

Współczesny człowiek – turysta, kimkolwiek by nie był, musi stanąć w zadziwieniu i oszołomieniu w zetknięciu z fenomenem sztuki mozaikowej w Rawennie.¹

Z jednej strony onieśmiela ogrom i rozmach, z drugiej niezwyklej kunszt i pietyzm, o którym wiele można przeczytać, ale z którym osobiste zetknięcie budzi szczerą zaskoczenie. Jednak odczucia estetyczne szybko zostają zdominowane przez nasuwające się gwałtownie pytania „co to wszystko znaczy?”. Kim są przedstawione postacie? Jaka jest ich historia? Co znaczyły dla współczesnych te wyobrażenia? Jakim językiem symboli się posługiwali? A w końcu – jakich pytań nie umiemy zadać tym mozaikom? Czy czasem nie umyka nam jakaś ważna sfera ich rzeczywistości przez to, że nie przychodzi nam do głowy zadać istotnych pytań.

Nie ulega wątpliwości i jest wręcz pewnym truizmem stwierdzenie, że dzieła sztuki stanowią źródło historyczne. Mozaiki z Rawenny są szczególnie cennym tego typu źródłem ze względu na burzliwe czasy, w których powstawały, i na różne ideologie, które odciśnęły na nich swoje piętno. Pierwsze więc pytania, jakie możemy zadać, mogą dotyczyć historycznych okoliczności powstania tych dzieł sztuki. VI wiek jest dla Rawenny szczególnie interesujący – w tym bowiem czasie następuje tu bezpośrednie zetknięcie dwóch bardzo już od siebie odmiennych kultur – wschodniej i zachodniej. Obie części cesarstwa oddalały się od siebie nieodwracalnie, różnice zaś stały się na tyle głębokie, że właśnie w wieku VI niektórzy historycy widzą początek Bizancjum jako tworu średniowiecznego.² W Rawennie, która od 402 r. była stolicą Cesarstwa, krzyżowały się różne wpływy kulturalne, polityczne i religijne, przy czym konieczna jest świadomość, jak bardzo w tamtym czasie były ze sobą te dziedziny powiązane, by nie powiedzieć tożsame. Zmiany, które się wówczas dokonywały, były tak liczne, że współcześni nie zawsze dostrzegali ich doniosłość (choćaby przejęcie władzy przez Odoakra).

Sytuacja w Italii była dosyć skomplikowana – od 493 Rawenna była siedzibą Teodoryka, króla Ostrogotów, znajdującego się na służbie wschodniorzymskiej. Mimo że oficjalnie występował jako *magister militum*, w rzeczywistości rządził jako niezależny władca.³ Goci byli odseparowani od poddanych rzymskich. Do tych pierwszych należały sprawy wojskowe, natomiast tym drugim została przydzielona administracja cywilna. Równolegle do tego podziału istniał podział ze względu na wyznanie – Goci byli wyznawcami arianizmu, uznanego przez kościół „katolicki”, czyli powszechny i prawowierny, za herezję na pierwszym soborze w Nicei (325). Sam Teodoryk był wielkim wielbicielem kultury rzymskiej, starał się związać ze sobą arystokrację sena-

JOANNA BENEDYKTOWICZ

Opus musivum

Program ideowy mozaiek raweńskich w VI w. na przykładzie San Vitale, San Apolinare Nuovo i San Apolinare in Classe*

torską Rzymu, a także popierał opozycję papieża i kleru rzymskiego przeciw wschodniemu monofizytyzmowi. Mimo że zyskał wśród Rzymian zwolenników i współpracowników,⁴ większość senatorów, duchowieństwo, a także masy ludowe były jednak Gotom przeciwnie.

Nie mniej skomplikowana sytuacja była na Wschodzie, gdzie niemal każde niezadowolenie społeczne owocowało jakąś herezją (na czoło wysuwał się właśnie konflikt o naturę (*physis*) Chrystusa), a kwestiom wyboru władcy towarzyszyły zamieszki w Konstantynopolu i niekończące się intrygi dworskie. W 517 cesarzem został Justyn, katolik (co miało niebagatelne znaczenie po długoletnim panowaniu monofizycko nastawionych cesarzy⁵). Od początku jego panowania ogromną rolę odgrywał jego bratanek – Petrus Sabbatius (początkowo jako *candidatus*, oficer pułku *scholae*), który z czasem przyjął imię Justyniana, a w 527, sam został cesarzem.

Justynian, wielka osobowość, wytrawny polityk, człowiek obdarzony niespożytą energią, podjął szeroko zakrojoną akcję odbudowy cesarstwa. Jego wojsko, pod dowództwem Belizariusza, wodza pochodzenia germańskiego, zdobyło wprawdzie ziemie w północnej Afryce (533), a następnie przystąpiło do odzyskiwania ziem Italii. Jak zobaczymy, Justynian nie opierał się jedynie na sile zbrojnej, ale przez cały czas umacniał wpływy na Półwyspie Apenińskim, w sposób szczególny w jej ówczesnym centrum, jakim była Rawenna. Miał po temu możliwość z jednej strony przez oddziaływanie na rzymskie duchowieństwo (a właściwie daleko idące współdziałanie), roszcząc sobie prawo do zwierzchnictwa nad nim. Z drugiej strony wiemy, że cesarz utrzymywał kontakty i prowadził rokowania z Amalasuntą, córką i następczynią Teodoryka, sprzyjającą Rzymianom, co budziło wielką niechęć możnych gockich. Pretekstem do wydania wojny stało się jej zamordowanie przez własnego krewnego – Teodahada. Rozpętały się wyczerpujące i przeciągające się wojny gockie. W 536 r. Belizariusz zajął Rzym, a w 540 Rawennę, gdzie podpisano kapitulację. Nie był to jednak koniec wojen – prawie cały sukces Belizariusza został zaprzepaszczone, na pewien okres prawie cała Italia powróciła w ręce Ostrogotów (Rzym został zdoby-

*Praca napisana pod kierunkiem prof. Wojciecha Fałkowskiego w Instytucie Historii UW.

ty w 546 r.). W wyniku wznowienia kampanii pod dowództwem Narsesa Goci zostali ostatecznie rozgromieni w 552 r. Italia, choć, jak miało się okazać, na krótko, znów stała się częścią cesarstwa.

Tak więc na początku VI wieku Rawenna znajdowała się na „skrzyżowaniu” wpływów Bizancjum (z silnymi akcentami monofizycznymi), rzymskiego kleru i papieża, a pod bezpośrednim panowaniem arian, Ostrogotów.

Możemy następnie rozpatrzeć, jakie miejsce w historii sztuki zajmują te mozaiki. Tak jak większość wydarzeń, prądów tej epoki można przedstawiać w różnym świetle, rozpatrywać pod różnymi kątami, także jeżeli chodzi o sztukę VI i trzeba mieć na uwadze jej różne aspekty. Z jednej strony można ją odczytywać w kontekście rozwijającej się sztuki wczesnochrześcijańskiej, jako jej bezpośrednią kontynuację – ewolucję w wyniku powiązania ze sztuką publiczną,⁶ a z drugiej już jako sztukę odmienną w charakterze, bizantyjską, nasyconą monastycyzmem, będącą niejako preludium do malarstwa ikonowego.⁷

Od czasów Konstantyna, kiedy chrześcijaństwo stało się religią legalną, a następnie państwową, nastąpił rozwój architektury sakralnej, a malarstwo chrześcijańskie, dotąd występujące tylko w katakumbach i małych budowlach sakralnych, nabrało ogromnej wagi. Dotychczasowe tematy – sceny mitologiczne, myśliwskie, sceny z życia codziennego, motyw Arkadii, przedstawienia personifikacji i alegorii pór roku, miesiący, znaków zodiaku, planet, były sukcesywnie przejmowane na potrzeby rodzącej się sztuki oficjalno-chrześcijańskiej. Z pojawieniem się bazyliki wczesnochrześcijańskiej, wielkiej budowli sakralnej mającej pomieścić cały lud boży, wiązała się kwestia dekoracji i zagospodarowania przestrzeni.

Na tym polu artyści (a właściwie „dyrektorzy artystyczni”, do których należała koncepcja, plan i projekt, i rzemieślnicy, do których należało samo wykonanie), wyszkoleni na dawnych wzorach korzystali obficie z wypracowanych koncepcji. Motywy z tematyki świeckiej pojawiały się jeszcze do końca IV i początku V wieku na ścianach i sklepieniach, będąc akceptowanymi przez Kościół; następnie pojawiały się już tylko na posadzkach. Wiele z nich, reinterretowanych w duchu chrześcijaństwa, było wplatanych (często po prostu jako element dekoracji) w główną kompozycję (winobranie, amorki z owocami czy kwiatami, zbytkowne naczynia, roślinność, zwierzęta, etc.). Z czasem rozbudowywała się ich symbolika chrześcijańska.

Istniała również oficjalna ikonografia cesarska – na murach pałaców cesarskich były upamiętniane zwycięstwa władców (np. na rozkaz Justyniana został uwieczniony wracający ze zwycięskiej wojny Belizariusz). Duże znaczenie miał oficjalny portret cesarski, zarówno ten bity na monetach, jak i ten umieszczany

w budynkach użyteczności publicznej, który miał w pewnym wymiarze stale uświadamiać ludziom obecność i władzę cesarza.⁸ Możemy dostrzec tu koncepcję, czy może wiarę w rzeczywisty związek między przedstawieniem i przedstawionym. Wizerunek cesarza zaznaczał jego dominację, przypominał poddanym o władcy, o jego potęgę, a jednocześnie reprezentował samą obecność – jakby rzeczywiście tam był.

Sztuka religijna szeroko adaptowała formuły ikonografii cesarskiej – sceny nadawania dygnitarzowi zwoju z dyplomem nominacyjnym, czy władca na majestacie w otoczeniu dworu ulegały przekształceniu w przedstawienia np. Chrystusa nadającego prawo św. Piotrowi, Chrystusa pomiędzy apostołami, czy stojącego wśród świętych i donatorów. Taki zabieg niósł dwójne konsekwencje – z jednej strony pewne znane, czytelne formuły pomagały przekazać nowe treści (w tłumaczeniu Ewangelii odnoszono się do idei Pana – Dobrego i Sprawiedliwego władcy), z drugiej zaś stosując tę swojego rodzaju kalkę relacji (Chrystus – wierni / cesarz – poddani) ulegało nobilitacji i uświęceniu znaczenie samego cesarza. Dążenie, by treści chrześcijańskie i idee głoszące świetność imperium nawzajem się uzupełniały i przydawały sobie głębi, treści i prestiżu, ten szczególny związek wydaje się zrozumiałą, jako że chrześcijaństwo rozwijało się pod szczególną opieką cesarstwa.

W ten sposób najstarsze malarstwo chrześcijańskie, wywodzące się z III w., na wielką skalę posługujące się symboliką i emblematami (póki było zakazane i tępione, musiało być „zaszyfrowane”, zrozumiałe tylko dla wtajemniczonych), splotło się z dworską okazałością sztuki cesarskiej.

I tu właśnie należy się doszukiwać źródeł fenomenu mozaiki: z jednej strony, jako technika wyjątkowo zbytkowna, utrafiła w potrzebę wystawności i przepychu,⁹ a z drugiej dawała możliwości zakłęcia boskiego, metafizycznego świata w tajemniczy i niedosłowny język symboli. Świątynia jako całość stawiała się pewnym modelem wszechświata – z zewnątrz mało atrakcyjna, szara i surowa architektura skrywała olśniewające i zachwycające wnętrza, w najbardziej wyczuwalny sposób oddzielając sferę *sacrum* od *profanum*. Rozplanowaniem wnętrza, dekoracją rządziła liturgia, która subtelnym językiem sztuki uchwytywała nie mniej subtelną teologię tego okresu. Mozaika, *opus musivum*, czyli dzieło dotyczące Muz, składała się z drobnych kostek, zw. *tesserae*, *opus tessellatum*, wytwarzanych z różnokolorowych marmurów i kamieni pólslachetnych, a także ze szklanych kostek barwionych szkliwem. Coraz większe mistrzostwo i doskonałość warsztatowa (początkowo wiele dekoracji było wykonywanych przez niewykwalifikowanych robotników – miało to związek z nagłym zapotrzebowaniem na nowe świątynie) pozwalało na celne uchwytywanie rzeczy nieuchwytnych – np. przez układanie niektórych kostek ciemną stro-

na do góry nie tylko unikano wrażenia monotonii, ale przede wszystkim uzyskiwano efekt rozproszonego światła, wypełniającego całe wnętrze mistycznym blaskiem – promienie odbijające się i załamujące od *tesserae* nachylonych pod różnymi kątami nadawały przedstawionym scenom, postaciom świetlistość, która umysławia ich ponadczasowe, głębokie i nadnaturalne znaczenie. Ponadto światło w pewien sposób zamknięte w półmroku kościoła posiadało wartość teologiczną – jako uosobienie i znak realnej obecności Boga.¹⁰

Świątynia była modelem wszechświata, swojego rodzaju deklaracją – w co wierni wierzą. Religia nie była oderwana od życia publicznego, była z nim nierozdzielnie związana. Postulaty religii były jednocześnie odzwierciedleniem postawy obywatelskiej i świadomości kulturowej. Siłą rzeczy program artystyczny kościołów stał się narzędziem polityki i, jako że było to najbardziej nośny i sięgający wszystkich warstw społeczeństwa element „propagandy” państwowej, pozostawał w centrum zainteresowania cesarza, szczególnie jeżeli cesarzowi, jak było w przypadku Justyniana, zależało na jedności imperium. Religia miała scalać poddanych, świątynia zaś miała przekazywać treści umacniające tę jedność.

