

Urszula Mazurczak¹

Raj—niebo na mozaikach rzymskich od V do IX wieku. W poszukiwaniu inspiracji Dantego Alighieri

Malarstwo, rzeźba, architektura – sztuki znane i podziwiane przez Dantego Alighieri – znajdują zainteresowanie badaczy, zarówno historyków sztuki, literaturoznawców, jak i wybitnych dantologów. Poeta i uczoney był wrażliwy na sztuki wizualne, historyczne i współczesne mu, zwłaszcza dzieła Giotta, Cavalliniego, Cimabuego, by wymienić najznakomitszych artystów². Wykazano erudycję poety, jego wszechstronną twórczość, działalność publiczną. Badania odkryły jego życie religijne, osobiste i publiczne. Liczne studia poświęcono dynamicznym procesom historycznym, politycznym, społecznym, których Dante bezpośrednio doświadczał. Jego chrześcijański etos, który kształtował sferę poznawczą i moralną, opierał się na Biblii, jej komentarzach i literaturze pięknej³. Doświadczenia wynikające z głębokiej wiary określały zasadnicze pytania poety o życie wieczne, szczęśliwość wieczną, o niebo utożsamiane czasem z Bogiem. Pytania dotyczyły celu życia człowieka, wynikały z chrześcijańskiej wspólnoty wiary, choć różne były drogi i różne odpowiedzi, które czerpał z wielu źródeł tradycji antycznej.

1 <https://orcid.org/0000-0002-9314-5094>

2 M. Baxandall, *Giotta e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350–1450*, Milano 1980, s. 115 passim.

3 P. Rigo, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze 1989 (Saggi di “Lettere italiane”, 48); Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, posłowie i przypisy M. Maślanka-Soro, Kraków 2004; M. Maślanka-Soro, *Tragizm w „Komedii” Dantego*, Kraków 2005, tam również obszerna bibliografia.

Czasy, w których żył poeta (1265–1321), to dojrzałe średniowiecze, nazywane słusznie humanizmem średniowiecznym. Odżywały wtedy tradycje klasycznej wiedzy, które we Włoszech trwały nieprzerwanie od pierwszych wieków chrześcijaństwa. „Zakonserwowane” w architekturze, plastyce i literaturze oferowały poecie prawdziwie bogatą encyklopedię wiedzy. Florencja jest najpiękniejszą i sławną córką Rzymu, jak wyraził się Dante w *Convivio* (1, III, 4). Podobną opinię wyraził o Padwie potwierdzoną przez Rolandino w 1262 roku⁴. Czasy współczesne wyposażyły poetę w pasję poszukiwań, stawiania pytań dotyczących spraw życia na ziemi, człowieka i przyrody jako arystotelesowskiej *fizyki, jak i metafizyki*. Szczególnym środowiskiem wiedzy filozoficznej, humanistycznej i przyrodniczej była bliska mu Padwa. Jak sam wyznał, studiował trzydzieści miesięcy w Padwie, we franciszkańskim studium Santo, jednak wiedzę pogłębiał całe życie w bibliotekach klasztornych i własnych studiach⁵. Ponad wszystkim, co otaczało poetę w nauce i w rzeczywistości zmysłowej, pojawiała się pytanie o życie wieczne, o sprawy ostateczne. Eschatologia panowała już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Śmierć, zwłaszcza męczeńska, załamywała poczucie prawdy, dobra i piękna, radości życia ziemskiego. Niweczyła pojęcia sprawiedliwości i dobra, podstawowe kategorie filozofii antycznej.

Takie też pytania stawiał Dante. Zakreślał obszerny horyzont odpowiedzi z zakresu teologii, filozofii, a przede wszystkim zgłębianej Ewangelii. Dobra Nowina kierowała go do początków chrześcijaństwa, które w czasach Dantego wprowadzały do rozważań o życiu wiecznym z Bogiem. Mimo upływu ponad 1200 lat od początku chrześcijaństwa, pytania pozostały te same, zmieniały się wizje, wyobrażenia przekazane w języku lub w plastyce. Pozostała ta sama potrzeba wyobrażania życia wiecznego, to znaczy życia szczęśliwego i życia pięknego. Wrażliwość na piękno była u poety tak samo wielka, jak potrzeba poznania i wiedzy. Otaczał naszego myśliciela pierścień intelektualnych geniuszy, jak ukochany Bernard z Clairvaux (1090–1153), Tomasz z Akwinu (1225–1274), Bonawentura (1221–1274), Ryszard ze Świętego Wiktora (zm. 1173). W ich dziełach Dante odnajdywał korzenie wiedzy antycznej i patrystycznej, zgłębiał ta-

4 A. Tartufieri, M. Scalini, *L'arte a Firenze nell'età di Dante: 1250–1300*, Firenze 2004; D. Norman, *Siena, Florence and Padua: Art, society and religion 1280–1400*, t. 2: *Case studies*, London 1995, s. 9.

5 A. Renaudet, *Dante humaniste*, Paris 1952; R. Imbach, *Portrait des Dichters als Philosoph. Eine Betrachtung des philosophischen Denkens von Dante Alighieri*, Basel 2020, s. 11–28; G. Holmes, *Florence, Rome, and the origins of the Renaissance*, Oxford 1986, s. 121; E. S. Varanelli, *La riscoperta medievale della poetica di Aristotele e la sua suggestione sulle arti figurative tardoduecentesche*, [w:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, s. 833–859.

jemnice życia duchowego i zakonnego, zwłaszcza Benedykta z Nursji (480–550), cystersów, franciszkanów i dominikanów.

Kunsztownie skonstruowane wizje piekła, czyśćca i raju, zbudowane są na bogactwie wiedzy splecionej w artystycznej wizji, w obrazach przekazanych językiem alegorii⁶. Wizyjność jest cechą każdej sztuki, sztuka tworzy wizje i wywołuje wizyjne obrazy. Każda jednak sztuka posługuje się odmiennymi środkami wizje owe stanowiącymi: kunsztem słowa, dźwiękiem, barwą, kształtem, światłem. Wzajemne relacje wizyjności słowa i obrazu mają dla Dantego szczególne znaczenie.

Mozaiki tworzone w absydach kościołów we Włoszech, np. w Rzymie, w Rawennie, od końca IV wieku i w wiekach następnych, to wizje barw i światła, które jako symbole miały unaocznić ostateczny cel życia Chrześcijan. Pytania o życie wieczne, o Boga, o raj i niebo prowadziły do Biblii. Monumentalne obrazy w absydach, czyli głównych częściach kościoła, nie mogły być przypadkowymi, pośpiesznie wykonanymi, aczkolwiek bardzo kosztownymi dekoracjami. Kunsztowne techniki, drogocenne środki i pigmenty wspomagały treści przemyślanych programów jako rezultatów wiedzy uczonych fundatorów. Artystyczne efekty mozaikowych konch absydowych roztaczały wizje ziemi, raju ziemskiego i nieba. Problem jednak nie dotyczył prostych relacji ziemia – raj – niebo. Sięgał samego *arche* powstania ziemi, człowieka, życia w raju z Bogiem i grzechu pierworodnego. W chrześcijańskiej wykładni życia wiecznego, raju i nieba centralną osobą jest Chrystus i Jego Paruzja. Prawdy te stanowią podstawę chrześcijańskiego rozumienia raju i nieba w Starym Testamencie i Ewangelii. Raj i niebo nie pozostają w wiecznym rozdzieleniu, ale są w procesie dochodzenia „do” i w napięciu oczekiwania „na”.

Interesują nas aspekty kompozycji absydowych ilustrujących prawdy chrześcijańskiej wizji raju i nieba, bliskich poetyckim obrazom – metaforom raju Dantego, którego znajomość Biblii została już analizowana⁷. W niniejszej pracy nie podejmujemy analizy ścisłej i nie poszukujemy jednoznacznych analogii obrazów mozaikowych ich związków z tekstem Boskiej Komedii czy całą twórczością Dantego. Jednocześnie hermeneutyka interpretacji zarówno tekstu, jak i obrazu pozwala odsłaniać wzajemne przenikanie się mocy obrazów i siły Słowa oddziałującego na wizje poetyckie i plastyczne. Idea raju, nieba, rzeczywistości duchowej w pełni transcendentnej wobec świata zmysłowego, zakreśla

6 Komentarze M. Maślanki-Soro w: Dante Alighieri, *Boska komedia...*, *passim*; P. Piehler, *The visionary landscape. A study in medieval allegory*, London 1971, s. 111–144; R. Imbach, *Portrait des Dichters als Philosoph. Eine Betrachtung des philosophischen Denkens von Dante Alighieri*. Jacob Burckhardt – Gessprache auf Castelen Bad 37, Basel 2020. Szczególnie rozdział III, s. 25–32.

7 P. Rigo, *Memoria classica...*, dz. cyt.

daleki horyzont wielu znaczeń i interpretacji. Dążą wszak do jednego punktu istoty duchowej, by posłużyć się metaforą Georges'a Pouleta⁸. Punktem tym jest raj – niebo rozumiane jako całość tego, co transcendentne, zarazem jednak jako dwa rozdzielne fenomeny biblijne. Raj jest stworzony przez Boga, podobnie jak człowiek i przyroda. Raj to miejsce życia pierwszych rodziców w szczęśliwości z Bogiem. Niebo jest również stworzone przez Boga, jednocześnie wiara nadała właśnie niebu cechy tego, co niezmiennie, wiekuiste, poza czasem i poza przestrzenią, poza grzechem, tożsame z Bogiem.

Podajemy analizy mozaik rzymskich bazylik wczesnochrześcijańskich, które najwcześniej w ikonografii chrześcijańskiej unaocznily raj – niebo. Kościoły te widział Dante, i choć mozaiki poddawane były w ciągu wieków restauracjom, to w kwestiach zasadniczych kompozycje wybranych przez nas przykłałów się nie zmieniły⁹.

Mozaiki wczesnego chrześcijaństwa objaśniały wiernym najważniejsze prawdy o życiu wiecznym, które nie istniały w gotowych rozwiązaniach plastycznych sztuki pogańskiej, mimo że istniały w niej również imitacje raju i nieba, miejsca przebywania bóstw. Warsztatem dla naszego poety była najpierw Biblia, również dzieła pisarzy pogańskich i filozofii antycznej. Wskazuje się na spuściznę Wergiliusza, jego idee raju opisane w *Eneidzie* jako Pola Elizejskie, miejsce wiecznej szczęśliwości¹⁰. Raj Dantego ma precyzyjną strukturę tarasów, jest zaludniony wieloma postaciami historycznymi, świętymi, uczonymi, artystami, poetami i filozofami. Dantego obraz Raju poprzedza Czyściec, a w nim między innymi opis procesów i wydarzeń dotyczących władzy Kościoła i władzy świeckiej. Niezwykle ważnym spoiwem świata duchowego i świata zmysłowego jest dla Dantego historia. Z niej „wyrasta” człowiek mistyczny, z czasu historii wznosi się ku bezczasowej transcendencji wiekuistej. W integralnym związku również w myśleniu Dantego był raj jako Miasto-Państwo Boga i jego

8 G. Poulet, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, Warszawa 1978.

9 Wiedza historyczna, konserwatorska, wiadomości o dokonywanych zmianach w ciągu wieków, zebrano w korpusie badań opatrzonej najnowszą bibliografią: *La pittura medievale a Roma, 312–1431. Corpus*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2006, t. 1: *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312–468*, t. 2: *Roma e Bisanzio, 468–795*, t. 3: *Prima e dopo il mille, 795–1050*, t. 4: *Riforma e tradizione, 1050–1198*, t. 5: *Il Duecento e la cultura gotica, 1198–1280*, t. 6: *Apogeo e fine del Medioevo, 1288–1431*.

10 M. Maślanka-Soro, *La dimensione poetica e la simbolica del giardino nella "Divina Commedia" di Dante*, [w:] *Imaginer le jardin*, zebrała B. Sosień, Kraków 2003, s. 69–70; J. Strzelczyk, *Rajskie początki i upadek człowieka w świadomości ludzi średniowiecza*, [w:] J. Strzelczyk, *W świecie średniowiecznych myśli i emocji. Wybór prac*, Poznań 2012, s. 119–136; P. Piehler, *The visionary landscape...*, dz. cyt., s. 111–138.

mieszkańcy. To zagadnienie obszernie analizuje Chiara Frugoni z właściwą sobie wnikliwością i rzetelnym aparatem badawczym¹¹.

