326.

z dwiema bocznymi postaciami, Marią i Janem Chrzcicielem – tworzy motyw Deesis. Deesis bierze swój początek z bizantyjskich hymnów liturgicznych, używanych po soborze konstantynopolitańskim z 843 r. Do IX w. motyw ten nie jest uwzględniany w ikonografii. Hoogewerff uważa więc, że niemożliwe jest, aby sposób przedstawienia mozaiki pochodził z epoki konstantyńskiej. Nie może też być starszy od II poł. IX w. Skłania go to także do mniemania, iż wymiana mozaiki miała miejsce między 900 a 1290 r. Te dwie daty dzielą prawie cztery wieki, w związku z czym autor pragnie uściślić okres przeprowadzonych tego typu prac dokonujących przeglądu historii bazyliki i poszukując ewentualnych zleceńodawców.

Za pontyfikatu Stefana VI (896–899) kościół laterański został zniszczony „od ołtarza do samych bram” przez straszliwe trzęsienie ziemi. Po przypadkowych naprawach dopiero za Sergiusza III (904–911) zrekonstruowano pięć naw i odtworzono dekorację. Istniejące tam jeszcze trzy napisy świadczą o zasięgu tych prac<sup>19</sup>. Najobszerniejszy z nich, po obu stronach ołtarza, zawiera m.in. wykaz cennych darów ofiarowanych przez Sergiusza III – nie ma tam jednak wzmianki o nowej mozaice absydalnej<sup>20</sup>.

Wydaje się oczywiste, że nie ma tu mowy o jakimkolwiek przeoczeniu. Hoogewerff przypuszcza więc, że część bazyliki, znajdująca się poza ołtarzem – tzn. absyda – stanowiła jedyną partię budowli, która nie uległa zniszczeniu. W związku z tym Hoogewerff wątpi, aby papież Sergiusz III, zlecając prace rekonstrukcyjne, miał również nakazać odnowienie mozaiki. Przemawia za tym także – jego zdaniem – brak jakiegokolwiek przesłanki o tym, by za pontyfikatu Sergiusza III, jak i w ciągu całego X w. sztuka mozaikowa była praktykowana w Rzymie. W następnym stuleciu, tj. w XI w., będącym okresem wstrząsów i zamieszek, papieże nie mieli ochoty zajmować się sztuką monumentalną. Dopiero Paschalis II (1099–1118) sprowadził z Lewantu mistrzów mozaiki celem udekorowania niedawno odbudowanego kościoła św. Klemensa. Prace trwały od ok. 1115 r. aż do 1128 r., kiedy to konsekrowano nowy kościół. Kilkanaście lat później, w 1140 r., inna budowla w Rzymie – kościół św. Marii na Zatybrzu, otrzymała dekorację mozaikową, a ok. 1160 r. również kościół Santa Marija Nuova na Forum Romanum. Styl tych mozaik nie cechuje jednakże – jak twierdzi Hoogewerff – sześć głównych postaci z absydy laterańskiej. W związku z tym przypuszcza on, że mogły one powstać po 1160 r. Intryguje go też osoba papieża, za którego ponownie wydzwignięto sztukę mozaikową w Rzymie. Papieży było bowiem od 1143 r. do końca wieku aż piętnastu, w tym czterech antypapieży, ale żaden z nich nie zwraca uwagi autora analizy.

W roku 1198 papieżem został wybrany Lotario Conti, jako Innocenty III, który na mozaikę absydalną bazyliki św. Pawła za Murami (San Paolo fuori le Mura) przeznaczył znaczną sumę, tj. 100 funtów i 17 uncji złota. Wzmianka o tym pochodzi z listu jego następcy, Honoriusza III (1216–1227), do doży weneckiego, pisanego 23 I 1218 r.<sup>21</sup> Papież dziękuje doży za skierowanie do niego doświadczonego mistrza sztuki mozaikowej, prosząc jednocześnie o dwóch dalszych zdolnych pracowników, potrzebnych do terminowego ukończenia wielkiego dzieła w absydzie św. Pawła. (Najwidoczniej pozostało ono nie dokończone z powodu braku wyspecjalizowanych rzemieślników). Osta-

<sup>19</sup> O. Panvinio, *De praeceptis Urbis Romae basilicis quae Septem Ecclesiae vulgo vocantur*, Roma 1570, s. 108–115.

<sup>20</sup> J. Ciampini, *De sacris aedificis a Constantino Magno constructis*, Romae 1693, s. 42–48.

<sup>21</sup> *Regesta Honorii III*, éd. Giuseppe Presutti, cyt. za: Hoogewerff, *Il mosaico absidale* s. 306.

tecznie mozaikę wykończono po 1227 r. za czasów Grzegorza IX (1227–1241). Przedstawia ona Chrystusa „in throno Maiestatis Suae”, („na tronie w majestacie swoim”), z otwartą księgą żywota, spoczywającą na lewym kolanie, i z ręką prawą uniesioną w geście błogosławieństwa. Po obu stronach tronu stoją czterej apostołowie: Paweł i Łukasz po prawej, a Piotr i Andrzej po lewej. Znajdujące się w głębi dwie wysokie palmy uzupełniają kompozycję. U stóp Zbawiciela widać małą postać papieża Honoriusza III składającego pokłon.

Wcześniej jednakże została ukończona dekoracja absydy bazyliki św. Piotra na Watykanie (za pontyfikatu Innocentego III). Jak wiadomo, mozaika ta uległa zniszczeniu pod koniec XVI w., ale wykonane przedtem rysunki ukazują jej XIII-wieczny wygląd<sup>22</sup>. Umieszczona w półkolistej niszy przedstawiała Chrystusa siedzącego na tronie wysadzonym klejnotami, również z księgą żywota na lewym kolanie (tym razem zamkniętą), ze wzniesioną prawą ręką w geście błogosławieństwa. Święty Piotr i św. Paweł stali odpowiednio po lewej i prawej stronie. Pod tronem umieszczone były cztery rzeki rajskie, z których wodę piły dwa jelenie (podobne jak w bazylice św. Jana). Po obu stronach centralnej kompozycji widać było w głębi dwie wysokie palmy (tak jak u św. Pawła). Cała scena rozgrywała się pod rozgwieżdzonym niebem, które Hoogewerff wyobraża sobie w kolorze lazurowym. Na rysunku nie ma rzeki Jordan, w której powinny łączyć się cztery strumienie. W rajskim pasmie natomiast, który przedstawiono jako zieleniejące się pola, spędzają beztrudnie czas jakieś „duszki” zgrupowane parami. W dolnym fryzie mozaiki, jeżeli wierzyć miedziorytowi Ciampiniego z 1693 r. – na przodzie, na ołtarzu z baldachimem wzniesionym na wzgórzu zbawienia – znajdował się Agnus Dei z Krzyżem. Ze wzgórza tego biorą początek cztery rzeki raj. Po obydwu stronach stoją dwie postacie: papież Innocenty III oraz triumfujący Kościół Rzymski (*Ecclesia Romana* z *Vexillum*), są także dwie małe palmy, a na gałęziach jednej z nich jest feniks. Dalej występuje mistyczne stado dwunastu owieczek wychodzących z dwu miast.

Hoogewerff pragnie zwrócić uwagę na te elementy, które są wspólne trzem mozaikom głównych kościołów rzymskich – św. Piotra, św. Pawła i św. Jana – a także na dzielące je różnice, aby wykazać w końcu, że najważniejszych zmian w mozaice św. Jana na Lateranie dokonano również za pontyfikatu Innocentego III. Najpierw jednakże proponuje rozpatrzeć różnice między wspomnianymi mozaikami. W kościołach św. Piotra i św. Pawła pojawia się Chrystus „in Maestate Sua”, z aureolą krzyżową, siedzący na tronie „wymierzania sprawiedliwości”. W kościele św. Jana zaś w części centralnej dominuje krzyż. W absydzie św. Piotra są współobecne dwie postacie – św. Piotr i św. Paweł, u św. Pawła cztery – św. Piotr i św. Paweł, św. Andrzej i św. Marek, a na Lateranie sześć – w pobliżu środka Maria i Jan Chrzciciel, po lewej stronie – św. Piotr i św. Paweł, po prawej św. Jan Ewangelista i św. Andrzej. Odmienność dotyczy także występowania palm. W bazylice na Watykanie i na mozaice św. Pawła widać dwie palmy po bokach centralnej kompozycji, w kościele św. Jana zaś nie ma ani jednej. Hoogewerff chcąc być obiektywny zwraca jednakże uwagę, że ikonografia *Deesis* wyklucza te drzewa. Po wykazaniu różnic dzielących te trzy mozaiki Hoogewerff przechodzi następnie do wykazania ich podobieństw.

<sup>22</sup> Ciampini, *De sacris aedificis*, tab. XIII, s. 42.

We wszystkich bazylikach proporcje między dużymi postaciami a dysponowanym miejscem są jednakowe, a ich postawy identyczne. Takie same są też zwoje z odpowiednimi cytatami, które postacie te trzymają w lewej dłoni, z wyjątkiem Matki Boskiej i Jana Chrzciciela, którzy – w ich ściśle określonej funkcji błagających – nie mają zadania „dawania świadectwa”. Układ fałd (udrapowanie) i postawy pozostałych świętych, jak też założenie stylistyczne ich ustawienia są identyczne we wszystkich trzech przypadkach. Wyobrażenie raju wreszcie, „nowej ziemi pod nowym niebem” (Ap 21, 1; Is 65, 17), we wszystkich trzech bazylikach wskazuje wyraźnie, że artyści mieli oczom wiernych przedstawić – według Hoogewerffa – spełnienie wielkiej obietnicy danej przez Jezusa powrotu w dniu sądu ostatecznego.

