

Santa Cecilia in Trastevere

En kontekstuell analyse av apsemosaikken

Ingvild Hammervoll

Masteroppgave i kunsthistorie

Høsten 2010

Veileder Einar Petterson

ifikk, Universitet i Oslo

Man lives in a symbolic universe.

- Ernst Cassirer

Innhold

Forord	5
Kapittel 1 Forskningshistorie	6
Historisk behandling av mosaikken	6
Eldre oppslagsverk	8
Moderne oppslagsverk	13
Monografisk behandling	20
Problemstilling	25
Kapittel 2 Metoden.....	26
Et klassisk grunnlag	26
Symbolenes orden	28
Panofskys metode.....	29
En kontekstuell utvikling	30
Kapittel 2 Ikonografi og identifikasjon	32
Introduksjon	32
Apsemosaikkens motiver	33
Symboler i apsemosaikken.....	39
Triumfbuens ark	44
Triumfbuens sidevegger	46
Inskripsjonen	47
Formal analyse	48
Kapittel 4 St. Cecilia i kontekst og fortelling.....	50
Historisk dokumentasjon.....	50
Oppbygningen av en legende	53
Kapittel 5 Paschal I som kunstpatron og pave	56
Nye allianser.....	56
En sønn av Roma.....	57
Relikvienes betydning	59
Kapittel 6 Den politiske situasjonen.....	62
Pavens nye keiser	62
En ny allianse	64
Suveren makt.....	67
Østens billedforbud	68
Kapittel 7 Gamle og nye forbilder.....	71
Forbilder gjennom forskningshistorien	71
En karolingisk begynnelse?.....	72
Monumentale forbilder.....	75

Bysantinsk påvirkning.....	76
Kapittel 8 Politisk lesning	81
Kysk tematikk	81
Det jordiske paradiset.....	85
Middelalderens kommunikative estetikk	87
Retoriske virkemidler.....	88
Imago og Historia.....	91
Kapittel 9 Konklusjon	95
Mosaikkens forbilder og mening satt inn i kontekst	95
Bibliografi	99

Forord

Denne masteroppgaven har vært et pågående prosjekt for meg gjennom flere år og ville ikke vært mulig å skrive uten inspirasjon og hjelp fra flere mennesker.

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min veileder Einar Petterson for unike faglige ekskursjoner, kreative vinklinger, dyp kunnskap og støtte til prosjektet. Oppgaven ville aldri blitt til uten hans medvirkning og hjelp.

Deretter vil jeg takke Det Norske Instituttet i Roma for at jeg har kunnet benytte biblioteket og leseplasser i de perioder jeg har trengt det. I den sammenheng vil jeg gjerne takke bibliotekar Germana Graziosa for hennes dedikerte interesse i prosjektet og hjelp med å finne kilder og relevant litteratur. Instituttet skal også ha en ekstra takk for å ha latt meg få delta på relevante forskningsseminarer, som har blitt avholdt i periodene jeg har oppholdt meg i Roma.

Det Amerikanske Instituttet og Det Nederlandske Instituttet i Romas utlån av bibliotek og leseplass har også vært uvurderlig for tilgang til kilder og materiale.

Karin Johansen har lest korrektur og har vært en stor hjelp i prosjektets siste utforming.

En takknemlig tanke går til mine to arbeidsgivere på Nasjonalgalleriet og Bar Boca som har vært fleksible med henhold til permisjoner i perioder hvor oppgaven har tatt mye tid.

Til slutt vil jeg gi en ekstra stor takk til min familie, mine venner og min samboer som har vært veldig støttende på mange måter gjennom tiden som masterstudent.

Oslo 3.11.2010

Ingvild Hammervoll

Kapittel 1 Forskningshistorie

Historisk behandling av mosaikken

Apsemosaikken i kirken Santa Cecilia i Trastevere i Roma har vært bemerket kunsthistorisk siden 1699¹, likevel er det ennå ikke skrevet en monografisk utgivelse om kun mosaikken. Mosaikkutsmykningen oppført mellom 816 og 824 under pave Paschal I, blir alltid presentert som en del av en periode, gruppe eller som en del av kirken som helhet, noe som vil fremkomme i gjennomgåelsen av forskningshistorien.

Siste kunsthistoriske bidrag til forskningen av pave Paschals I mosaikker er utgitt av Caroline Goodson² i 2010, og belyser hovedsakelig pave Paschals regjeringstid gjennom hans arkitektoniske og kunstneriske oppføringer. Selve mosaikken i kirken Santa Cecilia får i denne sammenhengen igjen en forholdsvis kort behandling i en større sammenheng, som en av flere av pave Paschal Is utsmykninger.

Fenomenet rundt denne forskningen er litt merkverdig da de to andre mosaikkene av pave Paschal i kirkene Santa Prassede og Santa Maria in Domnica har fått mye mer oppmerksomhet og forskningsinteresse gjennom tidene, og dessuten utdypende monografiske behandlinger.³ Noe av grunnen kan være at forskningen frem til nå, har ansett mosaikken i Santa Cecilia for å være modellert etter mosaikken i Santa Prassede eller etter mosaikken SS. Cosma e Damian, som blir regnet for å være forløperen til både Santa Cecilias og Santa Prassedes mosaikkprogram av de fleste forskere.⁴

¹ Ciampini 1699

² Goodson 2010

³ Beat Brenk skrev "Zum Bildprogramm der Zenokapelle in Rom", 1974. Rotraut Wisskirchen skrev i 1992 en doktorgradsavhandling om mosaikken i St. Prassede og Caroline Goodson har skrevet forskningsartikkelen "Revival and Reality: The Carolingian Renaissance in Roma and the basilica of St. Prassede", utgitt i *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* Volymen xx, 2006.

Mosaikken i St. Maria in Domnica er blitt behandlet i hovedfagsoppgaven til Lise Kristiansen i 2004. I en artikkel av Erik Thunø, "Santa Maria in Domnica, i 2003. Og i en artikkel av Rotraut Wisskirchen, "Santa Maria in Domnica. Überlegungen zur frühesten absidialen Darstellung der throneden Maria in Rom", 1995 – 1997.

⁴ De Rossi, Matthiae, Marguerite van Berchem og Emile Clouzot, Oakeshott, Wilpert und Schumacker, Krautheimer, Maria Andoloro e Serena Romano, Caroline Goodson, Frederico Hermanin.

I mange forskningsutgivelser blir mosaikken også behandlet i sammenheng med selve kirkebyggets historie. Denne vinklingen er til dels forståelig når man ser nærmere på kirkens fundament. Grunnmuren dagens kirke er bygget på, stammer fra den romerske perioden i Roma mellom 200 og 300 e. Kr⁵, og er ifølge Sta. Cecilias legende det opprinnelige huset martyren bodde i før sin død, uten at man har kunnet bevise dette med sikkerhet. Bygget er fremdeles under diskurs med henhold til korrekt datering, og dette er også en mulig grunn til at kirken er blitt grundigere studert av arkeologer enn kunsthistorikere per dags dato.

En annen mulig grunn for at mosaikken ikke er blitt fremhevet spesielt i en kunsthistorisk forskningssammenheng, er restaureringen Kardinal Aqua Viva foretok i 1724. Hele kirkens interiør ble dette året innlagt i stukkatur, noe som fjernet mye av det opprinnelige middelalderske uttrykket, og som også innebar at man skjulte en mulig triumfbue rundt apsemosaikken. Triumfbuens tidligere eksistens kjenner man kun muligheten av i dag gjennom tegninger fra før restaureringen, men det er stor sannsynlighet for at den opprinnelig har vært utformet etter tegningenes beskrivelser, særlig om man sammenligner dem med de andre triumfbuene til pave Paschals apsemosaikker. Ledende forskere på området regner alle den mulige triumfbuen i kirken Santa Cecilia som et opprinnelig element, og de fleste innlemmer den også i analysen når de omtaler apsemosaikken.⁶

Kirken har i dag en omstendelig bygningshistorie som er blitt brukt av flere forskere for å datere både helgenen Cecilias liv og kirkens historie. I denne oppgaven kommer jeg til å gå inn i detaljer fra den arkeologiske forskningshistorien med henhold til selve bygget, kun der det er relevant for mosaikken, helgenen Sta. Cecilias vitae og konteksten kirken ble oppført i. En fullstendig gjennomgang av bygningshistorien til kirken ser jeg verken som relevant for problemstillingen i denne oppgaven eller mulig å dekke innenfor oppgavens premisser.

Som nevnt innledningsvis i dette kapittelet er apsemosaikken generelt blitt behandlet forskningsmessig i store verk som omhandler en periode eller en gruppe mosaikker. Disse verkene stammer for det meste fra den tidligste kunsthistorien frem til 1970 tallet.

⁵ Brandenburg 2004, s.193; Brandenburg mener det opprinnelige bygget ble reist i det II århundre e. kr og begrunner det i legenden om St. Cecilia. Men han påpeker at de tidligste inskripsjonene som er funnet i det omtalte bygget og er fra mellom 369 – 464 e. kr.

Oliva 2004, s.3; mener det antikke opprinnelige bygget ble reist mellom 2 – 3 årh. e.kr.

⁶ Matthiae, Oakeshott, Wilpert und Schumacker, De Rossi, Hermanin, Ciampini, Goodson, Mâle, Waetzoldt, Righetti.

Nyere verk etter dette har i større grad valgt å fokusere kun på kirken Santa Cecilia, hvor mosaikken i sammenhengen ikke har fått utdypende analyser.

I min presentasjon av forskningshistorien har jeg valgt å dele forskningshistorien i to deler, hvor jeg begynner med å presentere mosaikkens behandling i de generelle verkene, for under neste del å ta for meg mosaikkens presentasjon i de verkene som er mer eller mindre monografiske med henhold til kirken som helhet.

Eldre oppslagsverk

Den tidligste henvisningen til kirken Santa Cecilia blir nevnt i den pavebiografiske nedtegnelsen *Liber Pontificalis*, under kapittelet om Pave Vigilio som ble arrestert i nærheten av kirken 22. november 545 e.kr.⁷ Bemerkningen er interessant da den viser at kirken var aktiv⁸ som kirke allerede før Pave Paschal restaurerte den og bygden den om, muligens mellom 821 til 823⁹

Liber Pontificalis er under kapittelet om pave Paschal, fremdeles en av hovedkildene til kunnskap om kirken Santa Cecilians restaureringshistorie og generelt om pavens kunstneriske program, da hans biograf var påpasselig med å ramse opp alle pave Paschals initiativer til å dekorere, utsmykke og gjenoppbygge utvalgte kirker i Roma. *Liber Pontificalis* er derfor et av hovedverkene forskere har benyttet seg av gjennom tidene i omtalen av mosaikken, til tross for at boken ikke tar for seg en vitenskapelig kunsthistorisk analyse.

Den første kunsthistorikeren på området er G. Ciampini med hans *Vetera Monumenta II*, utgitt i Roma i 1699. Som forsker var han den første til å ta for seg mosaikken i Santa Cecilia og er derfor en selvskreven gjest i forskningshistorien, til tross for at få forskere har vært enige i alle hans analyser. Han var likevel i en privilegert posisjon da han er en av de få som har utgitt en analyse av mosaikken mens man ennå hadde mulighet til å se den omdiskuterte triumfbuen, før restaureringen i 1724. Dessuten er han ansvarlig for flere tegninger av mosaikker i Roma, noe som også innebar at han har tegnet en kopi av mosaikken i Santa Cecilia før restaureringen i 1724, der man fremdeles kan se den manglende triumfbuen.

⁷ Hvelvsen 1927, lo Bello e lo Bianco 2007

⁸ Krautheimer 1937, s.111; "There is no doubt, however, that some rooms of the original titulus were used for ecclesiastical purposes at least as early as the V century."

⁹ Flere forskere har fremhevet at det er sannsynlig at mosaikken ble laget etter 821, basert på nedtegnelser om når pave Paschal flyttet St. Cecilians relikvier til kirken. Forskere som har påpekt årstallet er; De Rossi, Marguerite van Berchem et Emile Clouzot, Mariano Armellini, Marina Righetti.

Opprinnelig fra 1700 tallet, men utgitt i ny utgave i 1964, finner vi en annen viktig bok i sammenhengen. *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, av Stephan Waetzoldt. Boken er en samling tegninger av forskjellige kunstnere og arkitekter som dokumenterte kirkemosaikker i Roma rundt 1700 tallet.

Mosaikken i Santa Cecilia er i denne samlingen blitt avtegnet med den tapte triumfbuen til stede, og tegningen er per dags dato en av to beviser på at triumfbuen faktisk har eksistert, og er derfor særdeles viktig i forskningssammenhengen.

Disse tre første verkene, *Liber Pontificalis*, Ciampini og Waetzholt, er mye av det tidligste grunnlaget for forskningen rundt mosaikken i Santa Cecilia. Som kilder er de fremdeles like viktige for forskningen i dag.

Det første verket som tok for seg mosaikken i kirken Santa Cecilia etter dagens kunsthistoriske tradisjon er verket *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV* av Giovanni Battista de Rossi.

De Rossi var en selvlært arkeolog med utgangspunkt i Roma, og det overnevnte verket, som er utgitt i 1872, regnes som det første store verk om tidligkristen kunst med Roma som utgangspunkt. Formen på utgivelsen er typisk for sin tid og består av store plansjer med få illustrasjoner, men det er et grundig verk om man setter det i sin historiske kontekst. De Rossis mål med samlingen var muligens å bringe sammen så mange av de hovedverkene av tidligkristen kunst man til da hadde funnet, for å markere epokens kulturelle innhold, betydning og særegenhet.

Liber Pontificalis og Ciampini er De Rossis hovedsakelige kilder ved siden av sine egne funn, og i gjennomgåelsen av de utvalgte verkene tar han for seg både stil, innhold, restaureringshistorie og dateringer. Kirkens restaurering i 1724 hvor triumfbuens ark ble tildekt med stukkatur er et viktig poeng for De Rossi¹⁰, og han henviser til tegninger av Pozzo, bevart i slottet Windsor og hos Ciampini i form av inngraveringer av D`Agincourt, for å understøtte sin påstand om at triumfbuen faktisk har eksistert.¹¹

Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom V bis XIII Jahrhundert utgitt i 1917 av Joseph Wilpert, omhandler på mange måter samme innfallsvinkel som De Rossi da det er et plansjeverk, men representerer samtidig også begynnelsen på en stilistisk

¹⁰ Den manglende triumfbuen er en fremdeles pågående diskusjon mellom forskere på området da man kun har tegninger å forholde seg til som beviser for at den har eksistert.

¹¹ De Rossi 1899

utvikling i kunsthistorien. Wilpert avgrensar i dette verket sitt kunsthistoriske fokus fra år fire hundre til år tolv hundre, med utgangspunkt i Roma. Mosaikken i Santa Cecilia får i denne sammenhengen en kort omtale i siste del av boken og blir ikke analysert som et av hovedverkene. Likevel får Wilpert plass til både stil og innholdsmessige analyser i mosaikkens korte fremstilling. Wilpert er dessuten som De Rossi, opptatt av Kardinal Aquavivas restaurering i 1724 og henviser til Ciampini og hans tegning, som nå er bevart ved Windsor slott i England. Deretter behandler han triumfbuen og apsismosaikken som to likestilte deler av mosaikken gjennom resten av teksten.

Mosaikken i kirken SS. Cosma e Damian blir utpekt som forbilde for mosaikken i Santa Cecilia.¹² Men Wilpert påpeker også flere nye elementer og sammensetninger i mosaikken, blant annet det apokalyptiske temaet med rekkene av jomfruer i triumfbuen som går mot en tronende Theotokos med Jesusbarnet på fanget¹³. Han sammenligner, med utgangspunkt i sin observasjon, triumfbuen med utsmykningen i kirken S. Apollinare Nuovo i Ravenna som innehar en mosaikk jomfruprosesjon langs sideveggen.

Som konklusjon mener Wilpert mosaikken fremstiller den nye himmelske og juvelbesatte stad med Theotokos i midten av triumfbuen, Jerusalem og Bethlehem fremstilt på hver side og de tjuefire eldre i arken.¹⁴ På bakgrunn av dette og andre elementer mener han mosaikken i Santa Cecilia har visse likhetstrekk med tidlige romerske stadsbilder og pompeianske vannmalerier i form av representasjonsscener. Uten å trykke noen eksempler i form av bilder nevner han Septimus Severus i Roma og Galerius i Saloniki.¹⁵

Det franske verket *La peinture Romaine au Moyen – Age* av Raimond van Marle blir utgitt kort tid etter i 1921, og selv om det angir begynnelsen på flere franskspråklige forskningsverk om perioden, gir det i denne sammenhengen kun en kort beskrivelse av mosaikken i Santa Cecilia, og da i sammenheng med de to andre mosaikkene oppført under pave Paschal I i Santa Prassede og Santa Maria in Domnica.

¹² Wilpert und Schumacker 1916/ 1976, s.336; ”Allerdings LieB er im Gegensatz zu dem Vorbild in SS. Cosma e Damiano und zu siener Aufnahme in S.Prassede eine Abweichung vornehinen.”

¹³ Wilpert und Schumacker 1916/ 1976, s.336; ”Neu und eigenartig ist lediglich der obere AbschlUB der Apsidenhochwand, auf der statt des apokalyptischen Themas, dem Lamm zwischen den Leuchtern, die Huldigung der Jungfrauen von der Stadt aus vor der thronenden Theotokos und ihren Kinde eingefügt war.”

¹⁴ Wilpert und Schumacker 1916/ 1976, s.337; ”(...) – dadurch werden die beiden gleichen Stadtbilder zu Bestandteilen der einen juwelengeschmückten Himmlischen Stadt der Apokalypse, zumal Bethlehem und Jerusalem ja in der Apsis erscheinen. – In diese neue Ikonographie des ”Himmelreiches” pabt auch die Verbindung Huldigung der Theotokos mit den 24 Ältesten.”

¹⁵ Wilpert und Schumacker 1916/ 1976, s.337; ”In der Darstellung der Städte folgt das Mosaikk dem überlieferten Typus römischer stadtbilder, wie wir ihn über Buch – und Wandmalerei oder Mosaiken bis in die pompejanische Malerei zurückverfolgen können und wie er als Ausgangsbild von Representationsszenen auch schon auf dem Bogen des Septimus Severus in Rom oder dem der Galerius in Saloniki nachzuweisen ist.”

Oppfølgeren *Les mosaïques cretiennes du IV au X siecle* utgitt i Geneve av Marguerite van Berchem og Emile Clouzot i 1924, er mer utdypende i sin behandling.

Disse to teoretikerne er enige med noen av De Rossis observasjoner og mener mosaikken i Santa Cecilia er laget etter 821,¹⁶ og at den er arrangert etter samme mønster som i Santa Prassede.¹⁷ I sin beskrivelse av innholdet i mosaikken er det særlig klesplagg, gester og ikonografi i en historisk kontekst, som fremheves.

Allerede i 1927 utgis et nytt verk hvor mosaikken i Santa Cecilia blir nevnt. *Le chiese di Roma nel medio evo* av Christian Hvelvsen er et gjennomgående stilorientert oversiktsverk, hvor mosaikken i Santa Cecilia får en kort omtale. For Hvelvsen er det selve kirkebygget som er mest interessant, og dette blir fremstilt under navnet S. Cecilia trans tiberim, og belyst gjennom bygningens historikk fra antikken til pave Paschals restaurering. Som kilder er det først og fremst pavebiografiene til pave Vigilios, pave Stefano IV (768 – 772), pave Leone III (795 – 816), pave Gregorio IV (827 – 824) og til slutt pave Paschal fra Liber Pontificalis, som Hvelvsen bruker for å analysere kirken.

Le chiese di Roma dal secolo IV dal secolo XIV, av Mariano Armellini, utgitt i Roma i 1942, er et oversiktsverk hvor kirkebygget Santa Cecilia igjen står i fokus, og mosaikken i sammenhengen kun får en kort behandling. Fokuset for Armellinis analyse hviler, som hos Hvelvsen, hovedsakelig på pave Paschals biografi med utgangspunkt i Liber Pontificalis.

Samme år skifter denne retningen med *Rome et ses vieilles Églises*, av Émile Mâle, utgitt i Paris i 1942. Boken er et kunsthistorisk verk fra samme år som Armellini, men med et helt annet utgangspunkt for analysen av mosaikkene oppført under pave Paschal.

Mâle skiller seg ut fra tidligere forskere ved at han setter mosaikken inn i en østlig tradisjon og særlig gjennom en analyse av de i dag manglende triumfbuene.¹⁸ Mâle nevner også at triumfbuene ikke eksisterer i kirken lenger, men sier at de er nedtegnet av en arkitekt under restaureringen i 1724 og derfor ikke er blitt glemt.¹⁹

Den østlige innflytelsen Mâle fokuserer på under pave Paschals regjeringstid mener han er en påvirkning Roma lenge hadde glemt, og han setter denne østlige renessansen i

¹⁶ Van Berchem 1924, s.245; ” Le pape ayant fait chercher leurs dépouilles, les transporta dans la basilique, où elles furent enterrées en 821. Pour fixer le souvenir de cette translation, il fit exécuter, peu de temps après, cette mosaïque.”

¹⁷ Van Berchem 1924, s.245; “La disposition en est la même qu`a Sainte – Praxède.”

¹⁸ Mâle 1942, s.124; ”Le tribunes sont un des caractères des basiliques orientales.”

¹⁹ Mâle 1942, s.124; “Ces tribunes ont disparu aujourd`hui, mais dans le projet de restauration dessiné il y a quelques années par un architecte de talent, rêvant de rendre à Sainte Cecile son antique beauté, elles n`ont pas été oubliées”.

sammenheng med immigrasjonen av ikonoklastiske grekere fra Bysants til Roma i perioden pave Paschal regjerte.²⁰

Mosaikken i Santa Cecilia blir av Mâle i denne konteksten satt i tradisjon med andre østlig inspirerte mosaikker som Santa Agnese og Santa Maria in Cosmedin. I bildet Mâle konstruerer er det særlig den greske innflytelsen som dominerer, og han begrunner dette blant annet i Kristusfigurens håndgest, som han mener stammer fra den østlige tradisjonen.²¹ Gjennom denne sammenligningen er han helt i tråd med Ciampini.

I 1945 utkommer verket *L'Arte in Roma dal sec. VIII al XI*, av Frederico Hermanin. Hermanin skriver i denne boken et eget kapittel om alle de tre mosaikkene til pave Paschal I, hvor innledningen begynner med å skissere den politiske konteksten i form av korte sammendrag om Bysants, langobardene og pave Leo III. Hermanin mener disse forholdene, og da særlig langobardenes tidligere angrep på Roma, var mye av grunnen til hvorfor pave Paschal drev med relikvieoverføringer til sine nyoppussede kirker.²²

I sin beskrivelse av mosaikkene i kapittelet legger Hermanin hovedfokuset på Santa Prassede og setter av plass kun til en omtale av triumfbuen i avsnittet om Santa Cecilia. Triumfbuen analyserer han på bakgrunn av Ciampinis tegning og Waetzholdts tidligere analyser, og kommer frem til samme konklusjon som Waetzholdt; at mosaikken i Santa Cecilia er formet etter mosaikken i SS. Cosma e Damian.²³

Til forskjell fra sin nære forgjenger Mâle mener Hermanin i sin analyse at mosaikkene under pave Paschal I er influert både av et ønske om et tilbakeblikk mot det klassiske og en bysantinsk innflytelse som man ikke har klart å løsrive seg helt fra.²⁴ Dessuten mener han å finne også barbariske elementer i verkene²⁵, som muligens har kommet gjennom tilknytningen til frankerne.

²⁰Mâle 1942, s.124

²¹ Mâle 1942, s.125; "Des Romains s'y sont peut – être mêlés aux Grecs, mais l'influence grecque domina. A Sainte – Cécile, un trait est révélateur: le Christ ne lève plus la main dans un noble geste d'accueil, il bénit à la manière grecque. Dans la bénédiction grecque, le deux premiers doigts sont levés et le pouce est croisé sur le quatrième; dans la bénédiction latine, le pouce et les deux premiers doigts sont levés, les deux derniers abaissés."

²²Hermanin 1945, s.201

²³ Hermanin 1945, s.205

²⁴ Hermanin 1945, s.201; "In questi grandi mosaici noi vediamo che, sia pure conpoveri mezzi e con scarsissima abilità, gli artisti si ingegnano di continuare e direi quasi di rinovare la tradizione classica e romana, con uno sforzo ed una così viva gioia dell'operare che commuove e stupisce benchè si veda che non riescono a liberarsi dal bizantinismo, che in parte li domina."

²⁵ Hermanin 1945, s.209; "A differenza dei mosaici contemporanei ci troviamo qui dinanzi ad un'arte popolarissima, in cui appaiono chiaramente anche elementi barbarici."

Moderne oppslagsverk

En av hovedteoretikerne innenfor italiensk middelalderkunst, og da særlig med Roma som sitt spesialfelt, er Guglielmo Matthiae. I 1966 og 1967 utgir han *Pittura Romana nel Medioevo* og *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*. Utgivelsene tar for seg mosaikker, fresker og andre avbildninger fra tidlig middelalder til høymiddelalder i Roma, og bøkene er fremdeles to av de viktigste verkene som er utgitt med henhold til kunsthistorisk behandling av de tidlige kristne mosaikkene under pave Paschal I.

Matthiae regnes fremdeles i dag som en av hovedforskerne om mosaikken i Santa Cecilia, og mange senere verk om mosaikken støtter seg på hans funn. Mye av grunnen til dette kan være at Matthiae markerer en ny tradisjon i kunsthistorien med sin metode. Fra å ta utgangspunkt i en kunsthistorisk analyse som hovedsakelig er stilorientert, som de tidligere verkene før ham, er Matthiae mer historisk og ikonografisk orientert, hvor verkets mening og konteksten rundt verket får like stor plass som stilanalysen. Han er dessuten veldig grundig i sine redegjørelser.

Det eneste kritikkverdige rundt fenomenet Matthiae er at det i senere tid har vært lite diskusjon rundt hans meninger og funn. Mangelen på en ikonologisk lesning av verket gjør også hans analyser begrenset i forhold mosaikken i Santa Cecilia.

I boken *Pittura Romana nel Medioevo* åpner Matthiae kapittelet om åttehundretallet med en historisk kontekst som bakteppe for analysen. Matthiaes poeng er å vise at han mener Roma i dette århundret får tilbake sin antikke status som hovedsentrum, gjennom sin koalisjon med frankerne og bruddet med Bysants.²⁶

Matthiae trekker også tidlig frem i teksten tilbakeblikket han mener perioden hadde mot den tidlig antikke kristendommen under keiser Konstantin. Dette mener han får direkte uttrykk i kunsten²⁷ hvor man i Roma fremhever et tilbakeblikk mot lokale tradisjoner, og derfor tar utgangspunkt i mosaikken SS. Cosma e Damiano som skjematisk forbilde for nye mosaikker.²⁸

²⁶ Matthiae 1966, s.197; ”I monasteri franchi, depositare delle più alte tradizioni, guardano a Roma come madre delle christianità e come centro ideale del nuovo grande regno: Roma rinnova la sua cultura sfrondata di tutto quanto il dominio bizantino vi aveva introdotto.”

²⁷ Matthiae 1966, s.198; ”Con il senso anacronistico, proprio di tutto il medioevo, si illude di ritornare all'antico, di imitare fatti ed istituti del passato, si vede il presente sotto l'angolo visuale dell'antico. (...) Naturalmente il passato, (...), non poteva essere l'antichità pagana, ma solo quella cristiana, l'impero restaurato non era quello di Augusto ma quello di Costantino(…)”

²⁸ Matthiae 1966, s.201; ”Sempre al tempo di Leone III apparteneva il mosaico scomparso nella chiesa di S. Susanna. L'esaltazione della titolare e degli altri martiri Gaio e Gabinio impone al ritorno allo schema iconografico dei Ss. Cosma e Damiano, ritrono deciso e coscente alla tradizione locale.”

SS. Cosma e Damiano blir fremhevet som modell for både Santa Prassede og Santa Cecilia²⁹, men han påpeker at han i Santa Cecilians tilfelle ikke er like sikker med hensyn til skjematisk oppbygning.³⁰ Mosaikken er sannsynligvis bygget opp av flere forbilder som for eksempel S. Lorenzo fuori le mura og San Appolinare in Classe, og Matthiae påpeker at mosaikken i denne sammenligningen derfor heller ikke er noen nyskapning til tross for sitt originale uttrykk.³¹ For selv om motivene i mosaikken i Santa Cecilia er satt sammen fra forskjellige kilder, mener Matthiae de alle har til felles å være konstruert på tidlige kristne motiver.³²

Angående datering mener Matthiae det er umulig å si med sikkerhet hvilken av de tre mosaikkene til pave Paschal som ble laget i hvilken rekkefølge,³³ og han avslutter avsnittet for perioden under pave Paschal med å si at mosaikkene er annerledes og ulike andre verk i sin tid.³⁴ Dessuten påpeker han at de tre store mosaikkene under pave Paschal viser et stort utvalg av lokal håndverkskunst, hvor³⁵ fortiden fremgår klart som motiv når man studerer ikonografien.³⁶ På tross av denne observasjonen, og uten å si det direkte, påpeker likevel Matthiae gjennomgående i kapittelet detaljer i mosaikkene som også peker i en bysantinsk retning.

Matthiaes andre bok, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, utgitt i 1967, er mer stilorientert enn kontekstuell, som sin forgjenger. I kapittelet hvor mosaikken i Santa Cecilia blir behandlet innleder Matthiae perioden med mosaikkene under pave Leo III (795 – 816), fortsetter med pave Paschal (816 – 824) og avslutter siste del med pave Gregorio IV (827 – 844), (mellom verket i Triclinio av Leo den III og verkene under pave Paschal, mener Matthiae det eksisterer en periode på femten år som er uoppdaget/ skyggelagt).³⁷

²⁹ Matthiae 1966, s.204 og 205; "Nell'abside di S. Prassede fu ripreso il motivo dei Ss. Cosma e Damiano(...)." A S. Cecilia in Trastevere, basilica pur essa ricostruita da Pasquale I, l'abside riprende ancora lo stesso motivo della presentazione, (...)."

³⁰ Matthiae 1966, s.205; "I legami compositivi che si trovano ai Ss. Cosma e Damiano e ne formano tanta parte della sua suggestione si sono disciolti in una schematismo incerto."

³¹ Matthiae 1966, s.205; "Non si tratta tuttavia di una innovazione, perché il modello era già nell'arco pelagiano di S. Lorenzo fuori de mura."

³² Matthiae 1966, s.205; "L'insieme era composito, ma i temi di evidente origine paleocristiana."

³³ Matthiae 1966, s.208; "Le decorazioni eseguite sotto Pasquale I si raccolgono in così breve spazio di tempo che sarebbe impossibile tentare di dare ad esse un ordine cronologico qualunque."

³⁴ Matthiae 1966, s.214; "La scuola romana dei mosaicisti del sec.IX si isola e si differenzia da altre visioni figurative, come quelle bizantina o carolingia, (...)."

³⁵ Matthiae 1966, s.204; "Nel breve pontificato di Pasquale I (817- 824) tre grandi decorazioni musive offrono vasto campo alle maestranze locali."

³⁶ Matthiae 1966, s.204; "Quanto esse guardassero al passato appare chiaramente dai temi iconografici."

³⁷ Matthiae 1967, s.248; "Dal Triclinio Leoniano alle opere di Pasquale I esiste un intervallo di oltre quindici anni, che resta oscuro."

Mosaikkene i denne avgrensede perioden mener Matthiae kan kalles en skole, i motsetning til tidligere, da de innehar en homogen karakter.³⁸ Det betyr med andre ord at disse mosaikkene kan ha blitt inspirert av hverandre. Som eksempel på dette påpeker han at mosaikken i Santa Susanna viser Karl den Store med firkantet nimbus og han mener komposisjonen ble hentet fra SS. Cosma e Damiano.³⁹ Disse trekkene finner man igjen i mosaikken i Santa Cecilia.

Matthiae analyserer mosaikken i Santa Cecilia med henhold til både stil, innhold og kontekst, men er ikke like grundig med alle elementene. Han behandler den først og fremst i dette verket i sammenheng med andre mosaikker fra samme perioden og fra tidligere perioder. I forhold til arken i Santa Cecilia sammenligner Matthiae den med både arken i Santa Prassede og SS. Cosma e Damiano, og mener den kan være oppbygd fra begge kilder.⁴⁰ Men det er også mulig mener han, at den er kopiert fra en antikk modell.⁴¹

Matthiae vektlegger flere ganger tilbakeblikket mot tidligkristen tid, og særlig den Konstantinske, som særegent for perioden. I den sammenhengen mener han ikonografien i mosaikkene under pave Paschal I er identiske med ikonografien under pave Leo III.⁴² Til tross for tilbakeblikket mot fortiden, mener Matthiae at perioden også eksperimenterer med nye uttrykk basert på det gamle, og at man gjennom kunsten trekker frem ideer både fra det litterære – og det politiske området, hvor forbindelsene mellom de forskjellige delene kan virke usikre eller banale.⁴³

The mosaics of Rome from the third to the fourteenth centuries, utgitt i London i 1967 av Walter Oakeshott, er igjen et oversiktsverk over de viktigste mosaikkene i Roma innenfor den avgrensede perioden i tittelen. Utgangspunkter for Oakeshott er en først og fremst en stilistisk

³⁸ Matthiae 1967, s. 225; "Mentre tutti gli altri mosaici delle chiese di Roma rappresentano momenti particolari della storia della pittura medioevale, senza un preciso legame pur nella continua evoluzione delle forme, fra la fine del sec. VIII e la prima metà del successivo, un gruppo di opere a carattere omogeneo permette una frattazione globale ed offre l'esempio di una vera scuola, che matura e si dissolve in un momento particolarmente significativo per la storia della città."

³⁹ Matthiae 1967, s.229

⁴⁰ Matthiae 1967, s.235

⁴¹ Matthiae 1967, s.236; "L'arco di S. Cecilia in Trastevere risultava dalla contaminazione di motivi diversi, della quale tuttavia è incerto se possa attribuirsi il merito al mosaicista del sec. IX che potrebbe aver copiato una composizione più antica."

⁴² Matthiae 1967, s.241; "L'iconografia del tempo di Pasquale I mantiene nel complesso una posizione identica a quella del pontificato di Leone III, si continuano a guardare ed imitare i modelli paleocristiani, perchè l'idea fondamentale della "restauratio" domina ancora l'ambiente culturale con tutte le illusioni di presunti ritorni al passato;(...)"

