

**TOŻSAMOŚĆ UPAMIĘTNIONA
W PRZESTAWIENIACH ŚWIĘTYCH.
PRZYKŁAD WCZESNOCHRZEŚCIJAŃSKICH MOZAIK
W ROTUNDZIE W SALONIKACH W GRECJI¹**

COMMEMORATED IDENTITY IN THE SAINTS' IMAGES.
THE CASE OF THE EARLY CHRISTIAN MOSAICS FROM
THE ROTUNDA IN THESSALONIKI, GREECE

Magdalena Domicela Matczak

Zakład Antropologii
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
ul. Lwowska 1, 87-100 Toruń, Poland
magdalenadmatczak@gmail.com

ABSTRACT. The article aims at presenting the mosaics from the dome of the early Christian church – the Rotunda in Thessaloniki, Greece. The function of the mosaics are twofold: (a) the portrayal of the early Christian identity and (b) the construction of the identity of the spectators – the Christians. The mosaics depicted thirteen Saints and were composed of the elements originating from ancient art that were used to strengthen a new Christian identity. The Saints were depicted as orants wearing garments, which are traditionally reserved to the high officials. Their eyes, hair, and garments were depicted in purple that is the colour conventionally restricted to the emperor. In this way, the Christians emphasised the high social status given to the Saints and strengthened their identity. Furthermore, these modes of representation had a profound impact upon the spectators creating and maintaining their identity.

KEY WORDS: identity, memory, body, Saint, early Christianity, the Rotunda, Greece

¹ Artykuł stanowi w znaczny sposób rozwinięty o nowe wątki interpretacyjne i zmodyfikowany tekst, który powstał na bazie publikacji *What about the body? Czyli przygody ciał świętych – analiza wizerunków świętych z Rotundy w Salonikach (Grecja) z V wieku*, który ukazał się w tomie *Na marginesie. W kręgu tematów pomijanych*.

Artykuł omawia materializację wczesnochrześcijańskiej tożsamości na przykładzie mozaik pochodzących z Rotundy w Salonikach w Grecji. Rozważania mają na celu zaprezentowanie alternatywnej interpretacji sztuki wczesnochrześcijańskiej, a zwłaszcza mozaik w kontekście tożsamości. Artykuł wpisuje się również w nurt tzw. archeologii ciała, która rozwijana jest od lat osiemdziesiątych XX w. (zob. Matczak 2013). W ramach tego nurtu ciało stanowi kategorię badawczą, przez pryzmat której rekonstruowana jest tożsamość ludzi z dawnych epok.

Wczesnochrześcijańska sztuka odzwierciedlała nowotworzoną tożsamość, a zarazem budowała ją przez oddziaływanie na widzów. Ponadto mozaiki obrazowały tożsamość osób, które stanowiły nowy koncept wprowadzony przez chrześcijaństwo, czyli świętych. Przedstawienia ciał świętych obrazujących ich tożsamość odgrywały kluczową rolę w przekazywaniu treści wiary i tworzeniu tożsamości wiernych. Stanowiły soczewkę, w której skupiała się pamięć o wydarzeniach religijnych. Tożsamość była przekazywana za pomocą wielu elementów wizerunków świętych: miejsca ich ulokowania, wielkości, gestykulacji, stroju i kolorystyki. Aby zrekonstruować tożsamość wczesnochrześcijańską oraz tożsamość świętych należy przeanalizować właśnie te elementy, co też prezentuje niniejszy tekst. Artykuł kolejno przedstawia historię Rotundy, funkcję sztuki wczesnochrześcijańskiej oraz sposób przedstawienia postaci świętych.

HISTORIA ROTUNDY

Rotunda znajduje się w centrum Salonik, przy skrzyżowaniu ulic Phillippou i Arianou, na północ od łuku Galeriusza, powszechnie zwanego Kamarą (ryc. 1). Południowa ściana łuku Galeriusza znajduje się około 2 m na północ od dzisiejszej ulicy Egnatia. Ze względu na to, że Rotunda jest najstarszym kościołem Salonik oraz jednym z najstarszych obiektów sztuki wczesnochrześcijańskiej ze wschodniej części Cesarstwa, który przetrwał do naszych czasów, stanowi bardzo ważny obiekt dla Salonik i nie tylko. Historia obiektu jest barwna i może być porównywana do historii słynnej Hagii Sophii z Istanbuhu.

Obiekt zbudowano z inicjatywy rady miasta dla uczczenia tetrarchii w czasie panowania cesarza Galeriusza Maximianusa między 298/299 a 311 r. Istnieje kilka hipotez dotyczących pierwszej funkcji Rotundy: pełniła funkcję pogańskiej świątyni miejskiej, była salą tronową lub stanowiła mauzoleum Galeriusza (Hoddinot 1963, s. 108; Pazaras 1985, s. 15). Jednak żadna z nich nie wydaje się być pewna. W V w. zdecydowano o przekształceniu Rotundy w kościół chrześcijański (Dalton 1925, s. 143; Cormack 1969, s. 49; Vickers 1970, s. 184; Vickers 1973, s. 285–294). Wówczas obiekt przeszedł na rzecz władcy i stał się świątynią pałacową lub jednym w głównych kościołów Salonik, zarazem stając się jednym z najwcześniejszych kościołów Salonik i cesarstwa wschodniorzymskiego. Rotunda była kościołem me-



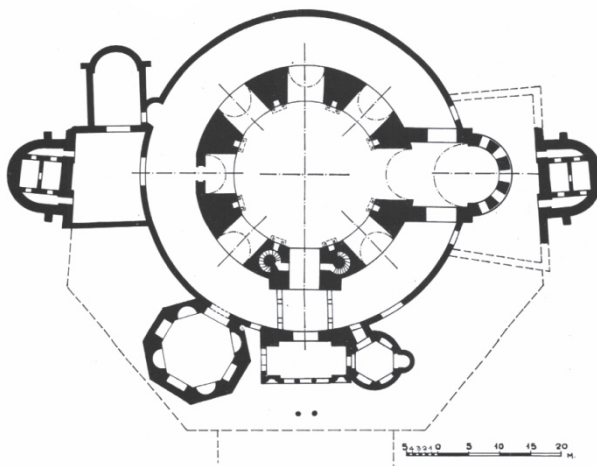
Ryc. 1. Widok na łuk Galeriusza po lewej, w tle Rotunda. Zdjęcie zrobione z ulicy Egnatia, Saloniki (fot. M.D. Matczak)

Fig. 1. The Arch of Galerius to the left and the Rotunda in the background. The photo was taken from Egnatia Street, Thessaloniki (by M.D. Matczak)

tropolitalnym i pełniła tę funkcję do 1204 r. Po upadku Cesarstwa Bizantyńskiego i podbiciu go przez Turków, w 1591 r., z inicjatywy beja Sinan Pasa, Rotundę przekształcono w meczet. W 1912 r., po przejęciu Salonik przez Greków w czasie I wojny bałkańskiej, obiekt ponownie stał się kościołem prawosławnym. Wówczas nadano mu nowe wezwanie – św. Jerzego. Jednak już w 1917 r. z zarządzenia E. Venizelou przekształcono Rotundę w Muzeum Macedonii. W 1988 r. Rotunda razem z innymi wczesnochrześcijańskimi i bizantyńskimi obiektami z Salonik została umieszczona na światowej liście dziedzictwa UNESCO. Obecnie można zwiedzać obiekt, a okazjonalnie odprawiane są w nim msze.

Większość zmian funkcji Rotundy pociągała za sobą poważne zmiany architektoniczne, które wpłynęły na obecny kształt obiektu. Dla potrzeb artykułu poniżej omawiam wygląd Rotundy z czasów rzymskich oraz zmiany architektoniczne związane z przekształceniem obiektu w świątynię chrześcijańską w V w.

Rotunda jest obiektem na planie centralnym (ryc. 2). Obecna średnica obiektu jest taka sama jak w czasach rzymskich i wynosi 24,5 m, zaś wysokość od podłogi do zwornika kopuły wynosi 29,8 m. Z czasów rzymskich pochodzą ściany zewnętrz-



Ryc. 2. Plan Rotundy z V wieku, Saloniki (wg Pazaras 1985)

Fig. 2. Plan of the Rotunda in the fifth century, Thessaloniki (after Pazaras 1985)

ne, które od poziomu ziemi do bazy kopuły mają grubość 6,3 m. Następnie grubość ich się zmniejsza. Oznacza to, że w czasach rzymskich dach był prawdopodobnie zbudowany na trzech poziomach: pierwszym – bazie kopuły, drugim – trochę powyżej bazy, zaś trzeci poziom stanowił właściwy dach. Do chwili obecnej zachowała się tylko część rzymskiego dachu. Wewnątrz obiektu wybudowano 8 nisz o głębokości 5 m zakończonych łukowatymi sklepieniami. Według G. Velenisa w czasach rzymskich przed każdą niszą znajdowały się dwie kolumny zakończone architrawem, na wzór Panteonu (za Pazaras 1985, s. 22). Nad niszami umiejscowiono łukowate okna, natomiast w bazie kopuły – 16 małych okien, na zmianę: jedno otwarte, drugie zamknięte. W czasach rzymskich szczyt kopuły Rotundy zakończony był otworem (*oculus, opaion*), który służył do oświetlania wnętrza oraz do wentylacji.

