

LECH KALINOWSKI

## O NOWO ODKRYTYCH INSKRYPCJACH NA DRZWIACH GNIEŹNIEŃSKICH

Wyniki pierwszych analiz epigraficzno-paleograficznych nowo odkrytych na Drzwiach Gnieźnieńskich inskrypcji pozwalają upatrywać w nich sygnatury twórców. Tak więc niespodziewanie zarysowała się możliwość rozstrzygnięcia autorstwa znakomitego dzieła, równocześnie zaś dzieje kultury artystycznej w. XII w Polsce wzbogaciły się o niezwykle ważne źródło epigraficzne.

Jeszcze w XIX w. utrzymywała się powszechnie tradycja, że Drzwi Gnieźnieńskie miały pierwotnie sygnaturę; miejsce jej wskazywano jednakże nie na listwie z zawiasami, ale przy nasadzie antaby skrzydła lewego, gdzie znajduje się znak, którego treść stara się rozszyfrować Stanisław Wiliński w osobnej rozprawie niniejszej publikacji. I. Polkowski w pracy o katedrze gnieźnieńskiej, za nim zaś Władysław Glinka w krótkim artykule zamieszczonym w tłumaczeniu Brykczyńskiego w „Revue de l'Art chrétien” podali, że głowa lwa zakrywa napis, z którego widoczne są częściowo litery M. E. F. C. F. R. A. Z pozostałości tych Polkowski wnioskował o istnieniu inskrypcji: ME FECIT FRA[TER]<sup>1</sup>. Furmankiewiczówna przypisując autorstwo Drzwi Gnieźnieńskich Leopardowi, złotnikowi i rzeźbiarzowi pełniącemu obowiązki kapelana na dworze Bolesława Krzywoustego, sprawę sygnatury pominęła milczeniem<sup>2</sup>. Natomiast Goldschmidt stwierdził po prostu, że liter, które odczytywano jako ME FECIT FRA[TER], w ogóle nie ma<sup>3</sup>. Ostatnio Wiliński dostrzega w znakach koło antaby monogram domniemanego fundatora dzieła, Piotra Wszeborowicza<sup>4</sup>.

Odkryte we wrześniu 1955 r. inskrypcje znajdują się na lewej listwie lewego skrzydła. Być może, inne inskrypcje istniały również na listwie prawej

<sup>1</sup> I. Polkowski, *Katedra gnieźnieńska*. Gniezno 1874, s. 103; L. Glinka, *Porte d'airain de la cathédrale de Gniezno* (Revue de l'Art Chrétien, t. I, 5<sup>me</sup> livraison, nr 33, 1890, s. 380 n.).

<sup>2</sup> K. Furmankiewiczówna, *Drzwi Gnieźnieńskie* (Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU, t. XXV, nr 8 [192], s. 3–11); Furmankiewiczówna, *La Porte de bronze de la cathédrale de Gniezno* (Gazette des Beaux-Arts, 1921, s. 361–370).

<sup>3</sup> A. Goldschmidt, *Die Bronzetüren von Novgorod und Gnesen* (Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, t. II, Marburg a. L. 1932, s. 29).

<sup>4</sup> S. Wiliński, *Nad monogramem Drzwi Gnieźnieńskich*, w tomie I niniejszej publikacji.

skrzydła prawego, na co wskazują nikiłe ślady, a nawet na listwach górnych i dolnych, czego stan zachowania zabytku rozstrzygnąć nie pozwala. Po szczególne znaki odpowiadające literom następują po sobie w kierunku z góry na dół, w poziomym układzie liter. Ich opis naukowy zawarty jest w analizie epigraficzno-paleograficznej Zofii Budkowej i Adama Wolffa, a odczytanie ułatwia kopia rysunkowa Tadeusza Dziekońskiego, który osobno omawia technikę wykonania inskrypcji. Interpretację tekstu przynoszą artykuły Zofii Budkowej i Adama Wolffa, Aleksandra Gieysztora oraz Jadwigi Karwasińskiej. Natomiast niniejsza praca jest wypowiedzią historyka sztuki.

\*

Utarło się w nauce mniemanie, odziedziczone w spadku po w. XIX, że sztuka średniowieczna z istoty swojej była anonimowa. Do rozpowszechnienia tego mniemania, jak trafnie wykazał de Mély, niemało przyczynił się romantyzm, dostrzegający w dziele średniowiecznym przede wszystkim owoc chrześcijańskiej pokory, *humilitatis*, świadomie zacierającej osobowość twórcy. Dzięki wytrwałym badaniom historyków, historyków sztuki i historyków estetyki wiemy dziś, że obraz romantyczny nie odpowiada prawdzie, stanowi bowiem jedynie odbicie subiektywnych wrażeń o średniowiecznej kulturze, nie uzasadnione poznaniem historycznej rzeczywistości<sup>5</sup>. „Niewątpliwie w pracach z dziedziny filozofii i teologii autor często cytowany bywa jako *quidam* lub też kopiuje się go nie wzmiankując nawet źródła; indywiduum się nie liczy, tylko dzieło ma znaczenie. Nie brakło jednak autorów traktatów, sentencji i summ, którzy w oczach współczesnych czy uczniów cieszyli się sławą nie podlegających dyskusji autorytetów, cytowanych na równi z starożytnymi”<sup>6</sup>. Podobna sytuacja istniała także na polu sztuki. Obok twórców anonimowych działali twórcy świadomi wielkości swego imienia, czemu dawano wyraz przy pomocy sygnatur.

Z punktu widzenia organizacji produkcji artystycznej wyróżnić można w średniowieczu dwa okresy: najpierw produkcja artystyczna spoczywała w większości w rękach mnichów; później wyzwalające się z feudalnych więzów gminy miejskie, w miarę wzrostu swej siły i niezależności, zaczęły powoływać do życia świeckie zrzeszenia wytwórców — cechy<sup>7</sup>. Cezura przypadająca

<sup>5</sup> F. de Mély, *Nos vieilles cathédrales et leurs maîtres d'oeuvre* (Revue Archéologique, cinquième série, t. XIII, Janvier-Juin 1921, Paris 1921, s. 77—107); tenże, *Les Grands tombiers du moyen âge* (La Renaissance de l'Art Français, t. V, 12, 1922, s. 654—665); tenże, *L'Anonimat des primitifs. Saints et gentilshommes* (La Revue de l'Art Ancien et Moderne, XLVI, Juin—Décembre 1924, s. 179—194); tenże, *Signatures de primitifs (XI<sup>e</sup>—XII<sup>e</sup> siècles). De Cluny à Compostelle* (Gazette des Beaux-Arts, 66<sup>e</sup> année, 1924, II<sup>e</sup> semestre, Paris 1924, s. 1—24). Podczas pisania powyższych uwag nie była mi dostępna praca tegoż autora pt. *Les Primitifs français et leurs signatures. Les sculpteurs*, 1908.

<sup>6</sup> E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, t. II: *L'Époque romane* (Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren, 98<sup>e</sup> Aflevering, Brugge 1946, s. 411).

<sup>7</sup> de Mély, *Signatures de primitifs...*, s. 2; L. Réau, *Histoire de la peinture au moyen âge: La Miniature*, Melun 1946, s. 20.

między obu okresami dzieli arystokratyczną romańszczyznę od mieszczań-  
skiego w swej istocie gotyku. Jest rzeczą w najwyższym stopniu interesującą,  
iż zwyczaj podpisywania dzieł sztuki utrzymywał się przede wszystkim w okre-  
sie pierwszym. W drugim sygnowanie dzieł sztuki należało zrazu do wyjąt-  
ków. De Mély za datę przełomową przyjmuje lata około r. 1230.

Niezależnie od czasowego następstwa średniowieczne sygnatury dzielą  
się na dwie grupy. Jedne są obiektywne w swej treści, to znaczy ograniczone  
do trójczłonowej formuły obejmującej imię twórcy, przedmiot wykonany  
i czasownik określający czynność artystyczną. Inne — niekiedy wierszowane —  
przybierają zabarwienie subiektywne; zwykle wprowadzają wartościujące  
zwroty przymiotnikowe lub przysłówkowe, wyraźnie świadczące o poczuciu  
godności i dumie artysty oraz o szacunku i uznaniu, jakim twórcy dzieł  
sztuki cieszyli się w społeczeństwie feudalnym<sup>8</sup>. Dopiero w kontekście tego  
rodzaju sygnatur zrozumiały się staję jeden z nakazów reguły św. Benedykta:  
*Artifices si sint in monasterio, cum omni humilitate faciant istas artes.*

Drzwi Gnieźnieńskie są zabytkiem romańskim z w. XII, należą więc do  
zakonnego okresu twórczości, kiedy wielkimi artystami bywali nie tylko  
skromni godnością klasztorną rzemieślnicy, ale również znakomici opaci  
i biskupi. Jeśli pominiemy wszystko, co jest hipotetyczne w odkrytych  
ostatnio inskrypcjach, dwa terminy pozostają całkowicie pewne: czasownik  
FECIT i dwukrotnie powtórzony zaimek ME. Oba terminy w oparciu o ana-  
lizę epigraficzno-paleograficzną pozwalają przypuszczać, że mamy do czynie-  
nia ze śladami sygnatur współczesnych powstaniu dzieła.

Ponieważ odczytanie szczegółowej treści inskrypcji gnieźnieńskich wskutek  
niezwykle złego stanu ich zachowania jest bardzo trudne, jeśli nie powiemy,  
że wprost niemożliwe, wydaje się rzeczą słuszną przedstawić na wstępie,  
w jaki sposób sygnowano dzieła sztuki w XII w. i jaki jest stosunek napisów  
na Drzwiach Gnieźnieńskich do ówczesnych sygnatur. Takie postępowanie  
pozwoli ustalić formułę semantyczną, według której zbudowane są inskrypcje  
gnieźnieńskie, co z kolei rzuci światło najpierw na treści ogólne, następnie  
zaś — również na treści szczegółowe napisów. W celu przeprowadzenia porów-  
nania wymieniamy liczne przykłady jedenasto- i dwunastowieczne, a nawet  
z początku w. XIII, zaczerpnięte z architektury, rzeźby architektonicz-  
nej i nie związanej z architekturą dziedziny malarstwa i rzemiosła artysty-  
cznego. Sygnatury występujące na drzwiach zebrano celowo na końcu roz-  
działu.

W dziełach architektury inskrypcje o charakterze sygnatur zazwyczaj  
umieszczano na kolumnach lub przy otworach wejściowych, z reguły przy  
tym odnoszą się one do rzeźbiarza, rzadziej do architekta.

Na kolumnach spostrzegamy je na pierwszy rzut oka na bazach, np.  
w krypcie kościoła opackiego Saint-Philibert w Tournus: RENCO ME

<sup>8</sup> de Bruyne, o. c., t. II, s. 412—413.

FECIT<sup>9</sup> albo w kościele w Saint-Révérien (Nièvre), gdzie Didron starszy widział dwukrotnie powtórzone słowo: ROTBERTUS<sup>10</sup>. W katedrze w Wormacji na podstawie filara, ozdobionej podobiznami anioła, diabła i postaci kobiecej, napis brzmi: OTTO ME FECIT JULIANA ADELBRECHT MONETARIUS<sup>11</sup>. Niekiedy tekstowi towarzyszy data, jak w kościele Saint-André-le-Bas w Vienne (Isère): WILLELMUS MARTINI ME FECIT ANNO MILESIMO CENTESIMO QUINQUAGESIMO SECUNDO AB INCARNATIONE DOMINI<sup>12</sup>.

