

JERZY MIZIOLEK

SECUNDUS ADVENTUS. CHRYSYTUS JAKO PRAWDZIWE SŁOŃCE W SZTUCE PIERWSZEGO TYSIĄCLECIA

Księdzu Leonowi R. Firlejowi

Wizja Powtórnego Przyjścia Syna Człowieczego przenika sztukę całego pierwszego tysiąclecia. Nawiązanie do zapowiedzi wypełnienia się czasów odnaleźć można w wielu przedstawieniach Wniebowstąpienia oraz w scenach Przemienienia¹. Zarówno jednak we Wniebowstąpieniu i Przemienieniu, jak i innych tematach, ta eschatologiczna wizja jest ważnym, ale tylko jednym z kilku wątków treściowych tych obrazów. Istnieje jednak w tej epoce znaczna grupa wyobrażeń, w których *Secundus Adventus* jest tematem głównym. W wielu spośród nich pojawiają się wyraźne związki z symboliką solarną. Problem ten, dostrzegany wprawdzie przez różnych badaczy, nigdy dotąd nie został opracowany w całości. W niniejszym artykule punktem wyjścia do podjętych rozważań są wyobrażenia Holdu dwudziestu czterech Starców według *Apokalipsy* św. Jana, niezwykle popularne w sztuce pierwszego tysiąclecia, w których wielokrotnie, począwszy od V w., ta symbolika występuje².

Zastrzec jednak należy, że zły stan zachowania niektórych dzieł, a także niezachowanie innych, omawianych na podstawie źródeł, nierzadko kontrowersyjnych, warunkują hipotetyczny charakter wysuwanych tu wniosków.

Mozajki na Łuku Triumfalnym w San Paolo fuori le mura w Rzymie

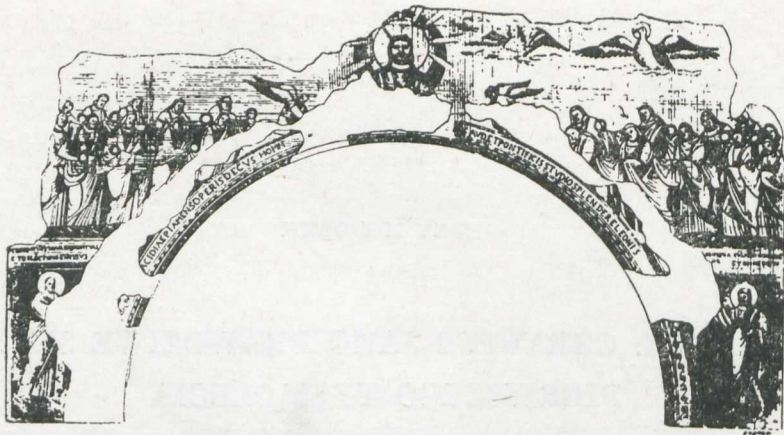
W pierwszym tomie znanego dzieła włoskiego badacza Giovanniego Ciampiniego noszącym tytuł *Vetera monumenta*³, wydany w Rzymie w 1690 r., odnaleźć można sztych ukazujący poważnie już wówczas uszkodzoną dekorację mozaikową łuku triumfalnego w kościele Św. Pawła Apostoła w Rzymie ufundowaną przez Gallę Placydię za pontyfikatu papieża Leona Wielkiego około połowy V w. (il. 1)⁴. Na kilkadziesiąt lat przed ukazaniem się wspomnianego dzieła, przypuszczalnie około 1634 r., jakiś nieznany z nazwiska miłośnik sztuki dawnej wykonał niemal identyczny w szczegółach rysunek dekoracji łuku znajdujący się w kodeksie Barb. Lat. 4406 (il. 2)⁵. Obydwa te niezwykle cenne przekazy ikonograficzne, będące podstawowym źródłem do poznania pierwotnej de-

koracji łuku triumfalnego rzymskiej świątyni poświadczają, że mozaika, która dziś przyciąga wzrok zwiedzających martyrium św. Pawła, nosząca ślady konserwacji z XVIII w. i rekonstrukcji po pożarze z 1823 r., pomimo różnic w szczegółach i wielu błędów, dość wiernie nawiązuje do ikonografii pierwotnej (il. 3)⁶.

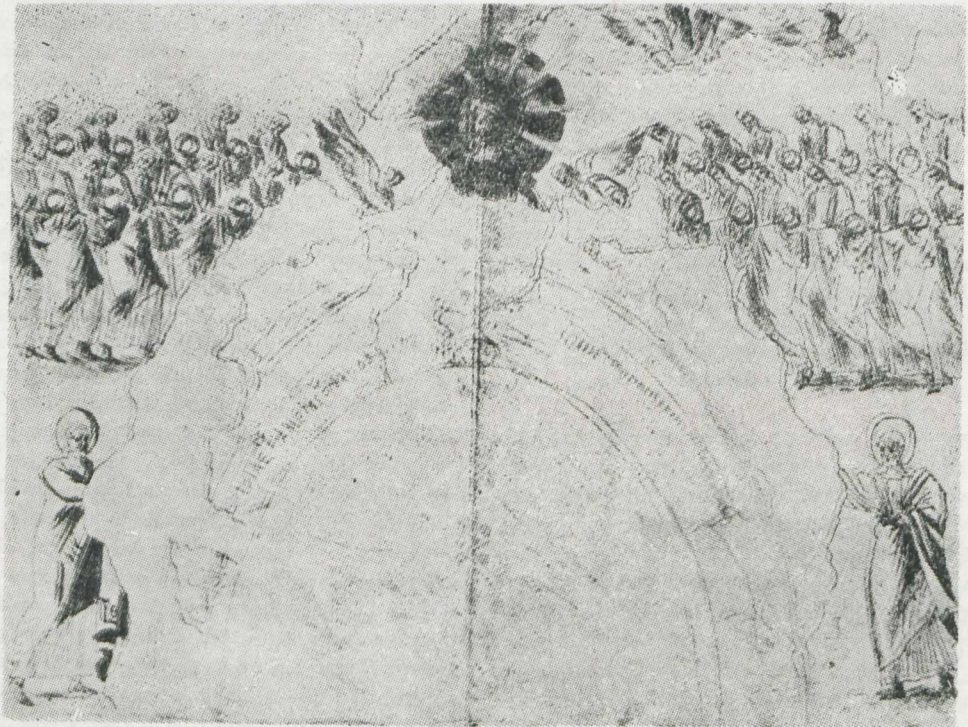
Istnieją jeszcze dwa inne źródła, które poważnie uzupełniają naszą wiedzę o omawianym dziele: jedno pisane z VIII w., drugie zaś ikonograficzne z XVI stulecia. Źródło pierwsze — to list papieża Hadriana I z około 772 r. do Karola Wielkiego zawierający m.in. takie słowa: *Leo papa in basilica beati Pauli apostoli arcum musivum faciens et musivo depingens imaginem Salvatoris nostri Jesu Christi seu viginti quattor seniores, nomina suo versibus decoravit*⁷. Dodać trzeba, że papieża Leona a także Gallę Placydię wymienia też napis na obrzeżu łuku⁸. Drugie źródło — to szkice Pompeo Ugonio znajdujący się, w kodeksie Barb. Lat. 2161 (il. 9)⁹. Ten schematyczny, na poły niedbały szkic, ukazujący nie całą dekorację łuku lecz tylko popiersie Chrystusa, wnosi jednak pewną cenną informację, przedstawia bowiem Zbawiciela z krzyżem, którego nie odnajdujemy w uprzednio wymienionych rysunkach ani w rekonstrukcji mozaik z XIX w.

Na podstawie wspomnianych źródeł, porównań z innymi współczesnymi programami o podobnej tematyce, a wreszcie istniejących do dziś mozaik można z dużą dozą prawdopodobieństwa odtworzyć ikonografię dekoracji łuku w kościele przy Via Ostiense w jej pierwotnej postaci z V w.¹⁰

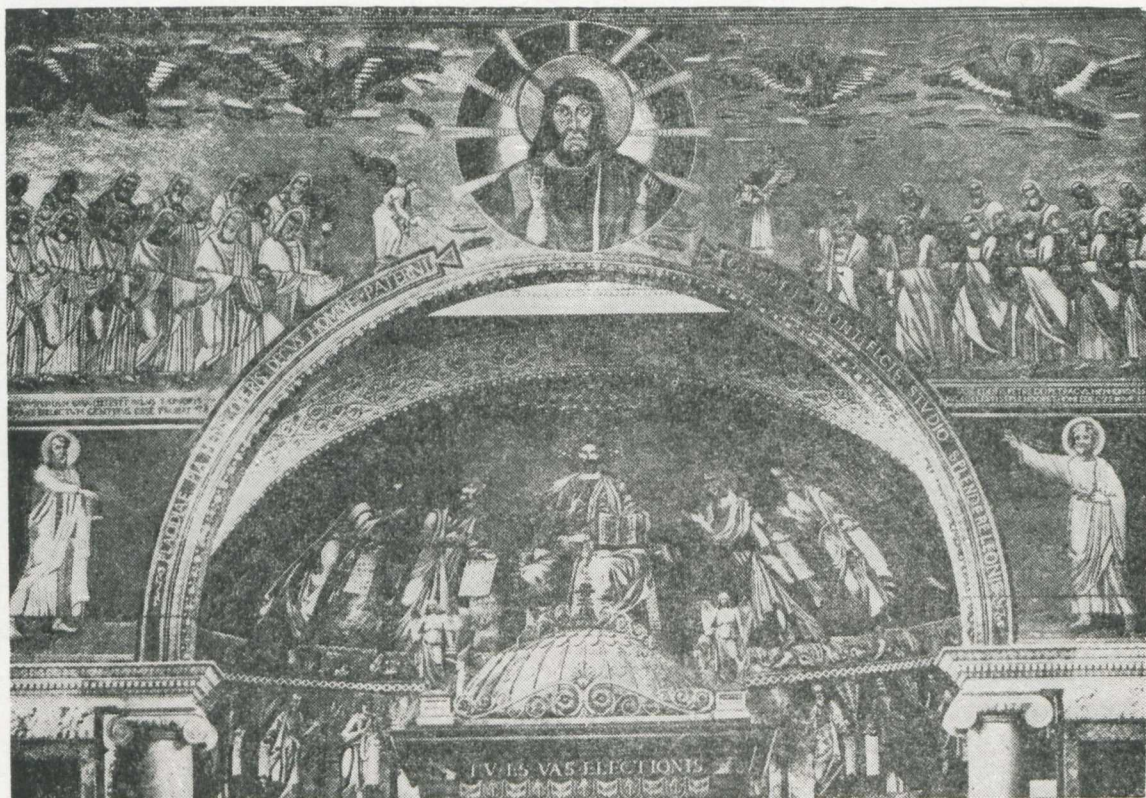
Centrum kompozycyjne i ideowe mozaiki stanowiło frontalne przedstawienie Chrystusa w popiersiu, od początku — być może — długowłosego i brodatego, ukazanego na tle clipeusa-mandorli z krzyżem w lewej ręce opartym na ramieniu i przechodzącym ukośnie poza nimbem¹¹. Od głowy Chrystusa lub od nimbu okalającego Jego głowę odchodziło dziewięć promieni rozszerzających się i wybiegających poza clipeus, co widać szczególnie wyraźnie na rycinach z XVII w. W górnej partii łuku wylaniają się z chmur skrzydlate postacie apokaliptyczne symbolizujące Ewangelistów: z prawej strony Chrystusa anioł, któremu w istniejącej rekonstrukcji



II. 1. Mozaiki na łuku triumfalnym w S. Paolo fuori le mura w Rzymie, sztych w; J. Ciampini «*Vetera Monumenta*».



II. 2. Mozaiki na łuku triumfalnym w S. Paolo fuori le mura, rysunek z 1634 r. w; *Codex Barberini*. Repr. wg Wilpert, Schumacher.



Il. 3. Rzym, mozaiki na łuku triumfalnym w S. Paolo fuori le mura, stan obecny. Repr. wg Waetzoldta.

z XIX w. przez pomyłkę zapewne dodano brode, i wół, z lewej zaś lew i orzeł. Każde z apokaliptycznych stworzeń przedstawione jest z księgą. Poniżej ukazano dwudziestu czterech Starców z wieńcami w rękach; w dwu dwunastooosobowych grupach, rozmieszczonych symetrycznie, kroczą oni procesjonalnie ku Chrystusowi. Scenę główną uzupełniały niewielkie postacie dwóch uskrzydłych aniołów, pierwotnie ukazanych zapewne w półfigurach. Nie można mieć pewności czy trzymali oni „krokietowe kije”, jak żartobliwie nazywa je Frederic van der Meer, i jaki był gest prawej ręki Chrystusa — te bowiem fragmenty nie istniały w chwili, gdy sporządzano siedemnastowieczne rysunki. W dolnej partii łuku wyobrażono jeszcze dwóch świadków wizji — apostołów Piotra i Pawła.

Już van der Meer zauważył, że mozaika nie jest ilustracją jednego konkretnego rozdziału *Apokalipsy*, lecz przedstawia obraz, który można by nazwać syntetycznym, złożyły się nań bowiem różne motywy, tak formalne jak i literackie¹². O ile jednak wskazano już źródła przedstawień Starców, o tyle nie rozwiązano dotąd przekonywająco specyficznego wyobrażenia Chrystusa w clipeusie z promieniami¹³. Niezwykłość tego obrazu nie uszła oczywiście uwadze badaczy. Poświęcono mu

jednak tylko jedno- lub kilkudzaniowe wzmianki, ograniczając się do bardzo ogólnych interpretacji. Dla van der Meera, twórcy wyobrażenia na łuku chciał pokazać obydwie natury Chrystusa — boską i ludzką¹⁴. Dla Hermanna Schnitzlera — promienie emanujące z głowy Chrystusa są po prostu ilustracją słów *Apokalipsy* (IV, 5): *I z tronu rozchodziły się i błyskawice i glosy i gromy*¹⁵. Trudno jednak zgodzić się z taką interpretacją, nie tron bowiem, ale sam Chrystus widnieje na łuku. Stefan Waetzoldt w pracy o ikonografii mozaik pisał z kolei tak: *Nimb Chrystusa przypomina koronę promienistą, która na monetach rzymskich cesarzy zaświadczała o ich boskości. Jest ona także atrybutem Słońca niezwykniętego i otacza również głowę Feniksa, który w sztuce chrześcijańskiej jest symbolem Zmartwychwstania. Na naszej mozaice korona promienista ma podobne znaczenie, akcentuje Majestat Chrystusa i charakteryzuje Zmartwychwstałego. Jako taki jest on panem nieba*¹⁶. Z Chrystusem jako Słońcem Sprawiedliwości identyfikuje przedstawienie Johannes Bolten¹⁷. W podobnym duchu, równie lakonicznie, piszą Louis Hauteceour¹⁸ i Hans Belting¹⁹. Chociaż przedstawienie w S. Paolo słusznie interpretowano jako Chrystusa-Słońce, wskazując na jego związek z ikonografią solarną, nie określono dotąd źródeł



Il. 4. Denar Marka Aureliusza, British Museum. Repr. wg Guarducci.



Il. 5. Porfirowy dysk z przedstawieniem Serapisa, British Museum. Repr. wg Hornbostela.

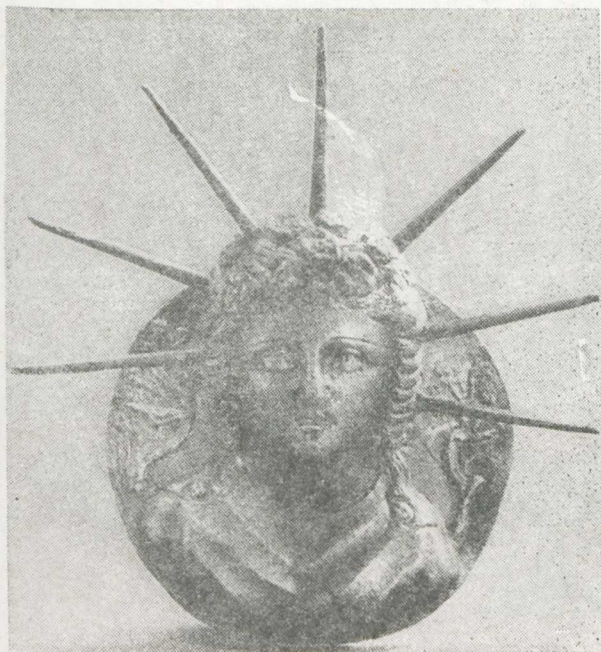
artystycznych tego obrazu, nie znaleziono w nim też żadnych głębszych treści. Czy treści takie istnieją? Dlaczego w tym właśnie czasie i w tej świątyni nie ukazano Tronu symbolizującego Chrystusa, ale Jego samego i to w tak szczególny sposób? Aby odpowiedzieć na te pytania, należy najpierw rozstrzygnąć inne: jakie są źródła tego przedstawienia?

Wyobrażenia Słońca w kształcie koła czy dysku były powszechnie znane w cywilizacjach starożytnych, nie tylko na obszarze tzw. Żyźnego półksiężyca i Basenu Morza Śródziemnego, ale także w Europie²⁰. Nie w Egipcie jednak, a w Mezopotamii pojawia się takie przedstawienie Słońca, w którym antropomorficznie ukazane bóstwo z promieniami wokół głowy wypełnia pole dysku²¹. Sztuka starożytności klasycznej przejmuje tę formułę ikonograficzną; będzie ona popularniejsza na terenie Italii niż Grecji, dokąd mogli ją przenieść pochodzący zapewne z Anatolii Etruskowie²². Piękny przykład przedstawienia Słońca w clipeusie, od którego odchodzą wiele promieni, znajduje się na czerwonofigurowym kraterze z około 400 r. przed Chr. (Museo Reale w Parmie)²³. Młodzieńczy Helios „wschodzący” ponad zdziwionymi zjawiskiem satyrami ukazany jest z profilu.

Podobnych przykładów przedstawienia Słońca dostarczają lustra etruskie, pochodzące zapewne z III w. przed Chr. (Bibliothèque Nationale w Paryżu i Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie)²⁴, a także plakietki znalezione w ubiegłym stuleciu w jednym z grobowców w Eretrii (Muzeum w Bostonie)²⁵. Na trzech z nich widzimy popiersie Heliosa *en face*, być może — jak przypuszcza Cornelius Vermeule — o rysach



Il. 6. Płytkę z terrakoty z przedstawieniem Serapisa. Muzeum Grecko-rzymskie w Aleksandrii. Repr. wg Hornbostela.



Il. 7. Helios z Dolichenum w Vetus Salina. Repr. wg Fitzu.

Aleksandra Wielkiego, z którego głowy emanuje to dwanaście, to trzynaście długich promieni²⁶. Innym zabytkiem jest denar z czasów Marka Antoniusza (British Museum) z wizerunkiem rzymskiej świątyni Słońca, wzniesionej — zdaniem Margherity Guarducci i Felletti Maj — w obrębie Circus Maximus (il. 4)²⁷. Pomiędzy antami schematycznie ukazanej budowli jawi się *Sol in suo clipeo*, długowłosey, o pełnej twarzy, ukazany frontalnie w popiersiu, z dziewięcioma promieniami wokół głowy, tak jak w mozaikach w S. Paolo²⁸.

Dla wyjaśnienia źródeł artystycznych przedstawienia w omawianej mozaice najważniejsze wydają się jednak wizerunki Słońca w późnym antyku. Przykładowo wymienimy: brązowy medal Karakalli (Berlin) z wyobrażeniem tego cesarza jako Słońca z dziewięcioma promieniami odchodzącymi od jego brodatego oblicza²⁹ oraz porfirowy dysk ukazujący brodatego Serapisa-Heliosa (British Museum) z kalatosem na głowie otoczonej sześcioma, wielkimi promieniami (il. 5)³⁰. Trzeba dodać, że promienie, rozszerzające się w sposób tak charakterystyczny dla wizerunku Chrystusa w rzymskiej bazylice, odnaleźć można w wielu przedstawieniach Słońca lub innych bóstw z nim utożsamianych. Jako przykład mogą służyć m.in. malowidła mitraickie, np. z mitreum w Marino³¹, gdzie Słońce za pośrednictwem promieni przekazuje energię Mitrze zabijającemu byka. Niezwykle sugestywny jest też relief z obliczem brodatego Serapisa przechowywany w Muzeum Grecko-Rzymskim w Aleksandrii (il. 6)³², czy też wykuty na bazie decennaliów na Forum Romanum³³ i in.

Najbliższe jednak podobieństwo do obrazu Chrystusa z S. Paolo odnajdujemy w pochodzącym zapewne z III w.

wyobrażeniu Słońca z Dolichenum w Vetus Salina (na terenie dzisiejszych Węgier) (il. 7)³⁴. Biust młodzieńczego Heliosa o pięknym obliczu widnieje na tle brązowego dysku-clipeusa, poza którego pole wybiega siedem długich promieni. Drugi, równie znakomity wizerunek *Solis* występuje w miniaturze tzw. *Wergiliusza Watykańskiego* (Biblioteka Watykańska) w ilustracji jednej z *Georgik* (il. 8)³⁵. W górnej partii miniatury, na tle nieba, wśród obłoków, ponad sceną pojenia trzody, pojawia się *Sol in suo clipeo*. Podobnie jak w wyobrażeniu z Vetus Salina, tak i tutaj apollinijskie oblicze emanuje siedem promieni. Dodać należy, że miniatura ta pochodzi, jak przekonująco dowodzi Johannes de Wit, z I poł. V w.³⁶

Jeszcze jeden element w omawianym wizerunku Chrystusa, mianowicie krzyż w lewej ręce oparty o ramię, znajduje analogie w niektórych wyobrażeniach *Solis*. Jako przykład może służyć relief mitraicki z początku III w. (Luwr), ukazujący na obłoku Słońce w półfigurze z glorią promienistą wokół głowy i masywnym „biczem-berłem” w lewej ręce (il. 10)³⁷.

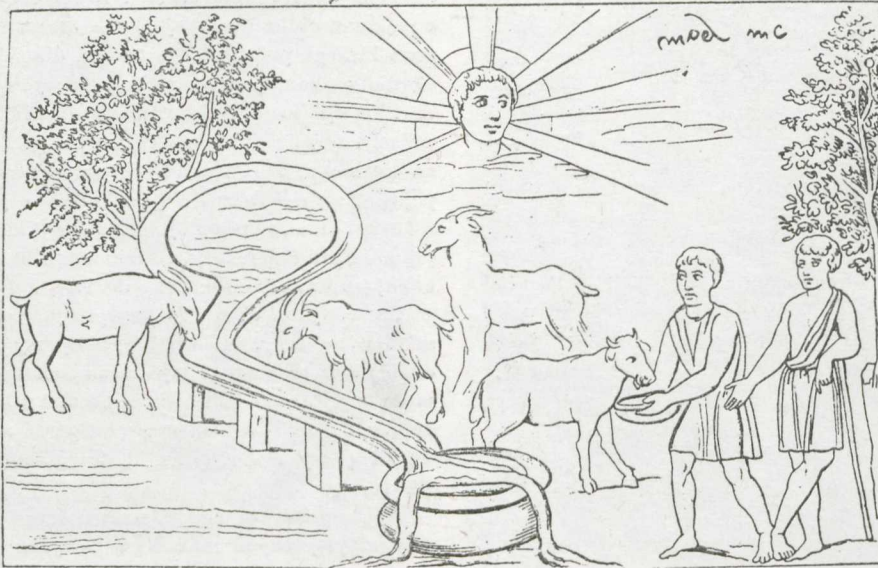
W uzupełnieniu tego, co zostało dotąd powiedziane o źródłach artystycznych mozaiki w bazylice przy Via Ostiense, trzeba zauważyć, że także w sztuce chrześcijańskiej występują podobne motywy ikonograficzne, których znaczenie nie zostało do dziś całkowicie wyjaśnione. Z I poł. III w. pochodzi, obecnie ledwo czytelne, malowidło w katakumbie Kaliksta w Rzymie ukazujące okręt podczas burzy ze stojącym na jego pokładzie orantem. Nad wzywającym bożej pomocy człowiekiem pojawia się w clipeusie³⁸ — który zdaniem Otto Brendela³⁹ jest pierwszym przykładem zastosowania mandorli w sztuce chrześcijańskiej — półpostać. Od jej głowy odchodzą dwa długie promienie wybiegające daleko poza clipeus-mandorlę. Tajemnicza postać, identyfikowana z aniołem lub Chrystusem kładzie swą prawicę na głowie oranta⁴⁰. *Sol in suo clipeo* z koroną promienistą na głowie pojawia się także na sarkofagu z około 300 r. pochodzącym z nekropoli watykańskiej (Museo Pio Cristiano). Ujęty w trzech czwartych, występuje w scenie wrzucania Jonasza w paszczę nadpływającego Ketosa⁴¹. Tę samą scenę ukazuje zapewne także malowidło w katakumbie Kaliksta. Być może, w obydwu przypadkach, postać w clipeusie obrazuje *Sol Salutis*⁴². Ostatnim z tej grupy zabytkiem, szczególnie interesującym w kontekście mozaiki rzymskiej, jest wizygocki relief z I poł. VII w. z małego kościoła w Quintanilla de las Vinas ze Słońcem w clipeusie podtrzymywanym przez dwie unoszące się wiktorie-anioly (il. 11)⁴³.