Po przekształceniu Rotundy w świątynię chrześcijańską w V w. wprowadzono kilka znaczących zmian. W V w. zazwyczaj budowano trójnawowe bazyliki, zaś wykorzystywanie budynków na planie centralnym do przekształcenia ich w kościół było rzadkością. Rzadkością było również budowanie kościołów na planie centralnym od podstaw. Zatem należało przetworzyć ideę trójnawowej bazyliki na plan centralny Rotundy. W tym celu dobudowano ambit w odległości 8 m od zewnętrznej ściany. Ambit połączono z wnętrzem Rotundy przejściami, które znajdowały się w niszach z łukowatymi sklepieniami. Dało to nową średnicę obiektu wynoszącą 54 m – taką samą jak w Panteonie (ryc. 2). Zatem rzymska część centralna stanowiła nawę główną, zaś ambit – nawę boczną. Kolejną ważną zmianą architektoniczną było poszerzenie wschodniej niszy i dobudowanie do niej prostokątnego obiektu

z beczkowatym sklepieniem w kształcie litery U, zakończonego apsydą (ryc. 3, 4). Zamknięto *opaion*, a w kopule, łukach małych okien kopuły i łukach sklepień nisz dodano mozaiki. W późniejszych wiekach chrześcijaństwa wprowadzono dalsze zmiany architektoniczne: dobudowano narteks i baptysterium, na wewnętrznych ścianach absydy dodano freski, zaś pozostałe ściany pokryto marmurem (Pazaras 1985; Mentzos 2001–2002).



Ryc. 3. Plan pionowy Rotundy z V wieku, Saloniki (wg Pazaras 1985)

Fig. 3. Longitudinal section of the Rotunda in the fifth century, Thessaloniki (after Pazaras 1985)



Ryc. 4. Widok Rotundy od południowego wschodu, Saloniki (fot. M.D. Matczak)

Fig. 4. South-east view of the Rotunda, Thessaloniki (by M.D. Matczak)



Ryc. 5. Stan obecny zachowania mozaik w kopule Rotundy, Saloniki (zdjęcie M.D. Matczak)

Fig. 5. View of the dome with remains of the mosaics in its present form, Thessaloniki (by M.D. Matczak)

Mozaiki Rotundy są jednymi z najstarszych znanych pochodzących ze wschodniej części basenu Morza Śródziemnego. Eugene Kleinbauer (1982, s. 25) datuje dodanie mozaik w kopule na połowę V w., co wydaje się być najbardziej prawdopodobne. Z kolei E. Weigand, Brenk, Christern i Spieser datują je na VI w. (za Mentzos 2001–2002, s. 73). Mozaiki zaprojektowano w kopule, a nie w apsydzie, ze względu na centralny plan budynku. Wchodzącemu do Rotundy widzowi najpierw rzucała się w oczy kopuła, nie zaś apsyda. Zatem w przeciwieństwie do apsydy to kopuła w Rotundzie odgrywała fundamentalną rolę w przekazywaniu treści teologicznych za pomocą ikonografii. Dekorację w kopule prawdopodobnie zaprojektowano specjalnie dla Rotundy. Na najniższym poziomie dekoracja przedstawia świętych², na wyższym poziomie prawdopodobnie – aniołów, zaś na najwyższym –

² Propozycja mówiąca o tym, że w kopule Rotundy znajdują się wizerunki świętych została po raz pierwszy wysunięta przez C. Texier'a i R.P. Pullan'a (1864). Obecnie większość uczonych zgadza się z tą interpretacją (np. Küllerich 2007, s. 322). Jedynie E. Kleinbauer (1982, s. 34–6) wysunął tezę, że mogą być to fundatorzy wczesnochrześcijańskiej Rotundy. Jednakże pierwsza opcja wydaje się bardziej prawdopodobna. W sztuce pogańskiej przedstawianie fundatorów w postaci orantów się nie zdarzało, zaś w sztuce wczesnochrześcijańskiej – rzadko. Ponadto fundatorami byli często nie tylko mężczyźni, lecz również kobiety i możliwe że dzieci (jak przedstawiają to zniszczone mozaiki z kościoła św. Demetriusza w Salonikach).

Chrystusa triumfującego (ryc. 3, 5). Istnieje kilka koncepcji mówiących o treści przedstawienia mozaik. Mogły przedstawiać Paruzję (Grabar za Kleinbauer 1972, s. 59), Wniebowstąpienie (Grabar 1967, s. 59), Chrystusa przewodniczącego niebiańskiej mszy (Grabar 1967, s. 59) lub Niebiańskie Jeruzalem (Kleinbauer 1982, s. 33). Dzięki eksperymentowi przeprowadzonemu przez I. Iliadisa (2005), wiemy, że ci wierni, którzy stali w części ambitu przy nawie głównej widzieli całe mozaiki w kopule: zarówno najwyższy pas z przedstawieniem Chrystusa, pas środkowy z przedstawieniem aniołów oraz najniższy pas przedstawiający świętych. Natomiast ci, którzy stali z tyłu, mogli zobaczyć tylko dolną ich część przedstawiającą świętych. Dlatego to, co przedstawiały mozaiki w najniższym pasie – czyli świętych i jak zostały wykonane odgrywało znaczącą rolę w konstruowaniu tożsamości wiernych. Mozaiki te w V w. stanowiły oryginalny koncept z teologicznym programem ikonograficznym stwarzającym wrażenie ponadczasowości, co może sugerować, że fundator miał wykształcenie teologiczne.

Do wykonania mozaik użyto około 36 mln kostek. Niektórzy uczeni twierdzą, że mozaiki wykonali rzemieślnicy z Salonik. Zaś inni, podkreślając to, że miasto leżało na skrzyżowaniu dróg, sugerują, że mogli je wykonać rzemieślnicy z Konstantynopola (Nasrallah 2005, s. 496). Trudno orzec, która z tych koncepcji jest prawdziwa, ponieważ nie wykształciła się żadna *szkoła mozaikarska*, dzięki której można by przyporządkować mozaiki danemu warsztatowi. Największe zakłady mozaikarskie istniały w Konstantynopolu i Salonikach i tam też kształtowano *prądy* przedstawienia.

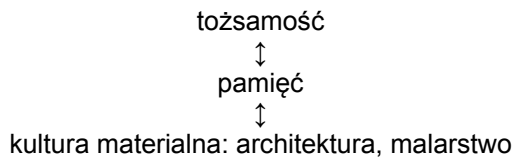
Niestety mozaiki nie przetrwały w całości do naszych czasów (ryc. 5). W czasie Tureckiego panowania muzułmanie przekształcili Rotundę w meczet, dobudowali minaret, zaś mozaiki ukryli pod warstwą wapiennego tynku. W 1953 r. wykonano prace oczyszczające i konserwujące, które pozwoliły na nowo podziwiać piękno mozaik. Niemniej dwa górne poziomy uległy zniszczeniu, a przetrwał jedynie najniższy obrazujący świętych, zwany fryzem męczenników.

TOŻSAMOŚĆ I PAMIĘĆ W SZTUCE

Tożsamość stanowi identyfikację (ang. *identity*, od łacińskiego *idem*, czyli *to samo*), samoświadomość, rodzaj autodefinicji lub systemu wyobrażeń danej jednostki lub grupy społecznej o sobie samej, wyłaniającą się z relacji z otoczeniem: innymi jednostkami lub grupami społecznymi (Paleczny 2008, s. 29). Definicja ta pokazuje, że tożsamość kształtowana jest przez podmiot i oznacza zespół poglądów, które ów podmiot posiada na temat siebie samego (por. Bokszański 2007, s. 16). Zatem tożsamość jest czymś najbardziej podstawowym i esencjalnym dla każdego człowieka i każdej społeczności.

Manuel Castells (2010, s. 8; por. Paleczny 2008, s. 41–43) w ramach koncepcji społeczeństwa sieciowego wyróżnia trzy rodzaje tożsamości: legitymizującą, oporu i projektującą. Dla niniejszych rozważań najistotniejsza jest tożsamość projektująca, będąca tożsamością w czasie zmiany, łączenia różnych światopoglądów i powstawania nowych. Jest synkretyczna, ponieważ w jej ramach wytwarza się nowy typ tożsamości złożonej z wielu elementów. Tożsamość chrześcijańską z V w. można porównać do tożsamości projektującej, ponieważ była wynikiem łączenia się elementów judaizmu, tradycji grecko-rzymskiej oraz tworzenia oryginalnych konceptów (por. Elsner 1995, 1998). Dotyczy to również koncepcji świętych oraz konwencji ich przedstawienia w sztuce.

Tożsamość jest projektem, procesem, jest konstruowana i konstruuje. Jest konstruowana między innymi przez pamięć, religię i kulturę materialną. A zarazem to tożsamość tworzy pamięć, religię oraz kulturę materialną (por. Thomas 1996; Meskell 1999; Chapman 2000; Fowler 2004; Insoll 2007). Zatem tożsamość, pamięć i kultura materialna pozostają we wzajemnej relacji i na siebie wpływają. Bliżej demonstruje to poniższy schemat:



Ryc. 6. Schemat wzajemnego wpływu tożsamości na pamięć i kulturę materialną (oprac. M. D. Matczak)

Fig. 6. Scheme of co-influence of identity, commemoration and material culture (by M. D. Matczak)

We wczesnym chrześcijaństwie tożsamość i pamięć o Bogu i osobach, które znacząco przysłużyły się chrześcijaństwu, były budowane na podstawie architektury i malarstwa, które współgrały ze sobą w pełnieniu funkcji przekazywania treści ideologicznych. Wnętrze kościołów było idealnym medium przekazywania i kształtowania tożsamości (Elsner 1995). Widać to na przykładzie Rotundy i wprowadzonych do niej zmian architektonicznych korespondujących z nową religią, polegających na dobudowaniu apsydy i ambitu oraz instalacji mozaik w kopule. Architektura i malarstwo odzwierciedlały tożsamość wczesnochrześcijańską, a zarazem budowały tę tożsamość w widzach – wiernych przychodzących do kościoła.