Można teraz – jego zdaniem – rzeczywiście wysunąć hipotezę, że nie tylko mozaiki absydalne św. Piotra i św. Pawła za Murami zostały opracowane za czasów Innocentego III i za jego przyzwoleniem. Tenże papież zlecił także odnowienie monumentalnej mozaiki, istniejącej już od wieków, w swoim kościele metropolitalnym na Lateranie. Ukazane podobieństwa stylistyczne i ikonograficzne potwierdzają, że te trzy dekoracje noszą na sobie wyraźne wpływy tego samego okresu historii sztuki. Znamienne jest – nadmieniam przy tym Hoogewerff – że kult Świętego Oblicza datuje się od czasów Innocentego III. Wtedy też pojawiło się ono w górnej części muszli absydy.

Autor oczywiście zgadza się z zarzutem, że nie ma żadnego dokumentu, który mógłby podeprzeć postawioną powyżej hipotezę. W jej obronie stwierdza jednakże, że również w przypadku mozaiki watykańskiej brakuje jakiegokolwiek wzmianki świadczącej o jej wykonaniu za czasów Innocentego III, choć wiadomo powszechnie, że dokonano tego właśnie za jego pontyfikatu.

Powracając do mozaiki laterańskiej autor zaznacza, że na polecenie Mikołaja IV, o czym świadczą zachowane do dziś inskrypcje, była ona poddana przeglądowi i na nowo zmodyfikowana. Prace te wszakże tylko unowocześniły tę kompozycję. Jeżeli przypuszczenie to jest uzasadnione, to – zdaniem Hoogewerffa – mozaika absydalna św. Jana na Lateranie odzwierciedla w swoich głównych zarysach ponowny rozkwit, pod wpływem weneckim, sztuki mozaikowej w Rzymie.

Jeżeli XIII-wieczni artyści mieli powód, aby otaczać szacunkiem wizerunek Chrystusa, to jak wyglądała poprzednia dekoracja monumentalna, której część stanowił ten wizerunek? Do jakiej epoki zalicza się ta mozaika? Pomocą w odpowiedzi na to pytanie będzie wykazanie możliwego do przyjęcia okresu powstania mozaiki.

Dekoracja św. Jana, jak już to pokazano, nie sięgała epoki konstantyńskiej. Możliwe jest, że IV-wieczna bazylika swą dekorację mozaikową otrzymała także i w absydzie. Nie wiadomo jednak, jaki miała charakter<sup>23</sup>. Pewne światło mogłaby rzucić inskrypcja, o której położeniu wiadomo, że, „in Laterano [...] in throno”<sup>24</sup>. Mówi się w niej o pracach zleconych przez Flawiusza Feliksa, konsula z 428 r., i jego małżonkę Padusję. Inskrypcja nie informuje wszakże o rodzaju przeprowadzonych prac.

Dokładnej wzmianki o absydzie dostarcza żywot papieża Leona I, w którym czytamy, że po grabieży Rzymu w 455 r. przez Wandalów pod wodzą Genzeryka, papież rozkazał zrekonstruować absydę („[re]fecit cameram basilicae constantiniana”) <sup>25</sup>. Nie

<sup>23</sup> LP éd. Duchesne, t. I, s. 172: [Sancti Silvestri papae] temporibus fecit Constantinus Augustus basilicas istas, quas et ornavit [...] basilicam Constantinianam, ubi posuit ista dona“.

<sup>24</sup> *Inscriptiones Christianae Urbis Romae* (dalej: IChUR), éd. G. B. De Rossi, t. II, Roma 1888, s. 149.

<sup>25</sup> LP éd. Duchesne, t. I, s. 239.

ma jednak wzmianki o mozaice. Można jednakże założyć – zdaniem Hoogewerffa – że wykonano ją wkrótce po tym wydarzeniu. Papież polecił bowiem udekorować „a mosaico” dwie bazyliki, św. Piotra i św. Pawła. Według Hoogewerffa wizerunek Zbawiciela jest także bez wątpienia pozostałością tej dekoracji. Autor następnie analizuje ten wizerunek. Jest to twarz brodata, surowa, o włosach gęstych i ciemnych, otoczona wielką złotą aureolą, nie mającą w tle krzyża, co może wskazywać na antyczne pochodzenie. Oczy są skupione, wielkie, otwarte. Linie twarzy zdecydowane, bynajmniej nie sztywne, uwydatniają modelowanie w kilku planach, co nie ma miejsca w przypadku pozostałych postaci mozaiki. Szata jest koloru purpurowego, miękkość fałd, zauważalna nawet we współczesnej kopii, jest szczególnie godna uwagi.

Podobnego Chrystusa, w zbliżonej pozycji, z wielkim złotym nimbem o białej obwódce, o szacie jasnopurpurowej, o miękkich fałdach, można zobaczyć w kościele św. Kosmy i Damiana. Hoogewerff wysuwa więc hipotezę, że ta sławna mozaika z czasów papieża Feliksa IV (526–530) nie jest niczym innym jak powtórzeniem starożytnej mozaiki absydalnej z bazyliki konstantyńskiej. W kościele św. Kosmy i Damiana widać Chrystusa zstępującego „cum nubibus”, podczas gdy Paweł po prawej stronie i Piotr po lewej przedstawiają świętych „Anargyrii” utytułowanych, którzy zakrytymi rękami składają Zbawicielowi ofiarę z wieńców.

Hoogewerff przypuszcza, że przed 526 r. aż do początku XIII w. w rzymskiej bazylice metropolitalnej istniała mozaika absydalna podobnego typu. Jego zdaniem to właśnie ona wywarła duży i trwały wpływ na inne absydy rzymskie. Naśladowano ją co najmniej dziesięć razy. Nie mogła się z pewnością do tego przyczynić mozaika z kościoła św. Kosmy i Damiana, nie tak uczęszczanego i z pewnością nie zaliczającego się do głównych kościołów Rzymu.

Można powiedzieć, że wpływ pierwotnej mozaiki z Lateranu odradzał się kolejno aż dwa razy: w I poł. IX w., kiedy to z inicjatywy Paschalisa I (817–824) dokonano aktu dekoracji bazyliki św. Praksedy oraz kościoła Santa Cecilia in Trastevere analogicznymi kompozycjami. Jego następcą, Grzegorz IV (827–844), uczynił to samo, kiedy dekorowano kościół św. Marka (ta mozaika była surowa w swym zarysie). Jasna jest intencja papieża fundatora, aby kościół, w którym spełniał funkcję prezbitera, doprowadzić do stanu dorównującego bazylice Zbawiciela. W wieku XI tę samą kompozycję wykorzystano przy pokryciu fresku absydy w kościele opactwa Castel Sant’Elia opodal Nepi, a w 1111 r., lub nieco później, w absydzie bazyliki św. Sylwestra w Tivoli. Prawie identyczna kompozycja istnieje też w kościele San Lorenzo in Lucina (z ok. 1150 r.), a także w San Giovanni a Porta Latina (Celestyn III, 1191–1198).

Wszystko to dowodzi – jak twierdzi Hoogewerff – że chodzi tu nie tylko o zespół dekoracyjny o najwyższym znaczeniu, ale także o pochodzenie ikonograficzne, nie będące czymś przypadkowym, lecz mające charakter imperatywny. Układ ten nie ogranicza się zresztą do absydy, rozciąga się również na łuk triumfalny, gdzie u szczytu pojawia się Baranek z Krzyżem na tronie w majestacie. Baranek umieszczony jest między siedmioma płonącymi lampami, a otaczają je cztery symboliczne zwierzęta. Na dole zaś, po lewej i po prawej stronie, znajduje się dwudziestu czterech starców w białych szatach, którzy w pozycji stojącej adorują Chrystusa i trzymają w rękach wieńce, aby złożyć z nich ofiarę u tronu (Ap 4, 4–11). Pod wspaniałą postacią Odkupiciela, który zstępuje z obłoków, ukazując prawą ręką feniksa siedzącego na palmie, Hooge-



werff widzi jeszcze Baranka stojącego na górze Sion, z której wytryskują strumienie życia (Ap 14, 1; 21, 6), a także dwanaście owieczek, wychodzących z dwóch miast: Jeruzalem i Betlejem.

Autor stwierdza dalej, że oryginalna absyda bazyliki konstantyńskiej powstała w wyniku syntezy ikonograficznych elementów wczesnochrześcijańskich. Następnie, w kilku zdaniach, omawia te elementy. Jest zatem – jego zdaniem – „Adventus in Gloria”, wspaniały motyw, który może być określony jako wypełnienie Obietnicy Ewangelicznej, polegającej na powrocie Zbawiciela w dniu sądu ostatecznego. Później zostaje on zastąpiony sceną „Maiestas Domini”. W najstarszych zabytkach temat „Adventus in Gloria” jest ściśle związany z przedstawieniem „Traditio legis”, w związku z czym Hoogewerff przedstawia liczne przykłady tego motywu, które mogą podbudować i zobrazować jego rekonstrukcję absydy św. Jana<sup>26</sup>, m.in. sarkofag Stilihona z kościoła św. Ambrożego w Mediolanie z ok. 395 r. Przedstawia on Chrystusa w Mieście Niebiańskim pośród stojących dwunastu apostołów, przekazującego św. Piotrowi (na plecach ma ozdobny krzyż) Księgi Prawa. U podnóża góry, na której stoi Chrystus, widać Baranka, a u nóg poszczególnych apostołów znajduje się – jak na fryzie w kościele św. Kosmy i Damiana – dwanaście owieczek, wychodzących z dwóch miast.

