

PIOTR WARSIŃSKI

## MOZAIKA ABSYDY BAZYLIKI ŚW. PIOTRA NA WATYKANIE

Całkowita przebudowa bazyliki świętego Piotra w okresie renesansu, poprzedzona rozbiórką budowli wzniesionej przez Konstantyna Wielkiego /306-337/, spowodowała konieczność przeprowadzenia gruntownych badań nad rekonstrukcją pierwotnego stanu mozaiki zdobiącej absydę. Poważne badania zainicjowali: E. Müntz /w 1882 r./ i G. B. de Rossi /w r. 1887/, prowadzone są one do dziś bez ostatecznego rozwiązania problemu.

Historię mozaiki pozwala odtworzyć "Liber Pontificalis". Leon I /440-461/ prawdopodobnie dokonał jej odnowy: "Hic renovavit basilicam beati Petri apostoli /et cameram/ et beati Pauli post ignem divinum renovavit"<sup>1</sup>. Seweryn /28 V-2 VIII 640/ w 640 r. odnowił absydę wraz z mozaiką: "Hic renovavit absidem beati Petri apostoli ex musibo, quod dirutum erat"<sup>2</sup>. Hadrian /772-795/ prawdopodobnie przeprowadził renowację zniszczonych partii mozaiki: "Camera vero beati Petri apostolorum principis in omnibus distructam atque dirutum exemplo olitano sculpens diversis coloribus noviter fecit"<sup>3</sup>. Innocenty III /1198-1216/ w 1200 r. przy okazji odnawiania absydy kazał wykonać mozaikę: "Absidem beati Petri Apostoli fecit decorari musivo et in fronte ipsius basilicae fecit restaurari musivum quod erat ex magna parte consumptum"<sup>4</sup>. Klemens VIII /1592-1605/ w 1592 r. polecił rozebrać absydę wraz z mozaiką, na szczęście jej wygląd przed rozbiórką zachował się dzięki wykonanym kopiom, z których jedna poświadczona jest notarialnie<sup>5</sup> /fig. 1/.

### 1. Historia badań nad mozaiką

Punktem wyjścia do badań była mozaika z czasów Innocentego III. Ukazywała ona w centralnej części Chrystusa w nimbie, siedzącego w majestacie na tronie, trzymającego w lewej

ręce kodeks, prawą wykonującego gest przemowy. Po prawej stronie Chrystusa stał św. Paweł akklamujący Zbawiciela prawą ręką. W lewej trzymał rozwinięty zwój z napisem: "MIHI VIVERE  $\overline{XPS}$  EST" /"Dla mnie żyć to Chrystus" /Flp 1, 21/. Po lewej stronie stał św. Piotr, który również wykonywał prawą ręką gest akklamacji, w lewej natomiast trzymał trójkątny przedmiot interpretowany jako "klucze Królestwa Niebieskiego". Z przedramienia jego lewej ręki rozwijał się zwój, na którym widniał napis:  $\overline{TU ES XPS FILIUS DEI VIVI}$  /"Ty jesteś Chrystus Syn Boga Żywego" /Mt 16, 16/. Każda z postaci określona była przez napisy umieszczone obok: Chrystus- $\overline{IC XC}$ ; Piotr- $\overline{SCS PETRUS}$  OA ( $\overline{\Gamma IOE}$ )  $\overline{NETPOE}$ ; Paweł -  $\overline{SCS PAULUS}$  OA ( $\overline{\Gamma IOE}$ )  $\overline{HAYAOE}$ . Cała scena umieszczona była na tle rajskiego nieba pokrytego gwiazdami, zwieńczonego firmamentem niebieskim, z którego wyłaniała się "manus Dei", wskazując na Chrystusa. Akcję tej sceny umieścił artysta na rajskiej równinie, z której wyrastały dwie palmy daktylowe flankujące centralną grupę. Przed tronem Syna Boga wznosił się rajski pagórek z wypływającymi z niego czterema strumieniami, do których zbliżały się dwa jelenie. Kwiecistą równinę ożywiały amorki z małymi czworonogami. Dolny, oddzielny fryz mozaiki stanowiły następujące sceny: pośrodku ustawiony był tron, na którym umieszczony był krzyż. Po prawej stronie stał w stroju pontyfikalnym papież Innocenty III, obok którego widniał napis:  $\overline{INNOCENTIUS PP III}$ . Po lewej stronie stała postać kobieca z krzyżem, na którym umieszczony był sztandar. Określał ją napis znajdujący się obok:  $\overline{ECCLESIA ROMANA}$ . Przed tronem wznosił się pagórek z czterema strumieniami rajskimi, na którym stał "Agnus Dei". Z jego rany wytryskała krew do stojącego obok kielicha. Do tej głównej grupy zbliżało się z obu stron dwanaście owieczek, wychodzących z bram miejskich określonych przez napisy:  $\overline{HIERUSALEM}$  i  $\overline{BETLEEM}$ . Tuż z każdej owieczki wyrastało dwanaście drzew, z których dwa najbliższe "tronu z krzyżem" w splocie konarów mieściły Feniksa.

Mozaika nosząca wyraźne znamiona średniowiecza stała się po raz pierwszy przedmiotem dokładniejszych badań E. Müntza, które doprowadziły go do stwierdzenia, iż wierzy, że rozpoznał w niej resztki mozaiki Konstantyna. W rezultacie opowiedział się on za sceną tzw. *Traditio legis*, typu mozaiki Innocentego III, jako centralnego motywu pierwotnej kompozycji<sup>6</sup>. Wyglądem

pierwotnej dekoracji absydy watykańskiej zajął się wkrótce także G. B. de Rossi. Widział również scenę Traditio na mozaice Konstantyna, ale w typie przedstawienia ze sklepienia cubiculum z pierwszego piętra katakumby Pryscylli, tzn. z Chrystusem stojącym i przekazującym Piotrowi zwój prawa z napisem: "Dominus legem dat". De Rossi uważał, że scena ta mogła być kreowana w IV w. właśnie dla absydy św. Piotra<sup>7</sup>. Podobnie jak de Rossi, także jezuita R. Garrucci, autor obszernego inwentarza sztuki starochrześcijańskiej, opowiedział się za przedstawieniem Traditio legis na mozaice<sup>8</sup>. Opublikowane w 1916 r. badania J. Wilperta na temat mozaiki św. Piotra umocniły bardzo podstawy poglądu widzącego w centralnym motywie dekoracji absydy scenę Chrystusa w "Maiestas"<sup>9</sup>. Wilpert w swojej rekonstrukcji oparł się przede wszystkim na wyglądzie mozaiki z czasów Innocentego III. Jego zdaniem kompozycja ta jest tak prosta, jakby była antyczna, oczywiście poza figurami papieża i Ecclesia Romana. Bogata ornamentyka tronu, na którym zasiada Chrystus, podobna jest do tej z fresku "Roma Barberini"<sup>10</sup>, co przemawia według niego za wiernością średniowiecznej kopii. Świadczą o tym i inne elementy z XIII-wiecznej mozaiki, jak np. charakterystyczne dla ogrodów rajskich amorki, jelenie, baranki, feniks i pagórek rajski oraz strumienie. Wilpert widział zatem na antycznej kompozycji tronującego Chrystusa między pierwszymi wśród apostołów - Piotrem i Pawłem, poniżej w osobnym fryzie Baranka Bożego przed tronem z crux gemmata, wśród dwunastu owieczek wychodzących z miast symboli Kościoła judeochrześcijańskiego i pogańskiego. Wilpert nie miał wątpliwości, że artysta Innocentego III przejął taką właśnie kompozycję z mozaiki Konstantyna<sup>11</sup>. W dwadzieścia lat po rekonstrukcji Wilperta J. Kollwitz podjął myśl de Rossiego, że scena Traditio legis powstała w IV w. dla absydy św. Piotra<sup>12</sup>.

W latach 1940-1949 prowadzone były przez archeologów watykańskich wykopaliska w bazylice św. Piotra, w wyniku których przedstawiono rekonstrukcję Konfesji nad grobem Apostoła<sup>13</sup>. Opublikowane w 1951 r. wyniki badań przynoszą następne prace w zakresie rekonstrukcji mozaiki.

Równocześnie z wykopaliskami uczonych watykańskich prowadzone były prace archeologów angielskich, którzy dla pełnego wyglądu absydy i Konfesji zaproponowali również rekonstrukcję mozaiki św. Piotra<sup>14</sup>. J. Toynbee i J. Ward-Perkins

opierając się na mozaice Innocentego III i kierując się poglądami Wilperta, przedstawiają następujący wygląd pierwotnej mozaiki absydalnej: centralny motyw stanowiła scena ukazująca Chrystusa siedzącego w majestacie na tronie poniżej firmamentu niebieskiego. Zbawiciel flankowany był przez Piotra i Pawła oraz przez dwie palmy. Dolną część mozaiki zajmowała scena, w której Agnus Dei stanowił "cel" procesji dwunastu Baranków-Apostołów, wychodzących z miast Jeruzalem i Betlejem, symbolizujących Kościoły - judeochrześcijański i pogański. Na poparcie swojego stanowiska autorzy rekonstrukcji przytaczają podobną scenę, pochodzącą z przedniej ścianki relikwiarza z Pola.