Justynian był godnym następcą Konstantyna. Kwestia religii była bodaj najważniejsza w jego panowaniu – jako władca był odpowiedzialny przed Bogiem za zbawienie swoich poddanych. Poparcie boskie dla cesarza, usankcjonowanie jego władzy obligowało go do stania na straży w kwestii prawowierności wyznania. Justynian dążył do restytucji imperium w jego najświetniejszych granicach i to zamierzenie polityczne pozostawało w ścisłym związku z ideą państwa chrześcijańskiego. Justynian (a także jego małżonka Teodora) był żywo zainteresowany teologią i próbował za pomocą i w obrębie religii zaprowadzić trwały pokój i zjednoczyć bardzo odległe od siebie prowincje. Kontynuował dawną tradycję cesarzy, którzy uważali się za kompetentnych zarówno w sprawach państwa, jak i wiary. We wstępie do swojej *sexta novella* (535) pisał:

„Dwa są naczelne dary, jakie Bóg zesłał ludziom. Są to: kapłaństwo i władza cesarska (*sacerdotium et imperium*). Z darów tych pierwszy odnosi się do spraw Boskich, drugi zaś do ludzkich. Oba wypływają z tego samego źródła, oba są ozdobą ludzkiego żywota. Nie masz nic ważniejszego dla cesarzy niż dbać o dostojność kapłaństwa, tak by nawzajem kapłani mogli modlić się do Boga za cesarza. Dlatego też naszą wielką troską jest wspieranie prawdziwej nauki wypływającej z Boskiego natchnienia oraz otaczanie czcią kapłanów. Państwu zapewni się pomyślność, jeżeli święte kanony, ustanowione przez apostołów, a przechowane i objaśnione przez świętych Ojców, osiągną powszechny posłuch”.¹¹

Dając w ten sposób wyraz przekonaniu o szczególnym zadaniu cesarza, by wcielać „święte kanony”

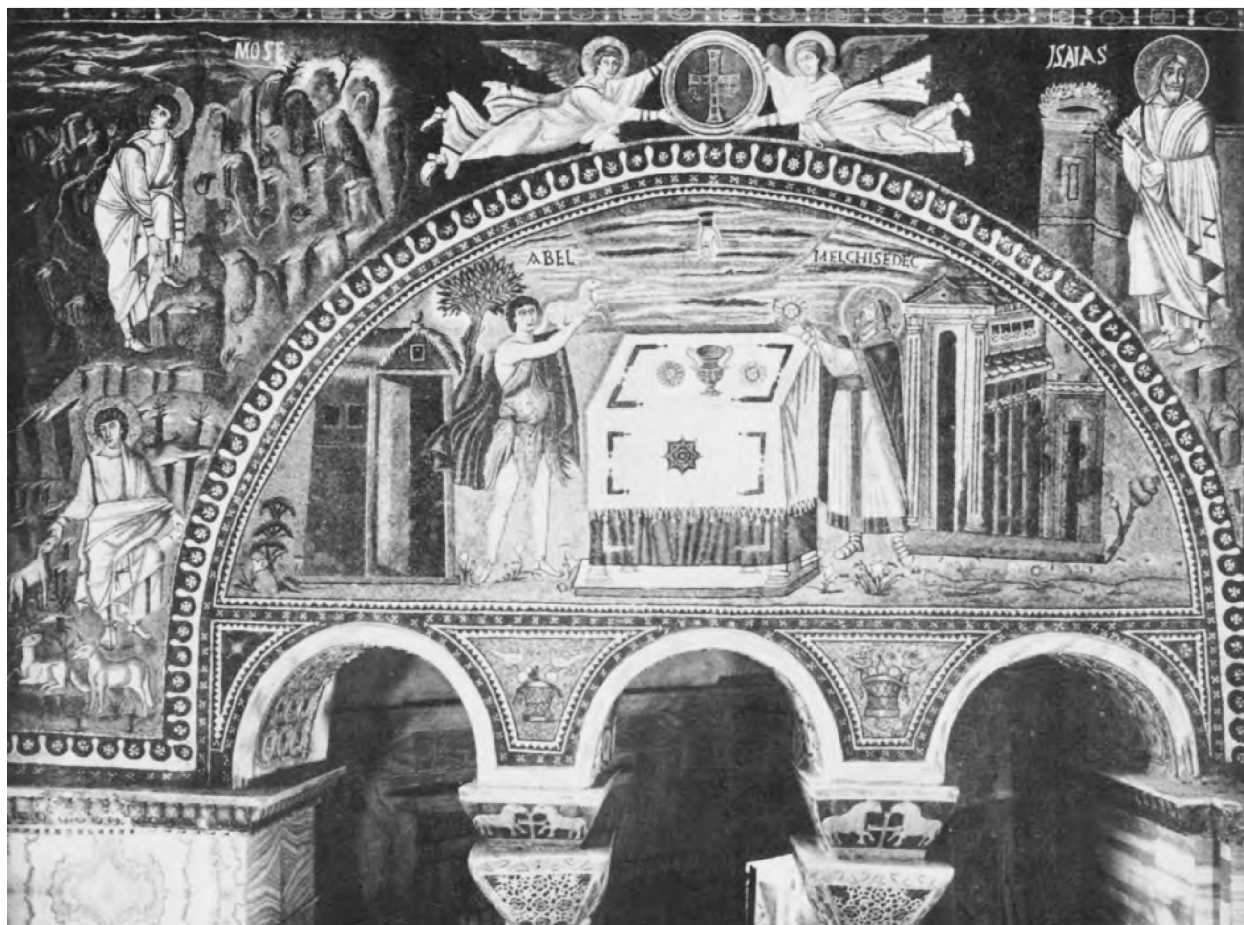
w życie, Justynian przypisywał sobie nierzadko prawo do wygłaszania wypowiedzi doktrynalnych, które następnie starał się narzucić wiernym. Na fali poczucia odpowiedzialności za prawowierność poddanych, a dodatkowo uważając się za czołowego teologa swojej epoki, na szeroką skalę prześladował Żydów, Samarytan, pogan, heretyków, nie wahał się stosować represji przeciw sprzeciwiającym się mu biskupom (także wobec biskupa Rzymu). Na równi z przedsięwzięciami militarnymi prowadził szeroko zakrojony program misji – tak poza granicami Cesarstwa, jak i w jego obrębie. Stąd wpływy Bizancjum – kultura, sztuka przenikały stopniowo do różnych obszarów starając się wciągnąć je jak najściślej w krąg swojego oddziaływania. Dlatego możemy śmiało mówić o całym programie ideologicznym, którym kierował się Justynian przy odbudowie imperium. W mojej pracy postaram się pokazać, jak w mozaikach z trzech kościołów z tego okresu – San Vitale (ufundowany w 526 r., poświęcony 548), Sant’Apolinare in Classe (ukończony w 549 r.) i Sant’Apolinare Nuovo (który został przebudowany po 556 r.) wyraża się ten program, jakimi środkami wyrazu operuje, jaki prowadzi „dialog” z odbiorcą, z wiernymi.

San Vitale

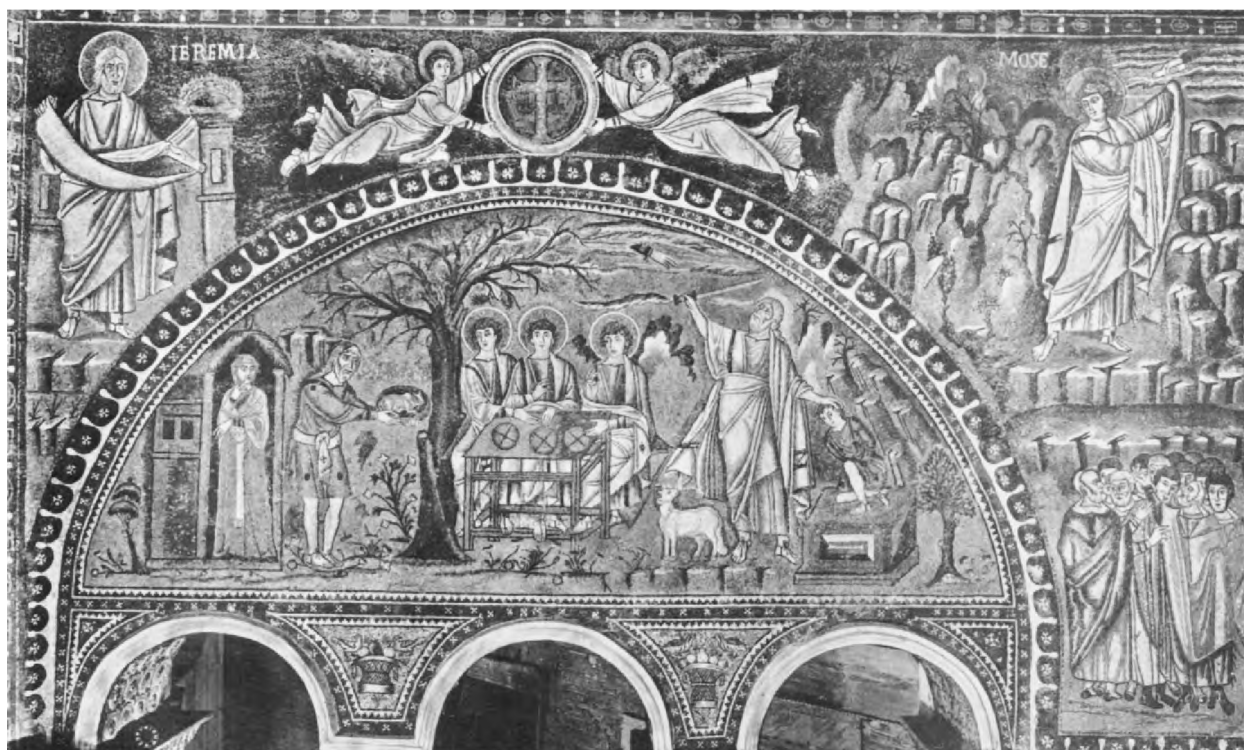
Kościół ten został ufundowany w 526 r., po powrocie biskupa Eklezjusza z Konstantynopola (gdzie był z papieżem Janem I) i najprawdopodobniej już po śmierci Teodoryka, za panowania jego córki Amalasuntę. W latach 526-540 budowa szła bardzo wolno ze względu na toczącą się wojnę i dopiero po zdobyciu miasta przez Belizariusza powstała większość budowli i na ten okres (540 – 546) należy datować mozaiki. Cały wystrój świątyni został ufundowany przez Juliana Argentariusza.

Na sklepieniu prezbiterium widnieje przedstawienie Baranka Bożego. Baranek jest ukazany na tle gwiazdzonego nieba i znajduje się w środku wieńca, który podtrzymują cztery anioły stojące na kulach-globach. Kule te, jak zauważył Nordström, mają różne wielkości, którym odpowiadają różne astronomiczne fazy.¹² W ten sposób reprezentowane są pory roku, przez co kule stają się symbolem Wieczności. Całość kompozycji osadzona jest w bujnej zieloności (jakby akantowa wić), w której ukazane są różne zwierzęta – kaczory, rozmaite ptaki, baran, osiołek, ryby, i wiele innych na złotym albo zielonym tle, a na rogach, na niebieskich kulach trzymanych przez delfiny, stoją pawie.

Baranek Boży otoczony jest wieńcem – trudno powiedzieć, czy laurowym (na co wskazywałyby liście), czy jest to jakby „wieńiec obfitości” (owoce). Jest godne uwagi, że wyobrażenie *Agnus Dei* zostało wprowadzone do obrządku rzymskiego dopiero w końcu VII



San Vitale, Ofiara Abła i Melchizedeka (Płd. Strona Prezbiterium), [za:] Carl-Otto Nordström, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Uppsala 1953



San Vitale, Abraham i aniołowie (odwiedziny trzech posłańców), Ofiara Izaaka, [za:] Carl-Otto Nordström, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Uppsala 1953



San Vitale, Procesja Justyniana, [za:] Angelo Lorizzo, *I mozaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975



San Vitale, Procesja Teodory, [za:] Angelo Lorizzo, *I mozaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975

w. przez papieża Sergiusza I, Syryjczyka. Natomiast w liturgiach wschodnich pojawiał się już wcześniej, jako symbol ofiary Chrystusa. Wskazuje to na wyraźne wpływy wschodnie. Baranek jest przedstawiony jako *Kosmokrator*, który panuje nad całym stworzeniem. Jednocześnie symbolizuje ofiarę mszy i śmierć Chrystusa na Krzyżu – i to znaczenie teologiczne jest podkreślone przez umieszczenie właśnie tego wizerunku w najwyższym punkcie prezbiterium.