Rola obrazu

Aby zrozumieć dlaczego architektura i malarstwo współgrały ze sobą w pełnieniu funkcji przekazywania treści ideologicznych we wczesnym chrześcijaństwie, należy przyjrzeć się temu, jak podchodzono do sztuki w imperium rzymskim i na

czym polegała różnica między nią a sztuką chrześcijańską. Kultura grecka i rzymska były bardzo wizualne (Elsner 1998), a obraz pełnił bardzo ważną funkcję w komunikacji, czego potwierdzeniem są pisma starożytnych traktujące o roli obrazów. Żyjący na przełomie I i II w. Plutarch twierdził, że Simonides z Keos [VI–V w. p.n.e.] nazwał obraz milczącą poezją, zaś poezję mówiącym obrazem (Plutarch 1936, s. 3; zob. Yates 1977, s. 40–41). Za Simonidesem myśl tę powtórzyli Arystoteles, Cyceeron i Horacy: *poemat – niczym obraz (ut pictura poesis; Horacy 2000, s. 454)*. Zrównanie obu dziedzin miało polegać na nauce przez obrazy, które przekazywano za pośrednictwem różnych środków: słów w poezji lub przedstawień w malarstwie i rzeźbie. Simonides z Keos i Cyceoron podkreślali, że wzrok pełnił bardzo ważną funkcję w zapamiętywaniu (Yates 1977, s. 41). Simonides stał się twórcą sztucznej pamięci, czyli takiej, którą można wyćwiczyć za pomocą różnych obrazów (Yates 1977, s. 13, 43). Wzrok i pamięć pełniły ważną funkcję w zapamiętywaniu przekazu ideologicznego wyrażonego w rzeźbie i malarstwie. Dlatego też w sztuce rzymskiej w zależności od przekazywanych treści i tematu rzeźbiarz wybierał *określone formy przedstawieniowe pochodzące z różnych epok sztuki greckiej* (Hölscher 2011, s. 82). Owe różne formy miały przywoływać majestat, doniosłość, piękno, ozdobność i prawdę. W wielokulturowym i multilingwistycznym społeczeństwie imperium rzymskiego obrazy stanowiły idealne medium przekazywania treści, które stawały się zrozumiałe dla wszystkich. Jako przykład można przywołać wizerunek cesarza widniejący na monetach, który informował ludzi pochodzących z różnych warstw społecznych, o tym, kto dzierży władzę w cesarstwie (Elsner 1998). Wiedza o bogach w religii politeistycznej imperium również była przekazywana w przedstawieniach i mitach. O wizualności kultury rzymskiej świadczy również to, że podczas wszelkich religijnych, społecznych i intelektualnych rytuałów, które odbywały się w sferze publicznej, dla mieszkańców imperium rzymskiego ważne było bycie oglądanym i przyglądanie się innym (Elsner 1998, s. 11).

W przeciwieństwie do politeistycznych wierzeń wiedza chrześcijańska na temat Boga przechowywana była głównie w pismach, księgach i doktrynach. Chrześcijaństwo było religią *wspomnienia* (Oexle za Le Goff 2007, s. 122), ponieważ opierało się na księdze będącej upamiętnieniem historii Ludu Wybranego, a potem Jezusa, kładącej nacisk na wspomnianie jako akt religijny. O obopólnym akcie pamięci ludu Izraela i Boga pisał już prorok Izajasz (Iz 44, 21). Chrześcijańska pamięć skupiała się na upamiętnieniu Jezusa, a na niższym poziomie na upamiętnieniu świętych. Początkowo część wczesnochrześcijańskich myślicieli sprzeciwiała się obrazowaniu świętych, w myśl drugiego przykazania Dekalogu. Należeli do nich żyjący w II w. Tertulian (2005, s. 75–81) oraz żyjący w II i III w. Klemens Aleksandryjski (1988, s. 162) i Orygenes. Przełom w stanowisku Kościoła nastąpił po Euzebiuszu z Cezarei około 350 r. (Klauser 1998, s. 16–17). Bowiem w latach, gdy zalegalizowano chrześcijaństwo jako religię, rola sztuki wczesnochrześcijańskiej i jej znaczenie się zmieniły. Jedną z jej ról stało się upamiętnienie ofiary świętych i męczenników oraz

wyjaśnienie ich ludziom, którzy nie żyli w czasach prześladowań, więc nie znali ich z własnego doświadczenia (Elsner 1995). Chrześcijaństwo nie wymagało wykształcenia (Dodds 2004, s. 126) i dlatego mozaiki czy freski znajdujące się w kościołach zaczęły pełnić bardzo ważne medium w przekazywaniu treści nowej wiary. W IV w. Bazyli z Cezarei, Grzegorz z Nazjanu i Grzegorz z Nysy podjęli myśl Simonidesa, twierdząc, że *Milczące obrazy opowiadają ze ścian swoją historię* (za Huyghe 1981, s. 21). Do sposobów zapamiętywania na zasadzie skojarzenia z obrazami według metod mnemonicznych nawiązywał również św. Augustyn (1955, księga X, s. 213–214; por. Yates 1977, s. 60) [IV–V w.]: *Oto przebiegam rozłogi mojej pamięci, niezliczone kryjówki i otchłanie, przepelnione niezliczonymi rodzajami rzeczy przebywających pod postacią obrazów, jak to jest ze wszystkimi ciałami*. Rolą obrazów było wyjaśnianie i przedstawianie głównych prawd wiary (Elsner 1998). Zatem ikonografia stanowiła wizualny komentarz do pism. Sztuka chrześcijańska stała się swoistym medium między słowem pisanym a widzami. Miała przekraczać zmysły i zdolność rozumienia, lekceważyć rozsądek i intelekt (Huyghe 1981, s. 18). Miała dotykać, poruszać i rozbudzać duszę ku nowym emocjom i nowej wierze.

Sztuka rzymska była dosłowna w swoim przekazie w tym sensie, że np. w przypadku przedstawienia ofiary oczekiwano takiego postępowania ofiarniczego, jak je przedstawiono w płaskorzeźbie (Elsner 1998). Natomiast sztuka chrześcijańska była symboliczna, ponieważ wierzono, że wizerunki Boga są symbolem istoty Boga, a wizerunki świętych – symbolami odsyłającymi do prawdziwych świętych, którzy byli fizycznie niedostępni (Elsner 1998). Zatem sztuka chrześcijańska stała się sztuką symboliczną. Jak podkreśla Danuta Minta-Tworzowska (2000, s. 46; por. Ricoeur 1978) symbol ma charakter mediatyzacyjny, który polega na *pośredniczeniu między terażniejszością danej zbiorowości a istotnymi dla niej wydarzeniami z jej przeszłości*. W ten sposób wizerunki Boga i świętych mediowały i odwoływały się do ofiary Boga i świętych i ich cnót oraz historii chrześcijaństwa, nie przedstawiając niczego w sposób dosłowny (Elsner 1995). Kościół był symbolem wyrażającym brak granic, nieskończoność i świat duchowy (Elsner 1995, s. 233). Symbolika architektury i mozaik Rotundy pośredniczyła między terażniejszością elity miejskiej w Salonikach a istotnymi wydarzeniami biblijnymi i historii chrześcijaństwa. Stanowiła materializację nowej religijnej – chrześcijańskiej tożsamości, a zarazem tożsamość tę konstruowała. W tym sensie symbolika chrześcijańska uobecniała i upamiętniała wartości nadające sens egzystencji chrześcijan. Jest to zwłaszcza widoczne na przykładzie ikonografii mozaik w kopule Rotundy. Mozaiki były szczególnym medium przekazywania pamięci i nowo rodzącej się tradycji.

Sztuka chrześcijańska miała również za zadanie nakłaniać widzów do naśladowania ofiary Boga i świętych (Elsner 1995). Stanowiło to przeciwstawienie wobec religii i sztuki pogańskiej, gdzie ludzie składali ofiary bogom, którzy je przyjmowali. W chrześcijaństwie to Chrystus-Bóg był ofiarą, zaś każdy człowiek mógł być żyjącą ofiarą (Elsner 1998). Zatem święci przez złożenie swojego życia Bogu i Jego

naśladowanie również stawali się swoistymi ofiarami. Co zasadniczo zbliżało ich do Boga (Elsner 1995, s. 222). Ofiara śmierci męczeńskiej definiowała i wyzwalała przejście od tego, co określone, skończone i czasowe do tego, co nieokreślone, nieskończone i wieczne (Elsner 1995, s. 234). Ofiara świętych przedstawiona w ikonografii stanowiła świadectwo właściwego postępowania i nakłaniała widza do naśladowania. W ten sposób przedstawienie świętych stanowiło swoistą mediację między najwyższą świętością a światem doczesnym. Zatem widz – żyjąca ofiara – był nakłaniany do naśladownictwa Chrystusa i świętych. W tym sensie sztuka wczesnochrześcijańska była zorientowana ku widzowi, upamiętniała, wyjaśniała i nakłaniała do naśladowania, pełniąc w ten sposób rolę edukacyjną.