„Traditio legis” przedstawiane jest w katakumbach zaledwie kilka razy. Szczególnego znaczenia nabiera natomiast – według Hoogewerffa – grafitto z Anagni (il. 2) z ok. 400 r. Pośrodku, na tle obłoków, widzimy postać Zbawiciela stojącego w towarzystwie dwóch apostołów, Piotra i Pawła, na Górze Zbawienia. Cała ta grupa umieszczona jest pomiędzy dwiema palmami, pod którymi znajdują się stada owieczek. Podobnych tematów dostarczają sarkofagi z Rawenny, dekoracja z lewej absydy mauzoleum św. Konstantyny, a także szklane naczynia fondi d’oro. Mogły one – sądzi Hoogewerff – dokładnie przedstawiać wygląd antycznej mozaiki w absydzie Salvatora na Lateranie, podobnie jak ampułki z Monza i z Bobbio mogły przedstawiać główne pomniki Ziemi Świętej.

Przypuszczenie Hoogewerffa co do pierwotnego wyglądu mozaiki św. Jana na Lateranie pogłębia także dekoracja z absydy kościoła Santa Andrea Cata Barbara Patricia, zwanego również z powodu bezpośredniej bliskości bazyliki S. Maria Maggiore („iuxta Praesepe”). Około 475 r. za pontyfikatu Symplicjanusa (468-483) kościół Santa Andrea Cata Barbara po ozdobieniu jego wnętrza mozaikami i intarsjami został przekazany wiernym przez Flawiusza Valilę, z pochodzenia Gota. Dekoracja z absydy znikła w 1686 r., jednak dzięki opisowi Benedetta Melliniego z ok. 1650 r. i rysunkom Giuliana da Sangallo znany jest dzisiaj jej ówczesny wygląd<sup>27</sup>. Przedstawienie to w ogólnych zarysach odpowiadało kompozycji z kościoła św. Kosmy i Damiana. Pośrodku

<sup>26</sup> Rozważając użycie motywu „Traditio legis” Hoogewerff oparł się na pracy F. Van Der Meera *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Citta del Vaticano 1938, s. 43–63.

<sup>27</sup> Opis Benedetta Melliniego znajduje się w *Codice Vaticanus Latini 11905*. Szczególnie ważne są rysunki zachowane w zbiorach zamku Windsor – Kolekcja Dal Pozzo (Windsor, vol. 165: *Mosaici antichi* 1, fot. 94, nr inw. 9033; vol. 166, fot. 64, nr inw. 9172). Są one objaśnione przez G. Luglię i Th. Ashby'ego w *La basilica di Giunio Basso sull'Esquilino* („Rivista di archeologia cristiana”, 9 (1932), s. 221–255; *La decorazione*, s. 244–255; fig. 17 (Windsor, nr inw. 9172), fig. 18 (Windsor, nr inw. 9033); por. także: J. Ciampini, *Vetera monumenta a Constantino Magno constructis*, t. 1, Romae 1690–1699, s. 98, 272, tab. XXIV, XXV.

widać Chrystusa zstępującego na nową ziemię. Po obu jego bokach trzy wielkie postacie świętych w pozycji stojącej, ze zwojami w ręku. Części górna i środkowa mozaiki, przedstawiające głowę Zbawiciela, rozsypały się po 1600 r. Odnowienia, tj. ponownego połączenia tej części z mozaiką i uzupełnienia braków kolorowym freskiem, dokonano w 1630 r. Wtedy też dodano krzyżową aureolę, nie odpowiadającą jednakże oryginalnej. Brak jest palm po bokach, ale możliwe, że zostały one pominięte na rysunkach. Kompozycja ta nie była wzorem dla mozaiki z kościoła św. Kosmy i Damiana, obie bowiem wywodziły się, jedna niezależnie od drugiej, od dekoracji bazyliki laterańskiej.

Podsumowując swoje rozważania Hoogewerff przyjmuje następujący wygląd dekoracji absydy św. Jana: pośrodku – otoczony czterema apostołami – stoi Odkupiciel. Towarzyszy im prawdopodobnie fundator bazyliki – Konstantyn i ówczesny papież – Sylwester. Dekoracja, podobnie jak w kościele św. Kosmy i Damiana i w kościele św. Praksedy, zawiera elementy o charakterze symbolicznym. Hoogewerff potwierdza też wysunięte uprzednio datowanie tej mozaiki na pontyfikat papieża Leona I (440–461).

Hoogewerff uwypukla znaczenie następującego faktu. Skoro przez długi okres, bo aż do końca XII w., w wielu kościołach (wspomnianych wcześniej) wzorowano się na mozaice laterańskiej, to prawdopodobnie dopiero po 1200 r. została ona zastąpiona inną kompozycją ikonograficzną, nową i odmienną.

Nasuwa się pytanie, dlaczego dokonano wtedy „odcięcia głowy” od boskiej postaci Zbawiciela. Według Hoogewerffa uczyniono tak pod wpływem pobliskiej mozaiki z Oratorium św. Wenancjusza (Jan IV, 640–642), przedstawiającej popiersie Zbawiciela pośród porannych różowych obłoków.

\*

W wyniku badań nad relikwiarzem z Pola T. Buddensieg zaprezentował własną wizję pierwotnej mozaiki z absydy bazyliki na Lateranie. Uważa on, że wiąże się ona – tak samo jak mozaika watykańska – nierozzerwalnie z tym dziełem sztuki V-wiecznej<sup>28</sup>. Swoje rozważania wyprowadza z innego stanowiska niż wielu dotychczasowych badaczy, całkowicie bowiem wyklucza główną kompozycję mozaiki w jej obecnym stanie, jako tę, która mogła – w ogólnych zarysach – zachować wygląd pierwotnej dekoracji. Za punkt wyjścia przyjmuje kompozycję z przedniej ścianki relikwiarza z Pola (il. 3). Przedstawia ona „pusty”, bogato zdobiony tron, przy którym stoi procesja sześciu apostołów (po trzech z każdej strony). Dwaj z nich, znajdujący się najbliżej tronu, to z pewnością Piotr i Paweł. Wszyscy apostołowie jedną ręką wykonują gest aklamacji, w drugiej natomiast trzymają zwinięty zwój. Obok każdej z postaci widać rozłożystą palmę. Przed tronem wznosi się pagórek, z czterema strumieniami, na którym stoi Baranek Boży. Ponad całą sceną, po obu stronach zamka zamykającego relikwiarz, ukazane są cztery owieczki wychodzące z bram miejskich (po dwie z każdej).

W związku z tą kompozycją Buddensieg stawia pytanie: jaką ukazuje ona scenę, skoro tylna ścianka przedstawia konfesję, a przykrywa absydę św. Piotra? Pomocą w udzieleniu odpowiedzi na to pytanie jest rozważenie najpierw aspektów tejże dekora-

<sup>28</sup> T. Buddensieg, *Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*, „Cahiers Archéologiques”, 10 (1959), s. 168–182.

cji. Na początku chce przybliżyć punkt widzenia na styl tej sceny, występującej także w kompozycjach dekorujących sarkofagi epoki teodozjańskiej. Stwierdza jednak, że nie można stawiać obok siebie monotonnych procesji apostołów na sarkofagach i pełnej ruchu procesji na relikwiarzu. Co więcej, ikonografia sarkofagów zdaje się „ignorować” temat „pustego” tronu Chrystusa. Argumentem potwierdzającym ten wywód jest – według Buddensiega – praca F. Gerkego, który porównuje tę scenę do mozaik z baptysterium Ariańskiego w Rawennie, gdzie procesja apostołów kieruje się do „pustego tronu”<sup>29</sup>. Jednak i tam jednostajność figur przeciwstawia się stylem i typem ekspresji ruchów apostołów z Pola.

Buddensieg – jak się zdaje – odrzuca tym samym supozycje niektórych uczonych, jakoby relikwiarz ukazywał fragment mozaiki z kopuły wspomnianego baptysterium. Tak samo jak Gerke uważa, że przedstawienie na małym relikwiarzu było bardziej ożywione od kompozycji dekorującej budowlę monumentalną.

Omawiany przez Buddensiega relikwiarz podobny jest do mozaiki z absydy bazyliki S. Andrea Cata Barbara Patricia na Eskwilinie, ufundowanej przez Flawiusza Valilę za pontyfikatu Symplicjanusa, znajdującej się w tej świątyni do 1693 r.<sup>30</sup> (Na grawiurze, którą w 1693 r. opublikował Ciampini, ukazane są jej fragmenty). Mozaika przedstawia Chrystusa stojącego na rajskim wzgórku i trzech apostołów zbliżających się do niego. Jeśli porównamy tę mozaikę z relikwiarzem, to uderzy nas podobieństwo obu procesji apostoelskich. Gest, ruch i ubiór dwóch figur Piotra są bardzo podobne. Tak na mozaice, jak i na relikwiarzu prawa ręka wysuwa się z fałdy szaty, w lewej ręce natomiast znajduje się rozwinięty do połowy zwój. Stojący na skrzyneczce apostoł obrócony jest twarzą w stronę sąsiedniej postaci. Tak samo ukazany jest na mozaice. Można uchwycić też i inne osobliwości stylu mozaiki.