Artysta nie bardzo biegle w sztuce rzeźbienia, mimo że otoczył głowę centralnej postaci dziewięcioma promieniami mającymi kształt płatków słonecznika, jakby w obawie przed pomyłką w interpretacji, dodał napis „Sol” w polu dysku. Ta swoista apoteoza Słońca znajduje analogie w sztuce przedchrześcijańskiej⁴⁴.

Jakie znaczenie ma zatem przedstawienie w S. Paolo, którego ikonografia jest tak zależna od tradycyjnego obrazowania bóstwa światła?

Dzięki pracom przede wszystkim Franza Dölgera⁴⁵, Hugo Rahnera⁴⁶ i Ernsta Kantorowicza⁴⁷ wiadomo jak powszechna

Pittura del Virgilio della Vaticana M.B. 3225



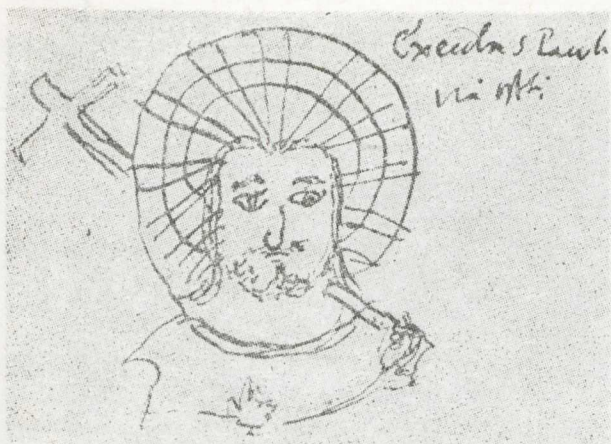
Il. 8. Ilustracja do III ks. «Georgik». Wergiliusz Watykański. Biblioteka Watykańska. Repr. wg C.B.L.C. Seroux D'Agincourt, *Storia dell'arte...*, Mantova 1841.

w pierwszych wiekach Kościoła była koncepcja Chrystusa jako Prawdziwego Słońca rozwijana przez Ojców Kościoła i innych pisarzy chrześcijańskich. Koncepcja ta oparta na tekstach *Starego* i *Nowego Testamentu* m.in. *Ks. Mądrości* (5, 6), *Ks. Malachiasza* (4, 1—2), *Psalmie* (18, 6—7), *Ewangelii Łukasza* (1, 78) była formą walki z pogańskim kultem Słońca mającym swe apogeum w III i w pocz. IV w. Chrystus, Nowe Słońce, zajął miejsce „starego” pogańskiego *Solis*⁴⁸. Dzień narodzin Syna Człowieczego przeniesiono na 25 grudnia, dzień narodzin *Solis Invicti*;⁴⁹ *Dies Solis* stał się chrześcijańską niedzielą, świętem Zmartwychwstania⁵⁰. Ogromna jest ilość tekstów, powstałych szczególnie między II a V w., w których Chrystus nazywany jest nie tylko Prawdziwym, Nowym i Wiecznym Słońcem czy, za Malachiaszem, *Sol Justitiae*, ale także Słońcem Zbawienia, Zmartwychwstania czy wreszcie Słońcem Duchowym, Jedynym i Boskim⁵¹. Choć odosobnione, istnieją także teksty, w których Jezus Chrystus nazywany jest *Sol Invictus* i Prawdziwym Apollinem⁵². Tę chrześcijańską ideę znakomicie wyrażają słowa św. Ambrożego (*Heksaemeron* IV, 1, 2): *Nie powierzaj się (...) nierozważnie tak wielkiemu blaskowi słońca, choć jest ono okiem świata, powabem dnia, wspaniałością nieba, pięknem natury, klejnotem stworzenia. Gdy je widzisz, zastanów się nad jego Stwórcą, ilekroć je podziwiasz, najpierw chwal tego, który je stworzył. Jeśli słońce jest tak miłe, ten współnik i uczestnik natury, to jakie dobre jest owo Słońce Sprawiedliwości...*⁵³. W procesie asymilacji pogańskiego kultu Słońca znacznie łatwiej było stworzyć pojęcie

Prawdziwego Słońca, niż zobrazować tę ideę. Artyści chrześcijańscy sięgnęli więc po wzory do sztuki pogańskiej uzupełniając je nowymi, chrześcijańskimi elementami. Znakomitego przykładu dostarcza tu — odkryte w Mauzoleum Juliuszy — wykonane w pocz. IV w. mozaikowe przedstawienie Chrystusa-Heliosa, w którym promienie odchodzące od Jego oblicza przybierają formę krzyża⁵⁴.

Wśród pism papieża Leona Wielkiego znajduje się *Homilia na Boże Narodzenie*, która może mieć zasadnicze znaczenie dla rozwiązania problemu mozaiki z kościoła św. Pawła. *Homilia* ta powstała także około poł. V w. i świadczy wyraźnie, że proces asymilacji pogańskiego kultu Słońca nie był wówczas jeszcze zakończony⁵⁵. Szczególnie interesujący jest następujący fragment kazania: *... pewne ciemne jednostki o dnia świcie oddają cześć wschodzącemu słońcu z miejsc wzniesionych. Co gorsza nawet niektórzy chrześcijanie uważają taką praktykę za zgodną z naszą religią. Kiedy udają się do bazyliki św. Piotra Apostoła, poświęconej tylko Bogu żywemu i prawdziwemu, minąwszy schody wiodące na najwyższy taras zwracają się twarzą do wschodzącego słońca, schylają głowę i oddają pokłon jego promienistej tarczy*⁵⁶. Tekst ten, dobrze znany patrologom i historykom liturgii, omawiany szczegółowo w cytowanej już książce Dölgera, nie został dotąd przez historyków sztuki wykorzystany w badaniach nad ikonografią mozaiki w kościele św. Pawła⁵⁷.

Scena Holdu dwudziestu czterech Starców apokaliptycznych zdobić miała także w czasach papieża Leona fasadę



Il. 9. Chrystus na łuku triumfalnym w S. Paolo fuori le mura, szkic Ugonio. Repr. wg Wilpert, Schumacher.

Il. 10. Relief mitraicki, Luwr. Repr. wg Spätantike und frühes Christentum.



10

kościół św. Piotra w Watykanie. Tej to świątyni słowa *Homilii* dotyczą bezpośrednio i w niej też zapewne zostały ogłoszone. Wyniki badań nad pierwotną ikonografią dekoracji fasady martyrium św. Piotra nie są jednoznaczne⁵⁸. Istnieją jednak poważne argumenty przemawiające za tym, że także w mozaikowym przedstawieniu Starcy, tak jak w S. Paolo, adorowali usytuowany centralnie clipeus z wizerunkiem Chrystusa. Dopiero w czasach papieża Sergiusza, pod koniec VII w., zastąpiono go, jak dowodzą Hartmann Grisar i Guglielmo Matthiae⁵⁹, wyobrażeniem Baranka, znanym dzięki rysunkowi z XI w. w kodeksie z Farfa (Eton College — Library cod. 124; il. 24)⁶⁰. Czy rzeczywiście istniał tam clipeus z Chrystusem i czy przedstawienie to łączyło się z symboliką solarną, nie sposób odpowiedzieć z całą pewnością. Niezwykle jednak kusząca jest hipoteza, że papież, piętnujący zwyczaj odwracania się na schodach nieorientowanej przecież bazyliki watykańskiej ku wschodzącemu słońcu, polecił przedstawić na fasadzie obraz teologicznego Słońca, jedynego i wiecznego — Chrystusa⁶¹. W dekoracjach łuku tęczy w S. Paolo nie zawahano się użyć starej formuły ikonograficznej dla wyrażenia nowej treści. Krzyż, który Chrystus trzyma oparty o lewe ramię, wyraźnie określa jego chrześcijańskie znaczenie.

Już wcześniej zostało powiedziane, że mozaika w S. Paolo nie jest ilustracją jednego tylko konkretnego rozdziału *Apokalipsy*, lecz obrazem o charakterze syntetycznym, na którego powstanie złożyły się różne teksty mówiące o Drugim Przyjściu. Nie stanowi to wyjątku w sztuce wczesnochrześcijańskiej, a nawet całego pierwszego tysiąclecia. Zwracał już na to uwagę van der Meer⁶², poświadczają też nowsze wyniki badań prowadzonych m.in. przez Josefa Engemanna, Beata

Benka i innych badaczy⁶³ nad obrazowaniem Paruzji w tej epoce.

Jeszcze bardziej skróctową i syntetyczną wizję Drugiego Przyjścia ukazano w I poł. V w. na łuku triumfalnym w S. Maria Maggiore w Rzymie⁶⁴. W centrum ściany łuku widnieje, w świetlnej glorii-mandorli, Tron, a na nim insygnia triumfu Chrystusa — *crux gemmata* wysadzany szlachetnymi kamieniami i diademem. U stóp Tronu leży apokaliptyczny zwój z siedmioma pieczęciami. Pojawienie się Tronu w glorii poświadczają apostołowie, Piotr i Paweł, którzy trzymając w jednej ręce otwarte kodeksy, zapewne *Ewangelie*, drugą unoszą w geście aklamacji. Powyżej wylaniają się z obłoków półfigury apokaliptyczne symbolizujące Ewangelistów — anioł, wół, lew i orzeł ze złotymi wieńcami-koronami. Mamy więc tutaj jak gdyby *pars pro toto* sceny w S. Paolo. Brak tu wyobrażeń Starców, za to wieńce, najczęstszy ich atrybut, dzierżą apokaliptyczne „zodia”⁶⁵.

Łączenie wątków z różnych rozdziałów *Apokalipsy*, a także z ewangelicznych opisów Paruzji, szczególnie zaś z *Ewangelii Mateusza* (24, 23—31), łatwo dostrzec w wielu innych zachowanych programach, zarówno z V w. jak i późniejszych. Wystarczy wymienić mozaiki Rawenny — w Capella Arcivescovile⁶⁶, S. Vitale⁶⁷, S. Apollinare in Classe⁶⁸ oraz w kaplicy św. Matrony przy S. Prisco w S. Maria di Capua Vetere⁶⁹. Wydaje się zatem, iż można postawić hipotezę, że w S. Paolo doszło do połączenia wizji Tronu z IV rozdziału *Apokalipsy*, gdzie mowa jest o holdzie dwudziestu czterech Starców i składaniu przez nich wieńców, z wizją Przychodzącego, opisaną w rozdziale I (12—16) tejże księgi, gdzie czytamy: [...] *ujrzałem... [kogoś] podobnego do Syna Człowieczego [...] a oblicze jego jak Słońce świecące w swej mocy*⁷⁰. Źródłami



Il. 11. Relief z kościoła w Quantanilla de las Vinas. Repr. wg de Palol.

literackimi rzymskiego *imago Christi* mogły być także *Ks. Malachiasza* (4, 1—2) i *Psalm* (18, 6—7). Proroctwo Malachiasza głosi: *Bo oto dzień przyjdzie palający jak piec [...] mówi Pan zastępów [...] I wszędzie wam, bojącym się imienia mego, słońce sprawiedliwości, i zdrowie na skrzydłach jego [...].* W *Psalmie* zaś czytamy: *W słońcu postawił przybytek swój; a ono jak oblubieniec wychodzący z lożnicy swojej, rozweseliło się jak olbrzym na biegnięcie w drogę. Od krańca nieba wyjdzie jego, a obieg jego aż do krańca jego, a nie masz kto by się mógł ukryć przed żarem jego*⁷¹. Należy w tym miejscu powiedzieć jeszcze o apokryfie — tzw. *Liście Apostołów* z 2 poł. II w., gdzie odnajdujemy następujące słowa: [...] *przyjdę jak słońce wschodzące, jaśniejąc siedem razy więcej chwałą, niesiony na skrzydłach chmury w chwale [...] przyjdę na ziemię sądzić żywych i umarłych*⁷².

Wydaje się zatem, że w przedstawieniu w S. Paolo widzieć należy Chrystusa jako Prawdziwe Słońce, Słońce Sprawiedliwości, które objawi się na Wschodzie, gdy wypełnią się czasy. Przedstawienie to powstało, być może i po to, by odwołać „wszystkie ciemne jednostki” od modlenia się do wschodzącego kosmicznego słońca.

Proponowaną interpretację rzymskiej mozaiki potwierdza, jak się wydaje, bardziej symboliczna od niej dekoracja kopuły tzw. mauzoleum Galli Placydii w Rawennie (il. 12)⁷³. (Cesarzowa Galla była przecież fundatorką dekoracji łuku w S. Paolo). W podniebiu kopuły raweńskiego mauzoleum na ciemnoniebieskim tle widnieje w centrum, pośród 567 gwiazd, „orientowany” złoty krzyż łaciński. Na żagielkach pendentywów wylaniają się z obłoków symbole czterech Ewangelistów. Poniżej, na tamburze, stoi przy czterech oknach ośmiu, odzianych w śnieżnobiałe szaty, apostołów — pośród nich na wschodniej ścianie Piotr i Paweł — adorujących świetlisty

krzyż. Według interpretacji Carla Nordströma⁷⁴, przyjętej przez innych badaczy⁷⁵, krzyż symbolizuje Chrystusa w Drugim Przyjściu jako wschodzące Słońce. Takie odczytanie treści mozaik kopuły umożliwiają nie tylko pisma Ojców Kościoła, ale także siedem gwiazd wyobrażonych najbliżej krzyża, oznaczających siedem planet⁷⁶. Formuła ikonograficzna programu raweńskiego jest odmienna od programu rzymskiego, ale w obu dekoracjach ich treścią jest *Secundus Adventus* Syna Człowieczego, który jest Prawdziwym Słońcem⁷⁷.

Mozaika w kopule kościoła św. Jerzego w Salonikach

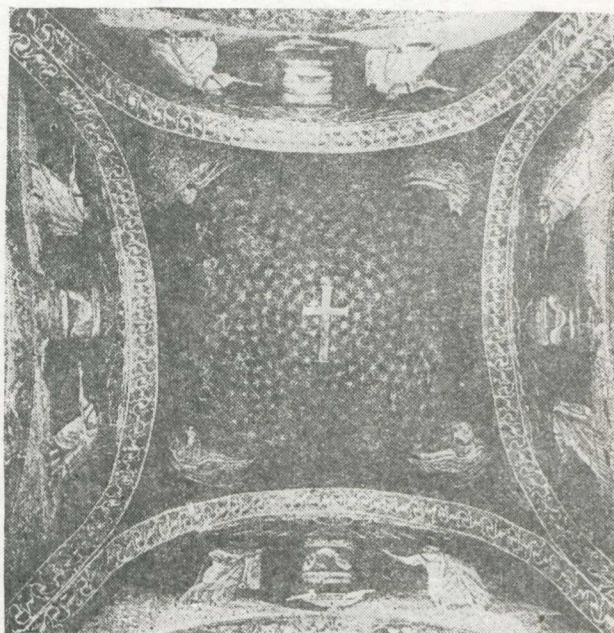
W tym samym czasie, około poł. V w., gdy w Rzymie i Rawennie tworzone omówione wyżej obrazy Paruzji, powstał w Salonikach, jednym z najważniejszych miast wschodniej części Imperium, w kopule rotundy Galeriusza zamienionej na kościół (lub kaplicę pałacową)⁷⁸, noszący obecnie wezwanie Hagios Georgios⁷⁹, zespół mozaik imponujący zarówno rozmiarami, poziomem artystycznym, jak i bogatymi treściami ideowymi⁸⁰. Mozaiki te dotrwały do naszych czasów silnie uszkodzone, ale zachowane fragmenty pozwalają wyróżnić trzy podstawowe strefy przedstawień, jakie składały się na program ikonograficzny (il. 13)⁸¹. Pierwszą z nich stanowił medalion w centrum kopuły. Zawierał on wyobrażenie Chrystusa zachowane w szczerpkowym stanie. Pozostały z niego tylko fragmenty prawej dłoni, nimbu, krzyża i tła o barwie srebra. Dzięki jednak odkrytemu w latach pięćdziesiątych naszego wieku przez Hjalmarę Torpa rysunkowi przygotowanemu, wykonanemu na sklepieniu przed położeniem mozaiki, można w przybliżeniu zrekonstruować przedstawienie

Chrystusa (il. 14)⁸². Ukazano Go w całej postaci, stojącego na wprost, z prawą ręką o otwartej dłoni wzniesioną szerokim gestem na wysokość głowy i lewą lekko zgiętą w łokciu i opuszczoną wzdłuż korpusu, trzymającą krzyż o długim drzewcu, którego wierzchołek sięgał górnej partii nimbu. Ciężar ciała spoczywa na prawej nodze, lewa, niemal zupełnie obnażona i zgięta w kolanie, odsunięta została nieco w bok. Chrystus odziany jest w krótki, rozwiany na obydwie strony chiton i długi, spływający aż do stóp himation. Na podstawie omawianego rysunku można też wnioskować, że został On ukazany z długimi włosami i bez brody. Medalion obiegają jeszcze dwa wąskie koncentryczne pasy mozaik: pierwszy, obecnie z czternastoma, a pierwotnie z dwudziestoma czterema lub dwudziestoma siedmioma ośmiopromiennymi srebrnymi gwiazdami, drugi zaś z owocami i roślinami charakterystycznymi dla czterech pór roku. Cztery uskrzydłone anioły, zachowane we fragmentach, podtrzymują medalion. Pomiedzy skrzydłami pary aniołów od zachodniej strony, ponad głową Chrystusa, widnieją fragmenty Feniksa z dziewięcioma promieniami odchodzącymi od jego głowy⁸³. Pomiedzy zaś parą aniołów od strony północnej, po prawej stronie Chrystusa, zachowała się górna partia krzyża emanującego wiązki promieni⁸⁴.

Druga strefa mozaik jest niemal kompletnie zniszczona. Z przedstawionej tu nigdyś dużej grupy postaci pozostały tylko dolne partie szat: tunik i paliuszy oraz stopy obute w sandały widniejące na wąskim pasie zielonego tła.

Najniższa strefa mozaik kopuły, najlepiej zachowana w całym zespole, zawiera bogatą kompozycję architektoniczną nawiązującą do *scenae frons* antycznych teatrów, na której tle stoją w ściśle frontalnym ujęciu męczennicy oranci w liczbie dwudziestu. Każdego z nich identyfikuje inskrypcja w języku greckim zawierająca też datę jego święta w kalendarzu kościelnym⁸⁵.

Wobec złego stanu zachowania mozaik oraz braku jakichkolwiek źródeł pisanych odczytanie całego programu nastręcza wciąż wiele problemów. W wyniku jednak szczegółowych badań, jakie prowadzono — zwłaszcza w okresie ostatnich kilkunastu lat — nad tym niezwykłym w sztuce całego pierwszego tysiąclecia zabytkiem, wyjaśniono wiele elementów jego bogatej ikonografii. Postawiono przede wszystkim przekonującą tezę, że głównym tematem programu było Drugie Przyjście Syna Człowieczego. Wykazali to w swoich pracach André Grabar⁸⁶ i Eugène W. Kleinbauer⁸⁷. Badacze ci obalili wcześniejszą tezę Torpa głoszącą, że w salonickej rotundzie zobrazowano Wniebowstąpienie Chrystusa⁸⁸. Obydwa te tematy: Wniebowstąpienie i Drugie Przyjście, ukazywane były niejednokrotnie w podobnych formułach ikonograficznych, a w niektórych obrazach Wniebowstąpienia, o czym już była mowa, zawierano wyraźne aluzje do Drugiego Przyjścia. W tym wszakże przypadku na scenę Paruzji wskazuje świetlisty krzyż i Feniks⁸⁹. Nadto, jak zwrócił uwagę Grabar, przedstawienie Wniebowstąpienia znajduje się w apsydzie tego kościoła⁹⁰. Najwięcej kontrowersji budzi wciąż zagadnienie środkowej strefy mozaik. Grabar chciał w niej widzieć proroków⁹¹, Torp⁹², a za nim Kleinbauer⁹³, Maria Sotiriou



Il. 12. Rawenna, mozaiki w Mauzoleum Galli Placydii.

i inni — chór anielski⁹⁴. Wskazano też wreszcie na możliwość pojawienia się w tym programie sceny Holdu dwudziestu czterech Starców apokaliptycznych⁹⁵.

Zagadnienie mozaik w rotundzie salonickej jest w wielu punktach otwarte. Nie zmierzając do szczegółowego wyjaśnienia całego programu spróbujemy wyjaśnić ikonografię Chrystusa, która nie została dotąd wyczerpująco omówiona oraz rozważyć postawioną już wcześniej hipotezę o związkach mozaik z *Apokalipsą*. Najpierw wypadnie zająć się wyobrażeniem w medalionie, które stanowi centrum kompozycyjne i ideowe.

Już Hjalmar Torp zwrócił uwagę na podobieństwo przedstawienia Chrystusa, szczególnie z powodu ubioru i młodzieńczego oblicza, do wyobrażeń Apollina identyfikowanego w starożytności z bogiem światła oraz popularnych od początku III w. aż po czasy Teodozjusza Wielkiego, a nawet Justyniana, przedstawień cesarzy jako Słońce z podniesioną do góry szerokim gestem prawicą, a niekiedy, jak w przypadku Konstancjusza II, także z Feniksem⁹⁶. Kleinbauer, który zwrócił uwagę na podniesioną rękę Chrystusa poprzestał jednak na ogólnym stwierdzeniu zależności omawianego obrazu od przedstawień Słońca Niezwycięzonego⁹⁷. Te bez wątpienia trafne uwagi obydwu badaczy są jednak zbyt ogólne, wymagają rozwinięcia i uzupełnienia.

Gestowi prawej ręki o otwartej dłoni, zarówno w sztuce przedchrześcijańskiej jak i chrześcijańskiej, wiele miejsca poświęcił Hans P. L'Orange⁹⁸. Gest ten, wywodzący się ze starożytnych kultur Wschodu, gdzie oznaczał nieograniczone panowanie władcy, stał się w późnym antyku głównym ele-



Il. 13. Rekonstrukcja mozaik w Hagios Georgios w Salonikach. Repr. wg Sotiriou.

mentem wyobrażeń *Solis Invicti*. Występował jednak nie tylko w przedstawieniach tego bóstwa, ale także np. w wyobrażeniach personifikacji Prowincji i miast⁹⁹. Pojawia się również w sztuce chrześcijańskiej, np. w scenach Wskrzeszenia Łazarza (katakumby Kaliksta)¹⁰⁰, Nauczania (S. Aquilino)¹⁰¹, *Traditio Legis* (o czym niżej). Czy wobec tego w obrazie Chrystusa w Salonikach widzieć należy związek z symboliką solarną? Zdają się na to wskazywać jeszcze inne, nie dostrzeżone dotąd w tym przedstawieniu, elementy.

Źródeł artystycznych owianego obrazu szukać należy nie tylko w wyobrażeniach Apollina i późnoantycznego *Solis Invicti*, ale przede wszystkim w przedstawieniach greckiego Heliosa, które zresztą, jak można przypuszczać, były naśladowane w wizerunkach Słońca w czasach rzymskich¹⁰².