Przedstawienia świętych

Jak z powyższych rozważań wynika, przedstawienia świętych odgrywały ważną rolę w sztuce wczesnochrześcijańskiej. Społeczną funkcją przedstawień na mozaikach była identyfikacja świętych jako członków Kościoła oraz ich upamiętnienie. Wizerunki świętych stanowiły materializację pamięci i pamięć sztuczną, która przechowywała przeszłość (Le Goff 2007, s. 113, 118). Stanowiły reprezentację i interpretację przeszłości: przekazywały informacje o przedmiotach lub zdarzeniach niedostępnych dla żyjących w V w. ludzi (por. Thomas 1996, s. 52). Chrześcijańskie wyobrażenia dopełniały się z architekturą, w której należy widzieć *symboliczne miejsca pamięci* (Le Goff 2007, s. 124). Upamiętnienie świętych przejawiało się tym, że w dniu ich śmierci obchodzono święto liturgiczne i modlono się za nich. Chrześcijanie oprócz dnia swoich urodzin obchodzili dzień świętego patrona, który przypadał na dzień jego śmierci. Można powiedzieć, że we wczesnym chrześcijaństwie pamięć była nierozzerwalnie złączona ze śmiercią, organizowała przestrzeń miejską, należała do warstwy rządzącej, zwłaszcza do władcy i do Kościoła oraz była skumulowana w mieście. Była to pamięć cykliczna, liturgiczna i funeralna.

Mozaiki miały za zadanie upamiętniać czyny świętych oraz obrazować dobro i piękno świętości. Greckie słowo *hagios* odpowiada łacińskiemu *sanctus* i hebrajskiemu *kadosz*, a oba oznaczają dobro (Otto 1999, s. 10). Osoba święta jest dobra, co nie znaczy, że na początku swojego życia taka była. Świętymi stawali się zwykli ludzie – stworzenia boskie, przez swoje uczynki oraz wypełnianie woli Boga (Stwórcy). W zdaniu tym widoczna jest ich zależność i podległość, którą przedstawiono w kościołach w tym i w Rotundzie przez ulokowanie ich w najniższym pasie mozaik. Ponadto świętość przedstawiana jest w sztuce jako wzniosłość wyrażona przez ulokowanie wizerunków w kopule blisko aniołów i Chrystusa oraz przez postawę orantów. Ulokowanie Chrystusa w szczycie kopuły, aniołów w pasie środkowym, zaś świętych w niższym pasie kopuły tworzyło wrażenie, że stanowili oni

orszak Boga. W tym sensie wierni w kościele – widzowie – tworzyli czwarty, najniższy pas w orszaku Boga (por. Elsner 1995, s. 235).

Jak zwraca uwagę Henryk Mamzer (2008, s. 78–79) *Estetyzacja, czyli czynienie estetycznym czegoś, co samo w sobie estetycznym nie jest, to reinterpretacja*. Chrześcijanie tworzący mozaiki w Rotundzie dokonali reinterpretacji i estetyzacji kategorii określających ciała męczenników, które w czasie męczeństwa kojarzyły się raczej ze wstrętem i przemocą, aby przedstawić męczenników jako pięknych. Sztuka antyczna była elementem kultu, który słał byt, czyli to, co piękne (Bugaj 2003, s. 12–13). W sztuce wczesnochrześcijańskiej mozaiki słały świętych, którzy należeli do orszaku Boga, który jest pięknem, zatem i oni stawali się piękni. Miało to podkreślać tożsamość świętych oraz pomóc w konstruowaniu wiary i tożsamości chrześcijan. W ten sposób ciało świętych odgrywało znaczącą rolę w upamiętnieniu, wzywając wiernych do naśladowania piękna (por. Elsner 1998; zob. Brown 2006; Le Goff 2006)³.

ORSZAK ŚWIĘTYCH

Przy każdej z trzynastu postaci świętych w Rotundzie znajduje się inskrypcja, z której można odczytać imię, profesję i miesiąc (*minos*) według kalendarza juliańskiego. Zachowało się trzynaście imion, dwanaście podpisów profesji i dziesięć podpisów miesięcy. Imiona noszone przez świętych to zwyczajowe imiona z V w. (Kleinbauer 1982, s. 34). Poczynając od pierwszego, na panelach z inskrypcjami wyobrażeni są:

panel I, południowo-wschodni – jedna zniszczona postać; obok Leon⁴, żołnierz, czerwiec; Filemon, flecista, nazwa miesiąca jest zniszczona

³ Z drugiej strony ciało nie było godne zainteresowania dla chrześcijan, którzy przejęli stosunek do niego z filozofii pogańskiej późnego antyku, a wczesnego chrześcijaństwa. Wówczas narodziło się nowe podejście do ciała wynikające z filozofii stoickiej, która obok platonizmu była *częścią intelektualnej koine* II w. (Brown 2006, s. 145). Niechęć ukierunkowana wobec ciała widoczna jest na przykład w utworach Marka Aureliusza (1984). Chrześcijanie, bazując na ówczesnym podejściu do ciała, podbudowali je religijnie w myśl słów św. Pawła, który rozdzielał to, co cielesne – grzeszne, ziemskie – i to, co duchowe – dobre, niebiańskie (Rz 7, 14–8,13; 1 Kor 15, 35–53; Ga 5, 16–25; Kol 3, 5–6), przez to wzywając do nawrócenia. *Życie ciała było śmiercią dla duszy* (Dodds 2004, s. 37) i dlatego zaniedbywano ciało. Na bazie pogańskiego ruchu ascetycznego rozwinął się ruch chrześcijański. Ascetyzm pogański był umiarkowany w porównaniu do chrześcijańskiego. Ten drugi obejmował nie tylko celibat, lecz również dotyczył miejsca lub sposobu życia osoby np. na słupie, w skrzyni lub z łańcuchami. Część pisarzy chrześcijańskich, np. Klemens Aleksandryjski, przeciwstawiała się takiemu postępowaniu (Dodds 2004, s. 41; Brown 2006, s. 149). Prawdopodobnie obawiano się błędnego rozumienia idei ascetyzmu, przed czym przestrzegali już święty Paweł (Rz 7, 14–8,13; 1 Kor 15, 35–53; Ga 5, 16–25; Kol 3, 5–6).

⁴ W dalszej części tekstu, po ustaleniu imion wszystkich świętych, stosuję nazewnictwo polskie, stosownie do: Leon – Leon; Philemon – Filemon; Onesiphoros – Onesiforos; Porphyrios – Porfiriusz;

- panel II, południowy – Onesiforos, żołnierz, sierpień; Porfiriusz, sierpień
panel III, południowo-zachodni – święty o imieniu zaczynającym się na literę K;
Damian, doktor, wrzesień
panel IV, zachodni – nieznany święty; Roman, prezbiter, miesiąc jest zniszczony; Eukarpisz, żołnierz, grudzień
panel V, północno-zachodni – święty o imieniu zaczynającym się na literę A;
Ananiasz, prezbiter, czerwiec
panel VI, północny – Basiliskos, żołnierz, kwiecień; Priskos, żołnierz, październik
panel VII, północno-wschodni – Filip, biskup, październik; Terinos, żołnierz, lipiec; Cyryl, biskup
panel VIII, wschodni – zniszczony

Na panelu III znajduje się postać, z której imienia przetrwała jedynie początkowa, źle zachowana litera. Interpretuje się ją jako *kappa*, *beta*, *gamma*, *epsilon* itp. Najprawdopodobniej jest to *kappa* – K, a postać interpretowana jest jako Kosma, ponieważ znajduje się obok Damiana. Kosma i Damian byli znanymi wczesnochrześcijańskimi braćmi i lekarzami (Kleinbauer 1982, s. 31). Są oni jedynymi świętymi spośród przedstawionych w Rotundzie, których kult się rozpowszechnił i są znani z innych przedstawień ikonograficznych. Kult pozostałych świętych przedstawionych w Rotundzie odszedł w zapomnienie. Na panelu V znajduje się postać, w której opisie zachowały się tylko dwie pierwsze litery imienia, prawdopodobnie *alpha* i *delta*. Niestety spośród wielu koncepcji badacze nie wypracowali jednej i pewnej, na podstawie której udałoby się zidentyfikować postać. Podobny los dzieli postać z panelu IV.

Czterech z przedstawionych mężczyzn było klerykami: Roman, Ananiasz, Filip i Cyryl. Siedmiu było żołnierzami (*strategoï*): Leon, Onesiforos, nieznany święty, Eukarpisz, Basiliskos, Priskos i Terinos. Co prawda przy Onesiforiosie nie ma jednoznacznego podpisu, świadczącego, że był żołnierzem, jednakże można tak domniemywać (Kiilerich 2007, s. 323). Są także dwaj doktorzy (*iatros*): Kosma i Damian oraz flecista – Filemon. Porfiriusz nie ma podpisu świadczącego o profesji, jednak ponieważ został ulokowany na tym samym panelu co Onesiforos, uważany jest za jego sługę.