Te same podobieństwa można dostrzec również na mozaikach kilku kościołów w Rzymie, tj. S. Andrea Cata Barbara Patricia, św. Kosmy i Damiana (VI w.), św. Cecylii (IX w.), S. Francesca Romana, a także w absydzie Lateranu (XIII w.). Prawie całe tysiąclecie, bo aż 850 lat, dzieli te dwa dzieła. Mimo to nie ma wątpliwości, że grupy trzech apostołów, usytuowanych na prawo i na lewo w strefie okien, odpowiadają schematowi skrzyneczki z Pola. Oczywiście jest podobieństwo pomiędzy figurą ostatniego apostoła na prawej stronie mozaiki a tą, która odpowiada jej na relikwiarzu. Profil, gest zamyślenia ręki, załamania szaty (rękawa) na łokciu wyraźnie świadczą o wspólnym prototypie. W figurze Bartłomieja, która odpowiada figurze Piotra, można jedynie domyślać się antycznego prototypu Piotra z Pola, tak dalece bowiem szaty zostały niedokładnie oddane (układ źle zrozumiany przez kopistę). Nie dotyczy to figury osoby następnej, która na obu zabytkach przedstawiona jest z zachowaniem podobieństwa rysów, precyzyjnym i dokładnym. Niewyraźny związek jest natomiast w stosunku do figury Jakuba, który raczej mało przypomina figurę Pawła.

Buddensieg zastanawia się następnie, dlaczego w 1290 r. Torriti podjął się odtworzenia, bez większych zmian, kompozycji z końca starożytności. Odpowiedzi szuka w wyglądzie pierwotnej kompozycji tej absydy. Aby jednak tego dokonać, chce najpierw zmodyfikować pogląd Hoogewerffa. Opiera się przy tym na stwierdzeniu, że pokre-

<sup>29</sup> F. Gerke, *Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der Theodosianisch-Honorianischen Zeit*, „Rivista di archeologia cristiana”, 12 (1935), s. 153–154.

<sup>30</sup> Ciampini, *Vetera monumenta*. I, pl. LXXVI.

wieństwo między kompozycjami S. Andrea Cata Barbara Patricia a św. Kosmy i Damiana nie jest tak wyraźne, żeby móc mówić o wspólnym modelu. W Santa Andrea znajduje się tylko wizerunek akłamacji Chrystusa przez apostołów, u św. Kosmy i Damiana zaś temat ikonograficzny jest inny. Dwóch apostołów ceremonialnie przedstawia Chrystusowi dwóch świętych tytularnych niosących w swych spowitych płaszczykach „quaremia“.

Jeśli więc uzna się, że istnieje związek między pierwotną absydą Lateranu a absydami Santa Andrea i św. Kosmy i Damiana, to można tylko przyjąć to, że absyda Lateranu odtworzyła albo „Acclamatio“ typu Santa Andrea, albo „Intercessio“ typu św. Kosmy i Damiana. Buddensieg wnioskuje więc, że Hoogewerff nie dostrzegł więzów łączących skrzyneczkę z Pola z absydą Santa Andrea i sześcioma figurami apostołów w niższej strefie absydy Lateranu. Ponieważ uważał, że absyda powstała za czasów Leona I – co oznacza, że mozaika była późniejsza od relikwiarza – stanął więc przed problemem wspólnego ich prototypu.

W związku z tym Buddensieg podjął raz jeszcze analizę dziewięciu postaci, ustawionych między oknami. Zwrócił uwagę, że sześciu apostołów zewnętrznych różni się od trzech wewnętrznych. Podczas gdy osoby przedstawione wewnątrz mają twarze nieruchome i bez wyrazu, to zewnętrzne postacie ukazane są w trakcie ożywionej dyskusji. Tak samo wyobrażeni są apostołowie na relikwiarzu i w absydzie Santa Andrea. Mogli oni zwracać się do centralnego przedstawienia Chrystusa lub „pustego“ tronu, aczkolwiek w absydzie Lateranu brak obecnie takiego obrazu.

Podobny układ figur apostołów widać w niższej strefie absydy św. Pawła, której ozdabianie rozpoczęto za Innocentego III, a zakończono za pontyfikatu Honoriusza III (1216–1227). Dwanaście figur skierowanych jest w stronę „pustego“ tronu, wznoszącego się w połowie wąskiego fryzu kompozycji, w samej zaś muszli absydy cztery inne figury apostołów otaczają Chrystusa. Tak więc mozaika ta dodaje ewangelistów do liczby apostołów. W wyższej strefie absydy św. Jana ukazani są czterej apostołowie, ale strefa niższa liczy tylko dziewięć postaci.

Wiadomo, że okna absydy Lateranu zostały wybite za życia Torritiego (Mikołaj IV, 1288–1291). Wydaje się więc, że Torriti w trosce o zachowanie układu kompozycji antycznej pozostawił nie naruszone figury (po trzy), umiejscowione na dwu końcach strefy niższej, z tym że przebicie okien spowodowało zniszczenie trzech figur apostołów. Innym śladem prac Torritiego są różnice w wyglądzie palm zewnętrznych (sześć) i wewnętrznych (także sześć). Na podstawie tych rozważań można stwierdzić, iż sytuowane wewnątrz strefy niższej trzy figury apostołów zostały domalowane przez Torritiego, a sześć figur zewnętrznych pochodzi z kompozycji poprzedniej.

Umiejscowienie apostołów w partii niższej muszli absydy, a tym samym w bardzo małej skali, co umieszcza ich na drugim planie w stosunku do sceny w samej absydzie, jest – zdaniem Buddensiega – średniowieczne i wydaje się być nie znane w okresie wczesnego chrześcijaństwa. W absydach wczesnochrześcijańskich jest to rząd owiec, który znajduje się w strefie niższej jako alegoryczna replika figur apostołów z absydy. Według Buddensiega za pontyfikatu Innocentego III lub jego następcy, Honoriusza III, fryz z owcami zastąpiono rzędem apostołów. W czasie odnowy Lateranu rząd owiec został przeniesiony i umieszczony – średniowiecznym zwyczajem – przy rajskich rzeckach. Natomiast w 1200 r. na miejscu zarezerwowanym dla owiec umiejscawia się

sześciu apostołów, tych samych, którzy w absydzie Santa Andrea zajmują miejsce sześciu głównych figur absydy Lateranu. Jeśli uważnie przypatrzeć się tym sześciu figurom, widocznym jeszcze w absydzie bazyliki, to rozpoznamy w nich apostołów ze skrzyńeczki z Pola. Święty Paweł z absydy Lateranu odpowiada dokładnie figurze św. Pawła na kufierku z Pola i z absydy Santa Andrea. Święty Andrzej (w prawym rogu) został przedstawiony podobnie jak figura zamyślonego apostoła na relikwiarzu, z tą tylko różnicą, że na mozaice trzyma w ręce zapisany rulon, a jego prawe ramię jest nieco krótsze. Te same charakterystyczne elementy (ruch, fałdy szat na piersi, gesty) można zauważyć zarówno w postaci św. Jana Ewangelisty z Lateranu i w figurze centralnej kufierka, jak też w figurze z mozaiki Santa Andrea. Pewne analogie dostrzegamy także pomiędzy figurą Jana Chrzyciela a figurą Piotra na relikwiarzu.

Buddensieg analizuje też postać Marii. W wyniku badań przeprowadzonych przez A. L. Frothinghama odkryto starszą warstwę mozaiki pod bizantyjską figurą Marii<sup>31</sup>. Torriti nie zmienił, jak to przypuszczał Müntz, błagalnego gestu ręki Dziewicy w gest wstawiennictwa względem figury papieża (dodanej), ale obdarzył Marię nowym prawym ramieniem. Dawne prawe ramię było dobrze zachowane, ale przez obrót nadany ręce zmieniło się w lewe ramię. Można sobie wyobrazić, że pierwotnie lewa ręka była nieco podniesiona i prawdopodobnie zakryta przez potrójną fałdę szaty, tak jak ręka Pawła na kufierku z Pola i w absydzie Santa Andrea. Torriti usunął tę rękę i wydłużył szatę w górę, co pozbawiło draperię właściwie oddanego ufałdowania szaty.

Jeśli weźmiemy pod uwagę motyw ruchu, którego przedstawienie bizantyjskie sceny Deesis nie daje ani Marii, ani Janowi, to stwierdzimy, że pod postacią Marii autorstwa Torritiego znajdowała się figura Pawła wczesnochrześcijańskiego, tak samo jak pod postacią Jana autorstwa Torritiego – figura antycznego Piotra.

Nasuwa się zatem wniosek, że wzorem dla figur wykonanych w czasach Innocentego III były V-wieczne figury, podobne do tych, które są na skrzyńeczce z Pola i w absydzie Santa Andrea.

Tak więc geneza absydy Lateranu – zdaniem Buddensiega – przedstawia się następująco: rząd apostołów z kufierka z Pola powtarza schemat kompozycji z absydy Santa Andrea, z S. Francesca Romana i z XII-wiecznej partii fryzu apostołów w absydzie Lateranu. Sześć postaci apostołów umieszczono w ich obecnym miejscu w tym czasie, kiedy scenę Deesis wprowadzono do absydy jako jej centralny motyw, a skrócony fryz baranków umieszczono w górnej partii mozaiki. Ograniczono się więc do przedstawienia fryzu wyższego i niższego kompozycji absydalnej. Figury Marii i Jana zajęły tradycyjne miejsca Piotra i Pawła, którzy – podobnie jak Jan Ewangelista i Andrzej – zajęli znajdujące się w tyle dawne miejsce apostołów anonimowych. W przypadku figury Pawła zachowano jego pierwotny kształt, a dla nowych figur wykorzystano istotne elementy grupy apostołów. Na poparcie tej hipotezy Buddensieg wskazuje na przykład z Oratorium św. Wenancjusza na Lateranie, gdzie Chrystus jest otoczony przez postacie aniołów.