⁴³ Matthiae 1967, s.242; "Si ha modo di sperimentare che i temi elaborati nel passato rispondono perfettamente a tutte le esigenze ideali e si è portati ad evitare lo sforzo per modificarli, oppure abbandonandosi a facili illusioni, si crede realmente che la maturità culturale sia giunta a tal punto, da poter imporre nuovi complessi di idee da tradurre con le vecchie formule, e nel dissidio fra la cultura letteraria e politica e la pratica dell'arte il proposito supera le possibilità, per cui il legame fra vari motivi rimane incerto o banale."

behandling av verkene. Mosaikken i Santa Cecilia er tildelt et eget avsnitt med overskrift, men dette strekker seg kun over en side. Hovedsakelig blir den her sammenlignet med mosaikken i Santa Prassede og Oakeshott mener det er grunn til å tro at Santa Cecilias utsmykning er konstruert etter Santa Prassede fremfor etter SS. Cosma e Damiano.⁴⁴ Oakeshott setter videre mosaikken inn i den karolingiske perioden, men han påpeker mot slutten av avsnittet at stilen i mosaikkens fremstilling likevel er todimensjonal og lineær med lite plastisk utforming.⁴⁵

Det allerede nevnte verket *Die Römischen Mosaiken der kirchlichen bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert*, ble utgitt igjen i 1976 av både Joseph Wilpert og Walter N. Schumacher. Sistnevnte bidragsyter har i denne utgaven tilført noen analyser av de utvalgte verkene, men det er ikke mange nye bemerkninger i forhold til mosaikken i Santa Cecilia. Forskerne setter også i den nye utgivelsen mosaikken i skjematisk sammenheng med SS. Cosma e Damiano ved å sammenligne utsmykningene på triumfbuen⁴⁶. Deretter understreker de en generell vending i mosaikkunsten i Roma fra rundt ca år 500, hvor uttrykket blir mer lineært, frontalt, abstrakt og rigid. Som periodisk avgrensning fremhever de mosaikkene under Pave Paschal I i en linje fra pave Leo III, hvor mosaikker i denne perioden var påvirket av den karolingiske renessanse og en ny kirkepolitikk.⁴⁷ Bokens nyutgivelse i 1976 viser først og fremst bokens posisjon innenfor fagområdet og det stilistiske fokuset forskningen rundt tidlig kristen kunst i Roma har vært dominert av.

Et verk som ikke direkte tar for seg mosaikker, men som har vært essensielt for den senere forskningen av tidlig kristen kunst er boken *Rome – profile of a city, 312 – 1308*, skrevet av Richard Krautheimer. Verket ble utgitt 1980 i New Jersey og forfatteren tar her utgangspunkt i en arkitektonisk gjennomgang av Romas historie innenfor det avgrensede tidsaspektet. Santa Cecilia blir i sammenhengen omtalt hovedsakelig som kirkebygg ut ifra perioden, og Krautheimer setter byggestilen i sammenheng med et tilbakeblikk mot fortiden på samme måte som tidligere forskere har gjort med mosaikken.

⁴⁴ Oakeshott 1967, s.212; "Reason has been given above to think that the Sta Cecilia design was derived from Sta Prassede rather than direct from SS. Cosma e Damiano."

⁴⁵ Oakeshott 1967, s.213; "The treatment in general is twodimensional and linear with little plastic intention."

⁴⁶ Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.14 og s. 15.

⁴⁷ Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.15; "Wenn nicht schon früher unter Papst Leo, so spätestens unter Paschalis I., der die Beziehungen zu den Karolingern knüpft, in dem Fragment des Trikliniums faBbar, setzt eine erste bewußte Hinwendung auf Römisch – Altchristliches mit einer Belebung der Mosaikkunst ein. Neue kirchenpolitische Zyklen werden zusammengestellt."

Krautheimers metode tar utgangspunkt i pavehistorie og arkitekturhistorie for å skissere betydningen av de forskjellige periodenes uttrykk. Et eksempel på dette er linjen han trekker fra pave Hadrians og pave Paul Is aktivitet, som han mener var begrunnet i å bringe Roma tilbake til sin opprinnelige velstående tilstand 400 år tidligere, hvor arbeidet med å forgylle kirkene fortsatte gjennom pave Leo III og pave Paschal I i den første delen av åttehundretallet.⁴⁸ Med pave Paschal Is inntreden mener Krautheimer at kirkebyggingen og utsmykningen begynner å utvikle seg på bakgrunn av Konstantinske referanser, og at man bevisst går tilbake til fortidige prototyper på bakgrunn av politiske standpunkt.⁴⁹

Forbildene til selve kirkemodellene under pave Paschal I er ifølge Krautheimer sannsynligvis Santa Sabina og S. Paolo fuori le mura. Dette begrunner han i at alle kirkene hadde en krypt utformet for martyroppbevaring, og at denne modellen var hentet fra den gamle St. Peters kirken konstruert på 500 tallet. Tilgang til og oppbevaring av martyrrelikvier var ifølge Krautheimer et av hovedpoengene bak kirkebygging under den karolingiske renessanse.⁵⁰

I forhold til mosaikkene under pave Paschal mener Krautheimer bruken av kun glasstesserae, fremfor glass og marmor som i Bysants, reflekterer en tilbakekomst til tradisjoner fra det tidlige kristne Roma. Han mener også noen av glasstesseraene kan ha blitt hentet direkte fra gamle mosaikker.⁵¹ Ikonografien i perioden reflekterer også et blikk mot en kristen fortid,⁵² og dette vises i mosaikkene til Santa Prassede og Santa Cecilia, som han mener har sitt opphav fra SS. Cosma e Damiano.⁵³ Kilden gjelder til dels også inskripsjonene

⁴⁸ Krautheimer 1980, s.113

⁴⁹ Krautheimer 1980, s.124; "The reappearance of mosaic in Rome shortly before 800 was presumably stimulated by the wish to compete with imperial secular and church building in Byzantium. More decisively, though, it links up with Carolingian Rome's revival of Roman late antique Christian monumental art: Old St.Peters, the Lateran Basilica, S. Paolo fuori le mura are the models that church planners, architects, and mosaic workers kept foremost in mind."

⁵⁰ Krautheimer 1980, s.137; "Naturally so; to provide both shelter for and easy access to the martyrs' relics was at any rate a major *raison d'être* of church building and planning in the Rome of Carolingian times; and ninth – century church planners in Rome and elsewhere evidently considered the annular crypt at St. Peter's an integral part of Constantine's basilica at the Vatican."

⁵¹ Krautheimer 1980, s.124 – s.126; "The material employed by the Carolingian mosaicists, almost exclusively glass tesserae rather than the customary marble and glass of Byzantium, was that used by their ancestors three and four centuries before; the glass cubes themselves, in fact, seem to have been taken from decayed ancient mosaics."

⁵² Krautheimer 1980, s.126; "Likewise, the iconographic schemes are drawn from the distant Christian past."

⁵³ Krautheimer 1980, s.126; "The same scheme (as in S.Prassede – red.) appears at S. Cecilia; it goes back to the Early Christian apse scheme reflected in the sixth – century mosaic of SS. Cosma e Damiano on the Forum – Christ, saints, founder, palm trees, phoenix, and all."

under mosaikkene, men disse er muligens også fra Santa Maria Maggiore og inngangsveggen til Santa Sabina.⁵⁴

Selv om Krautheimer bruker et tilbakeblikk for å beskrive utgangspunktet for pave Paschal Is kunstneriske program, mener han samtidig at de litterære karolingiske tendensene utført rundt det frankiske hoffet i liten grad nådde Roma, og da kun i en kort periode på slutten av 800 tallet.⁵⁵ Pave Paschal Is mosaikker blir heller satt i sammenheng med en spesiell karolingisk inspirert bevegelse gjennomgående fra pave Leo III til pave Leo IV, hvor utgangspunktet og idealet var rettet mot en foregående klassisisme fra keiser Augustus tid til det femte århundre.⁵⁶ De politiske referansene fra denne tiden blir uthevet som viktige.⁵⁷ Og til tross for vektleggingen i mosaikkdekorasjonene av tradisjonelle elementer som utviklet seg fra slutten av 700 tallet, mener Krautheimer at mye av motivasjonen bak utsmykningene også var begrunnet i et ønske om å konkurrere med Bysantins storslagne kirkedekor.⁵⁸

Et forholdsvis nytt oversiktsverk på forskningsområdet, utgitt i 2000, er boken *Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del Medioevo*, av Maria Andoloro og Serena Romano. Boken består av en samling forskningsartikler av overnevnte forfattere og inviterte skribenter, som tar for seg forskjellige problemstillinger innenfor den romerske middelalderkunsthistorien.

Andoloros og Romanos bidrag til diskursen rundt mosaikken i Santa Cecilia er å plassere den i en karolingisk kontekst i sammenheng med Santa Prassede, hvor SS. Cosma e Damiano blir utpekt som forbilde.⁵⁹ Altså ingen nyskapende forskning sammenlignet med

⁵⁴ Krautheimer 1980, s.126; "Written in a beautiful antique script, gold on a deep blue ground, they recel along with that at SS. Cosma e Damiano the fifth – century inscriptions both on the arch at S. Maria Maggiore and on the entrance wall of S. Sabina."

⁵⁵ Krautheimer 1980, s.140; "Indeed, while the movement around the Frankish court flourished through nearly entire ninth century, much of it reached Rome relatively late, if ever. The carolingian classicizing literary style came to the fore in Rome only in the later part of the ninth century and for a short time; (...)"

⁵⁶ Krautheimer 1980, s.141; "The churches laid out in Rome and their decoration, dating from the pontificate of Leo III to that of Leo IV, or about 800 to after 850, reflect then, a special aspect of the Carolingian Renaissance. North of the Alps, certainly in its beginnings, the movement seems essentially an antiquarian, cultural phenomenon characterized by a revival – in poetry, prose, and the figural arts – of classical formulae purloined from the entire gamut of Roman art, pagan and Christian, from Augustus times to the fifth and sixth centuries."

⁵⁷ Krautheimer 1980, s.141; "In Rome on the contrary, the renewal of the city and the rebirth of a new art are deeply rooted in her own late – antique imperial and emphatically Christian traditions. Their roots are sunk in the political ideology of the return to an imaginary Constantinian past cultivated for eminently practical reasons at the papal court from the mid – eight century on."

⁵⁸ Krautheimer 1980, s.124; "The reappearance of mosaic in Rome shortly before 800 was presumably stimulated by the wish to compete with imperial secular and church building Byzantium. More decisively, though, it links up with Carolingian Rome's revival of Roman late antique Christian monumental art, (...)"

tidligere verk. Samtidig setter de mosaikkene til pave Paschal I i sammenheng med verkene under pave Leo III og påpeker at de fremdeles inneholder elementer med bysantinsk opprinnelse.⁶⁰

Francesco Gandolfos bidrag i boken om mosaikken i Santa Cecilia gjentar Matthiaes observasjon fra 1967. Gandolfo påpeker at det helt klart er en sammenheng mellom mosaikken i Santa Cecilia og Santa Prassede og Ss. Cosmas e Damiano, men i han ser også en sammenheng et helt annet sted, nemlig i arken i S. Lorenzo fuori le mura, som han mener har vært modell også for mosaikken i S. Marco.⁶¹

I 2004 utkom *Le prime chiese di Roma IV – VII secolo*, av Hugo Brandenburg, hvor kirken Santa Cecilia blir behandlet ut ifra en kontekstuell analyse basert på arkeologi og stedshistorie. Mosaikken får i denne sammenheng bare et kort avsnitt, men konteksten for bygget er likevel relevant for denne oppgaven.

Brandenburg forteller oss at det antikke bygget, som er grunnmuren for kirken Santa Cecilia, var plassert på en mest mulig strategisk beliggenhet under den imperiale epoken i Roma i forhold til veier og vareeksport og –import, langs Tiberen. Deretter bemerker han at presteskaper rapporterte i 499 om en titulus Caeciliae, tilnærmet en titulus Sanctae Caeciliae. Helgenen Cecilias navn blir verifisert i løpet av det fjerde århundret i følge Brandenburg, og eksistensen av bygget i samme århundret er understøttet av en gravinskripsjon. På femhundretallet er kirken navngitt i Liber Pontificalis som ecclesia sanctae Caeciliae,⁶² men dateringen av det tidlige kirkebygget mener Brandenburg er umulig å si med sikkerhet. Han henviser derfor til Martyrologium Hieronymianum, den liturgiske kalenderen dedikert til helgener, som plasserer bygget på slutten av det femte århundret, nærmere bestemt 22. november; festdagen til helgenen Cecilia. Restene av det originale bygget under kirken mener han stammer fra den senantikke perioden i Roma fra det II århundret e.kr, liksom legenden til Sta. Cecilia.

⁵⁹ Andoloro e Romano 2000, s.83;” Subito dopo, una contro - onda ridona forza alla tradizione romana, quale si era radicata nel corso del V e del VI secolo:nella stagione carolingia – s S.Cecilia in Trastevere, a S. Prassede - il mosaico absidale Ss. Cosma e Damiano diviene il modello riproposto in tutti le sue componenti.”

⁶⁰ Andoloro e Romano 2000, s.83; “Non che tutta la lezione del periodo bizantino sia stata dimenticata. Pur nel riaffollamento delle composizioni absidali di età carolingia, nella *Missio Apostolorum* di Leone III (795 – 816) del triclinio del Patriarchio lateranense, nell`abside perduta di S. Susanna, e poi nelle basiliche di Pasquale I (817 – 824), le figure recano i segni di quel processo din assotigliamento volumetrico che abbiamo rimarcato nelle sue origini bizantine.”

⁶¹ Andoloro e Romano 2000, s.143; ”Che il mosaico absidale della chiesa di S. Prassede riprenda quello dei Ss. Cosmas e Damiano è nelle cose. Che i mosaici di S. Cecilia e di S. Marco citino un modello comune è meno evidente; tuttavia occorre pensare che, per quello che riguarda la posizione del pontifice committente, essi si rifacciano a un filone iconografico che ha il suo unico referente superstite nell`arco di S.Lorenzo fuori le mura.”

⁶² Brandenburg 2004, s.193

Monografisk behandling

De fleste monografiske verk som finnes om kirken Santa Cecilia in Trastevere omhandler kun korte avsnitt om mosaikken, som regel med utgangspunkt i den tidlige forskningshistorien.

En av de første monografiske utgivelsene om kirken er fra 1902 og er en utgave av et magasin under navnet *Cosmos Catholicus – il mondo cattolico illustrato*, hvor den ene utgaven omhandlet – *Del titolo di Santa Cecilia*. Magasinets hovedtema i denne utgaven er en spesifikk restaurering av kirken på begynnelsen av nittenhundretallet, og dokumenterer gjennom magasinet den arkeologiske prosessen dette medførte, ved å skrive flere artikler og reportasjer rundt byggets historie, prosessen og de fremtidige mulighetene.

Restaureringens mål var å gjenoppbygge interiøret i kirken til sitt opprinnelige middelalderske uttrykk. Dette viste seg underveis ikke å la seg gjennomføre, og man valgte heller å dekorere en krypt under kirkerommet med mosaikkbilder. Prosessen medførte en del dokumentering av både det antikke grunnbygget og interiøret i kirkerommet.

I 1970 utgav Guglielmo Matthiae en liten bok under tittelen, *St. Cecilia le chiese di Roma illustrate – 113*, som en del av en større serie små bøker om Romas kirker. Han sier i denne boken lite nytt om mosaikken som ikke allerede har blitt sagt i hans større og mer utdypende verk, og boken kan nærmest betraktes om en guidebok da han går mer inn for generelle beskrivelser om kirken.

En kort, men grundig monografi om kirken Santa Cecilia i samme sjanger er også blitt utgitt av Picarelli, som beskriver seg selv som en autorisert guide i Roma. Dessverre sier ikke boken når verket er utgitt, men man kan tenke seg at det var en gang etter 1950, da han henviser til forskeren Armellini som utgav sitt verk i 1942.

Picarelli har mye informasjon om kirken Santa Cecilia og forankrer sine utsagn i anerkjent forskning og historiske kilder. Han fremhever tidlig at basilikaen Santa Cecilia har hatt en høy status som en av de viktigste kirkene i Roma allerede før pave Paschal I restaurerte bygget. Pave Gregor den Store etablerte blant annet en Domus Dei på samme sted til ære for barn og ugifte personer.⁶³ Denne informasjonen begrunner han ved å henvise til pave Paschals brev til romerne hvor han uttaler at han har bygd om basilikaen til pave Gregor

⁶³ Picarelli (u.å), s.19; ” S. Gregory the Great (VII. century) who constructed a Domus Dei in honour of the Saint, on the site occupied afterwards by the Pasqual’s church (IX century), had established that children and unmarried persons should assemble there, and exercise not only the duties of the Christian religion, but also the works of charity which the Church designated by the name of “Misericordia”.

den Store.⁶⁴ Som de fleste andre forskere på området mener Picarely det har eksistert en mosaikkdekorert triumfbue over og rundt apsemosaikken og henviser til tegninger av Ciampini som bevis.⁶⁵

Et av de nyeste monografiske verkene om kirken Santa Cecilia er *The Basilica of St. Cecilia in Trastevere*, av Anna Maria Panzera, utgitt i 2001 i Roma. Boken tar for seg kirkens historie kronologisk gjennom hvert kapittel, og har forbeholdt et eget kapittel til pave Paschals regjeringsperiode og mosaikken. Boken er særdeles grundig til å være et relativt kort verk, og Panzera forankrer sine uttalelser i historiske kilder fra antikken frem til i dag, hvor byutvikling, mulig identifikasjon av familien Cecilia og arkeologi spiller en stor rolle.

De første sidene i boken tar for seg historien til området Trastevere og Roma på trehundretallet. Deretter går Panzera mer nøye til verks og mener det antikke huset under kirken etter tradisjonene er tilegnet Sta. Cecilia, men at man ikke kan si dette med sikkerhet. Hun daterer den første kirken i bygget til å være i bruk rundt 400 e. kr og begrunner dette i inskripsjoner og døpefonten som stammer fra samme tid, og som kirken Santa Cecilia var en av de første til å inneha.⁶⁶ I kapittelet om mosaikken henviser Panzera til SS. Cosma e Damiano som mulig forbilde og begrunner dette med at mosaikkene har samme antall figurer i fremstillingen; syv.⁶⁷

Selve mosaikktradisjonen knytter hun til en klassisk tradisjon hvor pavene tok i bruk kunst på samme vis som de romerske keiserne hadde gjort, for å fremme budskap om sin makt og den kristne religionens helligdom.⁶⁸ Og i analysen rundt stil finner Panzera både bysantinske og tidligkristne trekk i utformingen av figurene. Panzera mener mosaikken ved første øyekast ser bysantinsk ut mye på grunn av figurenes sammensmelting med bakgrunnen

⁶⁴ Picarely (u.å), s.55; "In the famous letter of Pasquale I to the Romans, we read that the this Pontiff re – built the basilica of Gregory the Great, which had been constructed. Besides we read in the musive inscription of this same apse, that the wealthy Pasqual I improved (made better) the church of S. Cecilia, "ruinous in antique times".

⁶⁵ Picarely (u.å), s.67; "As in S. Prassede, sp above the apse in S. Cecilia, (a thing which can be seen in design by Ciampini, and another design which reproduces completely the mosaic of our basilica, and is now preserved in Windsor Castle), rose the triumphal arch all in mosaic, substituted by stucco in 1724."

⁶⁶ Panzera 2001, s.18; "In the 5th century the Christian community, having gained posession of the space, transformed the basin into a baptismal font, reachable from the top rim, which had a hexagonal outline."

⁶⁷ Panzera, s.27; "Completed during the pontificate of Paschal I (817 – 824) the mosaic sets forth a design of seven figures, a common motif in the decoration of apses, and visible since than in the church of Saints Cosma and Damiano."

⁶⁸ Panzera 2001, s.26; "Just as during the Classical Era the arts served the Emperor, proclaiming far and wide his power, his heraldic symbols and the history of his (presumed) divine ancestors, so the Popes now channeled the arts to serve the needs of renewed ecclesiastical power, celebrating, like any sovereigns, the impact of their initiatives and the divinity of the religion of which they were the representatives."

uten naturalistiske trekk. Samtidig peker hun på formale trekk som kontrasterer med det bysantinske.⁶⁹

The Basilica of St. Cecilia, med Valentine Oliva, og Ottavio Traverso ble utgitt i 2004 og innehar samme stil som Panzeras utgivelse, men er generelt i en enklere form.

Oliva og Traverso tar gjennomgående et relativt kontekstuet utgangspunkt i sin fremstilling av kirken hvor stedshistorie, pavehistorie og martyrlegender iblandet bygghistorikk, utgjør hovedvekten av referansene. Dette er likevel ikke noe forskningsverk, men kan betraktes mer som en slags utdypende guidebok. Mosaikken får i sammenhengen en kort omtale uten nye betraktninger.

St. Cecilia in Trastevere, av Carlo La Bella og Anna Lo Bianco, ble utgitt 2007 i Roma og er et av de seneste verkene om mosaikken med en relativ tung forskningsmessig profil. Likevel er det lite nytt om mosaikken da boken først og fremst er en samling artikler forankret i arkeologisk forskning og utgravning rundt selve kirkebygget. Boken går gjennom kirkens historie kronologisk og behandler de aktuelle verkene for tidsepoken for hvert kapittel.

Kapittelet hvor mosaikken blir behandlet, er gitt tittelen; *Pasquale I e la fondazione carolingia*.⁷⁰ I anledning denne forskningen er det utenom arkeologiske kilder hovedsakelig G. Matthiae, De Rossi, Liber Pontificalis, Krautheimer og Kautzsch, sistnevnte en spesialist på steinplassering i mosaikker, man har tatt utgangspunkt i.

Mosaikken får i sammenhengen en kort beskrivelse, før en mer nøyaktig gjennomgang av mosaikkteknikken påfølger. Likevel er det konteksten og det arkitektoniske det er fokusert mest på. Den politiske konteksten for perioden hvor man omtaler pave Leo III, Karl den Store og fokuset på et tilbakeblikk mot Konstantin og tidlige kristne modeller er vektlagt, og her refererer forfatterne særlig til Krautheimer når de omtaler basilikaen konstruert av pave Paschal I som å være bygd på en klassisk struktur med et tilbakeblikk mot tidligere tider som en del av et politisk ideal.⁷¹ Selve mosaikken blir datert fra september 819 til august 820 hvor

⁶⁹ Panzera 2001, s.27; “ At first glance this seems to be another example of Byzantine art, depending on a certain fixity in the human forms, and a sameness to the background, intended to divorce the representations from any naturalistic intent, so as to suggest the intellectual abstraction of religious ideas. All the same there are some formal differences we can detect in Roman (Christian) mosaic art which clearly set it apart from the Byzantine style.”

⁷⁰ La Bella e Lo Bianco 2007, s.65

⁷¹ La Bella e Lo Bianco 2007, s.72; ” Scrivera Krautheimer: ”L`idea politica di una rinascita centrata su Constantino e su Roma, in quanto sede dei papi, intesi come successori degli imperatori romani, assume gradualmente consistenza nell`ambiente pontificio degli ultimi decenni dell`VIII secolo; sotto Leone III essa sembra incarnarsi, sia a Roma, sia alla corte franca, nella figure del papa e del “nuovo” imperatore carolingio,

kirken Santa Cecilia blir fremstilt som den siste kirken pave Paschal I oppførte.⁷² Dette er en veldig nøye datering sammenlignet med tidligere forskere.

I beskrivelsen og identifikasjonen av mosaikkens elementer er forfatterne gjennomgående enige med Matthiaes funn. Forbildet for mosaikken mener forfatterne har vært SS. Cosma e Damiano og arken til mosaikken i San Lorenzo fuori la mura før restaureringen (579 – 590).⁷³ Den tapte mosaikken i triumfbuen blir forklart med en henvisning til restaureringene i 1599 og 1899, som fjernet både vinduer og deler av mosaikken.⁷⁴ Selve kirkens generelle utforming begrunner forfatterne i pave Paschal Is program for relikvieforflytning inn i kirkene, noe de tillegger betydning som en del av hans politiske og religiøse program.⁷⁵

Det siste verket om pave Paschal Is mosaikker er utgitt i 2010 av Caroline Goodson under tittelen, *The Romeo of Pope Paschal I*.

Goodson tar for seg i denne boken alle de tre kirkene gjenoppbygd av pave Paschal I, Santa Prassede, Santa Maria in Domnica og Santa Cecilia, og fremmer tesen om at pave Paschal I gjennom arkitektur, kunst og relikvieoverføring bevisst fremmet politiske standpunkt.⁷⁶ For å understøtte denne tesen har Goodson tatt utgangspunkt i politisk historie, pavehistorie, arkitekturhistorie, byutvikling og konteksten til pave Paschal Is samtid.

mentre la città interna è vista come la capitale ideale di entrambi poteri.” La struttura della chiesa di Santa Cecilia è parzialmente condizionata dalla presenza delle sottostanti strutture classiche e ciò è particolarmente evidente nei rapporti tra navate e navatelle.”

⁷² La Bella e Lo Bianco 2007, s. 65; “(...) sull’Esquilino, tra il settembre del’817 e l’agosto dell’818, viene eretta la nuova basilica di Santa Prassede, tra il settembre del’818 e l’agosto del’819, al Celio viene costruita Santa Maria in Domnica e, in stretta continuità cronologica, tra il settembre 819 e l’agosto dell’820, in Trastevere e invece fondata, sull’luogo dell’*titulus* di Santa Cecilia, la nuova basilica dedicata alla Santa martire.”

⁷³ La Bella e Lo Bianco 2007, s.78; “La composizione a sette figure di Santa Cecilia, pur derivando anch’essa dal modello dei Santi Cosma e Damiano, ne accoglie la variante nell’articolazione dei gruppi già applicata nei mosaici dell’arco trionfale di San Lorenzo fuori la mura, dopo la ricostruzione di Pelagio II (579-590), (...)”

⁷⁴ La Bella e Lo Bianco 2007, s.73; ” All’interno manca invece ogni traccia delle finestre, nascoste, come si è già detto, dietro il rivestimento marmoreo fatto eseguire nel 1599 dal cardinale Paolo Emilio Sfondrato, rifatto nel 1899 dal cardinal Rampolla, alterando così totalmente la luminosità e la percezione spaziale non solo dell’edificio, ma anche del mosaico che riveste il catino absidale.”

⁷⁵ La Bella e Lo Bianco 2007, s.65; ”Molti di questi interventi sono legati a traslazione di reliquie, un tema fondamentale nella politica religiosa di Pasquale I; si pontefice si qualifica infatti in modo nuovo nella storia del ponteficato romano.”

⁷⁶ Goodson 2010, s.6; “I shall discuss the church – building and renovations as a coherent campaign on the part of a pope and his administration. This campaign sought to construct and command autonomy and authority for the office and individual of the pope. The desire of the papacy, under Paschal’s leadership, to present itself in this way did not arise from the particular character traits of Paschal as an individual. I argue that this movement within the papacy grew out of the events of the previous decades, both in the empire and in the papal state, and most specifically very contemporary politics. The large – scale developments of the late eighth century, battles between Franks, Lombards and Romans for the control of the Italian peninsula and supreme authority within Christendom, paved the way for popes such as Paschal to assert their authority.”

En nøye analyse av byggverkene er også en del av argumentasjonen, og selv om Goodson tar utgangspunkt i tidligere teoretikere, kritiserer hun dem i sin avhandling da hun mener den klassiske renessansemodellen, som innebærer et tilbakeblikk mot en gullalder fra Romas tidlige kristne periode og som frem til nå har vært påført perioden, er for enkel.⁷⁷

Goodson mener kirkene var viktige offentlige møtesteder, hvor arkitekturen og utsmykningen representerte et politisk budskap. Blant annet mener hun de kirkelige og pavelige prosesjonene er et tungt argument i sammenhengen, da kirkene gjennom disse ville vært særdeles synlige for befolkningen, og hvor de nybygde kirkene ville utpekt seg en naturlig arena for oppmerksomhet.⁷⁸

Siden det er arkitekturen som er hovedmomentet til Goodson i denne avhandlingen, får mosaikkene kun en kort behandling, og er samlet i et eget avsnitt. Men hun understreker at hun mener at de også var en del av pave Paschals arkitekturprosjekt, og derfor implisitt følger samme politiske tankegang som kirkebygget.⁷⁹

Goodson fremhever mosaikkene som konvensjonelle, forankret i tradisjonelle modeller slik som tidligere forskere har hevdet, og forankret dem i rollemodeller som SS. Cosma e Damiano, som muligens igjen stammer fra den tapte apsemosaikken i den gamle Peterskirken.⁸⁰ Men gjennom sin analyse finner hun at mosaikkene også representerer både teologiske eskatologiske temaer og samtidig gjenspeiler pave Paschal Is politiske program.⁸¹

⁷⁷ Goodson 2010, s.40; "Scholarly attention has already focused on the development of papal authority at the end of the eighth century. The quest for autonomy has often been described as a relatively straightforward momentum building on a homogeneous ever – intensifying goal. This momentum was, as we have seen, engendered by the changing relations between Franks, Lombards, Byzantines and Arabs, (.....). (.....) The combination of all of these forces simultaneously converging on Pope Paschal at this moment has not heretofore been recognised as a critical factor in the architecture of the period. Instead, most attention has been focused on the relationship between the popes and the Franks, and the so – called Renaissance of ancient culture that evolved out of this Romano – Frankish union. I will argue in the pages that follow that such an interpretation of deliberate classicism is far too limiting a paradigm for understanding the rich and communicative language of forms, materials and religious practice that characterises Pope Paschal's architectural programme. It was instead a reform of the city of Rome, reasserting it as the model *par excellence*."

⁷⁸ Goodson 2010, s.17; "In the case of Rome, I argue, renovations to churches that were stations on the calendar and along processional routes would have been very noticeable to the population. As we shall see, liturgical transformations and church – building were important means of political expression for the papacy."

⁷⁹ Goodson 2010, s.149; "Like all Roman churches built in the early Middle Ages, the interiors of Paschal's buildings were adorned with colorful images in mosaic and painting, and the design and implementation of these decorations were integrated into the papal architectural project."

⁸⁰ Goodson 2010, s.154; "In many ways, Paschal's mosaics and these inscriptions are conventional representations following well - established compositions. They derive their compositional and iconographic elements from earlier examples in Roma, most specifically the apse of SS. Cosma e Damiano, which in turn might find its precedent in the now – lost apse of St. Peter's."

⁸¹ Goodson 2010, s.154; "On the one hand the iconography of the mosaics express eschatological theological themes describing the path to redemption through these intercessory figures of saints and the pope, providing a vision of the world to come. (.....) On the other hand, some of these mosaics have very specific resonance within the context of Paschal's larger programme of church rebuilding and cult renewal: sacred presence."

Problemstilling

Mosaikken i kirken Santa Cecilia in Trastevere har vært under forskernes lupe siden kunsthistorien ble etablert som fag. Likevel mangler det fremdeles en grundig analyse av mosaikkens mulige tematikk. Mye av faglitteraturen gjentar forutgående oppdagelser som vedtatte sannheter, og Guglielmo Matthiae er den eneste teoretikeren som har behandlet mosaikken på et omfattende plan. En ny og mulig lesning er etter min mening derfor mulig.

Siden ingen teoretikere frem til nå har problematisert lesningen av mosaikken i en kontekstuell forstand, velger jeg nå å gjøre det i denne oppgaven.

Problemstillingen og vinklingen for denne oppgaven blir derfor å undersøke mosaikken som et mulig uttrykk for den nye politiske situasjonen Roma og pavemakten befant i, seg under Pave Paschals regjeringstid. Mosaikkutsmykningen i Santa Cecilia fremstiller uten tvil en scene hentet fra bibelen, men pave Paschal Is tilstedeværelse problematiserer lesningen. Er det mulig at den religiøse fortellingen også innehar undertoner fra komplekse maktforhold?

Kapittel 2 Metoden

Et klassisk grunnlag

Mosaikken i kirken Santa Cecilia har forskningsmessig hovedsakelig blitt behandlet ut i fra en stilistisk metode, med noen ikonografiske og historiske vinklinger. I den sammenhengen har det vært sprikende variasjon med hensyn til dybde og bredde rundt verkets analyse. Den formale stilistiske metoden er mye av grunnlaget faget kunsthistorie er bygget på, og slik sett har mosaikken fått en klassisk behandling. Symptomatisk for metoden er at mesteparten av forskningen har blitt gjort før 1970, med liten bruk av den ikonologiske metoden til Erwin Panofsky. Hans verk *Studies in Iconology*, ble utgitt i 1939. Vinklingen rundt forskningen av mosaikken har dessverre skapt et vakuum i forståelsen, da det er få moderne verk som bidrar med ny informasjon. For å forklare min analytiske vinkling i denne oppgaven vil jeg kort gjennomgå kunsthistoriens metode frem til dagens kontekstuelle blikk.

Den stilistiske retningen som metode ble først etablert av Wölfflin og Riegl, de to store teoretikerne innenfor den formale retningen i kunsthistorien. Deres utgangspunkt er merket av en tidlig vitenskapelig innstilling fra årene faget skulle defineres, og metoden prøver på mange måter å definere kunsten utenfor resten av historiens utvikling. Kunsten oppnår slik sett en autonom rolle, men forståelsen av hva verkene betyr for betrakterne i samtiden blir uviss. De formale teoretikerne er forbundet gjennom sitt syn på den formelle historien som en parallell utvikling av den kulturelle historien. Men de varierer i meninger om hva det formelle begrepet faktisk skulle omfavne.

Heinrich Wölfflin (1864 - 1945) er særlig kjent for sin komparative metode og objektive mål, hvor noe av det viktigste var å bedømme kunsten uten personlige synspunkt eller subjektive følelser. Han fremstod nærmest som en biolog med et utvalg ”arter” i sin søken etter en stilistisk utvikling blant verk. Til tross for dette var han var ikke interessert i å se kunsten som et uttrykk for en bestemt tidsalder eller historisk epoke. Kunsten skulle bedømmes uavhengig av dens kontekst, som en selvstendig linje, og hans ”objektive øye” i den stilistiske utvelgelsen var hans fremste redskap.

Hans lærer Bruckhardt var anti - Hegeliansk i sin avvisning av Hegels begrep om tidens ånd i en periode, *zeitgeist*. Dette påvirket Wölfflin, men metoden vokste muligens også frem for å oppnå selvstendighet i kunsthistoriefaget som disiplin. Wölfflins komparative metode er fremdeles en viktig innfallsvinkel i analysen av et kunstverk i dag, men den er ikke egnet for å gi en helhetlig oversikt. Panofsky kritiserte tidlig Wölfflin i sine studier og mente hovedproblemet lå i den objektive ideen om at øyets varierende blikk skaper forskjellige stiler i forskjellige perioder. At blikket er separert fra psykologien i følge Wölfflin, skapte også problemer for Panofsky.⁸²

Alois Riegl (1858 – 1905) var opptatt av kunstnerens intensjon med et verk og vektla uttrykket *Kunstwollen*, den kunstneriske vilje, i sine analyser. Tilsynelatende var dette en psykologisk innfallsvinkel og Riegl var også nøye med å forstå et verk ut i fra den perioden eller kulturen det tilhørte.