Onesiforos i Porfiriusz prawdopodobnie zostali ochrzczeni przez św. Pawła w Ikonium (Konya), następnie wyruszyli na wyspę Faros, gdzie zostali razem zamęczeni (Hoddinot 1963, s. 113). Według B. Kiilerich (2007, s. 328) prawdopodobnie wszyscy pozostali święci z Rotundy zostali straceni za panowania Dioklecjana w początkach IV w. Niestety w wyniku zniszczenia wielu dokumentów wczesnochrześcijańskich w czasie prześladowań w IV w. identyfikacja wszystkich postaci z mozaik ze świętymi z legend hagiograficznych jest niemożliwa. Można domnie-

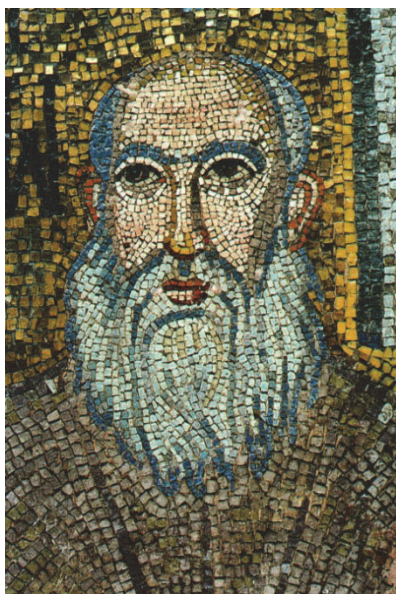
Kosmas – Kosma; Damianos – Damian; Romanos – Roman; Eucarpios – Eukarpisz; Annanias – Ananiasz; Basiliscos – Basiliskos; Priskos – Priskos; Philippos – Filip; Therinos – Terinos; Kyrillos – Cyryl.

mywać, że przedstawiony w Rotundzie Basiliskos był żołnierzem w Amaseii w Poncie. Jan Chryzostom odwiedził sanktuarium Basiliskosa w Komana w Poncie, lecz nie przekazał żadnych informacji na temat wizerunku świętego. Leon mógł być obywatelem Patrii w Cylicji (Hoddinot 1963, s. 12). Priskos z Rotundy może być utożsamiany z Priskosem, który był żołnierzem w gwardii cesarza Aureliana. Został aresztowany w Galii, a następnie zamęczony (Hoddinot 1963, s. 113). R.F. Hoddinot (1963, s. 112–113) identyfikuje Kosmę i Damiana jako dwóch Arabów podróżujących i żebrzących, których zadenuncjowano cesarzowi Karinusowi i zamęczono. Badacz identyfikuje Filemona jako zamęzonego flecistę. Eukarpisz został prawdopodobnie zamęczony za czasów Dioklecjana w Nikomedii (Hoddinot 1963, s. 113). Prudencjusz w poemacie *Peristephanon* opisuje cierpienia męczenników, w tym Romanowa, który może być identyfikowany z Romanem z Rotundy (Hoddinot 1963, s. 112). Aczkolwiek Roman z Rotundy mógł być również obywatelem Cesarei w Palestynie. Biskup Filip z Rotundy może być identyfikowany z Filipem z Hadrianopolis w Tracji, którego uczyniono biskupem w 70 r. życia, a który zmarł śmiercią męczeńską przez utopienie (Kiilerich 2007, s. 330). Z kolei E. Kleinbauer (1982, s. 34) identyfikuje Filipa jako biskupa z Heraklei w Tracji, którego święto odbywało się 10 października według *Breviarium Syriacum* i *Martyrologium Hieronima*. Natomiast Ananiasz może być identyfikowany z kapłanem zamęczonym za panowania Dioklecjana, w Phoenicia (Kleinbauer 1982, s. 34).

SPOSÓB PRZEDSTAWIENIA ŚWIĘTYCH

Zarówno w formie, jak i w treści mozaiki mają pochodzenie wschodnie, z hellenistycznymi korzeniami. Święci posiadają pewne cechy wspólne, jednak nie przedstawiono ich według jednej formuły.

Celem portretu wczesnochrześcijańskiego było pokazanie indywidualnych cech osoby (Grabar 1968, s. 62). Wynikało to z tego, że w czasie, gdy powstawały wczesnochrześcijańskie wizerunki, sposób przedstawienia świętych żołnierzy i innych nie został jeszcze wypracowany. Epifaniusz w liście do Teodozjusza I pisał: *przedstawiają wygląd świętych na różne sposoby [...], czasem przedstawiali te same osoby jako starców, czasem jako młodzieńców* (za Mango 1986, s. 42). Jak podaje Jan Chryzostom, mogło istnieć wiele wizerunków jednej osoby, w zależności od miejsca przedstawienia i celów, którym wizerunki miały służyć (za Kiilerich 2007, s. 330). Mogły znajdować się w grobie, kaplicy lub być noszone przez podróżnych. W przypadku mozaik w Rotundzie prawdopodobnie rzemieślnicy postanowili zobrazować autentyczne cechy fizyczne świętych, według ówczesnej wiedzy o nich. Rzemieślnicy mogli czerpać wiedzę z dokumentów, przekazów ustnych i innych wizerunków (Kiilerich 2007, s. 328).



Ryc. 7. Święty Filip, biskup, Rotunda, Saloniki (wg Kourkoutidou-Nikolaidou, Tourta 1997)

Fig. 7. Saint Philip, bishop, the Rotunda in Thessaloniki (after Kourkoutidou-Nikolaidou, Tourta 1997)

Z drugiej strony twórcy mozaik bazowali na konwencjach przedstawienia postaci, które istniały w sztuce antycznej. Czerpali ze spuścizny sztuki rzymskiej, która w sposób zasadniczy opierała się na różnych formach pochodzących z różnych okresów sztuki greckiej, zarówno archaicznej, klasycznej, jak i hellenistycznej (Hölscher 2011). I tak święci zostali przedstawieni według schematu, np. na wzór młodego herosa, jak Aleksander Wielki (Onesiforos i Porfiriusz) lub na wzór filozofa (Filip – ryc. 7; Cyryl). W sztuce rzymskiej wizerunek herosa symbolizował prawdę (*veritas*) i piękno (*pulchritudo*; Hölscher 2011, s. 119). Artyści przekształcili standardowy późno antyczny wizerunek herosa w idealnego świętego (Cormack 1985, s. 86). Wizerunki filozofów zaczerpnięto w późnym antyku z czasów hellenistycznych. Zachowały się na wielu mozaikach podłogowych i płaskorzeźbach. W późnym antyku przedstawienia filozofa, poety i mędrca stały się symbolem mądrości (*sophia*), wizerunku mędrca i duchowego człowieka, którym mógł być zarówno poganin, jak i chrześcijanin. Dodatkowo przedstawienia Onesiforosa i Porfiriusza są podobne do statuy Dobrego Pasterza z Palmyry (Hoddinott 1963, s. 113). Można dostrzec pewne podobieństwo między głową Ananiasza a głowami V-wiecznych rzeźb z Efezu (Hoddinott 1963, s. 113). Ze względu na to, że zarówno przedstawienia świętych z Rotundy, jak i portrety trumienne z Fajum należą do tradycji grecko-rzymskiej, istnieje także podobieństwo między nimi (Kiilerich 2007, s. 331). Jak pisze A. Grabar (1968, s. 74) portrety biskupów mogły być wzięte z życia, ponieważ

były koncepcją wypracowaną w sztuce chrześcijańskiej, która wcześniej nie istniała. Następnie, we wczesnym chrześcijaństwie, wykształciła się pewna typizacja wizerunków. Inaczej byli przedstawiani Apostołowie, Jezus, a inaczej biskupi czy oranci.

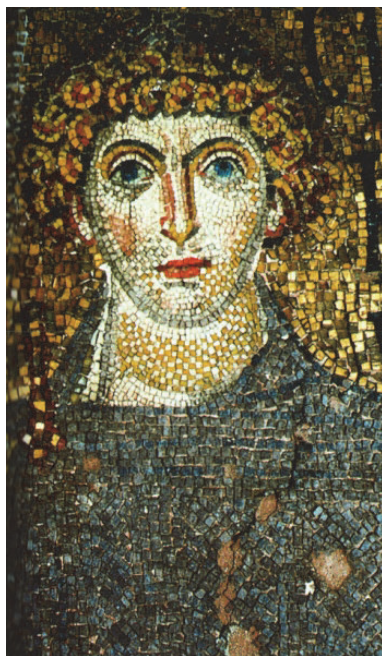
Ciało

W analizie skupiam się na głównych wątkach przedstawienia postaci. Są to portrety wysokiej jakości, wykonane bardzo starannie i detalicznie. Dostarczają wielu informacji co do sposobu wykonania i znaczenia wizerunków świętych w późnym antyku. Wnętrze postaci, duchowe cechy, irracjonalne postawy były przedstawione za pomocą frontalności i nieruchomości, co można dostrzec w jakby nierealnym przedstawieniu postaci z Rotundy. Święci są przedstawieni *en face*, rzadko z profilu. Nie posiadają aureoli. Postacie mają od 2,10 do 2,30 m wysokości. Wszyscy są mężczyznami i zostali przedstawieni w różnym wieku: młodzieńczym, dojrzałym i starszym.