Najważniejszym ośrodkiem kultu Słońca w Grecji była wyspa Rodos, dla której Lizyp wykonał tak słynną w starożytności grupę rzeźbiarską — *Kwadrygę Heliosa*¹⁰³. Jeszcze bardziej znanym dziełem ukazującym boga światła był

odlany przez Charesa z Lindos około 290 r. przed Chr. tzw. *Kolos rodyjski*, który stał się nowym typem ikonograficznym Heliosa w formie wolno stojącej statuy¹⁰⁴. Ikonografia Kolosa, pomimo licznych studiów, jakie mu poświęcono, nie jest wciąż w wielu punktach wyjaśniona. Właściwie zupełnie pewne jest tylko to, że ukazany był w pozycji stojącej. Istnieją wszakże racjonalne hipotezy głoszące, że trzymał w lewej ręce włócznię lub berło i był przyodziany w długi himation spływający z pleców do ziemi¹⁰⁵. Jest też prawdopodobne, że wznosił do góry prawą rękę¹⁰⁶. Mniej lub bardziej wierne — jak w podanym opisie — wyobrażenia Kolosa pojawiać się będą w sztuce aż po czasy późnego antyku. Jak sugeruje Zofia Sztetyło, już w III w. przed Chr., lub na początku następnego, garncearz z Synopy nad Morzem Czarnym stempłował swoje naczynia pieczęcią z wizerunkiem Heliosa z podniesioną do góry szerokim gestem prawicą i lewą zgiętą w łokciu i opuszczoną wzdłuż korpusu (il. 15)¹⁰⁷. Świetnego przykładu przedstawienia tego bóstwa, a nadto jeszcze bliższego podanemu



Il. 14. Synopie w medalionie kopuły Hagios Georgios w Salonikach. Repr. wg Torpa.

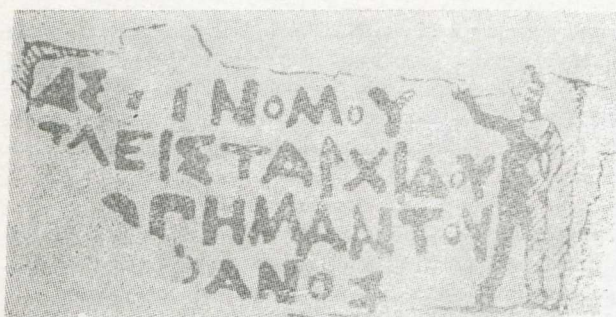
opisowi Kolosa, dostarcza grecka moneta z Krety wybita w I w. po Chr. (British Museum; il. 16)¹⁰⁸. Helios ukazany jest na wprost z okoloną promieniami głową zwróconą w prawą stronę: prawą, nieco za krótką rękę o otwartej dłoni podnosi w charakterystyczny sposób do góry, lewa, lekko zgięta w łokciu i opuszczona wzdłuż boku, podtrzymuje berło. Ciężar ciała spoczywa na prawej nodze, lewa, zgięta w kolanie, odsunięta nieco w bok. Przyrodziany jest tylko w płaszcz, który spływa z pleców. Niemal identyczny basileus Helios z berłem w lewej ręce występuje na gemmie wykonanej około 200 r., także jak i omówiona moneta w zbiorach Muzeum Brytyjskiego (il. 17)¹⁰⁹. Różnica pomiędzy jednym a drugim wizerunkiem dotyczy inaczej ukazanej na kamei prawej ręki zgiętej w łokciu i płaszcza, który jest dłuższy — sięga bowiem do połowy łydek. Udało się odnaleźć jeszcze jedno przedstawienie Heliosa w długim płaszczu i z berłem. Jest nim pochodzący, być może, z czasów Heliogabala częściowo uszkodzony relief

przechowywany w Museo Nazionale Archeologico w Neapolu (il. 18)¹¹⁰. Ciężar ciała boga spoczywa tu jednak na lewej nodze, prawa odsunięta jest w bok.

Istnieje wielka ilość przedstawień zarówno samego Słońca, jak i innych bóstw z nim utożsamianych oraz cesarzy na numizmatach z III i IV w., ale żadnemu z nich nie jest tak bliski wizerunek Chrystusa w Salonikach, jak wymienionym tu przykładom¹¹¹. Już na pierwszy rzut oka można zauważyć w przedstawieniach tych elementy charakterystyczne dla wyobrażenia Chrystusa: nie tylko podniesiona prawica, ale także długi płaszcz spływający z ramion, kontrapost, opuszczona wzdłuż boku lewa ręka podtrzymująca berło, którego miejsce w przypadku Chrystusa zajmie krzyż.

Omawiając źródła artystyczne dla przedstawienia w Salonikach należy też powiedzieć o słynnej statui Konstantyna-Heliosa ustawionej na wysokiej porfirowej kolumnie na Forum Konstantyna w Konstantynopolu około 330 r.¹¹² To monumentalne, budzące wciąż wiele kontrowersji dzieło znane jest, niestety, tylko ze źródeł pisanych, często sprzecznych ze sobą, i jednego zaledwie, dość prymitywnego rysunku w *Tabula Peutingeriana* (il. 19)¹¹³. Ten, mimo wszystko, cenny dla badaczy ikonografii rysunek przedstawia nagiego Heliosa trzymającego w lewej ręce długą włócznię wspartą na cokole a w prawej, wzniesionej do góry, kulę świata. Z niektórych źródeł pisanych wynika, że glob Konstantyna-Heliosa ozdobiony był krzyżem, a nadto, że dzierżył on nie lancę, lecz berło¹¹⁴. Żadne jednak źródło nie wyjaśnia kwestii ubioru.

Obraz w Hagios Georgios nie byłby jedynym przedstawieniem Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia wzorowanym na pogańskich wyobrażeniach Słońca ukazanego w całej postaci. W swej pracy doktorskiej Cecylia Davis-Weyer sugerowała, by także w wyobrażeniach Chrystusa w scenach *Traditio Legis* widzieć *Sol Justitiae*¹¹⁵. Miałby na to wskazywać oprócz charakterystycznego gestu prawej ręki: pojawiający się w tej scenie Feniks oraz Rajskie wzgórze (aluzja do Raju, który jest na Wschodzie i wschodzącego słońca). Jeśli tak odczytany *imago Christi* w *Traditio Legis* może budzić pewne zastrzeżenia, to zupełnie przekonująca jest interpretacja mozaiki w apsydzie kościoła Świętych Kosmy i Damiana na Forum Romanum w Rzymie z około 530 r. (il. 20)¹¹⁶. W tej pięknej, choć niestety wielokrotnie restaurowanej, mozaice ukazano w centrum brodatego, długowłosego Chrystusa na tle porannej zorzy, w złocistych szatach, trzymającego w lewej ręce zwój i wznoszącego w górę szerokim gestem na wysokość głowy prawicę o otwartej dłoni¹¹⁷. Świadcami teofanii są ustawieni po prawej i lewej stronie Chrystusa apostołowie Piotr i Paweł, czyniący gest aklamacji, oraz postępujący za nimi święci Kosma i Damian oraz Teodor i papież Feliks IV. Na solarny aspekt wizji wskazuje nie tylko gest Chrystusa i siedzący z prawej strony na palmie Feniks, ale także zorza poranna (nawiązanie do idei Oriens) i gwiazdy ponad głowami apostołów pozwalające widzieć w nich chrześcijańskich Dioskurów — gwiazdę zaranną i wieczorną. Bez wątpienia w kościele Świętych Kosmy i Damiana ukazano *Secundus Adventus* Syna Człowieczego, który przychodzi jak „wschodzące Słońce” na końcu czasów.



Il. 15. Stempel amfory z Synopy (z przedstawieniem Kolosa Rodyjskiego?). Repr. wg Sztetyllo.

W tym miejscu wskazać należy jeszcze jedno niezwykle ważne, jak się wydaje, wyobrażenie, które nie zostało dotąd zauważone w kontekście mozaik w Salonikach i Rzymie. Występuje ono w miniaturze ozdabiającej jedną z kart znanego karolińskiego *Ewangeliarza* z kościoła Św. Medarda w Soissons (Bibliothèque Nationale w Paryżu)¹¹⁸. Miniatura ukazuje tolos ustawiony nad Źródłem Wody Życia zwieńczony krzyżem greckim (il. 21). W medalionie, o średnicy zaledwie jednego centymetra, umieszczonym na skrzyżowaniu ramion krzyża widnieje, ledwie naszkicowana, stojąca na wprost postać z odsuniętą nieco w bok lewą nogą, odziana tylko w płaszcz spływający z ramion aż do stóp, z podniesioną do góry na wysokość głowy prawicą i trzymającą w lewej, opuszczonej w dół, krzyż lub może berło. Podobieństwo układu formalnego tej postaci do przedstawień Heliosa wcześniej omówionych i Chrystusa w Salonikach jest uderzające we wszystkich elementach. Dotyczy zarówno gestu i ubioru, jak kontakstu i berła-krzyża.

Wyobrażenie w karolińskim *Ewangeliarzu* nie doczekało się dotąd żadnych interpretacji. Przywodzi ono na myśl gemmy, którymi w sztuce przedromańskiej ozdabiano niejednokrotnie wyroby rzemiosła artystycznego¹¹⁹. Nierzadko też pojawiają się ich malowane imitacje w kodeksach. Sam *Ewangeliarz* z Soissons dostarcza takich przykładów¹²⁰. Wydaje się jednak, że bez względu na to czy w omawianej miniaturze naśladowano gemmę, czy bardziej monumentalne dzieło, w przedstawionej tu postaci widzieć należy Chrystusa, choćby ze względu na miejsce umieszczenia. Ale czy można w tym przypadku mówić o Prawdziwym Słońcu? Na takie odczytanie miniatury pozwala wyobrażenie Słońca jako koła z promieniami widniejące na kuli-globie, a także obrazy pokrewne występujące w sztuce interesującej nas epoki. Jak wykazała Françoise Henry, okrąg, który tak często umieszczano na przecięciu ramion krzyży iryjskich, jest świadomym nawiązaniem do antycznych dysków-kół solarnych¹²¹. Połączenie zaś krzyża z clipeusem, w którego polu występuje popiersie Chrystusa-Heliosa odnaleźć można w jednym z rysunków ilustrujących *Liber de Locis Sanctis* w manuskrypcie z Prüfening (Monachium; il. 22)¹²². Rysunek ten pochodzi z 1165 r., ale, jak przypuszcza Philippe Verdier, który poświęcił mu wyczerpujące studium, naśladuje wcześniejszy wzór¹²³.

W tym kontekście powiedzieć też wypadnie o krzyżu Moaldusa z około 1107 r. (Schnütgen — Museum, Kolonia) z emanującym promienie medalionem na przecięciu ramion, w którego polu znajduje się apokaliptyczny Baranek (il. 34)¹²⁴. Baranek ten pojawia się w otoczeniu apokaliptycznych „zodia” i, jak sądzimy, wiąże się z symboliką solarną, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części tej pracy.

Proponowaną tu interpretację przedstawienia w *Ewangeliarzu* z Soissons zdają się też potwierdzać teksty pisarzy chrześcijańskich. Św. Jan Chryzostom w swym *In coemeterii appellationem et in cruce Jesu* pisał, że *Chrystus Słońce Sprawiedliwości jaśniał na krzyżu jak światło na lampie*¹²⁵. W podobnym duchu o Zbawicielu na krzyżu wyrażał się też trzy wieki później Andrzej z Krety¹²⁶.

W swej pracy poświęconej przedstawieniom Źródła Wody Życia, znanym z kilku przykładów z czasów karolińskich, Paul A. Underwood zwrócił uwagę na podobieństwo ukazanych w nich budowli, wspartych na ośmiu kolumnach, do hellenistycznych tolosów¹²⁷. Wyraził też pogląd, że przedstawienia te są oparte na wczesnochrześcijańskich wzorach. Można przypuszczać, że takie specyficzne wyobrażenie Chrystusa w *Ewangeliarzu* z Soissons nawiązuje do późnoantycznych obrazów, i że tego rodzaju przedstawienia mogły być o wiele bardziej powszechne niż to wynika z zachowanych do naszych czasów zabytków.

Z zaproponowanych dotąd hipotez odczytania niemal kompletnie zniszczonych mozaik drugiej strefy najbardziej udokumentowana jest ta, że ukazano tu chór anielski¹²⁸. Wskazywałby na to fakt, że kościół miał nosić od około 800 r. wezwanie Archaniołów, a poza tym pochodząca z X w., ale przypuszczalnie naśladująca wcześniejszy wzór, miniatura w *Benedykcjonarzu Św. Ethelwolda* (British Museum) ukazująca Powtórne Przyjście w asyście aniołów i często się pojawiająca w tekstach patrystycznych wizja Przychodzącego adorowanego przez zastępy anielskie¹²⁹. Jednym ze źródeł literackich miałyby być *Ewangelia Mateusza* (24, 30—31): *i ujrzą Syna Człowieczego przychodzącego w obłokach niebieskich z mocą wielką i majestatem. I pośle aniołów swoich z trąbą i głosem wielkim...*¹³⁰. Hipoteza ta, chociaż sugestywna, nie w zupełności jednak przekonuje, bo wezwanie Archaniołów pochodzić mogło od uskrzydłonych postaci podtrzymujących medalion, wskazana zaś jako obraz pokrewny scena w *Benedykcjonarzu Św. Ethelwolda* różni się zdecydowanie od kompozycji w Hagios Georgios. Aniołowie umieszczeni są ponad Chrystusem a nie, jak postaci w Salonikach, poniżej Niego, nadto trzymają w rękach narzędzia Męki Pańskiej. W sztuce chrześcijańskiej pierwszego tysiąclecia nie istnieje, jak się wydaje, ani jedna kompozycja, która byłaby bliska tej, jaką chcą widzieć w Salonikach rzeczniczcy omówionej tezy. Wyjątkiem jest rysunek w tzw. *Apokalipsie trewirskiej* — na co nie zwrócono dotąd w kontekście mozaik w Salonikach uwagi — gdzie pojawiają się nie tylko aniołowie, ale także apokaliptyczni Starcy¹³¹. Czy dzieło tej klasy i tych rozmiarów co mozaiki w Hagios Georgios nie powinno pozostawić jakiegos śladu w sztuce?



16



17

Il. 16. Helios, brązowa moneta kretańska z czasów Wespazjana.
British Museum. Repr. wg Wrotha.

Il. 17. Helios, gemma, British Museum. Repr. wg Sztetyllo.

Il. 18. Helios, relief, Museo Nazionale Archeologico w Neapolu,
Repr. wg Scott-Ryberg.



18



Il. 19. Kolumna Konstantyna w Konstantynopolu, rysunek w Tabula Peutingeriana. Repr. wg Dagrona.

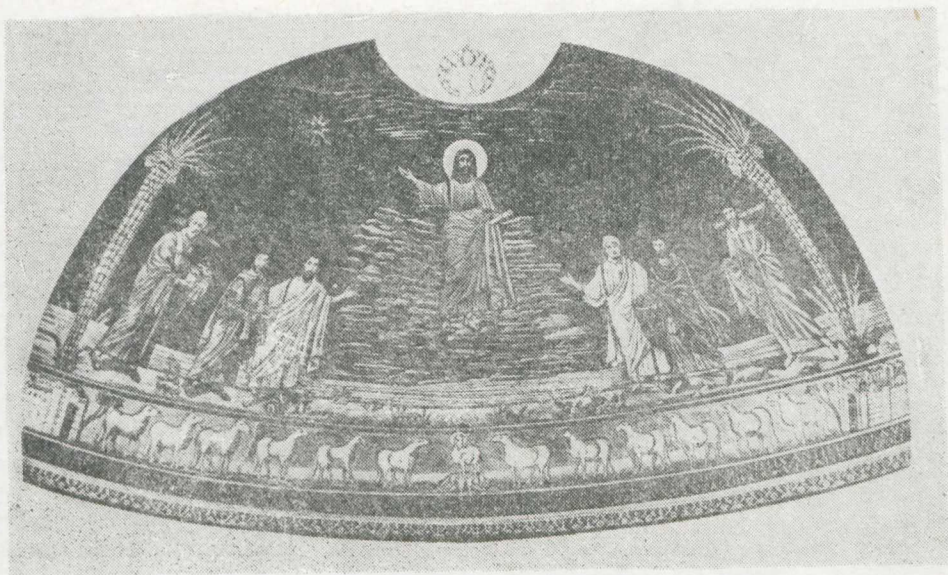
Choć nie sposób obecnie ustalić dokładnie, jaka liczba postaci przedstawiona była w drugiej strefie mozaik, wielu badaczy przypuszcza, że było ich dwadzieścia cztery¹³². Istnieją zatem podstawy do rozwijania hipotezy, że ukazano tu Starców apokaliptycznych. Sugestia ta, choć sformułowana bardzo lakonicznie, była już wysuwana przez kilku badaczy, m.in. Fryderyka Gerke i Ammana¹³³; dopuszczał ją też Kleinbauer¹³⁴. Ale czy było możliwe, by w mieście leżącym na obszarze wschodniej części Imperium pojawił się program oparty na *Apokalipsie*, a więc tej księdze *Biblij*, która rzadko uznawana tu była za kanoniczną?¹³⁵ Już kilkanaście lat temu zwrócono uwagę, że w V w., w którym omawiane mozaiki zapewne powstały, Tesalonia były siedzibą rzymskiego wikariatu na Illyricum Wschodnie i mogły stanowić miejsce wzajemnego oddziaływania na siebie kościołów Wschodniego i Zachodniego¹³⁶. Wobec małej ilości zachowanych na terenach wschodniego Cesarstwa zabytków sprzed ikonoklazmu wciąż nie możemy być całkowicie pewni zupełnego niemal braku

oddziaływania *Apokalipsy* na sztukę w tym wczesnym okresie. Pewne jest natomiast, że we wczesnochrześcijańskiej architekturze Salonik odnaleźć można wpływy koncepcji architektonicznych wywodzących się z zachodniej części Imperium¹³⁷. O tym zaś, że *Apokalipsa* mogła znajdować odbicie w sztuce przedstawieniowej greckiego miasta zdaje się zaświadczać także, zapewne w V w. wykonana, mozaika w apsydzie Hosios Dawid¹³⁸. Ta piękna kompozycja ukazująca *Majestas Domini* zawiera, zdaniem Ericha Dinklera¹³⁹ i Jamesa Snydera¹⁴⁰, wyraźne nawiązanie do *Księgi Objawienia*. Idąc za sugestiami tych badaczy można przypuszczać, że *Apokalipsa* była też jednym ze źródeł literackich programu w Hagios Georgios.

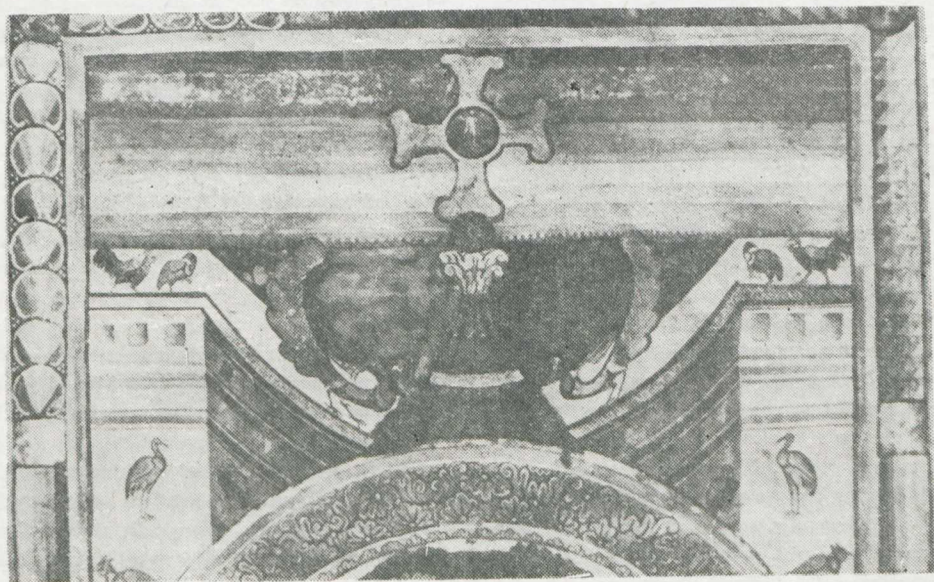
Na program mozaik w kopule salonickiej rotundy składają się trzy strefy przedstawień: Chrystus w centrum, strefa którą obecnie rozważamy i święci ukazani w najniższej partii. Taki podział na trzy podstawowe strefy odnaleźć też można w mozaikach na łuku triumfalnym w S. Paolo przy Via Ostiense w Rzymie, wykonanych przecież w tym samym czasie. I tutaj, podobnie jak w Salonikach, występuje clipeus-mandorla z Chrystusem i aniołami, adorujące go postacie poniżej i wreszcie święci w najniższej strefie, którymi w tym wypadku są apostołowie Piotr i Paweł. W obydwu kościołach ukazano wizję Drugiego Przyjścia, stosownie zaś do świątyni, w których wizje te występują, w najniższej strefie pojawiają się męczennicy w nich czczeni. Przedstawienia Chrystusa w obydwu kościołach, choć różne formalnie, bliskie są ideowo poprzez wyraźne nawiązanie do antycznych przedstawień Heliosa, którego berło w chrześcijańskiej interpretacji zostało zastąpione krzyżem. Być może zatem to, co widzimy na płaskiej ścianie łuku w S. Paolo, jest wariantem tego, co w Salonikach ukazano w kopule lub *vice versa*. Jeśli w Salonikach rzeczywiście przedstawiono wizję apokaliptyczną to fakt, że nie ma w niej symboli Ewangelistów, nie byłby ewenementem w sztuce pierwszego tysiąclecia. Nie występują one również m.in. w scenie Holdu Starców w kodeksie z kościoła Św. Emmerama w Ratybonie, która to scena, jeśli przyjąć sugestię van der Meer, nawiązuje do jakiejś nie zachowanej wczesnochrześcijańskiej kompozycji mozaikowej w kopule (il. 28)¹⁴¹. Należy tu jeszcze podkreślić, że trójstrefową kompozycję Holdu Starców odnaleźć też można w jednej z ilustracji *Apokalipsy trewirskiej*, jak się przypuszcza również opartej o późnoantyczny wzór, gdzie przedstawieni poniżej Starców męczennicy kroczą procesjonalnie z palmami w rękach¹⁴².

Dla przedstawienia w Salonikach nie udało się odnaleźć takiego tekstu z epoki, który w miarę jednoznacznie pozwalałby identyfikować Chrystusa z Prawdziwym Słońcem i motywować powstanie takiego wyobrażenia, jak to się udało w odniesieniu do obrazu w S. Paolo. Na taką identyfikację pozwalają jednak, oprócz mozaiki rzymskiej, wyobrażenia w SS. Cosma e Damiano, w *Ewangeliarzu z Soissons* czy wreszcie w Mauzoleum Galli Placydii¹⁴³. Na program mozaik w kopule Hagios Georgios, podobnie jak w martyrium Św. Pawła, złożyły się z pewnością różne źródła literackie: biblijne, apokryficzne, patrystyczne, ale także — jak sądzimy — *Księga Objawienia* spisana na Patmos, w której Przychodzący ma oblicze Słońca.