Najczęściej jednak znajdują się na głowicach, w jawnym związku z ich dekoracją. W Clermont-Ferrand jeden z kapiteli nosi sygnaturę: RITTIUS ME FECIT. De Mély rozwiązuje imię jako ROTBERTUS<sup>13</sup>. Na głowicy kolumnienki okiennej w kościele klasztorzym Sainte-Foy w Conques-en-Rouergue mężczyzna ubrany w długą szatę trzyma wstęgę z napisem: BERNARDUS ME FECIT<sup>14</sup>. Kapitel w kościele opackim Mont-Sainte-Catherine w Bernay (Eure) wyróżniony jest sygnaturą: ISEMBARDUS ME FECIT<sup>15</sup>. Na głowicy w obejściu kościoła Saint-Pierre w Chauvigny (Vienne) czytamy: GODFRIDUS ME FECIT<sup>16</sup>. W kościele w Saint-Savin-de-Lavedan (Hautes-Pyrénées) wyryto tekst: RENOLD' ME FECIT<sup>17</sup>. Kapitel w przedsionku kościoła opackiego w Saint-Benoît-sur-Loire (Fleury-sur-Loire) podpisany jest: UMBERTUS ME FECIT<sup>18</sup>. W Langres na głowicy zachowała się inskrypcja: GVILEMOZ ME FIT DOCE, co de Mély skłonny jest odczytać jako GVILEMOZ ME FECIT DOCTE<sup>19</sup>. Ikonograficznie ciekawe kapitele przy głównym portalu w S. Andrea w Pistoii głoszą: MAGISTER ENRICUS ME FECIT<sup>20</sup>.

Przy otworze wejściowym najstosowniejszym i najgodniejszym miejscem dla sygnatury był tympanon, np. w katedrze w Jaca: MAGISTER HARUM

<sup>9</sup> de Mély, *o. c.*, s. 11; E. Lefèvre-Pontalis, *Répertoire des architectes, maçons, sculpteurs, charpentiers et ouvriers français au XI<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle* (Extrait de Bulletin Monumental, Caën 1912, s. 39); ROTBERTUS; M. Anfray, *Les Architectes des cathédrales* (Les Cahiers Techniques de l'Art, I, 2, Strasbourg 1947, s. 6).

<sup>10</sup> S. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du moyen âge au règne de Louis XIV*, Paris 1898, s. 491; Lefèvre-Pontalis, *o. c.*, s. 40; Anfray, *l. c.*

<sup>11</sup> J. Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters, II: Deutschland, Frankreich und Britannien* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1930, s. 245); R. Hamann, *Motivwanderung von West nach Osten* (Wallraf-Richartz Jahrbuch, III—IV, Leipzig 1926—1927, s. 61, fig. 12 do tekstu na s. 70).

<sup>12</sup> de Mély, *o. c.*, s. 17.

<sup>13</sup> A. Michel, *La sculpture romane, I: La Sculpture en France* (Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction d'André Michel, I, 2, Paris 1905, s. 601); Lefèvre-Pontalis, *l. c.*; de Mély, *o. c.*, s. 11.

<sup>14</sup> Lefèvre-Pontalis, *o. c.*, s. 38; de Mély, *o. c.*, s. 15.

<sup>15</sup> Lami, *o. c.*, s. 282; Lefèvre-Pontalis, *o. c.*, s. 34; IZEMBARDUS; de Mély, *Nos vieilles cathédrales et leurs maîtres d'oeuvre*, tabl. V, fig. XIII Anfray, *l. c.*

<sup>16</sup> Lefèvre-Pontalis, *o. c.*, s. 32; GODFRIDUS; M. Aubert, *L'Art français à l'époque romane. Architecture et sculpture*, t. I, Paris 1929, tabl. 23.

<sup>17</sup> Lefèvre-Pontalis, *o. c.*, s. 39; RENOLDUS; de Mély, *o. c.*, s. 82.

<sup>18</sup> Michel, *o. c.*, s. 611; Lefèvre-Pontalis, *o. c.*, s. 43; UNBERIUS.

<sup>19</sup> Lefèvre-Pontalis, *o. c.*, s. 32; GUILLEMOZ; de Mély, *l. c.*; Anfray, *l. c.*

<sup>20</sup> B. C. Kreplin, *Henricus, toskan. Bildhauer* (Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XVI, Leipzig 1923, s. 416).

PICTURARUM NOMINE GALINDO GARCES<sup>21</sup> albo w kościele Saint-Ursin w Bourges: GIRAUDUS FECIT ISTAS PORTAS<sup>22</sup>, lub w kościele w Til-Châtel (Côte-d'ôr): PETRUS DIVIONENSIS FECIT LAPIDEM ISTUM<sup>23</sup>. Bywa, że sygnatura wplata się w tekst wierszowany o charakterze dewocyjnym, jak na nadprożu głównego portalu w katedrze w Autun:

Quisquis resurgit ita  
 Quem non trahit impia vita  
 Et lucebit ei  
 Sine fine lucerna diei  
 GISLEBERTUS HOC FECIT  
 Terreat fore sic verum  
 Notat hic horror specierum<sup>24</sup>.

Na portalu kościoła w Saint-Pompain (Deux-Sèvres) wyryty jest napis: GUILHELMUS FECIT HOC<sup>25</sup>, w Soto de Bureba (Burgos): ERA MCCXIII E PORTAL FECIT PETRUS DE EGA (1176)<sup>26</sup>, a w Rebolledo de la Torre (Burgos): FECIT ISTAM PORTALEM JOHANNES MAGISTER CAPIAS SUB ERA MCCXXIII NOTUM DIEM VIII CALENDAS DECEMBRIS (1186)<sup>27</sup>.

Zdarza się czasem, że inskrypcja o charakterze sygnatury umieszczona jest w portalu obok rzeźby albo na niej. Za portalowymi posągami świętych Mateusza i Bartłomieja w kościele Saint-Gilles-du-Gard, w głębi niszy widnieje podpis: BRUNUS ME FECIT<sup>28</sup>. W Saint-Etienne w Tuluzie u stóp świętych Andrzeja i Tomasza czyta się: GILABERTUS ME FECIT i VIR NON INCERTUS ME CELAVIT GILABERTUS, co bynajmniej nie brzmi skromnie, jeśli się zważy, iż chodzi o budowlę klasztorną<sup>29</sup>. Przy *Ukrzyżowaniu* w Saint-Hilaire-de-Foussais (Vendée) sygnatura głosi: [GI]RODUS AUDEBERTUS DE SANCTO JOHANNE ANGERIACO ME FECIT<sup>30</sup>.

Ponadto sygnatury swoje umieścili na głowicach: BERGWARTHE w kościele w Andlau w Alzacji (Lefèvre-Pontalis, o. c., s. 28); DANIHÉLIS w kościele Saint-Sardos (Lot-et-Garonne) (*tamże*, s. 29); PETRUS JANITOR w kościele w Châtillon-sur-Indre (Indre) (*tamże*, s. 38).

<sup>21</sup> R. J. Gudiol i J. A. Gaya Nuño, *Arquitectura y escultura románicas* (Ars Hispaniae, t. V, Madrid 1948, s. 131).

<sup>22</sup> Lami, o. c., s. 232; Lefèvre-Pontalis, o. c., s. 32; de Mély, o. c., tabl. V, fig. II; tenże, *Signatures de primitifs...*, s. 21; Aubert, o. c., t. I, tabl. 16; de Bruyne, o. c., t. II, s. 411; Anfray, l. c.

<sup>23</sup> Michel, o. c., s. 645; Lefèvre-Pontalis, o. c., s. 38.

<sup>24</sup> Lami, o. c., s. 233; Michel, o. c., s. 640; Lefèvre-Pontalis, o. c., s. 32; de Mély, *Nos vieilles cathédrales...*, tabl. V, fig. XI; L. Bréhier, *L'Homme dans la sculpture romane*, Paris b. r., s. 12; Aubert, o. c., t. I, tabl. 23; de Bruyne, l. c. (autor omyłkowo podaje, że napis ten znajduje się w Vézelay); Anfray, l. c.

Na nadprożach podpisali się: NATALIS w kościele w Autry-Issards (Allier) (Lefèvre-Pontalis, o. c., s. 36) i PETRUS ACAS w kościele w Tersannes (Haute-Vienne) (*tamże*, s. 37).

<sup>25</sup> Michel, o. c., s. 656; Lefèvre-Pontalis, o. c., s. 31; GUILHELMUS.

<sup>26</sup> Gudiol i Gaya Nuño, o. c., s. 257.

<sup>27</sup> *Tamże*, s. 353.

<sup>28</sup> Lefèvre-Pontalis, o. c., s. 29; Baum, o. c., s. 212; Anfray, l. c.

<sup>29</sup> Michel, o. c., s. 624; Lefèvre-Pontalis, o. c., s. 31; de Bruyne, l. c.; Anfray, l. c.; P. de Colombier, *Les Chantiers des cathédrales*, Paris 1953, s. 82.

<sup>30</sup> Lefèvre-Pontalis, o. c., s. 32; de Mély, *Signatures de primitifs...*, s. 22.

Na płytach z tematem pasywnym w lapidarium w Nîmes, przypominających stylem dekorację rzeźbiarską katedry, długi napis kończy się zwrotem: RILPUETUS ME FES<sup>31</sup>. Na płaskorzeźbach przedstawiających m. in. słońce nad północnym portalem katedry w Saint-Pont (Hérault) wyryto tekst: SOL. GILO ME FECIT<sup>32</sup>.

Miejsca występowania kilku inskrypcji z terenu Hiszpanii, odnoszących się do architektów, nie jesteśmy w stanie bliżej określić. Wiadomo tylko, że znajdują się na budowlach, np. w kościele w Andaluz: IN NOMINE D[OM]INI N[OST]RI IN HONOR[E] EX MICAEL ARCANGELI ERA MC QUINCUMGENA II SUBPRIANUS ME FECIT<sup>33</sup>; w kościele w Revilla de Santullano: MICHAELIS ME FECIT (1175)<sup>34</sup>; w kościele Santa Maria w Tiermes: D[OME]NIC[US] MARTIN ME FECIT ERA MCCXX (1182)<sup>35</sup>; w kościele Santa Maria w Cambre: ERA I CCXXXII MICHAELI PETRI ME FECIT (1194)<sup>36</sup>.