Druga połowa lat pięćdziesiątych przynosi wnikliwą i wszechstronną próbę rekonstrukcji mozaiki przez Piotra T. Buddensiega<sup>15</sup>. Wnosi ona "nowego ducha" do problemu przez swoją niezwykle trafność obserwacji. Stało się tak z pewnością za przyczyną przyjęcia za główną podstawę badań relikwiarza z kości słoniowej z Pola, pochodzącego z V wieku<sup>16</sup>. Buddensieg rozpoczął studia od bardzo dokładnej analizy dekoracji reliefowej ścianek skrzyneczki, której stan zachowania chociaż nie jest dobry, ma ona bowiem wyraźne ubytki, to jednak daje się "odczytać". Ścianka tylna przedstawia konstrukcję interpretowaną jako Konfesja w bazylice św. Piotra na Watykanie, wzniesioną nad grobem Apostoła. Ukazany jest kwadratowy baldachim, zaopatrzony w boczne skrzydła zamykające absydę, który opiera się na sześciu kolumnach o powierzchni skręconej i ozdobionej reliefowym wzorem wici. Kolumny połączone są dekoracyjnym architrawem, a wyżej spięte dwoma łukami, na których przecięciu zwisa lampa w kształcie korony, o której, jak i o kolumnach, wspomina "Liber Pontificalis". Przestrzeń między kolumnami wypełniona jest spiętymi po bokach zasłonami. W głębi Konfesji ukazane są drzwi prowadzące do grobu Piotra, przed którymi stoją dwie postacie - mężczyzny i kobiety. Mężczyzna prawą ręką wskazuje na stojący nad wejściem krzyż, który - jak podaje "Liber" - umieścił tam Konstantyn, lewą natomiast zdaje się otwierać drzwi lub wskazywać na grób. Kobieta wznosi rękoma w kierunku krzyża mały przedmiot, który - być może - jest małymi pyxidami wypełnionymi "brandea" wzmiankowanymi w liście Grzegorza Wielkiego /590-604/ /Epistulae IV 30/. Po prawej

stronie Konfesji stoją dwaj mężczyźni w postawie orantów, po lewej - dwie kobiety również jako orantki w typie "velatio". W górnej części tylnej ścianki ukazane są cztery owieczki wychodzące z bram miejskich w kierunku wieńca, w którym widnieje chryzma z A i Ω.

Ścianka prawa przedstawia budowlę, którą uważa się za baptysterium bazyliki św. Jana na Lateranie. Dekoracja ukazuje cztery kolumny, na których horyzontalnie umieszczone jest belkowanie, podtrzymujące płyty w formie lunet, dekorowanych wicią roślinną. Za lunetami można rozpoznać elementy architektoniczne, które - jak sądzi się - są sklepieniem mającym podobną dekorację wiciową. Dostrzec można cztery motywy akantu. Pomiędzy dwiema środkowymi kolumnami zawieszony jest zasłony, spięte po bokach. Centralną część kompozycji jest zniszczona, rozpoznamy jednak kobietę z zasłoniętą głową, która prawą wyciągniętą ręką akłamuje scenę będącą w rozważaniu pozostałych osób: dwóch mężczyzn na lewo i dwóch kobiet na prawo. Sama scena akłamuwana nie zachowała się, jednak wydaje się, że był nią chrzest.

Lewa ścianka, której dekoracja interpretowana jest jako bramy bazyliki św. Pawła za Murami, przedstawia mur z cegieł podzielony na trzy części przez arkady, z których największa umieszczona jest w centrum, a dwie mniejsze po bokach. Pod arkadami zawieszony są dekorowane lampy. Artysta wyróżnił dwie kolumny z rzeźbionymi kapitelami i dwa pilastry boczne zaopatrzone w pojedyncze gzymsy z konsolami. Między kolumnami, nieco w głębi, ukazane są drzwi, zasłonięte częściowo przez zasłony po bokach. W tej części rozgrywa się scena, w której mężczyzna w stroju paenula otwiera lewe skrzydło drzwi, aby wejść do wnętrza z kobietą w velatio, która prowadzi dziecko. Na prawo stoją dwie kobiety również z zasłoniętą głową, a na lewo dwóch mężczyzn w paenula. Chodzi tu bez wątpienia o pierwszą uroczystą wizytę w kościele przez dziecko prowadzone przez rodziców bądź - jak proponuje Th. Klauser - o "oblatio" lub poświęcenie dziecka w Kościele<sup>17</sup>. "Dokument", który matka dziecka wydaje się trzymać w swojej lewej ręce, może być aluzją do tej ceremonii.

Relikwiarz przedstawia jednocześnie trzy epizody z życia rodziny chrześcijańskiej w V w. i wspomina zdarzenia, które odbyły się w najsławniejszych miejscach kultu w Rzymie: odwiedzi-

ny grobu Apostoła w kościele św. Piotra, następnie chrzest dziecka w baptysterium na Lateranie i jego poświęcenie w innym kościele, którym może być tylko kościół św. Pawła. Te trzy epizody uzależnione są od przedstawień na przykrywie i przedniej ścianie relikwiarza, które ukazują według Buddensiega mozaiki w najważniejszych kościołach Rzymu.

Chociaż przykrywa ma największe ubytki, można ją zrekonstruować: w centralnej części dekoracji ukazany jest Chrystus w nimbie, stojący na wzgórku, z którego wypływają cztery strumienie. Prawa ręka Chrystusa jest wysoko uniesiona w geście *Sol invictus*, w lewej widać fragment rozwiniętego zwoju, którego koniec można odszukać przy szatach św. Piotra. Po prawej stronie Zbawiciela stoi św. Paweł wyciągający prawą rękę w stronę Chrystusa w geście aklamacji, lewa ręka spowita jest w fałdy *pallium*. Po lewej stronie stoi św. Piotr, który trzyma w lewej ręce krzyż, natomiast prawa, niezachowana, prawdopodobnie owinięta w *pallium*, odbierała zwój od Chrystusa. Cała grupa flankowana jest przez dwie palmy wyrastające z rajskiej równiny. W dolnej części przykrywy po stronie Piotra ukazane są dwie owieczki wychodzące z bramy miejskiej, kierujące się do rajskiego wzgórka, na którym stoi Chrystus. Takie same owieczki były z pewnością po stronie Pawła, wynika to bowiem z podobnej dekoracji na ścianie frontальной czy tylnej.

Ścianka przednia, na której umieszczono niewielki zamek służący do zamknięcia relikwiarza, ukazuje pusty, bogato zdobiony tron, do którego zbliża się sześciu apostołów /po trzech z każdej strony/, z których tylko dwóch stojących najbliżej tronu można określić na podstawie tradycyjnego wizerunku jako Piotra i Pawła. Wszyscy apostołowie wykonują jedną ręką gest aklamacji, w drugiej natomiast trzymają zwinięty zwój. Obok każdej z postaci wyrasta rozłożysta palma. Przed tronem wznosi się rajski pagórek z czterema strumieniami, na którym stoi Baranek Boży. Ponad całą sceną po obu stronach zamka ukazane są cztery owieczki wychodzące z bram miejskich.

Zgodnie z uprzednio wysuniętą propozycją o ukazywaniu przez dwie ścianki mozaik, Buddensieg na wstępie swojej analizy zajmuje się dekoracją przykrywy i stwierdza, że ukazana tam scena, zwana *Traditio legis*, unikalna jako schemat ikonograficzny w sztuce Zachodu, znajduje się na sarkofagach dopiero od ok. 370 roku.

Przez długi okres obecność tej sceny nasuwała myśl o istnieniu bardzo ważnego monumentalnego modelu, odgrywającego rolę inspirującą. Tu Buddensieg przytacza pogląd de Rossiego i Kollwitz, że scena Traditio kreowana była w połowie IV w. dla absydy kościoła św. Piotra<sup>18</sup>. Przeprowadzone badania wyglądu absydy w XVI w. pozwalają wyróżnić wśród ważniejszych detali pierwotny układ mozaiki: w centrum Chrystus jako władca bizantyjski, po bokach Piotr i Paweł akklamujący Zbawiciela. Dramatyzm Traditio legis, który jest zgodny z duchem sztuki starożytnej, zupełnie znikł z tej mozaiki. Traditio na relikwiarzu i z absydy św. Piotra są bardzo odmienne: pierwsze typowe jest dla późnego antyku, drugie natomiast dla średniowiecza. Porównanie figury Chrystusa w absydzie św. Piotra z figurą w absydzie bazyliki św. Pawła wystarcza już do rozpoznania w dwóch tych przedstawieniach dzieł stylu bizantyjskiego, dwóch mozaikarzy Innocentego III, pochodzenia weneckiego<sup>19</sup>. Mimo stroju średniowiecznego i zmniejszenia motywu ruchu w XIII-wiecznych kopiach można rozpoznać figurę św. Pawła akklamującą wczesnochrześcijańskie Traditio legis. Figura św. Pawła - zdaniem Buddensiega - może zatem służyć dowodem wierności kopistów. Przeciwnie jest w przypadku postaci św. Piotra. Prawa ręka uniesiona w kierunku nieba wykonuje gest błogosławieństwa<sup>20</sup>. Analiza fałdu szaty przy lewej ręce Apostoła wykazuje złe jego oddanie, bowiem niewłaściwie zawiera on szatę, tworzy się wśród rąk Piotra. Jeśli jednak rozpoznamy w tej fałdzie resztki skraju szaty, w którą pierwotnie Chrystus składał zwój z prawem, problem zostałby rozwiązany. Przekonać należy się, że odszukanie tego elementu w średniowiecznej "karykaturze" figury Piotra jest niemożliwe. Wszystko to dowodzi - zdaniem Buddensiega - że artysta XIII-wieczny nie umiał przekazać dokładnie postaci kreowanej przez antyk. Zatem obok figury Chrystusa również św. Piotr jest dziełem mozaikarzy Innocentego III, a nie repliką modelu IV lub V-wiecznego. Pomimo tych zmian w tej grupie trzech figur w samej swej istocie Traditio wczesnochrześcijańskie nie było zmieniane. Obok tradycyjnej postaci Pawła zachowano także palmy i rząd baranków, chociaż zagmatwanych przez pewne akcesoria średniowieczne. Buddensieg dochodzi do wniosku, że wykazanie pozostałości z pierwotnej kompozycji, a także wskazanie na modyfikacje wniesione przez sztukę XIII-wieczną w figury