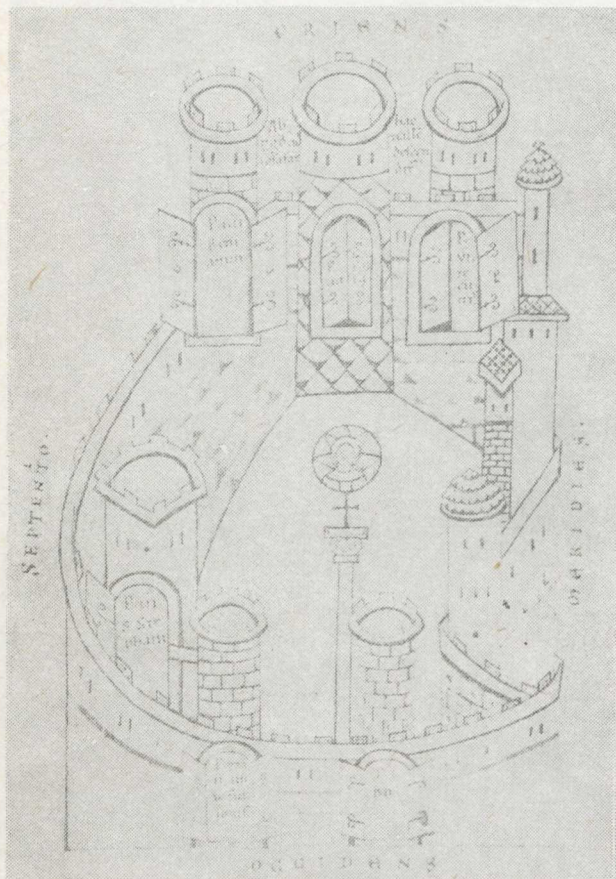
SECUNDUS ADVENTUS



II. 20. Rzym, mozaiki w apsydzie SS Cosma e Damiano. Repr. wg Davis-Weyer.



II. 21. Zwieńczenie Fontanny Życia, miniatura w Ewangeliarzu z Soissons, Bibliothèque Nationale. Repr. wg Braunsfelsa.



Il. 22. Chrystus-Helios na kolumnie w Jerozolimie, rysunek w Manuskrypcie z Prüfening, Monachium. Repr. wg Verdiera.

Przedstawienia Holdu Starców Apokaliptycznych z Barankiem „w Słońcu” w sztuce przedromańskiej

Sceny Holdu dwudziestu czterech Starców należały do najpopularniejszych tematów sztuki przedromańskiej¹⁴⁴. Ich wyobrażeniami, w różnych wariantach, ozdabiano kościoły i inne budowle kultowe w samym Rzymie, jak i na północ od Alp, oraz liczne ilustrowane kodeksy. W jednym z tych kodeksów — *Ewangeliarzu z opactwa Św. Medarda w Soissons* (Bibliothèque Nationale, Paryż), wykonanym około 800 r. odnaleźć można szczególnie piękne i oryginalne wyobrażenie Holdu (il. 23)¹⁴⁵. Widnieje ono na fasadzie budowli wspartej na czterokolumnowym portyku. Nie sam Chrystus jednak, a symbolizujący Go Baranek stanowi centrum kompozycyjne i ideowe. Przedstawiony jest on z profilu, ze zwojem opatrzonym siedmioma pieczęciami pod nogami, na tle złotego eliipsa-mandorli. Poniżej stoją w dwóch dwunastoosobowych grupach Starcy z pochylonymi głowami, które okalają nimby. Niektórzy spośród nich, widoczni w pierwszym rzędzie, dzierżą

w rękach strunowe instrumenty muzyczne, inni zaś złote czary. Kompozycji dopełniają ukazane pod Starcami: „szklane morze” i ujęte w medaliony symbole Ewangelistów z otwartymi księgami. Charakterystyczną cechą tego obrazu są wiązki promieni białego koloru emanujące z mandorli z Barankiem, padające na Starców i apokaliptyczne „zodia”.

Równie interesującą scenę Holdu Starców odnaleźć można w jednej z miniatur komentarza do Apokalipsy z San Millan de Cogolla z X w. przechowywanego obecnie w madryckiej Akademii (il. 25)¹⁴⁶. I tutaj, jak w *Ewangeliarzu z Soissons*, centralnie usytuowana mandorla z siedmiookim Barankiem, otoczonym przez symbole Ewangelistów i Starców, emanuje promienie.

Wymienione miniatury nie wyczerpują przykładów przedromańskich przedstawień Holdu Starców apokaliptycznych, w których pojawia się promienista mandorla. Występowała ona także w mozaikach, jakimi około 800 r. ozdobiono kopułę kaplicy pałacowej w Akwizgranie¹⁴⁷. Mozaiki akwizgrańskie nie zachowały się, ich ostatnie fragmenty uległy zniszczeniu na początku XVIII w. i znane są przede wszystkim z dwóch przekazów ikonograficznych. Pierwszym z nich jest rysunek wykonany w 1607 lub 1608 r. dla znanego francuskiego kolekcjonera i archeologa Peiresca (il. 26)¹⁴⁸. Przedstawia on jednego tylko Starca, skierowanego w prawo i dzierżącego oburącz przed sobą koronę. Ponad nim widoczna jest promienista mandorla, nie zawierająca jednak żadnego obrazu. Drugie źródło ikonograficzne, to sztych zamieszczony przez Giovanniego Ciampiniego w drugim tomie jego *Vetera Monumenta* (il. 27)¹⁴⁹. Ten cenny sztych, przesłany Ciampiniemu przez Johanna van der Lindena przed 1686 r., opatrzony został opisem, z którego cytuję najważniejsze fragmenty: *Na złotym tle nieba usianego czerwonymi gwiazdami, od strony wschodniej siedzi na tronie Chrystus. W lewej ręce trzyma księgę, prawa, zwyczajem błogostawieństwa, uniesiona jest w górę; okrywa go tunika, a gemma fibula spina płaszcz purpurowy. Z obu stron Chrystusa stoją, po jednym, dwaj aniołowie, trzymając w rękach otwarte księgi. Z wierzchołka kopuły wydobywają się wiązki promieni, rozpraszając się wokół głowy Chrystusa [...] Poniżej, wokół kopuły, starcy w białych szatach, opisani w księdze Apokalipsy, stoją pozostawiwszy swe trony, trzymając w rękach złote korony*¹⁵⁰.

Istnieją jeszcze dwa źródła pisane informujące o ikonografii mozaik. W pierwszym z nich, pióra Pierre’a Bergerona z 1619 r. czytamy, że *sklepienie rotundy całe pokryte jest mozaikami z figurą Chrystusa, aniołów i gwiazdami*¹⁵¹. Z drugiego zaś, którym jest *Historia Akwizgranu* Petrusa a Boeck z 1620 r., dowiadujemy się, że w kopule od wschodniej strony wyobrażony był okryty pallium pluviale Chrystus siedzący na tronie, wokół którego miały być przedstawione cztery zwierzęta apokaliptyczne, poniżej zaś holdujący Starcy¹⁵². W oparciu o wymienione źródła wielokrotnie już próbowano odczytać pierwotną ikonografię mozaik kopuły akwizgrańskiej. Wszyscy badacze przyjęli jako bezsporny fakt, że przedstawiono w nich Hold Starców, wciąż jednak dyskutowane jest zagadnienie czy byli tu wyobrażeni aniołowie, jak zaświadcza Bergeron i Ciampini¹⁵³, czy cztery zwierzęta



Il. 23. Hold Starców apokaliptycznych, miniatura w Ewangeliarzu z Soissons. Repr. wg P.E. Schramm, F. Mutherich, *Denkmale der deutschen Könige...*, München 1962.

apokaliptyczne, o których pisał Boeck¹⁵⁴ i, co najważniejsze, jaki obraz stanowił centrum ideowe programu. Pozostawiając na uboczu pierwszy problem jako mniej istotny, zajmijmy się tym drugim, który ma podstawowe znaczenie.

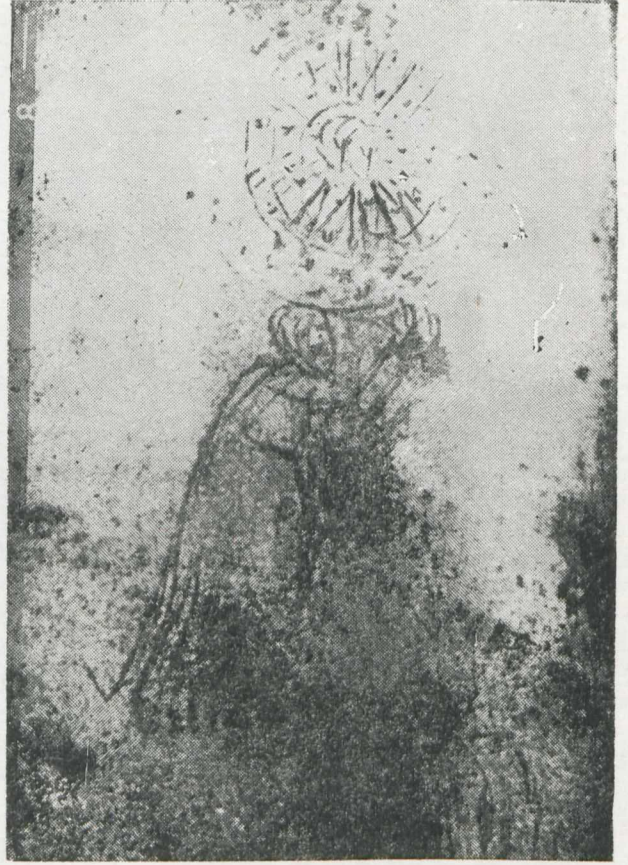
Na rysunku zamieszczonym w *Vetera Monumenta*, ukazującym tylko wschodnią część kopuły, centrum ideowym i kompozycyjnym jest siedzący na tronie Chrystus, umieszczony zaś nad jego głową, we fragmencie tylko widoczny, medalion emanujący promienie nie zawiera żadnego wyobrażenia. Żaden obraz nie widnieje również w mandorli na rysunku wykonanym przez Peiresca. Do lat sześćdziesiątych naszego wieku problem medalionu w kopule pozostawał niezauważony¹⁵⁵. W 1961 r. Wolfgang Schöne zwrócił na medalion uwagę i sugerował, że mogła być w nim ukazana gołębica symbolizująca Ducha Świętego¹⁵⁶. Z kolei Hermann Schnitzler w pracy opublikowanej w 1964 r. doszedł do wniosku, że przedstawienie Chrystusa na tronie jest późniejszym dodatkiem pochodzącym bądź z czasów Fryderyka Barbarossy (około 1165), kiedy w przybytku akwizgrańskim zawieszono ofiarowany przez tego cesarza świecznik, bądź z okresu re-



Il. 24. Fasada S. Pietro in Vaticano, rysunek w książce z Farfa, Eton College Library. Repr. wg Picarda.



Il. 25. Hold Starców apokaliptycznych, miniatura w *Beatusie z San Millan de Cogolla*, Academia w Madrycie. Repr. wg J. Williams, *Manuscripts espagnols...*, New York 1977.



Il. 26. Rysunek wyk. dla Peiresca w manuskrypcie z 1791, Bibl. Miejska w Carpentras. Repr. wg Stephany'ego.

stauracji mozaik po pożarze w 1234 r.¹⁵⁷ Pierwotnie obiektem adoracji Starców miał być, usunięty w czasie prac związanych z zawieszaniem świecznika lub podczas restauracji, apokaliptyczny Baranek ukazany w emanującym promieniu medalionie w centrum kopuły. Za tezę tą miał przemawiać fakt, że pallium pluviale, w które odziany jest Chrystus na rysunku w dziele Ciampiniego, nie pojawia się w sztuce przed XI w., jak i to, że tron, na którym siedzi, nie jest karoliński a romański. Przedstawienie Baranka mistycznego, nie zaś Chrystusa w majestacie, spowodowane było oddziaływaniem ikonoklazmu. Do mozaik akwizgrańskich mają nawiązywać wyobrażenia Hołdu Starców z Barankiem umieszczonym w promienistym clipeusie w *Ewangeliarzu z Soissons* i w *Beatusie z San Millan de Cogolla*. Wiernym zaś ich naśladownictwem jest przedstawienie w *Złotym Kodeksie* Karola Lysego, czyli *Ewangeliarzu z opactwa Św. Emmerama w Ratzbonie* (Staatsbibliothek, Monachium), w którym scena Hołdu z Barankiem w clipeusie i Starcami wstającymi ze swych tronów i podnoszącymi w górę korony-ujęta w okrąg-podobna jest do kompozycji w kopule (il. 28)¹⁵⁸.

Teza Schnitzlera skrytykowana została przez znawców sztuki karolińskiej, m.in. Huberta Schrader¹⁵⁹ i Wolfganga Grape¹⁶⁰, którzy odrzucili rzekomy wpływ koncepcji ikonoklastycznych na sztukę cesarstwa karolińskiego około 800 r. Nadto Schrader zauważył, że romańskie elementy w przedstawieniu Chrystusa, a więc pallium pluviale i tron mogły ulec przeróbkom w XII lub XIII w. Szereg jednak badaczy sztuki średniowiecznej, np. Peter Bloch¹⁶¹, Yves Christe¹⁶² i Christian Beutler¹⁶³, tezę Schnitzlera zaakceptowało. Od czasu dyskusji nad tą tezą w literaturze podaje się, że w kopule akwizgrańskiej ukazany był Chrystus na tronie bądź Baranek w centralnie usytuowanym medalionie¹⁶⁴.

Choć problem omawianych mozaik trudny jest wciąż do jednoznacznego wyjaśnienia, to jednak wydaje się, że umieszczona w centrum kopuły promienista mandorla musiała zawierać jakies wyobrażenie, i że był nim zapewne Baranek¹⁶⁵.

Ale czy nie było możliwe, by zarówno przedstawienie Baranka, jak i Chrystusa na tronie występowało w pierwotnym programie? Taką możliwość sugeruje wspomniana scena

SECUNDUS ADVENTUS

Holdu w *Ewangeliarzu Karola Lysego*. W kodeksie tym Chrystus nie pojawia się w ludzkiej postaci, ale do Niego, być może, odnosi się duża ośmioramienna złota gwiazda świecąca ponad Starcami. W księdze *Apokalipsy*, która jest źródłem literackim interesującego nas programu, Chrystus mówi przecież o sobie: *Jam jest... gwiazda świecąca poranna* (Ap. 22, 16). Nie bez znaczenia jest też zapewne fakt, że gwiazda ta jest ośmioramienna. Liczba osiem, mająca wiele znaczeń w sztuce średniowiecznej, odnosi się jednak przede wszystkim do Chrystusa¹⁶⁶ i jest Jego znakiem, tak samo jak ośmioramienny krzyż¹⁶⁷. Można przypuszczać, że ilustrator *Ewangeliarza Karola Lysego*, nie dysponując odpowiednią ilością miejsca na miniaturze, ukazał Chrystusa za pomocą znaku. Przedstawienie w Akwizgranie zarówno Baranka, jak i Chrystusa nie byłoby ewenementem, zestawienie takie pojawia się bowiem wielokrotnie w sztuce pierwszego tysiąclecia. Jeśli bowiem przyjąć sugestię Wilperta, pierwszego przykładu wyobrażenia Starców adorujących Baranka i Chrystusa dostarczałyby mozaika na fasadzie San Pietro in Vaticano¹⁶⁸. Takie przedstawienia istnieją do dziś w kościołach SS. Cosma e Damiano z VI w.¹⁶⁹ i S. Prassede z IX w.¹⁷⁰, w których scena Holdu z Barankiem, ukazana na łukach triumfalnych, wiąże się w jeden obraz z widniejącym w apsydzie Przychodzącym wśród obłoków. Za wariant takiej kompozycji można też

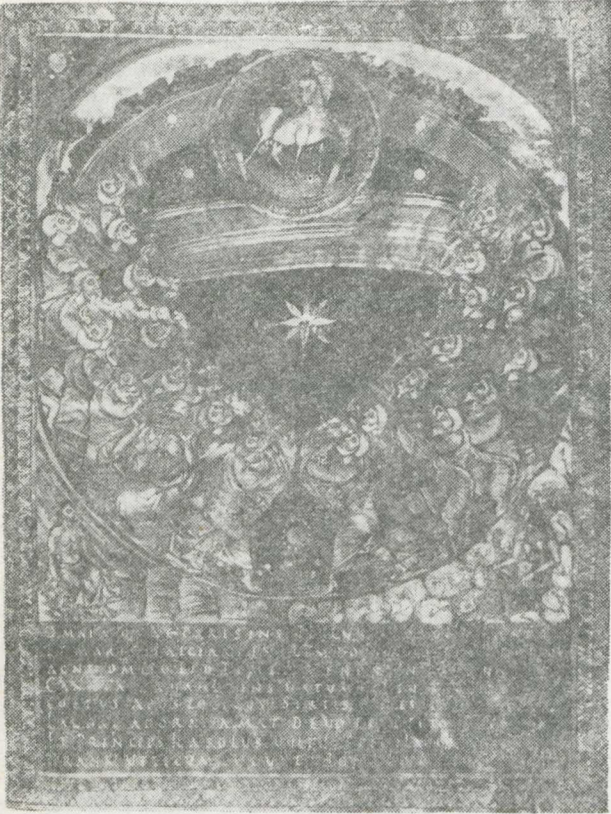
uznać ilustrację w *Biblii z Roda*¹⁷¹. Wzorem dla Akwizgranu mogły być również mozaiki apsydy i prezbiterium w S. Vitale w Rawennie, a więc tego kościoła, który architektonicznie najbliższy jest kaplicy pałacowej Karola Wielkiego¹⁷².

Przychodzi wreszcie zapytać, dlaczego w kaplicy Karola Wielkiego, *Ewangeliarzu z Soissons* i *Beatusie* z S. Millan de Cogolla pojawiają się promienie emanujące z mandorli-clipeusa z Barankiem? Zagadnienie to zostało już postawione w literaturze przedmiotu. Don Denny, który poświęcił interesujące studium miniaturze w *Ewangeliarzu z Soissons* stwierdził, że *the rays emanating from Him [the Lamb] to them [Ewangelists] describe the diffusion of God's word*¹⁷³. Dla Schnitzlera zaś promienie te we wszystkich wymienionych przykładach są ilustracją tekstu *Apokalipsy* (4, 5): *... z tronu rozchodzą się błyskawice i gromy i glosy*¹⁷⁴. Nie odrzucając tych interpretacji należy jednak rozważyć, czy w omówionych wyobrażeniach Baranka nie zawarto też innych, głębszych treści?

W jednej ze swych prac Jurgis Baltrušaitis wykazał, że w miniaturze *Beatusa* z San Millan de Cogolla nawiązano do znanych już od prehistorycznych czasów przedstawień Słońca jako koła z promieniami¹⁷⁵. O Baranku w promienistym clipeusie w *Ewangeliarzu z Soissons* van der Meer pisał, że „świeci jak słońce”¹⁷⁶. Badacze ci, choć nie wyjaśnili zna-

Il. 27. Mozaiki w kopule kaplicy pałacowej w Akwizgranie, sztych w; J. Ciampini «*Vetera Monumenta*», t. II.





Il. 28. Hold Starców Apokaliptycznych, miniatura w złotym Kodeksie Karola Łysego, Staatsbibliothek w Monachium. Repr. wg Holländera.

czenia motywu promieniowania, zwrócili bardzo trafnie uwagę na zależność tych przedstawień od wyobrażeń Słońca.

W interesujących nas scenach występują dwa rodzaje koła-mandorli z promieniami: do pierwszego należy wyobrażenie w *Ewangeliarzu z Soissons*, gdzie promienie odchodzą tylko od dolnej partii koła, do drugiego — wyobrażenia w *Beatusie* i w Akwizgranie, w których promienie emanuje cały okrąg¹⁷⁷.

Przedstawienia Słońca-koła oświetlającego swymi promieniami postacie pod nim ukazane, jak w pierwszym typie, pojawiają się już w sztuce starożytnego Egiptu w czasach XVIII dynastii z 2 poł. XIV w. przed Chr. w okresie rządów Echnatona¹⁷⁸. Wymownych przykładów tego typu wyobrażeń Słońca dostarcza też sztuka antyku klasycznego i średniowiecza, np. rysunek w *Topografii chrześcijańskiej* Cosmusa Indicopleustesa, gdzie Słońce-koło oświetla swymi promieniami Ziemię¹⁷⁹ czy ilustracja do *Psalmu 120* w *Psalterzu Utrechckim*, gdzie Bóg-Chrystus ochrania tarczą psalmistę przed żarem słońca¹⁸⁰. Piękne przykłady odnalazł też w jednej ze scen na Pala d'Oro-z około 1020 r.-w Akwizgranie (il. 29)¹⁸¹ i w — także jedenastowiecznym — malowidle w S. Pietro w Civate¹⁸². W pierwszym przypadku promienie padają na

grób Chrystusa, na anioła lub samego Chrystusa i święte niewiasty nadchodzące z prawej strony, w drugim zaś — na apokaliptyczną Niewiastę.

Do przykładów zebranych przez Baltrušaitisa, które mogą świadczyć, że także drugi typ mandorli-koła wywodzi się z wyobrażeń Słońca, dorzucić można pewną ilość zabytków, których dostarczają tak sztuka antyczna, jak i średniowieczna. Wymowne są tu, cytowane już wcześniej, przedstawienia na kraterze z Parmy, lustrach etruskich¹⁸³, hellenistycznej monecie z Uranopolis (British Museum)¹⁸⁴, czy na chrześcijańskiej, z IV w. pochodzącej lampce z Selinuntu z krzyżem w kole otoczonym dwunastoma promieniami w kształcie pęczków kwiatów (il. 30)¹⁸⁵.

Należy w tym miejscu stwierdzić, że w cytowanych wyżej przedstawieniach zaczerpniętych ze sztuki chrześcijańskiej, a więc na lampce z Selinuntu, scenie na Pala d'Oro z Akwizgranu oraz na malowidle z Civate, promienie odnoszą się do teologicznego Słońca¹⁸⁶. Takie samo znaczenie, jak wykazał Hubert Schrade¹⁸⁷, ma Słońce w formie promienistego półokręgu, w które wstępuje Chrystus w scenach Wniebowstąpienia na reliefie z kości słoniowej w Bazylei z końca X w.¹⁸⁸ i w miniaturze z *Ewangeliarza Bernwarda* (Hildesheim, Domschatz) z 1011 r. (il. 31)¹⁸⁹. Na takie odczytanie wymienionych scen wskazują słowa *Psalmu* (67, 33—34): *Królestwa ziemi, śpiewajcie Bogu, grajcie Panu! Grajcie Bogu, który wstąpił na niebo niebios, na wschód słońca*¹⁹⁰.

Czy w Baranku „w Słońcu” w przedromańskich przedstawieniach widzieć można również nawiązanie do idei Prawdziwego Słońca?



Il. 29. Niewiasty u Grobu Chrystusa, Pala d'Oro w Akwizgranie. Repr. wg Schüller.

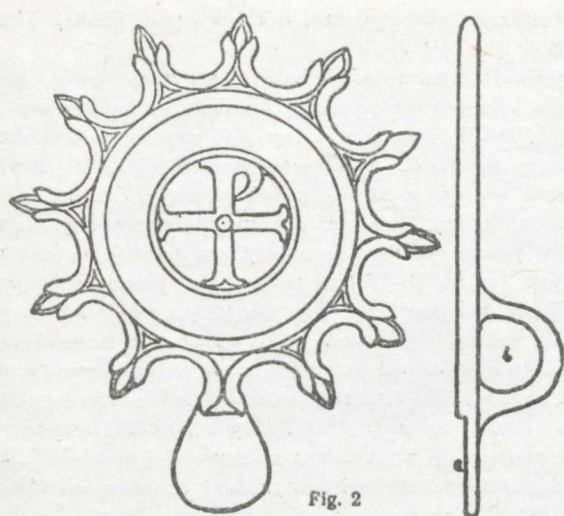


Fig. 2

Il. 20. Lampka z Selinuntu. Repr. wg Dölgera.

Jak poucza lektura rozprawy Karla Noehlesa poświęcona fasadzie kościoła Św. Piotra w Tuskanii, przedstawienia Baranka apokaliptycznego „w Słońcu” oraz wyobrażenia kół z promieniami w otoczeniu apokaliptycznych „zodia” pojawiają się wielokrotnie w sztuce Italii XII i XIII w. (il. 32)¹⁹¹. W oparciu o bogaty materiał porównawczy i wyniki badań Hansa Sedlmayra, Heinricha G. Franza i Helen J. Dow, poświęconych symbolicznie rozety, Noehles powiązał te wyobrażenia z koncepcją Chrystusa jako Słońca Sprawiedliwości¹⁹². Zabytkiem szczególnie interesującym w kontekście przedromańskich przedstawień Baranka „w Słońcu” adorowanego przez apokaliptycznych Starców jest niekompletnie do dziś zachowana rozeta w Pieve di Castel Ritaldi z 1141 r. (il. 33)¹⁹³. Środkowa jej część, zdobiąca obecnie dzwonnica kościoła, ukazuje Baranka otoczonego dziesięcioma promieniami. Pierwotnie był On umieszczony w rozecie kościoła i zapewne otaczały Go symbole Ewangelistów. Podobne przedstawienie pojawia się też w sztuce niemieckiej. Występuje ono jednak nie w rozecie, ale na krzyżu Modoaldusa (il. 34) z 1107 r.¹⁹⁴. I tutaj, jak w Pieve di Castel Ritaldi, odnaleźć można na skrzyżowaniu ramion apokaliptycznego Baranka w mandorli z promieniami i w otoczeniu symboli Ewangelistów. Idąc za tokiem wywodów Noehlesa można przyjąć, że także ta apokaliptyczna wizja ma związek z symboliką solarną.