W dziedzinie rzeźby nie związanej bezpośrednio z architekturą sygnatury spotyka się na nagrobkach i na sprzęcie kościelnym. W Saint-Front w Périgueux mnich Guinamundus wykonał grób św. patrona, jak świadczy inskrypcja: GUINAMUNDUS MONACHUS CASAE DEI ME FECIT<sup>37</sup>. W tej samej miejscowości Constantinus de Jarnac wyrzeźbił w kościele Saint-Etienne grób biskupa Jean d' Asside de Surat (zm. 1169), podpisując się: CONSTANTINUS DE JARNAC FECIT HOC OPUS<sup>38</sup>. Grób św. Łazarza w Autun sygnowany jest: MARTINUS MONACHUS LAPIDUM MIRABILI ARTE HOC OPUS EXSCULPSIT STEPHANO SUBPRESULO MAGNO<sup>39</sup>. A na grobowcu Riccarda Falcone w Biscagli z początku w. XIII czytamy: ABBAS ODERISIUS FIERI FECIT MAGISTER GUALTERIUS CUM MORONTO ET PETRUS FECIT HOC OPUS<sup>40</sup>. W podobny sposób uwiecznia równocześnie fundatora i artystę napis na ambonie z w. XII w kościele Sant' Angelo w Pianella:

HOC OPUS INSIGNE FECIT COMPOSERE DIGNE  
ABBAS ECCLESIAE ROBERTUS HONORE MARIE  
MAGISTER ACUTUS FECIT HOC OPUS<sup>41</sup>.

<sup>31</sup> de Mély, *Nos vieilles cathédrales...*, s. 82. Na antycznych reliefach z przedstawieniem walki, wtórnie użytych na fasadzie kościoła romańskiego w La Celle-Bruère (Berri), sygnaturę swoją wyrył FROTOARDUS (Lefèvre-Pontalis, *o. c.*, s. 30).

<sup>32</sup> Lefèvre-Pontalis, *o. c.*, s. 31; de Mély, *Signatures de primitifs...*, s. 23, fig. na s. 1 do tekstu na s. 23.

<sup>33</sup> Gudiol i Gaya Nuño, *o. c.*, s. 300.

<sup>34</sup> *Tamże*, s. 257.

<sup>35</sup> *Tamże*, s. 300.

<sup>36</sup> *Tamże*, s. 353.

<sup>37</sup> Lami, *o. c.*, s. 256; Lefèvre-Pontalis, *o. c.*, s. 32: GUINAMANDUS; de Mély, *o. c.*, s. 13.

<sup>38</sup> Lami, *o. c.*, s. 293; Lefèvre-Pontalis, *o. c.*, s. 29; de Mély, *o. c.*, s. 20; P. Deschamps, *Paléographie des inscriptions de la fin de l'époque mérovingienne aux dernières années du XII<sup>e</sup> siècle* (Bulletin Monumental, LXXXVIII, Paris 1929, tabl. XXIV, fig. 47).

<sup>39</sup> Michel, *o. c.*, s. 643; Lefèvre-Pontalis, *o. c.*, s. 36.

<sup>40</sup> E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, t. I, Paris 1904, s. 576.

<sup>41</sup> *Tamże*, s. 566—567.

Płyte ołtarzową z początku w. XIII w kościele w Alba zdobi tekst: ANDREAS MAGISTER ROMANUS FECIT HOC OPUS<sup>42</sup>.

Nie brak także sygnatur na dziełach malarstwa i na wyrobach rzemiosła artystycznego. Mozaika w kościele Św. Jana w Lyonie nosi podpis: STEPHANUS FECIT OC<sup>43</sup>. W Mozat (Puy-de-Dôme) relikwiarz św. Calmin posiada sygnaturę: PETRUS ABBAS MAUZIACUS FECIT CAPSAM PRECIOSAM<sup>44</sup>. W La Souterraine krzyż z w. XII, przechowywany w zakrystii, opatrzony jest inskrypcją, która kończy się: LAMBERTUS ME FECIT<sup>45</sup>. Na brązowej przykrywie kadzielnicy w Perchore w Anglii, datowanej na początek w. XI, zachował się pierwotny napis: GODRIC ME WWORHT<sup>46</sup>.

Osobno na koniec wymieniamy sygnatury występujące na drzwiach odlewanych w brązie i drewnianych.

W Moguncji na poziomych listwach obramienia (górných, środkowych i dolnych) już po dokonaniu odlewu wryto z polecenia arcybiskupa Willigisa (975—1011) następującą inskrypcję: POSTQUAM MAGNUS IMPERATOR KAROLUS SUUM ESSE IURI DEDIT NATURAE WILLIGISUS ARCHIEPISCOPUS EX METALLI SPECIE VALVAS EFFECERAT PRIMUS BERENGERUS HUIUS OPERIS ARTIFEX UT PRO EO DOMINUM ROGES POSTULAT SIMPLEX<sup>47</sup>. Bizantyńskie drzwi w bazylice Św. Pawła za Murami pokrywa dłuższe zdanie w języku greckim, zakończone nazwiskiem twórcy: STAUAKIOS<sup>48</sup>. Na drzwiach w Amalfi, przysłanych z Konstantynopola, znajdował się niegdyś krzyż, dziś zaginiony, z napisem biblingwicznym: SIMEON ARTIFEX HUIUS LABORIS<sup>49</sup>. W Kanossie, w mauzoleum Boemunda z okresu po roku 1111, widnieje inskrypcja: SANCTI SABINI CANUSII ROGERIUS MELFIE CAMPANARUM FECIT HAS JANUAS ET CANDELABRUM<sup>50</sup>. Nie brak, co prawda, wątpliwości, czy tekst ten należy odnieść do artysty. Dwukrotnie uwiecznił swe imię na dwóch dziełach Barisanus z Trani: BARISANUS TRANENSIS ME FECIT; raz na drzwiach północnego portalu w katedrze w Monreale<sup>51</sup>, po raz wtóry na drzwiach katedry

<sup>42</sup> *Tamże*, s. 575. — BERNARDUS GELDUINUS uwiecznił swoje imię na stole ołtarzowym w kościele Saint-Savin w Tuluzie (Lefèvre-Pontalis, o. c., s. 28).

<sup>43</sup> de Mély, o. c., s. 18. — Poza tym sygnatury pozostawili: ALBRICUS na mozaikowych medalionach z kościoła w Saint-Denis, przechowywanych w muzeum w Cluny (Lefèvre-Pontalis, o. c., s. 26); PETRUS TRUTBERTI na mozaice z lat 1122—1124 w Ganagobie (Basses-Alpes) (*tamże*, s. 38); MAURICIUS na malowidle w kościele w Saint-Pierre-du-Lorouer (Sarthe) (*tamże*, s. 36); OMBLARDUS na malowidle z r. 1116, dziś zniszczonym, w kościele w Saint-Désiré (Allier) (*tamże*, s. 37).

<sup>44</sup> de Mély, o. c., s. 20.

<sup>45</sup> *Tamże*, s. 21. O innym LAMBERCIE donosi Lami, o. c., s. 318.

<sup>46</sup> A. Gardner, *English Medieval Sculpture*, nowe wyd., Cambridge 1951, s. 14.

<sup>47</sup> A. Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters* (Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, t. I, Marburg a. L. 1926, s. 12—13, tabl. 9); K. F. Kauer, *Mainzer Epigraphik. Beiträge zur Geschichte der mittelalterlichen Monumentalschrift* (Zeitschrift des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum, IX, 1926, 2—3, s. 26, fig. 49).

<sup>48</sup> Bertaux, o. c., s. 408.

<sup>49</sup> *Tamże*, s. 408.

<sup>50</sup> *Tamże*, s. 409.

<sup>51</sup> A. Muñoz, *Barisanus da Trani* (Thieme-Becker, o. c., t. II, Leipzig 1908, s. 500—501).

w Trani, gdzie ostatnie litery imienia artysty są jeszcze czytelne obok postaci klęczącej przed św. Mikołajem<sup>52</sup>. Trzykrotnie podpisał się na drzwiach Oderisius. Najpierw w kościele Św. Jana w Kapui: EGO GEMMA ABBATISSA FECI HOC OPUS. MAGISTER ODERISIUS FECIT HAS PORTAS. SUM FATEOR JOHANNES LATERANUS SACERDOS. GEMMA ABBATISSA RENOVATRIX HUIUS MONASTERII. ECATERINA FILIA EIUS<sup>53</sup>. Na drzwiach południowej fasady w katedrze w Troi pozostało samo imię: ODERISIUS DE BENEVENTO<sup>54</sup>. Po raz trzeci w kościele San Bartolommeo w Benewencie, przylegającym do katedry: OPUS ODERISII<sup>55</sup>. Na drzwiach płockich z lat 1152—1154 podpis wyryto obok podobizny artysty: RIQUIN ME FECIT, przy odlewniku tylko jego imię: WAISMUTH<sup>56</sup>.

Odrębną grupę stanowią drzwi z sygnaturami na uchwytych w kształcie lwich paszczy. W Trewirze, na drzwiach jednego z zachodnich portali katedry, wokół antab biegną inskrypcje: QUOD FORE CERA DEDIT TULLIT IGNIS UT AES TIBI REDDIT MAGISTER NICOLAUS ET MAGISTER JOHANNES DE BINCIO NOS FECERUNT<sup>57</sup>. Na drzwiach w Freckenhorst z przełomu w. XI/XII sygnatura znajduje się na samym pierścieniu antaby: BERNHARDUS ME FECIT<sup>58</sup>, a na drzwiach z w. XII w kościele w Brioude — na lwiej głowie, do której przymocowany jest uchwyt: GIRAUDUS ME FECIT<sup>59</sup>.

Najbliższa Drzwiom Gnieźnieńskim jest sygnatura w kościele w Puy, jeżeli chodzi o jej umieszczenie. Zachowało się tam szczęśliwie dwoje starożytnych drzwi z drzewa, zamykających wejście do dwóch kaplic. Na prawym skrzydle jednej z par, wyobrażającym sceny z Dzieciństwa i Męki Chrystusa, na lewej listwie bocznej widnieje fragment dłuższego napisu: GAUZEFREDUS ME FECIT PETRUS EDI [...]. De Mély przypuszcza, że Gauzefredus drzwi wykonał, a Piotr polecił wybudować lub też wybudował kościół (EDIFICAVIT)<sup>60</sup>.

\*

Zebrany materiał porównawczy dowodzi, że w XI i XII w. istniały określone formuły semantyczne, uwarunkowane logiczno-gramatycznym rozwo-

<sup>52</sup> Tamże.

<sup>53</sup> Bertaux, o. c., s. 417.

<sup>54</sup> Tamże, s. 414.

<sup>55</sup> Tamże, s. 417.

<sup>56</sup> Goldschmidt, *Die Bronzetüren von Novgorod und Gnesen*, tabl. 13 i 22.

<sup>57</sup> W. Schmitz, *Die mittelalterlichen Tueren Deutschlands*, Trier 1905, s. 13; N. Irsch, *Der Dom zu Trier* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, XIII: Die Kunstdenkmäler der Stadt Trier, 1, I. Abteilung: Der Dom, Düsseldorf 1931, s. 306).

<sup>58</sup> Schmitz, o. c., s. 15, fig. 6. Oto pełne brzmienie obu inskrypcji: HAS JANUAS GENTEM CAUSA PRECIS INGREDIENTEM || IXPC REX REGUM FACIAT CONSCENDERE COELUM. BERNHARDUS ME FECIT.

<sup>59</sup> de Mély, o. c., s. 12 i fig. na s. 13.