Program mozaikowych absyd rzymskich kościołów wczesnego chrześcijaństwa, analizowany w kontekście teologicznym, filozoficznym, również antropologii chrześcijańskiej, wynikał z biblijnego opisu dziejów ludzkości i świata, od aktu stworzenia do wyjścia z raju. Ewangelia dopełniła sens raju ponownym przyjściem Chrystusa – Paruzją. Człowiek nie jest bytem statycznym, lecz został włączony w perspektywę rozwoju zarówno własnego życia, jak i skierowania ku obiecanej mu pełni eschatologicznej. Dla autorytetów fundujących mozaiki w IV–VIII wieku interpretacje Ojców Kościoła były podłożem kształtu i znaczenia obrazów. Oczywiście było ich przywiązanie do myśli greckiej i kosmologii platońskiej. Byli wierni biblijnemu przesłaniu rozumienia rozwoju rzeczywistości stworzonej przez Boga. Interpretacja Biblii w czasach Dantego i samego pisarza wyposażona była głębokimi przemyśleniami z zakresu ontologii, antropologii i teologii¹². Wiedza, nauka, cały etos poznawczy nie były oderwane od autentycznego życia wiarą i modlitwą.

Życie wieczne w chrześcijańskiej interpretacji zobrazowanej na mozaikach było życiem w Bogu i z Bogiem. Człowiek: święty męczennik, wyznawca, a także i fundator, jako istota historyczna ukazany został dynamicznie, jako pielgrzym w drodze ku zmartwychwstaniu do życia wiecznego. Historia dziejów wytyczała miejsca i czasy przełomów w dziejach ludzkości, dlatego obrazy fragmentów miast, Betlejem, Jeruzalem, Rzymu, znalazły się na mozaikach absydowych, rozumiane jako etapy przejścia do celu, do raju i do nieba. Biblia, zwłaszcza Psalm, Księga Mądrości, prorocтва, obrazowo przybliżyły rozumienie nieba i życia wiecznego w niebie, które jest nierozłączne z Bogiem.

Niebo chrześcijan, twórców mozaik, nie było jedynie tylko kosmiczną figurą wypełnioną ciałami niebieskimi, światłem, choć takie obrazy również znalazły swoje realizacje jako medium idei boskiego nieba. Naturą ziemi jest fizyczna substancja materii, „naturą” nieba zaś są: blask, nieskończoność, niebiańskość, królestwo niebieskie. Z niebem złączone są atrybuty Boga Stwórcy: absolut, piękno, świętość, chwała, majestat, miłość, panowanie, królestwo. Dantego wizje ziemskiego raju opisane w Pieśni XXVIII wyprowadzają nad rzekę Lete. Dante rozmawia z Matyldą stojącą na przeciwległym brzegu (Czyściec, Pieśń XXVIII, 37). Nasuwają się skojarzenia brzegów rzeki z liniami granicznymi

11 C. Frugoni, *A distant city. Images of urban experience in the medieval world*, Princeton 2008. Komentarze M. Maślanki-Soro do czyścica i raju [w:] Dante Alighieri, *Boska komedia...*, dz. cyt.

12 S. Casartelli Novelli, *Le "due città" della creazione iconografica absidale in Roma (secoli IV–XII)*, [w:] *Il De civitate Dei. L'opera, le interpretazioni, l'influsso*, a cura di E. Cavalcanti, Roma 1996, s. 641–662; R. Tichy, *Mistyczna historia człowieka według Bernarda z Clairvaux*, Poznań 2019, s. 96.

odrębnych rzeczywistości na przeciwległych brzegach. Postrzegana już została w badaniach formy mozaik chrześcijańskich ich pasowość układów czytelnych barw: brunatnych, piaskowych, zielonych, szmaragdowych, wreszcie intensywnego azurytu lub złota. Sugerują one podłoże ziemi, łąki, taflę morza, jakiegos przeciwległego brzegu, na którym umieszczone są postaci na tle błękitu – miejscu rozumianym jako niebo.

W Pieśni XXXIII Raju Dantego skondensowane zostały metonimie światła przybliżające szczęśliwość wieczną napełnioną blaskiem jako znakiem nieskończoności. Raj jest porównywany z materią przezroczystą, z przejrzystą smugą światła. Te oksymorony czy antylogie, rozpoznawalne w świecie zmysłowym jako fenomeny różne i odrębne, tutaj zostały połączone, zaprzeczając fizycznej naturze, przybliżają transcendentną – niebiańską. Nieskończoność oddają również figury koła, kuli, kręgi, kwadratury koła, znane z filozofii pitagorejskiej jako obrazy doskonałości i wieczności. One też wyrażały zachwyty poety. Świetliste obręcze stanowią kontur „Wizerunku Twarzy Człecznej” (Raj, Pieśń XXXIII, 133). Piękno, które Dante widział w obrazach, nie znajduje końca: „dalej fantazja moja nie nadąży”, „jak koło, które w parze z kołem krąży” (Raj, Pieśń XXXIII, 144)¹³.

Raj biblijny – niebo

Mozaiki rzymskie odzwierciedlają raj biblijny, który obejmuje dwa akcydensy, raj ziemski i raj, który powróci wraz z paruzją Chrystusa. Niebo jest miejscem Boga poza czasem i poza przestrzenią. Ziemski raj powstał w dziele stworzenia świata opisanym w Księdze Rodzaju. Bóg stworzył niebo i ziemię, stworzył człowieka na obraz i podobieństwo swoje i stwierdził, że wszystko było dobre, co jednoznacznie oznaczało, że było piękne¹⁴. Drugi raj, zapowiedziany w pa-

13 Wszystkie cytaty z *Boskiej komedii* Dantego pochodzą z wydania: Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, posłowie i przypisy M. Maślanka-Soro, Kraków 2004.

14 J. Delumeau, *Une histoire du paradis*, t. 1: *Le jardin des délices*, Paris 1992; H. Schade, *Das Paradies und die Imago Dei*, [w:] *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, hrsg. H. Bauer [i in.], Berlin 1966, s. 80–189 (*Probleme der Kunstwissenschaft*, 2); U. M. Mazurczak, *Das Sechstageswerk in der Ikonographie des Mittelalters. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, „Acta Mediaevalia” 8 (1995), s. 117–135; U. M. Mazurczak, *Cieleśność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*, t. 1, Lublin 2012, s. 35–124.

ruzji Chrystusa, łączony z królestwem Chrystusa, wyobrażano w formach idealnej przyrody połączonej z fragmentami architektury najczęściej bramnej¹⁵.

Absydowe kompozycje rzymskich bazylik z IV–VIII wieku inspirowały całą sztukę religijną średniowiecza i nowożytności. Objaśniały trudne dogmaty wiary, kształtowały twórczą wrażliwość zmysłowych walorów techniki malarzkiej znanej z tradycji pogańskiego Rzymu. Przemiany kompozycyjno-formalne podkreślały jednak dążenia nowe. Miały wyrazić duchowe przesłanie rajy i nieba, w których partycypowały istoty duchowe, a narracja obrazów dotyczyła życia wiecznego. Zamiast iluzji zmysłowej, trójwymiarowej głębi komponowano układy pasowe, jeden ponad drugim, podobne tarasom, prowadzące od podłoża konchy ku jej zwieńczeniu, ku górze. Wizje te wyparły antyczne iluzje trójwymiarowe kształtowane „rzeczami” zmysłowymi: górami dolinami, skalnymi urwiskami. Celem stało się obrazowanie wieczności rzeczywistości poza czasem i przestrzenią, poza paradygmatami zmysłowego życia w tym również realnego miejsca.

Pogańska sztuka nie знаła wizualizacji życia, pozbawionego cech zmysłowych, musiały naśladować fizyczną materię. W celu uzmysłowienia nadludzkiej mocy posługiwano się nawet różnymi formami transgresji, łącząc wyglądy człowieka ze zwierzęciem, ptakiem. Z pomocą przychodziły figury geometryczne i liczby, które wspomagały wizualizację niematerialności, nieśmiertelności i wieczności. Mozaiki, z barwnych, zmysłowych tesser mozolnie składały „wieczność”, „nieskończoność” lub bycie „w drodze”, imitowały unikanie wszelkiego „ciała stałego”. Kompozycje formowały ustopniowane warstwy barwne, ugru, zieleni, szmaragdu, aby konchę w górnej części wypełnić błękitem i złotem. W ten sposób raj–niebo poddano stopniom barwnym implikującym ruch ku górze, które trzeba zdobywać, których nie można osiągnąć jednorazowym aktem.

Niebo na mozaikach rzymskich to błękit, świetlistość wzbogacana architekturą bramną, synonimem przejścia z ziemi do królestwa Bożego. Niebo utożsamiano również z chwałą, majestatem – przymiotami Boga. Raj jako fragment łąki z kwiatami, utrwalony w dojrzałej mistyce chrześcijańskiej, jest wolny od rzeczy zmysłowych, aczkolwiek wyrażony jest rzeczami stworzonymi przez Boga. Kwiaty są substytutem barwy: białej i purpurowej, ciała i krwi, w identycznej formie powtórzone były jeszcze w obrazach Fra Angelica. Podobnie istota Boga wolnego od materii stworzonej przez samego siebie w sztuce ukazywano poprzez cechy materii. Niebo jest „świętych obcowaniem”, pozostaje

15 J. Delumeau, *Une histoire du paradis...*, dz. cyt., s. 31 nn.; U.M. Mazurczak, *Cielesność człowieka...*, dz. cyt., ; M. Maślanka-Soro, *La dimensione poetica...*, dz. cyt., Kraków 2003, s. 69–70.

w niematerialnej światłości. To problem niebywały dla obrazowania w sztuce chrześcijańskiej, której wzorce były głęboko zakorzenione w fizycznych kształtach, zmysłowych barwach, a przede wszystkim percepcji zmysłowej pozostawionej w spuściźnie antycznej wyobraźni. Jednak teraz w absydach kościołów miały obrazować to, co niezmysłowe, pozaczasowe, wieczne.

Mozaiki rzymskie rozpoznano w gruntownych badaniach, zebranych w korpusach wiedzy autorytetów np. Guglielmo Matthiae¹⁶, a nade wszystko we wspomnianym już najnowszym korpusie Marii Andaloro i Sereny Romano. W dziedzictwie plastyki, zwłaszcza malarstwa, w kościołach Rzymu wczesnego i dojrzałego średniowiecza mozaiki stanowią pierwowzór sztuki chrześcijańskiej zarówno w zakresie formy, jak i przekazanej treści, potwierdzanej autorytetem Tradycji Kościoła. Mozaiki są również świadectwem najwcześniejszych aspiracji artystycznych mistrzów chrześcijańskich, których autorytet warsztatów mozaikowych sięgał czasów pogańskich. Kontynuowano ich tradycję, choć dzisiaj znaną tylko w uszczuplonej formie, na freskach w okresie od XI do XIII wieku. Znał je Dante. Są to świadectwa autorytetu Kościoła jako wykładni wiary od czasów wczesnego chrześcijaństwa do czasów rozwiniętej scholastyki w wiekach XII i XIII, z jej aspiracjami intelektualnymi, racjonalizmem poznawczym i mistycznym pięknem. Ich tajemnicą jest rola medium w uzmysłowieniu mistyki światła i barwy, tak dobrze znanej Dantemu. Jedno i drugie doświadczenie przekazują obrazy rzymskich mozaik. Poświadczają zarówno zachwyt arystotelesowskiego systemu poznania prawdy, jak i racjonalizm Tomasza z Akwinu. Mieściły się jednocześnie w systemie mistyki światła Bernarda z Clairvaux oraz późniejszych filozofów.