Kolejnym problemem, analizowanym przez Buddensiega, jest przedstawienie, które zdobiło centrum mozaiki. Widzi trzy możliwości: w centrum absydy na Lateranie, podobnie jak na kufierku uwidoczniiony był niebiański tron; stojący Chrystus – jak

<sup>31</sup> A. L. Frothingham jr., *Mosaics of the Facade of S. Paolo fuori le mure of Rome*, „American Journal of Archeology”, 1 (1885), s. 357.

w absydzie Santa Andrea (hipoteza Hoogewerffa); wielki „*crux gemmata*“ – być może zwieńczony medalionem z wizerunkiem Chrystusa. Autor skłania się do myśli, że w tym przypadku to właśnie kuferek z Pola ukazuje stan pierwotnej kompozycji absydy z Lateranu.

Trudno jest traktować absydę Santa Andrea jako koncepcję oryginalną. Wydaje się bowiem, że jest to późniejsza kompilacja dwóch scen: „*Traditio*“ z Chrystusem oraz „*Acclamatio*“ przed niebiańskim tronem.

Z kolei na rzecz „*Sedes celsa Dei*“ w absydzie Laterenu przemawia nie tylko dokładność w oddaniu detali absydy Lateranu na relikwiarzu z Pola, ale i znaczna liczebność występowania przedstawień tronu niebiańskiego w Italii począwszy od I poł. V w. Buddensieg wymienia przykłady na poparcie swojego twierdzenia: baptysterium Ariańskie w Rawennie (procesja apostołów uwieczniona jest w pobliżu tronu – na kopule), luneta w kaplicy S. Matrona in Prisco w pobliżu Capui („pusty“ tron jest położony pomiędzy dwoma symbolami ewangelistów), a także łuk triumfalny w S. Maria Maggiore (również ukazany jest tron). Interesujące wydaje się spostrzeżenie Buddensiega, że w tym ostatnim zabytku, tj. w S. Maria Maggiore, znajduje się nie tylko tron, ale i „*Acclamatio*“ apostołów, którzy rzeźbą swych figur odpowiadają figurom z kufereka z Pola. Jeśli kompozycja skrzynki z Pola jest bardziej kompletna, to kompozycja z mozaiki jest bardziej bogata. Zawiera bowiem nie tylko tron i dwóch apostołów, ale też i symbole ewangelistów, które widać także w S. Prisco. To wszystko świadczy o istnieniu wspólnego prototypu.

Inskrypcja w absydzie S. Crisogono w Rzymie wyjaśnia wprowadzenie tronu niebiańskiego w dekoracje absyd. Sylloge Lauerhamensis przekazuje następującą inskrypcję „in throno Sci Crisogoni“: „*Sedes celsa d[ei] praefert insignia XRI/Quod Patris et Filii creditur unus honor*“<sup>32</sup>. Tak więc w absydzie S. Crisogono z poł. V w. znajdował się obraz tronu niebiańskiego, podczas gdy w Santa Andrea (powstałej w latach 463–483) była procesja apostołów. Te właśnie dwa tematy zostały uwiecznione na skrzyńeczce z Pola, a wzorem dla ich układu była pierwotna absyda Lateranu.

Kiedy więc krzyż i popiersie Chrystusa znalazły się na mozaice absydy z Lateranu? Według wszelkiego prawdopodobieństwa wydarzenie to miało miejsce w poł. VII w. za pontyfikatu Teodora (642–649), następcy Jana IV (640–642), kiedy to wykonano mozaikę w absydzie S. Stefano Rotondo. Znajdujący się na niej wielki „*crux gemmata*“ z popiersiem Chrystusa przypomina wizerunki na ampułkach z Monza. Za pontyfikatu Teodora ukończono także dzieło w Oratorium św. Wenancjusza na Lateranie.

Nie istnieją żadne źródła pisane na temat prac w absydzie Lateranu, ale to właśnie w VII w. mają miejsce translacje relikwii na Lateran, co spowodowało w 653 r. zmianę wezwania bazyliki. Od tego roku bazylika funkcjonowała pod wezwaniem św. Jana. Translacja do Rzymu relikwii męczenników dalmackich za pontyfikatu Jana IV była okazją do dekoracji absydy Oratorium św. Wenancjusza. Możliwe, że – za pontyfikatu Innocentego III (1198–1216) – krzyż w absydzie otrzymał ten kształt, jaki posiada dzisiaj. Identyczną formę „krzyża na tronie“ obserwujemy w XIII-wiecznym kościele św. Aleksego w Rzymie.

<sup>32</sup> *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres* (dalej: ILChV), éd. E. Diehl, Berlin 1925–1931, nr 1956; IChUR, s. 152, nr 27.

W związku z powyższymi rozważaniami nasuwa się pytanie, czy na „pustym“ tronie znajdował się „*crux gemmata*“, jak w S. Maria Maggiore? Czy krzyż ten był zwieńczony medalionem z Chrystusem, unoszonym przez aniołów i otoczonym symbolami ewangelistów? Gdyby tak było, to przypuszczalnie absyda Lateranu zawierałaby motywy, które możemy zobaczyć na wąskich łukach S. Maria Maggiore i św. Pawła, w kaplicy S. Matrona in Prisco w Capui (w czterech lunetach pod sklepieniem – popiersie Chrystusa, „pusty“ tron, „*crux gemmata*“ i symbole ewangelistów). Z tych wszystkich hipotez najbardziej możliwa do przyjęcia wydaje się być ta z „*Sedes celsa Dei*“.

Buddensiega interesuje ponadto okres powstania mozaiki. Podstaw do rozważań nad datacją dostarczyła mu obok relikwiarza z Pola dekoracja łuku triumfalnego S. Maria Maggiore, a także mozaika ze strony wewnętrznej muru wejściowego św. Sabiny. (Mozaika z tego ostatniego znana jest z grawiury Ciampiniego<sup>33</sup>). Istnieją dwie wersje datacji jej powstania: albo koniec pontyfikatu Celestyna I (422–432), albo początek pontyfikatu Sykstusa III (432–440).

Buddensieg stara się przybliżyć charakter tej dekoracji, aby lepiej udokumentować jej znaczenie porównawcze z dekoracją laterańską. W czasach Ciampiniego obok personifikacji Kościoła, „*Ex gentibus*“ i „*Ex circumcissione*“ – widocznych jeszcze teraz – znajdowały się tam również dwie inne figury, a przy oknach – symbole czterech ewangelistów. Postać z prawej strony ze względu na podobieństwo identyfikowana jest z zamyśloną postacią apostoła z prawej strony przedniej ścianki relikwiarza z Pola. Z kolei postać z lewej strony niewątpliwie odpowiada apostołowi z lewej strony relikwiarza. Tak więc istnienie ok. 430 r. kompozycji w S. Maria Maggiore i w kościele św. Sabiny, które przypominają apostołów z kufierka z Pola i z absydy Lateranu, ma niewątpliwie wpływ nie tylko na ustalenie daty wykonania kufierka, ale i na powstanie dekoracji pierwotnej mozaiki z absydy św. Jana.

W związku z tym Buddensieg wątpi o słuszności daty proponowanej przez Hoogewerffa, który powstanie mozaiki (po 455 r.) umiejscawia w okresie pontyfikatu Leona I. Choć przekonany jest, że już za Sykstusa III (432–440) dokonano skrótów kompozycji, to jednak nie precyzuje swoich racji. Niestety, żadna IV-wieczna mozaika nie dotrwała do naszych czasów. Także liczne sarkofagi teodozjańskie nie wykazują jakichkolwiek związków z kompozycją z Lateranu. Kiedy więc – pyta Buddensieg – jeśli nie za Konstantyna, jak uważało wielu uczonych, i nie za Leona I, jak chciał Hoogewerff, mogła powstać ta dekoracja? Sam bowiem jest przeświadczony, że aż do 1290 r., tj. do rozpoczęcia prac przez Torritiego, można było prawdopodobnie czytać w absydzie Lateranu następującą inskrypcję: „*Fl[avius] Felix v[ir] c[larissimus] magister utriusque militiae patricius et cons[ul] ord[inarius] et Padusia eius in[lustris] femina voti composites de proprio fecerunt*“. (Konsul Flawiusz Feliks i jego żona, Padusia, aby wypełnić śluby, polecili wykonać prace na Lateranie. Na ten cel przeznaczyci znaczną sumę pieniędzy). Prace wykonano pomiędzy 429 r. (konsulat Flawiusza) a 430 r. (śmierć Flawiusza).

Już Ciampini<sup>34</sup>, De Rossi<sup>35</sup>, Duchesne<sup>36</sup> i Lauer<sup>37</sup> łączyli tę inskrypcję z dekoracją mozaikową. Opinię taką zdaje się potwierdzać – według Buddensiega – fakt, że tekst

<sup>33</sup> Ciampini, *Vetera monimenta*, t. I, pl. XLVIII.

<sup>34</sup> Ciampini, *De sacris aedificis*, s. 42 nn.