W tym miejscu podnieść należy, że omawiane ostatnio dzieła są niejako dokładnym powtórzeniem środkowej części kompozycji występującej w *Beatusie* z San Millan de Cogolla i w Akwizgranie, jeśli przyjąć, co jest zupełnie prawdopodobne, że i w tym drugim przypadku „zodia” otaczały mandorłę z Barankiem.

Już na podstawie dotychczasowych porównań można wysunąć sugestię, że wyobrażenia Baranka „w Słońcu” w Be-

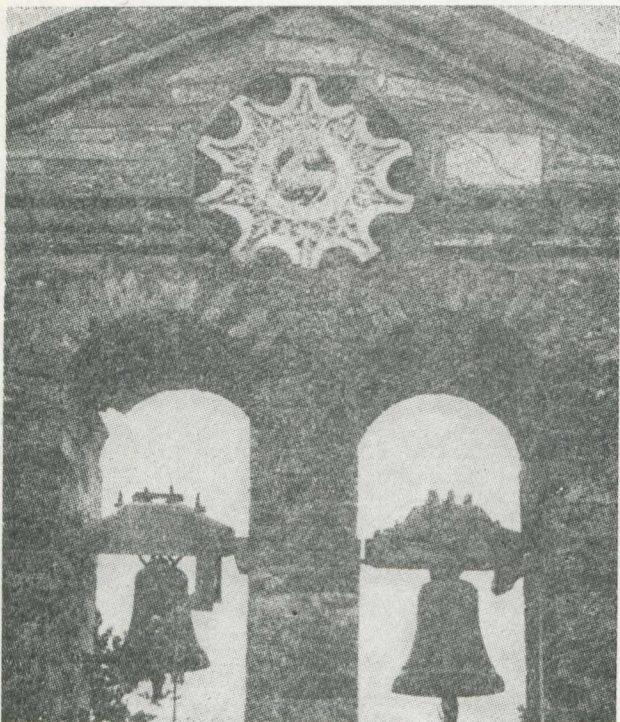
atusie, w *Ewangeliarzu z Soissons* i kopule akwizgrańskiej odnoszą się do koncepcji Prawdziwego Słońca. Szczególnie wymowny jest tu przykład kaplicy pałacowej z powodu solarnej symboliki kopuły¹⁹⁵. Źródłami literackimi tych przedstawień mogły być te same teksty, które cytowaliśmy już wcześniej, a więc, obok *Apokalipsy* (1, 12—16), także *Księga Malachiasza* (4, 1—2), *Psalm* (18, 6—7) i apokryficzny *List Apostołów*, w których Przychodzący ma oblicze Słońca. Nadto



Il. 31. Wniebowstąpienie Chrystusa, miniatura w *Ewangeliarzu Bernarda*, Hildesheim, Skarbiec Katedralny Repr. wg W. von den Steinen, *Homo Coclestis*, t. II, München 1965.



Il. 32. Rozeta kościoła S. Pietro w Tuscani. Repr. wg M. Lurker, *Der Kreis als Imago Mundi*, „Das Münster” 1972.



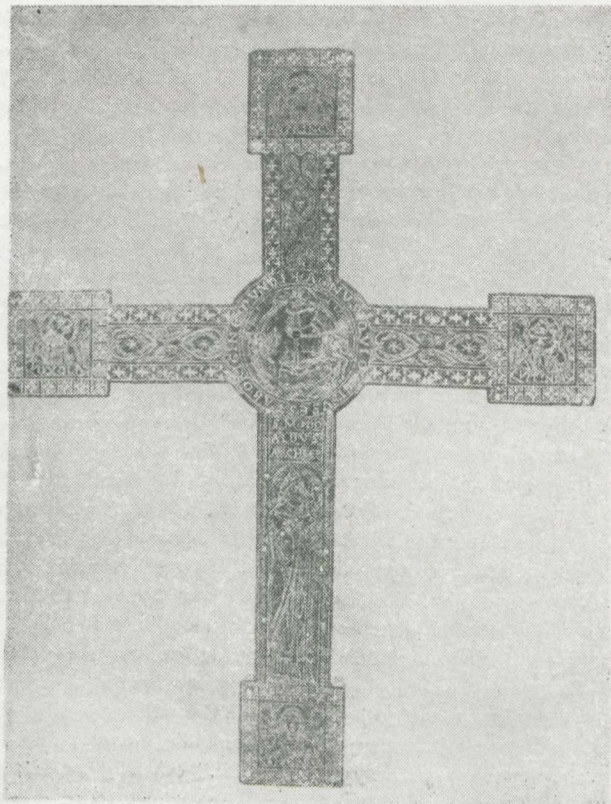
Il. 33. Pieve di Castel Ritaldi, Baranek „w słońcu”. Repr. wg Noehlesa.

w apokryficznym opisie Jeruzalem Niebiańskiego (Ap. 21, 23) odnajdujemy słowa: *I miasto nie potrzebuje słońca ani księżycy, aby w nim świeciły, gdyż je oświeciła jasność Boga, a lampą jego jest Baranek*. Rozważając te słowa w Komentarzu do Apokalipsy Prymazjusz z Hadrumentum napisze: ... *non eget sole et luna; nec eodem ordine illam irradiari asserit civitatem, sed longe meliore et ineffabili luce, Sole scilicet justitiae quem propheta memorans dicit...*¹⁹⁶

Na solarną interpretację przedromańskich przedstawień Baranka w mandorli z promieniami wskazują przede wszystkim wczesnochrześcijańskie obrazy Powtórnego Przyjścia w S. Paolo, SS. Cosma e Damiano w Rzymie, w Hagios Georgios w Salonikach i w Mauzoleum Galii Placydii w Rawennie, ale także inne jeszcze wizerunki Chrystusa jako Słońce w sztuce karolińskiej świadczące o tym, że solarna koncepcja Zbawiciela nie była obca tej epoce. Jako przykłady mogą tu służyć: omówiony już wcześniej medalion na krzyżu wieńczącym Źródło Wody Życia w *Ewangeliarzu z Soissons* (il. 21) oraz dwa rysunki w *Psalterzu Utrechckim* — pierwszy z Chrystusem-Heliossem w rydwanie¹⁹⁷ i drugi z Chrystusem wychodzącym z grobowca, obok którego ukazany jest *Sol* z pochodnią w lewej ręce i koroną promienistą na głowie (il. 35)¹⁹⁸. Należy tu jeszcze wspomnieć o interesującej analogii, jaką dla przedstawień Baranka „w Słońcu” stanowi malowidło, zapewne z IV w., w katakumbie św. Januarego w Neapolu z emanują-

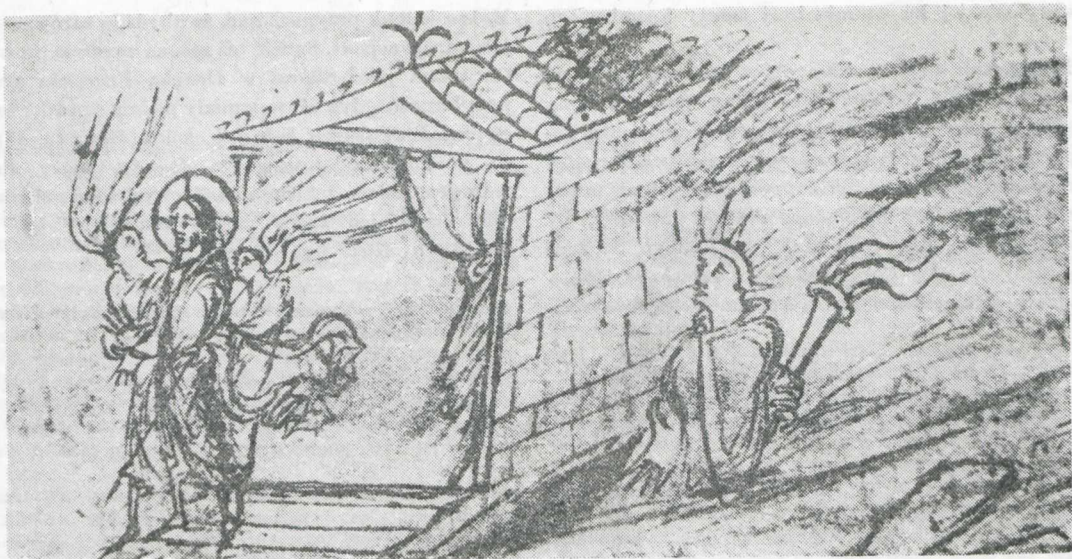
cym promieniście clipeusem, w którego polu widnieje Dobry Pasterz (il. 36)¹⁹⁹.

Spróbujmy jeszcze odpowiedzieć na pytanie gdzie i kiedy pojawił się po raz pierwszy Baranek apokaliptyczny „w Słońcu”²⁰⁰. Powszechnie znany jest zwyczaj naśladowania wzorów rzymskich w sztuce karolińskiej²⁰¹. W Rzymie właśnie, w mozaice na fasadzie S. Pietro in Vaticano obiektem hołdu był Baranek, o czym świadczy wspomniany już w pierwszej części tego artykułu rysunek w kodeksie z Farfa (il. 24)²⁰². W tym późnym, bo jedenastowiecznym przekazie ikonograficznym nie odnajdujemy związków z symboliką solarną. Jednak na to, że watykański Baranek mógł pierwotnie emanować promienie, zdaje się wskazywać miniatura z wizją apokaliptyczną w *Ewangeliarzu z Soissons* (il. 23). W cytowanej już pracy, Don Denny udowodnił, że miniatura ta nawiązuje do wyobrażenia na rzymskiej fasadzie²⁰³. Być może zatem, że Baranek watykański ukazany był również „w Słońcu”, jak Baranek w karolińskim kodeksie. Podstawą do takiej hipotezy są też cytowane wcześniej słowa *Homilii* Leona Wielkiego, krytykujące odwracanie się na schodach

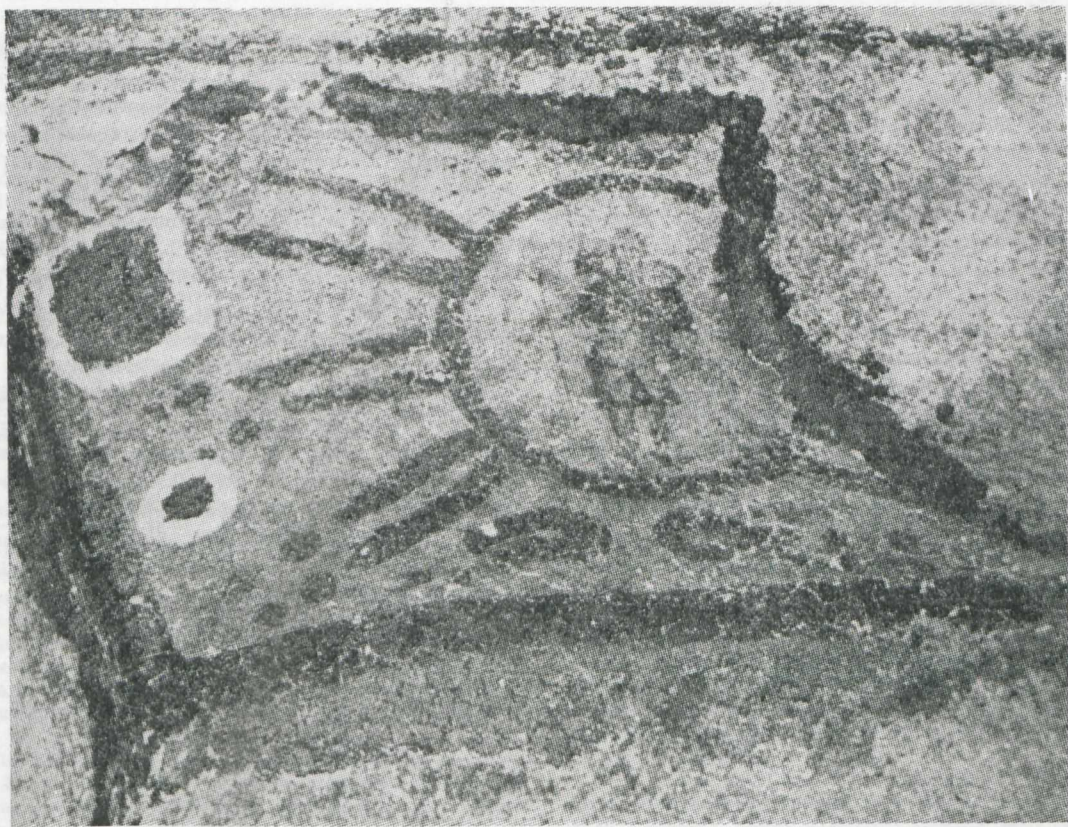


Il. 34. Krzyż Modoaldusa, Schnütgen Museum w Kolonii. Repr. wg Ornamenta Ecclesiae.

SECUNDUS ADVENTUS



Il. 35. Rysunek w Psalterzu Utrechckim. Repr. wg Dufrenne.



Il. 36. Neapol, malowidlo na suficie katakumb S. Gennaro. Repr. wg Fasoli.

bazyliki watykańskiej ku promienistej tarczy kosmicznego słońca.

W podsumowaniu przedstawionych w tym artykule rozważań, stwierdzić można, że sceny Powtórnego Przyjścia Syna Człowieczego, w których występują związki z symboliką solarną należeć mogły do bardziej rozpowszechnionych tematów sztuki pierwszego tysiąclecia. Nie łatwo wciąż jednak odpowiedzieć na pytanie czy przedstawienia te powstały, by przeciwstawić się pogańskiej idolatrii, czy dlatego, że znakomicie obrazowały ideę Chrystusa jako światłości świata i wprowadzały jednocześnie w misterium Jego boskości.

Można jednak przypuszczać, że chodziło zarówno o pierwszy, jak i drugi aspekt. Sądzić też można wreszcie, że wyobrażenia Chrystusa jako Słońca w Drugim Przyjściu zyskały taką popularność, gdyż uświadamiały piękną prawdę, że po śmierci *Sprawiedliwi świecić będą jak słońce* (Mat., 13, 43). Zdają się to poświadczać *Komentarze do Apokalipsy* Prymazjusza z Hadrumentum i Alcuina, którzy odwołują się do tej obietnicy omawiając znany passus Janowej *Księgi Objawienia* (1, 16): *a oblicze jego jak słońce...*²⁰⁴

Kraków, Uniwersytet, Instytut Historii Sztuki

Postscriptum

Już po redakcyjnym opracowaniu tego artykułu udało się odnaleźć kilka tekstów, które zdają się umacniać proponowaną tu solarną interpretację mozaiki w S. Paolo fuori le mura. Św. Hieronim w komentarzu do słów prorocтва Izajasza (60, 19—20): *Nie będzie u ciebie więcej słońce światłością... ale będzie tobie Pan światłością wieczną... Nie zajdzie więcej słońce twoje... bo Pan będzie tobie światłością wieczną i skończą się dni smutku twego...*, napisał: *Et hoc capitulo cogimur omnia quae dicta sunt et dicenda, ad ultimum referre tempus. Quando caelo terraque transeuntibus, solis ac lunae cessabit officium. Et erit Dominus ipse lumen perpetuum... Quibus breuiter respondendum est, quod pseudo prophetis et peccatoribus sol occidit meridie, et e contrario timentibus Dominum oritur sol iustitiae* (cyt. wg Hieronymus Opera Corpus Christianorum 73 A, Opera Exegetica 2,2, Turnho ti 1963, s. 704). Por. też tekst Św. Augustyna (*De Civitate Dei*, XX, 27): *Gdy chodzi o odróżnienie nagród i kar, oddzielające sprawiedliwych od niesprawiedliwych, a pod naszym słońcem w tym marnym życiu nie dające się zobaczyć, to kiedy pod słońcem sprawiedliwości w objawieniu przyszłego życia stanie się jasne, wtedy też niewątpliwie nastąpi sąd jakiego nigdy przedtem*

nie było) cyt. wg Św. AUGUSTYN, *O Państwie Bożym*. Przeł. W. Kornatowski, t. II, Warszawa 1977, s. 494).

Największe bodaj znaczenie dla prowadzonych tu poszukiwań ma fragment *Komentarza do Apokalipsy* (I, 4) Prymazjusza z Hadrumentum, który choć tworzył w VI w. opierał się na, zaginionym obecnie, *Komentarzu do Apokalipsy* Tykoniusza (IV w.). Tekst Prymazjusza (*Patrologia Latina* 68, szp. 814) jest następujący: *...ecce vidi thronum positum in caelo, et super thronum sedentem... Et arcus, inquit, erat in circuitu throni, similis visui smaragdino. Arcus, quoniam post diluuium securitatis praecessit iudicio, nunc Ecclesiae ad propitiandum Deum conuenietur aptatur. Nam cum nubes imbriferae splendore solis fuerint radiatae, arcus speciem reddunt, ad cuius comparationem cum sanctorum animae Sole iustitiae, quod est Christus, fuerint illustratae, eorum intercessu Divinitas propitiari dignatur. Et in circuitu throni, sedilia viginti quattor, in quibus seniorcs sedentes erant viginti quattor, circumamicti veste alba. Zob. również interesujący tekst Tykoniusza w jego *Liber de septem regulis* (*Regula VII — Patrologia Latina*, 18, Szp. 57—58), w którym Chrystus nazwany jest Słońcem wiecznym.*

Przypisy

* Artykuł niniejszy jest nieznacznie zmienioną wersją III rozdz. pracy doktorskiej pt. *Sol verus. Ze studiów nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia* napisanej pod kierunkiem Prof. dr Lecha Kalinowskiego, któremu serdecznie dziękuję za wszechstronną pomoc i opiekę naukową. Nie mniej serdeczne podziękowania składam również Pani Prof. dr Karolinie Lanckorońskiej za dwukrotnie przyznane mi stypendia we Włoszech, zaś Doc. dr hab. Annie Różyckiej-Bryzek, Prof. dr hab. Zofii Sztetyllo i Prof. Aleksandrowi Recio Veganzones oraz Doc. drowi Tadeuszowi Dobrzeńkiemu za wskazówki bibliograficzne i udostępnienie wielu publikacji naukowych. Głęboką wdzięczność winien też jestem Prof. drowi hab. Stanisławowi Mossakowskiemu za umożliwienie wykonania w Instytucie Sztuki PAN dużej części materiału ilustracyjnego do mojej rozprawy. Wypada mi wreszcie podziękować Doc. dr hab. Teresie Mroczo oraz dr Małgorzacie Sobieraj za pomoc w przygotowaniu nin. artykułu do druku.

¹ Na temat Wniebowstąpienia jako zapowiedzi Drugiego Przyjścia patrz: A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, t. II, Paris 1946, s. 177—179 i 209; — t e n ż e. *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, s. 58; — Y. CHRISTE, *Les grands portails romans. Etudes sur l'icônologie des théophanies romanes*, Genève 1969, s. 66 nn.; — J. ENGEMANN, *Zu den Apsis — Tituli des Paulinus von Nola*, „Jahrbuch für Antike und Christentum” XVII, 1974, s. 39—42. — Jednym ze źródeł literackich ukazywania Drugiego Przyjścia w podobnej formule ikonograficznej jak Wniebowstąpienie są *Dzieje Apostolskie*, rozdz. 1, 9—11: *Mężowie galilejscy, czemu stoicie patrząc w niebo? Ten Jezus, który wzięty jest od was do nieba, tak przyjdzie, jak widzieliście go idącego do nieba*. — Na temat Przemienienia jako Drugiego Przyjścia: E. DINKLER, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln und Opladen 1964; — F. W. DEICHMANN, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Kommentar*, 2, Wiesbaden 1976, s. 251—254. — Ogólnie o Paruzji: F. VAN DER MEER, *Majestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Citta del Vaticano 1938; — B. BRENK, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966, s. 55—70; — Y. CHRISTE, *La vision de Matthieu (Matth XXIV—XXV)*, Paris 1973. Zob. też: J. POESCHKE, *Parusie* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom, Freiburg..., 3, 1971, szp. 384—386.

² O Holdzie Starców: VAN DER MEER, o.c., s. 82—125; — K. HOFFMANN, *Ältesten, Vierundzwanzig* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, Rom, Freiburg..., 1968, szp. 107—110 (tu zebrana wcześniejsza literatura przedmiotu). — Najstarsze, bo z około 400 r., przedstawienie Holdu Starców miało być wykonane w jednym z kościołów Saragossy, zob. VAN DER MEER, o.c., s. 89.

³ J. CIAMPINI, *Vetera monumenta...*, I, Roma 1690, tabl. LXVIII do tekstu na s. 228—233; — S. WAETZOLDT, *Zur Ikonographie des Triumphbogenmosaiks von St. Paul in Rom* [w:] *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, ryc. 9 do tekstu na s. 20; — G. BOVINI, *Mosaici paleocristiani di Roma (Secoli III—VI)*, Bologna 1971, ryc. 36.

⁴ Odnośnie do budowy kościoła w końcu IV w., odbudowy po trzęsieniu ziemi w 441 r.: R. KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture (= Pelican History of Art)*, Harmondsworth 1979, s. 91—93. — Na temat mozaik: WAETZOLDT, o.c., s. 19 nn.; — Ch. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, s. 135—137 (tu zebrana wcześniejsza literatura przedmiotu). — Ostatnio J. DECKERS (*Constantin und Christus* [w:] *Spätantikes und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik*, Frankfurt am Main 1983, s. 272) wyraził przypuszczenie, że scena Holdu Starców mogła zdobić kościół już przed czasami Leona Wielkiego.

⁵ J. WILPERT, W. N. SCHUMACHER, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV—XIII Jahrhundert*, Freiburg 1976, ryc. 58 do tekstu na s. 87—88. Tu także mowa o różnicach między szychem Ciampiniego a rysunkiem z 1634 r.

⁶ O restauracjach mozaik m.in.: WAETZOLDT, o.c., s. 19 n.; — BOVINI, o.c., s. 193 n.; — WILPERT, SCHUMACHER, o.c.; — M.

CHAPIRO (*Notes on Castelseprio*, „The Art Bulletin” XXXIX, 1957, przyp. 14 na s. 294) wyraził przypuszczenie, że *the mosaic of Christ on the arch of triumph of S. Paolo f. l. m. in Rome, may be of the late eight century*. — O ewentualnej restauracji mozaik w czasach papieża Leona III (pocz. IX w.) pisał H. BELTING, *I mosaici dell'Aula Leonina come testimonianza della prima „renovatio” nell'arte medievale di Roma* [w:] *Roma e l'eta carolingia*, Roma 1976, s. 176. Tu w przyp. 57 na s. 181 wyrażona jest opinia: [...] *l'icônografia del Cristo Helios nella raggiera non sembra essere un'invenzione del medioevo*.

⁷ VAN DER MEER, o.c., przyp. 2 na s. 89; BOVINI, o.c., s. 198.

⁸ Odnośnie do tego i innych napisów na łuku: WILPERT, SCHUMACHER, o.c., s. 87—88; — IHM, o.c., s. 135—137; — BOVINI, o.c., s. 188—193. — Napis wymieniający papieża i Gallę Placydję: *Placidiae Pia Mens Operis Homne Paterni Gaudet Pontificis Studio Splendere Leonis*.

⁹ WAETZOLDT, o.c., s. 20—22; — WILPERT, SCHUMACHER, ryc. 57 do tekstu na s. 87—88.

¹⁰ WAETZOLDT, o.c., s. 19—23; G. MATTHIAE, *Mosaici medioetali delle chiese di Roma*, Roma 1967, s. 125—126.