<sup>60</sup> de Mély, *Nos vieilles cathédrales...*, tabl. IV, fig. VII; tenże, *Signatures de primitifs...*, s. 16 i fig. na s. 15; J. Langlade, *Le Puy et le Velay* (Les Villes célèbres, Paris 1921, s. 31); A. Fikry, *L'Art roman du Puy et les influences islamiques*, Paris 1934, s. 172, fig. 337 i tabl. LX.

jem średniowiecznej łaciny, którymi posługiwano się przy sygnowaniu dzieł sztuki. Szczegółowa analiza elementów istotnych dla budowy sygnatur pozwala sprowadzić mnogość przykładów do czterech wzorów.

1. Formuła pierwsza jest zdaniem gramatycznym w mowie zależnej i składa się z trzech wyrażen: dwóch nazw i jednego funkora zdaniotwórczego, połączonych według niezmiennnej reguły postępowania, czyli następujących po sobie w ściśle przestrzeganym porządku. Na pierwszym miejscu znajduje się zawsze, bez wyjątku, imię własne twórcy w pierwszym przypadku (podmiot zdania), na drugim — zaimek ME, odnoszący się do wykonanego dzieła (przedmiot bliższy), na trzecim dopiero czasownik FACERE w trzeciej osobie liczby pojedynczej czasu przeszłego dokonanego (orzeczenie), np.: RENCO ME FECIT — ROTBERTUS ME FECIT — RITTIUS ME FECIT *etc.*

Tu należy także inskrypcja w języku na pół narodowym: GODRIC ME WWORHT.

Warianty formuły pierwszej polegają:

a) na wzbogaceniu pierwszej nazwy, czyli imienia twórcy, określeniem rzeczownikowym lub przymiotnikowym przez wymienienie miejsca jego pochodzenia, stopnia naukowego (magister) lub stanu (monachus), np.: GUINAMUNDUS MONACHUS CASAE DEI ME FECIT — [GI]RODUS AUDEBERTUS DE SANCTO JOHANNE ANGERIACO ME FECIT — BARISANUS TRANENSIS ME FECIT;

b) na wzbogaceniu całej formuły przez dodanie daty albo przed formułą: ERA I CCXXXII MICHAELI PETRI ME FECIT — albo po formule: WILLELMUS MARTINI ME FECIT ANNO MILLESIMO CENTESIMO QUINQUAGESIMO SECUNDO AB INCARNATIONE DOMINI — D[OM]E]NIC[US] MARTIN ME FECIT ERA MCCII;

c) na wzbogaceniu całej formuły dewocyjną inwokacją, np.: IN NOMINE D[OM]INI N[OST]RI IN HONOR[E] EX MICAEL ARCANGELI ERA MC QUINCUNGENA II SUBPRIANUS ME FECIT;

d) na wzbogaceniu całej formuły przez dodanie określenia przysłówkowego o zabarwieniu subiektywnym, np.: GVILEMOZ ME FIT DOCE.

Niekiedy zamiast terminu FECIT użyte jest inne wyrażenie oznaczające wykonanie dzieła, np.: VIR NON INCERTUS ME CELAVIT GILABERTUS. W wymienionym przykładzie dla zachowania rymu imię artysty zostało oderwane od określenia rzeczownikowo-przymiotnikowego i umieszczone po funktorze zdaniotwórczym.

2. Formuła druga jest zdaniem gramatycznym w mowie niezależnej i składa się co najmniej z trzech wyrażen: dwóch nazw i funkora zdaniotwórczego, łączonych według niezmiennych zasad postępowania. Tym razem na pierwszym miejscu znajduje się imię twórcy w pierwszym przypadku (podmiot gramatyczny), na drugim — funktor zdaniotwórczy FECIT (orzeczenie), na trzecim zaś zaimek HOC (z domyślnym OPUS — przedmiot bliższy), np.: GUILHELMUS FECIT HOC — STEPHANUS FECIT OC.

Warianty formuły drugiej polegają:

a) na wzbogaceniu imienia artysty określeniem rzeczownikowym lub przymiotnikowym podobnie jak przy formule pierwszej, np.: **CONSTANTINUS DE JARNAC FECIT HOC OPUS — ANDREAS MAGISTER ROMANUS FECIT HOC OPUS — MAGISTER ACUTUS FECIT HOC OPUS;**

b) na zastąpieniu zaimka **HOC** (z domyślnym **OPUS**) nazwą wykonanego przedmiotu, np.: **GIRAULDUS FECIT HAS PORTAS — PETRUS DIVIONENSIS FECIT LAPIDEM ISTUM — PETRUS ABBAS MAUZIACUS FECIT CAPSAM PRECIOSAM — SANCTI SABINI CANUSII ROGERIUS MELFIE CAMPANARUM FECIT HAS JANUAS ET CANDELABRUM — MAGISTER ODERISIUS FECIT HAS PORTAS.**

Formuły drugiej przestrzegano nawet w odniesieniu do dwóch artystów, np.: **MAGISTER GUALTERIUS CUM MORONTO ET PETRUS FECIT HOC OPUS.**

Wyjątkowo w Autun przedmiot bliższy występuje przed orzeczeniem, raz na tympanonie: **GISLEBERTUS HOC FECIT** — być może dla zachowania rytmu, po raz wtóry na grobie św. Łazarza: **MARTINUS MONACHUS LAPIDUM MIRABILIS ARTE HOC OPUS EXSCULPSIT STEPHANO SUBPRESULO MAGNO**, gdzie formuła posiada zabarwienie subiektywne.

Całkowicie atypowe są dwa przykłady hiszpańskie, oba wzbogacające formułę przez dodanie daty. W pierwszym przykładzie datę umieszczono na końcu, imię zaś artysty po przedmiocie bliższym: **FECIT ISTAM PORTALEM JOHANNES MAGISTER CAPIAS SUB ERA MCCXXIII NOTUM DIEM VIII CALENDAS DECEMBRIS**. W drugim natomiast na początku widnieje data, przedmiot bliższy znajduje się przed orzeczeniem, a podmiot zamyka inskrypcję: **ERA MCCXXIII E PORTAL FECIT PETRUS DE EGA.**

3. Trzecia formuła jest zdaniem niepełnym gramatycznie; składa się z dwóch tylko wyrażen: nazwy **OPUS** w przypadku pierwszym, wskazującej przedmiot wykonany, i imienia artysty w przypadku drugim, np.: **OPUS ODERISII.**

4. Formuła czwarta ogranicza się do imienia artysty w pierwszym przypadku, np.: **STAURAKIOS — ODERISIUS DE BENEVENTO.**

Rozwinięcie formuły polega na zaznaczeniu, że człowiek o podanym imieniu jest twórcą danego dzieła: **MAGISTER HARUM PICTURARUM NOMINE GALINDO GARCES — BERENGERUS HUIUS OPERIS ARTIFEX UT PRO EO DOMINUM ROGES POSTULAT SIMPLEX — SIMEON ARTIFEX HUIUS LABORIS.**

\*

Znając postać, jaką przybierają sygnatury w XII w., zastanówmy się z kolei, w jakim stosunku do nich pozostają inskrypcje gnieźnieńskie.

Z analizy epigraficzno-paleograficznej, przeprowadzonej przez Zofię Budkową i Adama Wolffa, wynika, że na Drzwiach Gnieźnieńskich mamy do czynienia ze śladami co najmniej dwóch sygnatur. Napis pierwszy, górny, grubo ryty tępym narzędziem, obejmuje zwrot: ME FECIT, i następujące po nim słowo o początkowej zgłosce ME (VE?). Litery kapitalne zdecydowanie przeważają nad uncjalnymi. Napis drugi: [...] VS [VO?] L TIN[I]US ME SC[?], posiada litery nieco większe i znacznie cieńsze, o licznych elementach uncjalnych, wyraźnie zbliżone do kursywy. Początek jego przypada bezpośrednio po miejscu największego zniszczenia listwy przez celowe jakby wduszanie powierzchni.

Odmienność sygnatur rzuca się w oczy mimo tego, że oba napisy uzyskano tą samą techniką: przez uderzanie młoteczką narzędzia do rycia, przy czym rylec prowadzono zapewne lewą ręką, młoteczek natomiast trzymano w prawej.

Różnicom w kształcie liter odpowiadają różnice stylistyczne. Napis pierwszy jest ogromnie prymitywny, wprost barbarzyński z punktu widzenia estetyki literatury. Napis drugi natomiast jest bardzo delikatny i staranny, wykonany przez człowieka, któremu nieobce było sporządzanie rękopisów, a w każdym razie obznajmionego z pismem ręcznym.

Na jakiej formule semantycznej oparto budowę obu sygnatur? Napis pierwszy posiada elementy właściwe formule pierwszej: zaimek ME i czasownik FECIT. Nasuwają się dwie możliwości: 1) albo napis był sprzeczny z regułą postępowania, z ustaloną tradycją, więc atypowy i zaczynał się od zwrotu ME FECIT, po czym następowało imię o początkowej zgłosce ME [VE?]; 2) albo też napis był zgodny z normą. Wtedy zatarte i niewidoczne dziś imię poprzedzało zwrot ME FECIT. Wyrażenie końcowe ME [VE?]..., niezrozumiałe na razie, byłoby tylko wzbogaceniem semantycznej formuły. Odtworzyć go niepodobna.

Pierwsze rozwiązanie jako sprzeczne z formułą wydaje się nam mało prawdopodobne, ale nie jest niemożliwe. Rozwiązanie drugie wymaga bardzo szczegółowego zbadania nie uwzględnianej dotąd powierzchni listwy przed sygnaturą pierwszą.

Napis drugi zapewne zaczynał się — jak przypuszczają Zofia Budkowa i Aleksander Gieysztor — imieniem, po którym następowało określenie przymiotnikowe, wzbogacające imię, o brzmieniu LATINUS lub LU[I]TINIUS, dalej zaimek osobowy ME, świadczący, że napis zbudowano w mowie zależnej, zgodnie więc z formułą pierwszą. Kończące sygnaturę litery SC(?) byłyby początkiem funkora zdaniotwórczego, hipotetycznie odczytywanego przez Zofię Budkową jako SCULPSIT, odpowiadającego w formule czasownikowej FECIT.

Każda sygnatura odnosiła się niewątpliwie do innej osoby.

Rozpoznawszy formułę semantyczną, zgodnie z którą zbudowano obie inskrypcje gnieźnieńskie, możemy dalej zapytać, jaka jest ich treść ogólna i szczegółowa?