Czas Dantego kumuluje się w sposób szczególnie intensywny wokół Roku Świętego 1300. To czas papieża Bonifacego VIII (Benedetto Gaëtani, ur. 1234, zm. 1303, papieża w latach 1294–1303), pragnącego odnowić i odświeżyć wnętrza kościołów, wzmocnić przez sztukę etos Kościoła. Tę ideę przejął od swojego poprzednika papieża Mikołaja III (Giovanni Gaetano Orsini, ur. 1220, zm. 1280, papież w latach 1277–1280)¹⁷. Aspiracją papieża było nadanie splendoru nowoczesności bazylikom, zachowując rangę ich tradycji jako synonimu źródeł papieżstwa i chrześcijaństwa w Rzymie jako *sedes Petri*. Realizować ideę papieża w konkretnych dziełach mogli podjąć wybitni artyści, bliscy Dantemu architekci, malarze, rzeźbiarze, ogrodnicy. Odnowiona sztuka wspomagać miała idee odnowienia autorytetu Kościoła. Nowoczesność była wszak jednym skrzydłem

16 G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967.

17 *La storia dei Giubilei*, t. 1–2, a cura di M. Fagiolo, Milano 1998; M. D’Onofrio, *Le committenze e il mecenatismo di Papa Niccolò III*, [w:] *Roma anno 1300...*, dz. cyt., s. 553–562.

chrześcijaństwa. Drugim była Tradycja doktrynalna Kościoła, zachowana w historii papieżstwa, historii świętych męczenników, w historii wiedzy. W tym czasie z wielkim pietyzmem rozwinął się kult świętych, których groby znajdowały się w bazylikach rzymskich, niektóre jeszcze w katakumbach. Odnowienie sztuki przełomu XII i początku XIV wieku upatrywano w jej tradycji V i VI wieku, której nie mógł pominąć Dante – uczoney.

Raj, zgodnie z opisem Księgi Rodzaju, był konkretną ziemią, pierwszą krainą życia człowieka w szczęśliwości z Bogiem. Jego topografię znaczyły drzewa i cztery rzeki z czterech kierunków i czterech wiatrów. Nieposłuszeństwo i grzech wobec Stwórcy stały się powodem wyjścia z raju ziemskiego na ziemię, którą zaczął uprawiać Adam. Prosty, jednoznaczny przekaz Księgi Rodzaju o pierwotnym *locus amoenus* poddawano różnym interpretacjom, aż do „raju utraconego”, a nawet i „raju – powrotu” do miejsca przebywania z Bogiem.

W myśleniu Dantego, a wcześniej w prostych diagramach barwnych pasów absydowych konch, raj jest oczekiwaniem na paruzję. Zasadniczym medium jest tutaj raczej czas, a nie przestrzeń. Czas przyszły, oczekiwanie, nie jest tylko kategorią ciągu wydarzeń ludzkich, lecz jest providencjalną eschatologią. Wykształciło się całe bogactwo stanów pośrednich, stopni duchowego dostępowania, prowadzących w górę, do nieba – tam lokalizowano nieznaną nikomu nieskończoność. Z pomocą przychodzili pitagorejczycy sprowadzający nieskończoność do koła, kuli, meandrów kół. Nieskończoność można unaocznić w figurach geometrycznych, znajdując w nich surogat doskonałości i wieczności.

Powstały teorie o niebie, będącym rajem dla zbawionych, o niebie Boga wiekuistego, które nie jest identyczne z rajem. Teologiczne interpretacje nieba i ziemi uwikłane w koncepcje filozoficzne, stały się podłożem intuicji wizualizacji raju ziemskiego, który jest inny aniżeli raj – mieszkanie Boga. W IV wieku powstawały wyobrażenia Chrystusa Pantokratora, Syna Bożego zasiadającego na kuli jako niebieskim tronie zawieszonym w chmurach, aby podkreślić, że miejsce boskie nie jest rajem zbawionych ani jakimkolwiek miejscem, które najpierw widział człowiek.

Najwcześniejszym takim modelem w monumentalnym malarstwie absydowym są mozaiki w mauzoleum Konstancji datowane na około 354 rok (wtedy sprowadzono ciało Konstancji z Bitynii do Rzymu)¹⁸. Mozaiki w mauzoleum Konstancji stanowią syntezę tradycji raju pogańskiego i raju zbawienia chrze-

18 Mozaiki zachowują ślady zmian w wyniku restauracji i konserwacji (zob. W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1967, s. 69–72; por. G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, Roma 1987, vol. 1, s. 35–37. *La pittura medievale...*, dz. cyt.).

ścijańskiego¹⁹. W niezachowanej kopule mauzoleum, w tamburze, był krajobraz morski, sceny ze Starego i Nowego Testamentu, ornamentyka kandelabrowa i roślinna. W absydzie północnej jest zachowana scena *Traditio clavium* (Mt 16, 19), zaczerpnięta z programu z sarkofagów²⁰. Na mozaice w apsydioli południowej Chrystus zjawia się na chmurach jako dawca pokoju, jak wskazuje inskrypcja na rotulusie: *Dominus pacem dat*²¹. W harmonijnej, wydawałoby się, ujednocionej kompozycji nieba wyraźnie wydzielono pasowe warstwy, niczym stopnie wyznaczające odrębne miejsca dla postaci apostołów, drzew palmowych, prostej architektury, nawiązującej do scen pasterskich. Odrębnym miejscem jest wzgórze z postacią Chrystusa i czterema rzekami rajsłkimi u stóp Zbawiciela. Implikacje raju ziemskiego asymiluje łąka jako wąty pas gruntu dla postaci i rzeczy. Chrystus jest na tle nieba i chmur podświetlonych różowopurpurowymi odbłaskami światła, jest źródłem światła. Insynuacje raju ziemskiego zachowują drzewa palmowe i miniaturowe formy architektury w formie pasterskich szałasów, które są zapowiedzią późniejszych kompozycji miast, Betelem i Jeruzalem, ukazywanych w sztuce. Od szałasów do murów i bram miast zawiera się głęboła refleksja dziejów historii ludzkości, które przekazuje plastyka wczesnego średniowiecza.

Absydy w mauzoleum Konstancji ukazują wizje raju i nieba odmienne od tych na sklepieniu nawy obiegającej centralną część mauzoleum. Tutaj ukazano bogactwo zmysłowej przyrody: drzewa liściaste, pinie, drzewa owocowe: grusze, jabłonie, cytrynowce, są ptaki: gołębie, bażanty, kuropatwy, dudki, sokoły, są również przedmioty: czarki, kratery, *oinochoe*, rogi obfitości. Wprowadzają świat ziemskiego dostatku i obfitości, rajsłkiego bogactwa ziemskiego²². Na sklepieniu są ukazane sceny narracyjne, np. zbiór winnych gron, tłoczenie wina, nawiązujące do idei dionizyjskich, przejętych w chrześcijaństwie. Raj obfitości zmysłowej przeciwstawia się rzeczywistości duchowej w absydach bocznych.

Niebo — kula. Chrystus siedzący na kuli

Jak to ukazują mozaiki mauzoleum, kula stała się prototypem wyobrażeń nieba jako „mieszkania” Boga. Pitagorejska figura idealna symbolizowała nieskoń-

19 *La pittura medievale...*, dz. cyt., s. 54 nn.

20 *La pittura medievale...*, dz. cyt., s. 81.

21 S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Milano 2002, s. 30.

22 *La pittura medievale...*, dz. cyt., s. 62.

czoność, piękno i przymioty bogów: doskonałość, chwałę, nieśmiertelność bez początku i bez końca. Kulę, krąg przyjęto jako tron Boga Najwyższego w niebie. Te najwcześniejsze wyobrażenia nieba na mozaice w mauzoleum Konstancji rozwinęto w następnym stuleciu, w czasach papieża Leona Wielkiego (440–460)²³. Uderzające jest śmiałe nowatorstwo artystyczne kompozycji²⁴. Odmienna jest wizja ziemi – raj u ziemskiego. Posłużono się pasowym układem barw. Iluzje trójwymiarowości zastąpiono układem horyzontalnym, barwne warstwy piętrzą się jedna nad drugą niczym tarasy w wyobraźni Dantego. Imitują grunt, ubitą ziemię, zielone pastwiska z kwiatami, pasemka strumyków. Powyżej, samą konchę wypełniają błękitne i złote tessery. Te wskazują jednoznacznie na odrębną wizję, niematerialną, wizję wieczności boskiej. Rezygnacja z iluzji według wzoru antycznych krajobrazów była świadoma i celowa i ze wszech miar – nowoczesna. Trzeba było ukazać wiernym zupełnie nowe rozumienie raj u jako rzeczywistości duchowej, która jednak nie jest identyczna z Bogiem. Do Boga jest podobna, ale nie tożsama. Raj stworzony przez Boga był światem ducha – boskiego tchnienia, jest dziełem Boga, a Bóg jest nieskończonością i wiecznością, jest w niebie.

Język biblijny w wersjach greckiej i łacińskiej oddaje niuanse rozumienia wieczności przez metonimie, symbole zróżnicowanych znaczeń wieczności i Boga. Figuralne odwzorowania ziemi i raj u w starożytnym malarstwie rzymskim nie były adekwatne z rozumieniem raj u biblijnego ani tym bardziej chrześcijańskim rozumieniem nieba – wieczności²⁵. Pobrzmiwały jedynie wątle nawiązania do *locus amoenus*: łąka pełna kwiatów, owce na pastwisku, niskie krzewy, szafasy pasterskie. W religii chrześcijańskiej istotą spotkania człowieka z Bogiem był raj, w którym człowiek został stworzony „na obraz i podobieństwo”. Następny raj ma nadejść wraz z paruzją Chrystusa, rozumianą jako powrót Zbawiciela na ziemię. Pozostawał problem odwzorowania ziemi, która miała być „ziemią nową”.

Obrazowanie tych trudnych prawd wiary wymagało od artystów, a przede wszystkim inicjatorów i fundatorów kompozycji kościelnych, odnalezienia nowego języka przekazu, syntonii rzeczy zmysłowych znanych w przekazie an-

23 *La pittura medievale...*, dz. cyt., s. 33.

24 M. S. Bunim, *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, New York 1940; E. Panořsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, [w:] M. S. Bunim, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von H. Oberer, E. Verheyen, Berlin 1974, s. 99–167.

25 U. M. Mazurczak, *Krajobraz idealny, krajobraz realny. Antropologia krajobrazu zdarzeń i przyrody malarstwa włoskiego końca XIII i I połowy wieku XIV*, [w:] *Miraże natury i architektury. Prace naukowe dedykowane profesorowi Tadeuszowi Bernatowiczowi*, red. A. Barczyk, P. Gryglewski, Łódź 2021, s. 373–409.

tycznym z nowym ich rozumieniem w kontekście religijnym i filozoficznym. Kompozycje poddane ustopniowaniu, od najniższych warstw ziemi do szczytu konchy wypełnionej błękitną lub złotą mozaiką, były adekwatnym medium nowego nauczania Kościoła. Unaoczniały stopniowe przechodzenie z ziemi do życia wiecznego z Bogiem. Artyści posłużyli się formami nowej figuracji, dwuwymiarowej płaszczyzny, aby unaocnić istotę życia duchowego, które jest długim procesem, a nie spełnionym nagłym zdarzeniem.

Absydy kościołów w kształcie konchy, półkopyły w swoim centralnym znaczeniu liturgicznym stanowiły istotny konstrukt materialnego podłoża architektonicznego, na bazie którego można było uzyskać z barwnych tesser wizje: rajy ziemskiego, rajy paruzji i wieczności Boga. W ustopniowanych tarasach święci przewodnicy Piotr i Paweł prowadzą do Chrystusa swoich podopiecznych. Miejsce, w którym zjawia się Zbawiciel, nie mogło być identyczne z ziemskim rajem i tak konsekwentnie ukazywano.