<sup>35</sup> IChUR, s. 149, nr 17: „*Lateranensis ergo absidis ornata opere opinor, musivo Felicis et Pasudiae voto et sumptibus complete sunt iter-annos 428–430*“.

inskrypcji odpowiada zwrotom zwykle używanym dla darów mozaikowych, których specjalne miejsce „in throno” świadczy, że chodzi o absydę<sup>38</sup>.

Biorąc więc pod uwagę to, że relikwiarz z Pola datowany jest na I poł. V w., łuk triumfalny S. Maria Maggiore – na lata 432–440, absyda S. Crisogono – na ok. 450 r., a mur wewnętrzny św. Sabiny – na ok. 430 r., można wnioskować, że mozaika na Lateranie była darem konsula Feliksa i jego małżonki Padusii.

Kończąc tym samym te szczegółowe studia można dać odpowiedź na postawione przez Buddensiega pytanie: co przedstawia strona przednia relikwiarza z Pola? Jest to mozaika absydalna Lateranu konsula Feliksa (il. 4)<sup>39</sup>.

\*

Problem wczesnochrześcijańskiego początku mozaiki absydalnej w bazylice Salvatora na Lateranie analizuje także Yves Christe<sup>40</sup>. Studia swoje koncentruje nad teofanicznym i triumfalnym centrum w partii środkowej mozaiki, którego schemat jest – jak przypuszcza – antyczny, wykonany dużo wcześniej (przed pracami z końca XIII w.). Prezentuje ono popiersie Chrystusa w medalionie, umieszczone nad ozdobnym krzyżem, osadzonym na pagórku, z którego wypływają cztery rajske rzeki. Przedstawienie Chrystusa wykonane – jak to wykazuje szkic i fotografia – przed jego odłączeniem od starej absydy i restauracją w XIX w. jest motywem ponownie wykorzystanym, bardzo dokładnie odnowionym, ale pochodzącym z okresu wczesnochrześcijańskiego i zachowanym na prośbę Mikołaja IV przez Torritiego. „Romanus presul partes circumspicit huius ecclesie iam certa dependere ruina ante retroque levat destructa reformat et ornat et fundamentis partem composuit ab imis postremo que prima dei veneranda refulsit viribus humanis facies hec integra sistens que fuerat steteratoque situ relocat eodem”<sup>41</sup>.

Przedstawienie to zostało później określone jako ACHEIROPOIETOS („nie czyniony ręką”)<sup>42</sup>, co miało niewątpliwie wpływ na jego dalsze losy. Oryginalność i szacu-

<sup>36</sup> LP éd. Duchesne, t. I, s. 241: „Dekoracja absydy wzniesiona byłaby więc w czasach papieża Celestyna”. LP éd. Duchesne, t. II, Paris 1892, s. 236, przyp. 1.

<sup>37</sup> Lauer, *Le Palais*, s. 1–49, 216.

<sup>38</sup> IChUR, s. 306: „Titulus, qui musivo picti erant in hemicyclis absidam semper praefigitur «in throno», id est in absida, ubi thronus pontificis” (L. Duchesne, *Notes sur la topographie de Rome au Moyen Age III. Sainte Anastasie*. „Mélanges d’archéologie et d’histoire”, 7 (1887), s. 396: „Tronus to absyda”). Dowodzi tego chociażby inskrypcja, informująca o wyposażeniu absydy św. Anastazji przez Sewerusa i Cassia za pontyfikatu Hilarego (461–468). W manuskrypcie *Einsidelensis* była ona opisana jako „in absida sanctae Anastasiae”, natomiast w manuskrypcie *Lauerhamensis* jako „in ecclesiae Sce Anastasiae in trono”. ICHUR t. II, s. 24, 150).

<sup>39</sup> Buddensieg twierdzi, że rekonstrukcja rysunkowa mozaiki oparta jest na odpowiednich analogiach: symbole ewangelistów wprowadzono z mozaik muru zachodniego św. Sabiny, łuku triumfalnego S. Maria Maggiore i z S. Matrona in Prisco, a także ze św. Pudencjanny. Pewne wątpliwości nasuwają palmy na kuferku i na kopule baptysterium Ariańskiego w Rawennie, których nie spotyka się licznie w innych baptysteriach. Być może tron wznosił się na pagórkę rajskim lub był otoczony aureolą (świetlanym kręgiem) jak w S. Maria Maggiore. Przedmioty („insignia”) są także w pełni rozpoznawalne. Można by też przyjąć, jako otoczenie sceny „Acclamatio”, bardzo bogaty pejzaż, prawdopodobnie „nilotyczny”, podobny do obecnego.

<sup>40</sup> Y. Christe, *A propos du décor absidal de Saint-Jean du Latran à Rome*, „Cahiers Archéologiques”, 20 (1970), s. 197–206.

<sup>41</sup> Prawdopodobnie za pontyfikatu Mikołaja IV zrekonstruowano absydę „a fundamentis”, na co wskazywałoby użycie tego terminu. Średniowieczne inskrypcje często zawierają takie wyrażenia. Przytoczona inskrypcja z portyku Leona świadczy wszakże, że absyda nie była całkowicie zniszczona, kiedy dokonano jej restauracji.



nek, jakimi było otoczone, potwierdzają istniejące do dziś teksty. Pierre de Natolibus w swoim *Catalogue des fêtes* (z 1369 r.) w ks. VII pisze m.in.: „Licet ecclesiae parietes usuque ad fundamenta plerumque dissoluti fuerunt et iterum reparati, ipsa tamen tribuna cum imagine sacratissima nulla unquam potuit vetustate deleri nullaque dissolvi“. Także XIII-wieczna inskrypcja z absydy wyraźnie podkreśla wyjątkowy i legendarny charakter medalionu z Chrystusem: „Partem posteriorem et anteriorem ruinosas huius sancti templi a fundamentis reedificari fecit et ornari opere mosayco Nicolaus PP. IIII, filius beati Francesci, sacrum vultum Salvatoris integrum in loco ubi prius miraculose apparuit quando fuit ecclesia consacrata anno Domini MCC nonagesimo et postremo, quae prima Dei veneranda refulsit“. Konfrontacja z innymi zabytkami antycznymi i wczesnochrześcijańskimi skłania również do wysnucia przypuszczenia, że to „najświętsze wyobrażenie“ było umieszczone w najwyższej części pierwotnej absydy.

Krzyż natomiast nie jest antyczny. Można jednak sądzić, że Torriti w swojej mozaice przedstawił go w formie takiej samej lub podobnej do tej, jaką zastał. Forma tego krzyża jest bardzo ciekawa – rodzaj transpozycji w złocie krzyża „squamata“, zrobionego z dwu pni palmowych, znanego z ampułek z Ziemi Świętej. Christe podaje przykłady z okresu VI–XII w.<sup>42</sup> W całościście problemu „krzyż + przedstawienie Chrystusa“ temat centralny Lateranu zdaje się mieć charakter antyczny, co Christe opiera na argumentach przytoczonych poniżej. Temat ten jest zrozumiały i doskonale mieści się w kompozycjach do końca VIII w., ale już w XIII w. stanowi archaizm, który można wytłumaczyć tylko chęcią zachowania go ze względu – jak uważano – na jego antyczne pochodzenie. Krzyż taki, zwieńczony popiersiem Chrystusa lub chryzmą, znajduje się na wielu zabytkach z IV–VII w., dekorowanych przedstawieniem wywodzącym się z rzymskiego schematu, zarezerwowanego dla triumfalnych przedstawień cesarskich.

Według Christe'a należałoby raczej odrzucić – sugerowane przez niektórych autorów – orientalne, syryjskie początki tego typu przedstawień, wywodzących się jakoby z ikonografii ampułek. Proponuje natomiast przyjąć twierdzenie, że chrześcijaństwo tylko przystosowało kompozycje, pochodzące z symboliki imperialnej, do swoich

<sup>42</sup> Według podań wczesnochrześcijańskie wyobrażenie Chrystusa powstałe w cudowny sposób, bez udziału ludzi. Powstanie acheiropoietos dzięki działaniu sił nadprzyrodzonych wiąże się zapewne z typową dla mistyki Wschodu tendencją do prezentowania dokładnych wizerunków Chrystusa. Typ hellenistyczny to Chrystus młodzieńczy, bez zarostu, typ nazareński – to Chrystus z długimi włosami i z zarostem na twarzy. W. Olech, *Acheiropity*, w: *Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, t. I, Lublin 1973, s. 55.