Dekoracja ewidentnie odwołuje się do wyobrażeń raju – sztuka katakumb przejęła motywy idyllicznych ogrodów pełnych zwierzyny i w ten sposób obrazowała rajski ogród. Paw w tym kontekście symbolizowałby „wieczną wiosnę”, czy przyszlą „łaskę”, zmartwychwstanie (obok delfinów, które oznaczają życie wieczne). Jednocześnie zestawienie pawy z kielichami i winogronami (te motywy występują wyraźniej bezpośrednio pod dekoracją sklepienia, wokół okien) może wskazywać na „rozkosze spożywania świętej *Eucharystii* i *niebieskiego posiłku* w błogosławionej wieczności”.¹³

Wydaje się to przekonującą hipotezą – wskazywałyby na to mozaiki z bocznych ścian, nad arkadami prowadzącymi do obejścia, które wydają się przywoływać właśnie motyw Ofiary, Eucharystii. Z lewej, południowej strony widzimy dwie sceny: Abraham i Sara goszczący trzech aniołów¹⁴ i Abraham składający ofiarę z Izaaka. Natomiast w obramieniu, nad tą sceną jest ukazane powołanie Mojżesza – na dole Mojżesz pasący owce Jetry, a powyżej Mojżesz i płonący krzak na górze Horeb. Następnie dwa anioły trzymające medalion z monogramem Chrystusa (krzyż, na którego ramionach są zawieszone dwie litery ω¹⁵) oddzielają postać proroka Izajasza. Po stronie prawej, północnej jest ukazany ołtarz, na którym składają ofiary: Abel – z owieczki, i Melchizedek – z dwóch bochenków chleba i z wina. Powyżej (w obramieniu) widzimy Mojżesza otrzymującego Dziesięcioro Przykazań na górze Synaj, poniżej Aarona i dwanaście pokoleń Izraela, którzy są świadkami tej sceny. Po analogicznym do poprzedniego motywie dwóch aniołów niosących medalion z krzyżem przedstawiony jest prorok Jeremiasz. Trzej aniołowie mogą być odczytani jako manifestacja Trójcy Świętej;¹⁶ cielątko, które niesie im Abraham – jest analogią do ofiary mszy; stół, przy którym siedzą aniołowie, wyraźnie nawiązuje wyglądem do ołtarza, a trzy bochenki, które leżą przed nimi, przypominają hostie tego okresu (są znaczone znakiem krzyża); Izaak jest prototypem Chrystusa, odwiedziny Trzech Pośłańców – prototypem Zwiastowania, przez co Sara staje się prototypem Maryi,¹⁷ a Abraham – Józefa. W tym kontekście wymowa mozaiki jest antyariańska: jest uznaniem boskości Chrystusa i roli Marii jako Bożej Rodzicielki.

Zestawienie ofiar składanych przez Abrahama, Abła i Melchizedeka odzwierciedla bardzo starą (IV w.) rzymską liturgię mszy, w której wymienia się właśnie te

postacie przy składaniu ofiary eucharystycznej. Są to trzy mistyczne antytypy kapłaństwa Chrystusa. Ich postacie nawiązują do idei, w której każdy chrześcijanin uczestniczy czynnie w składaniu ofiary jako „godny (sprawiedliwy) ofiarodawca” (*just offerer*).¹⁸ Wszystkie trzy przedstawienia odbywają się przy ołtarzach i odwołują się bezpośrednio do Eucharystii. Znakiem, że ofiara jest miła Bogu, jest Jego ręka wylaniająca się w geście błogosławieństwa spośród chmur.¹⁹

Ważnymi postaciami są prorocy ofiarnej śmierci Chrystusa – Jeremiasz i Izajasz.²⁰ Izajasz przy tym jest szczególnie prorokiem Wcielenia, a Jeremiasz – Męki. Sceny przedstawiające Mojżesza pokazują chronologicznie historię jego powołania i przywołują następujące skojarzenia: Mojżesz jako Dobry Pasterz i jako pośrednik między Bogiem a ludźmi. Wszystkie sceny zostały zamieszczone celowo, zgodnie z ówczesnym rozumieniem Starego Testamentu jako opisującego „cienie/zarysy i rodzaje/typy” (*shadows and types*) wydarzeń zbawienia ludzkości.²¹ I tak Mojżesz, który wybawił Izraelitów z niewoli egipskiej, jest znakiem dzieła Zbawienia, którego dokonał Chrystus; nadanie Dekalogu zapowiada zesłanie Ducha Świętego.

Symboliczna wymowa całości zdaje się podkreślać dwie natury Chrystusa – zarówno Jego boskość – w scenie odwiedzin trzech aniołów (jako jedna z Osób Trójcy Świętej), jak i jego człowieczeństwo: w scenie ofiarowania Izaaka baranek symbolizuje Jezusa, który umrze za nas na krzyżu. Melchizedek składa chleb i wino, w których wyraża się właśnie podwójna natura Jezusa. Niewinna śmierć Abła prefiguruje śmierć Chrystusa. Gorejący krzak – z jednej strony jest symbolem Boga-Człowieka, a z drugiej Marii Bożej Rodzicielki – tak jak krzak „nosił” Boga w postaci płomieni, tak Maryja nosiła w sobie Chrystusa. Do tego trzeba pamiętać o symbolice Mojżesza i dwóch proroków. Wymowa tych scen jest więc wymierzona zarówno przeciw monofizytzmowi (jako że podkreślają podwójną, bosko-ludzką naturę Chrystusa), jak i przeciw arianizmowi (nie odmawiają mu pełnej boskości). Jest też dostrzeżalne duże znaczenie liturgii dla tej kompozycji.²²

Nad tymi mozaikami ukazani są czterej ewangelści – po lewej Mateusz i Marek, po prawej – Jan i Łukasz, trzymający swoje Ewangelie, z ukazanymi po bokach narzędziami do pisania. Nad każdym z nich znajduje się adekwatne „zwierzę” apokaliptyczne (odpowiednio: anioł, lew, orzeł, wół), co jest bezpośrednim nawiązaniem do dekoracji samej absydy: w niej Chrystus trzyma zwój z siedmioma pieczęciami. Lew symbolizuje Zmartwychwstanie, Anioł (Człowiek) odwołuje się do genealogii Jezusa z Ewangelii św. Mateusza, Wół, jako zwierzę ofiarne odnosi się do Męki, z kolei Orzeł jest symbolem Wniebowstąpienia. Wydaje się też oczywisty stosunek, jaki zachodzi między tymi postaciami a mozaikami poniżej: tak jak Mojżesz na górze Synaj otrzymał Prawo – Stare Przymierze, tak Nowe

było zawarte w Ewangeliach. W późniejszym Średniowieczu ten związek między Starym a Nowym Testamentem często był przedstawiany przez pokazanie Ewangelistów stojących bezpośrednio na ramionach proroków starotestamentowych.²³

W głębi korytarza absydy po obu stronach znajdują się przedstawienia uroczystych procesji – po lewej (czyli dla Chrystusa z absydy po prawej) Justyniana i jego dworu, a po prawej – Teodory i jej świty. Na pierwszej widzimy cesarza (który oprócz diademu ma aureolę) po jego lewej biskupa Rawenny Maksymiana (nad którym widnieje napisane jego imię), z tyłu, między nimi stoi Julianus Argentarius. Następnie są ukazani dwaj diakoni – pierwszy trzyma księgę, a drugi, wskazujący ręką kierunek procesji, niesie kadzidło. Z drugiej strony cesarza pierwszy stoi *dux armis* (najprawdopodobniej sam Belizariusz), za nim *praefectus legibus*, po czym grupa żołnierzy. Jeden z nich trzyma tarczę z monogramem Chrystusa (*Chi-ro*) i jest to najprawdopodobniej uroczysta paradna tarcza cesarska. Charakterystyczne jest przedstawienie Justyniana i Maksymiana jako równych – realizacja *imperium* i *sacerdotium*. Maksymian, który pochodził z Poli w Istrii²⁴ odgrywał bardzo ważną rolę w planach Justyniana. W jego działalności biskupiej duże znaczenie miała liturgia. W czasach jego episkopatu w Bizancjum rozgrywał się spór o Trzy Artykuły (*tria kephala*)²⁵ i biskup obsadzony w tak istotnym z punktu widzenia cesarza mieście musiał wykazywać się dużym talentem dyplomatycznym. Za Justynianem i Maksymianem stoi Julianus Argentarius, o którym dowiadujemy się dzięki IX-wiecznemu kronikarzowi Agnellusowi, że był osobą świecką, pochodzącą z Bizancjum i że to on ufundował wystroje San Vitale i Sant'Apollinare in Classe.²⁶ To, że stoi tuż przy cesarzu, musi świadczyć o jego bardzo wysokim znaczeniu. Możemy przypuszczać, że był architektem, w ówczesnym rozumieniu tego słowa, przybyłym z Bizancjum, by nadzorować szeroko zakrojony program architektoniczny Justyniana. Był artystyczno-ideologicznym koordynatorem, wysokim urzędnikiem cesarskim, w którego gestii było dysponowanie pieniędzmi cesarskiego skarbu. Był istotnym „narzędziem” propagandy bizantyjskiej. Simson posuwa się nawet tak daleko, by twierdzić, że wojna gocka nie zaczęła się wraz ze śmiercią Amalasunty, lecz właśnie w projektach architektonicznych Julianusa Argentariusza.²⁷

Po drugiej stronie jest ukazana cesarzowa Teodora, jej damy dworu i dwaj dygnitarze dworscy. Para cesarska bierze udział w rytuale ofiarnym: Justynian niesie patenę z chlebem eucharystycznym, Teodora – kielich z winem (*scyphus aureus*). Dla Chrystusa, do którego zmierzają dwie procesje, Justynian znajduje się po prawej stronie (*pars virorum*), a Teodora po stronie lewej, po której żeńska część zgromadzenia uczestniczyła w mszy. Procesja cesarza przedstawiona jest na

złoto-zielonym tle, bez żadnych elementów architektonicznych, które w jakiś sposób sugerowałyby, gdzie jest ona umiejscowiona – przez to wydaje się, że odbywa się ona bezpośrednio w kościele. Stojący na czele diakon z kadzidłem wysuwa we wskazującym geście rękę poza ramę dekoracyjną. Na drugiej mozaice możemy zauważyć fontannę, wnękę, baldachim z zasłoną, zza której wyłaniają się damy dworu, drzwi wejściowe, których kotarę odchyła jeden z urzędników. Jest to, choć w skróconej formie, narteks kościoła San Vitale. Teodora miała ogromny wpływ na politykę, była rzeczywiście *consors imperii* i mimo że razem z mężem bierze udział w rytuale ofiarnym, to jednak dla niego jest zarezerwowana świątynia, bezdyskusyjnie wyprzedza małżonkę w liturgicznym rytuale. Na dole sukni Teodory pojawia się motyw Trzech Króli, który symbolizuje eucharystyczną ofiarę (składanie darów), a zarazem jest przedstawieniem chrześcijan, którzy wyjdą naprzeciw Chrystusowi, by go przywitać w Jego powtórny przyścisł (tak jak Trzej Mędrcy przy pierwszym). Dodatkowo Trzej Królowie są świadkami Epifanii – objawienia się prawdziwego Boga w Dzieciątku. W sposób bardzo subtelny został tu przemyciona ważna prawda wiary. Ciekawe jest, że Teodora zmarła kilka tygodni po poświęceniu San Vitale. Tym samym mozaika ta stała się jakby jej epitafium.

Jako że mozaiki te były ukończone, zanim rozstrzygnął się wynik wojny gockiej, trzeba je odczytywać nie tylko jako znak triumfu ze zdobycia Rawenny, ale też jako wyraz pewności co do przyszłego zwycięstwa. Istotna dla zrozumienia tej wymowy jest świadomość, jak poważną funkcję spełniał portret cesarski. Identyfikacja wyobrażenia (przedstawienia) z rzeczywistością, wywodząca się z prymitywnych wierzeń magicznych, w Imperium Rzymskim zyskała konkretne prawne znaczenie i funkcję. Portret cesarza pojawiał się na insygniach wojskowych, na monetach, w miejscach publicznych jako wyraz jego najwyższej władzy; miał wymagać od poddanych posłuszeństwa i wierności. Był to „formalny symbol monarchii”.²⁸ Cesarze nie tylko umacniali swoją władzę, ale też dyskretnie imputowali boskość swojego stanowiska – portrety stawały się świętymi obrazami (wizerunkami), *vultus sacri*, m.in. przez to, że były umieszczane właśnie w kościołach, były poświęcane, modlono się za władcę, a przez to jednocześnie składano mu hołd.