Ved nærmere betraktning var likevel kunstviljen det viktigste fremfor personen som utførte den. Denne viljen ble nærmest sett på som en usynlig kraft, som virket i det underbevisst, hvor individet var underlagt universelle regler utenfor sin egen vilje. Individet blir gjennom Riegels analyse kun et ledd for å uttrykke periodens eller kulturens kunstvilje og verket som selvstendig materiale blir uinteressant i sammenhengen.

Panofsky som senere etablerte den ikonografiske og ikonologiske metoden var kritisk til Riegl, da Panofskye mente man behøvde både en kulturell analyse i forhold til kunstverket og en formanalyse ut i fra historien. Disse to punktene var dessuten for Panofsky kun bakgrunnsholdepunkter. Først måtte verket analyseres som enkeltverk, ut i fra sin egen natur, og som et eget fenomen uavhengig av en serie, før det kunne analyseres i en sammenheng.⁸³ Panofskys fordykning i både Riegl og Wölfflin førte ham mot utviklingen av hans ikonologiske metode fra 1939. Og allerede i 1920 formulerte han;

*Art consists not only in the development and solution of formal tasks and formal problems; it is always in the first place devoted to the expression of ideas which govern humanity in its history no less than in its religion, its philosophy, its poetry; art is part of the general history of the spirit.*⁸⁴

Meningen lå både i tiden og miljøet rundt Panofsky, og den første til å begynne med en ikonologisk analyse av kunst og bilder var ikke Panofsky selv, men hans kollega Aby Warburg.

⁸² Holly 1984, s.45, 47 og 49.

⁸³ Holly 1984, s.72, 75 og 80

⁸⁴ Holly 1984, s.104

Symbolenes orden

Da Aby Warburg (1866 – 1929) holdt en forelesning i 1912 under den tiende internasjonale kongressen om kunsthistorie i Roma, ble den første spiren mot ikonologiens fremtid lagt. Foredraget var den første fremføringen av ikonologien som metode og Warburg fremviste sin fascinasjon av symboler, og deres mening og bruk i forskjellige kontekster. Warburgs metode var å følge etter symbolets mening på uortodokse måter, og ved kun å fokusere på symbolet, og ikke sammenhengen han fant det i, sprengte han de tidligere grensene mellom fagene.

Til tross for at han ikke fikk utgitt mange tekster i løpet av sitt liv, reflekterer Warburginstituttets bibliotek metoden og dybden i hans filosofi. Warburg gikk inn i alle kilder han trengte for å kunne forstå historiens dialektikk som et kunstverk var oppstått i, og dette innebar blant annet dagbøker, astrologi, antropologi og historie. Biblioteket reflekterer denne originale vinklingen, og bøker av historisk og politisk art var stilt side om side med symbolleksikon, kunstbøker, astrologiske samlinger og antropologiske avhandlinger. Kunsten var for Warburg først og fremst beviser for den menneskelige psykologi og alle dens motsetningsfylte aspekter. Panofsky fikk se resultatene på nært hold da han arbeidet ved Warburginstituttet i 1921.

Ernst Cassirer (1874 – 1945) var også fascinert av Warburgs omfattende samling, og det er blitt sagt i ettertiden at han var mannen som forstod metoden og bakgrunnen for den uortodokse samlingen best. Deres problemstillinger var nemlig av samme natur, til tross for litt forskjellige vinklinger.

Cassirer filosofi gikk ut på at objektene i verden bare var mentale bilder skapt av menneskets sinn, fremfor selvstendige elementer. Dette skulle han få mye kritikk for da hans samtidige kollegaer mente han ikke anerkjente virkeligheten. Det han mente var vel heller at menneskets fornuft skaper vår kunnskap om tingene, men ikke tingene i seg selv. Alle former som avgjør menneskets tankegang ble til slutt organisert av Cassirer under tittelen *Symboliske former*. Systemet ble utgangspunktet for Cassirers livslange prosjekt; å undersøke bredden av de forskjellige symbolske formene og hvordan de relaterte sammen i skapelsen av den menneskelige kultur.

Cassirer og Panofsky var kollegaer og venner ved Universitet i Hamburg, og ved Warburg instituttet fra begynnelsen av 1920 årene. Panofsky hentet nok mye inspirasjon fra

Cassirer for han gikk så langt som å bryte universitetets regler, om ikke å følge sine kollegaers forelesning, for å kunne følge Cassirers så ofte som mulig.⁸⁵

Panofskys metode

Den ikonografiske og ikonologiske metoden til Panofsky ble utviklet gjennom hans kontakt og fordypelse i både Wölfflin, Riegl, Warburg og Cassirer. Metoden ble publisert først i 1939, og har etter hvert utgjort en grunnpilar i kunsthistoriens tilnærming og analyser av verk.

I senere tid har metoden blitt kritisert for å være vanskelig og forvirrende, og Panofsky erfarte også selv problemer med sin egen bruk av ikonologiens system. Noe av kritikken har likevel vist seg å være en misforståelse om hva det ikonologiske systemet egentlig betyr.

Panofskys ikonologiske metode er bygd opp av tre nivåer.

- Det første er det preikonografiske som er en mest mulig objektiv beskrivelse av hvilke objekter kunstverket fremstiller. Et eksempel fra denne oppgaven er Kristus som i denne sammenhengen kun ville blitt beskrevet som en mann med langt hår og skjegg med en drakt i gull.
- Neste nivå er det ikonografiske hvor man setter beskrivelsen fra det preikonografiske nivået inn i en sammenheng. Komposisjonens og objektenes mening eller fortelling blir identifisert ut i fra kilder. Kristus blir her identifisert som Kristus, hvor kilden for eksempel er bibelen. Om han fremstilles i sammenheng med andre må man også identifisere den spesifikke historien om Kristus verket viser.
- Det ikonologiske nivået er den siste og mest misforståtte delen av metoden, da analytikeren trenger en stor oversikt for å kunne tolke verket inn i denne forståelsen. Den ikonologiske lesningen av verket søker å finne konteksten for verket, men også den ubevisste informasjon ukjent for til og med for kunstneren selv. Det kan til og med være det motsatte av den mening oppdragsgiveren eller kunstneren har ment å vise. Verket må tolkes inn i en kontekst som man må rekonstruere. Resultatet er en analyse av verket som representerer et uttrykk for en periode, eller en persons spesifikke situasjon i samtiden da verket ble laget. Tilnærmingen krever et universelt overblikk og man må nærmest skape verdenen kunstverket ble laget i, for sitt indre.

⁸⁵ Holly 1984, s.105, s.108, s.117, s.118

Det forutsetter en kontekstuell innfallsvinkel hvor litterære tekster ble særlig vektlagt som kilder av Panofsky.⁸⁶

En kontekstuell utvikling

Både Warburg, Cassirer og Panofsky var på hver sin måte opptatt av konteksten et verk befant seg i. Min fascinasjon er særlig forbundet med Warburgs kontekstuelle analyse av symbolenes betydning og hans antropologiske tilnærming til sine studier. Dette har jeg prøvd å overføre til denne oppgaven, ved å rekonstruere deler av tiden verket ble laget i, og slik sett se betydningen av symbolene for perioden gjennom dens samtid. Metoden samsvarer til dels med Panofskys ikonologi, men en forskjell er at jeg har brukt mer historisk bakgrunnsstoff enn litterære kilder. Løsningen samsvarer derfor mer med denne tidens fokus mot kontekstanalyser i middelalderforskning.

Kristin B. Aavitsland kritiserer i sin artikkel, *Meningsmangfold i middelalderens billedspråk*,⁸⁷ ikonologien som metode for å forstå middelalderens billedspråk. Aavitsland mener ikonologien forutsetter en forbindelse mellom billedfremstillinger og litterære tekster, og at bilder i denne sammenhengen blir sekundære manifestasjoner av ideer i språket. Dette mener hun er en for tekstbasert oppfatning av bilder.

Aavitsland fremhever Michael Camille som eksempel på ikonologiens utvikling mot en mer kontekstuell metode, da han mener ikonologiens fokus mot et entydig perspektiv strider mot middelalderens flertydige betydning. Konteksten verket ble sett i og verkets kommunikative aspekter har som resultat fått større betydning i forskningen siden 1970 tallet, mye på grunn av Camille. Miljøet rundt bildet, dens publikum og samtidens miljø har som konsekvens blitt grunnlaget for å forstå bildenes betydning fremfor en ren litterær tilknytning gjennom tekster.

Metoden supplerer ikonologien, fremfor å kritisere den fullstendig, og er derfor nærmest å regne som en utvikling fra den opprinnelige ikonologiske metoden av Panofsky. Michael Baxandalls begrep "the period eye" er i denne sammenhengen en god beskrivelse, hvor kontekstualitet blir en bro mellom stilanalyse, form, og ikonologi og åpner opp for en ny dimensjon i forståelsen av et verk.

Santa Cecilia in Trastevere har vært lite analysert gjennom både den ikonologiske og den kontekstuelle metoden, til sammenligning med stil og ikonografiske analyser. En

⁸⁶ Holly 1984, s.41

⁸⁷ Aavitsland 2003, s.53

kontekstuell analyse vil åpenbare senderens intensjon, og mottakerens praksis, oppdragsgiver og publikum, omgivelser og historiske påvirkninger. Aavitsland mener dessuten bilder generelt er metaforer⁸⁸ med flere betydninger, og at flere meninger kan gå tapt i ikonologiens søken etter en mening. Jeg har derfor valgt å vektlegge en kontekstuell bakgrunn for lesningen av mosaikken i Santa Cecilia in Trastevere, da jeg mener mangelen på denne er den største grunnen til at verket ikke har vært forsket mye på siden 1970 tallet. Samtidig bruker jeg stil for å vise de forskjellige verkene pave Paschal kan ha ønsket å integrere i mosaikken som forbilder. En retorisk modell blir brukt for å analysere mosaikkens eventuelle politiske undertoner. Ikonologisk analyserer jeg de bibelske referansenes betydning i pave Paschals kontekst.

Min analyse er ikke entydig, men jeg ønsker å åpne opp for en bredere lesning av mosaikken enn det som har vært tilfelle frem til nå. Den kontekstuelle med fokus mot en samtidig betydning fra pave Paschal Is egen tid, er bare en av mange mulige innfallsvinkler. Jeg har valgt den som en videreføring av lesningen av mosaikkene til pave Leo III, da jeg mener pave Paschal I til dels deler hans politiske perspektiv i kunsten.

Panofskys ikonologiske metode utgjør noe av rammen for denne oppgaven, men jeg har vektlagt konteksten rundt verket mer enn hans ikonologi skulle tilsi. Den stilistiske vinklingen er på den andre siden også en del av Panofskys metode, men kun som deler av en større helhet, fremfor å være målet i seg selv. En stilistisk innfallsvinkel i analysen vil også noen steder være til stede, da det er denne forskningen som har lagt grunnlaget for forståelsen av mosaikken i Santa Cecilia in Trastevere.

⁸⁸ Aavitsland 2003, s.54 – s.63

Kapittel 2 Ikonografi og identifikasjon

Introduksjon

Den tidlig kristne kirken Santa Cecilia in Trastevere, befinner seg i den eldste delen av området Trastevere i Roma. Den er en av de første kirkene som ble oppført i sentrum av Roma for å bevare martyrlevninger,⁸⁹ men likevel befant den seg i utkanten av bykjernen.⁹⁰ Grunnen til beliggenheten er muligens fordi den erstattet et kristent samfunnssenter⁹¹, og fordi bygningen er bygget på det som antakelig var restene etter den originale boligen til martyren Sta. Cecilia fra 200 – 300 e.kr. ⁹² Pave Paschal I restaurerte, ombygde og utsmykket kirken i sin regjeringstid mellom 817 – 824 e.kr. I denne operasjonen valgte han å utsmykke apsen og triumfbuen med mosaikk.

I dag består mosaikkutsmykningen under pave Paschal I kun av apsemosaikken, men det er sannsynlig at en tilhørende triumfbue har eksistert. Denne ble sannsynligvis tildekket under en av restaureringene i 1540 eller 1724, hvor store deler av kirkerommet ble innlagt i stukkatur.

Det finnes i dag to tegninger som understøtter muligheten av den manglende triumfbuen, da de gjennom sine nedtegnelser beskriver triumfbuen slik den så ut før restaureringene fjernet den. Den ene finner man hos Waetzholt⁹³, den andre hos Ciampini⁹⁴. Jeg velger i denne oppgaven å ta tegningen av triumfbuen med i beskrivelsen og senere i analysen av mosaikken, da jeg mener det er mest sannsynlig at den har eksistert. De to elementene blir presentert i hver sin del i dette kapittelet.

⁸⁹ Krautheimer 1980, s.137

⁹⁰ Krautheimer 1980, s.138

⁹¹ Krautheimer 1980, s.138

⁹² Oliva 2004, s.3. Brandenburg 2004, s.193. Brandenburg mener det opprinnelige bygget ble reist i det II århundre e. kr og begrunner det i legenden om St. Cecilia. Men han påpeker at de tidligste inskripsjonene som er funnet i det omtalte bygget og er fra mellom 369 – 464 e. kr.

⁹³ Stephan Waetzoldt 1964

⁹⁴ L`Orange e Torp 1979

Apsemosaikkens motiver

Sentralt i apsemosaikkens motiv er det fremstillingen av Kristus som først tiltrekker seg øyets oppmerksomhet. Han er fremstilt større enn de andre personene med halvlangt, brunt hår, ikledd i en gulldrakt. Gulldrakten, som er drapert rundt kroppen hans, er en kortermet tunika med drapert pallium, og de røde stripene til clavi synlig⁹⁵. Denne drakten var en vanlig fremstilling av apostler og hellige i tidlig kristen kunst, men den ble også forbundet med filosofer.⁹⁶ På føttene har han sandaler, et fottøy også forbundet med filosofer.⁹⁷

Hans venstre hånd holder en rull som ved nærmere studie sannsynligvis er en skriftrull. Skriftrullen i kristen kunst er en av de tidligste og mest generelle attributtene som tilegnes fremstillinger av hellige personer. Rullen kan henviser til en lov eller til de hellige skrifter.⁹⁸ Hans høyre hånd holdes opp i en gest.

Det fins mange betydninger av håndgester i kristen kunst, og denne gesten viser seg å være en velsignelsesgest.⁹⁹ I den vestlige og østlige kristne tradisjonen ble det etter hvert små forskjeller i hvordan man utførte velsignelsesgester. Ved å la ringefingeren møte tommelen slik denne figuren gjør, viser man at man har valgt å fremstille en velsignelsesgest fra den østlige tradisjonen. Denne type gest kalles *Benedictio Graeca* og er en gresk versjon av velsignelsesgesten.¹⁰⁰

Bak hodet har Kristus en glorie av gull med korsarmer i. Denne spesielle attributt tilegnes de hellige, og på grunn av korsarmene i glorien kalles den en korsglorie.¹⁰¹ Det finnes flere varianter i fremstillinger av korsglorier, og særlige forskjeller finner man mellom den østlige og vestlige kristne tradisjonen. Hadde denne korsglorien vært gresk eller bysantinsk, ville den innehatt bokstaver mellom korsarmene. Siden den omtalte glorien bare innehar

⁹⁵ Houston 1931, s.127/128. Wisskirchen 1992, s.15

⁹⁶ Houston 1931, s.127/128

⁹⁷ Houston 1931, s.127/128. Wisskirchen 1992, s.15

⁹⁸ Dahlby 1982, s.140

⁹⁹ Dahlby 1982, s.140

¹⁰⁰ Dahlby 1982, s.57. Måle 1942, s.125; "Des Romains s'y sont peut – être mêlés aux Grecs, mais l'influence grecque domina. A Sainte – Cécile, un trait est révélateur: le Christ ne lève plus la main dans un noble geste d'accueil, il bénit à la manière grecque. Dans la bénédiction grecque, le deux premiers doigts sont levés et le pouce est croisé sur le quatrième; dans la bénédiction latine, le pouce et les deux premiers doigts sont levés, les deux derniers abaissés." Goodson 2010, s.152. Oakeshott 1967, s.212

¹⁰¹ Dahlby 1982, s.110/111. Wisskirchen 1992, s.15

korsarmer, kan man med stor sikkerhet si at det er den latinske varianten.¹⁰² Korsglorien er en av Kristus attributter¹⁰³ og var vanlig i fremstillinger av ham fra det fjerde århundret.¹⁰⁴

På venstre side av Kristus står apostelen Peter. Han er ikledd samme drakt som Kristus, en kortarmet tunika¹⁰⁵ med clavi og et lett drapert pallium over sin venstre skulder.¹⁰⁶ Tunikaen er hvit, og på føttene har han sandaler.¹⁰⁷ Bak hodet har han en gullglorie som er tilegnet de hellige.¹⁰⁸

Sin høyre hånd holder han i en gest ned mot bakken mot høyre, med håndflaten ut. I sin venstre hånd holder han en nøkkel. Nøkkelen som attributt er apostelen Peters kjennetegn. Historien sier at Peter fikk nøkkelen av Jesus for å vokte portene inn til himmelen.¹⁰⁹ Peter fremstilles dessuten ofte i kunsten som en gammel, men livssterk mann med grått eller hvitt hår og skjegg, slik som i denne mosaikken.¹¹⁰

På Jesus høyre side står apostelen Paulus i samme drakt som Peter, en hvit tunika med clavi og lett drapert pallium over venstre skulder.¹¹¹ Også han har sandaler på føttene og en glorie av gull bak hodet.

Denne Paulus minner mye om fremstillingen av Peter da de har samme drakt, og da de begge holder sin høyre hånd i en gest ned mot bakken, med håndflaten ut. I sin venstre hånd holder Paulus en rød firkantet bok. Boken som symbol fremstilles ofte i sammenheng med læring og forfatterskap, og tilegnes ofte profeter som Paulus.¹¹² Hans noe skallede fremstilling og skjegg er også en vanlig beskrivelse av Paulus.¹¹³ Peter og Paulus fremstilles dessuten ofte sammen i middelalderkunst, fremstilt på hver sin side av Kristus, som i denne mosaikken.

Den unge mannen på høyre side av Peter er fremstilt på en litt annen måte enn apostlene. Grunnen til at jeg beskriver ham som ung er fordi han er fremstilt uten skjegg og med et ganske lite ansikt. Hårer er brunt og klipt i en kort frisyre som man kan gjenfinne hos den

¹⁰²Dahlby 1982, s.110/111

¹⁰³ Dahlby 1982, s.110/111. Hermanin 1945, s.205. La Bella e Lo Bianco 2007, s.76. Matthiae 1967, s.234. Oakeshott 1967, s.212. Oliva 2004, s.30. Panzera 2001, s. 28. Krautheimer 1980, s.126. Goodson 2010, s.152

¹⁰⁴ Wisskirchen 1992, s.20

¹⁰⁵ Panzera 2001, s.30

¹⁰⁶ Houston 1931, s.128. Wisskirchen 1992, s.15

¹⁰⁷ Panzera 2001, s.30

¹⁰⁸ Dahlby 1982, s.110

¹⁰⁹ Hall's 1974, s.240

¹¹⁰ Hall's 1974, s.239/240

¹¹¹ Houston 1931, s.128. Wisskirchen 1992, s.15

¹¹² Hall's 1974, s.235

¹¹³ Hall's 1974, s.235

bysantinske adelen eller deres krigere.¹¹⁴ Hans sko er i samme kategori, men slike sko ble også brukt av de geistlige.¹¹⁵

Hans drakt er en lang, grønn pallium¹¹⁶ med broderte detaljer nederst. Over venstre skulder har han en colobium¹¹⁷ drapert fra skulderen, over armene og ned til knærne. Over hendene har han et hvitt tøyestykke og hvor han holder en krone, mot sin høyre side. Å dekke til hendene med et stykke tøy stammer fra en gammel orientalsk skikk rundt offergaver, og brukes ofte i tidlig kristen kunst når man frembringer gaver til de hellige.¹¹⁸ Ideen går ut på at man dekker til hendene for å dekke til sin syndige natur i kontakt med det guddommelige.¹¹⁹

Kronen i hendene er dekorert og muligens bysantinsk da den minner om andre fremstillinger av bysantinske kroner.¹²⁰ Å holde en krone på denne måten er ofte et helgenattributt hvor helgenen gir sitt martyrium til Kristus.¹²¹ En krone forbindes derfor ofte med de kristne martyrer.¹²² Bak hodet har han en glorie i gull som indikerer at han er en hellig person. Man kan derfor med stor sikkerhet si at mannen forestiller en kristen martyr.

En sikker identifikasjon er likevel vanskelig da det ikke fins noen klare attributter hos mannen som utpeker hans identitet. De fleste forskere har derfor sett mot legenden bak mosaikken og utpekt ham som Cecilias mann Valerian¹²³, noe jeg velger å støtte.

Til høyre for Valerian er en kvinne fremstilt. Kvinnen har et lite ansikt noe som også gjør at hun virker ung. Håret er oppsatt på bysantinsk vis, og hun har på seg røde bysantinske hoffske.¹²⁴ På hodet har hun et diadem. Drakten hun bærer består av en hvit tunika under et drapert, gult tøy med pallium.¹²⁵ På draktens nederste del er det et dekorert mønster, og krave og håndledd er juvelbesatt.¹²⁶ Med denne påkleddingen fremstilles kvinnen som en bysantinsk overklassekvinne, adel eller kongelig.¹²⁷

¹¹⁴ Houston 1931, s. 139. Oakeshott 1967, s.213; Oakeshott mener klærne til Valerian fremstiller ham som en lekmann.

¹¹⁵ Houston 1931, s.139

¹¹⁶ Houston 1931, s.130 og s.143

¹¹⁷ Houston 1931, s.143

¹¹⁸ Hall`s 1974, s.144. Panzera 2001, s.30. Oliva 2004, s.30

¹¹⁹ Thunø 200, s.45

¹²⁰ Houston 1931, s.143 og 144

¹²¹ Hermanin 1945, s.204; Hermanin mener kronen i hendene til helgenene representerer salighet.

¹²² Wisskirkchen 1992, s.20

¹²³ Disse forskerne har utpekt den unge mannen som Valerian; Oakeshott 1967, s.212. La Bella – Lo Bianco 2007,s.76. Panzera 2001, s.30. Oliva 2004, s.30. De Rossi 1899. Ciampini 1699. Hermanin 1945, s. 205.

¹²⁴ Houston 1931, s. 144 – illustrasjon.

¹²⁵ Wisskirchen 1992, s.15. Houston 1931, s.143

¹²⁶ Houston 1931, s.143. Wisskirchen 1992, s.15

¹²⁷ Houston 1931, s.144

Kvinnen har som Valerian et hvitt stykke tøy over hendene hvor hun holder en krone mot sin høyre side. Kronen indikerer at hun er en martyr. Bak hodet har hun en glorie i gull som indikerer at hun er en hellig. Men hvem er hun?

Kvinnen mangler i likhet med Valerian kjennetegn eller attributter som avslører hennes identitet. Det har derfor vært stor diskusjon blant forskere hvem hun forestiller. De fleste mener hun er martyren Agatha, en kvinnelig helgen fra Sicilia, som fikk brystene avskåret før hun ble henrettet.¹²⁸ Denne identifikasjonen er begrunnet i at Liber Pontificalis forteller at Paschal dedikerte et kloster i nærheten av kirken Santa Cecilia til ære for martyrene Cecilia og Agatha.

Noen mener på den andre siden hun fremstiller Cecilia, martyren kirken er dedikert til.¹²⁹ Jeg går i denne oppgaven ut i fra at hun er en fremstilling av Agatha, noe analysen vil utdype.

Cecilias fremstilling i mosaikken på Kristus høyres side er tilnærmet lik Agathas, men det er en markant forskjell; kronen hennes er plassert på hodet fremfor i hendene. Denne kronen er i noen detaljer også rikere dekorert enn kronen til den førstnevnte kvinnen. Den har tre utstikkende ornamenter i gull på toppen, og man kan klart se at den er delt i tre deler.

Sin høyre hånd har den kronede kvinnen rundt skuldrene til den siste personen fremstilt på mosaikkens venstre side, en mann, og sin venstre hånd har hun i en gest ned mot bakke, med håndflaten ut, mot mannen hun holder armen rundt. Håndgesten ned mot bakken er den samme som hos apostlene Peter og Paulus.

Håret til kvinnen er oppsatt på bysantinsk vis under kronen. Og hun har røde bysantinske hoffsko.¹³⁰ Hennes drakt er den samme som Agathas; en hvit tunika som synes så vidt nederst ved armene og over denne en drapert gul pallium med juvelbesatt krage og juveler på den nederste del av ermene. Pallium er dekorert på den nederste delen av skjørtet. Kronen på hodet og den dekorerte drakten fremstiller henne som en bysantinsk prinsesse eller en keiserinne.¹³¹

Kronen på Cecilias hode er muligens en indikasjon på hennes identitet, for heller ikke hun innehar noen personlige attributter som avslører hennes navn. De fleste forskere har

¹²⁸ Panzera 2001, s.30. La Bella – Lo Bianco 2007, s.76. Oliva 2004, s.30. De Rossi 1899. Hermanin 1945, s.205

¹²⁹ Oakeshott 1967, s.212. Ciampini 1699

¹³⁰ Houston 1931, s.144- illustrasjon

¹³¹ Houston 1931, s.143 – s.144 – illustrasjon. Hermanin 1945, s. 202 og s. 205

identifisert henne som Cecilia, hovedmartyren for kirken Santa Cecilia in Trastevere, på grunn av den kronede fremstillingen.¹³² Men det fins også noen som mener hun kan være Agatha.¹³³ For å få et perspektiv på betydningen av kronen har jeg funnet frem til andre kvinnelige fremstillinger som bærer kroner på hodet.

En allegorisk fremstilling av en kvinne med krone på hodet og velsignende eller bedende hender, representerer i noen sammenhenger kirken.¹³⁴ En versjon av denne fremstillingen av kirken var å avbilde en kronet kvinne med et beger i hendene.¹³⁵ Sistnevnte eksempel ble som regel ikke fremstilt alene, men avbildet sammen med en annen kvinne med bind for øynene som symboliserte synagogen. Figurene ble kjent og spredt under den Karolingiske renessanse.¹³⁶

En kvinne fremstilt med en tredobbel krone henviser til Jomfru Maria som himmelens, havets og jordens dronning. Madonnabildets krone ble i denne sammenhengen ofte lånt ut til menighetens ”kronbruder”.¹³⁷ Fremstillingen av Jomfru Maria stående alene eller sittende på en trone uten Jesusbarnet, stammer fra de eldste østlige kildene, og ble brukt mye i Bysantinsk mosaikk. Fremstillingen tilhører også middelalderfresker og -skulpturer, hvor Jomfru Maria representerer rollen som moderkirken, styrende over menneskeheten med sin uuttømmelige visdom. I middelaldereksempler av Jomfru Maria er hun ofte fremstilt mye større enn de andre figurene rundt henne, hvor hun kan ha på sin vanlige kappe, eller en krone på hodet, spesielt når hun er fremstilt på trone.¹³⁸

I antikken var det vanlig å fremstille en kvinne, vanligvis armert med spyd og hjelm, som en by. Roma og Athen hadde slike beskyttende gudinner, og Tyche, gudinnen for hell, beskyttet Bysants. Hennes attributt var en krone av mur. I middelalderen var en armert kvinne fremstilt med krone, stående i en by, ofte en fremstilling av byen selv, ikke dens beskytter.¹³⁹

En kvinne fremstilt med tre hoder på kronen kan være en allegori for filosofi, men ofte fremstilles hun da også med septer og bøker.¹⁴⁰ En annen kvinnelige personifisering med krone på hodet representerer Europa.¹⁴¹

¹³² Wilpert und Schumacker 1916/ 1976, s. 336. Matthiae 1967,s.234. Panzera 2001, s.30. La Bella – Lo Bianco 2007, s.76. Oliva 2004. Måle 1942, s.125. De Rossi 1899. Hermanin 1945, s.205

¹³³ Oakeshott 1967, s.212. Ciampini 1699

¹³⁴ Dahlby 1982, s.117

¹³⁵ Hall`s 1974, s.79

¹³⁶ Hall`s 1974, s.86

¹³⁷ Dahlby 1982, s.64

¹³⁸ Hall`s 1974, s.325

¹³⁹ Hall`s 1974, s.306

¹⁴⁰ Hall`s 1974, s.79

¹⁴¹ Hall`s 1974, s.79

En krone på hodet er også et viktig symbol for den kristne martyr, kristendommens seier i kjærlighet, og fullstendige makt på jorden og i himmelen.¹⁴² Men det er ikke mange martyrer som blir fremstilt kronet og identifisert. Et unntak er martyren Agnes, i kirken Santa Agnese Fuori la Mura i Roma fra år 630, hvor hun blir fremstilt midt i apsemosaikken med en krone på hodet. Dette er til dels logisk da olivenkronen også er en av Sta. Agnes attributter.¹⁴³

Kvinnen med kronen på hodet kan så langt assosieres med flere muligheter; En by, Jomfru Maria, Sta. Cecilia, Sta. Agatha, Sta. Agnes, Europa eller filosofien. Jeg mener hun er en fremstilling av Sta. Cecilia, men de forskjellige referansene vil bli utredet i analysen.

Den siste personen i apsemosaikkens fremstilling er pave Paschal helt til venstre med en modell av en kirke i hendene.¹⁴⁴ Fremstillinger av pave Paschal er også blitt identifisert i hans to andre mosaikker i Santa Maria in Domnica og Santa Prassede.

Disse fremstillingene er så å si identiske med mannen jeg nå beskriver, og jeg identifiserer ham derfor som pave Paschal I.¹⁴⁵

Pave Paschal har på seg bysantinske hoffsko eller sko for geistlige slik som Valerian,¹⁴⁶ men drakten hans består av en tunika med clavi og en gullfarget, langermet biskopdrakt som indikerer hans geistlige posisjon.¹⁴⁷ Over skulderen har han en geistlig stola med et kors brodert på hver side.¹⁴⁸ På hodet har han en tettsittende hatt.

Fremstillingen av en geistlig eller en hellig med en modell av en kirke i hendene er ofte en indikator på at vi betrakter oppdragsgiveren bak selve kirken, eller at personen som holder modellen er spesielt forbundet med kirken, byen eller modellen av bygningen som presenteres.¹⁴⁹ Teorien stemmer i dette tilfellet.

Bak hodet har pave Paschal til forskjell fra de andre avbildede, en rektangulær, turkis form. Den ligner ikke en tradisjonell glorie, og forskere har kommet frem til at det er et kjennetegn på at den viser at pave Paschal faktisk levde da verket ble laget.¹⁵⁰

¹⁴² Hall`s 1974, s.79

¹⁴³ Hall`s 1974, s.79

¹⁴⁴ Man vet med sikkerhet at mannen er pave Paschal da han fremstilte sitt portrett i alle mosaikkene han bestilte.

¹⁴⁵ Hermanin 1945, s.205. Wisskirchen 1992, s.16

¹⁴⁶ Houston 1931, s.139 - illustrasjon

¹⁴⁷ Houston 1931, s.139. Wisskirchen 1992, s.16

¹⁴⁸ Wisskirchen 1992, s.16

¹⁴⁹ Hall`s 1974, s.212

¹⁵⁰ Måle 1942, s.114 og s.125; Måle mener nimbusen representerer at Paschal levde mens verket ble laget. Dette mener også La Bella e Lo Bianco 2007 s.76, Oliva 2004 s.30 og Wisskirchen 1992, s.16. Goodson 2010, s.152; bare registrer nimbusens utforming uten å gi den noen symbolsk tolkning.

Symboler i apsemosaikken

Apsemosaikkens scene innehar ikke bare de fremstilte personene, men også andre objekter som har symbolsk verdi og bibelsk betydning. De vil bli fremstilt her.

Noen av symbolene fremstilles på identisk vis også i triumfbuens utsmykning, og i disse tilfellene gjentar jeg ikke analysen, men henviser til forutgående besvarelse.

På bakken nedenfor føttene til de avbildede er det fremstilt hvite og røde blomster. Disse blomstene ligner roser og liljer. Identifikasjonen er veldig sannsynlig da begge blomstertyper innehar en symbolsk betydning i kristen kunst. Liljer blir ofte forbundet med renhet og er en vanlig attributt hos de kvinnelige helgener eller hos Jomfru Maria. Roser er også forbundet med Jomfru Maria, og de brukes som et bilde på hennes jomfruelighet og kjærlighet.¹⁵¹ I noen tilfeller er røde blomster et uttrykk for martyrium, en betydning som er relevant for denne mosaikken.

I følge legenden til St. Cecilia, ble hun og hennes mann Valerian tildelt kranser av liljer og roser da engelen som beskyttet dem, vitnet deres kyskhetsløfte.¹⁵² Navnet Cecilia stammer ifølge Voragine fra coelia lilia, som betyr himmelske lilje¹⁵³ Jeg identifiserer blomstene ut i fra disse referansene som liljer og roser. De røde blomstene kan også være en referanse til de fremstilte helgenenes martyrium.

På hver side av den avbildede rekken av personer finner vi to nesten identiske trær. Trærne har utformingen til palmer¹⁵⁴, men bibelen har flere henvisninger til trær generelt uten å spesifisere sort. Jeg vil derfor gjengi både palmens symbolikk og referanser til trær. Disse palmene bærer også helt tydelig frukt, noe som det også må tas hensyn til.

Selve palmen som symbol ble brukt originalt som et symbol for militær seier i antikken og ble derfor båret i triumfiske prosesjoner. Den tidlige kristne kirke adapterte palmen og omgjorde betydningen til den kristne seieren over døden.¹⁵⁵ I noen tilfeller er palmen også en spesifikk attributt for visse martyrer.

¹⁵¹ Skottene 2002

¹⁵² Hall's 1974, s.60

¹⁵³ Voragine 1995, s.318

¹⁵⁴ Hermanin 1945, s.204; Hermanin mener palmen symboliserer paradiset. Krautheimer 1980, s.126 og Panzera 2001, s.29; mener palmene symboliserer overflod og paradiset. Oliva 2004, s.30; mener palmene betyr paradiset, det mener også La Bella e Lo Bianco 2007, s.76 og Wilpert und Schumacker 1916/1976 s.336. Oakeshott 1967, s.21; mener palmene representerer oppstandelse i sammenheng med fugl føniks. Wisskirchen 1992, s.16; identifiserer samme type trær i St. Prassede som palmer.

¹⁵⁵ Hall's 1974, s.231

Trær som bærer frukt, kan man finne mange henvisninger til i bibelen og i kristne legender. I legenden om helgenen Christopher ber Kristusbarnet ham om å plante staven sin, som er et palmetre, i bakken som et bevis på at han er Kristus. Dagen etter finner Christopher at staven står i full blomst og bærer frukt.¹⁵⁶ Palmetreet med frukt blir her et bevis for troen på Kristus og Guds allmektige natur.