Percepcja mozaik powstałych w rzymskich absydach była nierozłączna z czytаныmi i słyszаныmi tekstami liturgicznymi, biblijnymi, modlitwą i śpiewem spełnianych w znacznej części nabożeństw, w postawie stojącej, co potwierdzało współuczestnictwo wiernych z postaciami ukazаныmi na obrazach mozaikowych. Postawa siedząca przysługiwała jedynie osobom Boskim. Kontemplacja obrazu nie była autonomiczna i niezależna od liturgii ani od modlitewnego zaangażowania wiernych, zwłaszcza czytania i śpiewu Psalmów, które opisują piękno Boga na niebiosach. Przestrzeń sakralną od dziedzińca, narteksu, nawy głównej i bocznych, zwłaszcza w prezbiterium, ożywiały migotliwe obrazy postaci świętych lub zdarzeń, które harmonizowały z całym wnętrzem, nadając mu dynamiczną atmosferę wspomagającą doświadczenie duchowego dochodzenia, wędrowania „ku”, wznoszenia się „do”. Dynamika głosu, barwa obrazu, intensywna woń kadzidła, migotliwość świec i lampek były obrazem duchowości, która nie jest unieruchomioną statyką pozbawioną życia. Mozaiki unaoczniały rzeczywistość duchową, która jest nieustannym pulsowaniem, ruchem w drodze, tym samym jest pełnią życia. Przywodzi na myśl Pieśń VI Raju:

W zadowoleniu nasza rozkosz leży.
Tu sprawiedliwość tęsknotę łagodzi
I tak do pełna zaspokaja wolę,
że jej myśl żadna zdrożna nie odwodzi.
Śpiew słodki w dźwięków powstaje zespole (Raj, Pieśń VI, 120–124).

Wnętrza bazylik oddziaływały całkowicie odmiennym rytmem, światłem, barwą niż przestrzeń realna, poza murami przestrzeni sakralnej. Rozpatrywany przez historyków sztuki problem „realizmu” w mozaikach wczesnochrześcijańskich (w nawiązaniu do wyobrażeń antycznych) jest pytaniem o konwencję stylistyczną. Ideą jednak było doświadczenie duchowe, stałe poszukiwanie istoty Transcendencji. Wymagało to „widzenia” ponad to, co zmysłowe. Ziemia raju, do którego przybywa Chrystus w paruzji, w swoim drugim przyjsciu, nie jest kopią raju Adama i Ewy, ani wiecznością Boga. Artyści dążyli, by odzwierciedlić rzeczywistość nową – eschatologiczną, choć nawiązującą do zielonych pastwisk, łąk, kwiatów, krzewów i rzek.

Średniowieczna percepcja mozaik rzymskich tym głębiej była przeżywana, im bardziej ożywiała ją pamięć historii, dodajmy, przeżywanej głęboko w V wieku, a szczególnie w roku 1000, i w każdym następnym stuleciu. Rzym był Miastem Świętym, abrewiacją świętego Jeruzalem. Programy absydowe powstałe w XIII i XIV wieku, czyli w czasach Dantego, we Włoszech i w całej Europie łacińskiej (w dużym stopniu także greckiej) wywodziły się z mozaikowych pierwowzorów z V–IX wieku. Ich percepcja, odczytywanie i rozumienie nie mogło się zmienić, bo niezmiennie było słowo biblijne, liturgiczne, sakramentalne. Pogłębiona była natomiast wiedza historyczna o Kościele, państwie i wierze. Szczególnie ożywione w czasach Dantego było niezmiennie pytanie o cel życia, o wieczność i szczęśliwość życia z Bogiem, o credo świętych obcowania. Pozostawały one niezmiennie, jak niezmiennie było rozumienie sensu greckiej litery „I”, joty, utrwalanej na powiewających płaszczach apostołów mozaik rzymskich z V i VIII wieku.

Życie wieczne to „wędrowanie” do nieba podobnego do smugi światła w barwach jutrzeńki. Chrystusa siedzącego na kuli w majestatycznej okazałości ukazano na mozaice kościoła San Vitale w Rawennie, w baptysterium San Giovanni in Fonte w Neapolu, w scenie *Traditio legis*. W niezliczonych kompozycjach średniowiecznych fresków w malarstwie miniaturowym i tablicowym figurą nieba była kula, która stanowiła zarazem tron i podnózek.

Raj—Niebo—Miasto Święte

Niebo wyobrażane na mozaikach wczesnego chrześcijaństwa to również Miasto Święte, niebieskie Jeruzalem, Miasto Królewskie z jego dziedzicami i braćmi. Króla na tronie ukazywały już najwcześniejsze, niezachowane mozaiki

w absydzie bazyliki św. Piotra na Watykanie²⁶. Zachowaną w rysunku absydę z czasów papieża Innocentego III (1198–1216) podziwiał Dante, podobnie jak absydę spalonego w roku 1823 kościoła św. Pawła za murami, znaną z cyklu akwarel Kodeksu Barberini (Bibl. Vat., Barberini, lat. 4406).

Zachowana mozaika w absydzie kościoła Santa Pudenziana prezentuje w pełni rozwiniętą koncepcję nieba jako Miasta Bożego. Ponad panoramą miasta unosi się na niebie krzyż z drogocennych kamieni, otoczony czterema istotami apokaliptycznymi. Mozaiki powstały za pontyfikatu papieża Innocentego I (403–417). Miasto jest wizją Miasta Bożego opisanego w *De civitate Dei* św. Augustyna²⁷. Miasto Jeruzalem w swoich fragmentach przypomina rzymskie budowle o charakterze memorialnym. Ich eschatologiczny sens potwierdza złoty, wysadzany gemmami krzyż, *crux gemmata*, unoszący się na niebie w otoczeniu istot apokaliptycznych. Mozaika jest unaocznieniem chrześcijańskiej wiary w życie wieczne, do którego prowadzą *Ecclesia ex gentibus* i *Ecclesia ex circumcissione* ukazane jako kobiece alegorie wznoszące się ponad głowami apostołów²⁸. Niebo jest wizją auli cesarskiej, w której zasiada na tronie Zbawiciel otoczony apostołami. Mozaikowa technika, natura małych tesserae, barwnych i złotych, układanych nieco pod kątem, oddała efekt dynamiki stale rozbłyaskujących ogników światła, imitujący światło boskie. To częsta metafora niebiańskiego piękna u Dantego. Wizja raju, paruzji i nieba jest całkowicie nowa w kompozycji i treści. Ukazuje znany fenomen epifanii zwycięskiego cesarza zjawiającego się z impetem chwały wśród ludu.

Odpowiedź na pytanie o raj – niebo sięga nowych związków semantycznych, które nie posługują się pogańskimi inspiracjami pasterskich *locus amoenus*. Wizja nieba na mozaice absydy Santa Pudenziana nie jest również efektywnym, zapierającym dech zjawiskiem kosmicznym. Mozaika zawiera korzenie myślenia i świadomość historii, którą wnoszą teksty św. Augustyna *De civitate Dei* i 14 homilii Orygenesza na temat prorocstwa Ezechiela. Na sarkofagach

26 Znana z rysunku Albumu Grimaldi absyda z czasów papieża Innocentego III, Biblioteka Watykańska (za: S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt., s. 92). Apostolska sukcesja Grobu św. Piotra na Watykanie znana była w czasach wczesnego chrześcijaństwa i pogłębiona w czasach Dantego. E. Kirschbaum, *Die Graeber der Apostelfürsten: St Peter und St. Paul in Rom*, Leipzig 1973, s. 95 nn.

27 E. Kirschbaum, *Die Graeber der Apostelfürsten...*, dz. cyt., s. 76. Obszerną analizę historyczną i ikonograficzną zob. w: *La pittura medievale...*, dz. cyt., s. 41, 54–57 nn.

28 C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960. Personifikacje są również interpretowane jako święte męczennice, córki senatora Pudensa, Pudencjana i Prakseda (zob. S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt., s. 76, 120–122).

rzymskich pogłębiło znaczenie Chrystusa jako nauczyciela i filozofa w raju niebieskim jako mieście²⁹.

Dla Dantego, podobnie jak dla ówczesnych wiernych, Rzym to miasto szczególne, figura niebieskiego Jeruzalem. Asymilowało czasy pogańskie z chrześcijańskimi w określonym porządku dziejów ludzkich. Jeruzalem nie było ani abstrakcją, ani geometryczną kosmologią, ani intelektualną konfiguracją. Rzym był figurą nowego Jeruzalem. Rozumienie i wyobrażenie nieba związane z osobą władzy najwyższej na wzór imperialnej, której synonimy to: moc, majestat, chwała i królestwo. Władza wymagała przestrzeni miasta rozumianego jako państwo, a państwo jako imperium³⁰. W topografii Rzymu władze symbolizowały dwa wzgórza: Kapitol, wzgórze imperatorów i mitologicznej genezy, oraz Watykan, wzgórze męczeństwa św. Piotra i władzy pierwszego biskupa Rzymu. W tej przestrzeni trwał od początku IV wieku sojusz między cesarstwem rzymskim na Kapitolu a Kościołem św. Piotra na Watykanie³¹.

W obrazowaniu nieba kumulowały się problemy miejsca panowania Boga. Pierwotną świetlistość wzbogacono o figury miasta, zwłaszcza bramy i mury według przepowiedni Izajasza: „Murom twoim nadasz miano »Ocalenie« a bramom twoim »Chwała«” (Iz 60, 18). Otwarte bramy były znakiem bezpieczeństwa mieszkańców i napływu bogactwa materialnego. W drugiej pieśni dziękczynnej ten prorok wysławia chwałę Boga: „Miasto mamy potężne; On jako środek ocalenia sprawił mury i przedmurze. Otwórzcie bramy!” (Iz 26, 1). Pełny opis nieba jako miasta Bożego przekazał św. Jan w Apokalipsie (Ap 21). Jej tekst jest podstawą kompozycji mozaikowych, w których wizja nieba jest nowym stworzeniem – Niebieskim Jeruzalem. Poszukiwanie analogii Jeruzalem – Rzym opierało się na początku Kościoła, na grobach męczenników, tych, którzy obmyli swe szaty w Krwi Baranka. Historię Rzymu czasów pierwszych chrześcijan odczytywano z zapałem w średniowieczu, powracając do jego początków, odświeżając zarówno fakty historyczne, jak i przekazy legendarne.

29 M. Buchsel, *Das Christusporträt am Scheideweg des Ikonoklastenstreits im 8. und 9. Jahrhundert*, „Stadel Jahrbuch” 11 (1990), s. 7–52; *La pittura medievale...*, dz. cyt., s. 120.

30 F. Marazzi, *Rome in Transition Economic and political Change in the Fourth and Fifth Centuries* [w:] *Early medieval Rome and the Christian West. Essays in Honour of Donald A. Bullough*, ed. J. M. H. Smith, Leiden–Boston 2000. Szczegółowo rozwija to zagadnienie A. Frascetti, *Vom Kapitol zur Peterskirche. Aspekte der römischen Stadtlandschaft in der Spätantike*, [w:] S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt., s. 11–24; D. Iogna-Prat, *Ecclesia/Christianitas. Identité universelle et identité religieuse*, [w:] *Religiosità e civiltà. Identità delle forme religiose (secoli X–XIV). Atti del convegno internazionale, Brescia, 9–11 settembre 2009*, a cura di G. Andenna, indeks E. Filippini, Milano 2011, s. 193–210.

31 W. Müller, *Die Heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel*, Stuttgart 1961, s. 85–127; H. Köhren-Jansen, *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsschichte*, Worms am Rhein 1998, s. 58 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 8).

Według legendy zachowywanej w Rzymie, *Domine, Quo Vadis*, Chrystus powrócił do Rzymu, aby się tutaj pozwolić ukrzyżować po raz drugi, co wskazał papież Innocenty III. Zgodnie z wiarą Rzymian Rzym naznaczony został przez Boga jako *caput mundi, caput ecclesiae*³².

Niebagatelną rolę odgrywała mozaika absydy w kościele św. Piotra na Watykanie datowana na czas po śmierci Konstantyna Wielkiego, czyli po 337 roku. Mozaika miałyby powstać w latach 342–344³³. Oddziaływała ona jako pierwowzór dla całego średniowiecza łacińskiego. Dante tę mozaikę również widział, była to pierwsza w ikonografii chrześcijańskiej apoteoza miasta jako nieba i jako *civitas*. Wyprzedzała o niespełna sto lat zachowaną do dzisiaj wspomnianą mozaikę z Santa Pudenziana, z apoteozą miasta jako nieba. Zachowane mozaiki z połowy IV i początku VIII wieku, w swojej naturze barwy, złota, w całym bogactwie migotliwych tesser, dynamicznie zmieniających kształt rzeczy, posługują się nowym językiem obrazowania. Figury, zamiast scalających rzeczy konturów, które zamykają fizyczne wolumeny, tutaj promieniują światłem, blaskiem, który załamuje i rozprasza ich zmysłowe kształty. Metafora Dantego „smugi światła”, promienistego, pulsującego, oddaje istotę wyobrażenia świata duchowego i mistycznego. Światło stało się synonimem siły boskiej i harmonijnego, nieustającego, wiecznego ruchu przenikających się kręgów, które zawładnęły wizję zarówno postaci, jak i nieba.