<sup>43</sup> Prawie identyczny krzyż znaleziono w kopule kościoła św. Jerzego w Salonikach. Wykonany z liści krzyż, z którego podstawy wyrastają dwie wicie roślinne, widnieje także na schodach prowadzących na galerię narteksu św. Zofii w Konstantynopolu i w samym Rzymie – na bordiurze mozaiki w przedsionku kościoła św. Cecylii Trastevere (XII w.), w krypcie św. Aleksego na Awentynie (nieco wcześniejszy). Chociaż krzyż z Awentynu umieszczony jest na tronie, to jego forma jest identyczna lub przynajmniej bardzo podobna do laterańskiego czy ze św. Cecylii (por.: G. B. De Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma 1872–1884, fig. XXVI; C. O. Nordström, *Ravennastudien. Ideegeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Stockholm–Uppsala 1953, s. 52, pl. XXIIIc.). Taki sam był prawdopodobnie krzyż, dzisiaj zaginiony, z absydy (VIII w.) kościoła św. Nereusza i Achilleusa, reprodukowany w pracy De Rossiego pt. *Musaici* (według tablicy akwarelowej z Biblioteki Watykańskiej). Krzyż ten, na którym zawieszona jest tkanina, flankuje sześć owiec. Otwiera on szereg analogii z krzyżem z Lateranu. Por.: A. Guerrieri, *La chiesa dei Ss. Nereo et Achilleo*, Citta del Vaticano 1951, fig. 37, s. 110–122.

celów. Prototypy tego typu przedstawień „popiersie + tropajon“ znajdują się w dekoracji licznych pancerzy – ze scenami historycznymi, pochodzącymi przypuszczalnie z czasów Flawiuszy (Louvre, Bardo). Widzimy na nich popiersie Neptuna (lub Selene czy Apollina), a pod nim tropajon, wokół którego – na rogach rozwijającego się ornamentu roślinnego – stoją dwie wiktorie<sup>44</sup>. Na innym zabytku rzymskim – steli z dziedzińca Muzeum w Cheronei, ukazany jest podobny schemat: dwie boginie zwycięstwa unoszą się po obu stronach tropajonu, trzymając nad nim wieniec laurowy. Analogiczne przedstawienia znajdują się także na ścianie wschodniej łuku w Orange i na łuku Marka Aureliusza w Tripoli.

Widać zatem, że motyw ten jest mocno osadzony w imperialnej sztuce rzymskiej, by przejść następnie do sarkofagów pasyjnych, zajmując ich centralną część. Pogański tropajon zostaje zastąpiony krzyżem, a popiersia bóstw obliczem Chrystusa. W dekoracji sarkofagowej krzyż i chryzma lub krzyż i popiersie połączony jest z epizodami męki Chrystusa lub otoczony apostołami z wieniecami. Następnie intaglia, kamee i medaliony przejmują popiersie Chrystusa nad krzyżem<sup>45</sup>. Po obu stronach tej kompozycji znajdują się zwykle postacie apostołów, świętych lub aniołów. Obraz ten spotykamy nadto na ampułkach związanych z kultem miejsc świętych, gdzie widzimy triumfującego Chrystusa, podobnie jak na zabytkach pogańskich – triumf i panowanie imperatora<sup>46</sup>. „Epifania“ Augusta dokonana pod Akcjum oznaczona była przez trofeum umieszczone na dziobie statku, będące jakby jej historycznym uzupełnieniem. Epifania Chrystusa osadzona jest w Historii przez elementy, które lokalizują ją na Gólgocie (złoczyńcy Longin i Stephaton, itp.).

Nie można pominąć użycia tego triumfalnego przedstawienia w malarstwie monumentalnym. Krzyż otrzymuje specjalne miejsce w muszli absydy. Może być bez ozdób lub wysadzany drogimi kamieniami („*crux gemmata*“) czy też wykonany z dwu pni palmowych („*crux squamata*“). Adorowany jest raz przez dwóch aniołów, innym razem przez otaczających go męczenników lub świętych. Zdarza się też, że osadzony jest – tak jak na Lateranie – na rajskiej łące lub na pagórku, z którego wypływają cztery rzeki. Towarzyszy mu medalion z popiersiem Chrystusa, umieszczony nad nim lub na przecięciu się belek krzyża. Samo popiersie lub cała figura Zbawiciela znajduje się też na samym szczycie łuku triumfalnego. Przykłady możemy znaleźć m.in. w San Apollinare in Classe (krzyż + popiersie), u św. Klemensa w Rzymie (krzyż + popiersie) czy u św. Nereusza i Achilleusa (krzyż + Chrystus w czasie Przemienienia).

W ten sposób Chryste udowadnia, że chrześcijańskie przedstawienia współczesne sztuce imperialnej adaptowały używany przez nią podobny układ: oblicze Chrystusa dominujące nad krzyżem. W wieku XIII teofania Lateranu ukazuje się więc jako

<sup>44</sup> Por.: G. Ch. Picard, *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la Religion et de l'Art triomphal de Rome*. Paris 1957, s. 356–358, pl. XVII, XVIII.

<sup>45</sup> Chryste znalazł przedstawienie Chrystusa, zwieńczające krzyż, na kameach, intagliach i szklanych naczyniach w Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu, Muzeum Oberlin (Ohio), w Cabinet des Médailles de la Bibliothèque National de Paris, na dwu brązowych medalionach z Watykanu i z Muzeum Narodowego w Monachium, na złotych płytkach z Muzeum Narodowego w Neapolu i na kamiennych pieczęciach znalezionych w Salonikach, na egipskich bransoletkach – amuletach oraz w absydzie kościoła San Stefano Rotondo. Por. G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967, s. 181 nn.

<sup>46</sup> Por.: A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, pl. XI (Monza, ampułka nr 5), XVI (Monza, ampułka nr 10), XVIII (Monza, ampułka nr 11).

„hapax”, przedstawienie poniekąd przestarzałe, rodzaj gemmy antycznej oprawionej w obcą jej kompozycję.

Według legendy, którą potwierdzają inskrypcje z absydy i portyku Leona, popiersie Chrystusa ukazało się wiernym w dzień uroczystej konsekracji bazyliki przez Konstantyna Wielkiego. To cudowne „objawienie się” miało być znakiem od Boga, akceptującego poczynania cesarza w szerzeniu chrześcijaństwa. Legenda ta jest dość późna, ale poświadczona jeszcze przed XIII w. Zachowane przez Torritiego popiersie musiało być, počawszy od VII w., traktowane jako ACHEIROPOIETOS („nie czyniony ręką”), ponieważ było naśladowane w absydzie Oratorium św. Wenancjusza, kaplicy przylegającej do baptysterium Lateranu<sup>47</sup>. Medalion niestety był mocno restaurowany, wyróżnia jednakże typ Lateranu, a przede wszystkim osobliwy przezroczystry nimb, pozwalający rozpoznać na błękitnym tle obłoki. Ta ewidentnie archaiczna cecha może umiejscawiać popiersie z Lateranu, podobnie jak zresztą pozostałą kompozycję centralną, na ok. poł. V w., być może na pontyfikat Leona Wielkiego. Christe zdaje sobie sprawę, że jest to bardzo „krucha” hipoteza, postawiona jedynie na podstawie stylu popiersia.

Na poparcie takiego datowania przytacza wspomnianą już uprzednio wzmiankę w *Liber Pontificalis* o pracach na Lateranie za Leona I. Tekst ten jest bardzo ważny, Christe podkreśla jednakże, iż może być odnoszony do mozaiki absydalnej z dużą ostrożnością „Fecit vero cameram [absyda – uwaga P. W.] in basilica Constantiniana”<sup>48</sup>.

Wysunięte datowanie podbudować może również porównanie stylu mozaiki z Lateranu ze stylami mozaik o tematyce teofanicznej, pochodzącymi z nawy głównej S. Maria Maggiore (432–440) – „Ofiara Melchizedeka” i „Wizja Abrahama” w Mamre. Pole teofanii laterańskiej podzielone jest – podobnie jak w S. Maria Maggiore – na trzy kolorowe registry: najpierw niebieskie tło z obłokami, następnie tło złożone gładkie, wreszcie tło o charakterze pejzażowym, z elementami zieleni. W najwyższym registry mozaiki z „Wizją Abrahama” znajduje się owalna przezroczyista aureola (mandorla) lub chmura otaczająca środkową, tajemniczą postać, jedną z trzech, które odwiedziły patriarchę.

U podstawy widnieją dwa małe pomarańczowe obłoki, z których jeden „oddalając się” maleje, by pozostać widocznym za świetlistą aureolą. Na panneau ukazującym „Ofiarę Melchizedeka” w najwyższym registry ukazane jest natomiast popiersie Boga wśród płynących obłoków, wskazującego na postać ofiarującego dary i potwierdzającego tym samym ich przyjęcie. Tego typu potrójny register jest niezwykle dla końca XIII w. Mógł więc być – zdaniem Christe’a – drugim elementem wczesnochrześcijańskim, ponownie wykorzystanym przez Torritiego.

W bazylice na Lateranie chrześcijaństwo proklamowano oficjalną religią imperium, stąd też legendarne wydarzenie o cudownym wizerunku Salvatora nabiera realiów historycznych. Inskrypcja z absydy (dziś zaginiona), którą Lauer uważał za średniowieczną (IX w.), w całym swym charakterze – wcześniejszym niż XIII w. – przypomina pamiętkę definitywnego zwycięstwa chrześcijaństwa: „Aula dei haec similis Synai sacra iura ferenti /ut lex demonstrat hic quae fuit edita quondam /lex hinc exivit mantes quae ducit ab imis/ et vulgata dedit lumen per climata saeculi”<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Por.: Matthiae, *Mosaici medioevali*, s. 191 nn.

<sup>48</sup> Zob.: Lauer, *Le Palais*, s. 215 nn.; por.: Müntz, *Notes sur les mosaïques*, 38 (1879), s. 109–117.

<sup>49</sup> Lauer, *Le Palais*, s. 49; *Codice Vatican Latini*, 6781, fol. 298.