Marcel Merleau-Ponty pisał (2001, s. 119): *moje ciało jawi mi się jako postawa funkcjonalnie odniesiona do pewnego aktualnego lub możliwego zadania*. Ciało przywodzi widzowi poczucie nie tylko przestrzenności, ale i sytuacji. W przestrzeni bowiem znajdują się rzeczy, natomiast człowiek to istota dynamiczna, która organizuje przestrzeń przez swoje ciało i jego postawę. W Rotundzie wszystkich świętych niezależnie od statusu społecznego ukazano jako orantów. Postawa orantów to postawa pionowa, znana już od czasów rzymskich, symbolizująca pobożność – *pietas*, *εὐσεβεία* (Grabar 1968, s. 75). W ten sposób przedstawiano zmarłych, aby pokazać, że za życia byli pobożni. Zatem pobożność świętych została przedstawiona w ich postawie jako orantów.

Głowy postaci ułożono z mniejszych kostek w stosunku do ich ciał. Święci mają też mniejsze głowy w stosunku do całego ciała. Być może głowy wykonano w warsztatach i dopiero potem przymocowano je do ciał tworzonych od razu na ścianach Rotundy. Głowa Filemona wykazuje różnice w stosunku do głów pozostałych postaci, co może wynikać z tego, że wykonał ją inny rzemieślnik. Twarze niektórych świętych są wyrazem klasycznego piękna i harmonii (Onesiforos i Porfiriusz), skromności i delikatności (Kosma, nieznaną świętą z północno-zachodniego panelu i biskup Filip), niewinności i dziecięcej boskości (Leon – ryc. 8; i Priskos). Na ich twarzach widnieje spokój, harmonia i dostojeństwo. Typowa idealna twarz zarówno dla pisarzy pogańskich, jak i chrześcijańskich odznaczała się spokojem, radością i blaskiem. Dojrzały i starzy święci wyróżniają się specjalnym dostojeństwem i *charis* będącym połączeniem piękna i wdzięku (Kiilerich 2007, s. 333). Świętych w Rotundzie nie przedstawiono jako ascetów, co było typowe w wiekach późniejszych. Mają różne kształty twarzy: owalne, okrągłe, w kształcie serca, podługne, a nawet różne kształty brwi. Nadaje to przede wszystkim walory estetyczne

wizerunkom, lecz również akcentuje indywidualne cechy każdej z postaci. Święci mają duże oczy. Oko było narzędziem wzroku, ozdobą ciała i odzwierciedlało wnętrze. Stanowiło instrument władzy, ponieważ *widzieć to również oddziaływać* (Bakke 2000, s. 57). Wierni przychodzący do kościoła mogli odczuwać oddziaływanie wzroku świętych, którzy patrzyli na nich swoimi uduchowionymi oczyma. Święci mają krótkie, proste lub kręcone włosy. Sposób ułożenia włosów na czole jest inny u każdego z nich. Leon ma purpurowo-złociste loki (ryc. 8). Z kolei Eukarpiusz ma purpurowo-brązowe, kręcone włosy (ryc. 9). Naprzeciwko niego znajduje się anonimowy żołnierz, który ma blond loki ułożone w trzy rzędy dookoła głowy. Jego policzki pokrywa zarost. Filemon (biskup) przedstawiony jest jako młody mężczyzna. Jego wizerunek, oprócz krótszych włosów, jest podobny do anonimowego żołnierza.



Ryc. 8. Święty Leon, żołnierz, Rotunda, Saloniki (wg Kourkoutidou-Nikolaidou, Tourta 1997)
Fig. 8. Saint Leo, soldier, the Rotunda in Thessaloniki (after Kourkoutidou-Nikolaidou, Tourta 1997)

Broda była ustanowionym wyznacznikiem akcentowania wieku. Młodzieńcy zazwyczaj nie mieli bród i byli rozróżniani na podstawie ułożenia włosów na głowie (ryc. 8 i 9). Dojrzały mężczyźni i starcy byli rozróżniani na podstawie ułożenia brody: mogli mieć krotką, strzępiastą, falującą ułożoną w pasma lub długą i prostą. Klerycy, lekarze i święty, którego imię rozpoczyna się od litery A, mają brody, co wskazuje na to, że byli w wieku średnim lub starym. Filip został przedstawiony

jako starzec: ma długą niebiesko-szarą brodę i jest jedynym łysym świętym (ryc. 7). Jego przedstawienie jest bliskie wizerunkowi filozofa. Kosma i Damian mają długie brody. Broda Kosmy jest srebrna, a Damiana – ciemna i rozwidlona. Żaden z przedstawionych mężczyzn nie ma takiej samej brody.



Ryc. 9. Święty Eukarpisz, żołnierz, Rotunda, Saloniki (wg Kourkoutidou-Nikolaidou, Tourta 1997)
 Fig. 9. Saint Eukarpion, soldier, the Rotunda in Thessaloniki (after Kourkoutidou-Nikolaidou, Tourta 1997)

Klerycy i ci, którzy nie byli żołnierzami noszą długą tunikę, *phelonion* i *paenu-la*. Żołnierze noszą długą, spiętą w pasie złotym *cingulum*, tunikę *manicata*, ornamentowaną w purpurowe wzory lub *segmenta*, ze złotą zapinką osadzoną w czerwonej obwódce, na prawym ramieniu, i *colobium*. Na to mają narzucony *tablion* – romboidalny kawałek materiału wskazujący ich rangę. Wszyscy noszą *chlamydes*. Leon i Eukarpisz noszą *chlamydes* w odcieniu fioleto (Pazaras 1985) lub purpury (Kiilerich 2007, s. 335; ryc. 8, 9). Podczas gdy inni noszą białe *chlamydes* o srebrnych, szarych, fioletowych i żółtych odcieniach.

W sztuce późnoantycznej święci często byli przedstawiani w *chlamydes*. Tradycyjnie *chlamydes* przysługiwał żołnierzom, urzędnikom dworskim i cesarzowi. *Chlamydes* noszony przez te osoby dekorowany był w haftowane wzory. *Chlamydati* w Rotundzie są o wiele bogatsze niż te z Saint Apollinare Nouvo w Rawennie. Eugene Kleinbauer (1982, s. 32) podejrzewa, że było to wynikiem tego, że twórcy

mozaik mogli widzieć lub znać osobiście postaci świętych z Rotundy. *Cingulum* – pas żołnierski mieli prawo nosić wyłącznie oficerowie. Pod koniec IV w. złote *cingulum* mogli nosić również senatorowie.

Kolor i światło

Znaczenie kolorów we wczesnym chrześcijaństwie zostało zaczerpnięte ze sztuki hellenistycznej. Grzegorz z Nisy podkreślał znaczenie kolorów i ich rolę w kontemplacji sztuki (Gage 1993, s. 48). Miały one przywołać na myśl naturalne piękno. Wszystkie kolory były przedstawiane w świetlisty sposób. Uważano, że przez kolor można dotknąć prawdy i w ten sposób przedstawić prototyp. Bizantyńczycy mówili na kolor *hroma* (χρῶμα) lub *anthos* (ανθος)⁵. Terminy te oznaczają kwiat, najjaśniejszy, jasny kolor. Słowo *hroma* związane jest z *hros* (χρῶς), które oznacza skórę i powierzchnię. Zatem kolor związany był z postrzeganiem powierzchni jako jasności.

Niebiański wymiar mozaik w Rotundzie został podkreślony przez symbolikę koloru i światła (Arnhem 2004, s. 364). Artyści użyli zaawansowanej techniki dywizjonizmu, pointylizmu, podobnej do tej, którą wieki później zaczęli używać impresjoniści i neoimpresjoniści (Kiilerich 2007, s. 335). Techniki dywizjonizmu i pointylizmu polegają na nakładaniu obok siebie farb czystych kolorów, zamiast pośrednich, co powoduje złudzenie optyczne dające wrażenie świetlistości.

Całość fryzu paneli ma kolory złota, srebra, ultramaryny, morskiego błękitu, czerwieni w odcieniu wina, głębokiego błękitu i czerni. Kolory są jaskrawe, np. czerwień w odcieniu wina. Ten zespół mozaik, z jego jaskrawymi kolorami i efektem trójwymiarowym, daje złudzenie płaskorzeźby. Technika wykonania postaci, dobór kolorów, ich układ i tworzywo, z którego kostki zostały wykonane, powodują złudzenie wewnętrznej świetlistości/światłości postaci, a zwłaszcza ich oczu. Cera świętych jest gładka i jasna, nawet u starców – nie mają zmarszczek. Idealny kolor skóry to ten między bladą a śniadą. Kolor włosów świętych przechodzi od jasnego do ciemnego, a żaden nie jest naturalny. Najczęściej spotykanym i najbardziej znaczącym kolorem włosów jest purpura. Podobna częstotliwość użycia purpury istnieje w odniesieniu do kolorystyki oczu, które posiadają purpurową barwę w odcieniach od średniej do ciemnej. Powoduje to wrażenie, że przez ogromne purpurowe oczy przebija boskie wewnętrzne światło. Sam Platon twierdził, że oczy są najpiękniejszą cechą człowieka i dlatego powinny być barwione najpiękniejszym barwnikiem, czyli purpurą (za Kiilerich 2007, s. 334). Wyjątkami są: Damian – ma brązowe oczy oraz Onesiforos, Leon (ryc. 8) i Basiliskos, którzy mają niebieskie oczy. Nosy i uszy również podkreślono purpurowymi kostkami (Kleinbauer 1970, s. 43).