¹¹ Na temat mandorli O. BRENDEL, *Origin and Meaning of the Mandorla*, „Gazette des Beaux Arts” XXV, 1944, s. 5—24 (tu omówione wcześniejsze teorie Krückege, Cooka, Elderkina). Zob. też: B. BRENK, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975, s. 171 n.; — W. WEBER, *Symbolik in der abendländischen und byzantinischen Kunst. Von Sinn und Gestalt der Aureole*, Basel 1981. — Odnośnie do clipeusa J. BOLTEN, *Die Imago Clipeata*, Paderborn 1937; — R. WINKES, *Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform*, Bonn 1969. — O clipeusie i jego związku z symboliką solarną: BOLTEN, o.c.; — H. P. L'ORANGE, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, s. 90—113. — Na temat przedstawień Chrystusa w clipeusie: E. H. KANTOROWICZ, *Oriens Augusti — Lever du roi*, „Dumbarton Oaks Papers” XVII, 1963, s. 145 nn. Zob. też: A. GRABAR, *L'Imago Clipeata chrétienne* [w:] t e g o ż, *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, I, Paris 1968, s. 603—614.

¹² VAN DER MEER, o.c., s. 91. — O „syntetycznym” charakterze przedstawień Drugiego Przyjścia pisał ostatnio X. BARRAL I ALTET, *L'icônographie de caractère synthétique et monumental inspirée de l'Apocalypse dans l'art médiéval d'Occident (IX^e—XIII^es)* [w:] *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques III^e—XIII^e siècles*, Genève 1979, s. 187—207.

¹³ Th. KLAUSER, *Aurum coronarium*, „Römische Mitteilungen” XLIX, 1944, s. 150; — t e n ż e, *Aurum coronarium* [w:] *Reallexikon für Antike und Christentum*, I, Stuttgart 1950, szp. 1017; — J. MIZIOLEK, *Przedstawienia procesji w sztuce wczesnochrześcijańskiej*, „Folia Historiae Artium” XXI, 1985, s. 49 i przyp. 236.

¹⁴ VAN DER MEER, o.c., s. 90.

¹⁵ H. SCHNITZLER, *Das Kuppelmosaik der Pfalzkapelle*, „Aachener Kunstblätter” XXIX, 1964, s. 32.

¹⁶ WAETZOLDT, o.c., s. 23.

¹⁷ BOLTEN, o.c., s. 49.

¹⁸ L. HAUTECOEUR, *Mystique et architecture. Le symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris 1954, s. 192 i przyp. 9 na tej stronie.

¹⁹ BELTING, o.c., przyp. 57 na s. 181.

²⁰ F. BOLL, *Die Sonne im Glauben und in der Weltanschauung der Alten Völker*, Stuttgart 1922; — E. CAHEN, *Sol* [w:] *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, rédigé sous la direction de DAREMBERG et SAGLIO, IV, 2, Paris 1911, s. 1373—1381; — R. WITKOWER, *Adler und Schlange* [w:] t e g o ż, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 1984, s. 28 n. (tu w przyp. 24—28 cytowana jest i omówiona wcześniejsza literatura przedmiotu).

²¹ K. SCHAUBENBURG, *Helios. Archäologisch-mythologische Studien über den antiken Sonnengott*, Berlin 1955, s. 13 i przyp. 37 i 38. — Na temat dysku solarnego i bóstwa w clipeusie w sztuce asyryjskiej i perskiej: L'ORANGE, o.c., s. 19 nn.; — B. SEGALL, *Notes on the Iconography of Cosmic Kingship*, „The Art Bulletin” XXXVIII, 1956, s. 75—80.

- ²² SCHAUBENBURG, o.c., s. 11—14.
- ²³ RAPP, *Helios* [w:] *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Herausgegeben von W.H. ROSCHER, I, 2, Leipzig 1886—1890, ryc. na szp. 1998 do tekstu na szp. 1997; — CAHEN, o.c., ryc. 6488; — SCHAUBENBURG, o.c., s. 11—14.
- ²⁴ G.Q. GIGLIOLI, *L'arte etrusca*, Milano 1935, tabl. 133, 1 (Bibliothèque Nationale); — SCHAUBENBURG, o.c., ryc. 1 do tekstu na s. 12—13 (Boston).
- ²⁵ C.C. VERMEULE III, *A Greek Theme and Its Survivals. The Rurel's Shield (Tondo Image) in Tomb and Temple*, „Proceedings of the American Phil. Society” CIX, 1965, ryc. 15 do tekstu na s. 367; — L'ORANGE, o.c., ryc. 66 do tekstu na s. 94.
- ²⁶ VERMEULE, o.c., s. 367.
- ²⁷ M. GUARDUCCI, *Sol Invictus Augustus* [w:] *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti*, XXX—XXXI, 1959, ryc. 6 do tekstu na s. 167; — B.M. FELLETTI-MAJ, *Sol* [w:] *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, VII, Roma 1966, s. 398.
- ²⁸ Na temat przedstawień Słońca ozdabiających budowle w starożytności pisze H. JUCKER, *Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*, Laussanne und Freiburg im Br. 1961, s. 142—150. — Interesujące *imago Solis* z I w. po Chr. na reliefie z Hatry (także z dziesięcioma promieniami) reprodukuje WITTKOWER, o.c., ryc. 10 do tekstu na s. 30. — Na temat liczby promieni okalających głowę Heliosa w sztuce starożytnej por. F. DÖLGER, *Das Sonnengleichnis in einer Weihnachtspredigt des Bischofs Zeno von Verona. Christus als wahre und ewige Sonne* [w:] *Antike und Christentum*, VI, 1940, s. 36—51.
- ²⁹ O. BRENDDEL, *Der Schild des Achilles*, „Die Antike” XII, 1936, ryc. 2 do tekstu na s. 275; — L'ORANGE, o.c., s. 97.
- ³⁰ W. HORNBOSTEL, *Sarapis (=Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain)*, Leiden 1973, tabl. 165a.
- ³¹ G.A. MANSUELLI, *Roma e il mondo romano*, t. II, *Da Traiano all'antichità tarda (I—III sec. d.e.)*, Torino 1981, il. kolorowa na s. 285 do tekstu na s. 285—286.
- ³² HORNBOSTEL, o.c., tabl. 270.
- ³³ JUCKER, o.c. ryc. 26; — A. SADURSKA *Archeologia starożytnego Rzymu*, t. 2, *Okres cesarstwa*, Warszawa 1980, ryc. 248 do tekstu na s. 343.
- ³⁴ J. FITZ, *The Great Age of Pannonia AD. 193—284*, Budapest 1982, ryc. 61—62.
- ³⁵ J. DE WIT, *Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus*, Amsterdam 1959, ryc. 4 do tekstu na s. 28; — W.N. SCHUMACHER, *Hirt und „Guter Hirt”*, „Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte” XXXIV, Supplementheft, Rom, Freiburg, Wien 1977, tabl. 25c do tekstu na s. 120—121.
- ³⁶ DE WIT, o.c., s. 28. Zob. też: K. WEITZMANN, *Manuscripts greco-romains et paléochrétiens*, New York 1977, s. 13; — M. NOWICKA, *Antyczna książka ilustrowana*, Wrocław 1979, s. 149—150.
- ³⁷ *Spätantike und frühes Christentum*, nr 142; J. FERGUSON, *The Religions of the Roman Empire*, Ithaka 1970, ryc. 28.
- ³⁸ J. WILPERT, *Die Malereien der Sakramentskapellen in der Katakomben des h. Callistus*, Freiburg im Br. 1897, ryc. 12 do tekstu na s. 21; — tenże, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg im Br. 1903, s. 22—23; — BOLTEN, o.c., s. 30; — SCHUMACHER, o.c., s. 189—191.
- ³⁹ BRENDDEL, *Origin and Meaning...*, o.c., s. 17. Zob. też: BRENK, o.c., s. 174.
- ⁴⁰ Zob. O. MITIUS, *Jonas auf den Denkmälern des christlichen Altertums*, Freiburg 1897, s. 14—17. — Według V. SCHULTZE (*Archäologie der altchristlichen Kunst*, München 1895, s. 167—168) malowidło ukazuje św. Pawła w drodze na Malte, postacią w mandorli jest anioł (*sic*). Por. J. KOLLWITZ, *Das Christusbild des dritten Jahrhunderts*, Münster 1953, s. 27 nn.
- ⁴¹ F.W. DEICHMANN (ed), *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, I, *Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967, nr 35 (tu zebrana literatura przedmiotu do 1966 r.); — *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* (Catalogue of the Exhibition, ed. by K. WEITZMANN), New York 1979, nr 361.
- ⁴² MITIUS (o.c., s. 14—17) tu na s. 17 wyrażona jest opinia, że postać w clipeusie przedstawia *Sol als Retter*. Zob. też: *Age of Spirituality...*, o.c., nr 467, gdzie postać w clipeusie zinterpretowana jest jako Chrystus-Helios.
- ⁴³ *Ars Hispaniae*, t. II, Madrid 1947, ryc. 322 do tekstu na s. 304; —
- H. LAAG, *Sonne* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 4. Rom, Freiburg... 1972, szp. 176 (tu przyjęta jest interpretacja, że relief ukazuje Chrystusa-Słońce). — Relief ten występuje w kontekście trzech innych: pierwszy z wyobrażeniem Luny, drugi z Chrystusem trzymającym w prawej ręce krzyż w otoczeniu dwóch aniołów, trzeci z półpostacią kobiecą — Matką Boską? Zob. P. de PALOL, *Arte hispanica de la época visigoda*, Barcelona 1968, ryc. 85—88.
- ⁴⁴ Na podstawie rysunku de Laborde'a (1838) wiadomo o istnieniu w Ikonium (Azja Mniejsza) podobnego wyobrażenia Słońca, które miało pochodzić z miejscowej świątyni tego bóstwa. Zob. H. LECLERCQ *Astres* [w:] *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, I/2, Paris 1924, ryc. 1057 do tekstu na szp. 3027; — A.G. ROTH, *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes*, Bern 1945, s. 146. — Niemal identyczną apoteozę boga światła odnaleźć można na fragmencie kapiteła znalezionej w Rzymie, zob. JUCKER, o.c., ryc. 27 do tekstu na s. 144.
- ⁴⁵ F.J. DÖLGER, *Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze*, Münster i. W. 1918; — tenże, *Sol Salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum*, Münster i. W. 1925; — tenże, *Sonne und Sonnenstrahl als Gleichnis in der Logostheologie des christlichen Altertums* [w:] *tegoż, Antike und Christentum*, I, 1929, s. 271—290; — tenże, *Lumen Christi* [w:] *tegoż, Antike und Christentum*, V, 1936, s. 1—43; — tenże, *Das Sonnengleichnis...*, o.c., s. 1—56. Zob. też ważne studium H. USENERA, *Sol Invictus*, „Rheinisches Museum” LX, 1905, s. 465—491.
- ⁴⁶ H. RAHNER, *Greek Myths and Christian Mystery*, London 1963 (rozdz. IV — *The Christian Mystery of Sun and Moon*, s. 89—176), wcześniej w wersji niemieckiej: *Das christliche Mysterium von Sonne und Mond*, „Eranos Jahrbuch” X, 1943, s. 308—404. Zob. też *tegoż: Das christliche Mysterium der Sonne* [w:] *Die Sonne. Licht und Leben*. Herausgegeben unter der Leitung von J. JOBE, Freiburg i. Br. 1975, s. 59—79.
- ⁴⁷ E.H. KANTOROWICZ, o.c., s. 119 nn.; — tenże, *Dante's Two Suns* [w:] *tegoż, Selected Studies*, New York 1965, s. 325—338. — W Polsce na temat Chrystusa-Słońca pisał T. DOBRZENIECKI, *Nubijska Majestas Domini z katedry w Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” XXIV, 1980, s. 262—341, szczeg. 302—324.
- ⁴⁸ Odnosnie do kultu Słońca m.in.: BOLL, o.c.; — F. CUMONT, *La théologie solaire du paganisme romain*, Paris 1909; — G.H. HALSBERGHE, *The Cult of Sol Invictus (=Etudes préliminaire aux religions dans l'Empire romain, t. XXIII)* Leiden 1972; — H. SEYRIG, *Le culte de Soleil en Syrie à l'époque romaine*, „Syria” XLVIII, 1972, s. 337—373. Zob. też: „Eranos Jahrbuch” X, 1943 (*Alle Sonnenkulte und die Lichtsymbolik in der Gnosis und im frühen Christentum*. Herausgegeben von O. FROBE-KAPTEYN), na który składają się artykuły poświęcone kultom solarным w różnych cywilizacjach starożytnych. Pierwszym pisarzem chrześcijańskim, który nazwał Chrystusa Prawdziwym Słońcem (Heliosem), był Meliton z Sardes (2 poł. II w.) — zob. RAHNER, o.c., s. 115—116. Od III w. określenie to będzie powszechnie stosowane w literaturze — zob. DÖLGER, *Das Sonnengleichnis...*, o.c., s. 4—15.
- ⁴⁹ Zob. B. BOTTE, *Les origines de la Noël et de l'Épiphanie*, Louvain 1932, passim; — RAHNER, o.c., s. 129—154 (tu w przyp. 1 na s. 130 zestawiona literatura przedmiotu). Zob. też: J.A. JUNGSMANN, *The Early Liturgy. To the Time of Gregory the Great*, London 1980, s. 147—151. — Przeniesieniu święta Bożego Narodzenia, pierwotnie obchodzonego 6 stycznia, na 25 grudnia nastąpiło zapewne w 336 r. Por. HALSBERGHE, o.c., s. 174—175 — tu podane są daty: 354 lub 360 r. Zob. też DÖLGER, *Das Sonnengleichnis...*, o.c., s. 23—30.
- ⁵⁰ Na temat Niedzieli — *Dies Solis* m.in.: RAHNER, o.c., s. 103—109. Tenże o.c., s. 109—129) omawia szczegółowo ustanowienie w Niedzieli — *Dies Solis* — Święta Zmartwychwstania — Wielkanocy. Zob. też: JUNGSMANN, o.c., s. 21—28.
- ⁵¹ DÖLGER, *Die Sonne der Gerechtigkeit...*, o.c., s. 102—110; — tenże, *Das Sonnengleichnis...*, o.c., s. 4—23; — JUNGSMANN, o.c., s. 147—148; — KANTOROWICZ, *Oriens Augusti...*, o.c., s. 135—149.
- ⁵² Około 300 l. nieznanym pisarzem chrześcijańskim zapytywano: *Quis utique tam invictus nisi Dominus noster qui mortem subactam devicit?* — zob. RAHNER, o.c., s. 147—148. — Prawdziwym Apollinem nazwał Chrystusa Paulin z Noli — zob. KANTOROWICZ, *Oriens Augusti...*, o.c., s. 140.
- ⁵³ Święty Ambroży, *Heksaemeron (=Pisma starożytności chrześcijańskie pisarzy, t. IV)*, Warszawa 1969, s. 116 (tłumaczył W. Szoldrski).
- ⁵⁴ O. PERLER, *Die Mosaiken der Juliergruft*, Freiburg 1953; —

SECUNDUS ADVENTUS

S. CHARLES MURRAY, *Rebirth and Afterlife. A Study of the Transmutation of some Pagan Imagery in Early Christian Funerary Art*, Oxford 1981, s. 64—98. — W obydwu publikacjach mozaikę datuje się na poł. III w. Bardziej prawdopodobne jest, że pochodzi ona z ok. 300 r. lub z I dekady IV w. — zob. H.P. L'ORANGE, P.J. NORDHAGEN, *Mosaics. From Antiquity to the Early Middle Ages*, London 1966, s. 27; — F. GERKE, *Le sorgenti dell'arte cristiana*, Milano 1969, tabl. kolorowa na s. 73 do tekstu na s. 71—72.

⁵⁵ DÖLGER, *Sol Salutis...*, o.c., s. 1—20; — RAHNER, o.c., s. 152; — JUNGSMANN, o.c., s. 136—137.

⁵⁶ *Mowa 27, Na Narodzenie Pańskie 7* — zob. LEON WIELKI, *Mowy (=Pisma Ojców Kościoła, t. XXIV, przeł. ks. bp K. Tomczak)*, Poznań 1958, s. 111; — MIGNE, *Patrologia Latina*, 54, szp. 218: [...] *etiam illa generatur impietas, ut sol in inchoatione diurnae lucis exurgens a quibusdam insipientioribus adoretur, quod nonnulli etiam Christiani adeo se religiose facere putant, ut priusquam ad beati Petri apostoli basilicam, quae uni Deo vivo et vero est dedicata, perveniant, superatis gradibus quibus ad suggestum arcae superioris ascenditur, converso corpore ad nascentem se solem reflectant et curvatis cervicibus in honorem se splendidi orbis inclinent.* Cytuje słowa warto porównać z *Objaśnieniem do Psalmu 103* św. AUGUSTYNA w: *Pisma starożytności pisarzy*, t. XLI, Warszawa 1986 s. 52.

⁵⁷ DÖLGER, *Sol Salutis...*, o.c., s. 1—20. Zob. też BOTTE, o.c., s. 63; — H.D. SAFFREY, *La dévotion de Proclus au Soleil [w:] Philosophies non chrétiennes et christianisme*, Bruxelles 1986, s. 75.

⁵⁸ van der MEER, o.c., s. 93—94; — H. BELTING, *Das Fassadenmosaik des Atriums von Alt St. Peter in Rom*, „Wallraf Richartz Jahrbuch” XXIII, 1961, s. 37—54; — J.Ch. PICARD, *Les origines du mot Paradisus Parvis*, „Mélanges de l'Ecole Française de Rome — Moyen Age” LXXXIII, 1971, s. 174—184. Mozaiki były konserwowane w czasach Sergiusza I (687—701), Innocentego III (1198—1216), Grzegorza IX (1227—1241). Zakres tych konserwacji i zmian programu, jakich wówczas dokonywano, jest wciąż przedmiotem dyskusji.

⁵⁹ H. GRISAR, *Analecta Romana*, I. Roma 1899, s. 463—506, szczeg. 465—471; — MATTHIAE, o.c., s. 126—128.

⁶⁰ VAN DER MEER, o.c. ryc. 16; — PICARD, o.c., ryc. 3. Za tezę GRISARA (l.c.) podjętą przez MATTHIAE (l.c.) zdaje się przemawiać *Syloga vaticana* zachowana w jednym z manuskryptów Biblioteki Watykańskiej (Cod. Vat. Pal. nr 591): *in fronte foras in ecclesia sancti Petri ubi iiii animalia circa christum sunt picta.* — Papież Sergiusz miał zastąpić *imago Christi* przedstawieniem Baranka w proteście przeciwko uchwałom Synodu trullańskiego (692) zabraniającym ukazywania Chrystusa w postaci Baranka mistycznego. Według J. WILPERTA (*Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV—XIII Jahrhundert*, Freiburg im Br. 1917, I, s. 375—376) w pierwotnej dekoracji ukazany był zarówno Chrystus, jak i Baranek.

⁶¹ Do nieorientowanych konstantyńskich kościołów, tzn. zwróconych fasadami, nie apsydami ku Wschodowi („na które wstąpił Chrystus” i skąd ma nadejść przy końcu czasów) należały też m.in. *Mater omnium ecclesiarum* — bazylika laterańska oraz pierwszy kościół św. Pawła za murami. Na temat orientowania kościołów, które stanowią niemal powszechnie od końca IV w., patrz: G. BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, s. 164—165; — JUNGSMANN, o.c., s. 134—138; — KRAUTHEIMER, o.c., s. 99. Zob. też: DÖLGER, *Sol Salutis...*, o.c., s. 19 i 220 nn.; — B. FILARSKA, *Początki architektury chrześcijańskiej*, Lublin 1983, s. 194—196.

⁶² VAN DER MEER, o.c., s. 91.

⁶³ J. ENGEMANN, *Images parousiaques dans l'art paléochrétien [w:] L'Apocalypse de Jean...*, o.c., s. 73—97; — BRENK, *Tradition und Neuerung...*, o.c., s. 55—70; Por. CHRISTE, *La vision...*, o.c., s. 27 i 66.

⁶⁴ WILPERT, SCHUMACHER, o.c., tabl. 68—69; — BRENK, *Die frühchristlichen...*, o.c., s. 14—19. Zob. też: A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, s. 209—215; — ENGEMANN, *Zu den Apsis-Tituli...*, o.c., s. 42—46.

⁶⁵ W proponowanej przez T. BUDDENSIEGA (*Le coffret en ivoire de Pola, Saint Pierre et le Lateran*, „Cahiers Archéologiques” X, 1959) ryc. 21 do tekstu na s. 172 nn.) rekonstrukcji pierwotnej dekoracji apsydy bazyliki Salwatora na Lateranie (z ok. 429 r.) występuje podobna, choć nieco bardziej rozbudowana, wizja Drugiego Przyjścia. Por. C. CECHELLI, *A proposito del mosaico dell'abside lateranese [w:] Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, s. 13—18; — Y. CHRISTE, *A propos du décor absidal de*

Saint Jean du Lateran, „Cahiers Archéologiques” XX, 1970, s. 197—206.

⁶⁶ F.W. DEICHMANN, *Ravenna. Hauptstadt des spätantikes Abendlandes. Kommentar I*, Wiesbaden 1974, s. 198—204.

⁶⁷ Tenże, *Ravenna...*, o.c., *Kommentar 2*, s. 141—195; — ENGE-MANN, *Images parousiaques...*, o.c., s. 94—95.

⁶⁸ DEICHMANN, *Ravenna...*, o.c., *Kommentar 2*, s. 245—272; — ENGEMANN, *Images parousiaques...*, o.c., s. 95—96.

⁶⁹ WILPERT, SCHUMACHER, o.c., tabl. 82—85 do tekstu na s. 321—322.

⁷⁰ Na temat tego fragmentu *Apokalipsy* i komentarzy do niego patrz: DÖLGER, *Die Sonne der Gerechtigkeit...*, o.c., s. 105 n.; — Y. CHRISTE, *Apocalypse et „Traditio Legis”*, „Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte” LXXI, 1976, s. 42—55, szczeg. s. 45. Tu cytowany jest interesujący fragment *Komentarza do Apokalipsy* Wiktoryna z Pettavio (ok. 300 r.) odnoszący się do tego passusu: *In facie autem eius claritas eius ut sol. Claritas eius quod dixit, apparitio illius fuit, qua locutus est hominibus facie contra faciem. Solis autem gloria minor est quam gloria Domini, sed propter ortum et occasum et rursum ortum, quod natus sit et passus et resurrexit, ab eo dedit similitudinem scriptura faciem eius gloriae solis.*

⁷¹ Cytowany fragment *Psalmu* może odnosić się zarówno do Wniebowstąpienia jak i Drugiego Przyjścia — zob. DÖLGER, *Sol Salutis...*, o.c., s. 217—218; — tenże, *Die Sonne der Gerechtigkeit...*, o.c., s. 102—105. Por. *Espositio Evangelii secundum Lucam*, X, 2, 41—42 (*Patrologia Latina* 15) św. Ambrożego, który rozważając czasy ostateczne powoła się na słowa tego psalmu: *A i Paweł też nauczył, w jaki sposób zobaczysz Chrystusa: „Gdy bowiem nawrócisz się do Pana, zasłona będzie zdjęta”, abyś widział Chrystusa. Ujrzyj go w obłokach. Nie sądzę, iż Chrystus przybędzie w mgie ciemności i strasznej ulewie — albowiem obłoki się widzi, osłaniają bowiem niebo mgłą ciemną, lecz jakże Ten „który w słońcu postawił swój przybytek” ma nadejść w deszczu?... W tych obłokach przybywa Chrystus, przybywa w obłokach «Pieśni nad pieśniami», w jasnym obłoku, jaśniejący sprawiedliwością obłubięca, przybywa w lekkim obłoku, otrzymawszy ciało z Dziewicy, widział Go bowiem prorok, iż jak obłok przybył ze Wschodu.* Przekład wg. św. AMBROŻEGO, *Wykład Ewangelii według św. Łukasza [w:] Pisma starożytności pisarzy*, t. XVI, tł. W. Szoldrski, Warszawa 1977, s. 420.