Chrystusa i Piotra upoważniają go do stwierdzenia, że przed restauracją absydy za Innocentego III zawierała ona scenę *Traditio legis* typu relikwiarza z Pola /fig. 2/.

Na koniec swej analizy Buddensieg wypowiada się na temat daty powstania mozaiki w absydzie św. Piotra. Wiadomo, że chronograf Filokalusa z 354 r. nie wspomina o bazylice św. Piotra, zatem w 353 r. komemoracja Apostoła obchodzona była jeszcze *ad catacumbas*. Budowla nie wydaje się być zakończona przed tą datą. Znaczy to, że mozaika absydy mogła być konsekrowana po 354 r. Sarkofag S. Sebastiano mający najstarszy istniejący przykład *Traditio legis* rzymskiego jest późniejszy od połowy IV w.<sup>21</sup>, zatem data pojawienia się sceny *Traditio* zbiega się z tą, którą można przyjąć dla fragmentów mozaiki absydalnej św. Piotra /po 354 r./. W efekcie wszystko zdaje się ustalać datę powstania mozaiki na 3. ćwierć IV wieku.

Wkrótce także G. Matthiae opowiada się za sceną *Traditio legis* jako centralnym motywem absydy<sup>22</sup>.

Kolejną również wszechstronną rekonstrukcję mozaiki pierwotnej św. Piotra przedstawił pod koniec lat sześćdziesiątych J. Ruysschaert w związku z badaniami nad inskrypcją, która zdobiła absydę w IV wieku<sup>23</sup>. Inskrypcja watykańska zachowała się w manuskrypcie "*Einsiedelensis*" należącym do sylloge, czyli grupy rękopisów powstałych w okresie od wczesnego średniowiecza do początku XVI w., zawierających odpisy inskrypcji zebranych przez pielgrzymów w miejscach świętych. Do takich z pewnością należała bazylika Księcia Apostołów, wybudowana nad jego grobem. Inskrypcja przedstawia się następująco:

Iustitiae sedes, fidei domus, aula pudoris  
haec est quam cernis, pietas quam possidet omnis  
quae Patris et Filii virtutibus inlycta gaudet  
Auctoremque suum Genitoris laudibus aequat<sup>24</sup>.

/Stolica sprawiedliwości, mieszkanie wiary, aula niewinności,  
oto jest ta, którą ty widzisz, którą to świątynię wszelka  
ogarnia pobożność,

która będąc chwalebna raduje się mocą otrzymaną od Ojca  
i Syna i zrównuje w pochwałach Rodziciela ze swoim Twórcą/.  
Na niej też obok źródeł ikonograficznych oparł swoją analizę  
pierwotnej dekoracji absydy św. Piotra. Interpretację swą zaczyna od wyjaśnienia nowego, bardzo interesującego spojrzenia



na dekorację relikwiarza z Pola. Uważa mianowicie, że zaopatrzenie przykrywy w zawiasy i zamek niesie za sobą zorientowanie w ustawieniu relikwiarza: ustawienie na podstawce i zwrócenie ścianki z zamkiem w stronę widza. Takie ukierunkowanie ma za zadanie przedstawienie patrzącemu jednocześnie dwóch ścianek: przykrywy i ścianki przedniej. Artysta V-wieczny nadał tym dwom ściankom dekorację wykonaną w jednakowej manierze: jeśli przykrywa przedstawia strefę wyższą mozaiki absydalnej, ścianka przednia ukazuje strefę niższą tej samej mozaiki. W hipotezie tej ścianka tylna, w której od ostatnich wykopalisk watykańskich nie sposób nie rozpoznać konstantyńskiego pomnika grobowego Piotra<sup>25</sup>, uzupełnia oczywiście dekorację przykrywy i ścianki przedniej. Tym samym te trzy najgłówniejsze ścianki relikwiarza ukazywałyby w całej pełni presbyterium konstantyńskie. Dziwić nie może pierwszeństwo przyznane mozaice, albowiem absolutnie cała skupia się ona wokół osoby Chrystusa. Pozostałe ścianki relikwiarza odgrywają rolę drugorzędą, przedstawiają według Ruysschaerta wnętrze bazyliki watykańskiej: jedna ścianka /lewa/ - drzwi tej budowli<sup>26</sup>, druga /prawa/ - fontannę w kwadriportyku z czterema kolumnami opisanymi przez Paulina z Noli /Epistulae XIII 13/. Pierwsza mozaika absydalna Watykanu ukazywała w ten sposób w strefie wyższej tzw. Traditio legis flankowane przez dwie palmy oraz przez owce wychodzące z dwu miast i idące napić się w czterech rzekach wytryskujących ze wzgórka, na którym stoi Chrystus. Właśnie te elementy komponujące dekorację przykrywy relikwiarza znajdują się też na mozaice niszy lewej północnej w mauzoleum Konstantyny i na grawerowanej płycie z IV w., pochodzącej z rzymskiej katakumby Pryscylli, dziś przechowywanej w Anagni<sup>27</sup>. Relief ścianki przedniej relikwiarza składa się z apostołów, zredukowanych przez artystę do sześciu z powodu wąskości dysponowanej przestrzeni. Otaczają oni pusty tron /po trzech z każdej strony/, na którym - według Ruysschaerta - musiał być ustawiony krzyż. Przed tronem wznosi się rajski pagórek z czterema strumieniami, na którym stoi Baranek Boży. Autor rekonstrukcji przekonany jest, że kompozycja ta znajdowała się w strefie niższej mozaiki św. Piotra. Zwraca przy tym uwagę, że gdy ukazywano tylko strefę wyższą tej mozaiki, Baranek Boży był do niej przenoszony i umieszczany przed rajskim wzgór-

kiem, na którym stał Chrystus. Tak właśnie jest na płycie Anagni, jak też w *Traditio legis* zdobiącym sarkofag z Grot Watykańskich, w którym spoczywały prochy Grzegorza V /996-999/, zaskakującej replice przykrywy Samagher<sup>28</sup>. Zestawienie w jednej mozaice: "de deux zones de personnages réel"<sup>29</sup> połączonych podwójnym przedstawieniem Chrystusa pod postacią człowieka i Baranka nie jest dziwne. Przykładem może być fresk z katakumby św. św. Piotra i Marcellina /cubiculum N 3/, który ukazuje w strefie wyższej siedzącego Chrystusa między Piotrem i Pawłem, podczas gdy w strefie niższej męczennicy otaczają Baranka<sup>30</sup>. Następnie Ruyschaert proponuje konfrontację wysuniętej przez siebie rekonstrukcji mozaiki absydalnej z XIII-wieczną mozaiką Innocentego III, znaną z rysunku pochodzącego z *Archivo San Pietro*, który był wykorzystywany przez Giacomo Grimaldi dla własnych szkiców. Ruyschaert sygnalizuje też inne przedstawienie tej samej mozaiki, poświadczone przez obraz należący w końcu XVIII w. do adwokata rzymskiego Agostino Mariottiego /1724-1806/ i przez rysunek z kolekcji Dal Pozzo z Windsoru<sup>31</sup>. Średniowieczna mozaika zachowała - jak wydaje się - niezaprzeczalne ślady pierwotnej dekoracji z IV wieku. W strefie wyższej grupa Chrystusa i dwu apostołów była wykonana powtórnie, lecz pozostały dwie palmy, podczas gdy miasta i owce "opuściły" tę strefę, aby "zająć miejsce" w niższej. Owce nie napotykają już wzgórze z czterema rzekami, który pozostał w swoim pierwotnym miejscu i otoczony jest przez dwa jelenie, lecz udają się w kierunku tronu zwieńczonego krzyżem i poprzedzonego Barankiem. W ten sposób Baranek i "pusty tron" zachowały swe oryginalne położenie, podczas gdy apostołowie "znikli" zastąpieni wprost przez figurę Innocentego III i *Eccllesia Romana*. Pozostał jednak w nowej mozaice inny pierwotny element, jest to oryginalna wysokość strefy niższej. Umieszczone obecnie w niej owce tracą swe znaczenie, jest to bowiem strefa dla nich za wysoka. Fakt ten jest o tyle znaczący, że zwykle owce były umiejscawiane w strefach odpowiednich dla ich wysokości. Ta średniowieczna anomalia daje się wytłumaczyć tylko tym, że pierwsza mozaika watykańska zawierała w strefie niższej dwunastu apostołów, którzy zajmowali całą jej wysokość. Ruyschaert zwraca uwagę na pewien detal z tablicy Mariottiego i jej kopii rysunku Dal Pozzo. Mianowicie gdy jedna tradycja ikonograficzna dotycząca