Tarasowe uskoki ziemi, łąki, wody, rzeki ujęte w nikłych pasemkach, implikują wspomnienie raju ziemskiego z postaciami ludzkimi, z przyrodą i fragmentami architektury. Do nieba prowadzą piramidalnie uformowane chmury unoszące Chrystusa. W dojrzałej syntezie znanych modeli raju – nieba prezentuje się absyda kościoła świętych Kosmy i Damiana, na Forum Romanum, wybudowanego w latach 526–530 z fundacji papieża Feliksa IV (il. 1). Fundatora ukazano w absydzie z modelem kościoła na tle palmy z feniksem siedzącym na gałęzi. Drzewo i ptak życia obrazują raj ziemski. Bazylika upamiętnia kult świętych męczenników w Rzymie w początkach VI wieku. Kościół, a szczególnie kompozycja absydy stała się wzorem dla absyd późniejszych kościołów fundacji papieża Paschalisa I – św. Praksedy i św. Cecylii³⁴.

Struktura plastyczna jest przemyślana. Święci męczennicy odziani są w białe tuniki i płaszcze, unoszone delikatnym powiewem sugerującym obecność Ducha Świętego. Męczennicy „wędrują” do Chrystusa, prowadzeni przez swoich

32 W. Müller, *Die Heilige Stadt...*, dz. cyt., s. 110 nn.; M. Guarducci, *Gli avori erculei della cattedra di San Pietro. Elementi nuovi*, Roma 1977, s. 117–253 (Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 8, 21, 3).

33 S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt., s. 77.

34 S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt. s. 77.

przewodników – św. Piotra i Pawła z prawej i z lewej strony konchy. Na ich obliczach odbija się poświata błękitu nieba, osnuwa policzki i dłonie. Niebiańskie światło naznaczyło swoją obecność na ludzkiej karnacji barwą złamanej szarości. Ten przemyślany zabieg artystyczny sugeruje ideę przemiany ciała świętych, którzy znaleźli się w wyższych partiach ponad ziemią, ale nie osiągnęli światłości wiecznej. Dante sytuował to miejsce z „górami czyścową” (Raj, Pieśń I). Święci zachowują naturę ludzkiej cielesności, jednocześnie otacza ich blask światła niebiańskiego, pozostawiającego ślady barwy błękitnej. Owładanie postaci światłem i cieniem wskazuje, że nie otrzymali jeszcze ciała nowego, duchowego. Cień odbitego błękitu nieba na twarzach i stopach postaci oddał efekt ruchu, dochodzenia „ku”, co jest przeciwieństwem stanu znieruchomienia *constans*. Ten artystyczny zabieg odbicia nieba na ziemi i na ciałach świętych oddaje odrębność sfer wznoszących się ku niebu. Sfery te wyznaczają postaciom kierunek dojścia do Chrystusa, jednocześnie nie określają ani stanu posiadania, ani odrębnej izolacji.

Włoscy artyści stosowali błękitne nieba w malarstwie freskowym i miniaturowym w ciągu całego średniowiecza, podczas gdy na obszarze bizantyńskim stosowano nieba złote. Pojawiały się również w Italii zarówno na mozaikach i freskach, jak i w nazwie np. kościoła np. San Pietro in Ciel d’Oro w Pawi. Złoto nie rzuca cienia, jest absolutną kwintesencją światła Bożego. Złote szaty Chrystusa, tunika i płaszcz z purpurowymi *clavi*, były źródłem światła dla różowopurpurowych tonacji chmur na ciemnobłękitnym niebie.

Wędrowiec i jego przewodnik w drodze do raj, do nieba

Postaci ukazane w absydzie kościoła Kosmy i Damiana zachowują cechy indywidualne w fizjonomiach św. Pawła i św. Piotra. Jednocześnie osnute błękitem stają się postaciami poddanymi transformacji. Energiczne nakierowanie postaci do Chrystusa w niebie nawiązuje do słów św. Pawła: „bieg swój ukończyłem”. Święci Piotr i Paweł są przewodnikami świętych męczenników w ich drodze, „biegu” do nieba. W tej kompozycji zobrazowano ideę przewodnika, który w religijności chrześcijańskiej wyrósł z funkcji patrona, nauczyciela, pośrednika, protektora. Takie funkcje ukazywała sztuka wczesnego chrześcijaństwa w wyobrażeniach sarkofagowych. Patron – przewodnik stał się figurą zarówno postaci świętych, jak i żyjących fundatorów, czasem nawet anonimowych obserwatorów zdarzeń. Różnice znaczeniowe, jakie między wymienionymi po-

staciovymi niewątpliwie istniały, wyznaczały konteksty treściowe ukazanych zdarzeń.

Człowiek – pielgrzym znany był w obrazach całego średniowiecza, w czasach intensywnych pielgrzymek do grobów i miejsc świętych, zwłaszcza do Rzymu i Santiago de Compostela. Zarówno wędrowiec, jak i jego przewodnik byli obdarzeni łaską Boga, która uzdalniała do wędrowania i poszukiwania. Trzeba było także łaski przyjęcia daru bycia prowadzonym. Pielgrzymem jest Dante jako „nowy Eneasza”³⁵. Pielgrzymuje po zaświatach, prowadzony przez swoich przewodników. Wergiliusz, Bernard z Clairvaux i Beatrycze doprowadzają go do nieba, celu wędrówki.

W środowisku patrystycznym i benedyktyńskim fizyczne wędrowanie poprzedzała wędrówka duchowa sformułowana w przewodniej myśli benedyktyńskiej – *quaerere Deum*. Motywy przewodnik – mistrz – nauczyciel – protektor wraz z odcieniami znaczeniowymi rozwinęła cała sztuka średniowieczna. Genezę odnajdujemy w mozaikach rzymskich, między innymi w omawianej absydzie kościoła. Przewodnicy, np. święci Piotr i Paweł, obejmują ramieniem świętych męczenników, ochraniają ich w drodze do celu – do Chrystusa w niebie. W analogicznym geście ukazany jest Chrystus ze św. Menasem na ikonie z Bawit z VI wieku (obecnie Paryż, Luwr). Na mozaice rzymskiej w orszaku świętych uczestniczą fundator papież Feliks IV z prawej strony i św. Teodor, męczennik służący w armii cesarza Maksymiliana w Azji Mniejszej. Poniżej, na osi z Chrystusem umieszczony został Baranek Boży na wzgórzu, z którego wypływają cztery rzeki rajske. To odległe już echo bukolicznych scen pastoralnych przyjęło nowe znaczenie. Szereg owiec zdążających do Baranka ma sens eschatologiczny, to wierni Kościoła podążający do jego źródła.

Raj ziemski ma strukturę tarasów: ziemi, rzeki, jest oddzielony od ciemnego błękitu nieba jako głębi i nieskończoności. Raj niebieski – niebo to odrębne sfery, ale można do nich podążać. Niebo jest światłem, które ma moc promieniowania i unoszenia Chrystusa. Postaci i rzeczy w raju natomiast zachowują cechy zmysłowe, adekwatne do materii ziemskiej. Cieleśność postaci ma cechy fizyczne i zmysłowe. Rzucają cień, bowiem posiadają materialną, fizyczną właściwość. Jednocześnie białe szaty dematerializują ich cieleśne wolumeny. Mienią się tonacjami odbitych refleksów błękitu nieba. Niebo, oddzielone od raju ziemskiego, emanuje nań swoim światłem. Owej transgresji jest poddany również świat przyrody. Rośliny, kwiaty, krzewy zachowują swoje cechy botaniczne, ale zostały znacznie pomniejszone i skarłowaciałe. Na zminiaturyzowanych kopcach umieszczono równie zminiaturyzowane budynki „widziane z góry”.

35 M. Maślanka-Soro, *Antyczna tradycja epicka u Dantego*, Kraków 2015, s. 188 nn.

Kompozycja z kościoła Kosmy i Damiana zadziwia jako pierwowzór obrazowania człowieka w drodze do nieba. Ukazuje wędrowkę do nieba wielu różnych świętych pod przewodnictwem apostołów jako *auctoritas* Kościoła. Obrazy te podejmowano w różnych wariantach w ubogaconej formie i barwach. Wprowadzono nowych świętych jako wędrowców i jako przewodników. Cel pozostawał ten sam: dojdziecie do nowego rajy i do nieba Boga Ojca. Swoiste „przeludnienie” cechuje także raj Dantego.

Sto lat później powstały mozaiki w absydzie kościoła św. Agnieszki w Rzymie, datowane na około 625 roku. Ukazują Świętą w samym centrum konchy absydy, stojącą między papieżami Honoriuszem (625–628) i Symmachusem (498–514). Święta męczennica z czasów Dioklecjana należała do najbardziej czczonych w Rzymie. Jej imię łączono z personifikacją czystości: *agnes*, gr. *hagnes* – czysta, od łac. *agnus* – baranek. Agnieszkę ukazano jako młodą, piękną rzymiankę o regularnych rysach, delikatnej, dziewczęcej urodzie i smukłych dłoniach. Jej urodę opisał Prudencjusz w swoim hymnie ku czci Świętej³⁶ (il. 2).

Odziana jest w uroczyste, ceremonialne szaty typu *loros* z kosztownej materii, złota i purpury, zdobione szlachetnymi kamieniami. Nawiązują do ubioru *basilissy* dworu bizantyńskiego. Nie jest to zwyczajowy ubiór, lecz szaty. Zostały nałożone na jej ciało, przez co całkowicie je dematerializują, czynią z materii fizycznej ciała ludzkiego ciało przemienione – duchowe³⁷. W piśmiennictwie i poetyce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej święci porównywani byli do „żywych kamieni, wybranych przez Boga”. W analogicznych metaforach opisywano zmartwychwstałe ciało Chrystusa. Orygenes i Klemens na podstawie Listu św. Piotra (1 Pt 2, 4–5) porównywali ciało Zbawiciela do szlachetnych kamieni świętego Jeruzalem³⁸.

Znamienne jest, że postaci umieszczono na samej granicy wąskiego pasa zielonego pastwiska, jakby na brzegu. Tutaj stoją papież Honoriusz z modelem świątyni, św. Agnieszka i papież Symmachus z księgą³⁹. Honoriusz, jako osoba żyjąca w czasach powstania mozaiki, jest ukazany bez nimbu. Głowę Świętej

36 Najstarszym opisem męczeństwa są teksty św. Ambrożego *De virginibus* z lat 375–377. Autor wskazuje na piękno twarzy świętej męczennicy, w rozwiniętych wersach poetyckich opiewa urodę Agnieszki (Aureliusz Prudencjusz Klemens, *Wieńce męczeńskie*, tłum. M. Brożek, oprac. M. Starowieyski, Kraków 2006).

37 M. G. Houston, *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume and decoration*, London 1977, s. 145. Autorka porównuje szaty św. Agnieszki do szat kapłańskich.

38 U. M. Mazurczak, *Cielesność człowieka...*, dz. cyt., s. 141–191.

39 Walter Oakeshott rozpoznaje Symmachusa (W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom...*, dz. cyt., s. 159), a Serena Romano i Maria Andaloro określają postać jako nieznanego papieża (S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt., s. 23). Portrety papieży stanowią w badaniach sztuki średniowiecznej problem ważny i rozwinięty w swoich zagadnieniach historycznych. W tym miejscu nie podejmujemy syntetycznej analizy wizerunków i portretów papieskich w wymienianych mozaikach.

i jej twarz rozjaśniają rumieńce, na policzkach odbija się blask raju niebieskiego. Niebo jako namiot Boga uwidacznia dłoń Boga z wieńcem niebiańskim dla św. Agnieszki. Niebo jest namiotem Boga według słów Izajasza: „On rozciągnął niebiosą jak tkaninę i rozpiął je jak namiot mieszkalny” (Iz 40, 22). Agnieszka pomimo centralnego usytuowania również insynuuje swoim ruchem kierunek w drodze do nieba, co potwierdza układ jej stóp. Święta otrzymała rolę przewodnika papieży Honoriusza i Symmachusa.