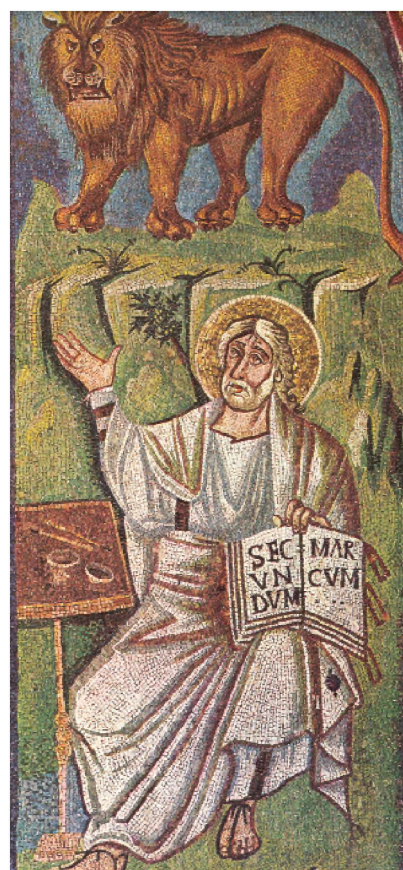
Prawdopodobnie w drugiej połowie IV wieku na Wschodzie została odrzucona liturgia, w której każdy wierny uczestniczył czynnie w ofierze; jedynym świeckim, który był godzien brać udział w obłacji, był cesarz. Ta ambicja władców wschodnich w dziedzinie *sacerdotium* powoduje, że można inaczej interpretować mozaiki przedstawiające starotestamentowe postacie: Abel, Abraham, Melchizedek nie tyle symbolizują każdego chrześcijanina, co cesarza. Abraham dodatkowo podkreśla znaczenie władcy jako patriarcha Izraela, Moj-



San Vitale, Chrystus Kosmokrator, [za:] Angelo Lorizzo, *I mozaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975



San Vitale, św. Łukasz, [za:] Angelo Lorizzo, *I mozaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975



San Vitale, św. Marek, [za:] Angelo Lorizzo, *I mozaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975

zesz – jako prawodawca (co niejako miałoby uprawniać cesarzy do regulowania kwestii religijnych), ten, który uwalnia ludzi od tyranii, Dobry Pasterz.²⁹ Cesarz, jako władca *Reipublicae Christianae* musiał być *imitator Christi* – bezpośrednim naśladowcą, podczas gdy wierni mieli być do Niego podobni. Tak jak Mojżesz zbudował i czcił Świętą Arkę, tak Justynian zbudował i wykończył S. Vitale. Melchizedek jako król-kapłan zyskał w oficjalnej ikonografii szczególne znaczenie: przedstawiany w szatach cesarskich był uosobieniem władcy idealnie łączącego w jednej osobie te dwie funkcje. W San Vitale nosi on szaty kapłana, za to jego buty, płaszcz i nakrycie głowy są z purpury, zarezerwowanej przez ceremoniał dworski jedynie dla cesarza.

W absydzie przedstawiony jest Chrystus *Kosmokrator* tronujący na Kuli, globie wszechświata,³⁰ spod którego wypływają cztery rzeki Raju. W lewej ręce trzyma Księgę Żywota, opatrzoną siedmioma pieczęciami, prawą podaje wieniec (zwycięstwa, zasługi, świętości) świętemu Witalisowi, który jest przedstawiany przez anioła. Drugi anioł pokazuje biskupa Eklezjusza, fundatora, trzymającego w rękach model świątyni. Anioły są w strojach straży cesarskiej. Wieniec jest symbolem korony chwały dla świętych. Tak jak możemy oczekiwać, że zaraz po uhonorowaniu św. Witalisa wieniec otrzyma biskup Eklezjusz, tak można odczytać, że Justynian zostanie wynagrodzony za zasługi jako następny.

Obraz odwołuje się do apokaliptycznych motywów, podkreślając eschatologiczny wymiar powtórnego przyjścia. Cała ofiara składana przez Justyniana jest ukazana jako przyjęta w Dniu Sądu Ostatecznego (i jest zarazem wyrazem boskiego poparcia dla jego rządów). Ciekawe jest, że Chrystus jest tu ukazany jako młodzieniec, bez brody – raczej w duchu wczesnej sztuki chrześcijańskiej z katakumb, czy w tradycji hellenistycznej, niż jako groźny brodaty *Pantokrator* z późniejszej sztuki wschodniej. W scenie tej możemy odczytać elementy charakterystyczne dla bizantyńskiego rytuału: zakryte szatami dłonie.

Ponad absydą znajduje się przedstawienie dwóch miast niebiańskich – Jerozolimy i Betlejem. Między nimi dwa anioły podtrzymują medalion z monogramem Chrystusa, tym razem A, od którego odchodzi osiem promieni.³¹ Przed każdym z miast rośnie cyprys (symbol chwały królestwa Bożego, tego co wyniosłe, wzniosłe i nieprzemijające, wierność Boga wobec narodu wybranego), a pod nimi – palmy (symbol życia wiecznego).³²

Na łuku tęczowym znajduje się piętnaście medalionów przedstawiających popiersia Chrystusa,³³ dwunastu apostołów, świętych Gerwazego i Protazego. Każdy medalion jest podtrzymywany przez delfiny. Święci Witalis, Gerwazy i Protazy byli uznawani przez biskupstwo w Mediolanie za tamtejszych patronów, *genii loci*. Jest to element rywalizacji między diecezjami,

w której główną rolę odgrywał autorytet świętych: biskupstwu nadawały prestiż spoczywające w kościele (też zdobyte) relikwie, fakt odegrania ważnej roli w życiu świętych, to, czy pierwszy biskup był apostołem, uczniem apostoła, czy uczniem ucznia, itd. Zaledwie kilka lat przed budową San Vitale ukazała się *Passio SS. Martynum Gervasii et Protasii*, która przypisywała tych trzech świętych właśnie Rawennie. Wydaje się, że słusznie, jako że zmarli oni w Rawennie i kościół San Vitale stał się ich grobowcem.³⁴

Ogólne przesłanie, które wyłania się ze wszystkich mozaik, wyraża ideę odkupienia ludzkości, zbawienia przez Chrystusa i pokazuje sakramentalną rekonstrukcję tego wydarzenia w eucharystycznej ofierze. Szczególna rola w tym dziele odkupienia przypada cesarzowi, a konkretnie Justynianowi I. Mogłoby się wydawać wobec tego logiczne zakwalifikowanie programu ikonograficznego tej świątyni jako służącego cesarskiej propagandzie. Przywołanie konkretnych postaci starotestamentowych, użycie odpowiednich symboli, wyrażona gra tymi symbolami, mająca wyrażać prawdy teologiczne – żaden element nie jest bez znaczenia. Jednak pojawia się wątpliwość – na ile możemy mówić o propagandzie, jeśli kluczowe przedstawienia: procesji ofiarnej cesarza i uzupełniających jej sens scen ze Starego Testamentu właściwie nie widać z miejsca, gdzie stoją wierni? *Sacrum* wnętrza świątyni koncentruje się w prezbiterium. Jest do niego dopuszczony głównie cesarz, ze swą małżonką i dworem. Widzimy tu wyraźnie tendencję Kościoła wschodniego do odgrózdzenia prezbiterium, żeby mogli wchodzić tam tylko godni. To, czy wierni mają ich widzieć, nie tylko jest nieistotne, ale będzie wręcz niepożądane – najbardziej święte momenty mszy będą przed nimi zakryte. Natomiast wiedzą, że cesarz Justynian TAM jest i uczestniczy w każdej mszy – m.in. za każdym razem jest wyczytywane jego imię. Jest gwarancją powszechności Kościoła i powszechności cesarstwa. On jest zastępcą Chrystusa i rzeczywiście prowadzi lud Boży do zbawienia. Wierni widzą przede wszystkim apokaliptyczną wizję Chrystusa *Kosmokratora*.

Sant' Apolinare in Classe

Początek budowy miał miejsce za biskupa Ursicinusa (532-536); za episkopatu biskupa Wiktora (537 (8)-544 (5)) wydaje się, że prace posuwały się bardzo wolno,³⁵ większość powstała za Maksymiana, kościół ukończono w trzecim roku jego episkopatu, w 549 i na pewno w ciągu tych trzech lat powstały mozaiki.³⁶ Kościół jest dedykowany św. Apolinaremu, który według tradycji był uczniem św. Piotra i pierwszym biskupem Rawenny; zmarł śmiercią męczeńską. Po tym, jak świątynia została splądrowana przez Saracenów w IX wieku, relikwie świętego zostały przeniesione ze wzglę-



San Apolinare in Classe, Absyda, [za:] Angelo Lorizzo, *I mozaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975



San Apolinare in Classe, Ofiara Abła, Melchizedeka i Abrahama, [za:] Angelo Lorizzo, *I mozaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975

dów bezpieczeństwa do kościoła św. Marcina, którego wezwanie zmieniono na Sant'Apollinare Nuovo.

W absydzie centralne miejsce zajmuje ogromny krzyż (*crux gemmata* – ozdobiony drogimi kamieniami) w nimbie,³⁷ który otacza gwiazdziste niebo z dziewięćdziesięcioma dziewięcioma gwiazdami. Na skrzyżowaniu ramion znajduje się medalion z popiersiem Chrystusa. Przy przeciwnych ramionach Krzyża znajdują się litery A i ω, nad i pod napisy: SALUS MUNDI i IXΘYC. Po dwóch stronach nimbu są ukazani do połowy ukryci w chmurach Mojżesz i Elias, całość z góry błogosławi ręka Boga. Bezpośrednio pod Krzyżem stoi św. Apolinary. Jest ukazany w geście modlitwy – *orans* – na rajskiej łące, na której rosną niewielkie drzewa (pinie, palmy i cyprysy – wszystkie symbolicznie związane z nieśmiertelnością i życiem wiecznym). Z dwóch stron zbliża się do niego po sześć owiec, między którymi rosną lilie.³⁸ Owce te mogą symbolizować apostołów (na co wskazywałaby liczba) albo po prostu wiernych, lud Boży. Trzy owce stoją wyżej, bliżej Krzyża (jedna po lewej, dwie po prawej). Scena ta symbolicznie przedstawia Przemienienie Pańskie na górze Tabor.³⁹ Trzy owce to trzech uczniów – Piotr, Jakub i Jan, apostołowie, którzy towarzyszyli Jezusowi przy Przemienieniu, ale także w Ogrójcu.

We wczesnym Chrześcijaństwie krzyż był przede wszystkim symbolem triumfu, bronią, drzwiami Raju. Scena ta łączy temat Przemienienia i Wywyższenia (Podniesienia) Krzyża. Ukrzyżowanie znaczyło obietnicę zwycięstwa. Przemienienie jest rzeczywistością Krzyża. Chrystus, a zarazem Krzyż, jest, co podkreśla napis, SALUS MUNDI.⁴⁰ Przedstawienie Przemienienia (*transfiguratio*) ma ścisły związek z obrzędkiem eucharystycznym: odwołuje się do przeistoczenia chleba i wina w ciało i krew Chrystusa, które odbywa się na każdej mszy świętej. Scena ta, umieszczona w tak uroczystym miejscu – ponad (i jednocześnie za) ołtarzem, na którym dokonuje się obrzęd Eucharystii, jak żadna inna podkreśla doniosłość tego wydarzenia. Takie tło, operując uniwersalnym językiem symboli, czyniło mszę i jej najważniejszy moment czytelnymi dla wszystkich uczestników (należy pamiętać, że Rawenna była w tamtych czasach dwujęzyczna i miała dwujęzyczną liturgię).⁴¹

Św. Apolinary jako męczennik jest *alter Christus*, naśladowca Chrystusa w męczeństwie; jego gest – *orans* – odzwierciedla gest ukrzyżowanego Chrystusa (rozłożone w charakterystyczny sposób ręce: *repraesentatio passionis*). To, że stoi idealnie pod Krzyżem podkreśla jego doskonałość duchową – to, że jest *imitator Christi*. Męczennik najdoskonalej naśladowuje Chrystusa, najwierniej wypełnia Jego polecenie, by wziąć swój krzyż i iść za Nim (Mt 16: 24).⁴² Cud Przemienienia jest obietnicą i obrazem jego (ale także wszystkich Chrześcijan) uczestnictwa w chwale Zmartwychwstania Chrystusa. Nabiera to szczególnego znaczenia, gdy uświadomimy sobie, że kościół został

zbudowany jako *martyrion*, miejsce pochówku Świętego. Jego relikwie spoczywały pod ołtarzem. Maximus z Turynu, w IV wieku pisał: „Czy możemy wyobrazić sobie coś bardziej pobożnego i zaszczytnego niż spoczywanie pod ołtarzem, na którym sprawowana jest ofiara, na którym składane są dary ofiarne, i przy którym sam Pan jest kapłanem? Męczennicy słusznie umieszczani są pod ołtarzem, gdyż na nim jest złożone ciało Pana. Grzebanie męczenników w miejscu, gdzie celebrujemy codziennie śmierć Chrystusa, jest przeto wypełnieniem i wyrazem tego rodzaju zjednoczenia. Nie jest niesłuszne, że grób Tego, który umarł, został przygotowany dla pewnego rodzaju uczestnictwa: żeby przyjąć także członków śmierci Pana; ci, których Jedna Męka złączyła z Chrystusem, mogą dostąpić złączenia się z nim w świętości tego miejsca”.⁴³