rysunku z *Archivo San Pietro* "pomnożyła" arkady, które dekorują górną część strefy niższej, druga tradycja reprezentowana przez tablicę Mariottiego i jej kopię wychodzi z rysunkiem, który zwrócił uwagę na rzeczywistą liczbę arkad i ich podziału po sześć w doskonałej zgodności z liczbą apostołów początkowo umieszczonych poniżej każdej z nich. Należy także zaznaczyć, że te dwie tradycje ustawiają w strefie niższej palmy, które oddzielają apostołowie na ścianie przedniej relikwiarza Samagher. W ten sposób średniowieczna mozaika potwierdza przedstawioną rekonstrukcję mozaiki, która ozdabiała absydę bazyliki "Błogosławionego Piotra" w IV w. Ruysschaert powraca obecnie do swojego głównego wątku dotyczącego inskrypcji. Uważa, że pomiędzy proponowaną rekonstrukcją pierwotnej dekoracji a inskrypcją, która też ozdabiała absydę, istnieje doskonała symbioza. Tak jak inskrypcja, której jest to idea, mozaika w obu strefach skupiona jest na Chrystusie. Poświadczają to w *Traditio legis* dwaj świadkowie wiary, którymi są Piotr i Paweł. Jest więc słuszne to, co zostało w inskrypcji nazwane *domus fidei* /mieszkanie wiary/; niemniej mozaika jeszcze bardziej wprost ilustruje tę definicję na temat "bazyliki duchowej". *Sedes iustitiae* /"stolica prawa"/ jest rzeczywiście doskonale ilustrowana przez pusty tron, który inskrypcja precyzyjnie opisuje. Przede wszystkim jest oczywiście auctor inskrypcji, który przez mozaikę otrzymuje najwymowniejszy komentarz. Pierwsza inskrypcja absydalna bazyliki watykańskiej jawi się zatem coraz bardziej wyłącznie "duchowa" i "chrystologiczna". Identyczny charakter chrystologiczny odnajdujemy w Rzymie, w inskrypcji z V w. z bazyliki *San Chrysogone*:

*Sedes celsa Dei praefert insignia Christi  
quod Patris et Filii creditur unus honor*<sup>32</sup>

/"Wyniosły Tron Boga ukazuje insygnia Chrystusa,  
ponieważ Ojcu i Synowi należy się jedna cześć"/.

Inskrypcja ta znana jest jedynie z manuskryptu, towarzyszyła zaś, jak w bazylice watykańskiej, mozaice przedstawiającej pusty tron zwieńczony m.in. krzyżem. Na koniec Ruysschaert jeszcze raz zwraca uwagę na pojęcie równości Ojca i Syna, wytłumaczone już w końcu IV w. w inskrypcji odkrytej w katakumbie *Domitilli*:

*Qui Filius diceris et Pater inveneris*<sup>33</sup>

/"Ty, który zwany jesteś Synem a odkrywany jako Ojciec"/,

która towarzyszyła mozaice przedstawiającej Chrystusa w nimbie siedzącego pomiędzy Piotrem i Pawłem.

Analizę swą kończy Ruysschaert problemem powstania mozaiki. Przyjmuje 18 XI 333 r. jako datę poświęcenia bazyliki watykańskiej. Tego dnia poświęcono też bazylikę św. Pawła za Murami. Wydarzenia te potwierdzają dwa dokumenty: pierwszy to edykt Konstansa z 349 roku. Przywracał on nietykalność nekropoli usprawiedliwiając przekroczenia z ostatnich szesnastu lat. Wydaje się, iż w tym właśnie czasie prowadzono prace na nekropoli watykańskiej. Ruysschaert odjął te szesnaście lat od roku 349, co w rezultacie dało 333 r. Drugi tekst jest fragmentem rozdziału "Theofanii" /IV 7/ Euzebiusza z Cezarei, dzieła datowanego ze znacznym prawdopodobieństwem na ok. 333 rok. Euzebiusz wspominając o oddziaływaniu nauki i pism apostołów odnotowuje, że wspaniałym ich świadectwem i pamiątką są tysiące pielgrzymów na całym terenie Imperium, którzy tłumnie udają się do "sławnego grobu" Piotra usytuowanego "przed miastem, jako do wielkiego sanktuarium i świątyni Boga". W Efezie czci się "chwalebnie grób śmierci" apostoła Jana. W Rzymie natomiast "świadectwo śmierci" Pawła i "grób, który wznosi się powyżej tego". Miejsca te są przedmiotem "wielkiego i imponującego szacunku"<sup>34</sup>. Ruysschaert uważa, że tekst "Theofanii" pozwala przypuszczać, iż bazyliki były już wybudowane powyżej grobów apostołskich<sup>35</sup>. Ale jeśli tak było, to z pewnością dekoracja absydy jest późniejsza od tej daty. Dalszym dowodem, który może przyczynić się do ustalenia powstania mozaiki na Watykanie, jest to, że temat ikonograficzny Traditio legis rozprzestrzenia się począwszy od 370 roku. W związku z czym Ruysschaert proponuje przyjąć jako rzymski prototyp tej sceny, nieco wcześniejszy od tej daty, właśnie mozaikę absydalną na Watykanie. Oznacza to oczywiście, że mozaika ta byłaby wcześniejsza od 370 roku. Data taka wydaje się być potwierdzona przez inskrypcję. Niesie ona przesłanie o równości Syna z Ojcem, tę samą ideę zawierała i tłumaczyła inskrypcja w katakumbie Domitylli, jak też ta, która była w V w. w absydzie S. Chrysogone. Był to bowiem okres atmosfery antyariańskiej związanej z Soborem Nicejskim /325 r./. W ten sposób należy łączyć ten okres z powstaniem tematu mozaiki absydalnej. Rzeczywiście, jedynie po śmierci Konstancjusza /351-361/ papież Liberiusz w latach 362-366 mógł ostatecznie ponownie

opowiedzieć się za wyznaniem nicejskim. Wzajemne uzupełnianie się tych rozumowań pozwala - według Ruysschaerta - wysunąć datę powstania mozaiki watykańskiej na ostatnie lata pontyfikatu Liberiusza /352-366/ /fig. 3/.

Autorem nowszej rekonstrukcji mozaiki absydalnej św. Piotra widzącym w jej centrum scenę *Maiestas Chrystusowego* jest W. N. Schumacher, profesor Uniwersytetu we Freiburgu, autor kilku prac dotyczących kompozycji i ikonografii dekoracji rzymskich absyd wczesnochrześcijańskich<sup>36</sup>. Podobnie jak Wilpert, w swych badaniach oparł się na kopiach ukazujących mozaikę Innocentego III, dołączając również nowe źródła ikonograficzne. Oto, jak przedstawia swoją rekonstrukcję: uważa, że trzyfigurową kompozycję w centrum absydy można odnieść do obrazu późnoantycznego. Przykładem może być tzw. triada kapitolinińska ukazana na monetach Konstantyna, na której cesarz przedstawiony jest w nimbie z kodeksem w rękę, w geście błogosławiącym siedzący na tronie bez oparcia pomiędzy dwoma cesarzami<sup>37</sup>. Taki schemat kompozycji odpowiada reprezentacyjnemu obrazowi imperatora, jego ubóstwieniu: "*Maiestas Imperatori*". Aż do szczegółów zatem wykazuje zgodność grupa osób z monety do tej z mozaiki Innocentego III. Podobnie forma tronu znana na podstawie przekazanych kopii była - zdaniem Schumachera - specjalnie zastrzeżona dla panującego domu Konstantyna. Wymienione symbole władzy stają się doskonale zrozumiałe, gdy spojrzymy na to, co pisze o Konstantynie Euzebiusz: "Cesarz uformowany jest na podobieństwo niebiańskiego władcy" /*Iaus Constantini* 5, 2/. Schumacher wnioskuje, iż mimo średniowiecznych dodatków i zmian odpowiadających smakowi kopistów, obraz absydy dzięki tradycyjnej symbolice imperialnej został w zasadniczych elementach przekazany dla naszych czasów. Muszla absydy, jak ukazują to kopie, była przewidziana dla Chrystusa na tronie, zatem jedynym miejscem dla sceny "*Dominus legem dat*", która tu prawdopodobnie bierze swój początek, pozostaje strefa pod głównym motywem mozaiki. W XIII w. scena "przekazania prawa" zostaje na życzenie Innocentego III zamieniona przez tron z krzyżem, postać papieża i *Ecclesia Romana*<sup>38</sup>. Scena "*Dominus legem dat*" znana jest w IV w. z mauzoleum Konstantyny, z sarkofagu S. Sebastiano, a także ze złoconego szkła ze zbiorów Biblioteki Watykańskiej<sup>39</sup>. Ukazuje ona Chrystusa na podwyższeniu między apostołami - Piotrem