Świętą Agnieszkę ukazywano również w innych kościołach rzymskich, np. w absydzie kościoła św. Marka, stoi obok św. Agapity, jej twarz wymownie podkreśla cielesność przemienioną, niebiańską. Schematyzm ciała zmysłowego wskazuje na transformację duchową. Podobny wygląd ma twarz św. Agnieszki z Sancta Sanctorum z XII wieku, gdzie ukazana jest na sklepieniu obok twarzy Chrystusa, ze św. Mikołajem, Szczepanem, Wawrzyńcem.

Obrazowym unaocznieniem sensu nieba jest nie tylko implikacja miejsca, lecz także wspólnota świętych wraz z Bogiem. Przykładami są mozaiki w kościołach: Santa Maria in Dominica (około 818 roku), św. Praksedy (1 ćwierć IX wieku), św. Cecylii (ostatnia ćwierć IX wieku), powstałych w czasach papieża Paschalisa I. Kościół jako fizyczna przestrzeń staje się obrazem niebieskiego Jeruzalem, świętym miastem, w którym egzystuje wspólnota świętych i żyjących, wyeksponowana na mozaice absydy kościoła Santa Maria in Dominica. Wspólnotę świętych stanowi niezliczona grupa aniołów otaczających tron Maryi z Dzieciątkiem. W pierwszym szeregu postaci są rozpoznawane jako indywidualne portrety, natomiast tłum aniołów jest zaznaczony skrawkami błękitnych nimbów, jako istot duchowych. Na podnóżku tronu Maryi klęczy papież Paschalis I w białej albie i złotym ornacie, z kwadratowym nimbem wokół głowy. Zaznaczono w ten sposób jego życie w czasie powstawania mozaiki. Ubiór liturgiczny jest racją jego obecności w absydzie, miejscu liturgii eucharystycznej⁴⁰. Dotyk stopy Maryi przypomina tradycje wyobrażeń imperialnych cesarza na koniu, którego stopy może dotknąć poddany. W kontekście kompozycji przed tronem Maryi ten gest jest wyrazem pokory⁴¹.

Raj wyobrażony jest jako zielona łąka porośła biało-czerwonymi kwiatami symbolizującymi cnoty: miłość i czystość. Na łuku tęczowym powtórzono kompozycję łąki z białymi liliami, nad którą unosi się Chrystus w złotym medalionie. Ponad rajem ziemskim unoszą się apostołowie w uformowanej

Klasyczną rozprawą jest studium G. B. Ladner, *I ritratti dei papi nell'antichità e nel medioevo*, t. 1: *Dalle origini fino alla fine della lotta per le investiture*, Città del Vaticano 1941.

40 W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom...*, dz. cyt., s. 215.

41 S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter...*, dz. cyt., s. 140.

procesji, prowadzonej przez aniołów do Chrystusa, do nieba. Ukazana została hierarchia przewodników: jest papież, są apostołowie powyżej ziemi, najwyżej aniołowie. Białe i czerwone kwiaty jako symbole cnót są obrazem heroicznego, ludzkiego zmagania w drodze do świętości, wyrastają na drodze do Boga, wyznaczając kierunek zbawienia. Kompozycja absydy i łuku tęczowego unaoczniała hierarchie postaci i miejsc. Raj ma tarasy wyróżnione kwiatami, niebo natomiast jest błękitem i złotem, światłem Boskim. Nasuwa się analogia z obrazami w pieśni Dantego:

u ogrodu proga,
Który w promieniach Chrystusa zakwita.
Tu rośnie Róża, w której słowo Boga
Ciałem się stało; tu Lilije wonne
Zapachem wiodą, kędy prawa droga (Raj, Pieśń XXIII, 71-75).

Fundator bazylik, inicjator wizji niebiańskich w absydach, papież Paschalis I utrwalił program wystroju w kościele św. Cecylii (męczennicy z 230 roku), której był szczególnym czcicielem. Kompozycja absydy jest kontynuacją tradycji bazylik wcześniej fundowanych przez tego papieża, co nie znaczy, że są to kopie⁴². Szczególne znaczenie tej bazylice nadał papież Marcin V (1281-1285). Zaangażował mistrzów Arnolfa di Cambia i Pietra Cavalliniego, aby unowocześnili wnętrze, a jednocześnie zachowali jego pierwotną tradycję⁴³. Hierarchiczny układ stopni, niczym tarasów raju i nieba, jest adekwatny do hierarchicznego orszaku świętych skierowanych do Chrystusa. Zbawiciela ukazano na chmurach odzianego w złotą tunikę. Po prawej stronie św. Paweł jest przewodnikiem dla św. Agaty i papieża Paschalisa, po lewej stronie św. Piotr prowadzi świętych małżonków Waleriana i Cecylię. W miejscu objawienia się Chrystusa łąka rajska ustąpiła miejsca chmurom. Symetrycznie poniżej jest wzgórze rajskie z czterema rzekami, do których zdąża szereg owiec – symbol wiernych.

Dostrzega się stopniową minimalizację zmysłowego ciała postaci ukazanych w absydach, stają się coraz bardziej mistyczne, odcieleśnione. Funkcję zmysłowego ciała zastępują powiewające szaty. W porównaniu z postaciami z V-VII wieków dawną, postantyczną zmysłowość przejmują barwy: biała, zło-

42 Absydę, zniszczoną przez powódź, odrestaurowano według pierwotnej kompozycji (zob. B. Meli, *La Basilica di S. Cecilia in Trastevere ed i suoi ulteriori ritrovamenti*, [w:] *Roma anno 1300...*, dz. cyt., s. 17-22).

43 M. Pignatti Morano, P. Refice, *Documenti per la storia dei restauri della basilica di S. Cecilia in Trastevere dal Rinascimento agli interventi di Federico Hermann*, [w:] *Roma anno 1300...*, dz. cyt., s. 331-340.

ta, purpurowa, błękitna, które implikują duchowy obraz piękna postaci doprowadzonych do stopni raj⁴⁴.

W IX wieku papieże Paschalis I (817–824), Grzegorz IV (827–844) i Sergiusz II (844–847) wznosili kościoły w celu kontynuowania kultu relikwii świętych, który istniał w Rzymie już od czasów konstantyńskich. Nowe bazyliki były budowane w stylu wczesnochrześcijańskim, do nich nawiązywały również kompozycje mozaikowe w absydach i nawach głównych. Mimo pewnych innowacji stylistycznych i kompozycyjnych utrzymano zasadnicze idee obrazowania wiary w życie wieczne, raj – niebo. Te wyobrażenia legitymizowały historyczną ciągłość Kościoła, który zdołał ugruntować swój autorytet następcy Piotra (*cathedra Petri*) również przez wizualizację istotnych dogmatów. Zachowano także język przekazu wynikający ze związku Biblii z liturgią. Obserwuje się nowe tendencje w wyobrażaniu raju – nieba, na co miały wpływ wyobrażenia powstałe między IV a IX wiekiem.

Pomiędzy wiekami IV a XII tworzyła się historia obrazowania tematów raju – nieba, która nie ma jednoznacznej definicji w Biblii. Także zainteresowania i aspiracje artystów oraz fundatorów miały niebagatelny wpływ na obrazowanie pojęć biblijnych i liturgicznych. Poszukiwania artystycznej wykładni tak istotnych tematów nie były jednocześnie fantastyką. Utrwaliły się obrazy Chrystusa w Paruzji i Maryi Dziewicy *Theotokos*. Sztuka mozaikowa rozwinęła również semantykę dekoracji ściennych zwłaszcza w przestrzeniach międzyokiennych wypełnianych roślinami, kwiatami, drzewami, ptakami, których korelacje z absydami stanowią o jednolitym, przemyślanym programie ikonograficznym wnętrza sakralnego. Wiedza o przekazywanych treściach wiary spletała się sublimacją estetyczną i emocjonalnymi wrażeniami całości wnętrza jako obrazu raju i nieba.

Pierwszoplanowym zadaniem była absyda i łuk tęczyowy ponad nią. Pierwotną, schodkową kompozycję absyd z tarasowym układem pasów zieleni i błękitu, szmaragdu rzeki, ubogacono detalami nawiązującymi do miast: Betlejem i Jerozolimy.

W absydzie głównej kościoła świętych Praksedy i Pudencjany powtórzono kompozycję absydy kościoła Kosmy i Damiana, lecz wizje raju i nieba, życia wiecznego znacznie rozwinęto, co prezentuje również łuk tęczyowy (mimo barokowej przebudowy). Chrystus w złotych szatach unosi się na chmurach. Prawą rękę unosi w geście pozdrowienia władcy, według wzoru starożytnych imperatorów. W lewej dłoni trzyma zamknięty zwój, potwierdzając tym swoją paruzję. Po prawej stronie św. Paweł prowadzi do Chrystusa św. Praksedę,

44 U.M. Mazurczak, *Cielesność człowieka...*, dz. cyt., s. 148–154.

po lewej św. Piotr analogicznie jest przewodnikiem dla jej siostry Pudencjany. Papież Paschalis I w liturgicznych szatach i kwadratowym nimbie unosi model tego przebudowanego kościoła (il. 3). Za nim na palmie przysiadł feniks. Zarówno ptak, jak i drzewo wnoszą utrwaloną już symbolikę odradzania się do życia wiecznego.

Miejsce Chrystusa klarownie wydzielono pasmem chmur znacznie szerszym w stosunku do wcześniejszych pierwowzorów. Chmury na błękitnym niebie rezerwują miejsce wyłącznie dla Chrystusa. Ponad głową Zbawiciela zjawia się ręka Boża ze złotym wieńcem. Wyznacza sferę niedostępną świętym. Uwagę przykuwa rzeka u stóp Chrystusa opisana inskrypcją „Jordan”. Konkretyzacja topograficzna jest konieczna do rozumienia chrztu Chrystusa jako wydarzenia historycznego, ale w tę scenę jest wpisany sens sakramentu chrztu świętego w wierze chrześcijańskiej. Zbawiciel ukazany w chmurach „przekroczył” brzeg rzeki, jest po jej drugiej stronie. Określa to konsekwencje sakramentu chrztu, a nie tylko wydarzenie opisane w Ewangeliach. Wzdłuż brzegu rzeki „idą” w procesyjnym rytmie święci ze swoimi przewodnikami. Rzeka Jordan jest powyżej wzgórza raj, z którego spływają cztery rzeki rajskie. Artysta rozbudował strukturę raj ziemskiego, raj obiecany wraz z przyjściem Chrystusa i nieba – miejsca Boga. Tarasy ziemi, wody, chmur, błękitnego nieba są oddzielone w rozumieniu miejsca, ale łączą je postaci świętych. Na łuku tęczowym z bram Betlejem i Jeruzalem wychodzą starcy apokaliptyczni, kierując się do ołtarza Baranka, otoczonego czterema istotami apokaliptycznymi. Tron, *etimasia*, jest tronem Boga: „A oto w niebie stał tron i na tronie ktoś zasiadł. A zasiadający był podobny z wyglądu do jaspisu i do krwawnika, a tęcza dookoła tronu – podobna z wyglądu do szmaragdu” (Ap 4, 1–3).

Niebo wypełnia niezliczony tłum zbawionych odzianych w białe szaty i prezentujących swoje wieńce męczeństwa. Wspólnotę nieba *communitas coelestis* tworzy również rzesza aniołów i świętych „ze wszystkich ludów i narodów”. Ukazani w najwyższej części absydy stanowią wizję *empireum*. Zbawieni to istoty duchowe, dlatego pozbawieni zostali fizycznych cech indywidualnych fizjonomii, stanowią identyczne twarze duchowe.