Tak wielka apoteoza św. Apolinarego ma również znaczenie polityczne – dotyczące prestiżu, rangi i jurysdykcji biskupstwa raweńskiego. Największe i najbardziej znaczące biskupstwa szczyły się i temu przypisywały swoje znaczenie, że zostały założone przez apostołów i miały ich za swoich pierwszych biskupów. Biskupi Rzymu byli następcami św. Piotra, Aleksandrii – św. Marka, Jerozolimy – św. Jakuba Młodszego. Konstantynopol za swojego pierwszego biskupa uważał św. Andrzeja, co miało daleko idące polityczne konsekwencje: św. Andrzej był nie tylko apostołem Azji Mniejszej i Bałkanów, lecz także bratem św. Piotra i, co najważniejsze, był jednym z dwóch pierwszych uczniów, którzy posłuchali głosu Chrystusa, i to on przyprowadził Piotra do Niego.⁴⁴ W trwającym konflikcie między Rzymem i Konstantynopolem o prymat w świecie chrześcijańskim był to poważny argument. Maksymian, wracając ze swojego wyjazdu do Konstantynopola (548 r.), przywiózł do Rawenny relikwie św. Stefana – pierwszego męczennika, św. Andrzeja (początkowo miał nawet ambicję przywieźć całe ciało świętego), św. Piotra i Pawła.⁴⁵ Zbudował świątynię dedykowaną dwóm pierwszym świętym, dedykował *martyrion* świętym Witalisowi, Gerwazemu i Protazemu (przypisując tym samym Rawennie część chwały dotąd należącej do biskupstwa Mediolanu) i św. Apolinaremu – uczniowi św. Piotra. Szeroko zakrojony program ideowy takiej polityki cesarskiego miasta miał zdystansować dwa pozostałe biskupstwa – Mediolanu i Rzymu, który leżał w ruinach.

Św. Apolinary jako biskup występuje tu także w roli Dobrego Pasterza, który ma się opiekować ludem Bożym.

Pod tą sceną, między oknami ukazani są czterej następcy św. Apolinarego: biskup Eklezjusz, św. Sewerus, św. Ursus i biskup Ursicinus, fundator.⁴⁶ Wszyscy czterej noszą *pallium*, znak godności metropolity, mimo że są poprzednikami Maksymiana. Dzieje się to przez to, że sam Apolinary go nosi, więc nie można było go ominąć u jego następców. Wybór tych czterech

biskupów nie jest przypadkowy: św. Sewerus cieszył się szczególnym kultem w Rawennie, św. Ursus zbudował katedrę i był uważany za największego budowniczego, biskup Eklezjusz zapoczątkował architektoniczny program Justyniana, a biskup Ursicinus ufundował Sant'Apolinare in Classe. Ich obecność w absydzie, przy celebracji mszy świętej, jako następców tak godnego świętego, podkreśla ogromne znaczenie roli biskupa.⁴⁷

Po bokach widnieją dwie sceny: z prawej ukazane są ofiary składane przy jednym ołtarzu: Abel ofiarowuje jagnię, Melchizedek chleb i wino, a Abraham Izaaka. Po stronie lewej ukazane jest dziewięć osobistości: cesarz Konstantyn IV Pogonatos, jego synowie w aureolach – Tyberiusz i Herakliusz, najprawdopodobniej biskup Maurus i jego następca, Reparatus, dworzanie cesarscy i kler raweński.⁴⁸

Nad łukiem tęczowym jest ukazany w medalionie Chrystus z Księgą w lewej ręce, prawą błogosławi. Po obu Jego stronach są zwrócone w Jego kierunku symboliczne wyobrażenia ewangelistów, każdy z nich trzyma odpowiednią Ewangelię. Poniżej znów pojawia się przedstawienie dwóch miast niebieskich: Jerozolimy (*Ecclesiae ex circumcissione* – Kościół obrzezanych) i Betlejem (*Ecclesiae ex gentibus* – Kościół pogan). Z każdego wychodzi po sześć owiec.⁴⁹ Jeszcze niżej pojawiają się dwie palmy (życie wieczne, zwycięstwo Chrystusa). Po dwóch stronach przy wejściu do chóru stoją archaniołowie Gabriel i Michał ubrani jak *caesares*, wysocy urzędnicy dworu Justyniana, trzymający *vexillia* (rzymskie chorągwie wojskowe) z potrójnym *Hagios* (odpowiednikiem łacińskiej modlitwy *Sanctus*). W kontekście tego, że program artystyczny zdaje się podkreślać znaczenie biskupa, archaniołowie mogą symbolizować diakonów. Pod nimi: św. Mateusz i Łukasz (którzy symbolizują Wcielenie i Mękę⁵⁰), ukazani do połowy.

Sant'Apolinare Nuovo

Budowa kościoła zaczęła się za Teodoryka jako kaplica pałacowa, a zarazem katedra ariańska. Został ukończony za Amalasunty. Początkowo dedykowany był Chrystusowi Zbawicielowi. Potem został rededykowany w 556 roku św. Marcinowi przez biskupa Agnellusa (miał wtedy siedemdziesiąt lat). Agnellus wcześniej był wojskowym, został księdzem po śmierci żony; był Raweńczykiem, starszym o dziesięć lat od Maksymiana; został wyświęcony na diakona przez Eklezjusza. W IX-X w. znów zmieniono patrona, tym razem na św. Apolinarego. Za biskupa Jana V (724-750 r.) trzęsienie ziemi zniszczyło absydę, lub co najmniej jej lewą część, zachowała się tylko dedykacja Teodoryka – fundatora. Po śmierci Maksymiana, wszystkie dobra kościoła ariańskiego zostały skonfiskowane, Rawenna została przez cesarza ogłoszona „pra-

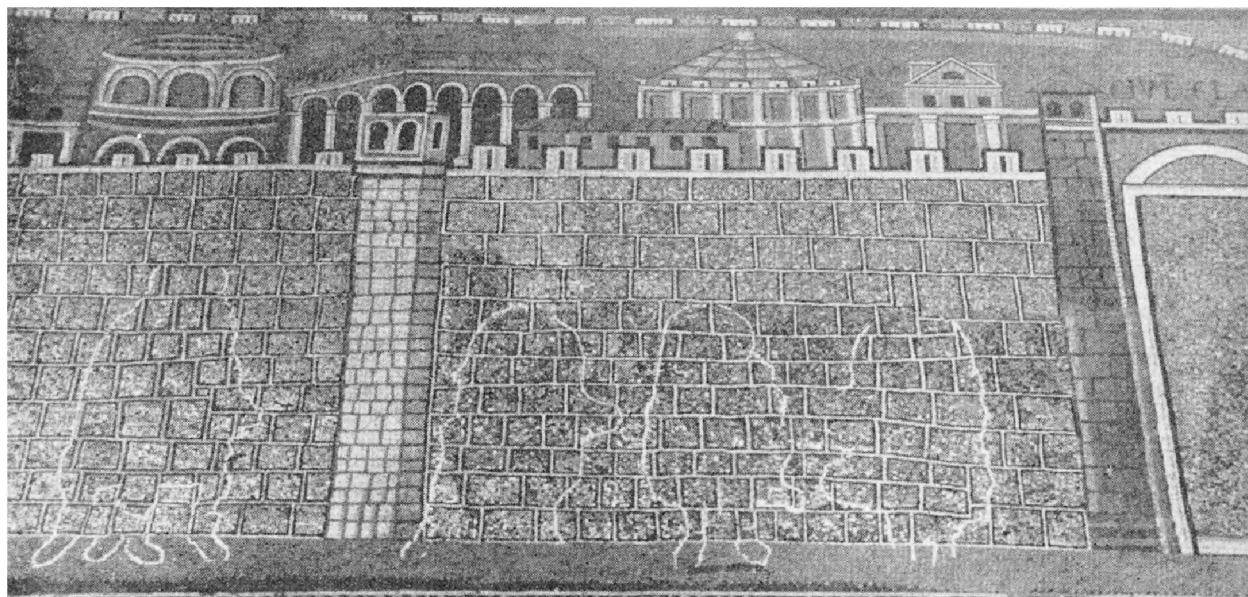
wosławna” (ortodoksyjną), i nawet na Kościół rzymski patrzone podejrzliwie, jako na mający związki z arianami i opierający się cesarzowi w sporze o Trzy Artykuły.

Mozaiki ze ścian bocznych nawy głównej podzielone są jakby na trzy piętra. Najwyżej, nad oknami nawy, znajduje się dwadzieścia sześć scen z życia Chrystusa (po trzynaście z każdej strony). Zaczynając od wejścia, z prawej strony (nad procesją męczenników) następują po sobie przedstawienia:

Ukazanie się uczniom i niewierność Tomasza (J 20: 26- 29)
Droga do Emaus (Łk 24: 13-29)
Kobiety u Grobu (Mt 28: 1- 8), (Mk 16: 1-8), (J 20: 1-7), (Łk 24: 1-11)
Droga Krzyżowa, Szymon Cyrenejczyk (Mt 27: 32), (Mk 15: 20-21), (Łk 23: 26-33)
Chrystus przed Pilatem (Mt 27: 11-24)
Skrucha Judasza (Mt 27: 3-5)
Zaparcie się Piotra (J 18: 15- 17)
Zapowiedź zaparcia się Piotra (Mt 26: 31-35), (Mk 14: 27-31), (Łk 22: 31-34)
Chrystus przed Kajfaszem (Mt 26: 57- 66), (Mk 14: 53-56); (Łk 22: 31-34)
Chrystus pojmany (Łk 22: 66)
Pocałunek Judasza (Mt 26: 47-57), (Mk 14: 43-50), (Łk 22: 47-53), (J 18: 1-12)
Modlitwa w Ogrodzie Oliwnym (Mt 26: 44-45), (Mk 14: 32- 42), (Łk 22: 44-46)
Ostatnia Wieczerza (Mt 26: 20- 25), (Mk 14: 17- 26), (Łk 22: 14- 23), (J 13: 21-26)
Z drugiej strony: Uzdrawienie chromego w Betesda (J 5: 1-9)
Uzdrawienie opętanego z kraju Gerazeńczyków (Mk 5: 1-21), (Łk 8: 26- 39)
Uzdrawienie paralityka z Kafarnaum (Mt 9: 1-8), (Mk 2: 1-12), (Łk 5: 17-26)
Rozdzielenie baranów od kozłów (Mt 25: 31- 46)
Wdowi grosz (Mk 12; 41-44), (Łk 21: 1-4)
Faryzeusz i celnik w świątyni (Łk 18: 9-14)
Wskrzeszenie Łazarza (J 11: 1-46)
Jezus i Samarytanka (J 4: 5-23)
Uzdrawienie kobiety z krwotokiem (Mk 5: 25- 34), (Łk 8: 43-48)
Uzdrawienie dwóch ślepców (Mt 9: 27- 31)
Powołanie Piotra i Andrzeja (Mt 9: 27-31)
Rozmnożenie chleba i ryb (Mt 14: 13-24), (Mk 6: 41-44), (Łk 9: 10-17); (J 6: 1-15)
Cud w Kanie Galilejskiej (J 2: 1-12)

Przerywnikami są motywy muszli (symbolizujących życie wieczne i zmartwychwstanie) z krzyżem, korony i „całujących się” gołąbków (które mogłyby oznaczać apostołów).

Następne, środkowe piętro, pomiędzy oknami nawy stanowią przedstawienia trzydziestu dwóch (początkowo trzydziestu czterech) mężczyzn w białych szatach



San Apollinare Nuovo, Port w Classe z zaznaczonymi figurami Gotów, [za:] Carl-Otto Nordström, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Uppsala 1953

trzymających książki lub zwoje. Nie mają podpisów – mogą to być patriarchowie (czterech), prorocy (czterech większych i dwunastu mniejszych), apostołowie (dwunastu) i ewangelści (dwóch spoza apostołów).

Najniżej znajdują się dwie procesje zmierzające w stronę ołtarza: z jednej strony (północnej) procesja dwudziestu dwóch świętych dziewic, prowadzonych przez Trzech Króli, zmierza do Maryi z Dzieciątkiem, którą otaczają cztery anioły, z drugiej strony pochód dwudziestu pięciu świętych męczenników pod przewodnictwem św. Marcina zbliża się do Chrystusa na majestacie, również w asyście aniołów trzymających złote włócznie.