i Pawłem. Schumacher uważa, że takie elementy z mozaiki, jak: owieczki, palmy, miasta, najlepiej pasują kompozycyjnie i ikonograficznie do tego rodzaju sceny, jak "Dominus legem dat". Potwierdzeniem tego ma być nagromadzenie tych elementów na najwcześniejszym i najlepszym "refleksie fresków absydalnych" - marmurowym fragmencie S. Sebastiano. Scena z tego sarkofagu będąc podzielona na trzy interpola potwierdza włączenie jej w wydłużony dolny fryz absydy. Schumacher wypowiada się także na temat elementów dekoracyjnych uzupełniających główne motywy mozaiki, a które widoczne są na kopiach. Grupę centralną flankują dwie rajskie palmy, pod którymi przy kwiatach tłoczą się amorki. Zdaniem autora rekonstrukcji można rozpoznać sześć amorków, których czynności dają się określić jako sceny pór roku. Ukazana jest więc zima w związku z rozpalonym ogniskiem, natomiast inne pory ukazują charakterystyczne dla nich zbiory. Amorki podobnie jak kwiaty i girlandy owoców należą w okresie cesarstwa do symboli kosmicznego triumfu. O ich nowym sensie dowiadujemy się z końcowego wiersza inskrypcji na mozaice Innocentego:

Summa Petri Sedes est haec sacra principis aedes  
mater cunctarum decor et decus ecclesiarum  
devotus Cristo qui Templo servit in isto  
flores virtutis capiet fructusque salutis<sup>40</sup>

/"Najwyższa godność Stolicy Piotrowej jest to świątynia o świętym początku, Matka wszystkich kościołów, wspaniała i piękna. Oddany Chrystusowi kto Świątyni strzeże, w ten sposób zbiera kwiaty chwały i owoc zbawienia wiecznego"/.

Tempora anni dają się jednoznacznie potwierdzić przez porównanie z freskami katakumbowymi, np. z cubiculum Piekarczy w katakumbie Domitylli, jako motyw IV-wieczny. Wcześniej pojawia się on w sztuce pogańskiej, m.in. w dekoracjach hypogeów, jak np. Nazoniuszy przy Via Flaminia /II w./<sup>41</sup>. Podobnie przez analogie ze wcześniejszymi przykładami pogańskimi można określić rzekę Jordan, która jak Oceanus okrąża świat ziemski<sup>42</sup>. Jeśli rekonstrukcja ta jest prawdziwa, wówczas z powrotem uzyskalibyśmy pierwszą monumentalną kompozycję absydy w sztuce chrześcijańskiej, co najmniej tematycznie /fig. 4/.

Chrystus występujący dwukrotnie, jeden pod drugim, w jednej kompozycji jest w IV w. zrozumiały. Był to przecież okres

sporów z teologią ariańską i temat jedności istoty Ojca i Syna stał się bardzo interesujący. Inskrypcja, która zdobiła absydę w IV w., odnoszona do Konstantyna i jego syna, według ostatnich badań nawiązuje do Boga Ojca i Boga Syna. Wydaje się zatem możliwe, że kompozycja na mozaice watykańskiej ukazywała jedność Ojca i Syna. Nowo znaleziona mozaika w katakumbie Domitylli z Chrystusem w mandorli i obok siedzących apostołów, pochodząca z czasów Damazego /366-384/, zdaje się przez napis to potwierdzać:

Qui Filius diceris et Pater inveneris<sup>43</sup>

/"Ty, który zwany jesteś Synem a odkrywany jako Ojciec"/.

### Przypisy

<sup>1</sup> Le Liber Pontificalis. Vol. 1. Éd. L. Duchesne. Paris 1886 s. 239 /dalej cyt.: LP ed. Duchesne/. Dopisek "et cameram" wskazuje według Duchesne na odnowienie absydy, które mogło być tylko częściowe, bowiem inskrypcja nie uległa naruszeniu, jest zatem możliwe, że Leon I zamienił mozaikę z pierwotną dekoracją.

<sup>2</sup> Tamże s. 329.

<sup>3</sup> Tamże s. 508 uw. 93 /s. 520/. Słusznie uważa, że chodzi o mozaikę absydalną na Watykanie.

<sup>4</sup> Tamże vol. 2 /Paris 1892/ s. 450. Por. także Gesta Innocenti III. W: A. M a i. Spicilegium Romanum. T. 6. Roma 1839-1844 s. 302: "Absidam eiusdem basilicae /S. Petri/ fecit decorari musivo, et in fronte ipsius basilicae fecit restaurari musivum, quod erat ex magna parte consumptum".

<sup>5</sup> J. W i l p e r t, W. N. S c h u m a c h e r. Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV-XIII Jahrhundert. Freiburg im B. 1916-1976 s. 63, fig. 35 /dalej cyt.: WSM/. Inne kopie w: Cod. vat. lat. 5408 fol. 29 n. 31, Cod. Barb. lat. 4410 fol. 26.

<sup>6</sup> E. M u n t z. „Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie VI. Les elements antiques dans les mosaïques romaines du moyen age. "Revue archeologiques" 44:1882 s. 143-144.

<sup>7</sup> G. B. de R o s s i. Nuove scoperte nel cimitero di Priscilla per le escavazioni fatte nell'a 1887. "Bulletino di Archeologia cristiana" 5:1887 s. 28.

<sup>8</sup> Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. IV Prato 1877; cyt. za: G. B o v i n i. Mosaici paleocristiani di Roma /Secoli III-VI/. Bologna 1971 s. 71.

<sup>9</sup> WSM s. 62-64.

<sup>10</sup> D. E. S t r o n g. Art in Ancient Rome. Vol. 2. London 1930 s. 206, fig. 581.

<sup>11</sup> Wilpert uważał, że pewne wątpliwości mogą nasunąć się w związku z ustawieniem Baranka Bożego przed tronem, ale dla poparcia swego stanowiska przytoczył identyczne przedstawienie z kasetki z Pola. Wybierając ten przykład opierał się on jeszcze na IV-wiecznym datowaniu tego zabytku. Obecne badania zweryfikowały ten okres i powszechnie przyjmuje się V-wieczne pochodzenie relikwiarza, stąd też nie może on jednoznacznie potwierdzać wspomnianego motywu na pierwotnej mozaice św. Piotra. Wilpert zwraca również uwagę na ustawienie krzyża na tronie, zwane Hetimasia, przytaczając przykłady mozaik, na których ono występuje: baptysterium na Lateranie, S. Croce, S. Maria Maggiore.

<sup>12</sup> J. K o l l w i t z. Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst Roms. "Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte" 44:1936 s. 62-64 /dalej cyt.: RQAKG/.

<sup>13</sup> B. M. A p p o l o n j G h e t t i, A. F e r r u a, E. J o s i, E. K i r s c h b a u m. Esplorazioni sotto la Confessione di S. Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940-1949. T. 1. Citta del Vaticano 1951 s. 169 pl. H.; por. E. K i r s c h b a u m. Les fouilles de Saint-Pierre de Rome. Paris 1957 /wyd. 2. 1961/ s. 156 pl. 27 /? - brak dokładnej numeracji plansz/.

<sup>14</sup> J. T o y n b e e, J. W a r d - P e r k i n s. The Shrine of St. Peter and the Vatican Excavations. London 1956 /wyd. 2. 1958/ s. 212.

<sup>15</sup> Le coffret, en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran. "Cahiers Archeologiques" 10:1959 s. 163-166 /dalej cyt.: CahArch/.

<sup>16</sup> Relikwiarz został znaleziony w 1906 r. w kościele św. Hermagorasa w Samagher koło Pola /Istria, obecnie Jugosławia/. Jego dekoracja ma charakter wyjątkowy wśród tego typu zabytków "arte minori", ponieważ jest stylistycznie i ikonograficznie jednorodna, przedstawia bowiem między innymi - według Buddensiega - architekturę trzech najświetniejszych bazylik Rzymu: Piotra, Pawła i Jana, budowli związanych z okresem konstantyńskim. Dlatego też przedstawiając reliefy ze ścianek skrzynekczki nie ograniczam się tylko do tych związanych ściśle z problemem mozaiki, ale ukazuję również i te, mające w tym wypadku charakter uzupełniający. Por. A. G n i r s. La basilica ed il reliquiario di Samagher presso Pola. "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria" 24:1908 s. 5-48; A. A n g i o l i n i. La capsella eburnea di Pola. Bologna 1970. Buddensieg referuje rozwój poglądów na temat dekoracji relikwiarza: Le coffret s. 158-163, 184-188.