I bibelen finner vi denne referansen til trær hos Matteus, Matt 12:33 – 12:36,

”Ta et tre: Enten er det godt, og da er også frukten god, eller det er dårlig, og da er også frukten dårlig. Treet kjennes på frukten. Ormeynge! Hvordan kan dere si noe godt, dere som er onde? For det hjertet er fullt av, det sier munnen. Et godt menneske henter fram godt av sitt gode forråd, et ondt menneske henter frem ondt av sitt onde forråd. Jeg sier dere: Hvert unyttige ord som menneskene sier, skal de svare for på dommens dag. For etter dine ord skal du kjennes rettferdig, og etter dine ord skal du dømmes skyldig.”

Treet som bærer frukt, er i denne sammenhengen et symbol på apokalypsen eller dommens dag, hvor de rettferdige skal skilles fra de syndige.

I Johannes åpenbaring 22:1 – 3, henviser han til livets tre, som er en indikasjon på paradiset;

”Engelen viste meg nå en elv med livets vann, klar som krystall. Den springer ut fra Guds og Lammets trone. Midt mellom byens gater og elven står livets tre, fritt til begge sider. Det bærer frukt tolv ganger og gir sin frukt hver måned. Og bladene på treet er legedom for folket.”

Frukten som faller fra treet er vanskelig å identifisere, men i utformingen av frukten ser det ut om dadler.¹⁵⁷ Palmen er også treet dadler vokser fra.

Daddelpalmen var viktig i egyptisk symbolikk og mytologi og da særlig i forhold til livet etter døden. Gudinnen Hathor, som var forbundet med morbærfikentreet, ble kalt for ”Daddelpalmens herskerinne”. Både hun og himmelguden Nut gav mat og drikke til de døde fra et palmetre. Solguden Re var også spesielt forbundet med daddelpalmen da man trodde han manifesterte seg gjennom treet. Symbolikken henspiller her på en guddommelig natur.

En primitiv gjengivelse av en daddelpalme i gravkontekst er også dokumentert. Palmen var innrisset på leirkrukker funnet i graver,¹⁵⁸ og er derfor blitt tolket som en symbolikk for døden eller livet etter.

Muligens er det ikke fruktens identifikasjon, men tilstedeværelsen som er viktig i mosaikken. Hos Matteus 13: 18 -13:23 finner man lignelsen om såmannen;

¹⁵⁶ Hall`s 1974, s.68

¹⁵⁷ Panzera 2001, s.29

¹⁵⁸ Lurker 1997, s.152

”Så hør nå hvordan lignelsen om såmannen skal tydes: Hver gang noen hører ordet om riket og ikke skjønner det, kommer den onde og røver det som er sådd i hjertet. Dette er det som ble sådd ved veien. Det som ble sådd på steingrunn, det er den som straks tar imot ordet med glede når han hører det. Men han har ingen rot og holder ut bare en tid. Når han møter motgang eller forfølgelse for ordets skyld, faller han straks fra. Det som ble sådd blant tornebusker, det er den som hører ordet, men dette livs bekymring og rikdommens bedrag kveler ordet, så det ikke bærer frukt. Men det som ble sådd i den gode jorden, det er den som hører ordet og forstår det. Han bærer frukt, noe hundre, noe seksti, noe tretti ganger det som ble sådd.”

Frukten er i denne lignelsen et symbol for troen på Gud og hans rike. Antall frukt som faller ned mot bakken fra palmene er forskjellige på hver side. På venstre side er det fire frukter, på høyre side åtte. Til sammen er det tolv frukter, og antallet stemmer med Johannes åpenbaring 22:1 – 3, som beskriver at livets tre bærer frukt tolv ganger, en gang hver måned. Igjen refererer fruktens symbolikk til paradiset.

I den ene palmen på venstre side av mosaikken sitter en fugl. Den er fremstilt rød med en stråleformet glorie rundt hodet. Fuglen som symbol er generelt en representant for sjelen i antikk egyptisk mytologi¹⁵⁹ Ved nærmere studie viser denne fuglen seg å være en fugl Fønix.¹⁶⁰ Denne mytiske fuglen var sentral i egyptisk mytologi der den representerte gjenfødelse.¹⁶¹ Man finner den også i verkene til klassiske forfattere som Ovid, Herodotus og Pliny den Eldste.¹⁶²

Fugl Føniks levde etter sagnet lenge, noen mente 500 år, men til slutt brente den opp på en alterild hvor den gjenoppstod igjen fra sin egen aske. Tidlig kristen kunst adapterte den som symbol for Kristus gjenoppstandelse og representerte den i begravelsskulpturer. I middelalderen var den assosiert med korsfestelse og var en attributt for kyskhets personifisert¹⁶³, håpet og dyden.¹⁶⁴

En annen historie om fugl Føniks forteller at når den kjenner døden nærme seg, bygger den seg et rede i et palmetre, hvor den blir oppbrent av solens stråler. Av asken fødes en liten orm som gjenoppstår som en enda vakrere fugl den tredje dagen.¹⁶⁵ Historien innehar klare

¹⁵⁹ Hall`s 1974, s.48

¹⁶⁰ Hermanin 1945, s.204; mener fugl føniks representerer paradiset. Panzera 2001, s.30; mener fugl føniks symboliserer udødelighet, det mener også Oliva 2004, s.30, og La Bella e Lo Bianco 2007, s.76. Goodson 2010, s.152; bare registrerer føniks som et himmelsk symbol. Matthia 1967, s.234; registrer den som et element hentet fra SS Cosma e Damian. Oakeshott 1967, s.213; mener fugl føniks representerer oppstandelse, s.213. Wisskirchen 1992, s.16; mener også den representerer oppstandelse.

¹⁶¹ Dahlby 1982, s.63

¹⁶² Hall`s 1974, s.246

¹⁶³ Hall`s 1974, s.246

¹⁶⁴ Dahlby 1982, s.63

¹⁶⁵ Dahlby 1982, s.27

likheter med Kristus oppstandelse og er relevant for mosaikken, da fugl Fønix i Santa Cecilia faktisk er fremstilt i et palmetre.

Rundt Kristusfiguren i midten av mosaikken og himmelen over ham, er det avbildet avlange former i rosa og blått. Dette er muligens skyer som innehar forskjellig farge fordi solen enten går ned eller står opp.¹⁶⁶ Muligens viser fremstillingen skyene Jesus skal komme på under dommedag. Hos Matteus 26: 63 -64 kan man lese dette;

”Men Jesus tidde. Øverstepresten sa da: ”Jeg tar deg i ed ved den levende Gud. Si oss: Er du Messias, Guds sønn?” Jesus svarte: ”Du har sagt det. Men jeg sier dere: Fra nå av skal dere få se Menneskesønnen Sitte på kraftens høyre hånd og komme på himmelens skyer.”

I et annet avsnitt sier Matteus 24:29- 30;

”Så snart denne trengselstiden er over, skal solen bli formørket og månen miste sitt lys. Stjernene skal falle ned fra himmelen, og himmelens krefter skal rokkes. Da skal Menneskesønnens tegn vise seg på himmelen, da skal alle folk på jorden bryte ut i klagerop, og de skal se Menneskesønnen komme på himmelens skyer med stor makt og herlighet.”

Utdragene er begge en henvisning til Kristus tilbakekomst på apokalypsens eller dommens dag.

Over hodet til Kristusfiguren er en hånd med en krans plassert. Selve hånden som symbol er et uttrykk for Guds makt og styrke, den usynlige guden som virker i det skjulte, Guds hånd.¹⁶⁷ Selve symbolet Guds hånd stammer ifølge Wisskirchen som motiv fra en medaljong i keiser Konstantins bevaring uformet mellom år 326 og 327. Motivet ble en vanlig fremstilling i apsemosaikker fra det tredje århundret.¹⁶⁸ Når Guds hånd holder en krans i hånden er det et uttrykk for seierskransen som tildeles martyrer eller Kristus, i kristen middelalderkunst.¹⁶⁹

I egyptisk mytologi var kransen også forbundet med seier og de døde. De døde ble tildelt ”rettferdiggjørelsens krans” for å fremvise et seierrikt utfall av døden. Kransene ble lagt i mumiekistene og ble også malt som dekorasjon på kistene. I sarkofagtekstene fikk guden Re tildelt en krans som tegn på seieren over underverdenens slange, Apophis.¹⁷⁰

I den Phytiske festivalen i Delfi ble en laurbærkrans utdelt for å markere vinnerens seier, og i Roma ble laurbærkransen båret av seierherrer og keisere i triumfiske prosesjoner.¹⁷¹

¹⁶⁶ Panzera 2001, s.28. Krautheimer 1980, s.126. Oakeshott 1967, s.212,

¹⁶⁷ Dahlby 1980, s.16. Oliva 2004, s.30. Panzera 2001, s.29. Oakeshott 1967, s.212

¹⁶⁸ Wisskirchen 1992, s.20

¹⁶⁹ Dahlby 1980, s.16

¹⁷⁰ Lurker 1997, s.126

¹⁷¹ Hall`s 1974, s.79

I tidlig kristen kunst ble kransen overført som seierskrans for martyrenes overvinnelse over døden gjennom sitt martyrium.

Over Guds hånd er et monogram fremstilt i turkis med hvite bokstaver, P S C A L. Bokstavene var initialene til pave Paschal I. Monogrammet ligner i sin utforming på det tidlige kristne Chi – Rho monogrammet brukt av keiser Konstantin, som representerer de to første bokstavene i Kristus navn på gresk, (X og P). Chi – Rho ble adaptert av de første kristne som symbol på kristendommen, og ble deretter hyppig brukt i tidlig kristen kunst i utsmykninger av blant annet sarkofager fra det 3. århundret. Symbolet kom til Konstantin i en drøm i kampen mot Maxensius i Saxa Rubra i 312 e.kr.¹⁷²

Bruken av monogram i mosaikkutsmykninger var vanlig i tidlig kristen kunst og henviste til hvem oppdragsgiveren var. Om man ser øverst i apsemosaikken i kirken Santa Maria Maggiore i Roma, finner man et nesten identisk utført monogram som det vi finner i apsemosaikken i Santa Cecilia in Trastevere. Dette innehar initialene til pave Sixtus III fra det fjerde århundret.¹⁷³ Muligens har pave Paschal blitt inspirert fra denne kilden da han utformet sitt eget monogram.

Nederst under personene i mosaikken finner vi en rad av sauer eller lam som går mot midten av mosaikken. På hver side er det seks stykker. I midten står en trettende sau med en turkis glorie bak hodet, plassert på en høyde hvor det renner to elver, som kan muligens være fire.¹⁷⁴

Paradis hadde fire elver: Pison, Tigris, Ghion og Eufrates. Under middelalderen gjorde man elvene om til symboler for de fire gosplene hvor man avbildet et lam stående på en høyde, som fire elver renner fra. Lammet var symbol for Kristus.¹⁷⁵

Hellig offerdyr i østlige religioner ble adoptert av de kristne som symbol for Kristus i sin offerrolle. Primitiv kristen kunst representerte derfor ofte apostlene som 12 sauer med Guds lam i midten.¹⁷⁶ Lammet ble til agnus dei – guds lam¹⁷⁷, som symboliserte Kristus som bærer av den menneskelige synd.¹⁷⁸

¹⁷² Hall's 1974, s.66

¹⁷³ Oakeshott 1967, s.73

¹⁷⁴ Goodson 2010, s.152; mener det er en fremstilling av de fire paradisiske elver.

¹⁷⁵ Hall's 1974, s.265. Goodson 2010, s.152. Panzera 2010, s.30. Oliva 2004, s.30. Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.336. La Bella e Lo Bianco 2007, s.76. Hermanin 1945, s.205. Oakeshott 1967, s.212

¹⁷⁶ Hall's 1974, s.185

¹⁷⁷ Wisskirchen 1992, s.20

¹⁷⁸ Dahlby 1982, s.30. Hermanin 1945, s.205. Goodson 2010, s.152. Panzera 2001, s.30. Oliva 2004, s.30. Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.336. La Bella e Lo Bianco, s.76. Oakeshott 1967, s.212

På hver side av rekken med sauer ser man to bymurer med en åpen port hvor sauene går ut. Disse representerer sannsynligvis de to hellige byer; Jerusalem og Bethlehem.¹⁷⁹

Triumfbuens ark

Beskrivelsen av triumfbuen er dessverre nødt til å foregå uten at fargene kan vurderes, da det kun er tegninger igjen av denne delen. Detaljene er også uklare på noen punkter, og det vil jeg ta hensyn til og kommentere der det er aktuelt. Som utgangspunkt for beskrivelsen har jeg valgt tegningene av mosaikken i Santa Cecilia in Trastevere fra De Rossi¹⁸⁰ og Waetzoldt¹⁸¹, hvor den manglende triumfbuen er med. De er identiske, detaljerte og klart utformet. De er også sannsynligvis ganske korrekte da selve apsemosaikken som fremdeles eksisterer, er helt identisk med fremstillingene på begge tegningene.

I midten av triumfbuens ark sitter en kvinnen i en ovalt formet trone med et barn på fanget. Kvinnen og barnet har en sirkelformet glorie bak hodet, og kvinnen er ikledd en kappe over hodet og kroppen. Ellers er det lite gjenkjennelige attributter, men fremstillingen kan ikke være noen annen enn Jomfru Maria med Jesusbarnet¹⁸². På hver side av tronen står en person med vinger ikledd kjortler. Vingene og påkledningen viser at de er fremstillinger av engler.¹⁸³ De holder noe i hendene som ikke lar seg identifisere.

Englene var Guds budbringere, og rundt 500 e.kr ble deres rang kodifisert i et verk som man i middelalderen attribuerte til Dionysius Areopagite. Noen engler kalles troner, og er engler av tredje og høyeste orden sammen med seraffer og kjeruber. Tronene fikk navnet sitt fordi de ofte fremstilles i sammenhenger hvor de holder troner. Andre typer engler kan være kronet, eller de holder septre eller en kule.¹⁸⁴

I legenden om Cecilia gikk en engel i følge med henne. Englene som blir kalt for dyder, har liljer og roser som sine attributter. Cecilias skytsengel er muligens en av dem grunnet lilje og rosekransen den tildelte Cecilia og Valerian.¹⁸⁵ I fremstillingen i triumfbuen

¹⁷⁹ Hermanin 1945, s.205. Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.337. Oakeshott 1967, s.212. Oliva 2004, s.30. Panzera 2001, s.30. Goodson 2010, s.152

¹⁸⁰ L`Orange e Torp 1979

¹⁸¹ Waetzoldt 1964

¹⁸² Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.336. La Bella e Lo Bianco 2007, s.78. Hermanin 1945 s.204. Goodson 2010, s.152

¹⁸³ Hall`s 1974, s.16. Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.336. La Bella e Lo Bianco 2007, s.78. Hermanin 1945, s.204. Goodson 2010, s.152

¹⁸⁴ Hall`s 1974, s.17

¹⁸⁵ Hall`s 1974, s.17

er det vanskelig å si hvilken type engler som er valgt, da objektene de holder i hendene, er uklart nedtegnet, men i Santa Prassede finner man en lignende avbildning som fremdeles eksisterer. Wisskirkchen identifiserer, i denne sammenhengen, engler som vanligvis fremstilles ved en trone som erkeenglene Michael, Gabriel, Raphael og Uriel.¹⁸⁶

På hver side av tronen med Maria med Jesusbarnet og englene, går to rader av kvinner mot tronen. De ti kvinnene holder kroner i hendene med tøyestykker under. Fremstillingen er så og si identisk med avbildningen av den kvinnelige martyren med krone i hendene, på høyre side i apsemosaikken. Sannsynligvis er også disse kvinnene ment å representere jomfrumartyrer. I bibelen finner man en passasje som heter; "Lignelsen om brudepikene", hos Matteus 25:1 – 13;

"Da kan himmelriket sammenlignes med ti brudepiker som tok oljelampene sine og gikk ut for å møte brudgommen. Fem av dem var uforstandige, og fem av dem var kloke. De uforstandige tok med seg lampene sine, men ikke olje. Men de kloke tok med seg kanner med olje sammen med lampene sine. Da det rakk ut før brudgommen kom, ble de alle trette og sovnet. Men ved midnatt lød et rop: Brudgommen kommer! Gå og møt ham! Da våknet alle brudepikene og gjorde lampene sine i stand. Men de uforstandige sa til de kloke: "Gi oss litt av oljen deres, for lampene våre slukner." "Nei", svarte de kloke, "det blir ikke nok både til oss og dere, gå heller til kjøpmannen og kjøp selv!" Mens de var borte for å kjøpe, kom brudgommen, og de som var forberedt, gikk sammen med ham inn til bryllupet, og døren ble stengt. Senere kom også de andre brudepikene og sa: "Herre, herre, lukk opp for oss!" Men han svarte, "Sannelig jeg sier dere: Jeg kjenner dere ikke." Så våk da, for dere kjenner ikke dagen eller timen."

Tematikken i dette bibelske sitatet henspeler på dommedagen da de kloke og de uforstandige skal bedømmes. De kloke jomfruene representerer også muligens seieren for kyskhets.¹⁸⁷ Men lignelsen i helhet forteller om viktigheten av å være forberedt til dommedag. I Ravenna finner man fremstillinger i mosaikk av en rekke tidlig kristne jomfrumartyrer langs veggene i basilikaen St. Apollonare de Nuovo. Disse fremstillingene har mange likhetstrekk med kvinnene med kroner i hendene i triumfbuens ark.

Mellom jomfruene er det fremstilt palmer.¹⁸⁸ Blomstene på bakken har den samme utformingen som i apsen og er sannsynligvis liljer og roser.¹⁸⁹ I enden på hver side av jomfrurekkene ser man to byer med rikt utsmykkede bymurer. I Johannes åpenbaring 21: 18 – 27 kan man lese dette om paradiset byporter;

¹⁸⁶ Wisskirchen 1992, s.32

¹⁸⁷ Hall's 1974, s.343

¹⁸⁸ For symbolbetydning av palmene, se s. 8 og 9, i dette kapittelet.

¹⁸⁹ For symbolbetydning av liljer og roser se s.7, i dette kapittelet.

”Muren var bygd av jaspis, og byen selv var av rent gull, lik det klareste glass. Grunnsteinene i bymuren var prydet med edelsteiner av alle slag. Den første grunnsteinen var av jaspis, den andre var av safir, den tredje av kalsedon, den fjerde av smaragd, den femte av sardonyks, den sjette av karneol, den sjuende av krysolitt, den åttende av beryll, den niende av topas, den tiende av krysoptas, den ellefte av hyasint, den tolvte av ametyst. De tolv portene var tolv perler, hver port laget av en eneste perle. Gaten gjennom byen var av rent gull, gjennomsiktig som glass. Noe tempel så jeg ikke i byen, for Herren Gud, Den allmektige, og Lammet er dens tempel. Og byen trenger ikke lys fra sol eller måne, for Guds herlighet lyser over den, og Lammet er dens lys. Folkene skal vandre i lyset fra byen, og jordens konger skal føre sine rikdommer dit. Byens porter skal aldri stenges etter dagen, for natt skal det ikke være der. Alt det dyrebare og verdifulle folkene eier skal de føre inn i den. Men noe urent skal aldri komme inn i byen, ingen som gjør motbydelige ting eller farer med løgn, bare de som er skrevet inn i livets bok hos Lammet.”

Beskrivelsen passer både på de fremstilte bymurene som er rikt utsmykket og en mulig paradisisk tematikk.

Triumfbuens sidevegger

På sideveggene består triumfbuens utsmykning av en identisk gruppe menn på hver side. Gruppen kan deles inn i fire rekker med tre menn i hver rekke. Til sammen blir 24 menn fremstilt. Mennene er avbildet identisk med lyst, muligens hvitt, langt hår og skjegg, og på kroppen bærer de hvite kjortler eller tunikaer. I hendene holder de kroner med tøyestykker under, som de holder opp mot triumfbuens sentrum. Denne fremstillingen finner man også på sideveggene til mosaikken bestilt av pave Paschal I i Santa Prassede, i sideveggene i mosaikken SS. Cosma e Damiano, og man finner den på de innerste sideveggene i triumfbuen til Santa Maria Maggiore.

Motivet forestiller sannsynligvis de 24 eldste¹⁹⁰, hvis navn eller begrep beskrev en gruppe jødiske ledere som var opprinnelige representanter for de fremste slektene i Israel.¹⁹¹ De 24 eldre nevnes også som ledere av det høye råd hos Markus 8, 31; hvor Jesus taler om sin død og sin oppstandelse; *”Jesus begynte å lære dem: ”Menneskesønnen må lide mye og bli forkastet av de eldste, overprestene og de skriftlærde. Han skal bli slått i hjel, og tre dager etter skal han stå opp.”*

I Apostlenes gjerninger 14, 23 beskrives de som; *”I hver menighet valgte de ut de eldste for dem, og under bønn og faste gav de dem over til Herren, han som de var kommet til å tro på.”*

¹⁹⁰ Krautheimer 1980, s.126. Goodson 2010, s.152. La Bella e Lo Bianco 2007, s.78. Hermanin 1945, s.204. Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.336

¹⁹¹ 2 Mos 24, 1; 1 Kong 20,7

I Peter 5,1 sier han;

”De eldste blant dere ber jeg inntrengende, jeg som selv er en eldste og et vitne om Kristi lidelser og har del i herligheten som skal åpenbares: Vær hyrder for den flokk som dere har hos dere! Ha tilsyn med den, ikke av tvang, men av fri vilje, slik Gud vil, og ikke for vinningens skyld, men av hjertet. Gjør dere ikke til herrer over dem Gud har gitt dere ansvar for, men vær et forbilde for flokken. Når den øverste hyrden åpenbarer seg, skal dere få herlighetens krans som aldri visner.”

Det siste avsnittet fra Peter passer godt i sammenhengen til avbildningen i triumfbuens sidevegger i Santa Cecilia in Trastevere. De eldste er her avbildet mens de tilegner sine evige kranser, symbol på evig liv, til Jomfru Maria og Jesusbarnet. Tematikken henviser også til apokalypsen.

Inskripsjonen

I den nederste delen av apsemosaikken, under rekken med sauer, er en inskripsjon utformet i gullbokstaver på mørk blå bakgrunn. Inskripsjonen gjengir mosaikkens tematikk og historie.

HAEC DOMUS AMPLA MICAT VARIIS FABRICATA METALLIS *
OLIM QVAE FUERAT CONFRACTA SUB TEMPORE PRISCO *
CONDIDIT IN MELIVS PASCHALIS PRAESUL OPIMVS HANC AVLAM
DOMINI FORMANS FUNDAMINE CLARO *
AVREA GEMMATIS RESONANT HAEC DINDIMA TEMPLI *
LAETUS AMORE DEI HIC CONIVNXIT CORPORA SANCTAE
CECILIAE ET SOCIIS RVTILAT HIC FLORE IVVENTUS *
QUAE PRIDEM IN CRYPTIS PAVSABANT MEMBRA BEATA *
ROMA RESVLAT OVANS SEMPER ORNATA PER AEVVM *

Oversatt til engelsk forteller inskripsjonen om oppbygningen og utsmykningen av kirken av pave Paschal til ære for St. Cecilia. Jeg gjengir to ulike her fordi de varierer i sine oversettelser og fordi de også fremhever ulike elementer ved inskripsjonen.

”This spacious house Glitters built of varied enamels; This hall, which once in Ancient time had been demolished, the generous prelate Paschal built to better state, shaping it on a famous foundation; These golden mysteries resound with Jewelled Precincts; serene in the

*love of God he joined the bodies of Saint Cecilia and her companions; youth glows red in its bloom.”*¹⁹²

*“This large, sacred abode, which once in ancient times was demolished, shines constructed with many – coloured materials; it was restored by the generous Pope Paschal embellishing this house of the Lord; these golden “dindime”¹⁹³ structures of the temple shine with jewels. Filled with the love of God he gathered here the bodies, that previously rested their holy members in the crypt, and here the youth in flower of Saint Cecilia with her companions shines. May Rome always festively resound adorned over the centuries.”*¹⁹⁴

Formal analyse

Mosaikkene under middelalderen var ofte arrangert etter linjer og en komposisjon som skulle fortelle noe om tematikken i avbildningen. De forskjellige elementenes rangordning kunne uttrykkes hierarkisk gjennom forskjellige størrelser. Plasseringer, størrelser og forbindende linjer lot meningen i verket fremtre.

Om vi begynner med å se på emblemet med bokstavene P S C A L så ser man at det er plassert på samme loddrette linje, modellert i samme størrelse og med samme turkise farge, som sirkelen bak hodet til lammet i midten av lammeprosesjonen. De to sirklene markerer dermed i en loddrett linje fra apsemosaikkens toppunkt og til dens laveste punkt, hvor linjen går som en akse gjennom Kristusfiguren i midten av hovedmotivet.

Men linjen stopper ikke der. Den kan også følges fra lammet, gjennom Kristus, gjennom Guds hånd, gjennom emblemet til P S C A L og videre opp til kvinnen som sitter i en oval sirkel med et barn på fanget i triumfbuens ark. Komposisjonen indikerer dermed en helhetlig lesning, hvor det samme prinsippet muligens gjelder i en vannrett linje.

Vannrett kan man følge en linje fra høyre side for betrakteren og festet til fruktklasene i treet, gjennom gullkronene holdt i hendene til kvinnen og mannen på høyre side, gjennom nøkkelen til Peter, gjennom skriftrullen til Kristus, før den fortsetter mot venstre gjennom Paulus bok, gjennom hånden mot venstre til Cecilia med krone på hodet, gjennom den lille kirken holdt oppe av pave Paschal med turkis glorie, før den stanser i festet til fruktklasene i treet på venstre side. Linjen kan også leses andre veien, men hvis man følger gestene til de avbildede i apsemosaikken indikerer de gjennom hender og kroppstilling, da de er vendt mot venstre, at man skal lese mosaikken fra høyre mot venstre.

¹⁹² Webb 2001, s.269

¹⁹³ Oliva 2004; DinDime er et gammelt uttrykk for et hellig tempel.

¹⁹⁴ Oliva 2004

En parallell vannrett linje går fra glorien til fugl Fønix på venstre side, til kransen som holdes av Guds hånd.

I sirkelen bak hodet til Kristus er ornamentene i grønt på hver side av ansiktet plassert i samme linje som øynene. I sammenheng med det tredje, grønne ornamentet i sirkelen over hodet til mannen, utgjør linjene fra øynene hans og fra munnen og nesen, gjennom forlengelsen av de tre ornamentene i glorien, linjene til et kors.

Denne korslinjen kan også følges loddrett fra Guds hånd, gjennom Kristus, og ned til det midterste lammet i prosesjonen. Samtidig krysses denne linjen horisontalt av en linje fra det midterste punktet Kristus tunika, gjennom gestene hos personene på hver side og objektene de holder (eks. boken, nøkkelen, kirken, kronene).

Mosaikkens viktige elementer er også understreket gjennom størrelse. Kristus avbildning skiller seg klart ut da han er den største figuren av alle. Deretter er Cecilia med kronen på hodet størst, deretter Paulus, så Peter, Valerian og Agatha. Den minste figuren i mosaikken er pave Paschal helt til venstre med kirken i hendene. Det interessante er likevel at forskjellene mellom de fremstilte, hvis man ser bort fra Kristus-figuren, faktisk ikke er så veldig stor, noe som indikerer en viss hierarkisk likeverdighet.

Mosaikken i Santa Cecilia in Trastevere er så langt undersøkelser har vist, utført i glasstessera¹⁹⁵, hvor bakgrunnen hovedsakelig er holdt i blått og gull i varierende grad. Stilen er til dels naiv eller rigid, hvor realistiske trekk hos de fremstilte nesten kun forekommer i portrettene.

Foldefallene i draktene indikerer kroppens konturer i strenge og stilistiske linjer som er langt fra naturlige. Konturlinjene er likevel for det meste myke da de er holdt i rødt og smale sorte linjer, og i ansiktene har man brukt flere sjatteringer og farger for å skape realistiske skyggeeffekter.¹⁹⁶ Noen foldefall indikerer en interesse for å avbilde anatomi, men helhetlig er mosaikkens uttrykk stilisert på grensen til den bysantinske tradisjonen.

¹⁹⁵ Nordhagen 1990, s.94

¹⁹⁶ Det fins visse ulikheter blant like elementer, som for eksempel trærne på hver side i hovedscenen, som gjør at spørsmål om restaurering i motsetning til bevisst intensjon fra oppdragsgiver kan vurderes. Dette er likevel ikke en problemstilling som vil bli behandlet i denne oppgaven.

Kapittel 4 St. Cecilia i kontekst og fortelling

Historisk dokumentasjon

Sta. Cecilia er i dag fremdeles en populær helgen, og kirken dedikert til henne i Trastevere er et like populært bryllupssted, på grunn av tematikken om ekteskapet mellom Cecilia og Valerian i legenden. En annen grunn til at kirken fremdeles innehar en mystisk aura, er det faktum at mange mener den antikke bygningen under kirkerommet faktisk er restene etter Cecilias hjem fra antikk tid, noe som gir legenden en realistisk ramme.

Utgravninger pågår fremdeles med referanse til denne gåten, og man har ikke med sikkerhet funnet klare beviser for at Cecilia faktisk bodde i Trastevere. De eldste inskripsjonene arkeologer har funnet, er datert så sent som det tredje århundret før Kristus, men det er rommene fra det første og andre århundret etter Kristus som først og fremst knyttes til helgenen. Det fantes nemlig en familie i Roma på samme tid, omtalt som *gens Ceciliae*, som muligens er opphavet til Cecilia i legenden. Denne familien var sannsynligvis av Etruskisk opprinnelse og gav navn til kjente militære ledere, *condottieri*. Forbindelsen med navnet har gjort at denne familien er blitt vurdert som en realistisk kilde til Cecilias opprinnelse.

En annen kilde er en gravstein på Via Appia som innehar inskripsjonen Cecilia Metella, men man vet lite om denne personen. Man vet fremdeles heller ikke med sikkerhet om helgenen Cecilia faktisk har eksistert slik legenden forteller, eller om hun kun er en oppdiktet historie.¹⁹⁷ Mysteriet har inspirert kunstnere i lang tid, noe mosaikken oppført under pave Paschal er et godt eksempel på.

Martyren Cecilias sentrale plass i pave Paschals biografi er bemerkelsesverdig da hun relativt sent oppnådde venerasjon. Mye av grunnen til den sene venerasjonen er de kronologiske motsetningene i hennes legende, som ikke tillater sikkerhet med hensyn til hennes liv og martyrium. Ut fra beliggenheten til graven hun skal ha blitt funnet i, er det stor sannsynlighet for at hun var et av ofrene før det tredje århundret¹⁹⁸, men en presis datering er en av utfordringene forskningsmessig.

¹⁹⁷ Panzera 2001, s.14

¹⁹⁸ Istituto Giovane XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1080

I det fjerde århundret ble martyrkulten organisert, og listen over mulige martyrer redusert. Navnet til den romerske Cecilia forekommer ikke i noen av disse kildene,¹⁹⁹ og det skal gå så langt som frem til nærmere femhundretallet før hennes martyrium fremkommer. Navnet hennes blir etter dette innskrevet i listen over kanoniserte helgener, og hennes avbildning dukker opp i viktige mosaikkutsmykninger som²⁰⁰ Processione delle Vergini i S. Appolinare Nuovo²⁰¹ i Ravenna og i apsemosaikken i S. Parenzo. Roma, hennes fødeby og sted for martyrium, blir sentrum for kulten.²⁰²

C. Erbes i Vatican Biblioteket har innvendt at martyren Cecilia er ukjent i Depositio Martyrium, i Damaskus, hos Ambrosius, i Prudenzio, i Gerolamo, hos Augustin, og at hun heller ikke finnes i kalenderen til kirken i Cartagine.²⁰³

Forskeren Delehay, mener hennes martyrium ikke er så veldig solid i forhold til andre romerske martyrer da personene som fremstilles historisk sett ikke har noen bånd til hverandre.²⁰⁴ Den ukjente dateringen av hennes levetid skaper også kronologisk forvirring. For om Cecilia døde i år 177 stemmer ikke dette med årstallet for den sentrale pave Urbans historiske datering.²⁰⁵ Arkeologen De Rossi hevdet likevel at 177 e. Kr under Marcus Aurelius var året Cecilia ble myrdet, og begrunner sin teori i historiske kilder.²⁰⁶ Det samme gjør Tillemont og Guéranger gjennom de kronologiske indikasjonene ”passa est autem beata virgo Marci Aurelii et Commodi imperatorum temporibus”.²⁰⁷ Forfattere som L`Allard og il Duforcq, overveier Cecilias martyrium til å være mellom begynnelsen av Commodos imperium og Marcus Aurelius død (mars 180).²⁰⁸ L`Erbes henfaller derimot mot²⁰⁹ begynnelsen av tiåret til Settimio Severos regjeringstid (202 – 211).²¹⁰

En av de første til å skrive om helgenen Cecilia var Bosio, født i 1629, og han hevdet at hun ble myrdet rundt 230 e. kr under keiser Alessandro Severo.²¹¹ Det samme gjør P.A. Kirsch som foretrekker årene 229 – 230 e. Kr, som var de to siste leveårene til pave Urban.²¹²

¹⁹⁹ Istituto Giovanne XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1081

²⁰⁰ Istituto Giovanne XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1082

²⁰¹ Istituto Giovanne XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1082

²⁰² Istituto Giovanne XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1082

²⁰³ Istituto Giovanne XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s. 1064

²⁰⁴ Istituto Giovanne XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s. 1064

²⁰⁵ Northcote 1869, s.163 – s. 164

²⁰⁶ Benati 1928, s.7

²⁰⁷ Istituto Giovanne XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1068

²⁰⁸ Istituto Giovanne XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1069

²⁰⁹ Istituto Giovanne XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1068

²¹⁰ Istituto Giovanne XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1069

²¹¹ Benati 1928, s.7

²¹² Istituto Giovanne XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1068

Langen daterer hennes martyrium under Massimo Trace (235 – 38) og L`Aube velger perioden mellom døden til Filippo l`Arabo og slaveriet til Valeriano (249 – 260), og sannsynliggjør et sted mellom 257 og 260. P. Franchi de` Cavalieri hevder Cecilia er et av de tidlige ofrene i år IV. Forskningen pågår fremdeles.

Hennes legende stadfester heller ingen dato for hennes martyrium. Den første omtalen har man derfor fra I Martirologio Geronimiano, som uthever den 16. september. En annen kilde mener datoen er 17. november; *Romae transtibere Cecillii*. En tredje kilde oppgir den 22. november. *Romae Ceciliae* eller *Romae nat. sanctae Caeciliae virginis et martyris* eller, igjen *Romae Caeciliae virginis, Valeriani, Tyburtii, Maximi*.