W napisie pierwszym odczytać się daje w sposób nie budzący wątpliwości i zastrzeżeń jedynie zwrot: ME FECIT. Nie jest nam natomiast znane imię, które wedle wszelkiego prawdopodobieństwa zwrot ten poprzedzało, ani nie wiemy, jak brzmiał pierwotnie wyraz o początkowych literach ME [VE?] następujący po FECIT. W oparciu o budowę formuły stwierdzić co najwyżej wolno, że napis ten odnosi się do twórcy. Wynika to z analizy treści ogólnej poprzednio zebranego materiału porównawczego<sup>61</sup>. Z reguły bowiem w XI i XII w., gdy mowa o fundatorze, przed orzeczeniem FECIT znajduje się bezokolicznik FIERI jak na ambonie w kościele parafialnym w Cugnoli: ANNO DOMINI MILLESIMO CENTESIMO SEXAGESIMO SECSTO INDICATIONE QUARTA DECIMA ABBAS RAINALDUS HOC OPUS FIERI FECIT<sup>62</sup>. Niekiedy miejsce FECIT zajmuje termin JUSSIT. W antykwarium w Aarau przechowywany jest krzyż kamienny z Herznach, datowany na r. 961, z napisem: LAUDEOLUS EPS HOC OPUS FIERI JUSSIT<sup>63</sup>. Na nadprożu w kościele w Saint-Denis-des-Fontaines wyryte są słowa: ANNO VIGESIMO QUARTO RENNATE ROBERTO REGE VIVILLELMUS GRACIA ABA ISTA OPERA FIERI JUSSI IN ONORE SCI GENESII CENOBII QUE VOCANT FONTANAS<sup>64</sup>. Na kapitulu z Notre-Dame-du-Port w Clermont-Ferrand, z lat około r. 1150, przedstawiającym Stefana donatora z modelem głowicy w rękach, anioł trzyma oburącz otwartą księgę, w której czytamy: IN ONORE S. MARIAE STEFANUS ME FIERI JUSSIT<sup>65</sup>. Zwrotem FIERI JUSSIT posłużono się m. in. przy sporządzeniu napisu na słupie konińskim:

ANNO AB INCARNAT[ione] D[omi]NI N[ost]RI MC L PRIMO  
 IN CALIS HIC MEDIU[m] D[e] CRVSPVICI FERE PVNCTV[M]  
 I[n]DICAT ISTA VIE FORMULA ET IUSTITIE  
 QUA[m] FIERI IUSSIT PETR[us] COMES HIC PALATIN[us] HOC  
 Q[vo]qve SOLERT[ia] DIMID[i]AVIT IT[er]  
 EIVS VT ESSE MEMOR DIGNETUR O[mn]ISQ[ue] VIATOR CV[m]  
 PRECE P[ro] PIC(IV[m]) SOLLICITANDO DEV[m]<sup>66</sup>.

Również termin FIERI może być zastąpiony przez inny wyraz, wskazujący na wykonanie dzieła, jak to występuje na drzwiach Bernwarda z Hildesheim: ANNO DOMINICAE INCARNATIONIS MXV BERNWARDUS EPISCOPUS DIVE MEMORIE HAS VALVAS FUSILES IN

<sup>61</sup> Por. de Mély, *Signatures de primitifs...*, s. 4.

<sup>62</sup> Bertaux, *o. c.*, s. 563.

<sup>63</sup> Baum, *o. c.*, s. 134.

<sup>64</sup> *Tamże*, s. 161; Deschamps, *o. c.*, tabl. VIII, fig. 16.

<sup>65</sup> Michel, *o. c.*, s. 600; Bréhier, *o. c.*, tabl. IX.

<sup>66</sup> W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, Kraków 1955, s. 545.

FACIEM ANGELICI TEMPLI OB MONIMENTUM SUI FECIT SUSPENDI<sup>67</sup>. Tym razem jednak bezokolicznik SUSPENDI umieszczony jest po orzeczeniu FECIT.

Znaczenie zwrotu ME FECIT i zwrotu FECIT HOC OPUS staje się jasne w bezpośrednim zestawieniu ze zwrotem FIERI FECIT lub FIERI JUSSIT, co zdarza się, gdy inskrypcja bywa podwójna, to znaczy odnosi się równocześnie do fundatora i do artysty, jak na schodach prowadzących na ambonę, z r. 1159, w Santa Maria in Lago:

RAINALDUS ISTIUS ECCLESIAE PRELATUS HOC OPUS FIERI FECIT.  
HOC NICODEMUS OPUS DUM FECIT MENTE FIDELI  
ORAT A DOMINO MEREATUR PREMIA COELI.  
ANNO DOMINI MILLESIMO QUINQUAGESIMO VIII INDICTIONE III<sup>68</sup>,

albo na ambonie z r. 1240, w kościele w Ansidonia: ABBAS ODERISIUS FIERI FECIT. MAGISTER GUALTERIUS CUM MORONTO ET PETRUS FECIT HOC OPUS<sup>69</sup>.

Na ambonie z w. XII w kościele Sant' Angelo w Pianella miejsce bezokolicznika FIERI zajął bezokolicznik COMPONERE:

HOC OPUS INSIGNE FECIT COMPONERE DIGNE  
ABBAS ECCLESIAE ROBERTUS HONORE MARIE  
MAGISTER ACUTUS FECIT HOC OPUS<sup>70</sup>,

natomiast na ambonie w katedrze w Kanossie przez wprowadzenie zwrotu PER JUSSIONEM uzyskano jedno zdanie: PER JUSSIONEM DOMINI MEI GUITBERTI VENERABILIS PRESBYTERI EGO ACCEPTUS PECCATOR ARCHIDIACONUS FECI HOC OPUS<sup>71</sup>.

Należy jednak zachować wielką ostrożność, czasem bowiem FECIT wskazuje na fundatora, np. na ambonie biskupa Konstantyna II (1094—1150) w katedrze w Rawello:

SIC CONSTANTINUS MONET ET TE PASTOR OVINUS  
ISTUD OPUS CARUM QUI FECIT MARMORE CLARUM  
CONSTANTINUS CONSTRUXIT PRAESUL OPTIMUS<sup>72</sup>

albo na abakusach głowic z kościoła klasztornego Santa Maria de Alabanza (Palenzia) z lat około r. 1185, obecnie w Fogg Art Museum w Cambridge (Massachusetts), gdzie obydwie napisy odnoszą się do fundatorów: PETRUS CARO PRIOR [F]ECIT ISTA ECCLESIA ET DOMUS ET CLAUSTRA

<sup>67</sup> Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetauren des frühen Mittelalters*, s. 15; Baum, o. c., s. 145.

<sup>68</sup> Bertaux, o. c., s. 653.

<sup>69</sup> *Tamże*, s. 576.

<sup>70</sup> *Tamże*, s. 566—567.

<sup>71</sup> *Tamże*, s. 443—444.

<sup>72</sup> *Tamże*, s. 442.

ET OMA QUAE AB E FUDAT ERA MCXXIII oraz ISTO ARCO FECI RODRICUS GUSTIUT' VIR VALDE BONU[S] [M]ILITE ORATE PRO ILO<sup>73</sup>.

Na bogato zdobionych drzwiach inskrypcje odnoszące się do fundatora z reguły biegną w układzie poziomym przez całą szerokość skrzydła, jak w Hildesheim, co znacznie ułatwia ich czytelność. Ponieważ na Drzwiach Gnieźnieńskich nie wykorzystano szerokich wolnych pasów, oddzielających jedną kwaterę od drugiej, wnioskować z tego należy, że napisy nie miały charakteru reprezentacyjnego, lecz świadomie marginesowy. Już to samo wystarcza, aby odnieść je do wytwórców, nie do fundatora. Ten przecież niewątpliwie żądałby wyrzucia tekstów na miejscu godniejszym.

W napisie drugim jedynym wyrazem dającym się z dużym prawdopodobieństwem odtworzyć jest zaimek ME. Pierwsze z poprzedzających go słów pozostaje w sferze niezwykle śmiałych przypuszczeń: PETRUS, drugie — niemal w całości czytelne — wymaga szczegółowego wyjaśnienia swej treści.

W świetle dotychczasowych prób ustalenia poprawnego brzmienia inskrypcji gnieźnieńskich zařysowują się dwie lekcje: LATINUS oraz LU[I] TIN[I]US.

Zacznijmy od lekcji pierwszej. Z publikacji leksykograficznych i wydań źródeł do dziejów średniowiecza wynika, że posiada ona kilka znaczeń o zmiennym zakresie. W znaczeniu najwęższym termin LATINUS jest imieniem własnym. Średniowiecze przejęło je z tradycją antyczną, zmieniając nieco jego końcówkę: 1) LATIN — święty (24 III), biskup Brescii, około r. 90; 2) LATINO DE BARI — Jan, archidiakon, w. XI; 3) LATINO (MAESTRO) — z Florencji, poeta, w. XII; 4) LATINO MALABRANCA — z Rzymu, dominikanin, kardynał, biskup Ostii i Vellteri, zmarł w r. 1294; 5) BRUNETTO LATINI (1210—1294) — przeor franciszkanów, encyklopedysta<sup>74</sup>. W znaczeniu nieco szerszym, użyty przymiotnikowo, LATINUS odnosi się do wszystkiego, co ma związek z Lacium: ad Lacium pertinens — w odróżnieniu od mieszkańców innych ziem starożytnej i średniowiecznej Italii<sup>75</sup>. W jeszcze szerszym utożsamiany bywa z terminem Italicus w odróżnieniu od mieszkańców sąsiednich krajów, przede wszystkim położonych na północ od Alp<sup>76</sup>. W dalszym określa tubylców albo ludność rolniczą, lub kolonów w tych regionach, przez które przeszli barbarzyńcy w okresie wędrówek<sup>77</sup>. W najszerszym znaczeniu wreszcie odpowiada pojęciu chrześcija-

<sup>73</sup> Gudiol i Gaya Nuño, *o. c.*, s. 257.

<sup>74</sup> U. Chevalier, *Répertoire des sources historiques du moyen âge*. Bio-bibliographie, II, I-Z, Paris 1907, szp. 2765—2766.

<sup>75</sup> A. Sleumer, *Kirchenlateinisches Wörterbuch*, wyd. 2, Limburg a. d. Lahn 1926, s. 464.

<sup>76</sup> Union Académique Internationale, „Bulletin du Cange”, *Archivium Latinitatis Medii Aevi*, 11<sup>e</sup> année, 1935, t. X, Bruxelles 1936, s. 124.

<sup>77</sup> du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, V, I-N, nowe wyd. 1938, s. 36: LATINI, appellati indigenae, seu incolae, vel coloni in iis regionibus, quae a barbaris gentibus pervasae sunt. *Speculum Saxonicum* 1, b. 1, art. 6 § 3.

nina zachodniego, zgodnie z definicją podaną przez du Cange'a: Latini = Christiani Occidentales, qui Ecclesiam Latinam agnoscebant, dicti — w odróżnieniu od chrześcijan wschodnich, niezależnych od Kościoła rzymskiego, zwanych Graeci<sup>78</sup>. W pokrewnym znaczeniu termin LATINI obejmował tych wszystkich, którzy na Zachodzie pisali po łacinie<sup>79</sup>.

Warto nadmienić, że w krajach germańskich i słowiańskich termin LATINUS często był równobrzmiący z pojęciem: non germanus, co znajduje uzasadnienie w poczuciu odrębności plemiennej ówczesnych narodów. LATINUS określał wtedy każdego mieszkańca krajów romańskich, które były na Zachodzie bezpośrednimi dziedzicami antycznej tradycji. Tak m. in. Radwin z Freisingu nazywa terminem LATINI lub CONLATINI Włochów w odróżnieniu od Niemców<sup>80</sup>. W takim właśnie znaczeniu występuje LATINUS również w kronice Galla, gdy autor zwraca się do wszystkich mieszkańców Polski, aby opłakiwali śmierć Bolesława Chrobrego:

Tanti viri funus mecum omnis homo recole  
Dives, pauper, miles, clerus, insuper agricolae  
Latinorum et Slavorum quotquot estis incolae<sup>81</sup>.