Raj—niebo. Zbawieni mieszkańcy

W omawianym kościele zachowano pamięć kultu wielu świętych: siostr tytularnych kościoła Praksedy i Pudencjany, a także Zenona, Jana Chrzciciela,

Agnieszki, Walentyna. W kaplicy św. Zenona, wybudowanej jako miejsce grobu matki papieża Paschalisa I, jej portret z kwadratowym nimbem widnieje między wizerunkami Matki Bożej, Praksedy i Pudencjany. Kaplica nosi nazwę Hortus Paradisus, ogród rajski. Nawiązuje do pierwszego ogrodu stworzonego przez Boga. Wyobrażony został jako małe rabaty łąk z biało-czerwonymi kwiatami, miejsce dla postaci świętych: Piotra, Pawła, Agnieszki, Praksedy i Pudencjany. Święci unoszący się ponad rajską łąką opierają się jednocześnie o złotą płaszczyznę imitującą światłość wiekuistą. Odziani w złote tuniki, unoszą w dłoniach swoje diademy z klejnotów. Tarasy wznoszące się ku niebu implikują rajskie łąki, zaś niebo jest świetlistym *empireum*.

W centralnej części sklepienia ukazany jest Chrystus w mandorli, którą unoszą cztery anioły. Na łuku tęczowym Piotr i Paweł wskazują na tron Boga według słów Psalmu: „I przystąpię do ołtarza Bożego do Boga, który jest moim weselem” (Ps 43, 4). Mandorla z popiersiem Chrystusa na szczycie złotego sklepienia kontrastuje barwą ciemnego błękitu „nocy” z blaskiem złota. Nie jest to tylko artystyczna kwintesencja barw, lecz odwzorowanie kosmicznej harmonii.

Medalion z postacią Chrystusa znany był najwcześniej we wschodniej tradycji obrazowania Zbawiciela w złotnictwie, w miniatorstwie, jak i w malarstwie monumentalnym⁴⁵. Wizerunki imperatorów w clipeusach były rozpowszechnione na monetach i medalach w całym cesarstwie rzymskim. Clipeus z popiersiem Chrystusa na sklepieniu w kaplicy św. Zenona w bazylice św. Prakseydy z 820 roku jest kwintesencją wcześniejszych tego typu wizerunków. Szeregi medalionów z wizerunkami apostołów i portretami papieży umieszczone były w nawie głównej bazylik rzymskich św. Piotra i św. Pawła. Nie zachowały się do naszych czasów, ale znał je Dante. W Pieśni XXIII *Raju* poeta rozwija metafory oddające dynamicznie zmieniające się obrazy, których kształty rozbłyskują w świetle kręgów. Pęd iskier, ruch, kurzawa zacierają kontury rzeczy. W takich zjawiskach świetlnych Dante widzi Beatrycze:

W słońca kurzawie, która przez nią leci (Raj, Pieśń XXIII, 80).
Pooświecanych blaskiem gdzieś z wysoka;
A nie wiem, jakie ognisko je nieci.
O Szczytna Mocy, co kształtem obłoka
Wzniosłaś się w górę, ażeby, zbyt nisko
Pałając, mego nie osłepić oka! (Raj, Pieśń XXIII, 83–87).

45 H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 178–179.

Blask złota i szafiry w medalionie Chrystusa określają w najwyższym kunszcie wizerunek Zbawiciela w złotej tunice i płaszczu, ze zwiniętym zwojem wskazującym na apokalipsę. Aniołowie są istotami duchowymi, ich naturą jest przezroczystość oddana za pomocą barw: bieli, złota, błękitu. Ich gesty wskazują jedynie dotyk clipeusu, a nie obrót obręczy. Koniuszkami palców muskają świetlistą mandorłę, zamiast ją trzymać w dłoniach. Ten styl ukazywania aniołów mocą duchową obracających mandorle utrwaliła sztuka średniowieczna i nowożytna

Niebo — świetlisty krzyż

Jednym z najwcześniejszych, spośród zachowanych, w malarstwie monumentalnym wizerunków Chrystusa w clipeusie w miejscu skrzyżowanych belek krzyża jest kompozycja absydy w kościele Sant'Apollinare in Classe w Rawennie, konsekrowanym w 549 roku⁴⁶ (il. 4). Twarz Chrystusa znajduje potwierdzenie w inskrypcji IXOYC (po grecku – ryba), odnoszącej się do pierwszych liter imienia Jezus Chrystus Boży Syn Zbawca, w dolnej części Salus Mundi (Zbawca Świata), po bokach alfa i omega. Absyda kościoła portowego w Rawennie stanowi sumę doświadczeń i poszukiwań w artystycznym obrazowaniu raj i nieba, świętych, zbawionych, proroków. W absydzie, w której dominuje monumentalny krąg z wpisanym świetlistym krzyżem, wkomponowano również sceny: symboliczną wizję przemienienia na górze Tabor i św. Apolinarego jako oranta modlącego się za swój Kościół. Na samym szczycie absydy jest wizja nieba z *Manus Dei*.

Mozaika jest rezultatem mozolnych przemyśleń, zarówno nowatorstwa, jak i zachowania tradycji, którą przekazał Rzym IV i V wieku. Czym była Rawenna dla naszego poety? Zamieszkał w tym mieście w 1318 roku i tutaj zmarł w 1321 roku⁴⁷. Święty biskup Rawenny Apolinary jako orant jest przewodnikiem wiernych ukazanych w symbolicznych postaciach owiec. Wskazuje na cel życia chrześcijańskiego, na niebo, które było rozwijane w scenicznych obrazach absydowych rzymskich bazylik. Raj ziemski i zarazem raj niebieski są u podstawy konchy, której część środkową wypełnia krzyż na tle gwiazdzistego nieba. Nie jest jednak ono jednoznacznie nieruchomym centrum. Nieruchomym punktem jest Święte Oblicze Chrystusa na skrzyżowanych belkach świetlistego

46 E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008, s. 205–207.

47 M. Maślanka-Soro, *Posłowie*, [w:] Dante Alighieri, *Boska komedia...*, dz. cyt., s. 469.

krzyża. Wokół niego cała kompozycja absydy jest dynamiczną wizją raju ziemskiego, raju niebieskiego i nieba. W swoich półkolistych, barwnych kręgach oddaje iluzję kosmosu wprawionego w nieustanny, wieczny i harmonijny ruch przez pierwszego Poruszyciela. Te wirujące kręgi, niczym wewnętrzne diagramy, wyznaczają postaciom i scenom porządek pulsujący światłem i świetlistymi barwami.

Obwód centralna ciemnoszafirowej tonacji imituje nocne, rozgwieżdżone niebo, wydobywa moc kosmiczną ciał niebieskich. Okrąg nieba swoim obwodem obejmuje krzyż, który mieni się drogocennymi kamieniami. Niebiański krąg rozsuwa chmury, ukazując majestat krzyża. Migocące odbłaskami światła barwne tessery, złote, błękitne, białe, w różnej tonacji zdominował krzyż z obliczem Chrystusa.

Ikonografia całej absydy, analizowana w licznych studiach monograficznych, wykazuje związek wydarzeń ewangelicznych z eschatologią krzyża i Apokalipsą⁴⁸. Św. Apolinary w ubiorze liturgicznym i z gestem oranta potwierdza aktualność liturgii, która realnie i stale dokonuje się przy ołtarzu. Jednocześnie mozaika unaocznia liturgię wieczności. Splecione zostały dzieje biblijne – stworzenie nieba i ziemi, z historią ewangeliczną, z hagiografią i ostatecznie z historią Kościoła⁴⁹. Krzyż ten w dużym stopniu prawdopodobieństwa zainspirował Dantego w Pieśni XV Raju. Tutaj pośród duchów bojowników za wiarę (w niebie Marsa), odnajduje się Dante pielgrzym, tutaj spotyka swojego przodka Cacciaguidę, uczestnika pierwszej wyprawy krzyżowej, tworzą razem figurę krzyża świetlistego, a w jego centrum pojawia się wizerunek Chrystusa*

Krzyż w centrum rozgwieżdżonego nieba absydy rozpowszechnił się na Wschodzie w VI wieku, niemal równoległe z absydą Sant'Apollinare in Classe. Wymienia się absydy kościołów z obszaru syro-mezopotamskiego⁵⁰. Początki odnoszą się do form *labarum Christi*. Wizerunki Chrystusa wpisane w okrąg, jako monogram Chrystusa, rozpowszechniły wyobrażenia rzymskich sarkofagów chrześcijańskich z których najstarszy z analogicznym motywem datowany jest na 340 rok⁵¹.

Krzyże w absydach kościołów mają sens eschatologiczny, w którym synetyzują się: raj ziemski, raj paruzji i niebo, mieszkanie Boga. Jednym z ważnych przykładów jest kaplica w obrębie południowej części murów klasztoru

48 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe: seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Münster 2004 (*Europäische Hochschulschriften*, 23: *Theologie*, 799).

49 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, dz. cyt., s. 78–83.

* Bardzo dziękuję Pani Profesor Marii Maślance-Soro za wskazanie tego porównania.

50 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, dz. cyt., s. 75.

51 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, dz. cyt., s. 75.

na Synaju, pochodząca z początku VI wieku. Na tle nieba ukazany był krzyż wysadzany imitacjami pereł. Również w niszy zachodniej kaplicy synajskiej był umieszczony krzyż na tle złotej mozaiki z pawiami po bokach⁵². Świetliste krzyże wraz z całym kontekstem błękitnego lub złotego tła określa się jako krzyże eschatologiczne. Zatem wspomniana już mozaika z Santa Pudenziana, jest najstarszym zachowanym przykładem nieba otwartego, rozświetlonego świetlistym krzyżem. W tej grupie wymienia się również inne absydy we Włoszech, np. w bazylice świętych Apostołów w Nola z 400 roku, San Eusebio w Vercelli z pierwszej połowy VI wieku⁵³.

Bezpośrednią analogią z Sant'Apollinare in Classe jest absyda w Santo Stefano Rotondo w Rzymie z 650 roku⁵⁴. Istnieje jednak zasadnicza różnica w miejscu utwierdzenia clipeusu z wizerunkiem oblicza Chrystusa. Znalazł się on na samym szczycie krzyża, *crux gemmata*, wypełnia całą wysokość absydy, ponad którą dominuje twarz Zbawiciela. Medalion z obliczem Chrystusa jest nieco poniżej firmamentu z dłonią Boga. Po bokach krzyża stoją święci męczennicy z czasów Dioklecjana – Primus i Felicianus. Stąpają na enigmatycznych obrzeżach linii ziemi⁵⁵. Miriam Bunim wyjaśnia tę zmianę jako wynik formalnych dążeń do eliminowania zmysłowej iluzji przestrzeni trójwymiarowej, które osiągnęły swoje apogeum w miniaturstwie benedyktyńskim schyłku X i na początku XI wieku. Absyda w Santo Stefano Rotondo jest kontynuacją prezentowania rzeczywistości duchowej obrazu w zniwelowanych realiach ziemi. Nowe rozwiązania kompozycyjne są szczególnie istotne w unaocznianiu idei rajy – nieba jako celu życia chrześcijańskiego.

Kompozycje absydowe w Rzymie osadzone były na słowie biblijnym. Język Biblii konstituował obrazy mozaikowe omawianego okresu, w którym jednocześnie żywe były tradycje języka literackiego, sztuk plastycznych i kultury materialnej pogańskiego Rzymu. Pieczołowicie asymilowane były przez uczonych Kościoła zarówno greckiej, jak i łacińskiej kultury religijnej, w tym również języka. Życie po śmierci, zbawienie, raj, szczęśliwość wieczna, sytuowane w rajy i w niebie wymagały nowego *transcriptio* obrazu, który ma przekazać prawdę słowa biblijnego za pomocą nowych instrumentów obrazowania. Nie chodziło już o jednostkowo wybrane rzeczy, symbole, ale o ukazanie nowej rzeczywistości transcendentnej, rzeczywistości duchowej. Wiara nauczała o niebie jako transcendencji niematerialnej, zaś wizja rajy i nieba, mieszkania Boga,

52 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, dz. cyt., s. 75.

53 A. Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe...*, dz. cyt., s. 75.

54 P. Verdier, *La colonne de Colonia Aelia Capitolina et l'imago clipeata du Christ Helios*, „Cahiers Archéologiques” 23 (1974), s. 17–39.

55 P. Verdier, *La colonne de Colonia...*, dz. cyt., s. 35.

przekazywana była środkami zmysłowymi, głosem, słowem i obrazem. Wizja raju – nieba w obrazach była unaocznieniem życia, a nie śmierci.