Datoen den 22. november er nedskrevet i biografien til pave Vigilio (537 – 55) i Liber Pontificalis. Den 22. november år 545 ble han arrestert like ved kirken Santa Cecilia in Trastevere, og kirken må derfor ha eksistert allerede da, selv om man ikke vet av hvem og når kirken ble opprettet. Datoen den 22. november er Cecilias offisielle festdag i dag.²¹³

Sta. Cecilia var på tross av den manglende dokumentasjonen, en av de mest populære helgener i den tidlige middelalderen, og på slutten av syvhundre- og begynnelsen av åttehundretallet var hun også populær blant karolingerne.²¹⁴

Kirken Santa Cecilia in Trastevere var en antikk *titulus* på pave Paschals tid, og den var markert på kartet over pavekirker uten at den på noen måte var en av de viktigste.²¹⁵ Overføringen av hennes relikvier til kirken forandret muligens dette, og er blitt datert til 821 av arkeologen De Rossi²¹⁶. Årstallet er trolig valgt på bakgrunn av en inskripsjon ved graven hennes som De Rossi fant i 1854, hvor det står at pave Paschal hentet relikviene hennes i 821. Inskripsjonen kan ha vært tilført senere.²¹⁷

I restene etter det man mener å være det antikke huset til Cecilia, har De Rossi funnet et inskripsjonsfragment; ”clericus Saecularis (tituli) s(anctae) Cae(ciliae)” datert mellom 379 til 464 e Kr. Under en annen utgravning mot slutten av fjortenhundretallet under kardinal Rampolla, fant man en inskripsjon i presbyterium datert mellom 499 og 595 med Cecilias navn.

Under pave Leo III i 806 blir Cecilia omtalt som ”tit. Beatae Caeciliae”. Og i Gregor den Stores (590 – 604) samlinger over martyrgraver fremkommer navnet Cecilia sammen

²¹³ Brandenburg 2004, s.193

²¹⁴ Goodson 2010, s.244

²¹⁵ Goodson 2010, s.244

²¹⁶ Istituto Giovane XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1073

²¹⁷ Istituto Giovane XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1079. De Rossi, 1867

med Tarsicio og Cornelio i Callistogruppen, mens navnene til Valeriano, Tiburzio og Massimo blir arrangert i Sebastiano gruppen i Pretestatokirkegården.²¹⁸

I et vitnedokument med registrering av helgener brukt i guider for pilegrimer, blir Cecilia nevnt både i en versjon mellom 650 – 680 brukt av William of Malesbury i 1095, og i en versjon fra mellom 625 og 638.²¹⁹

I gravstedet Callisto, i et rom nær krypten til pavene fant pave Paschal hennes sarkofag, mens hennes avbildning i orantstilling med en rik, bysantinsk kappe, var malt tidligere som freske på en vegg i et annet rom. Avbildningen er med sikkerhet det første beviset for Cecilias kult. Denne kulten, på den andre siden, ser ikke ut til å gå videre på åttehundretallet. Krypten i gravstedet Callisto blir da fullstendig forlatt, og sentrumet for den populære tilbedelsen av martyren forflyttes til det antikke huset til kirken Santa Cecilia in Trastevere, oppusset av pave Paschal I mellom 817 og 824.²²⁰

Oppbygningen av en legende

Forskeren Maria Chiara Celletti har hevdet at legenden om Cecilia sannsynligvis ble komponert av en afrikansk rømling i Roma, som plagierte fortellingen om heltinnen Massima i *Storia della persecuzione vandolica* av Victor de Vita, utgitt i 488. Teoretikeren C. Erbes har observert de samme likhetene og mener også Cecilias martyrium trolig var inspirert av Vittore di Vita. Handlingen til Vittore forteller om en vandalfører som vil føre sammen to av sine slaver i giftemål; Martiniano og Massima. Massima sier likevel til Martiniano at hun har valgt Kristus som sin ektemann og overbeviser han om å gå i kloster sammen med henne og sine tre brødre. Oppbygningen har mange av de samme elementene som Cecilias legende.

Da forfatteren bak Cecilias martyrium var anonym, er eventuelle inspirasjonskilder vanskelig å spore. En annen teori er at personen muligens også har benyttet seg av deler fra tekstene *Apologetico di Tertulliano* og *Trinitate di s. Agostino* i oppbygningen av martyriet.²²¹ Analysene indikerer at Cecilia muligens var en oppdiktet karakter, og forskningen rundt hennes autenticitet pågår fremdeles i dag.

²¹⁸ Instituto Giovane XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1069

²¹⁹ Northcote 1869, s.22

²²⁰ Instituto Giovane XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1070

²²¹ Instituto Giovane XXIII nella Pontificia Università Lateranense 1963, s.1069

Det antikke huset kirken Santa Cecilia er bygget over er utgangspunktet for mange forskere for å bevise at hun virkelig var en romersk helgen. Legenden hevder huset i Trastevere er stedet hvor hun opprinnelig bodde og som hun dedikerte til et kristent samfunn rett før sin død. Beviser for at dette stemmer, har vært et viktig motiv bak forskningen rundt Cecilia. Og var muligens betydningsfullt for pave Paschal da han valgte å gjenoppbygge kirken.

Jacobus de Voragine samlet martyrlegendene på slutten av middelalderen i sitt verk *Legenda Aurea*, men historiene her er ikke nødvendigvis forankret i historisk virkelighet. Jeg velger likevel å gjenfortelle Voragines versjon av legenden slik den eksiterer i dag, og sannsynligvis gjorde under pave Paschals tid, da den er tilnærmet lik de andre versjonene jeg har lest hittil, som har vært uten spesifikke kilder.

Legenden om Sta. Cecilia er fortellingen om en ung romersk kvinne, som i tidlig kristen tid trosset den romerske lov om å predikere kristendommen, og derfor ble dømt til døden for sin tro. Etter sigende bodde hun i Trastevere, i det opprinnelige huset kirken er bygget på. Legenden forteller nemlig at Cecilia rakk å donere sine eiendeler og sitt hjem til de kristne, før hun utåndet sitt jordiske liv. Huset deretter ble omgjort til et kristent samfunnshus.

Legenden begynner med Cecilias giftemål til den unge og hedenske Valerian. Cecilia, som var en overbevist kristen, ville leve i kyskhed og kun dedikere sitt liv til Gud. Da giftemålet likevel ble arrangert må hun finne en løsning på situasjonen. På bryllupsnatten klarer hun med sin sterke tro og overbevise sin nykomne mann, om at livet dedikert til kyskhed og ren kjærlighet til Gud, var å foretrekke fremfor den jordiske kjærligheten.

Valerian hadde innledningsvis tvil om hennes intensjoner, men Cecilia forteller om en skytsengel som vil vise seg for ham og bevise at hun snakker sant om han døper seg. Da Valerian hører dette, oppsøker han samme natt den gamle biskopen Urban på Via Appia, og dåpen finner sted. Ved hjemkomsten møter han engelen som Cecilia fortalte om, og de blir begge kronet med hellige kranser av roser og liljer. Engelen forteller at kransen er usynlig for dem som ikke har en ren tro, men at blomstene aldri vil visne eller miste sin parfyme for dem som tror.

Cecilia, Valerian og Valerians bror Tiburtius, som også blir omvendt, begynner etter hvert det farlige arbeidet å begrave kristne martyrer samtidig som de prediker den kristne tro. Dette blir etter hvert oppdaget av myndighetene, og da Valerian og Tiburtius nekter å ofre til de romerske gudene, blir de selv dømt til døden og halshugget langs Via Appia. Cecilia finner dem og begraver dem.

Kort tid etter blir Cecilia selv innkalt og forhørt. Da hun nekter å oppgi sin kristne tro til fordel for de romerske gudene, blir hun også dømt til døden. Straffen blir bestemt, og hun dømmes til å skoldes ett døgn, innelåst i et bad, med døden til følge. Straffen blir utført i hennes eget hus, men engelen beskytter Cecilia hele natten, og dagen etter blir hun funnet i badet like hel og uberørt av hendelsen. Hun blir da dømt til halshugging på stedet.

En bøddel blir påkalt for å utføre gjerningen, men etter det tredje slaget har falt, er fremdeles ikke hodet til Cecilia skilt fra kroppen, og han løper fra åstedet. Romersk lov forbød et fjerde slag, så Cecilia blir forlatt blødende. Hun lever tre dager til og rekker å donere sine eiendeler til de kristne og sitt hus som kirke til Biskop Urban, før hun oppgir sin jordiske kropp og stiger opp til himmelen.

Ifølge Voragine's kilder levde Cecilia enten i 223 e. kr under keiser Alexander, eller 220 e. kr under Marcus Aurelius.²²² Den manglende dokumentasjonen på hennes legende gjorde muligens pave Paschals relikviefunn av Cecilia veldig betydningsfullt.

²²² Versjonen av legenden er gjenfortalt etter versjonen skrevet ned av Jacobus de Voragine som samlet martyrlegender på slutten av middelalderen i sitt verk; *The Golden Legend – Readings on the Saints*. Versjonen eg har brukt er oversatt av William Granger Ryan 1993, s.318 – s.323

Kapittel 5 Paschal I som kunstpatron og pave

Nye allianser

Pave Paschal I (817-824)²²³ var født og utdannet i Roma og regjerte som pave innenfor en forholdsvis kort periode på syv år²²⁴. Hans ansettelse skjedde i hastig tempo da forgjengeren Stephen IV (22. juni 816 – 24. januar 817) døde brått etter en regjeringstid på kun et halvt år²²⁵, og pave Paschal ble innsatt allerede dagen etter.²²⁶ Det korte handlingsrommet kan ha vært begrunnet i en frykt for innblanding fra den Bysantinske keiseren, som da var beskytter av den hellige pavestolen og dermed kunne avgjøre kandidatens skjebne,²²⁷ til tross for den nye alliansen mellom den frankiske keiseren og paven. Den bysantinske keiserens innflytelse reflekteres i det faktum at mellom 687 og 752 var kun to av 13 paver med opprinnelse fra Roma. Majoriteten var gresktalende fra Syria, Hellas og Bysantinske Sicilia og derfor mer forbundet med Konstantinopel enn med Roma.²²⁸

I følge sine egne ord motsatte Paschal seg stillingen med brutal kraft²²⁹, men denne uttalelsen kan ha vært av en mer strategisk enn personlig natur. Han kontaktet frankernes konge Louis den gudfryktige raskt etter valget, og understreket at stillingen nærmest var blitt dyttet på ham og ikke noe han hadde søkt etter.²³⁰ Gjennom denne handlingen gjenopprettet han igjen maktbalansen mellom paven og den frankiske keiseren, slik at det hastige valget ikke skulle fremstå som egenrådighet fra Romas side.

Kontakten mellom Louis den gudfryktige og pave Paschal I ble raskt tid etter forsegleet gjennom avtalen *Pactum Ludovicianum*. Avtalen, i form av en kontrakt som opprinnelig ble utarbeidet av Paschals forgjenger Stephen IV, var en måte å sikre den frankiske kongen tittelen ”Keiser over Roma”, samtidig som man sørget for Romas og pavens suverenitet og selvstyre. Keiseren kunne ut i fra paktens, verken blande seg inn i valg av pavens etterfølger eller i anliggender innenfor pavestaten uten å ha blitt invitert først. I tillegg garanterte den

²²³ Davis 1995, s.5

²²⁴ Kelly 2005, s.99

²²⁵ Kelly 2005, s.99

²²⁶ Davis 1995, s.5

²²⁷ Kelly 2005, s.99

²²⁸ Duffy 2006 s.83; ”Of the thirteen popes elected between 687 and 752, only two, Benedict II and Gregory II, were native Romans, or even Latins. All the rest were Greek speakers, from Greece, Syria or Byzantine Sicily.”

²²⁹ Davis 1995, s.6

²³⁰ Kelly 2005, s.99

pavens eierskap til pavestaten og tilhørende områder utenfor Roma. Romas ansvar var å bekrefte kontrakten når en ny etterfølger til pavens trone var avgjort.²³¹

Pave Paschal I markerte sin posisjon, på tross av innledningsvis tvil, kort tid etter innsettelsen. Markeringen skjedde muligens først og fremst gjennom kunst fremfor gjennom store politiske aksjoner. Hans stemme i samtiden kan ha vært sterk, men i dag er bare fem av brev han skrev bevart.²³² Hans bidrag til kunst og utsmykning av Roma fremstår på den andre siden nesten uberørte av tidens gang. Muligens var det også slik han ønsket å bli husket, for hans biograf i *Liber Pontificalis* redegjør grundig for pave Paschals kunstbidrag, men dedikerer kun en kort introduksjon til hans biografi, personlighet og karriere.²³³

En sønn av Roma

Pave Paschal I var en ektefødt innbygger av Roma²³⁴. Hans utdannelse ble tatt ved Lateranskolen og det var også der han senere ble ordinert prest av pave Leo III. Sin praksis fikk han som ansatt i paveadministrasjonen²³⁵ og som abbed i klosteret St. Stephens Major.²³⁶ Dette utgangspunktet var muligens et fortrinn for hans innsettelse som pave i 817.²³⁷ I hvert fall fremstår Roma som viktig for Paschal om man ser det gjennom hans kunstneriske oppføringer dedikert til byen. I inskripsjonen i mosaikken i Santa Cecilia in Trastevere, understrekes det i siste setning; "Rome is joyous, triumphant always, adorned forever".²³⁸ Og det har vært spekulert i om hans sjenerøse bidrag til den romerske kirken Santa Prassede var en måte å takke for sin kardinalstilling der, og som like etterpå muligens banet vei for pavetittelen.²³⁹

Som pave forærte han mye til få institusjoner, og disse lå først og fremst i Roma. Hans stempel som en pave som fremmer kunst, er hovedsakelig begrunnet i hans restaureringer og utsmykninger av kirkene Santa Cecilia, Santa Prassede og Santa Maria in Domnica, og gjennom hans mange gaver og donasjoner til de mest sentrale kirkene i Roma.

²³¹ Kelly 2005, s.100

²³² Goodson 2010, s.8

²³³ Davis 1995, s.5 – s.30

²³⁴ Kelly 2005, s.99

²³⁵ Kelly 2005, s.99

²³⁶ Davis 1995, s.5

²³⁷ Duffy, 2006 s.83,

²³⁸ Goodson 2010, s. 152. Oversettelse av forfatteren, opprinnelige inskripsjon: "BEATA ROMA RESVLTAT OVANS SEMPER ORNATA PER AEVVM"

²³⁹ Goodson 2010, s.9; "The suggestion that Paschal was affiliated with S. Prassede prior to his papacy probably arose from the desire to explain the attention that the pope so lavishly and prominently paid to that church later in his career."

Til tross for den sterke kontakten med Roma skriver hans biograf at Paschal rakk å reise mye under sin tid som pave, så langt som til Spania, og at dette var en del av hans dedikasjon for å frigi fanger og personer i eksil, med både gull og sølv om nødvendig.²⁴⁰ Hva disse menneskene satt i fangenskap for blir ikke presisert i denne kilden. I Roma har man bevis for at Paschal gav husly og beskyttelse for mange greske munkar som flyktet fra de strenge straffene til keiser Leo III i øst og hans ikonoklastiske program.²⁴¹ Paschals skriftlige protest mot ikonoklasmen fikk ingen videre effekt hos den østlige keiseren²⁴², men hans store mosaikkutsmykninger var muligens et bidrag i debatten.

Av sin biograf beskrives Paschal med mange superlativer. Han omtales blant annet som hellig, gudsbevisst, dydig, uskyldig, frittalende, fullstendig ren og en humørsprende, positiv person.²⁴³ Under sin regjeringstid skaffet han seg på tross av disse egenskapene, flere fiender på grunn av sitt egenrådige og strenge styresett,²⁴⁴ og hans forhold til Louis den Gudfryktige ble satt på prøve i 823. Dette året ble Louis den Gudfryktiges sønn, Lothar, kronet som medkeiser av Paschal i Roma. Pavens makt til å krone keiseren og Roma som kroningsby, ble etter dette en etablert tradisjon.²⁴⁵ Paven og Roma hadde endelig markert seg uavhengig av både Bysants og den frankiske tronen.

Lothar på den andre siden var ikke helt enig den nye inndelingen og prøvde å innføre tiltak som gav den frankiske keiseren større spillerom i pavestaten. Innblandingene førte til en splittet overklasse som enten ga støtte pave Paschal I, eller Lothar og frankerne. Etter Lothars avreise fra Roma utviklet spliden seg til en blodig hendelse hvor to av de ledende personene i det profrankiske partiet ble dømt for forræderi, blindet og deretter halshugget i Lateran.²⁴⁶ Pave Paschal ble selv knyttet til udåden, men ble renvasket etter kort tid da han sverget sin uskyld gjennom en renselsesed, foran en synode av trettifire biskoper. Under eden tilla han likevel at de uheldige mennene hadde blitt henrettet lovlig og riktig som forrædere.²⁴⁷

Konflikten har muligens utspring i at pavestaten ikke maktet å forvalte sin nye suverenitet.²⁴⁸ Etter år 824 strammet nemlig keiseren grepet rundt Romas selvstyre, og paveadministrasjonen ble satt under nøye overvåkning. Pavevalgene ble etter dette avhengige

²⁴⁰ Davis 1995, s.7

²⁴¹ Kelly 2005, s.100. Davis 1995, s.11; "(...) he constructed in that place its foundations a monastery, which he dedicated in the name of the virgin St Praxedes; in this too he gathered a holy community of Greeks(...)."

²⁴² Kelly 2005, s.100

²⁴³ Davis 1995, s.5

²⁴⁴ Kelly 2005, s.100

²⁴⁵ Kelly 2005, s.100

²⁴⁶ Wisskirchen 1992, s.7

²⁴⁷ Kelly 2005, s.100

²⁴⁸ Barraclough 1968, s.59; "The truth was that the papacy, having acquired temporal power in Roma and the surrounding territory, was quite incapable of exercising it effectively."

av keiserens godkjennelse.²⁴⁹ Etter pave Paschals død førte store demonstrasjoner fra Romas befolkning til at Paschal måtte begraves i Santa Prassede, fremfor i St. Peters kirken slik tradisjonen opprinnelig tilsa.²⁵⁰

Relikvienes betydning

Under sin forholdsvis korte regjeringstid renoverte og ombygde pave Paschal I kirkene Santa Prassede, Santa Maria in Domnica og Santa Cecilia in Trastevere. Visse fellestrekk mellom de tre prosjektene er til stede; alle kirkene ble utsmykket med mosaikk i apsen hvor Paschals eget portrett var til stede. Bygningene han restaurerte, befant seg innenfor sentrum av Romas bykjerne, og de var også alle tre opprinnelige, gamle samfunnshus fra antikk tid.

Mosaikkutsmykningene i apsene innehar dessuten mange av de samme elementene, og de er alle tre dedikert til kvinnelige helgener; Sta. Prassede og hennes søster, Sta. Cecilia og Jomfru Maria. Ved to av tilfellene, Sta. Cecilia og Sta. Prassede, er mosaikkene dedikert til helgener fra Roma. Begges legender omhandler det farefulle arbeidet med å begrave kristne martyrer.

Pave Paschals renoverte kirker skulle etter hvert bli tilført relikvier som ble oppbevart i en spesialdesignet, underjordisk krypt foran alteret. Relikviene tilhørte tidlig kristne martyrer myrdet under de siste romerske keiserne, og pave Paschal så forflytningen som et av de viktigste punktene på sitt program, noe antall relikvier indikerer. Så mange som 2300 relikvier ble muligens flyttet inn utenfra bymuren og inn i kirkene hans.²⁵¹ Hans biograf beskriver det slik: *This blessed prelate sought out and found many bodies of the saints, whom he carefully and becomingly buried inside the city of God's honour and glory.*²⁵²

Tradisjonen med relikvieoppbevaring innenfor bymuren ble startet av pave Paul I (757 – 767) som begynte å hente relikvier fra de gamle gravstedene til en tryggere forvaring innenfor Romas bymur. Pave Hadrian I (772 – 795) fortsatte arbeidet gjennom sin regjeringstid, og teoretikeren Krautheimer mener denne relikviefokuseringen fungerte som bevis og

²⁴⁹ Barraclough 1968, s.60; "In fact, after 824, the administration was brought under imperial supervision through an envoy permanently resident in Rome and Papal elections were made dependent on the emperor's retification. The constitution of 824, which embodies these regulations, showed clearly enough that the emperor had no intention of abdicating his control of the papacy, or leaving the pope a free hand in his Italian territories."

²⁵⁰ Kelly 2005, s.100. Wisskirchen 1992, s.7; hevder Paschals grav i dag er ukjent.

²⁵¹ Northcote 1869, s.155; "Pope Paschal I succeeded to the see of Peter in January A.D. 817, and in the following July he translated into different churches in the city the relics of 2300 martyrs, collected from the various suburban cemeteries, which at that time were lying in a deplorable state of ruin."

²⁵² Davis 1995, s.7

tilbakeblikk mot Romas gyldne fortid under den tidlige kristne tiden²⁵³ For Paschal kan dette ha vært et poeng.

De fleste relikviene han overførte, ble oppbevart i kirken Santa Prassede,²⁵⁴ men Caroline Goodson understreker at pave Paschals relikvieoverføring til Santa Cecilia in Trastevere var en av de første til å bli innsatt i en sentral kirke i Roma.²⁵⁵ Den nye plasseringen gav muligens kirkene hans en ny funksjon, som²⁵⁶ senter for et hellig møtested hvor martyrenes kraft kunne oppsøkes gjennom relikviens tilstedeværelse. Muligens gjorde dette kirken Santa Cecilia in Trastevere veldig populær.

Relikviene mytiske kraft ble nemlig mer og mer utbredt i løpet av middelalderen og er i dag fremdeles en stor del av den katolske kristendommens praksis. George av Tours beskrivelse av relikviens mystiske kraft i St. Peters kirken belyser ideen:

*The tomb is located beneath the altar and is quite inaccessible. (...) If someone wishes to take away a blessed relic, he weighs a little piece of cloth on a pair of scales and lowers it into the tomb; then he keeps vigils, fasts, and earnestly prays that the power of the apostle will assist his piety. What happens next is extraordinary to report! If the man's faith is strong, when the piece of cloth is raised from the tomb it will be so soaked with divine power that it will weigh much more than it weighed previously; and the man who raised the cloth then knows that by its good favour he has received what he requested.*²⁵⁷

Beskrivelsen er et eksempel på hvilken mystisk kraft man mente relikviene hadde og i hvilken grad de avgjorde de troendes posisjon, ved å gi belønning til de rettmessige. Pave Paschal selv hadde en lignende opplevelse i St. Peterskirken som skulle få stor betydning for helgenen Sta. Cecilia, og som muligens belyste hans posisjon som utvalgt pave.

I Liber Pontificalis forteller hans biograf om Paschals opplevelse etter messe i Peterskirken, da paven plutselig faller i søvn. Under søvnen drømmer han, og i drømmen møter han en ung kvinne som fremstod som en jomfru, ikledd en engels drakt. Hun henvender seg til Paschal og takker for arbeidet han har gjort for henne. Da han spør hva hun heter, svarer hun; ”*If Your ask my name, I am Called Caeciliae, Christis servant.*”

²⁵³ Krautheimer 1980, s.113; “The transfer of relics into the city, individually and by the cartload from the time of Paul I to that of Paschal, placed before the faithful visual testimony to the glorious past of Roman Christianity.”

²⁵⁴ Davis 1995, s.10; “Their holy and distinguished pontiff sought out, found and collected many bodies of saints lying in destroyed cemeteries, with dutiful concern that they should not remain neglected; with great affection and veneration he removed and buried them in the church of Christ's said martyr St Praxedes, (...)”

²⁵⁵ Goodson 2010, s.2; “Paschal's relocation of the bodies of Saint Cecilia and her companions was one of the first translations of relics to endow a urban church, or *titulus*, in Rome.”

²⁵⁶ Goodson 2010, s.2; “The nearly unprecedented relocation of a holy body into the city gave the the church a new function and purpose.”

²⁵⁷ Diebold 2000, s.60 og 61,

Paschal blir forbløffet over svaret og sier; ” *How can I believe this, since for a long time the story has been told that the body of Caecilia, this venerable martyr of Christ, has been stealthily purloined by Aistulf king of the Lombards and by his men, when he was besetting Roma as an enemy.*

Cecilia forklarer Paschal hva som egentlig skjedde og sier: *That the Lombards sought eagerly to find me is certainly true; but I was aided by the assistance of my Lord Jesus Christ and my Lady, God`s holy mother, the ever – virgin Mary, and they were unable either to find me or to take me away from here as they wished.*

Cecilia oppfordrer deretter Paschal til å fortsette letingen etter hennes levninger, og etter at messen er over begynner paven å lete etter helgenen overalt hvor han kan komme på. Til slutt finne han henne begravd på Praetextatuskirkegården langs Via Appia, sammen med sin mann Valerian. Da han åpner kisten finner han henne urørt av tidens gang med friskt blod på klærne. Paschal flytter hennes relikvier og plasserer dem i kirken Santa Cecilia in Trastevere, sammen med relikviene til hennes følgesvenner fra legenden.²⁵⁸ Kirken blir så ferdig restaurert og utsmykket med apsemosaikken. Pave Paschal er etter innsettelsen av relikviene både en del av Cecilias legende og avbildet i kirkens apsemosaikk.

²⁵⁸ Historien er hentet og gjenfortalt fra Paschals biograf i Liber Pontificalis, oversatt av Davis 1995, s.15 – s.16

Kapittel 6 Den politiske situasjonen

Pavens nye keiser

Første juledag år 800 e. kr. ble et politisk maktskifte markert i den romerske historien. Pave Leo III kronet denne juledagen den frankiske kongen Karl den Store til keiser og markerte gjennom handlingen det definitive brudd med Bysants som styresmakt. Maktalliansen mellom paven og frankerne var en forsegling etter flere tiår med krig og konflikt, hvor frankerne mer enn en gang hadde kommet Roma til unnsetning.

I anledning kroningen bestilte pave Leo III en mosaikk til Lateranpalasset hvor den nye alliansen ble fremstilt gjennom Leo III og Karl den Stores avbildninger. Mellom paven og keiseren var apostelen Peter avbildet, mens han tildelte de to maktherrene symboler verdig deres titler. I inskripsjonen under kunne man lese; ”Romans, Franks and Langobards are called upon to admire the work of Leo.”²⁵⁹ Hvorfor ble disse tre folkeslagene uthevet i sammenhengen? Svaret ligger i en kompleks kamp fra de forutgående århundrene.

Roma og Italia var frem til 800 e.kr styrt under det bysantinske riket hvor det administrative maktsenteret var sentrert i Ravenna. Men forholdet mellom Roma og Konstantinopel skulle etter hvert utvikle seg til å bli ambivalent. Konflikten utartet seg mye på grunn av manglende bysantinsk beskyttelse under stadige angrep fra nordlige folkeslag²⁶⁰, religiøse uenigheter, og til dels på grunn av de høye skattene Bysants krevde på tross av dårlig oppfølging.²⁶¹

I år 568 angrep Langobardene Italia for første gang gjennom Pannonia (i dag Ungarn). Etter år 600 hadde de okkupert to tredjedeler av hele peninsulaen og mot slutten av århundret rundt tre fjerdedeler.²⁶² Områdene de overtok, var hovedsakelig de nordlige delene av Italia og de omkringliggende områdene rundt Roma. I løpet av 700 tallet var de politisk overlegne både de bysantinske utpostene Ravenna, Roma og Napoli, og de sørlige

²⁵⁹ Krautheimer 1980, s.19

²⁶⁰ Krautheimer 1980, s.106; “All this should be seen within the political context of the times. Papal policy from the sixth to through the eighth centuries was necessarily torn between East and West. The need to cooperate with the Byzantine emperor and his representatives in Italy had to be balanced against the necessity to resist the Langobard threat or deal with it and maintain the safety and independence of the territorial possessions of the Church, of Rome, and of the papacy itself.”

²⁶¹ Caroline Goodson 2010, s.35; “In the second quarter of the eighth century, the Byzantine government reorganised the ruling of lands in Italy and increased the taxes on lands owned by the Roman Church, a step that appears to have provoked the popes to reorganise their own territories and farms rather than to pay up.”

²⁶² Wickham 1981, s.28

fastlandsområdene.²⁶³ De okkuperte områdene var sjanseløse, og frankerne angrep langobardenes italienske områder minst tre ganger fra 584 til 590, uten hell. Det siste angrepet i år 590 var et samarbeid mellom frankerne og Bysants, men til ingen nytte²⁶⁴.

Bysants fikk etter hvert sine egne kriger å stri med og hadde ikke ressurser til å få Italia ut av knipen. Muslimenes inntog ble utover sekshundretallet mer og mer merkbart, og innen 641 hadde muslimene underlagt seg Syria, Palestina, Jerusalem, Egypt, Mesopotamia og Iran. Nord-Afrika ble beseiret mot slutten av århundret. I år 711 ble Spania invadert.

Langobardene på sin side overtok mer og mer av Italia. Sør Italia, Ravenna og Sicilia ble etter hvert truet av muslimene. Bysants mistet fotfeste i de italienske områdene, mens²⁶⁵ langobardene ble mer politisk samlet og endte opp med å true Roma i årene 593 til 594.²⁶⁶ Pavia ble valgt som det langobardiske hovedsete, og de okkuperte landområdene ble administrert med autoritet.

Langobardene var før okkupasjonen av Italia et Vest- Germansk folk som snakket et høytysk språk. De hadde lang tradisjon for kongedømme og hadde vandret møysommelig nedover Europa mot det sørlige Italia for nye landområder.²⁶⁷ Religiøst sett var de sammensatt av både kristne og hedninger. Procopius registrerte dem som katolikker i år 548, men dette var først og fremst begrenset til hoffet og det adelige miljøet rundt.²⁶⁸ I 568 var kongen ariansk og derfor hedensk ifølge den bysantinske troen, men sannsynligvis var langobardene allerede da inne i den bysantinske sfæren militært sett. I 577 betalte den bysantinske keiseren Tiberius II 30 000 pund i gull til frankerne for at de skulle slåss mot langobardene, og samme sum ble tildelt langobardene for å slutte fred. Gjennom brevene til Gregor den Store er det dokumentert at langobardene slåss like mye for bysantinerne som mot dem.²⁶⁹

Langobardene var på langt nær ukontrollerte barbarer da de okkuperte Italia,²⁷⁰ selv om mange kilder, som Liber Pontificalis, understreket nettopp de barbariske trekkene i omtalen av folket. De siste 40 årene før de angrep hadde de okkupert en italiensk provins og på den tiden integrert seg på flere måter. Et eksempel var bruken av italienske militærtitler som *dux* og *comes*.²⁷¹ Deres invasjoner mellom 568 og 605 var likevel på alle måter

²⁶³ Wickham 1981, s.28

²⁶⁴ Wickham 1981, s.32

²⁶⁵ Krautheimer 1980, s.89

²⁶⁶ Wickham 1981, s.33

²⁶⁷ Wickham 1981, s.29

²⁶⁸ Wickham 1981, s.29

²⁶⁹ Wickham 1981, s.31

²⁷⁰ Wickham 1981, s.30

²⁷¹ Wickham 1981, s.30

destruktivt for Italia. Landet hadde nesten ikke kommet seg etter de gotiske angrepene, og langobardenes inntog fikk ødeleggende konsekvenser.²⁷²

De voldelige angrepene invasjonen medførte, ble dokumentert av Gregor av Tour, Marius av Avenche og Gregor den Store.²⁷³ Det er også registrert at romerne i de okkuperte områdene forsvant fullstendig fra historiske kilder. Muligens er grunnen at de alle ble gjort til slaver.²⁷⁴

Ødeleggelsene langobardene brakte med seg reflekteres også i pave Hadrian Is (772 – 795) program, hvor hans fremste oppgave ble å gjenoppbygge Roma etter syvhundretallets oversvømmelser og langobardangrep, som fullstendig hadde ødelagt byen og de omkringliggende områdene.²⁷⁵ For selv om langobardene aldri okkuperte hele Italia og aldri fikk tatt over Roma, var skadene og angrepene særlig hyppige i perioder der de ikke eide land. Delingen av landet som okkupasjonen medførte, skulle dessuten forårsake en del uenighet og intern splittelse,²⁷⁶ men på den positive siden beskattet ikke langobardene land²⁷⁷, slik Bysants gjorde. De eide heller land og organiserte det i et føydalsystem som etter hvert representerte et sterkt politisk uttrykk.²⁷⁸

En ny allianse

Frankerne var den ubestridte stormakten i vesten på syvhundretallet og deres landområder enorme. På sitt største var det Karolingiske riket større enn noen historisk europeisk stat, utkonkurrert kun av Napoleon og Hitler på høyden av deres erobringer. Deres land strakk seg fra Saxen i nord til Provence og Italia i sør.²⁷⁹ Frankerne var derfor alltid mektigere enn langobardene, men på tross av dette hadde de få sammenstøt. Fra den langobardiske kongen Agilulf (590 – 616) til kongen Liutprands (712 – 744) styre inngikk naboene en allianse som

²⁷² Wickham 1981, s.64

²⁷³ Wickham 1981, s.65

²⁷⁴ Wickham 1981, s.65; "The Romans in Lombard Italy virtually disappeared from history, so much so that it could be seriously argued in the nineteenth century that every one of them was reduced to slavery."

²⁷⁵ Krautheimer 1980, s.110

²⁷⁶ Wickham 1981, s.28

²⁷⁷ Wickham 1981, s.40; "But the emperors had regarded such dues as trivia by comparison with the land tax, which was the real basis for state activity. If this tax survived in any form in the Lombard period, it only did so in inconsisted fragments."

²⁷⁸ Wickham 1981, s.40; "Apart from exeptional sources, such as booty and judicial confiscations, the resources of the state were now almost entirely derived from its landowning. And landowning in this period became not just a way to obtain political power and influence, as under the Romans, but political power itself."

²⁷⁹ Wickham 2009, s.387

kun ble brutt av frankerne i 662.²⁸⁰ Det var derfor visstnok med en viss motvilje Karl den Store angrep langobardene på pavens oppfordring i 773.

Frankernes lange tradisjon som ubeseirede okkuperanter stammet fra Karl Martell (717-741) som aldri tapte en krig og etablerte en total autoritet i det frankiske riket.²⁸¹ Tittelen som den første frankiske kongen ble likevel først tildelt hans sønn Pippin, som kronet seg selv i år 751. Frankerne var opprinnelig i slekt med de kongelige Merovingerne og hadde frem til Pippins kroning ikke hatt sin egen kongetittel. Kroningen ble utført etter samråd med pave Zacharias (741 – 752) som en stabiliserende handling i en periode med mye intern motstand.

Etter å ha fulgt pavens råd om kroning, ble Pippin deretter den første kongen til å bli salvet av paven, en handling som understreket alvoret i den nye tittelen.²⁸² Salvingen ble deretter strategisk gjentatt etter kort tid under pave Stephen II (752 – 757). Pave Stephen II reiste på frivillig basis, og som den første paven i historien, over Alpene for å be frankerne om hjelp til å beseire de langobardiske okkuperantene. Handlingen reflekterer muligens Romas desperasjon. Det mest nærliggende hadde vært å henvende seg til keiseren av Konstantinopel, men muligheten ble valgt bort til fordel for frankerne. Et dristig valg som reflekterer den manglende støtten fra Bysants.