<sup>17</sup> Die römische Petrustradition im Lichte der neuen Ausgrabungen unter der Petruskirche. "Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen" 24:1956 s. 113.

<sup>18</sup> Zob. przyp. 7 i 12.



19 Por. E. Müntz. L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs. "Revue de l'art chrétien" 9:1898 s. 16: "mozaika, która zdobiła konchę absydy bazyliki św. Pawła przed 1823 r. pochodzi z XIII w. Zaczęta za Innocentego III, wykonywana jeszcze za Honoriusza III /1216-1227/, została skończona przez Jana Caetani, proboszcza św. Pawła /który był niesłusznie identyfikowany z przyszłym papieżem Mikołajem III/. W 1218 r. prace były jeszcze w pełni, bo Honoriusz III prosił listem dożę Wenecji, aby mu przysłał nowych mozaikarzy", /por. WSM s. 85/. Liczne rzymskie przykłady tego samego typu przedstawienia Chrystusa, wszystkie z początków lub połowy XIII w. potwierdzają wspomniany początek figury Zbawiciela z absydy św. Piotra: Chrystus tronujący w kościele św. Kosmy i Damiana /1 poł. XIII w./ ma taki sam podnózek w formie muszli, jak Chrystus na Sądzie Ostatecznym w Kaplicy Czterech Świętych Koronowanych /1243-1254/ i wreszcie jak Chrystus z pomnika Honoriusza IV /1266/ w S. Maria in Aracoeli.

20 Gest. ten nadano figurze św. Andrzeja w absydzie bazyliki św. Pawła. W połączeniu z tym faktem w przedstawieniu Piotra z Watykanu domyślano się tego, iż figura jego została wykonana przez artystów Quattrocento.

21 G. Wilpert. I sarcofagi cristiani antichi. Roma 1929-1936 s. 149 /dalej cyt.: WS/.

22 Mosaici medioevali delle chiese di Roma. Roma 1967 s. 327-336.

23 L'inscription absidale primitive de S. Pierre Texte et contextes. "Rendiconti" 40:1967/68 s. 171-190.

24 Inscriptiones Christianae Urbis Romae. Roma 1861 II, I, 21 n. 10 /dalej cyt.: ICUR/; Inscriptiones Latinae Christianae Veteres. Ed. E. Diehl. Berlin 1925-1931 n. 1753 /dalej cyt.: ILCV/. Inskrypcja o identycznej treści, zapewne skopiowaną z watykańskiej, znaleziono na obramowaniu drzwi kościoła w Tebessie w Numidii /Corpus Inscriptionum Latinarum. Berlin 1863 VIII n. 10698/.

25 J. Ruyschaert. Réflexions sur les fouilles Vaticannes. Le rapport officiel et la critique. Données épigraphiques et littéraires. "Revue d'histoire ecclésiastique" 49:1954 s. 10 uw. 2 /dalej cyt.: RHE/.

26 Por. pogląd przeciwny Buddensiega s. 170-171.

27 Por. na ten temat P. Testini. La lapide di Anagni con la "Traditio legis". Nota sull'origine del tema. "Archeologia Classica. Rivista dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Roma" 25-26:1973-1974. Roma 1975 s. 718-740 /dalej cyt.: AC/; M. Sotomayor. S. Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto. /Biblioteca Teológica Granadana 5/ Granada 1962 s. 188 nr 355: "Traditio legis" w katakumbie "Ad decimum" w Grottaferrata /Zoticus-coemeterium/.

28 WS 39, 1.

29 Ruyschaert. L'inscription s. 182.

30 G. W i l p e r t. Le pitture delle Catacombe Romane. Roma 1903 s. 252-254 /dalej cyt.: WP/.

31 Le tableau Mariotti de la mosaïque absidale de l'ancien S.-Pierre "Rendiconti" 40:1967/68 s. 295-317, zwłaszcza s. 300-308 i fig. 1, 5, 6, 7, 8 i 9. Aneks I: Pierwszy opis tablicy opublikowany przez Mariottiego w 1767 r. - s. 309-310. Aneks II: Niewydany opis tablicy zredagowany przez Mariottiego /Vat. lat. 9189 ff. 135-144: "Descrizione del musaico dell'antico abside della Basilica di S. Pietro"/ - s. 311-317.

32 ILCV n. 1956.

33 A. F e r r u a. Qui Filius diceris et Peter inveneris. Mosaico novellamente scoperto nella catacomba di S. Domitilla. "Rendiconti" 33:1960/61 s. 209-224. Por. S o - t o m a y o r. S. Pedro s. 94-95.

34 E u s e b i u s. Theofaniae IV 7. W: H. G r e s - s m a n n. Eusebius Werke III, 2. Griechische Christliche Schriftsteller. Leipzig 1904 s. 175; J. R u y s s c h a e r t. Les documents littéraires de la double tradition romaine des tombes apostoliques. RHE 52:1957 s. 797-798 uw. 1 i 2; autor wyjaśnia problem takiego datowania dzieła Euzebiusza.

35 Przypuszczenie Ruysschaerta, m.in. na podstawie tekstu Euzebiusza, że w końcu 333 r. dokonano poświęcenia bazyliki watykańskiej, stojącej już nad grobem Apostoła, jest bardzo kontrowersyjne. W. Seston /Hypothèse sur la date de la basilique constantinienne de Saint-Pierre de Rome. CahArch 2:1947 s. 153-159/ przyjął rok 333 za początek budowy bazyliki. R. Krautheimer wyraża pogląd, że pierwsze operacje budowlane wiążą się z listą nadań wschodnich prowincji po 324 r. Kolejne dary potwierdzające ten okres to złoty krzyż Konstantyna i Heleny z ok. 329-330 r. oraz umieszczenie inskrypcji mozaikowej cesarza w absydzie i na łuku triumfalnym przed 337 r. W 354 w związku z celebracją "Petri in Catacumbas" bazylika nie jest jeszcze w użyciu. Całkowite zakończenie budowy przypadło według Krautheimera po 360 r. /The Constantinian Basilica. "Dumbarton Oaks Papers" 21:1967 s. 117-140, zwłaszcza s. 131-132 uw. 53/. Ch. Pietri na podstawie danych z dokumentów epigraficznych i liturgicznych uważa, że zaczęcie budowy nastąpiło przed 333 r., ukończenie zaś po 354 r. /Roma Christiana. Recherches sur l'Eglise de Rome, son organisation, sa politique, son idéologie de Militiade a Sixte III /311-440/. Rome 1976 s. 64/. H. Brandenburg wiąże rozpoczęcie prac z 324 r. ze zwycięstwem Konstantyna nad Licyniuszem. Koniec budowy przypadł na pontyfikat Liberiusza /352-366/. /Italien. W: B. B r e n k. Spätantike und Frühes Christentum. Frankfurt am Main-Berlin-Wien 1977 s. 40 i 121; t e n ż e. Roms Frühchristliche Basiliken des 4. Jahrhunderts. München 1979 s. 84-85, 128/.

36 WSM s. 11-13. Por. wcześniejsze bardziej szczegółowe badania W. N. Schumachera /Eine römische Apsiskomposition. RQAKG 54:1959 s. 148-178/, w których jednakże autor nie przedstawił graficznego obrazu rekonstrukcji mozaiki św. Piotra. Z tego powodu, jak również i z tego, że nowsza publikacja uwzględnia aktualny stan badań nad problemem, głównie na niej

oparto się w niniejszym artykule. Dokładna analiza kopii mozaiki Innocentego III i pozostałości na niej obrazu antycznego por. W. N. S c h u m a c h e r. Altchristliche Gibelkompositionen. "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung" 67:1960 s. 133-149.

37 S c h u m a c h e r. Eine römische Apsiskomposition s. 153-154, tab. 21, 1.

38 Najnowsze badania nad pracami Innocentego III dla Cathedra Petri /M. M a c c a r o n e. La storia della Cattedra. "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia" 10:1971 s. 3-70/ potwierdzają przeprowadzone przez tego papieża zmiany w mozaice. Postanowił on obok poprawienia całej absydy zmienić starą kompozycję sceny przez jej odnowienie: na miejsce Pawła podstawia swoją postać, Ecclesia Romana zastępuje Piotra, natomiast jego krzyż zostaje zastąpiony przez Vexillum.

39 S c h u m a c h e r. Eine römische Apsiskomposition, tab. 21, 3; S o t o m a y o r. S. Pedro s. 129, nr 496.

40 ICUR II n. 420.

41 Dekoracja nieistniejącego już dzisiaj hypogeum znana jest z przerysów zamieszczonych w: P. S. B a r t o l i, G. P. B e l l o r i. Le pitture antiche del Sepolcro de Nasonii alla Via Flaminia. Roma 1680; por. J. E n g e m a n n. Altes und Neues zu Beispielen Heidnischer und Christlicher Katakombenbilder im Spätantiken Rom. "Jahrbuch für Antike und Christentum" 26:1983 s. 128-151, tab. 31 c, 32 a-b.

42 Por. F. J. D ö l g e r. Der Durchzug durch den Jordan als Sinnbild der christlichen Taufe. "Antike und Christentum" 2:1930 s. 75; J. D a n i e l o u. Sacramentum Futuri. Etudes sur les origines de la typologie biblique /Etudes de theologie historique/. Paris 1950 s. 245.