Na Drzwiach Gnieźnieńskich niepodobna uznać terminu LATINUS za imię własne. Wykreślić także wypadnie znaczenie piąte, łączące się ze wspólnotą Kościoła rzymskiego. Termin ten może być tylko określeniem przymiotnikowym, wskazującym pochodzenie osoby o niezbytelnym imieniu zakończonym na VS [VO?]. Pozostają więc trzy znaczenia: mieszkaniec Latium, italicus, wreszcie — non germanus. Najślusniej będzie przyjąć znaczenie ostatnie.

Lekcja LU[I]TIN[I]US, proponowana przez Aleksandra Gieysztora, posiada dwojaką wykładnię: albo termin ów jest imieniem własnym czy rodzowym, albo też wskazuje miejsce pochodzenia artysty.

W wypadku pierwszym rozpatrzyć należy materiał porównawczy od starożytności do końca w. XII. Ze względu na wątpliwości w odczytaniu drugiej (i trzeciej) głoski i w przyjęciu ligatury NI uwzględniamy zarówno brzmienie LUCINIUS, LUCINUS, jak też LICINIUS. Przykłady wymienione są w miarę możliwości w porządku chronologicznym.

LUCINIUS: 1) imię rzymskie; także LOUCINIUS<sup>82</sup>; 2) sofista, współ-

<sup>78</sup> Tamże, pod LATINITAS na tej samej stronie czytamy: „Occidens, ubi LATINA lingua in usu in divinis officiis, et ubi Christiani Latinam agnoscut Ecclesiam”.

<sup>79</sup> L. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen herausgegeben von Franz Boll*, t. II: *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, München 1911, s. 46.

<sup>80</sup> M. Plezia, *Kronika Galla na tle historiografii XII w.* Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego, PAU, S. II, t. XLVI (Ogólnego zbioru, t. LXXI, nr 3, Kraków 1947, s. 154, przypis 2).

<sup>81</sup> Tamże, O znaczeniu terminu LATINI w kronice Galla pisze obszernie T. Tyc, *Z dziejów kultury w Polsce średniowiecznej*, Poznań 1924, s. 127–129.

<sup>82</sup> Ae. Forcellini, I. Furlanetto, F. Corradini et I. Perin, *Lexicon totius latinitatis*, t. VI: *Onomasticon*, Patavii 1940, s. 143–144.

czesny Viatora Galby<sup>83</sup>; 3) święty (12 X), męczennik, wspomniany u Grevenusa<sup>84</sup>; 4) święty (4 III), biskup, męczennik razem z św. Aristionem<sup>85</sup>; 5) Hiszpan z Betyki, zm. 399<sup>86</sup>; 6) święty (13 II), biskup Angers, zm. 618 r.; także LICINIUS, LESIN, LUCIUS<sup>87</sup>; 7) syn Dolopathosa sycylijskiego, występujący w tekście Jana de Alta Silva z r. 1184<sup>88</sup>.

LUCINUS: 1) imię rzymskie<sup>89</sup>; 2) ojciec papieża Luciusa (253—254)<sup>90</sup>; 3) L. = jun. LUCIANUS, święty (30 IV), męczennik z czasów Dioklecjana w Afrodyzji<sup>91</sup>; 4) święty (10 V), męczennik w Tarsus w Cylicji<sup>92</sup>; 5) święty (10 V), inny męczennik, tamże<sup>93</sup>; 6) Cancellarius Campaniae, wzmiankowany u Kassiodora w r. 534<sup>94</sup>; 7) Scrinarius curae militaris, wzmiankowany tamże<sup>95</sup>.

LICINIUS: 1) nazwa rodu rzymskiego<sup>96</sup>; 2) L. Augustus, w. IV—V, wymieniony w 88 liście św. Augustyna<sup>97</sup>; 3) L. Turonensis, biskup, około r. 511<sup>98</sup>; 4) L. Ruffinus, około r. 540<sup>99</sup>; 5) święty (13 II), biskup Angers (550—616 lub 618); także LESIN, LUCIUS, LUCINIUS<sup>100</sup>.

Zaznaczyć tu trzeba, że w starożytności i w średniowieczu często używano imienia LUCIUS<sup>101</sup>. Imię to już w starożytności było równoznaczne z imionami: LUCINUS = LUCINIUS = LICINIUS<sup>102</sup>. Natomiast w średniowieczu LUCINIUS = LUCIANUS = LICINIUS = LUCIUS<sup>103</sup>; ponadto LUCINUS = LUCIANUS, a LUCIANUS = LUCIEN (franc.)<sup>104</sup>.

<sup>83</sup> M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Band III: *Vom Ausbruch des Kirchenstreites bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts* (Handbuch der Altertumswissenschaft, Neunte Abteilung, Teil II, Band III, München 1931, s. 518).

<sup>84</sup> J. E. Stadler und F. J. Heim, *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, Augsburg 1858, s. 901.

<sup>85</sup> Chevalier, *o. c.*, szp. 2917; Stadler u. Heim, *l. c.*

<sup>86</sup> Migne, *Pat. Lat.*, XXII, Parisii 1877, szp. 668; Chevalier, *l. c.*

<sup>87</sup> F. v. S. Doyé, *Heilige und Selige der römisch-katholischen Kirche*, t. I, Leipzig 1929, s. 705.

<sup>88</sup> Manitius, *o. c.*, s. 218. Oryginał, napisany prozą, nosił tytuł *HISTORIA* lub *CHRONICA LUCINII* albo po prostu *LUCINIUS*; patrz P. Lehmann, *Mittelalterliche Büchertitel*, Heft 2 (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1953, Heft 3, 1953, s. 9).

<sup>89</sup> Forcellini, Furlanetto, Corradini et Perin, *o. c.*, t. VI, s. 143.

<sup>90</sup> L. Duchesne, *Le Liber Pontificalis*, t. I, Paris 1886, s. 153, przypis 1.

<sup>91</sup> Stadler u. Heim, *l. c.*

<sup>92</sup> *Tamże*.

<sup>93</sup> *Tamże*.

<sup>94</sup> Migne, *Pat. Lat.*, LXIX, Parisii 1865, szp. 848; Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, 26 Halbband, 1927, szp. 1651.

<sup>95</sup> Pauly-Wissowa, *l. c.*

<sup>96</sup> K. E. und H. Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, t. II, Hannover und Leipzig 1918, s. 650.

<sup>97</sup> E. Dekkers et Ae. Gaar, *Clavis Patrum Latinorum* (Sacris Erudiri. Jaarboek voor Godsdienswetenschappen, t. III, Steenbrugis 1951, s. 52—53).

<sup>98</sup> *Tamże*, s. 174.

<sup>99</sup> F. Stegmüller, *Repertorium Biblicum Medii Aevi*, III: *Commentaria*, Auctores H-M, Matriti 1951, s. 521.

<sup>100</sup> *Bibliotheca Hagiografica Latina Antiqui et Medii Aetatis ediderunt Socii Bollandini*, IV, Bruxelles 1900, s. 730. Z początkiem w. XI Marbod z Rennes (zm. 1123), jako archidiacon w Angers, napisał żywot św. Licyniusza; por. Manitius, *o. c.*, t. III, s. 731.

<sup>101</sup> Georges, *o. c.*, t. II, s. 711.

<sup>102</sup> Forcellini, Furlanetto, Corradini et Perin, *o. c.*, t. VI, s. 1434.

<sup>103</sup> Migne, *Pat. Lat.*, XXII, szp. 668.

<sup>104</sup> Stadler u. Heim, *l. c.*

Powstrzymując się przed pośpiesznym wyciąganiem wniosków stwierdzamy tylko fakt, że terminy LUCINIUS, LUCINUS, LICINIUS i LUCIUS są pochodzenia rzymskiego i w średniowieczu rozpowszechnione były wśród ludności posługującej się językami romańskimi<sup>105</sup>.

W wypadku drugim — z jaką miejscowością złączyć należy termin LU-[I]CIN[I]US? Gieysztor wskazuje na Luchin (dep. Nord, arr. Lille), z którego pochodzące osoby pisały się w średniowieczu de LUCINO<sup>106</sup>. Ze swej strony pragnę zwrócić uwagę na miejscowość LUCINO w okolicach Como, uwzględnioną w geograficzno-statystycznym leksykonie Rittersa<sup>107</sup>.

Poważne trudności nasuwa na koniec rozszyfrowanie słowa następującego po zaimku ME. Zgodnie z formułą pierwszą oczekiwać wypada funkтора zdaniotwórczego w trzeciej osobie liczby pojedynczej w rodzaju SCULP-SIT<sup>108</sup>. Słusznie jednak zapytuje ostatnio Zofia Budkowa, czy termin SCULP-SIT mógł występować w odniesieniu do dzieła odlewnictwa w brązie?

\*

W Polsce, podobnie jak na Zachodzie, sztuka romańska nie była anonimowa. Znamy przecież nazwiska artystów pracujących w tym czasie dla naszego kraju.

Na pierwszym miejscu wymienić należy Leoparda, kapelana Bolesława Krzywoustego, towarzysza św. Ottona bamberskiego, pod koniec życia mnicha w benedyktyńskim klasztorze w Zwiefalten. Źródła wspominają o nim słowami wysokiej pochwały: *egregius artifex*. Był to rzeźbiarz i złotnik: *statuariae artis peritus; hic sculpsit nobis plenaria et maiorem crucem in Parasceve; basilicae nostrae imaginem crucifixi maximam sculpsit*. Próbowano nawet łączyć go z Drzwiami Gnieźnieńskimi, ale nietrafnie<sup>109</sup>.

Drugie miejsce chronologicznie przypada Gunterowi, malarzowi na dworze biskupa Aleksandra z Malonne. W jednym z nie istniejących dziś rękopisów z r. 1148, przechowywanym pierwotnie w Płocku, opisane jest cudowne znalezienie relikwii w *sacrarium (tabernaculum)* katedry płockiej. Aleksander złożył pobożnie relikwie w pozłożonym jaju strusim i polecił

<sup>105</sup> Chevalier, o. c., t. II, szp. 2914. We Włoszech od w. XIV występuje nazwisko rodowe LUCINI: 1) L. Martino, pawijczyk, malarz, 2 poł. w. XIV (U. Galetti i E. Camesaca, *Enciclopedia della pittura italiana*, F-O, nowe wyd., Garzanti 1951, s. 1429); 2) L. Giacomo, kuzyn Martina (?), malarz, 1400—1412 (*tamże*); 3) L. Teodor z Como, moralista, około r. 1500 (Chevalier, o. c., t. II, szp. 2917); 4) L. Giovanni Batt., kremańczyk, malarz, 2 poł. w. XVIII (Galetti i Camesaca, l. c.); 5) L. Pietro, z Parmy, w r. 1793 wydał poemat o optyce Newtona (J. G. Th. Grässe, *Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, Band III, Dritte und letzte Abteilung, Erste Hälfte: *Das achtzehnte und die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1858, s. 5).

<sup>106</sup> Patrz s. 418 w tomie II niniejszej publikacji.