Paven ble etter sin ankomst møtt med velvillige gester fra Pippin og fikk sine bønner hørt. Mye av grunnen lå i den frankiske kongens behov for pavens legitimering av sin kongelige tittel, og forholdet ble raskt bygget på gjensidig nytte.²⁸³ Pave Stephen II salvet og velsignet Pippin, og til gjengjeld angrep frankerne Italia to ganger for å prøve å løse langobardproblemet. Men tiden var ikke kommet ennå.

I 773 ble den frankiske kongen igjen kontaktet av paven med en bønn om hjelp til å utdrive langobardene. Denne gangen var det pave Hadrian (772 – 795) og Karl den Store som la seg i forhandlinger. I løpet av sommeren 773 og vinteren 774, ble det langobardiske kongedømmet beseiret,²⁸⁴ og Karl den Store kunne krone seg til konge over frankerne og langobardene.²⁸⁵ Tittelen utelot Italia og reflekterte at Italia i konseptet forble selvstendig.²⁸⁶ Maktbalansen mellom pavens selvstendighet, den bysantinske keiseren og kongen av

²⁸⁰ Wickham 1981, s.45

²⁸¹ Wickham 2009, s.376

²⁸² Wickham 2009, s.377

²⁸³ Wickham 2009, s.377

²⁸⁴ Wickham 2009, s.378

²⁸⁵ Wickham 2009, s.380 – 381; “Charlemagne had conquered new territories, and seized, not only extensive booty, but the royal treasure of two peoples, The Lombards and the Avars; (...).”. Wickham 1981, s.47

²⁸⁶ Wickham 2009, s.379

frankerne ble de påfølgende årene en utfordrende treenighet som pave Hadrian balanserte med de beste intensjoner.²⁸⁷ Situasjonen ble raskt forandret under pave Leo III (795 -816).

Leo III's utnevnelse til pave var, ifølge hans biograf, et resultat av samarbeid mellom de sosiale og religiøse elitene i Roma. Dessverre varte ikke enigheten lenge, og i 799, under en religiøs prosesjon, ble pave Leo III angrepet av en mobb som sannsynligvis ville rydde ham av veien for en ny kandidat. Resultatet ble ikke helt som ønsket da paven ikke døde av skadene. Han ble derfor innestengt i klosteret S. Silvestro, men klarte å rømme om natten ved hjelp av sine støttespillere. Reisen vekk fra Roma fortsatte under frankisk beskyttelse, så langt som til Paderborn og Karl den Store. Etterfulgt av et frankisk følge vendte så Leo tilbake til Roma samme år og krevde sin trone og tittel tilbake. Hendelsen var begynnelsen som ledet til bruddet med Bysants og kroningen av Karl den Store til keiser året etter.²⁸⁸

Karl den Stores keisertittel markerte en ny allianse for Roma og paven. Selv om ordningen muligens var forhastet i lys av Leos brutale overgrep, ble resultatet likevel permanent, og den østlige keiseren måtte vike til fordel for en ny vestlig keiser, utvalgt av paven selv.

Karl den Stores keisertittel var muligens mer en tittel enn en realitet, og Bysants bifalt den først i år 812, men Karl den Store var ikke mindre stolt av den grunn.²⁸⁹ For frankernes del ble alle de neste kroningene etter 823 påbudt å bli etterfulgt av pavens bifallelse, noe som først forandret seg under Napoleons styre da han omgjorde Karl den Stores presedens fra 813.²⁹⁰

I sammenhengen dukket plutselig også et gammelt, glemt og omdiskutert dokument opp; *Donasjonen fra Konstantin*. Dokumentet fremviste beviser for en gammel avtale inngått mellom Konstantin og pave Sylvester, hvor keiseren gav paven fullmakt og eierskap til landet rundt Lateranpalasset, i tillegg til kontroll over Roma, Italia og hele det vestlige riket.²⁹¹ Keiseren bifalt i dokumentet pavens posisjon som etterfølger av St. Peter og dermed som en høyere maktinstans enn keiserens verdslige trone. Pavens suverene makt var, ifølge dokumentet, også grunnen til Konstantins valg av en hovedstad i øst.²⁹²

²⁸⁷ Krautheimer 1980, s.114

²⁸⁸ Goodson 2010, s.17 og s.18

²⁸⁹ Wickham 2009, s.382

²⁹⁰ Collins 2010, s.320

²⁹¹ Goodson 2010, s.21. Krautheimer 1980, s.114

²⁹² Krautheimer 1980, s.114

Forskere i dag mener dokumentet er falskt²⁹³ og trolig ble skrevet i pavens sirkel på syvhundretallet.²⁹⁴ Muligens ble det komponert under pave Stephen II i 751 eller utviklet mot slutten av århundret.²⁹⁵ Under datidens omstendigheter ble uansett pavens posisjon dokumentert som suveren over keiserens, og den nye maktinndelingen kunne begynne.

Suveren makt

Pave Leo III brøt med Bysants og byttet ut alliansen med den frankiske kongen, men dette gav ikke paven fullstendig frihet. Under pave Hadrian I hadde man inngått en avtale med Karl den Store, etter seieren over langobardene i 774, som tilkjennegav at keiseren skulle være den som utpekte pavens etterfølger. Ordningen ble gjort med håp om fremtidig støtte og beskyttelse fra frankerne, men det begrenset også friheten. Ordningen forandret seg da Karl den Stores sønn, Louis den Gudfryktige tok over etter sin far. En ny avtale ble komponert mellom Louis og Paschals forgjenger Stephen IV under tittelen; *Pactum Ludovicianum*. Gjennom den nye kontrakten sa Louis fra seg retten til å avgjøre pavevalgene og retten til innblanding i saker som angikk pavestaten uten å ha blitt invitert. Resultatet ble en ny selvstendighet for Roma og pavestyret som aldri tidligere hadde eksistert.²⁹⁶ Ordningen ble realisert under pave Paschal Is innsettelse i 816.

Forholdet frankisk keiser og romersk pave var parallelt med den nye uavhengigheten også et avhengighetsforhold politisk sett, og frankerne holdt nøye oppsyn med hva som foregikk på tross av det nye selvstyret. Da det i 823 ble rapportert at pave Paschal I hadde henrettet to av sine ledende embetsmenn, sendte Louis sine menn for å etterforske saken. Paven fant det nødvendig samtidig å sende romerske representanter til keiseren for å fremlegge sin versjon av hendelsen. Det endte med at pave Paschal ble renvasket, men i 824 ble Louis sønn Lothar sendt for å inspisere og reformere Romas struktur som, ifølge de frankiske kildene, hadde blitt ”ødelagt av perversiteten til de nyere paver”. Et utfall av dette var en nøyere overvåking også av pavevalgene,²⁹⁷ men dette skjedde ikke før etter pave Paschals regjeringstid.

²⁹³ Goodson 2010, s.21. Johannes Fried påstår at dokumentet ble skrevet først i 830, som en opposisjon til Louis den Gudfryktige. Denne teorien blir ikke tatt i betraktning i denne oppgaven.

²⁹⁴ Goodson 2010, s.21

²⁹⁵ Krautheimer 1980, s.114

²⁹⁶ Booker 2009, s.87

²⁹⁷ Collins 2010, s.320 – s.321

Miljøet i Italia under pave Paschals samtid var dominert av et nytt selvstyre hvor paven var utnevnt til den høyeste makten under Gud. Samtidig hadde paven også en ny verdslig makt i form av tilbaketakelsen av den administrative organiseringen av Roma, og eierskapet til landområdene langobardene tidligere hadde okkupert. Den nye selvstendigheten fyrte muligens under de religiøse og politiske debattene mellom Roma og Bysants.

Østens billedforbud

I Østen pågikk en parallell debatt som omhandlet en annen viktig del av pave Paschals program; betydningen av religiøse bilder. Ordet ikon betyr portretter av Jesus, Maria og helgener, og debattens kjerneproblem lå nettopp i den marginale forskjellen mellom ikon og idol. Man skulle tilbe Gud, ikke den billedlige fremstillingen av ham.²⁹⁸

Billedforbudets begynnelse ble innført under keiser Leo III i Konstantinopel da han overtok tronen i 717. Keiseren hadde som barn vokst opp nær den arabiske grensen i Isauria i Anatolia, og det er spekulert i om dette var noe av grunnlaget for hans sterke motstand av religiøse bilder.²⁹⁹ En annen teori for keiserens ikonoklastiske holdning begrunnes i ren strategi for keisertronens maktposisjon.

Keiser Justinian II hadde under sin regjeringstid avbildet Kristus på mynter som *Rex Regnantium*, kongen over konger. Utsagnet hevet kirken over staten og forstyrret inntrykket av keiserens totale makt. Rekken av de militære keiserne, som begynte med keiser Leo III, ville gjenopprette ubalansen og fant en ny måte å utøve og bevise sin autoritet over kirken på. Ved å forby bilder fjernet man mye av rikdommen og populariteten til klostrene, som tusenvis av pilgrimmer og troende hadde valfartet til for å oppleve de hellige ikonene.³⁰⁰ Samtidig beviste man gjennom forbudet at keiseren også dikterte de religiøse sfærer, ikke bare de jordiske.

Under keiser Leo III's sønn Konstantin V (741 – 775), ble ikonoklasmens tiltak forsterket. Ødeleggelsen av ikoner og mosaikker i kirker var et faktum, og munkene som tidligere hadde støttet billedbruk, ble forfulgt. Forfølgelsen fortsatte særlig under keiser

²⁹⁸ Snyder 1989, s.126

²⁹⁹ Snyder 1989, s.128

³⁰⁰ Snyder 1989, s.128; "There are other reasons why Leo III and his son so vehemently opposed the veneration of icons. Justinian II had proclaimed on his coins that Christ was *Rex Regnantium*, the king of kings. By thus raising the authority of the church over the state, the fine balance of caesaropapism so vital to the absolute authority of the Byzantine monarch was upset. The military emperors, beginning with Leo III, wished to reset the balance, so to speak, by proclaiming their authority over the church and the monasteries. Iconoclasm was a means of sapping the wealth and popularity of the monasteries, which had virtually become museums for icons, drawing thousands of pilgrims and the faithful to their shrines."

Konstantin V mellom 762 og 768. Rett før pave Paschal Is regjeringstid gjeninnførte keiser Leo V ikonoklasmen i 813, etter en pause under keiserinne Irene, hvor det syvende Ekumeniske rådet i Nicaea hadde gjeninnført billedbruk fra 787.³⁰¹ Monistiske håndverkere flyktet i hopetall til vestlige kristne land under forfølgelsene, og særlig til Italia.³⁰²

Konsekvensene fra ikonoklasmen ble etter hvert brutale, og argumenter både mot og for religiøse billedfremstillinger ble utvekslet. De ikonoklastiske støttet seg til Moses og de ti bud (Mos.20:4); ”*Du skal ikke lage deg noe gudebilde, eller noe slags bilde av det som er oppe i himmelen eller nede på jorden eller i vannet under jorden*”.³⁰³ Forsvarerne av bilder, ikonodulene, brukte argumentet om at bilder var som bøker for analfabetene, og at synet av bilder var likestilt med hørselens forståelse av ord.³⁰⁴ At Gud skapte mennesket i sitt eget bilde, var også et argument for ikonodulene da de mente de var med i den hellige skapelsesprosessen ved å skape ikoner av de hellige.³⁰⁵ Ikonoklasmens inntog startet parallelt med langobardenes inntog i Italia og fortsatte til midten av åttehundretallet.³⁰⁶

Ikonoklasmen utspilte seg først og fremst i Bysants, men fikk store ringvirkninger for den vestlige kristendommen. Første kunngjøring mot ikoner ble formulert så tidlig som 726, men man vet ikke i hvilken grad det påvirket billedbruken. Pave Gregor II (715 – 31) avviste likevel teologien formelt i en synode fra 731.³⁰⁷ I 754 under det ikonoklastiske rådet i Hieria da alle figurative fremstillinger ble bannlyst,³⁰⁸ møtte aldri den inviterte pavedelegasjonen fra Roma opp.³⁰⁹ Denne holdningen skulle pave Paschal I etterfølge.

Da ikonoklasmens politikk ble satt i live igjen i 816, reagerte pave Paschal med å nekte å møte sendebudet fra Konstantinopel som søkte pavens godkjennelse av den bysantinske patriarken Theodote. I brev fra den forviste, ikonodule munken Theodore av Studios finner man støtte og lovord om pave Paschal for valget, så handlingen må ha vært omtalt.

I en tapt korrespondanse motsa pave Paschal den ikonoklastiske biskopen Claudius, og i bevarte brev til keiser Leo V i Konstantinopel finner man uttalelser hvor Paschal

³⁰¹ Snyder 1989, s.128

³⁰² Snyder 1989, s.129

³⁰³ Snyder 1989, s.127. Bibelen, (Mos. 20:4)

³⁰⁴ Snyder 1989, s.128; “An image is, after all, a reminder; it is to the illiterate what a book is to the literate, and what a word is to hearing, the image is to sight”, (John of Damaskus, *Oratio* 1)

³⁰⁵ Snyder 1989, s.128

³⁰⁶ Krautheimer 1980, s.91 og 92; “Friction with Byzantium nonetheless continued through the seventh century on political and religious matters, the two being coterminous. They reached a peak when in 726 the Eastern Church and Empire forbade the veneration of images – Christ, the Virgin, the Saints – starting on a policy of iconoclasm and pursuing it until 843 except for an interruption of thirty years from 786 to 816.”

³⁰⁷ Goodson 2010, s.35

³⁰⁸ Snyder 1989, s.128

³⁰⁹ Goodson 2010, s.35

understreket den viktige betydningen av bilder som jordiske manifestasjoner av himmelske elementer.³¹⁰ Dokumentasjonen indikerer at paven hadde et sterkt engasjement og ståsted i saken.

I ikonografiske analyser i Zeno kapellet som Paschal fikk oppført i kirken St. Prassede, har forskere funnet beviser for at motivene reflekterer aktuelle debatter rundt bildevenerasjon, hvor noen elementer særlig kan reflektere diskusjonen fra det Nikenske rådet fra 787. Om dette er riktig, brukte pave Paschal bilder til å fremme politisk meninger. Hans korrespondanse om emnet støtter opp om tesen.³¹¹

I et brev tilsendt pave Paschal I av munken Theodore av Studios, beskrives Roma som et ”tilfluktsted” for ikonofile. Tilstedeværelsen av samfunnet med greske munkere som Paschal huset i Santa Prassede, har også blitt sett på som et argument for pave Paschals posisjon i den ikonoklastiske debatten³¹². Om man ser korrespondansen og beskyttelsen av de greske munkene i lys av pave Paschals omstendelige utsmykningsprogram, etterlater det liten tvil om hvilken side han fremmet. Analysen åpner opp for muligheten til å undersøke pave Paschals kunstneriske utsmykninger som uttrykk for hans politiske ståsted.

³¹⁰ Goodson 2010, s.222

³¹¹ Goodson 2010, 169

³¹² Goodson 2010, s.189

Kapittel 7 Gamle og nye forbilder

Forbilder gjennom forskningshistorien

I tolkningen og lesningen av mosaikken i Santa Cecilia in Trastevere har det tilsynelatende ikke vært store forskjeller mellom forskere gjennom tidene. Gjennomgående er det den Karolingiske renessanse som utpekes som bakgrunnsteppe og motivasjon for pave Paschals oppføring, da man mener han i den karolingiske ånd ser tilbake mot tidligkristne modeller for inspirasjon.³¹³ Kategorien karolingisk renessanse defineres som en periode som vokste frem under Karl den Stores hoff, hvor en interesse for antikke tekster og modeller var i hovedfokus.³¹⁴ Karl den Stores interesse for de antikke kildene påvirket ifølge forskere, pavene i Roma fra pave Leo III (795 -816) til pave Gregorio IV (827 – 844)³¹⁵, til å se mot tidligkristne og antikke kilder som inspirasjon for byggverk og utsmykning.³¹⁶ Denne analysen har utgjort grunnlaget i forskningshistorien for å definere mosaikken i Santa Cecilia in Trastevere som et uttrykk for den karolingiske renessanse.

I denne sammenhengen utpekes den tidligkristne mosaikken SS. Cosma e Damian som direkte forbilde.³¹⁷ Mosaikken som ble utført under pave Felix (526 – 30)³¹⁸ fremstiller de østlige helgenene S. Cosmas og S. Damian som blir introdusert til Kristus gjennom apostlene Peter og Paulus. Noen forskere påpeker likevel at denne inspirasjonen muligens er kommet andrehånds gjennom mosaikken i Santa Prassede³¹⁹, som ligner mer i komposisjonen på SS. Cosma e Damian enn mosaikken i Santa Cecilia.

³¹³ Andoloro e Romano 2002, s.83. la Bella e lo Bianco 2007, s.72. Panzera 2001, s.25 og s.26. Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.14 og s.15. Krautheimer 1980, s.122 og 123. Matthiae 1967, s.24. Oakeshott 1967

³¹⁴ la Bella e lo Bianco 2007, s.72

³¹⁵ Matthiae 1967, s.225. Matthiae klassifisere perioden og verkene hos disse pavene som en skole.

³¹⁶ Snyder 1989, s.191

³¹⁷ Andoloro e Romano 2002, s.83. Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.14 , s.15. la Bella e lo Bianco 2007, s.78; “La composizione a sette figure di Santa Cecilia, pur derivando anch’essa dal modello dei Santi Cosma e Damiano, (...)” Panzera 2001, s.27. Hermanin 1945, s.204. Matthiae 1967, s.233 og 234; ”Il mosaico absidale di S.Prassede é sotto l’aspetto iconografico una ripetizione quasi precisa dal tema dei SS. Cosma e Damiano. (...) L’abside di S. Cecilia parte anch’essa dal medesimo modello, (...)”

³¹⁸ Man vet mosaikken ble utført under pave Felix på grunn av inskripsjonen i apsemosaikken.

³¹⁹ Van Berchem et Clouzot 1924, s.245; “La disposition en est la même qu`a Sainte – Praxède.” Oakeshott 1967, s.212; “Reason has been given above to think that the Sta Cecilia design was derived from Sta Prassede, rather than direct from SS. Cosma e Damiano. At any rate, it is considerably further from the prototype.” De Rossi.

Kun en forsker, Emile Mâle, setter mosaikken i Santa Cecilia inn i en bysantinsk kontekst, og mener den er et uttrykk for den bysantinske innflytelsen Roma var underlagt fra Konstantinopel, og gjennom den ikonoklastiske perioden hvor greske munkene flyktet i eksil til Roma.³²⁰ Han mener innenfor denne tesen likevel at SS. Cosma og Damian er forbildet.³²¹

Forskeren Caroline Goodson hevder på den andre siden at hele pave Paschals utsmykningsprogram var et uttrykk for å fremme paven og Romas nye posisjon, fremfor å være en refleksjon av den karolingiske renessanse.³²² Likefrem tilknytter hun også mosaikken til SS. Cosma e Damian.³²³ Andre mulige forbilder påpekes kun sporadisk av forskere.

En karolingisk begynnelse?

Forskeres påpekning av andre mosaikker som forbilder for mosaikken i Santa Cecilia har gjennomgående bare blitt nevnt kort, og tilknyttet stilistiske analyser uten særlig homogenitet. Disse mulige forbildene har heller ikke blitt satt inn i en bredere lesning eller kontekst.

La Bella e Lo Bianco mener mosaikkens forbilde SS. Cosma e Damian kan være bygget etter mosaikkfremstillingen i triumfbuen i San Lorenzo fuori le mura, før restaureringen etter pave Pelagio (579 -590), oppdragsmannen bak mosaikken.³²⁴ Matthiae derimot setter triumfbuen i San Lorenzo fuori le mura i direkte tilknytning med Santa Cecilians apsemosaikk, men påpeker at den bare er blitt fulgt delvis da de hierarkiske posisjonene fremstilles forskjellig.³²⁵ Sammenligningen er interessant sett innenfor den karolingiske tesen da San Lorenzo fuori le mura stammer fra den bysantinske perioden i Roma. Komposisjonen er likevel relevant.

Triumfbuen i San Lorenzo fuori le mura viser Kristus sentralt i mosaikken sittende på en rund kule, med høyre hånd i en velsignelsesgest. På hans høyre side er apostelen Peter fremstilt med hovedmartyren S. Lorenzo som holder en åpen bok i sin venstre hånd, mens

³²⁰ Mâle 1942, s.124; “Le tribunes sont un des caractères des basiliques orientales. Rome les ignora longtemps; elles y apparurent au temps où le gouvernement des exarques byzantins et l’émigration des Grecs y apportèrent la langue, la liturgie et l’art de l’Orient. Elles se montrent dès la fin du VI siècle à Saint- Laurent –hors –les – Murs, au VII à Sainte – Agnès, au VIII à Sainte –Marie –in –Cosmedin, au IX à Sainte – Cécile.”

³²¹ Mâle 1942, s.125

³²² Goodson 2010, s.40; “(...) most attention has been focused on the relationship between the pope and the Franks, and the so called Renaissance of ancient culture that evolved out of this Romano – Frankish union. I will argue in the pages that follow that such an interpretation of deliberate classicism is far too limiting a paradigm for understanding the rich and communicative language of forms, materials and religious practice that characterises Pope Paschal’s architectural programme. It was instead a reform of the city of Rome, reasserting it as a model *par excellence*.”

³²³ Goodson 2010, s.154

³²⁴ la Bella e lo Bianco 2007, s.78

³²⁵ Matthiae 1967, s.234

hans høyre arm holder rundt pave Pelagius, med modellen av kirken i hendene. Hendene til paven er tildekt av kappestoffet. På den venstre siden av Kristus er apostelen Paulus fremstilt med martyrene S. Stephen og S. Hyppolitus som henholdsvis rekker frem en martyrkrone med tildekte hender og en bok.

Komposisjonen minner mye om mosaikken i Santa Cecilia hvor pave Paschal blir omfavnet av hovedmartyren Cecilia i samme maner som Pelagius, for å presenteres for Kristus.³²⁶ To andre martyrer, hvor den ene, Valerian, er forbundet med legenden til Cecilia, befinner seg på Kristus venstre side, slik som S. Stephen og S. Hyppolitus i San Lorenzo fuori le mura.³²⁷ I enden på venstre side av motivet finner man en fremstilling av Jerusalem, og på høyre side Bethlehem.³²⁸ Elementene finner man igjen på hver side av lammefrisen i Santa Cecilia.

De hierarkiske posisjonene er ikke helt like, som Matthiae påpeker, da Paulus og Peter har skiftet plass i mosaikken i Santa Cecilia, til sammenligning med fremstillingen i San Lorenzo fuori le mura. Det kan derfor, gjennom plasseringen i pave Paschals mosaikk, virke som om Cecilia blir fremstilt på en mindre viktig plass da hun står på Paulus side, noe Matthiae hevder.³²⁹ Om man vurderer den hierarkiske plasseringen ut ifra høyre og venstre fremfor gjennom Paulus og Peter, finner man at det kun er Peter som lider under plasseringen da han står på Kristus venstre side, fremfor den høyre siden som er forbundet med den utvalgte. Muligens reflekterer vaglet et fokus mot Paulus som den viktigste av de to apostlene i sammenhengen, og Cecilias figur er da likevel plassert på den utvalgte siden.³³⁰ Utenom dette er plasseringene av de fremstilte identiske mellom de to mosaikkene, med hensyn til posisjoner og roller.

Den skjematisk oppbygningen av Santa Cecilia med Kristus i himmelske skyer, Peter, Paulus, donor og helgener er ifølge Krautheimer den første fremstillingen som markerte den karolingiske renessansen i Roma.³³¹ Dette stemmer til dels da man rett før pave Leo III og pave Paschals periode var mer bysantinskinspirert i mosaikkunsten. Det fins likevel, som jeg har vist frem til nå, andre mosaikker om kan ha vært forbilder i tillegg til SS. Cosma e Damiano, og påfølgende eksempler vil vise at pave Paschal kan ha blitt inspirert av en rekke mosaikker både i og utenfor Roma da han bestilte mosaikken i Santa Cecilia.

³²⁶ Oakeshott 1967, illustrasjon nr. 77

³²⁷ Oakeshott 1967, s.145

³²⁸ Oakeshott 1967, s.145

³²⁹ Matthiae 1967, s.234

³³⁰ Thunø 2002, s.62; hevder det muligens ikke er et system under pave Paschal med hensyn til plasseringer av Peter og Paulus. I forskjellige verk plasseres til noen ganger til høyre noen ganger til venstre.

³³¹ Krautheimer 1980, s.127

Selve komposisjonen av Kristus i midten med skyer rundt seg, og Paulus på henholdsvis høyre side og Peter på venstre side, begge flankert med palmer, finner man også i apsen til Santa Constanza, som sannsynligvis stammer fra siste del av trehundretallet.³³² Selve fremstillingen er ulik på noen punkter sammenlignet med Santa Cecilia, men mange av de viktigste elementene er til stede. Også fire lam under Kristus flytende føtter er fremstilt og indikerer en tidlig begynnelse på en lammefrise.

I mosaikken i San Teodoro, som originalt stammer fra den bysantinske perioden i Roma, har man funnet likheter med SS. Cosma e Damian, da man i fremstillingen også her lar Peter og Paulus introdusere to personer med martyrkroner i hendene. I den sterkt restaurerte mosaikken i Santa Pudenziana, utført under pave Innocent I (401 – 417) finner man bak Peter og Paulus også to kvinner med martyrkroner, som muligens forestilte Sta. Pudenziana og hennes søster Sta. Prassede.³³³ Det er interessant i sammenhengen da de kan ha vært en inspirasjonskilde til pave Paschals apsemosaikk i Santa Prassede, som igjen har store likheter med apsemosaikken i Santa Cecilia.

Inskripsjonen i mosaikken i Santa Cecilia, mener Krautheimer er inspirert fra inskripsjonen i Santa Maria Maggiore³³⁴, i tillegg til SS. Cosma e Damian og inngangsveggen i Santa Sabina. Alle tre inskripsjoner er utført i gullbokstaver mot blå bakgrunn. Men disse eksemplene er ikke de eneste mosaikkene som innehar et slikt element. Den gamle St. Peterskirken hadde også en inskripsjon nederst i apsemosaikken, selv om man dessverre ikke vet den korrekte utformingen i dag. Det samme har den bysantinskinspirerte apsemosaikken i Santa Agnese fuori le mura bestilt av pave Honorius (625 -638), hvor man kan se antikke gullbokstaver mot en blå bakgrunn under apsens hovedscene.

Santa Cecilias motiv med de 24 eldre på triumfbuens sidevegger finner Krautheimer igjen i SS. Cosma e Damian og i San Paolo fuori le mura.³³⁵ Motivet er også fremstilt i Santa Maria Maggiores sidevegger i arken³³⁶ og var opprinnelig til stede i fasaden til den gamle St. Peterskirken.³³⁷ Caroline Goodson knytter dessuten også selve komposisjonen i apsemosaikken i Santa Cecilia til apsemosaikken i den gamle St. Peters kirken.³³⁸ Det samme

³³² Oakeshott 1967, illustrasjon 41

³³³ En annen teori er at de to kvinnene forestilte de to kirkene, den jødiske og den kristne. Oakeshott 1967, s.65

³³⁴ Thunø 2002, s.173; mener i sin doktorgrad *Image and Relic – Meditating the Sacred in Early Medieval Rome*, at Paschal hadde en spesiell interesse for inskripsjonen i St. Maria Maggiore.

³³⁵ Krautheimer 1980, s.126

³³⁶ Oakeshott 1967, s.73

³³⁷ Oakeshott 1967, s.67

³³⁸ Goodson 2010, s.154; “In many ways Pope Paschal’s mosaics and these inscriptions are conventional representations following well –established compositions. They derive their compositional and iconographic

gjør Wisskirchen i sin avhandling om Santa Prassede, hvor hun mener de begge innehar et traditio legis motiv.³³⁹ Om man studerer den bevarte tegningen av dette tapte verket ser man store fellesnevnerne med mosaikken i Santa Cecilia.

Monumentale forbilder

Pave Paschal I donerte under sin periode flere gaver og utbygginger til den gamle St. Peterskirken i Roma, følge hans biograf i Liber Pontificalis. Kombinasjonen med den spesielle opplevelsen i St. Peterskirken, hvor Paschal sovnet og møtte helgenen Cecilia i en drøm, utgjør et dobbelt grunnlag for å tro at Paschal hadde et særlig nært forhold til denne kirken. Et fokus mot utmykningen som forbilde er derfor ikke usannsynlig og ved nærmere undersøkelse innehar mosaikken i Santa Cecilia store likhetstrekk med den gamle St. Peterskirkens apsemosaikk. Mosaikken er i dag forsvunnet, men man har bevart designen gjennom tegninger.

Oppbygningen av St. Peterskirkens apsemosaikk var komponert i tre deler, hvor man nederst fant den omtalte inskripsjonen, før man i neste del kunne overvære en lammefrise som forestilte apostlene med det hellige lam i midten, foran en tom trone. Byene Jerusalem og Bethlehem var fremstilt i hver ende. Deretter var hovedscenen fremstilt med Kristus sittende på en trone i midten med Peter på sin venstre side og Paulus på sin høyre side, begge med skriferuller og håndgester. På hver ende av apostlene var et palmetre med frukt fremstilt og nedenfor på bakken, i betraktelig mindre størrelse, var fire par og to enkeltpersoner plassert. Kristus hadde sin høyre hånd opp i en gest, og over hodet til Kristus var Guds hånd utstrakt.

Komposisjonen og elementene samsvarer på mange punkter med apsemosaikken i Santa Cecilia, og særlig påfallende er valg av plasseringen av Peter og Paulus som har samme plassering i både Santa Cecalias og den gamle St. Peters kirkens apsemosaikk, på tross av at Peter vanligvis befinner seg på den høyre siden. Palmetrærne med frukt er også en spesiell detalj som man finner igjen i Santa Cecilia, men som ikke er til stede i mange andre tidlige kristne mosaikker med palmer.

Bakgrunnen for apsemosaikken i St. Peterskirken hadde, ifølge bevarte tegninger, stjerner utformet på hele bakgrunnen bak de fremstilte personene. Muligens har disse detaljene blitt overført som fallende frukt i apsemosaikken i Santa Cecilia, og ville vært en

elements from earlier examples in Rome, most specifically the apse of SS. Cosma e Damiano, which in turn might find its precedent in the now - lost apse of St. Peters.”

³³⁹ Wisskirchen 1992, s.18

forklaring på det originale fenomenet med fallende frukt, som kun er funnet i Santa Cecilia's mosaikkomposisjon.

Bysantinsk påvirkning

Til tross for det ensidige fokuset mot et tidligkristent tilbakeblikk og forbilde for utsmykningen i Santa Cecilia in Trastevere, påpeker forskere også østliginspirerte forbilder og enkeltelementer i mosaikken. Triumfbuen er et særlig omtalt element.

Wilpert og Schumacker omtaler Jomfru Maria figuren i triumfbuen som Theotokos, guddefødersken, og gir den dermed en østlig tilknytning, da theotokos er en østlig betegnelse for Jomfruen. Et direkte forbilde utpekes ikke,³⁴⁰ men betegnelsen samsvarer med Emile Mâles oppfatning om at Santa Cecilia's triumfbue har samme karakter som orientalske basilikaer.³⁴¹

En annen delvis østlig inspirasjon Wilpert utpeker, er jomfruprosesjonen fra San Apollinare Nuovo i Ravenna, som han mener kan ha vært forbildet for jomfrumartyrene fremstilt i Santa Cecilia's triumfbue.³⁴² Panzera knytter i samme maner Cecilia's fremstilling i apsemosaikken i Santa Cecilia til San Apollinare Nuovos jomfruprosesjon. Til tross for likheten konkluderer hun likevel med at portrettet sannsynligvis er hentet fra fresken av Sta. Cecilia på en av veggene i Praetextata kirkegården, som er en tidligkristen fremstilling.³⁴³ Min mening er at det er større likheter mellom Sta. Cecilia's fremstilling i San Apollinare Nuovo og hennes fremstilling i Santa Cecilia in Trastevere, enn med fremstillingen i Praetextata kirkegården, til tross for at referansen bryter med den karolingiske renessanse.

Mosaikkene i Ravenna var i store deler utført under styret til den gotiske kongen Theodoric (493 – 526), men martyrprosesjonen fra San Apollinare Nuovo stammer fra den bysantinske perioden og erkebiskop Agnellus mellom år 556 og 565. Den bysantinske innflytelsen vises både i tesserateknikken og materialet av naturstein, og gjennom bruken av gullbakgrunn i mosaikkene.³⁴⁴ Pave Paschals mulige inspirasjon herfra er interessant i en karolingisk kontekst, da den bryter med ideen om et ensidig fokus mot de tidlige kristne forbildene fra

³⁴⁰ Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.336

³⁴¹ Mâle 1942, s.125

³⁴² Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.336

³⁴³ Panzera 2001, s.30

³⁴⁴ Nordhagen 1990, s.48 og s.49

Roma. Sammenligningen åpner opp for at pave Paschal derimot kan ha hentet inspirasjon også fra forbilder utenfor det ”karolingiske idealet”, noe hans eget portrett kan tyde på.

Paschals portrett er blitt omtalt som en elegant og personlig avbildning av paven. Men om man sammenligner det med mosaikkfremstillingen av pave John VII i hans oratorium fra den gamle St. Peterskirken, finner man at disse to ligner veldig. Det er i dag kun fragmenter av dette verket tilbake, men opprinnelig innehadde mosaikken en fremstilling av Jomfru Maria som tjener og Regina i apsen.³⁴⁵ På høyre side av Maria Regina ble Pave John VII avbildet med firkantet nimbus, et bygg i hendene, pavepallium og ansiktstrekk ikke ulike Paschals.

Erik Thunø hevder at den politiske mosaikken til pave John VII³⁴⁶ (705 – 707) i sammenheng med Maria-syklusen i St. Peterskirken, må ha vært et passende uttrykk for Paschal og hans samtid sett i sammenheng med romersk-ortodokse doktriner og den samtidige debatten rundt Adoptianisme³⁴⁷. Det er derfor ikke usannsynlig at pave Paschal valgte å fremstille sitt portrett med lignende trekk som forløperen John VII, for å integrere referanser han ønsket å inneha med henhold til religiøse standpunkt. Det faktum at den omtalte mosaikken med John VII portrett var utført i en periode med sterk bysantinsk påvirkning og at paven opprinnelig var gresk, var tydeligvis ikke viktig for Paschal.

John VII er i ettertiden blitt fremhevet som en pave med et kunstnerisk program som innebar å oppføre flere utsmykninger i kirker på kort tid. Som pave Paschal, valgte John VII ofte å fremstille sitt eget portrett i disse utsmykningene.³⁴⁸ Thunø fremhever dessuten i sin analyse av Sancto Sanctorum objektene bestilt av pave Paschal at fremstillingen av Jomfru Maria her samsvarer med fremstillingen av Maria Regina hos pave John VII.³⁴⁹ Alle disse fellestrekkene utpeker pave John VII som et sannsynlig, og sannsynligvis viktig, forbilde for pave Paschal I.