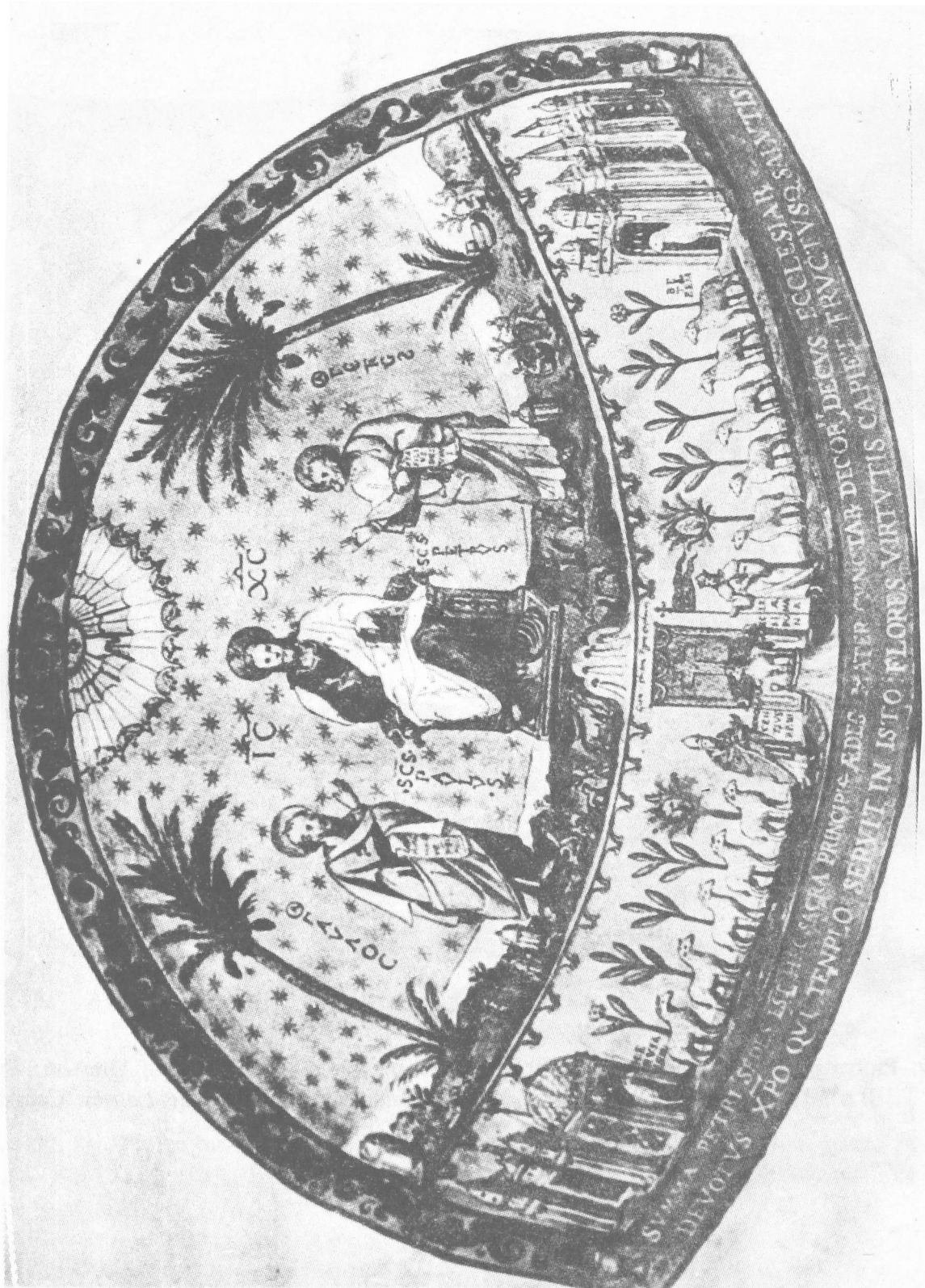
43 Zob. przyp. 33.

## LA MOSAÏQUE DE L'ABSIDE DE LA BASILIQUE SAINT PIERRE DU VATICAN R e s u m e

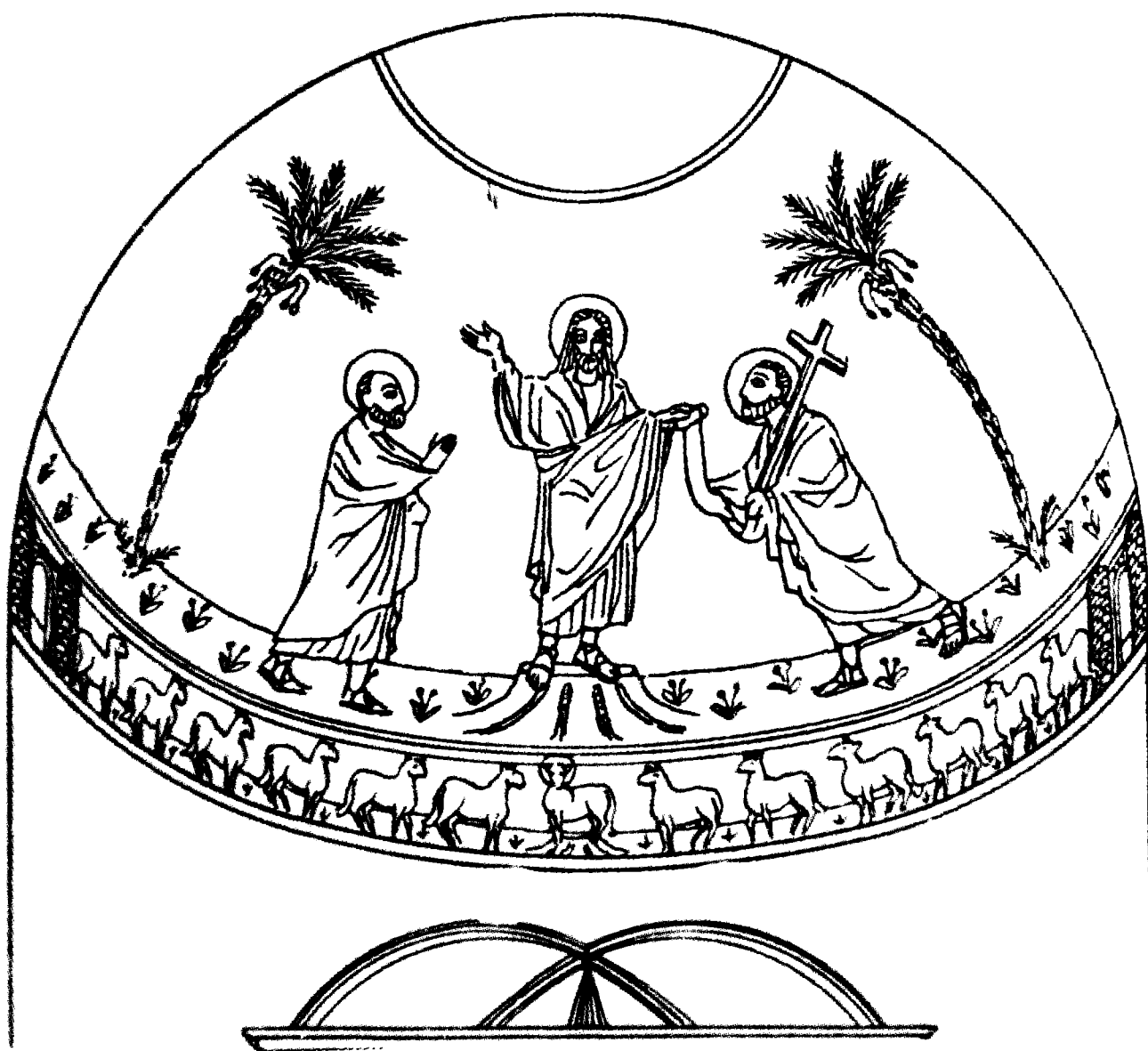
L'intérêt porté aux mosaïques absidales des basiliques romaines, suscite par des travaux, controverses d'ailleurs, dans l'abside de Latran au XIX siècle, concernait aussi la basilique Saint Pierre. Les recherches menées jusqu'aujourd'hui sur l'aspect de la mosaïque de cette église primitive, sur le terrain du Vatican, ont abouti à former deux courants d'opinions. Le premier, qui s'appuie - depuis l'analyse critique de Buddensieg - surtout sur la décoration du couvercle du reliquaire de Pola du Ve siècle, représente par De Rossi, Kollwitz, Buddensieg, Ruysschaert, admet que la scène "Dominus legem dat" avec le Christ comme "Sol invictus" et avec Pierre et Paul dans son entourage était placée au centre de la conque /illustration 2 et 3/. Par contre, Müntz, Wilpert, Toynbee, Ward-Perkins, Kirschbaum, Schumacher croient que la mosaïque a été ornée par une représentation Maiestas Domini qui montre le Christ

trônant et bénissant, entre Pierre et Paul qui sont debout /illustr. 4/. Les chercheurs consacrent une attention particulière à la copie du XIII<sup>e</sup> siècle de la mosaïque d'Innocent III comme étant celle qui a sans aucun doute conservé les éléments de la composition primitive /illustr. 1/. La majorité des chercheurs considèrent que la mosaïque dans la basilique Saint Pierre a été créée vers le milieu ou le 3<sup>e</sup> quart du IV<sup>e</sup>s. Ainsi, on peut, avec une grande probabilité avancer la thèse que l'abside a été décorée dans la période du pontificat du pape Libère, dans les années 352-366.