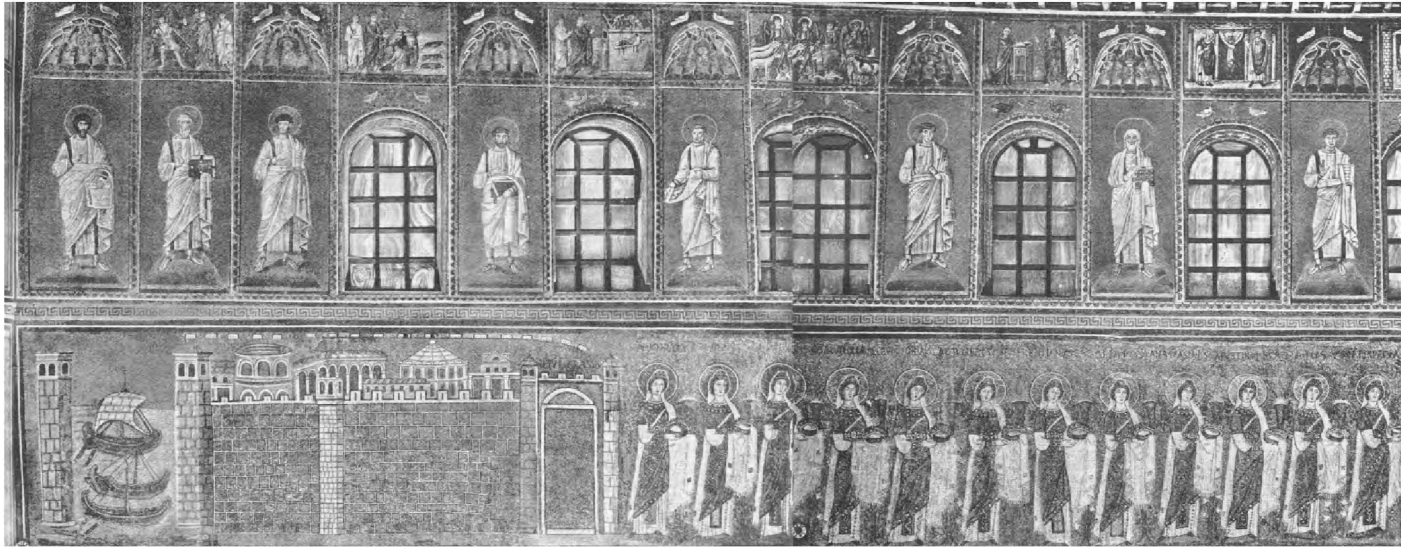
Podkreślona jest tu rola Maryi jako Matki Bożej, *theotokos*. Natomiast Chrystus, *Pantokrator*, zasiada na tronie, który można zidentyfikować jako cesarski. Świętych męczenników i męczennice rozdzielają palmy, które symbolizują zwycięstwo Chrystusa, zmartwychwstanie, a jednocześnie wprowadzają w procesje harmonię i porządek. Służą także jako baldachimy mające ich jeszcze bardziej uhonorować.

Oryginalny program ikonograficzny miał jednak charakter cesarski, czyli bizantyński, z tym, że rolę władcy prowadzącego swoich poddanych do zbawienia pełnił król Ostrogotów. Teodoryk, mimo że oficjalnie uznawał zwierzchność basileusów Konstantynopola, aspirował do roli następcy cesarza Zachodu. Z jednej strony był wielkim miłośnikiem cywilizacji rzymskiej, o czym pisałam wyżej, a z drugiej ogromny wpływ wywarła na nim kultura grecka, bizantyjska (w okresie, kiedy przebywał w Konstantynopolu jako zakładnik). „Z Rawenny pragnął uczynić stolicę na wzór Rzymu i Bizancjum”.⁵¹ Początkowo procesje przedstawiały dwa orszaki dworskie: króla wychodzącego ze swego pałacu i jego małżonki, opuszczającej port w Classe.

Przedstawienie władców jako pośredników między Bogiem a ludźmi jest typowo bizantyjskie. Obie procesje mają charakter ofiarny (charakter ten został zresztą zachowany). Wykorzystując ten motyw, tak szeroko rozbudowany później w S. Vitale, Teodoryk zdaje się uzurpować sobie miejsce, które zastrzeżone było tylko dla cesarza Bizancjum.

Biskup Agnellus dostosowując mozaikę do nowych potrzeb zdecydował się zachować początek i koniec tych scen, mimo że za *Palatium*, w obrębie murów miejskich możemy doszukać się jedynie ariańskich budynków. Widać kunszt wykonania i przedstawienie miasta wydały się godne tego, by ich nie skuwać. Zupełnie inaczej niż stojących przed pałacem Teodoryka i przed portem w Classe możnych gockich, których zarysy da się wciąż odtworzyć i których dłoni możemy się wciąż doszukać na białych kolumnach pałacowych. Charakterystyczne jest, że procesję świętych dziewic prowadzi Trzech Króli, z szacunkiem zgitych w półukłonie, w momencie gdy niosą Dzieciątku swoje dary, na czele zaś procesji męczenników stoi św. Marcin, biskup Tours, jeden z największych wrogów herezji ariańskiej. Wszyscy oprócz niego, ubranego w czerwoną tunikę i św. Wawrzyńca, ubranego w złotą szatę odziani w białe szaty.⁵² Wszyscy święci i święte są wymienieni w kanonach mszy Rzymu lub Mediolanu, albo w kanonie św. Ambrożego. Ze „wschodnich” świętych ukazani są jedynie św. Demetriusz, św. Polikarp ze Smyrny, św. Eufemia i św. Pelagia.⁵³ Przedstawienia postaci nie są właściwie niczym zindywidualizowane (tylko przy św. Agnieszce jest baranek).

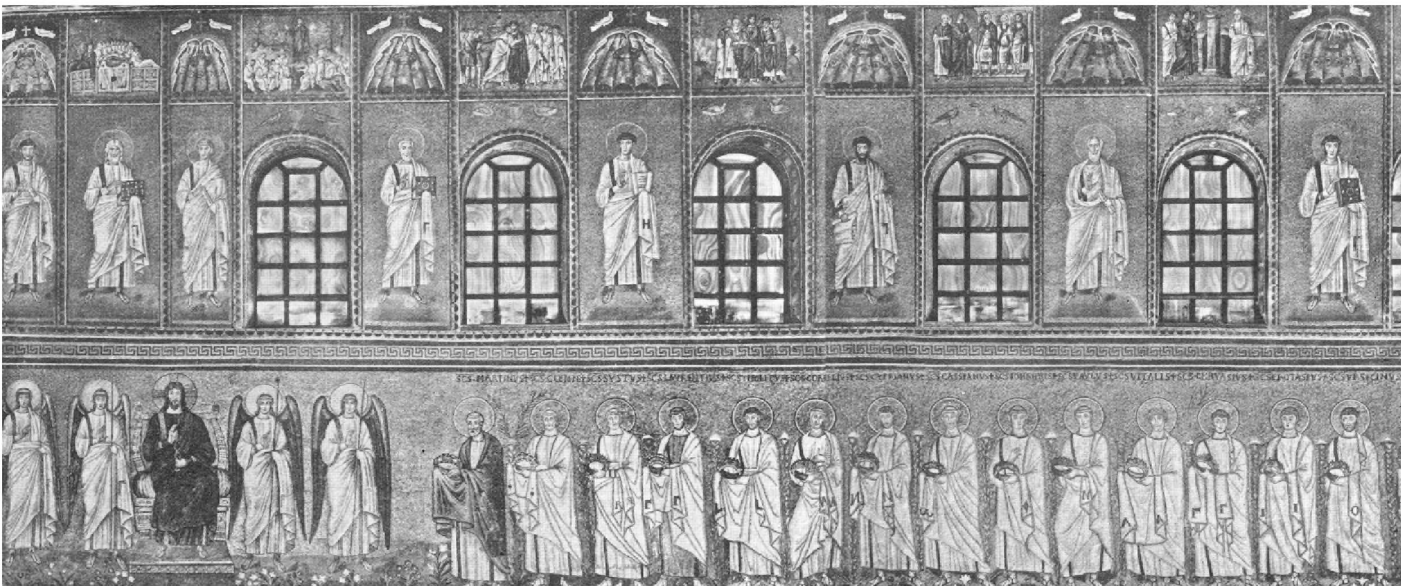
Procesję świętych dziewic prowadzi Trzej Królowie. Ich dary mają znaczenie symboliczne: złoto oznacza hołd składany Jezusowi jako Królowi, mirra – proroczy znak Jego Męki, albo rzeczywiste złaczenie



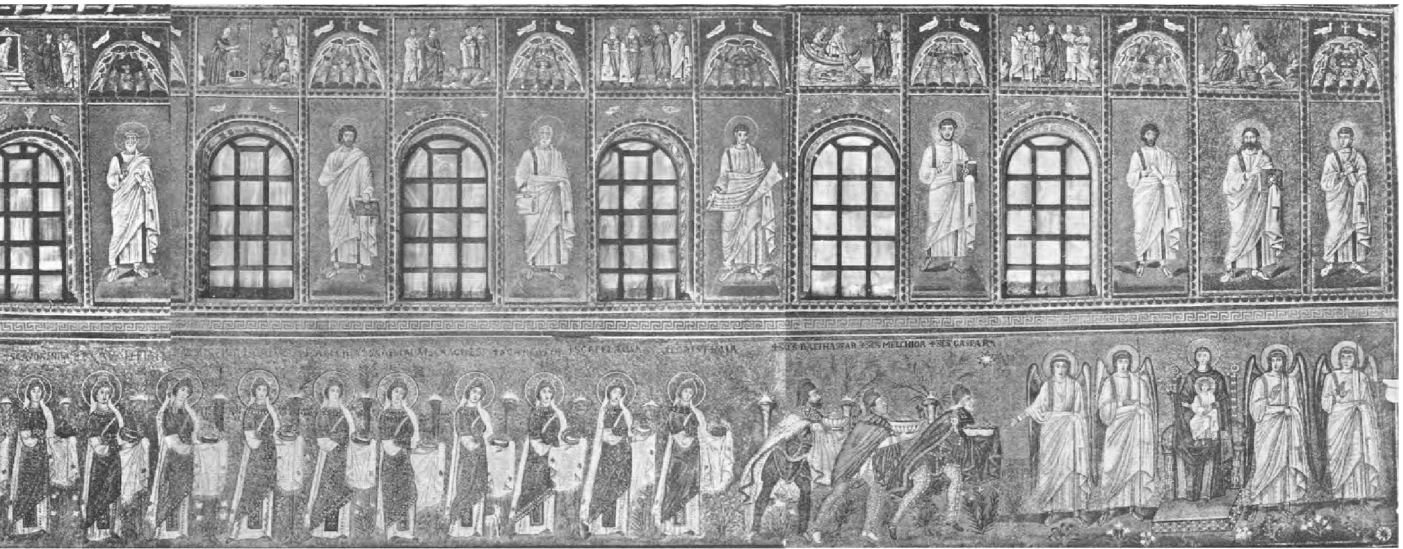
San Apolinare Nuovo, Procesja świętych dziewic, [za:] Carl-Otto Nordström, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Uppsala 1953



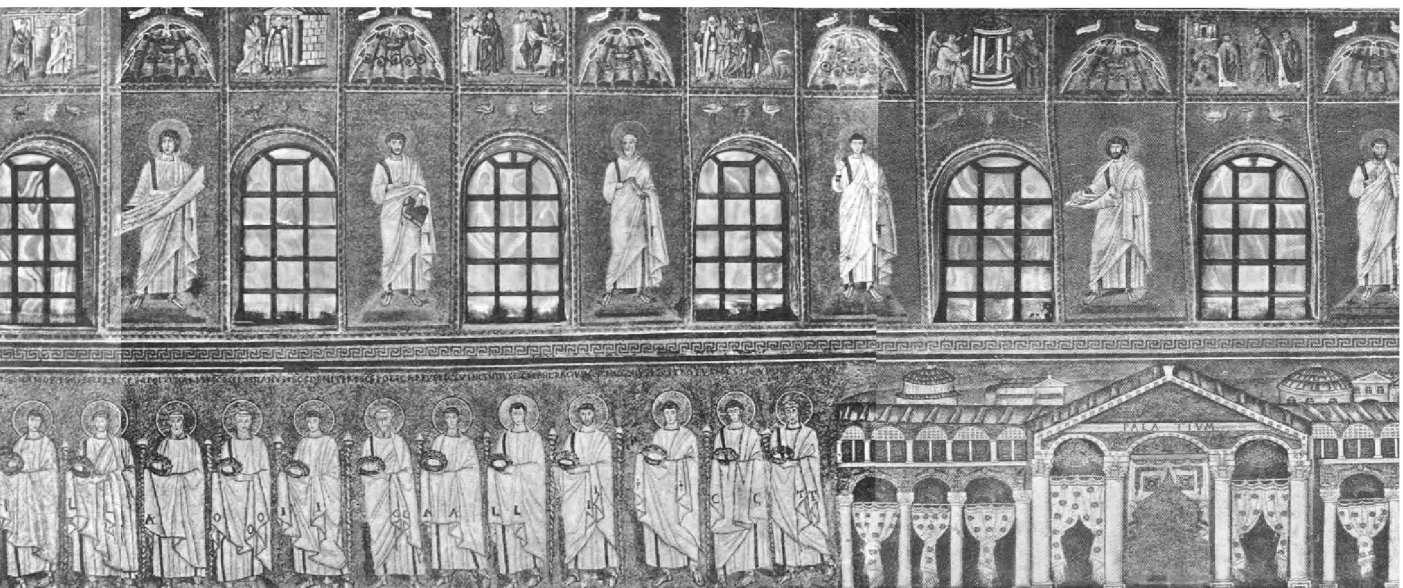
San Apolinare Nuovo, Procesja świętych dziewic (fragment), [za:] Angelo Lorizzo, *I mosaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975