³⁴⁵Som nevnt tidligere hentet Paschal muligens inspirasjon fra denne Mariafremstillingen til St. Cecilias avbildning.

³⁴⁶ Thunø 2002, s.174; Mosaikken i Oratoriet til John VII er blitt tolket som et politisk uttrykk av Van Dijk, som mener de sykliske scenene om St. Peters liv reflekterer pavens og Romas ortodokse seier over den østlige maktens styresett, begrunnet i kanonen formulert av Quinisextiske rådet (691 – 692) som den bysantinske keiseren ville presse på Roma.

³⁴⁷ Adoptianisme er betegnelsen på debatten om Kristus opprinnelig var sønn av Maria og Josef på den naturlige måten og derfor ble Guds sønn først gjennom dåpen. Anti – Adoptianisme fremmet en hellig befruktelse og Maria som gudfødskens, hvor Kristus natur utnevnes som guddommelig fra første stund. Bevegelsen utbredte seg fra Spania på syv hundre tallet.

³⁴⁸ Davis 1995, s. 84

³⁴⁹ Thunø 2002, s.37

Av enkeltelementer i mosaikken med en østlig karakter fremhever både Emile Mâle, Oakeshott og Ciampini Kristus velsignelsesgest og utpeker den som gresk.³⁵⁰ Ciampini hevder i tillegg på bakgrunn av denne detaljen, at det er sannsynlig at det stod en gresk kunstner bak verket.³⁵¹ Muligheten er reell da man vet at pave Paschal gav husly til en gruppe greske munkar like ved kirken Santa Maria in Domnica.³⁵²

I utformingen av figurene i Santa Cecilians mosaikk fremheves generelt en statisk og rigid stil. Maria Andoloro og Serena Romano fremhever figurenes form med henhold til volum, og mener de viser en opprinnelig bysantinsk innflytelse fra en tidligere periode i Roma.³⁵³ Panzera mener mosaikkens fremstilling av figurene mot bakgrunnen gir den et sterkt bysantinsk preg som førsteinntrykk, og begrunner dette i figurenes rigide utforming og bakgrunnens abstrakte enhet.³⁵⁴ Også Oakeshott mener mange av figurene fremstilles stive og isolerte og mangler rytmen fra de tidligkristne forbildene som SS Cosma e Damiano.³⁵⁵

Fremstillingene av kvinnenens drakter og Valerians klær er bysantinskinspirerte og indikerer muligens en påvirkning østfra, men Matthiae mener å se et litt annet snitt i klærne som samtidig skiller dem fra den bysantinske moten.³⁵⁶ Panzera påpeker at foldefallet rundt knærne til apostlene Paulus og Peter bryter den bysantinske tradisjonen og tilfører mer humanisme, til tross for figurenes statiske og rigide fremstilling.³⁵⁷ Disse elementene er likevel i det store bildet detaljer i en ganske stilisert helhet. Min mening er at klærne definitivt er inspirert av bysantinske fremstillinger, noe jeg skal komme tilbake til i analysen rundt fremstillingen av helgenen Cecilia.

En mulig tolkning av gestene til apostlene Peter, Paulus og Cecilia indikerer også en bysantinsk påvirkning. Hendene deres fremstilles utstrakte, og alle går i retning av pave Paschals figur ytterst til høyre for Kristus. Gestene kan være en retningsviser, men om man

³⁵⁰ Mâle 1942, s.125; "Des Romains s'y sont peut-être mêlés aux Grecs, mais l'influence grecque domina. A Sainte-Cécile, un trait est révélateur: le Christ ne lève plus la main dans un noble geste d'accueil, il bénit à la manière grecque. Dans la bénédiction grecque, le deux premiers doigts sont levés et le pouce est croisé sur le quatrième; dans la bénédiction latine, le pouce et les deux premiers doigts sont levés, les deux derniers abaissés." Oakeshott 1967, s.212

³⁵¹ De Rossi 1899; "Il Ciampini dal gesto del Salvatore, che benedice alla maniera greca, congiungendo il pollice col dito anulare, deduce che greco ne sia stato l'autore. "

³⁵² Davis 1995, s.11

³⁵³ Andoloro e Romano 2002, s. 83; "Non che tutta la lezione del periodo bizantino sia stata dimenticata. Pur nel riaffollamento delle composizioni absidiali di età carolingia, nella *Missio Apostolorum* di Leone III (795 – 816) del triclinio del Patriarcato lateranense, nell'abside perduta di S. Susanna, e poi nelle basiliche di Pasquale I (817 – 824), le figure recano i segni di quel processo di assottigliamento volumetrico che abbiamo rimarcato nelle sue origini bizantine."

³⁵⁴ Panzera 2001, s.27

³⁵⁵ Oakeshott 1967, s.198

³⁵⁶ Matthiae 1967, s.234; "(...) di taglio alquanto differente da quella Bizantina, (...)".

³⁵⁷ Panzera 2001, s.31

sammenligner dem med den bysantinske tradisjonen kan de også være et uttrykk for en østlig bønnegest som fremstilles med hendene åpne og fremstrakte. Denne type bønnegest kan man se har vært brukt tidligere i pave Paschals utsmykninger gjennom fremstillingen av blant annet Jomfru Maria i Zeno kapellet.

De nevnte elementene åpner opp for en tolkning av at pave Paschal ikke ensidig bare brukte tidligkristne motiver som forbilder, men at han også åpnet opp for en påvirkning fra Bysants, muligens gjennom de greske ikonodule munkene som bodde ved Santa Maria in Domnica. En tolkning av disse elementene som en bevisst posisjonering i den ikonoklastiske debatten er heller ikke usannsynlig.

Erik Thunø bemerker i sin doktorgrad "Image and Relic", at Paschal var involvert i den samtidige ikonoklastiske striden gjennom brevveksling, og mener denne tematikken er de eneste bevarte bevisene man har i dag for at Paschal faktisk var involvert i kristologiske debatter. Han uthever i sammenhengen et brev skrevet av Claudius, biskopen av Torino som hadde sterke ikonoklastiske overbevisninger, hvor han beskriver en motvilje mot pave Paschals program. Brevet viser at pave Paschals holdninger hadde innflytelse i vesten da brevet var dedikert til mottakeren Theutmir i Nîmes, Frankrike.³⁵⁸

Caroline Goodson på den andre siden påpeker at analysen av ikonografien til pave Paschals Zeno kapell har vist at det uttrykker ikonodule meninger rundt billedvenerasjon, spesielt formulert av det Nikenske råd i 787 og understøttet av Paschal i hans korrespondanse om emnet.³⁵⁹ Bevisene peker i retning av at pave Paschal også uttrykte lignende meninger i Santa Cecilia, gjennom bruken av bysantinske referanser.

Et tvetydig element i sammenhengen og som ikke har blitt påpekt tidligere, er selve hovedmotivet forskere har utpekt som forbilde for mosaikken i Santa Cecilia; nemlig mosaikken i SS. Cosma e Damian. Dette verket er laget i tidligkristen tid, men fremstiller to østlige helgener og et portrett av pave Felix, som ble valgt som pave mye på bakgrunn av sitt gode forhold til goterkongen Theodoric, ostrogoterkonge av Italia mellom 493 – 526.³⁶⁰

SS. Cosma e Damiano representerer dermed en mosaikk som i tillegg til å være tidligkristen også innehar østlige og barbariske temaer, men som kun har bare blitt fremhevet for sine antikke referanser som forbilde for Santa Cecilia. Kan også de bysantinske og barbariske temaene ha vært en dimensjon ved verket som samsvarte med pave Paschals

³⁵⁸ Thunø 2002, s.135

³⁵⁹ Goodson 2010, s.169; Om mosaikken i Zeno kapellet; "Iconographic analysis of the mosaics in the chapel has shown that they reflect contemporary debates on image veneration, specifically discussed at the Second Nicean council of 787 and sustained by Pope Paschal in his correspondence on iconoclasm."

³⁶⁰ Kelly 2005, s.55

program? Det kan virke slik når man vet at mosaikken i Santa Cecilia innehar både tidligkristne og bysantinske referanser, i tillegg til å være dedikert til en helgen med en sterk langobardisk betydning. Pave Paschal var dessuten en pave som innførte et strengt og totalitært styresett under sin regjeringstid, og denne linjen samsvarer med Pave Felix styresett som er omtalt som egenrådlig.³⁶¹ Viktigheten av å kunne velge sin egen etterfølger stod særlig høyt på listen for pave Felix, som gav sitt pavepallium til sin utvalgte kandidat først på dødssengen. Denne selvstendigheten passet inn i pave Paschals ide om pavens suverene posisjon og ble muligens sett på som et forbilde.

Apsemosaikken i den gamle St. Peterskirken, triumfbuen i San Lorenzo fuori le mura, elementer fra Santa Maria Maggiore, SS. Cosma e Damiano, Santa Constanza, Santa Pudenziana, Santa Agnese fuori le mura, Santa Sabina, S. Paolo fuori le mura, Oratoriet til John VII, og Sta. Cecilians fremstilling i San Apollinare Nuovo og Praetextata kirkegården, er alle kilder som innehar fellestrekk med mosaikken i Santa Cecilia. Den nye selvstendigheten pave Paschal fikk administrere gjennom avtalen *Pactum Ludovicianum* med frankerne, og det faktum at han var den første paven i sitt århundre til å regjere under en ikonoklastisk strid³⁶², indikerer en kontekst hvor en slik bred inspirasjon fra Romas og Ravennas viktigste mosaikker ville vært logisk.

Lesningen bryter med teorien om den karolingiske renessanse og viser at pave Paschal heller så mot viktige byggverk i både Roma og Ravenna fremfor kun mot det tidligkristne idealet i SS. Cosma e Damiano. Bakgrunnen for utvalget var muligens også forankret i en annen motivasjon enn kun å gjenopplive en tidlig gullalder. Jeg argumenterer for at pave Paschal hentet inspirasjon fra en lang pavehistorie, for å kommunisere pavens betydning gjennom vakre utsmykninger og monumentale bygg og på den måten kommunisere pavemaktens suverene posisjon. Holdningen reflekteres i Santa Cecilians mosaikk på flere måter.

³⁶¹ Kelly 2005, s.56; I løpet av sin regjeringstid tillot Felix ingen nominasjon eller diskusjon rundt en eventuell etterfølger, noe som ikke falt i like god jord hos hans samtidige administrasjon. Mot slutten av sitt liv valgte han sin egen etterfølger og gav ham pavepalliumet først på dødsleie.

³⁶² Thunø 2002, s.135

Kapittel 8 Politisk lesning

Kysk tematikk

I utformingen av ansiktene i alle Paschals mosaikker mener Krautheimer å finne et forbilde i Santa Maria Maggiores triumfbue. Denne referansen tolker han som et bevis på pave Paschals tilbakeblikk mot tidligkristne modeller og den karolingiske renessanse.³⁶³ Oakeshott støtter argumentet til dels da han hevder noe av den stilistiske utformingen samsvarer med Santa Maria Maggiores triumfbue.³⁶⁴

Om man sammenligner fremstillingene mellom pave Paschals jomfrumartyrer i Santa Prassede og Santa Cecilia med fremstillingene av Jomfru Maria i Santa Maria Maggiore, finner man nesten identiske fremstillinger. Særlig Sta. Cecilias fremstilling minner mye om Jomfru Maria i denne sammenhengen da de begge bærer kroner. Kvinnefremstillingene har dessuten samme gule, dekorerte kjoler, røde sko, samme smykker og like ansiktstrekk og hår.

Likheter mellom de to mosaikkene er allerede blitt påpekt av Krautheimer angående ansiktene og av Oakeshott angående stilistiske elementer. Inskripsjonen og motivet med de 24 eldre i arkens sidevegger i både mosaikken i Santa Cecilia og i Santa Maria Maggiore, er dessuten også nesten identiske i utformingen. Det er etter min mening derfor stor sannsynlighet for at pave Paschal også lot seg inspirere av Jomfru Marias avbildning i Santa Maria Maggiore da han bestilte mosaikken i Santa Cecilia, selv om dette ikke er blitt påpekt tidligere. Det at også Santa Maria Maggiore var en av hans få utvalgte prosjekter under hans tid som pave, styrker indikasjonen.³⁶⁵

Det mest unike med Sta. Cecilias portrett i mosaikken i Santa Cecilia in Trastevere er at hun fremstilles med krone, til forskjell fra den andre kvinnelige martyren. Det at hun presenteres på denne måten er grunnlaget for at forskere nesten ensidig har identifisert henne som Cecilia, på tross av mangelen på identifiserende symboler eller et navn i mosaikken.³⁶⁶ Det unike ved denne kronen reflekteres i observasjonen av at verken Sta. Prassede eller hennes søster er fremstilt med krone på hodet, selv om de også innehar en sentral fremstilling.

³⁶³ Krautheimer 1980, s.133

³⁶⁴ Oakeshott 1967, s.195

³⁶⁵ Goodson 2010, s.5; "Paschal renovated the patriarchal basilica of S. Maria Maggiore and constructed two oratories at St.Peter's, which, though now lost, were described in detail in his biography." *la Bella e lo Bianco* 2007, s.65; "nevner Paschals forbedringer og byggeprosjekt i Roma; et nytt alter i Peterskirken og diverse ombygninger i St. Maria Maggiore.

³⁶⁶ Kun Ciampini og Oakeshott mener den kronede kvinnen er en fremstilling av Agatha.

De bærer derimot sine kroner, som S. Cosma, S. Damian og Sta. Agatha, i hendene som offergaver til Kristus.

I Zeno kapellet i Santa Prassede derimot er medaljonger fremstilt rundt inngangsdøren til kapellet, og disse fremstiller kronede kvinneportretter, men det er kun i Santa Cecilia, av alle pave Paschals monumentale verk, en kronet jomfrumartyr fremstilles. Det spesielle attributtet indikerer en betydning.

Om man ser etter forbilder for kronede kvinner, finner man flest eksempler i fremstillinger av Jomfru Maria. Oratoriet til John VII i den gamle St. Peterskirken med fremstillingen av Maria Regina, ikonet Madonna della Clemenza i Santa Maria in Trastevere med en kronet Maria på trone, Mariasyklusen i den gamle St. Peterskirken, den mulige Mariafremstillingen i apsen i Santa Maria Maggiore før restaureringen på 1200 tallet, og fresken av den tronende Jomfru Maria med Jesusbarnet i Santa Maria Antiqua fra det femte eller sjette århundret, er alle forbilder pave Paschal kan ha vært interessert i å videreføre. Apsemosaikken Santa Agnese fuori le mura fra ca. 630 viser Sta. Agnes som kronet jomfrumartyr. Før Paschals periode er dette det eneste eksempelet på en kronet jomfrumartyr i en monumental mosaikk i Roma.

Erik Thunø påpeker at Maria Regina er en ikke-narrativ fremstilling av Jomfruen iført drakten til en bysantinsk keiserinne, hvor den utsmykkede kronen er det viktigste hierarkiske attributtet. Maria Regina er alltid fremstilt frontalt, og når hun sitter er hun plassert på en utsmykket trone. Ikonografien var populær både på syv hundre og åtte hundre tallet³⁶⁷. Sånn sett ville motivet vært en naturlig inspirasjon for pave Paschal både med tanke på eksisterende forbilder i Roma og tidligere pavers tradisjon for denne Mariafremstillingen. Kan den populære ikonografien ha påvirket pave Paschal til å gi Cecilias fremstilling trekk fra Maria Regina, for å understreke hennes viktige posisjon?

³⁶⁷ Thunø 2002, s.34; “Ann van Dijk already observed that the original iconography of the Annunciation and Adoration of the Magi in the Roman oratory emphasizes the Virgin’s regal status and hence shares traits with the Roman iconography of the *Maria regina*. The *Maria regina* is a non - narrative, autonomous depiction of the Virgin in the costume of a Byzantine empress; the gemmed crown is the most important imperial attribute. The Virgin regina is always shown frontally, and when seated she is furnished with a gemmed throne. So she appears in a sixth-century fresco on the “pampliest wall” in S.Maria Antiqua (the earliest roman depiction of the *Maria Regina*), followed by John VII’s mosaic in the oratory in St. Peter’s and the *Madonna della Clemenza* icon in S. Maria in Trastevere, which might date to John VII’s pontificate or perhaps earlier. This iconographic type was equally popular in the eighth and ninth centuries, as exemplified by a late eighth – century fresco from the pontificate of Hadrian I (772 – 795) in the atrium of S.Maria Antiqua and by the frescoes in the crypt of S. Vincenzo al Volturno, where the Virgin appears twice as regina.”

Triumfbuen i Santa Cecilia hadde ifølge tegninger et Jomfru Maria på trone. Fremstillingen minner om Jomfru Mariafremstillingen i mosaikken i Santa Maria in Domnica og i Santa Clemenza, da disse også innehar en Jomfru Maria med kappe og Jesusbarn på fanget, sittende på en trone. Muligens var modellen opprinnelig hentet fra en bysantinsk kilde, slik som Wilpert indikerer i sin omtale av figuren som theotokos, men i sammenheng med rekken av jomfruer på hver side av tronen fremstår motivet som originalt, noe Hermanin uthever i sin betegnelse av scenen som en ny og isolert fremstilling av temaet det himmelske Jerusalem med Jomfru Maria fremstilt i midten³⁶⁸. I sammenheng med Jomfru fremstillingen i pave Paschals mosaikk i Santa Maria in Domnica og i avbildningene på Sancto Sanctorum objektene, fremgår det at Jomfru Maria var et viktig motiv for Paschal.

Rekken av jomfruer i triumfbuen kan man finne igjen i det senere og sterkt renoverte verket i arken, over inngangsportalen til kirken Santa Maria in Trastevere. Denne har muligens blitt inspirert av Santa Cecilias triumfbue.

I Ravenna finner man en lignende rekke i jomfruprotesjonen i San Apollinare Nuovo, som kan ha vært en inspirasjon til utsmykningen av Santa Cecilia, men bare delvis, da motivet som helhet fremstår som veldig unikt. Hvorfor valgte pave Paschal å fremstille en jomfrutematikk både i apsen og i triumfbuen i mosaikken i Santa Cecilia?

Krautheimer omtaler Paschals fokus rundt jomfrumartyrer under betegnelsen "Paschal's lolitas".³⁶⁹ Utenfor dette er det ingen forskere som har kommentert hans bruk av jomfrumartyrer og Jomfru Maria fremstillinger i en videre kontekst. Om man ser med samtidens øyne mot frankernes sivilisasjon over Alpene, finner man derimot en mulig forklaring.

Under Karl den Store var seksualmoralen blant frankerne liberal og åpen, noe Karl selv personlig støttet opp om. Han hadde en rekke elskerinner, og selv om han ikke tillot døtrene sine å gifte seg, fikk de alle lov til å ha elskere. Da hans sønns Louis den Gudfryktige tok over tronen forandret idealet seg betraktelig, og Louis selv var åpent kritisk mot sin far og hoffets seksualmoral. Kritikken ble snart utbredt og omformulert til en standard politisk retorikk. En klassisk variant i denne sammenhengen var å kritisere dronningen for utroskap om man ville ramme kongen.³⁷⁰

³⁶⁸ Hermanin 1945, s.204

³⁶⁹ Krautheimer 1980, s.134

³⁷⁰ Wickham 2009, s.392; "The imagery of Luois's early years stresses his moralism, as opposed to the sexual licence of his father's reign; Charlemagne had had a string of mistresses up to his death, and his daughters, whom he would not allow to marry, had lovers to – Bertha's was the court scholar Angilbert, by whom she was

Den kyske linjen Louis den Gudfryktige prøvde å innføre, er fremstilt i alle pave Paschals mosaikker, og særlig i Santa Cecilia, da legenden også omhandler et ekteskap i kyskhet. Muligens har retorikken fra frankerne nådd Paschal og fått et eget uttrykk som hever paven over keiserens posisjon. Roma under pave Paschal fremstår nemlig gjennom mosaikken i Santa Cecilia som et samfunn fostret av hellige jomfrumartyrer, til sammenligning med frankerne hvor Louis den Gudfryktige hadde sin egen far friskt i minnet. Det at Cecilia også var en populær helgen hos frankerne styrker effekten av budskapet.³⁷¹

En mulig lesning er at Pave Paschal gjennom mosaikken i Santa Cecilia blir belyst som den opphøyde og utvalgte, av en av de viktigste og mest kyske helgenene i den kristne historien. Sta. Cecilia, som holder armen rundt ham, går god for ham i sin presentasjon til Kristus. Paschal innehar dermed en plass den frankiske keiseren aldri kan få. Maktbalansen i mosaikken er en parallell med paven og keiserens debatt i samtiden rundt frankisk kontroll over Roma. Viktigheten av legenden til Cecilia og pave Paschals rolle i legenden reflekteres i det faktum at Paschals visjon og Cecilias historie ble nedskrevet fra legende til pavehistorikk i *Liber Pontificalis*.³⁷² Det var med andre ord sannsynligvis ikke tilfeldig at Paschal valgte nettopp Santa Cecilia som sitt kirkelige restaureringsprosjekt.

I mosaikken fremstilles Cecilia som en bysantinsk keiserinne gjennom både drakt og krone. Ikonografien samsvarer med den populære Maria Regina og understreker hennes betydning. I stedet for ektemannen Valerian er Pave Paschal plassert ved hennes side, og det er til forveksling lik et portrett av en keiser og hans keiserinne vi overværer. Tematikken mener jeg uttrykker en politisk undertone om pavemaktens selvstendighet. Cecilia var en populær helgen både hos frankerne, romerne og langobardene, og en ved å legitimere sitt eierskap til hennes relikvier, uttrykte Paschal, som pave av Roma, at han var i besittelse av en posisjon og en helligdom de andre ikke kunne drømme om.³⁷³

the mother of the historian Nithard. Louis's own sex life, once he became an adult, was in fact as far as we know restricted to the marriage bed, unlike most male Carolingians, but his criticism of the sexual immorality of the palace, (the ideal moral centre of the polity, thus very vulnerable to such criticism, (...)) was a standard part of ninth – century political rhetoric.”

³⁷¹ Goodson 2010, s.244

³⁷² Goodson 2010, s.2

³⁷³ Goodson 2010, s.158; ”Through this comparison of the liturgy, the architecture and the imagery, the overlappin significance of Paschal's building projects begins to emerge: as his church physically held the bodies of the saints, so too his city conserved the greatest treasures of all of Christendom, the saints and paralleled the Heavenly City awaiting their souls.

Det jordiske paradisi

I den ikonologiske lesningen av mosaikken i Santa Cecilia in Trastevere er det først og fremst et apokalyptisk tema som understrekes av forskere.³⁷⁴ Hermanin mener mosaikken skal leses helhetlig gjennom motivene i arken, triumfbuen og apsen som et bilde på apokalypsen, dommedag og paradisi.³⁷⁵ Motivet i triumfbuen uthever han som en ny og isolert versjon av fremstillingen av det himmelske Jerusalem, hvor motivet med Jomfru Maria og de ti jomfruene gående ut fra himmelske byer fremstår som en paradisiske representasjon. Helheten skal leses i sammenheng med apsemotivet, hvor Kristus som dommeren og pantokrator, apostlene Peter og Paulus med helgener og pave Paschal er fremstilt.

Krautheimer mener også mosaikken representerer dommedag³⁷⁶, og Goodson fremhever de 24 eldre fra Apokalypsen som er fremstilt i arkens sidevegger, med kroner i hendene som strekkes mot Kristus, som iscenesettere av den apokalyptiske tematikken.³⁷⁷ Sammenlagt mener Goodson mosaikken representerer det himmelske hierarkiske systemet i kirkene; Kristus, Maria, apostelprinsene, helgenene og deres jordiske representant Paschal, som er fremstilt sammen med de hellige.³⁷⁸

Wilpert und Schumacker mener motivet i Cecilia føyer seg inn i rekken av presentasjonsmotiver hos Paschal, hvor helgener eller paven selv presenteres for innvielse i de himmelske rekker.³⁷⁹ Det apokalyptiske temaet i mosaikken belyses gjennom lammene og hyllesten fra jomfruene fra de himmelske byene til den tronende Theotokos i triumfbuen.

I den sammenhengen henviser de til en mulig tolkning av jomfruene i betydningen fra Mat 25:1, som omhandler lignelsen om de fem kloke og fem dumme jomfruene med oljelamper.³⁸⁰ Motivet føyer seg inn i bestanddelen av bybilder med den juvelbesmykkede himmelske stad i Apokalypsen, særlig gjennom Bethlehem og Jerusalem. I denne nye ikonografien for "Himmelriket" passer også forbindelsen til hyllesten av Theotokos med de 24 eldste.³⁸¹

Flere forskere mener sannsynligvis at tematikken i Santa Cecilia er den samme som hos SS. Cosma e Damian da de ikke eksplisitt analyserer tematikken. Matthiae fremhever

³⁷⁴ Hermanin 1945, s.205. Goodson 2010, s.152. Krautheimer 1980, s.126. Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.136.

³⁷⁵ Hermanin 1945, s.205

³⁷⁶ Krautheimer 1980, s.126

³⁷⁷ Goodson 2010, s.152

³⁷⁸ Goodson 2010, s.154

³⁷⁹ Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.15; "Wir begegnen also erstmals dem vollständigen Thema der Praesentatio, das in den Renaissancebestrebungen unter Papst Paschalis I in S Prassede, in S Cecilia, (...)"

³⁸⁰ Wilpert und Schumacker 1916/1976, s. 336

³⁸¹ Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.337

flere apokalyptiske lag av elementer i arken til SS. Cosma e Damiano, som han holder som forbilde for Santa Cecilia,³⁸² og finner elementer med apokalyptiske symboler også i mosaikken i Santa Pudenziana, i triumfbuen til Santa Maria Maggiore, i triumfbuen til San Paolo fuori le mura og i mosaikken til den gamle St. Peterskirken.³⁸³ Han sier derimot lite om tematikken i Santa Cecilia. Denne vinklingen er også til stede hos La Bella og Lo Bianco, men de identifiserer samtidig symboler som passer inn i en apokalyptisk lesning; de 24 eldre, Maria med engler, det hellige lammet og raden av jomfruer med kroner som går ut fra to himmelske byer.³⁸⁴

Palmene og fugl fønix blir av de fleste forskere identifisert som symboler på paradiset, oppstandelse og evig liv.³⁸⁵ Panzera omtaler i denne sammenhengen apsemotivet som det jordiske paradiset og begrunner det med palmetrærne fulle av dadler som symboliserer overflod og paradiset.³⁸⁶ Kristus beskrives som omkranset av eller flytende i skyer³⁸⁷, og Panzera tolker skyene som en fremstilling av trinnene opp til Gud representert gjennom den utstrakte hånden over Kristus.³⁸⁸

I denne tolkningen blir pave Paschals fremstilling av noen forskere lest ut ifra den firkantede glorien rundt hodet hans, som tolkes som et tegn på at han var levende da mosaikken ble oppført.³⁸⁹ Utenfor dette er det liten tolkning rundt pavens tilstedeværelse og presentasjon i mosaikken.

³⁸² Matthiae 1948, s.49; "L`elaborazione iconografica che conduce all`arco dei Ss. Cosma e Damiano è quindi di natura così complessa e profonda da presupporre non solo una larga diffusione dei temi apocalittici, ma anche una sottile preparazione dottrinarie per riunire in una visione sintetica diverse interpretazioni sparse in molte fonti letterarie."

³⁸³ Matthiae 1948, s.44

³⁸⁴ la Bella e lo Bianco 2007, s.78

³⁸⁵ Hermanin 1945, s.204. la Bella e lo Bianco 2007, s.76. Oakeshott 1967, s.213. Oliva 2004, s.30. Panzera 2001, s.30.

³⁸⁶ Panzera 2001, s.29

³⁸⁷ Oakeshott 1967, s.212. Panzera 2001, s.28. Krautheimer 1980, s.126

³⁸⁸ Panzera 2001, s.28

³⁸⁹ Mâle 1942, s.114 og s.125; "Le pape Paschal, reconnaissable au nimbe carré des vivants." Panzera 2001, s.30. Oliva 2004, s.30

Middelalderens kommunikative estetikk

Mosaikkene oppført under pave Paschal var i sin samtid ikke kun et estetisk uttrykk for utsmykning av kirkene. De hadde også andre viktige funksjoner.

Ved å avbilde de utvalgte helgenene som Paschal dedikerte kirkene til, manifesterte han gjennom mosaikkene en visuell portal, hvor man kunne betrakte de hellige som om de eksisterte foran betrakterne i en himmelsk dimensjon. Samtidig legitimerte ham relikviene oppbevart i kirkene, gjennom mosaikkenes fremstillinger.³⁹⁰

I Santa Prassede valgte pave Paschal å oppbevare over to tusen relikvier, men i Santa Cecilia valgte han kun å oppbevare de relikviene som var tilknyttet Cecilias legende. Hvorfor ble akkurat denne kirken behandlet så eksklusivt? Svaret finnes muligens i relikvienes verdi.

Relikviene til Cecilia legitimerte ikke bare hennes faktiske eksistens og venerasjon som helgen da de ble funnet av pave Paschal. De representerte også at Paschal, den romerske paven, hadde hennes levninger i sin faktiske besittelse, noe som legenden om Paschals drøm indikerer var av stor betydning. I konteksten av langobardenes lange okkupasjon av Italia og deres tilsynelatende besittelse av Cecilias relikvier, later det til at hennes betydning var større enn bare som populær helgen.³⁹¹ Muligens representerte hun rett og slett eierskap til Roma. Paschals funn av hennes tapte grav gir ham dermed en høy stilling i konteksten, både hos helgenen Cecilia og i samtiden som pave. Kan denne historien leses ut av mosaikken?

Den legendariske paven Gregor den Store (590 – 604) var på sekshundretallet opptatt av religiøse bilders kommunikative funksjon for analfabeter. Gjennom bildene kunne man vise historiene fra bibelen til menigheten som gjennom gudstjenestene kunne se det presten talte om, direkte i de kirkelige kunstverkene. I tilfellet med Santa Cecilia er mosaikken blitt tolket som et uttrykk for en dommedagstematikk. Men pave Paschals tilstedeværelse i scenen, Cecilias ladede tematikk kontekstuellet og de avbildedes gester som alle går i retning av paven, gir muligens mosaikken også et annet lag av historie forankret i legendene og pave Paschals samtid. Tolkningen kan begrunnes i periodens kunstneriske forståelse.

³⁹⁰ Belting 1990, s.72; Belting snakker om et eksempel fra sekshundretallet, men konkluderer med at bilder blir brukt som ekthetsbevis for relikviene og som en fremstilling av tilstedeværelsen av de hellige; "Das Bild, in Dinglichkeit und Echtheitsbeweis, erbt die Funktionsmerkmale der Reliquie. Es wird Gefäß einer höchst realen Präsenz der Heiligen."

³⁹¹ Goodson 2010, s.2; "The spiritual reward for venerating the bodies of the saints within papal churches with the proper, orthodox prayers and chants are made clear; Paschal is rewarded with a vision of the saint. Wrongdoings of the Lombards are intimated, affirming the essential role of orthodoxy and protecting the Papal State."

George Duby inndeler middelalderens kunstneriske funksjon inn i tre hovedpunkter. Den første var å utsmykke bygninger og kunstverk til ære for de hellige og Gud. I denne sammenhengen passer mosaikken i Santa Cecilia godt da pave Paschal utsmykket og restaurerte denne kirken til ære for helgenen Cecilia, noe man i ettertiden kan lese både ut fra *Liber pontificalis* og mosaikkens inskripsjon.

Den andre funksjonen Duby påpeker er at kunsten i denne perioden ble brukt som visuelle portaler mellom denne verdenen og den neste, da man visualiserte det - eller de hellige gjennom kunsten. Dette poenget passer også godt på mosaikken i Santa Cecilia, da den avbilder både de aktuelle martyrene og de helligste personene fra bibelen i en himmelsk sammenheng. En mulig pedagogisk funksjon i denne kategorien mener Duby, også var til stede gjennom det bildenes makt til å vise tilskuerne hva de skulle tro og mene. I mosaikken i Santa Cecilia kan muligens pave Paschals plassering ha vært av en slik pedagogisk karakter.

Det siste punktet Duby påpeker omfatter middelalderkunstens betydning som uttrykk for makt og rikdom. På den ene siden representerte kunsten makten til det guddommelige, men parallelt med denne makten fremviste man også makten til for eksempel de rike, det militære eller, som i tilfelle med Santa Cecilia, oppdragsmannen bak verket. De vakre kunstverkene representerte et skille mellom de vanlige menneskene og de mektige oppdragspersonene. Slik kunne man skaffe seg tilhengere ved å vise sin storhet og sin overordnede posisjon.³⁹² Sannsynligheten for at det siste punktet kan tillegges pave Paschals kunstneriske program er stor, da han gjennom sine syv år som pave bygde opp og utsmykket tre kirker som alle innehar hans portrett i apsen. Det faktum at han i tillegg restaurerte og dedikerte kostbare gaver til de viktigste og mest monumentale kirkene i Roma, understreker tematikken.

Retoriske virkemidler

Paschals portrett er fremstilt i alle de tre kirkene han oppbygde og utsmykket med mosaikker bak alteret, men posisjoneringen hans varierer. I Santa Prassede står han isolert, helt på utkanten av mosaikkens venstre side, og holder en kirke i hendene. I Santa Maria in Domnica ligger han i en proskynesis stilling i tilbedelse foran føttene til Jomfru Maria. I Santa Cecilia

³⁹² Duby 2000

fremstilles han i enden på venstre side av mosaikken, men med helgenen Sta. Cecilians arm rundt skuldrene.

I forbildet SS. Cosma e Damiano er pave Felix fremstilt i samme plassering som pave Paschal i Santa Cecilia, med unntak av at Felix fremstilles isolert som i Santa Prassede. Den samme plasseringen av paven er også brukt i triumfbuen til San Lorenzo fuori le mura, og det å plassere en donor i verket var en klassisk måte å vise hvordan den ansvarlige bak verket ofret eller dedikerte sin donasjon til helgenene fremstilt i mosaikken.

I pave Paschals avbildning i Santa Cecilia er dette temaet en fellesnevner med både SS. Cosma e Damiano og San Lorenzo fuori le mura, men det er også spesifikke ulikheter med henhold til plassering og gester som muligens kommuniserer noe utover det de tidligere mosaikkene gjør.