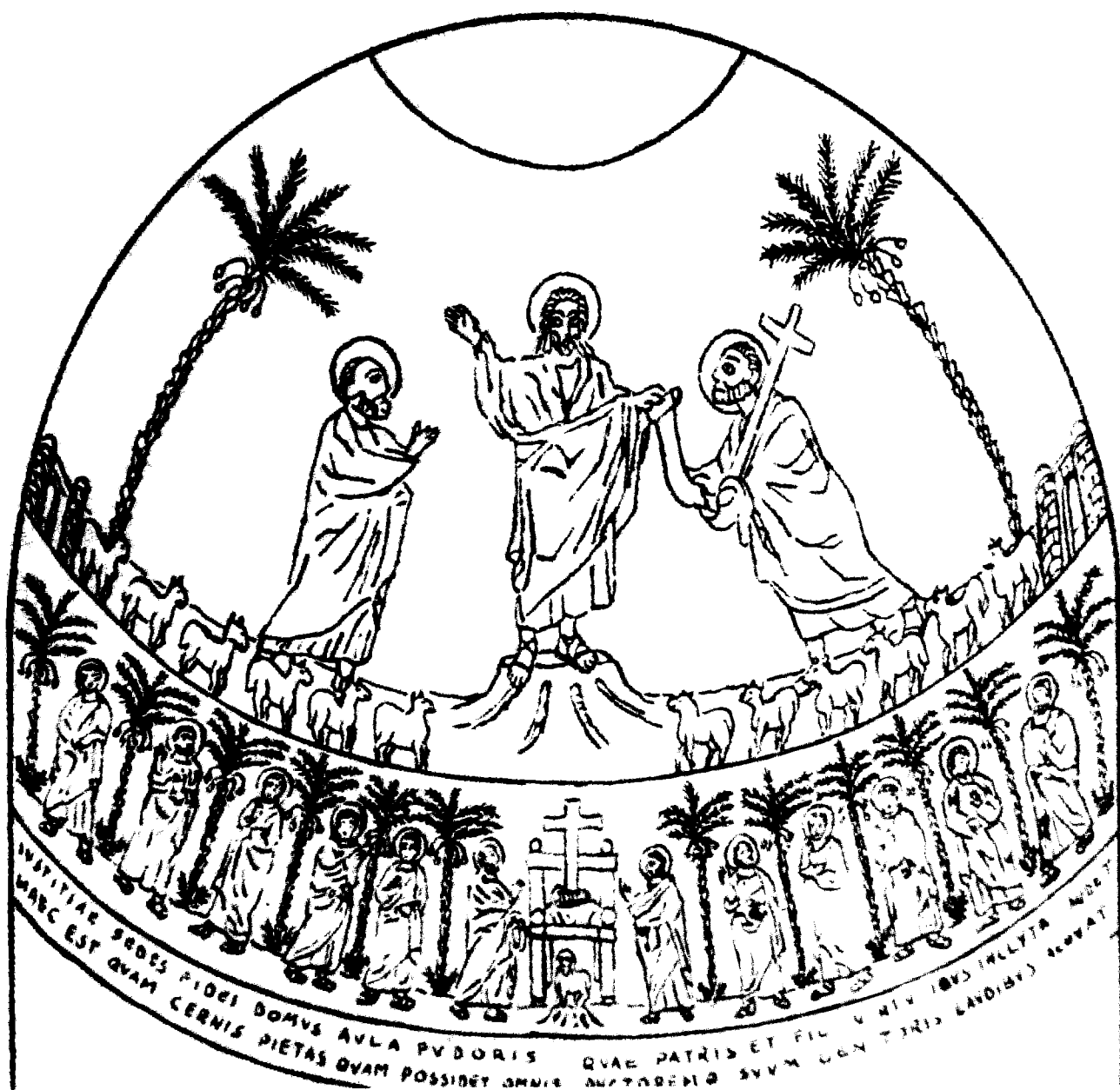
Trad. Danuta Lipska-Jeuté



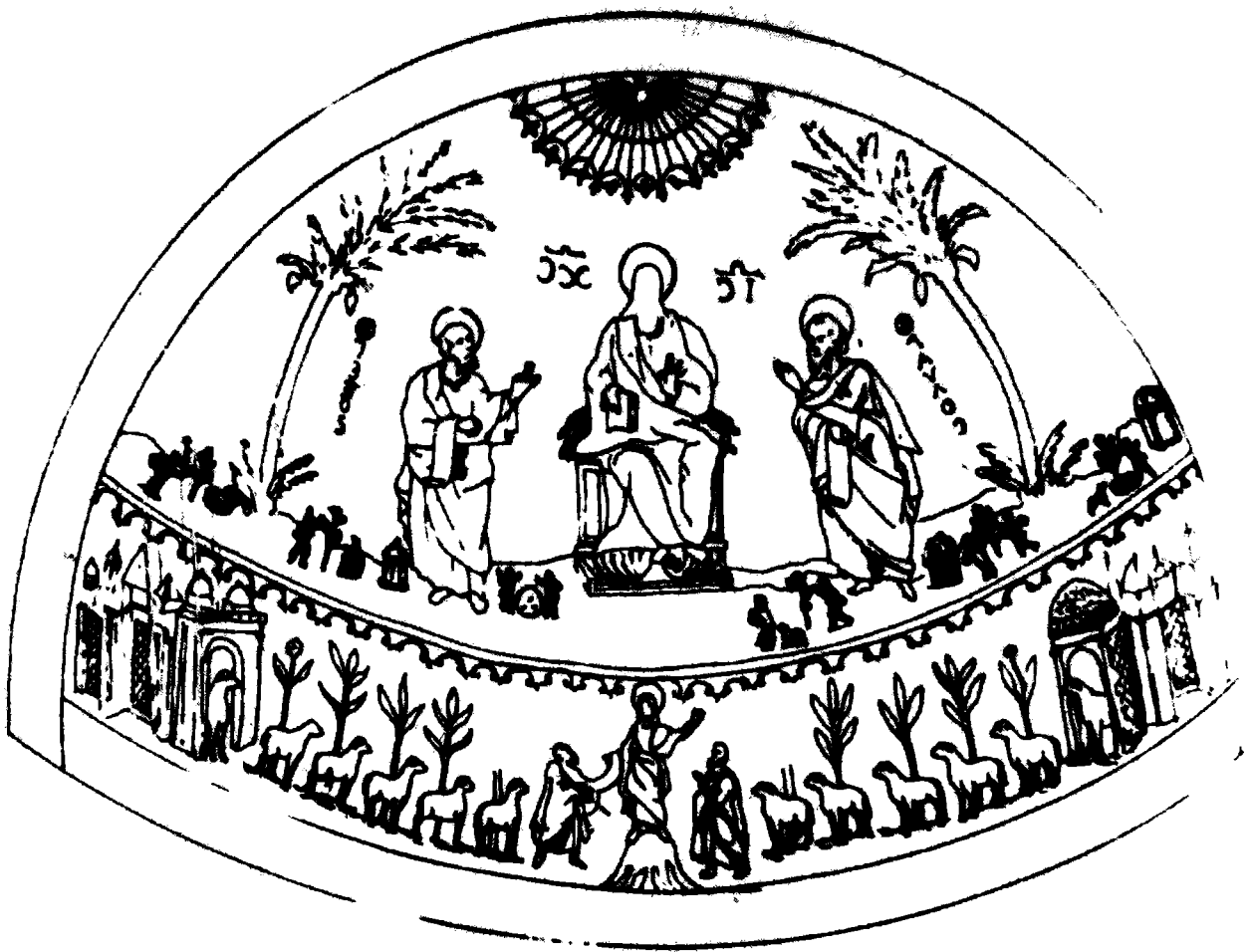
1. Bazylika św. Piotra na Watykanie. Mozaika absydalna Innocentego III. Kopia. Wg WSM fig. 35



2. Bazylika św. Piotra na Watykanie. Rekonstrukcja pierwotnej mozaiki absydalnej Tilmanna Buddensiega. Wg T. Buddensieg. *Le coffret en ivoire de Pola. Saint-Pierre et le Latran*. CahArch 10:1959 fig. 13



3. Bazylika św. Piotra na Watykanie. Rekonstrukcja pierwotnej mozaiki absydalnej José Ruyschaerta. Wg J. Ruyschaert. *L'inscription absidale primitive de S.-Pierre*. „Rendiconti” 40:1967/68 fig. 3



4. Bazylika św. Piotra na Watykanie. Rekonstrukcja pierwotnej mozaiki absydalnej Waltera Nicolausa Schumachera. Wg WSM fig. na s. 11