W antyku i czasach bizantyjskich purpurę (*porphyreos*, *purpureus*, *halourges*, *ostreios*) uważano za jasny i wspaniały kolor. *Porphyreos* oznacza wiele odcieni

⁵ Wszystkie greckie nazwy kolorów podaję za L. James (1996).

purpury, włączając ciemne czerwienie, ciemny brąz, ciemny fiolet i liliowy. Najbardziej znaczący odcień – *porphyreos* oznacza błyszczący, jasny, piękny, wspaniały i był związany z świetlistością (*phaneros*) oraz połyskiem (*lampros*). Pliniusz wzmiankuje, że *purpureus* pojawiał się jako blask (*reflugens*) przez przetransmitowanie światła i był to *kosztowny kolor z błyskami o odcieniu ciemnej róży* (za Kiilerich 2007, s. 334). Z kolei Arystoteles wspominał, że promienie słońca stają się purpurowe w czasie wschodu lub zachodu słońca (za Kiilerich 2007, s. 334). Podobnie kolor czerwony (*erythros*, *pyrros*, *kokkinos*, *ruber*), leżący na palecie barw między purpurą a pomarańczowym, był uważany za kolor światła. Używano go jako surrogatu dla bieli lub złota. Najbardziej pożądanym złotym występował z czerwoną obsadą. Odcienie od purpurowego czerwonego do szkarłatnego są kolorami ognia, zatem czerwony lub żółty były kolorami płomienistymi (*pyrros*).

Rozróżnienie tych kolorów jest ważne dla interpretacji portretów świętych. Do zobrazowania włosów i bród postaci użyto następujących kolorów: żółtego, pomarańczowego, czerwonego, niebieskiego i szarego. Użyto również bardziej naturalnych kolorów, takich jak beż czy sepia, choć rzadko, do przedstawienia jasnych włosów. *Pyrros* – ognistą czerwień użyto przy włosach Basiliskosa. Kolor podkreśla płomienisty kształt kosmyków. Takie kolory, jak czerwony, pomarańczowy, żółty i purpurowy oznaczały światło słoneczne, podczas gdy zimne kolory szarości i niebieskiego oznaczały światło księżyca (Kiilerich 2007, s. 335). Mówiąc potocznie, święci są blondynami, szatynami, brunetami i rudzi. Jednakże kontekst nie pozwala używać potocznych słów. Kolor ich włosów sugeruje czyste światło, zatem ich włosy zamiast zwyczajnych, stają się po prostu światłem.

Purpura była najbardziej pożądanym i cenionym kolorem ubrań, ponieważ był to kolor władców, zatem symbolizował siłę władzy. Jedynie cesarze mieli przywilej noszenia purpury. Bizantyńczycy cesarską purpurę zwali *alourgos* (*‘αλουργος*). Purpura była bardzo kosztownym barwnikiem, ponieważ do produkcji jednej szaty używano 16 000 osobników *Purpura haemastoma* oraz *Murex trunculus* (szkarłatniki i rozkolce). Odcienie purpury to: *blatta*, czyli purpura tyryjska – ciemnoczerwona purpura taka jak na *chlamydes* Justyniana z fresku w San Vitale, *oxyblatta* w odcieniu karminu i ciemnej czerwieni oraz *hyacintha* – ciemna, niebieskawa purpura. Wszystkie one były zarezerwowane dla domu cesarskiego (Kiilerich 2007, s. 335). Cesarze wydawali specjalne ustawy regulujące noszenie purpury (Kiilerich 2007). Dlatego też wydaje się, że Eukarpisz i Leon, którzy mają purpurowe *chlamydes*, mogli być powołani do straży cesarskiej. Natomiast zadziwia to, że również cywile: sługa Onesiforosa, czyli Porfirusz i flecista Filemon noszą purpurowe *paenula*. Mogli oni posiadać wyższy status społeczny lub może to stanowić pewną konwencję przedstawienia: wywyższenie świętych po śmierci. Według ówczesnych zwyczajów białe i purpurowe *chlamydes* i *paenulae* nosili urzędnicy państwowi i kościelni. Greckie słowo *leukos* (*λευκος*) znaczyło: biały, jasny, błyszczący, lśniący, promienisty. Biały symbolizuje światło, jasność, zaś srebrny (*argyros*, *argentum*) symbolizuje

je większe, intensywniejsze światło. Początkowo białe szaty postaci z Rotundy były dopełnione srebrnymi kostkami, które jednak nie przetrwały do naszych czasów.

Innym ważnym elementem sztuki była linia, kontur zewnętrzny, obiegający całą postać. Linia ta jakby oddzielała postać, jej wartości wewnętrzne, sacrum, które nosiła w sobie, od otaczającego świata. Postacie z Rotundy są obramowane pasem *opus vermiculatum* o grubości jednej czy dwóch ciemnych kostek.

Wydobycie światła z mozaik jest związane również z techniką ich wykonania. Rzemieślnicy tak układali kostki we wzory, aby odbijały światło, podkreślając tematykę przedstawienia. Dla podkreślenia ważnych szczegółów, aby zaakcentować tło lub krajobraz, używali złotego lub srebrnego koloru. Ponadto świetlistość kolorów była wspomagana przez naturalne oświetlenie budynku.

Podsumowując, artyści nie byli całkowicie skoncentrowani na kreowaniu ciała fizycznego świętych. Jak się wydaje, większą wagę przywiązywali do sportretowania duchowego, indywidualnego wymiaru każdego z nich. Najlepszym medium wydobywania koloru było malarstwo, a w tym szczególnym przypadku – mozaiki. Technika wykonania pozwalała stworzyć bogate efekty koloru, blasku i światła. Szklane kostki skupiały w sobie światło dnia i je odbijały. Światło w zetknięciu ze złotym tłem potęgowało się i lśniło, rozpraszając mroki wnętrza Rotundy. W myśl słów Jezusa *Jam jest światłością świata* (J 8,12) nabrało to teologicznego znaczenia (Kłosińska 1975, s. 84).

PODSUMOWANIE

Tożsamość chrześcijan z V w. można porównać do tożsamości projektującej. Była to tożsamość w trakcie zmiany, łączenia różnych światopoglądów i powstawania nowych. W V w. chrześcijaństwo łączyło w sobie elementy judaizmu, religii pogańskiej oraz wypracowywało własne oryginalne koncepty. W wyniku tego powstał nowy typ tożsamości.

Tożsamość materializowano w sztuce, a zarazem sztuka tworzyła i umacniała tożsamość osób ją oglądających. Zatem sztuka przekazywała i tworzyła ideologię. Stanowiła również swoistą formę upamiętnienia. Szczególną rolę w upamiętnieniu odgrywało ciało. Dotyczyło to przedstawień figuralnych, w tym zwłaszcza tych obrazujących świętych.

Powyzsze zagadnienia bardzo dobrze obrazują mozaiki przedstawiające świętych w Rotundzie w Salonikach (Grecja). Świętymi stawali się zwykli ludzie, którzy dokonali niezwykłych czynów lub odznaczyli się szczególną pobożnością. Na mozaikach w Rotundzie pobożność świętych podkreślono przez ich postawę jako orantów. W czasach antyku zmarłych przedstawiano tradycyjnie jako orantów, aby podkreślić ich pobożność, co stanowiło element wzniosłości. Świętych uznawano za ludzi dobrych, którzy po śmierci znaleźli się w niebie blisko Boga. Zarazem byli Mu jednak podlegli. Uwidoczniono to przez umieszczenie fryzu świętych w najniższym

pasie mozaik w kopule Rotundy. Część świętych była za życia zwykłymi osobami i nie posiadała wysokiego statusu społecznego. Mimo to, dzięki niezwykłym zasługom, wywyższano ich po śmierci. W mozaikach podkreślono to użyciem koloru purpury, który tradycyjnie należał do cesarza. Purpurę użyto do zobrazowania oczu, włosów i szat świętych. Elementami dominującymi w przekazie ideologicznym mozaik w Rotundzie są wzniosłość duchowa świętych, wywyższenie ich w randze społecznej oraz ponadczasowość, wyrażone w postawie ciała, stroju i kolorze. Świętych przedstawiono w nierealny sposób obrazujący ich nową, duchową tożsamość osób należących do orszaku Boga. Przedstawienie statusu świętych i nowej, religijnej tożsamości wyrażonej w mozaikach było wynikiem połączenia różnych elementów o rodowodzie pogańskim. Zatem projektującą tożsamość chrześcijańską i świętych zobrazowano w mozaikach Rotundy przez zmianę znaczenia antycznych elementów konwencji przedstawiania, takich jak postawa ciała, strój i kolor. Wyżej wymienione elementy wizerunków miały oddziaływać na emocje oraz zmysły osób je oglądających i w ten oto estetyczny sposób utwierdzać nowo powstającą chrześcijańską tradycję i tożsamość elity Salonik.

BIBLIOGRAFIA

Wykorzystane polskie i angielskie tłumaczenia tekstów źródłowych

Biblia Tysiąclecia

1990 ks. Dynarski K. (red.). Poznań, Warszawa: Pallottinum.

Horacy

2000 Sztuka poetycka, tłum. J. Sękowski. W: Horacy, *Dziela wszystkie II* (s. 417–469). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Klemens Aleksandryjski

1988 Zachęta Greków, tłum. M.M. Szarmach, A. Świderkówna, ks. J. Sołowianiuk. W: E. Stanula (red.), *Apologie. Minucjusz Feliksa, Oktawiusz, Do Diogneta. Klemens Aleksandryjski, Zachęta Greków. Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy* (t. 44, s. 99–201). Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej.

1994 *Kobierce zapisków filozoficznych dotyczących prawdziwej wiedzy*, tłum. J. Niemirska-Pliszczyńska. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, Akademia Teologii Katolickiej.