⁷² *Apokryfy Nowego Testamentu*. Pod red. ks. M. STAROWIEYSKIEGO, t. 1. *Ewangelie apokryficzne*, Lublin 1980, s. 525. Zob. też: DÖLGER, *Sol Salutis...*, o.c., s. 216—217. — Podobny opis Powrotnego Przyjścia zawiera też apokryficzna *Apokalipsa Piotra: A gdy siedział na Górze Oliwnej, przystąpili doń uczniowie Jego. I padliśmy przed Nim na oblicze, i błagaliśmy Go wszyscy po porządku prosząc: objaw nam znaki powrotnego przyjścia Twojego i końca świata... A odpowiadając Pan rzekł: Powrót Syna Bożego nie będzie z zewnętrznym przygotowaniem, ale jak błyskawica świeci od wschodu aż do zachodu, tak ja przyjdę na obłokach niebieskich z licznymi zastępami wojsk, we wspaniałości mojej. A gdy przyjdę we wspaniałości, będzie przede mną szedł krzyż. I będę świecił siedmiokroć jaśniej niż słońce...* — przekład polski według M. MICHALSKI, *Antologia literatury patrystycznej*, t. 1. Warszawa 1975, s. 68. — Można mieć pewne wątpliwości co do tego, czy apokryfy mogły stać się źródłem literackim programu w papieskim kościele.

⁷³ W. SESTON, *Le Jugement Dernier au mausolée de Galla Placidia à Ravenne*, „Cahiers Archéologiques” I, 1945, s. 37 nn., szczeg. s. 49; — E. PETERSON, *La Croce e la preghiera verso Oriente*, „Ephemerides Liturgicae” LIX, 1945, s. 52—68; — DEICHMANN, *Ravenna...*, o.c., *Kommentar 1*, s. 84—87.

⁷⁴ C.O. NORDSTRÖM, *Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über Mosaiken von Ravenna*, Stockholm 1953, s. 26—31.

⁷⁵ DEICHMANN, *Ravenna...*, o.c., *Kommentar 1*, s. 85; — tenże, *Einführung in die Christliche Archäologie*, Darmstadt 1983, s. 198; — Ph. VERDIER, *La colonne de Colonia Aelia Capitolina et l'imago clipeata du Christ Helios*, „Cahiers Archéologiques” XXIII, 1974, s. 36.

⁷⁶ NORDSTRÖM, o.c., s. 27—28.

⁷⁷ Jest prawdopodobne, że zobrazowanie koncepcji Chrystusa jako Prawdziwego Słońca występuje również w mozaikach kopuły małego wiejskiego kościoła w Casaranello (Apulia). I tutaj, podobnie jak w Rawennie, pojawia się pośród gwiaździstego nieba orientowany krzyż łaciński. Nadto krzyż ten ukazany jest na tle perichoresis. Tak pisze o tej mozaice DINKLER (o.c., s. 57): *Auch hier ist die Perichoresis, die Differen-*

zierung der Kreise durch hell- und dunkelblaue Färbung, ikonographischer Ausdruck der Lichtglorie. Es könnte an eine Verbindung von Kreuzsymbol und Sol salutis gedacht sein... Zob. też: WILPERT, SCHUMACHER, o.c., tabl. kolorowa 107 do tekstu na s. 330. — Odnośnie do przedstawień świecących krzyży bądź chryzmonów, m.in. w baptysteriach w Neapolu i Albenzie patrz: DINKLER, o.c., s. 60—63; — DEICHMANN, *Ravenna...* o.c. *Kommentar 1*, s. 84—87. Na temat ukazującej świetlisty krzyż mozaiki, jaka miała ozdabiać apsydę kościoła Apostołów w Nola (pocz. V w.), patrz: ENGEMANN, *Zu den Apsis-Tituli...*, o.c., s. 21 nn., tu też ryc. 1 i 2 na s. 23 ukazują rysunkowe rekonstrukcje tej mozaiki.

⁷⁸ H. TORP, *Mosaikkene i St. Georg-Rotunden i Thessaloniki*, Oslo 1963; — KRAUTHEIMER, o.c., s. 82 (tu też w przyp. 30—31 na s. 492 i 493 literatura przedmiotu). Zob. też: E.W. KLEINBAUER, *The Iconography and the Date of the Mosaics of the Rotunda of Hagios Georgios, Thessaloniki*, „*Viator*” III, 1972, s. 27—107; — *Age of Spirituality...*, o.c., nr 107 i 491.

⁷⁹ Odnośnie do wezwania A.M. AMMANN, *Le titre primitif de l'église de Saint-Georges à Salonique*, „*Orientalia Christiana Periodica*” XXII, 1956, s. 59 nn.; — E.W. KLEINBAUER, *The Original Name and Function of Hagios Georgios at Thessaloniki*, „*Cahiers Archéologiques*”, XXII, 1972, s. 55—60.

⁸⁰ Na temat daty powstania mozaik w pol. V w.: M. VICKERS, *The Date of the Mosaics of the Rotunda at Thessaloniki*, „*Papers of the British School at Rome*” XXXVIII, 1970, s. 183—187; — KLEINBAUER, *The Iconography...*, o.c., s. 68 nn.; — E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making*, Cambridge, Mass. 1980, s. 56—58, i przyp. 26—30 (tu omówiona literatura przedmiotu). Według TORPA (o.c.) mozaiki wykonano w końcu IV w., według zaś BRENKI (*Die frühchristliche...*, o.c., przyp. 168 na s. 154) w VI w.

⁸¹ Ilustracje mozaik: TORP, o.c.; — F. HODDINOTT, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*, London 1963, tabl. 13—17. Rekonstrukcja mozaik: M.G. SOTIRIOU, *Sur quelques problèmes de l'Iconographie de la coupole de Saint-Georges de Thessalonique*, *In Memoriam Panayotis A. Michelis*, Athens 1971, ryc. 1.

⁸² TORP, o.c., ryc. na s. 37.

⁸³ Ibidem, ryc. na s. 39; — KITZINGER, o.c., ryc. 100.

⁸⁴ KLEINBAUER, *The Iconography...*, o.c., s. 30—39.

⁸⁵ E. WEIGAND, *Der Kalendarfries von Hagios Georgios in Thessalonike*, „*Byzantinische Zeitschrift*” XXXIX, 1939, s. 116 nn.; — SOTIRIOU, o.c., s. 222 nn.; — KLEINBAUER, *The Iconography...*, o.c., s. 44 nn.

⁸⁶ A. GRABAR, *A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique*, „*Cahiers Archéologiques*” XVII, 1967, s. 59—81, szczeg. s. 59—66.

⁸⁷ KLEINBAUER, *The Iconography...*, o.c., s. 29—43; — tenże, *The Original Name...*, o.c., s. 59; zob. też: F. VALENTIEN, *Frühchristliche und frühmittelalterliche Voraussetzungen für eine Majestas Darstellung des 12 Jahrhunderts* [w:] *Tortulae: Studien zur altchristlichen und byzantinischen Monumenten*. Ed. W.M. SCHUMACHER, Rom 1966, s. 287 n.; — KITZINGER, o.c., s. 57.

⁸⁸ TORP, o.c., s. 37 nn.

⁸⁹ GRABAR, *A propos...*, o.c., s. 59—66; — KLEINBAUER, *The Iconography...*, o.c., s. 29 nn.

⁹⁰ GRABAR, *A propos...*, o.c., s. 60.

⁹¹ Ibidem.

⁹² TORP, o.c., s. 34.

⁹³ KLEINBAUER, *The Iconography...*, o.c., s. 41—44.

⁹⁴ SOTIRIOU, o.c., s. 220 nn. W zakończeniu swego artykułu badaczka ta stwierdza (s. 230): *Ainsi l'Iconographie de la coupole de Saint-Georges devient une composition panégyriques d'un symbolisme ecclésiastique: Adoration et hymne des anges et de tous les Saints, au Christ Ressuscité, en la Très-Sainte Eglise Céleste.*

⁹⁵ AMMANN, o.c. s. 65; — GERKE *Le sorgenti...* o.c. s. 171; — B. BRENK *Spätantike und frühes Christentum (= Propulden Kunstgeschichte Suppl. 1)*, Berlin 1977, s. 76. Zob. też: KLEINBAUER, *The Iconography...*, o.c., s. 40—41; — tenże, *The Original Name...*, o.c., s. 59.

⁹⁶ TORP, o.c., s. 62 i 85. Zob. też: H.P. L'ORANGE, *I mosaici della cupola di Hagios Georgios a Salonico* [w:] *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1970, s. 257—268, szczeg. s. 261—262.

⁹⁷ KLEINBAUER, *The Iconography...*, o.c., s. 32—34 i przyp. 31, w którym przytoczony jest znany passus Mesaritisa (ok. 1200 w.) z jego

opisu kościoła Apostołów w Konstantynopolu, mówiący o kopule symbolizującej niebo i świecącym w niej Słońcu Sprawiedliwości.

⁹⁸ H.P. L'ORANGE, *Sol Invictus Imperator. Ein Beitrag zur Apotheose* [w:] tegoż, *Likeness and Icon. Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art*, Oslo 1973, s. 325—344, (praca ta była pierwotnie drukowana w „*Symbolae Osloenses*” XIV, 1935); — tenże, *Studies...*, o.c., s. 139—159. Zob. też: R. BRILLIANT, *Gesture and Rank in Roman Art (=Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, vol. XIV)*, New Haven 1963, s. 208—211.

⁹⁹ L'ORANGE, *Studies...*, o.c., ryc. 112 do tekstu na s. 156.

¹⁰⁰ Ibidem, ryc. 116 do tekstu na s. 165—170.

¹⁰¹ WILPERT, SCHUMACHER, o.c., tabl. 6 do tekstu na s. 302—303.

¹⁰² Na temat ikonografii Heliosa/Solis m.in.: CAHEN, CUMONT, *So* [w:] *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, IV, 2, s. 1378—1386; — H. SICHTERMANN, *Helios* [w:] *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, III. Roma 1960, s. 1140—1142; — FELLETTI-MAJ, o.c., s. 398—401; — H. HOFFMANN, *Helios*, „*Journal of American Research in Egypt*”, 1963, s. 117—123. Zob. też: Sub voce *Helios* i *Sol* [w:] *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (Roscher); — R.E. PAULY-WISSOWA, *Real-encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: Helios*, VIII, szp. 58—93 (Jessen); *Sol*, III, A, szp. 901—913 (Marbach); oraz: P. BOYANCE, *L'Apollon solaire* [w:] *Mélanges offerts à Jerome Carcopino*, Paris 1966, s. 149—170.

¹⁰³ Zob. Ch. PICARD, *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture*, t. 4, Paris 1963, s. 520—534; — Z. SZTETYŁŁO, *Quelques problèmes relatifs à l'Iconographie des timbres amforyques. La représentation des statues*, „*Etudes et Travaux*” III, 1966, s. 50—53; — M.L. BERNHARD, *Sztuka grecka IV w. p.n.e.*, Warszawa 1974, s. 367—370.

¹⁰⁴ A. GABRIEL, *La construction et l'emplacement du Colosse de Rhodes*, „*Bulletin de correspondance hellénique*” LVI, 1932, s. 331—359; — H. MARYON, *The Colossus of Rhodes*. *Journal of Hellenistic Studies*” LXXXVI 1956, s. 68—86; — G. ROUX, *Qu'est-ce qu'un kolossos?* „*Revue des études anciennes*” LXII, 1960, s. 5—40, szczeg. s. 10—18; — M.L. BERNHARD, *Sztuka hellenistyczna*, Warszawa 1980, s. 228—233; — H.P. L'ORANGE, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo 1947, passim (tu też mowa o późniejszych ewentualnych naśladownictwach Kolosa w czasach cesarstwa — Neron, Galien, Konstantyn).

¹⁰⁵ GABRIEL, o.c.; — BERNHARD, *Sztuka hellenistyczna...*, o.c., ryc. 142 do tekstu na s. 231—232.

¹⁰⁶ GABRIEL, o.c.; — SZTETYŁŁO, o.c., s. 54—62, szczeg. 61—62.

¹⁰⁷ SZTETYŁŁO, o.c., ryc. 10 do tekstu na s. 61—62. — Hipotezę, że na stemplu amfory z Synopy przedstawiono Kolosa, zdaje się popierać to, że i inne wybitne rzeźby były ukazywane na stemplach garnarczygo miasta. Zob. Z. SZTETYŁŁO, *Herakles with a Cornucopia on the Seal of a Sinopean Amphora*, „*Bulletin du Musée National de Varsovie*” IV, 1963, nr 2, s. 33—37.

¹⁰⁸ W. WROTH, *Catalogue of the Greek Coins of Crete and the Aegean Islands*, Bologna 1963, tabl. I, 8. Na temat berła: A. ALFÖLDI, *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, „*Römische Mitteilungen*” L, 1935, s. 110—117.

¹⁰⁹ M.B. WALTERS, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos: Greek, Etruscan and Roman*, London 1926, tabl. XXII, 1657 — SZTETYŁŁO, *Quelques problèmes...*, o.c., ryc. 12.

¹¹⁰ J. SCOTT-RYBERG, *Rites of the State Religions in Roman Art (=Memoirs of American Academy in Rome, XXII, 1955)*, tabl. LXII, fig. 104 do tekstu na s. 173.

¹¹¹ Interesujące przedstawienie Serapisa z koroną promienistą i berłem w lewym ręku reprodukuje L'ORANGE, *Studies...*, o.c., ryc. 111. Por. wyobrażenie *Solis* z biczem w lewym ręku na monecie Aureliana [w:] KANTOROWICZ, *Oriens Augusti...*, o.c., nr 15.

¹¹² Th. PREGER, *Konstantinos-Helios*, „*Hermes*” XXXVI, 1901, s. 457—469; — J. KARAYANNOPOULOS, *Konstantin der Grosse und der Kaiserkult*, „*Historia*” V, 1956, s. 341—357; — G. DAGRON *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*, Paris 1974, s. 38 nn.; — R. KRAUTHEIMER, *Three Christian Capitals*, Berkeley, Los Angeles 1982, s. 55—67. — Na temat brązowej statuetki Konstantyna — Heliosa znalezionej w Jutlandii (obecnie w Nationalmuseum w Kopenhadze) być może nawiązującej do posągu konstantynopolitańskiego por.

SECUNDUS ADVENTUS

H.P. L'ORANGE, *Beiträge zur Iconographie Konstantins* [w:] tegoż, *Likeness and Icon...*, o.c., s. 27—31 i ryc. 10.

¹¹³ DAGRON, o.c., tabl. 4; — KRAUTHEIMER, *Three Christian...*, o.c., ryc. 53 do tekstu na s. 55—56.

¹¹⁴ J. MAURICE, *La dynastie solaire des seconds Flaviens*, „Revue Archéologique” XVII, 1911, s. 377—405. Zob. też KARAYANNOPOULOS, o.c., s. 351 nn.; — F. ALTHEIM, *Il dio invitto*, Milano 1960, s. 156; — R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. La fine dell'arte antica (I mondo della figura)*, Milano 1970, s. 350.

¹¹⁵ C. DAVIS-WEYER, *Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst” XII, 1961, s. 7—45. Zob. też: CHRISTE, *Apocalypse et „Traditio-Legis”...*, o.c., s. 42—55 (tu w przyp. 1 na s. 42 zestawiona jest literatura na temat tej sceny); — H. KAISER-MINN [w:] *Spätantike und frühes Christentum*, s. 330—331.

¹¹⁶ DAVIS-WEYER, o.c., s. 25 nn., szczeg. 31—32.

¹¹⁷ C.R. MOREY, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the Mediaeval Period*, Princeton 1915, s. 35—37.

¹¹⁸ P.A. UNDERWOOD, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, „Dumbarton Oaks Papers” V, 1950, ryc. 26 i 63; — J. HUBERT, J. PORCHER, W.F. VOLBACH, *L'impero carolingio (Il mondo della figura)*, Milano 1968, ryc. 75.

¹¹⁹ W.S. HECKSCHER, *Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings*, „Journal of the Warburg Institute” I, 1937/38, s. 204—220; — J. DEÉR, *Das Kaiserbild im Kreuz. Ein Beitrag zur politischen Theologie des frühen Mittelalters*, „Schweizer Beiträge zur Allgemeine Geschichte” 13, 1955, s. 28 nn.

¹²⁰ HUBERT, PORCHER, VOLBACH, o.c., ryc. 76; — R.M. WALKER, *Illustrations to the Priscillian Prologues in the Gospel Manuscripts of the Carolingian Ada School*, „The Art Bulletin” XXX, 1948, ryc. 3—6.

¹²¹ Według H. FOCILLON, *L'An mil*, Paris 1952, s. 32.

¹²² VERDIER, o.c., ryc. 1.

¹²³ Ibidem, s. 20—40.

¹²⁴ *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnitgen-Museum*, t. I, Köln 1985, il. kolorowa na s. 464 do tekstu na s. 462 nn.

¹²⁵ MIGNE, *Patrologia Graeca*, 49, szp. 395. Zob. też DÖLGER, *Sol Salutis...*, o.c., s. 353. Homilia ta w polskim przekładzie Tadeusza Sinka znajduje się w: św. JAN ZLOTOUSTY, *Dwadzieścia homilij i mów*, Kraków 1947, s. 159.

¹²⁶ ANDRZEJ Z KRETY, *In exaltationem sanctae crucis*, 2; zob. MIGNE, *Patrologia Graeca*, 97, szp. 1044; — T. DOBRZENIECKI, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych*, cz. II, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” XVIII, 1974, s. 220.

¹²⁷ UNDERWOOD, o.c., s. 43—138, szczeg. s. 114 n. Zob. też: J. BECKWITH, *Byzantine Influence on Art at the Court of Charlemagne* [w:] *Karl der Grosse*, III, Düsseldorf 1965, s. 288 nn. Według D. DENNY (*Allusions to the Old Saint Peter's in the Soissons Gospels*, „Marsyas” IX, 1960/61, s. 1—5) *Fons vitae* w *Ewangeliarzu z Soissons* nawiązuje do fontanny, która była ustawiona w atrium kościoła św. Piotra w Watykanie.

¹²⁸ Zob. przyp. 94.

¹²⁹ KLEINBAUER, *The Iconography...*, o.c., ryc. 7 do tekstu na s. 43—44; — tenże, *The Original Name...*, o.c., s. 55 nn.; — SOTIRIOU, o.c., s. 220 nn.

¹³⁰ DINKLER (o.c., s. 64) sugerował, że 99 gwiazd, pośród których widnieje w clipieusie świetlisty krzyż symbolizujący Chrystusa w Przemienieniu i jednocześnie w Powrotnym Przyjściu, w mozaice apsydy S. Apollinare in Classe odnosi się do aniołów. Por. DEICHMANN, *Ravenna...*, o.c., *Kommentar* 2, s. 256—258. Idąc za interpretacją Dinklera można przypuszczać, że gwiazdy, które otaczają clipieus z Chrystusem w Salonikach, także symbolizują aniołów. Z powodu uszkodzenia mozaiki liczba gwiazd nie jest znana. Według DEICHMANN (ibidem, s. 254) było ich 27.

¹³¹ VAN DER MEER, o.c., ryc. 24; — P.K. KLEIN, *Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Age (IX—XIII^e s.)* [w:] *L'Apocalypse de Jean...*, o.c., ryc. 37. Tu jednak obiektem holdu jest Baranek.

¹³² KLEINBAUER, *The Iconography...*, o.c., s. 39; — KITZINGER, o.c., s. 56. — Według TORPA (o.c., s. 30) postaci tych mogło być od 24 do 36. Zob. też rysunkową rekonstrukcję mozaik w artykule SOTIRIOU, o.c., ryc. 1 (w niniejszej pracy ryc. 13) z 24 aniołami w środkowej zonie. O bezpodstawności twierdzenia GRABARA (*A propos...*, o.c., s. 59—62),

ż były tu ukazane 22 postacie, patrz: KLEINBAUER, *The Iconography...*, o.c., przyp. 54.

¹³³ Zob. przyp. 95.

¹³⁴ KLEINBAUER, *The Iconography...*, o.c., s. 41; — tenże, *The Original Name...*, o.c., s. 59.

¹³⁵ Na temat stosunku do Apokalipsy w Bizancjum: N. THIERRY, *L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine* [w:] *L'Apocalypse de Jean...*, o.c., s. 319—330.

¹³⁶ J. SNYDER, *The Meaning of the „Majestas Domini” in Hosios David*, „Byzantion” XXXVII, 1967, s. 143—152.

¹³⁷ KRAUTHEIMER, *Early Christian...*, o.c., s. 124.

¹³⁸ HODDINOTT, o.c., tabl. kolorowa 6—8, tu na s. 173—177 omówioną są — do lat sześćdziesiątych — interpretacje tej mozaiki. Zob. też: F. GERKE, *Il mosaico absidale di Hosios David di Salonico* [w:] *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1964, s. 179—199.

¹³⁹ DINKLER, o.c., s. 116.

¹⁴⁰ SNYDER, b.c.

¹⁴¹ VAN DER MEER, o.c., ryc. 27 do tekstu na s. 121. Zob. też: HUBERT, PORCHER, VOLBACH, o.c., il. kolorowa na s. 150.

¹⁴² VAN DER MEER, o.c., ryc. 34. Na temat późnoantycznych wzorów ilustracji w Apokalipsie trewerskiej: J. SNYDER, *The Reconstruction of Early Christian Cycle of Illustrations for the Book of Revelation*, „Vigiliae christianae” XVIII, 1964, s. 146 nn. Por. jednak P.K. KLEIN, *Der Kodex und sein Bildsmuck* [w:] *Trier Apocalypse. Kommentarband*, Graz 1975, s. 51 nn.

¹⁴³ Przedstawienia w Hagios Georgios i Mauzoleum Galli Placydii porównuje KITZINGER, o.c., s. 56.

¹⁴⁴ VAN DER MEER, o.c., s. 98—125; — SCHNITZLER, o.c., s. 17—44; — BELTING, *I mosaici...*, o.c., s. 167—182; — *L'Apocalypse de Jean...*, o.c., passim.

¹⁴⁵ HUBERT, PORCHER, VOLBACH, o.c., il. 74 do tekstu na s. 84—88; — W. BRAUNFELS, *Die Welt der Karolinger*, München 1968, tabl. XXIX do tekstu na s. 369. Zob. też: WALKER, o.c., s. 1 nn.; — DENNY, o.c., s. 1—5; — Ewangeliarz ten był własnością Karola Wielkiego. W 827 r. został ofiarowany przez Ludwika Pobożnego opactwu św. Medarda w Soissons.

¹⁴⁶ J. BALTRUŠAITIS, *Quelques survivances de symboles solaires dans l'art du Moyen Age*, „Gazette des Beaux Arts” XVII, 1937, ryc. 10 do tekstu na s. 81; — van der MEER, o.c., ryc. 25 do tekstu na s. 115—117; — SCHNITZLER, o.c., ryc. 33 do tekstu na s. 31—32.

¹⁴⁷ Na temat kaplicy i mozaik: P. CLEMEN, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinländern*, Düsseldorf 1916, s. 1—76; — J. HUBERT, *La mosaïque disparue de la chapelle du palais de Charlemagne a Aix-la-Chapelle*, „Bulletin de la Societe Nationale des Antiquaires de France”, Paris 1935, s. 132—140; — SCHNITZLER, o.c., s. 17—44. — Według tradycji konsekracja kaplicy odbyła się w 805 r. Zdaniem SCHNITZLERA (o.c.) budowla, jak i jej dekoracja mozaikowa były gotowe już przed 800 r. Por. H. SCHRADER, *Zum Kuppelmosaik der Pfalzkapelle und zum Theodorich Denkmal in Aachen*, „Aachener Kunstblätter” XXX, 1965, s. 25 nn.; — C. HEITZ, *L'architecture carolingienne*, Paris 1980, s. 64 nn.

¹⁴⁸ E. STEPHANY, *Die Bilder aus Aachen für Monsieur Peirese, 1607/08*, „Zeitschrift der Aachener Geschichtsvereins” LXIX, 1957, s. 67—70 (ryc. 3). Rysunek ten wykonany dla Peiresa przez jego brata znajduje się w Manuskrypcie 1791 (s. 491 r.) ze zbiorów Miejskiej Biblioteki w Carpentras (Prowansja). W tym samym Manuskrypcie (s. 490 r.) odnaleźć można jeszcze rysunek ukazujący jednego ze Starców powstającego z tronu, zob. STEPHANY, ibidem, ryc. 2.