I SS. Cosma e Damiano fremstilles pave Felix ganske isolert på den høyre siden for Kristus. De som blir omfavnet og presentert for Kristus gjennom Peter og Paulus er S. Cosma og S. Damian, helgenene verket er dedikert til. Wilpert und Schumacker kommenterer ulikheten i fremstillingen av pave Paschal i Santa Cecilia, da det her er Paschal og ikke martyrene kirken er dedikert til, som presenteres for Kristus.³⁹³ Men om man sammenligner med mosaikken i triumfbuen i San Lorenzo fuori le mura ser man at komposisjonen her er den samme som i Santa Cecilia, og at pave Pelagius også blir omfavnet og presentert av den titulære helgenen Lorenzo på samme måte som Paschal av Sta. Cecilia. Emile Mâle mener likevel gesten i fremstillingen av Paschal i Santa Cecilia fremviser en ny selvtilit hos paven ved at han benytter seg av Cecilia som intersessor slik at han innvies i det evige liv, til forskjell fra mosaikken i Santa Prassede.³⁹⁴ Denne selvtiliten reflekteres muligens også i høyden til pave Paschals figur.

Om man sammenligner høyden mellom pave Pelagius og pave Paschal, ser man at Paschal fremstilles nesten i samme høyde som de andre avbildede i mosaikken³⁹⁵, mens Pelagius til sammenligning avbildes et hode kortere enn Lorenzo, noe som indikerer en underdanig posisjon.

Pave Paschal derimot later til å være på lik linje med de hellige, og det er også påfallende liten høydeforskjell mellom ham og Kristus, om man sammenligner med

³⁹³ Wilpert und Schumacker 1916/1976, s.336; "Hier präsentieren nämlich nicht die Apostelfürsten, sondern die Patronin Cecilia den Stifterpapst." la Bella e lo Bianco 2007, s.76; kommenterer også fremstillingen av Paschal som en som er innvidd.

³⁹⁴ Mâle 1942; "Ici, il montre un telle confiance dans l'intercession des saints qu'il entre, sous la protection de sainte Cécile, dans la vie éternelle."

³⁹⁵ la Bella e lo Bianco 2007, s.76

Kristusfiguren i Santa Prassede. Oakeshott mener denne fremstillingen av Kristus ikke er tilfeldig.³⁹⁶ Kan fremstillingen være valgt som en bevisst retorikk for å utheve Paschals overordnede posisjon?

Tuija Tuhkanen har analysert donatorplasseringer i finske kirkeutsmykninger i sin artikkel, ”Donatorbildernas retorik”³⁹⁷, og kommet frem til at plassering og størrelser utgjør et budskap i det utvalget hun presenterer. Bildene Tuhkanen behandler er fra 1400 - til 1700 tallet, men komposisjonene og elementene i bildene er veldig nærliggende for den mosaikken jeg behandler, og jeg velger derfor å bruke teorien til tross for den geografiske og tidsmessige forskjellen mellom verkene. Bakgrunnen for tesen begrunner Tuhkanen i kirkens bevisste retorikk for å bevege, fortelle, berøre og påminne betrakterne om historier gjennom bilder. Utgangspunktet for denne retoriske teknikken fant hun i teologiens skrifter om bilders funksjoner i en religiøs sammenheng.³⁹⁸

Et eksempel Tuhkanen henviser til som er relevant i denne sammenhengen, er fra senmiddelalderen i Åbo kirke og viser en korsfestelsesscene. I denne scenen er donatoren fremstilt sammen med den korsfestede Kristus, Jomfru Maria og apostelen Johannes. Størrelsen han innehar er like stor som de andre avbildede, og dette tolker Tuhkanen som et retorisk uttrykk for at donatoren innehar en likeverdig rolle blant de hellige. Donatorens integrerte posisjon i handlingen gjennom hans bønnestilling, viser at han også innehar en aktiv rolle i scenen. Både størrelse og posisjon understreker derfor ifølge Tuhkanen samme betydningen, en uthevet posisjon på linje med de hellige.³⁹⁹

Eksempelet ligner mye på pave Paschals fremstilling i Santa Cecilia og åpner opp for at pavens plassering i den romerske mosaikken også kan analyseres som en retorisk posisjon.

Et annet relevant retorisk element Tuhkanen fremhever omhandler donatorbildenes dobbeltbudskap, hvor oppdragsgiverens intensjoner og ønsker utgjorde en stor del av komposisjonen. En måte å gjøre betrakteren oppmerksom på stifterens person i verket var gjennom å gjenta personen flere steder i bildet gjennom forskjellige symboler.

Denne metoden kan ha vært brukt i mosaikken i Santa Cecilia in Trastevere, da man finner pave Paschals person repetert tre ganger i mosaikken; først gjennom inskripsjonen som sier at han, Paschal, har utsmykket kirken, deretter gjennom pavens portrett i apsemosaikken, og til slutt gjennom hans emblem, PSCAL, øverst i apsemosaikken. La Bella e Lo Bianco

³⁹⁶ Oakeshott 1967, s.212

³⁹⁷ Tuhkanen 2003, s.255

³⁹⁸ Tuhkanen 2003, s.255 og 256

³⁹⁹ Tuhkanen 2003, s.258

understreker nettopp denne repetisjonen av Paschals person i Santa Cecilia, og mener repeteringen gjør at han blir påminnet i verket tre ganger.⁴⁰⁰ De tolker ikke aspektet lenger enn betraktningen, men ifølge Krautheimer utgjør alle pave Paschals portretter et uttrykk for en personlig stil og utforming i mosaikkene.⁴⁰¹

Goodson mener derimot mosaikkene til Paschal langt fra representerer en personlig presentasjon av Paschal som person, men heller representerer eskatologiske temaer som beskriver veien til frelse gjennom intersessorfigurene representert gjennom paven og helgenene. I denne sammenhengen mener hun Paschals portrett er del av en større helhet i hans kirkebygging og kunstneriske program, med budskap om en hellig tilstedeværelse.⁴⁰² Spørsmålet blir om man også kan lese gestene i mosaikken i Santa Cecilia innefor denne teorien?

Om man sammenligner tidligere fremstillinger av et Kristusmotiv i apsen med helgener og donor, for eksempel i SS. Cosma e Damiano, vil man se at gestene til de fremstilte alle går i retning av midten av motivet, hvor Kristusfiguren er avbildet. Det er fordi man ønsker å henlede oppmerksomheten til den viktigste personen i sammenhengen, og fordi presentasjonen eller offergavene er tiltenkt ham. I Santa Cecilia brytes dette mønsteret da gestene ender opp hos pave Paschal, og man får isteden to hovedpersoner å forholde seg til; både Kristus og Paschal.

Matthiae bemerker dette aspektet og mener det stammer fra mosaikkunstneren interesse i å overføre presentasjonsgesten fra apostlene over til Cecilia som presenterer Paschal⁴⁰³, men han kommenterer ikke at Cecilia igjen strekker sin hånd mot Paschal fremfor mot Kristus, for å presentere paven. Hvordan kan man som betrakter forstå disse tegnene? Tar fremstillingen utgangspunkt i at man innehar forkunnskaper for å forstå verket, eller prøver mosaikken å henlede oppmerksomheten mot en hierarkisk og temporær linje?

Imago og Historia

Under middelalderen vekslet man hovedsakelig mellom to kategorier innenfor billedfremstilling; *historia* eller *imago* bilder. Historiabildene var ofte narrative og hadde en

⁴⁰⁰ la Bella e lo Bianco 2007, s.76

⁴⁰¹ Krautheimer 1980, s.133

⁴⁰² Goodson 2010, s.154. Hellig tilstedeværelse er et begrep Goodson har hentet fra Erik Thunø og hans doktorgrad *Image and Relic – Meditating the Sacred in Early Medieval Rome*.

⁴⁰³ Matthiae 1967, s.234; "Il mosaicista si è però preoccupato di trasferire il gesto di presentazione degli apostoli alla titolare che lo esercita nei confronti del papa; (...)

temporal struktur hvor man for eksempel kunne fremstille en person i flere versjoner i samme bilde, for å indikere en utvikling eller et tidsaspekt, eller man kunne sammenstille to scener fra forskjellige hendelser i ett og samme bilde. Imagobildene derimot representerte en isolert situasjon eller figur, og for at betrakteren skulle forstå hva imagobildene handlet om måtte personen kunne historien på forhånd. Imagobildet ble ofte ansett for å være mer åndelig enn historiabildet, som var i en fortellende kategori.⁴⁰⁴

Begrepene *Imago* og *Historia* ble første gang brukt av Panofsky i en artikkel fra 1927⁴⁰⁵ og er senere blitt videreutviklet av Hans Belting i hans bok *Bild und Kult* fra 1990.⁴⁰⁶ Belting fremhever at imagobildene ofte var motiver for kultbildefremstillinger, mens historiebildenes funksjon var forankret i Gregor den Stores idé om forbindelsen mellom bilder og belæring.⁴⁰⁷

Om man belyser mosaikken i Santa Cecilia med disse begrepene, hvilken av kategoriene blir da gjeldende her? *Imago*, som en representasjon av et kultbilde hvor Sta. Cecilias relikvier utgjør en sammenheng? Eller *Historia*, hvor man kan lese mosaikken som en fortelling om apokalypsens dommedag, hvor pave Paschal og Sta. Cecilia utgjør sin del av sammenhengen?

Mosaikken faller etter min mening på en og samme tid innenfor begge kategoriene. På den ene siden er det et kultbilde hvor betrakterne er nødt til å inneha kunnskap om apokalypsen og de hellige fremstilte for å kunne lese meningen i verket. På den andre siden representerer mosaikken gjennom gestene en mulig historisk presentasjon.

Om man leser mosaikken fra høyre mot venstre gjennom gestene vil man kunne si at mosaikken fremstilles innenfor historiabegrepet og følger en fortelling fra a til b. Helt til venstre for Kristus er Valerian og en kvinnelig martyr, sannsynligvis Agatha, fremstilt med kroner i hendene. Disse kronene rekkes frem mot Kristusfiguren i midten og leder blikket mot venstre. Neste figur man møter blir apostelen Peter som rekker ut sin hånd mot venstre. Deretter kommer Kristus i midten med velsignelsesgest, før man møter Paulus med sin hånd

⁴⁰⁴ Tuhkanen 2003, s.255 og s.256. Belting 1990, *Bild und Kult*, s.70

⁴⁰⁵ Panofsky, *Imago Pietatis*, in *Festschrift*, 1927, J:M Freidlanders Geburtstag.

⁴⁰⁶ Belting 1990

⁴⁰⁷ Belting 1990, s.70; "Veränderungen aber welcher Bilder? Die Antwort lautete: der imago und der historia, denn dies waren die beiden offiziellen Aufgaben der abendländischen Kirchenkunst, und von ihnen ist in der Bilderlehre der römischen Kirche immer wieder die Rede. Panofsky ging folglich von der Existenz zweier, und nur zweier, Bildgattungen aus, die er mit den historischen Begriffen für ausreichend definiert hielt. Man kann sie als repräsentierendes und erzählendes Bild umschreiben. Die imago bildet ab und repräsentiert dadurch den Abgebildeten. Sie heißt bei Panofsky "kultisches Repräsentationsbild", wobei ein funktionaler Begriff eingeführt wird, der in dem Gattungsbegriff Repräsentationsbild keineswegs notwendig enthalten ist. Historia als sogenanntes "szenisches Historienbild" war lebendiger, weil sie erzählte und, wie Gregor der Große meinte, auch belehrte."

også utstrakt mot venstre. Ved siden av Paulus står Sta. Cecilia som holder sin ene arm rundt Paschal, og sin venstre arm i en gest mot paven. I enden av venstre side for betrakteren er pave Paschal selv fremstilt med en kirke i hendene, som rekkes mot Cecilia.

Fremstillingen indikerer en lesning hvor de hellige fremstilte en etter en dedikerer sin oppmerksomhet og sine offer mot Paschal. Hans posisjon og legende i funnet av Cecilias relikvier blir i denne sammenhengen flettet elegant inn i historien slik at menigheten lett kan huske hans del av bragden; han er den utvalgte som restaurerte kirken, fant relikviene og utsmykket apsen. Uten ham hadde det bare vært ruiner.

Om mosaikken skulle vært et imagobilde, ville ikke lesningen av verket forandret seg mye i forhold til Paschals sentrale posisjon i forhold til hovedmartyren, og gestene som leder oppmerksomheten dit. Tuhkanen fremhever at donasjonbilder i Finland ofte er imagobilder da de representerer en helgen med donatoren ved føttene⁴⁰⁸, som er tilfellet i mosaikken i Santa Maria in Domnica, hvor pave Paschal ligger ved Jomfru Marias føtter. Donatoren er ofte også fremstilt som ydmyk og mye mindre av størrelse, eller plassert lenger ned, enn den hellige personen bildet er tiltenkt.

Da menigheten i pave Paschals samtid ville hatt kunnskap om legenden til Sta. Cecilia, fordi hun var en populær helgen, og ville hatt kjennskap til apokalypsen fra andre romerske mosaikker, utgjør portrettet av pave Paschal det eneste nye elementet i scenen. Gjennom mosaikken får man som betrakter en billedlig fremstilling av legender og bibelske historier med Paschals fremstilling som en integrert rolle. Fremstillingen, gjennom mosaikken, sørger for at både de ukyndige og de opplyste ville blitt bevisst Paschals rolle som pave og hans opphøyde plass i hierarkiet, da gestene til de fremstilte understreker fokuset.

Slik sett mener jeg mosaikken i Santa Cecilia ikke bare er en fremstilling av en hellig tilstedeværelse, men også understreker pavens plass i den himmelske orden. Han blir leddet mellom det jordiske og det himmelske hvor legenden forteller om hans utvalgte maktposisjon i sammenhengen.⁴⁰⁹ Menigheten på andre siden må sitte inne med referanser for å forstå hele historien.⁴¹⁰ Fordi det ikke er mange spor å gå etter i kirken Santa Cecilia for å identifisere

⁴⁰⁸ Tuhkanen 2003, s.256

⁴⁰⁹ Goodson 2010, s.158; "On a figurative level, the images in Paschal's churches communicate the role of the pope as the intercessor in the lives of men, as earthly representative of heavenly figures. I hope to have avoided to too – complicated an iconographic analysis of the mosaics in order to demonstrate the important and basic role the images had in the churches: they worked to convey the same arguments for the prestige and power of Pope Paschal as the architectural forms did."

⁴¹⁰ Trædal 2003, s.244 og s.245; "All visuell narrativitet avhenger av en kulturell overbygning, og betrakterens egne kunnskaper. Budskapet i en historisk/ litterær billedfremstilling eksisterer ikke uavhengig av det litterære forlegget."

martyrene eller gestenes betydning, må pave Paschal nødvendigvis ha gått ut fra en kontekstuell samtid hvor kunnskapen var levende gjennom en muntlig tradisjon. Sett i lys av den politiske konteksten i denne samtiden, styrker det tesen om at mosaikken omhandler mer enn en religiøs tematikk.

Kapittel 9 Konklusjon

Mosaikkens forbilder og mening satt inn kontekst

Analysen har vist at det er stor sannsynlighet for at pave Paschal så mot både romerske og ravenniske mosaikker som forbilder da han bestilte utmykningen i kirken Santa Cecilia in Trastevere. Teorien bryter dermed med teorien om en isolert påvirkning fra den karolingiske renessanse, og mosaikken SS. Cosma e Damiano som det fremste forbildet. Mosaikkene som har vært inspirasjon for pave Paschals utsmykning i Santa Cecilia, representerer både en tidlig kristen periode og stammer fra perioder med bysantinsk innflytelse. Felles for dem alle er at de er avbildet i noen av de viktigste kirkene, med størst maktsymbolikk, i både Roma og Ravenna.

Ut i fra dette argumenterer jeg for at pave Paschal så etter forbilder ikke forbundet med den karolingiske renessanse, men forbundet med idealer som ville presentere hans mosaikker innenfor en tradisjon av makt og velstand hos pavestyret, og at dette ønsket også er integrert i utformingen av Santa Cecilias utmykning. Pavens fremstilling i mosaikken og betydningen av Sta. Cecilias legende komplimenterer denne teorien.

Både Caroline Goodson og Erik Thunø mener pave Paschals kunstneriske program var forankret i politiske interesser.⁴¹¹ Goodson fremmer først og fremst at programmet skulle styrke pavemakten.⁴¹² Men hun er også enig⁴¹³ med Thunø som mener at man hos pave Paschal finner klare referanser til den ikonoklastiske debatten i samtiden, da Paschals interesse først og fremst lå innenfor denne problemstillingen. Betydningen rundt relikvier og utsmykninger i Paschals samtid belyser muligheten for å uttrykke slike meninger gjennom utsmykninger.

⁴¹¹ Thunø 2002, s.175. Goodson 2010, s.17; "In the case of Rome, I argue, renovations to churches that were stations on the calendar and along processional routes would have been very noticeable to the population. As we shall see, liturgical transformations and church – building were important means of political expression for the papacy."

⁴¹² Goodson 2010, s.40

⁴¹³ Goodson 2010, s.189; "The presence of Greek monks at S. Prassede has been seen as evidence of Paschal's position in the iconoclastic controversy that was unfolding among clerics and rulers, both eastern and western, in those years. Paschal's iconophilism is not in question: the epistolary record attests numerous examples of his support of orthodox image veneration. He wrote a letter to emperor Leo V, the Armenian, asserting his stance on the issue that images are necessary part of Christian veneration because they signify the incarnation of the Son of God. Another letter to Paschal from Theodore of Studios, an exiled iconophile monk, describes Rome as a 'city of refuge' for iconophiles."

Østen hadde lenge hatt en tradisjon forbundet med relikviens mystiske kraft, men både barbarene og Roma ble snart integrert i tradisjonen.⁴¹⁴ Relikviene ble dermed et felles samlingspunkt for både frankerne, bysantinerne, romerne og langobardene.⁴¹⁵ Betydningen av å inneha viktige relikvier i sin makt representerte sannsynligvis både ære, spirituell kraft i nærhet med det hellige, og makt i identifikasjonen med helgenene.

Sta. Cecilias betydning som hellig relikvie og martyr gjenspeiles i påstanden om at langobardene hadde tatt dem, og i det faktum at hun var en populær helgen også hos frankerne. Viktigheten av å ha disse relikviene i sin besittelse vises i det faktum at det var en agenda hos frankerne med høyeste prioritet,⁴¹⁶ noe som resulterte i at relikviens betydning i politiske sammenhenger også var stor.⁴¹⁷

Relikviene og utsmykningene gav også kirker store mengder inntekt og makt gjennom besøk av pilegrimer. Dette faktumet var en av grunnene til at den bysantinske keiseren Leo III vendte tilbake til ikonoklasmen. Han ville nødig dele sin posisjon med kirkens økende popularitet som var utbredt på grunn av hellige bilder og relikvier.⁴¹⁸ Pave Paschal på den andre siden representerte kirken, og for ham var populære relikvier og bilder en stor fordel. Dette kan også være en av grunnene til at han kun valgte å oppbevare relikvier fra Sta. Cecilias legende i kirken tilegnet henne. Den unike behandlingen gjenspeiler sannsynligvis hennes popularitet blant både romere, frankere og langobardene. Cecilia som tema var dermed perfekt som politisk retorikk. Omfanget av denne retorikken kan leses ut fra samtidens liturgiske prosesjoner.

Relikviens betydning og kirkenes helligdager ble på Paschals tid feiret på fastsatte dager gjennom religiøse prosesjoner. Disse fulgte oppmerkede ruter hvor paven og hans tilhengere

⁴¹⁴ Goodson 2010, s. 218; "The rise in interest among Carolingians – that is, the Frankish aristocracy associated with Charlemagne's court, is evident from their requests for relics and their searches for saints' bodies, as well as in their political treatises and legislation."

⁴¹⁵ Duby 2000, s.10; "One thing at least is certain, nowhere did the culture of the Roman cities as it had recently developed and the indigenous cultures of the underclass and the imported barbarian cultures come together so closely as in the cult of the dead, and of those special dead, the saints. The remains of these heroes of triumphant Christianity, who continued to live in the other world, reposed on this earth. Through their relics, they could be approached and served, and by that very service compelled to assist their followers and intercede on their behalf."

⁴¹⁶ Goodson 2010, s.219; "Legislation from the time of Charlemagne shows that Frankish interest in relics and the nature of the holy was encouraged from the top down in the late eighth and early ninth centuries."

⁴¹⁷ Goodson 2010, s.216; "Paul's attention to the relics of the first bishop of Paris with his associations with the Frankish court and the relics of the patron saint of the Carolingian house indicates the roles played by the cult of saints in early medieval political engagement."

⁴¹⁸ Snyder 1989, s.128

besøkte de viktigste kirkene på programmet⁴¹⁹. Mosaikken i Santa Cecilia ville i sammenhengen vært et offentlig monument godt synlig for innbyggerne. Goodson mener derfor pave Paschal benyttet denne ordningen for å fremme et politisk uttrykk gjennom kirkene han bygde.

Kirken Santa Cecilia var etter pave Paschals restaurering, en viktig stasjon på pilegrimenes kart.⁴²⁰ Og til sammenligning med SS. Cosma e Damiano var det ikke lenger Østens helgener de møtte, men martyrer som hadde levd sitt liv fra fødsel til grav i Roma. I kirken Santa Cecilians tilfelle ville de besøkende også ha befunnet seg i den tidligere boligen til martyren, noe som gav kirken en dobbelt hellig funksjon; både som kirke og som relikvie. Betydning av Sta. Cecilians popularitet styrker teorien om at mosaikken var et uttrykk for politiske undertoner om pavens og Romas posisjon. Og da Cecilia var en helgen av betydning både for frankerne, romerne og langobardene, ville mosaikkverket sannsynligvis vært besøkt av svært mange pilegrimer.

Pave Paschal er av ettertiden blitt omtalt som en pave med en profil utelukkende basert på kunstneriske bidrag, men ut fra bevarte kilder og hans utsmykninger man kan også lese et politisk engasjement. Ikonoklasmen diskusjoner er tydelig gjennom Zenokapellets mosaikk og Paschals korrespondanse, mens pavens suverenitet med hensyn til den frankiske keiseren, reflekteres gjennom avtalen *Pactum Ludovicianum*. At den nye, selvstendige paveposisjonen sannsynligvis var en utfordrende plass å inneha, reflekteres i drapene på de profrankiske embetsmennene og kritikken fra frankerne med hensyn til den administrative styringen av Roma. I denne konteksten mener jeg pave Paschals utsmykninger ble brukt for å styrke pavens posisjon, hvor mosaikken i Santa Cecilia er et av de tydeligste bevisene for at han ga sine utsmykninger politiske undertoner.

Pave Paschals mosaikk i kirken Santa Cecilia er hevdet å være den siste han laget. Etter hans død få år senere var det så store opptøyer og demonstrasjoner, at Paschal ikke ble begravd i St. Peterskirken slik han hadde planlagt, men derimot i St. Prassede mange måneder senere. Grunnen til avslutningen er fremdeles uklar, men det indikerer at pave Paschals styresett hadde vært vanskelig på flere måter.

⁴¹⁹ Goodson 2010, s.136; mener Paschal og hans omgangskrets av kirkefolk besøkte kirkene i Roma på bestemte dager; S. Cecilia falt på den andre søndagen etter faste.

⁴²⁰ Goodson 2010, s.95; "The inclusion of S. Cecilia among the monuments visited by the pilgrim need not indicate that the monument was particularly significant, but rather that his route to the Tiber Island would have passed directly past the church."

Mosaikken i Santa Cecilia fremstiller pave Paschal som en utvalgt og beskyttet, blant hellige på apokalypsens dag. Tematikken var muligens mer relevant for Paschals egen posisjon enn denne oppgaven kan besvare. Likevel håper jeg å ha belyst hvordan både helgenen Cecilia og Pave Paschal var karakterer med innflytelse både innenfor og utenfor Romas bymurer, og at kombinasjonen av de to historiske personlighetene i mosaikken i Santa Cecilia in Trastevere sannsynligvis utgjorde en samtidige politisk retorikk. Sta. Cecilias legende og pave Paschals avbildning samlet trådene i en mosaikk av referanser, skapt for å fremme Roma og pavens posisjon i en urolig tid.

Bibliografi

Andoloro, Maria e Serena Romano, *Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del medioevo*, Milano 2002

Armellini, Mariano, *Chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1891

Barracough, Geoffrey, *The Medieval Papacy*, London 1968

Belting, Hans, *Das Bild und Sein Publikum im Mittelalter – Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981

Belting, Hans *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990

Benati, Pino, *Santa Cecilia nella legenda e nell'arte*, Milano /Roma 1928

Bendazzi, Wladimiro Riccardo Ricci, *Ravenna*, Ravenna 1993

Berchem, Marguerite van et Etienne Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IV au X siècle*, Geneve 1924

Booker, Courtney M, *Past Convictions – The Penance of Louis the Pious and the Decline of the Carolingians*, Philadelphia 2009

Bovini, Guiseppe, *Ravenna*, Firenze (u.à)

Brandenburg, Hugo, *Le prime chiese di Roma IV – VII secolo*, Milano 2004

Brown, Peter, *The Cult of the Saints – Its Rise and Function in Latin Christianity*, London 1981

Bullinger, E.W., *Number in Scripture – it`s supernatural design and spiritual significance*, (u.s) 1967

Carcopino, Jèrôme, *Daily life in ancient Rome – The people and the city at the height of the Empire*, (u.s.) 1941, reprint 1991

Christie, Neil, *The Lombards- The Ancient Lombards*, USA 1995

G. Ciampini, *Vetera Monumenta II*, Roma 1699

Collins, Roger, *Early Medieval Europe 300 – 1000*, Basingstoke 2010

Cosmos Catholicus – il mondo cattolico illustrato, *Del titolo di Santa Cecilia*, Roma 1902

Cumont, Franz, *Oriental religions in Roman paganism 2 ed.*, (u.s) 1956

Dahlby, Fritjof, *De heliga tecknens hemlighet – om symboler och attribut*, (u.s) 1982

Danbolt, Gunnar, Henning Laugerud og Lena Liepe (red.), *Tegn, symbol og tolkning – om forståelse og fortolkning av middelalderens bilder*, København 2003

Danbolt, Gunnar, *Visual Images of Papal Power: The Legitimation of Papal Power in the Thirteenth and Fifteenth Centuries*, i: *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Allan Ellenius (red.), s.147 – s.171

Davis, Raymond, *Liber Pontificalis – The Lives of the Ninth Century Popes*, Norwich 1995

Dell'Istituto di Studi Romani, *Santa Cecilia in Trastevere*, Roma XCVIII

De Rossi, Gio. Battista, *Mosaici Christiani saggi dei pavimenti delle Chiese di Roma – anteriori al secolo XV*, Roma 1899, nytt opplag 1956

De Rossi, Gio. Battista, *Roma Sotteranea II*, Roma 1867

Det norske bibelselskap, *Bibelen*, 3.opplag 2008.

Diebold, William J., *Word and Image – An Introduction to early Medieval Art*, (u.s) 2000

Duby, George, *Art and Society in the Middle Ages*, Cambridge 2000

Duffy, Eamon, *Saints & Sinners – A History of the Popes*, third edition, Yale 2006

Ferguson, George, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford 1961

Forster, Kurt W. *The Renewal of Pagan Antiquity. Aby Warburg*, Los Angeles 1999

Goodson, Caroline, *Revival and Reality: The Carolingian Renaissance in Rome and the basilica of S. Prassede*, i: Acta ad archaeologiam et artivm historiam pertinentia volvmen XX s.163 –s.193

Goodson, Caroline, *The Rome of pope Paschal I*, Cambridge 2010

Gombrich, E.H., *Aby Warburg – An Intellectual Biography*, London 1970

Grabar, André, *Christian Iconography – A study of Its Origins – The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1961 – The National Gallery of Art, Whashington, D.C.*, Princeton 1968

Hall, James, *Hall`s Dictionary of Subjects & Symbols inArt*, London 1974, paperback edition 1996

Hauknes, Marius Bratsberg, *The Mosaics of Pietro Cavallini in Santa Maria Trastevere – a contextual approach*, Oslo 2006

Hermanin, Frederico, *L'Arte in Roma dal sec. VIII al XIV*, Bologna 1945

Hodne, Lasse, *The "Double Apostolate" as an image of the Church. A study of Early Medieval Apse Mosaic in Rome*, i: Acta ad archaeologiam et artivm historiam pertinentia volumen XX, s. 141 – s.163, Roma 2006

Holly, Michael Anne, *Panofsky and the foundations of art history*, New York 1984

Houston, Mary G., *Ancient Greek, Roman and Byzantine Costume and Decoration*, Adam and Charles Black, London 1931, reprinted 1959

Hvlsen, Christian, *Le chiese di Roma nel Medio evo*, Firenze 1927, nytt opplag 1959

Instituto Giovanne XXIII nella Pontificia Università Lateranense *Bibliotheca Sanctorum III*, Roma 1963

Kelly, J. N. D., *The Oxford Dictionary of Popes*, New York 1986, updated 2005

Krautheimer, Richard, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae I*, Città del Vaticano 1937

Krautheimer, Richard, *ROME – Profile of a City, 312 -1308*, New Jersey 1980

Kristiansen, Lise, *Santa Maria in Domnica i Roma – en analyse av apsismosaikken*, Bergen 2004

La Bella, Carlo, Lo Bianco, Anna, Marchetti, Patrizia, Parmegiani, Neda, Petrocchi, Stefano, Pronti, Alberto, Radeglia, Daila, Righetti, Marina, *Santa Cecilia in Trastevere*, Roma 2007
Lanzi, Fernando E Gioia, *Come riconoscere i santi e i patroni nell'arte e nelle immagini popolari*, Milano 2003

Liepe, Lena, *Bilden, den historiska tolkningen och verkligheten*, i: *Bild och berättelse – det Nordiske symposium for ikonografiske studier*. Picta Nr 4, s.147 – s.157

L'Orange, Hans Petter, e Torp, Hjalmar, *Il Tempietto Longobardo di Cividale*, Roma 1979

L'Orange, H.P. og P.J. Nordhagen *Mosaikk fra antikk til middelalder*, Oslo 1958

Larsson, Lars Olof, *Metodelære i kunsthistorie*, Oslo 1997

Lurker, Manfred, *Ægyptiske Guder og Symboler*, København 1997

Mâle, Émile, *Rome et ses vieilles Églises*, Paris 1942

Mathews, T.F., *The Clash of Gods: A reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993.

Matthiae, Guglielmo – Mariano Da Alatri, Isidoro Da Villapadierna – Sergio Beer – Fabrizio Antolini, *Arte, Scienza e Cultura in Roma Cristiana*, Bologna 1971

Matthiae, Guglielmo, *Mosaici Medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967

Matthiae, Guglielmo, *Pittura politica del Medioevo Romano*, Roma 1964

Matthiae, Guglielmo, *Pittura Romana del Medioevo vol.I*, Roma 1966

Matthiae, Guglielmo, *Santa Cecilia le chiese di Roma illustrate – 113*, (u.s) 1970

Matthiae, Guglielmo SS. *Cosma E Damiano e S. Teodoro*, Roma 1948

Mütherich, Florentine & Joachim E. Gaehde, *Carolingian Painting*, London 1977

Noble, Thomas F. X., *Charlemagne and Louis the Pious - The Lives by Einhard, Notker, Ermoldus, Thegan and the Astronomer*, Pennsylvania 2009

Noble, Thomas F.X: *The Roman Elite from Constantine to Charlemagne*, i: Acta ad archaeologiam et artivm historiam pertinentia, Volvmen XVII, s.13 – s.27

Nordhagen, Per Jonas, *Was there a Carolingian “Renovatio” style in painting? Journey through a bleak historiographical landscape*, i: Acta ad archaeologiam et artivm historiam pertinentia volvmen XX s.193 – s.211

Nordhagen, Per Jonas, *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, London 1990

Northcote, Rev. J. Spencer and Rev. W. R. Brownlow, *Roma Sotteranea –some account of the Roman Catacombs. Cemetery of San Callisto*, London 1869

Oakeshott, Walter, *The Mosaics of rome – from the third to the fourteenth centuries*, London 1967

Oliva, Valentina, *The Basilica of Santa Cecilia*, Roma 2004

Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, Phoenix edition 1982

Panzer, Anna Maria, *The Basilica of Santa Cecilia in Trastevere*, Roma 2001

Picarelli, Torquato, *Monography historical and artistical of the church, crypt and house of S. Cecilia in Trastevere*, Roma (u.å)

Preziosi, edited by Donald, *The Art of ArtHistory: A Critical Anthology*, New York 1998

Ramsey, Boniface O.P., *Ambrose – the early church fathers*, (u.s) 1997

Ringbom, Sixten, *Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieaval art, i: Medieval Iconography and Narrative – A Symposium*, s.38 – s.69

Sandvik, Maria Veie, *Den Tronende Theotokos – et kristnet Isismotiv?*, Oslo 2005

Skottene, Ragnar, *Kristne Symboler – en elementær innføring*, Stavanger 2002

Snyder, James, *Medieval Art – Painting, Sculpture, Architecture 4th – 14th century*, New York 1989

Tuhkanen, Tuija, *Donatorbildernas retorikk, i: Bild och berättelse – det Nordiske symposium for ikonografiske studier*. Picta Nr 4, s.255 – s. 266

Thunø, Erik, *Image and Relic – Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Roma 2002

Thunø, Erik: *The Cult of the Virgin, Icons and Relics in Early Christian and Medieval Rome. A Semiotic Approach and a Sixth Century Proposal*, i: Acta ad archaeologiam et artivm historiam pertinentia, Volvmen XVII, s.79 – s.101.

Trædal, Vidar, *Det utvalgte øyeblikket – tidsaspektet i narrative billedframstillinger*, i: *Bild och berättelse – det Nordiske symposium for ikonografiske studier*. Picta Nr 4, s.243 – s.253

Voragine, Jacobus de, *The Golden Legend – Readings on the Saints vol. I & II*, Princeton 1993, first paperback 1995

Warland, Rainer, *The concept of Rome in Late Antiquity reflected in the mosaics of the triumphal arch of S. Maria Maggiore in Rome*, i: Acta ad archaeologiam et artivm historiam pertinentia. Volvmen XVII, s.127 – s.143

Waetzoldt, Stephan, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien/ München 1964

Webb, Matilda , *The Churches and Catacombs of Early Christian Rome*, Brighton 2001

Webb, Wilfred Mark, *The Heritage of Dress*, London 1912

Wickham, Chris, *Early Medieval Italy –Central Power and Local Society 400 – 1000*, London 1981

Wickham, Chris, *The Inheritance of Rome – A History of Europe from 400 to 1000*, London 2009

Wilpert, Joseph, Schumacher, Walter N., *Die Römischen Mosaiken der Kirchlichen bauten vom IV. – XIII. Jahrhundert*, Wien 1916/ 1976

Wisskirchen, Rotraut, *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom*, Leipzig 1992

Åberg, Nils, *The occident and the orient in the art of the seventh century; part II Lombard Italy*, Stockholm 1945

Aavitsland, Kristin B., *Meningsmangfold i middelalderens billedspråk, i; Tegn, symbol og tolkning – Om forståelse og tolkning av middelalderens bilder*, København 2003