<sup>107</sup> Ritters *geographisch-statistisches Lexikon*, wyd. 9, t. II, Leipzig 1906, s. 121.

<sup>108</sup> Jak podaje de Mély (l. c.), wielokrotnie termin FECIT zastąpiony jest terminami: FORMAVIT, INCHOAVIT, GESSIT, ELIMAVIT, EXCREVIT, INCENSIT, FABRICAVIT, COMPOSIT, SANXIT, INSTAURAVIT, CONSTITUIT, STRUXIT, URGEBAT, CELAVIT, COMPLEVIT, CONDIT, EDIFICAVIT.

<sup>109</sup> Furmankiewiczówna, *La Porte de bronze de la cathédrale de Gniezno*, s. 367—368.

zawiesić je na żelaznym łańcuchu, pod malowanym stropem, przed ołtarzem N. P. Marii, co malarz Guntherus pilnie wykonał<sup>110</sup>. Być może, tenże Gunter malowidłami pokrył ściany kościoła klasztornego w Czerwińsku, zgodnie z ostatnio wyrażonym przypuszczeniem.

Dwaj dalsi artyści łączą się z Płockiem — miejscem przeznaczenia ich wspólnej pracy. Są to: Riquin, twórca projektu i woskowego modelu drzwi płockich, i Waismuth, odlewnik<sup>111</sup>. Zapewne nigdy w Polsce nie byli. Nie można tego jednak bezwzględnie wykluczyć. Któż bowiem wie, czy jeden z nich nie znajdował się wśród tych, co drzwi przywieźli do Polski.

Piątym jest Konrad, złotnik za czasów Mieszka Starego, pierwszy artysta średniowieczny pracujący w Polsce, którego podobizna dotrwała do naszych czasów. Widnieje ona, potwierdzona własnoręcznie rytym podpisem, na słynnej patenie kaliskiej, wykonanej z polecenia Mieszka dla cystersów w Łądzie. W środku pateny wyobrażony jest w pozycji stojącej św. Mikołaj, po prawej jego ręce — DUX MESICO, po lewej — ABBAS SYMON. Pod nogami świętego w półkolistym zamkniętym otworze architektonicznym ukazują się CONRADUS, z głową zadartą do góry, z młotkiem w lewej ręce, prawą wykonując gest błagalny<sup>112</sup>.

Do liczby tej zaliczyć wypada również Dalemira z Zajączkowa, który w r. 1204 wznosił kościół Cysterek trzebnickich<sup>113</sup>.

Odkryte na Drzwiach Gnieźnieńskich inskrypcje wzbogacają naszą wiedzę o nowe imiona. Jeśli nawet nigdy nie poznamy zatartych znaków w pełnym brzmieniu, pozbawionym kruchości hipotez i domysłów, pozostaną one mimo tego wymownym świadectwem tej samej kultury, która na ziemiach zachodniej Europy stworzyła sztukę romańską.

ЛЕХ КАЛИНОВСКИ

#### О НОВООТКРЫТЫХ ИНСКРИПЦИЯХ НА ГНЕЗНЕНСКИХ ДВЕРЯХ

Если мы исключим все, что является гипотетическим в открытой недавно на Гнезненских дверях надписи, два термина останутся абсолютно достоверными: глагол ФЕСІТ и двукратно повторяющееся местоимение МЕ. Оба выражения в освещении эпиграфического анализа дают основание предполагать, что мы имеем дело со следами подписей лиц, современных упомянутому произведению.

Так как расшифровка подробного текста Гнезненской надписи чрезвычайно трудна, чтобы не сказать — прямо невозможна, вследствие ее плохого состояния,

<sup>110</sup> Z. Budkowa *Płockie zapiski o cudach z r. 1148* (Kwartalnik Historyczny XLIV 1930, s. 341—348); M. Gębarowicz, *Mogilno — Płock — Czerwińsk. Studia nad organizacją kościoła na Mazowszu w XI i XII w.* (Prace historyczne w 30-lecie działalności prof. St. Zakrzewskiego, Lwów 1934, s. 123, przypis 18).

<sup>111</sup> Goldschmidt, *Die Bronzetüren von Novgorod und Gnesen*, s. 13.

<sup>112</sup> Semkowicz, o. c., s. 550—552. Por. też M. Wallis, *Preautoportret złotnika Konrada* (z badań nad dziejami autoportretu w Polsce), Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych, Rok VI (1951), 2.

<sup>113</sup> A. Zinkler, D. Frey und G. Grundmann, *Die Klosterkirche in Trebnitz*, Breslau 1940, s. 20.

нам кажется уместным сначала разобраться, каким образом подписывали произведения искусства в XII веке и как выглядит надпись на Гнезненских дверях по сравнению с другими современными ей надписями. Такая постановка проблемы позволит определить семантическую формулу, по которой составлена Гнезненская надпись, что опять-таки прольет свет сначала на общий текст, а затем, быть может, на отдельные части надписи. Автор цитирует для сравнения многочисленные примеры надписей одиннадцатого, двенадцатого и даже начала тринадцатого вв., почерпнутые из области архитектуры и не связанной с архитектурой резьбы, живописи и художественного ремесла. Подписи на дверях поданы умышленно на конце.

Богатый сравнительный материал доказывает, что в XI и XII веках существовали определенные семантические формулы, обусловленные логическо-грамматическим развитием средневековой латыни, которыми пользовались при подписании произведений искусства. Подробный разбор элементов, имеющих существенное значение при положении подписей, позволяет свести многочисленные примеры к четырем основным образцам:

1) Первая формула является грамматическим предложением в косвенной речи, состоящим из трех выражений, двух названий и одного выражения, исполняющего роль сказуемого, соединенных между собой согласно одному неизменному правилу, т. е. в определенном, строго соблюдаемом порядке. На первом месте находится всегда, без исключения, собственное имя художника в именительном падеже (прямом падеже подлежащего), на втором месте местоимение ME, относящееся к изготовленному произведению (прямое дополнение), и только на третьем месте глагол FACERE в единственном числе третьего лица прошедшего совершенного времени (сказуемое).

Варианты этой формулы состоят в том, что к имени мастера произведения прибавляются определительные существительные или прилагательные, указывающие на место его рождения, научную степень или сословие, вся формула обогащается датой, находящейся перед ней или после нее, в иных случаях формула обогащается набожным вступлением, наконец встречается обогащение всей формулы добавлением качественного определения, в виде прилагательного или наречия с субъективным оттенком. Иногда вместо выражения FESIT употреблено другое, обозначающее изготовление произведения.

2) Вторая формула представляет грамматическое предложение в прямой речи и состоит, по крайней мере, из трех выражений: двух названий и одного выражения, исполняющего роль сказуемого. На этот раз на первом месте находится имя мастера в именительном падеже (подлежащее), на втором составляющий предложение функтор FESIT (сказуемое), на третьем месте местоимение NOS (с подразумеваемым OPUS) (прямое дополнение).

Варианты формулы или состоят в том, чтобы прибавить к имени художника определительное существительное или прилагательное, как в первой формуле, или же в том, чтобы заменить местоимение NOS названием изготовленного предмета.

3) Третья формула является грамматически неполным предложением; она состоит только из двух выражений: названия OPUS в именительном падеже, указывающего изготовленный предмет, и имени художника в родительном падеже. Подразумевается оборот: NOS EST, который должен был бы предшествовать формуле.

4) Четвертая формула ограничивается именем художника в именительном падеже. Ее развитие состоит в обозначении, что человек с упомянутым именем является мастером данного произведения.

Зная форму, какую принимают надписи в XII веке, мы можем поразмыслить о том, в каком смысле они находятся по отношению к Гнезненской надписи.

Из эпиграфического анализа, произведенного Зофией Будэк и Адамом Вольффом, следует, что на Гнезненских дверях мы имеем дело со следами по крайней мере двух надписей. Первая надпись, верхняя, грубо вырезанная тупым орудием, содержит оборот: ME FECIT и дальнейшее слово, первый слог которого ME (VE?). Прописных букв значительно больше чем унциальных. У второй надписи VS [VO?] L TIN[I]US ME SC [?], буквы несколько больше, они значительно тоньше и имеют много элементов унциального письма; эти буквы определенно напоминают курсив.

На какой семантической формуле основаны обе надписи? У первой из них имеются элементы, свойственные первой формуле: местоимение ME и выражение FECIT. Отсюда возможны два заключения:

1) надпись противоречила принятым правилам, установленной традиции, следовательно она не была типичной и начиналась с оборота ME FECIT, потом следовало имя с начальным слогом Me [VE?];

2) надпись согласовалась с нормой. В таком случае имя мастера, сегодня стертое и незаметное, предшествовало обороту ME FECIT. Конечное выражение ME [VE?]..., пока еще непонятное, представляло бы только обогащение семантической формулы; восстановить его невозможно.

Первое разрешение задачи, противоречащее формуле, кажется мало вероятным, но оно не является невозможным. Второй ответ требует произведения в ближайшем будущем тщательного исследования поверхности планки в месте, предшествующем первой надписи, чего до сих пор еще не сделано.

Вторая надпись вероятно начиналась — как предполагает Зофия Будэк и Александр Гейштор — именем, за которым следовало обогащающее имя определительное прилагательное, имеющее начертание LATINUS или LU[I]TINIUS, затем личное местоимение ME, свидетельствующее о том, что надпись была составлена в косвенной речи, т. е. согласно с первой формулой. Заканчивающие подпись буквы SC(?) были бы началом функтора для построения предложения, соответствующего термину FECIT.

Каждая надпись касалась несомненно другого лица.

Проанализировав семантическую форму, согласно которой составлен был текст обеих Гнезненских надписей, следует задать себе дальнейший вопрос — какого их содержание, общее и подробное?

По всей вероятности обе надписи указывают на мастеров произведения, а не на заказчиков. Это вытекает из анализа общего содержания сравнительного материала, так как по правилу в XI и XII вв. когда упоминали о заказчике, то перед сказуемым FECIT выступала форма неопределенного наклонения FIERI. Кроме того, на богато украшенных дверях надписи, касающиеся заказчика, обыкновенно расположены горизонтально, поверх всей ширины створки, как в Гильдесгейме, что значительно облегчает чтение их текста. Так как на Гнезненских дверях не были использованы широкие свободные полосы, отделяющие одно панно дверей от другого, напрашивается вывод, что надписи не носили представительного характера, но были умышленно выведены на полях. Уже этого достаточно для того, чтобы приписать их мастерам, а не заказчикам. Ведь последние несомненно требовали бы вырезать текст на более почетном месте.

Стараясь определить подробный текст второй надписи, автор приводит сравнительный материал для толкования LATINUS и LU[I]TINIUS.

Термин LATINUS имеет несколько значений. В узком смысле слова он является собственным именем, в более широком, употребленный в форме прилагательного, он относится ко всему, что имеет связь с Лацием: ad Laciū pertinens; в еще более широком смысле его отождествляли с термином ITALICUS, для противопостав-

ления жителям соседних стран. Впоследствии он определял туземцев или земледельческое население, а также колонов в тех районах, через которые прошли варвары в период переселения народов. В самом широком смысле он обозначал понятие западного христианина.