Prezentowane obrazy w absydach kościołów, w których liturgia jest abrewiacją życia wiecznego, nie były skostniałymi obrazami, lecz odsłoną nowego życia i nowej ziemi, przywróconej przez Chrystusa. Dynamikę tego życia duchowego najlepiej mogły unaocznic mozaiki, których tessery z istoty swojej techniki naśladowały świetlistość, barwną migotliwość, iskrzenie, ponad którymi panuje kosmiczna harmonia i ład. Nie mogły nie fascynować Dantego. Już na samym początku wznoszenia się z góry czyścicowej do raju (Raj, Pieśń I, 1–10) Dante snuje refleksje w prologu Pieśni I Raju na temat tego, że wszechświat jest świadectwem chwały Boga, a światło wyrazem natury Stwórcy zarazem środkiem poznania człowieka. Tajemnice harmonii kosmicznej zawarte są w kolistości, w jedności barw, światła, dźwięku. Wszechświat uporządkowała harmonia i dlatego uczyniła go i pięknym, i wiecznym⁵⁶.

Mozaiki ukazywały zamknięte w okręgach twarze, ich idealne formy kręgów są w harmonii z dziewięcioma kolistymi sferami niebieskimi, które krążą wokół nieruchomej ziemi. Dante znał system ptolemejski, znało go także wczesne i dojrzałe średniowiecze. Najważniejszym wyobrażeniem mozaikowych obrazów jest jednak spotkanie w niebie i wizja Syna Człowieczego. Biblijny przekaz Księgi Daniela jest pełen ognistych płomieni i isker: „Tron Jego był z ognistych płomieni, jego koła – płonący ogień. Strumień ognia się rozlewał i wypływał sprzed Niego” (Dn 7, 9). W Księdze Mądrości znajdujemy porównanie dusz do iskier jaśniejących w niebie: „W dzień nawiedzenia swego zajaśnieją i rozbiegną się jak iskry po ściernisku” (Mdr 3, 7).

Połączenie mistycznych kręgów z ludzkim obliczem najlepiej oddaje ikona. Pod koniec wędrówki w raju Dante doprowadzony jest do kresu, którym jest koło:

Na owym Kole, które z siebie brane,
Zda się promieniem z promienia odbitym,
Teraz oczyma moimi przystanę.
W nim, ale własnym malowany świtem
Zjawił się Twarzy Człecznej Wizerunek...
Żrenice w niego wpoilem z zachwytem (Raj, Pieśń XXXIII, 127–131).

Dante, zafascynowany Florencją, Padwą, Wenecją, doskonale znający Rzym i wiele innych włoskich miast, na koniec życia spoczął w Rawennie, królestwie

56 Komentarz M. Maślanki-Soro w: Dante Alighieri, *Boska komedia...*, dz. cyt., s. 319, 320, przypis 2.

mozaik zarazem najwcześniejszych programów artystycznych unaoczniających chrześcijańską wiarę w niebo i życie wieczne. Poeta obdarowany czułymi, widzącymi oczami, wrażliwością uczuć, głębią mądrości i nieustannym pożądaniami wiedzy kontemplował w zachwyceniu całe bogactwo piękna świata i sztuki, jej różnorodności, maestrii w obrazach. Zapytywał niestrudzenie i w niepewności, a nawet lęku, o ich znaczenia. Stawiał otwarte pytania, czasem nawet natarczywe, nieustannie pozostawione czytelnikowi, aż do XXI wieku. Współczesny, wspaniały człowiek XXI wieku stawia nadal sam sobie analogiczne pytania, mimo dręczących siedmiu stuleci: Pytanie otwarte, podobne temu, jakie postawił niegdyś sobie inny geniusz – Leonardo da Vinci „O Leonardo, dlaczego tak się trudzisz?”, nasuwa się nieustanne pytanie „Dante, dlaczego się tak trudzisz?”⁵⁷. Poeta dał nam odpowiedź w wersach kantyki, będąc dopiero w połowie wędrówki po Raju:

A nie ostygły jeszcze we mnie żary
Całopalenia, gdym miał niewątpliwy
Dowód, że przyjął Bóg me korne dary.
Bo tak szkarłatny, światły nad podziwy
Zalśnił kształt w głębi tęczowego kręga,
Żem wołał „Helios, jakżeś urodziwy!”
Jak owa, która dwa bieguny sprzęga,
Gwiazdami siły różnej świecąc światu,
Niewybadana wiedzą mleczna wstęga,
Tak pośród Marsa pełen majestatu
Znak mi się jawił, złożony w te linie,
Co razem tworzą przekątnie kwadratu,
Tutaj ma sztuka z pamięcią się zminie,
Bo w krzyżu raz w raz wyblyskał znak Chrysta.
Wszelka wyblysków modła wobec ginie (Raj, Pieśń XIV, 91–105).

57 Tytułowe zdanie postawił sam sobie Leonardo da Vinci w Kodeksie Atlantyckim: „O Leonardo, czemu tak się trudzisz?” (Codice Atlantico, Biblioteca Ambrosiana, Milano).

Bibliografia

- Aureliusz Prudencjusz Klemens, *Wieńce męczeńskie*, tłum. M. Brożek, oprac. M. Starowieyski, Kraków 2006.
- Baxandall M., *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350–1450*, Milano 1980.
- Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
- Buchsel M., *Das Christusporträt am Scheideweg des Ikonoklastenstreits im 8. und 9. Jahrhundert*, „Stadel Jahrbuch” 11 (1990), s. 7–52.
- Bunim M., *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, New York 1940.
- Casartelli Novelli S., *Le “due città” della creazione iconografica absidale in Roma (secoli IV–XII)*, [w:] *Il De civitate Dei. L’opera, le interpretazioni, l’influsso*, a cura di E. Cavalcanti, Roma 1996, s. 641–662.
- D’Onofrio M., *Le committenze e il mecenatismo di Papa Niccolò III*, [w:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell’arte medievale dell’Università di Roma “La Sapienza” (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, s. 553–562.
- Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, posłowie i przypisy M. Maślanka-Soro, Kraków 2004.
- Delumeau J., *Une histoire du paradis*, t. 1: *Le jardin des délices*, Paris 1992.
- Fraschetti A., *Vom Kapitäl zur Peterskirche. Aspekte der römischen Stadtlandschaft in der Spätantike*, [w:] S. Romano, M. Andaloro, *Romisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Milano 2002, s. 11–24.
- Frugoni Ch., *A distant city. Images of urban experience in the medieval world*, Princeton 2008.
- Guarducci M., *Gli avori erculei della cattedra di San Pietro. Elementi nuovi*, Roma 1977 (Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 8, 21, 3).
- Holmes G., *Florence, Rome, and the origins of the Renaissance*, Oxford 1986.
- Houston M. G., *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume and decoration*, London 1977.
- Ihm Ch., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960.
- Imbach R., *Portrait des Dichters als Philosoph. Eine Betrachtung des philosophischen Denkens von Dante Alighieri*, Basel 2020 (Jacob Burckhardt-Gesprache auf Castelen, 37).
- Iogna-Prat D., *Ecclesia/Christianitas. Identité universelle et identité religieuse*, [w:] *Religiosità e civiltà. Identità delle forme religiose (secoli X–XIV). Atti del convegno internazionale, Brescia, 9–11 settembre 2009*, a cura di G. Andenna, indeks E. Filippini, Milano 2011, s. 193–210.
- Jastrzębowska E., *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008.
- Köhren-Jansen H., *Giotto’s Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms am Rhein 1998 (*Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*, 8).

- Ladner G. B., *I ritratti dei papi nell'antichità e nel medioevo*, t. 1: *Dalle origini fino alla fine della lotta per le investiture*, Città del Vaticano 1941.
- La pittura medievale a Roma, 312–1431. Corpus*, a cura di M. Andaloro, S. Romano, Milano 2006, t. 1: *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312–468, t. 2: *Roma e Bisanzio*, 468–795, t. 3: *Prima e dopo il mille*, 795–1050, t. 4: *Riforma e tradizione*, 1050–1198, t. 5: *Il Duecento e la cultura gotica*, 1198–1280, t. 6: *Apogeo e fine del Medioevo*, 1288–1431.
- Maślanka-Soro M., *La dimensione poetica e la simbolica del giardino nella "Divina Commedia" di Dante*, [w:] *Imaginer le jardin*, zebrała B. Sosień, Kraków 2003, s. 69–70.
- Maślanka-Soro M., *Posłowie*, [w:] *Dante Alighieri, Boska komedia*, tłum. E. Porębowicz, posłowie i przypisy M. Maślanka-Soro, Kraków 2004.
- Maślanka-Soro M., *Tragizm w „Komedii” Dantego*, Kraków 2005.
- Maślanka-Soro M., *Antyczna tradycja epicka u Dantego*, Kraków 2015.
- Matthiae G., *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967.
- Mazurczak U. M., *Das Sechstageswerk in der Ikonographie des Mittelalters. Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, „Acta Mediaevalia” 8 (1995), s. 117–135.
- Mazurczak U. M., *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*, t. 1, Lublin 2012.
- Mazurczak U. M., *Krajobraz idealny, krajobraz realny. Antropologia krajobrazu zdarzeń i przyrody malarstwa włoskiego końca XIII i I połowy wieku XIV*, [w:] *Miraże natury i architektury. Prace naukowe dedykowane profesorowi Tadeuszowi Bernatowiczowi*, red. A. Barczyk, P. Gryglewski, Łódź 2021, s. 373–409.
- Meli B., *La Basilica di S. Cecilia in Trastevere ed i suoi ulteriori ritrovamenti*, [w:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, s. 17–22.
- Michael A., *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Münster 2004 (*Europäische Hochschulschriften*, 23: *Theologie*, 799).
- Müller W., *Die Heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Welt-nabel*, Stuttgart 1961, s. 85–127.
- Norman D., *Siena, Florence and Padua. Art, society and religion 1280–1400*, t. 2: *Case studies*, London 1995.
- Oakeshott W., *Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1967.
- Panofsky E., *Die Perspektive als „symbolische Form“*, [w:] E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von H. Oberer, E. Verheyen, Berlin 1974, s. 99–167.
- Piehler P., *The visionary landscape. A study in medieval allegory*, London 1971.
- Pignatti Morano M., Refice P., *Documenti per la storia dei restauri della basilica di S. Cecilia in Trastevere dal Rinascimento agli interventi di Federico Hermann*, [w:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19–24 maggio 1980)*, a cura di A. M. Romanini, Roma 1980, s. 331–340.

- Poulet G., *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, Warszawa 1978.
- Rigo P., *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze 1989 (*Saggi di "Lettere italiane"*, 48).
- Romano S., Andaloro M., *Romisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, Milano 2002.
- Renaudet Augustin, *Dante Humaniste*, Paris 1952.
- Schade H., *Das Paradies und die Imago Dei*, [w:] *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, Hrsg. H. Bauer [i in.], Berlin 1966, s. 80–189 (*Probleme der Kunstwissenschaft*, 2).
- Simi Varanelli E., *La riscoperta medievale della poetica di Aristotele e la sua suggestione sulle arti figurative tardoduecentesche*, [w:] *Roma anno 1300. Atti della IV settimana di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (19–24 maggio 1980)*, a cura di A.M. Romanini, Roma 1980, s. 833–859.
- Strzelczyk J., *Rajskie początki i upadek człowieka w świadomości ludzi średniowiecza*, [w:] *W świecie średniowiecznych myśli i emocji. Wybór prac*, red. J. Strzelczyk, Poznań 2012, s. 119–136.
- Tichy R., *Mistyczna historia człowieka według Bernarda z Clairvaux*, Poznań 2019.
- Tartufieri A., Scalini M., *L'Arte a Firenze nell'Era di Dante* Firenze 2004.
- Verdier P., *La colonne de Colonia Aelia Capitolina et l'Imago clipeata du Christ Helios*, „Cahiers archéologiques” 23 (1974), s. 17–39.

Ilustracje



Ilustracja 1. Mozaika w absydzie kościoła świętych Kosmy i Damiana w Rzymie.



Ilustracja 2. Św. Agnieszka, detal mozaiki w absydzie kościoła św. Agnieszki w Rzymie.



Ilustracja 3. Mozaika w absydzie kościoła św. Praksedy w Rzymie.



Ilustracja 4. Mozaika w absydzie kościoła San Apollinare in Classe w Rawennie (fot. Vanni Lazzari, CC BY-SA 4.0).