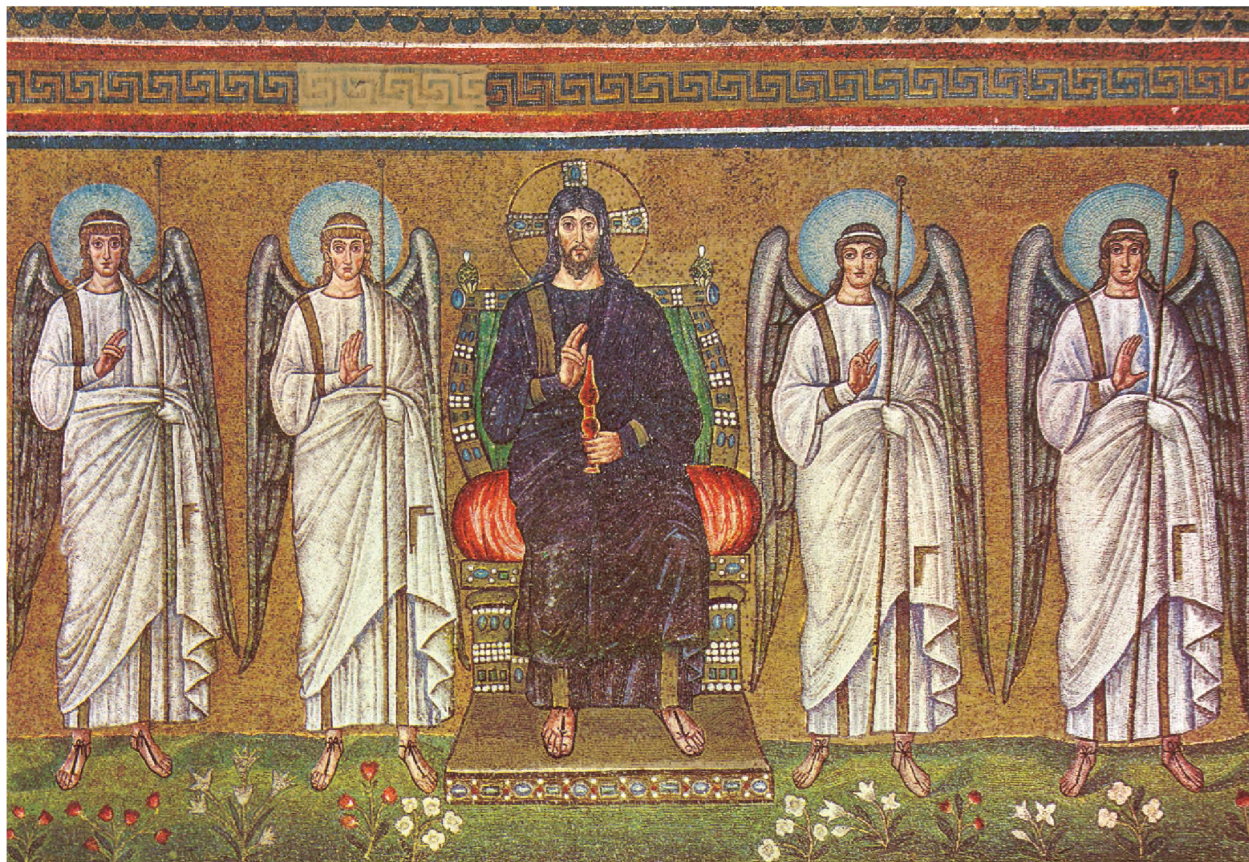


San Apolinare Nuovo, Procesja męczenników, [za:] Carl-Otto Nordström, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*, Uppsala 1953



San Apolinare Nuovo, Procesja męczenników (fragment), [za:] Angelo Lorizzo, *I mosaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975





San Apolinare Nuovo, Chrystus na tronie (fragment Procesji męczenników), [za:] Angelo Lorizzo, *I mozaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975



San Apolinare Nuovo, Maryja na tronie (fragment Procesji dziewic), [za:] Angelo Lorizzo, *I mozaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975



San Apolinare Nuovo, Trzej Królowie (fragment Procesji dziewic), [za:] Angelo Lorizzo, *I mozaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975



San Apolinare Nuovo, Chrystus oddziela owce od kozłów, [za:] Angelo Lorizzo, *I mozaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975

w Chrystusie – Synu Boga prawdziwej natury człowieka z boską, kadzidło – to, że oddajemy Synowi taką cześć jak Ojcu.⁵⁴ Trzej Mędrcy symbolizują każdego chrześcijanina, który ofiarowuje Mu swoją wiarę w Niego jako Króla, Boga-Człowieka, Syna równego Ojcu. Każdy (każda) ze świętych niesie wieniec laurowy, *aurum coronarium*, *aurum oblatum*, koronę świętości, którą otrzymali dzięki Chrystusowi, przez Niego i dla Niego – teraz w procesji ofiarnej zbliżają się, by złożyć Mu je w ofierze. Jest to procesja, jak pisze Raffaella Farioli, bez początku i końca, która wychodzi z obszaru i czasu ludzkiego na zewnątrz.⁵⁵

W innych mozaikach z czasów Teodoryka także możemy odnaleźć krzyżujące się wpływy greckie i rzymskie: w mozaikach przedstawiających cuda i Mękę Chrystusa jest widoczny wpływ rzymskiej i mediolańskiej liturgii, lecz styl jest zdecydowanie bizantyński („sztywność fałd i konturów, ukrycie ciał pod szatami, jednolite złote tło, regularne rysy twarzy Zbawiciela o wielkich, otwartych oczach, umieszczonego frontalnie na większości przedstawień”).⁵⁶ Z kolei w osobie Chrystusa jest podkreślone jego człowieczeństwo, zupełnie inaczej niż np. w San Vitale, gdzie jest ukazany jako Druga Osoba Trójcy Świętej. To, że ich pochodzenie jest ariańskie, potwierdza fakt, że nie opisuje ich kronikarz Agnellus, który podaje tylko dokonania biskupa. Chrystus w scenach cudów jest młodzieńczy i bez brody (wyidealizowany typ Boskiego Zbawiciela), w scenach związanych z Męką – brodaty. Jest to reminiscencja teologii syryjskich jakobitów (monofizytów) i nestorianizmu, według którego w Chrystusie były dwie osoby: to człowiek, a nie Bóg cierpiał i umarł za nas na Krzyżu.⁵⁷ Sceny z życia Chrystusa nie tyle przedstawiają wydarzenia z odległej przeszłości, co odzwierciedlają elementy liturgii. Sceny umieszczone przy wejściu – dwie Marie u Grobu, Droga do Emaus, Niewierność Tomasza odnoszą się do cyklu wielkanocnego i przez to mają ścisły związek z obrzędem chrztu. Sceny przy końcu – rozmnożenie chleba i ryb, cud w Kanie Galilejskiej, modlitwa w Ogrójcu, Ostatnia Wieczerza są odbiciem liturgii eucharystii.⁵⁸

Na przykładzie San Apollinare Nuovo ze względu na jego przejście z rąk Ostrogotów w ręce Bizantyjczyków szczególnie wyraźnie można śledzić i doszukiwać się sensów teologicznych i doktrynalnych, które ich różniły. Można badać związek między konkretnymi modelami ikonograficznymi (np. Chrystus z brodą lub bez) a ich związkiem z danymi prawdami wiary. Wyraźnie widać, co z poprzedniego programu mogło zostać, a co uległo diametralnej zmianie. W wyjątkowy sposób mieszają się tu właściwie wszystkie ówczesne tendencje.

Mozaiki należy odczytywać jako scenę i scenografię dla świętego misterium, które odbywało się w kościele. Każda msza stanowiła swojego rodzaju święte przedstawienie, w którym brali udział kapłani i wierni.

Eucharystia nie była „pamiątką” – czymś czynionym dla przypomnienia, ale prawdziwym, mistycznym odtworzeniem Przemienienia, była *imitatio* śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, w bardzo bliski sposób przypominała wiernym o cudzie odkupienia i o obietnicy życia wiecznego. Ten święty dramat liturgii znajdował odbicie i uzupełnienie w mozaikach, których program artystyczny był ściśle zaplanowany, podporządkowany obrządkowi i wspomagający liturgię. W pewnym sensie tylko wtedy niekompletność ich stylu i języka staje się czytelna, gdy uświadomimy sobie, że są one tłem i scenografią dla nabożeństw. Treści, które były przez nie przenoszone, były nasycone teologią, skomplikowaną i niejednoznaczną symboliką, a ta, szczególnie w okresie wielkich niepokojów, była nierozzerwalnie związana z polityką. Wystrój kościoła mógł propagować kulturę, sztukę, a także wartości, i to właśnie starał się uzyskać Justynian, inwestując tak ogromne sumy w ten szczególny projekt architektoniczno-artystyczny kościołów w Rawennie. Ogromne wrażenie, jakie wywierają na współczesnym widzu te dzieła sztuki, każe nam przypuszczać, że nie na darmo.

Bibliografia

- Lorizzo Angelo, *I mosaici di Ravenna*, Ravenna 1976
 Biblia Tysiąclecia, wyd. 2., Warszawa 1971
 Robert Browning, *Justynian i Teodora*, Warszawa 1977
 Encyklopedia Kultury Bizantyńskiej, red. Oktawiusz Jurewicz, Warszawa 2002
 Paul Evdokimov, *Prawosławie*, Warszawa 1964
 Raffaella Farioli, *Ravenna romana e bizantina*, Ravenna 1976
 Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990
 Hans-Wilhelm Haussig, *Historia kultury bizantyńskiej*, Warszawa 1969
 Cyril Mango, *Historia Bizancjum*, Gdańsk 1997
 Patrizia Martinelli, *Aspetti della cultura paleobizantina nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna: Il ciclo cristologico*, [w:] „Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina”, nr. 23, str. 7-20, Ravenna 1977
 Carl-Otto Nordström, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über Mozaiken von Ravenna*, Stockholm 1953
 José Pijoan, *Złoty wiek sztuki bizantyjskiej*, [w:] *Sztuka Świata*, t. III, Warszawa 1999
 Otto G. Von Simson, *The sacred fortress, Byzantine art and statecraft in Ravenna*, Chicago 1948
 Henri Stern, *Sztuka bizantyńska*, Warszawa 1975
 Kazimierz Zakrzewski, *Historia Bizancjum*, Kraków 1999
 Nicolas Zernov, *Wschodnie Chryścijaństwo*, Warszawa 1967

Przypisy

- 1 Nie chcę przez to wcale powiedzieć, że w zetknięciu z tą fascynującą techniką w innych miejscach wrażenie mogłoby być mniejsze. Jednakże szczególnie w Rawennie ulega nasileniu świadomość/przeczuć, że programy ikonograficzne wnętrza świątyń nie są dziełem przypadku, że warunkują je wielkie siły (też polityczne), ideologie i wierzenia odcisnięte w misternej i skomplikowanej siatce symboli, znaczeń i odwołań.
- 2 A właściwie nie tyle początek, co „okres przejściowy między epoką późnoantyczną a bizantyjsko-średniowieczną”, Hans-