Marek Aureliusz

1984 *Rozmyślenia*, tłum. M. Reiter. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Plutarch

1936 De gloria Atheniensium, tłum. F.C. Babbitt. W: Plutarch, *Moralia* (t. 4, 345c–351b). London, Cambridge: Harvard University Press, W. Heinemann.

św. Augustyn

1955 *Wyznania*, tłum. J. Czuj. Warszawa: PAX.

Tertulian

2005 O bałwochwalstwie, tłum. A. Strzelecka. W: Tertulian, *O widowiskach. O bałwochwalstwie. Pisma Ojców Kościoła* (t. 28, s. 71–110). Poznań: Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Opracowania

- Arnhem R.
2004 *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Bakke M.
2000 *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Boksański Z.
2007 *Tożsamości zbiorowe*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Brown P.
2006 *Ciało i społeczeństwo. Mężczyźni, kobiety i abstynencja seksualna we wczesnym chrześcijaństwie*. Kraków: Wydawnictwo „Homini”.
- Bugaj E.
2003 Problemy interpretacji zjawisk sztuki w archeologii w kontekście nieoczywistości sztuki. W: B. Gediga, A.P. Kowalski (red.), *Estetyka w archeologii* (s. 11–20). Gdańsk: Muzeum Archeologiczne.
- Castells M.
2010 *The power of identity*. Malden, Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell.
- Chapman J.
2000 Tension at funerals. Social practices and the subversion of community structure in later Hungarian prehistory. W: M.A. Dobres, J. Robb (red.), *Agency in archaeology* (s. 165–195). London: Routledge.
- Cormack R.
1969 The mosaic decoration of St. Demetrios, Thessaloniki; a re-examination in the light of the drawings of W.S. George. *Annual of the British School at Athens*, 64, s. 17–52.
1985 *Writing in gold. Byzantine society and its icons*. London: Oxford University Press.
- Dalton O.M.
1925 *East Christian art*. New York: Oxford University Press.
- Dodds E.
2004 *Pogaństwo i chrześcijaństwo w epoce niepokoju*. Kraków: Wydawnictwo „Homini”.
- Elsner J.
1995 *Art And The Roman Viewer: The Transformation Of Art From The Pagan World To Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press.
1998 *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100–450*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Fowler Ch.
2004 *The archaeology of Personhood. An anthropological approach*. London, New York: Routledge.
- Gage J.
1993 *Colour and culture. Practice and meaning from antiquity to abstraction*. Singapore: Thames and Hudson.
- Grabar A.
1967 A propos des mosaïques de la coupole de Saint Georges a Salonique. *Cahiers Archeologiques*, 17, s. 59–81.
1968 *Christian iconography. A study of its origins*. New York: Routledge & Kegan Paul.
- Hölscher T.
2011 *Sztuka rzymska: język obrazowy jako system semantyczny*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Hoddinott R.F.
1963 *Early Byzantine churches in Macedonia and Southern Serbia*. New York: Macmillan.

- Huyghe R. (red.)
1981 *Larousse encyclopedia of Byzantine and Medieval Art*. Londyn, New York, Sydney, Toronto: Readers Union, Paul Hamlyn.
- Iliadis I.
2005 The natural lighting in the dome of Rotunda in Thessaloniki. *Lighting Research and Technology*, 37(3), s.183–197.
- Insoll T. (red.)
2007 *The Archaeology of Identities. A reader*. London: Routledge.
- James L.
1996 *Light and colour in Byzantine Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Kiilerich B.
2007 Picturing ideal beauty: the Saints in the Rotunda at Thessaloniki. *Antiquite Tardive*, 15, s. 321–336.
- Klauser T.
1998 Rozważania nad powstaniem sztuki wczesnochrześcijańskiej. W: E. Jastrzębowska (red.), *Studia z początków ikonografii chrześcijańskiej* (s. 11–23). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kleinbauer E.
1970 Some observations on the dating of Saint Dymitrius in Thessaloniki. *Byzantion*, 40, s. 36–44.
1982 The orants in the mosaic decoration of the Rotunda at Thessaloniki: martyr Saints or donors? *Cahiers Archeologiques*, 30, s. 25–45.
- Kłosińska J.
1975 *Sztuka bizantyńska*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna.
- Kourkoutidou-Nikolaïdou E., Tourta A.
1997 *Wandering in Byzantine Thessaloniki*. Athens: Kapon Editions.
- Le Goff J.
2006 *Historia ciała w średniowieczu*. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”.
2007 *Historia i pamięć*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Mamzer H.
2008 Estetyzacja archeologii. W: B. Gediga, W. Piotrowski (red.), *Sztuka pradziejowa i wczesnośredniowieczna jako źródło historyczne* (s. 63–83). Biskupin, Wrocław: PAN, Muzeum Archeologiczne.
- Mango C.
1986 *The art of Byzantine Empire 312–1453*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Matczak M.D.
2010 What about the body? Czyli przygody ciał świętych – analiza wizerunków świętych z Rotundy w Salonikach (Grecja) z V wieku. W: L. Ciesielski, L. Gardela (red.), *Na marginesie. W kręgu tematów pomijanych* (s. 91–124). Poznań: KNSA IP.
2013 Archeologia ciała. *Przegląd Archeologiczny*, 61, s. 51–76.
- Mentzos A.
2001–2002 Reflections on the interpretation and dating of the Rotunda of Thessaloniki. *Egnatia*, 6, s. 57–82.
- Merleau-Ponty M.
2001 *Fenomenologia percepcji: fragmenty*. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Meskell L.
1999 *Archaeologies of Social Life. Age, sex, Class et cetera in Ancient Egypt*. Oxford: Blackwell.

- Minta-Tworzowska D.
2000 Symbole i symbolika w perspektywie badań archeologicznych. W: B. Gediga, D. Piotrowska (red.), *Kultura symboliczna w kręgu pól popielnicowych epoki brązu i wczesnej epoki żelaza w Europie Środkowej* (s. 45–54). Warszawa, Wrocław, Biskupin: Państwowe Muzeum Archeologiczne.
- Nasrallah L.
2005 Empire and Apocalypse in Thessaloniki: interpreting the Early Christian Rotunda. *Journal of Early Christian Studies*, 13(4), s. 465–508.
- Otto R.
1999 *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Paleczny T.
2008 *Socjologia tożsamości*. Kraków: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne – Oficyna Wydawnicza AFM: na zlec. Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego.
- Pazaras T.
1985 *The Rotunda of Saint George in Thessaloniki*. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies.
- Ricoeur P.
1978 Can there be Scientific concept of ideology? W: J. Bien (red.), *Phenomenology and the social sciences. A dialogue* (s. 44–59). London: Springer.
- Texier C., Pullan R. P.
1864 *Byzantine architecture, illustrated by examples of edifices erected in the East during the earliest ages of Christianity, with historical and archaeological descriptions*. London: Day & Son.
- Thomas J.
1996 *Time, culture and identity: An Interpretative Archaeology*. New York: Psychology Press.
- Yates F. A.
1977 *Sztuka pamięci*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Vickers M.
1970 The date of the mosaics of the Rotunda at Thessaloniki. *Papers of the British School at Rome*, 38, s. 183–187.
- Vickers M.
1973 Fifth- century Brickstamps from Thessaloniki. *The Annual of the British School at Athens*, 68, s. 285–294.

COMMEMORATED IDENTITY IN THE SAINTS' IMAGES. THE CASE OF THE EARLY CHRISTIAN MOSAICS FROM THE ROTUNDA IN THESSALONIKI, GREECE

Summary

The construction of the Christians' identity in the 5th century was a long-lasting project. It involved a complex cultural change incorporating intertwined world-views, in particular the elements of Judaism and pagan religions. As a result, a new and multifaceted Christian identity was created.

The art was both a materialisation of the new Christian identity and means of creating and strengthening the identity of believers. The art expressed and created a new ideology and served as a specific form of commemoration. The body played a crucial role in the commemorative practices. It is particularly evident in the form of figurative iconography, including depictions of the Saints.

The mosaics of the Saints from the Rotunda in Thessaloniki, Greece are one of the finest and greatest examples of such relationships between the art, identity, and commemoration in the early Christian period. The Rotunda was a metropolitan church in early Christian Thessaloniki. It was built on a circular ground plan. Its dome was decorated with three layers of mosaics. The highest of them most likely depicted Jesus Christ, the lower was used to portray angels while the lowest depicted thirteen Saints.

The Saints were ordinary people who did unusually good things and were exceptionally pious. The piety of Saints was represented by the orant gestures. The pious people were depicted as orants in ancient art. The Saints were believed to be good and remain in a close relation to the God but at the same time being under its authority. This may explain their placement in the lowest level of the Rotunda's mosaics. The Saints, being ordinary people of low social status, acquired a higher social status after the death thanks to their great piety and dedication. This transformation is manifested by the purple colour of their hair, eyes, and garments, the colour traditionally reserved to the emperor. The Saints are depicted underlying their spiritual grandeur, exaltation and timelessness, which are expressed by gesture, garments, and colour. A combination of several elements originating from pagan art, such as orant gesture and purple colour, in depicting the Saints further contributed to strengthening Christian identity. Hence, applying this old motif and decoration to accomplish these interlinked goals marks a significant shift in their referential meaning. These elements of Christian art were aimed at exerting emotions and feelings of the spectators, which in turn contributed to strengthening Christian identity and tradition.