Стоит добавить, что в германских и славянских странах этот термин был часто равнозначен с понятием *non germanus* и *non slavus*, что объясняется сознанием племенной самобытности тогдашних народов. Самым правильным будет принять последнее значение.

Расшифровка LU[ ]TINIUS имеет двойное толкование: этот термин является собственным или родовым именем, или же указывает на место происхождения художника. Автор подает сравнительный материал для обеих возможностей, принимая во внимание как чтение LUCINIUS, так и LUCINUS и LICINIUS.

В первом случае можно констатировать, что термины LUCINIUS, LUCINUS, LICINIUS и LUCIUS суть римского происхождения и были в средневековье распространены среди населения, говорившего на романских языках.

Во втором случае — появляется вопрос — с какой местностью следует связать термин LUCINIUS? Проф. Гейштор указывает на Luchin (dép. Nord, arr. Lille), откуда происходили лица, подписывавшиеся в средневековье de Lucino. Автор, со своей стороны, обращает внимание на местность Lucino в окрестностях Сомо.

И в Польше, так же как на Западе, романское искусство не было анонимным. Нам ведь известны фамилии художников, работавших в те времена для нашей страны. Это были Леопардус, золотых дел мастер и скульптор, работавший для Болеслава Кривоустого, Guntherus, живописец при дворе епископа Александра из Malonne, Riquin и Waismuth, мастера Плоцких дверей, Conradus, золотых дел мастер времен Мечислава Старого, Dalemir из Зайончкова, Coementarius из Тшебницы. Открытые на Гнезненских дверях надписи обогащают наши познания новыми именами. Если даже нам никогда не удастся расшифровать стертые знаки полностью, без прибегания к ненадежным гипотезам и догадкам, они все же останутся убедительным доказательством той же культуры, которая на землях западной Европы создала романскую культуру.

LECH KALINOWSKI

#### INSCRIPTIONS DERNIÈREMENT DÉCHIFFRÉES SUR LA PORTE DE GNEIZNO

Abstraction faite des signes hypothétiques et douteux, les inscriptions récemment découvertes sur la porte de Gniezno ne révèlent que deux termes certains: le verbe FECIT et le pronom ME, employé à deux reprises. D'après l'analyse épigraphique ils laissent à supposer que nous sommes en présence des traces de signatures contemporaines à la création de cette oeuvre.

Le déchiffrement de la teneur exacte des inscriptions de Gniezno étant très difficile sinon impossible en raison de leur état actuel déplorable, il semble juste d'exposer d'abord de quelle façon furent signées les oeuvres d'art au XII<sup>e</sup> siècle et quel rapport existe entre les inscriptions sur la porte de Gniezno et les signatures de cette époque. Ce procédé permettra de constater selon quelle formule sémantique furent rédigées les inscriptions de Gniezno et éclairera leur teneur générale, peut-être même leur teneur plus détaillée. Dans un but d'études comparatives l'auteur cite de nombreux exemples empruntés au XI<sup>e</sup>, au XII<sup>e</sup> et même au début du XIII<sup>e</sup> siècle et choisis parmi les oeuvres de l'architecture, de la sculpture architecturale ou autre, de la peinture et de métiers d'art. Les signatures exécutées sur les portes sont classées séparément.

La richesse des matériaux comparatifs prouve qu'au XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle existaient déjà les formules sémantiques (découlant du développement grammatical et logique du latin médiéval) employées pour signer les oeuvres d'art. L'analyse minutieuse des éléments essentiels des signatures aidera à réduire les nombreux exemples aux quatre types de base:

1. La première formule est une phrase grammaticale en discours indirect, composée de trois expressions: deux noms et un prédicat, unies conformément à la règle invariable c.-à.-d. se suivant l'un l'autre dans un ordre strict. En premier lieu est placé le nom de l'artiste au nominatif (le sujet de la phrase), en second lieu le pronom ME se rapporte à l'oeuvre exécutée (complément direct), en troisième lieu suit le verbe FACERE, troisième personne du singulier, passé défini (prédicat).

Les variantes de cette formule consistent à enrichir le nom de l'artiste par la qualification substantive ou adjective (l'indication du lieu de son origine, de son titre scientifique ou état religieux), à enrichir toute la formule par la date, placée avant ou après, par l'invocation dévote, enfin par la qualification adjective ou adverbiale, de nuance subjective. Quelquefois au lieu du terme FECIT on emploie un autre verbe désignant l'exécution de l'oeuvre.

2. La seconde formule est une phrase grammaticale en discours direct composée au moins de trois expressions: deux noms et un prédicat. Cette fois en premier lieu figure le nom de l'artiste au nominatif (sujet), en second lieu le verbe composant la phrase: FECIT (prédicat), en troisième lieu — le pronom HOC (à présumer OPUS) (complément direct).

Les variantes consistent soit à enrichir le nom de l'artiste par la qualification substantive ou adjective comme à la première formule, soit à remplacer le pronom HOC par le nom de l'oeuvre exécutée.

3. La troisième formule est une phrase grammaticale incomplète qui n'est composée que de deux expressions: le nom OPUS au nominatif, indiquant l'objet exécuté, et le nom de l'artiste au génitif. Il reste à présumer le tour HOC EST, qui doit précéder la formule.

4. La quatrième formule est bornée au nom de l'artiste au nominatif. Elle pouvait être complétée pour exprimer que l'homme mentionné était l'auteur de cet ouvrage.

Ayant connu la forme des signatures au XII<sup>e</sup> siècle il faut considérer quels sont les rapports des inscriptions de Gniezno avec elles.

Selon l'analyse épigraphique opérée par le professeur Zofia Budkowa et le professeur Adam Wolff — il résulte que sur la porte de Gniezno, on a affaire à deux inscriptions au moins. La première supérieure, est gravée de manière grossière à l'aide d'un instrument plutôt large; elle contient le tour: ME FECIT et le nom aussitôt suivant dont la première syllabe ME (VE?). Les lettres capitales sont plus nombreuses que les lettres onciales. La seconde inscription... VS (VO?) L TIN[I]US ME SC (?), est composée de lettres un peu plus grandes et plus fines (minces), avec plusieurs éléments onciaux, ressemblant à l'italique.

Sur quelle formule sémantique sont basées ces deux inscriptions? La première a des éléments spécifiques de la première formule: le pronom ME et le verbe FECIT. Il existe deux éventualités: 1. l'inscription fut contraire à la règle et à la tradition établie, par conséquent atypique, elle commençait par l'expression ME FECIT, puis suivait le nom à la première syllabe ME (VE?); 2. l'inscription fut conforme à la règle, alors le nom de l'artiste aujourd'hui effacé et invisible précédait l'expression ME FECIT. Le mot final ME (VE?) servait seulement à enrichir la formule sémantique; on n'arrive pas à le déchiffrer.

La première solution, contraire à la formule, semble peu probable, mais elle n'est pas impossible. La seconde solution exige un examen détaillé du fragment du rebord, qui précède la première signature et qui ne fut pas étudié jusqu'à présent.

La seconde inscription commençait probablement, comme le prétendent le professeur Zofia Budkowa et le professeur Aleksander Gieysztor, par le nom de l'artiste, puis suivait la qualification adjective LATINUS ou LU[I]TINIUS complétant le nom, ensuite le pronom personnel ME, ce qui prouve que l'inscription fut construite en discours indirect, conformément à la

première formule. Les deux dernières lettres de la signature SC (?) furent probablement le commencement du verbe, correspondant à la notion FECIT.

Chaque inscription se rapportait sans doute à une autre personne.

Après l'étude de la formule sémantique qui servait de règle pour les deux inscriptions de Gniezno, il serait intéressant de savoir quelle est leur teneur générale et exacte.

Il est fort probable que les deux inscriptions concernent les auteurs de l'oeuvre et non ses fondateurs, ce qui résulte de l'analyse de la teneur générale des matériaux comparatifs. La règle du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle voulait qu'on employât l'infinitif FIERI avant le prédicat FECIT quand il s'agit des fondateurs. En outre, les inscriptions concernant les fondateurs qu'on trouve sur les portes richement ornées, sont situées d'ordinaire en position horizontale sur toute largeur du vantail, comme à Hildesheim; cette situation les rend sensiblement plus lisibles. Puisque sur la porte de Gniezno de larges bandes qui séparent un panneau de l'autre n'accusent aucune trace d'un texte gravé — il faut en déduire que ses inscriptions n'avaient pas le caractère représentatif, mais qu'elles étaient consciemment placées en marge, concernant plutôt les artistes que les fondateurs. Ces derniers exigeaient sans doute pour leurs inscriptions un endroit plus honorable.

Afin d'établir la teneur exacte de la seconde inscription l'auteur présente les matériaux comparatifs pour l'interprétation de LATINUS et LU[I]TINIUS.

Le mot LATINUS a plusieurs significations. Dans le sens le plus strict il est nom propre, dans le sens plus large, employé comme adjectif, il entend tout ce qui se rapporte à LATIUM, *ad LATIUM pertinens* encore plus large — on l'identifie avec ITALICUS pour le distinguer des habitants des régions voisines. Il peut indiquer également les indigènes ou les habitants des campagnes, ou les colons dans les régions où les barbares ont passé dans des migrations. Le sens le plus large, égal à la notion du chrétien occidental. Il convient de noter que, dans les pays germaniques et slaves, le mot LATINUS fut synonyme des notions *non germanus* et *non slavus*. Le motif en est le sentiment de différence de race à cette époque. Il serait plus juste d'admettre ce dernier sens du mot.

L'interprétation de LU(I)TINIUS peut être double: ou terme est nom propre, ou nom de famille, ou bien il désigne le lieu d'origine de l'artiste. L'auteur présente les matériaux comparatifs pour deux cas, après avoir examiné le mot LUCINIUS ainsi que LUCINUS et LICINIUS. En ce cas il faut constater que les noms LUCINIUS, LUCINUS, LICINIUS et LUCIUS sont d'origine romaine et qu'ils étaient très répandus au moyen âge parmi les populations de langue romane. Dans l'autre cas — à quelle localité faut-il associer le nom LU[I]CINIUS? Le professeur Gieysztor signale Luchin (dép. Nord, arr. Lille); les personnes originaires de cette ville s'écrivaient au moyen âge de LUCINO. Nous indiquons aussi le village LUCINO dans les environs de Como.

En Pologne de même qu'à l'ouest de l'Europe — l'art roman n'était pas anonyme. Les noms des artistes qui travaillaient à cette époque pour notre pays sont bien connus. C'étaient p. ex. Leopardus, orfèvre et sculpteur qui travaillait pour Boleslas Bouche-torse, Guntherus, peintre à la cour de l'évêque Alexandre de Malonne, Riquin et Waismuth, les auteurs de la porte de Płock, Conradus, orfèvre au temps de Mieszko Stary, Dalemir de Zajęczkowo, *coementarius* de Trzebnica. Les inscriptions découvertes sur la porte de Gniezno enrichissent notre connaissance de noms nouveaux. Même si nous n'arrivons pas à connaître le sens complet des signatures, d'une façon qui exclut toutes les hypothèses et conjectures, elles resteront quand même le témoignage éloquent de la même civilisation qui a abouti à la naissance de la culture romane sur les territoires de l'Europe occidentale.