W średniowieczu laterańska absyda, którą czczono jako „Nowy Synaj”, cieszyła się niezwykłą popularnością, ponieważ to tam właśnie wiernym ukazało się oblicze Chrystusa i tam też Konstantyn proklamował religię chrześcijańską jako religię oficjalną. Jakkolwiek przedstawienie Chrystusa uważano za legendę, to jednak Mikołaj IV postanowił – dla swojej przyszłej chwały – zachować tę istotę pierwotnej kompozycji. Na zakończenie Chryste potwierdza także czas powstania pierwotnej dekoracji Lateranu – ok. poł. V w. Reasumując swoje rozważania przedstawia własny punkt widzenia: w centrum mozaiki absydalnej znajdował się krzyż zwieńczony wizerunkiem Chrystusa w medalionie. Krzyż mógł być ewentualnie trzymany lub adorowany przez aniołów. Nawiązując do Buddensiega Chryste przyjmuje jego stwierdzenie, iż po obu stronach centralnego motywu umieszczone były dwa szeregi apostołów (po trzech), prowadzonych przez Piotra i Pawła, podających wieńce lub wykonujących gest akklamacji, jak widać to na pewnych sarkofagach (il. 5). Ukazany schemat – zdaniem Chryste’a – może stanowić punkt wyjścia do ewentualnego uzupełnienia jego wizji rekonstrukcji.

\*

Najnowszą publikacją na temat dekoracji absydy Lateranu jest praca analityczna W. N. Schumachera, w której autor – jak sam się wyraża – pragnie pójść drogą Wilperta<sup>50</sup>. Pod znakiem zapytania – pisze na wstępie – jest początkowy stan tej mozaiki, a restauracja jej za konsula Flawiusza Feliksa lub Leona Wielkiego odnosi się do ściany absydalnej, a nie do muszli absydy<sup>51</sup>.

Przedstawione dotychczas rekonstrukcje Hoogewerffa, Cecchelliego i Buddensiega nie są zgodne – według Schumachera – z pierwotnym wyglądem mozaiki. Szukając antycznych elementów kompozycji dochodzimy do przekonania, że popiersie Zbawiciela było pierwotnym motywem dekoracji. Przedstawienie to (w formie medalionu) zostało – jak wiadomo – wykonane na osobnej trawertynowej płycie, osiągając tym samym miano rzymskiego „emblemata verniculata”. W swojej książce Schumacher przytacza wyniki badań Müntza<sup>52</sup>, przeprowadzonych już w trakcie przenosin mozaiki do nowej absydy. Według niego konserwacji dokonano podczas prac przy mozaice. Fakt ten – zdaniem autora – potwierdza informację zawartą w inskrypcji absydalnej z tego okresu o renowacji mozaiki (której patronował Mikołaj IV), a także o szczególnym znaczeniu medalionu z Chrystusem, umieszczonego w miejscu, gdzie się – jak głosi legenda – pojawił.

Wizerunek Chrystusa – bez rąk, w tunice i w pallium ze złotym przeświecającym nimbem, włosami do pleców i z zarostem na twarzy – już w II poł. IV w. ukazywany jest przez szereg replik w katakumbach. Tak samo osobliwy krzyż, przypominający pień palmy, występuje na różnych kameach, ampułkach oraz medalionach, wykonanych na pewno jeszcze przed Karolingami. W wieku XIII przedstawienie krzyża z popiersiem Chrystusa miało oddźwięk anachroniczny. Połączenie popiersia z tropajonem lub z vexillum, które w czasach cesarstwa uważano za symbole triumfu, uznawane były za poprzedników „Krzyża Anastasis”. Wydaje się prawdopodobne – jak to wykazał Chryste – że w pierwotnej kompozycji był krzyż palmowy z popiersiem w „nimbie”.

<sup>50</sup> Wilpert, Schumacher, *Die römischen Mosaiken*, s. 10–11.

<sup>51</sup> Matthiae, *Mosaici medioevali*, s. 351.

<sup>52</sup> Lauer, *Le Palais*, s. 217 nn.; por. także s. 86–87 i przyp. 14 niniejszego artykułu.

Rajski pagórek z wypływającymi czterema strumieniami oraz widok rzeki, występujące również w XIII-wiecznej przeróbce, są – zdaniem Schumachera – także elementami pierwotnej dekoracji. Potwierdzeniem tego poglądu może być kopuła mauzoleum Konstantyny lub absyda Oratorium Monte della Giustizia<sup>53</sup>.

Do antycznych elementów mozaiki nie należą z pewnością postacie św. Jana Chrzciciela i Matki Boskiej, znajdujące się na mozaice Torritiego w scenie Deesis, a także przedstawienie „Niebiańskiego Jeruzalem“ i scena „Chrztu“. Można natomiast sobie wyobrazić kompozycję z trzema apostołami po każdej stronie krzyża. Ostatnio zresztą J. Engemann celem rekonstrukcji mozaiki absydalnej Titulusa Paulina z Noli przyjął także, po obu stronach tronu z krzyżem, apostołów<sup>54</sup>.

#### DAS APSISMOSAIK DER JOHANNESBASILIKA AUF DEM LATERAN GESCHICHTE UND AKTUELLER STAND DER UNTERSUCHUNGEN

##### Zusammenfassung

Der Artikel zeigt die Entwicklung der Forschungen über das ursprüngliche Aussehen und den Beginn des Lateranmosaiks auf und versucht seine Geschichte zu rekonstruieren sowie die Bedeutung der damit verbundenen Legende herauszustellen.

Die Ende des 19. Jahrhunderts vollzogene Überführung des Mosaiks von Jacopo Torriti aus dem 13. Jahrhundert aus der alten Apsis in eine neue machte ernsthafte wissenschaftliche Untersuchungen möglich. Die neuesten Forschungen – seit Mitte der fünfziger Jahre – ergaben schliesslich drei führende Rekonstruktionen des ursprünglichen Aussehens: G. J. Hoogewerff erblickt im Mosaik die Szene *Traditio legis* in Gegenwart von Papst Silvester und Kaiser Konstantin dem Grossen – neben Petrus Paulus und – die zwei anonymen Aposteln und datiert

seine Entstehung auf die Zeit Leons I. (440–461). Tilman Buddensieg ist der Meinung, dass die Vorderseite des Reliquienschreins von Pol ein antikes Mosaik darstellt: die Prozession von sechs Aposteln zum Thron mit dem Kreuz, auf dem unteren Fries nähern sich zwei Reihen mit je sechs Lämmern dem Mystischen Lamm (Abb. 3 und 4). Ihm zufolge entstand diese Dekoration in den Jahren 428–430. Yves Christe stellt im Zentrum der Komposition ein mit der Büste Christi gekröntes *crux squamata* dar, dem sich sechs Apostel nähern (Abb. 5). Diese Dekoration wurde etwa in der Mitte des 5. Jahrhunderts kreiert.

Die, wie man sieht, unterschiedlichen Ansichten zum Thema des Apsismosaiks aus der Johannesbasilika auf dem Lateran sind der Grund dafür, dass das Problem weiterhin ungelöst bleibt.

*Übersetzung: Herbert Ulrich*

<sup>53</sup> P. Testini, *Osservazioni sull'iconografia del Cristo in trono fra gli Apostoli*, „Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e storia dell'Arte“, 11–12 (1963), s. 230, fig. 3, 4.

<sup>54</sup> J. Engemann, *Zu den Apsis-Tituli des Palinus von Nola*, „Jahrbuch für Antike und Christentum“, 17 (1974), s. 21–46, rys. 5 (s. 29).



1. Bazylika św. Jana na Lateranie. Mozaika absydalna



2. „Adventus in Gloria”. Grafitto katakumbowe z Anagni (G. J. Hoogewerff, *Il mosaico absidale di San Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani*, „Rendiconti della PAR di Archeologia” 27 (1951-1954), 1955, fig. 8)

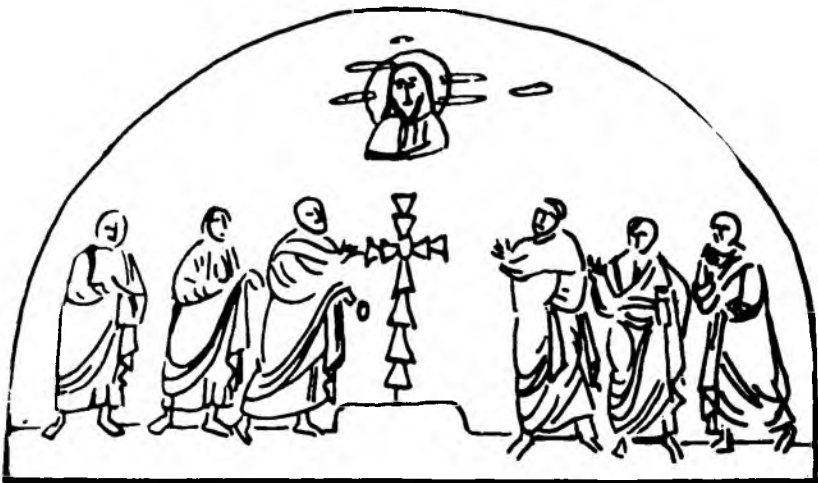


3. Ścianka przednia relikwiarza z Pola. Hetimasia (W. N. Schumacher, *Eine römische Apsiskomposition*, „Römische Quartalschrift” 54 (1959), fig. 23, 2)





4. Bazylika św. Jana na Lateranie. Rekonstrukcja pierwotnej mozaiki absydalnej Tilmanna Buddensiega (T. Buddensieg, *Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*, CahArch 10 (1959), fig. 30)



5. Bazylika św. Jana na Lateranie. Rekonstrukcja pierwotnej mozaiki absydalnej Yves'a Christe (Y. Christe, *A propos du décor absidal de Saint-Jean du Latran à Rome*, CahArch 20 (1970), fig. 16)