¹⁴⁹ CIAMPINI, *Vetera monumenta*, t. II, Roma 1699, tabl. XLI do tekstu na s. 134—138.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 134 n., przekład na język polski według: J. KALINOWSKA, *Akwizgran. Przyczynek do poznania pierwotnego programu ikonograficznego dekoracji mozaikowej kaplicy pałacowej Karola Wielkiego*, „Folia Historiae Artium” XVIII, 1982, s. 8—9. — Tekst Ciampiniego odnoszący się do centrum kopuły jest w oryginale następujący: *E tholi centro, luminis in morem, erumpunt radij, qui se circum Christi caput diffundunt*.

¹⁵¹ Tekst ten pochodzi z dziennika podróży Bergerona. Cytuję według CLEMEN, o.c., s. 20 i przyp. 40. Zob. też KALINOWSKA, o.c., s. 6.

¹⁵² Według CLEMEN, o.c., s. 22. Zob. też KALINOWSKA, o.c., s. 6 i przyp. 16.

¹⁵³ Według S. BEISSELA (*Die Pfalzkapelle Karls des Grossen und ihre Mosaiken*, „Stimmen aus Maria Laach”, 1900, z. 2, s. 23) byli tam wyobrażeni czterej archaniołowie (Podają za KALINOWSKĄ, o.c., przyp. 18). Według KALINOWSKIEJ (o.c., s. 7 nn. i ryc. 9) w pierwotnym programie ukazanych było siedmiu aniołów z kandelabrami. Zob. też: HEITZ, o.c., ryc. 54 i 55 do tekstu na s. 74—76.

¹⁵⁴ Za istnieniem w pierwotnym programie apokaliptycznych „zodia” opowiadali się m.in. CLEMEN, o.c., s. 23; — H. SCHRADE, *Vor-und-frühromanische Malerei*, Köln 1958, s. 40; — tenże, *Zum Kuppelmosaik...*, o.c., s. 20 nn.; — SCHNITZLER, o.c., s. 34.

¹⁵⁵ Zob. np. SCHRADE, *Vor-und-frühromanische...*, o.c., s. 40 nn.

¹⁵⁶ W. SCHÖNE, *Die Künstlerische und liturgische Gestalt der Pfalzkapelle Karls des Grossen in Aachen*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft” XV, 1961, s. 102 i przyp. 9.

¹⁵⁷ SCHNITZLER, o.c., passim.

¹⁵⁸ Ibidem, ryc. 41 i 42 do tekstu na s. 38—41.

¹⁵⁹ SCHRADE, *Zum Kuppelmosaik...*, o.c., s. 40 nn. Zob. też: HEITZ, o.c., s. 76.

¹⁶⁰ W. GRAPE, *Karolingische Kunst und Ikonoklasmus*, „Aachener Kunstblätter” XLV, 1974, s. 49—58, szczeg. s. 53 n.

¹⁶¹ P. BLOCH, *Christus, Christusbild III* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, s. 401.

¹⁶² CHRISTE, *Les grands portails...*, o.c., s. 16 i przyp. 20 bis na tejże stronie oraz s. 140. Zob. też: HOFFMANN, *Älteste, Vierundzwanzig* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, s. 108.

¹⁶³ Ch. BEUTLER, *Statua. Die Entstehung der nachantiken Statue und der europäischen Individualismus*, München 1982, s. 93—94.

¹⁶⁴ O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, New York 1970, s. 53; — H. HOLLÄNDER, *Early Medieval Art*, London 1974, s. 40; — M. GRE-ENHALGH, *The Classical Tradition in Art*, London 1978, s. 26. Zob. też: C. HEITZ, *Retentissement de l'Apocalypse dans l'art de l'époque carolingienne* [w:] *L'Apocalypse de Jean...*, o.c., s. 232.

¹⁶⁵ Hipotezę tę zdaje się popierać jeden z poematów Alkuina, który miał być napisany na karcie manuskryptu poniżej miniatury przedstawiającej Baranka, oddających mu hołd Starców oraz zwróconego ku Barankowi, modlącego się Karola Wielkiego. Tekst poematu jest następujący: *Isi in altera pagina, ubi agnus pictus et XXIV seniores et Terra et Mare: Omnia quae presens tellus producit alendo — Et maris haec faciens limbo circumvenit amplo — Agne, deum solio semper venerantur in alto, — Sanguine qui fuso terresti crimina seclī, — In cruce, tu Karoli detergas vulnera regis. — Cana caterva cluens vatū et venerabilis ordo, — Coetus apostolicus sertis coelestibus instans — Laudat, adorat, amat, devoto pectore timet. — Et princeps Karolus vultu speculari aperto, — Orans, ut tecum vivat longaevis in aevum*. Zob. HUBERT, o.c., s. 134 i przyp. 2 na tej stronie.

¹⁶⁶ R. KRAUTHEIMER, *Introduction to an „Iconography” of Medieval Architecture*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” V, 1942, s. 9—12; — G. BANDMANN, *Acht, Achteck* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, s. 40—41; — A. QUACQUARELLI, *L'ogdoade partistica e suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti*, „Rivista di archeologia cristiana” XLIX, 1973, s. 211—269 (tu omówiona wcześniejsza literatura przedmiotu).

¹⁶⁷ QUACQUARELLI, o.c., s. 258—262; — LECLERCQ, *Astres...* o.c., ryc. 1047 do tekstu na s. 1017. Zob. też: F.W. DEICHMANN, *Zur Erscheinung des Sternes von Bethlehem* [w:] *Vivarium, Festschrift Theodor Klauser zum 90 Geburtstag (= Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 11, 1984)*, s. 98—106.

¹⁶⁸ Zob. przyp. 60.

¹⁶⁹ IHM, o.c., s. 137—138; — MATTHIAE, o.c., s. 135—141 i 203—211 — tu wyrażona jest opinia, że mozaika na łuku triumfalnym pochodzi z końca VII w.

¹⁷⁰ DAVIS-WEYER, o.c., ryc. 13 do tekstu na s. 18 nn.; — *Tesori d'arte cristiana, I, Dal paleocristiano al romanico*, Bologna 1972, il. kolorowa na s. 368 i 372.

¹⁷¹ KLEIN, *Les cycles de l'Apocalypse...*, o.c., ryc. 48 do tekstu na s. 156. Por. też rysunek z Auxerre z Chrystusem w Majestacie i Starcami adorującymi Baranka — zob. M. SCHAPIRO, *Two Romanesque Drawings in Auxerre and Some Iconographic Problems* [w:] tenże, *Romanesque Art*, New York 1977, s. 306 nn. i ryc. 3.

¹⁷² ENGEMANN, *Images parousiaques...*, o.c. ryc. 17 do tekstu na

s. 94—95. — Odnośnie do architektury G. BANDMANN, *Die Vorbilder der Aachener Pfalzkapelle* [w:] *Karl der Grosse...*, o.c., III, s. 424 nn.

¹⁷³ DENNY, o.c., s. 3. Zob. też: WALKER, o.c., s. 3 n.

¹⁷⁴ SCHNITZLER, o.c., s. 32.

¹⁷⁵ BALTRUŠAITIS, o.c., s. 81.

¹⁷⁶ VAN DER MEER, o.c., s. 117.

¹⁷⁷ Na temat promieni w sztuce chrześcijańskiej, ich pochodzenia, rodzajów i znaczenia patrz: SCHAPIRO, *Notes on Castelseprio...*, o.c., s. 292 nn. Zob. też: *Licht, Lichterscheinungen* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3, s. 95—90.

¹⁷⁸ C. ALDRED, *Akhenaton. Le pharaon mystique*, London 1973, passim.

¹⁷⁹ D.A. AINALOV, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art* (Ed. C. MANGO), New Brunswick 1961, ryc. 12 do tekstu na s. 12—13; — W. WOLSKA, *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes. Théologie et science au VI^e siècle*, Paris 1961, tabl. IX.

¹⁸⁰ BRAUFELS, o.c., ryc. 90.

¹⁸¹ G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 3, Gütersloh 1971, ryc. 27 do tekstu na s. 26—27.

¹⁸² E.W. ANTHONY, *Romanesque Frescoes*, Princeton 1951, ryc. 164. Zob. przyp. 23 i 24.

¹⁸⁴ J. FERGUSON, *The Heritage of Hellenism*, London 1973, ryc. 33 do tekstu na s. 62. — Moneta ta była wybita w efemerycznym mieście-państwie Uranopolis. Na jej rewersie widnieje Słońce w postaci dysku otoczonego promieniami.

¹⁸⁵ Lampkę reprodukuje DÖLGER (*Lumen Christi...*, o.c., ryc. 2 do tekstu na s. 33—34). Interpretacja patrz: RAHNER, o.c., przyp. 1 na s. 129.

¹⁸⁹ H. SCHRADE, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 1, *Auferstehung Christi*, Berlin 1932, s. 39—40; — RAHNER, o.c., przyp. 1 na s. 129. Na temat *Mulier amicta sole*: G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 4, 1, Gütersloh 1976, s. 77—84.

¹⁸⁷ H. SCHRADE, *Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi*, „Vorträge der Bibliothek Warburg” (1928/29), Berlin 1930, s. 173—175.

¹⁸⁸ G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2, Gütersloh 1969, ryc. 376.

¹⁸⁹ SCHRADE, *Zur Ikonographie...*, o.c., ryc. 30; — SCHILLER, o.c., 3, ryc. 492.

¹⁹⁰ Obok Psalmu 67, źródłem literackim tych przedstawień mógł być też apokryf — *Ewangelia Bartłomieja*, w którym po opisie Wniebowstąpienia następuje hymn:

*Chwała Tobie, Ojczy nieba,
Królu życia wiecznego,
Pochodnio niegasnącego światła,
Słońce świecące i jasności blasku wiecznej chwały.*

Według: *Apokryfy Nowego Testamentu...*, o.c., s. 519.

¹⁹¹ K. NOEHLES, *Die Fassade von S. Pietro in Tuscania*, „Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte” IX/X, 1961/62, s. 15—72.

¹⁹² H. SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, s. 144 nn.; — H.G. FRANZ, *Die Fensterrose und ihre Vorgeschichte in der islamischen Kunst*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft” X, 1956, s. 1—22; — tenże, *Les fenêtres circulaires de la cathédrale de Cefalu et le problème de l'originale de la „Rose” du moyen age*, „Cahiers Archéologiques” IX, 1957, s. 253—270; — H.J. DOW, *The Rose Window*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” XX, 1957, s. 248—297.

¹⁹³ NOEHLES, o.c., ryc. 14 i 15 do tekstu na s. 24—25 i 63 nn. — Rekonstrukcję pierwotnego wyglądu fasady z rozetą daje U. TARCHI, *L'arte nell'Umbria e nelle Sabina II, L'arte cristianoromanica*, Milano 1937, tabl. CXXXV — do pracy tej nie udało mi się dotrzeć. Zob. też przedstawienie Baranka w promienistym clipeusie na sklepieniu Scarselli baptysterium florenckiego; — NOEHLES, ibidem, ryc. 64 do tekstu na s. 66—67; — K. LEHMANN, *The Dome of Heaven* [w:] *Modern Perspectives in Western Art History* (ed. E.W. KLEINBAUER), New York 1971, ryc. 41 do tekstu na s. 243.

¹⁹⁴ Zob. przyp. 124. Na występujące w tym przedstawieniu promienie zwrócił uwagę SCHNITZLER (o.c., ryc. 34 do tekstu na s. 32). Mają się one odnosić, podobnie jak w wyobrażeniach w S. Paolo, Akwizgranie, *Beatusie* z S. Millan de Cogolla, *Ewangeliarzu z Soissons* do fragmentu *Apokalipsy 4*, 5 mówiącego o „błyskawicach i głosach i grzmotach” odchodzących od Tronu.

¹⁹⁵ HAUTECOEUR, o.c., passim. Zob. też LEHMANN, o.c., s. 227—

SECUNDUS ADVENTUS

270 — tu (s. 256—257) cytowany fragment z opisu kościoła Apostołów w Konstantynopolu pióra Mesarisesa (około 1200 r.) mówiący o Słońcu Sprawiedliwości świecącym w kopule — symbolu nieba. O oculusie, od którego odchodzą promienie w kopule, symbolizującym Boga pisał jeszcze Filarete — zob. C. LORD, *Solar Imagery in Filarete's Doors to St. Peter*, „Gazette des Beaux Arts” LXXXVII, 1976 s. 147.

¹⁹⁶ MIGNE, *Patrologia Latina*, 68, szp. 928.

¹⁹⁷ S. DUFRENNE, *Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris 1977, tabl. 84, 33 do tekstu na s. 134—135. Chrystus jest tu ukazany z pochodnią na wzór wielu antycznych przedstawień Słońca. Chrystus jako Słońce z pochodnią w ręku wyobrażony też został w jednej z miniatur manuskryptu Boecjusza (*De Musica*) z 1 poł. XII w. (Biblioteka Uniwersytecka w Cambridge) — zob. F. RADEMACHER, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Güstorf. Eine ikonographische Untersuchung*, Köln—Graz 1964, ryc. 90 do tekstu na s. 132.

¹⁹⁸ SCHRADE *Ikongraphie der christlichen Kunst...*, o.c., ryc. 6 do tekstu na s. 39. Por. DÖLGER, *Das Sonnengleichnis...*, o.c., przyp. 4 na s. 16.

¹⁹⁹ U.M. FASOLA, *Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte*, Roma 1975 ryc. 46 do tekstu na s. 63 — tu objaśnienie: *Il Buon Pastore e rappresentato in sole raggiato, probabile accenno alla sua divinità*. — Na temat możliwej solarniej interpretacji Dobrego Pasterza patrz: W. DEONNA, *Le crucifix de la vallée de Saas (Valais): Sol et Luna, histoire d'un thème iconographique*, „Revue de l'histoire des religions” CXXXII 1947/48, s. 45 i przyp. 6 na tej stronie.

²⁰⁰ Na temat Baranka „w Słońcu” pisze: H.R. ENGLER, *Die Sonne*

als Symbol, Küssnacht—Zürich 1962 (rozdz. 46, *Christus, das Lamm, als Sonnensymbol*), s. 268—275. Badacz ten nie omawia rozważanych w niniejszej pracy przedstawień. Wymienia natomiast kilka późniejszych wyobrażeń Baranka „w Słońcu”, m.in. w oknie szpitala w Sulmonie (Abruzze), (ryc. 585) z XV w. Zob. też: LAAG, l.c.

²⁰¹ O relacjach Akwizgran—Rzym patrz m.in. R. KRAUTHEIMER, *The Carolingian Revival of Early Christian Architecture*, „The Art Bulletin” XXIV, 1942, s. 1 nn.; — BEUTLER, o.c., s. 63—132. M. D'ONOFRIO, *Roma e Aquisgrana*, Roma 1983, passim.

²⁰² Zob. przyp. 60.

²⁰³ DENNY, o.c., s. 1—5.

²⁰⁴ Zob. PRYMAZJUSZ, *Patrologia Latina*, 68, szp. 802: *Et facies eius splendebat ut sol... Splendorem eius manifestam dicit carne praesentiam, qua loquebatur hominibus facie ad faciem. Solis autem comparatio propter significationem congrua adhibetur: propter ortum et occasum et rursus ortum, quod natus sit et passus et resurrexit. Sed et similitudinem gloriae solis, futurum suae Ecclesiae Dominus repromittit dicens: Tunc iusti fulgebunt sicut sol in regno Patris mei*. ALKUIN, *Patrologia Latina*, 100, szp. 1099. Por. też opisy w apokryfach. W *Apokalipsie Piotra* z oblicza sprawiedliwych „wychodzą promienie niby ze słońca” (rozdz. 16), kraina zaś, w której żyją „promienieje blaskiem niewypowiedzianym” a jej powietrze przeświecła promienie słońca (tłum. polskie w: MICHALSKI, *Antologia literatury patrystycznej...*, o.c., s. 71). W *Apokalipsie Pawła* oblicza jaśniejące jak słońce mają: Anioły sprawiedliwości (rozdz. 12), Henoch — pisarz sprawiedliwy (rozdz. 20), Dawid. Zob. przekład polski w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, Londyn 1955, s. 255—257.

SECUNDUS ADVENTUS CHRIST AS THE TRUE SUN IN ART OF THE FIRST MILLENNIUM

The announcement of the Final Coming of Christ constitutes one of the main subjects of Christian art in the first millennium. Many representations of this eschatological vision distinctly refer to solar symbolism. Though frequently discussed, the matter however has not been thoroughly analyzed. The author's considerations, which are to introduce the problem, are based on the scenes of the Homage of the Twenty Four Elders from the Revelation (chapt. IV and V). It must be added that the hypothetical character of his conclusions results no doubt from the poor state of the preserved works as well as from the fact that the others could only be analyzed on the grounds of the sources, sometimes controversial. The article consists of three parts: 1) *Mosaics on the triumphal arch in the Roman church of San Paolo fuori le mura*.

Despite differences in details and numerous errors, the mosaics in St Paul's martyrion are assumed to follow closely the original iconography from the 5th century (Leo the Great's pontificate); this is indicated by a drawing in the Barberini Codex and Campini's engraving. Christ was presented in the clipeus-mandrola emanating light. Although the representation has already been interpreted as Christ the Sun (Bolten, Hautecouer, Belting), neither its purpose nor artistic sources have been sufficiently explained. In the present article the author points out to the evident relation between

the Roman representation and the iconography of the Sun. The above relation concerns not only the clipeus-mandrola and wide rays emanating from its field but also the cross with a long shaft, originally held by Christ (fig. 9). The cross referred to a sceptre or whip which appeared in several pagan representations of the Sun. Its meaning seems to be suggested by Leo the Great in his sermon (Sermo 27, *In Nativitate Domini* 7, 4; cf. note 56) criticizing those Christians who, on the steps of the non-oriented basilica, turned towards the rising Sun. The popularity of the conception of Christ as the True Sun (creator of the Earthly Sun) in the first centuries of Christianity was evidenced by, e.g., Dölger, Rahner, Kantorowicz. During Leo the Great's pontificate the Homage of the Twenty Four Elders was also to adorn the facade of St. Peter's basilica. Moreover, there is a possibility that in the above scene the Elders were adoring Christ as the Sun or the Lamb 'in the Sun' symbolizing Jesus. The scene in S.-Paolo, based on various literary sources, is of 'synthetic' character. In the Revelation, its main literary source, we read: ... *It turned to see... one like unto the Son of man... and his countenance was as the sun shineth in his strength*' (chapt. 1, 12—16). From among other literary sources one may enumerate the prophecies of Isaiah (60, 19—20), and Malachi (4, 1—2), Psalm 18, 6—7 (cf. note

71 and postscriptum), and apocrypha (?); the *Epistle of the Apostles* and the *Revelation of Peter*. It seems that the scene in S. Paolo presents Christ as the True Sun who would reveal in the East when the time came. Such an interpretation is confirmed by the dome decoration of the so-called mausoleum of Galla Placidia in Ravenna, where, according to Nordström, the shining cross symbolized Christ as the rising Sun during the Final Coming (the Empress Galla Placidia also founded the decoration of the triumphal arch in San Paolo fuori le mura). **2. Mosaics in the dome of the church of St. George in Salonica.**

The poorly preserved mosaics in the church named now Hagios Georgios were most probably executed in the middle of the 5th century. The existing fragments enable one to distinguish three basic zones of the decoration: the medallion in the dome centre, supported by four angels and accompanied by the shining cross and Phoenix, which representing Christ is mainly known thanks to the Synopium discovered by Torp; the second zone, almost completely destroyed, with fragments of feet and palliums of numerous figures; the lowest zone with twenty saints in orantlike poses with architecture in the background. The author develops Grabar and Kleinbauer's hypothesis that it was not the Ascension but the Final Coming of Christ that constituted the subject of the decoration. First, the author completes the relation between the imago Christi and the representation of the ancient god of light, he points out to numerous examples of Helios clothed in a long coat who, similarly to Christ holding a long cross, raises his right hand and wields the sceptre in his left one. The above representation is likely to be derived from the Colossus of Rhodes or other cult statues of Helios (sceptre). Let us add that the Salonica effigy is related not only to the representation of Christ the Sun in the apse of the Roman Church of SS Cosma e Damiano but also to the representation in the medallion in the centre of the cross crowning the spring of the Water of Life in a miniature of the Soissons Gospels (fig. 21), where perhaps the late antique pattern was followed. The figure, most probably Christ himself, is dressed in a long coat and raises his right hand and wields the cross in his left one. Last but not least, the above representation can be associated with Christ the Sun on the ground of the writings of Ioannes Chrysostomos and Andrew of Crete.

Following some earlier hypotheses the author is of the opinion that the second zone presents neither prophets nor angels but the Elders of the Apocalypse. Owing to Snyder's investigations we know that the *Revelation* could have been a literary source of the programme for Salonica was linked with Rome in the 5th century. It was also in Salonica that the artistic conceptions of both parts of the Empire merged. Similarly to the triumphal arch in San Paolo fuori le mura, the programme of the Salonica dome consists of three zones: Christ amidst the angels, the Elders, and saints. This may lead to a suggestion that the decoration of the Salonica dome was a variant of the flat wall of the Roman arch or vice versa. Correspondingly to S. Paolo, the programme of the church of Hagios Georgios was based on various literary

sources: the *Revelation*, patristic writings, apocrypha (?), where Christ of the Final Coming had the countenance of the Sun.

3. The Lamb „in the Sun“ in the Homage of the Elders of the Apocalypse in pre-Romanesque art.

From among pre-Romanesque representations of the Homage there are only two examples where it is the Apocalyptic Lamb, presented in the light-emulating clipeus, that was adored — I mean here the Soissons Gospels and Beatus from S. Millan de Cogolla. According to Schnitzler, the same representation could have been depicted in the mosaics of the dome in the Aachen Palatine Chapel. The iconography of the mosaics whose last fragments were destroyed in the 18th century, is known first of all through Campini's engravings as well as Bergeron's and Petrus a Bock's descriptions. Of certain importance is also a drawing for Peirese since it suggests that the centre of the dome was occupied by the light-emulating medallion. Miziolek generally follows Schnitzler's hypothesis according to which it was not the Enthroned Christ but rather the Apocalyptic Lamb that constituted the ideological centre of the decoration programme; he also points out to the fact that both the image Christi and representations of the Lamb could be present (combination of that type was popular in art of the first millennium). The main purpose of the present article is to prove that the light emanated by the clipeus with the Lamb refers not only to the *Revelation* (4, 5): *And out of the throne proceeded lightnings and thunders and voices* (as was suggested by Schnitzler) but also to solar symbolism. The hypothesis is developed on the grounds of both the comparative material gathered by the author and the considerations of Baltrušaitis, who related the representation from the San Millan de Cogolla miniature with the image of the Sun as a circle with rays. It is also supported by Noehles's work on the facade of St. Peter's church in Tuscany, who pointed out to the great popularity of rose-windows symbolizing Christ the Sun in Italian art. Particularly significant in this respect is the representation of the Lamb „in the Sun“ in Pieve di Castel Ritaldi (1141), perhaps originally encircled by the symbols of the Evangelists. The relation of the above representations with solar symbolism seems to be confirmed by numerous effigies of Christ the Sun in pre-Romanesque art (the *Psalter from Utrecht*, some scenes of the Ascension, and the painting with the Good Shepherd „in the Sun“ in the catacombs of S. Gennaro in Naples — 4th century?). The author thinks it likely that the Lamb „in the Sun“ was presented for the first time on the facade of S. Pietro in Vaticano during the pontificate of Leo the Great or Sergius I around 692.

In the scenes of the Final Coming the solar symbolism might have been originally opposed by the cult of the Sun; with time, however, it was incorporated into Christian art. The representations of Christ shining as the Sun or the Lamb who symbolized Jesus reminded the Christians of St. Matthew's words: *then shall the righteous shine forth as the sun* (*Math.*, 13, 14). See note 204.

Translated by Piotr Paszkiewicz