- Wilhelm Haussig, *Historia kultury bizantyńskiej*, Warszawa 1969, str. 99, szeroko o tym zagadnieniu – *Wstęp* i część druga: *Narodziny kultury bizantyńskiej*, tamże, str. 15- 20, 79- 150
- ³ W niektórych inskrypcjach posługiwał się nawet tytułami zastrzeżonymi dla cesarzy – *augustus*, *dominus noster*.
- ⁴ M.in. biskup Ennodiusz, uczony Kasjodor.
- ⁵ W latach 484-519 z powodu polityki ugodowej wobec monofizytów cesarzy Zenona i Atanazego została zerwana jedność stolic Rzymu i Konstantynopola. Wstąpienie na tron Justyna wywołało nawet poruszenie opozycji w Italii (nasiliły się tendencje lojalności wobec cesarstwa), w wyniku czego Teodoryk, dotąd bardzo tolerancyjny, wszczął represje (stracony został filozof Beocjusz, senator Symmach, w więzieniu umarł papież Jan I).
- ⁶ Henri Stern, *Sztuka bizantyńska*, Warszawa 1975
- ⁷ Hans-Wilhelm Haussig, *Historia kultury bizantyńskiej*, Warszawa 1969
- ⁸ Otto von Simson, *Ravenna, the sacred fortress*, Chicago 1948, str. 27- 29
- ⁹ „Kosztowność tworzyw i skomplikowana procedura techniczna czyniły z niej sztukę luksusową, prawdziwie cesarską (...)” cyt. Anna Różycka – Bryzek, *Mozaika* [w:] *Encyklopedia Kultury Bizantyńskiej*, red. O. Jurewicz, Warszawa 2002
- ¹⁰ Jezus jest światłością świata (J 8: 12), „Bóg jest światłością, a nie ma w nim żadnej ciemności” (1 J 1: 5), „Światłość w ciemności świeci, i ciemność jej nie ogarnęła” (1 J 1: 5)
- ¹¹ Cyt. za: Nicolas Zernov, *Wschodnie chrześcijaństwo*, Warszawa 1967, s. 51-52
- ¹² Nordström, *Ravennastudien*, Stockholm 1953, str. 93
- ¹³ Por. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, str. 245
- ¹⁴ Rdz: 18
- ¹⁵ Jest to odwołanie do Chrystusowej formuły bycia „alfą i omegą”, ale może być też interpretowane jako kotwica: symbol nadziei.
- ¹⁶ „Komentarz liturgiczny tłumaczy to w następujących słowach: „Szczęśliwy Abrahamie, widziałeś Ich, przyjąłeś u siebie trójjedynego Bóstwo”. (...) Trzej niebiańscy pielgrzymi stanowią „przedwieczną Radę” i cały pejzaż zmienia znaczenie: namiot Abrahama staje się pałacem-świątynią; dąb z doliny Mambre – drzewem żywota; (...) Cielec na półmisku ustępuje miejsca kielichowi eucharystycznego”. Paul Evdokimov, *Prawosławie*, Warszawa 1964, str. 261; Szerzej na temat dębu: por. Nordström, op. cit., str. 95-98
- ¹⁷ Nordström podkreśla ten fakt, zwracając uwagę na strój Sary, która jest ubrana jak dama dworu – zgodnie z „hierarchią”, w której Maryja w ikonografii bizantyjskiej zazwyczaj nosi szaty właściwe cesarzowej. Nordström, op. cit., str. 94- 95
- ¹⁸ Simson, op. cit., str. 25, 33
- ¹⁹ Przy czym w scenie „gościnności Abrahama” to jeden z gości wykonuje gest błogosławieństwa; ręka z chmur jest skierowana wyraźnie w stronę drugiej grupy: Abrahama, Izaaka i baranka. Iz 53: 7, Jr 11: 9
- ²⁰ Iz 53: 7, Jr 11: 9
- ²¹ Simson, op. cit., str. 25- 26
- ²² Nordström, op. cit., str. 102- 119, szczególnie od str. 109 wnikliwa analiza źródłoznawcza.
- ²³ Por. Simson, op. cit., str. 26-27, szczególnie ciekawe jest zestawienie symboliki ewangelistów i rytuału dla katechumenów *in apertione aurum*.
- ²⁴ Simson, op. cit., str. 9-18 o okolicznościach nadania Maksymianowi biskupstwa i perypetiach związanych z jego objęciem.
- ²⁵ Na Wschodzie Justynian starał się utrzymać delikatną równowagę między monofizytami a ich przeciwnikami. Cesarzowi zależało, żeby nie doszło do rebelii: ruch monofizytów przybierał w Syrii i Egipcie charakter narodowościowy. Justynian zresztą nie traktował monofizytyzmu jako herezji (sprzyjała mu sama Teodora). Wykorzystując swoją pozycję, chcąc moderować sytuację, wydał w 543 r. edykt potępiający tzw. trzy rozdziały. Chodziło o pisma trzech uznanych i otaczanych czcią teologów ze szkoły antiocheńskiej – Teodora z Mopsuestii, Teodoreta z Kyros i Ibsa z Edessy, z IV-V w., których monofizyci oskarżali o poglądy nestoriańskie, a których bronił synod w Chalcedonie (451). Edykt nie zjednał jednak monofizytów (satisfakcjonowałoby ich jedynie odrzucenie uchwał chalcedońskich), a wywołał daleko idące zadrażnienia. Mimo że pod naciskiem cesarza edykt uznał biskup i kler Rzymu (na zwołanym w 533 r. synodzie w Konstantynopolu został do tego przymuszony papież Wigiliusz), wywołało to niezadowolenie diecezji w Afryce, Mediolanie i Akwilei.
- ²⁶ Przy opisie San Vitale Agnellus przekazuje inskrypcję dedykacyjną, która wymienia Julianusa Argentariusza przed biskupem Eklezjuszem (za którego został ufundowany kościół) jako głównego fundatora: *Ipsius temporibus ecclesia beati Vitalis Martiris a Juliano Argentario, una cum ipso presule, fundata est*. Julianus Argentarius jest związany również z budową trzech innych kościołów w Rawennie: Santa Maria Maggiore, San Michele, Santo Stefano. Jego imię, a także monogramy można odnaleźć w tych kościołach w inskrypcjach dedykacyjnych, jego monogram występuje obok monogramu biskupa Wiktora. por. Simson, op. cit., str. 5- 6
- ²⁷ Otto von Simson, op. cit., str. 6
- ²⁸ Mommsen, cyt. za: Simson, op. cit., str. 27
- ²⁹ W uroczystych procesjach przed cesarzem była niesiona laska Mojżesza.
- ³⁰ Motyw ten występuje w przedstawieniach cesarza na monetach; jak pisze Stern „Ulubiona na Zachodzie wizja eschatologiczna jest najbardziej łacińskim elementem tego bizantyńskiego zespołu”, Stern, op. cit., str. 97
- ³¹ Ośiem jest symbolem doskonałości i Zmartwychwstania Chrystusa; jest pierwszym dniem tygodnia, następującym po siedmiu, dniem, w którym zmartwychwstał Chrystus. Ten dzień stanowi „tajemnicę przyszłego wieku” i „typ nowego wieku”, jako dzień ósmy nie przestaje być pierwszym, „jest symbolem nowego stworzenia, wiecznego wieku, istniejącym poza światem ziemskim, podlegającym śmierci i przemijalności”. Forstner, op. cit., str. 48-49
- ³² „Sprawiedliwy wyrośnie jak palma, rozrośnie się jak cedr na Libanie” (Ps 37,35) (cedr miał podobną konotację symboliczną jak cyprys), Forstner, op. cit., str. 158
- ³³ Chrystus jest tu przedstawiony, zgodnie z zasadami wschodniej ikonografii syryjskiej, jako mężczyzna z brodą i włosami sięgającymi do ramion.
- ³⁴ Święci Gerwazy, Protazy i Witalis, jako ich ojciec byli czczeni w tym kościele w starożytnej liturgii Rawenny; w tzw. Dyptychach, Księdze Życia, są wymienieni jako ci, którzy mają być wspomniani na każdej mszy; por. Simson, op. cit., str. 15
- ³⁵ Można o tym wnioskować z inskrypcji dedykacyjnej, w której wymienieni są Julianus Argentarius, Ursicinus i Maksymian, a w zwyczaju było wymienianie wszystkich, którzy się przyczynili do budowy.
- ³⁶ Nie należy się dziwić tej szybkości: Maksymian zbudował San Stefano zaledwie w jeden rok.
- ³⁷ A raczej, jako że wyobraża Chrystusa, można powiedzieć: w mandorli.
- ³⁸ „Jego ciało [Chrystusa, przyp. aut.] było wolne od wszelkiej skaży, przeto podobne do lilii (wg Orygenesesa). W czasie ziemskiego życia Chrystusa owa Lilia jeszcze się jakby nie rozwinęła. Otworzyła swój kielich dopiero w Jego chwalebnym zmartwychwstaniu i wniebowstąpieniu i olśniewającej bieli przemienionego ciała pozwoliła orszakom niebieskim oglądać złocestopienne Bóstwo i napelniła cały świat duchową wonnością” – Forstner, op. cit., str. 188

- ³⁹ Mt 17: 1-8, Mk 9: 2-8, Łk 9: 28-36
- ⁴⁰ W powszechnej świadomości funkcjonował motyw panowania Chrystusa nad całym światem przez otaczające, obejmujące wszystko rozgwieżdżone niebo. O występowaniu słów SALUS MUNDI na monetach zachodniorzymskich z V i VI w., połączeniu w nich idei religii i państwa i o występowaniu obok siebie motywów popiersia Chrystusa, Krzyża, słów SALUS MUNDI na ampułkach przedstawiających Marię *orans*, Zachariasza i Jana Chrzciciela (te motywy występują w palestyńskiej scenie Wniebowzięcia) por. Nordström, op. cit., str. 124-126
- O związku tematu Podwyższenia Krzyża i Przemienienia w teologii tego okresu (m.in. w kazaniach Leona Wielkiego); por. Simson, op. cit., str. 42-44
- ⁴¹ Por. Simson, op. cit., str. 47
- ⁴² O związku między Chrystusem (naśladowanym) a męczennikiem (naśladowującym) w misterium męczeństwa, związku *martyrium* i *misterium* por. Simson, op. cit., str. 44-46, 48-50
- ⁴³ Cyt. za Simson, op. cit., str. 49, tłumaczenie własne.
- ⁴⁴ J 1: 40-42
- ⁴⁵ Por. Simson, op. cit., str. 18
- ⁴⁶ Nordström widzi wyraźną różnicę między trzema pierwszymi (pisze, że są ubrani w szablonowe, stereotypowe szaty) a biskupem Ursicinusem. Stwierdza ponadto, że głowa biskupa Ursicynusa jest wykonana zupełnie odmienną techniką, przez co możemy być pewni, że chodzi o portret. Moim zdaniem trzy pozostałe wizerunki wykazują równie dużą indywidualizację (choć z pewnością twórcy nie mogli odtwarzać wiernie rzeczywistych postaci), tak że również możemy mówić o portretach, a szablonowość strojów nie jest większa niż w przypadku Ursicynusa; por. op. cit., str. 120.
- Stern pisze o wizerunku Eklezjusza: „przedstawiony jest także w San Vitale, a jego portret jest jednym z najlepszych, jakie pozostawili twórcy mozaik w Rawennie”. Stern, op. cit., str. 99
- ⁴⁷ O znaczeniu biskupa, jego uprawnieniach i pozycji, por. Simson, op. cit., str. 40-41
- ⁴⁸ Obie te mozaiki pochodzą z VII wieku, toteż wykraczają poza ramy chronologiczne mojej pracy. Na ich przykładzie widać, jak bardzo osłabła pozycja Bizancjum w Italii i jak zmalały szanse na odbudowę imperium. Dostrzegalna jest też gorsza jakość artystyczna, mniejszy przepych i słabsza wiara w nadzwyczajną pozycję cesarza. Scena przedstawia moment wręczenia Reparatusowi, wtedy jeszcze diakonowi, *Autokephalia*, przywilejów gwarantujących biskupstwu raweńskiemu niezależność od biskupa Rzymu (i tym samym równość z nim). Miało to miejsce w 666 roku, jeszcze za episkopatu Maurusa, i to on powinien zgodnie z zasadami ikonograficznymi odbierać dokument. Jednak Reparatus, biskup od 671, odnawiając kościół uznał widocznie, że ma większe zasługi w uzyskaniu tychże i „poprawił” mozaikę.
- ⁴⁹ Całe to przedstawienie datowane jest przez niektórych na wiek IX, Stern, op. cit., str. 99
- ⁵⁰ Jak wspomniałam wyżej, Łukaszowi przypisany jest apokaliptyczny Anioł-Człowiek, w jego Ewangelii opisany jest ludzki rodowód Jezusa, zaś Mateuszowi – Wół, symbol ofiarnej męki Chrystusa.
- ⁵¹ Stern, op. cit., str. 89
- ⁵² *Togatus* i *candidatus* w języku kościelnym tego czasu oznaczało męczennika i świętego, obywatela Niebieskiego Miasta.
- ⁵³ Tabele dotyczące występowania świętych – Simson, op. cit., str. 84-85
- ⁵⁴ O symbolice Trzech Króli, tamże, str. 91-94
- ⁵⁵ Rafaella Farioli, *Ravenna romana e bizantina*, Ravenna 1976, str. 113, tłumaczenie własne.

- ⁵⁶ Stern, op. cit., str. 91; Wnikliwa analiza estetyki tła, postaci, relacji człowiek-tło, por. Patrizia Martinelli, *Il ciclo christologico* [w:] „Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina”, nr. 23, str. 7-20, Ravenna 1977
- ⁵⁷ Por. Simson, op. cit., str. 74-75, o związku doboru i kolejności scen z syryjską liturgią.
- ⁵⁸ Por. tamże, str. 76-79
- Wnikliwa analiza liturgii, w odniesieniu do tych scen: Nordström, op. cit., str. 63-79 (rozdział *Die liturgische Stellung der Christusszenen*).



San Vitale, Szczegół dekoracyjny prezbiterium [za:] Angelo Lorizzo, *I mozaici di Ravenna*, Ravenna-Verona, 1975